التشكيل الموضوعي فى القصيدة المادحة
(ابن المقرب العيونى نموذجا)

الدكتورة / نسيمه راغب الغيث
أستاذ مساعد الأدب
قسم اللغة العربية - كلية الآداب
جامعة الكويت

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

التشكيل الموضوعي في القصيدة المادحة
(ابن المقرب العيوني نموذجاً)

الدكتورة نسيمة راشد الغيث

لاختيار هذا الموضوع (التشكيل الموضوعي في القصيدة المادحة) ولإفراد هذا الشاعر (ابن المقرب العيوني) أسباب موضوعية ودوافع ذاتية (قلقة بدرجة ما) ساقتني إلى الاهتمام بالشاعر في جملة ما أنتج من شعر، ثم إيثار القصيدة المادحة (من بين أغراض شعره) بهذه الدراسة. فيما يتعلق بقصيدة المدح هناك السبب البعيد (منذ نصف قرن تقريباً) الذي استهجن فيه نقادنا المحدثون شعر المدح جملة، فأعرضوا عنه بدعوى أنه نوع من الاستجداء والملق والمبالغات الممقوتة التي تزجى - عادة - لمن لا يستحقها، بل إن هذا الرعيل من نقادنا المحدثين حمّل هذا الفن (شعر المدح) مسؤولية تشمل جوانب الضعف في الشعر العربي جملة، مثل تراجع ظهور ذات الشاعر في القصيدة، ومثل تصلّب القالب موضوعاً وإيقاعاً .. إلى أخره، إلى أن استهلت موجات الحداثة منذ سبعينيات القرن الماضي (القرن العشرين) وقد أهملت الالتفات الى شعر المدح بدعوى أنه شعر مصنوع وزائف !! إنني أذكر هذا في مدخل دراستي لأفكر أن هذه الاعتبارات كانت حاضرة في ذهني وأنا اختار شاعري، وأجري بحثي وأفرد القصيدة المادحة، وأوثر تناولها من الجانب الموضوعي بصفة خاصة، وقد عاش الشاعر عمره قسمة مناصفة في القرنين السادس والسابع الهجريين .. ولهذا تأثيره وسياقه، إذ يعني أن عصر الشعراء العظام كان قد أنتهى، رحيل آخرهم في شعرنا القديم، أبي العلاء المعري (٣٦٣هـ - ٤٤٩ هـ) لقد مضى أكثر من قرن بين

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

رحيل المعرى ومولد العيونى ، وهذا المدى يسمح باستجماع تراث شعر المديح ، وتنخّله ، واستيعاب أسراره ومفردات تراكيبه من ناحية التشكيل أو البناء . أما ما يتصل بالشاعر خاصة (ابن المقرب) فإنه في الانطباع الأول ، الذي يصدقه التدقيق ويؤكده الإحصاء : شاعر مدح ، وإن حاول أن ينفى هذا عن نفسه ، وأنه - وهذا مهم جداً - يعد نموذجاً جيداً للشاعر يداخل في مدحته الفخر بقومه ، والتغنى بنفسه ، والتشكى بأوجاعه ، وعرض حاجاته ، بل يضمن مدحته نقده لسياسة الرؤساء ، ومآخذه على موقفهم - أو موقف بعضهم - منه ، وهو في كل هذا يتجوّل (راضياً راغباً ، أو مطارداً هارباً) ما بين جزيرة البحرين (أوال) وحتى الموصل وشمال بلاد الشام ، مادحاً من العرب والفرس والترك والأكراد من يشغلون مناصب الرياسات في هذه الأصقاع المتباعدة ، في زمن التشرذم والتفكك ، حين كان الخليفة العباسي لا يملك (أو قد لا يملك) من السلطة ما يدير به قصره وخدمه ، فضلاً عن حاضرة دولته ، مكتفيا بالطيالس السوداء وذكر اسمه في ذيل خطبة الجمعة !! سيبدو لنا هذا كله منعكساً على بنية الموضوعات التي تشكل سياق القصيدة المادحة ، عند ابن المقرب ، وهنا يمكننا أن نلاحظ الاختلافات ما بين قصيدة المدح الجاهلية ، أو الإسلامية ، أو العباسية في زمن كبار شعراء المدح من مستوى زهير والأعشى في القديم ، وجرير ، والفرزدق ، ثم أبى تمام والبحترى ، ومن بعدهما المتفرد بمذهبه : المتنبى ، وبين قصيدة المدح عند هذا الشاعر وقد أعطاها خلاصة فنه وعصارة معارفه المتنوعة (كما سنرى) لندرك ماذا يصنع الزمن وتقلب العصور بالظاهرة الأدبية الممتدة ، من مراحل الصعود ، ومراحل التراجع والهبوط ، وهذا قانون لا يعرف الاستثناء!!

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

١- بنية الموضوعات :

هكذا نجد أنفسنا في صميم البحث في المنهج، حيث لا خلاف على شخص الشاعر الذي استفاض ذكره في المصادر، وموقعه من سياق الزمن (علي بن المقرّب العيوني: ٥٧٢ - ٦٣١هـ) وكذلك استقرت صورة ديوانه (على الرغم من اختلاف محدود في نسبة بعض القصائد إليه)[١]، وكذلك نعرف من أطوار حياته، وأخباره، وما يدل على خصوصية نفسيته وتجربته ما يمكن أن يساعدنا في فهم أشعاره ووضعها في إطارها الصحيح. ولكن الدخول إلى شعر الشاعر من باب بنية الموضوعات يمكن أن يحقق الغاية نفسها: خصوصية النفس، وطبيعة التجربة، وحركة الموهبة، وتطلعات الذات ... إلخ، من داخل ديوانه، وليس من تصيّد أخباره وأسرار حياته، وهذا أصوب بالطبع ما دمنا نبحث في "الشاعر" وليس في "الشخص"، ولهذا سيكون المصطلح النقدي مطلوباً بكلّ ما يحمل من دقة المفهوم. وفي عنوان هذه الفقرة : "البنية" و "الموضوع" أو الموضوعات.

إن "البنية" نسق عقلي فطري يعين الإنسان على تمثل العالم، واحتواء ما فيه من معلومات وتحويلها إلى مدرك مختزن، يمكن استعادته والاستعانة به عند الحاجة. وهذه العملية المركبة لا تجري بطريقة اعتباطية إن العقل "يعتمد على معطيات موجودة بشكل قبلي، في العالم الخارجي، مثل الأبعاد الفضائية (فوق/ تحت، مركز/ هامش، داخل/ خارج ... إلخ"[٢].

وهذا المثال المحدود لا يستوعب تشعبات البنية، وبخاصة حين ننتقل عن المادي إلى المجرد، فإذا كانت "اللغة" هي الأداة والوسيلة، فإن البنية. من هذا المنظور اللغوي: ترابط داخلي بين الوحدات التي تشكّل نسقا لغوياً، وهذه الوحدات لا تتصف بصفات باطنة فيها، بل باختلاف عن وحدات أخرى تمكن مقارنتها بها ... فالبنية هي منظومة اختلافات وفوارق، من ثم

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

لدينا ثنائيات أو أنساق تقوم على التواقت أو التعاقب، وإن الإطار الشامل لكل هذه الأنساق هو الترابط[٣].

ومن المهم أن نوضّح هنا أننا بصدد "البنية" وليس "البنيوية"، فالأولى نظام عقلي، هيكلي، والأخرى منهج نقدي ينطلق من هذا النظام العقلي ليصف مكونات لغوية ذات شكل علائقي. وهذا المدى "البنيوي" لا محيد عنه بالنسبة لشعر العيوني، ما دمنا نقدم قراءة في الديوان تضع "البنية" في اعتبارها، مع تحفظ وحيد، ماثل في هذه الإضافة المحددة، بأنها "بنية الموضوعات"، وهذا المصطلح - بدوره - يحتاج إلى تحديد، كما سنرى، وهذا التحديد سيتحكم في مفهوم البنية، التي تتسع لمكونات القصيدة الواحدة، أو الأعمال المفردة بوجه عام وكأنها ذرات مفردة نتفحص تركيب عناصرها الأولى وحركة تفاعلها، كما تتسع للظواهر التي لا تكتسب هذا الوصف إلاّ بالتكرار والاستقرار الذي ترتفع به إلى مستوى المنظومة التي تهيئ لاستنباط النموذج في النهاية.

وقد اهتم النقد العربي القديم بموضوع النص. قد لا يذكر هذا صراحة، ولكنه يفهم من طريقتهم في تقسيم الظاهرة الأدبية، أو الشعرية، فقدامة بن جعفر في الثلث الأول من القرن الرابع الهجري (توفي ٣٣٧هـ) يتوقف عند "نعوت المعاني الدّال عليها الشعر" لا يحسم المراد بالمعاني، وهل هي تتصل بالغرض أم بالموضوع، كما سنعرف لاحقاً من الفرق بينهما، ومفتتح كلامه في هذا: "جماع الوصف لذلك أن يكون المعنى مواجهاً للغرض المقصود، غير عادل عن الأمر المطلوب[٤]"، على أنه يحدد هذه الأغراض، أو يختزلها في: المديح والهجاء والمراثي والتشبيه، والوصف، والنسيب[٥]، وعلى هذا يمضي الرماني فيما اقتبسه عنه صاحب العمدة[٦]" كما اقتبس تقسيم "الأصناف" نقلاً عن غيره أيضاً[٧]. ويرى باحث معاصر أن

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

مضمون الشعر وموضوعه يلتقيان فيما يتحدث عنه النص، أو ما يتناوله من أفكار[٨]. ولعل رشيد يحياوي أقرب المعاصرين إلى توضيح درجات التداخل واحتمالات التحديد في كتابه "الشعرية العربية" الذي اختار له عنواناً شارحاً، أو محدداً، هو: "الأنواع والأغراض"، ولقد تحاشى "الموضوعات" التي نسعى وراء تحديدها، مع هذا سنجد في عرضه إيماءات مهمة، كإشارته ـ المفهومة من كلام حازم القرطاجني ـ التي تربط بين الامتداد الكمي (أو الشكل الكمي حسب قوله) وانتكاسه أو تحكمه في "الحقل الدلالي والتركيبي والغرضي"[٩]. إن مصطلح "التركيبي" لا يخرج عن دائرة اهتمامنا ببنية الموضوعات، ولكن "الغرضي" هو الجدير بإثارة الرغبة في التحديد الآن. فما الفرق بين الغرض والموضوع؟

يهتم رشيد يحياوي بالغرض، متتبعاً تحيزاته عند نقادنا القدماء، ونكتفي بمن ذكرنا منهم، ولكن الإضافة المهمة ربطه بين الأغراض الشعرية ونظرية الأنواع الأدبية من جانب، والكشف عن علاقة إيجابية بين "الأغراض" وكونها حقولاً دلالية متميزة ببعض الخصائص اللغوية من جانب آخر[١٠]. وفي سبيل تحقيق هذا الكشف يوضح الباحث العلاقة بين الغرض والقصد، أو أغراض القصيدة ومقاصد الشاعر؛ فغرض الشاعر يتضمن قصداً، وهذا القصد قد يكون هدفه المتلقي نفسه، كما نجد في مدح سيف الدولة، فسيف الدولة هو المقصود، كما قد يكون القصد خاصاً بالشاعر أو بالشعر، كما نجد في وصف الناقة، فهذا الوصف واقع تشكيلي، قد يساعد صانع الشعر على بلوغ قصد آخر، وخلاصة هذا أنه من الممكن أن نتحدث عن غرض عام أو أغراض جزئية، لأن الغرض أساسي، أما المقاصد فإنها تتغير مع كل غرض. وخلاصة هذا بالنسبة للأغراض أنها معان ليست موضوعات ومراجع خارجية قبلية، إذ لا تتحقق هذه الأغراض إلاّ داخل الذهن، وإذا شرطوا أن تكون الأغراض في

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

القصيدة الواحدة متجاذبة أو متقاربة بحيث لا يحصل بينها تباعد أو تنافر، فذلك لكي تحافظ القصيدة على نوع من الوحدة بين كل مكوناتها الموضوعية والأسلوبية، وأن يكون لكل ذلك صلة بتهيؤ المتلقي واعتياده على الكلام متسلسل المعاني، وعلى متعة رتابة ذلك التسلسل الذي لا تحدث فيه هزات مفاجئة تجعل تلقيه يتقطع [١١]. فإذا رأى مجدي وهبة أن الموضوع theme يستعمل الآن - لدى علماء اللغة - بمعنى الفكرة الجوهرية للمؤلف، أو القضية العامة التي يدافع عنها الأثر الأدبي [١٢]. وهنا نجد الخلط بين القصد - الذي يعني - فيما يعنيه - الفكرة الجوهرية للمؤلف، والغرض (الكلي المستجمع لكافة الأغراض) المتسلسل الذي يساوي الموضوع. وإذا استعدنا بداية هذه الفقرة نجد أن البناء، أو البنية ترابط داخلي يشكل نسقاً، وقد عرفها عبد الله المهنا أنها بحث في أساسيات وقوانين انتظام البنية في الأشياء، والعلاقات، والتحوّلات، التي تتفاعل عناصرها في داخل الوحدة، فتتشكل في سياقها وقوانينها الخاصة، وطبيعتها الجوهرية. وينقل عن "جين بياجيت" قوله: "تتألف البنية من ثلاثة عناصر جوهرية: الشمولية، والتحول، والانتظام [١٣]"، ففي هذا التحليل تقترب - أو تتطابق - البنية مع الموضوع، من حيث هو تسلسل أغراض في إطار غرض شامل، وهو تسلسل محكوم بهذه العناصر الثلاثة التي حددها بياجيه، هذا إذا وضعنا في الاعتبار أن ما يعنيه بياجيه بالشمولية ليس يختلف عما يعنيه عبد الله المهنا بتفاعل العناصر تفاعلاً علائقياً في داخل الوحدة، وستلتقي الشمولية، والتفاعل داخل الوحدة عند الثمرة التي حددها يوري تينيانوف في بحثه عن "مفهوم البناء" إذ يحصر هذه الثمرة/ المعيار في وحدة الأثر حيث يسيطر التكامل الديناميكي، التكامل المؤسس على التفاعل بين المكونات، وليس مجرد اجتماعها أو انتظامها [١٤]. سيزيدنا "توماشفسكي" وضوحاً في هذه النقطة إذ يقر بوجود

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

غرض عام وغرض جزئي، ثم يقول: "ويتميز العمل الأدبي بوحدة عندما يكون قد بني انطلاقاً من غرض وحيد، يتكشف خلال العمل كله .. العمل يجب أن يكون مهماً، ومفهوم الأهمية يقود الكاتب مسبقاً إلى اختيار الغرض، لكن الأهمية يمكن أن تكتسي أشكالاً بالغة التباين... فكلما كان الغرض مهماً وذا أهمية باقية (كلما !!) تم ضمان حيوية العمل. وباطراحنا، على هذا النحو، حدود الراهن، يمكننا أن نصل إلى الاهتمامات الكلية (مشاكل الحب والموت) التي لا تتبدّل، في العمق، على امتداد التاريخ البشري، ومع ذلك، فهذه الأغراض الكلية يجب أن تثرى بمادة ملموسة، فإذا لم تكن هذه المادة متصلة بالراهن، فإن وضع تلك المشاكل يغدو إجراء لا جدوى منه[١٥]".

بعد هذا التعرّف على مفهوم "البنية" وما تعنيه "الموضوعات" التي قد تكون ـ بوجه ما ـ وصفاً ـ في المعنى ـ للبنية ذاتها، نعرف أنه ينبغي أن نستبقي من الفقرة الختامية لتوماشفسكي: أن أشكال الأهمية تتباين، وأن القضايا الكبرى ذات الأهمية المتجاوزة حدود المكان والزمان (القضايا الإنسانية) من شأنها أن تثرى القصيدة وأن تضمن لها التجدد في الذاكرة العامة. سيكون هذا على جانب من الأهمية بالنسبة لشعر ابن المقرب العيوني، مقيساً أو صادراً عن تجربة ذات خصوصية، أو بعبارة أخرى، لا نستطيع ـ على الرغم مما نعرف أنه من شعراء المديح ـ أن نرى فيه الصورة النمطية للشاعر المتكسب بمديحه، إنه ـ بالأحرى ـ يشغل مكانة خاصة في زمانه. قد يشارك شاعراً مثل عنترة العبسي في أنه يجاهد في سبيل انتزاع ما يرى نفسه مؤهلاً له من مكانة اجتماعية وسياسية، كما قد يشارك أبا فراس الحمداني في قرابته لأهل السلطان ودالته عليهم وغيرته على مجدهم، ولكنه ـ العيوني ـ يظل نمطاً فريداً بالنسبة لزمانه حيث دبت عوامل الوهن في

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

السلطة المركزية - سلطة الخلافة - في بغداد، مما أعطى الولاة والمتغلبين مساحة واضحة من النفوذ، فضلاً عن الخلافة الفاطمية في القاهرة، التي نازعت وزحفت ثم أورثت ملوك البيت الأيوبي ولايات أضافت إلى مصر مساحات من الشام وشمال العراق. هل ستكون هذه الخصوصية الزمانية المكانية حافزاً لأن نتلمس في بنية الموضوعات آثار هذه الخصوصية في تكوين البنية، وفي توجيه الموضوعات؟

إن الربط بين البنية والموضوعات في القصيدة لا ينفصل عن البنية والتاريخ، فما التاريخ إلاّ نوعٌ من التعاقب الزمني، في حين أن الموضوعات تتعلق بتعاقب الأغراض، وهنا نوضح حدود ما نفترض من تصور، فالبنيوية التوليدية (التكوينية) التي نادى بها لوسيان جولدمان، تراقب التواقت كما تراقب التعاقب، من منطلق أن إبداع النصوص لا ينبع من رغبة أفراد يعيشون في المطلق، وإنما هم أفراد ينتظمون في سلك طبقة أو جماعة أو فئة، لها قيم وأفكار وطموحات خاصة بها، ومن المتوقع أن يقود فرز البنية الموضوعية للنص، أو للنصوص، إلى معرفة بالتشريح الداخلي للطبقة أو الجماعة، مؤطرة بعوامل نشوئها وصعودها أو هبوطها. وما نجد واجباً علينا أن نوضحه هو أننا لن نعمل على تطبيق آلية البنيوية التكوينية أو التوليدية على شعر ابن المقرب، لأسباب منهجية تنال من دقة القراءة من جانب، حيث لا نملك الجزم بالتراتب التاريخي للقصائد، حتى وإن تحقق هذا في عدد محدود ارتبط بأشخاص أو أحداث معينة، ولأن تصورنا أن النهج التكويني التاريخي لا يفي بكل ما يطلبه هذا العنوان: بنية الموضوعات!!

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٢- الديوان : مؤشرات إحصائية :

نريد أن نبدأ قراءتنا لبنية الموضوعات في قصائد التيوني من مسلمتين، لا محيد عن الأخذ بهما، لأن أي اختلاف حولهما سيقود القراءة في اتجاه آخر غير الذي نريد ـ الأولى : أن "الموضوعات" تعني التصنيف الفني المعنوي (من المعنى) العام للقصيدة، أو ما ينبثق من الدافع الداخلي المحرك لصناعة القصيدة، وهو ـ بالطبع ـ دافع لا غنى عنه، لأن الشاعر ـ أيّ شاعر ـ لا يكتب لغير دافع خفي أو معلن، محدد، أو يتحدد من خلال القراءة سواء بفعل الشاعر حيث يضمّن صنعته في القصيدة ما يكشف عن خبيئة نفسه، أو من خلال التوسع في التأويل من المتلقي[١٦]. وينضاف إلى هذا ويكمله ما أشرنا إليه في الفقرة السابقة، فإذا رأينا أن هذه القصيدة مادحة، أو عاتبة، أو مفتخرة، فإن هذا "الموضوع" لا يتجاوز وضع لافتة تنبّه للطابع السائد أو التصنيف المعنوي، ولكن "البنية" تحتاج إلى تدقيق في المكونات، في "فصول" القصيدة، أو مراحلها، وهذا هو المدى الذي يمكن أن تتأكد به قيمة الشعر ودرجة تمكنه في الإفادة من إمكانات الإطار والموضوع معاً، لقد حاول النقد القديم أن يضع معياراً وصفياً يحدد للشاعر ما ينبغي أن يقول إذا مدح، أو هجا، أو تغزل .. إلخ ، بل امتد الاهتمام إلى وصف طريقة مقترحة لتشكيل قصيدة،[١٧] غير أن هذا الشاعر التربي احتفظ بقدر كبير من شعوره بحرية موهبته التي لم يقيدها حد صارم في الشكل، أو الموضوع، ومن ثم سنجد مجال القول رحيباً، ليس في موضوعات القصائد عند ابن المقرّب العيوني، فقد كان التوزيع أو التنويع الموضوعي مستقراً إلى حد كبير، استقرار أنساق الأوزان والقوافي، وإنما يتسع مجال القول في "بنية" هذه الموضوعات، أو هذه الأغراض مختلفة أو متعاضدة ـ على ما بينا في الفقرة

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

السابقة - التي يتكون منها تسلسل القصيدة، فيتشكل بناء متكامل، يتحدد به موضوع القصيدة. هذه هي المسلمة الأولى.

أما المسلمة الثانية فإنها الموافقة على أن ديوان ابن المقرب التيوني، في نسخته التي نعتمد عليها، يضم شعره، دون أن نكون مطالبين بالبحث والتقصّي عن قصائد يحتمل أن تكون شردت بعيداً عن مخطوطاته المعروفة، ودون أن نجاري احتمالات الشك في عدد قليل جداً من قصائد الديوان، ينصب في جملته على قصيدتين في هجاء من يدعى مرة "الدّبيثي" ومرة "ابن الدبيثي"، وهما تحملان رقم ٣٥ وهي مطولة من ثمانية وأربعين بيتاً، وتتضمن أبياتاً فاحشة المعنى واللفظ، وراوية المخطوط يضع القصيدة في موضع الشك إذ يقول: "وقال في هجاء ابن الدبيثي أو مما ينسب إليه[١٨]" وفي رواية أخرى الدبيثي (دون ابن) الذي يوصف بأنه ضامن مكوس واسط، أما القصيدة الهجائية الأخرى فتحمل رقم ٧٦ وهي مطولة أيضاً بلغت واحداً وأربعين بيتاً، وعبارة تقديمها: وقال يهجو ابن الدبيثي لما قيل له إن ابن الدبيثي شاعر مجيد، ومثلك يحمي على أهل الأدب[١٩](!!) ويوثق هامش الصفحة القصيدة بأن يشير إلى رواية أخرى تجعل هذه القصيدة في هجاء الدبيثي (دون ابن) الذي يوصف هنا بأنه مؤرخ يحفظ الحديث، من أهل واسط !! وهكذا تتعدد مصادر الشك في المقصود بالهجاء، وأسبابه، فضلاً عن بذاءة اللفظ وخبث الإشارة، مما لا نجد له موضعاً في شعر ابن المقرب، الذي لم يتجاوز جهده في فن الهجاء هذين النصين، على افتراض صحة انتسابهما إليه. وكذلك يُحاول محقق الديوان (عبد الفتاح محمد الحلو) أن يلفت الاهتمام إلى ضعف الثقة في قصيدة مطولة (ستة وسبعين بيتاً) قالها في رثاء الحسين - رضي الله عنه - وأهل بيته؛ ذلك أن المحقق يسجل في هامشه أن هذه القصيدة مثبتة في مخطوطة واحدة من بين خمس مخطوطات جرت

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

المقابلة بينها واستخرج الديوان منها، ويضيف المحقق: "ولو صحت نسبة هذه القصيدة إلى الشاعر لصدق بعض ما يقوله الشيعة الآن في الإحساء عن ابن المقرب، فهم يعدونه من شعرائهم[٢٠]". إن إثبات شيعية هذا الشاعر أو سنيته ليست من مطالب هذا البحث، على أن ترجيح قول على قول لا يصح أن "يتوكأ" على قصيدة واحدة لا يصعب ـ في تلك الأزمنة ـ إقحامها أو انتزاعها أو التدخل في بنيتها الموضوعية، وهذه الإثارة ليست بالأمر النادر في نصوص شعرنا القديم، وهنا تكون "بنية الموضوعات" أقرب إلى الكشف عن حركة الفكر وعلاقات المعاني وتداعي الصور، وهنا أيضاً نكتفي بهذه الإشارة، إذ يبقى "التوثيق" واحتمالات أن الشاعر يغاير في نهجه وارداً، وبصفة خاصة أن الهجاء، والرثاء لا يمثل ظاهرة، أو نسبة واضحة الحضور في شعر العيوني ..

ديوان ابن المقرب رتبت قصائده حسب حرف القافية، ومجموع قصائده (٩٨ ثمان وتسعون) قصيدة ، مجموع أبياتها (٥٢٥٣ خمسة آلاف ومائتان وثلاثة وخمسون بيتاً)، وبهذا يكون متوسط امتداد القصيدة ٥٣,٦ بيتاً، فقصائده طويلة كما نرى، وهذا متوقع من شاعر أكثر أقواله في المدح، ومن طبيعة المادح ـ مهما أظهر الترفع أو التعفف عن انتظار الجائزة ـ أن يطيل لأنه يقول على الرجاء، ولأن فن المديح ضارب الجذور متشعب في تربة الثقافة العربية منذ زهير بن أبي سلمى، والأعشى، وربما إلى اليوم، فمن المتوقع أن يشعر الشاعر المادح أنه يدخل في سباق عنيف، وأن قصيدته مروضة بين سوابق مشهود لها في عصور متطاولة، وهذا بدوره يضعه بين شعورين، أو دافعين بينهما تناقض بدرجة ما: الأول أن قصيدته ينبغي أن تتحلى بشروط هذا النوع من القصائد، فالقصيدة المادحة ليست بنت هذا العصر (عصر العيوني) وإنما تسبقه بعدة مئات من السنين أرست لها تقاليد

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وأصولاً أصبحت واجبة مقدسة، وتحقيق هذه الأصول هو الذي يعطى القصيدة شارة الدخول في النوع، ويعترف بصحة الموضوع (وقد اهتم النقد القديم بهذا بدءً من ابن قتيبة في مقدمة الشعر والشعراء، حيث قرر مراحل ـ أو أغراض القصيدة المادحة). أما الشعور المناقض فهو أن هذه القصيدة بذاتها ينبغي أن تنطوي ـ عند الشاعر الحق ـ على خصوصية تجعل منها شيئاً يختلف عن قصائد السابقين في الموضوع نفسه، أولئك السابقين الذين حفظ الشاعر في ذاكرته ما سبقوا إليه، فانعكس بعضه في قصيدته ، فإنه مطالب ـ في هذه القصيدة ـ أن يقدم دليل انفراديته، إن لم يستطع تقديم ما يدل على سبقه!! من المهم أن نستجلي هذا الجانب المميز (أو الخاص) في القصيدة المادحة عند هذا الشاعر، قد لا نتطلع إلى ما هو خارج ضفاف قصائد الديوان من أشعار أخرى، لشعراء سابقين، أو معاصرين له، لأن الخصوصية ماثلة في موقع الشاعر وواقعه بصفة محددة، فالشاعر ـ قبلياً ـ من المعنيين بالشأن العام السلطوي، وصراعات القبائل والعشائر، وتناوله لهذا الأمر يتجاوز الحماسة للمبدأ أو التعصب للعشيرة، وكذلك نعرف أنه يقيم متحركاً بين بيئات بحرية/ صحراوية، فهي متلاصقة متناقضة ، ومن ثم فإنها تترك ألوانها وطبائعها على بنية المراحل أو المقاصد في سياق الموضوع الواحد .

ستكون القصيدة المادحة المجال الأساسي لتفحص بنية موضوعها (المدح) في فقرة تالية، أما هنا فنعرف أن متوسط امتداد القصيدة[٢١](٥٣,٦ بيتاً) لا يزال أقل من متوسط امتداد القصيدة المادحة خاصة، وقد كان المدح موضوعاً لعدد ستين (٦٠) قصيدة من بين إجمالي عدد القصائد، وهذا يوازي النسبة المئوية على التقريب (٦١٪) أما جملة عدد أبيات قصائد المدح فهو ٣٣١٠ بيتا (ثلاثة آلاف وثلاثمائة وعشرة أبيات) وهذا الرقم يرتفع بمتوسط عدد أبيات القصيدة المادحة إلى خمسة وخمسين (٥٥) بيتاً، من ثم تتجاوز

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

المعدل الشامل (٥٣,٦بيتاً) بنسبة محدودة، ولكنها لا تخلو من دلالة، وكذلك يرتفع مستوى الاتجاه إلى موضوع المدح من ٦١٪ من جملة عدد القصائد إلى ٦٣٪ من جملة عدد ما أنتج الشاعر من أبيات !!

يتضح لنا ـ عبر لغة الأرقام ـ أن غالبية قصائد العيوني في موضوع المدح، ومن ثم يمكن أن نقول أنه أفرغ في أثناء هذا الفن خصوصيته الصياغية والموضوعية المؤسسة على خصوصية تجربته أو واقعه الشخصي، وخصوصية الأحداث والصراعات التي كان طرفاً فيها، أو موقعه كما عبرنا من قبل.

يحاول راوية الديوان، في مقدمته التي تصدرت القصائد أن ينفي عن الشاعر صفة التكسب بالمدح، إذ يقول: "لم يخرج منه القريض لاكتساب مال، أو لفاقة ورثاثة حال، فإنه من أرباب الشرف الأصيل، والنسب الوافر الجزيل، وله النفس الأبية عن المطامع ... جلّ شعره مقصور على تعديد مناقبه، وتعريف شرف آبائه وأقاربه، وما وقع فيه من المديح فأكثره في أهل وده وعشيرته[٢٢]"، وهذا ليس صحيحاً على إطلاقه، وليس الحكم فيه لأقوال الرواة، بل لأشخاص الممدوحين بهذه القصائد، وبمحتوى القصيدة وما تنبئ بعض أبياتها به من الإشارات في هذا الاتجاه. أما القدر الصحيح من هذه الدعوى، الذي تدل عليه القصائد المادحة، فهو أن النسبة الغالبة من هذه المدائح توجه به الشاعر إلى حكام البحرين لتحقيق أهداف سياسية من جانب، أو لحماية نفسه ومصالحه الخاصة من جانب آخر، ونستطيع أن نبادر إلى القول إن هذه القصائد هي التي حققت خصوصية واضحة في بنية الموضوع التي نحن بصددها، لأنها تنكس، أو تصدر عن مزيج متداخل من الدوافع، ما بين القرابة والغيرة على حقوق العشيرة، والدفاع عن النفس، وتوجيه النصح من موقع الاقتدار على القول واتساع أفق الرؤية، وفي هذا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

تتميز عن تلك المدائح المصنوعة بذكاء مدرب وحافظة ثرية، تلك المدائح التي توجه بها إلى ممدوحين يؤمن في قرارة نفسه أنهم أهل سلطان وسطوة وثراء، وليسوا أهل قرابة ولا جدارة بأن يكون من تابعيهم، لأنهم بحكم قيم عصره - من الغرباء، الأعاجم، وأنه لولا ما يعاني من شعور بالنبذ وما يتعرض له إذا لزم موطنه من الحبس (وقد حدث) ومن استصفاء المال (وقد حدث) ومن القتل (وقد تعرض له) ما كان له أن يقف بين أيدي هؤلاء مادحاً. غير أننا لا نقدم دراسة في سيكولوجية الإبداع، بل في بنية القصيدة المحكومة بموضوع هو محور الاهتمام أو الإطار الجامع لمفردات التكوين، وفي هذا لابد أن يكون "للحجم" ما يدل عليه، وهكذا نعرف أن مدائحه في غير قرابته متكررة، لمتعددين، وتعد من المدائح الطوال التي يتفاخر بمقدرته الأدائية على قولها؛ فقد مدح الأمير أبا شجاع باتكين، أمير البصرة - وحده - ست قصائد، وهي حسب ورودها في الديوان :

- القصيدة رقم ٢٦ - ص١٨٢ : وهي من ٨٠ بيتاً
- القصيدة رقم ٢٧ - ص ١٩١: وهي من ٤٩ بيتاً
- القصيدة رقم ٦٢ - ص ٤٠٦: وهي من ٦٠ بيتاً
- القصيدة رقم ٦٦ - ص ٤٣٤: وهي من ٥١ بيتاً
- القصيدة رقم ٨٥ - ص ٥٧١: وهي من ٥٢ بيتاً
- القصيدة رقم ٩٦ - ص ٦٤٣ : وهي من ٤٧ بيتاً

فهذه ست قصائد في مدح أمير البصرة، مجموع أبياتها (٣٣٩) ثلاثمائة وتسعة وثلاثون بيتاً، ولا شك في أن طول النَفَس، والتعدد، يدل على امتداد الزمن، فليس من المألوف أن يكون هذا نتاج عام أو عامين، ولم يقتصر أمر مديح غير العرب - وغير قرابته - على أمير البصرة باتكين، فقد مدح الأمير بدر

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الدين لؤلؤا الأتابكي أمير الموصل (أو ملك الموصل بزعم صيغة الديوان) في ثلاث قصائد :

- القصيدة رقم ٥٩ ـ ص ٣٩١: وهي من ١٥ بيتاً
- القصيدة رقم ٦٤ ـ ص ٤٢٢: وهي من ٤٠ بيتاً
- القصيدة رقم ٧٩ ـ ص ٥١١: وهي من ٦٩ بيتاً

وكذلك مدح الملك الأشرف الأيوبي، بالشام، (القصيدة رقم ٤٦ ـ ص ٢٩٢، وهي من مدائحه متجاوزة الطول إذ بلغت ٩٢ بيتاً). هذه مدائح العيوني في غير العرب، أما مدائحه في الخليفة العباسي وقد أخذت وضعين مختلفين من حيث التموضع في البنية ، إذ يكون الخليفة مقصوداً بالمدح في قصيدة تتقد لتوجه إليه، وإذ يكون (غرضاً تابعاً) مذكوراً في سياق مدحه موجهة إلى بعض رجال دولة الخلافة ممن أشرنا إليهم، ويرى الشاعر أن تزيين القصيدة باسم الخليفة يرفع من قيمة المدح ومن قيمة الممدوح، هذه المدائح في الخليفة هي وجه من أوجه التكسب التي حاول البعض نفيها عنه، حيث لا نجد ضرورة ، ولا أهمية لهذا، فقد كان الشعراء العاديون يقفون على أبواب الكبراء، وكان الشعراء الكبار معدودين من الحاشية، دون أن يقلق أحد من الطرفين من استقرار هذه العلاقة التي حتّمتها، أو أفرزتها العلاقات الاجتماعية المتبادلة في ظل نظام طبقي عشائري يقوم على تبادل المنفعة.

ومن وجهة أخرى، وقد أوضحنا ما يتعلق بفن المديح، من حق الموضوعات الأخرى أن تنال قدراً مناسباً من الاهتمام، حتى لو سلّمنا بأن النسبة التالية (٦١٪) من شعر العيوني تسلكه في شعراء المديح، ومن ثم تجعل من تفحّص البنية في قصيدة المديح نموذجاً (أو ممثلاً مقبول التمثيل) لشعره بوجه عام. ولكن : ما العامل الذي يعطي شعوراً بالأفضلية أو الأهمية لمحور

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

أو نوع تدور حوله القصائد؟ هل هو عدد القصائد؟ هل هو امتيازها الفني؟ هل هو ندرة الموضوع الذي تعرضه؟

وهنا قد يكون اختيار الأولى "بالإسقاط" مفيداً حين يصعب التصنيف "الإيجابي" لعدد ليس بالقليل من قصائد الشاعر، فهو ليس شاعر رثاء، وجملة ماله من المراثي أربع قصائد تُعدّ إحداها، الأجود والأهم داخلة في الشعر السياسي أو العقائدي، لأنها في رثاء الإمام الحسين رضي الله عنه، فليس هدفها ينحصر فيما جرت عليه أعراف شعراء الرثاء من إظهار الحزن والتفجع على المرثى، أو مدحه بصيغة "كان" كما تراءى لقدامة بن جعفر[٢٣]، ومهما يوجه إلى هذا التصوّر "الآلي" من النقد فإنه يظل محتفظاً بنقطة جوهرية، كاشفة عن علاقة عميقة بين المدح والرثاء، وهي أن الشخص الجدير بالمدح هو الجدير بأن يرثى، دون تلازم مطابق بين الفنيّين. وبالمثل يمكن تلمس علاقة ضدية بين المدح والهجاء، وفي هذا يقول قدامة: "فكلما كثرت أضداد المديح في الشعر كان أهجى له[٢٤]" ونضيف ما أشرنا إليه من أن أهاجي ابن المقرب العيوني - وهي ثلاث قصائد - لا تضعه بين شعراء الهجاء المعدودين، كما لم تعده مراثيه بين شعراء الرثاء كذلك، وإن كان من المهم أن نشير إلى أن إحدى مدائحه تضمنت رثاء، وذلك في القصيدة (رقم ٩٠) وهي مطولة من (٨٠) ثمانين بيتاً، قالها: "يمدح الأمير فضل بن محمد ويرثي والده محمد بن أبي الحسين[٢٥]"، وهذا الفن له جذور في المدائح التي توجّه إلى خليفة مات سلفه الخليفة، فتكون القصيدة المادحة أو المهنئة متضمنة في جانب منها رثاء السابق والإشادة بفضائل صفاته وأعماله التي لابد أن تدل مؤشرات السلطان الجديد أنه سيتفوق عليها، فإذا كان ابناً لسابقه فإن هذا التفوق يحتسب من ثم للأب أيضاً. وهذا المعنى وارد في هذه القصيدة، إذ يقول:

٦٠- فليس بعد عماد الدين من ملك تخط فيه رواة الشعر ديوانا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٦١- يا ثكل أم العدا والمكرمات أما لو ينطق الدهر عزاها وعزانا
٦٢- فقلت لم نر فيه من خلال عُلا إلاّ ونحن نراها في ابنه الآنا

على أن ابن المقرب، الذي يملك إحساساً حاضراً بتاريخ شخصياته الممدوحة في المنطقة تجتذبه طريقته المأثورة في تأكيد الأصول وكشف الأعراف وتجديد أمجاد الأسلاف مهما توغلوا في الماضي:

٧١- نماك للمجد آباء بهم شرفت ربيعة الغر عدنانا وقحطانا
٧٢- قوم هم ثأروا حُجرا وهم أسروا عَمْراً وهم قهروا ذا التاج صُهبانا
٧٢- وهم أباحوا حمى كسرى وهم قتلوا هامُرْزَ واستنزلوا الأسوار مهرانا

ولعله من المهم أن نتأمل حالة "الحياد العاطفي" أو "التوازن" الذي يجسده "المطلع" و "المقطع" في هذه القصيدة، وبصفة خاصة "المطلع" حيث لا تزال الانفعالات المتضادة تتماوج في ذهن الشاعر، وتتصادم، يريد كل منها أن يفوز بأن يكون البارقة الأولى، من ثم سنجد "الطلل" يؤسس لحالة الحياد أو التوازن، إذ يأخذ مكاناً راسخاً في افتتاحَ القصيدة المادحة ولكن هذا الرسوخ مرهون بالخطوة التالية، وهي - كما عرفها ابن قتيبة - ذكر النساء[٢٦]، وفي هذه القصيدة الممتدة بين غرضين هما في جوهرهما غرض واحد (المدح والرثاء) على ما بيّنا، لا نجد ذكرا للنساء، ولا نجد وصفاً للرحلة على مألوف قصائد المديح، إذ تكون الرحلة إلى الممدوح طلباً لرفده. إن الرحلة في هذه القصيدة إحدى "خصوصيات" القصيدة - عامة - عند هذا الشاعر، حيث تكون تمرداً على القعود، ورفضاً للضيم وقبول الذل:

١٢- إيهاً خليليَ من ذهل بن ثعلبة من لم يهن نفسه في حقها هانا
١٥- كم ذا المقام على ذل ومنقصة وكم أجرّع كأس الضيم ملآنا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وكما ذكرنا فقد أسست البداية الطللية للموضوعين المتناقضين في الظاهر، الملتقيين في الأساس الفني، فمع "صلاحية" هذا البدء للأداء المزدوج فإن وصف النساء لم يتبعه - من جانب - كما جاءت مفردات وصف الطلل حافلة بدوال تثير حسّ الزوال والشكوى والألم:

ما أنصف - أشجانا - لم نبكه شوقاً وأبكانا - الدهر ذو غير - الإنكار - العقوق .. إلخ . أما البيت الختام (المقطع) فإنه ، وقد تقدمته تهنئة صريحة بالرياسة، يردد معنى التفاخر بالمكانة الشعرية، وهذا مما يحتمله موقف المديح والزلفى لدى الكبراء، ولا يتسع له مقام العزاء.

٨٠- فهاكها يا عماد الدين حاويةً درا ومسكا وياقوتا ومرجانا

هذه الوقفة مع قصيدة هي جسر بين المديح والرثاء، أردنا بها كسر تعاقب الأرقام وطرح الأطر العامة لموضوعات الشعر بهذا التكوين النادر، ولكي نلتقط من سياق القصيدة ذاتها "غرضاً" قد يدل القياس الموضوعي على عدم ملائمته، ولكنه "الغرض" الذي يمكن - دون مبالغة - أن نقول إنه "العِرق" الممتد في العمق، الموصّل والملون والمجمّع بين كافة موضوعات القصائد، من ثم فهو المشكل الأساس لبنية الموضوعات في أكثر القصائد، ونعني شعور ابن المقرب بذاته، هذا الشعور الطاغي الذي يصور لصاحبه بأنه لا يشبهه أحد آخر، وبأنه - لهذا السبب - من حقه أن يقول فيسمع له الآخرون، وأن ينصح فيحقق له أصحاب القرار ما نصح به، وأن ينظر إلى آبائه وأجداده وأفعالهم نظرة تقديس، لا نظرة تاريخ محكوم بملابسات الماضي، ولا يملك أن يفرضه على الحاضر فضلا عن المستقبل. ومن هذه الزاوية - وهي زاوية حاكمة بكل المعنى، كما سنرى - يمكن أن نضع ما بقي من قصائد الشاعر في مربع واحد: قصائد العتاب، حتى ما يعاتب فيه نفسه، وقصائد الحنين إلى

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الأهل والوطن، وقصائد الفخر، وقصائد الشكوى. إن الموضوعات تبدو متباعدة، كتباعد الفخر عن الشكوى والتوجع، ولكنه لم يكن يشعر بهذا التباعد، إذ كان يهدهد الشكوى من الحاضر باستدعاء الماضي، ويفخر به، فإذا الشكوى تنداح في الفخر أو تختفي بتوهج هذا الفخر الكاسح الذي يؤكد به الشاعر ذاته متخطياً كل الشدائد التي تعرض لها. وهنا يتأكد - بصورة أخرى - هذا الطابع "البيني" الذي يجمع بين أضداد في الظاهر، فيكشف عن جذور مشتركة تمتد تحت المعنى المسطور، لتدل على هذه السيكولوجية الخاصة التي حددت معالم شخصية ابن المقرب. نتأمل مقدمة القصيدة رقم ٩١ في الديوان[٢٧]، إذ تنصّ على أنه "قال يفتخر، ويذكر طرفا من أيامه، ويتوجع من أفعال جرت على أهل بيته على يد الأمير أبي القاسم مسعود بن محمد!! فللشاعر قصائد خالصة للشكوى، وغيرها خالصة للفخر، وفي هذين الموضوعين يجرى القول في "قنوات" المألوف من الشعراء إذا ما شكوا أو افتخروا، فتكون أوجه التميز أو الخصوصية - حال وجودها - ماثلة في العبارة، وليس في تشكيل أو تكوين الموضوع (داخل بنية القصيدة) أما الجمع بين الفخر والتوجع فهذا مما يختص به هذا الشاعر دون أن نقول إن شاعراً آخر لم يسبقه إلى هذا، لأن ما يعنينا هنا أن نرى كيف أمكنه أن يجمع - في بنية واحدة - بين متناقضين: الفخر والتوجع؟! وهذا الأمر حققته حاسة يمكن ان نقرّب ما نريد بها في "حضور التاريخ" عند ابن المقرب، فهذا الحضور يجعل من الأزمنة زماناً واحداً، ومن أحداث الماضي لوحة حاضرة، ومن الأجداد الذين ذهبوا بذهاب زمانهم أفعالاً وأقوالاً تستعاد بكل ما لها من مهابة. وهذا ما نجده متحققاً في هذه القصيدة، فالفخر في القصيدة ينتمي إلى الزمن الماضي، والتوجع في القصيدة ذاتها دوافعه في الزمن الحاضر، وإطار

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

القصيدة يجمع بين الطرفين في رؤية واحدة. إن صيغة "الزمن المطلق" تتصدر مطلع القصيدة، بل تجعل منه مخاطباً وموضع رجاء وتوسل:

١- بعض الذي نالنا يا دهر يكفينا فامنن ببقيا وأودعيا يداً فينا

"الدهر" زمن مفتوح في اتجاه الماضي والمستقبل، ويبقى "الراهن" في موقع "البؤرة" يحظى بالوضوح الزائد، لأنه الأقرب، ولأن أحداث الماضي وتصورات المستقبل تصب فيه وتنطلق منه، وهذا ما يرسم أمامنا هيكل التكوين الزمني، والموضوعي في هذه القصيدة. إن صيغة الماضي تتادل صيغة المستقبل، فقد تصدرت في الأبيات الأولى: كان - لم يكن - خافت - استيقنت - حاذرت - لم تدع - لم تزل - أما الصورة الراهنة فتأتي قرين الزمن الحاضر:

١٧- أما ترى قومنا فينا وما صنعوا لم يتركوا أملاً فينا لراجينا

١٨- مالوا علينا مع الأيام واستمعوا فينا أقاويل شانينا وقالينا

١٩- من غير شيء سوى قصر بألسننا عما يعاب وطول في عوالينا

٢٠- وأننا نرد الهيجاء تحسبنا من زأرنا في الوغى جنا مجانينا

... ...

٢٦- أيامنا لم تزل غرا محجلة ولا تباع بأيام لياليناً

هكذا سيطرت صيغة الماضي، ومنظور الماضي في مجال الشكوى، وسيطر الحاضر، المستمر، المتصل في مجال الفخر، وفي أعقاب هذا يجري التمهيد لتوقعات المستقبل المأزوم:

٢٩- أضحت بساتيننا نفدى بأحسنها شقصا لأدنى خسيس من موالينا

هكذا تنقلب التوقعات، ويأتي جزاء سنمار:

٣٢- هذا الجزاء لما سنّت أسنتنا يا للرجال وما أمضت مواضينا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

كما تؤكده حالة التوالد الصوتي في : سنت أسنتنا ـ أمضت مواضينا، مما يشعر أيضاً بالإنتقال، كما يمهد ـ مرة أخرى ـ للتقييم أو الحكم :

٤٤- يا ضيعـة العمر يا خسران صفقتنا يا شؤم حاضرنا الأشقى وبادينا

٤٥- كنا نخاف انتقال الملك في مضر فمـرحبـا بك يا مُلك اليمانينا

٤٨- فاليـوم نفرح أن يبقوا لموسرنا من إرث جديه سهما من ثمانينا

- هذه الصورة الماثلة، تصنع الختام (المقطع) في آخر أبيات القصيدة، حيث تتصدر علامة الزمن المستقبل ـ سوف :

٦٢- فسوف يدرون أن الأخسرين هم إذا استغاثوا ونادوا يا المحامينا

وفي هذا الختام يلتقي الفخر والشكوى عبر رؤية المستقبل الذي يواجه ذات الشاعر، ولا تملك إلاّ أن تحذر منه (الآن)!!

٣- القصيدة المادحة : بنية الموضوع ، من المطلع إلى المقطع :

سنبدأ عرض هذه القضية من أمور عرفنا بعضها ونعرف ما يكمل وعيا مطلوباً في فهم خصوصية تجربة المدح عند هذا الشاعر؛ فقد عرفنا أن "المدح" يمثل نسبة غالبة بين شعره، وأن فنون الشعر الأخرى عنده، على اختلافها، تعود إلى جوهر فن المدح بدرجة أو بأخرى، ونعرف ـ ثانياً ـ أن قصيدة المديح تُعدّ من أقدم القصائد التي استقرت في بنيتها الموضوعية من حيث هي موضوعات صغيرة (أغراض مرحلية) أو إطار شامل، وقد تقبّل شعراء العصور هذا الإطار، مع صرف النظر عن التبريرات التي ساقها ابن قتيبة وأشرنا إليها سابقاً[٢٨]. ونعرف ثالثاً ـ الآن ـ أن هذا الإطار الكلاسيكي المستقر لقصيدة المديح تبنّى جماليات الجغرافيا والتاريخ والسيكولوجية البدوية، والأمية (الشفاهية) في الجزيرة العربية (الجاهلية) واستطاع تثبيتها لعدة قرون، وكان

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

قصارى إمكان الانفلات من هذا النمط المترسخ ما صنعه أبو نواس من ذكر الخمر بديلاً لذكر الأطلال، أو ما تأوله أبو الطيب المتنبي من مخاطبة الممدوح ليس من موقف التبعية بل موقف المحبة والإجلال، على أن أحدهما لم يتمكن من إزاحة الأسس القديمة، أو مزاحمتها. ونعرف - أخيراً - أن مثال الجمال الفني - الكلاسيكي - يضع في اعتباره دائماً مبدأ التناغم الهندسي المنتظم، والحرص على النّسب، حتى وإن خالف من أجلها واقع الرؤية، أو واقع الشعور [٢٩]، الذي يتم إيقافه إذا ما حاول تجاوز هذه النسب المفترضة، ومن هنا عرف الشعراء مثل عبارة "عدّ عن ذا" ليوقفوا اكتمال الرؤية أو تدفق الانفعال الخاص، حفاظاً على "توازن" الموضوعات (أو الأغراض المرحلية) في سياق الموضوع الأصلي، وهو القصد الشامل الذي هو: المديح!! وهكذا باستطاعتنا أن نستعرض مدائح ابن المقرب لنحدد طبيعة البنية الهيكلية، ونرى وجه الاتبّاع، وإمكانات الابتكار في هذه المدائح.

نعرف أهمية البيت الأول، أو الأبيات الأولى إذ هي أول ما يصافح سمع الممدوح، ونعرف ضرورة أن تكون ذات وظائف متعددة: موافقة للغرض - بعيدة عن الإيحاء بما يرفض بالطبع أو في الموقف، ممهدة لتقبل ما يليها مما عناه النقد القديم بحسن التخلص. وفي البيت الأول خاصة يتطلب براعة الاستهلال، واستقرار النغم بالتصريع، وتجنب الزحافات المتطلة لتدفق الإيقاع، والإيماء القوي لموضوع القصيدة وهو تمجيد الممدوح. لقد حققت بعض المطالع هذا، ولكننا نعني بما يعكس خصوصية وتصرّفا - وإن يكن محدوداً - مختلفاً، لا يفسّر أو يعلل بالتقاليد المستقرة بقدر ما يبحث له عن تفسير في البنية الموضوعية ذاتها، وفيما صدرت عنه هذه البنية من احتشاد

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

تفسير في البنية الموضوعية ذاتها، وفيما صدرت عنه هذه البنية من احتشاد لحظة الإبداع بأفكار ومشاعر قد لا نجدها بتمامها في قصيدة أخرى. وهنا سنجد هذه المدائح التي تتمرد على البنية النمطية المستقرة :

كأن تبدأ القصيدة بالدخول في المدح بغير مقدمات من ذكر الأطلال أو الغزل أو الحكمة : كما في القصيدة رقم ٣٠ ومطلعها :

رماح الأعادي عن حماك قصار وفي حدها عما تروم عثار[٣٠]

والقصيدة رقم ٣٤، وتبدأ بقسم مركب، جوابه مدح الأمير الفضل بن محمد، فبعد أربعة أبيات يكون الجواب :

ما قيل إلاّ ذاك فضل في العلا حامي حمى الآباء سامي المفخر[٣١]

والقصيدة رقم ٥٧ ـ ومطلعها :

يا ساهر الطرف من خوفٍ ومن وجل نم في جوار الهمام السيد البطل[٣٢]

والقصيدة رقم ٥٨ ـ ومطلعها :

أبا الفضائل يا من في مفاضته بدر وبحر وثعبان ورئبال[٣٣]

والقصيدة رقم ٦٤ ـ ومطلعها :

بنانك من مغدودق المزن أهطل وباعك من رضوى وثهلان أطول[٣٤]

والقصيدة رقم ٧١ ـ ومطلعها :

صعود العلا إلاّ عليك حرام وعيش سوى ما أنت فيه حمام[٣٥]

والقصيدة رقم ٧٩ ـ ومطلعها:

أبت لك العزة القعساء والكرم أن تقبل الضيم أو ترضى بما يصم[٣٦]

فهذه سبع قصائد، وهو عدد ليس بالقليل، فالنسبة هنا دالة أسلوبياً، وبخاصة أن الممدوح يختلف في كل مرة، وهو عربي أو غير عربي، ومن أهل

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

قرابته، وغيرهم أيضاً، مما يعني أن احتشاد الشاعر بصفات الممدوح يطغى على رغبته (الذاتية) في التأملات ذات الطابع الجمالي الفني، الذي نجده متحققاً في المقدمات الطللية والغزلية، أو الطابع الفلسفي الفكري، الذي نجده متحققاً في المطالع الحكمية. وقد يكون من حق هذا السؤال أن يطرح نفسه، على الأقل لأننا بدأنا الاهتمام بما يُعد سلباً، وهو البدء بالمدح مباشرة، الذي يساوي: إلغاء المقدمة، من ثم يكون السؤال: ما الأهمية التي تمثلها مقدمة قصيدة المديح، حين لا تكون في صميم المديح ذاته؟ إننا لا نستطيع أن نعطي "المقدمة" في قصيدة المديح ما تستحق من أهمية، وقد نشير إلى مرجع مهم في هذا الاتجاه[٣٧]، ونميل إلى القول بأن القصائد التي تتخلى عن الأخذ بالمقدمات التي أقرها الذوق العام، والتقاليد الشعرية المستقرة كانت ترجع إلى دواع خاصة في مقدمتها "الموقف" و "الوقت" - كما يقول حسين عطوان : "ونعني بالموقف أن هذه القصائد كانت من "بنات الساعة"، ونعني بالوقت أن الشاعر كثيراً ما كان يسرع للتعبير عن نشوة النصر والظفر[٣٨]، وهذا يصح في بعض ما نجد من قصائد العيوني، غير أن "المديح" - وهو ما نعني به الآن - يستبعد العاملين أو أحدهما ، ويبقى تفسيرنا الخاص الذي يسانده الاتجاه العام في الأغراض الأخرى، وهو الاهتمام بالتأثير في الممدوح، صراحة ومباشرة من خلال ذكر خصاله، وأفضاله، وتفضيله، مباشرة، مع البيت الأول، ويتأكد هذا الذي نراه بدراسة عن "الرمزية في مقدمة القصيدة" إذ يعرض المؤلف للشعراء الذين جهلوا (!!) سر المقدمة، فيذكر مقدمات "غزلية" أعطت إيحاءً مضاداً لموقف المديح[٣٩]، ولم يكن هذا مما عانته مقدمات العيوني بأي حال؛ وهذا - بدوره - ترجيح لما نراه من احتشاد ذاكرته بمعاني المدح وصوره، واندفاع موهبته إلى أن تفيض في هذا الاتجاه. لابن المقرب مدائح حافظت على النسق السائد لدى

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

شعراء المديح، تقدمتها مقدمة طللية أو غزلية (أو حكمية)، أعقبها وصف الرحلة؛ وقد تكررت هذه الأنساق، كما أفلتت من ربقة التقليد المطلق لتدل على قدرة في تلوين المعاني واختيار السياقات التي يبدو فيها القديم على شيء من الجدة (ولابد أن نقول هنا إن مرحلته وتكوينه الثقافي لم يكن يتيح له أكثر من هذا) وتعد القصيدة رقم ٤٧ في مدح الأمير أبي ماجد محمد بن علي - صورة للتوافق مع التقاليد الفنية المستقرة ، فالقصيدة من (٧٠) بيتاً[٤٠]، انقسمت على النحو الآتي :

* المقدمة الطللية (١-٨) التي يثبت صورتها البيت المطلع :

١- أمن دمنه بين اللوى والدكادك شغفت بتذراف الدموع السوافك

وتستمر إلى البيت الثامن - حيث يتداخل وصف المكان والهجان (الإبل) بالظباء (النساء) الراحلات - في البيت التاسع، ليصفوا البيت التالي للغزل:

* الغزل (٩-١٧):

١٠- خماص الحشا حم الشفاه كأنما يَلُثْن مروط القَصب فوق العوانك

وبين المقدمة الطللية والغزل توازن كمّي دقيق، يعقبه :

* وصف الرحلة (٢٠ - ٣٢)

أما البيتان ١٨، ١٩ فقد "تخلّص" فيهما من الغزل إلى الرحلة، بأن عرّج سريعاً على غرضه المحبب، وهو الفخر بنفسه والتمدح بصفاته، وهو يفعل هذا على رغم من منافاته لسياق الغزل، الذي لا يتقبّل أن يضع الرجل كبرياءه وعزته في مواجهة تدلل النساء وتمنعهن، وهذا من شأنه أن يقلل من درجة التماسك ، (فضلاً عن التوحد) بين موضوعات القصيدة الواحدة، وهذا - أيضاً - قد يعطي شعوراً بأن ابن المقرب لم يكن يبذل جهداً فنياً لتحقيق "كُلّيّة"

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

القصيدة المادحة، لاشتغال ذاكرته بالعمل في اتجاه الممدوح وما ينبغي أن يقال له.

١٧- فوالله ما أدرى أإعراض بغضة لنا أو دلال، فافصحي عن مقالك

١٨- فلى همة عَلْيا ونفس أبيـــةٌ تمجّ وصال اللاويات المواعـك

١٩- ولي عزمة .... إلخ

٢٠- ولابد من نصّ القلاص ...

وبهذا يكون قد دخل في رحلته إلى الممدوح، وهذه الرحلة "تطول" إلى ثلاثة عشر بيتاً، أراد بها أن يجسّد الجهد والمعاناة، وإن خالط "المدح" بعض هذه الأبيات، وكأنما كان هذا الممدوح يتخايل له، ويستنهض همته أثناء الرحلة ذاتها. ومن المهم أن نقول إن التوزيع النسبي الكمي لأبيات القصيدة، الذي يمنح المديح الخالص القسم الأكبر منها (٣٣-٧٠) تتخلله ومضات وتعترضه علامات ذات دلالة تصب عند المادح، وإن طال قدر منها شخص الممدوح، فهي تنتمي إلى الفخر، كأن يقول في هذه القصيدة:

٥١- أبا ماجد لم يبق إلاّك ماجـــد يرجّى لأبكار الخطوب النواهك

٥٢- أنفت لمدحي مَن سواكم لأنني إلى ذروتيكم في سنام وحـارك

٥٣- وأكبرت نفسي أن أرى متضائلا ... إلخ ،

بل إن هذا الفخر المبطن سيعلن عن نفسه بطريقة أخرى هي إسداء النصح أو ما ظاهره النصح وباطنه الرغبة في توجيه السلطان ليعمل وفق مشورته ويحقق له أهدافه، وهذا واضح في الأبيات من رقم ٥٨ إلى آخر القصيدة.

وإذا كان المقام لا يتسع لتقصي أنواع المطالع في مدائح ابن المقرب، فإننا نشير إلى ما يضيء هذه المساحة المهمة من قصيدة المديح خاصة، لما لها من دلالة على الموهبة وتحديات الخروج على النسق المستقر

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

فهناك مدائح تبدأ بالحكمة : (القصيدة رقم ٧ ـ ص٤٧) و (القصيدة رقم ٧٨ ـ ص ١١٩). كما تبدأ القصيدة (رقم ٥٢ ـ ص٢٥٠) بوصف الفروسية وتجيد البطولة ـ في ذاتها ـ ليقول في ختام هذه المقدمة إنها الصفات التي تليق بالممدوح:

٨- تنحّ ودعها هكذا غير صاغر لملك همام ما اشتهت فهو باذل[٤١]

وتتعدد المقدمات الغزلية، في أعقاب حديث الأطلال، كما تتعدد مطالع لقصائد، ولكن القصيدة رقم (٦١ ـ ص٤٠٦) في مدح باتكين أمير البصرة تنفرد بتعاقب نادر لموضوعات القصيدة المادحة، إذ تبدأ بالغزل، الذي يكشف عنه خطاب موجه إلى صاحبي الشاعر، ونعرف أن هذا الغزل في محبوبة حاضرة، ولكن ؛ لأن "الرحلة" إحدى ثوابت القصيدة المادحة فإن الشاعر ـ وهو يشكو الجوى في حضور المحبوب، يتحسّب كيف ستكون آلامه لو أنها رحلت:

٣- قد قلت للقلب اللحوح وما نأت دارٌ ، وما عزم الخليط رحيلا

٤- أصبابةً وأسى وما حدجوا لهم عيسا ، ولا شدوا لهن حمولا

ولكنه يتوقع هذا الرحيل وكأنه قدر:

٥- هذا الغرام فكيف لو نادى بهم بيْن وأصبحت الديار طلولا

٦- فاستبق دمعك والحنين لساعة تذر الأبيل من الرجال وبيلا

وهكذا انعكس السياق وأدى المطلع الغزلي إلى ذكر الأطلال (توقعاً وتوجساً) وليس العكس كما هو مألوف.

على أن "الرحلة" ـ وهو موضوع جزئي في سياق الموضوع الكلي (المديح) ـ عند هذا الشاعر استند إلى واقع مستجد ترتبط به تجربته وحياته العملية، فقد رأى ابن قتيبة أن تكون الرحلة إلى الممدوح على الإبل[٤٢]، تأكيداً للقيمة الرمزية، غير أن ابن المقرب الذي عاش بين الإحساء وجزيرة

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

البحرين، وتحرك نحو ممدوحيه ما بين البصرة والموصل وبغداد، لم يكن له من بد أن يركب البحر، أو النهر، وأن يعايش هذه الخصوصية التي لم يستطع منها فكاكا: في القصيدة رقم ١٣ ـ في مدح الخليفة المستنصر بالله:

٥٨- كم جبت دونك من تَيْها وخاوية ... يشكو الكلال بها النجاءة التعب

٥٩- ومزبد يتراءى الموت راكبه ... سلامة المتخطية له عجب[٤٣]

والقصيدة رقم ١٧ ـ في مدح الخليفة الناصر لدين الله:

٤٧- فلولا أمير المؤمنين وذكره ... لما قطعت بي البيد هوج مشانج

٤٨- ولا خضتُ أمواج البحار كأنها ... جبال ترامى بي جنوب وبارح

٤٩- هو البحر والناس الذين ترونهم ... سواق طمت من فيضه وهو طافح

٥٠- يجود ذوو الإفضال من فيض جوده ... فيعلو لهم شأن ويكثر مادح

٥١- أأترك مد النيل فاض وابتغي ... فَراشاً تُعفّى ماءَهُنّ البوارح

٥٢- وإنّ امرأ شطُّ الفرات تجاهه ... ويطلب أمواه الركايا لقامح[٤٤]

في القصيدة رقم ٤٢ ـ ويقدم لها راوية الديوان بأنه قالها "في غرض له" وهي من فيض نفسه وحديث مشاعره الثائرة وفخره بإمكاناته، يقول عن رغبته في الاغتراب وهجر الوطن:

٣٠- ليبتدني عنهم شدُّ ناجية ... وجناء غفل من التوقيع والوقع

٣١- أو ذاتُ قِلع من العيناء ما عرفت ... في زجرها بخَلٍ يوما ولا هِدَعِ

٣٢- ولا رغت عند حمل الثقل من ضجر ... ولا إلى هُبَع حنّت ولا مُطّلعِ

٣٣- تجري مع الريح إن هَوْنا وإنْ مرحا ... فنعم مُطّلعةٌ من هول رُبَعِ

٣٤- فتلك أو هذه أجلو الهموم بها ... إذا تطاول ليل العاجز الضَّرِعِ[٤٥]

هذه ثلاثة مستويات تؤثر في موضوع الرحلة، حين يأخذ البحر جانباً في تشكيل الصورة، المستوى الأول تغلبه لغة التقرير، وكذلك يأخذ وضعاً

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

موازياً مع رحلة الإبل. في المستوى الثاني يمتد الحضور المائي، ويتلون، من المكان المخوف إلى المكان المرغوب المقصود، فماء البحر الذي يهدده، يتحول إلى بحر يقصده الناس، وهذا البحر يستدعي (النهر) النيل، الذي يستدعي بدوره الفرات، وقد أراد به الشاعر العذوبة التي قررها له القرآن الكريم[٤٦]، وليس المكان، لأن بغداد ـ حيث الخليفة ـ تقع على شاطئ دجلة!!، أما المستوى الثالث فإن امتداد الصورة يخالف جذرها المؤسس بأن يمضي مع السفينة، سلباً بأن ينفي عنها متاعب الإبل، ثم إيجاباً بأن يذكر أفضالها[٤٧].

وليس من شك في أن "البحر"، والرحلة فيه يتجاوز ما أشرنا إليه بإيجاز، وما حاولنا إكماله في الهامش أيضاً، وإذا كنا مشغولين بتقصي الاستدعاء (الموضوعي/ النفسي) فقد ارتبط البحر (أو النهر) بأسراب الحمام، ومن ثم مناجاته، ففي القصيدة رقم٨٢ ـ ص٥٦٢ يبدأ بمناجاة الحمام، ولكن الرحلة في هذه المدحة صحراوية خالصة، ولهذا كان نوح الحمام حنيناً إلى الممدوح. أما قصيدته التي تعنينا في هذا المقام فإنها القصيدة رقم ٣٣ ـ ص٢١٤، ويقدم لها راوية الديوان بقوله: "وقال أيضاً في غرض له، وهو عابر في دجلة وسمع صوت حمام يسجع". وهي قصيدة ذاتية يفخر فيها بنفسه وبقومه، على عادته.

حين نصل إلى المقطع، وهو ختام القصيدة، أو البيت الأخير فيها، فإن النقد القديم قد اهتم به اهتمامه بالمطلع، أو البيت الأول، فإذا كان المطلع أول ما يصافح السمع، وربما عليه تتوقف درجة الاستجابة، فإن المطلع هو آخر ما يبقى في ذاكرة المستمع، ومن ثم ينبغي أن يكون مشعراً بالانتهاء، وأن يُجمل ما في القصيدة من محتوى، غير أن شعراء المديح اهتدوا إلى "الدعاء" للممدوح صيغة ختامية، وقد أخذ ابن المقرب بهذا المبدأ، فختم

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

عدداً غير قليل من مدائحه بالدعاء للممدوح، غير أنه أضاف "تفصيلا" في عدد آخر غير قليل أيضاً.

وهذه "مقاطع" تدعو للممدوح:

٤٣- فالله يسعده ويمتع خلقه ... بدوام دولته طول بقائه [٤٨]

٤٦- فلا عدمت يوما ربيعة مثله ... لتشييد عز أو لبذل مواهب

٤٧- ولا برحت أيامه في سعادة ... ولا زال محروس الحمى والجوانب [٤٩]

٣٨- بقيت وأعطيت السعادة ما شدا ... حمام وما لاحت بليل كواكبه [٥٠]

٧٧- بقيت في دولة يشقى العدو بها ... ترعى الصديق وتدعى كاشف الكرب [٥١]

٦٩- فعش وابق للإسلام ما ذرّ شارق ... وما سجعت بالبان وُرق صوادح [٥٢]

ونستخلص من هذه المقاطع (الأبيات الختامية) الدعائية أنها تتشابه بدرجة يمكن أن يأخذ أحدها مكان الآخر دون أن يؤثر هذا على المعنى، مما يعني أن الدعاء فيها منفصل عن محتوى القصيدة، لدرجة أن نجد قصيدة "لائمة" يمكن أن تنتهي بالدعاء أيضاً، ففي القصيدة رقم ٢٠، وهي عتاب صريح وقاس للأمير فضل بن محمد، يصفه راوية الديوان بأن الشاعر فيها ضرب للأمير الأمثال الموجعة، وأظهر الندم على ما قال فيه من المدح قبلاً، بل يذكر أنه أنشده إياها ورحل لوقته، هذه القصيدة/ التجربة النادرة تنتهي بالدعاء أيضاً، بل تلحف في الدعاء بدرجة من الافتعال واضحة :

٧٣- فعش وابق واسلم وانج من كل غمة ... جنابك محروس وملكك خالد [٥٣]

إلا أن يقال إن هذا الدعاء المتكرر، والإشارة إلى الجناب المحروس والملك الخالد إنما أريد به عكس هذا على سبيل التهكم، فالقصيدة من العتاب المرير الذي يصعب توجيهه إلى أمير من شاعر، مهما كانت درجة القرابة بينهما. هناك قصائد أخرى ختامها الدعاء للممدوح [٥٤]، غير أننا سنجد بعض المقاطع (الدعائية) تربط عضوياً بالمعنى الممتد في القصيدة، أو على

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الأقل بمعنى الأبيات الأخيرة منها، كما في القصيدة رقم ١٢ ـ ص ٨٤ وهي مدحة في الأمير أبي منصور علي بن محمد، وهذه صورة الأبيات الأخيرة منها:-

٦٥- فاحفظ وصاتي يا عليّ ولا تضع ... ما قد وليت فحول شاتك أذؤبُ

٦٦- وعليك بالعدل الذي أحييته ... فدعاء باك في الدجى لا يُحجبُ

٦٧- وبقيت معمور الجناب مؤيدا ... ما قام داع بالصلاة يثوّب

فالختام بالدعاء هنا يراسل دعاء أشار إليه البيت السابق وهو دعاء المظلوم (الباكي) ودعوته لا تُردّ، وكذلك الإشارة إلى العدل يناسبها "معمور الجناب" "مؤيداً" فالعدل أساس الملك، وفي البيت الأسبق إشارة إلى الشاة التي تحيط بها الذئاب، فيكون الدعاء بالبقاء مناسباً في هذا المقام.

أما "التصرف" الذي توسع فيه ابن المقرب في مقاطعه الدعائية فكونه يقرن الدعاء للممدوح بالدعاء على خصومه وأعدائه:

* ٧٩- بقيت بقاء ذكرك في المعالي ... فليس أرى عليه مستزادا

٨٠- وعاش عدو مجدك لا ينادي ... على طول الحياة ولا يُنادي[٥٥]

* ٤٧- عشت يا باتكين المجد ماغرّ ... د حادٍ وما ترنم شادِ

٤٨- في نعيم وخفض عيش وفي عزٍّ ... عزيز باق على الآبادِ

٤٩- ورمى الله من يكيدك بالبؤ ... س، وذل المحيا وسوء المعادِ[٥٦]

... ...

* ٦٨- فداك من الأسواء كل معلّج ... من القوم لم يعبأ بعرف ولا نُكر

٦٩- وجزت المدى في خفض عيش ودولة ... مؤيدة بالأمن والأمر والنصر

٧٠- تحوط نزارا حيث كانت ولا خلا ... ينابك من شكر وبابك من ذكر

٧١- وعاش امرؤ ناواك ما عاش خائفا ... يروح ويغدو بالمذلة والصُّغْرِ[٥٧]

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

* ٤٣- بـالله أقسم لا مستثنيا أبـــــدا لولاك لم يبق للعلـياء مـن وَزيـر

٤٤- ولا خلت باحة البحرين منـك ولا زالت عداتك طول الدهر في قِصَرِ

٤٥- وعـشـت فـي عـزة قـعساء نائيةٍ من الحوادث والآفـات والغِيَرِ[٥٨]

* ٥٦- فاسلم ودم يابا شجاعٍ للـعـــلا والمجد ما دعت الحمام هديلا

٥٧- في ظل خير خليفة من هـاشـــم ورث الكتاب وألهم التنزيـــلا

٥٩- واسعد بذا الشهر الأصبّ سعـــادة تبقى وتبلغك المنى والســـولا

٦٠- وتريك حاسدك المسفّه نفســـه حرضا قليلا في الأنام ذليلا[٥٩]

هذه خمسة نماذج من الدعاء للممدوح المقترن بالدعاء على خصومه [٦٠]، ونرجح أن هذا "الامتداد" في الدعاء لم يكن برغبة فنية خالصة، لم يكن هدفه "مغايرة" أو "إضافة" إلى طريقة أصبحت مألوفة وحسب، وإنما استجابة وتأثراً بأوضاع أخلاقية وإدارية مضطربة، جعلت أهل السلطان في حالة من القلق وتوقع الشر لا تنقطع. وفي النماذج الخمسة التي ذكرنا نجد الدعاء يتوسع ليشمل بيتين أو أكثر، فلم يعد - والحالة هذه - دعوة خاطفة تصاغ في بيت أخير، أو نصف بيت كما كان القدماء يفضلون، وفي كل الحالات يستحوذ الدعاء للممدوح على القدر الأكبر، وينحصر الدعاء على خصومه في عبارة خاطفة هي نصف بيت غالباً، وبيت واحد أحياناً، وقد كان الدعاء "لـ"، سابقاً للدعاء "على"، وفي بعض الحالات - كما في المثال الرابع - يقع الدعاء "على" وسطاً في السياق ..

٤- مستويات السبك :

نستطيع أن نرجح أن النسبة الغالبة من شعر ابن المقرب العيوني كانت تستند إلى تجربة صادقة، من حيث المنبع الوجداني، إذ ترتكز على معايشة حقيقية، وليس هذا نقيضاً لحقيقة أن النسبة الغالبة من قصائد ابن المقرب في

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

"المديح"، وهو موضوع متّهم بأنه لا يجاوز الارتزاق (تأدباً: التكسّب) بصناعة الكلام، لأن هذا المديح وُجه أكثره إلى أمراء البحرين والإحساء، من ذوي القرابة والعلاقة بان المقرّب، وهذا بدوره قد ترك طابعه على تلك المدائح التي عجنت بالفخر حينا، وبالعتاب حينا، وبالقنوط واليرب إلى التاريخ وإضمار الأسى أحياناً، بل امتزج المدح بالهجاء، أو انتهى إلى الندم على المدح والتنصل منه في بعض الأحيان[٦١]، وهذا التلوين النادر الذي لا نكاد نجد له شبيهاً يكاد يكون خاصاً بفن المديح عند الشاعر. على أننا لا نفرد صدق التجربة بأن يكون المؤثر الذي لا ينازع في توجيه معاني القصيدة، إذ أن التقاليد السائدة (أو الإطار الموروث) تتدخل وتدفع في اتجاه تحقيق النموذج الذي ينظم ذاكرة الشاعر ويقود خطاها حتى وهي تفيض عن منابعها الخاصة .. وهكذا لا نستطيع أن نجتل صدور قصائد ابن المقرب عن تجربة داخلية ومعاناة حقيقية ـ في جملتها ـ دليلاً نبحث له عن براهين مؤيدة من قصائده، لأن طريق البرهنة يمضي عكس هذا الاتجاه، فالقصائد (في تكوينها) هي التي تقدم براهين صدق التجربة. ومن ناحية أخرى لا محي عن الاحتكام إلى "الوحدة" التي ينبغي أن تكون ماثلة في أي عمل فني ذي قيمة، لأننا نعرف أنه "متعدد" بأكثر من معنى: متعدد الدلالات، متعدد الأبيات، متعدد الأزمنة، متعدد الأمكنة، متعدد الشخصيات .. إلخ، ولكن من المحتم، لكي يتقبله المتلقي ويخلى له مكاناً في ذاكرته، أن تنتهي هذه "التعددات" إلى مقولة شاملة يمكن استيعابها بكثير من الوضوح والبساطة، وهنا نستعيد تلك العناصر الثلاثة التي حدد بها جين بياجيت مفهوم البنية، وهي: الشمولية، والتحول، والانتظام[٦٢] فالعنصر الأول ـ فيما نرى ـ فكري يعتمد على التجريد، والعنصر الثاني نري يعتمد على الانزياح والعنصر الثالث جمالي يعتمد على التناسق، مما يعني أن هذه الشمولية ـ وهي التي

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

تعنينا - لا تنفصل عن "الوحدة"، وننبّه إلى أننا لم نصف هذه الوحدة بأنها "الوحدة العضوية" لما يعترض هذا التحديد من شروط يصعب أن تتحقق - وليس من المحال - في القصيدة القديمة، وقد تعددت "الاجتهادات" بهدف إيجاد موضع لقصائدنا القديمة، بصفة خاصة، فمن باحث عن الوحدة النفسية، ومن مكتف بالوحدة الموضوعية، ولعل هذين الوصفين أقرب إلى ما تجسده قصائد ابن مقرب العيوني في جملتها، وإن استطاعت بعض التجارب القليلة أن تقارب هذه الوحدة العضوية العزيزة الوجود[٦٣].

إن "مستوى السبك" الذي اقترحناه عنواناً فرعياً لهذه الفقرة الختامية، سيكون "مساراً" لقياس بنية الموضوعات من حيث الوحدة ـ بمستوياتها (العضوية - الموضوعية ـ النفسية) وجوداً وعدماً. وبالطبع فإننا لا نستطيع أن نستعرض كافة قصائد الديوان، من ثم نكتفي بذكر هذه المستويات، والتمثيل لها. "والسبك" ليس مصطلحاً دخيلاً على النقد (العربي) أو النقد بوجه عام، فقد تعددت إشارات القدماء إلى "جودة السبك" حين يحسن الشاعر صهر مواد القصيدة، أو موضوعاتها الجزئية، في وحدة سياقية لا نشعر في تلقيها بالفجوة أو الغرابة، أو التلفيق، وإنما نمضي معها نستوعب قطعة بعد قطعة، ونحن في شوق إلى المتابعة حتى نشعر بالاكتمال والإشباع، فتنتهي القصيدة. أين تقع قصيدة ابن المقرب العيوني من هذا المعيار الذي لا يتحقق إلاّ بتضافر تلك العناصر التي سبق القول إنها تحدد البنية؟

لم يكن الشاعر القديم يضع عنواناً لقصيدته، ولو أنه فعل هذا لأعطى علامة دالة على المرتكز الانفعالي في تجربته، وكيف يراها من وجهة نظره (التي يكون من حق الناقد مخالفتها)، فلن يكون لدينا بديل عن القراءة التفصيلية، وقد أفدنا من هذه القراءة في الوقوف عند أهم "ثوابت" قصيدة المديح، وهي المقدمة، والختام، والآن نعرض للموضوع (المدحي) حين

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

يلتقي في تدفق واحد مع "موضوع آخر" لنرى: هل امتزج ماء البحرين، أم ظل كلا منهما يتمايز عن صاحبه؟

هناك قصائد موحدة الموضوع، نرى أن تكون لها الصدارة في هذا المقام، وقصائده في الإفضاء بذات نفسه تستحق أن تكون موضع اهتمام خاص، سواء جاء هذا في صيغة الشكوى، أو العتاب، أو الحنين والتذكر، ونرجح أن تحرر هذه الموضوعات من سطوة النموذج المترسخ هي التي أتاحت للعيوني أن يكون على نقاء فطرته وحرية موهبته الشعرية، لا يتقيد بالقوالب التي رصفها سابقوه من كبار الشعراء، فرأى لهم حق الاتباع. من حق القصائد متوحدة الموضوع، أو لنقل تلك القصائد التي لا يحكمها قالب نظري تحدده موضوعات صغيرة، تتتابع كبُنى صغيرة، لتصنع في النهاية البنية الشاملة للموضوع، من حق هذه القصائد أن تأخذ مكاناً في هذه الدراسة لأنها الأقدر على تقديم وعي الموهبة في بناء موضوع على غير مثال سابق. إن شاعر المديح، أو شاعر الرثاء، أو الهجاء، يعرف ما ينبغي أن يقال، لأن عدداً هائلاً من الشعراء قد وطّأ له أكناف القول في هذه الموضوعات، ولا يعني هذا أن الشعراء جميعا يتساوون، هناك مجال للخصوصية والمرجعية والحسّ الخاص، ولكن الإطار الجاهز: المقدمة (طللية أو غزلية أو كليهما ـ الرحلة ـ المدح) يقود خطا الموافقة، أو حتى المخالفة. أما الشاعر الذي يشكو، أو يتذكر، أو يعاتب، أو يصور تاريخ قبيلته وبطولاتها، فإنه ينسج مبتدئاً ويمضي منفرداً في تشكيل البنية، وإذا كان ثم اقتداء فإنه لن يتجاوز بعض الجزئيات.

إنني أفضل أن أكشف عن هذا الجانب في شعر ابن المقرب من خلال التعرف على "مفردات التكوين" في قصيدة يمكن أن توصف بأنها "استثناء" في شعره، غير أنه استثناء تحققت فيه حرية عمل الموهبة بما

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

درجة. هذه القصيدة "غيرية"، ليست وليدة دافع ذاتي، وهي أيضاً قصيرة، بل قصيرة جداً إذا قيست إلى مطولات الشاعر التي تجاوز معدلها الخمسين بيتاً، لأنها من(١٣) ثلاثة عشر بيتاً فقط، وهي موجهة إلى غير خبير بفنون الشعر وأسراره، بمعنى أنه كان يرضيه في هذا المقام ما هو دون هذه الدرجة من الإتقان دون أن يتأبّى . يقول راوية الديوان في تقديم هذه القصيدة إن شيخاً من أهل الموصل سأله أن يقول على لسانه أبياتاً يترفق بها أبنا له قد طالت مدته في السفر، واشتد شوقه إليه، وكان له ابن غيره يتسلى به عنه فتوفي الابن الصغر، فعظم جزعه، من ثم استعان بالشاعر فكانت القصيدة!! إننا مع هذه القصيدة في مشهد درامي، وفي لحظة شعرية: الدرامية طرفاها الأب والابن، والشعرية مأتاها أن الذي من حقه أن يأمر هو الذي يستجدي ويستعطف، وأن باذل الحماية بالفطرة هو الذي يطلب الرعاية بالحاجة المستجدة، إن غياب الحاضر يستدعي حضور الغائب، ولابد من تبديد عوائق يفكر فيها الآخر - ربما - ولا يملك الأب ناصيتها، وهكذا تسري مساندة أخرى غير حاضرة، ولكنها تطرح من باب اليقين وليس الاحتمال: لقد تحركت القصيدة في ثلاث خطوات:

١-ما الذي جرى لي في غيابك ؟

٢-كيف تراني الآن ؟

٣-كيف أراك دائماً؟

وهكذا تتابعت أبيات القصيدة :

١-ما الذي جرى في غيابك ؟

١- بنيَّ قد غبتَ عن عينيَّ ما عرفتْ غمضا ولا بتَ إلاّ ساهرا دنفـــا

٢- ولا سمعت بشخص آب من سفر إلاّ حننتُ وأعلنت البكا أسفـــا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٣- قضى أخوك حسين نحبه ومضى وهل سواك تراه منه لي خلفا
٤- فما مررت بقبر مذ فجعت بـه إلاّ وصحت بأعلى الصوت واليفا

إن جوهر الموقف أن حسينا قضى نحبه (وقد تجنب الأب كلمة الموت بكل ما تحمل من الفقد واللوعة) فحين كان حسين موجودا لم تكن هناك مشكلة، لكن الأب ـ في حال الحادث المستجد ـ ينقل المشكلة إلى غياب المخاطب. هكذا يوجّه إليه النداء، ويجعل من سفره غياباً، ويجعل هذا الغياب سبباً في سهده ومرضه، ويصور نفسه في حال من الترقب المستمر.. يجعل من هذا مقدمة، كاسراً تسلسل الزمن (الخارجي) إذ كان الترتيب يستدعي أن يعرف أولاً بوفاة الأخ، وأن يعرف ثانياً بحزن الأب عليه، ثم يأتي ثالثاً دعوته إلى العودة لمساندة أبيه في محنته، لكنه ـ بوعي فني وسيكولوجي ـ يقدم ما يدعم الخطوة الأخيرة (الثالثة) وما يعطي الولد الحيّ اعتباراً خاصاً لأنه الآن مركز الدائرة. لقد استعمل الأب (ولا نقول إنه الشاعر) أهم مفردات/ علامات الحزن منسوبة إلى غياب الغائب المسافر، وليس غياب الغائب المتوفي: غبت ـ الغمض ـ ساهر ـ دنف ـ البكا ـ الأسف.. إنها تحتشد في تشكيلات اسمية لتؤكد الثبات، متذرعة بأنها من أجل "بنيّ المسافر"، ولكنها تفجرت من أجل "بنيّ المتوفي"، فلما عاين القلب اليأس حدث تصاعد في المشاعر وثبات في أصل الفعل، فانتحت الحالة جانب المسافر، واحتفظ الآخر بحضور متقطع لكنه حاد موجع، ذلك حين يمر الأب الثاكل على قبر؛ فكله قبر مالك[٦٤]!!

٢-كيف تراني الآن ؟

٥- فارحم أباك فلو أبصرت عبرته وكلما كفّ من شأن لها وكفّا
٦- قد أقرح الدمع عينيه وقد وهنت منه العظام وأضحى الجسم قد نحفا

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٧- شيـــــخ أناف على السبعين حلّ به ثكل وشوق فإن داما فواتلفـــا

٨- إن لم يمت خاف أن يعمى ومن عميت عيناه مات وإن لم يسكن الجدفـا

هذا التحنن بغير ذل، وإثارة شفقة الابن بتحريك الضمير المسؤول، فليس يكفي القول إنه يبكي، وأن عظمه وهن، إن "المـوت" أو "العمى" يتهدده، وإذا كان هذا تحت وطأة معاناة مزدوجة (ثكل الميت، وشوق الحيّ الغائب) فإن هذا الابن شريك فيما سيجري ، وهو الفاعل الذي باستطاعته ألاّ يفعل. ثم تسعى القصيدة في اتجاه الخطوة الختامية، وهي تربت على كتفَ الابن الغائب، تقول له مشجعة : إنني أعرف كم أنت بارٌ بأبيك ، لقد كنت .. وستبقى:

٣-كيف أراك دائماً ؟

٩- بنيّ ما أنت من أهل العقوق ولا عودتني منك إلاّ البر واللطفـا

١٠- فرّق لي، وارث من همّ أكابـده شوقاً إليك وحزنا للذي سلفـا

١١- وادفع بلقياك عني وحشة وأسىً على إذابة جسم بالضنى اختلفا

١٢- وكن جواب كتابي حين تنشره وأمر بشدٍّ ولمّا تبلغ الطرفـا

١٣- ولا تكلّف لرزقٍ غربةً وشقـا ألرزق آت، فلا تحمل له كلفا[٦٥]

إن الخط الدرامي في هذه القطعة يبدأ من مستوى منتصف المسافة، ليرتفع في الخطوة الثانية إلى الذروة، ومع الخطوة الثالثة يبدأ منحنى الهبوط ليصل حد الاستواء أو الاعتدال وقد اتخذ له القرار: العودة، وعدم التخوف من ضيق الرزق. ونعيد قراءة الأبيات فنجد أن ما يتعلق بالابن الذي قضى يأخذ الصيغة الخبرية، وما يتعلق بالابن الغائب يأخذ الصيغة الإنشائية، وهذه الإنشائية واضحة في البيت الأول: "بني ..." والثاني : "وهل سواك تراه" والخامس: "فارحم أباك"، ثم تكون أبيات الخطوة الأخيرة تبدأ بجمل

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

إنشائية، وقد يستمر بعضها محافظاً على هذا المدى الدلالي التصويري. إن مجال التحليل البلاغي لهذه الأبيات رحيب ولا شك، وقد نشير إلى بعض ما ينبغي الالتفات إليه، كالنداء في صدر القصيدة، وحذف أداة النداء، والإضافة إلى المتكلم، وتكرار الصيغة في صدر الخطوة الثالثة، وكذلك صيغة التحبب وإعلان الصلة بتسمية "حسين" بعد "أخوك" ـ بكاف المخاطب، ومثلها: "ارحم أباك"، وهي أقوى حناناً من "ارحمني"، أما إذا كان مجال تصوير الضعف فإنه يعمد إلى حذف المسند إليه المتكلم المفهوم بالسياق "شيخ أناف على السبعين" فيترك التقدير مرناً بأن يكون "هو شيخ" بعد "ارحم أباك" أو "أنا شيخ".

وكذلك تمتد الجملة ويقع الفاصل بين المنادي والوصف المكروه، فلا يقول: بني ما أنت عاق، وإنما: ما أنت من أهل التقوق. وتعود كاف المخاطب في موقف التحبب: ادفع بلقياك. على أن الجملة الخبرية القاطعة، التقريرية "الرزق آت"، تحسم رؤية الختام، وتكمل القصيدة، "المونولوج"، النادرة.

وكما توقفنا عند قصيدة قصيرة، تبنى فيها صوتاً غيرياً، فإننا سنتوقف عند قصيدة طويلة، (هي أطول قصائد الديوان ـ ١٥٠ مائة وخمسون بيتاً) تنبع من ذات نفسه، وتصور رؤيته لذاته ولقومه، ولماضي قبيلته وحاضرها، وما يرجو لمستقبلها. إذا كانت القصيدة السابقة بمثابة قراءة رأسية للخطة زمنية وحدث حاضر، فإن هذه القصيدة قراءة أفقية في حركة الزمن للجماعة التي ينتمي إليها الشاعر، وقد ألبسها ثوب بطولة يجعل من هذا التاريخ القبلي الممتد وجوداً ملحمياً يجسّد الفروسية في مستوييها النزالي في المعارك، والقيمي الأخلاقي في السلوك.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

يلتقي جانبان في تشكيل هذه "الملحمة" القبلية، فإنها - بدرجة ما - تأخذ سمت المنظومة العلمية، وشاعرنا العيوني الذي عاش بين عامي ٥٧٢هـ و ٦٣٠هـ هو في صميم عصر تراجع الفكر وجمود الإبداع، والاتجاه إلى نظم العلوم وتلخيص المتون (محمد بن عبد الله بن مالك صاحب الألفية الشهيرة في النحو توفي عام ٦٧٢هـ) فلا نستبعد أن الشاعر - متأثراً بهذا التوجه الثقافي العامل رأى أن ينظم سيرة خاصة يسجل فيها مآثر قبيلته. الجانب الآخر أن المعاني والأفكار والصور التي حوتها المطوّلة التي نحن بصددها نجدها متفرقة في قصائد أخرى يغلب عليها طابع الشكوى والتمرد على الأوضاع التي تسود عشيرته وتسود المنطقة في جملتها، وباستطاعتنا أن نجد في ثنايا مدائحه وشكاته وعتابه الكثير من معاني الفخر، وتوجيهات السياسة مما يعده حكمة وتجربة، غير أن ما نعني به في هذه القصيدة المطوّلة لا يقف عندما تضمنت من المعاني، وإنما من "الموضوعات" في إطار الحسّ الملحمي الجامع لشوارِدها، ومن ثم تكون العناية - من جانبنا - بمدى قدرة الشاعر الفنية على "صهر" موضوعاته الجزئية في هذا السياق الملحمي الكلي:

١- قم فاشدد العيس للترحال معتزما وارم الفجاج بها فالخطب قد فقما

٢- ولا تلفت إلى أهل ولا وطن فالحر يرحل عن دار الأذى كرما[٦٦]

بهذا النغم الصاخب تبدأ القصيدة، بفعل الأمر المتكرر ثلاث مرات: قم، فاشدد، وارم، ثم يأتي النهي، مع ما يدل عليه القيام والشدّ والرمي من الحركة الحادة والمجاهدة والغضب .. وهذا المعنى: الدعوة إلى مبارحة المكان رفضاً لأفعال أهله تكرر في قصائد مختلفة الموضوع: المدح، والشكوى، والعتاب، والحنين[٦٧]، وهذا يدل على مدى القلق الذي عاش فيه ابن المقرب حياته، وتؤكده تنقلاته وأسفاره وسجنه ومصادرة أملاكه وتعدد مواقع ممدوحيه، مما يعني أنه ظل طريد شعوره الانفعالي المضطرب الثوار، أسير أمجاد قبيلته التي تختزنها ذاكرته الشعرية مقرونة بأفعال وبطولات لا يجد سبيلاً إلى استعادتها.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

القصيدة المطولة من ١٥٠ بيتاً كما قدمنا، وإذا كان المطلع يطلب إعداد العيس للنزوح عن المكان ، أو الرحلة إلى مكان آخر، فإن ما تحقق في بنية القصيدة هو النزوح إلى زمان آخر هو زمن بطولات القبيلة، وفعال أمجاد رجالها ومواقفهم، ولكي يتوصل إلى هذا فإنه وضع موضوعات/ أغراض، على غرار ما يفعل في قصيدة المدح، وليس مستبعداً أن يكون تصوره لبناء هذه القصيدة على أنها في مدح قومه (والفخر مدح للذات) ومع هذا ــ على افتراض صوابه ـ فإنه لم يستطع أن يخضع قصيدته المفتخرة لأقسام قصيدته المادحة، وبدءً فإن الرحلة بدأت بدافع عكسي مرتين: أنها ليست ثمرة وقوف وحنين إلى المكان واحتشاد نفسي يطلب التفريج عنه في الخروج إلى الصحراء، وأنها رحيل للبحث عن العزّ والثراء (البيت٣) ولهذا دلالته العكسية على ما تفعله الإقامة من الهوان والتضييق، فهي ارتحال في ظاهره ، ولكنه "هَجْر" في الحقيقة. ويمكن تقريب الأقسام الموضوعية لهذه المطولة على النحو الآتي :

١- الرحلة : الأبيات من رقم ١ إلى رقم ٤ = ٤ أبيات

٢- الحكمة: الأبيات من رقم ٥ إلى رقم ٣٣ = ٢٩ بيتاً

٣- الفخر: الأبيات من رقم ٣٤ إلى ١٥٠ = ١١٧ بيتاً

هذا الإحصاء تقريبي، لأن القصيدة الجياشة بالانفعال لم تكن تحسم أمر المعاني الجزئية وتضع حدوداً بين موضوعة الحكمة وموضوعة الفخر، فكثيراً ما تداخلت المعاني والصور، ومع هذا تبقى لغة الأرقام قادرة على إنبائنا بالطابع السائد في القصيدة، وهو الذي أتاح لنا أن نقرّب خطابها إلى "الملحمية"، التي تعتمد التمجيد والمبالغة في إبراز البطولات والتغني بالفضائل وجلائل الأعمال. وهنا نقول إن "البطولة" هي المرتكز، والبؤرة المشعة التي تنطلق منها الألفاظ والمعاني والصور، وتقود التعاقب بين

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الأبيات، غير أنها تأخذ ثلاث صور في المراحل الثلاث المكوّنة لهذه القصيدة، فالبطولة في "الرحلة" تأخذ مكان المفتقد المبحوث عنه المأمول في العثور عليه:

٣- كم رحلة وهبت عزا تدين لـــه شوس الرجال وكم قد أورثت نعما

والبطولة في الأبيات الحكمية خبرة معرفية متحررة من الزمان والمكان:

٩- لا يقبل الضيم إلاّ عاجز ضَرِعٌ إذا رأى الشر تغلى قدره وجما

١٤- لا يضبط الأمر من في عوده خور ليس البغاث يساوي أجدلا قطما

١٦- ما كل ساع إلى العلياء يدركها من حكّم السيف في أعدائه حكما

إن سيطرة الأسلوب الإنشائي تؤكد إطلاق المعنى وتحريره من قيد الزمان، وقيد الخصوصية، وكأنما هي مقولات مجربة ليست بحاجة إلى تصديق أو تكذيب.

أما البطولة في الفخر فإنها تلتمس في رجالات الماضي وأعماله، فالفخر مكانة الزمن الماضي. وهكذا يمكن أن نقول إن القصيدة تخاطب ثلاثة أزمنة في مراحلها الثلاث، وكأنما تجسّد معنى البطولة وحدودها ومطالبها من حيث هي فكرة ومبدأ، ومن حيث هي هدف، ومن حيث هي ممارسة في الماضي.

"البطولة" في الملحمة لم تتخط حدود "القبيلة"، الرحلة ذاتها تقليد قبلي وضرورة حياة صحراوية، والحكم المطلق في جوهره دعوة إلى القوة وسطوة القبيلة، ومن المهم أن نذكر هنا أن الشاعر الذي كان يعيش في ظل دولة الخلافة (العباسية) وعاش على مرأى من سلاطين وملوك متغلبين من نوع أمراء البيت الأيوبي، ظلت مرجعيته التي يمثل بها لأفكاره تنحاز إلى شخصيات وأحداث من العصر الجاهلي بصفة خاصة، ثم إلى ما يقاربه من العصور، فإذا بارح هذه الفترة المتقدمة أخذ أمثاله من الأمم الأخرى

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

والحضارات البعيدة عنه زماناً ومكاناً[٦٨]، وهذا الانحياز إلى التاريخ القبلي تغذيه أوضاع المنطقة التي عاش فيها، والنسق الاجتماعي السائد حتى تلك الفترة. وهاتان الخطوتان المحوطتان بقيد الرؤية القبلية تمثلان رابطاً قوياً (وإن يكن خفياً) يشدّ أطراف القصيدة بعضها إلى بعض، لأنها في جوهرها غناء لمجد قبيلته وبطولاتها الماضية، فالمنطق يدفع إلى ذاكرته كل ما يدور في فلك القبيلة، ويعلي من قدر القبلية. وللشاعر تجربة نادرة في هذا الاتجاه نفسه، فله مرثية في أحد أصدقائه (الحسن بن عبد الله بن أحمد) الذي يوصف بأنه الرئيس الأجلّ (القصيدة رقم ٧٢ ـ ص ٤٨٣) فبعد أبيات عن قهر الحوادث للبشر، يقدم واجب العزاء إلى قبيلة المرثي، الذي لم يحمه من الموت صارمه المخضوب بدماء الأبطال، ولا جواده، ولا الخطارف من بكر وأخوتها من تغلب:

١٣- إيهاً بني وائلٍ قد مات ليثكم ...

وعلى الرغم من أن الشاعر يترف ويقر بأن الموت لا يهمل أحداً:

٢٣- والموت كل امرئ لابد ذائقة ...

وأن البشر جميعاً حياله سواء :

٢٤- أين الملوك وأرداف الملوك ومن ساد القبائل من عاد ومن إرم

فإنه بعد أن يستوفي رغبته في عرض معارفه عن عاد وإرم وطسم وأولاد التبابع ... إلخ ، يتوقف ـ حسب تدبير محكم ـ عند زعماء بني شيبان، يذكرهم واحداً بعد الآخر، على أنهم ماتوا، وكأن بني شيبان لهم خصوصية تجاه الموت!!، فقد "أودى ابن مرة هماما" وكذلك "مانع الجار جساساً" و "الحوفزان" أيضاً (وهو لقب الحارث بن شريك) و "بسطام"، وعاقر الفيل يوم القادسية (المثنى بن حارثة الشيباني) .. إلخ . وخلاصة هذا أن "القبيلة" "كبنية اجتماعية" كانت مترسخة في وجدان ابن المقرب المعتز بآبائه، والحافظ لأمجاد

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

وهنا قد ذكرنا عاملين من عوامل توحيد البنية في هذه القصيدة، التي قد تبدو صورتها السطحية نظمية (أو تعليمية) يصعب جمع شتاتها، العاملان هما: أن مرتكزها وبؤرتها مبدأ البطولة، وأن جوهر القيمة فيها ينطلق من القبيلة ويعود إليها، ثم نضيف عاملين آخرين هما أكثر ظهورا في الصياغة، وأقدر على إظهار حسن السبك في البنية السطحية للقصيدة. العامل الأول ما عرفه النقد القديم بمصطلح "حسن التخلص"، ولا مفر من أن نقول إن فرصة الشاعر لاستخدام موهبته في إعمال حسن التخلص كانت محدودة، لأن البدء بالرحلة لا يحتاج إلى مسوغ، من ثم لم يكن يستدعي حسن التخلص إلا حين انتقل عن الرحلة إلى الحكمة، ثم حين انتقل عن الحكمة إلى ذكر مفاخر القبيلة. أما هذا القسم الأخير (الطويل) فقد كانت عوامل التوحيد في البنية - وهي تتجاوز حسن التخلص وتختلف عنه - هي التي تحافظ على تماسكه كما سنرى.

في الانتقال عن الرحلة إلى الحكمة تستمر صيغة الأمر والنهي كما عرفنا (قم، اشدد، ارم - ولا تلفت) وفي البيت الخامس المؤذن بالتدرج نحو الحكمة، يستبقى الأمر والنهي وينصّ على الحكمة:

٥- واسمع ولا تُلغ ما أنشأت من حكمَ فذو الحجى لم يزل يستنبط الحِكَماَ

وفي البيت التالي يعطى أولى حكمه، غير أنها تدخل في باب "النذير":

٦- لم يبك من رمدت عيناه أو سبلت جفناه إلاّ لخوف من حدوث عمى

ثم تتوالى الحكم، وتستمر، إلى أن يستدرج السياق إلى أمر شخصي (هو بطبيعته لا يسلك مسلك الحكم التي تهتم بالمطلق، وليس الشخصي المحدد) أما كيف تحرك المنحنى من المطلق إلى الشخصي ومنه إلى المطلق، ممهداً للتاريخي/ القبلي/ الماضي، فهذا ما تكشف عنه هذه الأبيات:

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٢٦- وأخسر الناس سعيا ربّ مملكـــة ... أطاع في أمره النسوان والخدمـــا

٢٧- وقائل قال لي إذ راقـه أدبـــي ... والمرء قد ربّما أخطا وما علمـــا

٢٨- وذاك بعد سؤال منه عـن خـبري ... والصدق من شيمتي لو أورث البكما

٢٩- هلا امتدحت رجالاً بالعراق لهـم ... مال ركام وجود يطرد العدمـــا

٣٠- فجاشت النفس غبنا بعد أن شرقت ... عيناي بالدمع حتى فاض وانسجما

٣١- فقلت كلا ، وهل مثلي يليق بـــه ... مدح الرجال، فكم جرح قد التأمـا

٣٢- إني على حادثات الدهر ذو جلـد ... تجلو الحوادث مني صارما خذما

٣٣- ولست أول ذي مجد له ظَلَمـــتْ ... -صروف أيامه العوصاء فانظلمـــا

٣٤- يأبى لي الشرف العالي منصبـــه ... أن أورد النفس حرصاً موردا وخما

٣٥- أنا ابن أركان بيت المجد لاكذبا ... .

٣٦- قومي هم القوم .....

في هذه القطعة يبدأ بما يتصل بسياسة الملك وتدبير المملكة، وحينئذ تبدو فجوة (في المعنى والسياق) بين البيت الأول، والثاني الذي يفاجئنا بـ" وقائل قال لي" وقبل أن نعرف ماذا قال له هذا القائل يضع حكمة في الشطر الثاني، وخلاصتها: لا يسلم امرؤ من خطأ، وفي البيت الثالث يعود إلى الموضوع المتردد بينه وبين ذاك القائل، ثم يعود فيضع حكمة في الشطر الثاني، خلاصتها: السكوت الصادق خير من الحديث الكاذب، وليس للأمر برمته علاقة واضحة بمسألة تدبير الملك وسياسته، غير أن "تدبير الحياة" ليس بعيداً عن تدبير الملك، فامتداحه، أو طلب امتداحه لرجال في العراق (من أجل العطاء) إما بقصد تدبير معيشته، حيث يلاقي الضيق في موطنه وبين أهله، وإما أن هذا القول كان من مشورة (النسوان والخدم) في بيته، فحذّر من قبول مشورتهم على مستوى "ربّ مملكة" وإن كان يستمد تجربته المباشرة في هذا الجانب. لابد أن نتسامح مع الشاعر الذي ينكر أنه مدح،

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

لأنه ابن أركان بيت المجد، ولأن قومه هم القوم، فإذا كنا لا نبحث في أمر مطابقة هذا الزعم للواقع، فإنه قد أوصلنا إلى المرحلة الثالثة في هذه القصيدة، وهي: أركان المجد، التي تؤكد أن قومه هم القوم!!

إن هذا الموضوع الأخير: الفخر، بعد المقدمة (الرحلة) والتأسيس لحضور الذات (الحكمة) هو الذي استأثر بالكم الأكبر من حجم القصيدة [١١٧ بيتاً من ١٥٠ = ٧٨٪] وهو الذي استأثر برعاية فنية واضحة أكثر مما نجد في القسمين السابقين، إذ راعى أمرين: الترتيب التاريخي في بسط المادة التفصيلية، فالجاهلية أولا ثم الإسلام، متدرجاً إلى عصر الشاعر الذي يحظى بأكثر الاهتمام، لأن هذه المرحلة القريبة من زمنه هي التي سطع فيها نجم قبيلته وتولت السلطة في المنطقة وتمكنت من حمايتها من التفكك، ولأن هذا التاريخ القريب لا يزال حاضراً بكل تفاصيله في ذاكرة من شاهده أو قاربه. الأمر الثاني أنه سلط أضواءه على الأحداث أولا، ثم على الرجال ثانيا، وهذا التدرج يستند إلى منطق فني - إن جاز التعبير - لأن ما يظهر فيه الأثر موجود قبل المؤثر، والمكان سابق على الإنسان. والحقيقة أن ابن المقرب (الربعي الأرومة) يستند إلى تاريخ قبلي حافل، فربيعة بأهم قبائلها: بكر وتغلب وعبد القيس وما تفرع منها من بطون وعشائر، قد أدت أعمالاً مهمة، وشغلت مراكز ومساحات مذكورة في التاريخ قبل الإسلام وبعده. وهنا نجد الشاعر يتصرف تصرفاً فنياً لبقاً، إذ باستطاعته أن يفاخر بقومه وسيادتهم (المطلقة) على القبائل، ولكن هذا - واقعاً وتأدباً - لا يمكن إطلاقه في عصر الإسلام ، لأن قبيلة الرسول ، صلى الله عليه وسلم، لا ينافسها قبيل في السمو:

٣٧- في الجاهلية سدنا كل ذي شرف ... بالمأثرات وسدنا العرب والعجما

٣٨- وصار كل معدّيّ لنا تبعاً ... يرعى بأسيافنا الوسميّ حيث همى

٣٩- حطنا نزارا وذدنا عن محارمها ... ولم ندع لمناوي عزها حرما

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٤٠- حتى أتى الله بالإسلام وافتتحت كل البلاد وأضحت للأنام سمـــا

٤١- وفضل آخرنا عن فضل أولنـــــا يُغني ولكنّ بحرا هاج فالتطمـــا

إن الزمن الجاهلي لقبائل ربيعة هو عصرها الذهبي الحقيقي، من ناحية السطوة والهيبة، ونسبة الفعل للقبيلة بذاتها، والشعر، والرجال. وإن الشاعر التيوني ليدرك هذا جيداً، وما نجده من انتكاسات لهذا الفخر بالزمن الجاهلي ورجاله من قبائل ربيعة في أثناء قصائده، لا يكاد يغفله حتى في مدائحه أو عتابه وتوجعه، يقدم البرهان على اعتزازه بهذا الزمن الجاهلي، غير أنه هنا لا يحظى بغير بيت واحد وشطر من تاليه، لتبرز هذه "الكناية" التي هي غاية في الطرافة والدقة والجدة: "حطنا نزارا .. ذدنا عن محارمها (وليس محارمنا) ولم ندع لمناوى عزها (وليس عزنا) حرما"!! فقد عزت نزار، وتصدرت المشهد، ولم يعد أمام ربيعة إلاّ أن تكون في المكان الثاني، وهنا لا يملك الشاعر إلا أن يتلطف في عرض هذا التبدل (القاسي قبلياً ـ المفروض دينياً) في صورة (واقعية) مقبولة، وفي البيت الأخير يمضي مع هذا المعنى نفسه بأن يقرر أن فضل آخرهم (في الزمن القريب أو الإسلامي) عن فضل أولهم (في الزمن الجاهلي) يُغني، لأن البذل في دولة الإسلام هو المعيار المقبول، ونعتقد ـ من الناحية الفنية ـ لو أن الشاعر عكس المعنى فرأى أن فضل أولهم يغني عن فضل آخرهم، لكان أقوى في معاني الفخر، ولكنه لا يناسب السياق، حيث يعقب على هذا، ويتوسع في تصوير ما أدت قبيلته خاصة في مقاومة القرامطة، وهذه المقاومة كانت باسم العقيدة، ودفاعاً عن الإسلام، وليس القبيلة:

٤٩- حتى حمينا على الإسلام وانتدبت منا فوارس تجلو الكرب والظلما

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

ومن المهم أن نقرأ البيتين التاليين للبيت السابق، إذ تضمنا إشارات مهمة، مكملة لما سبق:

٥٠- وطالبتنا بنو الأعمام عادتنـا فلم تجدَ بكماً فينا ولا صممـــا

٥١- وقلدوا الأمر منا ماجدا نجدا يشفي ويكفي إذا ما حادث دَهَما

وهذا يعني أن تصدي عبد الله بن علي العيوني للقرامطة، وانتزاع الإحساء والبحرين كاملة منهم تم باختيار قبائلي داخلي أولاً، قبل أن تقره الخلافة وتسانده السلطة السلجوقية ، من ثم تكون العبارة: طالبتنا بنو الأعمام عادتنا (أي من مواجهة العدو وقيادة الصدام) والعبارة: قلدوا الأمر منا ماجدا نجدا، مطابقة لما جرى، كما أن وصف المعركة - بعد ذلك - يعد من الصور النادرة في امتدادها وحيويتها. على أن عبد الله بن علي العيوني، الذي استخلص ملكه من براثن القرامطة وبعض قبائل الجنوب خاض حروباً أخرى ضد عوف (البيت رقم٨٠) والشرسكية (البيت رقم ٨٥) وابن عياش (البيت رقم ٩٠) وأبي البهلول (البيت رقم ٩٦) - ومن قبل عدد الشاعر أسماء الأبطال الذين ساندوا عبد الله بن علي في معاركه: أبو علي، وفضل، وأبو مسيب، ومسعود، وماجد، وابن فضل، ومالك، وأبناء الشيخ عبد الله، وصبّار وإخوته من بني علي، وأبناء غسان .. إلخ .. إن الشاعر بهذا التفصيل الذي يعتمد المقابلة بين فريقي النزال إنما رسم لوحة جدارية ممتدة لمعركة غير محددة المساحة، معركة متعددة الأطراف، قادها عبد الله بن علي، واستحق بها أن يكون أمير البلاد غير منازع، وأن تكون قبيلته صمام الأمن والوحدة بين أقاليم الدولة العيونية ما بين الإحساء والجزر وغيرهما. وهنا نصل إلى العامل الأسلوبي المؤثر في وحدة هذا القسم من المطولة الملحمية، وقد رأينا أن وصف معارك عبد الله بن علي ضد القرامطة، ومن لف لفهم، كما بدت في

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

اللوحة الممتدة المشار إليها سابقاً، والتي استوعبت الأبيات من رقم ٥١ (وقلدوا الأمر منا ماجدا نجدا) إلى البيت رقم ٩٧ :

٩٧- من ذا يقاس بعبد الله يوم وغى في باسه أو يباري جوده كرما

هذه الأبيات (وهي ٤٧ بيتاً) وحدة متماسكة، وموضوع واحد، إذ هي لوحة بطولة ملحمية، وحرب مستمرة دامية، ولّد عنها الشاعر من يمكن تسميتهم "خلفاء عبد الله بن علي"، وسيبدأ الشاعر في ذكر اسمائهم مقرونة بخواص صفاتهم أو جلائل أعمالهم، وستكون "لازمته" الثابتة، التي تفتح باب الكلام في خطوة مستأنفة، بعد انغلاقه على خبر جرى تمامه، عبارة : "منّا الذي".

٩٨- منا الذي جاد بالنفس

٩٩- منا الذي قام سلطان العراق له

١٠٠- منا الذي حاز من تاج إلى قطر .. إلخ

وقد مضت القصيدة متدفقة في هذا السياق، اثنين وخمسين بيتاً (٥٢ بيتاً) تكررت عبرها الصيغة ذاتها: "منا الذي" ... إحدى وثلاثين مرة (٣١ مرة) وهذا الإيقاع التكراري الثابت يعمق الشعور النغمي الملحمي، حيث يعيد اللحن لازمته المألوفة التي توثق ما بين المتلقي والمعنى الذي يتلقاه وكأنما تصبّ هذه المعاني في قالب لحني تم التصديق عليه وتقبله والتفاعل معه .. بعبارة أخرى: إنه مهما كان من ضعف درجة الحتمية والتلازم، التي قد تكون غير موجودة على الإطلاق، حيث لا نشعر بضرورة أن يكون "منا الذي أنهب اصطبلاته كرما" [البيت رقم ١٠٤] سابقاً على "منا الذي ضربت حمر القباب له [البيت رقم ١٢٠] فليس بين العملين ما يقتضي ، وليس التدرج التاريخي يحتم هذا الترتيب، وإذاً فإن الطابع الغنائي المتولد عن التكرار في عبارة "منا الذي" هو الذي أسس للوحدة الفنية في هذا الجزء من القصيدة، و

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

المعنى (الفخر) في تكافؤ وتواصل، وجعل من القصيدة عند ختامها راية نصر، وأنشودة فخر تبعث في النفس تقديرا لنضال الأجيال حول قضية يجدر بهم أن يحاموا عنها.

لا نستطيع أن نزعم أن وقفتنا عند قصيدة قصيرة، وأخرى هي الأطول تكفيان عن تفحص سائر القصائد للكشف عن أسرار البناء في موضوعات هذه القصائد على المستوى الكلي والجزئي في سياق القصيدة الواحدة، غير أن ما يذلناه مع "الملحمة" يمكن أن يقرب إلينا طريقة الشاعر في مستويات السبك، الذي تحقق في أعلى درجاته حين وضع ابن المقرب على وجهه قناع شخصية شيخ يستدر عاطفة ولده المغترب ليخفف من لوعة فقده لولده الآخر، وتحقق السبك في مستويات من المعنى واللغة والتأويل في الملحمة البطولية. وإذا كان المدى الآخر (وهو تفحص كل قصيد ة على حدة) أمرا غير ممكن، وغير مطلوب في هذه الدراسة، فإننا نختم بالإشارة إلى العامل المؤثر، أو العنصر السائد في كثير من قصائد الشاعر، وهذا - إلى جانب الحس التاريخي - يتمثل في اعتزازه بالقبيلة، وتمزقه الروحي بين الفخر بأمجاد ماضيها، وتمزق حاضرها، ومن ثم شعوره بالاغتراب بينها، وقد رأينا في الملحمة كيف تبدأ بالحث على الترحل، والبحث عن المجد والعز في مكان آخر، ولو أحصينا المقاطع الاغترابية في قصائد ابن المقرب لبدا لنا شاعرا اغترابيا أصيلا في هذا الاتجاه، ولبدت موضوعة الاغتراب قطعة خاصة به، يدفع بها في سياق، أو افتتاح موضوعات أخرى، وأنها كانت تكشف عن معاناته النفسية، وتحاصر رغبته المضادة التي تتفجر بالفخر والاعتداد بالنفس وبالقبيلة، وهذا عنصر درامي يقوم على توازي خطين لا يلتقيان . وهذه بعض "اغترابيات" ابن المقرب:

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

القصيدة رقم ١ :

٤٧- يا صاح قد أزف الرحيل فقر بن للسير كل شملة وجنـــاء

٤٨- ما عذر حر في المقام ببلـــدة آسادها ضرب مـن المعـزاء[٦٩]

القصيدة رقم ٦ :

٤٥- أطاعت مقالات الأعادي وغـرها تملقها فـي لفظها واختلابهـــا

٤٦- فأنحت على أرحامها بشفارهـــا وأوهـن عظم الأقربين اصطلابها

٤٧- ولو قبلت نصحي وأصغت لدعوتي .....[٧٠]

القصيدة رقم ١٠ :

١٨- لعمرك ما عز امرؤ ذل قومـــه ولا جاد من أعطى عطية راهـــب

١٩- خليلي عـن دار الهـوان فقوضا خيامي وزما لارتحال نجائبي[٧١]

ويمكن أن ننظر في :

القصيدة رقم ١٧ ـ الأبيات ٢٦-٣١

القصيدة رقم ٢٠ ـ الأبيات ٢٤- ٢٦

القصيدة رقم ٢٥ ـ الأبيات ٣٥-٣٩

القصيدة رقم ٤٢ ـ الأبيات ٣٥-٤٦

القصيدة رقم ٥٤ ـ الأبيات ١-١٠

القصيدة رقم ٥٥ ـ الأبيات ١١-٢٠

هذه القطع عبرت عن حالة نفسية تشعر بالغربة بين الأهل في الوطن. إن دوافع الاغتراب في الوطن عديدة، أحصتها أو ذكرت أهمها سعاد عبد الوهاب[٧٢]، والطريف أنها رصدت الاغتراب حلما رومانسيا بأرض جديدة، والاغتراب حالة عقلية ثقافية، والاغتراب بدافع اقتصادي، أو فلسفي، أو نفسي، فاستوفت الاحتمالات الممكنة التي لم تدخل فيها حالة شاعرنا ابن المقر

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

الذي كان اغترابه بدافع يمكن أن نسميه : المعارضة السياسية ، فهو أقرب إلى النفي الاختياري الذي فرضه على نفسه، حين عجز عن أن يدفع الإدارة السياسية ـ إن صح التعبير ـ في بلاده أن تنتهج الخط الذي بدأه مؤسس الدولة وحافظ به على شخصيتها ، لقد رأى الشاعر ضعفاً وتخبطاً وانقساماً، ورأى أيضاً إنكاراً لرأيه وتجاهلاً لدوره ومكانته، فكانت الهجرة الدائمة، منذ غادر سجنه ـ يرسل حلمه بالمستقبل، ويتشبث بصور الماضي المجيد، وينحو باللائمة التي تصل حد الزجر ـ على حكام بلده، ومن هنا نجد مدائحه لا تختلف كثيراً عن معاتباته التي لا تذهب بعيداً عن شكاواه .. كلها موصولة بنفسه الحائرة المتألمة بما ترى من بوار حاضر وخطر قادم، تملك الرأي لدفعه ولكنها لا تملك الأداة، فلا يكون لها إلاّ أن تقول، فلا تجد من يستمع، وهذه هي غربة الشعراء والمفكرين!! وإذا كنا قد أشرنا إلى اقتباسات قليلة من شعر الاغتراب، واكتفينا بالإشارة إلى القصائد التي تنطوي على شيء منه، فإننا لا نملك أمام هذا المثال المستوعب إلاّ أن نسجله، ومن الجدير بالذكر أن يكون مطلعاً لقصيدة مديح، فكأن الشاعر قبل أن يمدح الأمير يضع بين يديه أسباب قلقه وعزوفه عن المديح نفسه، ولكنه ـ فنياً ـ جعل من هذا الموضوع (الاغتراب) قناعاً لموضوع آخر تألفه قصائد المديح ، وهو (الرحلة):

١- بيني فما أنت من جدّي ولا لعبي ... مالي بشيء سوى العلياء من أرب
٢- لا تكثري من مقالات تزيد ضنى ... ما الخطّ أمي ولا وادي الحساء أبي
٣- في كل أرض إذا يممتها وطن ... ما بين حر وبين الدار من نسب
٤- يا ساكني الخط والأجزاع من هجر ... هل انتظاركم شيئاً سوى التعب
٥- بحت مما أناديكم وأندبكم ... لخير منقلب عن شر منقلب
٦- فسكتوني بقول لا تفون به ... قد صرت أرضي بوعد منكم كذب
٧- يلومني في فراقيكم أخو سفه ... أحق من ناضح بالغرب والقتب
٨- الله أكرم أن أبقى كذا غرضا ... ما بينكم لصروف الدهر والنوب

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٩- لي عن ديار الأذى والهون متسع ... ماكل دار مناخ الويل والحرب
١٠- لا تنسبوني إلى منشاى بينكم ... الترب ترب وفيه منبت الذهب
١١- لا تحسبوا بغضي الأوطان من ملل ... لابد للود والبغضاء من سبب
١٢- قل وذل وخذلان وضيم عدى ... مقام مثلي على هذا من العجب
١٣- إذا الديار تغشاك الهوان بها ... فخلها لضعيف التزم واغترب

هذه قصيدة كاملة البنيان في موضوعها الاغترابي، تتقدم إحدى مدائح الشاعر، تلك المدائح التي نال أولو قرابة الشاعر منها النصيب الأوفى، ومنها هذه القصيدة، ولعل هذه الدرجة من القرابة، وهذه الدرجة من تداخل الشاعر فيما نطلق عليه الآن "الشأن العام" أو مشكلات الحكم، كانت سببا في أن الشاعر لم يلتزم بنمطية المدح كما هي في قصائد الشعراء المتكسبين، من ثم كانت بنية الموضوعات الأدبية شديدة التنوع، كما كانت هذه البنى المبتكرة تستند إلى مهارة خاصة في سبكها كي تخرج من تناقض قد يوقعها السياق فيه[٧٣]. وهذه المقدمة الاغترابية دليل على هذا، فإنها أشد قتامة وازورارا عن الحياة من مقدمة المتنبي الشهيرة التي لاقى بها ممدوحه كافورا لأول مرة: "كفى بك داء أن ترى الموت شافيا"، وقد أفاض النقاد قديما وحديثا في مغزى هذا الافتتاح الذي لا يليق بمدحة تقال بحضور سلطان، وهل كان الشاعر يعبر عن نفسه تعبيرا لا شعوريا، أم كان يورى عن شعور ساخر هازئ بالممدوح يطوف حوله ولا يريد الكشف عنه؟ ولكن الأمر في مدحة ابن المقرب أن مدحته هذه كما تدل مقدمة القصيدة في الديوان - أنها موجهة إلى الأمير مقدم بن ماجد ، أي إلى أمير عربي يعرف أسرار الكلام، ولكنه من قرابة الشاعر، ولهذا سيتقبل شكواه الحادة على أنها تنبعث من ألم عميق لابد أن يتسامح معه ويحاول مداواته وليس المعاقبة عليه. ومن هذا التخطي في موضوع المدح ما "اجترحه" الشاعر في مدائحه لأمراء

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

المناطق التابعة لدولة الخلافة، فقد كان يمضي في مدح هذا الأمير أو ذاك، ثم يتراءى له أن "يعرج" على ذكر أمير المؤمنين بشيء من المدح!! وإننا نفكر في هذا الآن، وبخاصة أن للشاعر مدائح خالصة موجهة لأكثر من خليفة من خلفاء البيت العباسي، فكيف تنعقد المدحة لأمير أصلا، ثم يأتي ذكر أمير المؤمنين فيها تبعا وعرضا؟! لقد حاول الشاعر أن يسوغ هذا بأن يقول إن مما يمدح به هذا الحاكم أو ذاك أنه أحد رجال الخليفة وأعوانه: لقد صنع هذا ثلاث مرات :

الأولى: في مدحه لبدر الدين ملك الموصل: القصيدة رقم ٦٦، وهي من ٦٧ بيتا نال منها الخليفة أربعة أبيات ، وهذا موقعها في سياق المدحة :

٥٢- وحسبه مفخرا أن الإمام بـــه ... بر وأن لديه شأنه جلـــل

٥٣- إمامنا الناصر الهادي فما اختلفت ... فيه العباد وما جاءت به الرسل

٥٤- خليفة قسما لولا محبتـــه ... لما تقبل من ذي طاعة عمل

٥٥- هو الذي افترض الرحمن طاعته ... ومن سواه فلا فرض ولا نفل[٧٤]

الثانية: في مدح ملك الموصل أيضا ـ القصيدة رقم ٧٨ وهي من ٦٩ بيتا، نال الخليفة منها بيتين فقط، وهذا موقعهما في السياق .

٤٦- دعـاه لنصر الدين خير خليفة ... وما زال يدعى للأمور العظائم

٤٧- فلبـى مطيعا للإمام وحسبه ... بذا مفخرا في عربها والأعاجم[٧٥]

الثالثة : في مدح أمير البصرة باتكين ـ القصيدة رقم ٩٦ وهي من ٤٧ بيتا لم ينل منها الخليفة غير بيت واحد، عن الخلافة دون نص على الخليفة :

٤٠- لقـد جردت منه الخلافة صارما ... لـو أن الرواسي أرؤس لفراهـا

وكما نرى فإن امتداح أمير بأنه من سيوف الخليفة قد يبدو ضروريا في سياق المدح ، ولكن من المهم في هذه الحالة، حيث يكون من حق الأفضل

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

والأقوى، أن يكون مقدماً، فيترتب على هذا أن يذكر فضل هذا الأمير بأنه سيف من سيوف الخليفة، في مقدمة ما يمدح من صفات المجد، وليس بعد أن تستنفد الفضائل الذاتية لهذا الممدوح، فلعل الشاعر على بن المقرب العيوني لم يطل التفكير في مغزى هذا انشغالاً بصفات الممدوح في ذاتها، ومن الواضح أنها كانت تحظى منه باهتمام كبير، كما يدل سياق هذه القصائد المادحة .

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

المصادر والمراجع والهوامش:

١- حقق ديوان ابن المقرب، وشرحه: عبد الفتاح محمد الحلو عام ١٩٦٢م- وهي النسخة التي نعتمد عليها - الطبعة الثانية : الناشر مكتبة التعاون الثقافي- الأحساء ١٩٨٨م .

٢- عبد الإله سليم: بنيات المشابهة في اللغة العربية - دار توبقال للنشر - الدار البيضاء ط أولى ٢٠٠١ ص ٥ .

٣- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية: دار شرقيات للنشر والتوزيع. ط أولى .. القاهرة ٢٠٠٠م ص٥٩ .

٤- قدامة بن جعفر: نقد الشعر - تحقيق كمال مصطفى - ط ثالثة - مكتبة الخانجي بالقاهرة - ١٩٧٨ - ص ٥٨ .

٥- السابق نفسه .

٦- ونص عبارته : "وقال الرماني على بن عيسى: أكثر ما تجري عليه أغراض الشعر خمسة: النسيب والمدح والهجاء والفخر والوصف، ويدخل التشبيه والاستعارة في باب الوصف". ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده - تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد - دار الجيل بيروت ط رابعة ١٩٧٢ - ط١ ص ١٢٠ .

٧- هذا في قوله : "وقال عبد الكريم: الشعر أربعة أصناف: فشعر هو خير كله، وذلك ما كان في باب الزهد والمواعظ الحسنة ... وشعر هو ظرف كله، وذلك القول في الأوصاف والنعوت ... وشعر هو شر كله ، وذلك الهجاء ... وشعر يتكسب به، وذلك أن يحمل إلى كل سوق ما ينفق فيها ...".

المرجع السابق ص ١١٨ .

٨- عبد الجليل هنوش: ابن طباطبا العلوي والتصور التداولي للشعر - حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية - جامعة الكويت - الرسالة ١٦٨ ص ٤٠، والمقولة استخلاص مما رآه في نقد ابن طباطبا العلوي. وقد استخدم ابن طباطبا في

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

مقابل موضوع النص - فيما يراه الباحث - تعبير أن العرب "أودعت أشعارها" و "ضمنت أشعارها" ، ومن هنا كان الخلط بين مضمون الشعر وموضوعه .

٩- رشيد يحياوي: الشعرية العربية: الأنواع والأغراض - الناشر: أفريقيا الشرق ط أولى - الدار البيضاء ١٩٩١ - ص١٥ .

١٠- المرجع السابق : ص٥٦ - ٥٩ .

١١- المرجع السابق : ص ٩٣ .

١٢- معجم مصطلحات الأدب - مادة : الموضوع : Theme ص ٥٦ .

١٣- عبد الله أحمد المهنا : بنية المضمون في شعر العدواني: مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين - دورة العدواني ١٩٩٨ "أبحاث الندوة ووقائعها" - المجلد ٦ ص٢٢ ، ٢٣ .

١٤- يوري تينيانوف: نظرية البناء: ضمن : نظرية المنهج الشكلي - مجموعة بحوث - ترجمة إبراهيم الخطيب - الناشر: الشركة المغربية للناشرين المتحدين - ط أولى - ١٩٨٢ - ص : ٧٧ ، ٧٨.

١٥- توماشفسكي: نظرية الأغراض - ضمن المرجع السابق - ص١٧٥ - ١٧٧.

١٦- المثال الحاضر في الشعر القديم ما عرض له حسام زاده الرومي في كتابه "رسالة في قلب كافوريات المتنبي من المديح إلى الهجاء" ، التي يشرح محمد يوسف نجم أساسها بقوله: بعض أبيات المتنبي - في مدائحه لكافور تصبح - بشيء قليل من التوجيه - هجائية في طابعها" انظر الرسالة : الناشر: دار صادر، بيروت - ط ثانية ١٩٩٣ - ص٨ . ويستشهد على هذا بمثل قول المتنبي: ولله سر في علاك، وقوله: وما طربي لما رأيتك بدعة .. إلخ .

١٧- قدامة بن جعفر أهم من حاول وضع معيار للموضوعات ، وابن طباطبا العلوي أهم من قدم مقترحا يعين الشاعر على الإمساك بزمام قصيدته واستكمالها على مراحل.

١٨- ديوان ابن المقرب: ص ٢٢٤ .

١٩- ديوان ابن المقرب: ص ٥٠٥ .

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٢٠- ديوان ابن المقرب : ص ٢٥٩ ـ انظر الهامش.

٢١- من بين ٩٨ قصيدة في ديوان ابن المقرب ٩ مقطوعات من عشرة أبيات فأقل. بيانها كالآتي: قطعة واحدة من ١٠ أبيات ـ قطعة واحدة من تسعة أبيات، ٣ قطع من ثمانية أبيات، قطعتان من ثلاثة أبيات، قطعتان من بيتين فقط.

وفي مقابل هذا نجد قصائد مسرفة الطول، ففي الديوان ٧ قصائد تبلغ الثمانين بيتا أو تزيد وبيانها كالآتي: قصيدتان من ثمانين بيتا ـ قصيدة واحدة من ٨٢ بيتا، قصيدة واحدة من ٨٣ بيتا، قصيدة واحدة من ٩٢ بيتا، قصيدة واحدة من ١٠٥ بيتا (وهناك خطأ في الترقيم بالديوان احتسبت على أساسه من ١٠٤ بيتا) وقصيدة واحدة من ١٥٠ بيتا، وهو الحد الأقصى لامتداد القصيدة.

٢٢- مقدمة الديوان : ص٥ ويتكرر هذا المعنى بصيغة أخرى: "فإنه لم يتخذ الشعر مكسبا" و" لا جعله بضاعة ولا سببا"، "بل كان من فصاحة زائدة" ص١٠ من مقدمة الديوان.

٢٣- ونص عبارته: إنه ليس بين المرتبة والمدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه لهالك، مثل: كان وتولى وقضى نحبه، وما أشبه ذلك، وهذا ليس يزيد في المعنى ولا ينقص منه، لأن تأبين الميت إنما هو بمثابة ما كان يمدح به في حياته ـ انظر: نقد الشعر ـ ص١٠٠ .

٢٤- المرجع السابق : ص٩٢ .

٢٥- ديوان ابن المقرب : ص٦٠١ .

٢٦- ونص عبارته: "إن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار .. ليجتل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين عنها".

انظر: الشعر والشعراء تحقيق أحمد محمد شاكر ـ دار المعارف بمصر ١٩٦٦: حـ١ ـ ص٧٤ .

٢٧- القصيدة ص ٦١٠ ، وهي نونية ، من ٦٢ بيتا.

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٢٨- ونضيف إلى التشكيل المبرر عند ابن قتيبة الذي يتكون من مقدمة طللية ، يتبعها الغزل، تتبعه الرحلة إلى الممدوح، ليكون المدح الصريح ختاما - نضيف وجود أستثناء لهذا - عند كبار الشعراء، مثل أبي نواس الذي استهل بعض مدائحه بالخمريات وما إليها، وأبى الطيب المتنبي الذي حرص على حضوره الذاتي في مطالعه وحادث الممدوح متحبباً من موقع الصديق، وسنرى أن ابن المقرب لا يذهب بعيداً عن نهج المتنبي، وإن كان لا يعد تكراراً أو تقليداً مباشراً له.

٢٩- انظر في هذه القضية: هربرت ريد: معنى الفن - ترجمة سامي خشبة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٨ ص١٧ ، والنموذج الذي اعتمد عليه الناقد الشاعر البريطاني مستمد من الفنون التشكيلية (النحت بصفة خاصة) إذ يرى - بتحليل النحت الإغريقي (الكلاسيكي) - أن النحات الإغريقي كان يشوّه صورة الواقع ليحقق المثال المتوازن في نسبه - راجع الصفحة المشار إليها ومابها من أمثلة .

٣٠- ديوان ابن المقرب - ص ٢٠٧ .

٣١- ديوان ابن المقرب - ص٣١٩ .

٣٢- ديوان ابن المقرب - ص ٣٨٤ .

٣٣- ديوان ابن المقرب - ص ٣٩١ .

٣٤- ديوان ابن المقرب - ص ٤٢٧ .

٣٥- ديوان ابن المقرب - ص ٤٧٣ .

٣٦- ديوان ابن المقرب - ص ٥٢٠ .

٣٧- انظر كتاب حسين عطوان : مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي - دار المعارف بمصر ١٩٧٠ وفي عرضه لنشأة المقدمة يذكر بابن حذام - ص٧٣ أو ابن حمام - ص ٧٤ .. إلخ - وقد يكون بكاء الأطلال ، بدأ من شعور ضدي - ص٧٩ يرفض بكاء الأطلال تأكيدا لجديته، وهو المهلهل بن ربيعة في قوله:

أزجر النفس أن تبكي الطلولا إن في الصدر من كليب غليلا

الذي ينسب إليه أيضا أنه أول من بدأ قصيدته بالغزل - ص٩٢ و ص٩٥ .

٣٨- المرجع السابق - ص ١٠٩ .

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

٣٩- أحمد الربيعي: الرمزية في مقدمة القصيدة - مطبعة النعمان - النجف الأشرف ١٩٧٣ - ص٩٠ .

٤٠- ديوان ابن المقرب - ص ٣٠٥ .

٤١- ديوان ابن المقرب - ص ٣٥١ .

٤٢- انظر : الشعر والشعراء حـ١ ص٧٦ - ونص عبارة ابن قتيبة : "وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج عن مذهب المتقدمين في هذه الأقسام .. أويرحل على حمار أو بغل ويصفهما؛ لأن المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير".

٤٣- ديوان ابن المقرب - ص ٩٨ .

٤٤- ديوان ابن المقرب - ص ١٢٦ ، ١٢٧ .

٤٥- ديوان ابن المقرب - ص ٢٧٦ ، ٢٧٧ .

٤٦- جاء وصف العذوبة بالفرات ثلاث مرات في سورة الفرقان ، وسورة فاطر، وسورة المرسلات. ونص آية فاطر "وما يستوي البحران هذا عذب فرات سائغ شرابه) - الآية ١٢ .

٤٧- ليس ما قدمناه عن البحر حصرا لما ورد في هذا المعنى، وإنما هو إشارة إلى السلوك الفني تجاه هذه الموضوعة الجزئية، ونشير إلى أمثلة أخرى تدخل في واحد من هذه المستويات لمن يهمه أمر الاستقصاء:

- القصيدة رقم ٤٦ - ص ٢٩٢ ، وفي البيت رقم ٨٣ يذكر رحلته البحرية وقسوتها، على رغم من أن الرحلة في مقدمة القصيدة صحراوية ممتدة مفصلة!!

- القصيدة رقم ٦٠ - ص ٣٩٥ - البيت رقم ٣ ، ٧ وهنا تتداخل تفاصيل الرحلة الصحراوية بالرحلة البحرية.

- القصيدة رقم ٦٦ - ص ٤٣٩ - البيت رقم ٥٩ .

- القصيدة رقم ٦٧ - ص ٤٤٨ - البيت رقم ٦٢ .

- القصيدة رقم ٨١ - ص ٥٥٤ ومطلعها : "انخ" فإنه حين يعيد حديث الرحلة في طوايا المدح يذكر الرحلة الصحراوية في البيت ٦٠ ، والبحرية في البيت ٦١ .

- القصيدة رقم ٨٤ - ص ٥٧١ - يجمع الرحلتين في شطر بيت :

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

١١- أرى المعالي تقتضي عزمتي . تعسف البيد وخوض الطوام

غير أنه يصف السفينة في الأبيات ١٢ ـ ١٨ ليذهب إلى المدح المباشر، وهذا باب آخر.

٤٨- ديوان ابن المقرب ـ ص٢٢ .

٤٩- ديوان ابن المقرب ـ ص ٥١ .

٥٠- ديوان ابن المقرب ـ ص ٦٤ .

٥١- ديوان ابن المقرب ـ ص٨٤ .

٥٢- ديوان ابن المقرب ـ ص ١٢٩ .

٥٣- ديوان ابن المقرب ـ ص١٤٨ .

٥٤- انظر ص٢٤٦ ، ٣٤٠ ، ٤٣٩ من الديوان على سبيل المثال.

٥٥- ديوان ابن المقرب ـ ص ١٩٠ .

٥٦- ديوان ابن المقرب ـ ص ١٩٦ .

٥٧- ديوان ابن المقرب ـ ص ٢٠٦ .

٥٨- ديوان ابن المقرب ـ ص ٢٣٣ .

٥٩- ديوان ابن المقرب ـ ص٤١٢ .

٦٠- وهي لا تمثل إحاطة بهذه التقنية، ويمكن أن نراجع الصفحات : ٢٨٩، ٣٠٤، ٣٩١، ٤٢٦ ، ٤٤٧ لنستكمل الإحاطة بهذا الجانب في الديوان .

٦١- من المهم هنا أن نتعرف على حدود "صدق التجربة" كما طرحه واحد من رواد النقد الحديث هو : محمد غنيمي هلال، إذ يبين أن مرتكزها الشعور المنبعث عن اقتناع ذاتي وإخلاص فني، (فليست مجرد مهارة في الصياغة) من ثم يستبعد عن صدق التجربة ما يطلق عليه "شعر المناسبات" ـ ومنه موضوع المديح برمته بالطبع " لأنه لا يعتمد على صدق المشاعر، ولأنه يجعل من الشعر مهنة أو دعاية، عمادها خلق مشاعر لمجاراة شعور الآخرين، وليس من شأن هذا الشعر أن ينهض بالفن أو يكشف عن أغوار القلب الإنساني"، وأهم هذه الشروط ينتفي حين يكون "المدح "موقفا" ليس القصد منه الدعاية أو مجاراة

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

مشاعر الآخرين، بل العكس، إنه مدح/ موقف سياسي صدامي في جوهره.
انظر: النقد الأدبي الحديث - دار النهضة العربية - ط رابعة - القاهرة ١٩٦٩ - ص ٣٨٤، ٣٨٥.

٦٢- أوضحنا هذا في الفقرة الأولى من هذا البحث، حين ناقشنا موضوع البنية، وبنية الموضوع.

٦٣- يعرف محمد غنيمي هلال الوحدة العضوية في القصيدة بأنها وحدة الموضوع، ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع، وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور.
النقد الأدبي الحديث - ص ٣٩٥.

٦٤- هذا التعبير من بيتين مشهورين من رثاء متمم بن نويرة لأخيه مالك، ومراثيه فيه من شعر الطبقة الأولى:

قالوا: أتبكي كل قبر رأيته ... لقبر ثوى بين اللوى فالدكادك
فقلت لهم إن الأسى يبعث الأسى ... دعوني، فهذا كله قبر مالك

٦٥- ديوان ابن المقرب - ص ٢٩٠.

٦٦- ديوان ابن المقرب - ص ٥٢٦.

٦٧- انظر أبياتاً في ثنايا قصائد يحض فيها على مبارحة دار الهوان ص٦٦، ٧٥، ٧٦، ١٣٢، ١٥١، ١٥٣، ٢١٦، ٢٥٢، ٢٧٤، ٦٢٥ - ومع تكرار المعنى ألوان من الصور تحتاج رعاية خاصة يضيق عنها السياق.

٦٨- ذكر الأحداث الماضية والشخصيات سمة أسلوبية واضحة في شعر ابن المقرب، نشير إلى بعض من الأسماء: النعمان (ص٣٧) زواج بنت المهلهل (ص٣٩) قيس بن عاصم (ص٥٦، ٢٤٢) سطيح وسليك (ص٦٩) عمرو بن عامر وسد مأرب (ص١٣٨).
سيف بن ذي يزن (ص١٥٣) المختار (ص١٥٥) الغريض ومعبد (ص١٦١، ١٧٥) قعقاع بن شور وكعب بن مامه (ص١٨٥) سحبان وائل (ص١٩٤) هانئ

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner

بن مسعود، وكليب وجساس (ص٢٢٢) الحجاج (ص٢٤٢) غيلان (ذو الرمة ـ ص٢٨٤) المرثديون والبرامك (ص٣١٢) عمرو بن مرثد (ص٣١٣) قيس بن زهير العبسي (ص٣٢٠) .. إلخ . ومن الحضارات الأخرى يذكر أهرام مصر (ص٧١) ـ ماء النيل (ص١٢٧) الأسباط (ص١٤٣) كلب أهل الكهف (ص١٤٩) ذو القرنين (ص١٦٦) تلاميذ المسيح (ص١٩٧) الإسكندر (ص٢٢٣) يعقوب ويوسف (ص٢٨٣) .. إلخ ..

وهذه الخاصة الأسلوبية يمكن أن ترسم أفقاً معرفياً مهما بالنسبة لتوجيه المعاني في القصيدة، وقدرة الشاعر على تأويل القراءة وتوظيف المعرفة.

٦٩- ديوان ابن المقرب ـ ص١٨ .

٧٠- ديوان ابن المقرب ـ ص ٤٥ .

٧١- ديوان ابن المقرب ـ ص٦٦ .

٧٢- سعاد عبد الوهاب : الاغتراب في الشعر الكويتي ـ ص٢٤ وما بعدها.

٧٣- كما في القصيدة التي اقتبسنا منها المقدمة الاغترابية السابقة.

٧٤- ديوان ابن المقرب ـ ص ٤٤٥ ، ٤٤٦ .

٧٥- ديوان ابن المقرب ـ ص ٥١٧ .

الممسوحة ضوئيا بـ CamScanner