أسريات المعتمد بن عبّاد

(دراسة نقديّة)

الدكتور محمد سليمان السعودي* **الدكتور خالد سليمان الخلفات**

الملخص

يرمي هذا البحث إلى دراسة نصيّة لثلاث قصائد من أسريات الشاعر المعتمد بن عباد من خلال محورين هما: دور اللغة في بناء النّص الشّعريّ، ودور الموسيقى في ذلك. وكشف هذان المحوران التّلاحم النّصي بين الشّكل والمضمون في القصائد جميعها، مما كان له الأثر الكبير في إنتاج المعنى الشعري في تجربة ابن عباد الأسرية. وقد تم اختيار القصائد الأسريات من ديوان المعتمد لأنّها اختلفت عن بقية الموضوعات والأغراض الشّعرية التي نظم فيها الشاعر؛ ولأنّ الأسر كان حداً فاصلاً بين التّجربتين؛ تجربة ما قبل الأسر، وتجربة ما بعده، حيث إنّ تجربة ما بعد الأسر أضافت بعداً تفصيلياً في تصوير دقائق حياة الشّاعر التي فقد فيها كل ما ملك. وحاول البحث الوقوف عند المعاني السّامية وعند اللّغة والمفردات المشكّلة للنّص.

* قسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة الطفيلة التقنية- الأردن / الطفيلة

المقدّمة:

الحمد لله الذي حفظ العربية لغة خالدة، والصلاة والسلام على خير ناطق بالضاد محمد النبي الأمي وبعد،،،

فإن شعر المعتمد بن عباد الملك والشاعر، حمّال للمعاني، يجذب المتلقي بصورة غريبة؛ لما فيه من مشاعر وألم، وإن اختلف الناس والنقاد في شخصية الشاعر، إلا أن شيئاً واحداً يقرّبنا إليه هو الإبداع.

وبعد قراءات متتالية ومتنوعة للديوان، اجتهدنا أن تكون أسرياته مقصد بحثنا. وعندما نظرنا فيها طويلاً، توصلنا إلى دراسة ثلاث قصائد منها، واحدة قبيل الأسر زمن حصاره في مدينته إشبيلية، والثانية والثالثة وقت الأسر، وإن تجاوز ابن عباد في القصيدة الأولى مخاوف الأسر فأظهر بطولة وكبرياء، إلا أن القصيدتين اللاحقتين كشفتا عن قنوط ويأس كبيرين، كيف لا؟! والمصاب في الأهل والنفس وضياع الملك.

وكان أن طرقنا القصائد الثلاث من خلال المنهج البنيويّ، ولا ندعي أننا اقتفينا أثره، وإنما أخذنا منه ما يوافق قناعاتنا من هذا المنهج، مبتعدين عن رسوماته، وجداوله، قناعة منا أن النقد فنّ فيه شيء من طعم العلم[1] ولذلك تناولنا قضيّتَيْن في النصوص السابقة هما:

ــ دور اللغة في بناء النص

ــ ودور الموسيقى في بناء النص

ونحن إذ ندرس هذه النصوص نهدف إلى المشاركة في دعوة الوقوف النصي المتأني للشعر العربي، بعيداً عن الدراسات العامة، والأحكام الانطباعية على ديوان ما، أو على حقبة شعرية معينة.

واللّهَ نسأل أن يوفقنا إلى خدمة العربية، ويرشدنا إلى جادة الصواب

---

[1] انظر: **السمرة**، محمود، النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997، ص 18

المعتمد بن عباد، نظرة تاريخية:

هو أبو القاسم محمد بن عباد بن محمد بن إسماعيل بن عباد ولد سنة 432هـ في مدينة (باجَّة)، نشأ في إشبيلية في أسرة ذات سيادة وحكم وجاه، فوالده عباد الملقب بالمعتضد كان ملكاً على إشبيلية وعندما مات استلم المعتمد الحكم سنة 461هـ وهو في الثلاثين من عمره وكان معروفاً بالشجاعة والفروسية والجود والكرم كما كان شاعراً يجيد نظم الشعر. وكان من حبه للشعر أنه كان لا يستوزر كاتباً ولا وزيراً ما لم يكن شاعراً. ودولة بني عباد إحدى دول الطوائف التي قامت بعد الفتنة البربرية في قرطبة سنة 399هـ وسقطت بعد هذه الفتنة الخلافة الأموية، وأصبحت الأندلس فريسة للنزاعات والصراعات الداخلية والحروب بين هذه الدول، واستطاع بنو عباد أن يكوّنوا دولة قوية مهابة من الدول الأخرى، مركزها إشبيلية، وحارب بنو عباد بعض دول الطوائف، وحققوا انتصارات ولم يتورع المعتمد في عقد تحالفات مع (الفونسو السادس) حاكم قشتالة الإسباني، الذي أقام علاقة صداقة معه، وبعث وزيره ابن عمار ليتفاوض معه، وتمكن ابن عمار عقد معاهدة سرية من بنودها السرية أن يترك المعتمدُ الفونسو السادس لاحتلال مدينة طليطلة مقابل أن يدفع المعتمد الجزية لألفونسو هذا، وقد تحقق حلم ألفونسو بعد مدة قصيرة فسيطر على طليطلة سنة 478هـ، ولم يتوقف ألفونسو عند هذا الحد، بل احتل الفونسو مدنا وحصوناً أخرى ، وأحس المعتمد بخطورة الموقف، فطلب العون من المرابطين في المغرب بقيادة يوسف بن تاشفين، وحذرته الحاشية منه خوفاً من أطماع المرابطين، لكنه رفض وقال قولته المشهورة: "لأن أرعى الجمال عند ابن تاشفين خير من أن أرعى الخنازير عند الأذفونش (ألفونسو) مع سخطه"، ونصره ابن تاشفين، ووقعت معركة الزلاقة الشهيرة التي كانت نصراً للمسلمين، ودحر الجيش الإسلامي جيوش الإسبان. ثم عاد ابن

تاشفين إلى المغرب، وعاد المعتمد مرة أخرى إلى لهوه ومجونه فعاد ابن تاشفين ليقاتل حليفه بالأمس المعتمد بن عباد فحاصر مدينة إشبيلية، ودافع المعتمد عنها دفاعاً مريراً، حتى سقطت عاصمة الدولة فقبض على المعتمد، وأُخِذ أسيراً مع أهله إلى المغرب وسجن في أغمات، وقيِّد بالحديد ليذوق أعلى درجات الذل والهوان هو وأهله بعد حياة السعادة والرفعة والمجد إلى أن مات سنة 488هـ.[1]

وفي السجن قال أجمل قصائده الشعرية المسماة بالأسريّات، التي عبرت عن تجربة حقيقية لحياة الذل التي عاشها هذا الملك في سجنه بعد حياة العزة والمجد، لكنه رضي بذلك مؤمناً بقضاء الله وقدره، مؤمناً بتقلب الزمان وتغير الأحوال، ونجده يتوقف كثيراً في محطاته الشعرية الأسرية هذه مع أحواله قبل السجن حين كان ملكا حاكما يصول ويجول، ويحقق الانتصارات العظيمة، ويقارنها بما آل إليه أمره الآن، ويقف مستسلماً لقضاء الله وقدره، منتظراً حكم الله، ولم يمنعه هذا الحال من التعبير عن آلامه وأحزانه وتجربته بهذه القصائد التي تفيض رقة وعذوبة.

---

[1] انظر ترجمته في المصادر الآتية:

ابن بسام الشنتريني، أبو الحسن بن علي (ت542هـ)، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: د. إحسان عباس، ط2، دار الثقافة، بيروت 1979، ق 2 م1 ص 41- 81، ابن الخطيب، لسان الدين أبو عبدالله محمد بن أحمد السلماني (ت776هـ)، أعمال الأعلام فيمن بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام (أو تاريخ إسبانيا الإسلامية)، تحقيق وتعليق: إ. ليفي بروفنسال، ط2، دار المكشوف، بيروت، 1956، وابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد، (ت681هـ)، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت 1978، عبدالواحد المراكشي، أبو محمد عبدالواحد بن التجيبي، (ت647هـ)، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تحقيق محمد سعيد العريان، لجنة إحياء التراث الإسلامي، مصر، 1963، ص 79 . المقري، أحمد محمد التلمساني، (ت1041هـ)، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، حققه ووضع فهارسه: يوسف الشيخ محمد البقاعي، ط1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت 1986. ج 5 ص 343 -354، ديوان المعتمد بن عباد، جمع وتحقيق حامد عبد المجيد وأحمد أحمد بدوي، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة 1997،المقدمة

الدراسة النقدية:

أولاً: دور اللغة في بناء النص:

تعدُّ اللغة منطلقاً لهذه الدراسة، ولا يكاد نصّ إبداع يُدْرس دراسة متعمّقة من دون النظر في لغته، وإن كانت نظرتنا ترتكز على اللغة بصورة مباشرة إلا أن للعوالم الأخرى أثراً بيّناً في تشكيل النص أيضاً، غير أن دورها يظلّ مساندا لحركة البناء فيه، وبذلك نجد هذا الغموض الشّفّاف الذي قصده أحد النقاد بقوله: " الغموض الشفاف الذي يجعل القارئ أو الدارس في توقٍ لكشف المعاني "[1]

وليس هذا ببعيد عن قول العسكري: "من شرط البلاغة أن يكون المعنى واللفظ مقبولاً"[2] ولعل هذا الذي رمى إليه القيرواني في قوله في الشعر الجيد ما: "اشتمل على المثل السائر والاستعارة الرائعة والتشبيه الواقع وما سوى ذلك فإنما لقائله فضل الوزن"[3] وإن عدنا قليلاً عند لفظة (بنى) في المعجم فإنها عند أحدث المعاجم العربية تعود إلى البناء والطريقة [4]ولعل (هوكز) كان أكثر النقاد وضوحا عندما نظر في وحدات النص، وحدد أنه "لا يمكن إدراك الأهمية الكاملة لأي كيان أو أية خبرة ما لم يتفاعل (الكيان) مع البنية التي هي جزء منه"[5] وكل الآراء المختلفة والمتعددة تتداخل من أجل الولوج "إلى بنية النص الدلالية من خلال بنيته التركيبية "[6] وستمضي الدراسة

---

[1] الطرابلسي، محمد الهادي، الغموض في الشعر، مجلة فصول، م4،ع3، القاهرة،1984، ص29

[2] العسكري، أبو هلال، الصناعتين، دار الكتب العلمية، بيروت،1981/1400، ص19

[3] القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: محمد قرقزان، ط1، دار المعرفة، بيروت،1982، ص25

[4] إبراهيم مدكور وآخرون:المعجم الوسيط،ص72

[5] هوكز، ترانس، البنيوية وعلم الإشارة، حمد الماشطة، سلسلة المئة كتاب، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،1986، ص15

[6] المسدي، عبد السلام، قضية البنيوية، دراسة ونماذج،ط1، وزارة الثقافة، تونس،1991، ص77

قدما في تحليل النصوص الثلاثة المختارة لرصد الدور الذي ستمارسه اللغة من أجل تشكيل النص الشعري لدى ابن عباد.

إنّ المتمعن في المقطوعة الأولى (لما تماسكت الدموع) يجد أنّ للبنية اللغوية دوراً كبيراً في إنتاج المعنى من خلال بنيته التركيبية[1]، بل يكاد أن يكون هو المشكِّل للمعاني جميعها، فالمعنى في النص يتداوره عنصراً الجذب والانفلات؛ بمعنى أنه إذا ما فككت الألفاظ المشكّلة للنص سنجدها بين هاتين القوتين (الجذب والانفلات) وهذا ما يعكس الواقع النفسي الذي يعيشه الشاعر، فإشبيلية هُوجِمَت، وما على قائدها (المعتمد ابن عباد) إلا الدفاع عن نفسه وعنها، مع وجود الدعوات من المقربين للاستسلام والخضوع.

ولعل المحرك الأول في المقطوعة هو مطلعها (لما تماسكت الدموع)، وهذه أول نقطة ارتكاز شكلت (الجذب) الممتد في القصيدة. ثم استرسل هذا الجذب قليلاً، فاحتوى البيت الثاني:

لما تماسكت الدموع وتنبه القلب الصريع
قالوا الخضوع سياسية فليبد منك لهم خضوع

ثم جاءت لحظة الانفلات التي عبر فيها الشاعر عما يكتنزه:

وألذ من طعم الخضو ع على فمي السم النقيع

إن المشكِّل الأول لارتكاز الانفلات هو لفظة (ألذّ) وإنْ قطعها تكرار لما طُلِب منه (من طعم الخضوع على فمي)، ثم جاءت اللفظتان (السم النقيع) بعبارة أخرى (السم النقيع ألذ على فمي من طعم الخضوع) إنه تلاحم لفظي وترتيب نظّمه الشاعر

[1] المسدي، عبد السلام، قضية البنيوية، ص 77

أدى إلى تكوين هذا الجذب والانفلات، ولن يحدث هذا التفاعل النصي إلا من خلال ارتباط كل عنصر بالعناصر الأخرى ذات العلاقة، بمعنى لا يمكن إدراك الأهمية الكاملة لأيّ كيان أو أية خبرة ما لم يتفاعل الكيان مع البنية التي هي جزء منه[1]، ولم ينقطع هذا الحبل في القصيدة فجاء على صورة أخرى هي صورة الشرط:

أن يسلب القوم العدا ملكي وتسلمني الجموع

فلو وقفت كل الجموع ضده كي تستباح أرضه ونفسه، وهي صورة تميل إلى جذب النفس إلى ما لا تحب ولذا فلا بد للشاعر أن يحرر نفسه (يفلتها) من واقع طوقه هو جواب مفروض فعبر عما تريد نفسه بجواب الشرط :

فالقلب بين ضلوعه لم تسلم القلب الضلوع

ولم تبقَ القصيدة على حال (الجذب والانفلات) الذي أشرنا إليه سابقاً، بل أصبح الانفلات من ربق الاستسلام هو النهاية المفتوحة للقصيدة كلها، فجاء الانفلات مرة على صورة السؤال (أيسلب الشرف):

لم أستلب شرف الطبا ع أيسلب الشرف الرفيع

إنّه إقناع للنفس من واقع مرير. ثم تتابعت مظاهر صور الانفلات على هيئة صور حركية:

وبرزت ليس سوى القميص على الحشا شيء دفوع

[1].هوكز، ترانس، البنيوية وعلم الإشارة، ص 15

ولو نظرنا في الفعل (برزت) لوجدناه يشكل ركيزة الانفلات في البيت، وهو خروج ابن عباد بقميصه بغية الدفاع عن أرضه ونفسه، وعادل بين نفسه وبين أفراد دولته، عندما تابع هذه الصورة الحركية بأخرى في قوله:

وبذلت نفسي كي تسيـ ل إذاً يسيل بها النجيع
شيم الألى إنا منهم والأصل تتبعه الفروع

فلو نظرنا إلى الأفعال (بذلت، تسيل، يسيل) نجدها كلها أفعال عطاء، ثم ختم بالفعل (تتبعه) وعندما تتأمل في الألفاظ الأخرى المشكلة للنص (نفسي، شيم الألى، الأصل) نجدها ألفاظ عطاء أيضاً وهي خلاصة الإنسان الشريف في الحياة.

ولعل الصورة الحركية الثالثة تمثل جوهر هذا الحس الداخلي الذي يميل إلى الانفلات من وقع نفسي كبير:

أجلي تأخر، لم يكن بهواي ذلي والخضوع

إن الجملة الاسمية (أجلي تأخر) أغنت النص بما تحمل من استمرار واكب المد النفسي الداخلي للشاعر، فقد طالت أيامه وهي قصيرة (وقت الحصار)؛ لأنه يعاني من شدة نفسية، ولولا هذه المعاناة لم يقل (أجلي تأخر) لقد ساوم على موته قبالة الانفلات الذي ينشده، ولذا ختم القصيدة ببيتين جلُّهما انفلات من أسر أصبح محتوماً:

ما سرت قطُّ إلى القتا ل وكان من أملي الرجوع
شيم الألى إنا منهم والأصل تتبعه الفروع

ويلحظ المتلقي أننا نقف عند النظام اللغوي المشكّل للنص لا عند السياق التطوري للألفاظ لنحاول أن نطابق بين الإشارة اللغوية والمعنى[1] ومما يدلل على

[1] بياجيه، جان، البنيوية، ترجمة عارف فيمة وبشر أوبري، ص64

حركة الجذب والانفلات التي شكلتها بنية النص، فقد شكلت الأفعال نسبة كبيرة جداً من نسبة الجمل، وذلك أن الفعل فيه حدث وفيه زمن أيضاً، وبذلك يخدم النص وحركته التي يريدها الشاعر، ولا يحقق ذلك الاسم أو المصدر لأن الحديث عن لحظات من الزمن، كان الحوار فيها وقتاً ضائعاً ولا سبيل إلا للقرار. ودعونا ننظر في حركة هذه الأفعال، التي تجاوزت عشرين فعلاً خلال اثني عشر بيتا كوّنت القصيدة، منذ ((تماسكت... حتى تتبعه الفروع)) حتى تجاوز التكثيف المتوقع في أحد الأبيات:

وبذلت نفسي كي تسيـ ل إذاً يسيل بها النجيع

فبلغت ثلاثة أفعال (بذلت، تسيل، يسيل) مع تكرار للفعل (سال) بصيغة المضارع، ولو تأملنا قليلاً في هذه الأفعال لوجدناها مناصفة بين صيغة الفعل الماضي وصيغة الفعل المضارع، ولا نستطيع أن نحدد هذه الأفعال للجذب وتلك للانفلات، إلا أنها أسهمت بصورة فاعلة في ربط المعاني، وتواصل المد والجزر بين المعنيين (الجذب – الانفلات)، خاصة أن الجملة الفعلية عكست هذه الصورة بطرائق لا يملك المرء إلا أن يطرق مؤيداً ومستمتعاً.

وتناوبت الجمل الفعلية والاسمية في النص لتحقق الجذب والانفلات من جديد ولكن بصورة مغايرة إذْ إن الشاعر يميل إلى استخدام الجمل الفعلية في بيان حاله، وما هو عليه من واقع أليم في أثناء الحصار، ثم يتحوّل إلى الجمل الاسمية عندما يعلّق على حدث خلال حواره مع مستشاريه أو بيان وجهة نظره فيما يجري، ومن ذلك قوله:

لما تماسكت الدموع وتنبه القلب الصديع

قالوا الخضوع سياسة فليبد منك لهم خضوع

فلو تأملنا في قوله: "الخضوع سياسة" لوجدناه تعليقاًعلى سلسلة الأفعال (لما تماسكت) و(تنبه) ولم ينثن الشاعر عن هذه الطريقة فقد جعل التعليق بالجملة الاسمية خلال البيت نفسه:

وألذ من طعم الخضو ع على فمي السم النقيع

فالسم النقيع (مبتدأ وخبر) ألذ على نفسه من الخضوع الذي ينشدونه. وفي حالة الشرط خلص نفسه من الجذب أو من حركة الفعل قبل أن يكتمل أسلوب الشرط:

إن يسلب القوم العدا ملكي وتسلمني الجموع
فالقلب بين ضلوعه لم تسلم القلب الضلوع

فجملة (فالقلب بين ضلوعه) تبعث في نفسه الطمأنينة من قفص الجذب الذي وضّحناه سابقاً، بمعنى أن الجملة الاسمية كانت خلاصاً له من ((إن يسلب القوم.... وتسلبني)).

وبعد سلسلة طويلة من الأفعال التي بدأها من (رمت، تحصّنني، برزت، بذلت، تسيل، يسيل) ختم الموقف بتعليق الجملة الاسمية (أجلي تأخر) فهو يجد في أجله تحريراً له من ربق الخضوع. وما يدلل على ما ذهبنا إليه قوله في خاتمة القصيدة (والأصل تتبعه الفروع) أي أن الشاعر واكب في قصيدته كلها حركة الجذب والانفلات ولعل الخاتمة الاسمية تعطي تعليقاً واسعاً لتفتح فضاء كبيراً للتفسير (والأصل تتبعه الفروع).

وإن كانت حركة الجذب والانفلات في القصيدة السابقة استوقفتنا، فإن حركة الجموع هي التي تستوقفنا في القصيدة الثانية: (فيما مضى كنت)، حيث بلغت الجموع اثني عشر جمعاً في ثمانية أبيات، وجاء معظمها على وزن (أفعال)، بمعنى أنه ركز على صيغة من صيغ جمع التكسير: (أعياد، أطمار، أقدام، أنفاس، أكباد، أحلام، أغمات) وإن ذكر مرة صيغة (مفاعيل) مكاسير، ويعرف عن هذه الصيغة (أفعال)

أنها من صيغ جموع القلة، ولعل هذا يقودنا إلى أن التجربة في القصيدة تجربة لا تمثل وطناً ولا شعباً، إنما تمثل المعتمد بن عباد وأهله، وليس لهـا أي إضـاءة خارجيـة، بمعنى أنه اتخذ أهله رمزاً لشعبه، ولننظر إلى ذلك منذ المطلع:

فيما مضى كنـت بالأعيـاد مـسرورا فساءك العيـد فـي أغمـات مأسـورا

إنّ التعبير عن حقبة حكمه بأنها قصيرة ولم يبقَ منها إلا الذكريات، فكل ما شهد فهي (أعياد) معدودة، لقد اختار الشاعر موقف العيد لما له من وقع على نفـسه مـن جهة، وعلى نفس الملتقي الذي لا يشكل عنده سوى الفرحة والـسرور، ولـذلك فـإن الدرس البنيويّ عقيم بدعوته إلى "مبدأ المثولية" الذي يقتصر على دراسة النص بمعزل عن أية مؤثرات[1]، فلو نظرنا إلى هذه النصوص المدروسة لوجدنا تواشجاً كبيراً بين اللغة ونفسية الشاعر وواقعه. وتجسدت هذه التجربة الخاصة في قوله:

بـرزن نحـوك للتـسليم خاشـعة أبـصارهن حـسيرات مكاسـيرا
يطأن فـي الطـين والأقـدام حافيـة كأنهـا لـم تطـأ مـسكا وكـافورا

ضمّن الشاعر بذكاء صورة لبناته، وما وقعن به من ذلٍّ على أيدي حلفاء الأمس، فشملت الصورة من أعلى الرأس (أبصارهن) إلى (الأقدام حافية)؛ بمعنى أن صـيغة (أفعال) كان لها الأثر الأكبر فيما أراد من تصوير لواقع أليم.

ولم يكن الأثر النفسي عاماً، بل جعله في أظهر حالات الخصوصية عندما جـاء بـ (الأنفاس والأكباد /أفعال) التي لم يرد بها سوى ما ظهر فـي الـسياق، أي وقـع تجربته في الأسر على زوجته وبناته:

[1] عزام، محمد، فضاء النص الروائي، مقارنة بنيوية، ط1، دار الحوار، سورية، 1996،ص28

لا خـدّ إلا ويـشكو الجـدب ظـاهره ولـيس إلا مـع الأنفـاس ممطـورا
أفطرت في العيـد لا عـادت إسـاءته فكـان فطـرك للأكبـاد تفطيـرا

ولعلّ نهاية القصيدة تكشف لنا قصر الحياة وأنها (أحلام)، (أفعال) لا طائل من الركض خلفها:

من بات بعدك فـي ملـك يـسرُّ بـه فإنمـا بـات بـالأحلام مغـرورا

استوفت الصيغة / أفعال قدراً كبيراً من المعاني كان لها الأثر الكبير في نفس المتلقي.

أما في القصيدة الثالثة: (قيدي أما تعلمني...) فإنّ للقيد دوراً كبيراً في تكوين نفسية الشاعر بعد الأسر، فهو ينظر إلى الحياة من خلاله، ويجعله يستوقف نفسه مرات ومرات، فيما سبق وفيما سيستجد عليه، ومن هنا فقد أغنت النص ألفاظ القلب والشعور، لتعكس انكساراً نفسيّاً:

قيـدي أمـا تعلمنـي مـسلـما أَبيـت أن تـشفق أو ترحمـا
دمـي شـراب لـك واللحـم قـد أكلتـه لا تهـشم الأعظمـا

لجأ الشاعر هنا إلى خطاب القيد (قيدي)، منادى، ثم بعد هذه التوطئة، وكأنه إنسان يذكره ويستعطفه (أما تعلمني مسلما)، ثم انقطع هذا الرجاء عند لفظة (أبيت) وماذا يريد هو؟ !إنه يتطلع إلى الإشفاق والرحمة.. أي أن البيت رمى إلى هدف هو الإشفاق والرحمة، إلا أنه لم يستطع الوصول إليهما:

دمـــي شـــراب لـــك واللحـــم قـــد أكلتـــــه لا تهـــــشم الأعظمـــــــا

ومع كل هذه الألفاظ التي تتعلق بالشعور والقلب التي لم تـــفِ، ولـــذلك صـــرّح بمستودع سرّه علانية (فينثني القلب وقد هشّما)، ولعل فـــي تكـــراره لجـــذر الفعـــل: (هشم)ما يدلل على واقع مأزوم يتعرض له الشاعر ليصبح هشم العظم أمراً مألوفـــاً، بعد أن تهشّم القلب، مكمن الشعور في الإنسان. ولعل هذا ينسجم مع كنية ابنـــه (أبـــو هاشم) التي جذرها (هشم) أيضاً.

واستطاع الشاعر أن يبني جوّاً نفسيّاً لما يعانيه من خلال تكراره فـــي الأبيـــات الأربعة الأخيرة لألفاظ بعينها سواء لجذر تلـــك اللفظـــة مثـــل الجـــذر (رحـــم) ثـــم تكرار(ارحم، مسترحما).

ارحـــــم طفـــــيلا طائـــــشـــا لبّـــــه لـــــم يخـــــش أن يأتيـــــك مـــــسترحما
وارحـــــم أخيّـــــــات لـــــه مثلـــــه جرّعتـــــــهنّ الـــــســـــمّ والعلقمـــــا

ولم يستعن بهذا التكرار فقط، بل وزّع خلال البيتين ألفاظاً تتعلق بالقلب ليكتمـــل المعنى كما يريده هو (لبّه، لم يخش، جرّع..).

وتمثّل التكرار الثاني في (يفهم شيئاً) في الأولى كانت مثبتة (يفهم شـــيئاً) وفـــي الثانية جاءت منفية: (لا يفهم شيئاً)، وقد أباح هذا التكرار ما في نفـــسه تجـــاه أهلـــه (الزائرين) مستعيناً بألفاظ تتعلق من جديد بالشعور في قوله: (خفنا عليه، البكاء):

مـــنهنّ مـــن يفهـــم شـــيئا فقـــد خفنـــا عليـــه للبكـــاء العمـــى
والغيـــر لا يفهـــم شـــيئا فمـــا يفـــتح إلا للرضـــاع فمـــا

ثانياً: دور الموسيقى في بناء النص

سنتناول هنا التوازي ودوره في هندسة البيت الشعري، وكيف استطاع الشاعر توظيف ذلك لخدمة النص ومعانيه؟ والتوازي من المفاهيم النقدية الحديثة التي لها دور كبير في بناء القصيدة الشعرية وهندسة البيت الشعري، وله إسهام كبير في الإيقاع الشعري، فضلاً عن موسيقية البيت الخارجية المتمثلة في الوزن العروضي والقافية. والتوازي لغة جاء من الموازاة المأخوذة من الفعل آزى، وهي تعني كما ورد في لسان العرب (المقابلة والمواجهة قال والأصل فيه الهمزة، يقال: آزيته إذ حاذيته)[1]. والمعنى اللغوي للتوازي هو المحاذاة أو المجاراة ، والمعنى الاصطلاحي للتوازي فهو: "عبارة عن عنصر بنائي في الشعر يقوم على تكرار أجزاء متساوية"[2].

وقد ظهر هذا المفهوم في النقد المعاصر، وقد اهتم به (ياكبسون) من خلال الوظيفة الشعرية، فالنص يتضمن عناصر كثيرة، ولكن الشعرية تعدّ أبرز سماته، وهذا النص يعتمد على عنصرين رئيسين هما، الاختيار والتأليف "فاختيار الكلمات يحدث بناء على أسس من التوازن والتماثل أو الاختلاف أما بناء التآلف فإنه يقوم على التجاور"[3].ويتوقف ياكبسون عند هذا المفهوم لتوضيح دوره في الصوت والإيقاع والموسيقى الداخلية في البيت الشعري والقصيدة الشعرية، فيقول: "كل مقطع في الشعر

[1] ابن منظور الإفريقي، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت،(د.ت)(مادة: وزي).
[2] ربايعة، موسى، الشعر الجاهلي (مقاربات نصية)، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، إربد، 2003، ص127.
[3] ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص33.

له علاقة توازن مع المقاطع الأخرى في نفس المتتالية، وكل نبر يفترض أن يكون مساويا لنبر كلمة أخرى، كذلك فإن المقطع غير المنبور يساوي المقطع غير المنبور، والطويل عروضياً يساوي الطويل، والقصير يساوي القصير..."[1].

وقد أشارت الكتب البلاغية العربية القديمة إلى هذه الظاهرة (ظاهرة التوازي) من خلال حديثها عن مفاهيم يمكن أن تندرج تحت مفهوم التوازي مثل: الترصيع والتصريع والتطريز والتشطير، وتشابه الأطراف، ورد العجز على الصدر، والعكس والتبديل، والتجزئة، والتفويض، والمقابلة، والطباق، والمناسبة، والمماثلة، والتوشيح، ...."[2]. كما اهتمت البلاغة العربية ببنية البيت الشعري من خلال ورود هذه المصطلحات البلاغية عند البلاغيين العرب، مع إشارتهم إلى شواهد شعرية على كل مصطلح من هذه المصطلحات، وهذه المصطلحات ووجودها في الشعر العربي القديم لم يكن لغايات جمالية سطحية في بناء البيت الشعري، بل تجاوزت ذلك ليكون لها أثر في الدلالة والمعنى " فمن خلال الأشكال البلاغية الداخلية ضمن مفهوم التوازي يمكن القول إن البلاغة العربية القديمة احتفلت بهندسة البيت الشعري احتفالاً كبيراً، وراعت أن تكون عناصر البيت الشعري التركيبية والصوتية متساوية إلى حد بعيد، فهناك تماثلات وتقابلات تعمق هندسة البيت الشعري، وربما تمتد هذه العناصر لتشمل أكثر من بيت أو تتوسع دائرتها لتشمل مقطعا أو مقاطع من القصيدة"[3].

وفي دراستنا لهذه النصوص الثلاثة سنتوقف عند أثر التدوير والوزن العروضي والقافية وحرف الروي في بناء النص الشعري وتقديم المعنى

[1] ياكبسون، قضايا الشعرية، ص33.

[2] المرجع نفسه، ص129.

[3] المرجع نفسه، ص130.

التدوير:

يقصد بالتدوير تقسيم الكلمة إلى شطري البيت صدره وعجزه بحيث يكون الجزء الأول في تفعيلات الصدر والجزء الآخر في تفعيلات العجز، وهو بذلك يكسر حـــاجز التقسيم العروضي المعروف للبيت الذي يعتمد على فصل تفعيلات الصدر عن العجز. والتدوير يعدّ نوعاً من الإيقاع " الهادف إلى التخلص من الرتوب عبر التنويع ودمـــج البيت "[1]وتكمن أهمية التدوير في إثارة التساؤل الكبير هو:أيهما أهم الوحدة الـــصوتية المتمثلة في المحافظة على توزيع التفعيلات على شطري البيت أم الوحدة المعنوية، و لذلك نجد أننا سنختار الوحدة المعنوية وسنتنازل عن الوحدة الصوتية لأهمية المعنـــى على الشكل أو الوزن أو القانون العروضي الذي يأتي في المرتبة الثانية بعد المعنى.

وفي القصيدة الأولى (لما تماسكت الدموع..) نجد من اثني عشر بيتـــاً خمـــسة أبيات مدورة، هي البيت الثالث

وألـــــذ مـــــن طعـــــم الخـــــضو ع علـــــى فمـــــي الـــــسم النقيـــــع

والبيت السادس:

لـــــم أســـــتلب شـــــرف الطبـــــا ع أيـــــسلب الـــــشرف الرفيـــــع

والبيت الثامن:

وبـــــرزت لـــــيس ســـــوى القمـــــيص علـــــى الحـــــشا شـــــيء دفـــــوع

والبيت التاسع:

وبـــــذلت نفـــــسي كـــــي تـــــسيـــ ل إذاً يـــــسيل بهـــــا النجيـــــع

[1] الحسين، أحمد جاسم، الشعرية، قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، دمشق، ط1، 2000، ص 131.

والبيت الحادي عشر:

مـــا ســـرت قـــطُّ إلـــى القتـــال وكـــان مـــــن أملـــي الرجـــوع

جاء التدوير في هذه الأبيات فأدى دوراً كبيراً في كسر التقسيم العروضي أو الوزن الموسيقى للبيت الشعري، فكانت التفعيلات مستمرة متواصلة والأصل أن تنتهي التفعيلة عند نهاية كلمات الشطر الأول (صدر البيت) لتبدأ التفعيلات الجديدة في عجز البيت. وفي هذا كسر للحواجز الموسيقية المعروفة وهو يولد نوعاً من الإيقاع الهادف إلى التخلص من الرتوب والانتظام المألوف في القطعة الشعرية عبر تنويع الموسيقى.

وللتدوير أثره هنا في تأكيد المعنى الذي يريده الشاعر، فقدم الشاعر هذا المعنى على الوحدة الموسيقية والنظام الموسيقي في البيت، فأتى التدوير ليحقق استمرارية التعبير عن عواطف الشاعر ومشاعره وأحاسيسه، وهو يعيش هذه التجربة مكبلاً مقيداً، فإذا كان الشاعر مقيداً محبوساً في قصره محاطاً بهذه الجيوش، ولا يوجد أي قانون أو عقيدة تسمح للأخ المسلم أن يهاجم أخاه المسلم، فأي قانون هذا الذي بفرض علينا التقيد بالبناء المعروف للقصيدة وقوانينها التي وضعها العروضيون؟!

أما في البيت الثالث فقد جاء التدوير ليبين أن الخضوع والاستسلام مرفوضان رفضاً قاطعاً، ورفض المعتمد للخضوع جعل هذا الرفض مستمراً ومتواصلاً، فحمل البيت هذا المعنى، وحمله موسيقياً ووزنياً حتى يرتبط المعنى الوارد في صدر البيت بالمعنى المتصل به في عجز البيت نفسه أن السم ألذ طعماً من الخضوع والانقياد، هذا المعنى الذي أراد إيصاله إلى من يشير إليه بالخضوع والانقياد وجاء مقدماً على الوزن والقانون العروضي. فقد جاء الربط العروضي للشطرين في كلمة الخضوع

التي كسّرها الشاعر وجزأها ليؤكد أيضاً أن هذه الكلمة ليست من صفاته على مر التاريخ، فلم يكن في يوم من الأيام إلا فارساً وبطلاً ومحارباً.

وحين تحدث في البيت السادس عن الخصال الطيبة التي عرف بها والشرف الرفيع الذي يمتاز به جعل المعنى متصلاً، فقد حافظ على خصاله، والعزيز الشريف لا يمكن أن يغير خصاله على مرّ الزمن مهما أصابه من المحن والشدائد: والطباع الأصيلة معدن ثابت فيه لا تتغير مهما كانت الظروف والمحن:

لم أستلب شرف الطبا ع أيسلب الشرف الرفيع

وحين تحدث عن خروجه لمواجهة الجيش من غير استعداد ومن غير عدة وسلاح ودرع، أراد أن يبين أن الجيش جاء مهاجماً على حين غرة، فهي حرب غير متوقعة بين الإخوة ومع ذلك خرج في قميصه يدافع دفاع المستميت عن نفسه وأسرته ودولته فأظهر لنا شجاعته وفروسيته وقدمها على كل قوانين الموسيقى:

وبرزت ليس سوى القميص على الحشا شيء دفوع

...ليسيل الدم من عروقه في دفاعه عن دولته، وهنا جعل البيت متصلاً مستمراً كمثل يسيل الدم حيث لا يتوقف.

وبذلت نفسي كي تسيل إذا يسيل بها النجيع

وأخيراً يعلن أنَّ بطولاته كانت متواصلة، والمعارك التي خاضها كانت كثيرة، ومثل هذا القائد، يضع في حسابه دائماً أنه ربما لن يعود إلى موطنه من هذه المعارك، فأعطى هذا المعنى وأظهر هذه الفكرة وجعلها مستمرة في مخيلة القارئ والسامع، واقتضت هذه الاستمرارية أن تتوافق موسيقياً أيضاً، فجاء التواصل بين شطري البيت.

أما القافية فقد وظفها الشاعر واختار لرويها بعض الحروف التي تناسب كل قصيدة من القصائد موضع الدراسة وحسب ظروفها وحسب الموقف والمكان والحالة

النفسية التي يعيشها الشاعر، ففي القصيدة الأولى (لما تماسكت الدموع) نجد الشاعر يختار حرف العين رويّاً لقصيدته وبما يحمل من قوة في مخرجه وهو من الحروف الحلقية ليحمل معه هذا الحزن وألم الحصار، حرف العين بقوته هذه نصطدم به مع نهاية كل بيت اثنتي عشرة مرة مع ما فيها من مد يوحي لنا بتماسك المعتمد وصلابته وقوته كقوة هذه الحرف ومخرجه وهو تعبير عن القوة الحقيقية التي يظهرها المعتمد محارباً ومقاتلاً يدافع عن مملكته ودولته ثم أسرته الصغيرة التي يقتل أحد أفرادها أمام عينه في هذا الحصار حيث لا ينفعه الانهيار والسقوط والاستسلام فبقي متماسكاً لأنَّ قوته في هذا التماسك وتجميعها مرة أخرى. وتأتي حركة الضم وهي أقوى الحركات في حرف الروي مع هذه العين القوية أصلاً لتظهر هذه القوة وتكتسب القوة هذه قوة إضافية هنا.

ونتوقف عند مراوحة الشاعر بين حرفي المد قبل الروي، وهما الياء والواو، والمد هذا تعبير عن الحزن الداخلي والألم القلبي عند هذا الشاعر الملك، وهو يرى قائداً مسلماً وجيشاً قوياً تتوجه سيوفهم ورماحهم إلى قائد عربي مسلم بدل أن تتوجه إلى العدو الحقيقي، فيتوقف قليلاً عند هذه اللحظة من خلال هذا المد الذي يأتي بالياء مرة وبالواو مرة أخرى، ولا يسمح لهذا الهدوء المؤقت أن يطول حتى لا يظهر ضعفه، فيعود إلى حرف العين حرف الروي وحركته التي تمنحه مزيداً من القوة للدفاع والقتال.

وإذا ما توقفنا عند البيت الأول وهو يتحدث عن القلب المتشظي المتكسر يختار كلمة الصديع صفة لهذا القلب الذي تفطر حزناً وألماً على هذا القتال وما سيؤول إليه، وفي البيت الثالث يستخدم كلمة على وزن كلمة صديع في وصفه للسم وهي كلمة (النقيع) للموازنة التي يعقدها بين الخضوع الذي يرفضه والسم الذي يتجرعه فنجده يختار السم على الخضوع والاستسلام محافظاً على قوته وتماسكه.

وعندما يتحدث عمن بقي معه من الأهل والأعوان يختار كلمة الجموع بما توحي من دلالة على كثرة الناس الذين حوله ولكنهم لم يفعلوا شيئاً، الشيء الحقيقي الذي فعلوه هو النصيحة له بالاستسلام الذي أشار إليه في البيت الثاني من هذه المقطوعة .

أمّا قصيدته الثانية (فيما مضى)

فيهتم الشاعر كثيراً بالقافية ويختار للروي فيها حرف الراء وإطلاقها بحرف المد الألف، وحرف الراء الذي يصطدم اللسان عند نطقه له بأعلى السقف ولا يستطيع تجاوز هذا السقف، ربما فيه إيحاء عن الثورة الجامحة الكامنة في نفس الأسير، التي يحاول إظهارها رغم يأسه، فتصطدم هذه الثورة بالقيد والسجن الذي يقيم فيه.ويبحث الملك الشاعر الأسير عن مخرج لهذا القيد، كما هو حرف الراء ومخرجه المقيد في النهاية بسقف الحلق، فيجد أن المخرج لذلك هو مدّه بالألف، فيتحرر الشاعر من هذا القيد، فينطلق حرف الروي ممدوداً بما يحمل هذا الإطلاق للقافية هنا من إطلاق للألم والحزن والمشاعر المكبوتة داخله.

ونجد الشاعر كثيراً ما يكرر صيغة اسم المفعول ليختتم بها أبيات قصيدته مثل (مأسوراً، ممطوراً، مأموراً، مغروراً) وهي صيغة تدل على من وقع عليه الفعل والحدث في مدلولها الصرفي وعادة من يقع عليه فعل الفاعل يتسم بالضعف والذل وعدم القدرة على فعل شيء، وهذه حال المعتمد في سجنه وقيده وقد دخلتْ عليه زوجه وبناته في العيد، وكيف كان هذا العيد سابقاً وكيف أصبح الآن؟ وهو فاقد لفعل أي شيء لأهله فجاء هذا التناغم الموسيقي الداخلي والخارجي من خلال استخدام هذه الصيغة (اسم المفعول) وما فيها من مد أيضاً للتعبير عن هذا الذل المستمر والضعف المتواصل والمقارنة المعنوية بين الماضي حين كان ملكاً والحاضر الذي أصبح فيه مأسوراً ذليلاً.

وفي القصيدة الثالثة: (قيدي...) نجد الشاعر يوظف الموسيقى توظيفاً جيداً لتقديم المعنى فهو يختار بحراً ذا تفعيلات قليلة وسريعة في إيقاعاتها هو البحر السريع (مستفعلن مستفعلن فاعلن) وهو يعبر في هذا الاختيار عن الثورة الجامحة في نفسه التي يمنعها القيد عن الحركة والظهور، ويستخدم هذا الوزن السريع القصير بتفعيلاته ليقدم المعاني التي يريدها متتالية متواصلة دون أن تكون هناك مسافات طويلة بين هذا المعنى أو ذاك، وقد رأى طفله الصغير بين يديه هذا الطفل الذي يحتاج إلى الخفة والسرعة في تقديم المعنى له دون تعقيد في اللفظ والوزن، إنها أقرب إلى الأنشودة منها إلى القصيدة للتناسب مع قدرات هذا الطفل وطبيعة هذا الموقف ولكنها بالتأكيد أنشودة حزينة مؤلمة.

أما حرف الروي فهو(الميم) وهو من الحروف الشفوية المخرج السهلة البسيطة وعند نطقها تنطبق الشفتين لإخراجه وفي هذا إيحاء ودلالة على هذا التقييد، الذي يرفضه المعتمد ويبحث عن مخرج لكل قيوده حتى اللفظية والموسيقية منها، فيطلق الروي هنا بحرف المد الألف للتعبير عن مشاعره الأليمة المكبوتة داخله.إن الميم التي يختارها الشاعر حرف روي لقصيدته أو أنشودته تتناسب في تقديرنا مع المتلقي هنا وهو طفله الصغير أبو هاشم هذا الطفل الذي يبدأ حياته بتعلم هذه الحروف الشفوية (الباء والميم وغيرها) .

المصادر والمراجع

1. إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط. مجمع اللغة العربية بالقاهرة
2. ابن بسام الشنتريني، أبو الحسن بن علي (ت542هـ)، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق: د. إحسان عباس، ط2، دار الثقافة، بيروت 1979.
3. بياجيه، جان، البنيوية، ترجمة عارف فيمة وبشر أوبري، ط1، مكتبة الفكر الجامعي، بيروت، 1971.
4. الحسين، أحمد جاسم، الشعرية، قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، دمشق، ط1، 2000، ص 131.
5. ابن الخطيب، لسان الدين أبو عبدالله محمد بن أحمد السلماني (ت776هـ)، أعمال الأعلام فيمن بويع قبل الاحتلام من ملوك الإسلام (أو تاريخ إسبانيا الإسلامية)، تحقيق وتعليق: إ. ليفي بروفنسال، ط2، دار المكشوف، بيروت، 1956.
6. ابن خلكان، أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد، (ت681هـ)، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت 1978.
7. ديوان المعتمد بن عباد، جمع وتحقيق حامد عبد المجيد وأحمد أحمد بدوي،مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة 1997،المقدمة .
8. ربايعة، موسى، الشعر الجاهلي (مقاربات نصية)، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، إربد، 2003 .
9. السمرة، محمود، النقد الأدبي والإبداع في الشعر، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997،
10. الطرابلسي، أحمد الهادي، الغموض في الشعر، مجلة فصول، م4، ع3، القاهرة، 1984

11. عبدالواحد المراكشي، أبو محمد عبدالواحد بن التجيبي، (ت647هـ)، المعجب في تلخيص أخبار المغرب، تحقيق محمد سعيد العريان، لجنة إحياء التراث الإسلامي، مصر، 1963.
12. عزام، محمد، فضاء النص الروائي، مقارنة بنيوية،ط1، دار الحوار، سورية،1996.
13. العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله بن سهل(ت395هـ)، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، دار الكتب العلمية،بيروت، ط1400،1/1981
14. القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق:محمد قرقزان، ط1، دار المعرفة، بيروت،1982.
15. المسدي، عبد السلام، قضية البنيوية،دراسة ونماذج،ط1، وزارة الثقافة، تونس،1991
16. ديوان المعتمد بن عباد، جمع وتحقيق حامد عبد المجيد وأحمد أحمد بدوي، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة 1997، المقدمة .
17. المقري، أحمد بن محمد التلمساني، (ت1041هـ)، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين ابن الخطيب، حققه ووضع فهارسه: يوسف الشيخ محمد البقاعي، ط1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، بيروت 1986.
18. ابن منظور الإفريقي، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت،(د.ت)
19. هوكز، ترانس، البنيوية وعلم الإشارة، حمد الماشطة، سلسلة المئة كتاب، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،1986

ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.

الملحق:

القصائد:

القصيدة الأولى: **(الديوان ص 88ــ89)**

وقد قالها حين هوجم في إشبيلية، واقترح عليه الوزراء والأعوان طلب الاستعطاف والخضوع لابن تاشفين وجيش المرابطين، ولكنه رفض الاستسلام

لمـــا تماســـــكت الدمـــــوع ... وتنبــه الــقــلــــب الــصــريع
قـــالوا الخـــضوع سياســـــة ... فليبد منك لهـم الخـضـــــوع
وألـــذ مـــن طعـــــم الخـــضو ... ع على فمي الـســـــم النقيـــع
إن يـــسلب القـــوم العـــــــدا ... ملكـــي وتـسلمني الجمـــوع
فالقلـــب بـــين ضلوعـــــــه ... لم تـســـــلم القلـب الـضلوع
لـــم اســـتلب شـــرف الطبـــــا ... عِ أيســـــلب الـشرف الرفيـــع
قـــد رمـــت يـــوم نزالـــــــهم ... ألا تحـــــصّنني الـــــــدروع
وبـــرزت لـــيس ســـوى القمـــيص ... علـــى الحـــشا شـــيء دفـــوع
وبـــذلت نفـــسي كـــي تـــسيـ ... ـــل إذ يـــسيل بهـــا النجيـــع
أجلـــي تأخـــــــر لـــم يكـــن ... بهـــواي ذلـــي والخـــضوع
مـــا ســـرت قـــطّ إلـــى القـــتا ... ل وكـــان مـــن أملـــي الرجـــوع
شيـــــــم الألـــى إنـــا مـــنهم ... والأصـــــل تتبعـــــه الفـــــروع

القصيدة الثانية /الديوان ص100ــ101

فيما مضى كنت بالأعياد مسرورا فساءك العيد في أغمات مأسورا
ترى بناتك في الأطمار جائعة يغزلن للناس لا يملكن قطميرا
برزن نحوك للتسليم خاشعة أبصارهن حسيرات مكاسيرا
يطأن في الطين والأقدام حافية كأنها لم تطأ مسكا وكافورا
لا خدّ إلا ويشكو الجدب ظاهره وليس إلا مع الأنفاس ممطورا
أفطرت في العيد لا عادت إساءته فكان فطرك للأكباد تفطيرا
قد كان دهرك إن تأمره ممتثلا فردك الدهر منهيا ومأمورا
من بات بعدك في ملك يسرُّ به فإنما بات بالأحلام مغرورا

القصيدة الثالثة /الديوان ص112

قيدي أما تعلمني مسلما أَبيت أن تشفق أو ترحما
دمي شراب لك واللحم قد أكلته لا تهشم الأعظما
يبصرني فيك أبو هاشم فينثني القلب وقد هشّما
ارحم طُفَيلا طائشا لبُّه لم يخشَ أن يأتيك مسترحما
وارحم أخيات له مثله جرَّعتهنَّ السمَّ والعلقما
منهنّ من يفهم شيئا فقد خفنا عليه للبكاء العمى
والغَير لا يفهم شيئا فما يفتح إلا للرضاع فما

تاريخ ورود البحث إلى مجلة جامعة دمشق 2008/4/29.