International Islamic University

Islamabad

Faculty of Arabic

Department of Literature

الجامعة الإسلامية العالمية

إسلام أباد

كلية اللغة العربية

قسم الأدب

شعر الغزل عند شعراء الشام في العصر العثماني

(دراسة تحليليّة فنيّة)

بحث مقدم لنَيل درجة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها

إشراف الدكتور: عبد المجيب بسام

إعداد الباحث

غسّان عبد المجيد

رقم التسجيل: 181-FA/Phd/F15

العام الجامعي ٢٠٢٠-٢٠٢١

International Islamic Univ
CENTRAL
LIBRARY
ISLAMABAD

Accession No. TH5170

PhD

٨٩٤ ١/١

ع س ش

أدب عربي - [illegible]

أدب عربي - شعر

أدب عربي - الشعراء

أدب عربي - الشام

أدب عربي - نحل

أدب عربي - عصر

أدب عربي - عثماني

International Islamic University - Islamabad
Faculty of Arabic Language
Department of Literary Studies

The Love Poetry by the Poets of the Levant in the Ottoman Era

(Technical Analytical Study)

Supervised By:

Dr. Abdul Mujeeb Bassam

Prepared By:

GHASSAN ABDULMAJEED

Registration No. 181-FA/Phd/F15

Academic Year: 2020- 2021

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٢٨

تصريح

أصرح بأنّ هذا البحث "**شعر الغزل عند شعراء الشام في العصر العثماني** (دراسة تحليليّة فنيّة)"، لم يسبق أن قُبل للحصول على أيّة شهادة، ولا هو مقدم حالياً للحصول على شهادة أخرى.

التاريخ / /٢٠٢١ **المرشَّح**

غسان عبد المجيد

Declaration

I state that this research "**The Love Poetry by the Poets of the Levant in the Ottoman Era** (Technical Analytical Study)", has never been accepted for obtaining any degree, nor is it currently submitted for another degree.

2021 / / Date **Candidate**

Ghassan Abdulmajeed

شهادة

نشهد بأنّ العمل الموصوف في هذه الرسالة هو نتيجة بحث قام به المرشح غسان عبد المجيد تحت إشراف **الدكتور عبد المجيب بسّام** في كلية اللغة العربية، الجامعة الإسلامية العالمية إسلام، وأيّ رجوع إلى بحث آخر في هذا الموضوع موثق في النص.

المرشح	المشرف على الدراسة
غسان عبد المجيد	الدكتور عبد المجيب بسّام

Certifiction

We hereby certificate the work described in this thesis is the result of candidate one investigation under the supervision of **Dr. Abdulmujeeb Bassam** in faculty of Arabic IIUI, and any reference to other researches work has been duly acknowledged in the text.

Candidate	supervisor
Ghassan Abdulmajeed	**Dr. Abdulmujeeb Bassam**

الإهداء

إليهما حيث وهباني الحياة ليس مرة واحدة، بل مرّات كثيرة

أبي وأمي

المنسوجَين من وقتٍ وروح...

شكر وعرفان

أشكر الله سبحانه وتعالى الذي وفقني في إتمام هذا البحث، فله الحمد حمداً كثيراً..

كما أنني أتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى الجامعة الإسلامية العالمية في إسلام أباد بكادرَيها التدريسي والإداري، وأخصّ بالشكر عميد كلية اللغة العربية **الأستاذ الدكتور فضل الله**، وأستاذي الفاضل **الدكتور عبد المجيب بسّام** الذي تفضّل بقبول الإشراف على هذا البحث، مقدّراً علمه ونصائحه ووقته الذي منحني إياه لخروج هذا البحث في أبهى صورة.

والشكر موصول إلى زوجتي صاحبة اليد الحانية التي ما كلّت عن حصد الأشواك عن دربي لتمهّد لي طريق العلم، وكل من كان عوناً لي من أخوتي وأخواتي وأصدقائي.. جزاهم الله كل خير.

مقدمة

نحمده سبحانه بالغدو والآصال، ونعوذ بقدرته من الشرك والضلال، ونرجوه العصمة من قيل وقال، ومذلّة السؤال، ونسأله السلامة في كل حال، والصلاة والسلام على طيّب الذِّكر حسن الخصال، محمد بن عبد الله، وبعد:

فإنّ مجمل الدراسات والأبحاث التي تناولت الأدب عامةً والشعر خاصة في العصر العثماني لم تصل إلى غزارة الأبحاث والمؤلفات التي تناولت الأدب درساً وشرحاً وتحليلاً في العصور التي سبقت هذا العصر، إضافة إلى أن هذه الدراسات –على قلّتها– كانت مقيّدةً بمفاهيم كاتهام الشعر بالانحطاط أو اتهام العصر بالجمود الأدبي، أو تسلطِ الجمول على العقول، والتقليد على المعاني، والصناعة المقيتة على الأساليب، فما كان إلا أن أُغلقَ ديوان الإنشاء، ولم يجد كتّاب العربية وشعراؤها في هذا العصر من يأبه لهم ولأدبهم[1]؛ ومن هنا كان لابدّ من الكشف عن جانب أدبيّ يتمثّل في شعرٍ يحوي في طياته دلالاتٍ ومظاهر مضمونية وأسلوبية كثيرة، في مرحلةٍ امتدت على أكثر من أربعة قرود، في منطقة بلاد الشام التي كانت عامرةً بالحضارة والأدب والفن، رغم الأحوال الاقتصادية والاجتماعية المتردّية التي عاشتها هذه المنطقة في ذلك العصر.

ومن نظرةٍ عامةٍ على العصور التي سبقت العصر العثماني، والتي سُميت بالدول المتتابعة (الزنكيون، الأيوبيون، المماليك) وصولاً إلى العثمانيين، نجدُ عصوراً ملآنة بالمعرفة سواء بالموسوعات والكتب التي أُلّفت فيها أم بأعداد العلماء والأدباء، لاسيما العصر المملوكي الذي له وثيق الصلة بالعصر العثماني،

[1] ينظر رزق سليم، الأدب العربي وتاريخه في عصر المماليك والعثمانيين، ط١، دار الكتاب العربي، مصر، ١٩٥٧، ص٢٢

حيث كان هذا العصر من أزهى العصور الإسلامية بالنسبة للقاهرة والبلاد العربية ، ويمكن أن يقال عن عصر المماليك بأنه عصر دوائر المعارف، وهذا يكفيه[1].

ثمّ جاء العصر العثماني وفيه سارَ السلاطين على خطا المماليك، وتوسعوا في الفتوحات الإسلامية حتى انتشرَ الإسلام في العديد من دول أوربة إضافة إلى قارتي آسية وإفريقية.

وعلى الرغم مما يُقال عن انصراف السلاطين والأمراء عن منح الأعطيات والهدايا للشعراء، وأن الشعر لم يعد حرفة يرتزقُ منها الشعراء ، فقد استمر نهر الشعر العربي دفّاقاً وحافظ على مكانته في نفوس الخاصة والعامة ، وكان التوجه الديني السائد في ذلك العصر باعثاً من بواعثه ورافداً من أهم روافد قوته، حيث وجدَ في ألفاظ القرآن الكريم ومعانيه معينًا لا ينضب، ووسمَتْ الثقافة الإسلامية معانيه وألفاظه وصوره بالميسم الديني، كذلك وجدَ في أعمال السلاطين والأمراء، وبطولاتهم في التصدي لأعداء الدّين والأمة ما أعانه على الارتباط بالطبع الصادق أكثر من ارتباطه بالرياء ومدح الصنعة الزائفة.

ولعلّ **أهم الأسباب** التي قادتني لاختيار هذا الموضوع :

١- توضيح صورة المرأة في هذا العصر وكيف تناولها شعراء بلاد الشام في غزلهم مع التفصيل في الانطباعات التي ولدتها المرأة في مخيلة الشعراء.

٢ — توضيح وبيان الصور الجديدة والتقليدية من خلال الموازنة التي سأجريها أثناء دراستي.

٣ — التعريف بعددٍ من شعراء وأدباء هذه المرحلة الذين لم يُعطَوا حقهم في الدراسة من قبل.

٤ — التعرّف إلى الخصائص الفنية التي تميّز بها فن الغزل عند شعراء الشام.

٥ — جمع القصائد والمقطوعات الشعرية من كتب المصادر وضبطها.

---

[1] يُنظر موسى باشا عمر، العصر المملوكي، ط٢، دار الفكر المعاصر، بيروت، ١٩٨٩، ص٣٦، ٣٧

أما **حدود البحث**، فثمة حدود زمنية لهذا البحث تتمثل في دراسة شعر الغزل عند شعراء الشام على امتداد ما يقارب أربعة قرون، من عام ١٥١٦م حتى عام ١٩١٨م. أما المكان فهو منطقة بلاد الشام والتي تشمل: (سوريا، لبنان، الأردن، فلسطين).

وكانت **إشكالية البحث** تتمثل في مجموعة من الأسئلة، **أهمها**:

١- هل الحركة الثقافية -لاسيما موضوع الإبداع والفكر- كانت مقتصرة على العودة إلى القديم والاكتفاء به؟

٢- هل كان هناك صور جديدة ورؤية غزلية جاء بها شعراء الشام؟

٣- هل طغى التصوير الحسي على التصوير المعنوي والروحي للمرأة؟

أما **الدراسات السابقة** فثمة بعض الكتب التي تتحدث عن العصرين المملوكي والعثماني عامة، وبعض المقالات، وهي:

١- مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، تأليف: الدكتور بكري شيخ أمين، دار العلم للملايين، تطرق في هذه الدراسة إلى البيئة العامة في العصرين المملوكي والعثماني والفنون الشعرية التقليدية: المديح، الرثاء، الغزل، الفخر والحماسة، الهجاء، الوصف، والشعر الديني بما يحويه من: الشعر الصوفي، والمدائح النبوية، بالإضافة إلى شعر الفكاهة، والأحوانيات، والفنون الشعرية المستحدثة، الأشكال الشعرية المستحدثة ، والألغاز والأحاجي، والتشجير، وختم الدراسة بباب عن الطوابع العامة للشعر في عصري المماليك والعثمانيين.

٢- تاريخ الأدب العربي (العصر العثماني)، عمر موسى باشا، دار الفكر، سورية، ١٩٩٥، وفي هذا الكتاب يبدأ المؤلف بالحياة السياسية والاجتماعية، والفكرية والثقافية ومميزاتها. ثم يتناول بعض الأعلام المفكرين في هذا العصر. ويتحدث عن الفنون الشعرية المستحدثة. فيبحث في الشعر والشعراء، يذكر من الشعراء ابن النحاس الحلبي، ويتكلم عن حياته وآثاره الأدبية، وأسلوبه ومذهبه الفني، ومنجك باشا

اليوسفي حياته وآثاره ومراحل حياته وأساتذته وآثاره الشعرية ومذهبه الفني ومكانته الأدبية. وابن النقيب الحسيني فيتحدث عن حياته وآثاره الأدبية وشيوخه وأساتذته، وأسلوبه ومذهبه الشعري، وأبا معتوق شهاب الموسوي ويتكلم في حياته وآثاره الأدبية، ومذهبه الفني وأسلوبه ومكانته الأدبية. والخال الطالوي وآثاره الأدبية وأسلوبه ومذهبه الفني، وعبد الغني النابلسي، يتكلم في حياته وآثاره ومجمل مراحل حياته، وآثاره المطبوعة والمخطوطة، ومنزلته الأدبية ومذهبه الفني. والكيواني الدمشقي وحياته وآثاره الأدبية وأسلوبه ومذهبه الفني ومكانته الشعرية، وأمين الجندي ويتحدث عن مراحل حياته وأسلوبه ومذهبه الفني، بعد ذلك ينتقل إلى الحديث عن الكتابة والكتاب في العصر العثماني، ويبدأ ببدر الدين الغزي ويتناول حياته وآثاره العلمية ونثره الفني ومذهبه الأدبي ومنزلته العلمية، ثم يتحدث عن المحبّي وحياته وآثاره وأساتذته وآثاره الأدبية وفنونه النثرية ومذهبه الفني. ويوسف البديعي ويتناول حياته وآثاره الأدبية ومذهبه الفني ومكانته الأدبية. والتهانوي ويتكلم في حياته وكتابه كشاف اصطلاحات الفنون، ويختم بعبد القادر البغدادي، حياته وآثاره الأدبية ومذهبه الفني في الكتابة.

٣- الغزل في العصرين المملوكي والعثماني لمحمد ألتونجي، مجلة بحوث جامعة حلب، ١٩٩٩. وتناول هذا البحث نماذج من شعر الغزل في كل من العصرين المملوكي والعثماني، ولم يكن فيه دراسة لهذه النماذج المتفرقة.

٤- معاني شعر الغزل بين التقليد والتجديد في العصرين المملوكي والعثماني أستاذ دكتور نبيل خالد أبو علي، الجامعة الإسلامية – غزة، وفيها حديث عن طبيعة الغزل بشكل عام وكيف جاء التصوير عند بعض الشعراء، وهي مقالة مكونة من ٣٠ صفحة.

أما في دراستي فتناولت جانباً من الجوانب الشعرية وهو الغزل، وفصّلت فيه القول والدراسة، ضمن مكان وزمان محددين، وتناولت شعراء لم تأتِ كتب الأدب على ذكرهم إلا في ما يتعلق بالتأريخ والترجمة لهؤلاء دون دراسة لما جاؤوا به في مجال الغزل، بالإضافة إلى التصنيف الزماني والمكاني لشعراء بلاد الشام وتناول كل شاعر على حدة، سائلاً الله تعالى التوفيق والسداد.

أما المنهج الذي اتبعته في البحث، فبما أنني سأدرس فناً واسعاً كالغزل، فإنني سأتنوع بالمنهج تنوعَ الشاعر في وصفه وتصويره للمرأة، ومنه سأعتمد المنهج النفسي مرةً والاجتماعي في أُخرى، ومرةً المنهج الوصفي والتحليلي أحياناً أُخر.

وقد قسمت البحث ثلاثة أبواب، قدمتُ الباب الأول بتمهيد عن شعراء الشام في العصر العثماني، ووزّعت هؤلاء الشعراء على ثلاثة فصول، ضمّ **الفصل الأول** شعراء دمشق والمناطق الجنوبية من بلاد الشام، وفيه مبحثان، في **المبحث الأول** شعراء مدينة دمشق، وهم: إبراهيم السؤالاتي، إسماعيل بن عبد الحق الحجاري، درويش الطالوي الأرتقي، محمد الصالحي الهلالي، والأمير منجك الدمشقي، أما **المبحث الثاني** شعراء المنطقة الجنوبية من بلاد الشام، وهم: أبو الطيب الغزي، عبد الرحمن البهلول، ومصطفى السفرجلاني، وضمّ **الفصل الثاني** شعراء حلب والمناطق الشمالية من بلاد الشام، وفيه مبحثان، في **المبحث الأول** شعراء مدينة حلب، وهم: إبراهيم الحكيم الحلبي، جرمانوس فرحات، ابن النحاس الحلبي، مصطفى البكري، ومكي الجوخي، أما **المبحث الثاني** فخصصته لشعراء المناطق الشمالية من بلاد الشام، وهم: إبراهيم الأنطاكي، حسين بن أحمد الجزري، ومصطفى الباني الحلبي، وضمّ **الفصل الثالث** شعراء لبنان وباقي مناطق بلاد الشام، وفيه مبحثان، في **المبحث الأول** شعراء لبنان، وتناولت شاعراً واحداً هو: بهاء الدين العاملي، أما **المبحث الثاني** فكان لشعراء باقي مناطق بلاد الشام، وهم: عبد الرزاق الجندي، مصطفى العلواني.

تحدثتُ عن حياة هؤلاء الشعراء، ومؤلفاتهم، وشيوخهم، وتلامذتهم، وأعراضهم الشعرية، معتمداً على كتب السير والتراجم، وأخذت أشعارهم من نفس الكتب التي ترجمت لهم، أو من دواوين بعضهم المحققة، أو من المخطوطات التي لم تُحقّق بعد.

الباب الثاني من هذا البحث كان دراسةً تحليلية لألوان الغزل التي جاء به شعراؤنا، وقسمت هذا الباب ثلاثة فصول، تناول الفصل الأول الغزل المعنوي العفيف، والذي كان له حصة الأسد في غزليات شعرائنا، **فالمبحث الأول** تناول المقدمات الطللية، وبث معاني الحب والبكاء، والتي وجدها شعراؤنا لازمة لافتتاح قصائدهم المدحية، **والمبحث الثاني** كان تحليلاً لأشعار الشكوى من الفقد والحرمان والبعد وقلة الوصال، أما **المبحث الثالث** فتناولت الأشعار التي تصف الوشاة والرقباء والعذال الذين كانت نظراتهم كسيوف مسلّطة على رقاب العاشقين، أما الفصل الثاني فخصصته لدراسة **الغزل الحسيّ**، الذي سلك الشعراء فيه طريقاً جديداً مغايراً إلى حدٍّ ما الطريق الذي سلكه الشعراء في العصور التي سبقت، فكان عزلهم مقبولاً غير ممعن في الفحش، **فالمبحث الأول** تناول غزليات الشعراء بالقد وما يتصل به من حركات اللطف والليونة، أما **المبحث الثاني** فكان دراسة لأشعار الغزل بالعيون واللحاظ والمقل وما يتصل بالعين من سحر النظرات، وجمال الحواجب، والمبحث الثالث تناولت فيه ما جاء في التغزّل بالوجه والثغر والخال، وأضفتُ مبحثاً رابعاً، درستُ فيها الأشعار المتعلقة بالمغامرات الليلية بعيداً عن أعين الرقباء.

الباب الثالث من بحثي خصصته لدراسة السمات الفنية لما جاء في شعر الغزل، تطرّقت في الفصل الأول من هذا الباب إلى الصورة الفنية في شعر الغزل، متناولاً التقليد والتجديد فيها، فكان هذا الفصل على مبحثين: **المبحث الأول**، تناولت فيه مصادر هذه الصورة سواء أكانت من القرآن الكريم، أم من صور الشعراء الأقدمين. أما **المبحث الثاني** فتناول الصورة الشعرية وما يتعلق بالبيان (كناية، تشبيه، استعارة)، أما **الفصل الثاني** فكان دراسة للصورة الإيقاعية، **فالمبحث الأول تناول** الموسيقى الداخلية

الناتجة عن استخدام المحسنات البديعية كالجناس والطباق والتكرار، أما **المبحث ثاني** فكان للموسيقى الخارجية، وما يتعلق بالوزن الشعري، واختيار القوافي.

ولا أخفي قولاً إنه قد اعترضتني صعوبات كثيرة في بحثي هذا، كان أهمها ندرة الكتب والدراسات التي تخصّ هذا العصر، إضافة إلى أنّ ما وجدته كان غير محقق مع انطوائه على أخطاء كثيرة لا تعدّ ولا تحصى لاسيما الدواوين الشعرية التي اختصها بحثي والتي كانت بخط أصحابها، فضاعت منها كثير من الحروف والكلمات، ومع كل هذا لم أدّخر وسعاً للوصول إلى بحث يعطي صورة أدبية عامة وواضحة عن هذه الحقبة الزمنية، وعن الحالة الشعرية التي تملّكت شعراء الشام في تلك المرحلة التي انضوت أحبارها في عياهب الزمن.

ولا يسعني إلا القول: إن داخلَ بحثي هذا خطأ، أو خامره شكّ فعليّ تبعته، وإن وصل إلى مرحلة الرضا والقبول فمن فيض علمٍ من علمني، الدكتور عبد المجيب بسّام الذي منحني شرف إشرافه على هذا البحث، والله أُشهد أنه لم يدّخر جهداً في تقديم يد العون والنصيحة لي، فأطال الله عمره، وجزاه عني كلّ خير.

تمهيـد

فن الغزل عبر العصور الأدبية

من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر المملوكي

تمهيد: فن الغزل عبر العصور الأدبية

من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر المملوكي

تجلى خلق الله في صور كثيرة، جميعها تنبض بالفن والجمال، ولعل الصورة الأجمل في هذا الخلق هو الإنسان الذي تفنّن الله في رسمه ليمنحه صفات خاصة دون سائر المخلوقات، هذه الصفات توزعت بين الذّكر والمرأة، لتكون بذرة للإعجاب المتبادل، ثم لتُبنى عليها أواصر المحبة والودّ، وإذا تتبعنا نظرة الرجل لصفات المرأة نجد أن شغف الرجل بالمرأة كان شغفاً روحياً وجسدياً، فشعف برقة عواطفها، وسمو مشاعرها ونقاء قلبها، وصفاء أحاسيسها، ولذة مناجاتها، وجمال وجهها، ونعومة جسدها، ودقة مفاتنها، وشهوة أنوثتها، وعنج حركاتها، فكان أن سعى وراءها ليجد عندها الراحة والهناءة، ويقطف منها المتعة والنشوة، ويقرّ إليها ويسكن، وتستقيم حياته وتتسق. فالمرأة الحصيفة تعرف ما ينشده زوجها من الجمال، فتستعين بذلك على بعث الإعجاب بها، والتعلق بأهدابها، أو إبراز ما يروق في نظر الرجل[1]. ويحدّثنا التاريخ حديثاً مستفيضاً عن أثر المرأة في الأمم والجماعات والأفراد فكثيراً ما كانت سبباً في المنازعات والخصومات، أو سبباً في المهادنة والصلح، فهي ترفع وتضع، وتبني وتهدم وتستطيع أن تنفّد مآربها، وتصل إلى أهدافها بسعةِ حيلتها، وسرعة خاطرها، ومضاء سلاحها، لذا نجدها مادةً أوليةً للآداب والفنون في الحضارات جميعها، وعلى مرّ الزمان يستلهمها الشاعر في شعره، والرسّام في لوحاته، والموسيقيّ في أنغامه، فهي منجم لا ينفد، وبحر عميق بلا قاع، ونهر واسع من دون ضفاف. فما آنسَ الإنسان، ولا عمّر المكان، ولا سلّى الأحزان، ولا أعانَ على الزمان غير البيض الحسان[2].

وإذا كان للمرأة كل هذا الشأن، وجميع هذه الصفات، فلابدّ للأدب العربي أن يهتم بها اهتماماً كبيراً، ويفرد لها صدراً فسيحاً في كتبه ومجلداته، وفي آثار شعرائه وكتّابه، فالشاعرُ

---

(١) يُنظر عبد الفتاح سيد صديق، الجمال كما يراه الفلاسفة والأدباء، ط١، دار الهدى، القاهرة، ١٩٩٤، ص٣٩٩

(٢) يُنظر تيمور باشا أحمد، الحب والجمال عند العرب، ط١ مطبعة عيسى البابي الحلبي، سورية، ١٩٧١، ص٦٢

الجاهلي قام خير قيامٍ بهذا العبء، فغنّى المرأة في قصائده، وحدّثها حديث الصبّ وبسط أمامها عواطفه، ورجاها بحرارة، وتوسّل إليها بغصّة، واستفاض في الوقوف على الأطلال ومخاطبة الديار. وتابعه الشاعر الأموي، فسار على نهجه فبكى واستبكى وطلب الوصل وعاج على المنازل، وحدّد في طرق اللقاء، وافتنّ في أساليب العطاء، ثم أتى الشاعر العباسي، فماشى تطور المجتمع وقذف المحصنات وعشق الجواري والقيان، واختطّ لنفسه درباً جديداً في الشعر والحياة.

وفي تلك العصور كلها وقف الشعراء بمختلف صورهم وتصوراتهم أمام عاطفة الحبّ فبثّوا الناس أشعارهم، وكانت آذان الناس في لدة لسماع تلك الأشعار، فيتحيلُ كلّ واحد أنّ هذا الشعر يمثّلُ قصته ويحكي آماله وآلامه، وليس هذا الشعر تعبيراً عن تجربة ماضية فحسب، بل إنّه تعبيرٌ عن تجربة تترك أثرها في مستقبل كل إنسان[1]، فنشأ فنٌّ من فنون الشعر العربي نتيجة هذا التاريخ الطويل لحب المرأة والوله بمحاسنها، ووصف نفسيتها، ورصد ملامحها ومداورتها ما بين صد ووصل، وبذل وبخل، وحرأة وحياء، هو النسيب، هذا السيبُ في واقعِ الحال ذكرٌ لخَلقِ النساءِ وأخلاقهن، وتصرّف أحوال الهوى معهن[2]، أو هو كما ذكر بعض الدارسين رقيقُ الشعرِ وترقيقه بذِكر النساء[3]، ثم يتطورُ الأمر إلى وصف حسدِ المرأة بتفاصيله الجماليّة ومحاسه التي وصفوها بصفات الطبيعة التي تقع عليها الأعين، فالجمال عندهم مرتبطٌ بجمال الشمس والقمر، وخضرة الرياض، وأريج الأزهار، ولعلّ هذا الارتباط بين الحُسن النسائي والجمال الطبيعي، جاءَ من بساطة الإنسان الأول؛ لذلك لم تأنف المرأة العربية من وصف محاسنها، ولكنّ الشرر كان يستطير إذا دُنِّست هذه المرأة من ريبة نظر إليها، أو دنس فؤاد، أو غير ذلك من الأمور التي تُشعل الأسنة بين العاشقين، ليتحول ذلك الجمال إلى فتيلِ حربٍ قبليّة لا تبقي ولا تذر.

---

(١) يُنظر محمد سراج الدين، الغزل في الشعر العربي، ط١، دار الراتب الجامعية، بيروت، د ت، ص٦

(٢) يُنظر البغدادي قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح كمال مصطفى، ط١، مكتبة الخانجي، القاهرة، د ت، ص١٠١

(٣) يُنظر طليمات عاري وعرفان الأشقر، الأدب الجاهلي قضاياه،أغراضه،أعلامه، ط١، دار الإرشاد، حمص، ١٩٩٢، ص١٠٨

نما هذا الفن ليُسمى غزلاً، مستفيداً من البيئة الخصبة لنضج الإبداع، ومستجيباً لدوافع جمالية أحسّ بها الإنسان تجاه المرأة، فبحث وتحرى عن كوامن الجمال ليستخلص القيم التي يجب أن يكون عليها الشيء الجميل[1]، فكانت المرأة المعيار الأمثل لهذا الجمال. ومَن يقرِن ما قيل في الغزلِ والنسيب يستنبطُ أن الغزل قول وفعل، فيه وصف الحسن وإطراؤه، ومعاتبة المرأة ومراودتها، وفيه الجمع بين التغني بالجمال والمداعبة المفضية إلى الوصال[2]. ولعل من الأسباب التي جعلت للغزل قصب السبق على باقي الفنون الشعرية؛ هو أن الغزل فطرة فُطِر عليها الإنسان، وغريزة معروزة في الطبع، وكانت البواعث على القول في الأغراض الأخر عوارض تعرض حيناً وتختفي أحياناً، بالإضافة إلى العشق وحديث القلب وحكاية الحب التي أخذت من حياة العربي وأدبه مكاناً رحباً، لهذا جاءنا شعر الغزل في أبهى حلله، تحدّث الشاعر فيه عن نفسه، ورسم فيه مشاعره وعواطفه وأهواءه ورغباته، وتحدّث عن جمال معشوقته حديث الراغب المشتهي؛ ليشفي علة جسده، وينقع غلّة قلبه[3]، وإذا عدتُ إلى الوراء قليلاً وجدتُ أن العرب في تلك العصور كانوا يبيحون أن يتحدث الرجال إلى النساء والنساء إلى الرجال، وكانت أماكن اختلاط الرجل بالمرأة متعددة، فهما يلتقيان في المرعى والسهر، وفي التزاور والاستسقاء وفي الحج والمعارض، وفي أسواق الأدب، فتتدرّج العواطف بينهما من الإعجاب، إلى الحب.. إلى الغرام، وأجمع علماء اللغة العربية على أنّ الغزلَ هو التحدث إلى النساء والتودد إليهن، وهذا يعني أن الغزل بالمرأة يتطلب من الرجل أن يتحدث إليها حديثاً مؤثراً حذّاباً، حتى يستميلها إلى ودّه ويستهويها إلى حبّه[4]، ويُعد فن الغزل من الرقيق في الشعر؛ لأن الشاعر يحاول في قصائده أن ينتقي تلك الكلمات المعبّرة والرقيقة التي تتناسب مع تلك الدفقات العاطفية التي يبثها الشاعر من فرط الحب والغرام ويصطفيها.

---

(١) يُنظر عبده مصطفى، المدخل إلى فلسفة الجمال، ط٢، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٩م ، ص٢٤

(٢) يُنظر طليسات عاري وعرفان الأشقر الأدب الجاهلي ،قضاياه،أعراضه،أعلامه،فنونه، ص ١٠٩ ويُنظر دهان محمد سامي، الغزل منذ نشأته حتى صدر الدولة العباسية، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥، ١/ ١٢

(٣) يُنظر المصدر السابق، ١١/١، ويُنظر سيد صديق عبد الفتاح، العشق والغزل في القرن التاسع عشر، ص٨٤

(١) يُنظر أبو رحاب حسان، الغزل عند العرب، ط١، مطبعة مصر، ١٩٤٧، ص ٨

فعندما قيل لسعيد بن سالم: إنّ ابنك شرع في الرقيق من الشعر فقال: دعوه ينظف ويلطف ويظرف، فيعني بذلك أن يطّلع من رقيق الشعر على أسرار البلغاء، وليس أرقّ من الغزل، ولا أدقّ لما فيه من تعلّق بالعشق ومدح للمحبوب[1]. وهذا الغزل الرقيق كان يخبّئ وراءه نفساً ذابت عشقاً حتى لينتهي الأمر ببعض المحبين والعشاق إلى الموت من شدة ما قاسوه وكابدوه من تبعات الحب وثورة العشق، ويروى أن عروة بن حزام[2] أوّل عاشق مات بالهجر من بين المخضرمين أو من العذريين، ولشدة مقاساته بالعشق ضُرِب به المثل بين العرب والمولدين[3].

ومنه أقول: إن الغزل من الفنون الشعرية الرفيعة، ولون من ألوان الحياة الباسمة الصافية، لا تهفو إليه الأفئدة إلا إذا عرفت معنى المرأة، ولا تهتزّ له القلوب إلا إذا كانت غردة طروبة، تجد لها من شعر الغزل مايغذّي هذا الطرب ويقوّيه، على اختلاف الصور التي تتردد، والتشابيه التي تتكرر. وسأحاول أن أصف هذا الاختلاف والتطور في معاني الغزل العربي على مدى العصور فيما يأتي من صفحات.

الغزل عبر العصور الأدبية

تبوّأ الغزل الجزء الأكبر من تراثنا الأدبي في العصر الجاهلي، ودليل ذلك أننا قلما نجد قصيدة من القصائد على اختلاف غرضها إلا وفيها اتصال بالغزل، هذا إن لم تكن مقتصرة عليه. فكانت المرأة هي كل شيء في نظر الجاهلي حتى إنها أكرم عليه من ناقته وجواده، وكان الشعراء يصفون في شعرهم النساء وما يُثرن في النفوس من لوعة وهوى، وما يسبغن عليها أحياناً من نعمة ورضا، بأسلوب بعيد عن الزخرفة والتكلف؛ لأن الشاعر كان ينساق

---

(١) يُنظر الأنطاكي داود بن عمر، تزيين الأسواق في أخبار العشاق، ط١، مطبعة بولاق، مصر، ١٢٧٠هـ، ١٣/١

(٢) عروة بن حزام بن مالك، (... نحو ٣٠هـ/ ... نحو ٦٥٠م) يرتفع نسبه إلى عدنان بن عُذرة، لا تُعرف على وجه اليقين سنة ولادته، ولا تمكن المصادرُ المتوافرة سبيلَ تقديرها، بيد أن شهرة الرجل اتسعت، وصار لها أصداء واسعة في كتب الأدب وعند رواة الأخبار، بعد إحراق خيمته في حيّ ابنة عمّه عَفْراء وقدّم الإخباريون تقديرين مهمّين لسنة وفاته، فذهب بعضهم إلى أنه مات في خلافة عثمان، وقال آخرون في خلافة معاوية، وقارب صاحب الأعلام سنة وفاته فجعلها في نحو ٣٠هـ، وعلى ذلك فَعُروة شاعر إسلامي، أُثرت عنه النباهة ورهافة الشعور، ورقة الإحساس، وكان من سيرته أنه نشأ في حِجْر عمه، فتعلق الصبي بابنة عمه عفراء بنت مالك العذري، ولما ترعرع، سأل عمّه أن يزوجه إياها، فسوّفه، لأن والدها طلبت مَهْراً غالياً الأصفهاني، الأغاني، ١٥٥\٧

(٣) يُنظر المصدر السابق، ٨٤/١

في عاطفته معبّراً عنها بعفوية، فمعظم الشعراء اشتركوا في المعاني نفسها، واستمدوا من البيئة تشبيهاتهم ومن الصحراء أوصافهم وتصاويرهم[1]، فالجاهلي يدرك الجمال إدراكاً بسيطاً، وهو في الوقت نفسه إدراك مباشر، وإن كان مصدره الحس[2]، لذلك جاء وصفه للمرأة وجمالها مقيّداً، نظراً لجفاف الصحراء وضعف خيال الشاعر؛ إذ اعتمد في وصفه على المحسوسات من وحش وطير، فجاء وصفاً للجمال الخارجي كجمال الوجه والجسم، من غير التعرض إلى الجمال الخلقي والنفسي إلا ما ندر.

ويجب ألا ننسى أن للطبيعة البدوية الأثر العميق في نفس المحبين، فالبدو كانوا أكثر الناس حباً لفراعهم وتلاقي قبائلهم المختلفة في المصايف والمرابع، فكانوا يتفننون في رسم صور هذا اللقاء، وما ينتج عنه من حالات الوجد والشوق بينهم من خلال شعرهم الغنائي[3]، مازجين جمال الطبيعة بجمال المرأة، مسقطين ما رأوا من جمال على الوجه والشَّعر وسائر الجسد[4] من غير أن يهتموا بما يتركه هذا الجمال من أثر في نفوسهم، لذلك بدا غزلهم غارقاً في المادية النابعة من صميم الجاهلية، ومختلطاً بالحركة المستمرة، خاصة فيما يتعلق بوصف بعض قسمات الجسد أو حركاته بالناقة أو الخيل، بوصف الأخيرين يحملان قيمة نفعية أكثر منها جمالية.

ارتكزت معاني الغزل عند الجاهلي على ما جعل جسد المرأة رمزاً للجمال المؤلَّه الذي عُبدَ في الماضي من جهة، وعلى ما حققه هذا الجسد من خصوبةٍ من جهةٍ أُخرى. وإذا تناولنا تلك المعاني الغزلية التي جاء بها شعر الغزل نجدها تكمنُ في قد شبيه بقضيب البان، أو قضيب الخيزران، وساقين ممتلئين خَدْلَجين، وكفّين لهما فعلُ السحر في الجذبِ والفتنة، وفخذين لفاءين مكتنزين، وردف ضخم ممتلئ يضيء خريطة الجمال والأنوثة، وبطن شبيه

---

(١) يُطر محمد سراج الدين، الغزل في الشعر العربي، ص٨

(٢) يُطر إسماعيل عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط١، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٢، ص١٠٩

(٣) يُطر صيف شوقي، الغزل ومذاهبه في الشعر العربي، ط١١، دار المعارف، القاهرة، د ت. ص٤٩

(٤) يُطر طليمات عاري و الأشقر عرفان، الأدب الجاهلي،قضاياه،أغراضه،أعلامه،شعره، ص١١٧

بالأمواج المترقرقة، وخصر ضامر نحيل ناعم، وصدر أبيض واسع، ونهدين بارزين شبيهين برمان في استدارتهما، أو بحقّ عاجٍ في صفائه وبياضه، وشعر طويل فاحم مسترسل، وعينين من مهاة، وحركة كمسير الغمامة مرة ومشي النعامة مرّات.

إنّ ثقافة الشعر في هذا العصر اقتضت مقدمات طللية يبدؤها الشاعر بالوقوف والتذكّر والبكاء، ويتخذها هيكلاً يبني عليه ما يريده من لفظ أو معنى غزلي، غير أن التأثر الجغرافي كان واضحاً في غزل الشعراء للمرأة، فنرى معظم الشعراء ينهلون من معين واحد، ويتبادلون ذات الألفاظ التي تُبنى ضمن تركيب أفقي أكثر من أنه عمودي.

ولا بدّ من الإشارة إلى تأثّر أولئك الشعراء بما يحيط بهم من سماء واسعة وبيداء شاسعة ورمال غائرة وليل حالك وحيوانات كالخيل والناقة والظبي وبقر الوحش، حيث لعبت حاسة البصر دوراً بارزاً في تكوين الصورة الفنية التي صاغها الشعراء للتغزل بصفات المرأة، فكل ما كان يختزن في العقل من صور بصرية كان معادلاً موضوعياً للتغزل بالمحبوبة البعيدة المنال والمبتورة الوصال، وتذكر الروايات أنّ امرأ القيس[1] أول من وقف واستوقف، وبكى واستبكى، فكأنّه هو الغَزِلُ الأول، وقف على الديار يبكي الأحبة، وطلب من أصدقائه أن يشاركوه بكاءه وأساه، فالغزلُ بدأ حزيناً ووُلِدَ باكياً كما يولدُ الإنسان[2]، وربما كان هذا البكاء معادلاً للعجز عن الوفاء بحقّ المحبوبة، فإذا بالشاعر خاشع ضارع، أو صامت يبكي ويُبكي من حوله، إنه ببكائه يعبر عن حالة اغتراب ارتسمت خلفها ذكريات جميلة كانت له في تلك المرابع{من الطويل}:

قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ بسقْطِ اللّوى بينَ الدّخولِ فحومَلِ[3]

---

(١) امرؤ القيس بن حجر بن الحارث بن عمرو بن حجر (آكل المرار) بن معاوية بن ثور من كندة، شاعر جاهلي يعد أشهر شعراء العرب على الإطلاق، يماني الأصل، ولد في نجد عام ١٣٠ ق هـ كان أبوه ملك أسد وغطفان، ويروى أن أمه فاطمة بنت ربيعة بن الحارث بن زهير أخت كليب ومهلهل أخي ربيعة التغلبيين، توفي عام ٨٠ ق هـ. ينظر ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، تح محمود شاكر، دار الكتب، ط١، دار المدني، جدة، ١/٤٥٠

(٢) ينظر الدهان، محمد سامي، الغزل منذ نشأته حتى صدر الدولة العباسية، ١/١٧

(٣) امرؤ القيس، الديوان، ط٢، دار المعرفة، بيروت، ٢٠٠٤، ص١٥٩

وإذا كانت قسمات الجمال قد اختلفت لاختلاف الشعراء في قربهم من الحضارة والبداوة، فإن هذه القسمات اختلفت كذلك لاختلاف الشعراء في الأهواء والأذواق. فأغلب الشعراء – إذا لم نقل كلهم – على مرّ العصور تغنّوا بالقدّ الأهيف، والعنق الأجيد، والساق الدقيقة، والكشح الضامر، كعنترة بن شداد[1] في قوله{من البسيط}:

خودٌ رداحٌ هيفاءُ فاتنةٌ تُخجلُ بالحُسنِ بهجةَ القمرِ[2]

ومنهم من يؤثر البدانة على الهزال، فيجعل ذراعي محبوبته كذراعي الناقة التي لم تلد أبداً، ويصوّر نهدها ببياضه واستدارته على أنه حُقٌّ من عاج ثمين، وهي امرأة طويلة وممتلئة الجسم تمشي بتثاقل من ثقل ردفيها، أما ساقاها فعمودان من مرمرٍ أبيض، هذا ما أراده عمرو بن كلثوم[3] في قوله{من الوافر}:

تُريكَ إذا دخلْـتَ على خلاءٍ وقد أمنَتْ عيونَ الكاشحينا

ذراعي عيطـلٍ أدماءَ بكـرٍ هِجـانِ اللونِ لم تقرأْ جنينا

وثدياً مثلَ حقِّ العاج رخصاً حصاناً من أكفِّ اللامسينـا

ومتني لدنةٍ سمَقَتْ وطالَـتْ روادفُها تنـوءُ بمـا ولينـا[4]

ولعلّ ذلك مردّه إلى أثر الطبيعة في تصوّر المرأة وتصويرها، فخوف الشاعر الجاهلي من الجوع، ورغبته في الشبع والريّ، كانا يرغّبانه في نمط من الجمال، ويصرفانه عن نمط آخر.

---

(١) عنترة بن شداد هو بن عمرو بن معاوية بن زرارة العبسي. من أشهر فرسان وشعراء العرب في الجاهلية، ولد في الحبشية عام ٥٢٥م. وعرف بشدة سواده. يكنى عنترة بوالد أمه. العرب لأخلاقه العالية وحبه لابنة عمه عبلة، توفي عام ٦٠٨م. ينظر شوقي ضيف، شرح معلقات العشر مذهبات، تح عمر فاروق الطباع، ص١٠، دار الأرقم، بيروت، ص٢٢٠

(٢) ابن عنترة شداد، الديوان، ط٤، مطبعة الآداب، بيروت، ١٨٩٣، ص٣٨. خود شابة حسنة الخلق رداح ثقيلة الأوراك تامة الخلق

(٣) هو عمرو بن كلثوم بن مالك بن عتاب بن سعد بن زهير بن جُشم بن حبيب بن عمه بن تغلب بن وائل، غير معروف سنة ولادته، لكنه توفي نحو ٣٥ ق هـ وهو شاعر جاهلي مشهور من شعراء الطبقة الأولى، وله في تغلبي حروب العرب في بلاد ربيعة. وتحول بيب وفي الشام والعراق وحقد. كان من أعز فرسان قومه، وهو من أصحاب المشعلقات. سيد قومه تغلب وهو فتى، وعمر طويلاً، ينظر ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، ١٩٨٢، ١٩٩/٢

(٤) ابن كلثوم عمرو، الديوان، ط٤، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٢، ص٣٤ الكاشح الرقيب. عيطل طويلة العنق في حُسن وقفت ارتفعت وطالت. اللدنة الليّنة من كل شيء

يرغّبانه فيما يدلّ على الاكتفاء والامتلاء، ويزهّدانه فيما يوحي بالحرمان والنقص[1]، وهذا الأمر – أو ما يسمى بأنوثة المرأة — حقيقةٌ وعتها المرأة العربية فجهدت جهدها لتشكيل بدنها على مثال بدن الناقة في بعض المظاهر، وعلى رسم بدن الفرس في بعضها الآخر، فكانت صورة المرأة المقرونة بالبدانة التي تؤهلها للقيام بوظيفة الأمومة والخصوبة الجنسية[2].

ونمضي مع امرئ القيس في مغامراته الغزلية، فإذا راقَ له أن يباهي بما اجترح، أخذَ يذكرُ مغامراته التي لا تنتهي مع النساء هذه المغامرات تدلنا على طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة آنذاك، فتذكرُ لنا كتب الأدب[3] كثيراً من القصص وإن كان بعضها مُختلقاً، أو يدخل في حيّز الخيال الشعري في أن هذا الشاعر ما ترك صنفاً من النساء إلا وتغزّل به، بل ونسج القصائد الطوال فيهن، لا سيما معامراته التي لا تنتهي معهن، فيقول في إحدى مغامراته{من الطويل}:

ألا ربّ يومٍ لك منهنَّ صالحٍ ... ولاسيما يومٌ بدارةِ جلجلِ

ويومَ عقرْتُ للعذارى مطيتي ... فيا عجباً من كورها المتحمّلِ

فظلّ العذارى يرتمينَ بلحمِها ... وشحمٍ كهدّابِ الدّمقسِ المفتّلِ[4]

وإذا كان امرؤ القيس قد اهتم بالشكل الخارجي للمرأة؛ فإن الشنفرى[5] أعجبه من المرأة نقاء الروح لا سحر الجسد، أعجبه الزهد في التبرّج، والإعراض عن الإغواء، والنجاة من ألسنة العامة، وحسب المرأة جمالاً وعفافاً ورفعة أنها إذا سارت بين الناس لم تتلفت وأطرقت

---

(١) ينظر طليمات عاري و الأشقر عرفان، الأدب الجاهلي،قضاياه،أغراضه،أعلامه،ضوبه١٩٨٩، ص١١٧

(٢) ينظر عبد الكريم، جليل، المرأة والعرب، ط١، سينا للنشر، القاهرة، ١٩٩٨، ص٨٦

(٣) ينظر طليمات، عاري و الأشقر، عرفان، الأدب الجاهلي،قضاياه،أغراضه،أعلامه،ضوبه، ص١٢٨

(٤) امرؤ القيس، الديوان، ص١٥٩

(٥) هو ثابت بن أوس بن الحجر الأزدي، توفي عام ٧٠ قبل الهجرة (٥٢٥م)، وهو صعلوك جاهلي مشهور من قبيلة الأزد اليمنية، ويعني اسمه عليظ الشعاه، ويدل على أن دماء جنتية كانت تجري فيه بحثاً في قبيلة " فهم "بعد أن تحولت إليها أمه بعد أن قتلت الأزد والده، ويرجح أنه حضر بعروانه بني سلامان الأزديين ثأراً لوالده وانتقاما منهم، وكان الشنفرى سريع العدو لا تدركه الخيل حتى قيل " أعدى من الشنفرى"، وكان يغير على أعدائه من بني سلامان برفقة صعلوك فتاك هو تأبط شراً وهو الذي علمه الصعلكة، وقد عاش الشنفرى في البراري والجبال وحيداً حتى طمع به أعداؤه فقتلوه قبل ٧٠ عاما من الهجرة ينظر ديوان الشنفرى، جمع وتحقيق إميل بديع يعقوب، ط١، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٦، ص١٥

مرسلةً مقلتيها إلى الأرض، وإذا تكلمت لفّ الحياءُ لسانها، فتقطّعت أنفاسها، وسكتت خفراً وخجلاً. يقول {من الطويل}:

لَقَد أَعجَبَتني لا سَقوطاً قِناعُها ... إِذا ما مَشَت وَلا بِذاتِ تَلَفُّتِ

تَبيتُ بُعَيدَ النَومِ تُهدي غَبوقَها ... لِجارَتِها إِذا الهَدِيَّةُ قَلَّتِ

تَحُلُّ بِمَنجاةٍ مِنَ اللَومِ بَيتَها ... إِذا ما بُيوتٌ بِالمَذَمَّةِ حُلَّتِ

كَأَنَّ لَها في الأَرضِ نِسياً تَقُصُّهُ ... عَلى أَمِّها وَإِن تُكَلِّمكَ تَبلَتِ[1]

وهذا دليل على عدم اقتصار الشعراء الجاهليين في عزلهم بالمرأة على ما هو حسدي، بل جاؤوا بتصاوير سلوكية تجاوزت العفة أو الطهر إلى قيم إنسانية اكتنهت تلك المرأة كإكرام الضيف وحسن معاملة الجار...إلخ، مما يشير إلى أنّ المرأة في هذا العصر لم تكن وقفاً على الجمال أو الشهوة أو اللذة، بل إنّ ما حملته من قيم إنسانية ومنظومة أخلاقية سامية جعلها فوق تلك النظرة الشائهة التي غادرت حيّز السبي أو الوأد.

وبعدَ أن جاء الإسلام، هدأت النفوس المستعرة، ولفت القرآن الكريم نظرَ الشعراء إلى كثير من مظاهر الجمال في الكون[2]، ومال الناس إلى الصّدق والعفة، فكان الغرض من الغزل هو تحريك ما في القلوب من بقايا الشباب، لذلك أصبح الغزل في العصر الأموي يختصّ في قصيدة كاملة، فلا يذكر الشاعر في قصيدته غير الغزل، وفي هذا العصر بالتحديد رقيت الأذواق، ودقّت الأحاسيس، وأولى الناس الحبّ والغزل حلّ اهتمامهم، فهو الموضوع الذي يطلبه المغنون والمغنيات، ويستهوي الناس من رجالٍ ونساء[3].

فالغزل من الفنون التي قويت في هذا العصر بسبب تلك الحياة الجديدة التي أدت إلى ترف بعض الحجازيين من جهة، ورقي مزاج أهل البدو من جهة أخرى. فشاع على كل لسان متّخذاً الألفاظ الغزلية والأوزان الخفيفة قاعدة له. ومحلّقاً بجناحين هما قوة الشعر

---

(١) الشنتري، الديوان، ط٢، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٦، ص٣٢

(٢) يُنظر إسماعيل، عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص ١١٣

(٣) يُنظر ضيف، شوقي، العصر الإسلامي، ط ٢٠، دار المعارف، القاهرة،٢٠٠٢م، ص٣٤٧

الجاهلي، وماورثه من الكتاب المقدّس وأسلوبه الرقيق[1]؛ فهجر الشعراء بكاء الأطلال ومشاهد التحمل والرحيل، واتجهوا إلى تصوير أحاسيس الحب، حتى إن بعضهم أخذ ينسج القصص عن لقاء دار بينه وبين محبوبته، ومن الممكن أن يكون هذا اللقاء من نسج خياله أراد الشاعر منه أن يبتكر فناً غزلياً جديداً يصبّ فيه معاناته ولهيب شوقه، أو لحظات وصاله وظفره بمن يحب، وهذا ما يسمى بالغزل القصصي، فنرى الشاعر يصف ما دار بينه وبين محبوبته من حوار وأحداث في أسلوب قصصي رائع لا يأبه فيه لأحد، جاعلاً لحظة وصاله بمن يحب غاية المطلب، ونهاية المنى.

وإذا اقتربنا من المرأة في غزل الشعراء الأمويين، نجدُ أنّ الشاعر الأموي اعتمد في صورته الجسدية للمرأة على الموروث الجاهلي اعتماداً كبيراً، فأسهبَ في وصف المرأة الجسد على أنها شكلٌ في الطبيعة يعبّر عن الجمال، متناولاً المرأة من أخمص قدميها إلى أعلى رأسها بالدهشة والإعجاب، مفتوناً بالهركولة اللفّاء، الممكورة الجيداء، التي يشفي السقيم كلامها، ويُبري الوصبَ إلمامُها، التي إن أحسنْتَ إليها شكرتْ، وإن أسأْتَ إليها صبرتْ، الفاترة الطرف، الطفلة الكف، العميمة الردف.

ظهرَ في هذا العصر ثلاثة تيارات غزلية، تيار الغزل العذري الذي يقتصر فيه الشاعر على محبوبة واحدة يتغزّل بها بأسلوب عفيف يتلاءم مع الفكر الإسلامي، وتيار الغزل العمري الماجن مع تعدّد المحبوبات، وتيار الغزل التقليدي أو كما يسميه بعض الدارسين بالغزل الصناعي[2]، الذي كان يلجأ إليه الشعراء استجابةً منهم لتقاليد القصيدة العربية التي اعتادوا على بدئها بالغزل. فإذا تناولنا الحب العذري وغزله نجدُ أنه يحتاج إلى شروطٍ نشأةٍ وتطور منها: مساهمة القبيلة في إقصاء حسد المرأة والحيلولة دون منحه صيغته الطبيعية للتفاعل والتحقق، والابتعاد عن شعر الحماسة والفخر الذي كان منتشراً بين قبائل نجد، والاستعاضة

---

(١) يُنظر الدكتور محمد سامي، الغزل. ١/٣٥

(٢) ينظر أبو رحاب حساد، الغزل عند العرب، ص١٢٣

عن ذلك بنمط آخر من شعرٍ غنائي قوامه التعبير عن آلام النفس إزاء الحبّ[1]؛ نمط لا يُراد به تصوير المرأة وجمالها، إنما يُرادُ به تصوير النفس العاشقة، وماتبتئس به وتنعم في عشقها، وما تكابده في هذا العشق من ألوان العذاب، وهذه المدرسة مثّلها شعراء كثُر أمثال جميل بثينة، ومجنون ليلى، وعبد الله بن الدمينة[2] الذي أحبّ فأخلص الحب، وعشقَ فكان عذرياً، ولكنه لم يسرف في هواه، ولم يهمْ في الأودية، ولم يتبع الظباء، بل تجمّل وصبر حتى بلغ الأمنية. يقول{من الطويل}:

قِفِي يَا أُميمَ القَلبِ نَقضِ لُبَانَةً ... ونَشكُ الهَوى ثُمَّ افعَلي ما بَدَا لكِ

هَوِيتُ ولم تَهوَى وكُنتِ ضَعيفَةً ... فهذا بَلاَءٌ قَد بُلِيتُ بِذَلِكِ

يَقُولونَ ذَرها وَاعتَزِلها وَإِنّما ... يُسَاوِي ذَهابَ النَّفسِ عِندي اعتزالُك

عَدِمتُكِ مِن نَفسٍ فَأَنتِ سَقَيتني ... كُؤُوسَ الرَّي في حُبِّ مَن لَم يُبَالِكِ[3]

وعلاقة الجمال بالعفة التي تميّز بها مثلُ هذا الغزل ليست تعبيراً عن مُتَعٍ، إنما تعبير عن احترامٍ مفرطٍ للجمال. ونلاحظ أن مثل هذه العلاقة لا تتوافق مع الحياة؛ فبقاء المرء عفيفاً تجاه جمالٍ حسّي معناهُ أن يتحلى عن رمز الحياة نفسه؛ أي عن الرغبة[4]. فقيسُ بن الملوّح العامري[5] آثر أن يتخلى عن الحياة بأسرها مقابل أن يظفر بحبّ ليلى. حبٌ يسلب القلب، وينفي العقل. حبّ يقوده إلى ما وراء الإحساس بجمال ليلى نفسها. يقول{من البسيط}:

---

(١) يُنظر صيف شوقي، الحب العذري عند العرب، ط١، دار يسار للطباعة، شبرا، ١٩٩٩، ص٢٥، ويُنظر محمد سراج الدين، الغزل في الشعر العربي، ص٢٠

(٢) عبد الله بن عبيد الله بن الدمينة الخثعمي، شاعر بدوي من العصر الأموي، ويبادى تلقيا بأمه الدمينة ست حديقة من حي سلول شاعر و فارس شجاع التحق بالجيش، يقال أنه كان جميل الخلقة، فصيح اللسان، شديد الغيرة، من شعراء الغزل العفيف العذري، و كل شعره يتغنى بمجد وصفاتها ونسائمها الجليلة، وفي شعره مايدل على فصاحته وعبقريته العذرية توفي قتيلة في سالة عام 130 هـ يُنظر علي جواد، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ط٤، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٥، ٣٧٩/٧

(٣) ابن الدمينة، عبد الله، الديوان، ط٥، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٢، ص١١٢

(٤) يُنظر ليب، الطاهر، سوسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجاً)، ط١، دار الطليعة، الدار البيضاء، ١٩٩١، ص٥٢

(٥) هو قيس بن الملوح بن مزاحم بن عدس بن ربيعة بن جعدة بن عامر بن صعصعة العامري الملقب بمجنون ليلى (٢٤ هـ / ٦٤٥م – ٦٨ هـ / ٦٨٨)، لأنه هام بحب ابنة عمه ليلى حدّ الجنون فقد كانت رفيقة طفولته ،وشبابه وبذلك قصي حل وقته معها في ديار قبيلته بني

يا صـاحِبَيَّ أَلِمّا بـي بِمَنزِلَةٍ قَد مَرَّ حيـنٌ عَلَيها أَيُّمـا حينِ

في كُلِّ مَنزِلَةٍ ديوانُ مَعـرِفَةٍ لَم يُبـقِ باقِيَـةً ذِكرُ الدَواوينِ

إِنّي أَرى رَجَعاتِ الحُبِّ تَقتُلُني وَكانَ في بَدئِها ما كانَ يَكفيني

أَلقى مِنَ اليَأسِ تاراتٍ فَتَقتُلُني وَلِلرَجـاءِ بَشاشـاتٌ فَتُحيِيني[1]

وعلى نقيض ذلك كان هناك نوعٌ آخر من الغزل، نشأ في الحجاز حيث الترف والرخاء، فانعكست صورة المرأة وحياتها المترفة فيه، وغابت عنه صفة الحب، فشعراؤه محبوبون لا محبون، ولا يكتفي أحدهم بمحبوبة واحدة، بل تتعدد الأسماء في غزلهم مما يدلّ على عدم صدق العاطفة، والميل إلى اللهو والعبث. ورائد هذا الاتجاه الغزلي عمر بن أبي ربيعة[2] الذي نظر إلى المرأة كما نظر أحداده من شعراء العزل في الجاهلية، فمالَ إلى الخصور الدقيقة، والأرداف البارزة، والبشرة البيضاء، والعنق الطويل، والوجه الناصع. مستعملاً الألفاظ نفسها، مستوعباً ما جاء في شعر القدماء، مضيفاً عليه ما اخترعه لنفسه في هذا الباب. يقول{من الكامل}:

إِنّـي رَأَيتُـكِ غـادَةً خَمصـانَةً رَيّـا الـرَوادِفِ لَذَّةً مِبشـارا

مَحطـوطَةَ المَتنَينِ أُكمِلَ خَلقُها مِثلَ السَـبيكَةِ بَضَّـةً مِعطارا

تَشفي الضَجيعَ بِبادِرٍ ذي رَونَقٍ لَو كانَ في غَلَسِ الظَلامِ أَنارا[3]

ومن الطبيعي أن يظهر في العصر العباسي تيارٌ غزلي يتجاوز حدود الخلق والقيم الإسلامية بل والجمالية نتيجة ما أصاب البلاد من ترف في جميع مجالات الحياة، وما أُغدق على

عامر العذرية التي كانت تستوطن مدينة تيماء، عاش في فترة خلافة مروان بن الحكم وعبد الملك بن مروان في القرن الأول من الهجرة في بادية العرب. يُنظر: الوالبي، أبو بكر، ديوان قيس بن الملوح مجنون ليلى، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٩٩م، ص٧-٨

(١) مجنون ليلى الديوان، تح إسماعيل محمد علي، ط١، مطبعة كريم النجار، مصر، ١٩٩٩، ص١٤٤

(٢) عمر بن عبد الله بن أبي ربيعة بن المغيرة بن عبد الله بن عمر بن مخزوم (ولد ٦٤٤م / ٢٣ هـ - توفي ٧١١م / ٩٣ هـ) شاعر مخزومي قرشي، شاعر مشهور لم يكن في قريش أشعر منه وهو كثير الغزل والنوادر، ولُقِّب بالعاشق يكنى أبا الخطّاب، وأبا حنتص، وأبا بشر، ونُسب بالمغويّ نسبة إلى جدّه، أحد شعراء الدولة الأموية ويعد من زعماء في التغزل في زمانه وهو من طبقة جرير، والفرزدق والأخطل، يُنظر الأصفهاني، الأغاني، ٦٦/١

(٣) ابن أبي ربيعة عمر، الديوان، تح بشير يموت، ط١، المطبعة الوطنية، بيروت، ١٩٣٤، ص١٠٨ حصانة صامرة النطى

الولايات العربية من ثروات جعلت الناس ينصرفون إلى إشباع غرائزهم وتمتكهم إلى حدٍّ ما. ويعدّ الغزل من الفنون التي تأثرت بهذه الحياة الجديدة فتطوّر تطوراً كبيراً، ووضعت مقاييس جديدة لجمال المرأة.

والحقّ أن الغزل في هذه المرحلة أصبح صناعة متكلفة قلما يصدق في وصف العاطفة وتصوير ميول النفس، فكثير من الشعراء يتفقون على أنه فن موروث لا ينبغي أن يضيع، لذلك استحدثوا معه غزلاً حديداً كان أصدق لنفوسهم وأقرب إلى بيئتهم التي كثُر فيها الرقيق الذي له سلطانٌ على النفوس، وهذا ما يسمى بالغزل المذكّر ومنه قول لأبي نواس[1] متغزلاً بغلامه {من البسيط}:

فَدَيــتُ مَن تَمَّ فيهِ الظُرفُ وَالأَدَبُ وَمَــن يَتيهُ إِذا ما مَسَّهُ الطَرَبُ

ما طارَ طَرفي إِلى تَحصيلِ صورَتِهِ إِلّا تَداخَلَنــي مِن حُسنِهِ عَلَبُ

نَفسـي فِداؤُكَ يا مَـن لا أَبوحُ بِهِ عَلِقــتَ منّي بِحَبلٍ لَيسَ يَنقَضِبُ[2]

والتغير الذي طرأ على بناء القصيدة العربية لا سيما فيما يخص الاستغناء عن المقدمات الطللية لم يكن عفو الخاطر بقدر ما كان انعكاساً للتغير الذي طرأ على تركيبة المجتمع والعلاقات الاجتماعية التي باتت تجد لها سياقات مبتكرة في حياة الناس، فثمة أفكار حديدة راحت تساهم في بناء وعي حديد وفكر حديد يبدو حيزه أكثر اتساعاً مما كان عليه من ذي قبل؛ لذا فإن التحديد في بناء القصيدة العربية كان متّسقاً تماماً مع كل جديد طرأ في حياة العرب آنذاك، لذلك نبذ أغلب الشعراء مسألة الوقوف على الأطلال، وما يتعلق بها من بكاء الديار بل عدّوه أمراً تافهاً لا جدوى منه، ومنه قولُ النواسي {من البسيط}:

---

(١) الحسن بن هانئ الحكمي، يعد من أشهر شعراء عصر الدولة العباسية وكبار شعراء شعر الثورة التحديدية، يكنى بأبي علي وأبي نواس والنواسي وُلد في الأهواز سنة145) هـ762 / م، ونشأ في البصرة، ثم انتقل إلى بغداد واتصل بالبرامكة وآل الربيع ومدحهم، واتصل بالرشيد والأمين وقد توفي في بغداد سنة198 هـ813 م يُنظر الحموري كامل سلمان، معجم الشعراء من العصر الجاهلي إلى سنة ٢٠٠٢م، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٣، ٨١/٢

(٢) أبو نواس، الديوان، ص١٣

لا تبكِ ليلى ولا تطـربْ إلى هندِ واشربْ على الوردِ من حمراءَ كالوردِ

عاجَ الشـقيُ على رسمٍ يسائلُهُ وعجْتُ أسـألُ عن خمـارةِ البلدِ[1]

نحا الغزل في هذه المرحلة منحيين اثنين: غزلاً صريحاً ماجناً خرج فيه الشعراء من كل حشمة ووقار فنراهم يتحدثون عن شهواتهم وغرائزهم من غير حياء أو تعفف[2]، وشعراء هذا المنحى كثيرون أمثال أبي نواس وبشار بن برد[3] ومطيع بن إياس. فنرى أبا نواس في لحظة سُكر، يقول{من البسيط}:

كأساً إذا انحدرَتْ من حلقِ شاربِها أجرتْهُ حمرتُها في العينِ والخدِّ

فالخمـرُ ياقوتةٌ والكـأسُ لؤلؤةٌ فـي كفِّ جاريةٍ ممشـوقةِ القدِّ

تسقيكَ من يدِها خمراً ومن فمِها خمراً فمالَكَ من سُكرين منْ بُدّ[4]

في حين نرى أن بعض الشعراء العباسيين تابعوا ما بدأه الأمويون في غزلهم الرقيق النابع من قلب أذاب الحب حشاشته فظهر الغزل العفيف ، وأخذ يجري بجانب تيار الغزل الصريح[5]، لكنه لم يكن بحجمه وسعة انتشاره بين الشعراء –وهذا أمر طبيعي–؛ لأن هذا العصر بشكل عام لم يعرف الطهر أو العفة. و نذكر من رواد هذا الغزل العباس بن الأحنف وربيعة الرّقيّ وشعراء آخرين استعذبوا المعاناة ، وأخذوا يبثون ما أصابهم من نيران العشق،

---

(١) المصدر السابق، ص ٣٧

(٢) يُطر ضيف شوقي، العصر العباسي الأول، ط٦، منشورات جامعة حلب ، ٢٠٠١م، ص٣٧١

(٣) هو بشار بن برد بن يرجوخ العقيلي بالولاء أبو معاذ ويلقب بالمرعث، لأنه كان في أذنه، وهو صغير، رعاث، وهو (القرط) أصله من طخارستان (عربي نهر جيحون) ، ونسبته إلى امرأة من بني عقيل، قيل إنما أعتقته سبأ في بني عقيل واختلف إلى الأعراب المحيطين بادية البصرة فتلقى فصيح اللسان، صحيح البيان، وهو آخر من يختم بشعره البحاة ولد أكمه، فما رأى الدنيا قط، على أنه كان يشبه الأشياء بعضها بعض في شعره، فيأتي بما لا يقدر عليه البصراء كان أبوه مولى لبني عقيل من كعب من بني عامر يعمل طيانا، وقع أبوه برجوخ في سبي المهلب بن أبي صفرة، ولد بشار بن برد في نهاية القرن الأول الهجري سنة 96 هـ عند بني عقيل في بادية البصرة ونشأ وتعلم فيها، واشتهر شعره فيها سكن حران مدة، وتنقل في البلاد مدة وانتقل إلى بغداد وفيها توفي يُنظر الأغاني ٣\١٤٣، وتاريخ بغداد ٧\١١٢

(٤) أبو نواس، الديوان، ص ٤٥

(٥) يُطر ضيف شوقي، العصر العباسي الأول، ص٣٧١

وحرّ الجوى تاركين أنين صدورهم يحاكي النجوم في سمائها البعيدة، مطلقين لدموعهم العنان إرضاءً لنفسهم أولاً و لمحبوباتهم ثانياً، يقول العباس بن الأحنف[1] {من الكامل}:

الحـــبّ أولُ ما يكونُ لجاجـةٌ تأتـي بـه وتسـوقُهُ الأقدارُ

حتى إذا سلكَ الفتى لُججَ الهوى جـاءَتْ أمورٌ لا تطاقُ كبارُ

نزفَ البكاءُ دموعَ عينِك فاستعرْ عينـاً لغيـرِك دمعُها مدرارُ

من ذا يعيرُك عينَـه تبكي بها أرأيْتَ عينـاً للبكـاءِ تعـارُ[2]

ومنه نرى أنّ الاحتكاك بين الشعوب في العصر العباسي ولد مثاقفة بين العرب وغيرهم من الشعوب الأخر، كما كانت له فوائد جمّة على المستويات كافة، لا سيما في الأدب والشعر تحديداً، حيث تم تثمير هذه المثاقفة في القصيدة العربية لتتيح بروز إبداع جديد يكمن في عرابة الصور وعلاقاتها الدلالية المتداخلة في حضور الفكر وشيء من فلسفة الأصول في القصيدة العربية القديمة.

أما العرلُ في عصري المماليك والعثمانيين تطالعنا كتب الأدب والتاريخ عن الحياة التي عاشها الإنسان في عصري المماليك والعثمانيين، تلك الحياة التي كانت ملأى بالاضطرابات والحوادث العنيفة والحروب المتتالية، ومن المعلوم أن العصر المملوكي وما تبعه -أي العثماني- شهدا حالة من الاحتكاك بالشعوب الأخر وصلت إلى درجة الاندماج، فكان من الأدباء والشعراء من ليس بعربي، ومنهم من لم يمتلك ناصية اللغة العربية؛ لذلك وسم بعض الدارسين أدب هذين العصرين على أنه أدب انحطاط تردت فيه الأذواق الشعرية، وضعفت فيه الحركة الأدبية أو لنقل إنها جاءت مصطنعة لم تحمل عبق أدب العصور السابقة.

---

(١) هو العباس بن الأحنف بن الأسود بن طلحة بن جداد بن كلدة بن حنش الحنفي اليمامي النجدي، شاعر عباسي وُلد في اليمامة بنجد وعندما مات والده انتقل من نجد إلى بغداد ونشأ بها وعاش متنقلاً ما بين بغداد وخراسان، أحب فتاة تدعى نور لأنها كانت كثيرة الحضور بالمساقات والمجالس. يُنظر الأندلسي ابن حزم، جمهرة أنساب العرب، تح عبد السلام هارون، ط٥، دار المعارف، مصر، ٢٠٠٠، ص٣١٠

(٢) بن الأحنف العباس، الديوان، ط٢، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٥م، ص٥٥

ومن التعسف أن نعمط حق هذين العصرين لما لهما وفيهما من اتجاهات أدبية، وأغراض شعرية، لا سيما شعر الغزل الذي كان له نصيب كبير من التراث الشعري الذي خلفته لنا تلك المراحل، وذلك بسبب تعدد الأغراض التي قُصِد منها الغزل، أو الأغراض الشعرية التي اتُّخذت من الغزل مطيةً للوصول إليها، وخاصةً شعراء المديح الذين ساروا في هذا السبيل ونهجوا هذا النهج[1]، يضاف إلى ذلك قضية حضور العلاقات الاجتماعية التي شكلت معطيات جديدة لا سيما فيما يخص المرأة، فلم تعد الصورة المثالية للمرأة في البدانة أو العيون الواسعة أو البشرة البيضاء، بل ظهرت معطيات أخر بسبب تعرّف الشعراء إلى ملامح خلقية وصفات جمالية لم يعتد الشعراء على رؤيتها سابقاً بسبب حضور المرأة الأعجمية.

فإذا تناولنا سيرورة الغزل في العصر المملوكي نجدُه لم يختلف عن غيره من فنون الشعر، فكما أنّ شعراء هذا العصر لم ينصلوا من تراث أسلافهم القدماء، كذلك لم يكتفوا بالسير في ركبهم والاحتذاء بحذوهم، بل استجابوا لمتغيرات عصرهم، ووسموا شعرَهم بسماتٍ تميزه من شعر العصور التي سبقته، فوجدناهم لا يفوّتون فرصةً يمكن أن يبتكروا فيها معنًى جديداً إلا حاولوا اغتنامها[2]. وهذا ما نلمسه جليّاً عند الشاعر محمد بن مكّي[3] الذي يقول في قصيدة له{من البسيط}:

أهـواهُ كالبـدرِ لكنْ في تبدّلِهِ والغصنُ في ميلِهِ عن لومِ لائمِهِ
سَمْـحٌ بمهجتِهِ ما ردَّ نائلُـهُ كأنّمـا حـاتمٌ فـي قَـصِّ خاتمِهِ[4]

(١) يُنظر: نسيج أمين بكري، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، ٢٠٠٠، ص١١٩

(٢) يُنظر: أبو علي، ميل، معاني شعر الغزل بين التقليد والتجديد في العصر المملوكي والعثماني، مجلة الجامعة الإسلامية ، سلسلة الدراسات الإنسانية، المجلد السابع عشر، العدد الأول، كانون الثاني، ٢٠٠٩، ص ٢

(٣) محمد بن مكي بن أبي العباس الدمشقي ثم الطرابلسي بدر الدين ابن نجم الدين، كان وكيل بيت المال بطرابلس وكاتب الإنشاء فيها وقد منح له دكاناً في سوق الكتب، كان من رجال الرسائل، مات في السادس من شهر ربيع الأول سنة ٧٤٢ يُنظر: العسقلاني ابن حجر، الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة، د ط، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٣، ٤/٢٦٤

(٤) يُنظر: العسقلاني ابن حجر، الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة، ٤/٢٦٥

الجديد هنا في حال تبدّل القمر، فجمالُ الوجه من جمال القمر في مراحل تشكّله، ويُضيف صفة اللين المستمدة من الأغصان التي يعبث بها الهواء كيف شاء، ثمّ يأتي بصورة حاتم الطائي في إيحاء من الشاعر يشي بالوصال وعدم الصد.

ولعلّ الذي دفعَ الشعراء في هذا العصر إلى الغزل هو حياة اللهو، وحبُّ التسلّي والسلوّ، والرغبة بالتعبير عمّا في النفس، أو لأسبابٍ أخر كتقليد القدماء وإحياء إرثهم الأدبي، وإذا بدا لنا أنّ غزل بعضهم كان صادراً عن عاطفةٍ صادقة كالشّاب الظريف والفخر بن مكانس، فإن غزل بعضهم الآخر كان تقليداً ومحاكاة، أو تمريناً للقريحة كزين الدين بن الوردي وابن حجر العسقلاني-الفقيه الحافظ-، ونذر أن ترى شاعراً ليس له في الغزل باع ولو بنظم بيتٍ أو بيتين يضمنهما لوناً من ألوان البديع[1]؛ لذلك لم تختلف اتجاهات الغزل في هذا العصر، فمن الشعراء من اتجه وجهة الغزل العفيف، ومنهم من اتجه إلى الغزل الصريح، وهناك من أغواه غزل الغلمان فحذا حذو بعض الشعراء العباسيين[2]، فبقراءتنا نماذج لكل اتجاه نلاحظ أنّ الغزل العفيف أكثرَ ما ذُكِر في مقدمات القصائد المدحية، حيث ركن الشعراء إلى تصوير لواعج الشوق والحنين، وبثّ معاني الصد والهجران والأرق والعذاب ضمن حديث البكاء على الأحبة والتفجّع لفقدهم. ومن هذا نورد أبياتاً للشاعر إبراهيم الإسعردي[3] يعبّر فيها عن جلجات الحبّ والغرام، وتباريح الشوق والهيام، لمن سكن صدره، وتربّع على عرش فؤاده يقول فيها {من الطويل}:

كُنْ كيفَ شئْتَ فإنّني بكَ مُغرمُ ... راضٍ بما فعلَ الهوى المتحكّمُ

ولئِنْ كتمْتُ عنِ الوشاةِ صبابتِي ... بكَ فالجوانحُ بالهوى تتكلّمُ

أشتاقُ من أهوى وأعجبُ أنّني ... أشتاقُ من هوَ في الفؤادِ مخيّمُ

---

(١) يُنظر سليم، محمود ورق، الأدب العربي وتاريخه في عصر المماليك والعثمانيين، ص٧٢

(٢) أبو علي، سيل، معاني شعر الغزل بين التقليد والتجديد في العصر المملوكي والعثماني، ص٣

(٣) هو إبراهيم بن محمد بن محمد بن عبد العزيز بن عبد الصمد بن رستم، أبو بكر، برهان الدين الإسعردي شاعر فيه مجانة وظرف اتصل بالملك الناصر ومدحه بقصائد سماها (الناصريات - ح) وكف بصره قبل موته له (ديوان شعر) ومجموعة سماها (سلافة الورجود في اجلاعة والمجون) من شعره وشعر غيره ينظر الزركلي، الأعلام، ٢٩\٧

أســكنتُكَ القلبَ الذي أحرقْتَهُ فحــذارِ من نــارٍ به تَتَضرَّم[1]

وعلى عادةِ الأقدمين في وصف تلك الزيارات الليلية التي يتمُّ فيها لقاءُ الحبيبين في جوٍّ من الشكوى واللوم على طول البعد ونسيان العهد وقلّة التذكّر، يصف لنا الشاعر محمد السلماني [2] زيارة محبوبته تحت جنح الليل وهو في رمقه الأخير، يُعالج سكرات الحبّ وسياط الشوق التي أخذت منه ما أخذت قائلاً{من الطويل}:

زارَتْ ونجمُ الدجى يشكو من الأرقِ والزُّهرُ سابحةٌ في لُجَّةِ الأُفقِ

والليلُ من روعةِ الإصباحِ في دَهَشٍ قد شابَ مفرقُهُ من شدّةِ الفَرَقِ

وأوشكَتْ أن تَضِلَّ القصدَ زائرةٌ لولا أتتني في باقٍ من الرّمقِ

قالَتْ: تناسيْتَ عهدَ الحبِّ قلْتُ لها: لا والذي خلقَ الإنسانَ من علقِ

ما كانَ قطُّ تناسي العهدِ من شيمي ولا السلوُّ عن الأحبابِ من خلقي[3]

ومن الشعراء من أطلقَ لعينيه العنان في البكاء، فبكى وبكى إلى أن نزح بحر دموعه وجفّت مآقيه، متمنياً أن يحتفظ بتلكَ العيون لا للبكاء فحسب، وإنما للتمتّع بالنظر إلى جمال من يحب ويهوى، ومن هؤلاء ابن نباتة المصري[4] في قوله {من الكامل}:

ما بتُّ فيكَ بدمعِ عيني أشرَقُ إلا وأنتَ من الغزالةِ أشرَقُ

أنفقْتُ عيني في البكاءِ وحبّذا عينٌ على مرأى جمالِكَ تُنفَقُ

وتكاثرَتْ في الجفنِ أنجمُ أدمعي فكأنّ غربَ الجفنِ فيَّ مشرّقُ[1]

---

(١) هو فخر الدين أبو العباس إبراهيم المتيماني الإسعردي ثم المصري، توفي سنة ٦٩٣ هـ كان رئيس الموقعين بالديار المصرية، ثم الوزير هناك، وولي الوزارة مرتين، كان مشكور السيرة قليل الطلب، كثير العدل والإحسان. ينظر ابن تغري بردي جمال الدين، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، ط١، دار الكتب العلمية، ١٩٩٦، ٨/٤٢

(٢) محمد بن عبد الله بن سعيد السلماني، قرطبي الأصل، يلقب بلسان الدين، ولد في الخامس عشر من رجب سنة سبعمئة وثلاث عشرة هجرية، كان سلفه قديما يعرفون بني الوزير، مات سنة سبعمئة وست وسبعين. ينظر العسقلاني ابن حجر، الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة، ٣/ ٤٦٩ وما بعدها

(٣) ابن تغري بردي جمال الدين، النجوم الزاهرة، ٨/٣٣٩

(٤) ابن نباتة المصري هو محمد بن محمد بن محمد بن الحسن الحمداني الفارقي المصري، أبو بكر، جمال الدين ابن نباتة، مولده في القاهرة في شهر ربيع الأول سنة ست وثمانين وستمائة برقاق القناديل، حدا حدو القاضي الفاضل وسلك طريقه، توفي في القاهرة. ابن تغري بردي جمال الدين، النجوم الزاهرة، ١٧/ ١٣

وإذا كان بعض الشعراء آثر البكاء والنحيب على محبوبة رحلت وديار أقفرت، فإنّ بعضهم الآخر حاولوا في مطالع قصيبهم الخروج على المعاني التقليدية المعروفة من بكاءٍ ووقوفٍ ومناجاة، فأعرضوا عن ذكر الدّمن والدموع، والأطلال والرسوم اقتداءً بالنواسي[1]، واستعاضوا عن ذلك كلّه بالتغزل وإسقاط ما حولهم من بقاع جميلة، وطبيعة خلّابة، ورياض غنّاء، وبساتين وارفة امتازت بها بلاد الشام على حسد المرأة وروحها، فيقول الشهاب التلعفري[2] في هذا الصدد{من البسيط}:

يا صاحِ دعني من ذكرِ العقيقِ ومن ... منازلَ ليس لي في نعتها شانُ

مالي وما لربوعٍ لستُ أعرفها ... ما الحبّ نعمّ والأوطان نَعمانُ

لولا الروادفُ تهتزُّ القدودُ بها ... ما شاقني الرملُ من يبرينِ والبانُ

أجلْ ولولا الظّباء النافراتُ لما ... سألْتُ هل سنحَتْ بالجزعِ غزلانُ؟[3]

وكما أسلفنا هذه الحالة أشبه ما تكون بحالة التمرّد على الأطلال من جهة، والتمرد على مطالع النسيب التقليدية من جهة أخرى، فبكاء الديار وتذكّر المحبوبة أمر لا طائل منه ولا فائدة. فالشاعر عبد الله بن أحمد[4] الذي ينتمي إلى هذا العصر نبذ الديار وذكرها، ونسي ما قد سلف، ودعا إلى معاقرة الخمرة التي فيها السرور والسلوّ يقول{من البسيط}:

ماذا يفيدُكَ ندبُ الأربُعِ الدُّرسِ ... وشرْحُ سالفِ عيشٍ بالعذيبِ نُسِي

---

(١) المصري، ابن شاتة، الديوان، ص١، المطبعة الهاشمية، بيروت، ١٢٠٤هـ، ص٩

(٢) ينظر ماشا عمر موسى، الأدب في بلاد الشام، عصور المركيين والأيوبيين و المماليك، ط٢، المكتبة العباسية، دمشق، ١٩٧٢، ص٤٨٣

(٣) محمد بن يوسف بن مسعود بن بركة الأديب البارع شهاب الدين أبو عبد الله الشيباني التلعفري الشاعر المشهور، ولد بالموصل سنة ثلاث وتسعين وخمسمائة، اشتغل بالأدب ومدح الملوك والأعيان، كان حليماً معاشراً ممتحن بالقمار وكلما أعطاه الملك الأشرف شيئاً قامر به، توفي سنة خمس وسبعين وستمائة. ابن إيبك الصفدي، الوافي بالوفيات،ط١، مطبعة فرانز شتوتغارت، ألمانيا، ١٩٩١، ٢٥٥/٥ وما بعدها

(٤) التلعفري شهاب الدين محمد، الديوان، تح رضا رجب، ط١، دار الينابيع ، دمشق، ٢٠٠٤م، ص١٩٤-١٩٥

(٥) عبد الله بن أحمد بن إسحاق بن إبراهيم بن المهدي أحمد بن الحسن بن الإمام القاسم بن محمد، هو أحد العلماء المبرزين ولد في شهر شوال سنة ١١٩١ إحدى وتسعين ومائة وألف في صنعاء أخذ عن والده وعن غيره وأتقن النحو والصرف والمنطق والمعاني والبيان، ودرس في هذه العلوم بجامع صنعاء وأخذ عنه جماعة من شيوخنا وقرأ الكتب الحديثية وعمل بما فيها، مات سنة ١١٧٠ ينظر الشوكاني، البدر الطالع بمحاسن من بعد القرن السابع، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨، ٢٦١/١

فشنّفِ السّمعَ من ذكرى معتّقةٍ جلوتُها كشُموسٍ في دُجى الغَلَسِ[1]

لم يقف شعراء هذا العصر عند هذا الحدِّ من الغزل، بل امتدّ شعرهم الغزليّ إلى جسد المرأة بأعضائه وتفاصيله، فنظروا إلى وجه المرأة على أنه بدر بتمامه، وإلى خدها على أنه بستان من الرياحين والورود، وإلى قدّها على أنّه غصن ميّاس يُغري بتيهه ويُستظل بفيئه، وإلى ألحاظ عيون تنسج لك الأكفان كلّما نظرتْ إليك من شدة جمالها وقوة تأثيرها، وفي ذلك يقول الشاعر أسامة بن منقذ{من الكامل} [2]:

ومُحجّبٍ كالبدر يدنو نورُهُ من عينِ رائيهِ وتنأى دارُه

يحكي الغزالةَ والقضيبَ قوامُهُ ولحاظُهُ وبهاؤُهُ ونفارُهُ[3]

ومن الشعراء من جمع في شعره بين وصف المحاسن الحسدية وصفاً عاماً، وبين ما خلّفته تلك المحاسن على حسده ونفسيته من سهر وأرق، وألم وضنى، ومنهم الشاب الظريف في قوله{من البسيط}:

لا أسهرَ اللهُ طرفاً نام عن سهري وعذّبَ القلبَ بالأشجانِ والفكرِ

ولا سقى دارَهُ يوماً إذا سُقيَتْ دارٌ بدمعي، إلا وابلُ المطرِ

يا قومُ قد شفّني وجدٌ ببدرِ دجًى على قضيبٍ أراكٍ ناعمٍ نَضرِ

ظبيٌ من الأنسِ لولا سحرُ مقلتِهِ ما بتُّ فيهِ بليلٍ غيرِ ذي سَحَرِ

في حاجبيهِ وعينيهِ ومنطقهِ شبهٌ من القوسِ والأسهامِ والوترِ

روضُ الجمالِ وأفقُ الحسنِ فهو لذا قد راحَ يجمعُ بينَ الغصنِ والقمرِ[4]

---

(١) الشوكاني، البدر الطالع بمحاسن من بعد القرن السابع، ٢٦١/١

(٢) أسامة بن مرشد بن علي بن مقلد بن نصر بن منقذ بن مالك بن أبي مالك بن عوف بن كنانة ينتهي إلى قحطان، ولد سنة ثمان وثمانين وأربعمائة وتوفي سنة أربع وثمانين وخمسمائة، دفن في دمشق في حمل قاسيون، وهو منقذ ملكوا حصن شيزر، وكان هذا الأمير من أكابر بني منقذ وشجعانهم. ابن إيبك الصفدي، الوافي بالوفيات، ٣٧٨/٨

(٣) ابن منقذ أسامة، الديوان، تح حامد عبد المجيد، ط٢، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٣، ص١٢١

(٤) الشاب الظريف، الديوان، ط١، تح شاكر هادي شاكر، مكتبة النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٥م، ص٤١

ومنهم من رأى في محبوبته معلماً في مدرسة الطبيعة، فقدها علّم الأغصان كيف تنثني، وصوتها علّم الحمائم كيف تهدل، يقول شهاب الدين محمود{من الطويل}:

تثنى وأغصانُ الأراكِ نواضرٌ فنحتُ وأسرابٌ من الطيرِ عُكَّفُ

فعلّمَ باناتِ النَّقا كيفَ تنثني وعلّمَ ورقاءَ الحمى كيفَ تهتفُ[1]

ومما شاع في هذا العصر التعزّل بغير العربيات، وذلك بسبب دخول أقوام حديدة وانصهارها بالمجتمع العربي، فتغزّل الشعراء بالنساء التركيات والكرديات بما يرضي ملوكهم وأمراءهم من جهة[2]، وبما يرضي دوقهم تجاه الجمال الباهر الذي تمتعت به المرأة الأجنبية من جهة ثانية، من مثل قول ابن عُنَين[3] متحدّثاً عن ظباء الترك{من السريع}:

لا تعرضَنَّ لضيّقِ المُقلْ فتبيْتَ من أمنٍ على وجلِ

واترك ظباءَ الترك سانحةً لا تعترضْ لحبائلِ الأجلِ

من كلِّ مائسةٍ منعّمةٍ غرّى الأياطلِ مُفعمةِ الكفلِ[4]

ولعمر بن الوردي مقطوعة جميلة في وصف بنت من بنات التتر افتُتن بها، وأخذت منه كل مأخذ. نذكر منها{من مجزوء الكامل}:

لي من بناتِ المُغلِ مَن تفضحُ مني ما استترْ

وكيفَ حالُ مسلمٍ أصبحَ في أسرِ التترْ[5]

ولم يقتصر الأمر على وصف الجمال الأجنبي، إنما تعداه إلى اقتباس بعض معاني الحرب واستخدامها في الغزل. ومن ذلك قول الشرف الأنصاري{من الوافر}:

---

(١) الشيكاني، سدر الطالع، ١٩٨/٤

(٢) يُنظر باشا عمر موسى، الأدب في بلاد الشام، عصور الزنكيين والأيوبيين والمماليك، ص٤٨٨

(٣) محمد بن نصر الله بن مكارم بن الحسين بن عنين الأديب الرئيس شرف الدين أبو المحاسن الكوفي الأصل الزرعي المنشأ الدمشقي الشاعر صاحب الديوان المشهور، ولد بدمشق سنة تسع وأربعين وخمس مائة، وسمع من الحافظ أبي القاسم بن عساكر، لم يكن في عصره آخر مثله، طوف وجال في العراق وخراسان وما وراء النهر والهند ومصر، ومدح الملوك والوزراء وهجا الصدور والكبراء، وكان غزير المادة ابن إيبك الصفدي، الوافي بالوفيات، ١٢٢/٥

(٤) ابن عُنين، الديوان، ط١، المطبعة الأدبية، بيروت، ١٩٨٨، ص٢٤

(٥) ابن الوردي، الديوان، ص٣٣٦

ملامُكَ في الهوى يُغري ويُشجي فـهلْ من عاذرٍ لي منْكَ يُنجي

أمـا من مُسـلمٍ ينـهاكَ عنّي فإنّي منْكَ في أسـرِ الفرنـجِ[1]

ولا بدّ لنا قبل نهاية الحديث عن الغزل في هذا العصر من أن نشير إلى الغزل الصوفي الذي انتشر انتشار النار في الهشيم، والذي بلغ ذروته في القرن السابع الهجري[2]، وقد آثر شعراؤه أن يسموا بأنفسهم وأحاسيسهم فوق إطار المحسوسات إلى إدراك النور المشرق على أرض الذات، مستخدمين المرأة رمزاً للوصول إلى الجمال القدسي. يقول السهروردي {من مجزوء الكامل}:

أبـداً تحِنُّ إليكـمُ الأرواحُ ووصالكُـمْ ريحانُها والرّاحُ

وقلوبُ أهلِ وداذكم تشتاقكُم وإلى لذيـذِ لقائِكُـم ترتاحُ

وا رحمتا للعاشـقين تكلّفُوا سترَ المحبةِ والهوى فضّاحُ[3]

ولا يكادُ يُذكر التصوف والمتصوفة إلا ويُذكر محيي الدين ابن عربي، الشاعر المتصوف الذي رأى أن سرَّ الخلاص من الحياة والتماهي مع الغيبيات يكمن في نهج منهج الصوفية. يقول {من الطويل}:

سَرُوا وظلامُ اللّيلِ أرخـى سـدولَهُ فقلْـتُ لـهـا : صبّاً غريباً مُتيّما

أحاطَتْ بهِ الأشواقُ صَوْناً وأرصَدَتْ لـهُ راشِقـاتُ النُّبلِ أيّـانَ يمّمـا

فأبدَتْ ثناياها، وأومضَ بـارقٌ فلمْ أدرِ من شقّ الحنادسِ منهما

وقالَـتْ : أمـا يكفيهِ أنّي بقلبِهِ يشاهدُني في كلّ وقتٍ؟ أما أما ؟[4]

وعنـد سلطان العاشقين ابن الفارض نجد الغزل الصوفي تطوراً للغزل العذري الهائم في فضاءات الجمال الروحي، فيتخذ الحبّ شعاراً لحياته، ومذهباً إنسانياً يقبل عليه ويعيشه لحظة

---

(١) الشرف الأنصاري، الديوان، ط١، المطبعة اللبنانية، بيروت، ١٢٠٧هـ، ص١١٤

(٢) يُنظر أنتوحي ميادة، شعر الغزل الصوفي، رسالة دكتوراه، منشورات جامعة حلب، ٢٠٠٠، ص هـ

(٣) السهروردي شهاب الدين، الديوان، تح أحمد مصطفى الحسن، دار يعقوب للطباعة، دمشق، دت، ص٤٦

(٤) ابن عربي محيي الدين، ترجمان الأشواق، د ط، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦، ص٢٧

بلحظة، بعدها ينتهي به الحب إلى الحب الإلهي، فيحترق بناره، ويتيه في مسالكه، فلا حبّ عنده من غير بكاء متواصل، ولا غرام بلا شوق وأنين{من البسيط}:

للَّهِ أجفـانُ عَينٍ فيكَ سـاهِرةٍ شوقاً إليكَ وقلـبٌ بالغَـرامِ شَـجِ
وأضلُـعٌ نَحِلَتْ كادتْ تُقَوِّمُها من الجوى كبِدي الحرّا من العِوَجِ
وأدمُـعٌ هَمَلَتْ لولا التنفّس مِن نارِ الهَوى لم أكدْ أنجو من اللُّجَجِ
لا كانَ وَجْدٌ بِهِ الآماقُ جامدةٌ ولا غـرامٌ به الأشـواقُ لم تَهِجِ[1]

فمن الملاحظ أن سيرورة الغزل عبر العصور التي سبقت العثماني كانت متشابهة في المفاهيم والرؤى إلى حد بعيد، مع الاختلاف الذي طرأ على اللغة المستخدمة بين العصر الجاهلي وما تلاه من عصور، إضافة إلى الأغراض الجديدة المتعلقة بالعزل والتي فرضتها المرحلة التي يعيشها كل شاعر.

(١) ابن العارض، الديوان، ط١، دار الكتب المصرية، القاهرة، دت، ص٨٠

الباب الأوّل

شعراء الغزل الشاميين في العصر العثماني

الفصل الأول: شعراء دمشق والمناطق الجنوبية من بلاد الشام.

الفصل الثاني: شعراء حلب والمناطق الشمالية من بلاد الشام.

الفصل الثالث: شعراء لبنان وباقي مناطق بلاد الشام.

الباب الأوّل: شعراء الغزل الشاميين في العصر العثماني

لم تُوقف الحروب والأحداث التي جرت في العهد العثماني الحركة الأدبية التي بقيت متواصلة ومستمرة وإن تعرضت أحياناً لبعض الخمول أو الركود، فقد برع في هذه المرحلة كثير من الشعراء وسطع نجمهم لا سيما من تناول الحالة الاجتماعية السائدة، أو من كان شعره متنفساً من المعاناة التي أصابت الناس، فاستفاضت الأشعار سواء أكان يحدوها أمل أم القنوط، أو كانت ثائرة متمردة أم خانعة منكسرة، ولم يترك الشعراء غرضاً إلى طرقوه، بل وأضافوا أغراض جديدة تتطلبها المرحلة كالشعر الساخر أو أشعار الألغاز والأحاجي وغيرها، ولم يترك الشعراء غرض الغزل بل كان بالنسبة لهم ملاذاً لإفراغ شحناتهم العاطفية، وأحياناً هروباً من الواقع المزري.

سأستعرض فيما سيأتي تراجم للشعراء الذين تناولتهم في بحثي، وقد قسمتهم حسب الانتماء المكاني من أراضي بلاد الشام.

الفصل الأول

شعراء دمشق والمناطق الجنوبية من بلاد الشام

كانت دمشق في عهد الدولة العثمانية مقسّمة إلى مناطق إدارية، دمشق وألوية محيطة بها كلواء حوران ولواء الكرك وغيرها، ولهذا اشتمل الفصل على مبحثين، الأول شعراء دمشق، والثاني الأحزاء الجنوبية من بلاد الشام.

المبحث الأول: شعراء مدينة دمشق

كانت دمشق وجهة العلماء والمتعلمين لما فيها من الفقهاء والأدباء والشعراء، وقد نبغ منها شعراء كثر، اقتصرت في دراستي على بعضهم، وهم: إبراهيم السؤالاتي، ودرويش الطالوي الأرتقي، وإسماعيل حجازي، و محمد الصالحي الهلالي، والأمير منحك الدمشقي.

أولاً: الشاعر إبراهيم السؤالاتي

تطالعنا كتب التراجم أن الشاعر إبراهيم السؤالاتي كان وافر الحظ من البراعة، وصائب الحظ في رحرفة اليراعة، نال الأدب والفقه بجده واجتهاده، وذهب فيهما إلى أبعد حدّ، وقد كان هذا الشاعر وافر الصبابة والوجد منذ نعومة أظفاره مقبلاً على الحياة، مازجاً بين التصابي والحكمة فيها، وكانت ولادة الشيخ إبراهيم بن عبد الرحمن الدمشقي الفقيه في دمشق[1]، والتي قضى فيها ردحاً من الزمن يشتغل بصناعة النظم وقرض الشعر، إلى أن تغيرت حاله، وطرأ على حياته ما غيرها، فبدأت عنده رحلة الشقاء والتعب، فسافر إلى بلاد الروم حيث أقام فيها بضع سنين استغلها بالتعرف على ثقافات الشعوب وأدبائهم، ثم عاد إلى دمشق ليحط لنفسه حياة جديدة تعتمد على المسائل الفقهية التي كانت تشغل الناس آنذاك حتى وصل إلى مرحلة طغت فيها الحوانب الفقهية على حياته، فبدا واضحاً تأثره الكبير بها من

(١) الخوري كامل سلمان. معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى عام ٢٠٠٢، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٥، ٣٦/١

خلال أشعاره التي غلّفها بطابع ديني بحت[1]، ومن صفاته أنه كان يحرص على اقتناء الكتب، حتى بلغ ما جمعه ينوف على خمسة آلاف كتاب في شتى أنواع العلوم، وقد أوصى بهذا الكنز المعرفي إلى بنت لهُ، وافته المنية في شهر ربيع الأول من سنة خمس وتسعين وألف عن عمر ناهز الستين بعد معاناة مع مرض عضال استهلك منه نفسه وماله ودفن في مقبرة الشيخ أرسلان في دمشق[2].

أما أشعاره فقد تنوعت بتنوع أطوار حياته، ففي معية الصبا والشباب اختط درباً في المديح، فقال في مدح المولى عارف {من مجزوء الكامل}[3]:

جَذبَتْ محاسنُك القلوبا حتى غدوتَ لها الحبيبا
وطلعتَ من أفقِ العُلا بدراً لخُرَّدِهِ خطيبا[4]

وله في الشكوى من شظف العيش وقلة الحيلة، فنفسه التي تعلوها الهمة وتتطلع للمجد تحجمها هموم الحياة وقسوتها، فهو كالدولاب بين صعود وهبوط وبين إقدام وإحجام فيقول {من مجزوء الكامل}:

همُّ المعيشةِ حالَ ما بيني وبينَ حبائبي
لو كلِّفَ السَّيفُ المعا شَ نبا بكفِّ الضَّاربِ[5]

وله في الرهديات والعودة إلى الله وقت الشدائد والملمات، ما يفلسف حالة من القناعة والرضى وصل إليها الشاعر رغم الأمراض والأسقام التي أصابته في مراحل متقدمة من حياته، حيث يقول {من الطويل}:

---

(١) المحبي، خلاصة الأثر، ١/٢٨

(٢) المصدر السابق، ١/٢٩

(٣) المصدر السابق ١/٢٩

(٤) المحبي، نفحة الريحانة، ١/٢٩٥ خرّد مفردها خريدة وهي البكر من النساء

(٥) المصدر السابق، ١/٢٩٧ ـ تحالى وتساعد

تصبّر ففي اللأواء قد يُحمد الصبرُ ولولا صروف الدهرِ لم يُعرف الحرُّ

تقلّبُ هذا الدهر ليسَ بدائمٍ لديه مع الأيام حلو ولا مرُّ[1]

ومما قاله في المديح راسماً كرمه كدوحه وجوده بأنه سحابٌ هطّال ورسل من السماء تعشب الروض، كما فضله يقع في يد الممنوح فيقلبها من حال إلى حال {من الطويل}:

رياضٌ سقتْها سحبُ جدواكَ لا ذوتْ إليكَ مدى الأيامِ واردةٌ تترى[2]

وقد كتب إلى أحد الأعيان يمدحه بعد أن ناله منه وصلاً بالأعطيات وقد جعل من عطاء هذا الرجل ما يفوق كلمات الشكر والثناء وما هذا العطاء إلا إحياء لسنّة من سلفه من أهل الكرم والجود، يقول {من الكامل}:

أهديتني وأجزتني وبررتني لكَ من عوائدِ سنةُ الأسلافِ[3]

أما وفاته فكانت ليلة الأربعاء حادي عشر شهر ربيع الأول سنة خمس وتسعين وألف وقد جاوز الستين ودفن بمقبرة الشيخ أرسلان وكان ابتلي بمرض عالجه مدة مديدة وأنفق عليه أموالاً جمة ولم يخلص منه حتى استحكم فيه فمات رحمه الله تعالى[4].

ثانياً: الشاعر إسماعيل بن عبد الحق الحجازي

هو إسماعيل بن عبد الحق بن محمد بن محمد بن أحمد الحمصي الأصل الدمشقة الشافعي القاضي والأديب الشاعر المعروف بالحجازي ولد سنة خمسين وتسعمائة(٥)، وقد نشأ هذا الشاعر في بيت علم وأدب حيث أخذ الطب عن جدّه الذي كان يسكن الحجاز ومن هنا جاء لقبه الحجازي، وتلقى فقهه الشافعي عن الشرف الدمشقي، والعلم الشرعي عن العلامة

---

(١) المحبي، خلاصة الأثر، ١/٢٨

(٢) المحبي، نفحة الريحانة، ١/٢٩٨

(٣) المصدر السابق، ١/٢٩٩

(٤) البستاني بطرس، دائرة المعارف، ط١، مطبعة بيروت، ١٨٧٦، المجلد الأول، ص٢٢٤

(٥) العرضي محمد الدين، لطف السمر وقطف الثمر، تح محمود الشيخ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، دت، ١/٤٩٤

فضل الله بن عيسى البوسنوي نزيل دمشق والعلامة عبد الرحمن العمادي المفتي، حتى صار صاحب علم وفقه فتولى منصب القضاء في محكمة قناة العوني، وكذلك رئيس الأطباء في الباب[1].

ولما امتلكه هذا الشاعر من أسلوب رقيق، وتفنن في أساليب الكتابة التي تعبّر على سعة اطّلاعه، لا سيما براعته في كتابة المنظوم من الغزل، حيث كان وصّافاً من الدرجة الرفيعة لمعاني الشوق والصبابة، حتى أصبح الناس يتداولون شعره ويتغنون به، لهذا أفرد له الفيومي صفحات من كتابه (المنتزه)، وقال عنه البديعي: " أديب يطرب بألحانه ما لا يطرب المدام بحانه فلو أدركه أبو الفرج الاصبهاني لوشح بأصوات موشحاته كتاب الأغاني"[2].

وقد تنوع في أغراضه الشعرية، فمما قاله في العتاب {من الطويل}:

وربَّ عتـــابٍ بيننَـــا جـــدّد الهـــوى ... شـــهيّ بألفـــاظٍ أرقّ مـــنَ الســـحرِ

وأحلـى مـن المـاءِ الـزلالِ علـى الظمـا ... وألطـفُ مـن مـرّ النسـيمِ إذا يسـرِي

عتـــابٌ ســـرقنَاهُ علـــى غفلـــةِ النَّـــوى ... وقد طرفَتْ أيدِي الهوى أعينَ الدهرِ[3]

ومما قاله واصفاً حالته {من المديد}:

---

(١) ينظر المحبي، خلاصة الأثر، ٤٠٧/١، والخوري كامل سلمان، معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى عام ٢٠٠٢، ٤٩١/١

(٢) عيسى أحمد، معجم الأطباء من سنة ٦٥٠ هـ إلى يومنا هذا (وهو ذيل عيون الأنباء في طبقات الأطباء لابن أصيبعة)، ط١، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨٢، ص١٤٢

(٣) الخروطلي محمد عيد، أعلام الأطباء الأدباء في دمشق، ط١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص١٩٣

إن طلبتُمُ أبدِي لكمْ شرحَ حالِي ... فهوَ أمرٌ يكلُّ عنْهُ مقالِي

لا تقولُوا مسافرٌ بلْ مقيمٌ ... كلَّ يومٍ سرورُه في كمالِ

ثم ما قد أصابنا من رفيق ... وعزيز ومنبه الأفضال

فهو أمرٌ عجزْتُ أن رمتُ أُحصِي ... منهُ حالاً فكيفَ بالأحوالِ

غيرَ أنِّي قصدتُ من رقمِ هذا ... فهمكُم حالَنَا على الإجمالِ[1]

وكما أسلفنا أنه كان شاعراً غزِلاً رقيق الطبع، لهذا نجد غزارة في نظمه للمقطوعات الغزلية، ومنها قوله {من الطويل}:

وقدْ أخذتْنَا نشوةٌ منْ حديثِهِ ... كأنَّا تعاطيْنَا سُلافاً منَ الخَمْرِ

ورخْنَا بحالٍ ترتضيها نفوسُنَا ... وها أنَا بينَ الصحوِ ما زلْتُ والسّكْرِ[2]

أما في وصف المحبوب فقال {من المديد}:

طلعَ البدرُ والحبيبُ معاً ... فأضاءَ الوجودَ والتمعَا

فتعجبْتُ إذْ رأيتُهُمَا ... في زمانٍ كلاهُمَا طلعَا

كيفَ يبدُو الهلالُ في زمنٍ ... فيهِ وجهُ الحبيبِ قدْ سطعَا[3]

وفي الشوق إلى الحبيب قال {من مجزوء الكامل}:

---

(١) حلوصي، إحسان ست سعيد. أعلام الفكر في دمشق بين القرنين الأول والثاني عشر للهجرة، ط١، دار يعرب، دمشق، ١٩٩٤، ص٩٤.

(٢) المحبي، خلاصة الأثر، ١/٤٠٧.

(٣) المصدر السابق، ١/٤٠٧.

قلبِـــي مـــنَ الأشـــواقِ لاهـــفُ ... والـــدمعُ مـــنَ عينِـــي ذارفُ
أبكِـــي ودمعِـــي لـــمْ يـــدعْ ... أحـــداً بحـــالِي غيـــرَ عـــارفِ
لـــولا المحبـــةُ يـــا رفيقِـــي ... لـــم يكـــنْ قلبِـــي لعـــاطفِ
أصـــبُو إذا غنّـــى علـــى ... أعلـــى غصـــونِ الـــدوحِ هـــاتفُ
ويشُـــوقُنِي بـــرقٌ بـــدَا ... مـــن جانـــبِ الأحبـــابِ خـــاطِفُ[1]

كانت وفاته سنة إحدى وألف ودفن بباب الصغير جانب أبيه وحده[2].

ثالثاً: الشاعر درويش الطالوي الأرتقي

لا يُذكر هذا الشاعر في كتب التراجم والسير إلا وتذكر معه رقة الطباع ونُبل الشيم، مع الذكاء والبراعة في الكتابة، فالشاعر محمد بن أحمد الأرتقي الدمشقي أبو المعالي الشهير بدرويش الطالوي والدي ولد سنة ٩٥٠ هـ في دمشق[3]، ينسب إلى جده لأمه طالو الأرتقي، جاء والده مع السلطان سليم إلى دمشق، وقد منحه السلطان إقطاعاً يقوم عليه، إلا أنه هرب بعد ذلك بسبب عدم سداد الدين المترتب عليه، ومن هنا نشأ ابنه درويش على الفقر، وهذا ما دفعه إلى تعلّم الصنعة؛ فعمل في صناعة السروج، وبعد ذلك اتجه إلى العلم لينهل من علوم العربية والفقه والأدب والفلك والمنطق؛ فتتلمذ على يد شيوخ دمشق من مثل محمد بن حسن المغاني وأخذ التصوف عن منلا غيات الدين، والشيخ شهاب الدين التبريزي، وأخذ الفقه الحنفي على يد الشيخ نجم الدين محمد البهنسي مفتي دمشق، وقد حضر مجالس التفسير عند الشيخ البدر العزي ومجالس القضاء عند القاضي المولى محمد بن بستان[4]، وقد

(١) ابن شاشوير، عبد الرحمن، تراجم بعض أعيان دمشق، ط١، المطبعة الأمانية، بيروت، ١٨٨٦، ص١٨١

(٢) المحبي، خلاصة الأثر، ١/٤٠٦

(٣) المحبي، نفحة الريحانة، ١/٥٣، وينظر خليفة حاجي، كشف الظنون، ص ٢٣٧

(٤) ينظر المحبي، خلاصة الأثر، ٢/١٤١—١٥٠

دفعه شغفه إلى إتقان اللغتين التركية والفارسية، فتفتقت مواهبه أكثر ، وصار يحسن التصرف في النظم والنثر.

يُعدّ درويش الطالوي من أكثر شعراء العصر العثماني غزارة في نظم الشعر، ومعظم شعره في الإخوانيات والمديح، وكان مبالغاً جداً في فخره أو هجائه رقيقاً في وصفه وغزله، وفي شعره حنين واضح إلى دمشق وربوعها وهذا ما ساعد في انتشار شعره بين عامة الناس وخاصتهم آنذاك، بالإضافة إلى أنه ترك مصنفات مختلفة في النثر والشعر، لعل أهمها كتابه الموسوم بـ "سانحات دمى القصر في مطارحات بني العصر" وهو كتاب جمع فيه أخباراً ونوادر وأشعاراً وطرائف أخذها عن شيخه أبي الفتح محمد بن عبد السلام المالكي التونسي[1]، وكتاب "هدايا الكلام في أخبار محمد أبي الفتح بن عبد السلام"، وكتابه "رفع النواشي عن ظلم الإباشي"، وكتاب "مختار شعر أبي تمام".

أما شعره فتنوعت أغراضه بين الفخر والمديح والغزل، فله بالفخر بآل طالو، قوله{من الكامل}:

إن حاربُوا ملأُوا البلادَ مصارِعَاً أو سالَمُوا عمَرُوا الدّيارَ مساجِدَا[2]

ولما كان الشاعر كثير الأسفار والترحال ، فقد كان يصف المدن والبلدان التي ينزل فيها، معلفاً قصائده بطابع الشوق إلى تلك الديار، فله في وصف الشام قوله{من الطويل}:

على الشّامِ كلّمَا هبّتِ الصّبَا سلامٌ كنشرِ الروضِ طابَ لَهُ نشْرُ

فيا حبّها زدني جوًى كلّ ليلةٍ أيا سلوةَ الأحزانِ موعدَكِ الحشرُ[3]

---

(١) الطالوي درويش، سانحات دمى القصر ، درويش الطالوي ، تح محمد مرسي الخولي، ط١، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٣، ص١٦

(٢) الخفاجي، ريحانة الألبا، ١/٥٥

(٣) المحبي، خلاصة الأثر ، تح ٢/١٥٢

ومما وصف مدينة " إستانبول " حيث يصور لنا الرحلة والسفينة والمشاهدات التي رآها بقوله {من الكامل}:

سِرْنَا بإسلامبولَ نبغي نزهةً ... دعتِ الفؤادَ إلى الفضاءِ المطلقِ

حفَّتْ بسروٍ كالقيانِ تلفّعَتْ ... خضرَ الملاءِ كشفنَ عنْ ساقٍ نقِي[1]

وله في مدح ابن بستان وكان أميراً على إحدى ضياع الروم فقال {من البسيط}:

متى أتَى بي أرضَ الروم منتصباً ... روضاً أريضاً وماءً بارداً وكلا

هُو الجَواد الَّذي سارَت مَواهِبُهُ ... تدعُو إلى نعمائِهِ الجفلَى[2]

وكانت وفاته في دمشق سنة أربع عشرة بعد الألف ودفن فيها[3].

رابعاً: محمد الصالحي الهلالي

هو محمد شمس الدين بن نجم الدين بن محمد الصالحي الدمشقي، وجاء نسبته لمكان ولادته في حي الصالحية بدمشق[4]، حيث نشأ وتعلم القرآن فيها، ثم بعد ذلك بدأ رحلته العلمية متوجهاً إلى مكة المكرمة حيث تتلمذ فيها على يد ابن حجر الهيتمي، و القطب المكي النهروالي، ثم عاد إلى دمشق بعد وفاة والده بسنة، إلا أن شغفه بطلب العلم لم يقعده في دمشق طويلاً فأمّ أرض مصر، ثم انتقل إلى طرابلس من أرض الشام وأقام فيها ردحاً من الزمن معلماً لابن الأمير علي بن سيفا[5].

---

(١) المصدر السابق، ١/١٥٢. القيان: مفردها قينة وهي الأمة سواء أكانت مغنية أم غير ذلك

(٢) الحفاجي، ريحانة الألباب، ١/٦٠

(٣) ينظر المحبي، ترجمة بعض أعيان دمشق، ص٢٢١ ، وريحانة الألبا، ١/٥٣

(٤) ينظر حلوصي إحسان، أعلام الفكر في دمشق بين القرنين الأول والثاني عشر للهجرة، ص٣٣٢

(٥) ينظر المحبي، خلاصة الأثر، ٤/٢٣٩

يعد الصالحي أحد البارعين في الأدب والكتابة واشتغل بطلب العلم وقرأ على المجد محمد بن عيسى المكاني وأجاز له الشهاب أحمد بن عبد الكريم الغزي العامري المفتي، وكان يعرف التركية والفارسية وكان أحد الشهود والكتبة بمحكمة العونية[1].

تطرّق في شعره إلى مجموعة من الأغراض، منها الحكمة، حيث يقول في الحضّ على طلب العلم {من الطويل}:

عليكَ بعلمِ المنطقِ البهجِ الذي ... يجلُّ به الإنسانُ إن قامَ أو دعَا

يقلدُ نحرَ الدهرِ عقداً منظماً ... ويلبسُ للأفكارِ تاجاً مرصّعَا[2]

وكذلك قوله {من البسيط}:

النحوُ علمٌ بهِ تشحيذُ فكرتِنَا ... فالزمْهُ وأملي لنَا منْ أصلِهِ طرفَا

فكلُّ من يرتوِي مِن وردِهِ أبداً ... بينَ الأفاضلِ معدودٌ من الشُرفَا[3]

ولعل معظم شعره كان في العزل وتذكر المحبوبة، فمن بديع ما قال {من الطويل}:

إلى كم أمنّي القلبَ والقلبُ مولَعٌ ... وأزجرُ طرفَ العينِ والطرفُ يدمَعُ

وحتى متى أشكو فراقَ أحبةٍ ... عفا بالنّوى منهمُ مصيفٌ ومربعُ[4]

وقد عاصر الصالحي ثلاثة من السلاطين العثمانيين، هم: السلطان سليمان الأول الذي تولى الحكم سنة ٩٢٦ هـ، والسلطان سليم الثاني الذي تولى الحكم سنة ٩٧٤ هـ، و السلطان

(١) ينظر كوركيس عواد، الدخائر الشرقية، ط١، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٩، ص٣٦

(٢) الحافظ محمد مطيع، علماء دمشق وأعيانها في القرن الثاني عشر الهجري، ص١٢١

(٣) عاموني أسامة، الحركة الأدبية في بلاد الشام، ط١، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٧١، ص١٦٣

(٤) بدا سامي حاسم، موسوعة الشعراء العرب، ط١، دار المعتز للنشر، ٢٠٢٠، ١٨٣/٥

مراد الثالث الذي تولى الحكم ٩٨٢ هـ، ومات مطعوناً يوم الأربعاء حادي عشر ربيع الأول سنة خمس عشرة ومائة وألف ودفن بسفح قاسيون بالروضة[١].

خامساً: الأمير منجك الدمشقي

هو شاعر وأمير ذاع صيته في عصره، فهو منجك بن محمد بن منجك الدمشقي الجركسي، كانت ولادته في مدينة دمشق من عام ١٠٠٥هـ، حيث نشأ في كنف والده الأمير محمد في بحبوحة من العيش والثروة، ومنذ صغره مال إلى العلم والأدب فتلقى العلم على يد علماء دمشق وأدبائها[٢].

كان الأمير منجك جواداً فأنفق ما ورثه عن والده في مسالك العطاء، ثم بدأ رحلته قاصداً السلطان العثماني إبراهيم بن محمد عسى أن ينال منه وصلاً، لكن السلطان تسقّط أخباره فظن أنه من الأغنياء فلم يلبّه، وفي ليلة أتاه في المنام من يقول له{من الوافر}:

وبـــابُ اللهِ مبـــذولُ الفنـــاءِ وأبـــوابُ الملـــوكِ محجبـــاتُ

فلما استيقظ نظم شعراً يقول فيه{من البسيط}:

إن الملـــوكَ إذا أبوابُهـــا غلقـــت لاتيأسَـــنَّ فبـــابُ اللهِ مفتـــوحُ[٣]

وفي بلاد الروم جمع الأمير منجك ما نظمه من قصائد وأسماها "الروميات"، والتي كتب معظمها معارضاً فيها روميات أبي فراس الحمداني، وبعد وفاته جمع المحبّي كل أشعاره[٤].

---

(١) ينظر المرادي، سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر، ٤/٦٤

(٢) ينظر المحبي، خلاصة الأثر ٤ / ٤٠٩، ٤٢٣، وينظر الحافظ محمد مطيع، علماء دمشق وأعيانها في القرن الحادي عشر الهجري، ١/٣٥٢، ٣٥٣

(٣) المصدر السابق، ٢/١٣٠

(٤) الطباع محمد راغب، إعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء، تح محمد كمال، ط٢، منشورات دار القلم العربي، ١٩٨٨م، ٤/٢٢٣

عُرف عن الأمير منحك الأخلاق الحميدة فمما تذكره الكتب أنه مدح أحد القضاة، وطلب من أحد الناس أن يكتبها له، فأخذها الرجل ونسب القصيدة إلى نفسه وقدمها للقاضي، فنال بها عطاءً وحظوة، وعندما وصل الخبر إلى منجك، قال: "لا نخيب من توسل بنا وللرجل نصيب ناله على يدنا فالله يمتعه ويزيده"[1]، وهذه الأخلاق رفعته عند الناس فتسابقوا إلى مديحه، ومنهم الشاعر ابن النحاس الحلبي الذي قال فيه{من مجزوء الرجز}:

فـــي روضـــةٍ كأنّهـــا ... وصـــفُ الأميـــر مَنجَـــكِ
مـــن حـــارَ فـــي أوصـــافِهِ ... كـــلُّ لبيـــبٍ وذكـــي
بحـــرٌ وفيـــهِ بالثنـــا ... ألسُنـــا كالفلـــكِ[2]

وقال فيه محمد المحبي: "وإنه ليس يشبهه أحد من الخليقة، وله من الفضل ما لا يحتاج إلى إقامة الدليل، وبالجملة فهو مذكور بكل لسان، وممدوح لكل إنسان"[3].

أما شعره فكان غزيراً متنوع الأغراض، فمما قاله في المديح{من الكامل}:

ملـــكٌ جناحَـــا خيلِـــهِ ورماحِـــهِ ... يـــومَ الـــوغى مـــن فتيـــةٍ وملاّئـــكِ
تمشِـــي الفـــوارسُ تحـــتَ أمـــرِ ركابِـــهِ ... طـــوعَ القيـــادَ فيالَـــهُ مـــن مالِـــكِ[4]

ومما قاله في فلسفته للحياة بعد أن أصابه الفقر بسبب إنفاقه المال، ودخوله في العزلة{من الطويل}:

غريـــبٌ وإنّـــي فـــي العشـــيرةِ والأهـــلِ ... أرى الخصبَ ممنوعَ الجوانبِ من محلِ
وإنّـــي لقـــدْ جربْـــتُ دهـــرِي وأهلَـــه ... لعمري حتى صرتُ أنفرُ من ظلي [1]

---

(١) المصدر السابق، ٤/٢٢٥

(٢) ابن النحاس، الديوان، ص١٩٩

(٣) يوة حكلي ريب، الحركة الشعرية في حلب في القرن الحادي عشر الهجري ، ط١، دار الضياء، عمان، ٢٠٠١م، ص١٩٨

(٤) منجك، الديوان، ص١١١

ومما قاله في تصرّف أمور الدهر وتغيرها{من الكامل}:

ذهـــبَ الشـــراعُ وضـــلّتِ المُـــلاحُ ... فـــي جـــنحِ ليـــلٍ مـــا لـــذاكَ صـــباحُ

وســـفينتي لـــم يبـــقَ فيهـــا قطعـــةٌ ... إلا ومزقَهـــــا بِلَـــــى وريـــــاحُ

والســـحبُ تهطـــلُ والرعـــودُ صـــواعقٌ ... والبـــرقُ ســـيفٌ فاتـــكٌ ســـفّاحُ

وجّهْـــتُ وجهِـــي نحـــوَ بابِـــكَ راجيًـــا ... إذ سُـــدَّت الأبـــوابُ يـــا فتّـــاحُ[٢]

بعد ذلك عاد الأمير إلى مسقط رأسه دمشق في عام ١٠٥٦هـ، واعتكف في بيته معتزلاً الناس، إلى أن خرج من عزلته قبل وفاته بعام تقريباً، حيث أصابه المرض ووافته المنية عام ١٠٨٠، ودفن في دمشق[٣].

(١) محك، الديوان، ص٢٨

(٢) محك، الديوان، ص١١٤

(٣) المحبي، خلاصة الأثر، ٤/٤٢٣

المبحث الثاني: شعراء المنطقة الجنوبية من بلاد الشام

يتضمن هذا المبحث ترجمة لبعض الشعراء الذين ينتمون إلى المناطق الجنوبية من أراضي الشام حتى الحدود الشمالية للحجاز، وهم أبو الطيب الغزّي، و عبد الرحمن البهلول، ومصطفى السفرجلاني.

أولاً: أبو الطيب الغزي

هو أبو الطيب بن محمد بن محمد بن محمد بن أحمد بن عبد الله بن مفرج بن بدر بن بدري بن عتمان بن حابر بن ثعلب الغزي الدمشقي المولد الغزي الأصل[1]، وقد نشأ على حب العلم وأهله، واطلع على معظم شعراء العرب وأخذ عن علماء مصر حينما رحل إليها ثم عاد إلى دمشق ودرس بالمدرسة القصاعية الشافعية ثم اعتراه عارض الجنون وطلق زوجته حتى قيل أنه شيطانه المارد هو الذي يساعده في الشعر[2].

كان شاعراً حسن النظم، في شعره رقة وعدوبة، قال عنه صاحب النفحة: "وشعره حجة متصاب، وفتنة متاسك، إذا سمعه المشعوف لم يبق فيه إلا رمق بلذاته متماسك"[3]، فمن شعره في الدعاء{من المتقارب}:

دعونـاكَ مـنْ بعـدِ قـولِ ادعُنِـي ... فكيـفَ نـردُّ وكنّـا دعينـا

ومـنْ ذا يـردُّ يـدَي سـائِلٍ ... ليملأهَـا أكـرمُ الأكرمينَـا

وهـذي وجـوهُ الرجـاءِ اغتـدَتْ ... تـرى بعيـونِ الظنـونِ اليقينَـا[4]

ومما قاله في التنحنح والصبر على البلاء{من الطويل}:

---

(١) ينظر: الحبي، خلاصة الأثر، ١/١٣٥، والحفاجي، وريحانة الألبا، ١/٢٥٧

(٢) ينظر: لطف السمر و قطف الثمر من تراجم أعيان الطبقة الأولى من القرن الحادي عشر، ٢/٥٩

(٣) الحبي، نفحة الريحانة، ١/٨٥

(٤) المصدر السابق، ١/٨٦

أما آنَ من نجمِ الشجونِ غروبُ وحتى ريحُ الفنونِ تؤوبُ
تكلفنُي بعدَ سلوانِ صبوتِي شمالُ تعنَى مهجتِي وجنوبُ
لحى اللهُ قلبِي كم تنازعَهُ الردَى لحاظٌ لهَا في صفيحتِهِ ندوبُ
عدتَنَا عوادَ بيننا وخطوبُ وحالَتْ قفارٌ بيننا وسهوبُ[1]

ومن أشعاره ما جرى مجرى الأمثال كقوله{من مخلع البسيط}:

لنا نفوسٌ إذا هي انصدَعَتْ بلمحِ طرفٍ تقومُ ساعتُهَا
عزَّتْ فعاشَتْ بفقرِهَا رغدَا وفي اعتزالِ الأنامِ راحتُهَا[2]

وقلّد عبد المطلب حد النبي صلى الله عليه وسلم في شعره بقوله{من البسيط}:

لنا نفوسٌ لنيلِ المجدِ طالبةٌ وإن تسلَّتْ أسلنَاهَا على الأسَلِ
لا ينزلُ المجدُ إلا في منازلِنَا كالنومِ ليسَ له مأوى سوى المُقَلِ[3]

كانت وفاته رحمه الله في ربيع الأول سنة اثنتين وأربعين وألف ودفن بمقبرة الشيخ أرسلان[4].

(١) العيدروس، خلاصة الأثر، ١/١٣٦. سهوب: مفردها سهب الأرض العريضة السهلة
(٢) المصدر السابق، ١/١٣٧
(٣) المصدر السابق، ١/١٣٧
(٤) سلافة العصر، ص٣٨٨

ثانياً: عبد الرحمن البهلول

هو عبد الرحمن بن محمد بن علي الشهير بالبهلول النحلاوي الشافعي الدمشقي[1]، يعود أصله إلى منطقة نوى جنوب الشام، قرأ وأخذ عن الأستاذ الشيخ عبد الغني النابلسي وجماعة من شيوخ دمشق الأحلاء ومرت عليه الأيام التي رمته بسهام الفقر لدرجة أنه حج إلى بيت الله الحرام ماشياً مرافقاً لأحد الجمالين[2].

أما الشيخ سعيد السمان الأديب فله رأي في البهلول حيث وصفه في كتاب له بقوله: " أحد شعراء دمشق وروصها الأريج الستق ، نشأ في الطلب فأدرك مه شمه وهو ينسج في الموال ويحوك ويفحص بمقالته على يوم ضحوك .... فلم تعن عليه الأيام ولم ترده على ما به غير الهيام فقنع بالعيش الكفاف وتقنع بفصل العفاف وجعل الأدب له دأباً فأدركته حرفته وأكثرت من تأفف المتصحر شفته واخترع من بديعه ما شيد بيته فكم له من غادة مقصورة على الإجادة والاستحسان مقصورة توشحت بكل تاريخ كعقد الجمان ، جدير بأن يشد في حقه حلف الزمان تؤسى به جراح البطالة ويبرى بأدمع المزن الهطالة وسأقيم لك أقوم برهان وأثبته بما هو صقيل وإرهاف الأذهان "[3]. برع في أغراض المديح والمناسبات، فمما قاله في المديح{من البسيط}:

وكيفَ لا وجمالُ الأنسِ يشرقُ من ... أرجائِهِ فهوَ مأوى فرحةٍ ولُقَا

نقوشُهُ تزدهِي الرائِي برونقِهَا ... فتملأُ الطرفَ حُسناً إذ لها رمقَا

قد اغتذَى بلبانِ المكرماتِ إلى ... أن أفاقَ أقرانُهُ حيثُ اغتدى أفُقَا[4]

وكذلك من ألوان شعره التهنئة فهو يشارك الناس في أفراحهم فمن تهانيه التهنئة بالحج لأحد الأصدقاء{من البسيط}:

---

(١) يُنظر سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر، ٣١٠/٢

(٢) ينظر جولة حكلي ريبر، الشعر في عصر الدول المتتابعة، ط١، دار الضياء، ٢٠٠٤، ص٨٨

(٣) المرادي، سلك الدرر، ٣١٣/٢

(٤) الحافظ محمد مطيع، علماء دمشق وأعيانها في القرن الثاني عشر الهجري، ٢٨٥/٣

يـروقُ نحـوَ الحِمـى لاحَـتْ مرائِيهَـا بـــروقُ أوقاتِنَـــا والبشـــرُ تالِيهَـــا
حيـثُ الهواتـفُ وافَـتْ بالبشـائرِ فـي قـدومُ مـن قـدْ سـمَا عِـزّاً وتوجِيهَـا
خلاصـــةُ الشّـــرفِ السّـــامِي بنســـبَتِهِ لحضـرةِ المصـطفى مَـن ذا يُضـاهِيها
لا سـيّما حجـةُ الإسـلامِ حيـثُ بهَـا للهِ أخلـــصُ أعمـــالاً مؤدّيهـــا[1]

وشرّف قصائده بمدح الرسول صلى الله عليه وسلم والالتجاء إلى الله عز وجل والتضرع لكشف الضر بقوله{من الطويل}:

ألا يـا أجـلّ الخلـقِ مرحمـةً ويـا أتـمَّ الـورى حُسـناً وأعظمُهُـم صِـلَه
ويـا مَـنْ عليـهِ الحـقُّ بـالحقِّ أنـزلَ الكتابَ ومن فيضِ الكمالاتِ أنهَلَه
ويـا مَـنْ تلـوذُ الكائنـاتُ بجاهِـهِ لكشْـفِ ملمّـاتٍ وإيضـاحِ مُشـكلَه
فإنّـكَ عنـدَ الجـودِ يـا خيـرَ مُرسَـلٍ لأسرعَ من ريحِ الصّبا وهي مُرسلَه[2]

ومن حكمه ونظرته إلى البشر، قوله{من الطويل}:

وفي الناسِ ذو وجهينِ بلْ أوجُهٍ وذو لسانَين بالتحريشِ بل ألسنٌ ألفُ[3]

وافته المنية سنة ثلاث وستين ومائة وألف ودفن بتربة الباب الصغير رحمه الله تعالى[4].

ثالثاً: مصطفى السفرجلاني

هو مصطفى بن محمد بن عمر بن إبراهيم المعروف بالسفرحلاني الحنفي الدمشقي نزيل قسطنطينية وأحد المدرسين بها، ولد بدمشق ونشأ بها ولكن أصله من المناطقة الجنوبية

(١) سلك الدرر، ٣١٥/٢

(٢) النبهاني، يوسف إسماعيل، شواهد الحق في الاستغاثة بسيد الخلق، ط١، مطبعة الباني الحلبي، سورية، ١٩٥٥، ص٣١٧

(٣) حلوصي إحسان، أعلام الفكر في دمشق، ص٢٠٠

(٤) سلك الدرر، ٣١٧/٢

لمحافظة درعا جنوب سورية، كان لذكائه المفرط وفطنته دور كبير في حبه للعلم والحصول عليه، حيث مكنه ذلك من تعلم العربية والفارسية والتركية[1].

ارتحل بعد ذلك إلى دار الخلافة في القسطنطينية حيث أقرأ في جامع السلطان محمد وبرز بين أهل تلك المنطقة بعلمه حيث احتل مكانة مرموقة حيث كان من جملة المدرسين العلماء الذين يقرؤون في حضرة السلطان أيام رمضان[2].

برع مصطفى السفرجلاني في الشعر والنثر، فمن قبيل ما قاله في الحكمة {من مخلع البسيط}:

يـا نعمـةً قـد أصـبحَتْ نقمـةً ... مـذ نالَهَـا الكلـبُ حتـى خسـتهِ

يظـنُّ أن النـاسَ حسَّـادَهُ ... من يحسدِ الكلبَ على نعمتِهِ[3]

وحول الإعراض عن السفهاء، قال{من الوافر}:

تجنّـبْ إن قـلاكَ أخـاً سـفيهاً ... تجنبُـكَ العتيـقَ مـنَ النّعـالِ

ومـن ذَكّـر لـهُ طهـرْ لسـاناً ... وصورته امحُ من فكرِ الخيالِ[4]

وفي الهجاء، قال{من مخلع البسيط}:

يـا ابـن الـذي فـي قعـرِهِ علـلٌ ... وأمُّـهُ للأنـامِ تفتعُـلُ

وفيـكَ حقـاً ليضـربُ المثـلُ ... أبـوك ثـومٌ وأمـكَ البصـلُ[5]

ومثال من منثوره رسالة كتبها إلى بعض الأفاضل: "يا صور الكمال ويا غرر الجمال ويا طوالع الإقبال ويا أصحاب مقال أصفى من الزلال وأحلى من السلسال وأبهى من اللآل

(١) ينظر سلك الدرر، ٢١٩/٣، ومحافظة محمد مطيع، علماء دمشق وأعيانها في القرن الثاني عشر الهجري، ٢٠٠/٣،

(٢) ينظر حلوصي إحسان، أعلام الفكر في دمشق، ص٣٩٥

(٣) سلك الدرر، ٢٢١/٣

(٤) المحافظ محمد مطيع، علماء دمشق وأعيانها في القرن الثاني عشر الهجري، ٢٣٧/٣

(٥) سلك الدرر، ٢٢٦/٣

وأمضى من النصال وأسرى من الخيال ، وما قولكم فيما فيه يقال إن مشى فهو بشر وإن شئت قلت فهو بشار وإن طال فهي حية تسعى وإن قصر فهو عقرب تلسع وإن رضع بكى وإن فطم قعد عن البكا وله أحوال وأطوار منها أنه رفيع مقام من الأعيان والأعلام إن مدّ مدده فالبحر المحيط من رشحاته وإن أطال يده فالكوكب الدري من ملتقطاته ومن كان في خدمته وقام في رسم حدمته فاز بالقدح المعلى وحاز قصب في مضمار العلى وله كلام دري النظام مطابق للمقام"[1].أما وفاته كانت وفاته بقسطنطينية في صفر سنة تسع وسبعين ومائة وألف[2].

(١) المصدر السابق، ٣/٢٣٧

(٢) الحافظ محمد مطيع، علماء دمشق وأعيانها في القرن الثاني عشر الهجري، ٣/ ٢٤٠

الفصل الثاني

شعراء حلب والمناطق الشمالية من بلاد الشام

تميزت مدينة حلب وما حولها بقربها من مركز الخلافة العثمانية، لذلك كانت محط اهتمام السلاطين العثمانيين، فنوا فيها المساجد والزوايا ودور العلم التي ما زالت باقية إلى عصرنا هذا، وهذا ما جعل الحركة العلمية والأدبية في هذه المناطق مزدهرة، وقد تناولت في المبحث الأول شعراء مدينة حلب، أما المبحث الثاني فكان لشعراء المناطق الشمالية من هذه المدينة ومن بلاد الشام عامة.

المبحث الأول: شعراء مدينة حلب

نجد في مدينة حلب تنوعاً ثقافياً ودينياً منذ القدم، وقد كان الشعراء على اختلاف ديانتهم تحت مظلة الأدب الواحد، وفي هذا المبحث ترجمة لخمسة شعراء اثنان منهم من الطائفة المسيحية هما إبراهيم الحكيم الحلبي، وحرمانوس فرحات، وثلاثة من المسلمين هم: ابن النحاس الحلبي، ومصطفى البكري، ومكي الجوحي.

أولاً: إبراهيم الحكيم الحلبي

هو إبراهيم الحكيم الحلبي الكاثوليكي، ولد في مدينة حلب عام ١١٢٣ هـ، وقد كان طبيباً عمل في هذه المهنة لسنوات في مدينة حلب قبل أن يغادرها إلى مصر[١].

كان سبب هربه إلى مصر اضطهاد البطريرك سلفتروس القبرصي له، حيث قام الأخير بتعيين الأسقف فيليمون ذي الأخلاق السيئة مسؤولاً عن الكنيسة، مما اضطر كثيراً من الناس إلى الهرب خارج حلب ومنهم شاعرنا إبراهيم الحكيم[٢].

---

(١) كحالة عمر رضا، معجم المؤلفين، ص ١١٠

(٢) ينظر الخليلي محمد، معجم أدباء الأطباء، ٨/١

ولعل هروبه سبب له حالة من الضياع، فانعكس على شعره الذي حمله معاني الشكوى من صروف الدهر، كما قال{من الوافر}:

جعلتُكَ نصرتي في كلّ شدَّة ... وبعدَ اللهِ في الضيقاتِ عُمدَه

وكنتُ أظنّ أنْ تبقى زماناً ... وأن تعطِي لنا الأيَّامُ مُدَّه

وما خلْتُ الفراقَ يكفّ عني ... لقاكَ وأرضى فيما لن أودَّه

ويرميني غريباً في بلادٍ ... أرَى فيها يومي ألفَ شدَّه[1]

وحين وصل مصر واستقرّ بها، وصفها بقوله{من الكامل}:

يا سائِلي عن حالِ مصرَ إنّها ... أعجوبةٌ بينَ البلادِ العامرَه

تزهُو على الدُّنيا بحُسنِ صفاتِها ... وبحسنِ ما فيها مبانيَ فاخرَه

قد زُيّنت وتزخرفَتْ ببهائِها ... حتى حَلَتْ في كلّ عينٍ باصِرَه[2]

وبعد رحلة طويلة قضاها في مصر عاد إلى حلب وتوفي فيها سنة ١١٨٤هـ[3].

ثانياً: جرمانوس فرحات

واسمه جبريل بن فرحات آل مطر، وبعد ذلك سمّى نفسه جرمانوس فرحات، كانت ولادته في مدينة حلب في العشرين من شهر تشرين الثاني عام ١٦٧٠م، ويعود بالأصل إلى أسرة هاجرت قديماً من جبل لبنان واستقرت في حلب[4].

كان جرمانوس منذ نعومة أظفاره شغوفاً بالعلم والأدب، فتلقى تعليمه المبكر على أيدي ثلة من علماء حلب آنذاك، فأتقن العربية وعلومها وآدابها، ولانتمائه إلى أسرة مسيحية فقد أصبح راهباً وتقلّد مناصب كثيرة في الأديرة المارونية، بالإضافة إلى انصرافه للدرس النحوي،

---

(١) مجلة المشرق (مجلة كاثوليكية تُعنى بالأدب والعلم)، العدد العاشر، بيروت، ١٩٠٧، ص٧١٢

(٢) المرجع السابق، ص٧١٢

(٣) كحالة عمر رضا، معجم المؤلفين، ص ١١٠

(٤) ينظر حنوري كامل سلمان، معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢، ٦/٢٥٥

فألف في النحو والصرف مجموعة من الكتب منها: (إحكام باب الإعراب) و(المثلثات الدرية) و(المطالب في علم العربية) و(الأحوبة الجلية في الأصول النحوية) في النحو، كما ألّف كتباً في الديانة المسيحية منها: (بستان الرهبان) و(الرياضة الروحية أو الحاشية في تدبير رياضة المتروضين)، وكان ملمّاً بعدة لغات إضافة إلى العربية كالسريانية واللاتينية والإيطالية[1].

بدأ شاعرنا نظم الشعر وعمره عشرون عاماً، وكان غزير الشعر متنوع الأغراض، في شعره مزج بين أصالة الماضي وروح الحاضر، وقد جُمع شعره في مخطوطة مكونة من ٤٠٠ صفحة، ونلمس من خلال قراءتنا لديوانه تأثره بمنهج الفلاسفة الأقدمين كابن سينا وأبي العلاء المعري، وإن محور ديوانه يدور حول الرهبنة والابتعاد عن الجسد وشهواته، بالإضافة إلى ما يحمله شعره من معاني الورع والابتعاد عن السيئات والأفعال القبيحة، فمن ذلك قوله{من الكامل}:

طوبى لمن قد تابَ بعدَ خَطائهِ ... طَوعاً وأدّى دَينَهُ ببُكائِهِ

ورأى الهدى أنَّ لا يضَلَّ هُداءَهُ ... واعتاضَ عن طُغيانِهِ بِهُدائِهِ

وَنجا بتَوبتِهِ الصحيحةِ مذ رأى ... سِجنَ الجحيم مُؤَبَّداً بلَظائِهِ[2]

ومما قاله في الدهر وتعيّر شؤون الأصحاب{من الطويل}:

هو الدهر إن تأمنهُ يخدعْكَ صاحبُهْ ... فأبناؤه قد سالمتهم شوائبُهْ

تعامَوا كما أن قد تعامى أبوهمُ ... وللابن أن تُعزَى إليه أقاربُه

كذاك ابن دهري حين أصفيتُ ودَّه ... دهاني وأسقتني زُعافاً نوائبُه[3]

وبعد أن قضى اثنتين وستين عاماً في رحاب العلم والأدب والشعر فارق الحياة ودُفن في مسقط رأسه مدينة حلب عام ١٧٣٢م[4].

---

(١) ينظر عاد يوسف فرح، الحركة الأدبية في لبنان خلال القرن الثامن عشر، ط١، دار الحداثة، بيروت، ١٩٩٨، ص١٤٣

(٢) فرحات حرمانوس، الديوان، ص٣٩

(٣) المصدر السابق، ص٩٧

(٤) ينظر جورج كامل سلمان، معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢، ٢٥٧/٦

ثالثاً: ابن النحاس الحلبي

هو فتحُ الله ابن النحاس الحلبي الذي لم نعرف سنة ميلاده بالتحديد، إلا أنه من أهالي حلب، زار دمشق والقاهرة وبلاد الحجاز، ثم استقرّ في المدينة وتوفيّ بها وكان أبيّ النفس وفيه شيء من العُجب[1].

كان فتح الله في أوّل عمره من أحسن الناس منظراً، وأبهاهم صباحةً ورشاقة، إلا أنّ دوام الحال من المحال فسرعان ما تبدّلت محاسنه، فأنفت منه الناس، ورمته في زاوية الهجران حتى إنّ أقرب أصدقائه فارقهُ، وفي ذلك يقول{من مخلع البسيط}:

إنّي أنا الفتحُ سمعتُم به ... ما همّه حربٌ ولا صلحُ
منْ عدّ لي ذنباً قلاني به ... فإنّما ذنبي لهُ نُصحُ
قولُوا لهُ يغلقُ أبوابَهُ ... فإنّما حاربَهُ الفتْحُ[2]

أوصله تعاطي الأفيون إلى حالة نفسية سيئة، فتزيّا بزيّ الزُّهاد واندرجَ في مقولة الكيف، وجعل شعره مرائياً لحسنه وجماله، ونعياً لتلك المادة القاتلة التي فتكت به. وله في ذلك محاسنٌ ونوادر، منْها قوله{من الكامل}:

منْ يُدخِل الأفيونَ بيتَ لهاتِهِ ... فليلق بين يديه نقدَ حياتِهِ
لو يابثينُ رأيتِ حبّكِ قبلَ ما الـ ... أفيونُ أنحلَهُ وحلّ بذاتِهِ
في مثلِ عُمرِ الوردِ يرتعُ في ريا ... ضِ الزّهرِ مثلَ الظبيِ في لفتاتِهِ[3]

وبعد اشتداد الزمن عليه أَلِفَ حياة السمر والتنقّل، فخرج من حلب وطاف البلاد، وكان يحب التنقل، فلا تراه يستقرّ بمكان إلا حدّد الانتقال إلى مكانٍ آخر.

---

(١) يُنظر المحبي، خلاصة الأثر، ٢٥٧/٣ وينظر أيضاً الزركلي، الأعلام، ٢٤٢/٢

(٢) الطباع الحلبي محمد العقود الدرية في الدواوين الحلبية ديوان ابن النحاس الحلبي، ط١، المطبعة العلمية، ١٩٢٩م، حلب، ص١٢

(٣) المحبي، خلاصة الأثر، ٢٥٨/٣، وابن النحاس، الديوان، ص٥٢،٥٣

وهذه الحالة طبيعية بالنسبة إلى شخصٍ أحسّ بغربةٍ وهو يعيش بين أهله وأصحابه. يعيش في مجتمع نبذه أفراده وتخلّوا عنه. فضرب في الأوطان، وطوى البلاد بحثاً عن مهرب من نفسه أولاً، ومن الذين اجتمعوا حوله بالأمس وتخلوا عنه اليوم ثانياً.

أوّل رحلة جعلها فتح الله إلى دمشق، حيث التقى بجماعة من الأدباء المجيدين فشكل معهم مجلساً خصصوه للمفاكهات والمحاورات الطريفة[1]، وقد برعَ فتح الله في النثر والشعر وأجاد فيهما، فكان مشهوراً بكتابة الرسائل في مختلف المجالات، ومن جيد نثره رسالة عتاب لصديقٍ يقول فيها:

" عهدِي بالشيخِ حبّلاً آوِي إليهِ . وحِمىً أحومُ حولَهُ. وعماداً أعتمدُ بعدَ اللهِ عليه. فما بالُ الجبلِ لم يؤوِ، والحِمَى لمْ تَحمِ، والعمادُ لم يحو، وما بالُهُ في مسرّاتِهِ وأنا في اللّيلِ الهَمومِ أتوقّعُ تنفسَ صُبحِهَا وأنتهلُ إلى اللهِ تعالى في طلوعِ شمسِها. فعندما حُلّت أكفّ الابتهالِ عرَى الدُّجى، ولاحَ من تنفسِ صُبحِ الوصالِ أشّعةَ شمسِ المنى، حالَ بينَ طرفي وسناها قُذاةَ العين، وأصبحتُ مصاباً بعين. أعوذُ باللهِ من أن يُلهى الشيخُ بزخرفِ المتمتدقِ أو تستميلُهُ أقاويلُ المتملق .... "[2].

أما شعره فقد أجاد فيه أحسن الإجادة، وأبدعَ فيه أيّما إبداع، فكان ناظمَ قلائد العقيان، فاضحَ نغمات القيان، شاعراً ساحراً، مسترقَّ حرّ الكلام، فما أشعار عمد بني الحسحاس والمبرز في الأدب على من درجَ ودب[3] بأفضل من أشعاره، وكانت حائيته التي سرت بها الركبان، وطارت شهرتها نحوا في النسور وقوادم العقبان، لكفته دلالةً على إنافة قدره وإشراق شمسه في سماء البلاغة وهي{من الرمل}:

---

(١) يُنظر الطباع الحلبي محمد راغب إعلام النبلاء تاريخ حلب الشهباء، ط٢، دار القلم العربي، ١٩٨٩، حلب، ٦/٢٥٥

(٢) المحبي، خلاصة الأثر، ٣/٢٦٠

(٣) يُنظر الطباع الحلبي، محمد راغب إعلام النبلاء تاريخ حلب الشهباء، ٦/٢٥٦

بـاتَ سـاجِي الطـرفِ والشـوقُ يلِـحُّ والدُّجى إنْ يمضِ جُنْحٌ يأتِ جنحُ

وكـــأنَّ الشّـــرقَ بـــابٌ للدُجـــى مالَهُ خوفَ هجومِ الصُّبحِ فتـحُ[1]

كان فتح الله كثير الأنفة، زائد الكبرياء والعجب. في شعره موهبةٌ كأنّ الله خصّهُ بها، رافضاً التكسّب به، مع أن شعره جميلٌ بجمال الورود ومن حقّه أن يكسبَ منه الكثير، لكنه يطلبُ مكافأتهُ من الله تعالى. قائلاً{من المتقارب}:

أيـــا ربّ جعلْـــتَ مِتـــاعِي القـــريضَ وقـــدْ كـــانَ قِـــدماً يعـــدّ السنينـــا

ولـــمْ لا وقـــدْ درسَـــتْ سوقُـــهُ كأطـــلالِ أصـــحابِهِ الأقدمينـــا

ولا بـــدّ للشّـــعرِ مـــن رزقـــةٍ فيـــا ويـــحَ مـــنْ يقصـــدُ الباخلينـــا

فهـــا أنـــا ذا شـــاعرٌ واقـــفٌ ببابِـــكَ يـــا أكـــرمَ الأكرمينـــا[2]

وقد يمم شاعرنا وجهه نحو القاهرة فمكة وجعل من المدينة مستقرّه الأخير وتوفي فيها في الثاني والعشرين من شهر صفر سنة ألفٍ واثنتين وخمسين للهجرة[3].

رابعاً: مصطفى البكري

هو مصطفى بن كمال الدين بن علي بن كمال الدين بن عبد القادر محي الدين الصديقي الحنفي الدمشقي البكري، حلبي الأصل دمشقي المولد، كانت ولادته في ذي القعدة سنة تسع وتسعين وألف وكان عمره ستة أشهر عندما توفى والده الشيخ كمال الدين[4].

نشأ يتيماً فضمه حجر ابن عمه المولى أحمد بن كمال الدين بن عبد القادر الصّديقي ومذ نعومة أظافره بدأ بطلب العلم وذلك في دمشق، على يد تلة من المشايخ، أبرزهم: الشيخ عبد الرحمن بن محي الدين السليمي الشهير بالمجلد، والشيخ محمد أبي المواهب الحنبلي، والشيخ محمد بن إبراهيم الدلدكجي، والشيخ محمد بن محمد البديري الدمياطي الشهير بابن

(١) ابن الحداد، الديوان، ص ١٩

(٢) المحبي، خلاصة الأثر، ٢٦٦/٣

(٣) المصدر السابق، ٢٦٨/٣

(٤) المرادي، سلك الدرر، ٢٠١/٤

الميت حيث أخذ عنه المسلسل بالأولية وبالمصافحة وبلفظ أنا أحبك حيث أجازه إجازة عامة بسائر رواياته وتأليفاته، والشيخ عبد اللطيف بن حسام الدين الحلبي الخلوتي حيث أخذ عنه الطريقة الخلوتية.

في سنة تسع عشرة ومائة وألف سكن إيوان المدرسة الباذرائية ونزل في حجرة بها بقصد الانفراد والاشتغال بالأذكار والأوراد، واجتمع تلامذته حوله في سنة عشرين ومائة وألف وجددوا أخذ البيعة عنه وأثناء زيارته بيت المقدس بدأ بنشر ألوية الأوراد والأذكار وزار الإمام العارف علي بن عليل العمري على ساحل البحر قرب إسكلة يافا ووجد عنده الشيخ الإمام نجم الدين بن خير الدين الرملي فسمع منه الموطأ للإمام مالك بن أنس من رواية الإمام محمد بن الحسن الشيباني، وبعد هذه زيارة بدأ بتصنيف ورد السحر المسمى بالفتح القدسي والكشف الإنسي على ما هو مرتب من الحروف وهو ورد يقرأ في آخر الليل لكل مريد من تلاميذ طريقته ثم عاد إلى دمشق إلى المدرسة الباذرائية حتى سنة ستة وعشرين ليعود بزيارة إلى بيت المقدس وينشر العلم وعاد من حديد إلى دمشق فحلب الشهباء فبغداد ثم بيت المقدس ليعمر به الخلوة التحتائية المنسوبة إليه ومن ثم عاد أدراجه إلى دمشق ومن ثم تزوج بتأريخ من بعض المؤرخين وذلك بقوله: "زفت الزهراء للقمر وأقام هناك غير فارغ ولا لاه مشتغلاً بما فيه رضي مولاه"، وبعدها أمّ مصر[1].

لأديبنا مؤلفات كثيرة ما ينوف عن ثمانين مؤلّفاً في النثر والشعر، منها: الكشف الأنسي والفتح القدسي، ومرهم الفؤاد الشحي في ذكر يسير من مآثر شيخنا الدلدكجي، والمنهل العذب السائغ لوارده في ذكر صلوات الطريق وأوراده، وسبعة ودواوين شعرية وألفية في التصوف وتسعة أراجيز في الطريقة. ومن شعره في التصوف{من البسيط}:

(١) يسطر المكري محمد كمال، أتحاف الصديق خلاصة آل الصديق، مخطوطة في دار الكتب المصرية، رقم ١٧٨٨/١٨٣٣، ص٣٠٢

ليسَ التصوفُ لبسَ الصوفِ والخِلقِ ... بل التصوفُ حُسنُ السمتِ والخُلقِ
فالبسْ من الزيِ ما تختارُ منهُ وقمْ ... فما اللباسُ سوى ما القلبُ فيه وقي
والبسْ ملابسَ أهلِ اللهِ من شيمٍ ... ومن محامدِ أخلاقٍ تفزْ كتقي[1]

وله في وصف المسجد الأقصى{من الكامل}:

يا مسجداً خيرُ البريةِ أحمدُ ... ليلاً من الحرمِ الشريفِ أتاكا
أنتَ الذي قد كنتَ قبلةَ آدمٍ ... والأنبياءُ توجهوا لحماكا
لولاكَ ما وافى لقدسٍ زائرٌ ... تركَ الديارَ مجرداً لولاك[2]

وفي آخر حياته أصابته الحمى فمرض لليال إلى أن وافته المنية في القاهرة ببيته القريب من المسجد الحسيني في الثامن عشر من ربيع الثاني سنة ١١٦٢هـ[3].

رثاه ولده السيد كمال الدين البكري بقوله{من الكامل}:

هذا مقامُ القطبِ مفردُ وقتهِ ... أصلُ الحقيقةِ فرعُهَا الحدثاني
هو مصطفى البكري سبطُ محمدٍ ... نجلُ الصديقِ الخلوتي الرباني
لا زال يسقى تربَهُ من صيبٍ ... هطلٍ يساقُ برحمةِ الرضوان[4]

رابعاً: مكي الجوخي

هو مكي بن محمد سعيد بن يس بن طه بن سليمان الجوخي الشافعي الحلبي الأصل الدمشقي المولد، قدم جده من حلب إلى دمشق للتجارة فأنزله مفتي دمشق العلامة المولى أحمد المهمنداري الحلبي وصار له أولاد منهم محمد سعيد الذي ولد له شاعرنا ونشأ وترعرع في حجر والده[5].

---

(١) البكري مصطفى، ديوان الخمرة الخمرية في الرحلة القدسية، مخطوط، ص٧

(٢) المصدر السابق، ص١١

(٣) المصدر السابق، ص٧

(٤) المصدر السابق، ص١١

(٥) يطر المصدر السابق، ١٣١/٤

كان محباً للعلم منذ طفولته، ومن المشايخ الذين تربى على يدهم ونهل من علومهم: الشيخ حسن البتماني وأخذ منه علوم القرآن، والشيخ محمد الغزي، والشيخ طه الجبريني، والشيخ محمد المواهبي، وأخذ عن علماء الحرم عندما حج إلى بيت الله الحرام[1].

برع في النثر والشعر، فمن مؤلفاته النثرية: مختصر شرح الأذكار للنووي، ومختصر شرح الصدور، أما أشعاره فتنوعت في الأغراض، فمما قاله في مدح الرسول محمد صلى الله عليه وسلم{من الخفيف}:

يـا نبـيَّ الهـدى وخيـرُ البرايـا ... مـن حيـاه الإلـهُ بالإسـراءِ

يـا مغيـثَ الملهـوفِ يـا مـن بعليـا ... هـ التجأنـا فـي البـؤسِ والضـراء

أنـتَ شـمسُ العلـومِ بحـرُ العطايـا ... منبـع الفضـل سـيدُ الأنبيـاء

أنـتَ مصـباحُ كـلّ جـود وتهـدي ... كـل سـار إلـى الطريـق السـواء[2]

ومن أشعاره الحكمة أيضاً حيث قال{من الطويل}:

فـلا خيـرَ فـيمن غيّـر البعـد قلبـهُ ... ولا فـي ودادٍ غيرتـهُ العوامـلُ[3]

وكذلك قوله{من السريع}:

غصـصُ الحيـاةِ كثيـرةٌ ولقـد ... تنسي الحوادثُ بعضها بعضا[4]

أما في التبرير ووضع الأعذار عن عدم القدرة على الزيارة بسبب المطر فيقول{من الطويل}:

---

(١) ينظر حموري كامل سلماد، معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢، ٣٩٩/٥

(٢) المرادي، سلك الدرر، ١٤٤/٣

(٣) المحبي، نفحة الريحانة، ٧٧/٥

(٤) المرادي، سلك الدرر، ١٣٥/٣

أمـولايَ يـا شـمسَ المحامـدِ والنّهـى ... ويـا واحـداً حـازَ المعـالي مـعَ الفخـرِ

إلـــى بابِـــك العـــالي أرومُ زيـــارةً ... فتمنعنـــي الأقـــدارُ بـــالثلج والقطـــرِ

فـلا تـك للـداعي المُـرادي مؤاخـذاً ... فمثلُك من يعفو عن الذنبِ والوزر[1]

وفي وصف البلاد ومدحها فقد قال مادحاً باب السلام{من الكامل}:

يـــا حبـــذا بـــابُ الســـلام فإنّهـــا ... هـــي جنـــةٌ تجـــري بهـــا الأنهـــارُ

فاقـــت علـــى نـــزهِ الشـــآم نضـــارةً ... وبوصـــفِها قـــد حـــارتِ الأفكـــار

يترقـرقُ المـاءُ الـزلالُ بهـا كأعمـ ... ـدةِ الرّخـام طفـا عليـه غبـارُ

يـا حسْـنها مـن روضـةٍ وغصـونها ... قـد غـردتْ مـن فوقِهـا الأطيـار[2]

كانت وفاته في سنة اثنتين وتسعين ومائة وألف ودفن بتربة الصغير رحمه الله تعالى[3].

---

(١) المصدر السابق، ٣/١٥٠

(٢) المصدر السابق، ٣/١٥١

(٣) يُطر حموري كامل سلمان، معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢، ٥/ص٣٤٤

المبحث الثاني: شعراء المناطق الشمالية من بلاد الشام

المناطق الشمالية من بلاد الشام تمتد حتى داخل الأراضي التركية، ونبغ فيها عدد كبير من الشعر سندرس منهم: إبراهيم الأنطاكي، وحسين بن أحمد الجزري، ومصطفى البابي.

أولاً: إبراهيم الأنطاكي

هو إبراهيم الأنطاكي ثم الحلبي، المعروف بأسطا إبراهيم، أصله من أنطاكية شمال بلاد الشام، سنة ولادته غير معروفة ولم تذكر في كتب التراجم، وهو شاعر وموسيقي، اشتهر بعلوم الموسيقى والموشحات والألحان وعرف من الموسيقيين المميزين في ولاية حلب في عصره . جمع شعره في ديوان كبير سماه برهان البرهان وكان باللهجة العامية السورية[1].

وعلى الرغم من ندرة المعلومات حول هذا الشاعر، إلا أننا وجدنا من خلال التراجم القليلة التي كتبها المؤلفون عنه بعض الصفات التي كان يمتلكها من ذكائه وحبه للعلم ورقة طبعه ورهافة إحساسه، وقد كان ينوّع في شعره، فمما قاله في وصف شخص اسمه صوفي{من البسيط}:

للهِ صـــوفي وقـــتَ حـــازَ أربعـــة ... لاحـتْ لنـا مـن معانيها عبـارات

دقـــنُ ودلـــقٌ وعكـــازٌ ومســـبحةٌ ... وكـان ذا زكـرة فيهـا فشـارات[2]

حتى في هجائه كان معتدلاً أو يحسن التخلص دون أن يؤذي من يهجوه، فيكتفي بالتلميح له، فيقول هاجياً بعض الأمراء{من المجتث}:

أميرُنـــــا ذو معـــــانٍ ... محـــــرّك للسّـــــواكن

حـــوى حـــلاوة لفـــظ ... حلـــو اللســـان ولكـــن[3]

أما غزله فكان رقيقاً يُتغنى به، كما في قوله{من المتدارك}:

---

(١) يطر الطباخ الحلبي محمد راغب، إعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء، ٣٩٩/٥، والغزي، الكواكب السائرة، ١١١/١

(٢) الطباخ الحلبي محمد راغب، إعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء، ٤٠١/٥

(٣) المصدر السابق، ٤٠٠/٥

بـــاكر يـــا صـــاحُ لرشـــفِ قـــدحِ فزنـــادُ الخمـــرةِ فيـــه قـــدح
واشـــربْ قـــدحاً وانـــف ترحـــاً واجـــنخ مرحـــاً والمـــح لملـــح
بِكـــر فـــي الكـــاس إذا جليـــت بالبســـط أكـــادُ أطيـــرُ فـــرح[1]

كانت وفاته ليلة الفطر سنة ست وعشرين وتسعمئة[2].

ثانياً: حسين بن أحمد الجزري

حسين بن أحمد بن حسين الجزري، من أهالي حلب، ولد سنة سبع وتسعين وتسعمئة للهجرة، أصله من جزيرة ابن عمر ونسبته إليها، وترجم له المحبّي في خلاصته فقال: "هو أحد المجيدين، جمع في شعره بين الصناعة والرقّة، نشأ في حلب، وأخذ بها الأدب عن إبراهيم بن أحمد بن المنلا والقاضي ناصر الدين محمد الحلفا، وشعف بتعلم الشعر صغيراً، وحفظ قصائد عديدة، وفحص عن معانيها، وأكثر من مطالعة كتب الأدب واللغة حتى صار له رسوخ، ثم أخذ يمدح الأعيان وكان إذا تكلم لا يظنّه الإنسان يعرف شيئاً، وكان له خطّ نسخي في غاية الحسن إلا أنه كان سيّئ الأخلاق..."[3].

رحل إلى الشام ثم عادرها إلى العراق، ودخل الروم سنة أربع عشرة وألف للهجرة وقرأ فيها على محمد بن القاسم القاسمي الحلبي حصة من هداية الفقه، وفي ذلك يقول في قصيدته البائية يمدح بها القاسمي {من الطويل}:

لقـدْ آنَ إعراضِـي عـنِ الغـيِّ جانبـاً وأنْ أتصـــدّى للهدايـــةِ طالبَـــا[4]

بعدها عاد إلى حلب واستقرّ فيها، وكان يتردد دائماً على أمراء طرابلس "بني سيفا" وله فيهم مدائح كثيرة، كان مغرماً بشعر أبي العلاء المعري وأخذ منه كثيراً.

---

(١) المصدر السابق، ٤٠٠/٥

(٢) ينظر المصدر السابق، ٤٠١/٥

(٣) المحبي، خلاصة الأثر، ٨١/٢

(٤) ابن الخوري، الديوان، ص٣١

ذكره الشهاب الخفاجي في كتابه ريحانة الألبا فقال عنه: "هو أديب له أوصاف حسنى، ومناقب هنّ الوشي بهجة وحسنا، إذا أصغت له أذن أديب حلّت منه بوادٍ خصيب ينطبق عليه قول الشاعر{من البسيط} [1]:

سحرٌ من اللفظِ لو دارَتْ سلافتُهُ على الزّمانِ تمشّى مشيةَ الثّملِ[2]

سافر في آخر عمره إلى حماة لرحاءٍ عنّ له بها، فرأى ليلة سيره كأنّه يودّع أهله فاستيقظ وهو ينشد{من السريع}:

قومي احسني منكِ وداعي فما بعدُكِ حُسناً يا ابنةَ القومِ

وزوّدي جفنِي طيفَ الكرى فليسَ بعدَ اليومِ من نومِ[3]

وبعد مدّة توفي سنة ثلاث وثلاثين وألف للهجرة عريباً في حماة كما توفي والده غريباً في البصرة، وعمره نحو الخمس والثلاثين ودفن بالتربة المعروفة بالعليليات[4].

ثالثاً: مصطفى البابي الحلبي

مصطفى بن عبد الملك وفي روايات أخرى ابن عثمان البابي الحلبي، ولد في مدينة الباب من قضاء حلب ونسبته إليها، شاعر من القضاة، نشأ في حلب، وولي القضاء في طرابلس الشام، ثم مغنيسيه، ثم بغداد فالمدينة المنوّرة سنة إحدى وتسعين وألف للهجرة[5].

ترجم له المحبي فقال: "هو أديب متمكّن المعارف، وكان من أجلّ فضلاء الدهر، وأوحد أدباء العصر، ففضله يجلّ عن التعريف، وأدبه غير محتاج إلى التوصيف. نشأ في حلب وأخذ

---

(١) الخفاجي، شهاب الدين، ريحانة الألبا، ٢٢٣/٣

(٢) هذا البيت لأبي النصر المباركي قاله في مدح المعرّي، ينظر ابن العديم، كتاب بغية الطلب في تاريخ حلب، ط١، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٨-١٩٨٨/٢٨٩

(٣) ابن الخوري، الديوان، ص١٦٢

(٤) ينظر المحبي، خلاصة الأثر، ٨٤/٢

(٥) ينظر المحبي، خلاصة الأثر، ٣٧٧/٤ وما بعدها

بها العلوم عن جمعٍ من أجلّهم: الشيخ أبو الجود البتروني، والنجم الحلفاوي، والشيخ أبو الوفا العرضي وغيرهم.."[1].

سلك طريق الموالي وحجّ إلى بيت الله الحرام في السنة نفسها التي انتقل فيها إلى ربّه. أشعاره كلها نفيسة، فائقة مطربة رائقة، وهي في الجزالة والفصاحة فوق شعر المفلقين من المتقدمين، وفي الرشاقة وحُسن التخيّل تفوق قول المجيدين من المحدثين[2].قيل عنه في النفحة: "هو شرف لعصره ومفخر، وبحر يهتاج عبابه ويزخر، تمادى في ميدان الشهباء طلقه، واستوفى الخصلة التي ناسب فيها خلْقُه خَلْقه، وأصبح في الفضل وحيداً، ولم تجد عنه النباهة محيداً، وشعره ملّكه الحسن رقّة، فتكاد تشربه الأسماع لطفاً ورقّة، ومن أبدع ما قال{من الوافر}:

كـــلامٌ بـــلْ مـــدامٌ بـــل نظـــامٌ مـن المَرْجـــانِ أو حَـبِّ الغمـــامِ

يـــــــروحُ كأنّـــــــهُ رَوْحٌ وراحٌ ويجري في العروقِ وفي العظامِ[3]

وله غير ذلك من البدائع. كانت وفاته في أواخر ذي الحجة سنة واحد وتسعين وألف للهجرة، ودفن بالمعلاّة بعد أن قضى مناسكه[4]..

---

(١) المصدر السابق، ٤/٣٧٧

(٢) المصدر السابق، ٤/٣٧٨

(٣) المحبي، نفحة الريحانة، ٢/ ٤٣٣

(٤) المصدر السابق، ٢/٤٣٤

الفصل الثالث

شعراء لبنان وباقي مناطق بلاد الشام

قد لا تكون الحركة الأدبية خارج مراكز المدن الكبرى كدمشق وحلب نشطة، لكن يوجد كم لا بأس به من الشعراء في المناطق البعيدة عن عواصم الثقافة كما كانوا يسمونها آنذاك، لهذا قسمت الفصل إلى مبحثين أترجم فيهما لشاعر من لبنان ،وشاعرين من باقي أراضي الشام.

المبحث الأول: شعراء لبنان.

برز عدد من الشعراء في لبنان، لكن شعرهم كان عادة لمناقشة القضايا الاجتماعية التي تخصّ الوضع الحياتي، من فقر وسوء تعليم وغلاء في الأسعار، أما الشاعر بهاء الدين العاملي فكان شعره متنوعاً لا سيما طرقه لباب الغزل.

بهاء الدين العاملي

هو محمد بن حسين بن عبد الصمد الحارثي، بهاء الدين العاملي الهمذاني، كانت ولادته في مدينة بعلبكّ في لبنان في ٢٦ ذي الحجة سنة ٩٥٣هـ، وينتمي العاملي إلى أسرة لبنانية عُرف عنها حب العلم، فوالده الشيخ حسين بن عبد الصمد العاملي، وجده الشيخ عبد الصمد بن محمد الحارثي الهمداني الجبعي العاملي، وعمه الشيخ نورالدين أبو القاسم علي بن عبد الصمد، من أجلة تلامذة الشهيد الثاني وصاحب (نظم ألفية الشهيد)[1].

كانت دراسة العاملي في مراحلها الابتدائية في المدارس الدينية في لبنان، ثم قرر السفر وهو في الرابعة عشر من عمره فأمّ قزوين التي كانت عاصمة للدولة الصفوية آنذاك، حيث وصل إلى أصفهان لتحصيل العلوم هناك، وقد نال حظوة عند الشاه عباس الصفوي، حيث عينه

(١) ينظر الحر، خلاصة الأثر، ٤٤٠/٣، والزركلي، الأعلام، ١٠٢/٦

الأخير في منصب شيخ الإسلام في الدولة الصفوية، وقد أمضى العاملي ثلاثين سنة من حياته بعيداً عن لبنان في زيارات إلى دول مختلفة بقصد العلم وزيارة العتبات المقدسة[1].

من أساتذته الذين أخذ عنهم العلم: الشيخ عبد العالي الكركي، والشيخ حسين بن عبد الصمد الحارثي، والشيخ عبد الله اليزدي، أما تلامذته فهم كُثر، منهم: الشيخ محمد بن إبراهيم الشيرازي الملقب بصدر المتألهين، ومحمد تقي المقلسين، والفيض الكاشاني، والسيد بدر الدين بن أحمد الحسيني العاملي الأنصاري، وله كثير من المؤلفات الدينية ككتاب الزبدة في الأصول، وشرح الأربعين حديثاً، وكتب في الأدب والبلاغة، ككتاب المخلاة، وأسرار البلاغة. أما شعره فله في المديح النبوي قوله{من الطويل}:

إليكَ جميعُ الكائناتِ تشيرُ ... بأنّك هادٍ منذرٌ وبشيرُ

وأنّك من نور الإلهِ مكونٌ ... على كل نورٍ مِن جلالك نورُ

نزلتُ من الله العزيزِ بمنزلٍ ... يسيرُ الطرف إليهِ وهو حسير[2]

وقال في الحكمة والحياة ووصف غفلة الإنسان{من الرمل}:

كلّ آنٍ فهو في قيدٍ جديد ... قائلاً من جهله: هل من مزيد

تائهٌ في الغيّ قد ضلّ الطريق ... قطّ من سكر الهوى لا يستفيق

كم أنادي، وهو لا يُصغي التناد ... وا فؤادي، وا فؤادي، وا فؤاد

يا بهائيّ اتّخذ قلبًا سواه ... فهو ما معبوده إلّا هواه[3]

كانت وفاته عام ١٠٣١ هجرية، حيث نقل جثمانه من أصفهان إلى مشهد حسب فدفن في داره القريبة من الحضرة المشرفة حسب وصيته[4].

---

(١) يُنظر معجم المؤلفين، ج٩، ص٢٤٢

(٢) كلّيات شيخ بهائيّ، تحقيق سعيد عيسي، ص٨٥

(٣) المصدر السابق، ص١٣٤

(٤) يُنظر المحبي، خلاصة الأثر، ٤٤٥/٣

المبحث الثاني: شعراء باقي مناطق بلاد الشام

وفي هذا المبحث سنترجم لشاعرين، الأول عبد الرزاق الجندي الذي ينتمي إلى معرة النعمان، والشعر مصطفى العلواني الذي ينتمي إلى مدينة حماة في وسط بلاد الشام.

أولاً: عبد الرزاق الجندي

هو عبد الرزاق بن محمد بن أحمد بن يس بن إبراهيم الشهير بابن الجندي، معرّي الأصل، أديب ماهر وشاعر حاذق، كانت ولادته في سنة خمسين ومائة وألف، ونشأ وترعرع بكنف والده وما إن وصل سن القراءة حتى قرأ على الشيخ عمر الإدلبي نزيل حمص، وجلس مع الشعراء وحالسهم، أما عن ندمائه فكان الأديب عثمان المعراوي الحمصي البصير الشاعر أحدهم[1]. كان والده أحد المشايخ المعرمين بالسياسة فسلك طريقها كونه أحد أفراد أسرة بني العظم حكام دمشق وخلف والده بعد وفاته في حكمه لقلعة تلبيسة، وهي قلعة تقع بين حمص وحماة في الدولة العلية، وهذه القلعة بناها الوزير سليمان باشا العظم وبقي فيها حتى وفاته[2]. برع الجندي في نظم الشعر ولعل الغزل تبوّأ مرتبة الصدارة في شعره ومما قاله في الغزل مشطراً قصيدة عمر بن الفارض{من الكامل}:

قلبـــي يحـــدثني بأنّـــك مُتلفـــي ... والجســـمُ يخبرنـــي بأنّـــك مضـــعفي
إنْ كـــان لا يرضيـــكَ غيـــر منيتِـــي ... روحـــي فـــداكَ عرفـــتَ أم لـــم تعـــرفِ
مـــالي ســـوى روحـــي وبـــاذلُ نفســـه ... فـــي عشـــقِه مـــا إن يعـــد بمتحـــف
وعلـــى الحقيقـــةِ مـــن يضـــيعُ روحَـــه ... في حب من يهواه ليسَ بمسرف[3]

وكان الشاعر ممن يحبون المساجلة الشعرية حيث وقعت مساجلة شعرية بينه وبين الشيخ محمد سعيد السويدي البغدادي والشيخ عثمان البصير الحمصي ومما جرى بينهم نذكر

---

(١) المصدر السابق، ٣/٤٤٦

(٢) المرادي، سلك الدرر، ٣/١٢

(٣) المصدر السابق، ٣/ ١٣—١٤

مقتطفات من مساجلتهم الشعرية التي تتكلم عن أمور الحياة والزمان والإصلاح وحسن الخلق والتدبير:

قال السويدي{من الكامل}:

إذا العمى ضمّ العنادَ إليهِ ... حسنُ الصفاتِ كفاكَ للتحقيرِ

فقال البصير:

وإذا علمتَ بأن مثلي ناقصٌ ... كان المقالُ لغايةِ التزويرِ

فقال الجندي

وإذا عدمتَ الفهمَ فاسأل أهله ... تجدِ البراعةَ عندَ ذي التحرير

فقال السويدي:

وإذا مواهبُ عابدِ الرزقِ قد ... حلّت على الأعمى غدا كبصير

فقال البصير:

وإذا أرادَ الله إصلاحَ امرئٍ ... جُعلتْ بصيرتُه من الإكسير

فقال الجندي:

وإذا تولّى القلبُ منه عنايةً ... جُذبت به العليا من التأخير

فقال السويدي:

وإذا الأبوةُ خلّ منها خصلةٌ ... في البخلِ زانتهُ بغيرِ نكير

فقال البصير:

وإذا الأصولُ من التدلّس خلصَت ... بدتِ الفروعُ لأحسنِ التطهير

فقال الجندي:

وإذا الزمانُ رمى الأكابرَ بالرّدى ... يتخلصون بأحسنِ التدبير[1]

(١) ينظر جوه حكلي ريب، الشعر في عصر الدول المتتابعة، ص١١٩

وعندما زاره حاكم حمص الأمير عبد الرحيم بن العظم ليتوجها مع عدد من أفراد الجيش إلى منطقة عرب الحيارى وهم من يعرفون بالموالي ويتبعون لولاية حلب وكانوا يظنون أنهم لن يقاوموا فنشبت بينهم معركة لكن أهالي المنطقة تجمعوا وأوقعوهم أسرى وأخذوا أسلحتهم وثيابهم وبعد ذلك طعنوه برمح برقبته فقتله ليأخذ محمولاً إلى أهله في حمص في الحادي والعشرين من ربيع الثاني في سنة تسع وثمانين ومائة وألف وليدفن في تربة مقابلة للتربة التي دفن فيها القائد العظيم خالد بن الوليد[1].

ثانياً: مصطفى العلواني

هو مصطفى بن إبراهيم بن حسن بن أويس المعروف بالأويس العلواني الشافعي الحموي نزيل دمشق ولد بحماة سنة ثمان ومائة وألف، نشأ في كنف والده وترى في عزه وتعلم منه العربية وقراءة القرآن ومن المشايخ الذين قرأ عليهم، الشيخ إسماعيل العجلوني، والشيخ عبد الغني النابلسي، والشيخ عبد الله البصروي، وبعد تعلمه اللغة العربية والقرآن، تعلم الإنشاء ونظم الشعر والخط[2].

أما أعذب شعره ماكان في مدح الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، حيث قال{من الخفيف}:

أشرفَ الأنبياءِ يا نقطةَ الكو ... نِ ومبنى هذا الوجودِ العجيبْ

يا رسولاً آياتُهُ قدْ أذابَتْ ... من ظلامِ الأهواءِ كلّ مريبْ

يا عزيزاً على الإلهِ وفي فصـ ... ـلِ القضَا المستبدِ بالتقريبْ

أنت ملجأُ المؤمّلينَ فكمْ منـ ... ـكَ أنيخُ الرجا بوادٍ عشيبْ[3]

وأما عن وصفه للهموم التي يحملها نقوله{من البسيط}:

---

(١) ينظر المرادي، سلك الدرر في أعيان القرن الثاني عشر، ٤/١٥– ١٦

(٢) المصدر السابق، ج٥، ص١٥٤

(٣) المصدر السابق، ج٤، ص١٥٥

حملتُ من زمني ما لو تحملُ من ... أمثالِه جبلٌ لاندكّ تفتيتا

أخالني زمني شلّت يداه لدى ... شيبي ووهني قد حوّلت عفريتا[1]

وبشكواه عن الفتن التي وقعت في دمشق آنذاك بقوله{من الخفيف}:

عركتنا عركَ الأديمِ الكروبِ ... وبسهمِ الرّدى رمتنا الخطوبُ

فاختلافُ شقّ العصا باتفاق ... فيه حمقى حجاهم مسلوب

أقسمَ السيفُ لا يقرّ بجفن ... دون كشفِ عما تسرّ القلوب

جردتهُ يد عن الخيرِ شلاّ ... وفي الشرّ بطشُها مرهوب[2]

كانت وفاته بكرة يوم الثلاثاء سادس صفر سنة ثلاث وتسعين ومائة وألف[3].

اعتمدت في ترجمة وترتيب الشعراء الذين تناولهم البحث على التوزع الجغرافي من جهة، وعلى عزارة أشعارهم الغزلية، ومما لاحظت أن حياة شعرائنا كانت متشابهة إلى حدّ ما، لذلك سنرى أنهم امتلكوا نفساً شعرياً واحداً يظهر جلياً في أعمالهم الأدبية وخاصة في فن الغزل.

(١) المصدر السابق، ج٤، ص١٥٨

(٢) حافظ محمد مطيع، علماء دمشق وأعيانها في القرن الثاني عشر الهجري، ١٨٩/٤

(٣) يطر المرادي، سلك الدرر، ١٥٢/٤

الباب الثاني

ألوان الغزل عند شعراء الشام في العصر العثماني

(دراسة تحليليّة)

الفصل الأول: الغزل المعنوي العفيف.

الفصل الثاني: الغزل الحسيّ.

الباب الثاني : ألوان الغزل عند شعراء الشام في العصر العثماني

مع اتساع رقعة الدولة العثمانية وامتدادها على ثلاث قارات، استتب الأمن للسلاطين الذين عاشوا مع أفراد الطبقة الحاكمة وكبار الجند من الأتراك حياة الترف والرخاء، وأصبح الناس والذين هم أخلاط من العرب والعثمانيين والبربر والسلاف والأكراد والأرمن وغيرهم من القوميات، موزعين على أربع طبقات، أولها: الطبقة التي تضم السلاطين العثمانيين مع وزرائهم، وقيادات الجند والولاة[1]، وثانيها طبقة التجار والعلماء وأصحاب الثروات، وثالثها طبقة عامة الناس من العثمانيين والعرب والقوميات الأخرى، وهذه الطبقة من متوسطي الحال والموظفين العاديين والجنود، ورابعها طبقة الفقراء ومعدومي الحال والمتسولين، وهي من أكثر الطبقات وأكثرها معاناة بسبب سياسات الباشاوات وفرض الضرائب والإتاوات عليها[2].

أما الحياة الاجتماعية في بلاد الشام آنذاك فالحقّ يُقال إن السلاطين العثمانيين وولاتهم، اهتموا اهتماماً بالغاً بالعلماء ورجال الدين، حيث أقاموا الشعائر الدينية وتوسعوا في بناء المساجد، واهتموا بالأمور الدينية وما يتعلق بالحج والزكاة.

أما الحياة العلمية والأدبية فكانت امتداداً طبيعياً للحياة الفكرية والثقافية التي شادت في العصر المملوكي، حيث بقيت اللغة العربية هي السائدة على الرغم من انتشار اللغتين التركية والفارسية، وقلة معرفة السلاطين والولاة باللغة العربية وآدابها، إلا أنهم في واقع الأمر كانوا يشجعون على تعلّمها وتعليمها لأنها لغة الدين الإسلامي، حتى إن بعض السلاطين العثمانيين كان يتقن العربية ويقول الشعر فيها، وهذا ما ذكره المحبي في خلاصة الأثر عندما ترجم للسلطان أحمد بن محمد بن مراد، فقال: " كان سلطانا عظيم القدر جميل الذكر

---

(١) يُنظر أبو علي سيل خالد، الأدب العربي بين عصرين (المملوكي والعثماني)، ط١، دار المقداد للطباعة، غزة، ٢٠٠٧، ص٢٩

(٢) الغزي، الكواكب السائرة، ١٩٣/٢

محبا للعلماء وآل البيت متمسكا بالسنة النبوية، حسن الاعتقاد، وكان مائلاً إلى الأدب والمحاضرات"[1].

ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن الحركة الأدبية كانت في تطور وازدياد متماهية تماماً مع اتساع رقعة البلاد، وعلى الرغم من انصراف كثير من السلاطين والولاة عن إعطاء الهدايا والمنح للشعراء وقلة التشجيع الذي لقيه الشعراء، إلا أن ذلك ما أوقف استمرار تدفق الشلال الشعري، بل على العكس تماماً تزيّا الشعر بزي المعاني الإسلامية، وطُبع بطابع الثقافة الدينية، حتى شعر الغزل اتسم بهذا الميسم، لا سيما وأن المرأة حافظت على مكانتها الاجتماعية واحترامها وعفتها، وهذا لم يمنع المرأة العربية من المشاركة ولو بنسب متفاوتة في أوجه الحياة المختلفة[2].

وبطبيعة الحال فإن الغزل في العصرِ العثماني كان امتداداً للغزل في العصورِ السابقة بكلِّ تفاصيله، حيث قام الشعراء في هذا العصر بتكرار معاني الأقدمين ومعاييرهم في الغزل، ويضيفون ما تمليه عليهم ذائقتهم الشعرية وحسّهم الفني، وكانت الثروة الشعرية عموماً أشبه ما تكونُ بالقطعة الذهبية ذات الوجهين، نقشَ الشعراءُ على صفحتها الأولى عواطفهم التي ابتعثها الحب، وما يؤدي إليه من وصلٍ وهجران، أو سعادة وشقاء، وسكبوا في تصويرها ملكاتهم، أما الصفحة الثانية فجمعوا فيها أغراضهم الأخر[3]. ونستطيع القول إن الشعر في هذه المرحلة عرفَ الغزل بأنواعه كافة، متلوناً بين غزلٍ عفيفٍ وماجن، ووجداني وصوفي، حيثُ نظرَ الشعراء إلى الغزل من جانب الواقع والأخلاق، راسمين المرأة في لباسها، وأعضاء جسدها وحركاتها، وتنقلها ومنهاج عيشها، معبّرين عن ذوق عصرهم في المرأة وعن ذوق المرأة

---

(١) خاصة الأثر، ١/٢٨٤،٢٩٢

(٢) تاريخ الأدب العربي العصر العثماني، عمر موسى باشا، ص٣٤،٣٦

(٣) ينظر شيخ أمين، بكري. مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ص١١٧

في عصرهم، متغزلين بالمحبوب على أنه حديقة غنّاء، وبستان تفيض منه رائحة الورود والرياحين، ناظمين أشعارهم، ومصورين معاناتهم من وجدٍ ولوعة وشوق وهيام وحرقة وألم[1].

ويُعزى انتشار حديث الحب والغزل إلى أمور عديدة، منها الميلُ إلى التفريج عن الآلام الناتجة عن ظلم الحكّام وقسوتهم، والميل إلى إقامة الأفراح والموالد والطرب واللهو، بالإضافة إلى الميل الواضح لإعادة تفتيح القرائح الشعرية التي ضمرت نتيجة طبيعة الجو الذي عاشه الإنسان في العصر العثماني[2].

والحقُّ أنّ الغزل شغلَ من شعر هذه الحقبة حيّزاً واسعاً حتى ليكاد يكونُ شطرَ الإنتاج المنظوم إلا قليلاً، إلا أنّ الشعراء لم يصرفوا للغزل أيامهم ولياليهم كما فعلَ أسلافهم؛ لذلك لم تكن هناك دواوين في الغزل تطالعنا بصورة المرأة ومعايير جمالها، إنما كانت هناك قراءاتٌ للمرأة من خلال تضاعيف شعر المديح والهجاء والفخر، لاسيما في المقدمات المدحية التي بدأها الشاعر بغزلٍ لطيف رقيق بالمرأة أحياناً وبالإشارة إلى المرأة من خلال ضمير المذكّر أحياناً أخر[3]، قلّد فيه الشاعر أسلوب الجاهلي في السبك والمعنى.

وقف شعراء هذا العصر على الأطلال كما وقف سابقوهم، ورأى بعضهم ذلك ضرورةً في قصيدة المديح[4] كما هو الحال عند ابن معتوق الذي خصّص معظم شعره للمدح، وافتتح كثيراً من قصائده بالوقوف على الأطلال وتذكّر المحبوبة في نسيبٍ رقيقٍ عذب، يقول{من الكامل}:

---

(١) يُنظر أنتوني ميّادة: شعر الغزل الصوفي في العهد العثماني، الصفحة ر

(٢) يُنظر كيلاني محمد سيد: الأدب المصري في ظل الحكم العثماني، ١٩٦٥، ط١، دار الفرجاني، القاهرة، ص٢١٨

(٣) يُنظر شيخ أمين بكري: مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ص١٢٧ والخصصي، نعيم: نحو فهم جديد منصف لأدب الدول المتتابعة، منشورات جامعة تشرين، اللاذقية، ص٢٩٨

(٤) يُنظر أبو علي ميل: معاني شعر الغزل بين التقليد والتجديد في العصر المملوكي والعثماني، ص٩

هــذا الحمـى فانــزلْ علـى جرعائِــهِ ... واحــذرْ ظُبَا لفتــاتِ عينِ ظبائِهِ

وأنشــدْ بــه قلبــاً أضــاعتْهُ النّــوى ... مــن أضلــعِي فعســاهُ فــي وعســائِهِ

وسـلِ الأراكَ الغـضَّ عـن روحٍ شـكَتْ ... حــرَّ الجَـوى فلجَـتْ إلـى أفيائِــهِ

واقصــدْ لُبانــاتِ الــهوى فلعلّنــا ... نقضــي لُبانــاتِ الفــؤادِ التائِــهِ[1]

ومنهم من ساءَلَ الديار كالشاعر أحمد بن شاهين[2]، فلم تُحر جواباً، فحاولَ أن يجعل تلك الأحجار تشاركه سؤاله عن ساكنين آثروا الرحيل، يقول وهو في آخر رمق الشباب{من الكامل}:

نصَلَ الشبابُ وما نصلْتُ من الهوى ... وبدا المشيبُ وفيَّ فضلُ تصابِي

وغـدوْتُ أعتـرضُ الديــارَ مسـلّماً ... يومــاً فلـم تسمــحْ بــردّ جـوابي

فكأنّــها وكأنّنــي فــي رســمِها ... أعشـى يحـدّقُ فـي سـطورِ كتـابِ[3]

برعَ الشعراءُ في حديث الهوى، ورسمِ الهمِّ والأرق والذكرى، وعمق المودة وعظيم الفاجعة وطول البكاء، ورثاء النفس عند هجر الحبيب أو صدّه. مع اجتهاد بعضهم في تصيّدِ لطيفِ المعاني، وتوليدِ بديعِ الصّور في الشكوى من فتكِ الصبابةِ، ومكابدةِ الأشواق، ومنهم محمّد الفاسي[4] الذي يقول{من الكامل}:

---

(١) ابن معتوق، الديوان، ط١، المطبعة الأدبية، بيروت، ١٨٨٥، ص٦٢ وعساه السهل اللين من الرمل

(٢) هو أحمد بن شاهين القرمي المعروف بالشاهيني، قرمي الأصل دمشقي المولد، أديب لغوي مشهور، أصل والده من جزيرة قبرص، اشتراه بعض الأمراء وتبناه وجعله من أحباد دمشق، مكث عند الأمير يرداد رفعة حتى صار أحد الأعيان المشار إليهم، وولد له أحمد حيث نشأ وانتظم في سلك الجند، كانت ولادته سنة خمس وستين وتسعمائة وتوفي في شوال سنة ثلاث وخمسين وألف. المحبي، خلاصة الأثر، ١/ ٢١٠ وما بعدها

(٣) المحبي، خلاصة الأثر، ١/ ٢١٦

(٤) محمد بن إبراهيم الفاسي، نزيل مصر، شمس فصاحة طلعت في آخر الزمان من المغرب، ارتحل إلى مصر، واختلط بناسها، وسير حال فضولها وأجناسها، إلى أن حالت الحال، وأدبت شمس حياته بالزوال، فحاد بالسابق، وغاب في مغرب رمسه، كان مغرما بالمزاح يقطر الحماجي، شهاب الدين أحمد ريحانة الألبا، ط١، تحقيق عبد الفتاح الحلو، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٦٧م، ١/ ٣٣٦ وما بعدها

أتُسيلُ دمعي؟ ثمّ تسألُ ما جرى عجباً لعمرُكَ ما رأيتُ وما أرى

هذي دما نفسٍ هواكَ أذابَها فَهَمَتْ على خدّي نجيعاً أحمرا[1]

حاولَ الشاعرُ في عصره هذا رسمَ المرأة الجميلة، فعدّد الصفات الحسية العامة التي يتّصفُ بها جسدها —وما أكثرها– كالوجه والشعر والثغر والقدّ والنحر والخصر من غير أن يعبّر عن تجربةٍ حاصة أو امرأةٍ بعينها[2]، واكتفى بتصوير الجمال العام للمرأة، فأمسكَ بالمعاني التقليدية وعالجها تاركاً أثراً واضحاً يشيرُ إلى أيدي التجديدِ التي أصابت الغزل آنذاك، فالشاعرُ أحمد بن محمد المعروف بابن منقار[3] يجمعُ في بيتين من الشعر ثماني صفاتٍ للمرأة تجمعُ بين قدٍّ رشيق، وعينين واسعتين، وثغرٍ شهي، ولطافةٍ لا مثيلَ لها، يقول{من الطويل}:

أتى ينثني كالّلدْنِ بلْ قدُّهُ أسمى غزالٌ بفعلِ الجفنِ يلهيْكَ عن أسما

فريدُ جمالٍ جامعُ اللطفِ جُؤذرٌ أمينُ كمالٍ أهيفٌ أحورٌ ألمى[4]

فمعاني الغزل الحسي إذاً تدور حول ما يجعل من جمالِ المرأة سبباً للوقوعِ في هواها، وملامح الجمال عندها كثيرة، فهناك العيون الواسعة، والجفون الناعسة، والقدود المائسة، يقول عبد الرحمن بن إبراهيم الموصلي[5] في قصيدته التي جعلها معرِضاً لغزلياته{من الكامل}:

---

(١) المصدر نفسه، ٣٣٧/١

(٢) يُنظر أبو علي، سيل معاني شعر الغزل بين التقليد والتجديد في العصر المملوكي والعثماني، ص٢٤

(٣) أحمد بن محمد الحمي الأصل الدمشقي المولد والوفاة، الأديب الشاعر الذكي البارع، كان مشهوراً بالذكاء والعطفة والمقبل، لازم العلامة المفتي أسعد الدين بن معين الدين التفريوني وأخذ عنه العربية والمعاني والبيان وغيرها، سافر إلى القسطنطينية فاشتهر صيته بين علماء الروم، كانت وفاته في شوال سنة اثنتين وثلاثين وألف الحموي، خلاصة الأثر، ١/ ٢٩٦، ٢٩٧

(٤) الحموي، نهضة الربعة، ٣٦٢/١

(٥) عبد الرحمن بن إبراهيم بن عبد الرحمن المعروف بالموصلي الشافعي الميداني الدمشقي الصوفي، الأستاذ الكامل المربي شيخ الطريقة الأفضل أحد مشاهير المشايخ المعتقدين وهو وأسلافه مشايخ مشاهير لهم عمدة ومريدون وأملاك وعقارات وقد اشتهروا بني الموصلي وينتهي نسبهم إلى الشيخ العارف بالله تعالى الشيخ أبي بكر الشبلي رضي الله عنه وفاق على أهل عصره ووالده كان فقيهاً مرضياً حسن الخلق ممدول النعم وله ثروة وافرة، توفي في المدينة المنورة في محرم سنة أربع وخمسين وألف ودفن بقيع العرقد المرادي، سلك الدرر، ٢٥٩/٢

سلبـُوا الغصـونَ معاطفـاً وقـدودا ... وتقاسـمُوا وردَ الريـاضِ خـدودا

طعنُـوا القلـوبَ بمـا تلاشـى دونَـه ... طعـنُ الرمـاحِ وسـدّدُوا تسـديدا

فتنُـوا الـورى بلـواحظٍ وتـجاوزُوا ... بالفتـكِ من نهـبِ العقـولِ حـدودا

نظمُـوا الثّنايـا فـي المبـاسمِ لؤلـؤاً ... تحـتَ الزمـرّدِ والعقيـقِ عقـودا

اتخـذُوا البنفسـجَ في الشـقيقِ عوارضـاً ... والياسميـنَ معاصمـاً وزنـودا

بدّلُـوا الخصـورَ مـن الخناصـرِ رقّـةً ... واستبـدلُـوا حُقـقَ اللجـينِ نـهودا

فهـمُ الملـوكُ الصـائلونَ على الـورى ... وهـمُ الظّبـاءُ القائـدون أسـودا[1]

ولا بدَّ في معرضِ حديثنا من الإشارة إلى أنّ بعض الشعراء رفضوا مثل هذا الغزل الحسي، لأنه يخدشُ الوقار، ويتنافى مع الخلق القويم، وتعاليم الدين الحنيف، لاسيما أن ثقافة هذا العصر كانت دينيّة أدبية[2]، فقال عبد الرحمن بن عماد الدين بعد أن تقدّم به العمر وعركته الحياة {من الطويل}:

سـأطمسُ آثـاراً هـوايَ أثـارَها ... وأنفضُ من ذيلِ التصابـي غُبارَها

لقـد آنَ صحوي مـن سُـلافِ صبابـةٍ ... لقـد طـالَ مـا خامرْتُ جـهلاً خمارَهـا

هجـرْتُ الهـوى والزهـوَ حتـى اشـتياقه ... وطيـبَ ليـالي اللـهو حتـى ادّكارهـا

فلـو صائـداتُ القلـبِ أقـبلْنَ كالمهـا ... وقـبّلنَ رأسِـي مـا قبلْـتُ مـزارَها

وقـدْ كنْـتُ أودعْـتُ الحِجَـا فاسـترَدّهُ ... إلى النفـسِ شَيبٌ قـدْ أعادَ وقارَهـا[3]

أما بالنسبة إلى الغزل الصوفي في هذا العصر فقد بلغ أوجه، لاسيما أن الشعراء اتخذوا من المرأة مدخلاً لشعرهم الصوفي[4] وهذا ما يسمى بالغزل الرمزي الذي اعتمده المتصوفة في إفراغ مشاعرهم الوجدانية فحمّلوا ألفاظهم فوق معانيها معبرين بها عن مواجدهم وأحوالهم

---

(١) المحبي، نفحة الريحانة، ١/ ٤٣٢

(٢) يُنظر سليم، محمود رزق الأدب العربي وتاريخه في عصر المماليك والعثمانيين، ص٨٤

(٣) الحموي، ريحانة الألبا، ١/ ٢٢٤

(٤) يُنظر الموسى، نياده ، شعر الغزل الصوفي في العهد العثماني — صه

الروحية فنرى الشاعر يُكثر من نعت الخمر وذكر الغزل مريداً بذلك الذات الإلهية على اصطلاحهم مستفيدين من الطريقة الرمزية في الشعر العربي. والتي رأى فيها شعراء المتصوفة إشارات ذوقية تُشير إلى الذات الإلهية . وكان للصوفية من الأسباب القوية ما دفعهم إلى استحدام أسلوب الرمز والكناية، فمن هذه الأسباب رغبتهم في الاحتفاظ بمعانيهم الذوقية لأنفسهم حتى لا يتعرضوا لسوءِ الفهمِ من قِبلِ العامةِ والفقهاء الذين يحكمون بظاهر الأشياء. وفي الأبيات التي سنستعرضها يناحي الصوفي الذات الإلهية، معبّراً عن مواحده ونشوته بشراب الحب الإلهي، من مثل قول علي بن صدقة الحلبي الصوفي {من السريع}:

لمـــا رأيْـــتُ البيـــضَ قـــدْ جـــرَّدَتْ ... ناديْـــتُ فـــيهِم يـــا لســـودِ العيـــونْ

الخالبـــــاتِ الجالبـــــاتِ الـــــهوى ... الفاتكـــــاتِ الفاتـــراتِ الجُفـــونْ

فيـــا ظِبَـــا البـــانِ كفَـــى بالظُّبَـــا ... جرَّحْتُـــمُ قلبِـــي فـــلا تقتلـــونْ[1]

إنّ ما تم عرضه يشكل مدخلاً لاستجلاء منظومة الشعر الغزلية في العصر العثماني عامة، وإنّ عرضنا لتلك السيرورة وفقاً لتأطير زمني مرحلي لم يكن لغايات تاريخية أو توثيقية، بل إنها صرورة يفرضها التطور والتجدد الحاصلان في القصيدة العربية، واللذان كانا تتميراً لعلاقات احتماعية ومعطيات واقعية باتت تفرض نفسها على حياة العربي، لذا فإنه ليس بالإمكان أن نعرض لتلك التطورات من دون أن نستبين مكامن إنتاحها، لأن الشعر في نهاية المطاف ليس حالة فردية معزولة عن الآخرين أو عن المحتمع، بل هو انعكاس لتحارب احتماعية وحياتية وشعورية.

مما سبق نستنتح أيضاً أن الغزل في القصيدة العربية لم يكن واحداً في كل العصور، بل ثمة تغيرات طالته تبعاً لامتداد الرقعة الجغرافية، وتبعاً لحضور قيم جمالية حديدة كانت بعضها على قطيعة تامة مع قيم جمالية سابقة تخصّ جمال المرأة تحديداً.

---

(١) المحبي، نفحة الريحانة، ١/٣٢٥

وبطبيعة الحال فإن الغزل في هذه المرحلة الأخيرة التي تحدثنا عنها لا يشكل انتقاصا من الغزل العربي، بل على العكس من ذلك فإنه ساهم في فتح آفاق جديدة، وحضور حقول دلالية مختلفة، وبالتالي إبداع صور فنية أغنت الغزل العربي عامة، وأسهمت في إبقائه المتربع على قمة الأغراض الشعرية، وإنني سأتناول في هذا الباب دراسةً تفصيلية تحليلية للغزل عند شعراء الشام بشقّيه المعنوي والحسي، والله المستعان.

الفصل الأول: الغزل المعنوي العفيف.

عمد شعراء الشام في العصر العثماني إلى تكثيف هذا النوع من الغزل في ابتداء قصائدهم المدحية، حيث ساروا على خُطا سابقيهم من الشعراء الجاهليين والأمويين والعباسيين، ناسجين على منوالهم، متبعين طريقتهم في مقدمات قصائدهم، وهذا التتبع لم يكن من حيث السبك الفنيّ والبلاغي فحسب، بل كان بثّ حرقة القلب، ونوازع النفس، وبكاء الاستعطاف، وشكوى الدهر، وتذكّرِ الأيام الخوالي، ولحظات الوصل واللقاء، وبكاء البعد، وقلة الوصل، والشكوى من جور الزمان، والاكتفاء بطيف المحبوب، وسرد معاناة الهمّ والسهر، والخوف الدائم من الوشاة والرقباء، وسأتناول ذلك تفصيلاً فيما يأتي.

المبحث الأول: المقدمات الطللية، وبث معاني الحب والبكاء.

يمكن القول إن وجودَ المقدمات الطللية في الشعر العربي عامةً كان استجابةً إبداعية لما تداعى في نفس الشاعر وخاطره، ومدعاةٍ لتفتيق موهبته الشعرية، إذ إن الشاعر على اختلاف العصور جعل منها لازمة من لوازم قريحته الشعرية. ومنهم من قال: إنها قناعٌ فنيّ توسّل به الشاعر في الوصول إلى ما يمكن قوله بعد..

وأيّاً كان الأمر فإننا لا نستطيع الحكمَ على واقعية الشاعر أو تخيله في مثل هذه المقدمات، إلا أننا نعرف أن شعر الوقوف على الأطلال هو أصدق شعرٍ وصلنا على مستوى الحالة الشعورية[1].

إنّ المقدمات الطللية التي قلّ استعمالها في المقدمات الشعرية التي تلت العصر الجاهلي برزت على نحو جليّ في هذا العصر وخاصة عند شعراء الشام، وذلك بسبب حالة نفسية تمثلت باغتراب مكاني وزماني وذاتي مر بها الشاعر، لهذا سارَ الشعراء في العصر العثماني على ابتداء بعضٍ من قصائدهم بالوقوف على الأطلال، والبكاء على الديار والاستطراد في

---

(١) ينظر حسن عزة، شعر الوقوف على الأطلال، ط١، د دار نشر، دمشق، ١٩٦٨م، ص٢٥

وصفها. والحقيقة أن هذا الوقوف وذلك البكاء ليس تعبيراً عن حرفية الواقع المعاش، ولكنه نتيجةً لمحاولة إضفاءِ عنصر الخيال، وتركِ بصمةٍ فنية تزيد شعرهم رونقاً وجمالاً .

فالشاعر إبراهيم السؤالاتي بدأ وقوفه على الأطلال بإلقاء التحية على أناس رحلوا عن الحي منذ زمن، فلا سامع لصوته ونداءاته، فيقول{من الرجز}:

حيـــا الحيـــا بســـابقِ الغـــوادي ... سكـــان ذاك الحـــي مـــن فـــؤادي

وحـــاكَ فيهـــم وشيـــه منمنـــمَا ... ربيـــع قطـــر معـــلّم الأبـــراد

ولاعـــدا الخصـــب منـــازلا بـــهم ... منـــازل الأقبـــال والأسعـــاد

ولا جفَـــا صـــوبَ العـــهّاد عهـــدُهم ... ولا النّـــدى خـــبَت بـــذاك النـــادى[1]

يركز في وقوفه هذا على السقيا وحبّات المطر التي تنتظم كحبات لؤلؤ، وكأنه يعود في خياله إلى ما مضى عندما كان يلتقي بمحبوبته وقد وضعت طوقاً من السمنم المصفوف على جيدها، فالسقيا هنا سبب في أن تبقى هذه الديار مزهرة عامرة بالسعادة كما كانت ولو رحل عنها أهلها، فاستمرار هذه الديار بشكلها الربيعي المحضر هو استمرار لذاك العهد الذي نعمَ فيه بالأنس والقرب من المحبوبة، وجفافها يعني البعد والقطيعة إلى الأبد.

ونرى الشاعر درويش الطالوي يغلّف إحدى مقدماته الطللية بتذكّر ذلك العهد السعيد الذي قضى فيه مع من يحب لحظات جعلته دائم الدعاء بالسقيا لذلك العهد، يقول{من البسيط}:

عَهـدَ السُـرورِ وَرَيعـانَ الهَـوى النَضِـر ... سَقـاكَ عَهـدُ الحَيـا رَقـراقَ مُنحَـدرِ

وَجـــادَ رَبعَـــك وَســـمـــيٌّ تُكَرِكِـــرُهُ ... رِيـحُ الصَبـا بَيـنَ مُنهـلٌ وَمُنهَمِـرِ

وَغَـرَّدت فـي ربـاكَ الـوُرقُ وَابتَكَـرَت ... بِلَحـنِ مَعبـدَ تَتـلُو أَطيـبَ الخَبَـرِ[2]

---

(١) العجي، خلاصة الأثر، ٢٩/١، منمنم مزخرف ومنقوش

(٢) الطالوي درويش، ساحات دمى القصر، ٥٨/١،٥٩

يحاول الشاعر درويش هنا أن يجعل وقوفه على أطلال الديار أو بكائها لوحة ملآنة بالحركة والحياة، فكميات الأمطار التي تسحّ من السماء تقابلها رياح تداعب سقوطها، فتسقط تلك الأمطار على شكل دوامات من الماء، وبعد ذلك يأتي ليكمل هذا المشهد بورقاء تشدو على تلك الربوع، إنشاداً يشبه غناء إمام المغنّين معبد بن وهب الذي كان يأتيه صوت عذب وهو نائم فيجري في سمعه، ليستيقظ ويترحم هذا الصوت إلى غناء شجي يُطرب به من حوله، فهذه الورقاء فعلت ما فعله معبد ودنّت في النفس البهجة والسرور مبشرة بعودة الأحباب من جديد.

ولعل من أقرب الشعراء تأثراً بمنهج الأقدمين في مقدماتهم الطللية هو الشاعر محمد الصالحي الهلالي، حيث نحده سائراً على خُطا الشعراء الجاهليين في رسم مشاهد التحمل والرحيل، والتلذذ بذكر الأماكن العامرة بالأمس، إضافة إلى بكاء الأحبة، مضيفاً لمسته الفنية والإبداعية في كل ما سبق، فنراه يقول في إحدى مقدماته{من الكامل}:

لِمنِ الخيامُ على ربا الجرعاءِ ... ما بينَ سلعٍ فالنقا فقباءُ

تبدو على الغبراءِ من بعد لنا ... مثلَ النجومِ بباطنِ الخضراء

ولمنْ مواضعٌ حولَها قد أرهفت ... ضاءَت كبرقٍ في دُجى الظلماء[1]

فالبدء بالسؤال هنا بحدّ ذاته محاولة لإنكار الواقع المؤلم الناتج عن الرحيل، والشاعر لا ينتظر الإجابة، وكأنه تأكد أنها هي ذات الخيام التي كانت تُضرب على ربعه وعشيرته، ثم يقوم بسرد الأماكن تباعاً، ومن المعروف أن تكرار ذِكر الأماكن يعطي راحةً نفسية للشاعر، لارتباطها الوثيق بحياته التي قضاها، فيذكر الجرعاء وسلع والنقا وقباء، وهي مناطق متفرقة ومتباعدة من شبه الجزيرة العربية، يحاول الشاعر أن يجمعها ويجعلها قريبة من بعضها، وكأنه يحاول وكأنه يحاول التقريب بين أشياء تحول في نفسه على بعدها وتنافرها، ثم يأتي بصورة جميلة لتلك

(١) الهلالي محمد، ديوان سجع الحمام، ص٧

الديار أو الأطلال المتبقية منها، فهي تبدو للرائي من بعيد وقد حال بينها وبين ناظريه مسافات وغبرة ورياح وكأنها نحوم تتلألأ وسط السماء، فهي على البعد تهدي الضائع لأنها تبرق كبرق السماء في الليالي الحالكة، إذن فعندنا هنا محاولة للتحديد في الوقوف على الأطلال وبكائها من خلال صور حديدة يقدمها الشاعر ليضفي على الحو العام نوعاً من الحركة والأمل، ومن قوله أيضاً{من البسيط}:

ذكرتُ حياً بسقطِ الجزعِ والكثب ومربعاً بانَ عنهُ القوم عن كثب

فارفضْ دمعي كعقد الدّر منتشراً وفاضَ بهمي كودقٍ هامل سرب

واضرمِ النارَ في الأحشاء واكفِه فاعجب لمضطرمٍ بالماء ملتهب

ما شمت بعد فراقِ الحيّ من أحد من أجلِ طرف بسترِ الدّمع محتجب[1]

فذكريات الحي الكائن في سقط الحزع وهي منطقة في جنوب شرق شبه جزيرة العرب حيث الصحراء والكثبان الرملية لاتزال راسخة في ذهنه حتى وإن نأى عنه ساكنوه، ومعالجة هذه الذكريات تتطلب بكاءً حاراً من فرط الجوى، دموعٌ تنفرط كحبات لؤلؤ، وكأن يريد أن يدلّل على مكانة من سكن هذا الحي الثمينة، بغيابهم يستحق أن يذرف الإنسان دمعاً غالياً عليهم، وانعكاسات هذا الفقد والرحيل انعكست على داخل الشاعر فأضرمت فيه النار، حتى أن دموعه رادت في إذكاء تلك النار المضطرمة، لكن في الحقيقة كان الشاعر على يقين تام أن هذه الدموع لن تعيد محباً، ولن تطفئ ناراً.

ونراه في مقدمة أخرى يحاول رسم المسافات التي يجتازها الراحل من الشام إلى الحجاز، وهذه المسافات تعبّر عن حجم شوقه الذي لا يقاس بالمسافات ولا بالسنين، فهو بقي وحيداً في الشام بينما يمم الراحلون وجوههم شطر الحجاز، فكابده الشوق منذ إعلان الحادي تحرّك القافلة، فتحركه قلبه معها عندما بدأت تجتاز المنحدرات وتسلك الطرق، حتى غالبه البكاء

---

(١) المصدر السابق، ص١٠، الودق المطر الشديد

الشديد، فخُيل له من شدة بكائه المنهمر أن يتشكل سيل من دموعه ليقطع الطريق على تلك القافلة ويحول دون تقدمها، فتعود أدراجها، يصوّر هذا المشهد بقوله{من الخفيف}:

شـــاقني الركـــبُ مـــائلاً للحجـــازِ ... حـــين نـــادت حـــداتهم بـــالبَرَاز

هزنـــي الشـــوق إذ بقيـــت فريـــدا ... فـــي ديـــار الشـــآم أي اهتـــزاز

رحَلـــوا عيســـهمُ وســـاروا وحيـــا ... بـــينَ تلـــكَ الهضـــابِ والأجـــواز

كـــادَ دمعـــي مـــذْ قطَـــروا للمطايـــا ... أن يســـدّ الطريـــقَ للمجتـــاز[1]

هي متلازمة الوقوف على الأطلال أو مشاهد التحمل وبدء الرحلة، قافلةٌ تحمل الهوادج والمطايا، تتحضر للسفر ومغادرة الديار إلى مكان حديد بعيد في عمق صحراء الحجاز، ثم حادٍ يعلن بدء الرحلة، ومحب ينظر من بعيد متذكراً ما قد مضى فتنهمر دموعاً، ولعل المقدمة الآتية تبين لنا نمطاً يتداخل فيه ذكر الأماكن والديار، بالغزل الواقعي لنساء أقمن في تلك الأماكن، فرسّخ فكرة ارتباط المكان بشخوصه، فيقول{من البسيط}:

حيـــيتِ يـــا دارَ أفراحـــي وأعراســـي ... أزمـــانٌ سقَـــت إلـــى اللـــذاتِ أفراســـي

كم شمت فيكِ شموس الحيّ مشرقةً ... يغنيـــن فـــي الليـــلِ عـــن أضـــواءِ نبـــراس

من كل عيناء نشوى من سلافٍ صبا ... تغنيكَ بالجفنِ عن حاناتِ شماس[2]

هنا تذكر الشاعر جانباً واحداً من ذكريات الماضي هو جانب الأُنس والسرور والأفراح التي كانت تقام على ذرى تلك الديار العامرة بالأعراس والمسرات، لا سيما تلك الليالي المشرقة بطلعة وجوه الفاتنات اللواتي يتسع النور منهن فلا حاجة بعدها لتلك القناديل، وليس هذا فحسب بل إن تلك الفاتنات ممرتة الشموس كن يقمن بتوزيع الخمور التي تجعل الناظر إليهن نشوان، فلا حاجة بعد رؤيتهن إلى معاقرة خمرة الحانات، إذن هو رسم جديد للمقدمات

---

(١) المصدر السابق، ص٣١

(٢) المصدر السابق، ص٣٢

الطللية بنكهة العصر السائد، كان للتغزل بمن سكن الديار ووصف الذكريات معهن حضور طغى على حساب الذكريات والبكاء.

ولعل الشاعر الهلالي لا يريد أن يبرح نموذج الوقوف على الأطلال القديم فيعود مرة أخرى إلى الأماكن والطلل والذكرى والسقيا والبكاء، فيقول{من الطويل}:

سقَى طللاً حيثُ الأجارعُ والسقطُ وحيثُ الظباءُ العقرُ ما بينها تعطُو

هزيمٌ هموليُ الودقِ مرتجسٌ لهُ بأفنائهِ في كلِّ ناحيةٍ سقْطُ

ولو أنّ لي دمعاً يروي رحابَهُ لما كنْتُ أرضى عارضاً جودُهُ نقْطُ

ولكنّ دمعِي صارَ أكثرُهُ دماً فأنّى يُرجى أنْ يُروى بهِ قحْطُ[1]

فهطول المطر على كثبان الرمال حيث حلّ الساكنون في يوم من الأيام يسيُ بعودة الحياة، وهذه لازمة اتخذها الشعراء منذ القدم في وقوفهم على الأطلال، ويتعرض شاعرنا لمن سكن على تلك الرمال فيشبههن بالظباء، وخاصة ظباء منطقة العقر من أراضي حنوب تشبه الجزيرة العربية لما لتلك الظباء من صفات الخفة والرشاقة، هذه السقيا ما كانت إلا دموعاً هطالة مغدقة سقت تلك النواحي، وقد استخدم الشاعر كلمة الودق والتي تعبّر عن غزارة الدمع أحياناً وهدوئه أحياناً، وكأن الحالة النفسية له تتأرجح بين الانفعال والهدوء، فيتبعها الدمع في ذلك، ولكن يعود ليُسائل نفسه ما فائدة الدموع المنهمرة، فلو كانت تجدي لما بخل ولا ضنّ بسقيا تشمل حتى الأطراف البعيدة، فدمعه بطبيعة الحال استحال دماً، ومحالٌ أن تكون سقيا الدماء للأرض المجدبة كسقيا المطر.

فلسفة بكاء الديار عند شاعرنا تعكس حالة الألم، مع مشاركة عناصر الطبيعة بكل تفاصيلها بما يتعر بها، وما قد تسبب له من زيادة في حالة الوجد عنده، فيقول{من الطويل}:

---

(١) المصدر السابق، ص٣٨

وقفنـا برسـمِ الرّبـع والرّبـع خاشـعٌ ... وذاكَ أمانـي النـفـوس الخـوادع

وهـاجَ البكـى منّـا ربـوعٌ تعطـلت ... وغـلبـت شـمـوسٌ بـيـنهـن طـوالع

تـوالَت عليهـا مـن جنـوبٍ وشمـال ... ريـاحٌ تـمشّـت فـي ذراهـا زعـازع

وكـذْنـا نـرى رسـم الديـارِ وإنّمـا ... لكثرِ البكى صدقته عنّا المدامع

وقفنا وعاثَ الشوقُ فينا من الجوى ... وسرْنا وأعناقُ المطى خواضع[1]

الوقوف بأطلال الديار المقفرة هنا لم يكن وقوفاً عادياً بحال من الأحوال، فحتى الديار أبانت حانباً من الأسى والحزن فبدت خاشعة منكسرة، فعاجله البكاء على تلك الديار الخاوية والضياع القُفر، فوقفت الدموع من شدتها حاجزاً حجزَ الشمس عن الأرض، ثم أراد الشاعر أن يتحلص من حالة السكون التي أثقلت قلبه، فيسوق صورة الرياح التي تعصف من الجنوب والشمال فتدخل بين الأحياء محدثة صفيراً يريد من الإحساس بالفراغ والخلو من أي شكل من أشكال الحياة فزاد انهمار الدموع إلى أن حجبت الرؤيا تماماً، فما كان من الشاعر إلا أن يلوي عائداً من حيث أتى.

أما مشاهد التحمّل والرحيل فكان لها شأن آخر من حيث وقوعها في النفس، فليس هناك أقسى من لحظات الوداع، وأن ترى من تحب وقد أظعن وبدأ بالرحلة إلى المجهول، واشاعر الهلالي يرسم ذلك المشهد، فيقول {من الطويل}:

أجيرانَنـا الغـادينَ والليـلُ مسـدِفٌ ... عسـاكُمْ لمُضنَى القلبِ أنْ تتخلّفُوا

ويـا حـادِيَ الأظعـانِ إنْ صـحَّ بيـنُهُم ... فخـلِّ المطايـا سـاعةً تتوقّـفُ

ويـا صـبرُ أسعفني علـى صـدمةِ النّـوى ... فمثلُـكَ مـن يُرجـى ومثلُـكَ يسـعفُ

ويـا قلـبُ مـا هـذا الحنـينُ الـذي أرَى ... وهـذي المطايـا فـي المعـالمِ وُقَّـفُ[2]

---

(١) المصدر السابق، ص٤٢

(٢) المصدر السابق، ص٤٦، مسدف: شديد الظلمة

حاول الشاعر هنا أن يراوغ شعورياً فاستعاض عن الأحباب بالجيران، فرحيل الجيران هو في الحقيقة رحيل لمن أحب وقضى معه أياماً ولياليَ، كان ذلك الرحيل بعد أن أرخى الليل سدوله وأظلم، وكأن هذا الرحيل قد جمع بين قسوة الليل ووحشته، وما كان من الشاعر إلا أن يبثّ الأماني بتخلف هذا الركب، ويستجدي حادي العيس أن يتوقف أو يؤخّر الرحيل ولو ساعة من الزمن، فربما يكون في هذه الساعة تخفيف لصدمة الرحيل، ومواجهة مباشرة مع ألم الفقد، وعندما فقد الأمل أحال الموضوع إلى الصبر، فهو الوحيد القادر على استيعاب ما جرى، والمحفّز على تعويد القلب على خلجات الحنين وتباريح البعد.

ومن الشعراء من استعار من الشعراء الأقدمين أسماء الأماكن، ولكن بقالب فني جديد، فها هو الشاعر منحك باشا، يقف على الأطلال فيقول{من الكامل}:

واهــاً لِموقفنــا بِبرقــة ثهمــدِ ... بَــينَ النَواهــد وَالحســان الخُــردِ

مِــن كُــل مخطفــة الحَشــا رَعبوبــة ... تَــزري بِخــوط البانــة المتــأوّد

طارَحتَهــا العُتبــى وَقَــد خــاطَ الكَــرى ... جفــنَ الحَــوادث وَالزَمــان الأَنكَــدِ

وَاللَيــل قَــد رَقّــتْ حَواشــي بَــردهُ ... وَالوَقــت صافي العَيش عَذب المورد

وَالزَهــر فــي أُفــق السَــماءِ كَأَنَّهــا ... عقــد تَبَــدد فــي فِــراش زَبَرجَــد[1]

استعار الشاعر منحك هنا الأطلالَ من خولة طرفة، ولكنه جعلها عامة ولم يخصصها لمحبوبة واحدة كما فعلها سلفه طرفة، وإنما جعل من تلك الأطلال لكل فتاة حسناء مرّت به ذكرى معها، فلا يلبث أن يدخل مباشرة في وصف ساكنات الديار، وكأن الأطلال بالنسبة له مسألة مفتاح لما سيأتي به مباشرة من وصف تلك الحسناوات الضامرات اللواتي يتميسن كتميس البانة الرقيقة، ثم يتوهم وهو واقف أمام تلك الأطلال الدارسة، أنه يتكلم مع عادة منهن وقد بدأ بمعاتبتها على الرحيل بعد أن أوقعته بحبائلها، ثم يُلقي باللوم على الزمن الذي حال بينه وبينها، وكأنه يريد أن يختلق أعداراً لها، ونراه يحاول رسم الجو العام المحيط بموقف الأطلال هذا، فالليل ضرب بسواده على الديار الهادئة الخالية من أي ضجيج أو حركة،

---

(١) منحك باشا، الديوان، ص٥١ حوط عصى ناعم رعبوبة البيضاء الطويلة والسمية

حيث بدت النجوم كحبات زبرجد تتلألأ في أفق السماء. هذا كله كان في المساء، فماذا إذا انقشع الليل وبانت الصورة الحقيقية لتلك الديار وقد خلت تماماً من ساكنيها، فنرى شاعرنا يصور هذه اللحظات بقوله {من الكامل}:

بـان الخَلـيط ضـحى مِـن الجَرعـاءِ ... فَمِـن المُقـيم لِشـدة وَعَنـاءِ
اللَـهُ يَعلـم إن صُـبحي فـي الحِمـا ... سـيان بَعـدَ رَحـيلهم وَمَسـائي
تَطـوى عَلَـيَّ النائِبـات كَـأَنَّني ... سـر الهَـوى وَكَأَنَّهـا أَحشـائي
وَأَشَـد مـا يَشـكو الفُـؤاد ممنـع ... فـي لَحظِـهِ دائـي وَمِنـهُ دَوائـي
رَيحانـة الحُسـن الَّتـي لَعِبَـت بِهـا ... ريـح الصِـبا لا راحـة الصَـهباءِ[1]

عندما ارتفعت الشمس في قبة السماء ولاحت للشاعر الديار المقفرة عندها أحسّ بمرارة الفقد، وكأن الجرعاء ديارٌ كُتب عليها أن تعيش حياة الرحيل الدائم عنها، وقف فيها الشاعر متأملاً نفسه التي ما عادت تستمرئ طول الوقت أو تعاقبه، فأصبح الصبح والليل عندها سواء، فالمصائب التي حلّت بسبب الهجران والرحيل عن تلك الديار جعلت الوقت واحداً، فالزيارات الليلية لم تعد موجودة، وكذلك انتظار المحبوبة على كتف العذير في واضحة النهار أصبحت طي النسيان، هي مرحلة الانتقال من الراحة إلى الألم، ومن الاستقرار إلى التهيج والتفكير الدائم بفاتنة تشبه الريحانة التي تعبث الريح بقدها المائس.

ولعل الشاعر في مقدمة أخرى لا يحاول الهروب مما هو فيه، فيذكر سبب وقوفه على هذا الطلل الدارس، فيقول {من الخفيف}:

وَقَـف الوَجـد بـي عَلـى الأَطـلالِ ... وَقفـات قَـد زِدنَ فـي بلبـالي
دمـن ظَنَهـا العَـواذل لَمّـا ... إن رَواهـا خَيـال جِسـمي البـالي
مقفـرات بَعـدَ الخَلـيط كـانَ لَـم ... تَغـد يَومـاً لَهُـم مَحـط الرِحـال
فَـدُموعي نَهـب الأَسـى وَفُـؤادي ... نَهـب أَيـدي الصُـدود وَالتِرحـال[2]

---

(١) المصدر السابق، ص١٠٤

(٢) المصدر السابق، ص١٠٧

عندما تعبث مشاعر الألم والحزن والضياع بوجدان الشاعر، فأول ما يفكر به هو تسلية نفسه بوقفة في الديار العامرة بالأمس علّها تطفئ لهيب وجده، ها ما أراد الشاعر منحك أن يوحه لنا في مقدمته الطللية هذه، لكن الأمر تفاقم وازداد سوءاً عندما زادت رؤية الديار من قسوة المعاناة، فتلك الدمن المتبقية التي أضحت أثراً بعد عين شبيهة إلى حدّ بعيد بجسم الشاعر الذابل، والدي أصبح هو الآخر رقيقاً ضعيفاً شفّه الوجد، هذه الدمن المتناثرة هنا وهناك أعملت في حسد الشاعر تشريحاً فتركت عيونه دامعه، وقلبه تتنازعه تباريح الصد والرحيل.

ولعل الشاعر في بعض مقدماته ملّ الوقوف والبكاء، فسلك منهج النواسي في التسلّي عن المصاب بمعاقرة الخمرة، فيقول{من الكامل}:

وَقَـدَ الرَّبيـعُ فَقُـم لِحَـثِّ الكـاسِ وَذَرِ المقـــام بِـــأَربُعٍ أَدراسِ

وَانهَـض إِلـى الـوادي السَعيد وَمائِهِ الـ ـــعذب الفُـرات وَظَـلَّ ذاكَ الآس

هَـذي الجِنـان تَنفسـت فـي أَوجُـه الـ ـخُضر الرِيـاض بِأَطيَـب الأَنفـاس[1]

هنا ثار الشاعر على الأطلال الدارسة وكأن نفسه تريد نسيان ما حصل في الأيام الخوالي، فالربيع الدي جاء يفجّر كوامن النفس لبدء عهد جديد، وهذا يتطلب نسيان الماضي بأخذ كأس من الخمرة تُجلي ما قد سلف، فالوقوف على المرابع الدارسة أمر لا فائدة منه ولا جدوى، فالديار المقفرة أصبحت طي النسيان بعد مجيء الربيع وكسوها بثوب أخضر قشيب، يترقرق الماء العذب بين جنباته، حتى ليخيل أن الأرض بدأت بالتنفس في محاولة منها للعودة إلى الحياة من جديد. فمتلازمة الوقوف على الأطلال تبقى حاضرة في ذهن الشعراء، بل تعدى الأمر إلى استعارة أسماء محبوبات من سبقه، يقول{من الخفيف}:

---

(١) المصدر السابق، ص١٣٢

سائق الظَعن بالحدوج تَأنّى ... وَإقطَع البيد وَالسَباسب وَهنا
لَيسَ يَشفي لَكَ الوَجيف غَليلاً ... أَسلَمتُهُ إلى فوادك لبنى
ذات صَد يُذيب كُل جَليدٍ ... وَجَفاءٍ لَو عَنَّ لِلصَخر أَنّى
أَودَعتَني لَدى الوَداع التهابا ... وَذرفت أَدمُعي فِرادى وَمَثنى
يا سقت دارَها السَحائب عَني ... إنَّ هَذا البُكاءِ لِلدَمع أَفنى[1]

فالمشهد هنا للحظات الرحيل الأخير، حيث لا مناص من معادرة الظعائن ديارها، لا شيء الآن يمنع ذلك السير إلى المجهول، هذا ما كان يعرفه الشاعر تماماً، لذلك طلب من حادي العيس التمهل في رحيله فحسب، فالرحيل السريع يجعل النفس تتهاوى من الصدمة، فالجرح الذي تسببت به لبنى لا يشفى بهذه الطريقة في الرحيل، فطالما عانى الشاعر من صدّها عندما كانت مقيمة في ربوع تلك الديار، صدّ فاق قدرته على التحمل، ولو تعرض الجليد لمثله لذاب من حرارته، أو الصخر لتشكى وأنّ من قسوته، هو صدّ أعقبه وداع، فترك نفساً متهالكة، وعيوناً تفيض بالدموع التي عجزت عن سقيا الدار.

وكأنّ المعاناة مع الشاعر لا تنتهي، خاصةً إذا كانت ممزوجة بالحسرة على أيام الشباب المنصرم، فنراه يبدأ قصيدته بمقدمة طللية يقول فيها{من مجزوء الكامل}:

هَل وَقفَةٌ بَينَ الطُلول ... تَشفي الفُؤاد مِن الغَليلِ
آهٌ عَلى زَمَن الشَبا ... ب وَظله ذاكَ الظَليلِ
سافَرت بِالآمال فيـ ... ـهِ فَلَم يَكُن إلّا وُصولي
وَأَدَرت طَرفي في بُدو ... ر الحُسن مِن قَبل الأَفولِ
لَم يَغنِ درع شَهامَتي ... مِن طَرف فَتّان كَحيل[2]

(١) المصدر السابق، ص١٦٢ حدوج مراكب النساء

(٢) المصدر السابق، ص١٨٦

فربما كان الوقوف على الأطلال ليس حاجةً نفسية فحسب كما حدث مع شاعرنا، وإنما محاولة لإبراء الجسد من الأسقام التي ألمت به، فمن الممكن أن يكون شفاء القلب من أوجاعه بوقفة بين الأطلال، لعل الذكرى ترجعه إلى أيام الشباب، حيث القوة والنشاط والحياة، فالذكرى تحيي الأمل ولو كان مفقوداً، الأمل برؤية تلك الوجوه الحسان التي تشبه القمر في ليلة تمامه، وعيون تمتلك نظرات كالسهام التي لا تغني الدروع عن وصولها إلى قلب الشاعر.

والتجديد في المقدمات الطللية نلحظه جلياً مع الشاعر مصطفى السفرجلاني الذي يحاول أن يرسم مشاهد ملآنة بالصور التشبيهية، ومشاركة عناصر الطبيعة في مقدمته التي يقول فيها {من الوافر}:

إذا بـدَت الخيـام بـدارِ سـعدى ... ولاحَ البـدرُ فـي أفـقِ التـمام
وشمـت البـرقُ يلمـعُ مـن ثغـورٍ ... كغمـز عيـونِ سكـانِ الخيـام
وفـاحَ عبيـرُ ساحتهـا فبـلّغَ ... سلامـاً مـن متيـمٍ مستهـام
فـإن سـألتَ فعـرّض بـي إليهـا ... فـإن غضبَـت فأعـرضْ عـن مرامي
وغـالِط إن فهمـت فنـونَ سحـر ... لتصـرفَ وهمهـا عـنِ اتهـام[1]

رسم صورة جديدة للأطلال تتحلى واضحة في صورة الخيام التي سكنتها سعدى، وقد اختار الشاعر أن يكون الوقت ليلاً، لأن الليل يبعث الهدوء والراحة في النفس، بعيداً عن ضجة النهار والناس، ومن الممكن أن يكون اختيار الليل هنا ليقنع الشاعر نفسه أن الديار ليست خالية، وإنما حلدَ سكانها إلى النوم، لكن الغريب في الأمر أن الليلة كانت مقمرة وقد علا بدرها ليتوسط السماء، فكيف هيئ للشاعر صورة البرق الذي يتخطف الأبصار ويلمع في كل ناحية وسط هذا الجو الصحو، فهي حالة تركيب فني ليبرر لنا مشهداً جميلاً متعلقاً بالعمزات التي تصدر عن سكان الخيام، فظهور البرق واختفاؤه فجأة أشبه ما يكون بفتح

(١) العمي، خلاصة الأثر، ٣/٢٢٠

العين وإغماضها، ومع كل غمزة يتضوع العبير ويملأ الساحات، ثم بعد ذلك يعتمد الشاعر على مبدأ الفعل وردّ الفعل، فهو يحاول الدنو والقرب إن أمكن، وإن لم يستطع فيكفيه السؤال فقط، لذلك يوصي رسوله بأن لا يكون لحوحاً في سؤاله، فإن هي بادرت بالسؤال فلا بأس أن يُذكر ولو تعريضاً، وإن غضبت فدعها فربما يُرجعها الحنين، ويعود ليوصيه مجدداً أن يبتعد عن كل ما يثير الريبة والشك والاتهام، إذن هي صورة جديدة للوقوف على الأطلال، حاول الشاعر فيها أن يبتكر ما هو جديد، وأن يخرج عن النسق التقليدي المتعلق بالوقوف والبكاء.

وقد حاول غيره من الشعراء أن يبدع ويبتكر صوراً جديدة في مسألة الأطلال والوقوف بها، فالشاعر جرمانوس فرحات يبدأ قصيدته بوقوف روحي وليس حسدي، فيقول{من الكامل}:

يـا قـلب طِـر مـن وُكْنـة الأحشـاءِ ... نحـو الحبيـب الفاخـر الأزيـاءِ

وردِ المنـازلَ حيـث مـورد حبـه ... تجـد الحيـاة بتلكـمُ الأحيـاء

يـا آل ربـعِ أحبتـي حتـى متـى ... أُمسـي كئيبـاً عـن حماكـم نـاء

لـولا تـردد فكرتـي فـي داركـم ... كنـت الفريـد بشقوتـي وتـوائي[1]

لم يشأ الشاعر هنا أن يقف بجسده وروحه على المرابع الدارسة خشية أن تعصف به الذكرى فتؤلمه، فأراد أن يُرسل قلبه إلى ذلك الحبيب الذي كان يتزيا بأفخر الثياب عندما كانت الديار عامرة بالحياة، ثم يختلق حواراً بينه وبين قلبه، فيوصيه أن يعوج على الديار الحية بوجود أصحابها، المتكلمة بكلامهم وسمرهم، وكأنه هنا يحاول أن يُعيد قلبه إليه وهو محمل برسالة من الأحباب مفادها أنهم موجودون، لم يبرحوا أماكنهم، ولكن هيهات، فالأحبة رحلوا بالفعل، ولم يتركوا وراءهم إلا نفساً كئيبة ، وما كان القلب الرسول إلا فكرةً تعاود الشاعر كل حين ليأنس بها، وتعزّيه مرارة البعد والفقد{من الكامل}:

---

(١) فرحات جرمانوس، الديوان، ص٤٣

عُـج بـالحِمى يـا راكِـبَ الوَجنـاءِ فعَسـاكَ تُحيـي مَيّـتَ الأَحيـاءِ
واقـرِ السـلامَ أُهَيـلَ ذَيّـاكَ الحِمـى عَنّـي فـإني عـن حمـاهم نـاءِ
إن كنـتَ تجهَـلُ مربعي فاِعشُـو إلـى نـارٍ تُشَـبُّ بزَفـرَةِ الصُـعَداءِ
فَسَـقى ديـارَ أحبَّتـي صَـوبُ الحيـا بـل أدمعـي تُغنـي عـن الأنـواءِ[1]

ولعل أسلوب الشاعر هذا تكرر في مقدمة طللية ثانية، لكن الرسول هذه المرة هو الأشواق التي أرسلها الديارَ، فيقول {من الكامل}:

هـذا سـلامٌ والصـدورُ رحـابُ وهـوى المنازِلِ فـي الفـؤاد خِـرابُ
تغـدو بـه الأشـواقُ نحـو أحبَّةٍ سيماؤهـم أن لا يُـرَدَّ جـواب
قـد راعنـي صـوتٌ يجـاوبُهُ الصـدى إلـفٌ نـزيـحٌ والبـلادُ خـراب
ورمـى الزمـانُ ربوعَهـا بصـروفه فخـلَت وبـان لبينهـا الأصـحاب
ضَرَبـت بهـا أيـدي الشـتات كأنهـا أيـدي سبـا ولهـا الفـراقُ ضِـراب[2]

يبدأ رسالته بالسلام على أهل الديار، سلامٌ مغلف بدمع القلب المنهك من البعد والمدمى من نسائم تهبّ عليه من حين لآخر من جهة تلك الأطلال، ويرجو أن تكون تظفر هذه الأشواق المرسلة بردٍّ يُثلج قلبه ويُشفي صدره، لكن واقع الحال مختلف تماماً، فأصواته التي أرسلها في كل ناحية تعود له بصدى يخبره أن لا أحد في الديار، حتى إن هذه الديار أصبحت خراباً بعد أن تركها أصحابها، هي حال الدنيا كما يصفها الشاعر، فتقلب الدهر والأيام كان سبب البين والبعد، فتفرق من أحب أشبه ما يكون بتفرق قوم سبق شتاتاً في الأرض بعد أن ضربهم السيل العرمرم.

---

(١) المصدر السابق، ص١٤

(٢) المصدر السابق، ص٧٠-٧١

وفي بعض الأحيان لا يخرج شاعرنا جرمانوس عن حقل الأطلال الدلالي الذي رسمه القدماء في البكاء ودرف الدموع عندما يعصف الشوق والحنين بقلبه، فيقول وقد أذابت الذكرى قلبه{من البسيط}:

قلبٌ يذوب إلى الأطلال والحِلَلِ ... شوقاً ودمعٌ يُرَى كالعارض الهطلِ

ما هبت الريحُ من تلك الديار ضحىً ... إلا هُززتُ لها كالشارب الثمل

كلا ولا شِمتُ برقاً من جوانبها ... إلا وعدتُ بدمعٍ منه منهمل

شغلت عيني وقلبي في تذكُّرها ... بعداً لقلبٍ عن الأحباب في شغل

لا تنكروا رسمَ دمعٍ فيَّ منسجماً ... فالسحب إن لم تجُد بالغيث

هنا يجسّد حالة العاشق الذي يحن إلى الديار، واصفاً رقّة قلبه عندما تستسلم للشوق ثم البكاء في حضرة الأطلال، فالذكرى تؤرقه وتجعل دموعه تهطل بمرارة، وكلما جاءت نسمة أو هبّت ريح من طرف تلك الديار أذكت النار في جسده فاحترق وبدا مائلاً يترنح كما يترنح النشوان في سكره، مع كل المعاناة التي عاناها إلا أنه يبقى مصرّاً ألا يوجه قلبه إلا لتلك الديار وساكنيها، فلا حاجة لقلب يُشغل عن ذِكر الحبيب، محاولاً حلق أعذار ومبررات لحالته ولبكائه الشديد، فالعين التي لا تدمع في مثل هذا الموقف شبه السحابة التي لا يُرجى منها شيء إذا لم تهمع بالأمطار.

إذاً فمسألة الوقوف على الأطلال ليست بدافع طلليّ بحت، إنما هي بدافع فني ونفسي، والمعاني التي أتى بها الشعراء في العهد العثماني ليست كثيرة، فابن النحاس الحلبي كان يبدأ شعره بوقوف رقيق عندما يضيق صدره العاشق، وعندما يتذكر الديار وساكنيها، تهمرُ دموعه من غيرِ توقف معبرةً عن شوق كبير، وجوّى شديد إلى تلك الربوع الفساح التي كانت عامرة بالأمس، واليوم أصبحت خلاءً تصفر فيها الرياح من كل جانب، لتزيد من أوار دلك

(١) المصدر السابق، ص٣٥٧-٣٥٨

الحنين الذي يعتمر القلب، فالدموع كانت فيضاً وما خفي في الصدر كان أدهى وأمر. ويبدو هذا في مطلع قصيدة قالها في مدح سيّد الأولين والآخرين{من البسيط} [1]:

تذكّـــرَ السَّـفحَ فانهلَّـتْ سـوافِحُهُ ... وليـسَ يخفـاكَ مـا تُخفـي جوانحُـهُ

صـدعُ الهـوى يـا عـذولي غيـرُ ملتـئمٍ ... يدريـهِ بالبـان مـن أشـجاهُ صـادحُهُ

هـي المنـــازلُ أشـجاناً خُلِقـن لنـا ... فـلا يزيـدُ علـى المشـجونِ ناصِـحُهُ

إنّ السببَ في استمرار شعر الوقوف على الأطلال خلال العصور وصولاً إلى العصر العثماني البعيد عن البادية وصورها وأطلالها راجعٌ إلى السرّ ذاته الذي من أجله اتّخذَ هذا الشعر قاعدةً فنية لافتتاح القصائد، وهنا يكمن الجمال الشعري، وحُسن موقعه في القلب، وإثارته في النفس الإنسانية شعوراً فنياً خالصاً على الرغم من اختلاف العصور وتغيّر البيئات.

ومن صور التجديد في المقدمات الطللية ما حاوله الشاعر إبراهيم الحكيم الحلبي في رسم صورة تضجّ بالحركة والحياة ومشاركة عناصر الطبيعة والخمرة، حيث قال{من الوافر}:

لقـد زاد الجـوى صـوتُ القمـاري ... وذكرنـي الأحبَّـة والسـحاري

وتغريـد الحمـام اذا تبـدّى ... بـدا فينـا الهيـامُ الـى الـديارِ

وقلـت لرفقتـي يـا قـوم هـاتوا ... لنغتـنم المنـى فـي ذي الصـحاري

فـدارت بيننـا كاسـات راحٍ ... وريحـان وورد مـع ثمـارِ

وقـد ضـرب الغمـام لنـا خيامـاً ... سـرادقها كسـت تلـك البـراري[2]

أراد الشاعر هنا أن يُدخلنا مباشرة إلى جوّه النفسي المتعب من الشوق، وكأن الأطلال هي تحصيل حاصل بالنسبة له، فاعتمد على تصوير الأشياء المتحركة أولاً، والمتمثلة بتلك القماري التي تعزف ألحاناً شجية زادت من شجن الشاعر وأحزانه، وهنا ثمة دلالة خفية في استخدام الشاعر لطائر القمري في صورته، فالمعروف أن هذا الطائر يعد من الطيور المهاجرة، وعلى

(١) ابن المحاس، الديوان، ص٤

(٢) مجلة المشرق، العدد العاشر، ص٧١٤ سرادق خيمة يجتمع فيها الناس لمناسبة أو لغيرها

الرغم من ذلك فقد أبى الذهاب وترك الديار على عكس ساكنيها، حتى الحمام شاركه أحزانه بهديله المتواصل، هنا أراد الشاعر بعد رسمت له الطيور المغردة لوحة من الحزن، وأعادته إلى ذكريات حلّت، كسر هذا الجو الكئيب، والتسلي بما يُنسي الحزن والهم، فدعا الرفاق والندماء لاقتناص لحظات الفرح في تلك الصحاري الهادئة الخالية إلا من الذكريات، ويبدع في رسم صورة الجو السائد مع هطول المطر الذي شكّل خياماً بغزارته، ضُربت في أنحاء الصحراء كلها.

وإذا بحثنا عما هو جديد في مسألة الوقوف على الأطلال، نجد أن الشاعر مكي الجوخي، ضمّن مخمسته[1] أقوال من سبق في هذا المجال، وكأنه يحاول أن يضيف صبغة التجديد على ما سبق، وأن يعطي وقوفه بعداً من الحيوية والحركة، فيقول{من الطويل}:

قفا ننشدُ الأحباب علَّ الندا يجدي ... بسفحِ اللوى والبان من علمي سعدي

وقولاً إذا ما هيمنَت نسمةُ الرّند ... ألا يا صبا نجدٍ متى هجتِ من نجد

لقد زادني مسراك وجداً على وجدِ

إذا ما وميضُ البرقِ لاحَ وأوضحا ... وأبدى حديثُ الشوقِ عني وصرحا

أهيمُ بذكراهم وجسمي قد انمحى ... وإن هتفَت ورقاءُ في رونقِ الضّحى

على فننٍ غضّ النباتِ من الرنّد[2]

يطلب الوقوف صراحةً من أشخاص ربما لا يريدون الوقوف، ولكن هذا الوقوف اختلف عن وقوف امرئ القيس، فوقوف امرئ القيس كان للبكاء، أما وقوف شاعرنا فكان للطلب

---

(١) هو الشعر الذي يقسم فيه الشاعر قصيدته إلى خمسة أقسام في كل منها خمسة أشطر مع مراعاة نظام ما للقافية في هذه الأشطر والشعر المخمس نوعان النوع الأول يكون فيه كل خمسة أشطر ذات قافية واحدة، ومستقلة تمام الاستقلال في قوافيها وأوزانها عن الأشطر الخمسة التي تليها، أما النوع الثاني تتحد فيه القافية في الأشطر الخمسة الأولى، أما في باقي مخمسات القصيدة، فيكون للأشطر الأربعة الأولى من كل مخمس منها قافية خاصة، وتتحد قافية الشطر الخامس مع أشطر المخمس الأول

(٢) المرادي، سلك الدرر، ١٣٤/٤

والنداء، علّ صوته يصل إلى من يحب فيرقّ لحاله، لا سيما إذا تداخل نداءه مع نسمات لطيفة كرياح الصبا التي ذكرها الشاعر ابن الدمينة[1]، والتي هيجت أشجانه وزادته ألماً على ألم، وليست تلك النسمات هي فقط ما زاد من وجده وشوقه، حتى البروق التي تتبدى في السماء فتنير المكان لبرهة، وتعطي الشاعر رؤية أوضح لمعالم المكان، وخاصة تلك السراديب والطرق التي كان الشاعر فيها يبث محبوبته نجوى الشوق والهيام، هذا كله محض ذكريات لأحداث انقضت ولكنها خلّفت جسماً نحيلاً لا يقاوم تبعات الشوق وأحزان الفقد، وليت الأمر ينقضي عند هذا الحد، بل ثمة ما يؤرق الشاعر ويزيد من مواجعه مع كل هتاف لورقاء، أو هديل لحمامة.

وابن الجزري أسرف في ذكر الأطلال لأنها متنفّس عواطفه وأحلامه، فأجادَ وأبانَ وصوّر ما في نفسه من حبٍّ وشوق إلى من سكنت روحه ووجدانه، حتى إنه تلمّس صبابته ودموعه التي استحالت دماءً في ما تبقى من آثار الديار قائلاً{من الرمل} :

قد خفا رسماً فلو هبَّ الصبا ... تركَ الصبّ خفاءً كالهباءِ

وأحالَ الدمع عن رؤيته ... لدمي السفح بسفحٍ من دماءِ

كيفَ يسطيعُ سلواً دنِفٌ ... رهنَ آمالَ التداني والتنائي[2]

ثم يعود فيثور من جديد لأن الذكرى سببت له ألماً عميقاً لا يريده، فاستبدل الديار بالأوطان دلالة على رمز لوطن ضائع، واستقرار تائه ترك في عينيه عبرةً، وفي نفسه حرقةً، فآثر النسيان والتسلي عنها {من البسيط} :

---

(١) هو عبد الله بن عبيد الله أحد بني عامر بن تيم اللات بن منشر بن أكلب شاعر بدوي من قبيلة أكلب من العصر الأموي، وقد يقال اختصاراً لمحنف العكلي فقط، ويبادى ثلثيا بأمه الدمينة بنت حديفة من بني سلول وكنيته "أبا السري" شاعر وفارس انتحق بالجيش، يقال أنه كان جميل الخلقة، فصيح اللسان، شديد العزة، من شعراء الغزل العفيف العذري، يطر ابن ناصر الدين، توضيح المشتبه،ص٣، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٩، المجلد الأول، ص٢٦١

(٢) ابن الجزري الديوان، ص١٠ الدنف المريض الذي نزمه مرض شديد

مـــا بالتعلـــلِ بالأوطـــانِ أوطـــارُ ولا علـى البعـدِ تشـفي داءَكَ الـدارُ

ولا يفيـــدُكَ تـــذكارُ الأُلـــى رحلـــوا وطالمـــا ضـرّ بالمشـتاقِ تـذكارُ[1]

ونلاحظ أن شاعرنا مصطفى البابي يتناول قضيةً مهمة في الوقوف على الأطلال، وهي سؤال الديار ومحاولة استنطاقها، فشاعرنا اعتادَ أن يسأل الديار عن أهليها الذين كانوا حلولاً فيها في الماضي ثم تحملوا عنها، فكان جواب الديار على سؤاله الصمت المطبق، والسكون العميق{من الخفيف}:

حوّلـــتْ عهـــدَ ميّـــة الأحـــوالُ واستحـــالَتْ مـن بعـدِها الأحـــوالُ

سـلْ رســومَ الربـــوعِ عنهـا ومـا يُجْـ ـدي ســؤالٌ عنـه الجـوابُ السـؤالُ

قـدْ وقفْنـا نبكـي الطلـــولَ بهـا حتّـ ـى بكتْنـــا بدمعِهـــا الأطـلالُ[2]

ومع ذلك فمرور شاعرنا على الديار واجبٌ لا بُدّ منهُ، لعلها تطفئُ حائحةَ الحنين التي اعتمرت قلبه، ولعل مشاهدة الآثار الباقية تعيد إلى ذهنه تلك الذكريات الجميلة في أيامٍ قد حلَتْ. يقول{من السريع}:

عوجَـا علـى رســمِ ذلـكَ الطلـلِ نقضـــي حقـــوقَ الليـــالي الأُولِ

لعـــلّ تُثنـــي أعطـــافُ ثانيـــةً وقـــد ترجّيـــتُ غيـــرَ مُحتمـــلِ

فالـــدهرُ يـــأبى إبقـــاءَ مُغتـــنمٍ فكيـــف يُرجّـى لِـردِّ مُرتحـلِ[3]

والبابي يستخدمُ أسماء ألفها الشعر العربي، بل حُفرت هذه الأسماء في الذاكرة الوجدانية لكل عربي. مع كل ما سببته هذه الأسماء من حالات المرض والسقم، وربما أودت بمحبيها إلى الموت في كثير من الأحيان{من مجزوء الكامل}:

---

(١) المصدر السابق، ص٦٧

(٢) البابي، الديوان، ص١٧،١٨

(٣) المصدر السابق، ص١٣،١٤

تلـــكَ الطلـــولُ طلـــولُ ســـلمى فافضـــضْ بهـــا الـــدمعَ ختمَـــا
دِمـــنٌ غرسْـــتَ بهـــا الهـــوى فجنيتَـــهُ كمـــــداً وســـــقما

وفي مكانٍ آخر يستغرقُ البابي بذكرِ الأماكن، بل ويستلذُّ بذكرها، وذكرِ تلك الظباء التي كانت تتيهُ في عرَصَاتها، ويخصُّ أرضَ نجدٍ لأنها أرض الهوى والحب. فنراه ينشد {من الطويل}:

خَليلـــيّ نجـدٌ تلـكَ أمْ أنـــا حـالمٌ لقـــد كذّبتنـــي العينُ مـا هـذه نجـدُ
بلـــى هـــذه نجـدٌ فـأينَ ظباؤُهـا أحجبَهـا غـــرامٌ أم اغتالَـــها فَقْـدُ ؟
كـأنْ قـدْ أضـلّ البـينُ فـي عرَصـاتها منًى أو عليها في فؤادِ النوى حقدُ[1]

وكأني بالشاعر حين يقفُ بالديار، ويجيلُ النظرَ في أنحائها تثورُ في نفسه الذكرى، وتهيجُ روحه شوقاً وحنيناً، وهنا انحذاتٌ روحي لتلك الأطلال الدارسة؛ لهذا نجدُ شاعرنا البابي في غير موضع يستثيرُ النفوس لزيارة تلك الديار، والمرور بتلك الأطلال، قائلاً {من الطويل}:

نعـــمْ هـــذه أعلامُهـا وقصـــورُها فحـيّ علـــى دارِ الحبيـــبِ نزورُهـا
لعلّـــكَ أن تحظـى وإنْ عـزّ مطلـبٌ بلحظـــةِ إقبـــالٍ إليـكَ يـديرُها[2]

ولم يُغفلْ شاعرُنا البابي الدعوة بالسقيا لذلك الطلل، والسقيا بمنزلةِ المعادل لذرف الدموع، فلعلّ بالسقيا يدبُّ الربيع في جنبات هذه الأطلال، ويعود إليها ساكنوها، فينتشد متحسراً{من السريع}:

ســـقى لويلاتِنـــا بـــذي سَـــلَمٍ كـــلُّ مَلَـــثِ الربـــابِ منهمـــلِ
معاهـــدٌ طالمـــا اقتطفْـــتُ بهـــا زهـرَ الهنـا مـن حـدائقِ الجـذلِ[3]

---

(١) المصدر السابق، ص٢٨

(٢) المصدر السابق، ص٤٥

(٣) المصدر السابق، ص١٤ الخذل الفرحة والبهجة

ومن الشعراء من أطلق دعوة مفتوحة للوقوف على الأطلال، فالوقوف عليها يعيد للروح نشوتها، ومنهم الشاعر بهاء الدين العاملي، الذي وجد في الوقوف على الأطلال وتذكر التفاصيل شفاء للروح من أسقامها، حيث يقول {من البسيط}:

قفْ بالطلولِ وسلْها أينَ سلماها ... وروّ من جرعِ الأجفانِ جرعاها

وردد الطرفَ في أطرافِ ساحتها ... وأرجُ الروح من أرواح أرجاها

فإن يفُتكَ من الأطلال مخبرُها ... فلا يفوتَنّك مرآها ورياها

ربوعُ فضلٍ تباهي التبرَ تربتها ... ودارُ أنسٍ تخالُ الدرّ حصباها

عدا على جيرة حلوا بساحتها ... صرفَ الزمانُ فأبلاهُم وأبلاها

يا حبّذا أزمن في ظلّهم سلفت ... ما كان أقصرُها عمراً وأحلاها[1]

الوقوف بالأطلال ها ضرورة نفسية لا بدّ منها، والسؤال عن سلمى يريح النفس ويهدّئ ثورة الحنين، فإذا أجلت النظر في أنحائها عادت إليك روحك من حديد، هي مواساة الشاعر لنفسه ففقد المحبوبة لا يعني فقد كل شيء، فأثر مه وموضع سكن يعرسان في نفسك الأمل بالعودة واللقاء ربما، ثم يبدأ الشاعر بإبراز جماليات المكان الذي تركه ساكنوه، فالتراب هو حليط من شوارد الذهب، وأرض الديار ما هي إلى حصيات من الدر الثمين، وربما كان هذا إشارة إلى أقدام محبوبته عندما وطئت هذه الأرض أعطتها قيمتها وحولت تربتها إلى تبر ودرّ، ثم يشكو الزمان ليبرر مآل ما وصل إليه، فهو الدهر الذي لا يُبقي على حال، فالزمان كفيل بأن يغير كل شيء ولا عودة إلى الوراء وهذا ما يجعل الحياة صعبة والفقد أصعب، فلحظات السرور قصيرة حداً وعلى الرغم من قصرها إلا أنها أحلى ما يمر على الإنسان.

(١) الحر، خلاصة الأثر، ٣/١٣٣

إذن فارتباط الزمان بالأطلال هو ارتباط وثيق، فالأثر المادي المتبقي من الديار والمساكن لا يقلّ تأثيراً في النفس عن الأثر المعنوي المتمثل بمدة من الزمن قضاها الشاعر بجوار من يحب فتركت ذكريات لا تُنسى، وهنا يقول الشاعر مصطفى العلواني {من البسيط}:

ربـــعُ الأحبـــةِ بالأنـــداءِ حيتـــا ... ومـــا بقـــى الفلـــك الـــدوّار أبقيتـــا

للّـه أوقـات أنـس قـد سـمحت بهـا ... بـذلت فيهـا مـن السـرّاء ماشـيتا

حيـثُ الريـاضَ إذا أزهارُهـا ضـحكتْ ... بكـى الغمـامُ فظـلّ الصـبّ مبهوتـا

حيـث المطـوّق والقمـريّ قـد ضـمنا ... أن يسـكتِ النـايَ تغريـداً وتصـويتا

والسلسـبيلُ إذا مـا قيـلَ صـفه غـدا ... عـن بعـضِ أوصـافهِ المكتـار سـكيتا

أكـرمْ بـه ولجـينُ المـاءِ فيـه جـرى ... فكم يرى غامراً من عسجدٍ حوتا[1]

يكرر الشاعر هنا مشهد الماء، فهذه المرة جاء الماء على شكل قطرات ندى مع تباشير الصباح، حيث يريد الشاعر أن يلقي التحية على الديار مع حلول كل صباح كما يحل الندى ويعطي وجه الأرض، فهي حالة الشعور بأن شيئاً لا بدّ أن يستمر، فبما أن الحياة قائمة والأرض تدور فلا مفرّ من الأمل، أوقات الأنس والسرور تنقضي سريعاً، وخصوصاً إذا كانت في جو تحفه الحدائق والرياض من كل جانب، مع استرسال الشاعر في رسم المشهد إلا أن هناك قلق يساوره فيبدأ بالاعتماد على المتعاكسات فضحك الزهور يقابله بكاء الغمام، كحاله تماماً فنفسه موزعة ما بين ضحك وبكاء، ويتابع باستبدال جمال المصنوعات بجمال الطبيعة، فالمطوق والقمري أسكتا الناي بصوتهما الشجي، والماء تحول إلى حداول من فضة، صور ساقها الشاعر ملآنة بالضحة والحياة والتناقض معاً، إنها تعكس حالته النفسية المتأرجحة بين قبول ونفور، وبين حزن وسعادة.

نخلص مما سبق إلى أنّ المقدمات الطللية والتي كانت مفتاحاً لقصائد شعرية أغلبها مدحيّ، لم تبتعد كثيراً عن المتواتر والمألوف في المقدمات الطللية العربية التقليدية التي جاء بها شعراء

---

(١) الزادي، سلك الدرر، ٤/١٤٦

الجاهلية أو من تلاهم، مع إدخال عناصر الطبيعة بكثافة بوصفها صلة وصل بين الحبيب ومحبوبته، إذ تغدو الطبيعة معادلاً حاضراً لحالة العشق المفقودة.

ومنه أيضاً نجد أن مسألة افتتاح القصائد بمقدمات طللية كان تقليدياً من حيث وجوده، لكنه واقعي من حيث الشكل، أي جاء محض حاجات نفسية شعورية، وأن الألفاظ والتراكيب التي دخلت عليه هي من معجم جديد فرضه الواقع الجغرافي الجديد أو البيئة التي اختلفت كلياً عن البيئة الجاهلية، مما يدلّ على أنّ شعراء الشام في العصر العثماني عامة استثمروا معطيات الشعر العربي ووظفوها بما يتناسب مع بيئتهم وواقعهم أكثر من أنهم محدثون أو مجددون.

المبحث الثاني: الشكوى من الفراق والحرمان.

تتمحور معاني العزل العذري وألفاظه على اختلاف العصور على فراق الأحبة، والتعبير عن آثار الفراق في نفس الشاعر سواء بالوقوف على الأطلال وتذكّر ما انقضى من أيام كما أوردنا في المبحث السابق، أم بالتعبير عن شدة الشوق إلى رؤية المحبوبة، ووصف ما يعانيه من آلام الجوى والبعد، والتأسّي على ما فات من ذكريات، وتمنّي رؤية الأحبة ولمّ الشمل، وفي معرض ذلك قد يشيرُ الشاعر إلى بعض صفات المحبوبة المعنوية، وما تسمح به العفّة من صفات جمالها، ويذكر الرقيب والواشي، وغير ذلك من المعاني التي تنوعت طرق التعبير عنها، مع اختلاف المَلَكات الشعرية والتجارب الفنيّة.

وشعراء الشام اهتموا برسم عواطفهم ومعاناتهم، وما يداخل مشاعرهم من حزنٍ وفرح، وما تكون عليه حين اللقاء من لذّة، وحين البعاد من ألم، وما تفضي إليه حالة الصد والهجران من نحول للجسم، ومرض في الأحشاء، حيث يعبّر الشاعر السؤالاتي عن هذه الحالة بقوله{من الكامل}:

هـمْ خيمـوا بـينَ الضـلوعِ والحشـا ... منّـي محـلّ الـروح والسـواد

فلسـتُ أخشـى بعـدَ ذاكَ عاديـاً ... مـن زمنـي المـعتابَ والمعـادي

ولـم أقـل سقـامُ جسمـي عـرضٌ ... بـه يشـانُ جوهـر اعتقـادي[1]

الشاعر هنا كان على يقين تام أن علاقة الحب التي نشأت بينه وبين محبوبته لن تستمر، لذلك استعار لفظ الخيمة التي ستُقتلع في يوم من الأيام وتُضرب في مكان بعيد، بعد أن تترك أثراً في الأرض كما ترك الحب أثراً كبيراً في نفس الشاعر وجسده، مع ذلك كله الشاعر لا يخاف من هذا البعد بل وربما يستمرئ تبعاته التي أسكنت جسده الأسقام والأوجاع، لكن روحه بقيت صامدة ومعتقده لا يتأثر ولو غاب من أحب، فحبه باق في قلبه أبداً وهذا يكفيه، بل ويذهب أبعد من ذلك في قول آخر له{من الطويل}:

---

(١) المحبي، خلاصة الأثر، ٢٩/١

تقمَّصَ ثوبَ اللاَّذِ من فوقِ لؤلؤٍ ورصَّعَ بالدُّرِّ الجمانَ بديدا

وألْبسنِي مِرطَ النُّحولِ مخلَّقاً وأعدمني بردَ الشَّبابِ جديدا

غزالُ كِناسٍ لو رأتْهُ من السَّما كواكِبُها خرَّتْ إليهِ سُجودا[1]

هنا يحاول الشاعر أن يرسم صورة كاملة لمحبوبته بزينتها، ليبرر لنفسه ولمن معه سبب تحول جسمه ومعاناته، فعندما أحب تلك الشابة المزدانة بأثواب اللؤلؤ والدر، مستخدماً الفعل تقمص لدلالة هذه الفعل على الارتداء مع التماهي، وكأن الثوب بزينته وألوانه تماهى مع ذلك الجسد، الذي يشبه جسد الغزالة في خفته ورشاقته ليجعل منه صنماً للفتنة يُعبد، فمفهوم العبودية عند الشاعر يمتزج بالقلق والخوف من الفقد والبعد، فيقول في شكوى ثانية {من مجزوء الرجز}:

حتامُ يا ظبيَ النقا عنّي تحجّب في كناسك

لاتنأ عن عيني وتهـ ـجرني قلبي من دون ناسك

أنا عبدُ رقك أرتجيكَ وأختشي سطواتَ باسك

لا تبغَ بالأعراضِ قتلي واسقِني بحياةِ راسك[2]

فالظبي على ضعفه وخوفه واختبائه في أجمة أو حزع شحرة، إلا أنه يشكّل تهديداً حقيقياً للشاعر عندما ينفر منه ويذهب بعيداً، هو رمز للأصل الأنثوي الرقيق عوداً وحقيقة، والقوي فعلاً وتأثيراً، فأنثى تمتلك أسباباً توصل الشاعر ليس إلى مرحلة الخوف فحسب، بل إلى مرحلة العبودية، وكأن الشاعر هنا يتلذذ بالعبودية والرق، وهي عنده أفضل بكثير من البعد والهجر.

ودائماً ما يوجه الشاعر رسائل إلى ذلك القريب البعيد الذي أعرض عنه وآثر الرحيل، يقول {من مجزوء الرجز}:

---

(١) المصدر السابق، ٢٨/١ بديد متيل وبطير مرط. أكسية من صوف أو خز كان يؤتزر بها

(٢) المصدر السابق، ٢٨/١

حـــتَّى مَ تُعـــرِض عـــن محِبـــكْ وتصدُّنـــي عـــن طيـــبِ قربِـــكْ

إن دامَ هـــذا الهـــجرُ أقـــ ـــضِـــي بالمحـــبَّةِ إي وربِّـــكْ

يـــا أيُّهـــا التـــيَّاه فـــي زهـــوِ الصِّبـــا رفقـــاً بصـــبِّكْ[1]

محاولة استعطاف يقوم بها الشاعر وربما تكون الأخيرة، فيتساءل عن السبب والجدوى من البعد والإعراض، ثم يبدأ بتذكيره واستعطافه بأن طريق الهجر والصد يفضي إلى شيء واحد وهو الموت، هي ليست دعوة إلى العودة، بل يقول الشاعر أنه يرضى بالقليل، هو يطلب بعض الرفق والحنان وهذا يكفيه ويخفف من معاناته يتابع الشاعر في استدرار عطف المحبوبة وإثارة شفقتها عليه، فيقول{من مجزوء الكامل}:

مـــا كنـــتُ بـــالسَّالي هـــوا كَ ولسْـــتُ بالتَّـــالي لعتبِـــكْ

تجنِـــي عـــليَّ وتجتنِـــي ظُلمـــي وتأخـــذُني بـــذنبِكْ

شرَّقْتنـــي بالدَّمـــعِ مـــذْ غرَّبـــتْ عنـــي تحـــتَ حجبِـــكْ

أأبيـــتُ إلـــى قُـــرُشِ الضَّـــنى وتبيـــتُ مـــلتهِياً بســـربِكْ

يـــا مـــنيةِ القلـــبِ الأمـــا نَ فلســـتُ مـــن أكفـــاءِ حربِـــكْ[2]

يعقد الشاعر هنا مقارنة بين الحال الذي وصل إليه، وحالة محبوبه الذي لا يهتم لأمره، فالشاعر يؤكد أنه لم ينسى تلك الأيام التي قضاها ولم ينسى حبه، ولا يقصد من هذا التذكير أو إبراز المشاعر العتب أو اللوم، بل هو نوع من الاستعطاف والتذلل، لا سيما وأن الشاعر لاقى ما لاقاه من ظلم المحبوب وجوره، الأمر الذي أوصله إلى استطابة البكاء منذ أن رحل بعيداً، هو دائم التفكير حتى إنه لا يستطيع النوم من شدة الوجد، بينما المحبوب يرفل في سربه غير آبه بما أحدث بعده من إنحال جسم الشاعر، ويختم بأن يشعر المحبوب ولو لمرة بهذا

(١) الهجي، نفحة الريحانة، ٢٩٧/١

(٢) المصدر السابق، ٢٩٧/١

الحال، فبعد تلك المقارنة يستسلم الشاعر لألمه وينسحب من المعركة لأنه ليس كفواً لمواجهة المحبوب غير المبالي به.

تستمر الشكوى مع الشعراء، وكلّ يشكو على طريقته وبأسلوبه، والجامع بينهم جميعاً الأثر النفسي والجسدي لحالة البعد والحرمان، ففي هذا المعنى يقول الشاعر إسماعيل حجازي{من مجزوء الكامل}:

ويـــــلاه مـــــن بعـــــد المـــــزا ... رِ فإنـــــه شـــــرُّ العقـــــابِ
قـسمـــــاً بخـــــلوات الحبيـــــ ... ـــــب وطيـــب وقفـــات العتـــابِ
وتـــــذلُّلي يـــــوم النَّـــــوى ... لمنيـــــع ذيّـــاك الجنـــــابِ
وبوقفتـــــي أشكـــــو هـــــوا ... ي لـــه بـألفـــاظٍ عـــذابِ[1]

البعد في نظر الشاعر هنا ويلٌ يصلي الحبيب بناره، هو عقاب أشدّ ما يكون على من لا ذنب له إلا الحب، فالحب مذ أن عرف للقلب سبيلا يكويه بناره ويؤجحه بأواره، وعندما يجد شاعرنا نفسه تحت أمر واقع لا مفرّ منه يبدأ بالعتاب، فالعتاب بين العاشقين غزل من نوع آخر، هذا العتاب الذي يخالطه تدلل من جانبه وإعراض من جانب محبوبه، فالشاعر لايجد بداً عندما يدير المحبوب له ويرحل من الشكوى والتعلل ببعض الأشعار التي من الممكن أن تقع في قلب المحبوب فيرقّ لحاله.

ليس هناك أجدى في نظر الشاعر في حالات الرحيل من العتاب، وليس أي عتاب، وإنما عتاب بألفاظ رقيقة عساها تجد أذناً صاغية من المحبوب، فيقول{من الطويل}:

---

(١) المصدر السابق، ٦١/١

وربّ عتـــابٍ بيننـــا جـــرّه الهـــوى شـــهيّ بألفـــاظٍ أرقّ مـــن الســـحر

وأحلى من الماءِ الزلالِ على الظما وألطفُ مـن مـرّ النسـيم إذا يسـري

عتـــابٌ ســـرقناه علـــى غفلـــةِ النّـــوى وقد طرقت أيدي الهوى أعين الدهر[1]

العتاب كما يراه الشاعر هنا يجدد الحب ويكسوه طابعاً جميلاً، وهذه حقيقة نفسية فطالما كان العتاب بين المحبّين بمنزلة تصفية للحلافات الطارئة التي تقع، ومحفزاً على البدء من جديد، لا سيما عندما يكون هذا العتاب خالياً من الشحناء واللوم، عتاب ينتقيه الشاعر بأرق الألفاظ التي تشبه جرعات من الماء السلسبيل عند إنسان ظامئ، وتشبه نسمات عليلات في ساعات الصباح الأول قبل شروق الشمس، عتاب هو البوح بحدّ ذاته في غفلة من الدهر والناس.

عندما لا يجد الشاعر حدوى من شكواه وعتابه، يؤثر الصمت الطويل، ليترك الحب يتكلم كيف يشاء، حيث يقول{من الخفيف}:

قـــد وقفنـــا بعـــد التَّفَـــرُّق يَوْمًـــا فِـــي مَكَّـــان فديتـــه مـــن مَكَّـــان

نتشـــاكى لَكِـــن بِغَيْـــر كَـــلَام نتحـــاكى لَكِـــن بِغَيْـــر لِسَـــان[2]

يؤكد الشاعر على أنه في لحظات الرحيل والفراق تضيع الكلمات وتتبعثر، ولا تُسعف اللغة على عمقها أن تعبّر عما يختلج في النفوس، فربما كان الصمت أعمق وأصدق عندما لا تنفع الكلمات ولا الشكوى، وهي حالة تكررت كثيراً سنتكلم عنها في ما يأتي من صفحات.

يعود الشاعر في شكوى أخرى إلى مسألة العبودية في الحب، وأيّ شخص يستطيب العبودية إلا إذا كانت من قبل المحبوب، نراه يقول{من الوافر}:

---

(١) العمي، خلاصة الأثر، ١/٤٠٦-٤٠٧.

(٢) خلاصة الأثر، ج١، ص٤٠٧.

أجزنـي مـن صـدودِك بعـدَ وعـدك ... وخلِّـص مهجتـي مـن نـار بعـدكْ

وخصِّصنـي بـرقٌ دون عتـقٍ ... لأدعـى بيـن أقوامـي بعبـدكْ

وقـصِّر طـول لـيلات التنـائي ... ومـا لاقيـت مـن أيّـام صـدِّكْ[1]

يفتتح الشاعر الشكوى بالاستجارة، ومن يجير إلا إذا كان قادراً، فالمحبوب بنظره قادر على فعل ذلك، لأن الأمر بيده، فالوعد الذي قطعه المحبوب يجب أن يتم الوفاء به، فالخلاص من هذه النار بيد المحبوب فهو الآمر الناهي كالملك الذي يتحكم بعبيده مع الفارق، فالشاعر يرضى أن يعاني الرق، فذلك أهون عليه من مكابدة البعد والصدّ.

وعندما يصل الشاعر إلى مرحلة الأمل المفقود، حيث شبّت فيه النار في داخله ولا مغيث له، يلجأ إلى الصبر، لعله يكون الدواء، شارحاً ذلك في قوله{من الطويل}:

ولمَّـا حـدا الحـادون بـالبين والنَّـوى ... وشـبَّ لنـار الاشـتيـاق وقـودُ

ولـم يبـق لـي مـن منجـدٍ غيـر زفـرةٍ ... ودمـعٍ وأشـواقٍ عـليَّ تـزيـدُ

طلبـت مـن القلب اصـطباراً فقـال لـي ... وللشَّـوق عنـدي مبـدئٌ ومعيـدُ

لقـد كنـت صـبّاً والدِّيـار قريبـةٌ ... فكيـف وعهـد الدَّار عنـك بعيـدُ[2]

فمن الملاحظ في هذه الأبيات أن الشاعر يصبّر نفسه بنفسه، وأن يعالج ما ألمّ بروحه من خلال تجريب ما قد ينفع نفسه في حالة البعد والنوى، وعند انطلاق الموكب معلناً الرحيل الأخير، وفي نفس تلك اللحظة كان الشاعر يعاني من آهات الشوق، فكيف به إذا طال الفراق وكان بينه وبين من يحب مسافات ومراحل، فجأة أحس شاعرنا بالانهيار، فلم يبق عنده إلا بعض الأنفاس المتصاعدة قهراً، وعين لا تكفّ عن البكاء، وعندما لم يجد من يسمع آهات صدره وزفرات أنينه توجّه إلى قلبه يدعوه إلى التحمل بالصبر، ويحاول إقناعه بأن

---

(١) الحبي، نفحة الريحانة، ١/٦٢

(٢) المصدر السابق، ١/٦٢،٦٣

الأمر انتهى وقد حُكم عليه بأن يبقى مشتاقاً، وكيف له أن يصبر وقد كان مشتاقاً عندما كان قريباً من محبوبته، فكيف يكون حاله عندما نأت وابتعدت.

وتبلغ الشكوى ذروتها بعد هنيهة من الزمن، عندما تذهب تنقضي لحظات الرحيل، ويبقى أثرها، فيقول الشاعر واصفاً هذا الأثر ومتحدثاً عنه{من الطويل}:

فـؤادِي أبَـى إلا التولّـع فـي الحـبّ ... ولم يرضَ بعدَ البين يسكنُ في قلبي
وطـرفٌ قـريحٌ جفنُـه قـاطع الكـرى ... وواصـله دمـعٌ يفـوق حيـا السّـحب
تسـاعدُ قلبـي فـي تلافِـي ونـاظري ... فخـذْ لـي حقي منهما أنـتَ يـا ربي
فطرفِـي إذا مـا رمَـت إمسـاكَ دمعـةٍ ... يزيدُ على خدي سكباً على سكبِ[1]

يدخل الشاعر في إشكالية بينه وبين قلبه، وكأنه كان يحاول أن يُبعد قلبه عن الحب ومتاعبه، إلا أن هذا القلب أبى ورفض إلا الوقوع في الحب مع علمه بما سيحدث بعد، فقد انعكس ما في القلب من تباريح وحوى على حسد الشاعر، فأبعد عيونه عن النوم، وجعلها تدمع بغزارة الدَّمَم، هذا الأمر لا يريده الشاعر بل ويرفضه، وكأنه يدخل في خلاف حقيقي بين قلبه وناظره، حتى ليصل الأمر إلى الدعاء عليهم بأن يأخذ الله حقه منهما، لما كانا من سبب عذابه ومكابدته.

ولعل بعض الشعراء ذهب في شكواه من الحب وما يقاسيه من تعاته حدّاً أبعد من ذلك، فالشاعر درويش الطالوي يفلسف لهذه الحالة التي يمرّ بها، مع خلق الأسباب والأعذار، فيقول{من البسيط}:

قامَـت تُعانِقُنـي يَـومَ الـوَداع وَقَـد ... قَلَّدتُهـا مِـن دُموعـي رائـقَ الـدرَرِ
تَقـولُ وَالبيـنُ تَغشاهـا رَكائِبُـه ... وَالـدَمع يَقطـر فَـوقَ الخَـدِّ مِن حَـذَرِ
لا تَعتَـبِ الـدَهرَ إن حالَـت خَلائِقُـهُ ... فَصَفـو رَونَقـه لَم يَخـلُ مِن كَـدَرِ[2]

(١) الحبي، حلاصة الأثر، ٤٠٧/١

(٢) الطالوي، ساحات دمى القصر، ٥٩/١

محبوبة الشاعر هنا لم تكن كسابقاتها من المحبوبات اللواتي رحلن من دون سابق إنذار، وأظعنّ من دون التفاتة واحدة إلى الحبيب الواقف يرمق الركب من بعيد، هنا حاولت محبوبة الشاعر أن تواسيه وتخفف من وطأة الوداع بالعناق الأخير الذي جعل الشاعر كالطفل يبكي في حجرها، فغزارة الدمع شكلت طوقاً لؤلؤياً كسا صدر محبوبته، هي الأخرى كانت تبكي بكاء مختلفاً يشوبه الحيطة والحذر من رؤية الناس لها، هي كانت أقوى بكثير من الشاعر لأنها هي من بادرت بمواساته ولو بكلمات بسيطة علّها توصله إلى قناعة مفادها أن لا بدّ من الرحيل، ولكن هذا الرحيل ليس بإرادتها، ولكنها إرادة الدهر الذي لا يبقى على حال، فتبدل صروفه هو السبب، وإن السعادة كما الحزن لا يدومان. وعند شاعر آخر نجد له مشهد الوحدة عند الرحيل، فلا مواسي له، ولا مخفف من ألمه، يقول الشاعر محمد الصالحي الهلالي باثّاً شكواه يوم الرحيل{من الكامل}:

أمنَ الفراقِ ومن عذول لاحي ... تذرُ بالدموع بمدمع سحاح

أو لا فلم منصورُ سلطانِ الهَوى ... قاضٍ عليكَ بمدمعٍ سفاح

ومن الذين رزئتَ يوم رحيلِهم ... بفراقِ قلبٍ عرضة الأتراح

سلوكُه من يوم سارَت عيسهمُ ... تطوى حزون تنائف وبطاح

وسقوكَ من خمرِ الفراقِ مدامةً ... تركتكَ ذا سكرٍ وعقلُك صاحي[1]

سطوة الفراق عند الشاعر تملكته فجعلته يذرف الدموع غير آبه للعذول ولمن يراه، فالبكاء ليس بإرادته وإنما بإرادة الهوى الذي هو في حقيقته سلطان يتملّك النفس فيقضي عليه بالبكاء الطويل، فالرحيل في نظر الشاعر مصيبة كبيرة تصيب القلب الذي تعوّد على لحظات الحزن، ثم يحاول الشاعر الفصل بين شعوره وتفكيره، فهول المصيبة يتنبه إلى حدٍّ بعيد الخمرة التي تجعل الإنسان في حالة سكر، لكن الذي حدث أن هذا الرحيل أثّر على قلبه فجعله

(١) الهلالي، ديوان سجع الحمام، ص١٩

حزيناً باكياً، مضطرب النفس، مشوّش الأحاسيس، إلا أن تفكيره العقلي لم يتأثر وبقي يفكر في مآله المحتوم.

ولعل الشكوى في بعض الأحيان تكون تساؤلاً يطرحه الشاعر، علّه يجد ما يسرّ قلبه، فيقول متسائلاً {من البسيط}:

أهكـذا الحـب يضـنـي القلـب بـالفكرِ — والجسـمُ بالسـقمِ والأجفـانِ بالسـهر

مـا كنـتُ أدري بـأنّ الحـب ذو محـن — حتـى ابتليـتُ ولـيس الخبـر كـالخبر

أمســـى وداءُ الأمـــاني لا يفـــارقُني — إن الأمـاني تضـنـى القلـب بالـذكر

والجسـمُ قـد رقّ مـن ضـعفٍ ومن سـقمٍ — حتى تشكى مسـيـسُ القمص والأزر[1]

الشاعر هنا يسائل نفسه، ومن الممكن أن يسائل من معه، وأياً كان الأمر فالسؤال يتمحور حول ما يفعله الحب في روح الإنسان وجسده، لكن اللافت للنظر أن الشاعر جعل من القلب مركز التفكير، مُقصياً العقل الذي يعد موطن التفكير، يريد الشاعر من خلال هذا أن يجعل الحب مسيطراً على نفس الإنسان عامة، فمع الحب يتعطّل العمل الذهني، ويصبح القلب هو المسيطر على أفعال الإنسان وانفعالاته، وهذا بدوره ما يجعل الأسقام تنهش الجسد، والأجفان تذبل وتتقرح من طول السهر واستمرار المعاناة، والشاعر بعد أن يطرح تساؤله يُثبت نظرية أنه لا يشعر بالألم إلا من يعاني منه، فالشاعر لم يكن يعرف ما يعانيه المحب إلا عندما وقع في الحب، وعانى ما عاناه من قسوته، فشبهه بالمحنة التي تضرب حياة الإنسان، فتحيل جسمه إلى خيال رقيق لا يقوى حتى على حمل الثوب الذي يعطّيه.

وربما كان لشرح طبيعة العلاقة بين الشاعر ومحبوبته نوع من تبرئة الذات والنفس تجاه ما كان يجب على الشاعر فِعلُه، وفَعَله في الحقيقة، يقول {من الطويل}:

---

(١) المصدر السابق، ص٢٩

وهـــادٌ تبـــدّت بيننـــا وفراســـخٌ وحبّك في قلبي على البعدِ راسخ
وعقـــدُ ودادي مـــذْ أمـــرت حبـــالُه فـلا هـوَ منقـوضٌ ولا أنـا فاسـخ
وقفتُ على حكمِ الهوى سبلَ أدمعي فها هي تجريبها جفوني النواضخ
زمانـي ببيـنٍ محكـمٍ نـزع قوسـه زمـان لقلبـي بالقطيعـةِ راضـخ[1]

الشيء الأول الذي قدّمه الشاعر هو أنه لم يتأثر ببعد المسافات والمراحل، فحبّه بقي راسخاً صامداً لم يتغير ولم يتبدل، والشيء الثاني الذي أراد الشاعر قوله، إن الود الذي تملك قلبه لم يشهد أي تراجع أو انخفاض على الرغم من تقلب الإنسان وعدم سيره على خط واحد، وقد استخدم الشاعر هنا كلمة الود بدل الحب، لم تحمله هذه الكلمة من معاني الاستقرار الشعوري والخلود في الأحاسيس، إلا أن كل ذلك لم يشفع له، فالمحبوب رحل، وفضّل القطيعة، وهذا ما أدخل الشاعر في حالة حسرة دائمة وبكاء طويل.

وقد يتعدى الإحساس بالفقد محيط الروح والجسد إلى عناصر الطبيعة والتي يجعلها الشاعر تشاركه وتتعايش معه في ألمه ومأساته، فيقول الشاعر منجك باشا الدمشقي في هذا الصدد{من البسيط}:

سَـــهران لَيـــل فـــراق مالُـــهُ ســـحر وَالسُـبُل مَجهولـة وَالـنجم مَفقـود
أَشـكو النَـوى فَيـرق الصَـخر مُسـتَمِعاً لَمـا أَبـث وَتَبكـي حـالَتي البيـدُ
هـب أَنَّهُـم بَخِلـوا بِالوَصـل لَيـتَ لَهُـم مـا يُشـغل الفكـر تَسـويف وَتَفنيـدُ
قَد حَمَلوا اليَوم مَضنى القَلب عَبا نَوى تَكـل عَـن حَملِـهِ الوخـادة القـودُ[2]

كثيرا ما عانى الشاعر من طول ليل الفراق، حتى خُيّل إليه أن هذا الليل ماله نهاية، فكما أن غياب النجوم التي يهتدي بها الناس تجعل المسافر يتوه في سبيله، فكذا غياب المحب يجعل الشاعر حائراً تائه، ثم يحاول أن يبيّن حجم الألم الذي يعانيه بإسقاط الشكوى على مكونات

(١) المصدر السابق، ص٢١ وهاد الأرض المنخفضة

(٢) محمك باشا، الديوان، ص٥٧ الوخادة من تمشي كمشي الخمل مع اتساع في الخطوة. القود الطويلة

الطبيعة، فالصخور على صلابتها إلا أنها رقّت لحاله وشاركته ما فيه، والصحراء على اتساعها وترامي أطرافها ضاقت بمعاناته واستسلمت للبكاء، وعلى الرغم من ذلك كله نجد الشاعر يحاول تبسيط هذه المشكلة من خلال إقناع نفسه بأن ما حدث مرحلة مؤقتة وسيعود كل شيء إلى ما هو عليه، مع قرارة نفسه أن لا شيء يعود كما كان، وأن هذا الحمل الكبير الذي تنوء بحمله قوافل من الإبل سيبقى جاثماً على صدره ولن ينجلي أبداً.

وأن تكون متقبّلاً لفكرة الصد والهجران فهذا يخفف من وقع المعاناة، ففي ذلك إرضاء للنفس بأن كل ما يصدر عن المحبوب هو في محل رضا وقبول، وفي هذا يقول شاعرنا منجك{من الكامل}:

ســـاوَمتُهُ وَصـــلاً فَـــأعجَم لَفظُـــهُ ... وَأَظنَـــهُ عَـــن ضـــد ذَلِـــكَ أَعرَبـــا

أَنـــا مِنـــهُ راضٍ بِالصُـــدود لِأَنَّنـــي ... أَجـد الهَـوان لَـدى الهَـوى مُستَعذِبا

شَـــيئان حَـــدّث بِاللَطافـــة عَنهُمـــا ... عَتـب الحَبيـب وَعَهـد أَيّـام الصِبـا[1]

الشاعر منجك هنا يجعل من العلاقة بحد ذاتها شيئاً قابلاً للتفاوض، محبوبه قرر الصد والرحيل ولكن منجك يحاول أن يجد تبريرات له، فقرار المحبوب بالبعد لم يكن صريحاً وإنما كان تلميحاً، وهذا ما أدخل الشاعر في مرحلة الظن والشك، ليجعله ذلك راضياً بصد المحبوب له، لأنه يجد أن الصد يقتضي وجود هوان وتذلل، وهذا الهوان بطبيعة الحال مستعذب في الهوى، متمثلاً قول الشاعر{من الكامل}:

فـأبحنَ مـن قلبـي الحمـى وتركننـي ... فـي عـزّ ملكـي كالأسـيرِ العـاني

لا تعـــذلُوا ملكـــاً تـــذلّل للهـــوى ... ذلّ الهـــوى عـــزّ وملـــك ثـــاني[2]

---

(١) المصدر السابق، ص١٠١

(٢) المقّري أحمد بن محمد، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٨٦، ٤٣١/١

وإن تجاوز الأمر إلى عتب الحبيب ولومه فهذا أيضاً مستحب ولا ضير فيه مثله مثل أيام الصبا والشباب التي لا يكلّ الإنسان عن الحديث عنها وتذكّر لحظاتها التي لا تُنسى.

وقد تكون حالات التصبر والتجمل غير مجدية في كثير من الأحيان، فنفس العاشقين وإن تحملت الصد أحياناً، فإنها لا تلبث أن تتمرّد وتحاول أن تعبّر عن ضجرها وتبرمها مما تعانيه، وهذا ما فعله الشاعر منجك في قوله{من الطويل}:

دنــوّاً لَقَــد أَوهــى تَجَلُــديَ البُعــدُ ... وَوَصــلاً فَقَــد أَدمــى جَــوانِحيَ الصَــدُّ

أَجــنُّ غَرامــاً فيــكَ خيفــة كاشــح ... وَمِـن مَـدمَعي وَدَق وَفـي كَبـدي وَقَـد

وَبـي فَـوقَ مـا بِالنـاس مِن لاعـج الهَـوى ... وَلَكـن أَبـى أَن يَجـزَع الأَسَـد الـوَرد

فَيــا مَــن يُبــين الرُشــد فــيمَن أُحِبُــهُ ... مَتّـى يَلتَقـي الحُـب المُبـرح وَالرُشـد

تَلاعَبــتُ بِالأَشــواق حَتّــى لَعِــبنَ بــي ... وَما كُنتُ أَدري أَن هَزل الهَوى جَد[1]

لم يستطع الشاعر هنا الصبر على آلامه فقد أوهى تجلده الهجران، وليزيد من قوة تأثير البعد استعمل كلمة الجوانح التي تدل على عضد الإنسان الذي يمتاز بالقوة والصلابة، ومع ذلك فقد أدماه الصد وجعله متهالكاً، ولعل الشاعر يتذكر حياءه ورحولته وخوف العاذلين فيخفي غرامه وتوله بمن يحب مع أن دموعه تنهمر ذرافات، وكبده الحَرّى تعاني نار الشوق، فهو يحاول أن يواجه هذه المعاناة بقوة ويكون على غير ما يكون الناس عليه في مثل هذه الحالات، ولعل قمة المواجهة تكمن في أنه يُظهر نفسه على أنه هو من كان يتلاعب بالحب والأشواق، إلا أن هذا اللعب لم يدم طويلاً فسرعان ما انقلب السحر على الساحر وأصبحت الأشواق تتلاعب به من حيث يدري ولا يدري، ولعله ي بعض الأحيان يبتعد إلى أكثر من ذلك فيقول{من الطويل}:

---

(١) منجك باشا، الديوان، ص١١٠

وَبَـلايَ مـا صَـبري لَـدَيّ بِقـاطن بَعـدَ الخَلـيط وَلا هَـوايَ بِبـالي

مـا كُنـتُ أَحسَـب قَبـل يَـوم فِـراقهم أَن النَـوى ضَـرب مِـن الآجـال

ظَعنـوا فَكُـلُّ أَخـي هَـوى وَصَـبابة وَقـف عَلـى التِـذكار وَالتَسـنال

وَلهـان تَـذكرُهُ المَعاهـد وَالـدُمى وُرق الأَراك وَنَسـمة الآصـال[1]

يتحدث الشاعر في هذه الشكوى عن صبره الذي لا ينفد ببعد محبوبه عنه، وقد استخدم كلمة (خليط) للدلالة على شدة تعلقه بمحبوبه، واستمرار هواه في قلبه، ولكن هذا المحبوب الذي خالط روحه كان فراقه أشبه ما يكون بالموت أو ما يقاربه، هذا الموت الذي لا رادّ له سوى الوقوف على ما تبقى من ذكريات الأمس وأطلال الماضي ومساءلتها، ولم يقتصر الأمر عليه فقط، وإنما ألقى الفقد بظلاله على الأماكن والحمائم وصولاً إلى نسمات الأصائل العذبة، هذه النسائم على اختلاف أوقاتها جعلها الشاعر تشاركه ألمه وشكواه، يقول{من الوافر}:

أَلا يـا نَسـمة الأَسـحار قُـولي لِفاتنـة أَقلبَـكِ مِـن حَديـد

أَطَلـتِ عَذابَـهُ وَأَسَـأتِ حَتّـى بَكَتـهُ اليَـوم أَجفـان الحَسـود

قَتيـل هَـواكِ مـا تَـدعوهُ إِلّا أَجابَتـكِ العِظـام مِـن اللُحـود[2]

لنسيم الصبا طابع خاص عند الشعراء عامة، وقد استخدمه شاعرنا ليوصل من خلاله رسالة إلى محبوبته البعيدة التي فتنت قلبه فجعلته في حيرة الهجر، ولم تتضمن هذه الرسالة رجاء بالعودة بشكل صريح، وإنما كانت تذكرة لما حلّ به في حالة البعد، فبدأها بإبراز قسوة المحبوبة عندما وصف قلبها بالحديد، وكيف أطالت وأمعنت في تعذيبه وكأنها تقصد ذلك حتى رقّ له الحساد والعذال فبكوا حاله وحنوا عليه، ثم يختم رسالته بذكر الموت الذي أتى عليه، ومن

(١) المصدر السابق، ص١٤٧

(٢) المصدر السابق، ص٢٥٥

الممكن أن يكون قد مات حقاً عندما تصلها الرسالة، وعندها لا تنفع العودة، لأن من سيجيب نداءها هو عظامه البالية وليس قلبه الخافق.

فهذا كما رأينا نوع جديد من الشكوى من خلال إرسال الرسائل والتي كان الشاعر على يقين تام أنها لن تصل، فيقول في ثانية {من البسيط}:

مولـــه بِـــكَ لا تُجـــدي رســـائِلَهُ ... وَلا مِـــن الـــدَمع جاريـــهِ وَســـائِلَهُ
عـام نَـأى عَنـكَ فيـهِ مُكرَهـاً فَعلـي ... أَســـحارُهُ أَبَـــداً تَبكـــي أَصـــائلهُ
وَالكـاس مُـذ بـانَ عَنهـا تَشـتَكي ظَمـأ ... وَالـرَوض مِـن حُـزن جَفَـت خَمائِلُـهُ
كَلفـت حَمـل نَـواك اليَـوم قَلـب فَتـى ... أَرَقّ مِـن نَسـمة الـوادي شَـمائِلَهُ[1]

الرسائل في نظر الشاعر لم تعد مجدية، حتى الدموع أصبحت بلا فائدة، ولم يعد هناك طعم للحياة، عامٌ مرّ على الفراق ولم يتغير شيء، كأن الشاعر أراد أن يقول لنا: إن طول الأيام لا يُنسي حبيباً، ففي هذا العام كان الصباح في كل يوم يندب وقت الأصيل حيث مغيب الشمس وتمّيج المشاعر والذكريات، والكأس المترعة بالماء أو الخمر بقيت ظمأى تشتكي العطش، حتى البساتين والحدائق جفت أشجارها ويبست أغصانها، فما بالك بالقلب الرقيق الذي يحمله بين جنبيه، بالضرورة لن يطيق حمل كل هذه الآلام، وما يدعم فكرته هذه شكوى أخرى يقول فيها {من الوافر}:

أذابَ البـــين مُهجَتَـــهُ صُـــروفاً ... وَحملـــهُ الهَـــوى مـــا لا يُطيـــق
وَحيـــداً مـــا لِوحدَتِـــهِ أَنـــيس ... غَريبـــاً مـــا لِغربَتِـــهِ شَـــفيق
إِذا مـــا راحَ يَستَســـقي سَـــحاباً ... أَجابَتـــهُ رُعـــود أَو بُـــروق[2]

(١) المصدر السابق، ص٣٠٣

(٢) المصدر السابق، ص٣٠٩

فالبين يعمد إلى القلب فيذيبه، وتبعات الهجر تجثو فوق الصدر فتصل بالشاعر إلى مرحلة لا يستطيع حملها، فالعذاب النفسي أشد وطأة من العذاب الجسدي، خاصة في أوقات الوحدة والفراغ القاتل، حيث لا مؤنس يسلّي القلب، ولا رفيق يخفف الألم، وإن حاول الشاعر أن يتماهى مع الطبيعة في شيء من السقيا التي تطفئ أوار صدره، امتنعت السماء عن الهطل واكتفت بالرعد والبرق

ثمة مشاعر مشتركة يحس بها من ذاق طعم الهجر والحرمان، وكثير من هذه المشاعر يحاول أن يترجمها الشعراء إلى دموع وعبرات تطفئ لهيب الصدى، فها هو شاعرنا أبو الطيب الغزي يبث هذه المشاعر في قوله{من الكامل}:

فلكمْ تطاولَ نأيَه عنّي وذقـ ... ـت به عنا لا ذقتُ طعمَ عنائه

في ليلةٍ تلقى الكئيبُ مفكرا ... مما به يرعَى نجومَ سمائه

لولا غزيرُ الدمع أحرقَه الحشا ... لولاهُ أصبحَ مغرقا ببكائِه

يا صاحبيّ سلاهُ هل من عودةٍ ... بزمانِ أنسٍ تمّ لي بلقائه

أم هل وصالٌ أرتجيهِ منه أو ... وعد فأبقى في انتظار وفائه

أم هل أسامرُ طيفَه من بعدِ أن ... قاسيتُ فرطَ نفورِهِ وإبائه[1]

نفس مضطربة وأحاديث عن نأي طال وأطال معه السهر والمعاناة، فالشاعر في هدأة الليل حيث تتداعى الذكريات فتهيّج المواجع وتطيل التفكير مع مشاركة تلك النجوم البعيدة، كأن المحبوبة بعيدة ببعدها وربما أكثر، ولا شعورياً تجري الدموع الحرّى لتطفئ الأحشاء المحترقة بالبعد، فبرودة الدموع تقابلها حرارة الأحشاء، ولولا تلك الحرارة التي تساعد على تبخر الدموع لغرق المحب بدموعه من غزارتها، وهنا نلحظ لمسة فنية جديدة وصورة بديعة جاء بها الشاعر، ويعقب ذلك بث الأماني بالعودة ليعيش أيام الأنس التي عاشها من قبل، فإن لم

(١) المحبي، نفحة الريحانة، ١/٨٥

يكن وصالاً فلا بأس بوعد يعلله بالأمل ويعيش على انتظار وفائه وتحققه، فإن لم يكن وعداً فلا ضير في طيفٍ مُتخيل علّه لا يكون بنفور حسد المحبوبة وروحها الحقيقيين.

وعادة ما زاد الليل والريح من المعاناة، لأن الليل هو وقت اللقاء والأُنس، والريح هي ما تحمل ذرات المحبوبة عبر أثيرها، لذلك قلما نجد شكوى لا يذكرهما الشاعر فيها، فيقول شاكياً{من الطويل}:

أمـا آنَ مـن نجـمِ الشـجونِ غـروبُ ... وحتـى متـى ريـح الفتـونِ تنـوب

تكلّفنـي مـن بعـدِ سـلوانِ صـبوتي ... شـمالٌ تعنـي مهجتـي وجنـوب

سـهرتُ لهـا نـائي المضـاجعِ فـانبرى ... لهـا بـين أحنـاءِ الضـلوعِ لهيـب

إذا ركـدِت ريـحٌ وقـرّ نسـيمُها ... أبـى منـهُ إلا أن يعـود هبـوب[1]

الشاعر هنا ربط حزنه العميق بالنجم المتلألئ في قبة السماء والذي لا يرضى أفولاً، وجاءت مشاركة النجم هنا على غير ما استخدمه الأقدمون في مشاركة النجم لهم في المعاناة والمأساة، هنا يريد الشاعر منه أن يرحل هو الآخر، فبرحيله رحيل لليل الذي أثقل تفكيره، أما تلك الريح التي تهب على النار فتزيد أوارها واشتعالها أما آن لها أن تهدأ وتستقر وتساعد على النسيان بدل مساعدتها على التذكر والحنين، فالشاعر بطبيعة الحال هذه الأرق وحاق مضجعه، وما إن يهدأ اضطراب نفسه بهدوء الرياح، حتى تعود للهبوب من جديد، وهكذا يبقى في اضطراب وألم.

وكغيره من الشعراء ممن لم يجدوا شفاء لحالاتهم إلا النسيان والبعد عن كل أشكال الحنين، نرى الشاعر في أبيات له يدعو صراحة إلى ترك الهوى ونسيان آلامه، يقول ناصحا {من الطويل}:

---

(1) المصدر السابق، ٨٧/١

نهنِـــه دوالـــحَ جفنـــك المقـــروحِ وأرح طلائـــحَ قلبِـــك المجـــروح

ودع الهـــوى طلـــق العنـــان لأهلـــه واربـــأ بنفســـك عـــن ربـــاه الفـــيح

فلربمـــا ضـــاقَ الفضـــاءُ بأهلـــهِ ولربمـــا ســـدّت مهـــافي الـــريح

كـــم ذا تبيـــتُ مســـهدا ترعـــى الســـها مـــتململاً مـــن لاعـــجِ التبـــريح

كـــم ذا تصـــدّ عـــن النصـــحِ عمايـــةً وتـــرى ولـــي النّصـــح غيـــرَ نصـــيح[1]

يتعامل الشاعر بقسوة مع الوضع الذي يعيشه، فيستخدم ألفاظاً تدل على ذلك، فيبدأ بكلمة (نهنه) والتي تأتي معنى اكفف دموعك مع زجرها، فيكفي ما أصاب جفنك من سهد وقروح، ويكفي ما عاناه قلبك من جروح، فالهوى ليس لك، فقلبك لا يحتمل، وخير دليل تلك الليالي التي قضيتها تعاني وتشكو السهد والأرق، متعامياً عن كل من قدّم لك نصيحة، مع أن الشاعر يعرف في قرارة نفسه أن العاشق لا يُنصح، إنما إذا رأيت عاشقاً يجب عليك أن تقول له رد في عشقك.

ومن الشكوى ما كان لوماً وصل إلى حدّ الاتهام، فالشاعر إبراهيم الحلبي يُبرئ نفسه ويلقي باللوم على المحبوب متهماً إياه بالمكر والخداع في قوله{من الوافر}:

لحـــاكَ الله فـــي بلـــوى فعالِـــك فمـــا ازرى نكالِـــك فـــي مِحالـــك

تفـــشُّ برقَّـــةٍ وصـــفاءِ قلـــبٍ فتصـــرعنا بكيـــدك واحتيالـــك

تـــذيق لـــبعض قـــومٍ عـــذب كـــاسٍ وتســـقِي الاكثـــرين طـــلاً نكالـــك

وكـــم غلَّلـــت مـــن بطـــلٍ همـــامٍ بـدونِ الحرب اضحى في حبالك[2]

فالمحبوب هنا كما رأى الشاعر هو سبب البليّة بأفعاله التي تتنافى مع الحب تماماً، فمحجم الحب وصفاء القلب الذي قدمه الحبيب له كانت القطيعة المدبرة بكيد واحتيال من طرف

(١) المصدر السابق، ٨٩/١ دوالح هو سمات رقيق كالأقحوان يأتي ويذهب مع ريح الصبا القبيح الواسع الخصب

(٢) مجلة الشرق، العدد العاشر، ص٧٠٣

المحبوبة، وكأن علاقة الحب هنا تحولت إلى حرب مشتعلة لا منطق لها، فالمحبوب يتعمّد في كل حين أن يُذيق الحبيب مرارة الهجر وقساوة الأفعال، والخاسر دائماً هو ذلك العاشق المسكين، البطل في المعارك المهزوم أمام كيد وحبائل المحبوبة، وهنا لا بدّ من الإحساس الضمني بحالة الفشل الشعوري التي يعيشها الشاعر، والتي أحالته إلى كيل الاتهامات وإظهار نفسه بمظهر المظلوم المكلوم الذي قدّم كثيراً لمن لا يستحق.

ومن شعرائنا ما كانت شكواه رقيقة عذبة، لا تتعدى أن تكون بثّاً للواعج الشوق والحنين، يقول الشاعر حرمانوس فرحات مصوراً لحظة الرحيل{من البسيط}:

سيروا الهوينا بقلبٍ سائرٍ بكم ... كأنه فلكٌ أنتم له قمر

الذّكر صورتكم والقلبُ مركزُها ... والحب دائرةٌ شُعاعها الفكر

كأن عيني إذا صَوَّرتكم فلكٌ ... في أفقها قمرٌ دانت له الصور[1]

يحاول الشاعر هنا أن يعبّر عن نفس هادئة في مثل هذه اللحظات، بعد أن أودع قلبه القافلة التي تسوي المسير، وليكن هذا الرحيل بطيئاً ولو في الظاهر، فالناظر إلى الفلك والقمر يراها ثابتة أو بطيئة الحركة، لكن الحقيقة عكس ذلك تماماً فهي تمشي في سرعة كبيرة، فالمير البطيء وقت الرحيل هو بحد ذاته تخفيف لقسوته، ثم يبدأ برسم لوحة فنية تجسد أحاسيسه، هذه اللوحة ألوانها اسم المحبوبة وذكريات خلت، وفي مركزها قلب يغذيها بدماء الحياة، أما ما يحيط بهذا القلب فهو دائرة من حب يشعّ بالأفكار، فعالم الرحيل وإن تمّ يبقى لوحة فلكية يزينها قمرٌ تعجز الصور عن الإحاطة بجماله، ويتابع في الرسم ليصل إلى مرحلة التماهي مع من يحب في قوله{من البسيط}:

---

(١) فرحات حرمانوس، الديوان، ص١٩٥

حللتَ مني حلول الروح في جسدي　　كأنني صدفٌ إذ أنتم الدرر

فأنتم النفس والجثمان متحدٌ　　بالنفس والجسمُ أقنومٌ له قدر

تثلث الحب فاعتاصت طبيعته　　والذات واحدةٌ تاهت بها الفكر[1]

الشاعر هنا يصف حالة التوحد مع من يحبّ ليوصل رسالة غير مباشرة إلى من يحب أن بعده هو بمنزلة فصل الروح عن الجسد، فروح المحبوبة سكنت جسد الشاعر وحلّت به، ونلاحظ أن يحاول أن يبين أن هذه الروح هي التي أعطت القيمة لجسده عندما شبهها بالدرة التي تسكن قلب الصدفة، وهذا التوحّد وصل إلى مرحلة التماهي فجسده يشف عن روح المحبوبة ونفسه اعتادت هذه الروح لتصبح ذاتاً واحدة تعيش وتفكر، هذا كله جاء به الشاعر ليمهّد لمعاناة ستأتي إذا فكّر المحبوب هجره والابتعاد عنه، لا سيما وأنه كان عفيف القلب والجسد مع من أحب، لهذا هو لا يأسف على شيء، يقول{من البسيط}:

فدمعةُ الحب تُبقي الجسمَ مبتهجاً　　ودمعةُ الإثم تُبلي الجسم بالوهن

شتانَ بين دموع الحب إن صدقت　　فيه وبين دموع الإثم والدرن[2]

مع رحيل الحب يبقى الألم النفسي، ولكن هذا الألم يتلاشى إذا كان الحب عفيفاً لم تخالطه الآثام، فالبقاء في دائرة الحب الصادق حمايةٌ للجسد من التعب والوهن، فليس هناك أقسى من بكاء على حب نالت منه اللذات والشهوات ولم يبقَ طاهراً عفيفاً، والشاعر يتابع في إظهار نفسه بمظهر الصبّ الذي فضّل أن يعاني وحيداً في قوله{من الطويل}:

(١) المصدر السابق، ص١٩٦

(٢) المصدر السابق، ص٤٤٢

تمـازجَ فـي قلبـي الصـبابةُ والشـجوُ فها أنا لا أصحو وأنَّى ليَ الصحوُ

خلـوت وقلبـي بـالهوى متشـاغلٌ فحسبُك قلبٌ يقتضي شغلَه الخلوُ

فـأُخفي مـن البُرْحـاء نـاراً توقـدت فـيَعلُنُ مـن آثـار أنحائهـا النحـو

على أنني في الحب والشوق ظالمٌ لطيفٌ كثيفٌ بالنوى والهوى نِضو[1]

الصبابة والحزن الناشئ عنها يجعلان الشاعر في حالة ضياع تام، وابتعاد عن الواقع الحقيقي، فهو في حالة عدم إحساس بمحيطه وكأنه في حالة نوم دائم، وأكثر ما تكون هذه الحالة صعوبة عندما يخلو بنفسه ليشغله الهوى ويزيد التفكير من معاناته، فهو في محاولة دائمة لإخفاء لظى قلبه المتوقد نار الهجر، وربما يلقي باللوم على نفسه أحياناً فيصف نفسه بالظالم لهذا الحب الرقيق الضعيف.

والبكاء –لاشكَّ– حاجةٌ نفسية، حيث دمع العين طريقها إلى التفريج عن النفس مما يضطرمُ فيها من مشاعرٍ ومواجع، وأحياناً تكون الدموع سلاحاً يُروّض به الحبيب أو يُستمال، وأحياناً أُخر تكون الدموع فاضحةً لأمر صاحبها، شأنها بذلك شأن النظرة التي تفضح ما تكتمه النفس، والدموع التي فاضت من شاعرنا ابن النحاس كشفت لنا ما تنطوي عليه نفسه من حرقة، فنرى عيونه حين أجهشت، وحين اغرورقت، وحين ترقرقت، وأخيراً حين همعَت{من الكامل} :

فالقلـبُ صـبٌّ إنْ دنـا مـذهولُ والصـبُّ قلـبٌ إنْ نـأى متبـولُ

والعقـلُ شـيءٌ لا لـديَّ ولا معـي والسـمعُ بـابٌ بعـدُهُ مقفـولُ

أذكـى نـواهُ السُّـهدَ فـاحترقَ الكـرى فرمـادُهُ بمدامعـي مجبـولُ

فلـذاكَ دمعـي كالجمـادِ مُجمّـدٌ مـن مُقلـةٍ قرحـى عليـهِ تسـيلُ[2]

(١) المصدر السابق، ص٤٤٩

(٢) ابن النحاس، الديوان، ص٦٦ متبول مسقوم من الحب

فابن النحاس يذكر المواقف التي تبعث على البكاء من خلال حدقة الخيال، حيث الماضي والأيام الخوالي والذكريات الجميلة التي تبعث فيه حزناً سفحَ له دموعه حنيناً يعتصره الأسى، محاولاً جعل دموعه سقيا لتلك الأيام؛ لأنّ المطرَ لم يوفِ بنذره {من البسيط}:

تبيْتُ تحضنُ من تهوى ويحضُنها ... وبتُّ شوقاً لمن أهواهُ سهرانا

سَقياً لأيامِنا التي مضَتْ بمسرْ ... رَاتٍ وعُوِّضْتُ عنها اليومَ أحزانا

سَقياً لها من دموعي دائماً فلقدْ ... يقصرُ الغيثُ في سقياهُ أحيانا

حيثُ المحاسنُ روضٌ والمنى زهرٌ ... تجنيهِ كفُّ الأماني منهُ ريّانا[1]

فالدمعُ يتتالى مع كلّ دفقة حنين، وكلما أفرغت العينُ دِمَةً حدّدَتْ أخرى، هكذا حتى اعتادَ الشاعر على البكاء فلم يعد يشكو منه، على العكس أصبح الدمعُ محلّياً لعيون الباكين، وهذا حديثٌ استكره الشاعر ابن النحاس في هذا المحال {من الرمل}:

لستُ أشكو حالَ جفني والكرى ... أو يكنْ بيني وبينَ النومِ صلحُ

إنّما حلّى المحبينَ البُكا ... أيُّ فضلٍ لسحابٍ لا يسحُّ

يا ندامايَ وأيامُ الصِّبا ... هل لها رجعٌ وهل للعُمرِ فسحُ[2]

ولا سبيلَ إلى كفِّ العينين عن الدموع، فلتدمع كلتاهما لأنّ الفراق ليس يسيراً، فما شأن العين وقد عيَّبَ الفراق حبيباً بعد وصل، لا شكّ أنه لا عذر لها، إلا الاستمرار في البكاء والنحيب {من الطويل}:

وكنْتُ قريرَ العينِ ليلةَ وصلِهم ... وقدْ صرْتُ من يومِ الفراقِ سخينُها

أعنّي بدمعٍ يا خلّي على البكا ... فإنّ شؤونَ العينِ قلّ معينُها[3]

---

(١) المصدر السابق، ص٧٨

(٢) المصدر السابق، ص١٨

(٣) المصدر السابق، ص٥٧

وإذا أردنا أن نبحث في سبب هذا البكاء وتعليله، نجدُ أنّ الشاعر اتّخذ من البكاء مطيّةً للتعبير عن عشقه الذي لا يزول، فويلٌ له إن عشق، وويلٌ له إن أعلنَ عشقه، وويلٌ إن كتمَ هذا العشق أو أشاعه. لذلك نراه يذوبُ صبابةً وإنْ غُيّبَ تحت أطباق الثرى. وهذا ما بيّنه ابن النحاس في قوله{من البسيط}:

إذا بكـــى كتبَـتْ فـي الأرضِ أدمعُـهُ العشـقُ لا ينقضـي أو ينقضـي الأبـدُ

ينـدى الثـرى مـن عظـامي كُلمـا بَليَـتْ ولا يـزالُ عليـهِ ينبُـتُ الكَمـدُ

علاقـــةٌ لـــيَ بالشـهباءِ مـا ذُكـرَتْ إلا استفاضَتْ دماً من مقلتي الكبدُ[1]

فالحبُّ والعشقُ لهما فعل السّحر الذي يسلبُ من الجسدِ روحَهُ بلحظات، فالعشقُ حياة أو موت. يقول ابن النحاس بعد أن ترك له الهوى مهجةً تائهة وقلباً صاع هو الآخر في عياهب الحبّ والجوى{من الطويل}:

ولـم يُبـقِ حـبُّ الغيـدِ لـي غيـرَ مهجـةٍ وقلبٌ فقد ضاعَ في الحبّ من يدِي

فيـا مهجَتـي لـم يبـقَ غيـريَ فـاذهبي وكـلُّ قـرينٍ بالمقـارنِ يقتـدِي[2]

فابن النحّاس كغيره من العشّاق يتقطع قلبه حزناً وأسًى على أيام الصِّبا وعلى تلك الذكريات التي يذوب لها الحجر الصّلد أسفاً وحنيناً، فلم يعد هناك شيءٌ ينفعه إلا تلك الآهات التي كتمها فزادت شحونه شحونا{من السريع}:

وذبْـتُ عشـقاً لـم أدرِ أم سـقما بـل فـيَّ مـا أعظمـي لـهُ سُـبلُ

بكـلِّ عضـوٍ إذا وضـعْتُ يـدِي صـدُّها مـن صابتـي شـعلُ

أودُّ آهـاً ولـيس تنفعُنـي وكتمهـا فـوقَ علّتـي علـلُ[3]

---

(١) المصدر السابق، ص٥٢

(٢) المصدر السابق، ص٩١

(٣) المصدر السابق، ص٥٨

فالعشقُ جعل ابن النحّاس يحسنُ وصفَ عاطفته، وبثّ ما بداخله من أحاسيس يشعر بها، وهواجس تنتابه ليصبّها في منظومة شعرية تعبّر خير تعبيرٍ عن قلبٍ أذاب الحبّ حشاشته. فانتابته حالة من القلق العاطفي والحيرة والحب، زادت من حدة الهجر والحرمان، و تأجج نار الحب من جهة، واحترام العلاقة بين العاشقين من جهة أخرى، فعاش على إثرها حالته تلك موزعاً مابين العقل والصبر، والصدّ والوصل فاحتار بأشواقه التي استبدت به، وأخذت من قلبه كل مأخذ، وأصبح قلقاً لا يهتدي إلى الصواب فأخذ يسائل الركبان عن دواء يستطب به وعلاج يشفي حالته آخذاً بنصيحة من سبقه في هذا المجال عندما قال{من الكامل} :

لا تُخفِ ما صنعَتْ بكَ الأشواقُ واشرحْ هواكَ فكلّنا عشّاقُ

فعسى يعينكَ من شكوْتَ له الهَوى في حملِهِ فالعاشقُون رفاقُ[1]

إلا أنّ ابن النحاس لم يجد إجابةً تُثلجُ صدره، لأنّ الناصحَ كان يعيش معاناةً ربما تكون أشدّ من معاناته {من المديد}:

أنا الذي في الأنامِ حيَّرَهُ الـ حبّ فما الاهتداءُ ما الحيلُ

لا الرشدُ عندي ولا الفؤادُ ولا العقلُ ولا الصبرُ لي والحولُ

فمنْ لقلبِي أو لطرفِي في الحـ ـبِّ وذا هائمٌ وذا ثَمِلُ[2]

وعندما يتأكد ابن النحّاس أنه لا سبيل إلى الوصال، يقنعُ بكتابٍ من المحبوب عليه آثاره، فرقعةٌ منه قد تكون أشهى بكثير من لقاءٍ حميم{من الطويل} :

عسى يذكرُ المشتاقُ في طيِّ رقعةٍ فحسبُ الأماني أنْ ترونِي رقاعَهُ

فربَّ كتابٍ كانَ أشهى من اللُّقا إذا ضمّهُ المهجورُ أطفى التياعَهُ[3]

---

(١) الشاب الظريف، الديوان، ص٢٢٥

(٢) ابن النحاس، الديوان، ص٥٨

(٣) المصدر السابق، ص٦٦

نلاحظُ أنّ ذلك القلق العاطفي الذي انتابَ الشاعر ارتبط بحالته النفسية منذ نشأته، فهو يقاوم الأشواق لكنه سرعان ما يتهاوى أمامها، فيخرج من نكبة عاطفية إلى أحرى ، وتلك النكبات جعلته إنساناً لين العريكة ضعيف الجانب مع أنه في ذروة شبابه{من الكامل} :

لـي فـي المحبـةِ نشـأةٌ تقضِـي الهـوى وتتـوبُ ثـــم تعـــودُ ثـم تتـوبُ

نـــالَ الهـــوى منـّي وليّـــن جـانبِي لكنَّمـــا عـــودَ الشّـبابِ صـليبُ[1]

ويقف شاعرنا ابن النحّاس مذهولاً مرّة أخرى أمام جورِ الحبّ وظلمه، فهو لا يفرغُ من مداواة جرحٍ إلا ويفاجئه الهوى بجرحٍ جديد. ونراهُ يأتي لنا باسمٍ فارسٍ من فرسان عصره وهو ابن فرّوخ الذي ألمّ به ما ألمّ بابن النحّاس من جرحٍ وشكوى {من الرمل}:

كـــمْ أداوي القلـــبَ قلّـــتْ حيلتـي كلمـا داويـتُ جرحـاً سـالَ جـرحُ

ولكـــم أدعـــو ومـــالي ســامعٌ فكأنّـــي عندمـــا أدعـــو أبُـــحُّ

أشـتكي بـرحَ الجـوى إذا لـم أرى كـابن فـرّوخٍ فتـى لـم يشـكُ بـرحُ[2]

فحالة التهيّؤ الجمالي، والإحساس الرقيق، والحب القوي جميعها تنتحُ معايير غزلية ضمن منظومة الغزل اللطيف الذي يعبّر فيه الشاعر عن حالةٍ صادقة انتابت حواركه، فجعلت حسده هزيلاً سقيماً، يتهاوى عند هبوب نسمات الصباح، وعند توسط الشمس قبة السماء، وعند ظهور النحوم في الأفق البعيدة، وعند أفول القمر وراء الغمام، فالشاعر في مرضٍ دائم، وأرق مستمر، وأنين متواصلٍ تسمعه النجوم في سمائها البعيدة فترقّ حالاً لهذا الإنسان، وهذا ما أنتج العزلَ الوحداني، الذي اكتفى به الشعراء غذاءً لأرواحهم لا يعدله عندهم غذاء، ففيه تكثُر الذكرى والأسى والدموع . وفي هذا يقول ابن النحاس {من الطويل} :

---

(١) المصدر السابق، ص٢٤

(٢) المصدر السابق، ص٣٦

سـلامُ محـبٍّ رقّ حـالاً ومنطقـاً جسـماً ومـن يهـوى يـرقُّ ويسـقمُ

لـهُ أنّـةٌ مـن بعدهـم أثـرَ أنـةٍ لظـاها علـى أعضائـهِ تتقسَّـمُ

فمـن يُخبـرُ النـائينَ أنّ أضـالعي علـى عهـدهم محنيـها لا يُقـوّمُ

وإنّ اشـتياقي بالأصـائلِ والضـحى بقلبـي منـهُ موضـع الشـوقِ مُفعـمُ[1]

فكان لابدّ للشاعر من تركِ الديار هرباً بقلبه، لعلّ في ذلك الهرب سلوى عن الأحباب أو ربما البحث عن شيء يحول بينه وبين معذبه، لكن تلك المحاولة كانت ضرباً من العبث، ففي كل مكان حلّه كان يتذكر ويتأمل، وكأن ذلك الطيف يرافقه في أسفاره وفي حلّه و ترحاله، فهو معه على مساحات الزمان والمكان، وعلى ممرّ العصور والدهور، ومن تتبع خطاه يجد آثاراً حلّفها وراءه تدلُّ على أنه حلّ في هذا المكان، وبكى فيه في يومٍ من الأيام، جاء هذا في وصفه لحالته{من الطويل} :

أنـا التـاركُ الأوطـان والنـازح الـذي تتبّـع ركـبَ العشـقِ فـي زيّ قـايفِ

ومـا زلَـتُ أطـوي نفنفـاً بعـدَ نفنـفٍ كأنـّي مخلـوقٌ لطَـيّ النفانـفِ

فـلا تعـذلُوني إن رأيتُـم كتابتِـي بكـلّ مكـانٍ حلّـه كـلّ صايـفِ[2]

وعندما لم يكن لابن النحّاس حظٌّ من الوصال، حرّه الأمر إلى شرخٍ نفسي ناتج عن حرمانه قرب من يهوى، وهذا ما أدى إلى ردة فعل قوية وواضحة تجلّت في تمنيه لو كان حاهلاً في الحب، ولو لم يعرف إلى قلبه سبيلاً، يقول متمنياً{من الكامل}:

أنـا والنهـارُ عليـه إن عـزَّ اللُّقـا طـرفٌ ولكـن بالقـذى مكحـولُ

والليـلُ حجـبٌ مثلهـا دونَ المنـى يفنـي المحـبَّ وذيلُهـا مسـدولُ

جهـلَ الغـرامُ وحـازَ كـلَّ نتيجـةٍ يـا ليـتَ مثلـي فـي هـواهُ جهـولُ[3]

---

(١) المصدر السابق، ص٤٨

(٢) المصدر السابق، ص٥٤ قايف متتبع الأثر يعارف الصحاري الواسعة

(٣) المصدر السابق، ص٦٦

ويعلل ابن النحّاس نفسه بالحديث عن الوصال وطمأنينته، لأنّه يمثّل الحالة العملية من الحبّ، ولأن ذِكرَ الوصالِ وإيقاعه يشي بحرارة الشباب، وباندفاع ملآن بالحركة مع الالتزام بعفة الوصال وطهره {من المديد}:

سمغتُ بالوصلِ ثمّ همْتُ به ... أكلّ صبٍّ قبلَ الهوى غفلُ؟
دنوْتُ من منهلٍ على ظمأ ... ودونهُ البيضُ دونها الأسلُ
فمن زلالِ الوصالِ خذْ بدلاً ... فما لمثلي إذا قضى بدلُ
همُ الظباءُ الذينَ إن بعدُوا ... قُتلْتَ شوقاً وإن دنُوا قتلُوا[1]

ولا شكّ أنّ الصراعَ النفسي بين الإقدام والإحجام، وبين الوصال والتمنّع، يوردُ صاحبه منيته، أو يوصِلهُ إلى حالةِ سقمٍ لا برءَ منها. لا سيما بعد غياب المحبوب أو طيفه الذي يدوره آثرَ الصدَّ وعدم الزيارة، فلابدّ أن هناك موتاً قريباً سيحلُّ بالشاعر{من الكامل}:

وأبيكَ كنتُ أحدّ منكَ لواحظاً ... وبكلّ قلبٍ من جفايَ كلامُ
متمنّعاً لا الوعدُ يُدنني وصلَهُ ... يوماً ولا لخيالِهِ إلمامُ
حتى خلقْتَ السّقمَ فيَّ بنظرةٍ ... ولقد يُلاقني ظلمهُ الظلّامُ
فتنوّعَتْ أدواؤهُ فبطرفِهِ ... شكلُ الرّقيبِ وفي الصّماخِ ملامُ[2]

وربما غيره من الشعراء كان أكثر مباشرة في طرحه لموضوع الصد وبيان أسبابه، فالشاعر مصطفى البكري، يقول{من الخفيف}:

وتمادَى في الهجرِ يبدي دلالاً ... وجواد الودادِ لم يكُ يكبو
منّ بالوصلِ ثم أعرضَ عني ... سلوة قطعه العوائد صعب
صدّ عني فردُ التثني لأني ... في هواه ما زالَ كلي يصبو[3]

---

(١) المصدر السابق، ص٥٨

(٢) المصدر السابق، ص٦٢

(٣) المرادي، سلك الدرر، ١٩٨/٤

سبب الصد كما حدث مع شاعرنا هو رد فعل على إعطاء المحبوب مشاعر الحب والهوى الصادقة، فكان الهجر من طرف المحبوب والوصل من طرفه عندما تأكد محبوبه من علائق الحب التي يحاول الشاعر أن يقويها معه، بل تعدى الأمر إلى التمادي في الهجر متخذاً من دلاله وسيلة لجذب الشاعر، وهذا الأمر مطروح في العلاقات التي تربط المحبين، فنجد أن المرأة في محاولة دائمة للابتعاد دلالاً وليس حقيقة لتوقع المحب في حبائلها أكثر، وربما تفعل كما يقول الشاعر في البيت الأخير أن تُبدي جانباً من الوصل ثم تقطع ما أبدت، فتشب النار في قلب المحب ولا يستطيع سلوّاً بعد ذلك، فلا يملك الشاعر حينها إلا البكاء، كما يقول في مخمسته{من الخفيف}:

يـا فريـدَ الجمـالِ لا تجـفُ صـبا صـب دمـع العيـونِ كالسـحبِ صـبا

لـم يمـلِ قلبـه إلـى الغيـرِ قلبـا غائبـاً فـي الشـهودِ مـا زالَ حبـا

لمعاني بهاء حسنك يصبو

لا وحـقّ الجمـالِ يـا نـور عينـي مـا حـلا غيـركم لقلبـي وعينـي

وجـلال جـلا غياهـب غينـي ووصـال الوصـال مـن عـين عينـي

ما جزا من يحب إلا يحب[1]

يبدأ الشاعر بالتبرير لبكائه ليظهر المحبوب إنساناً غاية في الجمال ويستحق البكاء، وليس أي بكاء وإنما بكاء يُصب من العيون صباً، ويتابع في استعطافه وإظهار آيات الجمال فيه عندما يجعل القلوب وخاصة قلبه يهمو إلى محاسنه ويطلبها دائماً، ويؤكد له أن قلبه لم يميل ولن يميل إلى غيره، فليس هناك من مبرر للغياب، وليس هناك من داعٍ للهجر، فوصال مثل هذا يحتاج إلى وصال وحب متبادل. ويتابع شعراء الشام في شكواهم كل على طريقته وبأسلوب قد يتفق ببعض الظروف وقد يختلف، فالشاعر مكي الحوحي يقول شاكياً{من الرمل}:

---

(١) المصدر السابق، ١٩٨/٤

ويـــحَ قلبـــي مـــن غـــزال شـــردا مـــن جفـــاه كـــم أرى عيـــش ردى
بعـــتُ روحـــي فـــي هـــواهُ رغبـــة ذبـــتُ مـــن شوقِـــي عليـــهِ كمـــدا
كيـــفَ أســـلو وهـــواهُ قاتِـــلي وجفونـــي شابهَـــت قطـــرَ النـــدى
قـــلتُ يـــا مـــن بالجفـــا أتلفَـــني جُـــد بوصـــلٍ ولـــك الـــروح فـــدا
وأبِحنـــي نظـــرةً أشفـــي بهـــا كبـــداً أذاق العنـــا والنكـــدا[1]

لطالما كان الغزال رمزاً للمحبوبة النافرة أبداً، وبشروده يجعل نفس الشاعر قريبة من الموت، تعاني سكراته، والشاعر يحاول أن يبين طبيعة العلاقة بينه وبين محبوبه، فهو من باع روحه للمحبوبة دون مقابل، وإنما كان رغبة منه عن طيب خاطر، والحقيقة أن هذا ما عاد عليه بالألم والمعاناة، فهو في أرق دائم بسبب ما يعانيه من شوق، حتى ليصل إلى مرحلة الكمد، ومما يزيد معاناته هو عدم نسيانه لأنه ثمة أمور يعيشها تذكره بالمحبوبة دائماً، فهو بطبيعة الحال مقتول عشقاً، وجفونه محضلة بالدموع دائماً، هو في الحقيقة لا يرتجي أن تُعاد إليه روحه التي باعها، وإنما فقط يرتجي وصالاً أو على الأقل نظرة واحدة كفيلة بأن تشفيه، وإن لم يكن لا هذا ولا ذاك، فما عليه إلا أن يتجرع الحنين أكواباً، يقول{من الطويل}:

أحـنّ إلـى الأوطـان مـن ذلـكَ اللـوى وقلبـي بنـارِ الهجـرِ وجـداً قـدِ اكتـوى
فـأوّاه مـن وجـدي ومـن لوعـةِ النّـوى بكيـتُ فأبكاني الذي بي من الجوى

ومن شدّة البلوى ومن ألمِ الفقدِ

أهيـلُ الحمـى ظهـري لبعـدِكم انحنـى نأيتُم فباتَ القلبُ يشكو من الضنى
وقلـتُم بـأنّ الصـبرَ يعقبـهُ المنـى بكـلِ تـداوينا فلـم يشـفَ مـا بنـا

على أنّ قربَ الدارِ خيرُ من البعد[2]

---

(١) المصدر السابق، ١٣٢/٤

(٢) المصدر السابق، ١٣٤/٤

مسألة الحنين عند شاعرنا لا يمكن اختصارها بمشاعر أو بمسافات فهي أبعد من ذلك بكثير، فليس هناك مكان محدد يحنّ إليه الشاعر، بل هي أوطان كثيرة أقام فيها المحبوب، فتبعثرت مشاعره بتبعثر هذه الأماكن والأوطان، وهذا ما زاد من حالة الوجد لديه، إذن فقد تضافر النوى والوجد والفقد مما دفع الشاعر إلى البكاء لتخفيف لوحته، وكل هذا الأمر قد حدث على المستوى الروحي أو النفسي، أما على مستوى الجسد فقد سبب له النوى انحناء في ظهره وتقوساً، ونحن نعلم أن انحناء الظهر يصيب الإنسان بعد فاجعة أو كارثة تُلمّ به، وهذا ما أراده الشاعر في تصوير حجم الألم الذي يعانيه والذي بطبيعة الحال هو ألم مستعصٍ لا يوجد له دواء، أو ما يحققه على الأقل إلا القرب والوصل.

وعندما يُحس الشاعر أنه ألقى باللوم على محبوبه فيخاف أن يغضب، تتراجع حدة الشكوى عنده كما يقول{من الخفيف} :

لستُ أشكو من امتناعِكِ عنّي ... يا منى القلبِ حين عزّ الإياب

سوءُ حظي أنالَني منكِ هذا ... فعلى الحظّ لا عليكَ العتاب[1]

يحاول الشاعر هنا أن يبرئ ساحة محبوبه مما ألمّ به، فمرةً يقول إنه لا يشكو من الامتناع والصد، ولربما قصد من وراء ذلك إظهار كرامته ورجولته لمن يحب، وأنه أقوى من أن يهزه الشوق، ومرة يُلقي اللوم على سوء حظه الذي حرمه من الوصل وعليه يكون العتب لا على المحبوبة، وفي كل الأحوال هو يعاني، ويُسقط ما يعانيه على شعره.

وعلى الرغم من كل الأسباب والمبررات التي طرحها الشاعر إلا أن النتيجة كانت واحدة لم تتغير، هي السهد الدائم، والأرق الملازم له، حتى إنه استخدم الطلاق لعلاقته بينه وبين النوم، لما نعرفه من أن الطلاق هو هجران دائم لا عودة فيه إلا بشروط صعبة، وليس هذا

---

(١) المصدر السابق، ٤/١٣٥

فحسب بل إن الدموع لا تكاد تتوقف، ومن غزارتها ودومان جريانها أحدثت أخاديد فوق خده وأثراً لا يُمحى.

وشاعرنا ابن الجزري عُني برسم عواطفه تجاه المرأة، وما يداخل هذه العواطف من حزنٍ وفرح، وما تكون عليه حين اللقاء من لذّة، وحين البعاد من ألم، مستعيناً بالطبيعة وما تسبغه على الإنسان من جمال، فإذا هبَّ نسيمٌ ذكّره بطيف المحبوبة، وإذا تنفّست رياض الحدائق بعبير زادت شجونه، فنراه ينشد{من المتقارب}:

ذرانِـي إذا مـا فـؤادِي صبَـا ... أجـرُّ ذيـولَ الهـوى والصّبـا

ولا تعـذلانـي فـإنَّ الغـرامَ ... تقـودُ أزمتَـهُ المُصعَبـا

وهبّـا فقـدْ هـبَّ يـروي النسـيمَ ... سـحيراً أحـاديث زهـرِ الرّبـا[1]

هكذا تتنوع معاني شكوى الشاعر ابن الجزري فتتدرّج من لوعة الحب، ووجد الفراق، وقسوة الرقيب، وإعراض المحبوب وصدّه، إلى فرحة اللقاء والظفر بمن يحب. وتتباين اتجاهات الشاعر في التعبير عن هذه المعاني فنراهُ يتّخذُ اتجاهاً يختصّ بفلسفة الحبّ عامةً من خلال تجربته الخاصة، ويفلسفُ شاعرنا في كثيرٍ من المواضع حبَّهُ، ويرسمُ همه وأرقه وذكراه وعمقَ مودته وعظيمَ فاجعته وطويل بكاه، ويرثي لنفسه وهو يهجرها، وقلبه ينفطرُ أسًى، وكبده تتصدّع لفراقها، في شعرٍ رقيق يعصُّ بالتفجع والتوجّع والشكوى والتلهّف شبيهٍ بشعر قيس في لبنى أو المجنون في ليلى، يقول{من الطويل}:

وقـد غلـبَ الهـوى جلـدي وصـبري ... وبـاحَ بصـبوتي دمـعٌ هتـونُ

وأفضـحُ مـا يكـونُ السـرُّ يومـاً ... إذا نطَقَـتْ عـن القلـبِ العيـونُ

وبـتُّ أريـهِ صـعبَ الحـبِّ سـهلاً ... وإنّ مـن الشـدائدِ مـا يهـونُ[2]

---

(١) ابن الجزري، الديوان، ص١٨

(٢) المصدر السابق، ص١٧٤ ـ ١٧٥ هتون: انفطر الشديد

إنه تصوير رائع لحال محبّ، تيّمه الهوى، فواكب العذريين في حبهم، فكان كتوم السر، عفيفاً في الوصال، محافظاً على العهد، كثير الوحد، حتى لنجده قد سبق الشعراء العشّاق من خلال كلامٍ بسيط ليس فيه تكلّف ولا ما يتّصلُ بالتكلّف، ولغةٍ ليس فيها بعدٌ ولا إغراقٌ في التخييل، ومن هنا يأتي جماله؛ لأنّه يصوّر مشاعرَ فطرية سليمة أرّقها فراق المحبوبة، هذا الفراق الذي لم يحتمله جسده فآثرَ الانهيار، قائلاً {من الطويل}:

لقَــدْ حمّلتنِـي عــبءَ يـومِ فراقِهـا ... ولــو حمّلتْـهُ يذبــلاً لتضعضــعَا

وأقســمُ مـا حققْـتُ عنـدَ وداعِهـا ... أصـبري أم عمـرِي أم الحـبّ ودّعـا

فـراقٌ رجونـا منْـهُ الـريَّ علـى الظّمـا ... فجرّعنَـا صــابَ المصـابِ بأجرعـا

ودهـرٌ طلبْنـا القـربَ فيـه مـن النـوى ... ففـرّقَ مـن آمالِنـــا مـا تجمّعـا[1]

إنّ الغزل العذري عند شاعرنا كان بمنزلة حيز ومتنفس يعبّر من خلاله عمّا يعتري نفسه من ألم وكبت وعذابات، إذ إن الصلة المبتورة بين المحبّ ومحبوبته جعلته مبتوراً عن كل أسباب الحياة وملذاتنا، وربما انتهى الحبُّ بشاعرنا إلى حالٍ من الهيام تشبه حال المجانين –كما نعرف عن مجنون ليلى في القديم–، إذ أصابه ذهولٌ كذهول المجانين أتى من استغراقه في محبوبه، وملازمته لفكرة واحدة هي فكرة حبّه وإصراره على هذا الحبّ، يقول {من الكامل}:

بــأبي ممنعــةُ الوصــالِ علقتُهــا ... من ذهلٍ تذهلني عن المعقولِ[2]

والتعففُ بالضرورة يقتضي التمنّع عند اللقاء، هذا التمنّع نتيجةً لالتقاءِ المرأةِ مع منظومة قيميّة تطغى عليها، على الرّغم من حالة الوحد التي تدبّ في حنبات

(١) المصدر السابق، ص٣

(٢) المصدر السابق، ص١٤٩

قلبها. فتمنع المرأة وتعففها في رأي ابن الجزري ليس نتيجة بعدٍ أو سلوّ، إنما هو نتيجة تأثرها بالقيم الأخلاقية والاجتماعية {من الطويل}:

تمنّعْـــنَ لا بعـداً وأعرضْـنَ لا قلًـى وفـارقْنَ حيـثُ القـربُ مجتمـعُ الشّـملِ
وأتعبُ مـا عـانى المحـبُّ مـن الهـوى وعيـدٌ علـى وعـدٍ وهجرٌ على وصـلِ[1]

إذاً شعر ابن الجزري هو شعرٌ عذري، لا يتعدى الدمع المنهمر بسبب الصعاب التي تواجهه، والمشاعر السامية التي تقيّده، والحرمان الذي يضطرمُ ناراً في ضلوعه، والسهر الذي يقضُّ مضجعه {من البسيط}:

بكيتُهـا وشـبابُ العـيشِ فـي دِعَـةٍ منّـا وغافـلُ طـرفِ الـدهرِ لـم يَفُـقِ
علمـاً بـأنَّ الليـالي غيـرُ باقيـةٍ وكـــلُّ مجتمِـعٍ يُرمـى بمفتَـرقِ[2]

وهناك سؤالٌ يتبادر إلى الأذهان؛ لماذا أكثرَ الشاعر ابن الجزري من البكاء وذكرِ الدموع في شعره؟ إنا نستنتج من قراءتنا لشعره أنّه انطلق من الوجدان الصافي البعيد عن المسائل العقلية، وجدان يرتكز على الحسّ الرقيق الذي يبتعد عن الأحكام المنطقية. وأبرز صفة يستطيع من خلالها تصوير الوجدان هي البكاء، وابن الجزري عبّر عن وحدانه أجمل تعبير وكأنّه رجع بنا إلى منبع الشعر القديم، محوّلاً مشاعره الجيّاشة إلى جمالٍ فنّي أثارَ الحزن الدفين فيا، معرّضاً بالدنيا التي لا تستقر على حال {من الطويل}:

---

(١) المصدر السابق، ص١٤٢

(٢) المصدر السابق، ص١٢٥

وبـي عبـرةُ الرّائـي لـو اعتبـرَ الـورى ... بعبـرةِ مـن أذرى الـدموعَ وأذرفَـا

وفـرطُ أسًـى يعيـي الأسـاةَ يسـيرُهُ ... علاجـاً ومـن يبـرى الأسـى والتّأسـفا

ألا ليـتَ أيـامَ الصّبـا كصـبابتِي ... بقـاء ويـا ليـتَ العـواذلَ كالوفـا

هـوًى يطيبُنـي مـن عقابيـلَ مسّـهِ ... جـوًى يستحيـلُ الصـبرُ فيـهِ تلهّفَـا

وليـتَ الأمـاني كالمنايـا سـريعةٌ ... بنـا والنـوى لـو كـانَ ظبيـاً مشـنّفا

فمـا تبعـدُ الـدنيا رقيبـاً أملّـهُ ... قريـاً ولا تُدنـي الحبيـبَ المهفهَفَـا[1]

إنّ لهذه الدموع الكامنة في العيون كمونَ النار في الزند مناسباتٍ وبواعث، فقد يكون منشؤها انبعاث الخاطر النفساني ومحركات الأشجان وبواعث الأحزان، وقد يكون الباعث زمانياً يتعلقُ بالذكرى ومراجعة عهود القرب والبعد والفراق، وقد يكون المحرّض مكانياً يتعلّق بالآثار المحسوسة ومايُعينُ النفسَ على إظهار ما في باطنها من تحيّل حضور المحبوب أو بقاء طيفه في المنازل بعد الرحيل. فلا جرمَ على ابن الجزري إن أطالَ البكاء لأن ذكراه الكئيبة لا تراوده إلا هو، وروحه المعذّبة لا ترفرف إلا عليه، فلا نجد عنده إلا انقلاباً لبواعث الصبر والثبات، يقول{من مجزوء الكامل}:

حتّـامَ دمعـي فيـكَ لا ... يرقـى وروحـي فـي التّراقِـي

والام يسـتسـقي الفـؤا ... دُ ظمـأً وأجفـاني سـواقي؟

وغـريقُ دمـعِ العـينِ لا ... تلقـاهُ إلا فـي احتـراقِ

والحـبُّ مـا أورى الضّـلو ... عَ جـوًى ومـا أروى المـآقي

فعسـاكَ أن تجـزي محبّـ ... ـكَ المحبّـةَ بالوفـاقِ[2]

(١) المصدر السابق، ص١١٧

(٢) المصدر السابق، ص١٢٠

أما لوعةُ الفراق فأثرٌ روحي ناشئ عن الارتحال والبعد، يحسُّ به الشاعر عندما يغادره الشعور بالألفة القديمة، فنرى الفراق عند ابن الجزري أفعى تهدّدُ بسمها حياته، إلا أنّ ترياق اللقاء والرجاء يحول بينه وبين ذلك السمّ، لتعود إليه الحياة من جديد فيتجه قائلاً {من مجزوء الكامل}:

لـو لـم أُطِـلْ أمـلَ التلاقـي ... مـا عشْـتُ مـن ألـمِ الفـراقِ
فأظـلُّ كالملسـوعِ مـن ... أفـعى النـوى ورجـايَ واقـي
يـا ثـالثَ القمريـنِ إلـ ... ـا في الكسـوفِ وفـي المحـاقِ[1]

والحبُّ عنده روحي، بعيدٌ عن الجسد كلّ البعد، ولهذا نراه يزداد اضطراماً بازدياد الصدود، فهو يرى في الحبيب جملة ما في الوجود، فلا معنى للوجود بمعزل عنه، فبُعده سقم ومرض وصنى، وقربه عودة الروح إلى الجسد، يقول {من البسيط}:

يـا مُزْجـي العيسِ من جرعـاء كاظمةٍ ... عَرّج على منحنى واديهـمِ وعـجِ
واذكـرْ تباريـحَ أشـجاني لنازلـةٍ ... فكمْ تناسى خليّ عن شجونِ شجِ
وقـلْ لمـن مـلّ أنفاساً أصعّدُها ... ولجّ من دمعي الأوفى منَ اللُّججِ
مـا ضرَّ لـو أجمـدَ الجـاري برؤيتِـهِ ... وأخمـدَ النـارَ من معسـولِهِ الثّلجِ
فبـي من الوجـدِ ما لـو كانَ أيسرُهُ ... بأُسدِ خفّـان لـم تهجـمْ ولـم تهـجِ
ولـو بغيـرِ الهـوى جُوزيـتُ فـي سُـننٍ ... وجدتني غيـرَ رعديدٍ ولا سمجِ[2]

(١) المصدر السابق، ص١٢٠

(٢) المصدر السابق، ص٣٦،٣٧

نستدل على أنّ نفسية ابن الجزري في شعره شفافة، تتكون من عفة وإباء، وعاطفة حيّة مشبوبة، وانقياد لتلك العاطفة من غير التواء أو تراجع، وإيمان مطلق بالمحبة، وتمسك شديد بالمحبوبة حتى وإن كان وراءه الموت.

يتّضح لنا أن شاعرنا ابن الجزري مؤمنٌ بوحدانية الحبّ من خلال غزل العاطفة الصادقة، والمشاعر الناعمة، ونلمسُ في شعره صفاءَ النفس وإشراقها مع سلامة اللفظ وسلاسته. يقول ابن الجزري بعد أن تلظّى قلبه عشقاً {من البسيط}:

شكَتْ شجًى وبكَتْ يومَ النوى شجنا فأرخصَتْ من نفيسِ الدرّ ما ثمُنا

وأشفقَتْ من وداعي ثمّ قائلةً أستودعُ اللهَ قلبي إثرَ من ظعَنا[1]

ونراه في موضع آخر مصوّراً بارعاً لألم الفراق والهجر والحرمان، ففي بعض أبياتهِ لمحات خاطفة في التحليل النفسي لمسألة الهوى الممنوع، والعشق العصيّ، والأرق الذي يصاحبهما {من الطويل}:

ومن أعْظمِ الحِرْمانِ أن تشتكي ظمأً ووِرْدُكَ سلْسَالٌ نميْرُ المَشاربِ

فليتَ الهوى يرقي الهواءَ تمنّعاً على طالبيهِ كامتناعِ الكواكبِ

وليتَ سلوَ الحبّ سالمَ صبّهُ وإن لم يرقَ في الحبّ سلمَ المحاربِ[2]

يؤكدُ ابن الجزري فكرة أنّ النفس لا تلبث أن تأخذ حظها من التعلق بالمحبوبة تعلقاً تتطور آثاره وتتدرّج أحواله بمزيد من الآلام والأنّات، لا سيما أنّ الحرمان من تعلقه بمحبوبته بدت تلوح خيوطه في الأفق، وتنعكس آثاره في النفس، وفي الجسد الذي سكنته علةٌ لا تزول {من الكامل}:

---

(١) المصدر السابق، ص١٦٦

(٢) المصدر السابق، ص٢٧

أنّـــى يُصـــوّر علـــةً قـــد جـــاورَتْ أعضـــاءَ صـــبٍّ لا تُـــرى أعضـــاؤهُ
عبـــثَ النحـــولُ بـــه فلـــو جرّدْتَـــهُ مـــن ثوبِـــهِ لخفـــى عليـــكَ خفـــاؤهُ
فاســـتبقْ منـــهُ بقيـــةً لـــم يبقِهـــا حبّيـــكَ وهـــي دمـــوعُهُ ودمـــاؤهُ[1]

ولما كان الحبّ اتصالاً بين القلوب، كانت حالة تذكّر النفس وأهميتها متوقفة على مدى القرب والبعد من المحبوب، لذا استسهل المحب الصعب وخاض غمار الموت غير هيّاب في سبيل من يحبّ؛ لأنّ حياته مرتبطة مباشرة بحياة من سكنَ قلبه وانصرف قائلاً {من الطويل}:

ولسْـــتُ أبالـــي أيّ أمـــرٍ ركبْتُـــهُ إلى الحبِّ والولهانُ يَستعذبُ الرّدَى
وصعْبُ الهوى سهْلٌ لمنْ كانَ عاشقاً سوى أن يـرى فيهِ العذولَ المفنّدا[2]

وحـتّ ابن الجزري هـذا حـبٌّ يعيشُ على اليأس أكثر مما يعيش على الأمل، لـذلك انعكسَ علةً تحرمهُ من وصالٍ، فتديبُ جسده وتنسي مقلته النوم {من الكامل}:

وعـداكَ داءُ الحـبّ وهـو كمـا تـرى جســـمٌ يـذوبُ ومقلـةٌ تتسـهّدُ
أمعللـــــي منـــهُ بوعـــدٍ وصـــالِهِ هل كانَ ذا روحٍ فماتَ الموعدُ[3]

والشاعر ابن الجزري عاشق يتمسّك بألمهِ وشقائهِ، لأنهما من كنه عشقه وتجربته الوجدانيـة، وكلمـا تغنّى بألمـه وشـوقه وحـالات الهجـر والحرمـان، نمـا هـذا العشـق وراد {من المتقارب}:

وأغيـــــدَ أورثنـــي بعـــــدُهُ ثـوبَ الضـنا فيـه وفـرطَ السـقامْ
رثـــى لـــي العـــاذلُ فـــي حبّـــه حتـــى إذا خـــطّ عـــذارُهُ لامْ[1]

---

(١) المصدر السابق، ص٢٠٩

(٢) المصدر السابق، ص٥٣

(٣) المصدر السابق، ص٦٠

وحالةُ التذكّر والتعلل بالذكرى تداخلت مع حالة اليأس التي صبغت نفس الشاعر بالتشاؤم، ونستطيعُ القولَ: إنّ الذكرى محاولةٌ لاسترداد الفردوس المفقود، وفي الوقت نفسه محاولة تعويضية لخلقِ فسحة من الفرح المسروق {من الوافر}:

يعـــاودني لذكـــراكِ الحنيـــنُ ويعـــروني التّلهـــفُ والأنـــينُ

بعدتِ فكنتِ أقسى الصخرِ قلباً وإنّ مـــنَ الحجارةِ ما يلينُ[2]

فبعد الذكرى والحنين يمرّ طيف المحبوبة، أو لنُسمّه الغائب المنشود الذي ضرب بظلاله على نفسية الشاعر القانطة، فيكون فتيل الصباح الأول. يقول متغزلاً {من الخفيف}:

حبـــاكَ عرفـــاً حليُهـــا والوشـــاحُ فلـــهذا وشَـــتْ بـــه الأرواحُ

مُـذْ ألمّـتْ تخفـي سـراها مـن الظلـ ـــماءِ فارتـدّ مـن سـناها الصـباحُ[3]

لم يفلح ابن الجزري في حلّ مشكلة الصراع في نفسه، أو ترويض تلك النفس على الرضا بالحرمان الذي فُرِضَ عليه، فكانت محاولاته تخفقُ في أكثر الأحيان، حتى مع وجود رسول الحبّ الذي استخدمه في حمل غرامه إلى من يحب. لهذا أنشد {من الطويل}:

فقـد خـــابَ صـبٌّ مـا درى بغرامِـهِ حبيـبٌ ولـــم يُبلـغ جـواهُ رسـولُ

وعاتبَـــة غضـــبى تقـــول: رضـــيتُ أن تعيشَ خمـــولاً والجبـــانُ خمولُ[4]

إنّ النجوى والأماني ثم التذكر والبكاء لم يتخذها ابن الجزري للهو بل لتكون وحيَ إحساسه، وترجمان شعوره وأشواقه، فهو لا يملك شيئاً ويعجزُ عن إخفاء

---

(١) المصدر السابق، ص١٦٤

(٢) المصدر السابق، ص١٤٧

(٣) المصدر السابق، ص٤٢

(٤) المصدر السابق، ص١٣٨

شكواه، فلا يملك إلا الدموع التي لا يستطيع لها كتمانا. يقول بصبرِ العاشق{من الطويل}:

بروحـي مـن أغـرى الفـؤادَ لحبِّـهِ فقلبـي بـه صـبٌّ ودمعـي لـهُ صـبُّ

وإنـي لمعـذورٌ علـى صـبوتي بـهِ ومن ذا يرى هذا الجمالَ ولا يصبُو[1]

ومن هنا نجد أن غزل ابن الجزري يتّصفُ بوضوح الحب والحرقة والألم والإخلاص، وحبّه لا يخرج عن أن يكون صراعاً بين الروح والجسد، ليتحول في نفسه إلى رغبة مكبوتة.

ومما يلاحظ على الشاعر ابن الجرري عاطفته السريعة والقوية التي لا تحتملُ الصبر، ولا تدخلها المعاناة إلا من قبيل الشوق والهيام. يقولُ متصراً{من الكامل}:

عـذّبْتَني هجـراً ولسْـتُ بصـابرٍ والهجرُ يهلكُ كلَّ من لم يصبرِ[2]

وبين هدوءِ النَّفسِ وأنينها، وبين دنو الحبّ وبعده، وبين التقاءٍ واشتياق، وخبوٍّ واضطراب، كان الشاعر مصطفى البابي يعزفُ على قيثارة الألم والحرمان، ويترك نفسه للتلذّذ بأعنف المشاعر وأعذب الأحاسيس التي تطرأ عليه وتنزل به من جرّاء بُعدِ المحبّ وقلّة وصلِهِ، ونراه يطلبُ اللقاءَ لا لشيءٍ إلا ليتحقّق الفراق من حديد{من الخفيف}:

وزمـانٍ مـا طـابَ بالوصـلِ حتّـى قصّـرتْهُ أيـامُ هجـرٍ طـوالُ

خلقَـتْ جـدةُ النّـوى ذلـك الـ ـعهدُ ولبّـى داعـيَ النعـيمِ الخيـالُ

أيّ ذنـبٍ تعاتـبَ فيـهِ الـدهرُ فيـهِ وعـاتبَ الأيـامَ داءٌ عضـالُ[3]

---

(١) المصدر السابق، ص٣٤

(٢) المصدر السابق، ص٨٠

(٣) البابي، الديوان، ص١٨

فالبعد وعدم اللقاء من شأنهما أن يضفيا هالةً من القداسة في نفسية المحبّ الشاعر، لأنّ الالتقاء يبعثُ فتوراً في المشاعر يمنعُ الارتقاء المثالي للحب، فنرى شاعرنا البابي يتقبّل فكرة البعد بروحٍ قوية وعزيمة ثابتة، وكأنّه بشكلٍ غيرِ مباشر يرفض العلاقات العاطفية الدائمة أو المستقرّة بين العاشقين، يقول{من الخفيف}:

مـنْ كـانَ عنـي قبـلَ الهـوى صـلفاً أبعـدَ مسمعـي عـن العـذلِ

مـا زدْتُ بُعـداً عنـهُ بفرقتـهِ لا وأخـذَ اللهُ البينَ من قبلِي[1]

شاعرنا البابي يقف وجهاً لوجه مع الحبّ ومفارقته، فلا يملك خياراً إلا النزوع إلى الاشتداد في الحب الحبّ والغرام، والانقياد لحالات الهوى والهيام، حتى لنرى نسمةً من جهة الحبيب تستفزّه وتهيّج شوقه وحنينه. يقول من فرط الشوق{من الخفيف}:

عـادَ فانقـادَ للهـوى بزمـامٍ بعـدَ مـا ودّعَ الهـوى بسـلامِ

نسـمةٌ مـن رُبـا الغـويرِ اسـتفزّتْ من أقاصي الهوى دواعيَ الغرامِ[2]

تهبّ نسمات الحنين على الشاعر فتعود به الذكريات إلى تلك المرابع التي قضى فيها ردحاً من الزمن برفقة الأحباب، والتي انطوت في صفحة البعد والغياب، ليتبادر إلى ذهنه سؤال مفاده: هل هذه أرض نجد التي أعرفها، أم أنا في حلم ووهم؟ وهنا يظهر عند الشاعر صراع واقعي-خيالي بين حقيقة عاشها وحلم بعيد{من الطويل}:

---

(١) المصدر السابق، ص١٤

(٢) المصدر السابق، ص٣٨

تـذكر عيشـاً قـد طـوى نشـرَةُ النّـوى وعفـراً عفـا مـن سـربِها الأجـدعُ الفـردُ
خليلـيَّ نـجدٌ تلـك أم أنـا حـالمٌ؟ لقـد كـذّبتني الـعينُ مـا هـذه نـجدُ
بلـى هـذه نـجدٌ فأيـن ظباؤهـا أحجبهـا عـزّ أم اغتـالها فقـدُ؟[1]

يعاوده الحنين مرةً أخرى، وتعصف به رياح الذكريات، ويشعر بالذكرى أداةً لإعادة خلق واقع معاش في سنوات الصبا، هذه الذكرى وإن أفلحت في رصد حياة قديمة، فإنها أخفقت في ترميم نفسية الشاعر التي أفرغت ما بقي في العيون من عبرات، وذهبت بما تبقى في الجسد من تجلّد وصبر {من الطويل}:

وقد جدّدَ التذكارُ ما أخلقَ الصبا وأي عهـودٍ مثلهـا لـم تجـدّدِ
فيـا ليت أبقى ذكـرها لي عبرة لأبكي لها أو ليت أبقى تجلدي[2]

فهـاك إصـرار مـن الشـاعر البـابي علـى مسـألة الـذكريات وارتباطهـا بالزمـان والمكـان، فأيـام الوصـل الـتي ولّـت تركـت أثـراً عميقـاً في نفسـه لم تسـتطع الأيـام والليالي محوها من ذاكرته، فأراد أن يعيشها بخياله ويستذكرها بما تبقى في روحه من حنين {من الخفيف}:

وزمـانٍ مـا طـابَ بالوصـلِ حتـى قصّـرتْهُ أيـام ليـلٍ طـوالُ
خلقـت جـدة النـوى ذلـك العهـ ـدُ ولبّـى داعـي النعـيمِ الخيـالُ[3]

وعنـدما وصـل البـابي إلى مرحلـة اليقـين مـن أنّ الـذكرى وحـدها لاتكـون دواء نافعاً، عمد إلى البكاء وسيلةً للتشفّي مما ألمّ به، فقلبه في سبات عميق بعد نوبة وجدٍ قوية، وعينٌ شغلها السهاد وأخرى راحت تهمع بالدموع {من الطويل}:

---

(١) المصدر السابق. ص٢٨

(٢) المصدر السابق. ص١٢

(٣) المصدر السابق. ص١٨

لـك اللهُ جفنـاً لا يجـفُّ مـن البكـا وسـكرةَ قلـبٍ لا يفيـقُ مـن الوجـدِ
وحيّـاكِ أيـامُ الصـبا صـيبُ الحيـا فـالعين شـغلٌ منـذُ بينـك بالسـهدِ[1]

نرى أنّ ما جاء به شعراؤنا من ذكر ألم الفراق وفرط الصبابة والشوق، وشكوى شدة الوحد وقلة الوصال، هو محاولة لإمالة القلوب إليهم، ودرّ العطف على نفوسهم المريضة من كل ما ذُكر، وربما كان ذلك محاولة للتسلّي عن واقع بواقعٍ آخر كان متنفَّس الشعراء منذ العصر الجاهلي.

ولكل شاعر فسلفة في الشكوى خاصة به تتبع المعاناة النسبية التي يختلف الإحساس بها من شخص إلى آخر، فالشاعر بهاء الدين العاملي يصف هول الفراق بقوله{من المنسرح}:

إن كـانَ فراقُنـا علـى التحقيـقِ هـذي كبـدي أحـقّ بـالتمزيق
لـو دامَ لـي الوصـالُ ألفَـي سـنةٍ مـا كـانَ يفـي بسـاعةِ التفريـق[2]

لا يريد الشاعر بهاء الدين هنا أن يصدق أن ثمة فراق يحول بين العاشقين، هي محاولة عدم قبول الفكرة بنفيها على أية حال، لأنه إذا كان هناك فراق حقاً فإن كبد الشاعر الحرّى ستتمزق شوقاً وألماً، ثم يعقد مقارنة ليبين البون الشاسع بين الوصال والهجر، فمهما كان مدة الوصال طويلة فإنها لا تعادل ألم ساعة واحدة من ساعات الهجر والفراق، ومع ذلك كله فإن الوصل يُنسي آلام الفراق الطويلة حسب رأيه{من المنسرح}:

---

(١) المصدر السابق، ص١٠

(٢) ابن تغري بردي جمال الدين، النجوم الزاهرة، ج٦، ص٢٣٣

أهــوى رشــأ عرضــنِي للبلــوَى ما عنــهُ لقلبــي المعنــى ســلوى
كــم جنــتُ لأشــتكي فمــذ أبصــرني من لذةِ قربِه نسيتُ الشكوى[1]

فالغزال النافر الذي أحبّه جعلة عُرضة للأسقام والبلوى، وعميق الجرح الذي أحدثه لا يمكن نسيانه أو التجاوز عنه، وهذا ما يقود الشاعر إلى الشكوى إلى المحبوب نفسه، لكن الاقتراب من المحبوب يجعل الشاعر ينسى شكواه وينعم بلذة القرب من محبوبه، وليس هذا فحسب فوصله كان حياة جديدة بعد موت، يقول{من المنسرح}:

يــا بــدرُ دجــا بوصــله أحيــانِي إذ زارَ وكــم بهجــرةٍ أفنــاني
بــاللهِ عليــكَ عجلــنَ ســفكُ دمــي لا طاقــةَ لــي بليلــةِ الهجــران[2]

المحبوب الذي يشبه بدراً في ليلة ليلاء هو من أحيا الشاعر بوصله بعد أن قتله الفراق، هي زيارة واحدة تمنح الحياة، وهجرٌ يسلبها، وقد أكد الشاعر على ما جاء به من قبل فليلة واحدة يهجره فيها محبوبة كفيلة بأن تسلبه قوته وتوهن تجمله، لذلك كان الخيار الأفضل هو أن يعمد المحبوب إلى سفك دم الشاعر وإراحته من معاناته.

تتوالى معاناة شعراء الشام في بث معاني الشكوى من الهجر والحرمان والتقصير من طرف محبوباتهم، ونلحظ أن بعضهم يستعين بمعاناة من سبق ليضيف إليها شكواه، كما فعل الشاعر عبد الرزاق الجندي في قوله{من الكامل}:

---

(١) الأميني عبد الحسين، الغدير في الكتاب والسنة، ط١، دار الكتب الإسلامية، طهران، ١٩٧٦، ٢٧٦/٣

(٢) المصدر السابق، ٤٣٧/٣

قلبِـــي يحـــدثُني بأنّـــك متلفِـــي والجســـمُ يخبرنـــي بأنّـــك مُضـــعفي

إن كـــانَ لا يرضـــيكَ غيـــرَ منيتـــي روحـــي فـــداكَ عرفـــتَ أم لـــم تعـــرف

يـــا مـــانعَي طيـــبَ المنـــامِ ومـــانحي هجـــراً أحـــدّ مـــن الحســـامِ المرهـــف

يـــا بغيـــةَ الآمـــالِ قـــد ألبســـتَني ثـــوبَ الســـقامِ بـــه ووجـــدي المتلـــف[1]

استعان الشاعر هنا بقريحة سلطان العاشقين عمر بن الفارض عندما حمّل خالدته أرقّ معاني الحب وألطفها، أراد شاعرنا هنا أن ينهج نهجه في ذلك، فجعل الحب سبباً لإضعاف جسمه وتلف روحه، وهنا أيضاً برزت عنده مسألة التضحية بتقديم روحه لمن يحب إن كان يرضى بذلك، وهي بطبيعة الحال ملكه إن عرف ذلك أم لم يعرف، ثم يبدأ ببث معاناته المتمثلة بالسهر الطويل نتيجة الهجر الذي وصفه بأنه أحد وأمضى من الحسام، والسقم الذي أودى بجسمه إلى النحول وأتلف روحه ووحدانه، ثم يبدأ باستعطاف محبوبته والتي هي في نظره بغية الآمال، فيطلب منها العطف والإنصاف من الظلم الذي لحق به بسبب هجرها وبعدها، ويطلب بعد ذلك الرحمة لبقايا جسمه الهزيل المنهك وقلبه المعذب، هو الوصل الذي يشفي من كل هذه الأوجاع والأسقام، ومن التضمين الذي اتبعه شاعرنا أيضاً ما استعان به من بردة كعب بن زهير، حيث قال{من البسيط}:

---

(١) المرادي، سلك الدرر، ٤/١٣

بانتْ سعادُ فقلبي اليومَ متبولُ وكيفَ لا وفؤاد الصبّ مشغول

وإنّني من غرام قد ولعت به متيم أثرها لم يفد مكبول

وما سعادُ غداةَ البينِ إذ رحلوا إلا مهاةٌ لماها فيه تعسيل

أواهُ لو أحسنتَ وصلاً وما نبذت موعودَها أو لو أن النّصح مقبول

لكنّها خلةٌ قد سيطَ من دمها هجرٌ لعاشقها نبذٌ وتنكيل

ولم أنلْ من هواها غيرُ أربعة فجعٌ وولعٌ وأخلافٌ وتبديل[1]

فسعاد هنا التي قصدها الشاعر غير سعاد تلك التي قصدها كعب بن زهير، سعاد هنا هي محبوبة الشاعر غير الرمزية التي آثرت هجره والابتعاد عنه، هو الذي قاسى بعرامها ما قاساه، وهي التي نبذت وعودها وابتعدت كغزال نافر، عير آبهة بما يحدث لذلك المحب الذي فُجع بالهجر وعانى مرارة الصد والحرمان.

نستنتج مما سبق أن اهتمام الشعراء في بث معاني الشوق والبعد، كانت تشكل حافزاً أساسياً لذلك الخط اليائي الذي بدأ من إحساس الشاعر بالحب وانتهى بوصف المعاناة، وفي كل التعابير التي جاء بها شعراؤنا نلحظ اهتماما واضحا في تصوير البعد الشعوري الذي أحدثته تجارب الصد من المحبوب.

المبحث الثالث: الوشاية والرقباء.

لم تقتصر معاني الغزل التي جاء بها شعراء الشام في العصر العثماني على التعبير عن فراق الأحبة، وآثار الفراق في نفس الشاعر سواء بالوقوف على الأطلال وتذكّر ما انقضى من أيام، أم التعبير عن شدة الشوق إلى رؤية المحبوبة، ووصف ما يعانيه من آلام الجوى والبعد، والتأسّي على ما فات من ذكريات، وتمنّي رؤية الأحبة ولمّ الشمل، بل تعرضوا إلى الطرف الثالث في علاقة الحب، وهو الرقيب

(١) المصدر السابق، ٣/١٤

والواشي الذي كان يترصّد الحركات ويتتبع أثر المحبين في كلّ حين، والعاذل الذي يلوم المحب على أفعاله، وينصحه في مواضيع لا تقبل النصح، فيصم الشاعر أذنه عنها، ويستمع لخلجات صدره فقط، وفي ذلك يقول الشاعر السؤالاتي {من الخفيف}:

لا تلمني أنا الألوفُ وقد مِتُّ غراماً من فقدِ إلفٍ رقيبِ
هكذا في الرَّقيبِ حالي فقل لي كيفَ حالي وقد جفاني حبيبي[1]

السؤالاتي هنا بلغ من فرط حبه ووحده أن أحبّ الرقيب الذي كان يفسد عليه لحظات اللقاء والوصل بالأمس، فالرقيب هذا كان طرفاً لازماً في علاقته مع محبوبته، وعندما فقد هذا الرقيب أحس بفراغ من نوع آخر، فما باله بفقد محبوبه، فهذا اللائم أو الحسود أو العاذل كان يشعر به ويرقّ لحاله رغم عذله له، يقول {من المتقارب}:

رثى ليَ في الحبِّ من لامَني ورقَّ الحسودُ وما رقَّ لي
يميناً بهِ حبَّهُما ساولتُ ولا مِلتُ عنهُ إلى عُذَّلي
مليحٌ أبى اللهُ إلا هواهُ على رُغمِ أنفِ البليدِ الخلِي[2]

الشاعر هنا يؤكد على فكرة بطريقة غير مباشرة وهي أن اللوم والحب لا يجتمعان، فالإنسان عندما يحبّ يكون منزوع الإرادة، فلماذا اللوم على من لا إرادة له، وقد تصل الأمور في كثير من الأحيان إلى استخدام الشاعر للحسود لجذب انتباه المحبوبة، وذلك من خلال عقد مقارنة بسيطة في كيفية إحساس هذا الحاسد

(١) الحبي، منحة الريحانة، ١/٢٩٧

(٢) المصدر السابق، ١/٣٠٠

بالشاعر والتعاطف معه، والمحبوب لا يأبه له ولا يرق لحاله، ومع ذلك فلشاعر لم يتأثر وتابع في استحداء عطف المحبوبة على الرغم من الحاسد وما يتعلق به.

وبعض شعرائنا يعيب على الوشاة ما يقومون به من عذل ووشاية، لأنهم لم يتذوقوا طعم المعاناة، في ذلك يقول الشاعر إسماعيل بن عبد الحق حجازي{من مجزوء الكامل}:

لـــو أن بالعـــذّال مـــا بـــي ... مـــا عنّفونـــي بالتّصـــابي
كـــلاّ ولـــو ذاقُـــوا الهـــوى ... مثـــلِي لمـــا ملكُـــوا خطـــابي
أبكـــي وأســـرقُ أدمعـــي ... خـــوفَ العـــواذلِ فـــي ثيـــابي[1]

الشاعر هنا يؤكد على فكرة أن الجرح لا يؤلم إلا صاحبه، ولو أحس العذال بعمق معاناة الشاعر وألمه لما لاموه على حبّه، ولو عرفوا طعم الهوى ومرارته لما عنفوه على قوله، حتى وصل الشاعر إلى خوف افتضاح أمره، فبدأ يداري دموعه مرة، ويخفيها أخرى خوفاً من العواذل الذين أصبحوا أكثر التصاقاً به حتى من ثيابه، هنا الشاعر يلمح إلى حالة نفسية يعيشها المحبون دائماً تكمن في إحساسهم بأن أحداً ما يراقبهم على الدوام، لذلك هم دائماً في حذر وترقب، وبعد ذلك ممكن أن تنشأ حوارية بين الشاعر وعاذله، كما سنراها في قوله{من مجزوء الكامل}:

قـــال العـــواذلُ عندمـــا ... أبصـــرنَ بالأشـــواقِ مـــا بـــي
قـــد كنـــتُ مـــن أهـــلِ الفصـــا ... حـــةِ لا تـــحول عـــن الصّـــوابِ
فأجبتُهـــم والقـــلبُ مـــن ... نـــار الصّـــبابة فـــي التهـــابِ
الحـــبُّ قـــد أعيـــى فصيـــ ... ـــح القـــول عـــن ردِّ الجـــوابِ
وتـــراه إن حضـــر الحبيـــ ... ـــب لديـه يأخـذ فـي اضـطراب[2]

(١) البيطار عبد الرزاق، حلية البشر في تاريخ القرن الثالث عشر، تح محمد محمة البيطار، ط٢، دار صادر، بيروت، ١٩٦١، ص١٠٥٦

(٢) حافظ محمد مطيع، علماء دمشق وأعيانها، ١٣/١

فتبرير ما آل إليه الشاعر للعذال أمر دأب عليه الشعراء، وهنا شاعرنا يحاول أن يردّ على سؤال العواذل بشكل منطقي، والعواذل هذه المرة من جنس النساء اللواتي دائماً ما يراقبن تحركات العاشقين لحاجات في أنفسهن، فهن يستفسرن عن حالة العيّ التي وصل إليها الشاعر بعد أن كان معروفاً ببيانه وفصاحته، والشاعر يرد بكل صراحة أن ما أوصله إلى هذه المرحلة هو الحب الذي ربط على لسانه فجعله يتلعثم، وأكثر من ذلك فقد جعله المحبوب بطلّته يعيش حالة اضطراب نفسي وتشتت فكري، وفي الحقيقة الشاعر كان يلمح لتحمّل الرقيب أو الحاسد جزءاً من هذا الاضطراب، وهذا ما نجده جليّاً في قول آخر له{من الطويل}:

وَلـم أنـس إذْ جَـاءَ الحبيـب وودعـا ... وَفِـي الْقلـب نيـران التباعـد أودعـا

وَقَـوْلِي لَـهُ هَـل يجمـع الله شـملنا ... على رغم ذياك الحسود الَّذِي سعى

رعـى الله أَيَّامًـا تقضـت وَنحـن فِـي ... أَمَـان مـن الهجـران لـن نتروعـا

نبيـت كغصـني بانـة فِـي ربـى الصَّبَا ... يرنحنـا صَـوت الْحمـام مرجعـا

إِلَـى أَن دَعَانَـا للفـراق رقيبنـا ... فياليـت دَاع للتفـرق مَـا دَعَـا[1]

المشهد هنا كما صوره الشاعر لحظة الرحيل وقد وقف هو للوداع والرقيب ينظر من بعيد، فالشاعر على علمٍ بوجوده لكنه لم يأبه له، فكان يخاطب محبوبته ويحثها على اللقاء مرة أخرى رغماً عن ذاك الحسود الذي لطالما حاول أن يفرّقهما، فالشاعر لا يدري ما السبب الذي دفع هذا الحاسد لأن يسعى بالتفريق بين محبوبين جمعتهما لحظات جميلة لم يفكرا وهم يعيشانها بأنهما سيتفرقان بعدها، ما ضرّه لو استمرت العلاقة، وهنا يُلقي الشاعر باللوم على هذا الرقيب وكأنه هو السبب الوحيد الداعي للهجر والتفرقة، وربما أشار إلى شيء آخر وهو أن العلاقة انتهت لأسباب أخرى وأن الرقيب كان ينتظر هذه اللحظة ليعلن النهاية والفراق،

(١) المحبي، خلاصة الأثر، ١/٤٠٧

وربما لم يكن للعذول أو الحاسد سلطان على الشاعر، فكلامه ولومه لا يؤثران في جوهر العلاقة، كما يقول {من الوافر}:

ومعصيةُ العذولِ ومن نهاني ضلالاً في الهوى عن حفظ ودِّكْ

وأنفاسٍ أصعِّدها إذا ما ذكرتك والدَّياجي مثل جعدكْ[1]

فالشاعر هنا كان يسمع كلام الرقيب في كل حين، ولكنه يعرف أن هذا الكلام وهذا النهي عن الاستمرار في علاقة الهوى لا يتعدى كونه ضلالاً يريد الرقيب به باطلاً، فحفظ الود من دلائل الوفاء، وعكس ذلك ضلال يقع به المحبون، فالحب باقٍ ما بقيت تلك الأنفاس المتصاعدة التي تزداد مع تذكر الليالي الحميمة التي تشبه شعر المحبوبة الأسود.

ولعل بعض الشعراء وظّف الواشي أو الرقيب في رسم صورة فنية يتغزل من خلالها بلحاظ المحبوبة، وهذا ما فعله الشاعر درويش الطالوي في قوله {من الكامل}:

قد غازَلَ النَسرينُ لَحظَ النَرجِسِ في مَجلِسٍ سُقِيَ الحَيا مِن مَجلِسِ

يَرنُو إلَيهِ كَما رَنَت مِن خِشية الـ ـرُقباءِ غيدٌ عَن لِحاظٍ نُعَّسِ[2]

لحاظ المحبوبة هنا نرجس يتعازل مع النسرين الأبيض، وهنا يعمد الشاعر إلى تركيب صورة بديعة من العيون الناعسة فاترة الطرف التي تشبه زهرات النرجس الرقيقة، وورود النسرين ذات اللون الأبيض والرائحة القوية العطرة، وكل هذا في جو من الحياء والخجل تماماً كتلك النظرات التي ترسلها حسناء فاتنة ذات أطراف ذابلة وعيون فاترة إلى من تحب على حياء على الرغم من وجود الرقيب الذي يحسب على المحبين أنفاسهم ونظراتهم.

---

(١) حافظ محمد مطيع، علماء دمشق وأعيانها، ١٣/١

(٢) الطالوي، سانحات دمى القصر، ٦٤/١

ومن شعرائنا مَن هاجم الرقيب وجعله أساس المشكلة بمحاولته الدائمة تبديل الحقائق وتزوير الكلام، فالشاعر محمد الصالحي الهلالي عانى ما عاناه من هذا العذول الذي لا يهمه إلا أن يفرق بين المحبين في قوله{من الكامل}:

لم يصدقِ الواشونَ في ما حدثوا ... عني بأنّي حبلُ ودي أنكث
أيمانُ ودّي مستمرّ عقدها ... حاشا لمثلي في يمينٍ يحنث
لا سلّم اللّه العذولَ فدأبهُ ... عن سرا أربابِ الصبابةِ يبحث
ما إن وعى في الحبّ قولاً طيباً ... إلا وبدّله بقولٍ يخبث[1]

فالواشي كما يصفه الشاعر إنسان لا يعرف الصدق أبداً، فطالما زعم الواشون قطع الشاعر لحبل ودّه ومخالفة وعده وهذا ما يجعل المحبوبة تصدق هذا فتفضّل الرحيل والهجر، ولا يقتصر الأمر على هذا فحسب، بل يحاول الواشي دائماً أن يتسقّط الأخبار هنا وهناك فإن وجد حديثاً من شأنه يزيد من روابط العلاقة بين المحبين استبدل هذا الحديث بما هو عكسه تماماً من شأنه أن ينفّر ويُبعد الإلف عن إلفه، فالعاذل كما يصفه الشاعر له تأثير كبير في علاقة الحب، ولكن إن كان الحب مسيطراً فلا سلطان ولا تأثير لكلام العذّال، في هذا يقول{من الكامل}:

ما ضرّ مضنى الحبّ إلا عاذل ... مغرى بعذلِ للقلوبِ مفذذ
وعلام يعذله وذا قاضي الهوى ... يقضي بحكم في الغرام منفذ
لم يبقَ في قلبي لعذل موضع ... لحلولِ حب فيهم مستحوذ[2]

العاذل كما يصوره الشاعر هنا هو حالة مرضية تصيب القلوب فتضنيها، هذه الحالة شبيهة بالإدمان فهي معرية لصاحبها وكأنه يستعذب حسد المحبين والوشاية

(١) الهلالي، ديوان سجع الحمام، ص١٥

(٢) المصدر السابق، ص٢٧

بهم، ولكن ما الغاية من هذا؟ هذا سؤال يتبادر إلى ذهن الشاعر فيحاول أن يفنّده بطريقة توهم العاذل أن لا فائدة من عذلك ووشايتك فالقلوب إذا أحبّت وصفا ودها لا تنفع معها وشاية أو حسد، لا سيما أن قلب الشاعر تملكه الحب واستحوذ عليه فلم يعد هناك مكان لعذل إطلاقاً، لهذا نصحه الشاعر بقوله {من الكامل}:

كفّ الملامّ فلستُ ممن ينقض ... حبلَ الودادِ ولو تمادى المعرض

حاشا ودادي أن يزنَ بريبةٍ ... مما تقوله العذول المبغض

أيرومُ منّي سلوة عن حبهِ ... إنّي إذن في ليلِ جهلي أركض[1]

يتوجه الشاعر إلى من أمعن في عذله ليقول له اكفف ملامك عنا، فحبال ودّنا أقوى من أن تقطعها وشاية حاسد، فالقلب الذي أحبّ يترفع تماماً عن أيّة ريبة يلقيها العاذل الذي امتلأ قلبه بالأحقاد، هما تكمن عبثية العذل وعدم تمكنه من قلب الشاعر، حتى وإن رغب العاذل بشيء بسيط كسلوة أو سهوة لن يظفر بها، فالحب إذا تمكّن من القلب أغلقه عن كل شيء، ثم يعود الشاعر فيفلسف طبيعة تفكير العاذل فيقول {من الكامل}:

ما ساءَ أهلَ العشقِ إلا عاذلٌ ... أبدا له في عذله النظاظ

ظنَ الطريقَ إلى الرضى في نصحِه ... ضلَ السبيل فنصحه أحفاظ

أعييتَ من حملي لأعباءِ الهوى ... والحبّ رزء حملِه بهاظ[2]

فالعاذل كما يراه الشاعر هو الطرف الذي يسيء إلى علاقة الحب في إلحاحه ولومه الدائمين، ويظن العاذل أنه يقدّم النصيحة ولكنه في الحقيقة يفسد ما بناه المحبون

---

(١) المصدر السابق، ص٣٧

(٢) المصدر السابق، ص٢٨٠ نماظ: المتعب الشاق في حمله

فهو في نصحه يزيد من ذلك الحمل الشاق الذي يحمله المحبون والمتمثل بلواعج الحرقة والشكوى من تباريح الحب وقسوة الفراق، فالشاعر يريد من العاذل الابتعاد ما أمكن عنه وعن محبوبته، ولكن غيره من الشعراء لا يريد هذا، فالشاعر منجك باشا أراد للعاذل أن يمعن في عذله وأن يبقى قريباً منه، يقول{من الكامل}:

هاتِ اسقِني كَأسَ المَلامة عاذِلي ... وَأدر عَليَّ حَديثَهُ مُتَرَنِما

فَإذا ذَكرت ليَ الحَبيب يَكادُ مِن ... طَربي يَقبل مَسمَعي مِنكَ الفَما

إنّي لَأَعشَقُ في هَواهُ عَواذِلي ... شَغَفاً بِهِ وَأَود فيهِ اللَوَّما[1]

الشاعر هنا يريد من العاذل أن يكون نديمه ليستمتع بحديثه عن محبوبته، فلا سبيل لرؤية المحبوبة أو الاستمتاع بحديثها، فلا بأس من سماع ذِكرِها من عادل الأمس ونديم اليوم، حتى إن الشاعر يصل إلى مرحلةٍ يهوى فيها كل ما يتعلق بالمحبوبة حتى ذلك الحاسد أصبح حديثه لا يقل عن حديث الصبّ حلاوةً وعذوبة، ولكنه يبقى هو العاذل الذي يعد على المحب أنفاسه، يقول{من الوافر}:

يعد عَليَّ أَنفاسي ذُنوباً ... إذا ما قُلت أَفديهِ حَبيبا

حَبيب كُلَّما يَلقاهُ صَبٌّ ... يَصير عَلَيهِ مَن يَهوى رَقيبا

فَلو حَمل النَسيم إلَيهِ مِني ... سَلاماً راحَ يَمنَعُهُ هُبوبا

وَأعشَق أَعيُن الرقباءَ فيهِ ... وَلَو مَلَئت عُيونَهُم عُيوبا[2]

الواشي لا يهمه من كلام الشاعر إلا ما يخصّ المحبوبة، فإذا تكلّم عنها التقط الواشي تلك الكلمات وجعل منها ذنوباً يدين الشاعر بها بين الناس، ولكن من أين جاء هذا الواشي؟، يحاول الشاعر أن يقدّم لنا الواشي على أنه شخص صبّ من الممكن أنه فشل في علاقته الغرامية فتحوّل إلى واشٍ يرصد تحركات المحبين

(١) منجك، الديوان، ص١٧٥

(٢) المصدر السابق، ص٢٠

وحركاتهم وحتى كلامهم ليطير بها إلى الناس بما يهوى، حتى يصل الأمر إلى منع الواشي لذلك السلام وهو أبسط الأشياء التي تأتيه من طرف المحبوبة، ومع كل ذلك فإن الشاعر يُصرُّ على حبه لذلك الرقيب، لأنه يرى محبوبته في عينه، وذنوبه كلها معفورة مادام يأتي بسيرة المحبوبة على لسانه، ويقول في أُخرى{من الكامل}:

لـيسَ المَـلام بِنـافع لأخـي الهَـوى ... دَنـف عَلـى نـار الجَـوى مَوقـوف

وَلهـان مَسـلوب الفُـؤاد مُقلـب ... بِيـد النَـوى بـادي الغَـرام نَحيـف

هَيهـات أَن يَنسـى المَواقـف بِـالحمى ... بَـين الجَـآذر وَالظِبـاء الهَيـف[1]

فعندما تصيب الإنسان نار الحب والهوى، ويسلب قلبه غرام يتّقد في الأرواح، فلا لوم ينفع ولا نصيحة تفيد، فيوجه الشاعر رسالته الأخيرة، قائلاً{من الكامل}:

قُـل لِلعـذول عَلـى الغِوايـة فـي الهَـوى ... دَعنـي فَمالـك فـي الغَـرام وَمـالي

إنّـي لَأَصـبو لِلحسـان سَـجية ... مثـل اِبـن مِنقـار إلـى الإفضـال[2]

ليس هناك من داعٍ للعذل أو الملامة أو الحسد، لسان حال الشاعر يقول هذا، فلا أحد يشعر بألم الحب إلا من ذاقه وعاشه، لذلك على العاذل ألا يتدخل في حياة المحبين لأنه لن يجني شيئاً، بل على العكس تماماً سيُزيد من إصرار هذا العشق، وهنا يأتي الشاعر بصورة يجمع فيها بين الغزل والمدح عندما شبّه إقدامه على الحب وعلى الحِسان كإقدام ابن منقار هذا الشخص الذي عُرف في زمانه بإقدامه على المعروف و صنع الفضائل مع الناس.

---

(١) المصدر السابق، ص٤٩

(٢) المصدر السابق، ص١٤٨

واختلف وصف الوشاة من شاعر إلى آخر، فلكلّ طريقته في رسم هذه الشخصية، فها هو الشاعر أبو الطيب الغزي يصف تجربته مع ذلك العذول قائلاً {من الكامل}:

أمعنفي دعْ عنكَ تعنيفي فليـ ... ـسَ يطيعني سمعِي على إصغائه
لم يصغِ للتعنيفِ مسمع واله ... رسخ الهوى والوجدُ في سودائه
فهواهُ داء ضمنَ قلبي لا يزو ... لَ وما لقلبي مخلصٌ من دائه
فأنا المقيمُ على المحبةِ والولا ... وأنا الذي في الرقّ من خدمائه[1]

الشاعر هنا يشارك حواسه في رفض الملامة والتعنيف، فسمعه يرفض قبول أي شيء إلا صوت المحبوبة، لهذا لا طائل من هذا التعنيف، سيذهب أدراج الرياح، هي ليست حالة خاصة به، هي حالة عامة وشعور كل من ذاق صبابة الحب فتولّه فيه وسكن سوداء قلبه، ثم يحاول أن يشرح الأسباب الكامنة وراء ردود فعله النفسية في عدم تقبّل الملامة، حيث إنه من الناحية الحسدية مريض بداء لا شفاء منه، وبالتالي فإن حسده لا يتقبّل أي نوع من أنواع الأدوية، هو راضٍ بمعاناته، ومقيم عليها كما يقيم العبد عند أعتاب سيده، ومع ذلك يحاول في أبيات أخرى أن يداري حبه مخافة العيون المترقبة، فيقول {من الطويل}:

أدرجُ أنفاسي مخافةً كاشحٍ ... وأطرق كيما لا يقال مريبُ
أديرُ بكتمان الهوى فيذيعه ... فؤادٌ وطرفٌ خافقٌ وسكوب
وقالوا غويّ لا يتوبُ وآثمٌ ... وما علموا حوبا فكيفَ نتوب
أجلك أن أبدِي هواكَ علالة ... ولكن لسانَ العاشقين خطيب[2]

(١) حافظ محمد مطيع، علماء دمشق وأعيانها، ٤٦٤/١

(٢) المحبي، خلاصة الأثر، ١٣٦/١

فالشاعر هنا في حالة خوف شديد لأنه على دراية تامة أن الرقيب إن أراد أن يُفسد العلاقة فإنه يفسدها، لهذا نراه يداري أنفاسه اللاهثة وراء المحبوب، ونجده يطرق رأسه كي لا تخونه النظرات فتطير وراء محبوبته، ويكتّم من الحب ما تستطيعه نفسه، لكن العاشق مفضوح، فمهما أخفى فإن قلبه وطرفه كفيلان أن يبديا ما يُجِنّ، ويتمادى الرقباء في لومه ليتهموه بأنه على طريق الغواية والضلال، وهذا أيضا لا يبالي به الشاعر وإن كان فعلاً كما قالوا فإنه لن يتوب وهذا يذكرنا بقول قيس ليلى{من الوافر}:

أتوبُ إليك يا رحمنُ مما ... عملتُ فقد تظاهرت الذنوب
فأما منْ هوى ليلى وتركي ... زِيارتَها فَإنِّي لا أَتوبُ
وكيف وعندها قلبي رهين ... أتوب إليك منها أو أنيب[1]

ولشاعرنا أبيات أخرى يدافع عن حبه أمام سطوة الوشاة، فيقول{من الكامل}:

أمؤنبي في الحبّ لا متواني ... ما أنتَ من ولهي ومن سلواني
لا تسقِني ماء الملام فإنما ... عيناي من ماءِ الهوى عينان
ولهُ بجانِحتي صونُ حديثه ... دين وشأني مخبر عن شاني
لولا ضرامُ شبّ بين جوانحي ... لغرقتُ من غربي بالطوفان
رفقاً فلا غيرُ المنية والجوى ... هو أولٌ وهي المحل الثاني[2]

يصور الشاعر الرقيب هنا على أنه شخص لا يكلّ ولا يملّ فهو في عذل وتأنيب دائمين، ويحاول الشاعر أن يقنعه بما يكابده كي يكفّ لسانه، أو يخفف من لومه على أقل تقدير، فيسهب في تصوير معاناته وكيف أعياه الحب وهذا ما يبدو

(١) محمود ليلى، الديوان، ص٣٦
(٢) الحصري، حلاصة الأثر، ١/١٣٧

ظاهراً عليه للعيان، ثم يأتي بصورة جميلة يجمع فيها بين متناقضين، فيصور كيف أن النار التي اضطرمت وزاد أوارها في أحشائه ساعدت في تبخر ذلك الطوفان الذي جاء من فيض دموعه، فهو على هذه الحالة لا يملك إلى الهوى أو الموت دونه، هذا الجو المأساوي الذي رسمه الشاعر أراد من خلاله إيصال رسالة واضحة إلى الرقيب أن اكفف قليلاً من لومك فليس هناك مجال للتحمّل أكثر.

ولا ينسى ابن النحاس ذِكر عامل من عوامل علاقة الحبّ، وطرف من أهمّ أطرافها في غزله، هذا الطرف الذي يتمثل بالعاذل مرة وبالرقيب مرّة أخرى، وشاعرنا يقف في وجه هذا العاذل ويقول له افعل ما تشاء وتكلم بما تشاء، فاللوم لن يُلحق العار بعاشق أبداً {من مجزوء الكامل}:

أعـــاذلي وللهـــوى غوايـــة ... بعْـتُ بهـا كمـا تـرى رشـادِي

دعِ الهـوى يلعـبُ بـي وإن تشـا ... فعـدني مـن عذبـاتِ وادِ

مـا لحـقَ اللـومُ غبـارَ عاشـقٍ ... حـدا بـهِ مـن المشـيبِ حـادي[1]

وربما مرّ على ابن النّحاس حين من الدّهر، ملَّ فيه الحبّ وأيامه، فأصبح يرسل الرسائل إلى ذلك الرقيب أنْ طب عيشاً، وقرَّ عيناً فلم يعد للحبّ في القلب مكان، ثمّ يلتفت باللوم إلى الطرف الآخر من علاقة الحبّ والذي جعل الحب والعشق يقوم على المكر والخداع، ليتحوّل ابن النحاس في لحظات إلى شاعر ثائر على المشاعر، منبّهاً إلى الفشل الذريع الذي ينتهي إليه المحبّون {من الطويل}:

---

(١) ابن النحاس، الديوان، ص١٢

وهنّـــوا رقيبـي بالـرقـــادِ فطـــالما جعلْـتُ على جمـرِ السُّهادِ اضـطجاعهُ

ولا تحســـــدوا ودّ ابـن يـومين عنـده فـإنّ حبيبـي تعلمـــونَ خـداعَـــهُ

ودوزُوا علـــى حكـــمِ الغـــرامِ فإنّـه قضـــى لظبـــاه أن تَهيـــنَ ســباعَهُ

ضـعيفُ الهـوى مـن بـاتَ يشـكو زمانَـهُ وأضـعفُ منـــه مـن يرجّـي اصـطناعَهُ

ولـو علـــمَ المشـتاقُ عُقبـى اتصـالهِ لآثـرَ بـينَ العـــاشقينَ انقطـــاعَه [1]

الصمت عن العذال أحياناً، وفعل عكس ما يتمنوه أحياناً أُخر كان دأب الشعراء ومنهم بهاء العاملي الذي يقول{من السريع}:

قـــال لـــي العـــذال دع حبـــه مـــا فيـــه إلاّ شـــقوة أو أذى

فـــزاد ذا القـــول فـــؤادي أســـىً مـــا ضـــرّ عـــذالي لـــو زال ذا[2]

العذال هنا يتعاملون مع الشاعر بمنطقية مطلقة لأنهم كانوا يقنعونه أنه لا طائل من هذا الحب إلا الشقاء والعذاب الدائم في الليل والنهار، وهذه حقيقة حاولوا إقناع الشاعر بها، وهو مقتنع فيها بطبيعة الحال ويعرف ما حاؤوا به، ولكن أراد منهم بدل أن يزيدوا في معاناته أن يخففوا عنه مصابه ويسلّوه ما أمكنهم ذلك.

يتابع الشعراء في إبداء آرائهم ومواقفهم من الرقباء، لنجد رأياً صريحاً يدعو إلى الجهر بخفايا القلوب من غير الالتفات إلى أقوال الحساد، وهذا الرأي تبنّاه الشاعر جرمانوس فرحات عندما قال{من البسيط}:

---

(١) المصدر السابق، ص٣٥

(٢) أنتوني محمد، الاتجاهات الشعرية في بلاد الشام في العصر العثماني، ص٤٠

في حَلْبة العشق لا تدري الوشاة به سيّانِ إن عذروا فيه وإن غدروا
إني أروم طُروقَ الحبِّ عن ذُعُرٍ وهل يصادِرُ مَن يهواهمُ الذُعُر
فأَخفِضُ القلبَ من زفراته طمعاً بالاستتار وهل يخفاهمُ الخبر
أحلى غرامٍ إذا ما كان مشتهراً يا عاذلين دعوني فيه أشتهر[1]

العشق عند شاعرنا حلبة للمتصارعين، ولعل الطرف الأقوى في هذا الصراع هو الواشي الذي لا يدري أنه مهما فعل أو عدل لن يجني من فعله شيئاً، فالمحب عندما قرر أن يجهر بحبه لم يكن خائفاً من حديث أو إشاعة، فمن يقتحم مضمار الحب لا يُبالي بالنتائج، ولا يظنن الواشي أنه يأتي بما يخفى على الناس، فالحب أصعب من أن تخفيه أو تواريه قلباً، وإذا اراد الواشي التكلم ليتشهّر بالمحب أو محبوبته أو كلاهما فلا بأس فتشهيره هو في الحقيقة شهرة يحبذها الشاعر ويرضى بها، إذن فالملاحظ هنا هو محاولة الشاعر تجاوز كلام الوشاة الذي لابدّ منه بإظهار حالة من اللامبالاة أو حتى الرعبة في أن يستمر الحاسد في حديثه لأن ذلك إعلان للحب أراده الشاعر، وفي أبيات أخرى نراه يحاول التماهي مع العاذل في كشف الحقائق فيقول {من الكامل}:

عذَل العذولُ بكم ولم يك عالماً أني لديه عاذلٌ معذول
أوسعتُه عتباً فقال مواربا أنا عاذلٌ وجنابكم معذول[2]

الشاعر هنا يوصل فكرة إلى عاذله أنه هو أيضاً يعرف كثيراً من خبايا العلاقات الغرامية، وليس هناك من شك أنه يعرف أيضاً بعلاقة العاذل مع محبوبته، ثم يبدأ بنسج القصص وإبداء النصائح لعاذله في محاولة منه لصرف نظر العاذل عنه، لكن

(١) فرحات حرمانوس، الديوان، ص١٠٥

(٢) المصدر السابق، ص٣٤٠

العاذل أنكر ما جاء به الشاعر وأثبتَ أنه هو العاذل والشاعر هو الملام ، وعندما لا يجدّ بدّاً من هذا اللوم يلجأ إلى الاستعطاف فيقول{من الكامل}:

دعوا الوشاة فما عذري بمعتذِرٍ عنهم فأصحو وما حبي بمنتَحل

لو أنصفوني لكانوا في الهوى رُحَما إن المحب يُرَى في الحادث الجلل

يا لائمي لا تلم فاللوم يضرمني فالشوك إن يقترن بالنار يشتعل[1]

تقديم الأعذار هنا إقرار من الشاعر بحقيقة العلاقة، وهذا ما لا ينكره بحال، هو فقط يطلب الإنصاف، لأن حال المحب كحال المفجوع أو الذي تعرّض لنائبة من نوائب الدهر، وكفاه ما أهمّه، فكلام الواشي وملامه يقع على نفسه كوقوع النار على حزل من الحطب اليابس فيزيد من اضطرامها، فيكفيه ما أصابه من ألم وما لحقَ به من وجع.

وربما بلغت وطأة القهر بالشاعر أن عبّر صراحةً عن الرقيب، أو الواشي الذي هو تجسيد لسلطة ما، لا تقتصر على الحبيب، بل إنها سلطة وهيمنة من طرف واحد على طرف أو أطراف أخر، هيمنة تصل إلى حدّ الوقوف عائقاً بين الحب والحياء، وذلك بسبب ما تزرعه هذه السلطة من خوف في النفس، وما تضعه من حواجز، ولا نريد نحن أن نحمّل قول ابن الجزري ما لم يعمد إلى قوله، بيد أننا لا يجب أن نقرأ قوله قراءة سطحية، إذ لا بدّ من انفتاح النص على عدة دلالات، لا سيما عندما نشعر بحالة الشاعر النفسية منتظراً الوصال بعد هجرٍ طويل في قوله{من الكامل}:

---

(١) المصدر السابق، ص٣٥٨،٣٥٩

وأخـو الهـوى يخشـى الرقيـبَ ومينـهِ والوصـلُ يعقـبُ حيـثُ طـالَ مـلالا
فحمـــذْتهُ وذممْـــتُ منـــهُ ثلاثـةً المنـــعَ والإعجـــابَ والإعجـالا[1]

فـالقهرُ لا ينـتجُ إلا مرضـاً وقلقـاً وخوفـاً مستمراً علـى الحبيـب مـن الواشـي والرقيب، وهنا تجسيد للسلطة الفردية على علاقة الحبّ التي أخذت ذات الطابع لدى كثير من الشعراء. يقول ابن الجزري{من الطويل}:

أحجـبُ مـن أهـواهُ خـوفَ وشـاتِهِ وأقصيـــــهِ عنّـي والمـزارُ قريـبُ
ولـم أرَ فـي الـدنيا أشـدَّ مضاضـةً على القلبِ من حبٍّ عليه رقيبُ[2]

فجميع من أحبّ عانى من العذل ومراقبة الوشاة له، وحاول الشعراء حاولوا أن يستميلوا عطف العاذل بتذكيره بقسوة الحب وعذاب المحبين، وهذا ما أيّده الشاعر عبد الرزاق الجندي، فقال{من الكامل}:

قـل للعـذولِ أطلـت لـومي طامعاً إن انثنى عن ذي البنان المطرف
اكفـفْ ملامـك مدنفاً هجـر الكـرى إنّ المـلامَ عـن الهـوى مستوقفي
دع عنـكَ تعنيفـي وذق طعـمَ الهـوى إن لـم تكـن تصـغي لقـول الألـف
من قبلِ عشقكَ لا تلم أهل الهوى فإذا عشـقتَ فبعدَ ذلك عنف[3]

العذلُ وإن طال في لوم الشاعر أو نصحه لن يفيد ما دام العاذل نفسه ما ذاق طعم الهوى ولا اكتوى بناره، لذلك من الواجب أن يوفّر نصائحه لنفسه لأنه لا مُلام في الهوى، ذلك المدنف العاشق الذي هجر النوم ولحظات الراحة من شدة التفكير بمن يحبّ، ثم يدعو هذا العاذل الذي لم يعرف الحب إلى قلبه سبيلاً أن

(١) ابن الجزري، الديوان، ص١٤٠

(٢) المصدر السابق، ص٣٥

(٣) العمري شهاب الدين، مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، ط٣، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠١٠، ٢٥٧/٥

يجرّب طعم الهوى القاسي، بعد ذلك سيجد نفسه في موقف ضعيف حداً لا يقبل أن يعنفه أحد أو حتى ينصحه، هي محاولة للمعاملة بالمثل أو التماس العدل على أبعد تقدير، وهيهات أن يعدل العذول، وهذا ما قاله الشاعر مصطفى العلواني {من السريع}:

وعذولٍ جاءَ يؤلمُني	بملامٍ عنه ما عدلا
قائلاً خفض على كبد	في الهوى قد أكسبُ العللا
فأنادي خل عن عذلي	فلي التعذيبُ فيه حلا
وافتضاحي في هواهُ أرى	حسناً والذلّ محتملا
من يقلْ تهواهُ قلت نعم	أو يقل تسلوهُ قلتُ بلى[1]

الألم في نظر الشاعر هنا جاء من طرف العذول هذه المرة بعدم إنصافه، فمن الممكن أن يكون قد لفق كثيراً من القصص أو التهم التي لا وجود لها ولم تحدث إطلاقاً، ثم يأتيه مرة أخرى من باب النصيحة غير المقبولة أساساً، فينصح الشاعر بالتخفيف من حدّة العلاقة والابتعاد قليلاً، لأن هذا يوصل إلى مهاوي الردى ويسورت الأمراض والأسقام، ولم يكن يعلم أن الشاعر يستمرئ الألم ويتلذذ بالأسقام التي يخلّفها الحب في جسمه وروحه، ليس هذا فحسب بل إنه لا يمانع من افتضاح أمره بين الناس، أو أن يكون حديث العابرين، الشاعر هنا يحاول أن يتأقلم مع واقع يفرضه الحب عليه، حتى إنه يصل إلى مرحلة إن سُئل عن حبه لم ينكره، وإن سُئل عن نسيانه لمن يحب أيضاً لم ينكره.

---

(١) المرادي، سلك الدرر، ٤/١٤٤

الفصل الثاني: الغزل الحسيّ.

حاول الشعراء العرب منذ القدم التعبيرَ عمّا في عقولهم وقلوبهم من أحاسيس وتصورات تجاه المرأة، مستغلّين الطاقة التعبيرية الفذّة للغة في صياغة ما يشاؤون من أشكال لاتصفُ الجسدَ وصفاً جامداً، بل تتعاطى معه على أنّه لوحة حيّة تمتازُ بمشهدية فنيّة عالية.

ويتفاوت النموذج الجمالي لجسد المرأة عند الشعراء لاختلاف التعبير الشعري من عصرٍ إلى عصر، بالإضافة إلى الخصوصية الفردية للذات الشعرية المبدعة التي تمتّعَ بها كل شاعر، فمنهم من وصف المرأة بأوصاف تقترب إلى النموذج أكثر من اقترابها إلى الواقع، ومنهم من وصفَ عضواً وأهملَ آخر، ومنهم من أجملَ الجسد كلّه بوصفه، عبرَ أنّ المحصّلة النهائية هي هذا النموذج الجمالي الذي تتحدد ملامحهُ بحسن نقيّ، وبياضٍ باكرهُ النعيم، وخصرٍ أهيف، وشَعرٍ أسود، وثغرٍ شهيّ، وعينين تصيدان القلوب، وأسنانٍ مثل اللؤلؤ، وعنقٍ مثل عنق الظبية، إلى ما هنالك من ملامح تدخل في منظومة يخلقها جمال الجسد وسحره.

والجانب الحسي في غزل شعراء الشام في العصر العثماني يشكّل رديفاً للغزل الروحي ومكملاً له، إذ من غير الممكن فصل الروح عن الجسد، كما أنّ الجسد لا يتعارض مع العفة أو الطهر أو عذرية المشاعر، بل إنّهما يستكملان صورة المرأة ومكانتها لدى شعراء العصر العثماني، ونستطيع أن نستشفّ من خلالها القيم الجمالية التي اكتنزتها المرأة في هذا العصر، ونستبين المعطيات الحديدة التي شكلت نظرة الرجل إلى المقاييس الجمالية في المرأة آنذاك.

وبالإمكان أيضاً أن نتعرّف إلى المرأة في هذا العصر من حيث سلوكها وطريقة تعاطيها مع الرجل، ومن خلال زينتها وطريقة حديثها أو هيئتها وملابسها، فالنماذج الشعرية لشعراء الشام التي بين أيدينا استطاعت أن ترصدَ مكامن الجمال في جسد المرأة، وتُحيلَها ملامح بقيت في وجدان الناس مقياساً للذائقة الرفيعة في وصف جماليات جسد المرأة وتذوّقها.

المبحث الأول: التغزل بجسد المرأة

إنّ سعي الإنسان الدائم إلى الوصول نحو الكمال والمثل الأعلى كان حافزاً كبيراً للتوجه نحو المرأة بوصفها عنواناً للخصوبة والجمال، وإنّ معاني البهاء والنور والحضور الآسر اختُزلت في صورة المرأة المثالية، فبات جسدها مثلاً أعلى للانسجام والتناغم، وأيقونة للخصوبة والنعيم، وقيثارة عزفت الطبيعة على أوتارها أعذب الألحان، وأرقّ المشاعر والأحاسيس، ودراسة شعر الغزل الحسي الذي يتعلق بجسد المرأة عند شعراء الشام في العصر العثماني ليست رصداً لصورٍ حدّدها الجسدُ داخل النصوص الشعرية فحسب، بل إيضاحاً لطبيعة العلاقة التي خلقتها تلك الصور مع إيحاءاتها الرمزية، وحيوية علاقاتها بالعالم الخارجي، فنرى غير شاعرٍ من شعرائنا سعى إلى تحويل جسد المرأة إلى أيقونةٍ، أو إلى صورةٍ ذهنية تكتمل معالمها بتمثلها لدى الرّجل الذي يمتلك مرجعيةَ هذه الصورة من خلال نظرته المعرفية لحسن المرأة.

أتت صورة المرأة في شعر إبراهيم السؤالاتي مماثلةً لصورة المرأة الجاهلية، نظراً للتشابه في المحاسن المعتمدة على مغازلة الخيال الواحد عبر العصور، فالجسد هو الغصن التي يثنى من رقّته، ويميل حين تعبث به نسمات نقدّه الميّاس، يقول متغزلاً به{من البسيط}:

حارتْ لرؤيتِهِ الأبصارُ حينَ بدا ... غصنُ الجمالِ حلاهُ اللُّطفُ والأدبُ

ما مالَ من هيَفٍ ميَّالُ قامتِه ... إلا عليهِ فؤادُ الصَّبِّ يضطَربُ[1]

الفكرة التي طرحها السؤالاتي في هذين البيتين أن جمال الجسد وحده لا يكفي إن لم يحلّهِ لطفٌ وأدب واحتشام، فنفس الإنسان وإن انجذبت نحو الجسد فإن ذلك يكون مؤقتاً، لأن الرجل يبحث عن الكمال والتكامل بين ما هو جسدي وما هو روحي فإذا وجد هذين الشيئين فإنه يقع في حيرة من شدة افتتانه، بل إن القلب يهفو ويميل ويضطرب عندما يرى ذلك القدّ الأهيف يتثنّى مع كل خطرةٍ أو هبوب نسيم، ونراه في كلمات أخرى ينوّع في تشبيهاته، محاولاً أن يكون أكثر دقّة في وصفه، حيث يقول{من مجزوء الكامل}:

---

(١) العجي، خلاصة الأثر، ١/٢٨

وقـدودُهـــــنَّ يـراعـــــةٌ مـــن لمـــسِ أُنمـــلهِ قريبـــا
وأرقُّ مـــــن مـــــرِّ النَّســـــ ـــمِ على خمائـــلِه هبوبا[1]

فعندما يتحول الجسد إلى قصبة مياسه تشتهي الأنامل لمسها، يكون هناك تزاوج ما بين الأشياء الحية والأشياء الجامدة التي تأخذ من الجسد حيويتها، ليس هذه فحسب وإنما هذا الجسد يمثّل بطبيعته مجموعة من الأشجار الملتفة التي تتعانق فيما بينها لتأتي نسمة عذبة تحركها فتميس يميناً وشمالاً، ومع كل هبوب يأخذ هذا الجسد بتثنيه بمحامع العقول والأفئدة، وربما كان هذا الجسد صنماً يتمنى الجميع رؤيته، كما قال{من مجزوء الكامل}:

وحيـاتـــــــهِ وحيـــــــاتِه إنِّـــي لرؤيـــتِهِ كَـــلِفْ
صنـــمٌ لبســـتُ الغـــيَّ فيـــ ـــهِ وقـلتُ للرُشْـدِ انصرِفْ
حســـنٌ وإن كـــانَ المُســـ ـــيء لمـــن بعـشقتِه تلِـفْ
مـــا استحســـنتْ عينـــي سِـــوى حســـنٍ ولا قلبـــي ألِـفْ[2]

فعادةً ما وصف الشعراء حسد المرأة بالصنم ليصوروا لنا حالة من حالات التمنّع، فالصنم فقط ليراه الناس ويستمتعوا بمنظره دون الاقتراب منه أو حتى لمسه، هذا الصنم حتى في تباته يجعل الشاعر في شوق دائم لرؤيته، بل يحاول الشاعر في ما سبق من أبيات أن يطارح هذا الصنم الذي لن يسمعه بالضرورة نجواه، فيصف له حالة الوجد التي تعصف به، وكأنه يعقد مقارنة بين ما هو ثابت ومتحرك، بين محبوبه ذي الجسد المتمنع وبين قلبه الذي ذاب من فرط التشوق والحنين، ومرة يصور هذا الجسد يرفل في ثيابه، فيقول{من الكامل}:

فـــي أزرقِ الملبـــوسِ مـــرَّ مُعـــذَّبي متمايِـــلاً كالغُصـــنِ فـــي خيْلاتِـــهِ
ورقـــى دُخَـــانُ التَّبْـــغِ غـــشَّى وجهـــهُ مـــن فيـــهِ مثـــلَ الغـيْمِ يـومَ شِـتائِهِ[3]

---

(١) العجي، صحة الرحلة، ٢٩٥/١

(٢) المصدر السابق، ٢٩٩/١

(٣) المصدر السابق، ٣٠٢/١

يختار الشاعر هنا اللباس الأزرق ليكسي جسد محبوبه، وفي ذلك دلالة واضحة على تشبيه هذا الجسد بالزمرد الأزرق المكنون، ثم يعطي الشاعر للجسد بعداً حركياً عندما يشبهه بالغصن الذي يميل في وسط غابةٍ غنّاء ملتفة الأشجار، ثم يأتي بصورة إبداعية حديدة في حديثه عن الوجه وقد تغطى بهالة تشبه سحابة الدخان التي انطلقت من فمه وحجبت وجهه عن الرؤية تماماً كتلك الغيمة التي تحجب الشمس عن عيون الناظرين إليه.

ومن الشعراء من مزج بين بين ما هو ثابت ومتحرك، بين تشبيه الجسد بالغزال برشاقته وهيفه، والغصن بتمايله، ومنهم الشاعر إسماعيل حجازي في قوله{من مجزوء الكامل}:

بأبـــي غـــزالٌ لـــيِّن الـــ أعطاف معسول الرُّضابِ

مـــيَّاس غصـــن قوامـــه يـــزري ببانـــات الرَّوابـــي

ريَّـــان مـــن مـــاء الصِّبـــا سكران من خمر الشَّبابِ

جعـــل التَّجافـــي دأبـــه وجعلتـــه وهـــواه دابـــي[1]

يجعل الشاعر من أبياته السابقة معرضاً لتصوير الجسد بحركاته وسكناته، فأعطافه كأطراف الغزال الرشيق النافر، ولطالما كان الغزال مركز تشبيهٍ للمرأة لاعتبارات وعاها الشعراء قديمهم وحديثهم، ويضيف على ذلك أن هذا الغزال في كل حركة من حركاته يتصوّع منه فتات المسك، وإذا وقف هذا الجسد فتراه مثل الغصن الميّاس اللين، ثم يشبه هذا الجسد المائس المنتني بذلك الذي أصابته نشوه فاختلّ توازنه فهو في حالة ترنح دائم، كل هذه الصفات لم تجعل القلب الذي يسكن هذا الجسد يميل إلى الشاعر بل يميل عنه ويجافيه، ومع ذلك لم يتورّع الشاعر عن التعلّق به وأن يجعله شعله الشاغل، لذلك نجده يقول{من الوافر}:

وقـــد عبـــث الهـــوى بغصـــون قلبـــي كمـــا عبـــث الـــدَّلال بغصـــن قـــدِّكْ[2]

---

(١) المصدر السابق، ٦٢/١

(٢) المصدر السابق، ٦٣/١

مزيداً من التمنّع والدلال يعني مزيداً من الألم والتعلّق، فكما أنّ الدلال يعبث بالقدود فيجعلها بين إقدام وإحجام، كذلك الحب يعبث بأوتار القلوب ويحركها كيف يشاء، وربما نجد في أبيات أخرى تجسيداً أكثر عمقاً للجسد عندما قال{من مجزوء الكامل}:

فَوَحَـــقَّ أغصـــان القـــدو ... د ولـــين هاتيـــك المعـــاطفْ

وصـــباح مُبـــيَضّ الجبيـــ ... ـــن وليـــل مســـودِّ الســـوالفْ

ورقيـــق هاتيـــك الخصـــو ... ر وتحتهـــا ثقـــل الـــرَّوادفْ

مـــا حـــدثتُ عنـــك ولـــيس يصـــ ... ـــرفني عـــن الأشـــواق صـــارفْ[1]

ربما لم يقصد الشاعر بكلامه القسمَ وإنما ليشد انتباه السامع إلى ما أراد عرضه ووصفه، حيث قدّم المشبه به على المشبه ليوحي لنا أن تلك القدود هي أغصان لينة حقّاً يعلوها وحةٌ كإشراقة الصباح، مستخدماً انعكاس الألوان وتبايينها في رسم صورته، فالجبين الأبيض يكسوه شعر أسود حالك، وكأنه يحاول أن يجمع المتناقضات ليشكّل منها مزيجاً متجانساً، كل هذا يعتلي خصراً دقيقاً وروادف ثقيلة يشكلان بتكوينهما رمزاً للجمال، وبعد هذا البسط الفني والوصف الدقيق للجسد يترك الشاعر لنفسه أن يختم بإظهار مشاعره التي لن تتغيّر وستبقى معلقة بصاحبة هذا الجسد.

ويتنقّل الشعراء بين التشبيهات والاستعارات والألفاظ ليختاروا ما يعبّر عن مشاعرهم أولاً، وعن نظرتهم إلى الجسد ثانياً، فالشاعر درويش الطالوي حاول أن يأتي بألفاظ تعبّر عن أبعاد ما يريد وصفه في الجسد، فيقول{من البسيط}:

مِـن كُـلِّ رُعبُوبـةٍ تَهفـو بِمُصطَبَـري ... قَـد زانَها الحُسنُ بَينَ الدَلِّ وَالحوَرِ

رُودٌ كَستهـا يَـدُ الأَيّـام ثَـوبَ صـبا ... وَصَيّرتهـا اللَيـالي فِتنـةَ البَشَـرِ

هَيفـاءَ صَـبَّ الصِبا مـاءَ الشَباب عَلى ... أَعطافِهـا وَكَسـاها حُلّـةَ الخَفَـرِ[2]

---

(١) المصدر السابق، ٦٤/١

(٢) الطالوي، ساحات دمى القصر، ٥٩/١

يلوّن الشاعر هنا صوره باستخدام ألفاظ تختصر كثير من صفات المرأة، فالرعبوبة هي المرأة البيضاء الناعمة التي يهفو إليها القلب، وتسلبه صبره وتجلده، هي امرأة اختلط بياض جسدها بسواد عينيها بدلالها فأنتج نموذجاً جمالياً تهواه الأفئدة وتتطلع إليه القلوب، ويستخدم الشاعر كلمة الرود ليستهدف فئة عمرية محددة في وصفه وهي فئة الشباب ومرحلة الصبا بتفاصيلها الفاتنة، ثم يكثف من لغته فيسبغ على المرأة صفة الهيَف، ليصورها لنا على أنا ضامرة البطن رشيقة لم تؤثر السنون في جسدها، إنما نحتها الشباب نحتاً فجعل من جسدها أيقونة تزينه أجمل الصفات الروحية والتي يجب على المرأة أن تتحلى بها وهي الحياء والخفر، وتبقى الاستعانة بعناصر الطبيعة وإسقاطها على جسد المرأة صفة عامة بين الشعراء، فنرى شاعرنا يقول{من الكامل}:

خـــدٌّ تـــورَّدَ مـــن لهيـــبِ تَـــنَفُّسِ ... أم قَـــدُّ مَعْـــسولَ المَراشِـــفِ ألعْـــسِ

مِـــن رِيـــم وَجْـــرَةَ أو جَـــآذِرِ جَاسِـــمٍ ... لـبسَ الشَّـبابَ الـرَّوق أحسـنَ مَلْبَسِ

مُتوشِّـــحاً خَطِّـــيَّ قامتِـــه فـــإن ... ماسَـــتْ فيا خجلَ الغصـون المُيَّسِ

فـــإذا رنـــا فـــاللَّحظُ منـــه بابِـــلٌ ... هـاروتُ منـــه نُطْقُـــه كـالأخرَسِ[1]

يحاول الشاعر هنا أن يرسم صورة متكاملة لمعالم جسد المرأة، لم يشأ أن يعطي اللون الأحمر للخد بشكل مباشر وإنما عمد إلى إعطائه هذا اللون من خلال اكتسابه من لهيب الأنفاس الحارة التي صبغته بلون أحمر أرجواني، وهو بالضرورة يدلّ على فرط الحياء، ثم يتابع إلى وصف ذلك القوام الرشيق فيستدرك ويعود إلى ما يجاور الخد وهو الشفاه التي خالطها سوادٌ مستحسن، وهذه الصفة نجدها كثيراً في وصف جماليات المرأة، فالشفاه اللعساء، والشفاه اللمياء أبدع الشعراء على مر العصور في التغزل بها، وليعطي الشاعر بُعداً حقيقياً لوصفه يستعير من ظباء وحرة تلك المطقة النجدية التي اشتُهرت بظبائها وغزلانها، ومن مطقة حاسم الشامية التي عُرفت بحُمرها الوحشية، صوره وتشبيهاته ويلبسها ثوباً جديداً بأن

---

(١) المصدر السابق، ٦٢/١ ألعس من كان في ماض شفته سواد

يجعل الأغصان المائسة تخجل منها، ولتكتمل الصورة يأتي بصورة الألحاظ وسحرها الذي يجعل من سحر هاروت عاجزاً أمامه.

فالمبالغات في وصف الجسد والتغزل به دائما تعتمد على تشبيهات ننسى فيها المشبه به، ليحل المشبه مكانه، أو يتماهى معه على الأقل، ففي قول الشاعر محمد الصالحي الهلالي{من البسيط}:

يقتادُنا للتصابي كل ذي هيفٍ ... تحلو الصباباتُ فيه والخلاعات

أغن أحور ممشوق القوام له ... تعزى الرقاقُ العوالي السمهريات

إذا تخطرُ في ثنيي غلالته ... هفَت بقلب الذي يهواه

وصف لما يسمى ردة الفعل عند الإحساس بالجمال، فالشاعر جعل من الجسد الأهيف داعياً للتلذذ بالشباب، والإحساس بالحيوية والنشاط، فالجسد هنا مطية لإبراز حالة الشباب التي يعيشها الشاعر، هو جسد غزال أعن رشيق دو عيون حوراء فاتنة يحاكي الرماح السمهرية بشدتها وصلابتها، وفي نفس الوقت مشهود برقته ولطافته، فيتثنى بثيابه الرقيقة لتهفو معه القلوب، وتميل بميله الأفئدة، ونجد شاعرنا لا يبتعد كثيراً عن الجو العام الذي رسمه في تغزله بالجسد، فيقول{من الكامل}:

يا ثاني الغصنِ من قد له خطرَ ... ومفرد الحسنِ ها قلبي على خطر

فمرصدُ الحب حيث الغصنُ منعطف ... ومكمنُ الموتِ بين الورد والصدر[٢]

يتابع الشاعر في هذين البيتين حركات الجسد عن كثب، فعندما ينعطف هذا الجسد يتحيل إليه غصناً طرياً تثنى، هذا التثني يرفع من وتيرة الإحساس عند الشاعر فيشعر أن قلبه هو الذي تثنى ومال، فيشعر أن الحياة كلها توقفت عند هذه الحركة، ويبتعد بالتعبير إلى أكثر من ذلك، فيرى الموت كائناً بين تثني الجسد واعتداله، وفي الواقع هي مبالغات يعمد إليها

(١) الهلالي، ديوان سجع الحمام، ص١٣

(٢) المصدر السابق، ص٢٨

الشعراء لإبراز مقدرتهم اللغوية والشعرية في رصد المرأة بجسدها وحركاتها، وربما كانت محاولة منهم لتقديم أنفسهم على أنهم أكثر إحساساً وتقديراً لهذا الجسد، لهذا يصورونه على أنه شيء مقدّس عصيّ على أحد الاقتراب منه، ومركز من مراكز الخطورة، حيث يكمن الموت بين أعطافه، أو حتى الجروح على أقل تقدير، كما جاء في قوله{من البسيط}:

هيفاءُ تهفو بقلبِ الصبّ قامتُها ... وتجرح القلب جرحا ما له آسي

قضتْ عليَ برعي للنجوم فها ... أجفان عيني عليها مثلَ حراس

كأنّما الشهب دسر التبرِ قد رُبطت ... بها جفوني وهدبي شبهُ أمراس

كم بتّ منها لسني قارعاً ندماً ... ورحتُ أضربُ أخماسا لأسداس[1]

فهذه الهيفاء الفاتنة لا تصيب إلا قلباً أذاب الحب حشاشته، فتحرحه وتبقيه دامياً ينتظر الدواء، ولكن لا دواء في هذه الحالة، هي حطرة واحدة أحالت الشاعر مقروح العينين لا يبرح شارد الذهن يراقب النجوم في سمائها البعيدة، ويوظّف الشاعر النجوم والأحرام والشهب توظيفاً دقيقاً في وصفه فتلك الشهب المتساقطة أشبه ما تكون بحبال من تراب ودهب شدت عيون الشاعر لتبقيه مفتوح العيين في حالة سهر دائم، وليس الأمر متعلقاً بالتعب الجسدي فحسب، بل إن ذلك القدّ الأهيف جعل الشاعر دائم التفكير، يحدّث نفسه في كثير من الأحيان.

وقد يصل الأمر إلى جعل المرأة سبباً للحياة، وما حلاها لا يستحق العيش من أجله، وهذا ما تناوله الشاعر منحك الدمشقي في قوله{من الطويل}:

لِعُمرك ما الدُنيا العَريضة بِالدُنيا ... إذا ما نَأَت عَنكَ المُهفهفة اللميا

مُحَجَبة قَد أَقسَم البيض وَالقَنا ... بِألحاظِها أَن لا تَزور وَلا رُؤيا

مرنحة الأَعطاف رَيمية الطَلا ... فَما عَرفت قُلباً وَلا اِتَخَذت حليا

تَراءَت وَمالَ بِالبَدر مِنها مُشابه ... وَلا بِظبا الجَرعا وَلا البانة الريا[2]

(٢) منحك باشا، الديوان، ص٥٤

يمزج الشاعر منجك بين الصفات الخَلقية والصفات الخُلقية للمرأة رافضاً الحياة بغيابها وبُعدها، حيث يرسم ملامحها الجسدية المتميزة بالطول مع دقة الأعضاء ونعومتها، إضافةً إلى تزيُّنها بشفاه يشوبها سُمرة، وعلى جمال ذلك الجسد إلا أن الشاعر يحاول أن يبرز حالة من الحشمة والعفة تكتسي هذه المرأة بها، فهي محجبة، لكنها تحمل في عيونها لحاظاً هنّ أمضى من السيوف وأحدّ من الرماح، ثم يعود إلى جسدها فيصفه بالترنح، وكأنه من نعومته ودقته يتمايل يميناً وشمالاً بلا إرادة، ويكشف من التشبيهات فيشبهه مرة أخرى بغزالة فتية مجردة عن كلّ ما يزينها، فجمال جسدها هو بحدّ ذاته زينة لها، ثم يستدرك فيجعل هذا الجسد يتحاور بجماله البدر في ليلة تمامه، ويبرّ ظباء الجرعاء رشاقة، والنخلة المشبعة بالماء رقّة وتمايلاً.

فالشاعر منجك أبدع في إضفاء الصفات التي من شأنها إبراز حيوية الجسد وتأثيره على الناظر له، فيقول في أبيات أخرى{من الكامل}:

مِـن كُـلِ مائسـة المَعـاطف غـادة تَختـالُ بَـينَ ذَوابـل وَسُـيوف

غَيـداء بـاهرة العُيـون كَأَنَّهـا شَـمس وَلَكـن لَـم تَـرعَ بِكُسـوف

شـادٍ إِذا عَبـث الشُـمول بِعِطفِـهِ حَلّـى المسـامع لَفظُـهُ بِشـنوفِ[1]

يتناسى الشاعر أن يذكر الجسد، ويعتمد على الاستعارة التي من شأنها إلصاق الصفة بالموصوف حتى تغدو موصوفاً حقيقياً، فتلك الغادة البيضاء الرقيقة تتأرجح بين أن تكون رماحاً دقيقة أو سيوف قاطعة، ومثل هذه التشبيهات نجدها بكثرة في الصور التي رسمها الشعراء القدماء لجسد المرأة من تشبيهها بالرمح أو السيف، ويحاول الشاعر أن يجمع كل صفات الرشاقة ويصبها في هذا الجسد، فيصفها بالغيداء التي تملك عينين ساحرتين، فيحرج لنا نموذجاً يشبه الشمس إلا في مسألة الكسوف، وكأن هذا الجمال باقٍ لا يتغير أو يزول، فهي كما يذكر الشاعر لا تملك حسداً جميلاً فحسب، وإنما تملك صوتاً رخيماً إذا مسّ

(١) المصدر السابق، ص٨٥. شنوف: أقراط أو ما تُحلّى به الأذن

المسامع تحوّل إلى أقراطٍ وحُلي، وهذه صورة ابتكرها الشاعر ليبيّن جمال منطق وحديث محبوبته، ويتابع شاعرنا على نفس الوتيرة التصويرية فيقول{من الخفيف}:

أَتَرى أَيْنَ حَلَّ أَم أَينَ أَمسى ... غُصنَ بانٍ يَقَلّ أَعلاهُ شَمسا

لَيتَ أَني وَقَد تَرحَل بِيد ... كُن أَمساً لِأَسطُرِ العَيسِ طُرسا

بانَة يَنثَني إِلَيكَ وَلَكن ... قَلبَهُ الصَخرِ بَل مِنَ الصَخرِ أَقسى[1]

فالشاعر هنا لا يخرج عن النمط التصويري الذي رسمه لنفسه من خلال تشبيه جسد المرأة بغصن بانة ميّاسة، وهذا الغصن يحمل في أعلاه شمساً، إلا أنه يضيف صفة معنوية لهذه البانة وهي قسوتها وتمنعها وعدم الإحساس بمعاناته، فلين جسدها وتثنيه يحمل قلباً شبيهاً بصخرة صماء وربما كان أقسى بكثير، فالشاعر دائما يحاول أن يمزج بين مجموعة من الصفات ليقدم رؤية واضحة حول الجسد، فيقول{من الكامل}:

يَطلَعنَ في فلك الحدوج أَهلة ... وَغُصون بانَ في مُتون رحال

مِن كُل مخطفة الحَشا فَتانة ... تَرنو بِعَيني جُؤذر وَغَزال

رود سَقاها الحُسن ماء شَبيبة ... وَكَسا مَعاطفها برود دَلال

لا تَعثُر اللَحظات دون كناسها ... إِلّا بِبيض أَو بِسُمر عَوالي[2]

الملامح الوصفية التي جاء بها الشاعر في هذه الأبيات ليست خاصة بامرأة بعينها، وإنما كان المقصود مجموعة من النساء اللواتي أظعنّ للرحيل، فهن شبيهات الأقمار التي تدور في السماء، وهذا وصف للوجه، ولكن المعروف أن الشعراء على اختلاف عصورهم كانوا يصفون الوجه بالبدر المكتمل، فربما قصد الشاعر أنه باجتماع هذه الأهلة يتشكّل البدر، أما أجسادهن فكنّ غصون من البان الخفيف اللين، وقد صمرت أحشاءهن حتى يخيل للناظر أنها خُطفت

(١) المصدر السابق، ص١٢٦

(٢) المصدر السابق، ص١٤٨

من الأجساد فبقيت المرأة رقيقة ضامرة، ثم يعود إلى الوجه ليصف جزءاً مهماً وهو العين، فالنظرات الطويلة لتلك العيون تعطي انطباعاً عاماً بأن الشاعر ليس هو من يطيل النظر، وإنما أيضاً تلك النساء اللواتي هممن بالرحيل، هن أيضاً لا يرغبن في الفراق وترك الديار، فعيونهن من شدة جمالهن شبيهة عيون الجآذر والغزلان، ويعود مرة أخرى إلى الجسد فيشبهه بالنبات الغضّ الطري الذي ارتوى من ماء الشباب فأعطاه حيويةً من جهة، ودلالاً مفرطاً من جهة ثانية، ويحاول بعدها أن يبدّل في الوصف فيصف تلك الأجساد التي أوت إلى هوادجها وقد استعار للهوادج كلمة كناس والتي تعني مواضع في الشجر تأوي الغزلان الصغيرة إليه بالرماح أو السيوف الباترة، ويقول في معرض حديثه عن الجسد في أبيات أخرى{من مجزوء الوافر}:

تنـــاهى عِنـــدَهُ الأَمَـــلُ وَقَصـــر دونَـــهُ العَـــذلُ

رَشـــأٌ يَفتَـــر عَـــن بَـــرد تَكـــادُ تُذيبَـــهُ القُبَـــل

يُخـــامر عَطفُـــهُ ثَمـــل يَميـــل بِـــهِ فَيَعتَـــدل

وَقـــدٌّ حَشـــوهُ هَيـــف وَطَـــرف مَلـــؤُهُ كُحـــل

فَمـــا الخَطـــي غَيـــر قَنـــا قَـــوامٍ زانَـــهُ الميـــل[1]

يتناول الشاعر هنا في وصفه ثلاثية الجسد والفم والطرف، فغاية المنى ومنتهى القصد وبعيداً عن العذل والوشاية هي ذلك الغزال الأهيف الرقيق الحواشي الذي يزينه التمايل والتثني كنشوان في أول سكره، أما الفم فإنه بابتسامته يفصح عن صفٍّ من الأسنان البيضاء المنظومة كحبات البَرَد، وهذا الفم من رقته وعذوبته يصل إلى مرحلة الذوبان إذا تعرّض إلى لمسة أو قُبلة، وليجعل الشاعر الصورة متكاملة يأتي على ذِكر ذلك الطرف الأكحل الذي يأسر القلوب من مجرد النظر إليها، هي صفات يأتي بها الشاعر ليعبّر عن مقدرته اللغوية والتصويرية في وصف الجسد بتفاصيله، فنراه يقول في تصوير آخر{من البسيط}:

---

(١) المصدر السابق، ص١٧٤

غُصن مِن البان في أثواب سَوسانِ مَسيّجٌ وَرد خَديهِ بِريحانِ

وَرد مِن الحُسن حار في أسرتِهِ لا يُصدر الطَرف عَنهُ غَير ظَمآنِ

بَدر إذا حَجَبوهُ عَن نَواظرنا عَوضنَ عَن لُؤلؤٍ رَطب بِعقيانِ[1]

يعتمد الشاعر في غزله بجسد المرأة على النباتات بأشكالها وألوانها وخاصة الورود بأنواعها، راسماً الجسد على أنه حديقة غنّاء، فهو غصن من نبات البان تزيّا بنبتة السوسن المتعددة الألوان، وقد اعتلاه خد كنبتة الريحان في الجمال والرائحة، وهذه الحديقة الغناء التي رسمها الشاعر والمتمثلة بالجسد بكل تفاصيله كانت مروية بالطرف الذي بدوره يروي كل ظمآن عند النظر إليه، فإذا اختفى البدر ولم يعد يظهر فهناك ما يعوض الشاعر عن هذا الفقد فيكتفي بالنظر إلى دلك الوجه الأشبه ما يكون بحبات اللؤلؤ أو الذهب الخالص، فالشاعر يتحدث دائماً عن مدى قوة تأثير هدا الجسد للناظر إليه، ويكمن هذا التأثير في قوله{من الكامل}:

وَالقَضب خَرت سُجّداً لَما بَدا مُتَخَطِراً بِالقامة الهَيفاءِ

فَتَبارك الرَحمَن ما أحلاهُ مِن رَشاء غَدا يَرعاهُ في الأَحشاءِ

حَتّى طَعنت بِأَسمر مِن قَدِهِ وَقَتَلت مِن أَلحاظِهِ بِظِباءِ

سُلطان حسن في المَلاحة قَدهُ قَد خَصَهُ مِن شِعرِهِ بِلِواءِ[2]

التأثير يتضح جلياً في هذه الأبيات حيث يصور الشاعر أن جمال القدّ الذي رآه حين ظهر وبدا للناظرين جعل باقي القدود تنحني إجلالاً وإكباراً لروعته، هو قوام أهيف كقوام الرشا ورقّته، هذا القوام يفعل فعل الرماح الحادة الطاعنة ما أصابت، وليس هدا فحسب فهو يمتلك سلاحاً آخر وهو الألحاظ الفتاكة التي يرمي بها هنا وهناك، وكل تلك الصفات حريّ بها أن تمتلك قلب الشاعر فيخصها بجلّ شعره وقصائده، ونلاحظ أن شاعرنا على هذه الحال في قوله{من البسيط}:

---

(١) المصدر السابق، ص٢٤٧

(٢) المصدر السابق، ص٢٥١

روحـــي الفِـــداءُ لِفتـــاكِ لَواحظـــهُ يَميتنـــي تـــارَةً فيـــهِ وَيُحيينـــي

مـــا بِـــتُ أَضـــمر فـــي قَلبـــي زِيارَتَـــهُ إِلّا وَأَرسَـــل طَيفـــاً مِنـــهُ يَـــدعوني

بَـــدر يُريـــك إِذا مـــا قـــامَ مُنتَصِـــباً غُصـــناً يَفـــوق عَلـــى الخَطـــيّ بِـــاللين

اللَـــهُ أَنشَـــأَهُ مِـــن نـــوره بَشَـــراً وَأَنشَأَ الخَلق مِن ماءٍ وَمِن طينِ[1]

يبالغ الشاعر في تصويره ووصفه للجسد، فيبدأ باللواحظ التي يجعلها قادرة على الإماتة والإحياء، وهذه من المبالغات غير المحمودة التي يلجأ إليها بعض الشعراء ليصوروا أمراً فيقعوا في دائرة المحظورات، حتى يجعل الشاعر هذا الجسد مستشعراً لما يداخله من أحاسيس، فإذا نوى الشاعر الزيارة أرسل هذا الجسد طيفاً لدعوته، وكأنه أحسّ بقدومه، وعند اللقاء ينبري له جسد يشبه الغصن، وهذا الغصن الطري يفوق في لينه الرمح الخطي الذي اشتهر بصقله حتى أصبح ليناً في بلاد البحرين، ثم يصف طبيعة هذا الجسد فيحيل خلقه إلى النور من شدة بياضه، بينما خُلق البشر جميعاً من ماء وطين.

ولم يخرج الشاعر أبو الطيب الغزيّ عن هذا السياق في وصف الجسد والتغزّل به، فيقول{من الكامل}:

رشـــأٌ تمكـــن مـــن فـــؤاد التائـــه فـــي قفـــر حبيـــه وفـــي بيدائـــه

أســـد يجـــول بحليـــة الحســـن التـــي فيهـــا الأســـود تكـــون مـــن أســـرائه

ملـــك تـــرى رمـــح القـــوم وقـــوس حـــا جبـــه وســـيف اللحـــظ مـــن نظرائـــه[2]

هنا وزّع الشاعر حسد المرأة على ثلاثة صفات، فاستعار جسد الظبي له، هذا الظبي الذي لعب دور الصياد وليس الفريسة، فهو من يصيد القلوب أنّى كان، في المناطق المقفرة وفي الصحاري الشاسعة، ثم استعار له الأسد الذي يجول فارضاً على الجميع هيبته، وبعدها جعله ملكاً في عرشه يرتجي الناس منه نظرةً، وأي نظرة تلك التي قلّ نظيرها فكانت تشبه السيوف

(١) المصدر السابق، ص٢٧٢

(٢) العكبي، نفحة الريحانة، ٨٥/١

الحادة في مضائها وقدرتها على القتل من الضربة الأولى، ويقول في أبيات أخرى واصفاً{من الطويل}:

بعيد مناط القرط سحر لحاظه ذهوب بألباب الرجال لعوب

بديع التثني للهواء وللهوى نسيم يباري لطفه ونسيب

يجول وشاح أو تغص دمالج إذا لاح في برد وماس قضيب[1]

يُصبغ الشاعر صفة نفسية على مجموع الصفات الجسدية التي ذكرها في معرض غزله بالجسد، فهذه المرأة التي تملك عنقاً طويلاً –وهي صفة جمالية تغنى بها كثير من الشعراء– وألحاظاً ساحرة فاتنة تأسر القلوب والعقول، هي امرأة لعوب غايتها أن توقع الرجال في شرائكها، هي تحاول إثارتهم في تثنيها والذي يسبق تثني النسمات العليلة في لطفها ورقّتها، ثم يصف الأشياء التي تكسو هذا الجسد، فوشاحها يجول بين الحاضرين ناشراً شذاه، وتلك الدمالج تعطي للعضد نوعاً من الإثارة ولفتاً للانتباه، فهذان الشيئان يتحركان ويميسان مع ميسان هذا الجسد وتثنيه، وبعد ذلك نراه يقول{من الكامل}:

صنم تخر له البطارق سجدا ليجيرهم فيهيلهم في النار

إن قلت بدر رابني بسفوره أو قلت ريم راعني بنفار

لو أنكرت مني هواه جوارحي فشحوب جسماني به إقراري[2]

فالشاعر هنا يقرّ بحقيقة الوصول إلى النار بعد تمني هذا الجسد، فمن الممكن أنه قصد نار الآخرة، ومن الممكن أنه قصد إلى نار الصدور التي تنشأ من تمني الجسد وصدوده، هو بين تعزل وتعفف، فإذا أراد من هذا الوجه وحده سافراً بادياً للجميع، وإن أراده غزال نفر منه وذهب بعيداً، ومع ذلك الإنكار وعدم الرغبة فيه إلى أنه متعلق به حدّ شحوب الوجه وتحول الجسم، ويقب ذلك بنصيحة مفادها{من الكامل}:

---

(١) المصدر السابق، ٨٨/١ دمالج مفردها دملج وهو ما يوضع في المعصم من إسوار ونحوه

(٢) المصدر السابق، ٨٩/١

واستجلها عذراء عل رضابها حمراء تهزأ بالنجيع القاني

شجت بذي خصر يبدد فوقها حبيا يجول كأعين النينان[1]

فالبحث عن الجسد الذي لم يمسسه أحد هو ما أوصى به الشاعر، لأن لهذا الجسد صفات وميزات اختصرها الشاعر بريقٍ أحمر كأنه الدماء النقية، وجسد رقيق يتوسطه خصر نُثرت فوقه حبّات كأنهن عيون حوت ترقب من حولها، فهنا التحديد في التصوير، فتشبيه الحبات المنثورة فوق الجسد وربما كانت هده الحبّات شامات التصقت بجسدها بعيون الحوت الحمراء الدائرية هو تشبيه لم يسقه إليه أحد من الشعراء، ويتابع غزله فيقول في أبيات أخرى{من السريع}:

غصن دلال أغر طلعته شمس ضحى فوق ناعم خضل

يجول في عطفه الدلال إذا تحمل حقويه فترة الكسل

رقمت في طرس خده قبلا فظل يمحو بنانه قبلي

واخجل الورد في نضارته شقيق خد في وردتي خجل[2]

حديث الشاعر هنا عن انعكاسات الجسد حين يتبدى للرائي، فإشراقة هذا الغصن بدلاله وتيهه يتسه إشراق الشمس وسطوعها، ثم يعطي طابعاً حركياً عندما يعطي تصويراً بطيئاً لحركة الخصر وكأنه يعاني من الكسل الشديد أثناء الاستيقاظ، ثم يعطي بُعداً تجسيدياً عندما يشبه الخد بالكتاب وقد خطّ فيه قُبلاً، لكن المحبوب تعمد مسحها ببنانه نوعاً من التمنع الأنثوي المحبب، ومن باب المبالغات التشبيهية جعل الشاعر هذا الخد بجماله وحمرته جعل الورد نفسه يخجل من التشبّه به.

ولعل بعض الشعراء كان أكثر وجدانية في التعزل بالجسد، فيخلط بين ما هو عذري وما هو حسي، كالشاعر عبد الرحمن البهلول الذي يقول{من البسيط}:

---

(١) المصدر السابق، ٩٣/١

(٢) العيني، خلاصة الأثر، ١٣٦/١

يـا ويـح قلـب بنـار الشـوق متقـد　　لـم يبق فيـه الهوى العذري من جلد

وغـادة تـزدري الأغصـان فـي اليـد　　هيفاء لو وطئت في جفن ذي رمد

كسقط طل على الزهر الرياض هما

مهـاة لحـظ لأنـواع إليهـا جمعـت　　باللطف والظرف بين الغيد قد برعت

شمس الجمال ببرج الحسن قد لمعت　　هي الغزالة لو في القلب قد طلعت

لما استحس لها من وطئها ألما [1]

فالشاعر يشكو صبابة الحب التي فتكت به، إضافة إلى ضعف حاله وعدم قدرته على الصبر، والسبب يكمن في ذلك الجسد الأهيف الذي يشبه الغصن في دوحة غنّاء، ويأتي بتشبيه جديد عندما يشبهها بالدواء الذي يكتحل العين الرمداء فيشفيها، تماماً كحبّات ندى قد أُشبعتْ بها زهور الرياض، ثم يبدّع في الوصف فيصف لحظها بلحظ المها، هذا المها الذي لم يربه حسده فقط بل ظرافته ونعومة معشره، ثم يصمها بالشمس المشرقة على الخلائق، ليعود مرةً أخرى فيصفها بالغزال الرشيق الذي لا تشعر حتى بقدميه إذا وطئت أرضاً أو حتى وطئ جسد من يحب.

ومن الشعراء من أبدع في وصف الجسد، فتناول كل جزء منه على حدى معتمداً على الألوان مرةً، وعلى المقارنة بالأشياء النفيسة مرة أخرى، ومنهم الشاعر حرمانوس فرحات الذي يقول {من الكامل}:

---

(١) المرادي، سلك الدرر، ٣١٦/٢

هـا أنـت يـا حبـي جميـلٌ بـارعٌ ... فـي حسـنـه بـل رائـعٌ ببهـاء

عـنقـودُ كافـورٍ وزهـرةُ بقعـةٍ ... تفاحـةٌ فـي غيضـةٍ حسنـاء

هـو ذا حبيبـي أبيـضٌ فـي أشقـرٍ ... اختـرتُهُ مـن بيـن أهـلِ مَـلاء

ذهـبٌ سنـيٌّ رأسُـه عيانـه مِثْـ ... ـلُ حمامتيـن عـلى مجـاري المـاء

ساقـاه ساريتـا رخـامٍ جوفـه ... عـاجٌ ترصـع بالعقيـق الهـائي

أمـا يـداه فعسجـدٌ وشفاهـه ... مـن سوسـن والحَـلقُ كالحـلواء[1]

يفتتح الشاعر جرمانوس كلامه بإعطاء نظرة عامة على جمال محبوبه، وإطلاق صفة البهاء عليه، فهو مثل عنقود الكافور الأبيض في تكوينه الجسدي وهذا التشبيه مبتكر في هذا المجال، أو مثل الزهرة أو التفاحة في حديقة غناء، فالشاعر يقدم لنا أسبابه في اختيار هذا المحبوب ليتغزل به، فهو يتمتع بجسم بضّ أبيض، وشعرٍ أشقر ذهبي، وهذا خروج عن الذوق العام السائد عند الشعراء خاصة حيث كانوا يفضلون الشعر الأسود الذي يشبه قطع الليل، فهذا الشعر الذي أحد شكلاً محدداً يشبه إلى حد كبير في مقدمته حمامتين تقفان على حدول ماء، وهـا أيضاً صورة إبداعية اعتمدها الشاعر في وصف الشعر المسَرّح، ويتابع الوصف إلى الساقين اللتين تشبهان عمودين من الرخام، ليس هذا فحسب إنما يلج الشاعر إلى داخل الساقين فيصف عظمي الساقين فيشبههما بقضبان العاج الأبيض المرصّع بالعقيق الأحمر، ولا ينسى الشاعر أن يصف تلك اليدين الشبيهتين بسبائك الذهب الأصفر، أما الشفاء فهن كنبتة السوسن الرقيقة يتبعهما حلقٌ يعتمد في تشبيهه على حاسة الذوق وليس البصر عندما يشبهه بقطع الحلوة.

ولعلّ إشكالية النصّ الذي يمسّ كيان المرأة يكمن في طبيعة النظرة التي تحتوي مجمل المفاهيم الجمالية، فمن الطبيعي أن يُعلن الشاعر ابن النحاس وجهات نظره وتوجهاته في

---

(١) قرحات جرمانوس، الديوان، ص٤٦

عكس تلك المفاهيم الجمالية التي تمثّلت عنده بالجسد الغصن الذي يعبث به النسيم، وهنا إشارة إلى الحركة التي يتمتّع بها هذا الجسد والتي تعكس بالضرورة نشاطاً أنثوياً ينبعُ من اتّحاد جسدٍ مع لحاظ، قصده ابن النحاس في قوله{من الكامل}:

وتــراهُ إن عبــثَ النســيمُ بقــدّهِ ينقــدُّ شــروى الغصــنِ فــي حركاتِــهِ
وإذا مشــى تيهــاً علــى عشــاقهِ تتقطّــرُ الآجــالُ فــي خطراتِــهِ
يرنــو فيفعــلُ مــا يشــاءُ كأنّمــا ملــكُ المنيّةِ صــالَ من لحظاتِهِ[1]

يحاولُ ابن النحاس تصوير الجسد الأنثوي بشكل لا يعكس الخارج الأنثوي فحسب، بل يدعو لاكتشاف جوهر المرأة الكامن في أنوثتها، فالجسد يتشي بما يخفيه، فعندما نرى جسداً أهيف يتثنّى من رقته لا بدّ أن يكون هناكَ دلالٌ نفسي يختلطُ بشيء من غنجِ التصابي، ويبدو هذا في قوله{من الكامل} :

لا يســتميلُ الــودُّ غصــنَ قوامِــهِ فكمــا يميــلُ إليــكَ عنــكَ يميــلُ
يهــوى التّصــابي والــدلالُ يــردُّهُ وبــردِّهِ خــطُّ العــذارِ كفيــلُ[2]

ولا يقف ابن النحاس عند الكشف عن مفاتن الجسد وأنوثته فحسب، بل نراه يصور أثر هذه المفاتن في اللوعة والمعاناة التي تدبّ في جسد المحب مخلفة السقم والنحول، وهذه الشكوى –برأيي– تدخل فيما يسمى بحث الجسد عن ثنائيته أو مكمّله{من الكامل}:

آجالُنــا فيــه الفرنــدُ كأنّــهُ الــ ــمرآةُ شــكلاً وهــو فيــهِ شــكولُ
صــنمٌ لبســتُ الغــيَّ فيــهِ وبزّنــي أثــوابَ عــافيتي ضــنا ونحــولُ[3]

(١) ابن النحاس، الديوان، ص٥٣ شروى مطير ومثيل

(٢) المصدر السابق، ص٦٥

(٣) المصدر نفسه، ص٦٥ الفرند السيف اللامع

إذاً عمدَ ابن النحّاس إلى التعريف بمآثر الجسد الأنثوي، معتمداً الدمجَ بين عناصره المختلفة مما يكوّنُ جسداً أنثوياً مطعّماً بأبعاد الغواية الأنثوية، فمن العينين الكحلاوين ينفذ إلى الخدود المشوبة بالخجل، ليأتِي بعدها إلى تعميق مشهد الغواية في توصيف الجسد على أنه قضيبٌ من البان يتمفصلُ مع ردفٍ يشبه كثيب الرمال في تموجهِ، ثم يعود إلى الفم الدريّ الذي يتقاطرُ اشتهاءً مفصحاً عن صفّ لآلئ يزيدُ من إيحاءات الجسد الفتّانة {من البسيط}:

كحلٌ بعينيكِ أم ضربٌ من الكَحَلِ ... وردٌ بخديكِ أم صبغٌ من الخجلِ

قضيبُ بانٍ إذا ما مالَ ميلَهُ ... دعصٌ من الرّملِ أم ضربٌ من الرّملِ

يفترُّ عن سمطِ درٍّ في عقيقِ فمٍ ... عذبِ المراشفِ ممنوعٍ من القُبلِ

يوماً بأحسن من وردِ الخدودِ على ... بانِ القدودِ أو من نرجسِ المقلِ[1]

وتسيطر التقليدية الفنية في التعزل بالجسد على الشاعر مكي الجوخي، حيث لا يخرج في وصفه عن تشبيهات من سبقه، فيقول{من السيط}:

أفديه ذا هيف يرنو لعاشقه ... كالظبي ملتفتاً كالغصن ممتشقا

قد ماس في حسنه يختال متشحاً ... ومال في تيهه عجباً وما رمقا

يا أيها المعرض المسبي بقامته ... رفقاً بقلب كئيب زدته حرقا[2]

يمزح الشاعر في وصفه للجسد بين الظبي الرشيق النافر الذي يدمم التلفت يميناً وشمالاً حوفاً من افتراسه، وبين الغصن المنتصب الذي استعار له صفة الامتشاق من السيف للدلالة على صلابته وحدته، وبنفس الوقت نرى هذا الغصن يتمايل بجمال وبهائه ولكن يميل فقط ليجذب القلوب دون أن يعطي ولو نظرة واحدة لمن ينظر إليه ويتمناه، لهذا ملّ الشاعر هذا الصد وبدأ يستعطف صاحب هذا الجسد الذي سباه عقله ليمنحه بعض الوصل يشفي به قلبه المحترق.

---

(١) المصدر السابق، ص٩٠ دعص تل من الرمل المستدير سمط قلادة أو عقد

(٢) المرادي، سلك الدرر، ١٣٣/٤

وقد أتت صورة المرأة في شعر ابن الجزري مماثلةً لصورة المرأة الجاهلية، نظراً للتشابه في المحاسن المعتمدة على مغازلة الخيال الواحد عبر العصور. فنرى المرأة الظبية والمرأة الغصن تشغلُ حيّزاً كبيراً من صوره وتخيلاته، فيستغرقُ في وصف جمالِ الجسد ورشاقته، مشبّهاً القدّ بالقضيب، وما تحويه المآزر بالكثيب، والخصرُ بلغَ حداً من الهيَف أصبح غصناً يميسُ مع نسمةٍ آثرتْ مداعبتَهُ، ومداعبة فرعه الفاحم الذي كشفَ عن بياضٍ يستقي البدرُ بهاءهُ منه{من مخلع البسيط}:

وظبيـــةٍ رعيُهـــا فـــؤادِي ... وإنّ رعـــيَ الظبـــاءِ شـــيخ

هيفـــاءُ كالغصـــنِ فـــوقَ حقـــفٍ ... والبـــدرُ مـــن فرعِهـــا يلـــوحُ[1]

يُعجبُ ابن الجزري بمزاوجته بين صورة الفرع الذي يقفُ حاجزاً بين البياض والسواد، وبين الخصرِ النحيلِ الناعم الذي يفصلُ بين أعلى الجسد وأسفله، وكأنّه يعقدُ مناظرةً بين الحسنِ والجمال، والبهاء والكمال، والقدّ والاعتدال، فيأتي بوصفٍ لجسدٍ رائع، أو لنقلْ إنّهُ وصفٌ لجسدٍ مجازي بلغَ أقصى درجات التميّز، فكانَ حديراً بقوله{من الطويل}:

غـرّاءُ فـي الفَـرعِ الأحـمّ كأنّها ... بـيضُ الأمانـــي والحظـوظُ السـودُ

هيفـــاءُ أُدمجَ خصرهَا في ردفِها ... فتجمّـــعَ المعـــدومُ والموجـــودُ

تتأرجـــحُ الأرجـــاءُ من نفحاتِها ... أنّـى يميـلُ بهـا السّرى ويحيدُ[2]

هذا الجسدُ الفاتن يتكاملُ جمالياً في منظومةٍ حسّية لا نظيرَ لها، فيكوّن أداةً سحرية بيد المرأة التي توظّفُ ممتلكاتها الطبيعية كي تخترق أسوار الرجال وتدكّ حصونهم بخصرٍ أنحل من جسمٍ أصناه الهوى، وأسقمه الكتمان، وردف أثقل من الكثبان، ووجه كبدرٍ من جُمان، وحلدٍ يشفّ

(١) ابن الجزري، الديوان، ص٤٦ حقف: تلال كثيبة من الرمل

(٢) المصدر السابق، ص٥٤،٥٥

عن لؤلؤٍ ومرجان، وفرعٍ يشفي ويُسقمُ بآن، إنّ ذلك الجسد هو صنمٌ صِيغَ من شقائق النعمان. يقول ابن الجزري بعد أن أشبعَ ما كتبَ بهذه الصفات{من الكامل}:

بأبِي وإنِ كانَ الأبيّ وبي رشا ... قدُّ الغصونِ رشاقةً وتقدّما

كالصبحِ فرقاً والغزالةِ طلعةً ... والبدرِ وجهاً والثريّا مبسما

يزدادُ وردُ خدودِهِ وجوانحِي ... من نارهِنَّ تضرّجاً وتضرّما

صافي الأديمِ ترى ترافةَ جسمِهِ ... ماءً ويأبى الماءُ أن يتجشّما

صنمٌ لبستُ الغيَّ فيه غلائلاً ... والمرءُ يسلبُ رشدَهُ حبُّ الدّمى

كيفَ الهدايةُ لي وفاحمُ فرعِهِ ... قد ظلَّ يجهدُ أن يضلَّ ويفحما[1]

فللجسدِ الأنثوي إذاً ثقافته الخاصّة، ولغته الذاتية التي وعاها ابن الجزري فمنحَ الجسدَ القدرة على أن يؤلّف بين الليل والنهار، أو أن يربط بين الشمس والقمر، ليس على المستوى الشكليّ فحسب، بل على مستوى المضمون، وذلك عندما بدأ بالجسد وانتهى بمنطقه، راسماً بذلك صورةً ازدواجية تجمع جمال الجسد وثقافته. يقول{من البسيط}:

من كلّ هيفاءَ كالغصنِ الرطيبِ على ... حِقْفٍ يؤلّفُ بين الصّبحِ والغسقِ

أمضى من السّحرِ ألحاظاً لمنتقمٍ ... ومن شذا السّحرِ ألفاظاً لمنتشقِ[2]

وإذا كان الشعراء قد اشتركوا في تشبيه المرأة بالغزال والغصن والدمية .. وغير ذلك، فقد تميّز كل شاعر بميزة تقاس بها شاعريته، وإلى أيّ مدى استطاع أن يحطّ درباً في الغزل والوصف، وأن يخلق منهجاً خاصاً به، ومن هنا نرى أنّ الغزالَ المقترن بالمرأة عند شاعرنا ابن الجزري مثلاً مختلفٌ عن الغزال المقترن بالمرأة عند شاعر آخر، ويرجع ذلك إلى التجديد الذي قام به ابن الجزري على مستوى اللغة مرةً وعلى مستوى عمق التجربة الذاتية والفنية مراتٍ

(١) المصدر السابق، ص١٥٠،١٥١

(٢) المصدر السابق، ص١٢٢

أُخر، فيشبّه المرأة بالغزال النافر الذي يتركُ شرخاً في النفس بتحويله الأنسَ إلى وحشة، ويحيل القربَ بعداً أشدّ من بعد البدر عنا{من الطويل}:

غزالٌ نفــارٌ أعقــبَ الأنسَ وحشــةً ... ومــا الظبــيُ إلا بعــدُهُ ونفــارُهُ

أحاشيْهِ مع منعِ التلاقي من الجفا ... ومــا هــو إلا البــدرُ نــاءٍ مزارُهُ[1]

إنّ تفاصيل الجسد الأنثوي التي تشكّل امتداداً لما دأب عليه شعراء العصر الجاهلي، لا تمثّل فقط ثبات الذوق العربي تجاه المرأة وجمالها، بل هي إخلاص لتقاليد القصيدة العربية ولنظرة الرجل الجمالية إلى المرأة، وإن كان ثمة تحديد في محاكاة بعض الصور كما حصل عند ابن الجزري في تشبيهه المرأة بالغزال النافر، وهذا استعادة من شعراء الشام لموروث الشعر العربي في ذوقه وأحاسيسه وصوره وتشبيهاته. وإن كان هناك تطور فهذا — بطبيعة الحال — تبعاً لحيثيات العصر، وللذاتية الشعرية التي لا بدّ أن تترك أثرها في كل قصيدة، فمهما اجتمع الشعراء على غرض ما، ومهما تشاهت محاكاتهم له، إلا أن هناك تصوّراً خاصاً لا يمكن إغفاله، لذا فإنّ هذا الاستعادة لذلك الموروث ما هي إلا حالة من النكوص، أي التعويض الرمزي في العودة إلى الأصول في زمن بات فيه الفرع ليناً، وأصبحت فيه نسمة الرياح كفيلة بثني هذا الفرع وليّه، فهناكَ إذاً خصوصية في التعبير مع إلمام بالمعاني العامة والصيغ المتداولة عند ابن الجزري، الذي مضى على مذهبه في الصياغة والافتنان في تصاريف الكلام، وإدارة اللغة على وجهٍ يخرُجُ صورها ومعانيها ويصبُّ ذلك كلّه في المرأة التي تستحقُّ منه هذه الخصوصية، يقول متغنّياً بهذا الجسد{من الطويل}:

---

(١) المصدر السابق، ص١٩٠

ألـــمّ بنـــا يختـــالُ غيـــرُ ملـــومِ بقطـعِ مـن الظلمـاء طيـفُ ظلومِ

نزيـفُ هـوًى أهـوى بفيـه علـى فمـي وأنهلنـــي منـــه بكـــاسِ نـديمِ

ومـــالَ بعطفَـي خـوط بـانٍ علـى نقـا وســـالفتَيْ ريـــمٍ علـيَّ كريـــمِ

وألـــقَى علـى وجهـي أرَاقِـمَ جعـدِهِ وجـــاءَ بســـحرٍ للفؤادِ عظيـمِ[1]

وإنَّ اقترانَ المعاني ذو أهمية في دراسة المرأة شعرياً، وأقصدُ اقتران ما هو مادي بما هو معنوي، فالقدُّ الذي يجلو الظلمة بنوره، ويمتعُ الناظرَ إليهِ بجمالهِ وبهائهِ أجمل ما يكون عندما يصبح عصيّاً عن المنال، بعيداً عن الوصال، يقتلُ بتمنّعهِ وصدّهِ من بعيد، من مثل قول ابن الجزري{من الطويل}:

تقـدُّ القنـا مـنهنَّ والصـبحُ والـدّجى قـــدودٌ أقلّـــتْ أوجهـــاً وفروعَـــا

أحاشـــيْكَ بـــي مـــنهنَّ ذاتِ تمنّـــعٍ وأقتَـــلُ مـا كـــانَ الحبيـــبُ منوعَـا[2]

ومن ذلك أيضاً ما جاءَ به ابن الجزري في وصف امرأة جمعتْ من كلّ حُسنٍ بطرف، فجمالُ قوامها المعتدل انعقدَ على لحظٍ فاترٍ لا يقاوَم، وفمٍ شهيٍّ ضيّق تخاله حبّةَ رمّان، وشَعرٍ يحاكي بتموجاته السوداء موجَ البحر، يزينُ ذلك كلّه مخاتلة في الكلام تنمُّ على ثقافةٍ وأدب، يقول{من الطويل}:

ومائلـــةٍ عنّـــي بعـــدلِ قوامهـــا على أنّها في الحُكـمِ جائرة اللّحْـظِ

بروحـيَ أفديهـا وقـد بـتُّ شـاكياً لهـا سـوءَ حـالي وهـي تعبـثُ بـاللفظِ

تقـولُ: رأيـتُم قـطّ أضـيقَ مـن فمِـي وأسودَ من شعرِي فقلْتُ لها حظّي[3]

إنّ تلك المحاورة بين ابن الجزري والمرأة تشفّ على انفتاح في العلاقات في هذا العصر، فالمرأة لم تكن حبيسة منزلها فلا ضير من محادثتها الرجل، وهذا يعطينا مثلاً على طبيعة العلاقات

---

(١) المصدر السابق، ص١٥٨

(٢) المصدر السابق، ص١٠٣

(٣) المصدر السابق، ص١٠٣، ١٠٤

الاجتماعية في هذا العصر، كما أنّ في حديثها قوة وطرافة وندّية للرجل تظهر قوة شخصيتها، ومدى ثقافتها واطّلاعها ضمن إطار لا يغادر الحياء والدماثة، وإنّ حضور المرأة في الأدب ونطقها للشعر في مجاراة الرجل كان رافداً من روافد جمالها، وهنا تكتمل الصورة الأنثوية التي تعد أيقونة الحياة ها هنا.

ومما لا يخفى علينا أنّ ابن الجزري من أشدّ شعراء عصره إيغالاً في الأوصاف الحسيّة للمرأة، ومن أكثرهم تنويعاً في وصف الجسد وحركاته، ولعلّه رمى من تنويعه في تصوير محاسن المرأة إلى إظهار المرأة على أنها نبعٌ دفوقٌ بالحبّ والحنان والرّقة واللطف، فالقدّ المصقولُ صقل السيف، والبياض الذي يطغى على مساحات الجسد الواسعة، والوجه الذي يكتنز جمال السهول والهضاب، صفات لا تكون إلا لأنثى ناعمة، مترفة، تزينها العفّة والوقار{من الطويل}:

وبيضٍ كأنّ القينَ أودعَ غمدَها ... ضرامَ لهيبٍ فيها للماءِ جدولُ

تُريكَ بمتنيها الفرندَ كأنّهُ ... على لبّةِ الحسناءِ عقدٌ مفصّلُ

وذي غلّةٍ سمراء ما نقعَتْ صدا ... بغيرِ دمٍ منهُ تعللٌ وتنهلُ

إذا خطرَتْ في الرّوعِ لم يبقَ لوَّمٌ ... على حبّ هيفاءِ القوامِ وعذّلُ[1]

يصرُّ ابن الجزري على مطقِ المزاوحة، فيأتي بصورة حسّية يُتبعُها بصورة معنوية معتمداً على المعابثة بإبداء مواطن الحُسنِ في امرأةٍ رشيقة القوام، ميّاسة القد، ولكنها شحيحة الجانب، بخيلة الوصل، وابن الجزري لم يملك إلا الإعجاب بهذا الشحّ، بل لربما وازت لذة الشح لذة الوصل في كثير من الأحيان، يقول في ذلك{من الكامل}:

وقوامُها لا زاغبيّةُ قومِها ... يحظى الوشيجَ ويُقتَلُ الأملودُ

أفديكَ حتّى الشحَّ منكَ محبّبٌ ... ولشحُّ ربّاتِ الحجالِ حميدُ[2]

---

(١) المصدر السابق، ص١٣١

(٢) المصدر السابق، ص٥٥ الأملود: ناعم الأملس

تتداخل الصور وتتركب وتأتلف عندما يصور ابن الجزري حسد المرأة بالماء الزلال المتشكّل على صورة تمثال إذا أنت لمسته سال من شدّة ترفه ونعومته، هذا التمثال هو الذي انبلج في قبّة السماء مُحوّلاً الظلام إلى ضياءٍ على هيئة السيوف التي برقتْ في النقعِ المظلم عند بشّار.

وقد يطالعنا رأي أحدهم بأنّ المقصود من شعرِ الغزل الحسّي هذا ينتهي عند إبداع مثل هذه الصور — وربما يكون ذلك- ولكنّ تمام المعرفة بالصور والتشبيه إنما يكون بمعرفة مدى تناسق أجزاء الصورة وتركيبها، وابن الجزري يتّكِئُ على هذا الأمر في رسمِ المرأة الكاملة من خلال إذابة أجزاء الجسد لتشكيلِ كُلٍّ متماسك يمتارُ بلينٍ ميّاس له فعلُ الخمرِ أو أشدّ، وأحداقٍ تصيدُ القلوب وتغوي الناسك، يقول واصفاً هذا الجسد المتماسك{من الطويل}:

مريضاتُ أجفانِ العيونِ فواتكُ ... وأقتلُها ما كُنَّ مرضى فواتكا

أدرْنَ علينا أكؤساً ولواحظاً ... ذواهل للعقلِ الصّحيح دواهِكا

ومسْنَ بأعطافٍ كأعطافِ بانةٍ ... تقلُّ إذا ماسَتْ مع اللينِ عاتكا

يهيجْنَ للأقداحِ من راحَ ناسياً ... لراحٍ وللأحداقِ من كانَ ناسكا[1]

إنّ ابن الحرري يبتكر فلسفة خاصّة فيما يخص جمال المرأة، فلسفة قوامها تكامل الصور وتناغم قسمات الجسد وتفاصيله، فجمال المرأة لا يكمن في العيون فحسب، أو طول القد أو جمال الوجه والشعر كل على حدة، بل إنّ هذا الجمال يتأتّى من خلال انسجام الأجزاء مع بعضها بعضاً، وتواشجها فيما بينها، وتشكيلها لوحة فسيفساء فنيّة، هذه هي فلسفة الجمال التي تؤمن بالكل لا بالجزء، وبالانسجام لا التنافر، وبالعام لا الخاص..

وشاعرنا في غزله يؤكّد لنا حقيقةً هي أن اجتماع عناصر الجمال يُضفي بعضها على بعض جمالاً آخر، بمعنى أنه حين يجتمع جمالٌ وجمال يكون لنا منهما جمالٌ ثالث هو اجتماعهما،

---

(١) المصدر السابق، ص١٢٦ دواهك طواحن وكواسر

فتناغم الجسد النضير مع الوجه الذي يشبه الشمس رفعةً وضياءً خلق حالةً من الأُلفة الجمالية بين عنصرين مختلفين، يؤكّد ذلك قائلاً{من مجزوء الكامل}:

تهتـــــزُّ كالغصـــــــنِ النّضيـــــ ـــرِ وليـــسَ مـن يلقـــى نظيـــرَه

حُمِلَـــتْ علـــى أعـــلاه فـــي غســـ ـــقِ الـدجى شـمسُ الظهيـره[1]

أبرز ما يميّز غزل ابن الجزري ووصفه جسد المرأة هو تعامله مع هذا الجسد على أنه الحياة بكاملها وليس صنماً أو جسداً محنطاً، فنراه يبثّ فيه ما يجعله يعجّ بالحركة والنشاط، ويخلق حالة من التفاعل بين المرأة والطبيعة بحيث تضفي على الجسد حيوية لا مثيل لها تجعل منه قلباً نابضاً بالحياة وهذا ما نلمسه في صورة أخرى عمدَ فيها ابن الجزري إلى وضع الجسد الأنثوي إزاء الرماح الطواعن، والمعنى المشترك بينهما شدّة الفتك على اختلاف الأدوات، ودفعتْهُ المكابدة والمعامرة إلى تصوير حسّ هذا الجسد على أنه بلوى لا تُخلّف إلا الدموع الهوامل، وهنا تقابلٌ واضح بين جسدٍ يدبُّ فيه الجمال من كلّ جانب، وبين مكابدةٍ لا بدّ منها للحصول على هذا المطلوب المشتَهى، يقول{من مجزوء الكامل}:

وقـــدودهُنَّ رشـــاقةٌ فـــي الطـــ ـــعنِ كالسُّـــمرِ الرشـــاقِ

وإذا بُليْـــــتَ بحبّهـــــ ـــنَّ بُليْـــتَ بالدمـــع المُـــراقِ[2]

وشاعرنا لم تكن تنقصه أبداً المقومات الفنية والجمالية لرصد تفاصيل الجسد، وتعريته جزءاً جزءاً، من عبر الخروج على النمط الجمالي لما وُصفَتْ به المرأة عبر المسيرة الشعرية لشعراء الغزل، فأعطاف المرأة عنده قناةٌ بدقّتها واستوائها مرةً وعودٌ بليه وتثنيه مرةً أخرى، أما عيونها فهي عيون أنثى امرئ القيس والأعشى ذاتها، سوداءُ مرهفة تقتلُ أهل الصبابة والهوى{من البسيط}:

---

(١) المصدر السابق، ص٢١١

(٢) المصدر السابق، ص١٢١

يكـادُ يشـبهُ عطفاهـا القنـاةَ إذا أمالَهـا الـدلُّ لـولا أنّهـا عـودُ

ويشـبهُ المرهفـاتِ البـيضِ أعينُهـا في قتلِهـا الصـبَّ إلا أنّهـا سـودُ[1]

فجسد المرأة في شعر ابن الجزري ليس رمزاً لأيّ شيء، ولم يكن ابن الجزري يتكئ على هذا الجسد ليحمّله بعداً اجتماعياً أو رمزاً ثورياً أو معاناة وطنية، بل جعله يقوم بنفسه وبأنوثة المرأة، فالجسد هو الجسد الواصل بين المرأة وأنوثتها، وكلّما زاد ذلك الجسد هيَفاً ونعومةً، وزادت أطرافه رقةً ولطافةً، تفجّرت المرأة أنوثةً، وأصبح لها كيان أنثوي مستقل عن أي شيءٍ آخر {من الطويل}:

وحيّـا بـذاكَ الحـيَّ عيشـاً جنيتُـهُ وقـد ذُلِّلـتْ مـن جانبيـهِ قطـوفُ

بناعمـةِ الأطـرافِ أهصـرَ عطفِهـا وكفـي لطـرفِ النايـاتِ طـروفُ[2]

يعودُ ابن الجزري إلى الانفعال الصحراوي بجمال المرأة، حيث تستولي العزالة التي تضرب في عمق الصحراء نفوراً على صورهِ وتشبيهاته الجسدية، بالإضافة إلى العناصر المألوفة للوجدان العربي كالقمرِ والغصنِ وما يرافق هذا كله من حالةٍ نفسية تتمثّلُ في السّهدِ والحزنِ وما تخلفه حالة الفراق من بكاءٍ وفرطِ أسى، فينشد بحسرة {من السريع}:

يـا قمـراً يشـرقُ مـن فرعِـهِ الـ ـزاهي علـى غصـنِ نقـا زاهـرِ

أهـديْتَ لـيَ السّـهدَ وفـرطَ البكـا أمـرُكَ محمـولٌ علـى النّاظـرِ

ويـا غـزالاً أنسـاً نافـراً ومـا عهـدْنا الأُنـسَ بالنـافرِ[3]

وتركيز ابن الجزري على الصور أكثر من الألفاظ هو إعمال لحاسة البصر، وكأنّه أراد أن يقول: إنّ جمال المرأة وحسدها الفاتن لايمكن أن يعبّر عنه بكلمات، أو يوصف بألفاظ، فلابد أن تتداخل الصور وتتوالى ضمن منظومة فنية تظهر من خلالها المرأة قطعة من وحي

(١) المصدر السابق، ص٦٦

(٢) المصدر السابق، ص١١٤

(٣) المصدر السابق، ص٨٤

الطبيعة، فضمن هذا المعنى يسوقُ ابن الجزري أبياتاً يحاول من خلالها تعميق التواصل النفسي بينه وبين المرأة الجسد، وهنا يكشفُ شاعرنا عن عالم الجسد الأنثوي الخاص الذي يؤدي الاقتراب منه إلى بلوغ اللذة والمتعة الحقيقية، ويؤدي الابتعاد عنه إلى حرقةٍ قد تبقى على مرور الأيام، يقول متشوقاً{من الكامل}:

أوّاهُ كم من حرقةٍ في مهجتي ... لتشوّقي ألمى المراشفِ ألْعَسا

حقفٌ تفرّعَ منه غصنٌ مثمرٌ ... قمراً يقلُّ من الذوائبِ جِندسا[1]

فابن الجزري يعتمد على تقنيات الوصف لإعطاء حسد المرأة أشدّ التمثّلات حضوراً وتمركزاً في مُخيّلة الإنسان حول الجسد الذي يتراوح بين جمالٍ شكلي وافتتان روحي، ويركّز ابن الجزري على حصرِ المرأة الرقيق الذي يستميل الإنسان مع تشيه، ويعجبُ خصر رقيق كيف له أن يحملُ ثقلاً متمثّلاً بصدرٍ مكتنز، يُحسدُ من يظفرُ به، يقول{من الكامل}:

وغدوْتُ أعجبُ من نحافةِ خصرِهِ ... عندَ الوداعِ وحملِهِ الأثقالا

ولحسنِهِ كيف استمالَ عواذلي ... فرأيْتُ حسّادي به العُذّالا[2]

يحاول ابن الجزري أن يضع الصور بدل الكلمات، فنراه يجتهدُ في إبراز ما يصورهُ من جسد المرأة، مانحاً إياه حركة أراد من ورائها أن يصوّر لنا كيف أنّ المرأة تلعبُ بقلوب الرجال مع تثنيها وتمايلها، من خلال القدّ الذي يشبه الروض الذي دبّ فيه الربيع من كلّ جانب{من البسيط}:

إذا الحمي روضةٌ غنّاءُ ما صبحَتْ ... إلا القدودَ غصوناً والخدود جنا

والعيشُ أعذبُ من كأسٍ حباكَ بهِ ... رشا تشابَهَ خدّيهِ صفاً وسنا[3]

---

(١) المصدر السابق، ص٩٥ احلس الليل شديد الظلمة

(٢) المصدر السابق، ص١٤٠

(٣) المصدر السابق، ص١٦٧

إنّ وراء هذا الجسد المكتمل التفاصيل ثمة جوهر لا يقل عنه نقاءً وكمالاً، فالجمال الخارجي ليس إلا مدخلاً لجمال داخلي بديع يشف عن روح لها نورانية الملائكة، فالبشر فيّاض بما يعجز الدلو عن أن ينضح به، وكذلك المرأة فما تخفيه من جمال داخلي يعجز الشكل الخارجي عن الإفصاح به، لأنه جمال عميق الأسرار فإذا ما تم الغوص فيه وجدنا عالماً فردوسياً ساحراً، وابن الجزري وعى هذه الفلسفة الجمالية التي لا تقف عند الجسد الخارجي بل تمتد إلى الروح والجوهر، وما الشكل الخارجي عندها إلا تجلياً من تجليات الداخل، وإسقاطاً من إسقاطاته.

يأتي الشاعر البابيّ الحلبيّ بعدها في توصيفٍ آخر للجسد، هذا التوصيف يعدّ بمنزلة ارتقاءٍ للجسد أو لنقل إفصاءً لما يمثّله في الشكل طبعاً وليس في التقويم، وفي عموم الحال يأخذ الشاعر المرأة بلعته الراقية رهينةً للأعطاف اللينة، والتصابي الذي يبعثُ على ما يسمى بخفةِ الظلّ، والقدّ الميّاس الذي يشبه نباتاً غضّاً يتيه مع السائم، يقول في ذلك{من مخلع البسيط}:

أثقـــــلَ أعطـــــافَهُ بخفّتِـــهِ ... لطـــفُ التّصـابي فخـفَّ بالثّقـلِ

وعَطّلَـتْ مـن حُلـي النبـاتِ عـذارُه ... فحـــلّاهُ الجمـــــالُ بالعطـــلِ

ألقـــى عليـــهِ الجمـــالُ حلّتَـــهُ ... وحلّـةُ الحســـنِ أحســنُ الحُلـلِ[1]

والبابيّ الحلبيّ كان على ثقةٍ تامة أن الإبداعَ هو الوحيد القادر على إشعال حذوة الجسد التي أطفأتها تقليدية الزمن تحاه المرأة، فصوّرَ الجسدَ بتفاصيلهِ منبعاً للجمال الخالد والعطاء اللامحدود، وتلك الروح التي تسكنه ما هي إلا زهرة في وعاءٍ رحاجي يشفُّ عمّا فيه، أو هي ساقية من فضة تسبحُ في بحرٍ من ذهب. ويريد شاعرنا الوصول إلى مرحلة المطلق أو السامي من خلال آلية عمل الجسد التي لها من التأثير ما للخمرة منه، وهنا تأكيد ثنائية الجسد

(١) البابي، الديوان، ص١٤

والروح، فالمرأة بجسدها وروحها واحة ظليلة في صحراء مقفرة، يقول في موشّح له{من الرمل}:

دأبُنَا شمُّ ورودٍ وخدودْ وعناقٍ من غصونٍ وقدودْ
والهوى لفَّ خصورٍ بزنودْ لذّةَ ما شأنها من أشبِ
خلصَتْ من موبقاتِ الريبِ

نفخَ روحُ الرّاحِ في جسمِ الزجاجْ إنما يثمرُ عن فيضِ المزاجْ
أيّها الساقي فبادرْ بالعلاجْ رصِّعِ الشمسَ لنا بالذّهبِ
واسكبِ الفضّةَ فوقَ الذّهبِ[1]

إنّ ما يميز البابي جعله المرأة بديلاً من الطبيعة كلها، بسمائها وأرضها وشجرها ومائها وفصولها، فكلّ تفصيل من تفاصيل جسدها استقى من الطبيعة تركيبه ووظيفته، فنراه يشيرُ شاعرنا البابي في موشّح ثانٍ إلى فكرة أخرى أنّه إذا كان الإنسان جميلاً فإنّ الطبيعة خصّت المرأة بالجمال الذي يندرُ وجوده بحالٍ من الأحوال، فجعلت جسد المرأة وحضوره آية من آياتها، وسرّاً من أسرارها، فكلّ عضو من أعضائها يعبق بالجاذبية، وينبض بالمعاني الجميلة، فليس هناك معنًى لروضٍ جميل تدبّ فيه الحياة من كلّ جانب من غير ظبي وقمر وغزال تجتمعُ في أنثى تزيدُ الجمال جمالاً{من الرمل}:

حيثما يممْتَ روضاً وغديرْ وفراشاً متقنَ الوشيِ وثيرْ
وإلى جانبِهِ ظبيٌ غريرْ كمُلَتْ فيهِ دواعيَ الطّربِ
يُؤخذُ اللهوُ بهِ عن كثبِ

(١) المصدر السابق، ص٥٣

ونـديمٍ شـبَّ فـي حجـرِ الـدلالْ　　لو عصرْتَ الظُّرْفَ من عطفيهِ سالْ

قمـرٌ ينظـرُ مـن عينَـي غـزالْ　　وإذا سـاجلْتَـهُ بـالأدبِ

يمـلأُ الدلوَ لعقدِ الكُرَبِ[1]

ولعلّ الشاعر عبد الرزاق الجندي كان أكثر غرابةً في وصف حسد المرأة مستخدماً كثيراً من الألفاظ والصفات التي كان يستخدمها الشاعر الجاهلي في وصف المرأة، حيث يقول {من البسيط}:

ضـخم مقلـدها عبـل مقيـدها　　لا يشـتكي قصـر منهـا ولا طـول

همـر جـل مشـيها والله صـورها　　في خلقها عن بنات الفحل تفضيل

غلبـاء وجنـاء علكـوم مـذكرة　　عرمومـة القـد لا عـتم وتعييـل

مدموجـة متنهـا كـلاء مـن سـمن　　فـي دفعهـا سـعة قـدامها ميـل(٢)

يعتمد الشاعر هنا على الكنايات في تغزله بالحسد، وكأنما أمام الأعشى في تغزله بهريرة، فيكنّي بداية عن اتساع صدرها بعبارة ضخم مقلدها؛ أي مكان وضع القلادة، وهي صفة عامة ذكرها معظم الشعراء في تعرضهم لوصف الحسد، ثم يكنّي عن امتلاء ساعديها وبياضهما بقوله عبل مقيدها، فالعبل هو الضخامة مع بياض، ومقيدها أي مكان ما تضع القيد والمقصود به هنا هو الدملج أو الحُلي الذي تتزين المرأة به فتضعه في ساعدها، وهي ليست طويلة ولا قصيرة وإنما اتخذت بين ذلك قواماً، ثم يصور الشاعر الجانب الحركي المتمثل بالمشية والتي وصفها بالهمر، وهو الضرب الشديد على الأرض أثناء المشي، وكأن مشيتها هذه من ثقلها وامتلائها تحدث آثاراً على الأرض من قوة مشيتها، فهي ليس لها نظير من بنات جنسها على الإطلاق، وكأن الله فضّلها بصورةٍ وصفات لم يعطها لأحد قبلها، ثم يتابع الشاعر في وصف هذه المرأة وكأنه معجبٌ جداً بالنموذج الممتلئ من النساء، فيصفها بالغلباء

---

(١) المصدر السابق، ص٥٣

(٢) المرادي، سلك الدرر، ٣/١٥

أي ذات العنق الغليظ، ويتناول ملامح وجهها فيصفها بالوجناء؛ أي وجناتها أيضاً كبيرة مسطّحة،، ثم يتابع الشاعر بوصف متانة هذا الجسد وصلابته، راسماً المرأة الصحراوية القوية، فهي تشبه أنثى الحصان الصلب الجسد، بل هي من شدة اكتنازها للحم لا تستطيع دفع نفسها عند المشي، مثل هذا التصور عن المرأة أو التغزل بها نراه قد أخذ منحى آخر غير منحى المرأة الهيفاء ضامرة البطن رشيقة القد، بل هنا تصوير للمرأة المكتنزة والتي كانت مطمح العربي لأنها تعدّ رمزاً للخصب والعطاء.

فالملاحظ أنّ شعراء الشام أحادوا في رسم جسد المرأة على أنّه الطبيعة وقطعة من الحياة، وإن كانوا قد استقوا معانيهم من معين الشعر العربي القديم، إلا أنّ ما يميزهم هو وصف هذا الجسد والتفاعل مع كل جزء من أجزائه من خلال رسمهم صوراً مرئية تتدفق بالحياة، وتتصارع فيها تفاصيل الطبيعة بما يعبّر عن جمال خارجي وتجليات جمال داخلي أرقى وأمثل. ولا أتصورُ أنّ شعراءنا توجهوا توجهاً كليّاً للصورة الجسدية للمرأة في جميع مراحلهم الشعرية، فثمّة تباين واضح، غير أنّ النظرة العامة كوّنت صورةً حرئية لعلاقة المرأة بجسدها من خلال الذوق الجمالي الذي تحلّى به شعراؤنا من جهة، ومن خلال الصور القديمة لذكريات الجسد من جهةٍ أخرى..

المبحث الثاني: التغزل بالعيون واللحاظ.

تأثّر شعراء الشام بالجسد فأخذوه شكلاً وأعطوه صورة حركية تميل نحو الكمال مرةً ونحو النموذج الأمثل للجمال والفن مرةً أخرى، إلا أنهم كانوا مقيدين بسطوة الظاهر الذي لا يعطي إيحاءات كما تعطيها العين بحركاتها وألوانها وألحاظها ونظراتها التي تبعث في كثير من الأحيان على الغواية والإغراء، هذه العين جعلت خيال شعرائنا يحلّق في آفاق رحبة ليصطاد أجمل المعاني، وأكثر الألفاظ تعبيراً ويصبّها في وصف العين وتحديد طبيعتها، فالشاعر السؤالاتي يعود إلى عين الغزال الأحور فيقول{من البسيط}:

إنَّ الغـزالَ الـذي فـي طـرفِهِ حـوَرٌ ... فـي مِـرشفيهِ سُـلافُ الـرَّاحِ والحبَـبُ

دارتْ إليـه قـلوبُ العـالمينَ فمـا ... قـلبٌ لغيـرِ هـواهُ اليـومَ يـنقلِبُ[1]

فالعيون الحوراء التي ذكرها الشاعر هنا كانت محطّ أنظار ووصف الشعراء لها منذ القديم، فالحور والذي يعني اشتداد بياض العين مع سواد سوادها كان صفة جمالية ميزت المرأة العربية عن غيرها، لهذا تغنى الشعراء بها منذ القِدم، ثم يضيف الشاعر تصويراً لتلك الشفاه الرقيقة والأسنان المرصوفة كحب اللؤلؤ والتي تفعل بالإنسان ما تفعله سلافة الخمر، فهذه المكونات الجمالية هي التي جعلت القلوب تُشد إلى هذه المرأة، وكأن العيون هي مفاتيح للولوج إلى عالم المرأة وخباياه، ثم يتحدث عن سحر تلك العيون فيقول{من مجزوء الكامل}:

ونـواظـرُ الأحـداقِ أنـ ... ـفاسـاً إذا أنشـى نسيبـا

أبـديـتَ بالسِّحـرِ الحـلا ... لِ مـن البـيانِ لنـا العجيبـا[2]

فلحاظ العيون ونظراتها هي لا شكّ كالأنفاس العطرة التي تعبق بها الأرجاء، هي كالسحر ولكنه ليس سحراً حراماً، إنما سحر حلال، يشبه ذلك السحر الذي تحدث عنه الرسول صلى

---

(١) المحبي، خلاصة الأثر، ١/٢٨ الخمر قطرت الندى

(٢) المحبي، نفحة الريحانة،١/٢٩٥

الله عليه وسلم عندما قال: " إنّ من البيان لسحراً "[1]، فهذا البيان العجيب الذي تعطيه العيون هو لاشكّ سحر خالص حلال للناظرين، وعن هذا السحر يتحدث أيضاً فيقول{من المتقارب}:

عـــلى مَ الصُّـــدودُ ولا ذنـــبَ لـــي ... وفيـــمَ التَّجـــنِّي وصبـــرِي بَـــلِي

بمـــن أوْدعَ السِّـــحرَ فـــي مقلتيْـــكَ ... وحـــكَّم لحْظيْـــكَ فـــي مقتـــلِي

دَعِ الصَّـــدَّ وارفُـــقْ بمـــن قـــلبُه ... عـــلى حـــرِّ نـــارِ الغَضـــا يـــنْقلِي[2]

لطالما كانت العيون وتأثيرها سبباً لعذابات الشعراء، فالشاعر هنا يتعجب ويتساءل لم هذا البعد وهذا الصدّ الذي دهب بصبره وتحمله، ويوظف سحر التغزل بعيون المحبوبة في محاولة منه لاستعطافها، فيتكلم عن سحر مقلتيها الساحرتين، وكيف أن تلك النظرات شبيهة بأحكام أصدرها قاضٍ للحكم عليه بالقتل، هذا التوظيف في رسم صورة المقلتين والألحاظ ليجذب انتباه محبوبه، ليستعطفه بعدها ويدعوه إلى الرفق واللين وإخماد نار البعد التي يتلظى الشاعر بلظاها، ثم يأتي بصورة بديعة في تصوير جمال العيون، فيقول{من الكامل}:

وكـــأنَّهُ لمَّـــا بـــدا مـــن شـــرقِهِ ... بـــدرٌ تبـــدَّى فـــي أديـــمِ سمـــائِهِ

ســـترَ الجمـــالَ عـــن العُيـــونِ مخَافَـــةً ... أن لا تكـــونَ النَّـــاسُ مـــن قُتَلائِـــهِ[3]

عندما أحس الشاعر بالجمال المفرط الذي يكمن في هاتين العينين، أراد إبرازه ليس بالوصف المباشر، وإنما بالاعتماد على إبراز جمال الوجه الذي يشبه القمر عندما يتبدى في السماء، وجمال الوجه هذا غطى على جمال العينين كي لا يتسبب هذا الجمال في صرع الناظر إليها، وكأن الشاعر هنا يُداري على الجمال بالجمال نفسه.

ومن التشبيهات التقليدية لبيان مدى تأثير سحر العيون تشبيهها بسحر هاروت، والشاعر إسماعيل حجازي كرر هذا الأمر في قوله{من مجزوء الكامل}:

---

(١) رواه الإمام البخاريّ في صحيحه، كتاب الطب، باب إن من البيان سحرًا، (رقم ٥٧٦٧)

(٢) العبي، نفحة الريحانة، ١/٣٠٠

(٣) المصدر السابق، ١/٣٠٢

ولـــــواحظٍ فتّاكـــــةٍ فـــــي جفنهـــا هـــاروت عـــاكفْ

ومرشـــــفٍ عسّـــــالةٍ يـــــا حبّـــذا تلـــك المراشـــفْ

ومواقـــــف الـــــذُّلّ التـــــي عرّفنـــــي ذلَّ المواقـــــفْ

أشـــــكو الغـــــرام وأرتجـــــي مـــن متلفـــي حســـن العواطـــفْ[1]

فاللواحظ الفتاكة حملت بين جنبيها سحراً يُخيل إلى الرائي أن هاروت يكمن في تلك اللواحظ، وليلحق الأشياء الجميلة ببعضها يُضفي صفة الحلاوة على تلك المراشف التي يقطر العسل منها، ويجعل حديثه هذا معرضاً لبث شكواه، وتقديم الرجاء لمنحه حانباً من الوصل أو العطف.

ومن المزاوجات بين الفعل وأثره، ما تحدث عنه الشاعر درويش الطالوي، فبيّن ما للجفون من أثر، وما للواحظ من فعل في النفس، فقال {من الكامل}:

ولـــواحظ مرضـــى بهـــا اعتـــل الصـــبا والصـــب بالسقـــم المبـــرّح مكتســـى

فتنـــت بأنفســـهـــا ففيهـــا علـــة مـــن وجدهـــا وفتـــور مهجـــور نســـي

وكحـــلت طرفـــي بالسهـــاد صـــبابة ووهبـــت نومـــي للعيـــون النعـــس

ونظـــرت خـــد الـــورد لمـــا احمـــر مـــن خجـــل وقـــد بهتـــت عيـــون النـــرجس[2]

المرض الذي أسبغه الشاعر على اللواحظ هنا ليس ذلك المرض الذي من شأنه النفور من تلك اللواحظ، على العكس تماماً فالمرض هنا يتمثل بفتور يصيب اللواحظ فيجعلها أكثر حذباً، ليس هذا فحسب بل نقلت تلك العدوى ذلك الصبّ فأصبح عليلاً مريضاً، ثم يبدأ الشاعر بشرح معاناته ومدى تأثير هذه اللواحظ الناعسة عليه، فقد تركته ساهد العينين إلا فيها، حتى إنه وهب نومه لها، ففي النظر إليها استغناء عن النوم لا سيما عند النظر إلى تلك

---

(١) المصدر السابق. ٦٤/١

(٢) الطالوي، ساعات دمى القصر. ٦١/١

الخدود التي لم يرد الشاعر تشبيهها بالورد وإنما أراد إلصاقها بالورد تماماً فقال: خد الورد، وأجمل ما يكون ذلك الخد عند الخجل، فالحمرة التي يتشربها حينها تنافس ورود الحدائق وزهور النرجس جمالاً، لدرجة أن هذه الزهور تنظر في دهشة متعجبة من جمال تلك الخدود، وطبعاً هذه كلها تدخل في باب المبالغات الفنية التي يلجأ إليها الشعراء لإبراز القيم الجمالية للأشياء التي يريدون وصفها، كما يقول{من البسيط}:

بَل كَيفَ يَصحُو غَراماً أَو يُفيق هَوىً مَن باتَ بِالأَحورِ العَينينِ مُشتَغِلا

فَما الهَوى غَيرُ أَجفانٍ مُسَهَّدَةٍ تَهمي وَقَلبٌ بِنيران الأَسى شُعِلا[1]

مكامن الحب والغرام كما يذكر الشاعر هنا تكمن في العيون الحوراء، والتي تُعد الشغل الشاغل للشاعر، وكأنه احتصر جمال الجسد بتفصيله بتلك العينين، فتلك العيون الفاترة هي السبب الكامن في بعث الهوى وتأجيج المشاعر، وهي السبب أيضاً في إشعال نيران الصدور التي لا تنطفئ إلا باللقاء أو الموت.

ومن شعرائنا من يزاوج بين العين والقد في التأثير، فالشاعر محمد الصالحي الهلالي يُفصّل في آلية هذا التأثير بقوله{من الكامل}:

حوراء تستلب العفيف عفافه مهما رنت بالمقلة الحوراء

تستل سيف اللحظ من أجفانها وتهز رمح القامة الهيفاء

فيريك سيف اللحظ لما ينتضي والقد منها مصرع الشهداء[2]

أراد الشاعر من خلال هذه الأبيات أن يركز على فكرة أن تأثير مقاتن العين أو الجسد لا تصيب أصحاب الصبابة والهوى فحسب، بل إنها تصيب حتى ذلك المتعفف فتسلبه ذلك العفاف وتحيله إلى رحل مسلوب الإرادة والعقل، وذلك من خلال أدوات بسيطة تتمثل بمقلة داخلها حورٌ، ولحاظ كأنها سيف قد استُلّ من غمده، وقد يشبه الرمح في استقامته شكلاً،

---

(١) المصدر السابق، ٦٩/١

(٢) الهلالي، ديوان سجع الحمام، ص٧

وقوته فعلاً ومضموناً، فالحركة هي يعول عليها الشاعر الهلالي في رسم عملية التأثير، حيث يجعل من حركة اللحاظ تجريداً لسيف من غمده، أو سهماً من كنانته، يقول في أبيات أخرى راسماً هذه الحركة {من البسيط}:

كم قد أراش من الأهداب أسهمه وكم له بسيوف اللحظ فنكات

إذا انتضاها من الأجفان مرهفة فكل قلب به منها جراحات[1]

قد يتبادر إلى الأذهان لماذا يعمد الشاعر كغيره من الشعراء على تصوير مثل هذه الأشياء الرقيقة بأدوات الحرب القاسية، والسبب هو إحداث حالة من المفارقة التصويرية التي تتعلق بالمعنويات وليس لها علاقة بالماديات، فالأهداب الرقيقة لا تشبه بمادتها الأسهم، ولكنها تماثلها إلى حدٍّ بعيد بقوتها وفعلها، فالأولى تقتل داخلياً بلا خروج أو دماء، على عكس الثانية تماماً، فالجامع بينهما هو حالة التأثير الداخلي، وكذلك فعل السيوف المجردة من أغمادها، تصيب وتجرح كما اللحاظ تماماً، ثم يحاول الشاعر الخروج من نمطية هذه الصورة، فيقول {من الكامل}:

يرنو إليك بفاتر أحداقه يغنيك ما فيها عن الأقداح

أو للتي إن لاح بارق ثغرها في الليل أغناها عن المصباح

غيداء ذات قلائد ومناطق عطبولة غرثى الوشاح رداح[2]

العيون الفاترة هنا لم تفعل فعل السيوف والسهام، بل فعلت فعل الخمرة عند سريانها في العروق، فإذا نعمت بنظرة من تلك الجفون الناعسة أغنتك تماما عن تناول الخمرة، فالتأثير في الحسد والروح واحد، ثم يكمل ببعض التشبيهات التي تدعم فكرته الأساسية، فالثغر الذي يحوي أسناناً كحبات اللؤلؤ يغنيك من وهجه عن المصباح، هي صورة جاء بها الشاعر لتدعيم

---

(١) المصدر السابق، ص١٣

(٢) المصدر السابق، ص١٩

فكرته الأساسية في مسألة العيون، بالإضافة إلى وصفه باقي أجزاء الجسد الممتلئ، ثم يسبغ بعض الصفات على تلك النظرات التي ترسلها العيون، فيقول{من الكامل}:

اللّـــه فـــي صـــب رمـــاه نـــاظر بســـديد ســـهم للقلـــوب مفلـــذ

ويـــلاه مـــن ســـهم أصـــاب مقـــاتلي بالهـدب مـن تلـك الجفـون مقـذذ[1]

فالنظرات التي ترسلها العيون هنا وهناك تتصف بسدادها في إصابة الهدف، فهي ليست نظرات عشوائية، إنما سهام لا تخطئ هدفها، وليضفي الشاعر عليها نوعاً من القسوة يعطيها طبيعة الفولاذ الصلب لتوضيح قوة تأثيرها أثناء الإصابة، فالشاعر في معاناة دائمة من تلك السهام التي أصابت مقتله مع أنها ذات منشأ رقيق حداً لا يقوى على القتل، ويتابع الشاعر واصفاً دقة التصويب، ووقوع اللحظ موقعه في قوله{من الطويل}:

لهـــن لحـــاظ كـالسهـــام صـوائبـــاً مواقـعها فـي القلـب منـا وفـي الأحشـا

جرحـــن فـــؤادي وانكفـــأن لواعهـــا فهـل آخـذن للجرح مـن وصلهـا أرشـا

لـئن كـــن بلقيـــس الزمـان محاسنـــا فقـلـب الكئيـب الصـب أضـحى لهـا

عندما يرى الشاعر تلك اللحاظ فإنها تقع في قلبه مباشرةً وتتغلغل إلى أعماقه، هنا يريد أن يعتمد على تجاوز ما هو حسي للوصول إلى حالة تجريدية متكاملة، فالمبعث حسي بحت وهو النظر وآلته العين، أما المستقبل لم يرده الشاعر أن يكون حسياً إنما أراده تجريدي بحت وهو الإحساس بالقلب، ما أحدثته تلك اللحاظ كان جروحاً نازفة، وتزداد نزفاً مع احتكاكها بالقلب فتأرشه؛ أي تُسيل الدم وتُناثره، مع ذلك كله ورغم تأثره وألمه جعل من قلبه النازف عرشاً كعرش بلقيس تتربع عليه وتفرض سطوتها وبأسها على جسده وروحه، ثم يعجب الشاعر من إدمانه تلك اللحاظ واستمرائه ألمها، فيقول{من الكامل}:

---

(١) المصدر السابق، ص٢٧ معلد متقطّع مقدد مُرَق ومرسوم بعناية

(٢) المصدر السابق، ص٣٤

أعجبـــت إذ فتكـــت بنـــا الألحـــاظ وغـــدت تســـيل نفوسنـــا وتفـــاظ

مـــا أفتـــك الألحـــاظ ترمـــي أســـهماً بقلوبنـــا مـــا إن لهـــا أرعـــاظ

عجبـــا لهاتيـــك اللحـــاظ جفونهـــا نعـــس ولكـــن فـــي الوغـــا أيقـــاظ

وبمهجتـــي فنانـــة مـــا دأبهـــا إلا لمـــن يبغـــي الـــوداد كظـــاظ[1]

فالألحاظ بتأثيرها على النفس والجسد تطرح تساؤلاً يشوبه الدهشة عند الشاعر، فعندما تقع هذه اللحاظ على النفوس تجعلها هائمة إلى حد الإفاضة والموت، وكيف تفعل هذا بالقلوب وهي لا تملك حتى رأساً مسنوناً تقتل به، فهي إن جئتها وجدتها ناعسة فاترة أقرب إلى النوم، ولكن ما إن ترسلها تلك العيون حتى تراها مستيقظة لا يغالبها سِنة، فمن الممكن أن هذه اللحاظ لا تقع إلا على قلب الصبّ المتيّم فتملؤه ألماً وتعباً.

ونرى الشاعر منجك باشا يتحدث عن الألحاظ وكأنها شيء سحري يستطيع قلب الموازين والمفاهيم عند الإنسان، يقول {من الكامل}:

بَـــدرٌ مِـــن الأَتـــراك لَمـــا أَن بَـــدا تَـــرك البُـــدور تَـــرى لِعَينِـــكَ أَنجُمـــا

تَســـقي لَواحِظُـــهُ العُقـــول مُدامـــة الصَـــحو مِنهـــا لا يَـــزالُ محرّمـــا

مَلـــك مِـــن الإيمـــان جَـــرد صـــارِماً بِالحَق حَتّى الكُفر أَصبَحَ مُسلِما[2]

فالشاعر هنا يريد أن يُبرز التعبيرات التي تطرأ عندما يطلّ ذلك الوجه الذي يشبه البدر، فيحول كل وجوه النساء إلى نجوم أمام جماله، وهذا هو التعبير الأول على المستوى الشكلي، أما التعبير الثاني فيكمن في اللحاظ التي تشبه المدام التي تجعل من تصيبه غارقاً في سكره لا يصحو أبداً دون اقتراف ذنب شربها، أما التغيير الثالث فكان على المستوى الفكري حيث شبه تلك العيون بالسيف الذي غيّر عقيدة الكفر إلى الإسلام، وهي بالطبع صورة إبداعية تحسب لهذا الشاعر، وفي قوله:

---

(١) المصدر السابق، ص٤١ أرعاظ: نصل الرماح كظاظ: ما يملأ القلب من هم وحزن ونحو ذلك

(٢) منجك باشا، الديوان، ص٤٧

أدارَ عَلـــيَّ طَرفـــك مـــا أدارا فَأَســكَرَني وَلَــم أَشــرَب عقــارا

قَــدرت وَصــلت بِالأَلحــاظ حَتّــى عَلــى مَــن لَــيسَ يَمتَلــك اِقتِــدارا

أَبثــك بَعــض مــا عِنــدي فَتَقضــي وَتَعلَــم ســرَّ مــا أَخفــي جِهــارا[1]

يبين الشاعر حقيقة نفسه المتعبة أساساً، تلك النفس منزوعة الإرادة، فطرف المحبوبة جعله في حالة سُكر دون معاقرة أية خمرة، وهذه صورة مكرورة في طيّات الشعر العربي لتصوير مدى نفاذ سحر تلك العيون وسلبها لأي نوع من أنواع الإرادة عند الإنسان، كالذي أسكرته الخمرة فما عاد يمتلك زمام نفسه، ويصور الشاعر لنا أن صاحب تلك العيون عامة يمتاز بالقسوة وعدم اللامبالاة في كثير من الأحيان، فعلى الرغم من بثه بعض المعاناة إلا أنه يُؤثر الجفاء مع علمه كاملاً بما يخفيه صدر من أحبه، إذن فالشاعر يعطينا صورة عامة حول من امتلك تلك اللحاظ وكأنه يستعل جمال عيبه في تعذيب المحب وعدم الاهتمام به، وطالما ربط شاعرنا بين وصف العيون واللحاظ وحالة البعد والهجر، فيقول:

لَــئن شَــطت بِهــن العَــيس يَومــاً فَمِنــكَ عَلــى حَشاشَــتك السَــلام

جــآذر غَيــر أَنَهُــمُ رُمــاةٌ سِــهامك مِــن لَواحظهــا السِــهام

إذا هِــيَ أَقبَلَــت فَالصُــبح بــاد وَإِن هِــيَ أَدبَــرَت جَــنَّ الظَــلام[2]

فالبعد الروحي للتصوير هنا يتمثل في حالات التحمل والرحيل، وما تفعله تلك اللحظات بدواخل الإنسان وقلبه، هن لسن نساء عاديات حتى يكون من السهل على الإنسان مفارقتهن، بل هن من ربّات العيون التي تشه عيون الجآذر الواسعة، وربما هن أكثر من ذلك بكثير، فهنّ رماة للسهام يرسلهن نظرات كسهام انطلقت من كمانتها فأصابت ولم تخطئ، ثم يضيف الشاعر بُعداً حسياً يتعلق بالطبيعة عندما يزاوج بين إقبالهن والضياء، وابتعادهن والظلام، وكل هذا لا رادّ له وكأنه قضاء محتوم، هكذا قال:

---

(١) المصدر السابق، ص١٣٤

(٢) المصدر السابق، ص١٥١

أَفـــديك ظَبيـــاً إن سَـــطا تَرَكـــت لَـــهُ الأُســـد العَرينـــا

كُـــلٌّ بَـــرد بحيلـــة إلّا لِحاظـــك وَالمُنونـــا[1]

فالظبي والذي شبهه الشاعر بالمرأة ضعيف في كل حالاته، لكنه إن أراد أن يكون قوياً فيكفيه إرسال بعض النظرات من تلك اللحاظ الفاترة حتى تجعل الأسود تخاف هيبته وسطوته، كما الإنسان القوي عندما تفتك به تلك العيون التي لا رادّ لسطوتها، فلا يستطيع المقاومة تماما كالموت الذي لا رادّ لحدوثه.

فثنائيات الغزال والمرأة، والرجل والأسد، والوجه والقمر، كانت حاضرة عند شعرائنا، وشاعرنا أبو الطيب الغزي يتمثل هذه الثنائيات بقوله{من الكامل}:

شـــفعت ذوائبـــه الـــدجى وجبينـــه بهـــر الهـــلال عشـــية الإفطـــار

يرنـــو بأكحـــل كـــالجراز فيـــا لـــه مـــن أســـود ذي أبـــيض بتـــار

تبـــدو لـــه أســـد العـــرين ظـــواهرا فيعيـــدها أخفـــى مـــن الأســـرار[2]

يعتمد الشاعر هنا على الألوان في رسم صورته، فالليل الأسود استمد سواده من ذؤابة الشعر الحالكة، وتعجّب الهلال من بياض ذلك الجبين ونصاعته، وعيونه الكحلاء التي تشبه عيون الجآذر تفعل فعل السيف الأبيض البتار، وهنا تكمن المفارقة اللونية التي أرادها الشاعر في استخدام الألوان، أما المفارقة الفعلية فتكون في ردّ تلك الجآذر للأسود إلى عرينها خوفاً وخشيةً من حبائلها.

أما الشاعر جرمانوس فرحات فكان يعتمد في تصويراته على الطاقة الإيحائية من الحواس واللغة، فيقول في ذات الموضوع:

---

(١) المصدر السابق، ص٣٤٥

(٢) المحبي، نفحة الريحانة، ٨٩/١

رمتني الحواسُ الخمسُ منها بأسهمٍ ثُنائيَّةِ المَرمَى ثلاثيةِ الهُدب
رباعيَّةٍ طبعاً خماسيةٍ هوىً سداسيةٍ ظرفاً سباعيةِ الحرب
رمتني براشيها خفيّاً وظاهراً وناهيك من رامٍ يرى باطنَ اللبِّ
فمن شأنها تبدو وتَخفى عن النُّهى تشوقُ إلى شرقٍ وتَرغبُ عن غرب[1]

يعتمد الشاعر حرمانوس على الطاقة الإيحائية للغة من خلال استخدام الكنايات في رسم صورة متكاملة لنظرة واحدة إليه من عيون تلك المرأة، فشعر أن كل حواسها شاركت في إرسال تلك النظرة، فالمقصود بثنائية المرمى تلك العينين التي تحمل ثلاثة طبقات من الأهداب، ومن المعروف أن الأهداب الكثيفة والطويلة من الصفات الجمالية المستحسنة التي تغنى بها الشعراء، ثم يسرد مجموعة من الصفات التي تتعلق بطبعها الرقيق، وهواها العذب، وطرافتها الفريدة، إلا أن هذا كله جعل منها مقاتلة قوية ترمي سهامها في الخفاء والإعلان وكأنها ترى داخله فتتعمد إصابة القلب مباشرة، هي مثله في الحقيقة تعيش حالة نفسية مضطربة فمرة تظهر ومرة تختفي، ومرة تحنّ وأخرى تهجر وتصد، وفي كل الأحيان لا يملك من أمره شيئاً إلا البكاء، يقول:

لكم من البدر حِبِّي حُسنُ طلعته ولي من السحب دمعٌ اسمه المطر
طَرفي وطَرفك كالضدين في شغُلٍ طرفي عميٌّ وذاكم زانَه الحور
فذاك يكبو عِثاراً من شكائمه وطَرفك السيف لا يُبقي ولا يذر[2]

فالناس كلهم يستمتعون برؤية ذلك الوجه الجميل الذي يشبه البدر في طلعته، أما هو فنصيبه البكاء كنصيب تلك الغيمات الماطرة أبداً، ثم يعقد مقارنة بين طرفه وطرف تلك المرأة ذات الوجه الجميل، فطرفه لا يكاد يرى شيئاً، أما طرفها فقد زانه الحور، وطرفه يتعثر ويكبو

(١) فرحات حرمانوس، الديوان، ص٥٥

(٢) المصدر السابق، ص١٩٥

وينالـه التعب من فرط القوة والجهد، أما طرفها فهو مسنون كالسيف القاطع لا يُبقي ولا يذر، وهذه الصورة التي بُنيت على قوة الألحاظ وفتكها يؤكدها بقول آخر:

ظـــن أن القلـــب عنـــه ســـلا ... رشـــأ أغـــرى بنـــا المقـــلا
كبـــدي لحظـــاه كـــم جرحـــا ... وكمثلـــي كـــم فتـــى قـــتلا
فعـــلا فعـــلاً بمهجتـــه ... بعضـــه هـــاروت مـــا فعـــلا
بفتـــور الجفـــن كـــم تركـــا ... عاشـــقاً بـــين الـــورى مـــثلا
فتنـــا الألبـــاب مـــن دعـــج ... بســـواه قـــط مـــا اكـــتحلا[1]

يذكر الشاعر هنا أجزاء العين، وكل جزء ماذا يفعل بجسمه، فالمقل كان لها فعل الإغراء، والإغراء هو المقدمة للوقوع في ما يأتي بعد، أما اللحاظ فكان لها تأثير مباشر على الكبد، فخلّفت فيه جروحاً كثيرة أدت في النهاية إلى الموت، أما تلك المهجة فكان لها فعل السحر، وطالما ارتبط السحر بهاروت في تصاوير الشعراء وتشبيهاتهم، ودلك للدلالة على قوة السحر وسطوته، ولتلك الجفون الفاترة تأثير مباشر على الحالة النفسية للعاشقين، فتجعل منهم مثلاً يسير بحديثه الركبان، أما ذلك الدعج في العين والذي تبدى ككحل زان العين ففتن العقل وجعله حائراً أبداً، هذا التأثر البادي على الجسد مرةً، وعلى الروح والنفس مرة أخرى يجعل من المحب إنساناً يائساً يغشاه الخجل والحيرة.

وتتشابه الصفات والملامح التي يهواها الشعراء في عيون محبوباتهم، فهذا الشاعر ابن النحّاس لا يني في تصوير العين على أنها فاتحة لعالم من الحُسن والجمال، وليزودنا بإيحاء آخر يختصر المرأة بعيونها التي إن صدّت تحوّل الإحساس بالجمال إلى إحساسٍ بالحزن والعربة، وليكمل خلق الصورة يعتمد على تخاطبية العيون ولغتها، فإن نظرت تلك العيون إلى صنمٍ دبّت فيه الروح وجعلته يحنّ ويتألّم، ولربما أنطقتهُ شعراً، كإنشاده {من مجزوء الكامل} :

(١) الزادي، سلك الدرر، ٤/١٤٣-١٤٤

حـــوراءُ إنْ ســـمحَتْ بكشـــ ـــفِ قناعِهـــا ملأتْـــكَ حُســـنا

وإذا اشـــتهَتْ رجعَـــتْ عليـــ ـــكَ فعـــادَ ذاك الحســـنُ حزنَـــا

لـــو خاطبَـــتْ وثنَـــاً لحـــنّـــ ـــنَ مـع الجمـــودِ لهـــا وأنّـــا[1]

تتجلى هنا أحاسيسه في جعله المرأة مصدراً للحياة بنعيمها إنْ أرادت ورغبت في وهبها، وهي أيضاً مصدر الشقاء والعربة والأحزان إن صدت وتمنعت.

وفي محاولة أخرى لبثّ الألفة بين شيئين متناقضين، يأتي ابن النحاس ببيت شعري يشبه فيه حفون المرأة بحفون الظباء التي تجرح القلوب بحدتها وتعالجها بآن :

حيـــثُ لـــي شـــغلٌ بأجفـــانِ الظّبـــا ولقلبـــي مـــرهمٌ منهـــا وجـــرحُ[2]

والظاهر أن ابن النحّاس يريد أن يعيش في حالة جمالية مع تلك العيون، فيصور نفسه على أنه عاشق منذ نشأته الأولى، وقد عايشَ العيون النجل وشهد نشأتها وترعرعها، ثم يسوق ما ساقه معاصره ابن الجزري من تشبيه العين ونظراتها بسهامٍ قاتلة تفوق سهامَ بني ثعل رمياً وفتكاً:

خلقْـــتُ صـــبّاً كأنّمـــا خُلقَـــتْ لـــه العيـــونُ الفواتـــكُ النُّجـــلُ

تـــودِعُ أحشـــاهُ مـــن كنانتِهـــا ودائعـــاً مـــا اهتـــدى لهـــا ثعـــلُ[3]

وتتحدّ لغة العيون بين العشّاق عامة، وبين الشعراء خاصة، وذلك من خلال المحاورات الشكلية التي يجريها الشاعر بين العين والنفس الناظرة إليها، حيث إننا نجد الأفكار والمضمون والصور متقاربة جداً، مما يدلّ على تأثّر متجانس ومتقارب بل ومتّفق في ردة الفعل على العين الساحرة، والنافذة، والعاذلة، والفاترة، والناعسة، وأخيراً القاتلة.

---

(١) ابن النحاس، الديوان، ص٢١

(٢) المصدر السابق، ص١٨

(٣) المصدر السابق، ص٥٩

ولا يخرج الشاعر ابن النحّاس عن مدار إحساس ابن الجزري بالجمال، فاللحاظ عنده سيف يزداد حدّةً وصقلاً كلّما ارداد الحُسن، وتفتّقت براعم الجمال، وما أشبه تلك اللحاظ بسيف بطل مقدام كابن فرّوخ وهو يدكّ رقابَ الأسود من غير رحمة {من الكامل}:

عجباً لسيفِ لحاظِ من أحببْتُهُ يزدادُ حُسناً مع طراوةِ صقلِهِ

ويظلُّ يفتُكُ بالأُسودِ كأنّما سيفُ ابن فرّوخَ بدا من جفنِهِ[1]

وكما نحل الشعراء من معين أدوات الحرب مستعيرين أجواءها وحوادثها وتأثيرها ليسقطوها على العيون والجفون واللحاظ، فإنّ ابن النحاس كان قد حذا حذوهم في هذا الباب، لا بل إنّه بلغ مدى أبعد من ذلك فأجرى مقارنة بين اللحاظ الفتّاكة وسيف ابن فرّوخ ليجعلها أقرب ما تكون إلى الحقيقة، وهذا تصوير لفتك غير مرئي بأداة فتك مرئية تعدّ مضرب مثل في الحروب، إلا أنّ هذا السيف يُحدث جرحاً بليغاً قد يندمل مع الزمن والدواء، ولكن جرح اللحاظ لا يلتئم أبد الدهر :

وعدْ عن نظرةٍ رُميْتُ بها فغيرُ جرحِ اللحاظِ يندملُ[2]

ويبدو أنّ شاعرنا ابن الحروري كان ممن وعى لغة العين وثقافتها، فتحدّث عنها حديث الصبّ المأسور بجمالها، والمفتون بلحاظها، فاتحاً آفاقاً جديدة لهذه الثقافة البصرية الممتعة، معبّراً من خلالها عن إحساسه الرقيق بالجمال، وخاصّةً عندما يجتمع بياض الوجه مع سواد العين، فتتولد طاقة جمالية تفعل في النفس ما تشاء{من مجزوء الكامل} :

أعضاءُ صبٍّ ما لهُ إلّاكِ من عينيْكِ واقِ

فالبيضُ سودُ عيونِها أمضى منَ البيضِ الرقاقِ[3]

وكان الشعراء في وصفهم للعين والتغزل بجمالها على درجات، ويعود ذلك إلى نظرة الشاعر الذوقية إلى الناحية الجمالية التي تكمن في العين، فمنهم من يرى الجمال في شدة

---

(١) المصدر السابق، ص٥٧

(٢) المصدر السابق، ص٥٥

(٣) المصدر السابق، ص١٢١

الحوَر، ومنهم من يراه في في طول الرموش وسواد الحاجبين، وبعضهم يُعجب بزرقة العين ونقائها، أما شاعرنا ابن الجزري فاستهوته المقلة النجلاء التي لا محيد عن الافتتان بها، فأثرها أثر الطعنة النجلاء التي لا برء منها إلا الموت، وأنشد متعجباً{من الكامل}:

ولـــو اكتفُـــوا بقضـــاءِ ســـحرِ عيونِهـــا لقضـــى ولـــيسَ عـــن القضـــاءِ محيـــدُ

فالمقلـــــةُ النجلاءُ لـيسَ الطعـنةُ النـــ ـــــجـــلاءُ بـي والضربـــةُ الأخـدودُ

وبطرفِهـــــا أنـــا لا براكـــبِ طرفِهـــا بـــينَ الظّعائـــــنِ هالـكٌ مجهـــودُ[1]

ومن الأوصاف التي استحسنها ابن الجزري ما يرمز إلى فتور في العين، ودبول في النظر، فتبدو العين كأنها مسهدة مريضة، وليس بها مرض، فالجمال في عين المرأة هنا يكمن في إسبال لطيف يخفيها مما يشي بشيء من الدلال والعنج يضفيان على العين جمالاً فوق جمال{من البسيط}:

حـــوراءُ ترنـــو بأجفـــانٍ مســـــهّدةٍ لـم تكتحـلْ قبـلُ إلا السـحرَ والوسـنا

والبـــينُ أوهـــى لهـــا منّـــي لواعجُـــهُ لا يصـلحُ الـروحَ داءٌ أفســـدَ البـدنا[2]

تعتمد براعة ابن الجزري في وصفه لذاك الفتور على أمرين: أولهما إحداث تلك المفارقة عبر متناقضين، عيون مسبلة مسهدة تعاني من مرض أو نعاس لكنها جمعت كل أسلحة العالم الفتّاكة، أما الأمر الثاني أراد ابن الجزري منه أن يضفي على العيون الجميلة صفة الوقار والسكينة والاستقرار إذ لا زورَ فيها ولا اضطراب ولا حدة، إنها رائقة مثل الماء العذب، وهادئة كسماء صافية.

يحاول ابن الجزري أن يبدع في ابتكار المعاني، وصياغة الألفاظ بما يثير المشاعر، ويسمو بالأحاسيس، ويتعالى بالجمال، فعندما يجعل من نظرة العين سحراً يعجز سحر هاروت عن

---

(١) المصدر السابق، ص٥٥

(٢) المصدر السابق، ص١٦٦،١٦٧

الإتيان بمثله، يصل إلى الإيحاء الجمالي الذي يعلّم الإنسان ما للحبّ والجمال من معنى {من الطويل}:

عقائلُ يعقلْنَ القلوبَ بنظرةٍ ... يعزُّ على هاروتَ فينا نظيرُها

بقومي وبي منهنَّ خودٌ أبيّةٌ ... وليسَ إباءَ الغانياتِ نصيرُها

محجبةٌ إلا عن الفكرِ والكرى ... فأمّا بوهمٍ أو بطيفٍ أزورُها[1]

لم يقف ابن الجزري كغيره من سابقيه عند وصف العين والتغزّل بها، بل تحدّث عن أثرها وفعلها في النفس، فهي عنده قاتل بلا سلاح، تطعن ببوحها قلوب المحبين، وتمتلك بجمالها نفوس العاشقين، إنها على رقّتها سيف لا يرحم:

استفتيا في قتلتي ... عيني رشأً معوَّذِ

قلتُ: اكفُفا ويلكُما ... قد قضى الأمرُ الذي[2]

فهذا النسق الجميل شكلاً وتشكّلاً، والمتمثّل بالعين يضفي على الروح حيوية ترسل الجمال إعصاراً يزوبع الأعماق، وسيوفاً تدكّ النفوس بحدها، ويعمد في كلامه: (قد قضى الأمر الذي) إلى حذف النهايات اعتماداً على ما ذكره في البداية، وتناصاً مع الآية الكريمة: ﴿قُضيَ الأمرُ الذى فيهِ تستفتيان﴾[3] للدلالة على التسليم بأمر حاصل، بعدها يتابع مع العيون ولسان حاله يقول: ليس أفتك من بيض الهند إلا الجفون السوداء، وليس هناك أشدّ قتلاً وتأثيراً من عيون تشبه عيون المها حمالاً واتّساعاً. وفي هذا المعنى ينشد{من الطويل}:

سلا عن ربا سلعٍ فأعينُ عينِها ... تجرّدُ بيضَ الهندِ سودُ جفونها

وكم عنَّ لي منهما صِوَارُ مهًى بها ... فعانيتُ حتفي كامناً بعيونها[4]

---

(١) المصدر السابق، ص٢١٥

(٢) المصدر السابق، ص٦٧

(٣) سورة يوسف، الآية ٤١

(٤) ابن الحداس، الديوان، ص٢١٩

فالعين سلاح فتّاك وسيف قاطع ووعاء سحري ينطوي على نبل وسهام، وهنا تقليدية واضحة عمد إليها ابن الجزري، ناهلاً من معجم موروث طالما أطلق النعوت ذاتها على العيون.

ولم يبخل ابن الجزري بجهد في وصف العين وتأثيرها، فجعلها مرّة وعاءً سحرياً ينطوي على سهام تصيب الجوارح، وتذكي القرائح، وتخلّف قلوباً دامية كأنها بذلك سيوف ذلك الفارس "ابن سيفا"[1]، تُعمل في الصدور فتشخنها جراحاً، يقول{من الطويل} :

كـأنّ بقلبـي مـن سـحرِ عيونهـا سيوفَ ابن سيفا في قراعِ الكتائبِ
أخـو السـطواتِ المبـدئاتِ كأنّهـا غرائبُ تبـدو في عيـونِ الغرائبِ[2]

وفي المعنى ذاته يسوق ابن الجزري أبياتاً يزاوجُ فيها بين العين التي تشبه السيف، والقدّ الذي يشبه الرمح، فتمة علاقة وشيجة بينهما، فكلاهما له فعل السلاح في سلب الحياة، ولربما كانا أشدّ تأثيراً من السلاح نفسه، لأنهما يقتلان من بعيد{من الخفيف} :

أعيـونٌ هـنَّ أم بـيضُ الصّـفاحِ وقـدودُهنَّ أم سمـرُ الرّمـاحِ
فأراهـا إن رنَـتْ أو خطـرَتْ في الحشا تفعلُ أفعالَ السّلاحِ[3]

ففي نظرات العيون، وجمال الجفون، وعبث الألحاظ، تفجير لطاقات المرأة الجمالية، وتعبير عن لطافة الحياة الداخلية التي تنطوي عليها نفس المرأة. فمن الرّقة مثلاً أن يعكس الشاعر ابن الجزري ما لتلك اللحاظ الساحرة والجفون الفاترة من تأثير ألهبَ قلوب المحبّين بالجمال، وأفاض عليهم من أحاسيس موحية بالدفء والحنان، فنراه يتغنّى بطرفٍ ساحٍ آسر، نُضِّدت

(١) هو أمير طرابلس الشام وليّ حكومة طرابلس مدة طويلة وأشتهر عنه غزوة عظيمة وغنمة جزيلة وقصده الشعراء بالمدائح وأهدوا إليه أنفس بدايع المدائح وكاد في نفس الأمر ممن تعود بالهبات الطائلة ورغب في ادخار الثناء الحسن العطايا الشاملة وأقتدى به اخوه الأمير علي وأبنه الأمير حسين وابن أخيه الأمير محمد، وله من الآثار مسجد شاه بطرابلس خلاصة الأثر ٤/٢٥٥

(٢) المصدر السابق، ص٢٨

(٣) المصدر السابق، ص٤٣

فوقه جفون طويلة تشبه ذيول الأحصنة، يلفُّ ذلك كلّه رائحة المرأة العبيرية التي أنسته همّه وحزنه {من الطويل}:

أمـــا علمَـتْ والآســـراتُ لحاظِهـا ... أســـيرةُ حجليهـا بـأنّي أسـيرُها؟

كأنّـــي مـا أبقيْـــتُ بالجفـــنِ ملعبـاً ... يجـــرّ بـــهِ أذيالَهـــا وشـــعورَها

ولا أظهرَتْـــهُ العـــينُ فيضـــاً بعبرتـــي ... فضـمّخَهُ مـن أخميصِـها عبيرُهـا[1]

ولما عبّر شعراء العرب عن قوة تأثير لواحظ العين، فرمروا لها بالنّغم الشجيّ مرةً، وبالآهاتِ التي يهتف بها المحبون في الليل مرة أخرى، وابن الجرري أراد أن يرمز للعين اللاحظة بكأسِ خمرٍ يُتيه الصحيح عن رشده، ويجعله يتخبّط في سؤالٍ لا يجد له حلاً؛ وهو ما الذي جعلني أحيد عن صوابي؟ أهي رشفات خمرٍ من تلك اللحاظ، أم ألحان عذبة من ذلك الفم الدرّي{من الطويل}:

أدارَ علينـا الخمـرَ مـن كـأسِ لحظِـهِ ... بأعـــذبَ ألفـاظٍ وكـأسِ مدامِـــهِ

فـوالله مـا أدري أمـــنْ كـأسِ خمـرِهِ ... افتضـاحِي أم من طرفِـهِ أم كلامِـهِ[2]

وفي حديث اللحاظ وسحرها يسوقُ لنا ابن الجزري تشبيهاً جميلاً يرمز فيه للحاظ بالرسول النذير الذي يعتمد على لغةٍ تصل إلى القلب فتناجيه مناحاة الصبّ، والقلب لا يملك إلا الإيمان والإذعان لها، حتى إنّ تلك اللحاظ تزيد غيمان من نظر إليها، فجمالٌ مثل هذا مخلوقٌ بعناية معبود يفوقه جمالاً. يقول في هذا المعنى{من الرمل}:

وأرســـلِ اللحـــظَ نـــذيراً وقـــد ... كلّـــمَ قلبِـــي بمناجاتِـــهِ

لـــم أســـتطعْ كفرانَهـــا إنّنـــي ... آمنْـــتُ بـــاللهِ وآياتِـــهِ[3]

---

(١) المصدر السابق، ص٢١٥،٢١٦

(٢) المصدر السابق، ص٢٢٥

(٣) المصدر السابق، ص٢٢٤

ويرتقي ابن الجزري بفهمه لسحر اللحاظ إلى جعلها معلِّلاً وسبباً يركنُ به إلى الهدوء بعد حالة نفسية احتاحته ووصفها بالمستحيلة. فالقلق ومجافاة النوم برأيه تحتاج إلى حلولٍ تتجاوز حدّ الكلام والفعل، تحتاج إلى محبوبٍ شبيهٍ بالروض النضير له خدود كالورود، وألحاظ كالنرجس، يقول{من الطويل }:

فبِتُّ به في حالةٍ مستحيلةٍ ... وإن نالَ منها القلبُ غاية حظّهِ

كحالةِ مُلقٍ عبئَهُ عنه في الكرى ... إذا انتبَهَتْ عيناهُ عادَ لبهظِهِ

يعلّلُني من فيهِ في روضِ حسنِهِ ... على وردِ خدّيهِ ونرجسِ لحظِهِ[1]

يدورُ ابن الجزري في فلك اللواحظ وسحرها، فيحاول وضع كيانٍ جمالي متعدد المعاني والصفات، وذلك من خلال نزوعه إلى المرأة المثال، فيصورها على أنها عذراء بادية النهدين، ذات عيون حوراء واسعة، وألحاظ تأخذ بمجامع النفوس والأفئدة. يقول مترنّماً {من الكامل}:

حوراءُ ساحرةُ اللواحظِ غادةٌ ... عذراءُ ناهدةُ الترائبِ رودُ

لو ناظرَتْ بنظامِ درٍّ ثنائِها ... قدماً لبيداً راحَ وهو بليدُ[2]

تكرر في غير مرّة رغبة ابن الجزري بالمرأة المرأة —العذراء- لا بل وجعلها مثالاً أعلى، ولا شكّ أنّ لهذا دلالة لا يمكن حصرها فقط بما يحيل عليه معنى العذرية من الخصوبة والشباب والطهر والعفة، بل ثمة دلالات أخرى تكمن في الوصول إلى حياة عذراء لا يشوبها الكبت والفساد والاستبداد، حياة صافية رائقة ينعم بها الإنسان بالطمأنينة والهدوء، وهنا قيمة جمالية احتماعية.

واقتران اللحاظ بطعن السهام وفتكها في غير موضع، وعند غير شاعر يشيرُ إلى وجود علاقة بينهما، ولعلّ هذه العلاقة تكمن في التأثير الذي يؤدي إلى القتل، ولكنّ أحدهما خفيّ والآخر ظاهر، ولربما بالغ ابن الجزري حين جعل اللحاظ المجردة التي تصدر عن مقلة واسعة

---

(١) المصدر السابق، ص٢٢٢

(٢) المصدر السابق، ص٥٧

لهـا لحظـاتٌ مـا أسـنّةُ قومِهـا بأسـرعَ منهـا فـي الكمـي وقوعَـا

تمـنُّ بـزورِ الطيـفِ طرفـي وإنّـهُ لـزَورٌ وإنْ كـانَ المحـبُّ قنوعَـا[1]

ونرى ابن الجزري دؤوباً في سعيه إلى رسم صورةٍ أنثوية تتناسق أجزاؤها وتتآلف لتقدم نموذجاً يُؤخذ على أنّه حقيقة جمالية لا يمكن إنكارها، فعندما يجتمع لحظٌ فاتر، ووجنةٌ صافية، وحاجبٌ كالنون رسماً، تكتمل الصورة الأنثوية الجميلة فتصبح على طبيعتها تأخذ العقول والألباب{من الطويل} :

حكـى لحظُـهُ صـاداً ولامـاً عـذارُهُ وحاجبُـهُ نونـاً لينـذرني القـتلَا

فمهمـا رنـا أو كلّمـا لاحَ صـدغُهُ وسـلّمَ إيمـاءً يجـرّدُ لـي نصـلَا[2]

وحين نقف أمام الصور والعناصر التي يأتي بها ابن الجزري، نتساءل من غير أن يكون لنا إجابة قاطعة على هذا التساؤل، هل ما جاء به ابن الجزري في غزله هو توقٌ إلى جمالٍ مجهول في أنثى منوعة؟ أم هو محاولة لكشف النقاب عن جمالٍ يمنح الخلد لمن تحلّى به، والنار لمن أدركه ولمن لم يدركه؟ أم هو استعراض فني وتصنّع شعري لما جاء به من غزل؟ ومنه ما نجد من أبيات له يزاوج فيها بين البدر والوجه، وبين الثغر والبرق، وبين اللحظ والقوس {من الطويل} :

ترى كلّ خـودٍ تطلّـعُ الخوطَ في نقا بأعـلاهُ بـدرٌ يسـتظلُّ الـذوائبَا

إذا أسـفرَتْ بسـامةً خلْـتَ بـارقاً يقشـعُ عـن بـدرِ السّـماءِ السـحائبَا

وإنْ قطبَـتْ أقسـمَتْ مـا قـوسُ حاجـبٍ بأفتـكَ منهـا فيـكَ لحظـاً وحاجبَـا[3]

وما يهمّنا على أي حال أنّ ابن الجزري كان واضح الصلة بالمرأة، واعياً لجمالها، عارفاً بمكامن حسنها، مستفيداً من الرموز والإشارات في إسقاط هذا الجمال على أرض الواقع. فعلى سبيل

---

(١) المصدر السابق، ص١٠٩

(٢) المصدر السابق، ص١٤٩

(٣) المصدر السابق، ص٣١

المثال لا حاجة عنده للسيف، يكفي القتل باللحظ، فالنفس الإنسانية في طبيعتها لا يضعفها ولا يلين من عريكتها إلا اللحاظ الفواتر{من السريع} :

أغمـــــدْ شـــبا مرهفِـــكَ البـــاترْ لا حاجـــةً بالســـيفِ للســـاحرْ

لحظُـــكَ أمضـــى منـــهُ فينَـــا شـــبا مـــا أقتـــلَ الفـــاتكَ بالفـــاترْ[1]

جميل هذا الجمع بين الثنائيات (أسفرت، قطبت) في أبيات سبقت، و(الفاتك، الفاتر)، فالرقة والفتور هما سلاحا العين، أما سحرها فجعله الشاعر بديلاً عن السيف، فما حاجة ساحر امتلك قوة السحر إلى سيف أو سهم، وهذا استعلاء روحي حديد عند ابن الجزري فبعد أن حاء بما درج عليه القدماء من وصف العين بالأسلحة الفتّاكة، عاد من حديد ليذكر السحر وتأثيره في النفس ضمن فلسفة وجدانية ارتقى فيها شاعرنا من المادي المحسوس إلى اللامرئي أو المجرد.

ونجد متفرقات في ديوانه يشبه فيها اللحظ بالظالم الجائر في ظلمه، ومرةً يجعل اللحظ فتنة تطال القلوب فتسبيها، وفي أخرى يشبّه اللحظ بقدرٍ محتومٍ لا مفرّ منه، ولا رادّ له إذا نزل. يقول{من الطويل} :

ويشـــكو فـــؤادِي لحظَهـــا وبطيئُـــهُ كما يشتكي المظلومُ من جورِ ظالمِ[2]

ويقول في موضعٍ آخر{من الكامل}:

أمضـــى مـــن القـــدرِ المتـــاحِ لواحظـــاً فمتـــى طلبْـــتَ قتالَهـــا لـــم تقـــدرِ[3]

وفتور الجفون داء معروف يصيب كل من أحسّ بالجمال، وشاعرنا ابن الجزري أُوتي القدرة على تصوير ذلك الجفن المريض، الذي يتميز بالرهافة والحساسية، فهو على دبوله يستطيع أن يكون سيفاً يدكّ النفوس، أو خمرة تُذهب بالعقول {من الطويل}:

---

(١) المصدر السابق، ص٨٤

(٢) المصدر السابق، ص١٥٥

(٣) المصدر السابق، ص٨٠

مريضـــاتُ أجفـــانِ العيـــونِ فواتـــكُ وأقتلُـــها مـا كُـنَّ مرضـى فواتكًـا

أدرْنَ علينـــا أكؤســـاً ولواحظـــاً ذواهـل للعقـلِ الصّحيح دواهِكًـا[1]

وصلت المفارقة مداها وذروتها عند ابن الجزري في وصفه لواحظ المرأة، وما تفعله في النفس من فتك وإذهاب للعقل وتغييب للوعي، فكلما زادت هذه الجفون مرضاً وفتوراً زادت قتلاً وفتكاً، وهذا تناسب طردي من النظرة العامة، عكسي من حيث العمل، إذ إنّ المرض عامة يوهن النفس فتضعف القدرة على الحركة، إلا أن زيادة المرض والفتور في العيون جعلها أكثر قدرة على الفتك والتأثير (وأقتلها ما كنّ مرضى فواتكا)، كما أن العجب العجاب هو أن يخرج الناظر إليها ولم يمسه شيء من سحرها وفتكها، وكأنّه خارج من حرب ضروس ولم يمسه أذى.

وليت شعري ما سرّ هذه الجفون الفاتنة التي هزّت وجدان شاعرنا فأفاضت قريحته بتلك المعاني الرائعة، فكأنه يحاول اختصار المرأة في عيون ذات أجفان رقيقة رقة السيف وحدته، ومقلة حوراء واسعة، ولا عجبَ بعد ذلك أن يُسحر كلّ ناظرٍ إلى تلك المنظومة الجمالية {من الكامل}:

مشـــــهورةٌ مشـــحوذةٌ أجفانُهـــا أجفـانُ أحـوى الطّـرفِ ألمـى أحـورِ

إنّـــي لأعجـــبُ مـــن ســـلامةِ نـــاظرٍ من سحرِهِنَّ وســـالمٍ لم يُسحرِ[2]

ويمضي ابن الجزري قدماً في وصف العيون وسحرها، والجفون وفتنها، جاعلاً الجفن سلاحاً بيد المرأة، إن هي أشهرته قتلت به، وإن خبّأته جعلت القلوب تدوب صبابةً إليه {من الكامل}:

حـوراءُ تنضِـي السِّـحرَ مـن أجفانِهـا عضـباً ومـا لـم تمضِـهِ لـم ينضِـهِ

لـو لـم يكـــنْ سـنّتَهُ قدمـاً مـن دمـي مـا ازدادَ قلبـي واجبـاً مـن فرضِـهِ[1]

---

(١) المصدر السابق، ص١٢٦

(٢) المصدر السابق، ص٧٩

بل نجدها أكثر من ذلك عند شاعرنا البابي حينما جعل الحاجب قوساً، والجفن سهماً، والمقلة النجلاء منيةً تصيب العاشقين فتتركهم صرعى في سكونها وحركاتها {من السريع}:

إذا رمتْنا من قوسِ حاجبِهِ ... سهامُ جفنيهِ ما بنو ثعلِ

وا رحمةَ العاشقينَ قد دهمتْ ... سهم المنايا في صورةِ المقلِ

وقدْ تفاءلَتْ من مصارعِهم ... أنْ تلافيَ بالأعينِ النجلِ[1]

فالبابي يجعل من وصف العين تعبيراً تأثرياً صادقاً لما تفعله العين الفاترة في النفس، فهي تتجه إلى القلب على أنه مصدر الولع والحب، فتتربّع على سلطانه ولا تكتفي بذلك إنما تحاول أن تزيده عداباً ولوعة، يقول {من مجزوء الكامل}:

إنّ الذي قسمَ الهوى ... جعلَ العنا لي منْهُ قسْمَا

لا سامحَ اللهُ الظبا ... بدمي فقد هدرتْهُ ظُلْمَا

فإلامَ يا ثمِلَ الجفو ... نِ وفيمَ تجفونني وممّا؟

قد تاهَ سلطانُ العيو ... نِ على القلوبِ وجارَ حكْمَا[2]

لم يقف البابي عند العين على أنها أداة البصر، وأرقى الحواس الخمس، بل تعداه إلى اعتبارها عالماً كامناً بظاهرها، وفتنة بلحظاتها، وصارعة للنفوس بنظراتها وغمزاتها. فيستعيرُ ما استعاره من سبقه من عيون الظباء التي ترمي سهاماً تصيب القلوب بمرضٍ لا برء منه{من مجزوء الكامل}:

---

(١) المصدر السابق، ص٢٢٤

(٢) المصدر السابق، ص٥٧

(٣) البابي، الديوان، ص٢١

وأنشـــــدْ هنالـــــكَ مهجـــــةً بصريعـــــةِ الأحـــداقِ تَســـمى

خلفتُهـــــا يـــــومَ النّـــــوى لسهامِهـــــا غرضـــاً ومرمَـــى

وأظنُّهـــا لـــــم يبـــقِ منـــ ـــها حـــبُّ ذاك الظّبـــيِ رســـمَا[1]

وحتى لا يبتعدُ شاعرنا فكرة أثر العيون وجمالها، يسوق أبياتاً يشعرنا فيها بجمال غزال عابث بالنفوس بشروده وورود، وبنظراته التي تشبه سيلاً من النبال التي لا مفرَّ منها إلا إليها{من السريع} :

أشـــــارِدُ يـــــا غـــــزالُ أمْ وارِدُ وعابـــثٌ بالنفـــوسِ أمْ عابـــدُ

أعنـــــدَ عينيـــــكِ أنّ أنفسَـــــنا حـبسٌ على سـيلِ نُبلِهـا الصـارِدُ[2]

إنّ البابي كان أكثر تقليدية من نظيريه ابن النحاس وابن الجزري، فتبدو تراكيبه وصوره والرابط بينهما متواترة مألوفة في الغزل العربي، فيتغنّى البابي بالعين الوطفاء التي كثُرَ شعر أهدابها وحاجبيها، هذه العين التي تستهدف العقول فتسبيها رشدها، وتجعلها هائمة لا تعرف للصواب طريقاً {من السريع}:

إلـــى متـــى لبّـــكَ مســـتهدفُ ترشـــقُهُ وطفـــاءُ أو أوطـــفُ[3]

ونراه في موضعٍ آخر يتعرّض للعين النجلاء التي اتّسع شقها، وتوزعت مساحات الجمال على جنباتها، وكأني به يقول: إن كلّ صعبٍ يهون في سبيل تلك العيون، وإنّ ما يخفف وطأة البعد، وانقضاء العهد، تذكّرُ نظراتٍ من عيونٍ قاسمت القمر جمالاً، والصحراء اتساعاً، يقول{من الطويل}:

ألا في سبيلِ الأعينِ النّجلِ ما جرى بمنعرجِ الجرعاءِ حيثُ انطوى العهدُ[4]

---

(١) المصدر السابق، ص١٩

(٢) المصدر السابق، ص٢٦ الصارد الباقد

(٣) المصدر السابق، ص٥٢ وطفاء كثيرة شعر الحاجبين والأهداب

(٤) المصدر السابق، ص٢٨

ولعلّ رؤية الشاعر البابي للألحاظ كانت مختلفةً في شكلها، قريبةً في مضمونها مما تضمّنه شعر سابقيه، فاللحاظ عنده مكائد مادتها السحر، تُنصب لمن شفّه حبّ العيون، وسحر اللحاظ، والسليم السليم من سلم من الوقوع في براثن ذلك الفخّ الأنثوي. هكذا عبّر في هذه الأبيات {من مجزوء الكامل} :

أمسي أسيرُ لحاظِكَ اللا ... ئي احتوينَ على المكايدْ
اللهُ من سحرٍ أرانا ... ثائراً في زيِّ زاهدْ
لستُنَّ أجفانَ الجآ ... ذرِ غيرَ أشطانِ المصائدْ
وأرى سليمَ شراكِكِنَّ ... هو السليمُ من الشدائدْ[1]

ويصرّ البابي على منطقه الشعري هذا، فينشغل بما تخلّفه اللحاظ بمن وقع في شراكها، لا شكّ أنه يضعف ويفتر ويصبح أسيراً لتلك اللحاظ، في حين أن تلك اللحاظ ترداد ضراوة متحاوزة الأسود قوةً وشراسة، فجاء بهذه الأبيات {من الطويل} :

أعاقتْهُ ألحاظُ الظّبا بشراكِها ... وخلفْنَهُ لم أدرِ ما حالُهُ بعدِي
ألا حاجبٌ للسّحرِ من ناظرِ الظّبا ... ألا قائدٌ للجبرِ من كاسرِ الأُسدِ[2]

أكثر البابي من ذكر السحر وتأثيره لاعتقاده أنّ السحر أشدّ وطأة من أي سلاح، على الرغم من علم الناظر إليها علم اليقين بأنها شرك وفخ يُستهلّ بالاستعذاب واللذة والنشوة، لكنه سرعان ما يميل إلى عذاب وداء ووهن لا يحد صاحبه مفراً من مكابدته على نحو قد يودي بحياته.

هذا ما جاء به شعراؤنا في وصف العيون متحاوزين المسألة الوظيفية للعين إلى مسألة أهم تكمن في أنها رسولٌ يتخطى القيود الصريحة والخفية ليعبّر عما في النفس من عشق وهيام، ورغبة وجموح، وما إحاطة شعرائنا بوصف هذا الجزء الجمالي من وجه المرأة إلا تعبير حي،

(١) المصدر السابق، ص٩٠٨

(٢) المصدر السابق، ص١٠١١٠

وتفاعل صادق عن عمق التأثر بسحر هذا العضو الفاتن الذي هيمن على أفئدة الشعراء منذ القدم.

المبحث الثالث: التغزل بالوجه والثغر.

يتفاوت شعراء الشام في العصر العثماني في وصف المرأة، فنجد منهم من أطنب في هذا الوصف، ومنهم من اختصر واقتصر، وأيّاً كان الأمر فإن كلا الطرفين حاول محاولةً جادةً للبحثِ عن صفاتٍ جسدية جديدة تعكسُ صدى التطوير والتجديد في الرؤية الجمالية للمرأة في هذا العصر عامةً.

وإيماناً من شعرائنا بأنّ الجمال يكمن في الكمال، فإنّ الجزء لم يستوقفهم لوحده، بل إنهم رأوا في هذا الجزء سبيلاً إلى الكل، وفي جمال الخاص مدخلاً إلى الجمال العام؛ لأنّ النفس تتّاقة إلى نحو الكمال، تنشده أبداً لما فيه من بعث للسكينة والنشوة واللذة الروحية، وهذا ما حدا بهم إلى ربط كل جزء جمالي في وجه المرأة وثغرها بجزء آخر، وكأنها سيمفونية الوجه يعزف كل عضو فيها لحناً عذباً يُضاف إلى لحن آخر لنخرج بمأثورة موسيقية فائقة السحر، فكان ديدنهم البحث عن عللٍ شعرية وقنوات فنية يجمعون فيها ما يناسب سمت الجمال الأنثوي، ويكشفون من خلالها ما يكتنز المرأة من حُسن وملاحة، ولذلك نراهم يحيون الجمال بعيداً عن تأثيرات ما يحيط به، ويتصورون كل عنصرٍ من عناصر جسد المرأة منعزلاً عمّا حوله، ومجرّداً عمّا عداه، وكأنّهم بذلك يصنعون صورةً تركيبيةً لكل جزءٍ من أجزائها استقلاليته الجمالية الخاصّة به.

وتتبعاً لعزليات شعرائنا في جسد المرأة، وجب علينا دراسة الوجه والثغر كبابٍ من أبواب جمال المرأة من جانب، وفرصة لدراسة ما جاء به الشعراء في هذا المجال، فإذا بدأنا بالشاعر إبراهيم السؤالاتي نجد أنه خرج في بعض الأحيان عن الصورة النمطية التي جاء بها الشعراء في رسم صورة الوجه بتفاصيله، يقول{من مجزوء الكامل}:

مـــن للثُغـــورِ مـــن الحســـا ... نِ عـــن المحابـــرِ أن تنـــوبا

وخـدودهـــنَّ تكـــونُ قِـــر ... طاســـاً لراحـــتِهِ رقيبـــا

وقـدودُهـــــنَّ يـراعـــــةٌ ... مـــن لمـــسِ أُنمـــلهِ قريبـــا

ونـواظـــرُ الأحـــداقِ أنـــ ... ـفاســاً إذا أنشـــى نسيبـــا[1]

الصورة الإبداعية التي جاء بها الشاعر هنا تكمن في تشبيهه تلك الثغور بالمحابر، والمقصود بالحبر هنا هو ذلك السائل الذي تحويه الثغور، أما الخدود فهي القراطيس الناعمة التي تكتب عليها ما تشاء، ثم يبتعد في التشبيه إلى أكثر من ذلك فيشبه الحسد الممشوق بقامته بالقلم الذي من فرط رقته تلمسه في رؤوس أصابعك فقط، وليعطي للصورة أبعادها الكاملة يصف نظرات الأحداق بتلك الأنفاس المترافقة مع الدفقات الشعرية التي تخرج من ثغر جميل، فالشاعر يحاول أن يصف الوجه والثغر ومتعلقاته بأسلوب إبداعي نجح فيه إلى حدّ ما، ثم يعود إلى الصورة القديمة فيصوغها بأسلوب جديد في قوله{من البسيط}:

بـي أغـيدٌ تشـخصُ الأبصـارُ حـينَ بـدَا ... فـي طلعـةٍ جَـلَّ مـن بـالحسنِ عـدَّلها

كـأنَّمـــا الحســـنُ لمَّـــا زانَ صـــورتَهُ ... قـدْ قال للحسنِ كنْ وجهاً فكانَ لهَا[2]

يقدّم الشاعر هنا تشبيهه بشيء مألوف عند الجميع، وهو تلك الطلعة التي تسلب أنظار الحاضرين، وتأخذ بألبابهم، فالسبب وراء هذا يكمن في الحُسن الذي انصب في هذا الوجه، لكن الشاعر ليعطي لتصويره قيمة فنية عالية تناسب جمال هذا الوجه جعل الحسن كله يتشكل على هيئة وجهها، فمادة الوجه الأساسية التي صُنع منها هي الحسن الصافي دون أن يخالطه شيء، وهذا ما جعل الأبصار تشخص عند طلعته، ولكن ثمة تأثير آخر لهذه الطلعة تكمن في قوله {من مجزوء الرجز}:

---

(١) العيني، نهضة الريحانة، ٢٩٥/١

(٢) العيني، خلاصة الأثر، ٢٨/١

جَذبَتْ محاسنُك القلوبا حتى غدوتَ لها الحبيبا

وطلعتَ من أُفقِ العُلا بدراً لخُرَّدِهِ خطيبا[1]

فالوجه لا شكّ هو عنصر الجذب الأول، وأوّل ما يُنظر إليه في المرأة، فهو مقصد الناظرين ومحطّ الإعجاب، ثم يضيف الشاعر لصورته التقليدية وهي تشبيه الوجه بالبدر لازمة فنية عندما يشبه طلعة هذا الوجه بطلعة إمام يخطب بالناس، فالجميع ناظرٌ إليه ينتظر منه الكلام، فالشعراء عامة حاولوا أن يأتوا بالصور التقليدية والتشابيه المكررة وأن يضيفوا عليها لمسة فنية، أو يضعوها في قالب حديد كي تكون أكثر قبولاً، أو ربما أكثر تأثيراً.

فمحاولة الشعراء في التحديد لم تكن على مستوى المضمود الفني للصورة، وإنما جاء على المستوى الشكلي، وذلك بمنح الصورة بعداً جديداً، كما فعل الشاعر إسماعيل حجازي في قوله{من السريع}:

طلع الْبَدْر والحبيب مَعاً فأضاء الْوُجُود والتمعا

فتعجبت إذْ رأيتهما في زمَان كِلَاهُمَا طلعا

كَيفَ بدر الْهلَال فِي زمن فِيهِ وَجه الحبيب قد سطعا[2]

يعتمد الشاعر هنا أسلوب المقارنة بين بين طلوع البدر وطلوع وجه المحبوب، فكلاهما يشع جمالاً وضياءً، وهنا الصورة عادية فطالما كانت مقارنات بين الوجه والبدر، لكن الشاعر يعطي للصورة بعداً عندما يتعجب من ظهور بدرين أو وجهين في وقت واحد، وكأنه يريد أن يسحب صفة الضياء من القمر ويُلبسها في وجه المحبوبة فقط، ليؤكد ذلك في البيت الأخير عندما جعل البدر انعكاساً لهذا الوجه المضيء، وقريب من هذا، يقول{من الطويل}:

---

(١) المحبي، نفحة الريحانة، ١/٢٩٥

(٢) المحبي، خلاصة الأثر، ١/٤٠٧

أيـا قمـراً مـن وجهـهِ طلعـةُ البـدرِ ويـا رشـأ مـن لحظـهِ صنعـةُ السِّحرِ
حكيْـتَ القـنا والبـيضَ لحظـاً وقامـةً فمن أجلِ ذا أرتاحُ للبيضِ والسُّمرِ
وحـقُّك لـولا البـدرُ يحكيـكَ طـلعَةً لما طمحَتْ عيني إلى رؤيةِ البدرِ[1]

جعل الشاعر هنا طلعة البدر من وجه الحبيب، وكأنه ينسب البدر للوجه لا العكس، كذلك يؤكد ما ذهب إليه عندما ينسب السحر إلى تلك اللحاظ، أما الجسد فيشبهه بالرماح، وعلى حدة تلك الرماح وخطورتها إلا أن الشاعر كان يرتاح لها ويطلبها، ثم يعود إلى الوجه ليضفي عليه لمسته الفنية المتمثلة بتفوقه على البدر ضياءً، وكأن هذا الوجه هو الذي استدل به الشاعر لرؤية البدر الحقيقي.

ولعل بعض الشعراء كان أكثر إمعاناً في وصف دقائق الوجه والشعر، مستعرضاً من خلال تشبيهاته قدرته اللغوية في تكثيف تلك الصورة، كالشاعر درويش الطالوي الذي يقول{من الطويل}:

فـرُبَّ فَتـاةٍ مِـن مَهـاةٍ بُدورُهـا تَجَلَّت بِداجي لَيلِ فَرعٍ لَها جَثلِ
وَأَجلَت لَنا عَن أُقحُوان مُفلَّجٍ يَرودُ بَعلٌ المسك في واضح رَتلِ
مِنَ الغيدِ بَيضاءُ التَرائِبِ طفلَة وَقالَت قَتيلي في الغَرامِ بِلا ذَحلِ[2]

رغب الشاعر في هذه الأبيات بوصف فتاة في مقتبل العمر، لها وجه مزجت فيه جمال المها بعيونها وطلعة البدر بضيائه، لينتقل بعدها إلى إعطاء الصورة بُعداً حركياً عندما وصف خصلات شعرها المائح والمتطاير من الهواء بالضوء الذي يلمع في الدياجي، ومن الممكن أن الشاعر اعتمد على انعكاس وجهها المضيء ليصور لنا شعرها الأسود في ليلٍ داجٍ وإلا فكيف سيراه متطايراً، ثم ينتقل إلى حزئية الثغر وهنا يشبهه بالأقحوان ذاكراً الصفة التي عدها العرب صفة جمالية في كون الأسنان غير متلاصقة بل فيها بعض التفرّق وذلك طبعاً لا يجعلها تخرج

(١) المحبي، نفحة الريحانة، ٦٣/١

(٢) الطالوي، ساعات دمى القصر، ٦٧/١ حثل الشعر الكثير الملتف دخل الحقد والعداوة

عن النسق الواحد الذي يشبه الرتل المنتظم لتخرج من بينها أنفاس كأنها المسك، ويتابع التشكيل اللوني في وصف تلك الفتاة الطفلة ويسبغ عليها اللون الأبيض لتكتمل الصورة عنده بأن ذلك كله جعله صريعاً دون طلبٍ للثأر من قاتله.

وللوجه والثغر عند الشاعر محمد الصالحي الهلالي شأن آخر، ربما كان أكثر تركيزاً على اعتماد المؤثِّر والمؤثَّر عليه، فيقول {من البسيط}:

كم وردة في رياض الخد قد سقيت ... ماء الحيا فلها بالسقى نضرات

بمنهل الثغر ريق ريق خصر ... حصباه تلك الثنايا اللؤلؤيات

وا لهفتاه على برد الرضاب فلها ... في القلب منه وفي الأحشا حرارات[1]

الوجه عند شاعرنا بستان من الورود التي سقاها الحياء، فأينعت خدوداً وردية نضرة، وتلك السُقيا جاءت على شكل قطرات من ثغر زانته أسنان لؤلؤية، وعلى الرغم من أن ذلك الرضاب الذي يتمناه الشاعر إلا أنه على برودته يجعل الأحشاء حرّى ويزيد من استعار نيران القلب، فالتصويرات التي جاء الشاعر بها في أبياته تعتمد على أثر الأجزاء المتعلقة بالوجه، وجعل هذا الوجه بتفاصيله مركزاً للجمال، وفي أبيات أخرى يعود إلى الصورة التقليدية في وصف الرضاب بالخمر التي تُقدم في أقداح هنّ لثغور، يقول{من البسيط}:

ويا مديراً علينَا من مراشفِه ... سلافةُ الرّاح في كاس من الثغر

لا تحبسِ الراح عمن راح ذا غللٍ ... شوقاً لورد اللمى من ريقكِ الحصر[2]

الصورة التي أراد رسمها الشاعر هنا تتكون من الثغر الذي هو الوعاء الذي يُسكب فيه الرضاب الذي شبهه بالخمر، وليضيف لوازماً لهذه الصورة جاء بفكرة جعل المراشف الملونة بلون الورود مطلقة لكل من أراد أن ينتشي بالنظر إليها أو نهل الماء منها، وما جاء الشاعر به

---

(١) الهلالي، ديوان سجع الحمام، ص١٣

(٢) المصدر السابق، ص٢٨

من هذه التشابيه يدخل ضمن تشبيه الملموس بالملموس، ويحاول أن يخرج عن هذا الإطار العام التقليدي فيقول{من البسيط}:

تبدي بديعَ فنونِ السحرِ إن نطقَت ... من كل سحرٍ للبّ المرء خلاس

يُحكى نضيدُ اللالي درّ مبسمها ... وبارقُ الثغر يحكي ضوء مقياس

لم أدرِ ما قد حوَته في مراشفِها ... هل ذاكَ شهدٌ وإلا خمرةُ الكاس[1]

السحر الذي جاءت به هذه المرأة ليس من لحاظها أو شفاهها أو رضابها، بل جاءت به من كلامها ومنطقها، هذا الصوت العذب مع الكلام المنقى بعناية كان من شأنه سلب الألباب وسرقة العقول، وليجعل الشاعر صورته متكاملة يعود إلى وصف السبب الذي جعل لهذا الكلام سحره الفتّان، فالمبسم الذي هو منطلق الكلام حوى على أسنان يحاكين عقد من اللؤلؤ رُصف بعناية، والثغر كان مشرقاً مضيئاً يحاكي ضوء الشمس جمالاً، أم المرحلة الأخيرة التي يصادفها الكلام قبل أن يطير إلى مسامع الناس فتكمن في تلك الشفاه التي حار الشاعر في معرفة ما يصدر عنها هل هو العسل بشهده، أم الخمرة المعرية بكأسها، وبعد أن أشبع شاعرنا الثغر وصفاً انتقل إلى الوجه بقسماته، فقال فيه{من الكامل}:

إذا سفرَت تلكَ الوجوهُ نواضراً ... دهشنَ عيونَ الناظرين لها دهشا

وجوهٌ كمثلِ الشمسِ في برجِ معدها ... تركنا عيون الناس من نورِها خفشا

كأنّ بهاتيك الخدودِ وقد بدت ... مضرجةً من عين عشاقِها خدشا[2]

الصورة التي جاء بها الشاعر هنا للوجوه لا تتعدى الإطار التقليدي الذي رسمه غيره من الشعراء من وصف تلك الوجوه النضرة بطلوعها ونضارتها بإشراقة الشمس ودهشة الناظرين من جمال هذه الإشراقة، إلا أن الشاعر أعطى بُعداً تصويرياً حركياً لهذه الصورة عندما جعل تلك العيون غير قادرة على الإبصار وكأنها أمام نور مبهر جعلها تغمض من شدته، ثم يصف

(١) المصدر السابق، ص٣٢

(٢) المصدر السابق، ص٣٤

القسمات التي تتمثل بالخدود، وهنا أيضاً خرج الشاعر عن الصورة التقليدية في تشبيه حمرة الخدود بحمرة الورود، فكانت حمرة الخدود في نظره من تلك الدماء المسالة نتيجة الخدوش التي خلّفتها عيون الناظرين، وأظن أن هذه الصورة أبدعها الشاعر ولم يسبقه إليه أحد في جعل النظرات سهاماً ترمي الخدود فتجرحها وتخدشها، وكل هذا يدخل في باب المبالغات التصويرية التي برع فيها الشاعر لا سيما في قوله{من الطويل }:

ذواتُ محيـا ينطـفُ المـاء رقـةً وقلـب كمثـل الصـخر لا يتعطـفُ

وريـق بـرود لـو تحسـى سـلافَه سـليم لمـا مـات السـليم المـذعف[1]

جاء الشاعر هنا بعدة صور تركيبية بسيطة ربطها بالحالة النفسية بشكل مباشر، فصاحب الوجه الجميل الذي يحاكي الماء رقةً ولطافةً، يملك قلباً بعكس ذلك تماماً، فقلبه كالصخرة الصمّاء التي لا تشعر بما حولها، مع أن هذا الشخص بطبيعة الحال يملك أسباب الحياة لا سيما بسلافة رضابه التي تعمل عمل الترياق لشخص مسموم يصارع الموت.

ومن الشعراء من كان دأبه أن يصور الوجه على أنه شيء مقدّس يحاول أن يداري جماله بذاته، كالشاعر محمد باشا عندما قال{من الكامل }:

مَـرّ إذا فَكـرت فيـهِ تَعتبـا وَإذا رَآنـي فـي المَنـام تَحَجبـا

صـادَفتُهُ فَتَناوَلـت لَحظاتُـهُ عَقلـي وَأَعـرض نـافِراً مُتَحجبـا

متـورد الوَجنـات خشـية نـاظر أَضـحى بِريحان العذار منقبـا[2]

يمزج الشاعر هنا بين الصفات الخُلقية والخلقية في تصويره، فهذا المحبوب الجميل حتى في المنام لا يتخلى عن حجابه وستر زينته، إلا أن ذلك الحجاب لم يمنع تلك اللحاظ من اصطياد القلوب، وعندما علم هذا الغزال النافر بتحكّم لحاظه في قلوب الناظر إليه ولى فارّاً متمنعاً، لكن الأمر الذي زاد من غرابة الصورة أنه كيف لهذا المتحجب أن يُبدي وجناته المتوردة، ليزيل

(١) المصدر السابق، ص٤٦

(٢) محمد باشا، الديوان، ص١٠١

الشاعر اللبس عن هذا بأن النقاب الذي غطى الوجه لم يكن نقاباً حقيقياً بل نقاباً من مادة الريحان العطر، إذن فنحن أمام صورة تركيبية إبداعية مزج الشاعر فيها بين ما هو حسي ومجرد، وأضاف إليها بعضاً من العرابة التصويرية ليحرج لنا بصورة أقل ما يمكن وصفها بأنها إبداعية على المستوى الفني، ويتابع شاعرنا تصويره متمسكاً بأدواته المتعلقة بالقناع وما يخفيه تحته فيقول{من الكامل}:

قَمَرٌ إذا حَسر القِناع مُخاطِباً ... شَخصت إلَيهِ أَعيُن الأَهواءِ

مَلَكت وِلايةَ كُل قَلب مُولع ... لَحظاتُهُ مِن عالم الإنشاءِ

إن يَخفِهِ لَيل النَوى فَجَبينُهُ ... صُبح يَنمُّ عَلَيهِ بِالأَضواءِ[1]

يعتمد الشاعر هنا على إبراز جمال الوجه من خلال ما يُحدثه من دهشة تأتي من حركة إسقاط القناع من على الوجه ليبرز ذلك الوجه الجميل الذي تشخص الأبصار من شدّة جماله، هو وجه يأسر القلوب بقسماته وألحاظه التي أبدع الخالق في تكوينها، ثم يتناول فكرة الجبين الساطع والليل الحالك، فيجعل من الجبين مصباحاً ينير ما أخفاه الظلام، وليعطي الشاعر للصورة بُعداً آخر يضيف كلمة النوى، ليبين أن البعد والهجران ما هما إلى ظلام داخلي يعيشه الإنسان لا ينجلي إلى بطلعة ذاك الجبين الساطع، ويعيد تشكيل الصورة من جديد في قوله:

مَن لي بِهِ وَالسحر ملئ جُفونِهِ ... رشأ يغار البدر مِن تَكوينِهِ

جَم المحاسن ما بدا في محفل ... إلّا وَأغضت مِنهُ أَعيُن عَينِهِ

يَكسي شَذاهُ الرَوض قَبلَ أَوانِهِ ... وَيُعير لِلساري ضِياءَ جَبينِهِ

يَهفو بِهِ مَرح الصِبا فَتخالَهُ ... نَشوان مِن حَرَكاتِهِ وَسُكونِهِ[2]

---

(١) المصدر السابق، ص١٠٤

(٢) المصدر السابق، ص١٤٤

فمشهد الجفون وارتباطها بالسحر، والجسد وارتباطه بالغزال من حيث التكوين الرشيق، وسلبه للألباب والعقول عند طلعته، وما يمنحه من عطر يتضوع عند تثني الجسد الفتيّ والذي يشبه في تثنيه سكران خامرته نشوة بخمرة معتّقة، ينضوي على تكرار في الصورة على المستوى التصويري، لكن ما جاء به الشاعر من شيء جديد يكمن في جعل عطره يسبق الربيع ليكسي الروض ألواناً ورائحة زكية، وفي الجبين الناصع منارة للساري الذي يريد أن يهتدي إلى الطريق، ويذهب إلى أبعد من ذلك عند رسم الصور المتتالية في قوله{من الخفيف }:

وَغَـــزال كَناسِـــهِ المُـــرّانُ ... مـا لِقَلـب مِـن مُقلَتيـهِ أَمـانُ

ذي نَـواس كَأَنَّهـا ظُلمـة الشـر ... ك وَوَجـــه كَأَنَّـــهُ الإِيمـــان

فَكَأَن العذار في صَفحة الخـ ... ـد كَفور في جيـدِهِ قُرقـان

وَكَأَنـــا مِـــن أُنسِـــهِ وَمَحيـــا ... هُ بِـــرَوض تَظلنـــا الأَفنـــان

خَـدُّهُ الـوَرد وَالبَنَفسَـج صَـد ... غاه لِعَيني وَثَغرهُ الأُقحُوان[1]

يعتمد الشاعر منحك على غريب الألفاظ والتشابيه وحتى الشخصيات ليصنع الفارق بين ما يصفه وما يوصف به، فهذا الغزال يبيت في لجة من الشجر تحميها الرماح اللدنة، وهذه الرماح هي النظرات المرسلة من المقلتين فلا تشعرك بالأمان إطلاقاً، ثم يستحضر الشاعر شخصية ذي نواس اليمنية الذي عُرف بظلمه وبطشه ليوضح الفارق بين هذا الظلوم وبين النقيض تماماً والمتمثل بالوجه الذي تشعر أن الإيمان يطفح منه، ثم يأتي بصورة غريبة تتمثل في ذلك العذار المتدلي على صفحة الخد فيتشبههما بالكافر الجاحد الذي يضع القرآن في حيده، وكأنه يحاول أن يصنع من المتناقضات مفارقات تصويرية من شأنها إبراز قدرته على تتبع الجمال في كل مناحيه، فالمحبوب بنظره غادة متكاملة إن شئت جلست في ظل أنسه وحيائه فهما كالأشجار الوارفة، وإن شئت رأيت كل أشكال الورود والأقحوان في خدوده وصدغيه وثغره، ومن اعتماده أيضاً على المقارنات قوله{من الوافر }:

---

(١) المصدر السابق، ص٢٣٥

يُـدير عَلـيَّ كاسـات الحميـا ضَـحوك السـنِّ بَـراق المَحيـا

إذا ذَكَـرت صِـفات الحُسـن مِنـهُ فَمـا سُـعدى وَمـا أَسـما وَميّـا

يَقـول الـوَرد فـي خَديـهِ هُبـوا إِلى اللـذات قَبـل الفَوت هَيا[1]

يشارك الشاعر حركات الوجه في رسم الصورة، بحيث زادت تلك الضحكات من جمال الثغر وبالتالي جمال الوجه فجعلته ساطعاً برّاقاً، هذه الصفات التي اكتسبها الوجه بزّت جميع النساء اللواتي تغنى الشعراء بجمالهن، ثم يحاول أن يستنطق الخد المتورد فكأنه يدعو الناظرين إليه إلى الإقدام ونهل اللذات منه قبل الفوات، ولعل من جميل شعره ما قال{من الكامل}:

وَمُهفهـف لَـولا عَقـارب صَـدغِهِ لَتناهبـت وَجناتُـهُ الأَلحـاظ

طارحتـهُ ذكـر الهَـوى وَعَـواذِلي لا راقـدون وَلا هُـم أَيقـاظ

نُبـدي الحَـديث وَلا حَـديث كَأَنَّما أَلحاظُنـا مـا بَيننـا أَلفـاظ[2]

جعل الشاعر من الحسد المهفهف هنا مدافعاً عن بعضه، فتلك الذوائب لمتدلية على الأصداغ تشبه العقارب التي تحرس الخدود من عيون الناظرين إليها، وهذه صورة لم نرها في شعر الأقدمين، ويزيد الشاعر على هذه الصورة كيف أنه كان يخشى أولئك العذال الذين لم يتبين هل هم راقدون فيستريح من مراقبتهم، ولا هم أيقاظ فيتجنبهم، لذلك عمد إلى السكوت وترك العيون تتحدث كما تشاء بالغمز تارة، وبالتلميح تارة أخرى، ويكرر الصورة في قول آخر{من مجزوء الرمل}:

يـا مُعيـر البَـدر حُسـناً فـي دُجـى اللَيـل البَهـيم

وَقَضـيباً مِـن نَسـيم فـي قَميـص مِـن نَعـيم

أَنـتَ أَشـهى لِفُـؤادي مِـن شِـفاء لِسَـقيم[3]

(١) المصدر السابق، ص٢٣٧

(٢) المصدر السابق، ص٢٧٤

(٣) المصدر السابق، ص٢٧٦

اعتمد الشاعر هنا على عكس الأمور، فالبدر بضيائه ونوره يستعير من الوجه إشعاعه في الليالي الداجية، وليبرز رقة الجسد التكوينية جعله قضيباً من نسيم يغطيه ثوب من نعيم القصد منه هو تبيان مدى رفاهية وحياته المترفة، لهذا كان غاية الشاعر وأقصى أمانيه، فهو حاجة تزيد عن حاجة السقيم للدواء، ومثال ذلك أيضاً في نسب الأشياء إلى الوجه قوله{من الكامل}:

شَمس الضُحى وَأَهلة الأَعياد ... لَضِياء وَجهِكَ أَحسد الحُساد

وَإِذا شَدا بِكَ مُطرب في مَجلس ... رَقَصت لَكَ الأَرواح في الأَجسادِ

جَرَّدت مِن سحر العُيون صَوارِماً ... فَأَبَت سِوى الأَكباد مِن أَغماد[1]

لم تستعر الأهلة ولا الشموس الضياء من هذا الوجه، وإنما وقفن موقف الحاسد منه لتفوقه عليهن ضياء ورفعة، وهذا ما ارتكزت عليه فكرة الشاعر، أما ما جاء بعد ذلك من رقص الأرواح طرباً بإنشاده، أو وصف اللحاظ بالسيوف المجردة من أغمادها فهي تصاوير مكرورة جاء بها الشاعر ليزيد من القيمة الفنية لأبياته.

وصورة الوجه الذي يشبه الشمس لم تغادر مخيلة الشعراء، فها هو الشاعر أبو الطيب الغزي يقول في وصف المحيا{من الطويل}:

وفي الصدرِ بدرٌ فيه لم تحظَ أعين ... ولا صورته للنفوسِ قلوب

محياهُ روضٌ ناضر في نثيره ... نظائمٌ منها باهرٌ وعجيب

قناة عليها للشموسِ مطالعٌ ... ومركزُها دونَ الإزار كثيب[2]

أراد الشاعر أن يخرج بصورته قليلاً عن باقي الشعراء، فوصف الصدر بأنه هو البدر، وهذا وصف تخييلي بطبيعة الحال لأن نساء تلك المرحلة كن على درجة عالية من الحشمة بحيث لا يمكن أن يكشف شيء من أحسادهن لذلك نراه يستدرك فيقول إن هذا الصدر أو الصورة

(١) المصدر السابق، ص٢٩٨

(٢) المحبي، خلاصة الأثر، ١/٨٧

عامة لم تنلها أعين الناظرين، فالذي بدا هو الوجه الذي شبهه بالروض الذي نثر جماله فأبهر وأعجب الناظرين، وليس هذا فحسب فذلك المحيا كان يعلو جسداً أهيف يشبه كثيب من الرمل الذهبي فبدا كالشمس في طلوعها، وكذلك نجد في قوله{من الكامل }:

شفعَت ذوائبه الدّجى وجبينهُ بهرَ الهلالَ عشية الإفطارِ

صدع الدّجنة فاريا ديجورها عن بدرِ تمّ مشرقُ الأنوار

وافترّ يبسم عن ثنايا وامضٍ بلآلئ نسقِ النّظام صغار[1]

رسم لصورة الذوائب التي أحالت الظلام ضياءً، أما الهلال بنوره فابهر من طلعة الجبين الغر، وهنا أضاف الشاعر لمسته الإبداعية عندما اختار وقت الهلال عشية الإفطار في إشارة واضحة إلى أن جميع الناس كانوا يترقبون هذا الهلال ليعلنوا إفطارهم كترقبهم لطلعة صاحب الجبين، وعلى الرغم من شدة سواد ذلك الليل الداجي إلا أن الوجه بضيائه قشع تلك الظلمة وأحالها نهاراً مشرقاً، ساعده في ذلك لمعان حبات اللؤلؤ التي لاحت عندما تبسم، فبدت بنسق منتظم كعقد أحاد الصانع رصفه وانتقاء حبّاته، وهذا ما جاء به أيضاً عندما قال{من البسيط}:

يفترُ عن مثلِ نظمِ الدرّ أتقنَه بحسنِ تأليفه في النظم متقَنه

عابُوا كبارَ ثنايا فقلتُ لهم الدرّ أكبرَه في العين أثمنُه[2]

يأتي الشاعر بنفس الصورة في تشبيه الأسنان باللؤلؤ المنظوم، الذي أبدع صانعه نظمه، إلا أنه أضاف شيئاً جديداً يتمثل في إشارة الناس إلى كبر هذه الأسنان، إلا أن الشاعر وجده شيئاً جميلاً، إذ إن الدرر كلما كبرت كانت أكثر جمالاً وثمناً، وله يصف الوجه بقسماته{من الكامل}:

---

(١) المصدر السابق، ١/٩٠

(٢) المصدر السابق، ١/٩٠

لله مـــن أجفـــانِ جـــؤذر كلـــة يرعـــى الحشَـــا بـــدلا عـــن

يطفـو النعيمُ على غرارة وجهـهِ الحـــــــــــــــوذان

متوضّـح القسـمات يبـرح خالبـاً فتـرف منـه شـقائقُ النعمـان

الفكرة التي أرادها الشاعر من خلال ما جاء به من تشبيهات، أن جمال الوجه شيء متكامل بين أعضائه وقسماته، فالأجفان التي تشبه أجفان البقر الوحشي تفعل في الأحشاء ما تفعله النار في الجزل اليابس، وقد جعل الشاعر الوجه مرآة تعكس حالة الترف والنعيم الذي يعيشه المتغزل به، فتلك القسمات من الواضح أنها تشبه شقائق النعمان برقتها وحمرتها، هذا الوجه شكل عنصر جذب تشعر أنك عندما تنظر إليه قد أخذ بمجامع قلبك وروحك، ولعل قمة التصوير عند شاعرنا في قوله{من الكامل}:

خالسَـــته نظـــراً أو كـــانَ مـــوردا فـــازداد حتـــى كـــادَ أن يتلهبـــا

انظـــرْ إليـــهِ كأنّـــه متنصـــلٌ بجفونـه مـن طـولِ مـا قـد أذنبـا

وكـــأنّ صـــفحةَ خـــدّه وعـــذاره تفاحـــةٌ رميـــت لتقتـــل عقربـــا[2]

يتبادر إلى الأذهان عندما نقرأ هذه الأبيات قول أبي نواس:

يزيـــدك وجهـــه حُســـناً إذا مـــا زدتـــهُ نظـــرا[3]

ففي حالة العشق من الطبيعي جداً أن تجد جمالاً متجدداً كلما نظرتَ إلى وجه من تحب، لكن شاعرنا أراد أن يمنح الصورة بعض الحيوية، فجعل المحبوب يداري هذا الوجه لا لسبب إلا لأنه كان يشعر بالذنب من شدة ما جعل محبه يعاني ويكابد، ثم يأتي بصورة إبداعية طريفة يعبر من خلالها عن مدى إعجابه بجمال هذا الوجه رغم كل الألم الذي تسببه، فيشبه تلك الخصلات المعقوفة من الشعر على صفحة الخد بالعقرب الذي باغتته تفاحة -أي الخد- فقتلته.

---

(١) المصدر السابق، ١/٩٢

(٢) المحبي، خلاصة الأثر، ١/١٣٧

(٣) أبو نواس، الديوان، ص١٢٢

ولربما ربط الشعراء بين الصفات الحسية والمعنوية، بحيث إنّ من يمتلك صفات حسية محددة فإنها تسبغ عليه صفات خُلقية معينة، كما قال الشاعر عبد الرحمن الهلول{من البسيط}:

لمياءُ دقت خصالاً من لطافتها ... أواهُ لو رمقت نحوي برأفتها

ندى المحاسنِ يهمي من ترأفها ... خفيفةُ الروحِ لو شاءت بخفتها

تقفو النسيمَ لعافت نحوهُ شيما

فضيةُ اللون ما أبهى وأظرفها ... شفاهُها اللعس ما أحلى مراشفها

أعيت محاسنُها الغراءَ واصفها ... رخيمة الدلّ لو ألوتْ معاطفها

رقصاً على الماءِ ما ندى لها قدما[1]

فالشاعر يفتتح مخمسته العزلية بصفة خاصة بالشفاه تُطلق توصفُ بها المرأة ككل، وهي الشفاه اللمياء وكأن هذه الشفاه قد انعكست على داخل المرأة فجعلتها تفيض رقّة ولطافةً، ثم يُسبغ على نظراتها نوعاً من الرحمة بالناظرة إليه وهذا نادراً ما أتى الشعراء به، فديدن الشعراء أن يصفوا نظرات المرأة بالسهام القاتلة، أو بالسيوف التي لا تعرف الرحمة، وهذا أيضاً ما أكسبها صفات الرحمة الداخلية التي تبدّت حلية في حركاتها وسكونها، وليزيد من حالة الإقناع التصويري يشبه تلك الرقة والخفة بالنسيم الهادئ اللين، والذي مع خفته وهدوئه يُحدث ندبات في الأرض الصلبة، ويتابع في زخرفته الفنية فيسبغ اللون الفضي على بشرة المرأة وكأنه أراد أن يجعل هذا الجسد أيقونة من فضة، ويُداخل بين الصفات الجسدية والروحية فيصفها بالظرافة والدلال، ويعود إلى شفاهها التي أسرته بسوادها الباطني، ومن هنا نرى أن القيمة الجمالية هي نفسها عند الشعراء في التغزل بالشفاه اللمياء التي داخلها سوادٌ أو سُمرة، كل هذا الصفات المجتمعة جعلتها فوق وصف الشعراء لها، حتى إن حاولوا وصفها لن ينالوا أو يستوعبوا محاسنها، تماماً مثل جسدها اللين الطري وبشرتها التي تتمتع بنعومة مفرطة لا

(١) المرادي، سلك الدرر، ٣/٢١٦

يمكن لحبات الماء أن تعلق بها، وهنا نلحظ اللمسة الإبداعية في الصورة التي جاء بها الشاعر، ونراه يبدُع في رسم صورة الخد والخال في قوله {من الكامل}:

ظنّوا العذارِ بخد ميمون الحلي نبتا على وجناتِه قد بانا

لكنّ عنبرَ خالِه مذ فُت في جمرِ الخدود بها آثار دخانا[1]

يعتمد الشاعر في رسم صورة الخد وأطرافه على التشابه والتشاكل الذي يأتي من عدم قدرة العين على التمييز بين الأشياء المتشابهة، فالناظر لذلك الوجه يشعر بأن السواد الذي شاب الخد تشكّل من الشعر الأسود النابت في صفحته، لكن حقيقة الأمر تختلف تماماً، إذ إن هذا السواد هو شامات سوداء تشبه حبات العنبر قد نُثرت بشكل متناسق في الحدود الحمراء التي تشبه الجمر فانطفأت وأحدثت بعض الدخان عند انطفائها فتغيّر لون الخد على هذا النحو، ومن الممكن أن مثل هذه الصورة قد طرقها كثير من الشعراء لكن شاعرنا أراد أن يُضفي عليها لمسة فنية جديدة متمثلة بالدخان وتأثيره في لون الخد.

ومن الشعراء من كان أكثر مباشرة في تغزله بالوجه والشعر كالشاعر مصطفى السفرجلاني الذي قال {من الوافر}:

إذا بدَت الخيامُ بدارِ سعدى ولاحَ البدر في أفقِ التمام

وشمت البرقُ يلمعُ من ثغورٍ كغمز عيونِ سكان الخيام[2]

الشاعر في صورته التي رسمها تماسى تماماً ذِكر الوجه وتشبيهه بالبدر، بل ذكر البدر الحقيقي في قبة السماء وكأنه أراد أن يُسقط كل صفات البدر على الوجه فيجعلهما شيء واحد لا يمكن التمييز بينهما، كما فعل في صورته الثانية التي جعل البرق فيها نابعاً من افترار الثغر عن تلك الأسنان اللؤلؤية مما أوحى ببريق له مصدر ثانٍ هو العيون التي ترسل هذا اللمعان مع كل رفّة جفن، وهذه صورة قلما نجدها في الشعر العربي.

---

(١) المصدر السابق، ٣١٧/٢

(٢) المحبي، خلاصة الأثر، ٢٢٣/١

أما الشاعر جرمانوس فرحات فقد حمل تشبيهه طابعاً فلسفياً رمزياً عندما وصف الوجه في قوله{من الطويل}:

هي الشمسُ في التأثيرِ والبدرُ في الضيا هي الكوكب الدريُّ في السبعةِ الشهب

هـي الحجـرُ المرمـوزُ فـي كيميائِنـا رآه حكـيمُ القـوم مـن سـالفِ الحقـب

هـي الـدرة البيضـاء فـي العـرش سِـرُّها إذا اهتزَّ ذاك العرش قالت له حسبي[1]

يجعل الشاعر من المرأة أيقونة للضياء الدي يؤثر في النفوس، فهي كالشمس في تأثيرها على الأرض والخلائق، وكالبدر في إشعاعها الفضي، بل تتعدى ذلك بمراحل فكأنها كوكب دري أحاطته سبعة من الشهب، وهذا رمز واضح لرفعة مكانة المرأة وتصويره على أنها شيء مُصان تماماً كالحجر الذي حمل نقوشاً من الصعب فكّ رموزها، وهنا إشارة واضحة إلى السعي في معرفة كنهها وجوهرها، لأن سرها يرتبط بأسرار الله في عرشه، وما هي إلا دُرّة بيضاء في ذلك العرش.

فمن الملاحظ من هذه التصاوير التي حملت الطابع الرمزي أن الشاعر أراد أن يرسم المرأة على أنها كائن يختلف عمّا صوره الشعراء في سفوره ولباسه وغنجه وصده وبدله وعير ذلك، بل هو كائن تكتنفه الأسرار، وتحيط به الألغاز، وما إشراق وجهه إلا انعكاس لدواخله.

ولم يقف ابن النحّاس عند حدّ تشبيه وجه المرأة بالشمس أو القمر، بل تعدّاه إلى أبعد من ذلك بكثير، فالبدر لا يملك الجرأة على ادّعاء الجمال أمام ذلك الوجه، والشمس تتمنى الهبوط إلى الأرض لتقتبس شيئاً من جمال داك المحيّا. ونستطيع القول إن وعي ابن النحاس الفني هو الذي أعطى وحدانه الشكل الذي يستطيع من خلاله نقل إحساسه بالجمال إلى كل من قرأه وسمعه. يقول مضمناً شعره شطراً من أشعار الشيح الرئيس{من الكامل}:

---

(١) فرحات جرمانوس، الديوان، ص٥٦

لا يـدّعي بـدرٌ لوجهِـكَ نسبـةً فأخـافُ أن يسـودَّ وجـهُ المـدّعي
والشـمسُ لـو علمَـتْ بأنَّـكَ دونَهـا هبطَـتْ إليـكَ من المحلِّ الأرفعِ[1]

هذا هو واقع ابن النحاس كما عهدناه، يستسلم للذّة خواطره وتخيلاته فيصوغها مواقف وصوراً تدلّ على حسٍّ مرهف، وشعورٍ عميقٍ بالجمال. فها هو يأتي بخدود وردية يشعّ منها النور الذي يحول دون إمكانية النظر إليها، ولكن الجمال يخفف من حدّة ذلك النور كالشمس يسهل النظر إليها إذا كانت محتجبةً بين الغيوم، فيقول معبّراً {من الكامل}:

ومـوردُ الوجنـاتِ شـمسُ جمالِـهِ لمـا بـدا غبـرَ الضيـاءُ الأعينَـا
خـطَّ الجمـالُ بعارضيـهِ أسـطراً فغـدا بهـا نظـري إليـه ممكّنَـا
كالشـمسِ تمنعُكَ اجتلاءَكَ وجهها فإذا اكتسَتْ برقيقِ غيمٍ أمكنَا[2]

جعل ابن النحاس من صياء وجهها طارداً لكل عتمة وظلمة، فوجهها بذلك متفوق على الشمس لأنّه لا يعرف الغروب، ومتقدم على القمر لأنه لا يعرف الأفول، إنّه نور أبدي.

وأهمّ ما يعتمد عليه ابن النحاس في إقناعنا بجمال الوجه وحسنه، هو قدرته على تزييه بما في الطبيعة من عناصر جمال، إلى درجة يجعلنا نشعر بأنّ البدر ووجه المرأة شيءٌ واحد، وأنّ الخدّ واللازورد تحفة متماثلة، وأن الوجنة والذهب سبيكة واحدة، يقول{من المنسرح}:

يا بدرُ كما جئْتَ للحسانِ ختامَاً المسكُ ختاماً أتى لحسنِ محيّاكْ
أقسـمْتَ بسطرٍ كـاللازوردِ بخـدٍّ كالعسجدِ خلتُهُ وجنتاكَ فحلّاكْ[3]

(١) ابن النحاس، الديوان، ص٥٥

(٢) المصدر السابق، ص٩١

(٣) المصدر السابق، ص٦٩

فيحاول ابن النحاس الهروب من سطوة النسيج الجمالي الذي ضربته الخدود الحريرية، والتي تتشابك خيوطها كتشابك ضوء الشمس طاردةً ظلام الليل البهيم، يقول واصفاً{من السريع}:

ومعـــذّرٍ صفحـــاتُ وجنتِـــهِ كالشـمسِ فـي حُلـلِ الـدّمقسِ
حيّـا فقلْـتُ الشـمسُ قـد طلعَـتْ لـيلاً لمـا شـاهدتْهُ مـن أُنـسِ[1]

ونستطيع القول إن ابن النحاس في رؤيته الجمالية استطاع أن يخلط بين القدرة المجازية للشعر وركيزته الخيالية، فعبّر عن جمال الخدّ بأدوات سحّرها لتعكس الجمال ذاتها، وذلك من خلال تشبيهه بقطعة من فضّة انطبع عليها ظلّ نبات منعكس عبر بركة ماء صافية كالمرآة، يقول{من الخفيف}:

انظـرْ إلـى البركـــةِ التـي تتـرا ءَى لمحبّـي الريـاضِ كـالمرآةِ
تـرَ خـــدّاً مثـلَ اللجـينِ تحلّـى بعـــذارٍ مـن انعكاسِ النّباتِ[2]

ثم يأتي ابن النحاس بأمرٍ يسترعي الانتباه، وذلك عندما يرسم حدوداً للجمال بالقوة، ويسقط هذا الأمر على الحدود فيشبهها بشجرة ذات أشواك تؤدي كل من حاول العبث بها، بل تجاوز ذلك إلى المرأة ككلّ فهي أشد ما تكون عندما تضرب سلطانها على القلب فتقلب الجمال إلى عذابٍ وحرقة. يقول في ذلك{من مجزوء الكامل}:

مـــن رامَ يعبـــثُ بالخـــدو دِ فـــدونَها فـــرطُ القتـــادِ
وحـــذارِ مخضـــوبَ البنـــا نِ إذا تمكّـــنَ مـــن فـــؤادِي[3]

وبعيداً عن الترميز نجد الشاعر مكي الجوخي يصف تقاسيم الوجه الدقيقة بقوله{من البسيط}:

---

(١) المصدر السابق، ص٩٠

(٢) المصدر السابق، ص٥٥

(٣) المصدر السابق، ص١٧

ويلاه من رشأ تهفو النفوس له حلو الشمائل يسبينا بطلعته

نسجَ بعارضِه أم أحرف رقمت فوقَ اللجين فراقَت حسنَ بهجته

كأنّما نملةٌ مشت أناملها على مدادٍ فدبّت فوق وجنته[1]

يفتتح الشاعر الأبيات بتصوير طلعة المرأة التي تحاكي الغزال رشاقة فتسبي العقول، وهذا طبعاً لا يقصده الشاعر بحد ذاته وإنما هو لازمة لصورته التي يصور فيها قسمات الوجه والتي بدأها من صفحة الخد فأسرته تلك الشامات السوداء الواقعة على صفيحة من فضة، ليترك كل ما عداها ويتساءل عن كنه هذه الشامات التي تحير في أن تكون أحرفاً قد رُسمت بإتقان على هذا الخد، أما أنها تشبه طرق نملة عاصت قدماها في حبر سائل ومشت على الخد فبقيت آثارها، وهنا نجد صورة إبداعية طريفة جاء بها شاعرنا لتصوير بعض من تفاصيل الوجه، وشيء تغنى به الشعراء كثيراً وهو الخال أو الشامة، وله في أخرى يتحدث عن عامة تقاسيم الوجه، فيقول{من البسيط}:

أقسمتُ بالدرّ من ثغر وما نسقَا والخالُ من خدّه الباهِي وما عبقا

وليلُ شعرٍ على الأجيادِ منجدلُ وبارقٌ من ثناياه لقد برقا

ذو مبسمٍ برد قد راقَ منهله والمسكُ من طيبِه الفوّاحِ قد نشقا[2]

الشاعر هنا اعتمد الطريقة السردية في ذِكر أقسام الوجه مع بعض الإشارات الجمالية التي ترتبط بها، فالأسنان عنده حبات من الدر المتناسق، والخال في خده نقطة من عنبر يتضوع ريحها في كل مكان، أما الشعر فهو ليل حالك انحدل وانسدل فعطى الرقاب، ومن هذا السواد لمع الثغر مفصحاً عن أسنان بيضاء سبق ذكرها، ويقف الشاعر بعدها عند الثغر

(١) المرادي، سلك الدرر، ١٣٢/٤

(٢) المصدر السابق، ١٣٣/٤

ليصف هذا المبسم وما حواه من ريق عليل رائق أخذ المسكُ منه طيبه ورائحته، ومن الصور التقليدية له قوله{من البسيط}:

مقسمُ الوجهِ منه البدرُ مفتضحُ ... أنى يضاهيه بدرٌ تمّ واتسقا

فاقَ الحسانَ سنى من نور غرّته ... فلاحَ في بدر تم فوقَ غصن نقا[1]

فالبدر كما يرى الشاعر لم يصل إلى المرحلة التي وصل إليها جمال هذا الوجه، ومهما كان جمال وضياء هذا البدر إلا أنه لن يضاهيه نوراً واتساقاً، ولم يتعلق الأمر بالبدر فحسب، فتفوق هذا الوجه في الجمال والحُسن جاء على مستوى البشر أيضاً، هذا الجمال تبدّى من امتلاكه لوجه مشرق القسمات ممتدود على جسد يشبه غصن النقاء بالرّقة واللطافة.

ومن الشعراء من نهج هذا النهج في إظهار تفوق من يحب جمالاً على الأشياء المادية أو على غيره من أقرانه، ومنهم الشاعر إبراهيم الأنطاكي الذي يقول{من الطويل}:

هويتُ رشاً حازَ الجمال بأسره ... له طلعةٌ فاقَت على شفق الفجر

تحيّر فيه الواصفون لحسنهِ ... وقالوا عجزنا عنه بالفكرِ والذكر

فقلتُ لهُم هذا الذي صح أنه ... كما شاعَت الأخبار في البرّ والبحر

تراءى ومرآة الزمان صقيلةٌ ... فآثر فيها وجههُ صورةَ البدر[2]

يعتمد الشاعر الأنطاكي على المبالغات التصويرية عندما يجعل الجمال كله في وجه من أحبّه، فيصف طلعته البهية بأنها فاقت إشراق الفجر نوراً، وهذا ما جعل كل من نظر إليه يقع في حيرةٍ عند النظر إليه فيعجز أن يحاري جماله بألفاظه وشعره، لكن الشاعر كان على دراية تامة في الأمر، فما وجهه إلا انعكاس حقيقي لصورة البدر، فالملاحظ أنه من الممكن ألا يكون هناك كثير من الإبداع في مثل هذه التصويرات، ولكنها محاولة حثيثة من قبل

---

(١) المصدر السابق، ١٣٥/٤

(٢) العري، الكواكب السائرة، ١١١/١

شعراءنا لإبراز القيمة الفنية للأشياء التي يقومون بوصفها، وهذا بحد ذاته يُحسب لهم على أي حال.

والشاعر ابن الجزري –كما ذكرنا– من الشعراء الذين اعتنوا بوصف الوجه وما ترك جماله من أثرٍ في شعرهم، فنراه يضع المقاييس الجمالية في تشبيه وجه المرأة بالقمر أو الشمس في استدارته ونوره، ليدلّل بذلك على التمام والكمال، ويأتي بصورة الألحاظ ليخلق حالةً من التآلف الذي يؤدي إلى الانسجام الجمالي بين ملامح الوجه، قائلاً{من الطويل}:

منيرُ المُحيّا كلّما شمْتَ وجهَهُ ... أعادَ إليكَ الطرفَ حدَّ كليلِ

كذا الشمسُ مهما شامَها المرءُ لم يعدْ ... وإنْ صحَّ منْهُ اللحظُ غيرَ عليلِ[1]

لا يخرج ابن الجزري عمّا سار عليه الشعراء من الأوصاف الجمالية التي تتعلق بوصف الوجه وتشبيهه بالفجر الذي يجلي الظّلمة، أو بالبدر الذي يتلألأ نوراً، ونراه يُطعّم وصفه هذا بإضافة عنصر جمالي آخر إلى الوجه وهو الشامة التي تكوّنت من مسكٍ أو عنبر وذابت في أسيل خدٍّ ناصع{من السريع}:

مذْ خطَّ آياتِ عذارٍ لهُ ... نقطَها من مسكِ شاماتِهِ

ولاحَ في أصداغِهِ وجهُهُ ... كأنّهُ البدرُ بهالاتِهِ[2]

ويسوق ابن الجزري في غير موضع بيتين يصبّان في الموضوع نفسه، فبعد أن يبالغ في وصف الحسن بتشبيه الوجه بالبدر من حيث استدارته وضياؤه، يؤكّد عصي هذا الوجه على من أحبّه وشُغف به. فهكذا الجمال إما أن تكون طريقه صعبةً محفوفةً بالمخاطر، وإما أنّه لا يدوم على حال فسرعان ما تنقضي لذّته. يقول مقترباً من هذا المعنى{من الطويل}:

كأنّكَ بدرُ التّمِّ يبدو لناظرٍ ... ولا يُحسنُ المسرى لعلياهُ رامِقُه[3]

---

(١) ابن الجزري الديوان، ص١٤٩

(٢) المصدر السابق، ص٢٢٤

(٣) المصدر السابق، ص١٩١

ويؤمن ابن الجزري بفكرة عدم وجود مقاييس مطلقة للجمال، وأهمّ ما يحقق للأنثى جمالها هو مدى تقبّلها للأشياء التي نسقطها عليها من نثريات الطبيعة. وهنا يقدم شاعرنا مجموعة من الإسقاطات الجمالية والمقارنات الخيالية، فيبدأ بالوجه الذي يقطر حياءً فيشبهه باللّثم الماطرة، ثم ينتقل إلى اليدين اللتين تشبهان الربيع بنضرتهما وبهائهما، وهنا ربط جميل بين قيمة الجمال وقيمة الخير اللتين يحملهما كلّ من الربيع والمطر. وعلى الرّغم من ذلك فإن هذه الأشياء ليست للّمس إنما هي كالزهور الجميلة للناظر، ولكن إذا أردت لمسها أصابتك أشواكها بأذًى كبير {من الطويل}:

وقد قابلَتْنا أوجُهُ السّحبِ بالحيا ... ومدَّتْ لنا أيدي الربيعِ درائِكَا

لها زهرٌ غضٌّ نضيرٌ لناظرٍ ... وإنْ لمسَتْهُ راحةٌ كانَ شائِكَا[1]

فمن الملاحظ أنّ فلسفة ابن الجزري في تحسسه لجمال المرأة تنطلق مرة أخرى من الطبيعة وجمالها الخلاب، فتغدو أوصافاً لصيقة بأوصاف الطبيعة، لا بل تعدو هذه الأخيرة مسباراً ومقياساً تحدد وفقه درجة الجمال، وثمّة تخصيص لصورة الطبيعة التي تبدو وقفاً على مرحلة زمنية أو توقيت فصلي هو الربيع تحديداً، وليس هذا لربط قيمة جمال المرأة بقيمة الخير، إذ إنه ليس بالضرورة أن يحمل الجميل قيمة النافع أو المفيد بقدر ما هو ربط بقيمة الجمال بأعلى صوره، كما أنّ ابن الجزري ما فتئ يتّكئ على الثنائيات والمفارقات كسبيل لوصف جمال المرأة، فجمع بين الزهور والشوك كنايةً عن جمال المرأة الذي ينصب شباكاً من السحر والدهشة سرعان ما يقع الضحية صريعاً فيه.

ويحاول ابن الجزري أن يقترب من الوجه أكثر ليصل إلى الخدّ الأسيل الذي يعدّ قيمةً جمالية بارزة في المرأة، فليس هناك أجمل من خدٍّ أبيضٍ ناعم تشوبه حمرة الخجل والحياء، ونلاحظ أنّ صفحة الخد الصافية هي آخر ما بقي في ذاكرته، فيصف استدارتها ونقاءها

---

(١) المصدر السابق، ص١٢٦

باستدارة الشمس ونورها، حتى إنّه ليفوق تلألأُ الخد ما تبعثه الشمس من أشعّة{من الطويل}:

بروحيَ مَن أبصرْتُ صفحةَ خدِّهِ وأبصرْتُ وجهَ الشمسِ أغبرَ أسودَا
كأنّي أراها دونه مثلما يُرى سواها إذا ما شامَها الطرفُ أربدَا[1]

يعتمد ابن الجزري دائماً على الجمع بين عناصر الجمال، فالوجه المليح لا يكون كذلك إلا بوجنتين ناعمتين عليهما صباغ أجمل من صباغ الزهور، وذلك لا يتكامل إلا إذا حُمل هذا الوجه على قدٍّ هصور تتفتّق النعومة والرشاقة فيه من كل جانب، وليزيد ابن الجزري من جمالية طرحه يأتي بذكرِ الشمس والقمر والمريخ، هذه الكواكب لا تريد الدخول في منافسةٍ مع هذا الجسم المتناسق لأنها –لاشكّ– خاسرة{من الخفيف}:

بأبي من جبينِهِ ومحيا هـ وخدّاهُ إذ تثنّى مصيخَا
يفضحُ الشمسَ والهلالَ وغصنَ الـ ـبانِ قدّاً ويُخجلُ المرّيخا[2]

تصل المبالغة في التصوير والتشبيه عند ابن الحدّاد مداها بمحاكاة الطبيعة، إذ تبدو المرأة مصدر النور والضياء مرةً، ثم تنقلب الآية وتنعكس ليصبح المشبه به مشبهاً، فالمرأة لا تقتبس من القمر أو الشمس جمالها ونور وجهها، بل إنّ ذينك الأخيرين باتا بحاجة إلى استمداد النور والشعاع منها.

سعى ابن الجزري في عكس هذا التصوّر الجمالي على الثغر، الذي يعدّ ناطقاً رسمياً باسم الجمال، وفاتحاً لعوالم خفية من عوالمه، فهو مزيج متجانس من الدّرّ النفيس يُخجل الورد بروعة بريقه، هو عذبٌ ما استطعت الوصول إليه، فإن لم تستطع فستتجرّع من علقمه، وتذوق من عذاباته. وهنا إشكالية يطرحها ابن الجزري ليحرّقنا شوقاً لفهم طبيعة هذا العنصر الجمالي :

---

(١) المصدر السابق، ص٦٥ أربد: اختلط سواده بكدرة

(٢) المصدر السابق، ص٤٩ مصيخا: بات له قشور فوق عصفها العصر كلما برعت قشرة ظهرت أخرى

وأراكَ مُعجِـــز ثغرِهـــا الـــــــــ ـــــــدرَّ الثمـــينَ ســـنا صـــغيرة
وا خجلـــةَ الزّهـــرِ المنـــــــــ ـــــــورِ منـــهُ والزّهـــرة المنيـــرة
عـــــذبٌ يعـــــذّبُ مهجتِـــــي ظمـــأً ويغـــــذيني مريـــره[1]

نعم إنّه العسل المرّ، هكذا وجد ابن الجزري ثغر المرأة، إذ يغريك ما فيه من عسل سرعان ما ينقلب إلى مرار وعلقم، وهنا دلالة أخرى على تعاطي شاعرنا المفارقات في وصف جمال المرأة.

ويقيم ابن الجزري في غير مكان علاقة غير عادية من خلال وصف الثغر بالدرّ، ووصف الكلام الصادر عن هذا الثغر بقطع الجمان حين أنشد {من الخفيف}:

والتثمْنـــا مباســـمَ الثّغـــرِ درّاً والتقطْنـا الحـديثَ وهـو جمـانُ[2]

ثمّ يقع ابن الجزري بين أمرين أحلاهما مرّ، وأيسرهما عسير، وذلك بين أنثى يستحيل عذب ثغرها عذاباً يضرم النار في قلبه، وترنيمة حبٍّ وهوى دهمها جحيم مستعر فلم تدم صافية له عندما تعنّى بألمه{من الكامل}:

أمعـذّبي وعذوبـــةُ الثّغـر الـذي أحـــرُّ متنيـــهِ يُقنـــعُ المحرومَـــا
مـا كنْـتُ مـن يلقـى هـواكَ وإنّنـي ألـــقى بـــه قلبـاً رآهُ جحيمَـا[3]

ويسعى ابن الجزري أن يحيل جمال الثغر المادي إلى جمال روحي، وذلك بتشبيه الثغر العذب بصروف الخمرة التي تحمله في حالة من التواجد الروحي، والتي لا يملك فيها إلا التماهي مع من يحب والذوبان فيه. فالنظر لا يرنو إلا إليه، والحواس كلها لا تشعر إلا به، وكأنها صارت جزءاً لا يتجزأ من حواسه:

---

(١) المصدر السابق، ص٢١١

(٢) المصدر السابق، ص١٦١

(٣) المصدر السابق ، ص١٦٩

وشـــادن بـــي ظمـــأٌ ممـــضٌّ إلـــى طـــلا ثغـــرِهِ وكاسِـــهِ
لا أملـــكُ الطّـــرفَ إن بـــدا لـــي مـــن نظـــرةٍ فيـــهِ بـــينَ ناسِـــهِ
كـــأنّني وهـــو مـــن حواسِـــي أصبحتُ في الحبِّ من حواسِهِ[1]

وفي غمرة من العبث والمجون يقترب ابن الجزري من ندمٍ تتبدّى له صورة الشفاه اللمياء على مبسمٍ صافٍ كالشمس تغطس في بدرٍ بليلة تمامه فيقول{من الكامل}:

فلـربَّ ليـلٍ بـتُّ أشـربُ صـرفَها مـع شـادنٍ لـمي المبـاسمِ أبلـجَا
وكأنّهـا فـي فيـهِ لمّـا أغرَبَـتْ شمسُ النهارِ تغيبُ في بدرِ الدُّجا[2]

وربما كان هناء الاستمتاع في مداعبة الثغر الشهي يسبق شقاءه، وربما كان هذا الثغر دواء وترياقاً ضد سمية الهجر والبعد. هكذا كان تفكير ابن الجزري فقال{من الطويل}:

فلولا ارتشافي عذبَ ترياقِ ثغرِهِ غدوْتُ سليماً من عناقِ سليمِ[3]

وفي مخيلة الشعر العربي صور جمالية اعتمدها ابن الجزري في وحدانه الشعري لرسم النموذج الأنثوي، فنراه يستعير للثغر جمال الأقحوان ونضارته، وللوجنات حمرة التفاح ونعومته، وللأحداق خمرة تُسكر دون كؤوس، وهذا ربط صريح بين الغزل والطبيعة{من الخفيف}:

ظبيـــةٌ ثغرُهـــا الأقـــاحِ ومـــن وجـــ ـــناتها يُجتنـــى لنـــا التّفـــاحُ
وبأحداقِهـــا ثملْنـــا وللأحْـــ ـــداقِ سُكرٌ من دونِهِ الأقداحُ[4]

ويتابع البابي الحلبي حديث الخدود والوجنات، فيكشف عن أسرار الصور والرموز وعلاقة العناصر الجمالية بعضها ببعض، ولنتأمل كيف وصف بياض الوجنات ورقّتها حتى كاد الدم

(١) المصدر السابق ـ ص٢٢٥ شادن الغزال البالغ الذي استغنى عن أمه
(٢) المصدر السابق، ص١٤٨
(٣) المصدر السابق، ص١٥٨
(٤) المصدر السابق، ص٤٢

أن يتفجّر منها، ولربما شاركتها الخصور والقدود هذه الرّقة فكادت تتقطّع رقةً ولطافةً، ثم ينهي كلامه برجوى إلى النسيم لكي يترفّق بتلك الخدود الحساسة التي لا تحتمل خدشا {من مجزوء الكامل}:

وجنـــاتُهُ رقَّـــتْ فكـــا ... دَتْ مـــن خيـــالِ الـوهمِ تـدمَى
وُصفَـــتْ معاطفُـــهُ فكـــا ... دَت بهـــا الغلائـــلُ أن تُنمّـــا
نفـــسٌ عليـــهِ يـــا نطـــا ... قُ فقـــد كـــددْتَ الخـــصرَ ضـــمّا
واخفـــفْ مـــرورَكَ يـــا نسيـــ ... ـمُ فقـــد خـــدشْتَ الخـدَّ لثمَـا[1]

ويحاول البابي أن يجعل عناصر الطبيعة تشاركه تلهفه للمس تلك الخدود الناصعة، فحتى الكرى يتحين فرصة النظر إلى تلك الخدود ومداعبتها، فنراه يرضى أن يستقر في العيون ليكون قريباً منها، ولكن العيون ترفض ذلك لأنها لا تريد أن تطبق جفونها على وجنة الخدّ فتسبّب له أذى ما. هذا ما أراده في غزله {من الكامل}:

ودَّ الكـــرى أن زارَ خيفـــةَ نظـــرةٍ ... إليـــهِ فتُدمـــي رقّـــةَ خـــدِّهِ القـــانِي
وأســـهرُ خوفـــاً أن يمـــرَّ خيالُـــهُ ... بعينـــي فتـــؤذِي أخمصـــاهُ أجفـــانِي[2]

الملاحظ عند شعراء العقود الدريّة الثلاثة هو تصويرهم الجمال الأنثوي على أنّه سيف ذو حدين لأن عدوبة سحره سرعان ما تفتك بنفس لهفت إليها، كما أنّ الوصال مقطوع في كل الأبيات التي أثبتناها فيما سبق، وهذا الانقطاع يدلّ على حال من الحرمان استأثرت بأولئك الشعراء مما دفعهم إلى عدم التقرب أو الغوص في ذاك الجمال، فتمّ التلذّذ به من على مسافة لأن القرب أو التودد برأيهم يحملان ما لا تحمد عقباه، إذاً هي وقفة شاعر حيران، يقف في منتصف الطريق معلقاً بين قلب محب يتوق إلى الوصال، ونهاية قد تكون متقلة بالهم والأسى.

---

(١) البابي، الديوان، ص١٩

(٢) المصدر السابق، ص٥٥

ويرتكز تفكير الشاعر البابي من زاوية الإبداع الجمالي على الموضوع الخيالي الأساسي الذي يستلهمه ضمن إطار الكلمة والصورة، وفي مجال اهتماماته الجمالية والأنثوية الخاصة به. فيرسم صورة المرأة كغزالٍ نافرٍ يطمع في أن يكون محطّ إعجاب الجميع لما يملكه من خدودٍ بلون الورد، وثغرٍ دريّ ذي ريقٍ كالعسل يطمع القاصي والداني في لثمه أو أخذ رشفات منه، فينشد متمنياً{من السريع}:

أكلّمـــا أبصـــرْتَ مستحســـناً ... وردةَ خـــــدٍّ خلتَهـــا تُقطـــفُ

أم كلّمـــا شـــاهدْتَ ثغـــراً حَلَـــتْ ... ريقتُـــــهُ قـــــدّرْتَهُ يُرشـــــفُ

كـــلا هـــي الآرامُ مـــن شـــانِها ... تُطمـــعُ فـــي الإلـــفِ ولا تـــألفُ[1]

ويربطنا الشاعر البابي بحبل كلماته ليشدنا خارج المعنى المألوف للأشياء، فنراه يخلط الفمّ بحبات الغمام، ليصوّر ثغراً يشبه المطر الذي تنتظره الأرض العطشى ليطفئ لهيبها ويخمد نارها، يقول مضمّناً هذا المعنى{من الخفيف }:

وفـــمٍّ طيّـــبُ المُقبَّـــلِ والنّكـــ ... ـــهةِ يُبدي عن مثلِ حبِّ الغمامِ[2]

ويتّضح الاهتمام حليّاً بالشفاه اللمياء التي افتُتن العربي بها منذ أن أخذ يبحث عن الجمال في وجه المرأة، ونلاحظها عند الشاعر البابي أشدّ جذباً وتأثيراً من الخمرة، وخصوصاً عندما يحيط بها حدّ وردي يعمي ويصمّ إلا عنه{من الطويل}:

وحيّاك أيـــامُ الصـــبا صيبُ الحيا ... فبـــالعين شـــغلٌ منـــذُ بينـــك بالسـهدِ

زمـانٌ أنفنـا السُّـكر إلا مـن اللّمـى ... وعفّنا قطافَ الوردِ إلا منَ الخدِّ[3]

إذا كانت العيون واللحاظ مرآة النفس ونافذة الروح، ومصدراً لحبائل لا سبيل للضحية من الإفلات منها، فإنّ الثغر طريق نحو الاتحاد، إذ يصبح القريب منه أقرب ما يكون إلى ذلك

(١) المصدر السابق، ص٥٢

(٢) المصدر السابق، ص٤٠

(٣) المصدر السابق، ص١٠

الجمال وتلك النفس والروح، نعم إنّه الحلول بحدّ ذاته وبكلّ ما تحمله هذه اللفظة من معانٍ وجدانية وصوفية وروحية.

ومن اللمسات الإبداعية التي أضافها الشعراء إلى غزلهم ما قاله الشاعر بهاء الدين العاملي عندما ركّز على وصف الوجه قائلاً{من البسيط}:

وأهيفُ القدّ لدنُ العطفِ معتدل ... بالطرفِ والظرف لا ينفك قتالا

إن جالَ أهدى لنا الآجال ناظره ... أو صالَ قطع بالهجرانِ أوصالا

وإن نظرتَ إلى مرآه وجنته ... حسبت إنسان عيني فوقها خالا

كأنّ عارضهُ بالمسكِ عارضني ... أو ليل طرته في خدّه سالا

أو طافَ من نورِ خديه على بصري ... فخطّ بالليلِ فوقَ الصّبح أشكالا[1]

البدء بوصف القد وهيفه، وما يتعلق بهذا الهيف من ظرف ودلال جاء بها الشاعر على سبيل تأطير الصورة، وليكسبها بعداً حركياً من خلال كلامه عن نظرات هذه المرأة التي تطوي الآجال في طياتها، أو الموت في حركاتها، ليأتي بعدها إلى غاية تصويره وهو تصوير الوجه فيعطي الخدّ صورة المرآة الصقيلة الناعمة التي تتوسطها شامات سوداء كأنها عيون الناظر إليها، ونفس هذا الخد تتدفق منه شلالات من المسك كما يتدفق الشعر الأسود الذي يشبه قطع الليل فوق ذلك العارض، ولكن هيهات للسواد مهما كان حالكاً أن يعطي صفحات الخد البيضاء المشرقة التي ترسل من خلال هذا السواد أشعة كما يرسل الفجر أشعته مع ساعات الإشراق، ويتابع في صورة أخرى فيقول{من البسيط}:

أسحرُ بابلَ في جفنيكِ مع سقمٍ ... أم السيوفُ لقتلِ العربِ والعجم

والخالُ مركز دور للعذار بدا ... أم ذاك نضح عثار الخطبِ القلم[2]

---

(١) العجي، خلاصة الأثر، ٤٥٢/٣

(٢) المصدر السابق، ٤٥٣/٣

ارتباط العيون بسحر هاروت وماروت في بابل طُرق في غير موضع وعند غير شاعر سواء أكان من العصر الذي نحن ندرسه أم من العصور السابقة، أو حتى جعل العيون سبباً للسقم والأوجاع، وسيوفاً لا تفرّق بين عربي أو أعجمي هذت وجدناه كثيراً، ولكن عندما يصف الخال ويجعله نقطة تمحور الخد، وكأن الخد يستند عليه، هذه النقطة كأنها جاءت من سيلان بعض من مداد الحبر على صفحة بيضاء. مما سبق نجد أن كثيراً من الشعراء وإن لم يصلوا إلى مرحلة الإبداع الفني الكامل في رسم الوجه أو الثغر أو التقاسيم الأخرى إلا أنهم حاولوا جاهدين الوصول إلى مرحلة الإقناع التصويري، وإبراز قدراتهم الفنية التي لا تخلو من الإبداع والفن، وهذا ما وجدناه في كثير من المواضع، كما جاء عند الشاعر منحك الدمشقي، أو الأنطاكي وغيره.

المبحث الرابع: المغامرات الليلية

إذا أمعنا النظر في مسألة المغامرات الليلية التي أفرد لها الشعراء مكاناً فسيحاً في غزلياتهم الأقرب ما تكون إلى الماجنة نجد أن هذه المغامرات كانت أشبه ما تكون بحوارات مصطنعة يقصد الشاعر من خلالها الوصول إلى الهدف الفني من خلال تصوير الواقع، وبث الحيوية فيه ليصل إلى حوار يقنع السامع به، وإذا لم ندخل في قضية الصدق أو الكذب أو اختلاق الوقائع مع عدم وجودها في الأساس، أو كانت هذه المغامرات ضرباً من خيالات الشاعر تجاه ما يريد حقاً أن يفعله، فنحن نقبل مثل هذا الشيء لأنه يعبّر بشكل مباشر عن انفعالات الشاعر، ويرصد نوعاً من الصراع العنيف بين ما يتمنى الشاعر ويريد وبين الحقيقة التي تقف أمامه فتمنع عنه مراده، بالإضافة إلى قدرة هذا الشاعر على رسم خصائص الشخصيات في هذه المغامرة، وما يعتريها من رهبة وخوف وترقّب من الوشاة.

وإذا ما تناولنا معامرة قام بها الشاعر إسماعيل حجازي نراها لا تتعدى التخيّل الشعوري، فأساساً من قام بالزيارة هو خيال المحبوبة وليس حقيقتها، يقول{من الوافر}:

وزُرْتُ ليلةٍ قد زار فيها ... خيالٌ في الدُّجى منه طروقُ

ويات تشوُّقي يدنيه منّي ... ويبعده من القلب الخفوقُ

فلا أروى الحشا منه اعتناقٌ ... ولا بلّ الجوى لي منه ريقُ[1]

يفي الشاعر حدوث اللقاء الحقيقي من بداية الأمر عندما يقول رب ليلة، أي لم يحدد زماناً محدداً لهذه الزيارة فكان اللقاء في ليلة ما، فالمعروف عند لقاء المحبين عدم غياب التفاصيل لا سيما ما يتعلق منها بالزمان والمكان، ليأتي بعد ذلك على ذِكر هذا الزائر فيقول إنه طيفٌ من المحبوبة لا أكثر استعل عتمة الليل فطرق بابه أو حتى مخيلته، ثم يتعامل الشاعر مع هذا الطيف على أنه كائن حسي حضر بحقيقته فأدناه الشوق منه وتسارعت خفقات قلبه فأبعدته

---

(١) الحجي، نفحة الريحانة، ١/٦٥

قليلاً وهكذا هو بين إقدام وإحجام حتى حدث ذلك العناق الذي لا يُملُّ منه، ولا حتى ريقه أطفأ النار المشتعلة في أحشائه.

الملاحظ هنا أن الشاعر لم يدخل في تفاصيل اللقاء لأنه في واقع الأمر لم يكن هناك أي لقاء على أرض الواقع لذلك لم تسعفه مخيلته بالمزيد، إلا أنه في مغامرةٍ أخرى يُسهب في وصف تفاصيل الزيارة فيقول{من البسيط }:

لله ليلـــة أنـــسٍ قـــد ظفـــرت بهـــا ... قضَّـــيتها ســـهراً أحلـــى مـــن الوســـنِ

قـــد بتُّهـــا وعيـــون الـــدَّهر غافلـــةٌ ... عنِّـي ولـم أخـش فيهـا حـادث الـزَّمنِ

فـي روضـةٍ رحبـة الأكنـاف عـاطرة الـــ ... أنفـاس قـد جلِّيـت فـي منظـرٍ حسـنِ

والـوُرقُ فـي دوحهـا باتـت تطـارحني ... شجواً لِما عَلِمتْ في الحبِّ من شجني

فتـــارةً فـــرط أشـــواقي يرنِّحهـــا ... وتـــارةً طـــول مبكاهـــا يرنِّحنـــي

بتنـــا كغصـــنين فـــي روضٍ يرنِّحنـــا ... ريـح الصَّبا فَحَنـا غصـنٌ علـى غصـنِ

يـا ليلـةً منـه أرضـاني الزَّمـان بهـا ... عنـه علـى أنَّـه مـا زال يسـخطني[1]

الشاعر في هذه المغامرة كان أكثر واقعية من سابقتها، فبداية حدد الليلة التي تم فيها اللقاء وأعطاها بُعداً تفصيلياً بوصف أحداثها وما أحاط بها، كانت ليلة طويلة انتفى فيه النوم، فكل شيء من حوله أبى النوم إلا من عيون الدهر والمقصود فيها عيون الرقباء والمترصدين، وهذا ما منحه القوة والاندفاع لأنه لم يبق شيء يعكّر صفوه، وليحيطنا الشاعر بالجو العام للمغامرة يبدأ بوصف المكان بتفاصيله، وكأن هذه التفاصيل كانت تشارك الشاعر نشوة الوصل وفرحة اللقاء، خاصة تلك الرياض التي بدأت بنشر عبيرها، والوُرْق التي أرسلت أنغاماً شجية لامست قلبه معبرة عن إحساسها فيه وبحبه، وعادة ما تكون البدايات كما وصفها الشاعر مرتبكة فمرة تدنو هي وتترنح من فرط الشوق، ومرة نراه هو من يحجم ولا يدري ما يفعل من شدة بكائها، إلى أن استحالا غصنين يتمايلان ويترنحان كلما هبّ النسيم وزادت دفقات

(١) المصدر السابق، ٦٧/١

الحنين لتلتصق تلك الأغصان ولو لمرة واحدة، هذه المرة كانت كفيلة لبث الرضا في نفس الشاعر، فلحظات الوصل لا تدوم، وإن كان السرور مرة، فالسخط حليف العاشقين لأيام وليال.

فالأمر لم يتعدى في حال من الأحوال اللقاء السريع الذي ينغصه الخوف من العيون، وإن حدث فعلاً كان الشاعر يحاول أن يضع هذه المغامرة في إطارها العام ويصف مشاركة كل من حوله ما يعيشه في تلك اللحظة، ونجد في مغامرة أخرى عرضها الشاعر محمد الصالحي الهلالي بشكل سريع ما دهبنا إليه، حيث يقول{من الكامل}:

لم أنسَ لما أن طرقت خباءها ... في ليلة مسودة الأرجاء

أفلّت كواكبُها وغيّب بدرها ... وأمنَت نومَ رقيبها العواء

ففشيتُ حي العامريةَ والظبي ... صدأى ولم تنقع برشفِ دمائي

وألسنةُ المران نحوى حدقت ... شزراً بتلك المقلةِ الزرقاء[1]

الشاعر هنا أراد أن يجعل اللقاء بناء على رغبة محبوبته أكثر من رغبته، فبعد أن جاءها في ليلة مظلمة غاب فيها البدر تماماً، وأمن عيون الحساد والرقباء الذين يترصدونه في كل حين، دخل الحي ليقابل محبوبته التي تشبه الظبي، ويصور الشاعر كيف أن محبوبته هي من بادرت بالدنو منه بعدما نالت من الهجر ما نالت، وهذا على خلاف ما جاء به الشعراء في مغامراتهم عندما كانوا يصورون الخوف والارتباك في بداية اللقاء، إلا أن الشاعر هنا لم يدخل أو لم يكمل التفاصيل إنما اكتفى بتصوير حالة الانتظار واللهفة التي رآها في عيون محبوبته والتي كانت تشبه ألسنة الرماح المنطلقة من تلك العيون الزرقاء. ولعله في قصيدة أخرى أكمل ما بدأه عندما قال{من البسيط}:

---

(١) الهلالي، ديوان سجع الحمام، ص٨٠٧

نادمتُــه وعيــونُ الــدّهر غافلــةٌ ... وللزمــان وصــفو العـيشِ غفـلات

وقــد أدرنــا حــديثاً كــالعتيقِ لنــا ... به مدى الدهر صبحات وغبقات

وقد وقانا هجيرُ الشمس مذ لفحَت ... تلكَ الوهادِ من الأزهار خيمات[1]

يصور لنا الشاعر الغاية من اللقاء، فكان هذا اللقاء تحت جنح الليل وفي غفلة عن الناس لتبادل أطراف الحديث، ومطارحة الهوى ولحظات الشوق والحب، هذا الحديث الذي يشبه الخمرة المعتقة التي لا يُملُّ من شربها بقي مستمراً حتى طلوع الشمس وبلوغها وقت الضحى، وهم في غفلة وقد سرقهم الحديث لتظللهم وتقيهم الأغصان المزهرة من أشعة الشمس.

وفي معامرة أخرى كان شاعرنا أكثر جرأة في وصف التفاصيل الدقيقة التي حدثت في تلك الليلة، عندما قال {من الطويل}:

وخضــتُ ظـلامَ الليـلِ أبغـي لقاءهـا ... ومثـلي عـلى لقيـا الحبيـبِ حريـص

وقــالت وقــد دارَت حميــا حديثُنــا ... ومنّــي إلــى ذاكَ الجمــالِ شخــوص

ردّ الثغـرُ واقطـفْ وردَ خـدي ولا تـرعَ ... إذا لاحَ مرهــوبُ النــزالِ عصيــص

فقـلت لهـا مثـلي يخـاف وصارمـي ... لـه كابتسـامِ الثغـرِ منـك وبيـص

فـلم آل جهـدا فـي ربيـعٍ ومنهـل ... فــذاكَ نـضيــر حيــثُ ذاك خريــص

وسألَ مضجعِي هل كانَ في البينِ ريبة ... فمـا مضجعـي فيمـا يقـولُ خريـص

ومـن بـعدِ ذا لـم يبقَ للقـلب مطمـعُ ... سوى حث عيس سيرهن نصيص[2]

الشاعر يبرر زيارته بأنها شيء لا بدّ منه وهو حريص على هذه الزيارة ليبرر ما قد يحدث بعد ذلك، ويعفي عن نفسه أي ريبة، ففي غمرة الحديث الشائق كان الشاعر يتلهف لأن يقطف ثمرات هذا الجمال لتبادره محبوبته بطلبها الذي لطالما تمناه في النهل من ثغرها وخدودها من غير خوف أو خشية من عيون الناظرين، وليحاول الشاعر إظهار رجولته يُظهر نفسه على أنه

---

(١) المصدر السابق، ص١٣

(٢) المصدر السابق، ص٣٥ عصيص قليل اللحم وبيص البرق واللمع حريص الرطب على نحله قبل القطاف نصيص السير السريع

غير آبه بما حوله لا سيما وأن سيفه على جنبه يشبه عند تجريده الثغر في لمعانه، لهذا كان الشاعر مطمئناً واستمر في نهل المراشف والخدود وهو يتساءل لماذا كل هذا الهجر ونحن في اللقاء أجمل ما نكون، ولماذا نضيّع مثل هذه ونستبدلها بلحظات البين والهجران، ليصحو الشاعر بعدها وقد قضى وطره ونال من الذات ما نال، ولم يعد أمامه إلا أن يركب ناقته ويبدأ الرحلة من جديد، وكأنه بهذا يقول لنا أن لحظات الوصال لا تدوم، وإن طالت فلا بد أن يعقبها فراق حديد.

وفي بعض الأحيان تنقلب الآية، فالمحبوبة هي التي تأتي للزيارة لا بحقيقتها وإنما بطيفها، كالمغامرة التي صورها الشاعر في قوله{من الطويل}:

فأكرمْ بطيفٍ زارَ من غير موعد ... ولم يثنِه عما توخاهُ مانع

فأنزلته من أسودِ العينِ منزلا ... وسامرته في الليل والطرف هاجع

وأيقظني في آخر الليل عندما ... تولّت جيوشُ الليل وهي فوازع

وأقبلَ جيشُ الصبحِ في وسطِ كفه ... عمودٌ من الأنوارِ في الأفقِ ساطع

عبيرٌ سألت الركب عنه فقيل لي ... سرت نسمةٌ في طيّها البشر ضائع

ولم أدرِ أن الطّيفَ كالزورِ زوره ... وأسماره مثلُ الأماني خدائع[1]

المغامرة هنا لا تتعدى قصة حيالية سردها الشاعر لإشباع نهمه الروحي والنفسي، فالطيف الذي زاره على حين غفلة وبلا موعد لم يكن خائفاً من تلك الزيارة لأنه كان على ثقة أن أحداً لن يراه، حينها أراد الشاعر إظهار فرحته بهذه الزيارة فأنزل هذا الطيف في عيونه ليكون أقرب ما يكون إليه، ولأنه طيف فقط فما نال منه إلا الأحاديث وبث الهوى والمعاناة ومع ذلك سرقته اللحظات ولم يشعر إلا وهذا الطيف يوقظه من غفلته ليخبره أن الصبح قد بدت طلائعه، فقام مفزوعاً على فوره ليسأل عن هذا الطيف كيف أتى وأين رحل، ليصل إلى قناعة

(١) المصدر السابق، ص٤٣

تامة عندما لم يجد أية إجابة أن هذا الذي عاشه لم يكن إلا خيالاً خادعاً بعيداً كل البعد عن الحقيقة.

وآثر بعض الشعر ألا يذكر كلمة طيف صراحةً، وإنما صور زيارة المحبوبة له وكأنها حقيقة مُعاشة، وبذلك يقول الشاعر منجك باشا{من الكامل}:

قَـــد زارَنـــي وَكَأَنَّـــهُ رَيحانـــة ... يَهتَـزُّ مِـن تَحـت القِبـاءِ الأَخضَـرِ

فَظَنَنـتُ مِنـهُ ضِـمن كُـل سُـلامة ... مِـن طيبِـهِ شَـمامة مِـن عَنبَـر

وَلكنـز مَبسَـمِهِ دَنَـوت فَخِلتَـهُ ... ياقوتـة مَلَئَـت بِـأَنفُس جَـوهَرِ

فَهَصـرتُهُ هَصـر النَسـيم أَراكَـةً ... مُتَلَطِفـاً حَتّـى كَـأَن لَـم يَشـعُرِ

مُتَعـانِقين عَلـى فِـراش صِـيانَةٍ ... مُتَحـذرين مِـن الصَباح المُسـفر[1]

من سياق سرد المغامرة نلحظ أنها كانت ليلاً مع أن الشاعر لم يذكر ذلك صراحةً، وهي من قام بالزيارة وليس هو، لذلك صورها الشاعر وكأنها اعتمدت أسلوب التمويه عند قدومها فكانت تتثنى كالريحانة كي لا تُلفت نظر الوشاة والرقباء، ويصف الشاعر لحظات إقبالها بطريقة فريدة عندما يجعل العطر يتضوع من رؤوس أصابعها، ولم يكن الشاعر على دراية بمال ثغرها إلا بعد أن دنا منها ليبدو له كأنه ياقوتة ازدانت بأجمل وأغلى الجواهر، هذه كلها مقدمات أراد الشاعر أن يسردها ليخفف من وطأة الأمر واللقاء، لينتقل بعد ذلك ليصف كيف نال ما يتمنى عندما ضمّ محبوبته بحنو ودفء كأنه النسيم يلفها، وهذا في إشارة مباشرة من الشاعر إلى أن ما كان يبغي أكثر من ذلك في لقائه، فقد اكتفى واكتفت بالعناق دون خوف من أي شيء سوى من طلوع الصباح وانقضاء تلك اللحظات، إذن فمثل تلك الإشارات تدلنا على الجو السائد في تلك المرحلة التي لم تكن متهتكة بحال من الأحوال كما نجدها في الجاهلية أو بعد ذلك، فأقصى ما يرجوه هذا المغامر الذي يخاطر ليلتقي بمحبوبته هو النظر إلى عيونها أو عناقها أو حتى لثم شفاهها على أبعد تقدير.

---

(١) منجك باشا، الديوان، ص١٩٦

أما الشاعر بهاء الدين العاملي فقد صوّر لنا مغامرته بتلقائية ومباشرة دون مواربة أو حتى خجل، فقال {من السريع}:

لستُ أنساهُ إذ أتى سحرا ... وحدهُ وحدهُ بغير شريك

طرقَ البابَ خائفاً وجلا ... قلتُ منْ؟ قال كلما يرضيك

قلتُ صرّح فقالَ تجهلُ من ... سيفُ ألحاظه تحكمَ فيك

قمتُ من فرحتي فتحتُ له ... فاعتنقنا فقالَ لي يهنيك

باتَ يسقي وبتّ أشربها ... قهوةٌ تترك المقل مليك

ثمّ جاذبته الرداءَ وقد ... خامر الخمرُ طرفَه الفتيك

قالَ لي ما تريدُ قلتُ له ... يا مُنى القلبِ قبلةٌ من فيكَ

قال خذها فقدْ ظفرتَ بها ... قلتُ زدني فقال لا وأبيك

ثم وسّدتُه اليمين إلى ... أن دنى الصبحُ قال لي يكفيك

قلتُ مهلا فقال قم فلقد ... فاحَ ريحُ الصبا وصاح الديك[1]

الزائر للشاعر لم يأتي تحت جنح الليل وإنما جاء في وقت السحر قبل طلوع الشمس، وكأنه جاء على عَجل وخوف، في وقت لا يمكن للرقباء أن يتوقعوه، حتى الشاعر نفسه لم يتوقع هذا القدوم لذلك تساءل من بالباب عند طرقه، وكأن الشاعر في هذا يحاول أن لا يبدي اهتمامه بالموضوع أساساً، لذلك حتى عندما عرف من بالباب حاول تجاهله مرة ثانية، وطلب منه أن يصرح عن شخصيته ليأتيه الرد أن الذي بالباب ما هو إلا شخص أذاق الشاعر بألحاظه مرارة الهوى، هنا لم يجد الشاعر بدّاً من القفز فرحاً لاستقبال هذا الضيف الطارئ بالعناق والقبل دون تردد أو خوف وذلك لضيق الوقت قبل أن ينكشف ضوء النهار، ثم بدأ هذا الضيف وكأنه يحاول أن ينتقم من الشاعر عند تجاهله له فأعطاه قبلة وبدأ يتمتع في

(١) الخفاجي، ريحانة الألبا، ١/٢١٠

أخرى، وهذا بطبيعة الحال لم يعره الشاعر انتباهاً فوسده يده إلى طلع الصباح انقضى الليل وانقضت معه لحظات الوصل.

من نظرة عامة على ما جاء في هذا المبحث نجد أن مسالة المعامرات الليلية التي أدرجها شعراؤنا ضمن غزلياتهم كانت مختلفة عن تلك التي جاء بها الشعراء القدامى، فقد اتصفت هذه المغامرات بالعفة إلى حد ما، ولم تكن تتعدى العناق في كثير من الأحيان، أما مغامرات من سبقهم فكانت أكثر مجوناً وجرأة في وصف لحظات الوصل، وبطبيعة الحال فهذه المغامرات بمحملها كانت من نسج خيالات شعرائنا، أو لنقل كانت حالة من حالات الإسقاط النفسي لما يفكر به الشعراء تجاه المرأة في هذا العصر خاصة.

الباب الثالث

السمات الفنّية لفن الغزل عند شعراء الشام

في العصر العثماني

(دراسة فنية)

الفصل الأول: الصورة الفنية بين التقليد والإبداع

الفصل الثاني: الصورة الإيقاعية

الباب الثالث: السمات الفنّية لفن الغزل عند شعراء الشام في العصر العثماني

الشِّعر فنّ معبّر عن النفس الإنسانية، ومختلف العواطف البشرية، إنّه وسيلة للتعبير عن التجربة من خلال صيغ الألفاظ والتراكيب والصور، وفي الوقت نفسه هو أسلوب يعتمد على الخيال والفكرة والعاطفة، ولا سيما أن الخيال الشعري العربي يمتاز بالكثافة والغرابة، وأن القصيدة من بين سائر الفنون الأدبية وغير الأدبية تعدّ الأعقد تركيباً والأدقّ بناءً[1].

وإذا قلنا إنّ الشعر تعبير عن لحظة شعورية وعاها الشاعر وأحسّ بها، كان لا بدّ أن يشتمل على نسيج خاص تتجانس فيه اللغة مع فنون البيان والبديع؛ لتفسير طبيعة تلك اللحظة وبالتالي بعث المعاني الإنسانية فيها، وتبعاً لهذا الكلام فليس بمقدورنا أن نتصوّر شعراً حقيقياً خالياً من بنية تركيبية ما تتفكّ تتحد مع البنية اللغوية والبنية الإيقاعية، وهذا الاجتماع البنيوي هو الذي نعبّر عنه بالصورة الفنية التي لا يكاد يخلو منها شعر إن عظم أو قلّ[2].

ويتجلى اهتمام الشاعر بهذا الجانب من خلال ما تعرب عنه الصورة، ومن خلال إيمانه بفكرة أن تركيب المفردات اللغوية والمعاني البديعية وفق سياق محدّد ليس بوسعه أن يكوّن صورة شعرية ما لم تقده مَلكة الخيال من جهة، والذائقة الجمالية من جهة أخرى، ولذا لا تتمّ الصورة الفنية إلا إذا تآزرت في البيت الشعري عناصر شتى أهمها الخيال والتجربة الشعورية، إضافة إلى تآلف ألفاظ اللغة وتراكيبها مع الموسيقا الإيقاعية على نحو مخصوص[3].

إنّ كلّ عمل إبداعي من شعر أو نثر أو غيرهما هو في أغلب الأحيان تفكيك لأشياء يدركها الحس، ثم إعادة بنائها ضمن قالب فنيّ جديد. ومن هنا قامت الصورة الفنية على مبدأين اثنين هما: العقلانية والحسية، فالعقلانية ترتبط بالقوة الفاعلة في العملية الشعرية،

---

(١) ينظر إليرايث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، ط٢، مطبعة مصية، بيروت، ١٩٩٦، ص١٢٥

(٢) ينظر سعيد الأمين وهبات، شعر لسان الدين بن الخطيب وخصائصه الفنية، رسالة ماجستير في الأدب، جامعة القاهرة، ١٩٨٠، ص١٧٤

(٣) ينظر آرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة توفيق الصائغ، ط١ ،بيروت، ١٩٦٣، ص ٦٥

وتتمثل بالعقل الذي يضبط المخيلة لحظة تشكيلها للصورة الفنية. أما الحسية فترتبط بمادة الفعل، أي بصور المحسوسات التي احتزنتها الذاكرة، ثم أطلقتها في مرحلة الإدراك المباشر[1].

مفهوم الصورة الفنية لغةً واصطلاحاً

كان مفهوم الصورة عند القدماء مرتبطاً بالمادة، وهذا ما نجده في كثير من كتابات الحكماء والفلاسفة كالخوارزمي في كتابه (الحدود الفلسفية)، والكندي في كتابه (الحدود والرسوم)، ونجد من ضمن تعريفات ابن سينا للصورة بأنها الشيء الذي تدركه النفس بدواخلها والحسّ الظاهر، وهذا يقودنا إلى معرفة تأثير الصورة التي تُبقي إحساساً في النفس بعد أن ينتهي التأثير الخارجي، وهذا ما نستطيع أن نسميه مفهوم الصورة ببعده الفلسفي، أما معناها لعوياً فتناولها ابن منظور في لسانه، فقال: الصورة في الشكل، والجمع صُوَر وصِور وصُوْرٌ، وتصورت الشيء: توهّمت صورته، والتصاوير هي التماثيل[2].

أما ابن الأثير فعرفها قائلاً: الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته[3]، ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن معنى الصورة في جلّ معاجم اللغة حمل معنى الشكل والصفة والنوع، حيث جاء في القاموس المحيط قول صاحبه: الصُورة بالضم، الشكل وجمعها صُور وصِور، وقد صوّرهُ فتصوّر، وتستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة[4]، وهذا يدلنا إلى أن الصورة مرتبطة ارتباطاً مباشراً بالهيئة الخارجية أولاً، وبالصفة الداخلية ثانياً، وكأن كل واحد يعكس الآخر.

وإذا تتبعنا مفهوم الصورة في المعاجم الحديثة نجدها لا تخرج عن إطار الشكل والمضمون إلا أن مفهومها صار أكثر تشعّباً بوجود أنواع لهذه الصورة، كالصورة البيانية، والذهنية، والمتخيلة، والحقيقية، وغير ذلك، وقد جاء في معجم الصحاح في اللغة والعلوم أن الصورة جمع صور عند

---

(١) ينظر عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢، ص٨٥

(٢) ابن منظور، لسان العرب، ج٤، ١٤١٤هـ، دار صادر، بيروت، ص٥٩،٥٨

(٣) ابن الأثير، النهاية في غريب الحديث والأثر، تح أحمد الزاوي ومحمود الطناحي، المكتبة العلمية، دط، بيروت، ١٩٧٩، ٤٧٣/٣

(٤) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح عبد الحميد هنداوي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٠، ص١٦١

أرسطو تقابل المادة، وتقابل على ما به وجود الشيء، وعند كانط هي صورة المعرفة وهي المبادئ الأولية التي تُشكل بها مادة المعرفة، وهي هيئة الشيء الذي تدركه النفس الباطنة والحس الظاهر معاً[1]، وربما جاء تعريفها في معجم المفصل في الأدب أكثر إيضاحاً فهي الشبه والمثل، وهي التي تقابل المادة، لأن الصورة إما تجسيد مادي، كالصورة التي ينحتها النحاة، أو يرسمها الرسام، وإما تخيّل نفسي يتخيله الأديب في كتابته وفي كليهما تعكس الملامح الأصلية كلاً أو بعضاً[2].

إذن فالصورة في إطارها الفلسفي واللغوي العام ترتبط بمعاني الشكل والصفة والهيئة، وما يتعلق بها من أشياء محسوسة، وخير ما يدلنا على تعريفها ضمن هذا الإطار قوله تعالى: (**في أي صورة ما شاء ركبك**)[3]، أي أنه ثمة مادة موجودة قبل الخلق تسبق التصوير، والصورة جاءت تشكيلاً لهذه المادة المخلوقة.

الصورة في الاصطلاح الشعري

لا يبتعد معنى الصورة الاصطلاحي كثيراً عن معناه اللغوي، فهي تدور حول التشكيل الدلالي الذي ينتج عن مماثلة الكلام مع مدركات الحسّ، أو الأشياء المعقولة في الفهم، أو المتخيلات في التصوير، أو ما يرتبط ارتباطاً مباشراً بالقوة المركبة داخل وعي الإنسان، أو حتى في حالات غير الوعي[4]، وعندما تتبعنا بعض التعريفات الخاصة بالصورة الفنية التي جاء بها النقاد والدارسون والبلاغيون وجدنا أن بعضهم استند في تعريفها على التجربة، وآخرين على الفن، فعلى سبيل المثال يعرفها علي إبراهيم أبو زيد قائلاً: الصورة أداة الشاعر الفنية التي يعبّر فيها عن تجربته، ويرسم مشاهد من حياته وواقعه، بحيث تظهر فيها شخصية الشاعر واضحة

---

(١) العلايلي عبد الله، الصحاح في اللغة والعلوم، دط، دار الحضارة العربية، بيروت، ١٩٧٤، ص٧٤٤

(٢) ألتونجي محمد، المعجم المفصل في الأدب، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٩، ص٥٩١

(٣) سورة الانفطار، الآية ٨

(٤) البصير، كامل حسن، بناء الصورة في البيان العربي، دط، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٨٧، ص١٦٧

مميزة[1]، وهنا لا بد من الحديث عن الفن الذي يعد نوعاً من الحوار بين المتكلم والقارئ والأدب، ومن الممكن أن يكون الفن حالة من التكافؤ بين الكاتب أو الشاعر بعاطفته والصورة التي يرسمها لهذا جاء بعض الدارسين بتعريفات معتمدة على مفردة الفن، حيث يحدد الناقد محمد الولي مفهوم الصورة الفنية مستنداً على الفن في قوله: ولغة الفن لغة انفعالية، والانفعال لا يتوسل بوحدة تركيبية معقدة حيوية، لا تقبل الاقتصار، تُطلق عليها اسم الصورة، فالصورة هي واسطة الشعر وجوهره، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة تنتظم في داخلها وحدات متعددة، وهي لبنات بنائها العام، وكل لبنة من هذه اللبنات هي صورة تشكل مع أخواتها الصور الكلية التي هي العمل الفني نفسه[2].

ومن الممكن أن يتحدد مفهوم الصورة الفنية من خلال المنهج الجمالي الذي ينظر إلى الفن على أنه إحساس بالجمال الواقعي، أو إدراك جمالي للواقع، والصورة جاءت لإعادة تشكيل هذا الواقع بعيداً عن الأُطر الاجتماعية والنزوع إلى الحرية في التشكيل الفني، وهذا يتحقق في الشعر الذي يعد فنّاً كلياً كاملاً يستوعب طاقات الفنون وإمكاناتها، ولهذا فإنه فنّ الفنون[3]. إذن فالصورة الفنية في جوهرها العام يجب أن تمر بمرحلة الشعور أو الإدراك الحسي الناتج عن انفعال نفسي من جهة، أو فهم من خلال الحواس من جهة ثانية، وأن اقتران الصورة بالشعر هو أمر ليس حديثاً، وإنما وعاه الفنان أو الشاعر منذ القدم فمال إلى التصوير ليعبّر عن دواخله وخلجات نفسه.

فمن عبر الممكن إيجاد تعريف شامل للصورة الفنية، فربما تكمن المشكلة في اتّساع دلالات اللغة أو كثرة المصطلحات الأدبية، " والوصول إلى معنى الصورة ليس باليسير الهيّن ولا السهل الليّن ومن قال ذلك فقد احتُجبت عنه أسرار اللغة وجمالها المكنون المستتر، وروحها النامية،

---

(١) أبو زيد علي إبراهيم، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، ط١، دار المعارف، مصر، دت، ص٤٣٩

(٢) الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط١، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠، ص٩٩،١٠٠

(٣) نليمة عبد المنعم، مقدمة في نظرية الأدب، ط٣، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣، ص١٠٦

وليس لها –كما عند المناطقة– حدود جامعة، ولا قيود مانعة"[1]، فالصورة أمر متعلق بالأدب وجماليات اللغة والتطور الحادث في كليهما، وقد فشلت كل المحاولات التي حاولت تقنين ارتباط مفهوم الصورة بالإبداع الشعري أو تحديده؛ لخضوعه لطبيعة متغيرة تنتمي إلى الفردية والذاتية وحدود الطاقة الإبداعية المعبَّر عنها بالموهبة[2].

ولا أريد أن أمضي في سرد تعاريف الصورة الفنية ومكوناتها، فربما كان الأحدى أن نتأمل طائفة من هذه الصور في طيات شعر الغزل عند شعرائنا الذين سبق ذكرهم، لنرى حدتها وما تثير في النفس من هزّة المفاجأة، ثم ما يعقبها من حالة جمالية تميل إلى الإقناع بما حاول الشعراء رسمه، ليرضوا نزعاتهم الغيبية من جهة، وخلجاتهم الشعورية من جهةٍ أخرى.

(١) صبح علي علي، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، ط١، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د ت، ص٥

(٢) ينظر صالح ستري، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤، ص١٩

الفصل الأول

الصورة الفنية بين التقليد والإبداع

حاول الشعراء في كل عصر من العصور الخروج من رتابة المحاكاة والتقليد، ولعلّ أكثر من وجد الفرصة سانحة لهذا الخروج هم شعراء العصر العباسي الذين اختطوا لأنفسهم منهجاً جديداً يعتمد على التجديد ليس على مستوى الصورة فحسب، بل على مستوى الأغراض الشعرية والفكر، وإذا تخطينا مسألة الظروف والأحداث التي مرّت على الشعراء في العصر العثماني، نجد أن أدبهم بشكله العام كان يتراوح بين التقليد والإبداع، شأنه في ذلك شأن من سبقهم.

ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن شاعرية من درسناهم من شعراء الشام في هذا البحث لا تُقاس بنوع الموضوع أو الفكرة، لهذا لا يمكن الحكم بشكل مباشر بالإبداع أو التقليد، وإنما كان الاعتماد على طريقة الأداء وكيفية التصوير واستخدام الشاعر لمخزونه الفكري واللغوي في إنتاج دلالة جديدة للألفاظ تناسب تماماً دفقاته الشعورية، وهنا يكمن الإبداع، ولو اعتمد في بعض تصويراته على عناصر لا يمكن أن يتخلى شاعر من الشعراء في أي عصر كان عنها، وهذا ما سنراه في ما يأتي من صفحات بإذن الله.

المبحث الأول: مصادر الصورة الفنية

إن مصادر الصورة عند الشعراء على اختلاف عصورهم مستمدة من واقعهم الحاضر، أو الإرث التاريخي، أو الديني، أو الاجتماعي، أو الأسطوري، وإنّ هذه المصادر تمثّل عناصر الإلهام لدى هؤلاء الشعراء واتجاهاتهم، ومن الممكن أن تكون هذه المصادر أصلاً في تكوين الصورة في مخيلة الشاعر، أو الجهة التي بواسطتها تمكن الشاعر من تشكيل الصورة[1]، وبعد أن يتّكئ الشاعر على هذه المصادر يستحضر الخيال والرمز والإيحاء ليثري صورته، ويعطيها بُعداً فكرياً وفنّياً، إضافة إلى تضمين الشاعر إحساسه وحالته الوجدانية، أو نظرته إلى الجمال الذي يثير الخيال ويحرّك الشعور، فيرى الطاهر مكي في كتابه الشعر العربي المعاصر أن مصادر الصورة تتمثل في ثلاثة أشياء، هي: مشاهدة الشاعر الخاصة، والتي كلما اتّسعت ازدادت الصورة في ذهنه وتنوعت، والنقل سماعاً أو قراءة، والشاعر هنا عبارة عن ناقل أو مُحاكٍ لتجارب غيره، وقدرة الشاعر على تركيب الصور القديمة والتأليف بينها حتى تظهر صوراً حديثة مبتكرة[2].

وارتكزت الصورة الفنية عند شعراء الشام في العصر العثماني على روافد عدّة أسهمت في إكساب القصائد مساحة ثريّة من التصوير، وتحميلها كمّاً لا بأس به من العواطف والأخيلة والأفكار الشخصية، ولعل أهم هذه الروافد هي:

أولاً: القرآن الكريم

يعدّ الموروث الديني وخاصة القرآن الكريم رافداً أساسياً امتزج بثقافة الشاعر العربي بدءاً من نزول الوحي إلى يومنا هذا، وشعراؤنا الذين نحن بصدد دراستهم نسجوا كثيراً من خيوط صورهم بمعاني القرآن ودلالاته وألفاظه، فاستلهموا تصويراتهم من أساليبه ليكشفوا حتى في غزلهم مدى ارتباطهم بالدين، وامتزاجهم بثقافة الإسلام، وقد كان هذا الاستلهام إما باللفظ

---

(١) الخميلي شامل ، الصورة الشعرية عند أبي شامة الدمشقي، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، المجلد ٩، العدد ٢، العراق، ٢٠١٤، ص٨٦.

(٢) مكي الطاهر، الشعر العربي المعاصر روائعه ومدخل لقراءته، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦، ص٨٢.

أو المعنى، أو بكليهما، منطلقين بذلك من أنّ النص القرآني مَعين لا ينضب بالألفاظ والدلالات، وربما كان اعتمادهم على النص القرآني حتى في غزلياتهم محاولة منهم على إعطاء انطباع أكثر مصداقية لما جاؤوا به مستغلين صدق النص القرآني وقداسته.

فالقرآن الكريم كان حاضراً في شعر السؤالاتي حضوراً لا يمكن التغافل عنه في قوله{من الطويل}:

تقمَّصَ ثوبَ اللأْذِ من فوقِ لؤلؤٍ ورصَّعَ بالدُّرِّ الجمانَ بديدا

وألْبسني مِرطَ التُحولِ مخلَّقاً وأعدمني بردَ الشَّبابِ جديدا

غزالُ كِناسٍ لو رأتْهُ من السَّما كواكِبُها خرَّتْ إليهِ سُجودا[1]

جاء الاستلهام من القرآن هنا مضموناً من قوله تعالى في سورة يوسف: ﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾[2]، فالشاعر أخذ جانباً مضمونياً من هذه الآية وهو جمال النبي يوسف عليه السلام وسجود الكواكب له ليُسقط هذا على صورته التي جاء بها ليزيد من إقرار وترسيخ ما ذهب إليه في أن جمال محبوبته التي وصفها قريب من جمال النبي يوسف ويستحق أن تخر له الكواكب ساجدة، وبصرف النظر عن المبالغة المتعمدة من الشاعر، أو الدخول في ما هو محظور إلا أن هذا الاستلهام يبقى على المستوى الفني في رسم الصور وجعلها أكثر تأثيراً في نفس القارئ أو السامع، ولعل تلك من المغامرات الجريئة التي فيها نوع من التعدي على بعض الصفات القدسية كقوله{من مجزوء الكامل}:

ونفثتَ روحاً في النُفو سِ فكنتَ لها الطَّبيبا

وغدا بقُطرِ نداك روْ ضُ الفضلِ مُخْضَلاً خصيبا[3]

---

(١) العجي، خلاصة الأثر، ١/٢٨

(٢) سورة يوسف، الآية٤

(٣) العجي، نفحة الريحانة، ١/٢٩٥

يستقي الشاعر هنا مادته التصويرية من أعظم شيء وضعه الله في مخلوقاته وهي الروح التي لا ندري كنهها إلى الآن، ففي قوله تعالى: ﴿فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُوا لَهُ سَاجِدِينَ﴾[1]، بيان لمدى أهمية هذه النفخة، والتي لولاها لبقي الإنسان تمثالاً من طين، كذلك أراد الشاعر أن يجعل تلك المشاعر التي يسكبها المحب في قلب من أحب كحياة جديدة، أو كدواء يشفي من الأسقام، ولعل تلك المبالغة التي جاء بها الشاعر ليبين أن طبيعة الإنسان جامدة ثابتة لا حيوية فيها إذا لم يكن فيها مشاعر تؤججها مرةً، وتداويها مرّات، ومما نظمه شاعرنا مستدعياً بعض الألفاظ من القرآن الكريم قوله{من البسيط}:

بي أغيدٌ تشخصُ الأبصارُ حينَ بدَا ... في طلعةٍ جَلَّ من بالحسنِ عدَّلها

كأنَّما الحسنُ لمَّا زانَ صورتَهُ ... قدْ قال للحسنِ كنْ وجهاً فكانَ

فالشاعر هنا يستقي من القرآن الكريم تراكيبه عندما قال: تشخص الأبصار في استدعاء من قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا يُؤَخِّرُهُمْ لِيَوْمٍ تَشْخَصُ فِيهِ الْأَبْصَارُ﴾[2]، وقوله: كن وجهاً فكان لها استمدها من قوله تعالى: ﴿إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَن يَقُولَ لَهُ كُن فَيَكُونُ﴾[3]، وذلك لإثارة في نفس المتلقي قدرة تخيلية وإيحائية تساهمان في توصيل المعنى المراد من عزله والمتمثّل في إظهار حالة الجمال الفريدة التي امتلكها المحبوب، وفي ذلك امتصاص للنص القرآني على سبيل النقل الحرفي لبعض العبارات أو التراكيب التي من شأنها تقوية المعنى وتمكينه في ذهن السامع أو القارئ، فيقول في أبيات أخرى{من الوافر}:

---

(١) سورة الحجر، الآية٢٩

(٢) العمي، منحة الريحانة، ١/٣٠١

(٣) سورة إبراهيم، الآية٤٢

(٤) سورة يس، الآية٨٢

لَقَـد أَخَـذَ الهَـوى بِزِمـام قَلبـي وَصَـيـر دَمـع أَجفـاني صَـبيبا

وَمـا أَملـت فـي أَهلـي نَصـيراً فَكَيـفَ الآن أَطلبـهُ غَريبـا

وَأَقصِـد أَن يَعيـد رُوا شَـبابي زَمـان غـادر الولـدان شِـيبا[1]

الإسقاطات التي أرادها الشاعر من خلال هذه الأبيات تكمن في تصوير أهوال الحب وأثره، وما يخلفه في جسد ونفس المحبّ، فلم يجد بدّاً من الاستعانة بالقرآن الكريم الذي يصور أهوال يوم القيامة وتأثيرها على الإنسان في قوله تعالى: ﴿فَكَيْفَ تَتَّقُونَ إِن كَفَرْتُمْ يَوْمًا يَجْعَلُ الْوِلْدَانَ شِيبًا﴾[2]، فأدخل الشاعر تركيب (الولدان شيبا) في نسيج أبياته ليُحملها معنى مختلفاً تماماً عن المعنى الأصلي الذي وردت فيه في سياق الآية القرآنية، أو على الأقل مسبباً آخر غير المقصود في القرآن الكريم.

وغير ذلك من الشعراء الذين سخّروا آي القرآن أو حتى القصص القرآني لخدمة أغراضهم من خلال التحوير أو قلب المعنى كمال قال درويش الطالوي{من الكامل}:

مُتوشِّـحاً خَطِّـيَّ قامتِـه فـإن ماسَتْ فيا خجلَ الغصون المُيَّسِ

فـإذا رنـا فـاللَّحظُ منـه بابِـلٌ هـاروتُ منـه نُطقُـه كـالأخرَسِ[3]

هنا يعمد الشاعر في بناء علاقته التضمينية على آلية التحويل القصصي، من خلال إذابة مكونات القصص القرآني في نصه الجديد، فصورة سحر هاروت تناولها أكثر من شاعر لا سيما في توظيفها في الغزل والحديث عن السحر الذي تتركه العيون أو اللحاظ، فمن المعروف أن ما جاء في قوله تعالى: ﴿وَمَا أُنزِلَ عَلَى الْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَارُوتَ وَمَارُوتَ وَمَا يُعَلِّمَانِ مِنْ أَحَدٍ حَتَّى يَقُولا إِنَّمَا نَحْنُ فِتْنَةٌ فَلا تَكْفُرْ﴾[4]، إشارة واضحة إلى قوة السحر الذي كان

(١) محمد ياشا الديواه، ص٥٠

(٢) سورة المزمل، الآية١٧

(٣) الطالوي، ساعات دمى القصر، ٦٢/١

(٤) سورة البقرة، الآية١٠٢

هاروت وماروت يعلمانه الناس مع قولهما لهم أن هذا السحر فتنة ويؤدي إلى الخسران في الآخرة، كذلك استفاد الشاعر من هذا في رسم صورته القائمة على قوة تأثير اللحاظ والعيون من غير أن يكون للمحبوبة ذنب فيما يصيب من رآها.

ونرى الشاعر منحك باشا يستلهم من القرآن الكريم البنية الإيقاعية، إلى جانب الفكرة العامة، في قوله{من الخفيف}:

لَحظـــات تَرمـــي الحَشـــا بِنبـــال قـــاتِلات وَلات حـــين قِتـــال[1]

فهذا النص الامتصاصي استلهمه الشاعر من قوله تعالى: ﴿**كَمْ أَهْلَكْنَا مِن قَبْلِهِم مِّن قَرْنٍ فَنَادَوا وَّلَاتَ حِينَ مَنَاصٍ**﴾[2]، حيث أراد الشاعر أن يصور مدى قدرة اللحاظ الفاتنة على الفتك بمن أُرسلت إليه وكأنه لا بدّ أن تقتل من أصابته متّكئاً في المعنى والإيقاع على الآية القرآنية السابقة التي تصور أنه لا فرار من عذاب أولئك الذين لم تنفعهم التوبة وحُق عليهم العذاب.

فالملاحظ أن القرآن الكريم شكّل مرجعاً للفكر والفن عند شعراء الشام خاصة، وإن حاولوا في كثير من الأحيان الابتعاد عن ما هو مقدّس لكي لا يقعوا في موقع التشبهات، إلا أنهم كانوا على يقين أن الاستقاء من القرآن الكريم يقوّي شعرهم ويلهمهم كثيراً من المعاني المتجددة.

ثانياً: صور الشعراء الأقدمين

إن عملية الاتّكاء على الموروث الشعري القديم تسمى التضمين، وهذا التضمين ليس مصطلحاً مستحدثاً في الشعر العربي، فقد تناوله كثير من علماء اللغة بالدرس والتحليل

---

(١) منحك باشا، الديوان، ص٢٤٠

(٢) سورة ص الآية٣

والبحث عن جذوره، فحاء عند ابن فارس قوله: الضَّادُ وَالْمِيمُ وَالنُّونُ أَصْلٌ صَحِيحٌ، وَهُوَ جَعْلُ الشَّيْءِ فِي شَيْءٍ يَحْوِيهِ مِنْ ذَلِكَ قَوْلُهُمْ: ضَمَّنْتُ الشَّيْءَ، إِذَا جَعَلْتَهُ فِي وِعَائِهِ، وَالْكَفَالَةُ تُسَمَّى ضَمَانًا مِنْ هَذَا؛ لِأَنَّهُ كَأَنَّهُ إِذَا ضَمِنَهُ فَقَدِ اسْتَوْعَبَ ذِمَّتَهُ وَالْمَضَامِينُ: مَا فِي بُطُونِ الْحَوَامِلِ. وَمِنْهُ الْحَدِيثُ أَنَّهُ نَهَى عَنِ الْمَلَاقِيحِ وَالْمَضَامِينِ. وَذَلِكَ أَنَّهُمْ كَانُوا يَبِيعُونَ الْحَبَلَ، فَنَهَى عَنْ ذَلِكَ وَأَمَّا قَوْلُهُ: "لَكُمُ الضَّامِنَةُ مِنَ النَّحْلِ"، فَإِنَّهُ يُرِيدُ مَا تَضَمَّنَتْهُ قُرَاهُمْ. فَهَذَا الْبَابُ مُطَّرِدٌ[1].

وحديثاً جاء معنى ضمن من ضمن الشيء، الوعاء ونحوه جعله فيه وأودعه إياه، وضمن فلاناً الشيء جعله يضمنه وألزمه، وتضامنوا التزم كل منهم أن يؤدي عن الآخر ما يقصر عن أدائه، تضمن الوعاء ونحوه الشيء احتواه واشتمل عليه والعبارة معنى أفادته بطريق الإشارة والاستنباط، والغيث ونحوه النبات أخرجه وأذكاه والشيء عنه أو منه ضمنه[2].

أما ما جاء في الاصطلاح فإن التضمين يعني الإتيان بالشيء الذي لا يكون من القرآن والحديث، بل يكون كلاماً في غيرهما، فهو إشارة إلى عمل أدبي آخر، إلى التاريخ، إلى شخصيات معاصرة وما يشبه ذلك[3]، والتضمين عادةً ما يكون في الشعر وليس في النثر، وهو قضية معروفة في الشعر العربي القديم حيث يضمّن الشاعر أبياته بعض ما يستملحه من شعر غيره بيتاً أو أقل، ويمهد له ويربطه بوشائج لا تجعله نشازاً، وأحسنه ما صرف في البيت معناه الأصلي ليلائم المعنى الجديد، ولا سيما إذا كان المعنى في غرض جديد غير المعنى الذي وضع لأجله[4]، وهذا برأيي لا ينطبق على غرض الغزل الذي نحن بصدد دراسته، لأن القواعد

---

(١) ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ٣/٣٧٢

(٢) المعجم الوسيط، باب الضاد، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٢، ١/٥٤٤

(٣) الجيوسي سلمى الخضراء، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ط١، تر عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠١، ص٧٨٤

(٤) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، ١/٨١

الغزلية أو الصور والتشبيهات جاءت متشابهة وتحمل نفس الدلالات عند جلّ الشعراء، ففي قول الشاعر السؤالاتي {من البسيط}:

إنَّ الغـزالَ الـذي فـي طـرفِهِ حـوَرٌ ... فـي مِـرشفيهِ سُـلافُ الرَّاحِ والحبَـبُ

دارتْ إليـه قـلوبُ العـالمينَ فمـا ... قـلبٌ لغيـرِ هـواهُ اليـومَ يـنقلِبُ[1]

استحضارٌ فعليّ بالتركيب نفسه لما جاء عند الشاعر حرير في بيته المشهور:

إن العيـون التـي فـي طرفهـا حـور ... قتلننـا ثـم لـم يحيـين قتلانـا[2]

حيث كان الشاعر السؤالاتي على معرفة تامة أنّ وراءه إرث ضخمٌ من الشعر الذي تناقله الناس، وأصبح مطبوعاً في ذاكرتهم إن لم نقل في وجداهم، وقد استعار هذا التركيب المشهور (العيون التي في طرفها حور) لأنه من التراكيب الخالدة في الأذهان، وذلك ليس عيباً أن يأتي شاعر بتراكيب من سبق أو يستعين بقريحة شاعر سبقه، وإنما هذا تعبير واضح عن الارتباط العضوي بالحركات الإبداعية، وهذا ما نجده عند أبي نواس في قوله: "ما نطقتُ الشعر حتى حفظتُ لستين من شواعر العرب، فما بالك بالشعراء"[3].

فنماذج الشعر القديم تعدّ معيناً لا ينضب يمهل منه شعراؤنا في تركيب صورهم، فربما كان اقتباسهم بالاتّكاء على أبيات أو أجزاء من أبيات قديمة، وربما كان هذا الاقتباس بالإشارة، كما في قول الشاعر درويش الطالوي {من الكامل}:

خـدٌّ تـورَّدَ مـن لهيـبِ تَـنَفُّسِ ... أم قَـدُّ مَعْسـولَ المَراشِـفِ ألعَـسِ

مِـن رِيـم وَجْـرَةَ أو جَـآذِرِ جَاسِـمٍ ... لـبسَ الشَّبابَ الرَّوق أحسنَ مَلْبَسِ[4]

---

(١) العجي، خلاصة الأثر، ١/٢٨

(٢) حرير، الديوان، ط١، دار جروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٦، ص٤٩٢

(٣) لولوة عبد الواحد، التناص مع الشعر العربي، مجلة الأقلام، العدد١٠، ١٩٩٤، ص٢٧

(٤) الطالوي، ساعات دمى القصر، ١/٦٢

فالشاعر لم يعرف ريم وجرة أو حآذر جاسم إلا من خلال ما قرأه في قول الشعراء الجاهليين الذي لطالما أسقطوا الصفات التي امتلكتها الحيوانات البرية الصحراوية على محبوباتهم، كقول الشاعر امرئ القيس{من الطويل}:

تصد وتبدي عن أسيلٍ وتتّقي بناظرةٍ من وحش وجرة مطفلِ[1]

وقول عدي بن الرقاع{من الكامل}:

وكأنها وسط النساء أعارها عينيه أحور من جآذر جاسم[2]

فقد أخذ الشاعر الطالوي من شاعرين ينتميان إلى عصرين مختلفين، وهذا دليل على سعة اطلاع الشاعر على شعر من سبق، ودمجها في قالبه الفني الجديد لتكوين بيت شعري دي رؤية تناسب ذوق الشاعر ونظرته للمرأة والتي لم تخرج كثيراً عن نظرة من اقتبس منهم.

ولعل اقتباس بعض الشعراء تجلى في مضمون الصورة ذاتها، فيأخذون صورة قديمة ويعيدون بناءها من جديد، ليخرجوا علينا برؤية فنية جديدة، كما جاء عبد الصالحي الهلالي في قوله{من البسيط}:

فارفضّ دمعي كعقدِ الدرِّ منتثراً وفاضَ بهمّي كودقٍ هامِلٍ سربِ
وأضرمَ النارَ في الأحشاءِ واكفُهُ فاعجَبْ لمضطرمٍ بالماءِ ملتهبِ[3]

فالصورة الطريفة التي جاء بها الشاعر والتي جمع بها بين شيئين لا يمكن أن يجتمعا (الماء والنار)، نرى حضورها في قصة حدثت مع الخليفة هارون الرشيد عندما غنّت له جارية بيتين من شعر خالد بن يزيد الكاتب، هما{من البسيط}:

---

(١) امرؤ القيس، الديوان، ط١، دار المعارف، مصر، ١٩٨٤، ص١٦

(٢) عدي بن الرقاع العاملي، الديوان، شرح وتحقيق حسن محمد نور الدين، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٩، ص ٩٩

(٣) الهلالي، ديوان سحر الخيام، ص١٠

أرقــتُ حتّــى كــأنّي أعشــقُ الأرقــا وذبْـتُ حتـى كـأنّ السّـقمَ لـي خُلِقـا

وفــاضَ دمعِــي علــى قلبِــي فأغرَقَــهُ يـا مَـنْ رأى غَرِقَـاً فـي المـاءِ مُحترِقَـا

وهنا برأيي الأمر لا يتعلق بالتناص المضموني فحسب، بل بتوظيف الصورة الشعرية القديمة ليقيم معها علاقات فنية بنائية جديدة، معبّراً من خلال إعادة إنتاج الصورة على فرط المعاناة التي يعيشها والتي يزيد الماء والدموع من استعارها في أحشائه.

ونكشف عن تعالق نصيّ آخر في شعر منجك باشا عندما اقتبس شطراً كاملاً في قوله{من الطويل}:

تَســائلني مَــن أَنــت وَهِــيَ عَليمــة فَقُلــت لَهـا مَيـت يُعـدّ مِـن الأَحيـا

فَقالَـت وَمَـن أَفتـى بِهَـذا وَمـا الَّـذي دَهـاكَ وَما غادَرت في حُبِنا نَسيا[1]

استحضر الشاعر شطر البيت الأول واستله من قول الشاعر أبي فراس الحمداني:

تســألني مــن أنــت؟ وهــي عليمــة وهـل بفتىً مثلي على حاله نكر[2]

فالاقتباس هنا جاء على نمط مختلف يحدده السياق، فأبي فراس كان يوجه رسالةً لابن عمه سيف الدولة الحمداني يذكره بصلة القربى ومكانته بين الناس وفخره بشجاعته وإقدامه، أما شاعرنا منجك فوظّف هذا الاقتباس في رسالة وجهها إلى محبوبته ليشكو لها حاله وما آل إليه من تبعات حبها، وآلام فراقه، فاقتباسه هنا جاء نوعاً من التحوير والإعمال على حسب السياق والمعنى الذي يجول في خاطره.

ومن الندرة بمكان ألا نجد شاعراً عربياً يستحضر ويقتبس من أشعار المتنبي في اللفظ أو المعنى، كما جاء في قول الشاعر منجك{من البسيط}:

---

(١) منجك باشا، الديوان، ص٥٥

(٢) الحمداني أبو فراس، الديوان، شرح خليل الدويهي، ط٢، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٤، ص١٦٣

لا العيد مِن بَعد سُكان الحِمى عيدُ وَلا لِصَبري الَّذي أَبليت تَجديدُ

سيان عِنديَ نوح بَعد بَينَهُم وَمِن بَلابل دَوح اللَهو تَغريدُ[1]

التناص هنا جاء بالموقف الجزئي الذي وجدناه عند المتنبي في قصيدته المشهورة التي يذم فيها كافوراً الإخشيدي، ومطلعها:

عيدٌ بأيّة حالٍ عدتَ يا عيدُ بما مضى أم لأمرٍ فيكَ تجديدُ

أما الأحبة فالبيداء دونهمُ فليت دونك بيدٌ دونها بيدُ[2]

حيث نرى الشاعر منجك استلهم من قول المتنبي حديثه عن العيد وعكس هذه الفكرة ليطرحها بصورة جديدة، فالمتنبي كان العيد بالنسبة له ليس عيداً وهو في أكناف كافور الإخشيدي، وكان يتمنى أن يكون بينه وبين كافور مسافات ومراحل، أما منجك فكان العيد بالنسبة له يوماً عادياً بسبب بعده عمّن أحب، وكان يتمنى ضمنياً لو لم يكن هناك ما يفصله عن محبوبه، ورمى الشاعر في قوله هذا إلى تمكين صورته في ذهن القارئ والسامع فأذاب صورة المتنبي داخل صورته، ومحى تقريباً في نصه حدود النص القديم، مُسبغاً عليه معنى عكسياً جديداً يصرف ذهن من سمعه عمّا جاء قديماً.

وله اقتباس في المعنى يحاول أن يلتقط إشارات من بعيد لحديث أبي نواس مع الأطلال عندما أوصى بالكف على البكاء أو التخفيف منها، حيث يقول منجك{من الكامل}:

خَفِض عَليكَ فَما الفُؤاد بِسالي وَقِف الدُموع لِدارس الأَطلالِ

دِمَنٌ عَلى عَرصاتِها عَقَل البُكا أَبصارُنا عَن غَيرِها بِعقال

ذَهَبَت بِرَونَقِها اللَيالي بَعدَما كانَت مُخَيم نَضارة وَجَمال[3]

---

(١) منجك باشا، الديوان، ص٥٧

(٢) المتنبي، الديوان، ط١، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣، ص٣٢٢

(٣) منجك باشا، الديوان، ص١٤٧

التلميح الذي نلاحظه في شطر البيت الأول جاء كما ذكرنا في قول النواسي {من البسيط}:

لا تبكِ ليلى ولا تطرب إلى هندِ واشرب على الورد من حمراء كالوردِ

عاجَ الشقيّ على رسمٍ يسائلهُ وعجتُ أسأل عن خمّارة البلدِ[1]

فالتوظيف الذي اعتمده الشاعر منجك هنا جاء لنقل رؤيته لقضية الأطلال وعلاقتها بالمحبوبة، وليبين نظرته تجاهها بكل وضوح في أن البكاء لا ينفع ولوم النفس لا فائدة منه، فالفؤاد تعلق بالمحبوبة وانتهى، وهذا يشبه إلى حدّ ما ما فعله أبو نواس في نبذ البكاء غير المجدي وترك الأطلال الدارسة التي عفا عليها الزمن، لكن لكلّ واحد منهما رؤيته الخاصة حول هذه القضية، والتناص هنا ما كان إلا إشارة بعيدة أخذها منجك وأحراها في شعره بطريقته الخاصة.

وإذا كان منجك يعمد إلى التناص العكسي في كثير من أشعاره، إلا أنه أحياناً لا يكتفي بأخذ المعنى وتذويبه في نصه، بل يأخذ التراكيب نفسها مع إحداث تغييرات طفيفة كما جاء في قوله {من الوافر}:

شموسٌ في سَما الفسطاط تَبدو وَإن غَربت فَمغربها جَناني

تَخر لَها الضَمائر ساجِدات وَتَلثم تَرب مَوطئها الأَماني[2]

ففي تركيب (تخر لها الضمائر ساحدات) محاكاة في الرؤية والبنية اللغوية لقول الشاعر الجاهلي عمرو بن كلثوم {من الوافر}:

إذا بلغَ الفطامُ لنا صبيّاً تخرُّ لهُ الجبابرُ ساجدينا[3]

فالتناص هنا حليّ، وأراد الشاعر منجك من خلاله أن يمرر حالة العنف التي يشعر بها في داخله، وكمية الألم التي يتحمّلها وبجالدها والتي لا يقوى إنسان على حملها فهي تشبه إلى حدّ كبير الإذعان والانهزام أمام سطوة القوة التي تحدث عنها الشاعر عمرو بن كلثوم.

---

(١) أبو نواس، الديوان، تح محمد الخديثي، ط١، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ٢٠١٠، ص٨٨

(٢) منجك باشا، الديوان، ص٢٤٩

(٣) عمرو بن كلثوم، الديوان، تح إميل بديع، ط١، كتاب النادي الثقافي الأدبي، المملكة العربية السعودية، ١٩٩٢، ص٤٤٠

ونلحظ أن الشاعر إسماعيل حجازي قد تعامل مع النص القديم بوعي، وذلك من خلال إعادة التشكيل الفني بما يتناسب مع الرؤية الحديثة، فيقول{من الخفيف}:

قد وقفنا بعد التَّفَرُّق يَوْماً ... في مَكَان فديته من مَكَانِ

نتشاكى لَكِن بِغَيْر كَلَام ... نتحاكى لَكِن بِغَيْر لِسَان[1]

نرى في هذه الأبيات صدى واضحاً لما جاء عند الشاعر العباس بن الأحنف في قوله{من الطويل}:

إشارتُنا في الحُب غمز عيوننا ... وكل لبيب بالإشارةِ يفهمُ

حواجبنا تقضي الحوائج بيننا ... ونحن سكوت والهوى يتكلّمُ[2]

أراد الشاعر الاستيعاض عن الكلام بالهمس أو البوح أو حتى باستحداث لغة العيون، جوفاً من محيطه المملوء بالوشاة والحساد والرقباء، وهذه الصورة لها حضور عند غير شاعر قديم، والحقيقة هذا دليل على حفظ الشاعر لتلك النماذج الشعرية الرفيعة ومحاكاتها حتى التصقت معانيها بنفسه، وألفاظها بوجدانه، فعمد إلى محاكاتها بل ومحاورتها ليُنتج لنا هذا النموذج الإبداعي الجميل.

وبعد فإن التضمين أو التناص أو العلاقة النصية تشير إلى مدلول واحد وهو أن ثمة علاقة بين نصّين سابق ولاحق، وهذه العلاقة ليست على مستوى الشكل فحسب، بل على مستوى المضمون أو المعنى، معتمدة على الاستلهام من الشعر القديم في رسم وإعادة تركيب صور جديدة، متلمسة حظي من سبق في نسج الكلمات وتآلفها، وتركيب العبارات لتقديم النموذج الشعري المقبول لدى القارئ.

---

(1) العبي، خلاصة الأثر، 1/407

(2) العباس بن الأحنف، الديوان، ط1، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1954، ص 482

المبحث الثاني: الصورة الشعرية البيانية

لاشكّ أن الصورة الشعرية هي الحدث الفني الأبرز في معالم النص الأدبي الذي يعبّر عن ارتباط الشاعر الوثيق بمحيطه الخارجي، وهذا الحدث هو الوسيلة التي يستعين بها الشاعر لينقل انفعالاته وعاطفته من المجرّد الداخلي إلى المحسوس الخارجي، وهي أي الصورة الشعرية كما قيل أثر الشاعر المفلق الذي يصف المرئيات وصفاً يجعل قارئ شعره ما يدري أيقرأ قصيدة مسطورة، أم يشاهد منظراً من مناظر الوجود[1].

وبطبيعة الحال فإن للصورة الشعرية أنماطاً عدة، منها ما يدخل ضمن الوجداني، ومنها ما يكون حسياً، ومنها ما يتعلق بالحركيّ، والأساس في ذلك كله يعتمد على البلاغة وما يتعلق بفروع هذا العلم من بيان وبديع، وسنتناول الصورة الشعرية عند شعرائنا في دراسة تطبيقية فيما سيأتي من صفحات.

والغرض الأساسي الذي تقوم عليه الصورة البيانية هو أداء الفكرة الواحدة أو المعنى الواحد بأساليب مختلفة، وهذه الأساليب تتمثّل في زيادة المعنى أو نقصانه بحسب البناء الفني للألفاظ أو التراكيب من جهة، وتحميل هذه الألفاظ طاقات إبداعية خلّاقة تؤدي الغرض المطلوب على الوجه الذي أراده مبدع النص، مُعتمداً بذلك على ناحيتين اثنتين هما نقل العواطف وإثارة الإحساس، وبها تتجاوب الأصداء وتتحرك الكلمات[2]، والأساليب البيانية التي يستخدمها المبدع في خلق صورته هي ما يتصل بعلم البيان من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز، وكما قيل عن هذه الأساليب في أنها تبرز الإحساسات المثارة بوضوح في ذهنية المتلقي، ووظيفتها هي النهوض بالصورة الشعرية إلى أعلى مستوى من الصياغة التعبيرية، وللمجاز القدرة على إثارة إحساسات واضحة أو تصوير المعنى تصويراً حسّيّاً دقيقاً، فتظهر تلك الإثارة بفنون البيان الثلاثة[3].

---

(١) زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، ط١، دار الجيل، ١٩٩٣، ص٨٤

(٢) الصغير محمد حسين، الصورة الفنية في المثل القرآني دراسة نقدية بلاغية، ص١٣٩

(٣) الحمداني فارس محمد الصورة البيانية في شعر ابن طهير الإربلي، مجلة آداب الرافدين، العدد ٦٩، ٢٠١٤، العراق، ص١٥٢

وإذا دخلنا في عمق الصورة البيانية نجد أنها في الأصل اللغوي تعني اللغة المجازية التي تشكّل القصيدة، والبيان من بان عن الشيء أي اتّضح، فهو بيّن، وكذلك بان الشيء فهو مبين[1]، ويُقال رجل بيّن أي فصيح ذو بيان، وما أبينه، وما رأيت أبين منه[2]، فالبيان هو ما أظهر المقصود، وكشف المستور المخفي، وأوضح الكلام، وأبغ في اللفظ.

أما الأصل الاصطلاحي للبيان عامة فإنه علمٌ يُعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق تتفاوت دلالتها وضوحاً[3]، وقد وردت في القرآن الكريم في أكثر من موضع لها نفس المعنى، ففي قوله تعالى: ﴿هذا بيانٌ للناس﴾[4]، وقوله: ﴿فيه آيات بيّنات﴾[5]، وقوله تعالى: ﴿بلسانٍ عربيٍّ مبين﴾[6]، فجاء البيان هنا بمعنى التوضيح والكشف، وجاء في كتب الأقدمين أن البيان هو معرفة إيراد المعنى الواحد في طرق مختلفة بالزيادة في وضوح الدلالة عليه، وبالنقصان ليحترز بالوقوف على ذلك الخطأ في مطابقة الكلام لتمام المراد منه[7]، وجاء على لسان ابن رشيق في معرض حديثه عن البيان أنه الكشف عن المعنى حتى تدركه النفس من غير عقلة، وإنما قيل ذلك وأنه يأتي التعقيد في الكلام الذي يدل ولا يستحق اسم البيان[8].

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، ١٣/٦٧

(٢) الزمخشري أساس البلاغة، تح محمد عيون السود، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨، ١/٨٨

(٣) طبانة أحمد، البيان العربي، ط٣، مكتبة الأنجلو مصرية، ١٩٦٢، ص١٢

(٤) سورة آل عمران، الآية ١٣٨

(٥) سورة آل عمران، الآية ٩٧

(٦) سورة الشعراء، الآية ١٩٥

(٧) السكاكي يوسف بن أبي بكر، مفتاح العلوم، تح نعيم زرزور، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧، ص١٦٢

(٨) القيرواني ابن رشيق، العمدة، ١/٢٥٤

أولاً: الصورة الفنية البيانية في الغزل المعنوي

أولى النقاد والبلاغيون اهتماماً كبيراً بالصورة البيانية، وقالوا: إن الصورة البيانية هي التعبير عن المعنى المقصود عن طريق التشبيه والاستعارة والمجاز العقلي والمجاز المرسل والكناية، وهناك من أضاف إلى الصورة البلاغية الصورة البديعية لما تمتاز به من انسجام صوتي وإيقاع خاص، ولما يشكّله الجرس والإيقاع من هيئة تصويرية[1]، فالصورة البيانية قبل وبعد كل شيء هي وسيلة لنقل التجربة الشعورية التي عاشها الشاعر، تمتزج الأفكار والعواطف فيها مع الرؤى التي يتطلّع إليها الشاعر، وهذا كلّه إفراز لإحساسه بالكون الذي يغاير إحساس الشخص العادي هذا من جهة، ولأن الألفاظ ومدلولاتها الحقيقية قاصرة عن التعبير عما يشاهده في حياته النفسية الداخلية من مشاعر من جهة ثانية[2]، ففي قول الشاعر درويش الطالوي{من البسيط}:

عَهدَ السُرورِ وَرَيعانَ الهَوى النَضِر ... سَقاكَ عَهدُ الحَيا رَقراقَ مُنحَدرِ

وَجادَ رَبعَكَ وَسميٌّ تُكَرِكِرُهُ ... رِيحُ الصَبا بَينَ مُنهَلٌ وَمُنهَمِرِ

وَغَرَّدت في رباكَ الوُرقُ وَابتَكَرَت ... بِلَحنِ مَعبَدَ تَتلُو أَطيَبَ الخَبَرِ[3]

الصورة المركبة التي رسمها الشاعر هنا تحوي على عدد من التفاصيل البلاغية المتمثلة في الاستعارة المكنية في قوله (وجاد ربعك) شبه الشاعر هنا الربع بالإنسان الكريم الذي يجود بماله، فحذف المشبه به وأبقى شيئاً من لوازمه وهو (الجود) على سبيل الاستعارة المكنية التي تعطي للبناء الشعري بُعداً حيوياً، ثم يكني الشاعر صوت الحمام الرخيم بلحن معبد الذي كان من أبرز المغنّين في عصره لا سيما وأن الألحان كانت تأتيه في المنام ثم يجريها على مسامع الناس عندما يستيقظ فيطرب من حوله تماماً كما فعلت تلك الحمائم في ربا تلك الحدائق الغناء.

---

(١) ينظر الدلالة غاير الصورة الفنية في الأدب العربي، ط٣، دار الفكر المعاصر، حلب، ٢٠١٢، ص١٩

(٢) ضيف شوقي، في النقد الأدبي، ط٣، دار المعارف، مصر، ١٩٩٩، ص١٥٠

(٣) الطالوي، ساحات دمى القصر، ١/٥٨،٥٩

ويحاول الشاعر دائماً أن يتفرّد ببعض التشبيهات فيأتي ببعض الصور الجزئية التي تعتمد على التشبيه التمثيلي، بحيث يولّد الشاعر تشبيهاً من آخر حتى يصل إلى الأثر الذي يقصده أو يأتي بجملة تشبيهات متعددة[1]، وهذا ما نجده في قول الشاعر محمد الصالحي الهلالي{من الكامل}:

لمنِ الخيامُ على ربا الجرعاءِ ... ما بينَ سلع فالنقا فقباء

تبدو على الغبراءِ من بعد لنا ... مثل النجوم بباطن الخضراء

ولمن مواضعٌ حولها قد أرهفت ... ضاءَت كبرقٍ في دجى الظلماء[2]

فالتشبيه التمثيلي هنا قائم على تشبيه صورة بصورة منتزعة من أشياء متعددة، فصورة الخيام المنتصبة على ربا الجرعاء انتُزعت من صورة النجوم التي تلوح في الأفق البعيد والتي تلمع من بعيد بفعل العبار الكوني المحيط بها، كذلك الأمر كانت صورة المواضع التي أحاطت تلك الخيام منتزعة من صورة البرق الذي يُحدث ضوءاً في سماء داجية، ويُدخل ضمن هذا التشبيه التمثيلي استعارةٌ مكنية عندما يشبه تلك المواضع بالسيوف المرهفة، فيحذف المشبه به (السيوف) ويُبقي على شيء من لوازمه وهو الإرهاف على سبيل الاستعارة المكنية.

والمعروف أن للتشبيه التمثيلي بعداً جمالياً، لذلك عمد الشعراء إلى استخدامه بكثرة في تصاويرهم، ومنه قول الشاعر الهلالي{من البسيط}:

ذكرتُ حيا بسقطِ الجزعِ والكثب ... ومربعاً بانَ عنه القوم عن كثب

فارفضْ دمعي كعقد الدرّ منتثرا ... وفاضَ بهمي كودقٍ هامل سرب[3]

بداية يعمد الشاعر إلى استخدام المجاز المرسل في قوله: ذكرت حيّاً، وهذا مجاز مرسل علاقته المحليّة لأن المقصود هنا أهل الحي الذي يسكنونه، ثم يتابع في بناء الصورة فيشبه جريان الدمع

---

(١) عدنان الحادي، الصورة الشعرية عند السياب، جامعة بغداد، ٢٠٠٠، ص١٩٠

(٢) الهلالي، ديوان سجع الحمام، ص٧

(٣) المصدر السابق، ص١٠

على خديه بالهيئة الحاصلة من انفراط عقد الدر وانتشاره، وذلك الهم الذي بين ضلوعه شبهه بهيئة المطر الغزير الذي يفيض فيغمر كل شيء، وكلاهما تشبيه تمثيلي.

أما في قوله{من الخفيف}:

شـــاقَني الركـــبُ مـــائلاً للحجـــاز حـــين نـــادَت حـــداتهم بـــالبَرَاز

هزّنـــي الشـــوقُ إذ بقيـــتُ فريـــداً فـــي ديـــار الشـــآمِ أي اهتـــزاز[1]

جاء بمجازين مرسلين، الأول في قوله: (شاقني الركب)، فالركب هنا القافلة، والمقصود بمن أثار الشوق هو هم ركاب القافلة، فعلاقة المجاز المرسل هنا هي الكلية، إذ عُبر عن لفظ الكل وأُريد ما يحتويه ضمن أجزائه، وفي قوله: (هزني الشوق) أيضاً مجاز مرسل لكن علاقته مختلفة، فالذي هزّ الشاعر الذكرى إلى من أحب، ولطالما كانت الذكرى سبباً في حدوث الأشواق، فعلاقة المجاز المرسل هنا السببية. ولعل الاعتماد على التشبيه التمثيلي له الحضور الأقوى في تشبيهات شعرائنا، ففي قوله{من الكامل}:

وَاللَيـــل قَـــد رَقَـــت حَواشـــي بَـــردهُ وَالوَقت صافي العَيش عَذب المورد

وَالزَهـــر فـــي أُفـــق السَـــماءِ كَأَنَّهـــا عقـــد تَبَـــدد فـــي فِـــراش زَبَرجَـــد[2]

تشبيه تمثيلي كانت فيه صورة الزهر وهو في أفق السماء، -وطبعاً ضمن هذا التشبيه يوجد استعارة الزهر للكواكب-، منتزعة من صورة عقد اللؤلؤ الذي انفرط على فراش من زبرجد، وقد تمّ ذِكر المشبه والمشبه به والأداة. أما في قول الشاعر منحك باشا {من الكامل}:

هَـذي الجِنـان تَنفســت فـي أَوجُـه الـ ـخُضر الرِيـاض بِأَطيَـب الأَنفـاس[3]

فقد شبه الشاعر الجنان بالإنسان الذي يتنفس، وقام بحذف المشبه به (الإنسان) وأبقى شيئاً من لوازمه وهو التنفس على سبيل الاستعارة المكنية.

---

(١) المصدر السابق، ص٣١

(٢) المصدر السابق، ص٥١

(٣) منحك باشا، الديوان، ص١٣٢

ومن الأساليب الكنائية التي تبعث على التفكير أولاً، وتضيف رونقاً آخراً للصورة قول الشاعر حرمانوس{من الكامل}:

ورمـــى الزمـــانُ ربوعَهـــا بصـــروفه فخـلَت وبـان لبينهـا الأصـحاب

ضَرَبـت بهـا أيـدي الشـتات كأنهـا أيـدي سبـا ولهـا الفـراقُ ضِـراب[1]

فالشاعر حاول أن يصور حالة التشتت والضياع والتفرّق التي ألمت به، فوجد في الكناية عن ذلك بقوله: (أيدي سبأ) وهو تشبيه متفرع عما هو كناية في الأصل عن وصفه لتلك الحالة، فقوم سبأ مزقهم الله وشردهم وفرّقهم أيّ تفرقة، فذهبت كل طائفة منهم في طريق، وسلك كل فرد منهم ناحية، ولذلك كنّى الشاعر عن حالة التمزق بهذه الكناية، ومن أنواع التشبيه التي سلكها شاعرنا في صوره قوله {من البسيط}:

قلـبٌ يـذوب إلـى الأطـلال والحِلَـلِ شـوقاً ودمـعٌ يُـرَى كالعـارض الهطـلِ

ما هبـت الريحُ من تلك الديار ضـحىً إلا هُـزِزتُ لهـا كالشـارب الثمـل[2]

فالتشبيه هنا (دمع كالعارض) مجمل، حيث تم ذِكر المشبه (الدمع)، وأداة التشبيه (الكاف)، والمشبه به (العارض الهطل)، أي تشبيه الدموع التي تسحّ من العينين بعوارض الأمطار الغزيرة، والبيت الذي يليه يحمل تشبيهاً مجملاً أيضاً، حيث شبه الشاعر نفسه باهتزازه عندما تنسم تلك النسمات في وقت الضحى بالنشوان الذي بدأ السكر يميله، فذكرَ المشبه والمشبه به والأداة.

أما في قول الشاعر ابن الحزري{من الرمل}:

قـد خفـا رسـماً فلـو هـبَّ الصـبا تـركَ الصـبّ خفـاءً كالهبـاءِ

وأحـالَ الدمـعُ عـن رؤيتـه لـدمي السـفح بسـفحٍ مـن دمـاءِ[3]

---

(١) فرحات حرمانوس، الديوان، ص٧٠،٧١

٢) المصدر السابق، ص٣٥٧،٣٥٨

٣) ابن الحزري، الديوان، ص١٠

فهيئة المحبوب الذي فتكت به رياح المحبوبة التي تهب على تلك الرسوم انتُزعت من حالة الهباء المخفي الذي لا يمكن للعين رؤيته، والتشبيه هنا تمثيلي، المشبه (المحبوب الذي فتك فيه الهوى)، وأداة التشبيه (الكاف)، والمشبه به (الهباء المخفي الذي لا يُرى بالعين).

ولعل بعض التشبيهات أو الاستعارات أشبه ما تكون بالممنمات الزخرفية، والتي وإن كانت صغيرة فإنها تشكل في النهاية لوحة متكاملة الجمال، لا سيما وإن بعض الاستعارات تتعلق مباشرة بوجدان الشاعر، كقول الشاعر مصطفى العلواني {من البسيط}:

حيث الرياضُ إذا أزهارها ضحكت ... بكى الغمامُ فظلّ الصبّ مبهوتا

حيثُ المطوّق والقمري قد ضمنا ... أن يسكت الناي تغريداً وتصويتا[1]

الاستعارة التبعية في قوله (أزهارها ضحكت) عبّرت عن نفسية الشاعر ودواخله، لذلك أراد أن يسقط الأزهار على نفسه عندما رأى محبوبته أو كان معها في تلك الروضة الغنّاء، فشبه الأزهار بالإنسان وحذف المشبه به، ثم استعير اللفظ الدال على المشبه به وهو الضحك للمشبه، على سبيل الاستعارة التبعية، ومنه أيضاً في الشطر الثاني عندما استعار البكاء من الإنسان وجعله للغمام.

وبعض الشعراء أرادوا أن يعطوا صورة جديدة لحالة الانفعال التي عاشوها، فاعتمدوا على التشبيه الإضافي كما في قول الشاعر السؤالاتي {من الطويل}:

تقمَّصَ ثوبَ اللأْذِ من فوقِ لؤلؤٍ ... ورصَّعَ بالدُّرِّ الجمانَ بديدا

وألْبسنِي مِرطَ النُّحولِ مخلَّقاً ... وأعدمني بردَ الشَّبابِ جديدا[2]

مرط النحول هنا استعمل في غير موضعه، وهو من نوع التشبيه الإضافي، حيث أضاف النحول إلى مرط، ومنه أيضاً في قوله (وأعدمني برد الشباب) تشبيه إضافي، ولعل استخدام التشبيه الإضافي في مثل هذه الحالات عند شعرائنا مردّه إلى جماليات هذا النوع البلاغي الذي

---

(١) المرادي، سلك الدرر، ٤/١٤٦

(٢) المحبي، خلاصة الأثر، ١/٢٨

يترك في النفس مندوحة من الخيال، ومن ذلك أيضاً قول الشاعر إسماعيل حجازي{من الوافر}:

أجرْني من صدودك بعدَ وعدك وخلِّص مهجتي من نارِ بعدكْ

وقصِّر طول ليلات التنائي وما لاقيت من أيّام صدِّكْ[1]

المجاز المرسل في قوله (ما لاقيت من أيام صدك) علاقته الزمانية، فالشاعر لم يلاقِ ما لاقاه من الأيام بحد ذاتها، وإنما كانت معاناته من حالات الصد والهجر التي حدثت في تلك الأيام، وينوع الشاعر في العلاقات التي تحكم المجاز المرسل كما في قوله{من الطويل}:

فؤادي أبى إلا التولّع في الحبّ ولم يرضَ بعد البينِ يسكنُ في قلبي

وطرفٌ قريحٌ جفنه قاطع الكرى وواصله دمعٌ يفوق حيا السّحب[2]

فالمجاز هنا في قوله: (فؤادي أبى) علاقته الجزئية، فمن المعلوم أن الذي يأبى هو الإنسان بعقله ككلّ، لكن الشاعر استخدم جزئية القلب ليختصر مواضع الرفض في القلب الذي يعد مجمع الشاعر وهو من كان سبباً في حب الشاعر ومعاناته بعدها.

ويحاول الشاعر أن يبقى في حدود المدركات الحسّية، فيعتمد على تشبيه محسوس بمحسوس في قوله{من الكامل }:

فأبحنَ من قلبي الحمى وتركنني في عزّ ملكي كالأسيرِ العاني

لا تعذلوا ملكاً تذلّل للهوى ذلّ الهوى عزّ وملك ثاني[3]

التشبيه في قوله: (تركنني كالأسير العاني) فقد شبه نفسه بفعل ما فرضته محبوبته عليه من قيود على قلبه بالأسير في ظلمات السجن، مع استخدام أداة التشبيه الكاف، وهنا التشبيه هو تشبيه مجمل ذُكر فيه المشبه والمشبه به والأداة وحُذف وجه الشبه.

---

(١) المحبي، نفحة الريحانة، ٦٢/١

(٢) خلاصة الأثر، ج١، ص٤٠٧

(٣) المقّري ، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ٤٣١/١

وبالعودة إلى الصورة التي رسمها الشاعر منحك باشا في قوله{من الوافر}:

أَلا يـــا نَســـمة الأَســـحار قُـــولي ... لِفاتنـــة أَقلبَـــكِ مِـــن حَديـــد

أَطَلـــتِ عَذابَـــهُ وَأَســـأتِ حَتّـــى ... بَكَتـــهُ اليَـــوم أَجفـــان الحَســـود[1]

نجد أن فيها (بكته اليوم أجفان) مجاز مرسل علاقته المجاورة، فالمعروف أن العين هي التي تبكي، ولكن الشاعر جعل الجفون هي من بكت ليعطي لصورته بعداً أعمق في الدلالة.

وإن تبادل المدركات من أهم الأشياء التي تقوم عليها الصورة، ففي الاستعارة التي جاء بها الشاعر في قوله{من البسيط}:

مولـــه بِـــكَ لا تُجـــدي رســـائِلَهُ ... وَلا مِـــن الـــدَمع جاريـــهِ وَســـائِلَهُ

عـــام نَـــأى عَنـــكَ فيـــهِ مُكرَهـــاً فَعلـــي ... أَســـحارِهُ أَبَـــداً تَبكـــي أَصـــائلهُ[2]

استعار النأي من الإنسان وجعله للعام، حيث ذكر المشبه (عام)، وحذف المشبه به (الإنسان)، وأبقى على شيء من لوازمه وهو النأي، على سبيل الاستعارة المكنية، وكذلك فعل في قوله: (أسحاره تبكي) هنا أيضاً ذكر المشبه (أسحار)، وحذف المشبه به (الإنسان)، وأبقى على شيء من لوازم الإنسان المتعلقة به وهو البكاء، فالاستعارة مكنية.

ويحاول الشاعر أن يرسم صورة فنية متكاملة بالاعتماد على تشابيه متعددة، جميعها تتآلف لتكوّن صورة واحدة، هي صورة الرحيل، فيقول جرمانوس{من البسيط}:

سيـــروا الهوينـــا بقـــلبٍ ســـائرٍ بكـــم ... كـــأنـــه فـــلكٌ أنتـــم لـــه قمـــر

الذِّكـــر صورتكـــم والقـــلبُ مركزُهـــا ... والحـــب دائـــرةٌ شُعاعهـــا الفكـــر

كـــأن عينـــي إذا صَوَّرتكـــم فـــلكٌ ... فـــي أفقهـــا قمرٌ دانـــت لـه الصـــور[3]

---

(١) محمد باشا، الديوان، ص٢٥٥

(٢) المصدر السابق، ص٣٠٣

(٣) فرحات جرمانوس، الديوان، ص١٩٥

في قوله: (بقلب كأنه فلك) تشبيه مجمل ذكر فيه المشبه (القلب)، والمشبه به (الفلك)، والأداة (كأنه)، وقد نوع في الإتيان بالتشبيهات ليزخرف الصورة التي رسمها، ففي قوله: (والحب دائرة)، هنا ذكر المشبه والمشبه به، وأغفل ذكر الوجه والأداة، فهو تشبيه بليغ، والمعروف عن التشبيه البليغ أنه يأتي ليؤكد الالتصاق والتماهي بين المشبه والمشبه به، ثم يعود إلى التشبيه المجمل في قوله (كأن عيني فلك) حيث يذكر المشبه والمشبه به المتعدد (فلك وقمر) والأداة ويغفل وجه الشبه.

ومن التنويعات التشبيهية أيضاً قوله{من البسيط }:

حللتَ منّي حلولَ الروحِ في جسدي كأنني صدفٌ إذ أنتم الدررُ

فأنتم النفسُ والجثمانُ متحدٌ بالنفس والجسمُ أقنومٌ له قدر[1]

فصورة (كأنني صدف) حوت على تشبيه مجمل، ذُكر فيه المشبه وهو ذات الشاعر، والمشبه به (صدف) وأداف التشبيه (كأن)، وحذف وجه الشبه، ليكمل الشاعر رسم الصورة من خلال الإتيان بتشبيه بليغ (أنتم الدرر) حيث ذكر فيه المشبه والمشبه به وأغفل أداة التشبيه ووجه الشبه، فالشاعر اعتمد على لبنتين أساسيتين في التشبيه المجمل والبليغ لتشكيل الصورة العامة التي يتآلف فيها أطراف التشبيه لتكوين دلالة كاملة لما أراد الشاعر وصفه.

وربما اعتمد الشاعر على التشبيه المفصل في موضع آخر، وذلك من خلال ذكر الجزئيات كلها ليصل إلى الصورة الكلية، وهذا ما يسمى بالصورة العفوية التي تشكل مجمل القصيدة أو القطعة، تتكون صورتها من عناصر تفصيلية تبني الصورة الكلية التي تنمو باطّراد مع التقدم في قراءة القصيدة[2]، حيث يقول الشاعر ابن النحاس{من الكامل}:

---

(١) فرحات جرمانوس، الديوان، ص١٩٦

(٢) يُطر، يوسف اسكندر أسلوبية النصوص قراءة نقدية، مجلة كلية التربية للبنات، المجلد ٢٠، العدد الرابع، ٢٠٠٩، العراق، ص٣

أذكى نواهُ الشُهدَ فاحترقَ الكرى فرمادُهُ بمدامعي مجبولُ

فلذاكَ دمعي كالجمادِ مُجسَّدٌ من مُقلةٍ قرحى عليهِ تسيلُ[1]

هذان البيتان يحملان كثيراً من الصور البلاغية التي تتآلف لتقدم نموذج الإنسان الذي أبكاه الهجر والبعد، فبعد أن استخدام المجاز المرسل في قوله: (فاحترق الكرى)، و(بمدامعي مجبول)، يأتي إلى التشبيه المفصل (دمعي كالجماد مجسّد)، حيث ذكر المشبه (الدمع)، والمشبه به (الجماد)، وأداة التشبيه الكاف، ووجه الشبه المتمثل بالهيئة الحاصلة من تشكل الدمع ثم سيلانه على الخد، وذلك من تشبيهات ما هو مجرد بما هو حسيّ بحت.

فالشاعر كان على وعي تام أن كل صورة يأتي بها تشدّ من أزر صورة أخرى وتقوّيها، لا سيما عند استعمال الاستعارة في قوله{من البسيط}:

إذا بكى كتبَتْ في الأرضِ أدمعُهُ العشقُ لا ينقضي أو ينقضي الأبدُ

ينمي الثرى من عظامي كُلما بَليَتْ ولا يزالُ عليهِ ينبُتُ الكَمدُ[2]

فإطلاق الشيء على غير ما يناسبه في الواقع، وغير ما ينسب له جمال وعاه الشاعر فاستعار من الإنسان حزنه وكمده وجعله ينبت كما ينبت الشجر أو العشب فوق الدِّمن حيث أبقى شيئاً من لوازم الإنسان وهو الكمد على سبيل الاستعارة المكنية.

ومعظم التصويرات التي جاء بها الشعراء كانت تستهدف تجاوز الكلام على اعتباره صورة مرئية، إلى ما هو مجرد، فعلى سبيل المثال نجد في قول الشاعر{من الطويل}:

ولم يُبقِ حبُّ الغيدِ لي غيرَ مهجةٍ وقلبٌ فقد ضاعَ في الحبّ من يدِي

فيا مهجَتي لم يبقَ غيريَ فاذهبي وكلُّ قرينٍ بالمقارنِ يقتدِي[3]

---

(١) ابن الخياط، الديوان، ص٦٦

(٢) المصدر السابق، ص٩١

(٣) المصدر السابق، ص٥٢

مجازاً مرسلاً العلاقة فيه هي الجزئية، فعندما يشعر الإنسان بالفقد والضياع أثناء الرحيل، تكون مشاعره منصبة جميعها حول المحبوب الذي أظعن وآثر مغادرة الديار، لكن الشاعر أراد اختصار الصورة مرة أخرى واختزالها في رحيل ذلك الجزء النابض والذي يعدّ مكمن المشاعر وموطن الأحاسيس وهو قلب المحبوبة.

وقد نوّع في العلاقات التي بُنى عليها المجاز المرسل فقال{من الرمل}:

كـــمْ أداوي القلـــبَ قلَّـــتْ حيلتـــي ... كلمـــا داويـــتُ جرحـــاً ســـالَ جـــرحُ

ولكـــــم أدعـــــو ومـــالي ســـامعٌ ... فكأنّـــــي عندمـــــا أدعـــو أبُـــحُّ

أشـــتكي بـــرحَ الجـــوى إذا لـــم أرى ... كـابن فـرّوخٍ فتـى لـم يشـكُ بـرحُ[1]

هنا المجاز المرسل يتمثل في قوله: (سال جرح)، حيث جعل ما هو ثابت يتحرك، فالمعروف أن الجرح لا يسيل، وإنما الذي يسيل هو الدم داخل هذا الجرح، وعلاقة المجاز هنا محلية.

وربما أراد بعض الشعراء أن يبتعدوا عمّا يحتاج إلى انفعال أو تدبّر، فقامت صورهم على التشبيه المفصل: كما نجد في قول الشاعر مصطفى البكري {من الخفيف}:

يـــا فريـــدَ الجمـــالِ لا تجـــفُ صـــبا ... صـــب دمـــع العيـــون كالســـحبِ صـــبا

لـــم يمـــل قلبـــه إلـــى الغيـــرِ قلبـــا ... غائبـــاً فـــي الشـــهودِ مـــا زال حبـــا[2]

فالتشبيه المفصّل هنا (دمع العيون كالسحب صبّا)، مرتبط تماماً بنفسية الشاعر التي تريد التفصيل في ذكر المحبوبة وأسباب رحيلها وما نشأ عن ذلك من بكاء وحسرة، فذكرَ المشبه (الدمع)، والمشبه به (السحب)، وأداة التشبيه الكاف، ووجه الشبه الذي يدل على غزارة الدموع وهو (الصبّ).

ويسعى الشاعر ابن الجزري دائماً لأن يترك انطباعاً لدى القارئ، وهذا الانطباع بالتأكيد أداته تمازج الصور وتتاليها كما نشاهد في قوله{من الطويل}:

---

(١) المصدر السابق، ص٣٦

(٢) المرادي، سلك الدرر، ١٩٨/٤

ألا ليـــتَ أيـــامَ الصّبـــا كصـــابتي بقـاء ويـا ليـــتَ العـــواذلَ كالوفـا

وليـــتَ الأمـــاني كالمنايـــا ســـريعةً بنـا والنـــوى لـو كـانَ ظبيـاً مشـنّفا[1]

فالصورة الأولى (أيام الصبا كصبابتي بقاء) بُنيت على التشبيه المفصل الذي تم فيه ذكر المشبه (أيام الصبا)، والمشبه به (صبابة الشاعر)، وأداة التشبيه الكاف، ووجه الشبه هو البقاء، ثم كان التشبيه في الصورة الثانية (العواذل كالوفا) مجملاً، حيث تم ذكر المشبه (العواذل) وهو شيء محسوس، والمشبه به (الوفا) وهو شيء مجرد، وأداة التشبيه الكاف، وأغفل ذكر وجه الشبه، ثم عاد إلى التشبيه المفصل في قوله (الأماني كالمنايا سريعة) حيث ذكر أطراف التشبيه كلها.

ومن التشبيهات التي تعمل على تقريب المعاني وإثارة الخيال نآن، التشبيه التمثيلي في قول الشاعر{من الطويل}:

ومـن أعْظـمِ الحِرْمـانِ أن تشـتكي ظمـأً ووِرْدُكَ سلْسَـالٌ نميـرُ المَشـاربِ

فليـــتَ الهـــوى يرقـي الهـواءَ تمنّعـاً علـى طالبيـهِ كامتنـاعِ الكواكبِ[2]

فقد عمد الشاعر إلى نزع هيئة المشبه والمشبه به من أشياء متعددة، حيث يصور حالة المحب في تمنعه على من يحبّ، بهيئة امتناع الكواكب البعيدة على رائيها، ومن جماليات التشبيه التمثيلي التي وعاها الشاعر أنه يثري الصورة بجماليات الربط بين المتباعدات من خلال إعمال الخيال.

فالصورة البلاغية هي التي يسعى الخيال فيها إلى عقد مقارنات بين أشياء متماثلة، ويستطيع الشاعر من خلالها أن يستعير عناصر تناسب صورته، كما قال{من المتقارب}:

وأغيـــــــدَ أورثنـــــي بعـــــدُهُ ثـوبَ الضـنا فيـه وفـرطَ السـقامْ

رثـى لـــي العـــاذلُ فـــي حبّـــه حتـــى إذا خـــطّ عـــذارُهُ لامْ[1]

---

(١) ابن الخوري، الديوان، ص١١٧

(٢) المصدر السابق، ص ٢٧

ففي قوله: (وأغيد أورثني بعده)، حيث استعار الشاعر الإرث لما حلّ في قلبه من أمراض وأسقام دائمة، فحذف المشبه، وأبقى على المشبه على سبيل الاستعارة التصريحية، ومن جميل الاستعارات قوله{من الوافر }:

يعـــاودني لذكـــراكِ الحنيـــنُ ويعـــروني التّلهـــفُ والأنـــينُ

بعـدتِ فكنـتِ أقسـى الصـخرِ قلبـاً وإنّ مـــنَ الحجـارةِ مـا يلـينُ[2]

هنا عمد الشاعر إلى حذف المشبه وهو قسوة المحبوبة، وشكّل المشبه به من الهيئة الحاصلة من قسوة الحجارة التي لا تعرف اللين إلا إذا قُدّر لها ذلك، على سبيل الاستعارة التمثيلية، وهنا تكمن البراعة في توظيف الوجه البلاغي فيما يخدم المعنى المراد الذي قصده الشاعر، ومن قبيل الاستعارة أيضاً قول البابي {من الخفيف}:

عـــادَ فانقـــادَ للهـــوى بزمـــامِ بعـــدَ مـــا ودّعَ الهـــوى بســـلامِ

نســـمةٌ مـــن رُبـــا الغـــويرِ اســـتفزّتْ مـن أقاصـي الهـوى دواعـيَ الغـرامِ[3]

فقد استعار الشاعر النسمة لمحبوبته دون ذكرها وذلك ليجعل المطابقة بينهما أقوى وأشد، فقام بحذف المشبه (المحبوبة)، وأبقى المشبه به (النسمة) على سبيل الاستعارة التصريحية، حيث يتحرك العقل في هذه الاستعارة إلى عقد مقارنات بين أشياء متماثلة يجمع بينها تماثل كامل في النفس والشعور[4]، ومنها أيضاً قول الشاعر بهاء الدين العاملي {من السريع }:

يـــا بـــدرَ دجـــا بوصـــلهِ أحيـــاني إذ زارَ وكـــم بهجـــرة أفنـــاني

بـــاللهِ عليـــك عجلـــنَ ســـفكَ دمـــي لا طاقـــةَ لـــي بليلـــةِ الهجـــران[5]

---

(١) المصدر السابق، ص ١٦٤

(٢) المصدر السابق، ص ١٧٤

(٣) البابي الديواد ، ص ٣٨

(٤) ينظر عبد القادر الرباعي الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص٢٠٣

(٥) العمي، خلاصة الأثر، ٣/٤٥٤

الاستعارة التي جاء بها الشاعر هنا في قوله: (يا بدر دجا) تعتمد على خيالاته في إدراك علائق خفية تجمع بين المشبه والمشبه به، ليصلا إلى درجة التماهي والاتحاد، فالمشبه هنا (المحبوبة) محذوف، والمشبه به (بدر الدجا) مذكور على سبيل الاستعارة التصريحية.

والتشبيهات بشكلها العام هي عمليات مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة معينة، وهذه المقارنة قد تستند إلى مشابهة حسية، أو مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني الذي يربط بين الطرفين المقارنين دون أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية بالضرورة، أو حتى في كثير من الصفات المحسوسة[1]، ومن ذلك قول الشاعر الحجازي{من الوافر}:

ومعصيةُ العذولِ ومن نهاني ... ضلالاً في الهوى عن حفظ ودِّكْ

وأنفاسٍ أصعِّدها إذا ما ... ذكرتك والدَّياجي مثل جعدكْ[2]

في البيت الثاني يأتي الشاعر بتشبيه تمثيلي ينتزع فيه هيئة الليالي التي يعيشها على ذكرى المحبوبة بشعرها الأجعد الحالك السواد، فالغاية من التشبيهات التي وردت ليس فقط الغاية الجمالية، وإنما محاولة الشاعر إخراج ما هو خفي إلى ما هو جلي، ومن التشبيه التمثيلي أيضاً قوله{من الكامل}:

قَد غازَلَ النَسرينُ لَحظَ النَرجِسِ ... في مَجلِسٍ سُقِيَ الحَيا مِن مَجلِسِ

يَرنُو إِلَيهِ كَما رَنَت مِن خِشيَةِ الـ ... رُقباءِ غيدٌ عَن لِحاظِ نُعَّسِ[3]

يشبه الشاعر هيئة النظرة الحيية التي يشوبها الخوف والخجل من العذال والرقباء عندما ينظر إلى المحبوبة بنظرة العيد اللواتي يخجلن أن ينظرن ويردهن حياؤهن فتحد نظراتهن الفاترة شبيهات العيون اللواتي يعتريهن نعاس أو سنة من نوم.

---

(١) ينظر جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص١٧٢

(٢) العبي، نفحة الريحانة، ٦٢/١

(٣) العبي، خلاصة الأثر، ١٥١/٢

وقد ذهب بعض البلاغيين إلى القول في التشبيه أنه نوع من الوصف لأن أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، ناب منابه أو لم ينب[1]، ولكن يبقى هناك فاصل بين هذين المتناوبين يدركه القارئ مباشرة، فنلحظ في قول الشاعر {من البسيط}:

لو أنصفوني لكانوا في الهوى رُحَما إن المحب يُرَى في الحادث الجلل

يا لائمي لا تلم فاللوم يضرمني فالشوك إن يقترن بالنار يشتعل[2]

تشبيهاً ضمنياً تأتّى من تشبيه حال الشاعر المحبّ عندما يسمع لوم العذال واللائمين فيضطرب حاله ويزيد من تعلقه واستعار جذوة الحب في قلبه، بحال الشوك اليابس الذي إن مسته شرارة من نار اشتعل وازداد أوراه، فالتشبيه هنا كان هيئة منتزعة من أشياء متعددة تتراوح بين الحسي والمجرد.

ثانياً: الصورة الفنية البيانية في الغزل الحسي

نوّع الشاعر في استخدام البيان في الصورة الحسية، تنوعه في استخدامه في الصورة المعنوية، بل كانت الصورة الحسية تعطيه مجالاً أوسع للتشبيه والاستعارة، ففي قول الشاعر السؤالاتي {من مجزوء الكامل}:

---

(١) ينظر أبو هلال العسكري الصناعتين، ص٢٣٩

(٢) نزهات خرمانوس، الديوان، ص٣٥٨،٣٥٩

وقـدودُهـــــنَّ يـراعـــــةٌ مـــن لمـــسِ أنمـــلهِ قريبـــا
وأرقُّ مـــن مـــرِّ النَّسيـــ ـــمِ على خمائـــلِه هبوبا[1]

حفاظ على نمطية الصورة جاء الشاعر بالمشبه (القدود) وشبهها باليراعة حيث ترك مندوحة للقارئ ليتخيل وجه الشبه غير المذكور وهو الصقل والنحافة والنعومة، وليزيد من الإقناع في صورته أعطاها بعداً حسّياً آخر يعتمد على اللمس بأطراف الأصابع، وهذا ما يقتضيه التشبيه المؤكّد.

وإذا ما أراد الشاعر أن يأتي بصورة أكثر إيضاحاً اعتمد على التشبيه المفصل، كقوله{من الكامل}:

فـــي أزرقِ الملبـــوسِ مـــرَّ مُعـــذِّبي متمايِـــلاً كالغُصـــنِ فـــي خيْلائِـــهِ
ورقـــى دُخَـــانُ التَّبـــغِ غـــشَّى وجهـــهُ مـــن فيـــهِ مثـــلَ الغـيْمِ يـومَ شِـتائِهِ[2]

هنا ذكر الشاعر أركان التشبيه الأربعة، فالمشبه هو محبوبة الشاعر ومعذبته، والمشبه به هو الغصن، أما أداة التشبيه فهي الكاف، ووجه الشبه هو الخيلاء، فالشاعر هنا حافظ على الهيكل العام للتشبيه وقدّم صورته بصيغة تفصيلية مسطة.

والتشبيه هو خادم للمعنى وسبيل لتوصيله إلى المتلقي، ومن هنا نجد أن الشاعر يعمد إلى التلوين والتنويع في صوره حتى ضمن البيت الواحد أو البيتين، كقول الشاعر الهلالي {من البسيط}:

كأنمـا الشـهب دسـر التبـر قـد ربطـت بهـا جفونـي وهـدبى شـبهُ أمراس
كـم بـتّ منهـا لسـنى قارعـاً نـدما ورحـتُ أضـرب أخـماساً لأسداس[3]

(١) المحبي، نفحة الريحانة، ٢٩٥/١

(٢) المصدر السابق، ٣٠٢/١

(٣) الهلالي، ديوان سجع الحمام، ص٣٢

ففي البيت الأول تشبيهٌ مجمل ذكر الشاعر فيه المشبه (الشهب)، والمشبه به (دسر التبر)، أداه التشبيه (كأنما)، وأغفل ذكر وجه الشبه ليترك للقارئ مساحة من التخيل المتمثل بعقد المقارنة بين أضواء الشهب ولمعان دسر التبر، أما الصورة الثانية في البيت الذي يليه فتعتمد على الأسلوب الكنائي في قوله (أضرب أخماساً لأسداس)[1]، وفي هذه العبارة كناية عن الحيرة وعدم الفهم التي جاءته من منطر الشهب المتساقطة كأنما عُقدت بحبال.

ومن الممازجات بين التشبيه والاستعارة قول الشاعر {من الكامل}:

مِـن كُـلِ مائسـة المَعـاطف غـادة ... تَختـالُ بَـينَ ذَوابـل وَسُـيوف

غَيـداء بـاهرة العُيـون كَأَنَّهـا ... شَـمس وَلَكـن لَـم تَـرعَ بِكُسـوف

شـادٍ إِذا عَبـث الشُـمول بِعِطفِـهِ ... حَلّـى المسـامع لَفظُـهُ بِشـنوفِ[2]

فقد جاء الشاعر بتشبيه مجمل في قوله: (غيداء كأنها شمس)، فذكر المشبه غيداء والمشبه به الشمس، وأداة التشبيه كأنها، وأغفل ذكر وجه الشبه، لكنه في واقع الأمر أراد أن يلمّح إلى وجه الشبه (الإشراق) من خلال الإتيان بعكسه وهو الكسوف ليمنح الصورة مريداً من الحيوية، ثم يستعير الشادي للمحبوبة، حيث ذكر المشبه به وحذف المشبه على سبيل الاستعارة التصريحية.

ومن الكنايات المشهورة التي جرت على ألسنة العرب ما ذكرها الشاعر أبو الطيب العزي في قوله {من الطويل}:

بعيـد منـاطِ القـرطِ سـحرٌ لحاظـه ... ذهـوب بألبـاب الرجـال لعـوب

بـديعُ الشـي للهـواءِ وللهـوى ... نسـيمٌ يبـاري لطفَـه ونسـيب[3]

---

(١) هو مثل يُضرب للمكر كأن يقولَ لك الرجل قولاً ويريد عكوه، وبذلك تقول العرب لمن لا يعرف المكر والخديعة والدهاء: لا يعرف ضَرْبَ أخماسٍ لأسداس، فالأخماس هي رعي الإبل وإيرادها خمسةَ أيام، والأسداس هي رعيها وإيرادها ستّةَ أيام

(٢) الهلالي، ديوان سجع الحمام، ص٨٥

(٣) العمي، نحلة الريحانة، ٨٨/١

فالكناية التي جاء بها (بعيد مناط القرط) كناية عن طول عنق محبوبته، وطول العنق هي صفة جمالية كانت مبعث إعجاب العربي منذ القدم، والمقصود بهذه الكناية إبراز المسافة بين القرط وهو ما تتخذه المرأة زينة تضعها في أذنها، وبين كتفها، وقد جاءت في قول عمر بن أبي ربيعة {من الطويل}:

بعيدةُ مهوى القرط، إما لنوفلٍ أبوها، وإمّا عَبْدُ شَمْسٍ، وَهَاشِمُ[1]

وبالعودة إلى إيراد التشبيه والتنويع به عند شعرائنا نلحظ في قول الشاعر حرمانوس {من الكامل}:

هو ذا حبيبي أبيضٌ في أشقرٍ اخترتُهُ من بين أهلِ مَلاء
ذهبٌ سنيٌّ رأسُه عيانه مِثْـ ـلُ حمامتين على مجاري الماء
ساقاه ساريتا رخامٍ جوفه عاجٌ ترصع بالعقيق الهائي
أما يداه فعسجدٌ وشفاهه من سوسن والحَلقُ كالحلواء[2]

ففي قوله: (ذهب... مثل حمامتين) تشبيه تمثيلي، حيث كان المشبه هيئة منتزعة من صورة الذهب اللامع كأنهما عيان تلمعان، والمشبه به هيئة منتزعة من صورة حمامتين تقفان على مجرى الماء، فالصورة هنا ليست محض تشبيه أراد الشاعر أن يرسمها ليبرز براعته الفنية، وإنما هي محاولة خلق جديد من خلال معرفة ماهيات الأشياء الحسية وتشبيه ما هو ثابت (الذهب) بما هو متحرك (الحمامتان)، ثم يتابع إلى وصف شيء آخر وهما الساقان اللذان جعلهما ساريتان من رخام رصعا بالعقيق، حيث ذكر المشبه وفصل في المشبه به، وهو تشبيه بليغ، أغفل ذكر الأداة ووجه الشبه، وكذلك فعل مع اليدين الذين جعلهما عسجد خالص دون ذكر الأداة ووجه الشبه على سبيل التشبيه البليغ أيضاً، ليختم الشاعر صوره بتشبيه

(١) ابن أبي ربيعة عمر، الديوان، ص٣٥٥

(٢) قرحات حرمانوس، الديوان، ص٤٦

بجمل ذكر فيه المشبه (الحلق)، والمشبه به (الحلواء)، وأداة التشبيه الكاف، وأغفل ذكر وجه الشبه، فكل التشبيهات التي جاء بها الشاعر لم تكن من باب المقارنات كما أسلفنا وإنما كانت إبداعاً جديداً ابتكره الشاعر ليحذو حذو من سبقه في استبصار الوشائج الجديدة بين المدركات والتي لم يكن يعهدها من قبل[1].

وإن وسائل تشكيل الصورة عند شعرائنا تنضوي تحت سطوة الأحاسيس والشعور مع توظيف للفن والذوق، ولكل واحد منهم طريقته الخاصة وإن تشابهوا في الإطار العام، فلاحظ في قول الشاعر ابن الحجاس{من الكامل}:

آجالُنـــا فيــه الفرنــدُ كأنّــهُ الـــ ـــمرآةُ شـكلاً وهـو فيـهِ شـكولُ

صـنمٌ لبسْـتُ الغـيَّ فيـهِ وبزّنـي أثـوابَ عـافيتي ضـنا ونحـولُ[2]

تشبيهاً مفصّلاً جاء الشاعر بالمشبه (الفرند) وهو السيف، والمشبه به (المرآة)، وأداة التشبيه (كأنه)، ووجه الشبه (التكل)، وفي مثل هذه الحالات يعمد الشعراء إلى التشبيه المفصل لغرض إزالة الإبهام عن التشبيه، أو لتحديد القصد من التشبيه، ثم يُتبع هذا التشبيه باستعارة ما هو ثابت لما هو متحرك، حيث يشبه جسد محبوبته بالصنم، فيذكر المشبه به ويحذف المشبه على سبيل الاستعارة التصريحية، ومن الممكن أن يدخل المجاز المرسل في هذا التشبيه عندما قال (لبست الغي) فالمعروف أن الغيّ لا يُلبس وإنما هنا مجاز مرسل علاقته السببية، أي لبس المعاناة من المحبوبة التي أوصلته للغي.

إذن فالصور التي نتناولها تكاد تخلو من الغموض والتعقيد، وإنما جاءت بأبسط المعاني والعلائق البلاغية، ففي قول الشاعر مكي الجوخي{من البسيط}:

---

(١) يُنظر، رمضان صذوق شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، مكتبة النهضة المصرية للكتاب، ١٩٩٨، القاهرة، ص١٥٥

(٢) ابن الحجاس، الديوان، ص٦٥

أفديهِ ذا هيف يرنُو لعاشقِه كالظّبي ملتفتاً كالغصنِ ممتشقا

قد ماسَ في حسنُه يختال متشحاً ومالَ في تيهه عجباً وما رمقا[1]

تشبيه مفصل مع تعدد المشبه به لمشبه واحد، فالمشبه هو المحبوبة ذات القوام الأهيف الرشيق، والمشبه به الأول (الظبي) مع وجه الشبه الالتفات، والغاية هنا إبراز نفور هذا الظبي كثير الالتفات خوفاً من مفترسه، مع أداة التشبيه الكاف، والمشبه به الثاني (الغصن) مع وجه الشبه الامتشاق والدقة مع تكرار حرف التشبيه الكاف، وتجدر الإشارة هنا إلى أن استخدام الشاعر لأداة التشبيه (الكاف) دون غيرها لإبراز عمق التشابه بين المشبه والمشبه به، فأدوات التشبيه على درجات في التأثير بين المشبه والمشبه به.

ونجد من شعرائنا ما لجأ أحدهم إلى البنية التركيبية للتشبيه والاعتماد على المتناقضات ليرسم صورته، ففي قول ابن الجرري {من الطويل}:

غرّاءُ في الفَرعِ الأحمّ كأنّها بيضُ الأمانِي والحظوظُ السودُ

هيفاءُ أُدمجَ خصرهَا في ردفِها فتجمّعَ المعدومُ والموجودُ

تتأرجحُ الأرجاءُ من نفحاتِها أنّى يميلُ بها السّرى ويحيدُ[2]

تشبيه تمثيلي اعتمد الشاعر فيه على انتزاع هيئة المشبه من شيئين متناقضين، فتلك العراء ذات الفرع الأحم انتزعت هيئتها التشبيهية من إدماج الأماني البيضاء التي يتمناها الشاعر، وحظوظه السوداء التي يلاقيها في واقعه، فالمشبه واحد، والمشبه به متعدد، وأداة التشبيه (كأن) جاء بها للتخفيف من حدة التشبيه، وفي حقيقة الأمر ولو أن الشاعر جاء بهذا التشبيه بطريقة تقليدية، إلا أنه يبعث إحساساً معيناً بالشيء الموصوف فيجعله يتأرجح بين شيئين يعكسان تماماً حالة المفارقة التي يعيشها الشاعر، فنراه يتابع في سرد المتناقضات فيذكر في البيت الثاني المعدوم في إشارة إلى دقة خصرها ونحوله، والموجود في وصف لردفها، وهذا كله

(١) المرادي، سلك الدرر، ٤/١٣٣

(٢) ابن الجرري، الديوان، ص ٥٤،٥٥

دليل على عكس الصورة الفنية هنا لحالة الشاعر النفسية غير المستقرة التي تعيش بين إقدام وإحجام.

ومن المعلوم أنّ حسن استخدام التشبيه وتوظيفه دليل على امتلاك الشاعر لناصية الشعر، والفائدة من أي تشبيه كما جاء في عمدة ابن رشيق: " هي تقريب المشبه من فهم السامع، وإيضاحه له أن تشبه الأدون بالأعلى، إذا أردت مدحه، وتشبه الأعلى بالأدون إذا أردت ذمه"[1]، وهذا الكلام الذي جاء به ابن رشيق يعدّ عاماً، قد لا ينطبق في أحيان كثيرة على شعر الغزل الذي يريد منه الشاعر إبراز جماليات معينة أحس بها ووعاها، فعلى سبيل المثال نجد في قوله أيضاً {من البسيط }:

من كلّ هيفاءَ كالغصنِ الرطيبِ على حِقَفٍ يؤلّفُ بين الصّبحِ والغسقِ

أمضى من السّحرِ ألحاظاً لمنتقمٍ ومن شذا السّحرِ ألفاظاً لمنتشقِ[2]

تكتلات تشبيهية قائمة على في البداية على تقريب المعنى وتأكيده، فاستعاض عن وصف الجسد بكلمة هيفاء، وكأن هذه الصفة من شدة التصاقها بالجسد حلّت مكانه، ثم يأتي بتشبيه مفصل قوامه المشبه (الجسد الأهيف)، والمشبه به (العصن)، ووجه الشبه المركب الذي نستطيع استنتاجه من قوله: يؤلف بين الصبح والغسق، فربما كان في الحركة أو غيرها، لكن الصورة هنا تكاد تكون غير مفهومة أو غير مألوفة تماماً على الأقل في شقها الثاني، فالرابط بين الجسد والعصن هو الهيف والنحول، أما هيئة العصن على تلال من الرمل، وكيف لهذا العصن أن يؤلف بين الصبح وعياب الشمس، فهذا أمر يحتاج إلى إعمال الفكر والخيال لإدراك مثل هذه الصورة، وهذا هو الابتعاد عن المألوف الذي سبق ذكره.

---

(١) ابن رشيق العمدة، ١/٢٩٠

(٢) ابن الخروبي، الديوان، ص١٢٢

ولكي يمسك الشاعر بأطراف الصورة البلاغية عليه أن يدرك كنه الأشياء، وهذا الإدراك يأتي من القدرة على التأمل والتلطّف بالفكرة، وهذا ما نجده في الكناية التي جاء بها الشاعر في قوله {من الكامل}:

ومائلــةٍ عنّــي بعــدلِ قوامهــا على أنّها في الحُكــمِ جائرة اللّحْظِ

تقــولُ: رأيتُم قــطّ أضــيقَ مــن فمِي وأسودَ من شعرِي فقلْتُ لها حظّي[1]

فبالرغم من التكتلات الفنية التي جاء بها الشاعر عندما يجعل من اللحاظ قاضياً يحكم عليه بالظلم والعذاب، إلا أنه يسوق لنا كناية طريفة عندما يسبغ على حظه اللون الأسود، وهذه كناية عن عدم حصول الشاعر على أي شيء يرجوه لا سيما فيما يتعلق بوصله بمحبوبته، وتحول حياته برمتها إلى سواد، وربما كانت الكنايات أعزر وأكثر وضوحاً في قول الشاعر عبد الرزاق الجندي {من البسيط}:

ضــخمٌ مقلــدَها عبــلٌ مقيــدها لا يشــتكي قصــرٌ منهــا ولا طــول

مدموجــة متنهــا كــلاء مــن سِــمن فــي دفعِهــا ســعة قــدامها ميــل[2]

هنا يسوق لنا الشاعر مجموعة من الكنايات التي استخدمها الشعراء منذ القدم في وصف المرأة، ليخلق حالة من الربط بين ما هو قديم وجديد مبرزاً تصور الناس عامة والشعراء خاصة حول الميزات الجمالية التي يرغبونها في المرأة، ففي الكناية الأولى (ضخم مقلدها) كناية عن اتساع الصدر، أي مكان وضع القلادة، وفي الكناية الثانية (عبل مقيدها) كناية عن ضخم يديها وذراعيها وهذه أيضاً من الصفات الجمالية التي كانت تتمتع بها المرأة منذ القدم، حيث نجد لهذه الصفة تحديداً كنايات أخرى كنوا بها من تحمل هذه الصفة فقالوا عنها (خرساء الأساور)، أي من شدة امتلاء ذراعيها أساورها لا تستطيع الحركة فلا تصدر صوتاً عند

---

(١) المصدر السابق، ص ١٠٣، ١٠٤

(٢) المرادي، سلك الدرر، ٣/١٥

احتكاكها ببعضها، ويمضي في تأكيد فكرته عندما يصف امتلاء تلك المرأة إلى حد السمنة ومعاناتها أثناء المشي مستدعياً قول الأعشى{من البسيط}:

غـــرّاء فرعـــاءُ مصـــقولٌ عوارضُـــها تمشي الهوينا كما يمشي الوجِي الوحل [1]

فكل شاعر يملك تجربةً شعورية يتجاوز فيها سطوح الأشياء إلى جواهرها، فيعمد إلى الربط بين الظواهر المتباعدة، وهذا ما أشار إليه كل من كتب في الصورة الفنية وبنائها، فقد قال الجرجاني: "التشبيه يقوم بالتأليف ما بين المتبايين حتى يختصر بعد ما بين المشرق والمغرب، فيأتيك بالحياة والموت مجموعتين، والماء والنار مجتمعتين"[2]، وهذا ما نجده في قول الشاعر العرّي الذي رسم صورته معتمداً على الألوان{من الكامل}:

شـــفعت ذوائبـــهُ الـــدجى وجبينـــه بهـــرَ الهـــلالِ عشـــية الإفطـــار

يرنُـــو بأكحـــل كـــالجراز فيـــا لـــهُ مـــن أســـودِ ذي أبـــيض بتـــار

تبـــدو لـــه أســـدُ العـــرين ظـــواهراً فيعيـــدُها أخفَـــى مـــن الأســـوار[3]

فالصورة هنا تقوم على التشبيه المفصل كامل الأركان، فالمشبه هو العيون الكحلاء، والمشبه به هو السيف الجُرار؛ أي القاطع، وأداة التشبيه هي الكاف، أما وجه الشبه وهو التأثير فقد حاول الشاعر أن يرسمه بالاعتماد على الألوان المتباعدة، فكما أن السيف الأبيض البتار حادّ شديد القطع، كذلك تلك اللحاظ الكحلاء التي اكتست بالسواد لها نفس تأثير السيف ولو اختلفت معه باللون.

ومن الشعراء من حاول تجاوز التقليدية الفية، فبحث عن صورة لموضوعه تتجاوز إيراد المشبه يتلوه المشبه به، بل أراد التفصيل في ذلك، ففي قول حرمانوس{من البسيط}:

---

(١) الأعشى، الديوان، ص٥٥

(٢) الجرجاني، عبد القاهر أسرار البلاغة، ص١٠٠

(٣) المحبي، نفحة الريحانة، ٨٩/١

لكم من البدر حِبِّي حُسنُ طلعته ولي من السحبِ دمعٌ اسمه المطر

طَرفي وطَرفك كالضدين في شغُلٍ طرفي عميٌّ وذاكم زانَه الحور

فذاك يكبو عِثاراً من شكائمه وطَرفك السيف لا يُبقي ولا يذر[1]

أورد الشاعر مشبهين هما: طرفه وطرف محبوبته، ثم جاء بالمشبه به العام وهو (الضدان)، مستخدماً أداة التشبيه الكاف ليقرّب بين أطراف التشبيه، ثم يفصل في المشبه به، فطرفه يشبه الحصان الذي يكبو من لجامه الحديدي، ويُفرد تشبيهاً بليغاً حديداً لطرف محبوبته، فيقول: وطرفك السيف، متناسياً أداة التشبيه هذه المرة ليفتح مجالاً من الشك بين الطرفين في أن يكونا متضادين حقاً، ويقيناً بشبه طرف محبوبته بالسيف البتار الذي لا يبقي ولا يذر كما ذكر.

والتشبيه عادة ما يعطي للقارئ مساحة من التفكير، وحرية في تصور تشكيل الصورة، وذلك بالاعتماد على محاولة الشاعر رسم الصورة المتكاملة التي يهدف إليها، فنلحظ في قول ابن النحاس{من الطويل}:

كأنّ بقلبي من سحرِ عيونها سيوفَ ابن سيفا في قراعِ الكتائبِ

أخو السطواتِ المبدئاتِ كأنّها غرائبُ تبدو في عيونِ الغرائبِ[2]

تشبيه مركب نسجه الشاعر من خلال التقديم والتأخير في أطراف التشبيه، بالإضافة إلى التفصيل في المشبه به، فبدأ الصورة بذكْرِ أداة التشبيه أولاً (كأن)، وليس هنا القصد منها الشكّ أو البعد بين المشبه والمشبه به، بل تقاربهما مع المفارق، فالمشبه هو العيون وسحرها، والمشبه به هو سيف ابن سيفا عند النزال، وليزيل الشاعر الغموض عن المشبه به، يحاول أن يفصّل فيه فيصفه بالقوة والشجاعة وقدرته على البطش بالأعداء في شكل يبعد القارئ عن التشبيه المراد والتفكير بالمشبه به.

---

(١) فرحات جرماوس، الديوان، ص١٩٥

(٢) ابن النحاس، الديوان، ص٢٨

وإن جلّ ما يقصده الشاعر من تصويره هو الإتيان بتشبيهات بسيطة مع إضفاء نوع من الغرابة عليها، وذلك لخدمة المعنى الذي يقصد إيصاله للمتلقي، فنجد في قول الشاعر السؤالاتي {من مجزوء الكامل}:

مـــن للثُّغـــورِ مـــن الحســـا ... نِ عـــن المحابـــرِ أن تنـــوبا
وخـدودهـــنَّ تكـــونُ قِـــر ... طاســـاً لراحـــتِهِ رقيبـــا
وقـدودُهـــــنَّ يـراعـــــةٌ ... مـــن لمـــسِ أنمـــلهِ قريبـــا
ونـواظـــرُ الأحـــداقِ أنـــ ... ـفاســاً إذا أنشـــى نسيبـــا[1]

مجموعة من التشبيهات البليغة التي جاء بها ليجعل صوره أكثر إقناعاً وأعلى منزلة، فالتشبيه الأول: (خدودهن قرطاساً)، المشبه الخدود والمشبه به القرطاس وقد أهمل أداة التشبيه ووجه الشبه مع الإشارة من بعيد لوجه الشبه في قوله: لراحته رقيبا، والتشبيه البليغ الثاني هو: (وقدودهن يراعة)، أما الثالث فهو: (ونواظر الأحداق أنفاساً)، فكل هذه التشبيهات المتتالية تعتمد على الاختصار وفتح باب التأويل والتخيّل، وهذا العرض من التشبيه البليغ الذي قيل فيه: " وقد سُمي التشبيه البليغ بليغاً، لما فيه من اختصار من جهة، وما فيه من تصوّر من جهة أخرى، لأن وجه الشبه إذا حُذف ذهب الظنّ فيه كل مذهب، وفتح باب التأويل"[2].

فالصورة الفنية هي أداة كشف عن جوانب خفية أدركها الشاعر ووعاها، فحاول أن يخرجها ويجعلها مفهومة لدى المتلقي، ففي قول الهلالي {من الطويل}:

ذواتُ محيـــا ينطـــفُ المـــاء رقـــة ... وقلـــبٌ كمثـــلِ الصـــخرِ لا يتعطـــف
وريـــق بـــرود لـــو تحســـى ســـلافه ... سـليمٌ لما مات السـليم المـذعف[3]

تشبيه مفصّل (وقلب كمثل الصخر لا يتعطف)، فالشاعر هنا هو الوحيد الذي أحس بالجانب المخفي لدى محبوبته وهو القسوة وقلة الوصل، فجاء بتشبيه مفصل ليبين للقارئ

(١) المحبي، نفحة الريحانة، ١/٢٩٥

(٢) مطلوب، أحمد. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ط١، الدار العربية، بيروت، ٢٠٠٦، ص٣٣٠

(٣) الهلالي، ديوان سجع الحمام، ص٤٦

ذلك بشكل مباشر، فذكرَ المشبه (القلب)، والمشبه به (الصخر) ووجه الشبه المتمثل بعبارة (لا يتعطّفُ)، وأكد ذلك بأداة التشبيه الكاف التي تدلّ على اقتراب المشبه من المشبه به إلى حدّ كبير.

وكما أسلفنا فإن التشبيه عامة هو أقرب ما يكون إلى المقارنة بين المشبه والمشبه به، وإبراز وجه الشبه بينهما إما بذكره صراحةً، أو بإعمال فكر القارئ للوصول إليه، فمن التنويعات التشبيهية قول الشاعر منجك باشا{من الخفيف}:

وَغَـــزال كناســـه المُـــرّانُ ... مـا لِقَلـب مِـن مُقلَتيـهِ أَمـانُ

ذي نَـواس كَأَنَّهـا ظُلمـة الشـر ... ك وَوَجـــه كَأَنَّـــهُ الإيمـــان

فَكَـأَن العـذار فـي صَـفحة الخـ ... ـد كَفـور فـي جيـدِهِ قُرقـان

وَكَأَنـــا مِـــن أُنسِـــهِ وَمَحيـــا ... هُ بِـــرَوض تَظلنـــا الأَفنـــان

خَـــدُّهُ الـــوَرد وَالبَنَفسَـــج صَـــد ... غـاه لِعَينـي وَثَغـرهُ الأُقحُـوان[1]

يستعير الشاعر العزال لوصف محبوبته دون ذكرها، فيذكر المشبه ويحذف المشبه به مع ذِكر ما يلزم المشبه به وهو رعي أشجار المران على سبيل الاستعارة التصريحية، ويعود مرة أخرى إلى استخدام الاستعارة التصريحية في البيت الثاني عندما يشبه محبوبته بالملك الحميري ذي نواس، فيذكر المشبه به ويحذف المشبه مع ذِكر لوازم المشبه به وهي الشرك، ثم يحاول أن يخفف من وطأة الصورة وحدّتها، فيأتي بتشبيه مجمل (فكأن العذار كفور) حيث يذكر المشبه (العذار)، والمشبه به (كفور)، وأداة التشبيه (كأن) التي ترمي إلى إبراز الفارق بين طرفي التشبيه، وإن استخدام ما تقدّم برأيي يدل على حالة من عدم الاستقرار الذي يعيشه الشاعر لأن الأمر يتعلق بطبيعة العلاقة التي تربطه بمحبوبته وتعاملها معه، أما عندما يتعلق الأمر بصفات محبوبته ذاتها، فإن الشاعر يستخدم تشبيهاً مؤكداً هو التشبيه البليغ في قوله: (خده الورد)، (البنفسج صدعاه)، (ثغره الأقحوان)، فكلها تشابيه بليغة ذُكر فيها المشبه والمشبه به فقط.

---

(١) منجك باشا، الديوان، ص٢٣٥

ومن الممكن أن تكون الغاية عند الشاعر في صوره هو إظهار مقدرته في اجتلاب طرفي التشبيه رغم البعد الكبير بينهما، ومن أمثلة ذلك ما نجده في قول الشاعر الغزي{من الكامل}:

انظرْ إليه كأنّه متنصل ... بجفونه من طول ما قدْ أذنبا

وكأنّ صفحةَ خدّه وعذاره ... تفاحةٌ رميت لتقتلَ عقربا[1]

هنا رسم الشاعر صورة في ذهنه، معتمداً على الإحساس القائم من تباعد المشبه والمشبه به من ناحية، وفي نفس الوقت تقاربهما من جهة التشابه بين أمرين مختلفين في المادة، وهذا الأمر تطلّب استخدام تشبيه تمثيلي يقوم على تصوير صفحة الخد وتلك الخصلة المتدلية من الشعر كهيئة التفاحة التي قُذف بها عقرب فالتفّ طرف العقرب الأخير عليها، هنا في الحقيقة صورة جديدة ومبتكرة لم نرها في الشعر العربي، فنهاية الشعر الملتف شبهها الشاعر بنهاية العقرب المعقوفة، وهذا ما أراد الشاعر إضافته على الصورة التقليدية التي تشبه الخد بالتفاحة، ومن قبيل استخدام مثل هذا التشبيه قوله أيضاً {من الوافر}:

إذا بدَت الخيامُ بدارِ سعدى ... ولاحَ البدرُ في أفقِ التمام

وشمت البرقُ يلمعُ من ثغورٍ ... كغمزِ عيونِ سكان الخيام[2]

هنا الشاعر مهّد لرسم الصورة بتقديم مشهد عام للخيام في ليلة مقمرة، وانتزع صورة تلك العيون الجميلة التي تبدو من بعيد ويراها الشاعر رغم الظلام، وشبهها بالبرق الذي يتأتّى من انفراج الأسنان عن صفوف الأسنان البيضاء التي تشبه اللؤلؤ، فهنا نلحظ حالة من التناغم الداخلي في تشبيه المحسوسات بعضها ببعض (برق، ثغر، عيون، خيام...) دون محاولة تفضيل طرف على آخر أو حتى مقارنته به، إنما هو ربط بينها بما يشعرنا بإحساس الشاعر بجوهر الأشياء الموصوفة.

---

(١) العيي، خلاصة الأثر، ١/١٣٧

(٢) المصدر السابق، ١/٢٢٣

ومن شعرائنا من يحاول أن يبني صوره على الانطباع الذي مبعثه تركيب تشبيهي أو توالي تشبيهات متشكلة من أشياء عدة، ففي قول جرمانوس{من الطويل }:

هي الشمسُ في التأثير والبدرُ في الضيا هي الكوكبُ الدرّي في السبعةِ الشهب

هي الحجرُ المرموز في كيميائنا رآهُ حكيمُ القومِ من سالفِ الحقب

هي الدرة البيضاء في العرش سِرُّها إذا اهتزَّ ذاك العرش قالت له حسبي[1]

مجموعة من التشبيهات نوّعها الشاعر بين مجملة وبليغة، ففي التشبيه المجمل الأول، ذكر المشبه (هي)، والمشبه به (الشمس)، ووجه الشبه وهو (التأثير)، وقد عطف عليه تشبيهاً مجملاً آخر دون ذكر المشبه في إيحاء منه بالألفة بين هذه التشبيهات، فذكر المشبه به (البدر)، ووجه الشبه (الضياء)، ويخلل ذلك تشبيهاً بليغاً يحذف فيه الأداة ووجه الشبه (هي الكوكب الدرّي)، ويعطف عليه تشبيهاً بليغاً آخر (هي الحجر المرموز)، ثم يعود إلى التشبيه المجمل في قوله: (هي الدرة البيضاء ....)، فالتشبيهات التي جاء بها الشاعر هنا وكأنها تنمو وتتوالد محققة ما يسمى الانسجام بين الأشياء على اختلافها، لكن الشاعر نظمها ونسقها بعقريته.

ومهما كانت الصورة التشبيهية معقدة، إلا أن الشعراء حاولوا جهدهم إخراجها بطريقة مقبولة وواضحة وغير عصية على فهم السامع أو المتلقي، فنجد في قول الشاعر ابن النحاس{من السريع }:

ومعـــذّرٍ صفحـــاتُ وجنتِـــهِ كالشمسِ في حُللِ الدّمقسِ

حيّا فقلْتُ الشمسُ قد طلعَتْ ليلاً لما شاهدتْهُ من أُنسِ[2]

---

(١) فرحات جرمانوس، الديوان، ص٥٦

(٢) ابن النحاس، الديوان، ص٩٠

تشبيهاً تمثيلياً يعتمد على تركيب مجموعة من الهيئات المنتزعة من حال المشبه به، وعلى الرغم من غموض هذا التشبيه إلا أن الشاعر حاول تقديمه ضمن قالب فنيّ بسيط وواضح، فالخدود (المشبه) التي تتراءى من خلال خصلات الشعر المتدلية تشبه هيئة الشمس (المشبه به) المشرقة التي ترسل أشعتها للرائي من خلال خيوط الحرير اللامعة، فتبين تارة وتحجبها الخيوط مرة أخرى، وليجعل الشاعر هذه الصورة أكثر إقناعاً ووضوحاً، يأخذ المشبه به (الشمس) ويستعيرها لمحبوبته، فيشبه طلعت محبوبته، بطلوع الشمس المستحيل ليلاً، وفي ذلك يحقق الغاية من تشبيهه في جعله واضحاً ويحمل شيئاً من الطرافة.

ومن شعرائنا من وعى تماماً قوة الصلة بين الاستعارة والتشبيه، إلا أنه أكثر من استخدام الاستعارة في صورة ليقينه بأن التشبيه يقصر في كثير من الأحيان عن تحقيق القيمة الفنية التي تحققها الاستعارة، ففي قول الشاعر ابن الجزري{من الطويل}:

وقد قابلَتْنا أوجُهُ السّحبِ بالحيا ... ومدَّتْ لنا أيدي الربيعِ درائِكا

لها زهرٌ غضٌّ نضيرٌ لناظرٍ ... وإنْ لمسَتْهُ راحةٌ كانَ شائِكا[1]

نجد الاستعارة في كلمة (السحب) إذ شبه الشاعر وجه بحبوبته بأوجه الغيوم والجامع بينهما الحياء والخجل، إذن فهي استعارة تصريحية في المقام الأول، وذلك لأن الشاعر حذف المشبه وهو محبوبته، وأبقى على المشبه به وهو (السحب)، وهذه الاستعارة في نفس الوقت تدخل في ما يسمى الاستعارة التحقيقية؛ لأن المستعار له (المحبوبة) أمر متحقق حسّاً، مع وجود قرينة تؤكده وهي (قابلتنا)؛ أي أن المقابلة حدثت فعلاً وهذا إيضاح وتأكيد على الحسّية، وبالنظر إلى اللفظ المستعار (السحب) نجده اسم جنس غير مشتق، ولهذا تكون هذه الاستعارة تصريحية تحقيقية أصلية، ونفس الاستعارة نجدها في الشطر الثاني (مدت أيدي الربيع)، فأيدي المحبوبة (المشبه المحذوف) استعير له أيدي الربيع (المشبه به)، مع وجود ما يؤكد ويوضح وجه الشبه الحسي (مدّت)، على سبيل الاستعارة التصريحية الأصلية.

---

(١) ابن الجزري، الديوان، ص١٢٦

ومن المعروف أن وظيفة الاستعارة تنشّط الفكر والخيال إلى حدّ يشعر فيه القارئ بمدى التقارب بين المشبه والمشبه به، وهذا ما يسمى بنقل المعنى، وفي هذا تحدث ابن الأثير عن الاستعارة فقال: " نقل المعنى من لفظ إلى لفظ المشاركة بينهما، مع طي ذِكر المنقول إليه، لأنه إذا احترز فيه هذا الاحتراز اختصّ بالاستعارة، وكان حدّاً لها دون التشبيه"[1]، ونلحظ ذلك في قول الشاعر الهلالي {من البسيط}:

نادمتُـــه وعيـــونُ الـــدهرِ غافلـــة ... وللزمـــانِ وصـــفوِ العـــيش غفـــلات

وقـــد أدرنـــا حـــديثاً كـــالعتيقِ لنـــا ... بـــه مـــدى الـــدهرِ صـــبحات وغبقـــات

وقـد وقانـا هجيرُ الشـمسِ مذ لفحَت ... تلـكَ الوهـاد مـن الأزهـارِ خيمـات[2]

الاستعارة هي (عيون الدهر عافلة)، فالمشبه المحذوف هنا هو الرقيب أو الواشي، والمشبه به الدهر، على سبيل الاستعارة التصريحية، وهنا جاء الشاعر بكلمة (عيون) وذلك لكي لا يجعل القارئ يذهب بخياله بعيداً فلا يجد وجه تشابه بين الدهر والرقيب، فالقرينة اللفظية هنا قرّبت بين المشبه والمشبه به إلى درجة معينة، ولم يكتف الشاعر بذلك وإنما أضاف قرينة أخرى تجمع بين المشبه والمشبه به على اختلاف درجة حسيتهما وهي (غافلة)، وفي الحقيقة هنا يوجد إسقاط فني يتمثل باستعارة ما هو مجرد (الغفلة) على ما هو حسي (النوم)، وليحرج القارئ من انفعاله الخيالي يأتي في البيت الذي يليه بتشبيه مفصل (حديثاً كالعتيق ..) حيث يذكر المشبه (الحديث)، والمشبه به (العتيق؛ أي الخمرة المعتّقة)، ووجه الشبه (صبحات وغبقات)، وأداة التشبيه (الكاف) التي أفادت شدة الالتصاق في التشابه بين طرفي التشبيه.

مما سبق نخلص إلى أن الصورة الفنية التي تتعلق بالأمور الحسية عند شعرائنا تحملُ في جنباتها خيالاً فذّاً أرادوا إظهاره للقارئ أو المتلقي، وأن هؤلاء الشعراء لم يعتمدوا في تشكيل صورهم على الحسّ فحسب، بل على الشعور والفن، ومهما كانت صورهم تقليدية فإنهم

---

(١) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ٦٧/٢

(٢) الهلالي، ديوان سجع الحمام، ص١٢

تناولوا القديم، ثم بنوا عليه ملامح جديدة حسب رغبتهم في التعبير ونظرتهم الفنية الجديدة، لينقلوا ما رسموه في أذهانهم إلى مجال الحس والحقيقة.

والحق إن الصورة التشبيهية البيانية التي قدمها شعراؤنا سعوا فيها جاهدين لإبعادها عن الغموض والتعقيد، وإبرازها ضمن إطار فنّي لا لبس فيه.

الفصل الثاني

الصورة الإيقاعية

لطالما سعى الشعراء إلى ضبط قصائدهم وتنظيمها وإبعادها عن الفوضى اللغوية، فبنوها على أساس من التناغم والانسجام، وهذا التناغم في حدّ ذاته هو ظاهرة لغوية تسمى الإيقاع، وحقيقة الأمر أن الإيقاع لا يقتصر على الشعر أو اللغة فحسب، بل نجده في ظواهر الكون والحياة، وفي مختلف الفنون كالرسم والخط والعمارة وغيرها.

وبالعودة إلى بناء القصيدة نلاحظ أن الإيقاع يمثّل وحدة النغم التي تتكرر على نحو ما في الكلام[1]، وهذا التكرار عادة ما يكون بشكل متناغم وحركة منتظمة في الترددات الصوتية التي تتراوح بين البطء والسرعة أو الحدّة والرخاوة، وقد جاء في تعريفات الإيقاع أنه "النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنسب، أو تقدير لزمن النقرات، أو قسمة زمان اللحن بنقرات، وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية"[2].

وثمة اختلاف وفرق كبير بين الإيقاع والوزن، فالوزن جزء من الإيقاع ولازم من لوازمه، وهو أقرب ما يكون إلى الشيء التركيبي، فلا يصيبه تغيير إلى نهايته مثله مثل الشكل الميكانيكي، أما الإيقاع فهو خلق جمالي محض[3].

ويتوزع الإيقاع في الشعر —وهذا ما سنتناوله– على نوعين، الإيقاع الداخلي وهو خاص بالبديع وفنونه من جناس وطباق وحذف وتكرار وغير ذلك، والإيقاع الخارجي الذي يقوم على الوزن والقافية.

---

(١) عبيد هلال، النقد الأدبي الحديث، ص٤٦١

(٢) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص١٥

(٣) يُنظر كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، ط٢، بيروت، ١٩٨١، ص ٢٣١

المبحث الأول: الإيقاع الداخلي

كما أسلفنا أن الموسيقى هي اللبنة الأولى والبنية الأساسية لبناء القصيدة، وأن هذه الموسيقى في إيقاعها الداخلي تقوم على ما يتوفر في البناء الشعري من بديع وقوافٍ داخلية، أو مدود أو حروف حلقية أو هامسة، ومدى التناغم بين ثلاثة أشياء، هي: تجربة الشاعر ونفسيته، ونحو القصيدة العام، والظواهر البديعية[1].

وإذا دخلنا في صلب الدراسة الموسيقية الداخلية نجد أنّ أي إيقاع داخلي يكشف عن جانب من الشاعرية، إذ إن الأنغام تنساب في وجدان الشاعر ألحاناً ذات دلالة، فتحلق فيه الإحساس بجرس الكلمات ونبر الألفاظ[2]، وإذا أردنا أن نعرف أهمية الموسيقى نجد أنها هي الفاصل بين الشعر والنثر، حيث إن الشعر ترتيب لأصوات اللغة، وإن أي استجابة إيقاعية نتلمسها في القصيدة توحي لنا بفطرة الشاعر وطبيعته الحسّاسة، فهي التي تجعل نفس المتلقي تهفو إلى من خلال تطريبها[3].

فالإيقاع الداخلي في المقام الأول هو إيحاء لغوي وتعبير عن الطاقات الدلالية الكامنة، وهو الذي تسند إليه وظيفة الكشف عمّا يجول في وجدان الشاعر وأحاسيسه من خلال الرسم بالأصوات، ليكون هو الوسيلة التي يُعبّر من خلالها عن مفارقات المعاني ودلالاتها العاطفية وألوانها النفسية التي تعجز اللغة المنثورة عن استخراجها من النفس[4].

وقد قام شعراء الشام في العصر العثماني بتوظيف هذه الموسيقى توظيفاً دقيقاً، فلونوا شعرهم بألوان البديع المختلفة لتشكيل بنية موسيقية تضفي على شعرهم انسجاماً داخلياً سواء أكان معنوياً أم لفظياً.

---

(١) ينظر أحمد علي سعيد، مقدمة للشعر العربي، دط، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣، ص٩٤

(٢) ينظر الوحي عبد الرحمن، الإيقاع في الشعر العربي، ص٧٤

(٣) عصفور جابر، مفهوم الشعر، ص٣٩٤

(٤) شلبي إسماعيل، ابن حمديس الصقلي شاعراً، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦، ص١٨٧

أولاً: التكرار

يعدّ التكرار سمة أسلوبية بارزة في البنى الشعرية لما له من دور كبير في إبراز المعنى، وما يُضاف إلى ذلك من رفد النص بالإيحاء والجمال النابع من الجرس الموسيقي، علاوة على أنه "باعث نفسي يهيئه الشاعر بنعمة تأخذ السامعين بموسيقاه"[1].

والتكرار بمعناه اللغوي من كررتُ عليه الحديث إذا رددته عليه، والكر الرجوع إلى الشيء ومنه التكرار، وقال أبو سعيد الضّرير: قلت لأبي عمرو: ما بين تِفعال وتَفعال؟ قال: تَفعال اسم، وتَفعال مصدر[2]، ومعناه عند الجرجاني: عبارة عن الإتيان بشيء مرة بعد أخرى[3]، فالكلمة بمعناها العام تعني الرجوع والإعادة من جديد.

أما في معنى تكرار اصطلاحاً فتحمل الكلمة معنى التأكيد والتحقيق والتقرير، وقد ارتبطت بالفصاحة كما جاء عند السيوطي في قوله عن التكرار: "هو أبلغ من التأكيد وهو من محاسن الفصاحة في الكلام"[4]، وتناولت معاجم النقد هذا المصطلح من خلال تأثيره على بنية العمل الفني، أي من خلال الوظيفة التي يؤديها التكرار داخل البنية التركيبية للنص، فهو أساس الإيقاع بجميع صوره، ونجده أساساً لنظرية القافية في الشعر، وسر نجاح الكثير من المحسنات البديعية[5]، ويكون ذلك إما بتكرار الألفاظ حتى في البيت أو الشطر الواحد، أو بتكرار الحروف.

وإن حقيقة أن الكلمة تضم أصواتاً إلى بعضها بعضاً لينتج بناء صوتي من الممكن أن يؤدي معنى إضافي مع تكراره، أمرٌ وعاه شعراؤنا فوظفوه توظيفاً جمالياً، كقوله{من الوافر }:

---

(١) ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ص٣٨

(٢) ابن منظور، لسان العرب، ج٥، ص١٣٦

(٣) الجرجاني، التعريفات، ص٥٦

(٤) السيوطي، جلال الدين، الإتقان في علوم القرآن، ج٣، تح محمد إبراهيم، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٤، ص٢٢٤

(٥) مطلوب أحمد، معجم النقد العربي القديم، ج١، ص٣٧٠

مَرامـــي كُـــل مـــا تَهـــوى مَرامـــي وَإن أَكُ فيـــكَ مَمنـــوع المَرامـــي

لَقَـــد أَحرَمتَنـــي وَصـــلاً حَـــلالاً وَرُحـــتُ مُقَلَّـــداً بِـــدَم حَـــرامِ[1]

فتكرار كلمة (مرامي) ثلاث مرات أعطى للنص حيوية إيقاعية وبعداً جمالياً، حتى يخيل للمتلقي أن في كل مرة ذكر فيها الشاعر هذه الكلمة تعطي معنى جديداً أو مختلفاً، لكن (مرامي) حملت ذات المعنى وهو مقاصدي أو أهدافي أو ما أبتغيه، والغاية من تكرار هذه الكلمة ليس إضفاءً لجرس موسيقي فحسب، وخصوصاً أن حرفي الميم والراء المشكّلين للكلمة لهما نغمة رقيقة وتآلف جمالي، بل أراد الشاعر من هذا التكرار أن يصوّر انفعالاً متزايداً يتنامى في سياق التعبير عن حالته مع محبوبته، وإلحاحه عليها في إعطائه ما يطلب منها.

وقضية التكرار عادة ذات وظيفة جمالية تفوق وظيفتها التأكيدية داخل النص، وهذا الجمال يشعر به المتلقي من خلال النظر في ثلاثة أشياء، أولاً النطق والتماثل في مخارج الحروف، ثانياً البصر ودلك بالتشابه والتماثل الخطي للكلمة المكررة، وثالثاً وهو الأهم الصوت من خلال تطابق الأصوات بالنغم[2]، ونلحظ دلك جليّاً في قول الشاعر:

بِـــكَ أَرواحُنـــا تَســـر وَتَرتـــا ح فَتَختـــارك الرَفيـــق الرَفيقـــا

الصَبوح الصَبوح قَبل مَشيب الحَـ ـــظّ مِنـا أَو الغُبـوق الغبوقـا[3]

فقد اعتمد الشاعر على التكرار ثلاث مرات في بيتين متتاليين، فكرر كلمة الرفيق ليبرز في تكرار هذه الكلمة نوعاً من الالتصاق الدائم الذي نتج عن حُسن الاختيار، أما ما يؤديه التكرار صوتياً فيعبر عنه بالحروف المكونة لهذه الكلمة (الراء والفاء والياء) وهي من الحروف الرقيقة التي تناسب الحب والأرواح، وفي البيت الثاني يعمد الشاعر إلى التكرار مرتين، فيكرر كلمتين متعاكستين هما (الصبوح والغبوق) في شكل يوحي للمتلقي بالانتقال من مرحلة

---

(١) مصطفى باشا، الديوان، ص٤١٣

(٢) ينظر عسران محمود، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، ط١، دار المعرفة، ٢٠٠٦م، ص٣٠١

(٣) مصطفى باشا، الديوان، ص٢٩٧

الإيقاع الهادئ إلى زيادة في وتيرة النغمة لا سيما وأن الكلمتين (الصبوح والغبوق) تحويان حروفاً تمتاز بجرس موسيقي شديد، ومنه أيضاً قوله{من الخفيف}:

لَـم تَمـل بـي عَـن العفـاف العقـارُ أعشَـق الغيـد وَالوَقـار وَقـارُ

أَنظُـم الشـعر مـا حييـت وَأنـي لابـن بَيـت تَهـدى لَـهُ الأَشـعارُ[1]

فكلمة (وَقار) التي كررها الشاعر هنا لها إيقاع فخم عند المتلقي، بأصواتها ومعناها، وبما أن الشاعر كان يتحدث عن العفاف والرزانة لذلك كان يريد أن يؤكد ما جاء به من خلال تكرار كلمة وقار، ومن المعروف أن هذه الكلمة حمّالة معاني، فإضافة إلى معنى الرزانة والحلم اللذين تحملهما هذه الكلمة، فإن لها معنى آخر وهو الاستقرار مع ترك الأثر، لهذا فالتكرار هنا أدى وظيفتين الأولى المعنى الحقيقي الذي يخطر على بال المتلقي مباشرة وهو الرزانة والحلم، والثانية الإيحاء بالمعنى الآخر الذي يعني إبقاء الأثر في القلب ونحوه.

ولعل الشعراء حاولوا البنية الإيقاعية انفعالاتهم النفسية، وحالة القلق التي عاشوها في طروف الحب، كما نجد الإكثار منه في قول الشاعر{من الخفيف}:

يـا فريـدَ الجمـالِ لا تجـفُ صـبا صـبَّ دمـع العيـونِ كالسّـحب صـبا

لـم يمـل قلبَـه إلـى الغيـرِ قلبـاً غائبـاً فـي الشـهودِ مـا زال حبـا

لمعاني بهاءَ حسنِك يصبو

لا وحـقُّ الجمـالِ يـا نـورَ عينـي مـا حـلا غيـرُكم لقلبـي وعينـي

وجـلالٌ جـلا غياهـبَ عينـي ووصـالُ الوصـالِ مـن عـين عينـي

ما جزا من يحبَ إلا يحبَ[2]

---

(١) المصدر السابق، ص٢٦٨

(٢) المرادي، سلك الدرر، ١٩٨/٤

في أول هذا المخمّس كرر الشاعر كلمة (صبا) مرتين اسماً ومرة فعلاً، بمعنيين مختلفين، وقد اعتمد في تكراره على المخزون اللغوي لمعاني الكلمات عند المتلقي، فصبا الأولى من الصبابة، وصبا الثانية من الصب؛ أي السكب والإفراغ، وفصل بينهما بفعل يتبع للكلمة المكررة الثانية، والغاية من هذا التكرار إحداث نوع من التهيؤ الجمالي عند المتلقي لاكتشاف المعنى في رد الكلمات إلى جذورها اللغوية، وفي البيت الثاني يكرر كلمة (قلب) قاصداً من وراء ذلك عضلة القلب النابضة، وموهماً المتلقي في نفس الوقت أن المقصود هو التقلب، ودليل ذلك جاء بجملة (لم يمل)، أي ليؤكد ثبات قلب محبوبته على حبه، ثم يلح الشاعر في تكرار كلمة (عين) خمس مرات لتأدية وظيفة دلالية تبرز مكانة العين الباصرة في الجسم، وإسقاط هذه الوظيفة على المحبوبة للتأكيد على أهميتها في حياة الشاعر.

فالتكرار يحقق الغاية الوظيفية المرجوة، لهذا يعمد الشاعر إلى تضمينه وظيفياً قبل كل شيء، ونلحظ ذلك في قوله{من الخفيف}:

وَثَنايـــا كَـــاللؤلؤِ الرَطـــب تَـــزري حســـن نَظـــم لَهـــا بِعَقـــد اللآلـــي

وَقِـــوام يَحكـــي العَـــوالي وَلَكـــن فَعلَـهُ فـي القُلـوب فعـل العَـوالي[1]

فالعوالي هنا الرماح، وقد كررها الشاعر في الشطر الثاني ليؤكد على الجانب الوظيفي للكلمة، فاستخدمها أولاً لوصف قدّ محبوبته، وهنا الأمر حسّي، لكن عندما كررها نقل هذه الوظيفة من الحسية إلى المجرّدة، بالإضافة إلى ما حققه الجرس الموسيقي من جمال باستخدام جمع التكسير هذا.

أما فيما يخص ذكر الأماكن وتكرارها فهذا ديدن الشعراء منذ القدم، وشعراؤنا سلكوا مسلكهم في هذا، فيقول أحدهم{من الطويل}:

---

(١) سحلك ماشا، الديوان، ص٢٤٠

خَليلـــيّ نجـدٌ تلـكَ أمْ أنـــا حـالمٌ لقـــد كذّبتنـــي العينُ مـا هـذه نجـدُ

بلـــى هـــذه نجـدٌ فـأينَ ظباؤُهـا أحجبَهـا غـــرامٌ أم اغتالَـــها فَقْـدُ ؟

كـأنْ قـدْ أضـلّ البـينُ فـي عرَصـاتها منّي أو عليها في فؤادِ النوى حقدُ[1]

فتكرار كلمة (نجد) هنا تحمل في طيّاتها قيماً شعورية يحاول الشاعر مع كل تكرار لها أن يستحضر ذكريات الماضي، وأن يستمتع بجريان أصوات تلك الحروف من فمه، ليبين لنا مدى حبه وتعلقه بهذا البلد، وكأن لسانه لا يفتأ أن يذكره في كلّ حين.

ومن التكرار ما يسمى التكرار العمودي؛ وهو الذي تتكرر فيه الكلمة سواء أكانت اسماً أم فعلاً أم حرفاً مع بداية الأبيات، كقول الشاعر {من الطويل}:

وقفْنـا برسـمِ الرّبـع والرّبـع خاشـعٌ وذاك أمـانـــيُ النـفـــوسِ الخـــوادع

وقفنا وعـاثَ الشوق فينا من الجوى وسـرنـا وأعـنـاقَ المطـى خـواضـع[2]

هنا تكرار للفعل الماضي (وقفنا) مع الضمير المتصل به الدال على الفاعلين، وكأنه يريد من تكراره أن يبيّن أنه لم يكن وحيداً عندما وقف، وذلك على عادة الشعراء الذين كانوا يقفون الديار فيبكونها، فكانوا يتحدثون بصيغة الجمع، وكأن أعضاء حسمهم تناثرت هنا وهنا وكل عضو كان يشعر بشعور مختلف حســ ذكرياته، وهنا أيضاً الشاعر كان وحيداً لكنه وقف بروحه وقلبه وجسده وكل ما فيه، وليؤكد على ذلك كرر هذا الفعل بشكل عمودي مرتين.

ومن الشعراء من كان تكراره العمودي لحرف من الحروف أو الأدوات، وذلك لإثراء النص بالنغمات الإيقاعية القصيرة، كتكرار أداة النداء (يا) في قول الشاعر {من الطويل}:

---

(١) العامري، الديوان، ص٢٨

(٢) الهلالي، ديوان سحيم الحسام، ص٤٢

أجيرانُنـــا الغـــادين والليـــل مســـدف عســاكُم لمضـنى القلـبُ أنْ تتخلفـوا

ويـا حـاديَ الأظعـانِ إن صـحّ بيـنهم فخـــلّ المطايـــا ســـاعةً تتوقـــف

ويـا صـبرُ اسعفني علـى صـدمةِ النـوى فمثلـك مـن يرجـى ومثلَـك يسـعف

ويـا قلـبُ مـا هـذا الحنـينُ الـذي أرى وهـذي المطايـا فـي المعـالمِ وقـف[1]

تكرار أداة النداء هنا جاء عمودياً مع بداية كل بيت شعري وذلك ليبيّن حالة الشاعر النفسية الصاخبة التي تشتكي من البعد وتحاول دائماً الصراخ ومساداة من استعجل الرحيل، إضافة إلى قدرة الشاعر على تطويع الحرف وتوظيفه في التنعيم وإعطاء حرساً موسيقياً عند المتلقي عند سماعه متل هذه الأبيات.

ومن التكرار الطريف الذي يعمد إليه بعض الشعراء بغرض إثارة نوع من الطرافة اللغوية، أو إبراز القدرة على التصرف بالحروف والكلمات بعنية عالية، كقوله{من الكامل}:

صَـــبٌّ صـــبا نحـــو الصَـــبابةِ والصِـــبا فصـــابتي مـــن صَـــبوتي وصِـــبائي[2]

من الملاحظ أن النعمة التي يصدرها حرف الصاد هي التي تطغى على موسيقى البيت عامة، ومن المعروف أن حرف الصاد يدل على الشدة والصلابة، هذا إذا كان الشيء حسّي فتكون الصاد فيه دالةً على الترابط والتماسك، أما الشاعر فيأتي بما هو معنوي (الصب)، (الصبابة)، (الصبا) وكلها مفردات تدلّ على ما هو مجرّد مستفيداً من حرف الباء الذي يلي الصاد فيخفف من حدته ويجعل له نعمة موسيقية توحي بالهدوء والرقة، أما النغمة الثانية فقد أحدثها تكرار الكلمات ذات الجذر اللغوي الواحد، مما يوحي للمتلقي بأنه تكرار لنفس الكلمة، ولكن المعنى يختلف وهذا ما يثير في النفس نوع من الخلط بين الموسيقى واللغة.

---

(١) المصدر السابق، ص٤٦

(٢) نرجات حرمانوس، الديوان، ص١٥

ومن الممكن أن يكون العرض من التكرار انتزاع شيء من المتلقي أو من وُجّه إليه النص، أو من الشاعر نفسه، ومن ذلك تكرار كم التكثيرية في قوله{من الكامل}:

كـم ذا تبيـت مسـهدا ترعـى السـها مـتململا مـن لاعـج التبـريح
كـم ذا تصـد عـن النصـيح عمايـة وتـرى ولـي النصـح غيـر نصـيح[1]

فتكرار (كم دا) هنا يُحدث بجرسه نوع من الإثارة المستديمة أولاً في نفس الشاعر، إذ يحمل التكرار هنا عتاب للذات ولوم لها، فكأن الشاعر أراد نسج كثير من الأبيات ليبدأها جميعها بهذا الأسلوب حتى يتشفى من ذاته، ويوصل رسالته إلى محبوبته، فالتكرار هنا أقرب للناحية الوظيفية منه إلى الناحية الجمالية، مع عدم إنكار ما أضفاه من حرس موسيقي منتظم.

والجرس الموسيقي الذي تحدثه الألفاظ يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالدلالة النفسية لها، ففي قول الشاعر{من البسيط}:

فدمعـةُ الحـب تُبقـي الجسـمَ مبتهجـاً ودمعـةُ الإثـم تُبلـي الجسـم بـالوهن
شـتانَ بـين دمـوع الحـب إن صـدقت فيـه وبـين دمـوع الإثـم والـدرن[2]

نجد تكراراً للكلمات (دمعة، حب، جسم) وهذه الكلمات توحي بدلالات نفسية عميقة، ولكن هذا التكرار جاء لتوزيع المعنى الذي تحمله مثل هذه الكلمات، أو أشبه ما يكون بالتكرار مع التقسيم، فتكرار كلمة دمعة ليبين أن هناك دمعة حب، ودمعة إثم، وتكرار كلمة جسم ليبين لنا أن ثمة جسم صحيح مبتهج، وجسم يعاني الوهن، ثم يكرر جمع كلمة دمعة (دموع) ليؤكد على الكثرة سواء أكان في الحب أو الإثم.

---

(١) المحبي، نفحة الريحانة، ٨٩/١

(٢) فرحات جرمانوس، الديوان، ص٤٤٢

ومن غير الضروري أن يعمد الشاعر إلى التكرار وهو عن وعي شعوري أو معرفة بما سيحدثه التكرار، فيأتي به عفوياً، كقوله {من الكامل}:

فالقلـــبُ صـــبٌّ إنْ دنـــا مـــذهولُ والصـــبُّ قلـــبٌ إنْ نـــأى متبـــولُ
والعقـــلُ شـــيءٌ لا لـــديَّ ولا معـــي والســـمعُ بـــابٌ بعـــدُهُ مقفـــولُ[1]

فالشاعر هنا يكرر كلمتي (القلب، الصب) مع التبديل بينهما في الإسناد ليبرز مدى الالتصاق بهما، وليقويّ تشبيه كل منهما بالآخر، ومثل هذا التكرار جاء عفو الخاطر عند الشاعر لأنه لا يحمل سمة التوكيد، ومثل هذه الحالات تكون في الدعاء أيضاً، كتكرار كلمة (سقياً) في قول الشاعر {من البسيط}:

تبيْـتُ تحضـنُ مـن تهـوى ويحضُنهـا وبـتُّ شـوقاً لمـن أهـواهُ سهرانـا
سَـقياً لأيامِنـا التـي مضَـتْ بمسـرْ رَاتٍ وعُوِّضْـتُ عنهـا اليـومَ أحزانـا
سَـقياً لهـا مـن دمـوعي دائمـاً فلقـدْ يقصـرُ الغيـثُ فـي سـقياهُ أحيانـا[2]

فالتكرار هنا جاء عموياً لأن الشاعر لأنه دعاء يتوجه به إلى الله ليسقي تلك الديار، وليس تأكيداً على السقيا، مع عدم إغفال الوحدة الموسيقية التي شكلها تكرار هذه الكلمة في مطلع البيتين، وكقول الشاعر {من مجزوء الرجز}:

وحيـاتـــــهِ وحيـــــاتِه إنِّـــي لرؤيـــتِهِ كَـــلِفْ
صنـــمٌ لبســـتُ الغـــيَّ فيـــ ـــهِ وقـلتُ للرُّشْـدِ انصـرِفْ
حســـنٌ وإن كـــانَ المُـــ ـــيء لمـــن بعـشقتِه تلِـفْ
مـــا استحســـنتْ عينـــي سِـــوى حســـن ولا قلبـــي ألِـــفْ[3]

---

(١) ابن الخياط، الديوان، ص٦٦

(٢) المصدر السابق، ص٧٨

(٣) العمي، نفحة الريحانة، ٢٩٩/١

فتكرار كلمة (حياته) هنا جاءت للقسم بشيء يكبره الشاعر ويعظمه، وإن دخل في حدود المحرمات بأن أقسم بغير الله، هو بهذا التكرار يريد أن يبرز لمحبوبته مدى حبه لها وعظيم شأنها عنده، ولهذا يكرر كلمة أخرى في محاولة منه لاجتذابها بأن يصفها بـ (الحسن) ويكررها في البيت الذي يليه.

نخلص إلى أن التكرار ذو دور إيحائي وتعبيري في المقام الأول، وأنه يساهم في تركيب بنية النص وانسجامها، بالإضافة إلى أنه باعث إيقاعي يحاول الخروج عن النمط الوزني بإضفاء نغمات حديدة، وإيقاعات مختلفة عمّا ألفناه، ويرتبط ارتباطاً مباشراً بالانفعالات النفسية للشاعر، مما يزيد من خصوبة النص الشعري.

ثانياً: الجناس

يعدّ الجناس من المحسنات اللفظية الأكثر استخداماً في التلوين البديعي والإيقاعي، ولفظة الجناس مشتقة من الجذر اللغوي لكلمة (الجنس)، ومنه التجانس والمجانسة وغيرها، ونقول كلمتان متجانستان؛ أي متشابهتان ومتشاكلتان، ومحلول متجانس؛ أي بين عناصره مجانسة ومشابهة، وجاء في كتب البديع قولهم: "هذا الشيء يجانس هذا الشيء أي يشاكله"[1].

أما في الاصطلاح البلاغي فإن الجناس هو تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى[2]، وهو ترديد للأصوات المتماثلة بقصد إحداث جرس موسيقي يقوّي رنين الإيقاع ويزيد من تأثيره لدى المتلقي، وعند تتبع هذا المعنى الاصطلاحي في كتب الأقدمين، نجد كلاماً دقيقاً حول طبيعة الجناس المتعلقة بموقع الألفاظ ومعانيها، فيقول الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة: "لا يُستحسن تجانس اللفظتين إلا إذا كان موقع معنيهما من العقل موقعاً حميداً، ولم يكن مرمى الجامع بينهما مرمًى بعيداً"[3].

---

(١) بسيوني عبد الفتاح، علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، ص٢٧٨

(٢) يُنظر الحازم علي، البلاغة الواضحة،ط١، دار المعارف، القاهرة، ٢٠٠١، ص٢٦٣

(٣) الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، ص٧

ويقسم الجناس قسمين، تام: يكون اللفظان فيه متفقين في نوع الحروف وهيئتها وترتيبها وعددها، أي تتفق الكلمتان في اللفظ والوزن والحركات، وتختلفان في المعنى[1]، وناقص أو غير تام إذا اختلفت الكلمتان في واحدة مما ذكرناه آنفاً.

وقد استخدم شعراؤنا الجناس لأعراض كثيرة تتعلق بتحقيق التناغم اللفظي والموسيقي من جهة، ومن جهة ثانية خلق جو من التفاعل اللغوي لدى المتلقي، فعل سبيل المثال نجد في قول الشاعر{من الخفيف}:

حوّلـــتْ عهـــدَ ميّـــة الأحـــوالُ واستحـــالَتْ مـن بعـدِها الأحـــوالُ

قـدْ وقفْنـا نبكـــي الطلـــولَ بهـا حتّـ ـــى بكتْنـــا بدمعِهـــــا الأطـلالُ[2]

رسماً للأطلال وتبدل حال الديار، فجاء الجناس التام هنا ليبين قدرة الشاعر على تطويع اللغة في وصف هذا المشهد، فكلمة الأحوال الأولى هي جمع لكلمة حَول بمعنى العام، والأحوال الثانية هي جمع لكلمة حال، فالأحوال أي الأعوام غيرت بانقضائها تلك العهود فاستحال العيش على حال واحد، فالكلمتان متطابقتان في اللفظ والحروف والموسيقى.

فالشاعر يلجأ إلى الجناس لتحقيق النغمة الموسيقية مع نوع من الإدهاش اللغوي، فإذا تأملنا قول الشاعر{من الكامل}:

لا يســـتميلُ الـــودُّ غصـــنَ قوامِـــهِ فكمـا يميـــلُ إليـكَ عنـكَ يميـلُ

يهـــوى التّصـــابي والـــدلالُ يـــردُّهُ وبـــردِّهِ خـــطُّ العـــذارِ كفيـــلُ[3]

نجد أن الجناس كان بين الفعل (يميلُ) فمن الممكن ألا يلاحظ القارئ أن ذلك الفرق الكبير في المعنى بين الفعلين، لكن تعدي الفعل بحرف الجر هو الذي وضّح المعنى، فالفعل الأول (يميل إليك) جاء بمعنى يقترب ويدنو، أما الفعل الثاني (يميل عنك) جاء بمعنى يبتعد ويأى.

---

(١) ينظر مطلوب أحمد، فنون بلاغية، ص٢٢٤

(٢) الباني، الديوان، ص١٧، ١٨

(٣) ابن الخياط، الديوان، ص٦٥

ومن أمثلة الجناس التام الذي يعتمد فيه الشاعر على الأخذ من أجزاء الكلام قوله{من المتقارب}:

عـــلى مَ الصُّـــدودُ ولا ذنـــبَ لـــي وفيـــمَ التَّجـــنِّي وصبـــرِي بَـــلِي

دَعِ الصَّـــدَّ وارفُـــقْ بمـــن قـــلبُه عـــلى حـــرِّ نـــارِ الغَضـــا يـــنْقلِي[1]

فالجناس هنا بين حرف الباء في نهاية كلمة ذنب مع حرف الحر وما أضيف له، وكلمة بَلي بمعنى الانتهاء، فالجناس هنا وإن لم يكن عمو الخاطر، أو كان مصنوعاً من قبل الشاعر، إلا أنّه حقّق الغاية الإيقاعية منه وهي إحداث نغمة موسيقية في أذن المتلقي.

ويساهم الجناس عادةً في توضيح الصورة التي يرسمها الشاعر، فتكون وظيفته توضيحية أكثر منها موسيقية، كما عند الشاعر في قوله{من الكامل}:

ولـــو اكتفُـــوا بقضـــاءِ ســـحرِ عيونِهـــا لقضـــى ولـــيسَ عـــن القضـــاءِ محيـــدُ

فالمقلـــةُ الـــنجلاءُ لـــيسَ الطعنـــةُ النـــ ـــــجـــلاءُ بـــي والضربـــةُ الأخـــدودُ

وبطرفِهـــــا أنـــا لا براكـــبِ طرفِهـــا بـــينَ الظِّعائـــــنِ هالـــكٌ مجهـــودُ[2]

فالصورة التي جاء بها الشاعر تبين مدى تأثير العيون النجل فيه، فعمد إلى المجانسة في كلمة نجلاء مع التشابه بالمعنى إلى حد بعيد، لكن المعنى الوظيفي للفظة الأولى هو وصف العيون باتساعهما مع الحُسن، أما اللفظة الثانية فجاءت صفة للطعنة بقوتها وكيف أحدثت جرحاً واسعاً، فالجناس هنا إسقاط معنى وصفي على موصوف لا يتناسب مع الصفة، وهذا من الخروج عن المألوف في استخدام المحسنات البديعية.

ومن ذلك أيضاً قول الشاعر{من المتقارب }:

---

(١) العمي، منحة الريحانة، ١/٣٠٠

(٢) ابن الخياط،الديوان، ص٥٥

تُرِيْنَـــا لواحظَـــهُ الفاتكـــاتُ كيـــفَ تصـــيدُ الأُســـودَ الظّبـــا

وكيـــفَ تقـــدُّ القـــدودُ الصِّـــعادَ وكيـــفَ تحـــدُّ الجفـــونُ الظّبـــا[1]

فالجناس هنا في لفظة (ظبا) فالأولى تعني الظباء، أما الظبا الثانية في نهاية الشطر الثاني فتعني حدّ السيف، فالجناس هنا بحد ذاته صورة فنية أبدعها الشاعر عندما استعمل هذه الكلمة للدلالة على حدة المنطقة المحاورة للجفون وتأثيرها عند النظر إليها.

وقد جاء في كتب النقد والبلاغة حول الجناس قول الناقد محمد زغلول: " للجناس غاية معنوية تتمثل في سرعة الاستدعاء اللفظي للمعنى"[2]، ويعني هذا الكلام أن الجناس يشترك في صنعه الشاعر والمتلقي، فالشاعر يستخدم مخزونه اللغوي لإنتاجه، والمتلقي يستدعي المعنى من خلال اللفظ، ففي قول الشاعر{من الكامل}:

صـــادَ الأُســـود بِمُقلـــة وَسَـــناءِ وَسَـــبا العُقـــول بِطَلعـــة وَسَـــناءِ

وَأَتـــى بِـــأَزرق ثَوبِـــهِ مُتَوَشِّـــحاً فَكَأَنَّـــهُ بَـــدر بَـــدا بِسَـــماءِ[3]

جناس تام بالاعتماد على لفظة (وسناء)، ففي الشطر الأول وصف الشاعر المقلة بالوسناء؛ أي الناعسة أو الفاترة من التعب، وفي الشطر الثاني أطلق صفة وسناء على طلعة المحبوبة وتعني الضياء والنور، وهذا يدلّل على قدرة الشاعر على توظيف الكلمات وترك المتلقي يقوم بالتحليل واستنباط المعنى.

وفي أحيان أُخر يعتمد الشاعر على بعض مظاهر الطبيعة في تحقيق التجانس بين الإنسان وما يحيط به من خلال انجانسة اللفظية، وفي ذلك يقول الشاعر{من الخفيف}:

يـــا فريـــدَ الجمـــالِ لا تجـــفُ صـــبا صـــبّ دمـــع العيـــون كالسـحبِ صـبا

لـــم يمِـــل قلبـــه إلـــى الغيـــرِ قلبـــا غائبـــاً فـــي الشـــهودِ مـــا زالَ حبـــا[1]

---

(١) المصدر السابق، ص١٨

(٢) زغلول محمد، النقد العربي إلى أواخر القرن الرابع الهجري، ط٣، دار المعارف، مصر، ١٩٦٨، ص٢٤٤

(٣) صحلك باشا، الديوان، ص٢٥١

فالاعتماد هنا على المجانسة في كلمة (صبّاً) تحقق نوعاً من التتابع المنطقي المزاوجة بين حالة الإنسان ومظهر من مظاهر الطبيعة، فكلمة صبّاً في الشطر الأول صفة للإنسان الذي أصابه الحنين والشوق الشديدين، وصبّاً الثانية تعني شدة انهمار المطر، فكلا الكلمتين اعتمدهما الشاعر لدلالتهما على الشدة والكثرة.

ومن توظيف الأشياء الموجودة في الطبيعة في الجناس قوله{من البسيط}:

كحلٌ بعينيكِ أم ضربٌ من الكحلِ ... وردٌ بخديكِ أم صبغٌ من الخجلِ

قضيبُ بانٍ إذا ما مالَ ميلَهُ ... دعصٌ من الرّملِ أم ضربٌ من الرّملِ[1]

الجناس الذي استخدمه الشاعر هنا بين (الرّمْل) و(الرّمَل) أسهم في تشكيل وبناء الصورة التي وصف بها طلعة محبوبته ومشيها، فلفظة الرمل الأولى تعني المادة التي تعطي الأرض كالتراب ونحوه، أما لفظة الرمل الثانية فتعني المشي السريع أو الهرولة، فتوظيف الجناس هنا إضافة إلى أنه أسهم في بناء الصورة الفنية، إلا أنه خلق نغمة موسيقية أثارت نفسية المتلقي.

ومن الشعراء من جاء بالجناس ليحلق نوعاً من التركيز بين ما هو ساكن ومتحرك، أو بين الصوامت والصوائت، فنلحظ في قول أحدهم{من المقتضب}:

وَبي زَشأٌ غَريب الزي ... يٍ في خَلق وَفي خُلقِ

بِنَرجسه الحَدائق مِنهُ ... نَفدي نَرجس الحدق[2]

المجانسة هنا مألوفة بين كلمة خَلق والتي تعني بمعنى الوجود، ومن الممكن أن تكون الكلمة (خَلَق) ومعناها البالي من الثوب ولكن هذا أمر مستبعد في هذا السياق، وبين كلمة خُلق التي تعني حُسن الأدب والسلوك والخصال عامةً، ومن هذ التنويع الصوتي قوله أيضاً{من البسيط}:

---

(١) المرادي، سلك الدرر، ١/١٩٨

(٢) ابن الخياط، الديوان، ص٩٠

(٣) محمد باشا، الديوان، ص١٣٣

السيف والحيف في حربٍ وفي حرْبِ أهنا من المرأةِ الدهياءِ في الحُجُبِ

أفعى وفي لفظها سمٌّ لسامعها يخاله في الهوى ضرباً من الضَّربِ[1]

فقد عقد مجانسة بين السيف والحيف، وهو جناس ناقص، إلا أن الشاعر أراد التركيز على الجناسين الآخرين، فالأول الجناس بين (حَرِب) والتي تعني الغضب أو الحزن، وبين كلمة (حَرْب) والتي تعني النزال أو المقاتلة، والثاني بين كلمة (ضرباً) والتي تعني النوع من الشيء، وكلمة (الضرب) ذات المعنى المعروف، وهذا كله ليخلق حواً موسيقياً من خلال التنويع الإيقاعي اعتماداً على الجناس، ومنه أيضاً قول الشاعر{من الكامل }:

أضحى بموقف حسنه في عصره ما بين أرباب الجمال عميدا

تمت محاسنُ خَلقِهِ في خُلقِهِ يتباريان سعادةً وسعودا[2]

فالجناس الأول بين (خَلقِه) و(خُلقه) معروفة ومستخدمة كثيراً عند الشعراء، أما الجناس الثاني فكان ناقصاً بين كلمة (سعادة) وكلمة (سعود) ولا تختلف هذه الأخيرة بمعناها عن الأولى إلا في أن السعود هو سعادة مع يمن ورصا، وقد جاء بها الشاعر ليحقق وزناً موسيقياً مقبولاً عند المتلقي دون إضافة معنى جديد لما جاء به.

وبالعودة إلى الجناس المركب من كلمتين، نجد في قول الشاعر{من مجزوء الكامل }:

أحبابُنا من بعدِكم أجريتُم مدامعي

من لي معيناً في الهوى يصبرُ على المدَى معي[3]

جناساً مركباً، ففي البيت الأول جاء الشاعر بلفظة (مدامعي)، والتي تعني العيون مكان خروج الدمع، وختم البيت الثاني بـ (مدى معي) المكونة من كلمة المدى أي الحد الأقصى للزمان،

(١) فرحات حرماوس، الديوان، ص٦٠

(٢) المصدر السابق، ص١٥٨

(٣) الطباع الحلبي، إعلام النبلاء، ٥/٤٠٠

وحرف المعية مع ما أضيف له، وفي مثل هذا النوع من الجناس يبرز قدرة الشاعر على مطاوعة اللغة وتوظيف الألفاظ حسب ما يريد.

ولو نظرنا إلى الجناس من زاوية أخرى، نجد أنه تكرار للفظ بما يوحي بأنه تكرار للمعنى أيضاً، ففي قول الشاعر {من البسيط}:

ذكرتُ حياً بسقطِ الجزع والكثب ... ومربعاً بانَ عنه القوم عن كثب

فارفضْ دمعي كعقدِ الدّر منتثراً ... وفاضَ بهمي كودقِ هامل سرب[1]

التكرار اللفظي لكلمة (كثب) توحي لنا بان الشاعر أراد من حلال هدا التكرار أن يجمع بين كلمتين لتوكيد المعنى وإن كانت كل واحدة لها معنى مختلف عن الآخر، فالأولى هي (كُثُب) وهي جمع لكلمة كُثيب؛ التلّ من الرمال، أما الكلمة الثانية فيهي (كَثَب) أي القرب والدنو.

فالجناس إذن يعتمد على مبدأ التجميع الصوتي وتراكمه لتعزيز بنية الإيقاع في النص المتلقّى، إضافة إلى ما يعطيه من دلالات لغوية ووظيفية، وهو ضرب من التكرار المؤكد للنغم من حلال تتشابه تركيب الالفاظ، والذي بدوره يدفع إلى التماس معنى تنصرف إليه اللفظتان بما يثيره من انسحام بين نغم التشابه اللفظي ومدلوله على المعنى[2].

ثالثاً: الطباق

اشتُقت المطابقة من الجدر اللغوي (طَبَقَ)، وطبقَ تأتي بمعنى عطّى، "والطاء والباء والقاف أصل صحيح واحد، ويدلّ على وضع الشيء مبسوطاً على مثله حتى يغطّيه، وأطبق الناس على كذا؛ أي تساوت أقوالهم"[3]، وجاء في لسان العرب قول صاحبه: "والطباق مصدر طُوبقت طباقاً، بمعنى وصع الشيء على آخر حتى يغطيه تماماً"[4]، فالمعنى اللغوي للطباق

---

(١) الهلالي، ديوان سجع الحمام، ص١٠

(٢) ينظر هلال ماهر مهدي، حرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ص٢٢٤

(٣) ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج٣، ص٤٣٩

(٤) ابن منظور، لسان العرب، ج١٠، ص٢١٠

يدور حول التوافق والالتصاق، ففي قوله تعالى : ﴿ألم تروا كيف خلق الله سبع سماوات طباقا﴾[1]، فطباقا هنا جاءت بمعنى متتاليات فوق بعضها، وكأنّ كل واحدة منها تغطّي الأخرى.

وفي الاصطلاح البلاغي فتحمل المطابقة معنى التطبيق أو التكافؤ أو المقابلة أو التضاد، وهذا المعنى يختلف عن المعنى اللغوي؛ لأنه يقوم على الجمع بين الضدين أو المتعاكسين، "فهو الجمع ما بين الشيء وضده، نحو الجمع بين السواد والبياض، والنهار والليل"[2]، وهنا تكمن جماليات هذا المحسّن البديعي في الرسم والتوفيق بين الأشياء المتنافرة، فيجذب المتلقي ويجعل النص بتفاصيله مستقرّاً في ذهنه.

وقد وظّف شعراء الشام الطباق في شعرهم بشكل جليّ، ومنه قول أحدهم{من الكامل}:

اللّـهُ يَعلـم إن صُـبحي فـي الحِمـا ... سـيان بَعـدَ رَحـيلهم وَمَسـائي

وَأَشَـد مـا يَشـكو الفُـؤاد ممنـع ... فـي لَحظِـهِ دائـي وَمِنـهُ دَوائـي[3]

فالطباق الذي جاء به الشاعر هنا كان بغرض تصوير الحالة النفسية التي وصل إليها، ففي البيت الأول جاء بكلمة (صبح) و(مساء) ليعبّر أنه في حالة قلق دائم، وفي البيت الثاني طابق بين كلمتي (داء) و(دواء) ليبرز أن معناته كلها تقوم على التضاد والمتعاكسات التي أسقطها على شِعره.

فالطباق الذي يأتي به الشاعر ليس صرباً من التسلية، أو إبرازاً لمهارات لعوية، وإنما هو توظيف دقيق لإحساسه تجاه الأشياء أو الحياة، فعلى سبيل المثال في قول الشاعر{من الوافر}:

---

(١) سورة نوح، الآية١٥

(٢) أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص٣٠٧

(٣) مجلة ماشا، الديوان، ص١٠٤

فـإن سـألَت فعـرّض بـي إليهـا فـإن غضبَـت فأعـرضْ عـن مرامـي

وغـالِط إن فهمـت فنـونَ سحـر لتصـرف وهـمِهـا عـن إتهـام[1]

طابق الشاعر بين فعلي الأمر (عرّض) و(أعرض)، فالأول بمعنى القدوم والإتيان، والثاني بمعنى الإحجام، وكأن الشاعر جاء بهذين الفعلين لخلق جو موسيقي من المجانسة الناقصة بين الفعلين على المستوى الصوتي، وتأدية المعنى المراد على المستوى المعنوي.

وقد يعمد الشاعر إلى مطابقة تشمل مفردات بيت كامل كقوله{من الطويل}:

تقمَّـصَ ثـوبَ الـلاَّذِ مـن فـوقِ لؤلـؤٍ ورصَّـعَ بـالدُّرِّ الجمـانَ بديـدا

وألْبسنِـي مِـرطَ النُّحـولِ مخلَّقـاً وأعدمنـي بـردَ الشَّـبابِ جديـدا[2]

ففي البيت الثاني ثمة مطابقة على مستوى البناء الشعري لجأ إليه الشاعر من أجل توضيح المعنى وتمييره، مستخدماً متعاكسات إذا حردناها من هدا البناء لا نجدها متعاكسة، فالمطابقة بين الفعل ألبسني والفعل أعدمني تتحقق داخل المعنى السياقي وليس خارجه، فأعدمني هنا جاء بمعنى خلع والنضّ، كذلك المطابقة بين النحول والشباب، فالنحول هنا قصد به الشاعر مرحلة الكهولة والضعف بعكس أيام الشباب وقوته، وجاء بمطابقة بين كلمة مرط والتي تعني الثوب غير المخيط، وكلمة برد التي تعني الكساء المحيط الجاهز، و كلمة مخلّق أي الرث والبالي من الثوب وضدها الجديد.

ويعد الطباق من أكثر المحسنات البديعية استخداماً من حيث قدرته على توصيل الأفكار وتوضيح الدلالة، ومن ذلك قول الشاعر{من الوافر}:

أجرنـي مـن صـدودك بعـد وعـدك وخلِّـص مهجتـي مـن نـار بعـدكْ

وخصِّصنـي بـرقٌ دون عتـقٍ لأدعـى بيـن أقوامـي بعبـدكْ[3]

---

(١) العبي، خلاصة الأثر، ٣/٢٢٠

(٢) المصدر السابق، ١/٢٨

(٣) العبي، نفحة الريحانة، ١/٦٢

فالصدود والوعد استخدمهما الشاعر ككلمتين متضادتين، لأن الشاعر قصد بالوعد هنا اللقاء وهو عكس الصد والتمنع، ولكن التضاد الواضح فيكمن في إيراده لكلمة (الرقّ) وتعني العبودية، وعكسها العتق، وذلك ليجعل من صورته التي رسم فيها انقياده لمحبوبه واضحة في ذهن المتلقي.

والطباق بطبيعة الحال يُحدث نوعاً من المفارقة بين المتعاكسات، ومحاولة من الشاعر للخروج من الرتابة اللغوية التي يفرضها النص، فإذا أخذنا قول الشاعر{من الطويل}:

فـؤادي أبـى إلا التولّـع فـي الحـب ... ولم يرضَ بعدَ البينِ يسكنُ في قلبي

وطـرفٌ قـريحٌ جفنـه قـاطعَ الكـرى ... وواصـلهُ دمع يفوق حيا السَحب[1]

يجد أن أبى ولم يرض يحملان نفس المعنى مع مفارقة بسيطة توهمنا أن الشاعر بالفعل يرضى المنفي ليحقق من مباشرة الفعل أبى، والتضاد الحقيقي يكمن في البيت الثاني بين كلمة (قاطع)، وكلمة (واصل) واللتان تعبران عن حالة من تشتت نفسي عند الشاعر نجمت عن نأي المحبوبة وعدم وصلها. ومن تلك المفارقات أيضاً قوله{من الكامل}:

سـاوَمتُهُ وَصـلاً فَـأَعجَم لِفظُـهُ ... وَأَظنَـهُ عَـن ضـد ذَلِـكَ أَعرَبـا[2]

فالمفارقة هنا بين (أعجم) و(أعرب)، فأعجم في سياقها هذا تعني أرتج عليه لسانه ولم يدر ما يقول، وأعرب هنا تأتي بمعنى أفصح في القول وأوصل معناه، ويذكر الشاعر صراحة في بيته كلمة (ضد) ليبرز حالة التناقض التي يعيشها.

ومن المطابقات التي يستخدمها الشاعر مع إيهام التضاد قوله{من الطويل}:

فَيـا مَـن يُـبين الرُشـد فـيمَن أُحِبُـهُ ... مَتـى يَلتَقـي الحُـب المُبـرح وَالرُشـد

تَلاعَبـتُ بِالأَشـواق حَتّـى لَعِـبنَ بـي ... وَما كُنتُ أَدري أَن هَزل الهَوى جَد[3]

---

(١) الحبي، خلاصة الأثر، ١/٤٠٧

(٢) سحنك باشا، الديوان، ص١٠١

(٣) المصدر السابق، ص١١٠

ففي البيت الأول جعل الشاعر (الرشد) ضداً (للحب المبرح)، وهما في حقيقة الأمر غير متضادين، ولكن الشاعر أوهم المتلقي أن الحب المبرح يدعو بصاحبه إلى فقدان العقل أو عدم السيطرة على الحواس وبالتالي يكون ذلك عكس الرشد والصواب، أما البيت الثاني فجاء بتضاد واضح في كلمتي (الهزل) و(الجد) وهذا ما نسميه ثنائية ضدية واضحة.

ومن الثنائيات الضدية الواضحة في قول الشاعر {من البسيط}:

عام نَأى عَنكَ فيهِ مُكرَهاً فَعلي أَسحارُهُ أَبَداً تَبكي أَصائلهُ[1]

قابل الشاعر هنا بين (أسحار)؛ الوقت الذي يلي الفجر، و(أصائل)؛ الوقت الذي يلي غروب الشمس، وهذا طباق إيجاب عمد إليه خدمة للمعنى وإدراكاً للقول بأن الأشياء تتبيّن بأضدادها، فلو علم الضد خفي ضده[2].

وإضافة لما يعطيه الطباق من حركة للصورة فإنه يُكسبها اتساعاً أيضاً، وخصوصاً إذا اعتمد الشاعر على المتعاكسات من الطبيعة كقوله {من الطويل}:

تكلّفني من بعد سلوانُ صبوتي شمالَ تعني مهجتي وجنوب

إذا ركدتَ ريح وقر نسيمها أبَى منه إلا أن يعودَ هبوب[3]

طابق الشاعر هنا بين الاتجاهات بين الشمال والجنوب ليبين حجم الاتساع في معاناته مع من يحب، وفي البيت الثاني يطابق بين النسيم وهو ريح لطيفة، وبين الهبوب اهي رياح قوية مثيرة للغبار، وهذه المطابقة توحي في دلالتها على حالة نفسية غير مستقرة عانى منها الشاعر تراوحت بين الهدوء والإثارة.

---

(١) المصدر السابق، ص٣٠٣

(٢) يُنظر أسامة بن منقذ، البرع البديع في نقد الشعر، تح علي مهنا، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧، ص١٣٠

(٣) المحبي، نفحة الريحانة، ٨٧/١

ومهمة الشاعر تكمن في قدرته على نقل الأشياء المتباعدة إلى ذهن المتلقي والتقريب بينها، ولا سيما إذا كانت هذه المتباعدات ليست متعاكسة خارج السياق الشعري كما أسلفنا، ففي قوله{من البسيط}:

فدمعةُ الحب تُبقي الجسمَ مبتهجاً ودمعةُ الإثم تُبلي الجسم بالوهن

شتانَ بين دموع الحب إن صدقت فيه وبين دموع الإثم والدرن[1]

ثمة تطابق عمد إليه الشاعر بين الحب والإثم فجعلهما ضد بعضهما بعضاً، ليؤكد على طهر الحب ونقائه من خلال نقيضه الإثم، وطابق بين الفعلين (تبقي) و(تبلي) ليبيّن حجم التأثير المتعلق بالمطابقة الأولى فالحب يُبقي، والإثم يُبلي، أيضاً جعل الوهن عكس الابتهاج ليجعل صورته التي رسمها تؤدي معناها الذي أراد إيصاله، وإضافة إلى ذلك خلق الشاعر نوعاً من الأشياء المتضادة تقوم على إثارة خيال المتلقي.

ومن وظائف الطباق تأكيد المعنى وجلب الانتباه له، كالمطابقة بين الفعلين دنا ونأى في قول الشاعر{من البسيط}:

فالقلبُ صبٌّ إنْ دنا مذهولُ والصبُّ قلبٌ إنْ نأى متبولُ [2]

فالمطابقة بين الفعل دنا الذي بمعنى اقترب، والفعل نأى الذي بمعنى ابتعدَ ليس الغرض منها التزيين البديعي للصورة فحسب، وإنما تقرير الصورة في الذهن وجعلها أكثر مباشرة.

ومن الطباق ما يحمل معنى التحوّل، والانتقال من الشيء إلى ضده، كما في قول الشاعر{من الطويل}:

---

(١) فرحات جرماوس، الديوان، ص٤٤٢

(٢) ابن الجلاس، الديوان، ص٦٦

وكنْـتُ قريـــرَ العـينِ ليلـــةَ وصـلِهم وقـدْ صـرْتُ مـن يومِ الفـراقِ سـخينُها

أعنّـي بدمـــعٍ يـا خلّـــي علـى البكـا فـإنّ شـؤونَ العـينِ قـــلّ معينُهـا[1]

فالمطابقة يعقدها الشاعر هنا بين الفعل كنتُ والفعل صرتُ ليؤكد لنا على الانتقال من مرحلة إلى أخرى، ثم يذكر سبب هذا الانتقال من خلال متعاكستين هما الوصل والفراق، ثم يأتي إلى النتيجة من خلال متضادتين أيضاً هما قرير التي بمعنى هادئة ومطمئنة، وسخين التي بمعنى متهيجة وحزينة.

ومن أنواع الطباق التي استحدمها الشعراء ما يسمى بطباق السلب، أي الجمع بين فعلين أحدهما مُثبت والآخر منفي[2]، كقوله{من البسيط}:

إذا بكـــى كتبَـتْ فـي الأرضِ أدمعُـهُ العشقُ لا ينقضي أو ينقضي الأبدُ[3]

فالمطابقة بين الفعل ينقضي في حال ثبوته ونفيه أعطت للبيت الشعري جمالية من حيث المعنى في ثبوت العشق واستمراه أبد الدهر، ومن حيث الموسيقى الشعرية التي أحدثها تكرار الفعل ينقضي، ومنه أيضاً قوله{من المتقارب}:

رثـى لـيَ فـي الحـبِّ مـن لامَنـي ورقَّ الحســـوذُ ومـــا رقَّ لـــي

يمينـــاً بـــهِ حبَّهُمـــا ســـلوتُ ولا مِـــلتُ عنـــهُ إلـى عُـــذَّلي[4]

فطباق السلب هو رقّ وما رقّ، جاء تأكيداً للمعنى، ولا يخفى علينا تلك النغمة الموسيقية التي أحدثها تكرار الفعل رقّ، وإذا نظرنا إلى البيت الثاني نجد أن الشاعر أحدث مطابقة بين حرفي الجر عن وإلى وذلك من خلال تعدية الفعل ملتُ بهما، ومنه أيضاً قوله{من الكامل}:

---

(١) المصدر السابق، ص٥٢

(٢) الحرزحي رحيم، الطباق في العربية، ص١٠ وما بعدها

(٣) ابن الحداد، الديوان، ص٥٢

(٤) المحبي، نفحة الريحانة، ١/٣٠٠

لا يستميلُ الودُّ غصنَ قوامِهِ فكما يميلُ إليكَ عنكَ يميلُ

يهوى التّصابي والدلالُ يردُّهُ وبردِّهِ خطُّ العذارِ كفيلُ[1]

فالمطابقة في تعدية الفعل بحرف الجر إلى جاء بمعنى يقترب ويدنو، ثم تعديته بحرف الجر عن جاء بمعنى ينأى ويبتعد، ولولا هذه التعدية التي أحدثت الضد ما كان للمعنى أي قيمة دلالية تساهم في فهم ما أراده الشاعر.

وقد يكون العرض من المطابقة إثراء المعنى وتكثيف دلالاته فيوع الشاعر فيها كمال قال {من الطويل}:

فراقٌ رجونا منهُ الريَّ على الظّما فجرّعنا صابَ المصابِ بأجرعا

ودهرٌ طلبْنا القربَ فيه من النوى ففرّقَ من آمالِنا ما تجمّعا[2]

فالتنائية الضدية الأولى هي (الري، الظما) أراد الشاعر من خلالها إسقاط ما حسي على ما هو مجرد شعوري، والتنائية الضدية الثانية كانت بين (القرب، والنوى) شرحاً لما ألمّ بالشاعر من ألم، والثنائية الضدية الثالثة (فرق، تجمعا) لإعطاء البعد الحركي للصورة ونقلها من حيز الشعور إلى حيز الواقع.

والطباق بمفهوم الصورة هو تنافر لفظتين تساهمان في إعطاء ما يسمى دينامية للنص، لهذا وظفه الشعراء بكثرة كي يحققوا حيوية أكبر لنصوصهم، ففي قول أحدهم {من الطويل}:

تمنّعْنَ لا بعداً وأعرضْنَ لا قلًى وفارقْنَ حيثُ القربُ مجتمعُ الشّملِ

وأتعبُ ما عاني المحبُّ من الهوى وعيدٌ على وعدٍ وهجرٌ على وصلِ[3]

---

(١) ابن الحجاج، الديوان، ص٦٥

(٢) ابن الخرزي، الديوان، ص٣

(٣) المصدر السابق، ص١٤٢

ثلاث ثنائيات ضدية تدور حول موضوع واحد، ففي الأولى مطابقة بين الفراق والاجتماع، وفي الثاني مطابقة بين الوعيد والوعد، أما الثالثة فهي مطابقة بين الهجر والوصل، وهذا كله

يـــا بـــدرَ دجـــا بوصـــلِه أحيـــاني إذ زارَ وكـــم بهجـــرة أفنـــاني

بـــاللهِ عليـــك عجلـــنَ ســـفكَ دمـــي لا طاقـــةَ لـــي بليلـــةِ الهجـــران[1]

خدمة للمعنى وتأكيده في ذهنية المتلقي وإعطاء النص بعداً حيوياً من خلال التكرار المعنوي لهذه الثنائيات.

ومن الممكن أن يوظّف الشاعر الطباق في شعره لإظهار الفرق في شيء يعيشه، كما في قوله {من السريع}:

فمجيء الشاعر بثنائية الوصل والهجر المتعاكسة نتج عنها ثنائية ضدية أخرى هي ثنائية الحياة والفناء، ليبرز الشاعر الفرق الكبير في هذه الثنائية، وبالتالي الفرق بين الثنائية التي قبلها (الوصل والهجر)، وكذلك في قوله {من الكامل}:

إيمـــان ودّي مســـتمر عقـــدُها حاشـا لمثلـي فـي يمـين يحنـث

مـا إن وعـى فـي الحـبّ قـولاً طيبـاً إلا وبدّلـــه بقـــولٍ يخبـــث[2]

فالثنائية الأولى (عقد اليمين والحنث به) بينهما فرق كبير ليس على مستوى النتيجة والعقاب فحسب، بل على مستوى آخر يوضحه الشاعر في ثنائية ضدية ثانية هي (الطيب، الخبيث) فالإيمان بعقده أمر طيب، أما الحنث به فهو من الأشياء الخبيثة.

ومن الشعراء من عمد إلى الطباق الإيجابي المباشر باستخدام ثنائيات لونية أو كمية، كقول الشاعر:

---

(١) المحبي، خلاصة الأثر، ٤٥٤/٣

(٢) الهلالي، ديوان سجع الحمام، ص ١٥

فَوَحَـــــقِّ أغصـــــان القـــــدو د ولـــــين هاتيـــــك المعـــــاطفْ
وصـــــباح مُبـــــيَضّ الجبيـــــ ـــــن وليـــــل مســـــودِّ الســـــوالفْ
ورقيـــــق هاتيـــــك الخصـــــو ر وتحتهـــــا ثقـــــل الـــــرَّوادفْ
مـــا حـــدثتُ عنـــك ولـــيس يصـــ ـــرفني عـــن الأشـــواق صـــارفْ[1]

حيث طابق الشاعر بين (صباح وليل) وهذه ثنائية اقتضت ثانية ضدية تعتمد على اللون وهي (مبيض، ومسود)، ثم ينتقل إلى ثنائية ثالثة مبتعداً عن الثنائيتين التي سبقتا، ومعتمداً على الوصف فيها وهي (رقيق، وثقيل) وقد يخيّل إلينا عدم تضاد هاتين الكلمتين، لكن المعنى السياقي الوصفي يوحي لنا بتعاكسهما، ومن الطباق في المادة قول الشاعر{من البسيط}:

روحـــي الفِـــداءُ لِفتـــاكٍ لَواحظـــهُ يَميتنـــي تـــارَةً فيـــهِ وَيُحيينـــي
اللّـــهُ أَنشَـــأَهُ مِـــن نـــورِه بَشَـــراً وَأَنشَأَ الخَلقَ مِن ماءٍ وَمِن طينِ[2]

فبعد أن عقد الشاعر مطابقة بين (يميتني ويحييني)، جاء بثنائية أخرى تشمل المادة المكونة للخلق، ووظفها الشاعر لتوحي لنا بنوع من التعاكس والاختلاف، وذلك من خلال ثنائية (النور، الماء والطين)، فأصل المادة لا يوحي بالتضاد لكن الشاعر جعل هذه المادة متعاكسة ليوضح معنى أراده، ومن ذلك أيضاً ما جاء عند الشاعر في قوله{من الطويل}:

غـرّاءُ فـي الفَـرعِ الأحـمّ كأنّهـا بـيضُ الأمانـي والحظـوظُ السـودُ
هيفـاءُ أُدمـجَ خصـرهَا فـي ردفِهـا فتجمّـعَ المعـدومُ والموجـودُ
تتأرجـحُ الأرجـاءُ مـن نفحاتِهـا أنّـى يميـلُ بهـا السّرى ويحيدُ[3]

---

(١) العبي، نفحة الريحانة، ٦٤/١

(٢) سحنون باشا، الديوان، ص٢٧٢

(٣) ابن الحوزي، الديوان، ص ٥٤،٥٥

فبعض الثنائيات التي جاء بها الشاعر هنا توحي لنا بالمشاركة، وهذه المشاركة جاءت من إضافتها إلى غيرها، فثنائية البيض والسود يكتنفها تعاكس إيجابي واضح، لكن عندما قال الشاعر (بيض الأماني، الحظوظ السود) أراد من خلال ذلك أن يبين أوجه التشابه والمشاركة على المستوى المعنوي، كذلك الأمر في ثنائية (المعدوم، الموجود) فاللفظتان على ما تحملاهما من تضاد، ولكنهما اجتمعا في وصف الجسد، والثنائية الأخيرة تكمن في قوله (يميل، يحيد) فالفعل الأول يحمل معنى الاقتراب، والثاني يحمل معنى الابتعاد، لكنها يجمعهما سياق واحد وهو وصف المحبوبة في الإقدام والإحجام.

ومن الملاحظ أن شعراءنا لم يبتعدوا كثيراً عن النمط التقليدي من حيث استخدام الثنائيات الضدية المعروفة، ففي قول الشاعر {من الطويل }:

غزالٌ نفارٌ أعقبَ الأنسَ وحشةً وما الظبيُ إلا بعدُهُ ونفارُهُ

أحاشيْهِ مع منعِ التلاقي من الجفا وما هو إلا البدرُ ناءٍ مزارُهُ[1]

فالثنائية الأولى كانت بين (الأنس والوحشة)، والثنائية الثانية (التلاقي، الجفا) هي ثنائيات اعتمدها الشاعر في توليد الصورة بالدرجة الأولى، وطرح رؤيته في هذه الصورة.

نخلص إلى أن شعرائنا تناولوا الطباق بثنائياته الضدية لتفجير الطاقات الإيحائية لنصوصهم، لمعرفتهم بقدرة هذه الثنائيات على توصيل ما أحسّوه وشعروا به تجاه العلاقات التي ربطتهم بمحبوباتهم، وإبراز المعاناة التي ألمت بهم، وكان من الصعب أو أورد كل الأبيات الشعرية التي تحوي هذا المحسّن البديعي، واكتفيت بإيراد بعض الأمثلة لإيضاح مدى عناية هؤلاء الشعراء بهذا الأسلوب البلاغي.

---

(١) المصدر السابق، ص ١٩٠

المبحث الثاني: الإيقاع الخارجي

تقوم الموسيقى الخارجية للنصوص الشعرية على الوزن والقافية، وهما اللذان يشكلان الشكل الخارجي للبناء الشعري، وسنتناولها في مبحثين منفصلين بعون الله.

أولاً: الوزن

الوزن ظاهرة تميّز الشعر عن غيره من فنون الكلام، وهو قوام الإيقاع الخارجي للنص الشعري، وهو الذي "يشتمل على القافية وحالباً لها بالضرورة"[1]، ويتأتّى الوزن من التكرار الحاصل لتفعيلات معينة، بحيث تتوالى هذه التفعيلات وتتكرر في كل بيت شعري دون أن يحدث أي خلل أو تغيير فيها، فالوزن مُتولدٌ من الحركات والسكنات في البيت الشعري[2].

فالوزن هو الركيزة الأساسية في الإيقاع، وإذا ضاع الوزن ضاعت معه القصيدة؛ لأنه بمنزلة "الإطار الخارجي الذي يمنع القصيدة من التبعثر، وهو الوسيلة التي تمكّن الكلمات من أن تؤثر بعضها في الآخر على أكبر نطاق ممكن"[3]، فيضطلع الوزن بتنظيم القصيدة وإكسابها بُعداً جمالياً من خلال تتابع إيقاعاته ثم توقعها من قبل المتلقي.

وشعراؤنا لم يخرجوا عن جملة الأوزان والبحور الشعرية التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي، فنجدهم قد نظموا قصائدهم على هذه البحور منوّعين فيها حسب الغرض والحالة الشعورية التي تقتضي استخدام بحر معين، حيث بلغ مجموع المقطوعات الغزلية المدروسة ثلاثمائة وثماني عشر مقطوعة، مقسمة على بحور الشعر بحسب الجدول الآتي:

---

(١) القيرواني ابن رشيق، العمدة، ص١٢١

(٢) ينظر يعقوب إميل، المعجم المفصل في العروض والقوافي، ط١، مؤسسة المختار للنشر، ٢٠٠٨، ص٤٠١

(٣) عيد رجاء، التجديد الموسيقي في الشعر العربي الحديث، ط١، دار الفكر، بيروت، ص١٦

البحر الشعري	عدد المقطوعات	البحور المجتزأة	عدد المقطوعات	البحور المستحدثة	عدد المقطوعات
الكامل	٨٧	مجزوء الكامل	١٨	الدوبيت	٣
الطويل	٧٣			السلسلة	١
البسيط	٥١	مخلّع البسيط	٢		
الوافر	١٥	مجزوء الوافر	١		
الخفيف	١٣				
المنسرح	٩				
الرمل	٧				
السريع	٧				
المتقارب	٤				
الرجز	٢				
المديد	٢				

من خلال هذه الإحصائية يتبيّن لنا اعتماد شعراء الشام على البحور الشعرية ذات النفَس الإيقاعي الطويل، ومن الصعب تفسير اعتماد شعرائنا على هذه الأوزان بالتحديد إلا ميلهم إلى استحداث إيقاعات خاصة، أو أن الشاعر يخطر على باله بيت له هذا الوزن فتسير

القصيدة كلها عليه، ومرد ذلك كما جاء في المرشد إلى أن اختلاف أوزان البحور نفسها تأتي من أغراض مختلفة دعت إليها، وإلا فقد أغنى بحر واحد، ووزن واحد[1].

أ- البحر الكامل:

وهو من أكثر البحور التي استخدمها شعراؤنا في قصائدهم الغزلية لسهولته ووضوح نغمته الموسيقية وذلك من خلال تكرار لتفعيلته (مُتَفَاعِلُن) ست مرات في البيت الشعري الواحد، والتام ثلاثون مقطعاً، وهو أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات، وفيه لون خاص من الموسيقى يجعله فحماً جليلاً مع عنصر ترنمي ظاهر[2]، وقد يصيب تفعيلته بعض الزحافات والعلل التي لا تخلّ بوزن البحر، وطبعاً هذه الزحافات أو العلل تأتي بما تقتضيه المفردة ومناسبتها للمعنى الذي يريده الشاعر.

يتميز البحر الكامل بكثرة دخول زحاف الإضمار على تفعيلته؛ أي تسكين الحرف الثاني (التاء) لتكون (مُتْفاعلن)، وأحياناً يصيب الطي هذه التفعيلة؛ أي حذف الرابع الساكن من متفاعلن فتصبح مُتَفعلن، ويستخدم البحر الكامل تاماً ومجزوءاً، فمن التام قول الشاعر:

لمن الخيام على ربا الجرعاء ... ما بين سلع فالنقا فقباء[3]

٥/٥///٥ ٥//٥///٥ ٥/٥/٥/٥ ... ٥/٥/٥//٥ ٥//٥/٥/٥ ///٥/٥

متفاعلن متفاعلن مُتْفاعلن ... مُتْفاعلن مُتْفاعلن متفاعل

حاء الحشو في صدر البيت صحيح التفعيلات، أما العروض فقد أصابه الإضمار، أي تسكين الحرف الثاني من (متَفاعلن) لتصبح (مُتْفاعلن)، وكذلك جاءت تفعيلتا عجز البيت مضمرتان، أما ضرب البيت؛ أي التفعيلة الأخيرة من عجزه فأصابها القطع؛ أي حذف النون من آخرها فأصبحت متفاعلْ.

---

(١) يُنظر عبد الله الطيب المحدوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ط١، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ٧٤/١

(٢) ينظر المحدوب، المرشد، ٢٦٤/١

(٣) الهلالي، ديوان سجع الحمام، ص٧

ومن الممكن أن تكون العلّة في العروض والضرب مع سلامة الحشو، كقوله:

أمـــن الفـــراق ومـــن عـــذول لاحـــي تـــذر بالدمـــوع بـمـدمـع سـحـاح[1]

///٥//٥ ///٥//٥ /٥/٥/٥ ///٥//٥ ///٥//٥ /٥/٥/٥

متفاعلن متفاعلن مُتْفاعلن متفاعلن متفاعلن مُتْفاعلن

فقد حاءت تفعيلات الحشو في صدر البيت وعجزه صحيحة (متَفاعُلن)، أما العروض والضرب فأصابهما الإضمار، حيثُ سُكن الثاني المتحرك فأصبحا (مُتْفاعلن).

وفي قوله:

لـــيسَ المُـــلام بِنـــافع لأخـــي الهَـــوى دَنـــف عَلـى نـار الجَـوى مَوقـوف[2]

/٥//٥/٥ ///٥//٥ ///٥//٥ ///٥//٥ /٥//٥/٥ /٥/٥/٥

مُتْفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعل

لحق حشو الصدر الإضمار في التفعيلة الأولى فأصبحت (مُتْفاعلن)، مع صحة التفعيلة الثانية من الحشو مع العروض، ولحق في التفعيلة الثانية من حشو العجز الإضمار فأصبحت (مُتْفاعلن)، أما الضرب فأصابه القطع فحُذفت نون التفعيلة مع تسكين الحرف الثاني (مُتْفاعلْ)، ومنه أيضاً:

وأخـو الهـوى يخشـى الرقيـبَ ومينـهِ والوصـلُ يعقـبُ حيـثُ طـالَ مـلالا[3]

///٥//٥ /٥/٥//٥ ///٥//٥ /٥/٥//٥ ///٥//٥ ///٥/٥

متفاعلن مُتْفاعلن متفاعلن مُتْفاعلن متفاعلن متفاعل

---

(١) المصدر السابق، ص١٩

(٢) محمد هاشم الدبواني، ص٨٤

(٣) ابن الخزرجي، الديوان، ص١٤٠

فالعلّة هنا أصابت التفعيلة الثانية من تفعيلات صدر البيت فجاءت مضمرة (متْفاعلن)، وأصابت التفعيلة الأولى من عجز البيت فكانت مضمرة أيضاً (مُتْفاعلن)، أما الضرب فلحقه القطع فحذفت نونه (متفاعلْ).

أما مجزوء هذا البحر فمن الممكن أن تصيب الزحافات والعلل معظم تفعيلاته، كقوله:

بأبـــي غـــزالٌ لـــيِّن الـــ أعطـاف معسـول الرُّضـابِ[1]

///ه//ه /ه/ه//ه/ه /ه//ه/ه /ه/ه//ه/ه

متفاعلن متْفاعلاتن متْفاعلن متْفاعلاتن

فقد جاءت التفعيلة الأولى صحيحة، أما العروض فأصابه علة الإضمار والترفيل وذلك بتسكين الحرف الثاني وزيادة سبب خفيف على متفاعلن لتصبح (متْفاعلاتن)، وجاءت التفعيلة الأولى من العجز مضمرة (متْفاعلن)، أما الضرب فأصابه ما أصاب العروض من إضمار وترفيل ليصبح (متْفاعلاتن).

ومن الممكن أن تصيب الزحافات والعلل كامل تفعيلات المجزوء، كقوله:

لـــو أن بالعـــذَّال مـــا بـــي مـا عنَّفونـي بالتَّصـابي[2]

/ه/ه//ه /ه/ه//ه/ه /ه/ه//ه /ه/ه//ه/ه

متْفاعلن متْفاعلاتن متْفاعلن متفاعلاتن

حيث جاء الحشو في صدر البيت وعجزه مضمراً (مُتْفاعلن)، أما العروض والضرب فأصبهما الإضمار والترفيل (متْفاعلاتن).

---

(١) العمي، منحة الربحانة، ٦٢/١

(٢) المصدر السابق، ٦١/١

من خلال استعراضنا لبعض الأمثلة عن البحر الكامل ومجزوئه نجد مطاوعته لغرض الغزل، لهذا أكثر شعراؤنا من النظم عليه، ففي تفعيلاته قوة وجزالة تعبّر عن حالة العنف النفسي التي يعيشها الشاعر في لحظة الفقد أو الوصل على حدّ سواء، بالإضافة إلى خلقه لجرسٍ موسيقي يميل إلى اللين والسهولة بما يناسب تلك الدفقات الشعورية التي تنساب مع مفردات البيت الشعري.

ب- البحر الطويل

يعدّ البحر من أكثر البحور الشعرية استخداماً لدى الشعراء عامة، وشعراء الشام خاصةً، وهو من أطول البحور الشعرية ولا يأتي إلا تامّاً، ولعل أكثر العصور استحداماً لهذا البحر هو العصر الجاهلي، حيث كُتبت معظم المعلقات عليه، وهذا البحر يقتضي نَفَساً شعرياً طويلاً، كما أنه يصلح للشعر الخطابي الذي يرتفع فيه الإيقاع الموسيقي مع التقدم في القصيدة، وهو كغيره من البحور يصيبه كثير من الزحافات والعلل، سنأتي بأمثلة منها من مقطوعات الغزل لدى شعرائنا، ففي قوله:

وقفنا برسم الربع والربع خاشع وذاك أماني النفوس الخوادع[1]

//o/o //o/o/o //o/o //o/o o//o

فعولُن مفاعيلن فعولن مفاعلُن فعولُ مفاعلْ فعولن مفاعلن

جاءت تفعيلات الحشو في صدر البيت كلها صحيحة، أما العروض فأصابه القبض؛ أي حُذف الحرف الخامس الساكن منه فأصبح (مفاعِلُن)، أما عجز البيت فأصاب التفعيلة الأولى من حشوه زحاف القبض (فعولُ) بدل (فعولُن)، وأصاب التفعيلة الثانية الحذف؛ أي حذف سبب خفيف /o لتصبح (مفاعِلْ)، أما الضرب فكان مقبوصاً (مفاعِلُن).

---

(١) الهلالي، ديوان سجع الحمام، ص٤٢

ومن الممكن أن يلحق القبض بمعظم تفعيلات البيت الشعري، كقول الشاعر:

نعـــمْ هـــــذه أعلامُهـــا وقصـــورُها	فحـيّ علـــى دارِ الحبيـــبِ نزورُهـــا[1]
//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/ //٥//٥	//٥/ //٥/٥/٥ //٥/ //٥//٥
فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن	فعول مفاعيلن فعولُ مفاعلن

حيث جاءت كل من تفعيلة الصدر الثالثة وتفعيلات العجز الأولى والثالثة مقبوضة (فعولُ)، والعروض والضرب كذلك (مفاعلُن).

ولعل القبض من أكثر العلل العروضية التي تصيب هذا البحر، ففي قوله:

وهنّـــوا رقيبـي بالـــرقـــادِ فطـــــالما	جعلْتُ على جمرِ السُّهادِ اضطجاعةُ[2]
//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/ //٥//٥	//٥/ //٥/٥/٥ //٥/٥ //٥//٥
فعولن مفاعيلن فعولُ مفاعلن	فعولُ مفاعيلن فعولن مفاعلن

جاءت هنا التفعيلة الثالثة من الصدر مقبوضة (فعولُ)، وكذلك العروض (مفاعلُن)، وأصاب القبض أيضاً التفعيلة الأولى من العجز (فعولُ) مع الضرب (مفاعلُن).

ومن الممكن أن يصيب القبض حشو البيت، والحذف عروضه وضربه، كما نلحظ في قوله:

ألـــمّ بنـــا يختـــالُ غيـــرُ ملـــومِ	بقطـعٍ مـن الظلمـاء طيـفُ ظلـومِ[3]
//٥/ //٥/٥/٥ //٥/ //٥/٥	//٥/٥ //٥/٥/٥ //٥/ //٥/٥
فعـولُ مفـاعيلن فعـولُ مفاعـلْ	فعولن مفاعيلن فعولُ مفاعل

(١) الناني، الديوان، ص٤٥

(٢) ابن المحاس الديوان ، ص ٢٥

(٣) ابن الخروبي، الديوان، ص ١٥٨

لهـا لحظـــاتٌ مـا أسـنّةُ قومِهـا بأسـرعَ منهـا فـي الكمـي وقوعَـا[1]

//٥/ //٥/٥/٥ //٥/ //٥//٥ //٥/ //٥//٥ //٥/ //٥/٥

فعـولُ مفـاعيلن فعـولُ مفـاعلن فعولُ مفاعلن فعولُ مفاعلْ

جاء في صدر البيت الأول قبض في التفعيلة الأولى (فعولُ) وحذفٌ في عروضه (مفاعلْ)، وفي عجزه جاءت التفعيلة الثالثة مقبوضة (فعولُ)، وحذف في ضربه (مفاعلْ)، أما في البيت الثاني فنجد أن الشاعر ترخّص في استخدام القبض، فجاءت التفعيلة الأولى مع الثالثة (فعولُ) مع العروض (مفـاعلن) في صدر البيت كلها مقبوضة، وكذلك حشو العجز بتفعيلاته الثلاث مقبوض، أما الضرب فأصابه علة الحذف (مفاعلْ).

يدلنا هذا الأمر إلى أن القبض الذي يصيب تفعيلات هذا البحر لا تنقصُ من رتابته بل على العكس تماماً فإن القبض يجعله يمتاز بالرقة والرشاقة، إضافة إلى أن استخدام هذا البحر في غرض غزلي يدل على طول نفس الشاعر وقدرته على تحمل معاناة الحب وتباريحه.

ج- البحر البسيط

وهو من أكثر البحور الشعرية استخداماً أيضاً، والسبب من وراء ذلك يعود إلى الأسباب المبسطة فيه في عروض هذا البحر وضربه، فتأتي فيه ثلاث حركات متتالية، ومنه التام والمجزوء والمخلّع، وضابطُه: إنَّ البَسِيْطَ لَدَيْهِ يُبْسَطُ الأَمَلُ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاعِلُنْ، ويصيب هذا البحر مجموعة من الزحافات والعلل سنستعرضها من خلال بعض الأمثلة في ما يأتي:

(١) ابن الخياط، الديوان، ص١٠٩

عَهـدَ السُـرورِ وَرَيعـانَ الهَـوى النَضِـر	سَقـاكَ عَهـدُ الحَيـا رَقراقَ مُنحَـدرِ[1]
/ه//ه/ه ///ه ///ه// ///ه	///ه// /ه//ه /ه//ه/ه /// ه
مستفعلُن فعلـن مـتفعلن فعلـن	متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

هنا جاءت التفعيلة الأولى صحيحة، وأصاب الخبن التفعيلة الثانية (فَعِلُن) والثالثة (متفعلن) من صدر البيت، وأصاب الخبن أيضاً عروض البيت فأصبح (فعلن)، أما العجز فكانت تفعيلته الأولى مخبونة (متفعلن)، وتعرّض ضربه للخبن أيضاً (فعلن).

ومن الممكن أن تصيب تفعيلات البسيط زحاف الطي وعلة القطع، كما نلحظ ذلك في قول الشاعر:

حيـيت يـا دار أفراحـي وأعراسـي	أزمـان سقـت إلى اللذات أفراسـي[2]
/ه//ه/ه /ه//ه /ه///ه /ه/ه	//ه/ه/ /ه//ه /ه//ه/ه /ه/ه
مستفعلن فاعلن مستعلن فاعلْ	مستفعلْ فاعلن مستفعلن فاعل

فالتفعيلة الثالثة من صدر البيت أصبها رحاف الطيّ؛ أي حذف رابعها الساكن فأصبحت (مستعلن)، وحُذف ساكن الوتد الأخير وسُكّن ما قبله في العروض فجاءت مقطوعة (فاعلْ)، أما العجز فأصاب الحذف تفعيلته الأولى فأصبحت (مستفعلْ)، وجاء الضرب كالعروض مقطوعاً (فاعلْ).

وإذا أخذنا مثالاً آخر:

---

(١) الطالوي، ساعات دمى القصر، ١/٥٨،٥٩

(٢) الهلالي، ديوان سجع الحمام، ص٣٢

قـف بـالطلول وسـلها أيـن سـلماها وروّ مـن جـرع الأجفـان جرعاهـا[1]

/٥//٥/٥ ///٥ /٥/٥//٥ /٥/٥ //٥//٥ /٥/٥//٥ /٥/٥ /٥

مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلْ متفعلن فاعل مستفعلن فاعل

نجد أن الخبن أصاب التفعيلة الثانية من صدر البيت (فعلن)، والقطع أصاب العروض (فاعل)، أما العجز فأصاب تفعيلته الأولى الخبن (متفعلن)، والقطع في تفعيلته الثانية (فاعل)، وحذف ساكن الوتد الأخير في الضرب فأصبح (فاعل).

ومن الزحاف والعلل التي تصيب مخلّع البسيط، نجدها في قوله:

وظبيـةٍ رعيُهـا فـؤادِي وإنّ رعـيَ الظبـاءِ شـيخُ[2]

//٥//٥ /٥//٥ //٥/٥ //٥//٥ /٥//٥ //٥/٥

مـستفعلن فـاعلن متفعـلْ متفعلن فاعلن متفعلْ

فالتفعيلة الأولى من الصدر جاءت مخبونة (متفعلن)، أما العروض فكانت مقطوعة (متفْعلْ)، وتكرر الأمر في التفعيلة الأولى من العجز فجاءت مخبونة (متفعلن)، وجاء الضرب مقطوعاً (متفْعلْ).

ومما يصيب مجزوء البسيط نلحظه في قول الشاعر:

وشـادن بـي ظمـأٌ ممـضٌّ إلـى طـلا ثغـرِهِ وكاسِـهِ[3]

//٥//٥ /٥//٥ /٥//٥/٥ //٥//٥ /٥//٥ //٥//٥

متفعلن فاعلن مستفعلن متفعلن فاعلن متفعلن

---

(١) العجي، خلاصة الأثر، ٣/١٣٣

(٢) ابن الخوري، الديوان، ص ٤٦

(٣) المصدر نفسه، ص٢٢٥

فالتفعيلة الأولى من الصدر جاءت مخبونة (متفعلن)، أما العجز فأصاب تفعيلته الأولى الخبن (متفعلن) وأصاب ضربه الحذف (متفعلن).

من الملاحظ أن موسيقى هذا البحر سواء أكانت تفعيلاته صحيحة أم أصابها الزحاف والعلل، تناسب النوع الوحداني من الغزل، لا سيما وأن غرض الغزل هو وجداني بحت، حيث يجمع هذا البحر بين المتناقضات، وخصوصاً بين الرقة والشدة التي نراها بوضوح بتكرار (مستفعلن) الرقيقة مع (فاعلن) الشديدة.

د- البحر الوافر

وقد سُمي البحر الوافر وافراً لأنه يستوعب ويؤخذ منه ما لا يتناهى من الشعر، وذلك لسعته وانبساطه، وقد نُسجت عليه آلاف القصائد من الشعر العربي على مر العصور، والأصل في تفعيلاته مفاعلتنْ مفاعلتنْ مفاعلتنْ مفاعلتنْ مفاعلتنْ مفاعلتنْ، وكما جاء في المرشد أن هذه الصيغة خيالية لذلك ابتدع العروضيون ما يسمى بالقطف[1]، وهو سقوط السّببِ الأخير بأكمله من التّفعيلة وتسكينِ الحامسِ المتحرّك[2]، فتصير (مفاعلتنْ) (مفاعلْ) وتحول إلى (فعولنْ)، ويأتي الوافر تامّاً ومجزوءاً، فمن التام قوله:

إذا بـــدت الخيـــام بـــدار ســـعدى ولاح البـــدر فـــي أفـــق التـــمام[3]

//ه///ه //ه///ه //ه/ه //ه/ه/ه //ه/ه/ه //ه/ه

مفـــاعلتن مفـــاعلتن فعـــولن مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن

---

(١) ينظر المحدوب، المرشد، ٣٥٦/١

(٢) الإدكاوي إبراهيم محمد، أوزان الشعر العربي وقوافيه، ط٤، دار الحسين للطباعة والنشر، ٢٠٠٤، ص٨٧

(٣) العبي، خلاصة الأثر، ٢٢٠/٣

جاءت تفعيلات الحشو في صدر البيت صحيحة، أما العروض كما أسلفنا فتأتي عادة مقطوفة؛ أي يجتمع فيها الحذف والعصْب (مفاعلتن) (فعولن)، أما حشو العجز فأصاب تفعيلتيه العصب؛ أي تسكين الخامس المتحرك (مفاعلْتن)، وجاء ضربه مقطوفاً (فعولن).

فالعصب والقطف أكثر ما يصيب تفعيلات البحر الوافر، ومنه:

يُـدير عَلـيَّ كاسـات الحميـا ضَـحوك السـنِّ بَـراق المَحيـا[1]

//ه///ه //ه/ه/ه //ه/ه //ه/ه/ه //ه/ه/ه //ه/ه

مفـاعلتن مفـاعلْتن فعـولن مفاعلْتن مفاعلْتن فعولن

حيث جاءت التفعيلة الثانية من الصدر معصوبة (مفاعلْتن)، وقُطف العروض (فعولن)، وأصاب العصب أيضاً تفعيلتي العجز (مفاعلْتن)، وكذلك جاء الضرب مقطوفاً (فعولن).

وقد كُتبت مقطوعة غزلية واحدة على مجزوء الوافر هي:

تنـاهى عِنـدَهُ الأَمَـلُ وَقَصـر دونَـهُ العَـذلُ[2]

//ه/ه/ه //ه///ه //ه///ه //ه///ه

مفـاعلْتن مفـاعلتن مفاعلتن مفاعلتن

وهذه المقطوعة أصاب تفعيلاتها علة واحدة هي العصْب في حشو صدر البيت فسُكّن الحرف الخامس منها لتصبح (مفاعلْتن).

وخلاصة القول إن البحر الوافر من البحور الغنائية التي تناسب غرض العزل، وذلك لما يتميز به من موسيقى شعرية سريعة تصدر من تفعيلات الحشو الصاخبة وانحسار هذا الصخب الإيقاعي مع العروض والضرب اللذين يشكلان نهاية المقطوعة الموسيقية، أو الوقوف للحظات قبل الاستمرار، وذلك ما يجعله مألوفاً ومناسباً لذوق المتلقي أو القارئ.

---

(١) مبحك ياعباد، الديوان، ص٢٣٧

(٢) المصدر السابق، ص١٧٤

هـ – البحر الخفيف

وهو من البحور ثنائية التفعيلة، وقد سُمي خفيفاً لخفته من كثرة الأسباب على حساب الأوتاد، وهو خفيف كأن صاحبه يضرب دفّاً في مجمع رقص، وفيه صخب وجلبة[٢]، وضابطه: يَا خفيفاً خَفَّتْ بِهِ الْحَرَكَاتُ .... فَاْعِلاتُنْ مُسْتَفْعِ لُنْ فَاْعِلاتن، ومنه التام والمجزوء، ويصيب تفعيلاته: الْخَبْن؛ أي حذف الثاني الساكن فَاْعِلاتُنْ تصبح فَعِلاتُنْ، والْكَفّ الذي هو حذف السابع الساكن، ففاْعِلاتُنْ تصبح فَاْعِلاتُ، والشّكْل حذف الثاني والسابع الساكنين وبه تصبح فَاْعِلاتُنْ فَعِلاتُ، والتشعيث حذْف أحد متحركي الوتد المجموع

قد وقفنا بعد التَّفَرُّق يَوْمًا ... فِي مَكَان فديته من مَكَان[١]

/٥//٥/٥ /٥/٥//٥ ///٥/٥ /٥//٥/٥ //٥// /٥//٥/٥

فاعلاتن مستفعلن فعِلاتن فاعلاتن متفعلن فاعلاتن

من فاعلاتُن فيُنْقَل إلى فالاتُنْ، ومن أمثلة هذا البحر، قول الشاعر:

هنا جاءت تفعيلات الحشو في صدر البيت صحيحة، أما العروض فجاء مخبوناً (فاعلاتن) أصبحت (فعِلاتن)، وأصاب الخبن أيضاً التفعيلة الثانية من عجز البيت (متفعلن)، أما باقي تفعيلات العجز فكانت صحيحة.

وقد نظم شعراؤنا على هذا البحر مخمسةً أصابها الخبن في بعض تفعيلاتها:

---

(١) خلاصة الأثر، ج١، ص٤٠٧

(٢) يطر المحدوب، المرشد، ٨٢/١

يـا فريـد الجمـال لا تجـف صـبا　　صـب دمـع العيـون كالسـحب صـبا

/٥/٥//٥　//٥//　/٥//٥　　/٥//٥/　//٥//　/٥//٥

فاعلاتن　متفعلن　فاعلاتن　　فاعلاتن　متفعلن　فاعلاتن

لـم يمـل قلبـه إلـى الغيـر قلبـا　　غائبـاً فـي الشـهود مـا زال حبـا

/٥/٥//٥　//٥//　/٥//٥　　/٥//٥/　//٥//　/٥//٥

فاعلاتن　متفعلن　فاعلاتن　　فاعلاتن　متفعلن　فاعلاتن

لمعاني بهاء حسنك يصبو[1]

///٥/٥　//٥//　///٥/

فعلاتن　متفعلن　فعلاتن

ففي الحشو الأول والثاني من البيت الأول أصاب الخبن التفعيلتين الثانيتين (متفعلن) ، وكذلك الأمر في البيت الثاني أصاب الخبن التفعيلات في نفس الموضع (متفعلن)، أما الشطر الخامس من هذا المخمس فجاءت تفعيلاته كلها مخبونة (فعِلاتن) (متفعلن) (فعِلاتن).

وهناك علة تصيب البحر الخفيف والمجتث على وجه الخصوص، هي التشعيث؛ أي حذْف أحد متحركي الوتد المجموع من فاعلاتن، ونلحظ هذه العلة في قول الشاعر:

وَغَـــزال كَناسِـــهِ المُـــرّانُ　　مـا لِقَلـب مِـن مُقلَتيـهِ أَمـانُ

///٥/٥　//٥//　/٥/٥/٥　　/٥//٥/　//٥//　///٥/

فعلاتن　متفعلن　فالاتن　　فاعلاتن　مستفعلن　فعلاتن

ذي نَـواس كَأَنَّهـا ظُلمـة الشـر　　ك وَوَجـه كَأَنَّـهُ الإِيمـان[1]

/٥//٥/٥　//٥//　/٥//٥/٥　　///٥/٥　//٥//　/٥/٥/٥

فاعلاتن　متفعلن　فاعلاتن　　فعلاتن　متفعلن　فالاتن

(١) المرادي، سلك الدرر، ١٩٨/٤

فتفعيلتا الحشو في صدر البيت الأول جاءتا مخبونتين (فعلاتن) (متفعلن)، أما العروض فأصابه علّة التشعيث، فأصبح (فالاتن) أو (فاعاتن)، وكذلك جاءت تفعيلات الحشو في البيت الثاني مخبونة (متفعلن) (فعلاتن) (متفعلن)، وضربه جاء مشعّثاً (فالاتن).

وقد يصيب الخبن معظم تفعيلات البيت الشعري، كقوله:

بأبـــي مـــن جبينِـــهِ ومحيـــا	هـ وخـــدّاهُ إذ تثنّـــى مصـــيخَا[٢]
///٥/٥ //٥//٥ ///٥/٥	///٥/٥ //٥//٥ /٥//٥/٥
فعلاتن متفعلن فعلاتن	فعلاتن متفعلن فاعلاتن

فصدر البيت بحشوه وعروضه جاء مخبوناً (فعلاتن) (متفعلن) (فعلاتن)، وعجز البيت بحشوه جاء مخبوناً أيضاً (فعلاتن) (متفعلن).

فالملاحظ أن الخفيف بحر يقف موقف الوسط بين الطول والقصر، لذلك كان بين الشدة والرقة، دون أن تنقصه الفخامة الإيقاعية، فهو بحر متزن مناسب لغرض الغزل إلى حدٍّ ما، وقد نظم عليه شعراؤنا بعض مقطوعاتهم الغزلية لخفة وزنه ومطاوعته لغرضهم.

و- البحر المنسرح

وقد سُمي بالمنسرح لانسراحه وسهولته على اللسان، وقيل: لانسراحه هما يلزم أضرابه، ودلك لأن مستفعلن إذا وقع في الضرب فلا مانع يمنعه من أن يأتي على أصله إلا في المنسرح فإنه امتنع فيه أن يأتي إلا مطوياً[٣]، وضابطه: منسرحٌ فيهِ يُضرَبُ المثلُ مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن، ويجوز في تفعيلاته الخبن والطي والقطع، وقد استخدمه شعراؤنا في تسع مقطوعات

---

(١) ممدوح حاقا، الديوان، ص٢٣٥

(٢) ابن الخرري، الديوان، ص٤٩

(٣) الإدكاوي إبراهيم محمد، أوزان الشعر العربي وقوافيه، ، ص١٣٣

غزلية، فكما قال عنه المجذوب في مرشده أنه ذو لون حنسي ينبو عنه ذوق الحضر الآن، وقد استخدمه البدو لأنه ذو أنغام ورقص شهواني[1]، منها قوله:

عوجَا على رسمِ ذلكَ الطللِ	نقضي حقوقَ الليالي الأُولِ[2]
/ه//ه/ه /ه//ه/ /ه///ه	/ه//ه/ه /ه//ه/ /ه///ه
مستفعلن مفعلاتُ مسْتعلن	مستفعلن مفعلاتُ مستعلن

الملاحظ أن أكثر الزحاف والعلل التي تصيب هذا البحر هو الطيّ فقد جاءت التفعيلة الثانية من صدر البيت مطوية (مفعولات) (مفعلاتُ)، وجاء العروض مطوياً (مستفعلن) (مستعلن)، وفي عجز البيت كانت تفعيلته الثانية مطوية أيضاً (مفعلاتُ)، وكذلك الأمر بالنسبة للضرب (مستعلن).

وقد يصيب الزحاف والعلل تفعيلات البيت جميعها، كما في قول الشاعر:

سمعْتُ بالوصلِ ثمّ همْتُ به	أكلّ صبٍّ قبلَ الهوى غفلُ؟[3]
//ه//ه /ه//ه /ه///ه	//ه//ه /ه/ه/ه /ه/ه/ه
متفعلن مفعلاتُ مستعلن	متفعلن مفعولاتُ مفعولن

فهنا جاء الحشو على التوالي مخبوناً (متفعلن) مطوياً (مفعلات)، والعروض أصابه الطيّ (مستعلن)، وأصاب الخبن حشو عجز البيت (متفعلن)، ثم الطي (مفعولاتُ)، أما الضرب فأصابه القطع (مفعولن).

وكذلك في قول الشاعر:

---

(١) ينظر المجذوب، المرشد، ٩٣/١

(٢) الشابي، الديوان، ص١٣

(٣) ابن النحاس، الديوان، ص٥٨

خلقْتُ صبّاً كأنّما خُلقَتْ	له العيونُ الفواتكُ النُجلُ[1]
//ه//ه /ه//ه /ه///ه	//ه//ه /ه//ه /ه/ه/ه
متفعلن مفعلاتُ مستعلن	متفعلن مفعلاتُ مفعولن

حاء الحشو مخبوناً (متفعلن) مطوياً (مفعلات)، والعروض أصابه الطيّ (مستعلن)، وأصاب الخبن حشو عجز البيت (متفعلن)، ثم الطي (مفعولاتُ)، أما الضرب فأصابه القطع (مفعولن).

والبحر المنسرح من البحور الخفيفة أيضاً والمتوسطة الطول، وبالتالي لا يمكن للشاعر في عرض الغزل النظم عليه إلا إذا أراد أن يوصل رسالة إلى محبوبته بشكل سريع وغير تقليدي.

ز- بحر الرمل

الرمل هو الإسراع في المشي[2]، وسمي هذا البحر بهذا الاسم لخفته وسرعة نطقه والنظم عليه، وذلك لتتابع تفعيلة فاعلاتن، وضابطه رملُ الأبحر ترويهِ الثِّقاتُ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتُ، ويطرأ على حشوه وضربه وعروضه الطي والحذف والقصر والتسبيغ، وقد استخدمه شعراؤنا في سبع مقطوعات عزلية، منها قوله:

قد خفا رسماً فلو هبَّ الصبا	تركَ الصبَّ خفاءً كالهباءِ[3]
///ه/ه /ه/ه//ه ///	///ه/ه ///ه/ه /ه//ه/ه
فعلاتن فاعلاتن فعلن	فعلاتن فعلاتن فاعلاتن

(١) المصدر نفسه، ص٥٩

(٢) بُطر يعقوب إميل، المعجم المفصل في العروض والقوافي، ص٩٩

(٣) ابن الخوري الديوان، ص١٠

أصاب التفعيلة الأولى من صدر البيت الخبن (فعلاتن)، وسقط من عروضه سبب خفيف فجاء محذوفاً (فعلن)، أما التفعيلة الأولى من عجز البيت فجاءت مخبونة (فعلاتن)، وأُسقط من التفعيلة الثانية آخر السبب الخفيف وسُكّن ما قبله فكانت مقصورة (فعلاتن).

ومن الممكن أن يصيب القصر عروض البيت، كما في قوله:

لستُ أشكو من امتناعك عني يا منى القلب حين عزّ الإياب[1]

/٥/٥//٥ /٥/٥//٥ ///٥/٥ /٥/٥//٥ /٥/٥//٥ /٥/٥//٥

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فقد أسقط من فاعلاتُ آخر سببها الخفيف وتم تسكين ما قبلها فأصبحت (فعلاتن)، أما باقي التفعيلات في البيت فجاءت صحيحة.

وفي الموشح الآتي:

دأبُنَا شمُّ ورودٍ وخدودْ وعناقٍ من غصونٍ وقدودْ

/٥/٥//٥ ///٥/٥ ///٥/٥ /٥/٥//٥ ///٥/٥ ///٥/٥

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلاتن فعلاتن

والهوى لفَّ خصورٍ بزنودْ لذّةٌ ما شأنها من أشبِ

/٥/٥//٥ ///٥/٥ ///٥/٥ /٥/٥//٥ /٥/٥//٥ ///٥/٥

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلا

خلصَتْ من موبقاتِ الريبِ[2]

///٥/٥ /٥/٥//٥ ///٥/٥

فعلاتن فاعلاتن فعلا

---

(١) المرادي، سلك الدرر، ١٣٥/٤

(٢) الباني، الديوان، ص٥٣

نجد أنّ علة الخبن أصابت التفعيلة الثانية من صدر البيت (فعلاتن)، وأصاب القصر عروضَه (فعلاتن)، وكذلك جاءت التفعيلة الأولى من عجز البيت ذاته مخبونة (فعلاتن)، وضربه مقصوراً (فعلاتن)، أما البيت الثاني من الموشح فكان فيخ خبنٌ في التفعيلة الثانية من الصدر (فعلاتن)، وقصر في عروضه (فعلاتن)، وحذفٌ في ضربه (فعلا)، أما الجزء الخامس منه فكان مخبوناً في التفعيلة الأولى (فعلاتن)، ومحذوفاً في الضرب (فعلا).

يمتاز الإيقاع في بحر الرمل بالانسيابية والرشاقة، وهو من البحور الغنائية لما فيه من ترنيمات جاءت من توالي وتكرار (فاعلاتن) ست مرات، وهذا ما يصدر نغمة حزينة تناسب عرض الغزل وما يرافقه من أسى وألم يُلم بالشاعر أو محبوبته .

ح- البحر السريع

هو بحرٌ ثُنائيُّ التّفعيلةِ، يُبنى على تفعيلتيّ (مُسْتَفْعِلُنْ) و (فَاْعِلُنْ)، ويعدّ من أسرع البحور الشعرية بالإضافة إلى ملاءمته لغرض الوصف، وضابطه: بَحْرٌ سَرِيْعٌ مَا لَهُ سَاْحِلُ ***مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ، ويصيب تفعيلاته الخبن والطي والخبل (حذف الثاني والرابع الساكنين)، والصلم (حذف الوتد المفروق من آخر التفعيلة)، وقد استخدمه شعراؤنا في سيع مقطوعات غزلية، منها قوله:

قـــال لـــي العـــذال دع حبـــه مـــا فيـــه إلاّ شـــقوة أو أذى[1]

/٥///٥ /٥//٥/٥/ /٥//٥ /٥//٥/٥/ /٥//٥/٥/ /٥//٥ /٥//٥

مستعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

جاءت تفعيلات البيت الشعري صحيحة إلا التفعيلة الأولى من صدره كانت مطوية (مستعلن)، ومن الممكن أن يصيب الطي والخبن حشو البيت، كقوله:

---

(١) الخطاحي، ريحانة الألبا، ١/ ٢١٠

إلـــى متـــى لبّـــكَ مســـتهدفُ	ترشـــقُهُ وطفـــاءُ أو أوطـــفُ[1]
//ه//ه /ه///ه /ه//ه	/ه///ه /ه//ه/ه /ه//ه
متفعلن مستعلن فاعلن	مستعلن مستفعلن فاعلن

حيث جاءت التفعيلة الأولى من صدر البيت مخبونة (متفعلن)، والتفعيلة الثانية مطوية (مستعلن)، والتفعيلة الأولى من العجز مطوية (مستعلن)، أما العروض والضرب فجاءا صحيحين.

وقد يصيب الصلم؛ أي حذف الوتد المفروق من آخر الجزء في نحو (مَفْعُولاتُ) تصبح (فعْلنْ) أو (فاعل)، تفعيلات هذا البحر كما في قوله:

أغمـــــدْ شـــبا مرهفِـــكَ البـــائرْ	لا حاجـــةَ بالســـيفِ للســـاحرْ[2]
/ه/ه//ه /ه///ه /ه/ه	/ه/ه// ه /ه///ه /ه/ه
مستفعلن مستعلن فاعلْ	مستفعلن مستعلن فاعلْ

فالتفعيلة الثانية من صدر البيت هنا جاءت مطوية (مستعلن)، وأصاب الصلم عروضه (فاعلْ)، وكذلك جاءت التفعيلة الثانية من العجز مطوية (مستعلن)، أما الضرب فجاء مصلوماً (فاعلْ).

قد لا يحوي البحر السريع فخامة البحور المماثلة له في الطول الفخامة الموسيقية والإيقاعية كما في المنسرح والخفيف، إلا أن شعراءنا نظموا عليه بعض مقطوعاتهم الغزلية لما يحمله من إيقاع موسيقي سريع يتماشى مع دواخلهم الثائرة في كثير من الأحيان.

ط- البحر المتقارب

---

(١) الباي، الديوان، ص٥٢

(٢) ابن الحداس، الديوان، ص٨٤

وجاءت تسميته بالمتقارب لتقارب أوتاده بعضها من بعض، فيفصل بين أوتاده سبب واحد، أو ربما جاءت التسمية لتماثل أحزائه الخماسية، ويمتاز بأن سامعه يشعر بتوالي الموسيقى وإيقاعها، وفيه نغمة شهوانية، وفيه ما يدل على استخدامه في نغمات الأعراس[1]، وضابطه: عن المتقاربِ قال الخليل: فعولُن فعولُن فعولُن فعولُ، ويصيب تفعيلاته زحافُ القبض (سُقوطَ الحرفِ الخامسِ السّاكنِ من التّفعيلة)، والحَذف (حذف السّببِ الخفيفِ الأخيرِ)، والقَصر (حذف آخر السّبب الخفيف الأخيرِ من التّفعيلة وتسكينَ ما قبلُه)، والبَتْر (اجتماع علة الحَذف وعلّة القطع)، وقد جاءت أربع مقطوعات عزلية عليه، هي قوله:

ذرانِي إذا ما فؤادِي صبَا ... أجرُّ ذيولَ الهوى والصّبا[2]

//٥/٥ //٥/٥ //٥/٥ //٥ ... //٥ //٥/٥ //٥/٥ //٥/٥

فعولن فعولن فعولن فعو ... فعولُ فعولن فعولن فعو

في عروض هذا البيت تم إسقاط سبب خفيف من آخر فعولن فأصبحت (فعوْ)، وتم حذف الخامس السكن من التفعيلة الأولى في العجز فعولن فأصبحت (فعولُ)، وأصاب الحذف ضرب البيت فكان (فعو).

ونلحظ القبض والحذف في قوله أيضاً:

رثى ليَ في الحبِّ من لامَني ... ورقَّ الحسودُ وما رقَّ لي[3]

//٥ //٥/٥ //٥/٥ //٥ ... //٥/٥ //٥ //٥/٥ //٥/٥

فعولُ فعولن فعولن فعو ... فعولن فعولُ فعولن فعو

---

(١) ينظر المحدوف، المرشد، ١/٩١

(٢) ابن الخوري، الديوان، ص١٨

(٣) الحلي، نسمة الريحانة، ١/٣٠٠

فتفعيلة صدر البيت الأولى جاءت مقبوضة (فعولُ)، وعروضه جاء محذوفاً (فعو)، والتفعيلة الثانية من عجزه مقبوضة أيضاً (فعولُ)، وأصاب الحذف ضربه (فعو).

ومن الممكن أن تتوالى ثلاث تفعيلات مقبوضة في البيت، كما في قوله:

تُرِيْنَـــا لواحظَـــــهُ الفاتكـــا ... تُ كيفَ تصيدُ الأُسودَ الظِّبا[1]

//٥/٥ //٥/ //٥/٥ /٥// ... /٥// //٥/٥ //٥/٥ ٥//

فعولن فعولُ فعولن فعولُ ... فعولُ فعولن فعولن فعو

فالتفعيلة الثانية من صدر البيت أصابها القبض (فعولُ)، وكذلك عروضه كانت مقبوضة (فعولُ)، وكذلك التفعيلة الأولى من العجز (فعولُ)، أما ضربه فحذف منه سبب خفيف فجاء (فعو).

فالملاحظ أن المتقارب يوفّر إيقاعاً سلساً من أبسط الإيقاعات، وذلك من خلال تكرار تفعيلة بسيطة واحدة ثماني مرات في البيت الشعري، مما يوحي بمطاوعته لغرض العزل الذي يحتاج هذا التقطيع الموسيقي المستمر.

ي- بحر الرجز:

أصل الرجز مأخوذ من الناقة التي يرتعش فخذاها[2]، وهذا يدلّ على الاضراب والحركة غير المستقرة، وجاء اضطراب هذا البحر من جواز حذف حرفين من كل تفعيلة، وكثرة ما

---

(١) ابن الخياط، الديوان، ص١٨

(٢) رسالة لثابت بن رسالتان عربيتان في عروض الفارسية تحقيق هلال ناجي، مستلة من مجلة مورد مجلد ثالث العدد رابع، دار الحرية للطباعة بغداد ١٩٧٤ ص ١٦٥

يصيبه من زحافات والعلل، وضابطه: فِيْ أَبْحُرِ الأَرْجازِ بَحْرٌ يَسْهُلُ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُ، ومنه الرجز التام والمجزوء والمشطور والمنهوك، ويصيب تفعيلاته الخبن، والخبْل، والطي، والقطع (سقوط آخر الوتد المجموع وتسكين ما قبله)، وقد استخدمه شعراؤنا في مقطوعتين عزليتين، هما في قوله:

حيـــا الحيـــا بســـابق الغـــوادي	سكـان ذاك الحـي مـن فـؤادي[1]
/٥/٥//٥ //٥//٥ /٥/٥	/٥/٥//٥ /٥//٥/٥ /٥//٥/٥ /٥/٥//
مستفعلن متفعلن متفْعل	مستفعلن مستفعلن متفْعل

أصاب الخبن التفعيلة الثانية من صدر البيت (متفعلن)، وأُسقِط آخر الوتد من العروض فجاء مقطوعاً (متفْعلْ)، وكذلك أيضاً جاء الضرب مقطوعاً (متفْعلْ).

وقد يجتمع الخبن والطي والقطع في قول الشاعر:

فلســـت أخشـــى بعـــد ذاك عاديـــا	مـــن زمنـــي المـــعتاب والمعـــادي[2]
//٥//٥ /٥/٥//٥ //٥//٥	/٥///٥ /٥/٥//٥ //٥/٥
متفعلن مستفعلن متفعلن	مستعلن مستفعلن متفعل

حيث جاءت التفعيلة الأولى من الصدر مخبونة (متفعلن)، وكذلك جاء العروض مخبوناً (مستفعلن)، أما العجز فكانت تفعيلته الأولى مطوية (مستعلن)، وأصاب القطع ضربه (متفعلْ).

---

(١) الحي، حلاصة الأثر، ١/٢٩

(٢) المصدر نفسه، ١/٢٩

تتجلى شعرية هذا البحر في التناغم بين الفواصل وتوالي تفعيلات على نمط واحد، .فهو بحر غنائي، إلا أن هذه التفعيلات تقتضي أحياناً ألفاظاً شديدة وحزلة قد لا تتناسب مع غرض الغزل، لذلك نلحظ قلة في النظم على هذا البحر.

ك- البحر المديد:

والسبب في تسميته هو أنّ أسبابه تمتد في أحزائه السباعية، أحدهما في أول الشطر، والآخر في نهايته، وهو بحرٌ تُسائيُّ التّفعيلةِ، يُبنى على تفعيلتي: فَاعِلاتُنْ وفَاعِلُنْ، وضابطه: لِمَدِيدِ الشِّعْرِ عِنْدي صِفاتُ فَاْعِلاتُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلاتُ، ويصيبه زحاف الخبن، ونُظمت عليه مقطوعتين عرليتين، ومثاله:

وعـــــذول جـــــاء يـــــؤلمني	بمـــــلام عنـــــه مـــــا عـــــدلا
/٥/٥/// /٥//٥/ ٥///	/٥/٥/// /٥//٥/ ٥///
فعِلاتن فاعلن فعلن	فعلاتن فاعلن فعلن
قـــــائلاً خفـــــض علـــــى كبـــــد	فـي الهـوى قـد أكسـب العلـلا[1]
/٥/٥//٥/ /٥//٥/ ٥///	/٥/٥//٥/ /٥//٥/ ٥///
فاعلاتن فاعلن فعلن	فاعلاتن فاعلن فعلن

أصاب البيت الأول الزحاف والعلل في جميع تفعيلاته، فكان حشو صدره مخبوناً (فعلاتن)، ومحذوفاً في تفعيلته الثانية (فاعلن)، وجاء العروض محبوناً (فعلن)، أما العجز فكان مخبوناً في تفعيلته الأولى (فعلاتن)، ومحذوفاً في تفعيلته الثانية (فاعلن)، ومخبوناً في ضربه (فعلن). وكذلك الأمر في البيت الثاني حيث أصاب الحذف التفعيلة الثانية من صدر البيت، وأصاب الخبن عروضه (فعلن)، وجاءت التفعيلة الثانية من العجز محذوفة (فاعلن)، والضرب مخبوناً (فعلن).

---

(١) المرادي، سلك الدرر، ١٤٤/٤

يعد هذا البحر من البحور المتزنة إلا أنه أشدّ من الخفيف فنلحظ فيه ثقل، حيث تمتاز تفعيلاته بالصلابة والهدوء في آن، ويعود ذلك إلى التقطيع الموسيقي في نغماته وهذا يتطلب تقطّعاً في الكلمات، وهذا يعزو إلى ندرة النظم عليه من قبل شعرائنا.

ل- بحر الميزان (الدوبيت)

أصل كلمة الدوبيت جاء من الفارسية، وهو قالب شعري دخيل على العربية، وتمّ تسميته بالرباعية، وقيل من عروض الدوبيت ما نصه: " اعلم أن الوزن الذي يقال له الدوبيت معناه عند العجم زوج بيت، المقول فيه عند العرب بيتان، إذ هو مزدوج النظم، وقد جرى على قياس العجم في إضافة اسم عدد التثنية إلى العدد كما فعل بعض شعراء العرب"[1]، وقد نُظم عليه قول الشاعر:

إن كان فراقنا على التحقيق	هذي كبدي أحق بالتمزيق
/ه/ه/ه///ه /ه// /ه/ه/ه/ه	/ه/ه/ه///ه /ه// /ه/ه/ه/ه
مستفْعلَتُن فعولُ مسْتفْعلْتن	مستفْعلَتُن فعولُ مسْتفْعلْتن
لو دام لي الوصال ألفي سنة	ما كان يفي بساعة التفريق[2]
/ه/ه/ه///ه /ه// /ه/ه///ه	/ه/ه/ه///ه /ه// /ه/ه/ه/ه
مستفْعلَتُن فعولُ مسْتفْعلَتن	مستفْعلَتُن فعولُ مسْتفْعلْتن

جاءت تفعيلات هذا البحر كلها صحيحة، ويسمى هذا بالمعصوب، حيث تكون تفعيلاته (مستفْعلَتُن، فعولُ، مسْتفْعلْتن)، ومنه أيضاً قوله:

---

(١) ناجي هلال، بحوث في النقد التراثي، ط١، دار العرب الإسلامي، ١٩٩٤، ص٢٣١

(٢) العمي، خلاصة الأثر، ٣/٤٥٤

يـــا بـــدر دجـــا بوصـــله أحيـــاني	إذ زار وكـــم بهجـــرة أفنـــاني
/ه/ه///ه //ه/ /ه/ه/ه/ه	/ه/ه///ه //ه/ /ه/ه/ه/ه
مستفعلَتُن فعولُ مستفعلتن	مستفعلَتُن فعولُ مستفعلتن
بـــالله عليـــك عجلـــن ســـفك دمـــي	لا طاقـــة لـــي بليلـــة الهجـــران[1]
/ه/ه///ه //ه/ /ه/ه///ه	/ه/ه///ه //ه/ /ه/ه/ه/ه
مستفعلَتُن فعولُ مستفعلَتن	مستفعلَتُن فعولُ مستفعلتن

أيضاً جاء الدوبيت هنا معصوباً، وتفعيلاته صحيحة.

وإن ندرة النظم عليه لاتعطينا دلالة واضحة وحقيقية على مطاوعته لعرض الغزل في تلك الحقبة الرمسية، وربما نعزي الأمر إلى عدم المعرفة الحقيقية بهذا الإيقاع الشعري، فصد عنه شعراؤنا وآثروا نهج الإيقاع التقليدي.

م- بحر السلسلة

وهو من البحور المستحدثة، يشبه الدوبيت كثيراً إلى الحد الذي خلط فيه العروضيون في تأصيلهم لهذا البحر، وتفعيلاته هي فعْلن فعِلاتن متَفعْلن فعِلاتانْ، ووجدتُ مقطوعة غزلية واحدة نُظمت عليه، هي:

(١) المصدر السابق. ٣/٤٥٤

يـا بـدرُ كمـا جئْـتَ للحسـانِ ختامَـاً	المسـكُ ختامـاً أتـى لحسـنِ محيّـاكْ
/ه/ه ///ه/ه //ه// ///ه/ه	/ه/ه ///ه/ه //ه// ///ه/ه
فعْلن فعلاتن متفعلن فعلاتان	فعْلن فعلاتن متفعلن فعلاتان
أقسـمْتَ بسـطرٍ كـاللازوردِ بخـدٍّ	كالعسـجدِ خلتُـهُ وجنتـاكَ فحـلّاكْ[1]
/ه/ه ///ه/ه /ه/ه//ه ///ه/ه	/ه/ه ///ه/ه //ه// ///ه/ه
فعْلن فعلاتن مستفعلن فعلاتن	فعْلن فعلاتن متفعلن فعلاتان

ففي هذه المقطوعة الوحيدة التي نُظمت على بحر السلسلة نجد أن التفعيلات كلها صحيحة ماعدا التفعيلة الثالثة من حشو البيت الأول جاءت مخبونة (متفعلن)، ولم نجد إلا مقطوعة غزلية واحدة نُظمت عليه.

ونخلص إلى أن اعتماد شعرائنا على البحور الطويلة مردّه إلى النفس الغزلي الذي يتطلب نفساً شعرياً طويلاً، أما استخدامهم للبحور القصيرة فكان على سبيل التعبير القلق عن الحالة النفسية، ومحاولاتهم إفراغ ما بداخلهم بأسرع ما يكون، ولعلنا لا نغفل أن استخدام مثل هذه البحور القصيرة -كما جاء في المرشد- يكون على سبيل الدندنة والترويح عن النفس بحرس الألفاظ[2].

---

(١) ابن الخياط، الديوان، ص٦٩

(٢) ينظر المحدوب، المرشد، ٨٢/١

ثانياً: القافية

وهي المرتكز الثاني لإيقاع القصيدة الخارجي، وأساس تسميتها جاء من كونها تقفو إثر كل بيت في القصيدة[1]، وتأتي موسيقاها من تكرار حرسها اللفظي وتعاقبها الزمني في نهاية كل بيت شعري، والقافية بالتحديد "الجزء الأخير من البيت المحصور بين آخر ساكنين ومتحرك قبلهما"[2]، وقد اقترنت القافية بالأصوات عند المتأخرين فقالوا عنها: "إنها مجموعة الأصوات في آخر البيت الشعري، وهي الفاصلة الموسيقية التي يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة"[3].

وللقافية حروفٌ وأنواع، فحروفها هي: الروي، وهو الحرف الأساسي الذي تُبنى عليه الأبيات الشعرية، ويتكرر في أواخرها إلى نهاية القصيدة، والوصل، وهو حرف مدّ يأتي من إشباع الروي أو هاء ساكنة تعقبه، والخروج، والذي هو حرف مد يأتي من إشباع هاء الوصل، والردف، وهو حرف علة يأتي قبل الروي مباشرة، والتأسيس، وهو الألف الذي يفصل بينها وبين الروي حرفٌ صحيح يسمى الدخيل، أما أنواعها: فهي مطلقة ومقيدة.

وقد سار شعراء الشام في نظم قصائدهم على قواعد القافية القديمة التي سيطرت على القصيدة التقليدية، متخذين منها أداة تخضع بالدرجة الأولى للحاجات التعبيرية والضرورات الشعرية التي تختلف تبعاً لأحاسيسهم وحالاتهم النفسية، بالإضافة إلى طريقة الشاعر في طرح موضوعه الغزلي.

أ- القافية المطلقة

وهي القافية التي يكون رويها متحركاً أو مشبعاً، ولها ستة أنواع سنذكرها مع تطبيقها على ما جاء به شعراؤنا في مقطوعاتهم الغزلية.

---

(١) يُنظر القيرواني ابن رشيق، العمدة ج١، ص١٥٤

(٢) أنوحي عبد الرحمن، الإيقاع في الشعر العربي، ط١، دار الحصاد للنشر، دمشق، ١٩٨٦، ص٧٠

(٣) حلوصي صفاء، التقطيع الشعري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧، ص٢٣٥

١- القافية الخالية من التأسيس والردف وموصولة بحرف مد، ومنها قوله:

تلـــكَ الطلـــولُ طلـــولُ ســـلمى فافضـــضْ بهـــا الـــدمعَ ختمَـــا
دِمـــنٌ غرسْـــتَ بهـــا الهـــوى فجنيتَـــهُ كمـــــداً وســـــقما[1]

وكذلك في قوله:

أَتَـــرى أَيـــن حَـــلَّ أم أَيـــنَ أَمســـى غُصـــن بِـــانٍ يَقـــلّ أَعـــلاهُ شَمســـا
لَيـــتَ أَنـــي وَقَـــد تَرحـــل بِيـــد كُـــن أَمســاً لِأَســطُر العَـيس طُرسـا
بانـــة يَنثَـــي إِلَيـــكَ وَلَكـــن قَلبَهُ الصَخر بَل مِن الصَخر أَقسى[2]

فالقافية هنا (ختما، /ـَ/ـا) جاءت خالية من حرف التأسيس (الألف) الذي يسبق حرف الروي، وخالية من الردف (حرف العلة) الذي يأتي قبل الروي مباشرة، ووصلت بحرف الألف بعد رويها، وكذلك (سقما، /ـَ/ـا)، و(شمسا، /ـَ/ـا)، و(طرسا، /ـَ/ـا)، و(أقسى، /ـَ/ـا)، فإطلاق القافية هنا أعطى للحرس الموسيقي نوعاً من الحرية والحركة، بالإضافة إلى الفحامة التعبيرية التي ينتهي بها كل بيت شعري.

ودلالة القافية المطلقة الخالية من التأسيس والردف، وتتصل بالمد توحي بشيء من الاختلافِ في الانقباض والانبساط في الصوت، لأنّ التأسيس وحرف الردف يعطيان معنى الامتداد الذي يتّسم به حرف المد، والتجرّد من ذلك يعطي عكسَ المعنى المانع لامتداد الصوت، بينما يأتي المد بعد ذلكَ ليشعركَ أنّ هناكَ امتدادا يأتي بعد السكونِ فيَنقضُ دلالته، إذن فالمعنى يكمن في السكون ثم الامتداد، وكأنها سلسلة متتابعة من حركةٍ وثبات.

---

(١) النابغة، الديوان، ص ١٩

(٢) مسلم بن الوليد، الديوان، ص١٢٦

٢- القافية الخالية من التأسيس والردف والموصولة بهاء، ومثالها قوله{من الكامل}:

عجباً لسيفِ لحاظِ من أحببْتُهُ ... يزدادُ حُسناً مع طراوةِ صقلِهِ

ويظلُّ يفتُكُ بالأُسودِ كأنّما ... سيفُ ابنِ فرّوخَ بدا من جفنِهِ[١]

وقوله{من الكامل}:

حوراءُ تنضِي السِّحرَ من أجفانِها ... عضباً وما لم تمضِهِ لم ينضِهِ

لو لم يكنْ سنّتَهُ قدماً من دمي ... ما ازدادَ قلبي واجباً من فرضِهِ[٢]

القافية هنا (صقلِهِ، /ه//ه)، (جفنِهِ، /ه//ه)، (ينضِهِ، /ه//ه)، (فرضِهِ، /ه//ه)، هذه القافية جاءت خالية من حرف التأسيس (الألف)، وحرف العلة (الردف)، وقد وُصِل الروي بهاء، وقد أحدثت هذه القافية مع وصلها حرف الهاء نوعاً من الانسياب الموسيقي والهدوء معاً، وذلك لطولها مع استحدام حرف الهاء الذي يعدّ من الحروف المهموسة.

٣- القافية المؤسسة الموصولة بحرف مد، ومنها قول الشاعر{من الطويل}:

مريضاتُ أجفانِ العيونِ فواتكُ ... وأقتلُها ما كُنَّ مرضى فواتكا

أدرْنَ علينا أكؤساً ولواحظاً ... ذواهل للعقلِ الصّحيح دواهِكا

ومسْنَ بأعطافٍ كأعطافِ بانةٍ ... تقلُّ إذا ماسَتْ مع اللينِ عاتكا[٣]

وقوله:

---

(١) ابن النحاس، الديوان، ص٥٧

(٢) المصدر السابق، ص٢٢٤

(٣) ابن الخروبي، الديوان، ص ١٢٦

ترى كلّ خـــودٍ تطلّــعُ الخوطَ في نقا ... بأعـــــلاهُ بـدرٌ يســـــتظلُّ الــذوائبَا

إذا أســـفرَتْ بســـــامةً خلْـتَ بـــارقاً ... يقشـعُ عـن بـدرِ السّـماءِ الســحائبَا

وإنْ قطبَـتْ أقسـمَتْ مـا قـوسُ حاجـبٍ ... بأفتـكَ منهـا فيـــكَ لحظاً وحاجبَا[1]

فالقافية (واتكا، /ه//ه)، (واهكا، /ه//ه)، (عاتكا، /ه//ه)، (وائبا، /ه//ه)، (حائبا، /ه//ه)، (حاجبا، /ه//ه)، مؤسسة بحرف الألف الذي سبق الروي بحرف، وقد وُصلت هذه القافية بحرف الألف الذي أعطاها زخماً موسيقياً وإيقاعاً حرّاً.

وكذلك يأتي التعليل في إكتاره القوافي المؤسسة الموصولة بمدّ في المرتبة الثانية؛ لأنّ الشاعر فيها يلعب على فكرة الإطلاق في الصوت كذلك بشكلٍ أكبر من سابقتها لأنها حرف التأسيس الساكن يمثّل مدًّا في الصوت يليه المتحرك ثمّ الرويّ الذي يستوجبُ مدّاً آخر.

٤- القافية المؤسسة الموصولة بهاء، ومنها في قول الشاعر {من البسيط}:

تذكّـــرَ السَّـفحَ فانهلَّـتْ سـوافِحُهُ ... وليـسَ يخفـاكَ مـا تُخفـي جوانحُـهُ

صـدعُ الهـوى يـا عـذولي غيـرُ ملتـئمٍ ... يدريـهِ بالبـان مـن أشـجاهُ صـادحُهُ[2]

وقوله:

مولـــه بِـــكَ لا تُجـــدي رســـائِلَهُ ... وَلا مِـــن الـــدَمع جاريـــهِ وَســـائِلَهُ

عـام نَـأى عَنـكَ فيـهِ مُكرَهـاً فَعلـي ... أَســـحارُهُ أَبَـــداً تَبكـــي أَصـــائلهُ[3]

القافية في هذين النموذجين (واتحهُ، /ه///ه)، (صادحه، /ه///ه)، (سائله، /ه///ه)، (صائله، /ه///ه)، مؤسسة بحرف الألف قبل الروي، وموصولة بحرف الهاء، ونلحظ أن القافية طويلة في حركاتها وسكناتها وهذا ما يدل على التنوع الموسيقي واختلافه، فوجود الألف ثم الهاء في القافية الواحدة يعطي انطباعاً بالارتفاع ثم الانخفاض في وتيرة الإيقاع.

---

(١) ابن النحاس، الديوان، ص٣١

(٢) المصدر السابق، ص٤

(٣) منحك باشا، الديوان، ص٣٠٣

٥- القافية المردوفة الموصولة بحرف مد، ومثالها {من البسيط}:

قف بالطلول وسلها أين سلماها ... وروّ من جرع الأجفان جرعاها

وردد الطرف في أطراف ساحتها ... وأرج الروح من أرواح أرجاها[1]

وقوله {من البسيط}:

ربع الأحبة بالأنداء حيتا ... وما بقى الفلك الدوّار أبقيتا

للّه أوقات أنس قد سمحت بها ... بذلت فيها من السرّاء ماشيتا[2]

القافية في هذين النموذجين (عاها، /٥/٥)، (جاها، /٥/٥)، (قيتا، /٥/٥)، (شيتا، /٥/٥)، مردوفة بحرف علة (الألف) في النموذج الأول، و(الياء) في النموذج الثاني، وقد وصلت بحرف الألف، وفي هذه القافية يلحظ الليونة التي تعكس الهدوء الإيقاعي مع شدته أحياناً إذا كان الردف حرف الألف.

٦- القافية المردوفة الموصولة هاء، ومنها قول الشاعر:

عسى يذكرُ المشتاقُ في طيِّ رقعةٍ ... فحسبُ الأماني أنْ ترونسي رقاعَهُ

فربَّ كتابٍ كانَ أشهى من اللُّقا ... إذا ضمّهُ المهجورُ أطفى التياعَهُ[3]

وقوله

تهتزُّ كالغصنِ النّضيـ ... ـرِ وليسَ من يلقى نظيرَه[4]

(١) الحلي، خلاصة الأثر، ٣/١٣٣

(٢) المرادي، سلك الدرر، ٤/١٤٦

(٣) ابن الحداد، الديوان، ص٦٦

(٤) ابن الخرزي، الديوان، ص٢١١

فالقافية هنا (قاعه، /ه//ه)، (ياعه، /ه//ه)، (ظيره، /ه//ه)، مردوفة بالألف في النموذج الأول، والياء في النموذج الثاني، بما يوحي بالانقطاع الموسيقي ومعاودته من حديد، مع ارتفاع وانخفاض في حدة الإيقاع بما تقتضيه هذه القافية.

ب- القافية المقيدة

وهي القافية التي سُكّن رويها، وتتفرع إلى:

١- القافية المجردة من التأسيس والردف، ومثالها{من مجزوء الكامل}:

حتَّى مَ تُعرِض عن محِبكْ ... وتصدُّني عن طيبِ قربكْ

إن دامَ هذا الهجرُ أقـ ... ـضِي بالمحبَّةِ إي وربِّكْ

يا أيُّها التيَّاه في ... زهوِ الصِّبا رفقاً بصبَّكْ[1]

القافية في هذا المثال (قربك، /ه/ه)، (ربك، /ه/ه)، (صبك، /ه/ه)، مقيدة حالية من حرف الألف قبل الروي، ومن حروف العلة، ومثل هذه القوافي المقيدة نجد أن الإيقاع فيها ينحسر حتى يكاد يختفي مع نهاية البيت الشعري، ولو لم تكن مطلقة إلا أن لها حرس موسيقي يناسب التراتيل العنائية.

٢- القافية المردوفة المجردة من التأسيس، كقوله:

دأبُنَا شمُّ ورودٍ وخدودْ ... وعناقٍ من غصونٍ وقدودْ

والهوى لفَّ خصورٍ بزنودْ ... لذّةَ ما شأنها من أشبِ

خلصَتْ من موبقاتِ الريبِ

نفخَ روحُ الرّاحِ في جسمِ الزجاجْ ... إنما يثمرُ عن فيضِ المزاجْ

أيّها السّاقي فبادرْ بالعلاجْ ... رضّعِ الشمسَ لنا بالذّهبِ

---

(١) الحي، نهضة الريحانة، ١/٢٩٧

واسكبِ الفضّةَ فوقَ الذّهبِ[1]

وفي قوله:

حيثما يمّمتَ روضاً وغديرْ وفِراشاً متقنَ الوشيِ وثيرْ

وإلى جانبِهِ ظبيٌ غريرْ كمُلَتْ فيهِ دواعيَ الطّربِ[2]

فالقافية في البيت الأول من الموشح (قدود) مقيدة بحرف الدال الساكن، ومردوفة بحرف ليّن (الواو) الذي سبق الروي، والقافية في البيت الثالث (مزاج) مقيدة بحرف الجيم الساكن، ومردوفة بحرف الألف وحُردت من التأسيس، والملاحظ أن مثل هذه القوافي تناسب الموشحات الذي تحوي تنويعاً موسيقي يسهب أحياناً ويتوقف في أخرى، وهذا ما يمنح الموشح تنغيماً موسيقياً لا سيما وأن البيت الثاني والرابع جاءت القافية فيهما خالية من الردف والتأسيس، والشطر الخامس من جزئي الموشح جاء مرة مردوفاً ومرة خال من الردف ليخلق حالة من الانزياح الموسيقي المستعذب لأذن السامع.

أما في المثال الثاني فقد نوع الشاعر بين القافية المقيدة والقافية المطلقة، فكانت القافية في البيت الأول (وثير) مقيدة مردوفة بحرف الياء اللين الساكن، ثم جاء التقييد بحرف الراء، والمعروف أن الإيقاع الموسيقي الناتج من اجتماع الياء والراء يتميز بهدوئه وعمقه، على عكس القافية المطلقة التي جاء بها في البيت الثاني (ربِ) والتي تدل تعلو فيها النغمة الموسيقية فتعطي رنيناً مكرراً في أذن السامع.

٣- القافية المؤسسة المجردة من الردف.

وصباح مُبيَضّ الجبين ـن وليل مسودّ السوالفْ

ورقيق هاتيك الخصـ ـر وتحتها ثقل الرّوادفْ[3]

---

(١) الباني، الديوان، ص٥٣

(٢) المصدر نفسه، ص٥٣

(٣) المحبي، نفحة الريحانة، ٦٤/١

وقوله:

لســـــــتُنَّ أجفـــانَ الجـــآ ذرِ غيـــرَ أشـــطانِ المصـــائدْ

وأرى سليـــــــمَ شـــــراكِكِنَّ هـــو الســـليمُ مـــن الشـــدائدْ[1]

فالقافيتـان (والـف) في البيـت الأول، و(وادف) في البيـت الثـاني جاءتـا مقيـدتين مؤسستين بحرف الألف، ويفصل بين الأخير وحرف الروي (اللام، والدال)، هنا نلحظ التدرج الإيقاعي الذي أحدثته توالي حروف القافية حسب المخرج، فيبدأ الإيقاع عميقاً لينتهي على السطح وذلك من خلال تدرج مخارج (و، ا، ل، ف)، (و، ا، د، ف) من الأبعد في الجهاز الصوتي إلى الأقرب، وكذلك في المثال التاني (صائد) و(دائد)، أيضاً ثمة إيقاع موسيقي منتظم ينساب بسلاسة اعتماداً على الانتظام والترتيب في المحارح الصوتية.

مما سبق ستنتج أن المقطوعات العزلية أو القصيدة بشكل عام عند شعراء الشام استمدّت حيويتها الإيقاعية من الحركة الصوتية للكلمة وتناغمها مع غيرها حيث يتشكل الوزن هذا من جهة، ومن القافية التي تعدّ بمنزلة النهاية الموسيقية للنص الشعري، بالإضافة إلى وظيفتها التنظيمية للضبط الإيقاعي، ولم يخرج شعراؤنا إلا ما ندر عن الإيقاع التقليدي المستمد من البحور الشعرية الأساسية الطويلة، والتي يكون النغم فيها مناسباً ومنسجماً مع الدفقات الشعورية للشاعر الذي حاول جاهداً رسم صورة إيقاعية تحمل إيحاءً صوتياً وطابعاً تصويرياً في الوقت ذاته، يُضاف إلى دلك مجموعة من **الخصائص** التي اختص بها الشعراء في تلك المرحلة والتي خلقت جوّاً موسيقياً خاصاً، فمن تلك الخصائص ميل بعض شعرائنا إلى التصنع والتكلف، واستخدام بعض الألفاظ المحكية، مع سهولة الألفاظ التي استخدمها شعراؤنا ووضوح معانيهم في كثير من المقطوعات.

---

(١) الباني، الديوان، ص٩٠٨

خاتمة

أولاً: ملخص البحث

تناول البحث دراسة لشعر الغزل عند بعض شعراء الشام في العصر العثماني، والذين ترجمت لهم في الباب الأول بعد تقسيمهم حسب المناطق التي ينتمون إليها من بلاد الشام، فكان عندنا خمسة شعراء من مدينة دمشق، وثلاثة شعراء من جنوب بلاد الشام، وخمسة شعراء من مدينة حلب، وثلاثة من المناطق الشمالية من بلاد الشام، وشاعر من لبنان، وشاعران من بقية المناطق، وقد اعتمدت في الاختيار على شهرة الشاعر وغزارة نظمه في غرض الغزل، ثم بعد ذلك تمت دراسة الغزل عند هؤلاء على مستويين، تحليل وفني، فالتحليلي تناولت فيه الغزل ومعانيه سواء أكان عفيفاً أم حسياً، فبدأت بالمقدمات الطللية، ثم عرضت لمعاني الشكوى الحب والبكاء والشكوى من الحرمان، بالإضافة إلى الرقيب والعاذل والواشي الذي نغّص على الشاعر المحب علاقته، بعدها تناولت الغزل الحسي وبيّنت كيف أن شعراءنا لم يمعنوا في غزلهم الحسي إمعان من سبقهم، بل كانوا معتدلين فيه إلى حدّ كبير، فوصفوا العين واللحاظ والقدّ والوجه، بالإضافة إلى تصير بعضهم لمغامراته الليلية.

أما الفني فكان دراسة للسمات الفنية في شعر العزل لا سيما ما يتعلق بالصورة الشعرية، فبحث بدايةً في مسألة التقليد والتجديد ومصادر الصورة، ثم تناولت الصورة من خلال علم البيان وما فيه من تشبيهات واستعارة وكناية وغيرها، ثم دراسة للصورة الإيقاعية وما تحمله من موسيقى داخلية ناتجة عن المحسنات البديعية كالجناس والطباق والتكرار، أو موسيقى خارجية تعتمد على الوزن والقافية، ثم ختمت هذه الدراسة بالنتائج التي توصلت إليها وبعض التوصيات.

ثانياً: نتائج البحث

عند الوقوف على صفحات البحث يتبيّن لنا أنّ غزل شعراء الشام في العصر العثماني يحمل تجربة شعرية تتجسد في إبراز القيم الجمالية المألوف منها والمتخيّل، فيخرج الشاعر أحياناً عن الطرق التقليدية إلى ما هو إبداعي، معتمداً الكلمة أو الرمز أو تعدد أطراف التشبيه إضافة إلى رؤيته تجاه المرأة أو المحبوبة بإيحاءات ودلالات جديدة.

فمما يلاحظ أولاً على غزل شعراء الشام في هذا العصر تأثّره بالتجربة العذرية، فرأى شعراؤنا ما رآه العذريون من أنّ الحبّ قدرٌ لا بدّ منه، وليس هناك من رادّ له، لذلك استسلموا له وتقبلوه، بل إنهم استعذبوا مشاعر قوته وقسوته، فجاء شعرهم غارقاً بالانفعالات من ألم وحرقة وعذاب وقلق وغضب وغيرة وتأثّر، وكان التركيز على انفعالَي الألم والقلق اللّذين كانا الأكثر انتشاراً عند شعرائنا لما لهذين الانفعاليين من أسباب متصلة بقصص الحب بين الشاعر ومحبوبته، ولاتصالهما أيضاً بحالة الفشل العاطفي الذي هو علاقة مشتركة لحظاها بين شعراء الشام عامةً.

ومما يُلاحظ أيضاً بروز ظاهرة الصراع النفسي بين الإقدام والإحجام؛ هذا الإقدام والإحجام تمثّل في نفسية الشاعر بحالتين، الأولى: طلب شيء صعب المنال، وهذه الحالة يرافقها قلق، والثانية: اليأس بسبب عدم حصول الشاعر على ما أراد.

وما ميّز هذا النوع من غزل شعراء الشام ظهور ملامح من التراث الجاهلي، مثل المقدمات الطللية، وحالات بكاء الديار، ولحظات التحمل والرحيل، وذكر للموت على اعتباره الطريقة المثلى للانعتاق من الألم.

أما بالنسبة للجانب الحسي في غزل شعراء الشام فإني وجدت محاولتهم تقديم نماذج شعرية تتعاطى مع حسد المرأة بحيوية وبقيمة فنية عالية تتناغم والدائقة الرفيعة في وصف الجسد وجمالياته، فكانت عباراتهم متآلفة لنحت صورة المرأة التي تآلفت تقطيعاتها الجسدية لتكتمل بذلك أوصاف الجمال، لهذا أتت صورة المرأة في أشعارهم مماثلة لصورة المرأة في الجاهلية وما

تلاها من عصور، وذلك نظراً للتشابه في الخيال الذكوري الذي يملك مرجعية واحدة في النظر إلى المرأة، ومنه جاء النموذج الجمالي متمثّلاً بملامح واضحة في أنّ المرأة المحبوبة يجب أن تكون موسومة الحسن، بيضاء بأكرها النعيم، موردة الخدين، واضحة الثغر، ذات عيون تصيد الألباب، وشعر أسود فاحم، وخصر أهيف، وأنياب مفلجة، وأسنان مثل الأقحوان، وعنق كعنق الظبية، وهي ثقيلة الأعجاز لاتستطيع المشي بسهولة، وإذا مشت يضوع العطر من جنبيها.

ومن المحتّم أنه لم تكن محبوبات شعرائنا كلهن على هذه الصورة التي تمّت خطوطها وبلغت حدّ الكمال، وإنما أضاف كلّ شاعر أوصافاً جديدة في محبوبته حقاً، أو ربما طمح أن تكون فيها.

وعندما تناولت الصورة الفنية بالشرح والتحليل، حاولت الكشف عن طبيعتها في عزل شعرائنا وتصوراتهم، فوجدت أنّ شعراءنا أحبّوا اتّباع الأقدمين في رسم الصورة وتكرار العناصر ذاتها، وقد وصلت فيما يخص الصورة الفنية إلى ما يأتي:

- شهدت الحركة الشعرية التي امتدت ما ينوف على أربعة قرون تطوراً ملحوظاً من الناحيتين الفكرية والفنية، فعلى الرغم من الصورة النمطية التي قلدها شعراء الشام، إلا أنه ثمة اتجاه فني يتميز بروح المعاصرة، والرغبة القوية في الخروج من الموروث إلى التغيير.
- قد تكون الصورة الفنية عند شعراء الشام في هذا العصر ضعيفة في بعض الأحيان لما تملكه من تقريرية مباشرة، واعتمادها على قالب فني جاهز، إلا أن روح الفن والجمال موجودة من خلال التوظيف الذي يتماشى مع نفسية الشاعر ومتطلبات عصره.
- كانت الصورة الفنية عند شعراء الشام تحوي جميع تقنيات التصوير الجزئية والكلية، وشملت مختلف الأساليب البيانية كالتشبيه والاستعارة والمجاز والكناية، وغير ذلك من أساليب البديع.
- معظم الصور الفنية التي قدمها الشعراء كانت تجسيدية، تمنح المعنويات والأشياء المتعلقة بالفكر بُعداً محسوساً، وذلك بهدف الإمتاع وإعمال الخيال واكتشاف الدلالة.

واستفاد شعراؤنا من القرآن الكريم والموروث الثقافي العربي في بعض صورهم، فوجدنا اقتباساً وتضميناً وتناصاً يظهر بشكل جليّ داخل الصورة الفنية، أي اعتمد الشاعر على هذا الموروث ليساند تجربته، ويرفد أفكاره.

استحدم شعراء الشام كل الأساليب التي من الممكن أن تخدم الموسيقى الداخلية للقصيدة، فطوّعوا معطيات اللغة وأساليبها لإغناء القصيدة ورفدها بالإيقاع الداخلي، لا سيما استخدامهم للأساليب البديعية والتي ذكرنا منها الجناس والتكرار والطباق.

وقد عمد شعراؤنا إلى تطويع الشكل الخارجي لغزلهم بما يحقق الإيقاع الخارجي المتناغم لمقطوعاتهم، فنظموا على الأوزان الطويلة أكثر من القصيرة بما يتناسب مع عرض الغزل من جهة، ومع دفقاتهم الشعورية الحزينة من جهة ثانية.

ثالثاً: المقترحات والتوصيات

الأدب في العصر العثماني خاصة يختلف عن أدب باقي العصور في أنه لم ينل حظه من الدرس، لذلك أقترح ما يأتي:

- سبر أغوار الأدب في هذا العصر خاصة لما فيه من مؤلفات شعرية ونثرية.
- تحقيق المؤلفات المخطوطة فيه سواء أكانت في الشعر أم في النثر والتي ما زالت على رفوف المكتبات.
- عدم التعامل مع أدب هذه المرحلة على أنه من عصور الانحطاط، بل التعامل معه على أنه موروث إنساني ضخم يستحق الدرس.
- جمع الأشعار المتفرقة لشعراء هذا العصر في مجلدات خاصة، فأفضل من كونها متفرقة هنا وهناك في كتب التراجم.
- إعطاء هذا الأدب حجمه في التدريس بإفراد مادة خاصة له لطلاب المراحل الجامعية.

وأخيراً تجدر الإشارة إلى أن شعراء الشام في العصر العثماني حاولوا محاكاة روح العصر في أشعارهم التي صمّنوها كثيراً من المحسنات اللفظية، البيانية منها والبديعية، فجاءت أشعارهم

مرصعة بهذه المحسنات التي كستها حلة جميلة، وزادتها جمالاً وإشراقاً، وإننا نلحظ اجتهاداً في تلوين المعاني الشعرية بألوان ثقافة شعرائنا الخاصة، والتي تمثّل بطبيعة الحال الذوق السائد في العصر العثماني عامةً.

الفهارس

- فهرس الآيات القرآنية
- فهرس الأعلام
- فهرس المصادر والمراجع
- فهرس الموضوعات

أولاً: فهرس الآيات القرآنية

الآية الكريمة	رقم الآية	السورة	الصفحة
﴿وَمَا أُنزِلَ عَلَى الْمَلَكَيْنِ بِبَابِلَ هَارُوتَ وَمَارُوتَ وَمَا يُعَلِّمَانِ مِنْ أَحَدٍ حَتَّى يَقُولا إِنَّمَا نَحْنُ فِتْنَةٌ فَلا تَكْفُرْ﴾	١٠٢	البقرة	٢٧٨
﴿فيه آيات بيّنات﴾	٩٧	آل عمران	٢٨٧
﴿هذا بيانٌ للناس﴾	١٣٨	آل عمران	٢٨٧
﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾	٤	يوسف	٢٧٥
﴿قُضيَ الأمرُ الذي فيهِ تستفتيان﴾	٤١	يوسف	٢١٨
﴿إِنَّمَا يُؤَخِّرُهُمْ لِيَوْمٍ تَشْخَصُ فِيهِ الْأَبْصَارُ﴾	٤٣	إبراهيم	٢٧٦
﴿فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُوا لَهُ سَاجِدِينَ﴾	٢٩	الحجر	٢٧٦
﴿بلسانٍ عربيٍّ مبين﴾	١٩٥	الشعراء	٢٨٧
﴿إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَن يَقُولَ لَهُ كُن فَيَكُونُ﴾	٨٢	يس	٢٧٦
﴿كَمْ أَهْلَكْنَا مِن قَبْلِهِم مِّن قَرْنٍ فَنَادَوا وَّلَاتَ حِينَ مَنَاصٍ﴾	٣	ص	٢٧٨
﴿ألم تروا كيف خلق الله سبع سماوات طباقا﴾	١٥	نوح	٣٣٥
﴿فَكَيْفَ تَتَّقُونَ إِن كَفَرْتُمْ يَوْمًا يَجْعَلُ الْوِلْدَانَ شِيبًا﴾	١١	المزمل	٢٧٧
﴿في أي صورة ما شاء ركّبك﴾	٨	الانفطار	٢٧٠

ثانياً: فهرس الأعلام

إبراهيم الإسعردي ٣٢

إبراهيم الأنطاكي ..... ١٢، ٦٩، ٢٤٨

إبراهيم الحكيم الحلبي ..... ١٢، ٥٩، ١٠٣، ٣٩٩

إبراهيم السؤالاتي ..... ١٢، ٤١، ٨٩، ١٧٢، ٢٢٩، ٣٩٩

ابن الفارض ..... ٣٧، ٣٨، ٣٨٩

ابن النحاس الحلبي ..... ١٢، ٥١، ٥٩، ٦٢، ٣٩٩

ابن حجر الهيتمي ٤٨

ابن عُنَين ..... ٣٦، ٣٨٩

ابن معتوق ..... ٨٢، ٨٣، ٣٩٠

ابن منقار ..... ٨٤، ١٦٢

ابن نباتة المصري ٣٣

أبو الجود البتروني ٧٢

أبو الطيب الغزّي ٥٣

أبو الفرج الاصبهاني ٤٤

أبو الوفا العرضي ٧٢

أبو نواس ..... ٢٨، ٢٩، ٢٤١، ٢٨٣، ٣٩٠

أبي فراس الحمداني ..... ٥٠، ٢٨١

أحمد بن شاهين ٨٣

أحمد بن عبد الكريم الغزي ٤٩

إسماعيل العجلوني ٧٧

إسماعيل حجازي ..... ١١٤، ١٧٤، ٢٠٤، ٢٣١، ٢٥٨، ٢٨٤

البدر الغزي ٤٦
البديعي ..... ٤٤، ٣٢٧، ٣٣٤، ٣٣٨، ٣٤٣
البطريرك سلفتروس ٥٩
الجزري.. ١٢، ٦٩، ٧٠، ٧١، ١٠٥، ١٤٠، ١٤٢، ١٤٣، ١٤٤، ١٤٥، ١٤٦، ١٤٧، ١٤٨، ١٦٨، ١٦٩، ١٩٠، ١٩١، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٥، ١٩٦، ١٩٧، ١٩٨، ١٩٩، ٢١٤، ٢١٥، ٢١٦، ٢١٧، ٢١٨، ٢١٩، ٢٢٠، ٢٢١، ٢٢٢، ٢٢٣، ٢٢٤، ٢٢٦، ٢٤٩، ٢٥٠، ٢٥١، ٢٥٢، ٢٥٣، ٢٩٧، ٣٠٥، ٣٠٦، ٣١٤، ٣٤٠، ٣٤٢، ٣٤٧، ٣٥٠، ٣٥٣، ٣٥٨,٣٦٠، ٣٦٤، ٣٧٣، ٣٧٥، ٣٨٩
الحلفاوي..... ٧٢
الخلوتي..... ٦٥، ٦٦
السلطان العثماني إبراهيم بن محمد ٥٠
السلطان سليمان الأول..... ٤٩
السلطان مراد الثالث ٥٠
السليمي ٦٤
الشاب الظريف..... ٣٥، ١٣٣، ٣٩٣
الشاعر أسامة بن منقذ ٣٥
الشرف الأنصاري..... ٣٦، ٣٧، ٣٩٣
الشرف الدمشقي ٤٣
الشنفرى ..... ٢٣، ٢٤، ٣٩٣
الشهاب التلعفري..... ٣٤
الشيخ أرسلان..... ٤٢، ٤٣، ٥٤
العباس بن الأحنف ..... ٢٩، ٣٠، ٢٨٤، ٣٩٤

الفيومي ٤٤
القطب المكي النهرواني ٤٨
المحبّي ..... ٥٠، ٦٢، ٧٠، ٧٢، ٨٦، ٣٩٦
امرؤ القيس ..... ٢١، ٢٣، ٢٨٠، ٣٩٠
بن الدمينة ٢٦
بن الوردي ..... ٣٢، ٣٦
بهاء الدين العاملي ..... ١٢، ٧٣، ١٠٨، ١٥١، ٢٥٦، ٢٦٤، ٤٠٠
بي الفتح بن عبد السلام ٤٧
جرمانوس فرحات ..... ١٢، ٦٠، ١٠٠، ١٢٨، ١٦٦، ١٨٦، ٢١١، ٢٤٤، ٣٩٩
سليمان باشا العظم ٧٥
شهاب الدين التبريزي ٤٦
شهاب الدين محمود ٣٦
عبد الرحمن البهلول ..... ١٢، ٥٣، ٥٥، ١٨٥، ٢٤٢، ٣٩٩
عبد الرحمن العمادي ٤٤
عبد الرحمن بن إبراهيم الموصلي ٨٤
عبد الرحمن بن عماد الدين ٨٥
عبد الرزاق الجندي ..... ١٢، ٧٥، ١٥٢، ١٦٩، ٢٠١، ٤٠٠
عبد الغني النابلسي ..... ٥٥، ٧٧
عبد الله البصروي ٧٧
عبد الله بن أحمد ٣٤
عثمان البصير الحمصي ٧٥
عثمان المعراوي ٧٥

علي بن سيفا..... ٤٨
علي بن عليل العمري ٦٥
عمر الإدلبي..... ٧٥
عمر بن أبي ربيعة ..... ٢٧، ٣٠٣
عمرو بن كلثوم ..... ٢٢، ٢٨٣
عنترة ..... ٢٢، ٣٩٥
فصل الله بن عيسى البوسوي ٤٤
كمال الدين الكري ٦٦
مجنون ليلى .....٢٦، ٢٧، ١٤١، ١٦٤، ٣٩٥
محمد أبي المواهب الحبلي ٦٤
محمد السلماني ٣٣
محمد الصالحي الهلالي ..١٢، ٤١، ٤٨، ٩٠، ١١٨، ١٥٩، ١٧٧، ٢٠٦، ٢٣٣، ٢٦٠، ٣٩٩
محمّد الفاسي..... ٨٣
محمد بن إبراهيم الدلدكحي ٦٤
محمد بن القاسم القاسمي..... ٧٠
محمد بن بستان..... ٤٦
محمد بن حسن المغاني..... ٤٦
محمد بن عيسى المكاني..... ٤٩
محمد بن مكي الدمشقي ٣١
محمد سعيد السويدي ٧٥
محيي الدين ابن عربي ٣٧

مصطفى البابي الحلبي ٧١
مصطفى البكري ..... ١٢، ٦٤، ٦٦، ١٣٦، ٤٠٠
مصطفى السفرجلاني ..... ٥٦، ٥٧، ٩٩، ٢٤٣
مصطفى العلواني ..... ١٢، ٧٥، ٧٧، ١٠٩، ١٧٠، ٤٠٠
مكي الجوخي ..... ٦٦، ١٠٤، ١٣٧، ١٨٩، ٢٤٦، ٤٠٠
منجك الدمشقي ..... ١٢، ٤١، ٥٠، ١٧٨، ٢٥٧، ٣٩٩
منلا غياث الدين ٤٦
نجم الدين محمد البهنسي ٤٦
إسماعيل حجازي ٤١
السلطان سليم الثاني ٤٩
درويش الطالوي ٤١

ثالثاً: فهرس المصادر والمراجع

١. القرآن الكريم.

٢. صحيح البخاري

***

١. ابن أبي ربيعة، عمر، الديوان، تح بشير يموت، ط١، المطبعة الوطنية، بيروت، ١٩٣٤م.

٢. ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ط١، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، دت.

٣. ابن الأثير، النهاية في عريب الحديث والأثر، تح أحمد الزاوي ومحمود الطناحي، دط، المكتبة العلمية، بيروت، ١٩٧٩م.

٤. ابن الأحنف، العباس، الديوان،ط٢ ، دار صادر ، بيروت، ٢٠٠٥م.

٥. ابن الجزري، الديوان، كتاب العقود الدرية في الدواوين الحلبية، الطباخ الحلبي، المطبعة العلمية، حلب ١٩٢٩م.

٦. ابن الدمية، عبد الله، الديوان،ط٥، دار صادر، بيروت،٢٠٠٢م.

٧. ابن العديم، كتاب بغية الطلب في تاريخ حلب، ط١، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٨م.

٨. ابن الفارض، الديوان، ط١، دار الكتب المصرية، القاهرة، دت.

٩. ابن النحاس: الديوان، كتاب العقود الدرية في الدواوين الحلبية، الطباخ الحلبي، المطبعة العلمية، حلب ١٩٢٩م.

١٠. ابن الوردي، الديوان، تح أحمد فوزي الهيب، ط١، طبعة دار القلم، الكويت،١٩٨٦م.

١١. ابن تغري بردي جمال الدين، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، ط١، دار الكتب المصرية، ١٩٥٦م.

١٢. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر، تح محمد محي الدين عبد الحميد، ط٥، دار الجيل، لبنان، ١٩٨١م.

١٣. ابن شاشور، عبد الرحمن، تراجم بعض أعيان دمشق، ط١، المطبعة اللبنانية، بيروت، ١٨٨٦م.

١٤. ابن عربي، محيي الدين، ترجمان الأشواق، د ط، دار صادر، بيروت، ١٩٦٦م.

١٥. ابن عُنَين، الديوان، ط١، المطبعة الأدبية، بيروت، ١٩٨٨م.
١٦. ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح عبد السلام هارون، ط١، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٩م.
١٧. ابن كلثوم، عمرو، الديوان، ط٤، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٢م.
١٨. ابن معتوق: الديوان، ط١، المطبعة الأدبية، بيروت، ١٨٨٥
١٩. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ١٤١٤هـ.
٢٠. ابن منقذ، أسامة، الديوان، تح حامد عبد المجيد، ط٢، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٣م.
٢١. أبو رحاب، حسان، العزل عند العرب، ط١،مطبعة مصر، ١٩٤٧م.
٢٢. أبو زيد علي إبراهيم، الصورة الفنية في شعر دعبل الخزاعي، ط، دار المعارف، مصر، دت.
٢٣. أبو علي نبيل خالد، الأدب العربي بين عصرين (المملوكي والعثماني)، ط١، دار المقداد للطباعة، غزة، ٢٠٠٧م.
٢٤. أبو علي، نبيل، معاني شعر الغزل بين التقليد والتحديد في العصر المملوكي والعثماني، مجلة الجامعة الإسلامية ، سلسلة الدراسات الإنسانية (المجلد السابع عشر، العدد الأول، كانون الثاني، ٢٠٠٩)
٢٥. أبو نواس، الديوان، تح بهجت الحديثي، ط١، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ٢٠١٠م.
٢٦. أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح علي البجاوي، ط١، مطبعة عيسى البابي الحلبي، سورية، ١٩٥٢م.
٢٧. أحمد علي سعيد، مقدمة للشعر العربي، دط، دار العودة، لبنان، ١٩٨٣م.
٢٨. الإدكاوي إبراهيم محمد، أوزان الشعر العربي وقوافيه، ط٤، دار الحسين للطباعة والنشر، ٢٠٠٤م.
٢٩. أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة توفيق الصائغ، ط١، بيروت، ١٩٦٣م.
٣٠. أسامة بن منقذ، المنزع البديع في نقد الشعر، تح علي مهنا، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧،

٣١. إسماعيل عز الدين، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط١، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٢م.
٣٢. الأعشى، الديوان، تح محمد حسين، ط١، المطبعة النموذجية، القاهرة، دت.
٣٣. ألتونجي محمد، الاتجاهات الشعرية في بلاد الشام في العصر العثماني،
٣٤. ألتونجي محمد، المعجم المفصل في الأدب، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٩م.
٣٥. ألتونجي، ميادة، شعر الغزل الصوفي – رسالة دكتوراه- ، منشورات جامعة حلب، ١٩٩٥م.
٣٦. آلوحي عبد الرحمن، الإيقاع في الشعر العربي، ط١، دار الحصاد للنشر، دمشق، ١٩٨٩م.
٣٧. إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، ط٢، مطبعة منمية، بيروت، ١٩٩٦م.
٣٨. امرؤ القيس، الديوان، ط١، دار المعارف، مصر، ١٩٨٤م.
٣٩. الأميني عبد الحسين، العدير في الكتاب والسنة، ط١، دار الكتب الإسلامية، طهران، ١٩٩٥م.
٤٠. الأنطاكي، داود بن عمر، تزيين الأسواق في أخبار العشاق، ط١، مطبعة بولاق، مصر، ١٢٧٠هـ.
٤١. البابي: الديوان، كتاب العقود الدرية في الدواوين الحلبية، الطباخ الحلبي، المطبعة العلمية، حلب ١٩٢٩م.
٤٢. باشا، عمر موسى، الأدب في بلاد الشام–عصور الزنكيين والأيوبيين و المماليك-، ط٢، المكتبة العباسية، دمشق،١٩٧٢م.
٤٣. البستاني بطرس، دائرة المعارف، ط١، مطبعة بيروت، ١٨٧٦م.
٤٤. بسيوني عبد الفتاح، علم البديع دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، ط٤، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٥م.
٤٥. البصيري كامل حسن ، ساء الصورة في البيان العربي، دط، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ٢٠٠٥م.

٤٦. البغدادي، قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح كمال مصطفى، ط١، مكتبة الخانجي القاهرة، دت.

٤٧. البكري محمد كمال، أتحاف الصديق بخلاصة آل الصديق، مخطوطة في دار الكتب المصرية، رقم ١٧٨٨/١٨٣٣.

٤٨. البكري مصطفى، ديوان الخمرة الحسية في الرحلة القدسية، مخطوط، نسخها الشيخ محمد أمين الأنصاري عن مخطوطة موجودة في المكتبة الخالدية في القدس.

٤٩. بيرة حكلي رينب، الحركة الشعرية في حلب في القرن الحادي عشر الهجري ، ط١، دار الضياء، عمان، ٢٠٠١م

٥٠. بيرة حكلي زينب، الشعر في عصر الدول المتتابعة، ط١، دار الضياء، ٢٠٠٤.

٥١. البيطار عبد الرزاق، حلية البشر في تاريخ القرن الثالث عشر، تح محمد بهجة البيطار، ط٢، دار صادر، بيروت، ١٩٦١،

٥٢. التلعفري شهاب الدين محمد، الديوان، تح رضا رجب، ط١، دار الينابيع ، دمشق، ٢٠٠٤م.

٥٣. تليمة عبد المنعم، مقدمة في نظرية الأدب، ط٣، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣.

٥٤. تيمور باشا، أحمد، الحب والجمال عند العرب، ط١، مطبعة عيسى البابي الحلبي، سورية، ١٩٧١م.

٥٥. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢م.

٥٦. الجارم علي، البلاغة الواضحة،ط١، دار المعارف، القاهرة، ٢٠٠١،

٥٧. الجبوري كامل سلمان، معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى عام ٢٠٠٢، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٥.

٥٨. الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، إشراف محمد رشيد رضا، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٨م.

٥٩. الجرجاني، التعريفات، تح مجموعة من العلماء، ط١، دار الكتب العلمية، لبنان، ١٩٨٣م.

٦٠. جرير، الديوان، ط١، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٦م.

٦١. الجميلي شامل، الصورة الشعرية عند أبي شامة الدمشقي، مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، المجلد ٩، العدد ٢، العراق، ٢٠١٤م.
٦٢. الجيوسي سلمى الخضراء، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ط١، تر عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠١م
٦٣. الحافظ محمد مطيع، علماء دمشق وأعيانها في القرن الثاني عشر الهجري، ط١، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٠م.
٦٤. حسن عزة، شعر الوقوف على الأطلال، ط١، د.دار نشر، دمشق، ١٩٦٨م.
٦٥. الحمداني أبو فراس، الديوان، شرح خليل الدويهي، ط٢، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٤،
٦٦. الحمداني فارس محمد الصورة البيانية في شعر ابن ظهير الإربلي، مجلة آداب الرافدين، العدد ٦٩، ٢٠١٤، العراق.
٦٧. الحمصي نعيم ، نحو فهم جديد منصف لأدب الدول المتتابعة، منشورات جامعة تشرين، اللاذقية، دت.
٦٨. الخربوطلي محمد عيد، أعلام الأطباء الأدباء في دمشق، ط١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٠.
٦٩. الخزرجي رحيم، الطباق في العربية، مجلة الجامعة المستنصرية، العدد١٠٩، المجلد٢، ٢٠٢٠م.
٧٠. الخفاجي، شهاب الدين: ريحانة الألباب وزهرة الحياة الدنيا، تح عبد الفتاح محمد الحلو، ط١، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٦٧م.
٧١. خلوصي إحسان بنت سعيد، أعلام الفكر في دمشق بين القرنين الأول والثاني عشر للهجرة، ط١، دار يعرب، دمشق، ١٩٩٤.
٧٢. خلوصي صفاء، التقطيع الشعري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧م.
٧٣. الخليلي محمد، معجم أدباء الأطباء، ط١، مكتبة الغري، النجف، ١٩٤٦م.
٧٤. الداية فايز: الصورة الفنية في الأدب العربي، ط٣، دار الفكر المعاصر، حلب، ٢٠١٢.1

٧٥. دهان، محمد سامي، الغزل منذ نشأته حتى صدر الدولة العباسية، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م.

٧٦. الرسالة الثانية من رسالتان فريدتان في عروض الدوبيت: تحقيق هلال ناجي، مستلة من مجلة المورد المجلد الثالث العدد الرابع، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٤م.

٧٧. رمضان صدوق: شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، ط٢، مكتبة النهضة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨م.

٧٨. زغلول محمد، النقد العربي إلى أواخر القرن الرابع الهجري، ط٣، دار المعارف، مصر، ١٩٦٨م.

٧٩. زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، ط١، دار الجيل، ١٩٩٣م.

٨٠. الزمخشري أساس البلاغة، تح محمد عيون السود، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م.

٨١. سعيد الأمين وهاب، شعر لسان الدين بن الخطيب وخصائصه الفنية، رسالة ماجستير في الأدب، جامعة القاهرة، ١٩٨٠م.

٨٢. السكاكي يوسف بن أبي بكر، مفتاح العلوم، تح نعيم زرزور، ط٢، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٧م.

٨٣. سليم، محمود رزق، الأدب العربي وتاريخه في عصر المماليك والعثمانيين، ط١، دار الكتاب العربي، مصر، ١٩٥٧م.

٨٤. السهروردي، شهاب الدين، الديوان، تح أحمد مصطفى الحسن، دار يعقوب للطباعة، دت.

٨٥. السيوطي، جلال الدين، الإتقان في علوم القرآن، ط٣، تح محمد إبراهيم، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٧٤م.

٨٦. الشاب الظريف، الديوان، ط١، تحقيق شاكر هادي شاكر، مكتبة النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٥م.

٨٧. الشرف الأنصاري، الديوان، ط١، المطبعة اللبنانية، بيروت، ١٢٠٧هـ.

٨٨. شلبي إسماعيل، ابن حمديس الصقلي شاعراً، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦م.

٨٩. الشنفرى، الديوان، ط٢، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٦م.
٩٠. الشوكاني، البدر الطالع بمحاسن من بعد القرن السابع، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٨م.
٩١. شيخ أمين، بكري، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، حلب، ١٩٩٦م.
٩٢. صالح بشرى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ط١، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤م.
٩٣. صبح علي علي، الصورة الأدبية تأريخ ونقد، ط١، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د.ت.
٩٤. صديق عبد الفتاح، العشق والغزل في القرن التاسع عشر، ط١، دار الأمين للنشر، القاهرة، ١٩٩٧م.
٩٥. الصعير محمد حسين، الصورة الفنية في المثل القرآني دراسة نقدية بلاغية، ط١، دار الرشيد للنشر، دمشق، ١٩٨١م.
٩٦. ضيف شوقي، في النقد الأدبي، ط٣، دار المعارف، مصر، ١٩٩٩م.
٩٧. ضيف، شوقي، الحب العذري عند العرب، ط١، دار نوبار للطباعة، شبرا ،١٩٩٩م.
٩٨. ضيف، شوقي، العصر الإسلامي، ط٢٠، دار المعارف، القاهرة، ٢٠٠٢م.
٩٩. ضيف، شوقي، العصر العباسي الأول، ط٦، منشورات جامعة حلب، ٢٠٠١م.
١٠٠. ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، الطبعة الحادية عشرة، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
١٠١. الطالوي درويش، سانحات دمى القصر ، درويش الطالوي ، تح محمد مرسي الخولي، ط١، عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٣.
١٠٢. الطباخ الحلبي محمد راغب، إعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء، ط٢، دار القلم العربي، حلب، ١٩٨٩م.
١٠٣. الطباخ الحلبي محمد: العقود الدرية في الدواوين الحلبية، ط١، المطبعة العلمية، حلب، ١٩٢٩م.

١٠٤. الطباخ محمد راغب، إعلام النبلاء بتاريخ حلب الشهباء، تح محمد كمال ، ط٢، منشورات دار القلم العربي، ١٩٨٨م.
١٠٥. طبانة أحمد، البيان العربي، ط٣، مكتبة الأنجلو مصرية، ١٩٦٢م.
١٠٦. طليمات، غازي وعرفان الأشقر، الأدب الجاهلي،قضاياه،أغراضه،أعلامه،١٩٩٢—ط١— دار الإرشاد—حمص
١٠٧. عاد يوسف فرج، الحركة الأدبية في لبنان خلال القرن الثامن عشر، ط١، دار الحداثة، بيروت، ١٩٩٨م.
١٠٨. عانوتي أسامة، الحركة الأدبية في بلاد الشام، ط١، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٧١م.
١٠٩. العباس بن الأحنف، الديوان، ط١، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٤م.
١١٠. عبد الفتاح سيد صديق، الجمال كما يراه الفلاسفة والأدباء، ط١، دار الهدى، القاهرة، ١٩٩٤م.
١١١. عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩م.
١١٢ عبد الكريم خليل، المرأة والعرب،ط١، سينا للنشر، القاهرة، ١٩٨٩م.
١١٣. عبده مصطفى، المدخل إلى فلسفة الجمال، ط٢، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٩م.
١١٤. عدنان المحادين، الصورة الشعرية عند السياب، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، ٢٠٠٠م.
١١٥. عدي بن الرقاع العاملي، الديوان، شرح وتحقيق حسن محمد نور الدين، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٩م.
١١٦. عسران محمود، البنية الإيقاعية في شعر شوقي، ط١، دار المعرفة، ٢٠٠٦م.
١١٧. العسقلاني ابن حجر، الدرر الكامنة في أعيان المئة الثامنة، د.ط، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٣م.
١١٨. عصفور جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، ط٣، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢م.
١١٩. عصفور جابر، مفهوم الشعر، ط٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٥م.
١٢٠. العلايلي عبد الله، الصحاح في اللغة والعلوم، دط، دار الحضارة العربية، بيروت، ١٩٧٤م.

١٢١. العمري شهاب الدين، مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، ط٣، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠١٠م.
١٢٢. عنترة بن شداد، الديوان، ط٤، مطبعة الآداب، بيروت، ١٨٩٣م.
١٢٣. عيد رحاء، التحديد الموسيقي في الشعر العربي الحديث، ط١، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٩م.
١٢٤. عيسى أحمد، معجم الأطباء من سنة ٦٥٠ هـ إلى يومنا هذا (وهو ذيل عيون الأنباء في طبقات الأطباء لابن أصيبعة)، ط١، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨٢م.
١٢٥. الغزي نجم الدين، لطف السمر وقطف الثمر، تح محمود الشيخ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، دت.
١٢٦. الغزي، الكواكب السائرة، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧م.
١٢٧. غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط١، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٠م.
١٢٨. فرحات جرمانوس، الديوان ، مخطوط غير محقق، مكتبة الإسكندرية.
١٢٩. الفيروز آبادي، القاموس المحيط، تح عبد الحميد هنداوي، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٠م.
١٣٠. كحالة عمر رضا، معجم المؤلفين، ط١، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٩٣م.
١٣١. كلّيّات شيخ بهائيّ، تحقيق سعيد نفيسي، ط٢، طهران، ١٩٥٩م.
١٣٢. كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط٢، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨١م.
١٣٣. كوركيس عواد، الذخائر الشرقية، ط١، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٩م.
١٣٤. كيلاني محمد سيد، الأدب المصري في ظل الحكم العثماني، ط١، دار الفرحاني، القاهرة، ١٩٦٥م.
١٣٥. لبيب الطاهر، سوسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجاً)، ط١، دار الطليعة، الدار البيضاء، ١٩٩١م.
١٣٦. لؤلؤة عبد الواحد، التناص مع الشعر الغربي، مجلة الأقلام، العدد ١٠، ١٩٩٤م.

١٣٧. ماهر مهدي هلال، حرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، رسالة دكتوراه، جامعة بغداد، ١٩٧٨م.
١٣٨. المتنبي، الديوان، ط١، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣م.
١٣٩. مجلة المشرق (مجلة كاثوليكية تُعنى بالأدب والعلم)، العدد العاشر، لبنان، ١٩٠٧م.
١٤٠. مجنون ليلى، الديوان، تح إسماعيل محمد علي، ط١، مطبعة كريم النجار، مصر، دت.
١٤١. المحبي، خلاصة الأثر، ط١، دار صادر، بيروت، دت.
١٤٢. المحبّي، نفحة الريحانة ورشحة طلاء الحانة، تح عبد الفتاح الحلو، ط١، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ١٩٦٧م.
١٤٣. محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.
١٤٤. محمد، سراج الدين، العزل في الشعر العربي، ط١، دار الراتب الجامعية، بيروت، دت.
١٤٥. المرادي، سلك الدرر، ط١، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، دت.
١٤٦. المصري،ابن نُباتة، الديوان، ط١، المطبعة اللبنانية، بيروت، ١٢٠٤هـ.
١٤٧. مطلوب أحمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ط١، الدار العربية، بيروت، ٢٠٠٦م.
١٤٨. المقّري أحمد بن محمد، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، ط١، دار صادر، بيروت، ١٩٨٦م.
١٤٩. مكي الطاهر، الشعر العربي المعاصر روائعه ومدخل لقراءته، ط٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦م.
١٥٠. منجك باشا، الديوان، تح محمد باسل عيون السود، ط١، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ٢٠٠٩م.
١٥١. موسى باشا عمر، تاريخ الأدب العربي العصر العثماني، ط٢ – المكتبة العباسية– دمشق، ١٩٧٢م.
١٥٢. ناجي هلال، بحوث في النقد التراثي، ط١، دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٤م.

١٥٣. النبهاني، يوسف إسماعيل، شواهد الحق في الاستغاثة بسيد الخلق، ط١، مطبعة البابي الحلبي، سورية، ١٩٥٥م.
١٥٤. ندا سامي جاسم، موسوعة الشعراء العرب، ط١، دار المعتز للنشر، ٢٠٢٠م.
١٥٥. الهلالي محمد، ديوان سجع الحمام، ط١، مطبعة الجوائب، قسطنطينية، ١٢٩٨هـ.
١٥٦. الولي محمد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط١، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠م.
١٥٧. يعقوب إميل، المعجم المفصل في العروض والقوافي، ط١، مؤسسة المختار للنشر، مصر، ٢٠٠٨م.
١٥٨. يوسف اسكندر: أسلوبية التصوف قراءة نقدية، مجلة كلية التربية للبنات، المجلد ٢٠، العدد الرابع، العراق، ٢٠٠٩م.

المجلات العلمية

١. مجلة آداب الرافدين، العدد ٦٩، ٢٠١٤، العراق.

٢. مجلة الأقلام، العدد١٠، ١٩٩٤م.

٣. مجلة الجامعة المستنصرية، العدد١٠٩، المجلد٢، ٢٠٢٠م.

٤. مجلة المشرق (مجلة كاثوليكية تُعنى بالأدب والعلم)، العدد العاشر، لبنان، ١٩٠٧م.

٥. مجلة المورد المجاد الثالث العدد الرابع، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٤م.

٦. مجلة جامعة كركوك للدراسات الإنسانية، المجلد ٩، العدد ٢، العراق، ٢٠١٤م.

٧. مجلة كلية التربية للبنات، المجلد ٢٠، العدد الرابع، العراق، ٢٠٠٩م.

المواقع الالكترونية:

١.	أدب، الموسوعة العالمية للشعر العربي	/http://www.adab.com
٢.	شبكة الألوكة الثقافية	https://www.alukah.net/
٣.	موقع صيد الفوائد	http://www.saaid.net/
٤.	ويكيبديا، الموسوعة الحرة	https://ar.wikipedia.org/
٥.	موقع الجامعة الإسلامية العالمية إسلام آباد	https://iiu.edu.pk/default.htm
٦	الموقع الرسمي للمكتبة الشاملة	https://shamela.ws/
٧.	موقع مكتبة نور	https://www.noor-book.com/

رابعاً: فهرس الموضوعات

مقدمة	ح
تمهيـد	١
فن الغزل عبر العصور الأدبية	٢
الغزل عبر العصور الأدبية	٥
الباب الأوّل: شعراء الغزل الشاميين في العصر العثماني	٢٦
الفصل الأول: شعراء دمشق والمناطق الجنوبية من بلاد الشام	٢٧
المبحث الأول: شعراء مدينة دمشق	٢٧
– الشاعر إبراهيم السؤالاتي	٢٧
– الشاعر إسماعيل بن عبد الحق الحجازي	٢٩
– الشاعر درويش الطالوي الأرتقي	٣٢
– محمد الصالحي الهلالي	٣٤
– الأمير منجك الدمشقي	٣٦
المبحث الثاني: شعراء المنطقة الجنوبية من بلاد الشام	٣٩
– أبو الطيب العري	٣٩
– عبد الرحمن البهلول	٤١
الفصل الثاني: شعراء حلب والمناطق الشمالية من بلاد الشام	٤٥
المبحث الأول: شعراء مدينة حلب	٤٥
– إبراهيم الحكيم الحلبي	٤٥
– جرمانوس فرحات	٤٦
– ابن النحاس الحلبي	٤٨
– مصطفى البكري	٥٠
– مكي الجوخي	٥٢
الفصل الثالث: شعراء لبنان وباقي مناطق بلاد الشام	٥٩
المبحث الأول: شعراء لبنان.	٥٩

-بهاء الدين العاملي	٥٩
المبحث الثاني: شعراء باقي مناطق بلاد الشام	٦١
- عبد الرزاق الجندي	٦١
- مصطفى العلواني	٦٣
الباب الثاني: ألوان الغزل عند شعراء الشام في العصر العثماني	٦٦
الفصل الأول: الغزل المعنوي العفيف.	٧٤
المبحث الأول: المقدمات الطللية، وبث معاني الحب والبكاء.	٧٤
المبحث الثاني: الشكوى من الفقد والحرمان.	٩٧
المبحث الثالث: الوشاية والرقباء	١٤٠
الفصل الثاني: الغزل الحسيّ.	١٥٧
المبحث الأول: التعزل بحسد المرأة	١٥٨
المبحث الثاني: التعزل بالعيون واللحاظ.	١٨٩
المبحث الثالث: التغزل بالوجه والثغر.	٢١٥
المبحث الرابع: المعامرات الليلية	٢٤٤
الباب الثالث: مفهوم الصورة الفنية لغةً واصطلاحاً	٢٥٢
الفصل الأول: الصورة الفنية بين التقليد والإبداع	٢٥٨
المبحث الأول: مصادر الصورة الفنية	٢٥٩
- القرآن الكريم	٢٥٩
- صور الشعراء الأقدمين	٢٦٤
المبحث الثاني: الصورة الشعرية البيانية	٢٧١
- الصورة الفنية البيانية في العزل المعنوي	٢٧٣
- الصورة الفنية البيانية في الغزل الحسي	٢٨٧
الفصل الثاني: الصورة الإيقاعية	٣٠٣
المبحث الأول: الإيقاع الداخلي	٣٠٤
- التكرار	٣٠٥

– الجناس	٣١٣
– الطباق	٣١٩
المبحث الثاني: الإيقاع الخارجي	٣٣٠
– البحر الكامل:	٣٣٢
– البحر الطويل	٣٣٥
– البحر البسيط	٣٣٧
– البحر الوافر	٣٤٠
– البحر الخفيف	٣٤٢
– البحر المنسرح	٣٤٥
– البحر السريع	٣٤٨
– البحر المتقارب	٣٥٠
– بحر الرجز	٣٥٢
– البحر المديد	٣٥٣
– بحر الميزان (الدوبيت)	٣٥٤
– بحر السلسلة	٣٥٦
– القافية	٣٥٨
– القافية المطلقة	٣٥٨
– القافية المقيدة	٣٦٣
– القافية المؤسسة المجردة من الردف	٣٦٤
خاتمة	٣٦٧
– ملخص البحث	٣٦٧
– نتائج البحث	٣٦٨
– المقترحات والتوصيات	٣٧٠
الفهارس	٣٧٢
– فهرس الآيات القرآنية	٣٧٣

- فهرس الأعلام	٣٧٤
- فهرس المصادر والمراجع	٣٧٩
- فهرس الموضوعات	٣٩١

International Islamic University – Islamabad
Faculty of Arabic
Department of Literature

The Love Poetry by the Poets of the Levant in the Ottoman Era (Technical Analytical Study)

Supervised By:

Dr. Abdul Mujeeb Bassam

Prepared By:

GHASSAN ABDULMAJEED

Registration No. 181-FA/Phd/F15

Academic Year: 2020- 2021

Introduction:

I think that many researchers have stigmatized the Ottoman era (1517-1923) of degeneration، decline and death of the literary spirit، starting in this arbitrariness that this era did not give birth to what worth the name of the poet، in addition to the inappropriate circumstances for the literature of deterioration، instability and inactivity in thought.

It is true that some scholars have not bothered themselves to search and explore the poetic literature or the great literary effects and the works scattered here and there left behind in this stage. We cannot in any case، pass on their heritage quickly. We must address transfer this legacy to the local hand. Most of topics that need to study and survey، and most of the manuscripts that are still on the shelves of libraries waiting for investigation and documentation.

Importance of the Topic:

The importance of this research lies in the opening of many treasures of beauty in poetry which have been ignored by previous researchers. I will study the poets of the Levant at this stage، where we notice a large number of poets scattered in the regions of the country from the north of the Levant، where the city of Aleppo and its affiliated areas such as the cities of Bab، and Ezaz، up to the city of Raqqa. If we head south، to the cultural cities known as Maarat Nu'man and Hama to the oldest city in history، Damascus، The world has many poets and writers throughout the ages، especially at this stage of Ottoman era that we are about to discuss and study. So we had to explore the literature of that stage in its temporal and spatial dimensions.

Research Objectives:

Perhaps the most important reasons that led me to choose this topic is:

1 – To clarify the image of women in this age and how the poets addressed it in their romantic literature.

2 – To describe the impressions generated by women in the imagination of poets، and the reflection on their literature.

3 – To link between aesthetics and literature in this research.

4 – To illustrate and show new and traditional images through comparison I will make throughout my studies.

5 – To put images of this literature in the hands of the reader.

6 – To introduce many poets and writers of this era and who had not been getting their right in studies.

7 – new theories on the technical study that I will be doing.

8- A statement of theories of aesthetics in the method of imaging during this era.

Research Questions:

What are the questions and problems raised about this age.

Is literature related at this stage in the regions of the Levant politically affected.

Is the cultural movement، especially the subject of creativity and thought was limited to recreate to the old literature.

Were there new images and a miraculous vision brought by the poets of the Levant.

What are the hidden cirrhosis of such a broad poetic purpose، and how poets addressed it.

How did the poets of the Levant look at women in this age? Is their view different from that of their predecessors?

Literature Review:

In my study، I will address some of the poetic aspects of spinning، in which I will go in details of the words and the study، within a specific place and time، and I will address those poets who have not been mentioned in literature except in regard to the history without studying their romantic literature. I will addressed each poet on his own، asking God Almighty to reconcile and repay.

search limits:

Time limits for this research spanning nearly four centuries، from 1516 until 1918. The place is the Levant region which includes: (Syria، Lebanon، Jordan and Palestine)

Research Methodology :

Since I am going to study a wide-ranging literature such as romantic poetry، I will vary in style according to the variety of the poet in his description and portrayal of women، from which I will adopt the psychological approach once and the social in another، and sometimes the descriptive and historical approach.

Research Plan.

Introduction:

- Romantic poetry through ages، from the pre-Islamic era until the end of the Ottoman era.

Part-I: the romantic Syrian poets in the Ottoman era.

Chapter I: The poets of Damascus and the southern regions of the Levant.

Topic 1: poets of Damascus.

- Ibrahim Al – Sawaalati.
- Ismail bin Abdul Haq Al – Hijazi.
- Darwish Al – Talawi.
- Mohammed Al - Salhi Al-Hilali.
- Prince Munjik Al –Damashqi.

Topic-2: Poets of the southern region of the Levant.

- Abo Attayeb Al-Ghazi.
- Abdul Rahman Al – Bahloul.
- Mostafa El – Safarjalani.

Chapter -II : The poets of Aleppo and the northern regions of the Levant.

Topic- 1 : poets of Aleppo.

- Ibrahim Al - Hakim Al – Halabi.
- Germanus Farhat.
- Ebn Annahas Al-Halabi.
- Mostafa El Bakry.
- Makki Aljokhi.

Topic-2: Poets of the northern regions of the Levant.

- Ibrahim Al – Antaki.
- Hussein bin Ahmed Al – Jazri.
- Mostafa Al - Babi Al – Halabi.

Chapter –III : Poets of Lebanon and the rest of the Levant.

Topic-1: Poets of Lebanon.

- Bahaa Al - Din Al - Amali
- Topic-2: Poets of the rest of the Levant.
- Abdul Razzaq Al – Jundi.
- Mustafa Al - Alwani..

Part II: Types of Romantic Poetry of Syrian poets in the Ottoman era.

Chapter I: The moral romantic poetry.

Topic-1: the pretensions by weeping on the ruins.

Topic-2: the complaint of loss and deprivation.

Topic-3: The gossip and blaming.

Chapter -II: Sensory romantic poetry.

Topic-1: describing the body of women.

Topic-1: describing the eyes .

Topic-2: describing face and mouth.

Topic-3: Night adventures.

Part III: The technical features of the romantic litrature of the poets of the Levant in the Ottoman era.

Chapter -1: The Technical Image between Tradition and Creativity.

Topic-1: convergence، includes sources of image.

- The Holy Quran.
- Nature.
- images of older poets.

Topic-2 : Diagnosis and code، includes:

- Optical image.
- The audio image.

Chapter II: stylistic phenomena.

Topic-1 : the lesson.

Topic-2: the interview.

Topic-3 : repetition.

Chapter –III: Poetic Music.

Topic-1: foreign music.

- poetic weight.
- Rhymes

Topic-2: internal music.

- The Anaphylaxis.
- Sound Shredder.

Conclusion: highlights important points، and summarizes the findings of the research.

Technical indexes:

- Index of personalities.
- Places Index.
- Index of the topics.

Bibliography.