مُقدِّمةُ القَصيدةِ
في (الشِّعرِ الموصليِّ في القرنِ الثاني عشر للهجرةِ)

أ.م.د. شريف بشير أحمد
قسم اللغة العربية
كلية الآداب / جامعة الموصل

تاريخ تسليم البحث: ٢٠١٣/١/٩ ؛ تاريخ قبول النشر: ٢٠١٣/٣/٧

ملخص البحث:

مقدِّمةُ القصيدةِ مقطعٌ شعريٌّ– لغويٌّ يَعلو المتنَ الموضوعيَّ ، وحقيقةٌ أدبيةٌ واقعةٌ في بَداءَاتِ القصائدِ ، يَعتني بها الشاعرُ (الموصليُّ)؛ حتى يُحسِّنَ موقعَها في ذهنِ المتلقي ، ويتوسَّلَ بها إلى موضوعِه الرئيسِ ، ويَسْتميلَ قارئهُ إليه بها مشحونَةً بصورٍ توقِظُ نشاطَهُ بالمتابعةِ والتواصُلِ الذهنيِّ ؛ فيدخُلُ(القارئُ) إلى المتنِ من عَتبةِ المقدِّمةِ.

ويطمحُ الشاعرُ الموصليُّ بالمقدِّمةِ إلى أنْ يتوافَقَ المتلقي مع (القصيدةِ) ، قبلَ أن تتوافَقَ المقدِّمةُ مع المتنِ؛ لذلكَ لم يرفضْ (الشاعرُ الموصليُّ) المقدِّمةَ ، ولم يتخلَّ عنها، ولم يَسْتهجنْ وجودَها، ولم يتمرَّد عليها؛ بل أدركَها بدايةً حيويَّةً للمتنِ الشِّعريِّ ، وحصيلةً ثقافيَّةً– تأريخيَّةً تقومُ بوظيفةٍ تواصليَّةٍ– إغرائيَّةٍ تفتحُ شهيَّةَ القارئ على التفاعُلِ النفسيِّ والموضوعيِّ مع القصيدة.

إنّ المقدِّمةَ في (الشعرِ الموصليِّ في القرن الثاني عشر للهجرة) ليستْ أُحاديَّةَ الموضوعِ؛ بل ننظرُ المقدِّماتِ تتنوَّعُ ، وتتبايَنُ من حيثُ الموضوعُ ، وعددُ الأبياتِ قلَّةً وكثرةً بمرونةٍ نظْميَّةٍ – إبداعيَّةٍ يتحوَّلُ بها الشاعرُ من مقدِّمةٍ موضوعيَّةٍ إلى سِواها قِصَرًا وطولاً ؛ حتى تكونَ المقدِّمةُ موضوعًا في ذاتِهِ – وإنْ كانت تُمهدُ لموضوعِ القصيدةِ – ومضمونًا في تضاعيفه؛ لها وحدةٌ موضوعيةٌ، ومُقوِّماتٌ فنيةٌ في سياقِ بناءِ (القصيدة) بناءً كليًّا؛ تتسمُ بالوضوحِ، ولا تُجاوزُهُ إلى الإبهامِ والغُموضِ، وتحيا حيثيَّاتُها ضمنَ حدودِ الذاتِ الشَّاعرةِ، وخصوصيَّتها الحركيَّةِ والفكريةِ، وتتجسَّدُ فيها عناصرُ البَوحِ والمكاشَفةِ بوَحداتٍ تترابطُ موضوعيًّا وتشكيليًّا وصولاً إلى تكاملٍ في الموضوعِ، وتناسُقٍ في البناءِ.

The Prelude of a Poem in the Mosuli Poetry in the 12th Century A. H.

Asst. Prof. Dr. Shareef Basheer Ahmed
Department of Arabic Language
College of Arts / Mosul University

Abstract:

This research deals with the prelude of a poem which is a poetic section. It comes at the beginning of a poem and precedes the subject-matter. It has gained a considerable importance by Mosuli poets since they dedicate themselves to pave the way for the readers to guess what the poem is about. The introduction in the Mosuli poetry in the 12th century A. H. differs in its subjects and in the number of its lines. This makes it a special subject in that it acquires its own artistic elements in the context of building a poem as a whole. Hence, it becomes coherently and cohesively clear and keeps the unity of its subject.

المقدّمةُ (بنيةٌ في تشكيلٍ):

(المقدّمةُ) مدخلٌ نفسيٌّ – شُعوريٌّ إلى المحمولاتِ الدلاليَّةِ للقصيدة له مكوناتُهُ من خيالٍ وصُورٍ وموسيقى ومواقفَ إنسانيةٍ، وبنيةٌ لغويةٌ لها مَحكيَّاتُها الموضوعيَّةُ، وقيمُها الفكريَّةُ وصولاً إلى المتعةِ التصويريَّةِ، وجماليَّةِ اللغةِ؛ إذ أورثَ الشِّعرُ العربيُّ القديمُ الشاعرَ الموصليَّ في القرنِ الثاني عشر للهجرة ((بناءً شعريًّا هندسيًّا مُتكرِّرَ الوحداتِ والوظائفِ، والخروجُ على هذا التقليدِ خروجٌ على أعرافٍ ثقافيَّةٍ))[1] لها حُظوتُها في الذاكرةِ المعرفيَّةِ، والتراثِ الشعريِّ الموصولِ بالآخرِ في (المقدِّمةِ) و (المتن) تأكيدًا لتجربةِ الشاعرِ الإنسانيَّةِ، ودليلاً على وجودِهِ ووعيهِ بالواقعِ الموضوعيِّ؛ لأنَّ المقدّمةَ ((أوَّلُ ما يقعُ عليه السَّمعُ، إنْ كان عذبًا حَسَنَ السَّبْكِ، صحيحَ المعنى؛ أقبلَ السَّامعُ على الكلامِ))[2]؛ فإذا بالتجربةِ في (المقدِّمة) تجربةٌ لغويَّةٌ تجعلُ (القصيدةَ) ممكنةَ الإدراكِ، حقيقيَّةَ الوجودِ، متعدِّدةَ الوجوهِ، تتحققُ فيها وحدةُ الموضوعِ، ووحدةُ الشُّعورِ والعاطفةِ والإحساسِ((تُتخَذُ لتؤلِّفَ فكرًا واحدًا، وشعورًا واحدًا في إطارٍ من البنيةِ الكليَّةِ الجزئيَّةِ، أو الوحدةِ في التنوُّعِ))[3]؛ فتتجسَّدُ في (المقدِّمة) سلسلةٌ من المواقفِ المشْبعةِ بالإنسانيةِتُوَلِّدُ الترقُّبَ واليقظةَ عند المتلقي؛ لأنَّها ((رائدُ ما بعدَها إلى القلبِ، فإذا قَبلَتْها النفسُ تحركَتْ لقَبولِ ما بعدَها، وإنْ لم تقبلْها

---

(1) الاستهلال (فن البدايات في النص الأدبي): ياسين النصير، ص ٥٨.

(2) التلخيص في علوم البلاغة: جلال الدين محمد بن عبد الرحمن الخطيب القزويني، تحقيق: عبد الرحمن البرقوقي، ص ٤٥٩.

(3) الصورة الفنية في النقد الشعري: د. عبد القادر الرباعي، ص ١٨.

كانتْ خليقةً أن تنقبضَ عمَّا بعدَها))[1]؛ لذلك فرضَ بناءُ القصيدةِ التراثية (المقدِّمةَ) جزءًا حيويًّا من ثَقافةِ الشاعرِ الموصليِّ كما ((فُرِضَتْ وحدةُ الجزءِ ضمنَ وَحدةِ الكلِّ، وفُرِضَتْ وحدةُ البيتِ ضمنَ وحدةِ القصيدةِ))[2]؛حتى باتَت (المقدِّمةُ) بُنًى ثقافيَّةً – أدبيَّةً تتجلَّى في صيغٍ معرفيَّةٍ – تراثيَّةٍ؛ تمثِّلُ اللبنَةَ الأساسَ في صناعةِ القصيدةِ، وصياغةِ صُورِهَا الشِّعريَّةِ.

لقد تعدَّدتْ وُجوهُ الرؤيةِ الشعريَّةِ في (المقدِّمةِ) التي تُمثِّلُ جدلاً بين التراثِ والواقعِ، والذاكرةِ والإرادةِ التي تتجاذَبُها مظاهرُ الألقِ والقلقِ، ومشاعرُ الفرحِ والحزنِ، واللقاءِ والشّتاتِ. وتظهرُ (أنا) الشاعرِ محورًا معرفيًّا – ثقافيًّا تتحرَّكُ به (المقدِّمةُ) حركةً موضوعيَّةً – جماليَّةً يُراعي فيها الشاعرُ ((سهولةَ اللفظِ، وصحَّةَ السَّبكِ، ووضوحَ المعنى، وتجنُّبَ الحشوِ))[3]، إذ تقودُ (الأنا) الشِّعريَّةُ التشكيلَ اللغويَّ بذهنيةٍ مُتحرِّكةٍ، ووعيٍ تراثيٍّ، وتجربةٍ ذاتيةٍ – إنسانيةٍ، تستندُ إلى ثنائياتِ المضمَرِ والمعلَن، والبعيدِ والقريب، والأنا والآخر؛ مما يجعلُ (المقدِّمةَ) تبدو عالمًا مُستقلاً قائمًا بذاتهِ مُنفصلاً عن (المتنِ)، كأنَّه قصيدةٌ في قصيدةٍ، أو هما قصيدتانِ مُتعاقبتانِ في هيكلٍ مُتراكبٍ، أو مُتجاورٍ مُجاورةً عموديَّةً من الأعلى إلى الأسفلِ.

ويكشفُ الواقعُ اللغويُّ بالتأويلِ أنَّ (المقدِّمةَ) مُتغلغلةٌ في (المتنِ) الموضوعيِّ بتراكيبها، وصورِها، وأفكارِها، ووحدتها الشعوريَّةِ والنفسيَّةِ التي تصدرُ عن الذاتِ الشاعرةِ التي تحرصُ على أن تكونَ المقدِّمةُ ((سهلةَ اللفظِ، واضحةَ المعنى، جيدَةَ السَّبْكِ، مُتلائمةَ الحروفِ، غيرَ مُستكرهَةٍ في السَّمعِ ولا مُتكلِّفةٍ في النطقِ، ولا ممَّا نبذَتْهُ العربُ، وعدلَتْ عن ألفاظِهِ البلغاءُ، وليستْ غريبةً أو مُخالفةً ومُتنافرةً))[4].

وتَقتضي دراسةُ (المقدِّمةِ) في الشعرِ الموصليِّ في القرنِ الثاني عشر للهجرةِ، رؤيةً نقديَّةً في (الأنماطِ) وفقًا للمثاباتِ الآتيةِ:

(١) المقدِّمةُ الغزليَّةُ :

شكَّلت المرأةُ مصدرًا من مَصادرِ صياغةِ المقدِّمةِ التي تُمثِّلُ سلطةَ الموروثِ بمجموعةٍ من القيمِ البنائيةِ في السِّياقِ اللغويِّ ، والتشكيلِ الجماليِّ . وإذا كانت المقدِّمةُ (الغزليَّةُ) فعلاً ذاتيًّا يصدرُ عن الشاعرِ بوعي ؛ فإنَّها في (الشعرِ الموصليِّ) تحملُ سماتِ المحاكاةِ الممتعةِ في بناءِ القصيدةِ في القرنِ الثاني عشر للهجرةِ. والعنايةُ بالمرأةِ في المقدِّمةِ– بما تحملُهُ من صفاتِ الجمالِ الحسيِّ ،

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، ص ٢٨٦.

(٢) الاستهلال (فن البدايات في النص الأدبي)، ص ٥٧.

(٣) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ضياء الدين ابن الأثير (ت ٦٣٧ هـ) تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ص ٦٤.

(٤) التلخيص في علوم البلاغة، ص ٣٤.

والحضورِ الإنسانيِّ– لا يتعلَّقُ بموضوعِ (القصيدة) ، وصورِها وسماتِها، ومضمونِها؛ لكنَّه يُمهدُ لها نفسيًّا وشعوريًّا؛لأنَّ المرأةَ العنصرُ المؤثِّرُ والمحرِّكُ والمتحرِّكُ في (المقدِّمةِ الغزليَّةِ)؛ إذ تَدورُ حولَها الرُّؤى، وتأتلفُ النظراتُ. وليسَ شرطًا أنْ تكونَ المرأةُ فيهاحقيقيَّةً – واقعيَّةً، بل هي صورةُ امرأةٍ مثاليَّةٍ – خَياليَّةٍ – تنقلُ للشاعرِ إحساسًا بالأنوثةِ والحيويَّةِ والجمالِ والخصوبةِ معًا؛ لأنَّ (المقدِّمةَ الغزليَّةَ) في جوهرِهَا خطابٌ ((يُقدِّمُ لنا الآخرَ الذي نبحثُ عنه في داخلِنا وفي العالمِ، وهي التي تربطُ الغائبَ بالحاضرِ والمجهولَ بالمعلومِ))[1]، ونَستمعُ فيها صوتًا إنسانيًّا غَلَبهُ الشَّوقُ، وعذَّبهُ الكبتُ، وفرضَتْ عليه البيئةُ وضعًا شخصيًّا فيه قيودٌ من الأعرافِ والتقاليدِ والقيمِ ما يجعلُهُ مُعذَّبًا. يقولُ الشاعرُ عثمان بكتاش الموصلي (ت١٢٢٢هـ – ١٨٠٧م)[2] في مُقدِّمةٍ غزليَّةٍ بلغتْ (١٤) بيتًا من قصيدةٍ مدحيَّةٍ بلغتْ (٣٥) بيتًا[3]: (بحر البسيط)

١- **ما خَطَّ حاجبُها كالنّونِ في عِوَجِ ... إلاّ لتأكيدِ فِعْلِ الأعيُنِ الدُّعُجِ**

٢- **ولا انْجَلَتْ عن بلالِ الخَالِ وجنتُها ... إلاّ وآذنَ ليْلُ الشَّعْرِ بالبلَجِ**

٣- **كحلاءُ، أيُّ رشًا في لحظِهِ أسَدٌ ... يأوي الخدورَ سِواهَا غيرَ مُنزعجِ؟**

٤- **وأيُّ شمسٍ تَراءتْ غيرُ جبهتِها ... في الليلِ حُفّتْ منَ الإكليلِ في سُرُجِ**

٥- **ترْمي لواحظُها عن قَوسِ حَاجبِها ... لمشْتري الوصْلِ سَهمَ الدّلِّ والغَنَجِ**

٦- **وعقربُ الصُّدغِ يتلو سِحْرَ مَنْطِقِها ... يُحَدِّثُ القلبَ في تصويرِ مُنتسَجِ**

٧- **سيّانَ ضوءُ مُحيّاها إذا سفَرتْ ... وطلعةُ البدرِ لولا رِفعةُ الدَّرجِ**

٨- **بينَ الشَّقيقوخدَّيها مُشابهةٌ ... كلاهُما فوقَه خالٌ منَ السَّبَجِ**

٩- **تمسّكَ الطِّيبُ منها بالشَّذاءِ، ولي ... قالت: تمسَّكْ بأذيالي، ودعْ أرجي**

١٠- **ملأتُ قلبي غرامًا من مَحاسنِها ... وضعتُ، ضَيعةَ آمالٍ بلا حَرَجِ**

١١- **أُعيذُ نفسي بها من سِحْرِ مُقْلَتِها ... فإنَّ أصلَ بلائي فتنةُ الدَّعجِ**

١٢- **مذ قلتُ، إذرام يَحكي الغُصنُ قامتَها: ... ما أنت، يا غصنُ قدَّ الذابل الرجَجِ**

١٣- **تنهّدتْ، كيف تَحكيها القنا فَبدَتْ ... في ضمْنِ جَوهرِها أسرارُ مُنتَهَجِ**

١٤- **أقلامُ درٍّ منَ الكفِّ الخَضيبِ لها ... خطٌّ يُنقّطُه الياقوتُ بالضّرَجِ**

---

(1) مقدمة لقصيدة الغزل العربية، د. عبد الحميد جيدة، ص ٤٩.

(2) تنظر ترجمته وأخباره في : منهل الأولياء : ٢٨٩/١ ، تاريخ الموصل : ١٨٩/٢-١٩٤ ، ديوان عثمان بكتاش الموصلي : أحمد حسين الساداني ، رسالة دكتوراه (غير منشورة) كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ١٩٩٦م، (مقدمة المحقق) : ١-١٥، موسوعة أعلام الموصل : ٤٣٤/١-٤٣٥ .

(3) ديوان عثمان بكتاش الموصلي : ص ٩٤.

واضحٌ أنَّ المرأةَ في مُقدِّمةِ (عثمان بكتاش الموصليِّ) ليستْ مُرتحلَةً مُهاجِرَةً مُغْتَرِبةً، بل نلحظُها مُقيمةً مُستقرَّةً هانئةً في الحاضِرةِ، والمرتحِلُ عنه جَسَدُها الذي يتوقُ إليه، ويَستحضرُهُ برؤيةٍ حسيَّةٍ؛ فإذا بخياله يَرحلُ إليها بالشِّعرِ عبرَ (المقدِّمةِ الغزليَّةِ) ينسجُ لنفسِهِ مُغامرةً تتحوَّلُ من الحُلُمِ إلى اللغةِ، ومنَ اليَقظَةِ إلى التخيُّلِ بالصُّورةِ؛ ليظهرَ الشاعرُ مَفتونًا بالجمالِ الأنثويِّ، وهو يُقدِّمُ مُتعةً حسيَّةً – جماليَّةً مُتوافرةً في جسدِ المرأةِ الذي يُمثِّلُ ((ذُروةَ الاستمتاعِ الجماليِّ عند الشاعرِ العربيِّ، ولذلك نراهُ هائمًا بها، يَجدُّ بطلبها، يُغنيها في الليلِ والنهارِ، ويتشرَّدُ وراءَها))[1] ؛ حتى باتَ الحديثُ عن (المرأةِ) أو معَها، في (المقدِّمةِ) لا يقودُ إلى الضياعِ والحرمانِ؛ بل يُصوِّرُ به (عثمان بكتاش الموصلي) عالمًا من الأحلامِ تَعبرُ من التخييلِ إلى التجسيدِ اللغويِّ وصولاً إلى اللذَّةِ الجماليَّةِ والنفعيَّةِ التي يَبتغيها من (المرأةِ) التي تشدُّهُ إلى ألقِها وأنوثَتها، كأنَّه يعيشُ في حصارٍ نفسيٍّ وجَسديٍّ، إذ يُدقِّقُ الشاعرُ في الأوصافِ الحسيَّةِ للمرأةِ في (المقدِّمة) تدقيقًا يُعبرُ عن الشهوةِ المكبوتةِ التي تتمظهرُ في (المحيَّا ، والخدَّين، والصدْغ، والجبهةِ، والحاجبِ) في لوحةٍ يستقرُّ فيها الوجهُ أيقونةً للجمالِ والأنوثةِ؛ فكأنها المرأةُ الواقعيَّةُ ينظرُهُا بين يديه؛ لكنه لا يُدركُها، ويستحيلُ عليه أنْ يلمسَها، أو يقتربَ منها، لكنَّ طيبَها يدلُّهُ عليها، بل حضورُها يدلُّ على الطيبِ الذي يَستجدي شَذاهُ منها في مُبادَلةٍ جَمَاليَّةٍ للطيبِ؛ لذلك يَستحضرُها الشاعرُ في (محاسِنها) برموزٍ وإشاراتٍ مرتبطةٍ بعناصرَ من الطبيعةِ في مُشابهةٍ محكيَّةٍ (يحكي الغصنُ قامَتها)، و(تحكيها القَنا). وفي اللحظةِ التي يتحوَّلُ فيها جَبينُ المرأةِ إلى (شمسٍ)، ومُحيَّاها إلى (بدرٍ)؛ فإنها تتحوَّلُ إلى قُطبٍ تتجمعُ حوله الحُزَمُ الضوئيَّةُ تجمعًا موصولاً بالزمنِ ليلاً أو نهارًا، والصورُ المشعةُ بالألوانِ من (الكفِّ الخضيبِ) في فضاءٍ غزليٍّ – حسيٍّ مفتوحٍ . وتُشكِّلُ الصورةُ البصريَّةُ في (المقدِّمةِ) المرأةَ بوصفها جسدًا فاتنًا يتخللُهُ (الدَّلُّ والغَنَجُ)، وليس بجسدٍ قبيحٍ مَرذولٍ.

والمسافةُ الجماليَّةُ والنفسيَّةُ بين الفعلِ (خَطَّ) في البيتِ الأولِ، و (خَطَّ) في البيتِ (١٤) مسافةٌ تصويريَّةٌ مَشهديَّةٌ تختالُ فيها المرأةُ، وتَرمي بلواحظها الإغرائيَّةِ سِهامًا من الدَّلالِ والغَنَجِ والفتنةِ؛ لكنها مَسافةٌ شعريَّةٌ يَصْطنعُها الشَّاعرُ باللغةِ والخيالِ في رحلةِ البحثِ عن (المحاسِنِ) الأنثويَّةِ، والتمتُّعِ بغوايةِ (المنطقِ)، ومواجَهةِ (المحيَّا) مُواجهةً ليليَّةً بارِقةً – خاطفةً.

يقول عصامُ الدين عثمان بن علي العمري (ت ١١٨٤ هـ – ١٧٧٠ م)[2] في مُقدِّمةٍ غزليَّةٍ بلغتْ (١٣) بيتًا من قصيدةٍ مدحيَّةٍ بلغت (٣٢) بيتًا[1]: (بحر البسيط)

---

(1) مقدمة لقصيدة الغزل العربية ، ص ٦٣.

(2) تنظر ترجمته وأخباره في : الروض النضر : ٢٧/١ (مقدمة المحقق)، شمامة العنبر : ٨٤–٨٨ ، منهل الأولياء: ٢٣٣/١–٢٣٥ ، غاية المرام : ٣٤٢–٢٤٤ ، منية الأدباء في تاريخ الموصل الحدباء : محمد أمين بن خير الله الخطيب العمري، طبعه ونشره : سعيد الديوه جي ، مطبعة الهدف، الموصل ١٩٥٥م :٣٢١، موسوعة أعلام الموصل ٤٣٣/١ – ٤٣٤.

١- ماسَتْ، وقد خَطَرَتْ في مَائسِ الحُلَلِ ... ثم انثنتْ في سِهامِ اللحْظِ والمُقَلِ
٢- وقلَّدتْ جِيدَها سِمْطَينِ مِنْ دُررٍ ... واللؤلؤُ الرَّطبُ يحكي جيدَها العطلِ
٣- حَسناءُ سَمراءُ بالقرطَينِ مائسةٌ ... فالخدُّ كالورد، بلْ والقدُّ كالأسَلِ
٤- وافتْ، وقد كانَ قلبي مِنْ صَبابتِها ... كليمَ نارِ الجَوى في مُعظمِ الجَدَلِ
٥- إن أبعَدتْ مَلكتْ، أو قاربَتْ هَلكتْ، ... أو أسْبلتْ فتكتْ بالنَّاعمِ الطفلِ
٦- جيداءُ في غَنجٍ ، حَوراءُ في دَعَجٍ، ... هيفاءُ في مَرَجٍ بالرِّدْفِ والكَفَلِ
٧- شمسٌ إذا نَظَرتْ ، بدرٌ إذا بَزغتْ ... كأنّما رِدْفُها ضَرْبٌ مِنَ القُلَلِ
٨- ريحانةُ الحسْنِ إن مرَّ النسيمُ بها ... تهتزُّ كالغُصْنِ في تيهٍ وفي وجَلِ
٩- لا نَرتجي وصْلَها بالوصْلِ إن وَعدتْ ... فغيمُها خُلّبٌ بالدَّثِّ والمطَلِ
١٠- كم صرتُ في حبِّها أشكو الضُّلوعَ جوىً ... أبيتُ فيها بميلِ السّهدِ ذا كحلِ
١١- والصَّدرُ في قَلقٍ ، والطَّرفُ في سَهَرٍ ... والجَفْنُ يُرمى بها بالوابلِ الهطلِ
١٢- قاسيتُ فيها الهوى شوقًا ، وما شَعرتْ ... وخضْتُ فيها بحارًا ليلةَ السَّيلِ
١٣- وكلما زِدْتُ وجْدًا أغمضَتْ كمَدًا ... إلى متى أنتَ في لذَّاتِكَ الأولِ؟

تُولِّدُ الجُملُ الفعليَّةُ حركةً سرديةً في (المقدِّمةِ الغزليَّةِ)، وحركةً واقعيَّةً في الموضوعِ، وحركةً ذهنيَّةً في المتلقي في اللحظةِ التي تظهرُ فيها (المرأةُ) ظُهورًا مُتخيَّلاً، تتهادَى في مِشْيَتِها، وتَختالُ بأنوثَتِها التي تأسِرُ قلبَ الشاعرِ، وتُهيجُ ذاتَه الذكوريَّةَ، فيغالبُهُ الشوقُ، ويمتلئُ حزنًا وحسرةً، تضغطُهُ فيها الرغبةُ؛ فَيُقدِّمَها في صورٍ إيحائيَّةٍ – حسيَّةٍ مصدرُها الخيالُ والعاطفةُ التي تموجُ بالألوانِ والأضواءِ والأصواتِ والرؤى المختلفةِ، وكأنَّ المرأةَ تَعرضُ جمالَها بأفعالٍ وحركاتٍ منسوبةٍ إليها (ماسَتْ، خطرَتْ، انثنَتْ، قلدَتْ، وافَتْ، أبعدَتْ، أسبلَتْ)، وتمارسُ فعلَ الغوايةِ بقصديَّةِ التأثيرِ في الآخرِ (نظرَتْ، بزغَتْ، تهتزُّ) ، إذ تتجسَّدُ جمالياتُ المرأةِ في (المقدِّمةِ الغزلية) في أنوثةِ الجسدِ، وجَسدِ الأنوثةِ (جيداءُ، حوراءُ، هيفاءُ) ، وفي التفاعلِ النفسيِّ والذهنيِّ بين الأنوثةِ والجسديَّةِ في محاكاةِ اللغةِ للواقعِ والرؤيةِ، وتحوُّلِ الواقعِ إلى حدثٍ شعريٍّ بالصورةِ الحسيَّةِ عبرَ جغرافيةِ الجسدِ (الرِّدفُ ، الصَّدرُ ، الطَّرفُ، الجفنُ). وإذا كانت المرأةُ في (المقدِّمةِ) جسدًا متخيَّلاً يخضعُ للتآلفِ والانسجامِ، تصنعُهُ الذاكرةُ باللغةِ؛ فإنَّ حركتَها في المتنِ الشعريِّ تُحاكي حركتَها في الواقعِ

(١) عصام الدين العمري الموصلي (حياته وشعره وديوانه مجموعًا محققًا): عبد الله محمود طه المولى، رسالة دكتوراه (غير منشورة)؛ بإشراف: أ.د. عبد الوهاب محمد علي العدواني، كلية الآداب – جامعة الموصل، ١٩٩٢م، ص ٢٩٥ – ٢٩٦.

بأفعالٍ يظهرُ فيها الشاعرُ فاعلاً مُؤثرًا في المشهدِ الحركيِّ (صِرْتُ، أبيتُ، قاسيْتُ، خضْتُ، زدْتُ)؛ لكنَّ الشاعرَ لا يتحوَّلُ من وصفِ الجسدِ الأنثويِّ في (المقدِّمةِ) إلى وصفِ الفعلِ الجسديِّ، وكأنه أمامَ أنموذجٍ مثاليٍّ للجمالِ الجسديِّ يتجسَّدُ في (المرأةِ) التي يتخيَّلُ؛ فيتمعَّنُ المحاسنَ، ومخايلَ الجمالِ مُتجوِّلاً في الجسدِ، مُتنقلاً بين أعضائِهِ وأنحائِهِ يَشْتَهيهِ، ولا يُدانيهِ.

(٢)مقدِّمةُ (الطَّيفِ الزائرِ) :

إنَّالطَّيفَ له حُضورانِ: حضورٌ خياليٌّ له بُعْدٌ ماديٌّ في الواقعِ الذي يتحرَّكُ فيهِ، وحضورٌ لغويٌّ – دلاليٌّ في اللحظةِ التي يحضرُ، أو يُسْتَحْضَرُ في مقدِّمةِ (القصيدةِ) بوصفه بديلاً موضوعيًّا عن (المرأةِ) التي تسكنُ القلبَ ، وتسلبُ العقلَ في الوجودِ الواقعيِّ تطيرُ من مَرقدِها إلى الآخرِ في هجْعةِ الليلِ . يَسْري بها (طيفُها/ خيالُها) إليهِ بلا موعدٍ ، ولا رقيبٍ ، ولا حرَّاسٍ ((يُعلِّلُ المشْتاقَ المغْرَمَ، ويُمسكُ رَمقَ المعَنّى المُسْقَم، ويكونُ الاستمتاعُ به، والانتفاعُ بـه، وهو زورٌ وباطلٌ، كالانتفاعِ بهِ كما لو كانَ حقًّا يقينًا))[١]؛ فتكونُ الزيارةُ لذَّةً مفاجئةً ، ومتعةً خاطفةً تسْتولي على المُطَافِ إليهِ؛ إذ يختزلُ الطَّيفُ الزائرُ المسافاتِ الطِّوالَ ، ويُقَصِّرُ الأزمنةَ المتباعِدَةَ في لحظةِ الفجاءَةِ في الزيارةِ، ويُقَرِّبُها؛فيتجسَّدُ ظاهرةً إنسانيةً – فنيةً تُشكِّلُ ((نسقًا منَ الصورِ المتلاحقةِ المتحرِّكةِ، وهو أشبَهُ ما يكونُ بالشريطِ المصوَّرِ المتحرِّكِ الذي يَجري استعراضُهُ بما يضمُّهُ من صورٍ وأصواتٍ ومؤثِّراتٍ وأبعادٍ))[٢].

يقولُ الشاعرُ محمد بن مصطفى الغلامي (ت ١١٨٦ هـ – ١٧٧٢ م)[٣] في مقدِّمةِ (الطَّيفِ الزائر) التي بلغت (١٣) بيتًا من قصيدةٍ مدحيَّةٍ بلغت (٣٩) بيتًا[٤]: (بحر الخفيف)

١- أرسَلتْ طَيفَها لتنظرَ حَالي ... فأضَاعَ الخَيالُ رسْمَ خَيالي

٢- فتبدَّتْ وهيَ الغَزالةُ نورًا ... لترَى الدَّمعَ بعدَها ما جرَى لي

٣- فاترَ الجفْنِ حين أعياهُ دركي ... زَخَّ رجْمًا بالغيْثِ رشْقَ النبالِ

٤- طَفلةٌ حيثُ أرْختِ الليلَ شَعرًا ... عوَّضتْ أُفقَه عقودُ اللؤالي

٥- فانثنَت تستمدُّ منها الدَّراري ... قَبَسَ النورِ في الليالي الطِّوالِ

---

(١) طيف الخيال: الشريف المرتضى (علي بن الحسين الموسوي العلوي): تحقيق: حسن كامل الصيرفي، ص ٨.

(٢) طيف البحتري في ضوء النقد الحديث: د. هاني نصر الله، ص ٩١.

(٣) تنظر ترجمته وأخباره في : الروض النضر : ٤٣٠/١ ، منهل الأولياء : ٢٥٤/٢-٢٥٧ ، تاريخ الأدب العربي في العراق : عباس العزاوي ، مطبعة المجمع العلمي العراقي ، ١٣٨٣هـ/١٩٦٥م : ٢١٣/٢-٢١٤ ، محمد بن مصطفى الغلامي الموصلي : جرجيس عاكوب عبد الله الراشدي ، رسالة ماجستير (غير منشورة) كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ٢٠٠٥م (المقدمة) ١٤-٣٢ ، موسوعة أعلام الموصل ١٩٨/١ – ٢٠٠.

(٤) العلم السامي في ترجمة الشيخ محمد بن مصطفى الغلامي، جمع وتأليف: محمد رؤوف الغلامي، ص ٢٣٨.

٦- ثم راحتْ شمسُ الضُّحى وعليها صُفرةُ الحاسِدينَ في الآصالِ
٧- يا فتاةَ الحِمَى ويا مَنْ عليها تحتَ ثوبِ الحريرِ ثوبَ جَمالِ
٨- بعقودٍ بَدَتْ ببلَّورِ صَدْرٍ ضُمِّخَتْ عندَ رشحِهِ بالغَوالي
٩- وبتلكَ النهودِ يسفرُ عنها زُبدةٌ زينَ متنُها بالصّقالِ
١٠- وخيال الخصرِالضعيفِ الذيحُمِّلَ ما لا يُطيقُ منْ أثقالِ
١١- صورةٌ صَاغَها الإلهُ اعتبارًا لجمَالِ الوجودِ كالتمثالِ
١٢- قَرِّبي المُسْتهامَ فيكِ لتلقي نَاعمَ الخدِّ ناعمًا للبالِ
١٣- ما كفَاني أرعَى النجومَ بطرْفٍ منْ لظَى الهجْرِ ساهرٍ هطَّالِ

إنَّ الطَّيفَ الزائرَ مرتبطٌ بالذاكرةِ الناشطةِ التي تستْحضرُ سَوابقَ الزيارةِ ، وتُسجِّلُ آناتِها، وموصولٌ بالذكرياتِ الماضيَةِ المستَدْعاةِ بالتخييلِ من أعماقِ الذاكرةِ في لحظويَّةِ الزيارةِ المتخيَّلةِ . وإذا كان الزمنُ الليليُّ زمنَ حركيَّةِ الطَّيفِ الزائرِ خِلْسةً ؛ فإنَّ الزمنَ النهاريَّ زمنُ السَّردِ الشِّعريِّ لوقائعِ النسماتِ الطَّيفيَّةِ في آناءِ الليل الذي يسترُ ، ولا يفضحُ ، ويُخفي ، ولا يُبينُ.ويُشعرُ (الطيفُ) الزائرُبلذةِ المشاهدةِ واللقاءِ الحميمِ بأوَّلِ الليلِ في غفوةٍ مرجوَّةٍ؛ لكنه يُخلِّفُ ألماً وحزناً مُتراكمًا في الصَّحوةِ؛إذ يُوحي الفعلُ (أرسلَتْ) أنَّ المرأةَ لها وجودان: وجودٌ جسديٌّ ماديٌّ تتحرَّكُ بهِ في الواقعِ الذي تعيشُ فيهِ، ووجودٌ خياليٌّ – طيفيٌّ تتحرَّكُ بهِ خارجَ النظامِ الاجتماعيِّ بأطرهِ الماديَّةِ المنظورةِ؛ لكنَّه مُطابقٌ للوجودِ الأوَّلِ في الشكلِ، ويُخالفُهُ في الفاعليَّةِ الذهنيةِ التي لا يُدركُها غيرُ الآخرِ / الذكوريِّ / المرْسَلِ إليهِ (الطَّيف) إدراكًا تخيُّليًّا أُحاديَّ الرؤيةِ يفقدُ بها ملامحَه الشخصيَّةَ من شدةِ الوجْدِ الذي أفقدَهُ حقيقتَهُ؛ فلم يَستطعْ (الخيالُ / الطَّيفُ الزائرُ) معرفتَه، ولم يتعرَّف إليهِ حين (أضاعَ رسْمَ خيالِه)، وكأننا أمامَ مشهدٍ مُتخيَّلٍ من مَشاهدِ عالمِ الأحلامِ.

ويجعلُ الشاعرُ الذكوريُّ من (المرأةِ / الطَّيفِ) نورًا تَقتبسُ منه (الدَّراري) قبسًا تستْضيءُ به، وتُضيءُ في ظلمةِ الليلِ؛ حتى يهتديَ الطيفُ به إليهِ، ويَستَيقنَ هو حقيقةَ الزائرِ بهِ. وفي النهارِ يجعلُها شمسًا تشوبُها صفرةٌ في مُناوبةٍ بين الضياءِ والظلمةِ، والليلِ والنهارِ، واليقظةِ والحلمِ. كأنَّ الطيفَ بديلٌ مُستنسخٌ عن (المرأةِ)، أو ظلُّها الذي تنعكسُ به ملامحُها؛ لذلك يترسَّخُ (الطيفُ) الأنثويُّ في ذهنِ الشاعرِ الذكوريِّ خيالاً مُتحرِّكًا مُتألقًا، وغَزالاً مُتهاديًا في (صورةٍ) من صورِ الجمالِ (الإلهيِّ) تجسَّدَتْ فيه (المرأةُ) تمثالاً للجمالِ في الوجودِ الماديِّ، إذ تظهرُ المرأةُ في مُقدِّمةِ (الطيفِ الزائرِ) مُتحرِّكةً ومُحرِّكةً في آنٍ معًا: مُتحرِّكةً بأفعالٍ منسوبةٍ إليها نسبةً إراديةً (أرسلتْ، تبدَّتْ، أرخَتْ، انثنَتْ، راحَتْ)، ثم تُصبحُ مُحرِّكةً للوعي الشعريِّ حتى يرسمَ لوحةً جماليةً – أنثويةً يتعقَّبُ فيها مَواطنَ الأنوثةِ، ومواضعَ المتعةِ البصريَّةِ بآفاقٍ حسيَّةٍ في أثناءِ الغوصِ الشعريِّ في (بلورِ الصَّدرِ) و (النُّهودِ) و (الخصْرِ الضعيف) و (الخدِّ الناعمِ)؛ لذلكَ يَصوغُ الوعيُ الذكوريُّ

للمرأةِ / الطيفِ ثوبَيْنِ: ثوبًا من حريرٍ تتوشَّحُ بهِ دلالةَ الرفاهيةِ والتنعُّمِ، وثوبًا من جمالٍ تُخفيهِ، ويُظهرُهُ ثوبُ الحريرِ الذي أطارَ صوابَ الشاعرِ الذي باتَ يرعَى النجومَ سهادًا يُصاحبُهُ الهجرُ الذي يُوحي بالفِصامِ العاطفيِّ بين الشاعرِ والمرأةِ، ويُشعرُنا بالكبْتِ الذي يتخلَّلُ الذاتَ الذكوريَّةَ بغيابِ الجسدِ الأنثويِّ عنه غيابًا حقيقيًّا، يُعوِّضُهُ بالطيفِ الزائرِ؛ لأنه يعيشُ قحطًا نفسيًّا، وجَدْبًا عاطفيًّا يجعلانِهِ ساهرَ الطرفِ، دامعَ العينِ في إشارةٍ إلى الخواءِ الذي أثارَ الطيفَ؛ فأشفقَ عليهِ منه؛ فشاركَه البكاءَ حين (زَخَّ رجمًا بالغيثِ)، وهو ينظرُهُ وقد تَهافَتَتْ قُواهُ.

يقولُ الشاعرُ موسى بن جعفر الحداد (ت ١١٨٦ هـ - ١٧٧٢ م)[١]في مُقدِّمةِ (الطَّيفِ الزائر) التي بلغت (٨) أبياتٍ من قصيدةٍ مدحيَّةٍ بلغتْ(٢٥) بيتًا[٢]: (بحر البسيط)

١- زَارتْ لتنظرَ حَالَ المغْرَمِ الدَّنِفِ ... فأضرَمَتْ في الحَشا نارًا منَ الشَّغَفِ

٢- غيداءُ لو خَطَرتْ فالغصْنُ في خَجَلٍ ... أو أسْفَرتْ فبدورُ التَّمِّ في كسفِ

٣- والليلُ فوقَ صباحِ الوجهِ مُؤتلفٌ ... كلاهُمَا عن أخيهِ غيرُ مُنحرفِ

٤- أبدتْ دنانيرَ حُسنٍ فوقَ وجنتِهَا ... لكنها نحوَ طرفي غيرُ مُنصرفِ

٥- وحمرةُ الخدِّ منها الأفقُ مُكتسبٌ ... والغُصنُ والظبيُ لينُ العَطفِ والوصفِ

٦- وذاتُ غنجٍ به تسبى النُّهى طربًا ... في موقفٍ بين سَلْبِ الوجْدِ والتلفِ

٧- وحارسُ اللحظِ يحمي وردَ وجنتها ... بصارمِ الطَّرْفِ منها خوفَ مُقتطفِ

٨- تاللهِ لو لم أخفْ منْ فتْكِ ناظرِها ... أطفأتُ حرَّ الحَشا منْ بارد الرشفِ

٩- يا ربةَ الحُسْنِ رفقًا بالقلوبِ فكمْ ... أحييْتِ قلبًا، وقلبًا ماتَ بالأسفِ

إنّ (الطيفَ) في مقدِّمةِ موسى بن جعفر الحدّاد حضورٌ مُسْتنسخٌ بدرايةٍ وعنايةٍ عن صاحبةِ (الطَّيفِ) له سماتُها وخصائصُها الحركيَّةُ والجسديَّةُ غيرُ الموجودةِ في اللحظةِ التخيُّليَّةِ؛ لكنَّ الشاعرَ باللغةِ يجعلُ (الطَّيفَ) وصاحبتَه حقيقةً صُوريَّةً مُتحدةً؛ لكي يُمارسَ مع (الطَّيفِ) بطولاتٍ وأفعالاً نرجسيَّةً يعجزُ عن تحقيقها مع المرأةِ الحقيقيةِ في الواقعِ، ويُصوِّرُ نفسَهُ فاعلاً نَشطًا مع (الطَّيفِ الزائرِ؛ لكنَّه يفتقرُ إليهِ في حقيقةِ اليقظةِ. وإذا كانت صاحبةُ (الطَّيفِ) تضنُّ بالعطاءِ الجسديِّ في الواقعِ عفَّةً وحياءً، فإنَّ الشاعرَ يجعلُ طيفَها يمنُّ بهِ عليهِ في هجعةٍ من ليلٍ؛ لأنَّ ((مزارَ الطَّيفِ في النَّومِ هو الدواءُ والشِّفاءُ لكلِّ محبوبٍ مهجورٍ قد تطاولَ غَمُّهُ))[٣].

---

(١) تنظر ترجمته وأخباره في: الروض النضر ٤٠٨/١، شمامة العنبر ص ٢٩٠، منهل الأولياء ١/ ٢٦٩، تاريخ الموصل ٢/ ١٧٤، موسوعة أعلام الموصل ٢٧٦/٢ – ٢٧٧.

(٢) شمامة العنبر، ص ٢٩٤ – ٢٩٥.

(٣) طوق الحمامة في الألفة والألاَّف: ابن حزم الأندلسي، تحقيق: الطاهر أحمد مكي، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧، ص ١٣٢.

ويحملُ الفعلُ (زارَتْ) دلالتَين: دلالةً عاطفيَّةً تفاعليَّةً تتواصَلُ فيها المرأةُ بطيفها مع الآخرِ/المغرَمِ الذي يظنُّ بداهَةً أنَّ فعلَ الزيارةِ باعثٌ من بواعثِ المتعةِ والارتواءِ في عالمِ الخيالِ ← عالمِ الأحلامِ الذي يُنتجُ الشَّغفَ. ودلالةَ العيادةِ للمواسَاةِ والتأسِّي التي توحي بالشَّفقةِ والحنوِّ؛ لكنَّ الشاعرَ أدركَ أنَّ (الزائرَةَ) مُشكلتُهُ في وجودِهَا الحقيقيِّ وطيفها الزائرِ، فإذا به يُعلنُ أنَّ (الزيارةَ) نارٌ تَسري جَمراتُها في خلجاتِهِ النفسيَّةِ، وتتأجَّجُ بها جَنباتُهُ العاطفيَّةُ في إشارةٍ إلى ثورةِ (الجسدِ) التي تتخلَّلُ أفكارَهُ، ولم تكنْ تلك الزيارة ماءً باردًا يُثلجُ الصدرَ الملتهبَ، ويُطفئُ النارَ المتقدَةَ فيه.

ويتأنَّقُ الشاعرُ في تأثيثِ صورةِ (المرأةِ / الزائرةِ)، ويصفُها وصفًا حسيًّا ينتقي فيه مَفاتِنَها التي تستْهويه، ويشتهيها؛ لكنَّه لم يحصلْ عليها، فهي (غيداءُ) تخطرُ كالغصنِ طولاً وتمايلاً غَنجًا،وكالبدرِ يكسفُ بدورًا إنْ أَسْفَر وأضَاء، لها شَعرٌ أسودُ فاحمٌ فحمةَ الليلِ يتدلَّى خلفَ وجهٍ مُشرقٍ شروقَ الصُّبحِ، تشوبُهُ حمرةٌ وصفرةٌ. إنها ملكةُ جمالٍ صاغَها الشاعرُ باللغةِ؛ فإذا بها تسبي ذوي النهى، وتسلبُهم عقولَهم؛ لكنه في لحظةٍ من لحظاتِ الشوقِ والعجزِ عن التواصُلِ والوِصالِ يَعترفُ بأنها تَنطوي على قسوةٍ لا يُدانيها الرِّقةُ، فهي تُحيي وتُميتُ، تُحيي الآخرَ حياةً بالوِصالِ الذي يُطفئُ حَرَّ الحشَا، وتُميتُ بالفِراقِ والهجرِ والقطيعةِ موتًا نفسيًّا شعوريًّا. ويبدو أنَّ الشاعرَ ممَّنْ ماتَ شوقًا في مفاتنِها، وعجزَ عن نَوالها ؛ لأنه (خافَ من فَتْكِ ناظِرِها). وأحسبُهُ عجزَ عن وِصالها ونَوالها، ولم يستطعْ أن يقتربَ من (بارِدِ الرَّشْفِ)؛ لأنَّ (دنانيرَ حُسْنِها) لم تنصرفْ إليه، ولم تلجأ إلى طرْفِهِ في تجاهُلٍ قصديٍّ لوجودِهِ الواقعيِّ؛ فإذا بالزيارةِ زيارةُ شفقةٍ، ونشوةُ غالبٍ أغراهُ جمالُهُ بالكبرياءِ والفتنةِ.

(٣) المقدِّمةُ الخمريَّةُ :

حَضَرت الخمرةُ في (الشعرِ الموصليِّ) بوصْفها مصدرًا من المصادرِ المغذيَّةِ للمقدِّمةِ في تشكيلِهَا اللغويِّ والصُّوريِّ ، وصورةً متحرِّكةً مُنْتَخَبةً من صُورِ الحياةِ الإنسانيَّةِ في بُعْدِها الماديِّ والحسيِّ ؛ لتقترنَ الذاتُ الشاعرةُ – بأفراحِها وأحزانِها وآلامِها وطموحاتِها الحسيَّةِ – بالخمرةِ التي تنهضُ بها المقدِّمةُ التي تجعلُ القارئ مُستعدًّا للتأثُّرِ بها بما تُحدثُهُ فيه من توتُّرٍ وجذْبٍ ذهنيٍّ وسُلوكيٍّ ؛ فتكون المقدِّمةُ الخمريَّةُ جزءًا من ثقافةِ الشاعر ، ونظامِهِ المعرفيِّ ، ووعيِهِ الجماليِّ ؛ وليستْ جزءًا واقعيًّا من حياتِه اليوميَّةِ ، وسلوكِه المألوفِ . يقولُ الشاعرُ حسن عبد الباقي الموصلي(ت ١١٥٧ هـ – ١٧٤٤ م)[1]في مُقدِّمةٍ خمريَّةٍ بلغتْ (١١) بيتًا من قصيدةٍ مدحيَّةٍ

---

(١) تنظر ترجمته وأخباره في: الروض النضر: ٦٦/٢، شمامة العنبر : ٢٠٠-٢٠٢ ، منهل الأولياء : ٢٩٧/٢، غاية المرام في تاريخ محاسن بغداد دار السلام : ياسين بن خير الله الخطيب العمري ، نشره : علي البصري ، مطبعة دار البصري ، بغداد ١٣٨٨هـ/١٩٦٣م : ٣٦٨ ، تاريخ الموصل : سليمان الصائغ ، المطبعة السلفية

بَلغتْ (٣٩) بيتًا[١]: (بحر الطويل)

١- قِفا نَصطَبِحْ ما بالإناءِ المُجسّدِ فإحياءُ أمواتِ الغبوقِ على يَدي
٢- وإنْ حَلفَ السَّاقي وأنكرَ فضلةً تبقَّتْ منَ الصَّهباءِ ذُخرًا إلى غدِ
٣- فأيُّ يمينٍ والبنانُ خَضيبةٌ وفضلتُها شمسٌ ولستُ بأرمدِ
٤- مُعتَّقةٌ جدَّدتُ أُنْسي بصرْفِها صباحَ انتعاشي بالعتيقِ المجدَّدِ
٥- وساقٍ حباها، والزجاجةُ قهقهتْ فأوهمني غُصنًا بِصَوتٍ مُغرِّدِ
٦- فقلتُ: انظروا والرَّاحُ بين بنانهِ إلى الزنبقِ المنفضِّ عن دُرٍّ عَسْجَدِ
٧- وأظمَأني حبسُ الطّلا فزجرْتُهُ فأرشَفني ريقًا وقالَ تبرَّدِ
٨- تعذَّرَ حتى قلتُ، والشَّعْرُ قد بَدا: أتذكرُ بغيًا كان حين التمرُّدِ
٩- وبيضُ الظّبا راحتْ تقلّدُ أعينًا يَصولُ بها، لا بالحُسامِ المقلَّدِ
١٠- رنا، قلتُ:لاتفتكْ، بدا، قلتُ:لاتغبْ، وأقبلَ للتوديعِ، قلتُ تأوَّدِ
١١-ورجرجَ ردفًا كالعَذولِ تثَاقلاً ومَنْطَقَ خصْرًا كالرَّسولِ لموعِدِ

إنَّ (الخمرةَ) في (مقدِّمةِ) حسن عبد الباقي الموصلي تجربةٌ شعريةٌ بعيدةٌ عن العفويَّةِ والتلقائيةِ، تحكمُهَا قصديَّةُ المحاكاةِ للقصيدةِ التراثيةِ في مقدِّمتها الخمريَّة، وفي قواعدِها وأصولها ونهجِها البنائيِّ واللغويِّ بدلالةِ فعلِ الأمرِ الذي يجنحُ إلى المجازيَّةِ دون الحقيقةِ الواقعيَّةِ – الفعليَّةِ (قِفَا)، وثنائيَّةُ الفاعلِ الموصولِ به صلةً لصيقةً ، تحيلُ على التراثِ في ثنائيَّةِ الصُّحبةِ، والوقوفِ على الطللِ؛ حتى يدركَ القارئ أواصرَ التواصُلِ بين الآنيِّ المتشكِّلِ والغائبِ الذي تشكَّلَ وحضَر بتقاليدِ الخمرةِ الجاهليَّةِ في (الصَّبوحِ والغَبوقِ) دلالةَ الثراءِ والفتوةِ والمتعةِ.

وتُشكِّلُ الخمرةُ المعتَّقةُ مثيرًا من المثيراتِ الحسيَّةِ التي تُهيجُ في الذاتِ الشاعرةِ سلوكياتٍ حواريةً له درايةٌ بها درايةً شعريَّةً أو واقعيَّةً في اللحظةِ التي يظهرُ فيها الساقي ظهورًا مباشرًا،ويثيرُ تواصلاً بين الشاعرِ وصاحبيهِ الذي تحوَّلَ بهما إلى الجمعِ (قِفَا ← انظروا) تحوُّلاً بصريًّا من (الإناءِ إلى الزجاجةِ إلى الكأسِ) في مشهدٍ تظهرُ فيه حركاتُ السَّاقي في المكانِ بوصفها بشائرَ اللذةِ والمتعةِ في سياقاتٍ تحكمُها النرجسيَّةُ الذكوريَّةُ التي تقمَّصَها الشاعرُ بسلسلةٍ من الأفعالِ الذاتيَّةِ (جدَّدتُ، أوهمَني، قلتُ، أظمأَني، زجرْتُ) التي يعرضُ من خلالها مهارتَهُ وفحولتَه المعطَّلَة

مصر ١٩٢٣م : ١٥٧/٢ . ديوان حسن عبد الباقي الموصلي : حققه ونشره : محمد صديق الجليلي ، مطبعة الجمهورية ، الموصل ، ١٣٨٦هـ/١٩٦٦م ، (مقدمة المحقق) : ١-٦ ، موسوعة أعلام الموصل : ٢٠٣/١-٢٠٤ .

(١) ديوان حسن عبد الباقي الموصلي: ص ٤١.

في البيتِ العاشرِ (لا تفتكْ، لا تغبْ)، وبدلالةِ (البغي والتمرُّدِ) في البيتِ الثامنِ التي تُشيرُ إلى زمنٍ غابرٍ مُنقضٍ، لكنَّه يتحرَّشُ بالساقي تحرشًا لفظيًّا في مُداعباتٍ فيها الغوايةُ مُتحققةٌ في (البنانِ الخضيبةِ، والصَّوتِ المغرِّدِ، والرِّدْفِ المترجْرِجِ).

ويقول الشاعرُ محمد بن مصطفى الغلامي (ت ١١٨٦هـ - ١٧٧٢م) في مقدِّمةٍ خمريَّةٍ بلغتْ (٩) أبياتٍ من قصيدةٍ بلغت (٤٢) بيتًا[1]: (بحر الطويل)

١- **وحانةِ خَمَّارٍ سبقتُ لبابِها ... على غَفلةِ الأصْحابِ منْ أَوَّلِ الفجْرِ**
٢- **بأخوةِ صِدْقٍ قد كتمتُ وِدادَهم ... كما كُتِمَتْ عنْ أهلِهَا ليلةُ القدْرِ**
٣- **طرقْنا عليهِ البابَ بينَ مُلثَّمٍ ... على وجهِهِ بدرِ التمِّ أو كوكبٍ دُرِّي**
٤- **فقالَ مَنِ الطُّرَّاقُ؟ قلنا: عصابةٌ ... من الموصلِ الحدباءِ يبغونَ ما تدري**
٥- **فقامَ إلينا، والغُلامُ يجرُّهُ، ... وقد رعشتْ رجلاهُ منْ أثَرِ السُّكرِ**
٦- **وفي يَدِهِ مِصْباحُ راحٍ تَشعشَعَتْ ... تنوبُ عنِ الإصْباحِ أو غُرَّةِ البدرِ**
٧- **فقالَ لنا أهلاً وللسرِّ مَكتَمٌ ... فإنَّ عطايا التبرِ أعراضكم تَبري**
٨- **فبدَّلتُهُ بالكأسِ كيسي وأغْدقوا ... عليه النَّدامَى كلهم يقتفي إثري**
٩- **فأقبلَ بالإبريقِ حتَّى رأيتُهُ ... يخرُّ بكأسي سَاجدًا سَجدةَ الشُّكرِ**

يسردُ الشاعرُ (قصةً) خمريَّةً يُحددُ مكانَها في (حانةِ خمَّارٍ)، ويُعينُ زمنَها ليكونَ الزمنُ الليليُّ مثيرًا حسيًّا، وباعثًا من بواعثِ المغامرةِ التي تتناسَبُ مع نفسيَّةِ الشاعرِ، ويوظِّفُ شخوصًا مُصاحِبينَ له في هجعةِ الليلِ (الأصحابِ ← الأخوة ← عصابة من الموصل الحدباء)، ويَسْتحضرُ الخمَّارَ وغلامَه حتى تتكامَلَ عناصرُ الحدثِ في (السِّقايةِ)، وأدواتُهُ الحسيَّةُ المثيرةُ (الإبريقُ ← الكأسُ)؛ لكنَّ المساومةَ الحواريَّةَ بين الشاعرِ ورهطِه، والخمّار، تُخفي مَسكوتًا عنه؛ لأن المغالاةَ في سعرِ (الخمرةِ) مغالاةٌ تخترقُها المبالغةُ في إشارةٍ خفيَّةٍ إلى محمولاتٍ دلاليةٍ تتخلَّلها، وتتحوَّلُ بها إلى شيءٍ آخرَ أكثرَ حضورًا وفاعليَّةً في الذهنِ والواقعِ. ويمكنُ أنْ تكونَ (الخمرةُ) في هذهِ (المقدِّمةِ) بديلاً عن (المرأةِ)، ويكونَ الحصولُ على (الخمرةِ) تعويضًا عن الحصولِ على (المرأةِ) وقد تَحملُ (الخمرةُ) دلالاتِ الثراءِ والفتوَّةِ والغِوايةِ والمتعةِ التي تَغلْغلتْ في الشِّعرِ الجاهليِّ، وتجسَّدتْ في خمرةِ (الصَّبوحِ والغَبوقِ).وإذا كانت الخمرةُ في (المقدمةِ) ماديةً، فإنها لا تُشيرُ إلى دلالاتٍ رمزيةٍ – صوفيةٍ، بل تنتعشُ في فضاءٍ يمتلئ بالأصحابِ بأوصافٍ يبدو

([1]) العلم السامي في ترجمة الشيخ محمد بن مصطفى الغلامي، جمع وتأليف: محمد رؤوف الغلامي، ص ١٦٩ – ١٧٠.

الشاعرُ فيها محاكيًا ومجددًا ومُقلدًا ومُبتكرًا للمعاني في آنٍ معًافي حانةٍ مرقونةٍ في جَنباتِ الحيِّ، يطرقُها راغبونَ في (خمرتِها) رغبةً تستْحثُّهم على المغامرةِ في طلبها في ظلمة الليلِ.

(٤) مقدِّمةُ الودَاعِ والفراقِ قبلَ الرحيلِ :

إنّ الرحلةَ –بوصْفها غيابًا جسديًّا وفكريًّا وماديًّا عن الحميمِ والمألوفِ– تستحضرُ موقفًا إنسانيًّا يتجسَّدُ في (الوَداعِ) ، تستحثُّهُ آلامُ (الفِراقِ) ، ولوعةُ (التغريبِ) ، والخوفُ من المجهولِ الذي يُجسِّمُه هاجسُ الفَقْدِ الأبديِّ؛ إذ تُشكِّلُ الرحلةُ بمركَّباتِ الوداعِ والفِراقِ مفتاحَ التحوُّلِ ذهنيًّا وموضوعيًّا منَ المقدِّمةِ إلى الممدوحِ –البديلُ الموضوعيُّ عن المرتَحَلِ عنهم– فينتقلُ التركيزُ من الوصفِ الذاتيِّ إلى التوصيفِ المشخْصَنِ ، ومنَ الذاتِ إلى الآخرِ ، ومنَ المعاناةِ إلى الطمأنينةِ ؛ حتى تكونَ (مقدِّمةُ الوَداعِ والفِراقِ) لصيقَةً بالمتنِ الموضوعيِّ ، موصولةً بهِ بفاعليَّةٍ دلاليَّةٍ ؛ لأنها عالمٌ إنسانيٌّ مأزومٌ يلتحقُ بعالمٍ إنسانيٍّ مفتوحٍ– طموحٍ .

يقولُ محمد بن مصطفى الغلامي(ت١١٨٦هـ – ١٧٧٢م) في مقدِّمةالوداعِ التي بلغتْ (١١) بيتًا من قصيدةٍ بلغتْ (٢٩) بيتًا[1]: (بحر الطويل)

١- دَنَتْ عندَ تَوديعي بوبْلٍ مُرنَّدِ ... فأبْدَتْ لؤالي فوقَ وردٍ مُنضَّدِ

٢- دَراري دُموعٍ أسْبلتْ فوقَ خَدِّها ... فَلاحَ بروضِ الوردِ منْ طَلِّهِ النَّدي

٣- دُموعي دمًا فوقَ البهارِ أسيحُها ... كما نثَرتْ دُرًّا بخدٍّ مُوردِ

٤- دُروعُ اصْطباريمنحُسامٍ بلحْظِها ... غَدَتْ بينَ مُنفضٍّ العُرى ومقدَّدِ

٥- دَرَتْ أنّ ما بي منْ سَقامٍ وعلَّةٍ ... أَمَلَّ طبيبي حينَ أحزنَ عُوَّدِي

٦- دَواعي غرامٍ لو يُحيلُ قليلُها ... برضْوى غَدا منها بركنٍ مُهدَّدِ

٧- دَنا كفُّها البلورُ يلمسُ مُهجتي ... فزادتْ جوًى تُبديهِ إثرَ التنهُّدِ

٨- دعتْ لي على أني أروحُ منَ البلا ... سَليمًا، وأشفى غلَّةَ المتبرِّدِ

٩- دَوائي ودَائي بالوصَالِ وصدّها ... فليس الدّعا شيئًا عليَّ بمُجتدي

١٠- دَعيني أعشْ يا ربَّةَ الخالِ راتعًا ... بروضِ جمالٍ بالتنعُّمِ مُرْتَدي

١١- دُجىالصدّفامْحيهِ بصبحِتواصُلٍ ... وغَشِّ الردى عن ساحةِ القربِ فابْعُدِي

تَنضوي (المقدِّمةُ) على صُورٍ عاطفيَّةٍ – إنسانيةٍ موضوعيَّةٍ تُحرِّكُ في المتلقي مشاعرَ إنسانيةً تُوافِقُها في التصوُّرِ الذهنيِّ والواقعيِّ، إذ تظهرُ (المرأةُ) شخصيَّةً فاعلةً – مُؤثرةً في موقفِ

(١) العلم السامي في ترجمة الشيخ محمد الغلامي، ص ٣١٧.

(الوداعِ / التوديعِ) ظهورًا تُهيمنُ فيه على المشهدِ هيمنةً نفسيَّةً وسُلوكيةً بسلسلةٍ من الأفعالِ الأنثويَّةِ التي تُهيجُ في الآخرِ كوامنَ مخبوءَةً في لحظةِ قلقٍ حرجةٍ. ويُمثلُ الفعلُ (دَنَتْ) فاتحةً سرديةً – حركيَّةً حين يَنفتحُ على المشهدِ العاطفيِّ بما يحملُهُ من رغبةٍ أنثويَّةٍ قارَّةٍ في التواصُلِ والتوافُقِ مع الآخرِ / المفارِقِ، تتصلُ به أفعالٌ تُوافقُهُ في الدلالةِ، وتُوازيهِ في التأثيرِ: (دَنَتْ، أبدتْ، أسبلتْ، درَّتْ، زادَتْ، دَعَتْ).

ويغلبُ على المشهدِ الوداعيِّ (البكاءُ) شعريًّا وواقعيًّا بحرقةٍ مُوجعةٍ، وألمٍ متراكمٍ يغلّفُهُ خوفٌ من المجهولِ في عالمِ الغربةِ يُضخِّمهُ خوفٌ أنثويٌّ من ضياعِ الآخرِ / المفارِقِ ضياعًا أبديًّا، فإذا بالدُّموعِ تتحوَّلُ إلى وابلٍ مُنهمرٍ تارةً، وإلى دُررٍ تَسيلُ على الخدَّينِ المورَّدَينِ في صورةٍ جماليَّةٍ تعاضدُ دموعَ الآخرِ / المفارِقِ / المودِّعِ التي تحوَّلتْ إلى دماءٍ في مفارقةٍ لونيةٍ – تفاعليَّةٍ.

وتُمارسُ (المرأةُ) مهارتَها اللفظيَّةَ في (الدُّعاءِ) للآخرِ / المفارِقِ دعاءً يتجسَّدُ بشفائِهِ من العِللِ الماديَّةِ والنفسيَّةِ، وبغدُوِّهِ من بلائِهِ الجسديِّ والمعنويِّ سليمًا يعلوهُ تاجُ الصحةِ والأمانِ؛ إذ يُقرُّ الشاعرُ / المفارِقُ بأنَّ داءَهُ المكينَ يكمنُ في (الفِراقِ ← التوديعِ ← الرحيلِ)، وأنَّ دواءَهُ مستقرٌّ بالوصالِ؛ لكنَّ قسوةَ الحياةِ تجبرُهُ على الرحيلِ مُكرهًا؛ حتى يرتَعَ في ربوعِ (الممدوحِ) ويتنعَّمَ بالخيرِ والجمالِ بفعلَيْنِ يَصدرانِ عنه لها، ومنْ أجلها: (دَعيني، أعشْ)، وكأنهما رجاءٌ وتوسُّلٌ في لحظةِ فيضٍ عاطفيٍّ. وتكرارُ (الدُّموعِ) مرَّتين في البيتَين الثاني والثالث؛ يجعلُ لحظويَّةَ التوديعِ مُبعثرةً – مُتعسِّرةً نفسيًّا وشعوريًّا، وإن تقابلتْ دموعُ المودَّعةِ مع دموعِ المودِّعِ. وتحيلُ عبارةُ (روض الورد) على جماليَّاتِ المودَّعَةِ الحسيَّةِ، في حين تُحيلُ عبارةُ (روض جمال) في البيتِ العاشرِ على الممدوحِ – المرتحلِ إليه الشاعرُ / المفارِقُ.

ويظهرُ الشاعرُ / المفارِقُ في لحظاتِ الوداعِ / الفِراقِ تعلوهُ علةٌ، ويعتريهِ سَقامٌ، ويَسكنُهُ الوجَلُ، ويغادِرُهُ الصَّبرُ والاصطبارُ. وفي اللحظةِ التي يُغادرُ فيها الآخرُ مُغادرةً شعريةً فضاءَ (المرأةِ) تصاحبُهُ دعواتُها التي تمثلُ تعويذةَ الأملِ والرجاءِ في قابلِ الأيامِ بالأمانِ؛ وبذلك تظهرُ الصُّورةُ في (المقدمةِ) بصريةً – مُتحركةً، وسمعيَّةً مُؤثرةً، تمتلئُ حركةً واضطرابًا؛ لتتوافَقَ مع ما يَعتري الشاعرَ المغترِبَ / المفارِقَ من قلقٍ، وهو يغادرُ (الألقَ)، ويودِّعُهُ.

يقولُ الشاعرُ حسن النقيب المفتي (ت ١٢٠٢ هـ– ١٧٨٧م)[١] في مقدِّمة (الوداع) التي بلغتْ (٨) أبياتٍ من قصيدةٍ مدحيَّةٍ بلغتْ (٤٤) بيتًا[٢]: (بحر البسيط)

([١])تنظر ترجمته وأخباره في: الروض النضر، ١/ ٣٥٦ – ٣٦٥، منهل الأولياء ١/ ٢٤٣.

([٢])الروض النضر ١/ ٣٥٧.

١- بَاينْـتُ زينـبَ والأهلـيْنَ والولـدَا ... وشَـوقُهم لـيس عنِّـي زائـلٌ أبـدَا
٢- أمستْ تُـودِّعُني والـدَّمعُ مُنسـجِمٌ ... والقلـبُ مُضـطرمٌ والصَّـبرُ قـد بَعُـدَا
٣- تقولُ يا صاحِ أينَ العَـزمُ فاحصـةً ... وأيُّ أمـرٍ بـذا أضـحاكَ مُنشـرِدَا؟!
٤- أهانكَ الـدَّهرُ أيضًـا وهـو ديدنُـهُ ... بأبنـاءِ حيـدرَ منْحيـثُ الزمـانُ بـدَا
٥- أم سَامكَ العصرُ فقرًا لو يُسـامُ بـه ... أبنـاؤه لأضـاعُوا الـرَّأيَ والرَّشَـدا
٦- أمْ ليسَ هذا، ولا ذا، بل شُغِفْتَ بمَنْ ... يُنسـيكَ إحْسـانُهُ الأوطـانَ والبَلَـدا
٧- أينَ السِّفارةُ والأهلـونَ فـي محَـنٍ ... وسـوءِ حـالٍ، وعـيشٍ أورثَ النكَـدَا
٨- هـل جـائزٌ أن تَـرَانَا فـي ... ومَـا لنَـا كافِـلٌ نَرجـوه مُسـتندَا؟

يَظهرُ الشاعرُ مُرتحلاً عن (الأوْطانِ)، مُفارِقًا للجماعةِ التي تَحنو عليهِ، في سِفارةٍ له إرادةٌ فيها، أجبرتْهُ عليها المِحَنُ، والسُّنونُ العِجَافُ، ونراهُ يسيرُ نحو (الآخرِ / الممـدوحِ) فـي لحظـةٍ سَوداويَّةِ الرؤيةِ والواقعِ لها مُؤثراتٌ نفسيَّةٌ، وبواعثُ (ماديَّةٌ / إحْسَانيَّةٌ). وتتجسَّدُ قصديَّةُ التغـرُّبِ بالفعلِ (بايَنْتُ) بدلالتهِ الإراديَّةِ التي تُوحي بحريَّةِ الحركةِ؛ لكنَّه فعلٌ يحتقبُ جبريَّـةً ضـمنيَّةً فـي المفارَقةِ القاهِرةِ، إذ يُفارقُ الشاعرُ بالفعلِ (بايَنْتُ) ثلاثةَ كائناتٍ إنسانيةٍ مُتآلفةٍ لها حضـورُها فـي الذاتِ الواعيةِ والوجودِ الاجتماعيِّ: الكائنُ الأول (زينبُ) التي تُشيرُ مَحمولاتُها الدَّلاليَّةُ التأويليَّةُ إلى (الزوجةِ) بعيدًا عن حقيقةِ التسميةِ. والكائنُ الثاني (الأهلونَ) الذين يُمثلونَ عشيرتَهُ وآلَه الأقـربينَ. والكائنُ الثالثُ (الولَدُ) من صُلبهِ الذي ينتظرُ فتوَّتَهُ ويفاعَتَه، وينتظرُ منه (الولَدُ) الأبوَّةَ. ثم يتحـوَّلُ الحدَثُ بآليةِ السَّردِ الذاتيِّ من الأنا الذكوريَّةِ في الفعلِ (بايَنْتُ) إلى المرأةِ فـي الجملـةِ المركزيـةِ (أمستْ تودِّعُني) التي تحكُمُها وطأةُ الزمنِ النفسيِّ، وقساوةُ الواقعِ الاجتمـاعيِّ المتحققـةُ بـالفعلَيْن (أهانَكَ الدَّهرُ، وسامَكَ العصرُ فقرًا) في مُساءَلةٍ حواريَّةٍ تتجاذبُها العاطفةُ المتأجِّجةُ.

ويُمثلُ (الرحيلُ / السَّفرُ) بؤرةً مركزيةً في (المقدِّمةِ) بسؤالٍ محوريٍّ تنهضُ به (المـرأةُ / زينبُ): أينَ السِّفارةُ؟ وكأنَّ الشاعرَ في واجبٍ إنسانيٍّ، أو تكليفٍ رسميٍّ لا يملكُ منـه فكاكًـا، ولا يستطيعُ عنه مَحيصًا. يتبعُهُ سؤالٌ أنثويٌ فيه حقيقةٌ أسريَّةٌ لا تدركُها غيرُ (المرأةِ / الزوجةِ) التـي تَعرفُ أنها ستكابِدُ المِحَنَ، وتتجرَّعُ الحسرَاتِ في غيابِ الآخرِ / الزوجِ: (هل جائزٌ أنْ ترانـا فـي ضرورتِنَا؟)، وهو سؤالٌ فيه التوسُّلُ والتودُّدُ والاستعطافُ، يتخللُهُ الجوابُ: غيرُ جائزٍ فعلُ المبايَنَةِ / المفارَقَةِ؛ لكنَّ ذكاءَ (الزوجةِ / زينب) يتمظهرُ حين تلتمسُ للشاعرِ عذرًا في المفارَقَةِ، تقبلُـهُ حـين أدركتْ أنه مُرتَحِلٌ إلى الآخرِ / الممدوحِ بقولها: (شُغِفْتَ بمنْ يُنسيكَ إحسانُهُ الأوطانَ والولَدا)؛ لأنَّ الأوطانَ في فقرٍ وفاقةٍ، والشاعرُ في حرجٍ ومشقَّةٍ وعيشٍ أورثَهُ النكدَ، والآخرُ / الممـدوحُ يُمثـلُ

الخصبَ والنماءَو(الإحسانَ)؛ مما يجعلُ الرحلةَ إليه مُجزيةً على قساوَتها، وضروريةً مع وطأتها على (زينب والأهلين والولد) في آنٍ معًا.

(٥) مقدِّمةُ الشَّوقِ والحنينِبعد الرحيل:

إنَّ الشَّوقَ إلى (الديارِ والأهلينَ) عاطفةٌ إنسانيَّةٌ جيَّاشةٌ ، يتجاذَبُها الأملُ في اللقاءِ بعدَ الفِراقِ، والرَّجاءُ في الأَوْبةِ بعدَ الرحلةِ ، ويحدو بها هاجسُ الخوفِ من غَلَبَةِ القطيعةِ على التَّواصُلِ، وسيطرةِ الغربةِ والهَجْرِ على الأُلْفةِ . ويظهُر (الشَّوقُ والحنينُ) جَمَراتٍ مُتقدةً في القلبِ تَسطو على العقْلِ ، فتغيِّبُهُ ، وتسمحُ للعاطفةِ بالفَورانِ بحريَّةِ التعبيرِ عن كوامنِ النفسِ المهاجِرةِ . والحنينُ في مضمونِه استرجاعُ زمنٍ ماضٍ مُشرقٍ في زمنٍ حاضرٍ مؤلمٍ ، واستحضارُ عالمٍ قديمٍ مُريحٍ إلى واقعٍ مُقلقٍ عبرَ الذاكرةِ والتصوُّرِ . والرَّحلةُ إلى الممدوحِ عنصرُ مفارقَةٍ بينَ زَمَنَيْنِ وعالَمَيْنِ وفضاءَيْن متعاكسَيْن ؛ بينهما عالمُ (المقدِّمةِ) في الشَّوقِ والحنينِ إلى الديارِ الآهلةِ .

يقولُ الشاعرُ حسن عبد الباقي الموصلي(ت ١١٥٧هـ - ١٧٤٤م) في مقدمةٍ بلغتْ عشرةَأبياتٍ من قصيدةٍ بلغتْ (٤٢) بيتًا[1]: (بحر الطويل)

١- رعَى اللهُ غزلانًا من الإنسِ جُفّلاً ... وحيَّا الحَيا حيًّا هناك ومنزِلا

٢- وظبيًا رعَى حبَّ القلوبِ، وما رعَى ... ودادِى، وقلبي لم يَزَلْ فيه مُبتلا

٣- تذكَّرتُ لمّا أَومضَ البرقُ في الدُّجى ... تبسُّمَ مَنْ لا زالَ للشَّعْرِ مُسْبِلا

٤- رَوى عن أحاديثِ المبرِّدِ ريقَه ... وعَنْ جَوهريِّ الثغرِ نقلاً مُسلسلا

٥- على الكَسْرِ قلبي مُذْ بنى فعلَ جَفْنِه ... أعادَ عذولي ذكره فتعلَّلا

٦- وانّ دُموعي ترجمتْ عن ضَمائري ... غَرامًا لقد كانتْ دموعًا وعُذَّلا

٧- وفي لُججٍ من أبحرِ الدَّمعِ ناظِري ... يُسبِّحُ جفني حيثُ دَمعي تهلَّلا

٨- عهدتُ فؤادي، قبلَ بُعدِ أَحبتي، ... صحيحًا، وبعد البعْدِ كيفَ توصَّلا؟

٩- كفَى حَزنًا أنْ ليس لليلِ آخرٌ ... ولستُ أرى للصُّبْحِ يا صاحِ أوَّلا

١٠-توسّلَ قلبي، والخيالُ وسيلةٌ، ... وليس الكرَى طَوعي، فهبهُ توسَّلا

يأتي الفعلُ (تذكَّرتُ) إراديًّا قصديًّا تتمحورُ حوله (مُقدِّمةُ الشَّوقِ والحنينِ) تمحورًا مركزيًّا في عناصرِها العاطفيَّةِ، وحياتِهَا الماضيةِ التي تَستحضرُها الذاتُ الشاعرةُ بآليَّةِ التذكُّرِ الآنيةِ التي تنشطُ في عالمِ الغربةِ والتغرُّبِ، والتي تُشيرُ إلى زمنينِ لا يَستويانِ في القيمةِ النفسيَّةِ والحضورِ

(1) ديوان حسن عبد الباقي الموصلي، ص ٢٦ .

الماديِّ: زمنٌ ماضٍ مُنقضٍ فيه (غزلانٌ من الإنسِ) – كنايةٌ مُستحبَّةً عن الأوانسِ الحسانِ اللواتي يَرتعْنَ في منزلٍ تَحبوهُ الحياةُ في حيٍّ تُداعبُهُ الأنسامُ والحيواتُ – وزمنٌ حاضرٌ قاسٍ يغلِّفهُ الحزنُ، وتَغشاهُ الدموعُ، ويَسري فيه القحطُ. ويظهرُ الزمنُ فاعلاً مُتحرِّكًا، ومُحرِّكًا مُؤثرًا في صناعةِ الأحداثِ وصياغَتِها، إذ تتحرَّكُ فيه الشخصياتُ الأنثويَّةُ والذكوريَّةُ حركاتٍ تُثيرُ توهُّجًا عاطفيًّا تارةً، وألمًا نفسيًّا مُتراكمًا تارةً أُخراةً؛ فقبلَ (بُعْدِ الأحبَّةِ) يحضرُ التواصُلُ ألقًا مُضيئًا، وبَعدَ (البُعْدِ) تغدو القطيعةٌ سبيلاً واقعيًّا، وفي أثناءِ التواصُلِ يحضرُ الجسدُ الأنثويُّ (جوهريَّ الثغرِ، مُسبِلاً للشَّعرِ)؛ لكنه يتمظهرُ بالظبي الذي (يَرعى حَبَّ القلوبِ) في صورةٍ جماليَّةٍ – عاطفيَّةٍ يتنازَلُ فيها الآخرُ المغتربُ عن قلبِه، ويجعلُهُ حبَّاتٍ لها طعمٌ خاصٌّ تتوقُهُ الظبيةُ الراتعةُ / الراعيةُ في كنايةٍ مُؤثرةٍ عن (حسناءَ) فاتنةٍ. وبعد (البُعْدِ) والبُعادِ، والقطيعةِ القسريَّةِ بالغربةِ؛ يحضرُ (الخيالُ) حضورًا يُغالبُ الكرى في هَجعةِ الليلِ.

وتستندُ مُقدِّمةُ (الشَّوقِ والحنينِ) إلى (القلبِ) بما يؤثرهُ من مَشاعرَ، وما يُمثلُهُ من عواطفَ؛ بوصفِه بؤرةً مُشعةً بالحياةِ والحركةِ؛ إذ يُقدِّمُ (الشاعرُ ← المشتاقُ ← المفارِقُ ← المغتربُ) قلبَه مَنسوبًا إليه نسبةً مُلكيَّةً ذاتيَّةً (قلبي) يُقدِّمُهُ ثلاثَ مراتٍ لغزلانٍ من الإنسِ هنا، ولظبيٍ من ظباءِ الحيِّ هناكَ؛ ممَّا يجعلُهُ مُتقلِّبًا عبرَ الأزمنةِ، مُتغيرًا عبرَ الرحلةِ والغربةِ المكانيَّةِ، تُقلِّبُهُ الأهواءُ والهواجسُ في عالمِ التغرُّبِ ← عالمِ الفِصامِ مع الأوانسِ الحِسانِ عامةً، والظبي الذي يَرعى (حَبَّ القلوبِ) خاصَّةً، والذي يتوقُهُ ويشتاقُهُ في كنايةٍ رامزةٍ إلى (المرأةِ) التي يختصُّها حبًّا ويَشتهيها جسدًا.

ويحضرُ (الدَّمعُ) وسيلةً من وسائلِ التعبيرِ عن المشاعرِ المتشظيَةِ في عالمِ الغربةِ، يستعيدُ به الشاعرُ توازنَه النفسيَّ ويُخففُ من قلقِه؛ فإذا بالدموعِ تتكررُ مرَّتين في البيتِ السادسِ تكرارًا يُثيرُ الشَّجنَ، ويُعلنُ الوهنَ الذي تخلَّلَ (فؤادَ) الشاعرِ في عالمٍ يغالبُهُ الشَّوقُ فيه، فيغلبُهُ ، ويسكنُهُ الحنينُ؛ فلا يفارِقُهُ، ثم يحضرُ الدمعُ مرَّتين في البيتِ السَّابعِ حضورًا يتوافَقُ مع الحزنِ في البيتِ التاسعِ تعبيرًا عن القلقِ المستديمِ، والليلِ المتطاولِ الذي له أوَّلٌ، وليس له آخرٌ في دلالةٍ نفسيَّةٍ على شوقٍ عميقٍ، وأغوارِ شعورٍ بالغربةِ والاغترابِ والوحشةِ في عالمٍ غابتْ عنه (غزلانُ الإنسِ)؛ لذلك نُدركُ جَسامةَ المراوَغةِ اللفظيَّةِ التي تكمنُ في عبارةِ (ليس لليلِ آخرُ) التي تُشيرُ ضمنيًّا إلى أنَّ الصَّباحَ لا أوَّلَ له؛ لأنَّ (آخرَ الليلِ) هو (أوَّلُ الصَّباحِ)، و(أوَّلُ الصباحِ) هو(آخرُ الليلِ).

ويقولُ الشاعرُ جرجيس بن درويش الموصلي (ت ١١٤١ هـ – ١٧٢٨ م)[1] في مقدِّمةٍ بلغتْ (٨) أبياتٍ من قصيدةٍ يتشوَّقُ فيها إلى الموصلِ بلغتْ (٢٣) بيتًا[1]: (بحر الكامل)

([1]) تنظر ترجمته وأخباره في : الروض النضر : ١٧٨/٢ ، شمامة العنبر : ٢٧٢ ، منهل الأولياء : ١٩٥/١–١٩٧ تاريخ الموصل : ١٤٠/٢–١٤٥ ، العلم السامي : ٢٧٨ تاريخ الأدب العربي في العراق : ٢٥٧/٢ ، موسوعة أعلام الموصل : ١٨٠/١ .

١- تـــاقَ الغريـــبُ لعـــودةٍ وإيـــابِ ... وصَـــبا لجمْـــعِ الشَّـــمْلِ بالأحبَـــابِ
٢- وغَدا يَحِنُّ إلـــى اللقـــاءِ تشـــوُّقًا ... لقـــديمِ أُنـــسِ محاضِـــرِ الأصْـــحابِ
٣- مِنْ كلِّ مَطبوعِ الخِصَـــالِ مُهَـــذَّبٍ ... أهـــــلِ الوفـــــاءِ مَعَـــــادِنِ الآدابِ
٤- يـــالائمي لتشـــوُّقي تلـــك الرُّبـــا ... عنِّي، وخفِّضْ عنكَ، مـــا بِـــكَ مـــا بـــي
٥- لو ذقْتَ حُلوَ الجمْعِ بعد مَرارةِ الـــ ... ـــتفريقِ يومًـــا لـــم تَفُـــهْ بِعتـــابِ
٦- إني امرؤ واللهِ ما ذُكِـــرَ الحِمَـــى ... إلاَّ وأسْـــــكرني بغيـــــرِ شَـــــرابِ
٧- ولئن صَبا قومٌ لمـــالٍ أو غِنًـــى؛ ... فأنـــا إلـــى عهْـــدِ التَّصـــابي صَـــابي
٨- صلةُ الأحبَّةِ مَـــذهبي، ووِدادُهُـــم ... أَرَبـــى، وتـــذكارُ المنـــازِلِ دَأْبـــي

إنَّ (الغريبَ) بديلٌ موضوعيٌّ عن (الشاعرِ)؛ فهما شخصيةٌ واحدةٌ فيهـــا ألـــقُ الشـــاعريَّةِ، وفصاحةُ اللسانِ، ومعها مرارةُ الغربةِ، وجَساوةُ التغربِ، ووحشةُ الفرادَةِ؛ إذ تشعُّ مـــن (الغريـــبِ) محمولاتٌ دلاليَّةٌ تتبأرُ في الألمِ النفسيِّ والواقعيِّ الذي يَحتجنُ في طيَّاتِهِ التغرُّبَ والغَرابةَ والغرائبيَّةَ التي أنتجَتْها مُفارقَةُ الأحبابِ / الأصحابِ؛ حتى يغدوَ الفعلُ (تاقَ) فعلاً من أفعالِ التخييلِ والتمنـــيِّ تداعبُهُ أحلامُ اليقظةِ، ويغلِّفهُ الشَّوقُ والحنينُ، بل التشوُّقُ الواعي – الإرادي في لحظاتِ التأمُّلِ فـــي الحياةِ والوجودِ، تحدو به جمالياتُ (اللقاءِ)، و(جَمْعُ الشَّملِ) في آناتٍ يفتقدُ فيها الشاعرُ / الغريبُ إلى (حَلاوةِ الجمْعِ) وتَسري في عروقِهِ مرارةُ الفُرقةِ وألمُ (التفريقِ) في إشارةٍ ضمنيَّةٍ إلـــى أنَّ غربتَـــه قسريةٌ، وليستْ طوعيةً، وأنه مُكرهٌ عليها، وليس مُختارًا لها، راغبًا فيها.

ويظهرُ الشاعرُ / الغريبُ مُتواصلاً نفسيًّا وشعوريًّا مع الجماعةِ، وهو جزءٌ منها، وأنَّه حُلوُ المعْشرِ؛ لكثرةِ ترددِهِ لألفاظِ الجموعِ التي تدلُّ على التآلُفِ: (الأحبابُ، الأصحابُ، الآدابُ، الأحبَّةُ، المنازلُ)؛ حتى باتَ الفعلُ (يحنُّ) فعلاً موصولاً بالذاتِ الشاعرةِ، وخصلةً من خِصـــالها السُّـــلوكيَّةِ واللغويَّةِ، وسمةً من سماتِها الشعوريَّةِ بدلالةِ الفعلِ (غَدا) بما يحملُهُ من دلالةٍ حركيَّةٍ وزمنيَّةٍ معًا.

وتتوازنُ ثنائيةُ اللقاءِ والفراقِ مع ثنائيَّةِ العودةِ والغربةِ، إذ تمثلُ العـــودةُ / الأوبَـــةُ أمنيـــةً راسخةً في الذهنِ يُحوِّلُها الشاعرُ إلى واقعٍ شعريٍّ؛ لتكونَ هدفًا من أهدافِهِ الذاتيةِ التي يرومُ تحقيقَها؛ لذلكَ يحضرُ (اللائمُ) لكي يُمارسَ دورًا لفظيًّا / قوليًّا يُعارضُ فيه الشاعرَ في مشـــاعرِهِ وأشـــواقِهِ، ويحثُّهُ على الكفِّ عن فعْلِ الشوقِ والتشوُّقِ في عالمِ الغربةِ، بعدما أدركَ تراكمَ الأحزانِ عليهِ؛ فكأنهُ يُريدُ باللومِ أن يخففَ عنه ما به؛ حتى تَستقيمَ شؤونُهُ، لكنه يَزيدُهُ به تحفيزًا علـــى التشـــوُّقِ لعـــالمِ الأحبَّةِ،؛ حتى يُعلِنَ مذهَبَه في الحياةِ مذهبًا يتجسَّدُ في (صلةِ الأحبَـــةِ، وجَمْـــعِ الشَّـــمل) و (عهـــد

(١) الروض النضر : ٢١١/١.

التَّصابي). ويُظهرُ لنا، وله، أنَّ صبوتَهُ وصَبابتهُ ليستْ لمالٍ أو جاهٍ أو منصبٍ، بل صبابة (الأنسِ)، وصبوة (الوفاءِ) في (محاضرِ الأصحابِ).

ويقولُ الشاعرُ علي بن مصطفى الغلامي (ت ١١٩٢ هـ - ١٧٧٨ م)[١]في مقدِّمةٍ بلغت (٨) أبيات، من قصيدةٍ يتشوَّقُ فيها إلى العراق بلغت (٢٧) بيتًا[٢]: (بحر الكامل)

١- **بَرقٌ تألَّقَ في الظَّلامِ المُسْدَلِ ... فأثارَ في الأحشاءِ ذِكْرَ الموصلِ**

٢- **أوْرى زنادَ الشَّوقِ بينَ جَوانحٍ ... جَنحتْ إلى ذكرِ الحِمى والمنْزلِ**

٣- **يا أيها البرقُ الولوعُ بمهْجَتي ... رفقًا فديتُكَ بالفؤادِ المبتلي**

٤- **هاتِ الحديثَ عن العِراقِ فإنني ... أصْبحتُ عنْ تلكَ البقاعِ بمعزلِ**

٥- **أينَ العراقُ وساكنوهُ لمنْ غَدا ... بالرومِ يسألُ كلَّ ركبٍ مُقبلِ**

٦- **ما حالُ هاتيكَ المعاهدِ بعْدنَا؟ ... ما حَالُ ذاكَ الربْعِ بعْد ترحُّل؟**

٧- **هل جادَها صوبُ العهادِ عشيَّةً؟ ... هل أعشبتْ بهوامِلِ المتنزَّلِ؟**

٨- **حيَّى الحيا تلك الرحاب وإنْ نأتْ ... عنِّي فَذِكْراهَا حليفُ تخيُّلي**

يُمثلُ (البرقُ) مُثيرًا حسيًّا بصريًّا في الذاتِ الشاعرةِ، يَقدحُ سريعًا في ظُلمةٍ داجنةٍ؛ فتتشالُ الذكرياتُ (شوقًا) من عالمِ الماضي إلى واقعِ اللحظةِ الآنيةِ البارقةِ التي تَمتلئُ بالحركةِ في (الحِمَى والمنزلِ)؛ ليكونَ الفعلُ (أثارَ) فعلاً نفسيًّا وواقعًا يتفاعلُ مع الظاهرةِ الطبيعيَّةِ (البرق)؛ لينتجَ عنه سيلٌ مُتراكمٌ يرقُمُهُ (ذِكْرُ الموصلِ)، إذ ينتقلُ الوعي بين زمنَينِ ومكانينِ تستقرُّ دواعيهما في (الأحشاءِ ← الجوانحِ)، ثم يتحوَّلُ (البرقُ) من عالمٍ فوقيٍّ - سماويٍّ، إلى عالمٍ أرضيٍّ بالجملةِ الفعليةِ (أورَى زنادَ الشَّوقِ) في تحوُّلٍ دلاليٍّ - مجازيٍّ من الإيقادِ / الإحراقِ الماديِّ إلى الإيقادِ المعنويِّ المتجسِّدِ بالشوقِ إلى (الموصلِ) شوقًا يَمتزجُ بالحزنِ والأسيَّةِ.

ويتراكمُ (الشَّوقُ) في مُهجةِ الشاعرِ المرتحلِ / المفارقِ (علي بن مصطفى الغلامي) تراكُمًا موَّارًا يَستقيمُ حوارًا شعوريًّا وشعريًّا مع (البرقِ) الذي لا يَعقلُ؛ لكنهُ يمنحُهُ من ذاتهِ سمةً عقليَّةً ينطقُ بها، ليُديمَ الحوارَ معه في لحظاتِ الفيضِ الشعوريِّ، والتأزُّمِ العاطفيِّ المرتبطِ بالمكانِ الذي فارقَه الشاعرُ، ويسكنُ جوانحَهُ، إذ يُصرِّحُ (الشاعرُ) بأمكنتهِ التي يَشتاقُها، ويتوقُ إليها: (الموصلُ - العراقُ)، ثم يُخصِّصُ تخصيصًا ذاتيًّا (البقاعَ: الحِمَى ← المنزل). ونراهُ يربطُ ربطًا معنويًّا وماديًّا بين البرقِ والمطرِ الذي ينهمرُ على (الرَّبعِ) الذي يُخصِبُ، أو يدعو له الشاعرُ

---

(١) تنظر ترجمته وأخباره في: الروض النضر : ٢٢٤/١-٤٣٠ ، شمامة العنبر : ١٠٥ ، العلم السامي : ٢٧١ ، موسوعة أعلام الموصل : ٤٩٧/١-٤٩٨ .

(٢) الروض النضر : ٤٢٨/١-٤٢٩ .

بالخصبِ بعد السُّقيَا؛ حتى يغدوَ المكانُ المرغوبُ فيه ربيعًا؛ وكأنه يدعو لنفسهِ بنفسهِ بالسُّقيا والخصبِ في عالمِ الغربةِ والوحشةِ، وهو المرتحلُ عن وطنهِ وموطنهِ بل كثير الترحالِ والترحُّلِ؛ حتى باتَ التخيُّلُ بديلاً موضوعيًّا عن الرؤيةِ البصريَّةِ الواقعيَّةِ، وأصبحت الذكرياتُ حياةً معنويَّةً تديمُ حياتَه الماديةَ القاحلةَ في عالمِهِ المبْتلَى فيه بالترحُّلِ، مع ما يحويهِ (الترحُّلُ) من قساوةٍ، وما يُوحي به من مشقَّةٍ وبؤسٍ.

وتكمنُ شعريَّةُ السُّوالِ في البيتِ الخامسِ في المسافةِ المتباعِدَةِ بين الشاعرِ الذي يَستقرُّ في (بلادِ الرومِ ← الأناضول ← تركيا)، وموطنه (العراق ← الموصل ← المنزل)؛ وكأنَّ الشاعرَ يقفُ على طريقِ القوافلِ، يستوقفُها، ويسألُ كلَّ (ركْبٍ مُقبلٍ) عن (الرَّبعِ) الذي فارقَه و (المعاهِدِ) التي غادَرَها، و (البقاعِ) التي ترحَّلَ عنها؛ ليكونَ (الحديثُ) وسيلةَ تواصُلٍ فكريٍّ وعاطفيٍّ بين الذاتِ المغتربةِ و (الرحاب) التي نأتْ عنه؛ بل نأى عنها نأيًا مُتكررًا مُستديمًا، غالَبَه فيه الشوقُ، وأثقلَه الحنينُ في (مُقدِّمةٍ) باتَ فؤادُهُ في أبياتِها مُبتلىً ببليَّةِ الشَّوقِ ولواعجِهِ.

ويشتاقُ الشاعرُ الموصليُّ في (القرنِ الثاني عشرَ للهجرةِ) إلى (المكان) الذي يَرتبطُ به وجدانيًّا وشعوريًّا، ويستحضرُهُ دينيًّا وعقائديًّا، ويفرضُ (المكانُ) حضورَه الفاعلَ في (مقدِّمةِ القصيدةِ)؛ فيتخذُهُ الشاعرُ واقعًا أو حَدَثًا يتشكَّلُ به المتنُ الموضوعيُّ للقصيدةِ؛ فيخاطبُهُ، فيتغلغلُ (المكانُ) في الذاتِ الشاعرةِ المرتحلةِ إليه، والمغتربةِ عنه، والمتشوِّقةِ إليه، وتُظهرُ الذاتُ الشاعرةُ صورةً من صورِ المراكمةِ النفسيَّةِ والدينيَّةِ التي تتوافقُ مع (المكان).

يقولُ الشاعرُ عصام الدين عثمان بن علي العمري (ت ١١٨٤هـ - ١٧٧٠م) في مقدِّمةٍ بلغتْ (٩) أبياتٍ يشتاقُ فيها إلى (مكة المكرمة) من قصيدةٍ دينيةٍ بلغتْ (١٨) بيتًا [١]:

(بحر الخفيف)

١- **شُغِفَ القلبُ والفؤادُ، وتاهَا ... بثنيَّاتِ مكَّةٍ ورُباهَا**

٢- **فَبَوادي العقيقِ أرخصَ دَمعي ... دَرُّ حَصْبَائِها، وضَوءُ سَناهَا**

٣- **ليتَ شِعْري، هل يَسمحُ الدَّهرُ يومًا ... فأراهَا، أو أرى مَنْ رآهَا**

٤- **مُذْ بَدتْ نارُها بليلٍ بَهيمٍ ... برُباهَا لمَنْ غَدا في حِماهَا**

٥- **آنسَ القلبُ تلكُمُ النارَ شوقًا ... نارَ نجدٍ عرفتُها منْ صَفاهَا**

٦- **قلتُ: ياقومُ، فامكثوا، فلعلّي ... بشَذاها أرى الهُدى وضِياهَا**

٧- **وإلى نحوكم أعودُ سَريعًا ... بشِهابٍ لتصطلوا بجواهَا**

٨- **فدَنا القلبُ، والضياءُ تجلَّى ... فَغَشِي القلبَ والفؤادَ قناهَا**

---

(١) عصام الدين العمري الموصلي (حياته وشعره وديوانه مجموعاً ومحققاً)، (رسالة دكتوراه)، ص٣١٤ .

٩- نُودِيَ القلبُ: لا تَخفْ، وتصبّرْ ساعةَ المُلتقى، فما أحلاهَا

يُقيمُ الشاعرُ صلةً نفسيَّةً – عقائديَّةً بين الذاتِ المختزَلَةِ بالقلبِ الشَّغوفِ وبين مكَّةَ والعقيق، إذ ترتبطُ ذاكرةُ الشاعرِ بذاكرةِ المكانِ بآفاقِهِ الدينية التي يَعتنقُها ويشتاقُها ومحمولاتِه الدلاليةِ التي تنفتحُ على التأويلِ بأنساقٍ مُتنوِّعةٍ ومتعدِّدةٍ معًا، ويَظهرُ الشاعرُ شَغوفًا ولَوعًا بالمكانِ (مكّة والعقيق ونجد)، يَشتاقُهُ، ويتشوَّقُهُ، ويتوقُ إليهِ في لحظاتِ الفيضِ الشُّعوريِّ والعَقائديِّ والدينيِّ معًا؛ إذ تَسكنُ (مكَّةُ) في قلبِ الشاعرِ سَكنًا آبدًا بوصفها رمزًا للإسلامِ والسَّلامِ، فتحرِّكُ فيه لواعجَ الألقِ والقلقِ، وبواعثَ الحنينِ المتراكمِ الذي يتحوَّلُ بالمقدِّمةِ إلى قيمةٍ موضوعيَّةٍ مُتجدِّدةٍ ينتقلُ بها الشَّوقُ من الكائنِ / الآخرِ إلى (المكانِ) الذي تَمظهرَ مَعشوقًا في (ثنياتِ مكة، والعقيق، ونجد) بأبعادٍ شُموليَّةٍ تستندُ إلى رؤيةٍ دينيةٍ.

ويُحيلُ الشوقُ إلى (ثنياتِ مكَّة) على الرسولِ الكريمِ (صلى الله عليه وسلم)، وعلى (ثنياتِ الوداعِ) التي أطلَّ منها (صلى الله عليه وسلم) على المدينةِ المنوَّرةِ. ويُمثلُ فعلُ الرؤيةِ الشخصيَّةِ (أراهَا) الموصولُ بمكَّة، وما جاورَها، أمنيةً من الأماني مُمكنةِ التحقق. وأحسبُهُ يقصدُ الرؤيةَ البصريَّةَ – الواقعيَّةَ المتحققةَ بأداءِ فريضةِ الحجِّ التي يَستفرغُ فيها شوقَهُ ولواعجَهُ وحبَّه؛ وإنْ لم يتمكَّنْ من رؤيتها واقعيًّا فإنَّ الأمنيةَ تتحققُ برؤيةِ من زارَها ورآها حاجًّا أو مُعتمرًا وزَارَ قبرَ الرسولِ الكريمِ (صلى الله عليه وسلم) بدلالةِ الفعلِ المبنيِّ للمجهولِ (نُوديَ القلبُ)، وبذلك يتخفَّفُ الشاعرُ من أثقالِ الشوقِ وأعباءِ الحنينِ؛ إذ يحتضنُ (القلبُ) الخفّاقُ الذي تكرَّرَ خمسَ مرَّاتٍ في (المقدِّمةِ) أسرارَ الشَّوقِ والحنينِ إلى (مكَّة) التي تُضيءُ هدايةً، وتشعُّ نورًا في إشارةٍ دينيةٍ – عقائديةٍ إلى (الإسلامِ)، مما يجعلُهُ موطنَ المشاعرِ والعواطفِ والأحاسيسِ، وبؤرةً تَستقطبُ السَّناءَ والضياءَ، وتُشعُّ عقيدةً يفوحُ شَذاها،ويتسعُ مَداهَا.

ويقيمُ الشاعرُ تناصًّا دينيًّا واعيًا مع قصَّةِ النبي موسى (عليه السلام) في القرآنِ الكريمِ في سورة طه، قال تعالى:

((إِذْ رَءَا نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ ٱمْكُثُوٓاْ إِنِّيٓ ءَانَسْتُ نَارًا لَّعَلِّيٓ ءَاتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى ٱلنَّارِ هُدًى ﴿١٠﴾ فَلَمَّآ أَتَىٰهَا نُودِيَ يَٰمُوسَىٰٓ ﴿١١﴾ إِنِّيٓ أَنَا۠ رَبُّكَ فَٱخْلَعْ نَعْلَيْكَ ۖ إِنَّكَ بِٱلْوَادِ ٱلْمُقَدَّسِ طُوًى ﴿١٢﴾)) وفي سورة النمل، قال تعالى: ((إِذْ قَالَ مُوسَىٰ لِأَهْلِهِۦٓ إِنِّيٓ ءَانَسْتُ نَارًا سَـَٔاتِيكُم مِّنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ ءَاتِيكُم بِشِهَابٍ قَبَسٍ لَّعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ ﴿٧﴾ فَلَمَّا جَآءَهَا نُودِيَ أَنۢ بُورِكَ مَن فِي ٱلنَّارِ وَمَنْ حَوْلَهَا ۚ وَسُبْحَٰنَ ٱللَّهِ رَبِّ ٱلْعَٰلَمِينَ ﴿٨﴾)). وتتحققُ آليةُ التناص بعيدًا عن (الاقتباسِ) الكليِّ أو الجزئيِّ، لكنها تقومُ على التوظيفِ السِّياقيِّ للألفاظِ القرآنيةِ توظيفًا حواريًّا تظهرُ فيه خصوصيَّةُ النَّظمِ القرآنيِّ، ومحاولةُ الشاعرِ تحويلَ الألفاظِ تحويلاً لغويًّا – مجازيًّا من الشخصيةِ القرآنيةِ التي تتحقَّقُ في النبي موسى (عليه السلام) إلى شخصيَّةٍ شعريَّةٍ يُجسِّدُها الشاعرُ نفْسُه، ومن حَدثٍ مقدَّسٍ إلى حدثٍ واقعيٍّ – يوميٍّ يتجهُ إلى مكانٍ

له قدسيتُهُ، ومن فاعلٍ له قدسيتُهُ وهو النبي موسى (عليه السلام) إلى فاعلٍ مكرَّرٍ تتمظهرُ به الذاتُ الشاعرةُ التي تمكنتْ من التفاعلِ تفاعلاً إيجابيًّا مع القصة القرآنيةِ باسْتدعاءِ ألفاظِها اسْتِدْعاءً مباشِرًا واضحًا يُحاكي بناءَها اللغويَّ والنحويَّ والدلاليَّ؛ لكنه يختلفُ في الوظيفةِ التي نهضَ بها موسى (عليه السلام)، والوظيفة التي ينهضُ بها الشاعرُ وفقًا للعناصرِ اللغويَّةِ الآتية:

سورةُ طه	سورةُ النمل	النصُّ الشعريُّ (المقدِّمة)
رأى	ـــ	أراها – أرى (مرتين)
آنستُ	آنستُ	آنسَ القلبُ
نارًا (مرتين)	نارًا	نارها – نار نجد
النار	ـــ	النار
فقال	قال	قلتُ
امكثوا	ـــ	فامكثوا
لعلي	لعلكم	فلعلي
هدًى	ـــ	الهدى
ـــ	بشهاب	بشهاب
ـــ	تصطلون	لتصطلوا
نُودِيَ	نُودِيَ	نُودِيَ
آتيكم منها بقبسٍ	سآتيكم منها بخبرٍ	أعودُ سريعًا بِشِهَابٍ

(٦) المقدِّمةُ الطللـيَّةُ:

إذا كانت الرؤيةُ الطلليَّةُ ظاهرةً بدويَّةً–إنسانيّةً مُرتحِلةً في الذاكرةِ الشعريَّةِ من العصرِ الجاهليِّ؛ فإنَّ وجودَها في (مُقدِّمةِ القصيدةِ) عندَ الشاعرِ الموصليِّ (في القرن الثاني عشر للهجرة) يُشكِّلُ حضورًا لفكرتَي البناءِ الذاتيِّ للوجودِ،والهَدْمِ الزمنيِّ للجماعةِ ماضيًا وحاضرًا،وإذا كانَ وجود(المقدِّمةِ الطلليَّةِ) تقليدًا ومحاكاةً في المجتمعِ الحضريِّ؛فإنَّ هذا الوجودَ في (القرن الثاني عشر للهجرة) مَوصولٌ صِلةً نفسيَّةً وموضوعيَّةً بالتراثِ،ولاينفصلُ عن رؤيةِ البقاءِ المهشَّمةِ ،وظاهرةِ الاندثارِ والفناءِ المتكرِّرةِ في الواقع والذاتِ معًا.

يقولُ الشاعرُ جرجيس بن درويش الموصلي (ت ١١٤١هـ – ١٧٢٨م) في مُقدمّةٍ طلليَّةٍ بلغتْ (٨) أبياتٍ من قصيدةٍ بلغتْ (٢١) بيتًا[١]: (بحر البسيط)

(١) الروض النضر ، ٢/ ٢٠٥.

١- هيَ المنازلُ لا أودَى بهـا المَلَـلُ ولا تخلَّـلَ فـي أكنافِهـا الخَلَـلُ
٢- ولا خَلا روضُها منْ كـلِّ يَانعـةٍ ولا ذَوى ظمـأً أملودهُـا الخضـلُ
٣- كلا، ولا زالـتِ الأنـواءُ صَـيِّبةً تَروي ثَراهـا وعمَّـتْ أهلَهـا الخـولُ
٤- دارُ الأحبةِ لا أعفَـى لهـم أثـرٌ ولا خَـلا مـنهمُ ربـعٌ ولا طلَـلُ
٥- عَهدي بها معهم في كـلِّ مُغتـبطٍ والشَّـملُ مُجتمـعٌ، والحبْـلُ مُتصـلُ
٦- أيامَ كانت ميـادينُ الزهـورِ لنـا مَراتعًا حيـثُ يشـدو الـورقُ والحَجـلُ
٧- من كلِّ ذي هَيفٍ ما ماسَ مُنعطفًا إلا وسـبَّحتِ الأغصـانُ والأثـلُ
٨- وإنْ رنَا بلحـاظٍ كُحِّلَـتْ دَعجًـا أرتْـكَ سِـحرَ الحَـلالِ الأعـينُ النجـلُ

إنّ (المنازِلَ) التي يَستحضرُها جرجيس بن درويش الموصلي، ويخاطبُها؛ ليسـتْ أطـلالاً خاويةً خَرِبَةً، لذلك لم يقفْ عليها وقوفَ يائسٍ حزينٍ، ولم يُطِلْ في توصيفِ بنائها الخارجيِّ؛ لكنَّـه عُنِيَ ببنائها الاجتماعيِّ والنفسيِّ؛ لكي ينْفلتَ من لحظاتِ الفقرِ العاطفيِّ، وينسَى آلامَ الواقـعِ؛ لأنـه يتحرَّكُ في الزمنِ تحرُّكًا إيجابيًّـا نحـو (الآخـرِ / المـرأةِ) عبـر تجربـةٍ إنسـانيَّةٍ مُتجـددةٍ، والإنسانُ / الشاعرُ أمـامَ (المنـازلِ / الأطـلالِ) يغلبـهُ التأمُّـلُ، و((يواجـهُ حاضـرًا قـاهرًا يجعلُهُ في سياقِ الزمنِ الحاضرِ؛ يترقَّبُ غدًا غامضًا؛ لأنّ التغيُّرَ هو السِّمةُ الثابتـةُ لهـذا الـزمنِ المعادِي))[1]، وربما يَكونُ (الطَّلَلُ) في (المقدِّمةِ) الذي تَمظهرَ في (المنازِلِ) ؛ تعبيرًا عـن الكبْـتِ الاجتماعيِّ، والخواءِ الحضاريِّ، والهَدْمِ النفسيِّ، والقحْطِ القسريِّ في عالمِ الطبيعةِ بدلالـةِ الألفـاظِ (الملل، والخلل، والأنواء). وقد يكونُ تعبيرًا عن حركةِ الحياةِ بين زمنين تتوسَّطهما (المقدِّمةُ) بدلالةِ العبارَتين المتراكمتَين (والشمْلُ مجتمعٌ، والحبْلُ متصلُ) في زمنٍ ماضٍ مُنقضٍ، لكنَّه غيرُ مُتحقـقٍ في الزمنِ الحاضرِ؛ وبذلك تكونُ (المقدِّمةُ) مَعبرًا لغويًّا منْ زمنٍ إلى زمنٍ، ومزاوجةً بين رؤيتَين: رؤيةٌ قديمةٌ مُشرقةٌ كانت فيها (المنازِلُ مراتعَ يشدو فيها الورْقُ والحَجَلُ)، ورؤيةٌ حديثةٌ يبحثُ فيها الشاعرُ عن الوجودِ والحياةِ في الواقعِ والشـعرِ بعيـدًا عـن فكـرةِ الفنـاءِ والإفنـاءِ بالأفعـالِ (لا أودَى، ولا خَلا، ولا أعْفَى) التي تتمظهرُ في (الأيَّامِ) بمستوياتها الزمنيةِ المتحرِّكـةِ والمتقلِّبـةِ والمتغيرةِ.

وترتبطُ (الأطلالُ / الديارُ) في (المقدِّمة الطللية) بالمرأةِ في مُبادلـةٍ مَوضـوعيَّةٍ بينهمـا، والشاعرُ، وهويُخاطبُ الأطلالَ، يُخاطبُها كنايةً عن المـرأةِ التـي يتشـوَّقُها، ويتشـوَّقُ مَسـاكنها

(١) الطلل في النص العربي (دراسة في الظاهرة الطللية مظهرًا للرؤية العربية): سعد حسن كموني، ص ٣٧.

الآهلةَ.يقولُ الشاعرُ محمد بن مصطفى الغلامي (ت ١١٨٦هـ – ١٧٧٢م) في مُقدِّمةٍ طللية بلغتْ (٦) أبياتٍ من قصيدةٍ بلغتْ (٣٢) بيتًا[١]: (بحر الطويل)

١- سَلِ الرسْمَ عنْ ذاتِ الخباءِ المعمَّدِ وهـل يُخبـرُ الركبـانَ أطْـلالُ مَعهـدِ
٢- هيَ الدارُ دارُ المالكيَّـةِ فاسْـقِها مـنَ الـدَّمْعِ أمثـالَ الجُمـانِ المبـدَّدِ
٣- سَقَى اللهُ أهليها الوهادَ وإنْ هُـمُ مَدى الدهرِ لم يرعوا عُهودي ومَوعـدي
٤- وعذراءُ أمسى الغصنُ يحسدُ قدَّها هضـيمُ الحشَـا حسَّـانةُ المتجـرّدِ
٥- مُمنَّعةٌ تفترُّ عـن صُـبْحِ مَبْسـمٍ شَـتيتٍ كـنظمِ اللؤلـؤِ المتسـردِ
٦- نَعمتُ بها والعيشُ إذا ذاكَ رَيِّـقٌ بـدارةِ أُنسـي، لا ببرقـةِ ثَهمـدِ

ترتبطُ الأطلالُ بالمرأةِ في (مقدِّمةِ) محمد بن مصطفى الغلامي، كأنهـا بـديلٌ موضـوعيٌّ عنها، إذ يُخاطبُ الشاعرُ (الرسْمَ / الأطلالَ) كنايةً عن المرأةِ المرتَحلَةِ عنه، أو المرْتَحـلِ عنهـا؛ لذلك يُخاطبُ (الرسْمَ ⇆الخباءَ ⇆الدارَ)، ويتشوَّقُها آهلةً؛ لكنَّ خواءَهَا المؤقتَ مُرتبطٌ بخوائِهِ النفسيِّ والعاطفيِّ، وغربتِه الواقعيَّةِ، فكأنَّ نفسَه هي الأطلالُ التي غادرَها أهلوهَا / المـرأة حـين غـادرَ الشاعرُ موطنَه؛ وبذلك تكونُ الأطلالُ بديلاً عن المرأةِ في فاعليَّتِها ، وعن الذاتِ الشاعرةِ المرتحلَةِ – المغتربةِ، وصورةً من صورِ المراكمةِ النفسيَّةِ التـي تضـغطُ علـى الـذاتِ الشـاعرةِ ذهنيًّـا وواقعيًّا.وفي اللحظةِ التي يُسائلُ الشَّاعرُ الرَّسْمَ، ويَستفهمُ (الركبانَ أطلالَ معهدٍ)؛ فإنَّـه لا يَجهـشُ بالبكاءِ، وإنْ غَلبَه الهمُّ والحزنُ والقلقُ. وإذا كان الرسْمُ في حقيقتِه الواقعيَّةِ – الموضـوعيَّةِ الآنيَّـةِ (أطلالاً) خُلوًا من الحياةِ الإنسانيةِ؛ فإنَّ الشاعرَ أنسَنَهُ أنْسَنَةً شعريَّةً؛ ليكونَ بديلاً موضوعيًّا عن: (المرأةِ ← ذاتِ الخباءِ ← المالكيَّةِ ← العذراءِ ← الممنَّعةِ).

و(الأطلالُ) في (المقدِّمةِ) ليستْ مَجهولةَ المعالمِ، تَعلوهَا الرِّمالُ؛ بل هي الديارُ التي تتجسَّدُ فيها إيحاءاتٌ واقعيَّةٌ ونفسيَّةٌ تتسلَّلُ إلى الذاتِ الشاعرةِ في لحظاتِ الغربـةِ والتأمُّـلِ؛ لأنَّ الشـاعرَ كثيرًا ما ((يُموضِعُ ماضيَهُ بإزاءِ الحاضرِ والمستقبلِ، ويُموضِعُ نفسَه في موقـعِ السـيطرةِ علـى الزمنِ؛ فالماضي لا يفلتُ منه، ولا يُوافقُ الحاضرَ على قهرِه))[٢].

ونلحظُ فروقًا دلاليَّةً – تأويليَّةً بين وقوفِ الشاعرِ العربيِّ القديمِ على الأطـلالِ، ووقـوفِ الشاعرِ الموصليِّ في القرنِ الثاني عشر للهجرةِ؛ فالأطلالُ في الشِّعرِ القديمِ جزءٌ من حياةِ الشـاعرِ ووجودِهِ وحاضرِهِ وماضيهِ وآمالِهِ وأحلامِهِ ومعاناتِه؛ أمَّا في القرنِ الثاني عشرَ للهجرةِ فهي أطلالٌ

(١) العلم السامي في ترجمة الشيخ محمد الغلامي، ص ١٧٢ – ١٧٣.
(٢) الطلل في النص العربي، ص ٣٥.

قد تَستحضرُها الذاكرةُ، وتُعيدُ صياغَتَها وإحياءَهَا اللغةُ والخيالُ ، والربوعُ التي يستذكرُها ليستْ خاليةً بل آهلة.

(٧) المقدِّمةُ الشَّيبيَّةُ (فواتُ الشَّبابِ وحُضورُ الكِبَرِ):

الشبابُ قوةٌ وفُتوةٌ ونَشاطٌ ورِحلةٌ في عَوالمِ الوجودِ بعُنفوانٍ وحيويَّةٍ ذهنيَّةٍ وجسديَّةٍ، يَقترنُ واقعيًّا بالمغامرَةِ وركوبِ المخاطرِ، والقدرةِ المتجدِّدةِ على الفعلِ، وسرعةِ التحوُّلِ والقَبولِ. إنه شدَّةٌ عند الفَزعِ، وطُموحٌ جَموحٌ قد تتجاذَبُهُ الشَّجاعَةُ واليَفاعَةُ والحركةُ والكبرياءُ والعِنادُ والطيشُ والجهالةُ، والاندفاعُ نحو المجهولِ في لحظاتٍ لا يحكُمُها العقلُ، ولا يَضبطُها المنطقُ. وإذا كان (الشبابُ / الشبيبةُ) مرحلةً زمنيةً – بنائيَّةً في الحياةِ، لها مقوِّماتُها ومؤثِّراتُها ومُتغيراتُها؛ فإنَّه في البناءِ النفسيِّ قيمٌ وسلوكيَّات وسِماتٌ تتجسَّدُ أفعالاً كِثارًا، وأقوالاً عِثارًا في آناتٍ متفاوتةٍ، وأمكنةٍ مُتعدِّدةٍ؛ مما يَجعلُ الإنسانَ يحلمُ بشبابٍ دائمٍ، وحَداثةٍ مُتجدِّدةٍ مُتواترةٍ لا فُتورَ فيها، ولا كَسلَ، يُمارسُ حياتَهُ، ويُنفذُ أفعالَه من غيرِ عجزٍ جَسديٍّ.

ويقترنُ الشَّبابُ الشِّعريُّ بالمرأةِ والخمرةِ واللهوِ والفروسيةِ في كثيرٍ من مَفاصلِه، ويتسمُ بالرغبةِ العارمةِ بالفعلِ والبلوغِ؛ لكنَّ حركةَ الزمنِ، ودورةَ الحياةِ الوجوديَّةِ، تعبثُ بالشَّبابِ زمنًا وصفاتٍ؛ فيتخلَّلُ الضَّعفُ عناصرَهُ، ومَواطنَ القوةِ والفاعليَّةِ الماديَّةِ فيه؛ فإذا بالشيبِ / المشيبِ مظهرٌ من مَظاهرِ فَواتِ الفُتوةِ والشبابِ، وشاهدٌ من شواهدِ الضَّعفِ والهَرمِ / الكِبرِ، والعجزِ الماديِّ في الحياةِ والوجودِ، ولا يخلو أن يكونَ فاتحةً للوقارِ والهيبةِ والمعرفةِ المتراكمةِ، والخبرةِ والمرانِ والتجربةِ التي تُشكِّلُ بديلاً موضوعيًّا – قيميًّا عن القوةِ الماديَّةِ التي تنوبُ عنها قُوةُ الرأي، وسَدادُ الحجةِ.

ولستُ أقصدُ بالشيبِ ← المشيبِ بياضَ الشَّعْرِ لغلبةِ الزمنِ وتقادُمِه، أو لِعلةٍ مرضيةٍ طارئةٍ، بل أدركُ أنَّ الشاعرَ يقصدُ به قصدًا خفيًّا إلى (الهرَمِ / الكِبَرِ / الشَّيخوخةِ) بما تحملُهُ تلك الدَّوال من مدلولاتِ التكاسُلِ والتهاونِ والبطْءِ في الفعلِ والحركةِ، مما يجعلُ (الشيخَ) بديلاً ضمنيًّا – موضوعيًّا عن المشيبِ صفةً وأداءً؛ لأنَّ (الشيخَ) مَقرونٌ بالشيبِ، وبسلسلةٍ من العَوارضِ في المفاصلِ والأعضاءِ تُفقدُ الجسدَ الشَّبابيَّ الإنسانيَّ بعضًا من وظائفِه وحيويتِه وفاعليتِه أخفُّها وأظهرُها بياضُ الشَّعْرِ الذي يتحوَّلُ إلى علامةٍ من علاماتِ الوَهَنِ الذي يُصاحبُه (الهَرَمُ / العجزُ / الضعفُ)، وهشاشةُ العظامِ، وفقدانُ (الهمَّةِ)؛ حتى باتت (الشَّيخوخةُ) لصيقةً لصوقًا ماديًّا ومعنويًّا بالأجلِ / الموتِ القريبِ؛ لذلك يُدركُ القارئُ الحصيفُ أنَّ (الشَّيبَ) في الشِّعْرِ العربيِّ هو (العجزُ / الضعفُ / الكِبَرُ / الهَرَمُ)، وليس بياضُ الشَّعْرِ مَقصودًا في ذاتِه، ولذاتِه؛ لأنَّ بياضَ الشَّعْرِ يُخفيه الخِضَابُ، أمَّا (الشَّيخوخةُ) بأمراضِها وأوجاعِها؛ فلا يُصلِحُها العطَّارُ.

إنَّ التَّغني بالشَّبابِ يُعلنُ المتعةَ الجسديَّةَ، والمرونةَ الحركيةَ، أُنشودةً في الحدوثِ الواقعيِّ، وفواتُهُ بكاءٌ عليهما، وحسرةٌ نفسيَّةٌ مُنغِّصةٌ في اليومِ والغدِ. وحضورُ الشَّيبِ / المشيبِ يُخفي العجزَ والضَّعفَ؛ كأنَّ الشَّبابَ مَقرونٌ بالمرأةِ بكلِّ آفاقِها وأبعادِها الحسيَّةِ، والمشيبُ / الكهلُ تَغيبُ عنه المرأةُ بأنوثَتِها. فالشَّبابُ والمشيبُ يلتقيانِ عند المرأةِ بؤرةً ناصَّةً، وقطبًا جاذبًا وطاردًا في آنٍ معًا، ويفترقانِ عنها بالفعلِ والرغبةِ والهمَّةِ.

يَقولُ الشاعرُ حسن عبد الباقي الموصلي (ت١١٥٧ هـ - ١٧٤٤م) في مقدِّمةٍ يتحسَّرُ فيها على شبابِهِ الذي أزاحَهُ الشيبُ والهَرَمُ بلغتْ (٩) أبياتٍ، من قصيدةٍ مدحيَّةٍ بلغتْ (٤٧) بيتًا[1]: (بحر البسيط)

١- ما أرمدَ الدهرُ طَرْفَ البيْنِ والسَّقمِ ... وقد ألَمَّ حليفُ اللومِ باللممِ
٢- فلا غزيرٌ ونزرٌ منْ سَحائبِهِ ... ولم يلجْ بارقُ الوسْمي والرهمِ
٣- كبْرتُ سنًّا وصُبْحُ الشيبِ يَحجُبُني ... عن شامَهِ شَفقُ الحِنَّاءِ والكتمِ
٤- ليس الصِّبا كتمًا بالعارِضَين كما ... أريقَ فوقَ نديف البرسِ كأسُ دمِ
٥- فإن يكنْ مُستحيلاً ردُّ رونقِهِ ... فاليسرُ يرجعُ ذاك الأنسَ بالهرَمِ
٦- أبيتُ فيحالكٍ جالتْ كواكبُهُ ... بأعينٍ نعسٍ طولَ المدى شجِمِ
٧- حنادس ما اهتدَتْ آنًا بأنجُمِها ... عيني وما انتظرتْ صُبحًا ولم تَشمِ
٨- هذا وما اكتسبتْ إلا الثناءَ يدي ... ولا تقَوَّتَ إلا بالمديحِ فَمي
٩- ولم تلدْ أبدًا عطلاء حاضرة ... قريحةٌ فرعُها الأصليُّ لم يصمِ

تَظهرُ حركيةُ الزمنِ / الدَّهرِ في تغييرِ حقيقةِ الأشياءِ وجماليَّاتها الماديَّةِ والمعنويَّةِ بالتحوُّلِ تحوُّلاً دلاليًّا وحركيًّا بالإنسانِ الشاعرِ من زمنِ الصِّبا إلى زمنِ الكِبَرِ / الهَرمِ، ومنَ البناءِ والتماسُكِ إلى الهَدْمِ والتصدُّعِ ثمَّ التهافُتِ. وتترسَّخُ قدرتُهُ الخفيَّةُ في السَّطوِ على الوِئامِ فيحيلُهُ فِصامًا، وعلى الصِّحةِ فيحيلُها سَقَمًا، وعلى القوَّةِ فيجعلُها ضَعْفًا فوقَ ضعف. وتُحدِّدُ الجملةُ الفعليَّةُ (كبرْتُ سنًّا) فاعليَّةَ (الدَّهرِ) الذي تَظهرُ آثارُهُ في الواقعِ المرئيِّ؛ فإذا (بالشِّيب / الهَرمِ / حليفِ اللومِ) يَغزو عوارِضَ الشاعرِ، ويَستوطنُ منه اللممَ، ويقتلُ في آناتِهِ بواعثَ الأُنسِ ومُبهجاتِهِ الحسيَّةِ، ويئدُ رونقَ أيامِهِ التي أثقلَها البيْنُ والسَّقَمُ.

([1])ديوان حسن عبد الباقي الموصلي، ص ٥٧.

ويُدركُ الشَّاعرُ أنَّ فعلَ الشَّيبِ / الهرَمِ في جسدِهِ الحيويِّ الناشطِ بطيءٌ مُتدرِّجٌ يتخلَّلُ الخلايَا من غيرِ مُوافقةٍ منه، أو مُطاوعَةٍ له؛ فيستلُّ منه عُنوانَ الشَّبابِ في سَوادِ الشَّعْرِ الذي يَستحيلُ بياضًا كالصُّبحِ؛ لكنَّه لا يحمل بشائرَهُ، ونشاطهُ، وفاعليتَهُ، لأنَّ الصُّبحَ الذي كان ينتظرُهُ الشَّاعرُ في شبابِهِ يتمثَّلُ بالحركةِ والنشاطِ، أما الصُّبحُ الذي ألمَّ بعارِضَيْهِ جَهْرَةً وعُنوةً، فهو صُبحُ الشَّيبِ / المشيبِ الذي يُشيرُ به الشاعرُ صَراحةً إلى كِبَرِ السِّنِّ / الهرَمِ إشارةً واضحةً تكشفُ أنَّ سَوادَ الشَّعْرِ ليس مقصودًا لذاتِهِ اللونيَّةِ التي يُعوِّضُها الخِضَابُ، وأنَّ بياضَ الشَّعْرِ / الشَّيبِ ليس مذمومًا مكروهًا لذاتِهِ اللونيَّةِ؛ بل بما يحملُهُ من دلالاتٍ معنويَّةٍ وماديَّةٍ تَستقرُّ في الجملةِ المفصليَّةِ المتشظيَّةِ في متن (المقدِّمة) (كبرْتُ سِنًّا)؛ لأن الشَّاعرَ / الإنسانَ يَستطيعُ مَحْوَ (الشيبِ) بالخِضابِ، وكتمانَهُ بالحناءِ؛ فيعودُ اللونُ عودًا مؤقتًا إلى سابقِ عهدِهِ، لكنَّ الصِّبا والشَّبابَ والفِتاءَ الذي تولَّى بالكِبَرِ / الهَرَمِ لا تعودُ حيويتُهُ بالخضابِ، ويَستحيلُ على زمنِ الأنْسِ والمتعةِ أن يعودَ في زمنِ الهَرمِ بسوادِ الخِضابِ الذي لا يُصلحُ ما أفسدَهُ الدهرُ من مُقوِّماتِ النضارةِ والحيويَّةِ.

وتتجلَّى براعةُ الشَّاعرِ في تصويرِ (الشَّيبِ) غازيًا غزوًا بطيئًا يَغنمُ (السَّوادَ) رويدًا رويدًا، ويبتلعُهُ، تظهرُ طلائعهُ نزرًا، وتدركُهُ غزيرًا، ويبدو مُبعثرًا، ويغدو وقد مَلأ الرأسَ بتمامِهِ. ويظهرُ التضادُّ اللونيُّ بين (سَوادِ) الشَّبابِ قياسًا ظاهرًا على الشَّعْرِ وكنايةً عن الحيويَّةِ، وبياضِ الشَّيبِ كنايةً عن الهَرَمِ / الكِبَرِ. وتكمنُ المفارقةُ في سَوادِ الليلِ عند المشيبِ / الهَرَمِ كنايةً عن العجزِ، ويتبلورُ التضادُّ في الصُّبحِ زمنًا مُضيئًا، وصُبْحِ المشيبِ الذي يكونُ الشَّيبُ فيه مُضيئًا في الرأسِ بالبياضِ، فالصُّبحُ الأوَّلُ للصِّبا والنشاطِ، والثاني للهرَمِ والخَواءِ. وتتجدَّدُ حيويَّةُ التصويرِ في الجمعِ جمعًا ضديًّا بين رونقِ الشَّبابِ وأُنسِهِ، ورونقِ الخضابِ ولونِهِ، فالأوَّلُ حقيقةٌ واقعيَّةٌ ومُغامرةٌ حسيَّةٌ، والثاني زينةٌ خارجيَّةٌ مُؤقتةٌ تُخفي اللونَ ولا تُخفي الأثرَ.

ويقولُ الشَّاعرُ جرجيس بن درويش الموصلي (ت ١١٤١هـ – ١٧٢٨م) في مقدِّمةٍ بلغتْ (١٠) أبياتٍ يحثُّ فيها على التَّصابي في الشَّباب، ويحضُّ على اللهوِ والمتعةِ والخمرةِ، ويذمُّ الهرَمَ / الشَّيخوخةَ، ويَعيبُ المشيبَ في عوارضِهِ وآثارِهِ، في قصيدةٍ مدحيَّةٍ بلغتْ (٦٨) بيتًا[1]:

(بحر الكامل)

١- ربعُ الشَّبابِ هوَ الربيعُ الأينعُ ... ورياضُهُ لِذَوي البلاغةِ مَرتعُ

٢- أكدارهُ صفو المشيبِ، ومَاؤه ... خَمْرٌ وظلمتُهُ شُموسٌ تطلعُ

٣- فَاغْنمْ لذيذَ حياتِهِ فالمرءُ لا ... يَدري، لعمرُكَ أينَ منْه المصْرعُ

٤- لا تجعلنَّ العيشَ منه مُؤجَّلاً ... ما فازَ باللذاتِ إلاَّ مُسرعُ

([1])الروض النضر: ٢/١٨٠ – ١٨١م.

٥- وانهـــزْ بـــه فُـــرَصَ الزمـــانِ فإنـــه ... مـــا مـــرَّ مـــنْ أيامـــهِ لا يرجـــعُ
٦- أومَـا تَـرى مَـنْ مـرَّ عُمْـرُ شَـبابهِ ... منـــه بلهـــوِ صِـــباهُ كـــان يولَّـــعُ
٧- فـــاليومَ إن ذُكِـــرَتْ لـــه أيامُـــهُ ... كـــادتْ حَشَـــاهُ أسًـــى عليـــهِ تقطَّـــعُ
٨- يـــالائمي بـــاللهوِ فـــي زمـــنِ الصِّـــبا ... لستَ النصـــوحَ ولســـتُ ممـــنْ يَسـمعُ
٩- إنـــي امـــرؤ لا يلـــوِ عـــنْ لذاتـــه ... إنْ شِـئتموا لومًـا فلومـوا، أو دَعـوا
١٠- مالي ومَـنْ يـدعو التنسُّـكَ رتبـةً ... دَعنـــي فلـــي بـــينَ النَّـــدامَى مَوضِـــعُ

يُقدِّمُ الشَّاعرُ رؤيةً ذرائعيَّةً للشَّباب، يتحرَّكُ فيها بزمنٍ له فاعليتُهُ على الإنســانِ ووجــودِه، يربطُهُ بعالمِ الطَّبيعةِ وجمالياتِه حين يُعادِلُ مُعادلةً تَوازنيَّةً بين الشَّبابِ والربيعِ؛ إذ يُدركُ (الشَّـاعرُ) حيويَّةَ الشبابِ وخصوصيَّتَهُ، وخصوبَةَ الربيعِ وحيواتِه الكثارَ، ويستوعبُ مَراتعَ الشَّباب، ويصـلُها بمراتعِ الربيعِ، ويَستلذُّ بأمواهِ الربيعِ، ويُعدُّها من مُغذياتِ الشَّبابِ وروافدِه. وإذا كان الشَّبابُ ربيـعَ الحياةِ؛ فإنَّ الربيعَ حياةُ الوجودِ، ووجودُ الحياةِ: الشَّبابُ ⇆ الحياةُ ⇆ الربيعُ.

وتتجسَّدُ جُرأةُ الشَّاعرِ الوجوديَّةُ في الدعوةِ إلى المبادَأةِ بالملذَّاتِ، وقَطْفِ ثمارِ اللـذَّاتِ فـي زمنِ الصِّبا / الشَّبابِ، وخَطْفِها سِراعًا بفعليْنِ من أفعالِ الأمْرِ: (اغنمْ، وانهزْ) مُعتقدًا أنَّ المصارعَ تُباغِتُ الإنسانَ فُجاءَةً بدلالةِ الجملةِ الاستفهاميَّةِ (أينَ منهُ المصْرَعُ). وتكمنُ السُّرعةُ فـي الحركـةِ والزمنِ، وتتحققُ بالقدرةِ والكفاءةِ التي تتخلَّلُ الشَّبابَ (ما فازَ باللذاتِ إلا مُسـرعُ)؛ لـذلكَ يرسـمُ الشَّاعرُ منهجَه في شبابِه مُعلنًا أنه: (امرؤ لا يلوِ عن لذاتِه، وله بين النَّدامى مَوضِعُ).

ويَظهرُ الشَّاعرُ خبيرًا في (الصَّبواتِ / الملذَّاتِ / اللذَّاتِ)، وينصحُ بمواصَلتها، وحَضانَتها، والتواصُلِ معها؛ لأنَّ الصِّبا (فُرصُ الزمانِ في زمنِ الصِّبا) وآناتُهُ السَّوانحُ التي لا تَعودُ أدراجَهـا، والتأجيلُ في نَوالها تراخٍ وتهاونٌ وخَوارٌ؛ إذ تحضرُ ألفاظُ الغوايةِ في (المقدِّمةِ) مَوصولةً بالشَّـبابِ: (اللذَّاتِ، لهو الصِّبا، زمن الصِّبا، النَّدامى)، وكأنَّ عُمْرَ الإنسانِ عُمْرُ شبابِه وغنيمتُهُ (فُرصُ الزمانِ) فيهِ. وحضورُ اللومِ دليلٌ على المغَالاةِ في أفعالِ الغوايةِ التي يَلهجُ بها (النَّدامى). وكأنَّ أيَّامَ الإنسانِ هي أيَّامُ الشَّبابِ المتحققةُ بالمراتعِ العبثيَّةِ، والمتولِّعة بالنَّدامى وصُحبةِ الليـالي الحُمْـرِ، والمتوَّجـةِ بالملذَّاتِ، وما خَلاهَا فلا يُحسبُ له حسابٌ زمنيٌّ، ولايَدخلُ في (عُمرِ الشَّباب / عُمرِ الوجودِ)؛ لأنَّه زمنٌ قَميءٌ تعلوهُ الحسرةَ والنَّدامةُ. وهذه الرؤيةُ وجوديَّةٌ ماديَّـةٌ عابثـةٌ فـي مفهومِهـا الـواقعيِّ والسلوكيِّ.

ويُقدِّمُ الشَّاعرُ وصفةً مُجرَّبةً لمنغِّصاتِ الشَّبابِ والصَّبوةِ والصِّبا تتمثَّلُ بالمنغِّصِ المتكـررِ زمنيًّا ووجوديًّا، وهو المشيبُ / الشيخوخةُ، إذ يَعدُّ (الكبرَ / الهرَمَ) مُكدِّرًا يُقصِّرُ بالمرءِ عن النشاطِ والصِّبابةِ؛ فالشَّبابُ حركةٌ في الجسدِ، وفتوةٌ في الهمَّةِ، وسَوادٌ في الشَّعْرِ، شرابُهُ الخمـرةُ، ومتعتُـهُ

الحسيَّةُ (المرأةُ)، واللومُ فيه رادعٌ لفظيٌّ – قوليٌّ مؤقتٌ، وضميرٌ جمعيٌّ، لكنَّه لا يؤثِّرُ في الشاعرِ الذي لا ينهرُهُ اللومُ، ولا ينهاهُ التنسُّك الجماعيُّ في مجتمعِه عن غوايتِه، إذ يُصرِّحُ بأن الشَّبابَ هيجانٌ في العاطفةِ الموَّارةِ الفوَّارةِ التي لا تَسمحُ له بأن يَستمعَ نُصْحًا، أو يرتدعَ بلومٍ أو عتابٍ. وكأنَّه يُدركُ أنَّ وجودَه وجودٌ ماديٌّ في مَجالسِ الخمرةِ والمرأةِ ومراتعِ اللهوِ / اللذةِ. ويُغالي إذ يعتقدُ أن التنسُّكَ لا يَستقيمُ مع الشبيبةِ، وأنَّ دعوةَ الآخرينَ له بالتنسُّكِ دعوةٌ لفظيةٌ ظاهريَّةٌ لا تشكِّلُ له هاجسًا في الوعي والسُّلوكِ (مالي ومَنْ يدعو التنسُّكَ رتبةً) بدلالةِ فعلِ الأمرِ (دَعْني) الذي يُخَاطَبُ به الآخرُ المتخيَّلُ، والذي يُديمُ به الشاعرُ الغِوايةَ في ذاتِه بذاتِه، ويردعُ غيرهُ عن نُصحِه وتقويمِه.

(٨) المقدِّمةُ الرَّوضيَّةُ:

شكَّلَ (الرَّوضُ) مادةً شعريَّةً – وصفيَّةً بمقارباتٍ تَشبيهيَّةٍ حيَّةٍ في سياقِ صياغةِ صورةِ الآخرِ في (الشِّعرِ الموصليِّ في القرن الثاني عشر للهجرة) بتصويرِ جمالياتِ الطبيعةِ وعوالمِها؛ إذ تبلورتْ مَشاهدُها الحسيَّةُ – الربيعيَّةُ في صُورٍ شعريَّةٍ وظيفتُها إبرازُ قيمٍ موضوعيَّةٍ وجماليَّةٍ بينهما للمُمَاثَلَةِ / المقارَبةِ، أو المفاضَلةِ، أو المخَالفةِ في الفعلِ والصِّفةِ والحركةِ واقعيًّا أو ذهنيًّا. أمَّا أنْ تكونَ الطبيعةُ الروضيَّةُ – بوصفها عالمًا مُستقلاً قائمًا بذاتِه – مُتشكِّلةً في (مُقدِّمةٍ شعريَّةٍ) تعلو المتنَ الموضوعيَّ للقصيدةِ المغايرةِ في مَضمونها ورؤيتها لعوالمِ الطبيعةِ الروضيَّةِ وحَيواتِها؛ فهذه المقدِّمةُ تُشكِّلُ خصوصيَّةً في (البناءِ الشِّعريِّ)، وقيمِه الموضوعيَّةِ والجماليَّةِ؛ وتَحضرُ بسمةٍ تبعثُ على البهجةِ في (صناعةِ المقدِّمات) في أثناءِ الجمعِ القصديِّ بين عالميْن: عالمُ الطبيعةِ الروضيَّةِ، وعالمُ الإنسانِ / الممدوحِ الذي يتحرَّكُ في الواقعِ بوعيِه وإرادتِه، ويحرِّكُهُ الشاعرُ في (القصيدةِ) برؤيتِه ولغتِه وصورِه.

وتكمنُ خصوصيَّةُ (المقدِّمةِ الروضيَّةِ) في صِلتها الأنيقةِ بجماليَّاتِ الربيعِ، وصورِه الحسيَّةِ المرئيَّةِ التي تُحرِّكُ في الذاتِ الشاعرةِ أحاسيسَ مُتنوعةً، ورؤًى نفسيَّةً جيَّاشةً في آناتِ الفيضِ الشِّعريِّ التي يُحرِّكُ بها الشَّاعرُ (المشاهدَ الروضيَّةَ) في الواقعِ، ويَمنحُها الحياةَ والحيويَّةَ والخصوبَةَ في (المقدِّمةِ الروضيَّةِ) مما يجعلُها قيمةً موضوعيَّةً تجديديَّةً في (الشَّعْرِ الموصليِّ في القرنِ الثاني عشر للهجرة)؛ إذ صَاغَ الشاعرُ عثمان بكتاش الموصلي (ت ١٢٢٢هـ – ١٨٠٧م) مُقدِّمةً روضيَّةً بلغتْ (١٢) بيتًا من قصيدةٍ مدحيَّةٍ بلغتْ (٤١) بيتًا، يقولُ فيها[1]: (بحر البسيط)

([1])ديوان عثمان بكتاش الموصلي، ص ١٢١.

١- رَبْـعُ الرَّبيـعِ بزَهْـوِ الزَّهـرِ مَعمـورُ والحَوضُ في ظلِّ خَالِ الرَّوضِ مَغمـورُ
٢- وفي حَواشي غَواشي الزهرِ طـيٌّ شـذَا نَشْـرٍ برَيّـاهُ جُـنحُ الليـلِ مَنشـورُ
٣- وفي جِـوارِ سَـواقي الـرَّوضِ سَـاقيةٌ منَ الجَـواري كسَـاها النَّـورُ والنُّـورُ
٤- روضٌ بها نسـجَتْ رِيـحُ الصَّـبا زرَدًا علـى غـديرٍ عليـه الحَـوضُ مَغْـدورُ
٥- وقد جَرى ذهَـبُ الآصـالِ فيـه علـى لُجـينِ مـاءٍ عليـه الظِّـلُّ مَجـزورُ
٦- والظِّـلُّ قصّـرَ فـوقَ النهـرِ خُطوتَـه والطَّلُّ فـي الزهـرِ مَمـدودٌ ومَقصـورُ
٧- والقُضْبُ في حُلَلِ الأوراقِ قـد رَقَصـتْ لمّـا تغنّـى بهـا وُرْقٌ وشُـحرورُ
٨- والرّازقـيُّ عُـرى أزرارِه فُصِـمَتْ وجُنْبُـدُ الـوردِ فـي الأكمـامِ مَـزْرورُ
٩- تمسّكَ الرَّوضُ من ذيلِ الصَّـبا بشـذىً لمّـا سَـرى ولـه بـالزهرِ تَعْثيـرُ
١٠- وأطلقَ النهرُ بـين الزهـرِ جَدولَـه كـأرقمٍ يتلـوّى وهْـو مَـذعورُ
١١- ومَدّ إصْـبَعَهُ المنثـورُ حـين رنَـا إليـه نَرجسُـهُ، والقَطْـرُ مَنثـورُ
١٢- والغيمُ يبكي، وثغرُ الزهرِ يَضحكُ منْ صَوتِ الرعودِ، وجَمْرُ البَـرقِ مَسـعورُ

تُشكِّلُ المقدِّمةُ عالمًا زاهيًا مَعمورًا بالخصبِ والظِّلِ والطَّلِ، تمدُّهُ مكوِّناتٌ ماديةٌ من عـوالمِ الطبيعةِ التي تَسري فيها الحياةُ في فصلِ (الربيعِ) الـذي يحضـرُ بدلالتـه الجماليَّـة، والواقعيَّـة، والزمانيَّةِ حضورًا حسيًّا – مرئيًّا مُتحركًا في الأنحاءِ، وتتحرَّكُ فيه الأشياءُ؛ إذ تتـوزَّعُ جماليَّـاتُ الربيعِ في حُزَمٍ ماديَّةٍ لها تشكيلاتٌ بصريَّةٌ تتبأرُ في (الرِّوضِ) الذي يُعادِلُ الربيعَ، وإنْ كانَ بعضًا منه، وينوبُ عنه في (الدلالةِ)، ولصيقاً به في الوجودِ، تتخلَّلُهُ السَّواقي التي يُمثِّلُ مَاؤُهـا إكسيرَ الحياةِ في الوجودِ، ممَّا يجعلُ (الروضَ) بؤرةً مركزيَّةً تتمحورُ حولَه (المقدِّمةُ) حينَ تكـرَّرَ لفظُـهُ أربَع مراتٍ بوصفهِ مَرتعًا للحيواتِ الإنسانيَّةِ والحيوانيَّةِ والطبيعيَّةِ معًا، وبـديلاً موضـوعيًّا عـن الشَّبابِ والحيويَّةِ والنضارةِ والعطاءِ. وكأنّ الربيعَ هو الممدوح، والروضُ عَطاياهُ المنظـورةُ فـي تمهيدٍ شعريٍّ أخصبَتْ به الذاتُ أريجًا قبل أن تُخصب بعطاءِ الممدوح. وكـأنّ الشـاعرَ يَسـتفتحُ بالبشائرِ حتى تتفتَّحَ له أبوابُ الكنوزِ.

ويحضرُ (الزهرُ) بخصوصيَّةٍ جماليةٍ تتشكَّلُ به أنماطٌ مُبهجةٌ في (الروضِ)، وأنساقٌ متآلفةٌ متناغمةٌ في الألوانِ؛ إذ تكرَّر لفظُهُ ستَّ مرَّاتٍ في (المقدِّمةِ) تكرارًا موصولاً بالروضِ والربيعِ في تعالقٍ لونيٍّ وواقعيٍّ في الوجودِ الزاهرِ:الروضُ ⇆ الربيعُ ⇆ الزهْرُ

ويستكملُ الشاعرُ مُقوِّماتِ الحياةِ التي ينتظرُها ويَنظرُها في (المقدِّمـةِ الروضـيةِ) بالمـاءِ بألفاظٍ دالةٍ عليهِ دلالةً حسيَّةً: (الحوضُ، السَّاقيةُ، الغديرُ، الماءُ، النهرُ) ممَّا يجعلُ الماءَ أُسًّا من أسسِ

الحياةِ الربيعيَّةِ – الروضيَّةِ، تُحيطُ به الرياضُ والزهورُ؛ فَيُكسِبُهُ رونقَها، وتكتسبُ منه الحياةَ والنَّضارةَ.

ويَستجمعُ الشَّاعرُ أنواعًا منَ الوردِ والزهورِ في كرنفالِ (المقدِّمةِ الروضيَّةِ) بخبرةٍ ورُؤيةٍ جماليَّةٍ، مثل: (الزَّهر، النَّور، الرَّازقي، الجُنْبد، النرجِس)، وكأنه يُصوِّرُ عُرسًا من أعراسِ الربيعِ تتناغمُ فيه الأجناسُ والألوانُ تناغُمَ الممدوحِ مع العطاءِ والحياةِ والحركةِ، إذ تتعالَقُ مكوِّناتُ (المقدِّمة) تعالُقًا حركيًّا ولونيًّا يتناوبُ فيه الظِّلُّ في الدلالةِ تناوبًا زمنيًّا مع الليلِ الذي يحجبُهُ، فلا يتشكَّلُ إلاَّ في الضُّحى في وهجِ الشمسِ تشكيلاتٍ متنوعةً تنوُّعَ الأجسامِ التي تنعكسُ على الواقعِ البصريِّ المحسوسِ. وتحضرُ الحركةُ حضورًا ملحوظًا في الأفعالِ: (نسجَتْ، جَرى، رقصَتْ، سرَى، أطلقَ، يتلوَّى). ويُجمِّلُ الشاعرُ صورتَه الروضيةَ اللونيَّةَ بالروائحِ العطرةِ التي تفوحُ من (الربيع ⇆ الروضِ) بدلالةٍ حسيَّةٍ: (الشَّذا، ريحُ الصَّبا)، ويستكملُ مشهدَهُ الروضيَّ في (جُنْحِ الليلِ) في أمسيةٍ يَسري فيها الغيمُ، ويَسبقُ ضوءُ البرقِ صوتَ الرعدِ في تأثيثٍ للمشهدِ بظواهرَ طبيعيَّةٍ لها قيمٌ جماليَّةٌ سمعيَّةٌ وبصريَّةٌ.

الخاتمة (تقويمٌ ونتائج):

* إنَّ الشاعرَ الموصليَّ في (مقدِّمةِ القصيدةِ) لا يُغربُ في مَعانيهِ ، ولا يُفلسفُ أفكارَه فلسفةً منطقيَّةً – عقلانيَّةً؛ لكنَّه يُلوِّنُ عواطفَه، ويمزجُ أشتاتَها، ويَصوغُ رُؤاهُ فيها صياغةً سلسةً؛ لذلك لا تنهضُ (المقدِّمةُ) في الشِّعرِ الموصليِّ في القرنِ الثاني عشر للهجرة، على التكديسِ اللفظيِّ – المعجميِّ، ولا تقومُ على التغريبِ، ولا تُسرفُ في الغموضِ؛ لكنها تحشدُ الصورَ الشِّعريةَ حشدًا تراكميًّا – تفاعُليًّا تتشكَّلُ به (المقدِّمةُ) تشكيلاً موضوعيًّا وجماليًّا معًا، لأنَّ لغةَ (المقدِّمةِ) تُغادرُها الوعورةُ والحوشيَّةُ والتعقيدُ فلا يفزعُ قارئها إلى المعجمِ اللغويِّ يتفحصُ معانيها؛ إذ تغلبُ عليها السلاسَةُ والوضوحُ، ولم تظهرْ فيها ألفاظٌ فارسيَّةٌ مُعرَّبةٌ، أو ألفاظٌ تركيةٌ شائعةٌ في اللهجةِ الموصليةِ آنذاكَ ، ولم تتخللها (العاميَّةُ) التي تُسيء إلى الشعريةِ، وتُفقدها ألقَها وتفوقها.

* لم يرفض الشَّاعرُ الموصليُّ (المقدِّمةَ)، ولم يستهجنْ صياغَتها صياغةً لغويَّةً تسبقُ المتنَ الموضوعيَّ للقصيدةِ، بل عدَّها ذخيرةً تراثيةً، وتقليدًا إبداعيًّا، وإحياءً للقصيدةِ التراثيةِ في بنائها وعناصرِ تشكيلها، لأنَّ الأساليبَ اللغويَّةَ التي صِيغَتْ بها (المقدِّمةُ) هي أساليبُ القدماءِ الذين نسجَ الشعراءُ الموصليونَ على منوالِهم في مقدِّماتهم؛ وإنْ مَزجوا بينها، وخَالطوا بين تراكيبَها.

* حَظِيت (المقدِّمةُ الغزليَّةُ) و(الطَّيفُ الزَائرُ) بالمرتبةِ الأولى بحضورٍ فاعلٍ مؤثِّرٍ في الشعر الموصليِّ، إذ حضرتْ في (٨٩) قصيدةً من مجموعِ (٢٧٧) قصيدةً وتراوحتْ أبياتُها بين (١١ – ١٥) بيتًا من مجموعِ أبياتِ القصيدةِ التي تراوحتْ أبياتُها بين (٣٣ – ٤٧) بيتًا؛ لكنّ الشاعرَ الموصليَّ في القرنِ الثاني عشر للهجرةَ لم يصوِّر المرأةَ في (المقدِّمةِ الغزليَّةِ) قَينةً في دورِ اللهوِ، أو راقِصةً في الحوانيتِ والحاناتِ، أو سبيَّةً من سبايا خصومِه وأعدائِه، أو زوجةً مُناكدةً لوَّامةً؛ بل هي صورةُ المرأةِ / المثالِ في الصِّفة والسلوكِ والمتعةِ. وهذا لا يَعني أنَّ المرأةَ وجودٌ شعريٌّ محضٌ، لا يمتزجُ بالواقعِ، ولا يُحرِّكهُ الواقعُ.

* حَظِيت (المقدِّمةُ الخمريَّةُ) بالمرتبةِ الثانيةِ ، إذ حضرتْ في (٥٧) قصيدةً من مجموعِ (٢٧٧) قصيدةً، وتراوحتْ أبياتُها بين (٧ – ١٢) بيتًا من مجموعِ أبياتِ القصيدةِ التي تراوحتْ أبياتُها بين (٢٥ – ٣٧) بيتًا.

* تبلورَتْ مَشاهدُ اللقاءِ والوداعِ، وبواعثُ الشَّوقِ والحنينِ مُنطلقًا عاطفيًّا – نفسيًّا في بناءِ (المقدِّمةِ) بصورٍ تُجسِّدُ مواقفَ إنسانيةً، إذ جَاءتْ في المرتبةِ الثالثةِ في (٣٤) قصيدةً من مجموعِ (٢٧٧) قصيدة، وتراوحَتْ أبياتُها بين (٨ – ١٣) بيتًا من مجموعِ أبياتِ القصيدةِ التي تراوَحَتْ أبياتُها بين (١٨ – ٢٧) بيتًا.

* شكَّلت (المقدِّمةُ الطللية) جزءًا من بناءِ القصيدةِ العربيةِ في مُقدِّمتها، وجزءًا من ثقافةِ الشاعرِ الموصليّ في القرنِ الثاني عشر للهجرةِ؛ بوصفها ثقافةً تستوعبُ التراثَ ، وتحتويهِ ، وتُعيدُ إحياءَهُ؛ لكنها حلَّت في المرتبةِ الرابعةِ إذ حضرتْ في (٢٩) قصيدةً، وتراوحتْ أبياتُها بين (٨ –

١١) بيتًا؛ إذ لم تكن الموصلُ باديةً من البوادي الصحراويةِ، ولم يكن الشاعرُ الموصليُّ بدويًّا يَعيشُ في الصحراءِ، ولم يكنْ يجلسُ في خيمةٍ تُحيطُ به الأثافي والدِّمن التي تسفُّها الرياحُ، وتُغلِّفها الرمالُ.

* يُعدُّ (التضمينُ) سمةً إحيائيَّةً في (المقدِّمة) في القرن الثاني عشر للهجرة؛ إذ يَستحضرُ الشاعرُ الموصليُّ قصيدةً تراثيةً مشهورةً لها قيمةٌ موضوعيَّةٌ وتشكيلٌ جماليٌّ، يَستحضرُها في (المقدِّمة) مُضمِّنًا لأفكارِها ورؤاها وأخيلتها تضمينًا تتفاعلُ فيه مع وعيهِ وكفاءتهِ التشكيليةِ، وتتداخلُ أفكارُهُ مع أفكارِهَا حتى تتشكَّلَ بهما (مقدِّمةٌ) لها حضورٌ وسمةٌ في زمنينِ مختلفينِ.

* ظهرت (الذاتيةُ) التي تبوحُ ببواطنِ الذاتِ الشاعرةِ بأبعادِها العاطفيَّةِ والسُّلوكيَّةِ في (المقدِّمة) تعبيرًا عن العنايةِ بالأنا التي يعرضُ فيها الشاعرُ الموصليُّ تجارِبَه، ويكشفُ عن أفكارِهِ مُرتحِلاً، أو مُغتربًا، أو فارسًا، أو إنسانًا يَعلوه القَتامُ، ويَستجيرُ بالأخوان.

* يمكنُ تَصنيفُ شعراءِ الموصلِ في القرن الثاني عشر للهجرة وفقًا لنسقِ (المقدِّمةِ) بأنماطِها وبُناهَا الموضوعيَّةِ تعدُّدًا / تنوُّعًا، وطولاً، وقدرةً إبداعيَّةً – تصويريَّةً، إلى ثلاثِ طبقاتٍ ممَّنْ حضرتْ (مُقدِّماتهُم) عيناتٍ تطبيقيَّةً في البحثِ:

– الطبقةُ الأولى: يقفُ في طليعَتها الشاعرانِ المتألِّقانِ: محمد بن مصطفى الغلامي (ت ١١٨٦هـ – ١٧٧٢م) وعثمان بكتاش الموصلي (ت ١٢٢٢هـ – ١٨٠٧م).

– الطبقةُ الثانيةُ: يحضرُ فيها ثلاثةُ شعراء: حسن عبد الباقي الموصلي (ت ١١٥٧هـ – ١٧٤٤م)، وجرجيس بن درويش الموصلي (ت ١١٤١هـ – ١٧٢٨م)، وعصام الدين عثمان بن علي العمري (ت ١١٨٤هـ – ١٧٧٠م).

– الطبقةُ الثالثةُ: يَشغلُها ثلاثةُ شعراء: موسى بن جعفر الحداد (ت ١١٨٦هـ – ١٧٧٢م)، وعلي بن مصطفى الغلامي (ت ١١٩٢هـ – ١٧٧٨م)، وحسن النقيب المفتي (ت ١٢٠٢هـ – ١٧٨٧م).

* نُظِمَتْ جُلُّ المقدِّماتِ وفقًا للبحورِ الشعريَّةِ الآتيةِ: (البسيطُ والكاملُ والطويلُ والوافرُ والمتقاربُ والرملُ والخفيفُ). ولم أعثرْ على مقدِّماتٍ نُظِمَتْ على البحورِ الآتية: (السريعُ، والمديدُ والمضارعُ والمجْتثُّ).

* حَظِيتْ حروفُ (الجيم والدال والراء والفاء واللام) بالمرتبةِ الأولى في رويِّ (المقدِّمات)، وحظيتْ حروف (الصاد والنون والميم والياء) بالمرتبةِ الثانيةِ في رويِّ (المقدمات)، وحلَّتْ حروفُ (السين والقاف والكاف والهاء) في المرتبةِ الثالثةِ، وتكادُ تنفردُ حروفُ (الذال والزَّاي والظاء والضاد) برويٍّ أحاديٍّ في مقدِّمةٍ دونَ غيرِها، وما دونَها من حروفٍ تراوحتْ حظوظُهُ بين القلَّةِ والندرةِ التي أخرجَتْهُ من المراتبِ الثلاثِ الأُوَلِ.

* لم تكن (المقدِّمةُ) بنيةً مُستقلةً معزولةً عن المتنِ الموضوعيِّ للقصيدةِ في البناء التركيبيِّ، والتشكيلِ اللغويِّ، وإنْ كانتْ تمتلكُ بنيةً موضوعيةً لها سماتُها التي لا تتغلغلُ في المتنِ؛ لكنها تُمهدُ له، وتستميلُ القارئ إليه، وتُغريهِ بالمتابعةِ في القراءة. وخصوصيَّةُ التشكيلاتِ الموضوعيَّةِ في (المقدِّمةِ) لا تُلغي وظيفَتها الإغرائيَّةَ التأثيريَّةَ ، وبواعثَها التواصُليَّةَ؛ وإنْ تبلورَت الصورةُ الشِّعريَّةُ في (المقدِّمةِ) عبرَ آلياتِ التشبيهِ والاستعارةِ والحركةِ واللونِ والمناجَاةِ والتشخيصِ والتجسيمِ.

المصادر والمراجع

- الاستهلال (فن البدايات في النص الأدبي): ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية، بغداد – العراق، ط١، ١٩٩٣م.
- تاريخ الأدب العربي في العراق: عباس العزاوي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد ١٣٨٣هـ/١٩٦٢م .
- التلخيص في علوم البلاغة: جلال الدين محمد بن عبد الرحمن الخطيب القزويني (ت ٧٣٩ هـ) ، تحقيق: عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، (د.ت).
- تاريخ الموصل: سليمان الصائغ، المطبعة السلفية، الجزء الثاني، مصر ١٩٢٣م.
- جوامع الموصل في مختلف العصور: سعيد الديوه جي، مطبعة شفيق، بغداد، ١٣٨٢هـ/١٩٦٣م .
- ديوان حسن عبد الباقي الموصلي، نشره: محمد صديق الجليلي، ط١، مطبعة الجمهورية، الموصل، ١٩٦٦م .
- ديوان عثمان بكتاش الموصلي (ت ١٢٢٢ هـ) جمع وتحقيق ودراسة: أحمد حسين الساداني، رسالة دكتوراه (غير منشورة) بإشراف: أ.د. عبد الوهاب محمد علي العدواني، كلية الآداب، جامعة الموصل، ١٩٩٦م .
- الروض النضر في ترجمة أدباء العصر: عصام الدين عثمان بن علي العمري (ت ١١٨٣ هـ)، تحقيق: سليم النعيمي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٧٥م .
- شمامة العنبر والزهر المعنبر: محمد بن مصطفى الغلامي (ت ١١٨٦ هـ)، تحقيق: د.سليم النعيمي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ١٩٧٧م .
- الصورة الفنية في النقد الشعري (دراسة في النظرية والتطبيق): د. عبد القادر الرباعي، مكتبة الكتاني، ط٢، إربد – الأردن، ١٩٩٥م.
- الطلل في النصّ العربيّ (دراسة في الظاهرة الطلليّة مظهرًا للرؤية العربية): سعد حسن كموني، ط١، دار المنتخب العربي، بيروت – لبنان، ١٤١٩ هـ – ١٩٩٩م.
- طوق الحمامة في الألفة والألاّف: ابن حزم الأندلسي، تحقيق: الطاهر أحمد مكي، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٧٧م.
- طيف البحتري في ضوء النقد الحديث: د. هاني عبد الله، ط١، دار جدارا للكتاب العالمي، عمّان – الأردن، ٢٠٠٦م.
- طيف الخيال: الشريف المرتضى (علي بن الحسين الموسوي العلوي)، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، مراجعة إبراهيم الأبياري، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة – مصر، ١٩٦٢م.

- عصام الدين العمري الموصلي (حياته وشعره وديوانه مجموعًا محققًا): عبد الله محمود طه المولى، رسالة دكتوراه غير منشورة؛ بإشراف: أ.د. عبد الوهاب محمد علي العدواني، كلية الآداب – جامعة الموصل، ١٩٩٢م.
- العلم السامي في ترجمة الشيخ محمد بن مصطفى الغلامي، جمع وتأليف: محمد رؤوف الغلامي، مطبعة أم الربيعين، الموصل، ١٣٦١هـ/١٩٤٤م .
- غاية المرام في ذكر محاسن بغداد دار السلام: ياسين بن خير الله الخطيب العمري، نشره: علي البصري، مطبعة دار البصري، ط١، بغداد، ١٩٦٣م .
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: ضياء الدين ابن الأثير (ت ٦٣٧ هـ): تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر، القاهرة – مصر، ١٩٥٩م.
- مجموع الكتابات المحررة في أبنية مدينة الموصل: نيقولا سيوفي، تحقيق سعيد الديوه جي، مطبعة شفيق، بغداد، ١٩٥٦م .
- مقدمة لقصيدة الغزل العربية: د. عبد الحميد جيدة، ط١، دار العلوم العربية، بيروت – لبنان، ١٤١٢ هـ – ١٩٩٢م.
- محمد بن مصطفى الغلامي الموصلي : جرجيس عاكوب عبد الله الراشدي ، رسالة ماجستير (غير منشورة) كلية الآداب ، جامعة الموصل ، ٢٠٠٥م .
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء: أبو الحسن حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس ، ١٩٦٦م.
- منهل الأولياء ومشرب الأصفياء من سادات الموصل الحدباء: محمد أمين بن خير الله العمري، تحقيق: سعيد الديوه جي، مطبعة الجمهورية، الموصل، ١٩٦٧م .
- منية الأدباء في تاريخ الموصل الحدباء: محمد أمين بن خير الله العمري، تحقيق: سعيد الديوه جي، مطبعة الهدف، الموصل، ١٩٥٥م .
- موسوعة أعلام الموصل: بسام إدريس الجلبي، الناشر: وحدة الحدباء للطباعة والنشر، كلية الحدباء الجامعة، الموصل – العراق، ١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م .

This document was created with Win2PDF available at http://www.daneprairie.com.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.