صورة الإسكندرية في دالية ظافر الحداد
مقاربة نقدية في تقنيات البناء الفني

ا . م . د / بهاء عبد الفتاح علي حسب الله
أستاذ الأدب العربي المساعد – بكلية الآداب – جامعة حلوان

مقدمة :

احتلت الإسكندرية مكانة تاريخية وحضارية منذ نشأتها وتكوينها سنة 331 قبل الميلاد ، ومنذ أن أنشئت بها أكبر جامعة ومكتبة في العصرين اليوناني والبطلمي ، وكانت مكتبتها أول معهد أبحاث حقيقي في التاريخ الإنساني ، لعلوم الفلك والفيزياء والكيمياء وعلوم الطبيعة وعلوم الفلسفة وفنون الأدب [1] ، واكتسبت مكانة أكبر بعدما فتحها القائد العربي عمرو بن العاص في القرن الأول الهجري ، وحررها من المعتدين البيزنطيين ، واستمرت على مكانتها حتى العهود الإسلامية المتأخرة ، كالعهود الفاطمية والأيوبية والمملوكية ، باعتبارها أكبر ميناء تجاري لمصر ، وأكبر مدينة ثقافية لها دورها الحقيقي والفعال ، بسبب تزاوج الحضارات بها ، وتلاقيها على سياق الوعي والفكر والفن ، ولذا لم نعجب حينما رأينا رموز الفكر الديني والعلمي أمثال الحافظ السلفي وأبي العباس المرسي و القباري والعجمي والبوصيري والإمام الشاطبي والوفائي ، ومن بعدهم ابن خلدون يسكنونها ، ويمارسون أدوارهم من خلالها .

ويتناول هذا البحث صورة الإسكندرية في شعر واحد من أبرز مبدعيها في القرن السادس الهجري ؛ ألا وهو ظافر الحداد تطبيقًا على دالية له في عشق الإسكندرية والحنين إليها ، ودراستها دراسة تحليلية ووصفية شاملة ، وذلك لاعتبار مهم أن الإسكندرية قد أخذت من ديوانه نصيبًا كبيرًا ، ومبلغًا لا يستهان به خاصة أن الإسكندرية تجلت أدوارها في تلك الفترة – فترة مصر الإسلامية – بشكل مثير للعجب ، حيث كانت بلا جدال مسرح الأحداث الكبرى ، وتحديدًا منذ القرنين الخامس والسادس الهجريين ، حينما بدأت الدولة الفاطمية تترنح من الأعياء ، أجهدها ذلك الصراع الدامي بين الوزراء الذين استبدوا بأمور الحكم ، وسلبوا الخليفة الفاطمي كل سلطاته ، وأصبح الخلفاء في قصورهم دمى يلهو بها الوزراء ، الذين خلعوا على أنفسهم ألقاب الملك والسلطنة ، وتسموا بما شاء لهم الهوي من الأسماء ، فهذا أمير الجيوش ، وذاك كافل المسلمين و حامي الدين ، وهذا الملك الصالح ، وذاك الملك العادل ، إلى آخر هذه الألقاب التي تملأ الأسماع وليس لها مضمون واقعي [2]، ولكن الصراع لم يقف عند هذا الحد فاتسع ميدانه ، وهانت مكانة الخلفاء أمام استبداد الوزراء وطغيانهم ، وصار الوزراء يستبدلون خليفة بآخر ، وأميرًا بأمير ، ويعتدون على حرم قصورهم ، ويتدخلون في خصائص شئونهم ، وتخضبت ساحة الصراع بدماء الخلفاء ، وبرزت الإسكندرية في ساحة هذا الصراع ، وتحديدًا طيلة القرنين الخامس و السادس الهجريين ، خاصة في الصراع بين الوزير الأفضل شاهنشاه ، والخليفة نزار بن المستنصر الفاطمي

[1] - تاريخ الإسكندرية في العهدين اليوناني والبطلمي – د . جمال الدين الشيال – دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية 1998 م ص 132 .

[2]- الحركة الفكرية والأدبية في الإسكندرية في القرن السادس الهجري – د . فوزي أمين – دار الوفاء للطباعة والنشر – الإسكندرية – 2006 م ص 11 .

على الخلافة والملك بعد وفاة الخليفة المستنصر سنة سبع وثمانين وأربعمائة ، وكيف انتصرت الإسكندرية للخليفة نزار إحقاقا للحق وإثباتًا له ، خاصة بعد أن لجأ إليها وطلب الأمان من أهلها ، وكذلك الأمر بعد مقتل الخليفة الآمر سنة أربع وعشرين وخمسمائة ، وتولي الخلافة (الحافظ لدين الله) ابن عم الخليفة المقتول ، ولكن طائفة كبيرة لم تعترف بالخليفة الجديد ، زاعمة ان هناك طفلا للآمر من إحدى سراريه ، وهو الأحق بالخلافة ، واتخذت هذه الطائفة من الإسكندرية مقرًا لها ، ودعت لابن الآمر المزعوم ، ولقبته بالإمام (الطيب) وضربت الدنانير باسمه سنة خمس وعشرين وخمسمائة [1] ، والمقصد هنا أن الإسكندرية مضت طيلة القرنين الخامس والسادس تحتضن الحركات المعارضة والثائرة ، وتقف وراء الحق ، وتنصف المظلومين في أدق مسائل الحكم ، وقد يقول قائل : إن جنوح المعارضين إلى الإسكندرية كان بحكم تطرفها عن الدلتا المصرية ، وعزلتها عن بقية مدن مصر في أقصى الشمال ، واتصالها بالطرق المؤدية إلى برقة وإفريقية كما يرى د . السيد عبد العزيز سالم ، وقد يكون التعليل صحيحًا وفي موضعه ، ولكنه لا يمثل كل الحقيقة ، فأهل الإسكندرية لم يقفوا أبدًا موقف المتفرج ، بل كان لهم دورهم في هذه الحركات المعارضة [2]، وكذلك كان موقف علمائها وشيوخها في مسائل إنصاف الحق وتثبيته ، للدرجة التي استهانوا فيها بالموت اعتقادًا بمبادئهم ورؤيتهم التي ناضلوا من أجلها ، ومن هذه المباديء كراهية الإسكندرية وعلمائها أمثال الحافظ السلفي والشاطبي والقباري للمعتقد الشيعي ، وبالتالي للسلطة التي ترفع هذا المعتقد وشعاره ، وتتخذه دستورًا لها ، ولعل هذا ما يكشف سر قسوة الوزير الأفضل شاهنشاه على فقهاء الثغر وعلمائه ، الذين كانوا رواد معتقد أهل السنة ومعلميه ، والذي يتتبع الأحداث يجد أن ثمة تقاربًا وتوافقا يتم بين أهل الإسكندرية ، وبين السلطة الحاكمة ، كلما خفت حدة التشيع ، أو كلما برز إلى ساحة الحكم وزير سني ، فحينما تولى الوزارة (المأمون البطائحي) في عهد الآمر – ولم يكن مغاليًا في تشيعه – خفت حدة المعارضة ، وقابل المأمون ذلك بإكرام فقهاء الثغر ، وترحابهم به في زيارته العديدة إلى المدينة ، التي كثيرًا ما كان يزورها إجلالا لها ولإهلها وعلمائها وشيوخها الكبار ، ومنهم الإمام (الطرطوشي) الذي احتفى به المأمون إيما احتفاء ، ولقي في عهده كل الرعاية والحفاوة والتقدير باعتباره شيخا كبيرًا من شيوخ الإسكندرية الرموز ، والأمر نفسه تكرر حينما تولى (رضوان الولخشي) الوزارة في عهد الحافظ في القرن السادس الهجري نفسه ، وكان سنيًا ، فتقرب إلى علماء الثغر وأجلهم وقدرهم ، وبنى فيه مدرسة سنية كبيرة ، وقرب إليه فقيه الثغر (أبا الظاهر بن عوف) يستشيره ويستعين برأيه [3] .

وهكذا دامت الإسكندرية في قلب كل الأحداث محورًا لدوائر الصراع ، وحسابات السلطة ، ولا ينسى دورها في زمن طلائع بن رزيك الشيعي المغالي ، الذي تصدى له السكندري الثائر (طرخان بن سليط بن ظريف) متولي المدينة وتلقب بالملك الهادي ، وجمع حوله

[1] - تاريخ الدولة الفاطمية – د . حسن إبراهيم حسن – طبعة لجنة التأليف والترجمة – القاهرة 1958 م ص 176 .

[2] - الحركة الفكرية والأدبية في الإسكندرية في القرن السادس الهجري ص 15 .

[3] - أنماط الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفا – تقي الدين المقريزي – تحقيق د . محمد حلمي – ج الثالث – ط القاهرة – 1973 م ص 166 .

العربان وأبناء الثغر سنة أربع وخمسين وخمسمائة ، وتقدم لحربه ، إلا أن طلائع ظفر به في النهاية واعتقله ، وصلبه على باب زويلة [1] ، والأمر ذاته في دور الإسكندرية إبان دخول شيركوه وصلاح الدين مصر من قبل نور الدين محمود في منتصف القرن السادس الهجري (564 هـ) ، واحتمائهما بالإسكندرية في حربهما ضد فلول الدولة الفاطمية شاور وضرغام ، وكيف أن الإسكندرية قد استقبلتهما استقبال الفاتحين ، وهو الاستقبال الذي وصفه المقريزي بقوله : (ومضى شيركوه إلى الإسكندرية ، فخرج إليه أهل الثغر وشيوخه ، وفيهم نجم الدين بن مصال والي الثغر ، وقاضيه الأشرف بن الحباب ، وناظره القاضي الرشيد بن الزبير ، وسروا لقدومه ، وسلموه المدينة) [2] ، والمفارقة هنا في فكرة تسليم المدينة ، والسرور بقدوم شيركوه وصلاح الدين هو الإيمان الكامل بحتمية عودة مصر إلى فطرتها السنية وراية الاعتدال والوسطية ، ورفض التشيع بكافة مظاهره وظواهره ودعاياته ، وهذا الذي دفع ابن واصل لأن يقول في الجزء الثاني من مؤلفه (مفرج الكروب في أخبار بني أيوب) : (سار أسد الدين إلى ثغر الإسكندرية ، وجبى ما في طريقه من القرى ، ووصل الإسكندرية ، فسلمها أهلها إليه ، لميلهم إلى مذهب السنة ، وكراهتهم لعقيدة التشيع) [3] ، إذن فالقضية قضية موقف وعقيدة وصراع فطري في سبيل المبدأ ، وتعبير حقيقي عن رغبة في الخلاص من ربقة الفاطميين الذين اتخذوا التشيع مذهبًا في أرض ضاربة الجذور في محبة آل البيت ، الاعتدال المذهبي السني المكين .

وتتضاعف الأحداث التاريخية طيلة القرن السادس الهجري للمدينة سواء في صراع المدينة ورموزها ضد أشباح الدولة الفاطمية ، أو في صراعها مع الهجمة الصليبية الشرسة والوقوف إلى جوار صلاح الدين وجنده بعد وفاة عمه شيركوه في معاركه الكبرى .

وبديهي أن تعيش مدينة بحجم الإسكندرية في هذا المناخ الصراعي الكبير طيلة فترات كثيرة من القرنين الخامس والسادس الهجريين أن ينتج عن هذه الصراعات ومعظمها سياسي وعقيدي حركة أدبية فائرة ، يغذيها طبيعة المدينة ذاتها في تاريخنا العربي الوسيط ، التي كانت درة من أغلى درر العروبة آنذاك اعتدالا وبهاءً وحسنا وموقعًا ومناخا وآثارًا وحضارة وعلمًا بشهادة كل من زارها من رحالة العصور الوسيطة ، فهذا المقدسي يقول عنها : (إنها قصبة نفيسة على بحر الروم كثيرة الصالحين والمتعبدين) [4] ، وهذا ابن جبير الرحالة يقول عنها عندما زارها في النصف الثاني من القرن السادس الهجري (ما شاهدنا بلدًا أوسع مسالك منه ، ولا أعلى مبنى ، ولا أعتق ولا أحفل منه ، وأسواقه في نهاية من الاحتفال) [5] ، وهذا يعكس طبيعة المدينة القديمة بوجهيها الحضاري والديني ، وهو ما جذب الرحالة إليها ، وفتنهم وأوقعهم في دائرة الأسر والعجب ، وربما كان أكثر ما فتنهم فيها روعة آثارها القديمة ، ومنها منارتها الشاهقة (منارة الإسكندرية القديمة) التي كانت إحدى عجائب العصور

[1] - المصدر السابق ص 238 ، وراجع نهاية الأرب في فنون الأدب – الجزء الثامن والعشرون ص 211

[2] - الخطط – للمقريزي – جـ 2 ص 282 – ط دار الفرقان – القاهرة .

[3] - مفرج الكروب في أخبار بني أيوب – جمال الدين محمد بن واصل – تحقيق د جمال الدين الشيال – – ط دار القلم 1960 ص جـ 2 ص 151 .

[4] - أحسن التقاسيم – للمقدسي – ط ليدن – 1906 ص 197 .

[5]- رحلة ابن جبير – نشر د . حسين نصار – دار مصر للطباعة والنشر – 1961 ص 8 .

القديمة والوسيطة ، وسقطت في القرن السابع الهجري على أثر زلازل ضرب المدينة بأسرها ، وحينما زارها ابن جبير وصف في مصنفه مداخلها ومعارجها ، وذكر أن في أعلاها مسجدًا موصوفا بالبركة [1] هذا غير المساكن التي ملأتها ، وبيوت العسكر ومخازن الأسلحة وغرف للعابرين والغرباء ، وحجرات الشموع التي كانت تضاء ليلا لتهدي المسافرين عبر البحر والبر ، وقد قيل حولها من الخيال والعجب والسحر ما قيل ، فقد زعم أن مرآة كانت في أعلاها تُرى منها القسطنطينية [2] ، وقيل : إنه كان بأعلاها تماثيل من النحاس تشير إلى الشمس والبحر وإلى مواضع الشروق والغروب ، وبعضها يقوم مقام الساعة فيدق كل حين [3] ، وإذا دنا منها عدو أو معتد سُمع لها صوت هائل من ميلين أو ثلاثة ، وقيل أيضا إنها كانت تتكون من ثلاثمائة بيت بعضها فوق بعض تصعد الدابة بحملها إلى سائر البيوت من داخلها [4] .

ومن مظاهر الحسن والبهاء الذي غلف المدينة أنها كانت تسمى بالمدينة البيضاء ، وزعموا أن مبانيها كانت تتلون باللون الأبيض ، وأن أهلها كانوا يضعون خرقا سوداء على أبصارهم مخافة أن يخطفها بريق الحيطان [5] ، ولعل البياض الذي تميزت به الإسكندرية في القرون الوسيطة كان أثرًا وملمحًا من آثار المغاربة بها ، فالبياض كان مشهورًا في مدن المغرب العربي ، أو لعله أثر قديم في حضارة شمال أفريقية يرجع إلى عهد الرومان [6] .

هذا إلى جانب أنها كانت مرفأ مهمًا من مرافيء التجارة والسفن بحكم موقعها الفريد على رأس بحر الروم ، وكانت السفن تأتي إليها وترحل منها في حركة دائبة ، فتربطها بكل بلدان البحر الرومي [7]، ومنها ندرك سر اهتمام الفاطميين ومن بعدهم الأيوبيين بها ، باعتبارها مركزا تجاريا يفوق حدوده المحلية ، ومرسى للأسطول البحري ، ومنها ندرك أيضًا أسباب قدوم أدباء الأندلس والمغرب العربي إليها أمثال محمد بن هانيء الأندلسي ومجبر الصقلي وابن سعيد المغربي وغيرهم ، هذا غير الأئمة والشيوخ أمثال أبي العباس المرسي والعجمي والقباري والشاطبي فكلهم أتوا إليها من بلاد المغرب والأندلس ، ولذلك فالمدينة كانت تعج بالوافدين والشيوخ وطلاب العلم والغرباء ، مما أسهم بلا خلاف في خلق روح التسامح والسمو والوحدة بين السكندريين ووافدي المدينة على درجة واحدة .

كذلك اشتهرت المدينة بمساجدها ومدارسها في تلك الحقبة ، وكانت مساجدها ومدارسها تفوق الحصر ، وتعد من أبرز الوجوه الحضارية بها ، وهذا الذي دفع ابن جبير لأن يقول عنها :(وهو أكثر بلاد الله مساجد حتى أن تقدير الناس لها يطفف فمنهم المكثر ومنهم المقل ،فالمكثر ينتهي في تقديره إلى اثني عشر ألف مسجد ، والمقل ما دون ذلك لا

---

[1]- المصدر السابق ص 9 .
[2] - حسن المحاضرة للسيوطي – طبعة إدارة الوطن - ج 1 ص 53
[3] - الخطط للمقريزي – ج2 ص 251 .
[4] - حسن المحاضرة ج1 ص 53 .
[5] - الحياة الفكرية والأدبية في الإسكندرية ص 26 .
[6] - المرجع السابق ص 27 .
[7] - الحياة الفكرية والأدبية في الإسكندرية في القرن السادس الهجري ص 30 .

ينضبط فمنهم من يقول ثمانية آلاف ، ومنهم من يقول غير ذلك ،وبالجملة فهي كثيرة جدا) [1] ، وكذلك الأمر عن مدارسها فقد عرفتها الإسكندرية التي كانت قبلة لطلاب العلم من أبنائها ومن زائريها قبل القاهرة ، وكان يدرس فيها الأئمة الكبار – وخاصة المدارس السنية – أمثال الإمام الشاطبي والحافظ السلفي وأبي طاهر بن عوف وغيرهم ، وهذا الذي دفع ابن جبير أيضا إلى أن يقول : (ومن مناقب هذا البلد ، ومفاخره المدارس والمحارس الموضوعة فيه لأهل الطلب والتعبد ، يفدون من الأقطار النائية ، فيلقى كل واحد منهم مسكنا يأوي إليه ، ومدرسًا يعلمه الفن الذي يريد تعلمه ، وإجراء يقوم به في جميع أحواله) [2]

وطبيعي في مثل هذا الانفتاح الحضاري والديني والفكري والتعليمي ، وتحديدًا في القرن السادس الهجري أن تزدهر على السياق نفسه وبالتوازي حركة الأدب والشعر على وجه التحديد وتنمو في ظلال الحركة الفكرية الناشئة ، خاصة أن القرن عاصر دولتين عتيدتين (الفاطمية والأيوبية) اقتسمتا القرن ذاته ، وإن اختلفتا في الحفاوة بمعنى الشعر ، وحركة الأدب ، ففي الوقت التي احتفت الدولة الفاطمية بالشعر والشعراء وبالغت في الإنفاق عليهم وتقريبهم ، وقد يكون مرد ذلك الدعاية لمذهبهم ، أو الترويج له ، كان الأيوبيون أقل إنفاقا على الشعر والشعراء للظروف الطاحنة التي مرت بها البلاد في عهد صلاح الدين ، ومن جاءوا بعده فقد ذكر المقريزي أن الدولة المصرية في عهد السلطان العادل (أبي بكر بن أيوب) في أخريات القرن السادس الهجري سنة (596 هـ) مرت بفترة جفاف طاحنة أكل فيها الناس الجيف حتى أكل الناس – على حد قوله – صغار بني آدم [3] ، ولكن هذا لم يمنع صلاح الدين من أن يعتني بالشعر والشعراء ، وإلا ما كان كاتبه ورئيس ديوانه هو القاضي الفاضل ، وما كان شاعره هو ابن سناء الملك ، إضافة إلى أن كثيرًا من أبناء البيت الأيوبي كانوا ينظمون الشعر ، ويشغفون به ، فالملك المظفر تقي الدين وأخوه كانا شاعرين [4] ، وكان الأفضل والعزيز ابنا صلاح الدين ينظمان الشعر ، وقد أورد لهما ابن واصل عدة أبيات [5] ، مثلما كان الأمر في العهد الفاطمي في القرن ذاته فقد كان الخليفة الفاطمي الأفضل شاعرًا ، وكذلك الأمر فيما يخص طلائع بن رزيك ، وله ديوان مطبوع .

وكان طبيعي أن تتأثر الإسكندرية بهذا المناخ الأدبي ، وهي وعلى حد قول د . فوزي أمين أحد أهم المراكز الفكرية في مصر آنذاك (أحد ثلاثة مراكز فكرية في مصر) وتحديدًا في القرن السادس الهجري [6] ، فنشط فيها الشعر نشاطًا بالغًا ، وكثر فيها الشعراء والمبدعون والوافدون ، وأسهمت بحق في تكوين ما يمكننا أن نسميها بالمدرسة المصرية في الفن و الأدب والبلاغة ، بفضل أبنائها المبدعين الذين خلقوا لأنفسهم خصوصية في طبيعة الأداء الشعري وطبيعة تكوينه ، وتجاوزوا حدود مدينتهم ، وحدود الأمة المصرية نفسها ، ويكفي

---

[1] - رحلة ابن جبير ص 12 .
[2] - المصدر السابق ص 12 .
[3] - إغاثة الأمة بكشف الغمة – المقريزي – نشر محمد مصطفى زيادة ، ود جمال الدين الشيال – ط لجنة التأليف والترجمة والنشر ص 29 .
[4] - مفرج الكروب في أخبار بني أيوب ج2 ص 236 ، 237 .
[5] - المصدر السابق ص 69 .
[6] - الحياة الفكرية والأدبية ص 107 .

أن نعرف بأن القرن السادس الهجري قد شهد في الإسكندرية وحدها ميلاد هذه الأسماء الخالدة أمثال ظافر الحداد وابن قلاقس وأبي الصلت أمية بن عبد العزيز وابن مكنسة وابن عياد وابن الخمشي وسليمان بن فياض ، وأبي الحسن علي بن سعيد المعروف بابن كاتب أسلم ، وابن مفرج وموسى السخاوي والشاعرة الفريدة تقية الصورية وخالد بن سنان ، وابن قيصر وعلي بن الحسين الدباغ وقاضي الإسكندرية الكبير أبي الوفا صادق الأنصاري ، كما حظيت بالقاضي الرشيد بن الزبير حين تولى النظارة بها سنة (559 هـ) ، وابن سناء الملك والقاضي الفاضل هذا غير نازليها والوافدين عليها من كل صوب وحدب أمثال محمد بن هانيء الأندلسي وابن سعيد المغربي ومجبر الصقلي وابن حيوس الدمشقي ، وأبي هيثم العسقلاني ومعظمهم جاءوها عن طريق البحر ، وشاركوا في تكوين الديوان السكندري الكبير في العصور الوسيطة ، وفي القرن السادس على وجه التحديد ، وهو قرن الفورة الأدبية في مصر ، الذي للأسف ضاعت كثيرٌ من صفحاته وجواهره وأصدافه ، بفعل سجايا التعصب ، واجتراءات العصبية ، خاصة مع قدوم صلاح الدين إلى مصر ، وإلى الإسكندرية على وجه التحديد حيث حرص ومن معه من أتباعه على إبادة كنوز النصف الأول من القرن السادس الهجري لانتمائها لزمن الفاطميين ، كذلك حرص الأيوبيون على إغفال كل شعر فيه ذكر للفاطميين ، ويكفي ما نذكره لموقف صلاح الدين مع عمارة اليمني الذي أعدمه في مطلع رمضان (569 هـ) ، بعدما وصله من علم من أن عمارة يرثي زمن الفاطميين وجودهم وسخائهم وإنفاقهم على الناس ، ويتندر على زمن الخلافة الجديد ، فلاشك أن يد التعصب قد أتت على معظم أدب هذه الحقبة ، وأفقدت الشعر العربي كنزًا من كنوزه ، فقد حرص الأيوبيون على إبادة كل أثر للفاطميين ، حتى ولو كان هذا الأثر أدبًا كُتب في عهدهم [1]، وهذا ما دفع الدكتور محمد كامل حسين لأن يقول : (ونحن لا نتردد في اتهام الأيوبيين بجنايتهم على تاريخ الأدب المصري بتعمدهم أن يمحوا كل أثر أدبي يمت للفاطميين بصلة ، فقد حرقوا كتبهم – بما فيها دواوين الشعر – خوفا من أن يكون بالشعر مديح للأئمة الفاطميين) [2] .

ناهيك على أن ضياع ذخائر الفاطميين الأدبية ومؤلفاتهم وكثير من دواوينهم مردود كذلك لحالة الفوضى التي عمت البلاد – والإسكندرية – على وجه الخصوص ، والتي كانت مسرحًا للصراع السياسي والعقيدي كما أشرنا ، واحتمى بها بعض أمراء الفاطميين هروبًا من التقاتل على الحكم بين الوزراء ، وتحديدًا في زمن شاور وضرغام في منتصف القرن السادس الهجري ، واتسعت دوائر الفوضى لتصل إلى متاهات السلب والنهب والقتل والاعتداء ، حتى خشي الناس على أنفسهم وديارهم ، ويتضح ذلك في الرسالة التي أرسلها شاعر الإسكندرية ابن قلاقس إلى شجاع بن شاور يعتذر فيها عن القدوم إلى القاهرة عاصمة الخلافة خوفًا من سوء أحوال البلاد والعباد ، ويقول فيها : (وإنما منع المملوكين من ذلك

[1] - المرجع السابق ص 111 .
[2] - في أدب مصر الفاطمية – د . محمد كامل حسين – دار الفكر العربي للنشر 1983 ص 137 .

خوف على أهليهما وأملاكهما ، من الأوغاد المنبثين بالثغر ، وتوعدهم إياهما بالنهب وهتك العرض) [1] .

وهكذا كانت الإسكندرية صورة من صور الحياة في القطر المصري بأسره في تلك الفترة التاريخية ، وصدى لحالة البلاد السياسية والعقيدية والثقافية بطبيعة الحال إلا أنها تميزت بهذا النشاط الأدبي والفكري والديني والسياسي ، وكانت آنذاك واحدة من مراكز الفكر في مصر وفي شمال أفريقيا ، وتخرج في مدرستها الأدبية هذه الأسماء الكبيرة اللامعة أمثال ظافر الحداد وابن قلاقس وأبي الصلت وابن مكنسة والسخاوي وابن سنان وابن فياض ، وبعضهم ارتضى أن تمضي حياته على ضفافها ، وبعضهم ارتحل إلى عاصمة الخلافة في القاهرة مثل شاعرنا موضع الدراسة والبحث (ظافر الحداد) شاعر الإسكندرية الكبير .

الموصل / المرسل :

وظافر بن القاسم الإسكندري شاعر من أبناء الثغر الكبار ترجع أصوله إلى قبيلة جُذام اليمنية ، وُلِد غالبا في النصف الثاني من القرن الخامس الهجري في خلافة المستنصر الفاطمي المتوفى سنة 487 هـ ، وعاش في إحدى حواري الظاهرية من ضواحي الإسكندرية ، وكان أبوه (القاسم بن منصور بن عبد الله بن خلف بن عبد الغني) حدادًا من بني جَري ، أحد بطون جذام ، وعلى الرغم من امتهانه لحرفة الحدادة إلا أنه لمح في ولده الحداد الصغير ذكاءً نادرًا ، وفطنة بالغة وهو يعاونه في مهنته القاسية الفظة ، فأرسله في صباه إلى الكُتاب ليحفظ القرآن ، ومن ثم إلى حلقات العلم في مدارس الثغر ومجالس العلماء ، حتى تفتحت مواهبه مبكرًا ، وبات شغوفا بالأدب ، وحركته في مجالس الثغر السامرة ، يتتبع أخباره وأخبار الأدباء ، ويتحرى مجالسهم ويختلط بهم ، فيتبسط معه بعضهم ويستمع له ، وينقده مقومًا ويصده بعضهم نافرًا أن يجتمع الشعر والحدادة في رجل [2] ، ولم يمنعه ذلك من أن يتغنى به ويحفظه ويشدو برقائقه بين الحين والآخر على مسامع الناس ، وبين أقرانه وأحبائه ، مما كوّن في نفسه ملكة خاصة ذات خصوبة وافتنان ووعي وتذوق ، ساعده على ذلك كله تنامي الحركة الشعرية وتفاقمها بين جنبات ثغر الإسكندرية ، وصموده في وجه المثبطين والساخرين والمحبطين ، فقد امتلك عليه الشعر حواسه مجتمعة وأسره في مسالكه الرحبة ، وفضائه الواسع ، وكان الحداد الصغير وكما قال عنه صاحب الخريدة (بعيد الهمة ، طموح النفس) [3] ... ولذا فهو يقول عن نفسه كاشفا عن همته :

ولي همةٌ تبغي النجومَ ، وحالة ... تصحفُ ما تبغيه ، فهي لها ضدُ
إذا رفعتني تلك تخفضُ هذه ... فكل تناهى في إرادتهِ الجدُ
فما حالُ شخصٍ بين هاوٍ وصاعدٍ ... وليس له عن واحدٍ منهما بدُ

---

[1] - ترسل ابن فلاقس – نصر الله بن أبي الفتوح بن قلاقس – نسخة مصورة بمكتبة كلية الآداب – جامعة الإسكندرية – تحت رقم 617 أدب ص 31 .

[2] - ظافر الحداد شاعر مصري من العصر الفاطمي – د . حسين نصار – دار المعارف – القاهرة 1982 م ص 16 .

[3] - راجع خريدة القصر وجريدة العصر للعماد الأصفهاني – نشر وتحقيق أحمد أمين وشوقي ضيف وإحسان عباس – لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة ط 1951 م – ج 2 ص 45 .

توالتني الأرزاءُ حتى كأنما فؤادي لكفي كل لاطمة خدِ [1]

وتتسع دائرة ظافر المعرفية باتساع دوائر علاقاته بعد أن شهدت الأحداث الكبرى على سرعة بديهته ، وصلاحية شعره المرتجل لظرفه ، وما يتحلى به من دلائل الجودة والتميز والحسن والبديع ، فأخذت مجالس الإسكندرية الأدبية تغض النظر عن صناعته ، وتفسح له مكانا بين روادها ، بل وتطلبه حين يغيب ، وأخذت طبيعة علاقاته وصلاته تتسع مع رموز الإسكندرية الكبار والوافدين إليها أمثال أمية بن أبي الصلت (470 هـ - 528 هـ) الذي جمع بينهما عشق الأدب والافتنان به ، وألف بينهما الشعور بالغربة في مجالس الإسكندرية ؛ الغربة النابعة من صناعة أولهما ، ومن نزوح الآخر عن موطنه ، فالتقيا على صداقة صادقة ، جمعت بين الرجلين في مجالس الإسكندرية الأدبية ، ومجالس القاهرة أيضا ، وغالبت الأزمة التي تعرض لها أمية وسجن من أجلها ثلاثة أعوام ، ولم توهنها عودته إلى المغرب ، فبقيا يتبادلان الرسائل مدة طويلة ، لعلها امتدت إلى وفاتهما [2] ، ويشهد شعر الإخوانيات على صدق علاقاتهما وطول أمدها .

وقيل أن من أسباب شهرته بالمدينة أيضا ما أورده صاحب الخريدة من أن ابن ظفر والي الإسكندرية من قبل الخليفة الفاطمي تصادف أن ورم خصره وبه خاتم ، فخشى عاقبة الأمر وطلب حدادًا كي يكسر حلقته ، فجاءوه بظافر ، فلما كسر الحلقة أنشده بديها :

قَصَّـرَ في أوصافك العالَـمُ واعترف النـاثـرُ والنـاظمُ
من يكـن البحْـرُ لـه راحـةً يضيـقُ عن خِنْصَرِه الخاتَمُ [3]

فاستحسن ذلك منه ابن ظفر ووهبه الحلقة وكانت من ذهب ، وبات يستدعيه إلى مجالسه وأسماره ، وضاعفت هذه الحادثة من شهرته في المدينة بأسرها ، وسرعان ما تهاده أعيانها وقضاتها مثل ابن أبي حديد قاضيها وله فيه مدائح طريفة [4]

وعلى الرغم من تنامي دوره الشعري في الثغر ، واتساع دوائر شهرته ، بحيث أصبح مطلوبًا في جلسات السمر الشعري ، واللقاءات الرسمية وغير الرسمية إلا أن حُلم الرحيل إلى عاصمة الخلافة في القاهرة المحروسة أخذ يداعبه من حين لآخر لأسباب عدة ، منها بالتأكيد السبب المادي والمعيشي ، ورغبته في تحسين وضعه الاجتماعي والإنساني والحيوي ، والخروج من شرنقة الصنعة التي شابته بين أقرانه ومريديه ، إضافة إلى إحساسه بأن الإسكندرية باتساع رقعتها قد ضاقت عليه ، وعلى طاقات عطائه الفني غير المحدود ، وأنه قد حان لمواهبه أن تتجاوزها إلى عاصمة الخلافة الفاطمية في القاهرة الكبرى ، حيث المنتديات الأدبية ومجاورة أصحاب القرار والحكم والسلطان ، وبلوغ غاياته من معايشة الكبار ، ونيل عطاياهم ومكارمهم وفيوضهم ، ومن هنا تجمعت عزيمته على الرحيل إلى

---

[1] - ديوان ظافر الحداد – تحقيق د . حسين نصار - دار المعارف للطباعة والنشر – القاهرة 2012 م ص 143 .

[2] - راجع ظافر الحداد شاعر مصري من العصر الفاطمي ص 19 ، والخريدة ج 2 ص 46 .

[3] - الخريدة ج 2 ص 47 .

[4] - المصدر السابق ، وراجع عصر الدول والإمارات – د . شوقي ضيف – ط دار المعارف المصرية – القاهرة 1984 م ص 252 .

العاصمة المضيئة ، ولو برحلة استكشافية لقياس رد فعل أهل المحروسة على حلوله بساحاتها ، وإن لم يُعرف تاريخ أول رحلة له إلى أرض الفسطاط ، وهي التي استبقها بقوله :

بمنازلِ الفسطاطِ حلَّ فؤادي فاربعْ على عَرَصاتِهِن ونادِ
يا مصرُ ،هل عَرضت لغصنٍ فوقه قمرٌ بربعك أوبةٌ لمعادِ
واها على تلك الرسوم فإنها آثارُ أحبابي وأهلِ ودادي
فلقد أحنَّ لها ولسْنَ منازلي وأوَدُّها شغفًا ولسن بلادي [1]

ولم تطل إقامته في القاهرة كثيرًا في أول رحلاته إليها ، ويبدو أنه زارها في جماعة من رفاقه ، منهم رفيق أيامه أمية بن أبي الصلت على حسب ما جاء في الرسالة المصرية [2] ، ولكنه لم يستقر ورفاقه فيها كثيرًا ، فعاد من جديد إلى الإسكندرية بعد زيارته القصيرة والتي أنشد على إثرها قوله :

يا ساكني مصر ، أما من رحمةٍ لمتيمٍ ذهبَ الغرامُ بلبهِ
أمن المروءة أن يزورَ بلادَكم مثلي ، ويرجعَ مُعدمًا من قلبهِ [3]

وتتردد زياراته للفسطاط كثيرًا ، للتغني بمدائح الكبار من خلفاء الدولة وأمرائها، ومنهم الآمر بأحكام الله (أبي علي منصور) والأفضل شاهنشاه بن بدر الجمالي ، والمأمون البطائحي ، ثم يجد نفسه مشدوهًا من جديد إلى رأس موطنه بالثغر الجميل ، وهكذا دامت أيامه ترحالا بين المدينتين ، إلا أنه في نهاية الأمر حسم أمره بالاستقرار في عاصمة الخلافة ، خاصة بعد أن توطدت علاقته بالوزير الأفضل بن بدر الجمالي ت (سنة 515 هـ) ، وبعدما تيقن بأن علاقاته ومصالحه واستقراره يقتضي عليه أن يقيم في عاصمة الحكم الحية ، إلى جوار رأس الحكم ، ومركز الخلافة ، ولكن يبقى السؤال : متى استقر ظافر بالفسطاط ؟ ولندعه يؤرخ ذلك بنفسه ، يقول الدكتور حسين نصار : لقد كتب رسالة إلى صديقه أبي الصلت الأندلسي قال فيها : (ولي منذ انتقلت عن الإسكندرية سنتان ، واستقر سكني بمصر) [4] ، إذن فقد فعل ذلك بعد سفر أبي الصلت ، فمتى كان هذا السفر ، ذكر ابن خلكان أن أمية وفد على مصر في سنة 489 هـ ، وغادرها في سنة 506 هـ تحديدًا [5]، ونخرج من هذا بأن ظافرًا استقر في الفسطاط بعد سنة 506 هـ ، وإذا تذكرنا أنه قال في رسالته : (انقضى على ذلك سنتان) ، كان لنا أن نستنبط أنه اتخذ من الفسطاط دارًا بعد سنة 508 هـ ، وأنه اقترب كثيرًا من رأس الحكم الوزير الأفضل شاهنشاه بن بدر الجمالي ، انظر إلى قوله مبررًا لذلك :

حبذا مصرَ والجزيرة للمر ءِ قرارًا في مربعٍ ومصيفِ
سيما في زمانِ دولة شاهنـ شاه في ظل عدلِهِ المألوفِ [6]

---

[1] - الديوان ص 85 .
[2] - الرسالة المصرية لأمية بن أبي الصلت – تحقيق عبد السلام هارون – سلسلة نوادر المخطوطات – دار الكتب المصرية – 1973 م – ص 26 .
[3] - ظافر الحداد ص 20 .
[4] - وفيات الأعيان 1 : 80 .
[5] - نفسه .
[6] - المصدر السابق ص 21 .

إذن فقد صارت الفسطاط موطن حياته ومسعى رزقه ومقام إقامته وديمومته وبقائه ، وصار اسمه تحيطه هالة براقة من الأضواء والنور في العاصمة بأسرها ، ويبدو أن قراره بالاستقرار في الفسطاط لم يكن سهلا ولا هينًا ، فقد ظلت الإسكندرية تناديه عن بعدٍ ، وتتجاذب معه أطياف الذكرى والحنين إلى منبت النشأة ، وتضاعف شوقه إليها مرات ومرات ، ليتجاوز عمر إقامته بها ، وبصورة قد تكون غير متخيلة ولا مسبوقة في شعرنا العربي القديم والوسيط ، من حيث الشوق إلى الأوطان والحنين إليها ، حتى باتت رسائله الشعرية إلى الإسكندرية في القرن السادس الهجري تمثل ظاهرة حقيقية من ظواهر التكوين الموضوعي والفني في شعره ، ومن يعد إلى ديوانه يكاد يجد نصف شعره في الشوق إلى مدينته والحنين إليها عبر مجموعة من القصائد الطويلة ، ومجموعة أخرى من القصائد القصيرة على طريقة الشعر المصري آنذاك ، والقريب في بنيته من المقطعات الأندلسية المستشراه في القرنين السادس والسابع الهجريين في الأندلس وفي مصر ، نتيجة لجدليات التأثير والتأثر بين الأدبين المصري والأندلسي آنذاك ، ونتيجة لنزول العديد من شعراء الأندلس والمغرب إلى مصر في تلك الفترة أمثال محمد بن هانيء ومجبر الصقلي وابن سعيد المغربي وأمية بن أبي الصلت وغيرهم ، وما قام به ابن سناء الملك من جهد في هذا النطاق .

ويتبدى شعر الحنين إلى موطنه في نسيجه الفني منذ اليوم الأول لإقامته بالفسطاط من خلال فن المقارنات الذي عُرِف عنه وبرع فيه ، والذي غالبًا ما يأتي في سياق بديهي مباشر ، تتجاذبه أحيانا أطراف المصارحة والمكاشفة والمجابهة ، أو أطراف المواربة والترميز والإشارة .. انظر إلى قوله مثلا وهو يسلك طريق المصارحة والمكاشفة في بدايات حياته بمصر مقارنا بين سمت حياته بالفسطاط (يسميها مصر) ، وطابع حياته بالثغر :

يا ساحلَ الثَّغْرِ كم أنأى وأغتربُ ... أما إليكَ مَدى الأيامِ مُنقلبُ ؟
ويا أوائلَ أيامِ الشبابِ به ... هل لي إليكنّ فيه ساعةً سببُ ؟
واللهِ ما اخترتُ مِصْرًا عن مقةٍ ... وإنْ غدا العيشُ لي فيها كما يَجبُ
ولو جرى نيلُها لي فضةً وغدا ... سفحُ المقطَّمِ منها وهو لي ذهبُ
ما اخْترتُها عِوضًا ممن نشأتُ بها ... ولا شفى لي منها غُلَّةً أرَبُ
جار الزمانُ على شَمْلي ولا عجبٌ ... من ذلك الجَوْرِ بل إنْصافه عَجَب
لكنْ إذا أكَّدَ المقدارُ عُقْدتَه ... فكلُّ حلّ إذا حاولتَه تعبُ [1]

فهاهو وبلغة منسابة ومباشرة يقرن بين الحياتين والتجربتين ؛ حياته بالثغر حيث مثَّلت له إطلالة الشباب معنى من معاني الأمل والوجود والقرار والرضا والديمومة المتجددة ، ومن ثم فهو يبني عليها حُلم العودة من جديد ، لاقتناص ساعات الصبا ، وساعات الانطلاق ، و مثلت له حياته بالفسطاط مركز المال والكسب والعطاء ، وإن لم تكن عوضًا أبدًا عن حياته بمنبت رأسه ، وأصل نشأته ، ولا بديلا عن حُلمه بالعودة إليها ، ويحيل معنى الفرقة والبعاد إلى جور الزمان وظلمه وتجاوزه عليه وعلى شمله وأحبته ، وإلى حكم المقادير .

وفي مثل هذا الضوء من المقارنات يسير دائمًا ، وعلى سياقات متقاربة في ظلال المعنى والفن والبناء والتراكيب ، تغذيها مورفات موضوعية أو رمزية كمورف المكان

[1] - الديوان ص 37 .

والطبيعة والذكرى والعشق والحنين ، وهو دائمًا في رسائله إلى الإسكندرية يتعلل في شكواه من البعد والحرمان بجور الزمان وظلم الأيام واستباحة الأقدار ، وهي نغمة عزف عليها في جم أعماله كقوله في بائية له :

أقْصاهُ جَوْرُ البَيْنِ عن أحبابِهِ وزمـــانِهِ وبلادِهِ وشبابِـــهِ
فبكي وما يغني البكاءُ وإنما هي روحُهُ تَنْهلُّ في تسْكابِهِ
إن كان دمعُ العينِ راحةَ غيرِهِ فدموعُه سببٌ لفرْطِ عذابِـــه
دمعٌ كــواه لأن نــارَ جَنــانــه سَبكتْه ،والعبراتُ بعضُ مذابِه
يا هل إلى الإسكندريةِ أوبــةٌ فيُــسَرّ قبــلَ ممــاتِه بإيــابــه
فيرى مكــانَ شَــبابِه ونِصابِه وحُبَابِــه وصحابِهِ وعُبــابــه [1]
حيثُ النسيمُ الساحليُّ يَزورهُ ونَدى رياضِ الرملِ عَطْرُ ثيابِه
رَشفت ثنايا الثغرِ أفواه الصَّبا أصُلا وبَرَّدَها النــدى برضــابِهِ
حتى يَشُــقَّ شقيقــه أكمامَــه والأُقحوانُ يَحُطُّ ثِنْى نقــابــه
ويُجمّش الرَّيحانَ راحُ رياحِه فيشُــوقُ منــه ما يُحــدّثُنا بــه
نِعْـمَ المحلُّ ونعم مُرْتَبعٌ به يَجْلُو جَنانَ الصَّبِّ من أوْصابه [2]

فظافر يجمع في أبياته أسباب الشوق وأوار الحنين إلى موطنه بداية من شكاية الدهر والزمن والأقدار كنصه السابق ، ومرورًا بالتعلل بالبكاء والعبرات وذرف الدموع وبيان الأسى ، ووصولا إلى محط الرجاء بالأوبة والعودة من جديد إلى شطآن الذكرى ومراس الأشواق وضفاف الأمان ، علّه يرى من خلالها مطارح الشباب وأماكن الأحباب ومحال العُباب ، ويرتشف من جديد نسائم سواحل الثغر ، وندى رياض الرمل ، وأفواه الصَّبا ، وبرود الندى ، ورضاب الأصائل ، وأكمام الشقائق ، وثني الأقحوان ، في سيمفونية تصويرية حية تغذيها عوالم السحر لذكرى الأماكن والنسائم والأخيلة والمواضع ، وهي مع تكرارها في معظم نصوص الديوان لا يمكنك إلا أن تستشعر صدقها ، ومباشرتها للمعنى الدفين والحي في نفس صاحبها ، والقائم – بحق – على معنى من معاني عشق الموطن ورغبة الأوبة إليه والعيش في جنباته ، ولذا فمثل هذه النصوص على اختلاف بنيتها تتكرر في ديوانه بشكل لافت ومسموع ومقروء ومُستشرى ، دفعها بحق لأن تمثل ظاهرة في مسيرته الشعرية على مدى رحلة عطائه الطويلة .

داليته في عشق الإسكندرية والشوق إليها :

وإذا كان الحداد قد أبدع في مثل هذه القصائد القصيرة التي سار فيها على نهج متقارب على مستوى الموضوع والفن والبنية غير أنه أبدع أكثر حينما أنشد لمدينته القصائد الطوال ، وهي قصائد ومجموعات أخذت من ديوانه صفحات وصفحات ، وكانت عنوانًا ليس لشوقه وحنينه لموطنه فحسب ، بل كانت عنوانًا للذوب والعشق والحب في منبت رأسه ومرسى شبابه ، بشكل نادر وغير مكرور ، وكان المحرك الرئيس لهذا الحب هو تعلقه بمطارح مدينته ، وطبيعتها ، ومآثرها ، وسحر مناخها وطبيعة أهلها ، ولم لا وهو الذي خرج إلى الوجود ليرى البحر قرين عينيه ، وناظريه ، ومنارة الثغر تغازله عن بعد وقرب ، ورسوم

[1] - النصاب : الأصل والمرجع ، والعباب : الموج ، وعُباب كل شيء : أوله
[2] - الديوان ص 29 ، 30 .

المدينة وحدائقها تعانق أطيافه وأحلامه وسجاياه وفطره ، فلقد كانت المدينة في زمنه ، وعلى حد قول ابن حوقل : (رسومها بينة ، وآثار أهلها ظاهرة ، تنطق عن ملك وقدرة ، وتعرب عن تمكن في البلاد ، وسمو ونضرة ، وتفصح عن عظة وعبرة ، كبيرة الحجارة ، جليلة العمارة) [1] ، وعلى حد قول الأدريسي المتوفى سنة 560 هـ : (حصينة الأسوار ، نامية الأشجار ، جليلة المقدار ، كثيرة العمارة ، رابحة التجارة ، شوارعها فساح ، وعقائد بنيانها صحاح ، وفرش دورها بالرخام والمرمر وحتى أبنيتها بالعمد المشمر ، وأسواقها كثيرة الاتساع ، ومزارعها واسعة الانتفاع) [2] ، ولذا فقد طابق شعر ظافر في مدينته قول ابن حوقل والإدريسي حينما قال :

ثغرٌ تجمعَ خيرُ الأرضِ فيه ، كما جمعت من كل فضلٍ كل منفرد [3]

ومن هنا جاءت قصائده الطوال في مدينته تحركها مداخل الوصف لطبيعة بلده الأثير ، وتجليات الحضور المكاني لموطنه القديم ، وانحيازه له ولكل تفاصيله وملماته ، إضافة إلى لوحات الشوق والحنين والعشق التي لا تفتأ تغادر ألفاظه وكلماته ومعانيه في نسيج متعانق على وحدة واحدة لا تتجزأ ، ولا يخرج فيها الموضوع الشعري عن تماسكه ووحدته ولحمته ، وقد يكون هذا المنحى أهم ما يميز قصائده الطوال ، أو مقطعاته في وصف الإسكندرية ، ونقصد به منحى التماسك النصي على مستوى الموضوع والفن ووحدة النص ذاته ، وهذا ما نلمحه في نصه التالي الذي تغنى فيه بالملمحين ملمح الشوق والحنين إلى الوطن ، وملمح الوصف لجلال مدينته الغراء ، والتي يقول فيها :

نَحا البَيْنُ في تشتيتِ شَمْلي مَقاصِدًا فسَدَّد رَمْيا نافِذًا ليس نافِدا
كأنّ فؤادي بينهم تحت أسهمٍ تُشمّر عند الرّمْي منها الحدائدا
رَماني فأصْماني وأغرَق نَزْعَه وكَرَّر حتى كَلَّ كَفّا وساعِدا [4]
وسَدَّ الفضا بالنَّبْل حتى أعادّني أسيرًا إليها أيْنَما كنتُ حائدا
وما أنا إلا السيفُ فارَقَ غمْدَه ولمْ يلْفِ بعدَ الضربِ والقَطْعِ غامِدا
فوارَتْه أصْداءُ النّدَى فأعَدْنَه كما غادر الدهرُ الطُّلولَ البَوائدا
كأنَّ الليالي أقْسمتْ بألَّيةٍ تؤكدها أنْ لستُ للثغرِ عائدا
ولا نَظرتْ عيني إلى الروضةِ التي تَحوك يدُ الأنواءِ فيها مَجاسدا
ولا ارتضتُ في تلك الرياضِ كعادةٍ عَدَتْني ولا شاهدتُ تلك المشاهدا
فيا حَبَّذا ذاك الخليجُ الذي له من الحُسْن ما يُلهي عن الشُرب واردا

وقد راقَ لما رقَّ عذبُ زُلاله فأصبح ملآنَ المَواردِ زائدا
ترى منه تحتُ الريح دِرْعًا وجَوْشَنا وسيفًا بلا غمد إذا كان راكدا
كأن الصَّبا لما أثارتْ حَبابَه تُمرُّ على سيفٍ حديدٍ مباردا

[1] - صورة الأرض - لابن حوقل طبيعة ليدن 1938 م ص 151 .
[2] - نزهة المشتاق – للإدريسي – قسم صفة المغرب وأرض السودان ومصر والأندلس – ط ليدن 1864 ص 138 .
[3] - الديوان ص 99 .
[4] - اصماني : قتلني مكاني ، وأغرق النازع في النفوس : استوفى مداها .

ثُرى جاورت أرضَ السواري فَرائِد ... من القَطْرِ عادت في النبات فرائِدا
وهل أظهرت في ظاهر الحسنِ روضة ... إلى ربوة ابن العاص منهُ فصاعدا
إلى جانبي قصرِ الدُّخان مُغرّبا ... إلى المَقْس رَوَّى العهدُ تلك المعاهِدا [1]
وهل قَلَّدتْ جيد القليدة بعدنا ... يدُ الغيثِ من زَهْرِ الربيعِ قلائدا
مَنابت أزهارٍ يُكرِّر نشْرُها ... على القطْرِ شكرًا ذائعًا ومَحامدا
تخطُّ يدُ الأنواءِ فيها صَحائفًا ... فيُنْشِدها راوي النسيمِ قصائدا
فللهِ ذاك الروضُ للغيثِ مادِحًا ... ولله ذاك الغيثُ للروض رافِدا
كنوز بدَتْ لولا ذبولٌ يُصيبُها ... لأصبحَ ما عند الصيَّارفِ كاسِدا
كأن الأقاحي والبَهارَ دراهمٌ ... خلال دنانيرٍ تُقابلُ ناقِدا
وللسَّوْسَن المفتوحِ أبواقُ فضة ... تقابلُ من حمرِ الشَّقيقِ مَطارِدا
فلم أرَ جمرًا قلبَه مُتلهّبا ... إذا لمستْه الكفُّ ألفَتْه باردا
وإن نَثرتْ أوراقَه الريحُ خِلْتَها ... قُصاصةَ حُمْرِ اللاذِ صيغَتْ رَفائدا[2]
شُنوف عقيقٍ صيغَ من سبجٍ لها ... مَعاليقُ ما باشرْن فيها مَعاقدا [3]
فَرَاشٌ على أجسادها الدمُ جاسِدًا ... وقد قَرَّ في قِمّاتِها القارُ جامدا [4]
مَواطِنُ صيدٍ بين وَحْشٍ وطائرٍ ... وحيتان لُجٍّ ما تُخيّب صائدا
يُقابلُ منها كلُّ جنسٍ بآلةٍ ... فما فات مطْرودٌ هنالك طارِدا
تُبكّر في أرزاقِها وهي رزقُنا ... غَدَوْنا له نعتَدُّ تلك المكائدا
فلم يَبْدُ قرنُ الشمسِ إلا وبيننا ... شُموسٌ لها جَمْرٌ تُبيد الأوابدا [5]
وفي كل قُتْرٍ للقُتار رَوائحٌ ... تفوحُ فتَسْتَدْنِي على البُعْد رائِدا [6]
لقد مَلَك الإسكندرُ الأرضَ وانقضى ... وأبقى له الإسكندريةَ شاهدا
فَدَلَّتْ بما فيها على عُظم مُلْكِه ... وأبقتْ له ذِكْرًا مع الدهر خالدا
بباطنِها أضعافُ ما فوقَ ظهرِها ... من الحِكَم اللاتي بلغنَ الفَراقِدا
رحلتُ إلى الفَسطْاط عنها بغُرَّةٍ ... فها أنا في قيدِ النَّدامة واجِدا
كآدامَ والشيطانِ لما استَزَلَّه ... عن الخُلْد للدنيا الدَّنيةِ حاسِدا
فها أنا باكٍ مثل ما كان باكيًا ... مُكابِد ما كان قبلي مُكابِدا
أسيرُ اغترابٍ واشتياقٍ كأنني ... أصارعُ أُسْدًا منهما وأساوِدا [7]

المحور المضموني للتجربة :

إذن فها نحن أمام نص في عشق الإسكندرية يقارب العمل الموسوعي أوالمعلقي الكبير ، يستدر الإبداع من خلاله ملامح الحسن ومظاهر الألق والتوهج لثغره الباسم ظاهرها وباطنها

[1] - العهد : مطر بعد مطر يدرك آخره بلل أوله .
[2] - اللاذ : جمع لاذة ، وهي ثوب من الحرير الأحمر الصيني ، والرفائد : ما يرفد به الجرح .
[3] - الشنوف : جمع شنف وهو القرط . والسبج : الخرز الأسود .
[4] - الجاسد : اليابس .
[5] - الأوابد : الحيوانات المتوحشة .
[6] - القتر : الناحية . والقتار : ريح القدر والشواء والعظم المحرق واللحم الموضوع لجذب الحيوان .
[7] - الأساود : جمع أسود وهو الحية العظيمة ، والقصيدة من الديوان ص 92 .

، وتفردها البهي البائن ، وتاريخها المسجى على أبواب الحضارة ، فالرجل لم يترك شاردة ولا واردة في أوصاف ثغره إلا وأثبتها ، بداية من تكريس معنى الشوق إليه والحنين الملتاع لكيانه ككل لا يتجزأ على رأس العمل ، وربطهما بأسباب البين ، وأحكام القدر ، هذا القدر الذي رماه بسهمه النافذ فشتت شمله ، وفرَّق جمعه ، وسجَّى قلبه تحت أسهم البين والوحدة والبعاد والوحشة ، وأصماه واستوفي معه مداه ، ليرى نفسه في النهاية أسيرًا في معترك حياته البديلة ، صفرًا في معنى الوجود الجديد ، يحلم بيوم عودة لن يجيء ، وساعة ألفة لن تكتمل ، تتجاذبه أوار الرجاء وخيالات الحنين للحظة أوبة باتت في دوائر المستحيل ، حتى بات ينظر لنفسه وكأنه سيفٌ قد غادر غمْدَه دون أن يضرب أو يقطع سبيل الغاشمين والمعتدين والمتجبرين ، عطلته معائن الطيرة وأردية المزاج الكسير ، أو يرى الليالي تمر عليه وكأنها قد أقسمت بآليتها بأن عودته لوطنه وثغره لم تعد سوى صدى في خيال الحالمين ، أو دعاء في أدعية الآملين .

لنجد الرجل بعد ذلك كله ، وبعد تكريس معنى العدم ، يُحيي معنى الحُلم في تبادلية نفسية فارقة ، مدفوعًا بذكريات الماضي الجميل لإسكندريته البعيدة ، يستلهم شغافها الأثيرة ، وسواحلها الحية ، وبحرها الساحر المتجدد ، يتمثل من خلالها مفردات الكون كله ، في صورة الرياض التي تحوكها يد الأنواء ، والخلجان التي تجري فيها أغادير الزُلال ، ونسيمها المدفوع بريح الصبا ، تتدافع فيه الفراشات الحُمر جماعات تتلوها جماعات ، وقصورها المزدانة بقلائد الزهر ، وربيعها المُحيي لمنابت الورود والأقاحي والبَهار والسوسن والشقيق والياسمين ، حتى بات زهرها كله دراهم ودنانير وفضة وشنوفًا تتوهج في يد ناقدها الأمين ، أو بات وقد حركت أوارقه الريح قصائص من اللاذ والحرير .

كما لايفوت الإبداع هنا وهو في ختالة الوصف أن يعرج على صور الطيور في سماء الثغر ، والحيتان في بحره ، والوحوش في بره وهي تُبكر في سعيها وأرزاقها ، ويبكر معها أهل الثغر لصيدها ، حتى تغرب شمسُ كل يوم ، وقد باتت شموسًا في جمر القدور .

والرجل في دائرة اجتراره لأوصاف مدينته كذلك يقر لها بأسباب الوجود والبقاء والديمومة ، ولم لا ؟ وقد أقامها الإسكندر ومضى وانقضى حكمه وانتهى دوره ، وبقيت هي شاهدة على التاريخ ، وشاهدة عليه ، ودالة على عظم ملكه ودوام ذكره وعلى معنى خلوده ، وبقى في باطنها سر الوجود وحكمته أضعاف ما في ظاهرها ، فقد ملكت أسرار الكون وأسباب الحياة في زمانها ، وظلت راسية قابضة على رأس حضارة ولت ، وحضارة تنهض وتفور ، وعلَّ هذا ما يدفع الإبداع إلى أن يعزي في نفسه معنى الرحيل عنها ، وأن يقر بقيد الندامة الذي بات فيه ومخازي العتاب وأوصاب الشكوى وأصداء الأنين ، فرحيله عنها يشبه ويقرن برحيل آدم عن جنته ، بعدما استزله الشيطان حاسدًا ، فأنزله من جنان الخلد إلى دنيا العدم والزوال والجمود ، ليعيش ما عاش باكيًا مكابدًا آلامه وآماله ، أسير غربته واشتياقه لمنبته الوثير ، وموطنه الخالد .

الرؤية الفنية :

أولاً - البنية الدلالية للفعل :

وإذا كان هذا هو المعنى المرفود لسياق النص الموضوعي ، إلا أن المرادف الفني الموازي لحركة المعنى جاء دالا على بنيته الموسوعية ، خاصة وأن النص يدور في دوائر

منفتحة على محاور شتى ، يجمعها موضوع واحد ، وتتحرك الصياغة فيه من منطق التوافق بين تلك المحاور ؛ بداية من شكوى البين ، وشكاية الفرقة ، وقسوة البعاد ، مرورًا بازدواجية الوصف ، واستدعاء التاريخ الحضاري لمدينته ، ووصولا إلى محور التمني والرجاء لأوبة قد تعود أولا تعود ، إذن فهذه المحاور مجتمعة شكلت ما يمكننا أن نسميه بالخصيصة الفاعلة لاستراتيجية خطابه الشعري ، وهي الاستراتيجية التي تحركها دفعة كبيرة من دفعات التجربة الخاصة لشاعرنا ، وهي تجربة ذات بُعد حيوي جديد باعتبارها تكتسب منطق الخصوصية في إطار الخطاب النصي ، فنحن أمام شاعر بنى نصف ديوانه على فكرة الخطاب والشوق لمدينته الفاضلة الساحرة ، وفي نسج ملاحم الشوق إليها ، وشغائف الحُلم بالوقوف على عتباتها من جديد ، وهو الذي دفعه في مثل هذه النصوص أن يحرك الصياغة الشعرية من منطلق جديد يحاول من خلاله أن يحقق معنى التوافق بين مرادف الحُلم بالعودة ، والرضا بواقعه الثابت ، وهذا ما أكسب التجربة منطق الخصوصية في الصنعتين الموضوعية والفنية ، وساعده كثيرًا على النفاذ إلى محور التجربة دون عناء باعتبار أنه – وعلى نقيض الآخرين في زمنه – استغنى عن وحي البدايات ، وإلهام المداخل الشعرية ، فدلف إلى موضوع قصيدته دونما تقديم أو تمهيد ، وهذا الذي يجعلنا نقول إن التجربة هنا تتمحور حول فكرة لا نستطيع أن نصنفها في حركة البناء الشعري باعتبارها تجربة جديدة ، ولكننا ننظر إليها باعتبارها تجربة مبتكرة أو خليقة لكونها تضع النص بأكمله في فضاء موضوع واحد ، ألا وهو موضوع الشوق إلى الأوطان ، والتبرير له ، ودرجة الابتكار هنا مفادُها اعتماده على ما يمكننا أن نسميه بـ (النوعية الموضوعية للنص الشعري) ، فالنص هنا وبوحدة موضوعية مكثفة ومستغرقة عبر أكثر من أربعين بيتا استمد حيويته من درجة تركيز الإبداع في موضوع البناء الشعري وفكرته ، والبناء أتى في هذا النص عبر القوامة النصية متوائمًا مع طبيعة الفكرة الموضوعية ، فالنص وباعتباره نصًا اجترارياً لزمان العيش في الإسكندرية البعيدة ، والشوق إليها وإلى مطارحها ، وشكوى البين والفراق ، نراه نصًا تثريه بنيات الحركة أكثر ما تثريه بنيات الثبات ، انظر – على سبيل المثال – إلى منظومة (الفعل) وحركته في البناء النصي المتماسك ، والتي نجح الإبداع من خلالها من نقل سياق التجربة من وجه (السطحية) إلى دلالة (العمق) الموضوعي والنصي والفني ، خاصة أن المعنى قد يبدو سطحيًا مباشرًا تتماهى عن وجهته دلالة العمق النصي ، فتأتي خصوصية الاعتماد على (الأداء الفعلي) في محاولة التحرك المزدوج بين السطح والعمق ، والانحياز إلى بنية العمق ، وبنية العمق هنا تتبدى في فكرة الإغراق في التفاصيل اعتمادًا على حركة الفعل ، وإحاطتها بأكثر من هالة معنوية أو عضوية من خلال تفعيله المبالغ – أحيانا – لتوصيف حالة البين والشوق وشكوى البعاد وتداعياتها ، وهي الحالة التي يحرص فيها الإبداع على تضفير الواقع الزمني من خلالها ، ما بين الحديث بصيغ الماضي ، أو الحاضر ، أو حتى المستقبل ، ولذا نجد هذا التنويع الفعلي يتحرك عبر الأبيات ، لتتحرك معه دفقات السرد لتدفع ببنية العمق إلى الصعود من طبيعتها السردية الخبرية التلقائية إلى أفق الشعرية الواعي بكامل أدواته ، والمدرك عن يقين لطبيعة موضوعه الشعري وصداه .. انظر إلى حركة الأفعال وكيف تضافرت وتوزعت أدوارُها بين مضامين الأداء الفعلي (الماضي) وهو يجتر الذكريات ويشكو معنى البين والفراق والبعاد : (نحا – سدَّد – رماني

– أصماني – أغرق – كرر – كلَّ – أعادني – فارق – غادر .. إلخ) ، و(الحاضر) وهو يصف حالته في غربته الجديدة وشوقه المتجدد إلى موطنه الأصيل : (تُرى – تمر – يكرر – تخط – ينشد – تقابل – تبكر – تفوح – تبيد – تستدني – أصارع ... إلخ) وكلها أفعال تعطي حرارة (اليقين) لصدق قوله مهما كانت طبيعة الأداء ، ففي أفعال (الماضي) نلمس أحساس الصدمة وأثر البين المتداعي : نحا – سدد – رماني – أصماني – أعادني – فارق – غادر.. ألخ ، وفي أفعال (المضارعة) نلمس إحساس الشوق واللهفة للأوبة المأمولة : تُرى – ينشد – تمر – تستدني – أصارع .. إلخ ، وكلها أفعال تعطي وتردف بإشارات فوق العادة ، أو فوق المعنى ، وكأن الإبداع هنا يزاوج بين مدلول اللفظ في النص ، ومدلوله في المعجم ، والاعتبار هنا هو اللعب على مدلول اللغة ، باعتبارها ظاهرة متعددة التراكيب ، فمن مستوى صوتي إلى مستوى صرفي إلى مستوى دلالي [1] ، فمن مستويات الدلالة هنا أن جملة المضارعة تضعنا أمام حزمة من الاحتمالات للعودة أو لنقيضها ، ولذا نراه في غاية الدقة وهو ينتقي أفعالا ؛ أكثرها متناغم مع سياق الشك والاحتمال مثل : (تُرى – ينشد – يبدو – يقابل – أصارع) بما ينقلنا بلغته الشعرية من مستوى الصحة الذي تفرضه الأعراف اللغوية إلى مستوى الواقع الذي يفترضه الأسلوب الأدبي ومناخ النص ، ويعطي حرية في تأويل سبب انتقاء الإبداع لهذا دون ذاك [2] .

إذن فنحن أمام نص تحركه جملة الفعل بامتياز ، وتحركه الصياغة – في دفقة شعرية واحدة – من منطق التوافق بين الإبداع وملفوظه ، ولذا نرى الأفعال هنا تداولية تخدم بعضها بعضا ، ففي أفعال الماضي نرى : (سدد – رماني – أصماني – أعادني – فارق – غادر) ، وفي المضارع نلمس : (ترى ، يبدو ، ينشد ، أصارع) مما يضعنا أمام حقيقة واحدة وهي أن المرسل في النص إنما أراد الارتفاع بالدفقة التعبيرية إلى مستوى من مستويات الجمال ، وهو الجمال المرتبط بالوعي ، فالطاقة والدفقة هنا (توصيلية) تحمل رسالة ، ولذا نجد الأبنية الفعلية هنا أبنية صوتية تستشعر فيها صوت الإبداع ، وهو يشكو على سبيل المثال من قدرية الزمن وأحكامه (رماني – أصماني – أعادني – سدد .. إلخ) وهي معتمدة على مجموعة من المتناقضات أو المفارقات ، حاول الإبداع فيها كثيرًا أن يستمد تأثيرها من السياق الشعري النامي والمتداعي ذاته ، ولذا جاء التنويع في أداء الجملة الفعلية الشعرية من أجل أن يصبغها بصبغة واحدة هي صبغة اليقين والصدق لمعنى الشوق للوطن ، والحيرة في العودة إليه أو البقاء على ثبوتية الحال ، والأمر ذاته يرتبط بالمرادف (الاسمي) وأدائه داخل النص ، لاحظ طبيعة البنية المفرداتية للألفاظ ومنذ المطلع الأول : (البين – تشتيت شملي – رميًا نافذا – أسيرًا – الضرب – القطع – عائدًا .. إلخ) وهذه البنية المفرداتية إنما هي في الأصل بنية تراكبية معتمدة على أداء الفعل وحركته ، ليتوافق ذلك كله مع طبيعة الحالة ، ولتقوم المفردات بوظائف حركة التراكيب ، ولخدمة جملة الفعل بوعي واقتدار ، يعينها في حركتها تدافع حركة (الإضافة) التي جاءت مرشحة لحركة الفعل ذاته ، لاحظ ومنذ البيت الأول كيف لعبت حركة الإضافة دور الفعل نفسه ، من زاوية قوة الأداء ومن

[1] - الضرورة والحكاية ، قراءة في شعر ابن رزيق البغدادي – د . وحيد الجمل - دار الوفاء للطباعة والنشر – الإسكندرية – 2012 ص 60 .

[2] - الحكاية والتأويل – عبد الفتاح كيليطو – دار توبقال – الدار البيضاء – المغرب – 1999 م – ص 73 .

زاوية إنتاج البنية الشعرية الدالة (**نحا البين في تشتيت شملي مقاصدا**) ، (**كأن فؤادي بينهم تحت أسهم**) ، (**ولم يلف بعد الضرب والقطع غامدا**) ، (**فها أنا في قيد الندامة واجدا**) فنلاحظ هنا أن الإضافة قامت بدور الفعل السردي الواصف والراصد والحكّاء ، ولكن بصيغ (اختصارية) ضاعفت من طبيعة شكواه ، وجعلتنا عن حق أمام (تحرك مركزي) لقضيته وموضوعه ، تسانده كثيرًا فكرة الحضور الدال للذات التي يعتمد عليها كثيرًا ، والتي دفعته في معظم الأبيات إلى تغليب ضمير الحاضر والمتكلم على ضمير الغائب سواء كان بصيغ منفصلة أو متصلة ، كما دفعته ومن أجل تأسيس هذه الرؤية المركزية المضمونية إلى توظيف الصيغ المشتقة كصيغ (اسم الفاعل) بصيغتها المباشرة ، وهي صيغ تمكينية داعمة تستدعي حضور الدال بصفته المتكلمة ، وقد تكون هذه الصيغ التمكينية قرينة تسوّغ له هذا الاختيار وتبرر تكراره [1] ، لأن صيغة اسم الفاعل صيغة أثيرة تسمح بالتحرك صياغيًا في منطقة محايدة بين الفعلية والاسمية ، باعتبار أن اسم الفاعل يأخذ من (الفعل) إنتاجه للحدثية ، ويأخذ من الاسم ابتعاده عن الزمنية ، وهذا الابتعاد الزمني يدخل مجموعة الصفات الدائرة (التجريد) المثالي [2] ، وهو ما ينطبق على نصنا هذا ، فالرجل في شوقه لثغره تجاوز مرحلة الزمنية ، ولم يقف عند زمن من أزمانها ، ومن هنا كان توظيفه لصيغة اسم الفاعل بوعي وبصيغة حية عبر امتداد نصه الطويل (نافذا – حائدا – غامدا – عائدا – راكدا – صاعدا – كاسدا – ناقدا – جامدا – رائدا – واجدا – حاسدا – رافدا – طاردا – شاهدا ... إلخ) ومثل هذه الصيغ المكرورة عبر صفحة النص أعطت أريحية كبيرة لحركة السرد الشعري ، وخاصة أنه لم يوظف هذه الصيغ في أطر الشكوى من البعاد ، والحنين إلى المدينة فقط ، وإنما وظفها في سياقات (الوصف) كذلك لمآثر بلدته وعوالمها ، والوصف هنا وصف إطاري متوازٍ انتجه (الفعل) ومشتقاته ، لا يعتمد كثيرًا على مركزية (النعوت) الثابتة فالنعوت في النص قليلة ، تحكمها المباشرة والتقليد والمقاربة ، ولم تؤد أي دور سوى تحريك دوائر الوصف ، وتفعيلها ، ومد صورتها وتشكيلها بصفة متدرجة على سبيل قوله : (**فلم أرَ جمرًا قلبهُ متلهبًا**) وقوله : (**فراشٌ على أجسادِها الدمُ جاسِدا**) وقوله : (**وبيننا شموسٌ لها جمرٌ تُبيد الأوابدا**) ومعظم النعوت هنا كما نرى مترتبة على السياق النصي ، ومكتسبة للدلالة من إطالة الجملة ، وتداخلها على سبيل الأمثلة السابقة ، وإن كان يُحسب لبنية جملة النعوت عنده أنها متراتبة على جزئيات الصورة الشعرية .

إذن فالرجل في رسائل عشقه للإسكندرية يكتسب دوره من تتبع المهام التي تلعبها الوظائف النحوية ، ولذا نلحظ أنه على الرغم من طول الجملة الشعرية عنده إلا أنه اعتمد فيها دائمًا على الجمل النحوية ذات التركيب البسيط ، كجملة (المبتدأ + الخبر المفرد) على سبيل قوله : (**وما أنا إلا السيف**) ، (**فها أنا باكٍ**) أو جملة (المبتدأ + الخبر جملة فعلية) على سبيل قوله : (**كنوز بدت لولا ذبول يصيبها**) و (**شنوف عقيقٍ صيغ من سبج لها**) أو جملة (المبتدأ + الخبر شبه جملة) على سبيل قوله : (**مواطنُ صيدٍ بين وحشٍ وطائرِ**) .

---

[1] - الجملة في الشعر العربي – د . محمد حماسة عبد اللطيف – مكتبة الخانجي – القاهرة ط 1990 – ص 71 .

[2] - بلاغة السرد – د . محمد عبد المطلب – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – 1999 ص 336 .

كذلك تأتي الجملة الفعلية ، وهي الغالبة ، بأفعال قاصرة أي لازمة ، إلا جملتين اعتمد فيهما على الأفعال المتعدية المعروفة والصريحة ، كقوله **(ترى منه تحتَ الريح درْعًا وجوْشنا وسيفًا)** وقوله : **(فلم أر جمرًا قلبه متلهبًا)** وغير ذلك تجده يميلُ إلى الأفعال اللازمة في مكونها الطبيعي والمباشر ، كـ (الفعل + الفاعل الظاهر) مثل قوله : **(نحا البيْنُ في تشتيت شملي)** وقوله : **(فوارتْه أصداءُ الندى فأعَدْنَه)** وقوله : **(ولا نظرت عيني إلى الروضة)** وقوله : **(تحوك يدُ الأنواءِ فيها مَجاسدا)** أو(الفعل + الفاعل ضمير بارز) كقوله : **(ولا ارتضتُ في تلك الرياض)** وقوله : **(رحلتُ إلى الفسطاط عنها بغرةٍ)** ، أو (الفعل + الفاعل ضمير مستتر) كقوله : **(رماني فأصْماني وأغرق نزْعَه)** وقوله : **(تبكرُ في أرزاقها وهي رزقنا)** وقد يتقدم الفعل ويتأخر الفاعل كثيرا ، في تبادلية التقديم والتأخير كقوله : **(وهل قلدتْ جِيدَ القليدة بعدنا يدُ الغيثِ)** وقوله : **(وإن نثرتْ أوراقَهُ الريحُ)** .

فمثل هذه الجمل بتركيباتها البسيطة والمباشرة ، سواء أكانت اسمية أو فعلية بكامل مكوناتها تشي بدلالة رسالتها ألا وهي أن شوقه وعشقه وتبعات وصفه لثغره المتراتب على هذا الشوق والعشق ، إنما غلبت عليه المباشرة والوضوح وبداهة رد الفعل - على وجه من وجوه اليقين - ولذا كانت تراكيبه تميل إلى البساطة دونما تعقيد ، فالبنية الشعرية هنا غير معقدة ولا ملتوية ولا ينعتها التشابك ، وهذا ما أسماه من قبل د محمد حماسة عبد اللطيف بـ (الجمل **العادية** التي تنفجر شعرًا ، وليس فيها كسر لقوانين الاختيار بين الكلمات ، وإنما تمضي كلماتها في إنسيابية غير معقدة ولا متشابكة) [1] ، ولذا نلاحظ أن القصيدة غابت عنها أفعال الحث أو التحريض أو النهي أو الأمر ، كما غابت عنها – بنسبة غالبة – جمل الإنشاء (جملتان فقط) في حين بلغت الجمل الخبرية (سبعًا وثلاثين جملة خبرية) مما يعكس أننا بالفعل أمام قصيدة تمثل رسالة عشق وشوق غالب ووصف منساب ومنساق لثغره الباسم ، ثغر الإسكندرية الحالم والأثير والفاتن ، لا تحدها فواصل ، ولا تعوقها وقفات تمنع وتعوق من انسيابية النص ، ومحاور انطلاقه ، حركتها ذاكرة الحنين إلى الموطن الحاضر الغائب ، وانعكس ذلك كله على مستوى إنتاج اللغة ، خاصة وأن انفتاح ذاكرته واستدعاء معالم مدينته في هذا العمل جاء في بعض الأحايين فوق معاني النصية ، كحديثه عن تاريخ مدينته ، ودور الإسكندر في فتحها وكيف أنها بقت شاهدة له لا عليه ، وحديثه عن رحيله عنها دونما مقدمات ، وندمه على هذا الرحيل ، واستدعاؤه لصورة الصراع بين آدم والشيطان لما استنزله عن جنة الخلد ، وأسكنه أرض الصراع والغبن .

وعلى الرغم من كونها معاني فوق النصية إلا أن الإبداع أجاد في التعامل معها من منطلق الموقف الموضوعي أو الموقف الشعري المتراتب على حركية صور الوصف واستدعاء صورة الإسكندرية ، وقد يكون هذا المنطلق هو دافعه لتوظيف بنيات اللغة على نطاق واسع ، ومنها على سبيل المثال توظيف - جمل النفي - على نطاق واسع ، التي جاءت معبرة عن تلقائية الرفض لواقعه الجديد في القاهرة المحروسة بعيدًا عن موطنه الأصلي على سبيل قوله :

[1] - الجملة في الشعر العربي – د . محمد حماسة عبد اللطيف – مكتبة الخانجي – القاهرة ط 2011 – ص 78 .

وما أنا إلا السيفُ فارق غِمْدَه ولم يلْفِ بعدَ الضربِ والقطْع غامدا

وقوله في النطاق نفسه :

كأنَّ الليالي أقْسمتْ بألَّيةٍ تؤكدها أنْ لستُ للثغر عائدا
ولا نَظرتْ عيني إلى الروضةِ التي تَحوك يدُ الأنواءِ فيها مَجاسدا
ولا ارتضتُ في تلك الرياض كعادةٍ عَدَتْني ولا شاهدتُ تلك المشاهدا

إذن جاء النفي هنا حاملا لدلالة الخوف والريبة من ألا تكون هناك أوبة من جديد لإسكندريته الآسرة (كأن الليالي أقسمت أن لست للثغر عائدا) و (لا نظرت عيني) و (لا ارتضت في تلك الرياض) ، ورغم سحائب الشك والريبة من ألا تكون هناك عودة فإن التمني والرجاء كانا مظلة المعنى ، ومحركه الخفي من باب توجيه الشعور بأنه حتى وإن فارق موطنه إلا أن شغائف العودة تسكن بواطنه وحبائله ووجدانه ، ولذا جاء النفي أحيانا مصحوبا بدلالة الاستثناء لبيان مدى الحسرة على معنى هذا الفراق (وما أنا إلا السيف فارق غمده) وإلفات المتلقي إلى قضيته ، وهو ما يحرص عليه طيلة نصه الطويل على مسافات متقاربة .

بنية الالتفات :

وقد تدفع فكرة إلفات المتلقي إلى قضيته إلى توظيف سياق (الالتفات) كمحور فني من محاور بنائه الأسلوبي واللغوي ، والفكرة الالتفاتية هنا أتت كمحاولة منه لإحكام قضيته وإثبات وجوه الصدق فيها على درجة من درجات اليقين ، أو لإشراك المتلقي في دوائرها من زاوية استدرار عطفه أو بيان طبيعة أزمته ، وهي محاولة استقطابية منه انتزعت من سديم تجربته وتداعياتها ، ووفر لها سياقات اللغة التي تخدمها وتمهد لها ، بداية من مطلع قصيدته ، التي تتعانق فيها التفاتيًا ضدية صنعها هو بذاته ، ليعلم المتلقي بأن لعبة الأقدار ، وأحكام البين هي التي أقصته عن تراب موطنه ، ومطارح أحبابه وخلانه ، ولذا تسوقه هذه (الضدية) إلى تزكية فكرة (الحضور والغيبة) على نحو التفاتي بائن ، خاصة في مدخل العمل ، لتشعر معه بأن الشعرية في هذا النص تحركها (فكرة الثنائيات الضدية ، وتنسيق المحاور تجربة ولغة وصوتا ودلالة) [1] ، لاحظ كيف حركت فكرة (الحضور والغيبة) الالتفاتية مسافات التوتر والأزمة التي أزجاها في مطلع الأبيات :

نَحا البَيْنُ في تشتيتِ شَمْلي مَقاصِدًا فسَدِّد رَمْيا نافِذًا ليس نافِذا
كأنّ فؤادي بينهم تحت أسهمٍ تُشمّر عند الرّمْي منها الحدائدا
رَماني فأصْماني وأغرَق نَزْعَه وكَرَّر حتى كَلَّ كَفّا وساعِدا
وسَدَّ الفضا بالنَّبْل حتى أعادَني أسيرًا إليها أيْنَما كنتُ حائدا
وما أنا إلا السيفُ فارَقَ غمْدَه ولمْ يلْفِ بعدَ الضربِ والقَطْع غامِدا
فوارَتْه أصْداءُ النَّدَى فأعَدْنَه كما غادر الدهرُ الطُّلولَ البَوائدا
كأنَّ الليالي أقْسمتْ بألَّيةٍ تؤكدها أنْ لستُ للثغر عائدا

فالظاهرة الالتفاتية هنا متنوعة على شكل فريد ، فيأتي الالتفات وتوجيه دفة الخطاب عبر مجموعة من الأبيات مكتملة كما رأينا ، كما يأتي عبر البيت الواحد منفردًا ، كما في البيت الأول ، وكأنه هنا يلح على خلق مسألة التوتر والاضطراب والندم ويحمل لغته – على

[1] - في الشعرية – كمال أبو ديب – مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت – 1987 م ص 74 .

مباشرتها – وظيفة صنع هذه الفجوة ، ما بين شوقه لموطنه ، وإحساسه اليقيني بالحسرة لبعاده ، وبين أحكام البين ، وإرادة الأقدار ، التي أوجبت عليه أن يكون أسير غربته ، إذن فوظيفة اللغة الشعرية هنا هي خلق الفجوة - مسافة التوتر بين اللغة وبين الإبداع الفردي - بين اللغة وبين الكلام ، وإعادة وضع اللغة في سياق جديد كلية [1] ، وهذا ما قاله موكاروفسكي من قبل : من أن اللغة الشعرية تعمل على إعادة إحياء موقف الإنسان من اللغة ، وعلاقة لغة الصوغ بالواقع ، وتبرز بأساليب جديدة التآلف الداخلي للعلاقات اللغوية ، وتكشف عن إمكانات جديدة لاستخدامها [2] .

ونلمح توظيفًا آخر للالتفات عنده في لوحة الختام ، كما جاء على رأس لوحة البدء ، ويبدو أنه لا يريد أن يختم نصه إلا وقد وسع من دائرة المحنة ،وأخلص لأطرافها ، وأخرجها من حدود الحكي العام والوصف المركب طيلة أبيات النص إلى حدود الذات الحكاءة في شكل دائري ، بدأه على رأس العمل ، واختتم به قصيده الطويل ، ويبدو أن الدائرة الشكلية هنا هي دائرة تتصل كذلك بالمضمون باعتبار أن الإبداع هنا في دائرة من دوائر الحيرة من زاوية إثبات المحنة من جهة ، وإشراك (المتلقي) لنغماتها من جهة أخرى ، ولذا نجد مثل هذا النوع (التلويني) في سياق الخطاب الالتفاتي ، في محاولة منه لخلق وظيفة له داخل المسار السردي للنص ، وكأن التجربة هنا تجربة إعجازية تحملها الإشارات النصية ، وتتجاذبها أطراف عدة ما بين ظاهر (الأنا) الحكاءة ، وحضور (الآخر) المشارك ، في محاولة منه لتغليب فكرة اللعب بـ (الأدوار) في مسافات محنته وندمه واضطرابه ، وهو أمر قد يكون من وجهة نظره صحيحًا ، فنلاحظ – على سبيل المثال – كيف اختتم نصه بنقلة التفاتية من شبق الوصف للإسكندرية ومؤسسها الإسكندر وأدواره فيها ، إلى حقيقة المحنة والشكوى من تبعات رحيله عنها ، وكأن النص قد استحال بدءًا وختامًا إلى ساحة مربدة من ساحات الأحزان والقنوط على فردوسه المفقود ، خاصة وأن أدوار وصفه للإسكندرية ورحائبها قد أيقظت فيه عنوان الحنين – عن حق – لهذا الفردوس الضائع .. يقول ختامًا مكرسًا فنية الالتفات :

لقد مَلَك الإسكندرُ الأرضَ وانقضى ... وأبقى لـه الإسكنـدريةَ شـاهـدا
فذَلّتْ بما فيهـا على عُظم مُلْكِـهِ ... وأبقتْ له ذِكْرًا مع الدهر خالدا
بباطِنِها أضعافُ ما فوقَ ظهرِها ... من الحِكَم اللاتي بلغنَ الفَراقِدا
رحلتُ إلى الفَسطْاط عنها بغرَّةٍ ... فها أنا في قيدِ النَّدامة واجدا
كآدامَ والشيطانِ لما استَزَلّه ... عن الخُلْد للدنيا الدَّنيـة حاسدا
فها أنا باكٍ مثلَ ما كان باكيًا ... مُكابِد ما كان قبلي مُكابِدا
أسيرُ اغترابٍ واشتياقٍ كأنني ... أصارِعُ أُسْدًا منهما وأساوِدا

فنلاحظ هنا على وجه من وجوه اليقين هذه الضدية الالتفاتية في الحديث الشعري والخطاب المضموني ، وهذه المفارقة بين دور الإسكندر في بناء الإسكندرية وتشييدها ، حتى دلت على عظم ملكه وخلوده وبقاء ذكره ، وبين دوره هو وقد رحل عنها يجر أذيال الندامة ،

[1] - في الشعرية ص 74 .
[2] - انظر : يان موكاروفسكي : اللغة القياسية واللغة المعيارية ، ترجمة ألفت عبد العزيز – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة 2001 – ص 261 .

وأوصاب الحسرة والانكسار والندم ، في صراع يشبه صراع آدم والشيطان لما استنزله من دار الخلد إلى دار الحسد ، لتبدو الإسكندرية من خلفية صورته الرامزة ، دارَ خلدٍ ، في قراءة متأنية ، وتستحيل غربته الجديدة دارَ حسدٍ وندمٍ وخرابٍ ، لتدوم حياته في ظلال ذلك كله في دوامات الأسر والاغتراب والاشتياق والحنين ، فالالتفات الخطابي هنا في صراع (الغيبة والحضور) جعل الدفقة الشعرية الأخيرة تدور في نسيج (اللغة المرآة) بمعنى أنها نقلتنا من اللغة إلى العالم ، عالم الرجل في صراعه مع صنوة الاغتراب ، وتشكيه من غلبتها ، ودأبه على الدوران في فلك المقارنات ، التي أفضت به في النهاية إلى محصلة نفسية محركها (**فها أنا باك مثل ما كان باكيًا مكابد ما كان قبلي مكابدا**) .

أدوار الضمائر :

وقد ساعد الظاهرة الالتفاتية هنا كثيرًا تكريسه الواعي لأدوار الضمائر في هذا النص تحديدًا ، وفي هذه الظاهرة على وجه الخصوص ، والتي جاءت جسرًا للمسافة النصية بين الإبداع وقضيته ، وهي مسافة رسمتها أبعاد الضمائر بصفة مباشرة ، وهو ما أشرنا إليه مسبقا بصراعية (الحضور والغيبة) خاصة أن تلك الصراعية قد لعبت أدوارها في مسافات متقاربة سواء ضمائر المتكلم أو الغائب ، والضمائر – كما يقر النحاة – لا تخلو من غموض يستوجب تحديد إحالتها بغية تعريفها وإزالة غموضها ، ولكن الجميل في هذا النص أن الضمائر جاءت معلنة ، فضمير الحضور تمثل في الذات التي جاءت في هذا النص ذاتا حكاءة ، وضمير الغيبة كان هو معشوقته الإسكندرية في الأغلب ، ولم تكن الغيبة أبدًا نظير تجافٍ أو خصام أنما كانت نظير عشق وشوق ورباط وحلم بلقاء وعودة وأوبة ورجوع ، ولذا جاءت ضمائر الغيبة والحضور في هذا النص لتعطي المعنى مساحة أكبر لمطه فوق مساحة الحدث ذاته ، كما دفعت النص ذاته إلى الدوران في فلك الانشغال بمفردات التفاصيل الصغيرة والدقيقة والمتصاعدة ، فربط الإبداع هنا بين اتساع الرؤية ، واتساع العبارة الشعرية محطمًا مقولة النفري القديمة (كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة) ، ولذا لم نعجب حينما رأيناه ينوع في توظيف الضمائر الالتفاتية بشكل متواز في حركة دلالية مزدوجة تكشف عن ناتج المعنى ، والذي بدا في كثير من الأحيان مقصورًا على فكرة (الانكفاء على الذات) في مواجهة أزمته ، أو استدرار صور الماضي ، والدوران حولها ، بعيدًا عن فكرة تغليب دور علي آخر ، أو (المراوغة) من خلال تثبيت ضمير أو فعل ، وإلغاء ثان – على سبيل المثال – ولهذا جاءت الضمائر الالتفاتية على هذا النحو الذاتي القياسي :

(**وما أنا إلا السيف فارق غمده**) و(**فها أنا باكٍ مثل ما كان باكيًا**) و (**فها أنا في قيد الندامة واجدا**) و(**أسيرُ اغترابٍ واشتياقٍ كأنني أصارع .... إلخ**) ، أو تأتي الذاتية في مثل هذه الصورة الفعلية (**رحلتُ إلى الفسطاط عنها بغرةٍ**) و (**ولا ارتضتُ في تلك الرياض كعادة**) و (**ولا نظرت عيني إلى الروضة**) فمثل هذا التنوع في توظيف الضمائر ، حتى ولو جاءت كضمائر غيبة كقوله : (**رماني فأصماني وأغرق نزعه**) (**وكرر حتى كلَّ كفّا وساعدا**) إنما ساعدت على تثبيت مركزية الحدث (حدث الشكوى والندم والشوق) ، والتوسيع من دائرة حضوره ، باعتباره حدثا مثَّل أفقا ضبابيًا للمحنة التي عاشها في سنين الغياب .

فمثل هذه البنية الضمائرية يحسب لها وضوح مرجعية الضمير التي يحددها حضور المتكلم ، وهي بنية شاعرية ، فالمتكلم فيها هو الشاعر [1] ، وهو لا يتكلم فيها عن شواغل عامة ، بل يتكلم عن هموم ومآسٍ فردية ترتبط به ، ويؤسس لها وهي كذلك بنية لم يستقل بها النص بأكمله ، بل جاءت في الأغلب في افتتاحية النص وخاتمته ، وما جاء من ضمائر في متن النص نفسه إنما كانت ضمائر وصف وتصوير لربوع مدينته ، ومن ثم أفضت هذه الحركة الضمائرية إلى تنظيم البنية الداخلية للعمل بأكمله ، فقامت الضمائر في هذا النص بدور البناء التحتي – إن صح التعبير – والذي تنتشر منه الدلالة عبر مستويات القول [2] ، ومن هنا جاء التنويع في توظيفه لمنظومة الضمائر ، من حيث الحضور والغيبة ، والاتصال والانفصال وهو بذلك يؤسس لحركة حضوره الفعلي أو غيابه واختفائه وراء فاعلية الدلالة لوظيفة الضمير سواء أكان حاضرًا أو غائبًا ، فأعطى بذلك – مستغلا حركة الضمائر – وظيفة جديدة للأصوات في النص مما أكسبه درامية خاصة إذ اقترن بمدخلات حكائية ووصفية واجترارية ، أضفت على النص حيوية ، ونفت عنه الدفق الأحادي الذي قد يدفع إلى الملال ، أو تحول النص إلى البوح الذاتي [3] .

إذن فالإبداع هنا متحرك عبر حيثية تجريدية من خلال الاستفادة من وظائف الثوابت النحوية ، وبناء الجمل وربطها بما تؤديه من دلالة ، في محاولة منه لإذابة الفوارق بين أنماط الكلام في سياق النص ذاته ، أو لإخراجه في هيكلة العمل المتكامل ، الذي تدفعه موجات التدرج (الحدثي) بداية من شكوى البين ، وبث الأشواق ، مرورًا بدوائر استدعاء صور الإسكندرية غير الثابتة ، ووصولا إلى دائرة الندم ، والانكفاء على عتبات العتاب الذاتي وجدلياته ، حتى بدا الإبداع من وراء ذلك كله وكأنه رمز بطولي ؛ عانى كثيرًا من تبعات الوحدة والاغتراب والحرمان والاضطراب والندم والبوح ، وصار عن حق سيفا معطبًا بلا غمد ، فطبع الشمول السياقي للعمل كله بطابعه [4] ، وظهر هو من وراء ذلك كله باعتباره المحرك للفعل النصي الحقيقي والمتحكم في جنباته ونقلاته ، والمُسير للـ (المعطي الحدثي) والفاعل الجوهري في تشكيل ملحمة الشوق إلى موطنه ، ليبدو الواقع الوصفي الطويل ، وكأنه أسطورة غالبة .

بنية التقديم والتأخير :

وعلة التوفيق هنا هو استغلال الإبداع للطاقات الدلالية لإمكانات النظام النحوي بصفة خاصة ، واللغوي بصفة عامة كوظائف التقديم والتأخير ، والحذف والذكر التي أعطته هذه المساحة من الحركة ، ومن توظيف الفعل الحركي في نطاقها .. لاحظ قوله – على سبيل المثال – وقد وظف التقديم والتأخير على خصيصة الحذف وبنيته :

وللسَّوْسَنِ المفتــوحِ أبــواقُ فضـة تقابلُ من حمرِ الشَّقيق مَطارِدا

---

[1] - بلاغة الخطاب الشعري – د . محمد عبد الباسط عيد – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة 2015 م ص 188 .

[2] - الضرورة والحياة – قراءة في شعر ابن رزيق البغدادي – د . وحيد الجمل – دار الوفاء للطباعة والنشر – الإسكندرية 2012 – ص 67 .

[3] - الإبداع الموازي – د . محمد حماسة عبد اللطيف – مكتبة غريب – القاهرة 2001 م ص 7 .

[4] - نص الهوية وهوية النص – د . وليد منير – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة 2003 – ص71 .

وإن نَثرتْ أوراقَه الريحُ خِلْتَها قُصاصةَ حُمْرِ اللاذِ صِيغَتْ رَفائدا

وكذلك قوله :

فلم يَبْدُ قرنُ الشمسِ إلا وبيننا شُموسٌ لها جَمْرٌ تُبيد الأوابدا

وفي كل قُتْرٍ للقُتار رَوائحٌ تفوحُ فتَسْتَدْنِي على البُعْد رائِدا

فالتقديم والتأخير في الأبيات السابقة ارتبط بدلالة السياق الشعري ، خاصة مع تضافره الصياغي مع أنواط الحذف المختلفة ، مما يعكس لنا طبيعة المرونة في جملة ظافر الحداد ، وامتلاكها لإمكانية إعرابية تغني كثيرا عن إمكانية الترتيب المثالي ، وهذا يؤكد ما أشرنا إليه مسبقًا من أن اللغة لا تفتقد نظامها في مثل هذه الأساليب بقدر ما تكتسب مرونة وانسيابية خاصة [1] ، وأنها بذلك تتناسب مع ما قاله بعض البلاغيين من أن قوة التركيب في النص ترجع بصفة بديهة إلى وضع كلماته ، حيث تكتسب عناية وانتباهًا بتقديم الكلمة أو تأخيرها بالنسبة إلى موضعها الطبيعي دلالة على القصر أو التفخيم أو حسن الذوق واللياقة أو الأهمية مطلقًا [2] .

الحذف :

وقد يتبدى التقديم والتأخير متلاحمًا مع صورالحذف على صور متباينة ، حتى لتبدو هذه الصور علامة أو إشارة تحاصر المتلقي محاصرة أولية في إطار بناء إبداعي ونسق فني ، وعليه أن يحفز نفسه لمتابعتها وفق قانونه الخاص ، ومنطق تلقيه للعمل ، باعتبار أن الحذف – في الأصل – عملية إيحائية أو مستغلة لقدرات الإيحاء على أقل تقدير ، كما أن وظائفه تقوم في الأساس بدور مزدوج ، ينشط الإيحاء ويقويه من ناحية ، وينشط خيال المتلقي من ناحية أخرى [3] ، هذا فضلا عن فلسفته الكامنة في خلافية الحضور والغياب ، أو النطق والصمت ، فالمباينة بين كلا الطرفين تعمل على استدعاء الغائب للحاضر كما يستدعي الحاضر للغائب ، وكان طبيعيًا بعد أن تأصلت الفلسفة الجمالية لأسلوب الحذف أن يكون له دور الفاعلية الشعرية بين أدوات الأداء الشعري ، خاصة فيما يتصل بفنية التماسك النصي ووحدته ، وهذا ما أضافه اللغويون المحدثون إلى فوائد الحذف ، وهو تحقيق التماسك النصي ، ولا شك في أن إدراك المتلقي لواقع الحذف في النص ، واستكماله بملء فجواته وفراغاته من خلال القرائن اللفظية أو المقامية على نحو يصير فيه العنصر المحذوف كالملفوظ به ؛ من شأنه أن يسهم في ربط أجزاء النص واستمراره دلاليًا ، وينأى به عن

[1] - دراسة في لغة الشعر عند إيليا أبي ماضي – د . عبد الباسط محمود – دار طيبة للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة 2005 ص 327 .

[2] - راجع كتاب (الأسلوب) لأحمد الشايب – مكتبة النهضة المصرية – القاهرة 1991 م ص 197 ، وقراءة جديدة في التراث القديم ؛ قضايا ومصطلحات – د . مختار عطية - دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر – الإسكندرية 2019 م ص 57 .

[3] - عن بناء القصيدة العربية الحديثة – د . علي عشري زايد – مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر – القاهرة 2002 م ص 55 ، والبنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث – د . مصطفى السعدني - منشأة المعارف – الإسكندرية 1987 م ص 139 .

الانقطاع والخلل والإلغاز [1]، لاحظ قوله على سبيل الخذف وربطه بأدواته الإجرائية مثل التقديم والتأخير :

فَرَاشٌ على أجسادها الدمُ جاسِدًا وقد قَرَّ في قِمّاتِها القارُ جامدا
مَواطِنُ صيدٍ بين وَحْشٍ وطائرٍ وحيتان لُجٍّ ما تُخيّب صائدا
يُقابِلُ منها كلُّ جنسٍ بآلةٍ فما فات مطرودٌ هنالك طارِدا

فنجد في البيت الأول – على سبيل المثال – قوله (**فراش على أجسادها الدم جاسدا**) حيث حذف الاسم ، ودلل عليه بالخبر معتمدًا على جملة تركيبية فريدة قوامها صنعة التقديم والتأخير ، والتكرار اللفظي في قوله : (**أجسادها ... جاسدا**) و (**وقرَّ ... القارُ**) ، والأمر ذاته يتكرر في البيت التالي في قوله : (**مواطن صيد بين وحش وطائر**) والتكرار اللفظي الجزئي في قوله (**صيد ... صائدا**)، ثم نجد في البيت الثالث تقدير الحذف بالرجوع إلى المعنى السابق ، والاعتماد على الضمير ، والتكرار اللفظي (**مطرود ... طاردا**) .

التكرار الصوتي والمعنوي :

إذن فالنص بحضوره وبكامل مدخلاته التي مررنا بها ، والتي ترتبط بلا شك بالواقع النفسي ، وبتراكيب النص غير المعقدة ، يضعنا أم تصور جوهري وواقعي بأن المنتج للعمل هنا حركته عدة ركائز ؛ منها ركيزة الحكي الشعري بالاعتماد على وظيفة الضمائر ، وركيزة إنتاج الحدث ، وركيزة إنتاج اللغة ، وركيزة إنتاج الذات – إن صح التعبير – الأمر الذي أسقطه في النهاية في فتنة التكرار لدوائر شكواه ووصفه ، لاحظ على سبيل كيف كرر كلمة (السيف) على محاور عدة طيلة النص ، وبدلالات متباينة ، بعيدًا عن صنعة الموسيقى ونغماتها :

وما أنا إلا السيفُ فارق غِمْدَه ولم يلْفِ بعدَ الضربِ والقطْع غامدا

فالدلالة هنا هي شكوى البين ، وتصوره بصورة السيف العاطب ، الذي فارق غمده دونما فائدة .

وقوله في موضع آخر مستدلا بمفردة (السيف) أيضا ، وإن كانت في غمار الوصف لروض الإسكندرية وخليجها ونسائمها :

ترى منه تحتُ الريح دِرْعًا وجَوْشنا وسيفًا بلا غمد إذا كان راكدا
كأن الصَّبا لما أثارتْ حَبابَه تُمرُّ على سيفٍ حديدٍ مباردا

وبعيدًا عما كان التكرار هنا مذمومًا أو محمودًا ، أو متوافقا مع المناخ النفسي أو متعارضًا ، أو كان لبيئته في زمن الحروب التي عايشها طيلة القرن السادس الهجري دافعٌ لاستدعاء صورة السيف أو لتكرارها ، أو محرك لها باعتبار أنه يأتي ضمن مخيلات صوره ومجازاته ، إلا أنه بات سَمْتًا عنده ، لا يفارقه منذ مدخل العمل ، وعبر امتداد أبياته ، ولكن علة التوفيق هنا هو استغلاله للطاقات الدلالية لإمكانات النظام النحوي بصفة خاصة ، واللغوي بصفة عامة لاحظ كيف أتت كلمة (سيف) في الأبيات الثلاثة مرفوعة مرة بدلالة القصر ، ومنوصوبة في البيت الثاني بدلالة الوصف ، ومجرورة في البيت الثالث بدلالة الحركة .

[1] - التماسك النصي ووحدة البناء في النص الشعري القديم – د . أشرف محمود نجا – مؤسسة حورس الدولية للنشر – الإسكندرية 2019 ص 44 .

وقد يميل إلى الاستفادة من بنيات التكرار ضمن حرصه – على نمط مدرسة مصر الإسلامية – على إزجاء البنيات البديعية والتجنيسية ، ونلمح ذلك منذ البيت الأول :

نَحا البَيْنُ في تشتيتِ شَمْلي مَقاصِدًا فسَدَّد رَمْيا نافِذًا ليس نافِدا

وقوله :

وقد راقَ لما رقَّ عذبُ زُلالِه فأصبح ملآنَ المَواردِ زائدا

وقوله :

تُرى جاورت أرضَ السواري فَرائد من القَطْرِ عادت في النبات فرائدا

وقوله :

وهل قَلَّدتْ جيد القليدة بعدنا يدُ الغيثِ من زَهْرِ الربيعِ قلائدا

وقوله :

فللهِ ذاك الروضُ للغيثِ مادِحًا ولله ذاك الغيثُ للروض رافدا

فالتكرار اللفظي هنا وإن جاء على أشكال متباينة ، تعانق ألوانًا من التجنيس والتوليد والاشتقاق اللفظي والتقسيم الجزئي ، إلا أنه تماهى مع نبع التحربة وفيضها وروافدها وخلفياتها ومؤثراتها بصفة عامة ، خاصة وأنها تجربة تضافرية – في أصلها – تجمع بين شكوى البعاد والفرقة والبين ، وبين استدعاء صورة الإسكندرية على درجة من درجات التوحد مع أطيافها ومطارحها وأماكنها ونسائمها وفرائها ، في ملحمية واحدة ، ومن ثم جاء التكرار اللفظي هنا – على كافة مبانيه – متراكبا مع طرفي التضافر ؛ الشكوي والوصف ، وبرز بوصفه طاقة إيقاعية قادرة على طرح المحنة النصية بطبيعتها الثابتة ، والتقائها بمعنى الوصف وتراكيبه محدثًا إيقاعًا داخليًا ، ومتناغمًا في الوقت ذاته مع سياق البحر العروضي (الطويل) ، الذي أسعفه كثيرًا في تركيب البنية التكرارية على درجة من درجات الوعي ، وفي توفير النغم الداخلي ، وانتظامه طيلة النص على وتيرة واحدة ، مما أسهم كثيرًا في تشكيل الفعل الشعري ، على مستوى الصوت والدلالة معًا ، خاصة وأنه قد نجح في توظيف هذا التكرار على طريقة بنائية متمايزة ، أتت معظمها في خط أفقي ، تشعرك بكونها متحركة بحيويتها على سطح النص ، وأحيانًا أخرى في أعماقه ، وهنا تكمن الخصيصة الأساسية من فنية إقراره من زاوية الدور الدلالي الذي يلعبه على مستوى الصيغة والتركيب .. لاحظ طبيعة التقسيم التكراري هنا :

وما أنا إلا السيفُ فارَقَ غمْدَه ولمْ يلْفِ بعدَ الضربِ والقَطْعِ غامِدا

وقوله :

تُرى جاورت أرضَ السواري فَرائِد من القَطْرِ عادت في النبات فرائِدا

وقوله :

فللهِ ذاك الروضُ للغيثِ مادِحًا ولله ذاك الغيثُ للروض رافدا

وقوله :

ولا ارتضتُ في تلك الرياض كعادةٍ عَدَتْني ولا شاهدتُ تلك المشاهدا

فترى التكرار يأتي على خط أفقي متواز ، يحقق من خلالها نغمة تعطي قيمة شكلية للأداء [1] ، وجذبًا لهيكل الوصف وطبيعته ، ويأتي التكرار في مواضع أخرى في العمق النصي موزعًا داخل تركيبة البيت ذاته على حسب قوله :

فها أنا بـاكٍ مثل ما كـان باكيًا مُكـابِد مـا كـان قبلي مُكـابِدا

وقوله :

أسيرُ اغترابٍ واشتياقٍ كـأنني أصـارعُ أُسْدًا منهمـا وأسـاودا

وقوله :

نَحا البَيْنُ في تشتيتِ شَمْلي مَقاصِدًا فسَـدَّد رَمْـيـا نـافِذًا لـيس نـافِدا

البُنى الموسيقية :

واعتماده البائن على صيغ التكرار اللفظي بكامل تنوعاتها لا شك أنه أتى انعكاسا لذوق العصر بداية ، وللمعايير الجمالية آنذاك ، وهي معايير اهتمت أحيانا بالشكل على حساب المضمون ، متأثرة بالمناخ الفني للقرن السادس الهجري ، وهو القرن الذي آثر الاعتداد بمثل هذه البنى الموسيقية الإيقاعية أو السمعية اللافتة ، إذ كان له الدور الرئيس في تفعيل حركة البناء الشعري على مقياس الصنعة البديعية وفنونها ، حتى باتت الصنعة البديعية استجابة لمطلب حضاري ملح ، واستسلام لمنظور جمالي فرضته الحضارتان الفاطمية ومن بعدها الأيوبية على الفنون الإسلامية برمتها آنذاك ، ومن ثم نستطيع أن نقول إن مثل هذه الصنعة البديعية كانت منجزًا من منجزات التشكيل والمعمار والموسيقى وفنون القول ، ولا يخفى ما بين الفواصل المسجوعة في النثر وفن الأرابيسك من شبه لا ينكر ، ففي كليهما ولع وإهابة بالتماثل وتكرار الوحدة [2] ، ولذلك أصبح التكرار اللفظي مثله مثل بقية مفردات تيار البديع الذي أصبح مطلبًا ينشد بذاته في أدب مصر الإسلامية ، وراح بلاغيو العصر يبتكرون في اختراع ألوانه ، والتوسع في فنونه ، حتى وصل به ابن أبي الأصبع إلى مائة وخمسة وعشرين لونًا ، ووصل به ابن حجة في بديعيته إلى ما يقرب من مائة وأربعين لونًا [3] .

كما سارت الحركة العروضية في صعود ونزول اتكاءً على هذا التكرار ، والذي جاء في مواقع محددة من العمل يداعب حركة الابتداء ، وبنية القوافي ، بحيث تساوت الحركات والسكنات في التفعيلة الأولى (فعولن) في حين كان الدور الرئيس لحركة (الدال) المفتوحة في قافيته باعتبارها المفتاح الصوتي الحقيقي للعمل كله ، وهي (صوت انفجاري شديد مجهور) [4] ، يتناسب مع طبيعة التجربة وجوهرها ، وذلك لما يتمتع به هذا الصوت من خلق دلالي لأكثر من مؤثر أو مثير ، فهو صوت يجمع بين الشدة واليسر ، بما يتناسب مع طبيعة التجربة في جدليتها المطلقة (الشكوى / الوصف واستدعاء الصورة) إضافة إلى الدور الكبير الذي تقوم به (ألف المد) في الأبيات كلها ، من ترسيخ وتنبيه لأبعاد التجربة ،

---

[1] - البلاغة والأسلوبية – د . محمد عبد المطلب – مكتبة لونجمان للطباعة والنشر – القاهرة 1994 ص 290 .

[2] - البديع في تراثنا الشعري – د . عاطف جودة نصر – مجلة فصول م 3 ع 2 – القاهرة 1984 م ص 76.

[3] - أدب العصر المملوكي الأول – د . فوزي أمين – دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية 2003 م – ص 441 .

[4] - الضرورة والحياة – ص 101 .

مما يشعرك بأن ظافرا قد قصد في اعتماده على مثل هذه القافية المنفتحة الممدودة أن ينفتح على تجربته من أجل التجربة ذاتها ، ومن أجل معايشتها ، ومن هنا جاء الصوت مشبعًا بامتداد يتسق وانفعالية التجربة في تقابلية الصراع بين الشوق والرغبة في الأوبة لمدينته ، و استدعاء صورها ومطارحها وأماكنها ، وبين استحالة ذلك كله ، كما أعطت هذه القافية الممدودة والمنفتحة ، وخاصة في اتكائها على عنصر (الفتح) في المد انطباعًا بخصوصيتها ، فهي تجربة الشاعر وحده ، وهو أراد أن يصبغها بصبغة (الخصوصية) من باب إزكاء عنصر التجربة وإثرائها .

إذن فقد نجح ظافر في الاستفادة من الطاقة الصوتية والإيقاعية للعمل نفسه ، ومن صدى الصوت الممدود والجهور ، ومن تشكيل الإيقاع على الأصوات الطويلة ، حتى باتت هذه التشكيلات مجتمعة علامة صوتية تثير الانتباه ، حتى عمّق الايقاع و التشكيل الصوتي من الإحساس بالذاتية ، التي كرسها على مدى العمل ككل ، ومن خطاب النفس من جانب ، ومن بُعد المحنة والغربة وقسوتها ورغبته في العودة إلى أرض الموطن من جانب آخر :

فها أنا باكٍ مثل ما كان باكيًا مُكابِد ما كان قبلي مُكابِدا
أسيرُ اغترابٍ واشتياقٍ كأنني أصارِعُ أُسْدًا منهما وأساوِدا

فجاء الخطاب هنا تمثيلا لرغبة الإبداع في الانطلاق من الحصر النفسي من الإحساس بذاتية وحدته ومن خطاب النفس من جانب ، ومن بُعد المحنة والغربة وقسوتها ورغبته في العودة إلى أرض الموطن من جانب آخر ، لذلك جاءت النبرة الصوتية واضحة ومسموعة ، كما كان حرصه على مجيء قافيته في صورة الكلمة الكاملة ، وميله إلى أن تكون اسمًا ساعد على ضبط الحركة الإيقاعية بمهارة بائنة وفارقة ، فلم تخرج قافيته من كونها اسمًا على الإطلاق : (**نافدا – الحدائد – حائدا – غامدا – البوائد – عائد – مجاسدا – المشاهدا – واردا – زائدا – راكدا – مباردا – صاعدا – المعاهدا – محامدا – رافدا – كاسدا ... إلخ**) ، وفي هذه دلالة كاملة على قصدية البنى التركيبية للعمل ، فلم يكن هذا الأمر من قبيل المصادفة أو التداعي ، ولعل المقصد الواضح هنا هو تركيب العمل على بنية التناغم الموسيقي والتكثيف الإيقاعي المتتابع والمكتنز ، وربطه بالموضوع .

وحرصه على خروج قافيته على هيئة الاسم إنما جاء لتمكينه من طاقة التحكم في حركة الإيقاع الإطاري والداخلي للنص ، إلى جانب حرصه على خلق الجو الموسيقي الداخلي من خلال نمطية التكرار ، وقد دفعه ذلك إلى استغلال كل روافد الإيقاعات الداخلية ، أيان كان نوعها تجنيسًا أوتوليدًا أو اشتقاقًا ، وذلك لاعتبار مهم وهو (وقوف الشعرية) في هذه المنطقة الموسيقية ، وهو الوقوف الذي حقق لها نوعًا من الرؤية الكلية التي أتاحت للإبداع إدراك وجهي العملة على صعيد وعيه الخاص [1] ووجها العملة هنا هو حرصه على فكرة (الثنائية) الموسيقية عبر تقسيم البيت الواحد ، على سبيل قوله : (**فسدد رميًا نافذا ليس نافدا – وقد راق لما رقَّ عذبُ زلالِه – فها أنا باكٍ مثل ما كان باكيًا ... إلخ**) مما يوحي لنا بأن توظيف هذا المنهج الموسيقي إنما كان رسالة حقيقية من رسائل خطابه الموضوعي والفني ، وأداة مؤثرة من أدوات التخليق لتجربته ، ولتوليد معانيها على مدى

[1] - النص المشكل – د . محمد عبد المطلب – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة 1999 م – ص 223 .

امتداد الأبيات ، خاصة ونحن أمام نص طويل في موضوع شعري ، وحاملا نادر ، لعب فيه على أوتار الموسيقى الداخلية ، وموسيقى (الأطر) منذ مدخله النغمي العالي ، ذي الجرس التنبيهي ، وبأصواته الداخلية الموازية ، ومعظمها أصوات صادعة ، كالنون واللام والراء والميم ، والتي يغلب عليها الصدى التنبيهي الكاشف لمحنته وشكواه وشوقه إلى ثغره البعيد ، وهي تنبيء عن شاعرية (الوحدة النصية) التي لم يخرج عنها الإبداع طيلة النص ما بين الشكوى والحنين واستدعاء صورة الإسكندرية على وجه من وجوه اليقين ، وهي شاعرية اعتمدت أصلا على بناء كلي مُرْدف لتفاصيل جمة نجح الحداد في توحيدها على نغمة واحدة ، من ناحية المضمون والشكل ، وكأنها محاولة منه لاصطناع بنية لقصيدته نفسها من خلال المدخل النغمي الممنهج ، لسبب جلي وهو أن موضوع المدخل ذاته يرتبط بشكل رئيس بموضوع العمل ككل ، فالرجل لم يمهد لنصه أو يقدم له ، وأوجز في مدخل نصه مجمل شكواه ووحي أنينه واشتياقه في منظومة متماسكة على درجة من درجات اليقين ، والأمر ذاته كرره في ختامته ، ليدور العمل بأسره في دائرة لم ينفك عنها منذ مطلع النص ، قارن معي بين المدخل والخاتمة ، لترصد الحركة الدائرية في النص ووحدته في البدء والختام ، وكيف استغل في ذلك كله التقسيمات النغمية ، وطاقات المرادف الموسيقي ليحكم دائرته الموضوعية والفنية ، يقول في مدخله :

نَحا البَيْنُ في تشتيتِ شَمْلي مَقاصِدًا ... فسَدَّد رَمْيا نافِذًا ليس نافِدا
كأنّ فؤادي بينهم تحت أسهمٍ ... تُشمّر عند الرّمْي منها الحدائدا
رَماني فأصْماني وأغرَق نَزْعَه ... وكَرَّر حتى كَلَّ كَفّا وساعِدا
وسَدَّ الفضا بالنَّبْل حتى أعادَني ... أسيرًا إليها أيْنَما كنتُ حائدا
وما أنا إلا السيفُ فارَقَ غمْدَه ... ولمْ يلْفِ بعدَ الضربِ والقَطْع غامِدا

ثم يقول في خاتمته :

رحلتُ إلى الفَسطْاط عنها بغرَّةٍ ... فها أنا في قيدِ النَّدامة واجدا
كآدامَ والشيطانِ لما استَزَلَّه ... عن الخُلْد للدنيا الدَّنية حاسدا
فها أنا باكٍ مثل ما كان باكيًا ... مُكابِد ما كان قبلي مُكابِدا
أسيرُ اغترابٍ واشتياقٍ كأنني ... أصارعُ أُسْدًا منهما وأساوِدا

إذن فنحن أمام (إجراء شعري صوتي) اعتمد على منطق التنغيم بكامل أبعاده ومفرداته وأدواته ، وهو منطق دفع إطار الشكل الممنهج ببنيته الموسيقية إلى منصة التلاحم بفكرة المعنى النصي وأدواته ، بل صار هذا المنهج – في نصنا هذا – أداة من أدوات التماسك النصي بفكرته الملحمية الشاملة ، وأصبح هذا الإطار الشكلي المنغم وصيدًا حقيقيًا لوعي الإبداع ذاته ، وحاملا لقدر جلي من القوة والبداهة الإيجابية لخدمة المضمون النصي وتفاعلاته .

وقد يكون هذا المنهج الصوتي مردودًا إلى فكرة (التخليق لمفهوم الإثارة) للمتلقي ، وهي تمثل لونًا من ألوان التنبيه الفني التي يمكن رصدها من خلال الخصائص التركيبية لبعض الصيغ المختلفة ، وهي صيغ تشتمل على مبان تؤدي في حقيقتها وظائف أساسية في

بناء الجملة الشعرية [1] ، ولا يمكن النظر إليها باعتبارها من (المكملات) لاعتبار تأثيرها في المضمون المعنوي ، وإن كان يؤخذ عليه – بصفة عامة – المبالغة في بعض المواضع التي لا تستحق منه ذلك ، على سبيل قوله :

وهل قَلَّدتْ جيد القليدة بعدنا يدُ الغيثِ من زَهْرِ الربيع قلائدا

وتفسير ذلك مردود إلى الدور الذي يلعبه ذوق العصر باعتباره محركًا رئيسًا في بنية النص ذاته ، كما يظل اختياره للمنهج الصوتي هو الأساس وراء ستار الدوافع النصية ، ظنًا منه أن مثل هذا المنهج يهدف إلى إثراء التجربة النفسية التي يكرسها طيلة النص ، مما يجاوز الدقة المنطقية كما يفارق الدلالة الإشارية بصفة عامة ، باعتبار أنه يكسب الألفاظ تمازجًا في الدلالة يخرجها عن النمط المألوف ، ويعدل بها عن وحي المطابقة إلى الناحية الإبداعية ، وهذا التمازج لا يتمثل في التكرار المجسم في العبارة ، بل إنه يتحقق ذهنيًا من خلال تقدير المجاورة في الدلالة ، وما يستتبع ذلك من تمازجها [2] .

الربط بأدوات العطف :

وهذا التوافق الموسيقي ما كان له أن يتم لولا حرص الإبداع على ربط دوال النص موسيقية أو غير موسيقية برابط العطف ، والتنويع فيه على نطاق واسع ، للإحكام على وحدة النص وتماسكه من جهة ، وضبط إيقاعه الموضوعي والفني من ناحية أخرى ، والزج بموسيقاه إلى خطوات بعيدة الأثر كما رأينا من ناحية ثالثة ، كما ساعد على تكوين سياق نصي معين ، فسر لنا طبيعة البنية للتراكيب داخل النص باعتبار أن كل جملة داخل العمل لا يمكن فهمها إلا من خلال ترابطها النصي والحركي ، وتخالجها ببقية الأبيات [3] ، مما يجعل النص سبيكة متلاحمة تتوالى رغم النقلات الموضوعية ، والفواصل الصياغية في عمقه ، ما بين الشكوى والحسرة وعتاب الدهر ، وبين الانسياق في ملاحم الوصف لإسكندريته الحاضرة الغائبة ، واستدعاء صورتها على وجهي الشوق والحنين ، ولذا رأيناه يتخير أيسر الطرق الصياغية للتعبير عن ترابط الموضوع ، وتماسكه النصي بتوظيف عوامل الربط الحسية والدفع بها إلى صدارة البيت بشكل واضح أو في صدارة الشطرة الثانية منه في الأغلب ، وفي هذه المعطوفات تسير في سياق واحد أو حقل دلالي واحد ، كما أنها تسير على نحو أفقي دونما التواء أو تداخل ، معبرة عن جدلية الشكوى والعتاب الذاتي من زاوية ، والحُلم بالعودة واستلهام صور الثغر الغائب الحاضر من زاوية أخرى ، وهما ركنا القصيدة الأساسيان منذ مطلعها ، وقد يكون مقصده من ذلك الحرص على تماسك وحدة الموضوع ، وانسيابه الصياغي من غير فصل أو قطع لمحور الترابط ، لاحظ هذا التوظيف الترابطي منذ المطلع مع التنويع فيه بين حروف العطف ، والميل إلى الربط في دائرة (الفعل) أكثر من الاسم :

نَحا البَيْنُ في تشتيتِ شَمْلي مَقاصِدًا فسَدَّد رَمْيا نافِذًا ليس نافِذا
رَماني فأصْماني وأَغرَق نَزْعَه وكَرَّر حتى كَلَّ كَفّا وساعِدا

---

[1] - البلاغة والأسلوبية ص 296 .

[2] - النقد الأدبي الحديث ، أصوله واتجاهاته – د . أحمد كمال زكي – مكتبة النهضة العربية – بيروت 1981 م ص 111 .

[3] - الجملة في الشعر العربي ص 259 .

وسَدَّ الفضا بالنَّبْل حتى أعادني أسيرًا إليها أَيْنَما كنتُ حائدا
وما أنا إلا السيفُ فارَقَ غمْدَه ولمْ يلْفِ بعدَ الضربِ والقَطْعِ غامِدا
فوارَتْه أصْداءُ النّدَى فأعَدْنَه كما غادر الدهرُ الطُّلولَ البَوائدا

فهذا الربط العطفي ، واتصاله بأدوار الفعل (**فسدد ، فأصماني ، وأغرق ، وكرر ، وسدَّ ، ولم يلف ، فأعدنه**) يبرر ما أشرنا إليه من حرصه على ربط (الحدث النصي) ودائرته هنا هي (الشكوى والعتاب) لمعنى البين والفراق ، ببنية النص ككل مع تكريس مفهوم الاستمرار للشكوى منذ البيت الأول ، ومدَّها إلى ختام النص ، مما يؤكد ما سبق وأكدناه من تراسل الدور المعنوي عبر المعطوفات على درجة من درجات الوعي والتماسك والوحدة ، وهذا الذي دفعه إلى ربط العطف بأداء الأفعال أكثر من الأسماء (63 %) وربطها بترادفية التفسير لها ، فما من فعل ارتبط بعطف ، إلا وأُلحق به مادته التفسيرية ، على سبيل (**فسدد رميًا ، وأغرق نزعه ، وسدَّ الفضا ، ولم يلف بعد الضرب غامدا .. إلخ**) وهذا ما يؤكد أن العطف لم يرد إلا لبيان وتفسير وتوضيح لمتن قضيته ، وهو ما يتكرر عبر الأبيات .. لاحظ قوله بعد المطلع :

ولا نَظرتْ عيني إلى الروضةِ التي تَحوك يدُ الأنواءِ فيها مَجاسدا
ولا ارتضتْ في تلك الرياض كعادةٍ عَدَتْني ولا شاهدتُ تلك المشاهدا
وقد راقَ لما رقَّ عذبُ زُلالِه فأصبح ملآنَ المَوارِدِ زائدا

فلم يتوارد العطف على فعل إلا وارتبط الفعل بترادفية مفسرة ومكملة ، وهذا التفسير للعطف ما هو إلا تفسير تواشجَ مع فكرة الدلالة وتخالج معها ، والدلالة هنا دلالة ترتكز في مجملها على الدور النفسي والمعنوي ، وترتيبه عبر النص ، وربطه بالتشكيل اللغوي ؛ وهو تشكيل يُشعِرك طيلة الأبيات بأنه قادر على تفريغ الأزمة من محتواها بكل الرؤى التي حملها النص ، وانتزعها من الداخل محولا إياها من كتلة وجع نفسي إلى كتلة لغوية كاشفة ، تبرر لوجع البعاد وتدلل عليه ، ولذا جاء العطف هنا عطفًا وربطًا حسيًا ، ممثلا في وجود حروف العطف في مطلع كثير من الجمل الشعرية ، وكأن الإبداع أراد بذلك كسب قدرته على التراسل الشعري دونما احتياج للفصل الصياغي ، مما ساعد كثيرا على انسياب المعنى وتماسكه عبر المدد النصي .

الدور المجازي :

يلعب المجاز دورًا كبيرا في هذا النص ويبدو كبنية عضوية ومركزية قياسًا إلى البناء الكلي للنص ولحركته ولدواله ، للدرجة التي لم تمنع الإبداع من أن يبني صوره – التي ابتنت وتواشجت وتكاملت في شكل كلي – عبر تماسك الأبيات وتلاحمها على مساحة النص بأكمله ، وكأن العمل بكامل طاقاته اللغوية والإيقاعية لم تتم هيكلته إلا ببنية مجازية تغطي آليات الخطاب على الوجه الأكمل ، وتبعث فيه بروح الحياة ، وتسمح لها بالانطلاق في عوالم موازية لمعاني النص من ناحية ، وللدور الذي تلعبه أنواء الشكوى والعتاب واللوم ، وأطراح الإحساس بالفقد والبعد والحنين لموطنه الحاضر الغائب ، ولذا فالصورة عنده بالدرجة الأولى صورة تحركها مورفات الخيال ، لا لشيء إلا لاعتبار أن الخيال هو أساس الصورة

وعلتها التي تدور معها وجودًا وعدمًا ، وأي غنى في الخيال يصحبه غنى في التصوير ، وأي خصوبة في فهم الخيال تعني بالضرورة خصوبة في فهم الصورة [1] .

وحينما نقول إن البنية المجازية هنا بنية موازية ، فذلك لأنها جاءت في هذا العمل بنية خيالية أو تصويرية احتضنتها واستلهمتها وسيَّرتها مركزية الصراع النفسي والمعنوي التي ابتنى عليها الشاعر نصه منذ مدخله الأول ، ومطلعه الجدلي ، بحيث أصبح المدخل ككل دفقة سردية تخيلية في المقام الأول ، باعتبار أن الصورة هنا عملية استحضار ذهني خيالي في الأصل ، نجح الإبداع في أن يأتي بها موازية لتركيبة العمل بأكمله من زوايا الصراع النفسي ، ولتبرير موقفه من البعاد والرحيل عن موطنه الأم ، كما نجح الإبداع في الدفع بالصورة إلى مراقي الوظيفة الشعرية ، فجاءت الصورة هنا شكلا من أشكال التعبير اللغوي أيضا المعادل لعملية الاستحضار الذهني والنفسي والمعنوي ، وكأن الرجل هنا قد انتقل من نطاقه العقلاني الشامل إلى خاصية التخييل ، بحيث باتت خاصية التخييل عنصرا من عناصر بناء جملته الشعرية محققًا لفكرة الالتحام بين معطيات التخييل عنده ، وبين نزعات الشكوى والجدل والشوق والحنين والندم التي كونت دائرة العمل ككل لاحظ كيف ابتنى صورته في المدخل على دفقة كلية ممتدة ، تحركها فكرة الصراع بين الإبداع ومعنى البين ؛ البين الذي (نحا ، وشتت ، وسدد ، ورمى ، وأغرق ، وسدَّ ، وأعاد ، وغادر .. إلخ) في توظيف حركي فريد عبر ابتناء كلي متماسك ، يكشف طرفي الصراع ، وركائز القوة والضعف فيه ، القوة ممثلة في إرادة البين ، وقدرات البعاد ، والضعف ممثل في الطرف الثاني ، المستسلم لها في غير قوة ، والمغلوب على أمره ، ولذا نجد الصورة تقويها مفردات الحركة ومفارقات الصراع وأدواته ووحدة الأداء وتماسكه البيني ، بين طرفين غير متساويين ولا متناغمين ، وكأن حلقة الصراع هنا في بنائها الصياغي حلقة ناقصة ، غير مكتملة ، ولكن يحسب لها أنها حركة استنفارية خاطبت حواس المتلقي قبل وجدانه ، فرأينا من يسدد ، ويرمي ، ويشمر ، ويُغرق ، ويأسر .. إلخ لتصبح الصورة الكلية هنا على امتدادها صورة مدركة بالحواس قبل إدراكها بالعقل أو بالوعي ، على مذهب البلاغيين القدامى الذين رأوا أن (الحواس في الشيء إذا نقلتها بمثله عن المدرك بالعقل المحض إلى المدرك بالحواس ، فأنت كمن يتوسل إلى الغريب بالحميم ، وللجديد بالحبيب القديم)[2]

نَحا البَيْنُ في تشتيتِ شَمْلي مَقاصِدًا ... فسَدَّد رَمْيا نافِذًا ليس نافِذا
كأنّ فؤادي بينهم تحت أسهمٍ ... تُشمّر عند الرّمْي منها الحدائدا
رَماني فأصْماني وأغرَق نَزْعَه ... وكَرَّر حتى كَلَّ كَفّا وساعِدا
وسَدَّ الفضا بالنّبْل حتى أعادَني ... أسيرًا إليها أَيْنَما كنتُ حائدا
وما أنا إلا السيفُ فارَقَ غمْدَه ... ولمْ يلْفِ بعدَ الضربِ والقَطْعِ غامِدا
فوارَتْه أصْداءُ النّدَى فأعَدْنَه ... كما غادر الدهرُ الطُّلولَ البَوائدا

[1] - شعر عمر بن الفارض ؛ دراسة أسلوبية – د . رمضان صادق – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة 1998 م ص 147 .

[2] - راجع : الإشارات والتنبيهات – محمد بن علي الجرجاني – تحقيق د . عبد القادر حسين – دار نهضة مصر للطبع والنشر – القاهرة ص 11 .

فلو لاحظنا الصورة الممتدة في الأبيات السابقة سنجدها صراعية نفسية في المقام الأول ، وإن اختلف النمط الصراعي فيها ، وكأن الجدل أو الصراع في منظومة المدخل تحول إلى (حديث نفسي) أذكته بلا خلاف حركة (الأفعال) وتواليها على نسق بنية (الماضي) لبيان وجه الغلبة للبين والفرقة في حومة الصراع ، وسياق جملة الخبر وتماسكها وتنوعها ، ويحسب للإبداع أنه مال فيها إلى المنحى التبادلي الجدلي ما بين الفعل ورده ، (فعل البين وصراعه في نفسه) :

وكأن فـؤادي بينـهم تحت أسهـم تشمر عند الرمي منها الحدائدا
رَمـاني فأصْمـاني وأغـرَق نَزْعَـه وكَـرَّر حـتى كَـلَّ كَفّا وسـاعِدا

وبين الحدث ومبرراته (حدث الفراق وموقفه منه) :

ومـا أنـا إلا السيـفُ فـارَقَ غمْدَه ولمْ يلْفِ بعدَ الضربِ والقَطْعِ غامِدا
فوارَتْـه أصْـداءُ النّـدَى فـأعَدْنَـه كما غـادر الـدهرُ الطُّلـولَ البَـوائدا

إلا أنه مال أكثر صوب فكرة (الإيهام) بسخونة قضيته (قضية البعاد والشكوى والحرمان من موطنه) ، وكأنه بذلك يدور في ضوء نظرية المحاكاة ، من زاوية تكييف معطياته الخيالية مع تصوره لفكرة صراعه النفسي مع معنى البين ومفردات البعاد والوحدة والفرقة والتشتت ، تأسيسًا لمنطق المحاكاة بجدليته القائمة على رؤية الإدراك الذاتي ؛ التي تنتخب فيه المخيلة من المدركات ما يتناسب مع الوعي الذاتي للإبداع / المبدع ، وموقفه من محنته وانفعاله بمعطياتها ، وهي بذلك بداهة تتوجه إلى الجانب الذاتي عند المتلقي ، فتثير انفعاله ، وتؤثر في مشاعره وأحاسيسه ووجدانه [1] ، وتجعله عنصرًا مشاركًا ، بعدما أدرك بالحواس فتنة الصراع النفسي على وجهها الحقيقي .

وحركة الخيال هنا في تراكمها الكلي يحسب لها أنها ارتبطت بحركة الجملة الشعرية نفسها ، مما دفع الإبداع إلى تقديم العمل ككل بما فيه القوة التخيلية لبنية النص في إطار (الهم الذاتي) الذي يمكن أن يتحول إلى (هم جماعي) لكل من يمر بتجربته ، ولذا انداحت صوره عبر رؤية كلية ، تلتئم تفاصيلها عبر تجليات الصور الجزئية التي تغذي – بطبيعة الحال – الرؤية الكلية النصية ، اعتمادًا في ذلك كله على قوة التخييل وحركته باعتباره القوة الفاعلة في مثل هذه النصوص ، سواء على مستوى المرسل أو المتلقي ، ولذا جاءت الرؤية الخيالية هنا معتمدة على بنية (التدرج النصي) في عرضها ، فنلاحظ مثلا اتجاه الإبداع إلى فكرة ابتناء صورته الكلية منذ مطلع العمل في منظومة متكاملة متماسكة ، تحركها تدافعية الأفعال وانسيابيتها ، وتشكل رؤيته ومعايشته لتجربة الفرقة والبعاد ، لاعتبار مهم وهو أن بنية الاستهلال عنده بنية رؤوية ودرامية واستعراضية لمفهوم فكرة (البين) ومنها يتدرج ليفرع صورته الكلية عبر مقاطع أخرى تتصل بقضيته الأم ، ومنها – على سبيل المثال – مقطع استدعائه لصورة الإسكندرية ومخاطبتها على درجة من درجات الوعي والحضور الحقيقي عبر صورة كلية جديدة ، تحكمها وتحركها فكرة (الرابط) ، والذي يمثل النقلة ما بين المدخل ومتن العمل نفسه ، والذي يتبدى في قوله :

كـأنَّ الليـالي أقْـسـمتْ بـألَّيـةٍ تؤكـدها أنْ لسـتُ للثغـرِ عـائـدا

[1] - مفهوم الشعر – د . جابر عصفور – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة 1995 م – ص 196 .

ومنها ينطلق إلى استدعاء صورة الإسكندرية عبر لوحة كلية جديدة :

ولا نَظرتْ عيني إلى الروضةِ التي تَحوك يدُ الأنواءِ فيها مَجاسدا
ولا ارتضتْ في تلك الرياضِ كعادةٍ عَدَتْني ولا شاهدتُ تلك المشاهدا
فيا حَبَّذا ذاك الخليجُ الذي له من الحُسْن ما يُلهي عن الشُرب واردا
وقد راقَ لما رقَّ عذبُ زُلاله فأصبح ملآنَ المَوارِدِ زائدا
ترى منه تحتُ الريح دِرْعًا وجَوْشَنا وسيفًا بلا غمد إذا كان راكدا
كأن الصَّبا لما أثارتْ حَبابَه تُمرُّ على سيفٍ حديدٍ مباردا
تُرى جاورت أرضَ السواري فَرائِد من القَطْرِ عادت في النبات فرائِدا
وهل قَلَّدتْ جيد القليدة بعدنا يدُ الغيثِ من زَهْرِ الربيعِ قلائدا
مَنابِت أزهارٍ يُكرِّر نشْرُها على القطْرِ شكرًا ذائعًا ومَحامدا
تخطُّ يدُ الأنواءِ فيها صَحائفًا فيُنْشِدها راوي النسيمِ قصائدا
فللهِ ذاك الروضُ للغيثِ مادِحًا ولله ذاك الغيثُ للروض رافدا
كنوز بدَتْ لولا ذبولٌ يُصيبُها لأصبحَ ما عند الصيَّارفِ كاسِدا
كأن الأقاحي والبَهارَ دراهمٌ خلال دنانيرٍ تُقابلُ ناقدا
وللسَّوْسَن المفتوح أبواقُ فضة تقابلُ من حمرِ الشَّقيقِ مَطارِدا
فلم أرَ جمرًا قلبَه مُتلهِّبا إذا لمسته الكفُّ ألفَتْه باردا

وهكذا تمضي محاور الصورة الكلية من مقطع إلى مقطع ، تحركها جزئيات صور الوصف المتناثرة من بيت إلى بيت ، ويوحدها تلاقي المعنى على وتيرة متقاربة ومتناغمة ، فالرياض تحوكها يد الأنواء ، والخلجان تحت رياح الصبا كالدروع والسيوف ، والسواري كالفرائد ، وزهر الربيع كالقلائد ، ومنابت الأزهار تخطها يد الأنواء صحائف ، والأقاحي والبهار في زهوها دراهم ، والسوسن المفتوح كأبواق الفضة ، والشقيق في احمراره كالجمر المتلهب إذا لمسته ألفيته باردًا .

والصورة الكلية بمفرداتها الجزئية تبنت هي الأخرى من وحدة مادية مكرورة ومتشابهة ومتقاربة ، ولكنك تشعر معها أنه أحياها وجدد مساربها بالاعتماد على حركة الفعل (الماضي / المضارع) في تقابلية فريدة ، وتوزان فارق ، وتصاعد مثير ، وهذا الذي سبق وأن أشرنا إليه مسبقا من استفادته الواعية من حركة الجملة ووظائفها النحوية ، خاصة مع تنامي فكرة تركيب الصورة على نظام الجملة المجرد ، فيكسوها لحم البنية المجازية المعتمدة على حركية الخيال وحركية الفعل معها بناء جديدًا ، وهو بذلك يحقق ما قاله ابن خلدون قديمًا في مقدمته ، من أثر هذه التراكيب في إثراء وحدة المعنى وتكثيفها على مضمون جديد (فتنتظم التراكيب فيه بالجمل وغير الجمل ، إنشائية وخبرية ، اسمية وفعلية ، متفقة وغير متفقة ، مفصولة وموصولة ، على ما هو شأن التركيب في الكلام العربي في مكان كل كلمة من الأخرى يعرفك به ما تستفيده بالارتياض في أشعار العرب من القالب الكلي المجرد في الذهن من التراكيب المعينة التي ينطبق ذلك القالب على جميعها ، فإن مؤلف الكلام هو

كالبناء أو النساج والصورة الذهنية المنطبقة كالقالب الذي يبنى فيه أو المنوال الذي ينسج عليه) [1] .

فتصويره للخلجان تحت رياح الصبا بالدروع والسيوف ، ولسواري الإسكندرية بالفرائد ، ولزهر الربيع بالقلائد ، ومنابت الأزهار بالصحائف ، والأقاحي والبهار بالدراهم ، والسوسن بأبواق الفضة ، كلها صور مادية متقاربة ، نجح من خلال جملته الشعرية أن ينقلها من خلفية الهوامش إلى حاضرة الأصول اعتمادًا على محور البناء الحركي للفعل ، الذي ساعده كثيرًا على مد طاقات السرد والاستفادة منها ، واختلاق حدث الوصف وتتابعه على درجة من درجات التماسك ، مما انتج في النهاية ، ومن خلال تركيب حركتي الخيال والصياغة إلى ترابط عناصر الصورة الكلية من خلال جزئياتها المتناثرة ، مستفيدًا من طاقات اللغة واشتقاقاتها ، واتساع حقل البحر العروضي بتفعيلاته المتولدة والمتراتبة ، وكأنه بذلك أراد أن تكون الصورة عنده بنية متكاملة ، كما قال (فاستون بلاشلار) من قبل : (يحتاج فيها الخيال إلى أرض وسماء وإلى جسم وشكل) [2] ، ولذا نستطيع أن نقول إن ازدحام العمل بوفرة الصور الخيالية كما رأينا ، وخاصة المادية ، والمتفرعة من الصورة الكلية الأم ، جعلنا أمام منحى أسلوبي في نطاق حركة الإبداع ذاتها ، لاعتبار مهم وهو حرصه على تركيب الصورة – بصفة عامة – على بناء جملة الخبر بنسبة 90 % ، والتنويع في استخدام فعلي المضارع والماضي ، لاحظ **(الليالي أَقْسمتْ - تَحوكِ يدُ الأنواءِ - ترى تحتُ الريح دِرْعًا - الصَّبا أثارتْ حَبابَه - تُمرُّ على سيفٍ حديدٍ - تُرِي جاورت أرضَ السواري فَرائِد - قَلَّدتْ جيد القليدة يدُ الغيثِ - كنوز بدَتْ لولا ذبولٌ يُصيبُها - أبواقُ فضة تقابلُ الشَّقيق - فلم أرَ جمرًا قلبه مُتلهِّبا)** إذن فمثل هذا المنهج المجازي ببنيته التركيبية يعطي قرينة على يقينية الحدث الوصفي الاستدعائي بكامل تفاصيله ، إضافة إلى استفادته من حركة التشكيل الصوتي لرويه الممدود والمفتوح والصادع ، مما وضعنا في النهاية أمام مجموعة من العلامات الدلالية سواء من زاوية اللغة أو زاويتي المجاز والصوت ، انظر كيف اختتم أبيات قصيدته بدفقة تصويرية جديدة معتمدًا على لعبة المجاز ، ومرادفه الحركي الفعلي ، وبرؤية متماسكة واحدة ، نجح من خلالها في مد ستار الختام :

رحلتُ إلى الفَسطْاط عنها بِغرَّةٍ ... فها أنا في قيدِ النَّدامة واجدا
كآدامَ والشيطانِ لما استْتَزَلَّه ... عن الخُلْد للدنيا الدَّنية حاسدا
فها أنا باكٍ مثلَ ما كان باكيًا ... مُكابِد ما كان قبلي مُكابِدا
أسيرُ اغترابٍ واشتياقٍ كأنني ... أصارعُ أُسْدًا منهما وأساوِدا

فهاهي لوحة الختام تحركها مورفات المجاز والخيال والصور الجزئية التي تكوَّن بدورها المراد الكلي ، اعتمادًا على أدواته المكرورة ومنها ؛ ربط الصورة بحركية الفعل وخبريته ؛ لاحظ **(رحلتُ ، استزله ، كان ، أسيرُ ، أصارعُ)** ، و الصيغ المشتقة والمتولدة **(واجدا ، حاسدا ، باكيا ، مكابدا)** مما يثري بنية الصورة وينميها ويربطها بالمدلول النفسي الواحد ،

[1] - مقدمة ابن خلدون – ط دار القلم – الطبعة الخامسة - بيروت 1948 م – ص 1413 .
[2] - دليل الدراسات الأسلوبية – جوزيف ميشال – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر – ط . بيروت 1992 م ص 72 .

إضافة إلى الاعتماد على ركيزة الإيقاع الداخلي والخارجي والتكرار الجزئي والكامل (**الدنيا / الدنية ، باكٍ / باكيًا ، مكابد / مكابدا ، أسْدًا / أساودا**) فمثل هذه المورفات والبنيات تحقق عملية الإيهام ، وتجدد في المناخ الخيالي ، خاصة وأنت تشعر في ختام العمل بالأداء الحكائي يدفع العمل برمته إلى المسار الدرامي ، كمدخله تمامًا ، وربما كان هذا الأداء هو العلة الفاعلة وراء العملية الخيالية بأكملها بدءًا وختامًا .

نتائج البحث :

وبعد فلقد سعى هذا البحث إلى دراسة ظاهرة (صورة الإسكندرية في شعر ظافر الحداد تطبيقًا على داليته الشهيرة) باعتبار أن استدعاء صورة الإسكندرية في شعر ظافر الحداد كانت ظاهرة موضوعية حقيقية من ظواهر الموضوع الشعري في ديوانه تعادل كل قضايا شعره وإبداعه ، فالإسكندرية تألقت في شعر ظافر ودفعته إلى إزجاء كل عوامل الفن في مطولاته فيها ، وفي مقطعاته أيضًا ، وكأننا أمام نوع أدبي له شعرية خاصة مستمدة من أسطورة عشق وشوق وحنين للمدينة الساحرة بكامل مكوناتها وتفاصيلها الفاتنة والجاذبة مما أثرى العمل الأدبي ككل ، وخلق ظاهرة جديدة في سياق الشعر الوسيط في مصر على وجه الخصوص ، تجلت في شعر العشرات من شعراء تلك الفترة أمثال ظافر والبهاء زهير وابن قلاقس وابن مطروح وغيرهم مازالت في حاجة إلى البحث والتنقيب عنها ورصدها على درجة من درجات الوعي .

وقد أسفرت هذه الدراسة عن النتائج التالية :

- وقف البحث أمام ظاهرة حقيقية من ظواهر الشعر في أدبنا الوسيط ، وتحديدًا في القرن السادس الهجري لدى شاعر كبير من شعراء مصر آنذاك (ظافر الحداد) ؛ ألا وهي ظاهرة (الشوق والحنين إلى الأوطان واستدعاء صورتها من بعيد ، ومخاطبتها على درجة من درجات الوعي) وانعكاس ذلك على مستوى الموضوع الشعري ، ومستوى الفن أيضًا .
- أثبت البحث أن مثل هذه الموضوعات الشعرية ، والتي استشرت في أدب مصر الإسلامية ، كان من الواجب إلفات النظر إليها ، وإعادة قراءتها من جديد في ضوء نظريات التحليل الحديثة ، لاعتبار مهم ألا وهو أن أدبنا المصري الوسيط يمتلك حساسية فائقة للتداخل الحميم مع ملامح النظريات الأدبية المعاصرة ، ولاعتبار أن الظاهرة التي ندرسها ظاهرة حقيقية تجلت في تراث الأقدمين ، وتحديدًا في الفترة الوسيطة لأسباب عديدة ؛ منها مرور تلك الفترة بمراحل شهدت فيها مصر صراعات سياسية وحربية وفتنًا داخلية ، وخلفيات مرتبكة أسهمت في حركات الهجرة الداخلية والخاريجية أيضًا ، وانعكست ظلالها على الموضوع الشعري .
- كشف البحث عن مدى تميز دالية ظافر الحداد في التعبير عن قضيته بصورة واقعية والتبرير لها على مستوى الموضوع ، وعن تدرج مستويات التعبير عنها منذ المدخل وعبر متن النص وحتى الخاتمة ، وعن وعيه بهذا التدرج وحرصه على إثرائه بكافة طرق التعبير المباشرة وغير المباشرة ؛ ومنها (خطاب البين) و(استدعاء صورة الإسكندرية) و(وصف مطارحها ومفاتنها) و(الندم على هجرها) .. إلخ .

- عكف البحث على تحليل دالية الحداد تحليلا فنيًا تناول أدوات الحبكة النصية والبناء الفني من زوايا عدة منها الزوايا النحوية واللغوية والبلاغية وزوايا السبك والربط الدلالي ، وزوايا البديع والموسيقى مما جعلنا بحق أمام عمل درامي متكامل تستحق أن تتناوله أدوات التحليل المعاصرة بكامل مورفاتها ودلالاتها وإشاراتها .

(مصادر البحث ومراجعه)

- **ابن خلدون :** المقدمة – ط دار القلم – الطبعة الخامسة - بيروت 1984 م .
- **ابن قلاقس :** الديوان – تحقيق د . سهام الفريح – إصدارات الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة 2001 .

ترسل ابن قلاقس – نسخة مصورة بمكتبة كلية الآداب – جامعة الإسكندرية – برقم 617 .

- **أبو عبد الله الأدريسي :** نزهة المشتاق في اختراق الآفاق ؛ قسم صفة المغرب وأرض السودان ومصر والأندلس – طبعة ليدن .
- **أبو القاسم بن حوقل :** صورة الأرض – طبعة ليدن 1938 .
- **د . أحمد كمال زكي :** النقد الأدبي الحديث ؛ أصوله واتجاهاته – مكتبة النهضة العربية – بيروت – 1981 م .
- **أحمد الشايب :** الأسلوب – مكتبة النهضة المصرية – القاهرة 1991 م .
- **د . أشرف نجا :** التماسك النصي ووحدة البناء الشعري القديم – مؤسسة حورس الدولية للنشر – الإسكندرية 2019 .
- **أمية بن أبي الصلت :** الرسالة المصرية – تحقيق : عبد السلام هارون – سلسلة نوادر المخطوطات – دار الكتب المصرية – 1973 م
- **تقي الدين المقريزي :** الخطط – ط دار الفرقان – القاهرة 1270 هـ .

- إغاثة الأمة بكشف الغمة – نشر وتحقيق محمد مصطفى زيادة ود . جمال الدين الشيال – طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر .

- أنماط الحنفا بأخبار الأئمة الفاطميين الخلفا – تحقيق:

د . محمد حلمي – طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة 1973 م .

- **د . جابر عصفور** : مفهوم الشعر – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة 1995 م .
- **جمال الدين بن واصل :** مفروج الكروب في أخبار بني أيوب – تحقيق : د . جمال الدين الشيال – ط . لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة 1960.
- **د . جمال الدين الشيال :** تاريخ الإسكندرية في العهدين اليوناني والبطلمي – دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية 1998 م .
- **جلال الدين السيوطي :** حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة – تحقيق : محمد أبو الفضل إبراهيم – دار إحياء الكتب العربية – الطبعة الأولى القاهرة 1968 م .

- **جوزيف ميشال :** دليل الدراسات الأسلوبية – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر – بيروت 1992 م .
- **د . حسن إبراهيم حسن :** تاريخ الدولة الفاطمية – طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة 1958 م .
- **د . حسين نصار :** رحلة ابن جبير – دار مصر للطباعة والنشر 1961 م .
  ظافر الحداد شاعر مصري من العصر الفاطمي – طبعة دار المعارف المصرية – القاهرة 1982 م .
- **د . رمضان صادق :** شعر عمر بن الفارض ؛ دراسة أسلوبية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة 1998 م .
- **شمس الدين المقدسي :** أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم – طبعة ليدن 1906 م .
- **د . شوقي ضيف :** الأدب في عصر الدول والإمارات ؛ مصر والشام – دار المعارف المصرية – القاهرة 1984 م .
- **ظافر الحداد :** الديوان – تحقيق د . حسين نصار – دار المعارف للطباعة والنشر – القاهرة 2012 م .
- **د . عاطف جودة نصر :** البديع في تراثنا الشعري – مجلة فصول م 3 ، ع 2 – القاهرة 1984 م .
- **د . عبد الفتاح كيليطو :** الحكاية والتأويل – دار توبقال – الدار البيضاء – المغرب 1999 م .
- **د . عبد الباسط محمود :** لغة الشعر عند إيليا أبي ماضي – دار طيبة للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة 2005 م .
- **د . علي عشري زايد :** عن بناء القصيدة العربية الحديثة – مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر – القاهرة 2002 م .
- **العماد الأصفهاني :** خريدة القصر وجريدة القصر – نشر وتحقيق أحمد أمين وشوقي ضيف وإحسان عباس – لجنة التأليف والترجمة والنشر – القاهرة 1951 م .
- **د . فوزي أمين :** الحركة الفكرية والأدبية في الإسكندرية في القرن السادس الهجري – دار الوفاء للطباعة والنشر – الإسكندرية 2006 م .
  أدب العصر المملوكي الأول – دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية 2003 م .
- **د . كمال أبو ديب :** في الشعرية – مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت 1987 م
- **محمد بن علي الجرجاني :** الإشارات والتنبيهات – تحقيق : د . عبد القادر حسين – دار نهضة مصر للطبع والنشر – القاهرة ط . 1982 م

- **د . محمد حماسة عبد اللطيف :** الجملة في الشعر العربي – مكتبة الخانجي – القاهرة 1990 م .
  الإبداع الموازي – مكتبة غريب – القاهرة 2011 م .
- **د . محمد عبد الباسط عيد :** بلاغة الخطاب ؛ قراءة في شعرية المديح – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة 2015 م .
- **د . محمد عبد المطلب :** البلاغة والأسلوبية – مكتبة لونجمان للطباعة والنشر – القاهرة 1994 م النص المشكل – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة 1999 م .
  بلاغة السرد – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة 2001 م
- **د . محمد كامل حسين :** في أدب مصر الفاطمية – دار الفكر العربي – 1983 م .
- **د . مختار عطية :** قراءة جديدة في التراث القديم ؛ قضايا ومصطلحات – دار الوفاء للطباعة والنشر – الإسكندرية 2019 م .
- **د . مصطفى السعدني :** البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث – منشأة المعارف – الإسكندرية 1987 م .
- **د . وحيد الجمل :** الضرورة والحكاية ؛ قراءة في شعر ابن رزيق البغدادي – دار الوفاء للطباعة والنشر – الإسكندرية 2012 م .
- **د . وليد منير :** نص الهوية وهوية النص – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة 2003 م .
- **يان موكاروفسكي :** اللغة القياسية واللغة المعيارية – ترجمة ألفت عبد العزيز – الهيئة العامة لقصور الثقافة – القاهرة 2011 م .