الموت في شعر طلائع بن رُزِّيك: الرؤية والتشكيل

محمود عبدالله أبو الخير

أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية العلوم والآداب، الجامعة الهاشمية، المملكة الأردنية الهاشمية

الملخص

هذا البحث محاولة لإلقاء الأضواء على فكرة الموت عند أحد شعراء القرن السادس الهجري، وهو الوزير الشاعر طلائع بن رزّيك (ت 556هـ = 1161م).

وقد تمخَّضَ البحث عن أن رؤية الشاعر للموت قد تشكلت من ثلاثة روافد، هي: الأفكار الشائعة والدين والعقل.

كما أسفر عن تحديد التجليات الفنية لهذه الرؤية الفكرية في: هيمنة الخطاب الطلبي، وتكثيف الإيقاع، ودلالات التضاد، ومادية الصورة، وتجسيمها، وتجسيدها، وتجريدها، وتحريكها، واستقصائها؛ وقصر النفس، وخفَّة الأوزان، والوحدة الموضوعية.

مدخل

شُغِلَ الإنسان بمعضلة الموت منذ أن وُجِدَ على ظهر البسيطة فحاول معرفة كنهها، والبحث فيما وراؤها، والتعبير عن موقفه منها، وظلَّت الشغل الشاغل للفلاسفة، والمفكرين، والأدباء على مرِّ العصور.

وفي ميدان الشعر العربي، كان الموت همّاً يؤرِّقُ الشعراء؛ وظل له حضوره في وجدان الشاعر العربي، وإن تطوَّرت نظرته إليه، وتفاوتت رؤيته وتصوره، وفق تطوّره الروحي، والفكري، والثقافي.

وطلائع بن زُرِّيك[1] (495هـ = 1101م – 556هـ = 1161م) أحد شعراء العربية الذين تعمقتهم مأساة الموت، فجاء شعره في الموت وليد تجربته الذاتية، ومجسداً روح عصره، ورؤية معاصريه لتلك المأساة الإنسانية التي تفاقمت في أواخر عهد الفاطميين، حين اشتدَّ التناحر على كرسيّ الوزارة الفاطمية، واضطربت الأحوال اضطراباً غدا الموت فيها أمراً مجانياً[2].

في مثل تلك الأحوال يصبح الموت هاجساً، ولكنه يكون أشد إلحاحاً وتأزُّماً في نفس كنفس طلائع؛ ذلك لأنه فضلاً عن كونه شاعراً مرهفاً، شارك في الحياة الأدبية بمصر والشام في القرن السادس الهجري، وربطته بشعراء القطرين روابط وثيقة، وعبَّر عن هموم أمته، وآمالها، وتطلُّعها إلى الوحدة، وتحرير بلادها من المحتلين؛ كان سياسيّاً اعتلى سدَّة الوزارة الفاطميّة في وقت سادته الاضطرابات؛ وخاض في لجج السياسة ودهاليزها؛ واشترك في دسائسها ومؤامراتها، وكان في نهاية المطاف أحد ضحاياها[3].

ذكر ابن خلكان (ت681هـ = 1187م) أنه وقف على ديوان شعر طلائع «وهو في جزأين»[4] غير أن ذلك الديوان لم يصلنا، مما دفع أحمد بدوي إلى جمع شعر طلائع من مظانه المتفرقة. وقد صدر عمل بدوي بعنوان «ديوان الوزير المصري طلائع بن زريك»[5]، ويضم بيتاع واحداً وخمسمائة بيت. وقد أعاد محمد هادي الأميني جمع ديوان طلائع، بالرجوع إلى مصادر لم يطَّلع عليها بدوي. وصدرت الطبعة الأولى من عمله بعنوان «ديوان طلائع بن زريك الملك الصالح»[6]، وفيها زيادات كثيرة، وصلت بأبيات الديوان إلى ثتمائة وألف بيت[7].

وعلى الرغم من شهادة ابن خلكان لطلائع بجودة شعره[8]، إلا أنه لم يحظ بما يستحقه من اهتمام الدارسين. ففضلاً عن قلّة ما كتب عن شعره، فإن ما كتب لم يكشف عن الظواهر الفكرية والفنيّة البارزة فيه.

ومن الدراسات التي تناولت شعره: ما كتبه بدوي في مقدمة ديوان طلائع، وقد تطرق فيه إلى رسائله الشعرية إلى أسامة بن منقذ (ت584هـ=1188م) ومسَّ مسّاً خفيفاً موضوعات شعره، وبعض سماته؛ إلا انه لم يشر إلى فكرة الموت.

وشبيه بها ما كتبه الأميني في مقدمة ديوان طلائع أيضاً، ولم يعن فيه بظاهرة الموت شأنه شأن سابقه. والدراستان السابقتان لم تتجاوزا حد التعريف بطلائع وشعره، وعرض جهود المؤلفيْن في جمعه.

ومنها ما كتبه شوقي ضيف في (عصر الدول والإمارات)[9]، وهو تعريف موجز[10] بالشاعر وبشعره، أشار فيه إشارة عابرة إلى طابع «التشاؤم والتفكير الكثير في الموت عنده»[11]، وربط ذلك بتشيّعه، وعدَّهُ سمة عامة من مسات شعراء الشيعة[12].

وهكذا ظل شعر طلائع يقبع في منطقة الظل من الدراسات الأدبية، تنأى عنه البحوث والدراسات المتخصصة، سواء تلك التي تعنى بشعره من الناحية الفنية؛ أو التي تركز على ظاهرة بعينها في شعره، فتتعمقها لتكشف أسرارها، وتبرز رؤية طلائع الفكرية، وتجلياته الفنية.

والموت وتداعياته في شعر طلائع بن رزيك يتخذ شكلين رئيسين: أولهما: المقطوعات المستقلة، وثانيهما: مقدمات القصائد.

أما الأول فقد أحصيت له منه عشرة نصوص[13]. وأما الثاني فله منه مقدمات ست قصائد[14].

ولا نجده يتطرق إلى ذكر الموت خارج هذين الإطارين إلا في أبيات قليلة ونادرة، تتناثر في ثنايا قصائده[15].

وظاهرة الموت - سبيلها سبيل ظواهر أخرى في شعر طلائع - بحاجة إلى

الوقوف عندها، وإماطة النقاب عن أبعادها الفكرية، وسماتها الفنية. ولا شك أن خصوصية موضوع الموت، وتجربة طلائع الذاتية، فرضتا على شعره الذي يسجّد رؤيته للموت نمطاً خاصاً من التفكير والتعبير، تحاول هذه الدراسة الكشف عن ملامحها.

وقد اقتضت طبيعة الموضوع أن يدور البحث حول محورين هما: الرؤية الفكرية، والتشكيل الفني.

وسأحاول في المحور الأول الكشف عن الروافد التي تضافرت على تشكيل الرؤية الفكرية للموت في شعر طلائع، وهي: رافد الأفكار الشائعة، والرافد الديني، والرافد العقلي؛ وعن العناصر الفكرية التي تندرج في كل من تلك الروافد.

كما سأحاول في المحور الثاني إبراز التجليات الفنية لتلك الرؤية، مستعيناً ببعض آليات المنهج الأسلوبي الذي يدرس الظاهرة الأدبية في مستوياتها: المعجمية، والتركيبية، والتصويرية، والإيقاعية التنغيمية، مجتزئاً بالوقوف عند المعالم البارزة في كل من تلك المستويات.

المحور الأول: الرواية الفكرية

تتشكل الرؤية الفكرية للموت في شعر طلائع بن زريك من ثلاثة روافد سبق ذكرها، وهذه الروافد تسري في شعر طلائع متضافرة ومتداخلة. وكثيراً ما يفضي أحدها إلى الآخر، ويمتزج به بعفوية وتلقائية. ولذلك قد يكون المثال الشعري الذي يذكر في أحدها صالحاً للتمثل به في محور آخر أو أكثر.

أولاً: رافد الأفكار الشائعة

يبدو طلائع في رؤيته للموت متأثراً إلى حد كبير بما يشيع في الثقافة العربية من أفكار عن الموت، مثل: حتمية الموت، وشموليته، وتربصه بالأحياء، وقسوته وسرعته، وعدم استعصاء أحد عليه، وكره الإنسان له.

ومن الجدير بالذكر أن هذه الأفكار الشائعة عند الخاصة والعامة قد

أسهمت في شيوعها عوامل كثيرة، لعل أهمها: تردّدها على ألسنة الشعراء منذ الجاهلية إلى عصر طلائع، والمفاهيم الدينية التي بثها القرآن الكريم في المسلمين منذ نزوله.

وأبرز تلك الأفكار حتمية الموت. وتسفر هذه الفكرة عن وجهها في شعر طلائع في عدد من المظاهر المعنوية، منها: محدودية العمر، وأن القبر مصير الإنسان، وأن الموت لا يستثني أحداً، وعبثية تفادي الموت، وشموليته، والأمراض والعلل التي تذكر بالموت، والموت الخارق للمألوف، وقسوة الموت وبطشه وشدّته، وسرعته، وغير ذلك من الأفكار والمعاني الشائعة.

فالموت في رؤية طلائع أمر حتمي لأن العمر محدود، وفرصته قصيرة ينبغي على الإنسان ألّا يبدِّدها في متع عابرة، أو لذّات سريعة:

وكيْفَ بَقَاءُ عُمْرِكَ وَهو كَنْزٌ وقد أَنْفَقْتَ منه بِلَا حِسابِ[16]

فالإنسان لا يمنح سوى فرصة واحدة للحياة، لا تعوَّض ولا تتكرر:

أَتُــرَى بــعــدَ ذَهــابِ الْــ ـعُـمْـرِ تَـسْـتَـأْنِـفُ عُـمْـرا[17]

فما إن ترى عيناه نور الحياة حتى يبدأ عمره العدّ التنازلي، وتُعْمل الأيام والليالي مبضعها فيه، فتتحيَّقه بالهدم والتَّقويض:

أَوَ مَـا تَـرى أَسْـبَـابَ عُـمْـ ـرِكَ في انْتِقَاضٍ وانْتِقَاصِ[18]

ومحدودية العمر تدفع كثيراً من الناس إلى الإفراط في حب الحياة، وكره الموت، وإيثار الدَّعة على الجد، مما يفقدهم التوازن بين مطالب الدنيا والآخرة:

يَا نَفْسُ كَمْ تُخْدَعين بالأَمَلِ وكَـمْ تُـحـبـيـنَ فُـسْـحَـةَ الأَجَـلِ
وكَـمْ تَجِدِّينَ في تَطَلُّبِكِ الـ ـعِلـمَ وَلَا تُجْهَدِينَ بالعَمَلِ[19]

ولا يخفى ما تتضمنه صيغة (تَفَعُّل) من دلالة على التكلُّف والتظاهر بالعلم، والاكتفاء بذلك عن العمل المثمر.

ومن تلك الأفكار الشائعة أن القبر مصير الإنسان الحتمي:

يـا مَـائِـسَـاً فَـوْقَ الـثَّـرَى رِفْقاً فَسَوْفَ تَصِيرُ تَحْتَهْ[20]

فلا المتكبرون المتعالون، ولا المتباهون بأمجادهم الطريفة والتليدة بقادرين على النجاة من وحشة القبر وظلمته، وغداً ستطويهم القبور، كم طوت من كانوا قبلهم:

إِنَّ مَنْ جَادَتْ على الخَلـ ـقِ بِـجَـدْواهُ غُـيُـوثُ
وأُلُو الـمَـجْدِ الـقـديـمُ الْـ ـعَـهْـدِ مـنـهـم والـحـديـثُ
أَصْـبَـحَ الـيَـوْمَ حَـدِيـثـاً وَعَـداً نَـحْـنُ حَـديـثُ[21]

فإلى القبر مصير الجميع، وفي باطن الأرض متسع للعظيم والحقير:

ذَهَـبُـوا فَـلا وَالـلـهِ مَـا بَـقِـيَ الـصَّـغـيـرُ ولا الـكـبـيـرُ
ولـمِـثـلِ مَـا صَـارُوا إِلـيـ ـهِ مِـنَ الـفَـنَـاءِ غَـداً نَـصِـيرُ[22]

ويتَّصل بهذه الفكرة بحث الشاعر عن إجابة عن السؤال الكبير الذي يتردد بين الناس عند ذكر الموت، أين ذوو التيجان، وأصحاب الصولجان الذين شادوا الممالك ورفعوا البنيان؟:

أَيَـا دَهْـرُ أَيْـنَ الـمـلـوكُ الـذيـ ـنَ كانوا فَأَضْحَوْا كَأَنْ لَمْ يَكُونُوا[23]

فالموت ناموس إليه لا يتخلف، وقاعدة لا استثناء فيها، وهو آت لا محالة، وسيطوي صفحة الحياة، ويمضي اللاحق في أثر السابق، ويلحق المقيم بالراحل:

فالنَّاسُ قَدْ قَدَّمُوا الرَّحيلَ وَمَا نَـشُـكُّ أَنَّـنـا سَـنَـتَّـبِـعُ
اسْـأَل الـظَّـاعِـنـيـنَ إِذْ ظَـعَـنُـوا ماذَا لَقُوا في الوَرَى ومَا مَنَعُوا[24]

ورحلة العمر وإن طالت لا بد أن تفضي بالإنسان إلى مصيره الحتمي:

قَدْ رَحَلْنا إلى الحِمامِ سِنيناً لَيْتَ شِعْرِي مَتَى يَكُونُ الحِمامُ[25]

ومن تلك الأفكار عبثية تفادي الموت واستحالته، وأنَّ الموت لا مهرب منه ولا ملجأ ﴿أَيْنَمَا تَكُونُواْ يُدْرِككُّمُ ٱلْمَوْتُ وَلَوْ كُنتُمْ فِى بُرُوجٍ مُّشَيَّدَةٍ﴾[26].

فلا الحيطة والحذر ينجيان من سهامه، ولا الفدية أو الرشوة يغريانه بالعدول

عن قصده، ولا التَّحصُّن في شماريخ الجبال أو التعلق بأسباب السماء يحولان دون وصوله: ﴿قُلْ إِنَّ ٱلْمَوْتَ ٱلَّذِى تَفِرُّونَ مِنْهُ فَإِنَّهُۥ مُلَٰقِيكُمْ﴾[27].

يَا دَهْرُ حَسْبُكَ مَا فَعَلْتَ بِنا ... أَتْراكَ تَطْلُبُ عِنْدَنَا إِحَنَا
كَمْ نَتَّقِيكَ بِكُلِّ سابِغَةٍ ... وَسِهامُ كَيْدِكَ تَخْرُقُ الْجُنَنا
مَا تَنْفَعُ الدِّرْعُ الحَصينَةُ مَنْ ... عَمَّا قَليلٍ يَلْبِسُ الْكَفَنا
كَلَّا وَلَا الأَيَّامُ تَقْبَلُ عَنْ ... أَرْواحِنَا رَشْواً ولَا ثَمَنَا
لَوْ بِالثُّرَيَّا حَلَّ مُعْتَصِمٌ ... مِنْها لَكَانَ لَهُ الثَّرَى وَطَنَا[28]

ومن الواضح أن الفكرة الشائعة عن الموت هنا تتداخل مع مفهوم حتمية الموت في الإسلام التي تتضمنه الآيتان الكريمتان السابقتان، وغيرهما من آيات الذكر الحكيم.

ومن الأفكار الشائعة عن الموت في شعر طلائع ما يتردد بين الناس من أن الحياة حافلة بمقدمات الموت وإرهاصاته، وبكل ما يذكر الإنسان بنهايته الحتمية ولا سيما الأمراض والعلل:

نَنْسَى الْمَمَاتَ وَلَيْسَ يَجْرِي ذِكْرُهُ ... فِينَا فَتُذَكِّرُنا بِهِ الأَمْرَاضُ[29]

ومن ذلك ما يشيع بين الناس من أن الدنيا دار أذى وشرور وتظالم، وما يترتب على هذه الفكرة من أن الآخرة هي دار العدل والحق والخلود:

خُضْ بِحَارَ المَوْتِ في النُّقْـ ... ـلَةِ مِنْ دَارِ الهَوَانِ[30]

وشمولية الموت من الأفكار الشائعة، وكثيراً ما نجدها تتسلل إلى شعر طلائع عبر تناوله لفكرة حتمية الموت، ومن ذلك قوله:

لَا يَدْفَعُ الْمَوْتَ مَنْ يَعَضُّ لَهُ ... كَفّاً وَلَا مَنْ دُمُوعُهُ دُفُعُ
يَنْقُلُ في مُهْجَةِ الشُّجَاعِ وَلَا ... يَرُدُّهُ عَنْ مُرادِهِ المَصِعُ[31]

فمظلة الموت في رؤيته تمتد لتشمل الخلق أجمعين، السابقين منهم واللاحقين، ولا يرد الموت توسل خائف، ولا بكاء نادم؛ كما لا تخيفُه بطولة شجاع، أو تثنيه عن عزمه رأفة بضعيف أو جبان.

ويتصل بهذه الفكرة ذكر طلائع للموت الخارق للمألوف، الذي يتفوق بقدراته على الإنسان، مهما بلغ من قوة وقدرة. وفي هذا الإطار يأتي حديث طلائع عن بطش الموت وقسوته، ويقظته، وسرعته؛ وصفاته الخارقة التي تتضاءَل أمامها طاقات البشر. فأمام جبروت الموت تتلاشى مقدرة الإنسان الجسدية، ويتراجع دهاؤه، وينضب معين حيله:

لَا الحَوْلُ يَنْفَعُ فيهِ حِينَ يَحْضُرُنا دَاعِي الْمَنَايَا وَلَا يَرْتَدُّ بِالْحِيَلِ[32]

والموت يقظ متربص بالإنسان، يحصي عليه أنفاسه، ثم يفاجئه فينشب فيه مخالبه، ويعمل فيه أنيابه، دون أن يملك الإنسان دفع ذلك:

تَنَامُ ومُقْلَةُ الحدثَانِ يَقْظَى وما نَابُ النَّوائِبِ عَنْكَ نَابِي[33]

ومن صور قسوته أنه يباغت الإنسان في أوقات بهجته وسعادته، وحين يظنّ أنَّ الدنيا قد أقبلت عليه؛ فيطبق عليه بيديه القاسيتين، دون رحمة أو محاباة:

انظرْ إلى ذي الدَّارِ كَمْ قَدْ حَلَّ ساحَتها، وزيرْ
ولكمْ تبخْتَرَ آمِنا وَسْكَ الصُّفوفِ بها أميرْ
ذَهَبُوا ..... إلخ[34]

والموت هو الآمر المطاع، والداعي المستجاب، فالخلق جميعاً رهن إشارته، خاضعون لأمره:

لَوَّوا خُدُوداً أعِزَّةً وَزَهَوْا تِيهَاً فَهَاهُمْ لِأَمْرِهِ خُضُعُ[35]

وحين يأتي الأجل يدعو الموت ضحاياه مسرعاً، فلا يملكون إلا تلبية دعوته، ولا مجال للتسويف أو الاعتذار أو الرفض:

دَعَاهُمُ الحيْن مُسْرِعاً بِهِمُ فَقَدْ أَجابُوا لِما إليهِ دُعُوا[36]

وإذا تراخى أجل الإنسان، فلا يظنَّ أن الموت قد غفل عنه؛ لأنه قادم لا محالة:

سائِقُ الموتِ وإنْ طالَ بِنَا العُمْرُ حَثيثُ[37]

وهو قادم بسرعة خارقة ليست في طاقة البشر:

وَبَعْدَ هَذَا فإنَّ الموتَ مُدْرِكُنا وَلَيْسَ يُسْبَقُ في رَيْثٍ ولا عَجَلِ(38)

ومن الملاحظ أن الشاعر عندما يورد الفكرة الشائعة عن الموت يتعمقها ويعرضها في صورة أكثر إقناعاً وتأثيراً، حين يخاطب بها عقل القارئ، وفي الوقت نفسه يحاول أن يحدث التأثير الوجداني.

ثانياً: الرافد الديني

تشكل المفاهيم والقيم الإسلامية رافداً قوياً يسهم إسهاماً بيناً في تكوين رؤية طلائع الخاصة للموت. وطلائع في رؤيته للموت يستوحي منظومة القيم الدينية الإسلامية ويتمثلها ويستلهمها. ويأتي ذلك على عدد من المستويات، منها: الاستمداد من القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، والتأثر ببعض الأفكار الصوفية، وبالفكر الشيعي، وبالأفكار الدينية الواردة عند شعراء الوعظ السابقين، وغير ذلك مما يحتاج تناوله إلى بحث مستقل، يدخل بالبحث في باب التناص، ويخرج به عن مساره الذي حددناه.

ولكن المستوى الأكثر حضوراً ووضوحاً في الرافد الديني عند طلائع هو موقف الواعظ والناصح الذي يحرص طلائع على أن يقفه من الملتقى، انطلاقاً من أن الموت خير واعظ للأحياء من جهة، ومن أن الدين النصيحة من جهة أخرى.

ولا شكَّ إنَّ القراءةَ المتأنيَّة لشعر طلائع في الموت تثير الإحساس بأن ذكره للموت لا يتضمَّن دلالات سلبية، أو ظلالاً تدفع إلى اليأس، أو العكوف على اللذات والمتع كما نجد عند بعض الشعراء المتأثرين بالفلسفات الهدامة، والمبادئ المنحرفة؛ بل ينطوي على قيم إيجابية، تثير في النفس الحرص على استثمار العمر في العمل المجدي الذي يعود بالخير على الإنسان في أخراه. ولذلك تجده ينكر على اللاهين والغافلين تتفريطهم في كنز العمر، ويستغل ذكر الموت لدعوتهم إلى تصويب مسيرتهم، وتقويم سلوكهم، وتوخّي الخير والصلاح، والإعداد للدار الآخرة:

وَلَيْسَ يَصْحَبُنا مِمّا نُسَرُّ به في هذهِ الدَّارِ إِلَّا صَالِحُ العَمَلِ[39]

وهو عندما يذكِّرُ الإنسان بتولي الشباب، وزحف الهرم، إنما يحفزه إلى المبادرة بالتوبة قبل أن يصل به قطار العمر إلى محطته الأخيرة:

مَشِيبُكَ قَدْ نَضَا صِبْغَ الشَّبابِ وَحَلَّ البازُ في وَكْرِ الغُرابِ[40]

ويتخذ ذكر الموت عنده في بعض المواطن طابعاً آخر هو التنفير من الصفات الممقوتة، وفي مقدمتها (الكِبْر). ومع أن المباشرة تغدو في مثل هذه الحالات أمراً مُلِحّاً، لأنَّ الشاعر يصدر عن تجربة عقلية، يستلهم فيها المفاهيم الدينية، إلَّا أنه يحاول المزج بين الإقناع العقلي والتأثير العاطفي، فنراه يراوح بين التعبير المجازي الذي يكسب الفكرة الرداء الفني، والتعبير المباشر:

احْذَرْ غَوائِلَ دَهْرٍ أَيُّها السَّاهي وَجَرِّدِ العَزْمَ فِعْلَ الآمِرِ النَّاهي
لا يُعْجِبَنَّكَ مِنْ دُنْيَاكَ رَوْنَقُها فَعَنْ قَرِيبٍ يَزُولُ الرَّوْنَقُ الزَّاهي
ولا تَكُنْ لِخُطَى مَنْ تَاهَ مُتَّبِعاً إِنَّ الزَّمانَ لَيُرْدِي كُلَّ تَيَّاهِ[41]

فهو يحاول التخفيف من جفاف الأسلوب المباشر، باللجوء إلى التصوير حيناً، وتكثيف الإيقاع الداخلي حيناً آخر، واستعمال الألفاظ الموحية مثل (الرونق الزاهي)، واستغلال التضاد أحياناً أخرى.

وفي موضع آخر تراه يطلب من المتعالي المتكبر، الذي يزهو بماله وجاهه أن يرفق بنفسه وبمن حوله؛ لأن الحياة ظل زائل. ثم يشير إلى التناقض الفاضح الذي يقع فيه بعض من يدَّعون الصلاحَ والتقوى، وتنقض أفعالُهم أقوالهم، وتهدم تصرفاتهم دعواهم؛ ثم لا يلبث أن يثير مسألة عقدية شائكة، يمثلها السؤال الكبير: لماذا نعبد الله؟ أنعبده - تعالى - خوفاً من عقابه؟ أم طمعاً في ثوابه؟ أم حباً لجلاله؟ ونجده يتبنى أفكار بعض الصوفيين الذين يرون أن العبادة الحقة هي عبادته - تعالى - حبّاً لذاته:

يَا مَائِساً فَوْقَ الثَّرَى رِفْقاً فَسَوْفَ تَصِيرُ تَحْتَهْ
إِنْ قُلْتَ إِنِي أَعْرِفُ الْـ ـمَوْلَى القَدِيرَ فَما عَرِفْتَهْ
إِنْ كُنْتَ تَعْبُدُ لِلْمَخَافَـ ـةِ والرَّجَاءِ فَمَا عَبَدْتَهْ[42]

وقريب من صفة التكبر صفة الغرور؛ ولا ينسى طلائع التنفير منها في سياق ذكر الموت وتأكيد حتميته؛ ليسارع المغرور إلى اطّراح غروره، ويبادر إلى تصحيح منهجه، وتقويم سلوكه:

أَيُّـهـا الـمَـغْـرُورُ لا تَـغْـ ـتَـرْ فَـمَـرْعَـاكَ خَـبِـيـثُ
سـائِـقُ الـمَـوْتِ وَإِنْ طَـا لَ بِـنَـا الـعُـمْـرُ حَـثِـسـثُ[43]

وطلائع ينظر إلى ارتكاب المعاصي على أنه مرض يصيب النفوس، أو اضطراب يخالط العقول؛ وأقبح منه في نظره تكرار التوبة الذي يعادل عنده نقض العهد مع الله تعالى:

يـا مَـريـضَ الـقَـلْـبِ بـالـذَّنْـ ـبِ مَـتَـى بِـالـعَـفْـوِ تَـبْـرا
كُـلَّـمـا جَـدَّدْتَ يَـوْمـاً تَـوْبَـةً ضَـيَّـعْـتَ أُخْـرَى
تَـشْـتَـهِـي الأَجْـرَ وَلَا تَـفْـ ـعَـل مـا يُـكْـسِـبُ أَجْـرا[44]

ويُلِحُّ طلائع على اتخاذ ذكر الموت حافزاً على الإقلاع عن المعاصي ملوحاً بأن العمر يؤذن بالانتهاء، وأن عذاب الله – تعالى – شديد:

يَـا رَاكِـبـاً ظَـهْـرَ الـمَـعَـاصِـي أَوَ مَـا تَـخَـافُ مِـنَ الـقَـصـاصِ
أَوَمَـا تَـرَى أَسْـبَـابَ عُـمْـ ـرِكَ في انْتِقَاصٍ وانْتِقَاصِ[45]

وينعى طلائع على الناس غفلتهم عن الموت، وتناسيهم له؛ مع أن أحداث الدهر وخطوبه، وعلل الأجسام وأدواءَها خير مذكّر لمن أراد أن يتذكر:

كَـمْ ذَا يُـرِيـنَـا الـدَّهْـرُ مِـنْ أَحْـدَاثِـهِ عِـبَـراً وَفِـيـنَـا الـصَّـدِّ والإِعْـرَاضُ
نَنْسَى الـمَمَاتَ وَلَيْسَ يَجْرِي ذِكْرُهُ فِـيـنـا فَـتُـذْكِـرُنَـا بِـهِ الأَمْـرَاضُ[46]

وطلائع يكثر من قرع الطبول على رؤوس الغافلين، قارناً ذلك بتصوير يقظة الموت وتربصه بهم؛ فتراه يعبر عن دهشته واستغرابه من استسلام فئات من الناس للغفلة، واستغراقهم في النوم، وعيون الموت ساهرة:

نَـحْـنُ فـي غَـفْـلَـةٍ وَنَـوْمٍ وَلِـلْـمَـوْ تِ عُـيـونٌ يَـقْـظَـانَـةٌ لَا تَـنَـام[47]

وينبِّه من طالت غفلته، وقضى حياته متناسياً الموت قائلاً:

يَـا نَـائِـمـاً فـي هـذِهِ الـدُّ (م) نـيـا أَمَـا آنَ انْـتِـبَـاهُـكْ[48]

وينظر إلى مصاحبة الفاسقين على أنها هدم للعمر، وإهدار لفرصة الحياة:

وَلَا تُقَضِّي زَمَاناً في اصْطِحابِ ذَوِي الْـ ـخُلْقِ الفَظِيعِ وَجَانِبْ كُلَّ جَبَّاه[49]

ويحلو لطلائع أحياناً وهو يكسو ذكر الموت طابعاً إيجابياً أن يجمع بين التنفير من الأخلاق الذميمة، والحث على الفضيلة والخلق القويم. فتراهُ يرغِّبُ في فضيلة الصبر، ويحثُّ على حفظ ماء الوجه، ويدعو إلى التوكل:

واحْـمِـلِ الـنَّـفْـسَ مِـنَ الـصَّـبْـ ـرِ عـلـى حَـدِّ الـسِّـنـانِ
واجْـتَـهِـدْ أَلَّا يَـراكَ الـنَّـ (م) ـاسُ مَـبْـسُـوطَ الـبـنـانِ
فَـعَـسـى الـرَّحْـمَـنُ يُـغْـنـي عَـنْ فُـلانٍ وَفُـلانِ[50]

ومما هو جدير بالملاحظة أن الشاعر قد وجَّهَ خطابه في معظم النصوص التي ذكر فيها الموت إلى العاصين والمنحرفين. وقد استهلَّ كثيراً من تلك النصوص بنداء موجَّهٍ إلى صاحب الذنب أو المعصية، أو ذي الخلق الذميم، من قبيل: يا نائماً في هذه الدنيا[51]، يا مريضَ القلب[52]، يا راكباً ظهر المعاصي[53]، أيها المغرور[54]، يا مائساً فوق الثرى[55]... إلخ.

ولعل في ذلك دلالة على أن نفس الشاعر كانت دائمة التطلُّعِ إلى التهذيب الخلقي، والإصلاح النفسي، أثناء ذكر الموت.

وليس معنى ذلك أن طلائع كان مجرد واعظ في أشعاره التي ذكر فيها الموت، فهذه الأشعار لا تخلو من لمسات الإبداع، ومظاهر الجمال الفني، كما سيتبين. ولكن ذلك ربما يدل على أن المضمون الخلقي إذا ما تغلغل في الوجدان، فإنه لا يتنافى مع الفن الجميل.

ثالثاً: الرافد العقلي

يتداخل هذا الرافد ويتقاطع مع الرافدين السابقين في كثير من النصوص التي عرض فيها طلائع لذكر الموت. غير أنه يتجلَّى أوضح ما يتجلَّى في

مظهرين بارزين، هما: تحولات الموت، واستخدام الحجج والأدلة العقلية. وسأتناول كلا المظهرين بشيء من التفصيل.

أ - تحولات الموت

للموت عند طلائع وجوه وبدائل يتخذ من كل منها معادلاً موضوعياً وفنياً في الشعر. فالدهر، والأيام، والغد، والشيب، والدنيا، والزمان. كلها صور للموت؛ لأنَّ لها قوته وفعله. وهي تستهدف الإنسان بالدرجة نفسها من القوّة والقسوة. وهي وإن اختلفت عنه في التسمية إلا أنها تتماهى معه في الفعل والغاية.

ومن الملاحظ أن بين هذه البدائل عاملاً مشتركاً هو الزمن، فهي أشكال متنوعة له. وللزمن مفهومه الخاص في شعر الموت عند طلائع، يستلهم فيه تجربته الذاتية، وحياته الحافلة بالقلق والاضطراب.

أ - الدهر: الطهر في رؤية طلائع - كما يعكسها شعره في الموت - عدو الإنسان اللدود، ومصدر ما يلمّ به من كوارث ونوازل، ومبعث ما يلحق به من آلام. وهو لا يكنُّ للإنسان إلَّا الشحناء والبغضاء، وحربه للإنسان لا تنتهي إلا بإخماد أنفاسه، وإزهاق روحه. فالدهر صنو الموت، بل هو الموت نفسه.

والعلاقة بين الدهر والإنسان عنده قائمة على سوء الظن من قبل الإنسان، والإصرار على إلحاق الضرر من قبل الدهر، وعلى الرغم من أن الدهر يقدّم العبر. إلا أنها لا تلقى من الإنسان سوى الإعراض.

إن علاقة الإنسان بالدهر في رؤية طلائع علاقة حرب محتدمة، يستخدم فيها الدهر كل أسلحته الهجومية، ويقابلها الإنسان بالأسلحة الوقائية، ويبذل كل من الفريقين المتحاربين أقصى جهده، ويتخذ أكثر الأسلحة فاعلية؛ ولكنَّ سهام الدهر تخرق دفاعات الإنسان، وتصل إلى مهجته على الرغم من اتقائها بالتروس الحصينة، والدروع السابغة. ومن الطبيعي أن تسفر هذه المعركة غير المتكافئة عن هزيمة الإنسان، غير أن الدهر لا يكفُّ عن النزال، ولا يرضى بأقل من موت الإنسان، وإدراجه الأكفان: (يا دهر حسبك. . . . يلبس الكفَنَا)[56].

ويربط طلائع الدهر بالكوارث والنوازل ربطاً محكماً عن طريق إضافة الأحداث إلى الضمير العائد إليه (أحداثه)، ويفيد من دلالة (كم) الخيرية على التكثير، والشاعر يعترف بأن أحداث الدهر تنطوي على أبلغ العبر، ولكن الإنسان يصدُّ عنها؛ لأن علاقته بالدهر قائمة على سوء الظن: (كَمْ ذَا يُرِينَا الدَّهْرُ . . . . الأمراض)[57].

ويسأل طلائع الدهر عمّا فعلته يده القاسية بذوي الصولجان الذين جرى فيهم حكمه مثلما جرى على سائر بني البشر:

أَيَا دَهْرُ أَيْنَ المُلوكُ الذيـ ـنَ كَانُوا فَأَضْحَوا كَأَنْ لَمْ يَكُونُوا
وكانَتْ قُصُورُهُم لا تُرامُ فَتِلْكَ قُبورُهُمُ لا تَبينُ[58]

وتساؤل الشاعر هنا يفيض بدلالات تحلِّقُ بنا في آفاق واسعة من التأمل في الحياة والوجود الإنساني، منها أنّ الخصومة بين الدهر/ الموت وبين الإنسان موغلة في القدم، ضاربة في أعماق الزمن، غير مرهونة بمرحلة معيّنة. وأنها غير مقصورة على فئة من الناس بل تتسع لتستوعبهم جميعاً، وأن الدهر حافل بالعظات والعبر التي تقرع سمع الإنسان وتملأ بصره، ولكن الإنسان من شأنه الغفلة والتجاهل.

ويقرن طلائع الدهر بالهلاك متكئاً على الإضافة اللفظية قاصداً التخصيص: (احذرْ. . النَّاهي)[59].

ب - الأيام: تأتي الأيام في شعر الموت عند طلائع لتشارك الدهر في شنِّ الحرب على الإنسان، فهي كالدهر تستهدف الإنسان بتزهق روحه، وتجهز عليه؛ كما تشاركه في صفتي البطش والقسوة. وكما يتماهى الدهر مع الموت تتماهى أيضاً الأيام معه؛ فإذا بها لا تقبل من الإنسان فدية ولا رشوة، وإذا الإنسان أمامها عاجز لا يملك إلا الاستسلام لها: (ما تَنْفَعُ الدِّرْعُ. . . . ولا ثَمنا)[60].

وتقترب الأيام من معنى الدهر، دون أن تتماهى معه، حين يعبر الشاعر عن استحالة الخلود على الإنسان:

وكُلُّ مَنْ نَفْسُهُ تُحَدِّثُهُ الْـ ـخُلودَ فيها قَدْ غَرَّهُ الطَّمَعُ
يَا صَاحِ فَأَيْسْ من الدَّوامِ على الْـ ـأَيَّامِ إِنَّ الدَّوَامَ مُمْتَنِعُ[61]

غير أن (الأيام) تجمع في موطن آخر من شعر الموت عنده رؤيتين تبدوان متناقضتين: فهي الأويل تبدو معطاءة تهب الإنسان كل ما يصبو إليه بسخاء لا ينقطع، ينبئ عنه استعمال (لا تزال) في قوله:

وَلَا تَزَالُ الأَيَّامُ وَاهِبَةً لكنَّها لِلْهِبَاتِ تَرْتَجِعُ[62]

وتبدو في الثانية عائدة في هباتها، تسترجع من الإنسان كل ما منحته من صحة وبهجة، مما ينضح به الشطر الثاني من البيت السابق.

جـ - الغد: الزمن ماضٍ وحاضر ومستقبل، ممتد من الأزل، إلى الأبد، مخترق اللحظة الراهنة، ولكنه يُختزل - في رؤية طلائع - في يومين هما: اليوم والغد. أما اليوم فهو ليس يوم الناس الذي يعيشونه بل يوم موت الإنسان، وهو الحدث البارز، ونقطة التحوُّل الجذري في وجوده. وأما الغد فيبدأ من لحظة موته إلى قيام الساعة:

(إنَّ مَنْ جادَتْ... وَغَداً نحنُ حديثُ)[63]

فأنت تراهُ يلغي الماضي من حساب الزمن، ويعتدُّ باللحظة الراهنة، لحظة مواجهة الموت التي تضع حدّاً فاصلاً بين الحاضر/ اليوم، والمستقبل/ الغد؛ لأنها اللحظة الحاسمة التي يتحوَّل فيها الإنسان من حقيقة قائمة ذات كيان، وأفعال تجري على مسرح الحياة إلى خبر عابر، وحديث تزجى به أوقات الفراغ، ويتلهى به الناس في أسمارهم ومجالسهم. وتتأكد هذه الدلالة لـ (الغد) في شعر الموت عند طلائع عندما يردِّدُ مؤكداً حتمية الموت:

وَلِمِثْلِ مَا صَارُوا إِلَيْـ ـهِ مِنَ الفَنَاءِ غَداً نَصير[64]

د - الشيب: الشيب والشباب حالتان إنسانيتان ومرحلتان عمريتان. وقد ارتبطت كلاهما في الذهن بحالة جسدية، ونفسية، وفكرية متميزة؛ وحملت دلالات معنوية اعتنى بها الشعراء، وأكثروا من وصفها.

والشيب عند طلائع يجيء ليمحو آثار الصّبا، ومعالم الشّباب. وقدومه

ينذر باقتراب الأجل، ويؤذن بأفول الحياة، ولذلك يأتي ذكره في سياق استشعار قرب المنية، في حين يغيب ذكر الشباب؛ لأنه مرادف للحياة، فلا يورده الشاعر إلا للدلالة على طمس الشيب لمعالمه، ومحو آثاره.

والشيب عند طلائع موسم للتوبة، ومراجعة النفس، والعمل الدؤوب للآخرة؛ ولذلك نجده ينكر على من وخطه الشيب أن يخلد للنوم، ويتجافى عن العبادة؛ لأن الموت يقظ متربص (مُقْلَةُ الحَدَثان يَقْظى)، يوشك أن ينشب أنيابه (وما ناب النوائب عنك نابي): (مشيبُك. . . . نابي)[65].

والمرض في رؤية الشاعر - كالشيب - ليس في تقويض سعادة الإنسان فحسب، بل في تذكيره بالموت أيضاً: (ننسى المماتَ. . . الأمراض)[66].

هـ - الدنيا: الدنيا في شعر طلائع الذي تناول فيه مسألة الموت، تقابل الآخرة، وتحمل دلالات مضادة لها، ومتناقضة معها؛ وبما أنَّ الآخرة هي دار الخلد فإن الدنيا تتوحد مع الموت لأنها تعني الزوال. وترد الدنيا في شعر الموت مقترنة بالهوان، والغفلة، والخداع، فضلاً عن الزوال. فهي (دار الهوان) التي ينبغي للإنسان أن يزهد فيها، ويرجل عنها إلى دار الحق والعدل: (خُضْ بحار. . . . الهوان)[67].

وقد ترد مقترنة بالتكالب على تكديس الثروة، والتشاحن على الوصول إلى المناصب العالية، والسعي وراء المجد والجاه:

يَـا نَـائِـمـاً فـي هـذهِ الـدُّ (م) نْـيَـا أَمَـا آنَ انْـتِـبَـاهُـكْ
الـمـالُ لا يُـغْـنِـيـكَ فـي الْـ ـأُخْرى ولا يُـنْجِيكَ جَاهُكْ[68]

وترد حيناً آخر مرتبطة بالخداع والغرور، ولا غرو في ذلك، فقد وصفت به في الذكر الحكيم. قال تعالى[69]: ﴿وَمَا ٱلْحَيَوٰةُ ٱلدُّنْيَآ إِلَّا مَتَٰعُ ٱلْغُرُورِ﴾. ولذلك كان التعلق بها من خطل الرأي، والتشبث بأسبابها، أو التطلع إلى الخلود فيها، سراباً ووهماً. وبهذه المعاني يناجي طلائع نفسه:

يَـا نَـفْـسُ دُنْـيَـاكِ هـذهِ خُـدَعُ والعَـيْـشُ إِنْ دَامَ فَـهُـوَ مُـنْـقَـطِـعُ
وَكُـلُّ مَـنْ نَـفْـسُـهُ تُـحَـدِّثُـهُ الْـ ـخُلُودَ فيها قَدْ غَرَّهُ الطَّمَعُ[70]

وإلى كونها سراباً ووهماً فهي بهرج خادع، وما فيها من بهجة أو متعة، أو جمال، سرعان ما يذوى ويتلاشى، ولذلك كان الإعجاب بها سفاهة: (لا يعجبن "كَ... الزاهي)[71].

و - الزمان: يرتبط الزمان بالموت القاسي الذي يترصد المتجبرين والمتغطرسين في شعر الموت عند طلائع: (ولا تكن.. كل تيّاه)[72] أو بنكبات آل البيت، والتنكيل بهم:

ولَقَدْ يُهَوِّنُ مَا أَصَابَكُمُ فَقْدُ الحُسَيْنِ الطُّهْرِ والحَسَنَا
وَبَنِيِّهِم إِذْ طَوَّحَتْ بِهِم أَيْدي زَمانِهِمُ هُنا وَهُنَا[73]

وتجدر الإشارة إلى كثرة ورود لفظ (العمر) في شعر الموت عند طلائع: وعمر الإنسان هو حياته على ظهر هذا الكوكب، وهو الزمن الذي يقضيه حياً يمارس فيه كينونته، ووجوده، ونشاطه الإنساني؛ ولذلك يشكل (العمر) مع الموت ثنائية ضدية قائمة في الشعر كما هي في الواقع، وهي ثنائية كانت وما تزال أهم ما دار حوله الفكر الإنساني، وجالت فيه مواهب الشعراء.

ونظرة طلائع إلى (العمر) ينتابها التناقض النابع من قلقه الوجودي، وتقلبات الزمان به، وتغير الأحوال، وكثرة النكبات التي أحاطت به أو شارك هو في صنعها.

فحيناً تراه يعد (العمر) عِلْقاً نفيساً، أو كنزاً ثميناً، لا تَعْدِلُهُ كنوز الأرض جميعاً، كل لحظة من لحظاته جوهرة لا تساويها أكرم الجواهر، وفقدها خسارة لا تعوّض؛ ولذلك كان على الإنسان أن يضنَّ بها، ويحرص ألّا تضيع من يده: (وكيْفَ بَقاءُ عُمرِكَ... بلا حِسابِ)[74]. وتارة تجده يعبِّر عن إحساسه بثقل وطأة السنين عليه، واستعجاله الموت: (قَدْ رَحَلْنا... الحِمام)[75]. فالعمر في نظره رحلة محفوفة بالمشاق، وقد آنَ للمسافر أن يلقي عصاه، ويصل إلى غايته. وتارة يرى الموت يحث الخُطى إليه، ويقترب منه: (سائق الموتِ... حثيث)[76]. وطوراً يحس أن رحلته في الحياة قد طالت، وأن الموت قد تناساه، فيرفع عقيرته متبرماً (متى يكونُ الحِمامُ؟). وخلف هذا التناقض الذي يعتري

موقفه من العمر تكمن فكرتان تكتمل بهما صورة هذا الموقف. الأولى: أن العمر نعمة وهبها الله – تعالى – للإنسان، ليفتح أمامه باب التوبة من ناحية؛ وفرصة للإعداد للدار الآخرة من ناحية أخرى:

أتُـرى بَـعْـدَ ذَهـابِ الْـ ـعُـمْـرِ تَـسْـتَـأْنِـفُ عُـمْـرا(77)

والثانية: أن العمر صائر إلى نفاد، وحياة الإنسان في عدٍّ تنازلي.

أَوَمَـا تَـرَى أسـبـابَ عُـمْـ ـرِكَ في انتقاضٍ وانتقاصِ(78)

وهاتان الفكرتان تعززان نظرته الأولى إلى العمر، من حيث هو كنز نفيس، وكل لحظة من لحظاته جوهرة كريمة؛ وترجحان كفتها. ولعله قد اتضح من العرض السابق أن الشاعر في استغلاله لفكرة بدائل الموت، وتلمسه للعلائق بين الموت وتلك البدائل التي تشاطر الموت في الوسيلة والغاية كان يستثمر قدراته العقلية. ولا شكَّ أن إحلال هذه البدائل محل الموت يكسب الشعر طابعاً عقلياً، يعكس عمق التناول للأفكار والرؤى من ناحية، ويضفي عليه غلالة رمزية تباعد بينه وبين المباشرة والتقريرية من ناحية أخرى.

وكما تجلَّت تلك القدرات في بدائل الموت عند طلائع تتجلى كذلك في نزعته إلى استخدام الحجج العقلية.

ب – استخدام الحجج العقلية

ولعل مما يلفت النظر في شعر طلائع الذي عرض للموت كثرة استخدامه للحجج العقلية، والأدلة المنطقية، وأكثر ما يبدو هذا الاتجاه العقلي في مقدمات قصائده التي رثى بها آل البيت، على حين نجده مغيباً أو باهتاً في المقطوعات التي اقتصر فيها على ذكر الموت. ونراه في إحدى هذه المقدمات يدعو إلى تحكم العقل، واتخاذه سبيلاً إلى الوصول إلى الحقيقة التي شغل بها في معظم شعر الموت، وهي حتمية الموت، فهو يحاور المتلقي محاورة معتمدة على العقل، محاولاً إقناعه بشتى الوسائل بأن الموت آتٍ وإن تريث، ورحلة الموت لا بد أن تنطلق وإن تأخرت، ثم يعزز فكرته بدليل مستمد من حوادث التاريخ، خلاصته أن جميع من لمعت أسماؤهم على صفحاته قد طواهم الموت، وأننا

على طريقهم سائرون، ولكي يرسخ هذه الحقيقة في ذهن المتلقي ووجدانه يلجأ إلى وسائل منها: استخدام أدوات الشرط التي تربط المقدمات بالنتائج، وترتّب الجزاء على العمل، مثل: (إنْ) و(إذا)؛ والإفادة في أساليب النداء والاستفهام والأمر في بناء جمل إنشائية تثير المشاعر والأحاسيس:

أَيُّـهـا الْـمَـغْـرُورُ لَـوْ فَـكَّـ ـرْتَ لَـمْ يَـخْـفَ الـصَّـوابُ
إِنْ تَـفُـزْ مِـنْ شَـرَكِ الـدَّهْـ ـرِ فَـلِـلـدَّهْـرِ انْـقِـلابُ
وَإِذا نَـحْـنُ أَقَـمْـنَـا فَـلَـنَـا يَـوْمـاً ذَهَـابُ
أَيْـنَ مَـنْ جَـادَتْ عَـلَـى الأَرْ ضِ لِـجَـدْوَاهُ سَـحَـابُ
وَغَـدَا فـي جِـيـدِهـا مِـنْ كِـيـبِ ذِكْـرَاهُ سَـخَـابِ
نَـادِ فـي تِـيـهٍ مِـنَ الآ فَـاقِ واسْـمَـعْ هَـلْ تُـجَـابُ
وَأَعَـالـي خُـطَـطِ الـفَـسْـ ـطَـاطِ مَـهْـجُـورٌ يَـبَـابُ
والَّـذِي فِـيـهـا مِـنَ الْـعُـمْـ ـرَانِ مَـعْـنَـاهُ الـخَـرَابُ[79]

وتجدر الإشارة هنا إلى مسألتين، الأولى: أن الشاعر يوظف نزعته العقلية، وقدرته على الحوار والجدال في استئصال نوازع الشَّرِّ في الإنسان وأولها الغرور، ولذلك يوجه خطابه غالباً للمغرور والساهي واللاهي والغافل. والثانية: أن الرافد العقلي يلتقي مع الرافد الديني في شعر طلائع ويمتزج به، لأن غاية الشاعر منه إصلاح أمراض النفوس وتطهير أدران القلوب. والتأهب للآخرة بالعمل الصالح.

وشبيه بذلك في نزعته العقلية، وفي الفكرة التي يحاول جاهداً إقناع المتلقي بها، وفي غايته التي يسعى إليها، وفي وسائل التعبير وأدواته، قوله من مقدمة قصيرة في رثاء الحسين رضي الله عنه:

يَـا قَـلْـبُ كَـمْ هَـذا الْـغُـرورْ خِـدَعُ الْـمُـنَـى كَـذِبٌ وَزُورْ
أَوَمَـا تَـرَى الآمـالَ يَـفْـ ـضَحُ طُولَهَا الْعُمْرُ الْقَصِيرْ
وَبِـمِـثْـلِ مَـا صِـرْنَـا إِلَـيْـهِ الآ نَ يَـعْـتَـبِـرُ الـبَـصِـيْـرْ

لَوْ دَامَ مُلْكٌ لَمْ يَكُنْ بَعْـ ـدَ الْمُلُوكِ لَنَا يَصِيرْ
انْظُرْ إِلَى ذِي الدَارِ كَمْ قَدْ حَلَّ سَاحَتَهَا وَزِيرْ
وَلَكَمْ تَبَخْتَرَ آمِناً بَيْنَ الصُّفُوفِ بِهَا أَمِيرْ
ذَهَبُوا فَلَا وَاللَّهِ مَا بَقِيَ الصَّغِيرُ وَلَا الكَبِيرْ
حَتَّى وَلَا أَضْحَتْ تُرَى بَيْنَ القُبُورِ لَهُمْ قُبُورْ
مَا اسْتَيْقَظُوا مِنْ غَفْلَةٍ إِلَّا وَأَرْؤُسُهُمْ تَطِيرْ[80]

فنزعته العقلية تتضح في تقديم الدليل، وسوق الحجة على حتمية الموت، والدليل الذي يسوقه دليل مادي ملموس هو دار الوزارة الفاطميَّة ومن تعاقب عليها قبله من «الخلفاءِ والوزراء، ومن حضرها من الأمراء والعلماء. . . وتصرف الأحوال بهم وانقراضهم، وما في ذلك للعاقل اللبيب من العظة والعبرة والتفكير»[81]. والفكرة الرئيسة التي يسعى جاهداً لتعميقها في عقل المتلقي هي عدم الكون إلى الدنيا وسرابها الزائل. وغايته التي يحاول تحقيقها هي تقويم السلوك، والميل إلى إيثار أساليب الشرط والنداء والاستفهام والأمر سمة واضحة في النص.

والغرور والزور والسراب والخداع وكذب المنى وتقلب الدهر وقصر العمر، وزوال المتع من الصفات التي يكثر الشاعر من ترديدها في وصف الدنيا، ليدلل بها على سوء تقدير من يركن إليها. وهي بذلك تغدو نوعاً من الحجاج العقلي الذي يحاول به إقناع القارئ. ويظهر ذلك بوضوح في مقدمتيه السابقتين، كما يظهر في إحدى قصائده العينية في مدح آل البيت رضي الله عنهم. ومطلعها[82]:

يَا نَفْسُ دُنْيَاكِ هَذِهِ خِدَعُ والعَيْشُ إِنْ دَامَ فَهْوَ مُنْقَطِعُ

وفيها يلتقي الرافدان الديني والعقلي بوضوح، حيث يخاطب الشاعر عقل القارئ ووجدانه، فبعد أن يورد حججه المألوفة على أن الدنيا وهم وخداع وسراب، يعرِّج على ذكر الآخرة ليبين أنه لا سبيل إلى النجاة من أهوالها إلا بموالاة آل البيت:

وَلَيْسَ لِلْمَرْءِ مَا يَكُونُ لَهُ ذُخْراً بِهِ فِي الْمَعَادِ يَنْتَفِعُ
وَهوَ تُجاهَ النُّفُوسِ يُؤْمِنُها مِنْ خَوْفِها إِذْ يَهُولُ مُطَّلِعُ
إِلَّا مُوَالاةَ آلِ فَاطِمَةَ الْـ ـلَذِينَ فِي المُؤْمِنِينِ قَدْ شَفَعُوا

ثم يدلف إلى مدحهم.

وتتجلى نزعته العقلية أوضح ما تتجلى في مقدمة قصيدة لامية له في رثاء آل البيت، ومطلعها[83]:

يَا نَفْسُ كَمْ تُخْدَعِينَ بِالأَمَلِ وَكَمْ تُحِبِّينَ فُسْحَةَ الأَجَلِ

وفيها يلجأ الشاعر إلى لون من القياس المنطقي يجري فيه موازنة طريفة بين البهائم والطير من جهة، وبني البشر من جهة أخرى، تنتهي إلى أن البهائم والطير أسعد حالاً وأوفر حظاً من بني الإنسان؛ لأنهم يعلمون حق العلم أن آجالهم محدودة، ولكنهم يتكالبون ويتحاربون على حطام الدنيا. هذا مع علمهم اليقين أنهم محاسبون على أعمالهم دقَّت أو جلَّت. ولو علمت الطيور والبهائم أن آجالها محدودة لكفَّت عن السعي والرعي، والتحاسد والتباغض، ولقنعت بالقليل وشغلها التفكير في مصائرها عن بناء أعشاشها وأوكارها:

وَكَمْ تَجِدِّينَ فِي تَطَلُّبِكِ الْـ ـعِلْمغ وَلَا تَجْهَدِينَ بِالعَمَلِ
لَوْ تَعْرِفُ الطَّيْرُ وَالْبَهائِمُ أَنَّ الْمَوْتغ يُفْني لَها عَلَى عَجَلِ
وَأَنَّهـا لا تَـرُدُهُ أَبـداً إِذَا أَتَى بِالخِدَاعِ والْعِلَلِ
لَكَانَ يُمْسِي لَها بِذّاكَ عَنِ الأَوْكَارِ والرَّعْيِ أَكْبَرُ الشُّغُلِ
هَذا وَقَدْ أُعْفِيَتْ مِنَ الحَشْرِ والَّـ ـشْرِ وَمَا فِيهِمَا مِنَ الوَجَلِ
وَكَانَ مَوْتن النُّفُوسِ غَايَتَها قَضَى بِذَاكَ الإِلَهُ فِي الأَزَلِ

ويجد الباحث بعض هذه المعالم متفرقة في مقدمات أخرى[84]. ويتضح من ذلك أن طلائع قد اعتمد على إيراد الحجج العقلية والمنطقية في جانب مهم من شعره.

ولعله يتبين مما سبق أن الرافد العقلي رافد رئيس من الروافد التي شكلت

الرؤية الفكرية عند طلائع، ولا شك أن ذلك قد أكسب شعره عمقاً خفَّف من سطحية تناوله لفكرة الموت التي نجمت عن استلهام الأفكار الشائعة عن الموت في الرافد الأول.

المحور الثاني: التشكيل الفني

حاول الباحث في المحور السابق الكشف عن العناصر التي شكلت الرؤية الفكرية للموت في شعر طلائع. وفي المحور القادم سيسعى إلى الكشف عن الملامح الفنية التي أسهمت في تجسيد تلك الرؤية. وإخراجها من حيز الفكر إلى حيز الشعر؛ لأن العالم الداخلي للإنسان، وما يمور به من أفكار وصور وأحاسيس لا يتجلى خارجياً في مظهر أدبي إلا باستخدام لغة أدبية[85]. وذلك لأن لغة الأدب «تمثل مستوى فردياً خاصاً لاحقاً على المستوى العادي، ومنحرفاً عنه، إذا ما قيس إلى القواعد التي تحكم هذا المستوى»[86]. فالشاعر يستثمر موهبته وقدراته لابتكار وسائل تعينه على تحقيق فرديته وتميّزه، لأن عليه أن يستخدم صيغاً لفظية محدودة ليعبّر بها عن رؤى وأفكار ومواقف لا حصر لها»[87].

أولاً: هيمنة الخطاب الطلبي: يكاد الخطاب الطلبي يهيمن على وسائل الشاعر التعبيرية على المستوى التركيبي. ويتفوّق أسلوب النداء على الأساليب الأخرى، ويليه الاستفهام، ثم الأمر والنهي. ولعل ذلك راجع إلى أن مسألة الموت لا تأخذ عند طلائع بعداً تأمّلياً أو فلسفياً، بل تنطوي على هدف أخلاقي اجتماعي يتعلق بسلوك الإنسان في الحياة؛ فهو لا يتّخذ ذكر الموت وسيلة للتأمل في ماهية الحياة والموت، أو الغوص في مسائل فلسفية ميتافيزيقية عميقة وعقيمة؛ وإنما يوظفه لتحقيق غاية عملية. ولذلك كان طلائع في شعر الموت منفتحاً على الآخر، غير منكفئ على ذاته، بل متطلعاً إلى أن يقرع صوته كل سمع، وأن تصل رؤيته كل فؤاد. والخطاب الطلبي يلبي هذا التوجّه.

وقد تجلى ذلك في شكل تعبيري آخر، هو كثرة استعمال ضمائر الخطاب

وأدواته. وهي ظاهرة تتضافر مع هيمنة الخطاب الطلبي لتشكلا معاً معلماً تعبيرياً بارزاً من معالم الخطاب الفني في شعر الموت عند طلائع.

إنَّ حرص الشاعر على إحداث التأثير المطلوب في المتلقي، وإثارة انفعاله من ناحية؛ والارتقاء بشعره، بتوفير قدر من الشعرية من ناحية أخرى، قد وجهاه هذه الوجهة، «واللغة إنما تكون آدب من غيرها إذا اشتملت على الإنشاء أكثر من غيرها»[88]. وقلَّ أن تجد شعراً حقيقياً لا يشتمل «على الإنشاء أو ما في معناه»[89]، إذا ما أريد له أن يشيع في نفس قارئه التأثير واللوعة أو الألم والحسرة، أو الحزن المثار والشجن المهاج[90]، أو غير ذلك من الأحاسيس والانفعالات أو العواطف الإنسانية. والجملة الإنشائية عند متذوقي الشعر ونقّاده أقرب إلى روح الشعر من الجملة الخيرية، والأدب العربي يمثل إلى الأساليب الإنشائية حتى لو أُدِّيت بصيغة الخبر «لذلك ترى افتتاح القصيد في غزله ونسيبه يميل إلى الإنشاء أكثر مما يميل إلى الخبر، ففيه السؤال، والوقوف، والأمر به، والأخذ بيد الصحب حتى يقفوا مع الشاعر وقفته، ويحسوا بما يحس به»[91].

وإذا كان البلاغيون والنقّاد قد لمسوا أثر الخطاب الإنشائي في الارتقاء بشعرية النص، فمن المؤكد أنهم لم يقصدوا استعمال أساليب الإنشاء في معانيها الأصلية، وإنما أرادوا قدرة الشاعر على تجاوز تلك المعاني، والتمرد عليها، وارتياد آفاق معنوية جديدة تتلاءم مع السياق الأدبي والموقف الشعري، وتجسد أحاسيس الشاعر ورؤاه. والخطاب الطلبي الإنشائي في شعر الموت عند طلائع ينحو هذا المنحى.

فقد خرج طلائع بأسلوب النداء - في جميع المواضع - عن أصل استعماله[92]، ووظفه لتأدية المعاني التي تنسجم مع توجهاته ورؤاه، وتعبِّر عن سيطرة هاجس الموت على نفسه. ولذلك تراه يوجّه خطابه الندائي إلى المتعاظمين المتعالين، ليزجرهم، ويذكرهم بالموت، لعلهم يخفّفون من غلوائهم: (يا مائسا.... تحته)[93]. وينادي من تملكه الغرور جاهداً أن يجتث جذوره من نفسه: (أيا المغرور.... حثيث)[94]، ويزجر المنغمسين في المعاصي ليثنيهم عن سلوكهم المنحرف: (يا مريض القلب.... أخرى)[95]. أو ليحذرهم

مما أعدَّ الله تعالى لهم من عطاب أليم: (يا راكباً ظهر المعاصي. . . . القصاص)[96]، ويدعو من يغطّون في الغفلة منبّهاً أن الموت أقرب مما يظنون؛ ليلجوا باب التوبة مسرعين نادمين: (يا نائماً. . . انتباهك)[97].

وطلائع لا يزجر اللاهين عن ذكر الموت فحسب، بل يركب متن النداء لزجر الدهر عما تحمله أيامه ولياليه للإنسان من نكبات وكوارث: (يا دهر حسبك. . إحنا)[98] وقد يستعين بالنداء للتعبير عن الحسرة والأسى: (أيا دهر أين الملوك. . . يكونوا)[99]، وقد يستعمله لزجر نفسه عن التشبث بحبال الأمل الواهي: (يا نفس. . الأجل)[100]. وقد يجمع طلائع في النداء بين زجر نفسه وزجر غيره، ليلمح إلى أن غايته تعميم الإصلاح والتقويم بغضّ النظر عن مصدر الانحراف والفساد: (يا نفس. . خدع. . يا صاح. . ممتنع)[101].

ومن مظاهر شعرية النص إطلاق الاستفهام من الحيّز المحدود بمعناه الأصلي إلى آفاق رحيبة يحددها السياق والموقف الأدبي[102]. وقد أفاد طلائع مما يوفره الاستفهام من طاقات فنّية، فحمَّله جانباً من رؤيته للموت، وإحساسه به. فتارة يعبِّر عنه شعوره بتلكؤ العصاة في العودة إلى رحاب الطاعة؛ ومماطلتهم في ولوج أبواب التوبة؛ أو ينبِّه به الغافلين الذين خطف أبصارهم بريق المال والجاه، فأنساهم الموت، فيشحنه بمعنى الاستبطاء. وطوراً يتوسل به إلى التعبير عن فكرة إغلاق الموت لباب التوبة، وطيّ سجل العمر، فيخرج به إلى حيّز الإنكار المشوب بالتوبيخ والتأنيب: (. . .متى بالعفو تبرا. . أترى بعد ذهاب العمر. . .)[103]. ومثله:(يا نائماً. . . جاهك)[104]. و(يا راكباً ظهر المعاصي. . . وانتقاص)[105].

وعلى الرغم من أن الآفاق التي يرتادها أسلوب الأمر واسعة جداً[106] إلا أن الخطاب الأمري في شعر الموت عند طلائع جاء على وتيرة واحدة، هي النصح والإرشاد. وهذا يؤكد ما سبق أن رجّحناه من أن طلائع يتوخى في شعر الموت تقويم السلوك الإنساني؛ ولذلك يؤثر تقديم قناعاته ورؤاه في ثوب النصيحة، لتجد من المتلقي القبول. فهو لا يلزم أحداً بها، وإنما يطلب الإقبال عليها طلباً يحمل في طياته تقديم العظة والعبرة.

ها هو ذا يسوق النصيحة للمحتفلين به في يوم جلوسه على كرسي الوزارة، ويدعوهم إلى استمداد العبرة والعظة، مستغلاً عنصري المكان والزمان، مستعيناً بالخطاب الأمري: (انظر إلى ذي الدار. . . . إلخ)[107].

ويستغل صيغ الأمر المتعاقبة في الدعوة إلى توطين النفوس على الرحلة الحتمية من دار الفناء إلى دار البقاء، وإلى الترغيب في الصبر على مكاره النفس، وفي بسط اليد: (خض بحار الموت. . . واحمل النفس. . . واجتهد. . . إلخ)[108].

وطلائه حينما يبدأ النص بالأمر ينهيه بالعظة أو بالعبرة؛ وكأني به يستنفد ما في جعبته من نصائح وإرشادات، ليصل غايته المتمثلة في اصطياد العبرة. فهو في نص (انظر إلى ذي الدار)، ينصح بالتأمل في الأحداث التي جرت على من سبقوه في الحكم، وفيما أحاطوا به أنفسهم من مظاهر البذخ والأبهة، كالتبختر بين الصفوف في باحات القصور. وبعد استكمال الفكرة، يدعو إلى استخلاص العبرة المتمثلة في أن الموت لا يبقي على أحد، فعمّا قريب ينشب مخالبه في الحاضرين المحتفلين.

وفي نص (خض بحار الموت) يرشد إلى عدم التشبث بحبال الأمل، وينصح بتجشُّم مشقات الصبر، ويبسط اليد بالعطاء، ثم يختم بالإعراب عن يقينه بأن الله - تعالى - كفيل بإغناء أوليائه عن المتجبرين من أصحاب المال والجاه.

وكما تسيطر روح النصح والإرشاد على صيغ الأمر في شعر الموت عند طلائع، تسيطر تلك الروح على صيغ النهي أو تكاد. وتتابع صيغ النهي - كما الأمر - متصدِّرة الأبيات، ومهيئة ذهن المتلقي لاستقبال ما بعدها من النصائح والعظات؛ كما نجد في قوله: (لا يعجبنَّك دنيا. . . ولا تكن لخطى. . . ولا تقضّي زماناً. .)[109].

وقد يحمِّل صيغ النهي مزيجاً من النصح والتوبيخ متوسلاً بذلك إلى التذكير بالموت الذي يحث الخطا نحو الإنسان: (أيها المغرور. . . . حثيث)[110].

ولعله قد اتَّضح من هذا العرض أن الشاعر طلائع قد عُنِيَ في شعره الذي عبَّر فيه عن هاجس الموت بأساليب الإنشاء الطلبي، لا من حيث استعمالها في التعبير عن المعاني التي تؤديها بأصل وضعها؛ وإنما في التعبير عن معانٍ وحالات نفسية تتنانسب مع رؤيته الذاتية، وتجربته الخاصة. ولعل في ذلك مؤشراً قوياً على إحساس الشاعر بأن التعبير الأدبي إنما ينزع إلى الإيحاء والتعبير غير المباشر الذي لا يتقيد فيه الشاعر «بالمنطوق اللفظي للتراكيب، وبالأوضاع النحوية التي ترتبط بالدلالات المباشرة للجمل»[111]؛ لأن ذلك الأسلوب هو الأقدر على التعبير عن الحالات النفسية غير المحدودة «التي تتسع اتساع النفس، وتمتد امتداد المشاعر والإحساسات»[112].

ويتبيَّن مما سبق أن طلائع قد راوح في شعر الموت بين عدد من الأساليب الطلبية، فتنقل بين النداء والاستفهام، والأمر، والنهي، مما أضفى عليه طابع التشويق، وجعله حريّاً بتجديد نشاط المتلقي، وإثارة تيقظه.

ثانياً: تكثيف الإيقاع: مما يطذب الانتباه أن طلائع يحاول استغلال طاقات الصوت في توفير نغمات داخلية تسهم في التعبير عن تجربته، وأحاسيسه، ورؤيته للموت. ويتجلى ذلك في مظاهر منها: جناس الاشتقاق. وفيه تتماثل الألفاز تماثلاً كاملاً أو غير كامل. يحرك الذهن، وتهتزّ له أوتار القلوب»[113]. فضلاً عمّا يوفره من عنصر المفاجأة، وعدم التوقع، والدهشة التي تبعث المتعة. وقد تتقارب الألفاظ أو تتشابك أو تتقاطع. بحيث تستدعي اللفظة «أختها في الجرس وأختها في المعنى»[114]، وتذكّر بها. كما نجد في قول طلائع: (تنامُ... وما نابُ النوائب عنْكَ نابي)[115]. حيث تتابعت الألفاظ مشتركة في معظم الحروف فشكلت مناخاً صوتياً أسهم في تصوير فكرة الخطر الي يوشك على الوقوع. ومثله قوله: «أيُّها المغرور لا تغتر... إلخ»[116]. وقوله: (إِنَّ مَنْ جَادَتْ... بجداوه)[117] فالتّرديد الصوتي الناشئ عن تكرار حرفي الفاء والراي في الأول، وعن الجيم والألف والدال في الثاني نشأ عنه إيقاع داخلي عذب، يسهم في التأثير في نفس المتلقي، ولا يخرج عن نظرية تداعي المعاني وتداعي الألفاظ المعروفة في مجال الدراسات النفسية[118].

ويمدّ الجناس الناقص شعر الموت عند طلائع برافد آخر من الإيقاعات الصوتية حين يجمع بين (الثريا والثرى) و(الحشر والنشر) و(قصورهم وقبورهم) و(انتقاص وانتقاض)[119]. ففضلاً عن الإيقاع النَّاشئ عن التماثل بين الأصوات في كل زوجين من هذه الألفاظ، ثمة إيقاع آخر ناجم عن التماثل في البنى الصرفية. ويشكّل ذلك رافداً ثالثاً من روافد الإيقاع الداخلي في شعر الموت عند طلائع. ومثلها في ذلك الجمع بين: (القلب والذنب)، و(جدّدت وضيّعت) و(تخدعين وتحبين)[120].

ويضيف تتابع التنوين رافداً رابعاً إلى الإيقاع الداخلي في شعر الموت لدى طلائع، ومن أمثلته: (. . . يوماً توبةً. . .) و(يا مائساً. . رفقاً)[121].

ومن الملاحظ أن اللّفظ المُنوَّن هو محور الفكرة التي يعبِّر عنها الشاعر. فـ(مائسا) بما تجسده من النية والكبرياء، و(رفقاً) بما فيه من الدعوة إلى التواضع، هما قطبا الفكرة التي يتناولها الشاعر. ومن توالي التنوين: (حديثاً وغداً. .). وقد تصل عنايته بالإيقاع الناجم عن توالي التنوين إلى أن تأتي معظم ألفاظ البيت منونة. ويتجلّى ذلك في قوله:

نَحْنُ في غَفْلَةٍ وَنَوْمٍ وَلِلْمَوْ تِ عُيُونٌ يَقْظَانَةٌ لا تَنامُ[122]

فقد نَوَّن (غفلة) و(نوم)، ووصل بينهما، كما نوَّن (عيون) و(يقظانة) ووصل بينهما أيضاً، فكأنما يقرع بتكرار التنوين الأفئدة، ويدقّ الطبول ليوقظ الغافلين. فإذا ما أضفنا إلى ذلك استعماله لصوت النون في: نحن، ونوم، ويقظانة، وتنام؛ ولصوت الميم في: نوم، والموت، وتنام؛ وأن النون والتنوين صوت واحد؛ وأنَّ صوتي الميم والنون متقاربان، أدركنا إلى أي مدى وصلت عناية طلائع بتكثيف الإيقاع في شعر الموت.

فالنون صوت أسناني لثوي أنفي مجهور، وهو هنا يتلاءَمُ مع فكرة الشاعر التي تقوم حول توقع الموت الوشيك، فكما أنَّ النون يخرج من طرف اللسان ومن فوق الثنايا، فالفكرة التي يعبر عنها الشاعر تدور حول نهاية الإنسان[123].

ويشكّل تتابع المدود رافداً خامساً من روافد تكثيف الإيقاع، والشاعر

يستغله للإيحاء بالفكرة وتجسيد الإحساس بها، كالإيحاء بطول الغفلة وامتداد النوم في قوله:

يَـا نَـائِـمـاً فـي هَـذِهِ الـدُّ (م) نـيـا أَمَـا آنَ انْـتِـبَـاهُـكْ
الـمـالُ لا يُـغْـنِـيـكَ فـي الْـ أُخْرى ولا يُنْجِيكَ جاهُكْ[124]

فقد والى الشاعر بين المدود حتى استغرقت ألفاظ المقطوعة جميعها، وبلغت ستة عشر مداً.

ويعزِّزُ التصدير (رد العجز على الصدر) الإيقاع الداخلي في شعر الموت لدى الشاعر، فيمكن قارئه من أن يتوقع القافية، ويهجس بها قبل وصولها، اعتماداً على ما يرد في البيت من لفظ مجانس أو مكرر أو مشتق أو شبيه بالمشتق[125]. ومن المؤكد أن العلاقة الإيقاعية الناجمة عن التجانس أو التكرار أو الاشتقاق هي القناة التي تمكن القارئ الحاذق من ممارسة ذلك التوقع، وكأنما يشارك الشاعر في إنتاج النص.

وأمثلته كثيرة، منها: (أعرف.... فما عرفته، تعبد... فما عبدته)[126]، و(صاروا... نصير)[127]. وقد جرى التصدير هنا في المشتقين. ومن أمثلته في المكررين: (..حديثاً.. حديث)[128] و(..الأجر.. أجرا، العمر... عمرا)[129] و:(..الحمام..الحمام)[130]، (..عن فلان وفلان)[131]. ويلاحظ أن الشاعر يأتي به في المكررين ليناسب المعنى الذي يختم به النص. وذلك المعنى هو الحكمة التي يتمخض عنها النص.

ومن روافد تكثيف الإيقاع الداخلي التي استغلها طلائع في شعر الموت التكرار في حشو البيت، فهو يكثر من تكرار الأداتين: (لا) النافية، و(كم) التكثيرية، كما يكرّر بعض الألفاظ لغاية فنية. وفيما سبق عرضه من شعره أمثلة دالّة على ذلك.

وهو يعمد إلى التصريع في كثير من نصوص شعر الموت ليجذب الانتباه إلى القافية، ويوحي بصوت الرويّ قبل الوصول إليه، وليوفر «كثافة موسيقية مؤثرة»[132] وقد يكرر التَّصريع في بعض النصوص ليجعل من الروي مناخاً صوتياً

يتلاءَمُ مع رؤيته. وقد بيَّن النقاد أن التصريع يقع في أول الشعر، وأنَّ الشاعرَ ربّما صرَّع في غير الابتداء، وذلك إذا خرج «من وصف شيء إلى آخر فيأتي بالتصريع إخباراً بذلك وتنبيهاً عليه»[133]. فما الذي حدا بطلائع إلى التصريع في مقطوعات قصيرة؟. أغلب الظن أن إحساسه بأثر الإيقاع في إحداث التأثير المطلوب في نفس المتلقي هو الدافع إلى ذلك. وقد صرَّعَ الشاعر في أربعة من نصوص شعر الموت هي: (. . . الشباب. . الغراب)؛ وتقع في ثلاثة أبيات؛ و(. . المعاصي. . القصاص) وعدتها بيتان؛ و(. .بنا. . . إِحَنَا) وهي قصيدة؛ و(. .كانوا. . . يكونوا) وتقع في بيتين.

ومن الواضح أن إحساس الشاعر بأهمية الإيقاع الداخلي في الشعر قد حمله على استغلال معظم صور المماثلة والإفادة منها إلى أقصى حد سواء كانت صوتية أو معجمية أو تركيبية أو معنوية[134]. وجدير بالذكر أن الصور التي تم عرضها لتكثيف الإيقاع في شعر الموت عند طلائع قد تجتمع معظمها في النص الواحد، وقد ينطوي النص على بعضها، وقلَّما تقع فيه منفردة.

ثالثاً: دلالات التّضاد: الحياة الإنسانية حافلة بالتناقض مسكونة بالتَّضاد، ولعل أقوى صور التّضاد، وأشدّها حضوراً في حياة الإنسان ضدّيّة الحياة والموت؛ لأنها الضّدّية التي تحاصر الإنسان منذ أن يرى النور، وتلازمه حتى يرقد رقدته الأخيرة؛ فهي تسكن كيانه ووجدانه، فَدواعي الموت وعوامله إنما تولد مع الحياة. وقد طبعت هذه الضّديّة شعر الموت بميسمها، فأقبل الشعراء في تناولهم لفكرة الموت على محاكاة تناقضات الحياة. وعصر طلائع عصر حافل بالمتناقضات، تسنى فيه لكل مغامر الوصول إلى سدّة الحكم، وأتيح لكل من يملك السيف والطموح أن يتربع على كرسي الإمارة. وهو في الوقت نفسه عصر يمسي فيه الرجل حاكماً يسكن القصر، ويصبح إما رهن القيد أو رهين القبر، ولعلّ حياة طلائع، وما اكتنفها من هبوط تبعه صعود، ثم مجد وجاه أعقبهما سقوط وقتل خير شاهد على ذلك. فلا غرو - والحال هذه - أن يسيطر هاجس الموت على نفس شاعر يعيش وسط هذه المتناقضات، مما يستدعي في نفسه الحياة (نقيض الموت). وهذه الثنائية الضّديّة (ثنائية الموت والحياة)،

أشعلت لغته الشعرية، وطبعت وسائل التعبير عن الموت بطابعها، وفرضت عليه الضدية في استخدام اللغة.

فلا تكاد تقف على مقطوعة من شعره في ذكر الموت دون أن تجده يجمع فيها بين مظاهر الموت ومفرداته وصور الحياة وتجليّاتها، ليعبّر عن ملازمة الموت للحياة، وقرب المنيّة من الأحياء، وصولاً إلى غاية يوجّه شعره نحوها، وهي استغلال فكرة الموت شعرياً للتقويم والإصلاح. وتتسع آفاق هذه الضدية لتشمل مستويات: الأسماء والصفات، والزمان، والمكان، والأفعال والماديات، والمعنويات.

وفي إحدى اللوحات يحشد طلائع طائفة من مفردات الحياة وظواهرها، ويضعها في مواجهة مباشرة مع طائفة مناقضة لها من مفردات الموت وإرهاصاته، ليعبّر عن تعانق الحياة والموت في وجدانه، فإذا المشيب، والحدثان ومقلته، واليقظة، والنوائب وأنيابها التي توشك أن تنهش، والعمر الذي تبدَّد واندثر، تقف على أنقاض: الشباب، والغفلة (النوم) وكنز العمر الضائع: (مشيبك... بلا حساب)[135]. بحيث تتحول الحياة والموت إلى معركة تشتبك فيها المفردات، والمعاني، والصور، والتراكيب في الشعر كما تشتبك فيها مفردات العمر وتناقضاته في الواقع. مما يؤكد أن التضاد «وإيجاد الائتلاف بين المختلفات، وجمع أعناق المتنافرات المتباينات في ربقة واحدة على حدّ ما يقرر عبدالقاهر الجرجاني يعتبر قَسَمة واضحة من قَسَمات الشعر العربي»[136].

وكثيراً ما يجتمع طلائع في شعر الموت بين الضّدين: اليقظة والنوم، من حيث إن النوم غفلة عن الحقيقة المرّة، وتجاهل لحتمية الموت، ومن حيث إن اليقظة هي الموت المتربص المتأهب للانقضاض (...غفلة... عيون يقظانة لا تنام)[137].

وقد يضمِّن طلائع النوم معنى اللّذات، وحينئذ تكون اليقظة مرادفة للتوبة: (...نائماً.. انتباهك)[138]. وقريب منه أن يجمع الشاعر بين النسيان والذكر، وكلاهما من نواميس الحياة، وعندئذ يوضع النسيان في موضع النوم المعادل للحياة، ويحلّ الذكر محل اليقظة المعادلة للموت، لينتصر الموت في النهاية؛ لأنه مرتبط بمقدماته ومسبباته.

وضدّية المكان لها حضور في شعر الموت عند طلائع، فالظرف المكاني (فوق) مضافاً إلى الثرى من مفردات الحياة، وضده الظرف (تحت) مضافاً إلى ضمير الثرى. والمكانان (فوق وتحت) مرتبطان بخُلُقَين، أحدهما: يناسب الحياة وهو الغرور، والآخر: يثيره الموت، وهو التواضع:

يـا مـائـسـاً فـوقَ الـثَّـرى رِفْقاً فَسَوْفَ تَصيرُ تحته[139]

وقد يمزج طلائع في شعر الموت ضدية المكان بضدّية الزمان، فيجمع بين القصور الشاهقة التي (لا ترام) والقبور المساوية للأرض التي (لا تبين)، ويجعل الزمن الذي يعبّر عنه الفعل (كانوا) دليلاً على مظاهر الترف التي عاشها أصحاب القصور، والزمن الذي يدل عليه (لم يكونوا) دليلاً على مظاهر الترف التي عاشها أصحاب القصور، والزمن الذي يدل عليه (لم يكونوا) دليلاً على ما آلوا إليه عندما احتوتهم القبور التي لا تبين: (أيا دهر. . . . لا تبين)[140].

وقريب منه الجمع بين (اليوم والغد) للتعبير عن أن الأجيال المتعاقبة لا تسير إلا في طريق ينتهي بالموت؛ وكما يتلهى جيل بأخبار الجيل الذي سبقه، يغدو مادة لحديث يلهو به الجيل الذي يعقبه: (إنَّ مَنْ جَادت. . . حديث)[141].

ومن الثنائيات الضدية في شعر الموت عند طلائع ضدّية الجمل الفعلية (المقابلة)، ومن أمثلتها الجمع بين (جدّدت توبة) و(ضيَّعت أخرى)، فتجديد التوبة تصحيح للمسيرة، وتقويم للاعوجاج. ونقض التوبة من مظاهر التمرد والعصيان، ومرض القلوب الذي يلهي عن ذكر الموت. ومثله الجمع بين الرغبة في الثواب (تشتهي الأجر)، وعدم السعي إلى ذلك (لا تفعل ما يكسب أجرا). ومن كان مصاباً بهذا الداء (مرض القلوب) فإن شفاءَهُ بعيد المنال (متى بالعفو تبرا؟): (يا مريض القلب. . . يكسب أجرا)[142].

وقد يجمع طلائع في شعر الموت بين الصفات المتضادة، مثل: الكبير والصغير، للتعبير عن شمولية الموت، وسريان قانونه على الأحياء جميعاً: (ذهبوا. . . ولا الكبير)[143]. أو بين الأسماء مثل: ريث وعجل: (وبعد هذا. . . . ريث وعجل)[144]. لتأكيد غلبة الموت.

ومن الجدير بالذكر أن تنازع الحياة والموت في شعر طلائع ينتهي دائماً بالانتصار للموت على الحياة. فالمقطوعة عنده تبدأ في الغالب بإبراز مغريات الحياة وملهياتها، وتنتهي بالموت الحتمي، وهو بذلك يحاول تعميق مفهوم الحتمية في ضمير القارئ، بعد أن نبض بها وجدانه، وتشبعت بها أحاسيسه.

يتبين مما سبق أن الثنائيات الضدية قد شكلت عنصراً مهماً من عناصر المعجم الشعري للموت عند طلائع. وثمة عناصر أخرى أسهمت في تشكيل ذلك المعجم، منها: بدائل الموت التي نوّه بها البحث في الرافد الثالث من المحور الأول. ومنها مرادفات الموت وتداعياته مثل: الحين، والذهاب، والقبور، وانقطاع العيش وامتناع الدوام والرحيل والأجل والحشر والنشر والرّدى والمشيب والأمراض والحمام والكفن والأخرى. ومنها مرادفات الحياة وتداعياتها، مثل: الشباب، والغرور والمعاصي ودار الهوان والغفلة، والمال والجاه والقصور، وخداع المنى، والكذب، والزور، والزوال والتقلب، والرونق الزاهي، و(مائسا)، والساهي.

رابعاً: الصورة: تحتل الصورة الشعرية مكانة مرموقة بين الوسائل الفنية التي وظفها طلائع لتجسيد رؤيته للموت. ولا غرو فالصورة روح الشعر وجوهره. وأحد «المبدأين الرئيسين الناظمين للشعر»[145]، كما يرى صاحبا (نظرية الأدب). ويستطيع الدارس من خلال الصورة، بوصفها «قاعدة خلفيّة، ونغمة داخلية في فنّ الشاعر»[146]. أن يكشف عن ذوق الشاعر واهتماماته وآلامه «وأفكاره ومدى الترابط بينها»[147]؛ وذلك لأن الصورة الشعرية تجربة خيالية «تأتي الشاعر لا عن طريق إحدى الحواس فقط، ولكن عبر عقله ومشاعره أيضاً»[148]. إذ إن الصورة إنما تكون فاعلة ومؤثرة عندما تعبّر عن تمازج الفكر والعاطفة داخل التجربة الشعرية؛ لأن «ما يعطي الصورة فاعليّتها ليس حيويتها (كصورة)؛ بقدر ميزتها (كحالة) ذهنية ترتبط نوعياً بالإحساس»[149].

إنَّ وسيلة الصورة الشعرية في التأثير في المتلقي، وتحريك دوافعه ومواقفه تكمن في قدرتها على الجمع بين أشياء مختلفة لم تكن بينها علاقة من قبل[150].

وقد دارت الصورة في شعر الموت لدى طلائع حول موضوعات الموت والدهر، والزمان، والأيام، والنوائب، والحدثان، والمرض، والمشيب، والعمر، والتوبة، والغفلة، والمغرور، والعاصي، والمعصية. ونستطيع القول إنه قد استعان بالصورة في معظم الموضوعات التي استحوذت على وجدانه وهو يكشف عن رؤيته للموت.

والموت بوصفه بؤرة التجربة الشعرية في هذا المجال من شعره، يحظى بأوفر نصيب من التصوير. ويهيمن على صور الموت عنده طابع التجسيم «الذي يسعى عن طريقه الشاعر إلى إيصال المعنى المجرد مرتبة الإنسان في قدرته واقتداره»[151]، فأغلب صوره تبرز الموت للقارئ في صور أشخاص ذوي صفات خارقة، وقدرات متميزة، لا سبيل إلى مجاراتها أو التغلب عليها. فحيناً يتراءى له الموت في صورة باطش جبّار، ذي مكر، وقوّة لا تقهران:

لا الحَوْلُ يَنْفَعُ فيهِ حِينَ يَحْضُرنَا دَاعِي الْمَنَايَا ولا يَرْتَدُّ بالحِيَلِ[152]

وطوراً يتراءى له في صورة آمرٍ لا يُعصى، يأمر فيطاع، ويدعو فتلبّى دعوته:

دَعَاهُمُ الحَيْنُ مُسْرِعاً بِهِمُ فَقَدْ أَجَابُوا لِمَا إِلَيْهِ دُعوا
لَوَّوا خُدُوداً أعَزَّةً وزَهَوْا تِيهاً فَهَاهُمْ لِأَمْرِهِ خُضُعُ[153]

وإذا كان «تتبّع العلاقات والترابطات بين الصور مفردة وبين وحدة سياقها»[154] هو المنهج العضوي السليم إلى فهم الصور الشعرية، فإنَّ مما يزيد صور طلائع التجسيمية للموت تأثيراً هو ورودها في سياقها السابق؛ لأن خضوع المتكبّر الذي يصعّر خدّه للناس، ويزهو تيهاً بما أنعم الله به عليه دونهم، هو الذي يشعل تأثير الصورة في نفس المتلقي ويؤججه.

ويرسم طلائع للموت صوراً تجسيمية أخرى فيبرزه حيناً شخصاً ذا عينين يقظتين لا تغمضان، وذاكرة حادَّة لا تنسى: (...وللموت عيون يقظانة لا تنام)[155]. وشخصاً ذا سرعة خارقة، وبطش ذريع، لا يتيح لأحد النجاة من جبروته، حيناً آخر:

وَبَعْدَ هَذَا فَإِنَّ المَوْتَ مُدْرِكُنا وَلَيْسَ يُسْبَقُ في رَيْثٍ وَلَا عَجَلِ[156]

والموت عند طلائع في إحدى صوره التجسيمية سائق مجتهد، يسوق الناس قسراً إلى حتوفهم: (سائق الموت... حثيث)[157].

ولا شكَّ أن تجسيم الموت بهذه الصور قد وفَّرَ له قدرة على المثول في ذهن المتلقي، وأضفت على صورته حركيّة وحضوراً منحاه طاقة فنية زاخرة.

وطلائع في تصويره للموت لا يقف عند تجسيمه بل يعمد إلى تجسيده، وتجريده فتراه يقدّم الموت للقارئ «في جسد شيئي»[158]، أو ينقله «من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسية»[159]. فحيناً يتراءى له في صورة سحاب يومض برقه، وما يلبث أن يَنْهَلَّ وَبْلُهُ، ثم يهيج زرعه، ويغرى المنتجعين بارتياده:

لا يَدْفَعُ الْمَوْتغ مَنْ يَعَضّ له كَفَّاً ولا مَنْ دُموعُهُ دفُعُ
عارضُ خَطْبٍ وَمِيضُ بَارِهِهِ إليهِ كُلُّ الأَنامِ مُنْتَجِعُ[160]

وواضح أن طلائع قد رسم للموت بنجاح لوحة فنية مركبة نامية، تجعل القارئ المتذوق كأنما ينظر إلى شريط مصوّر، تتتابع فيه المشاهد ملغية الحواجز والحدود؛ فضلاً عما استطاع أن يوفره فيها من طاقة حركية، نقلت الصورة من نطاق الجزئية إلى حيّز التركيب والكلية.

وفي موضع آخر يستلهم طلائع من مظاهر الطبيعة صورة تجسيدية أخرى للموت، تبرزه في صورة تفيض بالغموض والرهبة، وتربط بين سكراته وأهوال البحر ومخاوفه: (خض بحار الموت..)[161]. ويقرن طلائع معنى الموت بالسفر في صورة تجريدية ذهنية قائمة على «عودة الإحساسات في الذهن مع غياب الأشياء التي تثيرها»[162].

فَالنَّاسُ قَدْ قَدَّموا الرَّحِيلَ وَمَا نَشُكُّ في أَنَّنَا سَنَتَّبِعُ[163]

وإذا كان لا بدَّ من الاعتراف «بأن الصورة الذهنيّة بشكل عام لا تصل في إثارتنا وحفزنا إلى مستوى الصور التي تعود إلى أصول حسيّة»[164]، فإن «هنانك ارتباطات حسّيّة من نوع ما للصور الذهنية»[165]. وبذلك يبقى للصورة السابقة شيء من الأثر في تشكيل مفهوم الموت عند طلائع.

ويجسد خيال طلائع المعاصي في صورة مطيّة عجماء لا تعقل، وهي صورة تظهر المعنوي (المعاصي) في صورة حسّيَّة متحركة (دابَّة أو مطيّة)، ولا شكَّ أنها صورة بالغة الدلالة على المعنى والإحساس معاً؛ لأنها توجد بين المعصية والدابة علاقة لم تكن موجودة من قبل «وذلك لأجر التأثير في المواقف والدوافع، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء، وعن العلاقات التي ينشئها الذهن بينها»[166]. وليس ذلك فحسب، بل نرى الشاعر يمزج الفكر بالعاطفة مزجاً فنياً يصدق معه تعريف عزرا بوند (Ezra Pound) للصورة بأنها «تلك التي تقدِّمُ عقدة فكرية وعاطفيَّة في برهة من الزمن»[167].

والدهر والزمان والأيام بدائل للموت في شعر طلائع - كما سبق تبيانه - شأنها شأن: النوائب، والحدثان، والأمراض، والمشيب؛ ولذلك يجسّمها خياله في صور قريبة من صور الموت نفسه. فإذا الدهر يتراءى للشاعر على هيئة إنسان يلحّ في ملاحقة الشاعر، وترصدّه كأنه طالب ثأر:

يا دَهْرُ حَسْبُكَ ما فَعَلْتَ بِنَا أَتُرَاكَ تَطْلُبُ عنْدَنا إِحنَا[168]

وإذا به يتجسَّد أمامه في صورة محارب شرس ذي مراس ومكر، وقدرة لا تقاوم؛ وبأس لا ترده الدروع المحكمة السَّرد:

كَمْ نَتَّقيكَ بِكُلِّ سابِغَةٍ وسِهامُ كَيْدِكَ تَخْرُقُ الجُنَنَا
مَا تَنْفَعُ الدِّرْعُ الحَصِينَةُ مَنْ عَمّأ قليلٍ يَلْبِسُ الكَفَنَا[169]

وواضح أن الشاعر يجمع إلى قدرته على تجسيد الصورة قدرته على استقصائها والتوليد فيها، ليصل بها إلى أقصى غاياتها.

ويتابع طلائع استغلال قدراته التصويرية فيبتكر خياله للدّهر صورة تجسيديّة أخرى تعرضه في صورة ناصح مجرّب حكيم حريص على تقديم تجاربه للأحياء:

كَمْ ذَا يُرينَا الدَّهْرُ مِنْ أَحْدَاثِهِ عِبَراً وَفِينَا الصَّدُّ والإِعْرَاضُ
نَنْسَى المَمَاتَ وَلَيْسَ يَجْرِي ذِكْرُهُ فِينَا فَتُذْكرنا به الأَمْراضُ[170]

والاستقصاء والتوليد ظاهران - ولكن في المعنى - فقد طوّر الشاعر معنى

الصد والإعراض عن الدهر الناصح إلى نسيان الموت، ولكنه استبدل بالدهر الناصح العلل المذكّرة بالموت.

ويجسّم خيال طلائع الدهر في موضع آخر في صورة فاتك مُغتال لا يؤمن جانبه، ثم يستجيب لرغبة الاستقصاء في الصورة والمعنى عنده، فيرسم للدّهر صورة إنسان موكّل بمنازلة المكتبرين، ومصاولة المتعالين، ليفتك بهم ويخمد أنفاسهم.

احْذَرْ غَوَائِلَ دَهْرٍ أَيُّهَا الساهي وَجَرِّدِ العَزْمَ فِعْلَ الآمِرِ النَّاهي
لا يُعْجِبَنَّكَ مِنْ دُنْيَاكَ رَوْنَقُها فَعَنْ قَرِيبٍ يَزولُ الرَّوْنَقُ الزَّاهي
ولا تَكُنْ لِخُطَى مَنْ تَاهُ مُتَّبِعاً إِنَّ الزَّمانَ لَيُرْدِي كُلَّ تَيَّاهِ[171]

ويجسّم الأيام في صورة شخص سخيّ وهّاب، ولكنه ما يلبث أن يسترد ما يهب، ويهدم ما بنى:

ولا تَـزَالُ الأَيَّـامُ واهِـبَـةً لكنَّها لِلْهِبَاتِ تَرْتَجِعُ[172]

وقد تتجاور الصور المجسَّمة، والمجسّدة، والمشخّصة في شعر الموت عند طلائع، فإذا الشيب إنسان يخلع السواد ليرتدي البياض، وحدثان الدهر وحش أعصل الأنياب، والعمر كنز لا يعلم الإنسان قيمته، فيبدّده دون حساب (مَشِيبُكَ... بلا حِسَابِ)[173].

ويجسّم خيال طلائع كل شيء حتى الصفات، فالصبر وما يتكبده الصابرون من مشقات يتجسم له في صورة الإنسان محمول على سنان رمح:

واحْمِلِ النَّفْسَ مِنَ الصَّبْـ ـرِ عَلَى حَدِّ السِّنَانِ[174]

وقد يربط خيال طلائع بين أمرين معنويين فيكسو صوره حينئذٍ طابعاً تجريديّاً، كقوله: (قَدْ رَحَلْنَا إلى الحِمامِ سِنيناً...)[175]؛ فالعمر في هذه الصورة رحلة نحو الموت، وكلاهما أمران معنويان. ومن صوره التجريدية في شعر الموت قوله:

يَا نَائِماً فِي هَذِهِ الدُّ (م) نْيا أَمَا آنَ انْتِبَاهُكْ[176]

وقوله:

إِنَّ مَنْ جَادَتْ عَلى الخَلْـ ـقِ بِجَدْواهُ غُيُوثُ
. . . أَصْبَحَ اليَوْمَ حَدِيثاً وَغَداً نَحْنُ حَديثُ[177]
و: يا مَرِيضَ القَلْبِ بِالذَّنْـ ـبِ مَتَى بِالعَفْوِ تَبرا[178]

وعلى الرغم من الطابع الذهني للصور الشعرية السابقة، إلا أنها لا تعتمد على علاقة ذهنية بحتة، وإنما تؤدي وظيفة الإيحاء بالملموس؛ وذلك لأن «أيّة صورة – حتى العاطفيّة والذهنيّة – تمتلك مقداراً من الحسيّة»[179].

ولعله قد تبيَّن مما سبق أنَّ الصورة في شعر الموت عند طلائع تتسم بالوضوح والقرب من إدراك القارئ، وتؤدي وظيفتها بيسر وسهولة، وأنَّها في الأغلب مادية بصرية، والقليل منها سمعي، وتنعدم فيها الصور الذوقيّة واللمسية والشَّمِّيَّة أو تكاد. وذلك لأن الصور البصرية قادرة على تحقيق الوضوح في المعنى والإحساس أكثر من غيرها؛ لأنها ترتبط عادة «بشكل له حدود قابلة للإدراك، ولذلك فهي تحمل قسطاً من البروز قد لا يتوافر لغيرها»[180]. فالصور تتفاوت في تحقيق الوضوح والإبهام غير أن «الصور البصرية أوضح الجميع، أما بقيّة الصور فغامضة لأنها تتشكل في الفراغ»[181].

ومن الصور السمعية القليلة في شعر الموت عنده: داعي المنايا، لأمره خضع[182].

والسِّمَة البارزة الثانية في صوره البصرية أنها ذات طابع حركيّ، مما يكسبها قدرة على التأثير في المتلقي وتحريك وجدانه، لأن «الحركة والفاعلية ميزتان – يمتاز بهما الشعر دون سائر الفنون»[183]. فالمشيب الذي ينضو صبغ الشباب، والمعجب بنفسه الذي يميس فوق الثرى، والمسرف الذي ينفق بلا حساب، وسائق الموت الحثيث، والمتبختر آمناً في فناء قصره، والذي يركب ظهر المعاصي، والراحل إلى الحِمام، والذي يخوض البحار، وطالب الثأر الموتور، والدابة التي ترتع في مرعى خبيث، والنائم ذو العيون اليقظة المترقبة، وغير ذلك من الصور التي وردت في البحث، تنم عن قدرة طلائع على تحريك صوره، وأن

الحركة سمة بارزة في خياله التصويري، وأن صوره في معظمها من النوع الذي «دبَّت الحياة في موادها وراحت تتحرك حركة الأحياء»[184]. تأكيداً للمبدأ النقدي الذي يذهب إلى أن عبقرية الشعر تكمن «في إبراز الفاعلية والنشاط الحركي الذي ينساب عن سلسلة من لحظات متعاقبة»[185] خلافاً لفنون أخرى مثل التصوير والنحت التي تكمن في «تجميد لحظة معينة في مكان ثابت»[186].

وصوره مستمدة في المقام الأول من: الإنسان، وصفاته، وأحواله، وأفعاله، ومشاعره، وعاداته، ولباسه، وسلمه، وحربه، وصحته ومرضه، ونومه ويقظته، وسفره وإقامته. ثم من الطبيعة ومظاهرها من بحار وبرق وسحاب، ومطر، وعشب ثم من الحيوان، وأعضائه، وصفاته.

وتجدر الإشارة هنا إلى ميل الشاعر إلى التعبير بالصورة اللونية، حيث استعان بالباز والغراب ليرمز بلونيهما إلى الشيب والشباب:

مَشِيبُكَ قَدْ نَضَا ثَوْبَ الشَّبابِ وَحَلَّ البازُ في وَكْرِ الغُرَابِ[187]

وهذا يدخل في نطاق الاستعمال الرمزي للون. ولكن الصورة مع ذلك ظلت تحتفظ بطابع الوضوح واليسر. ولم يحاول الشاعر أن يطوّر هذا الاتجاه أو يكرره في شعر الموت، وبذلك لم يخرج عن مبدأ الوضوح الذي ارتضاه سمة عامة لشعره، تطبع عناصر تجربته الشعرية بِرُمَّتِها، فتظهر على مستوى الفكرة، ومستوى اللغة والأسلوب، كما ظهرت على مستوى الصورة. فمعانيه وأفكاره بعيدة كل البعد عن الغموض والتعقيد، سهلة الإدراك والتمثُّل، ويؤازر هذا الوضوح، سهولة ويسر في الألفاظ والعبارات والأساليب؛ غير أن تلك السهولة لم تفضِ إلى النثرية، كما نجد عند بعض شعراء الزهد كأبي العتاهية[188] مثلاً (180هـ = 796م)، بل ظل شعره يحتفظ بقدر من توهج الشعر وإشعاعه، على النحو الذي تبين فيما سبق.

ووراء هذه السمة البارزة في شعر طلائع تكمن رغبته في تحقيق السيرورة لشعره، وتوصيل رؤيته للموت إلى أبناء مجتمعه. وبهذه الرغبة يمكن للباحث أن يفسر ظاهرتين أخريين في ذلك الشعر:

أولاهما - قصر النفس: سبقت الإشارة إلى أن أشعار الموت عند طلائع قد اتخذت شكلين: أحدهما المقطعات، والآخر مقدمات بعض القصائد.

أما المقطعات فقد جاءت قصيرة مختزلة تتراوح بين البيتين والخمسة، في حين نجد كثيراً من شعره في غير موضوع الموت قصائد قد يطول فيها نفسه حتى تتجاوز الستين بيتاً[189]. فطلائع في مقطعات الموت يطرح رؤيته دون تمهيد أو استطراد أو تكرار أو تعدد أو حشو أو غير ذلك من الظواهر التي تبدّد وحدة الموضوع، وتفضي بالشعر إلى التفكك. وهذا يتناسب مع غايته التي نوَّه البحث بها سابقاً.

ويمكننا القول في تعليل ظاهرة الخروج على منهجه في إطالة القصيد إن مقطعات الموت في شعره تجليات فنيّة لحالات صفاء روحيّ، وتوقُّد ذهنيّ، يقتضيها الشاعر اقتناصاً، دون أية محاولة لتّأنق أو إضافة أو استقصاء، ويقتصر فيها على تسجيل ومضة ذهنيّة، أو دفقة شعوريّة. ولعل من نافلة القول أن ذلك يوفر له الوحدة الموضوعية، ووحدة الجوّ النفسي والشعوري.

وأما شعر الموت في مقدمات بعض قصائده فقد طال فيها نفسه بعض الشيء حتى بلغت أحد عشر بيتاً في إحدى القصائد[190]، وتسعة أبيات في ثلاث قصائد[191] وستة في قصيدة واحدة[192]، وأربعة في أخرى[193].

ولعل ذلك راجع إلى أنه في تلك المقدمات وصل حديثه عن الموت بذكر مآسي آل البيت، فذكر الموت فيها تمهيد لموضوع يشغله ويلح على وجدانه، ويُعَدُّ هاجسه الأول على مدى ديوانه، ولذلك نجده يستسلم لتداعيات حزنه وامتداداته، مما يخرجه عن طابع التجريد والتكثيف الذي يميّز مقطوعات الموت في شعره.

والثانية - خفّة الأوزان: ويبدو ذلك في ميله الواضح إلى نظم شعر الموت على الأوزان المجزوءة والقصيرة والكثيرة الدوران في الشعر العربي، وآية ذلك أن الأوزان المجزوءة تحتل من شعر الموت عنده (60٪) تقريباً، في حين تحتل الأوزان الكاملة: الكامل، والوافر، والخفيف، والمتقارب (40٪) تقريباً. وهي وإن كانت كاملة إلا أنها كثيرة التداول، وقليلة التفعيلات أو قصيرتها. وفي ذلك مؤشِّر واضح إلى انسجام أوزانه مع دوافعه إلى النظم.

الهوامش والمراجع

(1) هو أبو الغارات طلائع بن رزيك، وزير الفائز والعاضد الفاطميين، أديب وشاعر، أرمنيّ الأصل، غلب على الأمور في مصر، سنة (549 هـ - 1154م)، وتلقب بالملك الصالح، كان شيعياً إمامياً واجوادً فاضلاً، قتل في رمضان سنة (556 هـ - 1161م)، وجامع الصالح الذي في باب زويلة بالقاهرة منسوب إليه. انظر ترجمته في: ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، تحقيق: إحسان عباس، بيروت: دار صادر، ج2، ص526 - 350. وابن تغري بردي الأتابكي: **النجوم الزاهرة**، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1383هـ/ 1963م، جـ5 (ذكر ولاية الفائز) ص305 - 319. وابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، بيروت: المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، ج4 ص177. والزركلي، الأعلام، بيروت دار صادر، 1389هـ، 1969م، جـ3، ص329.
وصدر من ديوانه طبعتان: الأولى من جمع وتحقيق أحمد أحمد بدوي، عن مكتبة نهضة مصر، مطبعة الرسالة 1377هـ/ 1958م. والثانية من جمع وتحقيق محمد هادي الأميني، منشورات المكتبة الأهلية، مطابع النعمان، النجف الأشرف 1383هـ/ 1964م.

(2) انظر تفاصيل ذلك في: ابن تغري بردي، جـ5 ص306 - 319 .

(3) انظر: ابن تغري، جـ5، ص314 - 319، وابن خلكان، جـ3، ص528.

(4) ابن خلّكان، جـ2، ص526.

(5) ستجري الإشارة إليه في البحث بعبارة: ديوان طلائع (بدوي).

(6) ستجري الإشارة إليه في البحث بعبارة: ديوان طلائع (الأميني).

(7) انظر: ديوان طلائع (الأميني)، ص 43.

(8) انظر: ابن خلكان، جـ5، ص 526.

(9) ضيف، شوقي: **عصر الدول والإمارات**، القاهرة، دار المعارف، 1990م، ص ،312 - 315.

(10) يقع في أي أربع صفحات.

(11) عصر الدول والإمارات، ص 313.

(12) عصر الدول والإمارات، ص 313.

(13) انظر: ديوان طلائع (الأميني)، ص 57، 66، 69، 80، 82، 84، 132، 162، 170.

(14) انظر: ديوان طلائع (الأميني)، ص 55، 76، 90، 122، 163، 168.

(15) انظر: ديوان طلائع (الأميني)، ص 52، 58، 68، 116.

(16) ديوان طلائع (الأميني)، ص 57.

(17) ديوان طلائع (الأميني)، ص 80.

(18) ديوان طلائع (الأميني)، ص 82.

(19) ديوان طلائع (الأميني)، ص 122.

(20) ديوان طلائع (الأميني)، ص 66.

(21) ديوان طلائع (الأميني)، ص 69 ويه (ليوث) ولا يستقيم بها المعنى والصواب ما أثبته بدوي. انظر: ديوان طلائع (بدوي) ص 40.

(22) ديوان طلائع (الأميني)، ص 76. وديوان طلائع (بدوي)، ص 41.

(23) ديوان طلائع (الأميني) ص 162.

(24) ديوان طلائع (الأميني)، ص 90.

(25) ديوان طلائع (الأميني)، ص 132.

(26) سورة النساء، آية: 78.

(27) سورة الجمعة: 8.

(28) ديوان طلائع (الأميني)، ص 163.

(29) ديوان طلائع (الأميني)، ص 84.

(30) ديوان طلائع (الأميني)، ص 162.

(31) ديوان طلائع (الأميني)، ص 91، والمَصِع: رجلٌ مَصْعٌ وكَكَتِف: ضارب بالسيف أو شديد، القاموس المحيط (مصع) والمصُوع - كصبور - الرجل الفَرِق المنْخُوب الفؤاد.

(32) ديوان طلائع (الأميني)، ص 116.

(33) ديوان طلائع (الأميني)، ص 57.

(34) ديوان طلائع (الأميني)، ص 76.

(35) ديوان طلائع (الأميني)، ص 91.

(36) ديوان طلائع (الأميني)، ص 91.

(37) ديوان طلائع (الأميني)، ص 69 وفيه (العمر الحثيث) والتصويب من ديوان طلائع (بدوي) ص 40.

(38) ديوان طلائع (الأميني)، ص 116.

(39) ديوان طلائع (الأميني)، ص 116.

(40) ديوان طلائع (الأميني)، ص 57.

(41) ديوان طلائع (الأميني)، ص 168. وفيه (دهرك) في البيت الأول، و(دينارن) في البيت الثاني، و(للخطى) في البيت الثالث، ولا يتسقيم الوزن، بهذه الرواية في الأبيات جميعاً، كما يختل المعنى بها في الثاني، وتضطرب اللغة في الثالث. وواضح أن رواية الديوان غير سليمة، وقد جرى تعديلها بما يصحح الخطأ، ويقيم الوزن.

(42) ديوان طلائع (الأميني)، ص 66.

(43) ديوان طلائع (الأميني)، ص 69.

(44) ديوان طلائع (الأميني)، ص 80.

(45) ديوان طلائع (الأميني)، ص 82.

(46) ديوان طلائع (الأميني)، ص 84.

(47) ديوان طلائع (الأميني)، ص 132.

(48) ديوان طلائع (الأميني)، ص 170.

(49) ديوان طلائع (الأميني)، ص 168 والجبّاه: الضعيف العقل والخلق.

(50) ديوان طلائع (الأميني)، ص 162.

(51) ديوان طلائع (الأميني)، ص 170.

(52) ديوان طلائع (الأميني)، ص 80.

(53) ديوان طلائع (الأميني)، ص 82.

(54) ديوان طلائع (الأميني)، ص 69.

(55) ديوان طلائع (الأميني)، ص 66.

(56) ديوان طلائع (الأميني)، ص 163. ثلاثة أبيات وردت سلفاً، وعدلت عن ذكرها تجنباً للإطالة وأتبع هذا المنهج في سائر البحث.

(57) ديوان طلائع (الأميني)، ص 84، بيتان وردا سابقاً.

(58) ديوان طلائع (الأميني)، ص 162.

(59) ديوان طلائع (الأميني)، ص 168 بيت ورد سابقاً.

(60) ديوان طلائع (الأميني)، ص 163، بيت ورد سابقاً.

(61) ديوان طلائع (الأميني)، ص 90.

(62) ديوان طلائع (الأميني)، ص 91.

(63) ديوان طلائع (الأميني)، ص 69، ثلاثة أبيات وردت سابقاً.

(64) ديوان طلائع (بدوي)، ص 41.

(65) ديوان طلائع (الأميني)، ص57.

(66) ديوان طلائع (الأميني)، ص 84، بيت ورد سابقاً.

(67) ديوان طلائع (الأميني)، ص162، بيت ورد سابقاً.

(68) ديوان طلائع (الأميني)، ص 170.

(69) سورة آل عمران، آية: 185.

(70) ديوان طلائع (الأميني)، ص 90.

(71) ديوان طلائع (الأميني)، ص 168، بيت ورد سابقاً.

(72) ديوان طلائع، الصفحة نفسها، بيت ورد سابقاً.

(73) ديوان طلائع (الأميني)، ص 163.

(74) ديوان طلائع (الأميني)، ص 57، بيت ورد سابقاً.

(75) ديوان طلائع (الأميني)، ص 132، بيت ورد سابقاً.

(76) ديوان طلائع (الأميني)، ص 69، بيت ورد سابقاً.

(77) ديوان طلائع (الأميني)، ص 80.

(78) ديوان طلائع (الأميني)، ص 82.

(79) ديوان طلائع (الأميني)، ص 55 وسخاب ككتاب: قلادة من شكّ وقرنَفُل وَمَحْلب بلا جوهر. (القاموس المحيط: سخب).

(80) ديوان طلائع (الأميني)، ص 76.

(81) ديوان طلائع (الأميني)، الصفحة نفسها.

(82) ديوان طلائع (الأميني)، ص 90.

(83) ديوان طلائع (الأميني)، ص 122.

(84) ديوان طلائع (الأميني)، ص 163 و 168.

(85) انظر: رفقة فؤاد؛ **الشعر والموت**، 1973، بيروت: دار النهار للنشر، ص 51.

(86) راضي، عبدالحكيم: **نظرية اللغة في النقد العربي**، مصر: مكتبة الخانجي، 1980م، ص 475.

(87) انظر: الرباعي، عبدالقادر: **الصورة الفنية في شعر أبي تمام**، 1999م، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، ص 198.

(88) لاشين، عبدالفتاح؛ المعاني في ضوء أساليب القرآن الكريم، ط4، 1983م، لبنان: المكتبة الأموية، ص 193.

(89) المعاني في ضوء أساليب القرآن الكريم، ص 193.

(90) المعاني في ضوء أساليب القرآن الكريم، ص 195.

(91) المعاني في ضوء أساليب القرآن الكريم، ص 194.

(92) المعنى الأصلي للنداء طلب الإقبال، ولكنه يخرج في الاستعمال الأدبي إلى معان تفهم من سياق الكلام وقرائن الأحوال. انظر: الجندي، درويش: **علم المعاني**، ط2، 1381هـ، 1962م، مصر: مكتبة نهضة، ص 58 وعتيق؛ عبدالعزيز: **علم المعاني**، 1404هـ، 1984م، بيروت: دار النهضة العربية، ص 125 وص 189.

(93) ديوان طلائع (الأميني)، ص 66 بيت ورد سابقاً.

(94) ديوان طلائع (الأميني)، ص 69، بيتان سبق ذكرهما.

(95) ديوان طلائع (الأميني)، ص 80، بيتان سبق ذكرهما.

(96) ديوان طلائع (الأميني)، ص 82، بيت سبق ذكره.

(97) ديوان طلائع (الأميني)، ص 170، بيت سبق ذكره.

(98) ديوان طلائع (الأميني)، ص 163، بيت سبق ذكره.

(99) ديوان طلائع (الأميني)، ص162، بيت سبق ذكره.

(100) ديوان طلائع (الأميني)، ص 122، وقد ورد البيت سابقاً.

(101) ديوان طلائع (الأميني)، ص 90، وقد ورد البيان سابقاً.

(102) انظر، علم المعاني، ص 42 وعتيق، ص 104، والمعاني في ضوء أساليب القرآن الكريم، ص 182.

(103) ديوان طلائع (الأميني)، ص 80، والبيتان وردا سابقاً.

(104) ديوان طلائع (الأميني)، ص 170 ، والبيان ورد سابقاً.

(105) ديوان طلائع (الأميني)، ص 82، بيت ورد سابقاً.

(106) انظر: علم المعاني، ص 36 وعتيق، ص 83 والمعاني في ضوء أساليب القرآن الكريم، ص 167.

(107) ديوان طلائع (الأميني) ص 76 أربعة أبيات وردت سابقاً.

(108) ديوان طلائع (الأميني)، ص 162، أربعة أبيات وردت سابقاً.

(109) ديوان طلائع (الأميني)، ص 168، ثلاثة أبيات سبق ذكرها.

(110) ديوان طلائع (الأميني)، ص 69 بيتان وردا سابقاً.

(111) علم المعاني (الجندي)، ص 62.

(112) علم المعاني (الجندي)، ص 62.

(113) لاشين، عبدالفتاح: **البديع في ضوء أساليب القرآن**، ط1، 1979م، مصر: دار المعارف، ص 166 – 167.

(114) البديع في ضوء أساليب القرآن، ص 167.

(115) ديوان طلائع (الأميني) ص 57 بيت ورد سابقاً.

(116) ديوان طلائع (الأميني)، ص 69 بيت سبق وروده.

(117) ديوان طلائع (الأميني)، الصفحة نفسها، بيت سبق ذكره.

(118) البديع في ضوء أساليب القرآن، ص 167.

(119) وردت جميعها فيما سبق من البحث.

(120) وردت جميعها سابقاً.

(121) وردت في البحث سابقاً.

(122) ديوان طلائع (الأميني) ص 132.

(123) انظر: بدوي، عبده: **دراسات في النص الشعري، العصر العباسي**، الرياض: منشورات الرفاعي للنشر والطباعة والتوزيع، ط2، 1405هـ/ 1984م، ص 72 – 73.

(124) دراسات في النص الشعري، ص 170.

(125) البديع في ضوء أساليب القرآن، ص 169 – 173.

(126) ديوان طلائع (الأميني)، ص 66–40 وقد ورد البيتان سابقاً.

(127) ديوان طلائع (الأميني)، (بدوي) ص 41، وقد ورد البيت سابقاً.

(128) ديوان طلائع، (الأميني)، ص 69، بيت ورد سابقاً.

(129) ديوان طلائع (الأميني)، ص 80، بيتان وردا سابقاً.

(130) ديوان طلائع (الأميني)، ص 132، بيت ورد سابقاً.

(131) ديوان طلائع (الأميني)، ص 162، بيت ورد سابقاً.

(132) دراسات في النص الشعري، ص 25.

(133) القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق (456هـ)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط4، 1972م، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، جـ1، ص 174.

(134) انظر: مفتاح، محمد؛ تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ط1، 1985م، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ص 25.

(135) ديوان طلائع (الأميني)، ص 57، ثلاثة أبيات وردت في البحث.

(136) دراسات في النص الشعري، ص 25.

(137) ديوان طلائع (الأميني)، ص 132، بيت ورد سابقاً.

(138) ديوان طلائع (الأميني)، ص 170، بيت ورد سابقاً.

(139) ديوان طلائع (الأميني)، ص 66.

(140) ديوان طلائع (الأميني)، ص 162، بيتان وردا سابقاً.

(141) ديوان طلائع (الأميني)، ص 69، ثلاثة أبيات وردت سابقاً.

(142) ديوان طلائع (الأميني)، ص 80، ثلاثة أبيات وردت سابقاً.

(143) ديوان طلائع (الأميني)، ص 76، بيت ورد سابقاً.

(144) ديوان طلائع (الأميني)، ص 116 بيت ورد سابقاً.

(145) ويليك، رينيه ووارين أوستن؛ **نظرية الأدب**، ط3، ترجمة: محيي الدين صبحي ومراجعة حسام الخطيب، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 193.

(146) الرباعي، عبدالقادر: في **تشكّل الخطاب النقدي**، ط1، 1998م، عمان: الأهلية للنشر والتوزيع، ص 146.

(147) تشكل الخطاب النقدي، الصفحة نفسها.

(148) تشكل الخطاب النقدي، ص 148.

(149) نظرية الأدب، ص 194، والكلمتان اللتان بين الأقواس وردتا هكذا في مصدرهما,

(150) إ. ا رتشاردز: **مبادئ النقد الأدبي**، ترجمة مصطفى بدوي، ومراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مطبعة مصر 1963، ص 310.

(151) الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 211.

(152) ديوان طلائع (الأميني)، ص 116.

(153) ديوان طلائع (الأميني)، ص 91.

(154) في تشكُّل الخطاب الشعري، ص 151.

(155) ديوان طلائع (الأميني)، ص 132 بيت ورد سابقاً.

(156) ديوان طلائع (الأميني)، ص 116.

(157) ديوان طلائع (الأميني)، ص 69 بيت ورد سابقاً.

(158) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 209.

(159) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، الصفحة نفسها.

(160) ديوان طلائع (الأميني)، ص 91.

(161) ديوان طلائع (الأميني)، ص 162، بيت ورد سابقاً.

(162) المهندس، كامل، ووهبة، مجدي: **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، ط2، 1984م، بيروت: مكتبة لبنان، ص 227.

(163) ديوان طلائع (الأميني)، ص 90.

(164) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 197.

(165) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 196.

(166) إ.ا. رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ص 310.

(167) نظرية الأدب، ص 195.

(168) ديوان طلائع (الأميني)، ص 163.

(169) ديوان طلائع (الأميني)، الصفحة نفسها.

(170) ديوان طلائع (الأميني)، ص 84.

(171) ديوان طلائع (الأميني)، ص 168. وانظر التعليق على رواية الديوان في الحاشية (40).

(172) ديوان طلائع (الأميني)، ص 91.

(173) ديوان طلائع (الأميني)، ص 57، أبيات وردت سابقاً.

(174) ديوان طلائع (الأميني)، ص 162.

(175) ديوان طلائع (الأميني)، ص 132، والبيت ورد سابقاً.

(176) ديوان طلائع (الأميني)، ص 170.

(177) ديوان طلائع (الأميني)، ص 69.

(178) ديوان طلائع (الأميني)، ص 80.

(179) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 191.

(180) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 179.

(181) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 183.

(182) مرّت الأبيات التي تتضمن هاتين الصورتين.

(183) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 189.

(184) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، الصفحة نفسها.

(185) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، الصفحة نفسها.

(186) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، الصفحة نفسها.

(187) ديوان طلائع (الأميني)، ص 57.

(188) انظر: هدارة، محمد مصطفى؛ اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري 1401هـ/ 1981م، دمشق/ بيروت، المكتب الإسلامي، ط1، ص 597 وضيف، شوقي: **العصر العباسي الأول**، 1972، مصر: دار المعارف، ط4، ص 252–253.

(189) انظر: فهرس الشعر في: ديوان طلائع (الأميني)، ص 187–191.

(190) انظر: ديوان طلائع (الأميني)، ص 90.

(191) ديوان طلائع (الأميني)، ص 55، 76، 122.

(192) ديوان طلائع (الأميني)، ص 163.

(193) ديوان طلائع (الأميني)، ص 168.

* * *

مجلة الشريعة والدراسات الإسلامية

فصلية علمية محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي بجامعة الكويت
تعنى بالبحوث والدراسات الإسلامية

رئيس التحرير الاستاذ الدكتور : حسنين محمود حسنين

صدر العدد الأول في رجب ١٤٠٤هـ - أبريل ١٩٨٤م

* تهدف إلى معالجة المشكلات المعاصرة والقضايا المستجدة من وجهة نظر الشريعة الإسلامية.
* تشمل موضوعاتها معظم علوم الشريعة الإسلامية: من تفسير، وحديث، وفقه، واقتصاد وتربية إسلامية، إلى غير ذلك من تقارير عن المؤتمرات، ومراجعة كتب شرعية معاصرة، وفتاوي شرعية، وتعليقات على قضايا علمية.
* تنوع الباحثون فيها، فكانوا من أعضاء هيئة التدريس في مختلف الجامعات والكليات الإسلامية على رقعة العالمين: العربي والإسلامي.
* تخضع البحوث المقدمة للمجلة إلى عملية فحص وتحكيم حسب الضوابط التي التزمت بها المجلة، ويقوم بها كبار العلماء والمختصين في الشريعة الإسلامية، بهدف الارتقاء بالبحث العلمي الإسلامي الذي يخدم الأمة، ويعمل على رفعة شأنها، نسأل المولى عز وجل مزيداً من التقدم والازدهار.

جميع المراسلات توجه باسم رئيس التحرير

ص.ب ١٧٤٣٣ - الرمز البريدي: 72455 الخالدية - الكويت هاتف: ٤٨١٢٥٠٤ - فاكس: ٤٨١٠٤٣٤
بدالة: ٤٨٤٦٨٤٣ - ٤٨٤٢٢٤٣ - داخلي: ٤٧٢٣

العنوان الإلكتروني: E-mail - JOSAIS@KUC01.KUNIV.EDU.KW

issn: 1029 - 8908

عنوان المجلة على شبكة الإنترنت: http://pubcouncil.kuniv.edu.kw/JSIS

اعتماد المجلة في قاعدة بيانات اليونسكو Social and Human Sciences Documentation Center

في شبكة الإنترنت تحت الموقع www.unesco.org/general/eng/infoserv/db/dare.html