

دراسات نقدية
في الأدب العماني

جميع حقوق الطبع محفوظة للناشر

جميع الحقوق محفوظة ولا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله أو استنساخه بأي شكل من الأشكال دون أخذ إذن خطي من الناشر

الطبعة الأولى

١٤٢٩ هـ / ٢٠٠٨ م

مكتبة الضامري للنشر والتوزيع

هاتف: ٩٦٤٤٤٦٦

ص ب : ٢ السيب . الرمز البريدي : ١٢١ سلطنة عمان

دراسات نقدية في الأدب العُماني

دراسات نقدية

في الأدب العماني

د . أيمن محمد علي ميدان

مكتبة الضامري للنشر و التوزيع

هاتف : ٩٦٤٤٤٤٦٦

ص ب : السيب. الرمز البريدي : ١٢١ سلطنة عمان

إهداء

**إلى صاحب المقام السامي
جلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم**

لماذا

تشرف كل الحروف بأن تهدي إلى جلالتم؟

أيمن ميدان

المبحث الأول

ثلاثية

الذات والوطن والنص الغائب

قراءة في قصائد عمانية حديثة

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مفتتح:

النص.. فيض وانتماء، فيض ذات شاعرة مغلفة وانكساراً انشراح حضاري مفتوح، وبين الذات مغلفة والمناخ الحضاري مفتوحاً يتعبرن الدلالة داخل النص بُعدان: بُعد إيماني يتمثل بالوقاية الإنسانية الملقاة، وما تلازمه من لذة الاكتشاف، وبُعدٌ بؤحي يتجلى من خلاله الوجد الإيماني المتأقن إلى الإلهام.

وإذا كان القطب الأول هو الذي يفتح للنص آراء والذات المبدعة تميزاً، فإن القطب الثاني يشهد القصيدة صميم تنافس عن القوم القريبة، وإلهام فلا تنافر بين القطبين المتجاوبين، إذ إن القصيدة الخلاقة هي التي تحصل سمات الذات المبدعة الجامعة دون إنبال على جذور التواصل مع الرصيد الحضاري المشترك.

اتسمت القصائد الخمس موطن الدراسة (١) بمجموعة من السمات، لعل أهمها هذا التنوع الشديد الذي جعلها تستفيد من الإمكانيات التي أقرضت للقصيدة العربية عبر تاريخها الطويل سواء في قالبها التقليدي أو في أساطيرها الحديثة، وتوزعت التجارب على محورين رئيسيين هما: إنجساراً قصيدة وطنية وانكفاءً على الذات مع تباين شديد في الوعي ووسائل التعبير والبناء من مبدع لآخر، لذلك أثرت أن يكون اقتراحي من تلك القصائد على مستأور

^١ هذه القصائد فازت بالراكي الخمسة الأولى في مهرجان الشعر العمالي الأول الذي أقامه بقمعة تروى (١٩٢٠ - ١٩٦٠) ديسمبر

(١٩٩٨ م) ، وكان كاتب هذه الورقة عضواً بلجنة التحكيم .

ثلاثة، تُمثِّل أبرز الخيوط المشكلة لنسيج هذه القصائد، فرحت أقف أمام: الذات والوطن والنصّ الغائب.

المحور الأول: الوطن

للوطن في ذاكرة المبدع العُماني ووجدانه حضورٌ خاصٌّ يفوق فطرية النزعة التي أقرها الجاحظ^(١)، إذ يبقى الوطن هاجساً يتنامى داخل كل نص، وثيمة أساسية في كل قصيدة، وتصبح عُمان موضوعاً المحبب الذي لا يغيب، فتأتي رؤاه على اختلاف دلالاتها - مضمرة بها، مضمخة بعبير أمجادها، متشحة بمنجزات باني نهضتها.

وقراءة القصائد - موطن الدراسة - تؤكد طرحنا السابق فمن بين قصائد خمس فائزة استأثر الوطن بثلاث منها، هي: (فواصل من ذاكرة بحار فينيقي) لمحمد عبدالكريم الشحي، و(مهد ومجد) لسالم الكلباني، و(من سدرة الأقمار) لسعيدة بنت خاطر الفارسية.

على أنني أسارع فأقرر أن اتفاق هذه القصائد الثلاث حول الموضوع وما يصاحبه من شبه انفعالي، لا ينفي تحقق فكرة التمايز بينها من خلال: الوعي بأبعاد التجربة، وتباين الموقف الخاص بالشاعر بعداً وملامسة وامتزاجاً وآليات تناول أيضاً، فلكل قصيدة دهاليزها المظلمة، ولكل شاعر عاداته السرية الخاصة، ومن البديهي أيضاً وجود تفاوت بين أبناء الجيل الواحد يتجاوز - غالباً - الاختلاف الطفيف إلى الانفصام شبه التام.

إن قراءة واعية للمُنحَز الشعري لسالم الكلباني تشي بأنه شاعرٌ يحمل وطنه في قلب قصائده شامخاً متحدياً، متخذاً من الشموخ ثيمة مركزية، تتضافر كل

^١ الجاحظ: الحيوان (تحقيق وشرح عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة ١٩٥٦ - ١٩٦٩م) ص ١٢٣.

العناصر من أجل إبرازها، والقارئ لقصيدة (مهد ومجد) يلمس مدى هيمنة تلك
الثيمة الأساسية على نسيج قصيدته بناء ورؤى:

وطني والروحُ تفدي وطناً صانَ أمجادِي وأعلى قيمي
مَنْ تراني والمدى مستقبل مَعْنَمَ الفخرِ وفخر المغنم
وبعيني صورٌ مشرقة منك يا أزهى وأبهى مرسم
وقال :

مَنْ تراني ومدى يرفعي لمدى أسمى وضيء الأنجم
كلما جاوزتُ عيَاء انبرت أختها تهتفُ بي أن أقدم

ولم يقف عند الشموخ يستمدّه من الماضي والحاضر لامتسا إياه دون الغوص
في لجّهِ والانتشاح به، بل راح يمتزج بموضوعه امتزاجاً تمّاه، عبّر عنه في مواطن
متعددة من قصيدته من خلال لغة تتسم بالشفافية، فقال: (وطني واختلج القلبُ
على وقّعها..)، (وطني والروحُ تفدي وطناً) ويبلغ الامتزاج حدّ العشق الصوفي
فيقول:

وطني يا كُلّ ما أملكُ وأفديهِ بروحي ودمي

إن قصيدة (مهد ومجد) لسالم الكلباني تُعدُّ نموذجاً مصغراً يجسد - بدقة -
سمات تجربته الشعرية، فهو واحد من الشعراء القلائل الذين تخلو قصائدهم من
المزلق الإيقاعي التي راحت تأخذ سبيلها صوب نسيج ثلّة من شعرائنا المعاصرين،
ولديهم القدرة على إحداث أنماط متعددة من التأثير النابعة من تنسيق واع

للفونيمات والإمكانات الإيقاعية الثرة للشعر المسموع. كما أن لغته تنأى عن التعقيد بمستوياته المتعددة فتخرج إلينا محمومة، من مثل ذلك قوله:

لَحْةٌ مِنْ وَجْهِكَ الْمُبْتَسِمِ حَرَكْتُ نَبْضَ الْعُلا فِي هِمَمِي
فَإِذَا بِالْكَوْنِ مَهْوَى أَلْقِي وَإِذَا بِالْغَيْبِ مَجْلَى حِلْمِ

على أن لغة الكلباني كثيراً ما تنكفى على موضوعها انكفاء يُدنيها من منطق اللغة العادية ومنطوقها أيضاً، فتأتي أحادية الدلالة رتيبة الإيقاع، مخلفة وراءها سرداً ثقيلاً، يعبر عن الأشياء دوغماً غوصاً لرصد وعي الشاعر الخاص بها، فلا تتعدى منطق التلازم بين اللفظة ومعناها المباشر مثال ذلك قوله:

فَكَبِيرٌ أَنْتَ وَالْجَهْدُ عَلَى قَدْرِ الْجَاهِدِ فاعذر فمي
عَجَزَ التَّفَكُّرُ أَنْ يَرْقَى إِلَى مُسْتَوًى هَذَا الْجَلَالِ الْأَعْظَمِ
أَنْتَ فَوْقَ الشَّعْرِ وَالنُّثْرِمَا عَلِمَ الْعَقْلُ وَمَا لَمْ يَعْلَمْ

إن سالم الكلباني - كما تطرح قصيدته وتُظهر تجربته الشعرية وفيّ أشدّ الوفاء لتجربته الشعرية التي تعود إلى مرجعية تاريخية سابقة فلم تستدرجه محاولات التجديد التي طالت كل شيء، بل ظل معتداً بها منكفاً عليها، وكم كنت أتمنى أن تفتح ذاته الإبداعية على ذوات أخرى انفتاح الصامد المتماسك لا المُستلب المنبهر، فيأخذ ما يطور ويثري ويطرح ما يخالف قناعاته الفنية، ولكن لم يفعل!!، وما أظنه سيفعل، فتجاوز سالم الكلباني لمنجزه الشعري ما عاد بالأمر اليسير.

وإذا كانت قصيدة (مهد ومجد) لسالم الكلباني قد اتخذت من الشموخ ثيمة رئيسة، راحت تتجلى في البناء والتركيب والرؤى فارضة وجودها على مستوى الفونيم (الحرف) أو على مستوى الدوال فإن البنية الدلالية العميقة في نص سعيدة

بنت خاطر تتخذ من الثنائية المتماهية (الوطن/القائد أو القائد/الوطن) مركزاً لها ونقطة انطلاق، مُوزَّعة تجلياً على محاور ثلاثة: الماضي كقوة فاعلة، والحاضر كمنجز مدهش، والمستقبل كطموح مشروع.

ومن خلال نبرة غنائية طاغية يدعمها تشبث بقافية اختيارية منحت هذه الغنائية ثراءً إيقاعياً يروم إيقاع المتلقي في شرك في حقيقي يهدف غوايته للانصات وإغرائه بالقراءة راحت الشاعرة تتغنى بالأرض حاملة والوطن مزهواً بالشبع والارتواء والانتشاء غناء يعكس حالة من العشق الصوفي، فقالت:

فرَّ الفؤادُ من الضارِعِ الحانياتِ إلى الدروبِ

من مَهْدِهِ الغَضِّ الوثيرِ مُنْعَماً...

قد حَفَّه زهرُ الطيوبِ

أغراهُ حسنُكِ فارتمى شفقاً تلوَّنَ بالغروبِ

وتعطرَ الأفقُ السعيدُ بِحَقِّقَةِ الحُبِّ المَهِيبِ

قلبٌ به ضجَّ الحنينُ

قهلتْ وجرتْ به قدمُ الوثوبِ

ثم تدفع تلك الغنائية الزاعفة بالشاعرة إلى مزيد من اللُّهاتِ خلف حشد من التنويعات التصويرية المتتابعة التي لا يحكمها منطقٌ ترابطي يشدها صوب المحور الأساس في القصيدة، فتصبح هذه الصور في تراكمها وانفصالها أشبه بزجاجة مهشمة تأتلق أجزاءها المتناثرة، فتقول:

حيث التقاكِ مع الروابي العابقاتِ العنبرياتِ الدروبِ

ومع النخيلِ المائساتِ جدائلاً...

رقصت على تموجة الفلج الطروب
ومع التراب المخمليّ اللبس خمر السهوب
فرأى عمان سحائب الشعر التي...
انهمرت تسيل بعاطر العلم الخصب

ومن خلال لغة شفافة تعتمد الإيحاء ولا تسقط في شراك بلاغة تقليدية،
وعبر توظيف بسيط للشخصية التراثية التي تضرب بجذورها في التاريخ العماني
وتحتل مكانها في الذاكرة الجمعية لأمتها راحت تعبر عن وعيها بتجربتها الشعرية من
خلال المزج الرائع لبعدي: الوطن/القائد، حيث يتسع وجدان القائد فتتشكل
حارطة الوطن، ويكثر الوطن فيصبح زورقاً يسبح آمناً في العينين، فقالت:
مَنْ ذَلِكَ الْآتِي الَّذِي ابْتَسَمَ لَهُ كُرْبُ الْخُطُوبِ؟

فمن (المهتأ) حزمه

ومن (الجلندي) ومضة الفكر التجب

وسقاه (قيد الأرض) من وثباته

يمتأح نور الحق من تقوى القلوب

مَنْ ذَلِكَ الْآتِي الَّذِي غَسَلَتْ عُمانُ بفجره شتى الذنوب؟

ثم تنحو لغة القصيدة منحى مغايراً أبعداها عن الشفافية المتكئة على الإيحاء،
ومال بها إلى استرخاء بنائي وخضوع لترعة خطابية زاعقة، فقالت:

عهداً علينا لن نُضَيِّعَ ما غرستم

ما سكبتن...

في القلوب

سَمْدُ أَغْصَانِ الْفُؤَادِ الْمَثْمَرَاتِ تَمِيسُ بِالْخَيْرِ الْعَمِيمِ
تَتَدَرَّعُ الصَّبْرَ الْجَمِيلَ، وَنَرْتَدِي دِيبَاجَةَ الْعَمَلِ الدُّوْبِ

.....
نُحْيِي الْمَفَاخِرَ وَالْمَآثِرَ وَالْمَنَاقِبَ وَانْتَصَارَاتِ الْبُرُوقِ

ثمة تساؤل ملح تطرحه القراءة المتأنية لقصيدة (من سدرة الأقمار) وقصيدة (مهد ومجد) أيضاً - يدور حول إمكانية كتابة نص شعري يتخذ من الوطن ثيمة أساسية، ويبقى محافظاً على خصوصيته الفنية، والحقيقة أن سعادة بنت خاطر تبدو مخلصاً لتجربتها متحمسة لعملها. ومع ذلك فقد جاءت قصيدتها غيّراً مخلصاً للمدرجات الجمالية لفن الشعر بشكل مُرضٍ، وذلك لضعف في اللغة وعدم قدرة على توظيف آليات التشكيل، فراحت بعض المفردات التي تحدد - بنتوتها وغربتها - من التدفق الإيقاعي تارةً والامتداد الدلالي تاراتٍ أخرى - تأخذ سبيلها صوب نسيجها الفني، من ذلك قولها: (فرّ الفؤاد) / (ضجّ الحنين) / (بمفتاح) / (شقي الذنوب) / (فهور)... وغيرها. هذا إلى جانب سطحية توظيف الشخصيات التراثية (الجلندي بن مسعود^(١) / مهنا بن جعفر الهمدي^(٢) / سلطان بن سيف الثاني

^١ يعد الجلندي بن مسعود بن جلندي الجلنداني المؤسس الأول للإمامة الإباضية في عمان، تولى الإمامة عامين وشهراً، فأقام الحدود وحكم بالعدل ودانت له عمان بالولاء، مما أوغر صدر الخليفة العباسي أبي العباس السفاح فدفع إليه بحملة بحرية يقودها خازم بن خزيمه لاستشهد ورفاقه في موقعة جلفار (رأس الخيمة الآن). فضله الإمام السالمي على غيره، فقال: لا أعدل بالجلندي إماماً بعمان فإنه جمع الصفات الثلاث: العلم والعدل والشهادة... انظر: ابن الأثير، البداية والنهاية (دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٦٧م)، ٥٩/١٠، السالمي، تحفة الأعيان بسيرة أهل عمان (ترجمته)، والسياتي، عمان عبر التاريخ (منشورات وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط ١٩٨٢م)، ١/ ٢٢٧-٢٥٥.

^٥ من أئمة عمان بالقرن الثالث الهجري (٢٢٦ - ٢٣٧ هـ)، وترتبه السادس في سلسلة الإمامة الإباضية، بويج باتفاق العلماء بعد وفاة الإمام عبد الملك بن حميد العلوي، وقد شهد عمان في عهده من الازدهار والقوة ما لم تبلغه من قبل، وقد اتسم بالهنية والرفار، ودامت إمامته عشر سنوات وتسعة أشهر. انظر: السالمي والسياتي (مصدرين سابقين).

المَلْقَبُ بِقَيْدِ الأَرْضِ (١) رغم اكتنازها بالدلالات، وتسرب بعض المزالق الإيقاعية!!!

وإذا كانت سعيدة بنت خاطر - وسالم الكلباني أيضاً - قد اتكأت في بناء النص الشعري على شَرَفِ القَصْدِ - كما يقولون - وتنازلت عن الشرط الفني فإن محمد عبدالكريم الشحي وفق في المزج بينهما مزجاً مدهشاً من خلال التماهي بين الذات والوطن، وبين الذات والوطن تفصح القصيدة عن ذاتها وتفتح ذاكرتها لتوظيف واع للشخصية التراثية، واستخدام لآليات القصيدة الحديثة دون الإتيان على ما أحدثته القصيدة الخليلية من منجزات.

فمحمد عبدالكريم الشحي لم يصطنع لغةً إشاريةً أحادية الدلالة، بل اتكأ على معجم ثرٌ بالدلالات والإيحاءات، ولم يتخذ من السرد أداة، بل مال إلى نزعة درامية مكثفة تستمد مفرداتها وتشكيلاتها من المناخ الأسطوري المنتزع من "ألف ليلة وليلة"، فلننظر إلى المقطع الآتي للنلمس مدى توفيقه في استخدام لغة مكثرة بالإيحاءات مسكونة بترعة درامية مكثفة، فقال:

يوماً قهاوى شراعي شاحباً وجلاً

وللزوايا انتحاراً شباً عن وطري

بواخر الليل فينيقية عَبرَت

وسندباد يشوب الصبر بالقدر

وللسدى هممات خالت وهوت

على ضفافِ رؤى ظمأى من الخـُـورِ
 كان احتقاناً بلونِ الريحِ ينفثه
 ليلٌ يزفُ نقاءَ الصمتِ للخطرِ
 المَوْجُ يكبرُ والإعصارُ في شَبَقِ
 يَصُبُّ لعنتَهُ الخرساءَ كالشُّررِ

ولم يقف الشحي عند تغذية مناخ قصيدته برتوش من التراث، بل راح يُوظفُ بوعي شديد شخصية "السندباد" رامزاً لها لنفسه، وجزيرته الفاضلة التي طالما بحث عنها بعمان، ليحفل من عثور السندباد على جزيرته معادلاً للقاء الشاعر المُحبِّ لعمان العشيِّ الأول والمعشوقة الأخيرة، فقال:

لفَ الضلوعَ صقيعُ الخوفِ وانطفأتْ روحُ القناديلِ تقريعاً من المطرِ
 هنا قهامى رفيفُ الضوءِ مُمتطياً نفحَ اللبانِ كريقِ الطلِّ في السَّحَرِ
 تَنفَّسَ الصبحُ ميلاداً ونورسُهُ غنّى، فلوّى ذراعَ اليأسِ والخدرِ
 مَنْ ذلك الشاطئ الأقصى؟ أجمعني؟ لمن تراه امتداد الساحل القمري؟
 لم النخيلُ اشْرأبتْ والوجومُ لوى عنائه يا ترى ما وجهة الخبر؟
 قالوا: هي الوعد أحضان الأمان هنا هذي "مجانُ" ملاذُ الحبِّ للبشرِ

وتلك الخاتمة المنطقية بقدر ما تُقَرِّبُ النصَّ الشعري من موضوعه وتوصل المبدع لمبتغاه، فهي تضعنا كمتلقين أمام نهاية مفتوحة وتضع النص - أيضاً - أمام آفاق مفتوحة لاستكمال مشروعه.

على أن (الشحي) وقع في بعض المزالق الأسلوبية والتصويرية التي تعود - في كثير منها - إلى حداثة عهده بمكابدة القصيدة، والقصيدة مراوغة وعالم الشعر

مُخاتل، من هذه المزالق إِنْقالُ نسيج القصيدة بتراكمات مجازية أدت إلى ضغط الفكرة ضغطاً لم يحتمله الحيزُ الأدائي فأضحت القصيدة أشبه بكأس مملوء تتساقط منه المياه على حد تعبير أستاذي الدكتور رجاء عيد... ومع ذلك فيحمد محمد عبدالكريم الشحي أن نصّه على امتداده لم تتبعر وحداته، ولم تتشتت دلالاته، ويبقى جديراً بالقراءة والاحتذاء.

المحور الثاني: الذات:

إذا كان الوطن قد هيمن على ثلاث قصائد، فإن للذات وهمومها تجليات فرضت وجودها على قصيدة (الراقص العجوز) لبدر الشيباني وقصيدة (احتراق) لعمر محروس.

إن قصيدة (الراقص العجوز) لبدر الشيباني باستدعائها نصّاً غائباً تعيد طرَحَ قضية طالما راودت شعراءنا القدامى وأرقتهم أيضاً، تتمثل في توتر علاقتهم بالمعنى الذي فقد جدّته وبريقه نتيجة إجهاز السابقين عليه، فلم يتركوا أفقاً من آفاق الشعر إلا حلقوا فيه.. وجاءت مقولاتهم بحسدة هذا التوتر وذلك الضجر، فقال كعب بن زهير :

ما أرانا نقولُ إلا مُعاراً أو مُعاداً من قولنا مكروراً^(١)

وقال ابن حزم: (وإنما نحن لاقطون، وهم حاصدون) (٢).

والحقيقة أن قراءة هذه القصيدة ومقارنتها بالنص الغائب تنفي فكرة التطابق المفضي إلى غط ركيك من أنماط المحاكاة، وتوحي - في الوقت ذاته - بأنه

^١ كعب بن زهير : ديوانه (حققه وشرحه وقدم له : علي فاعور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ١٩٩٧م) ص ٦٥ .

^٢ ابن حزم : طوق الحمامة في الألفاظ والألف (ضبطه وحرره هوامشه دكتور الطاهر أحمد مكي ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٥م) ص ١٣٦ .

لا حدود لأفق الشعر، وأن المتنبّي وأبا تمام وابن زيدون... على ضخامة ما أنجزوا لم يغلقوا دوننا أبواب الشعر.

فقصيدة (الراقص العجوز) قد توفرت على كثير من الخصائص الجيدة للقصيدة الحديثة، ففيها تلك الرزعة الدرامية المكثفة التي تهب القصيدة تماسكاً ونموّاً مطرداً، يحكم وحدتها من خلال ترابط البداية بالنهاية برباط موج ينأى عن الافتعال والصنعة المكشوفة.

فتأتي القصيدة - منذ العنوان - مكثفة للحركة النفسية العميقة، وكاشفة - في ذات الوقت - عن فجيرة الموقف ونهايته المتوقعة، فالعنوان يتكون من كلمتين تفعان دلاليّاً على طرفي نقيض، (الراقص) وتحمل دلالة القوة والمقدرة و (العجوز) تأتي لتمحق هاتين الدالتين، وبين هاتين النقلتين تكمن النهاية، وتستقر فجيرة المتلقي... وعليه فإن العنوان في القصيدة يُغني التجربة ولا ينعزل عنها.

استند بدر الشيباني في بناء قصيدته على كثير من الخصائص الجيدة للقصيدة الحديثة، فجاءت قصيدته موزّعة على خمسة مقاطع. على أن قراءة القصيدة على أساس التقسيم الخماسي لمقاطعها أو باستمرارية تتجاوز ملامح الشكل فإن المحصلة الدلالية واحدة، الأمر الذي يحدو بي إلى التساؤل عن جدوى هذا التقسيم.

فلو نظرنا إلى المقطعين الأول والثاني لرأينا أن الفصلَ بينهما يصيب المعنى بالانقطاع ويحدّ من التدفق الإيقاعي، وتبقى اللوحة غير مكتملة الملامح، فيقول:

حرّك.. قدماً.. أخرى.. وتقدّم

حرّك.. لا تبخس حقّ الأرض حنانا

من راحة أقدامك يلثم

حرّك وتوزّع أجزاء.. أجزاء في ثانية

يكبر فيها بدرُ السُّقيا

في رقصة مَطَرٍ تسقي الكونَ ولا تسأم

هكذا ينهي بدر الشيباني مقطعه الأول، والحركة في طور النمو، والصورة في حاجة إلى نقاط ضوء تكشف عتمتها، ولا تكتمل الحركة ولا تسكن نقاط الضوء موطنها إلا من خلال ممارسة فعل الاتصال الأدائي لا الانفصال فيقول:

بُـمُ .. بُـمُ ..

تُشعلُ ناراً وتُفجِّرُ أوردةً

كانتْ خارطةَ الليلِ لها تُرسمُ

ومن خلال لغة موجية متوترة مكتنزة بالدلالات وُقِّقَ بدر الشيباني في رصد موقفه الخاص من مصير الإنسان من خلال توترات باطنية تتصارع تحت سطح يحاول أن يحتفظ بسكونه، مما أضفى على قصيدته حيوية أبعدتها عن رتابة السُّرْدِ لتسجلي، وجفاف الرصد الظاهري وبرودته، فقال:

بُـمُ ... بُـمُ ... لا تتقدَّم

ترسم كَفُ الشمسِ أمامك خطأ

تلمحها فيه عناقيداً تلمسها الريح

لتخطف بَصَرَ الأشياءِ بدون تكلم

تمتد برقصتها في عمقك ... تسقيك جنوناً

يجعل عقلك مأخوذاً كالطفل إذا يحلم

ثم تأخذ لغته في التدرج الانفعالي فتبوح بظاقتها الكامنة عبر صيغ صوتية تدافع في إيقاع سريع يمنحها التنعيم الصوتي إيجاءات تجسد الإحساس بالنهاية الجنائزية، فيبدأ المقطع بمحاكاة صوتية لإيقاع طبول جنائزية الوقع والإيجاء (بُـمُ ..

بِم... بِم... بِم... بِم

ثانيةً تبقى كي تكملَ دورةَ حزنك

كانتْ مُدُنُ جنون لا تسأمْ

بیم ... بیم

تتقدّم نحوكَ دائرةُ الميدان لتسرقَ قَدماً

ثمة تكتيكاتٌ أخرى اتكأ عليها بدر الشيباني في قصيدته (الراقص العجوز) يضيق المقام عن تعقبها، من بينها التكرار والمفارقة التصويرية وما يمكن تسميته بشعرية الحروف، إذ راح يوزّع حروفه مفردة وبشكل رأسي على مقاطع قصيدته الخمسة، هذه الحروف مجتمعة تشكّل كلمة (ميدان)، التي توحى بجانب من جوانب التجربة اختزل الشاعر سماته المادية، وترصد أيضا فنا شعبيا عمانيا ذائع الوجود ،

مفسحاً المجال للوسائل الفنية الأخرى كي تعالج الحدث الأجدر بالعناية وبورته (الراقص العجوز)، إن نص بدر الشيباني نصٌ جيد يصلح لقراءات متعددة فهو خالق دلالات.

أما قصيدة (احتراق) لعمر محروس فإنها تتخذ - منذ البداية - من النداء الجسد بإيقاعه المنهك صدى توترات باطنة نابغة من انكسار نفسي وهزيمة روحية تبدو تجلياتها موزعة على محاور ثلاثة، هي: الحزن والقلق وانتظار مالا يجيء:

يا شَعْرُ يا بُضُّ يا إحساسُ يا أرقُّ

ماذا هنا؟ تَمَمَاتٌ نفثها قلقٌ

ماذا هنا؟ زَمَمَاتٌ لستُ أفهمها

رُؤى من الوهنِ أشجان لها عبقٌ

ماذا ترين هنا يا نفسُ؟ لستُ أرى

سوى الفراغاتِ من جنبيّ تَنَفَّقُ

هنا مساحاتٌ صَمَّتْ، وحيها كَسَلُ

شيءٌ من الخوفِ، بَوَحٌ ماله نَزَقُ

تبُّلداتٌ وجومٌ، هَمَسٌ ثَرَثَرَةٌ

تساؤلات حيارى حلَّها الفَرْقُ
 ويتراوح الأداء الفنيُّ بين النداء والاستفهام، والحوار الذي يفضي إلى مُفاجأة
 ذاتية أشبه بصحوة اللاشعور أمام صلادة الوعي بلحظات الانكسار وفوت الأمل:

ماذا تقولين؟ لا تُعْجَبْ فليس لنا

إلا التَّأوُّه والآلام والأرق

إلى متى سوف نبقي هكذا وجعا

متى مِنَ الوَهْنِ والأوهام نُنْعِقُ

ولغة القصيدة وسط الانتقالات الدلالية المفاجئة بين الشعور الممزق في دوامة
 التذكريات النفسية التي تموج بها عوالم الشاعر، ورغبته في كسر هذا الطوق بجموح
 الحلم تتجاوز تخوم السرد الممل، وتتعدى - أيضاً - رتبة التفصيلات الكثيرة:
 هيّا اتركي الهمَّ هل أنشدت أغنية؟

نعم ومطلّعها للصمت ما نطقوا

عُدْنَا إلى الهمَّ لا تنفك في وجع

لأننا من صميم الهمَّ نبثق

وأمام هذا التفجع - الذي يبدو أحياناً طاغياً - ووسط تلك الصور المحبطة
 تنبعث ملامح إصرار سرعان ما تتداعى، وأمل ينقشع عن جسٍّ مأساوي فادح:
 أتعرفين؟ حديث الصَّمْتِ ذو شَجْنٍ

لكنني أبتغي ليلاً ماله ألق

أريد غانية تشدو وتنشدني:

يا حاملَ الهمِّ قد أودى بك الحمق

وعلى الرغم من دوران القصيدة حول حالة إنسانية على قدر كبير من التعقيد والتعبير عنها بأدوات بسيطة وصور مكنتة بطاقات تعبيرية ثرة فإن ثمة تناقضاً دلالياً يفضي إلى عدم حدوث انسجام في الواقع النفسي أحياناً... على أنني أسارع فأقرر أن هذا التناقض في الواقع النفسي لا يعكس تشتت رؤى أو انفصام نسيج، بل إنه وليد حتمية فنية، فهو تناقض نابع من تجربة تعكس توتراً باطنياً إزاء إحساس المبدع بعشبة الوجود وعدم جدوى الحلم، وما يصاحبه من ضجر يتشع بعناء انفراج مراوغ ومخاتل، يوحى بالمجيء ولا ينجي.

ثالثاً: النص الغائب: (١)

إذا كان النص الشعري - باعتباره مُعطى حضارياً - يحمل سمات ذات مبدعة مغلقة، فإنه - في الوقت ذاته - يفتح على ذوات تنتمي إلى فضاءات فكرية وحضارية متنوعة، ونصوص غائبة تمارس فعلها في خفاء. ولو نظرنا في النصوص الشعرية المختارة من هذا المنظور لوجدنا ثلاثاً منها تفوح في تضاعيفها روائح

^١ آثر د. محمد الهادي الطرابلسي مصطلح النص الغائب، بينما حقق مصطلح الناص انتشاراً واسعاً لدى النقاد المعاصرين، وقد حاول كل من عبد الملك مرتاض ومحمد عبد المطلب البحث عن جذور له في تراثنا النقدي القديم، انظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات

تجارب شعرية سابقة، وهو ملمحٌ شديدُ البروز في عطاءات الشعراء المبكرة، ولا يكاد ينجو منه إلا الشاعر العبقرى الذى فى مكنته أن يتميز من غمار الذوات ويطفو على التشابهات.

فقصيدة (الراقص العجوز) لبدر الشيبانى التى تتوفر على كثير من الخصائص الفنية الجيدة للقصيدة الحديثة تستدعى قراءتها الأولى نصّاً شعريّاً غائباً لأحمد عبدالمعطى حجازى عنوانه (مرثية لآعب سرك) (١) وعلى حذرٍ ينأى عن التعميم ويتوجس من الإطلاق أقرر أن وحدة الموضوع وتطابق الشبه الانفعالى بين القصيدتين لا يبدد فكرة بروز التميز من خلال الوعى بالتجربة والتناول وأدوات التعبير.

فاستدعاء (الشيبانى) لنصّ (حجازى) لم يقف عند مدارات المسخ أو التشويه فيبدو فى صورة المُستلب المنبهر، بل كان الاستدعاء لديه استدعاء تأثيث، لا يفضى - بالضرورة - إلى توفر حالة من التطابق التام الذى يلغى هويّة النصّ المُستدعى (الصّدَى) أو يذيب ملامح شخصية مبدعه، ولا يفضى - فى الوقت ذاته - إلى غمط من التبسيط الذى يبدد ما بين النصين من فوارق تحفظ للنصّ المُستدعى مكانه، وتُبقي للنصّ الصّدَى مشروعية الاقتراب والملازمة وطموح التجاوز.

أما قصيدتا محمد عبدالكريم الشحى (فواصل من ذاكرة بخار فينيقي) وعمر محروس (احتراق) واللذان تتفقان فى الإطار الإيقاعى الحاضن لتجربتهما فإنهما لا تستدعيان نصّاً شعريّاً واضح الملامح والانتماء، بل تستلهمان الملامح العامة لتجربة الشاعر اليمنى الكبير عبدالله البردوى فى أرقى درجات تطورها، وتتلور فى المزج

^١ حجازى، أحمد عبد المعطى: مرثية العمر الجميل (دار العودة، بيروت، ط ٣، ١٩٨٢م) ص ٥٢٥. انظر: فضل، صلاح،

بين آليات القصيدة الحديثة والقلب الإيقاعي الثرّ لقصيدة وُصِفَتْ ظُلماً بأنها عمودية أو تراثية .

فمال محمد عبدالكريم الشحي إلى استفزاز حيوية النص من خلال صياغة متوترة وغماء بين الذات والموضوع (الشاعر / الوطن) تحدوه - ورفيقه أيضاً - رغبة صادقة في خَلْقِ ذائقة مغايرة لدى قارئ واعٍ. ويبدو عمر محروس أكثر انتماء لهذه المدرسة في جانبها المعجمي، فقصيدته تركز على حالة إنسانية على قَدْرٍ كبير من التعقيد اقترب الشاعر منها - فنياً - بآليات واضحة، سواء على مستوى المفردة أو التركيب.

على أنني أسارع فأقرر أن وقوع هذه القصائد الثلاث في أسر نصّ سابق أو تجربة شعرية معاصرة لم يعق تميزها وبروز ذوات مبدعيها، عبر قريحة سخية وملكة إبداعية آخذة في النضج والاكتمال.

توظيف الشخصية التراثية:

للشاعر المعاصر ولعٌ بالالتكاء على التراث، تحدوه - في ولعه هذا - مبررات متعددة ودوافع متباينة، تتمثل في ثرائه "بالإمكانات الفنية والمعطيات والنماذج التي تستطيع أن تمنح القصيدة.. طاقاتٍ تعبيرية لا حدودَ لها فيما لو وصلت أسبابها بها ، ولقد أدرك الشاعر... أنه باستغلاله لهذه الإمكانيات يكون قد وصل تجربته بمعين لا ينضب من القدرة على الإيحاء والتأثير" (١).

^١ زايد، علي عشري (دكتور) : استدعاء الشخصيات التراثية ص ١٦٥ .

ومن بين شعرائنا الذين اتخذوا من الشخصيات التراثية (أسطورية وتاريخية)، وسيلة لاستجلاء معنى أو إشاعة شعور أو تدعيم موقف أو رأى — يأتي محمد عبدالكريم الشحي في قصيدة (فواصل من ذاكرة بحار فينيقي) نسيجَ وَحْدَهُ، إذ وجدناه يوظف شخصية (السندباد) توظيفاً محكماً وما ارتبط بهذه الشخصية الأسطورية من تجسيد دقيق لمفهوم المخاطرة، ومواجهة بأس البحر، ومصارعة الظلمة والموج بحثاً عن الجزيرة الفاضلة، مازجاً - بعقريه - بينه وبين الوطن حَدَّ التماهي فاتخذ من (السندباد) رمزاً لذاته، ومن الجزيرة الفاضلة رمزاً لعمان عشقه الأول ومعشوقته الأخيرة فقال:

يا بحرُ يا سِفْرَ قَدِّيسٍ يُرْتَلُّه	مَوْجٌ يَرُدُّ صدى الجِدا فٍ للحجر
ويا اصطخاباً أراق الملح نكهته	على تخوم من الخمار الدُرِّ
هَبْ لي زماناً من الوجودِ ان تعرفه	يلتاث حربي إذا ما ضجَّ في فكري
يوماً هَوى شراعي شاحباً وجِلاً	وللزوايا انتحارٌ شَبٌّ عن وطري
بواخرُ الليلِ فينيقيةً عبرتْ	وسندبادٌ يشوبُ الصَّبْرَ بالقدر
وللسُدى همهماتٌ خاتلتْ وهَوَتْ	على ضفافِ رُؤى ظمأى من الخَوَرِ

وإذا كان محمد الشحي قد وظَّفَ شخصية (السندباد) مستفيداً من إيجاباتها الخاصة وما يصاحبها من مآخ أسطوري، ووفق في التعبير بها توفيقاً جعلها أكثر التحاماً بنسيج قصيدته فإن سعيدة بنت خاطر اتكأت في قصيدتها (من سدره الأقمار) على غط آخر من أنماط الشخصية التراثية، فراحت تستصرخ التاريخ العُماني مستعينة ببعض الشخصيات التي حققت وجوداً فاعلاً، أمثال: الجُلندي بن

مسعود (مؤسس الدولة الإباضية في عُمان عام ١٣٢هـ) ومُهَنَّأ بن حَيْفَر اليعمدي وسلطان بن سيف الثاني الملقَّب لشجاعته بقيد الأرض، فقالت:

مَنْ ذَلِكَ الْآبِي الَّذِي ابْتَسَمَتْ لَهُ كُرْبُ الْخَطُوبِ ؟

فَمَنْ (الْمُهَنَّأ) حَزْمُهُ..

وَمَنْ (الْجَلَالِدِي) وَمُنْصَةُ الْفَكْرِ النَجِيبِ

وَسَقَاةُ (قَبْلِ الْأَرْضِ) مِنْ وَثَائِهِ

يَسَاحُ نَوْرُ الْخَلْقِ مِنْ تَقْوَى الْخَطُوبِ

والشاعرة باستدعائها لهذه الشخصيات تشيع في تضاعيف قصيدتها قيساً روحية وفكرية ووجدانية مرتبطة بها وراسخة في وجدان هذه الأمة. والشاعرة إذ تتوسل إلى الوصول لوجدان المتلقي عن طريق توظيف بعض مقومات تراثه تكون قد سلكت أكثر الطرق تمهيداً، وأشدّها تأكيداً أيضاً.

على أن توظيف الشخصية التراثية - وإن فتح أمام الشاعر المعاصر آفاقاً دلالية رَحْبَةً - لا يخلو من مخاطر ومخاذير، فمحمد عبدالكريم الشحي رغم توفيقه الكبير في توظيف شخصية (السندباد) إلا أنه وقع في فَخٍّ استدعاء شخصية "كساد الإسراف في استخدامها يسلبها كل طاقاتها الإبداعية ويفقدونها كل إشعاعاتها الرمزية" (١).

وسعيدة بنت خاطر لم توفق في التعبير بشخصياتها رغم ثرائها وتحققها تاريخياً، إذ جاء استخدامها جزئياً، متخذة من الشخصية المكثرة بالدلالات بديلاً إشارياً أحاديّ الدلالة، يعحق معنى ويوجز فكرة، ويُعدّ هذا النمط أبسط صور التوظيف وأكثرها سطحية أيضاً.

١٢ المرجع السابق ص ١٨٦.

كانت هذه الوقفة القصيرة قراءة عجلية لثلاثة محاور دلالية هيمنت على النسيج الفني للقصائد، أردت لها أن تكون صُوىً على دَرْبِ قارئ يسعى لاقتناص فرصة تذوقٍ أوسع ورؤية أفسح.

المدونة الشعرية :

﴿فواصل من ذاكرة بحار فينيقي﴾

محمد الشحي

لِلنَّجْمِ ذَاكِرَةُ الْإِبْحَارِ وَالسَّفَرِ وَلِلْمَدَى الْمَخْمَلِي الْبُوحُ بِالصُّورِ
يُعَابِثُ الْحَلْمُ أَهْدَابَ التَّوَجُّسِ فِي بِسَاطِكِ الرَّافِلِ الْمَسْكُونِ بِالْحَذَرِ

يا بحر يا سِفْرَ قَدَيْسٍ يرتله
ويا اصطخاباً أراق الملك نكهته
هب لي زماناً من الوجدان تعرفه
يوماً تهاوى شراعي شاحباً وجلاً
بواخر الليل فينيقية عبرت
وللسدى همهمات خاتلت وهوت
كان احتقاناً بلون الريح ينفضه
الموج يكبر والإعصار في شبق
يا صاري الانبعاث الحر منذ متى
ألست عشق المواني؟ كم تبث لنا
ألست ذاك المدير الأفق تحرثه؟
كأن شطر مداراتي يرجرجه
لف الضلوع صقيع الخوف وانطفأت
هنا قهامي رفيف الضوء ممطياً
تنفس الصبح ميلاداً ونورسه
من ذلك الشاطئ الأقصى؟ أجمعني؟
لم النخيل اشرابت والوجوم لوى
قالوا: هي الوغد أحضان الأمان هنا

مَوْجٌ يَرُدُّ صدى المجداف للحجر
على تخوم من الحمار والدرر
يلتاث حربي إذا ما ضجّ في فكري
وللزوايا انتحار شَبٍّ عن وطري
وسندباد يشوب الصبر بالقدر
على غفاف رُؤى ظمأى من الخور
ليل يزف نقاء الصمت للخطر
يصب لعنته الخرساء كالشرر
يعيثك المارد المأفون بالندر؟
دوماً غرام طقوس كالسنا العطر
لك المحيطات غنّت شامخ السير
هذا القتام الذي ينشال في تثر
روح القناديل تقريباً من المطر
نفح اللبان كريق الطلّ في السحر
غنّى، فلوّى، ذراع اليأس والخدر
لمن تراه امتداد الساحل القمري؟
عنايه؟ يا ترى ما وجهة الخبر؟
هذي "مجان" ملاذ الحب للبشر

«الراقص العجوز»

بدر الشيباني

(م)

حرّك ... قدماً ... أخرى ... وتقدّم
 ثانية تبقى كي تُكْمِلَ دورةَ حزنك في لوحة رقصٍ
 وجّه الليل لها يستسلم
 حرّك .. لا تبخس حقَّ الأرض حناناً
 من راحة أقدامك يلثم
 حرّك وتوزّع أجزاء ... وأجزاء في ثانية
 يكبر فيها بذُرُ الكون
 إذا أقدامك تمنحه السُّقيا
 في رَقْصَةِ مَطَرٍ تسقي الكونَ ولا تسأم

(ي)

بُم ... بُم ...
 تشعل ناراً وتفجر أوردة
 كانت خارطة الليل لها تُرسم
 بُم ... بُم ...

ينهار جليد صفعته يد الريح
لكي يقيق بعيداً لا تقدم
حرك قد تمضي ثانية هي في عمرك كل العمر
وقد تخطيء فيها ... لكنك تكتب في شاهد قبرك "إني أتعلم"
لا تخش ... تقدم ... تتقدم

(د)

جم ... جم ... جم
تجتاحك رِغْشَةً منتصر ... منخزل .. لكن تبقى تتقدم
تتكبل أقدامك لا تقوى
ثمة حيات تلبس أقدامك دائرة القيد
... إني أتوهم
لكن القيد يضجُّ كعاصفة
يعجبها شكل ثبات الأشياء لكي ترغي وطمهم

(أ)

جم ... جم ... لا تتقدم
ترسمُ كفُ الشمسِ أمامك خطأً
تلمحها فيه عناقيداً تلمسها الريح
لتخطف بصر الأشياء بدون تكلم
تمتد برقستها في عمقك ... تسقيك جنوناً

يجعل عقلك مأخوذاً كالطفل إذا يحلم

(ن)

بم ... بم ... بم ... بم

أقدامك لا تتحرك

ثانية تبقى كي تكمل دورة حزنك

في لوحة رقص ... لكنك لا تتقدم

وتظل تراقب في صمت قدماً

كانت مدُن جنون لا تسأم

بم .. بم

تتقدم ...

تتقدم نحوك دائرة الميدان لتسرق قدماً

كانت دائرة الميدان بها تحلم .

«احتراق»

عمر محروس

يا شعري يا نبض يا إحساس يا أرق
 ماذا هنا؟ تَمَمَتْ نَفْسُهَا قَلْقُ
 ماذا هنا؟ زَمَمَتْ لَسْتُ أَفْهَمُهَا
 رُؤى من الوهن أشجان لها عبق
 تداعيات أمان تجتدي زمناً
 لكي تذوب هوى فيه وتأتق
 ماذا ترين هنا يا نفس؟ لست أرى
 سوى الفراغات من جنبي تفتق
 هنا مساحات صمت، وخيها كسل
 شيء من الخوف بؤخ ماله نزق
 تبلدات وجوم، همسُ ثرثرة
 تساؤلات حيارى ملها الفرق

لأننا من صميم الهمّ نبثق

أعرفين، حديثُ الصمتِ ذوشجن
لكنني أبتغي ليلاً ماله ألقُ
أريدُ غانيةً تشدو وتشدني:
يا حاملَ الهمِّ قد أودى بك الحمق
لأنني هاهنا ما عاد يغضبي
أن أبصرَ الحرفَ بالأشجانِ يختنق
أجترُ أيامنا الأولى فتبهرنني
وأستفيق على الآتي وأنصعق
من نحن؟ لا أستطيع الردَّ، يلسعني
وهجُ السؤالِ.. فادنو منه.. أحترق

* * *

﴿مهد ومجد﴾

سالم الكلباني

لحظةً من وجهك المتسم
فإذا بالكون مهوى ألق
وإذا بالشمس في رفعتها
وإذا بالعزّ والمجد وما
وطني: واختلج القلب على
وبخني ألف طيف باسم
وطني والروح تفدي وطناً
من تراني وأني مستقبل
وبعيني صوراً مشرقة
تفتح الآفاق لي تمنحني
من تراني والمدي يرفعني
كلما جاوزتُ عياء انبرت
والطموحات التي أحلها
تظفر الفخر أكاليل على
وطني يا كل ما أملكه

حرّكت نبض العُلا في همي
وإذا بالغيب مجلى حُلم
تتمنى وطأة من قدمي
حوت الدنيا بحبي ثم
وقّعها تعني عُمان الكرم
خامرتة سكرة من نغم
صان أمجادٍ وأعلى قيمٍ
مغنم الفخر وفخر المغنم
منك يا أزهى وأبهى مرسم
شرفاً أني إليها أنتمي
لمدى أسمى وضيء الأنجم
أختها تفتف بي أن أقدم
تحدّي بك كل الأمم
هامّة مسكونة بالشمم
وأفدّيه بروحي ودمي

عفو تأريخك إن لم أبده	صوراً ساحرة في كلمي
فكبير أنت والجهد على	قدر الجاهد فاعذر فمي
عجز التفكير أن يرقى إلى	مستوى هذا الجلال الأعظم
أنت فوق الشُّعْر والنثر وما	علم العقل وما لم يعلم
صانك السلطان قابوس همي	بك أركان المعالي تحمي

﴿من سدرة الأقمار﴾

سعيدة الفارسية

فَرَّ الفؤادُ من الضلوعِ الحانياتِ إلى الدروبِ
 من مهدِه الغَضِّ الوثيرِ مُنَعَمًا..
 قد حَفَّه زَهْرُ الطيوبِ
 أغراه حُسْنُكَ فارتمى شفقاً تلَوْنَ بالغروبِ
 وتعطرَ الأفقُ السعيدُ بِحَفَقَةِ الحُبِّ المهيبِ
 قلبٌ به ضجَّ الحنين..
 قهلت وجرت به قدم الوثوبِ
 حيث التقاكِ مع الروابي العابقاتِ العنبرياتِ الدروبِ
 ومع النخيلِ المائساتِ جدائلاً رقصت على..
 تمويجة الفلجِ الطُروبِ
 ومع الترابِ المخمليِّ اللَّمسِ خَمَرِيَّ السُوبِ
 فرأى عُمانَ سحائبِ الشَّعْرِ التي..
 انهمرت تسيل بعاطر العلم الخصبِ
 مَنْ ذلك الآتي الذي ابتسمت له كُرْبُ الخطوبِ!
 به من "مُهَنَّا" حَزْمُهُ ومن "الجُلُنْدَى" وَمُضَّةُ الفكرِ النجيبِ
 وسقاه "قَيْدُ الأرضِ" من وَثَبَاتِهِ

يُمَتِّحُ نَوْرَ الْحَقِّ مِنْ تَقْوَى الْقُلُوبِ
مَنْ ذَلِكَ الْآتِي الَّذِي غَسَلَتْ عُمانُ بِفَجْرِهِ شَتَّى الذُّنُوبِ
حِينَ امْتَطَى بَرْقَ الْعَزِيمَةِ صَادِقاً..

نَفْضُ الثَّرَى مِنْ مَقْلَتِيهِ مَدَامَعَ الْوَجْهِ الشُّحُوبِ
مِنْ سِدْرَةِ الْأَقْمَارِ يَسْطَعُ قَابِساً..

إِطْلَالَةُ النُّورِ الْبَهِيِّ، مُنَادِياً بِاللَّهِ.. أُوْبِي
اسْقِي عُمانَ نُهْورَ سَعْدٍ غَيْرَ قَابِلَةٍ النَّضُوبِ
قَابُوسُ يَا إِشْرَاقَةَ..

هَظَلْتُ بِهَا مُسْتَبْشِرَاتُ الْمَزْنِ بِالْوَسْمِيِّ السَّكُوبِ
عَهْداً عَلَيْنَا لَنْ نَضِيعَ مَا غَرَسْتُمْ..

مَا سَكَبْتُمْ فِي الْقُلُوبِ

سَنَمْدُ أَغْصَانِ الْفُؤَادِ الْمُثْمَرَاتِ تَمِيسُ بِالْخَيْرِ الْعَمِيمِ
نَتَدَرَّعُ الصَّبْرَ الْجَمِيلَ، وَنَرْتَدِي دِيبَاجَةَ الْعَمَلِ الدُّوْبِ
وَنَزَاحِمُ الشُّهْبَ الْبَعِيدَةَ فِي مَسَارَاتِ الصُّعُودِ
نُحْيِي الْمَفَاخِرَ، وَالْمَآثِرَ، وَالْمَنَاقِبَ، وَانْتِصَارَاتِ الْبُرُوقِ
وَنَرشُ بِالنُّورِ الصُّحُوكَ ضُحَى عُمانَ فَتَزْدَهِي..

بِنِضَارَةِ الثَّوبِ الْقَشِيبِ

وَشَذَى طُيُوبِ الصَّحْوَةِ الْكُبْرَى تَرْفَرُ فِي الشَّمَالِ وَفِي الْجَنُوبِ
تَسْرِي فَيَشْرِبُهَا الثَّرَى، تَخْضَرُّ أَرْوَاحُ الْجُدُودِ .

المبحث الثاني:
تجليات الزمان والمكان
في القصة العُمانية القصيرة
مقاربة أولى

إن المتابع لما أفرزته الذائقة الإبداعية العُمانية في ميدان القَصّ تروعه كثرة هذا المنجز وتنوعه ونضجه أيضاً، وهي كثرة تجعل موقف جبرا إبراهيم جبرا من القصة العُمانية مشروعاً بالغ المسكنة، فقد استطاع القاصُّ العُمانيُّ - وعبر فترة زمنية قصيرة نسبياً - أن يبدّد الهوة الشاسعة التي كانت تفصل بينه وبين إبداعات أقطار عربية أخرى تجاوزته زمناً، وسبقته كمّاً وكيفاً، وأن يبدع أدباً قصصياً مُضمخاً بسماته المحلية دون أن يخاصم القيم الإنسانية الشاملة.

ولما كان فنُّ القَصِّ العُمانيِّ حديث نشأة وولادة، فإن الاتجاهات الفنية وجدت سبيلها إليه متجاوزة غير متعاقبة. متعايشة دون تقاطع أو خصومة، داخل المشهد القصصي بصفة عامة، ولدى المبدع ذاته بصفة خاصة.

تعدُّ هذه الورقة مقارنة أولى تجاه هذا الفن، ولذلك فهي لا تدعي الشمولية سمةً والتحليلية أداةً، نظراً لسعة الحيز الزماني وكثرة ما أُنتج فيها، وعليه فسوف تقتصر على عدد محدد من القصص التي تُحيل إلى أخريات تتلاقى أو تتقاطع معها رؤى وآليات بناء وتشكيل.

تتحرك مقاربتنا تلك على محوري المكان والزمان لرصد تجلياتهما على صفحة الإبداع القصصي العُماني، وآليات رصدهما وتوظيفهما، وقد أثرت دراستهما منفصلين، وهي خطوة إجرائية ليس أكثر؛ لأن الحديث عن مكان غير مُؤسَّس بزمان أمر يرفضه العمل الفني ذاته باعتباره كلاً لا يقبل التجزئة أو التشریح.

أولاً - المكان:

شُغل القاصُّ العُمانيُّ برصد المكان باعتباره وعاء فكرياً يلعب دوراً فاعلاً في تشكيل الذاكرة الجماعية للمنتمين إليه، وعُني برصد تجلياته في فضاء السرد، وموقف شخصه منه رفضاً وقبولاً، تمرّداً وخنوعاً، وهي عناية تجلّت منذ الولادة الأولى لفنّ القص لديه، وبدأت عبر صورٍ متعددة وأطوارٍ فنيةٍ متعاقبة.

١/أ- المكان إطاراً حاضناً لتجربة:

ترك المكانُ كبيرَ أثرٍ في بناء القصة العُمانية، وبدأ هذا الأثرُ واضحاً في عناوين المجموعات القصصية منذ الولادة الأولى (دوّار جامع الحسين للطائي) وحتى أحدث الأجيال الكاتبة (بوابات المدينة) وقد رصد د. أحمد الشتيوي تغلغل البيئة العُمانية في وجدان القاص العُماني وهيمنتها على خيوط نسيجه القصصي من خلال دراسة علمية دقيقة، حيث راح يتعقّب تجليات هذه البيئة، راصداً تلك العلاقة الجدلية بين إنسان ذاك الزمان والمناخ المحيط به، وهي علاقة اتسمت بثنائية القُرب والبُعد.

ولما كانت القرية من أكثر القيم المكانية تأثيراً في القاص العُماني أثرت الوقوف أمام قصة (الراعي لا يحب النساء لمحمد بن سيف الرحبي) لاستجلاء هذه الجدلية.

تبدأ القصة برصد القرية سباحة في مدينتها الجديدة، وتنتهي بها غارقة في كسلها الجديد، وبين السباحة والغرق تكمنُ مأساة الراعي،

ويتبلور مصيرُ الإنسان، هي - إذا - قصةُ الصراعِ الأبدي بين القديم الذي يَغضُّ على قيم الزمان الجميل بنواجذه، والحديث الذي يحمل وعداً بالإتيان على كل ما هو جميل وأصيل. وهنا يُوفَّقُ محمد الرحبي - من خلال لغةٍ شديدة التقطير، وخيالٍ يقربه من مدارات الشعر - في رصد ضراوة الصراع وتجلياته "لقد كانت الشياخ تمشي حوله في الماضي كحاشية، وكأنه ملكٌ يسيرُ بينها يحملُ تاجاً خرافياً، وها هو ذا يعودُ في المساء من المرعى وحيداً دون حاشية....".

في هذه القصة تُصبحُ القريةُ إطاراً دلاليّاً حاضناً للتجربة، القرية التي تتنازعها قيمتان متنافرتان، قيمُ القدامة وقيمُ الحداثة، وراعٍ مُمزَّقٌ بين قدامة تستدرُ سخريةَ الناس، وحداثة تسحقُ أحلامه وتؤدي بقناعاته، وجسارة تدفعه إلى التضحية بمملكته دون تنازل لمن يُسيءُ إليها.

وهنا تصبح القريةُ فضاءً للنص، ويصبح (الجبَل) رمزاً لقدامته المحببة، وشجرتُهُ التي طالما استظلَّ بها، وقد "أضحت محاطةً بجدار أسمنتي" وأزقةً ضيقةً وغرفةً متعفنةً - كلها - فضاءً للسرد، أما الزمن فممتدٌّ، وفُقَّ الرحبي في تكثيفه وتفتيته أيضاً، من خلال تقنيّتي (المونولوج الداخلي)، وهندسة التقسيم البنائي، حيث راح يُقسِّمُ قصته إلى فقرات، لكل فقرةٍ زمنها الخاص ومكانها المحدد، وهما تقنيتان طالما توصل بهما القاص العماني، كمرهون العزري في (هذيان الدُمى) وعلي الصوافي في (جريان الحكاية)، ومحمد الرحبي في (الكارثة)، ومحمد القرمطي في (العاصفة)...

وقد تضافرت المفردات الدالة عن المكان والزمان في رصد حدة هذا الصراع، فالقرية سجنٌ تحاصره حوائط البؤس، وبيت الراعي مزبلةٌ تتجمع فيها كل حشرات العالم، تفوح منه رائحةٌ تزكم الأنوف. ومفردات الزمان أيضاً تكررُ إحساساً متأزماً بالضيق والضرر، والإصرار على الجسارة، فالرحلة اليومية رتيبةٌ، والأقدام متقلبةٌ بهموم عشرات السنين، والسنوات أحجارٌ ثقيلةٌ ينوء بحملها كاهلٌ مُعنى.

وعبدالله بن حبيب في قصته (العائد متوحداً بالترتيلة الزرقاء) يعزف على أوتار هذا الصراع من خلال ما جدَّ على البيئة العُمانية من تغيُّر حضاري، وما صاحبه من تبدلٍ سلوكي نتيجة اكتشاف البترول "كانت بيوت الإسمنت تكثر في القرية.. تدفق الكاز من الأرض، وصار الناسُ يلبسون ثياباً نظيفة، جاءت أفواج كثيرة من الغرباء... صارت هناك شوارعٌ تضاء في الليل.. أما قواربُ الصيد فقد أكلها دودُ الأرض".

١/ب- آليات رصد المكان وتوظيفه:

تعددت الوسائل التي اتكأ عليها القاص العُماني في رصده للمكان وتوظيفه، وقد تأرجح في رصده للمكان بين الرصد الأبنستمولوجي وبين توظيفه عنصراً فاعلاً في خلق الحدث ونموه، فراح يرصده رصداً بصرياً (الطائي في المغفل)، وقد تتعدد الحواس الراصدة لمفرداته، فمحمد اليحيائي في (اسم الورد) يتكئ على حاسة السمع مشيعاً مناخاً من التوجس والترقب والفرع، وبدر الشيدي في (نافذة للبحر..) يرصد المكان متوسلاً بحاستي الشم والإبصار، مازجاً إياه بزمان السرد، راصداً - في الوقت ذاته - طرفي المعادلة المتقابلين (غرفة ضيقة يقابلها فضاءٌ غير متناهٍ / البحر)، و (رائحة

الأجساد المنتنة تقابلها رائحة اليود)، وبينهما كوة الانعقاد، وما يترتب عليها من فكّ لشفرات طرفي المعادلة (اللحظة الراهنة المأزوقة يقابلها الغد / لحظة الانعقاد)، فقال: "الظلام يلفّ الغرفة المنتنة بروائح الأجساد المعلبة داخلها... وثمة رائحة يود قريبة تأتي من كوة مرتفعة..."

وإذا كان القاص العُماني قد توسّل في رسده لمفردات المكان بكل الحواسّ فإن ثمة قصصاً لم يُغنّ مبدعوها برصد المكان رسداً مباشراً كما في قصة (حلم العناق) لحمد رشيد، ويكثر هذا الملمح في قصص الحداثة، ويتجلى أكثر لدى سعود البلوشي في (أصوات البحر)، ومحمد القرمطي في (بغية الرائي) حيث يدير أحداث قصته في غرفة مظلمة لا تحمل أية إشارات مادية دالة، ثم يفتح من خلال الحلم على فضاءات مكانية أخرى محاولاً من خلالها أن يتمرد على العزلة المضروبة حوله "الآن لم يبق أمامي سوى مساحة كبيرة من الفضاء الأسود، وأصبحت لا أحسّ إلا بالمقعد الذي أجلس عليه".

على أنني أسارع فأقرر أن ثمة قصوراً يتصل بتوظيف المكان، يتمثل في الاحتفاء بالتفصيلات البسيطة له فتضفي على فضاء السرد واقعيةً مسطحة وهشة تحدّ من تدفق الحدث، وتصيب التسلسل الزمنيّ بالانقطاع دون غاية فنية، ويتجلى هذا القصور في قصة (الدجالة) لصديق عبدواني، والتي تستدعي قراءتها نصّاً غائباً ليحيي حقي (قنديل أم هاشم)، حيث حفلت القصة بتفصيلات لا تفيد، كقوله: "ولم تستغرق المسافة من منزله إلى دوار القُرْم سوى دقيقتين، وبعد أن تجاوز الدوار سلك الجانب الأيسر من الطريق المؤدي إلى منطقة روي فالقوانين تفرض بأن يسلك السائق الجانب

الأيسر من الطريق إذا رغب تجاوزَ سيارةٍ على الجانب الأيمن، كان هدفه تجاوزَ سيارةٍ شاحنة ضخمة كانت تسير ببطء على الجانب الأيمن وفي حدود السرعة المحدودة بثمانين كيلو متراً في الساعة ، فجأة توقفت الشاحنة على الجانب الأيمن ليفسح سائقها طريقَ العبور لامرأة عجوز كانت تحمل على رأسها كيساً ضخماً من القش ، لم يكن بمقدوره رؤية تلك المرأة فالشاحنة كانت من الضخامة بحيث غطت كل شيء أمامه على الجانب الأيمن ، ولمح المرأة العجوز فقط عندما انتهت من عبور نصف الطريق لتصبح فجأة أمام سيارته".

١/ج توظيف تقنيات الفنون الأخرى:

لم يقف القاصُّ العُماني في رصده لمفردات المكان عند مدارات الوصف منطلقاً من كون لغةِ القصةِ في الأساس لغةً وصفية، بل راح يفتحُ بفضاء النص لديه على فضاءاتٍ أخرى، فاستعار بعضَ تقنيات الفنون الأخرى كالرسم (اللون) والمسرح والسينما، ولمحمد القرمطي ومحمد اليحيائي ولغَ بتقنيات السينما كالمونتاج والرصد البصري للمكان قريباً وابتعاداً، وتوظيف الضوء ودلالاته، وتتجلى هذه التقنيات في (اسم الوردة) و(المسامير) (انظر مزيداً من النماذج في دراسة اعتدال عثمان: التجربة القصصية العُمانية الأولى).

وقد يلجأ القاصُّ إلى استخدام هذه التقنيات لرصد أحداثٍ متوازية زمنياً، متباعدة مكانياً، ولْيوسَّع من زمن السرد القصير نسبياً، والمكان المحدد، يتجلى هذا التكنيك بجلاء في قصة (حبّات البرتقال المنتقاة بدقة)، فمن خلال بناءٍ سرديٍّ شديد القصر والتكثيف أيضاً يسلط يحيى المنذري

الضوء على موقفٍ شديد البساطة (أعرج يحاول عبورَ شارعٍ.. دون جدوى..)، ولكن هذا الموقف يختزل آلاف الدلالات المتصلة بتشويه الإنسان في عصرٍ لا يعترف بإنسانية الإنسان.

ولأن الموقف لا يستدعي فضاءً مكانياً متعددًا، وزمنًا ممتدًا، - ففضاء السردِ شارعٌ ورصيفٌ، وشمسٌ حارقةٌ، وعشرات السيارات تقودها قلوبٌ صلبة لا ترحم إنساناً أعرج.. يحاول تلمس الطريق... ولا طريق، وأمنيات العودة ببضعة ثمرات من البرتقال - لجأ القاص إلى تقنية الرصد السينمائي ليرصد في لحظة واحدة ثلاثة مشاهد متجاوزة زمنياً (هو والعبور المستحيل) و (الزوجة تتعالى على فقرها) و (أطفال ينتظرون عودة الأب ووعده الأم)، فقال: "سياراتٌ تلتهمُ الشارعَ وتمضغ الهواء الساخن. والأعرج كلما رمى قدمه اليمنى إلى طرفِ الشارع... انتشلها بأقصى ما أوتي من سرعة... في نفس الوقت زوجته تقف داخل المطبخ أمام حنفية صَدئة تَلْقُظُ ماءها قطرات.. تغسل الأرز..... بينما طفلها يلعبان بالكرة، ويصرخان في ساحة البيت.. الآخرون قد فرشوا بساطاً بعد عودتهم من المدرسة، وتحت المروحة البطيئة انكبوا يُحَضِّرونَ دروسَ الغد... بينما صراخ شقيقهم يزداد، وما زال يحاول العبور".

وفي قصة ملهيات الضجر من مجموعة (اللون البني) للرحبي تتجلى قدرة القاص على توظيف تقنية الرصد السينمائي باقتدار حيث راح يرصد مسرح الحدث بأبعاده الثلاثية.

١/د أنسنة المكان:

رصد القاص العماني ما أحدثته الحضارة بقيم البراءة التي راح الإنسان يفقدها شيئاً فشيئاً، ففقد الإنسان - أو كاد - إنسانيته، وبدأ كما لو كان ترساً في آلة، فجاء القاص العماني ليردّ للإنسان ما فقد منه، من خلال رفض فلسفة الواقع، فراح يطرح على الأشياء سمات الإنسان مستنطقاً إياها استنطقاً يدفع الحدث قدماً، ويعمق الإحساس المراد تكريسهُ، من بين هؤلاء طاهرة اللواتي في قصتها (عشرون متراً)، ويتجلى هذا الملمح أيضاً في (نافذتان لذلك البحر) للمندري، و "العائد متوحداً بالترتيلة الزرقاء" لعبدالله حبيب، الذي استطاع من خلال المونولوج الداخلي أن يكشف عن وعي العماني بما للبحر من أثر في حياته وسلوكه، فالبحرُ بالنسبة له بدايةً ونهاية، حياةً وهويةً، مستنداً على ما يمكن تسميته بأنسنة المكان فقال: "لن أترك البحر... لو فعل هذا فإن البحر لن يُصدّق. وحين يثقُ أن الأمر يختلف هذه المرّة عن نوبات السعال أو الحمى أو الخصومات القصيرة؛ فإنه سيغضب ثم يبكي... وبعدها لن يتمالك نفسه... وأنا أعذره، فسيهجم على القرية ومن فيها".

١/هـ الأثر النفسي لتبدل المكان:

حاول بعض المبدعين العمانيين أن يُبرزوا أثرَ تبدل المكان وتغير العوامل الطارئة على ساكنيه، وكانت هذه المحاولات شديدة البروز لدى كُتّاب القصة الواقعية، فقد وفق عبدالله الطائي في رصد أثر تبدل المكان على البعد النفسي لساكنيه، ويتجلى هذا الملمح في قصة (المُغلغل) التي تمثل باكورة الأعمال القصصية العمانية - بكل ما تحمله البواكير عادةً من

جوانبِ نَقْصٍ وقصور - حيث راح يرصد أثر المكان على مرآة سلوك (خَلْفَان) الذي صاحبه عبر رحلة مكانية وزمانية متعددة وطويلة، راصداً أزمة الهوية عندما يُفَرَضُ على الإنسان أن يرحل عن وطنه بحثاً عن رزق، أو طلباً لعلم، أو هما معاً. وكذلك تُعَدُّ قصة الطائي (عبد البديع) مدخلاً لدراسة الأثر النفسي الناتج عن تبدل المكان من خلال شريحة بشرية محددة (طبقة المعارين نموذجاً).

ثانياً - الزمن:

إن نظرة ثاقبة لآليات توظيف (الزمن) لدى القاص العُماني تشي بوجود موقفين مختلفين، يعكسان مفهوم أصحاب كل موقف للقصة القصيرة وغاياتها، يتجسد الموقف الأول في كتاب الواقعية، الذين نظروا إليه باعتباره خلفية جامدة لا بد منها لأجل سيرورة الحدث، أو مجرد عنصرٍ داخل في عملية التهيئة والإعداد فهيمن الخط التصاعدي المتنامي للزمان دون قطع لتدفقه أو تفتيت لتسلسله، وراح البعض منهم يخلطون بين الزمن بمفهومييه القصصي والروائي، فطال عنصرُ الزمن - وتهدراً - طويلاً يعكس هيمنة الغايات الأخلاقية على الغايات الفنية.

ويتبلور الموقف الثاني في قصص الحداثة (أو الحساسية الجديدة) الذي راح مبدعوه ينكفئون على ذواتهم راصدين خربشات الواقع الغائرة عليها، مما استدعى تغييراً في طبيعة النظرة إلى الزمن، فحدثوا من تدفقه في اتجاه واحد، قادماً من الماضي - حقيقاً أو قريباً - صوب المستقبل عبر بوابات الحاضر، فأضحت القصة حافلة بأزمنة حقيقية تتناغم أو تتداخل أو تتقاطع

مع أزمة نفسية تهفو إلى المستقبل من خلال تقنيات جديدة كالارتداد إلى الوراء، والمونولوج الداخلي وتيار الوعي والحلم... إلخ.

فلو نظرنا إلى قصة (المغلغل) و (الوريث الأعرج) للطائي وسعود المظفر لوجدنا الزمنَ فيهما يتدفق آتياً من الماضي صوب الحاضر، عبر مساحاتٍ زمنية - ومكانية أيضاً - واسعة، مع ارتداداتٍ طفيفةٍ إلى الوراء، وهي ارتداداتٌ لا تعكسُ وعياً بهذه التقنية طبيعةً وغايةً، بل تجسد استسلاماً لطبيعة النفس البشرية التي جُبِلَت على استدعاء المواقف المغايرة أو المشابهة المترسبة في الذاكرة، فعبداً الطائي يستدعي مواقف مشرقةً من التاريخ العماني لكي يعمق الإحساس بفداحة اللحظة الراهنة وما حلَّ بإنسان ما قبل النهضة من أحوالٍ متردية، وهنا يقوم الاستدعاء على المغايرة والمفارقة، بينما الاستدعاء لدى سعود المظفر في قصة (الجيل) استدعاءً لمواقفٍ مشابهةٍ من عقودِ الأبناء للآباء. ويمكن أن نلمس مثل هذه التوظيفات البسيطة - طبيعةً وغايةً - لدى أحمد الزبيدي في قصة (انتحار عبيد العماني).

بدا واضحاً أن النزعة الأخلاقية والواقعية دفعت جيل الرواد والموجة الأولى إلى الوقوع في إشكالية الخلط بين الزمن القصصي والروائي، فالقصة القصيرة ينبغي أن تقتصر على تجربةٍ شديدة الاختزال وقعت في مجال محدد الزمان والمكان وهذا ما أخذه مبدعو الحساسية الجديدة في الاعتبار، فراحوا يسلطون الضوء على المواقف الإنسانية المكثفة بنائياً، والمحتشدة دلاليّاً في ذات الوقت، وقاموا بتوسيع الزمان والمكان متكئين على تقنياتٍ جديدة، فأصبحنا أمامَ أزمةٍ حقيقيةٍ وأخرى نفسية، وتعدُّ قصة (حبات

البرنتقال المنتقاة بدقة) و (عشرون متراً) و (المسامير) و (نافذة للبحر مشهد للضياع) و (يوم لرجل مهزوم)... الخ نماذج دقيقة لهذا النمط من أنماط التنويع الزمني.

آليات توظيف المكان:

عني القاص العُماني بتحديد زمن السرد لديه عبر وسائل متعددة بعضها يقوم على الرصد التقريري له، فيحدّد تحديداً دقيقاً كما في قصة (انتحار عبيد العُماني) لأحمد الزبيدي، و (يوم لرجل مهزوم) لسليمان المعمري، إذ لجأ الكاتبان إلى تقنية التقسيم الهندسي للبناء القصصي، مُصنّعين كل قسم بإشارات زمنية أو مكانية أو هما معاً. وقد لا يُعنى القاص بتحديد اللحظة الزمنية بأسلوب مباشر، ولكن السرد يفضحه ويشي به، ففي قصة (العائد متوحداً...) لعبدالله حبيب لا يقدم توصيفاً للخطّة الزمنية، ولكننا نستشفه من قوله: "اشعلي سراجاً، واحضري طبلأ وجمراً وبخوراً...)"، وفي (بغية الرائي) لمحمد القرمطي تتجلى اللحظة الزمنية في تضاعيف قوله: "كنت متكوماً في المقعد باسترخاء تام وسط غرفة مظلمة، بعدّ عناء يوم زاحرٍ بالتعب....". وفي قصة (تجليات النزهة الجبلية) لسيف الرحبي يُستشفّ الزمن من قوله (ها هي طيور الصباح تحلق فوق المدينة...).

ثمة

تقنيات متعددة اتكأ عليها القاص العُماني في تعامله مع عنصر الزمان، سبق أن أشرنا إلى التقسيم الهندسي للبناء القصصي. ويلجأ القاص إليه عندما يحتاج الحدث لديه إلى فترة زمنية طويلة. ومن بين هذه التقنيات التي شغلت

حيزاً كبيراً لدى القاص العُماني الحديث المونولوج الداخلي، وهي تقنية هامة؛ لأنها تفتح للمتلقى أفقاً يطل منه على لا شعور الشخصية الأساسية الصانعة للحدث، وقد درج القاص العُماني على كتابة هذه المناجاة الذاتية بوسائل تكشفها، فعبداً الله حبيب في قصة (العائد متوحداً...) وفق في توظيف تلك التقنية ليكشف لنا عن الجوهر الحقيقي لـ (عبيد) في موقفه الرافض لكل محاولات الإتيان على هويته المُجسّدة في (البحر). وفي قصة (الراعي لا يحب النساء) يتكئ محمد الرحبي على هذه التقنية أيضاً ليكشف عن سعة الهوة بينه ممثلاً لقيم البراءة وبين أهل القرية الذين بهرتهم الحداثة، وسخريته المريرة من سذاجتهم "اللجنة عليهم وعلى سخرياتهم الهازئة، ذلك الأعرج أيضاً هزأوا منه عندما ارتدى ساقاً صناعية.. المسكين غلبته السخرية فخلعها ورمها، عندما زرته منذ يومين رأيتُ ساقه يقف عليها الدجاج".

الارتداد إلى الوراء:

وقد يعتمد بعض الكتاب إلى الاتكاء على الماضي مستدعيه بعض مفرداته، وقد يقفز من خلال (الحلم) إلى أزمنة قادمة، فتحفل القصة بأزمنة متعددة، بعضها حقيقي، وبعضها الآخر ذاتي أو نفسي، يلجأ إلى هذا الأسلوب لتأكيد ما يريد طرحه إن كان الاستدعاء متكأ على عنصر المشابهة، وقد يلجأ إليه لتعميق الأزمة التي يمر بها إذا كان الاستدعاء يقوم على عنصر المغايرة. وقد يأتي الارتداد إلى الوراء واضحاً مباشراً كان يُمهد له بمثل قوله: "أبواق السيارات عنيدة.. تفجّر في نفسه مشهداً لأمه

وللحدث القديم الذي تسبب في إصابة قدمه اليسرى... وكقوله: "قديماً حيث كنت صغيراً...." وقد يأتي بلا إشارة مندساً في تضاعيف القصة.

وإذا كان "الارتداد إلى الوراء" يمنح للزمن الماضي فرصة أن يفرض هيمنته على زمن القص، بما يحمله من دلالات نفسية، فإن (الحلم) يفتح لزمن القص نافذة على المستقبل، ففي قصة (انتحار عبيد العُماني) يصبح (الحلم) وحده وسيلة للفرار من انسحاق الذات وطاقة الانعتاق. كما يصبح (الحلم) في قصة (بغية الرائي) أداة للتمرد وتجاوز القيّد، فإذا كانت الغرفة المظلمة قيّداً يحدّ من الانعتاق فإن (الحلم) يصبح وسيلة للتجاوز والانعتاق.

كما لجأ - أيضاً - القاص العُماني إلى (تيار الوعي) باعتباره وسيلة من وسائل الكشف عن العوالم الداخلية للشخصية الصانعة للحدث، ورصد موقفها مما يدور حولها من متغيرات، وتتجلى هذه التقنية في (بغية الرائي) لمحمد القرمطي.

وفي النهاية كانت هذه الورقة مقارنةً أولى لرصد تجليات الزمان والمكان على مرآة فنّ القصة العُمانية، وهي مقارنة لا تزعم الشمولية، وتحتاج إلى مقاربات أخريات.

** ورقة تقدم الباحث بها في ندوة القصة العمانية القصيرة التي أقيمت في المنتدى الأدبي بسلطنة عمان في يناير

٢٠٠٢م، تحت رعاية وزارة التراث القومي والثقافة.

المبحث الثالث:
المعارضات الشعرية
في عُمان

مفتتح:

إن قراءة واعية للشعر العماني منذ تحقق له الانفصال والتميز بعد فترة تمهيد دامت خمسة قرون ونصف القرن من الزمان - تشي بأن فنّ المعارضة واحد من أهم ظواهره امتداداً وبروزاً وقداًمة، وهو أمرٌ طبيعي، وليس "غريباً على منطق النهضة الأدبية الإحيائية في عمومها، إذ عادة ما يتم فيها الإحياء مقترناً بنوع من الرجعة إلى الماضي، أو الارتداد إلى التراث، ومن ثمّ قد يبدو وكأنّ آداب الأمم في بدايات تطورها تسلك طريقاً معكوساً حين تنحو إلى التغيير فلا تجد سبيلاً إليه إلا بمحاكاة أروع النماذج التي حفظها تاريخ هذه الأمم". (١)

وتعدّ المعارضة رافداً من روافد إثراء التجربة الشعرية بمعين لا ينضب من التجارب الفنية الناضجة التي يجري معها الشعراء في العصور اللاحقة حواراً فنياً يتسم بالانبهار الذي لا يبلغ حدّ الاستلاب، والرغبة في المجازاة والتجاوز، وهما ملحمان ينطوي عليهما مفهوم المعارضة لغةً.

إنّ قراءة واعية للأصل اللغوي للفظّة (المعارضة) (٢) تشي باحتضانها لمنظورين دلاليين يتكاملان أكثر مما يتفاضلان، هما: المماثلة التي تركز على غريزة المحاكاة (٣) والمقابلة التي تجسّد غريزة المنافسة التي فطّر الإنسان عليها (٤)، والمعارضة بهذين المنظورين المتكاملين "لا تحدث إلا حين يأنس المعارض من نفسه رغبة التحدي وحُب الغلب، وفي هذا ما فيه من شهوة التفوق والتفرد بالكمال". (٥)

والمعارضة باعتبارها ضرباً من ضروب نظم الشعر يختص به الأدب العربي وسنة أدبية اتبعتها العرب منذ القدم - لم تَحْظَ بدراسة علمية تضبط مصطلحاً أو تمحص مفهوماً^(٦)، فظل المصطلح ضبابي الدلالة غائم المفهوم؛ ففي الوقت الذي يوسع الدكتور فتوح من حدود المصطلح (الظاهرة)، فيزيل الحدود الفاصلة بين المعارضة القائمة على أسس فنية بحتة، والنقيضة القائمة على مُحَرَّضَاتٍ قِبلية أو عِرْقِيَّة أو دينية^(٧)، يأتي الدكتور محمد محمود قاسم ليخفف من شرائط المعارضة قائلًا بمعارضة ناقصة، فأوشك أن يُدْخَلَ فيها الشعر العربي كُلُّهُ!!^(٨)

ونظراً لسعة الظاهرة زماناً وضخامتها مُنْجَزاً، وحرصاً على الاتساح بوشاح علمي فإننا سوف نحصر دراستنا في معارضات ستة شعراء عُمانيين يتوزعون على الخارطة الشعرية، مع الاستعانة بالأشباه والنظائر لدى آخرين، والشعراء هم: السَّتَّالِي والنَّبْهَانِي واللَّوَّاح الخروصي وابن رزيق وأبو مسلم البهلاني وأبو سرور السمائي.

أولاً- أنماط المعارضة:

يمكن أن ندرج معارضات الشعراء العُمانيين وفق ثلاثة أطرٍ تتمايز فيما بينها، وهي: معارضات ملفوظة ومضمرة ومجملّة.

١/١- المعارضة الملفوظة:

وهي ما صاحبها نصٌّ صريحٌ على نيّةِ المعارضة، وتعدُّ أقلّ الأنماط بروزاً، إذ قلما صرّح الشاعر العُماني بقصد المعارضة، مثال ذلك ما حدث في معارضة النبهاني لأبي العلاء المعري حين نقرأ في بداية المعارضة الجملة الآتية (وقال أيضاً يعارض المعري) ^(٩)، ومثله أيضاً ما حدث في معارضة ابن رزيق لمعلقة طرفة بن العبد إذ صُدِّرت معارضته بالجملة الآتية: (وقال يمدحه... ويُعارض بها معلقة طرفة المشهورة) ^(١٠) وأما أبو الصوفي فإنّه أشار إلى المعارضة صراحةً في أربعة مواضع، حيث صدّر حائيته التي مدح بها السلطان فيصل بقوله: "وقال... مجارياً لقصيدة ابن النحاس". ^(١١)

٢/١- المعارضة المضمرة:

وهي تلك التي لا تُصدّرُ بنصٍّ صريح، وإنما يمكن رصدها من خلال الاتّساق الإيقاعي بين القصيدتين، فيحمل إنشاد القصيدة الخالفة استدعاءً السالفة، والمسكوكات اللفظية والتركيبية التي تُهاجرُ قصداً أو طواعيةً من القصيدة الأم، أو تضمين صدر بيت أو عَجَزٍ آخر في تضاعيف القصيدة المُعارضة، ويُعدُّ هذا النمطُ أوسعَ الأنماطِ الثلاثة شيوَعاً لدى الشاعر العُماني.

ويمكن جلاء هذا النمط في عينية سليمان النبهاني التي رثى بها أخاه
حساماً، مُصَدِّراً إياها بقوله: (١٢)

نَبَأَ لَهُ تُصَلِّي الْقُلُوبُ وَتَخْشَعُ وَتَفِيضُ بِالْعَبْرِ الْجَفُونَ وَتَمْعُ

وهو طالعٌ يستدعي إيقاعه نصّاً شعرياً غائباً يتجلى في عينية أبي ذؤيب
الهدلي في رثاء أبنائه الخمسة الذكور، ويَصَدِّرها بقوله: (١٣)

أَمِنَ الْمَنُونِ وَرَيْيَهَا تَوَجَّعُ وَالذَّهْرُ لَيْسَ بِمُعْتَبٍ مَنْ يَجْزَعُ

على أنني أسارع فأقرر أن الاتساق الإيقاعي وحده لا يصلح معياراً
للحكم بوقوع المعارضة، ولكن وحدة الغرض وتناسق القوافي والتضمين
وامتصاص بعض المعاني تُصْنِجُ عناصرَ ترجيح - بل قل إن شئت: تأكيد -
لحدوث المعارضة.

فقد ضَمَّنَ النبهاني البيتَ الثالثَ والعشرين عَجَزَ بيتٍ لأبي ذؤيب،

فقال:

لَا أَتَاحَ لَكَ الْإِلَهَ مَنِيَّةً (فإذا المنية أقبلت لا تُدْفَعُ) (١٤)

٣/١ - المعارضة المجلّة:

وإذا كان النمطان السابقان يَنْصَبَان على عدد محدد من القصائد، ويسهل رصدُهما تصريحاً وإضماراً فإن ثمة نمطاً ثالثاً من المعارضة يتجلى فيما أبدعه شعراءُ العصر النبهاني بصفة عامة والنبهاني بصفة خاصة، إذ اصطبغت قصيدته بصبغة تراثية شكلاً ومضموناً، ممّا يجعلُ من شعره معارضةً كليةً للمنجز الشعري السابق تجاريه مُستَوْعِبةً إياه استيعاباً يحمل في طياته حُلم الغلبة والتجاوز.

ثانياً - نطاق المعارضة:

ونقصد به تلك البؤر الضوئية التي انجذبوا إليها، وهي نطاقات تختلفُ سعةً وضيقاً، وتتباينُ كثرةً وقلةً من حقبةٍ إلى أخرى ومن شاعرٍ إلى آخر، وقد استفاد الشعراء العُمانيون المتأخرون زمناً من اتساع الحقبة الزمنية المُبدعة من جهةٍ وضخامة ما أفرزت من جهةٍ ثانية، فكثرت معارضاتهم وتنوّعت.

١/٢ - المعارضات الخارجية:

فلو راجعنا معارضات ثلاثة شعراء من العصر النبهاني، وهم: السّتالي والنبهاني واللّواح للمسا كثرةً معارضاتهم قصائدَ وشعراء، وإن اختلفوا فيما بينهم في بؤر الضوء التي انجذبوا إليها: إذ عارض السّتالي خمسة شعراء ينتمون إلى ثلاثة عصور هي: الجاهلي (دوقلة المنبجي) والأموي (كثير عزة)، والعصر العباسي (ابن الرومي، والمتنبّي وأبو فراس الحمداني) ممّا يُشكّل طغياناً لأثر القصيدة العباسية عليه، بينما انجذب

سليمان النبهاني إلى القصيدة الجاهلية بصفة عامة وعالم امرئ القيس بصفة خاصة^(١٥) واحتلت القصيدة العباسية مكاناً محدوداً مقارنةً بالسَّالي من جهة وبقيّة معارضاته من جهة ثانية. فعارض امرأ القيس وطرفةً ولبيداً وعمر بن معدى كرب وعلقمة بن عبّدة، ومن المخضرمين عارض الخنساء وأبا ذؤيب، وكذلك الأمر بالنسبة لعمر بن أبي ربيعة وابن ذُرَيْد وأبي العلاء المعرّي.^(١٦)

أما اللواح الخروصي فعارض شاعرين، هما: أبو ذؤيب الهذلي مجارياً السَّالي في معارضة عينيته الذائعة، وأبو الطيب المتنبي.^(١٧)

وإذا انتقلنا إلى المرحلة الأولى من الدولة البوسعيدية متخذين من معارضات ابن رزيق نموذجاً لراعنا كثرة المعارضات لديه كمّاً وكَيْفاً وسعةً زمنيةً^(١٧ب)، حيث عارض ثمانية شعراء عبر خمس عشرة قصيدة، عارضها باثنين وعشرين قصيدة، ولم يقف ابن رزيق عند القصيدة يعارضها بصنوها تارةً أو بأخريات تاراتٍ أخرى، بل نراه يعارض ديواناً شعرياً لصفي الدين الحلي بديوانين، هما: جَوْهَرَةُ التَّيجَان وفصوص المرجان.

فقد عارض من شعراء الجاهلية طرفة بن العبد في معلقته الذائعة^(١٨). ومن شعراء العصر العباسي عارض أربعة شعراء، هم: أبو تمام^(١٩) والبحتري^(٢٠) والمتنبي^(٢١) والشريف الرضي^(٢٢)، ومن الأندلس ابن هاني^(٢٣)، وامتدت معارضاته لتشمل العصر المملوكي فعارض اثنين من أعلامه الكبار، هما: البوصيري^(٢٤) وصفي الدين الحلي.^(٢٥)

وقد لقي البوصيري عناية ثلاثة شعراء ينتمون إلى هذه الحقبة، هم: ابن رزيق وابن عُرابة والنبهاني التتوفي، وقد تجلّت هذه العناية في

معارضتهم لواحدة من عيون شعره، إذ عارض النبهاني التوفي بُرْدَتَهُ بقصيدة تتسق معها إيقاعاً وغرضاً وعدد أبيات - تقريباً - فقال: (٢٦)

بَرْقٌ تَبَسَّمَ بِالزُّورَاءِ وَالْعَلَمِ فَأَمْطَرَتْ مُقْلَتِي دَمْعَ الْبُكَاءِ بِدَمٍ

ويعارضها ابنُ رزيق بقصيدة متسقة الإيقاع، مغايرة الغرض، ودونها عدد أبيات ونضجاً فنياً، يقول في طالعها: (٢٧)

إِنْ جِئْتَ فَتَجَّةَ دَارِ الْعِزِّ وَالْكَرَمِ فَاقْرِ التَّحِيَّةَ أَهْلَ الْفَضْلِ وَالشِّيمِ

أما ابنُ عُرابة فقد عارضها مرتين، وإن اتسم بقصرِ نفسٍ شعري؛ إذ جاءت معارضته الأولى في ثمانية وعشرين بيتاً، وزادت الثانية بيتاً واحداً. (٢٨)

وإذا انتقلنا إلى آخر مرحلة مهتدين بما أنجزه باحثان واعدان من دراسة لمعارضات اثنين من شعراء العصر الحديث، هما: أبو مسلم البهلاني وأبو سرور السمانلي، وهما دراستان تتسمان بالدقة والمنهجية، وإن كانتا لا تخلوان من مؤاخذه، وتلك سمة كل جهد بشري، يسعى لإدراك درجة الكمال البشري ولا يذركه.

وبمراجعة ثبت معارضات البهلاني يتجلى لدينا مدى انجذاب البهلاني إلى العصر العباسي، فراح يعارض خمسة شعراء ينتمون إليه، هم: أبو نواس وابن دُرَيْدٍ والمنتبي وأبو الفتح البُسْتِي (أو أبو البقاء الرُنْدِي) والتهامي، واكتفى من العصر الأموي والأيوبي والمملوكي بشاعر واحد لكل عصر، وهم: الفرزدق وابن الفارض والبوصيري، قانعاً بمعارضة واحدة لكل شاعر، وهي قناعة تعكس ثقته فيما أبدع من معارضات

وقدرته على تجاوز النموذج المعارض، وقد تجلّت هذه القدرة في ملمحين بارزين هما: التجاوز الكمي والتخلص من إغراءات النصّ الأمّ، فسجّل النصّ الغائبُ غياباً ملموساً في معارضاته. (٢٩)

أما أبو سرور السمائي فقد حققت معارضاته توازناً بين مَنْ عارضهم من معاصريه، ومَنْ عارضهم من شعراء العربية القدامى. فعارض أربعة شعراء قدامى، هم: عمرو بن كلثوم (ت ٣٩٠ هـ) وجريز والمتنبي وابن زيدون (ت ٤٦٣ هـ)، وعارض أربعة آخرين من شعراء العصر، هم: البارودي (ت ١٩٠٤ م) وشوقي (ت ١٩٣٢ م) وحافظ إبراهيم (ت ١٩٣٢ هـ) وأبو وسيم السمائي. (٣٠)

٢/٢ - الانجذاب إلى قصائد محددة:

ثمة ملمح بارز يتجلّى في انجذاب الشاعر العُماني صوب قصيدة ما، فلا يقنع بمعارضتها مرّة واحدة، بل نراه يعارضها مرتين أو ثلاثاً... مجسداً شغفه بالنموذج المحاكى أولاً، وخبرته أمام المستوى الفني لما أبدع ثانياً. ويأتي ابن رزيق في هذا الجانب نسيجاً وحده، عندما عارض أربع قصائد من عيون شعرنا القديم بإحدى عشرة معارضة، حيث عارض كلاً من معلقة طرفة بن العبد ومقصورة البحتري مرتين (٣١)، وكافية الشريف الرضي ثلاث مرات (٣٢)، وبائية أبي تمام التي يبدوها بقوله: (٣٣)

السَّيْفُ أَصْدَقُ أُنْبَاءٍ مِنَ الْكُتُبِ فِي حَدِّهِ الْحَدُّ بَيْنَ الْجَدِّ وَاللَّعِبِ

بأربع قصائد تتسق معها بحراً وقافيةً وغرضاً، وإن لم تتسق معها عدد أبيات، فقد جاءت بائية أبي تمام في واحد وسبعين بيتاً، بينما لم تتجاوز أطول معارضة لابن رزيق ستة وأربعين بيتاً. فقال في معارضته الأولى: (٣٤)

شَرُفْتَ بِالنَّسَبِ يَا سَيِّدَ الْعَرَبِ لَكَ الْمُنَابِرُ وَالتَّأْيِيدُ فِي الْخُطْبِ

وقال في الثانية: (٣٥)

يَا بَذْرُ دُونَكَ بَذْرُ التَّمِّ فِي الرُّتَبِ وَدُونَكَ السَّادَةُ الْأَمْجَادِ فِي النَّسَبِ

وقال في الثالثة: (٣٦)

أَهْدِي إِلَيْكَ فَرِيدَ الْفِكْرِ وَالْأَدَبِ وَأَنْتَ أَوَّلَى بِهِ يَا سَيِّدَ الْعَرَبِ

وقال في معارضته الأخيرة: (٣٧)

سَلِّ الْهَمُومَ بِتِرْيَاقِ ابْنَةِ الْعَنْبِ وَاسْتَجْلِهَا مِنْ أَكْفِ الْخُرْدِ الْعَرَبِ

ويتحقق هذا الملمح أيضاً لدى ابن عرابية، عندما عارض بُرْدَةَ الإمام

البوصيري التي يفتتحها بقوله: (٣٨)

أَمِنْ تَذَكُّرِ جِرَانِ بَذِي سَلَمٍ مَزَجَتْ دَمْعاً جَرَى مِنْ مُقْلَةٍ بَدَمٍ

بقصيدتين، يقول في الأولى: (٣٩)

يَا حَادِي الْعَيْسِ قَفْ بِالْجَزَعِ وَالْعَلَمِ وَاسْكُبْ هُنَاكَ دَمُوعَ الْعَيْنِ كَالدَّيَمِ

ويقول في الثانية: (٤٠)

ما بال قلبك لا ينفك من سقم والعين منك تسح الدمع كالديم

٣/٢ - المعارضات الجماعية:

ومن الظواهر الفنية الأبرز فيما أبدع الشاعر العُماني من معارضات ما يمكن تسميتها - تجاوزاً - بجماعية المعارضة، وتتجلى هذه الظاهرة في أن تلقى قصيدة ما استحسان عدد من الشعراء الذين قد تجمعهم حقبة زمنية واحدة، أو يتوزعون على حقب متعاقبة - فينبرون لمعارضتها.

من بين هذه القصائد عينية أبي ذؤيب^(٤١) وتائية كئثر عزة^(٤٢) ومقصورة ابن دريد^(٤٣) وحائية ابن النحاس^(٤٤) وميميتان للمتنبى^(٤٥) ونونية ابن زيدون^(٤٦) وبردة البوصيري^(٤٧).... وغيرها.

ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل امتد إلى بعض القصائد العُمانية، فراح الشعراء العُمانيون يعارضونها، مثال ذلك نونية الشيخ سالم بن محمد الدرمكي الأزكوي، ومطلعها:

ما بين بابي عين سعة واليمن سوق تباع به القلوب بلا ثمن

التي عارضها ابن رزيق فقال:

بين العتيك وسوقه ظي أغن لا يشتري إلا القلوب بلا ثمن

وعارضها - أيضاً - الشيخ ناصر بن محمد الخروصي^(٤٨).

ولم تقتصر عناية الشعراء العُمانيين عند القصيدة يُعجبون بها فيعارضونها مرات، بأسلوب أحادي تارة، أو جماعي تاراتٍ أخرى، بل

راحوا يعجبون بعدد من شعراء العربية الكبار كأمري القيس^(٤٩) وأبي تمام وأبي الطيب المتنبّي وغيرهم، معارضين إياهم في بعض ما ذاع من أشعارهم، وهو ملمحٌ يفتح البابَ واسعاً لدراساتٍ أكاديمية تُعنى بتجلياتهم على مرآة الشعر العُماني وفق منهج إحصائي مقارنة.

جاء أبو الطيب المتنبّي نسيجاً وخِذه، إذ احتلّ مكانةً متميزةً بين الشعراء العُمانيين، فعارضه ستُّ منهم في إحدى عشرة قصيدة من عيون شعره، وهم: اللواح الخروصي وابن عرابة (لكلّ قصيدة)، والسّتالي والبهلاني (لكلّ قصيدتان)، وأبو سرور السّماني (ثلاث قصائد)، أما ابنُ رزيق فقد عارضه في أربع قصائد. وقد تقاطع كلٌّ من ابن عرابة وأبي سرور فعارضا قصيدةً واحدة، وكذلك الأمر بالنسبة لابن رزيق والبهلاني إذ عارضا قصيدةً أخرى. (٥٠)

أما أبو تمام فإنّه لم يُذكر المتنبّي مساحةً زمنيةً وعددَ قصائد، إذ اقتصرَت معارضته على ابن رزيق، الذي عارضه في ستّ قصائد من غرر أشعاره، بتسع معارضات، حيث استأثرت بأثيثة تمام الذائعة وحدها بأربع مُعارضاتٍ من بينها. (٥١)

٤/٢ - المعارضات البيئية:

ولئن كان الشاعر العُماني قد انفتح بذائقته الإبداعية على مجمل اللوحة الشعرية، فراح يُعارضُ أنضجَ قصائدها ويُجاري أعلامها فيما أبدعوا من قصائد ودواوين، تحدوه رغبةً عارمةً في مدّ جسورِ التواصل مع منجزهم والجري إلى جوارهم في المضمار، فإن هذا الانفتاح صاحبه

محاولاتُ انكفاءٍ على الذاتِ فراح يُعارضُ شعراءَ آخرين من بني جلدته،
فيما يمكن تسميته - تجاوزاً - بالمعارضات البيئية أو الداخلية، وسوف
يتجلى هذا النمط لدى شعراء الدولة البوسعيدية بمرحلتها.

فقد عارض ابنُ رزيق الشيخَ سالم بن محمد الدرمني في قصيدة له

طالعها:

ما بين باي عينِ سعةٍ واليمنِ سوقُ ثَباعٍ به القلوبُ بلا ثمنِ

بقصيدة طالعها:

بين العتيك وسوقه ظبيٌّ أغنُ لا يشتري القلوبَ إلا بلا ثمنِ

كما عارضها أيضاً الشيخُ ناصرُ بن محمد الخروصي. (٥٢)

ويمكن تعقبُ هذه الظاهرة لدى النبھاني التتوفي وأبي سرور السمائي

وغيرهما. (٥٣)

ثالثاً- الصوت والصدى، دراسة مقارنة:

رسخ شعراء العربية القدامى - عبر حقبة زمنية متعاقبة - شرائط فن المعارضة، وتجلت في محوري الإيقاع والمضمون، وإذا كان نقاد العربية قد اشترطوا الاتساق الإيقاعي شرطاً أساسياً لا تستقيم المعارضة إلا بتحقيق فإتبعوا خلفوا نوافذ المضمون مُسرعة أمام الشاعر مانحين إياه حرية الاقتراب من النموذج الأصلي وامتصاصه أو استيعابه وإعادة تشكيله.

١/٣- أولاً - الإيقاع:

القارئ للشعر العماني في ضوء ما استقر من شرائط وما أنجز من معارضات لدى شعراء العصور الخوالي - يمكنه أن يرصد ثلاثة مواقف متباينة اعتنقها الشعراء العمانيون فيما أبدعوا من معارضات، تجلت في ثلاثية: المماثلة والمغايرة والجدة.

١/أ- المماثلة: ونعني بها الاتساق الإيقاعي التام (بحراً وقافية) بين كل قصيدتين (معارضة ومعارضة). والحق أن جل ما أبدع الشاعر العماني من معارضات قد خضع لهذه القاعدة.

١/ب- المغايرة: ونقصد بها الخروج على قاعدة الاتساق الإيقاعي بين القصيدتين لغايات يراها المبدع مبرراً مقبولاً لخرق مبدأ طقسية القاعدة، وهو خرق له جذور تاريخية في نقائض الإسلاميين والأمويين (٥٤) ويمكن للباحث رصد هذا الملمح لدى سليمان النبهاني في قصيدتين، عارض في الأولى ذا الرمة، وعارض في الثانية أبا العلاء المعري، وإن اختلف الحافز في الحالتين.

عارض النبهاني ذا الرُّمَّة في قصيدةٍ بائيةٍ الرُّويِّ مدح بها عبدالمالك بن مروان، يبدؤها بقوله: (٥٥)

ما بالُ عَيْنِكَ منها الدَّمْعُ مِذْرَارُ كأثما فيضُها في الحَدِّ أَمَّارُ (٥٦)

ثمَّة ملمحان يسترعيان انتباه المُتلقي يتمثلان فيما يُسمَّى ببؤرة الإشعاع أو ما يدعوهُ النقادُ بالمفتاح الذي يُفصِّحُ عن هويَّة المعارضة من جهة، ويربط بين الشاعرين من جهة ثانية، وتتجسَّدُ بؤرة الإشعاع هنا في قولهما (ما بالُ عَيْنِكَ منها الدَّمْعُ...) وهو تماثلٌ صياغيٌّ لا يستعصي رصده.

أمَّا الملمح الثاني فيتجلَّى في عنصر المغايرة بين القافية في القصيدتين وإنَّ اتَّسقنا بحراً، فرويُّ قصيدة ذي الرُّمَّة الباءُ مضمومة، بينما جاء رويُّ قصيدة النبهاني الراءُ مضمومة. والمغايرة هنا تعكس ما يكمن خلفها من غاياتٍ فنيةٍ تخدم التجربة وتتميها.

فإذا كان وَصْفُ الدموعِ قاسماً مشتركاً بين الشاعرين، أرادوا وصفها بالغزارة، وإذا كانت لفظة (يَنسَكِبُ) تُعطي إحياءً بالغزارة فإنَّ الإيقاع الصوتيَّ يَحِدُّ من هذه الغزارة عندما يجعلها مؤقتة، بينما تأتي لقطه (مِذْرَارُ) منميةً المعنى السابق من خلال صوتِ الراء التكراري مسبقاً بألف مدٍّ، فأشاعتْ إحياءُ بالغزارة والتدفق والديمومة، وهو ما أراد النبهاني رصده في مقدمة قصيدته عبر لوحيتين فقال:

ما بَالُ عَيْنِكَ مِنْهَا الدَّمْعُ مِذْرَارُ كَأَنَّمَا فَيَضُهَا فِي الْحَدِّ أَثَرُ

أَوْ مَاءُ حَتَّانَةٍ وَطَفَاءَ حَلٍّ بِهَا رَغَدٌ مِنَ الْجَانِبِ الْغَرْبِيِّ مِهْدَارُ^(٥٧)

أما القصيدة الثانية فقد عارض بها لامية المعري الذائعة التي يبدوها بقوله:

أَلَا فِي سَبِيلِ الْمَجْدِ مَا أَنَا فَاعِلُ عَفَافٌ وَإِقْدَامٌ وَحَزْمٌ وَنَائِلُ
أَعْنَدِي وَقَدْ مَارَسْتُ كُلَّ حَفَاةٍ يُصَدِّقُ وَاشٍ أَوْ يُكَذِّبُ قَائِلُ^(٥٨)

فقال:

أَلَا فِي سَبِيلِ الْمَجْدِ مَا أَنَا صَانِعُ تَفْوَعٌ وَضَرَاءٌ وَمُغْطٍ وَنَافِعُ
أَعْنَدِي وَقَدْ أَخْرَزْتُ كُلَّ جَمِيلَةٍ يُذَعِّرُ جَارٍ أَوْ يُذَعِّرُ وَادِعُ^(٥٩)

إنَّ قراءةَ مقارنةٍ تشي بوشائج القرني الرابطة بين هذين النصين تتجلى فيما يُسمَّى ببؤرة الإشعاع أو المسكوكات اللفظية وإيقاع بحر الطويل باندياحه وانبساطه، ولكنهما اختلفا قافيةً، وهو اختلاف أقدم النبهاني عليه - فيما نعتقد - إقدام المقتدر تحدوه رغبة ردّ يقين القدرة على مجازاة الأقدمين إلى معاصريه وتابعيه من شعراء، فاختر العين قافيةً لقصيدته "وهو أكثر صعوبة من حرف اللام؛ لأنه أقلُّ تردُّداً في الكلمات العربية بنسبة كبيرة، وتلك حقيقةً توصَّلت إليها الدراسات اللغوية الحديثة من خلال لجوئها إلى المنهج الإحصائي، فقد أثبت الدكتور إبراهيم أنيس في تجربة له أنه من بين

كل ألف حرفٍ يتردّدُ حرفُ اللامِ مائةً وسبعاً وعشرين مرةً، على حين يتردّدُ حرفُ العينِ سبعاً وعشرين مرةً فقط، وذلك مقياسٌ يوضّحُ إلى أيِّ حدٍّ تكثرُ الكلماتُ التي يتردد فيها حرفُ اللامِ عن تلك التي يتردّدُ فيها حرفُ العين. فإذا أضفنا إلى ذلك اشتراطَ أن يكونَ الحرفُ في نهاية الكلمة، كما هو الشأنُ مع القافية ازدادت الصعوبة. ومع هذا كله فالشاعر لم يكن مضطراً إلى أن يركب الصّعْبَ. فقانون المعارضة العام في الشعر العربي كان يعطيه حقّ استخدام قوافٍ من حرف اللام، وقد أثر هو - تمكناً - أن يُلزِمَ نفسه ما لا يلزم في حضرة أبي العلاء". (٦٠)

على أنني أسارع فأقرر أن خرقَ النّبّهاني للاتساق الإيقاعي لم يكن خرقاً مطلقاً، بل جاء استثناءً فرضته غاياتٌ فنيةٌ أو ذاتية، وظلت بقيةُ مُعارضاته شديدةً الاتساق إيقاعياً مع النماذج الشعرية المعارضة، فعندما يعارض امرأ القيس في قصيدته الرائية التي يصدرها بقوله:

سما بك شوق بعدما كان أقصرأ وحلّت سليمى بطنٍ قوٍ فعرعرأ (٦١)

يأتي بقصيدة تتسق معها بحراً وقافيةً، حظيت بإعجاب الشيخ نور الدين السالمي إذ رأى - وهو حكّم لا يخلو من مُبالغةٍ - أنها تُزاحم المعلقات السبع بلاغةً، وتزيدُ عليها جزالةً ورشاقةً (٦٢) فقال:

نعم ساور السهمُ الفؤادَ فأبهرأ ولجّ به البينُ المُشْتُ فأسهرأ (٦٣)

ولم يكن الخروجُ على قدسية القاعدة محصوراً في نموذجي النّبّهاني السابقين، بل تعدّاه إلى ابن رزيق الذي حافظ على اتفاق القافية بين

القصيدتين، وجاء ببحر مُغاير، وقد تجلّى هذا الملمح في ثلاث معارضات، عارض فيها طرفة بن العبد والشريف الرّضي^(٦٤)، مثال ذلك معارضته لمعلقة طرفة بن العبد التي يبدوها بقوله:

خولة أطلالٌ ببرقةٍ نهمدِ تلوحُ كباقي الوشمِ في ظاهرِ اليدِ^(٦٥)

إذ عارضها بقصيدتين جاءتا على بحر الكامل، بينما جاءت المعلقة على بحر الطويل، فقال في معارضته الأولى:

برقٌ تألق لا لبرقةٍ نهمدِ سحراً فحرّمني لذيدَ المرقَدِ^(٦٦)

وقال في الثانية:

دمنٌ لبارق لا لبرقةٍ نهمدِ هيّجن لي بالمضح نارَ توقدِ^(٦٧)

١/ج- الجدة:

إذا كانت معارضاتُ السّتالي والنبهاني قد ردتْ إلى الشاعر العُماني يقينَ القدرة على مُجاراة الشعراء القدامى جاهليين وإسلاميين وعباسيين فإنّ هذا اليقين أفضى بالشاعر العُماني إلى رغبةٍ ملحةٍ في التجاوز والابتكار، وهما ملمحان يحكمان حركةَ المعارضاتِ في الشعر العُماني لاسيما الحقبة البوسعيدية.

ولئن جسدَ بعضُ الشعراءِ العُمانيين ولعهم بعدد من الشعراء الكبار كامرئ القيس وأبي تمام والمتنبي فراحوا يعارضونهم في أكثر من قصيدة فإنّ مجال المعارضة لم يتسع ليشمل مجمل إنتاج شاعرٍ بعينه. وهنا يبرز ملمحُ الجدة جلياً، إذ يُحرز ابنُ رزّيق قصَبَ السّبْقِ عندما يُعارض ديواناً

شعرياً كاملاً، كان للسَيِّد ثويني بن سعيد دورٌ كبيرٌ في إنجازهِ، عندما راح يُحرِّضُ شاعره على مدحه بديوان شعريٍّ تام يُحاكي ديوان (ذُرر النحور في امتداح الملك المنصور) لصفي الدين الحليّ، وإلى ذلك أشار ابنُ رزيق في مُقدِّمة ديوانه فقال: "لقد سألتني مَنْ مواهبُهُ سيول، وبهجة رِضاهُ إليَّ رَوْضَةٌ وقبول.. أن أباري نظام الصَّقِّي المشهور الذي نسَّقَهُ للملك المنصور، وسمَّاه (قلائد النحور) فأجبتَه بالطاعة الصَّريحة وسمَّيْتُهُ جوهرة التيجان". (٦٨)

وقد جارى ابنُ رزيق صفيَّ الدين الحليّ في بناء ديوانه وفق طريقتَه التي جسَّدَتْ ولعه الشديدَ بفنون البديع التي كانت شائعة في زمانه، عندما جعل ديوانه - قصائد وأبياتاً - يسير وفق الألفبائية العربية عدداً وترتيباً، فعدد القصائد تسعَ وعشرون، وعدد أبيات كل قصيدة تسعةَ وعشرون بيتاً، ثم ألزم نفسه بأن تكون قافيةُ كل قصيدة موحدةً في بدايات الأبيات ونهاياتها، مثال ذلك قول ابن رزيق:

أسماءُ أسما أرضها الخضراء الله أكبر إلهها بضَاءُ

أنست بأفلاكِ الفخار ولم تَزَلْ برجا إليها الكَلَّةُ الحمراءُ

إنَّ الصَّبَّاحَ إذا أضاءَ أعدُّهُ من ضوُّها إذ ضوُّها أضواءُ (٦٩)

والحقيقة أنَّ ابن رزيق وإنَّ وفَّق في مُجاراة الحليّ فيما ذهب إليه من صنعةٍ فإنَّهُ لم يَدُنْ منه موهبةً؛ نظراً لأن ابن رزيق لم يُقدِّم على المعارضة

إعجاباً بالتجربة دام وقتاً يُتِيحُ الاستيعاب التام لمفرداتها، بل عارض استجابةً
فورية لطلب مَنْ لا يُرَدُّ له مَطْلَبٌ.

ولم تقف معارضة ابن رزيق لصفي الدين الحلّي عند ديوان (جوهرة
التيجان) بل امتدّ إلى ديوان ثانٍ لا يزال مخطوطاً ^(٧٠) عنوانه (فصوص
المرجان) مدح به السيد محمد بن سالم بن سلطان بن الإمام أحمد
البوسعيدي، يقول فيه: ^(٧١)

حَيَّ بِسَفْحِ الْبَانِ أَهْلَ الصَّلَاحِ يَحْمِي ظُبا الْإِنْسِ بِحَدِّ السَّلَاحِ

جَاهَهُمُ الْخَيْرُ وَوَالَاهُمُ بِشْرًا يَسُرُّ الصَّدْرَ بِالْإِنْشَاحِ

ويقول من أخرى: ^(٧٢)

هَجَرَ الْحَبِيبُ فَمَا أَمَرَّ جَفَاهُ وَيَلَاهُ مِنْ هَجْرَانِهِ وَيَلَاهُ

هَامَ الْفَوَازُ بِجَبِّهِ فَتَأَجَّجَتْ نَارُ الصَّبَابَةِ وَالْجَوَى بِهَوَاهُ

٢/٣ - النَّفْسُ الشَّعْرِي:

أمام ظاهرة شديدة الاتساع مُنْجَزاً وإطاراً زمنياً يَصْنَعُ على الباحث
وَضْعُ قَاعِدَةٍ تَوْطِرُ الْعِلَاقَةَ بَيْنَ الْمَعَارِضَاتِ الشَّعْرِيَةِ الْعُمَانِيَةِ وَأَمْهَاتِهَا مِنْ
جِهَةِ طَوْلِ النَّفْسِ الشَّعْرِيِّ وَقَصْرِهِ، إِذْ تَجْتَمِعُ لَدَى الشَّاعِرِ الْوَاحِدِ مَسْتَوِيَاتٌ
ثَلَاثَةٌ، فَتَارَةٌ يَقْتَرِبُ مِنَ الشَّاعِرِ الْمَعَارِضُ طَوْلَ نَفْسٍ، وَتَارَةٌ ثَانِيَةٌ يَتَجَاوِزُهُ،

وتارة أخرى يقصر عنه. ويمكن رصد هذا الملمح من خلال مراجعة الجداول الملحقة بدراستنا تلك.

وإذا كان الستالي قد حَقَّقَ تقارباً مع النماذج الشعرية التي عارضها فإنَّ أبا مسلم البهلاني يبقى نسيجَ وَحْدِهِ إذ حققت معارضاته طولَ نفسٍ تجاوز القصائد المعارضة تجاوزاً شديداً وثراءً دلاليّاً ما عدا معارضتين فقط قَصُرَ نفسه الشعري عن النموذجين المعارضين؛ وهما: همزيته التي عارض بها همزية البوصيري التي جاءت أبياتها أربعمئة وثمانية وخمسين بيتاً، ويبدوها بقوله:

كيف تَرْقى رُقَيْكَ الأنبياءُ يا سماءُ ما طاولتها سماءُ

فجاءت همزيته في سبعين بيتاً، بادناً إياها بقوله:

نَسَبَ صَانَهُ الجمالُ الإلهيَ لربِّهِ عليه انطواءُ (٧٣)

أما رائيته التي عارض بها رائية التهامي فقد جاءت دونها طولَ نفسٍ، فبينما حققت رائية التهامي طولَ نفسٍ شعري أثمر ثمانية وثمانين بيتاً، اتسمت رائية البهلاني بقصر نفسٍ، تجلّى في ستة عشر بيتاً. (٧٤)

٣/٣ - المضمون:

إذا كان علماء العربية القدامى قد سنّوا لفنَّ المعارضة شرائطَ ينبغي الالتزامُ بها، تجلّت في وحدة الإيقاع وتوفّر نيّة المعارضة إضماراً أو

تصريحاً فإنهم تركوا للشاعر المعارض حرية التعامل مع المعنى، فتعددت آلياته: اتساقاً وتنوعاً، ومغايرةً، واجتزاءً.

وإنه لمن الصعوبة بمكان إصدار حكمٍ رياضيٍّ ينتظم آليات تعامل الشاعر العُماني مع النصوص الشعرية التي تناصُّ معها معارضةً، نظراً لاجتماع هذه الأنماط الثلاثة لدى الشاعر الواحد، وتباين نسبة شيوعها من شاعرٍ لآخر؛ وإنَّ نظرةً دقيقةً للجداول الملحقة بذيل دراستنا تشي بصدق ما ذهبنا إليه.

فلو نظرنا إلى معارضات السَّالي باعتباره أشدَّ الشعراء العُمانيين التصاقاً بمن عارض إيقاعاً ومسكوكاتٍ لفظيةً ونفساً شعرياً لوجدنا أنها جعلت من المدح غرضاً أساسياً، مما يجعلها غير متسقةٍ مع أغلب النماذج المعارضة، فعندما عارض تائيةً كثيرَ عزَّةٍ التي خلصت للغزل وما يلحق به من صدِّ وشوقٍ ولوعةٍ - جاءت معارضته موزَّعةً بين غرضين هما: الغزل والمدح. جرى كثير عزَّةٍ في المقدمة الغزلية وإن جاء دونه صدق عاطفةٍ وتنوُّع أفكارٍ وجدةٍ تصويرٍ وخيالٍ.

واستجاب في الشقِّ المدحي لما استقرَّ في الوجدان العربي الجمعي من صفات للبطل الأنموذج، فجاء هذا الجانب تقليديَّ البناء والمضمون وحسن تخلص، تجلَّى في انتقال لطيف، عندما جعل من حبٍّ ممدوحه وسيلةً ناجعةً للتخلص من آلام حبٍّ مغرضٍ عنه؛ فقال:

ولله ما صَبْرِي وكتماي الهوى وما إن بدت لي فيه نحوي فدلّت

سوى زفرة نَهْنَهْتُهَا فتصدّعت لدى عبّرة كفكفتها فاستهلت

وكم غلّة في الصّدْر من حُبٍّ مُعرِضٍ عرضت لها بالصبر حتى اضمحلّت

سوى حُبٍّ ذُهلٍ لست عنه بذاهلٍ ضمائرُ أصيفها لذُهلٍ وقلت (٧٥)

وتمتدُّ رغبةُ السّتالي في إقحام المديح في تضاعيف أشعاره إلى درجة أصابت بعض معارضاته بتناقض الوقع النفسي بين أجزائها، ويتجلى هذا الملمح في داليتّه التي عارض بها دالية ابن الرومي في رثاء ولده الأوسط محمد، إذ خلّصت قصيدة ابن الرومي للرثاء وجسّدت إحساساً فادحاً بالفقد وتجلياته، بينما توزّعت مضامين قصيدة السّتالي على محوري: الرثاء (عزاء السلطان معمر بن عمر في وفاة ولده أبي بكر) والمدح له. فاختلّفت القصيدتان صدقاً ووحدّةً ووقعاً نفسياً، وإن فاقت قصيدة السّتالي نفساً شعرياً.

ولم تقف رغبة الشاعر العماني في المديح عند حدّ اصطباغ معارضاته بالفتور الوجداني تارةً، وتناقض الوقع النفسي بين أجزاء معارضاته تارة أخرى، بل امتدّ ليشمل أفق التوقع لدى المتلقّي، ويتجلى هذا الملمح لدى ابن رزيق في بعض معارضاته، مثال ذلك معارضته لكافية الشريف الرضي الغزلية الذائعة، إذ عارضها بثلاث معارضات، اتخذت من

المدح ثيمة أساسية كاسراً بصنيعه هذا أفق التوقع لدى المتلقي، ويمكن تلمسُ هذا الملمح في معارضته لبردة البوصيري الذائعة التي يُصدّرُها بقوله:

أَمِنْ تَذَكُّرِ جِرَانِ بَنِي سَلَمٍ مَزَجْتَ دَمْعاً جَرَى مِنْ مُقَلَّةِ بَدَمٍ

إذ عارضها بقصيدة مدحية، قال فيها:

إِنْ جِئْتَ فَتَجِدَ دَارَ الْعِزِّ وَالْكَرَمِ فَاقْرِ التَّحِيَةَ أَهْلَ الْفَضْلِ وَالشِّيمِ (٧٦)

✽

أما الاجتزاء فقد تجلّى في معارضة النبهاني التنوفي للشق الغزلي من نونية أبي بكر الستالي التي مدح بها السيد أبا القاسم النبهاني وهنأه بعيد الفطر، قائلاً:

قَصْرَنَ الْخُطَا وَهَزَزَنَ الْغُصُونَا وَرَقَرَقَنَ تَحْتَ النَّقَابِ الْعِيُونَا

وَقَلَّبَجَنَ كَالْأَقْحَوَانِ الشَّيَا وَكَحَلَّنَ بِالسَّخْرِ مِنْهَا الْجَفُونَا (٧٧)

إذ غطّى هذا الجانبُ لدى الستالي تسعة عشر بيتاً، فعارضه النبهاني التنوفي بقصيدة عدادُ أبياتها ثمانية عشر بيتاً، مفتتحاً إيّاها بقوله:

كَتَمْنَاهُ هَوَى وَأَسْلَنَ الْعِيُونَا وَأَرْدَقْنَاهُ طُولَ الْحَيْنِ الْأَيْنَا (٧٨)

رابعاً- نقد النقد:

إن قراءة نقدية للجهد النقدي الذي واكب القصيدة العُمانية تشي بضيق المساحة التي منحها الباحثون لفن المعارضات، فخلت المكتبة العُمانية من دراسة تتخذ منها إطاراً، وهو ضيق يثير الدهشة، نظراً لكونها واحدة من أهم الظواهر الفنية بروزاً وأكثرها امتداداً.

ولم يقف الأمر عند حدود الضيق بل امتدَّ إلى المعالجة، فاتَّسمت بالعجلة حيناً والسطحية أحياناً أخرى، مما أوقع بعض الباحثين في مزلق منهجية متعددة، من بينها:

٤/أ- الخطأ في تحديد القصائد المُعارضة:

ويتجلى هذا الملمح فيما ذهب إليه د. شكري بركات ^(٧٩) من أن النبهاني عارض الخنساء في قصيدة من الطويل، طالعها: ^(٨٠)
قَدَى بَعِينِكَ أُمُّ بِالْعَيْنِ عَوَّارُ أُمُّ ذَرَفَتْ إِذْ خَلَتْ مِنْ أَهْلِهَا الدَّارُ

بقصيدة تتسق معها بحراً وقافية، طالعها: ^(٨١)

مَا بَالُ عَيْنِكَ مِنْهَا الدَّمْعُ مَدْرَارُ كَأَنَّمَا فَيَضُهَا فِي الْحَدِّ أَهَارُ

والحقيقة أنَّ القراءة المتأنية تَدْحَضُ ما ذهب إليه، وتؤكد أنه عارض ذا الرُّمَّةِ في واحدة من عيون شعره، يقول في طالعها: ^(٨٢)

ما بال عينك منها الدمع ينسكب كآله من كلِّ مَفْرِيةٍ سَرَبُ

فإذا كانت قصيدتنا الخنساء والنبهاني قد اتسقتا بحراً وقافية، وهما عنصران أساسيان في ترجيح حدوث المعارضة، فإنهما وحدهما لا يصلحان للجزم بصحة ذلك. وهنا يأتي دور الناقد، فيخضع القصيدتين لقراءة داخلية تتلمس مواطن التماس بينهما، وهي مواطن يمكن رصدّها من خلال ما يُسمّى بـ (تناسّ القوافي) أو بؤرة الإشعاع أو المسكوكات اللفظية التي تهاجر لطواعية من القصيد: الأم إلى تابعتها المعارضة.

وإذا كان (تناسّ القوافي) أمراً غير متحقّق هنا، نظراً لكون النبهاني اختار قافية مغايرة لغاية فنية ذكّرت في غير موضع، فإنّ بؤرة الإشعاع الممثلة في التماثل الصياغي لصدر البيت الأول (ما بال عينك منها الدمع) تشير إلى أنّ النبهاني عارض ذا الرمة ولم يعارض الخنساء.

وتزداد العلاقة بروزاً عندما نرصد هجرة بعض المسكوكات اللفظية والتركيبية من نصّ ذي الرمة إلى نصّ النبهاني، ونذكر منها هذين الموطنين: قال ذو الرمة: (٨٣)

يبدو لعينك منها وهي مزمنة أنؤيّ ومُستوفدٌ بالٍ مُحْتَطَبُ

فقال النبهاني: (٨٤)

يدو لعينك منها بعدما مصحتُ نُؤيِّ ومُحْتَطَبٌ بالٍ وأحجارُ

وإذا قال ذو الرمة في موطنٍ ثانٍ:

إلى لوائح من أطلالٍ أخويةٍ كأنها حُلَلٌ مَوْشِيَّةٌ قُشِبُ

فإنَّ النبهاني يُضَمِّنُ صَدَرَ البيتِ فيقول:

إلى لوائح من أطلالٍ أخويةٍ كأنما أَرَسُمُها في الطَّرْسِ أَسْطَارُ

٤/ب- الاختلاف حول القصيدة الأم:

ويتجلى هذا الملمحُ في اختلاف الباحثين حول القصيدة المعارضة، لاسيما القصائد التي لا تحمل إشارة واضحةً إلى نية المعارضة أو مصدرها، مثال ذلك ما دار حول نونية أبي مسلم البهلاني المسمَّاة بـ (الفتح والرضوان في السيِّف والإيمان)، والتي يبدوها بقوله: (٨٥)

تلك البوارقُ حادِيهنَّ مِرْنانُ فما بَطَرَفِكَ يا ذا الشَّجَرِ وَسنانُ

حيث ذهب هيكَل إلى أن "رائعة!! أبي مسلم... معارضة متميزة لرائعة!! الشاعر الأندلسي أبي البقاء صالح بن شريف الرُّنْدِي الذائعة الصَّيت: لكلِّ شيءٍ إذا ما تَمَّ نُقْصانُ فلا يُغَرُّ بِطِيبِ العَيْشِ إنسانُ" (٨٦)

بينما ذهب المحروقي إلى أنها معارضة لنونية أبي الفتح البُسْتِي،

وطالعتها:

زيادة المرء في دُيَاهُ نُقْصَانُ ورجحه غير محضِ الحَيْرِ خُسْرَانُ^(٨٧)

وإذا أعدنا النظرَ مُقَارِنِينَ بين القصائد الثلاث لوجدنا اتساقاً إيقاعياً تاماً يجمعها (بحراً وقافية)، وهو اتساقٌ لا يَحْسُمُ - في حالتنا تلك - خلافاً أو يُرَجِّحُ احتمالاً.

ولما كان البهلاني حريصاً على خَلْقِ عالمٍ خاصٍ يُحَقِّقُ له خصوصيةً تبلورت في إعجابه بالنصِّ الشعري التراثي، إعجابَ القادرِ على تجاوزه والفكاك من أسره فطالت معارضاته طويلاً مفرطاً، فإننا سوف نعجز عن رَصْدِ مسكوكاتٍ لفظية تُقَرِّبُ معارضته من قصيدة البستي أو قصيدة الرُنْدِي. وهنا يُصَنِّح الموضوعُ وحده آخرَ عنصرٍ يمكن أن يَرُدَّ نصُّ البهلاني إلى مصدره الذي عارضه.

ودراسة موضوع قصيدتي البستي والرُنْدِي تجعل قصيدة البهلاني أشدَّ انجذاباً إلى قصيدة الرُنْدِي، فكلتاها تُعَبِّرَانِ عن واقعٍ إسلامي مُزَرٍّ، وتدعوان إلى تجاوزه باستنهاض الهمم، أما قصيدة البستي فقد غرقت في طوفان من الحكم التي تتقاطع دلاليّاً مع مقدمة قصيدة الرُنْدِي، إذ تُقَرِّرَانِ قاعدةً إنسانيةً عامةً تتجلى في أن تمامَ الشيءِ بدءُ نقصانه.^(٨٨)

٤/ج- الافتقار إلى الدقة:

ثمة أحكامٌ أطلقها بعض الباحثين تفتقر إلى الدقة، من تلك الأحكام ما ذهب إلى الفارسية في معرض تناولها للمعارضات في عصر النباهنة،

عندما قصرت هذا الفن على شاعرين هما: السّتالي والنبهاني، وعندما جاءت إلى اللّواح والكيزاوي أصدرت حكماً قاتلةً "أما اللّواح والكيزاوي فقد لا نكاد نلمح لهذا النوع من الفنّ ملمحاً بارزاً لديهما، واقتصر استلهاهما للتراث في استعارة لفظٍ أو عبارةٍ أو معنىٍ أو تشابهِ مَطْلَعِ قصيدةٍ" (٩١) وهو حكم تهدمه العودة إلى ديوان اللّواح الخروصي، حيث تشير القراءة العجلى إلى عددٍ من القصائد التي حاورها مُعارضةٌ، كعينية أبي ذؤيب التي عارضها بقصيدة تتسّق معها إيقاعاً وعرَضاً فقال:

حُزْنٌ يَفُورُ وَمُهْجَةٌ تَقْطَعُ وَأَسَى يَجِيشُ وَعَبْرَةٌ تَتَرَبَّعُ (٩٠)

كما عارض - أيضاً - المتنبّي في لاميته التي قالها مادحاً بَذَرَ بن عَمَّار، وطالعتها: (٩١)

بَقَائِي شَاءَ لَيْسَ هُمْ ارْتِحَالًا وَحُسْنُ الصَّبْرِ زُمُوا لَا الْجَمَالَا

بقصيدة تتسّق معها إيقاعاً ومقدمة غزلية، وإن جاءت مغايرةً المضمون، يقول في صدرها: (٩٢)

أَرَى بَذْرًا فَصَارَ بِهِ هِلَالًا نَحِيلاً بَعْدَمَا نَظَرَ الْكَمَالَا

يُضاف إلى ما سبق افتقارُ بعضِ الدراسات إلى شمولية الرّصد، فلو عدنا إلى دراسة الدكتور علي عبد الخالق عن السّتالي لمسنا مدى الجهد المبذول في تعقّب معارضاته لشعراء العربية القدامى، محللاً إياها تحليلًا يرصد نقاط التماس بينها، وهو جهدٌ رائد يُشكر عليه. ومع ذلك فثمة

معارضات أخر لم يرصدها رصداً دقيقاً أو تجاهلها تجاهلاً تاماً، من بينها معارضته لدالية ابن الرومي التي رثي فيها ولده محمداً، فقال: (٩٣)

بكاؤكما يشفي وإن كان لا يُجدي فجودا فقد أودى نظيرُكما عندي

بقصيدة تتسق معها إيقاعاً ومضموناً، وتعدُّ "أصدق قصائد الرثاء في الديوان وأشدّها إثارةً للوعة الصادقة" (٩٤)، يقول فيها: (٩٥)

أعندك من فرط الصبابة ما عندي فيعلم ما أخفي بظاهر ما أبدي

ومن معارضاته التي لم يرصدها الدكتور علي عبدالخالق قصيدته

التي مدح بها السلطان علي بن عمر بن نبهان، ويصنّرها بقوله:

صُدِّي دَلاًلاً فَإِنِّي عَنْكَ مَصْدُودٌ أَعْرَضْتُ عَمْداً وَقَلْبُ الصَّبِّ مَعْمُودٌ

به اصفرارٌ وفي أجفانه مره وأنت كحلاء في خديك توريد

وفي مفارقة شيبٌ وقد نثرت حسناً عليك فروغٌ جثلة سود

يَهْنِكُ مِنْ لَيْلٍ هَدَاتٍ بِهِ فَإِنَّمَا لَيْلُنَا دَمْعٌ وَتَسْهِيدٌ (٩٦)

عارض بها دالية المتنبي التي قالها مغادراً مصرَ بليلٍ، يجرُّ بقايا أحلامه الجسم، فقال:

عَيْدَ بَأْيَةِ حَالِ جَنَّتْ يَا عَيْدُ بِمَا مَضَى أَمْ بِأَمْرِ فَيْكَ تَسْهِيْدُ^(٩٧)

وإذا كانت دراسة الحُسَيْنِي واحدة من أنضج الأطروحات العمانية العلمية التي تناولت جانباً من المشهد الشعري العُماني رصداً ومعالجة فإن ثمة هنات بسيطة يمكن رصدُها في معرض دراسته لمعارضات شعراء العصر البوسعيدي (١١٥٤ - ١٢٨٥هـ/١٧٤١ - ١٨٦٨م) تجلّت في:

أ- ذهب إلى أن بحر فائية ابن رزيق التي مدح بها السيد ثويني بن سعيد، ووازن بها قصيدة للمتنبّي - من بحر الكامل، والصواب أنها من بحر الطويل، وبذلك تتسق إيقاعياً مع قصيدة المتنبّي.^(٩٨)

ب- ثمة معارضات آخر لابن رزيق لم يُشر إليها، من بينها:
- معارضة ابن رزيق لصفي الدين الحلّي بديوان ثانٍ تام، هو "فصوص المرجان"، نقوم بشأن تحقيقه الآن.

- معارضة ابن رزيق لنونية الشيخ سالم بن محمد الدرّمكي وطالعتها:
(٩٩)

ما بين بابي عين سعة واليمن سَوْقُ بُبَاغٍ بِهِ الْقُلُوبُ بِلَا ثَمَنٍ

بقصيدة طالعتها:

بَيْنَ الْعَتِيكِ وَسَوْقِهِ ظَنِّي أَغْنُ لَا يَشْتَرِي إِلَّا الْقُلُوبَ بِلَا ثَمَنٍ

ويمكن تلمسُ هذا الملمح فيما أخذه الموسوي على بحث صقر حول شعر أبي سرور.^(١٠٠)

مما سبق يتجلى للباحث أن الشاعر العماني ظل دوماً على اتصال وثيق بتراث أمته الشعري، وقد تجلت وشائج هذه العلاقة في المعارضات الشعرية التي تعد من أشد الظواهر الفنية لصوقاً بإبداعه مذ تحقق له ملمح استقلالية الوجود وحتى اللحظة، وقد ظل متأرجحاً في انجذابه هذا بين الانبهار الذي يبلغ أحياناً حدَّ التماهي، والإعجاب المشوب برغبة مشروعة في التجاوز، وإذا كان شعراء العصرين النبهاني والبوسعيدي قد جسدوا النمط الأول، فإن أبا مسلم البهلاني يجسد النمط الثاني، إذ جاءت معارضاته شديدة التميز طول نفس واستقلالية معها حقق النص الأم غياباً ملحوظاً .

الهوامش والتعليقات

- (١) فتوح: معارضات البارودي، في ضوء الدراسات النقدية الحديثة ص ١١.
- (٢) ابن منظور (أبو الفضل، محمد بن مكرم المصري): لسان العرب مادة (عرض)، والـرّازي: مختار الصحاح مادة (عرض)، وطبائفة: معجم البلاغة العربية ص ٤١٦، ووهبة: معجم مصطلحات الأدب ص ٣٨٩ والطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات ص ٢٣٩.
- (٣) العقاد: شعراء مصر وبيناتهم في الجيل الماضي ص ٨٩-٩٠، حيث ذهب إلى أن التقليد يُعدُّ المرحلة الفنية الأولى للتكوين الفني للمبدع.
- (٤) علي الجارم: الجارميات ص ٢٢٢.
- (٥) محمد فتوح أحمد: معارضات البارودي ص ٤.
- (٦) الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات ص ٢٣٩.
- (٧) فتوح: معارضات البارودي ص ٤-١٠، ولعلّه جارى الشاعر علي الجارم فيما رمى إليه، انظر: جارميات، الفصول الخمسة التي تناولت ظاهرة المعارضات في الشعر العربي تناولاً تاريخياً ص ٢١٩-٢٥٣.
- (٨) قاسم: تاريخ المعارضات في الشعر العربي ص ١٣ وما بعدها.
- (٩) النبهاني: ديوانه ص ١٥٤.
- (١٠) ابن رزيق: ديوانه ص ٩٧.
- (١١) أبو الصوفي: ديوانه ص ٤١.
- (١٢) النبهاني: ديوانه ص ١٤٨.
- (١٣) أبو ذؤيب: ديوانه ص ٤٩.
- (١٤) النبهاني: ديوانه ص ١٥١. وانظر تناصّ القوافي بين تائيّتي كُنْزٍ عزّة والسّتالي في: السّتالي لعلي عبد الخالق ص ١٦٤.
- (١٥) انظر عوامل تأثّر النبهاني بامرئ القيس في: الشعر في عصر النباهنة ص ٢٨٣.
- (١٦) بركات: ديوان النبهاني، دراسة موضوعية فنية ص ١٣٥ والفارسية، سعيدة: الشعر في عصر النباهنة ص ٢٨٢.

(١٧) عارض اللواح عينية أبي ذؤيب بقصيدة طالعها: (ديوانه ١٦٩/٢)
حُزنٌ يفورُ ومهجةٌ تنقطعُ وأسَىٌ يحيشُ وغبرةٌ تترُبُّعُ

كما عارض قصيدة المتنبي: (الواحدى: شرح ديوان المتنبي ٢١٦)
بقاني شاء ليس هم ارتحالا وحسن الصبر زُوالا الجمالا

بقصيدة يصدرها بقوله: (ديوانه ٢١٩/٢)
أرى بدرأ فصار به هلالاً غليلاً بعدما نظر الكمالا

(١٧ب) الحسيني: الشعر في عُمان في عصر البوسعيديين ص ٢٤٩.

(١٨) ابن رزيق: ديوانه ص ٩٧، ١٠١.

(١٩) السابق ص ٩، ١٥، ٥١، ١٠٨، ١٢٨، وانظر أيضاً سلك الفريد ١٢٨/١، ١٥٩، ٢٣٨، ٢٤٣. حيث عارضه في ست قصائد بتسع قصائد.

(٢٠) عارض البحري في قصيدة واحدة مرتين. انظر ديوانه ص ١٤٨، وسلك الفريد ٤٢٩/٣.

(٢١) عارض المتنبي في أربع قصائد. انظر سلك الفريد ٣٥٠/١، ٣٧٠، ٣٥٠/٢، ٣٥٥.

(٢٢) عارض الشريف الرضي في كافيته الذائعة ثلاث مرات. انظر ديوانه ص ٥٧، ١٢٦، ١٣٠.

(٢٣) ابن رزيق: سلك الفريد ٤٢٤/١.

(٢٤) ابن رزيق: ديوانه ص ٦٧.

(٢٥) عارض ابن رزيق صفى الدين الحلبي في ديوانه (درر النحور) بديوانين كاملين ، هما: جوهرة التيجان ، وفصوص المرجان.

(٢٦) التنوفي: ديوانه ص ١٢٨. جاءت قصيدة البوصيري في مائة وثلاثة وستين بيتاً، بينما قلت معارضة التنوفي بيتين.

(٢٧) ابن رزيق: ديوانه ص ٦٧.

(٢٨) عارض ابن عرابة بردة البوصيري مرتين، انظر ديوانه ص ٢٤١، ٢٤٥.

(٢٩) المحروقي: الشعر العماني الحديث ص ٢٦٣.

(٣٠) صقر: شعر أبي سرور ص ١١٧ وما بعدها.

(٣١) عارض ابن رزيق معلقة طرفة بن العبد التي يصدرها بقوله:

لحولة أطلال بركة نهد تلوح كافي الوشم في ظاهر اليد

بقصيدتين متغايرتين بحراً، وصدرتا بنية المعارضة تصريحاً، يبدأ الأولى بقوله:

(ديوانه ص ٩٧-٩٩)

برق تالو لا لبرقة نهد سحرأ فحرمني لذيد المرقد

وطالع الثانية: (ديوانه ص ١٠١ - ١٠٢)

دمن لبارق لا لبرقة نهد هيخن لي بالمشح نار نوكد

كما عارض البحرني في قصيدته التي طالعها: (ديوانه ٢٠٢/١)

لنا أبداً بت نعانیه في أزوى وخزوى وكم أدنك من لوعة خزوى

بقصيدتين تتسقان معها إيقاعاً (بحر الطويل) وغرضاً (المدح)، يقول في الأولى: (ديوانه ص ١٤٨)

وحن الهوى العذري لم أزو (أزوى) غرامي إلى حل خصمك بالشوى

ويقول في الثانية: (سلك الفريد ٤٢٩/٣)

وميض بروق أم قم لك يا أروى فجودي عى نغري سائغه يروى

(٣٢) عارض ابن رزيق الشريف الرضي في غزليته الذائعة، التي يبدوها بقوله: (ديوانه ١٠٧/٢)

يا ظبية البان ترعى في حائله لهنك اليوم أن القلب مرعك

بثلاث قصائد، ثنتان من بينها تتسقان معها إيقاعاً (بحراً وقافية)، وواحدة تخالفها بحراً، أما

المضمون فالمعارضات الثلاث تدور حول المدح بينما قصيدة الرضي جاءت خالصة للغزل. فقال في

الأولى، وقد جاءت على تفعيلات بحر الكامل: (ديوانه ص ٥٧ - ٥٨)

من ذا بفنك حشاشي أفاك؟ فاطعه يا ظبية الأتراك

وقال في الثانية: (ديوانه ص ١٢٦ - ١٢٧)

هل سئلَ مذمَّعهُ المُرفَضُ سلاك؟ فاستغربَ الثَّوْمُ من فيكِ بأسلاك

وقال في الثالثة: (ديوانه ص ١٣٠)

كرى جفوني ممنوعٌ بذكراك عني فَعَزُّ فما المعنى بإهلاكي

(٣٣) أبو تمام: شرح ديوانه ص ١٨.

(٣٤) ابن رزيق: سلك الفريد ٢٣٨/١.

(٣٥) السابق: ١٥٩/٢.

(٣٦) السابق: ١٥٩/٢.

(٣٧) ابن رزيق: ديوانه ص ١٥.

(٣٨) البوصيري: ديوانه ص ١٩٠.

(٣٩) الحسيني: الشعر في عُمان في عصر البوسعيديين ص ٢٤٩. وللحسيني رَصْدٌ دقيقٌ

لمعارضات شعراء تلك الحقبة انظره هناك.

(٤٠) ابن عرابة: جواهر السلوك ص ٢٤١.

(٤١) عارضها النبهاتي واللواح الخروصي، وطالعها:

أمن المون وريبها تروخُج والدهرُ ليس يُعْتَبَرُ مَنْ يَجْزَعُ

انظر: ديوان النبهاتي ص ١٥١، وديوان اللواح ١٦٩/٢.

(٤٢) عارضها الستالي والنبهاتي، وطالعها:

خليلي هذا رنغ عزة فاعفلا فلوصيكمَا، ثُمَّ ابكِيا حيثُ خَلَّتْ

انظر: ديوان الستالي ص ٦٩ وقد أخطأ محقق الديوان إذ جعلها من البسيط، بينما جاءت تفعيلاتها

على بحر الطويل، وديوان النبهاتي ص ٤٣.

(٤٣) عارضها النبهاتي وأبو مسلم البهلاتي، وعارضهما الخليلي. وطالع المقصورة:

يا ظبية أشبه شيءًا بالمها ترعى الخزامى بين أشجار النقا

انظر: ديوان النبهاتي ص ١، وديوان البهلاتي ص ٣٣٦ - ٣٥٢، دومة: الشعر العُماني ص ٩٠.

(٤٤) عارضها كل من: عبدالله بن سعيد الخليلى وأبو وسيم السماتلى وسعيد بن مسلم المجيزي وحمود بن حمد بن خلفان الحميدي وغيرهم، وطالع حاتية ابن النحاس هو:
بات ساجي الطرف والشوق يلح والدُّحى إنْ يَمُضْ جُنْحَ بات جُنْح

انظر: شقائق النعمان ٢٨٦/٣.

(٤٥) عارض ابن رزيق وأبو مسلم البهلاي ميمية المتنبي التي طالعها:
إذا كان مذخ فالتَّيْبُ المُقَدَّمُ أَكْلُ لَمَحٍ قال شعراً مُتَمِّمٌ

انظر: سلك الفريد ٣٥٥/٢، وديوان البهلاي ص ٤٢٣ - ٤٣٠.

أما الميمية الثانية فعارضها ابن عرابة وأبو سرور السماتلى، وطالعها:
على قنبر أهل العزم تأتي العزائم وتأتي على قدر الكرام المكارم

انظر: ديوان ابن عرابة ص ٢٥٢، وديوان أبي سرور ١١٦/١.

(٤٦) عارض نونية ابن زيدون: أربعة شعراء هم: أبو سرور السماتلى وسعيد بن خلف الخروصي وعبدالله الخليلى وهلال السيابي. انظر: دومة: الشعر العماني ص ١٠٠ - ١٠٣. انظر أيمن ميدان: الأدلس في المخيلة الشعرية العمانية، ضمن كتاب (نقد النقد، قراءات في الشعر العماني).

(٤٧) عارض بردة البوصيري ثلة شعراء، من بينهم: ابن رزيق والنبهاتي التنوفي وابن عرابة (في قصيدتين). انظر ديوان ابن رزيق ص ٦٧، وديوان ابن عرابة ص ٢٤١، ٢٤٥، وديوان النبهاتي التنوفي ص ١٢٨. انظر أيمن ميدان: بردة البوصيري وتجلياتها في الشعر العماني، ضمن كتاب (نقد النقد، قراءات في الشعر العماني).

(٤٨) ابن رزيق: الفتح المبين ص ١٩٦ - ٢٠٣. ولم يرصدها الدكتور راشد الحسيني فيما أورد من معارضات لابن رزيق.

(٤٩) عارض النبهاتي امرأ القيس في أربع قصائد. انظر مبررات ولع النبهاتي به سيرة وإبداعاً: الفارسية، سعيدة: الشعر في عصر النباهنة ص ٢٨٣. وديوان النبهاتي ص ١٥٥، ٢٢٣، ٢٦٠...

(٥٠) انظر الجدول الخاص بمعارضات الشعراء العمانيين لأبي الطيب المتنبي.

(٥١) انظر الجدول الخاص بمعارضات الشعراء العمانيين لأبي تمام.

(٥٢) ابن رزيق: الفتح المبين ص ١٩٦ - ٢٠٣.

(٥٣) عارض النبهاني التنوفي الستالي في نونية طالعتها: (ديوانه ص ٤١٤)

فَصَرَنَ الحُطَا وهَزَزَنَ الغصونا ورقـرقن تحت النقاب العيونـا

بقصيدة طالعتها: (ديوانه ص ١١٠)

كمن الهوى وأسـنَ العيونـا وأزْدَفَنَ طول الحنين الأنينـا

وعارض سعيد بن خلفان الخليلي في عينية طالعتها:

تَلَا بَرْقٌ في الدياجي مشـمـع بضاحكة أبـكـاك فالعينُ أذمـعُ

(٥٤) الجارم، علي: الجارميات (دار الشروق، القاهرة ١٩٩٢م) ص ٢٤٢.

(٥٥) ذو الرمة: ديوانه ص ١٣٨.

(٥٦) النبهاني: ديوانه ص ١٣٤.

(٥٧) النبهاني: مصدر سابق ص ١٣٤.

(٥٨) الخوي: شرح التنوير على سقط الزند (مطبعة المعارف العلمية، القاهرة ١٩٢٤م) ص ١٠٩.

(٥٩) النبهاني: مصدر سابق ص ١٨٢.

(٦٠) درويش: مدخل إلى دراسة الأدب في عُمان ص ١٣١.

(٦١) امرؤ القيس: ديوانه ص ٤٥.

(٦٢) السالمي: تحفة الأعيان ٣٧٧/١.

(٦٣) النبهاني: مصدر سابق ص ١٥٥.

(٦٤) عارض ابن رزيق الشريف الرضي في كافيته الذائعة بثلاث معارضات تنتمي إلى المعارضة

الملموحة، جاءت ثنتان من بينها متسقتين إيقاعياً مع الكافية، بينما جاءت الثالثة مغايرة بحراً وإن

اتسقت قافية، فعندما يقول الشريف الرضي متغزلاً ضمن إيقاعات بحر البسيط:

يا ظبيّة البانِ ترعى في حـنـالـه أيـهـنـك الـيـومَ أن القلبَ مـرعاك

يعارضه ابن رزيق بقصيدة مدحية من الكامل، يقول فيها:

مَنْ ذا بَفَتِكَ حُشاشتي أَفتاكِ فأطعته يا ظبية الأتراك

انظر: الرضي: ديوانه (بيروت ١٩٦١م) ١٠٧/٢ وابن رزيق: ديوانه ص ٣٥.

- (٦٥) قميحة: شرح المعلقات العشر (دار ومكتبة الهلال، بيروت ١٩٨٧م) ص ١٠٥.
- (٦٦) ابن رزيق: ديوانه ص ٩٧.
- (٦٧) المصدر السابق ص ١٠١.
- (٦٨) ابن رزيق: سلك الفريد ١٦١/٣.
- (٦٩) المصدر السابق ١٦٣/٣.
- (٧٠) ثمة نسخة خطية منه بالمكتبة البريطانية، رقمها ٥٢٦٥٦٣، جاءت في ٢٩ ورقة. نُشرت بعض قصائده في تضاعيف ديوان ابن رزيق الذي طبعته الوزارة سنة ١٤٠٣هـ/١٩٨٢م، بغاية الدكتور محمد عبدالمعظم خفاجي. وقد أنهى الباحث تحقيقه.
- (٧١) ابن رزيق: ديوانه ص ٩٥.
- (٧٢) المصدر السابق ص ١٤٧.
- (٧٣) المحروقي: الشعر العُماني الحديث ص ٢٥٦.
- (٧٤) السابق ص ٢٥٧.
- (٧٥) الستالي: ديوانه ص ٧١ - ٧٢.
- (٧٦) الحُسيني: الشعر العُماني ص ٢٤٨.
- (٧٧) الستالي: ديوانه ص ٤١٤.
- (٧٨) التنوفي: ديوانه ص ١١٠.
- (٧٩) بركات: ديوان النبهاني، دراسة موضوعية وفنية ص ١٢٥.
- (٨٠) الخنساء: ديوانها ص ٦٥.
- (٨١) النبهاني: ديوانه ص ١٠٦.
- (٨٢) ذو الرمة: ديوانه ص ٧٦.
- (٨٣) المصدر السابق ص ٧٧.
- (٨٤) النبهاني: ديوانه ١٠٧.
- (٨٥) البهلائي: ديوانه (١٩٨٦م) ص ٢٩٩.
- (٨٦) هيكل: بين أبي مسلم البهلائي الرواحي وأبي البقاء الرندي، جواتب أدبية وفنية مقارنة ص ٥٥.

(٨٧) المحروقي: الشعر العُماني الحديث، أبو مسلم البهلائي نموذجاً ٢٨٦.
(٨٨) اختلف صقر والموسوي حول تحديد القصيدة الأم التي عارضها أبو سرور السماتلي في
نونيته التي يفتتحها بقوله:

جئنا لنحوك في ذكرى لماضينا فغننا كيفما هوى تُغَنِّينا

حيث ذهب صقر إلى أنها عارضت أندلسية شوقي التي يبدوها قائلاً:
يا نائح الطلح أشباه عوادينا نشجي لواديك أم تأسى لوادينا

على حين ذهب الموسوي إلى أنها معارضة لنونية ابن زيدون التي يصدرها بقوله:
أضحى التناهي بديلاً عن تدانينا ونات عن طيب لُقيانا تجافينا

انظر: صقر، شعر أبي سرور ص ١١٦، والموسوي: تعقيب على بحث صقر ص ١٧٩.
(٨٩) الفارسي، سعيدة: الشعر في عصر النباهة ص ٢٨٤.

(٩٠) اللواح: ديوانه ١٦٩/٢. وطالع عينية أبي ذؤيب:
أَمِنَ المَنُونِ وَرَبِّهَا تَوَجَّعَ والدَّهْرُ لَيْسَ بِمَعْتَبٍ مَن يَجْزَعُ

(٩١) الواحدي: شرح ديوان المتنبي ص ٢١٦.

(٩٢) اللواح: ديوانه ٢١٩/٢.

(٩٣) ابن الرومي: ديوانه ص ١٦٩.

(٩٤) زايد: الستالي ص ٢٦.

(٩٥) الستالي: ديوانه ص ١٢٦.

(٩٦) السابق ص ١٣١.

(٩٧) الواحدي: شرح ديوان المتنبي ص ٦٩١.

(٩٨) الحسيني: الشعر في عُمان... ص ٢٤٤.

(٩٩) ابن رزيق: الفتح المبين ص ١٩٦ - ٢٠١.

(١٠٠) صقر: شعر أبي سرور ص ١٠٤ - ١٦٩.

المبحث الرابع :

التخميس والتشطير

في الشعر العماني

كان للمناخ الحضاري الجديد والمغاير الذي صبغ العصر العباسي أثرًا كبيرًا في الخروج على دائرية الزمن الشعري العربي، وقد تجلّى هذا في حالة من الضجر صاحبها طائفة من الإجراءات الفنية التي طالت جُلَّ عناصر القصيدة، مُشغلة صراعاً ضارياً بين فريقين وصادماً حاداً بين قصيدتين، وكان البحث عن إيقاعات جديدة تستجيب لظاهرتي اللهُو والغناء اللتين شاعتا في تلك الحقبة ^(١) من بين هذه الإجراءات، فراح بشار وأبو نواس وبشر بن المعتمر يقرضون شيئاً من الشعر عبثاً واستهانة - واقتداراً أيضاً - سُمّي بالمُخَمَّسات ^(٢) ومما يروى مغزواً لأبي نواس منه ما أورده الدُمَيْرِيُّ: ^(٣)

يا ليلة قصيتها حلوة مُرتشفاً من ريقها قهوة

تسكر من قد يتغي سكره ظنتها من طيبها لحظة

يا ليت لا كان لها آخر

على أن ارتباط هذا الإطار الإيقاعي بقضية الصراع بين القديم والحديث من جهة وصرامة الحركة النقدية من جهة أخرى - حال دون شيوعه، فبقيت بذور بشار وأبي نواس وبشر بن المعتمر غير قادرة على مقاومة صقيع التربة، حتى أدركت مناًخاً تعهدا بالرعاية فاستوت على سوقها، تجلّى في العصور الوسطى.

١/٤ - أنماط التخميس :

ثمة نمطان من التخميس عرفهما تاريخنا الأدبي، هما النمط الذاتي والنمط الحوارى، ونعني بالنمط الذاتي خلوص المُخَمَّس لمبدعه. وأما النمط الثانى فيتجلى فى أن يُتيح المبدع لنصوص أخرى فرصة التواجد فى تضاعيف نصوصه وفق سنن خاص، يحتفظ لكل نص بخصوصيته البنائية دون تماه فى غيره، ويحتفظ المُخَمَّس لنفسه بالغلبة الكمية من ناحية، وإظهار الاقتدار على صعيد الاتساق الدلالى والاكتمال الفنى بين النصوص المتجاورة والمتحاورة أيضاً من جهة أخرى، وهى مهمة ليست باليسيرة، وتتفنى أن يكون اللجوء إلى التخميس أمانة وهن ودلالة "على عجز الشاعر وقلة قوافيه".^(٤)

وللمُخَمَّس ثلاث صورٍ رصدها د. صقر^(٥)، ولكن النمط الذى راق الشعراء العرب المتأخرين يمثل المرحلة الأكثر نضجاً واستقراراً، و"المخمسات - كما يدل اسمها - عبارة عن قطع تتألف كل واحدة منها من خمسة أشطر، الأربعة الأولى منها ذات قافية موحدة، والخامس بمثابة اللازمة التى تكون لها قافية خاصة بها".^(٦)

التخميس فى الشعر العماني :

عرف الشعر العماني هذين النمطين، وإن كان أولهما أقدم بروزاً وأطول امتداداً زمنياً، وأشدَّ اتساقاً وشرائط هذا الفن، مثال ذلك ما نجده لدى الستالى والنبهاني وأبي مسلم البهلاني، إذ احتضن ديوانا الستالى^(٧) والنبهاني^(٨) مخمساً واحداً لكليهما، شكَّ الباحث فى مُخَمَّس النبهاني وقطع بنحله؛ نظراً لمغاييرته لتجربة النبهاني السلوكية والفنية، فالمخمس يرصد نفساً زهدياً طاغياً، وهو سلوكٌ ينفيه تاريخه وتبدده مضامين أشعاره، ويُجسّد ركالة فى

العبارة غير معهودة في أشعاره. والقارئ للوحدات الآتية يتجلى له صدق ما ذهبنا إليه:

يا خاطئاً ما قدّم المتأبى هبى ليوم النفخة الجوابا

إذا يقول كافرٌ قد خابا ياليتني كنتُ إذا ترابا

وكنْتُ نسيّاً منسيا

ماذا تجيبُ عن سؤال الخالق إذا بدت فضائحُ الخلاق

واحتوت النارُ على المشاقق والكافر الكائد والمنافق

فصرت كالأولى بها صلياً

إن قال يا عبدي عصيت أمري وما انزجرت طائعاً لزجري

ولا أثقيت سطوتي وقهري لو كنت آمنت بيوم الحشر

لم تجن هذا المنكر الفرياً (٩)

أما أبو مسلم البهلائي الرواحي فله ثلاثة مَخَمَّسات ذاتية الإبداع جسّد من خلالها جانباً من تجربته السلوكية، مُراعياً ما استقرّ من سنن فني، حيث صبّها في إيقاعات بحر الرجز، محققاً لتجربته نمطاً من التميز تجلّى في

سعة نفس شعري وسم مخمساته - كما وسم معارضاته - بالطول الشديد، والالتكاء على لازمة إيقاعية ودلالية تناسبُ مناخَ الإنشاد الجماعي، تتكرر في نهاية كل وحدة تخميسية، وقد تجلّى هذا الملمح في مخمس (الكلم الطيب) الذي يبدوه قائلاً:

غفرانك اللهم يا رباه يا سامعاً دعاءَ مَنْ دَعَاه

عبدك قد باء بما جناه فاغفر له ما كسبت يده

بحقّ لا إله إلا الله (١٠)

ومُخَمْس (الدعوة الماركة) أيضاً، حيث احتفظ بعَجَزَيْن، هما: (بحقّ لا إله إلا الله) و(والنصر والتفريج والفتح المبين) (١١)، راح يكررها خاتمة كل وحدة (إيقاعية / دلالية)، مُجَسِّداً بصنيعه هذا حالة من التداخل الصوتي لمجالس الإنشاد؛ كأن يُنشد المُنشِدُ الشُّطراتِ الأربعِ الأولى، ثم يُردّدُ الحضورُ (الجوقة) العَجَزَ الأخيرَ تنشيطاً للحضور وتهيئةً لاستقبال الوحدة التالية وإشاعة لمناخ الرهبة. وقد أشار ابن سعيد الأندلسي إلى ما يتَّسمُ به المُخَمْسُ من ثراءٍ موسيقيٍّ وتكثيفٍ إيقاعيٍّ يجعلانه أكثرَ القوالبِ الإيقاعيةِ طواعيةً للإنشاد والغناء في حلقات الذكرِ والسَّمَرِ، فقال: "جَرَتِ العادةُ عند المشاركة والمغاربة أنْ يعمدوا لشعرٍ ولع به أهلُ السَّماعِ فيُخَمِّسونَهُ". (١٢)

أما الخمس الثالث (مقدس النفوس) فقد جاء مُتسقاً مع شرائط هذا الفن، إذ صُبَّ في إيقاعات بحر الرجز الذي استعملته العرب في الخمسات خاصة؛ لأنه "وطئ سهل المراجعة" ^(١٣)، فقال:

أصبحتُ لا أملكُ للنَّفْسِ وَطْرَ ولا أُرِدْ ذَرَّةً مِّنَ القَدَرِ

أحمدُ مولاي على خيرٍ وشرِّ مستسلماً لما قضى وما قدرُ

منتهاً عما في لما أمر ^(١٤)

إذا كان النمطُ الأوَّلُ يندرجُ ضمنَ المنجزِ الشعري لمبدعه، ويعكسُ ولعه بالبحث عن مساحاتٍ إيقاعية جديدة، تدفع إحساساً برتابة الإيقاع، وتجسّد - في الوقت ذاته - رغبةَ المجازاة ومشروعية التجاوز، فإنَّ النمط الثاني يدخلُ في إطار رصد علاقته بالآخر انجذاباً وتماهياً، وهو انجذابٌ يُدنيه من فنِّ المعارضة ويربطه بها.

وقد سلك هذا النمط سبيله لدى الشعراء العُمانيين في العصرين الوسيط والحديث، فراحوا يُنتِرونَ النظر إلى النماذج الشعرية الراقية أبياتاً وقصائدَ مضمنين إياها أشعارهم تضميناً - يخضع لأسسٍ محدّدة دون الالتزام بما جرت العُربُ عليه من استعمال بحر الرجز في تخميساتها، إذ كان عليهم أن يُنَوِّعوا في إيقاعاتهم مُجازاةً للنماذج التي أقدموا على تخميسها، مثال ذلك ما قام به الشيخ عبدالله بن علي الخليلي من تخميس بيتين للإمام الشافعي، هما: ^(١٥)

فلربّ نازلةٍ يَضِيقُ لها الفتي ذرعاً وعند الله منها المخرجُ
ضاقَتْ فلما استحكمت حلقائها فُرِجَتْ وكنْتُ أظنّها لا تُفَرِّجُ

فقال: (١٦)

صَبْرًا على صَرَفِ الزمانِ إذا عتا
مَكْبَرًا ودار بما كرهت مُبَيَّنًا
حتى يعود بما يسُركَ مُخْبِرًا
فلربّ نازلةٍ يَضِيقُ لَهَا الْفَتَى ذرعاً وعند الله منها المخرجُ

ولربّ فادحةٍ دهتك بنائها
طاف اللطيفُ بها فحاز رُمائها
ولربّ داهية ضرب أمّها

ضاقَتْ فلما استحكمت حلقائها فُرِجَتْ وكنْتُ أظنّها لا تُفَرِّجُ

ولم يقتصر الشاعر العُمانيُّ عند تخميس البيت أو البيتين، بل امتدّت عنايته إلى المقطعات والقصائد يلتقطها من دواوين الشعراء - سابقين ومعاصرين، عُمانيين وعرباً - مُخَمَّساً إيّاها، إرضاءً لذائقته الشعرية تارةً، واستجابةً لذوي السُلطان الذين راحوا يُوقِّرونَ له مُناخَ المنافسة بانتقاء

الأبيات التي تروقه تارة أخرى طالبين منه تخميسها، مما حدا بالشاعر إلى أن يستنفر طاقاته الإبداعية لتحقيق هذا المطلب.

ولئن كان للسيد ثويني بن سعيد كبير أثر في تحريض شاعره ابن رزيق على معارضة الحلّي بديوان كامل فإنّ للسلطان تيمور بن فيصل دوراً مشابهاً عندما أثرى تجربة أبي الصوفي بسبيل من الخمسات التي كتبها أبو صوفي مجارة لذائقة سلطانه الراقية وتحقيقاً لرغبته، مثال ذلك تخميسه أربعة أبيات لبهاء الدين زهير اقترحها السلطان تيمور بن فيصل؛ فقال: (١٧)

إلى نيلِ العلى كم من رسومٍ قَطَعْنَا بالسُّرى ولكم تُخوم

بُجُردِ مُنشآتٍ من سَمومٍ ورَكِبِ كالنجوم على نجوم

مَرَقْنِ من الفلاة به مُروقا

حَنَايا كالقسيِّ هم نَهَاوَى بجورُ نَدَى إذا ما الضيفُ آوَى

وإن مرضَ الزمانُ هم نَدَاوَى سرَّينَ هم كَأَهمْ نَشَاوَى

على الأكوار قد شربوا رَحيقا

وكانت استجابة أبي الصوفي لذائقة سلطانه الشاعر أيضاً تتجاوز تخميس ما يُطرَح من أشعار تروقه تارة ويبدعها بنفسه تاراتٍ آخر (١٨)، فراح يُجيز ما يُطرَح عليه ويُخَمِّسُ ويُسَطِّرُ في آنٍ واحد، إذ قال إجابة لدعوة السلطان أبي سعيد مُجيزاً ومُخَمِّساً ومُسَطِّراً بيتَ الفارعة بنت طريف في رثاء أخيها... بصَرْفِ البَيْتِ في رثاء غلامٍ من خَدَمِ الحكومة، فقال مُجيزاً:

فقدناكَ فقدانَ الربيعِ ولينا فدينَاكَ من غلماننا بألوفِ
لقد كُنْتَ سَيِّفًا في اليمينِ وساعداً فعَالِكَ عَنَّا غَائِلَاتُ حُوفِ

وخمَسَ هذا البيتَ أيضاً فقال:

أبي الدهرُ إلا أن يُفَرِّقَ بيننا ويُعِدَّ أحباباً بِقُرْبِ بيوتنا^(١٩)
فراقك يومَ البَيْنِ كدُرَ عيشنا فقدناكَ فقدانَ الربيعِ ولينا

فدينَاكَ من غلماننا بألوفِ

ولم يكتفِ بإجازة البيت وتخميسه، بل راح يُشَطِّره أيضاً، فقال:
فقدناكَ فقدانَ الربيعِ ولينا صحنَاكَ وَقَتِي مَشْتًا وَمَصِيفِ
ويا ليت أَنَا إذ رحلتَ مُودَّعَا فدينَاكَ من غلماننا بألوفِ^(٢٠)

٢/٤ - سمات التخميس :

اتَّسَمَ فَنُ التخميس لدى الشعراء العُمانيين بسمات متعددة تستدعي
وقفةً تستجليها عَبرَ عددٍ من المظاهر، نوجزها فيما يلي:

أ - نطاق التخميس:

تباينت مواقف الشعراء العُمانيين حول الرقعة الزمنية التي راحوا
يقتنصون منها ما يُخَمِّسون من أشعار ضيقاً وسعةً، فإذا كان ابنُ شيخان
وأبو الصوفي وعبدالله الخليلي قد وسَّعوا من المساحة الزمنية فغطت

مُخَمَّسَاتُهُمْ مُجَمَّلَ الرِّقْعَةِ الشَّعْرِيَّةِ الْعَرَبِيَّةِ مَعَ تَبَايُنٍ فِي شِدَّةِ الْإِنْجَذَابِ إِلَى هَذِهِ الْبُورَةِ أَوْ تِلْكَ فَإِنَّ أَبَا مُسْلَمٍ الْبَهْلَانِي وَأَبَا سُرُورَ السَّمَانِي قَدْ انْحَصَرَتْ رَقْعَةُ التَّخْمِيسِ لَدَيْهِمَا فِي الْحَقْبَةِ الزَّمْنِيَّةِ الَّتِي عَاصَرَاهَا، فَأَقْدَمَ الْبَهْلَانِي عَلَى تَخْمِيسِ قَصِيدَتَيْنِ لِأَسَازِهِ الشَّيْخِ سَعِيدِ بْنِ خُلْفَانَ الْخَلِيلِي، وَهُمَا: دَالِيَتُهُ الَّتِي يَبْدُوهَا قَائِلًا: (٢١)

سموط ثناء في سموط فريد بكل لسان قد بُشِّنَ وَجِيدِ

وعارض بها دالية جميل بن مَعْمَرِ الذَّائِعَةِ: (٢٢)

أَلَا لَيْتَ أَيَّامِ الصَّفَاءِ جَدِيدٍ وَدَهْرًا تَوَلَّى يَابِتِينَ يَعُودُ

فخمسها أبو مسلم فقال: (٢٣)

أَوْجَهُ بِاسْمِ اللَّهِ وَجَهَ شُهُودِي لِعَزِّ جَلَالِ اللَّهِ رَبِّ وَجُودِي

تَسَابِيحِ إِخْلَاصِي لَهُ وَصُمُودِي: سَمُوطُ ثَنَاءٍ فِي سَمُوطِ فَرِيدِ

بكل لسان قد بشن وجيد

أما ميميته التي يقول في طالعها: (٢٤)

تَقْدَمُ إِلَى بَابِ الْمَلِكِ مُقَدِّمًا لَهُ مِنْكَ نَفْسًا قَبْلَ أَنْ تَقْدَمَا

وَعَرَّجَ عَلَى بَابِ الْعَلِيمِ فَسَلَّهُ مِنْ مَوَاهِبِ نَوْرِ الْعِلْمِ بِحَرًّا قُلَيْدَمًا

فخمسها أبو مسلم أيضا فقال: (٢٥)

هُوَ اللَّهُ فَاعْرِفْهُ وَدَعْ فِيهِ مَنْ وَمَا
 دَعَاكَ وَلَمْ يَتْرِكْ طَرِيقَكَ مُظْلَمًا
 عَنِ الْحَقِّ نَحْوَ الْخَلْقِ يَذْفَعُكَ الْعَمَى

تَقْدَمُ إِلَى بَابِ الْكَرِيمِ مُقَدِّمًا لَهُ مِنْكَ نَفْسًا قَبْلَ أَنْ تَتَقَدَّمَ

وقد ظنَّ الدكتور إبراهيم السعافين أن هذا المخمس خالص الانتماء
 لأبي مسلم البهلاني.

ويبقى أبو مسلم البهلاني والرواحي - مُعَارِضًا وَمُخَمَّسًا - نَسِيجَ
 وَحْدِهِ، إِذْ حَقَّقَ لِمُعَارِضَاتِهِ نَمَطًا مِنَ التَّمِيزِ تَجَلَّى فِي تَجَاوُزِ النَّصِّ الْأَمِّ عِدَدَ
 أَبْيَاتٍ وَتَنَوُّعِ مَضَامِينٍ، وَالتَّخْلِصِ مِنْ لَوَازِمِهِ، فَحَقَّقَتْ النُّصُوصُ الْمُعَارِضَةُ
 غِيَابًا وَاضِحًا. وَجَاءَتْ مَخْمَسَاتُهُ - عَلَى قِلَّتِهَا - مُحَقَّقَةً ذَاكَ التَّمِيزِ وَلَكِنْ
 بِصُورَةٍ مَغَايِرَةٍ، تَجَلَّتْ فِي الْإِتْسَاقِ الدَّلَالِيِّ وَالنُّضْجِ الْفَنِيِّ فَبَدَتْ النُّصُوصُ
 الْمَتَجَاوِرَةُ مَمْتَرِجَةً امْتَرَاجًا يُوهِمُ الْقَارِئَ بِأَنَّهَا لِمُبْدِعٍ وَاحِدٍ، وَقَدْ أَشَارَ إِلَى
 هَذَا الْمَلْمَحِ الشَّيْخُ أَحْمَدُ بْنُ حَمْدٍ الْخَلِيلِي. (٢٦)

أما أبو سرور السمائي فقد خَمَسَ قَصِيدَةَ أَبِي وَسِيمِ السَّمَائِلِيِّ الرَّائِيَّةَ،
 وَطَالَعَهَا: (٢٧)

لساني مملوء من القولِ جَوْهراً على أن في صدري لذا الدرُّ أبْحُراً

مضمناً إياها حنايا مُخَمَّسٍ يبدوه قائلاً: (٢٨)

دعاني أعادي في الدُّنَى مَنْ تَكَبَّرَا وأهْشِمِ أَنْفَاً لِلزَّمَانِ تَعَصَّراً

ولئن خَمَسَ أبو سرور رائيةً أبي وسيم تامّةً نظراً "لمناسبة أجزاء رسالة قصيدة أبي وسيم كلّها لمراد أبي سرور" (٢٩) فإنه اجتزأ من دالية البارودي التي عارض بها المتنبي (٣٠) ما يتّسق ومراده، طارحاً مقدمته الغزلية جانباً. وطالع قصيدة البارودي: (٣١)

رضيتُ من الدُّنْيَا بما لا أودُّه وأيُّ امرئٍ يقوى على الدَّهْرِ زُنْدُهُ

ويُفضي بنا تخميسُ أبي سرور لدالية البارودي إلى الملمح التالي ' ويتجلّى فيما يمكن تسميته بجماعية التخميس.

ب- جماعية التخميس:

ويتجلّى هذا الملمح في اتفاق ثلّة من الشعراء على تخميس قصيدة ما، فيوزعون أبياتها فيما بينهم، ثم ينبري كلّ واحدٍ منهم مُستَنَفِراً طاقاته للقيام بما أنيط به. وقد لقيت دالية البارودي السابقة استحسان خمسة شعراء ينتمون إلى المدرسة الشعرية السمانلية - إن جاز هذا التعبير - فراحوا يخمسونها تخميساً تتابعياً، وهم: موسى بن عيسى البكري (الأبيات ١-٨) وعلي بن منصور الشامسي (٩-١٣) وسعود بن علي الخليلي (١٤-١٦) وأخوه

عبدالله الخليلي (١٧-٢٤)، ثم أتم محسن بن سعود العامري بقية الأبيات الخمسة، والحقيقة أن هؤلاء الشعراء الخمسة وإن جمعهم عشق للبارودي وداليته فإنهم اختلفوا فيما بينهم صنعةً وشاعريةً، فطغت على تخميسات الشامسي سمة التكلف، وأتسم تخميس العامري بالتباين دلالةً وسبكاً، أما البكري وعبدالله الخليلي فقد حلّقا عالياً عندما أحدثا نمطاً من الاتساق الدلالي فبدت أشطارهما وأشطار البارودي ممتزجة امتزاجاً يوقع المتلقي في شرك الحكم بانتمائهما لمبدع واحد فقط. (٣٢) انظر تخميس البكري للأبيات الأربعة الأولى لتتجلى لك قدرته على إحداث نمط من الاتساق البنائي والدلالي بين نصين: (٣٣)

إذا رُمْتُ أمراً والعوائق ضده

فمن لي به دركاً وقد شطّ بَعْدَهُ

على أنني لما بدا لي صدّه

رضيتُ من الدنيا بما لا أودّه وأيُّ امرئ يقوى على الدهر زلّده

لقد عَزَّ لي مِنْ جَانِبِي مَا أَرَوَّمُهُ

ضَمِيرِي وَعَهْدِي لَمْ تَخْنِي عِزُّهُ

فَهَبْ أَنِّي وَالْحَقُّ رَبِّي عَلِيمُهُ

أَحَاوِلُ وَصَلًا وَالزَّمَانُ خَصِيمُهُ وَأَبْغِي وَفَاءً وَالطَّبِيعَةُ ضِدُّهُ

فَهَذَا لِسَانِي مُغْرِبًا مَا أَكْتَهُ

ضَمِيرِي وَلَوْ قَدْ عَزَّ أَنْ أَبْشِدِيَّتُهُ

فَمَا لِي أَرْضَاهُ وَأَسْتَصْفِيَّتُهُ

حَسِبْتُ الْهَوَى سَهْلًا وَلَمْ أَذِرْ أَنَّهُ أَخُو غَدَرَاتٍ يَتَّبِعُ الْهَزْلَ جِدُّهُ

مِنَ الْحُبِّ أَسَابَ لَدَيَّ مَتِينَةً
تَعَلَّقَتْهَا وَالكَائِنَاتُ ضَمِينَةً
هُوَ الْحُبُّ حَتَّى تُسْتَبَاحَ سَكِينَةً

تَخَفُ بِهِ الْأَحْلَامُ وَهِيَ رَزِينَةٌ وَيَعْنُو لَهُ مِنْ كُلِّ صَغَبٍ أَشَدُّهُ

ج- الانجذاب صَوْنٌ نَمَازِجٌ مُحَدَّدَةٌ:

ويتجلى هذا الملمح في إعجابهم ببعض الأبيات والقصائد فراحوا يخمسونها مثلما فعلوا في معارضاتهم ؛ فقد ذكر الخصيبي في شقائق النعمان^(٣٤) بيتين لشاعر لم يحدده، وهما لجارية تدعى بدور يقول فيهما:

يا رسولي إلى الحبيب اعتذر لي فلعل الحبيب يَقْبَلُ عُذْرِي

ثم قل للحبيب بلطف "أيّ ذنب جرى فأوجب هجري"

ثم أعقبهما بتخميس ثلاثة شعراء عُمانيين لهما، وهم: الشيخ صالح بن عيسى، وأخوه الشيخ أبو الفضل، ثم الشيخ عبدالله بن علي الخليلي، ويمكن تلمس هذا الملمح لدى كل من ابن شيخان وأبي الصوفي. (٣٥)

ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل وجدنا من الشعراء العُمانيين مَنْ يخمس البيت أو البيتين أكثر من مرة، ويتجلى هذا الملمح لدى أبي الصوفي تجلياً يعكس شغفاً بتلك النماذج أولاً، ويُجَسِّدُ قلقه حيال المستوى الفني لما

أبدع ثانياً، ورغبته في إرضاء ممدوحه بعرض ما أراد في حُلُلٍ مختلفةٍ
أخيراً. ويمكن جلاء هذا الملمح من خلال تخميسه لببيت للمتنبّي يقول فيه:
(٣٦)

خُلِقْتُ ألوفاً لو رجعتُ إلى الصِّبا لفارقتُ شَيْي مِوجَعَ القلبِ باكِيا

فقال في الأولى:

تركتُ خيالَ الوهمِ عني تَجَبُّاً والزمْتُ عهدي للصديقِ تَحِيُّاً

وأحسنتُ في إلْفِي وإنْ هو أذنبَا (خُلِقْتُ ألوفاً لو رجعتُ إلى الصِّبا

لفارقتُ شَيْي مِوجَعَ القلبِ باكِيا)

ثم قال ثانية:

أعانقُ قِاماتِ الغصونِ تَحِيُّاً والزمْتُ عهدي للصديقِ تَقَرُّباً

وأخسِنُ في إلْفِي وإنْ هو أذنبَا (خُلِقْتُ ألوفاً لو رجعتُ إلى الصِّبا

لفارقتُ شَيْي مِوجَعَ القلبِ باكِيا)

ومثل هذا في ذيل ديوانه كثير. (٣٧)

التشطير:

ثمة نمط آخر من أنماط التداخل النصي سلك سبيله صوب الشعر العماني في العصرين الوسيط والحديث، يُسمى بالتشطير، وهو نمط يشبه الخمسات في جانب الدخول مع نصوص أخرى في علاقات بنائية ودلالية، ولكن وفق شرائط مغايرة.

فإذا كانت الخمسات تحتفظ للنص المُخَمَّسِ باتِّساقه البنائي فإن التشطير يفكُّ بنية كل بيت موزعاً إياها على بيتين، يحتل شطراه الوجدتين الأولى والرابعة من النسيج الجديد المُكوَّن من بيتين كحدٍّ أدنى، وعلى الشاعر المُشَطِّر أن يملأ الوجدتين الثانية والثالثة. ويمكن بيانه بالمخطط التالي:

- ١ - (صدر بيت السالف) ٢ - عجز الخالف
٣ - صدر الخالف ٤ - (عجز بيت السالف)

ولما كانت الأبيات الشعرية موطن التشطير ذات صبغة تراثية تتبدى في وَحْدَةِ البيت، فإنَّ أية محاولة لتفكيكه وإعادة توزيعه سوف تُصيبُ المعنى بالترهل تارة أو التمزق تارة أخرى، مما جعل الشعراء عازفين عن الخوض فيه، فضاقت رقعته على خارطة الشعرية العربية بصفة عامة والشعر العماني بصفة خاصة. وما جاء منه - على استحياء - إنما هو من قبيل رياضة القول أو مجارة القوم، مع شيء من التصنع والتكلف الزائدين، فخلا ديوان ابن شيخان منه، وتسريَّت بعض نماذجه إلى تضاعيف شعر أبي

الصوفي، *نزلت* مرنأ، وأخفق أحايين آخر، ومن جيد تشطيره تشطير بيتين
للشريف الرضي، فقال: (٣٨)

صَفُّ الْمَسَالِكِ مَرْتَقَاهُ يَعْرِقُ	(رُمْتُ الْمَعَالِي فَاَمْتَنَعَنْ وَلَمْ يَزَلْ)
(أَبْدَأُ يَمَانِعَ عَاشِقًا مَعْشُوقَ)	فَتَمَنَعَتْ طَبَعَ الدَّلَالِ وَمَكْذَا
إِنْ الْمُنْعُ دَاوَهُ التَّعْوِيْقُ	(فَصَبِرْتُ حَتَّى نَلْتَهُنَّ وَلَمْ أَقْلُ:)
(ضَجْرًا: دَوَاءُ الْفَارِكِ التَّطْلِيْقُ)	فَعَلَوْتُ ذِرْوَتَهَا وَلَمْ أَكْ قَائِلًا

وللسيد عبدالله دحلان تشطير ثانٍ لهما، يقول فيه:

لِلْحُرِّ فِي طُرُقِ الْعُلَى تَغْوِيْقُ	(رَمْتُ الْمَعَالِي فَاَمْتَنَعَنْ وَلَمْ يَزَلْ)
(أَبْدَأُ يَمَانِعَ عَاشِقًا مَعْشُوقَ)	أَنَا رَبُّهَا لَا بَعْلَهَا لَكِنِّ
كَالْغَيْرِ: مَا مِثْلِي لَهْنٌ يَلِيْقُ	(فَصَبِرْتُ حَتَّى نَلْتَهُنَّ وَلَمْ أَقْلُ)
(ضَجْرًا: دَوَاءُ الْفَارِكِ التَّطْلِيْقُ)	قَدْ لَازَمْتُ خَدْمِي نَعَقْتُ مَقَالَهَا

الحواشي والتعليقات :

(١) شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الأول) ص ١٩٣ - ٢٠٠.

(٢) ابن رشيق: العدة ١/١٢٠.

(٣) الدميري: حياة الحيوان الكبرى (ط. بولاق) ١/٩٦.

(٤) ابن رشيق: العدة ٢/١٨٢.

(٥) صقر: شعر أبي سرور ص ١١٠ - ١١١.

(٦) خلوصي: فن التقطيع والقافية ص ٢٩٦.

(٧) الستالي: ديوانه ص ٣٤٤ - ٣٤٩، وطالع مخمسه:

عَرَجَ عَلَى رَسْمِ الطَّلْ أَبْلَهْ أَحْقَابِ الطَّيْلِ

مَنْ الْجَنُوبِ وَالشَّمَالِ فَهُوَ كَمُوشِي الْخُلُلِ

أو كخضابٍ قد نَمَلْ

(٨) النبهاني: ديوانه ص ٣٣٤، وطالع هذا الخمس:

أَمَّا هُنَّ الْبَارِقُ الْعُلُوبَا نَأَى بِمَانِيَا فَنُشَامَالِ

حَتَّى إِذَا آخَزَ حَبًّا سَوِيًّا مَقَى السَّلَاعِ الْمُعْطَشَاتِ رَيًّا

وَأَخْضَبَ الْأَجْرَازِ وَالْقَلِيَا

(٩) المصدر السابق ص ٣٤٠.

(١٠) البهلائي: ديوانه ص ١٩٢.

(١١) المصدر السابق ص ٢٣٩.

(١٢) ابن سعيد الأندلسي: المقتطف من أزهار الطُّرْفِ ص ٢٣٦.

(١٣) ابن رشيق: العدة ١/١٨٠.

- (١٤) البهلاتي: ديوانه ص ١٧٢.
- (١٥) الشافعي: ديوانه ص ٨٧.
- (١٦) الخليلي: وحي العبقريّة ص ٦٢.
- (١٧) أبو الصوفي: ديوانه ص ١٩٥.
- (١٨) احتفظت مخمسات أبي الصوفي بعدد من الأبيات الشعرية التي وردت معزوة للسلطان تيمور بن فيصل، انظر ديوانه: ص ٢١٣ و ٢٢٦.
- (١٩) أصاب البيت اضطراب إيقاعي حاولنا إصلاحه.
- (٢٠) أبو الصوفي: ديوانه ص ٢٠٧ - ٢٠٨، وانظر الملمح ذاته ص ٢٢٦ - ٢٢٧.
- (٢١) الخليلي، سعيد بن خلفان: ديوانه ص ١٢٥.
- (٢٢) جميل بثينة: ديوانه ص ٤٦.
- (٢٣) البهلاتي: ديوانه ص ٣٢٠.
- (٢٤) الخليلي، سعيد: ديوانه ص ٣٥.
- (٢٥) البهلاتي: ديوانه ص ٣٩٣.
- (٢٦) المحروقي: الشعر الغماني الحديث ص ٢٣١.
- (٢٧) الخصيبي: شقائق النعمان ١/١٧٧.
- (٢٨) أبو سرور: ديوانه ٤/٢٧٢.
- (٢٩) صقر: شعر أبي سرور ص ١٣٤.
- (٣٠) عارض المتنبي في قصيدة طالعها:
أود من الأيام ما لا نوده وأشكر إليها بيننا وفي جهده
- (٣١) البارودي: ديوانه ١/١٨٧.
- (٣٢) انظر التخميس كاملاً: البهلاتي، يحيى، فن التخميس في الشعر الغماني ص ١٦ - ٤١.
- (٣٣) المرجع السابق ص ٢١ - ٢٢.
- (٣٤) المرجع السابق ص ٤١ - ٤٤.
- (٣٥) انظر: (ص ٢١٦/ش ٣٧٧) و(ص ٢١٣/ش ٣٨٠) وغيرهما.

(٣٦) أبو الصوفي: ديوانه ص ٢٢٠.

(٣٧) المصدر السابق ص ٢٠٤، ٢١٨، ٢٢٠، ٢٢٦، ٢٢٧، ٢٣٤، ٢٣٥.

(٣٨) المصدر السابق ص ٢٠٨ - ٢٠٩.

لوحة المصادر والمراجع

أولاً - المصادر:

- ابن الرومي: ديوانه، شرح وتحقيق عبدالأمير علي مهنا. دار مكتبة الهلال. بيروت ١٩٩٨م.
- ابن رزيق: ديوانه، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي، وزارة التراث القومي والثقافة. سلطنة عُمان ١٩٨٣م.
- ابن رزيق: الفتح المبين في سيرة السادة البوسعيدين. تحقيق عبدالمنعم عامر ومحمد مرسي. وزارة التراث القومي والثقافة. سلطنة عُمان، ط٢، ١٩٨٤م.
- ابن رزيق: سلك الفريد في مدح السيد الحميد ثويني بن سعيد. تحقيق الأستاذ محمد علي الصليبي. وزارة التراث القومي والثقافة، سلطنة عُمان ١٩٩٧م.
- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه. دار المعارف، بيروت ١٩٨٨م.
- ابن سعيد الأندلسي: المقتطف من أزهار الطُرف. تحقيق سيد حنفي حسنين. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٨٤م.
- ابن شيخان: ديوانه، جمعة محمد عبدالله السالمي، راجعه د. عبدالستار أبو غذه. المجموعة الصحفية للنشر، ط٢، القاهرة ١٩٩٥م.
- ابن عُرابة: ديوان جواهر السلوك في مدائح الملوك، تحقيق داود سلوم. وزارة التراث القومي. سلطنة عُمان. ط٣، ١٩٨٣م.
- ابن منظور: لسان العرب، طبعة دار المعارف. القاهرة.
- أبو الصوفي: ديوانه، تحقيق د. حسين نصّار. وزارة التراث القومي والثقافة،

مسقط ١٩٨٢م.

- أبو تمام: ديوانه بشرح شاهين عطية وضبطه. دار الكتب العلمية، بيروت ١٩٨٧م.

- أبو ذؤيب الهذلي: ديوانه.

- البارودي: ديوانه، حققه وصححه وضبطه وشرحه: علي الجارم ومحمد شفيق معروف. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٢م.

- البهلائي، أبو مسلم: ديوانه، د. ط، ١٩٨٦م.

- البوصيري: ديوانه، تحقيق محمد سيد كيلاني. مطبعة البابي الحلبي، مصر ١٩٥٥م.

- الحلّي، صفي الدين: ديوانه. تحقيق محمد حور. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. دار الفارس، الأردن ٢٠٠٠م.

- الخصيبي، محمد بن راشد: شقائق النعمان على سموط الجمان في ذكر شعراء عُمان. وزارة التراث القومي والثقافة. مسقط ١٩٨٩، ط ٢.

- الخليلي، سعيد بن خلفان: ديوانه، جمع عادل راشد المطاعني وتحقيقه. مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع. عمان، الأردن ٢٠٠٣م.

- الخليلي، عبدالله: ديوان وحي العبقريّة. وزارة التراث القومي والثقافة. مسقط ١٩٩٠م.

- الخنساء: ديوانها، دار صادر. بيروت (د.ت).

- الرّازي: مختار الصحاح. ترتيب محمود خاطر. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٨٧م.

- السالمي، عبدالله بن حميد: تحفة الأعيان بسيرة أهل عُمان. مكتبة الإمام نور الدين السالمي. مسقط ١٩٩٥م.

- الستالي: ديوانه. تحقيق عز الدين التتوخي. وزارة التراث القومي والثقافة. مسقط ١٩٩٢م.
- السمانلي، أبو سرور: ديوانه. نشر مكتبة الفردوس، سمائل، عُمان.
- الشافعي: ديوانه، جمعه وعلّق عليه محمد عفيف الزعبي. دار الجيل، بيروت ١٩٧٤م.
- الشريف الرضي: ديوانه، شرح يوسف شكري فرحات. دار الجيل، بيروت ١٩٨٥م.
- اللواح الخروصي: ديوانه، تحقيق محمد علي الصليبي. وزارة التراث القومي والثقافة. مسقط ١٩٨٩م.
- الشهابي، سليمان: ديوانه. وزارة التراث القومي والثقافة. ط ٣. عُمان ١٩٩٢م.
- الواحدي: شرح ديوان المتنبي. نشر بعناية فريدريخ ديتريشي، لايدن مصورة عنها بواسطة دار الكتاب الإسلامي، القاهرة.
- جميل بثينة: ديوانه، جمعه وحققه وشرحه إميل بديع يعقوب. دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٩٢م.
- ذو الرمة: ديوانه، جمعه وقدم له وعلّق عليه عبدالقدوس أبو صالح. مؤسسة الإيمان، بيروت ١٩٨٢م.
- كثير عزة: ديوانه.

ثانياً - المراجع:

- البهلائي، يحيى: فن التخميس في الشعر العُماني. نشر مكتبة مسقط سلطنة عُمان ١٩٩٥م.
- الجارم، علي: جارميات. دار الشروق، القاهرة ١٩٩٢م.
- الحسيني، راشد: الشعر في عُمان في عصر البوسعيديين، أطروحة ماجستير. الجامعة الأردنية، عمان ٢٠٠٣م.
- الطرابلسي، محمد: خصائص الأسلوب في الشوقيات. منشورات الجامعة التونسية، تونس ١٩٨١م.
- العقاد: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي. مكتبة النهضة المصرية. القاهرة ١٩٣٧م.
- الفارسي، سعيدة بنت خاطر: الشعر في عصر النباهنة، دراسة نقدية، أطروحة ماجستير، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة.
- المحروقي، محمد: الشعر العُماني الحديث، أبو مسلم البهلائي رائداً. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء ٢٠٠٠م.
- الموسوي، شُبْر: قراءات تحليلية في شعر حميد بن عبدالله الجامعي، حصاد الندوة التي أقيمت على هامش مهرجان الشعر العُماني الثاني. مسقط ١٤٢٢هـ - ٢٠٠١م.
- بركات، شكري: ديوان النبهاني، دراسة موضوعية فنية. د.ط، ١٩٩٤م.
- خلوصي، صفاء: فن التقطيع الشعري والقافية. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد ١٩٨٧م.
- درويش، أحمد: مدخل إلى دراسة الأدب في عُمان. دار المعارف، مصر ١٩٩٢م.

- دومة، علي عبد الخالق: الستالي، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٤م.
- صقر، محمد جمال: شعر أبي سرور السمائل بين المعارضة والتخميس، ضمن قراءات تحليلية في شعر حميد بن عبدالله الجامعي. مسقط ٢٠٠١م.
- ضيف، شوقي: تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الأول). دار المعارف، ط١٢، القاهرة ١٩٩٣م.
- طبانة، بدوي: معجم البلاغة العربية، دار المنار بجدة ودار الرفاعي بالرياض، سنة ١٩٨٨م.
- فتوح، محمد: معارضات البارودي في ضوء الدراسات النقدية الحديثة. مؤسسة البابطين، القاهرة ١٩٩٢م.
- قاسم، محمد نوفل: تاريخ المعارضات في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة بيروت ودار الفرقان للأردن، ١٩٨٣م.
- هيكل، سمير: بين أبي مسلم البهلاتي الرواحي وأبي البقاء الرندي. ضمن (قراءات في فكر البهلاتي الرواحي). أعده للطبع محمد علي الصليبي. المنتدى، مسقط ١٩٨١م.
- وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، نشر مكتبة لبنان. بيروت.

الإهداء.....	٤
المبحث الأول.....	٥
المحور الأول الوطن.....	٨
المحور الثاني الذات.....	١٦
توظيف الشخصية الذاتية.....	٢٤
المدونة الشعرية.....	٢٧
المبحث الثاني.....	٣٩
أولاً المكان.....	٤١
ثانياً الزمن.....	٤٨
المبحث الثالث.....	٥٣
أولاً: أنماط المعارضة.....	٥٧
ثانياً: نطاق المعارضة.....	٥٩
ثالثاً: الصوت والصدى.....	٦٧
رابعاً: نقد النقد.....	٧٨
الهوامش والتعليقات.....	٧٨
المبحث الرابع.....	٩٥
التخميس في الشعر العماني.....	٩٧
التشطير.....	١١١
الحواشي والتعليقات.....	١١٣
لوحة المصادر والمراجع.....	١١٦
أولاً: المصادر.....	١١٦
ثانياً: المراجع.....	١١٩