ملامح الوعي الكتابي في الشعر العربي بعد الإسلام
شعرية الطبيعة

د. حسن البنا عز الدين(*)

يسعى هذا البحث إلى رصد ملامح الوعي الكتابي في الشعر العربي بعد الإسلام، وتحليلها، وذلك من خلال بعض العناصر الفنية الأساسية للقصيدة القديمة، وخصوصا تلك المتعلقة بالطبيعة، سواء أكانت في النسيب؛ مثل الأطلال، أم في النسيب والرحيل أم في الفخر. ويعتمد البحث هنا على محاولة سابقة لتأسيس مفهوم "الوعي الكتابي" في النظرية النقدية الحديثة، مع تصور تطبيقي في مجال الإبداع الشعري العربي(١). ويعد هذا البحث خطوة أساسية في إنجاز ذلك التصور التطبيقي الذي يندرج كذلك ضمن مشروع متكامل يسعى صاحبه إلى فحص الشعر العربي القديم من خلال منظور قلما التفت إليه الدارسون حتى الآن، على الرغم من عناية القدماء من شعراء ومؤلفين بالموضوع عناية واضحة، تستحق الوقوف عليها وإعطاءها القيمة الملائمة لها(٢). ويحسن بنا أن نورد هنا تلخيصا لمفهوم الوعي الكتابي كما عرضنا له في البحث المشار إليه، حتى يستطيع القارئ أن يتابع التطبيق الراهن على نحو أفضل.

يقصد بـ "الوعي الكتابي" هنا ذلك الوعي بالذات في مراحله المستوعبة داخليا بدرجة عالية؛ وهي المراحل التي لا يكون الفرد فيها غارقا بدون وعي منه في البنيات الجماعية. ولا يمكن للوعي أن يصل إلى هذه

(*) أستاذ الأدب المساعد بكلية الآداب – جامعة الملك سعود.

المراحل مطلقا بغير الكتابة. ويرتبط الوعي الكتابي بمفهوم معقد للكتابة في الفكر النقدي الحديث في مقابل "الوعي الشعري" الذي تولد فيه كل الكائنات الإنسانية. وقد تخلق الكتابة الانقسام والاغتراب، ولكنها تأتي أيضا بوحدة عليا؛ فهي تركز الإحساس بالنفس، وتعزز مزيدا من التفاعل بين الأشخاص. إن الكتابة تزيد من حدة الوعي. والوعي الكتابي ينطوي على "تحول إلى الداخل"، ويربط بين "الوعي العام والنص". إن تطور الوعي في خلال التاريخ الإنساني يتميز بنمو الاهتمام القادر على التعبير عن نفسه بدخيلة الفرد بوصفه كينونة بعيدة عن البنيات الجماعية بدون أن يكون منفصلا عنها بالضرورة – تلك البنيات التي لا بد أنها تحيط بكل شخص لزوما. ويتساوى الوعي بالذات في امتداده زمانا ومكانا مع الإنسانية؛ فكل من يستطيع أن يقول "أنا" لديه إحساس بالذات، لكن القدرة التأملية والقدرة على الإفصاح عن مكنون الذات تحتاجان إلى وقت للنمو. وقد ساعدت الكتابة على نحو جوهري فى هذا النمو وتطويره. فالوعي الكتابي يتمثل إذن في تلك القدرة التأملية والقدرة على الإفصاح عن مكنون الذات باستخدام "الكتابة" على نحو جوهري.

ونستطيع أن نوضح ذلك من خلال مثال من الشعراء العرب: فقد يكون الشاعر "شفويا" مثل امرئ القيس؛ بمعنى أنه لم يكتب ولم يقرأ بصورة مادية، ولكنه في "وعيه الكتابي" يفوق شاعرا "كتابيا"؛ أي شاعرا كان يعرف القراءة والكتابة بالعربية، مثل البحتري الذي يبدو في شعره "شفويا" أكثر مما يتوقعه المرء من شاعر في القرن الثالث الهجري. وهكذا يكون الوعي الكتابي ظاهرة تاريخية ولا تاريخية في الوقت نفسه، إذا جاز التعبير؛ لأنه

وإن التزم بلحظات تاريخية في تاريخ الإنسان فهو يتجاوز التاريخ بمعناه الحرفي على نحو ما تتجاوز الكتابة "حروفها" بالمعنى نفسه. إن الوعي الكتابي بمثابة استرداد الإنسان ذاكرته، أو استعادته "صوته" إذا جاز لنا القول. إنه وعي تاريخي في إطاره الخارجي، ولكنه وعي لا تاريخي في عمقه الإنساني؛ لأنه وعي بحقيقة الوجود في تلك اللحظة، وفي كل لحظة ماضية وحاضرة وآتية. وفي هذا السياق لا نفصل فصلا قاطعا بين الوعي الكتابي والوعي الشفوي سواء على المستوى التاريخي أو اللاتاريخي.

ومع ذلك فـ "الوعي الكتابي" من هذا المنظور ينطوي على مفارقة جوهرية؛ فمن ناحية نراه ينطلق من اللغة التي تحدد الإنسان وتقلص فرديته عندما يستسلم لها في "الكلام" و"الكتابة" و"الخطاب". وهذا هو ما قامت عليه البنيوية عندما أنكرت الذات، وهو كذلك الجانب الذي يراه دريدا من خلال "الكتابة" التي يراها كذلك نوعا من الاستعمال اللغوي الذي يغيب عنه الفرد الإنساني القادر على إعطائه صفة الصدق. أما الجانب الآخر من المفارقة فهو جانب القارئ بوصفه جزءا ضمنيا من الأنا "الكتابية"؛ وهو الجانب الذي اهتمت به نظريات القراءة والتأويل والذاتية في النقد الأدبي والفلسفة على السواء. فالوعي الكتابي من هذه الجهة هو ذلك الوعي الذي يربط بين "الكتابة" والأنت/ الآخر "القارئ" في فعل القراءة، كما ربط بينهما ضمنيا في فعل الكتابة، بدون أن يعني ذلك أن الفعلين متطابقان إطلاقا. إنه بالأحرى صورة ممثلة لعلاقة الذات بالآخر كما تتبدى عند فرويد ولاكان وغيرهما. ويتصل هذا الجانب التأويلي بالعلاقة الجذرية للكتابة في الوعي البشري بالمقدس والديني، كما يتصل بالوعي بالذات ومحاولة البحث عن معنى.

ولكن محاولة البحث عن معنى أصلي أو حقيقة أصلية تنطوي، في الفكر النقدي الحديث، على طرفها المناقض وهو الاعتراف بعدم إمكان تثبيت المعنى، ومن ثم بتعدديته.

أما الوعي الكتابي في الثقافة العربية والإسلامية فله تاريخ طويل ممتد، لا يقل تعقيدا عما نجده في الفكر النقدي الغربي الحديث، بل إننا قد نقع على نقاط تقاطع، تاريخية ولا تاريخية كذلك، بين الثقافتين العربية والغربية في نظرتهما إلى الكتابة وتمثلهما الوعي الكتابي. ذلك لأنه إذا كانت الأفكار الشرقية القديمة، ومنها ما يتصل باليهودية والمسيحية، وما تلاها من أفكار إسلامية عن الكتابة والوعي الكتابي تعد ذخيرة وخلفية الشعراء والنقاد العرب في رؤيتهم للموضوع وإضافاتهم إليه، فإن إشكالية الكتابة في الفكر الحديث تمثل حلقة مهمة ينبغي ربطها بالحلقات القديمة، حتى تتضح الصورة وتكتمل.

ولا شك أن ثمة ملامح كثيرة في الشعر العربي تستحق أن تدرس من منظور الوعي الكتابي المتنامي لدى الشعراء، خصوصا بعد الإسلام. وقد أنجزنا في هذا الصدد بحثين، نعدّ الأول منهما للنشر[٣]، أما الآخر ففي طور الإعداد[٤]. ومهما يكن من أمر، فقد تناول بعض الباحثين المعاصرين ملامح بعينها في الشعر العربي القديم، تدخل تحت فكرة الوعي الكتابي، ولكن عملهم كان مركزا على ملاحظة الظاهرة بوصفها موضوعا للشعر وليس لوعي "الذات الكاتبة"[٥]. فموضوع "الكتابة" نفسه كان موضوعا للبحث في الشعر والنثر، وكتبت فيه كتب كثيرة مهمة[٦]، ولكنه موضوع يمكن كذلك أن يبحث من داخل مفهوم "الوعي الكتابي"، فيتيح للباحث أن يرى الموضوع من

خلال ذاته، إذا صحّ التعبير، محاولا الكشف عن بعض القيم الكامنة في الوعي بالموضوع عندما يكون الأداة والغاية في الوقت نفسه.

وسوف نبدأ بتناول الكتابة "الحديثة"؛ أي صورة الكتابة بعد الإسلام على الأطلال "القديمة" أي "الجاهلية" التي استمر وجودها في الشعر بعد الإسلام، ثم نمضي إلى الكتابة "القديمة"؛ أي صورة الكتابة بمعناها المطلق في عمقها الإنساني المغرق في القدم، على الأطلال "الحديثة"؛ أي تلك التي تشير إلى "أطلال" ذات طابع إسلامي، في مقابل الأطلال الجاهلية المعروفة في نسيب القصائد. وبعد ذلك يتناول البحث ملامح أخرى للوعي الكتابي في الشعر بعد الإسلام: الكتابة والطبيعة؛ السماء والأرض وما بينهما؛ الكتابة والحيوان.

الكتابة "الحديثة" والأطلال "القديمة":

احتلت الكتابة تشبيها بعينه في صورة الأطلال الجاهلية على نحو يشكل مفارقة واضحة للوهلة الأولى؛ فقد دأب الشعراء قبل الإسلام على تشبيه الأطلال بالكتابة، على الرغم من عدم معرفتهم بالقراءة والكتابة معرفة مباشرة. ومهما يكن من أمر، فإن تأول هذه الصورة على نحو رمزي يمكن أن يرى فيها، وفي قصيدة الأطلال في عموم الشعر الجاهلي، تجسيدا لرغبة المجتمع العربي "البدوي=الشفوي" قبل الإسلام في الانتقال إلى مرحلة "حضارية=كتابية"[٧]، تحققت بنزول القرآن الكريم، وتأسيس الخط العربي، وإنشاء الدواوين، وقيام الدولة. فصورة الكتابة الطللية في الشعر الجاهلي إذن علامة على الوعي الكتابي في بعدها التأويلي. وقد نلاحظ مدى خصوصية هذه الصورة ورمزيتها إذا علمنا أن ذكر الكتابة في غير سياق

الأطلال نادر في الشعر الجاهلي، وقد لا يدل على وعـي كتـابي واضـح. وبطبيعة الحال ينطبق الأمر نفسه على حالات في الشعر بعد الإسلام، ذكـر أصحابها "الكتابة" بدون أن تعكس لديهم وعيا كتابيا كذلك. ومن الأمثلة التي ترد على ذهني تشبيه طرفة خدّ ناقته بقرطاس الشامي في ملاسته، وإشـارة المتلمس الضبعي إلى صحيفته ورميها في الماء. وبالطبع يمكن أن نرى في حالة طرفة نوعا من "تحضير" الناقة، على نحو يأتلف مع بـاقي تشـبيهاته للناقة، وذكره في هذه التشبيهات "اليماني"، و"الرومي"، إلخ. وكذلك الأمـر مع المتلمس. ففي هذه الحالات النادرة خارج نطاق الأطلال يشي الشـعراء بشيء من الوعي الكتابي الذي قد يكون بتأثير فكرة الكتابـة فـي الأطـلال نفسها. أما بعد مجيء الإسلام وتأسيس الخط العربي، ومعرفـة الشـعراء القراءة والكتابة، فإن إشارات الشعراء إلى الكتابة تبدأ في الـتقلص النسـبي داخل صورة الأطلال والنمو خارجها. ولكن هذا، مرة أخرى، لـن يعنـي بالضرورة وعيا كتابيا أصيلا لدى الشاعر؛ فمعرفة القراءة والكتابة، فضـلا عن عدم معرفتهما، ليست معيارا نهائيا لدرجة "الوعي لكتابي" لدى الشعراء. ففي رأينا أن امرأ القيس أكثر وعيا كتابيا من البحتري، على الرغم من عدم معرفة الأول بالقراءة والكتابة معرفة مباشرة وندرة إشارته إلى الكتابة فـي شعره، على النقيض من البحتري الذي لا شك في أنه كـان يجيـد القـراءة والكتابة في القرن الثالث الهجري، كما كان يذكر الكتابة في شعره بصـورة أو بأخرى.

ولا يخلو الأمر من إشكالية عندما ننظر في حالات بعض الشـعراء مثل ذي الرمة (ت ١١٧ هـ) الذي كان يخشى أن يعرف أحـد أنـه يقـرأ

ويكتب[٨]. قدم إلينا ذو الرمة حالة نموذجية في شعره وسيرته، تمثل جدلا ساطعا بين شعرية الشفوية (الجاهلية) بوصفها تراثه الثقافي المباشر، وشعرية الكتابة (الإسلامية) بوصفها لحظته التاريخية التي كان عليه أن يدرك من خلالها ذلك التراث رفضا وقبولا.

وسوف نستخدم في التحليل أدناه مصطلحي "الطبيعة" و"الثقافة" في البحث الراهن، بوصفهما محورين أساسيين متقابلين للرؤية الشعرية بالمفهوم "البنيوي" للثنائية الضدية، على أن نأخذ في حسباننا أن الشعراء لا يسلّمون بهذا "التضاد" إلا لكي يعيدوا تشكيله من داخل خبرتهم التي تتحول فيها الطبيعة إلى ثقافة في بعض الأحيان، فقد يقوم الشاعر بالنظر إلى الطبيعة والثقافة من منظور واحد، حتى يصبح "شعره" محورا ثالثا لا ينتمي إلى أيهما، بل يشكل رأس مثلث على طرفي قاعدته الطبيعة والثقافة. وهنا يصبح للجدل الشعري معنى "الوعي الكتابي" الذي ينطلق منه الشاعر.

ومهما يكن من أمر، فنحن نجد أن الشعراء قبل ذي الرمة ومعاصري ذي الرمة كذلك لم يهجروا صورة الكتابة في الأطلال عل نحو مطلق، بل ظل كثير منهم، في أمثلة معدودة مع ذلك، يناوش هذه الصورة وتناوشه إذا جاز التعبير، وقد وقع بعض منهم على لمحات لافتة للانتباه من داخل وعيهم الكتابي "الحديث" بالصورة "القديمة". وتتراوح هذه اللمحات بين ذكر **أسماء الحروف** في صورة الكتابة في الأطلال، وذكر فكرة "**الإعجام**"، بمعنى الإبانة في مقابل "الإعجام" الجاهلي الذي كان يعني الإبهام. وأخيرا نقع على أمثلة تذكر فكرة "**العنوان**" في صورة الأطلال؛ وهي صورة قديمة جديدة كذلك.

وقد استخدم صورة الكتابة في الأطلال عدد من الشعراء الذين يمكن الإشارة إليهم هنا، لنرى أنهم – تاريخيا – متعاصرون، وأنهم عاشوا بين الربع الأخير من القرن الأول الهجري والربع الأول من القرن الثاني، وهم: مليح بن الحكم الهذلي (إسلامي)[٩]؛ جميل بثينة (ت ٨٢ هـ)[١٠]؛ عمر بن أبي ربيعة (ت ٩٥ هـ)[١١]؛ القطامي (ت ١٠٠ هـ)[١٢]؛ جرير (ت١١١هـ)[١٣]؛ والعرجي (ت ١٢٠ هـ)[١٤]، في حين يندر ظهور الصورة نفسها عند شعراء مثل الحارث المخزومي (ت ٨٠ هـ)[١٥]، والراعي النميري (ت ٩٠ هـ)[١٦]، والأخطل (ت ٩٣ هـ)[١٧]، والفرزدق (ت١١٠ هـ)[١٨]؛ والأحوص (ت ١١٠ هـ)[١٩]. وإذا كانت هذه الأمثلة تعكس وعيا كتابيا متناميا من داخل اللحظة التاريخية التي كان يعيشها أصحابها بالنظر إلى الصورة نفسها في لحظة تاريخية متقدمة عنهم، فإن بعض هؤلاء الشعراء ذكر الصورة نفسها بدون أن يعكس مثل هذا الوعي الكتابي، بل كانت أقرب إلى الإعادة "النسخية" للصورة القديمة[٢٠]. ونقابل لدى هؤلاء الشعراء في صورة الكتابة في الأطلال مفردات قديمة مثل "مهرق"، و"يهودية الأقلام"، و"قراطيس رهبان" والكتابة "من عهد موسى"، كما نقابل كلمة مهمة هي كلمة "مصحف" التي استخدمها ذو الرمة مرة، وجرير مرتين. وسوف نشير أدناه إلى هذين الشاعرين في سياق هذه المفردة.

تبدأ أسماء الحروف العربية في الظهور في صورة الأطلال الإسلامية، في مثل هذا البيت الوحيد في ديوان الراعي النميري، الذي كان أستاذا لذي الرمة، وكان ذو الرمة راوية له.

قال الراعي في المثال الوحيد له الذي أشرنا إليه أعلاه:

أشاقتكَ آياتٌ قديمُهـــــا

كما بُيّنت كافٌ تلوحُ وميمُها

ولجرير مطلع قصيدة يبدأ فيه بالكاف والميم كذلك؛ قال[٢١].

حَيِّ الديارَ كَوَحْيِ الكَافِ والميمِ

ما حظّكَ اليومَ منها غيرُ تسليمِ

ولا شك أن للكاف والميم معا شكلا ماديا يلـــوح لعينـــي الشـــاعر، ويستثير خياله المادي، ولكننا لا نستطيع أن نكتشف على وجه الدقة ما الذي أثاره الشكل في عين الشاعر وخياله سوى ما نتصور نحن كذلك لدور هذين الحرفين في البيتين المذكورين. فمثلا نلاحظ أولا أن "الميم" فـــي البيتـــين شكّلت قافية البيت الأول "المصرّع" من القصيدتين، ومن ثم قامت القصيدتان "صوتيا" على هذا الحرف حتى آخر بيت. أما "الكاف" فأشبه بتلك التي فـــي "كما" في بداية الشطر الثاني من بيت الراعي، وتلك التي في "كـــوحي" فـــي الشطر الأول من بيت جرير. وفي هذا ما يشـــير إلـــى "صـــنعة" الشـــاعر "التشبيهية" التي يستخدمها في رؤية "الآيات" و"الدار" من خـــلال الحـــروف وأسمائها و"أصواتها".

ونلاحظ كذلك أن الراعي وجريرا ربطا بين الكاف والميم بـــالعطف والإضافة على نحو يوحي بأنهما يشكّلان كلمة واحدة: "كـــم". وإذا تأملنـــا تعريف ابن منظور صاحب لسان العرب لهذه الكلمة: "كم"، رأيناه يقول إنها: "سؤال عن عدد، وهي مغنية عن الكلام الكثير المتناهي في البعد والطول...، فلمّا قلت (كم)، أغنتك هذه اللفظة الواحدة عن الإطالة غير المحاط بآخرهـــا

ولا المستدركة[٢٢]. فهذا التعريف لـ "كم" أشبه بصياغة جمالية فلسفية تصوفية للحرف والصوت في الكلمة التي تتكون منهما، وقد تكون متأخرة عن الراعي وجرير، ولكنهما لا شك قد أسسا لها على نحو من الأنحاء، بل إن الشعور بالزمن الذي ينطوي عليه سؤال الشوق في بيت الراعي، وسؤال التحية في بيت جرير، يوحيان بتلك الصياغة بقوة واضحة. لقد فجّر الشاعران جرثومة المعنى الكامن في "كم": أي السؤال عن الزمن أو العدد، على نحو ما يبدو في بيت الراعي، والتعبير عن الكثرة، على نحو ما يوحي به بيت جرير؛ فالسؤال في "أشاقتك" في بداية بيت الراعي هو الكاف وميمها في نهايته. ولكن الالتباس الشعري في البيت يأتي من السؤال عن شيء واضح بذاته و"طبيعي" مثل الآيات "لازم" الفاعل النحوي "أبان" في مقابل "وضوح" شيء "ثقافي" مثل الكتابة، بذل فيه جهد إنساني "مجهول" الفاعل النحوي؛ "بيّنت"، من الجذر نفسه. وهو ما يذكّر ببيتي مليح بن الحكم السابقين. فعل الرغم من التقابل المتوقع بين "الطبيعة" و"الثقافة" فإن الشاعر يرى في "وضوح" كل منهما غموضا مثيرا لوعيه الكتابي. أما بيت جرير فقد أجمل هذه "التضامن" بين الطبيعة والثقافة في شطره الأول، جامعا بينهما في الصورة المادية و"صوت" التحية والتسليم الذي يمثل "قدر" الشاعر في مقام الطلل. فجدل الصوت/ الكتابة لا يزال يتحكم في رؤية الشاعر وفي وعيه بفعل الطبيعة/ الزمن وفعل الثقافة/ الكتابة في الوقت نفسه.

ولجرير بيت آخر يصف فيه الربع: يقول فيه[٢٣]:

كأنه بعدَ تحنانِ الرياحِ به

رَقٌّ تبيَّنُ فيه اللامُ والألفُ

وهو بيت يستدعي بيت الرُاعي النميري السابق من عدة جهات: ذكر صوت الرياح؛ "تحنان"، وهو مأخوذ من صوت الناقة المصوتة إثر موت وليدها، وقد جاء هذا الصوت في سياق المطر والريح معا أيضا، وذكر الفعل "تبيّن" لازما، وذكر أسماء بعض الحروف. ومن ثم نستطيع أن نرى إلحاح فكرة الحنين الرمزي التي تنشق عن "صوت" الطبيعة و"حرف" الثقافة. وبالطبع يمكننا أن نؤول "اللام والألف" في البيت من عدة جهات، كذلك: فالحرفان يكوّنان "الـ" التعريف، وهما يكوّنان كذلك حرف النفي "لا"، ومن الجهة الأولى يتقابل الـ "رق" النكرة مع "ال" التعريف التي تتبيّن فيه. وإذا لم تتبيّن فيها إلا "ال" التعريف فهي بمثابة ترجمة للربع بوصفه "الربع" الذي "يتعرّف" إليه الشاعر بعد محاولة للتبيّن. ومن الجهة الأخرى فإن "لا" ليست سوى صوت الرفض المقابل للفقد والموت الذي ينطوي عليهما تحنان الرياح؛ صوت الناقة إثر وليدها الميت. ومما يقوّي هذا التأويل هنا انتهاء البيتين التاليين لهذا البيت بأن تقتله النساء "الجنيّات" وهو "صديان مهموم"، مفضّلا الموت الصراح على ما تفعله به امرأة النسيب. وقد قدّم جرير لهذه الصورة بقوله: "يا حبذا الخَرجُ بين الدام فالأدمى". وتحمل مفردات هذا الشطر معنى الخروج والدم، وذلك في مقابل ذلك التحنان الرثائي، الذي هو أشبه بحركة حنين إلى الماضي/ الشفوي في مقابل تحبيذ الخروج "الدموي" إلى الحاضر/ الكتابي، ولكن لا يزال هذا التحبيذ للخروج أمرا مشكوكا فيه؛ إذ يضيع بين الصوت المأساوي إثر موت الوليد والرفض الماثل في "اللام والألف" على السواء.

ولجرير كذلك بيت لافت للانتباه، يذكر فيه كتابة عبرانية واسمي حرفين يفترض أنهما باللغة العربية؛ قال في سياق الأطلال[٢٤]:

كأنّ أخا اليهود يخطُّ وحيا

بكـــافٍ في منازلها ولام

فقد اعتاد الشعراء الجاهليون ذكر الكتابة العبرانية في صورة الأطلال، أو ذكر قراطيس الرهبان، ولكن بدون أن ينصوا على أسماء حروف بأعيانها. ولكن ربما كان قرب الشبه بين العربية والعبرية قد جعل الحروف وأشكالها مألوفة لدى الشعراء قبل الإسلام وبعده[٢٥]. وهنا حقيقة بعينها تقول إن شكل حرفي الكاف واللام في العبرية والعربية في تلك الحقبة التاريخية كان متقاربا للغاية. فالشاعر قد يكون قصد إلى ذكر العبرية بحروفها، أو الكاتب اليهودي الذي كان يكتب بالعربية كذلك. وفي كلتا الحالتين فإن القصد إلى مطلق الكتابة وارد بصرف النظر عن نوعها. إن هذه "الحروف" في صورة الأطلال الإسلامية، على قلتها، أشبه بالحروف التي نلقاها في بدايات بعض السور القرآنية، تقبل أكثر من تأويل، ولكن يبقى لها "سحر" خاص كلما قرأناها.

أما أمثلة **الإعجام/ الإبانة** في صورة الكتابة في الأطلال فيمكن أن تبدأ ببيت لمليح بن الحكم الهذلي من القصيدة التي أشرنا إليها أعلاه؛ وهي تبدأ بالأطلال التي تعفو معارفها الريح الممطرة؛ يقول:

تمحي الرسوم وتُبْدِي من معارفها

أشياءَ فيها لذي الأشواق تهييجُ

مثلَ الكتابِ إذا ما خُطَّ بيَّنَـــــــهُ

في واضحِ اللونِ إعجامٌ وتعريجُ

فالنظر في أثر الريح في الرسوم يقابلـــه رؤيـــة تـــأثير "الإعجـــام" و"التعريج" في اللون الواضح للصفحة المكتوبة. و"الإعجام" هنا ليس الإعجام "الجاهلي" الذي كان يعني الإبهام، بل هو الإعجـــام "الإســـلامي"، إذا صـــح التعبير، الذي يعني الإبانة للخط والتوضيح. كذلك فإن "التعريج" خصوصية شكلية للخط والكتابة. ولكننا عندما نأخذ "المحو" و"الإبداء" من الريح نستطيع أن نرى في "الإعجام" و"التعريج" إبداء ومحوا كذلك. وبين الأمرين يطلـــع وعي كتابي في شكل حنين نسيبي تقليدي يتداخل مع عناصر الكتابة الجديدة. وتضم العناصر التقليدية هنا المطر والريح التي تصوت، مثل الإبل المعوذات التي ترجّع سجع حنينها إلى أولادها. ودائما ما كانت الإبل رمـــزا صـــالحا لبيان رمزية الحنين في النسيب القديم، وقد ظلت هكذا في الشـــعر الأمـــوي كذلك. أما الريح فقد برزت رمزيتها عند شاعر مثـــل الفـــرزدق بصـــورة أعطتها طبقة شعرية فوق طبقتها الجاهلية – إذا جاز التعبير – والمهم هنـــا هو "الصوت" الذي يجمع بين الإبل والريح معا، بل إنه ليشير إلى الطبيعـــة الشفوية التي خرج منها كي يتداخل مع عناصر الثقافة من كتابـــة وإعجـــام وتعريج، وهي عناصر "صامتة" بطبيعتها الكتابية، وإن كانت "مبينة" في حد ذاتها، ومن ثم ينشأ الجدل والتوتر بين الرؤية القديمة والرؤية الجديدة؛ بين ما كان يحمله المجهول إلى الإنسان وما يصنعه بيده، أو ما يراه فـــي ذاتـــه إذ ينعكس عليها.

لقد كان هذا التوتر والجدل بين "الطبيعة" الموجودة دائما، وإن حملت برموز جديدة أو عمقت رمزيتها القديمة، تلك الطبيعة المرتبطة بالماضي (الشفوي/ الجاهلي) من ناحية، و"الثقافة" المتصلة بالحاضر (الكتابي/ الحضاري/ الإسلامي) من ناحية أخرى – أساسا لرؤية الشعراء المسلمين العالم وإعادة اكتشاف الذات مرة أخرى.

أما الأخطل فقد وجدنا له هذا البيت عن الطلل بعد أن عفا من أهله؛ قال[٢٦]:

وقد كان محضورا أرى أنّ أهلَه

بـــه أبدا، ما أعجم الخطَّ كاتبُهْ

فقد أدخل الأخطل هنا فعل الرؤية بمعنى الظن والتصور "النسبي" و"الشخصي" في مقام الطلل، في مقابل الشاعر الجاهلي الذي لم يعتد أبدا استخدام فعل بهذا المعنى، بل جاء هذا الاستخدام مع شعراء الغزل الأموي بخاصة. ولكننا لا نزال نلمح "إطلاقية" هذه الرؤية النسبية، إذا جاز التعبير، في استخدام الشاعر "أبدا" و"ما أعجم الخطَّ كاتبه". فهذه الكتابة/ المعجمة/ الإنسانية تبدو منقولة عن كتابة/ أصل/ إلهية. ولكن "عفاء" الطبيعة/ الطلل يعكس الالتباس الثقافي الكامن في هذا النوع من الكتابة؛ إذ تبدو من ناحية كتابة إنسانية، يتصور صاحبها الضمني أنه يضمن به "حضور" أهل الطلل به. ولكن البعد القدري الذي نلمحه في هذه الكتابة نفسها يجعلها تكاد تكون شاهدة على "فناء" الأهل كما هي شاهدة على "عفاء" الطلل. والشاعر نفسه على وعي بالقوة المطلقة التي أودت بهما جميعا؛ قال الأخطل في البيت التالي لبيته السابق:

ولكنّ هذا الدهرَ أصبحَ فانيا

تَسَعْسَعَ واشتدت .علينا تجاربُهْ

ولكن السؤال الذي يمكن أن نطرحه هنا هو عن "هذا الدهر" نفسه. فأي دهر هذا ذلك الذي قدم وولّى؟ أهو الدهر الذي "ينتج" الشاعر أم الدهر الذي على الشاعر أن "يعيد إنتاجه"؟ ذلك لأن "حضور" الدهر في كلمة "هذا" يصبح غيابا في كلمة "فانيا".

ومن ثم تنشأ إشكالية "الكتابة" المزدوجة، لتشير إلى جهد الإنسان في مقاومة الزمن وقدره في الاستسلام له، ومعه جماعته الإنسانية. وبالطبع يمكن أن يكون "هذا الدهر" هنا هو زمن الشاعر و"تسعسعه" يعني بلاه وتغيره إلى الفساد أو الانحطاط. وهنا تقوم المقابلة بين إعجام الخط وذهاب الأهل بتوسط من التسعسع" واشتداد التجارب. فما قدّر كان واضحا منذ البداية، ولكن الشاعر لم يحسب حسابا للتسعسع والتجارب الشديدة فكان ما كان.

ومن الأمثلة التي ذكرت "الإعجام" بمعنى "الإبانة" قول القطامي المشار إليه أعلاه:

ونادينا الرسومَ وهنّ صُمٌّ

ومنطقُها المعاجمُ والسُّطارُ

وهو قول يتراسل مع قول الأخطل السابق؛ إذ ذكر صيغة الجمع "نادينا" في مقابل قول الأخطل "علينا"؛ وهو ما يوحي بثقافية المقام بالإضافة إلى وصف الرسوم بـ "الصم". كما ذكر "المعاجم" بمعنى الكتب المعجمة؛ أي المنقوطة الواضحة. والتقابل الأولى هنا بين الكلام/ النداء والرسوم/ الصماء، وهو، مرة أخرى، تقابل شفاهي مألوف. ولكن الشاعر يضيف في

الشطر الثاني أن "منطق" الرسوم هو الكتابة المعجمة الراضحة، وهو ما يبدو متناقضا مع وصفها بـ "الصم" في الشطر الأول. فالكتابة هنا أشبه بـ "الكتابة الصماء" الجاهلية. ومع ذلك قد نلاحظ أن الشاعر استخدم كلمة "منطق" للإشارة إلى الإعجام (الإبانة) الكتابي، وهي كلمة أقرب إلى "الصوت" و"الكلام" المفهوم الواضح. فثم عجز واضح في التواصل مع رسوم الماضي الشفاهي، كما أن ثم عجزا واضحا كذلك في التواصل مع كتابة "الحاضر" الواضحة! فالمشكلة إذن لا تكمن في "صمم" ولا في "وضوح" الحاضر بل في تأويل الماضي في الحاضر، وتأويل الحاضر في ضوء الماضي. ومن "الواضح" أن الشاعر في الحالتين يفتقد الطرف "الآخر" في حواره الضمني مع الماضي والحاضر على السواء. وقد عبرّت مخطوطة الديوان عن ذلك بتعليقها على البيت بأن: "كل ذلك لا يجيب".

وقد أفاض ذو الرمة في استخدام "الإعجام" بالمعنيين؛ الجاهلي والإسلامي، في أمثلة بعينها، بغية إقامة ذلك الحوار بين البعدين الشفوي والكتابي في النسيب على وجه العموم، وفي صورة الكتابة في الأطلال على نحو خاص. وانتهى ذو الرمة إلى اتخاذ موقف بعينه من البعدين[٢٧]، ولعل هذا ما يشير إليه ضمنيا بيت القطامي، وهو ما انطوى عليه كذلك بيت الأخطل السابق.

أما فيما يتصل بذكر مفردة "عنوان" في سياق صورة الكتابة في الأطلال عند الشعراء بعد الإسلام فلدينا أمثلة قليلة كذلك. ولكن ينبغي أن نذكر أن الكلمة نفسها وردت عند الشعراء الجاهليين والمخضرمين بمعنى

الأثر الذي ينتج من تعلق شيء بآخر، وبمعنى أساس الكتابة المجددة؛ قال عبيد بن الأبرص[٢٨]:

لمن دمنة أقوت بجُوَّةِ ضَرْغَدِ

تلوحُ كعنوانِ الكتابِ المجدَّدِ

أو المحيلة؛ قال ربيعة بن مقروم[٢٩]:

درَستْ معالمُها فباقي رسمها

خَلَقٌ كعنوانِ الكتابِ المُحوَّلِ

وقد استخدمت الكلمة بالمعنى نفسه عند بعض الشعراء الأمويين.

قال أبو داود الرواسي:

"لمن طلل كعنوان الكتاب[٣٠]". أما العرجي فقال في مثله المشار إليه أعلاه:

فقال رفيقي: ما الوقوفُ بمنزلٍ

ونُؤيٍ كعنوان الصحيفةِ ماثلِ

وهو ما يوحي بنظرة جديدة لمعنى "العنوان"؛ أي الذي يوضع في صدر الصحيفة. وبالطبع يمكن الجمع بين المعنى الأول والمعنى الثاني في تفسير بيت العرجي؛ فشخوص آثار القوم ليس إلا أثر/ أساس/ علامة/ عنوان رحيلهم. ويمثل هذا "العنوان" إجابة عن سؤال الشاعر لرفيقه: "هل أنت منبئ أين أهلك ذا الهوى؟" وقد أعاد الرفيق الإجابة بصورة أخرى في قوله للشاعر:

فلستَ ولو عمّن سألتَهُ

سوى حَزنٍ منهم طويلٍ بنائلِ

فجعل العنوان/ الكتابة نظريا للإنباء/ الكلام، يساوى بينهما في النتيجة النهائية. إن التحول الكتابي الحرفي، أو الكتابة/ الكلام - إذا جاز التعبير - عند الشاعر الإسلامي لم يأت بإجابة نهائية عن أسئلة قلقة، أثارها الشاعر الجاهلي من خلال الكلام/ الكتابة. فالوضع أشبه بتحول من "كتابة أصل" إلى "كتابة حرف"، احتفظت بتوتر يصل بينهما من خلال "الكلام/ الحوار" مع النفس، مع الرفيق، أو حتى مع الرسوم الصم.

الكتابة "القديمة" والأطلال "الحديثة"

ركزنا فيما سبق على صورة الكتابة "الحديثة" على الأطلال "القديمة" - إذا جاز التعبير - في حدود السنوات الخمسين بين نهاية القرن الأول الهجري وبداية القرن الثاني؛ وهي الحقبة التي برز فيها الوعي الكتابي بصورة رمزية مخصوصة من خلال استمرار صورة الكتابة في الأطلال على أنحاء بعينها، ذكرناها وحللناها عند عدد من الشعراء. لقد كانت تلك الحقبة من هذه الجهة، وخصوصا عند شاعر مثل ذي الرمة، حقبة "بينيّة" interface؛ بمعنى أنها واصلة بين الشفوية الجاهلية والكتابية الإسلامية، وكانت صورة الكتابة في الأطلال عند هؤلاء الشعراء بمثابة مرحلة الولادة الجديدة من رحم قديمة؛ فيها الانفصال عن الماضي/ الأم ورغبة التعرف إلى الحاضر/ الأب، والتطلع إلى المستقبل/ الذات، ومواجهة العالم بروح جديدة في الوقت نفسه.

أما المرحلة التي تلت ذلك، ونعني بها هنا مجمل الشعر العربي القديم بعد نهاية الربع الأول من القرن الهجري إلى القرن السابع، أو حتى الثامن الهجري، فقد استوعب فيها الشعراء عالمهم الجديد، وأصبحوا على مسافة

كافية من عالمهم القديم بحيث جعلوا يقيمون عالمهم الخاص الذي كان يتفاعل ويتناص مع العالم السابق عليهم قبل الإسلام وبعده على السواء؛ ومن ثم انفتحوا على عالم الكتابة ومفرداتها، وجعلوا يرون العالم من خلاله بدون أن يقتصر ذلك على صورة الكتابة في الأطلال (كما كانت الحال تقريبا في الشعر الجاهلي وفي الحقبة التالية التي أشرنا إليها فيما سبق) في الحقبة الجديدة الثالثة، وبالطبع يمكن تقسيمها داخليا إذا لزم الأمر؛ فقد أصبحت الكتابة في الأطلال صورة واحدة فحسب، على جدتها هنا، من صور عدة استخدمت فيها الكتابة ومفرداتها بوصفها علامة جوهرية على الوعي الكتابي لدى شعراء العربية في هذه المساحة الشاسعة من الشعر العربي في المشرق والمغرب والأندلس على السواء.

نستطيع أن نجد أمثلة قليلة، بل ربما كانت نادرة، على استخدام صورة الكتابة في الأطلال في القرنين الثاني والثالث للهجرة. ولدينا هنا أمثلة من تلك الحقبة لأبي تمام، وابن المعتز، وأبي الشيص، وعلي بن جبلة، والعنبري الأصفهاني، نتناولها بهذا البعد التاريخي، ثم نتناول بعض الأمثلة التي تنتمي إلى القرن الرابع وما بعده معا من المنطلق نفسه. وسوف نلاحظ أن هذه الصور جميعا تنبئ عن تنامي الوعي الكتابي من خلال الكتابة "القديمة" على الأطلال "الحديثة"، في أشكال إبداعية جديدة، تأخذ من القديم بقدر ما تعي من "جدته" الذاتية؛ أي ما يصلح منه ضمنيا لراهنية الشعور بالفكرة نفسها، ومنحها تصورا "حواري" الطابع مع الذات بوصفها آخر، ومع الآخر بوصفه ذاتا، مع الأخذ في الحسبان أن ليس ثمّ عملية انتقائية واعية من

قبل الشاعر. فالشاعر يشكل الماضي بقدر ما يعيه علـى نحـو لا واع، إذا جاز لنا القول.

ونبدأ بحكايتين قصيرتين تنتمي إحداهما على الأقل إلى القرن الثـاني نفسه. وقد بدأ أسامة بن منقذ كتابه "المنازل والديار" بإحدى القصتين التـي تحكي عن مرور أحدهم بسويقة عبد الوهاب، (وهي محلـة قديمـة بغربـي بغداد)، "وقد خربت، وعلى حائط منها مكتوب:

هذي منازل أقوامٍ عهدتُهُـمْ

في خفضِ عيشٍ، عزّ ما له خطرُ

صاحت بهم نائبات الدهر فانقلبوا

إلـى القبورِ فلا عينٌ ولا أثـرُ"[٣١]

فالكتابة المادية هنا ترجمة شعرية – إذا جاز التعبير – لصورة الكتابة القديمة في الأطلال، ولكنها هنا على أطلال "حديثة" فعلية، "على حائط منهـا مكتوب". ويكرر ابن منقذ الأمر نفسه في النصف الثاني من كتابـه، مـن "فصل ذكر الدار"، في حكاية أخرى، أرسل فيها الرشيد إلى الأصمعي علـى فزع بليل. فلما ذهب إليه "فإذا هو قاعد في أقصى مجلسه، وبين يديـه دواة وقرطاس، وهو يبكي[٣٢] بسبب "بيت" من الشعر لابن ذي سلَم عنـد موتـه، وهو:

لم تحتقبْ غيرَ أثوابٍ يمزّقها

ريْبُ الزمانِ وطولُ العهْدِ والقِدَم

ولما أراد الأصمعي أن يسلي أمير المؤمنين اقترح عليـه أن يحدثـه بحديث وشعر قرئ على بعض القبور. ثم أخذ يحكي له قصة غزو جماعة

ما في البحر، فإذا بالسفينة تميل بهم إلى جزيرة، فإذا هم "بقصر شاهق، وإلى جانبه قبر، وعلى القصر بابان، وبين القصر والقبر فسيل نخل لم أر شيئا أحسن منه، فإذا على القصر مكتوب:... ... [٣٣]".

والمكتوب أبيات من الشعر عن هذا "الفسيل" على القصر ووجهه. كما أن على كل من بابي القصر شعر كذلك عن المدائن الخاوية والموت، والقرون التي غفلت عن حظها، ولم يملك راوي القصة التي نقلها عنه الأصمعي أن استشهد نتيجة لذلك ببيتي شعر من القبيل نفسه. وتنتهي الحكاية ببكاء الرشيد وصراخه حتى الصباح، وتوزيعه الأموال على الفقراء والمساكين، بالإضافة إلى الأصمعي.

فهذه القصة وسياق إيرادها في كتاب ابن منقذ يدلان على ما نقوله من جهة الوعي الكتابي "الحديث" بفكرة الأطلال في شكل كتابي" مادي وشعري في آن. فالمؤلف نفسه يجمع في كتابه، في هذه المواضع وغيرها، بين الأشعار القديمة التي قيلت في الأطلال وفيها صورة الكتابة المعروفة، والأشعار والقصص "الحديثة" التي يقوم فيها الشعر والكتابة و"المكان/ الطلل" بالأدوار الأساسية. وقد نلاحظ أن ابن منقذ نفسه، وهو شاعر جيد، يكتب بعض أشعاره على بعض الحيطان مثل حائط بظاهر منبج وهو في طريقه إلى الحج، أو مسجد سيرين بظاهر مدينة حلب، أو على حائط دار بصور وقد تهدمت وتغير زخرفها[٣٤].

أما أبو تمام فله هذان البيتان في مطلع قصيدة[٣٥]:

صحبي قفوا ملَّيتكُم صَحْبا

فاقضوا لنا من رَبْعِها نَحْبا

دارٌ كأنّ يدَ الزمانِ بانــــ

ــواعِ البِلى نشرتْ بها كتُبَا

فأبو تمام على وعي واضح بالموقف القديم، بدءا من امــرئ القــيس حتى زمنه، ومرورا بذي الرمة الذي استخدم – نتيجة لذلك – فكرة النشر في بائيته الكبرى؛ قال(٣٦):

أم دمنةٌ نسفتْ عنها الصبا سُفعا

كما تُنَشَّرُ بعد الطيّةِ الكتبُ

وقد وصف ذو الرمة "الدار" التي تستوعب "الدمنة" في البيت السابق، بعد ذلك ببيتين، بأنها "مزمنة"، أي أتى عليها زمن، فيكون أبو تمام، مثله مثل ذي الرمة، قد ربط بين "الزمان" والكتــب "المنشــورة"، و"البلــى" بأنواعــه المختلفة. وعلى الرغم من الوضوح "المادي" المباشر الصــورة فــإن فــي أعماقها، وتداولها بين الشعراء العرب على هذا النحو، إلحاحا على "قــراءة" المعالم التي لم تطمس برغم سطوة الزمن، وهي معالم تمتــد إلــى "كتابــة" الطبيعة/ الزمن مصير الإنسانية على الأرض، ومحاولة الإنسان قراءة هــذه الكتابة بكتابة أخرى – إذا جاز التعبير – هي الشعر نفسه في هذا الســياق. وقد واجه ابن المعتز "سطوة الزمن" في هذا السياق بأن باشره بالذم؛ قال(٣٧):

ذُمّ الزمانُ لدمنــةٍ بيــن المشقّر والصفا

وكأنما نشرتْ بها أيــدي الليالي مصحفا

فالشاعر العربي القديم "يقرأ" في هذه الكتب "المنشــورة" والصــحف "المنشّرة" في سياق الزمان والليالي توترا ما، ينتمي إلى الشعور بالعجز تجاه الزمن من ناحية، وإلى الشعور بالتحدي تجاه فكرة الكتابة نفسها. ولا شــكّ

أن البعد الديني يحيط بالصورة ضمنيا، وهذا ما يضفي على ذلك التوتر صفة "إبداعية" حافزة، وسوف يتقدم جرير بـ "النشر" إلى "القراءة/ التلاوة" تصريحا في السياق نفسه في بيت له، يستحق الوقوف عليه مع غيره في تناول بعد القراءة في سياق الوعي الكتابي. وقد نذكر هنا مثالا آخر لابن المعتز، يذكر فيه "التنقيط"، فيستدعي ذكر الحروف في الفقرة والحقبة السابقة؛ قال[٣٨]:

عرّج على الدار التي كنا بها ... تغيرتْ من بعد عهْدنا بها

غيرَ ثلاثٍ لم تزل تشقى بها ... كنَقْط الثاء لدى كُتّابِها

فناسب بين نقط الثاء والأثافي الثلاث التي ترمز، خصوصا ثالثتها، إلى الشرّ كله. وقد قدّم صاحب "لسان العرب" لمعجمه بمقدمة في ألقاب الحروف وخواصها، فذكر فيها أن من الحروف ما هو "منقوط فهو منازل النحوس والممتزجات"[٣٩]، قاصدا بالممتزج ما هو بثلاث نقط، فهو عالم النحوس في مقابل ما له نقطة واحدة فهو أقرب إلى السعود، وما كان منها بنقطتين فهو متوسط في النحوس. فشقاء الشاعر بـ"أطلال مثل شقائه بالكتابة. وقد نرى أن ابن المعتز "عدّل" من هذا الموقف "الجاهلي" عندما نلمح علاقة بين الهم الذي يحمله في نهاية القصيدة نفسيا، على ناقته، متوكلا على الله، مسميا باسمه، مشعرا بتسليم أمره وانقضائه في سياق إسلامي واضح. ولكن الشاعر يوحي في الوقت نفسه بأن "شقاء" الكتابة في بداية القصيدة هو الذي أوقعه بين الأثافي "الجاهلية" والبسملة "الإسلامية"، إذا جاز التعبير.

وقد سبق خفاف بن ندبة (ت ٢٠ هـ) ابن المعتز إلى لمح هذا المعنى، وإن لم ينطلق من وعيه الكتابي بـ "شقاء" الذات بل بـ "شقاء" الآخر؛ قال[٤٠]:

وإنّ قصيدةً شنعاءَ منّي

إذا حضرتْ كثالثةِ الأثافي

أما أبو الشيص فله قصيدة يراها ابن المعتز من قلائده "المبالغة السائرة في الأرض"[٤١]. ومطلع القصيدة هو:

يا دارُ ما لك ليس فيك أنيسُ إلا معالمُ أيُّهُنّ دروسُ

ثم يقول، بعد ذكر الدهر والدعاء بالسقيا للدار والرياح التي تمر بربع الدار اليابس:

طَلَلٌ محتْ آيُ السماءِ رسومَهُ

فكأنّ باقي محوهنّ دروسُ

فربط بين "دروس" معالم الدار وما تبقى من هذا "الدرس" لها بوصفه "درسا" مفيدة، إذا جاز التعبير، في تأمل المصير الإنساني على الأرض؛ وهو ما يشكل منطلقا رئيسيا للشاعر "المسلم" في مقابل الشاعر "الجاهلي" الذي لم يأخذ فكرة "الاعتبار" هذه في الحسبان على نحو مباشر وقد ذكر أبو الشيص "الآي" في البيتين، على بعد ما بينهما في القصيدة، فذكر آي المعالم (الأرضية) وآي السماء، فعمّق المقابلة بين "الدرس" المادي و"الدرس" المعنوي؛ من حيث يمكن أن نرى في محو "آيات" الطلل الأرضية على يد "آيات" السماء استعارة لفعل النص القرآني (بآياته) في نفس الشاعر المسلم.

ونستطيع أن نرى ذلك في بيتين لعلي بن جبلة، يربط فيهما بين عفاء الديار والكتابة التي عفت، لا الكتابة المجددة كما هو الشأن عند الشاعر الجاهلي في كثير من الحالات. فهذا العفاء المشترك للدلل والكتابة في الشعر الإسلامي في مقابل التقابل بين عفاء الديار وتجديد الكتابة في الشعر الجاهلي يوحي بشيء من التوحد بين رمزية الطلل/ الماضي والكتابة "القديمة" لدى الشاعر المسلم؛ قال علي بن جبلة، في سياق يذكر فيه كذلك الليالي الساجيات التي طوت أخبية الحي، كما يطوي الثوب، من أجل الظعن؛ قال[٤٢]:

دمَنُ الدار دثورْ ... ليس فيهن محيرْ

بليتْ منها المغاني ... مثل ما تبلى السطورْ

و "المحير" أي المجيب، و"المجير" أي الجار الذي يمنعك ويجيرك. وبأي من المعنيين يقف "بلي" المعاني وبلي السطور إجابة "صامتة"، مخلفة المرء وحيدا في الزمن، إذا جاز التعبير.

وعلى الرغم من أننا نجد عند بشار، مثلا، أبياتا تذكر فيها الكتابة الطللية بدون تصريح بأنها كتابة "بالية"[٤٣] فإننا نرى أن بين الطلل البالي والكتابة البالية علامة بارزة على محوها لدى الشعراء المسلمين، ومع ذلك فإن ذكرهم "الكتابة" في سياق الأطلال بدون تصريح بعفائها، أو حتى بتجديدها، يؤكد المعنى المزدوج للكتابة؛ أي مطلق الكتابة ببعدها القديم/ الديني وبعدها الجديد الذي ينطوي على التحدي الإنساني (الشعري) لقراءة الكتابة القديمة بكتابة حديثة، إذا جاز التعبير.

وقد دعا العنبري الأصبهاني على القوم بأن تنحر جمالهم على الأطلال، وكأنها النوق البليات تعقر على قبور أصحابها في الجاهلية، بل إن الشاعر يرى أن عفاء البشر ليس إلا نتيجة بكائهم حتى ليصبحون، هم أنفسهم، تقف عليهم الأطلال وتسائلهم؛ قال الشاعر من قصيدة لامية، يرى ابن المعتز أن "ليس لأحد مثلها"(٤٤):

نُحرتْ جمالكمُ على الأطلالِ
كم تتبعوني وقفة الأحمالِ
كم تعذلوني قد حشوتُ مسامعي
فسددتُها عن نغمةِ العذّالِ
كم تعنفونَ على الذين صدورهم
طُويت على الزفراتِ والبلبالِ
مطرتْ خدودهمُ سحابُ شئونهم
فعفت طُلولهمُ مع الأطلالِ
فتكاد تبدوهم لطولِ وقوفهم
في المنزلِ الأطلالُ بالتسآلِ

ومثال العنبري الأصبهاني من الأمثلة النادرة التي تربط بين "الأطلال" الشعرية؛ أي بمعنى بقايا الديار التي كان يسكنها القوم و"الأطلال" اللغوية، إذا جاز التعبير؛ أي بمعنى شخوص القوم أنفسهم. ومن ثم يمكن أن نتصور في يسر كيف يكون "عفاء" البشر مقابلا لـ "عفاء" الأطلال ونظيرا له في الوقت نفسه. لقد أعطى الشاعر البشر صفات "الطبيعة" من جهة "مطر" العيون، و"سحاب" الشئون، بمعنى العروق التي تجري منها العيون،

وجعل "طلولهم" تعفو كما تعفو الأطلال التقليدية، بل راح يجعل هذه الأطلال التقليدية تبادر القوم بالسؤال "التقليدي" لطول وقوفهم في المنـــزل؛ أي أنهـــم أصبحوا جزءا منه لطول مكثهم فيه وتحولوا – من ثم -- إلى "أطلال".

ولهذا "القلب" الإسلامي للموقف الطللي التقليدي سابقة "جاهلية"، بادر إليها لبيد في بعض شعره(٤٥). ولكن في حين "ثبت" لبيد الأرض/ الأطـــلال في مكانها و"حرك" أصحابها، "ثبت" العنبري الأصبهاني أصـــحاب الأرض و"حرك" الأطلال. وقد حافظ كلا الشاعرين على "حيوية" الموقف، بإضـــفاء روح السخرية على "البشر"، سواء لتخليهم عن أرضهم ورحيلهم عنهـــا، أو لطول لبثهم فيها دون جدوى، حتى إنهم ليتحولون إلى "أطلال"، أو لنقل إنهم يعودون إلى معناهم "اللغوي" ويفقدون معناهم "البشري" – إذا جاز التعبير.

ومهما يكن من أمر، فإننا نلاحظ أن الـــذي يجمـــع بـــين المـــوقفين؛ الجاهلي والإسلامي، قد يفرق بينهما إذا نظرنا إلى فكرة "الشعر" عند كل من الشاعر الجاهلي والإسلامي. فالشعر/ القصيدة كان بالنسبة إلـــى الشـــاعر الجاهلي بمثابة "الدرع" الذي يحمي الشاعر من الزمن ونوائبه، متمـــثلا فـــي الأطلال. أما الشاعر الإسلامي فقد صار "يقتتل" مع شعره في سبيل الخروج إلى الممدوح(٤٦). يؤكد العنبري الأصبهاني هذا المعنى هنا عندما يذكر فـــي القصيدة نفسها فضل قصائده التي "تجمت أهلّتهـــا علـــى ابـــن هـــلال"، أي ممدوحه. ثم يعلّق في البيت التالي للسابق بقوله:

فالشعرُ ليس بنافع أو يرتدي

ألّـــي وألُ مطيتي مالآل

والآل في المشي: الإسراع أو الاهتزاز والاضطراب. والآل أطراف الجبل ونواحيه. فالشاعر المسلم يؤكد أهمية "الرحيل" إلى الممدوح على وجه الخصوص. وهنا تكمن قيمة الشعر لديه. ومن ثم نستطيع أن نفهم نقضه للموقف القديم التقليدي في الوقوف على الأطلال إلى حد الدعاء على القوم بالموت، وسدّ مسامعه أمام عاذليه بدون اعتذار. لقد كان في عجلة من أمره حتى "حوّل" القوم إلى حجارة وأطلال "عفت" مع الأطلال.

إذا انتقلنا إلى مرحلة أخرى من الشعر العربي بعد القرن الثالث في القرن السادس لن نعدم أمثلة للوعي الكتابي في سياق اكتابة "القديمة" على الأطلال "الحديثة". وهنا نقابل "الدموع"، التي كانت معروفة في الجاهلية واختفت في الأمثلة التي عرضنا لها في الحقبتين التاليتين، تعود بوصفها "كتابة" و"مجيرة"، كما نقابل فكرة "القراءة" في هذا السياق الطللي، وهو نادر في الشعر القديم. كذلك نجد في الأمثلة التالية ذكر الحروف وفكرة "عفاء" البشر في مقابل "عفاء" الكتابة/ الطلل وقد مرّ بنا هذان الملمحان أعلاه في الحقبة السابقة على هذه.

ويمكن أن نبدأ بأبيات لأبي فراس الحمداني، تفتح لنا الطريق إلى ما بعدها؛ قال[٤٧]:

عليّ لربع العامريّة وقفةٌ
يُمِلُّ عليّ الشوقُ والدمعُ كاتبُ
فلا وأبي العشاق، ما أنا عاشقٌ
إذا هي لم تلعب بصبري الملاعبُ

ومن مذهبـــي حبّ الديار لأهلها

وللناس فيما يعشقـــون مذاهبُ

فأبو فراس يقرّر "تقليدية" الوقوف على الطلل بوصفها "واجبا شعريا، يقوم فيه "الدمع" بالكتابة/ الشعر. وسوف نرى كيف يتحـول الـدمع، عنـد شعراء آخرين، إلى "حبر" و"مداد" يكتب به الشاعر شوقه في مواقف أخـرى من الوعي الكتابي. وإذا كان أبو فراس قد جعل الدموع تكتب شـوقه فـإن مهيار الديلمي استجار بالدمع كما رأينا عند علي بن جبلة أعلاه، و"قرأ" مـن الأطلال "سطورا؛ قال"[٤٨]:

- سائلِ الدارَ إن سألتَ خبيرا

واستجرْ بالدموعِ تدْعُ مُجيرا

- أفْهَمَتني على نحولِ رُباهـا

فكأني قرأتُ منها سطـورا

فإذا كان الدمع "مجيرا" للشاعر فهو، بعبارة أخرى، الشعر نفسه الذي "يكتبه" وهو "يقرؤه"، في ربى الأطلال الناحلة. وقد يطلـب الشـاعر مـن صاحبه الخيالي أن "يقرأ" ما تكتبه "يد الضنى"بدموعه على صفحتي وجهـه وهو واقف على الأطلال؛ قال ابن خفاجة[٤٩]:

وإذا غشيتَ ديارَ ليلى باللوَى

فاسألْ رياحَ الطيبِ عنها تُخبَرِ

والمح صحيفةَ صفحتَى، فاقرأ بها

سطرين من دمعٍ بها متحـدّرِ

كتبتهما تحت الظلام يدُ الضنى

خوفَ الوشاةِ، بأحمر في أصفرِ

فابن خفاجة يدخل "الألوان": الدموع/ الدم على صفحة الوجه/ الصفراء في الصورة، وهو ما سوف نقابله فيما بعد عند شعراء آخرين في سياق الكتابة/ الطبيعة والكتابة/ الخمر. على أن الأسود والأبيض سوف يسودان عند شعراء يكتبون بسواد نواظرهم على بياض الصفحة المقابل لبياض العين في الوقت نفسه. وفي كل الأحوال تصلح الكتابة/ الشعر أساسا للوعي الكتابي بالصورة وتفاصيلها.

وثمة قطعة أخرى لابن خفاجة من ثمانية أبيات، في نصفها الأول أيام الشباب والإخوان، ويقول في النصف الثاني منها ذاكرا وقوفه بالرسوم [٥٠]:

فطال وقوفي بين وجدٍ وزفرةٍ

أنادي رسوما لا تحيرُ جوابا

وأمحو جميلَ الصبرِ طورا، بعبرةٍ

أخطُّ بها، في صفحتيّ، كتابا

وقد درستْ أجسامُهم وديارُهم

فلم أر إلا أقبرا وبيابا

وحسبيَ شجوا أن أرى الدارَ بلقعا

خلاءً، وأشلاءَ الصديق ترابا

وقد شرح ناشر الديوان عبارة "أخطُّ كتابا" في البيت الثاني بأنها "كناية عن أن الدموع فيها الكثير من العبر". ومن الواضح أن ابن خفاجة، مع عدم جواب الرسوم المألوف، "قرأ" الأطلال الصامتة من خلال دموعه

على صفحة وجهه. أو لنقل إن الرسوم "طبعت" إجابتها على صفحة وجه الشاعر الذي حوّلها – من ثم – إلى "كتابة". وقد حفزَ إلى هذه "الكتابة" تراسل "الجسدية" الدارسة لأصحاب الديار والأصدقاء مع "دروس" الرسوم وصمت الاثنين الذي "أطال" عملية "الوقوف" الشعري بين "المحو" و"الخط" المعادلين للشعر نفسه (ومفرداته الجوهرية هنا هي "الوجد" و"الزفرة" و"الشجو"، ورؤية الخراب"). وقد تذكر قطعة العنبري الأصبهاني أعلاه؛ إذ تتقابل مع قطعة ابن خفاجة من حيث ينعى الأول على "أصحابه" طول وقوفهم في حين يطيل الآخر وقوفه، ولكن تحول "الأصحاب" في الحالتين إلى "أطلال" يتيح للشاعر "الخلوة الشعرية" المناسبة لكتابة أصدائه شعرا يحمل من "صوته" ما يفتقده في "أصوات" الآخرين. وهكذا يصبح "الكلام" كتابة و"الكتابة" كلاما.

وفي السياق الأندلسي نفسه يمكن أن نذكر هنا شغف الأندلسيين بأن يكتبوا عن القلم رسائل ومقامات وأشعارا[٥١]. ويورد **كتاب التشبيهات** لابن الكتاني الطيب أمثلة على كل هذا، ومن بينها في النقطة الحالية قول ابن عبد ربّه من قطعة من أربعة أبيات [٥٢]:

والدارُ بعدهمُ مقسَّمةٌ
بين الرياحِ وهاتنِ الودَقِ
درَجَ الزمانُ على معارفها
كمدارج الأقلامِ في الورقِ
لم يبقَ منها غيرُ أرمدةٍ
لُبّدنَ بين خوالدٍ دُرُقِ

وسطور آناءٍ بعقوَتـــــها

محنـــــــوَةٍ كأهلّةِ المَحْقِ

فيمكن أن نلمح التوازي بين مدارج الأقلام وسطور الآناء، وبينهمـــا معا وبين الزمان، وقد ذكر الشاعر كذلك "الخوالد الورق"؛ أى الأثافى. ولا شك أن الطبيعة/ الرياح والمطر، وهما ينطويان على الزمان أساسا، يقتسمان الدار بعد رحيل أصحابها. وهكذا تبدو كذلك "سطور" النـــؤى مثـــل أهلـــة المحاق، أي لا تكاد تبين، ولكنها تنطوي على الزمن الطبيعي أيضا، وتترك "سطوره" على ملامحها. وفي هذا السياق "المعبأ" بالزمن، إذا جاز التعبيـــر، توحي "مدارج الأقلام في الرق" بكتابة أزلية ليس منها مفر، تأخذ مدادها من الرماد الملبّد طبقات "بين خوالد ورق".

وفي الصفحة المقابلة لنص ابن عبد ربّه يورد ابن الكتـــاني الطيـــب ثلاثةَ أبيات لمحمد بن الحسين (ت ٤٢٠ هـــ)، يقول فيها وقد ذكـــر القفـــر اليباب مثل ابن خفاجة من قبل[٥٣]:

وأصبحتْ بعد إشراقٍ ربوعهمُ

مثلَ السطور إذا ما رثّت الكتبُ

قفرا يبابا كأنْ لم تغنَ آهلـــــة

تبكي على حتفها غربانها النُّعبُ

كأن باقي مغانيها وأرسمـــــها

منـــابرٌ نُصِبَتْ والطيرُ تَخْتَطِبُ

فربط بين "بلى" الربوع و"بلى" السطور، حتى لتصبح "الكتابة الباليـــة" كتابة سوداء تأخذ من الغربان الناعبة في البيت الثاني لونها وشؤمها ونعيبها

أنفسها. ولكن الشاعر يعود في البيت الأخير إلى "إحياء" الطلل من خلال جلبة "الخطب التي تتداولها الطير (غير المحدودة بالغربان) فتعيد للشاعر صوته بمنطقها الخاص؛ وهو منطق ينشق عن بعدين في الشعر العربي القديم؛ الأول منطق الموت والآخر منطق الحياة، وقد يختلط الموت بالحياة فتبدو حيرة الشاعر التي يصوغها – نتيجة لذلك – بمنطقه الخاص. ولذي الرمة أفق رحب في هذا الصدد؛ نقصد منطق الطير في النسيب الطللي والرحيل على السواء، ولكننا نستعيد هنا فحسب بيتيه[٥٤]:

لقد ظعنتْ ميٌّ فهاتيك دارُها
بها السُّحمُ تردى ، الحمام المُوشَّمُ
كأنَّ أنوفَ الطير في عَرَصاتها
خراطيمُ أقلام تخط وتُعجمُ

فذكر، مثل محمد بن الحسين، الطير من غربان تحجل وحمام منقّط في البيت الأول، ثم ذكر "الطير" وأنوفها في سياق الكتابة في البيت الثاني. وما يجمع بين الشاعرين، من منظور الوعي الكتابي، أنهما ذكرا "الغربان" من ناحية، ثم ذكرا "الطير" من ناحية أخرى. وفي حين يمكننا أن نرى في الغربان علامة سوداء على مصير الإنسان على الأرض، كما يراه الشاعر في الأطلال، فإننا نستطيع أن نرى في "الطير"، سواء أكانت "تختطب" على منابر الأطلال أم "تكتب" بأنوفها في عرصاتها، حياة جديدة، أو إحياء للطلل من خلال الكتابة/ الكلام أو الكلام/ الكتابة مرة أخرى. وسوف نعود إلى الكتابة والطير في فقرة ترد فيها بعد.

وقد ننهى هذه الفقرة عن "الكتابة القديمة" على الأطلال الحديثة ببيتين لشاعر من القرن السادس الهجري هو ابن قلاقس، الذي يذكر – مثل أبي نواس في شعره – الخمر بديلا عن الأطلال، بدون أن يعطيها، على النقيض من أبي نواس، بعدا كتابيا واضحا سوى ما يذكره من رغبته في شربها قبل اتفاق أولي العلم؛ لأنهم في اختلاف دائم؛ قال في مطلع قصيدته[٥٥]:

عاف سمعي ذكرَ المحل العافي

واصطفاءَ البكاءِ بالمصطاف

ووقوفا بنون نؤى تـــــــلاه

فـــي رباهُ إعجامُ تاءِ أثافي

فهو يستدعي أبياتا سابقة لابن المعتز وغيره حول الأثافي، ولكنه يضفي على الموقف رفضا للوقوف في مقابل "تعريج" ابن المعتز على الدار، "صوتا" و"صورة" – إذا جاز التعبير. لقد أصبح الشاعر العربي، في القرن الثالث وفي القرن السادس على السواء، "يرى" في الكتابة "شقاءه" و"نعيمه"، ومن ثم كان عليه أن "يكتب" وعيه، وأن "يعي" كتابته. وسواء أكانت الكتابة قراءة للمكتوب أم كتابة للمقروء، فإن "منطق" الشاعر أشبه بـــ "منطق" الطير، ولا يفرقه عنها سوى وعيه الكتابي بأنه "يكتب" حياته و"يعجمها" في الوقت نفسه. ولنذكر أن فكرة الإعجام ذات علاقة راسخة في تاريخ العربية بصوت الآخر، إنسا كان أم حيوانا، ولم يكن أمام الشاعر العربي سوى أن يحاول كتابة صوت الآخر إذ يكتب صوته – إذا جاز التعبير – شعورا، في الوقت نفسه، بأن ثمة كتابة "أصلا" قد تعلمها، على نحو من الأنحاء، وعليه أن يثبت شعريا جدارته بهذا "التعلم"[٥٦].

الكتابة والطبيعة (السماء والأرض وما بينهما)

كانت "الكتابة"، في الأطلال، قديمة كانت أم حديثة، ملمحا جوهريا للوعي الكتابي في الشعر العربي قبل الإسلام وبعده. ولكن "الكتابة" امتدت إلى العناصر الشعرية الأساسية الأخرى للنسيب، وهي الطيف والخيال والظعائن والمرأة والنجوم والكواكب والخمر والشيب والشباب. وامتدت "الكتابة" كذلك إلى عناصر "طبيعية" أخرى أساسية في القصيدة العربية القديمة، مثل الحيوان (الناقة والظبي والفرس) والطير (الحمام والبازي) والبرق والليل والصباح والصحراء والريح، وهذه جميعا قد تأتي في النسيب أو الرحيل أو الفجر. وسوف نتناول الكتابة/ الحيوان والطير في فقرة منفصلة فيما بعد، أما بقية العناصر فسوف تأتي بالطريقة الموصوفة من قبل. وقد أعطى الشعراء في مراحل متأخرة نسبيا، وخصوصا في العصر العباسي وفي الشعر الأندلسي، بعض عناصر الطبيعة، مثل النهر والروض، أهمية "شعرية" واضحة في شعرهم، ومن بين ملامح هذه الأهمية استخدام "الكتابة" في تناول هذه العناصر. وسوف نرى أن الوعي الكتابي بالطبيعة يأخذ اتجاهين أساسيين: رؤية الطبيعة من خلال الكتابة ورؤية الكتابة من خلال الكتابة.

فمن أمثلة **الطبيعة/ الكتابة** قول ابن سهل الأندلسي في سياق الطيف والخيال[٥٧]:

والفجرُ "يكتب" في صحيفةِ أفقه
ألفًا محتْ نورَ الهلالِ المُذهّبا

فالفجر "ينافس" الهلال من خلال الوعي بالعلاقة بينهما من منظور الشاعر.

وقول جعفر بن عثمان في سياق النجوم[٥٨]:

سألتُ نجومَ الليل هل ينقضي الدجى

فخطّتْ جوابا بالثريا كخطِّ "لا"

وما عن جوىً سامرتُها غيرَ أنني

أنافسها المجرى إلى رُتَبِ العُلا

فنجد أن الطبيعة تصبح بديلا لكتابة الشاعر، وتدخل في حوار معه عبر الكتابة. كذلك نرى الشاعر "يثقّف" الطبيعة، إذا جاز التعبير، من خلال الكتابة.

وهناك كذلك قول أبي حفص بن برد الأصغر[٥٩]:

والبدرُ كالمرآة غيَّرَ صقلَها

عبثُ العذارى فيه بالأنفاسِ

والليلُ ملتبسٌ بضوء صباحه

مثل التباس النفْسِ بالقرطاسِ

فوعي الشاعر بالبدر يغيّر من طبيعته؛ إذ ينقله إلى الثقافة/ المرآة والعذارى، وكذلك يكون وعي الشاعر بالالتباس (الطبيعي) بين الليل والصباح من خلال التباس (ثقافي) بين المداد والقرطاس. إن المعنى ينشق عن لحظة الالتباس هذه في كل مرة، والشاعر وحده، بوعيه الكتابي، هو القادر على التقاطه بدون أن يقضي تماما على إشكاليته/ التباسه. ويعطينا ابن سعيد المغربي نفسه درسا في الأول منهما لا يبدو ثمّ "التباس"؛ قال[٦٠]:

كأنما النهرُ مهرقٌ كتبـــتْ

أسطـــــرُهُ والنسيمُ مُنشئُها

لمّا أبانت عن حسن منظره

مالت عليها الغصون تقرؤها

وفي المثال الآخر يحافظ الشاعر على الإشكالية/ الكتابية للطبيعة في وعيه؛ قال[٦١]:

والنهرُ من خوفِ العيونِ كأنه

كُتِبَتْ عليه من النسيم حرُوزْ

فـــ "تثقيف" النهر/ الطبيعة اقتضى من الشاعر أن "يسويه" بشـــراء، "يخاف" من العيون، و"يكتب" عليه حروز من النسيم الذي يحفظ عليه، من ثم، "طبيعته" في الوقت نفسه.

وللبرق في الشعر العربي القديم علاقة بالكتابة، وإن كانـــت ضـــمنية وذلك في ذكر بعض الشعراء الجاهليين البرق في سياق استضاءة الرهبان أو اليهود بالمصباح[٦٢]. وتتضح هذه العلاقة عندما نتذكر الربط بين الأطـــلال والكتابة بخط الزبور في مصاحف الرهبان. وقد استمرت هذه الصورة عند بعض الإسلاميين[٦٣]. وقد طوّر ابن المعتز وابن خفاجـــة وغيرهمـــا هـــذه العلاقة؛ قال ابن المعتز[٦٤]:

أرقتُ لبرقٍ كثيرِ الوميضِ

تـــرامى عواديهِ بالشهبْ

كأنّ تألقه في السمـــــاءِ

سطورٌ كُتبنَ بماءِ الذهبْ

فيعود "الالتباس"/ الأرق، ويرتفع من النهر عند ابن سعيد إلى السماء عند ابن المعتز، وهو ما يضفي "جلالا" على "كتابة" السماء الذهبية حتى ليعجز الشاعر عن قراءتها؛ إذ يناسب بين "أرقه" وذلك "الترامي" بين "عوادي" البرق أو "غواربه" في رواية أخرى[٦٥]. ولابن المعتز كذلك بيتان آخران؛ أولهما "أرق"، وآخرهما "برق"؛ قال[٦٦]:

أين أرقٌ ممن سقاهُ

ظُنَّ ما شئتَ نوىً وانتزاحا

فكأنَّ البرقَ مصحفُ قار

فانطباقاً مرّةً وانفتاحا

فيرتد بنا إلى تلك العلاقة الكامنة بين البرق والكتابة التي أشرنا إليها من قبل، ويزيدنا وعيا بالالتباس بينهما من خلال "القراءة" التي يجد صاحبها صعوبة في متابعتها لما يصحبها من "أرق" وشعور بالبعد والانتزاح والانطباق والانفتاح. فهي إذن أشبه بـ "قراءة" تلك "الكتابة" بماء الذهب التي يكتبها البرق في المثال الأول لابن المعتز نفسه.

أما ابن خفاجة فقد نقل "البرق" إلى "الروض،[٦٧] فآذن بانتقاله من الطبيعة المقفرة/ الأطلال التي كان جزءا منها، أو من مقطع خاص بالبرق في القصيدة القديمة، إلى الطبيعة الحية/ الروضة. ومن حيث المبدأ يمكن أن نرى في هذا "النقل" للبرق في القصيدة القديمة تحويلا للأطلال/ الفردوس المفقود عند الشعراء الجاهليين، إلى الروضة/ الفردوس الأرضي عند الشعراء المسلمين. وكذلك فعل صفي الدين الحلي[٦٨]. أما الشريف الرضي

فقد ربط بين القوافي والبرق والرعد في سياق الهجاء[٦١]. قال ابن خفاجة في المثال المشار إليه من قبل:

بروضٍ، كأن الغصنَ يُزْهى فينثني
بـــه، وكأن الدلير يُسقَى، فيطْرَبُ

قد ارتجز الرعدُ المُرنُّ بأفقـــــــه
فأملى، وجالتْ راحةُ البرقِ تكتبُ

كأنّ لسانَ البرقِ فيه، عشيّـــــةً،
لـــــواءٌ خضيبٌ، أو رداءٌ مذهّبُ

فالمشهد هنا يموج بالحركة والطرب والألـوان: إذ تتـآلف حركـة الغصن مع أصوات الطير والرعد، كما تتآلف ألوان الروض والبرق. وفي هذا الوسط "تشهد" راحة البرق بـ "الكتابة" على صفحة الأفق المنير احتفالا وزهوا بروح الإنسان "الثقافي" الذي يجد مكانا له وسط "الطبيعة". لقد "قبس" الشاعر من البرق نورا، أخذ "يكتب" به على صفحة الكون، إذا جاز التعبير، على نحو لعله خفّف من "أرق" الشعراء الذي كان متصلا دائما بالبرق قبـل الإسلام. ويورد ابن ظافر قطعة لأبي العلاء يراها "من أحسن ما قيل ومـن أطرفه"؛ قال من قصيدة[٧٠]:

وكم تصيّدتُ والصبّا شَرَكي
سِـــــرْبَ ظِباءٍ ألحاظُهُنّ ظُبَا

على غدير بروضةٍ نظمـــتْ
نَوّارهـــا حـــولَ بـــذْرهِ شُهُبَا

يدُقُّ فيــه الغَمــامُ أسهُمَــهُ

فيكتسي مـــن نِصالها حَبَبا

ويُعْجِمُ الطلُّ ما يخـــطُّ على

صفحته مـــرّ شمألٍ وصبا

ضروبُ وشْيٍ كأنما خلع الــ

أيـــم عليهـــنّ بُرْدَهُ طربا

ويلاحظ في البيت الأول تشبيه ألحاظ النسوة/ الظباء بالسيوف/ الظبا؛ وفي البيتين الثالث والرابع يشبه الغمام بالمحارب الذي "يدق" فـــي الغـــدير سهامه، قبل "إعجام" الطل ما "تخط" ريح الشمال وريح الصبا على صفحته. وسوف نرى فيما بعد اجتماع "السيف والقلم" في كثير مـــن صـــور الكتابـــة والوعي الكتابي، ولكننا نرى في أبيات المعري أن فكرة "الصيد" والحـــرب "تكيف" الطبيعة بالنساء كما "تكيف" النساء بالطبيعة، فـــي حـــين أن فكـــرة الكتابة/ الإعجام تتألف هذا "التكيف" نفسه وتستأنسه لتجعل منه "كتابة" تتحول إلى "ضروب وشي" تستتر بها النساء أو "تخلعه" عليهن، على نحـــو يـــوحي بالفهم والطرب أكثر مما يوحي بالتوتر الذي تثيره فكـــرة الحـــرب للوهلـــة الأولى. وهكذا يعود "الطرب" الذي لحظناه في أبيات ابن خفاجة السابقة في سياق الروض أيضا.

ولابن المعتز قطعة رجز من ١٩ بيتا، يقول في البيتين السابع والثامن منها واصفا الروض في سياق الليل والشمس[٧١]:

كأنّـــــه مبتســـمٌ لـــم يكْشِرِ

وأدمـــــعُ الغدرانِ لـــــــم تَكَدَّرِ

والروضُ مغسولٌ بليل ممطر

كأنّها دراهـــمٌ فـــــــي منثرِ

أو كعُشور المصحفِ المُنَشّر

والشمسُ في إضحاءِ جوٌ أخضرِ

ويمكننا أن ننظر في قطعة لابن سهل في سـِدق الـوعي الكتـابي بالطبيعة يقول فيها[٧٢]:

الأرضُ قد لبست رداءَ أخضرا

والطّـلّ ينثرُ في رباها جوهرا

هاجت فخلتُ الزهرَ كافورا بها

وحسبتُ فيها التربَ مسكا أذفرا

وكأن سوسنها يُصافح وردهـا

ثغـرٌ يُقبّلُ منـه خدّا أحمـرا

والنهرُ ما بين الرياض تخالـه

سيفا تعلّقَ فـــي نجادٍ أخضرا

وجرتْ بصفحته الصبا فحسبتها

كفّا تنمّقُ فـي لصحيفة أسطرا

وكأنه إذ لاحَ ناصعَ فضّـــــةٍ

جعلته كفُّ الشمس تبرا أصفرا

أو كالخدودِ بدتْ لنا مبيضّـــةً

فارتدّ بالخجل الرياضُ مُعَصفَرا

والطيرُ قد قامت عليه خطيبـــةً

لـــــم تتخذ إلا الأراكـــةَ منبرا

إن النهر/ السيف في البيت الرابع يتحول في البيـــت الخـــامس إلـــى صحيفة تكتب عليها ريح الصبا؛ وهو الأمر الذي يستدعي علاقـــة الســـيف بالكتابة/ القلم لدى شعراء آخرين. وتكمل الطير/ الخطيبة في البيت الأخير الصورة "الإنسانية" للطبيعة في القطعة كلها، وهي صورة تســـتدعي كـــذلك الطير/ الخطيبة في أطلال ذي الرمة وغيره. ولعلنا نلاحظ روح الســـلام السابغة على الصورة حتى إن السيف/ النهر "يتعلـــق" فـــي "نجـــاد" الأرض الخضراء. ويمكن أن نضيف هنا بيتين للمعري في "سقط الزند" من قصيدته الدالية المشهورة التي تبدأ بالعنقاء؛ قال ذاكرا "الضريب"، وهو ندي يسقط من السماء فيصبح أبيض على وجه الأرض، كأنه كتابة "بيضاء"، أو هو يصـــنع خلفية للأرض السوداء فتصبح هي الكتابة وهو الخلفية/ الصفحة. المهم أن الأرض تصبح كأنها لابسة "بجادا" وهو من أكسية الأعراب المخططة يقـــول المعري[٧٣]:

كأن فجاجـــــها فقدت حبيبـــــا

فصيّرتِ الظلامَ لـــــها حدادا

وقد كتب الضريبُ بها سطورا

فخِلْتُ الأرضَ لابســـةً بجادا

فأوماً إلى أن "كتابة" السماء على الأرض كأنها "تعوّض بوجه مـــن الوجوه "فقد" الأحبة المرتبط أبدا بالأرض/ الأطلال، التي سوف نراها كذلك في أبيات ميمية لأبي العلاء بعد قليل.

وفي التمثيل للكتابة/ الطبيعة نقرأ لأبي العلاء نفسه بيت له في سقط الزند كذلك[٧٤]:

كتبنا، وأعربنا بحبر من الدجى

سطورَ السرى، في ظهر بيداءَ بلقعِ

قاصدا، وإن بدأ بالكتابة، تشبيه البيداء بالصحيفة، وقوائم الإبل بالأقلام، وظلام الليل بالمداد، وجعل الكتابة معربة عما فيها من الآثار الواضحة الدلالة، على حد تعبير محقق الشرح، الذي يقول في هامشه هنا: "جعل سيره في البرية، وآثار سيره فيها، كتابة وإعرابا. ... وفي ذكر الكتابة والإعراب والحبر والسطور إيهامات". ولكننا نقول إن الصورة التي يرسمها أبو العلاء هنا تنطق عن وعي كتابي واضح بالطبيعة، يتراسل مع الأطلال القديمة وصحراء قسم الرحيل التقليدي، ومع الأطلال الجديدة على السواء. وقد نستطيع أن نؤكد ملاحظتنا هنا من أبيات للشاعر نفسه في مدح سيد يكنى أبا الوحيد، كان أرسل إلى المعري كتابا؛ قال[٧٥]:

أقول لهم، وقد وافى كتابٌ،

تخالُ سُطورهُ درًّا نَظيما

أليستْ كفَّ كاتبهِ غمامًا،

يسحّ، بها، الشقاوةَ والنعيما

فكيفَ تخُطُّ في القرطاس رسما

وشأنُ السحبِ أن تمحو الرسوما

وقد وضع الشاعر سؤاله الذي أوحى به إلينا ضمنيا بيته السابق على قافية العين. وقد أجاب عن سؤاله فيما تلا الأبيات السابقة بأن ممدوحه

أطاعته المعالي فتصرف بها عليما، وأن أبا الوحيد ليس مستعظما عليه أن يفعل العظيم من الأمور، وهو لم يفعل إلا أن[٧٦]:

تناولَ، من لطافته، نهارا

ففرّقَ، فوقهُ، ليلا بهيما

أي أن أبا الوحيد أخذ بلطف صنعته قرطاسا مثل النهار بياضا، وخط عليه بالمداد مثل الليل سطورا سودا – كما يقول محقق الشرح. إن المهم هنا في رأينا أن الشاعر يذكر في البيت الثاني "كف" الكاتب؛ فيد الإنسان قد تدخلت في "الطبيعة" فاستعارت منها – إذا جاز التعبير – "كرمها" الذي يدخل "السعادة" على قلوب من يرضى عنهم من أتباعه، و"الشقاوة" على أعدائه. ولكن هذه "اليد"، في الوقت نفسه، تتميز على الطبيعة نفسها بأن تعكس فعلها في "رسوم" الإنسان. إن الكتابة التي كانت الأمطار تخافها في الأطلال (الجاهلية)، على الرغم من محوها إياها، هي التي يستعيدها الشاعر هنا، من خلال فعله الإنساني في الآخرين وفي الطبيعة على السواء. إنه نوع من الأخذ بالثأر الشعري – إذا جاز التعبير. ومن هنا يتضح معنى الإغراب والإبهام في البيت الثالث، اللذين أشار إليهما محقق الشرح في هامشه على البيت نفسه، وقد أشرنا إليه من قبل.

أما البحتري فله هنا مثال في الكتابة/ البرق، على نحو يذكّر بالبرق/ الكتابة في الجزء الأول من هذه الفقرة عن الطبيعة/ الكتابة في سياق المدح؛ قال[٧٧]:

وإذا دجتْ أقلامُهُ ثم انتحتْ

بَرَقَتْ مصابيحُ الدجى في كُتْبِهِ

باللفظ يَقْرُبُ فَهْمُهُ فـــي بُعْدِهِ

مِنّا ويبْعُدُ نَيْلُـــهُ فـــــــي قُرْبِهِ

وهو مثال أقرب إلى الكتابة/ النور/ البياض التي سوف نتناولها فيما بعد، ولكننا نثبته هنا لأن وعي الشاعر بالكتابة/ الأقلام/ الكتب/ اللفظ يتم بالربط القوي بينها وبين الطبيعة/ البرق من جهة القرب والبعد، وفكرة "الإبراق" نفسها.

وفي مقابل قطعة ابن سهل الرائية التي تبدأ بـ "الأرض"، وقد نظرنا فيها من قبل، يمكننا أن ننظر في قطعة أخرى لأبي هلال العسكري، تبدأ هذه المرة بالصحيفة وليس بالأرض؛ قال[٧٨]:

بياضُ صحيفةٍ تلتاحُ حسنا

كمتنِ السيفِ في كفِّ المليحِ

كغيمٍ رَقَّ في أطرافِ جَوٍّ

وماءٍ ساحَ في قاعٍ فسيحِ

ويحكي أرضَ كافورٍ صريحٍ

بها نُبَذٌ من المسكِ الذبيحِ

كمثلِ الليلِ في صبحٍ صديعٍ

ومثلِ الصدغِ في وجهٍ صبيحِ

وبين سطورهِ عَجْمٌ مُصيبٌ

كمثلِ الخالِ في الخدِ المليحِ

فأبو هلال يبدأ، على النقيض من ابن سهل، بوصف "الصحيفة" في سياق "الطبيعة"، ويرد"السيف" كذلك في بداية الصورة، ولكن سرعان ما تأخذ

مظاهر الطبيعة (الغيم والماء وأرض الكافور والليل) مكانها بوصفها "مفردات" مهمة في رسم الصورة التي تستوعب في الوقت نفسه البعد الإنساني: كف المليح، والصدغ في الوجه الصبيح، والخال في الخد المليح، وهو البعد الذي تناهت إليه الكتابة في آخر بيت من القطعة. فالكتابة هنا، لا الطبيعة، هي التي تجمع بين البعدين: الطبيعي والإنساني، وتكافئ بينهما. ولا شك في أن كون الكتابة تشكل إطار الصورة في أبيات أبي هلال يعمّق من درجة الوعي الكتابي في رؤية الشاعر للعالم ولنفسه.

ويمكن النظر في قطعة أخرى لأبي هلال العسكري تبدأ بقوله "انظر إلى قلم"[٧٩] لنرى فيها الفكرة نفسها من خلال تصوير القلم في سياق الطبيعة. وفي السياق نفسه يمكن أن ننظر فيما أورده ابن الكتاني الطبيب لمحمد بن أبي الحسين الطاري في وصف صحيفة كأنها الروضة الغناء، التي هي كذلك[٨٠]:

كأنّ أحرفَها الأصداغُ قد عُطِفَتْ

في خَدّ رِيمٍ بِكَفِّ الحُسْنِ مُلْتَطِمِ

فجمع بين الجسد/ الإنسان والطبيعة في وعيه الكتابي بالصحيفة نفسها. وكذلك يمكن أن ننظر في وصف عبد الله بن دريس "كتابا" هذه المرة؛ قال[٨١]:

كتابٌ تَرودُ العينُ في روض خَطِّهِ

وتنهلُ من ألفاظِهِ في مشارعِ

كأن معانيه لآلٍ، وخَطُّهُ

زخارفُ، تُنمِيقَ الأكُفِّ الصوانعِ

رَعَتْ خطَّهُ عيني وقلبي لَفْظَهُ

مُرَاعَاةَ صبٍّ للنجومِ الطوالعِ

أتاني كما يأتي الحيا بعد فقده

أو الطيفُ يسري في الكَرَى نحو هاجعِ

كأن أزاهيرَ الرياضِ تنشَّرتْ

لعيني فيه بين تلك البدائعِ

أجلْتُ عليه فِكْرَتي فتحيَّرتْ

تحيُّرَ مشغوفٍ بخِلٍّ ممانعِ

إذا رُمْتُ فيه الردَّ كنتُ كَمَنْ رجا

مباراةَ أنفاسِ الرياحِ الزعازعِ

فالشاعر يصف الكتاب من خلال الطبيعة/ الروض، بل يوحي في الأبيات نفسها بالأطلال القديمة ورعي النجوم والطيف والرياح، وهي جميعا موضوعات نسبية تقليدية، تقابل ما ذكرناه في بداية هذه الفقرة من كشف الشعراء عن وعيهم الكتابي وهم يتناولون هذه الموضوعات نفسها. أما الآن فهم يكشفون عن الوعي نفسه ولكن في الوقت الذي يتناولون فيه موضوعات الكتابة نفسها؛ أي الصحيفة والكتاب والقلم والقرطاس والقصيدة نفسها. يقول سعيد بن العاصي من شعراء التشبيهات، يذكر "قصيدة" أمام الممدوح[٨٢]:

قد نُمِّقَتْ كالروض إلا أنها

طابتْ كطيبِ المسكِ للمستنشقِ

فإذا تأمَّلَ حُسنها متأمِّلٌ

فَطِنٌ تأملَ روضةً في مُهْرَقِ

لكنها تشكو إليك خُمُـولها

شكوى الرياض إلى السحاب المغدقِ

فالشاعر يحيل الممدوح إلى الطبيعة/ الروض والمسك حتى يستطيع "تقدير" قصيدته حق قدرها من المنظور "الطبيعي" نفسـه، بـدون أن يغفـل الإشارة إلى أنها في "روضة في مهرق"، فيلح على "كتابية" وعيه بها، ومـن ثم تكون "شكواها" للممدوح مبررة "كتابيا" كذلك. يمكننا أن نجد، في السياق نفسه، أمثلة أخرى، يجمع فيها الشاعر بين تشبيه الصحف بالروضة الأنـف بالإنسان نفسه في عطفة نوناتها وألفاتها. وكذلك يرى شاعر آخر في المداد ريقا للأقلام يصبح مطرا، وينبت في كتاب الممدوح زهرا، كما أن الأقـلام نفسها تورق حين تصافح يده فينطلق من كلامه ثمر. ويقول الشاعر نفسـه في قطعة أخرى يصف فيها الكتاب بأنه مسك فتيت ينمّ عن الحبيب. وهذا ما سوف يتطور فيما بعد في الـربط بـين "القـراءة" ورؤيـة الحبيـب بـين السطور(٨٣).

ويختم ابن الكتانى بابه المشار إليه هنا بقطعة ليوسف بـن هـارون يخاطب فيها القلم صاحبه في صورة تجمع بين الإيحاء بـالجنس والطبيعـة والحب؛ قال(٨٤):

وإذا ما امتطى يمينك مثلي

فـي نحولي وفي دموعي الغِزَارِ

خلْتَهُ يانعَ العقودِ تشهَّـى

نَشْرَ أسطارهـا علـى الأسطارِ

وكأن الخُطوبَ قد خالفتــه
فغزاهـــا فـــي جحفل جرّارِ
وكأن الأسطارَ ليلٌ بهيـــمٌ
والمعانـــي فيها النجومُ السواري
كاتمٌ للأسرار عن كلّ واشٍ
غير ما في الصكرِ من أسرارِ
كالمُحبِّ الذي يَبُوحُ لإلـــفٍ
ثـــمَّ يطوي عن كاشـــحٍ ويداري

ففي كل هذه الأمثلة نرى كيف يرى الشاعر "الكتابة" ومعجمها مـــن خلال "الطبيعة" ومفرداتها، بالإضافة إلى عناصر أخرى من النســـيب علـــى وجه الخصوص. إن هذا الوعي "الكتابي" المتبادل بين الطبيعة والكتابة، إذا جاز التعبير، هو الذي يضفي خصوصية على الشعر العربي، وبخاصة بعـــد الإسلام وبعد تأسيس الكتابة العربية، واستيعاب الشعراء لعالمهم من خـــلال "صنعتهم" الشعرية وإدراكهم الإنساني على السواء.

ويلحق بهذا السياق تلك الأشعار التي يصف فيها الشاعر واحدا مـــن الأشياء التي صنعها الإنسان من الطبيعة ويصل بين حالته "الطبيعية" الأولى وحالته "الثقافية" التالية. ولدينا هنا مثل جيد من ابن الزقاق البلنسي؛ يقول في وصف قوس[٨٥]:

فدَيتُهـــا مـــن نَبْعَةٍ زوْراءِ
مَشْغُوفَـــةٍ بمقاتل الأعداءِ

أَلِفتْ حَمام الأيكِ وهي نضيرةٌ

واليومَ تألفُها بكسرِ الحاءِ

فالشاعر إذ يفدي القوس يقع في منتصف المسافة بين "ألفة" الحياة الآفلة في "حمام" الأيك ونضارة شجرة النبع من ناحية، و"ألفة" الموت الماثل في قدرة القوس على القتل وإحداث "الحمام" من ناحية أخرى. ولعل مما يخفف من "ألفة" الموت اتصالها "بمقاتل الأعداء". وهنا يصبح للموت قيمة مساوية لقيمة الحياة، ولا يفرق بينهما سوى تغير حركة حرف الحاء من "الفتح" إلى "الكسر". ولم يفت أبا العلاء أن يرى في إحدى درعياته كتابة ما على سبيل المجاز؛ قال[٨٦]:

كأنَّ سِنانًا، رماها، خطٌّ قادرٌ

عليهِ: بعيدٌ، من أذى القرنِ، يائسُ

أي كأنه كتب على السنان الذي يطلب صاحبها إصابتها: "بعيد يائس من أذى القرن". والقادر في البيت هو الله سبحانه، وتنكيره هنا للتعظيم، كما يقول محقق الشرح. فأبو العلاء هنا يلمح إلى كتابة "أصل"، تحمي الإنسان (لابس الدرع) من الموت، كما تقضي عليه به، على السواء.

أما ابن المعتز فيصف دفترا وهو، مثل القوس، صنعه الإنسان من الطبيعة ثم آل إلى حال غير الحال، مع ملاحظة أن البيت الأول "مخروم" عروضيا، على نحو يوحي بالصورة نفسها التي يحاول الشاعر أن يرسمها في البيت الثاني، يوحي الشاعر بـ "خرمه" العروضي في البيت الأول؛ قال[٨٧]:

دونَكَهُ مُوَشّـــــــي نَمْنَمَتْهُ

وحـــاكَتْهُ الأنامِلُ أيّ حَوْكِ

بشكلٍ يأخذُ الحرفَ المُخَلّى

كأنّ سطورَهُ أغصانُ شَوْكِ

بل إن ابن المعتز يصف أرضة وقعت في كتبه في رجز، يبدؤه بأنه لم يبك ربعا ولا طللا، ولا شبابا حان منه مرتحل، ولا حبيبا قطع الوصـــل، وإنما شغله (في البيت السادس)[٨٨]:

دَفْتَرُ فِقْهٍ أو حديثٍ أو غَـــزَلْ

لا عائبي ولا يرى مني زللْ

وإن مللتُ قربَهُ مني اعتزلْ

أرقَطُ ذو لونٍ كشِبْ المُكْتَهِلْ

فيبدو أن "الكتاب" الذي "يتلون" بشيب المكتهل يقابل الشاعر/ القارئ/ الكاتب، ولا يفرق بينهما سوى "الملل" الذي يعود الشاعر إليه بعـــد أربعـــة أبيات في وصف الدفتر؛ يقول:

ولا يَمَلُّ صاحبـــاً حتى يَمَلّ

فدبَّ فيهنَّ دبيبٌ قَـــــد أكَلْ

عصى سليمانَ فظلَّ منجَدِلْ

يبنـــــي أنابيبَ لهُ فيها سُبُلْ

بالماء والطين وما فيها بللْ

مثل العروقِ لا ترى فيها خللْ

يأكلُ أثمارَ العقولِ لا أكَـلْ

حتى ترى العالمَ مهجورَ المحلْ

يعودُ وَقّافًا وقد كانَ بطـلْ

قـــد فاته العلمُ القديمُ فانخذلْ

فأودعَ القلبَ هموماً تشتعلْ

وصيّـرَ الكُتْبَ سحيقًا مُنْسَحِلْ

ويكشف هذا الرجز عن تحول الرؤية القديمة المرتبطـة بـالأطلال والشيب والشباب وامرأة النسيب، إلى رؤية جديدة مرتبطة بالدفتر/ الكتابـة على إطلاقها، سواء اتصلت بالفقه أو بالحديث أو حتى الغزل، وقـد شـغله بدون أن يحول دونه، وتركه وحيدا إذا أصابه الملل منه. ولكن ما حدث هو أن الأرَضَة دبت في دفتر الشاعر فأكلت "أثمار العقـول"، وأحالـت "العـالم مهجور المحل"، وفاتت الأرضة "العلم القديم" فانخذلت، ولكنها أودعت قلـب الشاعر هموما مشتعلة بعد أن صيرت الكتب سحيقا منسحلا. لقـد أصـبح "الدفتر" هو "الطلل" الجديد الذي يستحق الحزن على زوالـه والبكـاء علـى بقاياه، وقد كان الصديق الذي لا يمل، والدليل إلى القول والعمـل، والمقـيم وزن العقل حتى يعتدل، والمذكر الناسي ما كان أضل، والمخاطـب اللحـظ بنطق لا يكل – على حد تعبير الشاعر في الأبيات التي لم نثبتها. والأرضة هنا إذن هي المعادل الموضوعي للزمن "الطبيعي" (المشار إليه في القصيدة/ الرجز من خلال الشيب/ الشباب) الذي يحارب الإنسان ويأكل ثمار عقلـه، ويحول العالم إلى مكان مهجور، وإن كنا لا نستطيع إلا أن نلاحظ أن "الزمن"

نفسه هو الذي يعطي "العلم" قدما، ومن ثم يعطيه "قيمة" ما. ولكن الأرضة هنا هي الجانب السلبي من الزمن الذي "يأكل" نفسه – إذا جاز لنا القول.

الكتابة والحيوان والطير

يحتل الحيوان، مستأنَسًا كان أو غير مستأنس، سياقا مهما في الوعي الكتابي؛ إذ نجد بعض الشعراء بعد الإسلام يُدخلون الناقة أو الظبي أو الفرس وكذلك بعضَ الطيور في سياق الكتابة على نحو له مغزى. ومن الواضح أن ثمة أمثلةً نادرةً للغاية في الشعر الأُمَوِيّ عن الحروف والحيوان؛ مثل بيت ذي الرمة عن الناقة وعينها التي تشبه الميم[٨٩]. وفي سياق الناقة كذلك يمكننا أن نورد هنا بيتين لابن المعتز، أشرنا إليهما من قبل بدون أن نوردهما؛ قال[٩٠]:

وناقةٍ في مَهْمَهٍ رَمَى بها
هَمٌّ إذا الورقى سرى بها
فهي أمام الركب في ذهابها
كسطر بسم الله في كتابها

فالناقة "القديمة" المرتبطة بالهم وتسليته أقربُ إلى "بسم الله" في بداية كل سورة. وقد صنع الشاعر هنا موازاةً واضحة بين الناقة التي تُعد في حد ذاتها "كتابةَ" الشاعر، والكتابةَ "المقدسة". وقد ذكر الشريف الرضي سير الناقة كذلك من هذه الجهة، وكأنه "يطوّر" بيتي ابن المعتز؛ قال[٩١]:

وساروا بأيدي العيس عجلى كأنها
خراطمُ أقلامٍ جرَتْ في المَهَارِقِ

فيلْمَحُ الشاعر في سير النُوقِ العجلى مصيرَه الذي تَخطه الأقلام التي "تجري" في الصحف. وقد كان الشعراء قادرين دائما على لمح الموت والفراق عن أحبتهم في المطايا؛ ولذا ذموها في بعض شعرهم، ودعوا عليها كذلك.

أما أبو العلاء فقد قال في سياق الأطلال[٩٢]:

أنا مَنْ أقامَ الحرفَ، وهْيَ كأنها

نونٌ، يدارك، والمعالمُ أسطرُ

بالسعدِ، جادتْكِ السماءُ، لتسعدي

والغفْرِ، علّ ذُنُوبَ أهلك تُغْفَرُ

ومن المفيد أن نورد هنا ما قاله التبريزي في شرح البيت الأول؛ قال: "الحرف: الناقة الضامرة...أريد أنها صلبة كحروف الجبل. ... وقال بعضهم: إنما قيل للضامر: حرف، تشبيها بحرف الكتاب. ولم تكن شعراء العرب تعرف الحروف، وشبهها بالنون لدقتها وضمورها. والمعالم جمع معلم [الأثر من الديار]؛ لما جعل الناقة حرفا جعل المعالم سطورا. ألغز عن الناقة بالحرف وعن المعالم بالسطور". فالتبريزي يلاحظ أن شعراء العرب، وأظنه يقصد قبل الإسلام وفي بداياته، لم تكن تعرف الحروف. ولكنه وجد في تشبيه المعري "إلغازا" شعريا مناسبا، وإن كنا لا نتفق بالضرورة مع التبريزي في أن "وجه الشبه" هو الدقة والضمر. فالنون حرف ذو تاريخ وأبعاد في الثقافة العربية الإسلامية يتجاوز الدقة والضمر.

إن الناقة هنا "كتابة" ما على الأطلال/ السطور، على نحو ما لمحنا في بيت الرضي السابق وبيتي ابن المعتز قبله. وما "ذنوب الأهل" التي يشير

إليها الشاعر سوى "كتابة" ما، يرجو الشاعر "محوها" متوسلا بنوء السعد (من نجوم السعود) ونوء الغفر (من منازل القمر)، وكرم السماء عبرهما.

ولبيان قيمة حرف النون في سياق الناقة يمكن أن ننظر في أكثر من مثال؛ في الأول منها يقول أبو العباس أحمد بن سعيد السبتي يصف ناقة استقامت كحرف الصاد في بداية سراها ثم عادت محنية مثل حرف النون، ذاكرا كذلك منازل القمر في الأفق[٩٣]:

حَرْفٌ كمثل الصادِ إلا أنها
بعد السرى جاءت كحرف النونِ
كالبدر قدَّرَهُ الإلهُ منازلا
في الأفق حتى عاد كالعرجونِ

فليست الدقة والضمر، على الرغم مما يبدو على السطح، هما "وجه الشبه" يصر عليه الشاعر بقدر ما "يلغز" به عبرهما؛ وإلا فما معنى "القدر" المرتبط بالقمر في السماء في هذا السياق وغيره؟ وهناك كذلك بيتان لصفي الدين الحلي[٩٤]:

نساهمُ شطرَ العيشِ عيسا سواهما
لفرطِ السرى لم يبقَ إلا شطورها
حروفا كنوناتِ الصحائفِ أصبحت
تخطُّ على طرس الفيافي سطورها

فالنون هنا أصبح لها تراث "كتابي" في وعي الشعراء العرب في سياق الناقة بصفة خاصة، يأخذ من شكل الحرف بقدر، كما يأخذ من أبعاده الرمزية، ويضيف إليها وعيه الكتابي الشعري الخاص، في السياق الراهن.

ويمكن هنا أن نقرأ بيتا لشاعر من أهل غرناطة من القرن الثامن هو إبراهيم بن محمد الطويجن من قطعة مخصصة للمطي، وقد جعلها الفراق "منايا"؛ قال[٩٥]:

هُنَّ المطايا، عوِّضتْ من طائها

يومَ الفراقِ، لكلِ صبٍّ نونا

فهل يمكن أن تكون "النون" هنا مجرد حرف دقيق وضامر؟ بل إن المعري نفسه ربط بين الناقة والكتابة في بيت ينضح بالإزعاج الذي هو أشبه بمعاناة المقدَّر والمكتوب؛ قال من رجز له[٩٦]:

تزعجني ذاتُ وجيفٍ رتَّابْ

تخطُّ في الأرضِ سطورَ الكتَّابْ

وفي غير الناقة نجد شعراء آخرين ربطوا بين الظباء والأقلام، مثل قول عدي بن الرقاع[٩٧]:

تزجي أغنَّ كأنَّ إبرةَ رَوْقِه

قلمٌ أصابَ من الدواةِ مدادها

وأخذه المملوك (علي بن ظافر الأسدي المصري) في مزدوجة، يصف فيها الظباء؛ قال[٩٨]:

كأنما الأرْواق واسوادها أقلامُ كتاب بها مدادها

والفرق واضح بين الأصل الذي "يموج" بالحركة في "إزجاء" الأغن و"إصابة" المداد من ناحية، والفرع الذي "يخيم" عليه السكوت وإن انطوى على شيء من التحفز الذي توحي به حركة الظباء ونفارها عند أول شعور بالتهديد. وقال ابن المعتز من رجز له في وصف الطبيعة[٩٩]:

وأبصَرْتَ سرباً مـــن الظباءِ في روضة ناضرةٍ خضراءِ
غمَّـــهُ ما أنْبَتَ ريقُ المـــاءِ فغـــــادرتهنَّ بلا إعيـــــاءِ
شبَّهَها لحظي على تنائـــي بِمَدَّةٍ من قلـــمٍ ســـــوداءِ
ترضى من اللحوم بالدمـــاءِ

فإزالة "الغم" من سرب الظباء لا يتم في الأبيات إلا بـــ "البعد" عنها بمسافة كافية لتصورها من خلال حركة المدة من القلم، وهي "مدة" تروى من "دماء" اللحوم، وهذا مما يوحي بـــ "نشاط" الظباء المغـادر للروضـــة إلـــى "تشبيه" الشاعر.

وقد أدخل ابن خفاجة الكتابة في وصف الفرس؛ قال من قصيدة طويلة له تبدأ بوصف الروض، وقد ذكر "الصحيفة" في البيت الرابـــع فـــي ســـياق وصف المرأة/ الجنس في سياق النسيب، كمـــا ذكـــر "ســـطور الضـــرب" وإعجامها في البيت الرابع والأربعين و"كتاب شفاعة" فـــي البيـــت الســـابع والخمسين في سياق المدح، أما البيت التاسع والأربعون فهو المقصود هنـــا؛ قال قاصدا الفرس[١٠٠]:

أما وانتشار النقع عنه صحيفةً
لقد راع في تلك الصحيفةِ من حبر

ويستدعي الحبر في بيت ابن خفاجة الدماء المذكورة في رجز ابـــن المعتز؛ لأن النقع انتشر عن الفرس في صحيفة (ومعناها كذلك وجه الأرض على التشبيه بالصحيفة التي يكتب فيها) "تنتشر" فيها قتلى المعركة على نحو ما تنتشر نقاط الحبر في الصحيفة. وثم بيت آخر ختم به ابن خفاجة قصيدة سوف نقتبس منها فيما بعد الشعر والنور؛ قال[١٠١]:

أبا جعفر لله دَرُّكَ فارســاً،

بحيثُ سطورُ الشعر خيلٌ لهُ دُهْمُ

وقد ذكر ناشر الديوان في هامش عن هذا البيت أن ابن خفاجة يشبه "سطور الشعر الذي وصله بخيول سوداء اصطفت وتهيأت للنزال. وفي هذا تكلف واضح". ولعل شبهة "التكلف" هذه تزول في ضوء الأبيات التي ذكرها من قبل، ناهيك عن سياق البيت نفسه من القصيدة نفسها. كما أن ابن خفاجة نفسه يكرر هذا الربط بين الخيل والشعر في قطعــة أخــرى[١٠٢]. ويمكــن النظر في بيت للمتنبي في المدح، يربط فيه بين الأثر الذي تتركه المهر على الأرض وميمات الكتابة؛ قال[١٠٣]:

لو مَرَّ يركضُ في سطور كتابة

أحصــى بحافر مُهْرِه ميماتها

أي لا يضع حافره إلا حينما يريد. أما أبو العلاء فله في سقط الزند هذا البيت في المدح[١٠٤]:

ولو مرَّتْ، بخيلك، هُجْنُ خيلٍ

وَهَبْنَ، لعجمــهنَّ، نسبًا فصيحا

وقد فسر التبريزي هذا "المرور" أو المجاورة بين الممدوح وغيــره، وخيله وخيل هجن أعجمية بلحوق "السعادة" بالطرف الآخر فيصــير مثــل الطرف الأول. ولا شك أن المعري استثمر ما في المقابلة بــين الإعجــام والفصاحة في نقل المعنى الذي عبر عنه التبريزي بالسعادة.

أما الطير التي ذكرها من قبل في سياق الأطلال فتعود هنا من خلال قطعة لأبي الحسين علي بن حصن في فرخ حمام؛ يقول فيها[١٠٥]:

حـــديدُ شبا المنقار داجٍ كأنه

شبا قلمٍ من فضةٍ مُذَّ في حبْـــرِ

كما أن لابن المعتز قطعة رجز في البازي من ستة أبيات، يقُول في نهايتها مدخلا الكتابة في صورة البازي، وقد جمع بين الليل والصباح وفرق بينهما في الوقت نفسه، على نحو ما تفترق حياة الطيور التي يصيدها البازي عن أجسادها(١٠٦):

كأنـــه لَّما قطعنا فرسخًـــا

والصبحُ في مشرقه قد شمخا

والليلُ في مغربه قد رسخا

مُصْحَفُ ورّاقٍ أدقَّ نُسَخَـــــا

ولأبي نُوَاس هذه الأبيات في وصف البازي كذلك(١٠٧):

فـــي هامة علِيـــــاء منسرا

كعطفـــة الجيم بكفٍّ أعسرا

يقول من فيها بعقلٍ فكّـــــرا

لو زادها عينًا إلى فاءٍ ورا

فاتصلتْ بالجيم كانت جعفرا

فالطيـــــرُ يلقاهُ مدقًّا مُدْسرا

والمدق ما يدق به. والمدسر الكثير الطعن. فقد حول الشاعر البازي إلى "جعفر" عبر الصورة "الحرفية" لمنقار البازي، ثم عبر التفكير/ الـــوعي الكتابي بالإنسان/ الثقافة، من خلال الطير/ الطبيعة. ولنـــذكر أن "الجعفـــر" معناه النهر في الأساس؛ أي أن الشاعر أعاد إلى البازي طبيعته من خـــلال

"الجعفر"/ النهر والإنسان. بل إن لأبي نُواس بيتا في وصف القانص اليائس، وهو ما يتصل بالصيد؛ يقول فيه[١٠٨]:

أضيقُ أرضا من مقامِ الميمِ

أو نقطةً بين جذاح الجيمِ

فضيق الشاعر على القانص الذميم أرضه عبر "الحروف" كذلك فلم تفده همته وشجاعته التي تفوق شجاعة الأسد، فأصبح هالكا معدوما في آخر بيت.

في كل هذه الأمثلة نرى "انتشار" الكتابة في الطبيعة/ الحيوان والطير، على نحو يكشف لنا عن وعي الشعراء بفكرة الكتابة داخل الطبيعة، من خلال حيوانات "شعرية"؛ مثل الناقة والفرس والظباء، وطيور؛ مثل الحمام والبازي، ودائما في خلفية "الروض" والنهر والطير والليل والصباح. لقد أصبح الوعي الشعري بمثابة المدخل الأساسي لرؤية العالم (زمانا ومكانا ومجتمعا)، والنفس الإنسانية كما ذكرنا من قبل، بل ربما كشفت هذه الأمثلة عن أن الرؤية الفنية للعالم وللنفس هي التي توجه الشاعر في إدراك العالم من حوله على نحو خاص. إننا لا ندرك الطبيعة/ العالم من حولنا إلا بعد أن نحوله إلى لوحة فنية يمكن تأملها من مسافة بعينها. وبالطبع لم يقتصر الوعي الكتابي من خلال الطبيعة على "الحيوان" أو الطير فحسب، بل امتد كذلك إلى مظاهر أخرى للطبيعة؛ مثل حبة التفاح التي يكتب عليها الشاعر أو محبوبته، ويرسل بها أحدهما إلى الآخر هدية. وهذه مكانها في بحث آخر يستوعب، ضمن ما يستوعب الحديث عن الكتابة والتراسل من جهة الوعي الكتابي.

الهوامش

١. انظر: حسن البنا عز الدين: "إشكالية الوعي الكتابي" في النظرية النقدية الحديثة مع تصور تطبيقي في مجال الإبداع الشعري"، ورقة بحث مقدمة إلى مؤتمر النقد الأدبي الثامن، جامعة اليرموك، إربد (٢٥ــ٢٧ يوليو ٢٠٠٠).

٢. انظر مثلا: حسن البنا عز الدين: وعي الكتابة وكتابة الوعي: ذو الرمة بين الشفاهية والكتابية"، بحث مقبول للنشر (١٩٩٤)، وحسن البنا عز الدين: "ذو الرمة وشعره بين الاكتشاف والتلقي"، بحث مقدم إلى مؤتمر النقد الأدبي السابع، جامعة اليرموك، إربد، يوليو ١٩٩٨.

٣. انتهينا من إعداد بحث تطبيقي آخر في المجال نفسه بعنوان: "شعرية الكتابة/ شعرية القراءة: ملامح جديدة للوعي الكتابي في الشعر العربي بعد الإسلام".

٤. نعد الآن بحثا بعنوان: "النفس بوصفها موضوعا للوعي الكتابي في الشعر العربي القديم".

٥. انظر مثلا: ريناتا ياكوبي:

Renata Yacobi ,Time and Reality in NASIB and GHAZAL, JAL, xvi (1986), pp. 1-17.

حيث تلاحظ أن شاعر الغزل الأموي بدأ "يرى" الأشياء من حوله، و"يحس" بالزمن في "نسبية" واضحة، بالمقارنة مع الشاعر الجاهلي الذي لم تكن هذه النسبية منظورا أساسيا له على الإطلاق.

٦. أما في القديم فكثيرة هي الكتب التي تتكلم عن الكتابة والكتاب؛ مثل البيان والتبيين للجاحظ، وأدب الكتاب للصُّولي، وكتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري، على سبيل المثال لا الحصر. وانظر من الكتب الحديثة: عبد الحميد جيدة "صناعة الكتابة عند العرب"، بيروت، دار العلوم العربية، ١٩٩١، وخصوصا فصله عن أثر الكتابة في الأدب، ص ص٢٣٣ــ٢٥٥، ويقول جيدة كذلك: "إن موضوع الكتابة في الأدب العربي موضوع جديد لم يعرفه الأدب في تاريخه القديم"، (ص٢٣٥). وقد ركز جيدة في فصله على القلم وكلام الأدباء

والشعراء عنه، وعلى دلالات بعض الحروف عند الصوفية بخاصة، وتأثير الكتابة العربية على القدماء حول المفاضلة بين النثر والشعر؛ أي على نوع الكتابة وليس ارتباطها بكونها حروفا مكتوبة.

٧. انظر: حسن البنا عز الدين: الكلمات والأشياء – التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي: دراسة نقدية، ط ٣، بيروت، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٩، وخصوصا ص ص١٢٤ــ١٣٥. وانظر بحثنا عن إشكالية "الوعي الكتابي" المشار إليه في الهامش الأول أعلاه.

٨. انظر بحثين لنا مشار إليهما في الهامش (٢) أعلاه.

٩. انظر: مليح بن الحكم، كتاب شرح أشعار الهذليين، صنعة أبي سعيد الحسن بن الحسين العسكري، حققه عبد الستار أحمد فراج، القاهرة، مكتبة دار العروبة ومطبعة المدني، د.ت، ج ٣، ص ص١٠٦١ــ١٠٦٣.

١٠. انظر: جميل بثينة، ديوان جميل شعر الحب العذري، جمع وتحقيق وشرح حسين نصار، القاهرة، دار مصر للطباعة، مكتبة مصر، د.ت، ص ص٣٢، ١٢٦، ١٤٦.

١١. انظر: عمر بن أبي ربيعة، ديوانه، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨، ص ص٧٦، ٨١، ٩٧، ١٢٠، ١٣٣.

١٢. انظر: القطامي، ديوانه، تحقيق إبراهيم السامرائي وأحمد مطلوب، بيروت، دار الثقافة، ١٩٦٠، ص ص٢٣ــ ٢٤، ١٣٩.

١٣. انظر: جرير، شرح ديوانه، تحقيق إيليا حاوي، دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة، ١٩٨٢، ص ص٤٤، ٤٧٢، ٥٨٤.

١٤. انظر: العرجي، ديوانه برواية أبي الفتح عثمان بن جني، تحقيق خضر الطائي ورشيد العبيدي، بغداد، ١٩٥٦، ص ص٢٠ــ٢٢، ٧٥.

١٥. انظر: الحارث بن خالد المخزومي، شعره، جمع وتحقيق يحيى الجبوري، بغداد، منشورات مكتبة الأندلس، النجف الأشرف، مطبعة النعمان، ص٩٤. وبيته هنا هو:

هل تعرف الدارَ أضحتْ آيها عُجُما

كالرَّقّ أجرى عليها حاذقٌ قلما

وقد علقنا عليه في: عز الدين، الكلمات والأشياء، ص ص١٣١ــ١٣٢. وانظر معه كذلك تعليقنا على بيت للقطامي يشبه فيه الدمن كالكتاب الذي قد مسه البلل".

١٦. انظر: الراعي النميري، ديوانه، جمعه وحققه راينهرت فابيرت، بيروت وفيسبادن، المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، ودار نشر فرانتس شتاينر، ١٩٨٠، ص٢٥٨.

١٧. انظر: الأخطل (غياث بن غوث)، ديوانه، شرحه وقدم له مهدي محمد ناصر الدين، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٦، ص٣١، وص٣٧، وص١٣٥، وانظر: التكملة لشعره عن نسخة طهران الخطية، اختارها وصححها وعلق على حواشيها الأب أنطون صالحاني اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٣٨، ص٥٧.

١٨. انظر: الفرزدق، ديوانه، تحقيق إيليا حاوي، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ومكتبة المدرسة، مج١، ١٩٨٣، ص٥٩٨، ج٢، ص١٨٣.

١٩. انظر: الأحوص الأنصاري، شعره، ط٣، جمعه وحققه عادل سليمان جمال، قدم له شوقي ضيف، القاهرة، مكتبة الخانجي، ومطبعة المدني، ١٩٩٠، ص٢٠٦.

٢٠. انظر لجرير في ابن ميمون: منتهى الطلب في أشعار العرب، تحقيق محمد نبيل طريفي، بيروت، دار صادر، ١٩٩٩، ج٤، ص٣٣٣، وج٥، ص١٠٢، وانظر للفرزدق: منتهى الطلب، ج٥، ص٣٤٩.

٢١. جرير: ديوانه بشرح محمد بن حبيب، تحقيق نعمان محمد أمين طه، ط٣، القاهرة، دار المعارف، د.ت، مج١، ص٣٥٨.

٢٢. ابن منظور: لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، القاهرة، دار المعارف، د.ت، ج٥، ص٣٩٣٢(كم).

٢٣. جرير: ديوانه، مج١، ص١٦٩.

٢٤. جرير: ديوانه، مج١، ص١٩٧.

٢٥. ثم بيت للشماخ (وهو شاعر مخضرم) يذكر فيه الكتابة العبرية في سياق الأطلال على نحو مخصوص، من جهة أن الكاتب العبري في الصورة، وهو حبْرٌ عالم بتحبير الكلام والعلم وتحصينه، ولكنه هنا كتب لغته بطريقة بعينها أشار إليها الشاعر بـ "التعريض"؛ وهو ضرب من الخط غير بيّن؛ لأن صاحبه كتبه في عجلة من أمره فهو أقرب إلى "الخربشة". ويتفق التعريض مع سياق البيت الذي قبله، الذي يشير إلى الرسم وقد "تغير" و"أقوى" و"أقفر". انظر: الشماخ بن ضرار الذبياني، ديوانه، حققه وشرحه صلاح الدين الهادي، دار المعارف، د.ت، ص١٢٩، وهامش (٢) من الصفحة نفسها. وانظر: عز الدين، الكلمات والأشياء، ص١٢٧.

٢٦. الأخطل: شعره، صنعة السكري؛ روايته عن أبي جعفر محمد بن حبيب، ج١، تحقيق فخر الدين قباوة، حلب، دار الأصمعي، د.ت، (مقدمة ١٩٧٠)، ص٢٨٤، وانظر: جرير، ديوانه، مج١، ص٦٧، حيث يشبه الديار "كالوحي في رق الزبور المعجم".

٢٧. انظر بحثنا عن شعر ذي الرمة المشار إليه أعلاه.

٢٨. عبيد بن الأبرص: ديوانه، تحقيق وشرح حسين نصار، القاهرة، شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، ١٩٥٧، ص٥٢.

٢٩. انظر: أسامة بن منقذ، المنازل والديار، تحقيق مصطفى حجازي، ط٢، القاهرة، دار سعاد الصباح، ١٩٩٢، ص٩٨. وانظر: لبيد بن ربيعة العامري، شرح

ديوانه، حققه وقدم له إحسان عباس، مطبعة الحكومة، ١٩٦٣، ص٣٦٢، حيث بيت منسوب إليه من لسان العرب وتاج العروس (برز). والأخنس التغلبي: المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، ط٤، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٤، ص٢٠٤، وانظر: محمد عويس العنوان في الأدب العربي: النشأة والتطور، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٨، ومحمد فكري الجزار، العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، وخصوصا ص ص١٥ــ٣١.

٣٠. انظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة (عنن)، وانظر: عبد الرحمن محمد الوصيفي، المستدرك في شعر بني عامر (من الجاهلية حتى آخر العصر الأموي١٣٢هـ)، جمع وتحقيق ودراسة، المدينة المنورة، نادي المدينة المنورة الأدبي، ١٩٩٥، ج٢، ص٣٤.

٣١. ابن منقذ، المنازل والديار، ص٦.

٣٢. ابن منقذ، المنازل والديار، ص٢٩٨.

٣٣. ابن منقذ، المنازل والديار، ص٢٩٨، وانظر: ص٢٩٩.

٣٤. انظر: أسامة بن منقذ، ديوانه، تحقيق وتقديم أحمد أحمد بدوي وحامد عبد المجيد، ط٢، بيروت، عالم الكتب، ١٩٨٣، ص٣٢٨، ٣٣١، ٣٣٢.

٣٥. أبو تمام: شرح ديوانه، ضبط معانيه وشروحه وأكملها إيليا الحاوي، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨١، ص٧٩٩.

٣٦. ذو الرمة، ديوانه، حققه وقدم له وعلق عليه عبد القدوس أبو صالح، ط٣، بيروت، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٣، ج١، ص٢١، وانظر بحثنا عن شعر ذي الرمة المشار إليه أعلاه، في سياق تحليل بائية ذي الرمة. وقد وصف ذو الرمة نفسه "منزلة" خرقاء؛ أي أطلالها، بأنها "كالوحي في مصحف قد مح منشور"، انظر: ديوانه، ج٣، ص١٨١٦. وهو هنا يتراسل مع جرير في وصف الديار بـ "المصحف"، وإن لم يذكر "النشر". انظر لجرير

ديوانه، مج١، ص٣٦١، في وصف الظلل "كأنه مصحف يتلوه أحبار". ولنلاحظ أن التلاوة نادرة في مثل هذا الموضع.

٣٧. ابن المعتز: ديوان شعره، صنعة أبي بكر محمد بن يحيى الطولي، تحقيق يونس أحمد السامرائي، بيروت، عالم الكتب، ١٩٩٧، ج٢، ص٣٢٧.

٣٨. ابن المعتز: ديوان شعره، ج١، ص٤٠ــ٤١.

٣٩. ابن منظور: لسان العرب، تحقيق الكبير وحسب الله والشاذلي، ص١٩.

٤٠. ابن منظور: لسان العرب، مادة (ثقا).

٤١. ابن المعتز: تحقيق عبد الستار أحمد فراج، ط٣، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٦، ص٨٣.

٤٢. علي بن جبلة الملقب بالعكوك (١٦٠ــ٢١٣هـ): شعره، جمعه وحققه وقدم له حسين عطوان، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٢، ص٥٨، وقد أوردها ابن المعتز في الطبقات، ص١٧٩ برواية "مجير" في نهاية البيت الأول. وانظر: طبقات ابن المعتز كذلك، ص١٣٢ــ١٣٣، حيث قصيدة "مشهورة"، على حد تعبير ابن المعتز، لأبي الخطاب البهدلي في خلافة موسى الهادي، يقول في مطلعها، ويذكر الريح الناسفة، مثل ذي الرمة، ويذكر كذلك "العصر"؛ يقول:

ماذا يهيجك من دار بمحنية

كالبرد غيَّر منها الجِدَّةَ العُصُرُ

عفَّتْ معارفَها ريحٌ تُنسِّفها

حتى كأنَّ بقايا رسمها سَطُرُ

٤٣. انظر: بشار بن برد، ديوانه، تحقيق محمد الطاهر بن عاشور، تعليق محمد رفعت فتح الله شوقي أمين، ج١، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٠، ض ص٢٢٤ و٢٤٧، وج٤ (ملحقات الديوان)، راجعه محمد شوقي أمين، ١٩٦٦، ص٦٤. وقد استشهد المحقق في شرح المثلثين الأول

والأخير ببيتين للبيد من معلقته عن تجديد الكتابة وثباتها في الأحجار. وانظر: عمر بن أبي ربيعة، ديوانه، ص٧٦: "لمن الديار كأنهن سطور"، وص٨١:

ما شجاك الغداةَ من رسمِ دار

دارسِ الربع مثل وحي السطار

وص٩٧: "كأن عراص مغناها الزّبُور"، ومثله في ١٢٠، وص١٣٣: "كأنهن صحائف".

٤٤. ابن المعتز، طبقات الشعراء، ص ص٣٥٤ــ٣٥٥.

٤٥. انظر: لبيد، شرح ديوانه، ص٢٩٣، والبيت مطلع قطعة من سبعة أبيات، وهو:

بكتنا أرضُنا لمّا ظعنّا

وحيّتنا سُفيرةُ والغَيَامْ

وانظر تعليقنا على هذا البيت في: حسن البنا عز الدين، شعرية الحرب عند العرب قبل الإسلام: قصيدة الظعائن نموذجا، ط٣، الرياض، دار المفردات للنشر والتوزيع، ١٩٩٨، ص٢٦.

٤٦. انظر: حسن البنا عز الدين، جماليات الزمن في الشعر: نموذج النسيب في القصيدة (مدخل مقارن)، ألف (مجلة البلاغة المقارنة)، ع٩، ١٩٨٩، ص١٢٣.

٤٧. أبو فراس الحمداني، ديوانه، شرح يوسف شكري فرحات، بيروت، دار الجيل، ١٩٩٣، ص٤٤.

٤٨. مهيار الديلمي: ديوانه، القاهرة، دار الكتب المصرية، ١٩٢٥، ج٢، ص١١١.

٤٩. ابن خفاجة: ديوانه، شرح يوسف شكري فرحات، بيروت، دار الجيل، د.ت، ص٢٠٨.

٥٠. ابن خفاجة: ديوانه، ص ص٤٠٩ــ٤١٠.

٥١. انظر مثلا: فرناندو دي لا جرانخا، مقامات ورسائل أندلسية: نصوص ودراسات، ترجمها وقدم لها عبد اللطيف عبد الحليم، القاهرة، مطبعة الفجر الجديد، ط٣، ص ص٣٥ــ٧٢.

٥٢. الشيخ أبو عبد الله محمد بن الكتاني الطبيب: كتاب التشبيهات من أشعار أهل الأندلس، تحقيق إحسان عباس، بيروت، دار الثقافة، د.ت، ص١٦٦.

٥٣. ابن الكتاني الطبيب: كتاب التشبيهات، ص١٦٧.

٥٤. ذو الرمة: ديوانه، ج٣، ص١٥٨٠، وانظر بحثنا المشار إليه أعلاه عن شعر ذي الرمة.

٥٥. ابن قلاقس: ديوانه، تحقيق سهام الفريح، الكويت: مكتبة المعلا، ١٩٨٨، ص٤٧٤، وانظر: ص٤٧٥.

٥٦. انظر بحثنا عن إشكالية الوعي الكتابي المشار إليه أعلاه، وذلك في فقرة خاصة عن "الشعر والعلم".

٥٧. ابن سهل الأندلسي: ديوانه، قدم له إحسان عباس، بيروت، دار صادر، د.ت، ص٦٦.

٥٨. ابن الكتاني الطبيب: كتاب التشبيهات، ص٢٠.

٥٩. ابن سعيد المغربي: رايات المبرزين وغايات المميزين، تحقيق النعمان عبد المتعال القاضي، القاهرة، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي (٢٨)، ١٩٧٣، ص ص٧٠ـ٧١.

٦٠. ابن سعيد: رايات المبرزين، ص٩٨.

٦١. ابن سعيد: رايات المبرزين، ص١٠٠.

٦٢. انظر: الخطيب التبريزي، شرح القصائد العشر، ط٤، تحقيق فخر الدين قباوة، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٠، ص٨٦، وانظر: أوس بن حجر، ديوانه، ط٣، تحقيق وشرح محمد يوسف نجم، بيروت، دار صادر، ١٩٧٩، ص١٥.

٦٣. انظر لجرير في ابن ميمون: منتهى الطلب، ج٤، ص٣٣٣، وابن ميادة الذي أوردت له إحدى موسوعات الشعر الإلكترونية (على قرص مدمج)، الموسوعة الشعرية، المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإصدار الأول، د.ت، قصيدة على قافية السين منها هذا البيت:

كأن وميض البرق في حجراته

مصابيح رهبان سقاهن قابس

وانظر: الدليمي (محقق)، شعر ابن ميادة، ص ص٦٧ــ٦٨، حيث أورد بعض أبيات القصيدة نفسها وأشار في الهامش، ص٦٨، إلى أنه لم يقف على تمام القصيدة.

٦٤. ابن المعتز: ديوان شعره، ج٣، ص٢٢٨.

٦٥. انظر: علي بن ظافر الأزدي المصري، غرائب التنبيهات على عجائب التشبيهات، تحقيق محمد زغلول سلام ومصطفى الجويني، القاهرة، دار المعارف، د.ت، ص٥٠، حيث رواية الشطر الثاني للبيت الأول: "غواربه في الشهب".

٦٦. ابن المعتز: ديوان شعره، ج١، ص٤٦٠.

٦٧. ابن خفاجة: ديوانه، ص٤٨.

٦٨. انظر: صفي الدين الحلي، ديوانه، بيروت، دار صادر، ١٩٩٠، ص٥٥٤، حيث يشرب الشاعر مع أصحابه في روضة:

يضاحكه الغمام بثغر برق

وتبكيه الغمامُ بدمع مزنِ

وانظر كذلك: ص ص١٤٥ــ١٤٦، حيث يحيي "شذا نسمة الفردوس" المكان/ الروضة التي:

نصبت أغصانه، وغدا

ذيل الصبا بين مرفوعٍ ومجرورِ

فنراه يستخدم عناصر الطبيعة الأرضية من منظور فردوسي/ كتابي، إذا جاز التعبير.

٦٩. انظر: الشريف الرضي، ديوانه، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٨١، ج١، ص٢٦٤.

٧٠. ابن ظافر المصرى، غرائب التنبيهات، ص٦٥.

٧١. ابن المعتز، ديوان شعره، ج٢، ص٤٠٣.

٧٢. ابن سهل، ديوانه، ص١٦٣.

٧٣. الخطيب التبريزى، الإيضاح فى شرح سقط الزند وضوئه، تحقيق فخر الدين قباوة، حلب، دار القلم العربى، ١٩٩٩، ج١، ص٣٣٦.

٧٤. التبريزى، الإيضاح، ج٢، ص٨٠٥.

٧٥. التبريزى، الإيضاح، ج٢، ص١٠٩٤.

٧٦. التبريزى، الإيضاح، ج٢، ص١٠٩٥.

٧٧. انظر: البحترى: ديوانه، ط٢، عنى بتحقيقه وشرحه والتعليق عليه حسن كامل الصيرفى، القاهرة، دار المعارف، د.ت، مج١، ص١٦٥.

٧٨. أبو هلال العسكرى: ديوانه، جمعه وحققه جورج قنازع، دمشق، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق والمطبعة التعاونية، ١٩٧٩. ص ص٩٠ــ٩١.

٧٩. انظر: العسكرى: ديوانه، ص١٩٠. ولعل القطعة التى تبدأ بـ "لك القلم" أقرب إلى المراد هنا، انظر: ص٩٤.

٨٠. ابن الكتانى: كتاب التشبيهات، ص٢٣١.

٨١. ابن الكتانى: كتاب التشبيهات، ص٢٣٥.

٨٢. ابن الكتانى: كتاب التشبيهات، ص١١٥.

٨٣. ابن الكتانى: كتاب التشبيهات، (باب فى الدواة والقلم والصحيفة)، ص ص٢٣١ــ٢٤٠.

٨٤. ابن الكتانى: كتاب التشبيهات، ص٢٤٠.

٨٥. ابن الزقاق البلنسى: ديوانه، تحقيق عفيفة محمود ديرانى، بيروت، دار الثقافة، د.ت، ص٧١.

٨٦. التبريزى، الإيضاح، ج٢، ص١٠٣٨.

٨٧. ابن المعتز، ديوانه، ص ص٥٦٥ــ٥٦٦.

٨٨. التبريزى، الإيضاح، ج٢، ص ص٥٦٤ــ٥٧٧. وانظر: ابن الكتانى: ص١١٠، حيث مثل عن "عود" بال يوصف من خلال فكرة الإطلال فيصبح "كدريس السطور أو كبقايا الحبر فى الخط أو رثيث البرود".

٨٩. ذو الرمة: ديوانه، ج١، ص٤٢٥.

٩٠. ابن المعتز: ديوانه، ج١، ص٤١.

٩١. الشريف الرضى، ديوانه، مج٢، بيروت، دار صادر للطباعة والنشر، ودار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٦١، ص٥٨.

٩٢. التبريزى، الإيضاح، ج١، ص٦١٤ــ٦١٥.

٩٣. ابن دحية ذو النسبين، المطرب من أشعار أهل المغرب، تحقيق إبراهيم الإبيارى وحامد عبد المجيد وأحمد أحمد بدوى، راجعه طه حسين، القاهرة، المطبعة الأميرية، ١٩٥٤، ص٩٠.

٩٤. الحلى، ديوانه، ص٧٦.

٩٥. إبراهيم بن مراد (محقق)، مختارات من الشعر المغربى والأندلسى، لم يسبق نشرها، بيروت، دار الغرب الإسلامى، ١٩٨٦، ص١٨١، وللشاعر نفسه، ص١٨٠، بيت آخر يصف فيه النوق بأنها:

حروف إذا ما ترامت فرادى

سطور إذا ما تمشت قطارا

٩٦. أبو العلاء المعري: شرح اللزوميات، تحقيق زينب القوصي، ووفاء الأعصر، سيدة حامد، منيرة المدني، إشراف ومراجعة حسين نصار، القاهرة، مركز تحقيق التراث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣،ج١، ص٢٢١.

٩٧. ابن ظافر المصري، غرائب التنبيهات، ص١٦٣، وانظر: الإمام عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تعليق السيد محمد رشيد رضا، بيروت، دار المعرفة، د.ت، ص ص١٣٢ــ١٣٣، حيث يورد البيت ضمن الظرف التاريخي الذي أنشد الشاعر فيه البيت للمرة الأولى بحضور جرير

والفرزدق، وضمن كلامه على "التشبيه المتوقف على دقة الفكر". ومن الواضح أن عبد القاهر على وعي بمفهوم الوعي الكتابي واتصاله بـ "دقة الفكر" في مقابل الوعي الشفوي الذي يحضر للشاعر "في أول الفكر وبديهة الخاطر وفي القريب من محل الظن"، على حد تعبير عبد القاهر في الموضع نفسه. وقد ورد مثال للخليل بن أحمد في انقباض كف البخيل، ينطوي على مسألة حسابية لفهمه. فالربط بين دقة الفكر والحساب هنا من علامات العقل الكتابي الذي يرتبط بالوعي الكتابي دون شك.

٩٨. ابن ظافر المصرى: غرائب التنبيهات، ص١٦٢.

٩٩. ابن المعتز: ديوانه، ج٢، ص٢٧٥.

١٠٠. ابن خفاجة: ديوانه، ص١٩١، وانظر: القصيدة كلها، من ص١٨٥ـ١٩٣.

١٠١. ابن خفاجة: ديوانه، ص٢٩١.

١٠٢. ابن خفاجة: ديوانه، ص٤١٣.

١٠٣. المتنبى: ديوانه، تحقيق عبد الرحمن البرقوقى، بيروت، دار الكتاب اللبنانى، د.ت، ج١، ص٣٥٣.

١٠٤. التبريزى، الإيضاح، ج١، ص١٨٢.

١٠٥. إميليو غورسيه غومس: الشعر الأندلسى – بحث فى تطوره وخصائصه، ط٢، ترجمه عن الإسبانية حسين مؤنس، سلسلة الألف كتاب (٩٥)، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٦، ص١٢٦.

١٠٦. ابن المعتز: ديوانه، ج٢، ص٣٩٤.

١٠٧. أبو نواس (الحسن بن هانئ): ديوانه، حققه وضبطه وشرحه أحمد عبد المجيد الغزالى، بيروت، دار الكتاب العربى، د.ت، ص٦٥١. وانظر: الجرجانى: أسرار البلاغة، ص ص١٥٥ـ١٥٦، حيث يعرض لهذه الصورة فى "سياق التشبيه فى الهيئة التى تقع عليها الحركات". وقد أفدنا منه فى كلامنا هنا. وقد زاد الجرجانى كذلك بأن "جيم الأعسر قالوا أشبه بالمنقار من جيم الأيمن". وقد

أنهى الجرجانى هذا الفصل فى الصفحة نفسها (ص١٥٦) بأن قال: "وجملة القول أنك متى زدت فى التشبيه على مراعاة وصف واحد أو جهة واحدة، فقد دخلت فى التفصيل والتركيب، وفتحت باب التفصيل، ثم تختلف المنازل فى الفضل بحسب الصورة فى استفادك قوة الاستقصاء أو رضاك بالعفو دون جهد". إن عبد القاهر الجرجانى، كما نرى، يلح على أهمية فضل الفكر ومراجعة العقل والاستعانة به على تمام البيان، سواء من قبل الشاعر أو القارئ، وهو ما يقع فيما نعنيه بالوعى الكتابى.

١٠٨. أبو نواس: ديوانه، ص٦٥٣.

جامعة الدول العربية
معهد البحوث والدراسات العربية