جَمَالِيَّاتُ التَّشْكِيل بالحَرْف: الشِّعْرُ العَرَبِيُّ فِي العَصْرِ العَبَّاسِيِّ أَنْمُوذَجًا

دكتور/ رضا محمد أحمد

مدرس بقسم اللغة العربية

كلية الآداب- جامعة المنيا

المُلخّص:

حاول البحث الإجابة عن مجموعة من الأسئلة العالقة التي ترتبط باستخدام الشعراء القدماء بعامة، والعباسيين بخاصة للحروف الهجائية في إطار نصوصهم الشعرية، ومن هذه الأسئلة:

- هل استخدم الشعراء الأقدمون قبل العصر العباسي الحروف الهجائية في بعض صورهم ولوحاتهم الفنية؟

وتبيّن من نتائج البحث أن الشعراء في الجاهلية وصدر الإسلام ورد عنهم ما يثبت معرفتهم بالكتابة وأدواتها؛ لكن لم يرد عنهم ما يؤكّد مدى استعمالهم للحروف الهجائية في سياق إبداعهم الشعري؛ باستثناء بيت يتيم ورد في قصيدة منسوبة لعنترة بن شداد في بعض المصادر، وليست في ديوانه المُحقّق تحقيقًا علميًّا. أما بداية الاستعمال فقد ورد لدى الشعراء الأمويين من خلال عقد مقاربة حسية شكلية بين المُشبه والمُشبه به (الحاجب/حرف النون، وعين الناقة/ الميم، ومشية السكران/ اللام ألف). أما كثرة الاستعمال للحروف في إطار النص الشعري فكانت لدى الشعراء العباسيين، مع تباين بينهم قلة وكثرة، مباشرة أو خروجًا عن المألوف.

– أما السؤال الثاني فنصّه: ما الأغراض التي كثر فيها استخدام هذا المنحى الجمالي؟

قسَّم البحث الأغراض التي ورد فيها استخدام الشعراء العباسيين للحروف الهجائية إلى: المجال الإنساني (الغزل- المدح- الهجاء- الرثاء...)، والمجال غير الإنساني (إلغاز- حكمة- طبيعة- خمر- تصوف)، وتباين ما ورد عنهم في هذه الأغراض قلة

وكثرة، ويُعدّ الغزل، والإلغاز، والحكمة، والتصوف من أكثرها ورودًا، كما تردّد كثيرًا على امتداد صفحات البحث أسماء كُلٍّ من: أبي نواس، والشواء الحلبي، وأبي العلاء المعري، وابن المعتز، وابن الرومي، والخبزأرزي، والمتنبي، والحلاج، إضافة إلى بعض الشعراء الآخرين ممن ورد ذكرهم بدرجة أقل، ككشاجم، والعباس بن الأحنف، ومسلم بن الوليد، والسري الرفاء، وأبي منصور الثعالبي...

– أما السؤال الثالث فتمثَّل في: هل هناك ارتباط حسيّ بين هيئة الحرف الهجائي والصورة المُستعارة؟

وقد اتضح من مُجريات البحث أن الحرف الهجائي ورد غالبًا في إطار المشبه به، وورد بالغزل في سياق المُشاكلة الحسية الجمالية، والأمر ذاته في الطبيعة والخمر، أما ما عداها من أغراض؛ فإن دالة الحرف الهجائي خرجت في كثير من المواضع – خاصة في إطار التصوف– عن دلالاتها المباشرة إلى دلالات أخرى معنوية أو رمزية يفرضها السياق، أو ذوق الشاعر.

ومن أكثر الحروف الهجائية دورانًا لديهم: (النون، والواو، والألف، واللام ألف، والراء، والقاف، والفاء، والميم، والعين...)، إضافة إلى دالة (حرف) مفردة كانت أو جمعًا. وقد أظهر استعمال الشعراء لدوال الحروف الهجائية بُعدًا اجتماعيًّا للمجتمع العباسي فيما يخصّ جِدّة بعض المقاييس الجمالية الحسية في الغزل، أو فيما يتعلّق بالمنحى الحضاري وتأثر العرب بالثقافات الأخرى.

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة:

ترجع فكرة هذا البحث إلى مرحلة الدكتوراه، فأثناء جمعي للمادة العلمية لرسالة الدكتوراه المُعنونة بـــ:" **جماليات التشكيل باللون في العصر العباسي**"، وقع الباحث على بعض الأبيات التي اتخذ الشعراء فيها من الحرف العربي الهجائي أداة لتشكيل بعض صورهم ولوحاتهم الفنية، خاصة في فنون الغزل – مؤنثًا كان أو مذكرًا– أو الخمر، ووصف الطبيعة. وظلّت هذه الفكرة عالقة في ذهني، حتى أزمعت على سبر غورها، والإحاطة بأطرافها، والكشف عن معمياتها؛ ومن ثمَّ فقد أعدت القراءة تلو القراءة لدواوين شعراء العصر العباسي خاصة، إضافة إلى بعض الكتابات التي تناولت هذا الموضوع قديمًا وحديثًا؛ لكن لم أقف على من فصّل القول فيها من الجانب الأدبي، وكيفية توظيف الشعراء لها في أشعارهم، خاصة مع تشعّب استخدامات الحروف العربية الهجائية وتوظيفها في مجالات عديدة، مثل: اللغة، والنحو، والتفسير، والتصوف، والشعر، وحساب الجُمّل، والسحر وعلم الأوفاق....ومن ثمَّ فقد جاء هذا البحث محاولًا الإجابة عن مجموعة من الأسئلة العالقة، ومنها:

- هل استخدم الشعراء الأقدمون قبل العصر العباسي الحروف الهجائية في بعض صورهم ولوحاتهم الفنية، وإلى أي مدى؟
- ما الأغراض التي كثر فيها استخدام هذا المنحى الجمالي؟
- هل هناك ارتباط حسي بين هيئة الحرف الهجائي والصورة المستعارة؟
- هل اكتفى الشعراء بالصورة الحسية النمطية فقط في توظيفهم للحروف، أم أنهم استفادوا من معطيات العصر، وانعكس ذلك على صورهم المُرتكزة على الحروف الهجائية؟
- هل هناك حروف بعينها أكثر منها الشعراء في صورهم ولوحاتهم الفنية؟

إلى غير ذلك من الأسئلة التي آمل أن يجيب عنها البحث بحسب ما تُفرزه نتائجه.

تعريف الحرف:

عند الرجوع إلى المعاني المعجمية لمادة (حرف) نجد الآتي:" الحرف: من حروف الهجاء معروف، واحد حروف التهجي. والحرف: الأداة التي تُسمّى الرابطة؛ لأنها تربط الاسم بالاسم، والفعل بالفعل كعن، وعلى ونحوهما...وكل كلمة تقرأ على الوجوه من القرآن تُسمَّى حرفًا... والحرف: القراءة التي تُقرأ على أوجه، وما جاء في الحديث من قوله عليه السلام:" **نزل القرآن على سبعة أحرف كلها شافٍ كافٍ**"(١). أراد بالحرف: اللغة ... والحرف في الأصل: الطرف والجانب، وبه سُمّي الحرف من حروف الهجاء. وحرف الرأس: شِقّاه، وحرف السفينة والجبل: جانبهما، والجمع أحرف، وحروف، وحرفة. وحرف كل شيء: طرفه وشفيره وحدّه، ومنه حرف الجبل وهو أعلاه المحدد. والحرف من الإبل: النجية الماضية التي أنضتها الأسفار، شُبّهت بحرف السيف في مضائها، ونجائها، ودقتها. وقيل: هي الضامرة الصلبة شُبّهت بحرف الجبل في شدتها وصلابتها. وتشبه بالحرف من حروف المعجم وهو الألف لدقتها. وتُشبه بحرف الجبل إذا وُصفت بالعِظَم. ولا يُقال: جمل حرف؛ إنما تُخصّ به الناقة. وحرف الشيء ناحيته، وفلان على حرف من أمره: أي على ناحية منه... وحرف عن الشيء: عدل" (٢).

---

(١) للحديث روايات متعددة منها هذه الرواية التي أوردها ابن منظور، وهي في سنن النسائي، أبي عبد الرحمن أحمد بن شعيب النسائي، تحقيق: حسن عبد المنعم شلبي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٤٢٤هـ – ٢٠٠١م، الحديث رقم (١٠١٤)، ج١/ ٤٨٥. وفيها لفظة (كلهن) بدلًا من (كلها)، ودرجة الحديث: فيه معقل بن عبيد الله، وليس ذاك بالقوي. ومن روايات الحديث الأخرى:" إنَّ القرآنَ أنزل على سبعةِ أحرفٍ، فاقرؤوا منه ما تيسَّر". والنص الأخير ورد بصحيح البخاري، ودرجة الحديث (صحيح)، ورقمه (٢٤١٩)، والحديث (٤٩٩٢)، باب فضائل القرآن، ص١٢٧٦. والحديث أطرافه: ٥٠٤١، ٦٩٣٦، و٧٥٥٠. ينظر: صحيح البخاري: أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، دار ابن كثير، دمشق، ١٤٢٣هـ – ٢٠٠٢م.

(٢) لسان العرب، ابن منظور، دار المعارف، مصر، مادة (ح ر ف)، م٨/ ٧٣٨، ويُنظر بعض المعاني الإضافية الأخرى للحرف: أصول اللغة العربية (أسرار الحروف): د. أحمد زرقة، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٣، ص٤١١ وأسرار الحروف والأعداد: علي أبو صخر، منشورات مؤسسة الرسول صلى الله عليه وآله لإحياء تراث أهل البيت عليهم السلام، إصدار رقم (٢٣) ، ١٤٢٤هـ– ٢٠٠٣م، ص ص٩–١٠.

والحرف من الأضداد، يقول الأنباري (ت٣٢٨هـ):" يُقال للرجل القصير: حرف، ويُقال للناقة العظيمة: حرف. وقال بعض البصريين: يُقال للناقة الصغيرة: حرف، وللعظيمة: حرف، وإنما قيل للعظيمة: حرف لشدتها وصلابتها؛ شُبِّهت بحرف الجبل. ويُقال: بل قيل لها ذلك لسرعتها؛ شُبّهت بحرف السيف في مضائه..."(١).

وبجانب هذه المعاني والدلالات اللغوية المقبولة لدالة (الحرف)، أو التي نجد لها رابطًا عقليًّا أو معنويًّا بينها وبين الدلالة المقترنة بها؛ فإن هناك معاني أخرى وردت لدى القدماء فيما يخصّ الحروف الهجائية بوجه عام لم يتقيّدوا فيها بمثل هذه الروابط الحسية أو المعنوية؛ الأمر الذي يُثير الدهشة كما أشار د.رمضان عبد التواب: " غير أن مما يُثير العجب حقًّا، هو معاني الحروف نفسها، تلك الحروف التي تُطلق على حروف الهجاء كذلك؛ ففي قليل من الحالات يمكن إيجاد علاقة بين معنى الحرف وأصله، مثل " الباء"، و" النون". ومع الحرف " الكاف" يمكن ربط معناه "المصلح للأمور" بالأصل "كاف"، وماعدا ذلك من المعاني فهو خيال محض"(٢).

ومما ورد فيه من معانٍ للحروف الهجائية على حسب ترتيبها:" **الألف:** الرجل الحقير الضعيف، و**الباء:** الرجل الكثير الجماع، و**التاء:** البقرة التي تُحلب دائمًا، و**الثاء:** العين من كل شيء، و**الجيم:** الجمل القوي، و**الحاء:** المرأة السليطة، و**الخاء:** شعر الاست [إذا كثر وطال]، و**الدال:** المرأة السمينة، و**الذال:** عرف الديك، و**الراء:** القراد الصغير، والرجل الضعيف، و**الراء:** زبد البحر أيضًا. و**الزاء:** الرجل الكثير الأكل، و**السين:** الرجل الكثير اللحم والشحم، و**الشين:** الرجل الكثير النكاح، و**الصاد:** الديك المُتمرّغ في التراب، و**الضاد:** الهدهد [إذا رفع رأسه وصاح]، و**الطاء:** الشيخ الكثير النكاح، و**الظاء:** ثدي المرأة [إذا تثنت]، و**العين:** سنام الإبل، و**الغين:** الإبل

(١) الأضداد: محمد بن القاسم الأنباري، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٤٠٧هـ -١٩٨٧م، ص٢٠١.

(٢) الحروف: المنسوب للخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: د. رمضان عبد التواب، مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة، ١٩٦٩م، ص١٣. وقد أحصى المحقق أربعة عشر مؤلفًا باسم الحروف غير كتاب الحروف المنسوب للخليل بن أحمد.

الواردة إلى الماء، و**الفاء:** زبد البحر، و**القاف:** [الرجل] المستغني من الرجال والمستشري [أيضاً]. و**الكاف:** [الرجل] المصلح [للأمور]، والرجل [العفيف] أيضًا. و**اللام:** الشجر إذا اخضر، و**الميم:** الخمر، و**النون:** الحوت والدواة، و**الهاء:** لطمة في خد الظبي، و**الواو:** البعير ذو السنام [العظيم]. **والواو:** الضعيف من الرجال، و**اللام:** شسع النعل، و**الياء:** الناحية"(١).

ومثار الدهشة أن أغلب هذه المعاني ليس بينها وبين الحرف الهجائي المقترنة به رابط حسي أو معنوي يمكن أن يستنبطه المتلقي؛ وإنما هي اقترانات أقرب إلى الخيال والشطحات منها إلى الواقع الدلالي الحقيقي. وربما كانت هناك اقترانات شكلية استوحاها الشعراء في صورهم– كما سيتبين لاحقًا– خاصة ما يتعلق بجسد الإنسان، كتشبيه الحاجب في تقوسه بالنون، وتشبيه القامة بالألف.

وقد توسّع ابن جني في تعريف الحرف، وذهب إلى أن حروف المعجم سميت حروفًا، "وذلك أن الحرف حد منقطع الصوت وغايته وطرفه، كحرف الجبل ونحوه. ويجوز أن تكون سُميّت حروفًا؛ لأنها جهات للكلم ونواحٍ كحروف الشيء وجهاته المحدقة به، ومن هذا قيل: فلان يقرأ بحرف أبي عمرو وغيره من القراء؛ وذلك لأن الحرف حدّ ما بين القراءتين وجهته وناحيته..." (٢).

---

(١) ينظر: كتاب الحروف المنسوب للخليل بن أحمد، ص٢٨– ٣٢، والغريب أن المؤلف قد استشهد على كل معنى من المعاني ببيت من الشعر منسوب إلى أحد الشعراء؛ ولكن كما أشار محقق الكتاب فإن أبيات الاستشهاد في الكتاب لا توجد في دواوين الشعراء الذين تُنسب إليهم، ولا في أي مكان آخر، فيما عدا حالة واحدة ذكر فيها بيتًا من أبيات الكتاب في سياق غير سياق الخليل، وهو:

نونان نونان لم يخططهما قلم في كل نون من النونين عينان

(٢) سر صناعة الإعراب: أبو الفتح ابن جني (ت٣٩٢هـ): دراسة وتحقيق: هنداوي، دار القلم، دمشق، ط٢، ١٤١٣هـ– ١٩٩٣م، ص١٣ وما بعدها. والحرف" رمز كتابي للصوت اللغوي، ولفظ يدل على الصوت اللغوي أيضًا، مثل حرف الراء بمعنى صوت الراء، وحرف الميم بمعنى صوت الميم وهكذا...فالحرف يحمل جانب الكتابة والصوت معًا". الحروف العربية: دراسة في تطورها والعلاقة بين الصوت والرسم والمعنى، هناء سعداني، رسالة دكتوراه (غير منشورة)، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، كلية الآداب واللغات، الجزائر، ٢٠١٢-٢٠١٣، ص٥٧، موجودة على الرابط: http://resaalaty.blogspot.com.eg/٢٠١٤/٠٨/blog-post.html.

وتُسمّى هذه الحروف بحروف الهجاء، وحروف التهجّي، في حين يسميها سيبويه والخليل بحروف العربية: أي حروف اللغة العربية، وهي التي يتركَّب منها الكلام العربي؛ وتُسمّى أيضًا بحروف المعجم(١).

أما عن عدد حروف المعجم فقد تعدّدت فيها الآراء ما بين (ثمانية وعشرين) حرفًا، و(تسعة وعشرين) حرفًا بإثبات حرف أو حذفه، كاللام ألف أو الهمزة، يقول ابن جني: " اعلم أن أصول حروف المعجم عند الكافة تسعة وعشرون حرفًا، فأولها الألف وآخرها الياء، على المشهور من ترتيب حروف المعجم؛ إلا أبا العباس (يقصد المبرد)، فإنه كان يعدها ثمانية وعشرين حرفًا، ويجعل أولها الباء ويدع الألف من أولها ويقول: هي همزة ولا تثبت على صورة واحدة، وليست لها صورة مستقرة؛ فلا أعتدها مع الحروف التي أشكالها محفوظة معروفة"(٢).

وكما اختلفوا في عدد هذه الحروف؛ فإنهم اختلفوا كذلك في ترتيبها ما بين المشرق والمغرب في المفرد والمزدوج(٣). بل ونسبوا إلى النبي ﷺ بعض الأحاديث التي تثبت عدد هذه الحروف ومكانتها(٤). وقد ضعَّف العلماء هذه الروايات وشكّوا فيها، ومن ذلك ما قاله جواد علي:" أما ما ورد في بعض الروايات من أن (أبا ذر الغفاري) سأل رسول الله عن الحروف فقال: إنها تسع وعشرون، وأنها نزلت على ترتيب: (أ ب ت ث ج): أي على الترتيب الذي نسير عليه في الوقت الحاضر، وأنه عجب (يقصد

(١) ينظر: صبح الأعشى: أبو العباس أحمد القلقشندي، دار الكتب الخديوية، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٣٣٢هـ- ١٩١٤م، ج٣/١٩. وقد تناول المؤلف في هذا الجزء الحروف: شكلًا، ورسمًا، وهجاء، وإملاء.

(٢) سر صناعة الإعراب، ابن جني، ج١/٤١. وقد ربط بعضهم بين عدد الحروف الهجائية ومنازل القمر الثمانية والعشرين. ينظر: رسائل إخوان الصفاء، دار صادر، بيروت، د.ت، د. ط ، م٣/١٤٣-١٤٤، وصبح الأعشى، القلقشندي، ج٣/٢٠، وحكمة الإشراق إلى كتاب الآفاق: محمد مرتضى الزبيدي، عني بإخراجه: محمد طلحة بلال، د. ط، د. ت، وبذيله تتمة في نقد الآثار المرفوعة عن الخط والكتابة، ص ص ٦٥-٦٦.

(٣) صبح الأعشى، ج٣/٢٢ وما بعدها.

(٤) صبح الأعشى، ج٣/١١ وما بعدها، وأسرار الحروف والأعداد، تحت باب: معاني حروف المعجم وحروف أبجد في الروايات، ص ص١٠-١٤. ولم ترد هذه الأحاديث إلا في الكتب التي تُعنى بأسرار الحروف في كتابة التمائم والتعاويذ.

القلقشندي) من قول الرسول له (يقصد أبا ذر): إنها تسع وعشرون؛ لأن حروف العربية هي ثمان وعشرون، ومن تأكيد الرسول له أنها تسع وعشرون، نزلت كلها على آدم. فخبر غير صحيح ولا يُعوّل عليه، وهو موضوع؛ لما ذكرته من أن الترتيب المذكور إنما ظهر في الإسلام"(١).

واختلفوا أيضًا في: هل الحرف العربي موقوف من عند الله أم أنه من عمل الدارسين (مصطلح عليه)، يقول مكي درار:" ذهب بعض الدارسين إلى أن الحرف العربي موقوف منزل من عند الله، أنزله الله على آدم ﷺ على ما هو عليه شكلًا وعددًا، وأنه ليس لبني الإنسان دخل في شأنه وتطوره، وإن سلموا له بشيء من ذلك حصروه في تحسين شكل الحرف وتجميله، وأحاطوا الحرف بهالة من التقديس، ودعموا آراءهم بأحاديث في الموضوع يظهر عليها الوضع والاختلاف..." (٢).

في حين أن هناك من يرى " أن الحرف العربي من عمل الدارسين، نشأ ونما وتطور وتفرع كغيره من المعارف والصنائع العربية بين مستعمليه حتى استوى واكتمل على الشكل الذي نراه اليوم عليه"(٣). ولعل الاختلاف في ترتيب الحروف الهجائية بين المشارقة والمغاربة ينفي صفة التوقيف والتأصيل؛ لأنها لو كانت مُنزلة لما اختلفوا في ترتيبها(٤).

استعمالات الحروف الهجائية:

للحروف العربية استعمالات متعددة، فهي في الأساس تُستخدم للتهجي لتعلم النطق والكتابة، إضافة إلى استعمالاتها في النحو وهو ما يُطلق عليه حروف المعاني، كما تُستخدم فيما يُعرف بحساب الجُمَّل؛ حيث يكون لكل حرف قيمة عددية معينة. ويُستعمل في الأوفاق والسحر كذلك، ويرتبط أيضًا في هذا الجانب بالقيمة العددية للحرف. كما

---

(١) المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ساعدت جامعة بغداد على نشره، ط٢، ١٤١٣هـ– ١٩٩٣م، ج٨/١٨٢–١٨٣، وينظر حديثه بوجه عام عن الخط العربي والكتابة، ج٨/ ١٥٢–١٨٥.

(٢) الحروف العربية وتبدلاتها الصوتية في كتاب سيبويه: خلفيات وامتداد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٧م، ص٢٩. وحكمة الإشراق إلى كتاب الآفاق: محمد مرتضى الزبيدي، ص ص ١١٣–١٣٨.

(٣) الحروف العربية وتبدلاتها الصوتية في كتاب سيبويه: خلفيات وامتداد، ص٣٢.

(٤) المرجع نفسه، ص٣١.

تُستخدم الحروف رموزًا بقصد الاختصار في شتى العلوم، وتُستخدم رموزًا في التشفير بسبب الخوف من الأعداء في حالة الحروب(١). وللحروف دلالاتها وأسرارها عند الصوفية أيضًا، كما أنها قبل ذلك كله وردت في أوائل بعض السور القرآنية، فضلًا عن استخدامها من قِبل الشعراء في تشكيل الصور الشعرية أو التشكيل البديعي، وسيكون لنا وقفة مع بعض هذه الاستعمالات القريبة شيئًا ما من الجانب الأدبي على النحو الآتي:

أ. الحروف المقطعة في بدايات بعض السور القرآنية.

ب. حساب الجُمّل وعلم أسرار الحروف.

ج. الحروف ودلالاتها عند الصوفية.

د. الحروف والتشكيل البديعي في الشعر.

الحروف المُقطّعة في بدايات بعض السور القرآنية:

الحروف المقطعة في بدايات السور القرآنية سر من الأسرار التي اختصّ الله بعلمها؛ حيث إن لها قيمة قدسية سرية(٢). وهي" حروف من حروف الهجاء، افتتح الله بها بعض السور، تتكوّن من حرف أو أكثر، يُنطق كل حرف بمفرده"(٣).

---

(١) أسرار الحروف وحساب الجُمّل: طارق سعيد القحطاني، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة أم القرى، كلية الدعوة وأصول الدين، المملكة العربية السعودية، ١٤٣٠هـ -٢٠٠٩م، ص ص١٠٢-١٠٤، موجودة على الرابط:
http://www.٤shared.com/office/٧P٥nnCQb/_____.html

(٢) جمالية الفن العربي، عفيف بهنسي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (١٤)، فبراير، ١٩٧٩م، ص١٠١.

(٣) الحروف المقطعة في أوائل السور: فضل عباس صالح عبد اللطيف، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة النجاح، كلية الدراسات العليا، فلسطين، ٢٠٠٣م، ص٣٢، موجودة على الرابط: https://scholar.najah.edu/sites/default/files/all-thesis/the_abbreviated_letters_al-muqattat.pdf. وينظر: الزركشي، بدر الدين بن عبد الله: البرهان في علوم القرآن، تحقيق: د. يوسف عبد الرحمن المرعشلي، وجمال حمدي الذهبي، وإبراهيم عبد الله الكردي، دار المعرفة، بيروت، ١٤١٠هـ- ١٩٩٠م، ج١/٢٥٦. وقد أورد محمد الطاهر بن عاشور واحدًا وعشرين قولًا مختلفًا في تفسيرها ينظر: التحرير والتنوير، الدار التونسية للنشر، تونس، د.ط ، ١٩٨٤م، ج١/٢٠٧-٢١٥.

وعدد السور التي ورد فيها الحروف المقطعة تسع وعشرون سورة، تبدأ بحروف (ألم، وألمص، والر، والمر، وكهيعص، وطه، وطسم، وطس، وص، ون، وحم، وحم عسق، وق)، وجملة هذه الحروف بدون تكرار أربعة عشر حرفًا جُمعت في" نص حكيم قاطع له سر"[١].

وقد ذهب بعض الباحثين إلى أن استعمال القرآن للحروف المقطعة ليس بالأمر الجديد؛ بل كان معروفًا مستعملًا قبل الإسلام أو عند أهل الكتاب، وإن لم يكن مُستعملًا بالأسلوب نفسه الذي جاء به القرآن الكريم[٢].

كما اختلف المفسرون والعلماء في تفسيرها وبيان معانيها؛ إذ يرى بعضهم أنها من المتشابه الذي اختصّ الله بعلمه[٣]، في حين رأى بعضهم الآخر أن لها معنى[٤].

ب- حساب الجُمّل وعلم أسرار الحروف:

أُستخدم حساب الجمل في تحديد التواريخ المهمة، كتحديد ولادة عَلَم من الأعلام أو وفاته، وقد "استعمل فيه الشعراء الحروف بدلًا من الأرقام؛ لأن الحروف أكثر مطاوعة للشاعر والشاعرية من لغة الأرقام الجامدة، وذلك للدلالة على تأريخ معين وهو ما يُسمّى بحساب الجُمَّل"[٥].

ويعتمد هذا التأريخ على تحويل الأرقام إلى حروف يمكن بها تكوين جملة أو أكثر، يتم جمع قيمة حروفها لتُعطي رقمًا معينًا يُؤرّخ به في أغلب الأحيان[٦]. وهذه الحروف

---

(١) البرهان في علوم القرآن، الزركشي، ج١/٢٥٥- ٢٦٧.

(٢) الحروف المقطعة في أوائل السور: فضل عباس صالح عبد اللطيف، ص٣٢.

(٣) فواتح سور القرآن، د. حسين نصار، مكتبة الخانجي، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ص١١-١٥.

(٤) المرجع السابق نفسه، ص ص ١٥-٢٣.

(٥) التأريخ للمنشآت المعمارية بحساب الجُمَّل في الشعر العربي: مساعد بن عبد الله السرحان، مجلة جامعة الملك سعود، الرياض، م٢٠، العمارة والتخطيط (٢)، ١٤٢٩هـ- ٢٠٠٨م، ص١٣٣. وعرَّفه ابن عاشور بأنه: " جعل أعداد لكل حرف من حروف المعجم من آحاد، وعشرات، ومئات، وألف واحدة، فإذا أريد خط رقم حسابي وُضع الحرف عوضًا عن الرقم. وقد كان هذا الاصطلاح قديمًا ورُسمت به عدة أناشيد من كتب داود، واُشتهر ترقيم التاريخ به عند الرومان، ولعله نُقل إلى العرب منهم أو من اليهود". التحرير والتنوير، ج١/هامش ص ٢٠٨.

(٦) المرجع السابق نفسه، ج١/ ١٣٣.

هي: (أبجد- هوز- حطي- كلمن- سعفص- قرشت- ثخذ- ضظغ). وكل حرف له قيمة عددية حتى الحرف الأخير(غ) وقيمته (١٠٠٠).

ولا يوجد تاريخ معين لبدء ظهور التأريخ الشعري، ولعل أقدم ما وصل إلينا قول ابن الشبيب في الإمام المستنجد بالله (٥٦٦هـ)، وهو الخليفة الثاني والثلاثون من الخلفاء العباسيين(١):

أصبحت (لبَّ) بني العباس جُمْلَتُها إذا عددت حساب الجُمَّل الخُلُفا

فكلمة (لب) مكوّنة من حرفين: اللام ويساوي (٣٠)، والباء ويساوي (٢)، ومجموع الرقمين (٣٢)، وهو الرقم الذي يُرمز إلى ترتيب الخليفة المستنجد.

أما علم أسرار الحروف فيدخل فيه علوم أخرى، وقد يُطلق عليه أسماء أخرى مرادفة لمعنى أسرار الحروف، ومنها: (علم خواص الحروف، وعلم الخواص الروحانية من الأوفاق، وعلم التصريف بالحروف والأسماء، وعلم الحروف النوارنية والظلمانية، وعلم التصريف بالاسم الأعظم، وعلم الكسر والبسط....(٢)

ويُعرف علم أسرار الحروف بأنه:" علم باحث عن خواص الحروف إفرادًا وتركيبًا، وموضوعه الحروف الهجائية، ومادته الأوفاق والتراكيب، وصورته تقسيمها كمًّا وكيفًا، وتأليف الأقسام والعزائم وما ينتج منها، وفاعله المتصرف، وغايته التصرف على وجه يحصل به المطلوب إيقاعًا وانتزاعًا، ومرتبته بعد الروحانيات، والفلك، والنجامة..."(٣).

ج- الحروف ودلالاتها عند الصوفية:

للحروف والأعداد عند الصوفية مكانة خاصة لا يعلمها إلا الله – تعالى- وربما ألهم أنبياءه وأولياءه بعلمها؛ ولهذا يقول ابن عربي:" فاعلموا – وفقكم الله- أن الحروف سر من أسرار الله – تعالى- والعلم بها من أشرف العلوم المخزونة عند الله، وهو العلم

(١) البداية والنهاية: ابن كثير، مكتبة المعارف، بيروت، ١٤١٢هـ- ١٩٩١م، ج٢٦٢/١٢.

(٢)أسرار الحروف وحساب الجمل، مرجع سابق، ص٢٠.

(٣) كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون: مصطفى عبدالله الشهير بحاجي خليفة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج٦٥٠/١ وما بعدها، وينظر: تاريخ الخط العربي وآدابه: محمد طاهر عبد القادر الكردي المكي الخطاط ، مكتبة الهلال، مصر، ١٣٥٨هـ- ١٩٣٩م، ص١٦٥.

المكنون المخصوص به أهل القلوب الطاهرة من الأنبياء، وهو الذي يقول فيه الحكيم الترمذي " علم الأولياء"(١). وفي السياق ذاته من القدسية يرى النفري أن " الحرف حجاب، والحجاب حرف"(٢).

ولعل اهتمام الصوفية بالحروف نابع من تخصيص بعض سور القرآن بداياتها عليه؛ ومن ثمَّ فقد شغفوا به، وبحثوا في أسراره، وساروا في اتجاهين: واحد مُغال خارج عن صواب العقل وعن الدين، والثاني متشبع بالدين الإسلامي محافظ على حدوده. وقد كان اعتمادهم على فهم معنى الحرف بوجهيه: المرسوم والمنطوق، وربطوا ذلك بمنازل القمر وأسرار الوجود(٣).

وقد ارتبط الخط العربي بالمفاهيم الصوفية منذ بداية العصور الإسلامية؛ غير أن " صوفية الحرف" بدأت بالتطور في القرن العشر مع بداية القواعد التي وضعها ابن مقلة لفن الخط(٤).

---

(١) كتاب الميم والواو والنون، ابن عربي، من مجموعة رسائله، ص٢. وقد أشار محمد ذنون الصائغ إلى أن الصوفية يقصدون علم الحروف أو الجفر: أي أن هذه النظرية لا تتناول الأبجدية العربية على علاتها كمجرد علامات للتدوين خلال المنظور التاريخي؛ بل تحاول أن ترجع هذه الأبجدية (المخلوقة) إلى محتواها الأصيل، وهو كلام الله عز وجل. ينظر: في أصل الحرف والكتابة العربية، مجلة (جذور)، إحدى إصدارات النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج٢٧، م١١، محرم ١٤٣٠هـ، يناير ٢٠٠٩م، ص٢٠٧.

(٢) المواقف والمخاطبات: تحقيق: آرثر أربري، تقديم وتعليق: عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م، ص١٧٦.

(٣) الحروف العربية: دراسة في تطورها والعلاقة بين الصوت والرسم والمعنى: هناء سعداني، مرجع سابق، ص٩٧.

(٤) تكايا الدراويش (الصوفية والفنون والعمارة في تركيا العثمانية): رايموند ليفشز، ترجمة: عبلة عودة، مراجعة: د. أحمد خريس، هيئة أبي ظبي للثقافة والتراث (كلمة)، الإمارات العربية المتحدة، ١٤٣٢هـ– ٢٠١١م، ص٢٩٦. وتذهب آن ماري شيمل إلى أن من الأفكار التي كانت سائدة في بغداد في القرن التاسع عشر حول تفسير وجود الحروف العربية" أن الله خلق الحروف وفرض عليها الطاعة، وكانت كل الحروف العربية تأخذ شكل حرف الألف (أ)؛ لكن الحروف اختلفت فيما بعد، وبقي حرف الألف فقط على صورته الأصلية التي خُلق عليها. ينظر: تكايا الدراويش، فن الخط والتصوف في تركيا العثمانية، ص ص٢٩٥– ٢٩٦.

وتناول الصوفية للحروف في شعرهم ونثرهم لا يخرج عن الإطار العام الذي يخرجون فيه عن حيادية اللغة وواقعيتها إلى أبعاد تجريدية تخرج عن المألوف؛ ومن ثم فإن قارئ أدبهم يجد" رمزًا غريبًا ونمطًا عجيبًا، وبُعدًا عن التصريح، وإيثارًا للتلويح، واعتمادًا على الإشارة، وعلاقات خفية في التجوّز بالكلام، ودرجات بعيدة بين المعاني الحقيقية والمعاني اللزومية لا يكاد يفهمها فاهم، ولا يصل إلى جوهرها عالم أو حالم"(١).

وهذه الرمزية الخاصة للحروف تتماهى في الرمزية العامة للصوفية بوجه عام؛ ومن ثم اتسم تناولهم لها بالتعقيد والغموض غالبًا، وربطهم إياها بالطبائع الأربع، والأفلاك، والحضرات، والعناصر، والعوالم(٢).

ويُعدُّ ابن عربي من أكثر الصوفيين تناولًا وتفصيلًا لها في مؤلفاته وإبداعه الشعري؛ ولهذا فقد اجتهد عشرات المهتمين لفك رموزه، ومنهم من استطاع ذلك وخفّف غرابة تلك الأسرار.

ومن النماذج التي يمكن التمثّل بها في استعمالات شعراء الصوفية لهذه الحروف قول ابن الفارض(٣):

ولو كنتّ بي مــن نُقطــةِ البــاءِ خَفْــضَةً رُفِعَــتْ إلــى مــا لــم تَنَلْــهُ بحِيلَــةِ

ويفسّر شارح الديوان البيت بقوله: " أي لو كنت معي دليلًا متواضعًا منخفضًا كخفضة الباء تحت نقطتها؛ صرت مرفوعًا إلى منيع جنابي ورفيع مآبي...وخصص (الخفضة) بالباء؛ لأنها تلازمها جارة، وتكون خافضة للزوم خفضها. والباء صورة الوجود الظاهر المتعين المضاف، كما أن الألف صورة الوجود الباطن العام المطلق،

---

(١) جمالية الرمز في الشعر الصوفي (محي الدين بن عربي نموذجًا): هدى فاطمة الزهراء، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة أبي بكر بلقاية، تلمسان، الجزائر، كلية الآداب، ١٤٢٧هـ- ٢٠٠٦م، ص٦٥، موجودة على الرابط: http://www.sufi.ir/books/download/arabic/ibn-arabi/jamaleeyat-ramz.pdf.

(٢) الرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر، دار الأندلس للطباعة والنشر- بيروت، ودار الكندي للطباعة والنشر- بيروت، ١٩٧٨م، ص٤١٣.

(٣) ديوان ابن الفارض: تحقيق: د. عبد الخالق محمود، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤م، ص٩٥.

وقول بعض العارفين: (ما رأيت شيئًا إلا ورأيت الباء مكتوبة عليه) يوافق هذا المعنى... والنقطة الواقعة تحت الباء صورة ذات الممكن، فكما أن الباء تتعيّن بها وتتميّز عن الألف؛ فكذلك الوجود يتعيّن بذات الممكن، ويتميّز عن الوجود المطلق. وقول ابن عربي: (بالباء ظهر الوجود، وبالنقطة تميّز العابد عن المعبود)؛ يشير إلى قولنا. وقول الشبلي رحمه الله: (أنا النقطة التي تحت الباء) إشارة إلى أنه نظر إلى نفسه بعين العدم والفناء؛ لأن تلك النقطة لا وجود لها إلا في ضمن الباء"(١).

والرفع والخفض لدى الصوفية تخرج عن معناها الاصطلاحي المتعارف عليه، وتُشحن بدلالات روحية تتوائم مع فكر الصوفية، فالرفع رفع الهمم، أما الخفض فخفض النفوس تواضعًا لله(٢). غير أن بعض الباحثين يرى أن الخفض هنا يحمل دلالة سلبية بدلالة أداة الشرط (لو)، وهي حرف امتناع لامتناع؛ وهذا يعني امتناع كونه بمنزلة النقطة من الباء؛ وذلك لتعلقه بحظوظ النفس ورغباتها؛ لذا جعلتها رهينة الخفض ذلك أن المتحقق بهذه المنزلة متحقق بمرتبة الاتحاد، ولو كانت غير ذلك لما لجأت إلى (الحيلة)(٣).

ويرتكز على الدلالة الرمزية لحرفي العين والغين فيقول(٤):

فلا أينَ بعدَ العينِ والسكرُ منه قد أفقت وعينُ الغينِ بالصحو أصحت

يُحلحل الشاعر دلالات الحروف من معانيها الاصطلاحية، ويُضفي عليها هالات من الرمزية الصوفية الخاصة؛ ولهذا فإن حرفي (العين، والغين) لا يستندان إلى الثوابت القاموسية أو الأسس المعجمية بقدر ما هما عصارة ذهنية تحمل دلالات وجدانية تعكس حال الذات الداخلية في العالم الآخر. وفي ظلّ هذا التصور فإن حروف لغتنا الإنسانية

(١) كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر شرح تائية ابن الفارض: عبد الرزاق أحمد القاشاني، تحقيق: أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢٦ هـ- ٢٠٠٥م، ص ص ٧٠-٧١.

(٢) التائية الكبرى لابن الفارض (٦٣٢هـ): دراسة أسلوبية: هشيار زكي حسن أحمد، رسالة ماجستير، جامعة الموصل، كلية الآداب، ١٤٢٣هـ -٢٠٠٢م، ص٨٢، موجودة على الرابط: http://www.almaktabah.net/vb/showthread.php?t=٨٧٣١٣.

(٣) المرجع السابق نفسه، ص٨٣.

(٤) ديوان ابن الفارض: ص١٤٠.

عند المتصوفة ليست إلا صورًا ظاهرة حسية لأرواح الحروف الإلهية، وتتوسط الأسماء التي توازي الوجود بين الباطن الروحي (اللغة الإلهية)، والظاهر الحسي (اللغة الإنسانية)[١].

ويستخدم ابن الفارض دلالة الحروف من خلال معجمه الصوفي ورمزيته عبر آلية التضاد بين (السكر/ أفقت الصحو)، ناحيًا بها إلى دلالات وجدانية تتوافق مع مقامات النفس المختلفة في سبيل تحقّق الرؤية، والوصول إلى متعة الكشف والمشاهدة.

إن طلب الرؤية الذي تاب عنه موسى عليه السلام سؤال عن الأين قبل مشاهدة العين، وجزاء عليه السكر، والسكر مؤذن ببقية الحجاب يمنع عن مشاهدة عين الذات كما يمنع حجاب الغيم عن مشاهدة السماء؛ ولذلك عقَّب بقوله: (فلا أين بعد العين) بقوله: (والسكر قد أفقت منه)، ثم أردفه بقوله: (وعين الغين بالصحو أصحت)، ليعلم أن طلب الرؤية لوجود السكر، والسكر احتجاب العين بالغين...[٢].

إن الحروف في ظلّ الإبداع الشعري الصوفي – كما سبقت الإشارة– تتحوّل إلى رموز عرفانية وشفرات خاصة ذات دلالة وجودية، غادرت فيها الدلالة المتعارف عليها إلى لفظ شعري غير مُتوقّع خارج إطار الرمزية الصوفية؛ لكنه قد يكون معروفًا داخلها؛ ولهذا فإن هذه الحروف قد خلت مما ينبغي أن يهيب به الشعر من تركيب استعاري أساسه الخيال الذي يبني الصور من مواد العالم المحسوس...[٣]. ولعل هذا يُفقد التجربة الشعرية قيمتها الفنية، لا سيما حين تتبنى مستوى عميقًا من التكثيف الذي يصل إلى درجة الانغلاق التام، والانبهام غير المشروع بشكل يصعب معه خوض مغامرة التأويل[٤].

---

(١) فلسفة التأويل: دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي، د. نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٤، ١٩٩٨م، ص ٣٠٣.

(٢) كشف الوجوه الغر، ص١٨٣. وينظر قول ابن الفارض في ديوانه: ص١٤٠:

فنقطةُ غينِ الغينِ عن صَحوي انْمَحَت ونقطةُ عينِ العينِ محويَ ألغَتِ

(٣) الرمز الشعري عند الصوفية، ص٤٢٥.

(٤) تائية ابن الفارض دراسة أسلوبية، ص٨٥.

وهذا الغموض والرمزية المعقدة التي تتعلَّق بالحروف والأعداد عند الصوفية " ليست من الشعر في شيء، فهي تخلو من القيمة الفنية؛ لجنوحها إلى التجريد الخالص والتصورات التي تجمع بين علم الأثولوجيا والتأمل الميتافيزيقي وأخلاط أخرى من العلم القديم كما عبرت عنه المذاهب العرفانية المستورة"(١).

د- الحروف والتشكيل البديعي:

ونعني به أن يتخذ الشاعر من الحرف مجالًا للإبداع الشكلي على حساب المعنى، كأن يُبدع قصيدة على الحروف المُهملة وليس فيها حروف منقوطة، أو تقوم على الحروف المعجمة وليس فيها حرف مهمل، فضلًا عن أن لبعضهم منظومة ليس فيها حرف منقوط من أسفل، وأخرى ليس فيها حرف منقوط من أعلى. ولبعضهم منظومة حرف منها مُهمل وحرف منقوط ، وأخرى كلمة منقوطة وكلمة مهملة إلى غير ذلك من المنظومات المخترعة، وهذا النوع يُسمّى عندهم بـــ(وسع الاطلاع)(٢).

وقد آل الأدب إلى هذه الحالة بعد السقوط العباسي؛ حيث "قل الابتكار، وجفّت منابع الإرواء الثقافي، واستسلموا لتفوّق القدماء الذين لم يُبقوا للاحق شيئًا؛ ومن ثمَّ توجهت

---

(١) الرمز الشعري عند الصوفية، ص٤٢٥.

(٢) تاريخ الخط العربي وآدابه: محمد طاهر بن عبد القادر الكردي المكي الخطاط ، ص١٦٩. وينظر: مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني: بكري شيخ أمين، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٤٠٠هـ- ١٩٨٠م، حيث تناول مجموعة من الألوان البديعية التي حواها الشعر في هذين العصرين، ومنها ما اعتمد على الحروف الهجائية، كمحبوك الطرفين: وهو أن تكون كل أبيات القصيدة او القطعة مبتدأة ومختتمة بحرف واحد من حروف المعجم. ينظر: ص ص ٢٠٦-٢٠٨. والشعر الهندسي الذي يُبنى على الأشكال الهندسية كالدائرة وغيرها ويرتكز على حرف مركزي. ينظر: ص ص ٢٠٩-٢١٧. والقصيدة المهملة ص٢١٨، والقصيدة المعجمة ص٢١٩، وإهمال كلمة وإعجام أخرى ص٢١٩، وإهمال حرف وإعجام آخر ص٢١٩، وكل كلمة تبدأ بعين ص ٢٢١، وظاء في كل كلمة ص٢٢٢، والنون في كل كلمة ص ص٢٢٢، والشعر ذو الحروف المُقطّعة ص ٢٢٢، والشعر ذو الحروف الموصولة ص ٢٢٢. وتناول أيضًا التطريز: وهو أن يجعل الشاعر حروف أوائل الأبيات تُشكّل اسمًا معينًا. ص٢٢٤. وينظر: في الأدب المصري، د. حسين نصار، مكتبة الثقافة الدينية، ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٢م، حيث أورد مجموعة من التكوينات الشعرية التي اعتمدت على الحرف، ص ص١٣٥- ١٣٦، وتكوينات تعتمد على النقط، ص١٣٦وما بعدها.

الطاقة الإبداعية ناحية الشكل على المستوى التحريري، وإلى التلاعب البديعي على المستوى الصياغي... وهو نوع من الاجتهاد الفني مع معطيات العصر"(١).

وربما ظهر هذا اللون البديعي بشكل جلي في المدائح النبوية؛ إذ فرضوا على أنفسهم مجموعة من القيود الشكلية، كأن يتقيَّد الشاعر بعدد الأبيات سلفًا " وينظّم عددًا من القصائد يُرتبها حسب تسلسل حروف الهجاء، ويبدأ كل بيت من القصيدة بحروف القافية، فيُضيّق على نفسه ويحملها عسرًا؛ فتفتقد إلى الرواء والرونق والنضارة والشاعرية، وتُصبح شكلًا هندسيًّا متقنًا يحسبه الشاعر بدقة، ويحرص على ألا يعتوره أي خلل"(٢).

ومن المؤكّد أن هذه الإضافات الشكلية لم تخدم المعنى؛ لأنها ركّزت على الشكل، كما أنها لم تُضف جديدًا إلى شكل القصيدة فظلّ على الشكل العامودي؛ بل جمّدته بهذه القيود التي لا مسوّغ لها في المعنى أو في الصنعة الشعرية.

ومن النماذج التي يمكن الاستشهاد بها ما ورد في ديوان (معدن الإفاضات في مدح أشرف الكائنات)، للإمام مجد الدين محمد بن رشيد الواعظ البغدادي المعروف بـــ(الوتري)؛ حيث بنى ديوانه على حروف الهجاء مبتدئًا بالألف، ومنتهيًا بحرف الياء، وجعلها وترًا، يقول: " ورأيتهم قد مدحوه ﷺ بقصائد على حروف الهجاء وعزوها إلى المُعشّرات والعشرينيات ولم يتعرّضوا فيها للوتر، " والله وتر يحب الوتر"؛ فعملت هذه القصائد على إحدى وعشرين بيتًا..."(٣). يقول على قافية الألف(٤):

أُصـــلي صـــلاةً تمـــلأُ الأرضَ والـــسما علـــى مـــنْ لـــهُ أعلـــى العُـــلا متبـــوأ

أقـــيمُ مقامًـــا لـــم يقـــمْ فيـــه مُرســـلٌ وانحنـــتْ لـــه حُجـــب الجـــلالِ توطـــأ

(١) القصيدة التشكيلية: د. محمد نجيب التلاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦م، ٧٢.

(٢) المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي: د. محمد سالم محمد، دار الفكر المعاصر، بيروت، ودار الفكر، دمشق، ١٤١٧هـ- ١٩٩٦م، ص٣٥٢.

(٣) ديوان معدن الإفاضات، ط٢، طبع في جريدة بيروت، ١٣١٧هـ، ص٢. ويُنظر: ديوان نفح الطيب في مدح الشفيع الحبيب، للإمام الطرائقي، وهو المشهور بالقصائد الطرائقية، مطبعة البلاغة، ١٨٩٣م.

(٤) ديوان معدن الإفاضات، ص٥.

ويُلاحظ أن كل بيت من أبيات القصيدة التي تبلغ واحدًا وعشرين بيتًا يبدأ بحرف الألف وينتهي به (أصلي/ متبوأ، وأقيم/توطأ، وإلى/يتلألأ...). وهكذا مع بقية الحروف الهجائية حتى حرف الياء الذي يقول على قافيته(١):

يسودُ الورى مــن كلّــمَ اللهَ فــي الــسما وقــامَ بــساقِ العــرشِ يــستمعُ الوحيَــا

يــــرى نـــــورَ حُجـــبِ اللهِ لا بفـــؤادِهِ ولكنـــــهُ بـــــالعينِ أثبتـــــهُ رؤيَـــــا

يَدُلّكَ مــا فــي الــنجمِ مــن قــولِ ربّــهِ أَلا فاتلهـــا فـــاللهُ يُلهمـــكَ الهـــديَا

ولم يقتصر الأمر على الجانب الشكلي الكتابي العمودي، وإنما استلهم الخطاطون الفكرة وجعلوا من الحرف المركزي الذي تُبنى عليه القصيدة محورًا أساسيًّا تبدأ منه الأشطر وتعود إليه، فهو بمثابة مركز الدائرة أو المحور الرئيس. ويرى د. محمد التلاوي أن الشعر والشعراء هم الأسبق في التنفيذ، ثم استعمل الخطاطون الفكرة فأبدعوا الكثير من لوحاتهم البسيطة ثم المركبة(٢).

وهكذا تبيّن أن الحرف الهجائي له حضور قوي في التراث اللغوي، والصوفي، والديني، والجمالي...فكل يرتكز فيه على معطيات تتواءم مع مجال تخصصه. وإذا كان البحث استعرض – على سبيل الإيجاز– استعمالات الحرف في مجالات بعينها؛ فإنه سيفرد الصفحات الآتية لاستخدام الحروف الهجائية في المجال الأدبي، وكيفية استلهام الشعراء– خاصة الشعراء العباسيين– وإبداعاتهم الفنية من خلاله، ولكن قبل الولوج إلى تشكيلاتهم الجمالية المرتكزة على الحروف، فإنه يستطرق إلى البدايات، وهل كان هناك حضور فني ووعي بصورة الحرف ورسمه لدى الشعراء قبل العصر العباسي أم لا؟

(١) المصدر السابق نفسه، ص٣٣. وقد عدَّ (لا) حرفًا مستقلًا؛ ومن ثمّ فعدد الحروف لديــه (٢٩) حرفًــا، وعدد القصائد كذلك.

(٢) القصيدة التشكيلية، ص٧٤.

التشكيل بالحرف قبل العصر العباسي:

عرف الجاهليون[١] الكتابة؛ بل واستعملوها في رسائلهم ومكاتباتهم وتقييد شؤون حياتهم؛ ومن ثمَّ فإن كثيرًا من الشعراء الجاهليين شبهوا بقايا الأطلال ببقايا الخط في الكتاب، يقول لبيد بن ربيعة[٢]:

وجـــلا الـــسيولُ عـــن الطلـــولِ كأنهـــا زبـــــرٌ تُجِـــــدُّ مُتُونَهَـــــا أَقْلامُهَـــــا

وقال امرؤ القيس كذلك[٣]:

لمـــــن طلـــــلٌ أبـــــصرته فـــــشجاني كخـــطِّ زبـــورٍ فـــي عـــسيبِ يمـــانِ

(١) يرى د. أحمد محمد الحوفي أن أهل البادية لم يكونوا يعرفون القراءة والكتابة؛ لأن الحياة البدوية تُباعد ما بينهم وبين هذه المعرفة، وهذا شأن البداة في كل الأمم. وأما أهل الحضر فقد كان بعضهم علـى علـم بالكتابة والقراءة قبل الإسلام والأدلة على ذلك كثيرة. ينظر: المرأة في الشعر الجـاهلي، ط٢، دار الفكـر العربي، القاهرة، ص٤١٤. وهذا الأمر كان محل خلاف بين الباحثين ما بين إنكـار لمعـرفتهم بـالقراءة والكتابة، اتباعًا لما ذكره القرآن في بعض آياته كقوله تعالى: {هُوَ الَّذِي بَعَثَ فِي الْأُمِّيِّينَ رَسُولًا مِّنْهُمْ يَتْلُـو عَلَيْهِمْ آيَاتِهِ وَيُزَكِّيهِمْ وَيُعَلِّمُهُمُ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَإِن كَانُوا مِن قَبْلُ لَفِي ضَلَالٍ مُّبِينٍ}(سورة الجمعة، الآيـة٢). في حين أن بعضهم – وهم الجمهور– يرى أن الجاهليين – دون تحديد لأهل البادية أو الحضر– عرفـوا الكتابة، وأنها كانت شائعة عندهم شيوعًا يكفي لأن ننفي عنهم ما ألحقه بهم تاريخنا الأدبي من وصمة الجهل والأمية. مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية: ناصر الـدين الأسـد، ط٥، دار المعـارف، مـصر، ١٩٨٧م، ص٥٩، والخط العربي وتطوره في العصور العباسية في العراق: سـهيلة ياسـين الجبـوري، ص٢٨. وقد ذهبت إلى أن العرب في الجاهلية كتبوا بالخط العربي لكنهم لم يعتنوا في تحسينه؛ بل اكتفـوا بحسنه الذاتي وهو دلالته على المعاني. وينظر: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج١٥٢/٣.

(٢) شرح ديوان لبيد بن ربيعة العامري، حققه وقدم له: د. إحسان عباس، التراث العربي، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت، ١٩٦٢م، ص ، ٢٩٩. وجلا: كشف، وزبر: كتب، ومتونها: أوساطها وظهورهـا وأراد كلها. وينظر: شرح القصائد العشر: الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة محمد علي صبيح، الأزهر؟، القاهرة، د.ت، ص٢٤٩.

(٣) ديوان امرئ القيس: تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٥، دار المعارف، مـصر، ص٨٥. شـجا: أحزن، والزبور: الكتاب، وعسيب يمان: كان أهل اليمن يكتبون في عسيب النخلة عهودهم وصكاكهم.

كما قال المرقش الأكبر[١]:

الـــــدَّارُ قِفْـــــرٌ والرســـــومُ كمـــــا رَقَّـــشَ فـــي ظَهـــرِ الأديـــمِ قَلَـــمْ

ولم يكتفوا بذلك، وإنما صوّروا في أشعارهم ما يتعلق بالخط وتجويده وترقشيه، إضافة إلى ذكرهم لأدوات الكتابة؛ الأمر الذي يؤكد أن العرب في الجاهلية كانوا على علم بالقراءة والكتابة، وأنهم كانوا يكتبون في جاهليتهم ثلاثة قرون على أقل تقدير بهذا الخط الذي عرفه بعد ذلك المسلمون[٢].

وأما ما يتعلّق باستخدام الجاهليين للحروف الهجائية المُقطعة في أشعارهم، فمن خلال قراءاتي لبعض دواوين الجاهليين لم أجد منهم من استعمل الحروف الأبجدية مرتكزًا لصوره الفنية أو إبداعه الشعري بوجه عام، وإن كان نُسب إلى عنترة قوله في الغزل[٣]:

أَغَـــنٌّ مَلِـــيحُ الـــدَّلِّ أحـــورُ أكحـــلُ أزجُّ نقـــيُّ الخـــدِّ أبلـــجُ أدعـــجُ

لـــه حاجـــبٌ كـــالنونِ فـــوقَ جفونِـــهِ وثغـــرٌ كزهـــرِ الأُقحـــوانِ مُفَلَّـــجُ

وإن صحت نسبة البيتين لعنترة؛ فإن هذا يدلّ على معرفة عنترة بالكتابة ورسم الحروف، كما يبيّن من جهة أخرى نمطية بعض الصور الفنية التي كان الحرف الأبجدي مركزها، حيث تواترت هذه الصور لاحقًا؛ غير أن عدم انتشار مثل هذه الصور في أشعار الجاهليين، فضلًا عن أن القصيدة كاملة – ومنها البيتان– لم يردا في نسخة الديوان المعتمدة بتحقيق: محمد سعيد مولوي، وربما يوحي هذا بوضع القصيدة على عنترة؛ ومن ثمّ أرى أن مثل هذه الصور لم ترد عن الجاهليين، وإنما الذي ورد

---

(١) ديوان المرقشين: تحقيق: كارين صادر، دار صادر، بيروت، ١٩٩٨م، ص٦٧. وينظر أبيات أخـرى ذكر فيها الشعراء القلم والكتابة جمعها د.يحيى وهيب الجبوري في كتابه: الخط والكتابة فـي الحـضارة العربية، دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٤م، ص ص ٢٨٦– ٢٨٧.

(٢) مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية، ص٣٣، والمرأة في الشعر الجاهلي، ص٤١٧–٤٢٤.

(٣) شرح ديوان عنترة: الخطيب التبريزي، قدم له ووضع هوامشه: مجيد طراد، دار الكتـاب العربـي، بيروت، ١٤١٢هـ– ١٩٩٢م، ص٤١.

عنهم أنهم كانوا يختصرون بعض الكلمات ويرمزون إليها ببعض حروفها، كالبيت المنسوب إلى زهير(١):

بـــالخيرِ خيـــراتٌ وإن شـــرٌّ فـــا ولا أُريـــد الـــشرَّ إلا أن تَـــا

أراد وإن شر فشر، وأراد إلا أن تشا؛ فأتى بحرف من كل جملة (٢).

ومما نُسب إليهم أيضًا أنهم كانوا يذكرون الحروف بما يقابلها من الدلالة في استعمالاتهم اللغوية، كالبيت المنسوب إلى ابن الزبعرى(٣):

إذا مـــا القلـــبُ تـــاهَ بحاجبيـــهِ فأنـــتَ الـــشّينُ تفخـــرُ بالجمـــاعِ

والشين: الرجل الكثير النكاح.

وكقول المهلهل(٤):

أبي فـــارسُ الهيجـــاءِ فـــي كـــلِّ حومـــةٍ وجـــدُّك عبـــدٌ يحلـــبُ التـــاءَ دائمًـــا

والتاء: البقرة التي تُحلب دائمًا.

إذًا لم يثبت استعمال الجاهليين للحروف الهجائية المقطعة في أشعارهم، وما نُسب إليهم لا يرقى إلى درجة اليقين الذي تُنبى عليه حقائق علمية رصينة.

---

(١) نسبه القرطبي إلى زهير وليس موجودًا بديوانه، ينظر: الجامع لأحكام القرآن: أبو عبد الله محمد بـن أحمد الأنصاري القرطبي، دار الكتب المصرية، ط٢، ١٣٥٣هـ- ١٩٥٣م، ج١/١٥٥.

(٢) ذهب الشيخ محمود شلتوت إلى أن استخدام الحروف الهجائية المقطعة لدى العرب لم يكن معروفًا من قبل، ولم يكن لهذه الحروف معانٍ في اللغة العربية تدلّ عليها سوى مسمياتها كحروف هجائية يلتئم منهـا الكلام. ينظر: تفسير القرآن الكريم، الأجزاء العشرة الأولـى، الـشروق- القـاهرة، ط١٢، ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٤م، ص٤٧. وينظر كذلك: الحروف المقطعة في أوائل السور، ص ص٣٢-٣٤.

(٣) ورد البيت في كتاب الحروف المنسوب للخليل بن أحمد؛ ولكنه ليس موجودًا بمجموع ابـن الزبعـرى الشعري، الذي جمعه د. يحيى الجبوري. وقد أورد المؤلف (الخليل) كثيرًا من الأبيات الشعرية مـن هـذا القبيل ونسب أغلبها لشعراء جاهليين وإسلاميين؛ لكن لا توجد هذه الأبيات في دواوين الشعراء الذين نسبها إليهم، وقد سبقت الإشارة إلى أن محقق الكتاب توصّل إلى هذه النتيجة. ينظر كتاب الحـروف المنـسوب للخليل بن أحمد، ص٥، ص ص ٢٨-٣٢.

(٤) كتاب الحروف المنسوب للخليل بن أحمد، ص٢٨.

ولما جاء الإسلام وعمّ نوره؛ انتشرت الكتابة، وعرفت قمة عطائها، وعظيم قدرها وجلالها بعد نزول القرآن الذي حفظ للأمة تاريخها، وسما بلغتها، وحفظها من كل تحريف وضياع(١).

ويعدُّ النبي ﷺ بحق" أول من عمل على نشر الخط العربي بين المسلمين، وأول من اضطلع بالدعاية القوية لتعميمه بين قومه، وأنه اهتم بتعليم النساء الكتابة كما يتعلمها الرجال..."(٢).

ولكن على مستوى إبداع الشعراء لم يظهر التشكيل بالحروف الهجائية في أشعار صدر الإسلام، وربما يرجع السبب إلى أن الكتابة لم تكن بعد قد بلغت شأوها في الانتشار، أو انشغال الشعراء بقضايا الدين والدعوة؛ ومن ثمَّ فإن المجالات التي يمكن أن يظهر فيها تشكيلهم الجمالي بالحروف الهجائية لم تُتح لهم؛ لانصرافهم إلى غيرها.

وأما في العصر الأموي فإن الظاهرة بدأت تشيع؛ ولذا فقد تعددت الأمثلة التي اعتمد فها الشعراء على التشكيل من خلال الحروف الهجائية، ومن ذلك ما أورده الصولي بقوله(٣):" أنشدنا القاسم بن إسماعيل، قال: أنشدنا محمد بن إسماعيل لأبي النجم العجلي الراجز، وكان له صديق يُقال له: زياد يسقيه الشراب، فينصرف أبو النجم من عنده ثملًا:

---

(١) سيميائية الحرف العربي: قراءة في الشكل والدلالة: مزوز دليلة، الملتقى الثالث " السيمياء والنص الأدبي، الكتاب الثالث السيمياء والنص الأدبي ١٩– ٢٠ أبريل ٢٠٠٤، الذي نظمته كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة محمد خيضر، سكرة، الجزائر، ص٢٨٥.

(٢) الخط العربي وتطوره في العصور العباسية في العراق، سهيلة ياسين الجبوري، منشورات المكتبة الأهلية، بغداد، ١٣٨١هـ– ١٩٦٢م، ص٢٨، والخط العربي نشأته وتطوره: عادل الألوسي، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٩م– ١٤٣٠هـ.

(٣) أدب الكاتب: أبو بكر محمد بن يحيى الصولي، نسخه وعني بتصحيحه: محمد بهجة الأثري، نظر فيه: السيد محمود شكري الألوسي، المكتبة العربية، بغداد، ١٣٤١هـ، ص ص ٦٢–٦٣. وينظر ديوان أبي النجم العجلي: جمعه، وشرحه، وحققه: محمد أديب عبد الواحد جمران، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٤٢٧هـ– ٢٠٠٦م، ص٢٦٨.

أقبلتُ من عندِ زيادٍ كالخرفْ

تَخطُّ رِجْلاي بخطٍ مختلفْ

كأنما قد كتبا لامَ ألفْ

ويلاحظ أن الشاعر اعتمد على محاكاة الواقع الحسي من خلال رسم صورة تشبيهية تقريبية لمشيته المترنحة التي تلتف فيها رجلاه من آثار الشراب مُشكلة هيئة (لام ألف). أو كما قيل: إنه تارة يمشي مستقيمًا فتخط رجلاه خطًّا شبيها بالألف، وتارة يمشي معوّجًا فتخط رجلاه خطًّا شبيهًا باللام[١]. وذهب السيوطي إلى أن الشاعر ربما تلقاه من أفواه العامة، يقصد شكل (لام ألف)[٢]. وقد يكون السيوطي محقًّا فيما ذهب إليه؛ لأنهم عابوا على أبي النجم هذه الصورة وقالوا: "لولا أنه يكتب ما عرف صورة لام ألف"[٣].

وفي مجال الغزل يستعير عمرو بن أحمر الباهلي حرف النون مشبهًا به الحاجب في تقوّسه فيقول[٤]:

وحَاجِبٍ كالنونِ فيهِ بَسْطَةٌ أجادهُ الكَاتِبُ خَطًّا بالقلمِ

والأمر ذاته في الارتباط الشكلي بين الحرف الهجائي والمشبه ارتكز عليه ذو الرمة في وصف عين ناقته التي أجهدها السير، حيث قال[٥]:

---

(١) ديوان أبي النجم العجلي، ص ٢٦٩.

(٢) همع الهوامع شرح جمع الجوامع: جلال الدين السيوطي، تحقيق وشرح: د. عبد العال سالم مكرم، دار البحوث العلمية- الكويت، ١٣٩٩هـ- ١٩٧٩م، ج٤/ ٣٦٣-٣٦٤.

(٣) أدب الكاتب: الصولي، ص٦٢.

(٤) شعر عمرو بن أحمر الباهلي: جمع وتحقيق: د. حسين عطوان، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، د.ت، ص١٤١.

(٥) ديوان ذي الرمة: شرح الخطيب التبريزي، كتب مقدمته وهوامشه وفهارسه: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٤١٦هـ- ١٩٩٦م، ص ص ١٥٠-١٥١. وينظر: أدب الكاتب: الصولي، ص٦٢. والأضا: الغدير.

كأنمـــا عينُهـــا منهـــا وقـــد ضَـــمَرَتْ وضمَّها السيرُ - فـــي بعـــضِ الأَضَـــا- مِـــيمُ

والـــرابط فـــي التـــشبيه الاســـتدارة بـــين عـــين الناقـــة وحـــرف المـــيم. وقـــد عيب علـــى ذي الرمـــة أيـــضًا معرفتـــه بالكتابـــة بنـــاء علـــى هـــذا التـــشبيه، فقـــد ذكـــر المرزبـــاني أن حمـــادًا الراويـــة قـــرأ علـــى ذي الرمـــة شـــعره فـــرآه قـــد ترك في الخط لامًـــا، فقـــال لـــه حمـــاد:" إنـــك لتكتـــب؟ قـــال: اكـــتم علـــيَّ، فإنـــه كان يأتي باديتنـــا خطـــاط يعلمنـــا الحـــروف تخطيطًـــا فـــي الرمـــل فـــي الليـــالي القمر فاستحسنتها؛ فثبتت في قلبي ولم تخطها يدي"(١).

وبنـــاء علـــى هـــذه الروايـــة يمكـــن تفـــسير صـــورتي أبـــي الـــنجم العجلـــي وذي الرمـــة اللتـــين اعتمـــدتا علـــى الحـــرف الهجـــائي؛ إذ ربمـــا لا يكـــون الشاعر كاتبًـــا وإنمـــا يـــدرك صـــورة الحـــرف وهيئتـــه مـــن غيـــره، ولعـــل هـــذا يؤكـــد التقـــارب الـــشكلي بـــين صـــورتي (لام ألـــف/المـــيم)، ومـــشية الـــسكران المتـــرنح، وعـــين الناقـــة التـــي أجهـــدها الـــسير، وربمـــا يؤكّـــد هـــذا أن وصـــف الحروف بحـــروف الهجـــاء لـــم يـــرد إلا بعـــد مجـــيء الإســـلام وانتـــشار القلـــم. ونـــسبة العيـــب إلـــى الـــشاعر بتعلمـــه الكتابـــة ليـــست علـــى إطلاقهـــا، ومـــن المُـــستبعد أن يعيـــب العربـــي الكتابـــة والقـــراءة فـــي نفـــسها. والأعرابـــي الأمـــي يـــسمع الـــشعر ويحفظـــه فـــلا يُعـــاب بحفظـــه وســـماعه، كمـــا لا يُعـــاب به القـــارئ؛ وإنمـــا تُعـــاب الـــسرقة. وربمـــا وُجّـــه العيـــب إلـــى الـــشاعر؛ لأنـــه ربمـــا يكـــون ذريعـــة لاتهامـــه بأخـــذ المعـــاني مـــن الكتـــب، وأن إبداعـــه لـــيس خالص النسبة إليه(٢).

(١) الموشح: تحقيق: علي محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت، د. ط، ص٢٣١.

(٢) المعمى من رموز القلم، أبو عبد الرحمن ابن عقيل الظاهري، مقال منشور بالمجلة العربية، الرياض، على الرابط: http://www.stooob.com/٥٧٦٤٠٣.html

جماليات التشكيل بالحرف في العصر العباسي:

بدأ يتزايد استخدام الشعراء العباسيين للحروف الهجائية المقطعة في أشعارهم، ولم يقتصر الأمر على الشعر فقط وإنما امتد إلى النثر، وربما ترجع كثرة الاستخدام إلى ما لحق العصر العباسي من تطور وتجديد، واختلاف الأذواق، وتبدل معطيات الجمال، خاصة مع امتزاج الثقافات المتنوعة مع الثقافة العربية، وتأثر الشعر والشعراء بذلك؛ حيث رقت أذواقهم، واتسع خيالهم؛ ومن ثمَّ شهد الشعر نهضته، وشهد الخط تطوره؛ ورقت الصورة واستعانت بالصورة المجردة والرؤى الذهنية بدلًا من الحسية(١).

وقد ارتكز الشاعر العباسي على الحرف الهجائي في تشكيل بعض الصور الفنية، أو في سياق الأوصاف الحسية أو المجردة من خلال موضوعات الشعر المختلفة، خاصة الغزل. ويدلّ اتساع استخدامهم لهذه الحروف على استقرار صورتها ورسمها في مخيلتهم، وأنهم لم يكتفوا – كما سيتبيّن– بالمشاكلة الحسية بين الحرف – بوصفه مشبهًا به– والمشبه، وإنما تعدّى الأمر إلى تشكيلات أخرى لم تعتمد على الأساس الحسي، وإنما اكتنفها الرمز والإيماء كما في الإلغاز أو الشعر الصوفي.

وقد أردت تناول الحروف في إطار يعتمد على ذكر الحرف الهجائي في مجاله التشكيلي الذي ورد فيه مبتدئًا بالألف، فالباء... وهكذا على حسب الترتيب الألفبائي انتهاء بحرف الياء؛ حيث إن من إيجابيات هذا التناول أنه سيوقفنا على تعددية التشكيل للحرف الواحد، ومدى تكراره؛ لكن تداخل الحروف في إطار اللوحة ذاتها حال دون ذلك؛ ومن ثمَّ فسيكون التناول بناء على التقسيم الآتي:

١- المجال الإنساني (غزل- مديح – هجاء.....).

(١) القصيدة التشكيلية، ص٧١.

٢- المجال غير الإنساني (الإلغاز- الحكمة- الطبيعة- الخمر- التصوف....).

أولًا: جماليات التشكيل بالحرف في المجال الإنساني: (غزل- مديح- هجاء...)[١]:

١- الغزل:

كان للعربي في الجاهلية مقاييسه الجمالية الخاصة بالمرأة، وهي مقاييس تتلاءم وطبيعة المكان، والزمان، والوضع الاجتماعي، ونفسية الرجل في ذلك الوقت، وجلّ هذه المقاييس كانت تميل إلى الحسية، وتتعلق غالبًا بمظهر المرأة الخارجي، وكان للألوان دلالة خاصة ممثلة في: سواد الشعر، وحمرة الخدود، وبياض البشرة، وحور العيون، وبياض الأسنان... وظلت هذه المقاييس الحسية بجانب الصفات المعنوية مكوّنة للصورة النمطية للمرأة لدى الشعراء على امتداد العصور الأدبية المختلفة. ومع تطور الأوضاع الاجتماعية وتبدلها، وامتزاج العرب بغيرهم من الأمم الأجنبية؛ أُضيفت مقاييس جمالية أخرى تخصّ جمال المرأة؛ بل انتقلت هذه المقاييس من المرأة إلى الغلمان؛ فنشأ الغزل بالمذكر بوصفه نتيجة للتلاقح الاجتماعي والفكري للثقافات والحضارات المختلفة المنصهرة في بوتقة المجتمع العباسي.

ومن المقاييس الجمالية الحسية الجديدة أن الشعراء شبّهوا محاسن المحبوب بمجموعة من الحروف الهجائية العربية، ربما الرابط بينها المشابهة الحسية بين

---

(١) عقد الصولي في كتابه (أدب الكاتب) بابًا بعنوان: (الحروف التي شبّهت بها الشعراء)، ص٦٠: ص٦٦؛ حيث أورد كثيرًا من الأشعار لشعراء في عصره، اعتمدوا فيها على الحرف مرتكزًا لصورهم. ويعدُّ الصولي من أوائل من رصدوا هذه الظاهرة وتوسّع فيها، وقد سبق هذا الباب بفصل عنونه بـ(ما قيل في النقط ، والشكل، والخط الرقيق)، ص٥٧: ص٦١. وممن تناول هذه الظاهرة خاصة في باب الغزل ابن حجلة في كتابه (ديوان الصبابة، تقديم وتحقيق وتعليق: دكتور محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، د.ت، حيث يقول: " قد تقدم ذكر ما يُستحسن من المرأة، فلنذكر ها هنا ما قالته الشعراء في تشبيه الأعضاء بالحروف؛ لأنهم أكثروا من ذلك. فشبهوا الحاجب بالنون، والعين بالعين، والصدغ بالواو، والفم بالميم والصاد، والثنايا بالسين والطرة المضفورة بالشين". ص٦٤-٦٦ وينظر مقال بعنوان: التشبيه بالحروف في الأدب الإسلامي، لأنا ماري شيمل، مجلة "فكر وفن"، هيئة الثقافة الألمانية، والمقالة من العدد ٣، لسنة ١٩٦٤م.

الجزئية الموصوفة والحرف الهجائي المشبه به؛ وإن دلّ هذا على شيء فإنما يدلّ على المنزلة الرفيعة التي يحظى بها الحرف الهجائي لدى الشعراء" ومن ألطف الأدلة وأظرف البراهين على ما للخط العربي من المنزلة الرفيعة، أن الشعراء كثيرًا ما كانوا يُشبّهون محاسن المحبوب بأنواع الحروف العربية، فشبّهوا الحاجب بالنون، والعين بالعين، والصدغ بالواو، والفم بالميم والصاد، والثنايا بالسين، والطرة المضفورة بالشين. وبعضهم عكس هذا المعنى فشبه الأحرف العربية بأعضاء المحبوب"(١).

كما كان لكل حرف من الحروف الهجائية صورة تقابله " فالألف تقابل القامة الجميلة المنتصبة...وصورة الجيم هي الأذن، والدال صورة العاشق الذي صار دالًا من شدة الحزن، والسين هي الأسنان الجميلة، والميم الفم الجميل، وكانت الواو صورة الزورق، والراء صورة الهلال وهكذا" (٢).

وقد أبدع شعراء العصر العباسي وأكثروا في هذا الجانب، خاصة فيما يتعلّق بالغزل بنوعيه (حسي/ عذري، مؤنث/ مذكر)، وها هو العباس بن الأحنف يصوّر معاناته العاطفية وولهه، وصبوته المتقدة بنار البُعد عن المحبوب، ولم يجد الشاعر إلا الرسائل يبثّ فيها لوعته وشوقه؛ لكنه من فرط العشق، وشدة الهيام، وكثرة البكاء فإنه يعجز عن إتمام رسالته التي كلّت يداه من كتابتها ومحوها، فحروفها لا تستقيم، وإن استقامت فإن دموعه المتلاحقة سرعان ما تمحو ما كتب، يقول(٣):

أزيـــنَ نِـــساءِ العـــالمينَ أجيبـــي دعـــاءَ مَـــشُوقٍ بـــالعراقِ غريـــبِ

كتبـــتُ كِتـــابي مـــا أُقـــيمُ حروفَـــهُ لـــشدةِ إعـــوالي وطـــولِ نحيبـــي

أخـــطُّ وأمحـــو مـــا كتبـــتُ بعَبـــرةٍ تـــسحُّ علـــى القِرطـــاسِ سَـــحَّ غُـــروبِ

(١) تاريخ الخط العربي وآدابه، ص١٦٣.

(٢) جمالية الفن العربي: عفيف بهنسي، ص١٠١.

(٣) ديوان العباس بن الأحنف: شرح وتحقيق: عاتكة الخزرجي، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٧٣هـ-١٩٥٤م، ص٦.

والشاعر وإن لم يستخدم حرفًا بعينه في إطار جمالي تشبيهي للمحبوبة؛ إنما ارتكز على الحروف في إطارها الكلي، فضلًا عن تكرار عمليتي الخط/ الكتابة والمحو، التي تكشف عن التوتر الداخلي للشاعر، وتفسّخ نفسه ما بين الكتابة والمحو.

وفي المعنى نفسه يُعبّر أبو نواس عن نحول جسده جرّاء مكابدته لواعج الحب، ولم يجد الشاعر صورة تفي ببيان حالته هذه إلا باستخدام أقل الكلمات حروفًا (لا)، وكأني به يومئ بجانب وصف حالته الذابلة إلى إصرار المحبوب على رفض التواصل معه من خلال دلالة هذه الكلمة بوصفها أداة للرفض، يقول(١):

يـــا عاقـــدَ القلـــبَ منـــي هلَّـــا تـــذكرتَ (حلَّـــا)

تركـــتَ جِـــسمي عليلًـــا مـــن العليـــلِ أقلَّـــا

يكـــادُ لا يتجـــزأُ أقـــلّ فـــي اللفـــظِ مـــن لا

ولابن المعتز رؤية جمالية يُخالف فيها ظاهريًّا العرف العام في مقاييس الجمال؛ فالجدري لم يعد له الدلالة السلبية التشويهية للوجه؛ وإنما صار لديه مقياسًا من مقاييس جمال المخالفة؛ ولهذا فقد جعل أن الذي يتولى عملية التنقيط إنما هو الحسنّ ذاته، فضلًا عن أن النقط ذاتها كانت من المسك، يقول(٢):

مـــا عابـــه تجـــديرهُ ولا ســـلتهُ ســـالية

بـــل نقَـــطَ الحُـــسنُ ســـطو رَ وجهـــهِ للقاريـــة

(١) أدب الكاتب، للصولي، ص ص ٦٥- ٦٦، وقد علق محقق الكتاب بقوله: " وهذه الأبيات لا توجد في الديوان المطبوع وقد رأيتها في كتاب البيان والتبيين للجاحظ..."

(٢) ديوان أشعار الأمير أبي العباس عبد الله بن محمد المعتز بالله: دراسة وتحقيق: د. محمد بديع شريف، دار المعارف، مصر، د.ت، ج١/ ٤٤٢، والبيتان في المحب والمحبوب والمشموم والمشروب: السري بن أحمد الرفاء، تحقيق: مصباح غلاونجي، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٤٠٧هـ- ١٩٨٦م، ج٢٢٨/١، وفيه (بالغالية) مكان (للقارية). وينظر فصل كامل عقده المؤلف بعنوان (في التجدير)، ففيه كثير من النماذج، ج٢٢٨/١-٢٣١.

وننتقل إلى التشكيل الجمالي الحسي الذي اتخذ من الحرف أداته، وغالبًا ما كان الحرف الهجائي مشبهًا به، يقول السري الرفاء[١]:

وذي غَـــنجٍ يرنُـــو بمُقلـــةِ جُـــؤذُرٍ متـــى يَغْـدُ فيـــه خـــالعُ العـــذرِ يُعـــذَرِ

لـــه فـــوقَ وردِ الخـــدِّ خـــالٌ كأنـــهُ إذا احمـــرَّ وردُ الخـــدِّ نقطـــةُ عَنْبَـــرِ

إنه تناغم جمالي رسم فيه الشاعر بفرشاته لوحة تشكيلية تتآزر فيها الألوان (الأبيض، والأحمر، والأسود)، مع معطيات الطبيعة (مقلة جؤذر وورد)، مع الرائحة (عنبر) في تناسق بليغ للألوان زاده سواد الخال جمالًا.

وإذا كان الخال عند السري الرفاء نقطة عنبر، فإنه عند كشاجم نقطة غالية، يقول[٢]:

الآنَ أَشْـــــــــبَهَ خَـــــــــدَّهُ وردَ الـــــــــشقيقِ عَلَانيـــــــــهْ

لمَّـــــا بـــــدا فـــــي كَفِّـــــهِ خَـــــالٌ كنُقْطَـــــةِ غَاليـــــهْ

وإذا ما تتبعنا إبداع الشعراء في استعمالهم للحروف الهجائية مقياسًا للجمال لدى المرأة؛ فسيتبين أن أغلبها يختصُّ بالوجه (الحاجب، والصُّدغ، والفم...)، يصف الشواء الحلبي في صورة جمالية عدة شامات في خدّ غلام، وفي أثناء ذلك يتعرّض لوصف الحاجب بحرف النون، فيقول[٣]:

يقـــولُ لـــي: خلِّـــه فخيلانُـــهُ تمحُـــو ســـنَا الخَـــدِّ منـــهُ بـــالظُّلَمِ

فقلتُ: مهلًـــا فقـــد جَنَـــى كاتـــبُ الـــ ـــحُـــسنِ علـــى خَـــدِّهِ ولـــم يُلَـــمِ

أســـرعَ فـــي مَـــشْقِ نـــونِ حاجبِـــهِ فتلَـــكَ آثـــارُ عثـــرةِ القَلَـــمِ

(١) ديوان السري الرفاء: تقديم وشرح: كريم البستاني، دار صادر، بيروت، ١٩٩٦م، ص٢٥٤.

(٢) ديوان كشاجم (محمود بن الحسين): دراسة وشرح وتحقيق: د. النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤١٧هـ- ١٩٩٧م، ص٤١٧.

(٣) شعر الشواء شعر الشواء الحلبي (٥٦٢-٦٥٣هـ): جمع وتحقيق ودراسة: علاء عبد الله ناجي، رسالة ماجستير غير منشورة، آداب الإسكندرية، ١٤٣٧هـ- ٢٠١٥م، ص٣٥٧.

يتخيّل الشاعر هذه الشامات السوداء المتعددة على صفحة خدّ الغلام، بأن كاتبًا أسرع في رسم قوس الحاجب (الشبيه بحرف النون)؛ ولتعثّر القلم بيد الكاتب فإنه أحدث آثارًا من التنقيط مكونًا هذه الخيلان.

كما يصف أبو نواس الصُّدغين المعقربين قائلًا [1]:

لـــه عَقْرَبَـــا صُـــدْغٍ علـــى وَرْدِ خَـــدِّهِ كأنهمَـــا نُونـــانِ مـــن كَـــفٍّ مَاشـــقِ

يـــصف أبـــو نـــواس الواقـــع الاجتمـــاعي الـــذي ســـاد فـــي العـــصر العباســـي مُمثلًـــا فـــي اهتمـــام المـــرأة بزينتهـــا وكيفيـــة تـــصفيف شـــعرها، فقـــد كانـــت النـــساء يلـــوين شـــعورهن علـــى شـــكل حلزونـــي أشـــبه بحـــرف النـــون أو شوكة العقرب[2].

ويقول ابن المعتز في المعنى نفسه مضيفًا إلى الصورة حرفًا آخر وهو حرف الصاد، مصورًا به شارب الغلام[3]:

وطَـــافَ بالـــدَّنِّ ســـاقٍ وجهُـــهُ قمـــرٌ فَـــشَكَّه بـــسريعِ الحـــدِّ مَـــسْنُونِ

ذُو طُـــرَّةٍ نَظَمَـــتْ فـــي عَـــاجِ جَبْهَتِـــه مـــن شَـــعرهِ حلَقًـــا سُـــودِ الـــزَّرَافِينِ

---

(١) ديوان أبي نواس، ج٣/٢٢٠. وصدغ معرقب: أي معطوف، وشيء معقرب: معوج. والـصدغ: مـا انحدر من الرأس إلى مركب اللحيين، وقيل: هو ما بين العين والأذن، وقيل: الصدغان: ما بـين لحـاظي العينين إلى أصل الأذن، ويسمى الشعر المتدلي عليها صُدغًا. وينظر الـصورة نفـسها: ديـوان كـشاجم: ص٢٥٠، وديوان ابن الرومي: ج٤/١٥٥٨.

(٢) مقال منشور على الإنترنت بعنوان: حلي النـساء وزينـتهن، لقـصي الحـسين، منـشور بتـاريخ ٢٠١٣/٧/٢٤ علـــى رابـــط: http://www.alkhaleej.ae/supplements/page/٧٨٩١٥١-٩٤bd-٤ef-٩٤e٤-adc٨٢e٥-eb٥٤e٢be٣٧٠٦

(٣) ديوان أشعار الأمير أبي العباس عبد الله بن المعتز: ج٢/٣١٢. والزرافين: الزرْفِينُ: جماعة النـاس. والزِّرْفين والزَّرفين: حلقة الباب، لغتان؛ قال أبو منـصور: والـصواب زِرْفـين، بالكـسر، علـى بنـاء فِعْليل، وليس في كلامهم فُعْليل. الجوهري: الزُّرْفين والزِّرْفين فارسـي معـرب. وقـد زَرْفَـن صُـدْغه: كلمة مولَّدة. وينظر: التشبيهات، لابن عون، عني بتـصحيحه: محمـد عبـد المعـين خـان، طبـع فـي مطبعـة جامعـة كمبـردج، د.ط، د.ت، الـذي عقـد فيـه المؤلـف بابًـا عـن العـذار والـصُّدغ، واستشهد فيه بكثير من الأوصاف الحسية التي لا تخرج في مجملها عما استشهدنا به من نماذج.

كـــأنَّ خـــطَّ عَـــذارٍ شـــقَّ عارضَـــهُ ميـــدانُ آسٍ علـــى وردٍ ونِـــسْرينِ

وخـــطَّ فـــوقَ حِجَـــابِ الـــدُّرِّ شَـــارِبه بنصفِ (صادٍ) ودارَ الصُّدغُ كـــ(النـــونِ)

تحفل الصورة بمعطيات الجمال الحسي المتناسق شكلًا، ولونًا، وتنسيقًا، وتنميقًا لصفحة وجه الغلام/ الساقي؛ بوصفه جزءًا من مكملات اللوحة الخمرية، وبوصفه ركنًا مكينًا من ركائز اللذة المرتبطة بفعل المعاقرة. والشاعر كغيره من شعراء عصره أصابتهم لوثة التجديد، وانصهر في بوتقة المعايشة المنشعبة عن ثقافة الآخر؛ ومن ثمّ فإنه يعبر عن حال المجتمع من واقع مكانته مُمثلًا للسادة، وعاكسًا أبعادًا من تمحور الأذواق وتبدل المقاييس التي تتغزل في وجه الغلام بوصفه لوحة تشكيلية تضمّ جماليات معطيات الطبيعة وتناسقها، ولا أغرب من أن يتغزّل الشاعر بشارب الغلام المُنمّق على هيئة نصف (صاد)، وبالتأكيد أنها هيئة تزيد الغلام جمالًا في حالة توافقها مع تصفيفه لشعره المتدلي على صفحة خده، والذي لواه الغلام على شكل حرف النون.

وإذا كان أبو نواس وابن المعتز شبَّها الصدغ بحرف النون، فإن الصنوبري لم يحدّد حرفًا بعينه وإنما راعى جمال التنسيق والتنميق فقال(١):

ولـــــــصُدْغِهِ فـــــــي خَـــــــدِّهِ حَـــــــرْفٌ تَنَـــــــوَّقَ كَاتِبُـــــــهْ

وإذا كان بعضهم اتخذ صورة حرف (النون) للمقاربة الشكلية بين الشعر الملوي المتدلي على الصدغ؛ فإن بعضهم الآخر اتخذ حروفًا أخرى ربما لا يوجد فيها تقارب شكلي بين الحرفي الهجائي وصورة المشبه، يقول أحمد بن إسماعيل(٢):

وسَـــالَ عَـــذارُهُ مـــن تحـــتِ صُـــدْغٍ فـــصارتْ (لامُ) ذاكَ الـــصُّدغِ (عَيْنَـــا)

صار الصدغ في هذه الصورة على هيئة حرف (اللام)؛ ولكن بتدلي شعر لحيته تحت لام الصدغ؛ فإنها تحولت إلى هيئة حرف (العين). والصورة من المنظور الجمالي ربما لا تتوافق شكليًّا مع الحروف المشبه بها، وربما لا تروق جماليًّا، ولنا أن

(١) ديوان الصنوبري (أحمد محمد بن الحسن الضبي): تحقيق د. إحسان عباس، دار صـادر، بيـروت، ١٩٩٨م، ص٣٩٠.

(٢) أدب الكاتب، الصولي، ص٦٣. وينظر صورة مشابهة: ديوان أبي نواس، ج٣٦/٤.

نتصوّر صدغاً على هيئة (اللام) أو (العين)، هل سيكون الشكل العام مقبولًا جماليًّا؟! ومن جهة أخرى، فقد يكون تصفيف الغلام لشعره وتنميقه للحيته على الهيئة التي وصفها الشاعر حقًّا، وقد تكون مقبولة جماليًّا لديهم في ذلك الوقت، والواقع الذي نعيشه الآن ربما رأينا فيه صورًا تتماثل أو تتقارب مع ذلك في تحديد هيئة معينة لشعر الرأس واللحية.

وقد تكون الصورة التالية أنسب جماليًّا وأقرب شكليًّا إلى هيئة النون غير مكتملة التقوّس، يقول أحد الشعراء(١):

وقد بدَا صُدْغَهُ من فَوقِ وَجْنَتِهِ كمشْقَةٍ عُطِفَت من نُقطةِ (الرَّاءِ)

وربما يبصر الشاعر الشَّعرَ المَلوي على هيئة حرف (القاف)، وهي غير بعيدة في رسمها عن تقوس (النون)، يقول كشاجم(٢):

خَيزَرَانيةُ المَعَاطِفِ قَصْرِيـ ـيةُ قصرِ الطِّرارِ والأكْوَارِ

كَتَبَ الصُّدغُ فوقَ عارضِهَا (قَا فَا) من الليلِ في أديمِ نهارِ

وقد يضيف شاعر آخر إلى هذه الصورة حرفًا آخر يتكامل مع القاف في رسم صورة جمالية حسية لوجه الغلام وتفنّنه في إبراز زينته وتصفيف شعره، يقول ديك الجن(٣):

---

(١) أدب الكاتب، الصولي، ص٦٤. ومشق الخط: مده وقيل: أسرع فيه. والصورة نفسها وردت لدى ماني الموسوس؛ حيث قال يصف محبوبًا:

ماءُ النعيمِ بخدهِ مُقَطَّر والصُّدُغُ منهُ كعطفةِ الرَّاءِ

ينظر: ديوان المصابين: ص٢٥٨.

(٢) ديوان كشاجم، ص١٤٨. وينظر: التشبيهات: لابن أبي عون، ص٢٥٠، حيث أورد لابن المعتز بيتًا يشبه فيها الصدغين بالقافين، وليس البيت موجودًا بديوانه. وينظر: ديوان أبي نواس، ج٢٠٥/٤، حيث يقول: زها بصدغ كرجع قاف.

(٣) ديوان ديك الجن: حققه وأعد تكملته: د. أحمد مطلوب، وعبد الله الجبوري، دار الثقافة، بيروت، د.ت، ص ص١١٢– ١١٣. ويذكر محقق الديوان أن البيت الثاني كانت له أكثر من رواية. وينظر: أدب الكاتب، الصولي، ص٦٣.

فقـــامَ مختلفًـــا كالبـــدرِ مُطّلعَـــا والظبـــيّ مُلتفتًـــا والغُـــصْنِ مُنْعطِفًـــا

كـــأن (قافًـــا) أُديـــرت فَـــوقَ وَجْنَتِـــهِ واخْـــتطَّ كاتبُهَـــا مـــن فوقِهَـــا (أَلِفَـــا)

قلـــتُ مـــن بعـــدِ مـــا شـــاهدتُ هَيْئَتَـــهِ حَسْبي بذا عوضًـــا مـــن خَمرتـــي وكَفَـــى

ويُحدّد الشواء الحلبي حرفًا آخر مع (القاف) يشبه بهما الصدغ المتثني (المعقرب) فيقول(١):

حـــازَ الجمـــالَ بأســـرهِ فكأنمَـــا قُـــسِمت مَلاحتـــهُ علـــى الأشـــياءِ

مُتبـــسمًا عـــن لؤلـــؤٍ رطـــبٍ حكَـــى بَـــرَدًا تَـــسَاقطَ مـــن غُيـــومِ سَـــمَاءِ

وكـــأنَّ عقـــربَ صُـــدْغِهِ لمَّـــا انثنَـــى (قـــافٌ) مُعلَّقـــةٌ بِعَطفـــةِ (فـــاءِ)

صدَّر الشاعر التشبيه بالأداة (كأن)، وهو تشبيه حسي جمالي تقليدي يتقارب فيه المشبه مع المشبه به شكليًّا، وربما الجديد اعتماد الشاعر على هيئة رسم الحروف الأبجدية من منظور رؤيته الجمالية في استنطاق هيئة الصدغ وانحنائه، واسترفاد الحرف الموازي له شكليًّا، وربما يكون التصفيف بالفعل على هذه الهيئة التي رسمها الشاعر **(ق)** معلقة بعطفة **(ف)**. ويُلاحظ في كلا الحرفين – خاصة حرف القاف– أنهما يأخذان انحناء الصُّدغ المتثني إلى الخلف.

ويبدو أن الشواء أُغرم بالصُّدغ، وأنه كان محط إعجابه؛ ومن ثمَّ فإنه أفرد له كثيرًا من اللوحات الجمالية من خلال تشكيلات استقى فيها الموازي الشكلي من الحروف الهجائية، وها هو يتلاعب بالحروف الهجائية من خلال صفحة وجه الغلام التي قرأ فيها الشاعر حروفًا غير متجانسة، متخيلًا أن كاتبًا أخطأ وبدَّل حرفًا مكان حرف، يقول(٢):

أظنُّ كاتبَ (مـــيمِ) الـــصُّدغِ قـــد غَلَطَـــا لأنـــهُ فوقهَـــا بالخـــالِ قـــد نَقَطَـــا

(١) شعر الشواء الحلبي (٥٦٢-٦٥٣هـ): جمع وتحقيق ودراسة: علاء عبد الله ناجي، ص٢٢٧.

(٢) شعر الشواء الحلبي: ص٣١٢.

أســـتغفرُ اللهَ إلا أنـــهُ يريـــدُ بهـــا (نونَ) العَذَارِ ولو لـم يُعنهـا كَـشَطَا

واللهُ ســـبحانهُ يـــأبى لمتخـــذٍ لمثلِ خَدّك طرسًـا أنْ يخـطَّ [خطَّـا]

ومن أجمل ما قيل في وصف الصدغ في حالتي الإرسال والإلواء قول أبي المحاسن الشواء كذلك[1]:

أرســـلَ صُـــدْغًا ولَـــوَى قَـــاتِلي صُـــدْغًا فأَعْيَـــا بهمـــا وَاصِـــفهْ

فَخِلْـــتُ ذَا فـــي خَـــدِّهِ حَيَّـــةً تَـــسْعَى وَهَـــذا عَقْرَبًـــا وَاقِفَـــهْ

ذَا (أَلِـــفٌ) ليـــستْ لِوَصـــلٍ وَذَا (واوٌ) ولكـــنْ ليـــستِ العَاطِفَـــهْ

فالصدغ المرسل يشبه الحية في انسيابيتها وامتدادها[2]، وهو على التشبيه الحرفي يتلاقى مع (الألف)، التي جعلها الشاعر ليست للوصل؛ ومن ثمَّ فهي للقطيعة والهجر. أما الصدغ الملوي فإن الشاعر شبّهه بالعقرب الواقفة، وهو تشبيه دقيق من الناحية الشكلية، وإن كان لم يحالفه الحظ جماليًّا، شأنه شأن تشبيهه للصدغ المرسل بالحية. وفيما يتعلق بالحروف، فإن الشاعر شبّه الصدغ الملوي بحرف (الواو)؛ ولكنه استدرك ثانيًا كما استدرك أولًا، فإذا كانت (الألف) ليست للوصل؛ فإن الواو هما ليست بالعاطفة. وهو يتلاعب بمصطلحات الإملاء والنحو ويوظّفها في سياق فني يُعبّر به عن حالة القطيعة التي يلاقيها من هذا الغلام.

ويُلاحظ في كل الصور التي رسمها الشعراء للصُّدغ أنهم استعانوا بحروف هجائية فيها شيء من الانحناء والتقويس (**ن، ق، ف، ر، ل، و، ص، ع**)، وكل شاعر له في

---

(١) المصدر السابق نفسه: ص٣٢٨. وينظر له أيضًا: شعره: ص٣٢٢. وينظر في المعنى نفسه كذلك: ديوان المصابين (شعر الموصوفين بالمجانين والموسوسين في العصر العباسي): حققها ودرسها: د. عبد المجيد الإسداوي، مكتبة عرفات، الزقازيق، ١٤٢٢هـ – ٢٠٠٢م، ص١٣٩–١٤٠، شعر لسعدون المجنون يصف فيه الحور العين.

(٢) يُلاحظ مدى تأثر الشاعر بالقرآن الكريم في قوله تعالى: {فَأَلْقَاهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى}، سورة طه، الآية (٢٠).

مأخذ صورته ما يتواءم مع رؤيته الجمالية للحرف في إطار من المشاكلة الحسية التي يراها، سواء أكانت طبيعية أم مصطنعة.

وقد يتغزّل الشاعر بحروف محبوبه، فتصير الحروف الهجائية المكوّنة للاسم مرتكزًا ينطلق منه في رسم صورة معنوية تتآزر مع الصورة الحسية التي يجمع فيها بين الحسية والعذرية، يقول أبو نواس في غلام اسمه (محمد)(١):

لـــم أزلْ أخلـــعُ فـــي الحُـــبِّ الرَّســـنَ وفـــؤادي عنـــدَ ظَبـــيٍ مُـــرْتَهِنْ

وجُفـــــونِي ســـــاكباتٌ دمعَهَـــــا والحَـــشَا فـــي حَـــشوهِ مِنـــي الحَـــزنْ

منـــــذُ أبـــــصرتُ هِلالًـــــا طَالِعًـــــا يَتَثَنَّـــــى بِقَـــــوامٍ كالغُـــــصْنْ

(ميمـــهُ) شـــفَّ فـــؤادِي فـــي الهَـــوَى وبِـــــ(حَـــاءٍ) فيـــهِ قَلْبِـــي قـــد فُـــتِنْ

وبـــــــ(مـــــيمٍ) بَعْـــــدَهُ أَقْلَقَنِـــــي وبِـــــ(دَالٍ) ســـلَّ رُوحِـــي مـــن بَـــدَنْ

وينحو الخبزأرزي الصنيع نفسه فيمن اسمه (مظفر)، مشتقًا من كل حرف من حروفه بداية لكلمة تُضيف بُعدًا من أبعاد الشكوى أو الرجاء، يقول(٢):

تقطَّـــع فـــي فـــيَّ اسْـــمُهُ إذ ذكرتُـــهُ بتقطيـــعِ أنفـــاسٍ لـــه الـــصُّعَدَاءِ

فيا (ميمَ) مـــولاي ويـــا (ظـــاءَ) ظَـــالِمِي ويـــا (فـــاءَ) فـــوزِي ثـــم (راءَ) رَجَـــائِي

وفي إطار آخر من جماليات التشكيل بالحرف اعتمد الشعراء على الاقتران الشكلي بين اللام والألف وشبهوا به حالة المحب والمحبوب إن واقعًا أو أمنية يتغياها الشاعر. وإن كان أبو النجم العجلي استخدمها في إطار سلبي عبّر به عن حالة الارتباك الحركي والبدني الذي يسيطر على مُحتسي الخمر؛ فإنها في هذا الجانب الغزلي تتجه إلى

---

(١) ديوان أبي نواس: ج٣٥٩/٤، وينظـر فـي المعنـى نفـسه ديوانـه: ج١٥٩/٤-١٧٩-١٨٠-٢٦٥، ج١٣١/٥ .

(٢) ديوان الخبزأرزي: مجلة المجمع العلمي العراقي، بغـداد، ج٣، مجلـد ٤٢، ١٤١٣هـــ- ١٩٩٢م، ص ص١١٩-١٢٠، وشعر الخبزأرزي في المظان: جمع: محمد قاسم مصطفى، وسـناء طـاهر محمـد، ص٨٥.

الإيجابية والجمال الحسي الذي يتشابه فيه المشبه مع المشبه به؛ حيث تغزَّل الخبزأرزي في المحبوب الذي يتثَّنى في مشيته من فرط دلاله ولينه، وكأن مشيته ما بين التثني والاستقامة تشبه تعانق اللام مع الألف، يقول(١):

إذا تَهَادَى رأيتَ المَوجَ مُضْطربًا وإذَا تَثَنَّى رأيتَ الغُصْنَ مُنْعَطِفَا

غُصنٌ إذَا اهتزَّ تهتزُ القلوبُ لهُ مما يَلِينُ فلولَا لِينُهُ انْقَصَفَا

يُثْنِيهِ لِينٌ وتَعديلٌ يُقَوّمُهُ فحينَ يمشِي يُحاكِي (اللامَ) و(الأَلِفَا)

وإذا كان الخبزأرزي استعمل (لا) مشبهًا إياها بمشية المحبوب؛ فإن بكر بن النطاح استعملها في إطار أمنية منامية رأى نفسه فيها متعانقًا مع محبوبه كتعانق اللام مع الألف، يقول(٢):

---

(١) ديوان الخبزأرزي، تحقيق: د. أحمد حلمي حلوة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٥م، ص ١٥٥، وديوان الخبزأرزي: مجلة المجمع العلمي العراقي، بغداد، ج٢، م٤٠، ١٤١٠هـ– ١٩٨٩م، ص ص ٢٠٧–٢٠٨. وفي صورة أخرى يصفه بأنه جميل القدّ متناسب القوام، معتدل البنية يشبه في استقامته حرف الألف، حيث يقول:

أهيفُ يَحكِي بِقَدِّهِ الأَلِفَا يَخْسرُ من لم يكنْ بهِ كَلِفَا

شعر الخبزأرزي في المظان، ص١٢٤، والمحب والمحبوب، ج١/٢٨٠. وينظر له صورة مماثلة: ديوانه بتحقيق: د. أحمد حلمي حلوة، ص ١٥٥، وديوانه، ج١/٢٠٧. والصورة ذاتها وردت عند الشواء، حيث قال:

ألفتها حلوة الأعطاف كـ(الألف) صدوفة ثغرها كالدر في الصدف

ينظر شعره: ص٣٢٤.

أما ماني الموسوس فيصف ما آل إليه حاله بُعيد حالة الوجد التي مرَّ بها، وكيف أنه نحل وانزوى عوده، وصار كحرف الألف رقة ونحافة، يقول:

ومدنف عاد في النحول من الوجـ ـد مثل رقة (الألف)

(٢) شعر بكر بن النطاح: صنعة د. حاتم الضامن، مطبوعات الجمعية الإسلامية للخدمات الثقافية، مستل من الأعداد (٢–٥)، من مجلة البلاغ، مطبعة المعارف، بغداد، ١٣٩٥هـ– ١٩٧٥م، ص٢٨. وينظر: أدب الكاتب: الصولي، ص٦٢. وقد علَّق الصولي على البيتين – وأراه مُحقًّا– بقوله: " فقيل: قَلَب لحال القافية؛ لأن المعنى كما تعانق ألف الكتابة اللام؛ لأن الألف تُعطف على اللام، والذي عندي أنه صواب؛ لأن=

يَـــا مَـــن إذا دَرَسَ الإنجيـــلَ ظـــلَّ لـــهُ قلـــبُ التَّقـــيِّ عـــنِ القـــرآنِ مُنـــصرفَا

إنـــي رأيتـــكَ فـــي نـــومِي تُعَـــانِقنِي كمـــا تُعـــانِقُ (لامُ) الكاتـــبِ (الأَلِفَـــا)

وقد نظر شاعر آخر إلى هذا الاقتران نظرة أبعد من الشكل الظاهري؛ حيث رأى أنهما ما اقترنا ظاهريًّا إلا لشدة اقترانهما باطنيًّا، يقول الأمير أبو المطاع ذو القرنين حمدان(١):

إنـــي لأحـــسدُ (لا) فـــي أســـطرِ الـــصُّحفِ إذا رأيتُ اعتنـــاقَ (الـــلامِ) لـــ(ألـــفِ)

ومـــا أظُنّهمَـــا طـــالَ اعتناقُهمَـــا إلا لِمَـــا لقيَـــا مـــن شِـــدّةِ الـــشَّغَفِ

وهكذا فإن التشكيل الجمالي بالحروف الهجائية في سياق الغزل بأنواعه المختلفة قد لاقى قبولًا واستحسانًا لدى كثير من الشعراء، ممن تغنّوا بالجمال – خاصة الحسي– وتحديدًا وجه المحبوب (امرأة كانت أو غلامًا)، وإن كانت الكثرة للغلام؛ الأمر الذي يؤكّد اتساع هذه الظاهرة في العصر العباسي عنها في الأعصر السابقة، كما يُظهر استحداث مقاييس جمالية لم تكن موجودة من قبل (٢) .

٢– المديح– الهجاء– العتاب– الرثاء:

لم يرد استعمال حروف الهجاء في إطار موضوعات المديح، والهجاء، والعتاب، والرثاء بكثرة؛ وإنما جاء عرضًا في إطار صورة عامة، ومن ذلك قول الثعالبي في مدح الأمير أبي الفضل الميكالي(٣):

=كل شيء عانق شيئًا؛ فإن ذلك الشيء أيضًا قد عانقه". أدب الكاتب، ص٦٢. وقد تكرر البيت الثاني نصًّا في شعر أبي نواس، ج١٤٦/٥ في مقطوعة من بيتين كذلك؛ لكن البيت الأول يختلف تمامًا عن البيت الأول لدى بكر بن النطاح.

(١) سير أعلام النبلاء: محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٤٢٢هـ– ٢٠٠١م، ج٥١٧/١٧.

(٢) ينظر لوحات غزلية أخرى اعتمدت على الحروف الهجائية: ديوان أبي نواس: ج/ ٢٤–٣٣٨–٣٤٣، وج١١٠/٥–١١.

(٣) ديوان الثعالبي أبي منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل: دراسة وتحقيق: د. محمود عبد الله الجادر، الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠م، ص ص ٨٦–٨٧.

يَـا مَـن لَـهُ كـلُّ الـذي يُكْنَـى بـهِ ومُفَـرَّقُ الـدنيا لديـهِ مُؤَلَّـفُ

وتـصرَّفتْ بـسؤددكَ الحَمـامُ الهُتَّـفُ وحكَـتْ أناملَـكَ الغيـومُ الوُكَّـفُ

وتـصرَّفتْ بـكَ فـي المكـارمِ والعُلـى هِمَـمٌ علـى قِمـمِ النجـومِ تُـصرَّفُ

ومَلكـتَ أحـرارَ الكـلامِ كأنهَـا خَـدَمٌ وغِلْمـانٌ لأمـرِكَ وُقَّـفُ

وكأنمـا نُـورُ الربيـعِ وزهـرُهُ من وَشي خَطِّـكَ فـي المَهـارِقِ أَحْـرُفُ

الصورة في الأبيات غنية عن البيان، وقد أبدع فيها الشاعر أيما إبداع: ألفاظًا، وتراكيب، وصورة، وموسيقى، وما يهمنا فيها البيت الأخير الذي صدّره بالأداة (كأن)، في حين كان المشبه الصورة الجمالية التي سطرها الربيع ونمّقها خضرة وأزهارًا على صفحة الأرض، والتي لمح الشاعر في تكويناتها الجمالية وتنويعاتها الشكلية معادلًا حسيًّا لجمال خط الممدوح وتآزر أحرفه وتناسقها على صفحة الكتب (نور الربيع والزهر/ الأحرف).

وفي إطار لفظة (حرف) يمدح المتنبي سيف الدولة بقوله(١):

أولُ حـرفٍ مـن اسْـمهِ كتبـتْ سـنابكُ الخيـلِ فـي الجلاميـدِ

يقصد المتنبي أن آثار سنابك الخيل حفرت على الأحجار أول حرف من اسم سيف الدولة الحقيقي (علي) وهو (العين)، الذي يشبه وقع السنابك شكليًّا. والصورة بوجه عام توحي بشجاعة الممدوح وقوة خيله التي يغزو بها العدو.

وفي صورة أخرى ارتكزت على آليات الكتابة والحروف يشيد المتنبي بشجاعة سيف الدولة قائلًا(٢):

وربَّ جَـوابٍ عـن كِتَـابٍ بَعَثْتَـهُ وعنوانُـهُ للنَّـاظِرينَ قَتَـامُ

(١) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي المنسوب لأبي العلاء المعري (معجز أحمد): تحقيق ودراسة: عبد المجيد دياب، دار المعارف، مصر، ط٢،١٤١٣هـ- ١٩٩٢م، ط٢، ج٣/١٣٤.

(٢) شرح ديوان أبي الطيب المتنبي المنسوب لأبي العلاء المعري: ج٣/٤٤٢.

تـضيقُ بـهِ البيـداءُ مـن قَبـلِ نَـشْرِهِ ومـا فُـضَّ بالبيـداءِ عنـهُ خِتَـامُ

حـروفُ هجـاءِ النـاسِ فيـهِ ثلاثـةٌ جـوادٌ، ورمـحٌ ذابـلٌ، وحُـسامُ

تدور الصورة في سياق المديح بالشجاعة، وأن سيف الدولة أهل للفعال لا المقال؛ فردوده على ملك الروم لا تكون بالكتابة والرسائل؛ وإنما بالجيوش التي تثير القتام. وإذا كان الشاعر عبَّر عن الجيش بالكتاب الذي تضيق عنه البيداء؛ فإنه من الموافقة أن تكون حروف هذا الكتاب متوائمة مع سعته؛ ومن ثمَّ فإن هذه الحروف: فرس جواد، ورمح ذابل، وسيف قاطع. وعلى الرغم من أن الشاعر قصر حروف الهجاء على ثلاثة؛ لكنه استخدم فيها جمع الكثرة (حروف)، وكان المناسب أن يستخدم (أحرف)؛ لكن العدد (ثلاثة) هنا ليس للإحصاء وإنما للتمثيل؛ لذلك استخدم المتنبي (حروفاً) لتدلّ على كثرة كل قسم من التقسيمات الثلاثة.

وعلى الشاكلة ذاتها من التقسيم يمدح المتنبي أبا شجاع فاتك الكبير بقوله[1]:

تَملَّـكَ الحمـدَ حتَّـى مـا لمفتخـرٍ فـي الحمـدِ حـاءٌ ولا مـيمٌ ولا دالُ

استولى الممدوح على الحمد كله واستحقّه عن جدارة؛ ومن ثمَّ فلم يبق لغيره شيئًا من مكوّناته. واستخدام الشاعر لحروف الحمد المجزأة وقصرها على الممدوح فيه إيحاء بمكانة الممدوح لدى المادح، كما أن في التعبير مبالغة ربما ناسبها استخدام المتنبي للفعل المشدد (تملَّك).

وفي سياق تشكيل الشاعر بالحروف يعتمد أحيانًا على بعض الجوانب التي تخصّ اللغة وفروعها، كإشارته إلى التأتأة عند التمتام، حيث يقول[2]:

وقُلـوبٌ مُوطَّنـاتٌ علـى الـرَّوِ عِ كـأنَّ اقْتحامَهَـا اِسْتِـسْلَامُ

قَائِـدُو كُـلِّ شَـطبَةٍ وحِـصَانٍ قـد بَرَاهَـا الإِسـرَاجُ والإِلْجَـامُ

---

(١) المصدر السابق: ج٤/٢١٦.

(٢) المصدر السابق نفسه: ج٢/٢٢٩. والشطبة: الفرس الطويلة وهي الأنثى، والحصان: الفرس الكريم الذكر. وينظر نماذج أخرى استخدم فيها المتنبي الحروف الهجائية في إطار المديح والشجاعة، ديوانه: ج٢/٣١٣- ٣٧٢، وج٤/٣٨٥.

يَتَعثَّـــرنَ بـــالرءوسِ كمـــا مـــرَّ بتَـــــآتِ نُطقِـــــهِ التَّمتَـــــامُ

ويلاحظ أن جلّ النماذج المستشهد بها تدور في فلك الشجاعة والفروسية، وفي هذه الأبيات يُمجّد الشاعر شجاعة ممدوحيه فيصفهم بأنهم لا يأبهون بالمخاطر، وأنهم يخوضون غمرات الحروب بقلوب صلدة لا تخشى الموت على خيل مُعدّة لهذا الغرض. ولكثرة رؤوس قتلاهم التي يقطعونها في ساحة الوغى؛ فإن الخيل تتعثر بها أثناء عدوها. وقد فتَّش الشاعر في مخيلته عن صورة تقريبية لذلك فلم يجد إلا صورة التمتام الذي يتعثّر لسانه في نطق التاء.

ومن قبيل التلاعب بالحروف والاعتماد على القياس المنطقي يمدح ابن الرومي عبيد الله بن عبد الله بقوله[1]:

رأيـتُ أبـاكَ الخيـرَ شـقَّ مـن اسـمِهِ لـكَ اسـمكَ إذْ قـالَ القوابـلُ: فـارسُ

طلعـتْ عليـهِ يـومَ تمِّـكَ طلعـةً مباركـةً لـم تحتـضرْهَا المنـاحسُ

فلمـا رأى فيـكَ النجابـةَ محـضةً كـساكَ مـن الأسـماءِ مـا هـو لابـسُ

وزادكَ حرفًـا لا يـراهُ مميـزٌ يُخـالِف بـينَ اسـميكمَا بـل يُجـانسُ

تقاربتمـا فـي اسـميكُمَا وكـذا كمـا تكونـانِ فـي المعنـى إذا قـاسَ قـائسُ

فالفارق بين عبيد الله (الابن)، وعبد الله (الأب) حرف (الياء)، الذي يرى فيه ابن الرومي مخالفة شكلية بسيطة للتمييز بينهما؛ وإن كانا في الأساس متجانسين شكلًا ومعنى.

وفي ختام جزئية المديح نستشهد بهذين البيتين للصولي يمدح فيهما أحد الرؤساء ويسأله إنجاز حاجة قائلًا[2]:

سـبقتما فـي حِـلابِ المجـدِ بينكمَـا فـرْطَ التجـاربِ ميمـون لميمـونِ

(١) ديوان ابن الرومي، ج١١٩٩/٣.

(٢) أدب الكاتب، ص٦٥.

فـــأتبعِ النـــونَ عينًـــا فـــي المقـــالِ ولا تُـــؤخرِ المـــيمَ عـــن عـــينٍ وعـــن نـــونِ

استخدم الشاعر كلمة (نعم) مجزأة مرتكزًا لحاجته وسؤاله، ويبدو أن العلاقة بينه وبين الممدوح كانت وطيدة؛ ومن ثمَّ فإنه يستخدم في خطابه معه الأمر (أتبع)، والنهي (لا تؤخر). والبيت الثاني من الناحية الفنية لا جديد وراءه، ومضمونه بسيط. ومن وجهة نظري، فإن استخدام الحروف هنا مجرد رصف شكلي فاته تحقّق البُعد الجمالي في الصياغة، وما استشهد الصولي بهما إلا لأن الحروف الهجائية وردت فيهما.

وإذا ما تركنا المديح إلى الهجاء؛ فإن استخدامهم للحروف فيه – على قلته– كان أكثر وضوحًا، وربما أكثر إنتاجًا موازنة بالمديح، واعتمدوا في أغلبه على إسقاط حرف من كلمة – غالبًا ما تكون اسم المهجو– ليتخذ منها الشاعر منطلقًا للنيل من مهجوه، يقول ابن الرومي في هجاء جعفر[1]:

أبَـــا جَعفـــرٍ واصْـــفحْ عـــن الفـــاءِ إنهَـــا تزيـــدُكَ فـــي جُعْـــرٍ مـــن الأفِّ جانبَـــا

رأيتُـــكَ للفعـــلِ الجميـــلِ مُجانبًـــا فآليـــتُ لا ألقـــاكَ إلا مُجانبَـــا

وفي موضع آخر يهجو ابن الرومي (عمرًا) متكئًا على الحروف الهجائية، ومبدلًا حروف الكلمة الأصلية بحروف غيرها تكوّن في سياقها مع بقية حروف الكلمة الأصلية كلمة أخرى تكون مدارًا للهجاء والتنقص من شخصية المهجو، يقول[2]:

يـــا عمـــرو: لـــو قلبـــت مـــيمٌ مُـــسكَّنة بـــاءً محركـــةً لـــم تُخطـــأ الفُقَـــر

فـــإن ضـــننتَ بمـــيمٍ كاســـتِ صـــاحبِها فبـــدِّل العـــينَ غينًـــا أيهـــا الغَمْـــرُ

ولا تمـــيلنَ عـــن عمـــرو إلـــى عُمَـــر فينتـــضي لـــك مـــن أكفانِـــهِ عُمَـــرُ

ويغـــضبُ اللهُ والـــسبعُ الطِّبـــاقُ لـــه وســـاكنوهنَّ والأبـــرارُ والـــسُّورُ

(١) ديوان ابن الرومي، ج٢٠٢/١. والأف: الوسخ الذي حول الظفر، والأف: وسخ الأذن ووسخ الأظفار، ثم اُستعمل عند كل شيء يضجر منه ويتأذى منه.

(٢) ديوان ابن الرومي، ج١٠١٤/٣.

سمَّتك يا عمــرو عمــرًا وهــي ظالمــةٌ رِمــامُ ســوءٍ وقــد أودَى بهــا العَفــرُ

فــادعُ الإلــهَ عليهــا غيــرَ مُتئــبٍ وغيِّــر اســمَك حلَّــت باســمِكَ الغِيــرُ

خَــيِّم علــى عَبَــر واقْنــعْ بهــا سِــمَةً فيهــا لمثلــك – إن أنــصفتَ– مُقتــصَرُ

غيَّر الشاعر (عمرو) إلى (عبر)، التي توحي بأن المهجو صار عبرة ومدعاة للتعجب كيفما نُظر إليه:

للعــينِ فــي وجــهِ عمــرو مُقبلًــا طِيــرُ وفــي قفــاهُ لهــا مُــستدبرٌ عبــرُ

ولم يكتف ابن الرومي بهذا التبديل الحرفي في الانتقاص من المهجو، وإنما بدّل (عمرو) إلى (غمرو)، التي تحطّ من شأنه وتلغي وجوده. ويحذره كذلك ألا يتجاوز عن اسمه (عمرو) إلى (عمر)؛ لأن صنيعه هذا يعدُّ كارثة يعقبها نتائج وخيمة لا يُحمد عُقباها.

وهجاء ابن الرومي بصفة عامة كان يميل إلى فن التصوير الهزلي، والعبث، والأشكال المضحكة، والمناظر الفكاهية، والمشابهات الدقيقة، فهو مطبوع على هذا كما يُطبع المصوّر على نقل ما يراه، وإعطاء التصوير حقه من الإتقان والاختراع...[١]. وكانت سخرية الشاعر وهجاؤه انتقامًا اجتماعيًّا وقصاصًا رادعًا من هؤلاء الناشزين الذين جسَّد عيوبهم وأخلاقهم في شعره[٢].

ولم يكن الهجاء من خلال الحروف الهجائية مقتصرًا على ابن الرومي، وإنما سبقه إلى ذلك أبو نواس الذي اتخذ من الحروف وتبدلاتها مجالًا واسعًا للنيل من مهجوه والسخرية منه، مرتكزًا في ذلك على كلمة واحدة مستهجنة أو بديلها عبر استبدال

---

(١) ابن الرومي: عباس محمود العقاد، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، د.ط، د.ت، ص١٧٨.

(٢) الهجاء والسخرية في شعر ابن الرومي: عبد الكريم البوغبيش، مقال منشور بالإنترنت بتاريخ ٢٠١١/٣/٢٩ على الرابط: http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=٢٧٨٨٤. والأبيات السابقة ينطبق عليها قول العقاد: "وابن الرومي كثيرًا ما يلجأ إلى ظاهرة التصحيف والتحريف في الأسماء ليتخذ منها منطلقًا إلى المدح أو الهجاء". ابن الرومي، ص ص ١٦٠-١٦٢.

حرف بآخر، أو التقديم والتأخير بين الحروف، وها هو يهجو أبا الحارث بن جُمّيز وقد ظهر الشيب في لحيته فغيّرها بالحناء وكان عهده به أسود اللحية قائلًا[1]:

ألا قُـــــلْ لأبـــــي الحَـــــارِ ثِ بـــــــدّلتَ بِـــــــسَوْدَاءِ
بياضًـــــا غيـــــرَ مـــــا زيـــــنٍ فـــــلا تَخْـــــضبْ بِحِنـــــاءِ
ولكـــــنْ وســـــمةً خـــــضرا ءَ أو خطـــــرًا بـــــلا طـــــاءِ
جـــــزاكَ اللهُ يـــــا جَمّـــــا زُ خيـــــرًا نـــــاقصَ اليـــــاءِ
فـــــسلِّمْ نـــــاقصَ المـــــيمِ علـــــى وجهِـــــك بالحـــــاءِ
خـــــروفٌ لـــــكَ فـــــي البيـــــتِ فقـــــمْ كُلْـــــهُ بـــــلا فـــــاءِ
وخَرْدلـــــــــهُ بـــــــــلا لامٍ ولا دالٍ ولا هَـــــــــاءِ
بخبـــــزٍ نـــــاقصِ البـــــاءِ وَبَـــــدِّلْ زَاهُ بـــــالراءِ
وأســـــقيكَ مـــــن الخمـــــرِ بـــــلا مـــــيمٍ مـــــعَ المـــــاءِ
فمـــــا أنـــــتَ بلـــــوطيٍّ ولا أنـــــتَ بِزَنّـــــاءِ
ولكنّـــــكَ ذو قـــــافٍ ولامٍ بعـــــدما حـــــاءِ[2]
علـــــى التقليـــــبِ فاعرفـــــهُ أيَـــــا جونـــــة رقـــــاءِ

الأبيات من الثالث وحتى التاسع إذا ما حذفنا الحروف التي ذكرها الشاعر أو استبدلنا بعضها ببعض؛ آلت إلى نتيجة واحدة وهي كلمة مستهجنة تنال من المهجو. والأبيات – من وجهة نظري- لا إبداع فيها ولا تجديد، والتكلف بادٍ عليها، وفيها كدٌّ للذهن وإعمال للعقل، وصرف للمتلقي عن الاستمتاع بجمال المعنى إلى إجراء عمليات استبدالية للحروف؛ الأمر الذي يُقرّب هذا النوع إلى النظم وإقامة الوزن والقافية منه

(١) ديوان أبي نواس، ج٥/٣٢٧.
(٢) وفي رواية أخرى: بعدها.

إلى الشعر المرتكز على الخيال والعاطفة. ويُلاحظ أن أغلب الأبيات انتهت بحرف من الحروف الهجائية (طاء- الياء- الحاء- فاء- هاء- الراء- حاء)، وذلك في إطار تحقيق الغاية التي يرمي إليها الشاعر.

وفي إطار آخر من الهجاء يستعين أبو نواس بأكثر من عنصر جمالي في هجاء الرقاشيين بشدة البخل؛ حيث يعتمد على دلالات اللون، منتقلًا به من الدلالة العُرفية الإيجابية إلى دلالات سلبية يشحنها الشاعر في سياق الهجاء، حيث يقول(١):

رأيتُ قدورَ النَّاسِ سُودًا من الصَّلَى وقدرُ الرقاشيينَ بيضاءُ كالبدرِ

تَبيَّنَ في محراثِهَا أنَّ عودَهُ سليمٌ صحيحٌ لم يُصبهُ أذَى الجَمرِ

يُبيّنهَا للمُعْتَفِي بفنائِهم ثلاثٌ كنَقطِ الشاءِ من نقطِ الحِبْرِ

فاللون الأسود غالبًا ما يتشح بدلالات سلبية في المُخيلة العربية؛ لكن الشاعر خلخل هذه الدلالات فأصبح السواد رمزًا للكرم؛ لأنه يظهر إلى أي مدى استمرارية إشعال النار تحت هذه القدور لإطعام الناس؛ حتى تحوّل لونها إلى السواد. أما قدر الرقاشيين فإنها بيضاء ناصعة البياض لم يُصبها أذى النار قط ، وفي هذا دلالة على شدة بخلهم، فضلًا عن أنها قدر واحدة في حين استعمل الشاعر صفة الجمع (قدور) مع غيرهم. كما أن المحراث الذي يُقلِّبون به الطعام داخل القدر مازال سليمًا لم تُغيّره حرارة النار؛ لأنهم لم يُوقدوا نارًا للكَرَم مُطلقًا. ولم يكتفِ الشاعر باللون عنصرًا جماليًّا في النيل من مهجويه، وإنما اعتمد على حرف الهجاء (الثاء)؛ ليصل إلى قمة التهكم والسخرية منهم؛ حيث إنه جعل الثلاثة الأحجار التي يُوضع عليها القدر صغيرة لا تكاد تُرى، وشبهها في صغر حجمها بنقاط (الثاء). وإن كانت هذه صفة الحجارة، فما بالنا بحجم القدر! بالتأكيد أنها ستكون صغيرة وضيعة؛ مما ينمّ هذا عن شدة بخلهم.

(١) ديوان أبي نواس، ج٢/٦٢.

ويذمّ الثعالبي عمال السلطان معتمدًا على آلية تبدّل شكل الحروف الهجائية أو حذفها فيقول(١):

فـــديوانُ الـــضَّياعِ بِفَـــتْحِ ضَـــادِ وديـــوانُ الخَـــراجِ بحـــذفِ جِـــيمِ

يبدو أن الشاعر تعرّض للظلم المالي أو أنه عاين هذا الظلم في إطار التوزيع أو الجباية؛ ومن ثمَّ فإنه يتهكّم من هؤلاء العمال، فديوان الضِّياع يصير ديوانًا للضَّياع وتبدد المسؤولية؛ في حين يصير ديوان الخراج ديوانًا لشيء آخر مستهجن. وعلى الرغم من أن الشاعر لم يُفصّل ولم يُطل؛ لكن هذا البيت المفرد أدّى المعنى المقصود، ويفهم منه المتلقي مدى استهجان الشاعر لهذين الديوانيين وموظفيهما تحديدًا.

وما بين العتاب والهجاء يتوجّه الثعالبي إلى أحد أصدقائه الذي غيّر المال أفعاله إلى الأسوأ؛ فتكبّر وتجبّر وصار يخاطب إخوانه بالنقيصة، ويشتم غلمانه بالفحش والزنا(٢):

صـــديقٌ لنَـــا مـــذْ كـــساهُ الزمـــا نُ ثـــوبَ الغِنَـــى رَافِعًـــا شَـــانَهُ

تَـــرَاهُ غلـــيظَ مِـــزاجِ الكـــلامِ إذا كـــسرَ التّيـــهُ أَجْفَانَـــهُ

يُخاطِـــبُ بالكَـــافِ إِخْوَانَـــهُ ويـــشتمُ بـــالزاي غِلْمَانَـــهُ

واستخدام الشاعر للحروف هنا من باب الكنايات، فالكاف كناية عن تصغير شأنهم عنده، أما الزاي فكناية عن الشتيمة بالزنا. وهي من أوجز الدلالات إن كان متفقًا عليها بين الجماعة اللغوية، أما إذا كانت خاصة باصطلاح الشاعر فقط ؛ فإنها تصير رمزًا مُبهمًا يستغلق فهمه على المتلقي.

ويتكئ بعض الشعراء على عيوب النطق في المهجو، وربما كان ابن الرومي أكثر الشعراء العباسيين استعمالًا لذلك؛ على الرغم من أن اللثغ كان من مقاييس الجمال الصوتي لدى غيره من الشعراء كأبي نواس، خاصة مع الغلمان؛ لكن ابن الرومي جعل

(١) ديوان الثعالبي، ص١١٢.

(٢) ديوان الثعالبي، ص١٢٠.

اللثغ مثارًا للتندر والسخرية، وها هو يُسلّط ميسم هجائه على قينة ينال من صوتها وأدائها، ثم يهجوها باللثغ فيقول(١):

وتُحيـــلُ الظـــاءَ ضـــادًا فَـــإذَا هـــي قالـــتْ عِظَـــة قالـــت: عِـــضَهْ

وفي جانب آخر من المعايرة التي تعتمد على الحرف الهجائي يروي الصولي عن أبي الهندي هجائه لابن حجام مرتكزًا على حرف (الألف)(٢):

يـــا ابـــنَ مـــن يكتـــبُ فـــي الأر قَـــــابِ مـــــن غيـــــرِ دواةٍ

لـــــم يكـــــن يكتـــــبُ فيهَـــــا غيـــــرَ خـــــطّ الألفـــــاتِ

على الرغم من بساطة الأبيات؛ لكنها موغلة في الهجاء والتنقص. والشاعر هنا لم يهجُ الكتابة في حدِّ ذاتها؛ فقد كانت محل تقدير ومدح؛ ولكنه جعلها هنا مجالًا للهجاء لأنها لم تكن الكتابة المألوفة بحروفها وأدواتها، وإنما هي كتابة بالمشارط ، وليست إلا بحرف واحد جعله الشاعر مجموعًا لتكراره (الألفات).

وفي العتاب يقول ابن الرومي على سبيل الحكمة(٣):

مـــا للملـــولِ وفـــاءٌ فـــي مودّتـــهِ قلـــبُ الملـــولِ إلـــى هجـــرٍ وإقـــصاءِ

كـــأنني كُلمـــا أصـــبحتُ أعتبـــهُ أخـــطُّ حرفًـــا علـــى صَـــفْحٍ مـــن المَـــاءِ

تتمّ الصورة في البيت الثاني عن جمال التعبير وجمال المشاكلة بين العتاب الذي لا يُغيّر المعتوب، وصورة الخط على الماء، فإذا كان الماء لا يُظهر شكل الحرف المرسوم ولا يحتفظ بصورته؛ فالأمر ذاته مع من وُجّه إليه العتاب، وكأنه يضرب بكلام العاتب صفح الحائط ، أو أنه لم يُحرّك لديه ساكنًا.

(١) ديوان ابن الرومي، ج١٤٠٨/٤. وينظر أيضًا ديوانه: ج٦/ ٢٤٨٥.

(٢) أدب الكاتب، الصولي، ص٦٦.

(٣) ديوان ابن الرومي: ج١٣٢/١.

وفي لوحة أخرى ترتكز على الرسم الإملائي ومعطيات الحروف الهجائية في كلمتي (عمرو) (إبراهيم) يتطرّق ابن الرومي إلى عتاب الكُتّاب الذين أُشكل عليهم الحكم في منازعة جرت أحداثها بين عمرو وإبراهيم، يقول(١):

مـــا يُفيـــقُ الكُتّـــابُ مـــن ظُلَـــمِ إبـــرَا هـــيمَ يومًـــا ولا مُحَابَـــاةِ عَمـــرو

نَحلـــوا ذَا واوًا وبـــزّوا أخـــاهُ ألفًـــا منـــهُ بـــينَ ردفٍ وصـــدرِ

وكـــذا يظلـــمُ المُـــسمَّى بـــإبرا هـــيمَ أهـــلُ الـــديوانِ فـــي كـــلِّ أمـــرِ

ويُحـــابونَ مـــن يُـــسمَّى بعمـــرو فتَفَقَّـــدْ مـــا قلـــتُ فـــي كـــلِّ عَـــصْرِ

المعنى العام في الأبيات قليل قياسًا بعددها، كما أنها تخلو من الخيال والعاطفة؛ ولذلك فالجوانب الجمالية فيها لا تعدو الإطار النظمي، إضافة إلى الفكرة العامة التي أراد الشاعر إيصالها. ويشير في البيت الثاني إلى زيادة (الواو) في كلمة (عمرو)، وانتقاص الكُتَّاب للألف من كلمة (إبراهيم)؛ حيث كانت تُكتب (إبرهيم). ويرى ابن الرومي أن المُحاباة دائمًا ما تكون في صف (عمرو)؛ بينما الإجحاف يكون من نصيب (إبراهيم).

وفي إطار الشكوى من الزمان يستعير الشواء الحلبي بمعطيات علم النحو ومصطلحاته قائلًا(٢):

أصبحتُ مُـذْ أمـسَى يُـصرِّفُني علـى مَرْضَـاتِهِ صَـرْفُ الزَّمَـانِ الكَـابِي

كالـدَّالِ مـن زيـدٍ إذا عبثـتْ بهَـا بـينَ النُّحَـاةِ عَوامِـلُ الإِعْـرَابِ

فردًا مـن الإخـوانِ تغمـضُ قِـصَّتِي فكـأنني شـرطٌ بغيـرِ جـوابِ

فحرف (الدال) في نهاية كلمة (زيد) يتعرَّض للتغيير بناء على تغيّر العوامل الداخلة عليه، ويعبر الشاعر عن ذلك بالفعل (عبثت)، مُشبهًا نفسه بأنه صار كالريشة في مهبِّ

(١) ديوان ابن الرومي، ج٣/ ٩٨٢.

(٢) شعر الشواء الحلبي: ص٢٥١.

الرياح تعصف بها أنَّى شاءت؛ بل إنه أصبح منبوذًا تتصلّ له الزمان والخِلَّان، مشبهًا نفسه كذلك بالشرط الناقص الجواب.

وفي اتجاه الشكوى الطريفة من شهر رمضان يستعين الثعالبي بحرف (الصاد)، مشتقًا منه دوال سلبية تبدأ بهذا الحرف حيث يقول(١):

رمضانُ ارمضني فأمرضني بصَا دَاتٍ على عددِ الطِّباعِ الأربعةْ

صومٌ وصفراءُ تُجرّعني الرَّدى وصبابةٌ وصدودُ من قَلبي معهْ

يتكئ الشاعر على جماليات البديع، وتكرار الحروف، والجناس في إطار شكواه من شهر رمضان وما يرتبط به من حرمان عن الطعام والشراب، إضافة إلى مرض الصفراء – وهي أنواع منها الكبدية– ويبدو أن الصوم كان له تأثير في زيادة أعراضها وآلامها على الشاعر. وبجانب العناء الجسدي فهناك عناء نفسي وجداني يتكبَّده الشاعر من حرقة الوله والصبابة، وما يُلاقيه من صدٍّ وهجران من محبوبه، ويبدو أنهما كانا انعكاسًا لحالة الصيام وما تفرضه من طقوس دينية.

وقد اعتمد الشاعر على ذكر كلمة (صادات) مجملة، فصلّها في البيت الثاني باختيار كلمات ذات دلالة لا تروق له، تبدأ بهذا الحرف، حدّدها بـــ(صوم، وصفراء، وصبابة، وصدود).

أما الرثاء فلم أجد فيه – في حدود ما اطّلعت عليه من دواوين الشعراء في العصر العباسي– إشارات للحروف الهجائية – إن عرضًا أو تصريحًا– إلا هذه الصورة التي رثا فيها المتنبي جدته، حيث أرسل إليها خطابًا قبل وفاتها يُطمئنها فيه على نفسه بعدما ظنّت أنه مات؛ وإذ بها تُحدّق في الخطاب وفي كلماته ورسم حروفه وكأنها تراها أغربة عصمًا من فرط تعجبها، يقول(٢):

أتاهَا كِتَابِي بعدَ يأسٍ وتَرْحَةٍ فماتتْ سرورًا بي فمتُّ بهَا غَمَّا

(١) ديوان الثعالبي: ص٨٢–٨٣. وينظر تخريج المحقق للبيتين، ففيهما اختلاف كثير بين الروايات.

(٢) شرح ديوان المتنبي المنسوب لأبي العلاء المعري، ج٢/٢٦٠. والغراب الأعصم: الذي في أحد جناحيه ريشة بيضاء، قيل: هو الذي إحدى رجليه بيضاء وذلك لا يكاد يوجد.

حـــرامٌ علـــى قلبِـــي الـــسرورُ فـــإنني أعُـــدُّ الـــذي ماتَـــتْ بـــهِ بعـــدَها سُـــمَّا

تَعجَّـــبْ مـــن خَطِّـــي ولفظِـــي كأنهَـــا تَرَى بحـــروفِ الـــسَّطرِ أغربـــةً عُـــصْمَا

وتَلْثَمُـــــهُ حتـــــى أصـــــارَ مـــــدادُهُ محـــــاجرَ عينيهَـــــا وأنيابَهَـــــا ســـــحمَا

إن تصدير الشاعر للبيت الثالث بالفعل (تعجب) وبعده (كأنها)؛ يُخفّف غرابة الصورة في الشطر الثاني من البيت التي يستحيل تحققها واقعيًّا.

وهكذا وعلى امتداد الأغراض الشعرية التي تتعلّق بالمجال الإنساني؛ تبيّن أن استخدام الشعراء العباسيين للحروف الهجائية جاء غالبًا في إطار جمالي راعى المقاربة الشكلية بين المشبه والمشبه به (الحرف الهجائي) في إطار الغزل؛ بينما لم تتحقق هذه المقاربة التشبيهية بشكل مطرد في غيره من الأغراض، وإنما اعتمدت على مشاكلة معنوية. وفي كلا الأمرين – الحسي والمعنوي– وُفّق الشاعر غالبًا في رسم الصورة التي يرنو إليها، وسواء أكان الحرف الهجائي مرتكزًا رئيسًا فيها أو أنه ورد بشكل عرضي.

جماليات التشكيل بالحرف في المجالات غير الإنسانية:

نظرًا لتعددية الأغراض في الفنون غير الإنسانية، فقد آثرت أن أجمعها تحت مجال واحد يضم: الإلغاز– الحكمة– الطبيعة – الخمر– التصوف– متفرقات أخرى.

١ – الإلغاز:

يلجأ الشاعر إلى الإلغاز لأسباب متعددة، منها: الخوف على نفسه، أو ماله، أو أسرته... من أي طرف آخر من المباشرة الصريحة بالنقد، وربما يُلغز للتفكّه والتسلية، أو لإثبات المقدرة الفنية واللغوية والعلمية... والنماذج التي استطعت جمعها تنحو غالبًا إلى إثبات مقدرة الشاعر الفنية، واللغوية، والعلمية، وقد ورد معظمها لدى أبي العلاء المعري، ومما يمثلها قوله[١]:

(١) اللزوميات: أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان المعري (ت٤٤٩هـ): تحقيق: سيدة حامد، وزينب القوصي، ومنير المدني، ووفاء الأعصر، إشراف ومراجعة: د. حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج١/٥٤.

تَواصَــلَ حبــلُ النَّــسلِ مــا بــينَ آدمَ وبينــي ولــم يُوصــل بلامــي بــاءُ

ألغز الشاعر مستخدمًا الدلالات اللغوية لحرفي (اللام، والباء)، ولم يقصد أبو العلاء المعنى المباشر للحرفين، وإنما أراد معاني أخرى، حيث قصد بـ(اللام) شخصه، بينما قصد بـ(الباء) النكاح. والمعنى: أن الناس رغبوا في النسل فتزاوجوا؛ ولكن حبل النسل انقطع عنده لزهده في النكاح. والمتلقي إن لم يكن على دراية بالمعاني الدلالية التي قصدها الشاعر لكلمتي (اللام والباء)؛ فإنه لن يتوصّل أبدًا إلى فهم مُراد الشاعر.

وفي الإطار نفسه من استخدام الشاعر للحروف الهجائية في الإلغاز يقول[1]:

أنــا مــن أقــامَ الحــرفَ وهــي كأنهــا نــونٌ بــدارِكَ والمَعَــالمُ أَسْــطرُ

يُطلق الحرف على الناقة لضمورها، أو لأنها صلبة كحرف الجبل، أو لتقوسها، أو تشبيهًا لها بحرف الكتاب، أو شُبّهت بحرف السيف في مضائها ونجائها ودقتها. كما شبهها الشاعر بحرف (النون) لدقتها وضمورها، أو لتقوسها، أو لانحنائها. ولما ذكر أبو العلاء الحروف الهجائية؛ فإنه ناسب أن يستعمل كلمة (أسطر)، وربما توهّم المتلقي من القراءة الظاهرية للبيت أن الشاعر يقصد الدلالات الظاهرية لكلمات (الحرف، والنون، والسطر)؛ لكن بالقراءة المتأنية، وربط البيت بما سبقه من أبيات؛ يتبيّن أن له مقاصد أخرى

---

(١) شروح سقط الزند، تحقيق: مصطفى السقا، وعبدالرحيم محمود، وعبدالسلام هارون، وإبراهيم الإبياري، وحامد عبدالمجيد، إشراف: د. طه حسين، ط٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٤٠٨هـ، ١٩٨٧م، نسخة مصورة عن دار الكتب ١٣٦٤هـ– ١٩٤٥م، القسم الثالث، ص١١١٧. وينظر صورة أخرى مشابهة ألغز فيها أبو العلاء عن الناقة وراكبها قال فيها:

وحرفٍ كنونٍ تحتَ راءٍ ولم يكنْ*** بدالٍ يؤمُّ الرسمَ غيَّرهُ النَّقطُ

حيث ألغز الشاعر من خلال استعماله للحروف الهجائية بمدلولاتها الأخرى، فاستخدم (الحرف) و(النون) مُلغزًا بهما عن الناقة، واستعمل حرف (الراء) للرجل الذي يمتطي الناقة ويضرب رئتيها برجليه، أما (الدال) فهو الذي يسير سيرًا رقيقًا، في حين أنه يقصد بـ(الرسم) رسم الدار؛ بينما استخدم (النقط) لقطرات المطر. والبيت كله إيهام وإلغاز، وربما فيه بعض التكلف الذي أذهب بجماله. ينظر: شروح سقط الزند: القسم الرابع، ١٦١١.

لهذه المفردات تنقَّل فيها من الدلالة الظاهرية إلى دلالات تتواءم مع المديح ورحلته إلى الممدوح. فالشاعر وصل إلى ممدوحه ممتطيًا هذه الناقة الضامرة، مارًا بكثير من المعالم حتى وصل إليه. وقد ألغز الشاعر عن الناقة بالحرف، وعن المعالم بالأسطر.

وإذا كان أبو العلاء ألغز من أجل إثبات مقدرته اللغوية والفنية؛ فإن أبا نواس ألغز كثيرًا تظرفًا وتعابثًا، خاصة في أسماء الغلمان من باب الغزل بالمذكر، وها هو يلغز فيمن اسمه (طريف) بقوله[1]:

اسمُ منْ أهواهُ اسمٌ حَسَنْ وإذا صَحَّفْتَهُ كانَ حَسَنْ
فإذَا أسقطتَ منهُ (فَاءَهُ) كانَ نعتًا لِهَواهُ المُخْتَزَنْ

فإذا أسقطتَ منهُ (ياءَهُ) صارَ شيئًا فيهِ أسبابُ الفِتنْ

وإذا أسقطتَ منهُ (راءَهُ) صارَ زورًا يَعتري عندَ الوَسَنْ

فإذَا أسقطتَ منهُ (طاءَهُ) كانَ فيهِ عيشُ سكانِ المُدنْ

أَخرجوا ذاكَ ولنْ يُخرجهُ أحدٌ إلا أديبٌ ذو فطنْ

والأبيات فيها إعمال للفكر، وكدّ للذهن، وقصد من البيت الثاني إلى الرابع هذه المعاني: (طري – طرف– طيف– ريف)، وهي من الناحية الفنية خالية الوفاض: عاطفة، وصورة؛ ولهذا فإنها – من وجهة نظري– أقرب إلى النظم منها إلى الإبداع الشعري، وهي من باب التظرّف والدعابة.

وأخيرًا يُلغز الثعالبي عن الدراهم مستخدمًا التصحيف، والتحريف، والتبديل بين الأحرف في اللغتين العربية ومنطوق الاسم في الفارسية فيقول[2]:

ما المرءُ إلا بمقلوبِ اسْمِهِ رجَلٌ بالفارسيةِ فافهمْ أيهَا الرَّجُلُ

(١) ديوان أبي نواس، ج٥/٢٨٢. وينظر ديوان أبي نواس: ج٥/ ٢٨١–٢٨٢ حيث ألغز فيمن اسمه (حمّاد)، وج٥/ ٢٨٢–٢٨٣، إذ ألغز فيمن اسمه (إبراهيم).

(٢) ديوان الثعالبي، ص٩٩.

فـــإنْ يكـــنْ خاليًـــا ممـــا رمـــزتُ بـــهِ بـــضمٍّ (مِـــيمِ) اســـمِهِ قـــد جَـــاءَهُ الأجـــلُ

فالرجل بالفارسية (مَـرْد)، وإن قلبـت حـروف الكلمـة صـارت (درم) وتعنـي الدرهم، فإذا ضممت الميم أصبحت (مُرد)، ومعناهـا (الميـت) بالفارسـية. ومعنـى البيتين كما أراد الشاعر: ليس للرجـل قيمـة إلا بالـدراهم؛ فـإن خـلا منهـا كـان الموت أولى به.

وعلى الرغم من جمال المعنى الـذي قـصده الـشاعر – علـى حـسب تجربتـه الحياتية– لكن التعبير عن هذا المعنى لـم يُحالفـه الجمـال – مـن وجهـة نظـري– خاصة أنه لجأ فيها إلى معاني مفـردات اللغـة الفارسـية، التـي ربمـا لا يعرفهـا جميع المتلقين؛ ومن ثمَّ فإن الغموض يكتنف البيتـين، ولـن يُـزال إلا ببيـان المـراد الذي قصده الشاعر.

وبصفة عامة، فإن الإلغاز والتعمية في الشعر تُخرجه – من وجهة نظري– عن مضمونه الفني والجمالي ولا يبقى له الإطار النظمي، وهو في هذا الجانب يقترب من الشعر التعليمي.

٢– الحكمة:

تمثّل الحكمة خلاصة التجارب الحياتية التي يعيشها الشاعر، ويتأثر فيها بمعطيات الدين أحيانًا، أو روافد الثقافات الأخرى من خلال حركة الترجمة. وقد ازدهرت الحكمة في العصر العباسي لتعدد مصادرها، ولا يكاد يخلو ديوان شاعر منها؛ بل إن بعضهم أكثروا منها كأبي العتاهية، كما تفرّد بعضهم بها كمحمود الوراق، وصالح بن عبد القدوس.

وقد تميّز أبو العلاء المعري بفلسفته الخاصة في الحياة؛ ومن ثمّ فقد أكثر من الحكمة في أشعاره، واستعمل في بعضها دوال الحروف الهجائية أو مفردة (حرف)، ومن ذلك قوله[١]:

ويُلفَـــى المـــرءُ فـــي الـــدنيا صَـــحِيحًا كَحَـــــرفٍ لا يُفارِقُـــــهُ اعْـــــتِلالُ

(١) شروح سقط الزند، القسم الرابع، ١٦٦٠–١٦٦١.

والحروف التي لا يفارقها اعتلال حروف المد واللين، وهي: (الألف، والواو، والياء)، إذا انضم ما قبل الواو، وانكسر ما قبل الياء. والإنسان – من وجهة نظر الشاعر– يشبه هذه الحروف المعلولة الأصل، وربما وُلد صحيحًا؛ لكنه توجد معه علة لا تفارقه نحو العمى أو العرج وغيرها. أو أن الإنسان بطبيعته مطبوع على الاعتلال؛ لأنه مركب من طبائع متناقضة لا بد لها من التباين والانحلال.

ويقول في موضع آخر مستخدما دالة (الحروف)[١]:

والنـاسُ بينَ حياتِهم ومماتِهم مثلُ الحروفِ مُحَرّكٌ ومُسَكّنُ

اعتمد أبو العلاء على التضاد في بنية البيت (حياتهم/ مماتهم)، و(محرك/ مسكن)، وهكذا فالدنيا حافلة بالمتناقضات، ودوام الحال من المحال، والناس شأنهم شأن الحروف التي لا تثبت على حالة واحدة من الحركة أو التسكين.

وقد كرّر الشاعر هذا المعنى وفصّله في موضع آخر معتمدًا على بنية التضاد، فقال[٢]:

والمرءُ مثلُ الحرفِ بينَ سُهَادِهِ وكَرَاهُ يُسَكَّنُ تَارةً ويُحَرّكُ

قد يُدركُ الساعي لبارئِهِ رضًا ورضا البريةِ غَايةٌ لا تُدْرَكُ

واعتمد في موضع آخر على التصحيف والتحريف ليؤكّد حقيقة تشابه الناس في أمور كثيرة؛ وإن كان الظاهر فيه تناقض، حيث يقول[٣]:

تَشَابهتِ الخَلائِقُ والبَرَايَا وإنْ مَازَتْهم صُورٌ رُكِّبَتْ

وجَرْمٌ في الحقيقةِ مثلُ جَمْرٍ ولكنَّ الحروفَ بهِ عُكِسَتْ

---

(١) شرح اللزوميات، ج٣/٢١٨.

(٢) شرح اللزوميات: ج٢/٣٥٠.

(٣) المصدر نفسه: ج٣/٢٤٠. وينظر كذلك: شرح اللزوميات: ج٢/ ٨٨–٨٩، و١٠٧.

ويجمع أبو العلاء في موضع آخر بين الحرف والنقط وبعض الإشارات الإملائية والنحوية في رسم كلمة (وعد) في إطار من الحكمة التي تخصّ ذاته فيقول[1]:

وَيْبكم إنْ رأيتمُونِي يَومًا حَبَّةً في الثَّرَى فلا تَلقُطونِي

أنَا كالحَرفِ ليسَ يُنقطُ واللـ ـهُ حَسيبُ الجُهَّالِ إن نَقَطُونِي

بِتُّ كالواوِ بينَ ياءٍ وكَسْرٍ لا يُلامُ الرِّجالُ إن يُسقُطونِي

يضرب الشاعر مثلًا لنفسه ويقول: إن رأيتم الخمول بلغ بي أن صيَّرني حبة ساقطة؛ فلا تلتقطوني من الأرض. ثم ينتقل إلى صورة أخرى يشبه فيها نفسه بالحرف غير المنقوط (المهمل). ويضرب مثلًا في البيت الثالث بالفعل (وعد) الذي حُذفت واوه من (يعد) استثقالًا لها حين وقعت بين مخالفين لهما وهما الياء والكسرة، وكأنه يقول: ثقلت على الناس لمخالفتي إياهم؛ فأسقطوني عنهم إسقاط الواو من الفعل (يعد).

والأبيات تنمُّ عن حنق الشاعر وتشاؤمه من نفسه ومن الناس الذين لا يُقدّرونه، وهو في سبيل إيصال الفكرة يستعين بمعطيات اللغة؛ بما يكشف عن ثقافته اللغوية وتمكّنه من قواعدها، وهذا ديدن الشاعر في كثير من أبياته[2].

---

(١) شرح اللزوميات: ج٢٩٨/٣.

(٢) ينظر شرح اللزوميات: ج١/ ٦٤، حيث يسترفد أبو العلاء في إطار الحكمة بعض صفات الحروف، وأن بعض الحروف لا يجتمع في النطق مع حروف أخرى، كعدم ائتلاف الذال مع الظاء:

أراهم يضحكون إليَّ غشًّا وتَغْشَانِي المشَاقِصُ والحِظَاءُ

فلستُ لهم وإن قَرِبُوا أليفًا كما لم تأتلف ذالٌ وظاءُ

ويقول في موضع آخر(شرح اللزوميات: ج٦/٢):

والمرءُ يُطلبُ أمرًا ما يبينهُ كالحرفِ يُلفظُ بينَ الزاي والصَّادِ

وفي موضع آخر يقول (شرح اللزوميات: ج١٦٤/٣): =

وللشاعر موقف سلبي من المرأة والزواج، حيث ينظر إليها نظرة دونية؛ ومن ثمَّ ينهى عن الاقتراب منها قائلًا(١):

اُشْـــــدُدْ يَـــــدَيْكَ بمـــــا أقـــــو لُ فقـــــولُ بَعـــــضِ النـــــاسِ دُرُّ

لا تَـــــدنُونَ مـــــن النـــــسا ءِ فـــــإنَّ غِـــــبَّ الأرْيِ مُـــــرُّ

والبـــــاءُ مثـــــلُ البـــــاءِ تَخْـــــ ـــــفضُ لِلـــــدّنَاءةِ أو تَجُـــــرُّ

وُصف أبو العلاء بأنه عدو للمرأة؛ على الرغم من أنه رثا والدته أحرَّ الرثاء، والأبيات السابقة فيها تشديد بالنهي عن الزواج أو محاولة الاقتراب من المرأة؛ فالزواج – من وجهة نظر الشاعر– عاقبته وخيمة، وإن كان في بدايته محببًا إلى النفس. ويبدو أن أبا العلاء استقى هذا المفهوم من الناس؛ لأنه لم يُجرّب الزواج قط. وعلى سبيل الحكمة ومن باب التعمية، يرى الشاعر أن الزواج الذي استخدم له مفردة (الباء)، يشبه حرف (الباء) الجارة التي تخفض الرجل نحو الدناءة.

وكان لحرف الألف تحديدًا محل في إطار أبيات الحكمة، حيث جاء بدلالة سلبية لدى أبي العلاء إذ يقول(٢):

والإلـــفُ هَـــانَ لـــهُ أمـــرِي فقـــصَّرَ بـــي كمـــا تهـــونُ علـــى ذي المنطـــقِ الألـــفُ

=بعـــضُ الأقـــاربِ مكـــروهٌ تُجـــاوُرُهم وإن أتـــوكَ ذوي قُربـــى وأرحـــامِ

كـــالعينِ والحـــاءِ تـــأبى أن تقارنَهـــا فـــي لفظِهـــا فحمَاهـــا قُربهـــا حَـــامِ

ويقول أيضًا (شرح اللزوميات: ج٣/٣٨٧):

كـــم مـــن أخٍ بأخيـــهِ غيـــرِ مُتـــصلٍ كـــالعينِ ليـــستْ بلفـــظِ الخـــاءِ تـــأتلفُ

(١) شرح اللزوميات: ج٢/١٢١.

(٢) المصدر السابق نفسه: ج٣/ ٣٩١. وينظر له كذلك: المصدر نفسه: ج١/٩٣.

ولا يخفى اعتماد الشاعر على الجانب الموسيقي البديعي؛ حيث التجانس اللفظي بين (الإلف والألف)، وربما رغبة الشاعر في إيجاد هذا التجانس هو ما جعله يتخيّر مفردة (الألف)، أو أنه تخيّرها مجاراة للقافية؛ ولكن من جهة أخرى، فاختياره للألف ينمُّ عن تفريقه بين (الهمزة) و(الألف)، التي لا تأتي في بداية الكلمة، وإنما في وسطها أو آخرها؛ لأنها لا تكون إلا ساكنة، وأنها لا تقبل الحركات. وهذه الألف يُطلق عليها الألف اللينة، وهي مدٌّ نشأ عن إشباع حركة الفتح قبلها. وهي كذلك لا تظهر عليها حركات الإعراب، وإنما تُقدّر للتعذّر؛ ولكل هذا فإن أبا العلاء يرى فيها الهوان.

وإذا كان للألف هذه الدلالة السلبية عند المعري، فإنها جاءت بدلالة إيجابية لدى شاعر آخر؛ إذ يرى فيها أنها أكثر الحروف استقامة؛ ولهذا يأمر من أراد السعادة أن يستقيم في أفعاله وأقواله، لا ينحرف يمنة أو يسرى؛ حتى يحصل على مراده، ويضرب له مثلًا باستقامة الألف التي سبقت كل الحروف وتقدّمت عليها(١):

إن كُنتَ تَسْعَى للسَّعَادةِ فاستَقِم تَنلْ المُرَادَ ولو سَمَوتَ إلى السَّمَا

أَلِفُ الكتابةِ وَهُو بعضُ حروفِهَا لمَّا استقامَ عَلَى الجَميعِ تَقَدَّمَا

وهكذا فقد كان لاستخدام دوال الحروف الهجائية في إطار الحكمة حضور جمالي استطاع الشاعر من خلال دلالاتها أو ما يتعلق بها من خصائص لغوية أن ينقل خبرته أو يحدّد فلسفته في الحياة، وكان أبو العلاء المعري من أكثر الشعراء تميزًا في هذا الجانب الذي يتواءم مع نفسيته وفلسفته في الحياة.

(١) وفيات الأعيان: ابن خلكان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، م٦/٢٤٦.

٣- الطبيعة:

لم يأت استخدام الشعراء العباسيين لدوال الحروف الهجائية مستقلًا في إطار الطبيعة، وإنما ورد بشكل عرضي متضمناً في فن آخر من فنون الشعر، أو من خلال استخدام الشاعر للقياس المنطقي لإثبات حقيقة ما، وربما كان ابن الرومي أكثر الشعراء استعمالًا لذلك، يقول في إطار المديح متحدثًا عن (الموز) على سبيل الإلغاز الذي يرتكز على إبدال الحروف، ومعتمدًا على آلية القياس المنطقي[١]:

ثـــمَّ أَهَـــدى لنَـــا الفَواكـــهَ شَـــتَّى والتحيـــــاتِ جـــــلَّ ذاكَ عَطـــــاءَ

عَظُمـــتْ تلْكُـــم الأيَـــادِي وجَلَّـــت فَـــاذْكُر المـــوزَ واتْـــرُكِ الأَشْـــيَاءَ

إنمَّـــا المـــوزُ حـــينَ تمكـــنُ مِنـــهُ كَاسْـــمِهِ مُبْـــدِلًا مـــن (المـــيمِ) (فـــاءَ)

وكَـــذَا فَقْـــدُهُ العزيـــزُ علينَـــا كاسِـــمِهِ مُبْـــدِلًا مـــن (الـــزَّاي) (تَـــاءَ)

فهـــو الفـــوزُ مثلمَـــا فَقْـــدُهُ المـــو تُ لقـــد بَـــانَ فَـــضْلُهُ لا خَفَـــاءَ

ولهـــذا التأويـــلُ سَـــمَّاهُ مَـــوزًا مـــن أفـــادَ المعـــانيَ الأســـماءَ

فالموز (الفوز)، وفقده (الموت)؛ ولهذا فمن سمّاه (موزًا)؛ إنما قاس اللفظ على المعنى من وجهة نظر الشاعر.

وفي صورة أخرى مشابهة اعتمد فيها ابن الرومي على القياس المنطقي، يفضّل فيها (الآس) دائم الخضرة على (الياسمين)، مرتكزًا على رسم الكلمات وما يوحيه هذا الرسم قائلًا[٢]:

مـــا أنـــصفَ الآسَ بالياســـمينِ مُـــشبهُهُ والآسُ منـــهُ مكـــانُ (اليـــاءِ) مفقُـــودُ

والياســـمينُ إذا حَـــصَّلَت أَحْرُفَـــهُ فاليـــأسُ منـــهُ مكـــانَ (اليـــاءِ) معـــدودُ

إنَّ الـــدليلّ علـــى هـــذا تَنَـــاثرُ ذا وأنَّ ذاكَ علـــى الأيـــامِ موجـــودُ

---

(١) ديوان ابن الرومي: ج١/ ٦١.

(٢) المصدر نفسه: ج٢/٨٠٥.

فـــ(الآس) تخلـــو مـــن حـــرف (اليـــاء)؛ الأمـــر الـــذي أخرجهـــا مـــن حيـــز اليأس – من وجهـــة نظـــر الـــشاعر– فـــي حـــين أن اليـــأس مركـــز فـــي مـــسمّى (الياسمين)، هـــذا مـــن جهـــة رســـم الحـــروف. أمـــا مـــن جهـــة الواقـــع، فيـــرى ابـــن الرومـــي أن تنـــاثر أوراق الياســـمين، وذهـــاب خـــضرته فـــي الـــشتاء خير دليـــل علـــى دنـــو منزلتـــه موازنـــة بـــالآس، الـــذي يظـــلُّ مخـــضرًا طـــوال العـــام؛ ولهـــذا فالـــشاعر يـــرى أن المـــساواة بـــين الآس والياســـمين غيـــر منصفة.

ويشبه أبو العلاء المعري الهلال في تقوّسه برسم حرف النون، الذي أجاد رسمه أبرع الكُتّاب، يقول(١):

ولَـــاحَ هِـــلالٌ مِثـــلُ نُـــونٍ أجَادَهَـــا بِجَـــارِي النُّـــضَارِ الكَاتِـــبُ ابـــنُ هِـــلالِ

فالمشاكلة والمقاربة واضحة بين المُشبه (هلال) والمشبه به (حرف النون) في الانحناء والتقوس وجمال التحديد والتنسيق. وقد استعان الشاعر بجانب جمال التصوير بالجمال البديعي المتمثّل في ردّ العجز على الصدر، والجناس المتمثّل في كلمتي (هلال وهلال).

وبحرف (النون) شبّه به أبو العلاء الناقة، فقال(٢):

أَفْنَـــى قُوَاهَـــا قليـــلُ الـــسّيرِ تُدْمِنُـــهُ والغَمْـــرُ يُفْنِيـــه طُـــولُ الغَـــرْفِ بـــالغُمَرِ

حتَّى سَطَرْنَا بِهَـــا البيـــداءَ عـــن عُـــرُضٍ وكلُّ وَجْنَاءَ مثـــلِ (النـــونِ) فـــي الـــسَّطْرِ

(١) شروح سقط الزند، القسم الثالث، ص١١٩٧. وينظر صورة مشابهة ديوان السري الرفاء، ص٢٢ حيث يقول:

وكـــــأنَّ الهـــــلالَ نـــــونُ لُجـــــينٍ غَرَقَـــــت فـــــي صَـــــحِيفةٍ زَرْقَـــــاءِ

(٢) المصدر السابق نفسه: القسم الأول، ص ص ١٦٥– ١٦٦. وينظر: المصدر نفسه: القسم الثالث، ص١١١٧. والغمر الأولى: القدح، والغمر الثانية: الماء الكثير، والعرض: الناحية، والوجناء: الناقة الغليظة الوجنتين.

اتكأ الشاعر على معطيات الكتابة، فشبّه الناقة في تقوّسها وضمورها بحرف (النون) الذي يُشبه به الشيء المعوج، كما شبّه تتابع النياق وراء بعضها بعضًا في صفحة البيداء بسطر الكتاب في استقامته وتتابع الحروف فوقه.

ويُشبه السري الرفاء نبات السوسن في بياض أوراقه بملاعق الفضة التي خُطّ فيها نقط مخالفة للبياض تشبه العنبر، يقول(١):

انظرْ إلى السَّوسنِ في نَبَاتِهِ فَإِنَّهُ نَبْتٌ عَجِيبُ المَنْظرِ

كَأَنَّهُ مَلَاعِقُ مِن فِضَةٍ قد خُطَّ فيهَا نُقطٌ من عَنْبَرِ

فللسوسن ألوان عديدة، والشاعر هنا يصف السوسن الأبيض مستخدمًا بعض الدوال التي تتواءم مع الكتابة والحروف، فالأوراق/ الملاعق الفضية نُقّطت بنقاط تُظهر جمال الأبيض، ربما كانت سوداء، أو زرقاء، أو رمادية. والصورة هنا حسية جمالية تحاكي الواقع.

ويصف أبو نواس منقار البازي مُشبهًا إياه بعطفة حرف (الجيم) التي يخطها كاتب أعسر، قائلًا(٢):

في هَامةٍ غَلْبَاءَ تَهْدِي مِنْسَرَا كَعَطْفَةِ (الجِيمِ) بكفٍّ أَعْسَرَا

يقولُ من فيها بعَقْلٍ فَكّرَا لو زَادَهَا (عَينًا) و(فَاءًا) ثُمَّ (رَا)

فاتّصَلَت بـ(الجيمِ) كانت جَعْفَرَا فالطَيرُ يلقَينَ مِدَقًّا مِدْسَرَا

أبدع أبو نواس في هذه الطردية أيمّا إبداع من حيث الدقة في التشكيل، والمقاربة في التشبيه؛ إذ شبّه انحناء منقار البازي باعوجاج الجزء الأعلى من حرف (الجيم)، الذي حدّده بأنه يكون مرسومًا بيد أعسر، ويُحتمل هذا جودة رسمها أو العكس. ولم يكتفِ الشاعر بهذه

(١) ديوان السري الرفاء، ص٢٢٣.

(٢) ديوان أبي نواس: ج٢/٢٠٧، وأدب الكاتب، للصولي، ص٦٤. وغلباء: غليظة، والمنسر: المنقار، والمدق: ما دقَقْتَ به الشيءَ، والمُدق حجر يُدّق به الطيب، والمِدَقُّ القويّ، والمدسر، الدسر: الدفع دفعا شديدًا.

الصورة الشكلية الدقيقة، وإنما أردفها باستبطان نفسي لمن تدبّر وتفكّر في هذه المقاربة الشكلية بين المنقار وعطفة حرف (الجيم)، بأنه سيدور في فكره على التوّ أن هذه (الجيم) لو اتصل بها حروف: (العين)، و(الفاء)، و(الراء)؛ لصارت رسمًا لكلمة (جعفر)، وما أدري ما صلة هذا الاسم تحديدًا بما الشاعر بصدد وصفه، اللهم إلا إذا أراد اسم من خرج معه في رحلة الصيد؟!

وفي صورة وصفية أخرى يصف أبو نواس ريش الصقر المجتمع بعضه مع بعض، وقِصر ريش جناحيه بالكاتب الذي يسترق الحروف: أي لا يتم رسمها، قائلًا[1]:

وَاجْتَـــابَ مـــن طِـــرَازِهِ تَفْوِيفَـــا

وَشْـــيًا تَـــرَى بَـــسِيَطَهُ مَكْفُوفَـــا

مثـــلَ اِسْـــتِراقِ الكَاتِـــبِ الحُرُوفَـــا

ويصف أعرابي طوق القمرية المحيط بجيدها، الذي غالبًا ما يكون من لون مخالف لباقي ريشها؛ بأنه يشبه حرف (النون) الذي خطه كاتب بارع بقلم دقيق فأجاد رسمه، يقول[2]:

كـــأنَّ بِنَحْرِهَـــا والجِيـــدِ مِنْهَـــا إذا مـــا أمكنـــتْ للنَّاظِرِينَـــا

مَخَطَّـــا كـــانَ مـــن قَلَـــمٍ لَطِيـــفٍ فخـــطَّ بِجِيـــدِهَا والنَّحـــرِ (نُونَـــا)

والصورة هنا مُشاكلة للواقع يتساوى فيها المشبه مع المشبه به، وكأن الشاعر فنان يُحاكي الواقع ويُضفي عليه ميسم الجمال الشكلي، الذي يُعدُّ انعكاسًا لحالة السرور التي تنطلي بها نفسيته.

(١) ديوان أبي نواس: ج٢/٢١٤، وأدب الكاتب، للصولي، ص٦٣-٦٤.

(٢) البيتان وردا في ديوان أبي نواس ج٢/٢٠٨ منسوبين إلى نافذ بن عطارد العبسي، وينظر: أدب الكاتب، للصولي، ص٦٣، والمحب والمحبوب، ج٢/٢١٥-٢١٦.

وهكذا يتضح أن جزءًا كبيرًا من التشكيل الجمالي بدوال الحروف الهجائية في إطار الطبيعة تحقَّق من خلال المقاربة الشكلية الحسية بين طرفي التشبيه، فالناقة كالحرف، وهي كالنون كذلك، والهلال يُشبه حرف النون في تقوّسه، ومنقار البازي يُماثل عطفة الجيم، وطوق القمرية يُناظر حرف النون، وهكذا...

٤- الخمر:

كان للخمر في العصر العباسي شأو؛ فقد تطوّر وصفها شكلًا ومضمونًا وأُفردت بقصائد؛ بل وخصّص بعض الشعراء شعرهم لها، ولم يتركوا شاردة ولا واردة في الإحاطة بالحديث عنها قبل العَصْر وبعده، وقبل الشرب وبعده... ولم يغفلوا عن أدق تفاصيل صورتها؛ ومن ثمَّ صار للخمر عالمها الجمالي لدى الشعراء العباسيين المختصين بوصفها، ومنهم رائد فن الخمرية (أبو نواس)، الذي وصف حباب الخمر وصفًا دقيقًا فقال(١):

فَـــإذَا عَلَاهَـــا المَـــاءُ أَلْبَـــسَهَا نَمَـــشًا كَمِثْـــلِ جِلَاجِـــلِ الحَجْـــلِ

حتَّـــى إذا سَـــكَنَتْ جَوامِحُهَـــا كَتَبَـــتْ بِمِثْـــلِ أَكَـــارِعِ النَّمْـــلِ

خَطَّـــينِ مِـــن شَـــتَّى ومُجْتَمَـــعٍ غُفْـــلٍ مِـــن الإِعْجَـــامِ والـــشَّكْلِ

تخرج الخمر عن سكونيتها بمزج الماء إياها، فإذا ما علاها الماء تحوّلت صفحة الخمر العلوية إلى لوحة تشكيلية مُنمقة من الفقاقيع المستديرة، التي يُشبهها الشاعر بالأجراس الصغيرة المستديرة الموضوعة على الخلخال. وإذا ما هدأت الخمر عن جموحها وحركتها السريعة وفورانها عند المزاج؛ فإن حبابها يُشكّل لوحة جمالية دقيقة الآثار، مكوّنة خطين من الفقاقيع – متفرقة أو مجتمعة – المتناسقة

(١) ديوان أبي نواس، ج٣/٢٣٥-٢٣٦. والنمش: خطوط النقوش من الوشي وغيره، وأصل النمش نقط بيض وسود في اللون. والجلجلة: صوت الحركة الشديدة، والجلاجل: أجراس صغيرة تُعلّق على الدواب، والحجل: الخلخال، وجوامح: جمحت: أسرعت، والجموح: الذي يركب هواه فلا يرده شيء، والكرع: دقة الساق، وقيل: دقة مقدمها، والأكارع: الأطراف.

التي شبهها الشاعر بالكتابة الغُفل من التنقيط والتشكيل بالحركات، التي لا يكاد القارئ يهتدي إلى معالمها. ولما استعار أبو نواس الكتابة للخمر؛ فإنه ناسب أن يستخدم مفردات تُلائم السياق كالخط ، والإعجام، والشَّكل.

وفي صورة أخرى حدّد معالم هذه الخطوط بحروف هجائية بعينها، غالبًا ما أخذت شكل استدارة حرف (الواو)، حيث يقول[1]:

بنتَ عَشْرٍ لم تُعايِنْ غيرَ حَرِّ الشَّمسِ نَارَا

لم تَزَلْ في قَعْرِ دَنٍّ مُشْعَرًا زِفْتًا وقَارَا

ثمَّ شُجّتْ فَأَدارَتْ فَوقَهَا طَوقًا فَدَارَا

كَاقْتِرانِ الدُّرِّ بالدّر رِ صِغَارًا وكِبَارًا

فَإذا مَا اعتَرَضَتْهُ العينُ من حيثُ استَدَارَا

خِلْتَهُ في جَنَبَاتِ الكَأْ سِ (وَاواتٍ) صِغَارَا

يُركّز الشاعر عدسة كاميرته على التفاعل الحيوي الذي تولّد عن مزج الخمر بالماء؛ حيث استعمل الفعل المبني للمجهول (شُجّت)، الذي ينمُّ عن ردّ فعل قوي للخمر التي تغيّر سطحها الخارجي مُولدًا حركة، وفورانًا، وفقاقيع رأى الشاعر في تشكُّلاتها واستدارتها ما يشبه (الواوات) الصغيرة المتوالية.

وتأخذ صورة مزج الخمر بالماء بُعدًا أكثر حركة وأشد فورانًا في لوحة أخرى من لوحات أبي نواس الخمرية، التي يلتقطها من زاوية جمالية يشبه فيها حركة الحباب الناشئ عن المزج بالجنادب التي تثور وتثب بقوة من شدة لفح الهجير. كما يصوّر

(١) ديوان أبي نواس، ج١٣٦/٣.

الفقاقيع باللؤلؤات المتوالية التي تكتسب صفة الانحناء والاستدارة الشبيهة بحرف (الواو)، يقول[١]:

تَنْــزُو إذَا مَــسَّهَا قَــرْعُ المِــزَاجِ كَمَــا تَنْــزُو الجَنَــادِبِ أَوْقَــاتِ الظَهِيــرَاتِ

وتَكْتَــسِي لُؤلــؤاتٍ فــي تَعَطُّفِهَــا عنــدَ المِــزَاجِ شَــبِيهَاتٍ بِــ(وَاواتِ)

إن أبا نواس رسام بارع شديد الملاحظة، والتجربة الشعرية لديه غالبًا تجربة رسام ينفعل بما تراه العين، فيحاول أن يمسك بالتجربة البصرية بعدسته الخاصة ليبقي روعتها في النفوس [٢].

وفي صورة أخرى لابن المعتز يُصوّر فيها تشكّلات الحباب عند المزج بالماء بـ(الميمات) المتتابعة المتقاربة، حيث يقول[٣]:

قَهْــوةٌ زُوِّجَــتْ بِمَــاءِ سَــحَابِ فَكَــسَا وَجْهَهَــا نِقَــابُ حُبَــابِ

مثــل نَــسْجِ العَنْكَبِــوتِ أو مِثــل (مِيــ ــمَاتٍ) تَــدَانَتْ بِهَــا سُــطورُ الكِتَــابِ

والمقاربة بين المشبه والمشبه به ربما مالت إلى التطابق شيئًا ما في جانب الاستدارة والانحناء.

وفــي صــورة أخــرى أخــذ تــشبيه الحبــاب رســم حــروف أخــرى لــيس فيها بُعــد الاســتدارة أو الانحنــاء المباشــر، ومــن ذلــك مــا يُنــسب إلــى علــي

(١) ديوان أبي نواس: ج٣/٥٩. وتنزو: تثب، والجنادب: جراد صغير، وتعطفها: ميلها وانحنائها. وقد ورد البيتان في أدب الكاتب، للصولي دون نسبة مع تغيير كلمة (واوات) إلى (هاءات)، ص٦٣.

(٢) ينظر: جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر: كلود عبيد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤٣١هـ- ٢٠١٠م، ص ١٠٩.

(٣) المحب والمحبوب، ج٤/١٦٦-١٦٧، وشعر عبد الله بن المعتز: عني بتصحيحه: ب. لــوين، مطبعــة المعارف، إستنبول، ١٩٥٠م، ج٣/٨ والبيتان فيهما (واوات) بدلًا من (ميمات).

بن جبلة العكوك؛ إذ شبه آثار مزج الخمر بالماء وما ينتج عنه من تشكلات فنية على سطح إناء الخمر بحرف (لا)[1]:

بَقِيتْ فِي رَحِمِ الدَّنِّ حتَّى سَكَنَتْ مِن نَزَوَاتِ العَرَامِ

وتَرَى مَا شِئْتَ للمَزْجِ فِيها (أَلِفًا) مَعْطُوفَةً فَوقَ (لَامِ)

ويُلاحظ أن الصور المُستوحاة من الحروف الهجائية ارتبطت غالبًا بالحباب ولم تتجاوزه إلى غيره، اللهم إلا هذه الصورة التي يُشبه فيها ابن المعتز سُقاة الخمر حال قيامهم بين الندامى بالألفات في الاستقامة، يقول[2]:

وكَأَنَّ السُّقَاةَ بينَ النَّدَامَى (أَلِفَاتٍ) على السُّطورِ قِيَامُ

وهكذا يتضح أن صورة تشكّلات حباب الخمر عند المزج بالماء باستخدام دوال الحروف الهجائية – خاصة حرف الواو– هي الصورة الأكثر تكرارًا، وبخاصة لدى أبي نواس وابن المعتز.

٥– التصوف:

للحروف لدى الصوفية أسرار ومقامات، وهي غالبًا ما تنحو إلى الرمزية التي تُغلّف الأدب الصوفي بوجه عام، خاصة لدى ابن عربي وبعض أقطاب الصوفية المتأخرين، أما في بدايات التصوف فإن الغموض والرمز لم يكن لهما ذاك التهويل والمغالاة والشطح. ومن النماذج البسيطة التي تدلّ على معاناة الصوفي ومصارعته لجاجات الهوى، وانكبابه على ذاته يطهرها بدموع الندم، ويغسلها بماء الخشية، ويجليها بعبرات غزار تمحو ران القلوب، وتُصفي النفس من

(١) ورد البيتان في ديوان أبي نواس ج٢/٢٠٨ منسوبين إلى علي بن جبلة في إطار الحديث عن استخدام الشعراء للحروف الهجائية في التشبيه، وهما ليسا في ديوانه بتحقيق: د. حسين عطوان. والعَرام: الشراسة. وينظر صورة أخرى لأبي نواس، ديوانه: ج٣/١٩٥.

(٢) شعر عبد الله بن المعتز: عني بتصحيحه: ب. لوين، ج٣/١١٠، والمحب والمحبوب، ج٤/٢٦١.

أدران الخطيئة- ما نُسب إلى ذي النون المصري أو غيره من الصوفية، حيث يقول(١):

عَبْرَاتٍ كَتَبن في الخدِّ سَطْرًا قد قَرَأَهُ من لَيسَ يُحْسِنُ يَقْرَا

استعان الشاعر بمعطيات الكتابة وما يتعلّق بها (كتبن، وسطرًا، قرأ)؛ ليعبر من خلالها عن حالة التطهير التي تمرُّ بها النفس بسكب العبرات المنهمرة باستمرار؛ حتى إنها خطَّت لها في مجرى صفحة الخد ما يشبه سطر الكتابة المميز بلون مخالف عن خلفية الصفحة البيضاء؛ ومن ثمَّ فقد أصبح هذا الخط علامة فارقة مرئية لكل من رآها.

ويُعدُّ الحلاج من أكثر شعراء الصوفية الذين كانت لهم إبداعات – شعرية ونثرية- خرجت من مشكاة الفكر الصوفي الوجداني الروحي الباطني الذاتي، وكان له في بعض إبداعه وقفات مع الحرف في أكثر من اتجاه، ومنها قوله في إطار تشقيق اسم (الله)(٢):

أحرفٌ أربعُ بها هامَ قَلبي وتلاشتْ بهَا همومي وفِكري

(ألفٌ) تألف الخَلائقَ بالصُّنـ ـعِ و(لامٌ) على المَلامةِ تَجرِي

ثمَّ (لامٌ) زيادةٌ في المَعَانِي ثمَّ (هاءٌ) بها أهيمُ وأدري

وهو هنا يقصد لفظ الجلالة (الله)، ذاك الاسم الذي تنفرد به الذات الإلهية، الذي عدَّه بعضهم اسم الله الأعظم؛ ومن ثمَّ فإن الحلاج يُقرن

(١) ورد البيت في تاريخ مدينة دمشق، لابن عساكر، دراسة وتحقيق: محب الدين أبي سعيد عمر بن غرامة العمروي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٥هـ- ١٩٩٥م، ج٤٣٤/١٧، كما ورد في ج٤٣٣/٥٦، وورد البيت كذلك في ديوان أبي بكر الشبلي، جمعه وحققه: د. كامل مصطفى الشيبي، بغداد، ١٣٨٦هـ- ١٩٦٧م، ص١٠٤، وفيه: عبرات (خططن) بدلًا من (كتبن).

(٢) ديوان الحلاج: أعده وقدّم له: عبده وازن، دار الجديد، بيروت، ١٩٩٨م، ص١٣٠، وشرح ديوان الحلاج، د. كامل مصطفى الشيبي، منشورات الجمل، ص٢٦٣. والأبيات جاءت على شكل اللغز؛ لكن من وجهة نظري طالما أنه ذكر حروف الكلمة بترتيبها؛ فإن هذا لا يُعدُّ لغزًا.

به الهيام القلبي والخلاص الروحي للنفس الإنسانية من علائق الهموم والفكر، والولوج إلى عالم الغيب (عالم الألوهية). و(الألف) هنا هي ألف الأولية وهي رمز الألوهية، و(الألف) قيمتها العددية (واحد)، وتشير إلى تفرّد الله. والتشابه بين (الألف) والواحد في أمور كثيرة منها رسمها. و(اللام) الأولى هي لام بدء الغيب وهي المدغمة، وهي أولى كما أن عالم الغيب قبل عالم الشهادة. و(اللام) الثانية لام بدء الشهادة، وهي المنطوق بها مشددة، و(هاء) الهوية[1].

خرجت الحروف من معطياتها ودلالتها المباشرة إلى دلالات رمزية تتوافق وحالة العشق التي يمرّ بها الشاعر؛ ومن ثم فإنه يرى فيها – دون غيره– عوالم روحانية وكيانات نورانية تتعدّى الحسي إلى المعنوي، والظاهر إلى الباطن، يمتزج فيها عالم الغيب بالشهادة، ويتلاشى فيها الشاعر هائمًا في ملكوت محبوبه.

ويبيّن الحلاج في الأبيات التالية حالة العشق والتفاني والاتحاد بالذات الإلهية فيقول[2]:

لمَّا بَدَا البَدءُ أبدى عِشْقُهُ صِفَةً فيما بَدَا فتلا فيهِ لألاءُ

و(اللامُ) بـ(الألفِ) المعطوفِ مُؤتلفٌ كلاهما واحدٌ في السبقِ معناءُ

---

(١) ينظر: كتاب الجلالة، ضمن مجموعة رسائل ابن عربي، دار المحجة البيضاء، ودار الرسول الأكرم، ١٤٢١هـ– ٢٠٠٠م، بيروت، المجلد الأول، ص٤٨١. يذهب د. كامل مصطفى الشيبي إلى أن الحلاج ربما قصد تشقيق لفظ الجلالة على الوجه التالي:

الألف (الهمزة): وتشير إلى آدم بوصفه أول المخلوقات البشرية.

اللام الأولى: العزازيل – اسم إبليس الأول– بوصفه موضوع الملامة الأولى.

اللام الثانية: المؤكدة التي تقلب النفي إلى إثبات.

الهاء: للاهوت الإلهي وهيولي الآدمية اللتين يستحلا الإنسان كماله من اتحادهما. شرح ديوان الحلاج: ص٢٦٥.

وينظر في تأويل لفظ الجلالة: كتاب الجلالة، ضمن رسائل ابن عربي، م١/ ٤٧٩-٥١٩.

(٢) ديوان الحلاج: أعده وقدم له: عبده وازن، ص٩٩، وشرح ديوان الحلاج، د. كامل مصطفى الشيبي، ص١٧٧.

وفـــي التفـــرّقِ إثنـــانِ إذا اجتمعَـــا بـــالافتراقِ همـــا: عبـــدٌ ومـــولاءُ

يُـشير الـديلمي إلـى أن " الـلام التـي تـشير إلـى الإنـسان تتحـد بـالألف التي تشير إليه – سـبحانه- لتجعـل منهمـا شـيئًا واحـدًا كمـا كانـا فـي البـدء وقبـل الخلـق. ويُفهـم مـن هـذا الرمـز الـذي يكـوّن حـرف النفـي (لا) أن الانفصال الـذي يـراه النـاس بـين الله – تعـالى- وخلقـه مـا هـو فـي الواقـع إلا اتصال ظـاهره نفـي مثـل " لا النافيـة"، وحقيقتـه اتحـاد. ومـن هنـا فـالله – تعـالى- والإنـسان همـا فـي الافتـراق مـولى وعبـد، وفـي الحقيقـة ذات واحدة يوحدها العشق باعتباره صفة ثابتة في الطرفين"[1].

إن الـلام المقترنـة بـالألف تـذكرنا بحالـة العـشق والافتـران التـي سـبق طرحهـا فـي الغـزل، وأن هـذا الاقتـران والتوحـد الظـاهري دليـل علـى التوحد الباطني.

وفي إطار آخر من الاشتقاق والرمز يتكأ الحلاج على مجموعة من الحروف الهجائية التي يشتق منها دوال لها معانيها الخاصة في المعجم الصوفي، إذ يقول[2]:

كتبـــتُ إليـــهِ بفهـــمِ الإشـــارةِ وفي الأنـسِ فتَّـشتُ نُطـقَ العِبـارهْ

كتابًـــا [لـــه] منـــهُ عنـــهُ إليـــهِ يُتـــرجمُ عـــن غيـــبِ علـــمِ الـــستارهْ

بـــــ(واوِ) الوصـــالِ و(دالِ) الـــدلالِ و(حـــاءِ) الحيـــاءِ و(طـــاءِ) الطهـــارهْ

و(فـــاءِ) الوفـــاءِ و(صـــادِ) الـــصفاءِ و(لامٍ) و(هـــاءٍ) لِعُمْـــرٍ مُـــدَارَهْ

علـــى ســـرٍّ مكنـــونٍ وَجْـــدِ الفـــؤادِ و(خـــاءِ) الخفـــاءِ و(شـــينِ) الإشـــارهْ

وللحـــقِّ فـــي الخلـــقِ حـــقٌّ حقيـــقٌ بحـــقٍّ إذا حُـــقَّ حـــقَّ الزيـــارهْ

بهـــم لا بهـــم إذ هُـــمْ لا هُـــمْ ولا غيـــرهُم فـــي سُـــموّ الـــسِّرارهْ

(١) شرح ديوان الحلاج: ص١٧٩.

(٢) ديوان الحلاج: ص٢٧٣، وشرح الديوان: ص٢٧٤.

فكـــلٌّ بكـــلٍّ جميـــعُ الجميـــعِ مـــن الكـــلِّ بالكـــلِّ حـــرفُ نَهَـــارهْ

هـــو الطـــينُ والنـــارُ والنـــورُ إذ يعـــودُ الجـــوابُ بعَقـــبِ العِبـــارهْ

يستعين الحلاج بمعطيات الكتابة ولوازمها (كتبت كتابًا)؛ ولكن حروف هذا الكتاب تعمد إلى التشفير الحرفي الذي تَعارف عليه المُرسِل والمُرسَل إليه، فهو كتاب مختزل مُرمز مبني على تداعيات الحروف واشتقاقاتها، ولا يصل إلى معناها إلا من كان في حيز التجربة التي يمرّ بها الشاعر؛ لأن الاستغناء بحرف من الكلمة عن الكلمة ذاتها؛ حوَّل الحرف إلى علامة ورمز لا يمكن أن يؤدي معناه إلا إذا استقرَّ عرف المُتراسلينِ على مغزاه؛ وبغير ذلك فإن الاستغناء بحرف (الواو) عن (الوصال)، أو جعله رمزًا بديلًا عنها يمكن أن يتجه وجهات أخرى يستقطبها كلمات تبدأ بهذا الحرف، كالوداد، أو الوفاق، أو الوئام... ويدور معناها في فلك معجم الصوفية. ولم ينتهج الحلاج نهجًا بعينه في ذلك الرمز، وإذا كان قد أخذ الرمز الحرفي الأول من كلمات (الوصال- الدلال- الحياء- الطهارة- الخفاء)، بعد إسقاط (ال) التعريف)؛ فكانت (الواو- الدال- الحاء- الطاء- الخاء)؛ فإنه في كلمات أخرى أخذ الحرف الثاني من الكلمة بعد إسقاط (ال) التعريف كذلك؛ فكانت (الفاء- والشين)، لكلمتي(الوفاء- الإشارة).

وربما كانت هذه الكلمات هي الترجمة التي قصدها الحلاج من الرموز الحرفية التي وردت في كتابه إلى محبوبه، وهي ترمز إلى حالات الصوفي ومقاماته، وأسراره في قربه من معشوقه. وحتى على مستوى الضمائر فإن الشاعر يُكثّف حضورها – سواء أكانت في صورة كتابية متصلة أم مجزأة- في سياق تحديد المُرسل إليه (**كتابًا لهُ منهُ عنهُ إليهِ**)، ثم يستخدم الضمير (له) مُجزّأ في البيت الرابع (**ولامٍ وهاءٍ لِعُمْرٍ مُدَارَهْ**)، ويشير فيها جميعًا إلى الله تعالى.

ويستخدم الحلاج هذه اللغة المشحونة بالرمز؛ لأنه تعوّد عليها – مكتوبة أو مسموعة– ومن ثم نراه يقول في موضع آخر(١):

لـــي حبيـــبٌ أزورُ فـــي الخَلَـــواتِ حاضـــرٌ غائـــبٌ عـــن اللحظـــاتِ

مـــا ترانـــي أصـــغي إليـــه بـــسري كي أعـــي مـــا يقـــولُ مـــن كلمـــاتِ؟

كلمـــاتٍ مـــن غيـــرِ شـــكلٍ ولا نقـــ ـــــطٍ ولا مثـــلِ نغمـــةِ الأصـــواتِ

فكـــأني مُخاطـــبٌ كنـــتُ إيـــا هُ علـــى خـــاطري بـــذاتي لـــذاتي

والنص في إطاره الكلي مُغرق في الرمز الصوفي بما تحمله دواله من معانٍ تتعدَّى معناها المباشر إلى معانٍ توائم التجربة الصوفية، وبما يحمله من بنية التكرار اللفظي المتلاحق لدوال بعينها على امتداد بيت بعينه – وهي لازمة متكررة في كثير من أشعاره– تدور في فلك قول الحلاج: " من لم يقف على إشارتنا؛ لم ترشده عباراتنا"(٢).

وفـــي الإطـــار ذاتـــه مـــن الرمزيـــة المكثفـــة لمعطيـــات الحـــروف ومـــا تكتنـــزه مـــن أســـرار يتكـــئ الحـــلاج علـــى رمزيـــة حرفـــي (المـــيم والعـــين)، مشيرًا بهما إلى المعيـــة بكـــل مـــا تعنيـــه مـــن الالتـــزام والتقـــديس لله، وأنـــه مـــع الإنسان في كل أحواله، يقول(٣):

اِرْجِـــعْ إلـــى اللهِ إنَّ الغايـــةَ اللهُ فـــلا إلـــهَ – إذا بالغـــتَ– إلا هـــو

وإنـــهُ لمـــعَ الخلـــقِ الـــذينَ لهـــم في (الميمِ) و(العينِ) والتقديسِ معنـــاهُ

معناهُ فـــي شـــفتي مـــن حَـــلَّ مُنعقـــدًا عـــن التَّهجِـــي بـــهِ فَـــاهُوا

فـــإنْ تَـــشُكَّ فـــدبِّرْ قَـــولَ صـــاحِبَكُم حتَّى يقـــولَ بنفـــي الـــشَّكِّ هـــذا هـــو

---

(١) شرح الديوان: ص ٢١٤–٢١٥، وديوان الحلاج: ص١١٤.

(٢) أخبار الحلاج (أو مناجيات الحلاج): لويس ماسنيون، وبول كـــراوس، التكـــوين للطباعـــة والنـــشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٦م، ص٧٩.

(٣) ديوان الحلاج: ص١٦٩، وشرح ديوان الحلاج: ص٣٨٦، والأبيات لها قصة تتوافق مع مـــضمونها، ينظر: أخبار الحلاج: لويس ماسنيون، وبول كراوس، ص٧٥.

فـــ(المـــيمُ) يُفـــتحُ أعـــلاهُ وأســـفلُهُ و(العـــينُ) يُفـــتحُ أقـــصاهُ وأدنـــاهُ

تدور الأبيات في فلك التوحيد والتصديق القلبي والتسليم واليقين، والتقديس، وإقرار معية الله الملازمة للإنسان، التي يسترفدها الحلاج من الحرفين (الميم والعين) على سياق الكينونة المركوزة في حرفي (الكاف والنون)، وربما كان في مخيلة الحلاج قوله تعالى: **{مَا يَكُونُ مِن نَّجْوَى ثَلَاثَةٍ إِلَّا هُوَ رَابِعُهُمْ وَلَا خَمْسَةٍ إِلَّا هُوَ سَادِسُهُمْ وَلَا أَدْنَى مِن ذَلِكَ وَلَا أَكْثَرَ إِلَّا هُوَ مَعَهُمْ أَيْنَ مَا كَانُوا}**(١).

وقد يكون قصد الشاعر من الاتجاهات المذكورة مع حرفي (الميم والعين) (أعلاه وأسفله/ وأقصاه وأدناه) اتساع هذه المعية وإحاطتها بالكون، أو ربما يكون لها رمزية إشارية أخرى في مخيلته لم يشأ أن يفصح عنها بأكثر من ذلك.

وفي جانب آخر من استعمالات الحلاج للحروف الهجائية يرتكز على التعمية والإلغاز في السياق الصوفي في أكثر من موضع، حيث يقول في إحداها(٢):

ثلاثـــةُ أحـــرفٍ لا عُجـــمَ فيهَـــا ومعجومـــانِ وانقطـــعَ الكـــلامُ

فمعجـــومٌ يُـــشَاكِلُ وَاجِدِيـــهِ ومَتْـــروكٌ يُـــصدِّقُهُ الأنـــامُ

وبـــاقي الحـــروفِ مرمـــوزٍ مُعَمَّـــى فـــلا سَـــفَرٌ هنـــاكَ ولا مُقَـــامُ

يُلغز الحلاج عن كلمة (التوحيد)، مرتكزًا على دوال الحروف وصفاتها، فالكلمة تتكوّن من خمسة أحرف (ثلاثة لا عُجم فيها)، وهي: (الحاء، والواو، والدال)، أما المعجومان فـ(التاء والياء). ولم يكتفِ بما ذكره في البيت الأول، وإنما أضاف أن المعجومين أحدهما (يُشاكل واجديه)، ويقصد به حرف (التاء)، وربما أشار به إلى اسم الله (التواب)(٣)؛ ومن ثم جعله يُشاكل (واجديه). وقد يكون جعل لهما هذه المكانة لأنهما فوقيتين، بعكس نقطتي (الياء) السفليين. أما الحرف المعجوم الآخر فمتروك، وقصد به

(١) سورة المجادلة، الآية ٧.

(٢) ديوان الحلاج: ص١٥٢، وشرح ديوان الحلاج: ص٣٣٤.

(٣) ينظر: شرح ديوان الحلاج: ص٣٣٤.

حرف (الياء)، وربما رمز به إلى الياء الموجودة في كلمة (إبليس)[١]؛ ولهذا ربطه بالتَّرْكِ.

أما بقية الحروف المكملة لكلمة (التوحيد) فمهملة، وعبَّر عنها الحلاج بـ(مرموز معمى)، وقد يكون قصده بقية الحروف الهجائية الأخرى غير الواردة في كلمة (التوحيد). والبيت الثالث بوجه عام مشحون بالرمز والغموض حتى على مستوى الشطر الثاني، الذي يعكس حالة من اللاوعي واللاثبات يكون فيها السفر والمقام سيّان؛ بل على حد قوله: **(فلا سَفَرٌ هناكَ ولا مُقَامُ)**.

وفي الإطار ذاته من التعمية والإلغاز يقول الحلاج[٢]:

يـــا غافلًـــا لجهالـــةٍ عـــن شـــانِي هلَّـــا عرفـــتَ حقيقتِـــي وبيـــانِي؟

فعِبـــــادتِي للهِ ســـــتةُ أحـــــرفٍ مـــن بينهَـــا حرفـــانِ معجومـــانِ

حرفـــانِ: أصـــليٌّ وآخـــرُ شـــكلُهُ فـــي العُجـــمِ منـــسوبٌ إلـــى إيمـــانِي

فـــإذا بـــدا رأسُ الحـــروفِ أمامهـــا حـــرفٌ يقـــومُ مقـــامَ حـــرفٍ ثـــانِ

أبـــصرتني بمكـــانِ موســـى قائمًـــا في النورِ فوقَ الطـورِ حـينَ تَرانِـي

يُلغـز الحـلاج فـي كلمـة (اتحـاد) المكوّنـة مـن سـتة أحـرف (ا- ت- ت- ح- ا- د)، رادًا علـى مـن أرادوا مناظرتـه أو سـألوه عـن عبادتـه؛ ففـصل لهـم عبادتـه وأسـرارها مـن خـلال هـذا اللغـز المرتكـز علـى الحـروف الهجائيـة لكلمـة (اتحـاد)، مفـصلًا فيـه كالتـالي: حرفـان معجومـان، ويقـصد بهمـا (التـاء المـشددة)، الأصـلي ويعنـي بـه (التـاء

(١) ينظر: المصدر نفسه، ص٣٣٤.

(٢) ديوان الحلاج: ص١٦٢، وشرح الديوان: ص٣٥٨. ولهذه الأبيات قصة ملخصها أن أحد الأكابر استحضر الحلاج وجماعة من مشايخ بغداد ليناظروه، ولما رأى الحلاج فيهم النكارة أنشأ هذه الأبيات. ينظر: أخبار الحلاج: ص ٦٤، وشرح الديوان، ص٣٥٩.

الثانيـــة)؛ لأن أصـــل الكلمـــة (اوتحـــاد). والحـــرف الآخـــر مثلـــه وهـــي (التـــاء) الأولى المنسوبة إلى إيمان الحلاج، وربما قصد التوحيد المطلق[1].

أمـــا الحـــرف الرابـــع فيقـــصد بـــرأس الحـــروف (الألـــف) فـــي أول الكلمـــة، والحـــرف الـــذي يقـــوم مقـــام حـــرف ثـــانٍ هـــو (التـــاء)، الـــذي تبـــدَّل عـــن (الـــواو)؛ وبهـــذا الاتحـــاد بـــين الخـــالق والمخلـــوق يـــصير الحـــلاج كموســـى – عليه السلام– عنـــدما تجلـــى لـــه ربـــه فـــوق جبـــل الطـــور؛ حيـــث إنـــه خـــرّ صعقًا لاتحاده بالله، أو لعجزه عن استجلاء نور الله.

وهذا يتضح أن التجربة الشعرية الصوفية لها ميكانيزمات خاصة في استعمال الدوال، ومنها دوال الحروف الهجائية؛ إذ إنها تخرج غالبًا عن الدلالة الحسية المباشرة إلى دلالات عرفانية يفرضها السياق، ويحكمها حالة الصوفي الوجدانية، وأنها تدور – في معظمها– في فلك السرية والذوق الخاص الذي كان معقولًا ومقبولًا شيئًا ما في بدايات العصر العباسي؛ لكنه بدأ يستغلق تدريجيًّا بعد ذلك ابتداء من الحلاج ومن تلاه على يد فلاسفة المتصوفة أمثال الحلاج وابن عربي وغيرهما؛ حيث مالوا به إلى الغموض والرمز.

(١) شرح ديوان الحلاج: ص٣٥٩.

الخلاصة:

استعرض البحث من خلال الإجابة عن مجموعة من الأسئلة موضوع **(جماليات التشكيل بالحرف: الشعر العربي في العصر العباسي أنموذجًا)**؛ حيث تناول تعريف الحرف لغة واصطلاحًا، وعرَّج على دلالات الحرف، سواء أكانت هذه الدلالات مقبولة عقليًّا بوجود رابط حسي أو معنوي بين مُسمّى الحرف والدلالة الموضوعة، أو الدلالات الأخرى التي ليس لها رابط ؛ وإنما هي أقرب إلى الدلالات الخيالية أو الشطحات التي لا يحكمها ضابط بعينه.

كما تناول البحث تسمية الحروف الهجائية، وعددها، وترتيبها، وهل هي موقوفة أم مصطلح عليها، وتطرّق إلى استعمالات الحروف المتعددة بين النحو، واللغة، والأدب، والتصوف، وحساب الجُمّل، وعلم الأوفاق، والحروف المقطعة في بدايات بعض السور القرآنية... وفيما يتعلّق باستخدام الحروف الهجائية في حساب الجمل؛ فإنها اُستخدمت في تحديد التواريخ المهمة، حيث حلّت الأرقام مكان الحروف... والأمر ذاته ارتبط فيما عُرف بعلم أسرار الحروف.

أما عن استعمال الصوفية للحروف الهجائية فسرّ من الأسرار المكنونة، وهو في إطاره العام يخرج عن حيادية اللغة وواقعيتها إلى أبعاد تجريدية تخرج عن المألوف؛ ولهذا يُغلّف استعمالهم لها الرمز والغموض؛ الأمر الذي حدا ببعض الباحثين إلى إخراج إبداعهم الشعري المرتكز على رمزية الحروف من نطاق الشعر؛ لخلو هذه النصوص من القيمة الفنية، وجنوحها إلى التجريد الخالص.

وقد استخدم الشعراء الحروف الهجائية في إطار التشكيل البديعي الشعري بصور متعددة، خاصة بعد السقوط العباسي؛ حيث قلَّ الابتكار، واتجه الشعراء إلى الشكل على حساب المعنى، واتخذوا من

الحرف مرتكزًا لإنشاء قصائد تعتمد عليه، خاصة في قصائد المديح النبوي.

كما تطرّق البحث إلى الإجابة عن تساؤل مفاده: هل استعمل الشعراء العرب الحروف الهجائية قبل العصر العباسي؟ وتبيّن من خلال استقراء دواوين شعراء العصر الجاهلي أنهم تحدّثوا عن الكتابة وأدواتها...لكنهم لم يستعملوا الحروف الهجائية مرتكزًا لصورهم وإبداعهم، وأن ما ورد عنهم بيت مفرد فقط منسوب إلى عنترة بن شداد شبَّه فيه حاجب العين بحرف (النون).

والأمر ذاته في عدم استخدام الشعراء للحروف الهجائية في نطاق الصورة والإبداع كان حال عصر صدر الإسلام، وربما يرجع السبب إلى عدم انتشار الكتابة الانتشار القوي، أو لأن الشعراء انصرفوا إلى قضايا الدين والدعوة؛ ومن ثمَّ فإن المجالات التي يمكن أن يظهر فيها تشكيلهم الجمالي بالحروف الهجائية لم تتح لهم؛ لانصرافهم إلى موضوعات غيرها.

وقد ظهر استعمال شعراء العصر الأموي للحروف في إطار من المقاربة الحسية التماثلية بين المشبه والمشبه به كما اتضح من بعض النماذج لدى (أبي النجم العجلي، وذي الرمة، وعمرو بن أحمر الباهلي).

أما في العصر العباسي فقد بدأ يزداد استخدام الشعراء للحروف الهجائية في نطاق إبداعهم الشعري، سواء تعلَّق الأمر بالجانب الحسي التماثلي، أو الجانب الرمزي، وقُسّمت الموضوعات التي ورد استخدام الحروف فيها إلى: المجال الإنساني (غزل- مديح- هجاء...)، والمجال غير الإنساني (الإلغاز- الحكمة- الطبيعة- الخمر- التصوف).

وفيما يتعلّق بالغزل؛ فإن الشعراء العباسيين استحدثوا مقاييس جمالية تتوافق مع معطيات التحضر وما وصل إليه المجتمع من تمدين بالانفتاح على الثقافات المختلفة؛ إذ رأى بعضهم في تجدير وجه المحبوب – خاصة الغلام– مقياسًا جماليًّا مقبولًا بالنسبة إليه، ليس هذا فحسب؛ وإنما جعلوا من هيئة الحروف الهجائية على صفحة الوجه أو في تصفيف الشعر مقاييس جمالية جديدة تنضاف إلى ما ورثوه عن أسلافهم؛ فشبَّهوا الحاجب بـ(النون)، والصُّدغ بـ(الواو، والنون، والقاف، والفاء، والراء)، والقدَّ بـ(الألف)... وتغزلوا بأسماء معشوقيهم عبر تقطيع حروف الاسم، وربط هذه الحروف بمشاعر الحب ودواعيه.

وفي إطار المديح، والهجاء، والرثاء...لم يستخدم الشعراء الحروف بكثرة، وهي في الهجاء أكثر منها في غيره من الأغراض، وغالبًا ما كان استخدامهم للحروف في هذه الفنون بعيدًا عن المُشاكلة الحسية التي ارتكزوا عليها في الغزل. وقد وُفّقوا في أغلبها في رسم صورة جمالية تنمُّ عن مقصدهم، سواء جاء الحرف الهجائي مرتكزًا رئيسًا أو أنه ورد بشكل عرضي.

أما عن استعمال الحروف الهجائية في المجال غير الإنساني، فإنها وردت لديهم في سياق الإلغاز لإثبات المقدرة الفنية، واللغوية، والعلمية... للشاعر، أو للتظرّف والتفكّه؛ وهي في مجملها ترتكز على الجانب الفكري والمعرفي أكثر من اعتمادها على الجانب الوجداني؛ مما يجعلها تقترب من الشعر التعليمي. واستخدموا الحروف الهجائية كذلك في مضامين الحكمة، وكان أبو العلاء المعري أكثرهم استخدامًا لذلك.

وفي لوحات الطبيعة استعان الشعراء بدوال الحروف لعقد مقاربة حسية شكلية بين المشبه والمشبه به، فمثلًا شبّهوا الهلال، والناقة، وطوق القمرية بحرف (النون)، ومنقار البازي بعطفة الجيم...

ولم تخلُ صورة الخمر – خاصة حبابها– من صور تشبيهية استعان فيها الشعراء بدوال الحروف الهجائية، وكان أبو نواس، وابن المعتز من أكثرهم استعمالًا لذلك.

وكان لعالم التصوف وأسراره نصيب من استخدام الشعراء المتصوفة للحروف الهجائية، خاصة لدى الحلاج الذي اتكأ عليه في رسم بعض معالم تجاربه الذاتية، أو في سياق الإلغاز الذي لا يخرج محتواه عن الفكر الصوفي، وهي في إطارها العام تخرج من الدلالات الوضعية المباشرة إلى دلالات عرفانية رمزية يحكمها السياق وحالة الصوفي الوجدانية...

كما تبيّن من معطيات البحث كثرة استعمال بعض شعراء العصر العباسي للحروف الهجائية في إبداعهم الشعري، مثل (أبي نواس، وابن الرومي، وابن المعتز، والشواء الحلبي، وأبي العلاء المعري...)، خاصة في فنون الغزل، والحكمة، والتصوف... وأن استعمال الشعراء لها جاء غالبًا في سياق جمالي تغيّوا فيه المشاكلة الحسية بين المشبه والمشبه به، خاصة في الغزل، والطبيعة، والخمر. أما فيما عداها من فنون أخرى؛ فإن دوال الحروف خرجت عن الاستعمال المباشر غالبًا...

ومن أكثر الحروف الهجائية دورانًا لديهم (النون، والواو، والألف، واللام ألف، والراء، القاف، والفاء، والميم، والعين...)، إضافة إلى دالة (جرف) مفردة كانت أو جمعًا.

وقد أظهر استعمال الشعراء لدوال الحروف الهجائية بُعدًا اجتماعيًّا للمجتمع العباسي فيما يخصّ جِدة بعض المقاييس الجمالية الحسية في

الغـــزل، أو فيمـــا يتعلّـــق بـــالمنحى الحـــضاري وتـــأثر العـــرب بالثقافـــات الأخرى...

ارتـــبط تنـــاول الـــشعراء للحـــروف الهجائيـــة بالحـــديث عـــن الكتابـــة وأدواتهـــا، كمـــا ارتـــبط مـــن جانـــب آخـــر بـــذكر خـــصائص الحـــروف: اللغويـــة، والنحويـــة، والإملائيـــة...أو عيـــوب نطقهـــا؛ ممـــا يـــنمّ عـــن ســـعة ثقافة الشاعر وتمكّنه من قواعد اللغة.

وقد اتـضح مـن النمـاذج التـي استـشهد بهـا البحـث تبـاين الـشعراء فـي اســتعمالهم لهــذه الحــروف مــا بــين القلــة والكثــرة، والمباشــرة الحــسية التــشاكلية، أو المعنويــة الرمزيــة؛ وهــي فــي كــلٍّ تنحــو إلــى الجماليــة القــصدية التــي جعلــت الــشاعر يتخيّــر هــذه الدالــة بعينهــا؛ بغيــة منــه فــي إكساب نصّه أبعادًا جمالية تؤثّر في إيصال رسالته إلى المتلقي.

المراجع:

ابن الرومي: عباس محمود العقاد، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، د.ت.

أخبار الحلاج (أو مناجيات الحلاج): لويس ماسنيون، وبول كراوس، التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٦م.

أدب الكاتب: أبو بكر محمد بن يحيى الصولي، نسخه وعنى بتصحيحه: محمد بهجة الأثري، ونظر فيه: السيد محمود الألوسي، المكتبة العربية، بغداد، ١٣٤١هـ .

أسرار الحروف والأعداد: علي أبو صخر، منشورات مؤسسة بنت الرسول صلى الله عليه وآله لإحياء تراث أهل البيت عليهم السلام، إصدار رقم (٢٣)، ١٤٢٤هـ-٢٠٠٣م.

أسرار الحروف وحساب الجُمَّل: طارق سعيد القحطاني، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة أم القرى، كلية الدعوة وأصول الدين، المملكة العربية السعودية، ١٤٣٠هـ- ٢٠٠٩م، على الرابط:http://www.٤shared.com/office/٧P٥nnCQb/_____.html

أصول اللغة العربية (أسرار الحروف): د. أحمد زرقة، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٣.

الأضداد: محمد بن القاسم الأنباري، تحقيق: محم أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٧م.

البداية والنهاية: الحافظ ابن كثير، مكتبة المعارف، بيروت، ١٤١٢هـ- ١٩٩١م.

البرهان في علوم القرآن: بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، تحقيق: د. يوسف عبد الرحمن المرعشلي، وجمال حمدي الذهبي، وإبراهيم عبد الله الكردي، دار المعرفة، بيروت ١٤١٠هـ- ١٩٩٠م.

تاريخ الخط العربي وآدابه: محمد طاهر بن عبد القادر الكردي المكي الخطاط، مكتبة الهلال، مصر، ١٣٥٨هـ- ١٩٣٩م.

التأريخ للمنشآت المعمارية بحساب الجُمّل في الشعر العربي: مساعد بن عبد الله السرحان، مجلة جامعة الملك سعود، الرياض، م٢٠، العمارة والتخطيط (٢)، ١٤٢٩هـ-٢٠٠٨م.

تاريخ مدينة دمشق، ابن عساكر، دراسة وتحقيق: محب الدين أبي سعيد عمر بن غرامة العمروي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤١٥هـ- ١٩٩٥م.

التائية الكبرى لابن الفارض (٦٣٢): دراسة أسلوبية: هشيار زكي حسن أحمد، رسالة ماجستير، جامعة الموصل، كلية الآداب، ١٤٢٣هـ -٢٠٠٢م، على الرابط: http://www.almaktabah.net/vb/showthread.php?t=٨٧٣١٣.

التحرير والتنوير: محمد الطاهر بن عاشور، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٤م.

التشبيهات: لابن أبي عون، عني بتصحيحه: محمد عبد المعين خان، طبع في مطبعة جامعة كمبردج، د.ت.

تفسير القرآن الكريم: الشيخ محمود شلتوت، الأجزاء العشرة الأولى، الشروق، القاهرة، ط١٢، ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٤م.

تكايا الدراويش (الصوفية والفنون والعمارة في تركيا العثمانية): رايموند ليفشيز، ترجمة: عبلة عودة، مراجعة: د. أحمد خريس، هيئة أبي ظبي للثقافة والتراث (كلمة)، الإمارات العربية المتحدة، ١٤٣٢هـ-٢٠١١م.

الجامع لأحكام القرآن: أبو عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري القرطبي، دار الكتب المصرية، ط٢، ١٣٥٣هـ- ١٩٥٣م.

جمالية الرمز في الشعر الصوفي (محي الدين بن عربي نموذجًا): هدى فاطمة الزهراء، رسالة ماجستير، جامعة أبي بكر بلقاية، تلمسان، الجزائر، كلية الآداب، ١٤٢٧هـ- ٢٠٠٦م، على الرابط:-http://www.sufi.ir/books/download/arabic/ibn-arabi/jamaleeyat-ramz.pdf.

جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر: كلود عبيد، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٤٣١هـ- ٢٠١٠م.

جمالية الفن العربي: عفيف بهنسي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ١٤، فبراير، ١٩٧٩م.

الحرف شكل من أشكال التعبير الرمزي (مقاربة إنشائية): د. حياة الخياري، بحث منشور عبر الإنترنت، استرجع بتاريخ: ٢٠١٣/١١/١٥ على الرابط: http://www.brachylogia.com/.

الحرف في الأدب الإسلامي: آن ماري شميل، مجلة "فكر وفن"، هيئة الثقافة الألمانية، ألمانيا، العدد ٣، لسنة ١٩٦٤م.

الحروف العربية وتبدلاتها الصوتية في كتاب سيبويه: خلفيات وامتداد: مكي درار، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٧م.

الحروف العربية: دراسة في تطورها والعلاقة بين الصوت والرسم والمعنى: هناء سعداني، رسالة دكتوراه، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، كلية الآداب، الجزائر، على الرابط: http://resaalaty.blogspot.com.eg/٢٠١٤/٠٨/blog-post.html.

الحروف المقطعة في أوائل السور: فضل عباس صالح عبد اللطيف، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، كلية الدراسات العليا، ٢٠٠٣م.

الحروف: الخليل بن أحمد الفراهيدي، تحقيق: د. رمضان عبد التواب، القاهرة، مطبعة جامعة عين شمس، ١٩٦٩م.

حكمة الإشراق إلى كتاب الآفاق: محمد مرتضى الزبيدي، عني بإخراجه: محمد طلحة بلال، د.ت، وبذيله تتمة في نقد الآثار المرفوعة عن الخط والكتابة.

حلي النساء وزينتهن: مقال منشور بالإنترنت، جريدة الخليج/http://www.alkhaleej.ae/supplements/page/٧٨٩١٥١bd-٩٤ef-٨٢e٤-eb٥٤e٢be٣٧٠٦-٥adc

الخط العربي وتطوره في العصور العباسية في العراق: سهيلة ياسين الجبوري، منشورات المكتبة الأهلية، بغداد، ١٣٨١هـ– ١٩٦٢م.

الخط والكتابة في الحضارة العربية: د. يحيى وهيب الجبوري، دار الغرب الإسلامي، ١٩٩٤م.

ديوان ابن الرومي: تحقيق: د. حسين نصار، ط٣، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ١٤٢٤هـ– ٢٠٠٣م.

ديوان ابن الفارض: تحقيق: د. عبد الخالق محمود، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤م.

ديوان أبي النجم العجلي، الفضل بن قدامة (ت١٣٠هـ): جمعه، وشرحه، وحققه: محمد أديب عبدالواحد جمران، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٤٢٧هـ– ٢٠٠٦م.

ديوان أبي بكر الشبلي، جمعه وحققه: د. كامل مصطفى الشيبي، ساعد المجمع العلمي العراقي على طبعه، ١٣٨٦هـ– ١٩٦٧م.

ديوان أبي نواس (الحسن بن هانئ): تحقيق: إيفالد فاغنر، بيروت، ط٢، ١٤٢٢هـ – ٢٠٠١م.

ديوان الثعالبي (أبي منصور عبدالملك بن محمد بن إسماعيل): دراسة وتحقيق: د. محمود عبدالله الجادر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٠م.

ديوان الحلاج: أعده وقدم له: عبده وازن، دار الجديد، بيروت، ١٩٩٨م.

ديوان الخبزأرزي: تحقيق: د. أحمد حلمي حلوه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٥م.

ديوان الخبزأرزي: تحقيق: محمد حسن آل ياسين، مجلة المجمع العلمي العراقي، بغداد، الجزء الأول، المجلد الأربعون، ١٤٠٩هـ- ١٩٨٩م. وشعر الخبزأرزي في المظان: محمد قاسم مصطفى، وسناء محمد طاهر.

ديوان السري الرفاء: تقديم وشرح: كريم البستاني، دار صادر، بيروت، ١٩٩٦م.

ديوان الصبابة: ابن أبي حجلة التلمساني (ت٧٧٦هـ): تقديم وتحقيق وتعليق: دكتور محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، د.ت.

ديوان الصنوبري (أحمد محمد بن الحسن الضبي): تحقيق: د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٩٨م.

ديوان العباس بن الأحنف: شرح وتحقيق: عاتكة الخزرجي، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٣٧٣هـ- ١٩٥٤م.

ديوان المصابين (شعر الموصوفين بالمجانين والموسوسين في العصر العباسي): حققها ودرسها: د. عبد المجيد الإسداوي، مكتبة عرفات، الزقازيق، ١٤٢٢هـ - ٢٠٠٢م.

ديوان ديك الجن الحمصي (عبد السلام بن رغبان): حقّقه وأعدّ تكملته: د. أحمد مطلوب، وعبدالله الجبوري، دار الثقافة، بيروت، د.ت.

ديوان ذي الرمة بشرح الخطيب التبريزي: كتب مقدمته، وهوامشه، وفهارسه: مجيد طراد: دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٤١٦هـ- ١٩٩٦م.

ديوان كشاجم (محمود بن الحسين): دراسة وشرح وتحقيق: د. النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤١٧هـ- ١٩٩٧م.

رسائل إخوان الصفاء: دار صادر، بيروت، د.ت.

الرمز الشعري عند الصوفية: د. عاطف جودة نصر، دار الأندلس للطباعة والنشر- بيروت، ودار الكندي للطباعة والنشر، ١٩٧٨م.

سر صناعة الإعراب: أبو الفتح ابن جني (ت٣٩٢هـ): دراسة وتحقيق: هنداوي، دار القلم، دمشق، ط٢، ١٤١٣هـ- ١٩٩٣م.

سيميائية الحرف العربي: قراءة في الشكل والدلالة: مزوز دليلة، الملتقى الثالث " السيمياء والنص الأدبي، الذي نظمته كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة محمد خيضر، سكرة، الجزائر،١٩- ٢٠ أبريل ٢٠٠٤.

شرح اللزوميات: أبو العلاء أحمد بن عبدالله بن سليمان المعري، تحقيق: سيدة حامد، وزينب القوصي، ومنير المدني، ووفاء الأعصر، إشراف ومراجعة: د. حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ت.

شرح ديوان أبي الطيب المتنبي (المنسوب لأبي العلاء المعري) "معجز أحمد": تحقيق ودراسة: عبدالمجيد دياب، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م.

شرح ديوان الحلاج: د. كامل مصطفى الشيبي، منشورات الجمل، د.ت.

شرح ديوان عنترة: الخطيب التبريزي، قدم له ووضع هوامشه: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت،١٤١٢هـ- ١٩٩٢م.

شروح سقط الزند: تحقيق: مصطفى السقا، وعبدالرحيم محمود، وعبدالسلام هارون، وإبراهيم الإبياري، وحامد عبدالمجيد، إشراف: د. طه حسين، ط٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٤٠٦هـ، ١٩٨٦م، نسخة مصورة عن دار الكتب ١٣٦٤هـ- ١٩٤٥م.

شرح القصائد العشر: الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة محمد علي صبيح، الأزهر؟، القاهرة، د.ت.

شعر الشواء الحلبي (٥٦٢-٦٥٣هـ): جمع وتحقيق ودراسة: علاء عبد الله ناجي، رسالة ماجستير غير منشورة، آداب الإسكندرية، ١٤٣٧هـ- ٢٠١٥م.

شعر بكر بن النطاح: صنعة الأستاذ: حاتم صالح الضامن، مطبوعات الجمعية الإسلامية للخدمات الثقافية، مستل من الأعداد (٢-٥)، من مجلة البلاغ، مطبعة المعارف، بغداد،١٣٩٥هـ- ١٩٧٥م.

شعر عبدالله بن المعتز: صنعة أبي بكر الصولي، عني بتصحيحه: ب. لوين، مطبعة المعارف، إستنبول، ١٩٥٠م.

شعر علي بن جبلة الملقب بالعكوك: جمعه وحققه. د. حسين عطوان، ط٣، دار المعارف، مصر، ١٩٨٢م.

شعر عمرو بن أحمر الباهلي: جمع وتحقيق: د. حسين عطوان، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، د.ت.

صبح الأعشى: أبو العباس أحمد القلقشندي، دار الكتب الخديوية، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٣٣٢هـ- ١٩١٤م.

الظرف والظرفاء: أبو الطيب محمد بن أحمد بن إسحاق بن يحيى الوشاء، تحقيق ودراسة: د. فهمي سعيد، الطبعة الأولى، القاهرة: عالم الكتب، ١٤٠٧ه- ١٩٨٦م.

فلسفة التأويل: دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي: د. نصر حامد أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٤، ١٩٩٨م.

فواتح سور القرآن: د. حسين نصار، مكتبة الخانجي، القاهرة، ٢٠٠٢م.

في أصل الحرف العربي والكتابة العربية: مجلة جذور، إحدى إصدارات النادي الأدبي الثقافي، جدة، ج٢٧،م١١، محرم ١٤٣٠هـ، يناير ٢٠٠٩م.

في الأدب المصري: د. حسين نصار، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ١٤٢٤هـ- ٢٠٠٢م.

القصيدة التشكيلية: د. محمد نجيب التلاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦م.

كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون: مصطفى بن عبدالله الشهير بحاجي خليفة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت.

كشف الوجوه الغر لمعاني نظم الدر شرح تائية ابن الفارض: عبد الرازق أحمد القاشاني، تحقيق: أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٢٦هـ- ٢٠٠٥م.

لسان العرب: ابن منظور، دار المعارف، مصر، د.ت.

مجموعة رسائل ابن عربي: دار المحجة البيضاء، ودار الرسول الأكرم، ١٤٢١هـ- ٢٠٠٠م، بيروت.

المحب والمحبوب والمشموم والمشروب: السري بن أحمد الرفاء، تحقيق: مصباح غلاونجي، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ١٤٠٧هـ- ١٩٨٦م.

المدائح النبوية حتى نهاية العصر المملوكي: د. محمود سالم محمد، دار الفكر المعاصر، بيروت، ودار الفكر، دمشق، ١٤١٧ هـ- ١٩٩٦م.

المرأة في الشعر الجاهلي: د. أحمد محمد الحوفي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٢، د.ت.

مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية: د. ناصر الدين الأسد، دار المعارف، مصر، ط٥، ١٩٧٨م.

المعمّى من رموز القلم: أبو عبدالرحمن ابن عقيل الظاهري، المجلة العربية، الرياض، على الرابط: http://www.stooob.com/٥٧٦٤٠٣html.

المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: د. جواد علي، بغداد، ط٢، ١٤١٣هـ- ١٩٩٣م.

الموشح: أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى المرزباني، تحقيق: علي محمد البجاوي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت.

الهجاء والسخرية في شعر ابن الرومي: عبد الكريم البوغبيش، مقال منشور بالإنترنت بتاريخ ٢٠١١ /٣/٢٩على الرابط:

http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=٢٧٨٨٤

همع الهوامع في شرح جمع الجوامع: جلال الدين السيوطي، تحقيق وشرح: د. عبدالعال سالم مكرم، ج٤/٣٦٣-٣٦٤، دار البحوث العلمية، الكويت، ١٣٩٩هـ- ١٩٧٩م.