

أنواع الزخارف البديعية في العصرين (العثماني والمملوكي)

Anlamsal Ve Yapısal Açından İslamî Ve Edebî Süsleme Sanatları
Embellishment (İslamic & Poetic) With respect to form and content

AHMAD SHAIKH HUSAYN

YRD. DOÇ. DR., KİLİS 7 ARALIK ÜNİVERSİTESİ, İLAHIYAT FAKÜLTESİ, TEMEL İSLÂM BİLİMLERİ
BÖLÜMÜ, ARAP DİLİ VE BELAĞATI ANABİLİM DALI

ahmadsh777@outlook.com

Makale Bilgisi / Article Information

Makale Türü / Article types
Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Received
28 Temmuz / July 2017

Kabul Tarihi / Accepted
12 Aralık / December 2017

Yayın Tarihi / Published
Aralık / December 2017

Yayın Sezonu / Pub Date Season
Aralık / December

Atıf/Cite as
Husayn, Ahmad Shaikh, "Anlamsal ve Yapısal Açından İslamî ve Edebî Süsleme Sanatları- Embellishment (İslamic & Poetic) Between Form and Content". Kilis 7 Aralık Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 4, sy.7 (Aralık/December 2017)

Copyright © Published by Kilis 7 Aralık Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi- Kilis 7 Aralık University Journal of The Faculty of Theology, Kilis, 79000 Turkey. All rights reserved.

For Permissions
ilahiyatdergisi@kilis.edu.tr

الملخص

يعرضُ هذا البحثُ موضوعَ الزخارف البديعية- الشعرية على وجه الخصوص- في العصرين (العثماني والمملوكي)، فيذهب إلى أنه لا يمكن فصل المعنى عن المبنى، لأنهما طرفان لثنائية يكتمل بعضها الآخر، فلا يمكن أن يقتصر الفنُّ على أحدهما لكيلا يتصفَّ بالعقم والجمود، ومن ثم الموت. ثم يناقش البحث هذه القضية من خلال المقارنة بين فن الزخرفة الإسلامية والشعرية، فيذهب إلى أن فن الزخرفة البديعية اقتصر على المبنى دون المعنى، فغدا شكلاً من غير مضمون، وما ذلك إلا لأن الشاعر راح يلهث وراء كلمات بعينها ولو لم تفَّ بالمعنى المنشود في الشعر.

الكلمات المفتاحية: الزخرفة، التلاعب اللفظي، الشكل، المضمون، المعنى.

Özet

Bu çalışma Osmanlı ve Memluk dönemi, anlamsal ve yapısal açıdan süsleme sanatını (özellikle şiirsel süslemeyi) ele almakta, anlam ve yapının birbirinden ayırt edilmesinin mümkün olmadığını ortaya koymaktadır. Nitekim anlam ve yapı bir birlerini tamamlayan bir ikilemin iki yönünü oluştururlar. Sanat da bu ikisinden birine indirgenemez. Aksi takdirde kısır, donuk ve nihayetinde ölü hale gelir.

Araştırma bu sorunu İslami süsleme ve sözsöz (şiirsel) süsleme sanatları arasında karşılaştırma yaparak ele almakta, süsleme sanatının yapıyla yetindiğini, anlamsız şekle yöneldiğini ortaya koymaktadır. Bundaki gaye şairin kelimelerin şiirdeki anlamını dikkate almadan sadece yapıdaki konumunu önemseydiğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Süsleme, İslami süsleme, edebî süsleme, anlam, yapı.

Abstract

This study sheds light on embellishment between form and content that can't be separated from each other otherwise, art would be sterile stagnant then dead, so art can't be restricted to one of them. The study discusses through the art of embellishment the relationship between form [represented by poetry and the pronunciation-manipulation within] and content, also this study focuses on the art of Islamic embellishment that cares about both structure and meaning unlike the poetic embellishment which ignored the meaning and became only an art without content.

Key Words: Embellishment, poetic embellishment, form, content.

إشكالية البحث:

يناقش البحث قضية غاية في الأهمية؛ وهي إشكالية الشكل والمضمون في الشعر الزخرفي، فهل جمع هذا النوع من الشعر بين طرفي هذه الثنائية التي اشتملت عليها أغلب الفنون، أم أنه اقصر على طرف واحد منهما؟

المقدمة:

شغل الأدب في العصرين (المملوكي والعثماني)، حيزاً مهماً من تاريخ الأدب العربي، ولكن - مع الأسف - رغم أهمية هذا الأمر إلا أن كثيراً من الأدباء والنقاد وسّموه بالانحطاط تارة، والانحدار تارة أخرى، وهذه التسمية كانت - بلا شك - وصمة عار ألصقتها كثير من الدارسين بهذا الأدب. إن فترة هذين العصرين غنية بأنواع الأدب ووجوهه وبتنائج الحياة الثقافية شعراً ونثراً، مع أن الأسلوب العربي - للأسف - قد ابتلي بشيء من الركافة بسبب عدم عناية السلاطين والأمراء بالأدب والأدباء، وعدم اهتمامهم باللغة العربية كلغة رسمية ولاسيما في عصر العثمانيين إذ حلت محلها اللغة التركية وغلبت العجمة عليها، عندها بلغ التكلف والصناعة اللفظية مبلغاً عظيماً في هذه الفترة.

لقد اعتنى الشعراء والأدباء في هذه الفترة بالتأليف حيث ألف الكثير من أممات الكتب التي أثرت المكتبة العربية، ولعله يعزُّ علينا ألا نذكرها جملة واحدة وذلك لضيق المقام، لكن لن نألو جهداً في ذكر بعضها على سبيل المثال لا الحصر منها: (لسان العرب) لابن منظور، ويقع هذا المؤلف الضخم في عشرين مجلداً، وهو موسوعة في اللغة، والتفسير، والحديث، والأدب. كذلك (القاموس المحيط) للفيروز آبادي. ومن المؤلفات الضخمة في ساحة اللغة وعلومها المزهر في اللغة للسيوطي. ومن أشهر كتب النحو والصرف: (ألفية ابن مالك) و (لابن مالك إلى جانب الألفية) (التسهيل) و (الكافية الشافية). كذلك من المؤلفات الرائعة في ميدان النحو والصرف في العصر المملوكي (مغني اللبيب) و (قطر الندى) و (شذور الذهب) لابن هشام. أما في

ميدان البلاغة: فمن أشهر المؤلفات في علوم البلاغة يأتي (تلخيص المفتاح) والإيضاح للخطيب القزويني، ويأتي كذلك كتاب (حسن التوسل في صناعة الترسل) لشهاب الدين الحلبي. و(عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح) للبهاء السبكي. ثم تأتي البديعيات، ويأتي أشهر هذه البديعيات (بديعية صفي الدين الحلبي) وبديعة ابن حجة الحموي.

أما في مجال التاريخ، فقد اتسع التأليف فيه اتساعاً كبيراً، وخصوصاً في التراجم، ككتاب (وفيات الأعيان) لابن خلكان، وكتاب (العبر وديوان المبتدأ والخير) لابن خلدون و(ممالك الأبطال) لابن الأثير، نهاية الأرب في فنون الأدب) للتويري و(مسالك الأبصار في ممالك الأمصار) لابن فضل الله العمري، و(صبح الأعشى في صناعة الإنشاء) للقلقشندي، وكتاب (المستطرف في كل فنٍ مستظرف) للإبشيهي، وكتاب (خزانة الأدب) لابن حجة الحموي.

بالطبع لم يقف مِداد المؤلفين عند هذه العلوم، وإنما امتد إلى كثير من العلوم الأخرى من مثل: علوم القرآن، والحديث، والتفسير، والفقه، والأصول، والكيمياء، والطب، والصناعات، وعلم الحيوان وغيرها.

كذلك الأمر فقد اعتنى الأدباء والمؤلفون بالقضايا الشعبية العامة، من إنشاد وكتابة، إذ كان (إعادة صياغة الفقرة) ذلك ضرورياً في هذه الفترة الحاسمة، ومن ميزات هذه الفترة أيضاً الابتكار والإبداع بلا تقليد، كما لا بد أن يذكر بأن الكتابة في هذه الأشياء بحاجة ماسة إلى الدربة والخبرة، أمماً إذا لم يكن الكاتب أو الشاعر يتمتعان بهذه الموهبة فإنهما سيقعان في التكلف والتصنع كما نراه جلياً واضحاً في نواح مختلفة من أدب هذه الفترة حيث أصابه شيء من الضعف والركاكة والإسفاف.

ويبدو أن العلة الوحيدة التي تذرع بها دارسو هذا الأدب أنه مصنوع؛ بل مغرق في الصنعة (إعادة صياغة) إلى درجة الابتذال والإسفاف، وأنه مكثر من البديعيات والألعاب اللفظية والمعاني المكرورة.

أما بحثنا هذا، فقد اعتنى بجوانب الإبداع الشعري، ونعني بذلك ما جرى على ألسنة الشعراء - بشكل خاص - من تلاعب لفظي (الزخرفة اللفظية) كان سمةً خصت هذه الفترة وميزتها عن باقي العصور إن صح القول، فهو إبداع لا شك في ذلك - ولاسيما من حيث جدته - غير أنه في الوقت ذاته؛ خلا في كثير من الأحيان من المضمون والمعنى الرفيع الذي ينشده الشعر، من هنا كان اهتمام الشاعر ينصب على الشكل دون المعنى، ولربما كانت هذه السمة التي انفرد بها هذا النوع من الشعر، فبات شعر الشكل لا المعنى.

الفن بين الشكل والمضمون:

إن الشكل طرف ضروري لا يُمكن الاستغناء عنه، لأن كل موجود بحاجة إلى صورة محسوسة يظهر من خلالها، فكل «أثر فني يستلزم قواماً ظاهرياً محسوساً. فليس هناك تصوير غير مرئي، ولا تمثال يتعذر لمسها، ولا موسيقا غير مسموعة، ولا قصائد بغير تعبير لفظي»⁽¹⁾

ولاضير إذا أعطينا أهمية كبرى للشكل، لكن شريطة ألا ننفي المضمون أو نتجاهله على أقل تقدير، كما أنه ينبغي علينا ألا نبالغ في تقديسنا للشكل على أنه المنتهى والمآل، وهو المقصد من وراء الفن، دون أن يحمل أي معنى أو محتوى، هذا العمرنا مبالغة شديدة وإهانة كبيرة توجه للفن ذاته، فهناك الكثير من النقاد والفلاسفة قد غالوا في هذا المذهب، فأبعدوا المضمون عن ساحة الفن والجمال، حتى إن «الفنانين أنفسهم يساهمون اليوم في إنزال قيمة الفن بما يذهبون إليه من جعل الفن شكلاً وصناعة لأكثر... حتى أصبح الشكل هو الغرض الوحيد الذي ينصرف إليه اهتمامهم»⁽²⁾،

¹ سوريو. إيتيان، الجمالية عبر العصور، ترجمة: ميشال زكريا عاصي، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1982 ص 101.

² غويو. جان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية، دمشق، ط2، 1965 ص20.

إن الشكل مضافاً إلى المضمون يخلق تذوقاً جمالياً كاملاً، ومن غير أحد هذين المحورين ربما سيكون التذوق ناقصاً، والفن في هذه الحالة سيعاني من عجز ونقص وعقم، فالفنان «أمصوراً كان أو موسيقياً، فإنّ فيه يتوقف على إبداع صورة لا ينضب لمحتواها معين»⁽³⁾.

إذا ما تتبعنا بداية علم البديع فإننا «نلتمس أوليات هذا العلم في محاولة قام بها شاعر عباسي من أبناء الأنصار أولع بالبديع في شعره واشتهر بإجادة المدح من مثل قوله في مدح يزيد بن مزيد:

تلق مثاً فليملية تحل لـ ليها فيها بجلمر دو

تجـ ودبالنفس إنضن الجوايدهو الجودبالنفس أقصى غايتالجـود
... هذا الشاعر هو صريع الغواني مسلم بن الوليد الأنصاري المتوفى سنة 308هجرية، فقد وضع مصطلحات لبعض الصور البيانية والمحسنات اللفظية والمعنوية من مثل الجنس والطباق»⁽⁴⁾.

إن علم البديع علم واسع، اختلف القدماء في تعداد أنواعه، فعلى حين أن ابن المعتز قد ذهب إلى أن علم البديع ينضوي تحت خمسة أبواب، هي أصول البديع الكبرى من وجهة نظره، ومن ثم أتبعها بثلاثة عشر فذماً بديعياً آخر⁽⁵⁾، إلى أن وصلت إلى ثمانية عشر نوعاً، نجد أن قدامة قد قصرها على أربعة عشر نوعاً⁽⁶⁾، وأن ابن رشيق قد بلغت لديه تسعة وعشرين نوعاً، سبقه ابن المعتز وقدامة إلى عشرين منها⁽⁷⁾، غير أن أبا هلال العسكري كان له النصيب الأكبر، حيث بلغ الواحد والأربعين نوعاً من البديع⁽⁸⁾.

لسنا الآن بصدد ذكر أنواع البديع جميعها، لكن ما يهمنا هنا ذكر الأنواع البديعية الشعرية التي اتسمت بالتلاعب اللفظي.

³ اشبنغلر. أسوالد، تدهور الحضارة الغربية، ترجمة أحمد الشيباني، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت 1964 ص 501.

⁴ عتيق. عبدالعزيز، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، 1405هـ/1985 ص 11.

⁵ عتيق، علم البديع، ص 14-15.

⁶ عتيق، علم البديع، ص 17.

⁷ عتيق، علم البديع، ص 27-28.

⁸ عتيق، علم البديع، ص 24.

الزخرفة الشعرية وأنواعها :

1- التاريخ الشعري، أو ما يسمى بحساب الجُمَّل:

يعني حساب الجُمَّل أن لكل حرف أبجدي رقمًا يقابله، ومن خلال الكلمة تجمع الأرقام المقابلة لكل حرف، يُعرف التاريخ الرقمي المتعلق بهذه الكلمة أو الجملة، «ويسمونه التاريخ الحرفي أيضًا، لأن المرجع فيه إلى حساب الأحرف الأبجدية، ولا يعرف بالتعيين أول من استعمله في الشعر»⁽⁹⁾. ويُقال إن أول من نظم التاريخ في سلك أنواع البديع هو الشيخ عبدالغني النابلسي، حتى ظن الناس أنه مخترع هذا النوع، على حين أن النابلسي هو الذي يقول: إن هذا التاريخ نوع اخترعه المتأخرون، ولهم فيه العجب العجاب⁽¹⁰⁾؛ أما طريقة حساب الجمل فإنها تعتمد على الترتيب الأبجدي للحروف لا الألفبائي الذي نستخدمه اليوم، فـ (أبجد هوز حطي) تأخذ الأرقام من (1) حتى (10) على الترتيب، أما (كلمن سعفص)، فهي الألفاظ العقود، من (20) حتى (90) على الترتيب، أما المئات ففي (قرشت ثخذ ضظغ) من (100) حتى (1000) على الترتيب، بذلك يكون الجدول على النحو التالي:

أ=1 ب=2 ج=3 د=4 هـ=5 و=6 ز=7 ح=8 ط=9 ي=10 ك=20
 ل=30 م=40 ن=50 س=60 ع=70 ف=80 ص=90 ق=100 ر=200 ش=300
 ت=400 ث=500 خ=600 ذ=700 ض=800 ظ=900 غ=1000

لقد اشترط على أصحاب هذا اللون عدة شروط لضبطه وحسن وضعه: منها أن يتبدئ بكلمة (أرّخ) أو (أرخوا) أو ما دلّ على التاريخ، أما إذا تصرف الشاعر بأن يقدم أو يؤخر أو يزيد بعد لفظة (التاريخ)، فإنه يشير إليه حتى لا يستغلق على القارئ، من مثل قول أحدهم في تأريخ بستان:

كـ خـ هـ سـ اـ بـ زـ طـ أنسرتـ (اـ رـ)

⁹ الرافعي. مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، المطبعة التجارية، الطبعة الأولى، القاهرة 1359هـ-1940م ص 396/3.

¹⁰ يُنظر شيخ أمين. بكري، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني ص 172.

فعبارة بستان بسط باهر زاخر تعادل في حساب الجمل رقم (1600)، وهو تأريخ هذا البستان، ومن الشروط أيضاً، ألا يكون التأريخ في بيتين، بل في بيت واحد، ومن المفضل أن يقع في عجز البيت أو في قسم من العجز مع استحسان الباحثين أن يدل على نكتة أدبية، أو فكاهة، أو حكمة، وأن يكون منسجم الألفاظ، مؤتلف المعنى، خالياً من كل هجنة⁽¹¹⁾، ومن أمثلة هذا النوع أيضاً قول أحدهم يؤرخ لاستلام السلطان سليم بن سليمان العرش⁽¹²⁾ سنة 975هـ:

بن ملوكها إلى النبي
 لودو مملكة في مؤررها
 ز نهد سلطا
 نا

إن الناظر إلى هذا النوع من الشعر يجد أنه غاية في التكلف والحساب الرياضي الذهني، الذي يتعد كل البعد عن الشعور والإحساس، فالتأريخ في ذهن الشاعر، وليس عليه إلا أن يقوم بعملية عكسية لحساب الجمّل، حيث يضع الرقم أمامه، ومن ثم يقولب الأحرف لينطبق المجموع مع هذا الرقم، إن هذا النوع أشبه مايكون بحل مسألة رياضية من خلال عملية الجمع، فالقيد يحكم هذا النوع، لذلك فإنه بقي على مستوى الشكل فقط، من غير أن يهتم بالمعنى.

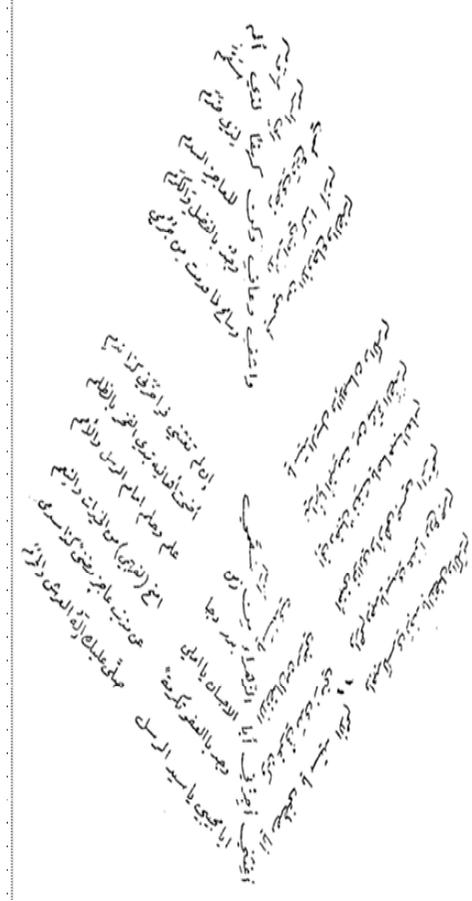
2- التشجير :

التشجير: نوع آخر من أنواع شعر التلاعب اللفظي الشكلي، فالتشجير في الأدب «نوع من النظم يُجعل في تفرعه على أمثال الشجرة، وسمي مشجراً لاشتجار بعض كلماته ببعض، أي تداخلها، وكل ماتداخل بعض أجزائه في بعض فقد تشاجر. وذلك أن يُنظم البيت الذي هو جذع القصيدة ثم يفرع على كل كلمة منه تنمة له من نفس القافية التي نُظم بها، وهكذا من جهته اليمنى واليسرى، حتى يخرج منه مثل الشجرة. وإنما يشترط فيه أن تكون

¹¹ يُنظَر مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني ص 173-174-175.

¹² يُنظَر : الحمصي. نعيم، نحو فهم جديد. ص 270.

القطع المكملة كلها من بحر البيت الذي هو جذع القصيدة، وأن تكون القوافي على روي قافيته أيضاً» (13)



لعلَّ المتمعن في هذا النوع من الشعر يتوصل إلى أنه ينضوي تحت الشكل فقط، فالواضح من نظمه أن الناظم يهدف إلى شيء وحيد فقط، وهو أن يكون للقصيدة شكل يشبه الشجرة، من حيث الجذر والأغصان والأوراق، فقد يدهشنا هذا الشعر للوهلة الأولى، لكن سرعان ماتتوارى هذه الدهشة عن

13 الرفاعي. مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب 3/444، 445.

العيون والقلب؛ إن سعي الناظم كي يتوصل إلى شكل ما من خلال الشعر، ربما سيفضي به إلى زوال المضمون على حساب الشكل، فعندما يشترط الناظم وضع كلمة كي تكون جذراً للقصيدة كلها، فإن هذا الشرط سيحد من خيال الشاعر وإلهامه بكل تأكيد، فعلى سبيل المثال قصيدة :

أغثنني أجزني أبالزهر اعمن سقمي واشفِ وعافِ وكن كهفألذي لــــ
 نجد أن كلمة (أغثنني) كانت جذر القصيدة، إذ استخدمت في بداية كل بيت من أبياتها التي تتألف من (12) بيتاً، هذا يعني أن الشاعر قد حكم على نفسه بالقيد مسبقاً، فالشرط الرئيس في هذه القصيدة أن يتدئ كل بيت بكلمة (أغثنني)، وإذا ماتتبعنا القصيدة فإننا نجد القيد يزداد شيئاً فشيئاً مع ازدياد التكلف والصناعة، وذلك عندما يتبع هذه الكلمة بكلمة (أجزني)، فهذه الكلمة ستستخدم بشكل مكره على الشاعر في (11) بيتاً، وهكذا دواليك؛ من هنا نستطيع القول: إن هذا اللون قد يسيء إلى الشعر من حيث هو شعور وعاطفة وخيال، ومن حيث هو فن ونسيج متكامل بين الشكل والمضمون، إنه شعر اعتمد على الشكل مما أدى إلى تجاهل المعنى في سبيل إنجاح الشكل.

3- ذوات القوافي:

وتعني أن ينظم الناظم شعره على وزنين من أوزان الخليل وقافيتين، فإن أراد أن يسقط جزءاً من شعره تحول البيت إلى وزن آخر، كقول أبي عبد الله محمد بن جابر الضرير الأندلسي - صاحب البديعية (14):

نير بَطِ وفهر ترنار ما نتهغلمنا لي لا هو جى ن هـ

يهف بغصو ضا ن لجا بقرحن ها ي لا لاضافى ي

فإذا أسقطنا ما بعد القافية الأولى كان على الصور التالية:

نير بطو تفاف فهوا لاضافى ي

نير بطو تفاف فهوا لاضافى ي

¹⁴ ابن حجة الحموي، خزنة الأدب وغاية الأرب، مطبعة بولاق القاهرة 1273هـ ص 120. ويُنظر الراجعي. مصطفي صادق، تاريخ آداب العرب 389/3.

يز بط رفقتك للوزن هك
 إن هذا النوع كسابقه من حيث المهارة اللفظية والصناعة في تنسيق
 الكلمات، إذ تكلف الشاعر عناء البحث عن كلمات محددة، ويجب أن
 تكون من قافية واحدة، ومن ثم يكون موضعها مناسباً في القصيدة، على ألا
 يؤثر ذلك على الوزن، ولعل هذا ماجزأ المعنى فشطره ومن ثم أنهكه، «ولا
 شك أن هذا النوع لا يأتي إلا بتكلف زائد وتعسف، راجع إلى الصناعة لإلى
 البلاغة والبراعة، إذ وقوع مثل هذا النوع في الشعر من غير قصد له نادر، ولا
 يحسن أن يكون في النثر فإنه ما يقع فيه إلا ترصيعاً، ولا يظهر حسنه إلا في
 النظم لأن فيه الانتقال من وزن إلى وزن فيحصل بذلك من الاستحسان ما لا
 يحسن في النثر»⁽¹⁵⁾.

4- الطرد والعكس :

ربما لهذا النوع نصيب أكبر من غيره في التكلف والصناعة، فقد تخرج
 منه على مستوى ترتيب قراءة الأبيات أشكال زخرفية هندسية، أما معنى الطرد
 والعكس في الشعر فهو أن تقرأ القصيدة على عدة أوجه من غير أن يتغير
 الوزن أو المعنى في كثير من الأحيان، فمن هذا اللون يقول صفي الدين
 الحلبي⁽¹⁶⁾:

لي لشع على يته المقلية انما ي
 نلعلو افي حوزتك مي و ا ر ن م ي
 ممسقان ون لي أحوان ذونا أته ذي إي ي
 تشف يئاضئانولوا دي فوك ي ي ي
 فهذه الأبيات تقرأ طرداً كما تقرأ من الأعلى إلى الأسفل من غير أن يتغير
 اللفظ أو المعنى أو الوزن.

إذا ما أردنا أن نستخرج من هذا اللون الشعري شكلاً هندسياً، فإننا سنخرج
 بلوحة زخرفة هندسية، على أن نصل بين المتناظرات، ومن ثم نقوم بإحداث

¹⁵ ابن حجة، خزنة الأدب ص 120.

¹⁶ الرافي، تاريخ آداب العرب 387/3.

القطر الذي يصل بين الكلمات غير المكررة، بعد ذلك نكرر الشكل عدة مرات، عندها نحصل على الشكل التالي:

يقسم الطرود والعكس خمسة أقسام: (المخلعات، مالا يستحيل بالانعكاس، الطرد مدح والعكس هجاء، الطرد الأفقي مدح والشاقولي هجاء، وأشعار التبادل أو المتواليات.

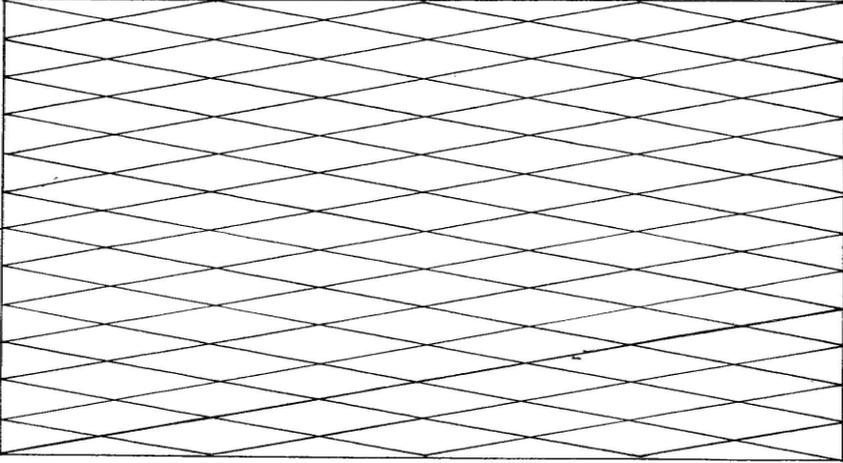
أ- **المخلعات**: وهي النوع الأول من أنواع الطرد والعكس «وتعني باللغة المتفككات. وكأن كلمة (المخلعات) تحوي إشارة إلى ما في القصيدة من تفكك، أو ما يمكن أن يصيبها من انحلال. وأول مُخلَّعة في الشعر ظهرت في الأندلس على يد الوزير لسان الدين محمد بن عبد الله السليمانى الأندلسي الغرناطي المولد، اللواشي الأصل، ولد سنة 672هـ / 1273م وتوفي سنة 741هـ / 1340م. وهذه صورة أبياتها الاثني عشر. ويمكن أن تقرأ على (460) وجهاً طرداً وعكساً»⁽¹⁷⁾.

داء ثوى	بفؤادي شفه السقم	بمهجتي	من دواعي الهم والكمد
بأضلعي	لهبٌ تذكو شرارته	من الضنى	في محل الروح من
يوم النوى	حل في قلبي له ألم	وحرقتي	جسدي
توجعي	من جوى شبت حرارته	مع العنا	وبلائي فيه بالرصد
حل الهوى	ملبسي وجداً به عدمٌ	لخنتي	قد رثا لي فيه ذو الحسد
تبعي	وجه من تزهو نضارته	إذا اثنتي	من رشا بالحسن منفرد
مصلي	مولع بالهجر منتقم	ماحيلتي	قاتلي عمداً بلا قود
الجوى	معتدٍ تحلو مرارتهُ	ياقومنا	قد كوى قلبي مع الكبد
بمصرعي	حسنه كالبدن مبتسم	لفتنتي	آخذنا نحوى الردى بيدي
هدى القوى	قمر تسيب إشارته	إذا رنا	موهن عند النوى جلدي
مروعي	ملك في الحسن محتكم	لقصتي	ساطع الأنوار في البلد
قلبي كوى	سار لاشطت زيارته	لما جنى	وهو سؤلي وهو معتمدي
مودعي			مورثي وجداً مع الأبد

¹⁷ شيخ أمين ، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني ص 201، 202.

وكي تسهل قراءة مثل هذا النوع من الشعر على عدة وجوه ينبغي أن يكتب بشكل هندسي على النحو التالي:

بهذه الطريقة فقط تقرأ هذه القصيدة على (٤٦٠) وجهاً من غير أن يتغير الوزن والمعنى، وربما هذا دليل واضح على أن هذا الشعر إنما اتجه إلى الشكل أكثر مما اتجه إلى المعنى، ومن هنا جاء التكلف واضحاً، وكأن الشاعر قد وضع شكلاً هندسياً ما، ومن ثم راح ينظم على أساسه هذه الأبيات، ففي هذا النوع من الشعر إبداع شكلي هندسي لا يمكن أن نتجاهله، وإذا ما أردنا أن نحول هذه القصيدة إلى زخرفة هندسية فإننا سنتوصل إلى الشكل التالي مع القليل من التكرار:



بهذه الطريقة فقط تقرأ هذه القصيدة على (460) وجهاً من غير أن يتغير الوزن والمعنى، وربما هذا دليل واضح على أن هذا الشعر إنما اتجه إلى الشكل أكثر مما اتجه إلى المعنى، ومن هنا جاء التكلف واضحاً، وكأن الشاعر قد وضع شكلاً هندسياً ما، ومن ثم راح ينظم على أساسه هذه الأبيات، ففي هذا النوع من الشعر إبداع شكلي هندسي لا يمكن أن نتجاهله، وإذا ما أردنا أن نحول هذه القصيدة إلى زخرفة هندسية فإننا سنتوصل إلى الشكل التالي مع القليل من التكرار:

ب- مالا يستحيل بالانعكاس⁽¹⁸⁾:

أطلق عليه عدة مسميات، فمنهم من سماه بالمقلوب، أو المستوي، ومنهم من دعاه بمقلوب الكل، أما الحريري فقد أطلق عليه تسمية (مالا يستحيل بالانعكاس)، وقد اعتمد ابن حجة هذه التسمية، أما معنى هذا النوع، فهو أن يكون عكس البيت، أو عكس شطره كطرده، وجاء منه في كتاب الله العزيز (كل في فلك) و (ربك فكبر)، فإذا قرئت عكساً تكون قراءتها نفسها طرداً، فقد نظم الحريري في هذا اللون عدداً من الأبيات، لكنه لم ينجح في إظهارها في المظهر اللائق المقبول، كما نجح القاضي الأراجاني في قوله:

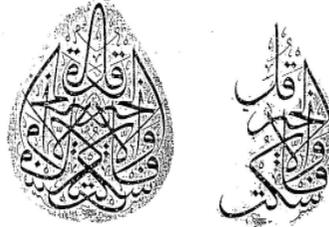
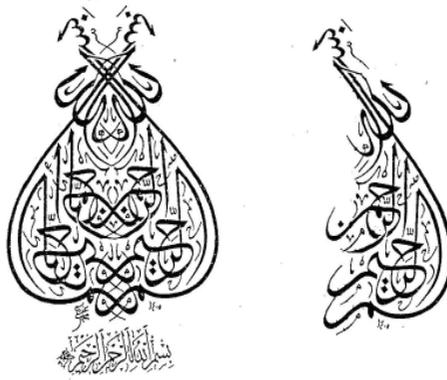
مَدَدٌ وَ تَهْلِكُ مَهْمٌ وَ لَوْلَى لَيْلٍ تَوَلَّى دَمَهُ وَ دَمَهُ

يلحق بهذا الفرع لون آخر دعاه ابن حجة بالعكس، وهو تقديم لفظ من الكلام ثم تأخيرها، مثل قوله تعالى: (تولج الليل في النهار، وتولج النهار في الليل، وتخرج الحي من الميت، وتخرج الميت من الحي)، أما رأي ابن حجة في (العكس) فهو نوع رخيص بالنسبة إلى ما فوَّقه من أنواع البديع الغالية، ويورد على ذلك مثلاً قول الشاعر:

عَمِي خَانِي فِي أَوْوٍ أَهْلًا فِي يِي خَانِي عَزْوَؤُ

يلحق على هذا البيت بأنه لا يحمل نكتة أو ينضوي تحت نكتة تزيل عنه العكس، ولو أراد الشاعر أن ينظم مرتجلاً مثله ما شاء في مجلس واحد، لكان ذلك عليه يسيراً، لعل هذا النوع له الحظ الأوفر في الزخرفة الإسلامية، فهو يتقابل مع الزخرفة تقابلاً شديداً من زاوية التناظر، فالزخرفة الإسلامية تعتمد اعتماداً كبيراً على التناظر في الشكل، حتى على سبيل الآيات القرآنية التي يمكن أن يشكل منها المزخرف لوحة زخرفية، فإن هناك نوعاً يعتمد على كتابة الآية بشكل فني ما، ومن ثم يعاد الشكل نفسه الذي خرج به الفنان بشكل معكوس، ليشكل النصف الثاني من اللوحة، وكأن اللوحة مشطورة إلى شطرين بخط وهمي، مثل:

¹⁸ يُنظَرُ ابن حجة، خزنة الأدب ص - 237 238 والرافعي، تاريخ آداب العرب 415/3.



يبدو للنّاظر إلى هذا النوع من الشعر أنّ التّكلف والصّناعة هما عنوان له، فالاعتناء بالشكل فاق الاعتناء بالمعنى إلى حدّ كبير، ولعلّ ما يهتم به الناظم في هذا النوع هو الشكل من غير النظر إلى المضمون، فهو يجهد نفسه في البحث عن كلمات تقرأ معه طرداً أو عكساً بنفس اللفظ، ومن هنا فإنّه سيكون عبداً للكلمات معدة سلفاً.

ج- الطرد مدح والعكس هجاء:

نوع ثالث من أنواع الطرد والعكس، ويعني إذا قرئ البيت طرداً فإنه يكون مدحاً، أما إذا قرئ عكساً فإنه يتحول إلى الهجاء، وهو نوعان⁽¹⁹⁾: يكون العكس في الحروف بالنسبة للنوع الأول، أما الثاني ففي الكلمات كاملة، ومن النوع الأول قول الناظم وهو يمدح:

¹⁹ يُنظر شيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني ص 206.

باهي المراحم لابس*
 كرمًا قدير مُسند⁽⁹³⁾
 غنم* لعمرك مُرفد⁽⁹⁴⁾
 باب* لكل مؤمل

هذا مديح في الطرد، أما إذا عكسنا الحروف جميعها، فإن الغرض سيتحول من المديح إلى الهجاء:

دنس*، مريد، قامر
 كسبَ المحارم لايهاب⁽⁹⁵⁾
 دفر*، مكر، معلم*
 نَغَلٌ، مؤمل كل باب⁽⁹⁶⁾

ومثال النوع الثاني (عكس الكلمات كاملة):

حلموا، فما ساءت لهم شيم*
 سمحوا، فما شحّت لهم منن*
 سلموا، فما زلت لهم قدم*
 رشدوا، فما ضلت لهم سنن*

إذا عكست الكلمات، فإنها ستتحول إلى هجاء:

منن* لهم شحّت، فما سمحوا
 شيم* لهم ساءت، فما حلموا
 سنن لهم ضلت، فما رشدوا
 قدم* لهم زلت، فما سلموا

لعله يمكن إلحاق هذا النوع بسابقه من حيث التكلف والصناعة والتلاعب بالألفاظ على مستوى الشكل، ولربما يقال: إن الشاعر في هذا النوع حفل بالمعنى والشكل معاً، إذ كان غرض شعره المديح، نقول: إن ناظم هذا النوع كسابقه لم يحفل بالمعنى، حتى إذا قصد المديح هنا، فإذا أراد مدح أحد ما من خلال هذا النوع، فإن السحر سينقلب على الساحر، لأن نظمه سيتوظف ضده إذا ما قُرئ عكسًا، فيتحول إلى هجاء، فالهدف إذن هو التلاعب اللفظي دون الركون إلى المعنى، وهذا غاية في التكلف والصناعة.
 أما النوع الرابع من الطرد والعكس فهو:

²⁰ المسند: الذي يكون عونًا للآخرين.

²¹ باب لكل مؤمل: الذي لا يرد طلبًا لأحد. الغنم: الفوز بالشيء من غير مشقة. المرفد: من يقدم المعونة.

²² المريد: الخبيث، المتمرد، الشرير. القمر: الذي يراهن ويلعب بالقمار.

²³ الدفر: خبيث الرائحة. النغل: فاسد النسب.

د- الطرد الأفقي مدح الشاقولي هجاء :

لعل الطريقة باتت معروفة، وذلك لأن هذه الأنواع تصب في مصب واحد، فهذا النوع يعني: إذا قرئت الأبيات طرداً فإنها ستكون مدحاً، أما إذا أخذنا الشطر الأول من البيت الأول، والشطر الأول من البيت الثاني وهكذا، بمعنى أن الشطر الأول من البيت الثاني يتحول إلى شطر ثان في البيت الأول، وأن الشطر الأول من البيت الرابع يتحول إلى عجز البيت الثاني، عندها نحصل على قصيدة جديدة في الهجاء، مثال ذلك قول الشاعر⁽²⁴⁾:

إذا أتيت نوفل بن دارم	أمير مخزوم وسيف هاشم
وجدته أظلم كل ظالم	على الدنانير أو الدراهم
وأبخل الأعراب والأعاجم	بعرضه وسرّه المكاتم
لايستحي من لوم كل لائم	إذا قضى بالحق في الجرائم
ولا يراعي جانب المكارم	في جانب الحق وعدل الحاكم
يقرع من يأتيه سنّ نادم	إن لم يكن من قدم بقادم

وإذا قمنا بعملية الإبدال، فإننا سنتوصل إلى قصيدة الهجاء التالية:

إذا أتيت نوفل بن دارم	وجدته أظلم كل ظالم
وأبخل الأعراب والأعاجم	لايستحي من لوم كل لائم
ولا يراعي جانب المكارم	يقرع من يأتيه سنّ نادم

هـ- أشعار التبادل والمتواليات:

وهي النوع الخامس من أنواع الطرد والعكس، تعني أنها تقرأ على عدة أوجه، وذلك بإبدال مواضع الكلمات مواضع بعضها الآخر، مثال ذلك⁽²⁵⁾:

لقلبي، حبيب، مليح، ظريف* بديع، جميل، رشيق، لطيف*

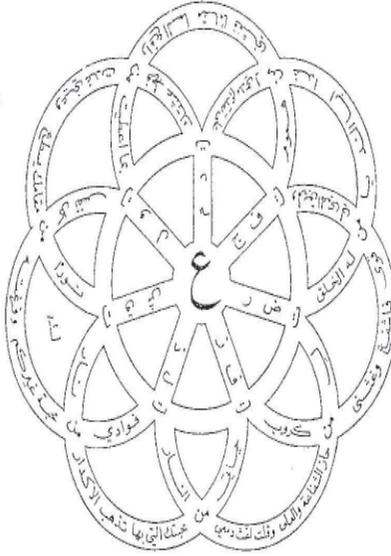
²⁴ يُنظَر شيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ص 207، 208.

²⁵ ابن معصوم، سلافة العصر، القاهرة 1324هـ ص 313.

فإذا أبدلت الكلمات مكان بعضها بعضاً، فإن هذا البيت يُقرأ على أربعين ألف بيت من الشعر وثلاثمائة وعشرين بيتاً، ومن الواضح أن الكلمات جميعها تحمل الوزن ذاته، ذلك حتى لا يختل البيت عند الإبدال.

5- الشعر الهندسي⁽²⁶⁾:

هذا النوع ينظم على أشكال هندسية (دائرة، مثلث، مربع، مخمس، معين...) من هنا جاءت تسميته بالشعر الهندسي، وهو على أنواع، فمثلاً شعر الدوائر يقسم قسمين: دائرة مركبة، ودائرة بسيطة، فشعر الدائرة المركبة يتطلب دائرة مركزية كبرى، ومن ثم يكون محيط هذه الدائرة مركزاً لعدة دوائر صغيرة، وعلى حواف هذه الدائرة الكبيرة والصغيرة يمر البيت ابتداءً وانتهاءً، ليعود من جديد منطلقاً من المركز إلى الدائرة الصغيرة الثانية ثم ينتهي إلى الكبيرة في مركزها، مثال ذلك هذه الدائرة المركبة:



²⁶ يُنظَر شيخ أمين ، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني ص 214.

أبيات هذه الدائرة هي :

عشقت نوراً من مقامك يسطعُ
عمدت على تقديم مدحي لمن غدا
عرضت لمن حاز الشفاعة والعلی
عذلت فؤادي من محبة غيركم
علوت بما أعطيت من رافع السما
عجفت ولم يُبق الهوى لي من قوى
عزفت حياتي من محبتك التي
وعيني غدت من فرط عشقك تدمعُ
أبا الند يامن له الخلق تضرع
وقلت أغث دمعي من النار تلذع
وفرغته من كل نفس تولعُ
مقاماً فغثني من هموم تفجعُ
فاشفع وغثني من كرب تفرع
بها تذهب الأكدار منا وتفشعُ

يبدو لنا مدى التكلف الذي أرهق الناظم حتى وصل إلى هذا الشكل، فمركز القصيدة هو حرف واحد وهو العين، به يبدأ البيت وبه ينتهي، ثم نهاية كل بيت من خلال الدائرة الصغيرة هو بداية بيت لدائرة صغيرة أخرى، نهايتها بداية لدائرة صغيرة أخرى وهكذا.

لو أن صاحب هذا الشعر لم يلتزم بهذه القيود الكثيرة لربما خرج شعره أكثر تعبيراً عن مشاعره وإحساسه، ولربما أطلق العنان لخياله فيتفلت من أية حدود، عندها يمكن أن يكون شعره ذا مضمون إضافة إلى الشكل الطبيعي للشعر، على حين نجد ناظم هذه الأبيات قد اعتنى بالشكل، فراح يبحث عن ألفاظ تكون مناسبة في الشكل الذي قرر على أساسه أن ينظم قصيدته. وهذه دائرة أخرى أكثر تعقيداً من سابقتها؛ لأن عدد أبياتها أكثر، فكلما ازدادت الأبيات كانت الدائرة أكثر تعقيداً.

قراءة هذه الدائرة تبدأ من المركز الأساسي للدائرة الكبيرة نزولاً إلى دويرة صغيرة، مروراً على محيطها، ومن ثم العودة صعوداً إلى مركز الدائرة الكبيرة، حيث يختم البيت وهكذا. اختلال المعنى يبدو واضحاً وكذلك الوزن، ولا سيما أن القارئ يمكن أن يبدأ من أي بيت يريد، وهذا دليل واضح على عدم الاهتمام بالمعنى الذي يؤدي إليه أبسط الأمور في الشعر، وهو التصعيد في الشعور شيئاً فشيئاً، أما هنا، فلا ضير من قراءة القصيدة من آخر بيت إلى الأول أو حتى من منتصف القصيدة، فالبداية هي النهاية، والنهاية يمكن أن

تكون البداية، فهو أشبه بالزخرفة الإسلامية التي تعتمد على المركز والدائرة، لذلك فإن إبداع هذا النوع اقتصر على الشكل.

أما أبيات القصيدة، فهي :

وأقسم لي في كل بحر تعمق	قرعت لباب قد حوى أبحر الندى
ب بالنجم والأمداح فيك تلتفح	قهرت العدى والله أقسم في الكتنا
بجك يانجم المعالي تعرق	قمعت العدى بالنجم طوبى لمن له
معالي إلى الأحداق بالعين تحرق	قفلت إلى نجم بدا في الهوى وفي ال
ولي قدح في مرجه ليس تسبق	قرعت به من في المعالي تمردوا
لنجم بدا فيه النواظر تأرق	قدحت زناد المدح قدح مهذب
ومن نوره حزب الشياطين تحرق	قبست سنا نجم بدا في سما العلى
فبشراكم بشرى الجوائر توسق	قرأت الثنا من نوره بوفوده
تجزى كذا الأعداد بالبطش تمحق	قرحت أماقهم فبشراكم غدا
وكان لهم بالرحم فيها تقلق	قسوت على الأعدا بشهب قصائد
فدعني ومن أخلاقهم لاتوفق	قحمت بشهب النظم بالرحم فيهم
هوى لايضاهى ليست أن أتملق	قلقت لإبعادي ومن حبكم أرى
على فضله تنخي القوافي وتنطق	قفوت بمدح لايضاهي ثنا فتى
يعاديه في العليا وعينه ترمق	قلمت بنظم فضله شاع، رأس من
وبين الورى في مدحه لي تعشق	قطنت إليه من أجل مكانه
وبالأصل لي والله فيه تعرق	قمرت بنظمي في الورى كل شاعر
مدحه قد ضجَّ العدى منه ترهق	قشعت تمام الجهل والله يافتى
	قرعت...

هناك أشكال بسيطة، دائرة، مثلث، مربع، وهذه أبيات يمكن رسمها في دائرة، كما يمكن رسمها في مثلث:

إن رآته العين لم تخش رمد	دمع عيني سائل في حب من
وبغوا ما لم ينالوا من رشد	دمر الله أناساً قد طغوا
رافع السبع الشداد بلا عمد	دثر العصيان ثم أتبع رضى

6- القصيدة المهملة والمعجمة⁽²⁷⁾:

القصيدة المهملة هي القصيدة التي يكون جميع حروفها خالية من النقط، كقول الشاعر:

الحمد لله الصمد	حال السرور والكمد
الله لا إله إلا الله	ه مولاك الصمد
أول كل أول	أصل الأصول والعمد
الواسع الآلاء والآ	راء علماً والمدد
الجول والطول له	لا درع إلا ماسرَد
كل سواه هالك	لا عدو ولا عدد

أما القصيدة المعجمة، فهي القصيدة التي يكون جميع حروفها منقطه، بحيث لاتجد حرفاً واحداً مهملاً، كقول الشاعر:

بين جنبي شقة حشنت	في قضيب تبتني خشن
قضت جفني بيقظة ثبتت	غب بين فبت في غبن
بي شقيق يغيب غيبة ذي	ضغن بين تحبني
شيخ فن، في شنشنة	شب في بيت نخبة فبني
يتقي زين جنة جنيت	يتقي شين ضنة بغني

يبدو أن الشاعر قد عانى كثيراً في البحث عن كلمات مهملة ليوظفها في شعره، فينبغي أن يتحقق شرط الوزن، وكما يبدو الشرط الآخر الذي فرض نفسه على هذه الأشعار ابتعاد المعنى عنها في سبيل نجاح العملية الشكلية، والأمر ذاته ينطبق على القصائد أو الأشعار المعجمة، فهذه الأشعار لاتخلو من صناعة ومهارة واضحة في تقصي الألفاظ ومن ثم زخرفتها مع الابتعاد عن المحتوى.

ينضوي تحت هذا النوع من الشعر فرعان:

أ- إهمال كلمة وإعجام أخرى: مثل:

لاتفي العهد فتشقيبي ولا	تنجز الوعد فتشفي العلالا
تقتضي أحكام بغني، طالما	نفذت أحكامها بين الملا

²⁷ يُنظر شيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني ص، 222، 223.

ب- إهمال حرف وإعجام آخر: مثل:

ونديم بات عندي	ليلة منه غليل
خاف من صنع جميل	قلت لي صبر جميل
قرة لي ميل قلب	منك ياغصناً بميل
سيدي رقّ لردّي	سيدي عبد ذليل

7- الجناس الغريب:

يعني الجناس الغريب تماثل الكلمات خطأ في الشكل واختلافها في النقط، وقد سماها الرافي (المتائيم) «لأنها مبنية على الألفاظ المزدوجة، فكأنها جمع متئم، وهي من النساء التي من عاداتها أن تلد توأمين... كقول الحريري⁽²⁸⁾:

زينت زينب بقد يقدُّ	وتلاه ويلاه هُدَّ يهْدُ
حندها جيدها وظرفٌ* وظرفٌ*	ناعسٌ* تاعسٌ* بجدٌ يحدُّ

يقول شاعر آخر⁽²⁹⁾:

أخي أحيء بقيل ثقيل	مهيب مهيب بطل بطل
كلامٌ* كلامٌ وياءٌ وئاءٌ	بخدر بخدر مدل مدل
يني بني بأني باني	خلال خلال تحل بجل
يفيد بقيد يعود يعود	يعيد بعيد المحل المحل
بحدٌ* بحدٌ يقدُّ بقدُّ	يوشي بوشي كحل كحل
أحالٌ إحالٌ بقول تقول	يعيب بغيب يخل بخل
تريد يزيد كلامي كلامي	ووعر وعز مقل كقل
كثير كبير معين معين	لغات لغات كفل كغل

لعل القصيدة هذه كفيّلة بالتعليق على ضالة المعنى وإراقته على عتبات اللفظ. إذ استخدم الناظم الكثير من الألفاظ التي لا تقدم أي معنى أو فكرة، وكل مرتجاه أن يأتي باللفظة مرتين، ومن ثم ينقطعها كما يشاء، وذلك حتى يخرج بشكل معين في أبياته هذه من غير النظر إلى المضمون.

²⁸ الرافي، تاريخ آداب العرب 441/3.

²⁹ البلوي. يوسف محمد، ألف باء، المطبعة الوهبية، مصر 1287هـ/11/1.

8- حرف محدد في كل كلمة :

يشترط هذا النوع أن تحتوي كل كلمة في القصيدة على حرف ما يكره الشاعر نفسه عليه، فأحياناً يكون الشرط أن تبدأ كل كلمة بهذا الحرف، كحرف العين الذي اعتمده الناظم في قوله⁽³⁰⁾:

على عهد علوى عليّ عنّ علمها عسى علمت عذري عفت عن عقوبي
وأحياناً يكون الشرط أن يرد الحرف في الكلمة من غير النظر إلى بدايتها، كقول الشاعر⁽³¹⁾ الذي اعتمد حرف الظاء:

ظنت عظيمة ظلمنا من حظها	فظللت أوقظها لتكظم غيظها
وظلعت أنظر في الظلام وظله	ظمان أنتظر الظهور لوعظها
ظهري وظفري ثم عظمي في لظي	لأظاهرن لحظها ولحفظها
لفظي شواظ أو كشمس ظهيرة	ظفر لدى غلظ القلوب وفظها

إن صعوبة الشرط الذي ألزم الشاعر نفسه به ثم صعوبة اللغة وشدّة التكلف اللتين أرهقتا الشاعر واضحتين في هذه الأبيات، ولا سيما عندما تفلت منه بعض الكلمات الخالية من حرف الظاء، فههدف الشاعر أن يأتي بأكبر عدد من الكلمات تحتوي كل واحدة منها على حرف الظاء من غير أن يعير أي اهتمام لما قد يقدمه هذا النص من معنى.

9- ذو الحروف المقطعة أو الموصولة:

ذو الحروف المقطعة يعني أن تكون حروف الكلمات جميعها غير قابلة للوصل مع ما قبلها أو مع ما بعدها، كقول الصفي الحلبي⁽³²⁾:

إذا زار داري زور ودود أود وأورده ورد وودي

أما ذو الحروف الموصولة، فيعني أن تكون حروف الكلمات جميعها موصولة، كقوله⁽³³⁾:

³⁰ يُنظَرُ شيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ص 226.

³¹ يُنظَرُ شيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ص 226.

³² الرفاعي، تاريخ آداب العرب 446/3.

³³ الرفاعي، تاريخ آداب العرب 446/3.

سل متلفي عطفًا عسى يتعطف
فلقد قسا قلباً فلا يتلطف
لهذا النوع من النظم كما لغيره حظٌ وافر من الصناعة والمهارة والتكلف،
فهو لا يبرح الشكل، ويتعد كل البعد عن الخيال والإلهام والمشاعر.
10- شعر الفكاهات:

هذا النوع من الشعر يهدف إلى الإضحاك والمرح والتسلية، وقد تميز كثير
من الشعراء بهذا اللون، كابن دانيال الذي راح يعبر عن فقره بأسلوب هزلي
ضاحك، حيث يقول (34):

أصبحت أفقر من يروح ويغتدي في منزل لم يجو غيري قاعدًا لم يبق فيه سوى رسوم حصيرة ملقى على طراحة في حشوها والفأر يركض كالخيول تسابقت هذا ولي ثوب تراه مرقعًا	ما في يدي من فاقة إلا يدي فإذا رقدت رقدت غير ممدد ومخدة كانت لأم المهتدي قمل كمثل السمسم المتبدد من كل جرداء الأديم وأجرد من كل لون مثل لون الهدد
--	--

وهاهو ابن سودون الذي تميز أيضًا بهذا اللون من الشعر، حيث راح ينظم
البديهيات قائلاً (35):

البحرُ بجرٌ والنخيل نخيلٌ والأرض أرضٌ والسماء خلافها وإذا تعاصفت الرياح بروضة والماء يمشي فوق رمل قاعد	والفيلُ فيلٌ والزراف طويلٌ والطير فيما بينهن يجول فالأرض تثبت والغصون تميلُ ويرى لها مهما مشى سيلول
---	--

يقول (36) في قصيدة أخرى في الإطار نفسه من نظم البديهيات:

³⁴ يُنظَرُ شيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ص 287.

³⁵ يُنظَرُ شيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ص 288.

³⁶ يُنظَرُ شيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ص 287-288.

إذا ما الفتح بالناس قد سما،
وأن السما من تحتها الأرض لم تنزل
وأني سأبدي بعض ما قد علمته
فمن ذلك أن الناس من نسل آدم
وأن أبي زوج لأمي وأني
وكم عجب عندي بمصر وغيرها،
وفي نيلها من نام بالليل بله،
بها الفجر قبل الشمس يظهر دائماً
وبالشام أقوام إذا ما رأيتهم
بها البدر حال الغيم يخفي ضياؤه
ويسخن فيها الماء في الصيف دائماً
وفي الصين صيني إذا ما طرقته
بها يضحك الإنسان أوقات فرصه
وفيها رجال هم خلاف نسائهم

تيقن أن الأرض من فوقها السما
وبينهما أشياء إن ظهرت تُرى
لتعلم أي من ذوي العلم والحجا
ومنهم أبو سودون أيضاً وإن قضى
أنا ابنها، والناس هم يعرفون ذا
فمصر بما نيل على الطين قد جرى
وليست تبل الشمس من نام بالضحي
بها الظهر قبل العصر قبل بلا مررا
ترى ظهر كل منهم وهو من ورا
بها الشمس حال الصحو يبدو لها ضيا
ويبرد فيها الماء في زمن الشتا
يطن كصيني طرقت سوا سوا
ويكي زمان الحزن فيها إذا ابتلى
لأنهم تبدو بأوجهم لحي

هناك الكثير -أيضاً- من الشعراء الذي نظموا في شعر الفكاهة، رأينا منهم من نظم في البديهيّات، وآخرون نظموا في السخرية من الدار أو الفقر، وبعضهم اعتمد أسلوب المعارضة فانصب نظمه على الطعام كزين الدين الحمصي⁽³⁷⁾، ويبدو أن جميع أو أغلب من نظم في هذا اللون من الشعر قد وظف شعره على الإضحاك فحسب، مما أدى إلى تجاهل المعنى الذي جاء ضحلاً في أغلب الأحيان.

وهناك ألوان أخرى⁽³⁸⁾ من شعر التلاعب اللفظي لم نعرض لها، ذلك لأنها تنصب في الإطار نفسه الذي انتمت له الألوان السابقة، من حيث الشكل والمضمون، كان همُّ الشاعر فيها أن ينظم بطريقة ما وبقيود محددة هو يفرضها على نفسه، لذلك كان نظمه يقف عند حدود الشكل مع التجاهل شبه الكامل للمعنى، مما أدى بهذا الشعر أن يخلو من المعنى على حساب اللفظ، فمن هذه الأنواع مثلاً (شعر الألغاز والأحاجي)، حيث ينظم الشاعر

³⁷ يُنظَرُ شيخ أمين، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ص 290.

³⁸ هذه الأنواع من شعر التلاعب اللفظي والأنواع التي ذكرناها يمكن الرجوع إليها في كتاب شيخ أمين. بكرى، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، ص 172.

شعره ويترك للقارئ أن يحل لغزاً ما من هذا الشعر، وهناك أيضاً (شعر القوافي المشتركة والملونة)، وهو اعتماد الشاعر كلمة واحدة يستخدمها كقافية في أبياته جميعها، شريطة أن تكون الكلمة متقلبة المعنى في كل بيت، و(شعر محبوبك الطرفين) الذي يعني أن يبدأ الشاعر أبياته بحرف ما شريطة أن تنتهي بنفس الحرف، وهناك (شعر الجناس الملقق أو الجناس التصحيفي)، وهو الشعر الذي يعتمد الشاعر فيه على الجناس بين الكلمات في رسم الحروف، كقول الشاعر:

سما لثمها عني فيا لهفتي على فوات نخور من فواتن حور

وهناك أيضاً الشعر الذي تساوى أخرى من ما قبله، ففيه يلتزم الناظم من خلال الجناس ما لا يلزم في القافية وما قبلها مثل:

ولا تُطع الحرص المذلّ وكن فتى إذا تهبت أحشاؤه بالطوى طوى،

و(شعر التوجيه بأسماء الكتب)، وهناك نوع من الشعر استخدمت فيه الألفاظ العامية عرف باسم (تعريب الألفاظ العامية)، أما (شعر التطريز) فهو الشعر الذي يشكل الشاعر من خلال الحرف الأول من كل بيت اسماً ما.

صفوة القول :

نقول بعد أن عرضنا هذه الأنواع: لا يمكن لنا أن ننكر ما في هذه الأنواع الزخرفية من إبداع في الشكل، بيد أنه لأمر ما لم يتسنّ لهذا التلاعب اللفظي أن يشكل بنية عضوية مع رؤية فكرية يقدم من خلالها فناً إنسانياً راقياً، إذ حكمت هذه الزخارف على الشعراء بمتابعة عقلية ثابتة مهملين شعوراً قلبياً متحرراً يكاد يقف وراء أهمّ الأعمال الفنية الإنسانية، وقد خلصنا من خلال هذا البحث إلى أن الزخرفة الشعرية ظلت حبيسة الشكل ولم تستطع أن تتجاوزها؛ بمعنى آخر هي لم تستطع أن ترتقي إلى مصاف الشعر العربي الذي عهدناه.

المصادر والمراجع

- ابن حجة الحموي، خزانة الأدب وغاية الأرب، مطبعة بولاق القاهرة 1273هـ.
- ابن معصوم، سلافة العصر، القاهرة 1324هـ.
- اشبنغلر. أسوالد، تدهور الحضارة الغربية، ترجمة أحمد الشيباني، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت 1964.
- البلوي. يوسف محمد، ألف باء، المطبعة الوهبية، مصر 1287هـ.
- الحمصي. نعيم، نحو فهم جديد منصف لأدب الدول المتتابعة وتاريخه، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية 1981/1982.
- الرافعي. مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، المطبعة التجارية، الطبعة الأولى، القاهرة 1359هـ - 1940م.
- سوريو. إيتيان، الجمالية عبر العصور، ترجمة: ميشال زكريا عاصي، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1982.
- شيخ أمين. بكري، مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، دار الشروق، الطبعة الثانية، بيروت، القاهرة 1392هـ / 1972م.
- عتيق. عبدالعزيز، علم البديع، دار النهضة العربية، بيروت، 1405هـ / 1985.
- غويو. جان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية، دمشق، ط2، 1965.

