

المقدمة

الحمد لله الذي كسى أوليائه حلل الرضى،
والصلاة والسلام على من ألبسه ربه لباس
التقوى، وعلى آله وصحبه تيجان الهدى...
وبعد،

فقد حفل العصر العباسي بطائفة من
الشعراء الشعبيين الذين ولعوا بالأدب الفكاهي،
ونزَعوا إلى الفن الهزلي القائم على السخرية
والتهكم قصداً إلى الإمتاع والإضحاك. ويعد
الجاحظ رائد هذا الفن من خلال كتابه (البخلاء)
الذي أظهر فيه مثالبهم وكشف عوراتهم. وقد
أراد الحمدوي أن يضرب في هذا الفن بسهم،
ويأخذ من هذا الأدب بحظ، فأخذ في وصف
طيلسان خلق أهداه إليه ابن حرب.

وما كان إقبال الحمدوي على هذا اللون من
الأدب إلا عن موعدة مع أضرابه ونظرائه ممن
اخطوا لأنفسهم سبيلاً في إبداعات تميزوا بها
وصارت علماً عليهم، على شاكلة أبي فرعون
الساسبي في وصف منزله الخرب، وأبي
الشمقمق في تصوير قط هزيل، وأبي دلامة في
وصف بغلته، وابن يسير في شكواه من نعجة
جاره... إلخ.

وقد عرف الناس عنهم ذلك، وتوقعوا منهم
هذا الشعر الذي يجمع بين الظرف والطرافة،
وأغلب الظن أن هذا المسلك كان استجابة
لمتغيرات العصر، وثمره من ثمرات التمرد على
نحو ما جلاه د/ فتحي أبو عيسى - رحمه الله
- قائلاً: "تأكدت النزعة الشعبية في العصر
العباسي على أيدي قبيل من الشعراء ما زالوا

بالشعر إلى أن تدلى من برجه العاجي فلامس
مشاعر الطبيعة الشعبية، وانتزع إعجابهم، بعد
أن كان لحناً أغن يشنف آذان الملوك والخلفاء
والسراة من القوم، والفضل في ذلك يعود إلى
الحياة وما طفا على سطحها من اندماج العرب
الموالي من جهة، وما استحدث من متغيرات
عصرية لفت مناشط الحياة ومعارضها، فعدت
الشعبية في خضم هذه الحياة موجة عريضة
تدفع الموجات الشعرية الأخرى، وتتسابق معها،
حتى اشتقت لنفسها مجرى ترمقه العيون،
وتتحدث به الألسنة" (١)

أهمية الموضوع:

لما كان الحمدوي من المغمورين إذ كان أحد
الشعراء العباسيين المنسيين، ولما ضرب
طيلسانه مثلاً في البلى إذ قيل: أخلق من
طيلسان ابن حرب، ولما كان أدب الكدية أو
المحارفين الذي ينضوي تحته وصف الطيلسان
- قليل الطرح، ولما كانت حاجة النفس إلى
مثل هذا اللون الأدبي للترويح ودفع السامة
والملل، من أجل ذلك كله كان عقد العزم وشد
المئزر، للسبح في هذا البحر المتلاطم الأمواج،
أماً في العنثر على درة يغتتمها الغواص ليغري
غيره بالبحث عن أخواتها.

(١) بين آفاق الأدب العباسي وأطيافه، د/ فتحي أبو
عيسى، ص ١١٠، ط/ المكتبة النموذجية الحديثة،
دسوق، ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م.

هيكل البحث:

اقتضت طبيعة الدراسة أن تتكون من خمسة مباحث تسبقها مقدمة وتعقبها خاتمة، أما المقدمة ففيها إضاءة لطبيعة عصر الحمدوي ثم بيان لأهمية الموضوع، يتلو ذلك عرض لخطة البحث، وأما المباحث فتفصيلها على هذا النحو:

المبحث الأول: الحمدوي وموقع الظرف في

شعر الطيلسان الخلق.

المبحث الثاني: التضمين، وهو قسمان:

تضمين النص القرآني، وتضمين النص الشعري.

المبحث الثالث: الصورة ولها ثلاثة أنماط:

التشخيص - التشبيه - الرمز

المبحث الرابع: البناء الموسيقي، ويتفرع عنه

الموسيقى الخارجية (الوزن والقافية) والموسيقى الداخلية متمثلة في ظاهرتي (التصریح والتدوير).

المبحث الخامس: وصف الطيلسان بين

الحمدوي وابن الرومي رؤية وموازنة.

وتتمحور الموازنة بين الشاعرين في إطار:

الفكرة - الموسيقى - الصورة.

وأما الخاتمة فتتهض بخلاصة تتضمن أبرز

النقاط التي عرض لها البحث، وأهم النتائج

وبعدها يأتي ثبت المصادر والمراجع مشفوعاً

بفهرس العناوين.

وعن منهج البحث فهو أقرب رحماً إلى

المنهجين: الوصفي والفني. فالأول يقوم برصد

الظاهرة، وتتبع أنماطها، ووضعها في مكانها

بين نظائرها، والثاني يسلط الضوء على أبعاد وآفاق منطلقات الإبداع في الموضوع محل الدراسة، كاشفاً عن القيم الفنية، والبنى الإيقاعية، التي تسفر عن جماليات الإبداع. فإن وفق البحث في تحقيق شيء مما تصبو إليه نفوس شداة الأدب، فذلك فضل الله يؤتيه من يشاء، وإن أخفق فحسب صاحبه أنه عرض فكره على ميزان النظر النقدي، آملاً أن يجد من يسد خللاً، أو يقوم عوجاً، أو يرأب صدعاً. وعلى الله قصد السبيل.

المبحث الأول

الحمدي وموقع الظرف في شعر الطيلسان الخلق

الحمدي^(*) هو: إسماعيل بن إبراهيم بن حمدوية، وحمدويه جده، وهو صاحب الزنادقة في أيام الرشيد، وقد تولى جده أمر الزنادقة في عصر المهدي ت ١٦٨هـ، ولم تذكر المصادر سنة مولده واختلفت في سنة وفاته بين قائل من ٢٥٠-٢٦٠هـ، وقائل في الربع الأخير من القرن الثالث الهجري، وكما حدث خلاف في تحديد زمن وفاته حدث مثله في نسبته إلى جده، وقد كفانا محقق الديوان هذا الأمر مصوباً نسبته إلى حمدويه إذ يقول:

"يُذكر الشاعر في المصادر القديمة كثيراً باسم (الحمدي) ويذكر أحياناً باسم (الحمدي) ولا شك أن (الحمدي) أصوب، ويقال فيه أيضاً (الحمدي)"^(١)

(*) من مصادر ترجمته: نفحة الريحانة ورشحة طلاء الحانة - المحبي، تح/ عبد الفتاح محمد الحلو - ٥٥٦/٢، ط/ دار إحياء الكتب العربية عيسى الحبي وشركاه، والنجوم الزاهرة، ابن تغري بردي، ٥٦/٢، ط دار الكتب المصرية، وشرح مجاني الأدب من حقائق العرب، لأحد الآباء اليسوعيين: ١٨٥/١، ط / مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، ١٩٨٨م.

(١) جدير بالذكر أن الذي قام بجمع وتحقيق ديوان الحمدي هو أحمد النجدي - كلية الآداب - الدراسات العليا - بغداد - ونشر في مجلة (المورد)، العدد الثالث، السنة ١٩٧٣م. ونشر شعر الحمدي مرة ثانية محمد جبار المعبيد ضمن

وكانت له قدم راسخة في ميدان الشعر عامة وفي طيلسان ابن حرب خاصة، يقول ابن المعتز "وكان الحمدي من أملح الناس شعراً، وأقدرهم على الوصف"^(٢). ويقول المرزباني: "بصريٌّ مليح الشعر، حسن التضمين"^(٣)، ويقول النجدي: "نظم الشاعر في موضوعات مختلفة، فله بضع قطع وقصائد في الوصف والهجاء والمدح إلا أن الغالب على شعره فن تميز به وهو السخرية والتهمك، ويتمثل هذا الفن في موضعين عرف بهما في المصادر القديمة وهما: طيلسان ابن حرب، وشاة سعيد"^(٤).

(شعراء بصريون من القرن الثالث الهجري: (العطوي - الجاحظ - الحمدي) منشورات مركز دراسات الخليج العربي ١٩٧٧م. كما نشر شعر الحمدي في طيلسان ابن حرب، وشاة سعيد وأغراض شتى، ضمن (شعراء عباسيون منسيون) القسم الثاني: الجزء الثالث (بين الجد والهزل) بعنوان: (الحمدي من شعراء المائة الثالثة) - إبراهيم النجار، من ١٠٧: ١٥٢، ط/ دار الغرب الإسلامي، بيروت، الأولى ١٩٩٧م، وفي هذا العمل بعض استدرارك على النجدي، وزيادة في التحقيق.

(٢) طبقات الشعراء - ابن المعتز - تح/ عبد الستار فراج، ص ٣٧١، ط/ دار المعارف، مصر.

(٣) الوافي بالوفيات، الصفدي، اعتناء/ يوسف فان، س ٨٢/٩، نشر / فرانزشتاير شتوتغارت، الطبعة الثالثة، ١٤١١هـ - ١٩٩١م.

(٤) ديوان الحمدي، جمع وتحقيق/ أحمد جاسم النجدي، مجلة المورد، العدد ٣، ص ٧٦، سنة ١٩٧٣م

ويبدو أن للحمدوي باعاً في شعر المحارفين حتى قال عنه المحبي: "وله في الحرفة أشعار مستظرفة، وكان مليح الافتتان، حلو التصرف"^(١)

ولما كان الطيلسان - وما قيل فيه من شعر - مأم الدراسة، تحتم ذكر خبره، يقول الحصري: "وكان أحمد بن حرب المهلي من المنعمين عليه (أي الحمدوي)، والمحسنين إليه، وله فيه مدائح كثيرة، فوهب له طيلساناً أخضر لم يرضه، قال أبو العباس المبرد: فأنشدنا فيه عشر مقطعات، فاستحلينا مذهبه فيها، فجعلها فوق الخمسين، فطارت كل مطار، وسارت كل مسير"^(٢).

ويقول ابن المعتز: "وطيلسان ابن حرب مجموعة من المقطوعات الساخرة وصل تعدادها إلى الخمسين، نظمها في طيلسان عتيق أهدها إليه أحمد بن حرب المهلي"^(٣).

ويقول الثعالبي "له (أي الحمدوي) في طيلسان ابن حرب قرابة أربعين مقطوعة لا تخلو واحدة منها من معنى نادر، ومثل سائر"^(٤) ويقول الزمخشري: "وهي قريب من مائتي مقطوعة، تقنن في معانيها"^(٥)

وأياً ما كان عدد المقطوعات المنظومة في وصف الطيلسان، فإنه صار علماً على الحمدوي على حد قول الراغب الأصفهاني: "وللحمدوي في ذلك أشعار كثيرة وله اختصاص بوصف ذلك"^(٦)، وقول المحبي: "وطيلسان ابن حرب صاحب الشهرة على ألسنة الشعراء"^(٧)، وقول الثعالبي: "وصار الطيلسان عرضة لشعره، ومثلاً في البلى والخلوقة"^(٨) وقول ابن أبي عون: "وللحمدوي في طيلسان ابن حرب تشبيهات جياذ"^(٩)، وقول الشريشي: "وما قالت الشعراء في الأظمار البالية مما يستحسن قول الحمدوني في طيلسان وهبه له أحمد بن حرب:

يا ابن حرب كسوتني طيلسانا

مل من صحبة الزمان وصداء"^(١٠)

(٥) ربيع الأبرار وفصوص الأخبار،، الزمخشري، تح/ عبد الأمير مهنا، ٤/٤٣٨، منشورات / مؤسسة الأعلى،

بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م

(٦) محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، الراغب الأصفهاني: ٤/٣٧١، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، لبنان.

(٧) نفحة الريحانة، ٣/٣٠٧.

(٨) ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، الثعالبي، ص ٦٠٢، تح/ محمد أبو الفضل إبراهيم، ط/ دار

المعارف، ذخائر العرب (٥٧)

(٩) شرح مقامات الحريري، الشريشي، تح/ محمد أبو الفضل إبراهيم، ١/٣١٨، ط/ المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م.

(١٠) التشبيهات، ابن أبي عون، عني بتصحيحه/ محمد عبد المعيد خان، ص ٢٤٢، ط/ مطبعة كميردج، ١٣٦٩هـ - ١٩٥٠م.

(١) نفحة الريحانة، ٢/٥٥٦.

(٢) زهر الآداب وثمر الألباب، الحصري القيرواني، تح/ محمد محيي الدين عبد الحميد، ٢/٥٩١، ط/ دار الجيل، بيروت، الرابعة.

(٣) الإعجاز والإيجاز، الثعالبي، شرح (اسكندر أصاف)، ص ١٨٢، ط/ المطبعة العمومية، مصر، الأولى، ١٨٩٧م

(٤) طبقات الشعراء، ص ٣٧١.

كما أن الطيلسان صار مضرب الأمثال على نحو ما قيل: "هو أخلق من طيلسان ابن حرب" و"أخلق من بردة ومن طيلسان ابن حرب"^(١).

وضرب ابن سكرة المثل بطيلسان ابن حرب فقال يهجو أبا الطيب المتنبى من قصيدة:

هَاجَتْ بِلَابِلِ قَلْبِي وَقَامَ شَعْرِي يَلْبِي
لَمَا تَبَدَّى لِعَيْنِي فِي زِيهِ الْمَتْنَبِي
طُوبَى لِمَالِكٍ لَوْ أَنَّهُ أَعِين بَلْب
يَا لَيْتَ خَصْبِكَ عِنْدِي وَحَلَّ عِنْدَكَ جَدْبِي
حَتَّى أَرَاكَ مَرْدِي بِطَيْلسَانَ ابْنَ حَرْبٍ"^(٢)

وصار الطيلسان من الشهرة حتى اعترز الحمودي بشعره فيه، وانتسابه إليه، واختصاصه به على نحو ما أورده أبو الفرج الأصفهاني إذ يقول: "أخبرني الحسن بن علي قال: حدثنا محمد بن القاسم بن مهروية قال: حدثني الحمودي الشاعر قال: سمعت دعبل بن علي يقول: أنا ابن قولي:

لا تعجبي يا سلم من رجل

ضحك المشيب برأسه فبكي

وسمعت أبا تمام يقول: أنا ابن قولي:

نقل فؤادك حيث شئت من الهوى

ما الحب إلا للحبيب الأول

قال الحمودي: وأنا ابن قولي في الطيلسان:

(١) التمثيل والمحاضرة ٢٨٣/١.

(٢) ثمار القلوب ٦٠٤.

طال تَرَدُّدُهُ إِلَى الرَّفْوِ حَتَّى

لَوْ بَعَثَتْهُ وَحْدَهُ لَنَهَدَى

يقول الحمودي: معنى قولنا: أنا ابن قولي:

أي أنني عرفت به"^(٣)

ومن الشعر الذي ورد فيه طيلسان ابن حرب

لغير الحمودي ما ذكره ابن حجة الحموي:

"ومما قيل في الطيلسان:

جاء الشتاء فرأسي

والجسم صاراً شماته

بطيلسان ابن حرب

وفروة ابن نباته

ففي طيلسان ابن حرب وفروة ابن نباته مع

ما فيهما من الهزل الظاهر كناية عن الفقر،

وطيلسان ابن حرب معروف لشهرته"^(٤)

وأورد صاحب اليتيمة ما نصه: "وللحسن بن

عبد الرحيم الزلالي صاحب كتاب "الأسجاع"،

على معنى الحمودي في طيلسان ابن حرب:

طيلسان كان رسماً ثم قد أصبح وهماً"^(٥)

(٣) الأغاني، الأصفهاني، تح/ د. إحسان عباس، د/

إبراهيم السعافين، أ/ بكر عباس، ٦٣/٢٠، ط دار

صادر بيروت.

(٤) خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي،

١٢٧/١، شرح/ عصام شعيتو، ط/ دار مكتبة

الهلال، بيروت.

(٥) يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، الثعالبي،

٣٥٧/١، تح/ د. مفيد قميحة، ط/ دار الكتب

العلمية، الثانية، ١٩٨٣م.

ولابن الرومي شعر في وصف طيلسان ابن حرب متعباً فيه الحمدوي، الأمر الذي يستدعي عقد موازنة بين الشاعرين تأتي في ختام البحث بمشيئة الله تعالى.

أما عن مناسبة نظم الحمدوي الشعر في طيلسان ابن حرب فقد "قيل إن الحمدوي وقف على أبيات عملها أبو حمران السلمي في طيلسانه - وقد بلي - من البسيط:

يا طيلسان أبا حمران قد برمت

بك الحياة فما تلتذ بالعمر

في كل يومين رفاءً يجده

هيهات ينفع تجديد مع الكبر

إذا ارتداه لعيد أو لجمعه

تتكب الناس أن يئلى من النظر"^(١)

يعد الشعر الذي نظمه الحمدوي في الطيلسان من قبيل الأدب الفكاهي؛ ولجاحظ قصب السبق في هذا الفن، إذ أرسى قواعده، وحرّض المبدعين - بتوليدياته المتعددة - على خوض غماره حتى "أصبح الولوع بالأدب الفكاهي والشغف به في عصر الجاحظ ديدناً لعدد من الكتاب والشعراء، وإذا تتبنا العصر العباسي الثاني وما يليه من عصور أدبية متعاقبة هالنا أمر هؤلاء وقد نزعوا إلى الناحية الهزلية وافتتوا في تصويرها، ومن ذلك قول الحمدوي:

قل لابن حرب طيلسا

نك قوم نوح منه أحدث"^(٢)

ولعل تفاعل العقل العربي الخصب مع الثقافات الأخرى كان من وراء النزوع إلى الأدب الهزلي والتفنن فيه "ولا نبالغ إذا قلنا إنه لا يوجد شاعر في هذا العصر إلا وقد نفذ إلى كثير من هذه التوليديات حتى الشعراء الشعبيون من أمثال الحمدوي إسماعيل بن إبراهيم"^(٣)

ويضع الرافعي أيدينا على شيء من الأسباب الداعية إلى اختيار بعض الشعراء الشعر الهزلي ميداناً لممارساتهم الإبداعية قائلاً: "وقد يكون من البواعث على الشعر الهزلي والتزام هذا المذهب أن يجد الشاعر نفسه لا يقع مع فحول المعاصرين له في شيء، فيسلك هذا المسلك يتميز به بينهم، كما فعل رأس الشعراء الهزليين ابن الحجاج البغدادي، وهو الذي جعلوه بعد ذلك مقياساً في الشعر الهزلي؛... ويكون من ذلك أيضاً التزام الشاعر مذهباً واحداً في الهجاء يريد أن يعرف به ويجعله عرضة ملحه ونوادره، كما فعل إسماعيل بن إبراهيم البصري الحمدوني الشاعر في الطيلسان الذي أعطاه إياه أحمد بن حرب، فسير مثلاً إلى اليوم"^(٤).

(٢) الفكاهة في الأدب العربي إلى نهاية القرن الثالث الهجري، د/ فتحي معوض أبو عيسى، ص ٢٢٣، رسالة دكتوراه، أعيد طبعها في الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٣٩٠هـ - ١٩٧٠م.

(٣) تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، د/ شوقي ضيف، ص ١٩٤، ط/ دار المعارف، السابعة، ١٩٩٧.

(٤) تاريخ آداب العرب، الرافعي، راجعه وضبطه/ عبد الله المنشاوي، مهدي البحيري: ١/١٢٧، ط مكتبة الإيمان، المنصورة.

(١) الوافي بالوفيات ٥١/٩.

وقد ارتبطت ثلثة من شعراء العصر العباسي بموضوعات طريفة، أصبحت علماً على أصحابها، ومن أمثلة ذلك "ما كانت تجود به قرائح الشعراء فى مواقف بعينها كشكوى ابن يسير من نعمة جاره منيع، أو شماتة العتابي فى عامل معزول، أو وصف أبى نواس لمغن قبيح الصوت سئى الأداء، أو وصف أبى فرعون الساسى لمنزله، أو الحمدوى يصف طيلسانا باليا مهترئاً أهدها إليه من اسمه ابن حرب، أو أبى العجل يصف حماقته، أو أبى دلامة"^(١).

وغير خاف أن القاسم المشترك بين تلك الموضوعات السالف ذكرها التهكم والسخرية، والساخر يعمد إلى الظرف والطرافة والملح والنوادر، حتى ليمكن القول بأن "السخرية ليست إلا تعبيراً عن عدم الرضا مصوغ بأسلوب فكه طريف، وكلا الأمرين: عدم الرضا، وطرافة التعبير عنه، لا حدود لتفاوتهما، ولا لتنوعهما"^(٢).

وبمقدار إمعان الشاعر فى سخريته يكون تأثيره فى إثارة النفوس، واستظهار الدعابة منهم، واستنطاق أسنتهم بالتعليقات اللاذعة "إن اللبنة الأولى فى الأساس الذى تتبنى عليه صياغة

(١) الشعر والشعراء فى العصر العباسى، د/ مصطفى الشكعة، ص ٧٩٨، ط/ دار العلم للملايين، بيروت، السادسة، ١٩٨٦م.

(٢) التصوير الساخر فى القرآن الكريم، د/ عبد الحليم حفنى، ص ٢٧، ط / الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م.

السخرية هي مقدرة الساخر واستعداده الفطري لصياغة السخرية، فليس كل إنسان مهما بلغ من الذكاء أو من السخط يستطيع أن يصوغ سخرية، بل وليس كل أديب أو شاعر مهما بلغ من المقدرة الأدبية أو الشعرية يستطيع أن يكون ساخرًا، وإنما هو استعداد فطري قد تتميه الملابس الاجتماعية أو الثقافية أو غيرهما مجرد تنمية وصل"^(٣).

والحمدوى فى سخريته من الطيلسان طوف في مناح متعددة، وفتق أبقار المعاني، ثم صاغها فى صور متنوعة "ولا شك فى أن هذه قدرة بارعة، والحمدوى لم يملكها عفواً، وإنما ملكها واستحوذ عليها بفضل خصب ملكته، وما أتاحت الثقافة المعاصرة له من محصول غذاها به، فإذا هو حين يتناول موضوعاً مثل طيلسان ابن حرب، وأنه خلق بال، يستطيع أن يعرضه فى صور متعددة لا تبلغ فى العدد أصابع يد ولا أصابع يدين، بل يتجاوز ذلك إلى عشرات من المقطوعات، ولكل مقطوعة صورتها الظريفة الخاصة"^(٤)

والسخرية تنكئ على التفصيل والتحليل والتعليل كي يتمكن الساخر من إثارة انفعال المتلقى وإضحاكه، فإذا بالموضوع المطروق كأنه خلق جديد. ومن ثم فإن "الصورة الساخرة، أو صورة الفنان الساخر يبتدعها بعد إضافة روحه، أو أعمال خياله الهازل أو الضاحك

(٣) السابق الصفحة ذاتها.

(٤) تاريخ الأدب العربى، العصر العباسى الثانى، د/ شوقي ضيف، ص ١٩٥.

فيها، فيصبغها بصبغة جديدة، أو يجعلها تنتبض بنبض يلفت نظر من لم يكن ملتقاً إليها، أو تعمق لفت نظره إليها" (١).

وثمة ارتباط بين اختيار الموضوع لدى المبدع وبين طبيعة عصره وملابساته؛ فاللباس والرياش عند العباسيين كان موضع اهتمام حتى قال الوشاء:

"قالموشئى تاريخ للمجتمع العباسي الأنيق في ترفه ولهوه، وهو في الوقت نفسه معجم تستطيع أن تعرف منه مختلف الأنسجة والبلدان التي تتسب إليها" (٢)

والطيلسان لفظ أعجمي يقابله الثوب، وهو "كساء أخضر مدور لا أسفل له، لحمته أو سداه من الصوف" (٣)، وهو لباس طائفة معينة من الناس، يقول الوشاء "إعلم أن من زيّ الرجال الظرفاء، وذوي المروّة الأدباء: طيالسة الملحم النيسابورية" (٤).

وهذا اللفظ أثر من آثار اختلاط العرب بالعجم، كما غلب استخدامه في السخرية على نحو ما قال (ابن سعيد الأندلسي): "وقد استخدم

(١) قراءة نقدية في نظرية المفارقة، د/ جميل عبد الغني محمد علي، ص ٢١٩، الطبعة الأولى، ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٣م.

(٢) مقدمة الموشئى، أو الظرف والظرفاء، الوشاء، ص ٦، ط/ دار صادر بيروت.

(٣) لسان العرب، ابن منظور، تح/ عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، ط/ دار المعارف.

(٤) الموشئى، ص ١٧٩.

الشعراء بعض الألفاظ الأعجمية والمعربة والدخيلة، ووجود هذه الألفاظ أمر طبيعي لأنه لا بد أن يتأثر المرء بألفاظ غريبة كهذه الألفاظ الشائعة في عصره، والمستخدمه بين العوام، ومن الأمثلة على هذه الألفاظ في شعر السخرية (الطيلسان) ومن ذكره الطيلسان بمعنى الثوب ما قاله الجزار:

ومن الزمهير إذا حدث الغيم

ثيابي طيلساني هواء" (٥)

وقد شبه الشعر بالطيلسان في قول الأصمعي: "شعر لبيد كأنه طيلسان طبري، يعني أنه جيد الصنعة وليست له حلاوة" (٦)

ولما كان اختيار المرء قطعة من عقله؛ فإن الشعراء يتفاضلون فيما بينهم بحسب اختياراتهم بما تحمله من جدة وطرافة، وعلى قدر براعتهم في المعالجة، "ذلك أن الموضوع في ثباته قبل اختيار الشاعر له يبدو جامداً غير متحرك، أو على الأقل لا تظهر فعالياته، فإذا ما اختاره المبدع بدأت مرحلة الحركة، واختفت ظاهرة الكمون، لأن فنانياً ما سيتعامل معه فيؤثر فيه حين يختاره من بقية الموضوعات، وهو اختيار لا بد أن ينم عن تأثر الفنان أيضاً، وإذن نحن

(٥) المغرب في حلي المغرب، (القسم الخاص بمصر)،

على بن سعيد الأندلسي، تح/ محمد حسن، شوقي ضيف، سيدة كاشف، ٣٩/١، مطبعة فؤاد الأول، مصر ١٩٥٣م.

(٦) فحولة الشعراء، الأصمعي، تح/ محمد عبد المنعم خفاجي، طه الزيني، ص ٢٨، ط/ المطبعة المنيرية، الأولى، ١٣٧٢هـ - ١٩٥٢م.

المبحث الثاني التضمين

لا ريب أن الشاعر حين ينظم شعره يمتاح من ثقافات متنوعة شكلت فكره، وظهرت في أسلوبه، ولعل من أبرز وسائل التشكيل الأسلوبية: التضمين، وقد عنون صاحب تحرير التعبير (باب حسن التضمين) معرفاً إياه بقوله: "وهو أن يضمن المتكلم كلامه كلمة من بيت، أو من آية، أو معنى مجرداً من كلام، أو مثلاً سائراً، أو جملة مفيدة، أو فقرة من حكمة" (٢).

فالتضمين يقوم على استعانة الأديب في إبداعه بنص آخر مع اختلاف طرق الاستعانة، فثمة علاقة بين النصين تسوغ اعتماد اللاحق على السابق وتأثره به، "فالتضمين يقوم على خطوتين هما (الاقطاع والإدراج) وهو أمر خاص بالنص الشعري، سواء أكان مصدر الاقطاع أم هدفاً للإدراج" (٣)، وقد نوع الحمدي في وصف الطيلسان بين تضمين نص ديني قرآني وآخر شعري.

أولاً: تضمين النص القرآني:

يمثل الخطاب القرآني مصدراً خصباً وينبوعاً ثراً يستمد منه المبدعون طاقاتهم الفنية "وقد لجأ الشعراء إلى تضمين كلمة، أو اقتباس آية أو

بين تأثر وتأثير، أو بمعنى أدق: بين جدل وتبادل بين الطرفين ابتداء من قدرة الموضوع على إثارة انفعال ما لدى الفنان حين استوقفه عنده دون سواه، وإذا بالفنان يطرح من خلاله كل ما تعززه ملكاته وقدراته الإبداعية، فيؤثر فيه خاصة حين يحمله من حدث فردي جزئي إلى موقف إنساني أكثر شمولية وأشد رحابة واتساعاً وعمقاً وتأثيراً" (١)

(٢) تحرير التعبير، ابن أبي الأصبع، تح/د/حفي شرف، ص ١٤٠، ط/ المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م.

(٣) تداولية الاقتباس، د/ منتصر أمين عبد الرحيم، ص ٣٨، ط/ دار كنوز المعرفة، الأولى، الأردن، ١٤٣٤هـ - ٢٠١٣م.

(١) المعارضات في الشعر العربي أنماط وتجارب، د/ عبد الله التطاوي، ص ٦٤، نشر/ دار قباء، عبده غريب، القاهرة، ١٩٩٨م.

بعض آية، للوصول إلى جو شعري يتلاءم مع الحالة التعبيرية التي يريد الشاعر الوصول إليها، وقد ينجح في ذلك أو لا ينجح" (١).

ومن أمثلة التضمين القرآني في وصف الطيلسان قول الحمدوي:

١- من المتقارب (٢):

أيا طيلساني أعيبَ طيبي

أسل بجسمك أم داء حُبِّ

ويأ ریح صيرتني أتقك

وقد كنت لا أتقي أن تهبي

ومستخبر خبر الطيلسان

فقلت له الروح من أمر ربي

تنتاب الشاعر في البيت الأول الحيرة في تشخيص حالة الطيلسان، أصابه ما يصيب الجسم من مرض السل - وما يتبع ذلك من وهن وهزال؟ أم هو العشق المسيطر على قلب المحب فتخور قواه، ويضعف بدنه، ويشحب لونه! وفي البيت الثاني تعريض بذلك الثوب الذي كثر رفوه حتى لم يعد مانعاً للريح من نفاذها إلى جسد صاحبه. ويأتي التضمين في البيت الثالث من قول الله تعالى: ﴿وَيَسْأَلُونَكَ عَنِ الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي﴾ (الإسراء: ٨٥) من جهة تصوير الطيلسان الخلق البالي بالجسد الميت الذي بانته منه الروح، ولا يقدر

(١) محمد صلى الله عليه وسلم في الشعر الحديث، د/ حلمي القاعود، ص ٤٨٧، ط/ دار الوفاء، الأولى

١٤٠٨هـ - ١٩٨٧م.

(٢) ديوان الحمدوي، ص ٧٧.

على إحيائه برد الروح إليه إلا الله، أو من جهة الإخبار عن أن المسئول عن الطيلسان لا يعلم عنه شيئاً - لتغير ملامحه - كما لا يعلم أمر الروح إلا خالقها. وجاء التضمين الدال على نفي العلم متوائماً مع عجز لابس الطيلسان عن معرفة كنهه وحقيقته في البيت الأول.

٢- من الكامل (٣):

دعني أبكي كسوتي إذ ودعت

فلأزمن على البكا إذ أزمعت

يا ابن الحسين أما ترى دراعتي

سماً تردت بالبلى وتدرعت

فيها من التمزيق ما لو أنه

مرت بها ریح الصبا لتقشعت

تحكي تحرق طيلساني إنها

منه تعلمت البلى فتضععت

لا فرج الرحمن عنه إنه

أعدى ثيابي كلها فتقطعت

فلتحمده الله الجبال فإنها

لو قارنته تخشعت وتصدعت

تبدو طرفاة الفكرة هنا في انتقال بلى

الطيلسان إلى ما يحاذيه من الثياب كما تنقل

العدوى من السقيم إلى الصحيح، وهذا ما

استوجب البكاء على الأكسية التي نالها التمزيق

والتخريق. وتنوع تلك الأفعال دال على أن البلى

قد أخذ من الأردية كل مأخذ، وجاء ترتيب

الأفعال متناغماً مع مراحل التلف؛ فالتمزيق

أدى إلى التخريق الذي نتج عنه التضعع

(٣) الديوان ص ٧٨.

المفضي إلى التقطيع الذي لا يصلح معه أي ترقيع.

أما التضمين في البيت الأخير فهو مستوحى من قوله تعالى: ﴿لَوْ أَنْزَلْنَا هَذَا الْقُرْآنَ عَلَى جَبَلٍ لَرَأَيْتَهُ خَاشِعًا مُتَصَدِّعًا مِّنْ خَشْيَةِ اللَّهِ﴾ (سورة الحشر من الآية ٢١)، فالجبال التي هي رمز القوة والصلابة لو جاوزت الطيلسان الممزق لأصابها ما أصابه من الاهتراء والتصدع والتشقق، ومبالغة الشاعر في الوصف تعكس ضيقه وتبرمه ممن أهداه إليه، وقد أدى به ذلك إلى أن يمطر مهديه بوابل من شحنات الغضب التي ترجمها في الدعاء عليه بالكرب جزاء وفاقاً.

٣- من مجزوء الكامل (١):

قُلْ لِابْنِ حَرْبٍ طَيْلَسَا

نُكِّ قَوْمُ نُوْحٍ مِنْهُ أَحَدَتْ

أَفْنَى الْقُرُونِ وَلَمْ يَزَلْ

عَمَّنْ مَضَى مِنْ قَبْلِ يُورِثْ

فَإِذَا الْعُيُونُ لَحَظْنَهُ

فَكَأَنَّهَ بِاللَّحْظِ يُحْرَثْ

يُودِي إِذَا لَمْ أَرْفُهُ

فَإِذَا رَفُوْتُ فَلَيْسَ يَلْبَثْ

كَالْكَلْبِ إِنْ تَحْمِلَ عَلَيَّ

هَ الدَّهْرَ أَوْ تَتْرُكُهُ يَلْهَثْ

إن لبث نوح في قومه ألف سنة إلا خمسين عاماً حدث يستشهد به على طول المقام وقدم العهد، بيد أن الشاعر جعله حادثاً إذا ما قيس

بالتيلسان الذي توالى عليه القرون وتوارثته الأجيال، ولدقة خيوط الطيلسان وترهل نسيجه فكأن العيون إذا نظرت إليه اخترقته ونفذت إلى ما وراءه، ولكثرة ما فيه من الشقوق والخروق يقع النظر عليه كما يقع على الأرض مشقوقة بالسكة مثارة للزراعة. ويستدعي الشاعر صورة للتيلسان الذي كتب عليه الهلاك إذا ترك من غير رفو، وإذا رفي فإنه لا يلبث أن يمزق، وذلك من خلال تضمين قوله تعالى: ﴿فَمَثَلُهُ كَمَثَلِ الْكَلْبِ إِنْ تَحْمِلْ عَلَيْهِ يَلْهَثْ أَوْ تَتْرُكْهُ يَلْهَثْ﴾ (الأعراف: ١٧٦). وهو تضمين يحمل معنى ثبات الحال، وعدم التأثر بأي فعل عارض، فالتيلسان بال لا يجدي معه أي إصلاح، ومثله كمثل الذي أعرض عن آيات الله واتبع هواه، فلا تجدي معه الموعظة نفعاً، فالنصح والتترك عنده سواء، كالكلب الذي يلهث دوماً، سواء عليه أحمل عليه صاحبه أم تركه، فإن ذلك لا يغير من الأمر شيئاً.

٤- من السريع (٢):

يَا قَاتِلَ اللَّهِ ابْنَ حَرْبٍ لَقَدْ

أَطَالَ إِتْعَابِي عَلَى عَمْدِ

بِطَيْلَسَانٍ خِلْتُ أَنَّ الْبَلِي

تَطْلُبُهُ بِالْوَتْرِ وَالْحَقْدِ

أَجْدُ فِي رَفْوِي لَهُ وَالْبَلِي

يَلْهَوُ بِهِ فِي الْهَزْلِ وَالْحَدِّ

ذَكَرَنِي الْجَنَّةَ لِمَا عَدَا

أَصْحَابُهَا مِنْهَا عَلَى حَرْدِ

يعمد الشاعر إلى التشخيص، إذ إن إيغال الطيلسان في القدم أوحى إلى الشاعر أن يصور البلى إنساناً قد امتلأ قلبه حقداً، وتميز غيظاً، لا يذهب وحر صدره إلا إهلاك صاحبه، وكذلك فعل البلى بالطيلسان إذ سلط عليه عوادي الدهر ونواب الحداث.

ويستدعي الشاعر قصة أصحاب الجنة وتحديداً قوله تعالى: ﴿وَعَدُو عَلَى حَرْدٍ قَادِرِينَ﴾ (القلم: ٢٥)، ولكن أي علاقة بين رفو الطيلسان البالي، وعزم أصحاب الجنة على حرمان الفقراء من الإطعام منها؟ أغلب الظن أن الشاعر استحضر صورة أصحاب الجنة وهم يجدون في التدبير لقطع الثمار قبل أن يفد عليها الفقراء المساكين، وقد سبق مكر الله مكرهم حين طاف عليها طائف وهم نائمون فأصبحت جرداء مظلمة. ويشبه تلك الصورة صورة الرفاء الذي يحاول - ما وسعه الجهد - أن يصلح الثوب، ولكن البلى كان أسرع إلى الثوب، فحال دون أية محاولة إصلاح له، فالقاسم المشترك بين محاولة أصحاب الجنة، ومحاولة رفو الثوب أنهما باءتا بالفشل، لسبقهما بما ينقض صنيعهما.

٥- من الكامل (١):

فِيمَا كَسَانِيهِ ابْنُ حَرْبٍ مُعْتَبَرٌ

فَأَنْظُرُ إِلَيْهِ فَإِنَّهُ إِحْدَى الْكُبَرِ

هُوَ لِي وَلَكِنَّ الْبَلَى أَوْلَى بِهِ

مَنْيَ فَمَا يُبْقِي عَلَيَّ وَلَا يَدْرُ

(١) الديوان ص ٧٩.

قَدْ كَانَ أَبْيَضَ ثُمَّ مَازَلْنَا بِهِ

نَرْفُوهُ حَتَّى إِسْوَدَّ مِنْ صَدَاِ الْإِبْرِ

البيت الأول مضمن معنى قوله تعالى:

﴿إِنَّهَا لِإِحْدَى الْكُبَرِ﴾ (المدثر: ٣٥) والبيت

الثاني مضمن معنى قوله سبحانه ﴿لَا تُبْقِي وَلَا

تَذُرُ﴾ (المدثر: ٢٨)، فالتضمين الأول يشير

إلى أن الكساء البالي غدا محط الأنظار،

ومضرب الأمثال في القبح، والتضمين الثاني

دال على تمكن البلى منه وإحاطته به، فلا

يستر عورة، ولا يوارى سوءة.

أما البيت الأخير ففيه إيحاء إلى طول عمر

الكساء وقدم عهده، حتى علا الصدا الإبر التي

ترفوه - وهذا من آثار القدم - فكلما غرز فيه

المخيط ترك أثراً من هذا الصدا حتى نكت نكتة

سوداء، فاسود الثوب من كثرة ما فيه من الرفو،

ولعل هذا الحال الذي آل إليه الثوب في البيت

الأخير يستوجب الحكم الذي وصف به (إحدى

الكبر)، "والكبر: المحرمات الكبيرة، كأن الطيلسان

جريمة كبرى، وما زالت الإبر ترفوه حتى لم يعد فيه

مكان إلا ورفته، بل إلا واسودَّ من صدا الإبر" (٢).

٦- من الرمل (٣):

طَيْلَسَانُ لِابْنِ حَرْبٍ جَاءَنِي

خَلَعَةً فِي يَوْمٍ نَحْسٍ مُسْتَمِرِّ

فَإِذَا مَا صِحْتُ فِيهِ صَيْحَةً

تَرَكَتُهُ كَهَشِيمِ الْمُحْتَظَرِّ

(٢) الشعر وطوابعه الشعبية، على مر العصور، د/

شوقي ضيف، ص ١٠٥، ط/ دار المعارف،

الثانية.

(٣) الديوان، ص ٨٠.

وَإِذَا مَا الرِّيحُ هَبَّتْ نَحْوَهُ

طَيَّرَتْهُ كَالْجَرَادِ الْمُنْتَشِرِ

مُهَطَّعُ الدَاعِي إِلَى الرَّافِي إِذَا

مَا رَأَهُ قَالَ ذَا شَيْءٍ نُكْرُ

وَإِذَا رَقَاؤُهُ حَاوَلَ أَنْ

يَتَلَفَّاهُ تَعَاطَى فَعَقَرَ

ضمن الحمودي مقطوعته - وهو يصور

الطيلسان الخلق-آيات من سورة القمر، يعطي

كل بيت منها مشهداً في لوحة فنية مكتملة؛

فالببيت الأول مضمن قوله تعالى: ﴿إِنَّا أَرْسَلْنَا

عَلَيْهِمْ رِيحًا صَرْصَرًا فِي يَوْمٍ نَحْسٍ مُسْتَمِرٍّ﴾

(القمر: ١٩) ، فالشؤم حل بالشاعر منذ أن

لبسه كما حل بقوم عاد حين أرسل عليهم الريح

الصرصر، والببيت الثاني مضمن قوله ﷻ: ﴿إِنَّا

أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ صَيْحَةً وَاجِدَةً فَكَانُوا كَهَشِيمِ

الْمُخْتَضِرِ﴾ (القمر: ٣١)، فهو لضعفه ورقته

يصيبه ما أصاب قوم ثمود حين أخذتهم

الصيحة، وتأتي دقة الوصف في تشبيهه

الطيلسان الخلق الرقيق عند تمزيقه بالشجر

اليابس عند تفتيته. والببيت الثالث مضمن قوله

تعالى ﴿خُشَعًا أَبْصَارُهُمْ يَخْرُجُونَ مِنَ الْأَجْدَاثِ

كَأَنَّهُمْ جَرَادٌ مُنْتَشِرٌ﴾ (القمر: ٧)، فصورة

الخلائق عند خروجهم من القبور وهرولتهم إلى

أرض المحشر - كأنهم جراد منتشر -

يستحضرها الشاعر لصورة الخيوط الدقيقة

الرقيقة المنتحلة الممزقة كأنها ذرات الشجر

المتكسر حين تهب نحوها الرياح فتبعثرها.

والببيت الرابع مضمن معنى قوله تعالى: ﴿فَنَوَّلَ

عَنْهُمْ يَوْمَ يَدْعُ الدَّاعِ إِلَى شَيْءٍ نُكْرٍ﴾ (القمر: ٦)

فلكثر ما أثر البلى في الطيلسان لا يخلو

زمن من إسراع صاحبه به إلى الرفاء علّه

يصلح فيه شيئاً، غير أن معالمه التي ذهبت،

ورسومه التي انمحت، جعلت رافيه ينكره، ويراه

شيئاً آخر غير اللباس، والببيت الأخير مضمن

معنى قوله تعالى: ﴿فَنَادَوْا صَاحِبَهُمْ فَتَعَاطَى

فَعَقَرَ﴾ (القمر: ٢٩)، فالشاعر يستدعي صورة

أشقى ثمود الذي عقر الناقة لصورة الرفاء الذي

يحاول إصلاح الطيلسان ما وسعه الجهد، ومن

فرط ضيقه وتبرمه من جهة، وسريان البلى إلى

الثوب من جهة أخرى، فإنه يعمد إلى تخريقه

وتمزيقه، كي يقطع السبيل أمام أية محاولة

لرفوه، والملحوظ حضور النص القرآني بكثافة

في المقطوعة حتى لا يكاد يخلو بيت من

تضمن آية، والعجيب أن التضمينات كلها

جاءت من سورة واحدة (القمر) ، وقد وفق

الشاعر في ترتيب الآيات المضمنة بما يتوافق

مع متغيرات الثوب الخلق؛ فاستمرار النحس من

قدوم الطيلسان البالي يتواءم واستمرار أحوال

البلى المتنوعة (هشيم المحتظر - الجراد

المنتشر - شيء نكر - تعاطى فعقر).

٧- من الرمل (١):

طَيْلَسَانٌ لِابْنِ حَرْبٍ جَاءَنِي

قَدْ قَضَى التَّمْزِيقُ مِنْهُ وَطَرَهُ

أَنَا مِنْ حَوْفِ عَلَيْهِ أَبْدَأُ

سامريُّ لَيْسَ يَأْلُو حَذْرَهُ

يا ابنَ حَرْبٍ حُذِّهُ أَوْ فَابِغْثِ بِمَا

نَشْتَرِي عِجْلاً بِصِغْرِ عَشْرِهِ

فَلَعَلَّ اللهُ يُحْيِيهِ لَنَا

إِنْ صَرَبْنَاهُ بِبَعْضِ الْبَقْرِهِ

فَهُوَ قَدْ أَدْرَكَ نَوْحاً فَعَسَى

عِنْدَهُ مِنْ عِلْمِ نَوْحِ خَبْرِهِ

أَبْدأً يَقْرَأُ مَنْ أَبْصَرَهُ

أَبْدأً كُنَّا عِظَاماً نَخْرَهُ

يحمل البيت الثاني تضميناً لقصة السامري

الذي أضل بني إسرائيل، وكانت نهايته العزلة

﴿فَإِنَّ لَكَ فِي الْحَيَاةِ أَنْ تَقُولَ لَا مِسَاسَ﴾ (طه:

٩٧)، والطيلسان من تمزقه وتهلهله يحذر

الشاعر مسه حتى يكاد يعتزله. ويضمن البيتين

الثالث والرابع قصة بقرة بني إسرائيل ولا سيما

نهايتها الواردة في قوله تعالى: ﴿فَقُلْنَا اضْرِبُوهُ

بِبَعْضِهَا كَذَلِكَ يُخَيِّئُ اللهُ الْمَوْتَى وَيُرِيكُمْ آيَاتِهِ

لَعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ﴾ (البقرة: ٧٣)، فالشاعر استدعى

صورة إحياء الميت عن طريق ضربه بجزء من

البقرة المذبوحة تنفيذاً لأمر الله، لصورة الطيلسان

البالي الذي يشبه الجسد الذي نزعته منه الروح،

وجدة الطيلسان بعد تهالكه كحياة الجسد بعد

فنائها، فكلاهما غير متحقق.

ولئن كان القتل قد أحياه الله، فإن ذلك من

قبيل المعجزة التي لا يمكن تحققها في الطيلسان

البالي بإعادته ثوباً قشيباً، وكأنني بالشاعر

يستبعد إمكان تحقيق ذلك لانتهاء زمن

المعجزات، فالتضمين هنا قصد منه نفي تحديد

الطيلسان واستحالة حدوثه. ويضمن البيت

الخامس إشارة تاريخية، فهو يرمز بنوح عليه السلام

إلى قدم زمن هذا الطيلسان وتطاول عمره.

أما البيت الأخير فهو مضمن قوله جل

شأنه: ﴿أَبْدأً كُنَّا عِظَاماً نَخْرَهُ﴾ (النازعات: ١١)

فالعظام النخرة التي امتدت إليها يد البلى حتى

دقت ورفقت يضاهئها خيوط الطيلسان التي

وهنت وشففت عما وراءها، والتضمين ينقل

مشهد أولئك المنكرين للبعث بعدما رمت

أعظهم إلى مشهد الطيلسان البالي في عدم

إمكانية تجده أو رجوعه إلى طبيعته الأولى.

وقد استدعى الحمدوي صورة العظام البالية

للطيلسان الخلق إذ يقول في موضع آخر من

الخفيف^(١):

يا بن حرب كسوتتي طيلساناً

أمرضته الأوجاع فهو سقيم

فإذا ما رفوته قال سبحا

نك محيي العظام وهي رميم

فالبيت الأول يصور الطيلسان الذي كثرت

رقاعه حتى وهي بناؤه وفقد تماسكه بصورة

الجسد الذي اختلفت عليه العلل، وتناوشته

الأمراض فهو ملازم للسقم. والبيت الثاني

مضمن معنى قوله عليه السلام: ﴿قَالَ مَنْ يُحْيِي الْعِظَامَ

وَهِيَ رَمِيمٌ﴾ (يس: ٧٨). فالاستفهام المجازي

من منكري البعث استدعاه الشاعر ولكن بصورة

التقرير لحالة الطيلسان الخلق الذي يكده صاحبه

في رفوه دونما جدوى.

(١) الديوان، ص ٨٥.

٨- من الخفيف (١):

يا ابن حربٍ أَطَلَّتْ فَقْرِي بِرَفْوِي

طَيْلَسَانًا قَدْ كُنْتُ عَنْهُ غَنِيًّا

فَهَوَّ فِي الرَفْوِ آلَ فِرْعَوْنَ فِي العَرِ

ضِ عَلَى النَّارِ غُدُوَّةً وَعَشِيًّا

جعل الشاعر الرفو الدائم للطيلسان أمانة فقر

مدقع، وهي تهمة طالما ألصقت بالحمدي وهو

منها براء (وقد كنت عنه غنيا) أي عن الفقر.

ويضمن البيت الثاني قول الله في آل فرعون:

﴿النَّارُ يُعْرَضُونَ عَلَيْهَا غُدُوًّا وَعَشِيًّا﴾ (غافر:

٤٦)، فاستمرار الرفو وعدم انقطاعه يقرب من

صورة عرض آل فرعون على النار ليل نهار

في البرزخ قبل يوم العرض الأكبر. فالتضمين

قصد منه الدوام والاستمرار، وهو أمر متحقق

في كثرة الرفو، وعرض آل فرعون على النار.

٩- من مجزوء الرمل (٢)

طيلسانُ لابن حربٍ يتداعَى لا مِساسا

قد طوى قرنا فقرنا وأناساً فأناسا

لبس الأيام حتى لم تدع فيه لباسا

غاب تحت الحس حتى لا يُرى إلا قياسا

يظهر التضمين جلياً في البيت الأول من

قوله سبحانه: ﴿فَإِنَّ لَكَ فِي الْحَيَاةِ أَنْ تَقُولَ لَا

مِساسَ﴾ (طه: ٩٧). فتلك عبارة قرآنية خالصة

تأثر فيها الشاعر بالقصص القرآني، فالسامري

كان عظيماً في بني إسرائيل، ودعاهم إلى

عبادة العجل، وجعل الله عقوبته ألا يماس
الناس ولا يماسوه عقوبة له، فكأن الله شدد عليه
المحنة، وكأن الطيلسان حق عليه القول فهو
محروم من أن يماسه أحد كي لا يفنى، ثم يتبع
الشاعر تضمينه (لا مساس) بذكر موجباته؛
فالطيلسان موغل في القدم، قد طواه الزمان،
وتعاقبت عليه الأجيال، وقد تفاعل مع الزمان
فكأنه لبس الأيام التي مرت على الإنسان، وقد
عركته بأحداثها حتى أوهته، وفككت أوصاله،
فلم يعد فيه ما يلبس أو يستر، بل ليس له أثر
يذكر، ولطالما دل الشاعر على قدم الطيلسان
عن طريق الرمز كما في قوله من الوافر (٣):

فلست أشك أن قد كان قدما

لنوح في سفينته شرعا

"فهو طيلسان معرق في العتق والقدم، بل هو
نفس شرع سفينة نوح التي استوت على
الجودي" (٤)

وقد أكثر الشاعر من التضمين القرآني الذي
هو من قبيل التضمين الجزئي، وهو "أن تدرج
بعض الآية والخبر في ضمن كلام، فيكون
جزءاً منه" (٥).

(٣) الشعر وطوابعه الشعبية، ص ١٠٥.

(٤) المثل السائر، ابن الأثير، تح/د/ أحمد الحوفي،

د/ بدوي طبانة، ٣/٢٠٠، ط / نهضة مصر.

(٥) الديوان، ص ٨١.

(١) الديوان، ص ٨٨.

(٢) الديوان، ص ٨١.

التضمين الشعري:

يمثل استدعاء الموروث الشعري لونا من التفاعل الأدبي بين النصين السابق واللاحق عن طريق التضمين "وهو قصدك إلى البيت من الشعر أو القسم فتأتي به في آخر شعرك أو وسطه كالتمثل" (١)، "وحين يضمن الشاعر شعره شعر غيره فإنه يستعين بذلك على تأكيد المعنى المقصود" (٢)، وقد جاء تضمين الحمدوي في وصف الطيلسان على نوعين: الأول: تضمين بيت، والثاني تضمين شطر بيت.

- ومن أمثلة النوع الأول (تضمين بيت):

١- قوله من الوافر (٣):

وهبت لنا ابن حرب طيلساناً

يَزِيدُ الْمَرْءَ فِي الصَّعَةِ إِتِّضَاعًا

إِذَا الرِّفَاءُ أَصْلَحَ مِنْهُ بَعْضًا

تَدَاعَى بَعْضُهُ الْبَاقِي إِنْصِدَاعًا

يُسَلِّمُ صَاحِبِي فَيَقْدُ شَبْرًا

بِهِ وَأَقْدُ فِي رَدِّي ذِرَاعًا

يُسَلِّمُ صَاحِبِي فَيَعِيدُ شَتْمِي

لَأَنَّ الرُّوحَ يَكْسِبُهُ إِنْصِدَاعًا

أَجِيلُ الطَّرْفِ فِي طَرْفِيهِ طَوْلًا

وَعَرَضًا مَا أَرَى إِلَّا رِقَاعًا

(١) المثل السائر: ٢٠٣/٣، ويسمى صاحب تحرير

التحبير أخذ شطر البيت إبداعاً فيقول: "الإيداع: أن

يعمد الشاعر أو المتكلم إلى نصف بيت لغيره

يودعه شعره سواء أكان صدرًا أم عجزاً" ص ٣٨٠.

(٢) ينظر: المثل السائر: ٢٠٣/٣.

(٣) الديوان، ص ٨٢.

فَلَسْتُ أَشُكُّ أَنْ قَدْ كَانَ قَدَمَا

لِنُوحٍ فِي سَفِينَتِهِ شِرَاعًا

فَقَدْ غَنَيْتُ إِذْ أَبْصَرْتُ مِنْهُ

جَوَانِبَهُ عَلَى بَدْنِي تَدَاعَى

"قَفِي قَبْلَ التَّفَرُّقِ يَا ضُبَاعَا

وَلَا يَكُ مَوْقِفٌ مِنْكَ الْوَدَاعَا" (٤)

إذا كان الثوب مما يتزين به، ويرفع شأن صاحبه، فإن هذا الطيلسان يزري بلايسه، ويضع من شأنه، ويربط الشاعر عن طريق جملة الشرط بين الفساد الكلي ومحاولة الإصلاح الجزئي، وكأنه حين يصلح شيئاً منه يحدث صدعاً في بقية أنحاءه. فكثرة الرقاع المنتشرة في جوانبه أوهنته، وقد تخيل الشاعر امتداده إلى زمن نوح عليه السلام - إشارة إلى قدمه.

ويستحضر الشاعر لتصدع الثياب وتفرق أجزائه ومزاييلته بدن لابسه، ومحاولته راب صدعه، ولم شتاته، بعد طول عهده به، وملازمته إياه، يستحضر صورة من يستشعر فراق من يحب، فإذا به يطيل الوقوف ويديم النظر إليه، آملاً منه ألا يكون هذا هو آخر العهد به.

وهذا يدل على قدم الثوب الذي نتج عنه تعلق صاحبه به، وحزنه علي مفارقتة، وتمنيه العودة إليه، وأمله في إصلاحه، وإشفاقه من وداعه.

(٤) البيت للقطامي التغلبي، وهو مطلع قصيدة يمدح

بها زفر بن الحارث الكلابي. ديوان القطامي

٢- يقول (من الرمل) (١):

كَمْ تَغْنَى إِذْ رَأَى رَفْوِي لَهُ

يَصَدَعُ الْبَاقِي صَدْعاً مُسْرِعاً

لَمْ يَزِدْنِي الْعَزْلُ إِلَّا وَلَعاً

ضَرَّنِي أَكْثَرَ مِمَّا نَفَعَا (٢)

استحضر الشاعر وهو يصور محاولته في إصلاح جزء من الطيلسان، وما يترتب على ذلك من إحداث خلل في بقية أجزائه - إذ لم يزد الرفو إلا انصداعاً لتهاك خيوطه - صورة المحب المستهام المبتلى بالعذول الذي جعل المحب أشد تعلقاً بمحبوبه، حتى ضره هذا التعلق أكثر مما نفعه، حيث نحل جسمه، وطاش لبه، فضرر الرفو أقرب من نفعه، كما أن ضر الصباغة في حضرة العذول أكثر من نفعها.

فالتضمين قرب ما بين صورة المحب الذي أضرب به العذال، وصورة الطيلسان الذي أضرب به الرفو، فما ذاق المحب طعم الحب، ولا انتفع الثوب بأثر الرفو.

٣- يقول (من الخفيف) (٣):

طَيْلَسَانٌ لَهُ إِذَا هَبَّتِ الرِّيدُ

حُ عَلَيْهِ بِمَنْكَبِي هَمِيمٌ

أَذْكَرْتَنِي بَيْتاً لِحَسَانٍ فِيهِ

خَرَقٌ لِلْفُؤَادِ حِينَ أَقُومُ

لَوْ يَدِبُّ الْحَوْلِيُّ مِنْ وَدِّ الدَّرِّ

عَلَيْهَا لَأَنْدَبَتْهَا الْكُلُومُ (٤)

جعل الشاعر للطيلسان صوتاً خفياً ينجم من ارتفاعه فوق منكبي لابسه عند هبوب الريح نظراً لخفته ودقته ورقته، ولتقريب هذا المشهد يضمن بيته بيت حسان بن ثابت، مستدعيًا صورة صغار النمل الذي ما إن يدب على جلد كبارها لأثر فيه وجرحه لرقته. ويحتمل المعنى أيضاً أن خيوط الطيلسان الرقيقة لا تمنع نفاذ أرجل صغار النمل إذا مشت عليه، فتزيده وهنا على وهن، كما تتعاور الجروح على الجسد فتوهنه.

٤- قال من (البسيط) (٥):

يَا طَيْلَسَانَ إِبْنَ حَرْبٍ قَدْ هَمَمْتَ بَأَنِّ

تُودِي بِجِسْمِي كَمَا أُوْدِي بِكَ الزَّمَنُ

مَا فِيكَ مِنْ مَلْبَسٍ يُغْنِي وَلَا تَمَنُّ

قَدْ أَوْهَنْتِ حَيْلَتِي أَرْكَانَكَ الْوُهْنُ

فَقَدْ تَرَانِي لَدَى الرِّقَاءِ مُرْتَبِطاً

كَأَنَّنِي فِي يَدَيْهِ الدَّهْرَ مُرْتَهَنُ

أَقُولُ حِينَ رَأْنِي النَّاسَ أَلْزَمُهُ

كَأَنَّمَا لِي فِي حَانُوتِهِ وَطَنُ

"مَنْ كَانَ يَسْأَلُ عَنَّا أَيْنَ مَنَزَلُنَا

فَالْأَفْحَوَانَةَ مِنَّا مَنَزَلٌ قَمْنُ" (٦)

(٤) ديوان حسان بن ثابت، تح/ د. سيد حنفي حسانين،

ص ٨١، ط/ دار المعارف، ١٩٧٣م.

(٥) الديوان، ص ٨٧.

(٦) البيت للحارث بن خالد المخزومي، جمع الجواهر

في الملح والنوادر، الحصري القيرواني، ص ٥٨،

تح/ علي محمد البجاوي، ط/ دار الجيل، بيروت.

(١) الديوان، ص ٨٢.

(٢) البيت لأبي المظفر الكناني في: البديع في نقد

الشعر، أسامة بن منقذ، ص ٢٥٤. تح/ الدكتور

أحمد أحمد بدوي، الدكتور حامد عبد المجيد، ط/

وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٨٧م.

(٣) الديوان، ص ٨٥.

ألمح الشاعر إلى لون من المفاعلة بينه وبين الطليسان لكثرة ملازمته، إذ هم الوهن أن ينتقل من الطليسان إلى جسم لابس، بعد ما عفا الزمان على الطليسان وأبلاه.

وعلة التمسك بالثوب سد حاجة لابس، واستغناؤه به عن غيره، أو ارتفاع ثمنه، وقد خلا الطليسان من كليهما فقل داعي التعلق به. ولكثرة ذهابه إلى الرفاء فقد استحضر الشاعر صورة الرهن الذي يودعه الراهن لحين الوفاء برد ما أخذه، وصور نفسه ذلك الشيء المرتهن حتى يفزع الرفاء من رفو الثوب وإعطائه لصاحبه. كما أدى كثرة التردد على الرفاء أن ظن بعض أن لصاحب الطليسان مقراً ومنزلاً في حانوت الرفاء.

ويستدعي الشاعر لهذا التصور بيت الحارث المخزومي مضمناً إياه شعره، وقد كثر سؤال الناس عن موطنه من قلة مقامه بمنزله، فكانت الأقحوانة منزله ومقامه؛ فهو حقيق بالمقام بهذا الموضع الكائن بين البصرة والنجاب.

ومن أمثلة النوع الثاني (تضمين شطر بيت):

١- قوله من السريع (١)

إِنْ أَتَهُمَ الرَّفَاءُ فِي رَفْوِهِ

مَضَى بِهِ التَّمْزِيقُ فِي نَجْدِ

غَنِيَّتُهُ لَمَّا مَضَى رَاجِلاً

"يا واحدي تَرَكْتَنِي وَحْدِي" (٢)

جعل الشاعر البلى ملاحقاً للطليسان

ومترصداً له، وعن طريق جملة الشرط يدل على إخفاق كل محاولة للإصلاح، فمهما احتال الرفاء له وشرَّق وغرَّب بحثاً عن سبيل لرفوه، فإن التمزيق له بالمرصاد، ويوحى بهذا الجمع بين (أتهم - نجد)، ثم يضمن بيته شطر بيت يخاطب فيه محب قد أفرد قلبه لمحبيه الذي أعرض عنه وتركه يقاسي آلام الوحشة، ولا يمكنه العودة إلى من أحبه، كما لا يعود الثوب إلى صاحبه لفنائه، فالحسرة تتاب المحب الذي فارقه محبوه كما تتاب صاحب الثوب الخلق.

٢- ويقول من البسيط (٣)

لَطَيْسَانَ بْنِ حَرَبٍ نِعْمَةً سَبَّتْ

بِنَا تَبَيَّنَ فَضْلِي فَهَوَ مُتَّصِلٌ

قَدْ كُنْتُ دَهراً جَهولاً ثُمَّ حَنَّتِي

عَلَيْهِ خَوْفِي مِنَ الْأَقْوَامِ إِنْ جَهَلُوا

أَظَلُّ أَجْتَنِبُ الْإِخْوَانَ مِنْ حَذَرٍ

كَأَنَّمَا بِي جُرْحٌ لَيْسَ يَنْدَمِلُ

يَا طَيْسَاناً إِذَا الْأَلْحَاظُ جُلْنَ بِهِ

فَعَلَنْ فَعَلَ سِهَامٍ فِيهِ تَنْتَضِلُ

لَيْنَ بَلِيَّتٍ فَكَمْ أَبْلِيَّتٍ مِنْ أُمَّمٍ

تَتَرَى أَبَادَتَهُمْ أَيَّامَكَ الْأَوَّلُ

وَكَمْ رَأَى أَخِي لِي ثُمَّ أَنْشَدَنِي

"وَدَّعْ هُرَيْرَةَ إِنْ الرِّكْبَ مُرْتَجِلٌ" (٤)

لعل وصف الطليسان بأنه نعمة أقرب ما يكون إلى تأكيد الذم بما يشبه المدح، فقد أصبح

(١) الديوان، ص ٧٩.

(٢) عجز بيت للحارث بن خالد المخزومي، جمع

الجواهر في الملح والنوادر، الحصري القيرواني،

ص ٧٩.

(٣) الديوان، ص ٨٤.

(٤) الديوان، ص ٨٤.

لابسه مشتهراً به بعد إذ كان مجهولاً، ولربما جاءت شهرة صاحبه من أن بلي الطيلسان كان سبباً في استدرار عطف الناس عليه، ومعرفتهم بصاحبه الذي كان مغموراً قبل ارتدائه، وفي المقابل سبب الطيلسان للابسه حرجاً شديداً؛ إذ كان مرتديه يتوارى عن أعين الناس، ويحذر من لقائهم حذر الجريح من عدم التئام جرحه، وثمة تصوير آخر للطيلسان حين تصوب الأحداق النظر إليه، فالألحاظ في تجوالها في أنحاء الثياب - وهي تروح وتجيء بين الجفون - بحثاً عن بقية من موضع لم يصبه الرفو - كأنها سهام انطلقت مناضلة تخترق الأهداف. ودل الشاعر بكم التكثرية على كثرة من ارتدى الطيلسان عبر عصور متتابعة وأمم متلاحقة. ويأتي التضمين في البيت الأخير وهو الشطر الأول من بيت الأعشى:

فالفراق حين يرون صاحبهم مرتدياً ذاك
الطيلسان المهترئ يعرضون عنه، بل يودعونه
- على كره منهم - كما يودع المحب حبيبته،
وهو يود المكث معه.

٣- ويقول من الكامل (١)

قُلْ لِابْنِ حَرْبٍ طَيْلَسَانُكَ قَدْ

أَوْهَى فُؤَايَ بِكَثْرَةِ الْعُرْمِ

مُنْبَبِينَ فِيهِ لِمُبْصِرِهِ

أَثَارُ رَفْوٍ أَوَائِلِ الْأُمَمِ

فَكَأَنَّهُ الْحَمْرُ الَّتِي وُصِفَتْ

في (يا شقيق الروح من حكم) (٢)

وَإِذَا رَمَمْنَاهُ وَقِيلَ لَنَا
قَدْ صَحَّ قَالَ لَهُ الْبَلَى إِنْهَدِمِ
مِثْلُ السَّقِيمِ بَرَا فَرَا جَعَهُ
نَكَسَ وَأَسْلَمَهُ إِلَى السَّقَمِ
أَنْشَدْتُ حِينَ طَغَى فَأَعْجَزَنِي
(وَمَنْ الْعَنَاءِ رِيَاضَةُ الْهَرَمِ) (٣)
يختزل الحمدوي كثيراً من أوصاف الطيلسان الخلق في الإحالة على صورة الخمر التي وصفها أبو نواس في تعنتها وإيغالها في القدم وتعاطي الندامي لها، والبيت
يا شقيق النفس من حكم

نمت عيني ولم أنم
ويدير حواراً بين الرافي والبلى يعلن الأول فيه
عن الإصلاح الترميم، والثاني يرد بالهدم واليأس
من الرفو. ولعل حالة الثوب الخلق عند رفوه
وترميمه - ومن المؤكد أنه سيعود إلى حالته
الأولى من البلى والتمزق - تشبه حالة السقيم
الذي أخذته نشوة العافية لبعض الوقت، فإنه لا
يلبث أن ينتكس راجعاً إلى سيرته الأولى من
السقم والعلل والأوصاب... ويأتي التضمين في
الشطر الثاني من البيت الأخير، وتمام البيت:

(٢) ديوان أبي نواس، تح/ إيفالداغندر. غريغور شولر،
٢٦٩/٤، ط/ دار الكتاب العربي، برلين، الثانية،
٢٠٠٢م.

(٣) الحماسة، البحتري، تح/ محمد إبراهيم حور،
وأحمد محمد عبيد، ص ٤٦٠، ط/ هيئة أبي
ظبي للثقافة والتراث، المجمع الثقافي،
١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م.

أتروض عرسك بعدما عمرت ...

ومن العناء رياضة الهرم
فكما أن الهرم يصعب ترويضه، ويتعذر
تطويعه - لأنه شاب على ما شب عليه - فكذا
الطيلسان البالي يتعسر تهذيبه وتشذيبه
وإصلاحه بعد ما طال زمنه، وانتقل من لابس
إلى آخر، وجاوز الحد في البلى، ولا كذلك
الثوب الجديد، ويأتي الجمع بين الصورتين من
خلال الشطر المضمن، أي أنه لما جاوز الثوب
حد البلى وأعيا صاحبه في إصلاحه أدرك أن
العناية بمن ضعف وبلغ من العمر أرذله شاقة
ومضنية.

٤- ويقول من الطويل (١):

كساني ابن حرب طيلساناً كأنه

فتى عاشق بالٍ من الوجد كالمشّن

يُعني لإبراهيم حين لبسته

"ذهبت من الدنيا وما ذهبت مني"

يستدعي الحمدي لتصوير الطيلسان في
تدهور أحواله وتفكك أوصاله صورة الفتى
العاشق الذي أضناه الحب، وتيمه الوجد، حتى
أشرف على الهلاك، والطيلسان يشبه القربة
التي لها وكاء يحتفظ ببرودة الماء فيها.
ويستدعي عند لبسه قول القائل (ذهبت من
الدنيا وما ذهبت مني) يريد إبراهيم بن المهدي
وهذا الشعر له وتتمته:

ذهبت من الدنيا وقد ذهبت مني

هوى الدهر بي عنها وولّى بها عني

فإن أبك نفسي أبك نفساً نفيسة

وإن أحتبسها أحتبسها على ضن (٢)

وكأن في لبسه إيداناً برحيل صاحبه عن الدنيا
لشبه الثوب بالكفن المهترئ، ولعله يقصد
بالشطر المضمن أن يظنه الناس ميتاً وهو
يعيش بين الأحياء.

٥- ويقول من المنسرح (٣):

لو وهبوه لسائل لأبي

وقال أخذي له من الغبن

غنيت إذ طارت الرياح به

"يا ريح ما تصنعين بالدمن (٤)"

يعرض الشاعر لوجهة أخرى يشي من
خلالها برداء الطيلسان وتهالكه؛ إذ إن السائل
الذي يرضي باليسير لو وهب له هذا الطيلسان
لامتتع عن أخذه؛ لأن في قبوله إياه خسارة
فادحة، إذ يكون سبباً في إعراض الناس عنه
بسبب اشمئزازهم الذي يحمل المعطين منهم
على النفور من صاحبه وحرمانه، على عكس
ما يتوقع من تعاطف الناس مع من كان على
شاكلته، وأي خسارة أعظم من ذلك!؟

(٢) فوات الوفيات، صلاح الدين محمد بن شاعر

الكتبي، ١٧٣/١، تح/ إحسان عباس، دار

صادر، بيروت، الطبعة: الأولى، ١٩٧٣م.

(٣) الديوان، ص ٨٧.

(٤) الشطر لعلي بن أمية وتمام البيت:

يا ريح ما تصنعين بالدمن ...

كم لك من محو منظر حسن

انظر: الأغاني، ٥٨/١٨.

(١) الديوان، ٨٧.

المبحث الثالث

الصورة

تمهيد:

للتصوير دور لا ينكر في نفخ الروح في المعنى، بما يمنحه من تلقائية البوح، ويخلع عليه من لباس الفن، بحيث يصبح المعنى في الشعر خلقاً آخر، إذ يكتسب فنيته في إطار الصورة التي تقوم بدورها في تقريب المعنى وتمكينه، فهي بما تمتلك من مقومات "تبتعد بالشعر عن أن يكون مجرد إفضاء ذاتي متناثر، وتقرب به من الحسية الجمالية من جهة، ومن التركيب الفكري والعاطفي من جهة أخرى، أي من التشيؤ والتركيب، ويصبح العالم الصوري المركب معادلاً موضوعياً لما يثور في عالم الشاعر الداخلي من رؤى وانفعالات"^(١)

ويذكر د/ زكي مبارك تأثير الصورة في نفس المتلقي فيقول: "هي أثر الشاعر المفلق الذي يصف المرئيات وصفاً يجعل قارئ شعره ما يدرى أيقراً قصيدة مسطورة، أم يشاهد منظراً من مناظر الوجود؟ والذي يصف الوجدانيات وصفاً يخيل للقارئ أنه يناجي نفسه، ويحاور ضميره، لا أنه يقرأ قطعة مختارة لشاعر مجيد، والصورة الشعرية لا تكمل إلا حين يحيط الوصف بجميع أنحاء الموصوف"^(٢)

(١) أصول الأنواع الأدبية، د/ محمد أحمد العزب، ص ١١٥، ط/ دار والي الإسلامية، المنصورة، ١٩٩٦م.

(٢) الموازنة بين الشعراء، د/ زكي مبارك، ص ٦٩، ط/ الحلبي، الثالثة، ١٣٩٣هـ - ١٩٧٣م.

ثم يضمن الشاعر شطر البيت (يا ريح ما تصنعين بالدمن) فالثوب بلغ من خفته بسبب بلاه أن تذروه الرياح فتطير به، بيد أن صاحبه غير مأسوف عليه، لأن بقاءه لا يغني عنه شيئاً، كما أن الريح التي تهب على الآثار الدارسة - فتأخذ منها - لا تثير غضب عاشق ممن كانوا يسكنون الديار، فما يغني بقاء الدمن بعد رحيل أصحابها؟!!

وتمثل الصورة عند المبدعين مخاضاً لمزيج
"من إحساسات سابقة لا حصر لها، تختزلها
عقولهم، وتظل كامنة في مخيلتهم، حتى يحين
الوقت فيؤلفوا منها الصورة التي يريدونها" (١)
وقد استعان الحمدوي في وصف الطيلسان
الخلق بعدة وسائل من شأنها تثرية الصورة
الشعرية، لعل من أهمها: التشخيص - التشبيه
- الرمز.

أولاً: التشخيص:

إذا استقر المفهوم النقدي الحديث أن
"التشخيص إحياء المواد الحسية الجامدة،
وإكسابها إنسانية الإنسان وأفعاله، وبه يتم تبادل
صفات المعنويات للماديات، والماديات
للمعنويات" (٢) فإن النقد القديم قد سبق إلى
تأكيد هذا المفهوم تحت مسمى (الاستعارة) على
نحو ما ألمح شيخ البلاغيين عبد القاهر
الجرجاني وهو بصدد حديثه عن قيمتها الجمالية
إذ يقول:

" فإنك لترى بها الجمادَ حياً ناطقاً، والأعجمَ
فصيحاً، والأجسامَ الخُرسَ مُبينَةً، والمعاني
الخفيةَ باديةً جليةً، وإذا نظرتَ في أمر المقاييس
وجدتها ولا ناصر لها أعزُّ منها، ولا رَوَّنق لها
ما لم تَرِنها، وتجذُّ التشبيهات على الجملة غير
مُعجبةٍ ما لم تُكُنها، إن شئتَ أرتك المعاني
اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد
جُسِّمت حتى رأتها العيون، وإن شئتَ لَطُفتِ
الأوصاف الجسمانية حتى تعود رُوحانية لا
تنالها إلا الظنون" (٣)

(٢) الصورة الفنية في شعر أبي تمام، د/ عبد القادر
الرباعي، ص ١٦٨، ط/ المؤسسة العربية، بيروت،
الثانية، ١٩٩٢م

(٣) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تح/ محمود
محمد شاكر، ص ٤٣، نشر/ مطبعة المدني،
الأولى، ١٤١٢هـ - ١٩٩١م.

(١) السابق الصفحة ذاتها.

ومن نماذج التشخيص في وصف

الطيلسان:

١- قول الحمودي من المنسرح (١):

قُلْ لِابْنِ حَرْبٍ مَقَالَةٌ عَاتِبٌ

وَأَسْتُ فِيمَا أَقُولُ بِالْكَاذِبِ

أَمَا رَأَيْتَ الرَّفَاءَ يَحْرِبُنِي

بِرَفْوِهِ طَيْلَسَانُكَ الذَاهِبِ

أَفْنَاهُ جَوْرُ الْبَلِيِّ عَلَيْهِ كَمَا

أَفْنَى الْهَوَى قَلْبَ خَالِدِ الْكَاتِبِ

فالبيت الثاني يصور الرفو الذي يقصد إليه

الرفاء لإصلاح الثوب الخلق النبالي، وقد امتلأ

قلبه غيظاً ليأسه من الطيلسان، كأن الرفاء وهو

يفعل ذلك، كمن يطعن بالحربة مصوباً طعنته

إلى صدر عدوه، قصداً إلى التخلص منه، وهي

صورة بصرية تجسد صورة الرفاء وهو يصلح

الثياب بصورة من ينتقم من عدوه الألد.

٢- قوله من السريع (٢):

بطيلسان خلت أن البلى

تطلبه بالوتر والحقْد

أجد في رفوي له والبلى

يلهو به في الهزل والجد

فإيغال الطيلسان في القدم جعل من البلى

شخصاً يتميز غيظاً ويمتلئ حقداً، لا يذهبهما

إلا إهلاك عدوه، وهنا تصوير لتسلط نوائب

الحدثان وعوادي الدهر على الطيلسان حتى

أودت به، ومن خلال الجمع بين المتضادين

(الجد والهزل) يصور الشاعر صراعاً بين الرفاء

والطيلسان النبالي، فالرفاء يسلك مسلك الجد في

الإصلاح، والبلى ينقض الجد بالهزل والجد؛ أي

في عموم الأحوال

٣- قوله من المتقارب (٣):

أَيَا طَيْلَسَانِي أَعْيَبْتَ طَبِّي

أَسِئَلُ بِجِسْمِكَ أَمْ دَاءٌ حُبِّي

خلع الشاعر على الطيلسان ما يطرأ على

الجسد من العلل والأقسام، وما يعرض لقلب

المحب من الاضطراب والخفقان، ويعد الحوار

مع الأشياء المجردة من قبيل التشخيص، حيث

يسقط الشاعر على المجرد صفة المحسوس

العاقل.

٤- قوله من الرمل (٤):

طَيْلَسَانُ لِابْنِ حَرْبٍ جَاءَنِي

قَدْ قَضَى التَّمْزِيقُ مِنْهُ وَطَرَهُ

صور الشاعر الطيلسان كائناً حياً، وصور ما

آل إليه من البلى والتمزق شخصاً يريد أن ينال

من هذا الكائن، وإذا كان قضاء الوطر مما

تسكن معه النفس، فإن التمزق قد حقق منيته

من هذا الثوب الخلق. وأكد ذلك بالفعل الماضي

المسبوق بقد التحقيقية، وتقديم الجار والمجرور

(منه).

(٣) الديوان، ص ٧٩.

(٤) الديوان، ص ٨٠.

(١) الديوان، ص ٧٧.

(٢) الديوان، ص ٧٧.

٥- قوله من البسيط (١):

يا طَيْلَسَانَا إِذَا الْأَحَاطُ جُلْنَ بِهِ

فَعَلَنَ فِعْلَ سِهَامٍ فِيهِ تَنْتَضِلُ

من خلال تلك الصورة البصرية يجرد الشاعر من العيون الناظرة إلى الطيلسان البالي أناساً يصوبون سهامهم التي انطلقت مناضلة لاخترق الأهداف، ولعل المعركة قد حسمت لصالح المصوبين لا سيما جمعهم (الأحاط، سهام) الذي لا يقوى على مغالبتة المفرد (الطيلسان).

٦- قال من الخفيف (٢):

يا ابنَ حَرْبٍ كَسَوْتَنِي طَيْلَسَانَا

أَمْرَضَتُهُ الْأَوْجَاعُ فَهُوَ سَقِيمٌ

طَيْلَسَانٌ لَهُ إِذَا هَبَّتِ الرِّي

حُ عَلَيْهِ بِمَنْكَبِي هَمِيمٌ

شخص الشاعر الطيلسان إنساناً تناوشته العلل، وتنازعته الأمراض، فجسده أصبح عرضة للبلى، وقد دل الجمع (الأوجاع) بما يفيد من الكثرة على عجز المفرد "الجسد" عن مقاومة الداءات المنتشرة في أنحاءه، وأكد ذلك بالجملة الاسمية (فهو سقيم)، إحياء بعدم جدوي العلاج معه كما لا يجدي الإصلاح في الطيلسان شيئاً. وفي البيت الثاني صورة سمعية إذ يسمع للطيلسان صوت خفي ينشأ من ارتفاعه فوق منكبي صاحبه عند هبوب الريح لرقته وخفته الناجمتين عن قدمه وضعف بنيته.

٧- قوله من الخفيف (٣):

يا ابنَ حَرْبٍ كَسَوْتَنِي طَيْلَسَانَا

مَلٌّ مِنْ صُحْبَةِ الزَّمَانِ وَصَدَا

فَحَسِينَا نَسَجَ الْعِنَاكِبِ لَوْ قِي

سَ إِلَى ضَعْفِ طَيْلَسَانِكَ سُدَا

إِنْ تَنْفُثَ فِيهِ يَنْشَقُّ شَقَا

أَوْ تَنْحَنُحْتُ فِيهِ يَنْقُدُ قَدَا

طَالَ تَرْدَاؤُهُ إِلَى الرَّفْوِ حَتَّى

لَوْ بَعَثَاهُ وَحْدَهُ لَتَهْدَى

طال الأمد على الطيلسان حتى أصابه ما

يصيب الإنسان من الملل، واعتراه الفتور كما

يعتري من طال عمره، فإنه يمل من جلسائه،

ويزور عنه خلطاؤه.

والبيت الثاني فيه استدعاء لصورة بيت

العنكبوت، بما يتسم به من وهن خيوطه

وضعف نسيجه، كهيئة الطيلسان وما أصابه

من البلى والتمزق، وتأتي المقارنة بين

الصورتين مظهرة أن نسج العناكب الموسوم

بالوهن يكون أقوى إذا ما قيس بنسيج الطيلسان

الذي بلغ من ضعفه - كما في البيت الثالث -

أن أي حركة فيه لتشقه شقاً، إذ لو نفث فيه

الإنسان لأدى ذلك إلى انقسام خيوطه، بل إنه

قد يتقطع أو يتمزق إذا زادت قوة الهواء المندفع

نحوه من حنجرة المتحنح.

وفي البيت الأخير تنفخ الروح في الطيلسان

إذ تصبح هنالك ألفة بينه وبين مكان الرفو،

حتى إنه غدا يعرف سبيل الوصول إليه دون

(١) الديوان، ص ٨٤.

(٢) الديوان، ص ٨٥.

(٣) الديوان، ص ٧٧.

استعانة. واختيار كلمة (بعثناه) تشير إلى معنى الإحياء الذي يكون بعد الموت، وكأن الثوب قد تحقق له البلى الذي يكون بعد الموت، وإن أي محاولة لإصلاحه تشبه حالة البعث، والصور متنامية فطول الصحبة مدعاة إلى الملل الذي يؤول إلى ضعف ووهن يؤديان إلى التعرض للانهايار والسقوط.

٨- قوله من مجزوء الرمل (١):

طَيْلَسَانُ لِابْنِ حَرْبٍ

ذُو أَيَادٍ لَيْسَ تُحْصَى

أَنَا فِيهِ أَشْعَرُ النَّاسِ

سِ إِذَا مَا الشَّعْرُ نَصَا

وَأَرَانِي صِرْتُ أَدْنَى

بَعْدَمَا قَدْ كُنْتُ أَقْصَى

وَأَتَّقَانِي النَّاسُ وَازْدَا

دُوا عَلَى شِعْرِي حِرْصَا

وَلَكُمْ قَدْ حَازَلِي أَرْدٍ

يَةً تَنْتَرَى وَفُصَا

كَانَ دَهْرًا طَيْلَسَانًا

ثُمَّ قَدْ أَصْبَحَ شِصَا

عن طريق تأكيد الذم بما يشبه المدح يخلع

الشاعر على الطيلسان صفة الإنسان (ذو أياد)،

وفي العبارة إجمال يأتي تفصيله على النحو

التالي:

أن الطيلسان فتق قريحة الشاعر فنظم شعراً

فيه كان مبرزاً في باب، كما أنه كان سبباً في

تعرف الناس على صاحبه وقربهم منه، يدفعهم

إلى ذلك الفضول في كشف حقيقة الثوب أو السخرية من لابسه. وقد أدى التضاد بين (أدنى - أقصى) إلى تأكيد فضل الطيلسان على صاحبه. أيضاً: اتقى الناس صاحب الطيلسان، وأقبلوا على شعره، ومن بين تلك النعم: أن الطيلسان الخلق استدر إشفاق الناس على صاحبه وحدهم عليه حتى استوجب تصدق الناس عليه بما منحوه من أكسية وأقمصة. وعلى إثر حالة الاضطراب التي حاقت بنفس الشاعر حيال هذا الثوب تتابته الحسرة وهو يقارن في البيت الأخير بين عهدين ماض وحاضر، أما الماضي فكان الثياب طيلسانا يحمل معاني العزة والشرف، وأما الحاضر فقد أصبح رمزاً للذلة والمهانة كما في تلك الصورة البصرية التي بدا من خلالها أشبه ما يكون بالحديدة المعقوفة التي يصاد بها السمك (الشص)، وما توحى به من الانحناء الدال على الضعف والذل والتقهقر.

وقد عمد الشاعر إلى الإسقاط باعتباره "أداة من أدوات التشخيص، لأنه في الإسقاط تتجلى الحياة البشرية داخل الظاهرة، لأنه يتعاطف ويتحد مع من يسقط عليه من نفسه، ثم إنها في النهاية تجسيد وتصوير لآمال الشاعر أو مخاوفه، وأحزانه تظهر من خلال تصويره لحياة الأشياء كحياته، فهو بذلك يبيث الشعور

والإحساس في صورته التي تحمل في النهاية اتحاداً بين طرفي الصورة الشعرية " (١).

٩- قوله من مجزوء الرمل (٢)

لبس الأيام حتى

لم تدع فيه لباساً

غاب تحت الحس حتى

لا يرى إلا قياساً

عن طريق التشخيص حدث اتصال بين

الذات والموضوع، فقد أصبح الطيلسان لباساً

بعد أن كان ملبوساً، فقد عركته الأيام بأحداثها

ومصائبها حتى أوهته وفككت أوصاله فلم يعد

فيه ما يلبس أو يستر، بل لم يعد له أثر يذكر.

ثانياً: التشبيه:

يعد التشبيه من وسائل التشكيل الجمالي التي يعتمد عليها الشاعر في إنشاء صورته، عن طريق التخيل الذي يتم من خلاله التقريب بين الحقيقة والخيال، إذ "لا جمال للشعر إلا إذا أضيف إلى الحقيقة شيء من الخيال، وقد يكون هذا الخيال حقيقة ثانية لا فرق بينها وبين الأولى إلا أن إحداها في الواصف، وأخرهما في الموصوف، لأن الشاعر لا يصف شيئاً إلا متأثراً بحسنه أو قبحه، فهو حين يذكر الشيء الدميم يذكر بجانبه نفرته من الدمامة، وحين يصف الشيء الجميل يصف بجانبه غرامه بالجمال، وربما خضع الشاعر لعاطفته فانتقل من وصف إلى وصف" (٣)

وقد اتخذ الحمدوي من التشبيه سبيلاً إلى

تقريب صورة الطيلسان البالي

١- فمن ذلك قوله: من مجزوء الكامل (٤):

وإذا العيون لحظنه

فكأنه باللحظ يحرث

تصوير الطيلسان الخلق البالي لكثرة ما فيه

من الشقوق والخروق فإن العيون تخترقه وتنفذ

إلى ما وراءه، كما تقع على الأرض المشقوقة

المثارة للزراعة. فهو لرقته يسفر عما وراءه،

فالنظر إليه كالنظر إلى الأرض.

(١) الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، د/ مدحت

الجيار، ص ١٥٧، ط/ دار المعارف، الثانية

١٩٩٥م

(٢) الديوان، ص ٨١.

(٣) الموازنة بين الشعراء، د/ زكي مبارك، ص ٧٣.

(٤) الديوان، ص ٧٨.

٢- ويقول (من الرمل) (١):

فإذا ما صحت فيه صيحة

تركته كهشيم المحتظر

وإذا ما الريح هبَّت نحوه

طيرته كالجراد المنتشر

يصور الطيلسان البالي الممزق بالحطب

اليابس المفتت الذي تذروه الرياح، ويصوره في

خفته ورقته عند هبوب الريح نحوه بالجراد

المنتشر، فهشيم المحتظر، والجراد المنتشر،

محملان بدلالات الرقة والخفة والتبعثر. فضلاً

عما فيهما من تضمين قرآني سبقت الإشارة

إليه.

٣- ويقول من الرمل (٢):

أنا من خوف عليه أبدا

سامري ليس يألو حذره

يصور بلوغ الطيلسان أقصى درجات

الوهن حتى يخشى صاحبه الاقتراب منه،

ويحذر منه خشية فئائه بصورة السامري الذي

حرم من أن يمس أحداً أو يمسه أحد عقوبة له.

إن تلك الصورة تتيح للمتلقى أن يتخيل أبعاد

ركني التشبيه، وما يختفي وراءهما من

مستتبات.

٤- ويقول (من البسيط) (٣):

أظل أجتنب الإخوان من حذر

كأنما بي جرح ليس يندمل

تقترب الصورة هنا من صورة السامري،

فصاحب الطيلسان يصور اجتناب لابسه منتدى

القوم، وحذره من لقاء الناس، وتواريه عن

أعينهم، بصورة الجريح الذي لا يعرض نفسه

للشمس والهواء حذراً على جرحه من عدم

الالتئام، ونفي الضماد عن الجرح الغائر موج

بنفي الإصلاح عن الطيلسان الخلق مهما بذلت

المحاولات.

٥- ويقول من الكامل (٤):

وإذا رَمَمناه وَقِيلَ لَنَا

قَدْ صَحَّ قَالَ لَهُ الْبَلَىٰ إِنْهَدِمِ

مِثْلُ السَّقِيمِ بَرًا فَرَاجَعَهُ

نَكْسٌ وَأَسْلَمَهُ إِلَى السَّقَمِ

صور صراعاً بين الرافي والبلَى، فالرافي يصلح

والبلَى ينقض ويهدم، وادعاء الإصلاح محكوم عليه

بالبطان، فإذا بدا علي الثوب ما يوهم الإصلاح،

فهو وهم المريض الذي تأخذه نشوة العافية حيناً،

فيظن معها البرء الدائم، فما يلبث أن يفرح بالسلامة

حتى تعاوده العلة فينكس راجعاً إلى حالة السقم التي

يستسلم لها دون مقاومة.

٦- ويقول (من الطويل) (٥):

كَسَانِي إِبْنُ حَرِبٍ طَيْلَسَانًا كَأَنَّهُ

فَتَىٰ عَاشِقٌ بِأَلٍ مِنَ الْوَجْدِ كَالشَّنِّ

يصور الطيلسان الخلق في ترهل بنائه

وتفرق خيوطه، بالفتى المعنى من شدة الوجد،

ودوام العشق، وقد أضناه الحب، وأسقمه البعد،

وأزقه الضنى.

(١) الديوان، ص ٧٩.

(٢) الديوان، ص ٨٤.

(٣) الديوان، ص ٨٠.

(٤) الديوان، ص ٨٦.

(٥) الديوان، ص ٨٧.

٧- ويقول من البسيط^(١):

فقد تراني لدى الرفاء مرتبطا

كأنني في يديه الدهر مرتهن

صور كثرة ذهابه إلى الرفاء، وارتباطه به،

وتردده عليه، لقدم الثوب - وما يتبع ذلك من

بقائه عنده، وانتظاره رفوه- بصورة الرهن الذي

يودعه الراهن لحين الوفاء برد ما أخذه،

والشاعر هو المرتهن لحين فراغ الرافي من رفو

الثوب وإعطائه إياه. والتعبير بالدهر لبيان دوام

الرهن، فهو يلزم الرافي ولا يبرح حانوته.

٨- ويقول من الطويل^(٢):

كأنني لإشفاقي عليه مُمرّضٌ

أخا سقمٍ ممن تَمَادَى بِهِ المَرَضُ

فالطيلسان بسبب قدمه وكثرة رفوه يستدر

عطف الناس وإشفاقهم عليه، كما يستدر

المريض - الذي كثرت داءاته، ولأزمه المرض

ملازمة الأخ لأخيه (أخا سقم) - عطف القائم

على رعايته وتمريضه، ويتوارى خلف تلك

الصورة يأس صاحب الطيلسان من الإصلاح

كما يئس السقيم من الشفاء.

٩- ويقول من السريع^(٣):

كأنني لإشفاقي عليه إذا

غدوت إشفاقي على عرضي

يصور إشفاقه من كثرة رفوه أن يخترق،

وأن يحدث الرفو فيه قطعاً وتمزيقاً، كالذي

يخشى على عرضه من أن ينتهك، وعلى

حرمته من أن يعتدى عليها. أو أنه يخشى من

رقته وشفافيته أن تظهر عورته، أو يستهان

بلابسه فيستباح عرضه.

١٠- ويقول من السريع^(٤):

وطيلسان إن تأملتته

لج من التمزيق في محك

كأنه من طول رفوي به

يملكني مذ صار في ملكي

يشير البيت الأول إلى بلوغ الطيلسان

غايته في الضعف والوهن حتى إنه إذا احتك

بشيء، أو لامسه شيء، فإنه يمزق لرقعة نسجه.

أما البيت الثاني ففيه تصوير كثرة رفو الشاعر

للطيلسان، وإسراعه إلى الرفاء، بالخادم الذي

يسعى جاهداً لإرضاء سيده وتحقيق مراده.

فالطيلسان صار مالكاً بعد أن كان مملوكاً،

وصاحبه صار مملوكاً بعدما كان مالكاً، وأمارة

ذلك التحول استجابة المملوك (الشاعر)

لمطلوبات المالك (الطيلسان) الداعية إلى

الذهاب به إلى الرفاء مراراً وتكراراً.

١١- يقول من الخفيف^(٥):

طَيْلَسَانٌ مَا زَالَ أَقْدَمَ فِي الدَّهْرِ

رِ مِنَ الدَّهْرِ مَا لِرَفْوِهِ حَيْلُهُ

وَتَرَى ضَعْفَهُ كَضَعْفِ عَجُوزٍ

رَثَّةِ الحَالِ ذَاتِ فَقْرٍ مُعْيِلُهُ

عَمَرْتَهُ الرِّقَاعُ فَهُوَ كَمِصْرٍ

سَكَنْتَهُ نُرَاعُ كُلِّ قَبِيلِهِ

(١) الديوان، ص ٨٧.

(٢) الديوان، ص ٨١.

(٣) الديوان، ص ٨١.

(٤) الديوان، ص ٨٣.

(٥) الديوان، ص ٨٣.

إِنْ أُزَيْتَهُ يَا ابْنَ حَرْبٍ بِدَمِّي

فَجَرِيرٌ قَدْ زَانَ قَبْلِي بَجِيلِهِ

استنفذ الرافي كل طاقاته، وأفرغ كل ما في وسعه من أجل إصلاح الطيلسان ولكن دون فائدة، ويقدم الشاعر صورتين دالتين على قدم الطيلسان:

الأولى: تصوير ضعف الطيلسان وتقادم

عده بصورة إنسان ضعيف؛ من أمارات ضعفه أنه امرأة، وبها من الضعف ما ليس بالرجل، وهي عجوز، والكبر يزيدا ضعفاً إلى ضعف، وهي ذات فقر مدقع، والفقر قد أذلها وأضعف شوكتها، وهي كذلك معيلة، وكثرة العيال تعجز المعيل وتسبب له ضيق ذات اليد، فكل تلك الأمور الناتجة من تصوير الطيلسان بالعجوز دالة على رداءته وتهالكه.

والثانية: تصوير الطيلسان وقد أحاطت به

الرقاع من كل جانب، وتفرقت في أنحاءه، بصورة مكان نزلت فيه عدة قبائل، وتتازعت عليه، إذ تزعم كل قبيلة أنها أحق به، وإذا كانت الرقاع غمرت الثوب حتى أخفت معالمه، فإن القبائل استوطنت المكان حتى نزعت ملكيته. ويقدم الشاعر في البيت الأخير بما يسمى بحسن التعليل، فيدل على أن ذم الطيلسان زين لا شين، إذ كان سبباً في معرفة الناس به بعد أن كان مجهولاً، ويتخذ مثلاً لذلك من هجاء جرير لبجيلة، إذ كان هجاؤه لها سبباً في شهرتها حتى غدت مضرب الأمثال.

١٢- ويقول من السريع (١):

إِنَّ ابْنَ حَرْبٍ جَادَ لِي كَاسِيًا

بَطَيْلَسَانَ هَرِمَ قَشْعَمِ

أُنْظِرْ إِلَيَّ كَثْرَةَ تَمْزِيْقِهِ

كَأَنَّمَا مُزِقَ فِي مَأْتَمِ

رَفْوِي لَهُ وَهُوَ رَمِيمٌ كَمَنْ

يَبْنِي بِنَاءً فَوْقَ مُسْتَهْدَمِ

يَصْدَعُهُ اللَّحْظُ بِإِيْمَاضِهِ

صَدَعَ فُؤَادِ الْعَاشِقِ الْمُعْرَمِ

يُذَكِّرُنِي كَثْرَةَ تَمْزِيْقِهِ

تَفَرَّقَ النَّاسِ عَنِ الْمَوْسِمِ

يَصُورُ الْبَيْتَ الْأَوَّلَ الطَّيْلَسَانَ بِالرَّجْلِ الْهَرِمِ

المسن الذي بلغ من العمر أذله، ويصور البيت

الثاني الطيلسان وما به من التمزيق لكثرة ما فيه

من رقع، بصورة شق الجيوب عند فقد الأحبة -

وتلك من عادات الجاهلية - والطيلسان مهلهل

ممزق، لأن شق الجيوب في المأتم يصحبه جزع

على القضاء، وسخط وغيظ يمزق معه الثوب

كل ممزق.

والبيت الثالث يصور الرفو للطيلسان البالي

- وأنه عما قريب سيفتق - لأن الأصل الذي

بني عليه الرفو بال، بصورة العظام التي رمّت،

فحال من يفعل ذلك - يرفو الثوب البالي -

كحال من يقيم بناء على غير أساس فإنه

سرعان ما يتهدم. والبيت الرابع يصور الطيلسان

في ضعفه وانصداعه إذا صوبت إليه الأشعة

المنبثقة من العين - بمعنى أنها تنفذ من خلاله

(١) الديوان، ص ٨٦.

لتبصر ما وراءه - بصورة قلب الصب الوله حين يكون غرضاً لسهام معشوقه المتيم، فنظره إليه يرجف فؤاده. أما البيت الأخير ففيه تصوير تقطيع أوصال الطيلسان، وتفرق أجزائه عنه وتباعدها منه ، بصورة افتراق الناس عقيب انتهاء اجتماعهم في مواسم التجارة.

- ويقول من الخفيف (١):

طَيْلَسَانٌ لَوْ كَانَ لَفْظًا إِذَا مَا

شَكَ خَلْقٌ فِي أَنَّهُ بُهْتَانٌ

فَهُوَ كَالطَّوْرِ إِذْ تَجَلَّى لَهُ اللَّهُ

فَهَدَّتْ فُؤَاهُ وَالْأَرْكَانُ

يَا ابْنَ حَرْبٍ فَكَيْفَ يَبْقَى عَلَى الْبَدْ

لَةَ ثَوْبٌ يَذُوبُ وَهُوَ يُصَانُ

بلغ الطيلسان من التهلل ما جعل إطلاق

هذا المسمى عليه (طيلسان) من قبيل الإفك والبهتان، لكون الادعاء مخالفاً لعدم أهليته لتلك التسمية.

والبيت الثاني يصور مشهد دك الجبل - لما تجلى عليه الله - وما نتج عن ذلك من تصدع جوانبه، لمشهد الطيلسان البالي وما أصابه من تمزق وضعف وعدم تماسك. ويستتبع تلك الصورة باستفهام إنكاري يستبعد معه الشاعر بقاء الثوب على حالته من الجدة والتماسك، كيف وهو يمتهن دائماً؟ فلا شك أنه سيخلق حتى وإن تعهده لابسه بالصيانة، وذلك لتعرضه لعوامل الضعف والبلى ثم يأتي البيت الأخير ليؤكد الفعل (الرفو المتتابع) ولازمه (قدم

الطيلسان وتمزقه) ويدل على وجود الرفو كأثر باق، بعد فناء الثوب وعدم صلاحيته.

١٣- ويقول من الطويل (٢):

لقد حالف الرفاء حتى كأنه

يحاول منه أن يعلمه الرفوا

يعقد الشاعر - من خلال التصوير -

صلة وطيدة بين الرفاء والطيلسان، فهو يصور

مخالفة الرفاء للطيلسان بمخالفة المتعلم لمعلمه،

فكأن الطيلسان لكثرة ترده على الرفاء وصحبته

له، قد أعيا الرفاء وأعجزه عن الإصلاح بعد

استنفاد كل حيل الترقيع، وكأن الطيلسان يحاول

أن يعلم الرفاء طرقاً غير تقليدية كي يصلح

الثوب، فكثرة التردد دعت الرفاء للتقريب عن

تقنيات جديدة لإصلاح الثوب.

(١) الديوان، ص ٨٦.

(٢) الديوان، ص ٨٦.

ثالثاً: الرمز

إذا أراد الشاعر أن يعلن عن تجربته الشعرية بعد أن يخرجها من دائرة الشعور، فإن للشعر لغة خاصة تبوح بأسرارها وتتعد عن التقريرية المباشرة حتى بات مقررراً أن "الرمز وسيلة إيحائية من أبرز وسائل التصوير الشعرية التي ابتدعها الشاعر المعاصر عبر سعيه الدائب وراء اكتشاف وسائل تعبيرية لغوية يثري بها لغته الشعرية، ويجعلها قادرة على الإيحاء بما يستعصي على التحديد والوصف من مشاعره وأحاسيسه وأبعاد رؤيته الشعرية المختلفة" (١).

وقد استعان الحمودي بالرمز على الإيحاء بمعان مستكنة يستبطنها النص الشعري عن طريق التكرار والتضاد بما لتلك الظاهرتين من دور في بناء الصورة الشعرية.

أ- التكرار: وهو قسمان: تكرار الكلمات، وتكرار الحروف.

القسم الأول: تكرار الكلمات:

يعد تكرار الكلمات داخل النص الشعري وسيلة من وسائل التشكيل الجمالي والإيحاء الدلالي، فضلاً عن الإيقاع النغمي، ويرمي الشاعر من وراء التكرار إلى تأكيد الفكرة وتعميق الصورة "وتمثل الكلمة المكررة المركز الدلالي الذي ينطلق منه الشاعر ويعود إليه خالقاً في كل مرة علاقة لغوية جديدة، أو صورة شعرية جديدة لها وظيفة جمالية، إذ تقوم بدور

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د/ علي عشري زايد، ص ١١٠، ط/ دار العلوم، الثانية ١٩٧٩م.

المولد للصور الشعرية، وتعكس إلهام الشاعر على دلالة معينة، والتكرار أحد الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على موقفه وتصويره؛ لأن الصورة الشعرية على أهميتها ليست العامل الوحيد في هذا التشكيل" (٢)
وقد جاء التكرار في وصف الطيلسان على عدة صور لعل أبرزها:

١- تكرار الفعل عن طريق المفعول المطلق ومن أمثله قوله (٣):

فإذا ما صحت فيه صيحة

تركته كهشيم المحتظر

فالمصدر المنكر (صيحة) يرمز إلى

تعرض الطيلسان البالي للفناء لارتباطها بالهلاك.

- ومن أمثله قوله: (٤)

كم تغنى إذ رأى رفوي له

يصدع الباقي صدعا مسرعا

فاختيار الكلمة (يصدع) توحى بالتهلhel

لبقية أجزاء الثوب الذي يؤكد المصدر،

(صدعا) ووصف المصدر باسم الفاعل

(مسرعا) يقطع الطريق أمام محاولة الإصلاح.

- ومن أمثله قوله (٥)

قل لابن حرب مقالة العاتب

ولست فيما أقول بالكاذب

(٢) الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، د/ مدحت الجيار، ص ٤٧.

(٣) الديوان، ص ٨٠.

(٤) الديوان، ص ٨٢.

(٥) الديوان، ص ٧٧.

فالمصدر المضاف إلى اسم الفاعل (مقالة العاتب) فيه تنبيه المخاطب إلى إصغاء السمع إلى ما يُعرض.

- ومن أمثله قوله (١):
إِنْ تَنْفَتْ فِيهِ يَنْشَقُّ شَقًّا

أَوْ تَتَحَنَّتْ فِيهِ يَنْقُدُّ قَدًّا
ولعل التكرار في الشطر الثاني متدرج عن التكرار في الشق الأول، فالشق مرحلة ممهدة لمرحلة تعقبها (القد) أي القطع.

- ومن أمثله قوله (٢):

تَصَدَّعَ حَتَّى قَدِّ أَمِنْتُ انْصِدَاعَهُ

وَأُظْهِرَتِ الْأَيَّامُ مِنْ عُمْرِهِ الْغَرَضُ
فذكر المصدر هنا (انصداع) يعكس نفسية الشاعر المضطربة بين الخوف والأمن، فتصدع الثوب وتمزقه أضفى على قلب الشاعر لونا من الاطمئنان إلى عدم الصلاحية.

- ومن أمثله قوله (٣):

طَيْلَسَانُ رَفْوُهُ وَرَفْوُ الرِّ

فَوْ مِنْهُ وَقَدْ رَفَعْتُ رِقَاعَهُ
فذكر المصدر هنا (الرفو)، (رقاعه)، إشارة إلى اليأس من إصلاح الطيلسان الذي مر بمراحل أولها الرفو، وثانياً: رفو الرفو، وآخرها ترقيع الرقاع.

- ومن أمثله قوله (٤):

رَفْوِي لَهُ وَهُوَ رَمِيمٌ كَمَنْ

يَبْنِي بِنَاءً فَوْقَ مُسْتَهْدَمٍ

يَصَدَّعُهُ اللَّحْظُ بِإِيْمَاضِهِ

صَدَعَ الْفُؤَادِ الْعَاشِقِ الْمُغْرَمِ

فالجمع بين المصدرين مع فعليهما (ببني بناء) (يصدعه صدع الفؤاد) يشكل فيه التكرار على هذا النحو ملمحاً جمالياً يتمثل في مقابلة البناء في البيت الأول بالصدع في البيت الثاني، وكأن أي محاولة للإصلاح تحبطها محاولات الإفساد.

٢- ومن أساليب التكرار: تكرار الكلمة بالاشتقاق منها،

- ومن أمثله الجمع بين (مستخبر وخبر)

في قوله:

وَمُسْتَخْبِرٍ خَبَرَ الطَّيْلَسَانَ

فَقُلْتُ لَهُ الرُّوحُ مِنْ أَمْرِ رَبِّي

- والجمع بين (دراعتي وتدرعت) في قوله:

يَا ابْنَ الْحُسَيْنِ أَمَا تَرَى دَرَاعَتِي

سَمَلًا تَرَدَّتْ بِالْبَلِي وَتَدَرَّعَتْ

والجمع بين (لحظنه وباللحظ) في قوله:

وَإِذَا الْعُيُونُ لَحَظْنَهُ

فَكَأَنَّهُ بِاللَّحْظِ يُحْرَثُ

- والجمع بين (الضعة واتضاعا) في قوله:

وَهَبْتَ لَنَا ابْنَ حَرْبٍ طَيْلَسَانًا

يَزِيدُ الْمَرَّةَ فِي الصَّعَةِ اتِّضَاعًا

- والجمع بين (تمزيق ومزق) في قوله:

أَنْظُرْ إِلَى كَثْرَةِ تَمْزِيقِهِ

كَأَنَّمَا مُزَّقَ فِي مَأْتَمٍ

- والجمع بين (رفوناه، والرفو) في قوله:

يَا ابْنَ حَرْبٍ لَقَدْ رَفَوْنَا حَتَّى

بَقِيَ الرَّفْوُ وَانْقَضَى الطَّيْلَسَانُ

(١) الديوان، ص ٧٩.

(٢) الديوان، ص ٨١.

(٣) الديوان، ص ٨٢.

(٤) الديوان، ص ٨٦.

٣- ومن أساليب التكرار تكرار الكلمة بإعادتها، وهو قليل،

- ومن أمثله: تكرار كلمة (أناس، وقرن) في قوله:

قد طوى قرناً فقرناً وأناساً فأناساً
وللتكرار دلالة في قدم الطيلسان بتناوب

القرون عليه وليس الناس له؛ ومن أمثله:

تكرار كلمة (إشفاق) في قوله:

كَأَنَّ إِشْفَاقِي عَلَيْهِ إِذَا

عَدَوْتُ إِشْفَاقِي عَلَى عِرْضِي

ولعل تكرار الكلمة بحروفها يشي بتمائل

الحالين الإشفاق على الثوب من الهلاك،

والإشفاق على العرض من الانتهاك، فتتواءم

الألفاظ مع المعاني.

وقد لوحظ أن لجوء الشاعر إلى التكرار كان

يهدف إلى تنويع الفكرة وتعميقها، بما يرمز إليه

من توجيه نظر المتلقى إلى مشاركة المبدع في

التحول في آفاق تجربته الشعرية، ووقوفه على

أبعادها، ومعايشته لأطرها.

- القسم الثاني: تكرار الحروف:

يحمل تكرار الحرف رمزاً إشارياً إلى معنى مستكن،

ويتفاوت الشعراء فيما بينهم على قدر استثمار الحرف

في الكشف عن المعنى وإبرازه، ومن صور تكرار

الحرف في وصف الطيلسان عند الحمدي:

١- تكرار حرف النداء مثل قوله:

أَيَا طَيْلَسَانِي أَعْيَبْتَ طَبِّي

أَسَلُّ بِجِسْمِكَ أَمْ دَاءٌ حُبِّ

وَيَا رِيحُ صَيَّرْتَنِي أَتَّقِيكَ

وَقَدْ كُنْتُ لَا أَتَّقِي أَنْ تَهْبِي

خيمت على الشاعر حالة من الحزن على
طيلسانه الذي بلغ من البلى مبلغاً كبيراً، وقد
استطاعت أداة النداء أن تخرج آهات نفسه
المكلومة، وجاء تكرارها في البيت الثاني موجهاً
إلى الريح، وكأنه وجد في مناجاتها سلواناً له،
وإشراكاً له في مأساته.

٢- تكرار حرف العطف (الواو) مثل قوله:

وَأَرَانِي صِرْتُ أَدْنَى

بَعْدَمَا قَدْ كُنْتُ أَقْصَى

وَأَتَّقَانِي النَّاسُ وَإِذَا

دَوَا عَلَى شِعْرِي حِرْصَا

وَلَكُمْ قَدْ حَازَلِي أُرْدِ

يَةً تَتْرَى وَقُمْصَا

جاء تكرار الواو ليس فقط لمجرد العطف،

وإنما لبيان تبعات الثوب البالي وتداعياته التي

ابتدأت بتهميشه بعد أن كان مبرزاً، وتبع ذلك

ابتعاد الناس عنه واحتقارهم إياه، ودلت الواو

الأخيرة المسبوقة بلام التأكيد وكم التكريرية على

ما آل إليه حال صاحب الطيلسان، وهكذا

رمزت الواو إلى معان متعاقبة.

٣- تكرار حرف الشرط (إذا) مثل قوله:

فَإِذَا مَا صَحْتُ فِيهِ صِيحَةً

تَرَكْتُهُ كَهَشِيمِ الْمُحْتَضِرِ

وَإِذَا مَا الرِّيحُ هَبَّتْ نَحْوَهُ

طَيَّرْتُهُ كَالْجَرَادِ الْمُنْتَشِرِ

مُهْطِعُ الدَّاعِي إِلَى الرَّافِي إِذَا

مَا رَأَهُ قَالَ ذَا شَيْءٍ نُكْرٍ

وَإِذَا رَفَاؤُهُ حَاوَلَ أَنْ

يَنَلْفَاهُ تَعَاطَى فَعَقَرَ

في كل مرة تتكرر فيها إذا الشرطية
بركنيها الشرط والجزاء، إحياء بضعف الثوب
ووهنه، وتصعيد لحالة الكآبة التي تمور بها
نفس الشاعر والتي تتزامن مع كل جملة شرطية
مصدرة بإذا، فإذا كان الثوب كهشيم المحتظر
فإنه لا يلبث أن يطير كالجراد المنتشر، فإذا
أعيد إلى الرافي أنكر كونه ثوباً، فإذا حاول
إصلاحه حل به الشقاء وكتب عليه.

٣- تكرار حرف التحقيق (قد) مثل قوله:

يا طَيْلَسَانَ ابْنَ حَرْبٍ قَدْ هَمَمْتَ بِأَنْ

يُودِي بِجِسْمِي كَمَا يُودِي بِكَ الزَّمَنُ

ما فيكَ مِنْ مَلَبَسٍ يُغْنِي وَلَا تَمَنَّ

قَدْ أَوْهَنْتَ حَيْلَتِي أَرْكَانَكَ الْوُهْنُ

قَدْ تَرَانِي لَدَى الرَّفَاءِ مُرْتَبِطاً

كَأَنَّيْ فِي يَدَيْهِ الدَّهْرَ مُرْتَهَنُ

كررت "قد" في تناسب مع أحوال الثوب،
ففي البيت الأول اقترنت بفعل الهم (قد هممت)
وفي البيت الثاني اقترنت بفعل الوهن (قد
أوهنت) وهو أثر المشقة الحاصلة من ارتداء
الثوب، وفي البيت الثالث مرحلة محاولة إزالة
الوهن بالذهاب إلى الرفاء، وارتباط صاحب
الثوب به ارتباط الراهن برهنه. كما تآزر تكرار
النفي (ما ولا) في نفي النفع عن الثوب، مع
تأكيد "قد" على تبعاته، وهنالك تكرار لـ"كاف
التشبيه" و"فاء العطف" و"حتى الغائية" في
مواضع أخرى.

- التضاد:

لا ريب أن الجمع بين الشيء وضده يسهم
بشكل كبير في توضيح المعنى الذي يريده

الشاعر على نحو ما قال الشاعر العربي القديم:
"والضد يظهر حسنه الضد" وقوله: "وبضدها
تتميز الأشياء" حتى أصبح من مآثر الحكم.
وهو إحدى وسائل تشكيل الصورة، إذ يعتمد
الشاعر - من خلاله - إلى مزج المتناقضات
في كيان واحد، يعانق في إطاره الشيء
ونقيضه، ويمتزج به مستمداً منه بعض
خصائصه، ومضيفاً عليه بعض سماته، تعبيراً
عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة
المبهمة التي تتفاعل فيها المشاعر المضادة
وتتفاعل"^(١).

ولئن كان التضاد بناء لغوياً فإنه يرمز إلى
بعد من أبعاد التجربة الشعرية، ولئن اختلف
مسماه بين القديم (الطباق) والحديث (التضاد)،
واختلف توصيفه أيضاً بين كونه محسناً بديعياً
أو مفارقة لفظية فهو في كل مجلي من مجالي
الإبداع.

- ومن صور التضاد عند الحمدوي:

١- الجمع بين الرفو والتمزيق في قوله:

إِنْ أَتَهَمَ الرَّفَاءُ فِي رَفْوِهِ

مَضَى بِهِ التَّمْزِيقُ فِي نَجْدِ

فالمتضادان يحملان صراعاً بين البناء
والهدم، يتمثل الأول في الرفو، والثاني في
التمزيق، وهو ما يعكس استياء نفسية الشاعر
التي ازدادت سوءاً على سوء، أما السوء الأول
فهو بلى الطيلسان، وأما السوء الثاني فهو

(١) الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، د/مدحت

الجيبار، ص ٥٦.

مصحوبة بحكمة وألم، حتى غدا الطيلسان مادة حديث الناس وهذيانهم وهرائهم.

٣- الجمع بين الفقر والغنى في قوله:

يا ابنَ حَرْبٍ أَطَلَّتْ فَقْرِي بِرَفْوِي

طَيْلَسَانًا قَدْ كُنْتُ عَنْهُ غَنِيًّا

أدى الجمع بين الفقر والغنى إلى استحضار معنى الفقر المدقع الناشئ من لبس هذا الثوب البالي في مقابل الغنى (غنياً) بمعنى الاستغناء، وهي كلمة ذات إحياء مكثف، فما كان أغنى الحمدوي عن قبول الثوب الذي صار بسببه موسوماً بالفقر، ولا تمنع الكلمة احتمال غنى الشاعر قبل رفوه الذي استنفذ ما له حتى صار معدماً.

٤- الجمع بين القرب والبعد، والحذر والحرص، في قوله:

وَأَرَانِي صِرْتُ أَدْنَى

بَعْدَمَا قَدْ كُنْتُ أَقْصَى

وَأَتَّقَانِي النَّاسُ وَإِذَا

دَوَا عَلَيَّ شِعْرِي حِرْصًا

يحمل التضاد في البيت الأول ما يمكن تسميته تأكيد الذم بما يشبه المدح، فالطيلسان الخلق لفت نحوه الأبصار فصار الناس يدنون صاحبه منهم حذباً عليه. فسعد الشاعر بذلك لأن الناس استمعوا إلى شعره بعد أن كان يلقي شعره قبل لبس الطيلسان فكانوا لا يعيرونه أدنى اهتمام.

ويحمل التضاد في البيت الثاني هيتتين متعارضتين؛ الأولى: إعراض الناس عن صاحب الطيلسان حذر الازدراء أو نقل العدوى،

محاربة إصلاحه بكل الوسائل، واختيار أقوى وسيلة دل عليها كلمة (التمزيق) التي لا تبقى للثوب ذكراً.

٢- الجمع بين البياض والسواد كقول

الشاعر:

قَدْ كَانَ أْبِيضَ ثُمَّ مَازَلْنَا بِهِ

نَرْفُوهُ حَتَّى إِسْوَدَّ مِنْ صَدَاِ الْإِبْرِ

يعكس الجمع بين النقيضين صورة ماضٍ مخضر وحاضر مكفهر، فقبل رفو الثوب كان يعلوه البياض، وبعد كثرة رفوه أحاط به السواد. وقد استطاع الشاعر من خلال التضاد أن ينقل حالة القتامة التي انتابته من لبس الطيلسان إلى المتلقى، مستعيناً باللون، مدركاً مدى تأثيره وانطباعه في النفوس، فقد ولد التضاد بين النقيضين دلالات رمزية تذهب في إدراكها النفس كل مذهب، وتستدعي تلك الصورة اللونية صورة أخرى وصف بها الحمدوي طيلسانه قائلاً: (١)

طَيْلَسَانٌ خَلَعْتُهُ

إِذْ تَجَافَوْهُ فِي الشِّرَا

كَمْ تَعْنَى عَلَيْهِ حَيْدٍ

نَ تَهْوَى بَنُو الْوَرَى

حَلَّ بِي مِثْلَمَا عَلِمَ

تَ فَجِسْمِي كَمَا تَرَى

فالطيلسان يزهد فيه الناس ويجفونه لما يرون فيه من مواضع الرفو المتعددة، التي تشبه البثور الحمراء المنتشرة في جسد المريض

(١) الديوان، ص ٨٠.

والثانية: إقبال الناس على شعره يسمونه ويتلقونه، ولقد أعلن الشاعر من خلال التضاد عن اضطراب مشاعره إزاء هذين الموقفين أبحزن لبعده الناس عنه، أم يفرح لسماعهم لشعره؟

٥-الجمع بين الحسن والقبح في قوله:

إِنْ أُرَيْتَهُ يَا ابْنَ حَرْبٍ بِدَمِّي

فَجَرِيرٌ قَدْ زَانَ قَبْلِي بِجِيلِهِ

هياً الشاعر نفس من أهدها الطيلسان

الخلق - من خلال التضاد - بين (أزينه -

ذمي) إلى تغيير الحقائق وقلب الأوضاع؛ إذ

يمكن أن يصبح الحسن قبيحاً، والقبح حسناً،

وهكذا فعل الحمدوي بوصفه ذلك الثوب البالي،

فدم الشاعر للطيلسان إنما هو من قبيل المدح

له، فالشاعر يدل بنفسه، ويعلن عن مقدرته

الشعرية، وملكته الإبداعية التي تمتلك ناصية

القريض فتحول القدح إلى مدح. وتلك قضية

يعوزها دليل، فتسعف ذاكرة الشاعر ما يمكن

تسميته بحسن التعليل حين يتخذ من هجاء

جرير لبجيلة شاهداً على زعمه، فتلك القبيلة

المغمورة جعلها هجاء جرير لها ذات نباهة

شأن.

٦- وهناك صورة لما يسمى طباق السلب

٧- (١) في قول الحمدوي:

وَيَا رِيحُ صَيَّرْتَنِي أَتَّقِيكَ

وَقَدْ كُنْتُ لَا أَتَّقِي أَنْ تَهْبِي

(١) يعرفه ابن أبي الأصعب قائلاً: وطباق السلب: وهو

أن يأتي المتكلم بجملتين أو كلمتين إحداهما

موجبة، والأخرى منفية، وقد تكون الكلمتان

منفيتين. تحرير التعبير، ص ١١٤.

المبحث الرابع

البناء الموسيقي

يتميز الشعر عن بقية الفنون بالوزن والقافية، ويكتسب من خلالهما خصوصية فنية، وذلك لأن البنية الإيقاعية تعتمد الموسيقا وسيلة من وسائل الإمتاع، إذ تضيء جواً من التنعيم على النص الشعري، يضاف إلى هذا أن "الموسيقا في الشعر ليست حلية خارجية تضاف إليه، وإنما هي وسيلة من أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس، مما لا يستطيع الكلام التعبير عنه، ولذا فهي من أقوى وسائل الإيحاء سلطاناً على النفس وأعماقها تأثيراً فيها" (١).

وتتمحور دراسة موسيقا الشعر في وصف

طيلسان الحمودي حول:

١- القالب الشعري (المقطعة)

٢- الموسيقا الداخلية والخارجية

٣- القافية

أولاً: القالب الشعري (المقطعة)

توزع الشعر المنظوم في وصف الطيلسان بين بيتين إلى سبعة أبيات، وهو المصطلح عليه بالمقطعات، ولم يصل إلى حد القصيدة التي تكون فوق السبعة أبيات، ولم يكن الحمودي بدعاً في هذا الاتجاه، بل كان دأب كثير من شعراء العصر العباسي على نحو ما ألمح إليه أحد النقاد المحدثين إذ يقول:

"وأنت إذا تصفحت دواوين الشعراء العباسيين أو طالعت أخبارهم، أدركت أن ما قالوه من مقطعات يشغل حيزاً كبيراً لما خلفوه من أشعار، فإذا تأملت هذه المقطعات أدركت أنهم تناولوا فيها كل آفاق التجربة الشعرية التي حلقوا فيها من الدعابة الهازلة والتحامق والمجون إلى النسيب والغزل إلى الخمریات والزهديات إلى العتاب والهجاء والرثاء إلى الرسائل الإخوانية، ومعنى هذا أن شكل المقطوعة القصيرة قد صار في العصر العباسي إطاراً فنياً له وزنه وله خطره في شعر ذلك العصر؛ لأنه كان استجابة لذوق العصر من جهة، وتحقيقاً لشعبية الشعر وسرعة تناقله ودورانه على ألسنة الناس من جهة أخرى" (٢)

ولعل من نافلة القول عدم ارتباط التجربة الشعرية الجيدة بالقصر أو الطول، وقد يكون لطبيعة العصر أو طرافة المعنى دخل في تحديد الإطار الشكلي، يقول د/ عز الدين إسماعيل: "وفيما يتصل بشكل القصيدة في العصر العباسي نلاحظ استفاضة شكل المقطوعة الشعرية التي تتراوح بين البيتين والعشرة، وهذا إطار محدود ضيق، يعبر فيه الشاعر أحياناً عن خاطر راوده، أو شعر جاد في لحظة من اللحظات، أو معنى طريف جال بنفسه فاقتنصه دون أن يتوسع فيه، أو يولد منه ما يصنع قصة طويلة" (٣)

(٢) في الشعر العباسي: الرؤية والفن، د/ عز الدين

إسماعيل، ص ٤١٨، ط/ دار المعارف ١٩٨٠.

(٣) السابق، ص ٤١٦.

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د/ علي عشري

زايد، ص ١٦٢.

٢- الموسيقى الخارجية والداخلية

إذا كانت الموسيقى أبرز وسائل التشكيل الجمالي في النص الشعري؛ فإنها كانت ميداناً فسيحاً أمام الشعراء لصوغ تجاربهم الإبداعية، بما يمنحون النص من قيم فنية تعتمد الإيقاع منطلقاً لجمالياتها، ويتلاحم في تحقيق عضوية النص لنوان موسيقيان أحدهما: خارجي يتمثل في الوزن والقافية، والآخر: داخلي ويتحقق في الجرس الإيقاعي الناشئ من تناغم الحروف وتآلف الكلمات وتناسق التراكيب.

أولاً: الموسيقى الخارجية:

أ- الوزن:

نظم الحمدوي في وصف الطيلسان على عشرة أبحر في ثنتين وثلاثين مقطوعة يمكن ترتيبها ترتيباً تنازلياً يبدأ بالأكثر وينتهي بالأقل على النحو التالي:

م	البحر	عدد المقطوعات	م	البحر	عدد المقطوعات
١.	الخفيف	٨	٦	المنسرح	٣
٢.	الرمل	٥	٧	البيسط	٢
٣.	الكامل	٤	٨	الوافر	١
٤.	السريع	٤	٩	المتقارب	١
٥.	الطويل	٣	١٠	المجتث	١

ويتبين من خلال الجدول السابق تصدُّر بحر الخفيف بنسبة كبيرة، يتلوه بحر الرمل والكامل والسريع والمنسرح بنسب متوسطة؛ ويلحق بها بحر البيسط بنسبة قريبة، وتقل النسبة إذ ينفرد كل من الوافر والمتقارب بمقطوعة واحدة.

ولربما كانت تلك بعض الأوزان مناسبة لطبيعة هذا الموضوع الهزلي، على نحو ما قال حازم القرطاجي: "ولما كانت أغراض الشعر شتى وكان منها ما يقصد به الجد والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد بما يناسبها من الأوزان ويخليها للنفوس، فإذا قصد الشاعر الفخر حاكي غرضه بالأوزان الفخمة الباهية الرصينة، وإذا قصد في موضع قصداً هزلياً أو استخفافياً، وقصد تحقير شيء أو العبث به حاكي ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة القليلة البهاء" (١)

ولا يخفى أن المناسبة بين الموضوع والوزن الشعري محل نظر بين النقاد، فهناك من يربط الموضوع بالبحر الشعري، وهناك من ينفي وجود أدنى علاقة بينهما، وإنما اقتدار الشاعر الفني يجعله ينظم موضوعه ويصوغ تجربته على أي بحر هدته إليه ملكته الشعرية التي تطوع الأوزان للموضوعات على اختلاف بواعثها وأغراضها.

وإذا كانت قلة الأبيات مسلكاً لبعض الشعراء فما ذلك إلا لأنها تقتضي مزيداً من التركيز والتكثيف، إذ يحشد الشاعر كل إمكاناته الفنية في عدد قليل من الأبيات يكون أقرب إلى علوقه بالأذهان "على أن أجود الشعر ليس في طول القصيدة، ولا في ضرب مثل أو اقتباس، وإنما هو في ابتكار المعنى، وابتداع التركيب

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تح/ محمد حبيب بن الخوجة، ص ٢٦٦، ط/ دار الكتب الشرقية، د.ت.

كان يغلب على الشعر الطابع الشعبي، وذلك لا يتسنى في القصيدة، كما أن "في قالب القطعة مراعاة للاتجاه الموسيقي العام والذي يميل إلى الأبحر القصيرة والقصائد القصيرة، ولا أقول المبتورة - فالمبتور يتضح بعدم اتساق معانيه - وكذلك مراعاة للرغبة الشعبية العارمة في عدم تشتت الفكرة"^(٤).

ولعل طبيعة المقطعة تختلف عن القصيدة التي تتسع للمقدمات على اختلاف أنواعها، بينما يتم في المقطعة الهجوم على الغرض مباشرة، على نحو ما كان يبدأ الحمودي المقطوعات بوصف الطيلسان أو محاورته.

(ب) القافية

للقافية دور لا ينكر في تحقيق الإيقاع النغمي، ولأنها مبعث الطرب فقد أولاهها المعنيون بالشعر كبير عناية "فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن"^(٥)

وقد لوحظ أن أكثر حروف الروي في الطيلسان (النون والميم والراء)، لكل حرف أربع مقطوعات، ثم العين (ثلاث مقطوعات)، ثم

(٤) شعر النقد السياسي في الأندلس في القرنين الخامس والسادس الهجريين، رسالة ماجستير، د/ ضياء فتحي حموده، ص ١٩٦، رسالة مخطوطة، بكلية اللغة العربية بالمنوفية.

(٥) موسيقى الشعر، د/ إبراهيم أنيس، ص ٢٤٦، ط/ مكتبة الأنجلو المصرية، السادسة، ١٩٨٨م.

والترتيب، ودقة الوصف، وجزالة اللفظ، والبعد عن التعقيد، والمناسبة بين القول وقائله، والأصل في ذلك كله اختيار الموضوع"^(١)

ولعل طرافة الفكرة وجدتها أوحى إلى الحمودي شكلاً فنياً " فإذا هو حين يتناول موضوعاً مثل طيلسان ابن حرب، وأنه خلق بال، يستطيع أن يعرضه في صور متعددة لا تبلغ في العدد أصابع يد ولا أصابع يدين، بل يتجاوز ذلك إلى عشرات من المقطوعات، ولكل مقطوعة صورتها الظرفية الخاصة"^(٢)

"وإذا كانت القصيدة تتيح للشاعر فرصة تقليب الكلام على وجوهه، فالمقطعة أحوج إلى شدة الاحتشاد إذا أريد لها الذيوع والانتشار، وبلورة الفكرة فيها دليل تمكن المقدر الفنية، ويغلب في المقطوعة الفكرة الواحدة، فيشبعها الشاعر من كافة جوانبها، أو يسلط الضوء على جانب منها يقصده بعينه"^(٣).

ولما كان وصف الطيلسان يحمل معنى طريفاً مبعثه السخرية والتهمك؛ فإن ذلك يقتضي الإيجاز وبلورة الفكرة وقلّة الأبيات لا سيما إذا

(١) منهل الورد في علم الانتقاد، قسطاكي الحمصي، حرره وقدم له/ د. أحمد إبراهيم الهواري، ص ٤٢٥، ط/ الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة.

(٢) تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، د/ شوقي ضيف، ص ١٩٥.

(٣) شعر قريش في الجاهلية وصدر الإسلام، رسالة دكتوراه، د/ عصام السويدي، ص ٢٥٦، مخطوطة بكلية اللغة العربية بالمنصورة رقم (٦٤٨).

(الباء والذال والضاد) لكل حرف مقطوعتان، وأخيراً مقطوعة واحدة لكل من حروف (التاء، والثاء، والسين والصاد، واللام، والفاء، والكاف، والواو، والياء)، وأغلب الحروف التي جاء عليها وصف الطيلسان من القوافي الذلل على حد قول د/ عبد الله الطيب "القوافي الذلل هي الباء والتاء والذال والراء والعين والميم والياء المتبوعة بألف الإطلاق، والنون في غير التشديد أسهلها جميعاً" (١)

وتجنب الحمدوي معظم الحروف المستكرهة التي تتكبتها الشعراء وقل نظمهم عليها كالحاء والذال والزاي والشين والظاء والغين، ليست كراهية هذه الألفاظ في أجزائها الغليظة المنفرة فقط؛ فإن لها عيباً آخر هو قلتها في اللغة العربية، فإذا نظم الشاعر فيها ضيق على نفسه ما وسعه الله عليه، فإما أن يكتفي بالمقطوعات التي لا تستوعب غرضه كله، وإما أن يعيدها بنفسها فيعيد قبلاً مرتين" (٢)

وقد نظم الحمدوي على ثلاثة أحرف من تلك الحروف الصعبة وهي التاء والصاد والواو، لكل حرف مقطوعة واحدة، وكأنه يريد أن يثبت قدرته الإبداعية على ركوب متن تلك القوافي التي يتحاماها أغلب الشعراء.

وإذا كانت أحرف (الراء والميم والنون) أكثر ما نظم عليه الحمدوي (أربع مقطوعات لكل حرف)؛ فإن ذلك يستدعي التوقف عند أسرار تلك الأحرف التي أكثر الحمدوي النظم عليها، أما الراء فقد جاءت مقطوعتان مقيدتان بالحرف الساكن، وواحدة مطلقة موصولة بالألف، وأخرى متبوعة بحرف الصلة "الهاء".

ومن أمثلة الراء:

طَيْلَسَانُ لِابْنِ حَرْبٍ جَاءَنِي

خَلَعَةً فِي يَوْمِ نَحْسِ مُسْتَمِرٍ
فالراء صوت متكرر يوحي بنبرة متعالية تتوالى فيها السخرية والتهكم والتفريع. ومن شواهد الراء المتبوعة بالهاء:

طَيْلَسَانُ لِابْنِ حَرْبٍ جَاءَنِي

قَدْ قَضَى التَّمْزِيقُ مِنْهُ وَطَرَهُ
فاختيار الهاء الساكنة بعد الراء في كلمة (وطره) يناسب سكون النفس بعد انقضاء رغباتها، وكأن التمزيق قد حقق النتيجة التي آل إليها الثوب.

وأما الميم فمنها ما جاء على الروي المطلق مثل:

قُلْ لِابْنِ حَرْبٍ طَيْلَسَانُكَ قَدْ

أَوْهَى قُؤَايَ بَكْتَرَةَ الْعُرْمِ
ومنها ما يسبق مردوفاً بالياء مثل قوله:

يَا ابْنَ حَرْبٍ كَسَوْتَنِي طَيْلَسَاناً

أَمْرَضَتُهُ الْأَوْجَاعُ فَهُوَ سَقِيمٌ
وهذا الامتداد الصوتي الناشئ من مد الياء وإشباع الميم بالضمه يناسب حالة الامتعاض والتحسر التي تلم بنفس الشاعر من ذلك

(١) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د/ عبد الله الطيب، ٤٦/١، ط / دار الفكر، الثانية، ١٩٧٠م.

(٢) الشعر والشعراء وإنشاد الشعر، د/ علي الجندي، ص ١٢٢، ط/ دار المعارف، القاهرة، ١٣٧٨هـ - ١٩٦٧م.

الطيلسان المهلهل وأما النون فقد جاءت مسبوقة
بالألف كما في قوله:

طَيْلَسَانٌ لَوْ كَانَ لَفْظًا إِذَا مَا

شَكَ خَلْقٌ فِي أَنَّهُ بُهْتَانٌ

فالنون بما فيها من غنة تعكس حزن الشاعر،
وتدل ألف الروي التي تسبقها على امتداد
صوتي يناسب الآهات التي تنطلق من نفس
الشاعر حسرة على هذا الثوب الخلق.

وجاءت النون في مقطوعات أخرى مكسورة
ليوائم الكسر انكسار نفس الشاعر، وجاءت
معظم القوافي على حروف الهمس باستثناء
الحاء والحاء والشين، واختيار تلك الأحرف بما
لها من رقة تعكس الهم والحزن الذين يعتمل
بهما نفس الشاعر من جراء ارتدائه طيلساناً بالياً
يجلب له السخرية، كما أنها تعكس الوسواس
التي تموج بها نفس الشاعر في محاولة
للتخلص منها، وقد جاءت قوافي الحمدي
طبيعية مستقرة في موضعها إذ يتطلبها المعنى،
باستثناء موضع أو موضعين مثل قوله:

يَصْدَعُهُ اللَّحْظُ بِإِيْمَاضِهِ

صَدَعُ فُؤَادِ الْعَاشِقِ الْمُغْرَمِ

فكلمة "المغرم" قد أغنت عنها كلمة (العاشق)
لارتباط العشق بالغرام، فجاءت الثانية لغير
فائدة إلا لإقامة القافية. ومثل ذلك قوله:

فَهُوَ كَالطَّوْرِ إِذْ تَجَلَّى لَهُ اللَّهُ

فَهَدَّتْ قُوَاهُ وَالْأَرْكَانُ

فكلمة الأركان مجتلبة من أجل القافية، وفيها
تخصيص أغنى عن التعميم في (قواه)؛ فالأولى
تغني عن الثانية.

- أما التضمين وهو "أن تتعلق القافية أو
لفظة مما قبلها بما بعدها" (١) فإنه لا يكون
معيباً إذا لم يشعر المتلقى بانفصال بين القافية
وما بعدها كقوله:

يُودِي إِذَا لَمْ أَرْفُهُ

فَإِذَا رَفَوْتُ فَلَيْسَ يَلْبَثُ

كَالْكَلْبِ إِنْ تَحَمَلَ عَلَيَّ

هَ الذَّهْرَ أَوْ تَتْرَكُهُ يَلْهَثُ

فالبيت الثاني مرتبط بالبيت الأول بل إن
المعنى يكون مبتوراً من غير تضمين بينما
يكون معيباً إذا كان هناك انتقال ملحوظ يدركه
المتلقي ويلمسه كقوله:

قُلْ لِابْنِ حَرْبٍ مَقَالَةٌ الْعَاتِبِ

وَلَسْتُ فِيهَا أَقُولُ بِالْكَاذِبِ

أَمَا رَأَيْتَ الرَّفَاءَ يَحْرِبُنِي

بِرَفْوِهِ طَيْلَسَانُكَ الْذَاهِبِ

فمقول القول في البيت الثاني، تنبه إليه
المتلقي من خلال أول كلمة في البيت الأول
(قل)، وكذا يمكن استقلال البيت الثاني عن
الأول، فالتعلق شكلي لا يضيف جديداً.

ثانياً: الموسيقى الداخلية:

يعرف د/ رجاء عيد الموسيقى الداخلية بأنها "قدرة الفنان الشاعر على إقامة بناء موسيقى يتكون من إحياءات نفسية تعلق وتهبط، تقسو أو ترق، تتفصل أو تتحد لتكون في مجموعها لحناً منسقاً أقرب إلى الإطار السمفوني" (١) ومن أبرز القيم الموسيقية الداخلية التي وظفها الحمدي في وصف الطيلسان: التصريح، والتدوير.

أ- التصريح (٢):

جاءت بعض مقطعات الحمدي مصرعة لإحداث تناغم موسيقى، وتوافق نغمي، على أن التصريح يعظم أثره ويجمل وقعه إذا كانت ثمة علاقة بين العروض والضرب كقول الحمدي:

أيا طيلساني أعيب طبي

أسلّ بجسمك أم داء حُبّ
فلا يخفى جمال التصريح في استدعاء كلمة (طبي) في العروض، لتتسجم مع كلمة (حب) في الضرب، فإن هناك رابطاً معنوياً بين الحب الذي يسقم صاحبه ويضنيه، وما يستوجب ذلك من البحث عن سبل العلاج لدى أرباب الهوى المتيمين. وقريب من ذلك قوله:

دَعْنِي أُبْكِي كِسْوَتِي إِذِ وَدَّعْتَ

فَلَأَزْمَعَنَّ عَلَى الْبُكَاءِ إِذِ أَزْمَعْتَ

دَعْنِي أُبْكِي كِسْوَتِي إِذِ وَدَّعْتَ

فَلَأَزْمَعَنَّ عَلَى الْبُكَاءِ إِذِ أَزْمَعْتَ

فالجمال ظاهر في استدعاء الوداع (ودعت) بكاء على ذاك الكساء البالي، في مقابلة الإزماع (أزمت) وما توحى به الكلمة من الإصرار على استدامة البكاء ليعكس نفسية الشاعر الملتاعة على طيلسانه، والتي جعلت عينه لا تكف عن البكاء، وقد أكد ذلك باللام التي تسبق الفعل، ونون التوكيد المتصلة بآخره (فلازمعن)، وانضاف إلى جمال النغم في التصريح الجناس بين (فلازمعن، وأزمت).

- ومثل ذلك قوله:

فيما كسانيه ابنُ حَرْبٍ مُعْتَبِرٌ

فَأَنْظُرْ إِلَيْهِ فَإِنَّهُ إِحْدَى الْكُبْرِ

فإن الكبائر وما تجره على فاعلها من تبعات محل نظر واعتبار، كي يبتعد الإنسان عن مقدماتها، فجمال التصريح إنما لحسن موقعه لا لمجرد إحداث التوافق النغمي، وزاد البيت جمالاً تضمين الضرب النص القرآني ﴿إِنَّهَا لِإِحْدَى الْكُبْرِ﴾ (المدثر: ٣٥).

- وليس من جيد التصريح قول الحمدي:

قُلْ لِابْنِ حَرْبٍ مَقَالَةٌ الْعَاتِبِ

وَأَسْتُ فِيمَا أَقُولُ بِالْكَاذِبِ

فإن ثمة فجوة بين (العاتب والكاذب)، الأمر الذي يؤدي إلى استقلالية العروض عن الضرب، فيجعل لكل شطر معنى مستقلاً، وتقل

(١) الشعر والنغم، د/ رجاء عيد، ص ١٥، ط / دار

الثقافة، مصر، ١٩٧٥م.

(٢) التصريح: "هو أن تقسم البيت نصفين، وتجعل آخر النصف من البيت كآخر البيت أجمع، وتغير العروض للضرب" الوافي في العروض والقوافي، التبريزي، ص ٣٣، تح/ د. فخر الدين قباوة، ط/ دار الفكر، سورية، الرابعة، ١٩٨٦م.

قيمة التصريح إذا اقتصر على مجرد تحقيق النغم الإيقاعي بين خاتمة الصدر والعجز.

ب- التدوير:

سمي ابن رشيقي البيت المدور "المداخل" فيقول: "والمداخل من الأبيات: ما كان قسيمه متصلاً بالآخر، غير منفصل منه، قد جمعتهما كلمة واحدة، وهو المدمج أيضاً، وأكثر ما يقع ذلك في عروض الخفيف، وهو حيث وقع من الأعرابىض دليل على القوة، إلا أنه في غير الخفيف مستثقل عند المطبوعين، وقد يستخفونه في الأعرابىض القصار: كالهزج ومربوع الرمل وما أشبه ذلك" (١).

وللتدوير أبعاده الدلالية، وإيحاءاته الموسيقية إذ "يسبغ على الشعر غنائية وليونة لأنه يمدده ويطيل نغماته" (٢)، ولا يخفى ما بين التدوير والتصريح من تضاد أشار إليه أحد الدارسين بقوله:

"فالتصريح ظاهرة مضادة للتدوير، وهما -أعنى التصريح والتدوير- متعاكسان فعلى حين يؤكد الثاني الاتصال يؤكد الأول الانفصال" (٣).

كما أن هناك تقارباً بين التضمين بمعنى تعلق البيت الثاني بالبيت الأول، وبين التدوير بمعنى اتصال شطري البيت الواحد عن طريق كلمة موزعة بينهما وإذا كان أكثر ما يقع التدوير في عروض الخفيف؛ فإن أكثر ما ورد في مقطعات الحمدي من التدوير في وصف الطيلسان من بحر الخفيف، ومن أمثلته:

١- يقول:

فَهُوَ فِي الرَّفْوِ آلُ فِرْعَوْنَ فِي الْعَرِّ

ضِ عَلَى النَّارِ غُدْوَةً وَعَشِيًّا

لعل توزع كلمة (العرض) بين شطري البيت يتناسب مع انقسام النفس وتوزعها بين الرفو أو الترك، كما وافق اتصال الشطرين اتصال عرض آل فرعون على النار بكرة وعشياً لإفادة الديمومة والاستمرار.

٢- ويقول:

فَحَسْبُنَا نَسَجَ الْعَنَاكِبِ لَوْ قِيدَ

سَ إِلَى ضَعْفِ طَيْلَسَانَكَ سُدًّا

إن انشطار كلمة (قيس) يتواءم مع انشطار خيوط العنكبوت إذا اخترقها شيء، كما أن القياس يقتضي مقيساً ووحدة قياس، فلا بد من شيئين فالمقيس الطيلسان، والمقاس عليه نسج العناكب، وعلى الرغم من وهنه فهو أقوى إذا ما قيس بالطيلسان.

٣- ويقول:

طَيْلَسَانَ رَفْوُهُ وَرَفْوَتْ الرَّ

فَوْ مِنْهُ وَقَدْ رَقَعْتُ رِقَاعَهُ

إن انقسام كلمة (الرفو) تعكس صورة ثوب ممزق مهلهل قد تداعت جوانبه، وتباعدت

(١) العمدة في صناعة الشعر ونقده، ابن رشيقي، تح/

محمد محيي الدين عبد الحميد، ١/١٧٧، ١٧٨،

ط/ دار الجيل، بيروت، الخامسة، ١٩٨١م.

(٢) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ص ١١٢،

ط/ دار العلم للملايين، بيروت، الثامنة، ١٩٨٩م.

(٣) الجملة في الشعر العربي، د/ محمد حماسة،

ص ٣٧، ط/ الخانجي، الأولى، ١٤١٠هـ -

١٩٩٠م.

الوحدة الصوتية لأهمية المعنى على الشكل أو الوزن أو القانون العروضي الذي يأتي في المرتبة الثانية بعد المعنى" (١).

خيوطه، وإذا بالرفاء يضم بعض تلك الأجزاء إلى بعض، ويقرب بين الأجزاء من خلال الرفو، حتى يرى الطيلسان متماسكاً، كما أن الكلمة المنفصلة (الرفو) تعكس حالة التشتت التي تموج بها نفس الشاعر.

٤- ويقول:

طيلسان ما زال أقدم في الدهر

ر من الدهر ما لرافيه حيلة

فانشطار كلمة (الدهر) يشير إلى تغير

الأيام وتبدل الأحوال على الطيلسان بين الجدة والقدم، والغنى والفقر، فالطيلسان كان في صراع مع الرافي الذي عجز عن رفوه، وكان الدهر مسانداً له تارة، ومعانداً تارة أخرى.

٥- ويقول (من المجتث):

فقد تعلمت من خش يتي عليه الشقافه

لشدة حرص الشاعر على الثوب المهدي

إليه فقد تعلم صناعة الخزف وأتقن احترافها كي يرفوه إذا لزم الأمر، وذلك خوفاً على الثوب من الهلاك. ولعل انقسام الخشية يعكس حالة الاضطراب التي تمر بداخله، بين الإشفاق من هلاك الثوب، وبين الأمل في الإبقاء عليه.

وقد لوحظ من خلال النماذج السابقة أن

التدوير يحقق استمرارية التعبير عن المواجه

المستكنة ولو أدى إلى كسر القواعد الموسيقية

بتشطير التفعيلة "وتكمن أهمية التدوير في إثارة

التساؤل الكبير هو: أيهما أهم؟ الوحدة الصوتية

التمثلة في المحافظة على توزيع التفعيلات

على شطري البيت، أم الوحدة المعنوية؟ ولذلك

نجد أننا سنختار الوحدة المعنوية، ونتنازل عن

(١) أسريات المعتمد بن عباد، دراسة نقدية، محمد السعودي، خالد خليفات، ص ٢١٢، مجلة / جامعة دمشق، مجلد ٢٧، العدد الأول والثاني، ٢٠١١م.

المبحث الخامس

وصف الطيلسان بين الحمدوي وابن

الرومي رؤية وموازنة

تمهيد

الموازنة منزع نقدي يقوم على المفاضلة بين نصين بينهما اشتراك للوقوف على مناطق التميز وأمارات التفرّد؛ فهي "نقد مركب لنصين أدبيين أو لموضوعين بينهما شبه قريب أو بعيد عن طريق التأثر أو من غير تأثر، وتبنى الموازنة على قراءة أدبية للنصين، واستعراض للفكرة الأساسية التي هي المحور، والأفكار الثانوية التي هي هيكل الموضوع، وبالتالي دراسة كل نص على حدة دراسة أدبية شعورية مبنية على قواعد النقد، وعناصر الأدب، وبواعث الإنتاج لدى كل أديب، ويتبع هذا الاستعراض الفني موازنة بينهما من حيث: فكرة الموضوع وعناصره وشكله" (١).

والشاعر الذي تتم الموازنة بينه وبين الحمدوي هو ابن الرومي المعاصر له، والموضوع المشترك بينهما محل الموازنة هو وصف الطيلسان البالي، وكلا الشاعرين عرف باتجاهه نحو الأدب الهزلي وما يتفرع عنه من الهجاء والسخرية.

يقول العقاد عن ابن الرومي:

"على أن لصاحبنا فنا واحداً من الهجاء، ولا نرتاب في أنه كان يكثر منه، ولو لم تحمله

الحاجة وتلجئه النقمة إليه، ونعني به التصوير الهزلي، والعبث بالأشكال المضحكة والمناظر الفكاهية والمتشابهات الدقيقة، فهو مطبوع على هذا كما يطبع المصور على نقل ما يراه، وإعطاء التصوير حقه من الإتيان والاختراع، وما نراه كان يقلع عنه في شعره ولو بطلت ضروراته، وحسنت مع كل الناس علاقاته، لكن هذا الفن أدخل في التصوير منه في الهجاء، وهو حسنة وليس بسيئة، وقدرة تُطلب، وليس نحلة تنبذ" (٢).

ولغلبة فن الفكاهة والسخرية على الحمدوي وابن الرومي فقد شهرا به من خلال مواقف معينة كانت معرضاً لخوض تجاربهم الشعرية، وممارساتهم الإبداعية، "وكان الناس في بغداد ما يزلون ينتظرون من الحمدوي مقطوعات في شاة سعيد بن أحمد، وطيلسان ابن حرب، ضاحكين مهالين، وبالمثل كانوا ينتظرون أهاجي ابن الرومي الكاريكاتورية، وكأنما كانت أهاجي الشاعرين تقوم منهم مقام المسارح الهزلية في عصرنا، وما تقدمه من شخوص فكهة" (٣).

ويضع د/ شوقي ضيف الحمدوي في مصاف كبار الشعراء في العصر العباسي كابن الرومي لا سيما في مجال السخرية والتهكم، فيقول بصدد حديثه عن طيلسان ابن حرب:

(٢) ابن الرومي حياته من شعره، العقاد، ص ١٩٦، ط/ كتاب الهلال.

(٣) الشعر وطوابعه الشعبية، ص ١٠٦.

(١) المعجم المفصل في الأدب، د/ محمد التونجي، ٨٣٣/٢، ٨٣٤، ط/ دار الكتب العلمية، الأولى، ١٩٩٣م.

"ولم يكن يقل عن ابن الرومي سخرية وإضحاكاً في هجائه إسماعيل بن إبراهيم الحمدوي، وكان إذا سلط أهاجيه على أحد لم يبق فيه باقية، إذ كان ما يزال يقذف بأبيات سامية تؤذى من تسقط عليه إيذاءً شديداً، ويا ويل من كان يجعل مكافأته له في المديح قليلة، أو يهديه هدية لا تروقه، فإنه كان يسئل عليه لسانه بأبيات ساخرة مضحكة، من ذلك أن ممدوحه أحمد بن حرب المهلبي أهده طيلساناً (ثوباً أخضر) لم يرقه فمضى ينظم في وصف هذا الطيلسان البالي - كما يزعم - مقطوعات متوالية، وكلما فرغ من مقطوعة نظم أخرى حتى تمت له خمسون مقطوعة ذاعت في بغداد على السنة الصبية والشباب والأدباء وتخطفتها المحافل" (١).

أما المقطوعات التي تضمنها ديوان ابن الرومي فهي سبع، سلك فيها مسلك الحمدوي، ولعل تداخلاً وخطأً حدث بين الشاعرين في بعض الأشعار الواردة في وصف الطيلسان حتى قال الثعالبي: "والشك أن ابن الرومي تعقبه (أي الحمدوي) فقال على لسانه ما لا يقصر عن إبداعه، وليس لدينا من القرائن ما نرجح به نسبة هذه القصيدة إلى هذا الشاعر أو ذاك" (٢).

على أية حال فإن تلك المقطوعات وردت في ديوان ابن الرومي مصدره بقول (وقال على

مذهب الحمدوي) مما يدل على أن هناك تأثراً بالحمدوي، كما أوردها صاحب (شعراء عباسيون منسيون) بعدما أورد شعر الحمدوي في وصف طيلسان ابن حرب ثم أردف قائلاً: "وإنما أوردنا المجموعة هنا شاهداً على أن كبار الشعراء قد لا يأفنون من قول الشعر على مذهب غيرهم من المقلين أو المغمورين، ولا يبعد عندنا أن يكون ابن الرومي السليط اللسان المزهو بشعره قد وجد في شعر الحمدوي الهازل مجالاً للخروج عن عادته، فقال هذا الشعر متفكهاً به على سبيل المفاكهة والإحماض، على أن ما قد يبدو هجاء في الحالتين إنما هو منحى في قول الشعر تميز به ثلة من شعراء العصر، وتبلورت خصائصه مع الحمدوي في مقطعاته الهازلة الساخرة" (٣).

ولئن كان وصف طيلسان ابن حرب مرتبطاً بموقف على سبيل الحقيقة - إذ أهدى إلى الحمدوي فقال فيه شعراً ساخراً - فإن ابن الرومي تأثر بشعر الحمدوي ليعلم عن قدرته الفنية إذ "ربما يخوض الشاعر في غرض إنما دعاه إليه مجارة غيره ومباراته في مضمار البيان، فيبلغ مبلغ من انساقوا إليه عن إحساس وعاطفة نفسية، ويقع على تخيلات جيدة، ولكن أمثال هذه التخيلات تهال على ذي التأثير النفسي بدون تعسف حينما يحتاج الآخر إلى أن يحث إليها قريحته، ويجاذبها وهي كالمستعصية عليه" (٤).

(٣) شعراء عباسيون منسيون، ص ٢٥٥.

(٤) الخيال في الشعر العربي، محمد الخضر حسين، ص ٤٤، ط/ المكتبة العربية بدمشق، المطبعة الرحمانية، ١٣٤٠هـ-١٩٢٢م.

(١) السابق، ص ١٠٤.

(٢) ثمار القلوب، ص ٦٠٢.

ومهما يكن من شيء فإن الموضوع المطروق محل الموازنة وهو وصف الطيلسان الخلق يقدم في أسلوب (كاريكاتوري) و"هو الأسلوب الذي يقوم على إنشاء التعبير المثير للضحك، والكاتب أو الشاعر يعمد في طريقته تلك إلى التشويه الذي يحط من قيمة الغير، ويتخيل الحوادث غير المألوفة على سبيل التظرف والتلمح" (١).

- مقطوعات ابن الرومي في وصف

الطيلسان:

١- قال على مذهب الحمدي (من الخفيف) (٢):

يا ابن حرب كسوتني طيلساناً

يتجنى على الرياح الذنوبا

طيلسان إذا تنفست فيه

صاح يشكو الصبا ويشكو الجنوبا

وتهب الرياح في أرض غيري

فتهب الفزور فيه هبوبا

تتغنى إحدى نواحيه صوتاً

فتشق الأخرى عليه الجيوبا

فإذا ما عدلته قال مهلاً

لن يكون الكريم إلا طروباً

(١) النقد التطبيقي والموازنات، د/ محمد الصادق

عفي، ص ٢٢٤، نشر / الخانجي، ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م.

(٢) ديوان ابن الرومي، تح/ د/ حسين نصار، ٢٣٠/١

(١٧٦)، ط/ دار الكتب، القاهرة، مركز تحقيق

التراث، ٢٠٠٣م.

طال رفوي له فأودى بكسبي

يا ابن حرب تركتني محروباً

٢- قال (من الخفيف) (٣):

يا ابن حرب كسوتني طيلساناً

يُزرع الرُفُو فيه وهو سبأخ

عُد مَلِيّاً قد ناطح الدهر حتى

كل أركانه بهن أنفساخ

مات نساخه ومات بنوهم

وبدا الشيب في بنيهم وشاخوا

طيلسان إذا تداعت خروق

بين أثنائه لهن صراخ

سرني صوته وقلت لصحبي

لم يصوت إلا وفيه طبأخ

تستمر الصدوع طويلاً وعرضاً

فيه حتى كأنهن رخاخ

نسر دهر نسور لقمان والنس

زان إن قسنتها إليه فراخ

٣- وقال على مذهب الحمدي (من

الكامل) (٤):

لي طيلسان ليس يترك لي

رفوي له مالاً ولا نشبا

طرب تغني منه ناحية

وتشق أخرى جيبها طرباً

كيف السبيل إلى عمارته

وإذا عمرت خرابه حرباً

(٣) السابق، ٥٧٣/٢، (٤٣٣).

(٤) السابق، ٢٠٥/١، (١٥٦).

٦- وقال على مذهب الحمدوي (من الطويل) (٣):

ولي طيلسان ناخِل غير أنه
تَبَوَّتْ لهبات الرياح الزعازعِ
وما ذاك إلا أنه متهتِكُ

يخَلِّي سبيل الريح غير منازع
أراه كضوء الشمس بالعين رؤية
ويمنعني من لمسه بالأصابع
شكا ثقل اسم الطيلسان لضعفه

فسميته سانا فهل ذاك نافعِي؟
٨- وقال (من الرجز) (٤):

لي طيلسانُ أنا في يديه
مثلُ الأسيرِ خانعٌ لَدِيهِ
رَعَزَعَتِ الأيامُ جانبيه

قد هدمتُ أيامُه رُكنيه
تُسرعُ كلُّ آفةٍ إليه

كأنَّ كلَّ صيحةٍ عليه
فتلك هي السبع مقطوعات التي شارك بها
ابن الرومي الحمدوي في وصف طيلسان
ابن حرب، وقبل الموازنة بين الشعارين
تجدد الإشارة إلى أنه "تعقد الموازنة تارة
بالنظر إلى معنى خاص يتناوله كل من
الشاعرين، وهنا إما أن تتحد الواقعة فيه أو
تختلف، وتارة تجري في غرض خاص
يصوره كل منهما بغير ما يصوره به الآخر،
والرابعة: المفاضلة بين الشعارين يختلفان

(٣) السابق، ٤/١٤٩٥ (١١٥٢).

(٤) السابق، ٣/٥٢٧.

كان ابنُ حربٍ حين جادَ به
لا شك فيه يُريدُ بي الحَرَبَا

٤- وقال (من السريع) (١):
ألبسُ حلْمِي عند لُبْسِي له
حتى تراني ساكِنَ النَّبْضِ

كأنما كفاي قد غُلَّتَا
عن حركاتِ البسطِ والقبضِ
خوفاً على نضوِّ براه البَلَى

فبعضُهُ يبكي على بعضِ
أدبٌ مشياً وهو في صيحةٍ
يشكو ويستعفي من الركضِ

يا طيلساناً أنا وَقَفْتُ له
أرفوه بالفرض وبالقرضِ
حتى متى أنت كذا مبتلَى

بالسلِّ لا تحيا ولا تقضي
أصبحتُ من رفوك مثل الذي

يأملُ زبدَ الماءِ بالمخضِ
٥- وقال على مذهب الحمدوي (من الخفيف) (٢):

يا ابن حرب كَسَوْتِي طيلساناً
حَمَلُهُ لاسمه كثيرٌ كثير
يتجلَّى تتسُمُّ الريح من غا

ية تسعين فرسخاً فيطير
إنَّ من يمسكُ السماءَ على الأر
ضِ وباقي حَوْبائه لَقدير

(١) السابق، ٤/١٤١٥ (١٠٧٤).

(٢) السابق، ٣/٩٩٤ (٦٥٠).

معنى وغرضاً، والخامسة: أن تقام الموازنة بين الشاعرين على أن يقضي لأحدهما بالأفضلية المطلقة^(١).

والمعنى الذي تناوله الشاعران هو معنى خاص اتحدت فيه الواقعة ولم تختلف، وهو الإخبار عن صورة طيلسان خلق، ومدى وقعه على نفسية لابس، وستدور الموازنة بين الشاعرين في إطار: الفكرة - الصورة - الموسيقى.

أولاً: الفكرة:

إن الفكرة التي صاغ الشاعران تجربتهما عليها هي ازدياد الشيء البالي ممثلاً في السخرية من طيلسان خلق، وما يوحي به من معان تولدت عنه كالقدم والفقر والإساءة واليأس، وجاء تناول الشاعرين لها على ما يأتي:

أ - القدم:

يستلزم بلي الطيلسان إيغاله في القدم وطول عهده، وقد استدعى الحمدوي رمز - نوح عليه السلام - للدلالة على ذلك، تاركاً للمتلقى تصور هذا القدم فقال:

فَهُوَ قَدْ أَدْرَكَ نَوْحاً فَعَسَى

عِنْدَهُ مِنْ عِلْمِ نَوْحِ خَبْرِهِ

وقال:

فَلَسْتُ أَشْكُ أَنْ قَدْ كَانَ قَدَمَا

لنوح في سفينته شراعا

وفي موطن آخر يحدد هذا الزمن بنحو تسعين سنة، وهو عمر يوصف من بلغه بأنه أسير الله في الأرض، فيقول:

لو أنه بعض بني آدم

كان أسير الله في الأرض

أما ابن الرومي فإنه يرمز إلى قدم الطيلسان بنسور لقمان السبعة التي آخرها (لبد) الذي يضرب به المثل لطول بقائه إذ يقول:

نَسَرَ دَهْرٍ نَسُورٍ لِقَمَانَ وَالنَّسْ

رَانَ إِنْ قَسَتْهَا إِلَيْهِ فِرَاخُ

ولعل استدعاء - نوح عليه السلام - عند الحمدوي

أبلغ في الدلالة على قدم الطيلسان من نسور لقمان التي استدعاها ابن الرومي، لمعرفة الارتباط بين نوح والقدم بداهة، أما الربط بين نسور لقمان والقدم فلا يعلمه إلا من يقف على الأساطير، وإن كان ابن الرومي قد دل على ذلك القدم من خلال موت أبناء صاحب الطيلسان إذ يقول:

مَاتَ نُسَاجُهُ وَمَاتَ بَنُوهُمْ

وبدا الشيب في بنيهم وشاخوا

ب - الإساءة:

أي إن إهداء الثوب الخلق يقصد منه الإساءة إلى المهدي إليه، وعدم اعتباره، وتلك الإساءة استشعرها الحمدوي فعبر عنها بالدعاء على الطيلسان بقوله:

لَا فَرَجَ الرَّحْمَنُ عَنْهُ إِنَّهُ

أَعْدَى ثِيَابِي كُلِّهَا فَتَقَطَّعَتْ

(١) الخيال في الشعر العربي، محمد الخضر حسين،

والدعاء على الطيلسان لازم عن الدعاء على
واهبه الذي لم يرع في الموهوب له إلا ولا ذمة،
ومن دعائه على ابن حرب:

يا قاتلَ اللهُ ابنَ حربٍ لَقَد

أَطالَ إِتعايَ عَلى عَمَدِ

أما ابن الرومي فقد جعل إهداء الثوب
البالي حرباً شنها عليه المهدي إذ يقول:

كان ابنُ حربٍ حينَ جادَ به

لا شك فيه يُريدُ بي الحَربا

فالإساءة في قول ابن الرومي جد صريحة
ومعلنة، على حين أنها عند الحمدوي مضمنة،
ولعل الجمع بين الاسم (ابن حرب) والوصف
(الحرب) بمعنى الهلاك - عند ابن الرومي -
يحدث جرساً موسيقياً تطرب له الأذن، وإن كان
الحمدوي أتبع الدعاء عليه بما يستوجبه بما
يسمى "بحسن التعليل".

ج- انعدام الوصف:

لقد بلغ البلى من الطيلسان مبلغاً غير
معالمه ومحا رسومه حتى غدا غير خليق بهذا
المسمى، وقد عبر الحمدوي عن هذا المعنى
عن طريق التضمين فقال:

مُهطعُ الداعيِ إلى الرافيِ إذا

ما رَأَهُ قالَ ذا شَيءٍ نُكِرَ

بينما ذكر ابن الرومي عدم مطابقة الاسم

للمسمى في قوله:

يا ابن حرب كسوتني طيلساناً

حَمَلُهُ لاسمه كثيرٌ كثير

فقد أكد من خلال التكرار (كثير كثير) على
انعدام هوية الطيلسان وانتفاء صفته.

وفي موضع آخر يقول:

شكا ثقل اسم الطيلسان لضعفه

فسميته سانا فهل ذاك نافعي؟

يذكر الشاعر أن الطيلسان أصبح أثراً بعد
عين، حتى إنه لم يعد جديراً بهذا الاسم،
والأولى تسميته (سانا)، فاجتزأ ابن الرومي شق
الاسم (سانا) ورآه الأنسب للوصف.

فعدم مطابقة الاسم للمسمى قاسم مشترك
بين الشعارين أجمله الحمدوي (ذا شيء نكر)،
وترك النفس تذهب في هذا الشيء المنكر كل
مذهب، بينما لم يزد ابن الرومي على أن نفي
عن الطيلسان البالي ذلك الاسم مرة، واختيار
اسم مناسب للحالة التي آل إليها مرة أخرى.

د- الفقر:

إن لبس الطيلسان المتهرئ أمانة فقر مدقع،
ولازم من لوازمه، يقول الحمدوي:

يا ابنَ حربٍ أَطَلَّتْ فُقرِي بِرُفوي

طَيْلساناً قَد كُنْتُ عَنْهُ غَنِيّاً

ومن تبعات الفقر ازدياء الناس واحتقارهم

للابس الثوب البالي يقول الحمدوي:

وهبت لنا ابن حرب طيلساناً

يَزِيدُ المَرَّةَ في الصَّعَةِ إِتِّضاعا

أما ابن الرومي فقد ذكر ارتباط الفقر بهذا

الثوب الخلق بقوله:

لي طيلسانٌ ليس يترك لي

رُفوي له مالاً ولا نَشِبا

فقد أتى كثرة الرفو للثياب - لقدمه- على ما لدى صاحبه من مال أو عقار حتى أصبح معدما. وفي موضع آخر ذكر ابن الرومي فقره الناتج عن فناء ماله على إصلاح الثوب قائلاً:
 طال رُفوي له فأودى بكسبي

يا ابن حرب تركتني محروبا وربما يكون الحمدوي أرجح ميزاناً في إظهار أثر الفقر من لبس الثوب من خلال الجمع بين الضدين (الفقر والغنى) فقره في مرحلته الراهنة بعد الغنى في العهد الماضي، في البيت الأول، والتوكيد في البيت الثاني (في الضعة اتضاعاً). أما ابن الرومي فقد اقتصر على مجرد الإخبار على فقره بإنفاق ماله على الثوب البالي دلالة على قدمه في البيت الأول، ودل في البيت الثاني على أن طول الرفو أتى على أي كسب يتحقق، ويؤكد ذلك قوله في موضع آخر:
 يا طيلساناً أنا وُفِّتْ له

أرفوه بالفرض وبالقرض فالفرض: ما يلزم به الإنسان نفسه، والقرض: ما يستدينه الإنسان لأجل.

هـ- اليأس من الإصلاح:

إن إيغال الثوب في القدم وكثرة رفوه جعل إصلاحه ميئوساً منه، يقول الحمدوي:

طَيْلَسَانُ رَفَوْتُهُ وَرَفَوْتُ الرَّ

فَوْ مِنْهُ وَقَدْ رَقَعْتُ رِقَاعَهُ

ويقول:

هُوَ لِي وَلَكِنَّ الْبَلِيَّ أَوْلَى بِهِ

مَتَّى فَمَا يُبْقِي عَلَيَّ وَلَا يَذَرُ

ويقول ابن الرومي:
 كيف السبيلُ إلى عِمَارَتِهِ
 وإذا عَمَرْتُ خِرَابَهُ خَرِبَا
 ويقول:

إِنَّ مِنْ يَمْسِكُ السَّمَاءَ عَلَى الْأَر

ضِ وَبَاقِي حَوْبَائِهِ لَقَدِير
 قدم الحمدوي في البيت الأول لموجبات اليأس من الإصلاح من تعدد رفو الثوب وترقيع رقعته، ومهد في البيت الثاني - من خلال الصراع بين الشاعر والبلى - لترسيخ اليأس من أي محاولة إصلاح، ويؤكد تمام اليأس تأكيداً للفناء بهذا الترادف (فما يبقي علي ولا يذر)، وإذا كان الشعور باليأس من الإصلاح قد جاء عن طريق الإخبار في قول الحمدوي؛ فإنه قد سلك سبيل الإنشاء عن طريق الاستفهام الإنكاري (كيف السبيل إلى عمارته)، لتفتح المجال أمام أية محاولة بناء أملاً في الإصلاح، ثم يأتي ما ينقض هذا الأمل في الشطر الثاني من خلال جملة الشرط (وإذا عمرت خرابه خربا) فيكون ذلك أمعن في اليأس. وفي البيت الثاني يبلغ اليأس مداه عند ابن الرومي حين يجعل الإبقاء على الثوب مع تطاول القرون عليه إنما يكون بقدره خارقة لا يقدر عليها إلا من يمسك السماء أن تقع على الأرض إلا بإذنه.

ثانياً: الصورة

تعد الصورة إحدى وسائل التشكيل الأسلوبي التي تظهر من خلالها التجربة الشعرية في قالب فني، وثمة تشابه بين الحمدي وابن الرومي في تصوير الطيلسان البالي وإن اختلفت طريقة كل منهما حسب إمكانياته وقدراته الفنية، وقد دار تصوير الشاعرين حول: تصوير الحالة النفسية للابس الثوب - كثرة التمزيق - تصدع الثوب - دقة الثوب ورقته - كثرة رفوه - التلطف في استعماله.

أ- الحالة النفسية لمرتدي الطيلسان:

يقول الحمدي:

أيا طيلساني أعيبت طيبي

أسلٌ بجسمك أم داءٌ حُبِّ

ويقول ابن الرومي:

حتى متى أنت كذا مبتلي

بالسل لا تحيا ولا تقضي

فتصوير الطيلسان الخلق الذي أنهكه البلى

بالسل الذي ينحل الجسم جد ظاهر، بيد أن

الصورة عند الحمدي مغلفة بالحيرة التي انتابت

الشاعر في تشخيص حالة الطيلسان؛ أوصابه

ما يصيب الجسم من مرض السل وما يتبع ذلك

من وهن وهزال، أم هو العشق الذي يملك قلب

المحب الوله، فتخور قواه، ويضعف بدنه،

ويشحب له.

أما ابن الرومي فلم يقع في شرك الحيرة

فصور الطيلسان إنساناً أصيب على سبيل

الابتلاء بداء السل العضال، ثم أتبع ذلك

باستقصاء أحوال صاحب المرض الذي لا يحيا

حياة هائلة ولا يستريح بانقضاء أجله، لتعكس تلك الصورة نفسية الشاعر الملتاعة إزاء هذا الطيلسان البالي الذي لا يتجدد فيصالح للارتداء، ولا يتهدم فيطرح بعيداً عن الأعين.

ويشترك الشاعران في الاستعانة بالحوار الذي هو أحد وسائل التشخيص، ولعل صورة ابن الرومي أكثر بياناً من صاحبه لأنه جمع بين الدلالة على القدم عن طريق الاستفهام المجازي في الشطر الأول (حتى متى)، والمآل الذي ينتظر الطيلسان والذي يقابله صورة المبتلى بداء عضال (لا تحيا ولا تقضي).

ب- كثرة التمزيق:

يقول الحمدي:

أنظر إلي كثرة تمزيقه

كأنما مُزِقَ في مآتم

ويقول ابن الرومي:

طربٌ تُغني منه ناحية

وتشقُّ أخرى جيبها طربا

ويقول:

طيلسان إذا تداعت خروق

بين أثنائه لهنَّ صُراخ

صور الشاعر تمزيق الثوب بصورة التلكى

النائحة، وقد عرض الحمدي صورة واحدة وهي

صورة تمزيق الثوب في المآتم وما يصحبه من

جزع وسخط يمزق معه الثوب كل ممزق. بينما

نوع ابن الرومي من خلال استحضار صورتين

قد تبدوان متناقضتين؛ الأولى الصوت المسموع

من التمزيق والذي يحدث لونا من الطرب،

والثانية: الهيئة الحاصلة من شق الجيب عند فقد الأحبة كما في البيت الأول، وقريب منه البيت الثاني الذي يعكس حالة التفاعل بين جانبي الثوب؛ فالصوت المسموع من التمزق في إحدى ناحيتي الثوب تستجيب له الناحية الأخرى بانفعال أقوى يتمثل في شق الجيب. وكأنني بالشاعر ينقل حالة البلى التي آل إليها الطيلسان من تداعي جوانبه، وأما البيت الثالث ففيه تصوير الخروق المنتشرة في الثوب عند تمزيقه بصوت يشبه صراخ المستغيثين.

ج- تصدع الثوب

يقول الحمودي:

إذا الرفاء أصلح منه بعضاً

تداعي بعضه الباقي إنصداعا

ويقول:

كم تغنى إذ رأى رفوي له

يصدع الباقي صدعا مسرعا

ويقول:

تصدع حتى قد أمنت إنصداعه

وأظهرت الأيام من عمره الغرض

ويقول:

يصدعه اللحظ بإيماضه

صدع فؤاد العاشق المغرم

ويقول ابن الرومي:

تستمر الصدوع طويلاً وعرضاً

فيه حتى كأنهن رخاخ

أوردت الأبيات الثلاثة الأولى إخباراً عن

تصدع الثوب عند إصلاح بعضه، وكان الرفو

يشد النسيج كي يرأب الصدع، فيحدث ذلك صدعاً في بقية الثوب. وستكون الموازنة بين بيت الحمودي الرابع وبيت ابن الرومي لاشتغالهما على صورة فنية، فكلا الشاعرين يصوران ضعف الطيلسان المؤدى إلى انصداعه، فهو عند الحمودي شديد الضعف حتى إن الأشعة المنبعثة من العين تنفذ من خلاله لتظهر ما وراءه، ويستدعي لتقريب تلك الصورة تقطر قلب الصب الوله عند تعرضه لسهام معشوقه المتيم. أما ابن الرومي فيصور استمرار الصدوع الذي أكده بقوله (طويلاً وعرضاً) دلالة على انتشاره، بصورة قطع الشطرنج.

وعند الموازنة بين الصورتين ترجح كفة الحمودي في تصوير ضعف الثوب الذي يشقه شعاع العين، أما ابن الرومي فقد اكتفى في تصوير الضعف بكثرة الرقع المنتشرة على صفحة الثوب.

د- دقة الثوب ورقته:

يقول الحمودي:

طيلسان له إذا هبت الري

ح عليه بمنكبَي هميم

ويقول ابن الرومي:

ولي طيلسان ناخلة غير أنه

تبت لهبات الرياح الزعازع

وما ذاك إلا أنه متهتك

يخلي سبيل الرياح غير منازع

يصور الحمودي الثوب - في دقته ورقته -

عند تعرضه للريح، فيجعل له صوتاً خفياً ينشأ

فالثوب لا يصمد أمام هبات الرياح، وإنما يضعف أمام ما هو دون ذلك من مجرد النفث فيه، أو التحنج في مواجهته عند الحمدي، أو التنفس فيه عند ابن الرومي، وبيت الحمدي أبلغ في الدلالة على الضعف والرقّة لترتب الجزء - وهو من القوة بمكان - (الشق والقد) المؤكدين، على الشرط بالغ الغاية في الضعف (النفث والتحنج) غير المؤكدين. أما بيت ابن الرومي فما زاد على أن جعل الطيلسان يستشعر - عند التنفس فيه - كأن ريح الصبا وريح الجنوب صوبتا إليه.

هـ- كثرة الرفو: يقول الحمدي:

فَقَدْ تَرَانِي لَدَى الرَّفَاءِ مُرْتَبِطًا

كَأَنَّني فِي يَدَيْهِ الدَّهْرَ مُرْتَهَنُ

ويقول ابن الرومي:

لي طيلسانُ أنا في يديه

مثلُ الأسيرِ خانعٌ لَدَيْهِ

يصور الشاعران كثرة رفو الثوب، وما يستدعيه من تردد صاحب الطيلسان على الرافي، فالحمدي يستحضر صورة الرهن الذي يودعه الراهن لحين الوفاء برد ما أخذه، ويصور نفسه هذا الشيء المرتهن حتى يفرغ الرفاء من رفو الثوب وإعطائه صاحبه، ليصل من خلال تلك الصورة إلى الإيحاء بأنه أصبح أسير الطيلسان البالي.

أما ابن الرومي فإنه صور ارتباطه بالطيلسان وتقيده به وملازمته إياه بصورة الأسير الذي لا يملك من أسره فكاكاً، وقد عبر عن مقتضيات هذا الأسر بالخنوع والخضوع

من ارتفاعه فوق منكبى لابس، ودل على ارتباط المهمة بهبوب الريح عن طريق الشرط، أما ابن الرومي فيصور الطيلسان الرقيق عن طريق ما يسمى بتأكيد الذم بما يشبه المدح، فوصف الطيلسان بالنخل يجعله عرضة للتمزق لا سيما عند تعرضه للرياح، بيد أنه (ثبوت) بصيغة المبالغة، أمام موجات الهواء العاتية، ثم يتبع هذا الوصف بحسن التعليل في البيت الثاني، ومفاده أن ثبوت الطيلسان أمام دفقات الهواء المثيرة ناتج عن تهتكه وتمزقه الذي يجعل الهواء يمر من خلاله، فصورة الحمدي اكتفت بالتشخيص، أما صورة ابن الرومي فقد جمعت إلى التشخيص حسن التعليل، وتأكيد الذم بما يشبه المدح، وهي من الأساليب التي تبرز المعنى، فضلاً عن تلك اللوحة الفنية التي صورت هذا الصراع بين الثوب المنتخل وهبوب الرياح. وعلى الرغم من محاولات الصمود التي تذرع بها الثوب الخلق غير أنه استسلم في نهاية المطاف، فأذن للريح أن تمر من خلاله، ولم يتعرض لها إيثاراً للسلامة.

ويدل الشاعران في موضعين آخرين على دقة الثوب ورقته المتناهيتين:

يقول الحمدي:

إِنْ تَنَفَّثْتُ فِيهِ يَنْشَقُّ شَقًّا

أَوْ تَنَحَّحْتُ فِيهِ يَنْقُدُّ قَدًّا

ويقول ابن الرومي:

طيلسانٌ إذا تنفستُ فيه

صاح يشكو الصِّبا ويشكو الجنوبا

الحاضرة، ليتوصل المتلقى من خلال الجمع بين الصورتين إلى ما يرمي إليه الشاعر.

- اليأس من إصلاح الثوب:

يقول الحمودي:

غَمَرَتُهُ الرِّقَاعُ فَهُوَ كَمِصْرٍ

سَكَّنَتْهُ نُرَاعُ كُلِّ قَبِيلِهِ

ويقول ابن الرومي:

أصبحتُ من رفوه مثل الذي

يأملُ زبدَ الماءِ بالمخضِ

يئس الحمودي من إصلاح الثوب لكثرة ما فيه من الرقاع التي انتشرت في جوانب الثوب حتى (غمرته)، كما يئس مالك الأرض من استردادها من أيدي الغاصبين الذين تنازعوا عليها، لا سيما وهم من الكثرة بمكان (كل قبيلة). أما ابن الرومي فقد خاب سعيه، ويئس من إبقاء الثوب على هويته بعد تلك المحاولات المضنية، وقد صور الأمل الذي يراود نفس صاحب الطيلسان البالي من إصلاحه وبث الحياة فيه بصورة من يرجو الحصول على زبد الماء بعد طول المخض، فهو كمن يجري وراء سراب، فمهما أجهد الإنسان نفسه في مخض الماء فلن يحصل على الزبد الذي يمتنع وجوده لامتناع المادة التي يخرج منها وهي اللبن. وبالمثل فإن محاولات الإصلاح محكوم عليها بالفشل لفساد الشيء المراد إصلاحه.

وواضح تفوق ابن الرومي لتصويره اليأس من إصلاح الطيلسان بصورة شيء تتخيله النفس (زبد)، وتخييل كيفية معالجته، والتفاعل الذي يتم من خلاله استخراجها، وتزداد الصورة

لمن بيده أمر الأسير بقوله (يديه، لديه)، ولعل صورة الحمودي أعلى من صورة ابن الرومي؛ لأن المعنى عند الأول جاء عن طريق اللزوم؛ فالذهاب إلى الرفاء يلزم عنه الارتباط بالثوب، وينتج عن الارتباط كثرة الرفو، وكثرة الرفو تستدعي الفقر، بينما جاء المعنى عند الثاني بطريق المباشرة (لي طيلسان)، ولا يخفى أن المعنى الذي يأتي بعد كد الذهن يكون أوقع في النفس.

و- التلطف في استعماله:

يقول الحمودي:

أنا من خَوْفِ عَلَيْهِ أَبَدًا

سامريُّ لَيْسَ يَأْلُو حَذْرَهُ

ويقول ابن الرومي:

أراه كضوء الشمس بالعين رؤية

ويمنعني من لمسه بالأصابع

إن تهالك الطيلسان يستوجب الحذر في استعماله، فالحمودي يستدعي لذلك سامري بني إسرائيل الذي عوقب بعدم المس (فإنَّ لَكَ فِي الْحَيَاةِ أَنْ تَقُولَ لَا مِسَاسَ) (طه: ٩٧)، فاللمس محرم على الطيلسان كي لا يفنى، أما ابن الرومي فإنه صور الطيلسان وما فيه من تباعد خيوطه، وتسرب الضوء من خلالها، كضوء الشمس الذي تراه العين ولا تستطيع اليد إمساكه، فالطيلسان الخلق يُرى ولا يلمس كي لا يهلك. ولا يخفى تفوق الحمودي لاستعانته بالإشارة القرآنية لتلك الشخصية، وما يستوجبه استدعاؤها من تخيل الحدث ثم ربطه بالصورة

إمعاناً في الاستحالة واليأس عندما يحيل الشاعر المتلقي إلى مادة (الماء) التي ليست أصلاً يستخرج منه الزيت، كي يتوصل من خلالها إلى استحالة الإصلاح.

- بين الحمدوي وغيره في وصف ثوب

خلق:

ذكر الراغب الأصفهاني شعراً للحمدوي مما سبق ذكره مع غيره من شعراء تناولوا وصف ثياب مهلهل فيقول:

"وقال الحمدوي:

يا ابنَ حَرْبٍ أَطَلَّتْ فَقْرِي بَرْفُوي

طَيْلسَانَا قَدْ كُنْتُ عَنْهُ غَنِيًّا

فَهَوَ فِي الرَّفْوِ آلَ فِرْعَوْنَ فِي العَرِ

ضِ عَلَى النَّارِ غُدُوَّةً وَعَشِيًّا

يا ابنَ حَرْبٍ أَطَلَّتْ فَقْرِي بَرْفُوي

طَيْلسَانَا قَدْ كُنْتُ عَنْهُ غَنِيًّا

فَهَوَ فِي الرَّفْوِ آلَ فِرْعَوْنَ فِي العَرِ

ضِ عَلَى النَّارِ غُدُوَّةً وَعَشِيًّا

وقال:

طَالَ تَرْدَادُهُ إِلَى الرَّفْوِ حَتَّى

لَوْ بَعَثْنَا وَحْدَهُ لَتَهَدَى

وقال:

غَمَزَتْهُ الرِّقَاعُ فَهَوَ كَمَصْرِ

سَكَنْتَهُ نَزَاعُ كُلِّ قَبِيلِهِ

ولآخر في جبة:

دب فيها البلى فدققت ورقت

فهي تقرأ إذا السماء انشقت

البسامي:

أرقع كميتها وأرفو ذيولها

فلا رفوها يجدي ولا رقعها يغني

إذا قمت أو قعدت تنفست

تنفس صبٍ ما يقر من الحزن" (١)

فالشاعر الآخر ضمن وصفه قول الله ﷻ

﴿إِذَا السَّمَاءُ انشَقَّتْ﴾ (الانشقاق: ١)، ودل على

لهللة الجبة من خلال الترادف والجناس بين

(دقت ورقت). وأما البسامي فقد أخبر عن عدم

جدوى الترقيع والرفو لا سيما وأنه أحاط بالجبة

من كل جانب، كما دل على ذلك الجمع في

كلمة (ذيول)، ويعكس البيت الثاني سوء الحالة

النفسية من جراء لبس الجبة في عموم الأحوال،

دل على ذلك الجمع بين (قمت وقعدت)

والتوكيد بالمصدر (تنفست تنفس)

ثالثاً: الموسيقى

أ- القالب الشعري:

صاغ الشاعران تجربتهما في إطار

المقطعات، ولعل طبيعة الموضوع تقتضي هذا

القصر؛ فالمعنى الطريف ليس بحاجة إلى طول

النفس الشعري، كما أن المقطوعة الشعرية أيسر

حفظاً، وأسهل تداولاً، وأكثر انتشاراً. وقصر

المقطعة لا يحتمل المقدمات التي تستهل بها

أغلب القصائد، وإنما يدخل الشاعر على

الغرض مباشرة، وهذا ما فعله الحمدوي وابن

الرومي إذ أعلننا في أغلب مقطعاتهما عن

موضوعهما دون تمهيد، فالحمدوي يقول:

(١) محاضرات الأدباء ومحاورات البلاغ، ٣٧١/٤.

يا ابن حرب كسوتتي طيلسانا

مَلَّ من صحبة الزمان وصدًا

وابن الرومي يقول:

يا ابن حرب كسوتتي طيلسانا

حَمَلُهُ لاسمه كثير كثير

ب- الموسيقى الخارجية:

١- الوزن:

نظم الحمدوي أكثر مقطوعاته في الخفيف ثم الرمل والكامل والسريع، وخص الوافر والمتقارب بمقطوعة لكليهما، وجاء نظم ابن الرومي على أربع مقطوعات في بحر الخفيف، ثم مقطوعة واحدة لكل من أبحر الكامل والطويل والسريع. ويلحظ التقارب بين الشاعرين في الإكثار من النظم على بحر الخفيف الذي يمثل النسبة الأكبر في النظم في وصف الطيلسان عند كلا الشاعرين. ويعد بحر الخفيف أحد الأوزان المناسبة للأدب الهزلي القائم على السخرية.

٢- القافية:

جاءت حروف الروي عند الحمدوي بكثرة في النون والميم والراء والعين، وعلى قلة في الباء والداد والضاد والتاء والثاء والسين والصاد واللام والفاء والكاف والواو والياء، بينما توزعت عند ابن الرومي بين الباء والخاء والراء والصاد والعين والياء، ومعظم تلك الحروف التي نظم عليها الشاعران مما ألف النظم عليها، باستثناء الخاء التي نظم عليها ابن الرومي، وهي من الحروف المستكرهة التي يقل اتخاذها رويًا، ولعل ابن الرومي أراد أن يعلن عن تفوقه على

صاحبه الحمدوي في قدرته على ركوب متن القوافي.

وقد اشترك الشاعران في الإتيان ببعض

مقطعاتهما مردوفة بالياء، فالحمدوي يقول:

يا ابن حرب كسوتتي طيلسانا

أمرضته الأوجاع فهو سقيم

وابن الرومي يقول:

يا ابن حرب كسوتتي طيلسانا

حَمَلُهُ لاسمه كثير كثير

فمد الياء وإشباع حرف الروي يعكس حالة الحزن التي تمرر بها نفس الشاعرين حيال ذلك الطيلسان البالي. ولعل ابن الرومي كان أكثر إردافاً في مقطعاته من الحمدوي، وكان كذلك أكثر تنوعاً بين حروف الراء. كما جاءت بعض مقطعاتهما موصولة بالهاء والألف، فالباء موصولة بالألف، والياء موصولة بالهاء عند ابن الرومي، وعند الحمدوي جاءت السين والصاد والعين والياء موصولة بالألف، والراء والعين موصولتين بالهاء.

ولمزيد من تحقيق التردد الموسيقي وتوالي الإيقاع النغمي، فقد عمد الشاعران إلى التأسيس^(١) لما يمثله هذا الحرف من رابطة ثابتة في القافية.

(١) يقول ابن رشيق: "و المؤسس من الشعر ما كانت فيه ألف بينها وبين حرف الروي حرف يجوز تغييره؛ فذلك الحرف يسمى الدخيل، وحركته تسمى الإشباع) العمدة: ١/١٦١.

يقول الحمدوي:

قُلْ لِابْنِ حَرْبٍ مَقَالَةٌ الْعَاتِبِ

وَلَسْتُ فِيهَا أَقُولُ بِالْكَاذِبِ

ثم جاء بعد ذلك بكلمتي (الذاهب، والكاتب)

ويقول ابن الرومي:

ولي طيلسان ناخِلٌ غير أنه

ثَبُوتٌ لهبات الرياح الزعازعِ

ثم جاء بعد ذلك بكلمات (منازع -

الأصابع - نافع).

- وجاءت قوافي الحمدوي مستقرة في

موضعها غير مجتلبة باستثناء موضعين سبق

ذكرهما، وجاءت مقطعات ابن الرومي كلها

متمكنة لا يستشعر فيها أي نبو أو استكراه.

أما تعليق قافية البيت الأول بأول البيت

الثاني فقد جاء محموداً في قول الحمدوي:

يودي إذا لم أرفُهُ

فإذا رَفُوتُ فَلَيْسَ يَلْبَثُ

كَالْكَلْبِ إِنْ تَحْمِلَ عَلَيَّ

هـ الدهرَ أو تتركُهُ يَلْهَثُ

ومثل هذا التضمين الجيد قول ابن الرومي:

كأنما كفاي قد غُلَّتَا

عن حركات البسط والقبض

خوفاً على نضو براه البلى

فبعضه يبكي على بعض

فاتصال البيت الأول بالبيت الثاني عن طريق

التشبيه ظاهر في بيتي الحمدوي، وهذا التقريب لم

يكن لو لم يتصل البيت الأول بالثاني، ويتعلق به

على هذا النحو. ومثل ذلك في بيتي ابن الرومي؛

فتصوير توقف اليدين عن حركتي القبض والبسط

كأن بهما قيلاً لا يكون مقبولاً إلا إذا أتبع بما يبهره

وهو الخوف على هذا الطيلسان الذي حل به البلى

من التمزق، وقد تحقق كمال المعنى من خلال ارتباط

البيت الثاني بالأول.

ج- الموسيقى الداخلية:

لم يهتم ابن الرومي بالتصريح والتدوير كما

اهتم بهما الحمدوي، فقد وظف الحمدوي تلك

الظاهرتين في وصف الطيلسان لإبراز قيم

موسيقية دل عليها النص الشعري، بينما جاءتا

على استحياء في مقطعات ابن الرومي؛ فليس فيها

إلا بيت مدور ومطلعان مصرعان، واستعاض عن

تلك الظاهرتين بالترار الذي يحدث جرساً موسيقياً

وإيقاعاً نغمياً من أمثله قوله:

لي طيلسانٌ ليس يترك لي

رَفُوي له مالا ولا نَشبا

طَرِبْتُ تُغَيِّي منه ناحية

وتشَّقُ أخرى جيبها طربا

كيف السبيلُ إلى عمارته

وإذا عَمَرْتُ خرابه خربا

كان ابنُ حربٍ حين جادَ به

لا شك فيه يُريد بي الخربا

فالتكرار ظاهر في (لي - لي) (طرب -

طربا) (عمارته - عمرت) (خرابه - خربا) (ابن

حرب - حربا)، ولا يخفى أثر الجناس في

تحقيق الجرس الموسيقي سواء أكان تاماً كما

في النص السابق أم ناقصاً كما في قوله:

يا طيلساناً أنا وقَفْتُ له

أرفوه بالفرض وبالقرض

الخاتمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين، وبعد...
 فإن دراسة طيلسان الحمدوي قد تبلورت في عدة نقاط يمكن استخلاصها على النحو الآتي:
 - كان الأدب الهزلي الساخر في العصر العباسي ثورة على الموروث الشعري، وتلبية لرغبة كثير من متذوقي الشعر الذين كانوا يتوقعون هذا الفن.
 - كان وصف الطيلسان الخلق لدى الحمدوي أحد مناحي القول التي برع فيها عدد من الشعراء الشعبيين أو المحارفين قصداً إلى التسلية والإضحاك.
 - ضمن الحمدوي شعره في الطيلسان بعض آي القرآن الكريم، وشيئاً من الشعر، وجاء تضمين الحديث النبوي في مقطوعة واحدة.
 - من أبرز وسائل تشكيل الصورة لدى الحمدوي: التشخيص، والتشبيه، والرمز.
 - تنوعت الصور لتقريب حقيقة بلي الثوب (العظام الرميم - نسج العنكبوت - السقيم الذي لا يبرأ من العلة - شق الجيب في المأتم - المرأة العجوز المعيلة - هشيم المحتظر).
 - تعددت أنماط الصورة الحسية بين البصرية واللمسية والسمعية، وأتت الصور الجزئية والكلية عاكسة نفسية الشاعر الملتاعة من بلي الطيلسان
 - مثلت شخصية نوح عليه السلام التي استدعاها الحمدوي إشارة إلى قدم الطيلسان وطول عهده،

فالفرض والقرض على ما بينهما من اختلاف في المعنى بسبب اختلاف في حرفي (الفاء والقاف) إلا أنهما أحدثا نغماً موسيقياً وانسجاماً توقيعياً تهش له الأذن وتطرب.
 أما الحروف التي أكثر الشاعران من الاستعانة بها في بنية الكلمة فهي الراء والسين والعين والشين، وجاء اختيارها بما تحمل من صفات متوائماً مع التجربة الشعرية وإن اختلفت نسب الاستعمال، بما يدل على أن الشاعرين كانا على وعي بالبناء الفني.

كما كانت شخصية السامري وما توجي به من عدم المس إعلاناً عن تهتك الطيلسان ونخله.
- أقام الحمدوي - على سبيل التشخيص - حواراً بين الشاعر وطيلسانه، وبين الطيلسان والبلبي.

- عمد الشاعر إلى تأكيد المعنى عن طريق التكرار؛ تكرار الكلمة بإعادة لفظها، أو الاشتقاق منها، أو ذكر المصدر مع فعله، وتكرار بعض الحروف كالنداء والشرط والتحقيق.

- اتكأ الشاعر على التضاد لإظهار المعنى كما بين (أبيض، وأسود)، (الفقر، والغنى)، (الحسن والقبح).

- بنى الشاعر تجربته في قالب المقطعة، ولعلها أنسب لطبيعة الموضوع، وأقرب إلى الصبغة الشعبية، ولقصرتها فإنها اقتضت الدخول في الغرض مباشرة دون مقدمات.

- أكثر الشاعر من النظم على بحر الخفيف لمناسبته لهذا اللون الأدبي، وحرص على تحقيق الموسيقى في اختيار القوافي المرادفة والموصولة، كما أنه اختار لقوافيه الأحرف الطيبة.

- حقق الحمدوي النغم الداخلي من خلال ظاهرة التصريع، وأما التدوير فقد أثر الشاعر من خلاله الوحدة المعنوية على الوحدة الصوتية، وقد عكس حالة التوزع الداخلي في نفسه.

- عقدت موازنة بين الحمدوي وابن الرومي في إطار الفكرة والصورة والموسيقا

- تولدت عن الفكرة الأساس عند الشعارين (احتقار الشيء البالي) معان متولدة كالقدم، والإساءة، والفقر، واليأس من الإصلاح، وتناولت الصورة عندهما: نفسية لابس الثوب - كثرة تمزيق الثوب - كثرة رفوه... إلخ - وقد استعان الحمدوي ببعض المحسنات كتأكيد الذم بما يشبه المدح، وحسن التعليل، والتضمين، وصاغ الشاعران تجربتهما في قالب المقطعة، وجاء التصريع والتدوير كثيراً عند الحمدوي، وبقلة عند ابن الرومي، وكثر عندهما النظم على بحر الخفيف، وجاءت قوافيهما مستقرة في مكانها باستثناء موضع أو موضعين عند الحمدوي.

وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله

وصحبه وسلم

ثبت المصادر والمراجع

١. ابن الرومي حياته من شعره، العقاد، ط/ كتاب الهلال.
٢. أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تح/ محمود محمد شاكر ، نشر/ مطبعة المدني، الأولى، ١٤١٢هـ - ١٩٩١م.
٣. أسريات المعتمد بن عباد، دراسة نقدية، محمد السعودي، خالد خليفات، مجلة/ جامعة دمشق، مجلد ٢٧، العدد الأول والثاني، ٢٠١١م.
٤. أصول الأنواع الأدبية، د/ محمد أحمد العزب، ط/ دار والي الإسلامية، المنصورة، ١٩٩٦م.
٥. الإعجاز والإيجاز، الثعالبي، شرح/ اسكندر آصاف، ط/ المطبعة العمومية، مصر، الأولى، ١٨٩٧م
٦. الأغاني، الأصفهاني، تح/ د. إحسان عباس، د/ إبراهيم السعافين، أ/ بكر عباس، ط دار صادر بيروت.
٧. البديع في نقد الشعر، أسامة بن منقذ، ص ٢٥٤. تح/ الدكتور أحمد بدوي، الدكتور حامد عبد المجيد، ط/ وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٨٧م.
٨. بين آفاق الأدب العباسي وأطيافه، د/ فتحي محمد أبو عيسى، ط/ المكتبة النموذجية الحديثة، سوق.
٩. تاريخ آداب العرب، الرافعي، راجعه وضبطه/ عبد الله المنشاوي، مهدي البحيري، ط/ مكتبة الإيمان، المنصورة.
١٠. تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الثاني، د/ شوقي ضيف ، ط/ دار المعارف، السابعة، ١٩٩٧.
١١. تحرير التحرير، ابن أبي الأصعب، تح/د. حفني شرف، ط/ المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م.
١٢. تداولية الاقتباس، د. منتصر أمين عبد الرحيم، ط/ دار كنوز المعرفة، الأولى، الأردن، ١٤٣٤هـ - ٢٠١٣م.
١٣. التشبيهات، ابن أبي عون، عني بتصحيحه/ محمد عبد المعيد خان، ط/ مطبعة كمبردج، ١٣٦٩هـ - ١٩٥٠م.
١٤. التصوير الساخر في القرآن الكريم، د/ عبد الحليم حفني، ط / الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢م.
١٥. ثمار القلوب في المضاف والمنسوب، الثعالبي، تح/ محمد أبو الفضل إبراهيم، ط/ دار المعارف، ذخائر العرب (٥٧)
١٦. جمع الجواهر في الملح و النوار، الحصري القيرواني، تح/ علي محمد البجاوي، ط/ دار الجبل ، بيروت.
١٧. الجملة في الشعر العربي، د/ محمد حماسة ، ط/ الخانجي، الأولى، ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م.
١٨. الحماسة، البحتري، تح/ محمد إبراهيم حور، وأحمد محمد عبيد، ط/ هيئة أبي ظبي للثقافة والتراث، المجمع الثقافي، ١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م.

١٩. خزانة الأدب وغاية الأرب، ابن حجة الحموي، شرح/ عصام شعيتو، ط/ دار مكتبة الهلال، بيروت.
٢٠. الخيال في الشعر العربي، محمد الخضر حسين، ط/ المكتبة العربية بدمشق، المطبعة الرحمانية، ١٣٤٠هـ-١٩٢٢م.
٢١. ديوان ابن الرومي، تح/ د. حسين نصار، ط/ دار الكتب، القاهرة، مركز تحقيق التراث، ٢٠٠٣م.
٢٢. ديوان أبي نواس، تح/ إيفالدفاغندر - غريغور شولر، ط/ دار الكتاب العربي، برلين، الثانية، ٢٠٠٢م.
٢٣. ديوان الأعشى ميمون بن قيس، تح/ د. محمد حسين، نشر / مكتبة الآداب بالجماميز، المطبعة النموذجية.
٢٤. ديوان حسان بن ثابت، تح/ د. سيد حنفي حسانين، ط/ دار المعارف، ١٩٧٣م.
٢٥. ديوان الحمدوي، جمع وتحقيق/ أحمد جاسم النجدي، مجلة المورد، العدد ٣، سنة ١٩٧٣م.
٢٦. ديوان القطامي، تح ودراسة/ محمود الربيعي، ط/ الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م.
٢٧. ربيع الأبرار وفصوص الأخبار، الزمخشري، تح/ عبد الأمير مهنا، منشورات / مؤسسة الأعلى، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٤١٢هـ - ١٩٩٢م
٢٨. زهر الآداب وثمر الألباب، الحصري القيرواني، تح/ محمد محيي الدين عبد الحميد، ط/ دار الجيل، بيروت، الرابعة.
٢٩. شرح مجاني الأدب من حقائق العرب، لأحد الآباء اليسوعيين، ط / مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، ١٩٨٨
٣٠. شرح مقامات الحريري، الشريشي، تح/ محمد أبو الفضل إبراهيم، ط/ المكتبة العصرية، بيروت، ١٤١٨هـ - ١٩٩٨م.
٣١. شعر النقد السياسي في الأندلس في القرنين الخامس والسادس الهجريين، رسالة ماجستير، د/ ضياء فتحي حموده، رسالة مخطوطة، بكلية اللغة العربية بالمنوفية.
٣٢. شعر قريش في الجاهلية وصدر الإسلام، رسالة دكتوراه، د/ عصام السويدي، مخطوطة بكلية اللغة العربية بالمنصورة رقم (٦٤٨).
٣٣. الشعر والشعراء في العصر العباسي، د/ مصطفى الشكعة، ط/ دار العلم للملايين، بيروت، السادسة، ١٩٨٦م.
٣٤. الشعر والشعراء وإنشاد الشعر، د/ علي الجندي، ط/ دار المعارف، القاهرة، ١٣٧٨هـ - ١٩٦٧م.
٣٥. الشعر والنغم، د/ رجا عيد، ط / دار الثقافة، مصر، ١٩٧٥م.
٣٦. الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور، د/ شوقي ضيف، ط/ دار المعارف، الثانية.
٣٧. شعراء بصريون من القرن الثالث الهجري: (العطوي - الجاحظ - الحمدوي) منشورات مركز دراسات الخليج العربي ١٩٧٧م.

٣٨. شعراء عباسيون منسيون، القسم الثاني: الجزء الثالث (بين الجد والهزل) بعنوان: (الحمدي من شعراء المائة الثالثة) - إبراهيم النجار، ط / دار الغرب الإسلامي، بيروت، الأولى ١٩٩٧م.
٣٩. الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، د/ مدحت الجيار ، ط/ دار المعارف، الثانية ١٩٩٥م.
٤٠. الصورة الفنية في شعر أبي تمام، د/ عبد القادر الرباعي، ط/ المؤسسة العربية، بيروت، الثانية، ١٩٩٢م.
٤١. طبقات الشعراء، ابن المعتز، تح/ عبد الستار فراج، ط / دار المعارف، مصر.
٤٢. العمدة في صناعة الشعر ونقده، ابن رشيق، تح/ محمد محيي الدين عبد الحميد، ط/ دار الجيل، بيروت، الخامسة، ١٩٨١م.
٤٣. عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د/ علي عشري زايد، ط/ دار العلوم، الثانية ١٩٧٩م.
٤٤. فحولة الشعراء، الأصمعي، تح/ محمد عبد المنعم خفاجي، طه الزيني، ط / المطبعة المنيرية، الأولى، ١٣٧٢هـ-١٩٥٢م.
٤٥. الفكاهاة في الأدب العربي إلى نهاية القرن الثالث الهجري، د/ فتحي معوض أبو عيسى، رسالة دكتوراه، أعيد طبعها في الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٣٩٠هـ - ١٩٧٠م.
٤٦. فوات الوفيات، صلاح الدين محمد بن شاکر الكتبي، تح/ إحسان عباس، دار صادر ، بيروت، الطبعة: الأولى، ١٩٧٣م.
٤٧. في الشعر العباسي: الرؤية والفن، د/ عزالدين إسماعيل، ط/ دار المعارف ١٩٨٠.
٤٨. قراءة نقدية في نظرية المفارقة، د/ جميل عبد الغني محمد علي ، الطبعة الأولى، ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٣م.
٤٩. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط/ دار العلم للملايين، بيروت، الثامنة، ١٩٨٩م.
٥٠. لسان العرب، ابن منظور، تح/ عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، ط/ دار المعارف.
٥١. المثل السائر، ابن الأثير، تح/ د. أحمد الحوفي، د. بدوي طبانة، ط / نهضة مصر.
٥٢. محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء والبلغاء، الراغب الأصفهاني، منشورات مكتبة الحياة، بيروت، لبنان.
٥٣. محمد صلى الله عليه وسلم في الشعر الحديث، د/ حلمي القاعود ، ط/ دار الوفاء، الأولى ١٤٠٨هـ - ١٩٨٧م.
٥٤. المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، د/ عبدالله الطيب، ط/ دار الفكر، الثانية، ١٩٧٠م.
٥٥. المعارضات في الشعر العربي أنماط وتجارب، د/ عبد الله التطاوي، نشر/ دار قباء، عبده غريب، القاهرة، ١٩٩٨م.
٥٦. المعجم المفصل في الأدب، د/ محمد التونجي، ط/ دار الكتب العلمية، الأولى، ١٩٩٣م.
٥٧. المغرب في حلي المغرب، (القسم الخاص بمصر)، على بن سعيد الأندلسي، تح/ محمد حسن، شوقي ضيف، سيدة كاشف، مطبعة فؤاد الأول، مصر ١٩٥٣م.

٥٨. منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تح/ محمد حبيب بن الخوجة، ط/ دار الكتب الشرقية، د.ت.
٥٩. منهل الورد في علم الانتقاد، قسطاكي الحمصي، حرره وقدم له/ د. أحمد إبراهيم الهواري، ط/ الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة.
٦٠. الموازنة بين الشعراء، د/ زكي مبارك، ط/ الحلبي، الثالثة، ١٣٩٣هـ - ١٩٧٣م.
٦١. موسيقى الشعر، د/ إبراهيم أنيس، ط/ مكتبة الأنجلو المصرية، السادسة، ١٩٨٨م.
٦٢. الموشى، أو الظرف والظرفاء، الوشاء، ط/ دار صادر، بيروت.
٦٣. النجوم الزاهرة، ابن تغري بردي، ط/ دار الكتب المصرية،
٦٤. نفحة الريحانة ورشحة طلاء الحانة - المحبي، تح/ عبد الفتاح محمد الحلو، ط/ دار إحياء الكتب العربية عيسى الحبي وشركاه،
٦٥. النقد التطبيقي والموازنات، د/ محمد الصادق عفيفي، نشر / الخانجي، ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م.
٦٦. الوافي بالوفيات، الصفدي، اعتناء/ يوسف فان، نشر / فرانزشتاير شتوتغارت، الطبعة الثالثة، ١٤١١هـ - ١٩٩١م.
٦٧. الوافي في العروض والقوافي، التبريزي، تح/ د. فخر الدين قباوة، ط/ دار الفكر، سورية، الرابعة، ١٩٨٦م.
٦٨. يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، الثعالبي، تح/ د/ مفيد قميحة، ط/ دار الكتب العلمية، الثانية، ١٩٨٣م.

المحتوى

الموضوع	الصفحة
المقدمة.....	٨٠٥.....
المبحث الأول: الحمدوي وموقع الظرف في شعر الطيلسان الخلق.....	٨٠٧.....
المبحث الثاني: التضمين.....	٨١٣.....
- تضمين النص القرآني.....	٨١٣.....
- التضمين الشعري.....	٨٢٠.....
المبحث الثالث: الصورة.....	٨٢٥.....
- تمهيد.....	٨٢٥.....
- التشخيص.....	٨٢٦.....
- التشبيه.....	٨٣٠.....
- الرمز.....	٨٣٥.....
المبحث الرابع: البناء الموسيقي.....	٨٤١.....
- القالب الشعري (المقطعة).....	٨٤١.....
- الموسيقى الداخلية.....	٨٤٦.....
- التصريح.....	٨٤٦.....
- التدوير.....	٨٤٧.....
المبحث الخامس: وصف الطيلسان بين الحمدوي وابن الرومي رؤية وموازنة.....	٨٤٩.....
- تمهيد.....	٨٤٩.....
- أولاً: الفكرة.....	٨٥٣.....
- ثانياً: الصورة.....	٨٥٦.....
- ثالثاً: الموسيقى.....	٨٦٠.....
الخاتمة.....	٨٦٣.....
المصادر و المراجع.....	٨٦٥.....
المحتوى.....	٨٦٩.....