

خصوصية الثقافة وشعرية التفاصيل في ديوان كشاجم

نسبـة راشد الفـيـث

أستاذ، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الكويت

الملخص

الشاعر "كشاجم" محمود بن الحسين بن السندي بن شاهك - في تاريخنا الأدبي - أحد الأسماء التي جرى حولها خلاف يمس الاسم والعرق والموطن، ولكن ليس لشيء من هذا اخترنا جانباً مميزاً من شعره موضوعاً لهذه الدراسة، ولعل اسم الشهرة الذي عرف به: "كشاجم" يصلح مدخلاً أو توطئة للولوج إلى موضوعنا الذي أجملناه في العنوان، وقد سئل الشاعر عن معنى هذا الاسم، فقال: إنه منحوت من عدة علوم كان يتقنها: فالكاف من كاتب، والشين من شاعر، والألف من أديب، والعجم من جدل، أو جواد، والميم من منجم، هذه هي العلوم التي أتقنها، وقيل أيضاً إنه - وقد أضاف إليها المعرفة بالطب - طور لقبه إلى "طكشاجم"، لكنه لم يشتهر بهذا اللقب. لقد أثير موضوع الأرومة أو السلالة وأثرها في تشكيل موهبة الشاعر وتوجيهها، عندما نشطت بحوث علم النفس، وسعت إلى الكشف عن النوازع الموروثة والمكتسبة. وهذا المدخل يسلمنا إلى تأمل ثقافة الشاعر الخاصة، التي قد تكون مختلفة عما هو شائع بين أبناء طائفته في زمانه، ومحور الثقافة الخاصة، الذي دلت عليه أحرف لفظ "كشاجم".

فإن تأمل المنتج الشعري - كما يحدده ديوان كشاجم - يدل على اختلاف رؤى الشعراء وأساليبهم في العصر نفسه، سواء كان هذا ناتجاً من حيلة فنية، وضرورة علمية، أو كان ناتجاً من طبيعة نفسية متأثرة بنظرة الشاعر إلى العالم. إن شعر كشاجم يقدم الدليل على قوة التناغم بينه وبين هذه المعطيات المفصلة، ويضيف إليها ما تدل عليه مفردات الاسم (الفتي) الذي ابتدعه لنفسه، وهكذا تتوالى صفات: الكاتب، الشاعر، الأديب الجدلي (أو الجواد) المنجم. إن العنوان الوصفي: "شعرية التفاصيل" صنعته ليتوافق وأهم خصائص مفهوم "الشعرية" فيما يعنيه هذا المصطلح؛ مما يعني أن الحرص على "التفاصيل"، هو جوهر ما يميز شعرية النص عند كشاجم، لقد اختلف نقاد الغرب وتابعهم نقادنا في الاختلاف حول مفاهيم الشعرية أو حدودها، ولم يتفق ناقدان - عندهم أو عندنا - على معنى محدد ومشترك. ولأن هذه الدراسة لا تتسع لعرض وتحليل النصوص التي انطوت على جمالية العناية بالتفاصيل فسنقدم فيها تعريفاً موجزاً بأساليب كشاجم التي ترفد موهبته بالتفاصيل، خلال متن الدراسة.

1 - مدخل إلى الموضوع

أ - نبذة عن الشاعر

الشاعر "كُشاجم" - في تاريخنا الأدبي - أحد الأسماء التي جرى حولها خلاف يمسّ الاسم والعرق والموطن⁽¹⁾، ولكن ليس لشيء من هذا اخترنا جانباً مميزاً من شعره موضوعاً لهذه الدراسة، ولعل اسم الشهرة الذي عرف به: "كُشاجم" يصلح مدخلاً أو توطئة للولوج إلى موضوعنا الذي أجملناه في العنوان. وقد سئل الشاعر عن معنى هذا الاسم فقال: إنه منحوت من عدة علوم كان يتقنها: فالكاف من كاتب، والشين من شاعر، والألف من أديب، والجيم من جدل، أو جواد، والميم من منجم. وهذه هي العلوم التي أتقنها، وقيل أيضاً إنه - وقد أضاف إليها المعرفة بالطب - طور لقبه إلى "طكشاجم"، لكنه لم يشتهر بهذا اللقب⁽²⁾.

لقد أثير موضوع الأرومة أو السلالة وأثرها في تشكيل موهبة الشاعر وتوجيهها عندما نشطت بحوث علم النفس وسعت إلى الكشف عن النوازع الموروثة والمكتسبة. وقد أنتج عباس محمود العقاد دراستين من هذا المنظور عن أبي نواس، وعن ابن الرومي⁽³⁾، ولم يهمل ثقافة العصر وعقائده الفكرية السائدة، وقد استجمع العقاد خصائص نفسية أبي نواس في النرجسية، وخالفه في هذا محمد النويهي في كتابه "نفسية أبي نواس" الذي غني بالتكوين الجسماني، وعوامل التربية النفسانية، والظروف الاجتماعية، كما غني بمؤثرات عصر أبي نواس في شخصيته. وهذه التوجهات النقدية أسست على فرض علمي نشط طرحه في فلسفة الإبداع ودوافعه، حين طرحت قضايا العلاقة بين الأدب وعلم النفس⁽⁴⁾.

وهذا المدخل يسلمنا إلى تأمل ثقافة الشاعر الخاصة، التي قد تكون مختلفة عما هو شائع بين أبناء طائفته في زمانه. ومحور الثقافة الخاصة - الذي دلت عليه أحرف لفظ "كُشاجم" - هو ما نحاول تلمس آثاره فيما ترك من شعر سواء في موضوعات القصائد أو في بنائها أو في أسلوبها وما يتضمن من صور.

لقد كان كشاجم معاصراً للمتنبّي، وعاش زمناً في حلب إبان إمارة أبي الهيثجاء، وزمن ابنه سيف الدولة، بل إن بعض المصادر تذكر أنه توفي عام وفاة المتنبّي (354هـ)، وبصرف النظر عن هذا الارتباط المحتمل، والارتباط المكاني المؤكد، فإن البون شاسع جداً بين شخصيته واتجاهه الفني، وبين شخصية المتنبّي واتجاهه الفني، ومع أنه يعيش - زماناً ومكاناً - معاصراً لسيف الدولة، ومن الطبيعي أنه شاهد انتصاراته التي خلدها المتنبّي في "سيفياته"⁽⁵⁾، فإن كشاجم لم يقل في سيف الدولة أو في انتصاراته شعراً، وإذا كان هذا الموقف قد يعني - فيما يعنيه - أن المتنبّي ملأ بمفرده المكان الذي كان من المعتاد أن يشغله عديد من الشعراء يتجمعون حول بلاط الإمارة - كما كان عبد الملك بن مروان في العصر الأموي، والرشيد في العصر العباسي على سبيل المثال وتقريب الصورة - فإن تأمل المنتج الشعري كما يحدده ديوان كشاجم، يدل على اختلاف رؤى الشعراء وأساليبهم في العصر نفسه، سواء كان هذا ناتجاً من حيلة فنية وضرورة عملية، أم كان ناتجاً من طبيعة نفسية متأثرة بنظرة الشاعر إلى العالم أو إلى الحياة، كما يدل هذا التفاوت بين شعر المتنبّي وشعر كشاجم على الأثر الانعكاسي للثقافة الخاصة (كما دل عليها مفتاح الشخصية الماثل في أحرف كشاجم)، وهي ثقافة مختلفة كل الاختلاف عن تلك التي ظهرت آثارها في شعر المتنبّي، ويمكن استخلاص بعض ملامحها بالتحليل وتدقيق المعاني⁽⁶⁾، وستدلنا - من وجه - كيف يمكن لشاعر من شعراء "الصف الثاني" - إن صح الوصف - أن يوجد لإبداعه مكاناً مميزاً في خريطة شعر عصره، وربما في العصور اللاحقة كذلك.

ب - مفهوم الثقافة الخاصة، وانعكاسه في إنتاج الشاعر

تبقى إضافة مهمة عن مفهوم الثقافة الخاصة وعلاقتها بشعر الشاعر، ولكي نقرب ما نريد نذكر أن عصرنا عرف عديداً من الشعراء ذوي الثقافة الخاصة؛ فقد كان محمود سامي البارودي (1839-1904) ضابطاً درس العلوم العسكرية وخاض المعارك في شرقي أوروبا وفي مصر أيضاً، وكان شاعراً متميزاً، وكان

إبراهيم ناجي (1898-1953) طبيباً، كما كان علي محمود طه (1901-1949) مهندساً. ولكننا قد نجد لدى بعضهم صعوبة في تلمس انعكاسات هذه الثقافة الخاصة (أو المتخصصة) في موضوعات قصائدهم، أو في أساليبهم، واختيار مجازاتهم. قد يظهر بوضوح في مثل أشعار البارودي (الشاعر الفارس الوطني)، ولكنه لا يظهر بالقدر نفسه عند علي محمود طه (المهندس) أو عند إبراهيم ناجي (الطبيب)، ولن يصعب التعليل، فالطابع الذاتي الغنائي (الرومانسي) المسيطر على المشاعر وانفعالات قصائد هؤلاء الشعراء وموضوعاتها قد طغى على ما يمكن أن تؤثر به الثقافة الخاصة، ولعلنا نذكر حياة القصر الباذخة التي عاشها أمير الشعراء أحمد شوقي، وظهرت في أوصافه وعواطفه، وحتى في مواقفه الوطنية. فنحن إزاء مستويات من التأثير لا يلغي أحدها الآخر، وهنا يمكن أن نضيف أن بعضهم في علاقته بهذه الثقافة الخاصة لا يختلف عن عبدالله الفيصل وعلاقته بكونه أميراً، أو الشاعر بشار بن بُرد وعلاقته بفقد البصر. فالشعر هو الشعر بمكوناته المستمدة من أصوله النظرية وتجاربه المروية الموروثة، ولا يعني هذا انمحاء شخصية الشاعر وتميزه - وإلا ما استحق صفته الرفيعة - ولكن هذه الشخصية تبدو في الرؤية وفي الأسلوب - وليس في الألفاظ - واضحة الانتماء إلى مهنة الشاعر العملية أو تخصصه العلمي.

لقد أشار بعض النقاد العرب إلى أثر "المكان" وأثر النظام الاجتماعي في فن الشاعر تصريحاً، أو استنتاجاً؛ فهناك من ربط بين لغة الشعر، وموقع قبيلة الشاعر من الجزيرة العربية، وهل هو في القلب أو الأطراف، وهناك من ربط بين الشعر، وكثرة الحروب والمنازعات، ويمكن أن نعود إلى ابن سلام الجمحي في "طبقات فحول الشعراء" لنجد مصداق ذلك، كما أشار القاضي الجرجاني في مقدمته لكتابه "الوساطة بين المتنبئ وخصومه" إلى أن للزمن أثراً قوياً في انتخاب الشعراء للمفردات. ومن البلاغيين تطرق إلى هذا الموضوع: الجاحظ، والسكاكي، وهذا يقرب إلى مداركنا ما نحن بصده من تلمس أثر المهنة - بشكل مباشر - في تصورات الشاعر، وألفاظه الأثرية فضلاً عن موضوعاته⁽⁷⁾.

يتبقى جانبان كانا في صدارة الدوافع التي وجهتني إلى إجراء هذه الدراسة .

الجانب الأول: أن الشاعر كُشاجم لم يحظ بدرجة من اهتمام الباحثين في مستوى الدراسات العليا في الجامعات العربية . وليس من المتوقع أن نجد له مكاناً في مناهج الأدب (الجامعية)، وغاية ما يذكر في سياقه أنه رفيق الشاعر الصنوبري (أحمد محمد بن الحسن الضبي - توفي 334 هـ) وصديقه ومواطنه في مدينة حلب، وأنه كان مغرمًا بوصف مشاهد الطبيعة مثله⁽⁸⁾. ولكنني عندما قرأت ديواني الصنوبري (بتحقيق إحسان عباس) وكشاجم (بمقدمة وشرح مجيد طراد) تبين لي أمران: الأول أنه على الرغم من الربط (التقليدي) بين الصنوبري وكُشاجم في وصف طبيعة حلب في الشتاء خاصة وقد غطتها الثلوج، ووصف ورودها وأزاهيرها - فإن الشاعرين لم يكونا كفرسي رهان، إذ يتفوق الصنوبري كمًّا وكيفًا. كما تبين لي - وهذا هو الأمر الثاني - أن في شعر كشاجم ما يميزه عن شعراء عصره وبيئته، بما يتجاوز الاهتمام المجرد بالطبيعة، وهو ما يعنيه وصف "خصوصية الثقافة"، وهذا يوصلنا إلى مبدأ (منهجي) وهو خطأ استجماع خصائص فن الشاعر - أي شاعر - في صفة واحدة جامعة، مهما كانت درجة وضوحها في شعره؛ بما يعني أن الاكتفاء باقتران اسمي الصنوبري وكُشاجم تحت وصف شعرهما بأنه يحتفي بالأزهار ويصفها هو إيجاز مخل، وبالأخص فيما يتعلق بشعر كُشاجم، كما سنبين .

الجانب الثاني أنبهنّا إليه المستشرق (النمساوي): غوستاف فون غرنباوم⁽⁹⁾، في دراسته عن الاستجابة للطبيعة في الشعر العربي، إذ؛ خص هذه الاستجابة بأن الطرف الآخر - المقابل للشاعر - هو الطبيعة غير الحية، وحدد نوع الاستجابة لدى الشاعر الجاهلي وحتى العصر الأموي بأن الشاعر كان يصف المشهد لرغبة فيه بالذات، وليس من أجل أي إحساس قد يثيره ذلك المشهد في الناظر أو السامع. من ثم رتب على هذا أن الشاعر كان يفضل مظاهر الطبيعة القاسية الجافية المخيفة، ويفضلها على سحر المشاهد الريفية، ليؤكد طابع المعاناة في مواجهة الحياة أو الرحلة إلى الممدوح. ويضيف فون غرنباوم: أن

الشاعر العربي احتاج إلى قرنين من الزمان ليفوز بإقامة صلة شخصية بينه وبين الطبيعة فتكون استجابته لها شخصية خارجة على النمط التقليدي. وكما يشير إلى ما يطلق عليه: "الزيادة المفاجئة بالإحساس بالألوان" فإنه يضيف أن مجالس اللهو أصبحت - شعرياً - تتوسط هالة من أوصاف الطبيعة. ويلاحظ - أخيراً - أن المشاهد الوصفية كانت تأخذ مكاناً في سياق قصائد تتعدد أغراضها، ولكنها فازت بأن تكون هدفاً في ذاتها، تستقل بقطعة قصيرة، أو قصيدة تعالج بوضوح وإيجاز خصائص الأشياء التي تأسر النظر. والجديد في هذا الأمر وفرة الوسائل الفنية المستخدمة لحسن اختيار الصور وإجادة عرضها⁽¹⁰⁾. من ثم يمكن أن نقول - بكثير من الاطمئنان - إن شعر كشاجم وإن لم يكن مؤسساً في هذا الاتجاه، أو هذه الخصائص التي تطورت عبر ما يتجاوز القرنين من الزمان، فإنه يقدم الدليل على قوة التناغم بينه وبين هذه المعطيات المفصلة، ويضيف إليها ما تدل عليه مفردات الاسم (الفني) الذي ابتدعه لنفسه.

2 - مفردات كشاجم في صوره الشعرية

في منظور الرؤية العينية أن الإدراك للشكل الكلي، أو هيئة الشيء، يسبق التوقف عند أجزائه أو تفاصيله، وقد يصح هذا في مجال الطرح النقدي لقصيدة، ولكن: لأننا نطلق في هذه الدراسة من البحث في مظاهر خصوصية الثقافة، وجدنا الأقرب إلى المنطق، والأقدر على تجنب التكرار أن نبدأ برصد الأجزاء أو التفاصيل لتؤكد خصوصيتها التي نوهنا عنها.

وهكذا تتوالى صفات: الكاتب، الشاعر، الأديب، الجدلي (أو الجواد) المُنجم. وكما نرى فإن الصفات الثلاث الأول: الكتابة والشعر والأدب، لا تتحقق فيها معاني الخصوصية، - حتى وإن أمكن استثناء الكتابة -؛ إذ ليس كل مقتدر على الشعر صالحاً لأن يكون كاتباً. وهذا الوصف في عصر كشاجم ومنذ زمن عبد الحميد الكاتب (قتل عام 132 هـ مع انتهاء دولة بني أمية) محدد بكتاب الرسائل الديوانية (مكاتبات الدولة). وإذا لم يذكر اسم كشاجم من بين كتاب أمير الحمدانيين أو بعض معاونيه، فمن الجائز أنه كان يكتب لبعض كبراء

العصر ممن قدم إليهم قصائده المادحة المحدودة، وقد نجد ما يدل على هذا في أثناء بعض قصائده، مثل رثائه لغلام له اسمه بشر، يبدو أنه كان يعينه في أعماله الكتابية، إذ يقوم على خدمته في البيت، ولكنه لا يتبعه في سعيه إلى الديوان شأن الكتاب على مألوف عاداتهم:

من لدواة كنت تُعنى بها عناية تعجز عنها القيون
أم من لكتب كنت في طيها أسرع مما تمتلي في الجفون
ثم يقول:

ولو أشأ اعتضت ولكن ما يعتاض إلا تاجر أو خوون
فالدّار والديوان من بعده كرسم دار خفّ منها القطين⁽¹¹⁾

وقد أشار ابن العماد الحنبلي في "شذرات الذهب" إلى "كشاجم" فوصفه بأنه كان رئيساً في الكتابة، ومقديماً في الفصاحة والخطابة⁽¹²⁾ كما سجل صاحب الفهرست اسمه بين الكتاب الذين خلفوا رسائل ذكر أنها بلغت مائة ورقة، وهذا رقم كبير لم يتجاوزه غير عدد محدود من الكتاب، غير أن عنوان هذه الفقرة في "الفهرست" ينفي عنه وصف الكاتب⁽¹³⁾؛ مما قد يعني أن كتابة الرسائل المقصودة تعني الخواطر أو الصور القلمية أو البحوث الصغيرة على نحو ما كان يصنع الجاحظ في رسائله.

ومهما تكن علاقته بالكتابة (ديوانية أو غير ديوانية) فقد استحق بجداره وصف الأديب الشاعر؛ إذ كان شديد الاعتناء بوصف أدوات الكتابة، وتأنقه في اختيارها من المواد الجيدة وإعدادها بنفسه أو تحت إشرافه⁽¹⁴⁾.

وهو ما يمكن أن يعدّ إضافة تفصيلية وتدقيقية في أمور تبدو صغيرة أو عابرة أو تافهة، ولكن الشعر، وفن الشاعر هو الذي يمنح الأشياء قيمتها الفنية، وليس مجرد وجودها في الخارج (على الحقيقة) فنحن نرى كل الشواخص ونعتادها حتى لم تعد تثير اهتمامنا، والتصوير الشعري، كلوحة الرسام، هو الذي يستطيع أن يثير فينا شعور الدهشة والغرابة، ويتجاوز أفق التوقع، حتى

لنعجب كيف أمكن أن نرى هذه الأشياء المادية (البسيطة) مراراً وتكراراً دون أن نلاحظ فيما وراء مشهدها المألوف من جمال وطرافة وما تنطوي عليه من رموز خفية. إن كُشاجم يبدع أرجوزة يصف فيها محبرة وسكيناً وأقلاماً ومقلمة، في أسلوب تشكيلي نادر ستكون لنا معه وقفة في الفقرة التالية؛ إذ نعني بشعرية التفاصيل.

على أنه وصف الدواة في قطعة خاصة من ذلك النوع، والمستوى الذي نبه عليه "فون غرنباوم"؛ إذ أشار إلى ما حظيت به هذه المظاهر (الطبيعية الصامتة) من حق الوجود الفني، والاستقلال بالقطعة أو القصيدة متحررة من أثر السياق ومزاحمة التعدد في أغراض القصيدة، فيقول كشاجم في وصف الدواة:

صينت بمرفعها الدواة فأصبحت من شر أحوال التبدل سالمه
حت عليه لأنه من جنسها وغدت له إدناسه متلائمه
فكانه ملك على كرسيه⁽¹⁵⁾

وكذلك يصف ألواح أبنوس، ونعرف من وصفه لها أن نوعاً محدداً من الحبر هو الذي يكتب به على هذا النوع من الألواح، وأنها أرقى ما يكتب عليه، وهذا يدل على مدى تأنقه في الكتابة، وعنايته بما يكتب، فضلاً عن الرائحة الطيبة التي تنبعث منها، وهو يعلي من قيمتها إلى درجة أن:

لو كنّ ألواح موسى حين أغضبه هارون لم يلقيها خوفاً من الندم⁽¹⁶⁾

ويبدو اهتمامه بالكتابة، وحرصه على استمرار تسجيله لأفكاره وخوابره وصوره دون انقطاع عارض، في دعوته إلى وجود دواة وقلمين، فإذا فسد القلم استعان بالآخر على الفور ولم يكن مضطراً لانقطاع يفسد عليه تدفق مشاعره، مشبهاً هذا بما يفعله الفارس المقدام إذ يخوض المعركة بفرس تحته، وإلى جواره فرس أخرى (جنيبة) يلجأ إليها إذا أصاب فرسه ما يعجزها عن الاستمرار في المعركة⁽¹⁷⁾، بل إن السكين التي يبرى بها القلم نالت من اهتمامه (الفني) قدراً ملحوظاً، فيذكرها ويطريها وبأسف لفقدتها ويدعو الله على من سرقها،

وهي قصيدة طريفة تستحق عناية خاصة في محور شعرية التفاصيل وجمالية الشكل الفني .

هذه بعض أدوات الكتابة التي قصد إليها قصداً لينشئ عنها قطعة أو قصيدة يعرف بغريزته الفنية ومحصوله الشعري أن رصيدها عند جمهور الشعر قليل ، بل نادر شديد الندرة ، فليست عن عظمة أمير أو بطولة قائد ، وليست قصة عشق أو نزوة مغامرة ، وماذا تعني الدواة ، أو الأوراق والأقلام لمجتمع تشيع فيه أمية القراءة والكتابة؟! مع هذا سنجد صوراً مجازية ورمزية يستدعيها السياق ، أو تستجلبها الومضة الخاطفة التي تتراءى دون تدبر مسبق أو تأمل وتمهل ؛ كأن يرى القطائف مثل قراطيس الكتب (طبقات الأوراق المصطفة):

عندي لأضيافي إذا اشتد السَّغْب قطائف مثل قراطيس الكتب⁽¹⁸⁾

وصحيح أن هذه القطعة من مشطور الرجز ، بناها على رويّ الباء ، ولكن القصد في القطعة هو وصف القصائد وليس وصف الكتب ، فباء الكتب ليست إلّا واحدة من اثنتي عشرة باء جلبها من أجل الروي . ويتأكد "حضور" صورة الأوراق المرصوصة (المشبه به) في قصيدة أخرى وجهها إلى صديقه الأثير أبي بكر الصنوبري ، يذكره بما كان بينهما من ألفة وقرب ، وكيف تشاغل عنه بشواغله الخاصة وأهمها بساتينه وما جمع فيها من غروس وما بنى من دور . أما هذا الغرس ففي مقدمته :

ونارنج وريحان جنّي طيّب النَّشْر
يحاكي ورق الأطرا س في التشريف والشذر⁽¹⁹⁾

وتحديد وجه لشبه جدير بالتفكير والتأويل . في التشبيه السابق (القطائف) ينصرف الخيال إلى اللون والهيئة ، ولكن هنا نصّ على القصيد بتحديد وجه الشبه ، وهو التشريف والشذر ، والتشريف درجة في سمو المنزلة والاعتبار ، أما الشذر فهو قطع الذهب تلتقط من المعدن من غير إذابة الحجارة ، أو صغار اللؤلؤ (كما في لسان العرب) وهكذا اجتمع وجهان لورق الأطراس : شرف المكانة ، وشرف المعدن . وتتأكد خصوصية النظر إلى القراءة وما تثير في النفس من

تداعيات حين نتعقب انطباعات مشاهدة " البرق " كما جاءت في صور مجازية لدى كُشاجم .

وللبرق صورة خاصة محتفى بها جداً لدى عبد القاهر الجرجاني سبق إليها عبدالله بن المعتز ، حين قال :

وكأن البرق مصحف قارٍ فانطباعاً مرة وانفتاحاً

لقد عرض عبد القاهر لهذا البيت ثلاث مرات⁽²⁰⁾ من زاوية الإعجاب الشديد؛ لأن العلاقة التشبيهية وقعت بين شيئين متباعدين في الجنس، ولأن وجه الشبه كان خفياً لا ينجلي إلا بعد التأنيق في استحضار الصور وتذكرها وعرض بعضها على بعض والتقاط النكتة المقصودة منها وتجريدها من سائر ما يتصل بها، كما يرى عبد القاهر في تشبيه ابن المعتز السابق نوعاً من التركيب المثير للفكر والمحرك للمخيلة؛ لأن الانطباق والانفتاح إنما يتحرك في إحدى الحالتين إلى جهة غير جهته في الحالة الأخرى .

وفي امتياح صورة البرق وهيئته يبدي عبد القاهر إعجابه بثلاثة أشر من رجز لكشاجم :

أرقت أم نمت لضوء بارق مؤتلقاً مثل الفؤاد الخافق

كأنه إصبع كف السارق⁽²¹⁾

وقد نجاري شيخ البلاغيين في إعجابه بهذا التشبيه، ولكننا نعني - في سياقنا الخاص - بتشبيه البرق بالكتابة، أو بكل ما يمكن قراءته، وقد تكرر هذا - كما استدعى المشهد " الرعد " أيضاً - من خلال قانون الترابط والعلية، وإن كان البرق قد مارس دوره في حدود ما يناسبه من الأداء الصوتي، يقول كُشاجم :

والجوّ في حلة ممسكة قد كتبها البروق بالذهب⁽²²⁾

ويقول أيضاً في نفس المعنى والصورة :

غيوم تمسك أفق السماء وبرق يكتبها بالذهب⁽²³⁾

إن البرق هو صانع الزينة الذهبية، الخيوط البراقة، التي تميز ثوب الطبيعة الذي يفوح بروائح المسك . ولكن هذا البرق نفسه يغادر مكان المادة الساكنة -

وإن تكن براءة - ليأخذ سمّاً إنسانياً، متحرّكاً، ضاحكاً، وربما ساخراً وشامتاً أيضاً، إنه هنا يتحول إلى صورة إنسانية، وهي ما يناسب يوماً ممطراً، حلت فيه البطالة :

في روضة جليت على أبصارنا فيما اكتسته بالحليّ النابت
والغيث يبكي في خلال نباتها والبرق يضحك فيه ضحك الشامت⁽²⁴⁾

إن علاقة الضحك بالبكاء، أو العكس، تلك العلاقة الطباقية مأثورة مستقرة لدى شعراء الطبيعة وشعراء الغزل أيضاً، وحتى موشحة ابن سهل الإشبيلي (1208م - 1251م) الشهيرة، ومنها :

إذ يقيم القطر فيها مأتماً وهي من بهجتها في عرس
قد عززت هذا الطباق من خلال البحث في أسباب البكاء والضحك .

أما كشاجم فقد تجاوز بالوصف الحسي العام إلى ما يعد من الوصف النفسي الداخلي الذي يحتاج إلى تدبر لإدراك خصوصيته، وهو ما يعنيه الوصف "ضحك الشامت"، إذ يختلف ضحك الشامت عن ضحك المستخفّ، والعاث، والمتظاهر، والمتخابث.. إلخ، إنه ضحك ينبعث عن حالة نفسية أقرب إلى السرور الشرير فيما من طبيعته أن يستقبل بالألم، وتفصيل القول في هذا البيت يحتاج إلى عناية بالصورة وبمرجعية الضمائر بين المفردات المكونة لها .

ومن أهم أدوات الكتابة "القلم"، وقد عني بوصفه ووصف أثره رمزاً، بما هو آلة إنتاج مؤثر، ينتج عنه فعل بل أفعال ترفع وتخفض، وقد عرض لذلك في ثلاثة أماكن منفصلة من ديوانه وصف فيها القلم، ليس قرين الدواة والأوراق، وإنما صانع الأثر الذي يحيي ويميت (رمزاً) فيقول :

وإذا تشاجرت الرماح فإن أقلامي رماحي
يمزجن نضح مدادهنّ بمستفاض دم الجراح
وإذا تغلقت الأموار حكمن فيها بالفتاح⁽²⁵⁾

الأقلام رماحه، وهي قادرة إذا اشتجرت على أن تسيل أحبارها دماء

وتنكئ جراحاً، وهي قادرة أيضاً على أن تكون ترجيحاً لرأيه؛ إذ باستطاعتها أن تفتح الأمور المغلقة أو المستغلقة.

ولعل كُشاجم راعي ملاءمة المستعار منه للمستعار له حين شبه القلم بالرمح، وهو شبيهه في الامتداد، وفي نهاية الطرف الأعلى؛ إذ يتشابه سنان الرمح وسن القلم هيئة (على الحقيقة) وتأثيراً (على المجاز). ولهذا لم يجد حرجاً أو تداخلاً بين الصور يؤدي إلى التشويش؛ إذ استدعى هيئة النبل ليجسد صورة القلم، وجعله مصاحباً لسيفه، وهو لسانه، فيقول مفتخراً بنفسه، مترفعاً عن مجارة من يعارضه:

أبي لي مجدي أن أساجل مثله	وحاشا سماء أن يشاكلها أرض
ومالي أخشى حاسداً ومعانداً	وليس له بسط علي ولا قبض
نبالي أقلامي، وسيفي مقولي	
يريك وجوه المكرمات ضواحكاً	ويوضح مسودّ الأمور فيبيض
وكم خفق الأمر الذي هو باطل	وكم دحض الحق الذي ما له دحض ⁽²⁶⁾

إن هذه الأبيات مبنية على التشابه والتناقض، واجتماعهما في تأليف المعنى وتداخل الصور ينهض على أساس فلسفي ستتوقف عنده عندما نتطرق إلى الجدل (الدال عليه بحرف الجيم) والتشابه ماثل في "نبالي أقلامي" و"سيفي مقولي"، التي تؤول إلى: أقلامي كالنبل، ولساني كالسيف، أما التناقض فماثل في "الطباق" الذي يتأسس على اختلاف لا يقبل الاجتماع: كما في الأبيات: سماء: أرض - بسط: قبض - مسودّ: مبيض - الأمر الذي هو باطل: الحق الذي ماله دحض - فهذا التقابل الضدي يؤكد استحالة أن يكون للمفتخر نذ يدعي أنه صنو له أو خير منه، في حين لا مجال لإمكان اجتماعهما. وفي تأمل النقطة المركزية التي يتفرع عنها المعنى في هذه الأبيات سنجدتها في "الأقلام" ذات التأثير الموجه في مفهوم المساجلة وفي البلاغة وفي قلب المعاني (تحسين القبيح وتقبيح الحسن). وإذا كان كُشاجم قد أخذ بمبدأ

المساواة بين القلم والرمح، والقلم والنبيل، فإنه في هذه القطعة مال إلى تفضيل القلم، أو التحفظ على مكانته، إذ المؤثر هو حامل القلم، وليس القلم بذاته: يقول في قطعة من ثلاثة أبيات:

وزعمت أنك في الكتابة مدرك شأوي وقلت سلاحنا الأقالم
هيهات تلك صناعة ممزوجة فيها صباح واضح وظلام
هذا الحديد سلاح أبطال الوغى وبه يريق دماءنا الحجام⁽²⁷⁾

في هذه القطع الثلاث عن القلم من حيث هو قوة مؤثرة، وبخاصة في هذه القطعة الأخيرة التي يعيد قوة الآلة إلى من يستخدمها، إلى هيئتها، وليس مادتها، فالسيف والرمح سلاح المحارب، والموسى أداة الحجام - وكلها من الحديد - في هذه القطع نشعر أن كشاجم يطوّف، أو: لم يخرج عن قول المتنبي معتداً بشعره وبشخصه:

أنا الذي نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلماتي من به صمم
أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلق جراها ويختصم

فالخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم⁽²⁸⁾

مع هذا نشعر - من الوجهة الفنية الخالصة - أن أسلوب كشاجم - فيما يتصل بالقلم والفكر والتألق في الإبداع - أكثر توفيقاً وقرباً من روح الشعر عند المتنبي، المتميز بالفحولة وبالاعتزاز بالشخصية والفروسية، ففي أبياته - على الرغم من ابتداء المعنى بالإشارة إلى أدبه الذي نفذ إلى بصيرة فاقد البصر -، فإنه ما لبث أن انصرف عن هذا البدء ليؤكد جسارة قلبه في خوض المعارك، فإذا راح يعدد علامات تميزه: الخيل، والليل... إلخ، جعل القرطاس والقلم في النهاية، وكذلك كانت بداية هذا المعنى: "أنا الذي" وهو أسلوب غير شعري؛ لأنه أقرب إلى التقرير وإعلاء لافتات الدعاية. وهذا ما حاول أن يتجنبه كشاجم فيما كتب عن القلم والورق، فجاء تصويره جمالياً يعمد إلى التشبيه والاستعارة، ولا يأخذ مسلك الغموض أو المهاترة بالأنا، فكان الأقرب إلى الذوق الفني.

هذه المقتطفات هي كل ما ورد في ديوان كشاجم مما يتعلق بالأوراق والأقلام حقيقة أو مجازاً، والقاسم المشترك بينها ليس أنها أدوات كتابة، أو أنها استخدمت مجازات لتدل على حالة أو تصور هيئة، فهذا متحقق أيضاً ولكنه لا يأخذ معنى الانفراد، وهذا المشترك الذي انفرد به كشاجم هو أن صورته المستجلبة جميعها "إنسانية"، ذات علاقة بالعمل والسلوك والشواغل الإنسانية، فالقلم رمح، والأقلام نبال، والورق قطائف - أو العكس - وورق الشجر قراطيس!! وهذا يختلف عن اتخاذ الخيل والليل والبيداء شهوداً في دعوى المتنبي.

ونوضح بعض الجوانب المتصلة بهذه العلوم (مثل الجدل، وعلم النجوم أو الفلك)، ومنها أنه ليس من المطلوب في هذا المحور أن نفرق بين أساليب الحجاج والجدل، ومسائل المنطق والفلسفة، (وهذا على أساس أن الجيم فسرت بأنها من جدل، وليس من جواد) وهذا الطابع موجود ومتداخل ويلفت انتباه قارئ شعر كشاجم، (حتى لو كان حرف الجيم من جواد!!)، وكذلك لا يتمادى أمر علاقة كشاجم المعرفية بالنجوم، وهل كان يطلب هذا العلم ليكون فلكياً، أو ليكون منجماً، فكشاجم - على أية حال - لم يعرف عنه أنه مارس هذا أو ذاك على المستوى العملي، وكل ما نجده ماثلاً فيما بين أيدينا من شعره بعض الإشارات عن الكواكب والنجوم واصطلاحات الفلسفة، وأدوات الهندسة وما إلى ذلك.

إن أسماء النجوم، والمعرفة بشيء من مواقعها وخصائصها ومداراتها، تتكرر الإشارة إليه في سياقات مختلفة: كالغزل، والمديح، والوصف، وتبادل المكاتبة - بالشعر - مع الأصدقاء (الإخوانيات) .. إلخ.

قد يذكر الكواكب على إطلاقها - دون تحديد - في سياق المدح؛ إذ يصف داراً بأنها "كمثل الفلك الدوار"⁽²⁹⁾، ولكن في قطع أخرى، يتخلل التفصيل، أو شيء من التفصيل هذا الفلك الدوار⁽³⁰⁾.

ومن المهم أن نشير إلى خصوصية الثقل التصويرية، الصادرة عن نُقْلة نفسية، وقد سبق إليها امرؤ القيس إذ يتذكر زمن محنته: "كأنني لم أركب جواداً للذة"⁽³¹⁾، ومن بعده: طرفة بن العبد إذ قال معللاً منحاه السلوكي المتوثب: "أرى قبر نحام بخيل بماله"⁽³²⁾. في الاستخدام الأسلوبى لـ: "كأنني" عند

امرئ القيس - و"أرى" عند طرفة ما يشعر بالألم والجفوة مع المشهد الموصوف، وهذا ما يدعمه بناء المشهد في قصيدة كشاجم، التي يدل مطلعها على منحها النفسي القائم على التذكر الحزين:

أبي الدهر إلا فعلاً خسيساً وصرفاً يبدل نِعماء بوسا⁽³³⁾

وهي قصيدة نفسية حافلة بصور التمرد على عبث الدهر بأهل الفضل، وفي مجال التذكر يستدعي صورة جلسائه (الشموس) وقد حملوا كؤوسهم التي تلمع بأيديهم، وهذا الاقتران تأباه الطبيعة، ولكن التخيل يستجمع مفردات المشهد كما تشاء له دوافع اللحظة وقدرة الخيال.

لقد ذكر من الكواكب: الزهرة:

حسبت البدر قد طاف على الأنجم بالزهرة
وذكر المريخ: والأبيات الثلاثة التي ذكر بها؛ إذ تمثل مقطوعة مستقلة:

هي كالمريخ لكن هي سعد وهو نحس⁽³⁴⁾

وعطارد: وهو الذي تكرر ذكره من بين جميع ما ذكر من الكواكب، فيقول في وصف فصّ اتخذه في خاتمه:

بهر العيون إضاؤه في زرقه فكأنني متختم بعطارد⁽³⁵⁾

وفي مدح أحد عظماء عصره، وتهنئته بعيد الفطر، كان لابد أن يبالغ فيبحث لهما عن مكان شاهق الارتفاع لتأكيد هيمنتها وشمولها:

وسما بهمته فها هي فرقد بين الفراق

أمسى عطارد لايشك بأن كوكبها عطارد⁽³⁶⁾

كما ذكر الثريا في قطعة مستقلة، ذات أبيات ثلاثة، تستحق أن نستحضرها، كما سجلها ديوانه: "قال في الثريا":

ألا رب ليل بتّ أرعى نجومه فلم أغمض فيه ولا الليل غمضا

كأن الثريا راحة تشبر الدجى لتعلم طال الليل أم لي تعرضا
فأعجب بليل بين شرق ومغرب يقاس بشبر كيف يرجى له انقضا⁽³⁷⁾
وفي قصيدة قصيرة (سبعة أبيات) يذكر ثلاثة كواكب (بالإضافة إلى القمر)، في سياق المدح، وليس يستبعد أن تكون في الغزل، تقول الأبيات:

تبارك فاطر القمر اقتداراً أصاغك صيغة القمر المنير
لطف فجزت حد اللطف جداً وقد أزريت بالشعري العبور
فضحت الزهرة البيضاء حتى كأنك بعض سكان الأثير
وعالمنا الصغير أجلّ قدراً ولكننا نراك من الصغير
ومن يشناك أو يبغيك سوءاً ظلامي الطباع وأنت نوري
وقال عطار كن لي نظيراً فكنت له أجل من النظير
كملت براعة وجمعت ذهنأ ومعرفة بأسرار الأمور

هذه أهم الكواكب المعروفة إلى زمن كشاجم (القرن الرابع الهجري) فضلاً عن المعرفة بأهم النجوم، وهي الشمس، وأهم الكواكب: القمر، وهذا مما استفاد ذكره، وقد قدم المستشرق كارلو نلينو دراسة وافية وممتعة عن "علم الفلك" عند العرب في القرون الوسطى، فذكر: الزهرة، وعطارد، وزحل، والمشتري، والمريخ. والزهرة (التي عبدها العرب قديماً تحت اسم العزى) وكذلك يشير المستشرق الإيطالي إلى أن الشعر العربي تضمن ذكر: العيوق، والثريا، والسماكين، والشعريين، والفرقدين، بالإضافة إلى ما سبق⁽³⁸⁾. وما نرغب في إيضاحه هنا أن استدعاء أسماء هذه الكواكب إلى الشعر لم يكن جديداً، وليس خاصة من خواص شعر كشاجم بحيث يميزه عن شعراء قبله، وهنا يمكن أن نضيف إليه أمرين سبق أن أشرنا إلى أحدهما، وهو أن ذكر هذه الكواكب لا يقصد إليها في ذاتها، بقدر ما تستخدم في مجال التصوير المجازي، الذي يؤول إلى وصف خلة أو صفة إنسانية. الأمر الثاني أن المعرفة بأسماء الكواكب اقترنت - في كثير من استخداماتها - بالمعرفة بخواص كل كوكب، ولعل هذا يرجح أن اتصاله بالكواكب إنما كان لتحصيل معرفة بعلم

الفلك، وليس لقراءة الطالع بما عرف بالتنجيم، فكما تقول عبارة مشهورة: ليس الفرق بين علم الفلك والتنجيم مائلاً في الكواكب، وإنما في طريقة النظر إليها. هذه المعرفة بخواص بعض النجوم وألوانها، وتقلب ألوانها بحسب الفصول وزاوية النظر إليها يبدو غير مرة، فتوصف الزهرة بالحمرة والصفرة معاً، والبياض أيضاً⁽³⁹⁾.

وفي قصيدة أخرى سبقت: "فضحت الزهرة البيضاء" !!

ومن قبل سبق وصف الضوء المنعكس عن عطارد بالزرقة، وكذلك يعرف ما يميز هيئة الكوكب؛ فها هي ذي "الثريا" تشبه في الانتشار براحة اليد وقد تفرعت عنها الأصابع: "كأن الثريا راحة تشبر الدجى" كما يتصف عطارد بالضخامة: "وقال عطارد كن لي نظيراً".

وإذ تنتقل عن الكواكب إلى الآلات التي يستعين بها عالم الرياضة والهندسة والفلك، وما يتصل بهذه الآلات من مصطلحات فإنها تشارك ذكر الكواكب في منحائها من حيث الوضوح، وفي صلتها بالفعل الإنساني وهو ما جرى عليه كشاجم في جملة أشعاره. ولكن هذه الآلات لابد أن تكون أقرب إلى الندرة في استخدامها، لبعد المسافة بين هذه الآلات وما يحتاجه الشاعر لتصوير حالات وانفعالات وصور تترأى له، ومن ثم تكون أشد احتياجاً لبذل الجهد في التوصل بها أو التوصل إليها لتحقيق غاية شعرية، وسيكون الأمر كذلك (وأكثر) حين نصل إلى "جيم"، وما يعنيه من المنطق والبرهان.

من الصور الطريفة ما استعان على تجسيده بذكر "المثلث"، وهو - في تصوره الخاص - يكون صورة ممدوحة، لما يتحقق فيه من التوازن والمساواة، حين يكون متساوي الأضلاع، ويكون صورة مختلة مهجوة حين يفقد هذا الاتساق في علاقات أضلاعه. يقول مادحاً لضرب عازفة مجيدة:

صحت مقادر ضربها وغيابها وحسابها، وتوازنت في الأنفـس
فكأن أشكال المثلث إنما يؤخذن عنها، ليس عن إقليدس⁽⁴⁰⁾

ويوجه دعوة إلى صديق ليشركه السماع، فيمتدح عزف القينة التي تضرب

على آلة مثثلة الشكل، تحقق هذا التوازن الرياضي، كما يتحقق التوازن بين لونها الأسود ونائها الأبيض.

يصل الغناء يمينها بشمالها لمثلث أضلاعه متساوية⁽⁴¹⁾

والطريف في المثال السابق أن المثلث اسم لآلة موسيقية ذات أوتار متفاوتة الطول وحدة الصوت، ولكن كُشاجم اتخذ من اتساق الشكل سبيلاً إلى اتساق الأداء واتساق النفس، وربط بين الهندسة والتأليف الموسيقي أيضاً، وهذا إدراك متقدم حتى بالنسبة إلى كثير من شعراء عصرنا. وقد انطلق كُشاجم من قاعدة "التوازن" إلى "فوضى" اختلاف الأضلاع التي تتحول إلى نقيض المدح، فقال في هجاء عَوّادة (ضاربة على العود):

كأنما قسمة تأليفها مثلث مختلف الأضلع⁽⁴²⁾

إن غياب الاتساق والتوازن عن شكل الآلة يعني غياب الملاءمة والحسن في الأداء، وقد سبقت الإشارة إلى رأيته التي أرسلها إلى صديقه الصنوبري يعاتبه على انشغاله ببساتينه عن مخالطة صاحبه مع ما كان بينهما من تكامل:

أليفين حليفين على الأيسار والعسر
نرى في فلك الآدا ب كالشمس وكالبدر
كما ألفت الحكم ة بين العود والزمر⁽⁴³⁾

فقد جعل التألف (التأليف) الموسيقي مثلاً أعلى للامتزاج، وأعاد التأليف الموسيقي إلى الحكمة (الفلسفة) وهذا وعي علمي على قدر من الرقي والفهم، وهنا نرجح - إذ نجد في شعر كُشاجم ما يدل على وعي رفيع بفن الموسيقي وأداء الألحان، والمشاركة في الغناء أيضاً - أن تكون "الميم" - آخر حروف كُشاجم - إيماءة إلى موسيقى، وليس منجم؛ لأن إشاراته إلى علم الفلك - كما ذكرنا - جرت في حدود المتاح من المعارف الفلكية العامة للمثقفين من الكتاب والشعراء في عصره. أما مشاركته في الغناء فنستخلصها من مديحه لـ: (عازفة مغنية)، وقد شاركها العزف والغناء إلى أن عجز عن بلوغ مداها ومجاراتها، فلزم الصمت، فكان هذا بمثابة امتداح لها بتفرد الموهبة. يقول:

وتبعثها فتصرفت بالضرب في كل المسالك
ويئست من إدراكها فخفضت صوتي عند ذلك⁽⁴⁴⁾

واستكمالاً لآلات الهندسة يذكر البركار، ويدخل إلى تصوير عدو الفرس
من منظور هندسي، متحدياً الصورة البارة التي صنعها امرؤ القيس: مصوراً قوة
فرسه ولياقته لجميع المواقف الصعبة:

مكر مفر مقبل مدبر معاً كجلمود صخر حطه السيل من عل⁽⁴⁵⁾
في حين يقول كُشاجم في بيتين:

ماء تدفق طاعة وسلاسة فإذا استدر الحضر منه فنار
فإذا عطفت به على باوردة لترده فكأنه بركار⁽⁴⁶⁾

ومن الطريف الدقيق في استخدام المصطلح الهندسي ما صور به علاقته
القوية المستقيمة صادقة التجانس بصديقه الصنوبري، يقول من قصيدة:

لي من أبي بكر أخ ثقة لم أسترِب بإخائه قط
ما حال في قرب ولا بعد سيان فيه الثوب والخيط
جسمان والروحان واحدة كالنقطتين حواهما خط⁽⁴⁷⁾

التعريف الهندسي للخط المستقيم: أنه أقصر خط يصل بين نقطتين، وقد
استحضر هذه القاعدة ليصور علاقته بصديقه، ودرجة توحدهما في خط،
وبالمثل فإنه يذكر "محيط الدائرة"، وهذا المحيط لن يكون مستويّاً صحيحاً إلا
إذا كانت علاقة نقطة المركز بأطراف الدائرة متساوية المسافات، والطريف أن
هذه الصورة الهندسية تظهر - كما حدث مع المثلث - في وصف عوادة:

عالية الأجزاء قد برئت من خطأ الناقص والزائد
فالصوت والضرب وحباتها خارجة من قرن واحد
مثل خطوط جنن من نقطة إلى محيط الدائر القاصد⁽⁴⁸⁾

وفي ختام هذه الفقرة نتأمل الطابع الجدلي، أو المنطق في شعره، فلا
نجد انعكاساً مباشراً إلا قليلاً، وربما كان هذا متوقعاً؛ لأن المنطق وآلاته

وطوابعه الجدلية والتجريدية إذا اقتحمت الشعر أفسدته بجفاف الأسلوب وتراجع العاطفة وغياب الانفعال ليفسح الطريق للتفلسف وإقامة البرهان. ومن قراءتنا لشعر كُشاجم لا نجده قد أوغل في هذا الاتجاه المنطقي أو الذهني، وأغلب ما نجد من أمثلة يدخل في المدرك العام الذي نجده عند غيره من الشعراء الذين عُنفوا بالحكمة والتحليل العقلي مثل أبي تمام والمتنبي، ومن قبلهما أبو نواس. كأن يقول في وصف مدينة حلب:

إذا مزنة سكبت ماءها على بقعة أشعلت نارها⁽⁴⁹⁾

فقد جمع بين الماء والنار (الضدين) في علاقة سببية، وإنما أراد أن يكني عن هطول الأمطار الذي يعقبه هياج الزروع واستطالتها وتعدد ألوانها وكأنها النار المشتعلة.

وكذلك تدخل "المفارقة" في أساليب الجدل وتأكيد منحي التناقض. وفي قطعة هجائية نادرة وجارحة، من ستة أبيات بنى كل بيت على تناقض ساخر من المهجو يؤكده الطباق الذي يمهّد ويساند المفارقة:

- | | |
|------------------------------|--|
| 1- أراك تضمن بالجاء العريض | فقيم تجود بالعرض المريض |
| 2- تبارزني وعرضك من رصاص | فكم يبقى على نار العريض |
| 3- وتومض عن بروق الوعد لكن | عدمت الغيث في عقب الوميض |
| 4- وأذكر حاجتي فتعي وتغضي | فلا مُتعت بالطرف الغضبيض |
| 5- فكيف تطيق نافلة المعالي | ونفسك ليس تنهض بالفروض |
| 6- إذا لم تُرج في حال ارتفاع | ندمت إذا نزلت إلى الحضيض ⁽⁵⁰⁾ |

في البيت الأول: علاقة طباق بين الضنّ، والجود.

وفي البيت الثاني: تضاد بين الرصاص والنار.

وفي البيت الثالث: تضاد وإخلاف السبب بين البرق والغيث.

وفي البيت الرابع: تناقض بين الوعي والإغضاء.

وفي البيت الخامس: طباق بين النافلة والفروض.

وفي البيت السادس طباق بين الرجاء والندم، وبين الارتفاع والحضيض.

3 - شعرية التفاصيل

هذا العنوان الوصفي: "شعرية التفاصيل" صنعته ليتوافق وأهم خصائص مفهوم "الشعرية" في النقد، مع التسليم بأن "التفاصيل" ليست شرطاً من شروط "الشعرية" فيما يعنيه هذا المصطلح؛ مما يعني أن الحرص على "التفاصيل"، هو جوهر ما يميز شعرية النص عند كُشاجم. لن نستدرج إلى الانزلاق والدخول في حوار شديد التداخل والتعارض أحياناً، حول مفهوم "الشعرية"، وإذا كانت خلاصته، أو الأمر المجمع عليه في مفاهيم الشعرية المتعددة بعدد النقاد منذ عصر أرسطو حتى عصرنا هذا ممن عرضوا لها - أنها تعني "الأدبية"؛ بالخصائص التي تجعل من "نصّ ما" عملاً أو خطاباً أدبياً. هذه هي الغاية، أما الوسائل المحققة للشعرية Poetics أو الأدبية Literariness فإنها موضع اختلاف واجتهادات، مع هذا يمكن أن نستخلص لأنفسنا أهم هذه العناصر المحققة للشعرية، وبخاصة أننا - في هذه الفقرة - سنحرص على أول مبادئ الشعرية، وهو اكتمال النص وليس الاجتزاء منه، واستخلاص قوانين عمله من داخله دون الإحالة على أي علم أو شيء خارج ضفافه. إن الجمالية المتحققة بالإيقاع، وبالإستخدام المجازي، وبالتوتر وإثارة الدهشة لدى المتلقي، وتأكيد الشعور باللذة أو المتعة بهذا التلقي، ومن ثم الاستحواذ على النص باعتباره غاية أو خبرة مكتسبة نفسية أو جمالية أو معرفية هي الحدود الفاصلة بين الشعري وغير الشعري.

لقد اختلف نقاد الغرب، وتابعهم نقادنا في الاختلاف حول مفاهيم الشعرية أو حدودها، ولم يتفق ناقدان - عندهم أو عندنا - على معنى محدد ومشترك، وقد نجتزئ بما كتبه حسن ناظم⁽⁵¹⁾، في متابعته بما كتب الغربيون ومن انساق في طريقهم من نقادنا، ثم ما كتبه أحمد مطلوب⁽⁵²⁾ مستخرجاً المعنى من التراث ما بين عبد القاهر وحازم القرطاجني.

إن التفاصيل - في ذاتها - ليست شعرية، وإنما تكتسب هذا الوصف إذا

وظفت وفق نسق، أو سياق، يجعل منها "هيئة" أو "نقشاً"، يكمل غيره ويكتمل به. وقد استعمل كشاجم لفظة قد يندر أن نجدها في شعر زمانه، وهي كلمة "نمنم"، يقول في وصف مدينة حلب وما يصنعه فيضان نهر قويق بأرباضها، وما تضيفه الأمطار على حدائقها:

إذا ما أمدّ قويق السماء بها فأمدته أمطارها
وأقبل ينظم أنجادها بفيض المياه وأغوارها
فأرضع جناته درّه فنمنم بالنور أشجارها⁽⁵³⁾

وعن النمنمة يقول لسان العرب: نمنمت الريح التراب: خطته وتركت عليه أثراً أشبه بالكتابة. والنمنمة خطوط متقاربة قصار شبه ما تنمنم الريح دقاق التراب، ولكل وشي نمنمة، وكتاب منمنم: منقش، ومنمن الشيء نمنمة أي رَقْشَه وزخرفه.

هذا ما تعنيه تلك المفردة التي استخدمها كشاجم في شعره لمرة واحدة، ولكن معناها مائل في هذا الشعر بوضوح، سواء فيما حرص على تصويره من أدوات الكتابة أو أدوات الموسيقى من منظور جمالي خالص (ليست له غاية عملية، وهذا أساس في مفهوم الشعرية أو الأدبية) أو عنايته الواضحة برصد التفاصيل الصغيرة، وهو ما تعنيه النمنمة كما مارسها، فأعانتها على أن "يشكل" مقطوعات وقصائد ذات تكوين جمالي لافت وأخاذ، في حين أن الموضوع في ذاته، وكما يمكن تلمسه في الواقع - قد لا يكون له حظ من الإثارة الجمالية، لولا أن موهبة "النمنمة" هي التي منحت هذا الحضور الجمالي المتميز.

على أن هذه القدرة على "النمنمة" التي تعني التفصيل والتوشية معاً، لم تكن خبط عشواء، ولا تدخل تحت مسمى القدرة على الإسهاب أو الإطناب، وإنما هي القدرة البصرية القادرة على اكتشاف علاقات وأشكال وأنساب بين أشياء لا تبدو أمام النظرة العجلى كذلك، وهي أيضاً: المعرفة العلمية، التي تتجاوز مفردات حروف كشاجم إلى علوم ومعارف ليس شرطاً أن تكون الدراسة المتخصصة هي السبيل إلى تحصيلها، فإن رواية أشعار الأوائل تمدّه بفيض

زاخر، قد لا يحتاج معه إلى مصادر أخرى، وتبقى له فضيلة الأداء الشعري، وهي مناط التميز.

ولأن هذه الدراسة لا تتسع لعرض وتحليل النصوص التي انطوت على جمالية العناية بالتفاصيل فإننا سنقدم تعريفاً موجزاً بأساليب كشاحم التي ترفد موهبته بالتفاصيل.

في مدحه لأحد الأطباء، وقد مدحه في عشرين بيتاً (من بحر المنسرح) يتجنب الوصف بالمألوف المتوقع الذي يستحضره الخيال الشائع في مثل هذا المقصد، فلا يبدأ به. ولا يركز عليه. من ثم يتجنب المبالغات التي تجعل من الطبيب "مسيحاً" يحيي الموتى، أو عدواً مناهضاً لعزرائيل، إنه يقصد إلى ما ينبغي أن يتحقق في مهنة الطبيب من الحذق والمهارة والأخلاق، ومن خلال العناية بهذه التفاصيل يقترب من الواقع "العلمي" الذي إذا تخلف لم يستحق مدعي الطب أن يكون طبيباً، كأن يقول:

يعلم من قبل أن يخاطبه ما هو من كل علة واجد
كأنما تحت ما يُجس له قلب دليل وناظر رائد
كأنما طرفه بمضغته متصل في طريقة الحاسد

إن هذا الطبيب لا يتصف بصانع المعجزات، إنه يكتشف العلة من مظهر جسد المريض حتى قبل أن يخاطبه، وكل ما هنالك أنه يجس جسده، وكأن في أطراف أصابعه قلوباً تنقل إليه ما يجري تحتها، ثم يستكمل هذه الإشارة/ الصورة البارعة يعرضها على نقيضها، وهذا أحد أسس الشعرية المعبر عنها بلغة المجاز وتشابك المعاني من خلال التداخل العلائقي، فإذا كانت تحت أصابع الطبيب قلوب تنبئه بما تحتها، فإن عينه متصلة بقلبه ذلك المكتشف الحريص.

ويتأكد طابع التفصيل واصطيداد غير المألوف بأن يشير إلى شرايين المريض، ويمضي في تفصيل التعامل الطبي الآمن مع هذه الشرايين، فيقول:

ترى الشرايين منه آمنة لأنه عن طريقها حائد
يبقي علينا دم الحياة ولا يُخرج إلا المحيل والفساد

يخرج مقدار ما يريد على الـ مزاج لا ناقصاً ولا زائد
إن جمد الطبع حل منه فإن ذاب انحلالاً أعاده جامد

ومثلما يدقق في مجال الفحص الطبي ويستخرج من تفاصيله فإنه - في مطلع القصيدة - يستدعي تفصيلاً آخر يقيسه أو يستمدّه من تكوينه الثقافي الخاص الذي ألمحنا إلى إطاره في مقدمة هذه الورقة، وجمعه حروف (كشاجم) وكأن هذا الشاعر يربط بين الدقة والنجاح في النشاط الخاص واتساع الأفق المعرفي العام. من ثم نشعر بأن كشاجم وهو يصف هذا الطبيب، كأنما يصف نفسه ويعرف بها:

طَبّاً لِعَبّاً مَنْجِماً جِداً يجمع فيه الكثير في الواحد
ينظر في الجد والخطوط ولا ينتقد النطق مثله ناقد⁽⁵⁴⁾

وفي وصفه للفرس يجمع محاسن التكوين والأداء والقدرة على الاستمرار دون أن يغفل صفة تميز الفرس، ودون إسراف في التفصيل الذي يؤدي إلى إبطاء الصورة لكائن من شأنه أن يكون سريعاً متأهباً في كل حال. إن القصيدة القصيرة المكونة من تسعة أبيات تبدأ بطرح المقولة، أو المقدمة، لتبدأ في البرهنة التفصيلية عليها، وفي هذه البرهنة يبدأ من الكلي، لينتهي إلى الجزئي.

هكذا يبدأ بعرض الدعوى في شيء من التحدي:

من شك في فضل الكميت فبينه فيه وبين يقينه المضممار⁽⁵⁵⁾

ثم يبدأ دحض الشك وإعلان اليقين بالظاهر، الكلي، القابل للعيان:

من منظر مستحسن محمودة آثاره.....

ماء تدفق طاعة وسلاسة فإذا استدر الحضر منه فنار. . إلخ

ثم يبدأ الوصف من قريب، الوصف التفصيلي: نحره، وعذاره، ورسغه، وعنقه أو هاديّه، وقوة باصرته!! ليختم برؤية إجمالية، جرى عرف الشاعر العربي أن يستجمع فيها صفة عامة، يبرزها قانون "الشفاهية" بأنها البيت الجامع الذي تستبقيه الذاكرة وكأنه بيت القصيد:

لو لم يكن للخيال نسبة خلقه خالته من أشكالها الأطيار

وقد أشرنا سابقاً إلى قصيدتين تحقق فيهما هذا الشغف النادر بذكر تفاصيل الشيء أو المشهد أو الشعور - بحسب ما يميله موضوع القصيدة - فوعدنا بالعودة إلى وصفه لمحبرة وسكين وأقلام ومقلمة، وهو مشهد مألوف متكرر نادراً ما يحرك شهية الشعر عند شاعر.

وهناك عبارة مأثورة عن ابن رشيّق تقول: "إن الشعر إلّا أقله راجع إلى باب الوصف، ولا سبيل إلى حصره واستقصائه،.. وأحسن الوصف ما نعت به الشيء حتى يكاد يمثله عياناً للسامع" (56)، ويضيف قدامة بن جعفر كاشفاً عن توجه الشعر العربي بعامة إلى الوصف وأسس المفاضلة بين الشعراء في مجال الوصف: "الوصف إنما هو ذكر الشيء بما فيه من الأحوال والهيئات. ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني، كان أحسنهم وصفاً من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها، ثم بأظهرها فيه وأولاها، حتى يحكيه بشعره، ويمثله للحسن بنعته" (57).

إن المعنى المشترك بين ناقد القرن الرابع الهجري (قدامة، توفي 337هـ) وناقد القرن الخامس (ابن رشيّق، توفي 456) أنهما يجعلان هدف الوصف تقريب صورة الشيء كأنك تراه، فكأن الوصف "واقع بديل" هدفه إثارة الإحساس بالأصل الذي يحاكيه الشاعر في أوصافه. وهنا أغفلت فروق الإدراك، ومناهج المعرفة، وقدرة الاستبطان، وطاقة التجريد، والفرق بين وصف الشيء معزولاً عما حوله، ووصف الشيء متصلاً بأشياء. ومن شأن الاهتمام بهذه النواحي أن نخرج بالوصف عن الالتزام بشهادة الحواس، والنفاذ إلى الرؤية والبصيرة. وهكذا نعود إلى ما وصف به كشاجم هذه الأدوات التي يستخدمها في الكتابة: المحبرة والسكين والمقلمة والأقلام، وهي أدوات جد هيّنة، ولا بد أن تكون لها جمالياتها الخاصة لدى من يُعنى بوصفها، وهذا ما سبق أن قدمنا عليه غير دليل يؤكد شغف كشاجم بكل ما يتصل بعملية الكتابة.

أول ما يلفت انتباه المتلقي لوصف المحبرة وتوابعها أنها سيقت في شكل أرجوزة من المشطور، وهذا النسق الذي يتضاعف فيه الطلب على حرف الروي

لا يجسر عليه إلا الشعراء من ذوي التحصيل اللغوي وروايات الشعر، وكان هذا مناط تفوق أبي نواس، وقد جرى كُشاجم في الرجز المشطور أشواطاً قصاراً لكنها تحمل دلالة على عنايته باللغة واتساع المعجم اللفظي⁽⁵⁸⁾، والرجز المشطور - ترتيباً على تكرار القافية في كل شطر - يضاعف من حسن الإيقاع، ويقترب من نهج "النممة" أو الزخرف والنقش الذي أشرنا إليه من قبل. هذا من جانب الإطار الموسيقي، أما جانب السياق، فإن الأرجوزة - التي اختار لها صاحب الديوان، أو كاتبه (الوراق) - عنوان: "وقال يصف محبرة وسكيناً وأقلاماً ومقلمة"؛ هذا العنوان ليس احتواءً أو إجمالاً لما تنطوي عليه الأرجوزة التي تستهل بأبيات ستة هي أقرب إلى الفخر والتعبير الراضي عن النفس، ومن بين أسباب الرضا أو عوامله المؤثرة إشارته إلى مجلس الطرب ومجالس العلم، ثم يتخذ من هذه المجالس (العلمية) وما يجري فيها من مطارحات وتبادل أفكار مدخلاً لوصف تلك الآلات التي يستعين بها على الكتابة. حين نعمن في تأمل تسلسل المعنى في الأرجوزة، بخاصة في ضوء العنوان المحدد بوصف الدواة.. إلخ. تبدو لنا الأبيات الستة عن طيب حياة الشاعر واطمئنانه إلى الصحبة بمثابة مقدمة للغرض الأساسي في الوصف، هذا الغرض الذي تمدد في أحد عشر بيتاً (الأرجوزة في سبعة عشر بيتاً)، وقد أدرك كُشاجم - بصدق إدراكه الفني وسلامته - أن المقدمة أو المقدمات التقليدية لا تناسب الدخول إلى غرض غير تقليدي. فالبدء بالوقوف على الأطلال، كالبدء بالغزل والتشوق، ولا يختلف كثيراً عن البدء بوصف الرحلة، فكل ما سبق تغطي عليه التقاليد، ويسعى إليه الشعراء بقصد تمرين الموهبة وافتتاح الكلام، وفي جميع الأحوال هي أقوال يتم استدعاؤها من ذاكرة الشاعر بما أنها طرق مسلوكة. من ثم كان لابد من استهلال آخر مختلف مؤتلف، مختلف عن الموروث ومؤتلف مع نزعة التجديد؛ إذ لا نشك في أن ما قدم كُشاجم من وصف لأدواته الكتابية كان جديداً يخصه حتى وإن كان وصف المحبرة أو القلم قد وجد من سبقه إليه، فهذه المقدمة (ستة الأبيات) عن طيب الحياة والفرح بالمجالس والرضا عن النفس، في مقدمة الوصف، هي بمثابة تحديد زاوية الرؤية، وضبط "العدسة"

وتحديد منحى (ألوان) الموصوف، وهي جميعها تنسجم تماماً، وتجانس تلك البداية، وهذا نص الأبيات الوصفية في الأرجوزة:

- 6- نعم وحسبي من دوي تنتخب
7- محليات من لجين وذهب محبرة يزهى بها الجبر الألب
8-
9- تضم قطراً فيه للكتب عتب أسود يجري بمعان كالشهب
10- لا تنضب الحكمة إلا إن نضب نيطت إلى يدي سري بسبب
11-
12- كنانة تودع نبلا من قصب لم يعلها ريش ولم تكس عقب
13- لم تضحك الأوراق حتى تتحب ترمي بها يمناي أغراض الكتب
14- رميا متى أقصدته السميت أصب ومدية كالعضب ما مس قصب
15- عصى على الأقلام من غير سكب يسطو بها من كل حين ويثب⁽⁵⁹⁾

في قراءة هذا الوصف لا نجد الحرص (الجامد) على تمثيل الشيء كما يبدو في الطبيعة على نحو ما وضع قدامة وابن رشيق من شروط للوصف الجيد، وإنما نجد ما هو أدخل في وظيفة الشعر وأسلوبه⁽⁶⁰⁾، ويتحقق هذا في أمرين: الأول تشكيلي جمالي، والآخر معنوي رمزي.

يتبدى التشكيل الجمالي في النسق القائم على التكامل والتكافؤ والتداخل بما يحقق "العلائقية" بإخراج كل جزء من عزلته أو انفراديته ليشكل مع غيره تكويناً جمالياً متكاملًا كما تكون القطعة في اللوحة، أو الجزء من التمثال، وهذا أحد مبادئ فن الشعر الأساسية المطروحة نقدياً تحت مقولة "الوحدة العضوية"، فالامتداد العلائقي "وقوة التجانس" التي يتأسس على اكتشافها في "العمل الإبداعي" النقد الموضوعاتي (Thematic Criticism) في جملته⁽⁶¹⁾ - موجودان بقوة من خلال وحدة الموقع (المكان) والتوحد في أداء الوظيفة. من المؤكد أن الفرق واضح بين دواة معدنية محلاة، وبين أقلام في مقلمة كأنها نبل

في كنانة، على الأقل نجد الفرق في اختلاف المادة، ولكن هذا - من منظور النقد الموضوعاتي - ليس دليلاً على غياب التجانس، فكما ينقل كتاب عبد الكريم حسن: إن جميع الألحان تخرج من فوهة الناي نفسه، فالمهم هو استراتيجية الوصف، وهذا متحقق. إن التداخل العلائقي المعتمد على التجانس قد توسلت إليه الصياغة بأكثر من طريقة، فالدوي (جمع دواة) محليات بالفضة (اللجين) والذهب. وإذ يعترض الحبر الأسود، الذي لا ينتمي إلى الفضة أو الذهب، فإن الشاعر سرعان ما يشفعه أو يدعم تناغمه مع مفردات المشهد بأنه - مع أنه أسود (ليس بأبيض: لجين، ولا أصفر: ذهب) "يجري بمعان كالشهب"، وللشهب لون الذهب، وهكذا يغلب الوصف الاستاتيكي الساكن الذي يحقق لقدامة وابن رشيق شرطهما لجودة الوصف - فإن الشاعر ينفي قبل أن يثبت، أو هو ينفي ليثبت. فقد نفى عن هذه النبال (الأقلام) الريش والعقب الذي يقوي انطلاقها إلى الهدف، مع أن ما يعادل الاستعارة المرشحة كان باستطاعته - بالادعاء - أن يهول من أثر هذه الأقلام وخطرها بأن يثبت أنها - ادعاءً - ذات ريش وعقب. ولكن الشاعر لم يفعل؛ لأنه لم يتخذ التهويل غاية، وإنما التجميل القريب من الواقع، وكأن البديل الممهد لهذا: "الأخوات تصطحب"، فكان ما بين الدواة والأقلام هو صحبة مستمرة لا غنى عنها.

هذا ما نراه ينتج عن القراءة ذات المنحى التشكيلي الجمالي، أما الأمر الآخر، المعنوي الرمزي، فهو ما نلاحظه هنا، وقد لاحظنا سابقاً في نصوص أخرى بما يؤكد وحدة الأسلوب واستقرار عناصر الجمالية في صياغته، وهو "أنسنة" الأشياء، وليس تجسيدها أو تشخيصها وحسب، إنها محملة بالشعور الإنساني، والفعل البشري.

وكذلك تتأكد الأنسنة في وظيفة الحبر، فهو في ذاته سائل محايد، ولكنه في محبرة كشاحم سبيل إلى إفشاء الحكمة، مشروطاً بأنه منوط به "إلى يدي سري بسبب"، على أن الحبر في ذاته يمتلك حساً إنسانياً، إنه تواق إلى أن يتحول إلى معرفة مشهودة مكانها الورق:

فالدواة: "تضم قطراً فيه للكتب عتب"، والعتب شعور إنساني، ولا

عتاب بين هذا القطر = الحبر ، وبين الكتب ، إلا حبسه في الدواة وحرمانه من أن يأخذ موقعه الطبيعي .

وإذا كان الحبر يعتب على الكتب فإن الأوراق "تضحك" و "تنتحب" ، ومن السذاجة أن ننبه إلى الاستعارة إذ يسند الفعل الإنساني إلى الجوامد (المادة) فهذا مألوف ، ولكن غير المألوف أن يسند إلى الأوراق . حتى المدية التي تبرى بها الأقلام "تسطو" و "تثب" ، وهذه أفعال إنسانية تتداول في إطار المألوف ، ولكنها هنا تسند إلى آلة ، وتملك إرادة الفعل .

لقد أشار نقاد الحداثة إلى عنصر التوقع Erwartung ، ورتبوا تفعيله على معرفة القارئ للشعر وخبرته بالأساليب وربطوه بعملية التلقي التي تقوم على التفاعل بين المتوقع واللامتوقع - بحسب تعبير موسى ربابعة - الذي يقول إن القارئ يصطدم بعناصر غير متوقعة "ويرسم القارئ حدود المتوقع واللامتوقع من خلال معرفته وخبرته . ويجد القارئ نفسه مندهشاً بالعناصر غير المتوقعة في النص ، وهي عناصر تشكل السلطة التي يمكن أن تمارسها هذه العناصر على القارئ" (62) ، وكما نعرف فإن "الشعرية" التي نتخذ الاهتمام بالتفاصيل عنصراً جمالياً من عناصرها قد اعتمدت - فيما اعتمدت عليه - مفهوم التوقع ، وكسر معيار التوقع (63) . وفيما نرى فإن كُشاجم في وصفه لأدوات الكتابة بالطريقة التي حاولنا أن نبين ما أتيح لنا من الكشف عن جمالياتها في التشكيل وفي بناء المعنى ، قد كسر التوقع مرتين : في اختيار موضوع القصيدة ، وفي التفاصيل الجزئية التي حشدها لتقديم رؤية جمالية مميزة ، كما رأينا .

في قصيدة أخرى بعنوان : "وقال يذكر سكين دواة سرقته له" (64) (وهي في ستة عشر بيتاً من بحر البسيط) يتأكد هذا المنحى العلائقي ، وكما يتأكد الطابع الإنساني في رصد العلاقات بين الأشياء (المادية) ، على نحو ما أوضحنا في تحليل القصيدة السابقة ، بل إن طابعاً "حوارياً" متسرباً ، أو متخيلاً (لا تبدأ فيه العبارات بقلت له وقال لي) يفهم من توجهات الوصف الذي يميز التشكيل الجمالي لهذه القصيدة ، إن الاستهلال يتسم بالمباشرة والتحدد :

يا قاتل الله كتاب الدواوين ما يستحلون من سرق السكاكين

لقد دهاني لطيف منهم ختل في ذات حد كحد السيف مسنون
 هذا المطلع يسجل الباعث المباشر، فكأن القصيدة - استجابة لأفق
 التوقع - ستكون في وصف حادث السرقة وذم السارق، أو في التعبير عن صدمة
 صاحب السكين، وبخاصة أنه فرض وجوده: ضحية للحادث، وراوية وحيداً
 له: (لقد دهاني - فابتزنيها - فلست عنها بسال) ولكن ما اتجهت إليه القصيدة
 هو: "خلخلة بنية التوقعات"، وهذا المصطلح صاغه كمال أبو ديب؛ إذ اتخذ
 الشاعر/ راوية الحادثة اتجاهات مختلفاً فتحوّلت مشاعره الحزينة إلى هامش ختامي
 في آخر القصيدة، وانحرف أسلوبياً بأن راح يصور أو يتصور ما تعانیه أدواته
 للكتابة من حزن لغياب تلك السكين، أو من فرح لابتعاد شرها، فالدواة:

تبكي على مدى الزمان بها كانت على جائر الأقلام تعديني
 أو المقط فله موقف مغاير:

لكن مقطي أمسى شامتاً جذلاً وكان في ذلة منها وفي هون
 أما صاحب السكين المسروقة، وقد أعلن في بيته الأخير أنه لن يسلو عنها
 طوال حياته، ولن تعوضه عنها سكين أخرى، فإنه يجلوها في هيئة حسناء بارعة
 الحسن:

هيفاء مرهفة بيضاء مذهبة

إن هذا التشكيل الحوارية، متعدد الأصوات، متعارض المشاعر بما يؤدي
 إلى درامية الصورة - يدل على قدرة كشاجم على تخيل الحالات، وإمكانه أن
 يعيد تلوين الأشياء بما يكسبها حياة (ثانية) لم يذهب توقعنا إليها، وهذا ما
 يعنيه، أو بعض ما يعنيه كسر معيار التوقع، أو خلخلة بنية التوقعات⁽⁶⁵⁾، ولا شك
 أن كشاجم ملك قدرة على التخيل، ورسم المشاهد، أتاحت له ما نجد الدليل
 عليه من تعدد صور أدوات الكتابة وعلاقتها وأوصافها، دون أن يكون مكرراً
 لنفسه، أو مقلداً لغيره.

وهذه وقفة أخيرة، في محور شعرية التفاصيل، وقد تحرينا في هذه
 القصيدة الأخيرة أن تختلف عن الطابع العام الذي ساد في الأدوات الكتابية؛ إذ

إن هذه الأدوات بطبيعتها متعددة ولكن متقاربة في الموقع، ومختلفة ولكن متفقة في أداء خدمة الكاتب، من ثم أمكن أن ينفذ بينها. إن الأمر في هذه القصيدة مختلف تماماً، فموضوعها - بحسب العنوان في الديوان - : "وقال يصف مندبلاً سرق له" (66)، ولعل القارئ/ المتلقي حين يواجه هذا العنوان تتملكه نزعة إلى التحدي؛ إذ ما عساه شاعر أن يقول في مندبيل سرق منه؟! كيف سيملاً فراغ ستة عشر بيتاً من بحر السريع؟ هل سيصف جمال هذا المندبيل وتعدد ألوانه؟ هل سيذهب إلى المناسبات والمواقف التي كان المندبيل عوناً له فيها؟ هل سيندد بالسارق ويلمح إلى أنه يعرفه، وأنه لن يسمح له من بعد بالاقتراب منه؟ هذه بعض الخطوط المحددة لأفق التوقع، وكما ذكر من قبل عن جماليات الأسلوب، وأفق التوقع، فإن هذين الأمرين مرهونان بالقارئ، بالمتلقي، وأن القدرة على الكشف عن هذه الجماليات والتوقعات معلقة بمرجعية هذا المتلقي: بثقافته، بذوقه، بما يعرف عن الأسلوب وجمالياته، وعن الشعر ومذاهب الشعراء، عن اللغة وأسرار معانيها، وأبنيتها الصرفية، ومجازاتها، وتكويناتها الصوتية. من ثم فإن ما نحاول الكشف عنه في "قصيدة المندبيل" المسروق خاضع لا محالة لهذه المحددات. بما يعني أن اختيار "مساحة المندبيل" المحدودة مادة واستدعاء للتخيل تدخل ما نسطره من نقد في ذات الدائرة الضيقة التي انطلق منها الشاعر، فإذا كان استطاع اختراقها أو توسيعها، فهل يستطيع النقد أن يجاريه في هذا؟

إن قصيدة كشاجم - التي نحن بصددنا - من بحر السريع (مستفعلن مستفعلن فاعلن) وعن موسيقى هذا البحر وتقصي القصائد (التراثية) التي صاغها كبار الشعراء على وزنه يقول عبدالله الطيب: إن "الناظم فيه يحتاج إلى البطء والتأني، وقد يوقعه هذا في التكلف والتقعر إن لم يلائم بين أغراضه ونغماته" (67)، وتأسيساً على هذا المنظور يتوصل عبدالله الطيب عبر عدد من قصائد السريع إلى أمرين، الأول: أنه وجود ويتناسب مع موضوعات القصائد التي تمثل الشيخوخة أو معاناة السجن أو الحركة المراوحة المحددة بالمكان الضيق.. إلخ فهو الأقرب إلى الرزانة والتمهل. الثاني: أن بحر السريع يكاد

يكون نشراً، ولهذا يناسب سجع الكهان. ونظم المنافرات⁽⁶⁸⁾. فعلى افتراض صحة ما يقرره عبدالله الطيب من بطء السريع (نقيض اسمه) وانزلاقه إلى احتمال التكلف والتقعر واقترابه من إيقاع النثر، أو السجع تحديداً - هل يكون هذا الطابع ملائماً لقصيدة موضوعها "المنديل"؟

وهذا نص القصيدة:

- | | |
|-----------------------------|--------------------------------------|
| 1- من يبك من وجد على هالك | فإنما أبكي على دستجه |
| 2- جاذبنيها رشاً أعيد | فجاذب النفس بها محرجه |
| 3- بديعة في نسجها مثلها | يفقد من يحسن أن ينسجه |
| 4- كأنما رقة أسلاكها | من رقة العاشق مستخرجه |
| 5- كأنما مفتول أهدابها | أرجل نمل في الثرى ممزجه |
| 6- كأنما تفويف أعلامها | طاووسة تختال أو مدرجه |
| 7- لبيسة جددها حسنهما | لا رثة الحسن ولا منهجه |
| 8- كم رقعة من عند معشوقة | في الطي من أثنائها مدرجه |
| 9- ومجة مرشفة عذبة | برد حر الكبد المنضجه |
| 10- إلى تحيات لطاف بها | نسكن من ذي مهجة مزعجه |
| 11- وخاتمي يعقد فيها إذا | منها لآثار الغدا مخرجه |
| 12- كانت لمسح الكاس حتى ترى | آثرت من كفي أن أخرجته |
| 13- وأتقي الجام بها كلما | كلله المازح أو توجه |
| 14- كانت لمحو الكتب حتى ترى | آثارها في حسنهما مبهجه |
| 15- فاستأثر الدهر بها إنه | و نوب مجلبة موهجه |
| 16- وأصبحت في كم محتالة | ملجمة في هجرنا مسرجه ⁽⁶⁹⁾ |

سنضع نصب أعيننا ونحن نقرأ هذه القصيدة احتمال وجود تصحيف وتحريف لحق ببعض المفردات، وهذا عيب متكرر في قصائد الطبعة المتاحة

التي اعتمدنا عليها، ولكن هذا لن يحول دون إمكان أن نستخلص الخطوط الرئيسية المكونة لفضاء القصيدة، وهي ثلاثة خطوط:

الخط الأول: يحمل طابع الإنباء بحادث السرقة وأهمية المسروق.

الخط الثاني: يدخل إلى تفاصيل المنديل في ذات تكوينه، والمواقف والمجالات التي استخدم فيها.

الخط الثالث: شعوري يتجلى في تعبيرات مباشرة، كما في صور مجازية تدل على انفعالات المسروق منه، وعلى صفات السارق أيضاً. وإذا كانت أركان الخبر - بالحد الصحفي الإعلامي - لا بد أن ترد على ستة أسئلة: من الذي فعل؟ وما الفعل؟ ومتى؟ وكيف؟ ولماذا فعله، وأين حدث الفعل؟ فإن هذه القصيدة - ذات التكوين المسرف في بساطته - قد أجابت خلال خطوطها الثلاثة عن هذه المطالب مستجيبة لأساليب الشعرية التخيلية، وليس بالصياغة الصحفية المباشرة المحددة، ولهذا لم تترادف أو تترايب على أساس إخباري (هدفه الإخبار) وإنما تناثرت على مساحة القصيدة تحتفظ بعنصر التشويق مستمراً بين البداية والنهاية - أو المطلع والمقطع، وهذا التشويق يترجم إلى حالة "التوتر"، وكلاهما من أسس الشعرية، وهو ما نحرص على تحديد مصادره في هذه القصيدة. وكما أن أجوبة الأسئلة الستة توزعت على الستة عشر بيتاً التي تشكل بنية القصيدة، فكذلك الخطوط الثلاثة التي أشرنا إليها، لم تتعاقب بقدر ما تشابكت أو تداخلت لتؤكد معنى البنية، وأساسها العلائقي، من ثم لا يمكن للمتلقي للقصيدة أن يجتزئ منها بعض أبيات يرى أنها تغني - أو يمكن أن تغني - عن جملتها، أو أنه بإفراد بيت معين يكون قد استخلص ما يدل عليه خط من هذه الخطوط الثلاثة.

وإذا أبحنا لأنفسنا أن نستعوض بالرمز الرياضي عن المعنى، فنفترض أن:

الخط الأول: الإنباء بحادث السرقة وأهمية المسروق = أ

الخط الثاني: تكوين المنديل (مادة) واستخداماته = ب

الخط الثالث: الانفعالات المصاحبة للحادث = ج

المعنى " أ " : متحقق في الأبيات : $16 + 15 + 3 + 2 + 1$

المعنى " ب " : متحقق في الأبيات : $10 + 9 + 8 + 7 + 6 + 5 + 4 + 3$
 $14 + 13 + 12 + 11 +$

المعنى " جـ " : متحقق في الأبيات : $16 + 15 + 6 + 5 + 4 + 3 + 2 + 1$

هنا يتبين لنا تداخل (تآلف) المعاني بما يؤكد تحقق مفهوم البنية والعلائقية، فليس بين أيدينا قصيدة على النهج الذي عرفناه في بعض المعلقات (تبدأ بالوقوف على الأطلال، ثم وصف الرحلة، ثم الفخر، أو المدح... إلخ). . . لقد انحسر هذا النهج واختص بقصائد المديح وما يجري مجراها، ومن المتوقع أن هذه الأغراض المستحدثة (مثل حادث المنديل) ليس لها اتساع الرؤية الكونية، أو حتى الاجتماعية كما في شعر الصعاليك على سبيل المثال، أو السياسية كما في شعر الخوارج مثلاً. . . إننا هنا إزاء سلوكيات الحياة اليومية، وما يتصل بها من أدوات مطلوبة لممارسة هذه الحياة اليومية، وكان لابد لشاعر لا يفكر في العالم، ولا في صراع السلطة، ولا في أي لون من ألوان الصراع الناشب بين جماعات أياً كان دافعها، أن يفكر بطريقة أخرى، فكان أن وضع هذه الأشياء البسيطة جداً، مثل "منديل" تحت المجهر، وكما توضع قطرة الماء أو ذرة التراب تحت المجهر في أيامنا فتكشف عن أمور لم تكن في خبرتنا وحدود معرفتنا، فكذلك صنع كشاجم مع المنديل المسروق.

من الطريف جداً أن الشاعر الذي يدخل في السياق راوية للحدث مثلما صنع في القصيدة السابقة عن سكين الدواة التي سرقت منه أيضاً، الشاعر/ الراوية، هذه المرة، يعرف السارق (السارقة) معرفة مؤكدة. في قصيدة السكين وجه تهمة السرقة إلى كتاب الدواوين دون تعيين، ولكن ما يصلح لسرقة سكين خاصة بالدواة لا يناسب سرقة منديل، فالمنديل رمز على علاقة، وقد سجل له هذه الوظيفة العاطفية من بين وظائفه الكثيرة، إنه يعرف "سارقة" المنديل، لهذا لا يقول عنها - كما قال عن كتاب الدواوين: "قاتلهم الله" إذ يستحلون... إلخ، إنه تجاه سارقة المنديل، يجملها صورة وفعلاً، يقول:

بدیعة فی نسجها مثلها یفقد من یحسن أن ینسجه
ویختم القصيدة بالبيت :

وأصبحت فی کم محتالة ملجمة فی هجرنا مسرجه
وإذاً، فإنه علی یقین من المحتالة السارقة، ویترتب علی هذا أن کان باستطاعته استرداد مندیله، والتشهير بفعلتها، ولكنه لم یفعل، بل علی العکس، حُمِلت الأبیات بعلامات عشق متبادل بین الشاعر/ الراوی وسارقة المندیل؛ إذ هی: رشأ أعید، یناسبها المندیل أو تناسبه فی حسنھا ورقتها، وفي هذا السیاق یوصف المندیل، وتترأى من خلفه هذه السارقة بأنه (بأنھا) ذات ألوان (بهرجتها) طاووسة تختال، وهذا الحشد من علاقات متبادلة بین المندیل المسروق وسارقتها. یتأكد فی البيت الختام/المقطع، ولتأمل فی آخر شطر فی القصيدة: "ملجمة فی هجرنا مسرجة"، فإن كلمة "الهجر" مستغربة فی وصف سارقة، متمكنة فی موقعها حین تكون "السرقه" استرداداً لهدیه فتاة قررت أن تهجر، یرید المهجور أن یعدها سرقة لیلبس قصیده الفراق ثوباً رمزياً. وهكذا یمکن أن نقرأ القصیده من منظور یوحد بین الفتاة التي أزمعت الهجر، والمندیل الذی فارق صاحبه.

الهوامش والمراجع

- (1) قال صاحب الفهرست فی تعريفه: كشاجم من ولد السندی بن شاهك. واسمه: محمود بن الحسین بن السندی، بن شاهق أو شاهك. وفصل السیوطي بأن ذكر اسمه: محمود بن محمد بن الحسین، وأفاد من هذا الزركلي فی "الأعلام" بأن ذكر أن جده السندی بن شاهك كان صاحب الشرطة فی عهد الرشید العباسي. ونجد فی شعره تفاخراً بأرومته: الفارسية، إذ یقول فی مغنیة عوادة:

ع معاً وفرسان الصفاح	وإنما ما بین فرسان الیرا
س حماهم بالمستباح	قومي بنو ساسان لی
حك عن وجوههم الصباح	العاقدي التيجان تض
لهم بمجزرة الأضحی	والجاءلین عداهم
سادات معتلج البطاح	وولاؤنا للعرز من

(وقد تكرر الفخر بكسرى وانتسابه إلى بني ساسان في قطع من ديوانه - انظر: ص 57، 146)،

وقال بعضهم إنه هندي الأصل. [في نسخة الديوان التي نعتمد عليها (تقديم وشرح مجيد طراد، بيروت: دار صادر، 1997) ص 54 وولاًؤنا للعز، وصوابها ما ذكرنا - ومعتلج البطاح: إشارة إلى قريش التي كانت تنزل بطحاء مكة. نشأ في مدينة الرملة (فلسطين) وتنقل بين عدة مدن: القدس ودمشق وبغداد ومصر، وأكثر ما أقام في مدينة حلب، وهي الأكثر ظهوراً في وصفه للطبيعة]. وإذا كان تاريخ مولده مجهولاً فإن تاريخ وفاته موضع خلاف ما بين 345 هـ و360 هـ وهو الأكثر ذكراً.

يراجع: ابن النديم، أبو الفرج محمد بن إسحاق بن محمد بن إسحاق بن أبي يعقوب الوراق البغدادي: **الفهرست**، تحقيق: محمد عوني عبدالرؤف، ج 1، ط سلسلة الذخائر. الزركلي، خير الدين بن محمود بن محمد علي ابن فارس: **الأعلام**، بيروت: دار العلم للملايين، 19. كشاجم، محمود بن الحسين بن السندي ابن شاهك: **الديوان**، تحقيق وتقديم وشرح: مجيد طراد، ط أولى، بيروت: دار صادر، 1979، ص 54.

(2) ينظر: مقدمة شارح الديوان - ص 8، وأعلام الزركلي، وهامش المحقق كوركيس عواد على كتاب **الذيارات** لعلي بن محمد المعروف بالشابشتي، بغداد: مكتبة المثنى 1966 - ص 259.

(3) ينظر في تفصيل هذه القضية: العقاد، عباس محمود: "أبو نواس"، بيروت دار الكتاب العربي، 1968، ص 109 - 113 - وابن الرومي حياته من شعره ط 3، القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، 1950، ص 80 - 241، وانظر النويهي، محمد نفسية أبي النواس، ط 2، القاهرة: مكتبة الخانجي بمصر، 1970 الفصل الثاني، والرابع، إذ يعرض لعوامل التكوين الجسماني، وعوامل التربية النفسانية، والظروف الاجتماعية، ويشير إلى المؤثرات العامة لعصر أبي نواس في بناء شخصيته.

(4) ربط العقاد بين الأصول العرقية والإبداع الشعري في كتابه **أبو نواس** ثم في كتابه **ابن الرومي: حياته من شعره**، وقد صدر عام 1938، وفيه بسط ما يمكن أن يعده منهجاً في دراسة الشخصية الأدبية يجمع بين طبائع العصر وثقافته، وموروث الشخصية الفكري والفني. وعن موضوع العلاقة بين الأدب ونظريات علم النفس ينظر إسماعيل، عز الدين: **التفسير النفسي للأدب**، ط 4، القاهرة: مكتبة غريب، (د.ت)، ص 12، 34، فقد حاول أن يجيب عن سؤال: لماذا يكتب الأديب؟ كما بحث النظريات النفسية وتفسيرها للإبداع.

(5) السيفيات هي القصائد التي أبدعها المتنبي في وصف معارك سيف الدولة وانتصاراته على الروم ومدائحه بوجه عام، وهي - عند النقاد - أعظم شعر المتنبي.

(6) وهنا يمكن الاستعانة بما ذكر من أمثلة "التضمين" في النقد القديم، وبحوث "التناس" في النقد الحديث. ونستبعد ما أسرف فيه خصوم المتنبي بذكر ما يطلق عليه: السرقات.

(7) في إحدى رسائل الجاحظ - وهي بعنوان: "رسالة في صناعة القواد" - افترض أن إحدى المعارك قادها رجل كانت له "صناعة" قبل أن يصبح قائداً، وأن هذا القائد كتب وصفاً للمعركة ظهرت فيه آثار صناعته السابقة، بل افترض قوله شعراً في الغزل انعكست على أسلوبه مصطلحات صناعته السابقة. وقد كرر الجاحظ هذا الأمر على ألسنة من كانت لهم صناعات مختلفة مبتدئاً بالقائد الذي كانت صناعته رعاية اصطبل الخيل، فقال في وصف المعركة:

"لقيناهم في مقدار صحن الاصطبل، فما كان بقدر ما يحس الرجل دابته حتى تركناهم في أضيق من ممرغة، وقتلناهم فجعلناهم كأنهم أنابيب سرجين، فلو طرحت روثه ما سقطت إلا على ذنب دابة" ثم صنع الجاحظ على لسان هذا القائد أبياتاً في الغزل، كان مطلعها:

إن يهدم الصد من جسمي معالفه فإن قلبي بقت الوجد معمورُ
أما ختامها فيقول:

لبست برقع هجر بعد ذلك في اصطبل ود فروث الحب منشورُ
ويمضي الجاحظ فيصنع مثل ذلك، في صناعات أخرى بزعم أنه سأل بختيشوع الطبيب، ثم جعفر الخياط، ومن بعده إسحاق بن إبراهيم، وكان زارعاً، ومن بعده فرج الرخجي وكان خبازاً،... إلخ.

وقد كتب السكاكي فصلاً شائقاً عن "تطبيق الكلام على ما يقتضي الحال ذكره"، ومما قال في هذا السياق: "فكم من صور تتعاقب في الخيال، وهي في آخر ليست تتراءى، وكم من صور لا تكاد تلوح في الخيال، وهي في غيره نار على علم"، من ثم يذكر المفردات التي تجري على ألسنة أصحاب المهن المختلفة: الكاتب، والنجار، والبناء، والحمامي... إلخ.

الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: رسائل الجاحظ.. رسالة في صناعة القواد، تحقيق: عبدالسلام هارون، ج 1، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1964، ص 380 وما بعدها.

السكاكي، سراج الدين أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي: مفتاح العلوم، ضبط وتعليق: نعيم زرزور، ط 1، بيروت: دار الكتب العلمية، 1983، ص 254-255.

(8) كانت أطروحتي التي حصلت بها على درجة الدكتوراه من آداب جامعة القاهرة عن: "التجديد في وصف الطبيعة بين أبي تمام والمتنبي"، وهذه هي العلاقة المؤسسة لشعر الطبيعة.

(9) في بحث عنوانه: الاستجابة للطبيعة في الشعر العربي، وهو واحد من عدة بحوث تضمنها كتاب: دراسات في الأدب العربي، وقد تضمن اثني عشر بحثاً كتبها هذا المستشرق، وترجمها إلى العربية أربعة من الباحثين العرب بإشراف محمد يوسف نجم، بيروت: دار مكتبة الحياة، 1959، ص 159، 177.

(10) غريبناوم، غوستاف: دراسات في الأدب العربي، ترجمة: أربعة من الباحثين، بإشراف: محمد يوسف نجم، بيروت: دار مكتبة الحياة، 1959، الصفحات: 159، 163، 166، 167، 172، 173.

(11) تعد مريثة كشاجم في غلامه بشر من مطولاته؛ إذ بلغت خمسة وثلاثين بيتاً، وقصائده تميل إلى القصر، والقصيدة من بحر السريع، ديوان كشاجم، ص 307.

(12) مقدمة ديوان كشاجم، ص 10.

(13) عنوان الفقرة في الفهرست: "أسماء جماعة من الشعراء المحدثين ممن ليس بكاتب". ولعل هذا ما يفسح مساحة للقول بأنه كان طباح سيف الدولة، ولكن هذا الوصف لا ينعكس بأية صورة على إبداعه الشعري.

(14) وهنا مفارقة جديرة بالتسجيل، إذ كان الشاعر - حتى أواخر العصر الأموي - يفاخر بأنه لا يقرأ ولا يكتب، وأن ثقافته بالرواية. وفي كتابي الحركة البينية في البائية الكبرى لذي الرمة شبه عين الناقية بحرف الميم، فاستدل بعض نقاده بأنه يعرف الكتابة فأنكر ذلك، وكأنه يوارى نقصاً، الغيث، نسيمه راشد: الحركة البينية في البائية الكبرى لذي الرمة، ط 2، القاهرة: الدار المصرية السعودية، 2004، ص 74.

وقد انقلبت الأمور إلى نقيضها حتى قال أبان بن عبد الحميد اللاهتي عن نفسه:

أنا من بغية الأمير وكنز من كنوز الأمير ذو أرباح
كاتب حاسب خطيب أديب ناصح راجح على النصاح

وقد مهدت مثل هذه التحولات لأن تكون أدوات الكتابة ذاتها موضوعاً لقصيدة.

(15) ديوان كشاجم، ص 289. وفي البيت الأول إشارة ذات أساس علمي/ فلسفي، إذ تتوافق الأشباه وتتجاذب، فالدواة من معدن، محمولة على قاعدة من ذات النوع: "حنت عليه لأنه من جنسها". وفي البيت الخامس "زجت" وصوابها "مزجت" وليس ما ذكر الديوان.

(16) ديوان كشاجم، ص 288، 289.

(17) ديوان كشاجم، ص 24، والقطعة من ثلاثة أبيات:

لا أحب الدواة تحشى يراعاً تلك عندي من الدوي معيه
قلم واحد وجودة خط فإذا شئت فاستزد أنبويه
هذه قعدة الشجاع عليها أبدا سيره وتلك جنيبه

(18) ديوان كشاجم ص 26، 27، والقطعة من ستة أبيات، وهذا مطلعها.

(19) ديوان كشاجم، ص 141.

(20) ينظر الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، ط 1، القاهرة: مطبعة المدني، 1991، ص 153، ص 158، ص 182.

(21) الشعر والتعليق على التشبيه في أسرار البلاغة، ص 158.

(22) ديوان كشاجم، ص 319.

(23) ديوان كشاجم، ص 319.

(24) ديوان كشاجم، ص 42.

(25) ديوان كشاجم، ص 54.

(26) ديوان كشاجم، ص 200، 201 والقصيدة من بحر الطويل، في عشرين بيتاً.

(27) ديوان كشاجم، ص 276.

(28) هذه الأبيات من قصيدته الوداعية التي فارق على إثرها سيف الدولة، ومطلعها:

واحر قلباه ممن قلبه شيم ومن بجسمي وحالي عنده سقم

ينظر: المتنبّي، ديوانه، شرح ووضع: عبدالرحمن البرقوقي، ج 4، بيروت - لبنان، (د.ت)، ص 80.

(29) ديوان كشاجم، ص 156.

(30) ديوان كشاجم، ص 180.

(31) هذا الشطر من مطولة، لامرئ القيس (56 بيتاً من بحر الطويل) مطلعها:

ألا عم صباحاً أيها الطلل البالي وهل يعمن من كان في العصر الخالي؟

وتوصف بأنها من أجود شعره، وفي شرح حنا الفاخوري لقصائد ديوان امرئ القيس، يقول عن البيت: كأني لم أركب جواداً... "يقول: ذهب عني الشباب وكأني لم... إلخ، فهو يتذكر زمناً مضى.

ينظر: امرؤ القيس، ديوانه: شرح: حنا الفاخوري، بيروت: دار الجيل، (د.ت) ص 65.

(32) ديوان طرفة بن العبد، ديوانه، تحقيق: درية الخطيب ولطفي الصقال، دمشق: مجمع اللغة العربية، 1975، ص 36.

(33) ديوان كشاجم، ص، 187، والقصيدة أقرب إلى القصر (22 بيتاً) من بحر المتقارب.

(34) ديوان كشاجم، ص 192.

(35) ديوان كشاجم، ص 78.

(36) ديوان كشاجم، ص 106.

(37) ديوان كشاجم، ص 202. وقد جاء الشطر الثاني من البيت الأول في نسخة الديوان: " فلم أغمض فيه ولا الليل غمضا" - وهنا لا يستقيم وزن بحر الطويل، وقد صوبنا هذا الشطر لتصحيح الوزن مع استقامة المعنى، كما هو موضح.

(38) ينظر، نلينو، كارلو: علم الفلك: تاريخه عند العرب في القرون الوسطى، طبع بمدينة روما العظمى، 1911 - طبعة مصورة، مبداد: كتبة المثنى، (د.ت)، ص 106، 107.

(39) ديوان كشاجم، ص 175، وهي من بحر الوافر.

(40) ديوان كشاجم، ص 189.

(41) ديوان كشاجم، ص 315.

(42) قطعة الهجاء تقوم على وصف الآلة والضاربة عليها بعدم الاتساق، ومنها يقول:

مضطرب الأوتار منقوضها	مستقبح المدفع والمقطع
يود من يسمع أصواته	لو فقد السمع فلم يسمع
فأقبلت تضرب غير الذي	تسمع والنغمة لم تتبع
كأنما قسمة تأليفها	مثلث مختلف الأضلع

ديوان كشاجم، ص 221.

(43) ديوان كشاجم، ص 140.

- (44) ديوان كشاجم، ص 240.
- (45) تنظر: معلقة امرئ القيس، وهذا البيت رقم 53 في تسلسلها، وقرأ: شرح حنا الفاخوري، هامش الصفحة 45، 46 وبيت امرئ القيس يتفوق بما لا يقاس.
- (46) ديوان كشاجم، ص 151، وهنا خطأ في البيت الثاني (باوردة) هكذا في النسخة المتاحة.
- (47) ديوان كشاجم، ص 210. قمنا بتصويب نراه ضرورياً إذ غاب التدقيق وبذل جهد التصويب من جهة الشارح، إذ جاء الشطر الثاني من البيت الثاني: "سيان فيه الثوب والشط"، وهذا ما لا يمكن قبوله، فليس بين الثوب والشط قرابة، وإنما القرابة بين الثوب والخيط؛ لأن الثوب خيوط متألفة. كما أن كلمة "الشط" تكرر ورودها قافية بعد بيتين فقط، وهذا إبطاء يصعب وقوع كشاجم فيه.
- (48) ديوان كشاجم، ص 99.
- (49) ديوان كشاجم، ص 125.
- (50) ديوان كشاجم، ص 201.
- (51) ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1994، ص 8، وقد غني بإبراز وجه الخصوصية ما بين النص المفرد، والمشارك بين النصوص، يقول: "من الصحيح أن لكل نص مظاهره الأسلوبية الخاصة التي يسعى الأسلوب للكشف عنها، وهذا مجال من مجالات دراسة النص، غير أنه من الصحيح أيضاً أن للنصوص كافة قوانين توجهها وجهة أدبية، ويسعى المنظرون في الشعرية للكشف عنها. وهذا مجال آخر مختلف من مجالات دراسة النص".
- (52) مطلوب، أحمد: الشعرية، فرزة من مجلة المجمع العلمي العراقي، 1989، ص 46 - 51. وهو مع عنايته بأقوال عبد القاهر في "دلائل الإعجاز" عن نظرية النظم، يفيد مما سبق إليه كمال أبو ديب فيما كتب عن الموضوع في كتابه: "في الشعرية"، والمهم أن الدكتور مطلوب في المزوجة بين عبد القاهر، وما استمد أبو ديب من الفكر النقدي الحدائي اهتم بما أطلق عليه عبد القاهر: اتحاد أجزاء الكلام وتداخل بعضها في بعض. إلخ، وما عرض له أبو ديب من تركيز على الجانب العلائقي في النص، أي الاهتمام بالسياق.
- (53) ديوان كشاجم، ص 126، ومن المؤسف أن الشارح يصلح كلمة ويهمل أخرى، فيسجل "جناية" ويقول ربما تكون جناته بمعنى رياضه. والبيت لا يصلح إلا بهذا، ولكنه يغفل عن "دره" فيفسرها بالدرر، على المجاز بأن القصد الندى، في حين أن النهر يرضع الحدائق درّه، والدر: الحليب، وسبق الإرضاع يوجه إلى هذا المعنى.
- (54) ديوان كشاجم، ص 91، 92.
- (55) ديوان كشاجم، ص 150، 151 وقد شغل وصف الفرس مكاناً مهماً في باب الوصف عند الشاعر القديم، وغالباً ما كان هذا يتحقق ضمن سياق الحرب أو الرحلة، ولكن كشاجم يقصد إلى وصف الفرس قصداً ولا يتجاوز، ولهذا تحقق لهذه الصورة فرادتها إلى حد كبير.

- (56) القبرواني، ابن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج 2، بيروت: دار الجيل، 1972، ص 294.
- (57) ابن جعفر، قدامة: **نقد الشعر**، تحقيق: كمال مصطفى، ط 3، القاهرة: مكتبة الخانجي، 1978، ص 118، 119.
- (58) وقد كان كُشاجم علاقة طيبة بالأخفش (علي بن سليمان) النحوي، فمدحه في قطعتين، ديوان كُشاجم، ص 36 وص 47، أثناء مرض الأخفش، وفي هجاء كُشاجم لأحد علماء عصره عايره بأنه يتشبه بالأخفش وليس من علمه في شيء!!، ثلاثة أبيات ديوان كُشاجم، ص 225.
- (59) ديوان كُشاجم، ص 30، 31.
- (60) ولعلنا نتذكر هنا ذلك الحوار النقدي (الحاد) من طرف واحد حين هاجم العقاد تشبيهات أحمد شوقي وأوصافه، في إحدى مقالات كتابه النقدي "الديوان"، فكانت عبارته المتوهجة - على قسوتها - : "اعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء، لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها، وأن ليست مزية الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيتة أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به".
- ينظر: عباس محمود العقاد، ديوان، ج 1.
- (61) النقد الموضوعاتي (وحتى لا يلتبس بالنقد الموضوعي Objective Criticism) مؤسس على التجانس أو المركز بحثاً عن مبدأ الوحدة، والقيمة الاستراتيجية، ودينامية الخيال.
- ينظر: حسن، عبدالكريم: **المنهج الموضوعي: نظرية وتطبيق**، لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1990، ص 71، 72.
- (62) ربابعة موسى ربابعة: **جماليات الأسلوب والتلقي: دراسة تطبيقية**، عمان - الاردن: دار جرير، 2008، ص 102 و 103.
- (63) جمليات الأسلوب والتلقي، ص 103.
- (64) ديوان كُشاجم، ص 298.
- (65) جمليات الأسلوب والتلقي، ص 103.
- (66) ديوان كُشاجم، ص 45.
- (67) الطيب، عبدالله: **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، ج1، بيروت: دار الفكر، 1970، ص 145.
- (68) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ص 146 - 151.
- (69) ديوان كُشاجم، ص 45، 46، 47.

مجلة فصلية أكاديمية

محكمة تعنى بنشر البحوث

والدراسات القانونية والشرعية

مجلة الحقوق



تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

رئيس التحرير

الدكتور/ فيصل عبدالله الكندري



الاشتراكات

في الكويت	في الدول العربية	في الدول الأجنبية	
٣ دنانير	٤ دنانير	١٥ دولاراً	الأفراد
١٥ ديناراً	١٥ ديناراً	٦٠ دولاراً	المؤسسات

المراسلات

توجه جميع المراسلات إلى رئيس التحرير على العنوان الآتي:

مجلة الحقوق - جامعة الكويت ص.ب: ٦٤٩٨٥ الشويخ - ب 70460 الكويت

تلفون: ٢٤٨٣٥٧٨٩ - ٢٤٨٤٧٨١٤ فاكس: ٢٤٨٣١١٤٣

E.mail: jol@ku.edu.kw

عنوان المجلة في شبكة الإنترنت <http://www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/jol>

ISSN 1029 - 6069