إبراهيم المعمار شاعر العامة في عصر المماليك "دراسة في الشاعر، وشعره"

هذا زمان عجيب
قد عاش من مات فيه

المعمار

عبد الله أحمد المهنا*

* حصل على الدكتوراه في «الأدب العربي» من جامعة كيمبرج - بريطانيا عام 1975.
يشغل في الوقت الراهن منصب عميد كلية الآداب - جامعة الكويت.

الملخص

تهدف هذه الدراسة إلى تجلية دور شاعر من كبار شعراء العامة في مصر المملوكية في القرن الثامن الهجري حيث كان معظم شعره يمثل نبض روح العامة في معاناتها وكفاحها في تأمين ظروف حياتها وسط مجتمع طبقي يموج بالاضطرابات السياسية والاقتصادية، والأوبئة والمجاعات. ويكشف التحليل الفني لشعر المعمار عن نفس أبية معتزة بكرامتها وشاعريتها، لا تتوانى عن نقد السلطة والسخرية منها، والتمرد على كل الأوضاع الفاسدة سياسياً واجتماعياً.

ويقدم البحث من خلال دراسته الشاعر تحليلاً علمياً لطبيعة العصر الذي عاشه الشاعر بكل ما فيه من مساوىء ومظالم أفرزت ردود أفعال عنيفة ضد العامة، حتى أصبح الكثير منهم يعاني شظف العيش، وبؤس الحياة، فيهرب من واقعه إلى تمني الموت كوسيلة خلاص من هذا الواقع، أو الاندفاع إلى العالم السفلي للخمارين والحشاشين في لحظة يأس من هذا الواقع.

ويتوقّف البحث عند بعض فنون الشعر الشعبي التي أجادها الشاعر وبرع فيها كالأزجال والبلاليق والمواليا وغيرها مما ساعد على تقديم إضاءات مهمة في شيوع هذه الفنون بين العامة لقدرتها على استيعاب معاناتهم بعبارات سهلة، تجري على ألستهم، مشحونة بمضامين خاصة يفهمها العامة.

ويثير البحث إشكالية تتعلق بطريقة كتابة نصوص الأزجال والموشحات العامية إذ إن كثيراً من النصوص، حين دوّنت، حوكيت باللهجة المحلية، لا بحسب قواعد الكتابة المألوفة، ومع ذلك فلم تسلم من الفوارق الصوتية في نسختي الديوان.

ولم يغفل البحث توثيق شعر المعمار فقد ارتكز في كل نتائجه العلمية على دراسة مخطوطتي الديوان الموجودتين في مكتبتي «الإسكوريال» في إسبانيا، و«شستربيتي» في إيرلندا، وتتبع الفروق الدقيقة بين النسختين في عدد النصوص، والأبيات، ودراسة الخطوط التي كتبت بها كل من هاتين المخطوطتين.

تمهيد

ظهر المماليك على المسرح السياسي في مصر على أثر هزيمتهم للصليبيين بقيادة لويس التاسع ملك فرنسا في المنصورة قريبا من فارسكور سنة 648هـ، حيث أسر فيها لويس نفسه، وتحطّمت فيها طموحات الصليبيين في السيطرة على مصر، مفتاح بيت المقدس، إذ غدت تلك الهزيمة نذيراً بقرب انتهاء الفلول الصليبية وقواعدها من المشرق الإسلامي، وهو ما تحقق بالفعل فيما بعد، حين وضع المماليك نصب أعينهم تطهير بلاد الشام من قواعد الصليبيين وفلولهم، وما إن حلّ عام 688هـ إلّا وقد استردوا معظم المدن الشامية التي اغتصبها الصليبيون من قبل مثل صفد، وأنطاكية، وقيسارية، وحلب، وبانياس، وطرسوس، والمرقب، وطرابلس وغيرها، وجاء افتتاح عكا على يد الأشرف خليل، عام ٦٩٠هـ، قاصمة الظهر للصليبيين، ونهاية للحروب الصليبية[1].

كما واجه المماليك تحديًّا آخر من المشرق وهم التتار الذين أسقطوا الخلافة العباسية في بغداد سنة 656هـ، وهو تاريخ يتزامن نسبياً مع ظهور دولة المماليك، مما جعل المماليك يستشعرون الخطر القادم الذي يتهدّد وجودهم، فأعدّوا له العدة وواجهوا أول معركة مع المغول، الذين روّعوا المسلمين في بغداد والشام، في «عين جالوت» سنة 658هـ، فدارت الدائرة على المغول الذين هزموا شر هزيمة. ولم توقف هذه الهزيمة شر التتار عن المدن الإسلامية، بل ظلّت الحرب بين المماليك والتتار بين مدّ وجزر زهاء قرن ونصف، إذ لم ينطفئ أوارها إلا بموت «تيمور لنك» سنة 807هـ[2].

وعلى الرغم من أن المماليك ينتسبون إلى جنس أو أجناس تختلف عن طبيعة أهل البلاد التي حكموها، فإن الانتساب إلى الدين، بالإضافة إلى المهارة العسكرية الفائقة التي أظهرها المماليك في صدّ الأخطار التي كانت تهدّد البلاد الإسلامية غرباً وشرقاً، قد رفع من قدرهم في أعين الناس فلم يجدوا حرجاً أو غضاضة في أن يحكمهم هؤلاء المماليك الذين كانوا من قبل عبيداً لأسلافهم[3].

وعمل المماليك، بعد أن استتب لهم الأمر في مصر والشام على تكريس حكمهم، الذي امتدّ من عام 648هـ وحتى سقوط دولتهم بيد العثمانيين سنة 922هـ، ببناء قوة عسكرية مدعومة بقوة اقتصادية تعتمد أساساً على الاهتمام بزراعة الأرض، والعناية بالصناعة، والتجارة الخارجية والداخلية، مما مكّنهم من انتهاج سياسة نقدية تعتمد على الذهب كأساس للتعامل، وإن تعرّضت هذه السياسة في بعض الأوقات إلى التلاعب، وافتقدت ثقة المتعاملين[4]. ومهما يكن من أمر، فإنَّ سيطرة المماليك على الحكم في مصر والشام أكسبهم وضعاً سياسياً مميزاً انعكست آثاره في تلك العلاقات والسفارات التي جرت بينهم وبين غيرهم من دول الشرق والغرب[5].

ولعلّ مما يجدر ذكره أن هذه الاهتمامات العسكرية والاقتصادية والسياسية للمماليك لم تصرفهم عن الواقع الداخلي للبلاد التي دانت لهم بالحكم، فاهتموا بإنشاء العمائر، والجوامع، والمدارس، و«البيمارستانات» والقناطر، و«الخانقاوات» كما اعتنوا بالنظام الإداري، والدواوين، والقضاء، والمظالم[6]، وقد انعكست آثار ذلك في الثراء الفاحش الذي تمتّعت به الطبقة الحاكمة على حساب العامة الذين لم يسلموا من شر المماليك الذين أرهقوهم بالسخرة وتعدّوا على حياتهم وأموالهم، بصورة يرفضها الشرع، وتأباها الأخلاق السامية[7].

وتحوّلت مصر في عهد المماليك، بعد سقوط الخلافة العباسية في بغداد، وانتقالها إلى القاهرة، إلى العاصمة الثقافية والعلمية للمشرق الإسلامي، حيث استقطبت معظم علماء تلك الفترة، من المشرق والمغرب، فظهرت فيها حركة ثقافية على مختلف المستويات، ويكفي أن نعرف أن معظم معاجم اللغة الضخمة، والموسوعات الأدبية، والتاريخية، والجغرافية، والفقهية، والتراجم بمستوياتها المتعددة كانت من نتاج تلك الفترة الخصبة، حتى بدا الموقف، كما لو كان، في سباق محموم بين العلماء لإنقاذ ما ضاع من تراث الحضارة العربية الإسلامية في بغداد تحت سنابك خيل المغول، ولذا حفلت هذه الفترة بالتدوين، والشروح، والجمع والتصنيف، فخلّفت لنا تراثاً ضخماً لم نكتشف منه إلّا القليل، ولما

نستوعبه بعد كما ينبغي، ومع ذلك لا يجد البعض، ممن يجهلون كنوز هذه الفترة، حرجاً في وصف زمانها بالضعف والانحطاط.

ولا مراء في أنَّ أجواء التسامح والحرية التي كانت تتمتع بها مصر في تلك الفترة، وانشغال المماليك بالسلطة السياسية والعسكرية، ساعد فيما بعد، في فترة متأخرة نسبياً، على ظهور تنافس قوي بين العلماء، أدى إلى تراشق كلامي وخصومات ثقافية واتهامات جارحة، تجلّت في مصنّفات أدبية وشعرية، لم تتدخل فيها السلطة إلا بعد أن أوشكت الفتنة أن تطلّ برأسها جراء هذه الخصومات، فجاء تدخّلها حسماً لهذه الفتنة[8].

يمثّل العامة في عصر المماليك الشريحة الواسعة في السلم الطبقي للمجتمع[9]، إذ يأتي على رأس هذا السلم الطبقة الحاكمة التي استأثرت بكل شيء على حساب الأغلبية الساحقة من المجتمع المصري آنذاك، ثم يأتي بعدها الطبقة الثانية، التي تمسك بزمام الموقف الاقتصادي للبلاد، وهي طبقة التجار الأثرياء، الذين كثيراً ما كانوا يتلاعبون بأسعار الأغذية واحتكارها لمزيد من الثراء، إذ «كان الغلاء من أكثر الظواهر الاقتصادية إضراراً بالعامة، فيقاسون الجوع والمرض، حيث ينتشر الوباء بين فئاتهم المختلفة، وينالهم [من ذلك] أوخم العواقب»[10].

ومع هذه المعاناة الشديدة للعامة، فإنهم لم يستنكفوا أن يشيدوا بالسلطة في انتصاراتها على الغزاة من الصليبيين، والمغول، إذ تفيض المصادر المملوكية بذكر هذا الشعر الذي سجّل هذه الانتصارات، مشيداً بدور المماليك وشجاعتهم في دحر الغزاة[11]، كما أنهم انحازوا وناصروا أيضاً بعض السلاطين الذين أظهروا تعاطفاً معهم، في أوقات الشدة، حين تعرّضت سلطتهم للاهتزاز، وكانت مؤازرتهم لهم ذات أبعاد سياسية مؤثرة في تثبيت دعائم سلطتهم[12].

لم يحظ الشعر أو الشعراء في البلاط المملوكي، بالمنزلة التي كان يحتلها في العصور السابقة، عند الخلفاء والسلاطين، إذلم يجدوا فيه ما يساعدهم على تثبيت سلطتهم، فضلاً عن أن عجمتهم كانت حاجزاً في عدم فهمه أو تذوقه، ولذا كان

احتفاؤهم بالفقهاء والقضاة والمتصوفة يأتي في سلم الأولويات الداخلية، لما لهذه الشرائح من قوة تأثيرية في معتقدات العامة، لهذا تراجع الشعر عن منزلته لدى البلاط السلطاني أمام الفقه، مفسحاً المجال أمام الفقهاء في التنافس على مناصب القضاء، والمناصب الدينية الأخرى، إذ لم يجد الشعراء من ولاة الأمر من يصغي إلى مديحهم، أو يكترث به، أو حتى يتعطّف عليهم باللين من القول، وقد عبّر جمال الدين أبو الحسين الجزار (ت 679 هـ). عن هذا الإحساس المحبط بقوله:

وكم قابلت تركيا بمدحي فكاد لما أحاول منه يحنق
ويلطمني إذا ما قلت: «ألطن» ويرمقني إذا ما قلت «برمق»
وتسقط حرمتي أبدا لديه فلو أني عطشت لقال «يشمق»[13]

وتبدو سخرية أبي الحسين الجزار عميقة الدلالة على الوضع الذي آل إليه مدح هؤلاء الأعاجم، ولعلَّ في استخدام الألفاظ التركية في بنية النص إيماءة ساخرة إلى الحاجز اللغوي الذي يحول بين هذه الطبقة وبين فهم الشعر العربي أو استساغته، لهذا كان على شعراء ذلك العصر أن يتمّموا وجوههم شطر حرف يرتزقون منها بعد أن سدت في وجوههم سبل التكسب بالشعر، فكان أن برز شعراء مجيدون عرفوا بحرفهم التي كانوا يزاولونها، كأبي الحسين الجزار، وسراج الدين الوراق (ت 695 هـ)، ونصير الدين الحمامي (ت 708 هـ)، وابن دانيال الكحال (ت 710 هـ) وغيرهم كثير. ويبدو أن بعض هذه المهن التي زاولها هؤلاء الشعراء كانت موضع لوم من بعض الناس، الذين استهجنوا أن ينحدر الشاعر إلى مزاولة حرفة لا تتناسب مع مقامه كشاعر، فدافع أبو الحسين الجزار عن مهنة الجزارة بعد أن أثقل عليه أحد أصحابه اللوم في هذا فقال:

لا تلمني يا سيدي شرف الـ ـدين إذا ما رأيتني قصابا
كيف لا أشكر القصابة ما عشـ ـت حياتي وأهجر الآدابا
وبها كانت الكلاب ترجيـ ـني وبالشعر صرت أرجو الكلابا[14]

ولا مشاحة في أن هذا النص يعكس مدى ما وصل إليه الإحباط النفسي عند الجزار، بعد أن ضاقت به سبل العيش فلم يجدها إلا في الجزارة، ولا يخفى

ما في البيت الثالث من تورية ساخرة، يحاول فيها الشاعر أن يعلو نفسيا على أولئك الذين امتهنوا كرامته حين راح يرجو نوالهم بشعره[15].

- 2 -

لقي الأدب العامي في مصر، في عصر المماليك، رواجاً كبيراً عند العامة، لما يمثّله ذلك الأدب في لغته وأوزانه من قدرة فائقة على التقاط نبض الجماهير والتعبير عن معاناتها اليومية في الحياة إذ «يعتمد في فنه على التلاعب اللفظي، والنكتة التي لا تبنى على اللفظ قدر ما تتجه إلى المعنى العميق الذي يرمي إليه صاحبها»[16]، وقد شغفت العامة بالفنون الشعرية غير المعربة كالمواليا، والموشح، والزجل، والبلاليق، والقوما، لخفة إيقاعاتها، وسهولة لفظها، وانتشارها بين الناس، علاوة على ما كانت تتضمنه من سخرية وفكاهة ومجون، جعلها محببة لا إلى العامة فحسب، بل إلى الطبقة العالية من العلماء والشعراء، إذ قلما نجد شاعراً من شعراء تلك الفترة لم يجار أذواق العامة في هذه الفنون وينظم فيها شيئاً من شعره، ويأتي في مقدمة هؤلاء شاعر العصر، صفي الدين الحلي، الذي نظم فيها شيئاً من شعره، وقال عنها: «فهي الفنون التي إعرابها لحن، وفصاحتها لكن، وقوة لفظها وهن، حلال الإعراب بها حرام، وصحة اللفظ بها سقام، يتجدّد حسنها إذا زادت خلاعة، وتضعف صنعتها إذا أودعت من النحو صناعة، فهي السهل الممتنع، والأدنى المرتفع، طالما أعيت بها العوام الخواص، وأصبح سهلها يعتاص، فإن كلف البليغ منها فنًّا تراه يريغه، ولا يتجرعه ولا يكاد يسيغه، فمعرفتها بالطبع السليم، وآفتها من الفهم السليم»[17].

هذا النص الثمين الذي يصدّر به صفي الدين الحلي كتابه القيم «العاطل الحالي والمرخص الغالي» يكشف عن مدى ما وصلت إليه هذه الفنون من تأثير في الحياة الأدبية، في هذا العصر، كما يحدّد لنا بشكل واضح لا لبس فيه، الفارق النوعي بينها وبين الأدب الفصيح الذي يكون الإعراب فيه جزءاً أساسياً في بنية تركيبه، في حين أن الأدب العامي يفتقد هذه السمة، إذ لا تتحقق عاميته إلا بلحنه، وافتقاد لفظه الإعراب، كما لا يغفل النص عن أن يشير إلى ما تتمتع به

هذه الفنون من خواطر عفوية «أعيت بها العوام الخواص»؛ لأنها تعتمد في صناعتها على الفطرة، والحس السليم القادر على التقاط أدق الأحاسيس، وتحويلها إلى طاقة تعبيرية حية، من خلال اصطناعها لغة الحياة اليومية الجارية على أفواه الناس، في صور مرحة مفعمة بالسخرية والفكاهة، قادرة على تلبية ما يعتمل في نفوس العامة من مشاعر السخط فيما يعرض لهم من شؤون الحياة.

ليس غريباً أن يشهد عصر المماليك ظهور عدد من الشعراء العامة أو الشعراء الظرفاء الساخرين الذين يسلبون لب الجماهير بلغتهم البسيطة، وأخيلتهم الآسرة وعفويتهم الحاضرة المطبوعة على الفكاهة والسخرية، وأن تتنافس كتب تراجم الرجال، وحوليات ذلك العصر في إفراد صفحات لهؤلاء الشعراء تتحدث فيها عن أشعارهم، وتنقل نصوصاً منها حيث يتساوون في الإشادة، والمساحة المفردة لهم في هذه الكتب، مع الشعراء الفحول لهذه الفترة، إن لم يتجاوزوهم في الإشادة والمساحة، وأن يحرص الأدباء الرحالة الذين يفدون على مصر في تلك الفترة أن يلتقوا بهؤلاء الشعراء، ويسمعوا منهم، ويسجّلوا ماسمعوه في حولياتهم وطبقات تراجمهم، كما فعل ابن سعيد المغربي (ت 685 هـ) في لقائه مع أبي الحسين الجزار، حيث استضافه الأخير، حين زار القاهرة، عام 644 هـ، فنقل ابن سعيد شيئاً من شعره، في كتابه «المغرب في حلى المغرب»[18]، والتقى الصفدي (ت 764هـ)، غير مرة، في القاهرة شاعر العامة شرف الدين بن أسد (ت 738هـ) ونقل عنه بعضاً من أزجاله وبلاليقه ونوادره[19]، وكذا فعل الصفدي نفسه، مع الشاعر إبراهيم المعمار، حين زار القاهرة سنة 745 هـ، فقد كتب الأخير إليه مهنئاً بقدومه إلى القاهرة، ونقل الأول عنه شيئاً كثيراً من شعره دوّنه في كتابيه «الوافي بالوفيات»[20]، و«أعيان العصر»[21]، نقول ليس غريباً أن يظهر هؤلاء الشعراء في ذلك العصر بالذات، وأن يحتفي الجميع بشعرهم، عامة، وخاصة، لأن مصطنعي اللغة الفصيحة في الشعر عاشوا الشعر لذواتهم، بعد أن أزيح الشعر عن البلاط، ولم ينزلوا به إلى واقع الحياة، كي يستوعب مشكلات العصر، ومعاناة الناس، مما أوجد بينهم وبين العامة فجوة في فهم الواقع الذي كان يموج

بالمظالم والمشكلات السياسية والاقتصادية، فاستغلها هؤلاء الشعراء العوام، وعرفوا كيف يخاطبون العامة، في موضوعات هي من صميم حياتهم، وبلغة تصنعها الفطرة اللغوية، لا الصنعة والتكلف، تجري على أفواه العامة، في أفراحهم وأحزانهم، وفي رضاهم وسخطهم، وفي سخريتهم وفكاهتهم، وفي مجونهم وخلاعتهم، وهذا ما جعل العامة يفتنون بهم، ويردّدون على ألسنتهم أزجالهم وبلاليقهم.

وقد أدرك المعمار بحسه الشعري، ابتعاد اللغة الشعرية في عصره عن واقع الحياة، فوجد أن ما يفاخر به شعراء عصره، من اصطناع اللغة المتكلفة، والتعابير القديمة ليس من الشعر في شيء، وإنما الشعر يكون في النظم الذي يشبه النسيم، ودعاهم إلى الكف عن تفاخرهم بنظمهم الذي يشبه النحت في الجبال، والاقتداء به في الصناعة:

قل للذين تفاخروا بنظامهم ... دعوى ولم يرعَوْا لذلك ثبوتا

هلا اقتدوا بنظام معمار إذا ... شاد البيوت وكلَّل الياقوتا

وأتوا بنظم كالنسيم لطافة ... لا ينحتون من الجبال بيوتا[22]

- 3 -

ظهر الشاعر العامي إبراهيم بن علي[23] المعمار، المعروف بغلام النوري، أو الحجار، أو الحائك في فترة من أخصب الفترات الثقافية في عصر المماليك[24]، وهي الفترة التي امتدت من الربع الأخير من القرن السابع إلى النصف الأول من القرن الثامن للهجرة، حيث شهدت هذه الفترة مؤامرات وصراعات سياسية على الحكم، وأخطاراً خارجية على البلاد، كما شهدت الأحوال الداخلية، خلال فترة استقرار السلطة للناصر محمد بن قلاوون، (709-741) إصلاحات سياسية واقتصادية، انعكست آثارها على مجمل الحياة المصرية في تلك الفترة[25]، وتردّد صداها في أشعار هذه الفترة، ومنها شعر إبراهيم المعمار.

لم تتحدّث المصادر المملوكية التي ترجمت للمعمار، وهي ليست قليلة بشيء يذكر عن مجمل تعليمه، بل كان اهتمامها منصباً على مقدرته الشعرية فحسب، مع إفراد صفحات عديدة لنماذج متنوعة من شعره في مختلف المناسبات والأحوال، أما ترجمته، وعلاقاته بالآخرين، فلم تتعد بضعة سطور، ويبدو أن أول من ترجم له كان صلاح الدين الصفدي، في زيارته القاهرة عام 745هـ، حيث قال عنه: «عامي مطبوع تقع له التوريات المليحة المتمكنة المطبوعة الجيدة، لا سيما في الأزجال والبلاليق، بحيث إنه في ذلك غاية لا تدرك، أما في المقاطيع الشعرية فإنه يقعد به عنها مراعاة الإعراب، وتصريف الأفعال، ولكنه قليل الخطأ»[26]. وقال عنه في «أعيان العصر»: «عامي ظريف.. قريحته نظّامة وطبّاعة، لتردد الشعر وقيامه، أما ذوقه فقد شب.. فيه عن الطوق، وتحديات تسير الثريا من تحتها وهي من فوق.. ونكت أدبية ما يسبل الفاضل منها غلة.. وتفاصيل غريبة، أحسن من ذوق الشباب، وما أحسنه من ذوق إلا أن اللحن يخونه في بعض الأماكن، وهو قليل، وتصريف الأفعال، العرض فيه، بلا دليل، أما إذا ترك وعافيته في الأزجال والبلاليق ونفض يده من القريض، ولم تكن له فيه تعاليق، فإنه يأتي بالعجائب، ويركب في طريق الإعجاب والإعجاز متون الصبا.. فما يلحقه في ذلك عار، ولا يرهقه مبار، ولا يطمع لاحق له في شق غبار، ولا أعلم له في ذلك نظيراً، ولا استحليت في سماء فنه مثله قمراً منيراً. وكان فقيراً متخلياً، وأميراً في نفسه متحلياً، يعرض عن الأكابر.. قد لزم القناعة، وأرخى على وجه الصبر قناعه، فهو في باب اللوق سابق غير مسبوق..»[27].

وترجم له معاصره ابن شاكر الكتبي (ت 764 هـ)، فنقل ما كتبه الصفدي عنه بنصه، من غير أن يضيف شيئاً جديداً، وحتى النصوص الشعرية التي اختارها الصفدي في معجمه، هي بعينها في كتاب ابن شاكر، مما يشير بشكل واضح إلى أن ابن شاكر كان ينقل بشكل مباشر عن كتاب الصفدي «الوافي بالوفيات»[28].

وذكره ابن حبيب (ت 779 هـ) في «التذكرة» ضمن وفيات (749 هـ) فوصفه بأنه «كان عاميًّا ظريفاً أديباً لطيفاً حسن النظم خصوصاً في المقطعات، وله نكت أدبية، ومقاصد سبائكها ذهبية»[29]. وترجم له ابن حجر (ت 852 هـ) في «الدرر» فوصفه بقوله: «الشاعر المشهور كان عامياً إلّا أنه كان ذكي الفطرة، قوي القريحة، لطيف الطبع وشعره سائر مشهور»[30]. أما ابن تغري بردي (ت 874 هـ) فنقل في كتابه «المنهل» ما ذكره ابن حجر والصفدي عنه، ثم عقب على ما نقله الصفدي من شعره فقال: «وما أورده الصفدي هو الرديء من شعره، فله أحسن من ذلك». ثم مضى ينقل نماذج أخرى من شعره معتقداً أنّها من أجود شعره، ثم اختتمها بقوله: «قلت وديوان شعره مشهور، وهو في غاية الظرف والرقة، وكان سريع البديهة»[31].

ولا جدال في أنَّ المتأمل فيما قاله المعاصرون، أو اللاحقون، عن الشاعر، باستثناء الحديث عن مقدرته الفنية، والاقتباسات الضافية من شعره، ينم عن شح واضح في المعلومات عن الشاعر، وأنهم - كما يبدو - كانوا أسرى لترجمة الصفدي للشاعر، سواء فيما ذكره عنه في «الوافي»، أو في كتابه الآخر الذي خصّصه لأعلام عصره، المسمى «أعيان العصر»؛ إذ لم يجادل أحد في عاميته، أو ظرفه، أو رقته، أو سرعة بديهته، أو تفوقه في المقطعات والأزجال، باستثناء اعتراض ابن تغري بردي على النماذج الشعرية التي أثبتها له الصفدي، مع ملاحظة أن ابن تغري بردي مؤرخ وليس من أئمة النقد أو الشعر قياساً على الصفدي المعروف بشاعريته، وحسه النقدي، وذوقه الأدبي، ولكن مما يحمد له أنه أتى بنماذج شعرية لم يسبق في اختيارها.

ولعلّ مما يجدر ذكره أن شح المعلومات عن الشاعر يمكن تعويضه ببيان علاقة الشاعر بالمشكلات والقضايا التي أثارها في شعره فهي - كما يبدو - شديدة الالتصاق بالحياة التي عاشها. وعلى الرغم من أن بعض النقاد لا يقرّون مبدأ أن يكون الشعر ترجمة ذاتية لحياة قائله، فإن الأمر - كما يبدو - ليس على إطلاقه، فهو إن جاز إطلاقه على البعض، فلا يعني جوازه على الآخرين، فالمعمار

لم يكن شاعراً معزولاً عن الحياة، بل كان في القلب منها، عركته عرك الرحى، فسخر منها تارة، وتأوه محزوناً منها تارة أخرى، لم يعش فيها إلا ليومه، يقتنص فيه لذة من أي طريق أتت، ومن أي نوع كانت.

ينتمي الشاعر المعمار - كما يظهر من شعره - إلى الطبقات الاجتماعية المسحوقة، التي كانت ترزح تحت وطأة الفقر والجوع والمرض تتكفف الناس لسدّ غائلة الجوع، أو تهرب من واقعها الاجتماعي إلى العالم السفلي للحياة، عالم الحشيش، واللذات المحرمة، كأنها تستعيض عن هذه الحياة، بحياة أخرى مملوءة باللذات الحالمة، لذا كان معظم شعر المعمار يدور حول هذا العالم، كما سنرى فيما بعد، حين نحلل القضايا التي تناولها في شعره.

كان المعمار - كما يظهر من شعره - فقيراً معدماً، طول حياته، لم يعرف له صنعة غير الشعر، مع إسراف شديد في اقتناص اللذة، وإلحاح عليها، حتى بدت في شعره كما لو كانت بديلاً عن حرمانه من أشياء كثيرة في الحياة، ولا سيما حين يقارن نفسه بالآخرين، ممن تمتلىء خزائنهم بالذهب والفضة فلا يجد أمامه إلا أن يجأر بالشكوى:

يـا أغـنـيـاء الـزمـان هـل لي ... جـرائـم عـنـدكـم عـظـام؟
فـضـتـكـم لا تـزال غـضـبـى ... فـلا سـلام ولا كـلام
والـذهـب الـعـين لا أراه ... عـينيّ مـن عـينه حـرام[32]

هكذا تبدو له العلاقة بينه وبين أغنياء عصره، كما لو كانت هناك خصومة بينه وبينهم امتدت إلى المال نفسه، في إيحاء واضح إلى مدى ما بلغوه من بخل، وإلى ما بلغه هو من فقر وعوز، ويتجلى ذلك كله في أسلوبه الساخر الفكه، الذي يلازمه حتى في أدق المواقف حساسية حين تلح عليه زوجه في طلب المال لتكتسي به من برد الشتاء، فيرد عليها ساخراً إن باستطاعته أن يدفئها من الشتاء، ولكن بطريقته الخاصة:

بـرد الـشـتـاء سـطـا عـليّ وزوجـتـي ... في الـبـيـت مـنـه بـنـارهـا تـتـحـرّق
قـالـت: أريـد دراهـماً كـي أكـتـسي ... إني لأبـرد، قـلـت: ويـك أطـرّق[33]

ولعل هذا الإحساس الفكه، الذي يصدر عنه، في كثير من المواقف التي تستلزم الجدّ هو الذي يمنحه الإحساس بالحياة، وإلّا فمن الناحية العملية يرى نفسه أنه في عداد الأموات، وقد جاء إحساسه الأخير هذا واضحاً، حين طلب إليه أن يبحث عن صنعة يرتزق منها، ليعيش حياة كريمة حتى ولو كانت في خدمة الجنائز، فهي على الأقل صنعة كان يمكنه أن يكتسب منها رزقاً حسناً:

قالوا تسبب في الجنائز واكتسب رزقاً تعيش به أجلّ حياة
فأجبتهم رَدّاً على أقوالهم: أرأيتم حيّاً من الأموات؟![34]

وبغض النظر عن تلك اللمحة الذكية التي يربط بها الشاعر بين الجنائز وموته في الحياة، فإن هذا الإحساس حريّ بأن يجعل صاحبه يعيش على هامش الحياة، لكنّ المعمار في تعامله الواقعي مع الحياة يعمل باتجاه معاكس لاتجاه إحساسه بالحياة، مما يوحي بتناقض العمل مع الإحساس، حتى بدا إسرافه في ذكر المحظورات والعورات التي يفيض بها شعره كما لو كان انتقاماً من المجتمع الذي لم يساوه حتى «بحق حمار»: «وما فزت بالدنيا بحق حمار»[35]، ولذا كانت شكواه من زمانه مرة:

هذا زمان عجيب قد عاش من مات فيه[36]

وكان أكثر ما يتجلى بؤسه وفقره حين يداهمه الشتاء ببرده القارس ورعوده وأمطاره، فيخرّ عليه سقف بيته بالأمطار فتزداد معاناته، ولا يجد من يعينه على مأساته:

قلب الشتاء قسا علي ولم يزل ذا قسوة في سالف الأعمار
أصبحت أرعد خيفة من رعده إذ بات يهدر كالهزبر الضاري
أنفاسه كجهنم قُمعذّبٌ بالزمهرير ومصطل بالنار
قالوا: بأنك عاجز عن طوبة يا أيها المعروف بالمعمار
قلت ارحموا المعمار هُد أساسه والسقف خر عليه بالأمطار[37]

ولم يتخل الشاعر عن ظرفه وفكاهته حتى وهو في قمة بؤسه إذ نجده يوظف لفظة «طوبة» بإشعاعاتها الشعبية التي تنصرف إلى معنيين متباينين تماماً

أحدهما يدل على أحد شهور الشتاء باللغة القبطية، والثاني يدل على مادة البناء في اللهجة الدارجة، وربطها بالمعمار، لتجسيد حالة العجز في الحالتين حالة الشتاء، وحالة البناء.

ومع فقره وقلة حيلته في كسب رزقه، حاول أن يتكسب بشعره أحياناً من خلال مدح بعض الكتاب والشيوخ والقضاة، لكنه لم ينحدر به إلى درجة الابتذال وامتهان الكرامة، كما فعل البعض بل صانه إلاَّ من أصدقائه، وممن كانوا يعطفون عليه كابن الصائغ الحنفي، الشاعر المشهور (722 هـ)، والشيخ ناصر الدين العدوي، وشهاب الدين بن فضل الله العمري (ت 749 هـ)، وأخيه علاء الدين بن فضل الله العمري المصري (ت 769 هـ)، ومدائحه في جملتها قليلة، فلا يتجاوز عددها ثماني مقطعات وأربع قصائد، ولم يرد في شعره ما يشير إلى أنه كان يلج أبواب السلاطين وأكابر رجالات الدولة ليتملّقهم بشعره بل كان، كما ذكر الصفدي عنه قبل قليل في «الأعيان»: «يعرض عن الأكابر، قد لزم القناعة»، وكما قال عنه ابن حجر في الدرر: «وكان يلزم القناعة، ولا يتردد إلى أحد من الأكابر إلى أن مات»[38]. وهاتان شهادتان واضحتان: الأولى من أديب معاصر له لقيه وتحدث إليه، والثانية من مؤرخ ثقة، تدلان على اعتزاز الرجل بنفسه وبشاعريته من أن تمتهن عند من لا يقدره، مع شدة حاجته إلى المال، وفقره الشديد الذي قد يؤدي به أحياناً إلى الجوع، وكان حين يغشى موائد الأغنياء العامرة بالطعام، لسد غائلة جوعه، يسب ويطرد عنها:

كم صمت يوماً فرأيت الشّوا والرُّزَّ والدهن به عائم
خاصمني هذا وذا سبني قلت لهم: إني امرؤ صائم[39]

ولعل ابتعاده عن السلطة ورجالاتها قد منحه مساحة من حرية الحركة في نقد أوضاع عصره السياسية والاجتماعية، تجاوزها إلى نقد بعض رموز السلطة ممن عانت الرعية من ظلمهم كما سنبين ذلك فيما بعد.

ويبدو، من المستغرب حقاً، في هذا الصدد، ما يذكره محمد زغلول سلام من أنَّ المعمار كان «من شعراء العوام الذين يترددون على مجالس السلطان الناصر

محمد بن قلاوون، وكان يرتاح له، ويأنس به وبحديثه وفكاهته، وكان يمزج كلامه بالملح، واعتبر شاعر السلطان ينشده في المناسبات»[40]. أورد محمد زغلول سلّام هذه المعلومة الجديدة مرسلة من غير عزو إلى أي مصدر من المصادر السابقة أو اللاحقة التي ترجمت للمعمار، مما يثير الشك في حقيقتها، إذ لا نعرف أحداً أشار إليها فيما توفر لنا من مصادر، ولعل سلّاماً قد أتيحت له مصادر لم تقع تحت نظرنا، وكنا نتمنى لو أنه أشار إليها، إذ لا يمكن لمن يتعرض لحياة الشاعر وشعره أن تمرّ عليه مثل هذه المعلومة دون أن يتوقف عندها كثيراً، لأنها قد تفسر لنا أشياء أخرى في حياة الرجل، فهل كان الرجل حقا شاعر السلطان، كما يقول محمد زغلول سلّام؟ وهل خفي أمر ذلك على معاصريه ممن ترجموا له؟ وكيف اختفت القطع الشعرية، التي مدح بها المعمار السلطان، من ديوانه، ما دام شاعره الذي ينشده في المناسبات؟ أسئلة لا نستطيع أن نجد لها جواباً حاسماً إلا أن يكون ذلك الخبر مدسوساً على الشاعر، بعد أن تعززت مكانته في نظر العوام، وأصبح لسان حالهم في التعبير عن معاناتهم، ومشكلاتهم، وكان ديوان شعره - كما يقول ابن تغري بردي - موجوداً بكثرة يتداوله الناس فيما بينهم[41]، أو أن الأمر يا ترى قد التبس على محمد زغلول سلّام بشاعر آخر غير المعمار؟ من يدري؟ فلعل الأمر هذا، أو ذاك.!

ومهما يكن من أمر فإن شهرة المعمار وافتتان العامة والخاصة بشعره، كانت لا تخلو من حسد بعض معاصريه من الشعراء، وبخاصة الشاعر أحمد سميكة[42]، الذي يبدو أنه أثار حفيظة المعمار، فسعى المعمار في هجائه كلما ذكر عنده، ويبدو أن الوشاة قد سعوا بينهما بالوشاية حتى امتلأ قلب كل منهما حقداً على الآخر، فذكر كل منهما صاحبه بما يكره، ويظهر من هجاء المعمار لسميكة أن الأخير كان قاسياً على المعمار، فقابل الأخير قسوته بمثلها. وإذا كان التاريخ قد حفظ لنا شعر المعمار، وما قاله في منافسه الشاعر سميكة، فإن شعر الأخير يبدو أنه قد ضاع ولم يصل إلينا، ولا حتى مما قاله في المعمار، وهذه خسارة أدبية لشعر تلك الفترة، وهذه بعض نماذج مما قاله المعمار في معاصره الشاعر سميكة:

قالوا سميكة قد هجاك وعلى هجاك قد انهمك
قلت: . . . في ذقنه وزنا بأرطال السمك[43]

وقال فيه أيضا:

قد أخلف الزمن الخؤو ن لنا سميك وبئس أصلا
الرأي، يقشر جيّدا من قبل يقطع ثم يقلا[44]

وله فيه أيضا:

يقال: سميكة رجل أديب رقيق النظم من أدبا الزّمان
فلم لا شيع عنه غير هجو فقلت: سميكة زفر اللسان[45]

وقال فيه من زجلية:

أحمد سميك بن الجزار أنجس من فار
يقع مشقلب رأس في راس قدام الناس ينزل بطولو في سنداس
فاض ممّا فار
صادوه طفيلات الحارّة من خراره بخيط كتان فيه سناره
قطعة مسمار
سميك يرقص يسّامج ما هو ناصح وإن عبر داخل خارج
كنو منشار
الرأي قولوا لو عني لو كان بُنّي شمر وراح هارب منّي
وسط التيار
يرقص ويطلب يتزبلح إنو يربح وأنا أعرف إنو ما يفلح
عار ابن العار
أناالذي قيل اهجتو يا ما نهيتو من أخرب الله لي بيتو
يهجي المعمار[46]

تكشف هذه النماذج المختارة، من هجاء المعمار لسميكة عن مدى ما وصلت إليه العلاقة بين الطرفين، حيث يبدو المعمار موتوراً من لسان خصمه سميكة الذي يبدو أنه كان حاداً في هجائه له، مما جعل المعمار يشتاط غضبا

فيختار لهجائه أوصافا لها دلالة بالاسم الذي يحمله خصمه، فيرسم له صوراً ساخرة، تثير الضحك عند سماعها، مما يشي بقدرة المعمار الفنية على استثمار كل نقاط الضعف في خصمه، وتحويلها إلى مشهد هزلي نابض بالحركة.

كان المعمار، كما يظهر من شعره، ظريفاً خفيف الظل ماجناً، مع ذكاء وسرعة بديهة، وهو ما أحبّته العامة فيه، وقد عاشت بعض نوادره في وجدان العامة حتى بعد وفاته بقرن، إذ يحكي ابن تغري بردي عن سرعة بديهته حكاية طريفة، استسمح القارىء عذراً في إيرادها بحذافيرها، لأنها تنطوي على موقف حرج، يصبح فيه الشاعر نفسه موضعاً للفكاهة، فيتحول بسرعة فائقة عنه إلى الآخر. «يحكي عنه أنه نزل إلى مركب هو وجماعة من أصحابه قاصدين الآثار الشريفة، فقعد في المركب وأسند ظهره إلى المقذاف، وكان المقذاف قريب العهد من البياض، فلما أقلعوا كان المعمار ظهره إلى الشمس، وكان عليه «ملوطة» مصقولة رفيعة، فحميت الشمس على المقذاف، فساح الزيت، فالتصقت «ملوطة» المعمار بالمقذاف، فلما مالت الشمس جف الزفت على «الملوطة»، فلما وصلوا إلى الآثار الشريفة قاموا مسرعين بوهجة، فقام المعمار أيضا بوهجة، فانشرطت الملوطة إلى الذيل فأنشد بديهاً:

أفــو عــليك مــقــداف أفــو قــــــد وصــــــل أذاك إليّا

بــالــسـواد بـيضـت وجـهـك ونــفــض زفــتــك عــليّا[47]

ربما لا تكون هذه الحكاية هي الحكاية الوحيدة التي تروى عن سرعة بديهته في مثل هذه المواقف الحرجة، بل لعل لها أيضاً أخوات كثيرات انطوت عليها ذاكرة العامة، وانسربت إلينا واحدة منها، رغم بعد روايتها عن زمن الشاعر، مما يعني أن ذاكرة العامة قد وعت أشياء عنه، لم يهتم بها المترجمون له، لأنهم كانوا مشغولين بلفت الانتباه إلى براعته الفنية في الأزجال والبلاليق، وتفوقه في التوريات التي تكاد تستغرق معظم شعره.

يبدو من شعر المعمار أنه كان يفتقد الحياة الأسرية الهادئة، فمع فقره قد ابتلي بزوج ولود أثقلته بأولادها مما جعله يفكر بالتخلص منها:

قصدت التخلص من زوجتي وقد أثقلتني بأولادها
وكيف الخلاص وهي حامل سأغطس من قبل ميلادها[48]

وتنطوي لفظة «سأغطس» على إشارة الاختفاء، مما يوحي بمدى البؤس الذي كان يواجهه الشاعر مع هذه المرأة الولود واللفظة لا زالت تجري على ألسنة العوام إلى اليوم للدلالة على الاختفاء.

ومع مرارة تجربة المعمار مع هذه المرأة، يبدو أنه كانت له تجارب عديدة مع زوجات أخريات أشار إليهن في شعره مع اختلاف الظروف والمواقف، فواحدة منهن قد أخرجته عن طوره بكثرة شكوكها في عشقه، حتى أطفرت الدموع من عينيه فلم يجد وسيلة إلّا أن يطلقها:

لي زوجة أخرجتني تظن أني عاشق
ومدمعي من أذاها قد أطلقت وهي طالق[49]

وإذا كان المعمار قد تخلص من هذه المرأة بالطلاق، ومن سابقتها بالهروب، فهو لم يتخلص من فكرة الزواج بأخرى بل ظلت تلح عليه، ويتزوج بأخرى ثم يجد فيها ما لا يرغب:

لما جلوا عرسي وعاينتها وجدت فيها كلَّ عيب يقال
وقلت للدلال: ماذا ترى؟! فقال: لا أضمن غير الحلال[50]

وتكشف هذه المحاولة اللطيفة بين الدلال، رمز الخاطبة، وبين المعمار عن ظرفه ومجونه، غير أنها تنطوي في الوقت ذاته على موقف رمزي، يحاول فيه الشاعر أن يتجاوز ما يحل له من هذه المرأة إلى ما لا يحل له منها، ولهذا يدرك الدلال مغزى ما يرمي إليه الشاعر حين يقول: «ماذا ترى؟» فيسارع بالرد: «لا أضمن غير الحلال»، لكنَّ رجلاً مثل المعمار لا يقنع بالحلال، إنه يريد متعة أخرى محرمة لها طعم مختلف عنده، ولذا نراه يصرخ متهكماً من قبح هذه المرأة، ومن يطلب منه أن يقنع بالحلال منها:

قد زوجوني بزوجة قبحت ومثلها ما رأيت في زمني
قالوا: فكن بالحلال مقتنعا فقلت: ..... يلزمني[51]

ويتجلى ظرفه ورقته في مثل هذه المواقف، حين تزف إليه عروس، لا توائم مزاجه، وسط مظاهر الفرح والزينة والتهاني، فيلتقط أبرز ما في هذه العروس، فلا يجد إلا كبر نهديها موضعا للتندر والسخرية منها:

لما جلوا لي عروساً لست أطلبها قالوا: ليهنك هذا العرس والزينه

فقلت لما رأيت النهد منتفشاً: رمانة كتبت ياليتها تينه[52]

وما بين فارق الرمانة والتينة في الحجم، يكمن فارق العمر الزمني لهذه العروس، فهذه العروس كما يبدو كانت كبيرة السن قد انتفخ ثدياها. وتلقي لفظة «منتفشاً» وصفاً كثيفاً على هذا المفهوم الذي سرعان ما يلتقط الشاعر نقيضه حجماً فتكون التينة وصفاً لنهد صغيرة السن.

ويزدحم ديوانه بنماذج شعرية فاحشة تكشف عن أنماط الفساد الذي انحدرت إليه بعض الفئات الاجتماعية في ذلك العصر، كما تكشف من جانب آخر عن مستوى لغة الخطاب الشعري التي تكتظ بألفاظ تخدش السمع والحياء، وينبو الذوق السليم عن الانحدار إليها، وهذه الظاهرة لا ينفرد بها شعر المعمار وحده بل تشيع في أشعار هذه الفترة، كما سنبين ذلك لاحقاً.

وعكف الشاعر أيضاً - كما يظهر من شعره - على الخمرة والحشيش يتعاطاهما فلا يفارقهما في ليل أو نهار حتى تحولا عنده، كما لو كانا، قوت يومه، وطعامه لا يستطيع من أسرهما فكاكا، ولا يجد لنفسه منهما خلاصاً، رغم وقوعه أيضاً تحت طائلة اللوم بسبب تهتكه هذا:

قالوا اترك الخمر واجتنبه لا تتعدَّ الحرام حدّا

قلت: أراه للروح قوتاً وطالب القوت ما تعدّى[53]

لا مراء في أن الشاعر كان يدرك بوعي تام المستوى الذي وصل إليه بانسياقه وراء شهواته التي انحدرت به اجتماعيًا - كما يظهر من النصوص الشعرية الكثيرة التي يحفل بها ديوانه - إلى مستوى لم يكن ليرتضيه لنفسه، وقد عبر عن هذا الإحساس في أكثر من موضع في الديوان، ومن هنا جاءت محاولاته

المتكررة للإقلاع عن تعاطي الخمرة، والحشيش، غير أنّ هذا الخط سرعان ما ينكسر، ليعاود الكرة مرة أخرى.

وآل مـــا يـــشـــربهـــا مـــدة وأكـد الأيـمـان حـتـى ارتـبـط
وقـال لـلـعـيـد يـكـن شـرطـه فـالحـمـد لـلـه عـلى مـا اشـترط
كـم حـلـف المعـمـار عـن شـربـهـا عَدّ الحصى والرمل لكن زلط[54]

بهذه الصورة المثيرة يجسد لنا الشاعر عدد المحاولات الفاشلة التي حاول فيها الكف عن تعاطي الخمرة، إنها عنده لا تخضع لرقم حسابي، مما يعني أنه كان في مجاهدات مستمرة مع نفسه لتجاوز حالته المزرية التي انحدر إليها، ولكن المدهش حقاً أن محاولات المعمار هذه لا تتواءم أبداً مع من يعتقد أنَّ خلاصه من البراغيث يكون بالسكر حتى لا يحس بأذاها.

إنّ الـــبـراغـــيـــث الـــلـــئـــام قَـسَـوْا عـلـيّ فـقـلـت مـالي
إلاَّ الخـــمـــور إذا اخـــتـــمـــر تُ وقـــرصـــوني مـــا أبـــالي[55]

أليس هذا التعليل طريفاً حقاً من المعمار؟! وهنا قد يثور سؤال عن مدى صدق المعمار في محاولاته الفاشلة في ترك الخمر، فهل كان حقا جاداً في ذلك؟ أو أن المسألة عنده تدخل من باب المداعبات؟ سؤال ليس من السهل الإجابة عنه، لكنه يظل يلح على من يدرس هذا الموضوع الذي يأخذ مساحة واسعة من شعره.

فإذا ما أتينا إلى موقفه من الإقلاع عن الحشيشة أيضاً نجد أنَّ له محاولات في هذا الموضوع تتضمنها واحدة من أزجاله يعلن فيها توبته عنها بعد أن أنهكته وانحدرت به اجتماعيًّا إلى مستوى لا يرضاه لنفسه[56].

ولا ندري بعد متى أقدم على هذه المحاولة، أهي في أخريات حياته، أم أنها حدثت في لحظة من لحظات الصحو التي كثيراً ما تنتابه، ثم يعاود الكرَّة مرة أخرى.

ومهما يكن من أمر، فإنه في غياب تأريخ النص الشعري، يصبح تحديد ذلك أمراً لا سبيل إليه ما لم تقم عليه قرائن توثقه، أو أحداث تاريخية ارتبط النص بها، تسهل تحديد ذلك، وبخاصة حين تكون لدينا نصوص كثيرة تتناول

الموضوع ذاته في جانبيه السلبي والإيجابي عند «الأنا» مما يوقع في حيرة، فعلى سبيل المثال لدينا زجلية للمعمار يربط فيها بشكل واضح بين الحشيش والحياة، فلا يتخيل أنه يمكن له أن يحيا بدون الحشيش، وقد أنفق فيه - كما يقول - أموالاً لا حصر لها:

وأنـــفـــقـــت مـــالاً غـــدا بـــعـــدة رمـــل الـــعـــريـــش

وبهذا يتبين لنا مدى ارتباط الشاعر بهذه العادة المدمرة التي بين لنا بعض آثارها عليه، كما هو واضح، في القطعة السابقة، وأياً كان الأمر فلدينا قطعة زجلية للمعمار يعود تاريخ نظمها إلى سنة 745 هـ، وهي تلك التي رثى فيها الخلاعة والمجون محاكياً فيها قصيدة ابن دانيال الكحال (ت 710 هـ) المشهورة في الغرض ذاته، ويشير ابن إياس إلى هذا المضمون في رواية يعزوها إلى الشاعر نفسه، «قال إبراهيم المعمار: لما وقفت على قصيدة شمس الدين ابن دانيال قلت: لو أنني أدركت ذلك الزمان لرثيت الخلاعة بهذا الزجل المصون:

مـنـعـونـا مـاء الـعـنـب يـاسـين اللّه يـكـفـي لا يـمـنـعـونـا الـتـين
بـاللّـه قـل لي إذا مـنـعـنـا الـراح
وحـرمـنـا مـن الـوجـوه الملاح
بـيش بـقـينا نـسـتـجـلـب الأفـراح
والخليع كيف تراه يعيش مسكين[57]

والزجيلة طويلة يصف فيها المعمار مغامراته، وحيله وأساليبه في الوصول إلى الخمرة مهما بعد مكانها وعز ثمنها، والغريب أنه في نهايتها يعلن المعمار توبته التامة من كل ما يمت إلى الخلاعة بصلة، ويؤرخ هذه التوبة في السنة التي أشرنا إليها، ويطلب من سامعيه أيضاً أن يثبتوها مؤرخة له:

إلّا إني قـد أثـقـلـتـنـي الـذنـوب
ما بقيت نحتمل لكثرة العيوب
ومـا عـاد لي أوفـق سـوى أن أتـوب
يـا إلـهـي اكـتـبـنـي مـن الـتـائـبـين

ورّخو بالـلّه توبة المعمار
واكتبوها سنين مع أعمار
قولوا من هجرة النبي المختار
سبعمائة سنة خمس وأربعين

هذه التوبة التي يؤكد عليها المعمار، تنطوي لغتها على نغمة يغلب عليها الحزن والأسى والندم، ولم يعش المعمار بعدها طويلاً، إذ توفي بعدها بأربع سنوات، في عام 749 هـ، في الطاعون الذي اجتاح مصر في تلك السنة، وقد رثاه الشاعر إبراهيم القيراطي مستخدماً بعض ألفاظ العوام في رثائه:

مذ عمر المعمار دار البلى رمى بيوت النظم بالنقض
فياله من شاعر ميت بكت عليه طوبة الأرض[58]

ولم ينازع أحد من المؤرخين في وفاته إلا ابن إياس، إذ يدرجه عنده في وفيات سنة 781هـ، ولعل هذا وهم من ابن إياس في تاريخ وفاته[59].

- 4 -

مخطوطة الديوان

لئن كان شعر المعمار سائرا في الناس، ومشهوراً عندهم، كما يشير إلى ذلك ابن حجر[60]، فإنه لم يتوفر لدينا ما يفيد بأن الشاعر قد جمع ديوانه بنفسه، أو دونه أحد من معاصريه، عدا ما دونه المؤرخون والأدباء عنه في تراجمهم، لكنَّ ابن تغري بردى، في القرن التاسع الهجري يشير بشكل واضح لا لبس فيه إلى أن ديوانه كان مشهوراً[61]، مما يعني توفر نسخ كثيرة من هذا الديوان بين أيدي الناس، ومع ذلك فقد كان يعتقد حتى وقت قريب جداً أن ديوانه قد فقد من جملة ما فقد من دواوين شعرية كثيرة لهذه الفترة، غير أنه من حسن الحظ أمكن العثور على نسختين فريدتين من هذا الديوان، في مكتبتين أوروبيتين، إحداهما في إسبانيا والأخرى في إيرلندا، وسوف نقدم فيما يأتي وصفاً شاملاً لكل من هاتين المخطوطتين مع بيان خصائص، ومميزات كل منهما:

1 - مخطوطة إسكوريال (Escorial)

تحتفظ مكتبة إسكوريال، بمدريد، بنسخة من هذا الديوان، تحت عنوان: «نبذة من نظم إبراهيم المعمار (Ms.X63)، وقد ظننت في بادىء الأمر، اعتماداً على هذا العنوان، أن الأمر لا يعدو أن يكون مجموعة من القصائد والمقطعات المختارة للشاعر، غير أنني حين اطلعت عليها وجدت أنها نسخة فريدة من الديوان الذي كان يعتقد أنه مفقود، فمن أين جاء هذا اللبس الذي صرف الكثيرين عن كشف حقيقة هذه النسخة؟ ومهما يكن من أمر، فإنه بعد الاطلاع على هذه المخطوطة، والتأمل فيها، تبين أن اللبس يكمن في تلك المقدمة المصدر بها الديوان، التي يبدو أنها دخيلة عليه، كما سنبيّن ذلك بعد قليل، وجازت على مفهرس المخطوطة، فظن أنها كما تقول المقدمة نبذة من نظم المعمار، على الرغم من وجود عنوان المخطوطة في صفحة الغلاف الداخلي، وبخط كبير «ديوان الأديب الفاضل إبراهيم المعمار»، ولنقرأ الآن ما تقول المقدمة: الحمد للّه الذي شرف بالأدب أهله، وأبرزهم بين خليقته شموساً وأهلّة، جعل ألسنتهم ساحرة الألباب، وسخر لهم شوارد الكلم ففاهت بأحسن خطاب، وأشهد أن لا إله إلاّ اللّه وحده لا شريك له، الإله، الوهاب، وأشهد أنَّ محمداً ورسوله الناطق بالصواب صلى الله عليه وعلى آله، وصحبه، صلاة وسلاماً دائمين إلى يوم الحساب، **وبعد فهذه نبذة من نظم الشيخ الأديب، والخليع اللبيب، سكردان زمانه، وشاعر عصره، وفريد أوانه، من باع في سوق الخلاعة الأطمار، أبي الظرائف إبراهيم المعمار، مرتبة على أحرف الهجاء**».

لعلَّ أول ما يلاحظ على هذه المقدمة أنها كتبت بخط يخالف تماماً خط ناسخ الديوان، فالمقدمة مكتوبة بخط فارسي، في حين أن مخطوطة الديوان كلها بخط نسخ جميل، مشكول، فهل يعني ذلك أنَّ المقدمة الأصلية للديوان، قد فقدت، وجاء فيما بعد من وضع له مقدمة على النحو الموصوف سابقا؟ ربما يكون الأمر كذلك، وقد لا يكون، فليس من المستبعد أيضاً أنّ ناسخ الديوان لم يصدر نسخته بأيّ مقدمة، إذ ليس من المعقول أن يكتب في المقدمة «وبعد فهذه نبذة من نظم

الشيخ . .» ثم يضع عنواناً لمخطوطته باسم «ديوان الأديب الفاضل إبراهيم المعمار» ويرتبه على حروف الهجاء، ويقول في نهايته: «كمل الديوان بحمد الله تعالى وعونه، وحسن كرمه ومنه»، إذن نحن بإزاء ديوان قد تم وكمل على يد ناسخه وليس بإزاء نبذة من نظم المعمار.

ولعل مما يؤسف له أن ناسخ الديوان لم يكشف النقاب عن اسمه، غير أن جمال خطه، وضبطه ما ينسخ، وتصحيحه لما قد يكون فاته من نسخ بعض كلمات النص، أو نسخها على غير ما وردت عن صاحبها، وإثبات كل ذلك في الهوامش المقابلة للمتن يميناً وشمالاً معززاً بكلمة «صح»، يشير إلى أنّ ناسخها عالم بفن الشعر واللغة، وربما كان له عذره في إخفاء اسمه، نظراً لما يزخر به الديوان من فحش وبذاءة وخلاعة لا تليق بسمت العلماء.

يضم الديوان اثنتين وتسعين لوحة، بواقع صفحتين لكل لوحة، وتضم الصفحة الواحدة ثلاثة عشر سطراً بصورة ثابتة، حتى نهاية الديوان، وتخلو النسخة من تاريخ النسخ، غير أنه يظن أنّها من خطوط القرن التاسع الهجري، الذي تميزت فيه الخطوط بجمال الشكل، مع الضبط والإعجام، كما تخلو النسخة من الترقيم، غير أنه قد ذيلت نهاية كل صفحة من جهة اليمين ببداية الكلمة الأولى في الصفحة المقابلة لها، لتكون دليلا على ترتيبها.

وتكتظ هوامش هذه النسخة من الديوان بتعليقات مختلفة، وبخطوط عديدة متباينة تتوزع بين الفارسي والرقعة والنسخ والكوفي، مما يعني أن هذه النسخة قد تداولتها أيد كثيرة عبر القرون، قبل أن تستقر في نهاية المطاف بمكتبة «إسكوريال»، ضمن مجموعة المخطوطات العربية النفيسة التي تضمّها هذه المكتبة.

رتب الناسخ مقطعات هذا الديوان على أحرف الهجاء، ثم أتبعه بترتيب هجائي آخر لكل ما عرف للشاعر على وزن «المواليا»، ثم أردف ذلك كله بالموشحات والبلاليق والأزجال الطويلة التي يخضع بناؤها المعماري لأشكال خاصة، يصعب إدراجها ضمن ترتيب هجائي.

ولعل من الطريف حقًّا أن ينسب ناسخ الديوان إلى الشاعر - قبل اكتمال نسخه بقليل - مقامة مذيلة بالشعر سماها «الطاحونة» يتحدث فيها الشاعر، بأسلوب مسجوع، حكاية عن تجربة بعض الفضلاء في مزاولته لحرفة طحن الطحين، وما يلاقيه من متاعب مع هذه الحرفة المرهقة، وعلاقته بالخبّازين الذين يفتقرون إلى الأمانة في عملهم، حتى جاء محتسب القاهرة، فقضى على كل مظاهر التلاعب والفساد الذي كان يعم أسواق القاهرة، ثم يذيلها بستة أبيات من الشعر يمدح فيها محتسب القاهرة: تقول المقامة: «حكى بعض الفضلاء الأكياس، ومن اختبر بعقله أحوال الناس، لما حاف الزمان عليه كل الحيف، علم أن الوقت سيف، قال: لا بد من حرفة أجلب بها المؤونة، فلم يجد غير وكالة الطاحونة، فلما استقرّ قراري فيها، لم أجد النفس تشتهيها، إذ هي كثيرة التعب، صداعها في كل يوم يزيد، يحتاج مباشرها إلى قلب من حديد، بين حجرين دامغين، وقد وكل برقاصين، من بعض همومها المضرة، تبيض لحيتي في اليوم ألف مرة، كلّما فرغت الغسلة، تحتاج ثيابي إلى غسلة. . . إلخ[62]، وتستمر المقامة على هذا النحو المسجوع فتستغرق مع الشعر تسعة وثلاثين سطراً، وهذه المقامة بأسلوبها ولغتها تذكرنا بمقامات الحريري! فهل حقا صدرت هذه المقامة عن شاعرنا المعمار؟ سؤال ليس من السهل الإجابة عنه، مع أنه في الوقت ذاته، لم يؤثر عمن ترجم له أنه قد أشار إلى أنه كتب «المقامة»، أو حاول أن يطرق أبواب هذا الفن، مما يلقي بظلال كثيفة من الشك على حقيقة هذه المقامة، ولا سيما أن النسخة الثانية من مخطوطة الديوان لم تشر إليها.

2 - مخطوطة شستر بيتي: (Chester Beatty)

تحتفظ مكتبة شستر بيتي بإيرلندا بنسخة أخرى من الديوان، أشار إليها عام 1964م الأستاذ آرثر ج آربري A.J.Arberry، أستاذ الدراسات العربية بجامعة كيمبردج، في قائمة فهرسة مخطوطات المكتبة المذكورة A Handlist of the Arabic Manuscripts تحت رقم (5438)، واعتبرها نسخة فريدة لا أخت لها.

تتكون هذه النسخة من واحد وخمسين لوحة، بواقع صفحتين لكل لوحة، وتضم كل صفحة في الغالب ثلاثة عشر سطراً منسوخة بخط نسخ جميل، ولا تنطوي المخطوطة على أي إشارة تدل على ناسخها، في حين أنها تضم بعضاً من أسماء، وأختام من آلت ملكيتها إليهم، وإن كانت تبدو هذه الأختام في بعض الأحيان غير واضحة، إمّا بسبب رداءة الخط، أو بفعل الزمن.

تحمل صفحة الغلاف الداخلي لمخطوطة الديوان اسم «ديوان الشيخ كمال الدين المعمار تغمده الله برحمته آمين»، وتقول مقدمة الديوان: «. . . قال الشيخ شمس الدين أبي (هكذا) عبدالله المعمار تغمده الله برحمته في ديوانه الجامع للفنون في الجد والهزل.» ويلاحظ هنا اختلاف كنية الشاعر عما هو مسطر على غلاف الديوان، كما أن تكنيته بأبي عبدالله لم ترد - فيما نعلم - عند أحد ممن ترجم له، كما يلاحظ أيضاً أن العبارة الأخيرة من المقدمة تشير إلى أن الناسخ كان ينقل عن ديوان الشاعر.

ومهما يكن من أمر، فإن الناسخ قد رتب قصائد الديوان على حروف الهجاء، غير أن هذا الترتيب ليس دقيقا، ومن الجدير بالذكر أن قصائد هذه المخطوطة تختلف في عددها عن سابقتها، إذ إنها تنطوي على سقط كبير لقصائد ومقطعات كثيرة، استدرك الناسخ على نفسه بعضاً منها في الهوامش، كما استدركت عليه نصوص أخرى بخط فارسي، ومع هذه الاستدراكات يبقى السقط حاضراً في هذه النسخة، ولا نعرف في الواقع أسباب هذا النقص، ولا سيما أن الناسخ يقول في نهاية الديوان «تم ديوان المعمار بحمد الله وعونه وحسن توفيقه.»، مما يعني أن الناسخ كان يعي أنّ هذا ما هو مدون من شعر للمعمار لا غير، ولو كان الناسخ قد تحاشى النصوص المملوءة بالفاحش، والبذيء من القول، لقلنا إن الناسخ كان يتخير من الديوان ما يلائم هواه وطبعه، ولكنّ الأمر بخلاف ذلك، فالنسخة فيها من الفاحش والبذيء، ما يصرف هذا الاحتمال، ولا يبقى بعد ذلك إلا الاحتمال الأخير، وهو أن الناسخ كان ينقل عن الإبرازة الأولى للديوان التي لم تكن قد استوعبت كل ما هو مأثور عن الشاعر، وربما

يكون ذلك صحيحا، وإن كنا لا نقطع بتأكيده، ولا سيما وأنّ نسخة الديوان تتضمن إلى جانب سقطها الكبير عدداً من القطع الشعرية التي لم ترد في نسخة «إسكوريال» التي تعتبر أوثق وأدق منها.

ولعل الجدول التالي يوضح الفرق بين النسختين في عدد النصوص والأبيات والمقطوعات:

مخطوطة «مدريد»

مجموع عدد المقطعات القصيرة، 492 قطعة	مجموع عدد الأبيات 1242 بيتاً
مجموع عدد قطع «المواليا» القصيرة 39 قطعة	مجموع عدد الأبيات 85 بيتاً
مجموع عدد الموشحات الزجلية والبلاليق الطويلة 13 قطعة	مجموع عدد الأبيات 382 بيتاً
المجموع الكلي لعدد القطع 544 قطعة	المجموع الكلي لعدد الأبيات 1709 أبيات

مخطوطة «شستر بيتي»

مجموع عدد المقطعات 209 قطع	مجموع عدد الأبيات 485 بيتاً
مجموع عدد المواليا القصيرة 17 قطعة	مجموع عدد الأبيات 72 بيتاً
مجموع عدد الموشحات الزجلية والبلاليق الطويلة 9 قطع	مجموع عدد الأبيات 292 بيتاً
المجموع الكلي لعدد القطع 235 قطعة	المجموع الكلي لعدد الأبيات 849 بيتاً

من خلال هذه المقارنة الرقمية السريعة بين مخطوطتي الديوان يتبين لنا الفرق الكبير بين النسختين، حيث تضم المخطوطة الأولى معظم شعر المعمار، في حين يعتري الثانية النقص الذي يتجاوز النصف، مما يجعل الثانية أقل قيمة من الأولى على الرغم من تضمنها بعض القطع الزجلية التي لم ترد في النسخة الأولى، وتذكرها المصادر الأدبية لهذه الفترة على أنها من شعر المعمار.

- 5 -

تدور معظم القضايا التي يعالجها ديوان المعمار في سياق الإشكالات الذاتية التي يواجهها الشاعر في تعامله مع الحياة، مع إطلالة على قضايا مجتمعه السياسية والاجتماعية. ولعل أول ما يلفت قارىء الديوان هو هذه المساحة الواسعة من الحرية الاجتماعية واللغوية التي يتمتع بها عصر الشاعر حيث تستوعب في إطارها كل المحرمات والمحظورات من زنى ولواط وحشيش وخمرة يجاهر بها بأصوات عالية، فتبدو كما لو كانت جزءاً أساسياً من واقع الحياة الاجتماعية في عصر المماليك، ويبدو أن هذه المنكرات تبلغ في بعض الأحيان حداً يوشك أن يقوض الحياة الاجتماعية للعصر فتأتي المراسيم السلطانية لتحد من هذا الفساد والتحلل الأخلاقي بين طبقات المجتمع، إذ يذكر ابن إياس أنه في سنة خمس وستين وستمائة «أبطل السلطان ضمان الحشيشة وأمر بإحراقها، وأخرب بيوت المسكرات، وكسر ما فيها من الخمور وأراقها ومنع الخانات من الخواطي، واستتاب العلوق واللواطي، وعمّ هذا الأمرسائر الجهات المصرية وبرزت المراسيم الشريفة بمنع الناس من سائر الجهات الشامية فطهرت في أيامه سائر البقاع ومنع الناس من ذلك غاية الامتناع»[63]. ولكن هل تكفي المراسيم السلطانية بوضع حد لتيار عارم ينخر في أوصال المجتمع؟ يبدو أنَّ الظاهرة كانت أكبر من أن تحدها المراسيم أو تقضي عليها حتى وإن وصل الحد بشارب الخمر إلى درجة الصلب، ووضع الجرة والقدح في العنق، كما حدث لابن الكازروني[64]، ولذا توالت المراسيم السلطانية في السنوات اللاحقة، في مكافحة هذه الآفات الاجتماعية، حتى عصر الشاعر[65]، من غير أن تذهب بعيداً في ذلك، لأن تأثيرها كان وقتياً، وضمن ظروف محددة، فما أن تخبو نارها قليلاً إلاَّ لتعود الأمور إلى سابق عهدها إن لم تكن أقوى مما كانت عليه من غير أن ينكر أحد ذلك، ولعل العلة في ذلك تكمن في أن كثيراً من رجالات الدولة وكبرائها كانوا هم أنفسهم منغمسين في الفساد والشذوذ الجنسي، إذ يذكر بعض المؤرخين أن محبة الذكور كانت فاشية بين رجالات الدولة، حتى آل الأمر بالنساء إلى التشبّه بالغلمان لاستمالة قلوب الرجال[66]، كما عرف بعض السلاطين ممن له ميل خاص إلى الغلمان[67]، وامتد

ذلك ليشمل الحشيش والخمر والزنى، حيث تفشّت هذه الموبقات بين قطاعات كبيرة من المجتمع وأصبحت القاهرة في تلك الفترة لا منافس لها في ضروب الخلاعة، والمنكرات[68]، وكانت الدولة تفرض ضرائب على متعاطي هذه المنكرات، فيتحصل لها من ذلك أموال طائلة، حتى أبطلت في عهد الناصر محمد بن قلاوون[69].

وجرفت هذه الأجواء التي تموج بكل صنوف الفحش والخلاعة رجالات الأدب والشعر حتى أصبحت تياراً أدبياً عارماً لا يكاد يتجاوزه أي شاعر يريد رواج شعره عند الخاصة والعامة، وعرف هذا حتى في شعر من غلب عليهم الصلاح[70].

وتزخر المجموعات الأدبية والشعرية لهذه الفترة بأنماط عديدة من ضروب القول الشعري احتفاء بهذا التيار الجارف، ويكفي في هذا الجانب الاطلاع على بعض هذه المجموعات الأدبية، «كخزانة الأدب»، «وتأهيل الغريب» لابن حجة الحموي، و«مراتع الغزلان في وصف الحسان من الغلمان»، و«المجموع» لشمس الدين محمد النواجي، و«خلع العذار في وصف العذار» لشهاب الدين عبدالوهاب الحنفي، و«روض الآداب» لشهاب الدين أحمد الحجازي، و«كوكب الرضة» لجلال الدين السيوطي وغيرها كثير[71]، لتكوين صورة بسيطة عن مدى ما وصل إليه هذا الاتجاه في شعر هذه الفترة، ومهما يكن من أمر، لئن كان هذا المنحى عند بعض الشعراء لا يعدو أن يكون تياراً أدبياً يجاري به العصر، من غير أن يهيمن هذا التيار على شعره، فإنَّه عند البعض الآخر تحول إلى ممارسة شعرية متواصلة لهذا التيار حتى عرف به وعد أحد ممثليه.

ولعلنا لا نكون متجاوزين للحقيقة، أو متجنين على المعمار حين نقول: إنه يأتي في مقدمة هذه الفئة الثانية التي ارتضت المجون أسلوباً في الحياة، في سياق الممارسة الشعرية حتى بدا موقفه هذا، كما لو كان تمرداً وسخرية من القيم الثابتة في مجتمعه، فحديثه بصيغة ضمير المتكلم عن مجونه، وفروسيته في اقتناص اللذة المحرمة واعترافاته الجريئة التي سطرها في زجليته التي حاكى فيها قصيدة ابن

دانيال المشهورة في رثاء الخلاعة، واختتامها بتأريخ توبته في نهايتها - وقد سبقت الإشارة إليه قبل قليل - لتؤكد هذا الموقف، إذ ظل على موقفه هذا حتى بعد أن وصل إلى سن عالية.

ويأخذ النزوع إلى المجون عند المعمار صوراً وأشكالاً متنوعة يأتي في مقدمتها غزله بالمذكر الذي يغلب عليه الإسفاف والابتذال، وهذا يشغل مساحة واسعة من ديوانه، وينصرف بعض غزله في هذا الجانب إلى أصحاب المهن والحرف الشعبية كالخبّاز، والعجّان، والجزّار، والحدّاد، والعطّار، والقطّان، والشوّاء[72].

ولعل وراء ذلك التصاقه المباشر بأبناء طبقته الاجتماعية، ومعابثاته الماجنة للعاملين بهذه الحرف، ممن يعتقد أنهم كانوا من الغلمان الذين يعملون تحت إشراف أرباب هذه المهن، ولم يسلم من معابثته حتى أرباب العاهات فهو يذكر لنا معابثته لألثغ في عدة مواضع من الديوان، وبخاصة في مجالس الشراب والغناء:

ومطرب غنى لنا ... لما انثنى بمثلثِ
ولم يزل يقتلنا ... من لحظه بالعبثِ
ذي لثغة بديعة ... وخاطر منبعثِ
قال لنا: اجلو الهمو ... مَ بالمدام الأنفثِ
موتوا بنا من سكرها ... فهي حياة الأنفث[73]

ويبدو أن المعمار كان يجد في الغالب، استجابة مشجعة من هؤلاء الذين يعاتبهم، ويلذ له أن يشير إلى استجابتهم له مجسدة بحركة ماجنة تصدر عنهم تعكس توافق الطبيعة الشاذة لهذه الفئة:

ملاح أبصروا ميلي إليهم ... فمالوا لي بأعجاز سنية
وصفوا عيشتي لكن بعين ... فقلت وهذه عين قوية[74]

وربما أدت المعابثة الماجنة إلى المغالاة في الفاحش من القول حتى يستحيل الخطاب الشعري إلى حركة جنسية مبتذلة، تجسد الطبيعة المنحرفة التي قد يصل إليها الإنسان حين يتحرر في لغته وصوره وأخيلته من المعايير والقيم الأخلاقيّة،

وأيّا كان الأمر، فإنه من جانب آخر، لا يغفل الشاعر أن يشير إلى بعض الحالات التي لقي فيها عنتاً ومشقة في الرضوخ لمعابثته وشذوذه[75] إذ ينساق الشاعر في موشح زجلي طويل في سرد حكاياته وتجاربه الشخصية مع الذكران من الغلمان مؤكداً على معاناته في هوى هذه الفئة من الذكور، ولا يعني هذا أن الشاعر كان لا يميل إلى هوى النساء أو التغزل بهن، بل على العكس من ذلك فقد كان له نصيب في هذا الجانب أيضاً، وإن كان لا يبلغ درجة الاهتمام بالمذكر، الذي يطغى بشكل لافت للنظر على جميع الاهتمامات التي يتطرق إليها الديوان، وقد تبلغ محبته النساء أحيانا درجة الهوس:

قد بت من كربي لفقد النسا أفور كالتنور من ناريه
وقد طغى الماء فمن لي بأن أحمل بالجود على جاريه[76]

وتشف بنية التورية في البيت الثاني عن مهارة فنية عالية في تطويع الموقف الشعري وشحنه بدلالات ماجنة تتواءم مع الموقف النفسي «للأنا».

ومهما يكن من أمر، فإن غزله بالمرأة يتجاوز، في الغالب، المعنى التقليدي للغزل، ليتحول بالتالي إلى نمط من أنماط الابتذال الجنسي الذي يشير إلى العورات بصورة مكشوفة، وكثيرة هي النماذج التي يعمد فيها الشاعر إلى استخدام التورية للهروب من المعنى المباشر الذي يلح عليه ويجد له، كما يبدو، لذة خاصة كافتخاره في هذا السياق بفحولته، التي يؤكد عليها في كثير من المواقف، ومن هذه النماذج التي يعتمد فيها على التورية قوله:

وجارية مغنية بلطف على الإيقاع بالكعبين دقت
تغنت ثم رقت لي بلطفٍ فقمت قطعتها من حيث رقت[77]

وتبدو التورية في البيت الثاني واضحة المعنى على الفعل الجنسي الذي يباهي به الشاعر، ولعل في إيحاءات الفعل «قطّع» واتصاله المباشر بضمير المتكلم ما يعطي انطباعاً بهذا الإحساس الفحولي المسيطر الذي يتكىء عليه الشاعر.

وينصرف معظم غزله في المؤنث إلى نماذج نسائية محددة، وبخاصة أولئك اللائي يتمتعن بجرأة بالغة في الاستجابة إلى المجون والمعابثة، من الجواري والبغايا

اللواتي كانت القاهرة تكتظ بهن في تلك الفترة[78] وساعدن على انتشار جو من الفساد، والتحرر من القيم والأخلاق على نحو دفع السلطة - كما رأينا - في كثير من الأحيان إلى التدخل لوقف هذه المنكرات التي استهوت كثيراً من العامة والخاصة على السواء، واعتبرت ضروباً من أسباب اللهو والتسلية، يلجأ إليها المتعبون من ضنك الحياة وشظفها، فيجدون في حمأتها تعويضاً عن حرمانهم، «وكثيراً ما يمحو الإغراق في المجون آثار الشجون»[79]:

هـويـتـهـا غـانـيـة مـاجـنـة ... إلى المجـون لم تـزل مـبـتـدره
إذا انثنت في سكرها تنخلني ... ألفاً ولي في النخل منها ثمره
تـأخـذ مـني صـفـعـة بـقـبـلـة ... في فـمـهـا ولي بـذاك الخـيره
وإن أقـبـل شـامـة قـد حـسـنـت ... فـقـيـل: في حـسـنـة بـعـشـره[80]

ويتكرر هذا الأنموذج في الديوان مما يشير إلى سيطرة هذا الأنموذج على وجدان الشاعر وعقله، لأنه أقرب إلى الاستجابة السريعة لمجونه وعبثه، وتبدو آلية المماجنة، ممثلة بتبادل الصفعات، عادة يلجأ إليها المتماجنون، كإشارة تدل على إسقاط حواجز التكلف فيما بينهم:

ومـازحـة تـهـوى المجـون ولم تـزل ... تـبـاسـطـنـي لـطـفـاً بـطـول مجـونـهـا
تـقـول وقـد تـاهـت بـلـين قـوامـهـا ... وقـلـبـي مـفـتـون بـسـحـر عـيـونـهـا
بعيشك هب لي صفعة ثم أقسمت ... على حبها المضني بنور جبينها
فـلـمـا جـرى مـنـهـا اليمين وأكـدت ... مـددت قـفـاي فـسـحـة ليمـيـنـهـا[81]

أما النماذج النسائية الأخرى التي تتجاوز هذا الصنف، فتبدو تقليدية إلى درجة كبيرة، كالإحساس باللوعة والوجد، لفقد رؤية الحبيبة، ودور العاذلة في الحيلولة دون تمام هذه الرؤية إلى غير ذلك من الأنماط التقليدية التي تجري بين المحبين:

تـركـت فـؤادي مـائـلاً لـلـقـاك ... ولم يجـر في ثـغـر المحـب سـواك
وحـيرني وجـدي وحـزني ولـوعـتـي ... ومـيّـل أعـطـافي نـسـيـم هـواك
أعـاذلتي أبـصـرت مـن قـد رأيـتـهـا ... ولم أسـلـهـا إلّا بـيـوم عـمـاك[82]

وتمتد دورة المجون في شعر المعمار فتشمل المجاهرة بشرب الخمر والحشيش - كما بينا من قبل - على الرغم من مواقف السلطة منها، وتشددها في تطبيق المنع حتى أدى بالشاعر إلى الثورة على دعوة المنع هذه:

قد منع الخمر ونادى لنا ... منادٍ أقلقنا معلنا
كرر هذا غير ما مَرَّةٍ ... وصار يستصرخنا ديدنا
وقال: ما تستقوا ولا قطرة ... قلنا له: واللّه نَشَّفْتَنَا[83]

ويرى الشاعر جرار الخمرة وهي تكسر على باب زويلة[84] ويراق خمرها على التراب فيتحسر على ذلك ويتمنى لو كان تراباً ليرتوي منها:

قلت لما كسّروها ... وامتلأ الباب شرابا
إنّني مُسْلِمُ حقًّا ... «ليتني كنت ترابا»[85]

ويبدو التضمين القرآني في الشطر الثاني، من البيت الثاني، بالغ الدلالة على مدى ما بلغته الخمرة في نفس الشاعر، وعلى مدى إحساسه لحظة إراقتها بحاجته الشديدة إليها، حتى ليتمنى أن يتحول من الصورة السوية إلى مادة الصورة، مستحضراً في الذهن لحظتها مشهداً قرآنياً يحكى على لسان الكافر تمنيه - من هول ما يرى - أن يكون تراباً، ويحترز الشاعر عن دلالة الكفر، المصاحبة للتمني القرآني، فيصدرها بعبارة «إنني مسلم حقا».

ويبدو أن تعاطي الخمرة كان يتم عادة في حوانيت مخصصة لهذا الغرض، أو في مجالس الشرب الخاصة، بها عدد من الغلمان الحسان الذين كانوا يلهبون السكارى بجمالهم وحركاتهم العابثة، ولذا نجد المعمار كثيراً ما يتحدث عن شربه الخمر من أيدي هؤلاء الغلمان:

شربت راحاً من يَدَيْ ... حلو المعاني خَنِثِ
بلحظه وراحه ... عقولنا في عبثِ
ترقص في الكأس كما ... أرواحنا في الجثثِ
قالوا: نراها رفثاً ... نزهت عنهم رفثِي[86]

وهذه الصبوة بالغلام الساقي، الذي يفتن رواد الحانات بلحظه ولفظه وقوامه، تلح على المعمار في أكثر من موضع من الديوان، حتى أصبحت نشوة الخمرة ولذتها لا تكتمل إلّا بوجود هؤلاء السقاة الذين دربوا على هذه المهنة، فأدركوا معنى النظرة، واللفتة، وجاروا عبث السكارى بالتَّمنع تارة، والاستجابة تارة أخرى.

وحين تغلق حوانيت الخمرة، وتراق في الشوارع جرارها بالأمر السلطاني، يبحث عنها طالبوها في أماكن قد لا يبلغها المنع كالأديرة، والأماكن النائية، ويحدثنا المعمار في زجلية طويلة نجتزىء منها بعض تجربته في هذا مع صديق له حين تعذر عليهما الحصول على الخمر بعد منعها:

قد تعبنا مما نجدّ السير
ولا صبنا في ذا السفر من خير
جينا عند المسا لواحد دير
قمنا نزعق للشيخ أبو مرتين
ونقوله يا أبونا قد جينك
عسى جَرَّة بحياة رهابينك
ويميتك ربي على دينك
وأنا ندري إنه أحسن دين
لأنا نضحك عليه ونتهزر
حتى لاينكرو ويتخنزر
ووهبناه من بينا ميزر
ورجعنا نخاطبه باللين
فدخل غاب زمان ونحن وقوف
وأنتوا تدروا ايش وقفة الملهوف
وأنا ندعوا ذلك الدعا الموصوف
انو يفتح وأخي يقول آمين

بـعـد سـاعـة إلاَّ وهـو قـد رد
جا يقول من خوفو أبصركم حد
ونصيب من وراه شويخ يرعد
معو جره وهو يصيح ياشبين
درت وأخبرك ما لقيت عندي
إلاَّ هـذي أظـنـهـا دردي
قمت نمدد من الفرح يَديّ
ونصيح لو من الظّما أروين
خذت نسكب منها في قنينه
صبتها مثل زفت مسكينه
سودا دردي ملانه للطينه
قلت معمار دي نجسه للطين
فرجعنا ايش رجعة المكسور
. . . . . (87)

يكشف هذا النص عن مدى قوة تأثير منع الخمرة في حياة شاربيها الذين يدفعهم شعورهم بالحاجة إليها إلى تكبد السفر بحثاً عنها، كما يشير من جانب آخر إلى أن بعض الأقاليم كانت تشارك القاهرة، في وجود حوانيت الخمرة، لكنّ «قوة المنع السلطاني» كانت تحول دون استمرار ذلك، وقد امتد هذا المنع، كما يبدو ليشمل حتى الأديرة، التي شاركت في هذا الجانب بمقدار محدود. (88).

ويهمنا هنا تلك البراعة الفنية التي صاغ فيها المعمار «قوة المنع» التي كانت ذات تأثير كبير في امتناع الناس عن بيع الخمرة ولو إلى حين، وأنّ من يريدها يستطيع أن يتجاوز هذا المنع وأن يصل إليها بكل الوسائل الممكنة حتى ولو أدى الأمر به إلى الذهاب إلى أقصى بلاد الروم كما يقول المعمار:

والشراب المعتق المعلوم
نتبعه لو يصير في أقصى الروم

ومهما يكن من أمر فإن النص زاخر بنبضات حية من المشاعر الإنسانية، البعيدة عن التكلف، في سياق لغة عفوية تجري على ألسنة العامة، تلتقط في نسيجها أدق المواقف شفافية، وبخاصة ذلك الحوار الذي يجري بين الراهب من جهة، والمعمار وصاحبه من جهة أخرى، حيث يهيمن القلق والتوتر النفسي على الطرفين، فالراهب قد استبد به الخوف والرعب من تجاوز المنع «يقول من خوفو أبصركم حد»، والمعمار يكاد يطير فرحاً، برؤية الراهب المرعوب وهو يحمل الجرة، وقد أمضه الشوق والظمأ إليها «قمت نمدد من الفرح يدي، ونصيح لو من الظما أروين»، ثم تحدث المفاجأة، أو الصدمة، حين يكتشف أنها ليست على وفق مراده، «صبتها مثل زفت»، «قلت دي نجسه للطين»، مما يوحي بخيبة الأمل، وضياع الجهد فيما لا أمل من ورائه، ليحدث بعد ذلك الانكسار، والإحباط النفسي، «فرجعنا ايش رجعة المكسور». هذه المواقف اللغوية تبعث في النص شحنة قوية من الحركة «الديناميكية» المتتابعة لأحداث النص، ذات صورة مفعمة بالمشاعر المتعارضة حينا، والمتقاطعة حينا آخر على امتداد مساحة النص مما يعمق من مساحة القلق الذي يتحرك النص في فضائه.

ويمثل تعاطي الحشيش، والإشادة به، البعد الثالث في مسيرة المجون عند المعمار، وهو في هذا لا يكاد يختلف كثيرا عن بعض معاصريه من الشعراء الذين عكفوا على الإشادة بهذه النبتة الخبيثة، التي ولع بها أصحاب الخلاعة من الطبقات الدنيا، وتجاوزتهم إلى الطبقات الأخرى من العلماء والقضاة والفقهاء، وارتبطت أيضا بحياة المتصوفة في الخانقاوات، حتى سميت «حشيشة الفقراء»[89].

وتمثل الحشيشة عند المعمار شيئاً مهمًّا، لا يقل في أهميته عن الخمرة إن لم يتفوق عليها، على الرغم من أن مساحتها في شعره دون مساحة الإشادة بالخمرة، وبخاصة فيما يتعلق منها بالجانب الذاتي من تعاطيها، ولذا نراه يحاول أن يؤكد على تجربته هذه فينقلها إلى الآخر:

غربل حشيشتك وأنقيها من الطينه
واسكر ثقيل فإنَّ السكر لك زينه
وامضغ على الضرس واقتلها على هينه[90]

هكذا تبدو الدعوة إلى الآخر، من منظور التجربة المعمارية، التي لا تلبث أن تسبر غور هذه التجربة في الآخر، فتراه من المنظور ذاته متفقاً مع دعوة «الأنا» ولكن بصورة تبدو أكثر شمولاً واتساعاً من مجرد «السكر والزينة» على حد الدعوة المعمارية، إنها تتجاوز ذلك لتصبح الجنة ذات الأكل الدائم، والظل الظليل:

إنّ عيش الحشيش عيش هنيّ جنة أهلها يهيمون فيها

أكلها دائم وظل ظليل ورأيناهم يحلون فيها[91]

لكنَّ هذه الجنة التي يتحدث عنها المعمار، لا تبدو مقبولة إلّا في الأحوال العادية، أما في أوقات الأوبئة والطواعين، فإنَّ المعمار يستنكر هذه الجنة حينما يرى الناس منصرفين إليها عما يحيط بهم من أخطار الموت بالطاعون، وهم في نشوة المخدر:

قلت لمن بالحشيش مشتغل ويك ألم تخش هذه الحبّه

فالناس ماتوا بكبة ظهرت فقال: إني أعيش بالكبّه[92]

- 6 -

كان ابتعاد المعمار عن أرباب السلطة، والمتنفذين في الدولة قد أتاح له مساحة محدودة من الحرية السياسية يمارس فيها نقد الولاة، والوزراء، حين ينحرفون عن أداء الأمانة، أو حين يمارسون ظلمهم وبأسهم في الرعية، والمتأمل في تاريخ عصر المماليك يرى أن العامة كانوا في كثير من الأحيان عرضة للمظالم التي لا تنتهي عند حد، ومن ثم فلا عجب إذا ما رأينا المعمار يتصدى لهذه السلطة داعياً إلى محاسبتها على جرائمها بحق العامة:

يَصْلُحُ للحكّامِ في عصرنا وذلك للحكامِ ممّا يجب

الصَّلْبُ للوالي على شعبة والضرب بالدّرة للمحتسب[93]

ولا مراء في أن هذا الرأي الصريح في السلطة في سياق التعميم بالغ الخطورة على حياة صاحبه، وما كان المعمار ليقوله لولا أنّ الإحساس بالظلم قد

بلغ مداه، وتجاوز حده، لذا نراه كثيراً ما يؤكد على هذا الإحساس الشعوري العام بالظلم الذي يرتكبه أرباب السلطة:

قد بلينا بأمير ظَلَمَ الناس وسَبَّخ
فهو كالجزار فيهمْ يَذْكُرُ اللَّه ويَذْبَحْ[94]

هكذا تبدو صورة الحاكم الظالم عنده، ذا طبيعة ازدواجية متناقضة، فهو يبدو كما لو كان متمسكاً بمبادىء الدين لكنَّ سلوكه ووَحشيته في الناس تحيله إلى صورة جزار يمارس طقوس الجزارة في الناس وينطوي المشهد بتناقضاته على إيماءة ساخرة من فعل هؤلاء الظلمة.

وتفرض شجاعة التعبير الشعري نفسها على المعمار، حين يتعذر عليه غيرها، فلا يجد أمامه إلا امتشاق اللغة الشعرية سلاحاً يشهره في وجوه هؤلاء المنحرفين منددا بأفعالهم السيئة بحق العامة، ولا يتردد أبداً في التصريح بأسمائهم، حتى وإن كانوا في هرم السلطة، كما فعل ذلك مع طشتمر الساقي، المعروف «بحمص أخضر»، نائب السلطنة في مصر[95].

لما ولي الظالم تلك المنزله لم يستمع للسائلين مسأله
فقلت: ذا يعزل لا تخشوا ما جعل الحمّصُ إلَّا مشغله[96]

وظل المعمار يؤكد على فكرة العزل هذه حتى بدت عنده كما لو كانت أمراً محتوما لا مناص منه، وكأنه كان بذلك يستقرىء الأحداث السياسية التي كان يموج بها عصر الناصر محمد بن قلاوون وأبنائه، إذ كانت المؤامرات السياسية، تملأ البلاط السلطاني، والتنافس بين الأمراء المماليك على السلطة في أوج قمته، ولذا كان يرى أنَّ ولاية طشتمر للنيابة، مع ما صاحبها من مظالم كفيلة بأن تنزله من علياته:

لما ولي طشتمر واعتدى تفاءل الناس بأقوالها
دنا حصاد الحمّصُ المعتدي ولم تزل مصر بأفوالها[97]

وتأخذ التورية «بأفوالها» في النص بعداً ساخراً، حين يتحول الموقف إلى مقارنة بين الحمص والفول - لا التفاؤل الذي يؤكد عليه النص - إذ المعروف أن

الفول هو طعام العامة في مصر وليس الحمّص، فكأنَّ الأخير شيء طارىء قد حان زواله.

وتحققت النبوءة الشعرية للمعمار، فقد عزل طشتمر، وابتلي بفتن سياسية أدت في النهاية إلى قتله وقتل أخيه بالسيف صبراً سنة 743 هـ. ولعل مما يجدر ذكره أن حملة المعمار على «حمص أخضر» لم تتوقف حتى بعد عزله، مما يوحي بأنَّه كان يحاول تأليب الناس والسلطة عليه:

أَوْرَدْتَ نفسَك ذلّاً ... ورد النفوس المهانهْ
وبالرشا حزت مالاً ... ملأتَ منْه الخزانهْ
وكَمْ عليك قلوب ... يا «حمّص أخضر» مَلاَتَهْ[98]

وتبدو نغمة التحريض هذه واضحة، فهو متهم بالرشوة، التي امتلأت منها خزائنه على حد تعبير الشاعر، وهذا وحده قد يغري السلطة بمصادرة أمواله، لأنه أثرى على حساب معاناة الآخرين، وبخاصة من الطبقات الدنيا، التي يبدو أن المعمار كان يعنيهم حين يشير إلى امتلاء القلوب عليه بالغيظ، أو أنه كان يشير إلى صراعاته مع خصومه من الأمراء حول السلطة، من الممكن أن يكون هذا أو ذاك، لكن المهم في هذا أن المعمار يحاول أن يوصل رسالة غير مباشرة إلى البلاط السلطاني تكشف عن حقيقة ثراء الرجل، والثروة هي القوة الموصلة إلى سدة الحكم في يوم من الأيام، حين تكون الفرصة سانحة لأي مملوك مغامر. وليس من المستبعد أن يكون المعمار قد عنى «حمص أخضر» هذا بقوله حين عزل من نيابة السلطنة:

ولما أن توليت القضايا ... وفاض الجور من كفيك فيضا
ذبحت بغير سكين وإنَّا ... لنرجو الذبح بالسكين أيضا[99]

إذن هناك رغبة قد تكون ذاتية، أو شعبية في رؤية هذا الأمير وقد أخذ جزاءه قتلاً، مما يوحي إلى أنّ الجرائم التي ارتكبها إبان نيابته للسلطنة كانت توجب قتله، إذن العزل وحده لا يكفي، على الرغم من أنه قصاص، لكنه قصاص دون سيف، هكذا يبدو الموقف عند الشاعر يريده ذبحاً مزدوجاً.

ولا يكتفي الشاعر بالتحريض وحده، بل يلجأ إلى السخرية والفكاهة كأسلحة شعبية ضد هذا الأمير، للنيل من منزلته اجتماعيا وسياسيا:

مـــا بـــال «حمـــص أخـــضـــر» فـــشـــر حـــين قـــشّـــر
خـــذ ســـيـــفـــه وهـــنـــه لـــو أنـــه مجـــوهـــر[100]

ومع أن ما كان يلح عليه المعمار قد تحقق في الرجل، لكن ليس في الغرض الذي كان يحاسبه عليه، فإننا لا نجد لمقتله أيّ صدى بالاسم في شعره، وهو الذي لم يتوقف أبداً عن ملاحقته حتى بعد عزله. أليس غريباً حقاً أن يصمت المعمار عن حادثة النهاية التي كان يتمناها «لحمص أخضر»، حتى ولو جاءت في غير ما كان يتهمه به؟! في الوقت الذي نجد فيه صلاح الدين خليل الصفدي يأسى لمقتل حمص هذا[101]، وربما يكون الأمر على غير ذلك إذا أخذنا في الاعتبار نصاً يخلو من الإشارة بالاسم إلى «حمص أخضر»، غير أن مضمونه يوحي بأن المعني في ذلك هو الأمير «حمص أخضر»، فإذا كان الأمر كذلك، فإن المعمار يكون بهذا قد تشفى بمقتل «حمص»، حتى ولو لم ينص عليه بالاسم:

قـــد كـــان عـــزلـــو آثـــمـــاً فـــغـــدى ســـوء بـــإثـــمـــه
والـــظـــلـــم شـــيـــمـــتـــه فـــكـــم آذى الأنـــام بـــظـــلـــمـــه
فـــأصـــابـــه ســـهـــم الـــقـــضـــا فـــقـــضـــى وراح بـــســـهـــمـــه
قـــد كـــان ســـمـــا نـــاقـــعـــا قـــتـــل الـــشـــجـــاع بـــسُـــمّـــه[102]

هكذا تبدو أسباب العزل عند الشاعر (إثم + ظلم + إيذاء الناس) معززة بالنهاية المحتومة لمسببات العزل، وهي كما ترى تتراسل بصورة غير مباشرة مع تلك النبوءة التي أرهص بها الشاعر من قبل حول حتمية العزل، كما تتراسل أيضاً مع أمنيته في أن يقرن العزل بالذبح، وبذا تكون النبوءة والأمنية قد تحققتا وفق ما أرهص الشاعر به من قبل.

وتعرض المعمار أيضاً لمحتسب القاهرة علاء الدين الأطروش (ت 757هـ)، حين اشتدت المنافسة بينه وبين ضياء الدين يوسف بن خطيب بيت الآبار الشامي، على وظيفتي «الحسبة» ونظر «البيمارستان المنصوري»، وكان الناس مع

ابن الأطروش في منصب «الحسبة» غير أنّ المعمار لم ينقد وراء الجمهور في هذا بل كانت له رؤيته الخاصة في ابن الأطروش، حتى ولو كانت على مسمع من ابن الأطروش نفسه:

الـنـاس قـالـوا إذا مـا أتـى ابـن الاطـرش نـشـبـع
لأنـه الآن أولى مـن الـضـيـاء وأنـفـع
فـقـلـت: مـا صـح هـذا لَـوَانَّ الاطـروش يـسـمـع[103]

ومع أن ابن الأطروش كانت قد قويت شوكته فيما بعد، وتقلب في هذين المنصبين بين العزل والإعادة، فإن المعمار لم يغير رأيه في ابن الأطروش هذا، بل اتخذه مادة للسخرية والفكاهة:

إن ابـن الاطـروش لـه حـسـبـة بـاع بهـا الجـنـة بـالـنَّـارِ
تـنـصـرتْ بـغـلـتُـه تحـتـه فـأصـبـحـت تمـشـي بـزنَّـارِ[104]

ولعل جرأة المعمار في التعبير عما يعتقده حقيقة، أو صوابا، قد منحته ثقة في النفس، واعتداداً بفنه الشعري، الذي طوعه في كثير من المواقف للدفاع عن حقوق العامة، ضد تعديات الولاة، وأمراء السلطنة، فكان نبض العامة، ولسان حالهم في التعبير عن معاناتهم وسخطهم ضد ولاة الأمر:

مـا جـاءنـا وال أمـرّ مـن ذلـك الـنـحـس أمـرْ
لا رده الـلّـه لـنـا إلّا إلى نـار سَـقَـرْ
ذاك الـذي نـعـده مـن تَـوَلَّى وكَـفَـرْ[105]

وتبدو اللغة الشعرية في النص مشحونة بالسخط والغضب، من هذا الوالي الذي لم يصرح المعمار باسمه، بسبب تهمة الكفر التي وسمه بها، والتي قد يأخذ الشاعر بها قصاصاً أو تعزيزاً، في حالة الإفصاح عن المعنيّ بهذه التهمة، ومن هنا جاءت التعمية مفتوحة، ولعلها مقصودة، لتنطبق على أكثر من وال في تلك الفترة المضطربة، التي كان الولاة فيها يتعاقبون على المنصب الواحد لفترة وجيزة، لا تكاد تتجاوز بضعة شهور، بسبب تردي الأوضاع السياسية والاقتصادية، وبخاصة أيام الفتن والكوارث الطبيعية.

وبسبب ارتباط المعمار الشديد بطبقته الاجتماعية استطاع أن يصور لنا ابتهاج العامة بنكبة الأمير «قوصون» (ت 742 هـ)، خلال إحدى الفتن السياسية، حيث أسهم العامة بالقبض عليه، وتقييده، ونهب ممتلكاته، ثم خنق بأمر السلطان الناصر أحمد بن قلاوون في سجنه، وقد صنع أصحاب حوانيت الحلوى - ابتهاجاً بهذه المناسبة - مثاله في «حلاوة العلاليق»، فقال المعمار مشاركاً العامة فرحتهم:

شخص قوصون رأينا في العلاليق مُسَمَّرْ
فعجبنا منه لما جاء في التسمير سكر[106]

وتبدو صورة التشفي، والشماتة واضحة جلية سواء في فعل العامة، أو في النص الشعري، الذي ينقل إلينا هذا المشهد الهزلي، لشخص قوصون، وقد لا يكون هذا الأمير قد تسبب في إيذاء العامة بشكل مباشر، لكنّ موقف العامة تجاه هذه الطبقة الثرية المتسلطة في الحكم وراء هذا الإحساس بالكراهية.

ونجد الإحساس ذاته يتكرر أيضاً في نكبة «صهر النشو» ولي الدولة أبو الفتوح ابن الخطير (ت 742 هـ)، لكن بصورة أخرى، فحين «سمر أشهر على جمل بمصر والقاهرة، وقد أشعلت الشموع بالحوانيت والشوارع، ودقت الطبول، وفرح الناس بتشهيره فرحاً كبيراً»، ولم يتخلف المعمار عن مشاركة العامة أفراحهم في نكبة ابن الخطير هذا فقال:

قد أخلَف النشو صهر سوء قبيح فعل كما تروه
أراد للشر فتح بابٍ فأغلقوه وسمروه[107]

من هذا يتبين لنا أنَّ المعمار كان في قلب الأحداث الداخلية، التي تؤثر على حياة العامة، يصغي سمعه لأناتهم ويتوجع قلبه لمعاناتهم، فتأتي مقطعاته وأزجاله سياطاً لاذعة تلهب ظهور الطغاة والمتسلطين من الأمراء، والولاة على الضعفاء، لا يمنعه من ذلك مانع، أو يخشى في ذلك لومة لائم، أو عقاب ظالم، إذ ليس عنده ما يخسره أو يخاف عليه، فهو، على حد تعبيره، لم يفز من الدنيا ولا

حتى «بحق حمار»، إذن فهو لا يملك من الدنيا إلَّا نفسه فحسب، بل وحتى هذه النفس اعتبرها ميتة في الحياة، على حد قوله: «أرأيتم حيّا من الأموات»!!.

- 7 -

كان المعمار واحداً من شعراء قلة استطاعوا أن يتفاعلوا مع حركة مجتمعهم، وأن يستوعبوا هذه الحركة بالانفتاح على كل ما له صلة بحياة هذا المجتمع، مما مكنهم بالتالي من التعرف على بواطن الأمور، من أمراض ونقائص اجتماعية، وانحرافات خلقية، فسخروا جزءا من فنهم الشعري للتنبيه تارة، والتنديد تارة أخرى بتلك الظواهر التي تشذ عن سمت التقاليد والعادات.

وعلى الرغم من أنّ غالبية الفن الشعري عند المعمار مقصور على الحديث عن الجانب اللاهي والعابث في حياته أو حياة مجتمعه بصورة عامة، فإنه لم يغفل الإشارة إلى بعض الظواهر والمشاهد التي يبدو أنه لم يسترح إليها، ولعل من أبرزها تلك السلوكيات المنحرفة التي تنطوي عليها «ربط وزوايا» المتصوفة حيث يمارس بين جنباتها معاشرة الذكران وتعاطي الحشيش، حتى أصبح الحشيش في ذلك العصر لصيقاً بالمتصوفة:

صوفية الوقت فيهم ... من البراغيث قرب

فيهم ثلاث خصال ... أكل ورقص ودب[108]

هذه الصورة القاتمة التي يرسمها الشاعر لمتصوفة عصره لا تتلاءم أبداً مع الصورة المعروفة عن التصوف، من أنه انقطاع عن مغريات الحس المادية، وانغماس في الحياة الروحية إلى درجة الذوبان فيها، ومع أنّ كل سمة من هذه السمات التي وسم بها المعمار المتصوفة تمثل في حدها موبقة وخطيئة - فالأكل يشير إلى الحشيش، والرقص إلى المجون والملاهي، والدب إلى معاشرة الغلمان - فإن ورودها في سياق التعميم يبدو صعباً قبوله، لكن هذا لا يمنع من القول إنّ شيئا مما يذكره الشاعر كان معروفاً لمؤرخي هذه الفترة[109]، ولعل طرافة الصورة، التي يقدمها المعمار في هذا النص، تكمن في تلك المقارنة الساخرة بين البراغيث

والمتصوفة، فالاثنان عنده طفيليات تعيش على هامش الحياة، وتستمد وجودها من حياة الآخرين.

ويلفت الشاعر انتباهنا إلى وجود علاقة غامضة بين أمراء السلطة «والخانقاوات» (ربط المتصوفة)، لكنه لم يفصح عن أبعاد وطبيعة هذه العلاقة بل تركها مفتوحة:

أعجامنا قد أصبحت قلوبهم بحب الخانقاه خافقهْ
لا تعجبوا فالكل كلب نابح ولا يحب الكلب إلَّا خانقهْ[110]

ولعله ليس من المستبعد أن يكون الشاعر قد عنى بتلك العلاقة، تلك النفقات السخية التي كان يغدقها الأمراء على هذه الخانقاوات، ولا سيما إذا تذكرنا أن نشأة الكثير منها كان قد ارتبط باسم هذا الأمير أو ذاك[111]، ومهما يكن من أمر فإنَّ الطريف هو هذا السخط الذي يدفع المعمار إلى وصفهم بالكلاب في سياق تلك التورية المثيرة «ولا يحب الكلب إلَّا خانقه» حيث تنصرف الدلالة إلى معنيين مختلفين، ينم فيهما الأول عن الثاني وهو المعني أصلًا بالدلالة.

ونراه في موضع آخر يشير إلى ما يتمتع به هؤلاء «المرتبون» في هذه الخانقاوات من أعطيات لا يستحقونها، لما تنطوي عليه هذه الخانقاوات من أعراف تصدر عن جهل وضلال حسب زعمه:

قد صار في الخانقاه عرف ناش عن الجهل والضلالهْ
لا يدفعون النصيب إلَّا لتارك العلم والعدالهْ[112]

ونجده يتكىء على هذا المعنى مرة أخرى وبلغة تكاد تكون واحدة، مما يشير إلى قلق الشاعر من هذه الظاهرة، التي لا تستند في منطقيتها إلّا إلى أعراف وعادات غير سوية بمنطق العلم والدين:

قد صار في الخانقاه عرف من فعلهم وهوشر عادهْ
لا يدفعون النصيب فيها إلَّا لمن يترك الشهادهْ[113]

ويبقى «النصيب» (المال)، هو المحرك الرئيسي لسخط المعمار، ولا سيما حين يقارن فقره وعوزه بما يتدفق من خيرات وأعطيات على هؤلاء المتصوفة، مع

ما هم فيه من جهل، وخراب ذمة. ويلفت انتباهنا في البيت الثاني أنّ الشاعر يضفي مسحة من الغموض على معنى قوله: «لمن يترك الشهادة»، إذ إنّ العبارة يمكن أن تنصرف إلى أكثر من معنى، ولعل ذلك مقصود لذاته، لجعل المعنى مفتوحاً على احتمالات دلالية تتجاوز المعنى السطحي للعبارة.

ويقدم المعمار في انتقاداته الاجتماعية لمجتمع عصره أنموذجاً منحرفاً لشيخ لم يمنعه جلال السن، ولا وقار الشيب من ارتكاب المنكرات:

ما رأينا مثل شيخ إن رأى الأمرد هام[114]

هذا الأنموذج المنحرف الذي يقدمه لنا المعمار، يكاد يكون أنموذجاً موجوداً في كل بيئة إنسانية مع اختلاف في درجة الانحراف، غير أننا إذا وضعنا هذا الأنموذج في البيئة التي كان يتحدث عنها المعمار في عصره، فإنه يمكن القول إنه أنموذج شائع في عصر المماليك، ومن ثم يصبح تعبير المعمار «ما رأينا مثل شيخ...» ليس مثيراً للعجب أو الدهشة، فالمعمار نفسه - ولا أقول غيره من معاصريه - قد قال عن نفسه أشياء تثير الدهشة والعجب مع علو سنه، وبياض شعره، أليس هو القائل في هذا الصدد؟

شيخ أنا أعشق التصابي بغانيات وبالشباب
وصوت زمر، وجس عود وزبيب تلّه بالرباب
سيما إذا ما الشتاء وافى ونحن في مجلس الشراب[115]

والمتأمل فيما بين بعدي نفي الرؤية في النص الأول «ما رأينا»، وما تباهي به «الأنا» في النص الثاني، يتضح أن الأحرى بالعجب والدهشة، هو فعل «الأنا» لا فعل الآخر الذي يتواضع أمام فضاء «الأنا» الذي يتسع ليضم كل أفانين المجون والمحرمات في سياق الشيخوخة، موضع الانتقاد، ولكن يبدو أن رؤية «الأنا» للآخر أكثر اتساعاً وأبعد مدى من رؤية «الأنا» لفعلها المتجاوز لفعل الآخر في سياق السن ذاته.

ويقدم لنا المعمار في نقده الاجتماعي لمجتمع عصره نماذج من انعدام الرجولة والغيرة على المرأة، في أسلوب يتسم بالفكاهة، والسخرية اللاذعة التي

تنم عن إحساس فني عميق في رسم مشاهد هذا الأنموذج الذي لا يكاد يخلو منه أي مجتمع، مهما بلغ هذا المجتمع من تمسك بالقيم والتقاليد:

ما زلت حتى عملتو
سيد في... وجدتو
مخ الجمل قد طعمتو
حتى صفعتو بخفو
قال النّسا يا صبيه
بالله إرفقي به شويه
صار كنو ثور الوسيَّه
مما تزيدي في علفو

يتطرق المعمار في هذه القطعة الزجلية، التي اجتزأنا بعضاً منها إلى تفاصيل كثيرة - يضيق المقام عن ذكرها - في الحياة اليومية لهذا الزوج، وعلاقته بامرأته، التي تقوده في النهاية إلى الجنون:

قد انبلم عاد ما يعقل
في السوق يرى الملح يسيل
يقول ذا رز مفلفل
تصرخ له الخلق سُفّور[116]

إن النص هنا لا يكتفي بتجلية هذا «الأنموذج» الذكر، سواء عبر الصوت، أوالصورة، أو الحركة، بل يضعه في مقابلة «الأنموذج» الأنثى، التي تفرض سيطرتها عليه، فتوجهه إلى رغباتها الشيطانية، التي أفقدته احترامه لنفسه، واحترام الآخرين له، حتى وصل الأمر به إلى انعدام الإدراك والتمييز بين الأشياء.

وتتجلى براعة المعمار الفنية، في إضفاء صيغة إيحائية ذات تداعيات سلبية، تحط من قدر «الأنموذج» من خلال استخدام الموروث الشعبي، («مخ الجمل قد طعمتو»، «صار كنو ثور الوسيّه»)، الذي يوضع في إطار «الأنموذج»، فيضيء

بإشعاعاته الإيحائية التي تشي بانعدام الإرادة، وفقدان الشخصية، والبلاهة العقلية إلى غير ذلك مما تختزنه الذاكرة الشعبية في سياق هذه الموروثات التعبيرية.

ونلتقي «بأنموذج» آخر من الرجال لا يجد غضاضة في أن يحث زوجه على أن تنطلق على هواها، طالما وفرت له الطعام، إذ سيرقد وينعس، فلا يرى ما تصنع امرأته بعد نومه:

يقول لها زوجها: لا تخشي من لوم ولا قفي كل من في الأرض وأنا الكوم
واتسيبي وأطعميني أبق من ذا اليوم أنعس وأرقد ومثلي ماتري في النوم[117]

هذه الصورة النمطية لهذا «الأنموذج» المنحرف، قد لا تبدو طبيعية في سياق مجتمع محافظ، ولا حتى تتواءم مع طبيعة الرجولة، لكن عصر المماليك كانت له سماته الخاصة، وبخاصة ما ينطوي عليه العالم السفلي لهذا المجتمع من منكرات وفواحش قد لا تجد من ينكرها، وقد أشرنا إلى شيء من ذلك فيما سبق من هذه الدراسة، المهم في ذلك أنّ الشاعر يلفت انتباهنا في هذا النص إلى الدور الغريب الذي يطلب فيه الزوج من زوجه أن تقوم به، من غير أن تضع في اعتبارها لوماً من أحد، مما يشير إلى فداحة الطلب، وقد تنطوي لفظة «لاقفي»، في النص على بعض الغموض في كنه حقيقة المطلوب من هذه المرأة، فتبدو كما لو كانت شفرة رمزية، غير أن وضعها في سياق الشمولية المطلقة «كل من في الأرض»، قد كشف سر هذه الشفرة، ثم تهاوت كلية بعد توالي صيغ الطلب بعدها.

ويقابلنا «أنموذج» ثالث لا يختلف عن سابقيه كثيراً يتخذه الشاعر مادة للسخرية والفكاهة، حيث تصبح «الأنا» طرفاً في هذه المعادلة الساخرة، التي يوظفها الشاعر للوصول بالفكاهة إلى أقصى درجات تأثيرها في المتلقي، باعتبارها تجربة ذاتية:

وصاحب جئت إلى داره فلم أجد في الباب من يحرس
دخلت للدار على غفلة وجدته متكئا ينعس
فقال: ما تبتغي قلت: القرى منكم فإني جائع مفلس[118]

وعلى الرغم مما ينطوي عليه مضمون هذه الفكاهة الساخرة من بذاءة وفحش، فإن روايتها السردية كان يمكن لها أن تنجح في إضفاء فاعلية ذهنية على النص غير أن ضيق فضاء النص المتكىء أساساً على التورية، التي لا تكاد تصمد أمام دلالة السطح، بل تتهاوى سريعاً قبل تمام قراءة النص، لتنصرف إلى الدلالة الثانية من التورية، حال دون ذلك.

ولم يكتف المعمار بكل هذا بل تعرض أيضا إلى بعض انحرافات القضاة، وبخاصة ما يتعلق منها بأخذ الرشوة التي كانت فاشية بشكل واسع في مجتمع عصر المماليك يقول المعمار عن أحد القضاة ساخراً منه:

ورب قاض عزلوه فادّعى بأن عزله من البلاء
يبلع ما يؤتى به لجهله وكان ذا من قبل في القضاء[119]

يوجهنا المعمار إلى لب المشكلة في هذا القاضي «يبلع ما يؤتى به» في إشارة واضحة إلى خراب ذمة هذا القاضي، الذي يرى أن عزله كان ابتلاء له، لا بسبب علة الرشوة التي كان يستجيزها لنفسه، وتبدو براعة المعمار في تلك التورية التي يختتم بها البيت الثاني حيث تنطوي على إيماءة ساخرة من هذا القاضي.

كما لم يغفل المعمار الإشارة إلى أخطاء بعض الكحالين الذين كانوا يسيئون استخدام صنعتهم فيلحقون الأذى بمرضاهم، فنص عليهم اسماً، وحذر منهم:

عن يوسف الكحال خذ مني خبر وانقل عن العبري فيه لي عِبَرْ
إن جاءه ذو رمد يرجو الشفا أنزل في مقلته كل الضررْ
فَبِكُحْلِهِ، ذاك القضاء بعينِهِ حقاً إذا جاء القضا عمي البصرْ[120]

وتبدو براعة المعمار في تأكيد نسبة رواية الخبر إليه، كما لو كانت تجربة ذاتية يعرفها عن هذا الكحال، ولذا جعل كحله في مقام «القضاء» الذي لا يرد، وربطه بذلك التعبير التراثي «إذا جاء القضاء عمي البصر» لتأكيد فاعلية الضرر في سياق من التورية.

كما نبه الشاعر أيضاً إلى بعض شهداء الزور الذين ابتلي بهم عصر المماليك، وإن كان لم يصرح باسم بعضهم لشهرته في هذا الجانب عند العامة:

فـلانٌ والجـمـاعـة عـارِفُـوهُ وإنْ أبْـدا الـعـبـادةَ والـزهـادهْ
يـمـوتُ عـلى الـشـهـادة وهـو حيّ إلـهـي لا تمـتـه عـلى الـشـهـاده[121]

ولعل ما يغيظ الشاعر في هذا النموذج المنحرف هو تعارض السلوك مع المعتقد، إذ لا يفترض فيمن يبدي الصلاح أن ينحدر إلى هذا السلوك الشائن، ولذا جاءت دعوته عليه عفوية مشوبة بلمحة خاطفة من الذكاء الفطري، الذي يعكس الموقف برمته إلى ما يناقضه بصورة ساخرة.

- 8 -

تشكل الفكاهة والسخرية بنية أساسية في الغالب من شعر المعمار، وقد رأينا أنماطاً منها متعددة في نقده السياسي والاجتماعي إذ كانت ذات أهداف ومرام معينة، تتجاوز مجرد الضحك أو السخرية[122]، وبخاصة السياسي منها، إلى التشفي والانتقام، والتنفيس عن حالات الظلم والقهر التي كانت تعتمل في نفوس العامة جراء التعديات والمظالم التي كانت تمارسها رموز السلطة في مواقع الحكم المختلفة، من أعلى السلطة حتى أدناها، أمّا فكاهاته الأخرى فتنسحب على الكثير من شعره الماجن الذي يستثير الغرائز الجنسية بصورة فاضحة، لغة وصوراً، مما يجعل الاستشهاد عليها أو تحليلها أمراً جارحاً للذوق، ومثيراً للغثيان، ولذا أستميح القارىء عذراً في تجاوزها، ولعل مما قدمته من نصوص واستشهادات على ميله المجوني الذي يشغل ذهنه وتفكيره، حتى أودى به إلى الفقر والعوز والجوع، ما يُغْني عن المزيد من ذلك، ومع كل هذا فإن له من الفكاهات والمداعبات الساخرة، التي تتجاوز ما ذكرنا، ما يجعلها في عداد المداعبات والنوادر البسيطة التي تعرض لصاحبها في حياته اليومية كاشفة عما تنطوي عليه جوانحه من نفس مرحة ساخرة، مع ظرف وسرعة بديهة تلتقط أدق المواقف، وأكثرها شفافية فتحيله إلى صورة نابضة بالحركة والحياة، ولنتأمل هذا المشهد الضاحك لبرذونة كاتب الأوقاف:

لـكـاتـب الأوقـاف بـرذونـةٌ بـعـيـدة الـعـهـد مـن الـقـرطِ

إذا مشت تمشي إلى خلفها كأنما تكتب بالقبطي
إذا رأت تبناً على مِدْوَدِ تقول: سبحانك يا معطي[123]

ومع أنّ الشاعر يلقي الضوء على هذه الحمارة التي تتحرك بصورة غير طبيعية، كأنما تترنح من الجوع والهزال، فإنَّ المشهد لا يغفل صاحبها بل يحيل إليه في سياق تجلية مشهد هذه الحمارة، باعتباره مسئولاً عما وصلت إليه حالتها بسبب جوعها وبخله في إطعامها، حتى أصبحت تستمرىء الطعام الفاسد إذا عثرت عليه، وتراه نعمة تستوجب الشكر. ويتجلى ظرف المعمار في إسباغ تلك الصفة الجمالية التي يحبها العرب في المرأة الحسناء، وهي قولهم «بعيدة مهوى القرط» في إشارة إلى طول عنقها، فيستغلها الشاعر في إيماءة ساخرة من الكاتب وبرذونته.

ونلتقي في مشهد هزلي آخر، مع ظرف المعمار، حين أتاه أحدهم يسأله في النحو وهو العامي، الذي اشتهر بعاميته بين أبناء عصره، فيلتقط هذا الموقف المحرج ويحوله إلى درس عملي في النحو:

ومستفيد جاءني يسائل يحسب أني في النحاة فاضل
وقال: ما الفعل وما فاعله بيِّنْ لنا كي تظهر المسائل
صفعته وقلت: هذا يا فتى فعل ومفعول به وفاعل[124]

ومع أن حسن ظن السائل بالشاعر، في معرفة النحو، لا يتلاءم مع ردة الفعل، بتمثيل الدرس عملياً بالصفع، المهين لكرامة السائل، فإنّ وصفه جملة الحدث، فعل + مفعول به + فاعل، ينطوي على إيماءة ساخرة من ترتيب الجملة الفعلية عند النحاة، كما يشي في الوقت ذاته بعاميته التي تتجاوز مفاهيم النحاة.

ويحكي لنا الشاعر حكاية طريفة له مع بخيل دعاه إلى تناول الطعام عنده، فقدم على المائدة دجاجة، استهوت الشاعر، فغافل البخيل عنها بقصة يقصها عليه، فما انتبه البخيل إلاَّ والشاعر قد أتى عليها:

دجاجة جاءت على مائدة لباخل في قصة قصصتها
مِلْتُ إليها آكلاً بهمتي فما درى إلاَّ وقد قفصتها[125]

وتتجلى الفكاهة في لفظة «قفصتها» في سياق انتباه المضيف البخيل، حيث توحي اللفظة بمدى التهام الشاعر للدجاجة، في الوقت الذي كان يظن فيه المضيف أن إشغال الضيف برواية القصة سيلهيه أو يصرفه عن أكل الذجاجة، لكن الضيف قد فطن إلى غرض المضيف فأفسد عليه حيلته في غمرة انشغاله بسماع القصة.

ويقدم لنا المعمار صورة هزلية أخرى لبخيل قدأضاع فلسه، فانقلبت حاله إلى بكاء وغم، تحول معه إلى مشهد نائحة تحثو التراب على ميتها:

رب بخيل ضاع من راحته فَلْسٌ على الأرض بكى وغمه
وصار يحثو الترب غمّا قائلا: واحسرتي على تراب ضمه[126]

وتبدو فكاهة المشهد، في ردة الفعل الانفعالية، التي استولت على البخيل لحظة ضياع الفلس، والتي لا تتناسب مع قيمة الشيء المفقود، فالبكاء والغم وحثو التراب من متعلقات النائحة في حالات الفقد، ولذا يستعير النص بعض ألفاظ النادبات في النياحة «واحسرتي على تراب ضمه»، لإظهار مدى الحسرة والتفجع على الراحل، ثم يسقطها على هذا البخيل النائح على فلسه الضائع.

كما نلتقى معه في صورة هزلية أخرى، تكشف عن روحه المرحة وخفة ظله فيما يعرض له من أمور الحياة، فقد أخذه العجب حين أطلق الناس على الفيل اسم حلاوة فقال:

قد صوروا الفيل الكبير حلاوة وله طلاوه
ما قولكم في معشر الفيل عندهم حلاوه[127]

والشاعر يعني هنا أنّ صناع الحلوى في مصر، قد صنعوا على مثال الفيل حلوى، وهي المعروفة في مصر «بحلوى العلاليق»، لكنّ الموقف كله ينطوي على سخرية من هؤلاء القوم الذين حولوا الفيل إلى حلاوة ذات طلاوة مع أنّ الفيل أبعد ما يكون جوهراً وشكلاً عن مفهوم الحلاوة بالمعنى العام، ولكي يضفي الشاعر على سخريته فسحة من الطرافة يدعو المخاطب إلى الدخول معه في إبداء الرأي في هؤلاء القوم الذين أصبح الفيل عندهم حلاوة!.

ويلتقي الشاعر رجلاً أقطع قد بترت يمينه فساءت حاله، فيحاول أن يخفف عنه بأسلوبه الفكه، بنقيض حاله:

وأقـــطـــع جـــاء يـــشـــكـــو مـــن دهـــره ســـوء حـــال

قـــلي: عـــدمـــت يـــمـــيني فـــقـــلـــت: قـــطـــع وزال[128]

والفكاهة في النص تتكىء بشكل خاص على التورية التي تنطوي على بعدين من دلالة المعنى، المعنى السطحي المفهوم من قطع اليمين، والمعنى الخفي المرتبط بانقطاع سوء الحال، موضوع الشكوى، وفي كلا المعنيين مسحة من سخرية وفكاهة.

وهكذا تصبح الفكاهة عنده وسيلة أخرى من وسائل الترفيه عن النفس، وإشاعة جو من المرح والتسلية يتجاوز بها الشاعر إحباطات الواقع من حوله.

- 9 -

9-1 كانت الفنون الشعرية التي استقطبت التجربة الشعرية عند المعمار هي الشعر الفصيح، والزجل، والتوشيح، والمواليا، على الرغم من أن الشاعر عرف بالزجل والموال أكثر من بقية الفنون الشعرية الأخرى باعتبار عاميته التي اشتهر بها، ومع هذا فإن الدارس لشعره لا يستطيع أن يغفل تجربته في الشعر الفصيح، وإن شاب لغته فيها بعض اللحن.

ولعل أول ما يلاحظ على شعره الفصيح أنَّ نفسه فيه قصير لا يكاد يتجاوز فيه البيتين في غالبه، وفي أحيان أخرى، الأربعة والستة والعشرة من الأبيات، ونادراً ما تتجاوز ذلك، وقد منحه نفسه الشعري القصير هذا قدرة على التركيز الشديد في اللغة، التي تأتي محملة بمضامين مكثفة تغني عن الحشو والتكرار الذي يرهق النص، من غير أن يضيف إليه معنى جديداً، وقد مرت بنا نماذج متعددة من هذا المنحى الشعري عند المعمار، وقد ساعده في ذلك براعته الفائقة في استخدام التورية، وتفوقه فيها، حتى قال عنه معاصره جمال الدين بن نباتة: «قطعنا المعمار بمقاطيعه»[129]، في إشارة واضحة إلى تفوقه في تكثيف اللغة

الشعرية، كما ساعده في ذلك حسن استخدامه للتضمين القرآني الذي يتكرر عنده بصورة لافتة للنظر، فيضفي على المعنى إيحاءات خاصة، وتأمل هذا المثال:

قال لي العاذلون: أنحلك الحـ ـب وأصبحت في السقام فريدا
أإذا صِرْت من جفاهم عظاما أَبِوَصْلٍ تَعودُ خلقاً جديدا
ما رأينَا ولا سمعنا بهذا قلت: كونوا حجارة أو حديدا[130]

هنا نجد أن بؤرة الدلالة النصية للخطاب، مطوية في التضمين الذي يؤسس لتمايز نوعي بين العذال، والعاشق الذي أنحله الحب، فهم كالحجارة لا أحاسيس لهم، لذا يومىء التضمين القرآني إلى مفارقة دلالية تنبعث من زاوية الناظر والمنظور إليه بطريقة تبادلية (متكلم + مخاطب × متكلم + مخاطب)، على خلاف الدلالة النصية للآية القرآنية، التي تشير في الأصل إلى القدرة الإلهية على إمكانية البعث وعودة الحياة مرة أخرى، بغض النظر عن طبيعة الشيء المراد بعثه أو إحياؤه.

ولنأخذ مثالاً آخر، لنرى كيف تتفاعل دلالته اللغوية مع التضمين القرآني، الذي يسعى النص إلى استغلاله ببراعة للتركيز على الإيحاءات التي تشع من التضمين ذاته، لكن بصورة مغايرة لدلالة الأصل:

ثلاثة مثل بدور الدجى لو أنصفوا لكان لي قلبهم
فجاءهم شخص بذقنٍ له «ثلاثة رابعهم كلبهم»[131]

فإذا كان النص القرآني يسعى في الأصل، إلى بيان حقيقة جنس العدد المختلف فيه، في سياق الحكاية، فإن تضمينه في النص الشعري هنا ينحرف به عن دلالة الأصل إلى دلالة أخرى تنطوي على بيان التمايز الجمالي في النوع الواحد، (بدور الدجى + شخص بذقن)، لا إلى تمايز جنس العدد، (بشر + كلب) كما هو في الأصل.

وكثيراً ما كان التضمين القرآني يضفي على الخطاب الشعري حيوية وظلالاً من المعنى تجسم اللحظة الشعرية الخاطفة التي كانت تعتري الشاعر لحظة ميلاد النص في موقف الانفعال تأمل قوله:

لما تُـوفِّ حـبـيـبُ قـلـبـي بَـــرَّحَ بي حـــبُّـــهُ وآذى
ورُحْـتُ أقـرأ عـلـيه جـهـراً «يـاليتـني مـت قـبـل هـذا»[132]

فالتضمين القرآني هنا إشارة إلى بلوغ الألم مداه، أي إلى الحد الذي يفضِّل فيه الموت على الحياة، وما أحسب لفظة الحال «جهراً» إلا إيماءة إلى أن الموقف الانفعالي كان يقتضي أن تقرأ الآية الكريمة بصوت مجهور، لامتصاص طاقة الألم التي كانت تعتصر الشاعر، لما تنطوي عليه الآية الكريمة من تمددات صوتية.

وتأمل قوله في موقف اختلطت فيه أصوات السكارى، وتعالت صيحاتهم، وفشت منكراتهم، فلم يطق الشاعر صبراً على ما رأى فولى هارباً منهم:

قـد سـكـروا في مـرجـة كـان لـهـم فـيـهـا ضـجـيـجْ
رحـلـت عـنـهـم هـاربـاً وذاك مـن «أمـر مـريـج»[133]

فعبارة «أمر مريج» بإشعاعاتها القرآنية بالغة الدلالة على حالة الاضطراب العارم الذي حل بالقوم حين استبد بهم السكر، وما أظن أن هناك كلمة أو جملة قادرة على شحن المعنى المراد التعبير عنه بغير تلك العبارة القرآنية، التي يدرك الشاعر عمق معناها، ودلالتها.

ولعب التناص الشعري أيضاً دوراً مهماً في بلورة اللغة الشعرية عند المعمار، على الرغم من عاميته، وتطعيمها بالمأثورات اللغوية التي أصبحت تجري على أفواه الناس مجرى الأمثال، لتأكيد تواصل تجربته الشعرية مع الذاكرة التراثية، وأن عاميته لا تمثل له حاجزاً يحول بينه: وبين استصفاء جواهر القول الشعري وتضمينها في شعر متى أراد ذلك:

ولم أنـس قـول الـورد لا تـركـنـوا (م) إلى مـعـاهـدة الـنـسـريـن فـهـو يـبـيـنُ
ولا تـنـظـروا مـنـه بـنـانـاً مـخـضـبـاً «فليس لمخضوب البنان يمينُ»[134]

فالشطر الأخير من البيت الثاني هو بؤرة التناص، وإذا كان النص في أصل استخدامه يؤسس لتمايز نوعي، على مستوى الإنسان، فإنَّ التناص في الخطاب ينحرف عن مفهوم الأصل لينطوي على إيماءة ساخرة من الورد، وهو يتهم النسرين، بما هو متحقق في الورد نفسه لا النسرين، وتلك هي المفارقة التي يريد

الخطاب أن يؤكد عليها، ولا مراء في أن الخطاب برمته ينطوي على مغزى دلالي يتجاوز دلالته السطحية.

وتأمل أيضا دلالة استخدامه للعبارة المشهورة في النص التالي:

حـاذر زويـلـة إن مـررت بهـا وطـعـامـهـا كـن يـائـسـاً مـن خـيـرِهِ
فـموسط القتلى يقول لنا: انظروا «من لم يمت بالسيف مات بغيرِهِ»[135]

فالشطر الأخير من النص يومىء بصورة ساخرة إلى مشهد جرار الخمر وهي تراق على ساحة باب زويلة بعد مصادرتها من تجارها، كما لو كان المشهد مصارع قتلى، وما كنا لنستنتج هذه الدلالة الخاصة من ذلك التناص لولا ما عرف عن هذا المكان بأنه موضع لإراقة الخمور المصادرة في عصر الشاعر.

ونلتقي معه في موقف آخر تصبح فيه اللغة المستخدمة في وصف المشهد ذات إيحاءات خاصة يدركها السامع ويعرف مغزاها:

مـرت بـنـا يـا صـاح سـاسـيـة قـبـيـحـة مـقـلـتـهـا بـارعـه
فـقـلـت لـلـصـبـيـان لا تـفـرقـوا فـهـذه الـفـاعـلـة الـصـانـعـه[136]

وعلى الرغم من أن بنية الخطاب تنطوي على شفرة رمزية مدركة في وعي المتلقي فإن استخدام لفظتي «الفاعلة الصانعة»، وهما من ألفاظ العامة، زاد من عمق إيحاءات الشفرة، إذ إن اللفظتين هنا تحملان تمثيلات لم يصرح بها النص، وإنما اكتفى بما تثيرانه من إيحاءات شعبية قادرة على توصيل التمثيلات المنطوية فيهما، دون الانسياق وراء التفاصيل.

وإذا كانت اللغة الشعرية عند المعمار - كما قلنا - تمتاز بالكثافة اللغوية المركزة تركيزاً شديداً، إلى درجة الاختزال غير المخل، فإنها من جانب آخر تتسم بالعفوية والبساطة اللغوية التي تنزع إلى استمداد تراكيبها من أفواه الناس المتحدثين بها في حياتهم اليومية، لهذا نجد أن التراكيب اللغوية للعامة تتسلل إلى شعره الفصيح باستمرار لتمد الموقف الشعري بكثافة شعورية معينة لا توفرها له التراكيب الجامدة للغة الفصيحة، ولنتأمل على سبيل المثال أنموذجاً معيناً من هذه المواقف الشعورية الخاصة وما أكثرها في شعر المعمار:

فـــتـــحـــت جـــرة خمـــر تِـسـلي الـقـلـوبَ الحـزيـنـه
شـــمـــمـــت طـــين مـــدام فـرحـت سـكـران طـينه[137]

فالتعبير «سكران طينة» هو التعبير المناسب العامي، لوصف حالة السكر الشديد، الذي لا يعي الشارب فيها نفسه، من شدة مفعول الخمرة، ولا زال هذا التعبير حياً على ألسنة العامة في مصر إلى اليوم، والمعمار، في استخدامه لهذا التعبير، أراد أن ينقل إلينا حالة انتشائه بهذه الخمرة المعتقة، التي أذهلته رائحتها عن نفسه، فلم يجد وصفاً لحالته معها أبلغ من هذا التعبير العامي البسيط.

وتأمل وصفه لخد المليح حين تسلل إليه الشَّعْرُ:

بـــدا بـــخـــد المليح شَـــعْـــرٌ و... يـــا أخـــي ســـالْ
فـكـان كـالخـوخ إذ يـنـادى عـليه: يـا مُـشْـعـر ونـاعِـمْ[138]

لا يكاد القارىء لهذا التعبير العامي «يا مشعر وناعم» أن يكتم إعجابه، بمدى قوة الملاحظة المثلية (مليح + شعر = خوخ). عند الشاعر، فيتداعى إلى ذهنه - من أفواه باعة فاكهة الخوخ، وهم ينادون عليها - تعبير، لا يجد أبلغ منه، في وصف شكل المليح وقد غزا الشعر خده.

ويأخذنا الشاعر إلى تعبير آخر لا يقل طرافة عن سابقيه، ينقل إلينا فيه لحظة غضب اعترته بسبب تعثر الحمار، الذي كان يمتطيه، في سيره:

ركـبـت يـومـا مـع مـكـار لـه بـئـس حـمـار فـاره في الـعـثـار
وهـو الـذي يـنـخـسـه عـامـدا ألعن أبو ذاكَ على أبو الحمار[139]

لعل لحظة الانفعال والغضب، هي اللحظة التي تسمح للغة الفطرية أن تنبثق عبر جهاز النطق بصورة طبيعية، لتلبية حالة الانفعال المفاجىء، التي قد تصيب الإنسان تحت أي ظرف أو موقف، ومن هنا نجد أن التعبير «ألعن أبو ذاك على أبو الحمار» هو التعبير العامي، الذي يسعف الشاعر، في هذه النوبة من الغضب، لامتصاص انفعاله الذي يتجسد في تلك التمددات الصوتية من حروف اللين الطويلة التي تشيع في بنية هذا التركيب اللغوي.

2-9 يعتبر الزجل هو الفن الشعري الذي عرف به المعمار - كما قلنا قبل قليل - أكثر من غيره من الفنون الأخرى، وهو أحد الفنون الشعرية غير المعربة التي جعل الإعراب لها لحنا، ومع أن الزجل كان أندلسيَّ النشأة[140]، جاء ليعبر عن العواطف والمشاعر البسيطة للعامة، بعد أن أصبحت الموشحة مقصورة على النخبة المثقفة، فإن المشارقة وجدوا فيه متسعاً رحباً لأفراحهم وأحزانهم وفكاهاتهم وسخرياتهم، فعكفوا عليه، وأسبغوا عليه من أذواقهم وتقاليدهم ما جعله متميزاً من أزجال أهل الأندلس والمغرب، إذ «لما دخل الزجل الديار المصرية، ونظمه المصريون حلوا موارده بعذوبة ألفاظهم، ورشاقتها، وزادوا محاسنه بالزوائد المصرية، وحلوه في الأذواق، لما صارت حلاوته قاهرية»[141]. وكان يمتاح مادته، وتراكيبه اللغوية مما يجرى على ألسنة العوام، لأن لهم «لغة لطيفة رقيقة مختصة بهم، وظرافات رشيقة هي أحلى موقعا من اللفظ العربي»[142].

والزجل عند مخترعيه - كما يقول الحلي - أنواع أربعة «يفرق بينها بمضمونها المفهوم لا بالأوزان واللزوم، فلقبوا ما تضمن الغزل والنسيب والخمري والزهري: زجلًا، وما تضمن الهزل والخلاعة والأحماض: بليقاً، وما تضمن الهجاء والثلب قرقياً، وما تضمن المواعظ والحكمة: مكفراً ولقبه مشتق من تكفير الذنوب، وأطلقوا على كل ما أعرب بعض ألفاظه من هذه الفنون لقب المزنم، واشتقاق هذا اللقب من «الزنيم»، وهو المستلحق في قوم ليس منهم، فكأن هذا النظم قد استلحق بالموشح من طرف إعراب بعضه، وبالزجل من طرف لحن بعضه، وليس من أحدهما»[143].

ولا مراء في أن هذه التقسيمات والمصطلحات التي وضعوها للزجل تقسيمات شكلية لا تمس جوهر هذا الفن أو روحه، لكنها من جانب آخر تكشف عن عمق ما بلغه هذا الفن في نفوس المشارقة، حتى رأيناهم يعمدون إلى وضع المصنّفات فيه، وإلى تعمد النظم فيه أيضا، على الرغم من رسوخ أقدامهم

في الفن الشعري الفصيح، كصفي الدين الحلي، وجمال الدين بن نباتة، وابن حجة الحموي وغيرهم كثير.

ويذكر صفي الدين الحلي أن المتأخرين من الزجالين قد نسبوا إلى إمام الزجالين ابن قزمان شروطاً لم يفه بها، من تحريم استعمال الإعراب في الزجل اعتماداً على قوله: «وقد جردته من الإعراب كتجريد السيف من القراب»[144]، فذكر منها أشياء «منها استعمال اللفظة اللغوية على نمط العرب، ومنها الإعراب بالحروف والحركات، ومنها استعمال أدوات النحو كالسين وسوف التي تنقل الفعل من الحال إلى الاستقبال، ومذ ومنذ، وكاف التشبيه وأمثال ذلك، ومنها استعمال الحركات الثقيلة كالمد والهمز والتشديد، ومنها استعمال التنوين في غير الاسم الموصوف.. ومنها إثبات نون الجمع مطلقا، ومنها تضمين آية من كتاب الله تعالى، كيلا يدخل الزجل كلام معرب»[145]. لكن صفي الدين لم ير وجوب التزام هذه الشروط، لمخالفة ابن قزمان نفسه لهذه الشروط وخروجه عليها[146]، ومهما يكن من أمر فإن ابن قزمان قد نص صراحة في مقدمة ديوانه على أن «الإعراب... أقبح» ما يكون في الزجل، وأثقل من إقبال الأجل[147]. والعبارة واضحة الدلالة على رفض الإعراب على وجه العموم، لأننا نراه من جانب آخر يؤكد على هذا المفهوم ذاته فيقول: «وليس اللحن في الكلام المعرب، القصيد أو الموشح، بأقبح من الإعراب في الزجل»[148].

ولعل تأكيد ابن قزمان على وجوب خلو الزجل من الإعراب يعود إلى إحساسه بالفارق النوعي بين الزجل كإبداع شعبي، وبين القصيد الفصيح كإبداع ثقافي، ولهذا كان الهاجس هو الانعتاق من إسار اللغة الفصيحة، لإفساح المجال أمام لغة العامة لتأخذ حظها من الإبداع الشعبي، لكن المشكلة أن ممارس الزجل في الأعم الأغلب ليس الشاعر البسيط، الذي يصدر في إبداعاته عن نزعة فطرية لم تصقلها الثقافة، ولم تتشكل في محيط اللغة الفصيحة، بل هو الشاعر الذي ترسخت تجربته الشعرية في المحيط الثقافي للغة الأدب والشعر، ولعل هذا ما مكن

الحلي أن يبرهن بصورة قاطعة من خلال النماذج الشعرية التي ذكرها أن ابن قزمان نفسه لم يلتزم بهذا الشرط الذي فرضه على الزجل[149]، مما يؤكد في النهاية أمرين: الأول، أن الانعتاق من إسار اللغة الفصيحة في الشعر العامي لا سبيل إلى تفاديه بصورة مطلقة، لتجذر اللغة الفصيحة في الوجدان، من خلال المنتج الثقافي للأمة، ومن خلال الرافد القرآني، الذي يصب في الوجدان إبداعات هذه اللغة، والثاني، أن الممارسة الإبداعية تعلو دائما على التنظير، الذي يتوجب عليه ملاحقة التجربة ورصد تعرجاتها، لا حصارها في حدود ضيقة لا تتعداها، ومن هنا جاء خروج ابن قزمان على ما اعتبره هو قيداً لازماً للزجل.

وبعد، فأين يقف المعمار في أزجاله من كل ما قلناه عن فن الزجل؟ وهو الشاعر العامي الذي أجمع معاصروه على عاميته، وتفوقه في فن الزجل، حتى قال عنه الصفدي: «إنه في ذلك غاية لا تدرك»[150]، وقال عنه ابن حجة الحموي: «فإن المعمار ما شيد بيوت أزجاله بغير التورية والنكت الأدبية.. وما كان يعد نفسه من فرسان العربية، ولكن نبات الأدب الحلو كان مغروساً في طباعه...»[151].

فإذا ما أضفنا هذا الكلام إلى ما سبق ذكره عنه، وعن براعته في فن الزجل، يتبين لنا أننا بإزاء شاعر عامي راسخ القدم في هذا الفن إن لم يكن أحد فرسانه المعدودين في عصره، فهل يا ترى، بعدما قيل عنه وعن زجله، كان ملتزماً بتلك التقسيمات والقواعد التي وضعها الرواد لهذا الفن؟

يلاحظ ابتداء أن نفسه الشعري في الزجل طويل قياساً على غيره من الفنون الأخرى، إذ تبلغ القصيدة الزجلية عنده أحيانا أربعين، أو خمسين بيتا، وقد مارس المعمار معظم أنواع الزجل التي ذكرها الزجالون، وإن كان بعضها عنده يتداخل مع غيره، كجمعه بين البليق والمكفر، (مجون + عظة وتوبة)، والزجل والبليق (حشيش وخمر + مجون) مما قد يشعر بصعوبة الفصل بين هذه الأنواع، كما أن لديه أنواعا أخرى من الزجل لا تدخل تحت تلك التقسيمات كالتهاني في

المناسبات حيث نجد له زجلية طويلة تبلغ واحدا وثلاثين بيتا يهنىء فيها صديقا له بمقدم شهر الصيام يقول فيها:

لنا بسيدنا الهنا ولو الثنا ... وللخلائق الغنى بين أيد وإيد
تهن بالصوم والفطور طول الشهور ... ولا تعديك الأجور إلى الوعيد
تعطي ثواب الصائمين القائمين ... العالمين العاملين بما تريد
تحشر مع إخوان الصفا أهل الوفا ... وفي جوار المصطفى تعيش سعيد
تعطى الأمان والامتنان في أعلى الجنان ... وتلتقيك حور الحسان خرد وغيد
إبليس بهذا الصوم انخزا صار في عزا ... والله خبا لك فيه جزا وسوف يزيد[152]

وقريب من هذا تصويره في زجل طويل، فرحة الناس بزيادة النيل، مما يعني أن حالة من الرخاء الاقتصادي ستعقب هذه الزيادة، وأن شبح المجاعة قد توارى أمام فيضان النيل:

نيلنا أوفى وزاد بحمد الله ... ذا الزيادة حديثها قد شاع
فرحوا الناس وعبّس الخزان ... بقى وجهو ذراع وقمحو باع
ومرض واشتكى وزاد ضرو ... لما نادوا للنيل بصدق الوفا
واشتعل قلبو من لهيب النار ... وسراج عمرو من حياتو انطفا
بالأصابع تحدثوه تلقوه ... اللسان قد خرس وحسّو اختفا
وأصل ما بو زيادة جت في النيل ... دعو يمرض يموت من الأوجاع
جت أصابع خلوه في شبر، يلّا ... جُسّ يدو تبصر ذراع النّزاع
كان لو طابق يوم الوفا ... ما أبصر حد مثلو في سائر الأقطار
حين ترجح ذا النيل وللناس أباح ... ذي الأباحة، ما خذ لها حد قرار
أوجب الكسر كان على الخزان ... انحنى والبلا معو قد دار
الذنب قارنو في بيت مالو ... وزحل قابلو وما كان دري
حمل القمح ما ارتفع له رأس ... انهبط سعرو ما لقي مشتري
قال بميزان عقلو ذي السنبله ... ما لها طالع السنه ذا الجري
فاحرثوا في أراضي التقوى ... والبذار البذار مع الزراع

يكتب الله لكم سجل الأمان وتصير البلاد لكم إقطاع[153]

وتتكرر أزجاله في الابتهاج بزيادة النيل في مواضع مختلفة من الديوان غير أنها أقصر من تلك الزجليات الطويلة.

أما فيما يتعلق بمدى التزام المعمار بشروط الزجالين في تحريم الإعراب في الزجل، فإنه لم يلزم نفسه بهذا الشرط، بل نراه يتجاوزه إلى التزنيم، ولو تأملنا النص الأول لوجدنا أن البيت الثالث ظاهر الإعراب في بنيته، ويشبهه في هذا البيت الخامس من النص ذاته، وتأمل أيضا جملة: «حور الحسان خرّد وغيد» فسترى أنها من فصيح اللغة، لا تشوبها لفظة عامية، واستخدم الشاعر في البيت الأخير «سوف» الدالة على استقبال الفعل، وهي من المحظورات في الزجل.

وتواجهنا في النص الثاني، من البيت الثاني، لفظة «عبّس» مشددة، والتشديد في غير التصغير معيب في الزجل، ونلتقي في البيت الحادي عشر لفظة «البذار» مكررة على التوالي جمع بذر، وهي من الألفاظ العربية الفصيحة، التي يعاب استخدامها في الزجل.

وهكذا نرى أن المعمار لم يخرج من إسار اللغة الفصيحة، لتجذرها في أعماقه، شأنه في ذلك شأن الكثيرين ممن أشار إليهم صفي الدين الحلي في تخطيهم شروط الزجل، ولذا يؤكد ابن حجة الحموي على «أنه لم يتخلص أحد من تبعات عيوب الزجل»[154].

9-3 وللمعمار تجربة مع الموشحة الفصيحة، والزجلية، أما الفصيحة فليس له منها إلا واحدة، جاءت في تهنئة «ناظر الأوقاف» بعيد الفطر، بدأها بمناجاة المحبوب، ثم الدعوة إلى المجون، فالتهنئة بالعيد، ثم المدح ومطلعها:

يـــا راقـــداً في الـــليالي عـــن ســـاهـــر غـــير غـــافي
مـــن أعـــظـــم الـــقـــربـــات لـــو زرتـــه في المنـــام
يـــا راقـــد الـــليل بـــالـــلـــه أنـــعـــم عـــليّ بـــجـــفـــوه
واغـــفـــر لـــعـــبـــدك زلـــه هـــفـــا بهـــا أيّ هـــفـــوه

وابـــرد لـــه مـــنـــك غُـــلّـــه ... وصـــلـــه مـــن بـــعـــد جـــفـــوه
فـــقـــلـــبـــه غـــيـــر ســـالي ... ووردة غـــــيـــر صـــــافي
وشـــمـــلـــه في شـــتـــات ... ووجـــــده في الـــتِـــئـــام
رفـقـاً فـمـا الـعـشـق سـهـل ... وإنـمـا الـعـشـق يـشـقـي
وفـــيـه أســـر وقـــتـــل ... فـكـيـف لي مـنـه عـتـقـي
أم كـيـف أصـبـر وأسـلـو ... وقـــد تمـــلـــك رقـــي
أهـــوى رخـــيـــم الـــدلال ... مُـــرَنَّـــحَ الأعـــطـــاف
مـــورّد الـــوجـــنـــات ... مـــسـتَـعْـذَبُ الابـتـسـام
بـاكـر بـنـا لـلـمـجـون ... مـع كـل أهـيـف أغـيـد
والـزهـر مـثـل الـعـيـون ... مـسـتـيـقـظـات وهـجّـد
والـطـل فـوق الـغـصـون ... كـلـؤلـؤ في زبـرجـد
والـــروض تحـــت الـــظـــلال ... عـــلـيـه ثـــوب نـــصـــاف
مُـــدنَّـــر الجـــنـــبـــات ... مـــطـــرز الأكـــمـــام[155]

وتستمر الموشحة على هذا النمط في ثمانية أقفال، وثمانية أبيات، وهذه من النوع التّام، ويلاحظ على الأقفال أنها مزدوجة التركيب، مع اختلاف القافية بين جزأي القفل غير أنها متفقة في قوافي أعاريضها وأضربها، فالأعاريض جميعها ل + ت، والأضرب كلها، ف + م، ويسير هذا النظام بصورة منتظمة حتى نهاية الموشحة، أما الأبيات فهي مكونة من ثلاثة أجزاء، يخالف كل منها الآخر في قافيته، ويلتزم عروض كل بيت في أجزائه الثلاثة قافية واحدة، تتغير مع كل بيت، وأما الخرجة، وهي القفل الأخير في الموشحة، فلم تأت وفق شروط الموشح في «أن تكون حجاجية من قبل السخف، قزمانية من قبل اللحن، حارة محرقة منضجة من ألفاظ العامة»[156]. تقول الخرجة:

وإنـــمـــا اســـتـــهـــلالي ... وافـــتـــه تـــلـــك الـــقـــوافي
فـــهـــيـــجـــت كـــلـــمـــاتي ... وأحـــوجـــت لاهـــتـــمـــامـــي

فالخرجة هنا معربة، ولعل ما يشفع لها هذا الإعراب، أن الموشح، أصلاً قصد فيه المدح، وقد أجاز الوشاحون إعراب الخرجة في موشح المدح، إذا ذكر اسم الممدوح، لكنَّ اسم الممدوح غير وارد هنا في الخرجة، فيعتاض عنه بضمير المتكلم الذي يهيمن على بنية هذه الخرجة، والموشحة كلها على وزن واحد هو المجتث.

أما الموشحات الزَّجلية في الديوان فعددها ثماني موشحات، سبع منها في المجون والأحماض، وواحدة في الهجاء، ولا يختلف بعضها عن بعض إلا قليلاً في طريقة الترتيب والعرض، غير أنَّ أصعب ما يواجهنا في هذه الموشحات هو ما تنطوي عليه لغتها من بذاءة وفحش، مما يجعل من الاستشهاد على أجزاء كبيرة منها أمراً بالغ الصعوبة للسبب ذاته، ومع ذلك فسنحاول بقدر الطاقة تفادي البذاءة السمجة في الموشحة المستشهد بها.

يكاد يتبع المعمار طريقة واحدة في نظم الموشحة، تقترب كثيراً من نظام الموشحات، وإن كانت في بعض الأحيان تتبع خصوصية معينة، ينطلق فيها الشاعر على هواه في الترتيب والتوزيع، داخل نظام الموشحة، من غير أن يلتزم التزاماً صارماً بالنظام نفسه، والشائع عنده هو الموشحة المركب قفلها الأول من جزأين، وما عداه فجزء واحد لكل الأقفال مثل قوله:

ما لزوجي يزخم ولي أفو أريد أزفّو وألُفّو
يْحجر عليّا ويْحلفْ
قولوا لو يخرج يَشْرفْ
بغيتو، ويخففْ
ما قل عقلو وَخَفّو
كيف اشتهيه أو أريدُو
من القطوع ربّ زيدو
يدخل ويخرج وايدو

قـــدامـــو والأخـــرى خـــلـــفـــو
يـفـشـر يـقـول: أنـا جَـيْـلـيك
أقـــولـــو: أهـــلا بِـــكَـــيْـــلـيك
يحـــمـــر مـــنـــقـــاره ذا ديـــك
كـــلـــوتـــتـــو مـــتـــل عـــرفـــو[157]

وتمضي الموشحة على هذا النمط، في خمسة عشر قفلاً، ومطلعها تام القفل مُصَرّع، وما عداه فنصف قفل حتى الخرجة، وتلتقي الأقفال جميعها في قافية واحدة، هي قافية المطلع. أما أبيات الموشح فتتألف من أربعة عشر بيتاً، وكل بيت يتألف من ثلاثة أجزاء، مع اختلاف القافية بين البيت والآخر، وأما وزنه فخارج على نظام أوزان الشعر المعروفة، وهذا الخروج على الأوزان المعهودة سمة واضحة في أزجال هذه الفترة، وقد لاحظ صفي الدين الحلي - كما لاحظ ذلك أيضاً، فيما بعد، ابن حجة الحموي - أن أوزان الزجل لم تزل متجددة لكنها غير جائزة في الشعر لخروجها على أوزان الشعر المألوفة[158].

وله موشح من النوع التام ماجن في ألفاظه وصوره رأينا إغفاله والاكتفاء بالإشارة إليه في موضعه من الديوان[159].

يتبع هذا الموشح الزجلي أنموذج الموشح الفصيح، في معظم تقنياته الفنية، فأقفاله مكونة من جزأين، في سبعة أقفال مصرعة الجزأين بتصريع المطلع، مع اتفاق تام في قوافي أعاريضها وأضربها، وتتفق أبيات الموشح الخمسة في عدد أجزائها مع اختلاف قوافي كل بيت منها لقوافي البيت الآخر، وتبدو الخرجة في القفل الأخير ماجنة بشكل لافت للنظر، كما لو كانت محاولة لتقليد خرجة الموشح الفصيح في أن تكون حجاجية من قبل السخف.. حارة محرقة.. مما هو من شروط الموشح.

ونلتقي عنده أنموذجاً آخر يشبه الموشحة في بنائه، ينطلق فيه المعمار على هواه في نظمه:

يـــامـــي، أنـــا في الحـــريـــه ... مـــــــــالي نـــيّه
تـعـقـلـيـنـي مـاحـبـك ... ايـــش في ذهـــنـــك
لا تـشـغـلـيـنـي أفـرغ عـنـك ... بـــــالـــكـــلية
يـا ميـمـتي خـليني ألـعـب ... آكـــــل وأشـــرب
وانـشـد لـلأشـعـار واطـرب ... ذا لي غـــــيّـــــه
أغـنـي أو رقّـص بـالـطّـار ... صـــمّ الأحـجـار
أطـرب وإن حـركـت أوتـار ... ايـــش عـوديـــة
أرقـص وخـايـل واتمسخر ... أرضـي الـمـحـضـر
وفي الـدخـول حـلـوه سـكـر ... لي طـــــعـمـيّـه
أحـكـي الـنـوادر والـزايـد ... عـــــنـدي زايـد
وامـزح وهـارش واتـغـايـد ... غـــــــــزاليّه
وجـه المليح لما اتـقـنـع ... يـالـلّـه مـا أبـدع
ومـا أحـسـنـو حـين اتخـلّـع ... فـــي كـوفـيّه[160]

ونكتفي بهذا الجزء من النص لبيان طريقة بنائه التي تختلف بعض الشيء عن طريقة بناء الموشحة المعتادة، فالأقفال هنا مؤلفة من جزأين، الأول منها يتألف من جملتين، والثاني من جملة واحدة أو شبه جملة، ويطّرد ذلك التوزيع في سائر الأنموذج، وقوافي الأقفال متفقة في أضربها، ومختلفة في أعاريضها، وأما الأبيات فمؤلفة أيضا من جزأين يجمع بينهما التصريع الذي يطّرد في جميع الأبيات، مع اختلاف القوافي بين البيت والآخر.

ويتكرر هذا الأنموذج أكثر من مرة في الديوان، وبخاصة في موضوعات المجون والأحماض. ويبدو أنه أقرب إلى الألحان الشعبية في موسيقاه من أوزان الشعر المعروفة.

4-9 ويأخذ فن المواليا، أو الموال، فضاء لا يستهان به في التجربة الشعرية عند المعمار، وعلى الرغم من اختلاف النشأة والموطن لهذا الفن الشعبي[161]، فإنه

لقي اهتماماً واسعاً من الشعراء في العصور المتأخرة، وبخاصة في عصر المماليك، ولعله يأتي بعد الزجل في درجة الاهتمام، إذ كانت تعقد له حلقات يتحاور فيها أصحاب هذا الفن، الذين يبدو أنهم كانوا يتكسبون منه معيشتهم[162].

ويتألف الموالياً في الغالب من بيتين، تجمع أشطرهما الأربعة قافية واحدة، على وزن واحد، هو البسيط، وتعتمد لغته على التحلل من الإعراب، وإيثار اللغة السهلة اللفظ، المشحونة بالمعنى، الجارية على أفواه العامة، ويشترك مع الزجل في ترك الإعراب، وإبدال بعض الحروف من بعض، وبخاصة حروف العلة، وينفرد عن الزجل، بالتزامه وزناً واحداً، واستعماله الإمالة، والتزامها في سائر ألفاظ المواليا، وبخاصة في القافية.[163].

واستعمل هذا الفن الشعري في كثير من الموضوعات الجادة والهازلة، فقد استخدم في الفخر والمدح والغزل والمجون والخمرة، وقصره المعمار في استخدامه على الغزل والمجون والأحماض، وهي المحاور التي يدور ديوانه في الغالب عليها، ومما قاله في الغزل:

أبني وتهدم وفي حبك أنا معمار وأنا من أجلك مع الأعداء أطيل أسمار

أصبر إلى أن يجي ليفك مع الجمار وأفعل كما فعل الإسكاف بالتمار[164]

ويلاحظ هنا أن البيت الثاني ينطوي على إشارات شعبية تستمد إشعاعاتها من استخداماتها الخاصة، التي تتم وفق ظروف معينة يعرفها العامة، كعلاقة مجيء الجمار بالليف، وعلاقة الإسكافي بالتّمار، مما يشير إلى أن صبره على الحبيب معلق على تحقق أمر لا بد من حدوثه.

ومع مجونه، فإنه يحاول أن يظهر بصورة عفيفة، لكن بأسلوبه الفكاهي الساخر:

من النسا وعيون المرد عقلي خف أجلد. . . ، وأتعفف كمن قد عف

وسري مكتوم لا يبرح وعقلي وف عُمْري. . . ، وما دري ذا الكف من ذا الكف[165]

ويتجلى المشهد الساخر للعفة، في العبارة الأخيرة، في البيت الثاني، التي ترتبط دلالتها الأصلية في الاستعمال اللغوي، الفصيح والعامي، بالإنفاق والصدقة، غير الظاهرة، للعيان، غير أن الشاعر بظرفه، ومهارته الفنية، يستخدمها للدلالة على سرية تعففه عن إتيان المحرم.

ومما قاله الشاعر في هجاء بعض من يغشون الناس في بعض الأشربة الفاسدة والقذرة، قوله:

فقاع غائم ردي ما يشربوا سالم إلّا انعطب مرّ حامض للكبد يالم
ما أقس ما ريت قلبوكم سقى العالم الخل بأجنحة الذّبان ذا الظالم[166]

ولعل أجمل ما في هذا التعبير الموّالي هو تلك التمددات الصوتية التي تتخلل أنسجته اللغوية كأنها تشي بتألم المعمار وغضبه على هذه الفئة التي تسقي الناس شراباً مميتاً.

ونكتفي بهذه النماذج لبيان تعامله مع الموال وتطويعه لأغراضه الشعرية، واهتماماته الشخصية، التي يستجيب لها الموال بالسهولة التي كان يستجيب لها الشعر الفصيح، والزجل، ويلاحظ على هذه النماذج التي أشرنا إليها توافقها مع شروط المواليا، فجميعها جاءت على بيتين، من وزن البسيط، وأشطرها كلها متفقة في القافية، أعاريض وأضرب، وإن كانت لم تخل تماماً من الإعراب، كزجله الذي أشرنا إليه آنفا.

ويبقى ونحن نتحدث عن الزجل والمواليا عند المعمار أن نؤكد على أن هذه الفنون المعربة شديدة الالتصاق باللهجة المحكية ولذا جاءت كتابتها، لا بحسب قواعد الكتابة المألوفة، بل بحسب نطق الكلمات في لغة العامة، وإن لم يكن بصورة قاطعة، لأننا في الحقيقة نجهل تماما كيف كان أصحاب هذه الفترة ينطقون أصوات هذه اللغة وألفاظها، إذ لا يتوفر لنا سجلات صوتية للفوظات هذه اللغة العامية، ولعلَّ ناسخي ديوان المعمار وهما، كما يبدو، أقرب زماناً منا إلى هذه اللغة، التي نظم فيها أزجاله ومواويله، قد أحسا بهذه الصعوبة، ومن ثم

تباينت، في كثير من الأحيان، مواقفهما في رسم الكلمات صوتياً كما كانت تنطق، ولعل في الجدول التالي ما يوضح هذه الصعوبة من خلال المقارنة بين ناسخي الديوان في رسم الكلمة الواحدة صوتياً:

رسم الكلمة في مخطوط إسكوريال	رسم الكلمة في مخطوط شستربيتي
فرحوا الناس	فرح الناس
لأنو صنعة	لنوا صنعة
شغلوا الديونا	شغلو الديونه
في علونا	في علونه
قتلني عامل وأنا	قتلني عامل ونه
قد جينك	قد جيناك
ورجعنا ايش رجعة..	فرجعنا اشي رجعة..
فقلي ندور	فقال لي ندور
عليش نسمي عديم	على ايش نسمي عديم
معيشة تتعطّال	معيشة تتعطل
كلو بنحسك يا عُرّا	كلو بنحسك يالعُرّا
مع خرقا	مع خيرقا
قبل ما ننزل في الحفرا	قبل م ننزل في الحفرا

هذه النماذج من الكتابة تم اختيارها بطريقة عشوائية لتوضيح درجة الاختلاف بين الناسخين في رسم اللفظة العامية.

وبعد، وقبل أن أضع القلم جانباً، ونحن نتابع تجربة المعمار الشعرية في فضاءاتها المختلفة، فإن كلمة لا بد أن تقال حول ما قد يثار عن طبيعة هذه التجربة الشعرية وقيمتها الفنية في مسيرة الشعر العربي بوجه عام والشعر العامي بوجه خاص. لا مراء في أن هذه التجربة الشعرية تعكس بعضاً من تلك التحولات الثقافية التي طرأت على الشعر الفصيح فجعلته يبتعد عن واقع الحياة اليومية للناس، وينعزل في إطار التعبيرات التراثية، والجري وراء المحسنات البديعية البالغة التكلف التي أثارت حفيظة المعمار، كما رأينا فجعلته يتهكم على

أصحاب هذا الاتجاه فوصفهم بأنهم ينحتون من الجبال بيوتا، ويبتعدون بنظمهم عن مفهوم الشعر الحقيقي.

ولا جدال في أن طبيعة العصر الخاصة بكل ما تحمله من اضطرابات سياسية وقلاقل اجتماعية، ومشكلات اقتصادية، وأمراض وأوبئة ومجاعات أفرزت ردود أفعال عنيفة عند العامة، أدت بالسلطة إلى البطش بهم، واضطهادهم وظلمهم حتى أصبح الكثيرون منهم يعانون البؤس وشظف العيش، ويتمنون الموت على الحياة ولذا فتعبيرات المعمار عن طبيعة هذا العصر كقوله:

هـــذا زمـــان عـــجـــيـــب قـد عـاش مـن مـات فـيه[167]

أو قوله معبراً عن معاناة فئة من العامة:

نـــحـــن في الأمـــوات نـــدعـــى مـالـنـا في الحـي مـلـجـا[168]

كلها بالغة الدلالة على تلك المعاناة المستمرة لطبقة العامة. ولعل خير من يصور أوضاع العامة في مصر خلال تلك الحقبة القلقة من التاريخ الإسلامي كتاب الدكتورة حياة الحجي «**أحوال العامة في حكم المماليك**» الذي يرصد بإسهاب كل جوانب هذه الفئة التي تمثل الشريحة الأكبر، والأدنى، في السلم الطبقي لعصر المماليك، بكل أبعادها المختلفة.

إذن علينا أن نضع تجربة المعمار في إطارها التاريخي الذي صدرت عنه، إذ إن معظم شعره كان يمثل تمرداً على أوضاع عصره الاجتماعية والسياسية، ولذا كانت السخرية والفكاهة والمجون المفرط في الفحش والبذاءة وهجاء السلطة وسائله المتاحة للانتقام من عصره الذي لم يفز منه حسب قوله، ولا حتى «بحق حمار». كما كان العالم السفلي لمجتمعه وما ينطوي عليه من خمر وحشيش ومجالس الغناء والطرب ملاذه الدائم للهروب من تبعات الواقع الذي يكاد يكتم أنفاسه، ولم يكن المعمار وحده في هذا الجانب بل كان له شركاء يشاطرونه هذا الاتجاه من شعراء عصره خاصة وعامة، حتى أصبح تياراً يتسع ويضيق حسب الظروف والأحوال، ولم يكن هذا الاتجاه شيئاً جديداً على الشعر العربي في عصر المماليك،

أو ظاهرة معزولة عن السياق التاريخي لذاكرة الشعر العربي، فقد وعت الذاكرة الشعرية شيئاً من هذا في العصور العباسية السابقة حين اضطربت الأحوال السياسية والاجتماعية فظهر أبو نواس متمرداً على مجتمعه، كما لحقه فيما بعد في القرن الرابع ابن الحجاج، وابن سكرة الهاشمي وغيرهما كثير مما يضيق عن ذكرهم المقام، ولعل ما أورده الأصفهاني في «الأغاني» من نصوص وحكايات، والثعالبي في «اليتيمة» من قصائد ومقطعات في هذا المجال يغني عن المزيد.

الهوامش والمراجع

(1) ابن الفرات، محمد بن عبدالرحيم المصري ت(807هـ): **تاريخ ابن الفرات**، المجلد الثامن، تحقيق قسطنطين زريق، بيروت: 1939م، ص115 وما بعدها، وانظر أيضا، المقريزي، تقي الدين أحمد بن علي ت (845هـ): **السلوك في معرفة دول الملوك**، ج1 تحقيق: محمد مصطفى زيادة، القاهرة: ص 764-767.

(2) السخاوي، شمس الدين محمد بن عبدالرحمن ت(902 هـ): **الضوء اللامع لأهل القرن التاسع**، ج 3، طبعة القدسي، القاهرة: 1354هـ، ص 46-50.

(3) انظر في أصل المماليك، محمود رزق سليم: **عصر سلاطين المماليك**، المجلد الأول، القاهرة: ص12 وما بعدها.

(4) سعيد عاشور: **العصر المماليكي في مصر والشام**، القاهرة: 1965م، ص304.

(5) حياة الحجي: **العلاقات بين سلطنة المماليك والممالك الإسبانية**، (دراسة وثائقية)، الكويت: 1980م، **دراسات في تاريخ سلطنة المماليك في مصر والشام**، الطبعة الأولى، الكويت: مؤسسة الصباح، 1985م، ص 19-71، وسعيد عاشور، المرجع السابق، ص225-272.

(6) حياة الحجي: **صور من الحضارة العربية الإسلامية**، الطبعة الأولى، الكويت: دار القلم، 1992م، ص17، 65، 69، 207، وسعيد عاشور، المرجع السابق، ص348-370.

(7) انظر تفاصيل هذا الموضوع في تلك الدراسة القيمة التي أعدتها الدكتورة حياة الحجي عن **«أحوال العامة في حكم المماليك»**، الطبعة الثانية، الكويت: دار القلم، 1994م، ص285-398.

(8) أثارت تائية ابن الفارض، المعروفة «بنظم السلوك»، عام 875هـ، فتنة بين العلماء في القاهرة، بسبب اختلاف العلماء في تفسير ما تنطوي عليه من مصطلحات صوفية يعتقد بأنها تدعو إلى القول بالحلول والاتحاد، مما جعل بعضهم يحكم بفسقه وكفره، في حين تعصب بعضهم لابن الفارض، فلم ير في تائيته ما يوجب فسقه أو كفره، ودار حوار حاد حول هذا الموضوع، بين علماء تلك الفترة، ألفت فيه الرسائل، وصدرت فيه الفتاوى، واشترك فيه شعراء العصر دفاعا عن ابن الفارض انظر تفاصيل هذا الموضوع في، محمود رزق سليم: **عصر سلاطين المماليك**، ج 7، القاهرة: 1963-1965م، ص 271 وما بعدها، وانظر الكاتب: A.AL-Muhanna, The Literary conflict of the fifteen century and the -

role of Al-Sakhawi, in The Bulletin of Faculty of Arts and Education no 7. June 1975, pp. 19f. Kuwait University.

(9) يقسم المقريزي شرائح المجتمع المصري في عصر المماليك إلى سبع شرائح اجتماعية، يأتي في أعلاها، أرباب الدولة من الطبقة الحاكمة، ثم أهل النعمة واليسار من التجار، وأدناها مرتبة ذوو الحاجة والمسكنة من الناس، انظر تفاصيل ذلك في كتابه، **إغاثة الأمة بكشف الغمة**، تحقيق محمد مصطفى، وجمال الشيال، القاهرة: 1940 م، ص 72 وما بعدها.

(10) حياة الحجي: أحوال العامة، ص 185 وما بعدها.

(11) ابن الفرات: المصدر السابق، المجلد الثامن، 113-118، العيني: **عقد الجمان في تاريخ أهل الزمان**، ج2، تحقيق محمد أمين، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 1987-1990، ص383 وما بعدها، و ج 3، ص72 وما بعدها.

(12) حياة الحجي: المصدر السابق، ص 64 وما بعدها.

(13) ابن شاكر، فخر الدين محمد بن شاكر بن أحمد الكتبي، ت(764هـ): **فوات الوفيات**، ج 4، تحقيق إحسان عباس، طبعة دار صادر، بيروت: ص290.

(14) ابن شاكر: **عيون التواريخ**، ج 21، تحقيق فيصل السامر، بغداد: 1984م، ص256.

(15) تشير الشواهد الشعرية لهذه الفترة، أن صناعة الشعر كانت كاسدة، وأن الكثيرين من الأثرياء وأرباب السلطة يكرهون الشعر والشعراء، مما أحنق الشعراء، وأحبطهم في صناعتهم، وقد وصل الأمر في النهاية إلى ازدرائهم، يقول السراج الوراق:

رفضوا الشعر جهدهم ورموه بينهم بالهوان والإزدراءِ
فَلَو أنَّ الكِتَابَ كان بأيديهم مَحَوْا منه آيةَ الشعراءِ

ونجد أن فترة هذا الكساد الشعري قد امتدت حتى بعد وفاة الرعيل الأول من شعراء تلك الفترة، حيث نجد المعمار في القرن الثامن الهجري يؤكد على كساد هذه البضاعة:

يا صنعة الشعر مات الـ ـعطا لذي كل طالب
وأنت في الناس بوري وأنا من ذين هارب

(الديوان، مخطوط إسكوريال 10أ).

(16) أحمد صادق الجمال: **الأدب العامي في مصر**، القاهرة: 1966م، ص157.

(17) صفي الدين الحلي، أبو الفضل عبدالعزيز بن سرايا ت(750هـ): **العاطل الحالي والمرخص الغالي**، تحقيق حسين نصار، طبعة الهيئة العامة للكتاب، القاهرة: 1981م، ص 1-2.

(18) ظهر الجزء الخاص، بشعراء مصر من هذا الكتاب بالقاهرة عام 1953م، وحققه كل من زكي محمد حسن، وشوقي ضيف، وسيدة كاشف، ثم أتبعه شوقي ضيف، بتحقيق جزأين آخرين من هذا الكتاب خاصين بشعراء الأندلس، صدرا عن دار المعارف بمصر.

(19) الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك ت(764هـ): **الوافي بالوفيات**، ج 16، ص134، وانظر أيضا فوات الوفيات، ج2. ص100.

(20) قال الصفدي: «كتب إليَّ عند ورودي إلى القاهرة سنة خمس وأربعين وسبع مائة:

وافى صلاح الدين مصراً فيا نِعْمَ خليلٌ حلَّها بالفلاحْ
فليهنِها الإقبال إذْ أصبحتْ بالملكِ الصالحِ دارَ الصَّلاحْ

الوافي، ج 6. ص174.

(21) خصص الصفدي هذا الكتاب القيم في الترجمة لأعلام عصره، وعلى الرغم من أن هذا الكتاب يعتبر بالغ القيمة على ثقافة عصره، فإن مما يؤسف له أنه لم يتصد أحد فيما أعلم لتحقيق هذا الكتاب على الرغم من تعدد نسخه الخطية في المكتبات العربية والأوروبية، وتوجد نسخة شبه كاملة من هذا الكتاب مصورة على «ميكروفيلم» في مكتبة المخطوطات العربية بجامعة الكويت تحت رقم ب251 م.ك.

(22) عند ابن حبيب في التذكرة، إبراهيم بن عبدالله. **تذكرة النبيه في أيام المنصور وبنيه**، ج3، تحقيق محمد أمين، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: 1976-1986م، ص132.

(23) في هذه الفترة الخصبة من التاريخ الثقافي لعصر المماليك ظهر أشهر شعراء هذه الحقبة من أمثال شمس الدين بن دانيال الموصلي (ت 710 هـ)، وزين الدين بن الوردي (ت 749 هـ)، وصفي الدين الحلي (ت 750 هـ)، وصلاح الدين الصفدي (ت 764 هـ)، وجمال الدين بن نباته (ت 768 هـ) وغيرهم كثير، راجع، لمزيد من التفاصيل عن هذه الفترة الخصبة، عصر سلاطين المماليك، ج8، ص227.

(24) الديوان (مخطوط إسكوريال) 10 ب.

(25) راجع تفاصيل هذا الموضوع في:

- Hayat Al-Hajji, The Internal Affairs in Egypt During the Third Reign of Sultan Al-Nasir Muhammad B. Qalawun. Kuwait University press first edition 1978.

(26) الوافي بالوفيات، ج 6، ص173-178.

(27) الصفدي: **أعيان العصر وأعوان النصر**، مخطوط مصور بمكتبة كلية الآداب بجامعة الكويت، ج 1، 47 أ.

(28) فوات الوفيات، ج 1، ص50.

(29) تذكرة النبيه، ج 3، ص132.

(30) ابن حجر، شهاب الدين أحمد بن علي العسقلاني ت(853هـ): **الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة**، ج 1، تحقيق محمد سيد جاد الحق، طبعة دار الكتب الحديثة، القاهرة: ص50.

(31) ابن تغري بردي، أبو المحاسن جمال الدين يوسف ت(874هـ): **المنهل الصافي والمستوفي بعد الوافي**، تحقيق محمد أمين، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة: 1984م، ج 1، ص 174.

(32) الديوان، (مخطوط إسكوريال) 58 ب.

(33) المصدر السابق، 48 أ.

(34) المصدر السابق (مخطوط شستربيتي) 3 ب.

(35) المصدر السابق، (مخطوط إسكوريال) 34 أ.

(36) المصدر السابق، 67 ب.

(37) المصدر السابق، 33 ب.

(38) الدرر، ج 1، ص50.

(39) الديوان، (مخطوط إسكوريال) 59 أ.

(40) محمد زغلول سلام: **الأدب في العصر المملوكي**، ج 1، القاهرة: دار المعارف، 1971م، ص336.

(41) **المنهل الصافي**، ج1، ص192.

(42) ذكره ابن حجر في الدرر، ج 1، ص366، وأورد بعضا مما هجاه به المعمار، غير أنه لم يورد شيئاً مما قاله هو في المعمار، ومات بطاعون عام 749 هـ، وهو الداء الذي مات فيه خصمه المعمار في السنة ذاتها.

(43) الديوان، مخطوط (إسكوريال) 50 ب.

(44) المصدر السابق، 67 أ.

(45) المصدر السابق، 61 أ.

(46) المصدر السابق، 88 ب 89 أ.

(47) المنهل الصافي، ج1، تحقيق أحمد يوسف نجاتي، القاهرة: 1956م، ص177 وما بعدها، والديوان (مخطوط إسكوريال) 91 ب.

(48) الديوان، (مخطوط إسكوريال) 26 أ.

(49) المصدر السابق، 50 أ.

(50) المصدر السابق، 55 أ.

(51) المصدر السابق، 60 ب.

(52) المصدر السابق، 63 ب.

(53) المصدر السابق، 56 أ.

(54) المصدر السابق (مخطوط إسكوريال)، 42 ب.

(55) المصدر السابق، 54 أ.

(56) المصدر السابق (مخطوط شستر بيتي)، 44 ب.

(57) المصدر السابق، 78 أ وما بعدها.

(58) ابن إياس، أبو البركات محمد بن أحمد الحنفي ت(930هـ): **تاريخ مصر**، المعروف **ببدائع الزهور في وقائع الدهور، طبعة بولاق**، 1331هـ، ج1، ص106.

(59) المصدر السابق ج1، ص254.

(60) الدرر، ج1، ص50.

(61) المنهل الصافي، ج1، ص177.

(62) الديوان (مخطوط مدريد) 89 ب.

(63) بدائع الزهور، ج1، ص104.

(64) المصدر السابق، ج 1، ص 104. لقد أثار قرار الصلب هذا أحد شعراء هذه الفترة، ممن لم يكن يتوقع أن يصل الأمر بحد شارب الخمر إلى هذه الدرجة التي لم تقررها الشريعة بحقه فقال:

لقد كان حدالسكر من قبل صلبه خفيف الأذى إذ كان في شرعنا جلدا
فلما بدا المصلوب قلت لصاحبي: ألا تب فإنَّ الحدّ قد جاوز الحدا

ويذكر ابن دانيال أنه لما زار مصر في تلك الفترة، ورأى ما حل بأرباب الخلاعة، وما آلت إليه أمكنة

اللهو والفساد، استضافه صديق له، واعتذر إليه عن تقصيره في إكرامه بما يشتهيه الضيف، فاهتاجت نفس ابن دانيال، وقال لصاحبه: لقد غلب على ظني أنَّ أبا مرة قد مات فقم بنا نبكيه:

مـــات يـــا قـــوم شـــيـــخـــنـــا إبـــلـــيس   وخــــــلا مـــــنـــــه ربــــعـــه الأنــــوس

والقصيدة طويلة يرثي فيها أرباب الخلاعة والمجون، وأماكن اللهو واللذة وما يجري فيها من منكرات. راجع: ابن دانيال، شمس الدين محمد بن دانيال الكحال، ت(810هـ): **خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال**، تحقيق إبراهيم حمادة، القاهرة: بدون تاريخ، ص 150 وما بعدها، وراجع في هذا أيضا ابن إياس المصدر السابق ج 1، ص104 وما بعدها.

(65) السلوك في معرفة دول الملوك، ج1، ص 553، 578، ج2، ص211.

(66) سعيد عاشور: **المجتمع المصري في عصر سلاطين المماليك**، القاهرة: 1962، ص 228.

(67) ينقل ابن تغري بردي، أبو المحاسن جمال الدين يوسف ت(874هـ): في **النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة**، ج11، القاهرة: 1929-1972م، ص292، عن المقريزي أن السلطان برقوق اشتهر بإتيان الذكران، من اشتهاره بتقريب المماليك الحسان.

(68) يقول المقريزي، عن القاهرة، في تلك الفترة، «ولا ينكر فيها إظهار أواني الخمر، ولا آلات الطرب ذوات الأوتار، ولا تبرج النساء العواهر ولا غير ذلك مما ينكر في غيرها من بلاد المغرب» **المواعظ والاعتبار في ذكر الخطط والآثار**، ج1، طبعة بولاق، القاهرة: 1270هـ، ص368.

(69) بدائع الزهور، ج1، ص175 وما بعدها، المجتمع المصري في عصر سلاطين المماليك، ص227.

(70) لقد انساق بعض الفقهاء الشعراء وراء هذا الاتجاه من أجل رواج شعرهم عند الناس، وقد اعتذر بعضهم عن هذا المسلك بعد أن تقدم به العمر، ومنهم ابن الوردي المتوفى سنة 749هـ، حيث يقول:

مــن قــال بــالمرد فــاحــذر أن تــصــاحبــه   فــإن فــعــلــت فــثــق بــالــعــار والــنّــار

بــضــاعــة مــا اشــتراهــا غــير بــائــعــهــا   بــئــس الــبــضــاعــة والمبــتــاع والــشّــاري

. . . .

اســتــغــفــر الــلــه مــن شــعــر تــقــدم لي   في المرد قــصــدي بــه تــرويــج أشــعــاري

لــكــن ذلــك قــول ليس يــتــبــعــه   خــنــا وحــاشــاي مــن أفــعــال أشــرار

انظر الديوان، 318، تحقيق، أحمد فوزي الهيب، الكويت: دار القلم، 1986م.

(71) لايزال الكثير من المصادر الأدبية لهذه الفترة مجهولا أو مخطوطا، لما يعرف طريقه إلى النشر بعد، وما نشر منه قليل لا يكفي لإعطاء صورة دقيقة عن التيارات الشعرية لهذه الفترة على امتداد ثلاثة قرون من حكم المماليك تقريبا.

(72) الديوان، (مخطوط إسكوريال) 67 أ.

(73) المصدر السابق، 16 أ.

(74) المصدر السابق، 69 أ.

(75) المصدر السابق، 77 أ وما بعدها.

(76) المصدر السابق، 67 ب.

(77) المصدر السابق، 12 أ.

(78) المجتمع المصري في عصر سلاطين المماليك، ص 227.

(79) عصر سلاطين المماليك، ج7، ص337.

(80) الديوان، (مخطوط إسكوريال) 34 ب.

(81) المصدر السابق، 63 ب.

(82) المصدر السابق، 51 ب - 52 أ.

(83) المصدر السابق، 61 ب.

(84) «باب زويلة» أحد بوابات القاهرة المشهورة، كان يعرف من قبل بأنه مكان لأهل المنكرات. راجع المقريزي، المواعظ والاعتبار، ج1، ص380.

(85) الديوان، (مخطوط إسكوريال) 8 أ.

(86) المصدر السابق، 14 ب.

(87) المصدر السابق (مخطوط شستر بيتي) 38 أ - 39 ب.

(88) محمود رزق سليم، المصدر السابق، ج7، ص336.

(89) المجتمع المصري في عصر سلاطين المماليك، ص 230.

(90) الديوان، (مخطوط إسكوريال) 72 ب.

(91) المصدر السابق، 66 أ.

(92) المصدر السابق، 6 أ.

(93) المصدر السابق، 6 أ.

(94) المصدر السابق، 19 أ.

(95) انظر ترجمته عند ابن حجر في الدرر، ج2، ص320 وما بعدها.

(96) الديوان، (مخطوط إسكوريال) 54 ب.

(97) المصدر السابق، 54 ب.

(98) المصدر السابق، 64 أ.

(99) المصدر السابق، 41 أ.

(100) المصدر السابق، 35 ب.

(101) تذكرة النبيه، ج3، ص47، والنجوم الزاهرة، ج10، ص102.

(102) المصدر السابق، (مخطوط شستربيتي) 30 ب.

(103) المصدر السابق، (مخطوط إسكوريال) 45 ب.

(104) الأبيات لم ترد في الديوان، وقد ذكرها ابن إياس، في حديثه عن ابن الأطروش، منسوبة إلى المعمار. انظر، بدائع الزهور، ج1، ص559، الطبعة المحققة، تحقيق محمد مصطفى، القاهرة: 1982م.

(105) الديوان، (مخطوط إسكوريال) 35 ب.

(106) المصدر السابق، 35 ب.

(107) المصدر السابق، 66 ب، النجوم الزاهرة، ج10، ص23.

(108) المصدر السابق، 8 ب.

(109) لم تكن انحرافات المتصوفة لتخفى على المؤرخين، أو الفقهاء فقد أشاروا إليها ونبهوا إلى ما بلغه المتصوفة

من انحلال، وتفسخ أخلاقي باسم التصوف، وهذا المؤرخ الفقيه الشيخ فتح الدين محمد بن محمد بن سيد الناس (ت 734 هـ) يجمل في الأبيات التالية صفات المتصوفة في عصره:

ما شروط الصوفي في عصرنا اليو ... مَ سِوَى ستةٍ بغير زيادَهْ
وهي... العلوقِ والسُّكْر والسَّطْ ... لَةُ والرقصُ والغِنا والقيادَهْ
وإذا ما اهتدى وأبدى المحاداً ... وجميلاً من خلوة وأعادهْ
وأتى المنكراتِ عقلاً وشرعا ... فهو شيخ الشيوخ ذو السَّجَّادَهْ

انظر فوات الوفيات، ج3، ص291، وراجع أيضا، المقريزي، المواعظ والاعتبار في ذكر الخطط والآثار، ج 2، طبعة بولاق، القاهرة: 1270هـ، ص414.

(110) المصدر السابق، 48 ب.

(111) انظر هذا الموضوع مفصلاً في كتاب، د.حياة الحجي، صور من الحضارة العربية الإسلامية في سلطنة المماليك، ص 160 وما بعدها من صفحات.

(112) الديوان، (مخطوط إسكوريال) 54أ.

(113) المصدر السابق، (مخطوط شستر بيتي) 9 أ.

(114) المصدر السابق، (مخطوط إسكوريال) 59 أ.

(115) المصدر السابق، 6 ب

(116) المصدر السابق، 86 ب - 87 أ..

(117) المصدر السابق، 71 ب.

(118) المصدر السابق، 37 ب.

(119) المصدر السابق، 4 أ.

(120) المصدر السابق، 36 أ.

(121) المصدر السابق، (مخطوط شستر بيتي) 9 أ.

(122) انظر الدراسة المتميزة التي أعدها الدكتور محمد رجب النجار عن الشعر الشعبي الساخر في عصر المماليك، مجلة عالم الفكر، في العددين الثالث والأول من المجلدين الثالث عشر والرابع عشر، وزارة الإعلام، دولة الكويت.

(123) الديوان (مخطوط شستربيتي)، 42 ب.

(124) المصدر السابق، 53 ب.

(125) المصدر السابق، 40 ب.

(126) المصدر السابق، 59 ب.

(127) المصدر السابق، 66 أ.

(128) المصدر السابق، 55 أ.

(129) ابن حجة الحموي، بلوغ الأمل في فن الزجل، تحقيق رضا القريشي، دمشق: 1974م، 52.

(130) الديوان، (مخطوط إسكوريال) 24 أ.

(131) المصدر السابق، 56 أ.

(132) المصدر السابق، 29 أ.

(133) المصدر السابق، 17 أ.

(134) المصدر السابق، 61 ب.

(135) المصدر السابق 31 أ. تطرق المعمار إلى الحديث عن باب زويلة في أكثر من موضع من الديوان وذكر لنا مشاهد من تكسير جرار الخمر في ساحته حتى أنَّ الباب نفسه، كما يقول المعمار، قد سكر من كثرة الخمور المراقة حوله:

على بابي زويلة جزت يوماً ... وجدت الباب في سكر كثير
فقلت من الذي سقّاك خمراً ... فقال: الشيخ أوحد بالفقيري

وقال أيضاً:

زويلة بابك هذا سفيه ... يشرب ماء الخمر جهراً بفيه

(136) المصدر السابق، 44 أ.

(137) المصدر السابق، 65 أ.

(138) المصدر السابق، 58 ب.

(139) المصدر السابق، 30 ب.

(140) لمراجعة نشأة الزجل وظهوره كفن شعري من فنون العامة، راجع الدكتور عبدالعزيز الأهواني: **الزجل في الأندلس**، من مطبوعات جامعة الدول العربية، القاهرة: 1957م.

(141) ابن حجة الحموي، المصدر السابق، 104.

(142) صفي الدين الحلي، العاطل الحالي والمرخص الغالي، ص 9.

(143) المصدر السابق، ص 6، يبدو أن هذه المصطلحات التي وضعوها للزجل لم يتفق عليها فالمحبي يشير إلى أن أنواعه خمسة: «ما تضمن الغزل والزهر والخمر وحكاية الحال يختص بالزجل وما تضمن الهزل والخلاعة يقال له بليق، وما تضمن الهجو والنكت يقال له الحماق، وما بعض ألفاظه معربة وبعضها ملحون، فاسمه مزبلح، وما تضمن الحكم والمواعظ فاسمه المكفر، بكسرالفاء المشددة، والأول أصعب هذه الخمسة» محمد المحبي: **خلاصة الأثر**، ج1، ص108 وما بعدها. (الطبعة الوهبية) القاهرة.

(144) صفي الدين الحلي، المصدر السابق، ص 10.

(145) المصدر السابق، ص 26.

(146) المصدر السابق، ص 10، وما بعدها من صفحات.

(147) ابن قزمان، أبو بكر محمد بن عيسى القرطبي ت(555هـ): ديوان ابن قزمان القرطبي، تحقيق فيديريكو كورينتي، القاهرة: 1995م، ص 17.

(148) المصدر السابق، 19.

(149) صفي الدين الحلي، المصدر السابق ص 63 وما بعدها من صفحات.

(150) الوافي بالوفيات، ج6، ص173.

(151) ابن حجة الحموي، المصدر السابق، ص 120.

(152) الديوان، (مخطوط إسكوريال)، 74 ب.

(153) المصدر السابق، 75 ب.

(154) ابن حجة الحموي، المصدر السابق، ص 85.

(155) الديوان (مخطوط إسكوريال) 72 ب وما بعدها.

(156) ابن سناء الملك، القاضي السعيد أبو القاسم هبة اللّه بن جعفر ت (608 هـ): دار الطراز في عمل الموشحات، تحقيق جودت الركابي، دمشق: 1980م، ص 40.

(157) الديوان، (مخطوط إسكوريال) 85 ب وما بعدها، و(مخطوط شستر بيتي) من الديوان، 45 أ.

(158) صفي الدين الحلي، المصدر السابق، ص 5، 46، ابن حجة الحموي، المصدر السابق، ص 98.

(159) الديوان، (مخطوط إسكوريال) 76 ب وما بعدها، و(مخطوط شستر بيتي) 36 أ، وما بعدها.

(160) الديوان، (مخطوط شستر بيتي)، 47 أ، وقارن (مخطوط إسكوريال) 87 أ.

(161) راجع في نشأة هذا الفن، وموطن ظهوره وتطوره، **العاطل الحالي والمرخص الغالي**، ص 105 وما بعدها من صفحات.

(162) السخاوي الضوء اللامع، ج8، ص211، والأدب العامي في مصر، ص 137.

(163) صفي الدين الحلي، المصدر السابق، ص 107.

(164) الديوان، (مخطوط مدريد)، 70 ب.

(165) المصدر السابق، 70 ب.

(166) المصدر السابق، 71 ب.

(167) المصدر السابق، 67 ب.

(168) المصدر السابق 16 ب.

* * *