ظواهر جديدة في العصر المملوكي

الدكتورة هناء سبيناتي*

الملخص

من خلال نظرة شمولية إلى الشعر المملوكي في مساراته ومآلاته، يبدو لنا جليّاً الانزياح في الرؤيا الشعريّة، إذ تحوّل النصّ إلى إنتاجٍ أدبيّ تطبعه الصنعة، ويغلب عليه البديع، وتستهويه الفنون الأخرى التي تخاطب المتلقّي بما هو مألوف ومحبّب إلى نفسه.

غير أنّ هذا التطور في الخطاب الشعريّ لا يعدو أن يكون ردّة فعل مباشرة، أراد الشعراء أن يعبّروا بها عن روح العصر، فوجدوا في طلب السهولة والإكثار من الزينة خير عوض عن الإبداع في الصورة والتوليد في المعاني، وكان الحضور الشعري في كل مجال من مجالات الفضاء الثقافي تعبيراً عن توغله في مسارب الفكر والحياة.

* قسم اللغة العربية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية– جامعة دمشق

ظواهر جديدة في العصر المملوكي

يتميَّز كلُّ عصر أدبي بمسارب خاصة، وطرائق قِدَدٍ في البناء الشعري، فشاعر جاهلي ما لا يعبّر بالطريقة ذاتها التي يعبر بها آخر مخضرم، لأنه برزت في حياة الأخير حوادث جديدة وأفكار تتصل بالوجود وبآفاق النفس الواسعة لم تكن معروفة من قبل، كما أنه من البدهي أن يتطور الشعر إذا كانت الحياة قد تطورت تطوراً عظيماً، وإذا كان العمل الفني يختلف بين شاعر وآخر حتى في العصر الواحد، فكيف به وهو ينتقل من عصر إلى عصر؛ فالعقل السليم لا يسوّغ أن تشترك العصور جميعها – بما رافق الحياة فيها من مظاهر محدثَة، وما أوجدته بيئتها من ألوان وتصاوير – في خصائص فنية واحدة، وإلا فلمَ نقسم الزمن ونجعله في عصور إن كان كل عصر كسابقه لا يمتاز منه بشيء؟!

صحيح أننا نجد عناصر مشتركة في المعاني، وصحيح أيضاً أن الشعراء لا بدّ أن يشتركوا في كثير من مظاهر العمل الشعري، فيستخدموا البحور نفسها، ويخضعوا للقواعد نفسها في القافية، وربما وقعوا على التشبيه الواحد أو الصورة الواحدة، ولكن على الرغم من هذا كله يبقى العمل الشعري مختلفاً بين عصر وآخر بَلْهَ بين شاعر وآخر، هذا الاختلاف نجده في شعر العصر المملوكي الذي كان يوازي بإيقاعه إيقاع حركة المجتمع ويعبّر عنها بقوة وعمق، فهو مع محافظته على العناصر التقليدية للشعر إلا أنه تطوّر وتجدّد، كما يتطوّر ويتجدّد كلّ شعر يتحوّل من عصر إلى آخر، ويتجلّى هذا التطوّر في عدد من الظواهر الفنية، من أبرزها: الانزياح في الرؤيا الشعرية، والركون إلى السهولة والزينة، وتقبّل أنماط التعبير الجديدة، وحضور الشعر في كل مجال من مجالات الفضاء الثقافي، وسيتناول البحث الحديث عن هذه الظواهر خاصّة، لأهميتها وقدرتها على تمثُّل روح العصر آنذاك، والتعبير عن ثقافته بتنوعها وتواشجها.

1– الانزياح في الرؤيا الشعرية:

كان مفهوم الشعر في العصر العباسي عامةً ينبثق من أنه لا ينبغي أن ينزل عن المواقف الجلّى، وألا يقال إلا في ما ضخم من الأغراض التي تملأ أعين الخاصة والعامة، إلا ما كان من بعض الشعراء كأبي الشّمَقْمَق وأبي دلامة وابن الحجاج وغيرهم[1]، بينما ظلَّ غالب الشعراء يخلصون قرائحهم لما جلّ من المواقف كمدح عظيم يتهيبونه، أو رثاء كبيرٍ طوته يد المنون.

أما في العصور التي تلته فقد أصبح يقال في كل مناسبة، ولم يتهيَّبِ الشعراء من أن يقولوا الشعر في أبسط الأغراض؛ ففي العصر المملوكي طرق الشعراء بعض الموضوعات المستمدة من الحياة اليومية، فنمت الإخوانيات نماء ملحوظاً حتى لا يكاد يخلو منه نظم شاعرٍ أو نثر أديب، ذلك أن الحياة نفسها أمدّت الشعراء بأغراض يسيرة، أصبح معها الشعرُ اللغةَ التي يتحدث بها الأديب إلى صديقه، والشكل الذي تنظم فيه مختلف الأغراض اليومية، ولسان المثقف الذي يحسن إقامة الوزن، فمفهوم الشعر تغيّر بحيث يتناول كلّ موضوع، وكلّ جزئية في الحياة، نجد ذلك مثلاً عند الشاعر نصير الدين الحمّاميّ الذي توجّه لزيارة صديقه سراج الدين الورّاق في منزله في حيّ الروضة بالقاهرة، فلمّا لم يجده كتب له:[2]

كـمْ قـد تـردّدْتُ للبـابِ الكـريمِ لكـي ... أَبـلَّ شـوقي وأُحيـي مَيْـتَ أشـعاري

وأنثنـــي خائبـــاً فيمـــا أُؤمّلُـــه ... وأنـتَ فـي روضـة، والقلـبُ فـي نـارِ

فأجابه الورّاق بقوله:

الآن نزّهتَنـــي فـــي روضـــةٍ عبَقَـتْ ... أنفاسُـــها بـــينَ أزهـــارٍ وأثمـــارِ

أســـكرْتَني بشـــذاها فانثنيـــت بهـــا ... وكـــلُّ بيـــتٍ أراه بيـــتَ خمّـــارِ

(1) ينظر: شعراء عباسيون منسيون، إبراهيم النجار، ج3، الصفحات على الترتيب: 33، 317، 424.
(2) خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجّة الحموي 502/2

فـلا تُغـالطْ فَمَـنْ فينـا السـراجُ ومَـنْ أَوْلَـى بـأن قـالَ: إنّ القلـبَ فـي نـارِ

إن نصير الدين الحمّاميّ وصديقه سراج الدين الورّاق لم يجدا حرجاً في جنوح شعرهما إلى شيء من الهزل والبعد عن الجدّ والرصانة، واقتراب لغة الشعر من لغة الحياة اليومية المعبّرة عن الهموم والمشاغل البسيطة.

ومما يجدر ذكره أنّ دخول أغراض جديدة إلى الشعر هزلية كانت أم جدّية ليس أمراً مستنكراً ولا غريباً؛ لأنّ من حقّ الشعراء أن ينظموا في أي غرض شاؤوا، ولكن على الطريقة التي يرتضيها الفن وأصوله؛ ولهذا ليس من الحقيقة في شيء أن تكون هناك أغراض تقليدية للشعر يردّدها الشاعر على مدى العصور فلا يتجاوزها، والفنّ نفسه متى كان خالصاً يأبى ذلك، فهو يتمرد على المقاييس والضوابط كلها لكي يثبت وجوده على رغم الذين يحدّون من تطوره ولا يريدون له إلا أغراضاً تقليدية تتكرر على ألسنة الشعراء ولا تبرحها.

ولا شكَّ أنَّ محاولة الإبداع في شيء ما لا تأتي مصادفة، وإنما يسبقها غالباً تفنّن في الحياة بجميع مظاهرها، فيحاول الشاعر أن يلائم بين شاعريته ومعطيات الحياة الجديدة، وهذا ما حدث تماماً في العصر المملوكي، فقد بسط التحضّر جناحيه على آفاق العالم الإسلامي، متغلغلاً في ميادين الحياة كلها، يغترف منه الشعراء الذين يشاركون في الحياة العامة، نجد هذا في قول محمود رزق سليم: "وهذا الأدب شديد الارتباط بحياة المجتمع، وطريقة تذوق أفراده وجماعاته لملابسات حياتهم في شتى نواحيها، فقد كان الشعراء متأثرين بمظاهر عصرهم وحضارته، وكانت حضارة ملونة مزدانة تجنح نحو حب الظهور والمبالغة والزخرفة، بدا هذا في مواكب السلاطين، وخروج المحفل، وإقامة معالم الأفراح، كما بدا في الصناعات والفنون والعمران..."[1]

وإزاء هذه الحياة الأنيقة والغارقة في الترف والنعيم لم يجد الشاعر بُدّاً من ملاءمة

(1) ينظر: عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمي والأدبي 148/8

الحياة، ولم تعد ألوان الشعر القديمة تروقه، فراودته رغبة في الإبداع والتجديد، وما إن حاول تحقيق رغبته هذه حتى اصطدم بالصناعة التي طغت على الشعر، لأنها سرعان ما انتقلت من الحياة الاجتماعية إلى الحياة الفنية، فنشأت الصنعة والتعقيد في الشعر، وتمسك الشعراء بأذيال تلك الصناعة وراحوا يدورون حولها، مبرزين مقدرتهم الفنية وسعة اطلاعهم، وكان من نتيجة هذا أن الشاعر لم تعد ألوان البديع كالطباق والمقابلة وحسن التعليل ترضيه، وإنما أضحى عمله يقوم على شيء جديد يدلّ على مهارة وحذق في اقتباس المعاني، وإعادة عرضها في قوالب معينة، وتفنّنٍ في عرض الألوان البديعية.

ويقدّم لنا الأديب صلاح الدين الصفدي (ت 764هـ) أنموذجاً عن هذه العملية الشعرية فيقول: "ولما قرأت كتاب (حسن التوسل إلى صناعة الترسل) على مصنفه الشيخ الإمام العلامة شهاب الدين أبي الثناء محمود – رحمه الله تعالى – وكان مما أورده في أنواع الجناس قول المطوّعيّ، وهو:

أخو كرمٍ يُفضي الورى من بِساطِهِ إلى روضِ جودٍ بالسماحِ مَجُودِ

وكم لجباهِ الراغبين إليه مِنْ مجالِ سجودٍ في مجالسِ جُودِ

قال لي عندما مررت بهما: ما جاء لأحد مثل هذا الجناس! فبقي هذا الكلام في ذهني، فلما كان بعد مدة اتفق لي نظم سبعة وعشرين مقطوعاً في هذا النوع، وقد أودعت ذلك في كتاب لي سميته (جنان الجناس)، فمن ذلك قولي:

وساقٍ غدا يسعى بكأسٍ وطَرْفُهُ يُجَرِّدُ أسيافاً لغيرِ كفاحِ

إذا جرحَ العُشَّاقَ قالوا: أقمتَ في مدارجِ راحٍ أمْ مدارِ جراح"[1]

إنّ عمله هنا لا يزيد على تقديم مقطوعات تحتضن هذا النوع من الجناس وتتحلّى به، تحدوه الغاية التعليمية من تحقيق البديع وتوفير الشواهد لذلك، مع رياضة فكره

(1) الغيث المسجم في شرح لامية العجم 462/2

وتمرين قريحته، ومن ثمّ يذكر أنه لما أنشد أمام الأديب شهاب الدين محمود قول الشاعر:[1]

رمَتْنا يدُ الأيام عن قوس خطبِها بسبعٍ وهل ناجٍ من السَّبعِ سالمُ
غلاءٌ وغاراتٌ وغزوٌ وغربةٌ وغمٌّ وغدرٌ ثم غُبن ملازمُ

وأعجبه ذلك، وأمر بتعليقها، قال: "إلا أن من خاصية هذا النوع أنه لا بدَّ وأن يكون بعض هذه السبعة موصوفاً ليقوم الوزن بذلك، فاستقريتُ ما أحفظُه فكان كذلك؛ قلت: والعلة في ذلك أنها سبعة ألفاظ ويريد الناظم أن يأتي بها في بيت واحد، فيضطره الوزن إلى زيادة لفظةٍ ليكون كل نصفٍ فيه أربعة؛ وبقي هذا الكلام في ذهني ولم أكن إذ ذاك مشتغلاً بغير التحصيل والقراءة والمطالعة، إلى أن اشتغلت ببعض العمل، فأردت امتحان الخاطر المُخاطِر بنظم شيء من هذه المادة بحيث يكون سبعة ألفاظ بغير زيادةِ وصفٍ، فاتفق ذلك فقلت:

إذا تيسَّرَ لي في مصرَ واجتمعت سبعٌ فإنيَ في اللذاتِ سلطانُ
خَودٌ وخمرٌ وخاتونٌ وخادمُها وخلسةٌ وخلاعات وخِلاّنُ"[2]

يبدو الصفدي مشغولاً بجمع الألفاظ السبعة، يوليها مجهوداً كبيراً واهتماماً بالغاً، ليوفر لبيتيه من وجوه البديع ما يثير الإعجاب بقدرته، والإقرار بسعة معرفته وذكائه.

ومعلوم أنه رسخ في أذهان الشعراء أن المعاني أتى عليها القدماء، ولم يعد أمامهم سوى أن يعيدوا صوغها من جديد، أو تجديدها بما يضيفون إليها من فضلة قول، وقد أُعجب الأدباء والنقّاد عصرئذٍ بكلام القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (ت392هـ) إذ اعتذر للمتأخرين بنفاد المعاني، ومن ثَمَّ هوّن من شأن السبق إلى المعنى، فأخذوا بكلامه راضين مطمئنين، واحتجوا عند كلّ مرة يشار بها إلى قصورهم بقوله: "ومتى

(1) المصدر نفسه 458/2
(2) الغيث المسجم 459/2

أنصفتَ علمت أن أهل عصرنا، ثم العصر الذي بعدنا، أقربُ فيه إلى المعذرة، وأبعد عن المذمة، لأنَّ مَنْ تقدمنا قد استغرق المعاني وسبق إليها، وأتى على معظمها، وإنما يحصل على بقايا: إما أن تكون تُركت رغبة عنها واستهانة بها، أو لبُعْدِ مطلبها واعتياص مرامها وتعذّر الوصول إليها، ومتى أجْهد أحدنا نفسَه، وأعمل فكره، وأتعب خاطره وذهنه في تحصيل معنى يظنّه غريباً مبتدعاً، ونَظْمِ بيت يحسبه فرداً مخترعاً، ثم تصَفّحَ عنه الدواوين لم يخطئْه أن يجدَه بعينه، أو يجدَ له مثالاً يغضّ من حسنه..."[1]

وراح النقاد يروّجون لهذا تحت مصطلحات بديعية، كحسن الاتباع والتوليد، والأمر برمّته لا يعدو أن يكون التفاتاً إلى القديم، وجرياً على سننه، واقتباساً منه، حتى غدا الشعر قوالب لفظية مُجَهَّزة، وصناعة محكمة، وهذا ما أشار إليه الصفدي (ت764هـ) بقوله: "واعلم أن للشعراء ألفاظاً صارت بينهم حقائق عرفية، وإن كانت في الأصل مجازاً، لكثرة دورانها في كلامهم وتعاطيهم استعمالها، لأنهم أَلِفوا ذلك من تداولها وتكرارها على مسامعهم، من ذلك: (الغصن) إذا أطلقوه فُهِمَ منه القوام، و(الورد) إذا أطلقوه فُهِمَ منه الوجنة، و(الأقاح) إذا أطلقوه فُهِمَ منه الثغر، و(الراح) إذا أطلقوه فُهِمَ منه الريق، و(النرجس) إذا أطلقوه فُهِمَ منه العيون، وكذلك (السيف) و(السهم) و(السحر)، وإذا أطلقوا (الآس) أو (البنفسج) أو (الريحان) فُهِمَ منه العِذار....فكل هذه الأشياء انتقلت عن وضعها الأصلي وصارت حقائق عرفية، نقلها الاصطلاح إلى هذه الأشياء"[2].

فالنقاد لم ينكروا على الشعراء محاكاة الصيغ المتواترة بل استحبُّوا منهم ذلك، ووضعوا للسرقة الشعرية شروطاً؛ يقول أبو هلال العسكري: " ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممّن تقدّمهم، والصبّ على قوالب مَنْ سبقهم، ولكن عليهم –إذا أخذوها– أن يكسوها ألفاظاً من عندهم"[3]؛ إنهم متفقون على أن يغتفروا

(1) الوساطة بين المتنبي وخصومه: 214

(2) الغيث المسجم 1/442–443 .

(3) كتاب الصناعتين: 202

الإغارة على المعنى إذا استطاع الشاعر المغير أن يخرجه مُخرجاً حسناً، فيزيد فيه في (الصياغة) الجديدة المبتكرة التي تمثل أصالته وتخفي سرقته.

ويكفي أن نعرف كيف أفضى فن المديح النبوي إلى نشوء **البديعيات** التي تعدّ خطوة في تطوّر اللغة والأدب "بعد أن أذاعت في الناس ألواناً من الثقافة الأدبية [1] " إذ ذهب المولعون بالمديح النبوي إلى نظم قصائد في مدح الرسول عليه الصلاة والسلام، ضمّنوا كل بيت من أبياتها لوناً من ألوان البديع، ويعدّ صفي الدين الحلّيّ (ت 750هـ) صاحب أول بديعية، وقد نسجها على منوال قصيدة **البردة** للبوصيري وزناً وقافية ومضموناً؛ وتقع في مئة وخمسة وأربعين بيتاً، وهو عدد ما اهتمّ بعرضه من ضروب البديع، وسماها (الكافية البديعية في المدائح النبوية)، وجاءت على درجة كبيرة من الجمال والإتقان والإبداع، ومطلعها[2]:

إنْ جئتَ سَلْعاً فَسَلْ عن جيرةِ العَلَم وَاقْرِ السلامَ على عُرْبٍ بذي سَلَمِ

ثم اندفع الكثير من الشعراء في نظم البديعيات، كان منهم الشاعرة المتصوفة عائشة الباعونية (ت922هـ)، إذ استطاعت من خلال بديعيتها (الفتح المبين في مدح الأمين) أن تتمثل التجربة وأن تعبر عنها بمعطيات شعرية أكثر عمقاً وحيوية ونضجاً، واستهلتها بقولها:[3]

في حُسْنِ مَطْلَعِ أقمارٍ بذي سَلَمِ أصبحتُ في زُمرةِ العُشَّاقِ كالعَلَمِ

أقولُ والدمعُ جارٍ جارحٌ مُقَلي والجارُ جارٍ بعَذْلٍ فيه مُتَّهِمي

يا لَلْهوى في الهوى رُوحٌ سمحتُ بها ولم أجدْ روحَ بُشرى منهمُ بهمِ

(1) المدائح النبوية في الأدب العربي، د. زكي مبارك: 15

(2) البديعيات في الأدب العربي، علي أبو زيد: 73

(3) الفتح المبين في مدح الأمين: 57.

استطاعت هنا الشاعرة أن تضمّ الغرض الشعري (المديح النبوي) ملوّناً بعاطفتها وإحساسها وروحانيتها، إلى جانب الغاية التعليمية[1]، وليت شعري مَنْ ذا يقرأ قولها هذا ولا يجد مصداق ذلك:[2]

قالوا: ارْعَوي، قلتُ: قلبي ما يُطاوعُني قالوا: انثني، قلتُ: عهدي غيرُ منفصمِ

قالوا: سلوتِ، فقلتُ: الصبرُ في كلفي قالوا: يئستِ، فقلتُ: البرءُ في سقمي

وتطّرد العذوبة في الختام بقولها[3]:

يا أكرمَ الرُّسلِ سُؤلي فيك غيرُ خفٍ وأنتَ أكرمُ مدعوٍّ إلى الكرمِ

مدحتُ مجدك والإخلاصُ ملتزَمي فيه وحسنُ رجائي فيكَ مخْتَتَمي

وتمتاز هذه القصيدة بوضوح المعاني وقوة السبك، وفيها كذلك وقفات شوق حزينة، ونبضات قلب تفيض بالعشق والوجد، ولا بدّ أن يكون معاصروها تلقّوها بكثير من القبول، لأنها استغراق في التوسل والمناجاة، مع ما فيها من فنون البديع، وهذا كان منتهى البلاغة عند شعراء هذا العصر، وكان الظفر بنكتة منه غاية ما يصبو إليه كبار الشعراء، ومهما يكن من أمر هذه البديعيات، فإنها تعكس ذوق العصر الذي شغف بالبديع أيما شغف، "ولولا ذلك لما أقدم عليها كبار الشعراء وقتئذٍ، بل لما جعلوها غاية وذروة لا يستطيع بلوغها إلا المقتدر العليم، ولما استطاع هذا الفن الشعري الطريف أن يحيا قرابة سبعة قرون من عمر تراث هذه الأمة، وأن ينتشر في معظم أصقاعها"[4]

وعلى الرغم من ذلك فإن الشعراء يومذاك – وإن أغاروا على معاني الأقدمين– إلا أنهم لم يتقيدوا دائماً بصور الأداء، ولا بمظاهر الصناعة التي تقيد بها الأسلاف، وكانوا

(1) ينظر: البديعيات، علي أبو زيد: 50

(2) الفتح المبين في مدح الأمين: 98–99

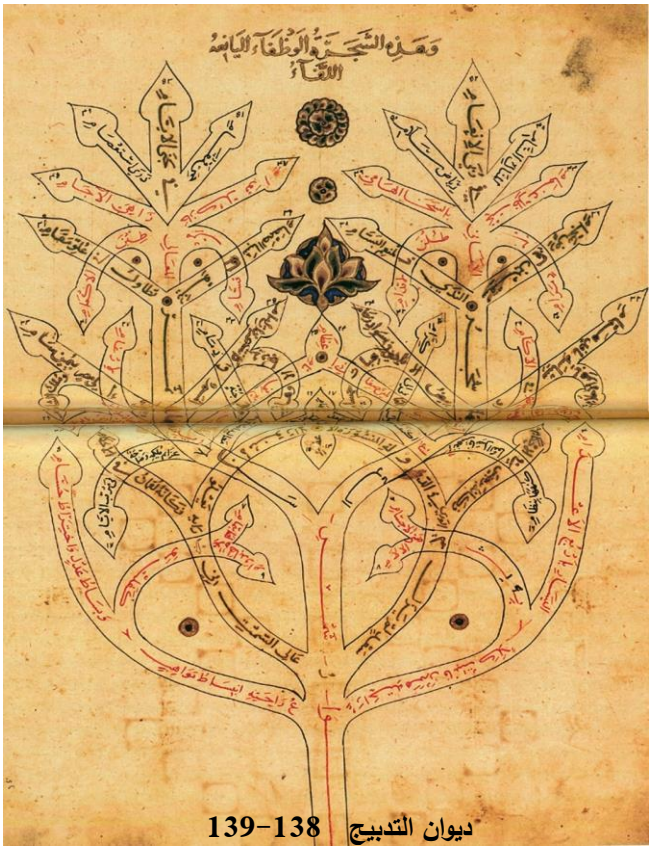
(3) المصدر نفسه:242

(4) البديعيات، علي أبو زيد:223

– على الأغلب– يواجهون في دخائل نفوسهم مشكلة الإبداع، إبداع الصورة ثم توليد المعاني، إنّهم يحسّون برغبة تأسرهم في أن يصلوا بالشعر العربي إلى مرحلة جديدة أبعد من المرحلة التي بلغها على أيدي الشعراء في العصور السابقة، بل إن انبهارهم بالمثل الأعلى للشعر من ناحية، وإخفاقهم في الوصول إليه من ناحية أخرى جعلهم يفكرون في التعويض عن ذلك، فلجؤوا إلى الفنون الأُخرى، وظهر **الترسيم بالشعر** فأبدعوا الشعر النباتي والشعر الهندسي[1]، الذي يقوم على قوانين من النظام والتساوي والتوازي والتوازن والتكرار، وقد أبدى الناقد كمال أبو ديب إعجابه بهذا الشعر المستوحى من الفن في مقدمة تحقيقه لديوان التدبيج بقوله: " يجسّد ديوان التدبيج واحدة من الذرا العليا للإبداع في الثقافة العربية والحضارة العربية في آن واحد، وهو يفعل ذلك بطريقتين: الأولى هي الولَهُ الواعي الذي يشكِّل هوساً معرفياً حقيقياً بـ (فكرة الإبداع)، فالإبداع هنا قيمة عليا، أخلاقياً وجمالياً، والثانية هي تحقُّقه النصّي الفيزيائي من حيث هو نصٌّ فنيٌّ تشكيلي شعري، فديوان التدبيج فعل إبداعي من أرفع مستوى، وليس ثمّة في ما رأيناه من إنتاج فنِّي في التراث العربي ما يضارعه روعةً وابتكاريةً وجمالاً وفتنةَ تخيّلٍ وإتقانَ تصميم وهندسةٍ وتنفيذ."[2] وللتدليل على هذا اخترنا مدبَّجة من ديوان التدبيج للشاعر عبد المنعم الجلياني (ت 602 هـ) ينزع فيها إلى الجمع بين الشعر والرسم، وإليك الصورة:

(1) نظر الشعراء والنقاد إلى ظاهرة ترسيم الشعر على أنها ظاهرة حداثية مجدّدة للقصيدة العربية، مستفيدين من شعراء فرنسا (أبولينير) أو أميركا (كمنجز) مما يؤكد وجود قطيعة معرفية أضلّت شعراءنا عن جذور هذه الظاهرة في أدب الدول المتتابعة.

(2) ديوان التدبيج فتنة الإبداع وذروة الإمتاع، عبد المنعم بن عمر بن حسّان الجُلياني الأندلسي الدمشقي:9.



ديوان التدبيج 138–139

ونورد ههنا بعض الأبيات التي اشتملت عليها هذه المدبَّجة في غرض المديح:[1]

أنــوار شــمس ســنا عــزائمِ ملكــه وضَّــاحةٌ فــي مرقــب الأيــامِ

أنــوار شــمس الدولــة اشــتهرت بهــا شــجرُ النــدى بــالمنعمِ البسَّــامِ

أنــوار شــمس ســنائه زهــرت بهــا ثمــرٌ تَطَــاوَل فــي علــوٍّ مقــامِ

أنــوار شــمس الدولــة اشــتهرت بهــا أوفــى سياســةِ نافــذٍ همَّــام

(1) ديوان التدبيج: 141 –142

أنــوار شــمس ســنائه زهــرت بهــا ثمَــرُ المعــالي فــي جَنــى الإتمــامِ

أنــوار شــمس الدولــة اشــتهرت بهــا شــجر الأمــاني فــي رُبــى الإنعــامِ

إننا لا نشكّ في أنّ الشاعر تعمّد الصنعة، فجاءت قصيدته مؤسّسة على بنْية نحْوية متكررة، ولعل التماثل والتوازي[1] واضحٌ في الأبيات:

ثمَــرُ المعالي في جَنى الإتمامِ

شجر الأماني في رُبى الإنعامِ

حتى ليبدو أنَّ تكرار التوازي في القصيدة هو مصدر الوظيفة الشعرية في الكشف عن وحدة الموقف الانفعالي إزاء هذا الممدوح الذي أتحفه الشاعر بهذه المدبّجة المبدعة.

إن هذا التعاشق بين الشعر والفن قضية طريفة وممتعة، ولا سيما أن العالَمَين ينبثقان عن الإبداع، ويعطيان للناس صوراً وتشكيلات وتعابير جمالية، تثير في نفوسهم أعمق ما فيها من تيارات الدهشة والإعجاب والانسجام، فظاهرة البديع ترتبط ارتباطاً جوهرياً بطبيعة الفن الذي يقوم على التناسق لأنه عنصر من عناصر الجمال الكوني، فلا غرابة في أن ينفتح الشعر على كل جديد، وأن يخرج في كثير من مسالكه على السنن، ويفسح المجال لكل ضروب الانزياح والعدول، ويتحول إلى إنتاج أدبي تطبعه الصنعة، ويصبح البديع مطلباً يقصد لذاته، مع العلم أن الانزياحات المتتابعة هي عصب الإبداع الشعري.

2- الركون إلى السهولة والزينة:

تبرز السهولة في الشعر المملوكي مظهراً من مظاهر القدرة الفنية، كما تبرز ناحية أُخرى هي العناية بالزخرف والزينة، فإذا ما ولّينا وجوهنا شطر أشعار هذا العصر ألفينا اتجاهاً عاماً نحو إيثار اللفظ المألوف، وتفضيل الأسلوب السهل، ومع ذلك نجد مظاهر من التشابيه وعمل الخيال والعاطفة التي ترتدّ إلى التجربة النفسية أحياناً، كما نلحظ

(1) يختزل مفهوم التوازي جُلَّ ما درسته المباحث البلاغية العربية القديمة تحت أبواب: المساواة وحسن التقسيم، وصحة المقابلات وردّ الأعجاز على الصدور.

تذوقاً واختياراً للألفاظ وقدرة على الصياغة الشعرية؛ نجد هذا على سبيل المثال في شعر شهاب الدين التِّلَّعْفَرِي (ت675هـ)، ومن ذلك قوله في وصف حاله إثر غياب الأحبة:[1]

أتفهمُ ما تقولُ لك الجَنُوبُ[2] ولـيسَ لسانَها إلا الهُبُوبُ؟
تقول: أنا الرسولُ إليك سرًّاً بما قدْ كان شافهني الحبيبُ
أبِيتُ ومنهُ في بُرْدي حديثٌ له أرَجٌ على عِطفي وطِيْبُ
فَمِلْتُ وقلتُ من طربي وسُكْري: أتيتَ بما تُسَرُّ بهِ القلوبُ
تُرَى ذاك الحبيبُ درَى بأنّي يغيبُ الأُنس عنّي مُذْ يغيبُ
بقلبي منه فرْطُ أسىً ووجدٍ أُعاني منه ما جهِلَ الطبيبُ
أقول إذا تذكّره فؤادي: تُرى حالي بوصلك لي يطيبُ!

إننا حيال صبّ متيّم، يُمنى دواماً بالصدّ والبعد، ففي تساؤله (أتفهمُ ما تقول لك الجنوب) ومبادرتها إلى الجواب (أنا الرسول إليك سراً) والتعبير عمّا تهجس به نفسه (يغيب الأُنس عني مُذْ يغيب) نجد ميل الشاعر إلى السهولة والسلاسة، والبساطة في التعبير، والابتعاد عن حوشي اللفظ وصلادة التركيب، ولكننا مع هذا لا نرى المشهد الواسع، ولا الصورة المتأنية المتمهلة التي تقدم الجزئيات الدقيقة، وإنما كان همّ الشعراء أن يعرضوا غير ما صورة في أبيات قليلة؛ كقول الشاب الظريف(ت 688هـ) متغزّلاً:[3]

فخدُّكَ وردٌ واللواحظُ نَرجسٌ وشخصكَ نِدْمانٌ وريقُكَ قَرقَفُ
وجَفْنُكَ نبَّالٌ وشَعْرُكَ مُسْبَلٌ وقدُّكَ خطّيٌّ ولحظُكَ مُرْهَفُ

جمعَ الشاعر أربعة تشبيهات في كل بيت، فجاءت صوره كوميض البرق، وهذا يغلب على التصوير الفني في هذا العصر، فالشعراء لم يهتموا بالتوسع في الصورة الواحدة، بل راحوا يجمعون في البيت أو البيتين صوراً مكثفة كثيرة، لعلّهم بعملهم هذا

(1) الديوان: 229
(2) الجَنُوبُ: ريحٌ تخالفُ الشَّمالَ، القاموس المحيط (جَنَبَ)
(3) الديوان: 218

يعوّضون ما فاتهم من الإبداع في الصورة من ناحية، وتوليد المعاني من ناحية أُخرى، وكلّ ما فعلوه هو أنهم اجتهدوا في أن يخرجوا صورهم مخرجاً جديداً قائماً على سهولة اللفظ، ولكن هذه السهولة لم تكن لتفارق الزينة البتة، بل كانتا أشبه بخطين متوازيين يسيران معاً حتى في المقطوعة الواحدة؛ وحسبنا أن نقرأ هذه الأبيات لابن مَلِيك الحَمَويّ (ت 917هـ)، يقول فيها:[1]

أَدِرْ يـــا طلعـــةَ البـــدرِ ... لنـــا شمســـاً إلـــى الفجـــرِ
وقـــمْ مـــا بـــين نـــدمانٍ ... بهـــا كـــالأنجم الزهـــرِ
مـــدامٌ مزجهـــا أبـــدى ... لنـــا كأســـاً مـــن الـــدرِّ
بهـــا يســـعى لنـــا ســـاقٍ ... نقـــيُّ الخـــدِّ والثغـــرِ
وخَـــوْدٌ فـــي تثنِّيهـــا ... بأغصـــان النقـــا تُـــزري
لهـــا خـــالٌ كمســـكٍ فَـــوْ ... قَ يـــاقوتٍ علـــى دُرِّ
ولحـــظٍ مـــن بنـــي عـــبسٍ ... ووجـــه مـــن بنـــي بـــدرِ[2]
مـــن البـــيضِ التـــي تســـمو ... بأعطـــاف مـــن الســـمرِ
فقـــمْ يـــا صـــاحِ قـــد نـــادى ... بشـــيرُ الصـــبح بالبِشـــرِ
وفـــزْ بالكـــأس والســـاقي ... ولـــذْ بالشـــمسِ والبـــدرِ

نقرأ هذه الأبيات، فتبدو لنا الزخرفة البديعية (الشمس، البدر) و(البيض، السمر) و(لحظ من بني عبس، ووجه من بني بدر)، وكذلك الصورة السريعة (أَدِرْ يا طلعةَ البدرِ لنا شمساً إلى الفجرِ) يساعده في ذلك ولعه بانتقاء اللفظ القريب المطرب (بدر، شمس، أنجم، زهر، درّ)، فكلّ ما صدر عن الشاعر هُنا يحكي شغفه بالرواء والخَلابة المصاقبين لضرب من الأداء السلس، والصياغة الخالية من التقعر والإغراب.

(1) الديوان: 173 –174

(2) بنو بَدْر: من بني ذبيان، قابل بهم الشاعر بني عبسٍ، وقد كانت حرب داحس والغبراء في الجاهلية بين عبس وذبيان.

ولكن هذا كان من غير الطريق التي سلكها البحتري وأبو تمام أو المتنبي ومَنْ على شاكلتهم؛ لأننا نحسُّ أننا أمام شعراء سبيلهم إلى نفوسنا لا عن طريق العمل الفني المجهد المتأني الذي يحمل قوة الإبداع، وقدرة التخيل، وطرافة المعنى، وبراعة التصوير، وإنما سلكوا الطريق الأسهل والأيسر؛ فإذا وقفنا عند الموشّحة التالية للتلعفري، تمثلت لنا السهولة في مظاهرها الثلاثة: البساطة وسرعة العرض والموسيقى[1]:

لـيسَ يَـروي مـا بقَلْبـي مِـنْ ظمـا غيــرُ بَــرْقٍ لائــحٍ مِــنْ إضــمِ

إنْ تبــدَّى لــكَ بــانُ الأجْــرعِ

وأُثَــيلاتُ النَّقــا مِــنْ لَعْلَــعِ

يـا خليلـي قِـفْ علـى الـدارِ مَعـي

وتأمَّــلْ كَــمْ بهــا مِــنْ مَصْــرعِ

واحتــرزْ واحــذر فأحــداقُ الــدُّمى كــم أَرَاقَــتْ فــي رُباهــا مــن دَمِ

اقرأ هذه الموشحة، وتحسّس جرسها في سمعك، تشعر بالموسيقى تسري في ضلوعك، فيطرب لها فؤادك، وتنساب في أعماق وجدانك برفق وسلاسة، فيهتز لها كيانك، أصغِ إلى قوله: (ليس يروي ما بقلبي من ظما) كيف أودع شعوره في أروق لفظ وأرشق نسج، وحسب التلّعفري أن أجاد في هذه الموشحة، إذ نقلك إلى عالمه الأخّاذ، بعد أن أخذ بمجامع قلبك.

بعد تذوق ما في الشعر نفسه من عذوبة وجمال ورقة وطلاوة، علينا ألاّ ننسى أن الشعراء في هذا العصر قصدوا باب الزينة قصداً، وتعمَّدوا الحلية الشعرية تعمّداً، فجاءت أشعارهم مترعة بالصنعة اللفظية والزخرفة البديعية، وقد كانت الزينة منذ نماذج الشعر الأولى تسير مع فطرة الشاعر وعفويته، ولا يكاد يخلو شعر شاعر منها في القديم

(1) الديوان: 600 –601

والحديث، ولكن ورودها على لسان الشاعر عفو الخاطر شيء، والإغراق فيها وتعمّدها شيء آخر، فقد أصبحت غاية الشعراء في هذا العصر أن يأتوا بصنوف البديع من كل قول، وخذ إن شئت مثالاً على ذلك قول ابن الوردي متغزلاً: [1]

الطـــــرفُ ســـــاهٍ ســـــاهرُ والـــــــدمعُ وافٍ وافـــــــرُ
فـــاجْفُوا ولينـــوا فـــي الهـــوى فالقلـــبُ شـــاكٍ شـــاكرُ
واحْلُـــــوا ومُـــــرُّوا ســـــادتي فالصـــــبرُ قـــــاصٍ قاصـــــرُ
عجبـــــاً لـــــدمعي ســـــائلاً والحـــــب نـــــاهٍ نـــــاهرُ
رشـــــدي وغيّـــــي وجهُـــــه والوجـــــــه زاهٍ زاهـــــــرُ

إنّ ما تأتّى لأبيات ابن الوردي من إيفاء على السهل، مع ما فيها من صنعة بديعية، يُظهر اعتماد الشاعر على التوازي من البيت الأول، بقوله:

الطرفُ ســـاهٍ ســاهرُ
الـدمعُ وافٍ وافـرُ

فالتوازي متحقّق بطريق التماثل والتناظر على المستويين النحوي والصرفي، ويأتي التضاد في البيتين الثاني والثالث (فاجفوا ولينوا / واحلوا ومرّوا) ليقابل الشاعر بين قسوة الجفاء ولطف القرب، كما يقابل بين حلاوة الوصال ومرارة البعد، وبالتضاد تتيح اللغة للشاعر الانتقال في المعنى وتوليده، فمرارة النأي ما هي إلا ردة فعل لقسوة المحبوب وجفائه، وإذا تذكر الشاعر حلاوة الوصال استحضر معاني اللين واللطف، ومن ثم تداعت إليه فكرة (الرشد والغيّ) بما تشتمل عليه من معاني الحيرة بين الصواب والخطأ، والتردد بين الإقدام والإحجام، وما دامت علاقة التضاد بارزة في الأبيات، فإن تواترها هُنا يعمّق الدلالات ويثريها، كما تؤسّس أفعال الأمر في هذين البيتين (فاجفوا ولينوا / واحلوا ومرّوا) لنسقٍ جديد يعزز حضور المتلقي في النص، وبها يتحقق الالتفات وماله من

(1) الديوان: 248

فاعلية شعرية، بينما وفّر اعتماد الشاعر على تتابع الجمل الاسمية في الأبيات (الطرف ساهٍ ساهرُ، الدمع وافٍ وافرُ، فالقلب شاكٍ شاكرُ، فالصبر قاصٍ قاصرُ، والحب ناهٍ ناهرُ) نوعاً من الاحتشاد الدلالي الذي ينمو بصورة تراكمية لرسم صورة وجده وألمه، ومعاناته وتصبّره، ويعود التوازي إلى البروز متواشجاً مع الطباق والجناس (شاكٍ شاكرُ) ما يجعل الدلالة تنبثق من خلال هذه الآليات مجتمعة.

وبهذا يمكننا القول: إن الذوق العام في هذا العصر آل إلى تفضيل اللين على الرصانة، والرقة على القساوة، كما كان متجهاً إلى الصنعة، متقبّلاً لها، يراها المتلقي ناصعة مونقة، ويراها الشاعر قريبة من حسّه الشعري المرهف، فيكثر منها، ليُعدَّ من أعلام هذا الفنّ الذي أصبح ذا مكانة رفيعة في قلوب الخاصة والعامة، وهذا يقودنا للحديث عن تقبل أنماط التعبير الجديدة.

3– تقبُّل أنماط التعبير الجديدة:

لعل آي الابتكار عند الشعراء أن يشغل واحدهم ذهنه برسم صورة غريبة لم يسبق إليها، أو تصيّد تشبيه، أو تلقّط مفردة، أو إغراب في لون من ألوان البديع. وقد امتدح الصفدي شعر الشاب الظريف لذلك، ووصفه بالحلاوة والرشاقة بقوله: " ألا ترى إلى قول شمس الدين محمد بن العفيف التلمساني، ومن خطه نَقَلْتُ:

وَعُيــونٍ أَمرضْــنَ جســمي وَأَضْــ ـــرَمْنَ بقلبـــيْ لـــواعجَ البَلْبَـــالِ
وَخُـــــدودٍ مثْـــــل الريـــــاضِ زَواهٍ مَـــا لأيّـــامِ حســـنِها مـــنْ زوالِ
لـــمْ أكـــنْ مِـــنْ جُناتهَـــا علـــمَ اللَّـــ ـــهُ وإنّـــي لجمرهـــا اليـــومَ صـــال

مـا أحـلاه وأرشـقه! وكيـف خدمتـه لفظـة (جُناتهـا) فصـارت مـن الجَنـى لا مـن الجناية"[1]

(1) الغيث المسجم 119/1

إن سيطرة طابع الصنعة البديعية على الأبيات (أمرضن، أضرمن) في البيت الأول، و(زواهٍ، زوال) في البيت الثاني مثلاً، يعكس الذوق العام الجانح نحو الصنعة والزخرفة، وتقبل الناس لها، ورضاهم عن قائليها، انظر إلى الصفدي – وهو قارئ ناقد – كيف يتلقى هذه الأبيات بقَبول حسن، بل نراه يصف شعر الشاب الظريف بالسحر الحلال الذي يلعب بالعقول فيقول: "وما أحسن قول شمس الدين محمد بن التلمساني منقولاً من خطه:

فكم يتجافى خصرُه وهْو ناحلٌ وكم يتحالى ثغرهُ وهْو بارِدُ

وكم يدّعي صوناً وهذي جفونُه بِفِتْرَتِها للعاشقينَ تُوَاعِدُ

قلت: هذا هو السحر الحلال الذي يلعب بالعقول، ويدع الإعجاب بحسنه يقوم ويقول"[1]

يبدو الصفدي هنا مأخوذاً بشعر الشاب الظريف، متقبلاً له أيّما تقبّل، وهو لا ينتظر منه أن يكون صادقاً في وجده وصبابته، وإنما ينتظر منه مهارة في طرائق الأداء ووسائل الإيصال، حتى لو كان خارجاً على حدّ الشعر المطبوع، ومن هنا احتلت (الصنعة) الصدارة في المفاهيم التي أصدر عنها القدماء نظرياتهم في الشعر؛ فقد أصبح النقاد في العصر المملوكي يستحسنون البديع ويدعون إليه، ويجعلونه أساساً للمفاضلة بين الشعراء، وخاصة ترصيع لغة الشعر بالمصطلحات العلمية، ومن هؤلاء النقاد: ضياء الدين بن الأثير، وابن أبي الإصبع المصري، وابن حمزة العلوي، وابن حجة الحموي" [2].

ومن ثمَّ أخذ الشعراء يبدعون آثاراً تُقابل بالاستحسان وتُستهلك سريعاً، وتحوّل الشعر في أيديهم إلى عمل ذهني بحت، ولعلنا نجد عند الصفدي خير مثال على ذلك،

(1) المصدر نفسه 289/1

(2) ينظر: النقد الأدبي في العصر المملوكي، د. عبده عبد العزيز قلقيلة، 287 وما بعدها.

فهو يرى أن الشعراء ابتذلوا معنى الدمع بالحمرة، فحاول الخروج من ذلك بنقل الحمرة إلى سواها من الألوان، يقول: "وكنت قد كلفت نظم شيء في الدمع الأخضر، فاتفق لي هذا المعنى فنظمته وهو:

يقولُ عذولي: مَا لدمعِكَ أخضرا جرى في هوى ظبيٍ غلا في نفارِهِ؟
فقلتُ: صفا دمعي وقابلتُ صدغَه فأبصرتُ فيه لون آسِ عذارِهِ"

ثم يقول: "وتبرعتُ بالنظم في الدمع الأصفر، فقلت:

وقائلةٍ: ما بالُ دمعِكَ أصفرا؟ فقلتُ لها: ما حالَ عن أصل مائِهِ
ولكنّ خدِّي اصفرّ من سقمِ الهوى فسالَ به والماءُ لون إنائِهِ"

ثم يقول: "فقيل لي: لم يبق إلا الدمع الأزرق! فقلت:

قالتْ وقد نظرت لزرقةِ أدمعي: أكذا يكونُ بكاءُ صبّ شيّقِ؟
فأجبتها: قد مات في جفني الكرى فجرت دموعي في الحدادِ الأزرقِ"[1]

إن الصفدي يُعمل ذهنه ويكدّ عقله في إيجاد العلة المناسبة لاخضرار الدمع واصفراره وزرقته ليأتينا بالجديد بحسب مفهوم عصره، بينما نرى القارئ معجباً بذلك الجديد يستحليه ويستحسنه، وهو يطلب إليه أن ينظم في الدمع الأخضر تارة، وفي الأزرق تارة أخرى، والشاعر إنما يصنع شعره ويبدعه للناس، يخاطبهم به، ويتجه إليهم بكل ما يملك من طاقة، وهو حريص عليهم كلَّ الحرص، يُريهم ما يروقهم، ويُسمعهم ما يُعجبهم، فالمتلقي حاضرٌ في ذهن الشاعر، مؤثّر في عمله، وهو الذي يصدر الحكم الفصل في أثره الأدبي.

ومن هذا تقبُّلُ الأديب الصفدي للصنعة، بل اقتراحها إذا ما خدمت المعنى وانسجمت معه، يقول في ذلك: " قال شهاب الدين التَلَّعْفري:

(1) تشنيف السمع في انسكاب الدمع: 11–12

وإذا الثَّنيَّـــةُ أشـــرفَتْ وشـــمْتَ مـــن نَفَـس الحِمـــى أرَجـــاً كَنَشْـــرِ عبيـــرِ

سَلْ هضْبَها المنصوبَ أين حديثُها الـ مرفـوعُ عـن ذيـلِ الصَّـبا المجـرورِ

وهذا غاية الحسن من الصناعة، فإنه أتى بالمنصوب في المنصوب، وبالمرفوع في المرفوع، وبالمجرور في المجرور"[1]، إنه يعطي أصدق صورة عن المتلقي الذي يتذوق الصنعة ويطرب لها إذا ما أغنت المعنى، لذا كثرت محاولات الشعراء لتقديم الجديد للناس بكدّ الذهن وعمل العقل، فتحوّل العمل الشعري إلى مهارة خاضعة للفكر والتأمل، وصارت غاية أصحابه أن يصلوا فيه إلى نكتة بلاغية لم يصل إليها أحد من قبل، وقد كان في ذلك مقبولاً لدى الجمهور، إنْ لم نقل إنَّ جمهوراً عريضاً كان يتطلبه ويسعى إليه، وما أبلغ ما قاله طه حُسين في هذا المجال: "إن الشاعر ليس شاعراً لأنه يقول فيحسن، وإنما هو شاعر لأن قوله الحسن هذا يمثِّل عواطف الذين يسمعونه ويقرؤونه، ويرضيهم ويقع من نفوسهم موضع الإعجاب" [2].

4- حضور الشعر في كلّ مجال من مجالات الفضاء الثقافي:

لا شك أن الأسلوب الشعري قد أفاد من المعارف التي قدمتها الحركة العلمية آنذاك، وظهر ذلك في إدخال المصطلحات والألفاظ العلمية في طيات التعبير الأدبي بما يلائم حاجة العصر وأذواق الجماهير، فعني الشعراء بالصنعة والزخرفة بعد أن اطلعوا على الثقافات المختلفة وتأثروا بمعارف العصر وعلومه المتنوعة.

أضف إلى ذلك إصرار المتعلمين جميعاً على دخول عالم الشعر مكتفين بتحصيلهم علم العروض؛ مما ساعد على فشوّ هذه الأساليب العلمية، وقد لمس الصفدي هذه الظاهرة في شعر عصره فقال في ذلك: "وكلّ من عانى النظم، وغلب عليه فنٌّ من الفنون، مال به إلى ذلك الفنّ، وغلبت عليه قواعده، واستعملها في مقاصده الشعرية

(1) نصرة الثائر على المثل السائر: 326 – 327

(2) حديث الأربعاء 372/2.

وتخيّلات معانيه، وظهر على ما يرومه اصطلاح ذلك الفنّ وأحكامه، ألا ترى إلى أبي الفتح البستي ومقاطيعه المشهورة في الآداب والحكم، كيف يغلب عليها ألفاظ المنجّمين"[1].

كما أشار الصفدي إلى التفاعل المثمر بين الشعر وأفانين المعرفة، وإلى إكثار العلماء من النظم في أغراض ألصق بعلومهم؛ وخير مثال على ذلك قول ابن دقيق العيد (ت702هـ) [2]:

كم ليلةٍ فيكَ وصَلْنا السُّرى لا نعرفُ الغمضَ ولا نستريحْ

واختلف الأصحابُ ماذا الذي يُزيلُ منْ شكواهم أو يُريحْ

فقيل لي: تعريسُهُم ساعةً وقلتُ: بلْ ذكراكَ؛ وهْوَ الصحيحْ

فقد علَّق الصفدي عليه بقوله: "انظر إلى هذا النظم ما ألطف تركيب ألفاظه وأحلاه، وكونه استعمل طريقة الفقهاء في البحث في ذكر **اختلاف الأصحاب**، وأنه **قيل كذا** و**قيل كذا** و**قلت كذا** وهو **الصحيح**، كأنه إمام الحرمين، وقد ألقى درساً في مسألة فيها خلاف بين الأصحاب، وقد رجّح ما رآه عنده من الدليل"[3]، لقد شكلت الثقافة الدينية مصدراً مهماً من مصادر الشعريّة عند ابن دقيق العيد، وليس الشعر سوى تعبير عن اتساع ثقافته، وتنوّع خبرته، وإحاطاته بعلوم عصره.

ويمضي الصفدي في تأكيد هذا الاتجاه بقوله: " هذا الشيخ صدر الدين بن الوكيل، لما كان الفقه يغلب على فنونه، تجد كلامه في الغالب إذا خلا من القواعد الفقهية ينحط عن رتبة الحسن" [4]، هذا الحكم الذي يطلقه الصفدي على شعر ابن الوكيل يباين مقولات الدارسين، وأحكامهم وانطباعاتهم عن الشعر العربي في عصوره

(1) الغيث المسجم 204/1

(2) الديوان: 160

(3) الغيث المسجم 201/1

(4) المصدر نفسه 207/1

المتعاقبة، فهو يرى أن الإفادة من المعارف والعلوم سابقة محمودة في التجديد والتوليد، ولا يضر الشاعر أن يستلهم المصطلحات العلمية والقواعد الفقهيّة ليلوّن شعره ويغنيه، بل يستظرف ذلك ويستحليه، ومن ذلك قوله: "وما ألطف ابن سناء الملك في قوله:

وغانيــةٍ لــم تَعْــدُ عشــرينَ حِجَّــةً أقــول لهــا قــولاً لديــه صــوابُ

عليــكِ **زكـــاةٌ** فاجعليهــا وصــالنا فعمرُكِ في العشرينَ وهْي **نصابُ**"[1]

هذه المقطّعة ثمرة من ثمار التمازج بين الشعر والثقافة الدينية، وإن اللجوء إلى هذه المصطلحات الفقهية (زكاة، عشرين، نصاب) ليؤكد أنّ البيئة الثقافية تركت آثارها في الأساليب الشعرية، ولا سيما أن هذا العصر كان عصر احتضان التراث العربي والإسلامي والمحافظة عليه، ولا يغيب عنا أن الأدب كان منبته المدارس والمساجد والدواوين، وأن معظم متذوقيه كانوا من الفقهاء، أو ممن تغلب عليهم النزعة التعليمية؛ لذلك لا غرابة أن يجنح الشعراء إلى تصنع البديع، والتورية بمصطلحات العلوم التي كانت سائدة آنذاك، ولا غرو أيضاً أن يعجب بذلك بلاغيّو العصر ونقاده، وأن يضعوا له اسماً بديعياً هو **(التوجيه)**، فهذا مجير الدين بن تميم (ت 684هـ) في معرض حديثه عن مغنية أطربته يستدعي التراث الغنائي، ويستحضر شخصية (إبراهيم الموصلي) صاحب الغناء والألحان المشهور، وكذلك (الخليل بن أحمد الفراهيدي) صاحب علم العروض، ملائماً في ذلك بين (إبراهيم) و(الخليل) اسم أبي الأنبياء وصفته قائلاً:[2]

وصــادحة تــردد لــي غناهــا فتطربنــي وأجهــل مــا تقــول

بلحــن حــار إبــراهيم فيــه ووزن لــيس يعرفــه الخليــل

وكان علم النحو من أكثر العلوم العربية التي أُغرم الشعراء بالتورية بمصطلحاتها؛ وهذا ما يظهره الحوار الذي دار بين صفي الدين الحلّيّ والطبيب الذي يسأله عن أصل

(1) نصرة الثائر: 249

(2) المصدر نفسه: 329

دائه فيقول[1]:

قـال: مـا كـانَ أصـلُ دائِـكَ هـذا؟ قلـتُ: طَرفـي وذاكَ **حـالٌ** شـديدُ

قـال: "إن **الهـوى** قَـدَ احـدث بَلْـوَا كَ" فقلـتُ: **المقصـورُ** لا **الممـدودُ**

إنَّنا إزاء مقطّعات شعريّة تتمثّل ما يطرحه العصر من علومٍ وفنون، وما يتضمّنه من تراكمٍ في المعرفة، لتضع بين يدي المتلقّي الكثير من المصطلحات والمفردات العلميّة من أجل رفد الحركة الشعريّة وإغنائها، فلا تكادُ تخلو مقطّعةٌ من ذكر وقيعةٍ تاريخيّة أو حقيقة علميّة، حتّى إنّ بعضهم ولج باب علم الفلك، وفي ذلك يقول التلّعفري موريا بأسماء البروج الفلكية (العقرب) و (الأسد) و (السنبلة) [2]:

الصُّـدغُ منـه **معقـربٌ** ولحاظُـه **أسـدٌ** وخلـفَ الظهـرِ منـه **سُـنْبُلَهْ**

إنّ الشاعر ليُحسُّ إحساساً غامراً، مترعاً بالغبطة والنشوة، بأن يصوغ من المصطلحات العلميّة شعره، وأن يوظِّف المضامين الثقافية في منجزه الفنيّ، ولا جرم في أن يتناغم الشعر الغزلي مع المصطلحات الجغرافيّة، يقول التلّعفريّ[3]:

رشـيقُ قـوامِ القـدِّ يَثْنِـي إذا انثنـى حشَـا مهجتـي **للجـزرِ** والـدمعَ **للمـدِّ**

لقد تلقّف الشعراء تراثنا الثقافي، والتزموا به، وتحقّقوا بحضوره الدائم، فالشاعر يجد نفسه مُلزَماً بأن يتشكّل من جديد، لكي يتلاءم مع التوجّه المعرفيّ الذي ملأ العصر، حتّى غدا النسيج الشعريّ يُمثّل نسقاً من المعطيات المعرفيّة، بل إنّ طبيعة الارتباط بين تراثنا الخصب والنصوص الشعريّة يُعدُّ بحدِّ ذاته واحدة من الضرورات الملحّة في الأنشطة الفكريّة والمنهجيّة آنذاك.

(1) الديوان: 390، وقد سهّل همزة (أَحْدَثَ) وألقى حركتها على دال (قد) ليستقيم الوزن. وأراد بالمقصور (الهَوى) بمعنى الحب، وبالممدود (الهواء) الذي نتنفّسه، وهو ما أراده الطبيب.

(2) الديوان: 34

(3) الديوان: 11

وأخيراً بمقدور أي باحث أَنْ يلحظ أنّ تغيّر النظرة إلى الشعر، وتطور الذوق الجمالي في هذا العصر، لا يعدو أن يكون ردة فعل مباشرة، أراد بها الشعراء أن يعبّروا عن روح عصرهم، فبدا ذلك جلياً من خلال الانزياح في الرؤيا الشعرية، إذ تحوّل النصّ إلى إنتاج أدبي، تطبعه الصنعة، ويغلب عليه البديع، وتستهويه الفنون الأخرى، كما وجد الشعراء في طلب السهولة والإكثار من الزينة خير عوض عن الإبداع في الصور، والتوليد في المعاني، مع تأثّر بمعطيات العصر الثقافية، وتلوين الشعر بعلوم وفيرة وفنون شتّى، كانت خير ما يتقدّم به شاعر إلى جمهوره.

وفي خاتمة المطاف أقول: أخلِقْ بنا في عصرنا هذا ألا نطلّ على أدب العصر المملوكي من مفهوم حديث متأثر بطوابع أجنبية، وألا نتذوقه بذوق عصري تداخلت فيه اتجاهات الفكر المعاصر، فإن الإنصاف يقتضي منا ألا نحاكم أدباءه إلا بمفهوم عصرهم، وبالذوق الذي يصدرون عنه، وأن نصون لكل أديب ما جدّد به دماء اللغة وآفاق الأدب، بعد أن نربط الإبداع بالبيئة التي انطبعت في وجدان المبدع، والتي استقبلت إبداعه وباركته وخلّدته، وربما كان هذا ما رمى إليه الباحث محمد الحبيب بن الخوجة عندما قال: "وأدب المماليك لون متميز في فنّه وطريقته وخصائصه، ومَنْ لم يُحِطْ بمقوماته لا يستطيع الكشف عنها فيه، ولا الالتذاذ به عند قراءته، فهو لون خاص من الإنتاج تبلورت فيه الاتجاهات الفنية الخالصة الممتدة إلى العصر العباسي الثاني، ...إنه عمل رجال انتهوا إلى القمة في هذه الصناعة، وكانوا لا يقصدون به سواهم، فهم أحذق من أن يخاطبوا به كل إنسان" [1]، وكان الصلاح الصفدي قبله يرى أنّ "أدباء عصره قد بلغوا محطَّ الرّحال" [2]، وذلك بمقاييس عصره الفنية ومعاييرهم الجمالية، لذا نجد اهتمام الأدباء بإنتاج عصرهم وبجمعه، حتى وصلت إلينا من صنعهم مجموعات شعرية وفيرة ودواوين كثيرة.

(1) عصر المماليك – الترسل وابن عبد الظاهر: 10 – 11

(2) نصرة الثائر: 331

إن البحث العلمي في ميدان الأدب المملوكي لا يزال مغرياً وممتعاً، وأكثر رحابة، وأجدى ثمرة، فهو عصر اختزال الماضي بهمومه المعرفية والثقافية، وكأنه منتدى كبير تتجاوب آفاقه بأصداء الأدب واللغة والفكر، لصياغة المشروع المرتجى في الحفاظ على الموروث الشعري، وإبقائه فاعلاً في الضمائر ومؤثراً على الدوام، وقد آن الأوان لتجاوز الاستسلام لمعطيات وتصورات باهتة عن هذا العصر، كانت نتيجة السبق الزمني الذي مارسه الغربيون في الانكباب على دراسة أدبنا، فأخذوا بذلك زمام المبادرة في النظر إلى أدبنا العربي كشفاً وإضاءة وتحقيقاً ونقداً، لكن بمناهجهم وأساليبهم التي ألحقت بأدبنا كسوراً وشروخاً، ليس من السهولة إزالةُ آثارها السيئة، واستبدال مناهج أكثر مرونة بها، تملك القدرة على استضافة المعارف الحديثة واستيعابها، وتمكّن دارسي التراث من تجاوز العزلة والتغرب والانقطاع، من أجل تجميع الطاقات الفكرية للتحقق بفاعلية أكبر، ولتجاوز الازدواجية والتشنج إزاء دراسة أدبنا العربي، ولا سيما في عصري المماليك والعثمانيين؛ عندها تتبين طبيعة النسيج الذي صار إليه أدبنا بعد طول ذهاب وإياب لنَوْل الزمن على الخيوط التي كانت تغذّيه.

المصادر والمراجع

1- البديعيات في الأدب العربي: د. علي أبو زيد، عالم الكتب، بيروت، 1983م.
2- ابن دقيق العيد حياته وديوانه: علي صافي حسين، دار المعارف، مصر، د.ت.
3- تشنيف السمع في انسكاب الدمع: خليل بن أيبك الصفدي، تحقيق: محمد عايش، دار الأوائل، دمشق، 2004م.
4- حديث الأربعاء: طه حسين، دار المعارف، القاهرة، 1968م.
5- خزانة الأدب وغاية الأرب: ابن حجة الحموي، تحقيق: د. محمد ناجي بن عمر، دار الكتب العلمية، بيروت، 2008م.
6- ديوان ابن مَليك الحَمَوي (النفحات الأدبية من الزهرات الحموية): تحقيق: إسراء أحمد فوزي الهيب، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2010م.
7- ديوان ابن الوردي: تحقيق: د. أحمد فوزي الهيب، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، 1986م.
8- ديوان التدبيج فتنة الإبداع وذروة الإمتاع: عبد المنعم بن عمر بن حسّان الجُلياني الأندلسي الدمشقي، حقّقه وعلّق حواشيه مع دراسة للشعر المجسّد بصرياً: كمال أبو ديب، ودلال بخش، دار الساقي بالاشتراك مع دار أوركس للنشر، بيروت، 2010م.
9- ديوان التلّعفريّ: تدقيق: د. رضا رجب، دار الينابيع، دمشق، ط2، 2004م.
10- ديوان الشاب الظريف: تحقيق: د. صلاح الدين الهواري، دار الكتاب العربي، بيروت، 2004م.
11- ديوان صفي الدين الحلّي: تقديم: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، د.ت.
12- عصر سلاطين المماليك ونتاجه العلمي والأدبي: محمود رزق سليم، المطبعة النموذجية ومكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 1962م.
13- عصر المماليك الترسل وابن عبد الظاهر: محمد الحبيب بن الخوجة، منشورات كتاب البعث، مطبعة الترقي، تونس، 1956م.

14– الغيث المسجم في شرح لامية العجم: خليل بن أيبك الصفدي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1990م.
15– الفتح المبين في مدح الأمين: عائشة الباعونية، تحقيق: د. مهدي عرار، دار الكتب العلمية، بيروت، 2007م.
16– القاموس المحيط: الفيروزآبادي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1987م.
17– كتاب الصناعتين: أبو هلال العسكري، ت: محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، 1952م.
18– المدائح النبوية في الأدب العربي: د. زكي مبارك، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، 1935م.
19– نصرة الثائر على المثل السائر: صلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي، تحقيق: د. محمد علي سلطاني، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، 1971م.
20– النقد الأدبي في العصر المملوكي: د. عبده عبد العزيز قلقيلة، الأنجلو المصرية، 1972م.
21– الوساطة بين المتنبي وخصومه: علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، 1966م.

تاريخ ورود البحث إلى مجلة جامعة دمشق 2015/12/29