سلطنة عمان
المنتدى الأدبي
وزارة التراث القومي والثقافة

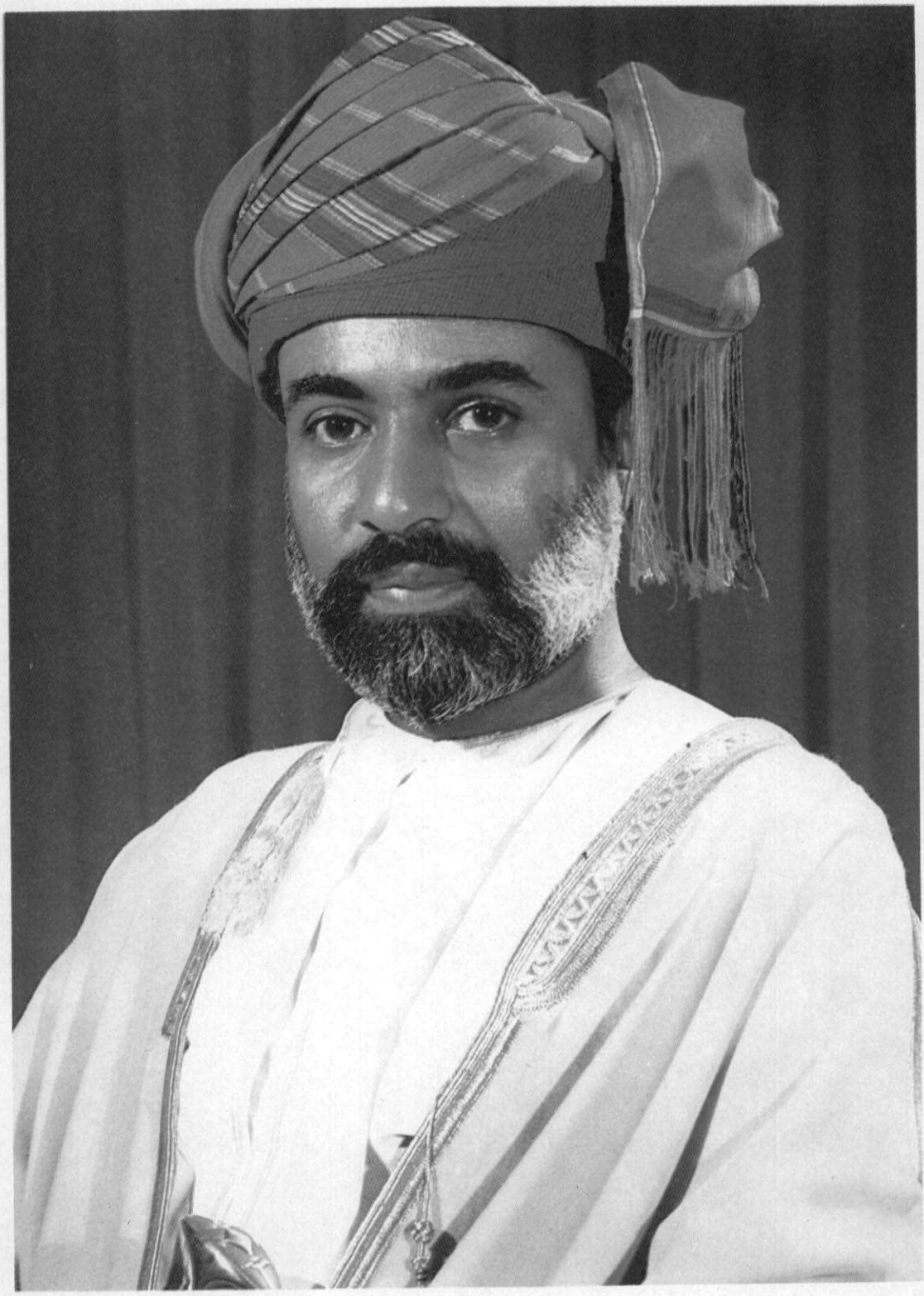


النبهاني

بين الاتباع والابتداع

د. نزار العاني

الطبعة الأولى
١٤١٣ هـ - ١٩٩٣ م



حضرة صاحب الجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم

*** مقدمة :**

الكاتب العربي يعيش مناخاً تقف فيه الكلمة خرساء في هامش ظليل لا ترصده الأحداث. وحين تنزوي الكلمة في مكان بعيد وقصي، تتحمل وحيدة كل معاني الاهمال المقصود، تصبح الكتابة نفسها ضرباً من النزق والجحود والرفض!!.

كيف تعثر الكلمة المنزوية والضائعة والمنفيّة احياناً على طريقها في خضم احداث تتصف اليوم بالوعورة؟؟ كيف يستطيع الكاتب العربي أن يُنهض الكلمة من سباتها لتقوم الى دورها التاريخي في اتمام مسيرة الثقافة، وهي محاصرة تماماً بفوهات البنادق والمجاعات والصراعات العرقية والمذهبية وبكل أصناف الرعب!!

أقصد.. امام هذا التراجع المخيف لدور الثقافة، كيف تأتّى لنا ان نجتمع لنتحدث عن الشعر؟؟

كيف نقيم جسراً جويّاً بين عالِم كان الشعر فيه هو المعادل الموضوعي للحياة بأسرها، وبين عالِم نحياه ويعتبر الشعر لقيطاً متحّدراً من رحمٍ كاذب!!

كيف اقنعكم لنتواطأ جميعاً على إقامة مصالحة، وربما كاذبة بين زمانين: زمان الشعر وزمان اللاشعر.

زمان الشعر هو ذلك الزمان الذي هيأ لأخناتون الفرعوني فرصة فريدة من نوعها لكتابة نصٍ ابداعي شعري في «كتاب الموتى». قال:

«جئتك يا الهي متحلياً بالحق، متخلياً عن الباطل، فلم اظلم احداً، ولم اسلك سبيل الضالين، لم احنث في يمين، ولم تضلني الشهوة فتمتد عيني لزوجة احدٍ من رحمي، ولم تمتد يدي لمال غيري، لم اقل كذباً، ولم اكن لله عاصياً، ولم اسع في الايقاع بعبدٍ عند سيده. اني - يا الهي - لم أجِع احداً، ولم أُبكِ

احداً، وما قتلت وما غدرت، بل وما كنت محرضاً على قتل، اني لم اسرق من المعابد خبزها، ولم اغتصب مالاً حراماً، ولم انتهك حرمة الأموات، ولم ارتكب الفحشاء، ولم ادنس شيئاً مقدساً، اني لم ابع قمحاً بثمنٍ فاحش، ولم اطفف الكيل... انا طاهر... انا طاهر... انا طاهر» (١).

كتابة نثرية تمتد قبسها من روح الشعر، وفي مملكة حصينة منيعة يقف الشاعر امام بواباتها، حارساً حقيقياً لها من اللصوص والمرابين وحملة اختام الشر والكذابين والداعرين والعصاة.

تلك هي مملكة الشعر، تمتد تخومها من جزيرة العرب الى الاندلس، من امرىء القيس والمعلقات الى الشاهنامه، ومن المهابهارتا والراماياتا الهنديتين الى الاليـاذة والاوديّسه اليونانيتين. من كونفوشيوس الصيني الى فرجيل الروماني، ومن جلجامش الكلداني الى شكسبير الانكليزي، ومن المتنبي الى دانتي.

تلك مملكة الشعر المفتوحة على تخوم الحضارة في مسارها الكوني. والشاعر ابداً في هذه الدورة الكونية، يحمل وجدانه النوراني، ليجوس في عتمة المحطات المظلمة، لينشر الضياء، وكأن قدر الشعر، وقدر الشاعر، هو الانتصار دائمًا وابداً لمبدأ الشروق والفيض المعرفي ضد طغيان الظلام.

في مملكة الأدب على اتساعها، كانت قلعة الشعر اول صرحٍ شامخ يبنيه الانسان. يقول احمد امين:

«لم تخل حياة الانسان من ادب في مرحلة من مراحلها، غير ان الانسان قد انشأ الشعر وانشده قبل ان يكتب نثراً فنياً. فالشعر لغة الوجدان والنثر الفني لغة العقل. وان الانسان ليشعر بوجدانه قبل ان يفكر بعقله» (٢).

واليوم... في عصر طغيان العقل، وعصر انحسار الوجدان، نشهد جميعاً ذلك السقوط المرعب لمملكة الأدب وقلعة الشعر، ونمشي رغمًا عنا وراء

جنازة صامتة، ينطوي نعشها على آخر تنهيدة احتضار، لشاعرٍ مجهول.

كيف اتجاوز اذن هذه المفارقة المحزنة؟؟

كيف اقف بينكم لأحدثكم عن شاعرٍ عُماني عاش ومات في زمن الشعر وفردوسه الحقيقي، ومسدس العصر فوق صدغي تماماً، يصادر ايماني العميق بقيم الشعر، ويذكرني بأن كل ما سأقوله عن مفردات الشعر هو هرطقة مرفوضة!!

وحده الايمان بقيامة الشعر مرة اخرى، يدفعني كي اقبل المغامرة، ورصيدي هو انتم. الجالسون هنا في مركبةٍ نورانيةٍ تطير بآلة الحلم والخيال بعيداً عن ارض الحرائق، ومدارات الرعب والجوع والأوبئة والعنف، نحو اودية عبقر، وذرى الاوليمب، وكل فراديس الحرب والفروسية والخيال.

* برولوغ :

بادىء ذي بدء، اعترف بأن حضوري الى «عُمان» خلق عندي حالة شعريّة حارّة النكهة. رحلتي إليكم رحلة سندباديّة المسار والمذاق. محفوفة بكل اشكال المفاجأة والغربة والعشق السافر للأسرار. سندباد أمس رمزاً مكثفاً واسطورياً في آنٍ معاً للشعر العربي المعاصر. هو هكذا عن «ادونيس» و«خليل حاوي» وغيرهم على سبيل المثال.

وحين وصلتني الدعوة الكريمة لزيارة «عُمان» تلبّستني روحُ الابحار السندباديّة، نحو جزرٍ موحشة فريدة في جمالها. وطريقي إليها مسكونة بالطيب ونكهة البخور ورائحة التوابل وقامات شجر النرجيل الشاهقة، «شجرة العمر» كما تطلقون عليها!!

وقفت امام الدعوة كسندبادٍ عريق وقلت : «افتح يا سمسم».

فأطّلت «نزوى» وشاعرها النبهاني و«مطرح» وسوقها الذي يغلق الغروب

أبواب دكاكينه و«مرباط» واكلتهم الصويلح. تطل هذه الأشياء وغيرها من ثقب ذاكرة جغرافية مدرسيّه بليدة، وتطل معها معارف بدائية مبثوثة على صفحات مجلات سياحية خجولة. خيزرانة العُماني وخنجره وعمّته، ضريح النبي عمران، جبل القمر ووادي سمايل، رقصة الهبّوت، البرتغاليون وفروسية اهل «عُمان» واسطولهم البحري. هكذا تظل صورة «عُمان» في ذاكرة العربي، عالماً ينوس بين الغياب والحضور، بين السحر والحقيقة، بين تشكيلٍ قبلي وصياغة اجتماعية معاصرة لامتزاجٍ سكّاني فريد. بين انشدادٍ لموروث لا يُنسى، وتطلّع طموح وجريء لمستقبل تتولى الثقافة المعاصرة صياغة صورته..

ومن قلب هذه التناقضات، ومن صلب الجدل القائم بين انسان متحفز وطبيعة قاسية مندغمة بمفردات «الربع الخالي»، تجيء الدعوة لكاتب سوري، كي يتثاقف مع صفحة ادبيّة منصرمة من تاريخ عُمان، وطُلب إليه ان يحاضر امامكم عن شاعرٍ من اربعة شعراء هم:

النبهاني والستالي والبهلاني والحبسي.

إن دراسة مثل هؤلاء الشعرا، تمثل مجازفة حتى لناقدٍ عُماني يملك المصادر الكافية والروح والمرآة القادرة على استيعاب تجاربهم. فكيف الأمر بالنسبة لكاتب سوري، لا يملك من الأهليّة لخوض هذه المجازفة سوى قدرته المحدودة على تذوق الشعر عموماً، وانصرفت كل كتاباته على مدى السنوات الماضية الى قضايا الفكر المعاصر، والصحافة، والكتابة ذات الطابع العلمي بحكم الاختصاص.

بهذا التمهيد الصادق لا ادّعي ولا املك الشجاعة الكافية لأزعم امامكم بسمو هذه الدراسة، وقصارى طموح هذه الخواطر النقدية، انها تثير جملة افكار وتساؤلات، ليس حول الشاعر «سليمان النبهاني» وحده بل حول كل

من تمسّك بعمود الشعر العربي وموروثه الجاهلي، دون ان يملك القدرة على «المعارضة» او الطيران خارج هذا الافق.

هل ندين هؤلاء الشعراء لأنهم اتبّعوا ولم يبتدعوا؟؟

هل نشطب مثلاً من ذاكرة الشعب العُماني طلليّات «النبهاني» ونسيبه وفخره وحماسته وغزله وطردياته وحكمه فقط لأن كل ابداعات هذا الشاعر واغراضه التقت في البعيد البعيد مع نسقٍ شعري ظلّ على مدى اكثر من الف عام موضع قداسة؟؟

النقاد اليساريون حوّلوا هذه المسألة الادبية الى قضية سياسية. الدفاع عن الموروث الادبي يعتبر بنظرهم موقفاً اصوليا. والخروج على هذا الموروث نحو آخر مستقبلي لم تتحدد معالمه بعد، يعتبر بنظرهم مغامرة مطلوبة، لندخل فلك الحداثة الاجتماعية والسياسية، وكأن القصيدة الجديدة وحدها، هي التي ستحل كل اشكاليات الفكر العربي.

نحن لسنا من هذه الفئة!!

لقد تحدّر من صلب هذا الموروث ـ ولا عيب ابدا إنْ وسمناه بالجاهلية ـ كل شعراء عصر النهضة من البارودي إلى بدوي الجبل. ولا يزال هذا الموروث فاعلاً في الوجدان الجمعي للأمة العربية، فلماذا علينا اذن ان نحمل حجارتنا النقدية لنرجم كما يريدون كل اصنام الشعر العربي!! لن نرجم «النبهاني» الذي عاش في القرون الوسطى ومات ميتة كريمةً على حسّه الجاهلي، ولم يركب موجة التوليد التي بدأها بشار وابو نواس. قد يكون «النبهاني» اتباعياً كما سنرى ولكنه شاعرٌ اولاً.

نحن لا نرفض ظاهرة تسييس الأدب. ولكن هناك اعتبارات فنية واعتبارات نفسية وانسانية وابداعية خالصة، تقيم حدوداً بين الأدب والسياسة وعلينا الاّ نتجاوزها.

لن ادافع عن «الاتّباع» وانا ادافع عن «النبهاني»، ولن ادافع عن الشعر الجاهلي فيما اعرض البنية الداخلية لشعر «النبهاني» ومعمار قصيدته، فأنا مع الحياة المتحركة بقوانين جدلها الخاصّة، ومع «الابتداع» أيضاً في الشعر والعلم والفكر، ولكنني انظر نظرة حانية وعطوفة عما تمخضت عنه العصور في هذه الميادين قاطبةً!!

انني افتش عن مكان وموقع للنبهاني في فضاء الشعر العربي الزاخر بالعجائب، دون محاباة، دون تحزب لعقيدة نقدية مسبقة.

ولن اتآمر على قتل «امرىء القيس» طالما ان الزمان لم يصرعه بعد، كذلك لن ادخل مقصورة «النبهاني» الشعرية، وتحت طيّات عباءتي خنجر مسموم. لا اريد ليدي ان تتلطخ بدم الجاهليين ولا اريد لنفسي ان اكون «بروتوس» آخر في حلقة الزار السياسي الراغبة في تجريح تراثنا الشعري والادبي القديم.

انها مجرد خواطر نقدية ستعتبر على الدوام ان تراث الأمة العربية الشعري من امضى اسلحتها الحضارية، وليس من العيب ان يراني البوليس النقدي السّري خارجاً من خباء زهير بن ابي سلمى.

*** استهلال :**

اود ان اجيب على سؤال يُفترض أن يُطرح عليّ.

لماذا اخترت ديوان «النبهاني» من بين الدواوين الأربعة التي تمنّى عليّ موجهو الدعوة الكريمة ان يكون احدها موضوع محاضرتي.

لم تكن المعايير الفنية او اللغوية او الفكرية هي الحكم، ولم تكن المقاييس الموضوعية الخالصة التي تضع الشعر والشعراء في طبقات هي الميزان. ببساطة متناهية، لقد احببت هذا الشاعر، واثارت قراءته عندي العديد من المسائل الخلافية المتعلقة بالشعر، كما قادتني قراءته الى مواقع متعلقة بذلك

الصراع الدائر بين جديد الشعر وقديمه، ومسألة الابداع والاتباع، كما سمحت لي بإثارة العديد من الاسئلة المحايدة المطروحة على ساحة الثقافة العربية:

١ ـ هل ندير ظهورنا لكل نتاجنا الشعري القديم بحجة تخطّي حركة الشعر المعاصر له؟؟

٢ ـ هل ربح الشعر المعاصر معركته مع القصيدة التراثية كما يقول الدكتور احسان عباس وان المعركة الدائرة اليوم، انما تدور بين تجليات الشعر العربي المعاصر ومدارسه المختلفة نفسها؟؟

٣ ـ هل انكسر عمود الشعر العربي التقليدي نهائيا، وانكسرت معه عبقرية «الفراهيديو وان ديوان العرب كله اصبح ظاهرة تاريخية استنفذت نفسها، ولا غضاضة اذا نحن اسقطنا هذه الظاهرة حتى من كتبنا المدرسيّة؟؟

٤ ـ ما الفائدة المرجوّة من تحقيق مخطوطات الشعراء العرب، من جيل «النبهاني» وما قبله وما بعده اذا كانت كل اغراضهم الشعرية تقع خارج ساحة اهتمام المثقف العربي؟؟

٥ ـ ما هو الدور الذي يمكن ان تلعبه هذه الدواوين القديمة والتي يجري تحقيها حديثاً، في تشكيل ثقافتنا المستقبليّة؟؟

٦ ـ كيف السبيل الى دمج الثقافة القطرية التراثية بكل خصوصياتها في مجمل التحرك الثقافي العربي المتحرك ابدا نحو حلم وحدوي يتجاوز واقع التجزئة الثقافية والسياسية؟؟

لقد اثار ديوان «النبهاني» عندي كعربي، جملة من الاسئلة المشروعة حول كثير من القضايا المتعلقة بالتراث الشعري والحداثة.

لقد سمحت لي هذه القراءة المتأنية على مدى ستة اشهر، للديوان اولاً ولعشرات المراجع التي استعنت بها لتحقيق هذه الدراسة، اقول سمحت لي،

بأن اعيد النظر بكل الاجوبة المحتملة للاسئلة التي ذكرتها. كما هيأت لي فرصة نادرة لمراجعة بعض البدهيات والمقولات المتعلقة بموقفي الشخصي من الشعر القديم. لم اكن ذات يوم خصمًا لمحاولات بعث الروح والبهاء في عمود الشعر، كما لم اكن خصمًا لقصيدة النثر وقصيدة الحاسية الشعرية الحديثة، فأنا من جيل هؤلاء الشعراء الذين أدرجوا هذه القصيدة في التقويم الشعري المعاصر، وتربطني في سوريا علاقات شخصية وصداقات بمعظمهم، وكتبت الكثير عن ابداعهم، ولا املك الخروج على عصري. ولكنني بقراءة «النبهاني» اطلقت ناظري أبعد في مسافات الشعر العربي ومفازاته.

******

كان لا بد لي ان ابدأ بهذه الاستطرادات، قبل ان احمل ادوات تذوقي للشعر وادلف الى عالم «سليمان النبهاني» كي نمتحن هذه الذائقة المعاصرة في اكتناه قصيدة جاهلية المبنى والمعنى، وكيف لهذه الذائقة ان تحكم او تحاكم قصيدة تفصلنا عنها خمسة قرون وتوغل هي ابعد من ذلك بكثير، وتغرق في «اتّباع» الاصول ولا تتخلى عن نكهتها واخلاصها لنفسها وللشعر على اطلاقه.

******

نقف بين يدي الديوان اولاً حيث تتوالى قصائده وفق التسلسل المعجمي للأبجديّة.

ابتداءً بحرف «الالف» وانتهاءً بحرف «الياء» كما درجت العادة تماماً. سبع وسبعون قصيدة على اربع عشرة قافية تمثل نصف الابجدية وحوالي ثلاثة آلاف بيت من الشعر.

تتوزع القصائد على اوزان «خليَلية» متنوعة، اختار لمعظمها الطويل

والبسيط والكامل والوافر والمتقارب ثم الرمل والمتدارك احياناً. اقرب البحور الى نفس الشاعر الطويل اولاً ثم البسيط والكامل والوافر بالتساوي ثانياً.

هذا التنويع للقافية وللبحور لا يجيء مصادفة، وانما ينطوي على قصدٍ هو محك الشاعرية ومحك الموهبة الرفيعة في سياق ذلك الزمان.

كان على الشاعر آنذاك، امتحان قدرته على النظم بتغيير القوافي والبحور والتنويع عليها، ليثبت كفاءته، كي يعثر على مكانٍ متقدم ومتميز لدى سامعيه وجمهوره، ليحتل موقعاً فريداً على خارطة الشعر وعالمه.

و«النبهاني» قدّم وفق هذا التصوّر النظري البحت، دليلاً حسّياً على باعه الطويل في هذه «الصناعة» إنْ نحن استخدمنا المصطلح النقدي العربي القديم كما حدّده كل من قدامة بن جعفر والعسكري.

على مدى الديوان اثبت «النبهاني» بأنه يستطيع الانتقال من بحر الى بحر، ومن قافية الى اخرى، بسهولة تجعلنا نؤكد، بأن هذا الرجل يقول الشعر كما يتكلم موروثه التراثي اصيل ومتجذرٍ فيه. ومصادر ذلك الموروث متنوعة وواسعة. والصور والمعاني التي يستعيدها ويعتبرها إماماً له تدلل على إطّلاعٍ عميق ومتشعب يكاد يغطي كل المدارس والرموز والذرى الشعرية التي سبقته، ويخدمه في إعادة توليد هذه الصور والمعاني تمكنه من عمود الشعر الكلاسيكي، فضلاً عن موهبة مرهفة وسليقة صافية تستطيع بإستمرار ان تُطابق بين اغراض شعره والروي والقافية والبحر الملائم في كلّ مرّة.

لكي لا يسقط كلامنا هذا في فضاء التنظير المحض، وكي لا يقع في فراغ المقولات المجّانية فإن معظم قصائد الديوان مثلاً جاءت على البحر الطويل.

على سبيل المثال لا الحصر فكل القصائد التي سأذكرها حسب ارقامها كما جاءت في الديوان نُظمت على البحر الطويل :

٥ ـ ٦ ـ ١٠ ـ ١٣ ـ ٢٤ ـ ٢٦ ـ ٢٧ ـ ٢٨ ـ ٢٩ ـ ٣٠ ـ ٣١ ـ ٣٤ ـ ٣٦ ـ ٣٧ ـ ٤١ ـ ٤٢ ـ ٤٥ ـ ٤٧ ـ ٤٨ ـ ٤٩ ـ ٦٤ ـ ٦٥ ـ ٦٩ ,

هل هذا وليد المصادفة؟؟ ولماذا البحر الطويل بالذات؟؟

«يقول المفكر الكبير سليمان البستاني معرب الياذة هوميروس شارحاً بعض خصائص البحور العربية المتعارفة واختلاف الحاجة اليها وفق الاغراض الشعرية.

يقول البستاني ما موجزه : «فالطويل بحر خضم يستوعب ما لا يستوعب غيره من المعاني، ويتسع للفخر والحماسة والتشابيه والاستعارات وسرد الحوادث وتدوين الاخبار ووصف الأحوال» (٣).

فإذا عرفنا ان ديوان «النبهاني» لا يخرج الاّ قليلاً ونادراً في اغراضه عن «الفخر والحماسة وسرد الحوادث ووصف الأحوال» تأكدّ لنا ان اختياره وتركيزه على هذا البحر لم يكن مصادفةً ولا ضرباً من ضروب العبث. ان اختياره لهذا «البحر» إنما ينبىء عن فهم وادراكٍ عميقين لملاءمة هذا «البحر» لأغراض شعره.

يقول الشيخ سليمان بن خلف الخروصي في تقديمه لديوان النبهاني انّه في «مقدمة الشعراء العُمانيين ومن أفخر شعراء العرب». ونحن نتفق معه على أن الفخر يشكل المدماك الرئيسي في بنائه الشعري كلّه. لذا ليس من الغريب ان يعتمد «النبهاني» على «البحر الطويل» الذي يصفه «البستاني» بأنه انسب البحور للفخر.

ويعرض «البستاني» خلاصة فلسفته ومعرفته حول «الكامل» قائلاً:

«والكامل اتمّ الأبحر السباعية، وقد احسنوا بتسميته كاملاً لأنه يصلح لكل

نوع من انواع الشعر. واذا جاء نظمه بات مطرباً مرقصاً وكانت به نبرة تهيج العاطفة» (٤).

وقد اختار «النبهاني» هذا البحر لقصيدته التي مطلعها. «رقم ١٤ بالديوان».

راية يا ذات الخبا والهودج وربّة الطوق وذات الدملج

وهي قصيدة غزلية لا مكان للفخر او الحماسة فيها وتنصب مراميها على وصف محاسن محبوبته، ورقتها ولطفها وصدق عاطفته تجاهها. واختار ذات البحر لقصيدة اخرى «رقم ١٦» ويخصصها «النبهاني» كاملة للصيد والقنص. ولعلاقة هذا البحر بهيجان العاطفة وتدفقها يستخدمه الشاعر في قصيدة رثائه لأخيه حسام «رقم ٣٥».

سليقة «النبهاني» وفطرته الشاعرية تدفعانه لاستخدام «الطويل» دائمًا لفخره وحماسياته وحروبه وايامه وكل مشاهد النزال والطعان والعراك وما يرافقها من ضجيج وحركة وحيويّة. واذا ما خرج عن هذا الغرض اختار بحورا اخرى. فهو يبدع في اختياره للبسيط لقصيدته المخصصة لوصف الخيل «رقم ٣٢». يقول «البستاني» عن «الوافر» بأنه بحر يشتد اذا شددته ويرق اذا رققته، لذا يختاره «النبهاني» في حالة الشدّة للطعن بأعدائه ونقدهم ومهاجمتهم «قصيدة رقم ٤٣». (٥).

كما يصف «البستاني» بحر «الرمل» بأنه : «بحر الرقة، يجود نظمه في الاحزان والافراح والزهريات. ولهذا لعب به الاندلسيون كل ملعب واخرجوا منه ضروب الموشحات» (٦).

والنبهاني يختاره لقصيدته «٤٠»، وهي قصيدة مجلّلة برداء الحزن العميق لفراق المحبوبة، تتناهبه فيها الاشواق، ويستبد به الحب، ويخونه الصبر، ويهرب فيها نحو الغناء، واللهو وايام الرّاح، ويتنقل فيها بخفّة بين محاسن

النساء ومفردات الجمال، وكأن القصيدة كلها طليعة «موشح» اندلسي.

يقول البستاني : «والمتقارب بحر فيه رنّة ونغمة مطربة، على شدّة مأنوسة وهو أصلح للعنف منه للرفق وعليه نظمت شاهنامة الفردوسي»(٧).

واود ان اطيل الوقوف قليلاً امام علاقة «المتقارب» بالشعر اولاً، وبشعر «النبهاني» ثانيا ففيه دلالات كثيرة على صحّة مقولتنا حول الدقة والصواب لدى «النبهاني» في مواءمته بين «العروض» واغراض الشعر.

يروي الدكتور عبدالعزيز المقالح في مقالٍ له، خلاصة تجربة الشاعر علي احمد باكثير على ترجمة مقاطع من مسرحية «روميو وجولييت» من الانكليزية الى العربية. يقول : «كنا في تلك السنة ندرس مسرحية ـ روميو وجولييت ـ فلا غرو ان وقع اختياري عليها. فاخترت مشهدا من مشاهدها وبدأت افكر في ترجمته، فاتفق ان جاء الوزن في بحر المتقارب.

«فعولن فعولن فعولن فعول».

دون ان اعي ما ينطوي عليه ذلك من الدلالة. ثم مضيت في عملي مرسلاً نفسي على سجيّتها في اختيار ما يناسب المقام من البحور والاوزان. فاكتشفت بعد لأي ان البحور التي تصلح لهذا الضرب الجديد من الشعر ـ يقصد باكثير المسرح والدراما ـ هي تلك التي تتكون من تفعيلة واحدة مكررة، لا تلك التي تتألف من تفعيلتين مختلفتين كالطويل والبسيط» (٨).

وفي القصائد القليلة التي اختار لها «النبهاني» هذا البحر وهي على سبيل المثال القصادئ ٤ ـ ٧ـ ٢٢ ـ ٥٨ ـ ٦٦ نجدها قصائد تنزع وتنطوي على ملامح درامية يتناوب فيها الحوار احيانا مع القص والسرد او يعرّج بها على الوصف المسرحي الحي لحصانه وناقته ومشيتها او يقدم مشهداً سينمائياً ليوم من ايام حروبه هو «يوم الحبيل» وكأنه ادرك بغريزته وفطرته ان «المتقاربو هو ما يلائم هذه الضروب من الشعر وقبل ان

يكتشف علي احمد باكثير ذلك بخمسة قرون. تأملوا هذا الحوار «رقم ٦٦».

٢٧٧ فـقـالت مَن الطارق المُشمَعِلّ لـبـاب خـبـانـا ولم نـعـلـم ١٥
٢٧٨ فـأقـسـمُ بـاللهِ أنّ لـو رآك سـمـيـدَعُنا الضَّخمُ لم تسلمِ ١٧
٢٧٨ فـقلتُ كـذبتِ وقلتِ المُحـال فـبـالإفـك باللهِ لا تُقـسـمي ١٨
٢٧٨ فـنـادِت بها أُختـهـا هوني فـذا صـوتُ سـيـدنـا الأعظمِ ١٩
٢٧٨ فـأطـرقـت الخـودُ حيرانةً تـعـضُّ الـبَنـانَ كـذى مَندمِ ٢٢
٢٧٨ وقـامـت مُسلّمـة سَافـرا تَبَسَّمُ عـن واضـحِ أشْبَم ٢٦
٢٧٨ وقـالـت بجـهلٍ جَنونا عليكَ ومـثـلـكَ يَعـفـو عـن المجـرمِ ٢٧

ثم تأملوا مـعي هذا «المونولوغ» والذي نستطيع دسّه في اي مشهدٍ مسرحي نمـوذجي او نضـعـه على لسان اي بطل تراجيدي قديم او معاصر دون ان يلحظ النقـاد مـصـدر الاضافة او الدس او الوضع لما تنطوي عليه الابيات من شحنة مسرحية واضحة المعالم :

٩٥ ودَوٍ قـطـعـتُ وخـيرٍ زرَعـتُ وعـاص وزعـتُ ولْم أحـذرِ ٢٢
٩٥ وجيشٍ هزمتُ وحصنٍ هدَمت ومـيـلٍ أقـمـتُ وَلْم يـصـعَرِ ٢٣
٩٥ ومـالٍ وهـبـتُ وروحٍ نهـبتُ وحمـدٍ كـسـبـتُ فـلـم يـنكرِ ٢٤
٩٥ وحـيّ أثـرتُ وطـاغٍ أسرتُ وعـظـمٍ جـبرتُ فـلـمْ يـكسِر ٢٦
٩٦ أجـيـدُ الطِّعان وأروي السنان إذا الـنَّدبُ بـانَ ولم يجـسِرُ ٣١
٩٦ وأفني النفـوس وأفري الرؤوسَ نـعـمْ والـقُنـوسَ ولم اذعُرِ ٣٢
٩٦ وأحمي النَّزيلَ وأسدى الجميل واعـطـي الجـزيـلَ ولم اقـتـرِ ٣٣
٩٧ أنا فارسُ الخيل تحت العجاجِ إذا الـكـبـشُ خـامَ ولم يصبِر ٤٦

ليست الموسيقى هنا وحدها، ولا الجملة المقتضبة السريعة المتواترة التي تأتي على لسان البطل ـ الشاعر ـ ، ولا التفعيلة المتكررة بإيقاع واحدٍ ومتساو بل كل ذلك معاف فضلاً عن السجع الذي هو يعطي هذا «المونولوغ» قوته الدرامية، ويجعل المشهد وربما الحوار المسموع الدائر بين الشاعر وجمهوره، والصلة بين المنطوق والمرسوم، كل هذه العناصر تتناغم بشكل مذهل، الشيء الذي يؤكد ما ذهب اليه «باكثير» عن خصوصية هذا البحر الذي يستخدمه النبهاني بشكل عبقري.

وذهب بعض النقاد الى ابعد من ذلك، حين حاولوا الربط العضوي بين الاوزان والبحور وطول المقاطع الصوتية فيها، وبين الحالة النفسية للشاعر والتي غالبا ما تؤثر على نبض القلب ونظم التنفس وما يتفق من كل ذلك او يختلف مع اغراض الشعر المتباينة. (٩).

باختصار، لقد استطاع الشاعر «سليمان النبهاني» ان يجمع ببراعة متناهية بين الغرض والبحر والقافية، والتنويع الذي طرقه على هذا الصعيد ينبىء عن شاعرية لا مجال لإنكارها. فضلاً عن قدرة لغوية مذهلة وحس موسيقي واضح، وهي بعض ادوات الشاعر العظيم مثله.

لقد عشت ستة اشهر كاملة مع «النبهاني» وكان ديوانه خلالها رفيقي الدائم. كنت اقرأ واعيد واتمثل واعلق على الحواشي والهوامش، وحاولت استرجاع وتقمُّص سيرة وحياة هذا الشاعر الفارس وتخيّلها. لم اكن املك المصادر التاريخية او الادبية التي تضعني امامه وجها لوجه. كنت لا املك سوى النص ـ القصيدة ـ .

والكتابة عن النص بمعزلٍ عن سياقه التاريخي، وبمعزل عن المعرفة الكاملة لسمات الزمن. والظروف الاجتماعية والاقتصادية والعقلية والعقائدية، التي عاشها الشاعر، لن تفضي الى مقولات نقدية موضوعية، بل تقود الى

حدس نقدي.

ان معرفة كل التفصيلات المحيطة بحياة الشاعر، تساعد الناقد على الدخول الى عالم ومنابع ابداعه وهذا ما لم يتوفر لي!! امامي ديوان الشاعر وهو كل ما املكه كما قلت، وكان عليّ ان ابحث في داخله عن كل دلالة لغوية او ذهنية او تاريخية او فنية، مسقطا من حسابي دلالات الظرف النفسي والاجتماعي والتاريخي والتي تكونت القصيدة داخلها.

والحقيقة ان ديوان هذا الشعر هو قصيدة واحدة رغم أنف التقسيم المدرسي التبسيطي القائل بأن بين يدي ٧٧ قصيدة مختلفة!!

اريد ان اقول بأن دراسة معمقة لقصيدة واحدة من قصائد الديوان كافية لتشي بكل خصائص شعره على مدى الديوان واتساعه.

بكلمة اخرى كان بإمكاننا استنطاق قصيدة واحدة، لاستجلاء كل قيم الجمال المبثوثة فيها، والدخول بعمق الى معانيها ومراميها وظلالها، وتشريح اللغة والصورة، ثم سحب نتائج هذه النظرة النقدية الفاحصة على الديوان بكامله، وربما حتى على عصر الشاعر وجيله، ولوضعنا اليد في ظلال هذه العينة المُختارة على زمن ونسق قيم وسمات مجتمع، وخصال جماعة من الناس، التصق بها الشاعر، وتوجه إليها، واستهدفها دائمًا فيما قال.

مثل هذا المنهج العاجل والسريع قد يشفي ولكنه لا يجدي. فليست صفات الجزء دائمًا قابلة للتعميم على الكل، حتى ولو تشابهت الاجزاء داخل الكل. انه منهج ناقص ومبتور وقاصر بالضرورة، وهو مثل الحكايات المدرسية التي تملأ بطون الكتب، واعتمدت احيانا كشاخصات الطرق المختصرة للوصول الى اهداف ومحطات نقدية نهائية، لا علاقة لها بهذه الشاخصات على الاطلاق والتي تفتقد الى عنصر اساسي هو الشمولية.

من هذه الحكايات المدرسية او الشاخصات النقدية، تلك التي يرويها «ابو الفرج الاصفهاني» في «اغانيه» على لسان محمد بن سلاّم الذي قال:

«رأيت اعرابيا من بني اسد، اعجبني ظرفه وروايته فقلت له: ايهما عندك أشعر؟؟ ـ يعني جريرا والفرزدق ـ . فقال : بيوت الشعر اربعة : فخر ومديح وهجاء ونسيب وفي كلها غلب جرير» ثم يروي الاعرابي الابيات الاربعة (١٠) .

وببعض ابيات اخرى من الشعر، تتوزع على ذات الاغراض، ينسب «الاخطل» مجد الشعر والويته لنفسه، وبذات المنطق السابق تقريبا. (١١).

حكاية مدرسيّة اخرى.

قيل ان الوليد بن يزيد بن عبدالملك قال لأصحابه ذات ليلة :

أي بيتٍ قالته العرب أغزل؟؟

قال بعضهم قول جميل :

يموت الهوى مني اذا ما لقيتها ويحيا اذا فارقتها فيعود

وقال آخر : قول عمر بن ابي ربيعة :

كأنني حين امسي لا تكلمني ذو بغيةٍ يبتغي ما ليس موجودا

فقال الوليد : حسبك والله بهذا!! (١٢)

حكاية مدرسية ثالثة. سأل بعض الرواة ابا عمرو بن العلاء عن امدح الناس وابدع الناس بيتاً واهجى الناس واحسنهم تشبيهاً فيروي امامهم عدة ابيات كلها لبشار بن برد. (١٣).

حكاية مدرسية اخيرة. حكى مسعود بن بشر المازني قال : لقيت ابن مُناذر بمكة فقلت له : من اشعر اهل الاسلام ؟؟ قال : من المحدثين هذا الخبيث الذي يتناول شعره من كمّه. فقلت: من؟؟ قال : ابو العتاهية. كما

يذكـر ابن مُناذر فضل «جرير» في الهزل والجد ويذكر ابياتا كثيرة للاثنين. (١٤)

ويقـول ابو تمام الطائي : لأبي العـتـاهية خمسة ابيات ما يشركه فيها احد ولا قدر على مثلها متقدم ولا متأخر. (١٥).

وهكذا تتـوالى الحكاية المدرسـية. وتمتلىء بها كتب الاخباريين. وتتشابك في هذه الحكايات خطوط النقـد والتـقييم. ومكان الصدارة في سلم هذا التقييم يحتله عشرات الشـعـراء. بيت واحـد من الشـعـر يرفع الشـاعر الى السماء السـابعة. «الاحوص» مثلاً يصبح السيد المطلق على عرش «النسيب» ببيتين من الشعر يرويهما «جرير» وبيتين يرويهما «الفرزدق» (١٦).

من الواضح ان المزاج النقـدي هو الذي يتـحكم بالمسألة، والذائقـة الشعرية الـتـي لا تسـتند الى اسـاس مـوضـوعي هي التي تتـولى اصـدار الاحكام القـاطعـة. كان يكفيني اذن ان اعكف على دراسة قصيدة واحدة «للنبهاني» لأقترح احكامـا نقـدية مـقـبـولة، وليس بعـدة ابيات من الشعر، لتصنيف الشاعر وتحديد طبقته كما كان يفعل القدامى!!

لماذا كانت قصيدة واحدة تكفي؟؟

إن بـناء القـصـيـدة الواحـدة ـ مع التـحـفظ على اسـتـثناءات قليلة ـ عند «النبـهـاني» يكاد يخضع لنسق واحد يتكرر بشكل متطابق، وهو لا يخترع او يبتدع هذا النسق بل يأخذه كما هو وكما تحدّر من موروثنا الجاهلي.

وهو اتباعي حتى العظم في هذه المسالة.

قـصـيـدته تبـدأ بالوقـوف على الاطلال وكيف استحال ودرس بعد رحيل الحي. ثم يدلف الى عـالم التـذكـر والشـوق والحب وايام اللهـو، مـتوسلاً محاسن المرأة ومـفـردات جمالها للتـعبير عن صباباته. وكل ما يحيط بهذا الاسترجـاع من ظلال العـواطف، السرور والكمـد والامـاني والارق والصبر

والدمـوع. ينتـقل بعـد ذلك الى الفـخر والاعتزاز الشديد بالنسب والارومة، والاندفـاع على طريق الحماسة وما ينطوي ذلك على قيم انسانية واجتماعية واخـلاقـيـة ودينيـة من شجاعة وكرم وعفة ومروءة وشهامة. محيطاً بكل مـلامح الفـروسية الاصيلة، من استعراض لأيام حروبه وصولاته القتالية ووصف حي للخـيل والنوق الصـوارم والسـيـوف، ناقـداً الجبن والتقاعس والبـخل، ومـشـيداً بالقنص والصيد والطرديات، مستملحاً البوادي والفيافي والقفار.

قصيدته غالباً تضم كل اغراض شعره مجتمعة. يتقدم هذا الغرض على ذاك احـيـاناً، ولكن لا بد ان تتـجاور كل الاغراض في نهاية المطاف داخل سياق القـصـيـدة الواحـدة، قد يطعّم القصيدة ببيت من الحكمة او الخمريات، او يستبعد هذا الغرض او ذاك.

وقـد تمتـد احـياناً مساحة الفخر على حساب الغزل او العكس، ولكن البناء العام لقصيدته على امتداد الديوان يكاد يخضع لذات القالب الفني، مستعيداً الصـور والجـمل والالفـاظ بحـذافيرها. مـسـتـفـيداً من جماليات التكرار، مسترشداً بوهج القصيدة الجاهلية في داخله.

ولكن وعلى الرغم من ذلك لن نقف امـام قـصيدة بعينها، ولا بيت او ابيات بذاتها، كي لا نقع نحن ايضـا في فخ النقـد المتـعجّل وعلى طريقة الحكايات المدرسية التي نرفضها تماماً.

سنحـمل قناديل النقـد، ونجـوس في عالم النبهاني بكل تفصيلاته، لا نترك جـانبـاً إلاّ ونمـر عليه، معتمدين على مقاييس نقدية شاملة دون التحيّز الى منهج في النقـد بعـينه، تاركين للمقارنات ان تلعب دورها في تركيز الاضاءة على كونه الشعري وفضاء شخصيته المترامي.

* الطلليات

الطلليات مفاتيح من فضة معلقة بسلاسل من ذهب، تفتح كل ابواب فراديس الشعر وجنّاته. الطلل ليس عقمًا فكرياً او لغوياً بل احتمالات مفتوحة على عالم الخصوبة. لا اقول هذا واقرره بمقاييس نقد هذا الزمان بالطبع، بل بمقاييس السياق التاريخي الذي أبدعها.

فمن الظلم بمكان أن نطبق مقاييس العصر الحاضر على منتجات الماضي العقلية والنفسية!!

العدل يقتضي رؤية القصيدة في مكانها تماماً على مدار التاريخ، ومن العدل ان نختبر تحليقها فوق ذلك المدار بالذات!! من القسوة ان نقارن الطائرة ذات المحرك بمقاييس الصواريخ العابرة للقارات او المسافرة عبر النجوم!! انها ذات القسوة والظلم الذي سيلحق باورفيوس او الموصلي او زرياب او موسيقى الرعاة المنشدين اذا نحن قايسنا ابداعاتهم بمعطيات التعقيد اللّحني الذي تحقق على يد بيتهوفن!!

او تماماً كالظلم الذي نوقعه على البتّاني والبيروني وابن الهيثم اذ سحبنا مقاييس عصر كبلر واوبنهايمر واينشتاين عليهم!!

أليس من قلّة الانصاف ان نرى رسوم الكهوف الاولى الملونة في «دوردوني» والتي ينسبها علماء الآثار الى الفترة الموستيرية في مطالع العصر الحجري الحديث، بذات منظار عصر النهضة او مقاييس الفن التشكيلي المعاصر!! (١٧)

اننا دائمًا وابداً ننظر الى الابداع العقلي والروحي وكل انشطة الانسان الاخرى في سياقها تماماً، وبهذه الرؤية الموضوعية المنصفة ننظر الى طلليات «النبهاني» او غيره.

خمسون قصيدة ترتكز مطالعها عند «النبهاني» على الطلل. استثناءات قليلة

تلك التي تشذ عن القاعدة، حيث يبدأ «النبهاني» قصيدته بالغزل او الفخر او بأبيات خمرية، وهي ذات القصائد التي تشذ عن معمار قصيدته العام ويخصصها للمعارضة او وصف الخيل او رصد حدث جلل كيوم الحبيل او الرثاء.

عشرون قصيدة فحسب يتجاوز بها عامداً القالب الطللي، فيما تتطابق المقدمات الطللية الكثيرة في بقية قصائده، في مراميها ومعانيها وموسيقاها وحتى في بنية بنائها اللغوي وربما جرياً على عادة القدامى!!

فهل يعفينا مبدأ «الاتّباع» هنا من محاولة فهم وادراك واستيعاب تلك الظاهرة الاصيلة في الشعر العربي؟؟

ان الاسئلة التي تنشأ من معالجة علاقة الطلل بالشعر والشاعر كثيرة جداً. واحتمالات الاجابة ايضاً تظل مفتوحة.

هل الطلل شكل ام مضمون؟؟ ماذا يعني تعدد الامكنة في المقدمة الطللية؟؟ هل ينطوي الطلل على موقف انساني؟؟ هل الموقف الطللي سكون وثبات في خضم حركة الحياة والفن؟؟ هل المقدمة الطللية اضافة قسرية للقصيدة يمكن اسقاطها ام ان هناك علاقة عضوية بينهما؟؟

انني اضع امامكم جملة من الآراء المتناثرة التي قد تلقي النور على هذه القضية المحورية، والتي لم يتوقف النقاش الدائر حولها حتى الآن!!

يقول «الاصفهاني» في «اغانيه» :

«قيل : كان بشار يحشو شعره اذا اعوزته القافية والمعنى، بالاشياء التي لا حقيقة لها، فمن ذلك انه انشد يوماً شعراً له، فقال فيه:

* غنّني للفريض يابن قنانِ*

فقيل له : من ابنُ قنان هذا؟؟ لسنا نعرفه من مُغَنّي البصرة؟؟

فـقـال : ومـا عـلـيكم منه! ألكم قِبله دينٌ فـتطلبـوه به، او ثأر تريدون ان تُدركـوه، أو كَفلتُ لكم به فإذا غـاب طالبـتـمـوني بإحضاره؟؟ فقالوا: ليس بيننا وبينه شيء من هذا، وانما اردنا ان نعرفه. فقال: هو رجلٌ يغني لي ولا يخرج من بيتي. فقالوا له: إلى متى؟؟ فقال: من يوم ولد إلى أن يموت.

قيل: وأنشدنا يوماً:

* ..... ووافاني هلالُ السماء بالبَردَانِ*

فـقلنا : يا أبا مـعـاذ، اين البرَدَان هذا؟؟ لسنا نعرفه في البصرة. فقال : هو بيت في داري سـمـيـتُه البرَدَانْ، أفـعليكم من تسـميتي داري وبيوتها شيء فتسألوني عنه؟؟» (١٨).

وفي قصيدة يذكرها راوية بشار، يقول:

* دسستُ اليها أبا مِجْلَزِ. . .

فـقال له رجل: من أبو مجلز هذا يا أبا معاذ؟؟ قال: وما حاجتك إليه؟؟ هذا رجلٌ يتردد بيني وبين معارفي في رسائل. (١٩)

وتثير هذه الحكاية اول مـا تثير قضية الامكنة والاسماء التي ترد في الشعر العـربي. هل هي حـقيقة؟؟ هل هي مختلفة؟؟ وما مدى تطابق هذه الاسماء مع الواقع التاريخي المُعاش؟؟ ثم ما دلالة كثرتها وما دلالة تكرارها؟؟

بالنسـبـة لشـاعرنا «النبهاني» فإن طلالياته تغص وتزدحم بأسماء الأمكنة، وهي أسماء حـقـيـقـيـة ولا شك، تتـوزع بين شمال الجـزيرة العربية من «المدينة» وحـتى جنوبها إلى «اليـمن»، ومن شرقـهـا «عُمان» وحـتى غربها «الحـجـاز». مئاتٌ من أسماء الأمكنة ترد في شـعره ونحن على يقين بأنه لا يعـرفـها جميعاً معرفة شخصية، ولم يرتحل اليها فعلاً لأنه حين سافر إلى هدموز بفارس خلّد ذلك بقصيدة. (٢٠)

بعض هذه الاسماء تحـدّر إليه من ذاكرته الشعرية ومحفوظاته الجغرافية. وهي ليـست بالضرورة المواطن الحـقـيقية لحبيباته اللواتي ارتحلن منها او إليها.

فـهل تدخل هذه الامكنة ضمن إطار «الحشو» الذي ذكره «الاصفهاني» عن بشار؟؟ أم أن «المبالغة» لرسم فضاء شعري واسع المدى هو السبب؟؟ أهي الصناعـة المكتـسـبة ام الضعف اللغوي؟؟ ربما التقليد إذن ولا هذا ولا ذاك من الاسباب.

للأمكنة في طلليـات «النبـهاني» وشعره دلالات ولا شك، منها ما يقع داخل دائرة الاسئلة السابقة، ومنها ما يقع خارجها!!

إن المغـزى البـعـيـد لهذا الامر عند «النبهاني» هو ان حياته نفسها متّسعة ومترامـية الاطراف، وهي كما تمتد افقياً في المكان، تمتد عمودياً في المشاعر، كما تؤكـد طلليـاته وتعدد مستواها المكاني والنفسي، على كثرة الذين ربطته الحياة بهم، من جد وأب وأخ وصديق ونديم وحليف ومعشوق.

والذين باعـدتهم الحـيـاة عنه، من عـدو وخـصـم وغـريم ومنافق وبخـيل وكـاشح وعـاذل. إن تعدد الامكنة لديه يعكس حس التعدد في داخله، وربما حس الغـربة الحاد، وحس حصار المكان الواحد لجسده، فيما روحه تبحث عن آفاق لحرية لا حدود لها.

لقـد كـانت كل هذه الامكنة مـلاذاً صـغيراً لروح كـبيرة هائمة على وجهها. وكـيـف غـدت هـذه الامكنة المأنوسـة بتـشـوفـات الروح والعـقل والقلب، وطموحات العقل والنفس بائسة رمادية اللون فارغة من المعنى بعد امتلاء.

بهذا المعنى ليس الطلل هو المهـجور بل روحه هو المهجورة. وبقايا الاشياء التي تشير الى مـاضٍ سـعـيـد من مـوقد وخيمة ووتد إنما هي مستلزمات اسـتـقـراره وطمأنينتـه المفـقـودة. إن طلل‌ياته زفرات محرقة، وبكاء شجي

ومحاولات جاهدة لبعث الحركة في موات الاشياء، ورغبة عارمة لبعث الوجود من داخل الخراب واليباب الذي ألم بالطلل، وهي وقفة للصبر في وجه الشدائد والمحن، وهي وقفة العنصر الخالد فيه ـ ونقصد الشعر ـ في وجه الفناء والزوال!!

هل تنطوي الوقفة الطللية على عيب فكري او لغوي او فني او حضاري؟؟ هذا سؤال من الاسئلة المطروحة ايضاً. وما سنقوله عن هذا الموضوع ينطبق على الطلل عموماً ابتداءً من امرىء القيس مروراً بالنبهاني وصولاً إلى محمود سامي البارودي الذي توفي في مطلع هذا القرن.

«فالبارودي، نظم في اغراض الشعر القديم، وحاكاه في اساليبه ومعانيه، حيث وقف على الاطلال، ووصف نجداً ورباها وحيوانها، والدمن والغيث والبرق، وشبه المرأة بالظبي والمهاة كما يذكر حنا الفاخوري في كتابه ـ تاريخ الادب العربي ـ » (٢١).

وينقسم النقاد امام هذا السؤال المعضلة الى فريقين :

الفريق الاول يرى في هذه اللاّزمة الطللية عيباً كرّسه الخيال الشعري المريض على مدى قرونٍ كاملة. ويقفون منها كما وقف «ابو نواس» من الطلل، مسفّهاً هذا التقليد ومن مشى عليه:

دع الاطلال تسفيها الجنوب وتبلي عهد جدّتها الخطوب

وخلّ لراكب الوجناء أرضاً تخبُّ بها النجيبة والنجيب (٢٢)

ويرى «ايليا حاوي» بأن التيار الشعوبي هو الذي فجّر عند ابي نواس هذا الخروج السافر على النسق الطللي. يقول:

«هذه الشعوبية كانت في الواقع شعوبية اجتماعية اما ابو نواس فقد اخرجها من اطارها الاجتماعي وجعلها ادبية بقدر ما هي اجتماعية» (٢٣).

وتصل به السخرية الى استبدال الطلل التاريخي الشائع بطلل الخمرة:

عاجَ الشَّقيُّ على رسم يُسَائِلُهُ وعُجتُ أسأل عن خَمارة البَلَدِ

يبكي على طللِ الماضين من أسَدٍ لا دَرَّ درُّكَ قلْ لي، من بنو أسدِ (٢٤)

والنماذج التي تزدري العرب في شعر ابي نواس كثيرة، يقول «ايليا حاوي»:

«ولعله من الخير ان نثبت هذه الابيات الاخيرة لأنها تمثل الشعوبية الأدبية خير تمثيل. فبعد ان ازرى بالحياة والحبيبة العربيين، نراه يلمّ الآن بالزراية على الشعر العربي وقد توسّل بالصورة الكاريكاتورية اذ قال:

قل لمن يبكي على رسم دَرَسْ واقفاً ما ضَّر لو كان جَلَسْ

اترك الربع وسلمى جانباً واصطبح كرخية مثل القبس» (٢٥)

ويتابع الناقد قائلاً:

«والواقع ان الطلل في تجربته الاصيل يعبر عن حقيقة انسانية غنية بالتجارب. فهو يمثل البراح والزوال ويبعث في النفس الحنين الى الماضي والندم على السعادة الفائتة» (٢٦).

فإذا كانت الشعوبية الادبية تقف سراً وراء هذا القدر من السخرية بالعرب وبشعرهم وانسابهم واطلالهم كما تبدت بجلاء عند ابي نواس أفلا يصبح التشيّع للعرب هو الدافع الاصيل عند «النبهاني» للتمسك بالأطلال وعمود الشعر؟؟ ألا تنطوي القضية الأدبية هنا على محتوى اجتماعي وسياسي محدد؟؟ أقل من خمسة عقود تفصل بين وفاة «الحسن بن هانىء» وولادة «سليمان النبهاني» ولا شك بأن الاخير ادرك تلك اللعبة الماجنة التي يخوضها «ابو نواس»، وادرك سبب الهجمة على الطلل، فكيف وهو العربي الاصيل، العائد بنسبه الى هود النبي وقحطان وكهلان والازد ونبهان، الى

أن يقف على النقيض، متمسكاً بعمود الشعر وبالطلل، وكل مفردات أرومة الشعر العربي، ليصبح «الاتّباع» عنده معبراً عن موقف حياتي وسياسي!! هو محافظ ولا شك، وهو حين يخلص لقواعد الشعر العربي التراثي إنما يؤكد اخلاصه لنسبه.

إن «النبهاني» يمثل باعتقادنا الفريق الثاني المتمسّك بالهويّة الطللية بعجرها وبجرها.

إن «النبهاني» يؤمن ويعتقد بأنّ صورة القصيدة كما تحدّدت من جذورها العميقة، إنما تعبرّ افضل تعبير عن حبوة حضارية وفكرية، لا يزال يحتضنها بدفء واعتزاز.

إن محك الشاعرية عنده هو في احترام القواعد والاصول. ولعبة «الابتداع» لا تستهويه لأنها تأخذه بعيداً عن شواطىء الصدق حيث ترسو سفينة شعره، إن لم نقل بأنها ستجنح بهذه السفينة.

إنه يعرف تماماً ويعي بأنه ينظم شعره داخل الأُطر التي تمليها وترسمها تلك القواعد الثابتة والاصول الراسخة. كان يخرج احياناً عن معماره الشعري الذي ارتضاه لنفسه، ذلك الخروج الذي ينبىء عن ارهاصات لو دفعها للأمام لأوصلته إلى ضفاف «الابتداع» والتجديد. ولكنه عن سابق عمدٍ واصرار، ما كان يريد لهذه القدرة الكامنة ان تتحرك خارج ارض معتقده الفني وبالتالي خارج حدود معتقده الديني والاجتماعي والسياسي.

نحن من دعاة التطوير والتجديد في الفن والحياة. كنا ولا نزال وسنبقى. ولقد اثرنا فيما نكتب مسألة ضمور النظرة المستقبلية في الفكر والوجدان العربي، وعملنا دائمًا على تحريضها!! رغم ذلك، فنحن لا نجد في الوقفة الطللية عند النبهاني او غيره، قصوراً ذهنياً او حضارياً او فكرياً كما يرى فريق من النقاد.

في النظرة الفنية الخالصة لهذا الموضوع نجده كدقات المسرح الثلاث.

ككل الطقوس الشكلية المرافقة، والمراسيم الجمالية الاخرى، والمؤثرات الجانبية التي تسبق العرض.

الطلل بمعنىً آخر تمهيد أوّلي.

التأليف الموسيقي السمفوني يخضع لقوالب وقواعد معينة. ونحن حين تستغرقنا الالحان، وحين نستمتع بالتوزيع وعزف الآلات، نسقط من حسابنا كل القواعد، ونلتقط فحسب ذلك الايحاء الربّاني المتساقط من سماء النغم.

فلماذا لا نقرأ الطلليات بهذه الروح؟؟ لماذا لا نقرأ تنهيدة الشاعر اولاً؟؟ لماذا لا نسمع نبض قلبه، وعذوبة النشيد على لسانه، ولماذا لا نتذوق حلاوة الاماني يرجّعها صدى الكلمات، ولماذا لا نرى الصورة قبل الإطار؟؟ كانت «القاعدة» الطللية افتتاحية في المعمار الصوتي للقصيدة ربما فرضتها الضرورات الاجتماعية والانسانية والنفسية للشاعر في لحظة زمنية ما!!

بعض النقاد قال بأن الشعر العربي لم يتطوّر على مدى ألف عام بسبب المفتاح الطللي، وقالوا بأن القواعد والقوالب المحدّدة ـ ومنها الطلل ـ يعيق النمو والاكتناز والانطلاق، وكأن قصيدة النثر المعاصرة التي كسرت كل القوالب والقواعد قد حققت لنفسها هذا الامتلاء!! عظمة الشعر لا تكمن في كسر القواعد ولا في الانحياز لها. كما لا تكمن عظمة «الحسن بن هانىء» في خروجه السافر والكلي على الطلل فحسب، كما لا تنتقص الوقفة الطللية من عظمة «سليمان النبهاني» «قد نتفق مع «ابي نواس» في موقفه الرافض لصنم التقليد، ولكننا لا نملك الشجاعة لرجم «النبهانيو لأنه خصص مئات الابيات من الشعر لمقدماته الطللية!!

كان للمقدمة الطللية وظيفة فنية بالغة الاهمية. انها تقسيمٌ لغوي مبدئي على آلة الشعر لا على آلة القانون!! تقسيمٌ جميلٌ يرتقي بالمستمع إلى احسن حالاته الشعرية، ويثير ملكاته العاطفية والوجدانية، قبل ان يدلف الشاعر والسامع معاً إلى جو القصيدة المقدس!!

ونحن هنا لا نبتعد كثيراً عن فهم «ابن قتيبه» للطلل، فقد كان الشاعر يلجأ إليه كما يقول ابن قتيبه: «... ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به اصغاء الاسماع إليه...» (٢٧)

إنه الردهة التي لابد منها قبل الصعود المتدرج إلى قاعات الخيال العليا في قصر الشعر.. وهو الفسحة من الابيات يتهيأ بها الجمهور للدخول إلى صميم تجربة الشاعر!!

كان الشعر في قديمه، وهو كذلك عند «النبهاني»، وسيلة اعلام «واتصالٍ جماهيري، وكان منبرياً في بنيته، لذا كان لا بد للشاعر ان يقدم نفسه للناس، عبر هذه الابيات كما يقول ابن قتيبه.

نحن لا نقول في دفاعنا عن المقدمة الطللية بأن الشعر ما كان ليكون الاّ بها، ولكن نريد القول بأن النقاد الذين يسحبون البساط من تحت اقدام الشعر، فقط لأن الشاعر ابتدأ بالطلل هم مخطئون!! وبأن تحطيم القواعد والقوالب الشعرية لا يعتبر دائمًا اساس التجديد والابتداع، وفي موقفنا هذا إنما ننظر للتراث والاصول والقواعد وما اصطلحنا على تسميته بعمود الشعر بعين الحب والعطف والرعاية لا بعين التمرد والغضب والرفض غير المبرر.

«النبهاني» في طلليات يبدو شاعراً محافظاً اميناً على مبادىء «الاتّباع» مستوعبا لحركة الحياة ذات الاتجاهين، الماضي والمستقبل، عاش حاضره

بفـروسية، ولإيمانه بقيمها المتحدرة إليه من الامس، قاتل بالشعر وبالموقف وحتى النهاية تحت خيمة الماضي.

انه شـاعـر مجيـد وبارع وفنان، احتفظ بالقوالب القديمة، واراد من خلالها ان يثـبت في الاذهان والاسماع صوته الخاص، حين ترك لسجاياه الشعرية الصـادقـة، ان تملأ تلك القـوالب بشيء نابعٍ من سماته واحاسيسه ومزاجه وقيمه وخصائصه الذاتية التي يعتد بها كثيراً.

لنسمع مختارات من طلليات «النبهاني» :

٢٦ أقـيما نـحـيِّي رسمَ ربعٍ كأنه بـقـيـة خطٍ من رسـالةِ كـاتبِ ٣

٢٦ فما عـاشقاً من لا يريقُ دموعَهُ إذا زارِ مـن بُعـدٍ ديارَ الحـبـائبِ ٤

٩٩ أهـاجَ لـكَ اكـتئاباً واذّكـارا رُسـوم مـنـازلٍ أضـحـت قِفـارا ١

٩٩ لَرَايـةَ بـالصُفـيـحـةِ غيرَّتها يـدُ الـبـينِ المـشـتِ غـداةَ جـارا ٢

١٦٣ أراحَ أهـيـل مـوذية النّياقـا كـأنَّ فـريـقـهم عـزمـوا الفِراقـا ١

١٦٤ فـبـتُّ اسـامـر النَّسرين هماً ودمـعُ الـعـين يندفق اندفـاقـا ٢

١٦٤ عـفـى عـصراً وغـيرَّه سُوافٍ تُعاوره اصطباحـاً واغـتـبـاقـا ٥

١٦٤ أراقَ دمي فـقـالَ زميلُ رَحلي (أيـدري الـربـعُ أيَّ دَمٍ أراقـا) ٦

١٧٩ وقـفـتُ على رَبْعٍ لرايةَ ناقـتي أريـقُ سما جـفـنـي به وأسـائلُه ١

١٧٩ وكـيفَ يُردُ الرَّجعَ ربعٌ مخلَّدٌ بحـيثُ الغضا أقوَت سنيناً منازلهْ ٢

٢٧٧ دارٌ عَفـت آيـاتـهـا فـكـأنهـا رقمُ الاعـاجم في صـفـيح الجندلِ ٣

٢٧٧ أو خطُ وشم في رواهشِ كـاعبٍ غـرَّاء ذاتَ تـأوُّد وتـدلـلِ ٤

٢٤٩ وهـل يبكي المعـالم غيُر صَبٍ هَيـومٍ بـالـتـذكُّر مـسـتـهـامِ ٣

٢٤٩ وقـفـتُ بـدار رايـةَ ذاتَ يومٍ أُخـاطـبـهـا فـتـبـخـل بـالكلامِ ٤

٢٤٩ وكـيف يردُّ رجعَ القـول رَبْع لـرايـة دارسٌ نـائي المـقـامِ ٥

٣١٣ يـا منزلا جمحَ الزمـان بأهله فـرمـاهـمُ بـتـشـتـتٍ وتـبـايـنِ ٨

٣١٣ سـقـيـاً لعهدك معهداً ظلْنا به نلهـو ببـيضٍ كـالشُّمـوس فواتنِ ٩

مـا اجمل هذه الطلليـات النابعـة والمتـفـجـرة من قاع التذكار، أليست موّالاً شـجـيـاً ينبعث كالآه من حنجرة تختنق باللوعة؟؟ ألا ترون فيها بحّة ناي تعـذبه الليـالي؟؟ ألا تسـمـعـون معي من داخلها نداء قلب شغوف مضرج بالوجع. وهامة رجل فارس مكابر، تنحني تحت مطارق العشق للوجود.

طلليات يرفضها الجاحدون وحملة سكاكين التجريح!!

ونرى بها بوضـوح نول الشـاعـر، يغزل عليه من خيوط الحروف، ما هو اكثر رقّةً ونعومة وصفاء من المخمل.

حين نصـدر حكمنا بجمال هذا الشـعـر، فإننا لا نلتـفت الى تلك المماحكات النقدية والفذلكات اللغوية والمنطقية الجامدة، التي قرأناها «للباقلاّني» حيث اخرج بهذه الوسائل المفتعلة طللية امرىء القيس الشهيرة :

* «قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزل» .....

نقـول اخـرجـهـا كلّياً من خانة الشعر، وكشف بها عيوباً لا تحُصى، حين قـال: «الذين يتـعـصبون له، او يدعون له محاسن يقولون هذا من البديع. لأنه وقف واسـتـوقف وبكى واسـتـبكى، وذكـر العـهود والمنزل والحبيب وتوجع واستوجع كله في بيت واحد. انت تعلم انه ليس في البيتين شيء. وفي لفظه ومـعناه خلل. ثم في البـيـتين مـالا يفـيد من ذكر هذه المواضع. وهذا التطويل إن لم يفد كان ضرباً من العي» (٢٨).

ويرد عليه د. محمد مندور قائلاً :

«والناظر في هذا النقـد يرى التـمـحل والفـهاهة وتكلف العيب مع عجز عن ادراك جمال الشعر» (٢٩) ويقـول في امكنةٍ اخرى: «وهو نقد تافه لا حقيقة له، وهو اقرب الى العبث منه الى النقد. والباقلاني لا يستطيع ان يدرك مبلغ الايحاء الذي يشع من الامكنة» (٣٠).

ونحن مع د. محمد مندور فيما قال، لأننا نعقد له «مشيخة» النقد العربي المعاصر. ونود ان ننوه ايضاً بشذرات نقدية حول قضية الطلل عموماً، وتؤكد وجهة نظرنا الموضوعية فيما يتعلق بالنبهاني طالما ان طلليات هذا الاخير تنبع وتصب في ذلك الموروث.

يستنبط «عبدالرزاق الخشروم» من الطلل معنيين اثنين هما: الغربة والمواطنة. ويشرح هذا الناقد والباحث اسباب وقوف الشاعر بالطلل كما يلي: «ان الدافع الاساسي وراء هذا هو دافع ذاتي، اذ ينفصل الانسان عن لحظته وحياته الحاضرة، ويتصل بالماضي بحثاً عن ملجأ له فيه، وهو بذلك يخلق توازناً في ذاته، يحرره من قلق اللحظة وبؤس الواقع. ولعل هذا الجانب من الغربة يشترك فيه جميع البشر منذ بدء الخليقة. ولهذا فإننا نعتبرها تجربة انسانية» (٣١).

ويتكىء الناقد نفسه على دراسات كثيرة لغيره، وعلى نصوص شعرية متعددة ليستخلص منها ما يلي:

«وطن الانسان هو مسقط رأسه، ومكان سكن اهله اقربائه، أكان خيمة او منزلاً، ربعاً أو مغنى، انه المكان الذي امضى فيه المرء طفولته وفتوته.....

والوطن لا يصور حدوداً جغرافية معينة، ولكنه يصور جماعة من الناس تربطهم اواصر النسب، صحيحة او مزعومة.....

العصبية هي القانون الوحيد الذي قامت عليه حياتهم القبلية، وتكون الارض التي تحل القبيلة بها ـ منزلا ـ لها و ـ منازل ـ لأبنائها الذين ينزلون بها، يضربون بها خيامهم، فتكون الأرض مضارب لها، تستوطنها وتقيم بها وتصير وطناً لها.....

الأرض التي يعيش عليها الانسان هي وطنه، وهو ـ ان تحول الى ارض جديدة ـ كسب وطناً جديداً، وتظل للوطن الاول ذكريات محبة عميقة، يسترجعها كلما مر بأطلال ذلك الوطن. ومن هنا فإن ظاهرة الوقوف على الاطلال تكتسب معنى جديداً من معانيها هو حب الوطن والتمسك به من خلال الذكريات» (٣٢).

والمتأمل لديوان «النبهاني» لا بد ان تستوقفه بعض ملامح ومشاعر الغربة والفرادة والتميز، تأتي متناثرة في جملٍ قصيرة مثل: «كفروا صنائعي التي أسديتها» د ٦٧ «اجوب لك المفاوز والموامي» د ٨٥ «مغاوير جواب الفلا لطلابهم» د ٢١٥ «والدهر اغدر خائن» د ٣١٣ «اذا الكريم كبت به ايامه» د ٣٢١.

كما تستوقفه تلك الاحاسيس الصادقة بالانتماء الوطني، بالمعنى السابق الذي ذكره الناقد، فهو يتمسك ويتفاخر بشجرة نسبه، وتتبدى روحه القبلية في اكثر من مكان، ويعتز بروحه العصبية، ويفرط في اخلاصه لتلك الروح، ويعبر عن هذه المشاعر دون ادنى حرج، ويفرّق تماماً بين قبيلته وعشيرته وبين ملوك العجم وملوك العرب. د ١٧٢، وبين المهاجرين والانصار. د ١٢٦، وبين عدنان وقحطان. «النبهاني» بدوي الروح و«وطنية البدوي إنما هي وطنية قبلية لا وطنية شعبية» (٣٣). ولعل الذي كان يعزز لديه هذا الشعور، الاوضاع الاجتماعية والسياسية في «عُمان» آنذاك.

يقول «روبرت جيران لاندن» :

«وفي عام ١١٥٠ عادت النزعة القبلية تفرض نفسها من جديد. وانتقل مركز الثقل الى تحالف قبلي مائع بزعامة بني نبهان، اسفر عن تولي احد شيوخهم الحكم في عُمان» (٣٤).

الامكنة اذن في طلليات «النبهاني» لا تأتي مصادفة، وتوزعها الجغرافي يرسم حدود الوطن ـ الحلم ـ ، وفي قلب هذا الوطن تستقر «عُمان».

«لبرقٍ تنشَّت من عُمان سحائبه» د ٣٥، فهي عنده مبعث الغيث، وملتقى السحب، وموطن الخير والبرق والبركة.

لا ندافع عن الشعر الجاهلي، ولا ندافع عن الطلل عموما ولا ندافع عن «النبهاني» ومئات الابيات الطللية التي تحتل مساحة واسعة من شعره، ولا عن قصيدته حين نقول عنها بأنها واحدة من التجليّات المهمّة للشعر الجاهلي، وبأن استمرار هذا الشعر وديمومته في وجداننا خير وسيلة يدافع بها عن نفسه. كل الذي نريده هو إنقاذ «النسيب» من براثن التجريح والنقد السطحي المتعجل. ثم وضع المسألة برمتها في المكان الذي يليق بها، والتأكيد على ان الطلل ليس شيئا عارضاً، وهو يعكس في علاقته بالشعر، علاقة الروح بالجسد. ولولا الاهمية القصوى لهذا الموضوع لما ظهرت الدراسات الطويلة والعميقة عنه، ويتوالى ظهورها حتى الآن.

قبل مغادرة هذا الجانب من الدراسة، نشير الى الدراسة المهمّة القيمة التي كتبها الناقد «يوسف اليوسف». حيث يخصص ثمانين صفحة من كتابه الممتاز «مقالات في الشعر الجاهليو لدراسة «اللحظة الطللية»، محاولاً عبرها التأسيس لنظرة جديدة يدعوها الناقد بـ «نظريتنا في الطللية».

ولإستكمال ملامح وسمات هذه «النظرية» يذكر خمسة اتجاهات او مذاهب او تفسيرات مبثوثة قديمًا وحديثاً في بطون الكتب، تحاول جميعها الكشف عن معاني الطلل العميقة:

١ ـ التفسير الذي يرتكز على معنى الطلل النفسي الاجتماعي كما هو عند «ابن قتيبة».

٢ ـ التفسير الوجودي للمستشرق «فالتر براونه».

٣ ـ التفسير النفساني ـ الوجودي كما يتبناه «عز الدين اسماعيل» ويقرن الطلل بإحساس الشاعر، بالتناقض، واللاّتناهي، والفناء، وهي عناصر كونية يقتحمها الشاعر العربي بطلالياته.

٤ ـ الطللية كحلٍ لمشكلة الفراغ كما يشرحها ويتبناها يوسف خليف.

٥ ـ الطللية كتعبير «نوستالجي» صارخ، وحنين عاطفي للماضي، يمر فوق جسر الذكريات.

و«يوسف اليوسف» ينقد التفسيرات السابقة كلها، ويقدم لنا صلب نظريته على الشكل التالي:

«البرهة الطللية، اذن، التفام لثلاث لحظات يقوم بينها تجادل تمثلي يذوّب ويصهر كل واحدة في الاخرى فيفضي الى اندغامها جميعاً في تركيبة كلّية البنية، يعسر فرز اقاليهما الثلاثة كلاً على حدة. فكل عنصر من عناصر الطللية نزّاع الى الاكتمال بالعنصرين الآخرين بحيث يفقد ويخسر الكثير من اغتنائه وخصوبته، وكذلك ثقل حضوره، في حالة غياب اي منهما.

وفي ميسورنا ان نجمل هذه العناصر الثلاثة بأنها:

القمع الجنسي، والاندثار الحضاري، وقحل الطبيعة» (٣٥).

والشاعر برأيه، في وقفته الطللية يوحد ويجانس ويوازن بين «القمع» الذي تتعرض له الطبيعة بفعل القحل وانحباس المطر، وبين «الهدم» الذي يصيب الحضارة والحياة والمنازل من جراء ذلك القحل، وبين «القهر» الذي يتعرض له اللبيدو، بفعل الرقابة الاجتماعية الكابحة او بفعل ما تمارسه التقاليد من حظر وكظمٍ عليه.

وقصارى القول كما يقول الناقد يوسف اليوسف هو «ان عقدة العقم في الطبيعة والحضارة والانسان ككائن متوالد، هي أس الطللية ونواتها التي

تتمحور حولها وتتنامى بالانبثاق عنها» (٣٦).

ويستخدم الناقد نظريته هذه لتحليل طللية زهير كأنموذج ويجيد التحليل. ولولا رغبتنا في استكمال الدراسة، والالمام بجوانب «النبهاني» الاخرى لكنا وقفنا عند طلالياته، نستشف ما وراءها من ظلال وابعاد. ونرجو ان تكون هذه الاشارات العابرة فاتحة لدراسات اوسع يتصدّى لها المختصون.

*** الفخر والحماسة**

ننتقل الى جانبين آخرين من جوانب شعر «النبهاني» ونقصد الفخر والحماسة، وهذين الضربين من الشعر يندغمان ويتداخلان عند الشاعر حتى لا يكاد المرء يستطيع ان يفصل بينهما.

ويشكل شعر الفخر والحماسة لدى «النبهاني» معظم ديوانه. وهو في هذا يجري على مبدأ «الاتّباع» وعلى مألوف شعر العرب المليء بفصول الحماسة.

بعد ديوان «الحماسة» الذي الفه ابو تمام، حبيب بن اوس الطائي، حين لزم خزانة كتب ابي الوفاء بن سلمة. الف العرب ثمانية كتب اخرى في الحماسة، للبحتري ولأبي هلال العسكري، وللبصري وللعلوي ولشميم الحليّ ولغيرهم. الشيء الذي يؤكد على اهتمام العرب بالحماسة.

ورغم ان «حماسة» ابي تمام موزعة على عشرة ابواب اولها الحماسة، فقد اشتهر هذا التصنيف والتصانيف التي جاءت بعده بباب الحماسة، ذلك ان الحماسة شجاعة العرب وهي الاولى بين صفاتهم كما يقول محمد عبدالمنعم خفاجي الذي راجع وعلق على «حماسة ابي تمام» والتي يقول عنها البغدادي :

«وقد وقع الاجماع من النقاد على انه لم يتفق في اختيار المقطعات انقى مما جمعه ابو تمام في كتاب الحماسة» (٣٧)

ونكاد نجزم بأن ابا تمام لو جاء بعد «النبهاني» وليس قبله، لاختار مقطعات من شعره، وضمها لذلك «الانقى» مما جمعه من عيون الشعر العربي.

ولا نبالغ ايضاً اذا قلنا بأن صاحب «عيون الاخبار» ابن قتيبه الدينوري لو جاء بعد «النبهاني» لاستشهد بكثير من شعره في «كتاب الحرب» ولأفرد مكاناً لشعره في «باب الخيل» او باب «العدة والسلاح» او باب «آداب الفروسية» او باب «اخبار الشجعان والفرسان».

فما هو مذكور من نماذج شعرية في مثل هذا التصنيف وغيره، لا يبتعد كثيراً في قيمته عن شعر «النبهاني» والجزيل منه على وجه الخصوص. واذا كان الشيخ سليمان بن خلف الخروصي لدى تقديمه للديوان قد عاب على النبهاني التطرف في فخره إذ قال:

«يمتاز شعر النبهاني بفخامة المعاني، وجزالة الالفاظ، وروعة الخيال، وحسن الاسلوب، وتأدية المعنى الصحيح، لولا في شعره من كثرة فخره ومدحه لنفسه واعتزازه بذاته وغلوه وبمبالغته بقوله ـ انا ونحن ـ» (٣٨).

ولعل الشيخ سليمان بن خلف الخروصي حين اصدر هذا الحكم، نظر الى المبالغة في الصورة الشعرية، وابتعادها كثيراً عن الواقع، مما يحشرها في خانة عدم التصديق، ومن ثّم الرفض!!

ان النظرة المحايدة للشعر تقتضي عدم اخضاعه لمقولات ومعايير ومبادىء الصدق الواقعي. مثل هذا الصدق يفترض عدم التطرف، والشاعر ولد متطرفاً!!

ثم ان الشعر ليس تاريخاً ولا توثيقاً. وليس بالضرورة ان يكون مرآة لحياة الشاعر الواقعية او لزمانه. الشعر يستند إلى الواقع ولا شك ولكنه يفارقه في لحظة الولادة. قد يرتكز على الحياة ولكن ليعلو عليها. هو مرآة

ولكن قد تكون مقعرة او محدّبة، تعكس الاشياء ولكن بغير صورتها الحقيقية.

واستطرادات الشعراء العرب في ديوان حماستهم ومنهم «النبهاني» لا بد ان تؤخذ على محمل الصدق الفني وليس الصدق الموضوعي او الواقعي.

عظمة الشعر في قدرته على توصيل خيالات الشاعر ورؤاه. انني كناقد لا انظر بعين الغضب او الرفض الى الشاعر الذي يهزم جيشاً او كتيبة من الكماة والفرسان وهو لا يملك سوى حصانه وسيفه ورمحه ودرعه!! المهم عندي كيف قال ذلك؟؟ وهل اجاد ام لا؟؟

بعض النقاد يعيب على «المتنبي» قوله:

لو الفلك الدوار ابغضت سيره لعوقه شيء عن الدوران

ويُدخل «ابن رشد» هذا البيت في خانة «السفسطة». (٣٩)

ونحن هنا نأخذ برأي قدامة بن جعفر الذي يقول : بأن الشاعر لا يراد منه الصدق ولا يلام اذا ناقض نفسه في قصيدتين. (٤٠)

مثل هذه النظرة تستبعد كل ما عدا مقاييس الفن في تقييم الشعر وتجربة الشاعر. والنقد الذي يوجهه المقدم لديوان «النبهاني» للشاعر حول الغلو في الفخر لا يكمن في نظرته للكم الذي نظمه الشاعر حول هذا الغرض. لأن الكم الجيد والرفيع لا يمكن ان يكون عرضة للسهام!! ولكن كاتب المقدمة ـ باعتقادنا ـ يوجه النقد للمبالغات والغلو، والتي يتجاوز بها الشاعر حدود المعقول في حماسته وفخره وفروسيته وايام حربه والاعتداد بنسبه، وبكلمة اخرى فهو يعيب على «النبهاني» تجاوزاته لمساحات الصدق الواقعي. ومثل هذا النقد لا يقوم على حجة صحيحة وفق معايير قدامة بن جعفر في نظرته للمبالغة والغلو، وربما تسمح طبيعة الشعر بذلك، وإلاّ كيف ولدت الميثولوجيا الشعرية؟؟؟

دعونا اذن ننظر الى «طبيعة» الشعر العربي اولاً.

لقد قرأ العرب كتاب الشعر لأرسطو، وحاول بعضهم الاستعانة بمقولاته، وحاول هذا البعض ان يضع الابداع الشعري العربي تحت اضوائه الكاشفة. ويتفق النقاد جميعاً على ان كل من قرأ ذلك الكتاب وقع في الخطأ. ذلك لأن هناك فرقاً اساسياً في «طبيعة» الابداعين العربي واليوناني. وقد اشار «ابن سينا» الى ذلك الفرق «بتعلق شعراء العرب بوصف الذوات، وتعلق الشعر اليوناني بوصف الاحوال» (٤١)

وهذه «الذاتية» التي رآها ابن سينا بفكره الثاقب، داخل تلافيف طبيعة الشعر والشاعر العربيين قد تكون عذراً من بين الاعذار لظهور «الغلو والمبالغة» عند «النبهاني» وغيره في فخرهم وحماستهم ومديحهم لأنفسهم والارتفاع بسجاياهم حتى حدود المطلقات.

لا بد لنا ايضاً ان نسوق بعض الملاحظات السريعة المتعلقة بالبيئة نفسها والظروف التاريخية، وربما الاسباب الموضوعية التي حدت بكثير من الشعراء العرب القدامى، للوقوع في مطب المبالغة. يقول «يوسف اليوسف»:

١ ـ اما الشاعر الذي يمارس البطولة الصدامية يومياً، فإنه لا يستطيع ان يتصوّر للفروسية سوى شكل واحد هو شكله نفسه. انه المحارب الذي قلّ ان يهزم. (٤٢)

٢ ـ قد لا نزوغ عن سمت الحقيقة اذا ما فسرنا الكرم العربي على انه التعاطف مع الآخرين، نتيجة للشعور بقسوة الحياة على «الأنا». (٤٣)

٣ ـ ولقد قرر التحليل النفسي المعاصر انه كلما ازدادت «الأنا» عشقاً لذاتها قلّت امامها فرص التواصل مع الآخرين واغداق الحب عليهم. (٤٤)

نحن لا نجترح التبريرات دفاعاً عن «النبهاني»، بقدر ما نضع ذلك الشعر القديم على محك الفهم المعاصر لتلك الحقبة ولذلك الانسان. دعونا اذن

نستعرض هذا الفيض من المبالغات الشعرية التي ابدعها «النبهاني» ونحاول استيعابها وفهمها على ضوء الملاحظات السابقة.

يقول : «وهمتي تنطح عِرنيَن السُّها» ديوان النبهاني ص ٦ بيت ٤٣ *

ويقول : «وسطوة ترهب مريخ السما» د ٦/ ٤٥. و«فلاجيش للاعداء الاّ هزمتُه» د ٥٣/ ٥٧. «وأنشأنا سحاباً من عقابٍ» د ٨٢/ ١٢ «وقابض ارواح كل الكماة» د ٩٨/ ٤٩. «ولكم هزمت جحافلاً بقنابلو د ٢٢٥/ ٢٧ «ابيد الالوف» د ٢٨٠/ ٤٦ . «وربَّ خميسٍ قد هزمت» د ٢٩٢/ ٩ «وكتيبةٍ خزر العيون رددتها» د ٣٢٨/ ٢٣ . «ورعال خيلٍ كالفضاء وزعتها» د ٣٢٨/ ٢٩.

ولنقرأ هذه الابيات :

٦ لو طلبَ الموت نزالي في الوغى	جدلته بالُمرهفِ الماضي الشبا ٤٤
١٦ بأنّ رقابهم تهوي حصادا	وسيفي فيه حاجاتُ الرقاب ٢٩
٣٠ رددتُ بسيفي خمَيسَ الكُماة	على اثريهِ وَاعقابِه ٩
٥٣ لقيتهم وحدي وقد فرَّ مانعٌ	واصحابُه كالأتن النَّعِرات ٥٤
٦٧ فمواهبي مِلءُ الفَضَا ومراتبي	عَنها النُّجومُ خواضع وجوانحُ ٦٠
٧٣ وإذا تعاظَمت الامورُ رأيتني	أهَبُ الحياة وأنهبُ الأرواحا ٥٠
١٠٤ أرى الاقدام في الهيجاء عَذباً	إذا ما استعذَبَ البطلُ الفرارا ٤٤
١٠٩ لا بُدَّ ان اتركَ الاقيال ثاويةً	صرَعى لها جارحات الطير زوَّارُ ٢٤
١٤٧وحربٍ تعضُّ الدارعين عضضتها	ببأسي فقالت ياله من سَميدعِ ٢٤
١٧١ خرست اسيافُ املاك الورى	وحُسامي بثنائي قد نطقْ ٤٤
١٧٢ فتقدمتُ وتحتي سابق	لو يجارى لامعَ البرق سبقْ ٥٥
١٨٦ فيارُبَّ جيشٍ كاللهام صدمتُه	بعزمي فقامت بالبكاء ثواكله ٥١
٢٢٥ ولرُبَّ خيلٍ خُضْت وهي مغيرةٌ	فغدت نوافر كالنعامِ الجافلِ ٢٥

٢٦١ لو صُور الموت لي قـرناً وبارزني إذاً لجـدَّلـتـه مُلقى او انهزمـا ٢٤

٣٣٤ أخـفتُ قلوبَ اهلِ الارض حتى لـيرهـب سَطـوتي قلبُ الجنينِ ٣٨

ان هذه المبـالغات الاسطورية قد لا يقبلها ولا يصدقها العقل المدقق الذي يحتكم للفلسـفـة والمنطق كعقل «ابن رشد». فالموت لا يُقتل، ولا احد وحده يسـتطيع هزم الجيوش والكتائب بالعزيمة. وسطوة اي فارس مهما بلغ، لا تستطيع ان ترهب كوكب المريخ ولا قلب الجنين المزروع داخل رحم امه.

ولكن هذه المسـافة التي تفصل الكوكب البعيد عن القلب الصغير لجنين قيد التـخلق هي مـسافة شعرية يحتلّ مساحتها الخيال. وميزان الفن الشعري يقـول بأن الرعب الذي تخلّفه شجاعة «النبهاني» تطال حتى الجمادات، كل الجمادات. وفـروسـيته في الحرب تلقي الفزع والهلع في قلب الجنين المجرّد من كل قدرة على الاحساس.

الخـوف تجـربة انسـانيـة مكتسـبة يفرضها الوعي، والمخلوق في مرحلته الجنينيـة لم يتـسلح بعـد بالتـجربة او الوعي ومع ذلك فإن بأس الشاعر وشـدّة بطشـه تتـجـاوز وتخترق اسـوار المنطق العـقلي، لحسـاب المنطق الشعري الذي يقبل بصورة الخوف يملأ روح الجنين!!

الشـاعـر والفارس «سليمان النبهاني» حين كان يقول شعره، كان يخوض منازلات ونزاعـات وغـزوات وايام حـروب حقيقية! وكان يربح ويخسر ولا شك، ولكن مـهما كـانت النتـائج الحـقيقية والواقعية، فإنه يستخدم شعره بكل طاقته وزخمه لخدمة قضيته الاساسية.

سـبق وقلنا بأن الشـعـر كـان منبرياً، وللرواية في المجـالس والاوسـاط الاجـتماعـيـة، وكـان لـلـحـفظ والتناقل، وكـان قناة الاتصـال الجماهيرية الوحـيـدة، ولذلك يكرسـه الشاعر كوسيلة اعلامية ودعائية تثبت في الواقع اركـان سلطتـه السـيـاسـية والمعنوية وتخدم طموحاته البعيدة في السؤدد والسيادة.

والناقـد المحـايد والنزيه لا يسـتطيع ان يصادر رغبة الشاعر في الربط بين

الشعر والايديولوجيا. على امتداد الديوان تبدو الاهداف الاجتماعية والسياسية والعسكرية واضحة كل الوضوح. كان «النبهاني» صاحب قضية، وكان يطرق كل السبل على صعيد الممارسة الحياتية للوصول بها الى التحقق. ولكنه وبنفس الوقت كان يخوض معركته الاعلامية بقصيدته كسلاحٍ رديف.

وهو في الاجزاء الكثيرة المخصصة للفروسية، يذهب لوصف ساحات القتال ويفلسف موقفه من الحرب، ويستعرض وسائل القوة لديه من رجال ودروع وسيوف ورماح وخيول، وما يملك من دهاء وحنكة وتخطيط للفوز، ولكن قبل هذا وذاك، هناك القيم الانسانية الاصيلة وهي سلاحه الايديولوجي الذي يقاتل به ومن اجله، ومن ورائه «عصبة الخير» د ٢٩٤/ ٢٥. تلتف حوله دفاعاً عن الحق والعرض والمال، مؤمنة بالله وقدره. وهو يحشد لمعركته ضد خصومه واعدائه الذي ينازعونه السلطة المادية والمعنوية كل اسباب الفوز والتفوق.

اولا : نسبه العريق الاصيل غير الهجين، عمومة وخؤولة. ونحن نعرف فضل «النسب» كمصدر من مصادر حق السيادة في مجتمع قبلي.

النسبُ عنصر من عناصر ايديولوجيته، وهو مدماك عقيدته الاول، لذا لا يقتصد في تقديم الادلة التاريخية، ويوظف معرفته الوثيقة لشجرة انتمائه، واصولها وجذورها وفروعها، كي يجعل حضوره استمراراً لإشراقة ذلك الاصل، ويخصص مئات الابيات الشعرية لتحقيق مراده في ارتقاء الدرجات العلى على سلالم الانساب:

فهو «من دوحةٍ هوديّةٍ نبويةٍ...» د ٣٨/٢٨٦. «انا ابن نبيّ الله هود بن عابرٍ» د ٢٠٢/ ٤٥. و«سبأٌ جدي» د ٢٦/١١٥. «وانا ابن نبهان وجدّي تبعٌ» د ٢٣٢/ ٤٢. «وحارثة البطريق منا» د ١١/٢١٦. «وقحطان رب التاج

والملك يشجب» د ٢١٦/ ١٢. «قومي بنو ماء السماء» د ١٥٣/ ٥٢. «انا ابن سليمان سليل مظفرٍ» د ١٥٧/ ٣٥. «انا الملك الازدي» د ١٥٧/ ٣٤.

ويعدد مئات الاسماء المعلقة كالمصابيح على شجرة نسبه السامقة، ويستعرض فعالها، وجليل اعمالها ليقول مستخلصاً من كل ذلك:

«لنا النسب الاسنى الاغرّ» د ١١٩/ ٥٣. وهو لا يملك اذن الاّ ان يحمل شجرة نسبه، ويزرعها فوق صفحة التاريخ، لا ليستريح في ظلّها، بل ليفيء إليها بين معركة واخرى، ولكي يشحذ سيفه الذي ثلّمته الاحداث، مسنداً ظهره على جذعها العملاق!!

ثانياً : اما المدماك الآخر لتلك الايديولوجية فهو صانعه.

المدماك الاول صنعته الاقدار، والآخر صنعته مناقبه الشخصية، واخلاقه العظيمة وسجاياه الانسانية الرفيعة من فصاحة وحلم وجسارة وحكمة وعفّةٍ وكرم، انه فارس يغيث الملهوف، ويدافع عن الحياض، ويدعم الضعيف، ويعفو عند المقدرة، ويقري الضيف، ويصبر على الشدائد والمحن، ويرتحل في طلب العز، ويقرن القول بالفعل، ويبتعد عن كل ما يشين النفس البشرية من جبن وغدر وكذب، وهو فوق ذلك يعتد بمواهبه، ينشد الشعر، ويتقن فنون الصيد، ويعرف الخيول ومعادنها، عليم بالفيافي والقفار.

وفي مجتمع قبلي، يصبح اجتماع العاملين معاً في إهاب شخصية واحدة مدعاة للفخر والاعتداد والاعتزاز. الحسب والنسب وتجسيد الشخص لجماع القيم القبلية العليا من شهامة ومروءة وكرم. وقد اجتمعت للنبهاني هاتين المزيتين. ولعلّ فضيلته الكبرى أنّه جسّد بأبيات رائعة تلك الملامح، حتى تصبح تلك الشخصية بمقياس الأدب، وكأنها منتزعة من صميم الصدق، وهو يحلف على ذلك ويقرره في ابيات كثيرة:

«والله يشهد والمليك بأن حقاً ما ادّعيت» د ٤٣/ ٥٠

«وشيمتي الصدق» د ٦ / ٤٦ . «وتنزيه اللسان عن الكذاب» د ١٠/ ٥

«اذا نطقت بفضلي قال حاسده أصدق بهِ...» د ٢٦١/ ٢٦

وهو دائمًا ينحاز إلى «من أخذ الصدق له سفينةً» د ٩/ ٦٩ ويقف بشدّة ضد «من جعل الإفك له مطيّة» د ٩/ ٧٠.

هنا ترتدي ملامح هذه الشخصية الأدبية اثواب الواقع. ويصبح دور الخيال الشعري محدوداً، ويمتلىء المشهد تماماً بشخصية الشاعر الحقيقة تلك الشخصية التي تريد تكريس مبادئها وقيمها كأساس ايديولوجي للجماعة، لتندغم القيم الروحية والاخلاقية لتلك الجماعة به، ويصبح هو الناطق والمعبر عن «عُمان» في تلك الحقبة.

ما تراها تكون تفصيلات تلك العقيدة الجامعة للفرد والقبيلة، للشخص والوطن، للانسان والحياة، للشاعر والامة، للملك والرعيّة، للقائد والاتباع.

أ ـ الجهاد، ونصّ العيس في مطلب العلى. د ٤٩/ ٢٦

ب ـ القتال وقود الجيش كاللّيل للوغى. د ٤٩/ ٢٧

جـ ـ الفروسية وركض الخيل كل عشيّة. د ٤٩/ ٢٨

وهو لا يحفل متى يجيء اوان مماته لولا هذه المبادىء د ٤٩/ ٢٥ ويعارض «النبهاني» هنا «طرفة بن العبد»، ويتجاوز موقفه العابث واللاّهي الى موقف اخلاقي نبيل دعامته الرصانة والجدّية.

وهو في سبيل ذلك، ينيل الراغبين بلا سؤال د ١١/ ١٨ . ويبذل ماله لكل طالب د ٥/ ٣٢. ويمنع عن جاره الضيم د ١٠/ ٥. ويصون العرض د ١٠/ ٤. ويرفع ناره لترشد الضلاّل ليلاً د ١١/ ١٥. ويتغمد الآخرين بالصفح د ٥٢/ ٥٠ ويفي إن وعد د ١٢٥/ ١٨. ويتقي الرزايا بدرع الله د ٣٠٩/ ٤٥، ويقيل عثرة اخوانه د ٢٤٤/ ٣٩. ولا يبدد ماء الحياء د

١٩/٣٢٠. ويؤمن بأن النصر من عند الله د ٣١٨/ ٦٣ ويسترشد بسيرة الرسول د ٣١١/ ٢١. يلبي طالب النجدة د ١٤١/ ١٨. ويتجلّد امام المصائب د ١٤٥/ ٤. ويعتق لوجه الله ما ملكت يمينه د ١٧٣/ ٦٠. ويوفي النذور د ٨٢/ ١٤. لا يغدر د ١٠٩/ ٢٦. طاهر الاثواب شريف اليد د ١١٠/ ٣٠. يتمسك بالعقل لأنه رأس الفضائل د ٣٢٠/ ١٥ يجير من استجار د ١٠٤/ ٤٣. ويشتري الثناء والحمد بالغالي والرخيص د ٧٣/ ٤٧. ويناهض البخل ويحتقره د ٦٥/ ٤٣ ويحمل على كل لئيم د ٦٧/ ٥٥.

أليست عقيدة شاملة للحياة، ودستوراً عظيمًا للأفراد والامم. انها منظومة متكاملة من المفردات الانسانية، منتزعة من قلب واقع موّار بالتحرك الاجتماعي، وتصلح باستمرار ان تكون بياناً ايديولوجياً للناس. و«النبهاني» إذ يمحور شعره حول مفردات هذا البيان انما يجمّع هؤلاء الناس للذود عن هذه العقيدة الانسانية الشاملة، وجعلها عنواناً للحياة برمتها رافضاً عن وعيٍ كل نقائضها. وهو يصدر في كل ذلك عن جوهرٍ ديني فرد، وروحٍ اسلاميّة عارمة تملأ اعطافه، يقف وراءها ايمانه الشديد بالله، المصدر الكليّ لحياة البشر واقدارهم وانسابهم واخلاقهم وسلوكياتهم.

إن الغلو في الفخر والمغالاة فيه يجيء محصّلة ونتيجة منطقية لسيرة شاعر نبيل وعفيف ومقدام وجواد، حياته انعكاساً لدستوره الشعري، كما ينبع هذا الدستور صادقاً من سرائره، وتصبح هكذا علاقة الشخص بالدستور الحياتي علاقة جدلية ومتكاملة.

فمادة الفخر لديه ليست منحولة، ولا يدعيها اعتباطاً. وهو للتأكيد يذكر اسماء ووقائع لا ينكرها عليه جمهوره الذي لا بدّ يعرف تلك الاسماء والاحداث الجارية. ونحن لا نشك ابداً بصدق تلك الاسماء والوقائع والاحداث. ذلك ان السامع، شريكه الاساسي في قضيته الايديولوجية، هو

الحكم النهائي، ولا بدّ له ان يفضح كل ادّعاء وتزوير وتضليل داخل الواقعة الشعرية.

وتنحل اذن الاشكالية القائمة في المفارقة بين الصدق الواقعي والصدق الفني عند النبهاني. فنه ينبع من واقعه وينبثق عنه، ولكنه يرتدي ثياب الخيال الزاهية، ليصبح في غير هيئة الذي صدر عنه نقصد النبع، بكلمة اخرى يصبح الشعر عند «النبهاني» بديلاً عن الواقع، ولكنه لا ينكره، بل يسمح له بالحلول فيه، كالصوت والصدى تماماً.

والاغلب الغالب في شعر «النبهاني» في فخره وحماسته، يقع في الخانة الاولى، التي ذكرها ابن قتيبة في حديثه عن اقسام الشعر حيث قال:

- ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه.
- وضرب منه حسن لفظه وحلا فإذا انت فتشته لم تجد هناك طائلاً.
- وضرب منه جاد معناه وقصرّت الالفاظ عنه.
- وضرب منه تأخر لفظه وتأخر معناه. (٤٥)

وعند «النبهاني» يتطابق جلال اللفظ وجلال المعنى.

لنتأمل قليلاً بعض نماذجه الشعرية قبل ان نغادر هذا الجانب من شعره الى جانب آخر.

٤٠ بأسي تذل له الاسو دُ ولي على النَّسرين بيَتُ ٢٥
٤٠ يا رُبَّ ذي ظُلمٍ وطئ تُ وثوْبِ مَظلمةٍ طوَيتُ ٢٦
٤١ ولكم غفرْتُ وكم قَدرُ تُ وكم أسْرَت وكم قرَيتُ ٢٨
٤١ ولكم اغرتُ وكم أبر تُ وكم اجرتُ وكم عفوْتُ ٢٩
٤١ وجواد ملكٍ قد سبقـ تُ وما عثرتُ ولا كبوتُ ٣٤
٤١ وفوارسٍ غُلْبِ الرقا ب وزعتُ ضرباً واجتليتُ ٣٦
٤٢ وخرائدٍ تحكي الظبا ءَ منعتُ طعناً او حميتُ ٣٧
٤٢ أغمدتُ سيفي في الرقا ب وغُلَّ حديه سقيتُ ٣٨
٤٢ يمضي الحُسامُ إذا أمر ت وقد يكف إذا نهَيتُ ٤٢
٤٢ والنصُر يُصحِب رايتي أزمعتُ لبثاً أم غزوتُ ٤٤

فهو فارس بيته فوق النَّسرين، نجمة مضيئة في سماء الله، يطأ الظلم ويطوي رداء المظالم، يغفر ويقدر ويأسر ويقري ويغير ويبر ويجبر ويعفو، ويسابق جياد الملوك لا يكبو ولا يتعثر، وهو كريم في الصحو والغيبوبة، يحمي العذارى، ويشرب سيفه من دم اعدائه، ويطيعه ذلك السيف فيمضي إن امر ويكف ويتوقف إن نهى.

إنه نشيد حماسي، تتواثب معانيه متقاربة متباعدة، والفاظه كحد سيفه قاطعة، سهلة لينة في معظمها، ولكنها حين تتوالى سريعة كلهاث الشاعر، تلبس ثوباً من الخشونة بسبب النبر الواضح في المقاطع. لا يتكلف فيما يقول، إنما يصدر شعره مطواعاً من حنجرة تتقن التقسيم. ومع هذه العفوية تشيع في جو القصيدة نكهة الصدق، مشحونة بالغضب الوقور، فإذا وقعها في المسامع شديد كوقع حوافر حصانه، وتمتلك الابيات في طياتها شحنة تعبيرية هائلة، وقدرة على التأثير كلحن آلات النفخ النحاسية.

وتاء الفاعل المتحركة في نهاية المصراع، تهب البيت حيوية وحركية تضج بالتدفق. والتاء حرف شديد صامت كما يقول فقهاء اللغة، وهو من الحروف «النطعية» ولا يخرج من نطع الفم محصورا بين طرف اللسان والاسنان العلوية، الاّ بزم الشفتين، مما يضيف إلى حلاوة وقعه الصوتي معنى الصرامة والقوة.

وفي قصيدة اخرى يقول:

١٣٩ فإذا وهبتُ فكلُّ قَفْرٍ مخصبٌ وإذا نهبتُ فكلُّ ربعٍ بَلقعُ ٦

١٤٢ أحييتُ ميْت الجودِ جوداً مثلما رَدَّ الغَزَالَةَ عن مغيبٍ يوشعُ ٣٠

١٤٢ ليثٌ تذلُّ له الليوثُ مَهَابةً ومنيّة منه المنيةُ تفزعُ ٣٥

١٤٢ لو نشتُ يَذبُل أو لمستُ سَنامه بالعزمِ أوشكَ يذبل يتصدَّعَ ٣٦

وهبَ الشاعرُ ونهب، واذا بالحالة الاولى، تتحول القفار الى رياض، ومرة اخرى يحوّل المرابع المأنوسة الى بلاقع خالية. وكما يعيد يوشع الشمس من مغيبها إلى مشرقها يعيد كرمه الكرمَ الى الحياة، وهو الذي يقف الموت في حضرته وجلاً خائفاً، ولم لا وهو الذي اذا لمس ذروة جبل «يذبُل» بأصابع العزم لتصدّع.

ولعل اشهر شاعر شبّه نفسه بالموت هو «عنترة العبسي» الذي قال:

«إن المنيّة لو تمثَّل مثّلِتْ مثلي.....» ويعتبر شوقي ضيف ابيات هذه القصيدة مثالاً رائعاً للقدرة على تصوير الجرأة والشجاعة. (٤٦)

يقول عنترة بأن الموت لو تجسّد في شخص لكان هو ذلك الشخص.

ولكن الصورة نفسها تصبح عند «النبهانيو شيئاً آخر. المجاز فيها يمنحها فاعلية تتجاوز الالفاظ، وتصبح الصورة عنده اكثر إشراقاً وتعبيراً حين يقول بأن المنيّة يتلبسها الذعر في حضرته. وفي البيت ابداعٌ وتجديد داخل دارة التقليد والابتداع التي التزمها النبهاني. هو هكذا دائمًا حين يعيد بناء وخلق عالمه الشعري من مادته الاولى جاهلية كانت ام أمويّة او عباسيّة.

إنه باقتدار يعيد تشكيل المادة الاولية ببراعة تتجاوز كل الحدود.

وفي تاريخنا الادبي يعارض شاعر لاحق شاعراً سبقه. والمعارضة في معايير النقد المقارن محكاً حقيقياً للموهبة وطول الباع والمقدرة والشاعرية الفذّة. وآخر الشعراء الجاهليين في عصرنا هو «البارودي» شيخ شعراء النهضة. لقد رأى «ان هدف الشعر هو معارضة الفحول الاقدمين ومباراتهم بالنسج على منوالهم وعدم التقصير عن مداهم» (٤٧). لذلك عارض «البارودي» رائية ابي نواس والشريف الرضي والنابغة كما عارض قصيدةً لأبي فراس الحمداني. ومعارضة قصيدة مشهورة لشاعر كبير تظل مجازفة محفوفة بالمخاطر. وتنم عن ثقة كبيرة بالنفس، ويدخل

«النبهاني» هذه التجربة غير هيّاب منها في معارضته لأبي العلاء المعري. حيث يعارضه النبهاني قائلاً :

١٥٤ ألا في سبيلِ المجدِ ما انا صانعُ نَفوع ومُعطٍ ومانعُ ١
١٥٥ وإني ذو طعمينِ شُهد يشوبه رحيق وسُمٌّ دونه السُّم ناقعُ ١٤
١٥٥ محلّي مقصودٌ وجاريَ آمنٌ وجودي هطّالٌ وظلّي واسعُ ١٦
١٥٦ فما أخطأتني منذ كنتُ محامدٌ ولا دنستني مذ نشأت المطامعُ ٢٩
١٥٧ إذا رضيت نفسي على النجم منزلاً وقرَّت به عيني فإني لقانعُ ٣٣
١٥٨ بنا ثبَّت الله البلادَ واهلُها كما ثبتت في الراحتين الاصابعُ ٤١

يركب «النبهاني» بمعارضته لقصيدة «ابي العلاء» مركباً صعباً ولكنه يثبت في ميدان الشعر كنخلةٍ عريقة. فأبياتها تنساب انسياباً يرشح من مفاصلها النغم، سهلة وبليغة، والصور فيها مندغمة عضوياً ببنية الأبيات وصميمها لا طارئة عليها، فهو المطر في جوده، وهو شجرة فارعة ظلها واسع للخائف والمذعور والفقير والمتعثر، وهو الشهد والرحيق والسم الناقع معاً، كأنه يستدير ليؤكد ما جاء في مطلع القصيدة من ازدواجية في التعامل مع الخير والشر في هذا العالم، وقانون الثنائية الذي يحكمه. فهو «نفوعٌ وضرّارٌ» و«معطٍ ومانع». وجسده سيقنع بالسكن فوق النجوم إذا ما قبلت نفسه ذلك، وبفضله يتآخى الوطن والشعب ويتحدان اتحاد الراحات بالاصابع.

وقصارى ما يمكن قوله عن «حماسة» النبهاني وشعره في هذا الباب ما سبق للبارودي ان قاله عن الشعر العظيم:

«لو لم يكن من حسنات الشعر الحكيم الا تهذيب النفوس، وتدريب الافهام، وتنبيه الخواطر إلى مكارم الاخلاق، لكان قد بلغ الغاية التي ليس وراءها لذي رغبةٍ مسرح، وارتبأ الصهوة التي ليس دونها لذي همة مطمح» (٤٨).

والنبهاني وفق هذا المقياس يملأ مسرح الشعر والحياة معاً، ويمتطي صهوة العمادة فيهما معاً.

ملاحظة اخيرة اسوقها حول ذلك الافراط في استعمال الضميرين:

«انا، نحن». في قصيدة واحدة تعداد ابياتها واحد وثلاثون بيتاً يتكرر الضمير «أنا» تسع مرات (٤٩). وفي صفحة واحدة من الديوان تتوالى تسعة ابيات ويتكرر فيها الضمير «نحن» ست مرات (٥٠). وتحمل مئات الابيات في مطالعها هذين الضميرين، او ما ينوب عنهما من افعال!!

قد تبدو هذه «الكثرة» ممجوجة عند القارىء المعاصر. ولكنها في سياقها الزمني والاجتماعي والانساني لم تكن نزعة فردانية تعكس انتفاخاً وتورماً في الشخصية تصل الى حدود العرض المرضي للنرجسيّة.

الشاعر يعيد باستمرار هذه «الأنا» وهذه «النحن» ويحيلهما دائمًا الى «معادلو اجتماعي واخلاقي ومعرفي ووطني، اوسع بكثير مما يحتمل «الضميرو بحد ذاته :

٥٣ تُناطُ حياة الدِّين والعلم والتقى وعزُّ عُمانٍ كلُّها بحياتي ٦٢

ضمير المتكلم يحمل مع دلالته الصوتية دلالة اخرى هي «المعادل» الذي يضم يعرب وعُمان. والحضور الواقعي لهذا «المعادل» يصبح اكثر قوة وفاعلية عبر ضمير المتكلم. وسيضعف لو استعمل الشاعر ضمير الغائب.

في كل «أنا» و«نحن» يحيلنا «النبهاني» إلى الامرين اللذين فصلتهما قبل قليل واقصد عراقة النسب وجماع القيم المعنوية التي تبناها كأيديولوجية حياتية. والتأكيد على «الأنا» في شعره يفترض رّفض «الأنت»، اي رفض النقيض الايديولوجي له المتمثل بالخصوم والاعداء، ونفي هؤلاء جميعاً، وهو هدفه «النهائي» من معركته الاعلامية او الدعائية او الشعرية التي يخوضها ضدهم، خصوصاً في مقطعات الحماسة والفخر. ويحضرني هنا

استشهاد جديد بالتأمل. يقول د. مصطفى سويف:

«مجمل القول ان الشاعر العبقري :

١ ـ شخص تنتظم علاقته بمجاله الاجتماعي بحيث تبرز لديه الشعور ـ بالحاجة الى النحن ـ .

٢ ـ ويكون ذلك ناتجاً عن عدة اسباب في المجال ـ اعني البيئة والشخصية ـ ولا شك ان من بين هذه الاسباب الاستعداد الفطري.

٣ ـ وحركة الشاعر كلها، هي حركة لإعادة تنظيم النحن، يمضي فيها بخطوات ينظمها إطاره الشعري». (٥١) ان الضميرين اذن وسيلتان لربط الاطار الاجتماعي بالابداعي.

* الغزل

لا بد لقارىء ديوان «النبهاني» ان يقف طويلاف امام ذلك الشعر الوجداني النابع من قلب مليء بالحب، وجياش بالعاطفة، ومفعم بالاحساس، وغني بالتوتر والتوق والرغبة، ونقصد شعره الغزلي.

يقول الناقد محيي الدين صبحي:

«الجمال خالق للشعر، والشاعر خالق للجمال، والحب خالق للجمال والشعر معاً» (٥٢). وما اكثر الجمال والشعر في حب «النبهاني».

الحب والشعر توأمان. ولا يستطيع المرء ان يحسم اسبقية احدهما على الآخر. ألأن الشعر يدخل في صلب وجودنا، وداخل نسيجنا الحي ذهبنا ونذهب الى عالم الحب طائعين؟؟ ام لأن الحب حاجة حيوية نفسية عميقة الجذر فما كان لنا إلاّ ان نداريها ونزرعها فوق ارض الشعر؟؟

الحب والشعر كلاهما غناء. وكلاهما طريق صاعد للوصول إلى «النيرڤانا». * وكلاهما جسر للوصول الى الفراديس العُلى، إلى «اليوتوبيا» المطلقة المحكومة بشرائع السعادة.

لحظة الحب ولحظة الشعر في دوامة الوجود، لحظتا انعتاق من الأسر نحو آفاق من الحرية المشتهاة. لحظتان ارضيتان تعكسان رغبة الانسان المحدود الفاني لمعانقة المطلق السماوي الازلي. هما معاً تجربة صوفية المنحى، تجسّد زمن الانسلاخ من «الأنا» الضيّقة للاتحاد «بالأنت» و«الهو» فوق مساحة كينونةٍ شاملة، تعيد «الذات» المبعثرة الى وحدتها الاصيلة.

الحب احساس عميق بمغزى الوجود، والشعر هو تلك الصرخة المعذبة الباحثة عن معاني الجمال في ذلك الوجود، في عريه ونقائه وصورته الاولى. فلا غرابة إن وصفناهما بالتوأم.

والشاعر الحقيقي، اقدر مخلوقات الله على الظهور والتجلي والتجسد

بصورته الخفية الاخرى، ونقصد العاشق!! والعشق كفيضٍ داخلي، كان ولا يزال أعذب نداء انساني في بحثه عن صورته الثانية التي هي الشعر.

الشعر والحب كلاهما قيمة عليا، تنطوي على فضيلةٍ إنسانية راسخة. وكلاهما تعبير حقيقي عن نزوع «انطلوجي»، وجناحان للطيران في سماء الوجود، بعيداً عن عوائق الارض وقوانين القمع والاسر، والمحظورات الاجتماعية والنفسية التي تشد الجميع: العاشق والمعشوق، الشاعر والقصيدة، الانسان والملاك، الرجل وابليس، الى بئر الالم والحرمان.

مشاعر الحب والعشق قصيدة غير مكتوبة بعد. وكل قصيدة مكتوبة مهما كان غرضها تنطوي على مشروع حب.

الشعر كما يقول احدهم:

«كشف ذو مهمتين : تحويل العالم وتفسير العالم» (٥٣).

والحب كما نرى كشف ذو هدفين: تغيير الانسان وتفسيره. وكأن هذين التوأمين يسيران بشكل متلاصق ليكشفا معاً عن الوجود والموجود، ويفضحان الجدل القائم بينهما، ومحاولة جادة لإضاءة الجوانب المعتمة في دهاليز كل منهما.

تاريخ الحب واحد، وتاريخ الشعر واحد، وتاريخ الانسان الروحي على مر العصور واحد. لذلك قد تتشابه وقد تتطابق هذه التجربة الشعورية العميقة في نطاق الشعر حتى ليكاد المرء يقول بإنسانية تجربة الحب وكونيتها!!

هناك مقطوعة غزلية في الادب الفرعوني تؤكد وحدة هذه التجربة التي نفترضها، وهي من وثيقة تعود الى عهد الاسرة التاسعة عشرة او العشرين. ويعلق عليها «ديورانت» قائلاً: «لقد كان المصريون يعرفون ان النغمة الموسيقية والعاطفة القلبية هما جوهر الشعر وقوامه، وان العبارات في

بعض الاحيان كان لها وزن يقاس بالنبرات» (٥٤).

تقول تلك المقطوعة الشعرية الغزلية :

«وإذا رأيت حبيبتي مقبلة ابتهج لمرآها قلبي
وفتحت ذراعيّ ومددتهما لأضمّها الى صدري
وينشرح قلبي أبد الدهر. . . لأن حبيبتي أقبلت
فإذا ما ضممتها كنت كمن في ارض البخور
وكمن يحمل العطور
واذا قبلتها انفرجت شفتاها
وسكرتُ من غير خمر» (٥٥).

واسمحوا لي ان اقف قليلاً امام هذه الصورة التمثيلية، التي تقرن الثغر بالخمرة، فهي وحدها كافية للتأكيد على صدق مقولتنا النقدية السابقة، نقصد وحدة تجربة الحب الانسانية والتصاق الشعر بها، وقدم المعاني، وحق الشعراء دائمًا وابداً بما فيهم «النبهاني» على المرور بذات التجربة، مقلّباً تلك المعاني بعينها ومعيداً لها بأردية لفظية جديدة، متحركاً بين قطبي الاتباع والابتداع.

صورة الثغر ـ الخمرة في تاريخ الشعر عمرها حوالي خمسة آلاف سنة.

وهي تتكرر في شعر الاقوام على مر العصور، ولكنها ستظل صورة جديدة بفضل ردائها اللفظي.

إنها صورة يفرضها المنطق الصوري :

الثغر نشوة
الخمرة نشوة
اذن الثغر خمرة

فليس من الصعب على الانسان البدائي او المعاصر ان يكتشف مواطن

النشـوة، كما ليس من الصـعب العثور على الصورة نفسها، طالما انها تنبثق من العـقل والمنطق. وفضل الشاعر على وجه الاطلاق يكمن في الكيفية التي ينقل لنا بها هذه الصورة.

يقول نزار قباني :

«وارخص الخمور ذقت..
ارخص الشفاه» (٥٦)

ويقول : «وعلى الشفاه المطبقات سؤال
هو جدول الاحزان في اعماقنا
تنمو كرومٌ حوله وغلال» (٥٧)

ويقول : «كنتُ جعلت شعرها
مزرعة من الحبق
وخصرها قصيدةً
وثغرها كأس عرق» (٥٨)

ويقول : «انتِ مثلُ النبيذِ يُحسى برفقٍ
فلماذا بلحظةٍ انهيكِ» (٥٩)

ويقول الاخطل الصغير «بشاره الخوري» :

«إسقني من لماك أشهى من الخمر ونم ساعةً على راحتّيا» (٦٠)

ويقول : «كيف أصحو!؟ خمرتي من شفتيكِ
والمنى تضحك لي في ناظريكِ» (٦١)

ويقول : «نداي مَنْ سلسل الخمرَ في الثنايا العذابِ» (٦٢)

ويقول : «بأبي انتَ وأُمي، إسَقنيها لا لتجلو الهمَّ عني، انتَ هّمي
صُبّها من شفتيك في شفتيّا» (٦٣)

١٧ كأنَّ الرَّحيقَ ومِسكاً سحيقاً ونشر العبير وصافي الضرب ٧
١٧ يُعلُّ به موهنا ثغْرها إذا ما الدُّجى بالصَّباح انتَقبْ ٨
١٧ أتتني تهادى كغُصنِ يَميسُ مُضمَّخةً بعبير عجبْ ١١
١٧ بباقية من عتيق السُّلاف تُزيلُ الهمومَ وتنفي الكُرب ١٢
١٧ تنحلهَا عالم بالقطافِ وَعصر الطلى من كرامِ العِنبْ ١٣
٤٤ فماسَت حياءً حين حُمَ سُفورُها علينا حَياءً فانثنت فارجحنّتِ ١١
٤٥ فظلتُ كأني شاربٌ صرخديةً سُلافاً بسَلسلٍ من الماء شُجَّتِ ١٢
٧٥ كأن ريقتها والفجرُ منصدِعٌ ماءُ الغَمامِ جرى رِفقاً على بَرَد ٧
٧٥ أوقَرقَفٌ من سُلافِ الخمر قد مزجت بذائبِ الثلجِ في الكاساتِ والشُّهد ٨

٩٠ وتشُمُّ إن قبَّلتها مسكاً وغالية ونداً ١١

٩٠ وإذا ترشفها الضَّجيـ ـعُ سقته إسفنطاً وشُهدا ١٢

٩٤ وثَغرٌ كمَمطورِ نَور الأقاح تفتَّق عنْ يقق مُزهرِ ١١

٩٤ كأنَّ السُّلافَ وصافي النطاف ومِسكاً يُضافُ إلى عَنبر ١٢

١٠٢ يُعلُّ بِهِ ثغرُها موهناً إذا جُذَع الرِّيقُ في الأثغُرِ ١٣

١٠٦ وريقٌ مثل صافي الشَّهدِ عُلَّ بكافورٍ مَزجت به عُقارا ٢٩

١٠٨ كأن على فيها نمير غمامةٍ يُعلُّ بصافٍ خسرويٍ من الخمرِ ١٣

١٢٠ كأنما ثَغرها وَهناً حصى بردٍ قدْ علَّه بسُلاف الخمر خّمارُ ١٩

١٢٢ وثغرٌ كمطورِ الاقاحي واضحٌ وسلسال ريقٍ يَفضحُ الشهدَ والخمرا ٢

١٢٤ وظلَّت تمجُّ الخمرَ والشّهدَ في فمي وتُفرشني اليُمنى وتُلحفني اليُسري ٢٤

١٢٤ تهَوى الغزالةُ منها حسن مَبسمها ويُعجب الظبيَ منها الجيدُ والحوَرُ ١١

١٢٤ كأنَّ أنيابهَا وَهناً حَصى بَرَدٍ أو أُقحوانُ سقاه طلَّه الَحدرُ ١٢

١٢٨ يضُوعُ من خدرها أمَّا نفاحتُها مسكٌ وعودٌ ولا مسكٌ ولا قَطِرُ ١٣

١٢٨ وتبسِمُ عن حُم المراكزِ نُصَّع عذابٍ يحاكيَن الأقاح المنوَّرا ١٢

١٢٩ وما قهوة صَهباءُ صرفٌ مِزاجها معين زُلالُ اللون ليس بأكدرا ١٣

١٢٩ نشْرُ يلَنجوج يُعَلُّ بعنبر يخالطُ مِسكا في الزجاجةِ أذفرا ١٤

١٢٩ بأطيبَ من فيها سُحيراً إذا هفَتْ نجومُ الدجى بالغربِ والليلُ ادبرا ١٥

١٦١ كأنَّ على أنيابها ماء مُزنةٍ يُعلُّ بصافٍ من خمورِ الأبارقِ ٧

١٧٠ ولقد تبْسِمُ عن ذي أشُر مشرقٍ مثل الجمان المتَّسقْ ٣٠

١٧٠ عنبري النشر عذبٍ طعمه آخر الليل مُدامٍ قد عَتقْ ٣١

١٧٦ كأن على انيابها ماءَ مزنةٍ يُعلُّ بخُرطوم العقار المُعتق ١٢

١٩٧ كأنَّ على انيابها خمرَ كرمةٍ تُشجُّ بصافٍ ذي جلاميدَ سلسالِ ٧

٢٠٤ كأنَّ رُضابها خمَرٌ سُلاف يُشابُ بسائغٍ عذبٍ زلالِ ١٥

٢٢٤ أيام ريقُ فمِ الخريدة قهوتي ومنازلُ الخودِ الشموع منازلي ١٣

٢٣٤ كأنَّ على انيابها خمرَ كرمةٍ يُعلُّ بماء الوردِ والمسكِ والعسل ١٠

٢٥٠ كأنَّ رُضابها شُهدٌ زُلالٌ يُعلُّ بقهوةٍ صرفٍ مُدامِ ١٢

٢٦٦ كأنَّ على فيها اذا الليل غورت كواكبه والصبح بادي الملاطم ٢٢

٢٦٧ مُعتَقَةٌ من خمرِ بابلَ خالطتْ مصرَّدَ ماء من زلالِ الغمائمِ ٢٣

٢٧٣ وتَبسِمُ عنْ ثنايا واضحاتٍ تلوحُ كأنهًا درٌّ نظيمُ ٧

٢٧٣ كأنَّ سُلافةً صَهباءَ صْرفاً معتَّقةً يَطوفُ بها النديمُ ٨

وتبدو مسيرة الشعر، ومعالجته لهذه الصورة طويلة جداً. منذ ذلك الشاعر الفرعوني المجهول حتى الاخطل ونزار قباني. ولا نظن الصورة ستموت. ستظلّ حيّةً ابد الدهر طالما استمر الشاعر ينهل النشوة والخدر من نبعي الثغر والخمر.

الاخطل الصغير ونزار قباني كلاهما جدّد في الصورة، ودون الدخول بالتفصيلات لأنه خارج دراستنا، فإن هذا التجديد لا يخفى على متذوق الشعر.

ولكن اين يقع شعر «النبهاني» على طول تلك المسيرة؟؟ خمسون بيتاً من الشعر او اكثر استقى «النبهاني» مادتها الاساسية من هذه الصورة بالذات!!

واذا كان من الصحيح ان معظم شعراء العربية او غيرها من اللغات قد جربوا قريحتهم وقدرتهم ومخيلتهم في استخدام هذه الصورة. فإن «النبهاني» ينوع ويعزف بأوتار اللغة والصور والبيان والمحسنات

البـديعـية، ليستوفي من هذه الصورة كل طاقتها على الايحاء بأن تجربته في الحب كانت فريدة في بابها.

فليس الثـغـر وحده هو الذي يمنحه الثمالة. شاعرنا يمشي خطوة الى الامام بهذه الصـورة ليـجـعل من كل مـفاتن معشوقته ينابيع لهذا السكر. الحب نفـسـه كـتـجـربة مُتـخـيّلة كانت ام واقعية تستطيع ايصاله الى مشارف «النيرڤانا». لنقرأ هذه الابيات :

٤٤ أطـارت فـؤادي إذ أطـارَ قِناعَهـا نَسيمُ صباً من مطلع الشمسِ هبَّت ١٠
٤٤ فماسَت حـياءً حين حُم سُفورُها عـلينا حَيـاءً فـانثنت فـارجـحنَّتِ ١١
٤٥ فـظلْتُ كأني شـارب صرخـديةً سُلافـاً بـسلسـال من الماء شُجَّتِ ١٢

فـقلب الشاعر يطير حين يسقط القناع عن وجه حبيبته. اصابع ريح الصبا التي تهب من نومـها مع مطلع الشمس ترفع القناع فتبدو المحبوبة سافرة وقـد وقـعت فـريسـةً للحـياء الشديد. حياءٌ يثني قدّها فيتأوّد من الخجل. وحين يراها صريعـة للحـياء يشعر بالنشوة تغمر كيانه، فإذا بالارض تميد به، ويترنّح لمرآها، وفـتنة الوجـه قـد استلبت عقله، فبدا وكأنه شرب عتيق خمرة صرخدية ممزوجة بماء سلسبيل.

فـالشـاعـر لا يحصر ثمالته بمعيار حسي مادي فحسب، بل يوسع اسباب هذه الثمالة نحـو مـعـايير معنوية ونفسية تكاد تندرج بمفردات القاموس العذري.

يقول :

١٦٩ أنا حتى الموتِ من سُكر الهوى أيها العاذل فيها لم أُفق ٢٢

فليس الثـغـر ـ الخـمـرة ـ هو الذي يمنحه هذه اللّذة، بل تجربة الحب على

اطلاقها، تجعله في حالة نشوة معنوية لا يفيق منها ابدا، ناسياً منسياً داخل صدفة العشق المخملية، او داخل الكهف «النيرڤانا» الاسطوري.

وكل الشعراء العشّاق لا بدّ شاركوا «النبهاني» احاسيسه الرائعة تلك.

يقول الاخطل الصغير :

اترى يذكرونه ام نسوه هم سقوه الهوى وهم اسكروه

و«النبهاني» إذ يتناول هذه النغمة، ـ نقصد صورة الثغر ـ الخمرة، ـ من سلفه الفرعوني، يعرف تماماً كشاعر خبير مطبوع كيف يلحنها من جديد، وكيف يغير من مقاماتها، وكيف يلونها بأداء صوتي يختلف من مرة الى اخرى، حتى يجعلها مقطوعة غنائية قريبة للروح والاذن.

انه يعزف هذه «النغمة» على اكثر من مفتاح موسيقي او لغوي وعلى اكثر من آلة حتى يأخذنا الطرب مما يقول:

١٧ اتتني تهادى كغُصن يَميسُ مضمخة بعبير عَجبْ ١١

١٧ بباقية من عتيق السُّلاف تُزيلُ الهمومَ وتنفي الكُربْ ١٢

١٧ تنحلها عالم بالقطافِ وعصر الطلى من كرامِ العِنبْ ١٣

فذلك العالم بقطاف العنب وعصره، والخبير بتهيئة السلاف المعتقة، يضّمخ حبيبته بها، فتجيء إليه متثاقلة الخطوة، تميس كغصنٍ نديّ، يفوح عبيرها منها ويسبقها، فتزول هموم الشاعر دون ان ندري لماذا. من السلاف التي لم يحتسها ام اللهفة للحبيبة؟؟

لماذا يعيد «النبهاني» صوره الشعرية هنا ويكررها؟؟ تجربة الحب لها ديمومتها. وطالما هو واقع في قلب الديمومة والاستمرار فإن الصورة تطرق خياله، فيفتح لها ابواب مخيلته منصاعاً. ليلبسها من شاعريته ثوباً مزركشاً فرحاً متوثباً من البهجة والخيلاء.

ان موهبته اللغوية، وثروته اللفظية، تطاوعه باستمرار ليجعل من الصورة القديمة شيئاً شاعرياً زاهياً ومتجدداً. وما يقوله يقوله بإحكام، حتى كأنه يطبق مقاييس «هوراس» على فن الشعر.

يقول الاخير :

إن قلت شعراً فلتراع النسب كأنك تنحت. إن قلت شعراً فليكن همك الاول كمال القالب، كمال اللفظ، كمال البنيان» (٦٤).

ويقول ايضاً :

«التفكير الحكيم هو اس الكتابة القديمة وينبوعها: سوف يكون في مستطاع اخلاقيات ـ سقراط ـ ان تدلك على المادة اللازمة ومتى تهيأت المادة فالالفاظ تتبعها في غير عناد».

ولعل هذه الاقوال تشكل رداً معقولاً لأولئك الذين يستهينون بالشكل، ويطبّلون ويزمّرون للمعاني والمضامين، دون ان يدركوا بأن البشرية قالت كل ما عندها وكل ما يُمكن ان يُقال. بستان «سقراط» مليء بأرهاز الحكمة، والشاعر الفذ هو القادر على تشكيل باقات الزهور بشكل رائع وجذاب. ووفق هذا المقياس النقدي اليوناني، تقع غزليات «النبهاني» في الموقع الاعلى للشعر كما حدد مكانه الشاعر والناقد العبقري «هوراس».

فبعض معانيه الغزلية وصوره مطروقة من قبل. كذلك بعض ظعنياته ومعايير الحسن والجمال عند المرأة ترددت في شعر غيره ممن سبقه. ولكن مادته الخام هذه والمتحدّرة من تاريخ انساني طويل، لا احد يدري له ابتداء ولا احد يعرف له انتهاء، يلتفت اليها «النبهاني» بحسٍ وادراكٍ عظيمين، ويعالجها بموهبة لا مجال للتجريح بأصالتها، حتى وكأنه يبدع داخل اطار الاتباع.

يقول ابو الفرج الاصفهاني :

«وللوليد بن يزيد في ذكر الخمر وصنعتها اشعار كثيرة، قد اخذها الشعراء فأدخلوها في شعرهم، وسلخوا معانيها، وابو نواس خاصةً فإنه سلخ معانيه كلها وجعلها في شعره.» (٦٥)

ولكن مَنْ مِن النقاد يستطيع سحب بساط الخمريات من تحت قدمي «الحسن بن هانى» رغم انه سلخ معاني الوليد بن يزيد كلها، وجعلها في شعره كما قال «ابو الفرج». «ابو نواس» صاحب العرش وسيده، كان وسيبقى. ولا يعيبه ان ابداعه كان اتّباعاً في جوهره. ومثل هذا الكلام ينجرّ على «النبهاني».

لقد تكرر البكاء كثيراً على ألسنة الشعراء حين ترحل المعشوقة ويطويها البين. وتكررت صورة البرق الذي ينبش ذكريات الامس الدافئة والعيش الرغيد. وصورة الاستسقاء وطلب الخير، وصورة الواشي والعذول ومحاولته الدائبة على تمزيق حبل الوصال والوداد، والطيف الذي يطرق ابواب حياة الشاعر ويفجر فيه مشاعر متباينة، تنوس بين استعادة صورة الوداد الذي كان والارق والوجع الذي يستبد بالروح. وصورة الليل الذي يطول ويقصر او الفارق بين الزمن النفسي والزمن الواقعي كما اصطلح النقاد.

هذا فضلاً عن الصور الجزئية الكثيرة:

- ترك لحم الاعداء للجوارح والكواسر.
- صورة النار الموقدة كناية عن الكرم.
- الكلاب التي يستنبحها الضيوف.
- وصف الخيول والسيوف والرماح وما جاء في هذا الباب من صور.
- أنسنة الحيوانات والصلة بالطبيعة وصور القنص والصيد.

ـ صورة الطلل الذي لا يرد الجواب.

وهناك جمل بعينها تتردد على لسان جمهرة من الشعراء مثل «أسيلة مجرى الدمع» و«بعيدة مهوى القرط». هذا اذا تجاوزنا التشبيهات المكرورة كتشبيه المرأة بالظبي، وشعرها الأسود بالليل، ووجهها بالشمس او القمر، والرضاب بالخمر، وتكاد لا تفلت صورة في الشعر العربي من داء التكرار. ولذلك افرد النقاد العرب القدامى الكثير من التصانيف، وبذلوا الكثير من الجهد لما سمّوه بالمقابسات او الموازنات او السرقات، مما جعل هذا الباب من ابواب النقد علماً قائماً بذاته له مناهجه واصوله. ولا تحتمل الدراسة الوقوف عند هذا الموضوع!!

كل هذه الصور والمعاني والتشبيهات مبثوثة في نسيج القصيدة العربية والشعر عموماً. ونحن لا نعتبر ذلك عيباً إن اتقن الشاعر صياغة القالب المناسب لهذه الصور والمعاني، وطوّع اللغة وذلّلها، وبعث في حروفها الميتة الموسيقى والحياة، والقىَ على الابيات وشاحاً ملوناً من الخيال والرؤى.

لنأخذ بعض النماذج السريعة للصور والمعاني المعادة في الشعر العربي، تسمح لنا بإجراء مقارنة، قد تكشف روح الابتداع عند شاعرٍ اتباعي اصيل كالنبهاني.

حول صورة الطلل الذي لا يجيب كان «ابن سريج» يغني:

عجتُ فيه وقلت للركب عوجوا طمعاً أن يردَّ ربعٌ جوابا (٦٦)

وكان «معبد» يغني:

يا ربعُ مالك لا تجيبُ متيمًا قد عاج نَحوك زائراً ومسلّما

لو كنت تدري من دعاك اجبتَه وبكيتَ من حرق عليه إذاً دما (٦٧)

وهما لا يغنيان إلاّ من عيون الشعر!!

يقول «النبهاني» :

٢٩٢ وقفت بربعِ الدَّارِ قد غيَّرَ البلى معارفَه والمدجناتُ السَّواجمُ ٢

٢٩٢ أُسائله عن اهله ما دهاهمُ وهل يرجع التسآلَ سُفعٌ جواثمُ ٣

إن ابيات «النبهاني» اقدر على نقل هذه الصورة بشكل مكثف وشاعري.

فليس في بيت «ابن سريج» سوى الطمع في سماع اجابة الطلل، ويقولها بشكلٍ يكاد يكون نثرياً لولا الصورة الظاهرية للشعر. ويتقدم «معبد» خطوة حين يعتب على الطلل لعدم اجابته. ولو عرف الطلل من هو السائل وما يعانيه لبكى اذن دماً عليه.

اما «النبهاني» فيرسم صورة حزينة كالحة سوداء للطلل، صورة يتمشى الموت في ثناياها. وهو لا يقول لنا مباشرة بأن الطلل لا يجيب على سؤاله، بل يضع الاجابة باسلوب الاستفهام الانكاري!! فالموت الذي تمشى في الطلل احاله الى سفع جواثم لا يمكن لها ان تجيب ابداً. قال كل ذلك بصورة مكّنية مغلّفة بيأس السائل ومرارته واندثار السؤال في قبر الصمت.

لنأخذ صورة ثانية وهي صورة الخلخال الذي يضيق على الساق لامتلائه، وامتلاء الساق كما هو معروف من معايير الحسن عند العرب.

يقول «عمر بن ابي ربيعة»:

وساقاً يملأ الخلخا لَ، فيه تراه مختنقا (٦٨)

ويقول «النبهاني» :

١٦٥ شموعٌ طَفْلَةٌ خوْدٌ رَدَاحٌ شكا خلخالُها غَرَقا وضاقا ١٠

بيت «عمر» بسيط إن لم نقل ساذج، كأنه هارب من ارجوزة ليقرر لنا حقيقة علمية جافة مفادها: الساق يختنق داخل الخلخال!! وحتى اللغة

تخونه في تكرار الهاء المتحركة «فيهِ تراهُ». حرفٌ جوفي يخرج من اقصى الحلق، ينهك الرئة حين النطق ويستخرج ما بها من هواء، فينقطع النَفَس بعد الالقاء، ويكل الايقاع وتهبط موسيقى البيت للحضيض. ومهما فتشنا لا نجد للشعر اثراً في هذا البيت!!

اما «النبهاني» فيتجاوزه كثيراً في بيته الجميل والرائع.

في صدر البيت يقدم لنا «النبهاني» صورةً مزدوجة نفسية وحسّية لتلك المرأة. فهي ضحوك ولعوب ومغناج وتلك خصيصة نفسية عميقة تلائم تماماً لابسة الخلخال. وهي بانتقائها لزينتها تريد ان تجسد لنا سماتها النفسية الداخلية، ومفتاح تلك السمات: المرح. وهي فضلاً عن ذلك ناعمة وشابّة صغيرة، وهي ممتلئة الردفين والساقين.

واجمل ما في البيت ان ذلك الخلخال، وقد تنعّم بكل هذه الصفات، خرج عن اصله وهو الجماد، فحكى ونطق. الخلخال يقول شاكياً بأنه يكاد يغرق بسبب هذا الامتلاء. هو يضيق بالساق والساق تضيق به وكأننا في تلافيف البيت وظلاله نسمعه يستغيث!!

والبيت يخلو من الضمائر وحروف النصب والجر، ويضج بسبب التنوين المتكرر في صدره بالموسيقى. وحرف القاف المتكرر في عجزه بالكلمتين المتتابعتين: «غرقاً وضاقا» يهب البيت قيمة تعبيرية صارخة. للحرف وظيفة معنوية كما يقول «ابن جني». وفي بحثه الشيّق عن الخاصّة الصوتية للحروف ودلالاتها يقول:

«كانت العرب تختار ـ القاف ـ للدلالة على الصلابة واليباس، وهو يتضمن معنى الاصطدام او الانفصال. ويقترن دائمًا بحدوث صوت شديد» (٦٩).

فإذا عرفنا ان مادة الخلخال هي من المعدن الصلب اليابس، وله صوت وخشخشة احياناً، ادركنا ان تكرار ـ القاف ـ يفيد هذا المعنى تماماً، مما

يخدم الكمال في بنيان البيت.

صورة ثالثة مطروقة بكثرة في الشعر العربي. هي صورة البرق!!

غالباً ما يرى الشاعر البرق في الليل، وهو صاحٍ تؤرقه الذكريات، وصورة الحبيبة الغائبة تقض مضجعه. ووحده البرق الذي يشق عتمة الليل والسماء، يستطيع ان يصل ما انقطع بينهما. لأنها إن كانت مثله تحفظ الود والعهد، لا بد ان تذكره ايضاً في لحظة البرق، الذي يتجاوز كل المسافات ويقرّبها، ليبدو جسراً من النور، تعبره حكايات الحب التي ربطتهما بالامس.

يقول عمر بن ابي ربيعة: «أرقت لبرقٍ آخر الليل لامعِ» .....

ويقول امرؤ القيس : أرقت لبرقٍ بليلٍ أهل.....

وأرق الشعراء هنا ممل ومكروه وتقليدي فكيف عالج النبهاني هذه الصورة؟ يقول :

١٨ أقولُ لبرق سرى موهنا على الكورِ في عارضٍ قد أهب ١٦

١٨ حَنانيكَ يا برقُ جُدْ بالعُميري لنا منزلاً قد عَنا واكتهبْ ١٨

«النبهاني» يقيم حوارا، ويجري حديثاً بينه وبين البرق. والبرق ظاهرة فيزيائية وطبيعية لها خصوصيتها. ظاهرة لها سطوتها في ليل الصحراء المدلهم. وهو من بين كل الظواهر الطبيعية الاخرى تملك سحراً وقداسة. ولا بد لهذا الحوار اذن، بين الانسان الضعيف المحدود والبرق والكليّ السرمدي الشامل ان يبدأ باستعطاف منطقي.

والشاعر يستهل هذا الاستعطاف بكلمة مشتقة من الحنان : «حنانيك يا برق»... فهو عاشق انهكه الحب، ويريد الاستعانة بتلك القوّة الخارقة ليتصل بمحبوبته!! ولكن احساسه القوي بالوجود، فروسيته تمنعه من

التمادي في الاستعطاف والتذلل فيصدر امراً للبرق ليعثر على منزل الذكريات، مستعملاً فعل الامر «جد». متوقعاً من البرق ان يستجيب.

في صورة اخرى للبرق يقول «النبهاني» :

٦٢ فبمهجتي برقٌ طفقتُ أشيمُه والنَّجم في بَحرِ المغاربِ جانحُ ١١

البرق هنا داخلي وليس خارجيا. وهو يتملى هذا البرق الذي يملأ مساحة مهجته، ليرى من اي جهة يهل، فيما النجوم في رحلتها الاخيرة تهوي في بحر الغروب. ذلك البرق المعنوي المتوهج داخل مهجته يضيء عتمة روحه العاشقة التي تتقد بنار الحب، يقابل ذلك ظلام دامس بالخارج تنطفىء نجومه. لتصبح المقابلة بين الداخل والخارج مفارقة نفسية عجيبة بين امرين. اشراقة الحب في داخله والظلمة التي خلّفها غياب المعشوقة حوله.

هكذا «النبهاني» في كل ما تناول من صور دارجة في الشعر، يعكف عليها بذات الروح والمقدرة، ليزرع فيها بذرته النبهانية المخصبة.

اما صورة ـ الثغر ـ الخمرة فلازمة من لوازم الغزل في الشعر العربي. يقول عمر بن ابي ربيعة احد اكبر الغزليين في الشعر، واكثرهم اهتماماً بالموسيقى ورقّة اللفظ وعذوبته. يقول:

من يُسق بعد الكرى بريقتها يسق بكأسٍ ذي لذّةٍ خصِرِ

وهو بيت عادي. فالذي يُسقى من ريق حبيبته بعد النوم، كأنه يسقى من كأس لذيذة باردة. يتناول «النبهاني» هذه الصورة فيصنع منها عجباً. يقول.

٧٥ كأن ريقتها والفجرُ منصدِعٌ ماءُ الغُمامِ جرى رِفقاً على بَرَد ٧

٧٥ أو قَرقَفٌ من سُلافِ الخمر قد مزجت بذائبِ الثلجِ في الكاساتِ والشُّهد ٨

لوحة شعرية تنبض بالسحر. فهناك عاشق يساهر حبيبته حتى انصداع

الفجر. في صدر البيت معمارٌ موسيقي داخلي. «والفجر منصدعٌ». بهذه الجملة ايقاعٌ ونغمٌ يستولي على الوجدان. فيطرب السامع اولاً لصوت الصنوج في تلافيف كلمة «منصدعٌ». وانصداع الفجر المفاجىء، وبما في الجملة من موسيقى قوية توقظ العاشق من غفلته. عاشقٌ يتناسى الزمن فيقرع الفجر ابوابه بشدّة. في تلك اللحظة الربّانية يبدو ريق الحبيبة للشاعر، لفرط عذوبته كماء المطر الزلال الذي يجري برفق وهدوء فوق حبّات البرد. إنه لم يصفه بالبرودة مباشرة كما فعل «عمر». بل قالها «النبهاني» بصورة مكنيّة.

ولأن العرب كانت تشبه الاسنان بحبات البرد، فإنك لا تعرف هل مرّ ماء الغمام على بَرَدٍ حقيقي ام انه مرّ على اسنانها البيضاء!!!

صورة متحركة مهتزة بين طرفين متناقضين تماماً. الفجر المنصدع كقنبلة والرفق الذي يجري به الماء فوق حبات البَرَدْ. بين قوة الموسيقى في الصدر وليونتها ونعومتها وتلاشيها في كلمة «بَرَدْ». ومفتاح العذوبة في المصراع الاخير كلمة «الغمام» بما فيها من شاعرية وقدرة على الايحاء. وهل هناك اجمل من غيوم الفجر حين يتخللها اول الضوء، حيث يتآخى الماء بالندى.

ثم يخطو «النبهاني» خطوة لمنح المشهد مزيداً من الحيوية. فيتابع قائلاً بأن هذا الريق يشبه «القرقف» وهو اول العصير كما الفجر اول النهار. وللكلمة ايحاء موسيقي من «ميزور» آخر. فكأنك تسمع في الكلمة صوت فقاعات الخمر، فضلاً عن العلاقة المضمرة بين «ريق» و«قرقف». حرف القاف يخلق تشابهاً محتملاً!! وبعد ان تهدأ الموسيقى مع كلمة «بَرَدْ» والتي تذكر بصوت «الفلوت» او «الناي» تتصاعد مجدداً، وتصبح كلمة «سلاف» المفتاح النغمي في صدر البيت الثاني، خصوصاً انها تجيء بعد كلمة «قرقف» الخشنة والتي توازي بالصوت كلمة «منصدعٌ». وتهدأ الموسيقى

من جديد في كامل المصراع الثاني من البيت الثاني: «بذائب الثلج في الكاسات والشُّهد». وهذا الانسياب الرائع مع القفزات القصيرة التي تحققها حروف «الذال ـ الثاء ـ السين ـ الشين» تذكرنا بآلة القانون.

وهذه الخمرة السلاف ممزوجة «بذائب الثلج»، وليس بالماء كما جرت العادة. وتنطوي هذه الجملة على مدلولات وايحاءات حادّة ومثيرة لرجل الصحراء المهدد بالعطش دائمًا. وفوق هذا المزيج الساحر يُضاف العسل المختوم لم يعصر من شمعه بعد، رمزاً واضحاً لعذرية ذلك الثغر وذلك الريق، ولحلاوة ما فوقها حلاوة. والعاشق يحتسي هذا الثغر ـ الخمرة ـ الكأس ومزيجها البديع فتأخذه الثمالة والنشوة. تراني هل اظلم «عمر بن ابي ربيعة» اذا قلت بأن «النبهاني» كان أشعر منه في تناوله لهذا المعنى؟؟؟ لا اظنني اظلمه اذا قلت ذلك!!

ولكن كيف لهذا الشاعر الذي يقدح نار الحرب اذا انطفأت، ذلك الحامل للسيف البتار يضرب به اعناق اعدائه ليترك اجسادهم طعاماً للجوارح والكواسر. هذا القوي الشكيمة، الشجاع القلب، الفارس المقدام الذي تخافه وحوش الليل، ويقتل دون تردد ودون ان يرفّ له جفن!!

هذا الرجل الذي من مفرداته: «واغز العدو» «واذا ضربت» «واذا طعنت» «قلقل حسامك». هذا الماهر في ارتقاء صهوات الخيول المقاتلة، والبارع في اختيار الاسلحة والدروع والرماح المنسوبة، هذا الذي يقضي حياته بين الكماة المدججين ولا يتقن سوى فنون النزال والطعان، وخمرته دم اعدائه!!

١١ وان شربت مُعتَّقةٌ سُلافٌ فنجعُ فوارسِ الهيجا شرابِي ١٣

كيف يرق هذا القلب الصواني، وكيف يبكي ويتوجع ويتألم ويتذلل ويستعطف بعد كل الشموخ المتفجر فيه؟؟

٢٦ فما عاشقاً من لا يريقُ دموعَهُ إذا زارَ من بُعدٍ ديارَ الحبائب ٤

٢٦ وما الحبُّ إلا نظرةٌ إن تمكنَّت من العقلِ امسى في مَهاوي المعاطِب ٥

كيف ترك للحب ان يتمكن من عقله ليهوي به في غياهب المعاطب؟؟ كيف لهذا الذي مدامته نجع الفوارس، يمسي فإذا سلافة الثغر اقصى أمانيه؟؟

هل احبّ النبهاني فعلاً؟؟ والنساء اللواتي يعددهن: راية، موذي، رباب ـ مكتومة ـ ضمان ـ برارة ـ اسماء ـ صفوة ـ خولة ـ سكينة ـ هند ـ دعد ـ ام الرباب ـ ام شائق. هل هنّ موجودات بالفعل ام انهنّ من خلق الخيال؟؟ واذا كان قد عشق واحبّ فما هو مذهبه في العشق ؟؟؟ اسئلة ترد على البال وتحتاج الى اجوبة شافية.

الحب في عمود الشعر العربي القديم من مستلزمات الفروسية، وهو واحد من تجلياتها.

الفروسية في اعمق مظاهرها، هي نتاج التناقض العميق بين الروح الفردي الذي تفرضه قيم البادية، وبين حركة التاريخ الموضوعية، وهي حركة مجتمع كامل. والفارس يعشق، وربما يدّعي العشق!! تكريساً لما يتمتع به من هذه الروح ضد سطوة قيمٍ قبلية قمعيّة بالغالب، تعمل لصالح القبيلة.

وروح الفرد، ولنقل «الفردانيةو واضحة جليّة في شعر النبهاني، وكلمة «وحدي» تتكرر عنده عشرات المرّات. وهو يشتري الثناء والحمد بماله وافعاله خدمة لروح الفرد النامية عنده، وهو يقبل مديح الشعراء ويصلهم من اجل ذلك. واذا سبق لنا ان قلنا بأنه يحيل استعمال الضمير «أنا» إلى معادل اجتماعي وقيمي، فإن الضمير عنده ينطوي جزئياً على شعور عميق بالفردانية.

وهو داخل حصنه الغزلي، ووراء قلعته الغرامية يجد التعبير الوحيد عن «أناه». حيث يتمرس الشاعر وراء احلامٍ ورؤى ذاتية، وخصائص شخصية، لا يستطيع التيار الاجتماعي ان يقتحمها.

إن «الأنا» تأخذ بعدها النفسي لديهداخل حصن الغزل!! هناك يفعل ما يحلو له. ويلغي كل قوانين الكبت والتحريم والقمع، ويرفع فوق املاكه الغزلية، راياته وبيارقه ويجلس فوق عرشه لا يعاني من اي حالة انشطار!!

الشاعر يعترف في اكثر من مكان بأنّ لشخصيته وجهين. إنه يضر وينفع، ويعطي ويمنع، ويقتل ويعفو، ويحارب ويسالم، ويسبي ويعتق، وهو السم والعسل، المرارة والحلاوة، السكر والصحو الخوف والامن. هذه الثنائية تسمح لنا بفهم الجوار بين نزعتي الحب والحرب. هذا الجدل المستمر الثنائي القطبيّة داخل شخصيته يسمح لنا بفهم تلك الآلية الجامعة لنزعته الفردية وانتمائه الاجتماعي!!

فردانيته شديدة الوطأة عليه، يعبرّ عنها بجنوحٍ كليّ نحو خوض تجربة العشق، وهي تجربة حميمية وخاصة تنسف كل الجسور التي يمكن عبورها نحو الجماعة. ولكنه وبذات اللحظة هو «فردو في تجمّع او مجتمع، وهو يتحرك بحوافز ودوافع اجتماعية وسياسية عميقة، ويسعى الى اهداف ذات طابع شمولي تتناقض كلياً مع اي نزعة فردانية، وهو بالحرب يحقق لنفسه شرط الاندغام بعصره وزمانه ومكانه.

بالحب يُرضي «الأنا» وبالحرب يرضي «النحن». ولا اريد لكلامي ان يفهم بأن «النبهاني» يعاني من حالة انفصام شيزوفريني الطابع. ومرضي الاساس بقدر ما اريد تسليط الضوء على تجاوز المتناقضات وهي ليست عقدة لديه لأنه يعيها تماماً، ويدرك ابعادها. وحالة العشق بالنهاية تعكس هذا الوعي الحاد بالمسألة.

كما تمثل محاولة انسانية للربط بين هذه المتناقضات. ثوب العاشق ودرع المحارب، كلاهما من مستلزمات فروسيته وبطولته، وكلاهما عنده وسيلة من وسائل الاحتجاج.

هو انسان تجتمع في اعطافه كل عناصر القوة والرقة، الشجاعة واللين، الشراسة والرحمة، البطش والعطف. هو المحارب والعاشق. القوة والشجاعة والشراسة والبطش من سمات الاول، والرقة واللين والرحمة من سمات الثاني. لكنه في الحالتين لا يتنازل ابداً عن روح التفوق ونزعة السيادة.

بالحرب ينهمك في النشاط الخارجي وبالحب يقعد عن هذا النشاط. (٧٠)

طبيعة «المحارب» فيه يحركها الفعل العنيف ضد الطبيعة والعدو والحيوان وطبيعة «العاشق» فيه يحركها النقيض.

كأنه بالحب، وهو عاطفة وديعة مسالمة حنونة ورقيقة يقدم اعتذاراً للجانب الآخر فيه، جانب العراك القائم على الخشونة والقساوة والصلابة والغلاظة.

إنه «محاربو يدع السيف جانباً لينام متعباً في واحة «الحب». وكما كان فارساً لا يُشق له غبار في ساحات الوغى، فإنه ايضاً المرجع الاول بالعشق:

١٥٩ أنا العاشق الصب المتيم في الهوى وهل عاشق إلا لعشقيَ راجعُ ١٤

ولكن كيف ينظر هذا المرجع الاعلى في العشق الى هذا العالم السحري الرائع؟؟ نحن نتفق مع شارح الديوان بأن «النبهاني» ينتسب الى دوحة الشعر الجاهلي السامقة. والمسألة لا تحتاج الى اثبات!! وعن هذا الشعر يقول الناقد يوسف اليوسف:

«اذ مما يعرفه قارىء الشعر الجاهلي جيداً، ان الشعراء كانوا يتجهون نحو توكيد الأنا واثبات الذات عبر مجموعة من الطرق، لعل المرأة والخمرة هما ابرزها على الاطلاق» (٧١)

ويقول : «كما ان الحياة تضطرب دون غمام ونبت وحيوان فإنها تختل

كذلك إن هي خلت من المرأة» (٧٢).

وشعر «النبهاني» جرياً على عادة الجاهليين، وبحكم نزعته «الاتّباعية»، مليء بالتفصيلات والمترادفات المتعلقة بهذه الاقاليم والمحاور الثلاثة:

- المحور الاول : وقفات الاستسقاء وطلب المطر كثيرة في الديوان. فضلاً عن مفردات الماء كالغمام والسحب والحيا والغثا والسيل والجون والصرى والمذانب والهواض والدّيم والطل والقلامس والوابل والضحضاح والعشرات من الالفاظ الدّالة الاخرى على هذا المحور.

- المحور الثاني : يستطيع عالم النبات ان يرسم خارطة نباتية لعُمان ابتداء من شعر «النبهاني». فهو يذكر:

الاقحوان، الغضا، السدر، النبق، العرفج، العوسج، العرار، النيلوفر، يلنجوج، غرفات، الارطاة، التنوم، الآء الحنظل، والكثير من النباتات والاعشاب الاخرى.

- المحور الثالث : وفي محور الحيوان فإننا نجزم بأنه لا يوجد شاعر عربي عدّد من الحيوانات واسمائها ومترادفات تلك الاسماء كما فعل النبهاني. إنه يكاد يستعمل قاموس هذه المادة كاملاً في شعره وقد احصينا المئات منها، على سبيل المثال لا الحصر:

عيرانة، حرجوجة، حرف، الشمليل، مثكال، المتليّة، كوماء، شارف، نجائب، الناجيه، عنتريس، العرمس، بازل، ذعلبة، أُجُد، تامك، عثوثجة، شعشعان، ذوقون، درفسة، سبحل، قوداء، مرسال، ايهم، خِدَب وهي كلها من الابل والاباعر والنوق والهجن والعيس مما لا نعرف كيف نضبط اسماءها، ولا صفاتها، وتحتاج الى بحث مستقل.

إذن، لهذا الثالوث «الغمام - النبات - الحيوان» حضوره البارز في شعر «النبهانيو ولكي لا تختل عنده دارة الحياة والشعر معاً، فهو يغلقها بإبراز

العنصر الرابع فيها وهو: المرأة.

ومذهب «النبهاني» في الحب يطير فوق مدارات عديدة:

* مدار اللذّة المنهوبة

يقول الناقد محيي الدين صبحي :

«ان الناقد يظل يسير في درب السلامة مادام يسبح وهو متمسك بخشبة النصوص. فإذا غادر النص الى عالم التنبؤ غامر برأسه على نطع مستقبلٍ مجهول تسيرّه رياح الشعر الهوجاء» (٧٣)

ونصوص «النبهاني» تشير الى القسوة المتناهية للطبيعة، فالفلوات والمفازات والبراري وانواع الوحوش تشكل تهديداً مباشراً للحياة. والنصوص تقول بأن المواضع والاماكن التي يعرفها ويتذكرها ويرتحل اليها لا يحصرها عد، الشيء الذي يزيد من وطأة المخاطر. والشاعر يقول بأن مسرح حياته كان مليئاً بحكايات الصراع والطعان.

وفي بؤرة هذا الجيشان. لا بد ان تكون اللذائذ المسروقة او المنهوبة هي التعويض الوحيد ان لم يكن العادل لحياة مهددة باستمرار، ويتربص بها الموت.

فهذه اللحظات المسروقة من عمر الزمن، وهي اللحظات المكتنزة باللذائذ، تعتبر كسراً لطوق الحياة القاسي، وشراسة البيئة، والنزاع المستمر والمحتدم على المكانة الاجتماعية التي يذودها الشاعر بسيفه ورمحه.

٦٢ جذلين ننتهب اللَّذاذَةَ حيثُما غَفل الرَّقيب وَغاب عنا الكاشحُ ١٦

٦٣ سقيا لذياكَ الزَّمان وحَبَّذا لهوٌ نهبناهُ وعيشٌ صالحُ ١٨

فإذا كانت الحياة وشدائدها ومصائبها وظروفها الصعبة تنهب عمر الشاعر، كما تتناهب الاطلال ذكرياته، فلماذا لا ينهب منها بالمقابل شيئاً

من اللهـو واللذائذ. وهو اذ يسـتعمل الفعل «نهب» يعرف تماماً انه لا بد له ان يفـعل ذلك، طالما ان المؤسـسـة الاجتماعية تمارس رقابةً صارمة ضده ممثلة بشخص الكاشح والعذول.

* مدار الجمال ومحاسن المرأة

يتـفق مـعظم النقـاد بأن المؤسـسة الاجتماعية العربية مارست دوراً قمعياً لعـاطفـة الحب. وديوان الشعر العربي بكافة عصوره مليء بالشواهد الدالة على قـسـوة القـمع الذي يصل الى حد الاقصاء المتعمد لطرف الحب الآخر. وهو المرأة بوصفها تجسيداً لسعادة محتملة.

ويعلل البـعض ولادة ظاهرة «الطيف» في الشعر الغزلي، على انها حيلة فنية، حـاول بها الشـاعـر الالتفاف على اسوار قمع المؤسسة. وما طيف الحبيبة سوى استحضار قسري يمارسه الشاعر لاستعادة المرأة المقصيّة.

يقول «النبهاني» :

١٦٠ أرايةُ إن الحب ألوى بمهجتي فلا لوعتي تطفا ولا الصبر نافعُ ٢٠

١٦٠ سرى طيفكِ الطراق يعتاد مضجعي فإني بطيفٍ منك راية قانع ٢١

ولكن كـيف لهذه القناعـة المفـتـعلة ان تلبي الحـاجـة الحقيقية للمرأة؟؟ لا يسـتطيع الشـاعـر العـثـور على حل لهذه الاشكالية الاّ بالامعان والاصرار والايغـال في اسـتـحـضار المنفي والمقصي وهو المرأة، وذلك باستنهاض كل ادوات التـشـخيص الوصفي الحي، والقادرة على تحويل «الطيف» الى امرأة تبدو وكأنها من لحم ودم.

بكلمـة اخـرى، دائرة الحب المحـرقة، والشوق والجوى، لا ينطفىء بحضور «الطيف»، ولكن يخف اللهـيب بالتـجـسـيد الفني لمحاسن صاحبة الطيف، وتصبح متعة استحضار المرأة بصورة شاعرية هي الحب الحقيقي في روح الفنان الظامئة للابداع. يصـبح «النبـهـاني» مثل «بجماليون» تماماً، تمثاله

المنحوت والمصنوع والمخلوق من رخام هو موضع العشق!! «النبهاني» في عشرات الابيات التي يستعرض بها محاسن المرأة كأنما يتعبد في محراب الجمال او كأنه يبحث عن صورته المطلقة. اشياء الجمال التي يتصورها انما تعكس عالماً آخر قوامه الافكار كما يقول «افلاطون». «فإذا ما احببت انساناً جميلاً او زهرة جميلة فأنت انما تحب في حقيقة الامر فكرة الجمال التي تتمثل في الانسان والزهرة، لا هذا الانسان المشخص بعينه، ولا تلك الزهرة بذاتها» (٧٤)

ان «النبهاني» عبر تشخيصه لمحاسن المرأة إنما يحتفي بالجمال كأفلاطوني عريق. ومثلما عكف المثّال «بجماليون» ليجعل من الحجر صورة لامرأة ثم يعشقها، يعكف «النبهاني» على الفاظه ومفرداته وصوره «ليضع» مثالاً للحسن يهيم به!!

هل الشاعر «النبهاني» صانع للجمال فحسب؟؟

لقد قلنا في مكان آخر بأنه شاعر اصولي واتّباعي في المضامين، وابتداعه ظل يدور داخل اللعبة الشكلية وداخل اطار «الصنعة» وهنا تفوق احيانا على من سبقه من الشعراء.

يقول الشاعر والناقد السوري «ادونيس»:

«الصنعة هي المدار الذي يتحرك فيه الشعر العربي طيلة تسعة قرون - ١٠٠٠ - ١٩٠٠ - وهي الهاجس المسيطر» (٧٥)

هل كان «النبهاني» في وصفه لمحاسن المرأة واكتشاف معايير جمالها يقترف «مناورة ذهنية بالكلمات» (٧٦) اخرجته من الكون الداخلي للشعر الى «العالم الخارجي، من حيث هو اشياء مفردة، مستقلة، حيث يحاول الشعر ان يضع بالكلمات ظلاً لها، او كياناً يماثلها، وهذا هو الوصف كما عرفه الشعر العربي في هذه المرحلة» (٧٧)

«النبـهـاني» ابن هذه المرحلة البار. لقد تورط مثل غيره في عملية «الصنعة» ولم ينقل لنا تجربة ذاتية لها خصوصيتها.

ولكنه اجـاد في صنعـتـه، حـتى ان قـول ابن رشيق: «المصنوع افضل من المطبـوع» ينطبق علهي. ولا بأس من اجـراء بعض المقارنات للتدليل على ما نريد.

يقول «نصيب»: «عمر بن ابي ربيعة اوصفنا لربات الحجال».

واسـتـعـمل «نصـيب» صـيغة التفضيل بشكل مبرم وكرّس «عمر» كشاعر وصف المرأة ومحاسنهـا الاول. فـهل يسكت الشـعـراء إذن بعـد «عمر»؟؟ وكـيف لنا ان نقـتل هذه الرغبة في الافصاح عن الاعجاب والتعبد في محراب الجمال عند آلاف الشعراء بعده؟؟

يتـفق النقـاد على جمال هذا البـيت من الشعر الذي يصف به «عمر بن ابي ربيعة» مشية حبيبته المتثاقلة المغناج، حيث يقول :

بيضاً حساناً خرائداً قُطفاً يمشين هوناً كمشية البقر (٧٨)

ويقول «النبهاني» :

٣٢٦ وكأنما مالت بصَعدةِ قدّها في مشيها صهباءُ بنت دَنانِ ١٠

لولا كلمـة «هوناً» في بيت «عمر» لغدت الصورة نثرية تماماً تقرن المُشبه به بشكل عـادي لا مكان للشعر فيه. وصدر البيت مجموعة مترادفات تقليدية للمـرأة الجـمـيلة ولا عـلاقة لها بالعجز. والبيت في جملته تقريري. في حين يقول «النبهاني» بأن جسد حبيبته المشوق كقناة مستقيمة قد مال وانثنى، وكأن الصـهـبـاء قـد تمشّت في ذلك القـد، فإذا هو يتـثاقل ويتبأطأ ويتئد، والجـسـد إذ يعـانق الصـهـباء يميس من النشوة، إنه ينقل معنى الدلال في مشيتها بصورة مكنيّة.

ويقول «النبهاني» ايضاً :

٢٢٣ بيضاء يصرعها الشباب كأنما عبثت بقامتها سُلافة بابلِ ٥

وهو لا يصف المشية ابداً، ولكننا نحسّها احساساً بعد قراءة البيت. حبيبته هنا «صرعى» احساسها الداخلي الطاغي بالجمال والشباب، وهي قد تتيه بهذا الاحساس النرجسي فتلتف وتتأود وتتثاقل، وتجيء سلافة بابل المعتقة كعامل خارجي ليعبث بقامتها، فإذا بمشيتها عابثة ايضاً وساحرة.

لا اثر للمحاكاة هنا بين «النبهاني» و«عمر»، انما الشهادة بشاعرية الاول وسمو قدره.

ويقول «جميل بثينة» :

محطوطةُ المَتْنين مضمرةَ الحشى ريّا الرَّوادف خَلْقُها ممكوز (٧٩)

يريد القول بأنها ممتلئة وخصرها ناحل.

فكيف ينقل لنا «النبهاني» هذا المعيار الجمالي القديم.

يقول :

١٠٦ ابى نهدُها ان يلمس الدرعُ بطنَها وأردافُها ما أن تدُبَّ على الخصر ١٢

فالنهد البارز يرفع القميص عن بطنها لامتلاء الصدر. كما انّ ارادفها ايضا تمنع وتحول دون ملامسة الثوب للخصر لدقته ونحوله. ويقول :

«تقوم فتمسك الخصر اضطرارا» ويقول «ريّا الروادف لم تحمِل ولم تلدِ» وكل هذه الكنايات تشير الى ضمور الخصر. فهل تحتاج هذه الصور الى جهد النقاد ومهارتهم كي يقولوا بأن ابيات «النبهاني» بكل مقياس لغوي او بلاغي اكثر جمالاً وروعة من بيت «جميل بثينة»!!

إذن، ألا تستحق «الصنعة» في الشعر شيئاً من التكريم!!

يقول ابن رشيق:

«ولسنا ندفع ان البيت اذا وقع مطبوعاً في غاية الجودة، ثم وقع معناه في بيتٍ مصنوع في نهاية الحسن، لم تؤثر فيه الكلفة، ولا ظهر عليه التعمل، كان المصنوع افضلهما» (٨٠)

ووفق هذا المقياس الجمالي للشعر، او هذه المدرسة النقدية التي لا تحط من قدر الصناعة، نرى ان «النبهاني» في بيته المصنوع وغير المتكلّف اقرب الى روح الشعر.

إن معايير الحسن في الجسد الانثوي تكاد تكون متطابقة لدى طائفة كبيرة من الشعراء. لذلك «جاءت انماط الصور المتعاملة مع الانوثة موحدة لديهم جميعاً تقريباً» (٨١) ويكفي للتعرف عليها ان نستقرئها من شعر «ذي الرُّمة» :

- الخصر اللطيف والساق الرّيان
- الارداف كثيب
- العنق الطويل
- الثغر كالنَّور وله رائحة الخزامى
- الجيد دوماً كجيد الريم
- الثدي الفوالك «مستديرة»

وقد يضيف هذا الشاعر او ذاك مفردات ومعايير جديدة، كالشعر الاسود الفاحم الكثيف، والشفاه اللمى، واشراقة الوجه، والخدود الورديّة، والطراوة والنعومة والليونة، كما اضاف «النبهاني» الكثير: «لؤلؤيات الثنايا - عطرات - عنبريات العرق - نرجسيات الحدَقْ - رخصة المعصم». ولكنه في تناوله لهذه المفردات «الصفات والمحاسن»، أعمل مخيلته الشعرية، ليصوغ لنا مثالاً رائعاً للجمال، هذا المثال الذي كان قبلته في كل ما قال في باب الغزل.

١٢٨ ووجهٌ إذا ما قابلت وهي سافرٌ ... به الشمسَ خلناهُ من الشمسِ انورا ٧

١٢٨ وجيدٌ كجيدِ العوهجِ الخاذل انتحت ... جبالَ الغضى ترعى عَراراً ونوفرا ٨

١٢٨ ونهَد كحُق العاجِ املسَ ناعمٍ ... حَصَانٌ به صاك العبير فعفَّرا ٩

١٢٨ وصدرٌ منير كالسَّجنجل مشرق ... ثنا لونه الجادِيُّ بالنَّضح اصفرا ١٠

١٢٨ وترخي على المتنينِ اسحَمَ فاحماً ... غدائره يحملنَ مِسكاً وعنبرا ١١

١٣٥ قطوفُ الُخطا تهتزُّ عندَ مسيرها ... كما اهتزَّ غصنُ البانةِ المتمايسُ ٨

١٣٥ بَرهرهةٌ ريَّا الروادف غادة ... عليها من الحسنِ البديعِ ملابسُ ٩

١٥٨ اناةٌ هَضيمُ الكشح بيضاءٌ رخصةٌ ... لهاجَسبٌ كالشمسِ ابيضُ ناصعُ ٥

١٦٨ لؤلؤيَّات الثنايا شُمّس ... ناعمات عنبريَّاتُ العرق ١٦

١٦٨ عطِراتٌ عوهجيّات الطلى ... خطرات نرجسيات الحدقْ ١٧

١٦٨ رُخَّص الاطراف عذبات اللمى ... رجَّح الارداف غضَّات فُنُق ٨

١٦٨ وهي عجزاء هضيمٌ كشحُها ... رخصة المِعصمِ غيداءُ العنقْ ٢١

٢٢٠ غرَّاءُ ناهدةُ الثديين بهكنه ... عجزاء لا قِصَرٌ فيها ولا طولُ ٨

٢٢٠ خريدةٌ غضة الاطراف خرعبةٌ ... لمياءُ واضحة الخدينِ عُطبولُ ٩

* مدار العذرية والحسّية

اين نضع «النبهاني» كشاعر غزلي؟؟ هو مفتون ولا شك بمحاسن المرأة. وهو في الاطار العام شاعر تقتضيه فروسيته ان يبحث عن حبيبةٍ ما في حقل الالغام الاجتماعي والاخلاقي والديني.

وتثبت النصوص الشعرية بأنه وجد ضالته في اكثر من امرأة. وهن في النصوص متشابهات. نحن نعرف من التاريخ مثلاً بأن ملهمة ذي الرُّمة وحبيبته هي ميّة بنت طُلبة بن قيس بن عاصم. كما نعرف تماماً المعشوقات والملهمات الشهيرات في تاريخ الشعر كبثينة وليلى وعفراء. اما بالنسبة «للنبهاني» فلا نملك المصادر التاريخية لنقرر شيئا عن حقيقة الاسماء الواردة في ديوانه. لعلها ملهمة واحدة اختار لها عدّة اسماء كي لا يلفت الانتباه اليها، وللحيلولة دون تمادي المؤسسة الاجتماعية في قمع مشاعره اللاهبة!! ولا نعرف تلك الملهمة إذا كانت امرأة حقيقية ام ضرباً من ضروب المجاز؟! ولربما كان يكنّي نساء حقيقيات بهذه الاسماء المتنوعة التي عددناها في مكان آخر!! واذا كانت هذه الكثرة حقيقية فكيف نفسر هذه التعددية بالحب؟؟

سنفترض ان تجربة العشق لديه هي مصدر الغزل عنده، وان هذا النبع كان متفجراً من داخله، دون الدخول بتفصيلات تاريخية لا تخدم هذه الدراسة.

ونكرر السؤال: اين نضع «النبهاني» كشاعر غزلي، في تيار الشعر العربي عموماً، وهو تيارٌ واسعٌ من الصعب تحديد ضفافه على خارطة هذا اللون من الابداع؟؟

لقد قسّم «شوقي ضيفو شعراء الغزل الى شعراء الغزل الصريح، وشعراء التيار العذري، وشعراء الطبيعة ومنهم غزليون يمزجون بين المرأة

والطبيعة، وشعراء اللهو والمجون، وفي تضاعيف شعر هؤلاء نظرة خاصة للحب والمرأة.

والحقيقة ان هذا التقسيم المدرسي مجرد اجراء مفتعل، وبلغة الرياضيات اجراء احصائي. يساعد المؤرخ والدارس والباحث على استيعاب مكانة الشاعر.

وهذا التقسيم يسمح لنا بالقول بأن «النبهاني» ربما لأسباب دينية واخلاقية واجتماعية لا يفصح تماماً عن فلسفته في الحب. وهو ينوس عامداً بين تيارات الغزل قاطبة، دون ان يتورط في الالتزام بأحدها بشكل سافر. ولكنه في كل ما قال، يضع المرأة في مقام رفيع، لا يبتذلها ابداً، ويبتعد عن الفحش، وعن الاستثارة الرخيصة، ويوجه خطابه الغزلي دائما بلغة راقية فيها جزالة، تنبع من وجدانٍ إنساني يشفّ عن جوهر اصيل.

«النبهاني» لا يخفي احيانا ـ ودائمًا مرجعنا النصوص ـ بأنه عاشقٌ عذري، ودون الدخول بمناقشات عما تعنيه هذه الكلمة تماماً، فإن النبهاني نفسه يقصد بها العفّة تحديداً. وفي تلميحه لهذه العذرية التي لا بد يعرف عنها الكثير، لا يخرج شاعرنا ابداً عن تقاليدها ولا يتجاوز آفاقها.

وللعذريين الكبار وسائلهم في التحبب والتغزل. من هذه الوسائل الطيف والبرق وسجع الحمام والنوستالجيا او التوق المنهوم الى الماضي والى اماكن معينة، والوجع العشقي والمكابدة التي تصل حدود البكاء، وما يكتنف الشاعر من احزان وهموم وارق وقهر، والتمرد المتمثل بالزيارات المُختلسة لحي المعشوقة ليلاً وكسر الرقابة الكابحة للحب بمثل تلك الزيارات. (٨٢)

كل هذه الخصائص العذرية في الشعر، نجدها مبثوثة بحذافيرها داخل شعر «النبهاني» مما يسمح بإضفاء سمة العذرية على شعره وعليه.

يقول شاعرنا :

٨٧ رُفعت على العُشَّاق رايتي التي كُنفت بعذريّ الهوى المتجردِ ١٣

ويقول :

١٢١ وبُحتُ بسري في الغرامِ وعادني هوى عذري فاضح يهتك السترا ٨

ويقول :

٣٥ دعاني الهوى العُذريُّ بالقسم موهنا لبرق تنشَّت من عُمان سحائبه ١

فهو يستعمل لفظة العذري بكل طاقتها الدلالية والتاريخية والتعبيرية. ينسبها لنفسه وينتسب اليها، وهو يعي صراحة ما يقول. ولا احد يستطيع مصادرة اعترافه الصريح لعلاقة النسب هذه. وهذا التقدير الكبير منه لمنزلة العذرية في العشق يتسرب من شعره احياناً بلغة مجازية:

٨٥ بطيفكِ قدْ قنعت فابعثيه وفقدُ الماء يُقنعُ بالصَّعيدِ ١٧

صورة طريفة، فالشاعر يعرف اولوَية العشق الحسي كما يعرف اولوية الوضوء بالماء. ولكن ماذا يفعل المؤمن ان لم يتوفر الماء؟؟ لا بد له لتكتمل صحة صلاته من ان يتيمم. وفي معبد الحب فإن الاولوية لحضور المعشوقة، ولكن لا بد له في حالة غيابها ان يقنع بطيفها.

الشاعر يضع قدماً في عالم العذرية، وينقل قدمه الاخرى الى ارض العلاقات المحسوسة مندفعاً وراء امانيه بالوصال.

ان كل اشكال اغلاق دارة الشوق لديه مقبولة، وطيف المحبوبة احياناً يبلغه شاطىء الارتواء :

٨٣ ألم فلمَّ صدعا في فؤادي واطفأ لوعتي بَعدَ الوقود ٣

واطفاء لوعة العشق هنا، كما هي عند معظم العذريين تتحقق تماماً برضوخ قسري، يستبدل المرأة بصورتها او طيفها، ذلك الاستبدال الذي يرتفع بالشاعر من مستوى الانسان الى مستوى الفنان.

العـذريون يستبدلون المرأة بشيء منها!! وفي ظل ظروف اجتماعية لا تلبويّة تصبح هذه المعادلة النفسية مفهومة ومطلوبة.

فالشاعر العاشق احياناً يكتفي بنظرة المحبوبة الآسرة يقول «النبهاني» :

٤٠ فكأنني بلحاظهن شربتُ خمراً فانتشيتُ ١٨

إن هذا التـعويض الكاذب، حقيقةً كان ام مجازاً، واقعياً كان ام مجرد خيال ادبي، هو سـمـة واضـحـة في شـعر العذريين. والصورة نفسها تتكرر عند شـاعـرين آخـرين، لا نسـتطيع ان ندفع عنهما خـصوصية يمتازان بها في علاقتهما بالمرأة.

ذو الرُّمة القائل:

وعينان قال الله كونا فكانتا فعولان بالالباب ما تفعل الخمر

وبشار القائل :

حوراء ان نظرت اليك سقتك بالعينين خمرا

واذا كـانت الصـورة الشـعرية متطابقة عند الشعراء الثلاثة. فهي اكمل عند «النبـهـاني»، ويكمن جمالها في المعنى المُشبع وفي مستوى التقرير والحسم والاعـتراف المتـمـثل بالفـعل «انتـشـيتُ» في حين تظل الصـورة منسرحـة ومفتوحة لدى الشاعرين الآخرين.

ولكن هل يكفي «النبهاني» بنظرة اللّحاظ، تسقيه الخمرة وتأخذه لتضعه في احضان النشوة؟؟

ان شـاعـرنا اذ يضع قـدماً في سماء العذرية كما سبق لنا وان قلنا فإنه لا يـنـسى الارض ولا ينسى تلك المحـاسن الجـسـدية، يدخل بجـرأة الى كل تفـصـيـلاتها، ومـا تثيره تلك التـفصيلات من احاسيس ملتهبة تبحث عن ملاذ.

لذلك يخطو «النبهاني» خطوة اخرى، لتنقله مخيلته من مدار اللذة المنتهية، ومدار عشق مفردات الجمال ومحاسن المرأة، ومدار وهم العشق والانكفاء نحو التعويض الناقص بكل تجلياته العذرية نحو مدار آخر مختلف يلبس ثوب المُعاش وتختلج المادة في نسيجه، وهو المدار الوحيد المحسوس والملموس في غزليات «النبهاني».

يقول :

٨ تقول اذ جرَّدتها من درعيها نفسي لك اليوم وما حُزت الفِدا ٦٥

ويقول :

٢٣ ترى كل مبهاجٍ شموعٍ كأنها قضيبُ لجين إذ تجُرَّد مذهبِ ٩

ودلالة العري في هذين البيتين تكشفان عن التوق المحموم للمحسوس والاستمتاع به، دون ان تسمح الحشمة المتأصلة فيه على التمادي. وتغلق عليه رصانته كل السبل التي اوصلت غيره من الشعراء الى التفاضح المعلن والصريح، فظل «النبهاني» وهو على ارض الناس والطبيعة البشرية، المحكومة بقوانين الغدد والغرائز، ينشد رضا السماء.

٧٠ إن كانَ سرك يا رَبابُ محرَّماً فاللهِ صيرٌ لثْمَ فِيكِ مُباحا ٢٠

وهو في قصارى دروب الحس، حيث تدب مخيلته، انما يؤكد موقفه الاحتجاجي من سطوة الرقابة الاجتماعية القمعية، ولكنه ابداف لا يتجاوز رغم جواره للحواضر، ما تمليه عليه اخلاق البادية وشرائعها وقيمها المحافظة. إن شعر «النبهاني» حتى وهو يطرق بحياء وخجلٍ شديدين ابواب المحسوسات، يظل ملتصقاً بأسلوب اداء مغلّف بالوقار.

٢٥٩ والثم الثغر منها وهي باسمةٌ والدهرُ عن ثغر مسرورٍ قد ابتسما ٧

٢٦٢ زوّديني منك يوماً قُبلةً علَّها تُوجدني بعدَ عَدمْ ٥

وعلى الرغم من تكرار «القبلة» عنواناً للتواصل في البيتين السابقين، فلا شيء فيهما على الاطلاق يوحي بالجنس، ولا يفضيان إلى عمى الغريزة الهوجاء. بكلمة اخرى يبدو العناق هنا لابساً ثوب القداسة، يشيع الفرح والابتسام في الدنيا، ويبعث الوجود في موات الروح.

وحتى الالفاظ المستخدمة، واناقة العبارة، ورقة المعنى، في البيتين، تخدمان الاجواء التي اردناها من كلامنا. وبين سماء العذرية وارض المحسوسات، يظل الشاعر معلقاً بموروثٍ شعري جاد لا يستطيع الانفكاك عنه.

* مدار المرأة المستحيلة وفروسية الوصل

تبدو المرأة في شعر «النبهاني» شيئاً أساسياً، ولكنها ليست مطلوبة لذاتها، وهو حين يستحضرها بشكل طاغٍ في قصيدته، إنما يحقق ارتقاءً متدرجاً نحو الفروسية العليا.

هو فارس حرب وحب معاً. وروح الفروسية هي التي تدفعه لزيارة حي حبيبته ليلاً، مجازفاً بحياته دون خوف، طالما أنّه يتقلد سيفه باستمرار.

وهو حين يفوز بقلب المرأة ـ المثال، المرأة ـ الصورة، المرأة ـ الجمال، إنما يحقق سبقاً مزدوجاً على اقرانه، وكما حقق الانتصار في ساحة الحرب، يحقق اعلى مراتب الفوز في واحة الحب.

يقول :

١٣٥ تمنَّى رجالٌ أن تفوزَ بوصلها واين من الشمس الأكفُّ اللوامس ١٠

فكما هو مقدم في النسب والشجاعة والفصاحة والكرم، لا بد له وهو المالك لكل هذه السمات الشخصية البارزة، ان يتقدم ايضاً لذرى العشق السامقة، وينال الرضا الصعب للمعشوقة. فوحدها انامله تستطيع مداعبة وجه

الحبيبة القصي على غيره، كما الشمس على الاكف المغلولة.

إن جسارته لا تتجزأ. وبسببها يمتطي صهوة الصعاب دون تهيب. وكما قال جميل: «أبيت مع الهلاَّك خيفاً لأهلها». يذهب «النبهاني» لعناق ذلك الهلاك، واثقاً من سيفه والساعد الذي يحمله:

١٩٧ وخدر فتاةٍ لا يرامُ ولجتُه على طفلة غرَّاءَ إبنةِ اقيالِ ١٢

١٩٧ توَّلجتُه والليلُ مُلقٍ جِرانه وقدأطَّ نوماً سامرُ الحيِّ والضَّالِ ١٣

١٩٨ فقالت: أبيتَ اللعنَ انك قاتلي فرفقاً فأعمامي شهودٌ وأخوالي ١٤

١٩٨ وقلتُ اطمئني إنَّ سيفي لصارمٌ خشيبٌ وإني ذو مقالٍ وأفعالِ ١٥

فكما ان اكفّ الذين ينافسونه على قلبها لا تستطيع الوصول الى شمس وجهها المشرق، فإن خدر حبيبته فوق اماني الذين يحلمون بها. وما هو مستحيل على الآخرين يهون عنده. وطالما ان سيفه بيده، فهو يدنو من سور حديقة من يحب، بل يدخل حجرتها، دون ان يتردد.

تقول له حبيبته:

٢٧٨ ألا خفْتَ قيمنا الشمَّريَّ وشفرةَ صارِمه المُخْذَمِ ١٦

٢٧٨ فأقسمُ بالله ان لو رآك سميدَعُنا الضَّخمُ لم تسلمِ ١٧

٢٧٨ فقلتُ كذبتِ وقلتِ المُحال فبالافك بالله لا تُقسمي ١٨

فتقول لها اختُها:

٢٧٨ لك الويلُ أيّ اخي سَطوةٍ سواه يزورك فاستعصمي ٢١

إن الأخت هنا تدلي بشهادة مهمة لصالحه. فمن «سواه» يستطيع الدخول الى حقل الألغام؟؟ ولأنه النموذج الاعلى في الفروسية، فما على الحبيبة سوى التمسك بحبل الهدوء والامن والاعتصام به.

تقول هذه الابيات بأن المحك للشجاعة والتميّز يكمن في تلبية مطلب الحب المستحيل، والوصول الى المرأة المستحيلة!! لذلك قلنا بأن المرأة ليست مطلوبة لذاتها في شعر «النبهاني» بل المطلوب وصف تلك الوسائل والعقبات التي تكتنف عملية الوصول. ووصف تلك المشاعر المتضاربة الموّارة التي تجيش بداخله، حين يواجه بثبات شبكة المخاطر المسلّطة على عنقه!! الحب عنده إذن حربٌ بلا أسلحة، وقتالٌ بلا سفك دم.

وشجرة نسبٍ عالية اصلها «القلب»، والحب كله عملية ابداعية رائعة، الكلمة الساحرة فيها تساوي القلة، ويختلط فيها صوت طبول الحرب بنبض القلوب، الحب قدرٌ ينتفي معه الاختيار، وجرح لحاظٍ قاطعة كرمح سمهريّ. الحب رحلة صيد يتساوى فيها القاتل والمقتول، وتعانق فيها الطريدة الصيّاد. والحب عنده خطوة خافتة الصوت، خطوة مهموسة تريد القوّة، وتبحث عنها، لأن «شريعة الفروسية في البادية، كانت تعترف بحق الاقوى وتحترمه» . (٨٣)

٧٠ أفدي البخيلةَ بالخيال لُمدنِفٍ ومن العجائبِ ان تحبَّ شحاحا ١٩

٨٢ فلا يغرُركُم مِنِي أناةٌ فقلبي في سكوني مع طِرادِ ١٨

٨٤ إذا أزمَعن قَتلَ عميدِ قومٍ كَشفنَ عن الترائبِ والنُّهودِ ٨

٢٢٩ ورشفتُ من فيها وقد غلب الكرى ظاما ألذَّ من الرحيق السلسل ٢٠

٢٥٩ أيامَ تُفرشني زنداً وتُلحفني رِدفاً وتمطرني من وصلها ديَما ٦

٢٦٢ ثمَّ فِئنا لفراشٍ ناعمٍ واعتناقٍ والتزامٍ ونِعَمْ ١٢

٨١ وخدر ذاتِ دملجٍ دَخلْتهُ على شُموع رَودةٍ مِثل الرَّشا ٦٤

٧٠ هلا سمحتِ برَشفةٍ او قُبلةٍ او زَوْرَةٍ ام ما كرهتِ سِفاحا ٢١

١٦٨ يـتـعـاهـدنَ خِبـا مـوذيـةٍ لـسـلامِ إذْ كـسـا الـلـيـلُ الأُفـقْ ٢٠

١٨٥ فـقـالت أبيت اللَّعن انكَ فـاضـحي بِزَورِكَ لي والحـيُّ لم يـغفُ غـافلهْ ٤٥

٢٣٤ قـتـلتِ مليكَ الناسِ والهيطلَ الذي أبادَ العِدى والسـيـدَ الماجدِ البطلْ ١٤

*** مدار الحزن والفرح**

لقد قلنا في مكان آخر، بأن شخصية «النبهاني» كما تبدو من النص، وليس بالاستقصاء التاريخي لسيرته، تخضع لجدلٍ داخلي عنيف.

هناك تناقض صـارخ بين طبـيعيتين تمتزجان عضوياً في بنيته النفسية. ان تخـتفِ احـداها تبرز الاخـرى. وهو مأسـور داخل قـانون الحيرة تلك. إنه داعـيـة سلامٍ تضطره ظروفه لخوض الحرب، وهو شرس في عداوته ولكنه يسـتـسلم لشـعور الرحمة بهم في اللحظة المناسبة، وهو عنيد في خصومته لأخـيـه «حـسـام» ولكنه يرثيـه بحرقةٍ صادقة تستثير الدهشة. هو يتلذذ بشكل «سـادي» وعنيف لمرأى دم اعـدائه، ولكنه يرق ويسـتـعطف ويبكي حين تبـحر به اشواقه نحو امكنة بعينها، او يتذكر معشوقات زرعن بستان ايامـه بالأمل. يسـتـهـويه الصـيد، ويستعذب مشهد الظباء مجندلة بنباله، ويقرأ الخوف في عيونها ويشفق عليها.

إن «النبهاني» بحق، يمثّل حالة جدلٍ ثنائية القطب، بين اضدادٍ ومتناقضات تلتم في موقف انساني متشعب ولكنه حقيقي.

وشعره بكل تجلّياته يمثل حالة بحثٍ صادقة عن الانسان في داخله.

وفي شرعـه الغـزلي تتـجـسـد هذه الثنائيـة بحـالتي الحزن والفرح واللتين تعتورانه.

الالم والبـهـجـة، الامن والخوف، السرور والشقاء، الغناء والعذاب، الابتسام والدمـوع. فـهـو في حـالة انشراحـه يتـبـدّى كشاعرٍ يأخذ مبدأ اللهو إماماً لحياته. وهو في الحالة النقيض يستسلم لشعور حادٍ بالمحنة.

كأن الاقدار قد ابتلته بذلك الوجع المأزوم، وبصنوف من الحب الميؤوس. هو مثل «جميل بثينة» حين قال لأبيه بعد ان اهدر السلطان دمه: «والله لو قدرت ان امحو ذكراها من قلبي او ازيل شخصها عن عيني لفعلت. ولكن لا سبيل الى ذاك، وانما هو بلاءٌ بليتُ به لحينٍ قد اتيح لي» (٨٤)

وليس من قبيل المصادفة ان يستعمل «النبهاني» ذات الفعل:

٣٩ ما كنتُ اعلم ما الصَّبا بةُ والهوى حتى بُليتُ ١٤

وهذه البلوى التي وضعتها المقادير في طريقه، والتي لم يجد طريقة ليدفعها عن نفسه، تغرقه في بحارٍ من الحزن والكآبة والشقاء.

فإذا كانت «المرأة» في معظم النتاج الابداعي الشعري العربي وعداً بالسعادة المؤجلة، وهي دائمًا عند «النبهاني» وغيره «المبهاج» فلماذا تتحول عند معظم الشعراء العذريين وعند شاعرنا «النبهاني» الى سببٍ من اسباب العقاب، وكأنه لا مكان للغبطة في عالم الحب!!

هل الحب والالم من نسيج واحد؟؟

هل العشق والوجد وجهان لعملةٍ واحدة؟؟

يقول «ابن حزم» بهذا لصدد:

«والحب اعزّك الله داء عياء، وعلَّة مشتهاة، لا يود سليمها لبرء، ولا يتمنَّى عليلها الافاقة» (٨٥)

يقول «النبهاني» :

٨٧ قد يُطفىءُ الماءُ السَّعير ومهجتي أبداً بفيض مدامعي لم تبرد ١٥

٨٧ مُنْ لي برايةِ أنْ ترقَّ لعاشقٍ حلفِ الصَّبابة ساهراً لم يرقُدِ ١٦

٨٧ ما ضر رايةِ لو رَنتْ لي لحظةً مما أكابدُ من غرامٍ مُكمدِ ١٩

ويقول :

١٠١ وجدكَ لو مُنيتَ ببعض عشقي لظلَّ حشاك يستعرُ استعارا ٢٠

١٠١ فقلتُ وقد شرقْتُ بفيض دمعي وقد اذكى الأسى بحشايَ نارا ٢١

١٠٢ هل الوجدُ المبرحُ غيُر وَجدي سوى اني اجمجمه استِتارا ٢٢

ويمتلىء الديوان بمفردات من قاموس الحزن والالم والوجع مثل:

«ساورني اكتئاب فادح» د ٩/٦٢» و«قمت اريقُ الدمع» د ١٨/١٣٦ و«اقضي العمر بالهم الشديد» د ١٦/٨٥ و«بكيت بكاءً» د ٢٠/١٢٩ و«مسلوب الفؤاد المعذب» د ١٠/٢٣ و«فجنيت اثمار الهموم» د ١٥/٤٠ و«أسىً قضيتُ» د ٢٢/٤٠ و«فأوليتني السّقام» د ٣٣/٤٤ و«صبابةُ حزنٍ تعتريني ولوعة» د ٣/٤٦

وكأن الشاعر «النبهاني» يريد تأكيد مقولة الدكتور صادق جلال العظم التالية:

«يتميز الحب الذي ترك اثراً هاماً في تاريخ الانسان وادبه وفكره بكونه شقياً تعيساً بائساً. انه الحب الذي لا يعرف النهايات السعيدة لأنه دوماً حليف المآسي وقرين الموت والدمار والخراب، وكأنه قوة تتسلط على الانسان تسلط القدر المكتوب» (٨٦)

وقد اوجز شاعر قديم هذه الخصائص المرضية للحب بقوله:

الا ما الهوى والحب بالشيء هكذا

يدل به طوع اللسان فيوصفُ

ولكنه شيء قضى الله انه

هو الموت او شيء من الموت اعنفُ

فـــأولُهُ ســـــقـــمٌ وآخـــره ضـــنـــى

واوســـطُهُ شـــوق يـــشـــفّ ويـــتـــلـــفُ

وروعٌ وتـــســـــهـــيـــدٌ وهـــمٌ وحـــسرةٌ

ووجـــدٌ عـــلى وجـــد يـــزيـــد ويـضـــعـــفُ

فـــهـــل الـــعـــاشـــق الـــذي يـــقـــرن الحـــب بـــالـــعـــذاب والالم هـــو انـــســـان «ســـادوماسوكي»؟؟ وهل الحب لعبة طوعية يقترفها المرضى؟؟ لقد تسّربت ولا شك بعض سمات النزعـة العـذرية، كظاهرة تاريخية واجتماعية وادبية الى شعر «النبهاني»، وافادنا منهج التحليل النفسي في رصد هذه السمات.

يقول «النبهاني» مثلاً :

٢٠ حلالي منك تعذيبي وهتكي فقولي هل حلا لك ما حلا لي ٨

٢٠٣ حرامٌ يا مليحةُ قتلُ مثلي فكيف تحللين سوى الحلال ٩

إنه يعترف صراحـة بتـعـذيب مـعشوقته وهتكها له، ويعترف صراحة ايضاً بأنه يســتــحلي هذا العذاب ويستسيغه!! ودلالة «الماسوكيّة» في صدر البيت الاول واضحة. ويسأل معشوقته في عجز البيت اذا كانت تخضع لاعتبارات «ســادية» في عـشـقـهـا له؟؟ واذا كانت تشعر بذات اللذّة وهي تقوم بفعل التـعـذيب؟؟ وهل تراها تســتــحلي الامـر كما اســتــحلاه هو؟؟ السؤال هنا اســتنكاري. والبـيت الثـاني يدلل على هذا الاستنكار وينفي المسألة برمتها. فهو يقول حرامٌ ان يُقتل مثله، وانه لا يجوز لها تحليل ما هو محرّم!!

إن «الـنبـهـاني» رغم وجـود السمات العـذرية العـامـة في شـعـره، والتي اســتنتــجـها منهج التحليل النفسي المعاصر، لا يعاني من اي عرضٍ «سادو ماسوكي». ونتائج تطبيق هذا المنهج على الظاهرة لا ينجر عليه.

يقول د. صادق جلال العظم:

«ان نفسية العاشق العذري المريضة مستعدة للتضحية والعطاء، ليس حبا في المتعة التي يستشعرها الانسان نتيجة فعل العطاء في سبيل المحبوب بل رغبة بالالم والشقاء اللذين يرافقان في كثيرٍ من الاحيان اعمال التضحية والعطاء، انهم لا يضحون في سبيل الخير الماثل في التضحية او الحاصل عنهما بل في سبيل الالم الذي يرافقها» (٨٨)

وافكار الناقد يوسف اليوسف تصب في ذات المجرى السابق تقريباً، فهو لا يعتبر العفة دليلاً كافياً على الغزل العذري بل ان الوجع الكثيف قبل العفّة هو المعيار الاول للعذرية. (٨٩)

واذا كانت مفردات الوجع تتزاحم في نصوصه الشعرية، فإننا نميل الى الاعتقاد بأن ذلك من اثر «الاتّباع» عليه!! والشيء المهم الذي يجعلنا نخرج «النبهاني» في غزله من خانة المرضى ـ او خانة اولئك الذين يعانون من انحراف في السلوك، تتجسد ذروته عند ابي نواس كما يشرح ذلك عباس محمود العقاد في كتابه القيم: «ابو نواس. الحسن بن هانىء» (٩٠) ـ هو ذلك الميل الطبيعي والفطري عند «النبهاني» للفرح واستعادة الشعور بالغبطة والسرور.

انه في لحظة اشتداد «الهجرو يميل الى تجسيد المرارة والقسوة في تجربته الشعرية الحيّة، ولكنه ابدا لا ينسى في لحظة «الوصال» ما تكتنزه البرهة الحاضرة من امكانات الفرح، ولا ينسى ذلك الفيض الرباني القادم من سراب الذاكرة، مسربلاً بالدّعة، ويمنحه بلا حدود كل مذاقات الرخاوة والاستمتاع والخدر اللذيذ.

الحزن لدى «النبهانيو اذن، ليس ميلاً «شيكو باثياً» متأصلاً فيه، انما هو جملة مشاعر، يمليها عليه جدل «الوصل والهجر» كما يسمّيه الناقد السوري «ادونيس». (٩١)

واذا كان «الهجر» مدخله للنار والجحيم:

١٠٦ فهأنذا صبٌ هيومٌ بذكرها وإن احرقتْ قلبي بحرٍّ لظى الهجرِ ١٠

فـإن «الـوصـل» هـو مـدخله الآخـر لجنّة الرؤى الخضراء، وراحـة النفس والبال:

٢٠٤ أَقرُّ بوَصلها وتقرُّ عينا بوصلي والُمكاشِحُ في وبال ١٦

٢٠٤ سَعِدْتُ به زماناً كنت فيه رخيَّ البالِ ممنوح الوصال ١٧

فـهذا الوصال المتحقق، يبعث في اعطافه النشوة وحس الامتلاء والاكتفاء. لا ظلال هنا لأي توترٍ داخلي او خـارجي. والشـعر نفسه هنا يخلو تماماً من «الصنعـة» ومن اي جـهـد بلاغي او لغـوي، حتى يكاد يكون اعترافاً نثرياً بعـدم رغـبـته في فعل اي شيء سوى الاسترخاء الكامل في فراش الذكريات الـطري، ودفء النِعَمْ التي تحـيط به من كل جـانب. وحين يغلق «الوصل» دارة العـشق عند شـاعـرنا «النبـهـاني»، يقع رداء المكاب دة من عليكتفيه، وتسـتـبـد به حـالة من الكسل العاطفي والذهني، لا ينشد معها اي فعاليةٍ اخـرى قـد تقطع الدارة مجدداً من مكان مـا. وحـالة الكسل هذه تخرجـه طائعـاً من جـحـيم المعـاناة والهموم والقلق والانين، والتي يخلّفها «الهجر» عنده:

٢٧٤ وها انا بعدَ موذية مَشوقٌ كثيُر الهمِّ مكتئبٌ هَيومُ ١١

٢٧٤ أبيتُ مسهَّداً قلقاً حزيناً أئنُّ أسىً كما انَّ السليمُ ١٢

ليـجد نفسه بعد ذلك مرغمًا في جنات الغناء والمزامير والطرب، وما تبثه فيه تلك الاشياء من دواعي اللهو والانطلاق والحرية.

ولأن «العشق بؤس ينبغي اجتنابهو كما يقول «ابن الجوزي» (٩٢)

فإن «النبـهـاني» يعـالج نفسه على طريقة «ابن الجوزي» ذاته، يتخلص من

البـؤس ويعّمق مـشاعر الحب في آن واحد معا . وطريقة «ابن الجوزي» في العـلاج تقـوم على ان «سماع الغناء واللهـو» يقـوّي نيران الهوى، والحبور يـقـوي الحـب لأنـه مـن جنسـه، كما التـفكير بالموت يضـعف الحب لأنه ضده.(٩٣)

والنبـهـاني يعي تلك الثنائيـة، ويدرك مـدى الانشطار داخل جدلية «الهجر والوصلو. وهذه الجـدليـة نفـسـها هي التي ترميه على الشاطىء الآخر من نهر الحب.

لقـد نال فـوق شـاطىء الحـزن مـا يكفـيـه من الدموع والارق والحرمان والسُّهـد، وهـو على الضّفـة الثـانيـة يسـتلقي هانئاً فـوق سرير الامـاني المزركشة بالاستمتاع.

٢٦٠ نلهو ونسهو ونغفو لا يؤرقُنا واشٍ ومهما رآنا صدَّ او كتما ٩

٢٢٩ ولرُبَّ يومٍ قد لهوتُ وليلةٍ جذلاً بها في ظل وصلٍ مقبلِ ١٩

٢٨٩ ونحن في روضةٍ غناءَ قد كسيتْ ثوبَ البَهاء وحفّتها البراعيم ١٨

٢٢٤ والعيشُ اخضُر والشباب مساعدٌ والماءُ عَذبٌ سائغ للناهلِ ١٤

٢٦٦ عهدتُ به عيشاً رغيداً ولذَّةً بمهضومة الكشحين ريَّا المآكمِ ٢٠

وتـتـحـول المرأة هنا من كـائن ينفخ في روحـه انفـاس الكآبة، الى وسـيلةٍ للاستمتاع المجاني بالوقت، في رياضٍ غنّاء، يتدفق من اوصالها الماء العذب، وتلبس اثواباً من زهور، يوشيها البهاء ورغد العيش.

ولنتأمل مـعاً هذه اللوحة المرسومة بريشة الفتنة، والمصبوغة بألوان الحياة الزاهية، نكاد نحسّ في ثناياها، ذلك البريق الاخّاذ، القادم من جداول الشعر العباسي، واجواء «بغداد» قبل انطفائها الحضاري:

٤٧ أروح واغدو بين دن ومسمع وبهكنةٍ معشوقة الحركاتِ ٧

٤٧ إذا ما جلسنا في البساتين غدوة على فرشٍ مرفوعةٍ عطِراتِ ٨

٤٧ فكم جنةٍ في الارضِ دان قُطوفها بها غرفات ايما غرفاتِ ٩

٤٧ قضينا بها ايامنا بمُدامةٍ لدى قاصرات الطرفِ بين سقاةِ ١٠

٤٧ وحورٍ كأمثالِ الدُماء براغزٍ يطربننا بالناي والنغماتِ ١١

٤٨ إذا ما انبرين الغانياتُ عشية تُغنينا في سامى الشرفاتِ ١٣

٤٨ وقد بعث الرّاحُ العتيقُ سرورهم فأنفسهم مرتاحة بهجات ١٩

٤٨ احبُّ من الندمانِ كل مُطرّبٍ وكل غضيض الطرفِ عن عثراتي ٢٠

مفردات «النبهاني» هنا مختلفة تماماً:

«الدن ـ المسمع ـ الرقص ـ البساتين ـ قاصرات الطرف ـ السقاة الحور ـ الدّمى ـ الغانيات ـ الراح ـ البهجة ـ النديم ـ الطرب»

لا مكان للحزن في هذه الصورة، لا مكان للأرق والوساوس، والمرأة في هذه الصورة مجرد دمية مدللة، وجسراً وحيداً «لنرفانا» الحواس، والزمان يقف خادماً لها، وإذا اليوم كله كأنه هارب من دفاتر «باخوس».

و«النبهاني» في قرارة نفسه، يعتبر هذه الصفحة الجديدة والمغايرة لصفحات كتاب حياته المليء بالجد والفروسية ومطالب العلى يعتبرها خطيئة مطبعة، او عثرة فاضحة، لذلك ينتقي النديم القادر على غض الطرف عن هذه العثرة والناظر دائمًا إلى قامة «النبهاني» كما اراد لها ان تكون في حماسته، ويقيسها ابداً بمسطرة الفروسية والرجولة والفلوات والمفازات والخيول والصوارم و كل مفردات البطولة الاخرى، التي يعشقها اكثر من اي شيء آخر!!

إنه لوهلة قصيرة من الزمن، ينفض يده عامداً من غبار المعارك ومشقات

الدروب، ويرتاح في اجواء اخرى، يصورها على الوجه التالي:

١٧٠ وانبرت تُسمعني من نغمها كغناء الوُرقِ بالدَّوح الوَرقْ ٣٤

١٧٠ برخيمِ الصوت لو يسمعه صائمُ الدهر تَصابى وصَعِقْ ٣٥

إننا نلمح بهذه النقلة، كم تعتمل «الثنائية» داخل شخصية «النبهاني». ولا نقصد بذلك «ازدواجية» يعاني منها او احساسا شيزوفرينيا، بل المواجهة الطبيعية، والتقابل الحتمي بين «العقل» و«النفس» كما شرح ذلك «ابن حزم» في «طوق الحمامة».

او كأن «النبهاني» في سيرته الشعرية الرائعة، حاول جاهداً ان يعقد مصالحة بين «الهوى والعقل» كما يقول «ابن قيّم الجوزيّة».

باستقصاء النصوص الشعرية «للنبهاني» نلمح ظلالاً مركّبة لشخصية ادبية متعددة الجوانب. وحين تتقاطع هذه الجوانب وتتعارض وتتناقض احياناً، انما تبحث عن افق وحدتها وتكاملها الانساني والبشري. شعر «النبهاني» حقق اغلى مطالبه، حين رسم صورة مائية ملوّنة لشخصية ادبية تنبض بالحياة.

وليس من مهمة الناقد ان يتحقق من انطباق هذه الصورة على الشخصية الواقعية للمبدع.

تلك مهمة المؤرخ!!

وغاية ما يمكن للنقد ان يقوله بموضوعية وامانة، ان ذلك المبدع احب الصورة التي انتجتها مخيلته وانه اجتهد ليطابق بينه وبينها!!

لقد قالت «النصوص» وعكست الكثير من خصائص ذلك المجتمع الذي تحدّر منه الشاعر وعايشه. ووضحت القوانين الاخلاقية والنفسية والدينية الناظمة لحركته. كما ابرزت قيمًا عامة تنوس بين تراث «متّبع» وصورة

حضارية على طريق الصيرورة، محكومة بمعايير قبليّة محددة ومُلزمة تبرز وتختفي ولكنها متحركة باستمرار للأمام.

وفي خضم هذه الحركة، حاول «النبهاني» ان يستجمع ملامح كونٍ شعري، ينبثق من قلب التفتت، ككون متجانسٍ يدل على «النبهاني» ويشير اليه. ويتحرك الفارس ـ الشاعر ـ الانسان على مساحة هذا الكون بحرّية وعفوية وتلقائية، لكي يوحّد بين الاضداد والنقائض، تحت لواء مصالحة تحتفي اولاً واخيراً بإنسانية الفرد، ومتجاوزاً الواقع بهذه الحركة كي يبني لهذا الفرد بيتاً بين النجوم.

٦٢ وإذا تنغَّم او ترَنمَ مُنشدٌ بالبين ساورني اكتئابٌ فادحُ ٩

٨٥ اجُوب لكِ المفاوزَ والموامي واقضي العُمرَ بالهمّ الشَّديد ١٦

١٠٥ فطلت سمَا جفني وألوت بمُهجتي واذكت لظى شوقي واوهت قوى سري ٩

١٢٩ بكيتُ بكاء لو بكى صخرُ تدمرٍ كمعشارِه عوَّلتُ ان يتدمرا ٢٠

١٣٦ وقمتُ أُرَيقُ الدَّمع ارتادُ منزلي وقد كُثرَت شوقاً بصدري الوساوس ١٨

١٥٩ وطير دعا بعد الهدوِّ قرينَه فبت سهيراً باكياً وهو ساجعُ ٧

٢٦٠ كأنَّ لم ترَ قبلي عاشقاً كمداً قد هام مما يقاسيه وقد سَقما ١٢

٢٦٢ قد بَراني الشوقُ سُقمًا مثلما قد برى الكاتب للخطِّ قلمْ ٦

٢٦٦ فعنفني إذ ذاك خليٌّ وصاحبي على هرق دمعي بين تلك المعالم ١٣

٢٦٦ وقال اتق الرحمن واستشعر التُّقى وصبراً فإن الصبر اسنى المقاسمِ ١٤

٢٦٦ أتبكي على عهدٍ تقادَم عهدُه وانت ربيط الجأش ماضي العزائم ١٥

٢٦٦ فقلت ونار الشوق تأتَجُّ في الحشا وعيناي كالسُّحب الهوامي السواجمِ ١٦

٢٦٦ الائمُ لو كابدت بعض صبَابتي إذاً عُجتَ عن لومي ولمت لوائمي ١٧

٢٦٦ أعاذِلُ دعني والكآبةَ والاسى فما حازمٌ عند الغرام بحازم ١٨

٢٦٦ أعاذِلُ ابكاني لرايةَ منزلٌ تأبّد عصراف باللّوى فالصرَّائم ١٩

٢٧٥ بكيتُ صبابةً فاستجهلوني وقد يُستجهلُ الرجل الحليمُ ٢٧

الطلل والنسيب والظعيات والحماسة والفخر تمثل معظم شعر «النبهاني» ان لم نقل كلّه. هناك قصيدة رثاء واحدة ونتف متناثرة عن الخمريات والِحكَم او الطرديات والقنص وقصيدة طويلة في وصف الخيل وسنستعرض بعض خصائص هذه الاغراض بشكل سريع، نتمم بها اطلالتنا على عالم هذا الشاعر الواسع.

*** الرثاء**

قصيدة الرثاء اليتيمة في الديوان لا تصل في جودتها ومستواها الفني الى عيون شعره. قصيدة عادية يغلب عليها الصياغة. وحتى الصور المطروقة في باب الرثاء كصورة الدمع الذي لا يعيد ميتاً، او الميت الذي لا يسمع ولا يجيب. او صورة الموت الذي لا يُرد لأنه قدر محتوم. يقول متمم بن نويرة:

لقدْ لامني عِنْدَ القبورِ على البُكا رفيقي لتذْرافِ الدُّموع السَّوافِكِ
فقالَ اتبكي كُلَّ قبر رأيته لقبر ثَوى بيَن اللّوَى فالدكادِكِ
فقلت له إنّ الشَّجا يبعثُ الشجا فدعني فهذا كُلُّه قبر مالكِ (٩٤)

او قول الفرزدق:

ولو كان البكاءُ يردّ شيئاً على الباكي بكيتُ على صقوري

او قول احدهم : فلن يرجع الموتى حنين المآتم.

او قول قُتيلةُ بنت الحرث بن كلدة:

فَلْيَسْمَعنَّ النَّضْر إن نادَيْتَهُ إن كانَ يْسمَعُ منّيتٌ او يَنْطِقُ

او قول هشام بن عقبة العدوي اخو ذي الرُّمة :

نَعوا باسق الافعالِ لا يخلفونه تكادُ الِجبالُ الصُّمُّ مِنهُ تَصَدَّعُ (٩٦)

وقال التميمي ابو محمد عبدالله بن ايوب:

عجباً لأرْبَعِ اذرعٍ في خمسةٍ في جَوْفِها جَبَلٌ اشمُّ كبيُر (٩٧)

كل هذه الصور يتناولها «النبهاني» بأسلوب عادي لا ينطوي على شحنةٍ انفعالية عالية التي تميّز الرثاء البليغ والرفيع والحار. وهو لا يستطيع الحفاظ على وتيرة الحزن في هذه القصيدة طويلاً، فنراه في قسمها الاخير ومعظمها ينساق وراء الفخر الذي يخرج عن جو القصيدة الجنائزي.

ولعل اجمل ابيات هذه القصيدة قوله:

١٤٩ نبأ تكادُ الارض ترجف عنده وتكاد ثمَّ جبالها تتصدَّعُ ٢

١٤٩ ما خِلت ان الطودَ يحُمل قبل ذا حتى يمرَّ عليَّ نعشك يُرفعُ ٩

١٥١ اوحدتني وذهبتَ ثم تركتني أبكي لفقدكَ كلَّ قبر يوضعُ ٢٨

١٥١ كم قد ظللت على ضريحكَ باكياً لو ان ذلك يا بن تُبعَ ينفعُ ٢٩

١٥١ ولكم وقفت مسلّمًا ومكلمًا لو كان يعقل ميّت او يسمعُ ٣٠

١٥١ قد كان سيفكَ قبل يومك قاطعاً فغدا بيومكَ نابياً لا يقطعُ ٣٢

ومن الواضح انه يجترّ من حافظته الشعريّة صوراً، وتساعده قريحته في اعادة انتاجها، دون ان يترك للحزن العميق الفرصة ليفجّرها فيه من الداخل. وكأنه يقدّم العزاء او يتقبّله بشكل بروتوكولي. وهو لا يخرج ابداً من قمقم مشاعره الشخصية، ليواجه جلال الموت في عريه ومهابته، ليهب القصيدة تلك الرؤيا الفلسفية المشحونة بالنظرة الكلية الشاملة لهذا الامر.

فمن المفترض ان حضور الموت يستدعي موقفاً من الزمان والحياة. او يفجّر المشاعر الملتهبة المتسائلة عن موقع الانسان امام فجيعة لا يدرك كنهها. كتلك الشذرات الفلسفية السوداء التي جاءت على السنة بعض الشعراء.

يقول عبدالله بن ثعلبة:

هُمُ جيرةُ الاحياء امَّا جِوارَهُمْ فدانٍ وأمَّا المُلتَقَى فبعَيدُ (٩٨)

وقول آخر :

لا يُبْعِدِ اللهُ اخـواناً لنا ذَهَبُوا افناهُمُ حدثانُ الدَّهْرِ والأبَدُ

نُمِدُّهم كُلَّ يومٍ من بَقِيَّتِنا ولا يَؤُبُ إلينا مِنْهُمُ احدُ (٩٩)

وكل مـا يمكن ان يُقـال هنا، بأن تربتـه الشعرية لا تصلح كما يبدو لبذرة الرثاء. ولعلهـا تكون قصيدة ندم وتكفير عن الذات، إذ يرثي اخاه «حسام» الذي حاربه طويلاً، وعصفت الخصومة بينهما، بما تبقّى من الود الصادق.

* الخمريات

تتناثر الخمريات في شعر «النبهاني»، لا لذاتها، بل لتحريك القصيدة باتجاه عمود الشعر العربي، واضفاء ايحاءات نفسيّة وجمالية وخلق اجواء وظلالٍ ارتبطت بمدلول الخمرة على مر الازمنة.

يقول ايليا حاوي:

«والخـمـرة، في ذلك، كـالحـبـيـبـة والمفـازة والطلل والفـرس، موضوع من المواضـيع التي يلم بها ضمن القصيدة العامة التي تجتمع على نبذٍ متباينة. الاّ ان الشـاعـر الجاهلي كان يسرف في وصفه لتلك، بينما يَبتَسِر في وصفه للخمرة بلمعٍ مجزوءة خاطفة» (١٠٠)

ويقـول ايضـا: «كما ان ترددها ـ الخـمره ـ في بعض القصائد والاستهلال بها في بعض المعلقـات، يدلنا على انها شـاعت فيهم واصبحت كالطلل تقليد من تقاليد «الشعر» (١٠١)

ويتابع الناقد قائلاً:

«وجملة القـول ان الخـمـرة الجاهلية لم تستقل في قصيدة واحدة متكاملة، ولم تتخط صفاتها مرحلة التقرير العفوي الذي لا تشرق فيه رؤى الخيال،

ولا تكسوه الصور البلاغية المنعمة، بل انها وردت ضمن قصائد عامة، فهي كأنها ظلٌ شاحب نلمحها، لكننا لا نكاد نراها بواقعية وصدق، لأن الشاعر منهم يمر بصفةٍ مجزوءةٍ منها ويتنكب عن الصفات الاخرى» (١٠٢)

ويقول:

«الخمرة كانت وسيلةً للتفاخر والغلو» (١٠٣)

هذه المفاتيح التي يضعها الناقد بين ايدينا لفهم فن الشعر الخمري عموماً هي:

١ ـ تقليد من تقاليد الشعر الجاهلي

٢ ـ تأتي مبثوثة بشكل خاطف ومجزوء في القصيدة.

٣ ـ وسيلة للتفاخر.

والحقيقة الاكيدة هي ان ابواب خمريات «النبهاني» تفتحها هذه المفاتيح بالذات.

خمرياته مبثوثة بخجل في قصائده، وباستثناء قصيدة واحدة مطلعها:

٢٤٠ ألا فاصبحينا ابنةَ الاكرمِ سُخاميةً كدم العَندمِ (١)

فهو لا يبدأ بها. ولولا التفاخر ـ وهي سمة شخصية فيه ـ ولولا امانته لعمود الشعر الجاهلي، وغرقه ببحر «الاتّباع» لما كان ذكرها في شعره.

وهو لكل هذه الاسباب لا يقدم جديداً في هذا الميدان. فلقد سبقه فحول من الشعراء كالاعشى الجاهلي، والاخطل الاموي وابو نواس العباسي، وهؤلاء اغلقوا ابواب الخمريات على من سواهم، ولم يتركوا شيئاً عن الخمرة وهدر المال في سبيلها ومباكرتها وندمانها وصفاتها ولونها وشعاعها وتأثيرها ونشوتها ورائحتها وكؤوسها ومجالسها وفنون مزجها وطعمها وعتقها وحبابها، ووصلت منهم حتى شهرة خمرة «عانه».

كل ذلك قالوه في شعرهم ولم ينسوا شيئاً!!

ولأن «النبهاني» يطرق هذا الباب متكلّفاً فإن موهبته تخذله هنا، ولا يستطيع الدخول بها الى سرادق الخمريات الموشّى بالالوان والذي بناه من قبله فحول هذا الغرض من اغراض الشعر العربي!!

وضعف شعر «النبهاني» في هذا الباب يعود الى اسباب منطقية. فأصحاب الخمريات الكبار كان لهم مواقف حياتية نابعة من قناعات اجتماعية واخلاقية ودينية ونفسية عميقة. كانت الخمرة لهم مذهباً. لذلك اجادوا فيما قالوا، لأنهم فُتنوا بها. في حين يتخذ «النبهاني» مواقف حياتية مغايرة ومعاكسة ومتناقضة كلياً مع ذلك المذهب. ولذلك تبدو خمرياته وكأنها مضافة الى الديوان على طريقة «الكولاّج». اي انها ملصقة بعد انتهاء العمل. او انها مقصوصة من مكان، لإدخالها الى مكان آخر. ولو اسقطها المحقق جميعاً لما خسر الديوان شيئاً يُذكر.

ولو اجرينا دراسة مقارنة سريعة لبعض صور الخمريات منذ العصر الجاهلي حتى النبهاني مروراً بأعلام هذا الغرض، لاكتشفنا كم كانت ابيات «النبهاني» باهتة اللون امام البريق الخاطف الذي خلّفه الاعلام.

فعن لونها وشعاعها يقول «النبهاني» :

٨ وَمُرَّة الطَّعم عُقارٍ قرقف لو ذاقها الطَّودُ الاشمُّ لانتشى ٦١

٨ إن هُرقت في صخبها حَسِبتَها نار غضا تأججُ او شمس الضُّحى ٦٢

او يقول : «اذا نزلت قلت هذا لهب» د ١٨/ ١٤. او «شعشعت» د ٥٥/ ١٥ او «صفراء كالذهب» د ١٤٣/ ٤٧ او «كدم العندم» د ٢٤٠/ ١ او «عُقاراً تمزق ثوب الظلام بضوء شعاعٍ» د ٢٤٠/ ٢ وهي احياناً «سنا القَبسِ المضرم». لا شيء يثير الدهشة، لا صورة تستثير الخيال، وهو يتكىء على الموروث الشعري ويستسلم له، فتكسل مخيّلته، وهو في وصفه للخمرة،

يبدو وكأنه لا يعرف الموصوف، وهو يكتفي بأن يعاقر الذاكرة الشعرية فحسب!!

حتى ينطبق عليه قول ايليا حاوي تماماً:

«اما تشبيه الخمرة بالصبح، فهو تشبيه شائع ما لبث يجري ضمن خط التقليد العام الذي لا ينفك يشبه الخمرة آناً بالنار، وآونة بالجذوة، وحيناً بالوهج او الشعاع، وهي جميعاً معانٍ متقاربة متناسخة افتقدت جذوة الفطرة وبداهة التشبيه وحيويته» (١٠٤)

يقول «ابو نواس» عن هذا القديم والمكرور ما يلي :

ساعٍ بكأسٍ الى ناسٍ على طربِ كلاهما عجب في منظرٍ عجبِ

قامت تريني وامر الليل مجتمعٌ صبحاً تولد بين الماء واللهبِ (١٠٥)

او يقول :

معتَّقةٌ حمراء، وقدتها جمرُ ونكْهتها مسكٌ، وطَلْعَتُها تبر

حططنا على خَّمارها جُنح ليلةٍ فلاح لنا فجرٌ، ولم يَطلعِ الفجرُ (١٠٦)

فهذا المعاد والمنسوخ والمتكرر، يعجنه ابو نواس بماء القريحة، ويضيف له ملح المخيلة، وخميرة الصنعة، ويعرضه جميعاً لنار الابداع، فإذا بنا امام رغيفٍ شعري شهيّ!! والمقارنة هنا ليست ابداً في صالح «النبهاني». واذا اخذنا صفة اخرى من صفات الخمرة، تداولها الشعراء، وهي صفة «القدم». كل ما في جعبة النبهاني انه يقول:

«آخر الليل مدام قد عتَقْ» د ١٧٠ او «ببـاقيةٍ من عتيق السلاف» د ١٧ وهكذا يرسم صورة بالفحم، بالابيض والاسود، ولكن كيف تبدو الصورة نفسها عند ابي نواس:

عُتّقت حتى لو اتصلت بلسانِ ناطقٍ وفمِ
لاحتبتْ في القوم مائلةً ثم قصّت قصّة الامِ

او يقول :

فاسقني البكر التي اخْتَمرتْ بخمارِ الشّيبِ في الرَّحِمِ.

كيف يمكن للجنين في الرحمِ ان يشيب؟؟ إن هذا البيت يتحدث عن بكارة الخمرة، وعن قدمها، بالاضافة الى بقائها زمناً طويلاً في احشاء الدن، حتى انها هرمت ولم تزل في الرحم. (١٠٧)

ولقدمْ تلك الخمرة، تستطيع لو نطقت ان تقص علينا كل الفصول المنسيّة من تاريخ الامم. وهي ترجع عنده الى عهد «طالوت». وقد اصابها «العَنس»!! ونظلم «النبهاني» كثيراً ان افرطنا في هذه المقارنات، لأنه ما تناول هذه الامر بشيء من الاهتمام، بل تناوله بهدف توسيع القاعدة الشعرية التي يبني فوقها هيكل قصيدته، او لجعل الخمرة صفة لموصوف كالقبلة والثغر، او واحة للحلم بعد حرب، او حجرة صغيرة لابد منها في قلعة الشعر لحارس باب القلعة، او فاصلاً للراحة بين مقطعين : الحرب والغزل. ولم تكن الخمرية ابداً مقصودة لذاتها، انما يستخدمها لوظيفة ثانوية او مجازية. وقصيدته التي مطلعها:

٦١ اشجَاكَ رَبْعٌ بالصَّفيحةِ مائحُ عافٍ فدمعُك فوقَ خدك سافحُ ١

وهي قصيدة نموذجية لدراسة شعر النبهاني، وكل اغراضه الشعرية التي تحدثنا عنها تتجاور فيها، وتتألف من ستةٍ وستين بيتاً، يصيب الخمر منها ثلاث كلمات فقط في صدر البيت ٢٦ تقول:

«ومُدامةٍ صرفٍ شربتُ»

وكأن السياق الشعري او ربما الوزن هو الذي حشرها في هذا المكان

الضـيق. واهم مـا يمكن ان يقال هنا بأن «النبهاني» حتى وهو يتحدث عن الخـمـرة، لم يـتماجـن، ولعل فخ «الاتّبـاع» هو المسئول عن توريطه بهذه المسألة، لأن خمرياته اضعف ما جاء في ديوانه.

* الِحكمْ

مـفتاح الشعر السحري او الذهبي الذي يملكه «النبهاني» فتح له كل ابواب المقـصـورات والحـجرات الداخلية لقلعة الابداع. فلماذا لا يدخل به الى ايوان الحكمة؟؟؟

الحكمـة للفـارس والشـاعـر تعـتبر ترجـيحاً صادقاً لعقله وثقافته وغزارة مـعـرفته وعلمه وخبرته. وتتويجاً صحيحاً لفعاليته الذهنية التي استوعبت زمـانه وعصره، ونظرته المتأنيّة للماضي والحـاضر والمسـتـقبل. الحكمة هي المنمنمات الفكرية التي توشي بساط الشعر. والمزركشات العقلية الملوّنة التي تفـصـح عن المواقف والقـيم. والحكمة هي الخلاصة الصافية لعصير الذات، وجدلها المتصاعد مع الكون.

فهل يعقل «للنبهاني»، الفارس الشاعر، ان يعرض عنها؟؟

انه لم يتـخـذ ثوب الحكيم، ولا وضع قناع الحكمـة على وجـهـه. فالحكمة تأتي في شـعـر النبهاني عفواً ودون تصميم بياني او لغوي مسبق. حكمته تؤازر حـركـة القـصـيـدة، لا تجرها ولا تدفعها. شموع صغيرة على درب المعـرفـة تهدي الضـال ولكنهـا لا تفـتح كل الطرق امـام البصيرة. وبيت الحكمـة في شـعـر النبـهـاني يأتيـه هكذا، كأنه يسقط مصادفة من سماء الوحي. ولكنه اذ يحاول الطيران فـيـفـضاء الحكمة الواسع، لا يحلق بعيداً كما فـعل زهير او المتنبي او ابو العـلاء. ويشـفع له عندنا انه حـاول ولم يتهيب، رغم شعوره المفرط بالثقة.

من هذه الحكم والاوابد والمأثورات او مجامع الكلم قـوله:

- العقل رأس الفضل.
- احفظ حياءك لا تبدد ماءه.
- العقل بعلٌ للحياة.

ـ والناس اعوان القوي.

ـ واخفض جناحك للرعيّة.

الحكمة عن النبهاني صحوة للفكر في مسيرة الحس والخيال والوجدان الشعري. ومحاولة لفتح حوار بين اثنين فوق جسر المشورة والنصح.

ومما يقوله على ذلك الجسر:

٨ والمرءُ لا ينفَعُهُ من مَالِه ... الا الَّذي قدمَ في سُبل الُهدى ٦٧

٩ من استشار غيَر ذي العَقلِ هوى ... ولم ينلْ من قصدِه غيَر العنَا ٧١

٢٢ فإنَّ على الله نيلَ المُنى ... بألطافه وعلينا الطَلَبْ ٤٥

٧١ والذهرُ يُعقِبُ بؤسَه بنعيمه ... ويُعيدُ افراحَ الوَرى اتراحا ٢٦

١١٤ اعاذِلَ ان الجود لا يهُلكُ الفتى ... ولا يخلدُ الامساك غير معمَّر ٢١

١٦٠ ومن مَلَكَ البيضُ الِحسانَ زِمامه ... سينقاد او يَقْتدْنه وهو خاضعُ ٢٣

٢١٣ ولا تحسبن الحربَ لهواً ولذة ... ووصل كعاب في فناء المنازلِ ٣٤

٢٩٧ فما يهدُمُ الاعداءُ ما الله رافعُ ... ولا يرفعون الدهرَ ما اللهُ هادمُ ٥٢

* طرديات وقنص وصيد

ويستكمل «النبهاني» مسيرة ارتحاله نحو الجذر، لابساً عباءة «امرىء القيس»، مسلحاً بفصاحة الشاعر، حاملاً ادوات صيد الفارس، يخبّ في الصحارى والفلوات، يقيم حواراً من نوع آخر بينه وبين وحوشها وضواريها، حيث كانت الكلمة الاولى في هذا الحوار للصيد والقنص والطَّرَدْ.

هكذا هو، شديد الاعتزاز ببدويته، شديد التمسك بجاهليته، شديد الاعتقاد بأقانيمها وعناصرها. ينهل من مائها الصافي حتى الارتواء. انه الشامل الذي جرّب العراك مع الانسان، واستهواه ايضاً عراك الحيوان.

يقول «شوقي ضيف» بأن «خلفاء ووزراء العصر العباسي، وعليّة القوم شُغفوا بالصيد والطّرَدْ وان الشعراء نظموا طرديات كثيرة اختاروا لها وزن الرجز. ولم يترك الشعراء ضارياً من ضواري الصيد الا وصفوه، ولا جارحاً من جوارحه الاّ نعتوه. ونعتوا الصيد من حمر الوحش واتُنه وثيرانه وبقره وظبائه ونعامه» (١٠٨). ووضع «شوقي ضيفو على رأس هؤلاء الشعراء «علي بن الجهم».

لقد قال «ابن المعتز» عن هذا الشاعر:

«يضع لسانه حيث يشاءو.

ونحن نرى بأن هذا القول ينطبق على «النبهاني». فهو حين وضع لسانه في الصيد والقنص والطرديات رسم صوراً ومشاهد متحركة اقرب ما تكون الى السيناريو السينمائي منه الى الشعر. حتى تكاد تكون رحلة الصيد عنده مصوّرة على شريط من كلمات الشعر.

«وللنبهاني» في هذا الباب سبع مقطوعات شعرية مع ابيات متفرقة هنا وهناك ولعل اجمل تلك المقطوعات هي المذكورة في الصفحات ١٧٩ الى ١٨٣

واعتاد النقاد ان ينثروا ابيات الشعر لكشف مواطن الجمال فيها. فماذا تقول ابيات تلك المقطوعة نثراً؟؟

الحزن يجلل المكان، ودموع الشاعر تنسكب من سحب جفونه، وديار «راية» حبيبته مقفرة. لا صوت، لا صدى، والرماد يضع بصماته القاتلة على الاوتاد المتناثرة، وتبدو الدوارس من بعيد كحمامات سود. الغربان تنعق، والضواري تملأ المكان بحس المهابة والرعب.

في اصيل ذلك اليوم يضيع ثورٌ صغير لم تنبت قرونه بعد، ويفقد، ويفقد حس الامان الذي كان يوفره القطيع له. ـ وما اشبه احساس الشاعر الذي يتصدّى لعدوان الليل وجبروته وحيداً بمشاعر ذلك الحيوان التائه ـ .

الرعد يملأ المكان وكأن الغيوم هي التي تقهقه، وينسل الثور من مكان الى مكان كما يتهادى السِمْع. يشتد المطر والثور الوحيد يبحث عن مكان يتقي به ذلك الوابل من الماء.

١٧٩ وَقفتُ على رَبْعٍ لرايةَ ناقتي ... اريقُ سما جفني بِهِ واسائُله ١

١٧٩ وكيفَ يُردُّ الرَّجعَ ربعٌ مخلد ... بحيثُ الغضا اقوَت سنيناً منازله ٢

١٧٩ عفى غير سُفْع كالحمائم جثَّمٍ ... واورَق بادٍ في الخصاصات جائلُهْ ٣

١٨٠ ونؤي كجِذم الحوض اثلمَ خاشعٍ ... وأشعث فرد شُجَّ بالفهر عاطلُهْ ٤

١٨٠ بِهِ كلُّ شحّاج الى كلَّ سمحجٍ ... تُعالجه أنَّى انبرى وتماطِلُهْ ٥

١٨٠ وسيدٍ وسمعٍ والخفار وفُرعلٍ ... وارقط إن صال استكانت فراعلهْ ٦

١٨٠ فسل الهوى واستَحمل الهمَّ بازلا ... رعتهُ الفيافي فاسلهمَّتْ كواهِلهْ ٧

١٨٠ كأني شددتُ الرَّحل في متن ناشط ... قذيف يوارى النحض والنَّى شاملهْ ٨

١٨٠ شبوبٍ اجمَّ الروق قهدِ محدَّدٍ ... سبحلٍ اضاعتهُ اصيلاً حلائلهْ ٩

١٨١ فأمسى وَحيداً مفرداً من نعاجه ... يقابلُ اهوالَ السرُّى وتُقابلُهْ ١٠

١٨١ يسحُّ انسلالَ السمع في ظل أغضفٍ يُطحطح فيه غيمُه وعياطلهْ ١١

١٨١ يُريع كناساً ساتراً يتقي به سما مُبكر بلَّ متنيه وابلهْ ١٢

١٨١ فَبَل بأرطاةٍ عَلى غب بأسهِ يمعتلج قَد لبَّدته هواطلهْ ١٣

١٨١ فهدَّ انصياعاً نابتاً في نصابها بروقيه والدَّيجور سُفعٌ ذلاذلهْ ١٤

١٨١ إذا قال يا، قد صارَ، كنَّا، ترادفتْ عليه اقاصي الخيل وانقاض هائلهْ ١٥

١٨١ وبات يُقاسي ليلةً نَابغيةً سميراهُ فيها رَوْعُهُ وأفاكلهْ ١٦

١٨٢ فما افتَّر ثغرُ الفرج حتى انبرى لهُ اخو اكلبٍ لُدّ عَنيدٍ يخاتلهْ ١٧

١٨٢ نحيفُ الشَّوى بالي السرابيل مرملٌ قليلُ التَّصابي ساهمُ الوجه قاحله ١٨

١٨٢ يطوف بغُضفٍ كالحاتٍ شوازبٍ مسوجرةٍ شعثٍ ضوارٍ تشاكلهْ ١٩

١٨٢ مهرَّتةٍ مثل السراحين وقحٍ تجُاذبها امراسُهُ وَسلاسلهْ ٢٠

١٨٢ فحلَّل من اسيارِهن مُؤلياً عَليه يقينا انُهنَّ قواتِلهُ ٢١

١٨٢ فأوحى واوحت خلفة مشمعلّة تصارمهُ طورا وطوراً تواصلهْ ٢٢

١٨٢ فُمذ ادركتهُ وهو يكسو وجوهها براقع نقعٍ مستطيلٍ قساطلهْ ٢٣

١٨٣ تخيَّل واستحيا من الفرّ وانثنى كما مرَّ سهم رابط الجأش باسلهْ ٢٤

١٨٣ يُسفدُها دعساً بإبرة روقه كما شكَّ في سفود شربٍ خرادلهْ ٢٥

١٨٣ وبادر اشقاها بطعنةِ ثائر فضَّرجَ بالمكنون دفيه فاعلهْ ٢٦

١٨٣ ووافاه ثانٍ فاتقاه بروقهِ فخرَّ وقد مَّجتْ نجيعاً مفاصلهْ ٢٧

١٨٣ وعاجلهُ إذ ذاكَ ضروٌ فساطه وقدْ يهلك المرءَ المواشك عاجلهْ ٢٨

١٨٣ وناط اعتماداً رابعاً حين ناشهُ على لهذمي عامل الرُّمح عاملهْ ٢٨

١٨٣ ففرَّت شلالاً تنهبُ الجري شُرَّداً كما فرَّ من ظِلمان ذي قار جافلهْ ٣٠

١٨٣ فنحنَحها لَّما ابذعَّرت بصلقةٍ وقد حملت بأسا يديه اياطلهْ ٣١

١٨٤ فعادت فعادَ الاخنسُ الفردُ عامرٌ يجُدِّل من اذمارها ما يعاجلهْ ٣٢

١٨٤ فلما رأى الكلاَّبُ ان لا سلامةٌ لأكلبه والثَّور قد جدَّ هازلهْ ٣٣

١٨٤ دَعاهنَّ فانصبتْ عليه لواقحاً ثمانيةٌ مُستوقصاتٍ تُقابلهْ ٣٤

على مقربة منه، هناك شجيرات صغيرة تمسك الرمال المجتمعة الرطبة بأعطافها. ينطح الثور اصل الشجرة علّه يختبىء في طياتها هارباً من الليل الزاحف نحو نهايته والمطر الغزير. وبات الثور ليلته الموحشة وبرفقته الارتعاد والخوف. ـ والتصوير الخارجي للمشهد يتطابق مع احاسيس الشاعر الداخلية دائمًا ـ .

وما ان افتّر ثغر الفجر عن ابتسامة الضوء الاولى حتى تربص بالثور صيادٌ عنيد الخصومة. صياد خفيف الحركة بارعها لدقة اطرافه، ممزق الثياب، معروق الوجه، ما عرف طعم النعيم ولا ذاق الحب. صيادٌ امضى حياته بالفيافي والقفار لصيد بقر الوحش. ومع الصياد كلابه الضامرة الضارية المسترخية الآذان، يفتش عن الطرائد في القفار المترامية. كلابه تشبهه في الشراسة وهي شعثٌ مثله. كلاب واسعة الاشداق كأنها الذئاب. جريئة مربوطة بالامراس، تشدُّ الحبال تريد الثور وتجذبها يد الصيّاد.

ويطلق الصياد كلابه من الاسر ليشهد الطريدة بين انيابها القاتلة الفتّاكة. وتسرع الكلاب خلف الثور تنقطع تارةً عنه وتواصله تارة اخرى. وحين تدركه الكلاب يثير الثور ذيلاً طويلاً من الغبار كأنما يضع على وجوهها براقع من النقع.

ويتخيّل الثور ما حدث. ويخجل من فراره. ويعود رابط القلب كسهمٍ مارق. ـ ومرة اخرى نلاحظ العلاقة النفسية الخفيّة بين الثور المُستفرد والشاعر.

وتدور المعركة الفاصلة الصريحة.

وبدأ الثور يطعن الكلاب بابرة قرنه واخذ يشكُّها كما تشك قطعة اللحمة في السفّود لتشوى.

ويحمل الثور على اشقى الكلاب ليخلّفه مضرجاً بدمائه. ويتحامى من

هجمة كلبٍ ثانٍ بقرنه فيخر الاخير سابحاً بدمائه. ويهاجمه ضروٌ من اولاد الكلاب فيضربه بسوط ذنبه. ويعلق الرابع بقرني الثور. وتفر الكلاب حين ترى سطوة الثور وقوة فتكه وتتفرق في كل الجهات، يتابعها الثور بالضرب. وتعود الكلاب مرة اخرى لتناوشه. وينثني الثور كأسدٍ هصور ليطرحها ارضاً.

وحين يرى الصياد بأن الهلاك سيكون مصير كلابه. ويرى الجد في قسمات الثور وانه لا مكان للهزل فيما يفعل. يستدعي كلابه فتجيء يتناهبها الهياج، مدقوقة الاعناق ويوليّ الصياد هارباً مسرعاً بكلابه بسرعة انقطاع الدلو اذ يخون الشارب العطشان.

صورة متحركة. يكاد كل جزء فيها ينطق بالحيوية. وابياتها تشف عن قدرة هائلة على الوصف. والوصف مدماك الشعر العربي. ولغة الشاعر تطاوعه، وتذل لقدرته، وتسترخي اعنّة الُجملْ بين يديه ليقودها حيث يشاء. وتتلاحق فيها الصور بتدفق عجيب. غرابة الالفاظ فقط هي التي تبتعد بها عن الاذن المعاصرة، ولا نستطيع ان نعيب عليها ذلك، فقد تكون هذه الالفاظ بالضبط منتقاة من «معجم فصيح آنذاك وربما غير متداول ولكنه في الوقت عينه غير غريبٍ عن الاذن» القديمة. (١٠٩)

* وصف الخيل

اما ابياته في وصف الخيل، ويخصص لها احياناً قصائد بأكملها، فهي فريدة في روعتها وابداعها. ووصف حصانه وناقته وشدتها وقوة احتمالها وسرعتها يعتبر بكل مقياس غاية في الجمال والكمال.

والابيات الكثيرة المبثوثة في الديوان عن هذا الموضوع، تفصح عن علاقة وجودية بين الشاعر وهذه الحيوانات. وهو يغمرها بفيضٍ من المشاعر والاهتمام والاجلال الشيء الذي يرقى بها فعلاً الى مستوى الانسنة.

وليس ذلك بغريب «فلقد اتخذ العرب الحيوان رفيقاً، سواء في بواديهم او حواضرهم، والفوه في حلهم وترحالهم» (١١٠).

والحيوان هو الساكن الوحيد في تلك الصحراء الموحشة الممتدة كالابد.

ولا نأتي بشيء جديد اذا قلنا بأن اهتمام الادب العربي بالخيل تحديداً، لا يفوقه اهتمام ادب من آداب الشعوب بها.

فلابن الاعرابي كتاب بعنوان «اسماء خيل العرب» ولابن الكلبي كتاب آخر عنوانه «نسب الخيل». (١١١)

يقول ناصر الحاني:

«لقد عرف بعض الشعراء بوصف حيوانات معلومة اشتهر امرهم معها، وصاروا يذكرون بها. فأبو داود الايادي اشتهر بوصف الخيل وكان النابغة الجعدي من وصّافها ايضاً. وكان طفيل الغنوي من اشهر شعراء قيس ومن اوصف العرب للخيل حتى سموه طفيل الخيل. وسمّي زيد الخيل بهذا الاسم لكثرة خيله ومن وصاف الخيل المعروفين ايضاً سلامة ابن جندل واشتهر الحصين بن نمير بوصف الابل. ولا نعرف كتاباً عني بالشعر وابوابه يخلو من ذكر الحيوان» (١١٢)

هذه العناية العظيمة بالحيوان تتجسّد بشكل صريح في ديوان النبهاني. ولا يستطيع المرء ان يحصر او يعّد الاسماء او الصفات او الالفاظ الدّالة على الحيوانات. معجمة في هذا الباب يحتاج الى تفسير وشرح. وهو يزعم بأنه «بيطار ضروب الخيل» د ١٩٥.

واذا كان من الصحيح ان المعرفة العلمية ليست من مضامين الشعر الحقيقي، ولكن ذلك الشغف والجنون بالحيوان دفع الشعراء العرب ومنهم «النبهاني» الى تيسير دخول تلك المعارف الى الحرم الشعري.

ان معرفة شاعرنا العميقة بالخيل تسوقه وراء تشخيصها بالالفاظ حتى ليستطيع الرسّام ان يصوّر الخيل الاصيلة لدقة وصف «النبهاني» لها وادخاله لأنسابها والوانها وعلامات الاصالة او الهجانة فيها داخل البنية الشعرية.

يقول «النبهاني» :

١٣٨ هيفاء لا روح فيها ولا صَكك كلا ولا فَضَض فيها ولا ظَلَعُ ٩

١٣٨ جلّت ودقّت ورقّت واستوت ودنت وابذوْذَخَت فتكافا خلقها البدعُ ١٠

١٣٩ فالرأسُ مرتفعٌ والصدر متسع والصُّلب متَضع والخلق مجتمعُ ١١

١٣٩ كأنَّ مُقلتَها قد اوْلجت نبأً في اذنها فهي تستقصي وتستمعُ ١٢

ويصف حصانه قائلاً :

١٩ أسيلِ نبيلِ ضليعِ تليعِ كريم الطباع جميل الادَبْ ٣٠

٢٠ خفيفِ دفيفِ سريعِ اذا ما جرَى قُلتَ برقٌ بليلِ أشبْ ٣١

ويصف حصانه الغراب

٣٤ صافي الاديم كأنما يجري بمتنيه السرابْ ٣

٣٤ سامي التَّليل كأنما هاديه جذعٌ من خضابْ ٤

ويقول :

٩٦ صـقـيـل الـسرَّاةِ جمـيـل الـقَطـاة سـلـيـم الـشَّظـاة مـن الـبربـرِ ٣٧

٩٧ قَصـير الجـلال طـويـل الـشـكـال صـلـيـبِ الحـوافـرِ والأنـسرُ ٣٨

٩٧ يُسـابـقُ في الـرُكـض عـصْفَ الريَّاح فَتـبـخـرُ وشـكـاً ولم يـبـهـرِ ٣٩

ويقول :

١٧٢ اعـوجـيٌّ شَيـطـمٌ كـأنـه مجدل سُمـق خَلـقـا فـسـمَقْ ٥١

١٧٢ واسـع الُخطـوةِ جمـامُ الَجرى املس الصـهـوةِ بـذَّاخ الـعُنـقْ ٥٢

ويقول :

٢٣٠ ضـخم المناكبِ شـيطم عبلِ الشَّوى نهـدٍ مـراكـلـه اغـرَّ محُجَّل ٢٧

٢٣٠ وكـأنـه وطـىءَ الصـبـاحَ وقـد بَدا في وجـهـه كـالـكـوكـب المـتـهـلِّلِ ٢٨

٢٣١ يـطـأ الحـجـارَ بـمـثـلـهـا فـيرضَّـها بـمـلاطِسٍ صُمٍ كـمـثـل الَجندلِ ٣٢

٢٣١ مـتـضَّرمٌ كـالـنـارِ مـن اشَـرٍ بـه وإذا جـرى مـثـلَ الـشَّـهـاب المرسلِ ٣٤

٢٣١ سـبْاحُ كـالـسرِحـان في إرخـائه وثّابُ في تـقـريـبـه كـالـتّـتـفـل ٣٥

في هذه المقطعات يكاد الشعر ينطق بجمال الخيل حتى يكاد السامع يتلمّسه. او كأن الخيل ستخرج من بين السطور، يتصبب عرقها وهي تغدو مبتعدة عن الصفحات. الرأس والصدر والمنكب، المقلة والاذن، الرقبة والساق والحافر، الصهوة واللون والملمس، الصوت والصهيل، العزّة والحجل، القوة والسرعة والصلابة. وتكاد ايقاعات الجمل والاوزان تعكس طرفاً من هذه الصفات، تدركها الفطرة قبل ان يطالها الفهم.

فتواتر الكلمات المنّونة:

«اسيلِ نبيلِ ضليعِ تليعِ» او «خفيفِ دفيفِ سريعِ».

والسجع والتقابل الواضح في طول الجمل:

«صقيل السراةِ، جميل القطاةِ» و«قصير الجلال، طويل الشكال» حتى تكاد الجمل هنا والكلمات هناك تعكس صوت وايقاع الحوافر على الارض. ونكاد معها ان نحسّ بحركة الخيل وشكل مشيتها او عدوها وهي تسابق الريح والعواصف والشهب والبرق، في فلوات واسعة لا يقطع صمت الرتابة فيها سوى صوت تكسر الصخور الصوّانية حين تدكّها تلك الحوافر بقوة.

وتتواتر الصور الشعرية بشكل عفوي، لتمنح الشعر القاً وجمالاً اخّاذاً، يعكس احساس الشاعر العميق بحب الخيل، واعجابه الدفين بجمالها الفتّان.

فالحصان لصفاء بشرته وجلده يبدو وكأن السراب هو الذي يجري بمتنه، وحين يدوس الصباح بقدميه، تتوشّح تلك الاقدام بالبياض، وهو كالذئب حن يعدو وكالثعلب حين يثب، وهو حين يسابق الريح، تلهث وتتقطع انفاسها ولا تنقطع انفاسه.

ألا يحق لنا اذن ان نطلق على الشاعر اسم «سليمان الخيل».

آخر قصائد الديوان، صلاة صامتة لإنسان طيب السريرة، يستغفر الله على ما اقترف من..... شعر!! رغم انه لم يهج، ولم يتماجن، ولم يسترخص القول، ولم يخن رسالته الاخلاقية.

في يائيته، والياء آخر حروف المعجم، يرفع الدعوة صادقاً في خاتمة المطاف، ليتجاوز عنه الله إن اخطأ، ويسامحه إن كان قد زل. لعل الغرور، واندفاعة الشباب، قد ارسلت على لسانه مالا يقبل، فيحج بهذه القصيدة الى الله تائباً. مستعصمًا بحبله، متجرداً من الهوى، متمسكاً بالايمان واليقين، عائداً بفطرته المسلمة الى مشارف طهارة القلب ونقاء السريرة، طالباً المغفرة والرضا.

لهفي على ما فات من شبابي في الغي واللذة والتصابي
ويْلاه مما خُطّ في كتابي إن لم اتب في ساعة المتاب
ولم اكن مع خالقي مرضيا ٢٦

* الخاتمة

كان «النبهاني» في جملة ماقاله شاعراً اصيلاً، واسع الاطلاع، عميق الثقافة، يتسلّح بمعرفة لغوية عميقة، لا يقلل من شأنها ما ارتكب من عثرات لا يتجاوز عددها عدد اصابع اليد الواحدة. مصادر شعره متنوعة: التاريخ والقرآن وكل ينابيع الشعر الجاهلي. مدعومة بمعرفة لخصائص مجتمعة وادراكه العميق لأرواح البشر الذين عايشهم. جعل من الشعر رسالة وقضية، وحمله قيمًا انسانية رفيعة، وحوّله الى منبر للدعاوة السياسية. عاش الشعر وعاش من اجله. كتب وهاجس الخلود بين عينيه وحقق ما اراد. رجلٌ كان يعرف اتجاه التيار ولكنه سبح باتجاه الينابيع والاصول.

وكانت رحلته العكسيّة صوب «الاتّباع» هي رحلة وجوده ومصيره. آمن بقيم الماضي الرفيعة الشاملة وجعل منها هدفه المستقبلي، تضعه الصيرورة.

مرهف الحس، عميق الوجدان، قوي الشخصية. احب عائلته وعشيرته وقبيلته ووطنه عُمان.

كتب قصيدة شاملة شمولية الحياة. وحافظ بإصرارٍ عميق على الموسيقى واللغة في بنائه الشعري.

يقول الشاعر فايز خضور. وهو ابرز شعراء جيل الحداثة في سوريا: «وما دمنا في منطق الجديد، فهذا يعني رفضنا المطلق لجميع مرتكزات القديم. وهنا لابد من استثناء الموسيقى واللغة...» (١١٣)

نحن لا ندافع عن كل الشعر الجاهلي، ولا نجعل من القيمة الفنية والتعبيرية «للنبهاني» هدفنا المستقبلي، كما لا نستهين بعظمة حركة الحداثة الشعرية، بقدر ما ندافع عن التواصل والاستمرار في الشعر، بالاحتواء لا بالرفض، بالاستلهام كما يقول د. زكي نجيب محمود لا بالنسخ، وبهذا

يظل التراث حـياً فينا. بإحياء الجسور وتنظيم الحركة فوقها نحو المستقبل لا بنسفها.

بهذه الروح عـدنا الى الوراء لنضيء نصـوصـاً قـديمـة، نكاد نحس تجاهها بالغربة، وسيلتنا المحبّة لا الطعون المجانيّة.

لا نرفض القـديم لقدمه، ولا نؤمن بالجديد لمجرد الجدّة وبهذا المنطق لمسنا دبيب الحـركـة في نزعـة التـقليـد والاتّباع التي مثلها شعر النبهاني، ولولا الحركة ما صار الابتداع!!

ولو لم يكن في تاريخ «عُمان» سـوى هذا الشـاعـر، لكفـانا ذلك دليـلاً على خصوبةٍ في اعماق الوجدان الادبي لهذا التجمع السكاني الفريد.

الهوامش والمراجع

١ ـ أحمد امين وزكي نجيب محمود، قصة الادب في العالم ج ١ ص ٢١.

٢ ـ أحمد امين وزكي نجيب محمود، قصة الادب في العالم ج ١ ص ١٠.

٣ ـ د. عبدالكريم اليافي، دراسات فنية في الادب العربي ص ١٥٢.

٤ ـ د. عبدالكريم اليافي، دراسات فنية في الادب العربي ص ١٥٣.

٥ ـ وفي حالة الرقة يستخدمه في القصيدة (٣٩) وهي قصيدة يتسّرب من ابياتها الشجون والحنان:

١٦٥ عفت اطلالُ موذيةٍ سنيناً وطافَ بها السرَّابُ معاً وحاقا ١١ خشيتُ على

١٦٥ وحالفها البِلى والمَحلُ حتى معالمها احتراقا ١٢

١٦٥ فإن بخلَ الغمامُ ولم يجُدها سقيتُ رسومها الدمعَ المُراقا ١٣

٦ ـ انظر المرجع ٣.

٧ ـ انظر المرجع ص١٥٤.

٨ ـ د. عبدالعزيز المقالح، آراء حولَ قديم الشعر وجديده ص ١٥٤.

٩ ـ د. ابراهيم انيس، حول قديم الشعر وجديده ص ٢٣ ـ ٣١.

١٠ ـ ابو الفرج الاصفهاني، الاغاني، تهذيب ابن واصل الحموي، طبعة القاهرة ص ٨٨٨. والابيات الاربعة المعروفة هي:

في الفخر: اذا غضبت عليك بنو تميمٍ حسبت الناس كلهم غضابا

في المديح: الستم خير من ركب المطايا واندى العالمين بطون راحِ

في الهجاء: فغضّ الطرف انك من نمير فلا كعباً بلغت ولا كلابا

في النسيب: ان العيون التي في طرفها حور قتلننا ثم لم يحيين قتلانا

١١ ـ انظر المرجع ١٠ ص ٩٥٥

ذكر ان الاخطل قال: فضلتُ الشعراء في المديح والهجاء والنسيب بما لا يلحقونني فيه. فأما النسيب فقولي:

ألا يا اسلمي يا هندُ بني بدر ... إن كان حيانا عدى آخر الدهر

من الخفرات البيض اما وشاحها ... وأما القُلْبُ منها فلا يجري

تموت وتحيا بالضجيع وتلتوي ... بمطرد المتنين منبتر الخصر

وقولي في المديح:

نفسي فداء امير المؤمنين اذا ... ابدى النواجذ يوماً عارمٌ ذَكَر

الخائض الغمرةِ الميمونُ طائره ... خليفةُ الله يستسقى به المطرُ

وقولي في الهجاء:

وكنتَ اذا لقيتَ عبيد يتم ... وتيماً قلتَ الهم العبيدُ

لئيمُ العالمين يسودُ تيماً ... وسيّدهم وإنْ كرهوا مسودُ

١٢ ـ انظر المرجع ١٠ ص ٥٣.

١٣ ـ انظر المرجع ١٠ ص ٣٧٥.

في المديح قوله:

لمستُ بكفّي كفَّه ابتغي الغنى ... ولم ادر ان الجود من كفه يُعدي

فلا انا منه ما افاد ذوو الغنى ... افدت واعداني فبددت ما عندي

وفي الهجاء قوله:

رأيتُ السهيلين استوى الجود منهما ... على بعد ذا من ذاك في حكم حاكمِ

سهيل بن عثمانٍ يجود بماله ... كما جاد بالوجعا سهيل بن سالمِ

اما بيت التشبيه:

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا واسيافنا ليلٌ تهاوى كواكبُه

وعن ابدع الابيات تلك التي مطلعها:

لم يُطلْ ليلي ولكن لم أنم ونفى عنّي الكرى طيفٌ ألم

١٤ ـ انظر المرجع ١٠ ص ٤٧٣

١٥ ـ انظر المرجع ١٠ ص ٤٨٥

منها قوله :

الناس في غفلاتهم ورحى المنيّة تطحن

وقوله في موسى الهادي:

ولما استقلوا بأثقالهم وقد ازمعوا بالذي أزمعوا

قرنت التفاني بآثارهم واتبعتهم مقلةً تدمـــــعُ

وقوله:

ألم تر انّ الفقر يُرجى له الغنى وان الغِنى يخشى عليه من الفقر

وقوله :

هب الدنيا تصيرُ اليك عفواً أليس مصير ذاك الى زوال

١٦ ـ انظر المرجع ١٠ ص ٥٥١.

١٧ ـ محمد عزت مصطفى، قصة الفن التشكيلي. ص ٩

١٨ ـ انظر المرجع ١٠ ص ٣٨٠.

١٩ ـ انظر المرجع ١٠ ص ٣٨١.

٢٠ ـ ديوان النبهاني، القصيدة ٣٥

٢١ ـ محمد جمال باروت، الشعر يكتب اسمه ص ٤١

٢٢ ـ ايليا حاوي، فن الشعر الخمري. ص ١٣٢

٢٣ ـ انظر المرجع السابق ص ١٣١

٢٤ ـ انظر المرجع السابق ص١٣٣

٢٥ ـ انظر المرجع السابق ص١٣٧

٢٦ ـ انظر المرجع السابق ص ١٦١

٢٧ ـ يوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي. ص ١٢٣

٢٨ ـ د. محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ص ٣٨٢

٢٩ ـ المرجع السابق ص ٣٨١

٣٠ ـ المرجع السابق ص ٣٨٣

٣١ ـ عبدالرزاق الخشروم، الغربة في الشعر الجاهلي. ص ٢٤٢

٣٢ ـ المرجع السابق، الصفحات ٣٦ ـ ٣٧ ـ ٣٨.

٣٣ ـ د. احمد هبو، تاريخ العرب قبل الاسلام ص ٢٧٥

٣٤ ـ روبرت جيران لاندن، عُمان منذ ١٨٥٦ مسيراً ومصيراً. ترجمة محمد امين عبدالله ص ٤٤.

٣٥ ـ انظر المرجع ٢٧ ص ١٤٠.

٣٦ ـ المرجع السابق ص ١٤١.

٣٧ ـ ابو تمام، ديوان الحماسة، مختصر شرح العلامة التبريزي، مراجعة محمد عبدالمنعم ج ٢ . المقدمة.

٣٨ ـ ديوان النبهاني. المقدمة الصفحة «ب».

٣٩ ـ د. محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربي ج ٢ ص ١٩٢

٤٠ ـ ناصر الحاني، دراسات في النقد والشعر ص ٧٢.

٤١ ـ انظر المرجع ٣٩ ص ١٨٨

٤٢ ـ انظر المرجع ٢٧ ص ٢٦

٤٣ ـ المرجع السابق ص ٢١

٤٤ ـ المرجع السابق ص ٣١

* كلما ذكرنا د. فنقصد ديوان النبهاني والرقم الاول يشير الى الصفحة والرقم الثاني الى رقم البيت.

٤٥ ـ انظر المرجع ٣٩ ج١ ص ١١٤ ـ ١١٥

٤٦ ـ شوقي ضيف، العصر الجاهلي ص ٣٧٠

٤٧ ـ انظر المرجع ٣ ص ١٣٢

٤٨ ـ المرجع السابق ص ١٢٩

٤٩ ـ ديوان النبهاني، القصيدة ٥٦ ص ٢٣٦ ـ ٢٣٩

٥٠ ـ المرجع السابق القصيدة ٥٨ ص ٢٤١

٥١ ـ د. مصطفى سويف، الاسس النفسية للابداع الفني «في الشعر خاصة» ص ٣٢٧.

٥٢ ـ محيي الدين صبحي، الكون الشعري عند نزار قباني ص ١٦٠

* «النيرفانا: وصول الفرد الى اعلى درجات الصفاء الروحي بتطهير نفسه» د. احمد شلبي، مقارنة الاديان، ج ٤ اديان الهند الكبرى. ص ١٦١

٥٣ ـ الياس خوري، دراسات في نقد الشعر ص ٢٠٩

٥٤ ـ ول ديورانت، قصة الحضارة، المجلد الاول. ج ٢ ص ١١٥

٥٥ ـ المرجع السابق ص ١١٤

٥٦ ـ انظر المرجع ٥٢ ص ١٨٦

٥٧ ـ نزار قباني، اشعار خارجة على القانون ص ٦٧

٥٩ ـ المرجع السابق ص ٨٥

٦٠ ـ الاخطل الصغير، بشارة الخوري، الهوى والشباب ص ٣٤

٦١ ـ المرجع السابق ص ١٤٧

٦٢ ـ المرجع السابق ص ١٥٢

٦٣ ـ المرجع السابق ص ١٣٣

٦٤ ـ هوراس، فن الشعر، ترجمة د. لويس عوض ص ١٠١

٦٥ ـ انظر المرجع ١٠ ص ٨٠٨

٦٦ ـ المرجع السابق ص ٢٨

٦٧ ـ المرجع السابق ص ٣٢

٦٨ ـ المرجع السابق ص ٤٩

٦٩ ـ محمد المبارك، فقه اللغة وخصائص العربية ص ١٠١

٧٠ ـ يوسف اليوسف، الغزل العذري ص ٢٥

٧١ ـ المرجع السابق ص ١٥٣

٧٢ ـ المرجع السابق ص ١٤٤

٧٣ ـ انظر المرجع ٥٢ ص ١٨

٧٤ ـ انظر المرجع ١ ج ١ ص ٢٤٦

٧٥ ـ ادونيس، مقدمة للشعر العربي ص ٦٩

٧٦ ـ المرجع السابق ص ٧١

٧٧ ـ المرجع السابق ص ٧٣

٧٨ ـ انظر المرجع ١٠ ص ٤٨

٧٩ ـ ديوان جميل بثينة، شرح ابراهيم جزيني ص ٥٠

٨٠ ـ انظر المرجع ٧٥ ص ٧١

٨١ ـ انظر المرجع ص ١٤٤

٨٢ ـ انظر المرجع السابق من الصفحة ٣٩ وحتى ٦٩

٨٣ ـ د. صادق جلال العظم، في الحب والحب العذري ص ٨٧

٨٤ ـ ادونيس، الثابت والمتحول. ج ١ الاصول ص ٢٣٢

٨٥ ـ انظر المرجع ٨٣ ص ١٠٥

٨٦ ـ المرجع السابق ص ٢٠

٨٧ ـ المرجع السابق ص ٢٣

٨٨ ـ المرجع السابق ص ١٠٧

٨٩ ـ انظر المرجع ٧٠ الصفحات ٣٣، ١٧٢، ١٩٥

٩٠ ـ عباس محمود العقاد، ابو نواس. كتاب الهلال ١١٥ من الصفحة ٣٢ حتى ١٠٠ فصل النرجسية وفصل الجنس والنفس.

٩١ ـ انظر المرجع ٨٤ ص ٢٤٢

٩٢ ـ انظر المرجع ٧٠ ص ٢٢

٩٣ ـ المرجع السابق ص ٢٣

٩٤ ـ انظر المرجع ٣٧ ج ١ ص ٤٦٤

٩٥ ـ المرجع السابق ص ٥٦٣

٩٦ ـ المرجع السابق ص ٤٦٢

٩٧ ـ المرجع السابق ص ٥٥٦

٩٨ ـ المرجع السابق ص ٥١٨

٩٩ ـ المرجع السابق ص ٥١٩

١٠٠ ـ انظر المرجع ٢٢ ص ١٩

١٠١ ـ المرجع السابق ص ١٠

١٠٢ ـ المرجع السابق ص ٢٧

١٠٣ ـ المرجع السابق ص ٤٩

١٠٤ ـ المرجع السابق ص ١٢٣

١٠٥ ـ ديوان ابي نواس، منشورات المكتبة الاهلية. بيروت ص ٧٤

١٠٦ ـ انظر المرجع ٢٢ ص ١٧٢

١٠٧ ـ المرجع السابق ص ١٠٨ ـ ١٠٩

١٠٨ ـ شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، ص ٤٨٦، ٤٨٧

١٠٩ ـ انظر المرجع ٧٠ ص ١٤٥

١١٠ ـ انظر المرجع ٤٠ ص ١٦٤

١١١ ـ المرجع السابق ص ١٦٤

١١٢ ـ المرجع السابق ص ١٦٥ ـ ١٦٦

١١٣ ـ فايز خضور، فضاء الوجه الآخر. ص ٢٨

الفهرست

الصفحة

المقـــدمة ٥

الطلليـــات ٢٣

الغـــزل ٥٤

الحـــكـــم ١٠٩

طرديات وقنص وصيد ١١١

وصـــف الخيـــل ١١٦

الخاتمـــة ١٢١

الهوامـــش والمراجـــع ١٢٣

رقم الايداع ٩٣/٢٩

شركة مطبعة عمان ومكتبتها المحدودة ش.م.م