جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بإيتاي البارود
المجلة العلمية

الصَّنْعَةُ فِي شِعْرِ صَفِيِّ الدِّينِ الحِلِّي .. بَينَ التَّفَنُّنِ والتَّكَلُّفِ

إعداد

د/ عطية محمود حسانين
أستاذ مساعد بكلية الدراسات الاسلامية والعربية للبنات
كفر الشيخ – جامعة الأزهر

(العدد السابع والثلاثون)
(الإصدار الثاني .. مايو)
(١٤٤٥هـ - ٢٠٢٤م)

علمية - محكمة - ربع سنوية
الترقيم الدولي: ISSN 2535-177X

الصَّنْعَة فِي شِعْرِ صَفِيِّ الدِّينِ الحِلِّي بَينَ التَّفَنُّنِ والتَّكَلُّفِ.

عطية محمود حسانين

قسم الأدب والنقد، كلية الدراسات الاسلامية والعربية للبنات بكفر الشيخ، جامعة الأزهر، مصر.

البريد الإلكتروني:AttiehMahmoud14@azhar.edu.eg

الملخص:

تتبعت هذه الدراسة الموسومة بـ الصَّنْعَة فِي شِعْرِ صَفِيِّ الدِّينِ الحِلِّي .. بَينَ التَّفَنُّنِ والتَّكَلُّفِ" شعرَ الحليِّ كله، في مصر والشام والعراق، وبعض الأشعار التي باتت في بطون المصادر ولم يضمُّها الديوان؛ لبيان المتكلف والمتنافر الذي نشأت منه الصورة المتضادة للصنعة، وكيف أضحت الظاهرة في نظر الحلي وشعراء عصره ومجتمعه مزاولةً مقبولةً حققت ثورة كاملة على الأدب في هذا العصر مما جعله يُوصف بالضعف، فظهرت طوائف من النقاد بين مؤيد ومعارض، فالمؤيد التمس العذرَ لهذا العصر فانتصر له، والمعارض رآه خروجاً عن القديم والمألوف، ويهدف البحث إلى التعرف على بعض سمات الصنعة وروافدها عند الشاعر، واستظهار أوجه التميز النظمي لديه، وتوضيح جوانب التكلف والتصنع في شعره، يقوم البحث على استخراج النصوص التي تحمل معاني الصنعة والتصنع في شعر الحلي من ديوانه المنشور الذي قدَّم له(كرم البستاني)، وهو يضم شعره كله، في مصر والشام والعراق، وبعض الأشعار التي باتت في بطون المصادر ولم يضمُّها الديوان؛ لبيان المتكلف والمتنافر الذي نشأت منه الصورة المتضادة للصنعة، وكيف أضحت الظاهرة في نظر الحلي وشعراء عصره ومجتمعه مزاولةً مقبولةً حققت ثورة كاملة على الأدب في هذا العصر مما جعله يُوصف بالانحطاط والانكسار، و ينتمي هذا البحثُ إلى حَقل الدراسة التحليلية مُنطلقاً مِن حُدود النَّص، مُتَتبِّعاً نصوص الديوان ورَاصِداً لها؛ لتسليط الضوء على أحد الجوانب البارزة في شعر صفي الدين الحلي، مُعتمداً المنهج الفني لملاءمته لطبيعة موضوع الدراسة.

الكلمات المفتاحية: الروافد، المسمطات، التجنيس، المعارضات، التناص.

Craftsmanship in the poetry of Safi al-Din al-Hilli between artistry and affectation.

Attia Mahmoud Hassanein
Department of Literature and Criticism, Faculty of Islamic and Arab Studies for Girls, Kafr El-Sheikh, Al-Azhar University, Egypt.
Email: AttiehMahmoud14@azhar.edu.eg

Abstract:
This study, titled "The Craftsmanship in the Poetry of Safi al-Din al-Hilli... Between Artistry and Effortlessness," followed all of al-Hilli's poetry, in Egypt, the Levant, and Iraq, and some poems that remained in the sources and were not included in the collection, in order to demonstrate the affectation and discordance from which the dead image arose anti-artificial, How did the phenomenon become, in the eyes of Al-Hilli and the poets of his time and society, an acceptable practice that achieved a complete revolution in literature in this era, which made it described as weak? Groups of critics appeared between supporters and opponents. The supporters sought an excuse for this era and defeated it, and the opponents saw it as a departure from the old and the familiar. The research aims to Identifying some of the features of craftsmanship and its tributaries in the poet, highlighting the aspects of his stylistic excellence, and clarifying the aspects of affectation and artificiality in his poetry. The research is based on extracting texts that carry the meanings of craftsmanship and artificiality in Al-Hilli's poetry from his published collection that was presented to him by (Karam Al-Bustani), which includes all of his poetry. , in Egypt, the Levant, and Iraq, and some poetry that remained in the depths of the sources and was not included in the collection; to explain the grandiose and discordant nature from which the opposing image of craftsmanship arose, and how the phenomenon became, in the eyes of Al-Hilli and the poets of his time and society, an acceptable practice that achieved a complete revolution in literature in this era, which made it described as decadence. And refraction. This research belongs to the field of analytical study, starting from the limits of the text, following and observing the texts of the collection. To shed light on one of the prominent aspects of Safi al-Din al-Hilli's poetry, adopting the artistic approach to suit the nature of the subject of the study.

Keywords: Tributaries, Rulers, Naturalization, Oppositions, Intertextuality.

مُقَدِّمَة :

الـحَمْدُ للهِ رَبِّ الـعَالـمِينَ، وَالـصَّلاةُ والسَّلامُ عَلَى رَسُولِه الأمِينِ، وَعَلَى آلـهِ وَصَحْبِهِ أَجْمَعِيْنَ.. وبعد.

فلا شك أن الشاعر صفي الدين الحلي أشرف على الدنيا بشعره قبل أكثر من سبعمائة سنة، ليرسم لنا لوحة من الشعر خالدة في عصر اتصف بالانحطاط والانكسار، فكان كوكباً مضيئاً في دجى ليل مظلم، ليمكن الدارسين من الحفر حول الجذور الجمالية والإبداعية الراسخة في أعماق شعرنا الإنساني والفني القديم؛ كي نعاين هذا الفن الجمالي.

أَهَمِّيَةُ الدِّرَاسَةِ :

ركَّزتْ هذه الدراسة على جانب الصنعة عند الشاعر صفي الدين الحلي(ت ٦٧٧هـ) المستحسن منها وما كان من باب التصنع والتكلف؛ لذا جاءت هذه الدراسةُ لبيانِ ماهية الصنعة وإمكانية استخراجها من نصوصه الشعرية، وتوجيهِ أنظار أصحاب الإلهام إلى النظر في هذه النماذج الفريدة التي تجمع بين الصنعة والتصنيع والتصنع؛ بالإضافة إلى التعالق النصي أحد تقنيات الصنعة؛ وذلك لاستطلاع النص القديم، والتنقيبِ والكشفِ عن أصوله الموروثة التي تطرح كل يوم جديدا؛ ليظهرَ ما يحملُه الأدبُ العربي القديم من اتجاهات أثَّرتْ على حركة التطور الأدبي في كافة عصوره.

إشكالية الدِّرَاسَةِ فِي هَذا البَحْثِ :

تَحَدَّدَتْ إشكالية الدِّرَاسَةِ فِي التساؤلات التالية :

- كيف عايش صفي الدين الحلي واقعا احتدم فيه الصراع بين الطبع والصنعة ؟.
- كيف أثَّرت الصنعة على أغراضه الشعرية، وعلى من جاء بعده من الشعراء؟.
- ما أبرز أنواع التعالق النصي في صنعته الشعرية؟.

أَهْدَافُ البَحْثِ :

يهدف البحث إلى:

- الوقوف على روافد ثقافة الشاعر وصنعته.
- الكشف عن الصنعة في شعره التجديدي.
- توضيح جوانب التصنيع والتصنع في شعره.
- الوقوف على بعض القضايا التحليلية والنقدية في صنعته الشعرية.

حُدُوْدُ البَحْثِ :

يقوم البحث على استخراج النصوص التي تحمل معاني الصنعة والتصنع في شعر الحلي من ديوانه المنشور الذي قدَّم له(كرم البستاني)، وهو يضم شعره كله، في مصر والشام والعراق، وبعض الأشعار التي باتت في بطون المصادر ولم يضمُّها الديوان؛ لبيان المتكلف والمتنافر الذي نشأت منه الصورة المتضادة للصنعة، وكيف أضحت الظاهرة في نظر الحلي وشعراء عصره ومجتمعه مزاولةً مقبولةً حققت ثورة كاملة على الأدب في هذا العصر مما جعله يُوصف بالانحطاط والانكسار.

مَنهجُ البَحْثِ :

ينتمي البحثُ إلى حَقل الدراسة التحليلية مُنطلقاً مِن حُدود النَّص، مُتَتبِّعاً نصوص الديوان ورَاصِداً لها؛ لتسليط الضوء على الظواهر الشعرية التجديدية في شعر صفي الدين الحلي، مُعتمداً المنهج الفني لملاءمته لطبيعة موضوع الدراسة التي تقوم على التحليل والاستقصاء.

الدِّرَاسَاتُ السَّابِقَةُ :

لقد سُبقت هذه الدراسة بعدة دراسات تناولت شعر صفي الدين الحلي، منها على سبيل المثال بحث بعنوان" المكان الأليف في شعر صفي الدين الحلي"، للباحث صلاح مهدي الزبيدي، وثانٍ بعنوان " التشكيل التصويري في

مقدمة قصيدة المديح النبوي عند صفي الدين الحلي " للباحثة ضحي عادل بلال وآخر، وثالث بعنوان" شعر صفي الدين الحلي .. دراسة تحليلية وفنية" للباحثة: رفد إياد عبد المجيد، وغيرها من الدراسات التي جاءت بعيدة عمّا جاء في هذا البحث، كما أنني لم أجد بحثاً تناول هذه الظاهرة في شعر الحلي تحت هذا العنوان، والله أعلى وأعلم .

خُطَّةُ البَحْثِ :

وللوقوف على حقيقة هذه الظاهرة وتجلية هذا الاتجاه الفني، احتوى هذا العمل على أربعة مباحث، تسبقها مقدمة وتمهيد وتلحق بها خاتمة جاءت على هذا النحو: المقدمة تناولت فيها الشاعر وروافد ثقافته وصنعته ومذهبه الفني، وفي المبحث الأول: **الصَّنْعَةُ** في ظواهر شعره التجديدية، وفي المبحث الثاني: **التَّصنِيعُ** في ظواهر شعره التجديدية، وفي المبحث الثالث: **التَّصَنُّعُ** في شعره، وفي المبحث الرابع: قضايا تحليلية نقدية تتعلق بالصنعة، وفي الخاتمة: أشرت إلى النتائج التي توصلت اليها، وإلى التوصيات التي يجب أخذها في الاعتبار، والله تعالى أسال أن أكون قد وفقت فيما عرضت، فهو حسبي ونعم الوكيل.

تمهيد

صفي الدين الحلي وروافد ثقافته وصنعته

أولاً: حَيَاتُه وعَصْرُهُ:

عاش صفي الدين الحلي في النصف الثاني من القرن السابع والنصف الأول من القرن الثامن الهجري، وهي فترة زمنية عُرفت في التاريخ العربي بالانحطاط والتدهور بعد غزو التتار وسقوط الخلافة الإسلامية، فكثر فيها التَّصنُّع والزخرفة اللفظية، فكسد الشعرُ وقلَّ عطاؤه، وذلك يرجع للمعاناة التي عاشها الناس وعانوها من حروب التتر والمغول في تلك الحقبة، فقد "انقرض أمرُ الخلفاء الإسلامية على يد هولاكو بن طولي بن دوشي خان ملك التّتر والمغول، حين غلبوا السلجوقيّة وملكوا ما كان بأيديهم من ممالك الإسلام" [١]، وهي فترة الدولة "المغولية الإيلخانية تنتسب هذه الدولة إلى هولاكو (إيلخان) وأهل بيته الذين أطبقت جموعهم على بغداد والعراق في سنة ٦٥٦ هـ"[٢]

١. اسمه ونسبه:

وهو صفي الدّين الحلِيّ: أبو المحاسن عبد العَزِيز بن سَرَايَا بن عَليّ بن أبي القَاسِم بن أَحْمد بن نصر بن أبي العِزّ ابْن سَرَايَا بن بَاقِي بن عبد الله بن العريض الطائي السِّنبسِي، نسبة إلى سِنْبِس، بطن من طيّ، الإِمَامُ العَلامَة، البليغ المفوه، النَّاظِم الناثر، شَاعِر عصره[٣].

٢. مولده زماناً ومكاناً:(٦٧٧هـ – ٧٤٩هـ).

ولد ونشأ في الحِلَّةِ (بين الكوفة وبغداد)، يَوْم الجُمُعَة خَامِس شهر ربيع الآخر سنة سبع وَسبعين وست مائَة، وَقد حضرته الوفاة – رَحمَه الله تَعَالى– سنة تسع وَأَرْبَعين وَسبع مائَة [٤]. عن عمر يناهز اثنتين وسبعين سنة تقريبا.

٣. رحلاته وأسفاره:

ارتحل الصفي الحلي لاشتغاله بالتجارة كثيراً، فكان يرحل إلى الشام ومصر وماردين وحَماة وغيرها من البلدان، ثم يعود إلى العراق، وانقطع مدة إلى أصحاب ماردين، فتقرب من ملوك الدولة الأرتقية، ورحل إلى القاهرة سنة ٧٢٦ هـ، وتوفي ببغداد(٥).

٤. أشهر مؤلفاته:

له العديد من **المؤلفات** التي ذكرتها المصادر القديمة عُرِفَ منها: ديوان شعره المطبوع"، وكتاب "العاطل الحالي والمرخص الغالي"، في شرح الأزجال وهو مطبوع ومحقق، وله "رسالة في الزجل والموالي"، وله معجم في " الأغلاط اللغوية"، وله قصائد" درر النحور في مدائح الملك المنصور "، وهي قصائده المعروفة بـ"الأُرتُقيات" في نهاية ديوانه، وله كتاب "صفوة الشعراء وخلاصة البلغاء"، وكتاب" الخدمة الجليلة"، وكتاب سماه "الدر النفيس في أجناس التجنيس" ، وله " رسالة في وصف الصيد بالبندق"، ونُسب إليه كتاب " أغلاطي"(٦)، ولم أقف على بعض هذه الكتب.

٥. مكانته ومنزلته:

وللصفي مكانة وسيادة، وجاه وحسب، ومما يدلل على ذلك منزلتُهُ بين أقطاب عصره، ومعرفتُه بكبار الملوك وصِلتُه بالسلاطين، منهم السلطان الملك الناصر وأولاده من بعده، وتقرَّب من ملوك الدولة الأرتقية، وهم ملوك ماردين بنى أرتق ومدحهم، فأجزلوا له العطاء، وَكَانَ يتَرَدَّد إلى حماة ويمدح ملكهَا المُؤَيد وَالأَفْضَل وَلَده وَكَانَا يعظمانه، واجتمع بالقاضي علاء الدين ابن الأثير ومدحه أيضاً، وَاجْتمعَ بالشيخ فتح الدّين ابْن سيد النَّاس، وغيرهم(٧).

ويشير د. شوقي ضيف إلى مكانة الحلي وسط هذا العصر الذي عرف بالانحطاط فيقول: "ويكتسح التتار بغداد والعراق، ويجف كثير من ينابيع الفكر والحضارة والعلم والأدب، ويظل للشعر شيء من نشاطه في زمن المغول

الإيلخانيين، ويلقانا ابن رشيد البغدادى المتوفى سنة ٦٦٢هـ، والشهاب التّلعفرى والواعظ الكوفي البغدادي المتوفيان سنة ٦٧٥هـ، ونمضى إلى القرن الثامن ونلتقى بشعراء عراقيين مختلفين، ترجم لهم ابن حجر في الدّرر الكامنة، ويظهر كوكبٌ شعريٌّ كبير وسط الدياجي التي أخذت تطبق على الحياة الأدبية في العراق ونقصد صفى الدين الحلّيّ المتوفى سنة ٧٤٩هـ، وهو خاتمة شعراء العراق العظام قبل العصر الحديث"[٨].

ثَانِياً: رَوَافِدُ صَنْعَتِهِ وثَقَافَتِهِ:

تنوَّعت ينابيع موهبته وروافد صنعته، فبعضها يتعلق بفطرته وشخصيته وتربيته، وأخرى متعلقة بالواقع الثقافي الذي عاشه الشاعر ومدى شيوع الصنعة في عصره، فلقد عايش واقعًا احتدم فيه الصراعُ بين الطبع والصنعة.

فقد كان " الحِلِّيُّ " – منذ نعومة أظفاره– وَلِعاً بالشعر، محبّاً للاطلاع والعلم، متبحِّراً في قراءة الشعر القديم، مُبدعاً في النظم والنثر، يقول عن نفسه :"كنت قبل أن أشِبَّ عن الطَّوق، وأعلَمَ ما دواعي الشوق، بَهِجا بالشعر نظما وحِفظا، مُتقنا علومَه معنىً ولفظاً، وامِقاً بسَبْك القريض، كارهاً للكسب بالتَّقريض"[٩].

فأضحت هذه **الفِطرةُ العربية والموهبة الإنشائية** من منابع وحيِه، وجعلته متفرِّدا بين شعراء عصره، ومتميزا بينهم بعروبته الصافية، التي تظهر في أغصان شعره وبطون قصائده، و"كان الصَّدْر شمس الدّين عبد اللَّطِيف يعْتَقد أَنه مَا نظم الشّعْرَ أحدٌ مثله لَا فِي المُتَقَدِّمين وَلَا فِي المُتَأَخِّرين مُطلقًا، وديوان شعره مَشْهُور، يشْتَمل على فنون كَثِيرَة"[١٠].

كما كان **كثير الاطلاع متنوع الثقافة**، تعلم " الآداب فمهر فِي فنون الشّعْر كلهَا، وَتعلم المعَانِي وَالبَيَان وصنف فِيهَا"[١١]، مما جعله أحد فحول الشعراء في العراق في ذلك العصر، وفيه يقول الشيخ جمال الدين محمد بن نباتة[١٢]:

يَا سَائِلِي عَنْ رُتْبَةِ الحِلّيّ فِي نَظْمِ القَرِيضِ وراضِيًا بِي أَحْكَمُ
للشِّعرِ حِلّيَّان ذَلكَ رَاجِحٌ ذَهَبَ الزَّمانُ بِهِ وَهَذا قَيّمُ

ويستهل الصفدي حديثه عن الحِلِّي فيقول: " شَاعِرٌ أصبح بِهِ رَاجِح الحليّ نَاقِصا، وَكَانَ سَابِقًا فَعَاد على عَقِبِه نَاكِصاً، أَجَاد القصائدَ المطولة والمقاطيع، وأتى بِمَا أخجل زهر النُّجُوم فِي السَّمَاء فَمَا قدر زهر الأَرْض فِي الرّبيع "[١٣]، ليؤكد أن التاريخ العربي لم تجف ثمارُه بعد العصر العباسي وما زال هناك شعراء وأدباء ومؤرخون ولغويون يحملون راية العُروبة، أمثال "ابن نباتة في مصر"، وصفي الدين" في العراق، وعلاء الدين ابن الأثير، وابن حجة الحموي، وابن منظور صاحب اللسان، وغيرهم.

كما كان **لبيئته وأسرته** وما فيها من أعلام وفرسان الأثرُ الأكبر في تكوين شاعريته وروافد صنعته، فالإنسانُ ينبتُ نبتاً طبيعياً في البيئة التي نشأ فيها، فهي المُثيرَ الانفعاليَّ لدى كل الأدباء، فللبيئة التي ولد ونشأ بها صفي الدين عظيم الأثر، فهو من أسرة عريقة لها باعٌ في الحروب وإحاطةٌ بالمعارك، ومَناقِبُ جَمَّةٌ ومآثر، فأصبح فارساً شجاعاً، وشاعراً مفلقاً، فهو "من الشجعان الأَبْطَال، قُتل خَاله فَأدْرك ثَأْره وَفِيه آثَار الجراحَة"[١٤]، "ولما فُقدَ الأمرُ في الحِلَّة، ووقعت فيها الحروب بين أهل هولاكو لأجل العرش، خاض صفي الدين غمارها فأظهر بطولةً وشجاعة، ينمُّ عليهما شعره"[١٥]، فقال يرثي خاله جلال الدين عبد الله بن حمزة بن المحاسن[١٦]:

سَـفَهاً، إذا شُـقَّتْ عليـك جيـوبُ ... إن لـم تُشَـقّ مرائـرٌ وقلـوبُ

وتَمَلُّقاً سَكبُ الدموعِ على الثَّرى ... إنْ لـم يُمازجْهـا الـدَّمُ الـمَسكوبُ

يـا حمـزةَ الـثاني الـذي كـادَتْ لـهُ ... صُـمُّ الـجِبالِ الرَّاسـياتِ تَـذوبُ

إنْ ضـاعَ ثـأرُك بـينَ آلِ محاسـنٍ ... تلـكَ[١٧] الـمحاسنُ كلُّهـنَّ عُيـوبُ

وقال يفتخر بقومه وأخذهم بثأر خاله صفي الدين بن محاسن من آل أبي الفضل حين قتلوه بمسجده غدراً في خلاف على رئاسة الحِلَّةِ في وقعة زوراء سنة إحدى وسبعمائة مُفتتحًا قصيدته بالغزل على غرار القصيدة التقليدية

القديمة [١٨]:

سَلِي الرِّماحَ العَوالي عَن مَعالينا واستشهدي البِيضَ هَل خابَ الرَّجا فِينا
وسائلي العُرْبَ والأتراكَ ما فعَلَتْ في أرضِ قَبرِ عُبَيدِ اللهِ أيدينا
لمَّا سَعَينا، فَما رَقَّتْ عَزَائِمُنا عمَّا نَرومُ، ولا خابَتْ مَساعينا
يا يَومَ وَقعَةِ زَوراءِ العراق، وقَد دِنَّا الأَعادي كَما كَانوا يَدينُونا

كما كان **لعقيدته أثر كبير في شاعريته** وتلاقح أفكاره، ونضوج موهبة المعارضة عنده، ودهاء الجواب وبادرة الرد، وسداد الرأي ووفرة الملاحظة، وهي صفات نبغ فيها الصفي الحلي للرد على خصومه ومعارضيه، فلقد كان" شيعياً قُحاً، وشيعيته شديدة البروز في شعره"[١٩]، عارضَ ابنَ المعتز وكان سُنِّيَّ العقيدة منحرفاً عن العلويين، حين قال في قصيدته البائية التي أوَّلها[٢٠]:

أَلا مَنْ لِعَيْنٍ وَتَسْكابِها تَشَكَّى القَذَى وبكَاها بِهَا
نَهَيْتُ بَنِي رَحمِي لَوْ وَعُوا نَصِيحَةَ بَرٍّ بِأَنْسابِها
وَرَامُوا قُرَيشاً أُسُودَ الشَّرَى وقَدْ نَشَبَتْ بَيْنَ أَنْيَابِهَا

وقد أجابه الصفي الحلي – وكان متعصبا للعلويين، تظهر عقيدته في شعره– في قصيدة

على وزنها ورويها، وهو قوله[٢١]:

ألا قُلْ لِشِرِّ عَبيدِ الإلـ ـه وطاغي قُريشٍ وكَذَّابِها
وبَاغِي العِنادِ ونَاعِي العِبادِ وهاجي الكِرامِ ومُغتابِها
أأنتَ تُفاخرُ آلَ النَّبِي وتَجحَدُها فَضلَ أحسَابِها

ومثل قوله[٢٢]:

تَوال عَلِيّاً وأبنَاءَهُ تَفُزْ فِي المَعادِ وأَهوالِهِ

وقال في اسم الحسين[٢٣]:

وأَعْجَبُ أَنَّنِي أَهْوَى حُسَيْناً وَوَجْدِي فِي مَحَبَّتِهِ يَزِيْدُ

كما كان **للعصر تأثيره القوي على صنعة الصفي** ونتاجه بمختلف أنواعه، فالـإنسانُ يتـأثر بالـساحة الـأدبية الـسائدة فـي عصره وبأحداثه الـسياسية، فالـأدب وليد الـعصر وخاصة السياسة.

وتبدو ظـاهرة التصـنيع والتصـنع فـي هذا الـعصر؛ لِمَـا انطـوى عليـه مـن حـروب وترف وفنون وحضارة جديدة على الـعرب، أفقدتهم الغالـي والـنفيس من الألـفاظ والـمعاني وزوَّدتهم بغيرها، وجعلت التصـنيع الـلفظي والـصنعة الـشكلية مأرباً لهم وملاذاً.

يقول د. شوقي ضيف واصفاً حال هذا الـعصر " والـحضارة الـعربية بعد القرن الثالث للهجرة، حضارة تعقم ولا تأتي بجديد إلا اهتمامًا بالـشكليات وتعقيدًا فـي شئون الـحياة؛ فالـدولة تضـعف ولكن تكثر الألـقاب، ألـقاب الـملوك والـأمراء وكبار أصحاب المناصب، وهي كثرة لا تدل على نمو سياسي؛ إنما تدل على أن الناس أصبحوا يعنون بالشكل أكثر مما يعنون بالحقيقة نفسها. وأنت مهما بحثت فـي هذه الـعصور فلن تجد إلا تصـنعًا شديدًا فـي جميـع شئون الـحياة؛ إذ يعيش الـناس معيشـة كلهـا تكلـف وتصـنع وتحـذلق علـى ضـروب وفنـون مختلفـة، فقد أترفت الـحضارة الـعربية وأترف الفكر الـعربي، ولم يعد هناك إلا الـتصنع والـتكلف فـي شئون الـحياة، حتى لنجد لعضد الدولة بشيراز قصرًا مؤلفًا من ثلاثمائة وستين حجرة ليجلس كل يوم في واحدة إلى الـحَول..... وكأنما الـحضارة الـعربية لم تعد تجد الوسائل الطبيعية لتعبيرها فأخذت تبحث عن الـوسائل الـجديدة من الـتكلف، وهـي وسـائل لا تضـيف جمـالا، إنمـا تضـيف تعقيدًا إن كـان الـتعقيد شيئًا يطلـب لذاته"(٢٤).

فأصـبح للشـكليات – وهـي الـسمة الـبارزة فـي هذا الـعصر– أثرٌ واضـحاً علـى الـحلي، وهـو شـاعر كبيـر وأديـب بليـغ، ولـولا هـذا الـسلوك الـعصري وهـذا الـاتجاه الـذي سيطر علـى كل شـيء فـي الـعصر لرأينـا مـن الـحلي جـواهر نـادرة ولآلـئ زاهرة.

كما أن **رحلات الشاعر وتجارته ومعاملاته وانتقالاته** في البلاد بين الحِلَّة وحَمَاة ومارِدِينَ وبغداد ثم إلى مصر وبعض البلاد الأخرى، أمدَّته بثروة فكرية واسعة وفنية متنوعة، مما ظهر في تنوع أشعاره، وتجدد أفكاره، وانفراده بمخترعات لم يُسبق إليها، كل ذلك كان رافداً لصنعته، ولقد بدا أثر ذلك واضحاً على ألفاظه وتراكيبه، ومواقفه الشعرية النادرة، وتنوع أسلوبه بين المجاز والبيان والبديع والألغاز والأحاجي، مما أدى إلى احتدام الصنعة عنده، فلقد مهر" فِي فنون الشّعْر كلهَا وَتعلم المعَانِي وَالبَيَان وصنف فِيهَا"(٢٥).

ثالثاً: مَذْهَبُهُ الفَنِّي:

فالصفي الحلي شاعر من شعراء العراق الذين ينتسبون إلى مدرسة التجديد والصنعة امتداداً لبشار بن برد وأبي نواس، المدرسة التي تميل إلى القالب الشعري الذي يمتاز بسهولة الكلمات، والبساطة اللغوية، والاهتمام باختيار الألفاظ مع حرية الصياغة والبعد عن التعقيد اللفظي أو التركيبي غير المستساغ، وقدرته الفائقة على التعبير عن أفكاره وعواطفه ومشاعره والتدفق الموسيقي غير المسبوق، "تطربك ألفَاظه المصقولة ومعانيه المعسولة ومقاصده التِي كَأَنَّهَا سِهَام راشقة وسيوف مسلولة"(٢٦).

فشعر صفي الدين رائع البناء، له خصائص فنية أثَّرتْ فيمن جاء بعده، مع يسر الألفاظ وسهولة المعاني دون ركاكة أو إسفاف، وميله إلى إطالة القصائد والتكرار والمبالغات والبديعيات في جُلِّ قصائده، وذلك رجع لحالة العصر ولكثرة أشعاره وأغراضه وتنوع فنونه وسخاء معجمه.

المبحث الأول: الصنعة في ظواهر شعره التجديدية

قصدت بالصنعة هنا ما جاء في شعر الصفي الحلي من تجديد أو اختراع أو تطوير لم يسبق إليه، أما صناعة الشعر – على عمومها – فلها قواعد وقوانين حاكمة تحتاج للضبط والمهارة والحرفة، سلك دروبها الشعراء الجاهليون، حتى كان لأمير البيان أبي تمام صنعة خالف بها منهج الشعراء الجاهليين وتمرد بها على شعراء عصره في أوائل القرن الثالث، وهي المسمَّاة (بعمود الشعر)، وهي صنعة في علم البديع، وللصفي الحلِّي في القرن السابع صنعة تتعمق في علم البديع، وتسبح في بحور الجناس والطباق والتلاعب بالألفاظ، فهما صنعتان متشابهتان في الاتجاه متغايرتان في التشخيص؛ لأن أبا تمام انفرد بصنعته دون شعراء عصره، أما الصفي الحلي فلقد عايش التطور الذي أصاب العصر، ومن ثم يتراءى لي تساؤلات: هل الشعر إلهام أو صنعة؟ وهل جودة الشعر في الطبع والإلهام أو في الصنعة والتصنيع؟

فالطبع هو الإلهام والفطرة، قال:" طَبَعَه اللهُ على الأَمر يطْبَعه طَبعاً: فطَرَه"(٢٧).

فالإلهام خليقة في بعض شعراء العربية، فقد تجد شعراً مطبوعاً في بعض قصائد الشعراء كامرئ القيس وعنترة وطرفة وغيرهم ممن طُبعوا على الشعر ففاضت قريحتهم به ارتجالا دون سابق صنعة. وإن كان فكرة خلو الشعر القديم من الصنعة – خُلُوّاً مطلقاً– فكرة غير صحيحة(٢٨).

يقول القاضي الجرجاني في الطبع:" وأنت تعلم أن العرب مشتركة في اللغة واللسان، وأنها سواء في المنطق والعبارة، وإنما تَفضُل القبيلةُ أختها بشيء من الفصاحة، ثم تجد الرجل منها شاعراً مُفْلقاً، وابنَ عمه وجار جَنابه ولصيقَ طُنُبه بكيئاً مفحَماً؛ وتجد فيها الشاعرَ أشعرَ من الشاعر، والخطيبَ أبلغَ من الخطيب؛ فهل ذلك إلا من جهة الطبع والذكاء وحدّة القريحة والفِطنة"(٢٩).

ويقول ابن قتيبة:" والمطبوع من الشعراء من سمح بالشعر واقتدر على

القوافي، وأراك في صدر بيته عجزه، وفى فاتحته قافيته، وتبيّنت على شعره رونق الطبع ووشى الغريزة، وإذا امتحن لم يتلعثم ولم يتزحّر "(٣٠).

وطبائع الشعراء مختلفة فمنهم من يسبق في فن دون فن، ومنهم من يجيد في وصف غير وصف، يقول ابن قتيبة:" والشعراء أيضا في الطبع مختلفون: منهم من يسهل عليه المديح ويعسر عليه الهجاء، ومنهم من يتيسّر له المراثي ويتعذّر عليه الغزل"(٣١).

ويؤكد ذلك الباقلاني فيقول:" نجد من الشعراء من يجود في الرجز، ولا يمكنه نظم القصيد أصلاً، ومنهم من ينظم القصيد، ولكن يقصر تقصيرا عجيبا، ويقع ذلك من رجزه موقعا بعيدا، ومنهم من يبلغ في القصيدة الرتبة العالية، ولا ينظم الرجز، أو يقصر فيه مهما تكلفه أو تعمله، ومن الناس من يجود في الكلام المرسل، فإذا أتى بالموزون قصر ونقص نقصاناً بيِّناً، ومنهم من يوجد بضد ذلك"(٣٢).

أما **الصنعة** فهي موهبة مع إعمال الفكر وإبداء القدرة، وإجادة غير مسبوقة بنفور أو مخالفة، جاء فيها:" الصُّنْع: إجادةُ الفِعلِ"(٣٣).

فالطبع ضد الصنعة، ومعناهما عدم التكلف والتصنع، يقول ابن رشيق إن: " الشعر مطبوع ومصنوع، فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولاً، وعليه المدار، والمصنوع وإن وقع عليه هذا الاسم فليس متكلفاً تكلف أشعار المولدين، لكن وقع فيه هذا النوع الذي سموه صنعة من غير قصد ولا تعمل، لكن بطباع القوم عفواً، فاستحسنوه ومالوا إليه بعض الميل"(٣٤).

ويرى الباقلاني أن الصنعة دأب كل الشعراء، فمنهم من يجيد ومنهم من يتعسف ويتكلف، فيقول :" أما البحتري فإنه لا يرى في التجنيس ما يراه أبو تمام، ويقل التصنع له، فإذا وقع في كلامه كان في الأكثر حسناً رشيقاً،

وظريفاً جميلاً، وتصنعه للمطابق كثير حسن، وتعمقه في وجوه الصنعة على وجه طلب السلامة، والرغبة في السلاسة، فلذلك يخرج سليماً من العيب في الأكثر، وأما وقوف الألفاظ به عن تمام الحسنى، وقعود العبارات عن الغاية القصوى، فشيء لا بدَّ منه، وأمر لا محيص عنه، كيف وقد وقف على من هو أجل منه وأعظم قدراً في هذه الصنعة، وأكبر في الطبقة، كامرئ القيس، وزهير، والنابغة، وابن هرمة"[٣٥].

ولقد ظهر عند الصفي الحلي بعضُ الظواهر الشعرية غير المسبوقة، وبعض الأوزان والمسميات الجديدة غير الموروثة، وهذا ما نتناوله بالتفصيل في هذا المبحث:

- **أولاً: المسمى بالمزدوج**، وهو الذى سماه الفرس فيما بعد باسم **المثنوى**، فاختاروا له وزناً معيناً، وفيه تتَّحد القافية بين شطري كل بيت مع تغيرها من بيت إلى بيت. وبذلك لم تعد الوحدة فيه البيت وإنما الشطر، وأكبر الظن أن ذلك هو الذى ألهم الوشاحين فيما بعد أن تقوم الوحدة في موشحاتهم على الشطر لا على البيت[٣٦].

ويرى د. شوقي ضيف:" أن أول من استخدم المزدوج بشار بن برد، ثم أخذ الشعراء يستخدمونه من حوله وبعده في الشعر التعليمي[٣٧].

ويقول أيضا:" أما المزدوج فالقافية فيه لا تطرد في الأبيات، بل تختلف من بيت إلى بيت، بينما تتحد في الشطرين المتقابلين، وعادة تنظم من بحر الرجز "[٣٨].

وقد كثر في الشعر التعليمي في العصر الحديث في منظومات العلوم كالنحو والصرف، والعروض، والتوحيد وغيرها، ثم استُخدِم في نظم الخرافات والحكايات، وبرع فيه المشتغلون بالتدريس للأطفال[٣٩].

نظَّم صفيُّ الدين الحلي شعراً تعليميّاً من باب الصنعة؛ ليؤكد اهتمامه بالألفيات التعليمية ومكانتها عنده، ولاسيما علم العروض لصاحبه إمام الصُّناع

الـخليل بـن أحمـد، صـانع علـم الـعروض بعـدما راز صـنعته وأتقنهـا، يقـول الحلي(٤٠):

طَويـــلٌ لَهُ دونَ البُـــحورِ فَضائِـــلُ	فَعولُن مَفاعيلُ فَـعولُن مَفاعِـــلُ
لَمَديد الشِـــــعرِ عِندي صِـــــفاتُ	فاعِـــلاتُـن فاعِـلُـــن فاعِـــلاتُ
إنَّ الـــبَسيطَ لَدَيـــهِ يُبسَـــطُ الـــأَمَلُ	مُســتَفعِلُن فـاعِلُن مُســتَفعِلُن فَعِـلُ
بُحـــورُ الـــشِعرِ وافِرُهـــا جَميـــلُ	مُفـــاعَلَتُن مُفـــاعَلَتُن فُعـــولُ
كَمُـلَ الجَمالـ مِـنَ الـبُحورِ الـكامِلُ	مُتَفـــاعِلُن مُتَفـــاعِلُن مُتَفاعِـــلُ
عَلـــــى الـــــأَهزاجِ تَســـــهيلُ	مَفـــــــاعيلُن مَفاعيـــــــلُ
فـــي أَبحُـــرِ الـــأَرجازِ بَحـــرٌ يَســـهُلُ	مُســـتَفعِلُن مُســـتَفعِلُن مُســـتَفعِلُ
رَمَـــلُ الـــأَبحُرِ تَرويـــهِ الـــثِقاتُ	فـــاعِلاتُن فـــاعِلاتُن فـــاعِلاتُ
بَحـــرٌ سَـــريعٌ مـــا لَـــهُ ســـاحِلُ	مُســـتَفعِلُن مُســـتَفعِلُن فاعِـــلُ
مُنسَـــرِحٌ فيـــهِ يُضـــرَبُ الـــمَثَلُ	مُســـتَفعِلُن فـــاعِلاتٌ مُفتَعِـــل
يـــا خَفيفـــاً خَفَّـــت بِـــهِ الـــحَرَكاتُ	فـــاعِلاتُن مُســـتَفعِلُن فـــاعِلاتُ
تُعَـــــــدُّ الـــــــمُضارِعاتُ	مَفاعيـــــــلُ فـــــــاعِلاتُ
اِقتَضَـــــب كَمـــــا سَألـــــوا	فـــــــاعِلاتُ مُفتَعِـــــــل
إن جُثَّـــــــت الـــــــحَركاتُ	مُســـــــتَفعِلُن فـــــــاعِلاتُ
عَـــنِ الـــمُتقارِبِ قـــال الـــخَليلُ	فَعـــولُن فَعـــولُن فَعـــولُن فَعـــولُ
حَرَكـــــاتُ الـــــمُحدَثِ تَنتَقِـــــلُ	فَعِلُـــن فَعِلُـــن فَعِلُـــن فَعِـــلُ

فالشعر التعليمي شعر مصنوعٌ ذو طابع مثنوي له ميزة خاصة، وهي خلوة غالبا من أصباغ التصوير والخيال؛ لغلبة الحقائق المجردة، وسيطرة روح التعليم التي هي من أبرز بواعثه، يَهدفُ الحلي – في مثنويته– إلى بيان تفاعيل علم العروض وحفظ بحوره، وبيان ترتيبها حسب الدوائر العروضية، فبدأ المنظومة بالدائرة العروضية الأولى حتى الدائرة العروضية الخامسة، مرتباً البحور كما

وردت بها، ولكن الحلي لم يذكر تفاعيل البحر كما هي في أصول الدوائر العروضية، بل ذكر المستعمل منها في حال عروضه وضربه، وذكر في كل بيت اسم بحره، وختم البحور بالبحر المتدارك الذي أطلق عليه اسم (المحدث والخبب والخلع وطرد الخيل)، مشيرا إلى المستعمل من تفعيلاته وهو (فعلن) دون أصل التفعيلة وهو(فاعلن)، وهذا هو مصدر التجديد عند صفي الدين الحلي.

- **ثانياَ: المسمطات** : وهي ظاهرة من ظواهر التجديد الشعري التي انتشرت مع بداية العصر العباسي عقب كثرة الفتوحات واتساع الحضارة الإسلامية، بسبب اختلاط العرب بالأعاجم ، فأدى إلى زيادة المعارف والعلوم، "وقد ظهرت المسمطات .... عند أبي نواس وبشار وحماد عجرد، وهى قصائد تتألف من أدوار، وكل دور يتألف من أربعة شطور أو أكثر، وتتفق شطور كل دور في قافيتها ما عدا الشطر الأخير فإنه ينفرد بقافية مغايرة يلتزمها الشاعر في جميع الشطور الأخيرة من الأدوار"[٤١].

"والقافية التي تكرر في التسميط تسمى عمود القصيدة، ..... وقال أبو القاسم الزجاجي: إنما سمي بهذا الاسم تشبيهاً بسمط اللؤلؤ، وهو سلكه الذي يضمه ويجمعه مع تفرق حبه، وكذلك هذا الشعر لما كان متفرق القوافي متعقباً بقافية تضمه وترده إلى البيت الأول الذي بنيت عليه في القصيدة صار كأنه سمط مؤلف من أشياء مفترقة"[٤٢].

ويسوق الصفي الحلي مجموعة من المسمطات في الأغراض الشعرية التقليدية القديمة على نسق التجديد في الخمريات، والغزليات، والمدح، وغيرها.

والمسمطات أنواع منها مربعات ومخمسات ومسدسات ومسبعات، وربما كان المسمط بأقل من أربعة أقسمة[٤٣]، ولم يرد للصفي للحلي في ديوانه إلا نوع واحد من التجديد، هو التجديد في المسمط المخمس، ولقد جاء على ثلاث صور:

أ. **المسمط المخمس:**" وهو أن يؤتى بخمسة أقسمة على قافية، ثم بخمسة أخرى في وزنها على قافية غيرها كذلك، إلى أن يفرغ من القصيدة، هذا هو الأصل، وأكثروا من هذا الفن حتى أتوا به مصراعين مصراعين فقط، وهو المزدوج، إلا أن وزنه كله واحد وإن اختلفت القوافي، كذات الأمثال، وذات الحلل، وما شاكلهما، ولا يكون أقل من مصراعين، وكل مشطور أو منهوك فهو بيت، وإن قيل مصرع فعلي المجاز، وما سوى ذلك مما لم يأت مثله عن العرب فهو مصاريع ليس ببيت، ولم أجدهم يستعملون في هذه المخمسات إلا الرجز خاصة؛ لأنه وطئ سهل المراجعة"(٤٤).

أ. **النوع الأول من المخمس المسمط:** هو الذي يتكون الدور فيه من خمسة أبيات، الأربعة الأولى تتفق في القافية، والخامسة تختلف، وهي عمودُ القصيدة الذي تدور عليه، وتتكرر حتى نهاية القصيدة، خلافاً لما يراه ابن رشيق في تعريفه السابق للمسمط المخمس، قال الحلي يمدح الملك الأفضل ناصر الدين محمد، ويشكر إنعامه، ويهنئه بعيد الفطر في سنة أربعين وسبعمائه(٤٥):

قم بي فقد ساعدَنا صرفُ القَدَرْ وجاءَ طِيبُ عَيشِنا على قَدَرْ
فكَم عَلا قدرُ امرئٍ، وما قَدَرْ فارضَع بنا دَرَّ الهَنا إن تَلقَ دَرّ
فالشَّهمُ مَن حازَ السرورَ إن قَدرْ
وقد صَفا الزَّمانُ والأمانُ وأسعَدَ المَكانُ والإمكانُ
وأنجَدَ الإخوانُ والأعوانُ وقد وفَتْ بعَهدِها الأزمانُ
والدَّهرُ تابَ من خَطاهُ واعتَذَرْ

وظل على هذه الصورة طوال المسمط، كل أربعة أدوار من قافية موحدة، والخامس هو (الراء) الساكنة قطب القصيدة وعمودها الذي يتكرر، والمسمط من بحر الرجز التام.

ب. **النوع الثاني:** وللحلي نوع من المسمط المخمس انفرد به بين شعراء عصره وتميَّز، وهو أن يعانق سمطُه قصيدةَ شاعرٍ آخر لِصُنعِ هذا النوع من التسميط، كأن يأتي هو بالثلاثة الأدوار الأولى، ويقتبس الدور الرابع والخامس من قصيدة عمودية لشاعر آخر، وهذا كثير في ديوانه، كما فعل مع قصيدة ابن زيدون التي شكى فيها هجر ولادة بنت المستكفي وفراقَها، وهي(أضحى التنائي بديلا من تدانينا)، وهي قصيدة تعبر عن وفاء أبي الوليد أحمد بن زيدون المغربي لمحبوبته، عارض بها ابنُ يدون (بحتريُّ الغرب كما أطلق عليه الصفدي [٤٦]) قصيدةَ البحتري، التي يمدح بها أبا الجيش بن أحمد بن طولون[٤٧]:

يَكَادُ عَاذِلُنَا فِي الحُبِّ يُغْرِينَا فَمَا لَجَاجُكَ فِي لَوْمِ المُحِبِّينَا

والمسمط أيضاً عند الحِلي يدلُّ على مدى الأسى والحزن الذي أصابه بعد موت السلطان الملك المؤيد عماد الدين صاحب حَماة وقد حضر موته سنة اثنتين وثلاثين وسبعمائة، فقال[٤٨]:

كَانَ الزمانُ بلُقياكُم يُمَنِّينا وحادِثُ الدَّهرِ بِالتَّفْريقِ يَثْنينَا

فعندَما صَدَفَتْ فِيكم أمَانينَا أضْحَى التَّنائي بَديلاً مِن تَدانيناّ

ونَابَ عَن طيبِ لُقْيانا تَجافينا

خِلنا الزَّمانُ بلُقياكم يُسامِحُنا لكَيْ تُزانَ بِذِكراكُم مَدائحُنا

فعندَما سَمَحَتْ فِيكم قَرائحُنَا بِنتُم وبِنَّا فَما ابتَلَّتْ جَوانِحُنَا

شَوقاً اليكُم ولا جَفَّتْ مآقِينا

فالتخميس هنا بلغ ستة وعشرين مخمساً، يتكون كل مخمس من خمسة أدوار، نظم صفي الدين الثلاثة الأدوار الأولى، وختم كل مخمس ببيت من قصيدة ابن زيدون، وهذا تخميس بين قصيدة رثاء وقصيدة غزل، ليسلك من معاني اليأس والحزن والفراق الذي حلَّ به بعد موت الملك، ملتمساً ذلك في

هجر المحبوبة وفراقها لابن زيدون، فلقد أصبح الزمان يبكيه بعدما كان يضحكه، وما زالت خلجات نفسه متعلقة بالملك، فإلى الله يشكو غيابه وبُعده بعدما لاقى في قربه غِبَّ النّعم.

وهو مخمس سهل التراكيب، يحمل أسلوبا متماسكا رصينا، ذا إيقاع موسيقي وجرس مميز مع أنه بحر البيسط، ساعده على هذا الإيقاع لزوم الشاعر مالا يلزم كإلزامه حرف(الياء) وحرف (الحاء) قبل حرف الرَّوي؛ يعبر فيه الحلي عن حالته النفسية إزاء موت الملك، فلا يمكن إنكار ما حلَّ به من حزن، وقد لا تسطيع اللغة أن تصف ما تستبطنه المشاعر التي تعتري الأكباد من الألم والتمزقات الداخلية التي لا تقوى اللغة على التعبير عنها، أو ربما لا يريد الشاعر الإفصاح بها بصورة مباشرة، فهي خلجات نفسية دفينه يصعب البوح بها، ومهما يكن من أمرٍ فإن المسمط المخمس يدل على قدرة فائقة للصفي الحلي تمكنه من التجديد وقرض القريض، وتمكنه من الإلمام بالمستحدث الغريب الذي زهت به نفسه وانشرح له صدره، فأكثر منه وأبدع.

وله مخمس آخر على نسق المخمس السابق، يتغزل فيه، سمَّطه بقصيدة لمحي الدين بن زَبْلاق[٤٩]، وهي قصيدة مدح فيها زَبْلاقُ بدرَ الدين أبا الفضائل لؤلؤ بن عبد الله – صاحب الموصل– يقول في مطلعها[٥٠]):

بعَثْتِ لنا مِن سِحرِ مُقلتِكِ الوَسنَى سُهاداً يَذودُ النَّومَ أن يألفَ الجَفنَا

فقال صفي الدين مُخمِّساً متغزِّلاً[٥١]:

فَضَحْتِ بُدورَ التَّمِّ، إذ فُقتِها حُسنَا وأخجَلتِها، إذ كنتِ من نورِها أسنَى
ولمَّا رَجَونا من مَحاسنِكِ الحُسنَى بعَثْتِ لنا مِن سِحرِ مُقلتِكِ الوَسنَى
سُهاداً يَذودُ النَّومَ أن يألَفَ الجَفنَا

وخِلتُ بأنِّي عن مَغانِيكِ راحِلٌ ورَبعَ ضَميري من ودادَكَ مَاحَلُ
فأسهَرَ طَرفِي ناظرٌ منكِ كَاحِلٌ وأبصَرَ جِسمي أنَّ خَصرَكِ ناحلُ

فَحاكـاهُ لكـن زادَنــي دِقَّــةَ الــمَعنَى

فالتخميس هنا بلغ عشرة مخمسات، يتكون كل مخمس من خمسة أدوار، للصفي الثلاثة الأدوار الأولى ولمحي الدين الدور الرابع والخامس، ومن الجديد في هذا التعالق النصي أن الحلي بدَّل بعض الكلمات وغيِّر في النص المخمس ليتناسب مع غزله، والمخمس من بحر الطويل.

ج. **النوع الثالث:** وما اعتدنا عليه في التخميس إذا تم تسميطه بقصيده أخرى، أن يـأتي الـشاعر بالثلاثـة الأدوار الأولـى(وهـي الـأول والـثاني والثالـث) كتوطئة قبلُ، ويسمط بالرابع والخامس من قصيدة أخرى بعدُ، ولكن صفي الدين يشير إلى نوع جديد فيقول: "وكنت وقعت في قريب مما وقع فيه الشيخ مدرك، ورأيت القصيدة قابلة للتتميم بالتسميط فخمستها تخميساً لم أُسْبَقْ اليه؛ لأن من شأن التخميس أن تخمس الفصلان بثلاثة أخرى قبلها، وهاهنا خمسة: الأربعة بواحدة بعدها، وقد ناسبت بين الألفاظ والمقاصد بحيث يتوهم السامع أنها لناظمها "[٥٢].

والقصيدة مُربَّعةٌ من مربع الرجز، كل أربعة سطور منها على رويٍّ، للشيخ أبي القاسم مدرك بن محمد الشيباني أنشدها في عمرو النصراني، وهي من الغزل بالمذكر، تبلغ تسعاً وتسعين بيتاً ذكرها صاحب مصارع العشاق، أولها[٥٣]:

مِــن عَاشِــقٍ نــاءٍ هَــوَاهُ دَانِ نَــاطِقِ دَمــعٍ صَــامِتِ اللّسَــانِ
مُوثَــقِ قَلــبٍ مُطلَــقِ الــجُثْمَانِ مُعَــذَّبٍ بالــصَّدِّ وَالــهِجْرَانِ
مِــنْ غَيــرِ ذَنــبٍ كَسَــبتْ يَــدَاهُ غَيــرَ هَــوىً نَمّــتْ بِــهِ عَينَــاهُ
شَــوْقاً إلــى رُؤيَــةِ مَــنْ أشْــقَاهُ كَأنّمــا عَافَــاهُ مَــنْ أضــنَاهُ

سمَّطها صفي الدين تسميطاً غير مسبوق فجاء بخامسٍ من عنده بعد الأربعة، فقال[٥٤]:

مِــن عَاشِــقٍ نــاءٍ، هَــوَاهُ دَانِ نَــاطِقِ دَمــعٍ صَــامِتِ اللّسَــانِ

مُوثَــقِ قَلْــبٍ مُطلَــقِ الــجُثْمَانِ مُعَــــذَّبٍ بالـــــصَّدِّ وَالـــــهِجْرَانِ

طَلَيــقِ دَمــعٍ، قلبُــهُ فــي أســرِ

مِــنْ غَيــرِ ذَنــبٍ كَسَــبتْ يَــدَاهُ غَيــرَ هَــوىً نَمّــتْ بِــهِ عَينَــاهُ

شَــوْقاً إلــى رُؤيَــةِ مَــنْ أشْــقَاهُ كَأنّمــا عَافَــاهُ مَــنْ أضــناهُ

إذ كــانَ أصــلُ نَفعِــه والــضَّرِّ

فليس لصفي الدين في هذا التخميس السابق غير الشطر الخامس من كل مخمس، وهذا نوع جديد يدل على فطرة سليمة، وحنكة أعطته موهبةً يُحسد عليها، ألَا وهي معرفة طبائع الشعراء، وفهم مقاصدهم، وهذا ليس فنًّا يُلقَّنُ ولا دَرْساً يُعلَّمُ، بقدر ما هي موهبة تنمُّ عن حسن التخلص والاختيار والمقدرة.

وعليه يُستنبط إن **المسمط المخمس ثلاثة أنواع**، النوع الأول: هو أن تكون الأدوار الخمسة من صُنع الشاعر فقط، فيكون المسمط لشاعر واحد، مثل المسمط السابق: (قم بي فقد ساعدَنا صرفُ القدرْ) ، والنوع الثاني: وهو أن يخمس الشاعر سمطه من شاعر آخر بالدورين الرابع والخامس، وتكون الثلاثة الأولى له، كما في السمط:(كانَ الزمانُ بلُقياكُم يُمَنِّينا) الذي خمَّسه بقصيدة ابن زيدون، والنوع الثالث: وهو أن يخمس الشاعر الأربعة الأول بخامس من عنده، فهو لا يمتلك في التخميس إلا الدور الخامس فقط وهذا نادر، كمسمط (مِن عَاشِقٍ ناءٍ هَوَاهُ دَانِ).

- **ثالثاً: الموشحات:** فن أندلسي غنائي مستحدث، لا يخضع لموسيقى الخليل التقليدية الملتزمة بالوزن الواحد والقافية المفردة، وإنما يسير متحررًا على نهج جديد، تتعدد فيه الأوزان وتتنوع فيه القوافي مع الالتزام بالتقابل في الأجزاء المتماثلة سواء أكانت أقفالاً أم أغصاناً أم أدواراً أم أسماطاً، ولا يغيب أن الموشحة نشأت متأثرة بأساليب الشعر التقليدي مع طور التجديد الذي

ظهر في الأزجال والمزدوجات والمسمطات وغيرها، فلم تنشأ دون احتذاء، ولكنها لم تنل من الاهتمام ما نالته القصيدة التقليدية من الدراسة والتحقيق.

" فإن الذي يميز هذا الفن ويكسبه جمالاً ليس العروض المقنن بل حرية الوزن، وهي –مع هذا– حرية تقودها أذن موسيقية وضرورات التلحين"(٥٥).

فإن القسم الكبير من الموشحات لا مدخل لشيء منه في شيء من أوزان العرب، وليس العجزُ هو الذي حَدا بالعرب إلى أن يحجموا عن إيجاد عروض مقنن للموشح، –كعروض الشعر العربي التقليدي– بل وجدوا ذلك يتنافى مع روح هذا الفن الخاضع للحرية والتلحين والغناء، وقد حاول بعض المستشرقين كـ"هارتمان" إرجاع أوزان الموشحات إلى ١٤٦ وزنًا أو بحرًا مشتقة من بحور الشعر العربي الستة عشرة، ولكن لا يمكننا أن نرى في هذه المحاولة إلا التكلف والتصنع(٥٦).

"ومن الأمور التي تلفت النظر في تاريخ الموشحات والأزجال أن يكون الاثنان اللذان شرحا قواعد هذين الفنين مشرقِيَّينِ وهما: ابن سناء الملك الذي فسر قوانين التوشيح في كتابه "دار الطراز" ، وصفي الدين الحلي في كتابه "العاطل الحالي"(٥٧).

ومن الأنواع التي اخترعها صفي الدين الحلي في الموشحات:" **الموشح المُضَمَّن**(٥٨)"، وهو أن يضمنه أبياتاً لشاعرٍ آخر، كما فعل الحلي في موشحه (حامل الهوى)، فلقد ضمَّنه الأبيات المنسوبة لأبي نواس(٥٩)، فقال (٦٠):

وحَقَّ الـهَوَى مَا حلْتُ يَومًا عَن الـهَوَى ولكِنَّ نَجمِي فِي الـمَحبَّةِ قَد هَوَى
ومَا كُنتُ أرجُو وَصْلَ مَن قَتَلَي نَوَى وَأَضْنَى فُؤادِي بِالـقَطِيعَةِ وَالـنَّوَى
لَيْسَ فِي الـهَوَى عَجَبُ إنْ أَصَابَنِي الـنَّصَبُ
حَامِلُ الـهَوى تَعِبُ يَسْتَفِزُّهُ الـطَّرَبُ
أخُو الـحُبِّ لا يَنفَكَّ صَبَّاً مُتَيَّمَا غَرِيقَ دُموعٍ قَلبُهُ يَشتكِي الـظَّمَا

لفَـرطِ الـبُكا قَـد صـارَ جِلـداً وأَعظُمَـا فَـلا عَجَبٌ أنْ يَمْزُجَ الـدَّمعَ بالـدّمَا
الـــــــــغَرامُ أنحَلَـــــــــهُ إذ أصَـــــــابَ مَقتَلَـــــــهُ
إنْ بَكـــــى يُحَـــــقّ لَـــــهُ لَـــيسَ مـــا بـــهِ لَعِـــبُ

فهـذا الموشـح مـن عشـرين غصـناً ودوراً، ضـمَّنه الـحلي –مـن شـعر أبي نواس– البيت الرابع من كل مقطع ، وهو(حامل الـهوى .... الـخ)، و (إن بكى يحق .... الخ) حتى نهاية الموشح، ليصنع بهذا التضمين نوعاً جديداً من الموشحات، بين أجزائه وأغصانه انسجام يسفر عن براعة في التركيب، وعذوبة في الألفاظ، وحسن سبك خالٍ من التكلف، مع حسن تخلص لبعد عن التعقيد، جاء الانسجام في الإيقاع كما كان في المعاني، فلقد جمع الشاعر بين بحرين، (بحر الطويل) الذي جاء في الأغصان والأقفال، و(مجزوء الخفيف) الذي جاء في الأدوار والأسماط، ولا يمنع مجزوءُ الخفيف – في هذا الموشح– من أن يحلَّ محلَّه (بحر المقتضب) والثاني عندي أولى وأفضل؛ لأنه من مستجدات هذا العصر، يقول أبو العلاء :" إنهم استحدثوا في هذا العصر المقتضب والمضارع اللذين سجلهما الخليل وليس لهما أصل في الشعر القديم"[٦١]، فجاء الموشح متوازناً رقيقاً ينحدر انحدار السيل في انسجامه.

وهناك نوع آخر اخترعه الصفي وهو" **المَوشَّحُ المُجَنَّحُ**، ويسمونه أيضا الشعري؛ لأنه قصيدة على وزنٍ ورويٍّ واحد من الشعر، يفصل بين كل بيتين منها بيت من الموشح، يُناسب وزنُه لحنَ القصيدة، ويشترط فيه أن تكون كلُّ أبيات التوشيح مصرعة على قافية واحدة "[٦٢].

ومن هذا النوع قول صفي الدين الحلي[٦٣]:

عَزَمـتَ يَـا مُتلفـي علَـى الـسَّفَرِ واطُـولَ خَـوفي عَليـكَ واحَـذَرِي
يُؤيِسُـنِي مِـن لِقـاكَ قَـولُهُمُ بأنَّـــهُ لا رجُـــوعَ للقَمَـــرِ
تَمَهَّـــل مُضـــنى جَفـــاك تَحَمَّـــلْ ذُبْـــتُ فـــي هَـــواك

يَـا مَـن حكَـى الـظَّبَى فـي تَلَفُّتِـهِ وفَاقَـــهُ بالـــدَّلال والـــخَفَرِ
أَتْلَفْتَنِـــي بِالـــصُّدُودِ مُعتَـــديًا فَـــذَلَّ عِـــزِّي وَعَـــزَّ مُصـــطَبَرِي
تَـــدَلَّلْ مُهجَتـــي فِـــدَاك تَسَـــهَّلْ بَعـــضَ ذَا كَفَـــاك

وهو موشح مجنح متوسط الطول بلغت أبياته واحداً وعشرين بيتاً، اختلف وزن أبيات القصيدة في الأغصان والأقفال، فهو من بحر المنسرح عروضه وضربه مطويان، عن وزن البيت الثالث المُجنح، وهو وزن من أوزان التواشيح غير الخليلية، ولكن مع تناسب المعاني وتآلفها، والتناسب هنا ليس مبنيًّا على الزخرفة أو التلاعب اللفظي، بل قائم على ترابط المعنى الأصلي الذي عزم الحلي على اقترانه بالقصيدة، فاختار من الألفاظ التي تصنع الإيقاع، فظهرت قدرة الشاعر على المؤاخاة بين الأبيات، وتوزيع النغم الذي يتفق مع الغرض العام للموشح، فكوَّن صورة رائعة شكلاً ومعنىً.

ومن أنواع الموشح التي لم نألفْها من قبل أيضاً، موشح خلط فيه الحلي بينه وبين وزن الدُّوبيت، فجعل أغصانه من الدوبيت الرباعي المعرَّج، وأدواره وأسماطه من الموشَّح، ومن هذا النوع قول الحلي(٦٤):

عَـــيْنُ حِبِّـــي أعيـــذُها باللَّـــهِ مَـا أوقَعَنِـي فِـي عِشـقِه إلَّا هِـي
مُـذ قَـاطَعَني وَصَـدَّ عنِّـي لَاهِـي أَجْـرَى عَبرَتـي، وأذكَـى زَفرَتـي
أمسَـيْتُ وَطِيـبُ الـنَّومِ عَـن أجفَـاني فَـانِي
لَمَّـــا تَجَافـــاني أرعَـــى الـــنُّجوم
أَهْـوَى قَمَـرا هَوِيـتُ عَينَيـهِ وَفـاه مَـا أكثَـرَ حُسـنَهُ وإن قَـلَّ وَفـاه
والـعَاذِلُ يُغـري فيـهِ إن لامَ وَفـاه أمسَـى فـي ضِـرامٍ مِـن نـارِ الـغَرام
إنْ كـانَ عَـذُولي الـذِي أغْرَانـي رَآنـي
فِـي حَـرِّ نِيـران لِـمْ ذا يَلُـوم

فهذا الوشح وطَّأ له الحلي بالدوبيت الرباعي المعرَّج (أي الأعرج)، لأن

قوافيه الثلاثة الثلاثة الأولى متفقة والرابعة مختلفة في الأغصان، وهي صورة جديدة تعتمد على الصنعة والفن، وهو موشح متوسط الطول بلغت أجزاؤه عشرين حزءاً، زاوج فيها بين الدوبيت والتوشيح.

وقد اقترح عليه أيضاً الملك المؤيد عماد الدين إسماعيل بن الملك الأفضل بن أيوب صاحب حَماة هذا الوزن، وتوشيحه لزوم ما لا يلزم، فقال الحلي في مطلعه(٦٥):

بروحِي جُوذَرٌ في القَلبِ كانِسْ تَراهُ نَافراً فِي زِيِّ آنِسْ

وأحوَى أحوَرِ الأحداقِ أَلمَى

تكادُ خُدودُه بالوَهمِ تَدمَى

وكأنَّ الحُسنَ لمَّا مِنهُ تَمَّا

وآثَرَ أنَّ ذاك الرَّوضَ يُحمَى

غَدا للوَردِ فِي خَدَّيهِ غَارِسْ وظَلَّ لَهُ بسَيفِ اللَّحظِ حَارِسْ

جاء الموشح بأغصانه وأقفاله وأسماطه وأدواره على وزن بحر الوافر، ، وإن كان يغلب على الموشحات أن تكون الأقفال من وزنٍ والأسماط والأدوار من وزن آخر، كما ألزم الشاعر نفسه بتصريع الأغصان والأقفال ، وكذلك ألزم نفسه بحركة الحرف الواقع قبل التأسيس طيلة الموشح، كما أن الموشح يؤكد ما لدى الملك عماد الدين من موهبة وقدرة خلاَّقة، ومعرفة بدروب الأوزان.

- **رابعاً: الدُّوبيت:** من الأوزان الجديدة التي دخلت العروض العربي، "ولم يكن شعراء العصرين: العباسي الأول والثاني يخصّون الرباعية بوزن معين، بل كانوا ينظمونها في جميع أوزان الشعر، حتى إذا كان هذا العصر: عصر الدول والإمارات، وجدنا الفرس يشركون العرب في استخدامها متخذين لها اسم «دو بيت»، و«دو» عندهم اثنان"(٦٦).

ولقد جمع الصفي الحلي بين الدوبيت والموشح في مواضع كثيرة من

ديوانه كما أسلفنا أعلاه، وله من الدوبيت المفرد الذي لا يتعالق مع غيره بعض المقطوعات .

وللدوبيت وزن واحد مشهور، وهو (فعْلن –بسكون العين– ومتفاعلن– وتارة يغير إلى متفاعيلن–، وفعولن، وفعلن –بتحريك العين وسكونها–)، وأمثلته كثيرة؛ وقد يضمنونه أنواعًا من البديع، ومن أكثر الشعراء ولوعًا بذلك، الصفي الحلي[٦٧]، وله منه في ديوانه مقاطع عديدة.

وللدوبيت باعتبار القوافي خمسةُ أنواع: الأول يسمونه **الرباعي المعرَّج**، ويشترط في قوافيه أن يكون بين الثلاثة منهما أو بين أربعتها الجناس التام[٦٨]، ومنه قول الحلي يستدعي صاحباً له يوم مطر[٦٩]:

الـغَيْثُ عَقِيـب مَـا هَمَـى عَارِضُـه والـحُبُّ قُبَيـلَ مَـا نَمَـى عَارِضُـه
حَاشَـاكَ تَقُـولُ عَـارِضٌ يَمنَعُنِـي أو تُحـوِجُني أقـولُ مـا عارِضُـه

فقد جاء الدوبيت على وزن (فعْلن متفاعلن فعولن فعِلن)، وهو أحد الأوزان الجديدة التي نسج عليها الشعراء، " فإن الفرس والعرب جميعا أخذوا يستخدمون فيها وزنا جديدا هو: «فعلن متفاعلن فعولن فعلن» وهو الذى ضبطه العروضيون"[٧٠]، ولقد نظم عليه الحلي أكثر من دوبيت، منه دوبيت (كَمْ قَدْ جَعَلَ الفُؤادَ دَاراً وَسَكَنْ) [٧١].

ومن الدوبيت ما يُعرف **بالرباعي الخاص**، ويشترط فيه "أن تكون كل قافيتين متقابلتين بينهما جناس تام"[٧٢]؛ مثل قول الحلي في العِيد[٧٣]:

الـعِيْدُ أتَـى، ومَـن تَعشَّـقتُ بَعيـدْ مَـا أصـنَعُ بَعْـدَ مُنيَـةِ الـقَلبِ بِعِيـدْ
مَـا الـعَيشُ كَذا لكِنَّ مَن عاشَ رَغِيدْ مَـن غَـازلَ غِزلانـاً، أو عَاشـرَ غِيـدْ

فقد جاء هذا الدوبيت على وزن آخر مغاير وهو (فعلن فعلن مستفعلن مستفعلان)، وهو من الأوزان الجديدة، بل أهم من الوزن السابق، قال د. شوقي ضيف: "وأهم منه وزن ثان هو «فعلن فعلن مستفعلن مستفعلن»، ويبدو أن

الفرس في القرن الخامس كانوا أكثر شغفا بالرباعيات من العرب على نحو ما هو معروف عن الخيام في رباعياته"[٧٤]، ولكن أدخل الحليُّ على التفعيلة الأخيرة من كل شطر "التذييل"، وهو زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع.

ولصفي الدين الحلي مقاطع كثيرة في ديوانه للدوبيت[٧٥]، ليبرهن على معالم شاعريته، وجمال عبارته، واتساع خياله وغزارته، وقدرته على التعبير عما تكنه نفسه ويجيش به صدره من عاطفة جياشة وصنعة مضطرمة، فقد كان له في كل درب جديد بابٌ.

- **خامساً: الأزجال:** نظمٌ يخلط فيها الشعراء بين اللغة الفصحى والعامية، ويغلب عليها البحور العروضية المُحَرَّر، ولا يراعى فيها القافية أو الإعراب أو تصاريف الأفعال، فاخترعوا لها الأوزان، و" خلطوا بين أوزان الشعر وبين أوزان التوشيح، كما يخلطون بين وزن الدوبيت والزجل، وكل ذلك لأن التوشيح لا ضابط لوزنه إلا المناسبة كيفما اتفقت"[٧٦].

" وإنما سُمِّي هذا الفن زجلا؛ لأنه لا يلتذُّ به، وتفهم مقاطع أوزانه، ولزوم قوافيه، حتى يُغَنَّى به ويُصوَّت، فيزول اللبس بذلك"[٧٧].

والصفي الحلي يجيد الأزجال وينظم فيها بشكل رائق، وله أوزان اخترعها، ومن هذا الأوزان، وزنٌ اخترعه السلطان الملك صاحب حماة واقترحه عليه، امتحاناً له، فقال الحلي[٧٨]:

بِـيَ ظَبـيُ وَردُ خَـدِّه صَـارِمُ اللَّحـظِ ... قَـاسٍ غَرَّنِـي مِنـهُ رِقَّـةُ الـخَدِّ وَاللَّفـظِ

ذُو فَرعٍ بِمحضِ اعتناقِ أردافِه محظى ... مَا لِي لم أنلْ حظَّه كَما قَد حَكَى حَظِّي

بَـديعُ الـمَعانِي مِـن الأقمَـار ... أحسَـن

إلـينَا أسـا لحظُـه واللَّفـظُ ... أحسَـن

قَد حَازَ الـمَعاني لجمعِهِ، والـضِّدُّ بِالـضِّدِّ ... مِن ماءٍ ونارٍ تَضُمُّها صَفحةُ الـخَدِّ

والـفَرقُ الذي شَقَّ ليلَ فَاحمِه الـجَعدِ ... أَضحَى للوَرَى يَقرِنُ الضَّلالةَ بالرُّشدِ

بفـــرعِ دجـــىً، الـــليلُ فيـــه قَـــــــــد تَعَـــــــــيَّنْ
وفَـــرقِ ســـنىً، الـــصُّبحُ فِيـــه قَـــــــــد تَبَـــــــــيَّنْ

فقد نظم هذا الزجل على وزن غريب لا نظير له في أوزان الخليل ودوائره، قائم على الاختراع والتصنيع بلا عودة لأصول العروض، فقد جاءت الأغصان – في الشطر الواحد– على (فاعلن، فاعلن، فاعلن، فعولن، مفاعيلن) مع دخول بعض الزحافات، ومثله في الشطر الثاني، وقد جاءت الأدوار على (فعولن ، فعولن، فعولن، فاعلاتن)، وهذا الشكل الجديد وما جاء به من أوزان لا تعدُّ زوائد على أبنية الأوزان الأصلية؛ لأنها لم تتغير في شكلها، وإنما الزيادة فقط مبنية على عدد التفعيلات ومخالفة تفعيلة البحور التقليدية، لذا كان ينبغي تقييد هذه الأوزان بعدد أو وحدات معينة، ومع ذلك تمَّ قبولها بلفظها، واستجاب لها الشعر العربي، وغدت حركة تجديدية في هذه الآونة، فنظَّمَ الحلي على الأوزان الأعجمية وهي كثيرة في ديوانه أيضا[٧٩].

- **سادساً: كان وكان** : وهي من ظواهر التطوير في موسيقى الشعر في العصر العباسي وما بعده من عصر الدول والإمارات، كانوا ينظمون عليه،" وله وزن واحد وقافية واحدة ولكن الشطر الأول من البيت أطول من الثاني"[٨٠]، ومنه قولي الحلي[٨١]:

شاهدت في الليل طيري وقمت حتى أنصب شرك ما كل صيد يحصل يفرح الصياد
طيري الذي كان ألفي لو ردت مثله ما حصل وهو عليّ معود وأنا عليه معتاد
قد كان شرطي وخلقي لبرج غيري ما عرف كأننا في الصحبة جينا على ميعاد
من قبل ما أبصبص له يجي ويدخل قصوري أنا أرصده في مطاره خائف عليه ينصاد

وهو نظم غريب أشبه بالنثر المنظوم، يصعب وضع قاعدة له أو وزن، أو حصر مرادفاته .

- **سابعاً: فن القوما: هو** فن مستحدث لا يختلف كثيرا عن (كان وكان)، قيل: "أول من اخترعه ابن نقطة برسم الخليفة الناصر، والصحيح أنه مخترع من قبله"(٨٢)، وللصفي الحلي فيه نظم رقيق الكلمات، سهل الإيقاع، يقول فيه (٨٣):

مَـــنْ كَـــانَ يَهْـــوَى الـــبُدُور ووَصْـــــلِ بِـــــيْضِ الـــــخُدُور
بِالـــبِيضِ والـــصّفرِ يَســـخُو وقَـــد جَلـــسَ فِـــي الـــصُّدُور

وقال أيضا(٨٤):

حَـــالُ الـــــهَوى مَخبُـــور يُريـــــدُ جلـــــدَ صَـــــبُور
يَصُـــــون سِـــــرَّه وإلَّا يَبقَـــى مِـــن أهْـــلِ الـــقُبُور

- **ثامناً: حَلُّ المَنظومِ(٨٥):** حل المنظوم نوع من الإنشاء يلتزمون فيه المعنى الشعري لا يزيدون عليه شيئًا إلا ما هو من قبيله وفي سبيله، وقد يحلون الشعر بألفاظه وببعض ألفاظه وبغير ألفاظه؛ ولكن للصفي من ذلك نوعًا غريبًا لسنا نستطيع أن نزيد في شرحه وتاريخه شيئًا على هذا الذي سننقله عنه، فهو بيان له؛ وأما بعد الصفي فلم نجد الأدباء يذكرون هذا النوع ولا يستعملونه.

قال: مما اقترحه عليَّ الشيخ الإمام العالم القدوة المحقق الفاضل الكامل زين الدين فتى شيخ العينية الموصلي حتى وقف على بعض مقامات أنشأتها كالتوأمية.... فقال أيده الله: إن من أصنع ما أنشأه الشيخ شمس الدين معد بن نصر الجذري في مقاماته الزينية حل المنظوم الذي في المقامة الثانية، وهو أنه عمدَ إلى ثمانية أبياتٍ من الحَماسة فجمَعَ حروفَها وبسطَها رسالتَه ثم أعادَها وجمعَها أبياتًا على الوزن والروي من غير زيادة حرف ولا نقصان حرف. فاعتذرتُ له بأن الوقت يضيقُ عن المقام إلى حين إنشائها؛ فلما رحلتُ من فنائه وحضرتُ بعض أندية الأدب جرى ذكر الإنشاء، فشرحتُ لهم الحكاية، وما

اقترحه الشيخ العلامة الفاضل زين الدين المذكور رحمه الله تعالى، فقالوا جميعًا هذه صنعة كبيرة، وهي غاية في الإنشاء تحتاج إلى معرفة عِلم السياقة، لضبط الحروف والتصرف في إبدالها، ونحن جميعًا نقترح عليك ذلك، فإنه الغاية التي إن بلغتها لا يعجزك شيءٌ من إنشاء المقامات، حيث قد سمعنا لك أشياء من ذلك؛ ولم أجد بُدا من إجابة دعوتهم لارتفاع موانع الاعتذار؛ فقلت: قد ملكتُم زمامَ التَّخيُّرِ فاختاروا من الشعر ما تأمرون نثره؛ فقالوا: إنَّ حدَّ القصيدة سبعةُ أبيات؛ ولذلك سومح بعدها في الإيطاء وعد ما دونها من الأخطاء، ونحن مقتصرون على السبعة من فاتحة السبع الطوال(يعني المعلقات)، فقلت: اسطروها ليسهل اعتبارها إذ تسبرونها، فسطروا هكذا:

قِفا نَبْكِ من ذِكْرى حَبيبٍ ومَنْزِلِ بسِقْطِ اللِّوى بَيْنَ الدَّخولِ فحَوْمَلِ

فتُوضِحَ فالْمِقراةِ لم يَعْفُ رَسْمُها لما نَسَجَتْها من جنوبٍ وشَمْأَلِ

تَرَى بَعَرَ الأَرْآمِ في عَرَصاتِها وَقِيعانها كأنَّهُا حَبُّ فُلْفُلِ

كأني غَداةَ البَينِ يَوْمَ تَحَمَّلوا لدى سَمُراتِ الحيّ ناقِفُ حَنظَلِ

وُقوفًا بها صَحْبِي عَلَيّ مَطِيَّهُمْ يقولونَ لا تهلِكْ أسىً وتَجَمَّلِ

وإنَّ شِفائي عَبْرَةٌ مُهَراقَةٌ فهلْ عندَ رَسمٍ دارِسٍ مِنْ مُعَوَّلِ

كَدَأبكَ من أمِّ الْحُوَيْرِثِ قبْلها وجَارَتِها أم الرَّبابِ بِمَأسَلِ

قال الشيخ: فقلت لهم: هذه الأبيات قد تبين تخييرها ولا يمكن تغييرها، فاختاروا الرسالة في أي معنى وعلي أي المقاصد تُبنى، فقال أحدهم: تكون في مخدوم له، آثر بُعدي ومَطلَ وَعْدِي. والمعنى تعتب وأذكرني سالف ذنب، وأوثر أن تخطب وده وتستنجز وعده، فكتبت:

"الكريم مرتجى؛ وإن كان بابه مرتجا؛ والندب يلتقى وإن كان بأسه يتقى؛ والسحب تؤمل بوارقها وإن رهبت صواعقها، ولحلم سيدنا أعظم من العتب بسالف ذنب، فماحي شرف الله بلثم كفوفها أفواه العباد، يغفر الخصية، ويوفر

العطية، والمملوك مقر عرف أنه رب حق، بل مالك رق؛ ومقتضى من جوده العميم، نجاز وعده الكريم، بسالف كرمه المقيم؛ لا برح إحسانه شاملًا مدى السنين، إن الله يحب المحسنين".

فلما سطروها ونظروها، وعدُّوا حروفها واعتبروها، فرأوها وما قبلها كفّتي ميزان، عرية من الزيادة والنقصان، سألوا أن أجعل ربعها مأهولًا، وأعيدها سِيرتها الأولى، فأجبت إلى ما طلبوا، وأمليت وكتبوا:

قفا نبك من أطلال ليلى فنسأل ... دوارسها عن ركبها المتحمل
وننشد من أدراسها كل معلم ... محاه هبوب الراسيات ومجهل
ونأخذ عن أترابها من ترابها ... صحيح مقال كالجمان المفصل
معاني هوى أقوى بها دأب بينهم ... كدأبي من تبريح قلب مقلقل
عفت غير سبع من رواكد جثم ... تحف بشفع من رواكض جفل
ورسم أواري بحبل مديدها ... لملي سقاه حول نؤدي معطل
فرفقًا بها رفقًا وإن هي لم تبح ... بلفظ ولا تأوي لسائل منزل

انتهى كلام الرافعي نقلا من مخطوطة ديوان صفي الدين الحلي كما أشار هو في أثناء عرضه لحل المنظوم، ولكن لم أجدها فيما بين يدي من نسخة للديوان ولا في غيره.

فلا خلاف أن هذا يدل على براعة الصفي في النظم والصنعة، ولكنه أين هو من المعاني والبراعة التركيبة التي في معلقة امرئ القيس؟ فلو نظرنا للفظة واحدة ككلمة (قِفا) التي تمثل حركة التَّحوُّل في حياة امرئ القيس من اللهو والمجون إلى حياة القتل والثأر؛ كأنه يطلب من نفسه أن تقف وقوف استرجاع وتذكُّر لما مضى، والاستعداد لما هو آتٍ؛ وقوفاً نفسياً، لأدركنا الفارق الكبير بين الطبع والتصنيع، وأدركنا أن المعلقات ما زالت تحمل معاني نفسية أخرى، لذا يغلب على الظن أن هذه معلقة امرئ القيس قيلت في بداية النصف الثاني من

حياته بعد قتل والده، فهل نجد مثل هذا الاسترجاع أو العمق النفس في لفظة (قفا) عند الصفي؟ فبالتأكيد لا.

- **تاسعاً: الاستخدام: هو** "ذكر لفظ مشترك بين معنيين، يراد به أحدهما ثم يُعاد عليه ضميرٌ، أو إشارة، بمعناه الآخر، أو يعاد عليه ضميران يراد بثانيهما غير ما يراد بأولهما"(٨٦).

ومنه قول الحلي وفيه من البديع ما يدل على جميل صنائعه(٨٧):

لَـئِنْ لـم أُبَرْقِـعْ بِالحَيَـا وجْـهَ عِفَّتِـي فَـلَا أَشْـبَهَتهُ راحَتِـي فِـي الـتَّكَرُّمِ
وَلَا كنتُ مِمَّن يَكسرُ الـجَفْنَ فِي الـوَغى إذا أَنا لم أغضُضْهُ عَن رَأْي مَحْرَمِ

استخدم الشاعر لفظة (الحيا) في البيت بمعنى الحشمة، وعوَّدَ الضَّميرَ في قوله (أشبهته) على (الحيا) الذي هو بمعنى المطر، وفي البيت الثاني أراد بكلمة (الجفن) غمد السيف، وبالضمير العائد اليه في (أغضضه) جفن العين، وهذا من محاسن التأويل وغريب النظم الذي جاء به الحلي مما يدل على قدرته الإنشائية وصنعته البديعية.

ومن الاستخدام قوله أيضاً(٨٨):

لَا يَسْمَعُ الـعُودَ منَّا غيرُ خَاضِبهِ مِن لَبَّةِ الشُّوسِ يَوْمَ الرَّوعِ بالـعَلَقِ
وَلَا يَـزُفُّ كُمَيتـاً غَيْـرُ مُصْـدِرِهِ يَـومَ الـطِّرَادِ بلَيْـلِ الـطَّفِّ بِالـعَرَقِ

فلقد جاء الحلي بلفظ له معنيان، وهو لفظ (العود) الذي أراد به الآلة الموسيقية المعروفة والضمير في قوله (خاضبه) يعود إلى عود الرمح في ساحة الحرب والروع، وفي البيت الثاني استخدم لفظ (الكميت) بمعنى الخمر، والضمير في قوله (مصدره) يعود إلى الفرس الذي في لونه سواد وحمرة.

ومن الاستخدام قوله أيضاً(٨٩):

وخِـلٌّ بَغَـي منـهُ قَلبـي الـشِّفا وأمرَضَـهُ فَـوْقَ أمْراضِـهِ
وقلـتُ يكـونُ الـصَّديقُ الـحَميمُ فجَرَّعْنِيـهِ بإعراضِـهِ

الصديق الحميم هو الوفي القريب، ولكن الشاعر استخدم اللفظ بمعنى آخر من خلال عودة الضمير في قوله (جرعنيه) الذي يعني الحميم بمعنى الماء الحار، واللفظة أيضاً فيها ترشيح لأن الجرعة لا تكون إلا للماء.

فلقد أراد الحلي باللفظ المذكور معنىً، وأراد بضميره معنى آخر، وهذا مما يدل على صنعة الشاعر وقدرته على استحداث التأويل دون ضياع المعنى.

- **عاشراً: توظيف الحروف:** وهي من إبداعاته ومخترعاته بأن يجعل للحروف دلالات في البيت الشعري، ومنه قوله(٩٠):

بِـــثَلاثِ وَاواتٍ وَشِـــينٍ بَعـــدَها كـافٌ وضـادٌ أَصـلُ كُـلِّ هَـوانِ

بِوكالـــةٍ، ووَديعَـــةٍ، ووَصِـــيَّةٍ، وبشِـــركةٍ، وكَفالـــةٍ، وضَـــمانِ

فهو يرى أن ضياع الحقوق يكون بالاعتماد على أحد هذه الأمور الخمسة، وأشار إليها بتوظيف الحروف في البيت الأول، ثم توضيح معناها في البيت الثاني، فأشار بالثلاث واوات إلى (الوكالة– والوديعة– والوصية)، وبالشين إلى (الشركة)، وبالكاف إلى (الكفالة)، وبالضاد إلى (الضمان)، وهذا نوع جديد من الصنعة لم يكن مألوفا في الشعر القديم.

ولقد استخدم المواليا في توظيف الحروف في مثل قوله(٩١):

تقول بسك مني ... يا شقيق البدر لقول ضدك عني .. بالخنا والغدر

وكان ظنك أني ... جليل القدر يكون ذلك فني .. عند ضيق الصدر

قال الصفدي: وهذان البيتان يقرأ شطر كل قفل منها فيصير بيتي قريض قائمة الوزن بذاتها، وهما:

تقـــول بســـك منـــي لقـــول ضـــدك عنـــي

وكـــان ظنـــك أنـــي يكـــون ذلـــك فنـــي

ويقول أيضاً: وإذا قرأت هذين البيتين بالهجاء حرفاً فحرفاً، خرج منهما بيتا مواليا قائما الوزن، وهذا عمل صعب إلى الغاية، ولا يتأتى إلا لذي القدرة

والتسلط على النظم.وذلك[٩٢]:

تـاء قـاف واو لام بـاء سين كـاف ميم نـون يـا لام قـاف واو لام ضاد دال كـاف عين نـون يـا

واو كـاف ألـف نون ظاء نون كـاف ألـف نـون يـا يـاء كـاف واو نـون ذال لام كـاف فـاء نـون يـا

قال ابن حجز: ومن المستهجن المستغرب الذي يصعب فهمه أو الإحاطة بمـا يريـد مـن معنـى، قولـه[٩٣](تَقـول بسـك منـى لقَـوْل صـدك عَنـى بالـخنى والـغدر..... الخ)

ومن توظيف الحروف قوله يعتذر عن الانقطاع بسبب ألمِ المفاصل: [٩٤]

قَـــد اقعَـــدَتنِي عَـــنكُمُ مَفاصِـــلٌ وإنْ أقامَـــتْ فِـــي انقِطـــاعِي عُـــذْرِي

فَصِـرتُ مـن بَعـدِ الـحَراكِ سَـاكِناً كالـيـاءِ فِـي الـقاضِيْ وفـي الـمُستشرِي

ووقوع الياء ساكنة في آخر الكلمة كثيرة في اللغة العربية، ولكنه خصَّ القاضي لأن ياءه تخالف طبيعة عمله فهو لا يكون ساكنا أو صامتا، وكذلك المستشري، من استشرى الداء: عظم وتفاقم، فهو غير ساكن بل منتشر ومتَّسع، أو يعني بها وقوعها في صورة المفعول به.

هذه بعض صنعة الصفي الحلي التي أجاد فيها وأبدع، وحاول خلق ألوان جديدة من النظم والوزن تميزت بعدم الغموض في التعبير إلا ما ندر، وسيطرت روح العربية على نصوصها التي نلمس فيها ثبات الموضوع وقوة المعارضة والاحتجاج والاعتماد على العقل في عصر اتُّصف بالضعف والانحطاط وسيطرت التتار والمغول.

فالصفي الحلي لا يُرسل الأقوال إرسالاً دون أناة ورويَّة، ولا يعتمد على التخمين والحدس فيما جاد فيه ، وإنما جاء نظمه قوياً، ونثرُه دقيقاً، وصنعته تعتبر مرجعية لبعض الفنون، ومع أنه لم يسبق في مخترعاته إلا أنها جاءت قوية النشأة، وسمة بارزة في هذا العصر ومظهرا من مظاهره.

المبحث الثاني: التَّصنِيعُ في ظواهر شعره التجديدية

لا شكَّ أن ظاهرة التصنيع لم تكن وليدة الصدفة، بل تأثَّرت هي الأخرى بمظاهر الحياة السياسية والاجتماعية، "وكان ذوق التصنيع أو الزخرف والزينة يعمُّ في كثير من جوانب الحياة العباسية؛ فقد كانت قصور الخلفاء والأمراء وكثير من القواد والوزراء والأشراف تكتظ بالستور والبُسط المعلَّقة على الحوائط والنوافذ متنافسة بألوانها الزاهية وما عليها من التصاوير المذهبة"(٩٥) وقد كانت بُغية الصفي الحلي أن يستجيد مع سلامة اللغة، وأن يتعمق فيستخرج من أعماقه صنيعاً جديدا يكسوه زينة، غير مضطرب ولا مهلهل النسج، فاستغنى بالتصنيع والتزيين عن التقليد والمحاكاة، يقول ابن رشيق عن نشأة هذه اللون:" أما حبيب فيذهب إلى حزونة اللفظ، وما يملأ الأسماع منه، مع التصنيع المحكم طوعاً وكرهاً .... ولا أعلم شاعراً أكمل ولا أعجب تصنيعاً من عبد الله بن المعتز... وهو عندي ألطف أصحابه شعراً، وأكثرهم بديعاً وافتناناً"(٩٦).

فالتصنيع إذن هو علم البديع، وهو فن عربي خالص، " مما يجعلنا نتردد في قبول الرأي القائل بأن البديع، أو كما اقترحنا له اسم "التصنيع" نشأ في الأدب العربي من طريق الفرس الذين يُعْرَفُون بميلهم إلى التعبير باللون، كل ما يمكن أن يقال: إنهم أعانوا في هذا المذهب"(٩٧).

لذا يرى د. شوقي ضيف أن يسمي البديع باسم التصنيع، لأن كلمة البديع معناها الطريف ولا تُعطي معنى الزخرفة والزينة، بخلاف كلمة التصنيع التي تدل بمعناها على التأنق والتنميق(٩٨).

ولا نبعد إذا قلنا أن التصنيع لم يفرغ منه فنون الشعر القديم ولكنه كان يأتي عفو الخاطر بلا قصد أو تنمق، ونلاحظ عند بشار خيوطاً منه بحكم ذوقه العباسي، ومثله أبو نواس، ولكنهما لم يتخذا التصنيع مذهباً، أما مسلم بن الوليد فهو أول من عاش لهذا المذهب ينمِّيه، وتناوله منه أبو تمام فبلغ به الغاية، فمسلم هو صاحب هذا المذهب الجديد من التصنيع، وهو الذي اقترح له اسم

البديع[٩٩].

ومضت القرون وجاء القرن السابع بالصفي الحلي الذي زخرف ونمق في شعره مثل مسلم وأبي تمام، في صورة قد تصل إلى القوة والتعقيد، وكان لكثرة مديحه وأسفاره وترحاله من حين إلى حين دور في تنمية هذا اللون، فقد مدح الملوك والسلاطين باستخدامه هذا الفن حتى اشتهر في الأوساط الأدبية في عصره، وأكثر من التصنيع في غزلياته وخمرياته بألفاظ واضحةٍ وأساليب جزلة ورصينة دون هبوط أو تفاوت نسج، مع التجديد في البحور الشعرية، وغلبة الأوزان القصيرة مع الطويلة.

وإن كان الصفي ليس هو أول من قال بالتصنيع إلا أنه نمَّاه وأعمل فيه ذوقه، فتأثر به شعراء عصره، – كما سيأتي في المبحث الثالث– وظهر ذلك في نسج بديعيته الفاخرة التي مدح بها النبي ﷺ، من بحر البسيط، التي طرَّزها بألوان البديع، فاشتملت على مائة وواحد وخمسين نوعاً من البديع، قال فيها: "وألزمت نفسي في نظمها عدم التكلف وترك التعسف والجري على ما أخذت به نفسي من رقة اللفظ وسهولته، وقوة المعنى وصحته، وبراعة المطلع والمترع، وحسن المطلب والمقطع، وتمكن قوافيها، وظهور القوى فيها، بحيث يحسبها السامع غفلا من الصانع.

ثم قال: انظر أيها الناقد الأديب، والعالم اللبيب، إلى غزارة الجمع، ضمن الرياقة في السمع، فإنها نتيجة سبعين كتاباً، لم أعد منها باباً، فاستغن بها عن حشو الكُتُب المطوَّلة، ووعر الألفاظ المغلغلة"[١٠٠].

افتتح بديعيته ببراعة الاستهلال والتجنيس المركب والمشتبه فقال[١٠١]:

إنْ جِئتَ سَلعاً فسَل عن جيرَةِ العَلَمِ واقرَ السَّلامَ على عُربٍ بذي سَلَمِ

ثم الجناس الملفق، فقال[١٠٢]:

فَقَدْ ضَمِنْتُ وُجُودَ الدَّمْعِ من عَدمٍ لَهُم، وَلَمْ أَستَطِعْ مَع ذَاكَ مَنعَ دَمِي

واختتمها ببراعة الختام فقال[١٠٣]:

فـإنْ سَـعِدْتُ فَمَـدْحِي فِيـكَ مُوجِبُـهُ، وإنْ شَـقَيتُ فَـذَنبِي مُوجِـبُ الـنَّقَمِ

كل ذلك يؤكد أن هذا الانسجام الذي صنعه الصفي في بديعيته كان مقصوداً، فلم يقع بلا قصد أو عفو من غير استدعاء ولا كلفة، وقد تمثَّل التصنيع عند الحلي فيما هو آت:

- **أولاً: الجناس:** لا جدال حول أن التجنيس فن قديم غير أنه تغيَّر بمجيء مسلم بن لوليد، ونما وتطور بمجيء أبي تمام وقضية عمود الشعر، فلما جاء الصفي الحلي أزال بعض الخطوط وأخرجه عن قيود القواعد التي يخضع لها، قال الرافعي في مخترعات الحلي:" إن لهذا الأديب كتابًا سماه "الدر النفيس في أجناس التجنيس"، اخترع فيه نوعًا مشكلًا، وذلك أن يجعل أركان التجنيس ثلاثة في صدر البيت وثلاثة في عجزه، وهو نوع لم يأت به غيره، لأنه ألفاظ معدودة"[١٠٤]

وقد نظم في ذلك صفي الدين الحلي قصيدة بلغت خمسة عشر بيتاً، منها [١٠٥] :

سلْ سلسلَ الـريقِ إن لـم يرْوِ حرَّ ظَمـا بِـلْ بَلبـلَ الـقَلبَ لمَّـا زَادَهُ ألمَـا

قـدْ قـدَّ قَـدُّ حبيبـي حبـلَ مصـطَبري إنْ آنَ أنْ أجْتَنِـي جُرمـا فَـلا جرَمـا

فقد جانس بين ثلاثة في أول كل شطر، جانس بين (سَلْ سلسلَ) و(قدْ قدَّ قَدُّ)، وبين ثلاثة في أول كل عجز وهي (بل بلبل) و(إنْ آنَ أنْ)، وهذا نوع جديد من التجنيس لم يسبق إليه.

- فقد أبدع الصفي الحلي في كل أنواع الجناس، وجاء بما هو مقبول منه، وبما هو بعيد فيه طابع التصنيع، **فالجناس المقبول** كقوله يهنئ الملك محمد بن السلطان الملك المنصور في بغداد وكان قد سمع بسفره إلى الصعيد وصدَّه عن ذلك[١٠٦] :

مثـــــلُ الـــــتَّيَمُّمِ للصَّـــــعِيْدِ مثـــــلُ الـــــتَّيَمُّمِ للصّـــــعيدِ

يُختـــارُ مـــع عَـــدَمِ الـــمِياهِ ، وبَاطِـــــلٌ عنـــــدَ الـــــوُجُودِ
مـــا لـــي وقَصـــدي للصَّـــعيدِ ، وسَـــعدُ جَـــدِّي فـــي صُـــعودِ

فقد جاء الشاعر **بالجناس التام** في البيت الأول، وهو لم يأت به عفواً أو بدون قصد وأن كان مقبولاً، فجانس بين الشطر الأول والشطر الثاني ،(فالتيمم) الأول هو (القصد والعَمْد) من تيمَّم الأمرَ أي توخاه وتعمده، و(التيمم) الثاني المقصود به (التيمم للصلاة) عند فقد الماء، و(الصعيد) الأول المقصود به بلاد الصعيد، و(الصعيد) الثاني المقصود به التراب.

ومن **الجناس المقلوب** القائم على تبديل أماكن الحروف تقديماً وتأخيرا، مثل قوله[١٠٧]:

الـحِبُّ سَخا، وطَرفُ أعدائي خَسا من حيثُ سرَى والنَّجمُ في الـغَرب رَسَا
للوَصلِ سَعى، وطالما قلتُ عَسَى والـرِّيقُ سَقَى من بعدِ ما كان قَسَا

فلقد جانس الشاعر في البيت الأول بين (سخا – خسا) و (سرى– رسا)، كما جانس في البيت الثاني بين (سعى – عسى) و (سقى– قسا)، ولا يأتي هذا النوع من الجناس عفواً، ففيه ضرب من التصنيع.

كما تجد الشاعر أكثر من حرف (السين) ليظهر التصنيع المتجانس بين كلمات تتجاذب وتتلاءم فيما بينها وبين حركاتها وسكناتها وبين حالة الشاعر النفسية واختياره لهذا الحرف الذي يدل على تنفيس ما تحمله النفس في آهات ومتاعب.

ومن صناعة التجنيس التي جاء بها الصفي الحلي تماشياً مع عصره في قصيدة طويلة يمدح بها السلطان الملك المنصور يقول[١٠٨]:

كَـم قَـد أفَضـنا مِـن دُمـوعٍ ودَمـاً علَـــى رُســـومٍ للـــدِّيَارِ وَدِمَـــنْ
وَكَـــم قَضَـــينا للبُكـــاءِ مَنْسَـــكاً لمَّـــا تَـــذَكَّرْنَا بِهِـــنَّ مَـــنْ سَـــكَنْ
مَعاهِـــداً تُحـــدِثُ للصَّـــبرِ فَنـــاً إنْ ناحـــتِ الـــوُرقُ بهـــا عَلـــى فَـــنَنْ

تَـذكارُها أحـدَثَ فـي الـحَلقِ شَـجاً وفِـي الـحَشا فَرحـا وفـي الـقلبِ شَـجَنْ
للهِ أيَّـــامٌ لنَـــا عَلـــى مِنـــىً فَكَـــمْ لَهـــا عنـــدي أَيـــادٍ ومِـــنَنْ
كَـم كَـانَ فيهـا مِـن فَتـاةٍ وفَتـىً كُـــلٌّ لِقَلـــبِ الـــمُستَهامِ قَـــد فَـــتَنْ

وهي قصيدة طويلة بلغت واحدا وثلاثين بيتاً تراه يجانس فيها بين كلمتي العروض والضرب، جناساً غريباً لم نعهده من الشعراء السابقين، ولم يشبه جناس القرون السابقة على هذا العصر، فتراه يجانس بين كلمتي:(دَماً و دِمَن)، وكلمتي: منسكاً ومَن سَكن، وكلمتي: فناً وفنن، وكلمتي: شجاً وشجن، وكلمتي: منىً ومنن ، وكلمتي: فتىً وفتن. فبين هذه الكلمات توافق وتجانس صوتي، إذ تجدها متوافقة في عدد الحركات والسكنات فيظهر الاتفاق الموسيقي، وهذا نمط من أنماط التصنيع.

إن أصحاب التصنيع " كانوا لا يكتفون باستخدام أدوات هذا التصنيع استخداماً ساذجاً، بل هم يحققون لها صوراً غريبة من التعقيد؛ وهم لا يكتفون أيضاً بذلك إذ نراهم يدخلون " ألواناً ثقافية قاتمة" سرعان ما تتحول عندهم إلى " ألوان فنية زاهية"(١٠٩).

ومنه قصيدته التي كتبها في سفرةٍ له بعدما سئم الإقامة واشتاق لأقاربه، فلازم في كل بيت منها التجنيس في شطريه، وهو تصنيع يحدث أيقاعاً صوتياً وتوافقاً بين الكلمات، وجاء بلزوم ما لا يلزم ليصنع إيقاعاً موسيقياً من خلال التطابق الصوتي، فتراه يقول(١١٠):

لَسَـــيري فـــي الـــفَلا والـــلَّيلُ دَاجٍ وكَـرِّي فـي الـوَغى والـنَّقعُ داجِـنْ
وحَملـــي مُرْهَـــفَ الـــحَدَّينِ ضَـــامٍ لحامِلِـــهِ وجـــودَ الـــنَّصرِ ضَـــامِنْ
وهَـــزِّي ذابِـــلاً للخَيـــلِ مـــارٍ يُلـــينُ ببَـــزَّةٍ صَـــدراً ومـــارِنْ
وخَطـوي تحـتَ رايـةِ لَيـثِ غـابٍ بسَـطوَتِهِ لصَـرْفِ الـدَّهرِ غـابِنْ

فقد جانس الصفي في آخر شطري كل بيت، فجانس بين كلمتي: (داج

بمعنى مظلم، وداجن بمعنى المسود)، وجانس في البيت الثاني بين (ضامٍ من الضيم، وضامن من الضمان)، وفي البيت الثالث جانس بين (مارٍ من مرى الفرس، أي استخرج ما عنده من الجري بالسوط وغيره، ومارن أي الأنف)، وفي البيت الرابع جانس بين (غابٍ من الغاب، وغابن بمعنى غالب)، وهذا لون جديد من التصنيع لا يخفى في قصيدة بلغت نيف وعشرين بيتاً.

فقد لجأ إلى هذا النوع الذي يزيد الجناس تعقيدا، إذ يجانس بين ختامي الشطرين في كل قصيدة [١١١]، فيأتي في ضرب القصيدة بنُونٍ لتجانس الكلمة المُنوَّنةٍ في آخر الشطر الأول ليحدث هذا التصنيع.

" ونحسُّ كأن الشعر أصبح تنميقاً وزخرفاً خالصاً، فكل بيت في القصيدة إنما هو وحدة من وحدات هذا التنميق والزخرف"[١١٢].

وإن كان هذا التصنيع لا يضيف طرافة إلا إنه يضيف حسناً وزخرفاً، فهو نوع من التجديد ساقته الحضارة في كل عصر، منه ما هو مقبول ومرغوب في صنعته، ومنه ما هو غريب وإن كان فيه ضرب من الإبداع يطلبه الشعراء في نماذجهم وآثارهم"[١١٣].

- **ثانياً: لُزُوْمُ مَا لا يَلْزَمُ:** ويُقَال لَهُ: التَّضْييق، وَالتَّشْدِيْدُ، وَالإِعْنَاتُ، وَهُوَ: أَنْ يَجِيْءَ قَبْلَ حَرْفِ الرَّوِيِّ – أَوْ مَا فِيْ مَعْنَاهُ مِنَ الفَاصِلَةِ – مَا لَيْسَ بِلَازِمٍ فِي السَّجْعِ[١١٤].

وهو لون من ألوان التصنيع، ومحاسن من محسنات الألفاظ التي ولع بها الصفي الحلي، فأعنتَ في الوزن وألزم نفسه في القوافي، وجلب ما ليس منها، وضيَّق على نفسه ما وسَّعه العروضيون، فالقافية ليست بحاجة إلى حشو البيت حتى تستقيم، أو يتنبه القارئ لجرسها الموسيقي، وإلا عُدَّ ذلك نقصاً في موسيقى الشعر العربي القديم، وإنما هو نوع من التَّفنُّن والتَّنمُّق، كما يغلب على الظن أن هذا النوع غير موجود أيضاً في الشعر الغربي.

وهو مما شُغل به الشعراءُ في هذا العصر، وفائدته:" أن يقال الناس: قدر

على لزوم ما لا يلزم، لا أن يقال: قد أحسن فيما قال"[١١٥].

"وهو من أشق هذه الصناعة مذهبًا، وأبعدها مسلكًا، وذاك لأنَّ مؤلفه يلتزم ما لا يلزمه"[١١٦].

ولم تخلُ موسيقى بعض القصائد اللزومية من التصنيع عند الصفي الحلي، فلقد ألزم نفسه في قصائده ومسمطاته وموشحاته بحرف أو حرفين أو ثلاثة متأثراً بأبي العَلاء المَعَرِّي(ت ٤٤٩ هـ) في لزومياته التي تقيد فيها وصنع لزوم ما لا يلزم، فله في محاسن الممدوح ، وفي الوصف والخمريات والاعتذار والاستعطاف والهجاء... وغيره، وهو مما يدل على مهارة وصنعة وإن كان لا يخفى ما فيه من التعقيد والبعد.

ومما جاء به الصفي الحلي من لزوم ما لا يلزم في المدائح النبوية ، يمدحه (ﷺ)، وهو بالمدينة المنورة قوله[١١٧]:

بِكُم يَهتَدِي يا نَبِيَّ الهُدَى، وَلِيٌّ إلى حُبِّكُمْ يَنْتَسِبْ
بِه يَكسِبُ الأَجرَ فِي بَعثِهِ ويَخلُصُ مِن هولِ مَا يكتَسِبْ
وقد أمَّ نَحوَكَ مُسْتَشْفِعاً إلى اللهِ، ممَّا إليهِ نُسِبْ
سَلِ اللهَ يَجْعَلْ لَهُ مَخرجاً ويَرزقُهُ من حيثُ لا يَحتَسِبْ

فلقد ألزم الشاعر نفسه بحرف السين في كل المقطعة، وبحرفي السين والتاء في ثلاثة أبيات منها، وهو ليس في حاجة إليها، فالقافية مقيدة ليس بها ردف أو تأسيس، فلا ترتبط بأي حرف قبلها، وفي الأبيات إشارة إلى رجوع الصفي الحلي عن العقيدة الشيعية مستشفعاً بالنبي (ﷺ)، وله مقطوعة أخرى يمدح فيها الخلفاء الراشدين، أشار فيها إلى حُبِّه لهم، ولا سيما الفاروق عمر[١١٨].

وله في لزوم ما لا يلزم مع التجنيس وهو مما يزيد في التصنيع تعقيداً، مثل قوله في وصف مدينة ماردين [١١٩]:

لَـئِن وهَـي عِقدُ الـسّحابِ الـثَّمينِ فَــلا عَــدا ربعَــك يــا مــارِدِين
مَدينَــةٌ لــم تَــرَ فــي جَوِّهــا جَــوراً ولا فــي أهلِهــا مــاردين
كـم شَـاهَدَتْ عَينَـايَ مـن أهلِهـا إظهــارَ مَعــروفٍ وإضــمارَ دِيــن
أفاضِــلٌ فــي غَــيِّهم مــا رَدُوا ونســوَةٌ فــي مثلِــه مــا رديــن

فقد ألزم الشاعر نفسه بأربعة أحرفٍ وهي:(الميم – الألف– الراء– الدال)، وله أيضاً أن يبادل بين ردف الياء ولواو، ولم يكتف بهذا التعقيد بل أتى بأصباغ الجناس المشهورة في عصره، فلقد جانس بين كلمتي: ماردين، وهي مدينة، وماردين بمعنى مَرَدَةِ الجن، وجانس بينها وبين كلمة وجزء من كلمة : إضـ(مار دين) من الإخفاء والإضمار للدين، والقصيدة من بحر السريع التام، العروض مطوية مكسوف، والضرب مطوي موقوف.

ومن لزوم ما لا يلزم في المدح قوله في السلطان الملك محمد المنصور عند عودته من الشام[١٢٠]:

يا سادَةٌ مُذ سعَتْ عن بابِهم قَدَمي، زَلَّتْ، وضاقَتْ بِيَ الأمصارُ والطُّرُقُ
قد حارَبَ الصَّبرَ والسّلوانَ بعدَكُمُ قلبِي، وصَالَحَ طَرفِي الدَّمعُ والأرَقُ
ودَوْحَةُ الشِّعرِ مُذ فارَقتُ مجدَكُمُ قَد أصبَحَتْ بِهَجِيرِ الهَجرِ تَحتَرِقُ
فإنْ أرَدتُمْ لها البُقيا بِقُربِكُمُ تَدارَكُوها، وفِي أغصانِها وَرَقُ

فقد ألزم الصفي نفسه بحرف(الراء) دون حاجة القافية إليه، فالقافية مطلقة مجردة من الردف أو التأسيس، والقصيدة من بحر البسيط العروض تام مخبونة، والضرب مثلها.

وله لزوميات أخرى في الاعتذار[١٢١]، وفي الاستعطاف[١٢٢]، وفي الخمريات[١٢٣]، وفي الهجاء[١٢٤]، وغيرها، وباب (لزوم ما لا يلزم) كبير في شعر الصفي الحلي يحتاج إلى دراسة موسعة قد لا يفي بها هذا البحث لإيجازه.

ولعل الصفي استطاع أن يستخدم الجناس استخداماً فنياً ولغوياً كما

استخدمه أبو العلاء من قبله، " كان يستخدم الجناس استخداماً لغويًّا يريد به أن يدلَّ على مهارته في اللغة قبل أن يدل على مهارته في استخدام لون قديم من ألوان التصنيع"(١٢٥).

- **ثالثاً: التصوير**: فلو نظرنا إلى ألوان التصوير التي كان يستعملها الشعراء قبل القرن الثالث، وما يحمله من تشبيهات واستعارات ومجازات، – خلا مسلمَ بن الوليد وأبا تمام – أَلِفْنَاه صنعةً كانت تأتي في صورة غير مقصودة أو مكرورة.

ولكن أصاب أصباغ التصوير التي كان يستخدمها شعراء القرن الثالث من التحول ما أصاب الجناس والطباق؛ فقد عزف الشعراء عن التشخيص والتجسيم إلا في القليل النادر، أما التشبيهات والاستعارات فقد أكثروا منها، ولكنه إكثار من جنس إكثارهم من الطباق والجناس، إكثار صُبغ بصبغة جديدة، فارقت أصباغها القديمة(١٢٦).

فكان التصوير جانباً من جوانب التصنيع التي استخدمه الصفي، ومزج بينه وبين الطباق والجناس والتشخيص والتجسيد، وزاد فيه كثرة لا تتقيد بعدد ولا بهيئة، نستطيع أن نلاحظ ذلك في تشبيهه ثمانية معان بثمانية أخرى مُدَبِّجًا إيَّها تَدبِيجاً، كأنَّه يعطي لصوره ألواناً محسوسة ملموسة، كما نرى في مثل قوله:(١٢٧)

سَوابِقُنا، وَالنَّقْعُ، والسُّمرُ والظُّبى وأحسابُنا والحِلمُ والبأسُ وَالبِرُّ
هبوبُ الصَّبَا وَاللَّيْلُ والبرقُ والقَضا وشمسُ الضُّحَى والطَّودُ وَالنَّارُ وَالبَحْرُ

ومن ذلك قوله وقد لعب بالكرة في أحد ميادين مصر مضمناً تشبيه خمسة معانٍ بخمسة طياً ونشراً، فتجلَّى فيها شيء من الإبداع والفن (١٢٨):

مَلِكٌ يُرَوِّضُ فَوقَ طِرْفٍ قَارعٍ كُرَةً بجَوكانٍ حَكَاهُ ضَبابَا
فكأنَّ بَدراً، في سَماهُ، راكِباً بَرقاً، يُزَحْزِحُ بالهِلال شِهابَا

ولـه أخرى يصـف عين الـبرود، وهـي إحدى ضياع مـاردين، وفيهـا ستة تشبيهات طيًّا ونشراً أيضاً مرتبات(١٢٩).

ومن التشخيص الذي كان موفَّقاً في ضربه وتصنيعه، والتجسيد الذي جاء مألوفاً في تصويره، مزخرفاً مُنمَّقاً، محاولاً الشاعر التجديد والملاءمة بين العصر وأفكار شعره، كما نرى في مثل قوله يصف جمال الرياض الضاحك(١٣٠):

قَد أضحكَ الرَّوضَ مَدمعُ السُّحب وتَـوَّجَ الزَّهـرُ عَاطـلَ القُضُـبِ
وقَهْقَـهَ الـوَردُ للصَّـبَا، فغَـدَتْ تَمـلأُ فَـاهُ قُراضَـةُ الـذَّهَبِ
وأقبَلَـتْ بـالرَّبيعِ مُحدقَـةً، كَتائِـبُ لا تُخِـلّ بـالأدَبِ
فغُصْـنُها قَـائمٌ علـى قَـدَمٍ، والكَـرْمُ جَـاثٍ لَـهُ علـى الرُّكَـبِ
والسُّـحبُ وافَـتْ أمـامَ مَقدَمِـهِ لَـهُ تَـرُشّ الطَّريـقَ بِـالقُرَبِ
والأرضُ مَـدَّتْ لـوَطءِ مَشـيَتِهِ، مَطارِفـاً مـن رِياضِـها القُشُـبِ
والطَّـلُّ فَـوقَ المِيـاهِ مُنتَشِـرٌ، فَهـوَ لكـأسِ الغَـديرِ كالحَبَـبِ
والطَّيْـرُ غَنَّـتْ بِمَنطِـقٍ غَـرِدٍ، يُغْنِـي النَّـدَامَى عَـن نَفخَـةِ القَصَـبِ
والقُضْـبُ مَالَـتْ لسَـجعِها طَرَبـاً، ونَحـنُ مِنهـا أحَـقُّ بِـالطَّرَبِ
فقُـمْ بِنَـا نَنهَـبِ السُّـرورَ، مِن التَّهانِي فِي حُسنِ مُنقلَبِ وعِـشْ

لقد تأثر الصفي بعدة مؤثرات في التصنيع عامة، والتصوير على وجه الخصوص تأثر بأبي تمام (ت٢٣١هـ)، وابن المعتز (ت ٢٩٦هـ)، وبعصره وما حلَّ به من أحداث في القرن السابع، فجاء بشعره عُقدٌ تصنيعية زاهية دخلت في نسيجه فأكسبته رونقاً وجمالاً وتنميقاً.

وفي هذا المبحث تحسُّ الشاعر لا يريد أن يعبر عن معنى فقط، وإنما يريد أن يكثر من الصور والتشبيهات التي تشعر معها بشيء من التعقيد والصعوبة، ولم يترك للقارئ المجال لرسم خياله أو إحساسه بالجمال، فوضع

الصور بشكل متعاقب فتعسَّرَ الفهمُ، "وهذا هو معنى ما نذهب إليه من أن ألوان التصنيع تُستَخدم في هذا القرن، ولكن يحسُّ الإنسان كأنها لم تعد تعبِّر عن أصباغها، بل كأنها أصبحت شيئًا قديمًا مألوفًا؛ فقد فقدتْ جمالها وزينتها، وتحولت عن ألوانها وأصباغها إلى ألوان وأصباغ باهتة، فليس هناك تصنيع ولا بديع رائع. بل إن كلمة البديع ومعناها الحديث تفقد معناها في هذه العصور فلا تعود تدل على الطريف المبتكر بل نراها تدل على غير الطريف من المكرر"[١٣١] .

فالجناس، ولزوم ما لا يلزم، والتصوير، من الألوان التي عنى بها الصفي الحلي في باب التصنيع؛ فهي فنون قديمة – ليست مستحدثة– دخلها بعض الزينة والتنميق؛ ومن ثَمَّ ظلت في نسيج الشعر، ولم يخلُ منها عصر من العصور، وإنما الاختلاف في" الكمِّ" و "التوظيف"، وانخراطها في السياق الشعري، إذ ينبغي مجيئها في إطارها الشعري عفوا دون قصد أو تعمد.

المبحث الثالث: التَّصنُّع في شعره

قبل الحديث عن معنى التصنع وما جاء به صفي الدين الحلي، يتبادر إلى الذهن تساؤلات وهي: هل كان هذا التصنع مقصوداً أو أصاب الشعر العربي الهرم والشيخوخة فوقعوا فيه؟، أو زهد الشعراءُ في الأصالة والتقليد ؟، أو مات فحولُ الشعراء في حروب التتار الطاحنة التي لم تترك شيئا مزدهراً ؟،أو أثَّرت حروب هولاكو وتيمور لنك ففقدوا الجمال والروعة؟ كل هذه التساؤلات تجعلنا نبحث عن سبب انكسار الأدب في هذا العصر وانحساره في زخارف لفظيه وصناعة بديعية ممقوتة في الغالب.

جاء في تاج العروس:" تَكَلَّفَه: إذا تَجَشَّمَهُ على مَشَقَّةٍ وعَلَى خِلافِ عادَةٍ"(١٣٢)، "وَقَال اللَّيْث: التصنُّع: تكلّفُ حُسْنِ السَّمْت وإظْهَارِه "(١٣٣)

فقد جاء في المعجمات التكلف هو التصنع، ويرى بعض النقاد ذلك فيقول:" التصنع هو التطرف في التكلف وما ينطوي في ذلك من تعمّل وتعقيد"(١٣٤).

ويرى ابن رشيق أن التصنع باب من أبواب الصنعة ولكن دخله التكلف والقصد، فيقول :"واستطرفوا ما جاء من الصنعة نحو البيت والبيتين في القصيدة، يستدل بذلك على جودة شعر الرجل، وصدق حسه، وصفاء خاطره؛ فأما إذا كثر ذلك فهو عيب يشهد بخلاف الطبع، وإيثار الكلفة، وليس يتجه البتة أن يتأتى من الشاعر قصيدة كلها أو أكثرها متصنع من غير قصد"(١٣٥).

وبعض النقاد يرى أن ما جاء به أبو تمام كان تكلفاً وتصنعاً أفسد الشعر، وهذا نحو ما قاله أبو العباس عبد الله بن المعتز: "أن أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد، وأن أبا تمام تبعه"(١٣٦).

ويعيب التصنع الإمام الشافعي فيقول(١٣٧):

فـــدُنْيانا التّصـــنُّعُ والـــتَّرائي ونَحـــنُ بِـــه نُخـــادعُ مَـــن يَرانـــا

وصفي الدين الحلي كان مولعاً بالصنعة طالباً للتصنيع، مع بريق الزخرفة

التي تجذب الأسماع، ودقة التناسب التي تُصنعُ قصدا، وطلب المعاني بُكلفة وتصنُّع، كآنية برَّاقة، تشبه فنون العمارة في هذا العصر التي انتقلت إلى الأدب فوجدنا التشجير في معالم اللغة ودروب الشعر والأنساب، ومع ذلك كان الحلي في بعض المقاصد مليح الصنعة قريب المأخذ، وإن كانت غايته في تصنيعه هي محاكاة قضية عمود الشعر عند أبي تمام التي أورثها بديعه ومنحها صنعته، فـ" أبو تمام شديد التكلف، صاحب صنعةٍ"[١٣٨]، ومن ثم التكلف في الصنعة يجلب التصنع.

أولاً: <u>الظواهر التي تكلَّفَها الحليُّ في شعره وبرزت بصورة غير مقبولة، منها:</u>

١. **ما لا يستحيل بالانعكاس**[١٣٩]: وهو نظم الكلام بحرفة يمكن من خلالها قراءته طردًا وعكسًا على وجه واحد[١٤٠]، ومما جاء من هذا النوع في الشعر الحلي مُعقّداً يفقد الذوق الأدبي قوله[١٤١]:

يلـــــذُّ ذُلـــــي بِنَضـــــو لَـــو ضـــنَّ بَـــي لـــذَّ ذُلـــي
يلـــــمُّ شـــــملِي لِحُســـــن إن ســـحَّ لـــي لـــمَّ شـــملِي

وقوله[١٤٢]:

أروح أطيـــل الـــدأب أبـــرم همـــة مربـــى بـــإدلال يطـــاح وراء
أرق فـــلا حـــزن يـــنم بمهمـــل مهـــم بمـــن ينـــزح الـــفقراء

ولصفي الدين منثورات أيضاً ذات مبالغات ممقوتة جاءت على هذا اللون، منها منثوره ذو النَّسَق الذي يُقْرَأ مقلوباً في كُل جملة كما تراهُ وهو يقول: " كد ضدك – كن كَمَا أمكنك– كرم علمك يكمل عمرك"[١٤٣]، قال الصفدي:[١٤٤] هو يريد به معارضة قَول الحريري في المقامة الكَرَجيّة"[١٤٥].

وله مقطوعة أخرى "تقرأ طولًا وعرضًا فلا يتغير وضعها، ولم أر غيرها لآخر إلا ما سيجيء في القصائد التي تقلب على وجوه كثيرة؛ لأن ذلك يكون من قراءتها طولًا وعرضًا وطردًا وعكسًا، والأبيات هي[١٤٦]:

ليـــت شـــعري لـــك علـــم مـــن ســـقامي ** يـــا شـــفائي**

لـــك علـــم ** مـــن زفيـــري ونحـــــولي ** وضـــــنائي

مـــن ســـقامي ونحـــولي دوانـــي إذ ** أنـــت دائـــي**

يـــا شـــفائي وضـــنائي أنـــت دائـــي** ودوائـــي**

والأبيات في المقطعة تبدو كشكلٍ رباعي مستطيل، متساوية الحروف تقريبا، فعدد الحروف – في المقاطع الأربعة– رأسيّاً ستة وعشرين إلى أربعة وعشرين في الأبيات، وعدد الحروف – في كل مقطع– أفقيّاً من سبعة أحرف إلى خمسة، فهذا الرسم الهندسي والحسابي الدقيق لا يغيب أنه من صنع العقل ولا دخل للعاطفة الشعرية فيه، فالتكلف والتصنع أمر غالب عليه.

فالأسلوب هنا ضعيف وهن، يخرج من أدب الإدراك العاطفي إلى الإدراك العقلي والتكلف والتعقيد وذلك يرجع إلى التلاعب بالألفاظ مما أدى إلى ركاكة العبارات وقلق الكلمات مما لا يرتضيه نقاد الأدب وأهله.

٢. **الـتصحيف:** وهو تغيير في نقط الحروف أو حركاتها مع بقاء صورة الخط [١٤٧]، فالتغيير هنا يكون في النقط لا في الخطِّ مع تشابه الخط بين كلمتين أو أكثر، وهو مما يوقع في لَبسٍ أو خَلْطٍ يُؤدي إلى تغيير معنى الكلمة والسياق، وهو من التصنع والتكلف الذي ظهر في شعر الحلي ونثره.

ومن التَّكلُّفات الممقوتة التي أوردها الحلي من منثور هذا النوع قوله: "قبَّل قَبْلَ يراك ثَراك، عبدٌ عِندَ رَخاك رَجاك، فألفَى فألقى جِدَّة خَدِّه، بأعتابك باغياً بكَ شَرَفاً سَرَفاً لاذَ بكَ لأدَبِك، مُقْدِماً مُقَدِّماً أمَلَ آمِل، يُزجيه تَرجّيه، يُبشِّره بيُسْرِه وُجودك وَجودُك، فاشتاقَ فاستافَ عرْفَ عُرْفٍ منك مثل عبير عنبر، وقدِم وقدَّم صدَقَة صِدْقِه، مُتجمِّلاً متَحمِّلاً بصاعِه بضاعةَ تبر نَثْر ..." [١٤٨]. فكل كلمة في هذا النص مصحفة بما بعدها سواء بالنقط أو بالشكل.

ومما ورد – من هذا النوع– يحمل التكلف والتصنع من أبياته، كلُّ كَلمةٍ

مِنْهَا تُصحَّفُ بِمَا بعْدهَا قوله[١٤٩]:

سَـــنَد ســـيد حَلِـــيم حَكِـــيم فَاضـــل فاصـــل مجيـــد مجيـــد

حـــازمٌ جـــازمٌ بصـــيرٌ نصـــير زانـــه رَأْيـــه الـــسديد الـــشَّديد

أمَّـــه أمَّـــةُ رَجَـــاء رخـــاء أدْركْـــت إذْ زكـــتْ نقـــودٌ نَقُـــودُ

ومن تصحيف هذه النوع أيضاً قول الحلي: "مَكْرُماتٌ مُكَرَّمات بنت بَيت عَلَاء علا بجود يجود"[١٥٠].

وقد أطلق عليه الرافعي اسم (المتائيم) وقال:" هذا نوع من الجناس اخترعه الحريري وذكر منه أبياتًا في المقامة السادسة والأربعين سماها الأبيات المتائيم؛ لأنها مبنية على الألفاظ المزدوجة، فكأنها جمع متئم، وهي من النساء التي من عادتها أن تلد توأمين..... ولم يذلل هذه الطريقة كالصفي الحلي، فإنه جاء منها بأربعمائة فقرة نثرًا وثمانين نظمًا في عشرة أبيات، وضمن ذلك جميعه رسالته التي سماها التوأمية، وقد أنشأها سنة ٧٠٠هـ"[١٥١].

فقد تكلف الصفي الحلي في نظمه ونثره هذا الصنيعَ المستهجنَ، وهو غير مقبول وثقيل، ومردود، ما جاء به تنفر منه الأسماع، قد يتلعثم فيه اللسان، فلو عرَّى الصفي النظمَ من التكلف وخلا النثر من التَّصنع لجاد واستظهر، وما جاء به ليس فناً محبوباً ولا نظماً مرغوباً، وهذه الصورة غلبت على بعض شعراء الدول والإمارات.

فبعض النقاد يرون الصنعة في العمل الشعري شيء ممقوت، فما بالك إذا زاد المؤلف على هذه الصنعة نوعًا من التكلف[١٥٢].

٣. **المعجم والمهمل:** وهو أن يقصد الشاعر إلى الإتيان بكل الحروف منقوطة أو يأتي بها كلها مهملة خالية من النقط، فالمراد " بالنَّقْط في كلامه:

الـإِعْجام؛ بمعنـى الـشَّكْل، أَزواجًـا وأَفـرادًا الـمميّز بـين الـحرف الـمعْجَم والمهْمَل"(١٥٣).

قال الرافعي:" والمراد بالمعجم والمهمل هذا النوع من النثر والنظم الذي يلتزمون فيه إهمال بعض الأحرف وإعجام الأخرى "(١٥٤).

فأصبح الإعجام والإهمال عند الصفي الحلي مهارة فنية مما يُعجِب الناس والرُّواة، ويبدو أن ذلك " كان يعدّ عند كُتَّاب العصر وشعرائه الأفق الأعلى في البلاغة والفصاحة، فانطلق الشعراء ينظمون قصائد كل ألفاظها من الحروف المعجمة أو من الحروف المهملة أو من الحروف المهموزة أو مما لا تنطبق معه الشفتان؛ وكأن الشعر يستحيل إلى عمل لغوي، فإذا الشعراء يصنعون صنيع عمال المطابع إذ "يرصُّون" الحروف بعضها إلى بعض فتكون صناديق من الحروف، ولكن لا تتكون أبيات من الشعر إلا إذا أردنا بهذا الشعر الإفصاح عن صعوبات في التعبير وطرق الأداء، ونحن ينبغي أن نعرف أن الشعراء كانوا يعجبون بهذه التعقيدات إعجابًا شديدًا"(١٥٥).

فلقد تكلف الصفي في قصيدته التي جاءت حروفها كلها مهملة، مُعرَّاة من النقط ليس فيها حرف معجم، منها(١٥٦):

كَـمْ سَـاهرٍ حَـرَّمَ لَمـسَ الـوِسادْ ... ومـــا أراهُ ســـؤلَهُ والـــمُرادْ

مـا سَـهرُ الوالـهِ مُعـطٍ لـهُ ... وَصـلاً، ولـو داوَمَ طـولَ الـسُّهادْ

ولا اطَّـراحُ اللَّهـوِ داعٍ لِمَـا ... رامَ، وسَـحُّ الـدَّمعِ سـحُّ الـعِهادْ

كَـمْ والـهٍ مَـرَّ هَـواهُ لَـهُ ... لَمَّـا حَـلا مَـورِدُهُ والـمُرادْ

وهي قصيدة تبلغ خمسة عشر بيتاً تحدث فيها عن شكوى الهجر والفراق والصد من أحبته، مما هيج مهجته طالباً لباب المودة، وما تشتاق إليه نفسه وتميل إليه من عودة الوصال، والقصيدة من بحر السريع التام، العروض مطوية مكسوف، والضرب مطوي موقوف، وهو من البحور التي كثر استعمالها في

العصر العباسي وما بعده.

كما تصنَّعَ الصفي الحلي في قصيدة معجمة ليس فيها حرف مهمل، ومن الصعب في اللغة أن تجد فقرة بدون حروف مهملة، فلا تسلم كلمات اللغة شعرا كانت أو نثراً من ذلك، لذا تناقلها الرواة عبر العصور والأمصار عُجْباً منها وتِيهاً، ولكن حسنها متكلف خارج عن مقتضى البلاغة والبيان، منها[١٥٧] :

فُتِنْتُ بِظَبْيٍ بَغٍ خَيْبَتِي، بجَفْنٍ تَفَنَّنَ فِي فِتْنَتِي
تَجَنَّى، فَبِتُّ بِجَفْنٍ يَفِيضُ، فَخَيَّبْتُ ظَنِّي فِي يَقْظَتِي
قَضِيبٌ يَجِيءُ بِزيّ يَزِينُ تَثَنَّى، فَذُقْتُ جَنَى جَنَّتِي
نَجِيبٌ يُجِيبُ بِفَنٍّ يُذِيْبُ، بِبَضٍّ خَضِيبٍ نَفَى خِيْفَتِي

هذه الأبيات الشعرية التي تبلغ خمسة عشر بيتاً – أيضاً– تصور حال الشاعر الذي فُتِنَ بغلامٍ مستدير الوجه، صفي اللون، نقي البشرة، جميل الهيئة، يبدو أنه في حدِّ المَرودةِ لم يخرج منها، ذي جمال فائق وحسن رائق.

والقصيدة من بحر المتقارب التام، عروضها صحيحة وضربه محذوف، والبيت الأول منها جاء مصرعاً، فكانت العروض على وزن الضرب (فعو).

قال الرافعي:" وقد زاد الصفي الحلي في تقسيم نوع المعجم والمهمل فأتى بأبيات صدورها معجمة وأعجازها مهملة، ولم يأت به الحريري في تقسيمه"[١٥٨].

٤. **الألغاز والأحاجي:** لقد شاعت في هذا العصر كضرب من ضروب التكلف والتصنع[١٥٩]، كما نرى في قول صفي الدين الحلي ملغزاً في شموعٍ أحضرها الغلمان بمجلس أُنسٍ وطرحوا تحتها المداوير، وإن كانت مقبولة وفيها شيء من الإبداع والتفنن[١٦٠]:

مَرحباً مَرحباَ بأبطال لَهوٍ شُهبُهم سُمرُهم إذا الليلُ جنَّا
مزَّقوا جحفَلَ الظَّلامِ وخاضوا نقعَةُ بالضياءِ فانجابَ عنَّا
برِماحٍ لها أسنَّةُ نارٍ قد أبادَتْ عساكرَ الليلِ طَعنا

تتثنَّـــى، ســـنانُها غيـــرُ وانٍ وقَناهـــا بالـــعزِّ لا تَتَثَنَّـــى
إنْ أرادُوا لَهـا عَلـى الـوَشي رَكـزا وضَـعوا تحـتَ كـلِّ لَـدنٍ مِجَنَّـا

وقالـ ملغزا في السيف أيضاً(١٦١):

حَـرَّانُ يَنقَـعُ حَـرُّ الـكَرِّ غُلَّتَـهُ حتَّـى إذَا ضَـمَّهُ بَـردُ الـمَقيلِ ظَمَـى

فالسيف يظمأ إذا وضع في غمده، الذي يشير إليه بقوله (برد المقيل)، ويُروى بحَرِّ الدماء إذا خرج منه في ساحة الوغى والقتال.

وقوله في العود(١٦٢):

وأعجمـــــيّ أخـــــرس نـــــاطق لـــه لســـان مســـتطاب الـــكلام
مناجيـــاً فـــي الحِجـــر أربابـــه طوراً وفـي الـبيت الـعتيق الـحرام

يقول العمري:" ولله مذهبه في هذين البيتين، لو وصف هذا الألمعي العود بأطيب من نغمه وأرجه. وقوله:(أعجمي)، وصفا له، قول صدق، إذ **العود** الشجر أعجم لا ينطق، **والعود** عود الطرب من وضع الأعاجم، ولسان العود هو الذي يحرك به الوتر، وقوله: (مستطاب الكلام) وهو طربه، وقد أتبعه بقوله: (مناجياً في الحجر ربّا له)، لأنه كان كأنّه يناجي ربه، وهو الضارب به، وقوله: (وفي البيت العتيق الحرام)، هو العود الهندي، يقال: إن عهد البيت الحرام زاده الله شرفا منه. فاعرف لهذا الرجل حقه، واعلم حذقه"(١٦٣).

ومما أراه من باب الألغاز قول الحِلي يُلْغِزُ فِي طَلَبِ (فُلفُل) من بحر الخفيف:

أعـوزتني إحْـدَى الـعَقاقير فـي الـدِّرْ يَاقِ فاتْحِفْ بِهَا تَكُنْ خَيْرَ تُحْفَهْ
ضِـعْفُ، تَصْـحِيْفٍ، ضِدُّ مَشْطُوْرِ، مِثْلٌ لِمُثَنَّـى، مَعْكُـوْسُ، تَـرْخِيْمِ دُفَّـهُ

يقول الصفدي :" ترخيم دفه: دف، ومعكوسه: فد، ومثناه: فدفد، ومثله: مهمه، ومشطوره: مه، وضده: قل، وتصحيفه: فل، وتضعيفه: فلفل"(١٦٤).

"وليس من شك في أن مثل هذه الألغاز لا تضيف طرافة إلى الشعر؛ إلا

أن يقصد به إلى التعقيد وأن يتخذ هذا التعقيد إحدى غاياته، وكأني بالحضارة العربية ضلت طريقها الطبيعي في التعبير..... ومن المهم أن نعرف أن الناس كانوا يطلبون هذه الضروب من الشعراء؛ لأن حياتهم هم أنفسهم تعقدت وأصبحوا لا يعجبون إلا بما يتمشى مع حياتهم. واستجاب لهم الشعراء؛ فكل يحاول بدوره أن يعقِّد الفن، وأن يقع في هذا التعقيد على طرفة جديدة يطرفهم بها حتى ينال إعجابهم واستحسانهم"(١٦٥).

٥. **المقطع والموصل:** ومعنى **الأول** " أن تكون كلمات المنظومة كلها منفصلة الأحرف رسمًا، وهو بخلاف **الثاني**، فإن جميع أحرفه ينبغي أن تكون متصلة بعضها ببعض في كل كلمة؛ ولم نر من ذلك شيئًا لغير الصفي الحلي، فربما كان أول من خصصه بالنظم وربما كان متابعًا، وعلى أيهما فذلك من عبث الصناعة، ومثال ذلك – من الأول– قول الصفي(١٦٦):

إذَا زَارَ دَارِي زورَ ودُودٍ ** أَودُّ وأوردُهُ وِردَ وُدِّي

وهي ثلاثة أبيات تدور في جملتها على هذه الأحرف؛ لأن الحروف التي ترسم منفصلة معدودة. ومثال الثاني (الموصل) قوله في غلام يتَغَزَّلُ فِيه (١٦٧):

سَلْ متلَفِي عَطفًا عَسَى يَتَعَطَّفُ ** فَلَقَدْ قَسَا قلبًا فَمَا يَتَلطَّفُ

٦. **مخالفة حقيقة التصغير:** من شأن التصغير التقليلُ والتحقيرُ، ولكن استطاع الحلي أن يستخدمه للتعظيم والتبجيل في غرض المدح، هذا وإن كان فيه شيء من التكلف والتعقيد؛ لعنايتهم بالشكليات والألفاظ والبناء أكثر من اهتمامهم بالمعاني، إلا أن فيه شيئا من الإبداع والتميز والتفرد.

قالـ الرافعي(١٦٨): وكان انتشار الصناعات من ابتداء القرن السادس، وظلت إلى أواخر القرن التاسع – وهو زمن سقوط الأندلس– لا تستبد بالأدب وإن كان لها عليه في بعض ذلك سلطان؛ لأن أفراد الكُتَّاب والشعراء الذين نبغوا في تلك الأيام لم يكونوا يتناولون منها إلا على سنة التملح والظرف، كأهل القرن

الرابع، فكانت فضلًا من القوة، ولا حساب على الفضل، حتى إن صفي الدين الحلي لما دخل إلى مصر في سنة ٧٢٦هـ أنشده الصاحب شمس الدين بن السندي أبيات سليم الهوى النيلي المصغرة ألفاظها التي أولها: (بريق بالأبيرق في الفجير)، وذكر أن ناظمها نظمها غزلاً لصاحب الديوان علاء الدين الجويني ولم يمكنه نظم بيت واحد مديحاً؛ إذ شأن المدح التعظيم، فنظم صفي الدين الحلي قصيدته على بحر الوافر التي أولها[١٦٩]:

نُقَـيْطٌ مِـن مُسَـيْكٍ فِـي وُرَيْـدٍ خُوَيْلِـكُ أوْ وُسَـيْمٌ فِـي خُدَيْـدِ

فاستطاع الحلي أن يحتال بلطف ودهاء، "فلم يذكر صفات الممدوح ولكنه ذكر عطفه عليه، وصغر نفسه، ووصف حساده وصغرهم، فكان هذا التصغير مضمنًا معنى التعظيم، وخلص بذلك إلى ما أراد؛ والقصيدة على عقدها لا تغض من قدر الصفي؛ لأنها في سبيل ما وصفنا، والرجل مع ذلك أنبغ المتأخرين في جملة الصناعات بعد الحريري"[١٧٠].

- **ثانياً: مدرسة صفي الدين الحلي:** لقد صنع الحلي مدرسةً شعرية في تلك الحقبة الزمنية، امتازت بالتنوع الأسلوبي، والتجديد في الأغراض، مع سهولة الكلمات ووضوحها، إلا أن الشكليات والتعقيدات والزُّيُوفَ اللفظية والتلاعبَ بالكلمات كان ضرباً وفناً في هذا العصر، صنعته شؤونُ الحياة السياسية والتأثر بالتيار الخارجي،" فقد أترفت الحضارة العربية وأترف الفكر العربي، ولم يعد هناك إلا التصنع والتكلف في شئون الحياة..... وكأنما الحضارة العربية لم تعد تجد الوسائل الطبيعية لتعبيرها فأخذت تبحث عن الوسائل الجديدة من التكلف، وهي وسائل لا تضيف جمالا، إنما تضيف تعقيدًا إن كان التعقيد شيئًا يطلب لذاته"[١٧١].

فتأثرت الحياةُ الثقافية، وغلب على مدرسته (الشَّكْلِيَّة) طابع التكلف والتَّصنع، وكان لها أثر جاء على النحو الآتي:

١. أثر مدرسته في شاعرية من جاء بعده:

قد ظهر صدى التكلف والتصنع، وبدا أثر ذلك الطابع عند بعض الشعراء في نصوصهم الشعرية التي جاءت بعد الصفي الحلي، فجاءت في أشعارهم صور متشابهة وإن حملت آثارهم النفسية وجسَّدت تجربتهم الشعرية إلا أنها حملت قيداً من قيود التكلف والتصنع التي أسهمت في استمرارية هذه الظاهرة في النص الشعري حقبة من الزمن، ويمثل ذلك بعضُ الظواهر التي ظهرت بعد الحلي، منها:

١. **النظم على حروف المعجم:** لصفي الدين الحلي قصائد صنعها على حروف المعجم مدح بها " الملك المنصور نجم الدين أبا الفتح غازي بلغت تسعا وعشرين قصيدة، كل قصيدة منها تضمنت تسعاً وعشرين بيتاً على حرف من حروف المعجم، بدأ كل بيت وختمه بالحرف نفسه، وسمَّاها:" دُرر النحور في مدائح الملك المنصور"[١٧٢]، حيث ألزم الشاعرُ نفسَه ببدء المقطعة بحرف الرَّويِّ، فإذا بدأت المقطوعة–مثلاً– بالألف فرويُّها الألفُ، وإذا بدأت بالباء فرويُّها الباءُ....هكذا كل أبيات القصيدة حتى نهاية حروف المعجم، وإن كان هذا الصنيع فيه تكلف ظاهر ولكنه صورة من صور الإبداع.

وسميت أيضاً " بالروضة، وهي المعروفة بالأُرتُقيات، وهذه القصائد وإن تكن تدلُّ على مقدرته اللغويَّة وخصب شاعريته يشوبها كثير من التكلُّف والمغالاة، بل وتكرار القوافي وتقلقل بعضها في أماكنها"[١٧٣]، ومنها قوله مفتتحاً كتاب الدُّرر على حرف الألف يمتدح الملك المنصور[١٧٤]:

أبتِ الوصال مَخافةَ الرّقباءِ وأتتَكَ تحتَ مَدارعِ الظَّلماءِ

أصَفَتكَ من بعد الصدودِ مودَّةٌ وكذا الدواءُ يكونُ بعدَ الدَّاء

وهذا النوع من الشعر يُطلِقُ عليه الرافعي (محبوك الطرفين)، ويرى أن أول من جاء به هو أبو بكر محمد بن دريد المتوفى سنة ٣٢١هـ، غير أنه لم يشتهر من شعره إلا مقصورته التي مدح بها ابن ميكال، وقد نظم ابن دريد المذكور قطعًا مربعةً على عدد الحروف لم يلتزم فيها بحر واحدٍ بل جعل كل قطعة منها مستقلة عن سائرها في الوزن كما هي مستقلة في الروي، ثم جاء بعد ابن دريد أبو الحسن علي بن محمد الأندلسي البرزي فانسحب على آثاره ونسج على منواله، ولكنه أبلغ أبيات كل قطعة إلى العشرة، ولذلك تعرف منظومته بالقصائد المعشرة، وتلاهما صفي الدين الحلي الشاعر الشهير المتوفى سنة ٧٥٠هـ .....، ولو كان ابن دريد من المصنعين ولم يكن حيث هو من العربية وفنون الأدب لأخمله الصفي[١٧٥].

وقال الرافعي:" ثم خُتِمتْ بالصفي الإجادةُ في هذا النوع على ما أظن، إذ لم يتفق لغيره من ذلك إلا القليل"[١٧٦].

والحقيقة: قد تنافس شعراء عصره والعصور التالية له في مضمار هذا النوع وتسابقوا فيه، فمنهم من برز وأجاد، كمحمد بن فرج السَّبتي، وتلميذه عليُّ بن أحمد الشامي الخزرجي، ومنهم من اكتفى بأبيات قليله مثل أبي جعفر الألبيري الأندلسي.

فقد نهج هذا المنهج الشاعر محمد بن فرج السَّبتِي في مقطوعات من خمسة أبيات على حروف المعجم من الألفِ حتى حَرف الهَاءِ، وسمَّاها " بالقطع المُخَمَّسَةِ في مَدْحِ النعال المقَدَّسَةِ"، يمدح بها النبي ﷺ ويتعلَّق بآثاره، وأكمل باقي الحروف عليُّ بن أحمد الشامي الخزرجي، وهذه الأبيات أوردها المَقَّرِيُّ (ت ١٠٤١هـ) في كتابه أزهار الرياض" [١٧٧]. ومنها قولُ السَّبتِيِّ [١٧٨]:

أتِمثَـــال نَعْـــلٍ كَـــان يَلبَسُـــها الـــذي إذا عُدَّتِ الأرسال لَيْسَ لَـهُ كُفْءُ

أبُو الـقَاسِمِ الأسْمَى الـذي وَطِئَ الـسَّما لِأَخْمَصِـهِ لَـيلاً فَشَـرَّفَها الـوَطْءُ

وللمقري أيضاً مخطوط بعنون " فتح المتعال في وصف النعال"، جاء فيه بكثيرٍ من هذا النوع، أخذ منه المقري بعض ما جاء بكتابه " أزهار الرياض" سالف الذكر.

٢. **المدح بأسلوب التصغير**: لقد أجاد صفي الدين الحلي في هذا النوع، لما دخل مصر في سنة ٧٢٦هـ أنشده الصاحب شمس الدين بن السندي أبيات سليم الهوى المصغرة ألفاظها التي أولها:(بريق بالأبيرق في الفجير)

وذكر أن ناظمها نظمها غزلاً لصاحب الديوان علاء الدين الجويني ولم يمكنه نظم بيت واحد مديحاً؛ إذ شأن المدح التعظيم، فنظم صفي الدين الحلي قصيدته على بحر الوافر التي أولها:

نقيط من مسيك في وريد خويلك أو وسيم في خديد
وذياك اللويمع في الضحيا وجيهك أم قمير في سعيد
ظبي بل صبي في قبي مريبيب السطيوة كالأسيد

فالقصيدة كلها مصغرة ، فنقيط تصغير: نقط، مسيك تصغير: مسك، أي: نقط من المسك، وريد تصغير: ورد، وخويلك تصغير: الخال، أي في ورد خالك، وُسيم تصغير: وَسم، خديد تصغير: خد، أي: أو وسم خدك، هكذا حتى نهاية القصيدة، فالمعنى: مدحه برائحته العطرة، وجمال شامته التي في وجهه، والوسامة التي تعلو خده، ولقد "احتال للمدح احتيالا لطيفًا، فلم يذكر صفات الممدوح ولكنه ذكر عطفه عليه وصغر نفسه ووصف حُسَّاده وصغرهم، فكان هذا التصغير مضمنًا معنى التعظيم"(١٧٩).

وتأثر به في هذا النوع ابن حُجة الحموي، ثم تابعوه عليها، وسموا هذه القصائد بالمُصغَّرَةِ، ومنها قصيدته التي مدح بها قاضي القضاة شمس الدين النويري، منها(١٨٠):

طُريفي من ليلات الهجير مقيريح الجفين من السهير

نـــويري الـــخديد كـــوى قليبـــي فصـحت مـن الـحريق أيـا نـويري

مســيبيل الـــشعير علـــى كفيـــل يـــــذكرنا مويجـــــات الـــــبحير

وهـي قصـيدة مصـغرة جـاءت علـى نسق الـحلي، بلغت تسعة عشر بيتاً، فتصـغير الـمطلع مـن: طَريفـي، ولـيلات، والـهجر، والـمقروح: أي مجـروح- ، والـجفن، والـسهر، وهكذا كل ألـفاظ الـقصيدة الـتي يبدو عليها الـتكلف والـتصنع والتقليد لصفي الدين.

وشاعر آخر تأثر به أيضاً فقال[١٨١] :

ســواد فـــي الـــجفين بـــلا كحيـــل أســـــال مـــديمعي وســـبا عقيلـــي

لحيظـــك مـــن صـــويرمه بقلبـــي جـــريح قـــد صـــرمت بـــه حبيلـــي

قـــويس حويجبيـــك لقـــد رمـــاني ســـهيما فـــي الـــقليب بـــلا نصـــيل

٣. ولصـفي الـدين الـحلي بديعيتـه الـفاخرة الـتي مدح بهـا الـنبي ﷺ، مـن بحـر البسيط، طرَّزها بألوان البديع، تضمُّ مائة وخمسة وأربعين بيتاً، جعل في كل بيت منها نوعا أو نوعين من ألوان البديع تشتمل على مائة وواحد وخمسين نوعاً من البديع.

وكان الـصَّدْر شمس الدّين عبد اللَّطِيف يقول وللصفي بديعيته الـمَشْهُورَة وَكَذَا شرحها وَذكر فِيهِا أَنـه استعد من مائـة وَأَرْبَعين كتابـا[١٨٢]. افتتحها ببراعـة الاستهلال والتجنيس المركب والمشتبه فقال[١٨٣]:

إنْ جِئـتَ سَـلعاً فسَـل عـن جيـرَةِ الـعَلَمِ واقرَ السَّلامَ على عُربٍ بـذي سَلَمِ

واختتمها ببراعة الختام فقال[١٨٤]:

فـإنْ سَـعِدْتُ فَمَـدْحِي فِيـكَ مُوجِبُـهُ، وإنْ شَـقَيتُ فَـذَنبِي مُوجِـبُ الـنَّقَمِ

وقد شرحها صفي الدين الـحلي، وسماها: (النتائج الإلـهية) [١٨٥]، ولقد تأثر بهذه الـبديعية وعارضـها علـى سبيل العُجْبِ والتَّحَدِّي- مـع مـا عُرف عنها مـن الـتصنع والـتكلف- ونهـج علـى منوالـها عددٌ من الـشعراء، وهي من بحر الـبسيط

العروض والضرب مخبونان.

٢. الشعراء الذين تأثروا ببديعية الصفي الحلي ونسجوا على منواله:

١. بديعية ابن جابر الأندلسي الضرير (ت ٧٨٠ هـ)، صاحب البديعية المسماة "الحلة السيرا في مدح خير الورى"، وهي المعروفة (ببديعية العُميان) وهي في مائة وسبعة وعشرين بيتًا، وقد سرد فيها المحسنات البديعية حسب ما أورده الخطيب القزويني بدأها بقوله(١٨٦):

بطيبة انزلْ ويمِّم سيدَ الأممِ وانثرْ له المدحَ وانثرْ طيبَ الكلمِ

٢. بديعية علي بن الحسين عز الدين الموصلي، المتوفى سنة (٧٨٩هـ) سماها: " التوصيل بالبديع إلى التوسل بالشفيع" ، عارض فيها بديعية الصفي الحلي، وزاد عليه فيها، بأن ذكر في كل بيت منها لفظة تدل على اسم اللون البديعي الذي استخدمه فيه وقد نظم الموصلي بديعيته في مدح النبي محمد ﷺ في مائة وأربعين بيتاً استهلها بقوله(١٨٧):

براعةٌ تَستهلُّ الدَّمعَ في العَلَمِ عبارةٌ عَنْ نِدَاءِ المُفردِ العَلَمِ

٣. بديعية أبي بكر علي بن حجة الحموي (٨٣٧هـ)، والذي نظم بيديعيته في مدح الرسول الكريم، وعدَّ فيها من أنواع البديع مائة واثنين وأربعين نوعًا، استهلها ببراعة الاستهلال قائلًا(١٨٨):

لِي في ابتدا مدحِكُمُ يا عُربَ ذي سَلمِ براعةٌ تستهلُّ الدَّمعَ في العَلَمِ

وقد سمى ابن حجة بديعيته بـ "تقديم أبي بكر" وحاول فيها أن ينسج على منوال عز الدين الموصلي، في تضمين الأبيات ألفاظًا يشير بها إلى الأنواع البديعية التي بلغ بها مائة واثنين وأربعين نوعًا، دون تمييز بين البديع وغيره من علوم البلاغة، محاولًا أيضًا أن يجاري صفي الدين الحلي في رقة الشعر وجمال النظم والسلاسة(١٨٩).

ولا يغيب أن قوله (ابتدا) من (الابتداء)، وقصر الممدود ضرورة من

ضرورات الشعر، ولا يستحسن في المطالع والاستهلالات أن تكون فيها عيب أو ضرورة، كما أنه استعان بمطلع عز الدين الموصلي في جُلِّ كلماته.

٤. بديعية أبو محمد إسماعيل المقرئ اليمني(ت ٨٣٧ هـ)، ولم يلتزم التورية باسم النوع، مطلعها[١٩٠]:

شارفُت ذَرعاً فذرعن مائِها الشبَم وجزت نمْلِى فَنَمْ لا خَوْفَ فِي الحَرَمِ

٥. بديعية الكفعمي (ت ٩٠٠هـ) هو الشيخ تقي الدين بن زين العابدين الحارثي. ومطلعها[١٩١]:

إنْ جِئتَ سَلمىَ فسَلْ مَن في خيامِهِم ومَن سَكن مَنْسكاً عَنْ دميتِي ودَمِي

٦. بديعية الشيخ عبد القادر الطَّبري (ت ١٠٣٣هـ) [١٩٢]، وقد التزم التورية باسم النوع يقول في مطلعها:

حُسْنُ ابتِدَاءٍ مَدِيحي حَيّ ذي سَلَمِ أُبدِي بَرَاعةَ الاستهلال فِي العَلَمِ

فقد ظهر المطلع في صورة جيدة، ولكن غَلَب عليه ألفاظ المصطلحات (حسن الابتداء- وبراعة الاستهلال)، فضعُفَ فيه الجانبُ الوجداني.

٧. بديعية ابن معصوم (ت١١١٩هـ)، صدر الدين المدني، علي بن معصوم الحسيني[١٩٣]:

حُسْنُ ابتدائِي بِذِكْرِي جِيْرة الحَرَمِ لَهُ براعَةُ شَوْقٍ يَسْتهلُّ دَمِي

ولو سردنا البديعيات لوصل بنا المطافُ إلى العصر الحديث، فهي كثيرة ومتنوعة، تأثروا جميعاً بصفي الدين الحلي، منهم من زاد في بديعيته كابن حجة وغيره فضمَّنُوا البيتَ اسمَ اللون البديعي، ومنهم من سار على نهج الحلي دون زيادة .

ولا يخفى أن بداية روافد هذه الصنعة تمثلت في العصر الذي غلب عليه التكلف والتصنع والتلاعب بالألوان، فتأثر الحلي بعصره وربما تأثر كذلك بالشاعر علي الإربلي الذي توفي قبل مولده بسبع سنوات، فله أبيات ضمَّنها

ألواناً بديعية في قصيدة لاميَّة من بحر الخفيف[١٩٤]، ولكنَّ نظمَ الحلي على بحر البسيط في قافية ميمية، يلتزم الشاعر فيها بذكر لون من ألوان البديع في كل بيت، كانت بديعية الحلي هي البداية، وهي تختلف عن المدائح النبوية من هذا الجانب.

بدأت البديعيات بصفي الدين الحلي ثم مُعاصره ابن جابر الأندلسي الضرير صاحب (بديعية العميان)، ثم انتشرت تسمية (البديعيات)، ولم تكن معروفة قبل الحلي بهذا الاسم، وإنما كان يطلق عليها (قصائد المدائح النبوية) في مدح النبي ﷺ.

والبديعيات يبدو فيها التصنع والتكلف، وإعمال العقل، وضعف العاطفة، وجلب الألفاظ جلباً، ولا سيما في البديعيات التي تضمنت اسم اللون البديعي أو التورية به، مما جعل الشاعر ينشغل عقله بذلك، ويضعف جانبه الوجداني، وهذا مغاير لسمو العاطفة، وإن كان الصدق موجوداً لا محالة في مدح النبي ﷺ.

المبحث الرابع: قضايا تحليلية

تبدو بعض القضايا التحليلية من باب الصنعة وتقنياتها عند الصفي الحلي التـي تجعلـه يختـار كلمـات بعينهـا فـي أبياتـه ومطـالع قصـائده؛ ليصـنع توافقـاً وتجانساً بين العبارات، ويصنع تماساً بين الماضي والحاضر.

ففـي تراثنـا الـعربي قضـايا نقديـة اهتمـت بـدواعي الـشعر وبظـواهره الـفنية والأسلوبية، ومثل هذه الإضاءات كانت نبراساً لخطوات النقد العربي الحديث فيما بعد، فبعض القضايا النقدية عالجها النقاد من خلال النظر في دواوين الشعراء ونتاجهم الأدبي، مع الاعتماد على تحليل ودراسة الظواهر الأدبية المعادلة لها حديثاً.

فـالأدب لـيس نتاجـاً خالـصاً لعصـر بعينـه، بـل لـيس نتاجـا خالـصاً لأمَّـةٍ بعينها، فهو مزيج من تجارب الأمم والعصور؛ لذا نجد بين النصوص تداخلات وتعانقات وتقاربات في جميع أنحاء الآداب والعلوم، في صورة تبادل وتفاعل وتباين تؤكد أن الأدب هو انعكاس لحركة الحياة المكرورة المتشابهة، ومن بين هذه الظواهر:

- **ظاهرة التعالق النصي:**

"قال الجاحظ: نظرنا في الشعر القديم والمحدث فوجدنا المعاني تقلب ويؤخذ بعضها من بعض"(١٩٥).

لذا فالتعالق النصي نوع من التنميط الجديد من حيث المصطلح، وإن كان موجودا من حيث المحتوى والاستعمال قديماً، ولكنه أصبح الآن يستخدم على نطاق أوسع لوجود القواعد والقوانين التي تحدد كيفيته وماهيته.

قال الجاحظ:" ولا يعلم في الأرض شاعر تقدّم في تشبيه مصيب تامّ، وفي معنى غريب عجيب، أو في معنى شريف كريم، أو في بديع مخترع، إلا وكلّ من جاء من الشعراء من بعده أو معه، إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره، فإنّه لا يدع أن يستعين بالمعنى، ويجعل نفسه شريكا فيه"(١٩٦).

فكان الجاحظ أول من أطلق على الاستعانة بالمعاني والألفاظ كلمةَ سرقة، وتبعه النقاد ثم الغرب في العصر الحديث، فقال الناقد الفرنسي جان جيرودو:" إن السرقات الأدبية هي أساس كل الآداب، باستثناء الأول منها المجهول على كل حال"(١٩٧).

إن دراسة هذه الظاهرة تعدُّ مساهمة في فهم الجوانب التركيبية للنص، وبيان علاقة النص القديم بالنص الحديث، وما بينهما من تقارب، وآثار محتملة.

فالتعالق هو:" دخول نص في علاقة مع نصوص أخرى سابقة له "(١٩٨)، ومن ثمَّ فتعالق نص مع نص آخر هو أساس معرفي منذ القدم سواء بصورة مباشرة تتمثل في المعارضة أو التضمين أو الإجازات، أو النسخ التقليدي.... الخ، أو بصورة غير مباشرة تتمثل في المعاني أو تكرار الأفكار، فكل الثقافات في العالم قائمة على فكرة التعالق، والعمل الأدبي نوع من هذه الثقافات، وهو نسيج كلامي تميز بخصائصه عن غيره من الأجناس الكلامية الأخرى، ومما يؤيد هذا الكلام قولُ عليٍّ رضي الله عنه " لولا أنَّ الكلامَ يُعادُ لَنَفِدَ "(١٩٩)

ويرى آخر أنه " تعالق النصوص وتقاطعها لإقامة الحوار بينهما"(٢٠٠)، وهذا يراد به الترابط والتواصل الفكري بين نصوص العصور؛ لإن إنشاء نص دون الاعتماد على نصوص أخرى أو دون الإشارة إليها يكاد يكون من المستحيل؛ لأن عملية التعالق هي عملية ملاءمة دائمة تربط الماضي بالحاضر عن طريق التداخل بين النص وغيره بصورة متعمدة أو غير متعمدة.

ونستطيع من خلال عملية التعالق النصي أو (وحدات التواصل) – إذا صح التعبير – تكملة مسيرة التاريخ الأدبي، وإدراك معاني الأحداث الجارية بالاعتماد على الخبرة النصية الماضية، التي تقوم على هدفين أساسيين، الأول: المعنى الأساسي الحاضر في ذهن الكاتب، والثاني: المعنى المتكرر المستحضر من الذاكرة الذي يتمثل فيه الماضي أو الغيرية، فهو الذي يصنع العلاقات المتبادلة للتفاعلات السياقية، ويربط المحتوى البعيد بالمحتوي القريب.

ومن أهم شروط التعالق بين النصوص، الكفاءة، والتناسب بين المعاني والألفاظ، واحتراس الكاتب من تداخل المعاني، ووضع النص في موضعه، وتنقيح واستبعاد ما لا يحتاج إليه النص الحديث.

ومن قضايا الصنعة التي بدت في ديوان صفي الدين الحلي قضية التعالق النصي مع الظواهر الشعرية، والتاريخية، والدينية،.. وغيرهما، ولقد جاءت على هذه الصورة:

أولاً: التعالق النصي مع الظواهر الشعري:

يجيد الصفي الحلي التواصل مع الظواهر الشعرية التي تعالقت مع نصوص شعرية أخرى، وتداخلت مع عصور سابقة له، وأول ظاهرة بدت في شعره – وهي كثيرة ومتنوعة– **ظاهرة المعارضة** التي تمثلت في أكثر من وجه.

١. **المعارضة:** وأصل المعارضة من الاعتراض والمبارة، جاء في اللسان " عارَضَ الشيءَ بالشيءَ مُعارضةً: قابله، وعارَضْتُ كِتَابِي بِكِتَابِهِ أَي قَابَلْتَهُ.وَفُلَانٌ يُعارِضُني أَي يُبارِيني"[٢٠١]، ويبدو أن المعارضة لم تكن من القضايا البارزة عند العرب في العصر الجاهلي والعصر الإسلامي.

وربما السبب يعود إلى الحفاظ على مكانتهم فيما بينهم، والخوف من الفضيحة والشماتة والخوف من اتساع دائرة التعارض التي قد تطول الأنساب والأحساب، كما رأينا فيما بعد في النقائض في العصر الأموي، أو ربما كانت هناك معارضات لم تصلنا، ومما يدحض هذا الأخير، أنهم لم يعارضوا القرآن الكريم الذين نزل مُتحدِّياً لهم ومنافساً؛ – مع فصاحتهم وبلاغتهم– وهم كفار، مما يدل على أنهم لم يلجؤوا إليها في خصومهم أو حماستهم.

- **دوافع المعارضة عند الصفي الحلي:** المعارضة ميدان من ميادين التباري الذي لابد فيه من أحد الأمور الثلاثة: إما النصر، وإما العجز وعدم القدرة فيتعذر على الشاعر أن يأتي بمثل قول الآخر، وإما أن يفعل فعله فيحاذيه ويساويه، فالشاعر الذي يُعارض لا بد أن يكون قادرا وعالماً بمن يُباري حتى

يستطيع مواجهته، فتتبين قدرته أو عجزه عن المعارضة، وإلا فقدت المعارضة أهم شروطها وانتفت.

وتمثلت دوافع المعارضة عند الحلي في هذه الأمور:

- **الإعجاب:** فقد يعجب الشاعر بقصيدة ما فيُقبل عليها ليجاريها أو يأتي بأفضل منها، كما كان في " بديعية " الصفي الحلي، وما كان منه تجاه الحريري وغيره من معارضيه.
- **التحدي:** وهو صورة من صور التنافس، وليس شرطاً أن يكون ناتجاً عن خصام، وله صور كثيرة في ديوانه.
- **استعراض القدرة:** قد يقدم الشاعر على المعارضة لشاعر ما ليستظهر ثقافته موهبته.
- **الرد على أحد الشعراء:** وقد يرد الشاعر على شاعر آخر مفاخرا له أو هاجياً، أو غيرهما
- **استجابة لطلبٍ من ملك أو أمير:** لإجازة بيت أو الرد على أحد معارضيه.

- **وجوه المعارضة:** وتشتمل الوجوه أيضا على الدوافع التي دفعت الصفي الحلي للمجيء بهذه الوجوه.

وأول وجوه المعارضة (**الإجازة**): بأن ينشئَ شاعرٌ أو ملكٌ أو سلطانٌ صدرَ بيت ويطلب من الشاعر أن يجيزه، وذلك كثير في العصر العباسي وما بعده من عصر الصفي الحلي بعدما انتشر الترف وظهر المجون، فكان لدى الملوك والسلاطين وبعض الناس معرفة وبصيرة بالشعر فظهرت الإجازات، وقد اقتُرِحَ على الحلي إجازة صدر بيت مفرد، وهو: (**إذا أبطأ الرسول فظن خيراً**)، فقال(٢٠٢):

إذَا أَبْطَأ الرَّسولُ فَظُنَّ خَيراً ... فَسُوءُ الظَّنِّ فِي عَجَلِ الرَّسُولِ

فَلَولا أن يَرَى مَا يَشتَهِيهِ ... لَعَادَ إليكَ في أَمَدٍ قَلِيلِ

فالـتمهل والـروية والـتواني صفات دعـا إلـيها الـشاعر، وعلَّل بـأن الـسبب يعود إلى أن الرسول لم يجد مبتغاه ومأربه، والبيتان من بحر الوافر مع تسهيل الهمزة الثانية في (أبطأ) حتى لا ينكسر الوزن، وعجز البيت الأول موجود في المنتحل، تحت قوله(٢٠٣):

إِذَا أَبْطَأَ الـرَّسُوْلُ فـرجٍّ خَيْـرًا فَفِـي إِبْطَائِـهِ أَثَـرُ الـنَّجَاحِ

فالـثاني (الـمُجيز) وهو الصفي الحلي لـه الفضل في مثل هذا النوع من المعارضات؛ "لأن المبتدئ، متمكن من الاختيار موسع عليه الطرق يسلك أيها شاء، والمجيز مقصور القيد ممنوع من التصرف إلا في الجهة التي هو بإزائها فلذلك قد أبر عليه"(٢٠٤).

- ولقد برع الحلي في هذا النوع في أكثر من موضع في ديوانه، فلقد **طُلب منه** بمجلس الملك المنصور أن يجيز بيتي محيي الدين بن زَبْلاق الملغز فيهما بالشبابة بتضمين نصف بيت من الحماسة، ففاق الوصف والإبداع(٢٠٥).

ومن وجوه المعارضة: أن يعارض الشاعر صاحبه بأن " ينشئ له كلاما جديدًا ويحدث له معنى بديعًا، فيجاريه في لفظه ويباريه في معناه ليوازن بين الكلامين فيحكم بالفلح لمن أبر منهما على صاحبه"(٢٠٦).

- ومن هذا الوجه، قصيدة الحلي يعارض بها قصيدة ابن المعتز، بعدما سأله تاج الدين الآوي نقيب نقباء الأشراف بالعراق إجابة عبد الله بن المعتز عن قصيدته البائية التي يتناقص فيها بأهل البيت ويهزأ بهم، ومنها قول الحلي(٢٠٧):

وقلـتَ ورِثنـا ثِيـابَ الـنَّبيِّ فكَـمْ تَجـذِبُونَ بأهـدابِها
وعنـدَكَ لا يُـورثُ الأنبيـاءُ فكيـفَ حَظيـتُمْ بأثوابِهـا
فكَـذَّبْتَ نَفسَـكَ فـي الحالـتَينِ ولـم تَعلَـمِ الـشّهدَ مِـن صـابِها
أجَـدُّكَ يَرضَـى بمـا قُلتَـهُ ومـا كـانَ يَومـاً بمرتابِهـا؟

ومنها قوله:

وقولُـــكَ أنـــتُمْ بَنـــو بِنتِـــهِ (ولكـن بَنـو الـعَمِّ أولـى بِهـا)
بَنـــو الـــبنتِ أيضـــاً بَنـــو عَمِّـــهِ وذلِـــكَ أدبَـــى لأنســـابِها
فـدَعْ فـي الـخِلافةِ فَصلَ الـخِلافِ فلَيســـتْ ذَلُـــولاً لرُكَّابِهـــا

ليعارض قول ابن المعتز[٢٠٨] :

نَحـــنُ ورَثنـــا ثِيـــابَ النَّبِـــ ـــيِّ فَكَـــمْ تَجـــذِبُونَ بأهـــدابِها
لكـــم رَحِـــمٌ يَـــا بَنِـــي بِنتِـــهِ ولكـــن بَنـــو الـــعَمِّ أولَـــى بِهـــا

فيبدو في أبيات ابن المعتز الإيجاز والتوجه نحو الفكرة مباشرة، فله فضل السبق والإيجاز وإنشاء المعنى الذي يدعو فيه إلى الحكم العباسي، فهو معروف بسُنِّيَّته وانحرافه عن العلويين وجحوده عنهم، فأنشأ هذه القصيدة البائية المطوَّلة في الفخر بنَسَبه العباسي.

فأجابه صفي الدين الحلي وأطال وعلَّلَ، واستطرد ودلَّلَ، ولم يكتف بذلك بل كان يلجأ أحيانا إلى ذكر نص ابن المعتز في قصيدته عارضاً له داخل أقواس، وليس لذلك كبير حاجة، ولكن استوفت القصيدة شروط المعارضة من حيث الوزن وهو وزن بحر المتقارب، ومن حيث الروي وهو الباء الموصولة بها خروج، ولا يخفى اتجاه الحلي العقائدي في الأبيات، وميوله إلى الحزب العلوي.

ومن المعارضة " أن يتبارى الرجلان في شعر أو خطبة أو محاورة فيأتي كل واحد منهما بأمر محدث من وصف ما تنازعاه، وبيان ما تباريا فيه يوازي بذلك صاحبه أو يزيد عليه فيفصل الحكم عند ذلك بينهما بما يوجبه النظر من التساوي والتفاضل "[٢٠٩].

- وقريب من هذا الوجه قول الحلي يمدح الملك الناصر ناصر الدين محمد بن قلاوون بمصر عند قدومه إليها من الحجاز، **وقد اقترح عليه من أرباب الدولة معارضة قصيدة المتنبي**، فقال الحلي[٢١٠]:

أَسْـبَلْنَ مِـنْ فَـوْقِ الـنُّهُودِ ذَوَائِبَـا فَجَعَلْـنَ حَبَّـاتِ الـقُلُوبِ ذَوَائِبَـا

وجَلَـوْنَ مِـنْ صُـبْحِ الـوُجُوهِ أَشِـعَّةً غَـادَرنَ فَـودَ الـلَّيلِ مِنهـا شـائِبَا

معارضاً قول المتنبي يمدح علي بن منصور الحاجب(٢١١):

بِـأَبِي الـشُّمُوسُ الـجَانِحَاتُ غَوارِبَـا الـلَّابِسَاتُ مِـنَ الـحَريرِ جَلابِبَـا

المُنْبِهـــاتُ عُقُولَنَـــا وقُلُوبَنَـــا وجَنـــاتِهِنَّ الـــنَّاهِباتِ الـــنَّاهِبَا

إن " اختياره لمعارضة المتنبى شاعر العربية الفذّ دليلٌ قويٌّ على ثقته بنفسه، وقد أظهر في معارضته براعة فائقة"(٢١٢).

وهي قصيدة طويلة بلغت واحدا وستين بيتاً عند الحلي، معارضا قصيدة شاعر العربية المتنبي التي بلغت أربعين بيتاً، أبتدأ كل منهما قصيدته بالنسيب والغزل على عادة الشعراء القدامى، كما افتتح الحلي مطلعه بالفعل الماضي ليدل على دوام الإسبال والإرخاء، وتفوق المتنبي لبدء قصيدته بالقسم، فهو يُفدي أحبته بأبيه، وفي مطلع الحلي جناس تام بين (ذوائب) بمعنى خصل الشعر وضفائره، وبين (ذوائب) التي هي من الذوبان، وفي بيت المتنبي تشبيه في قوله(الشموس) أي أن أحبابه كالشموس، وفي الشطر الثاني استعارة عند الحلي حيث شبههن بالحبات التي تذوب، وفي الشطر الثاني عند المتنبي وصف حقيقي لأحبته اللابسات الحرير على هيئة جلباب كناية عن الترف والوقار، أما الحلي فقد وصفهن وصفاً أكثر قربا من الغزل المكشوف الذي يدل على ظهور شعورهن على صدورهن الناهدات، وهي صورة فيها جمال واكتمال أنوثة، وجاءت المعارضة مستوفاة شروطها، حيث جاءت القصيدة من بحر الكامل، رويها الباء الموصولة بألف لدى الحلي على غرار قصيدة المتنبي.

وإن كان المتنبي لا يُقارن ولا ينافس فهو أشعر الشعراء في عصره ومن شعراء العربية الفحول الذين لا نظير لهم، ولكن مما يؤخذ عليه في هذا المطلع أنه جاء بضرورة شعرية في أول القصيدة، وهذا غير كثير عند الشعراء في

المطالع، وهو قوله (جلابيا) جمعاً لجلباب، والصحيح (جلابيب[٢١٣]) ولكن الوزن اقتضى ذلك.

فقد تنازع الشاعران في معنى واحدٍ ليرتقي أحدهما إلى ذروته ويقصر شأو الآخر عن مساواته في درجته، وهذا وجه كبير من وجوه المعارضة [٢١٤].

- وأعجب من هذا في المعارضات. وأبلغ منه في مذاهب المقابلات والمناقضات **استعراض القدرة في بناء الشيء وهدمه**، وتشييده ثم وضعه ونقضه"[٢١٥] ، ومنه قول الحلي حينما سُئل هجاءَ مَنْ خيَّبَ مؤملَه مع التجنيس التام والطباق [٢١٦]:

ما كُنتَ في إحدى الشَّدائدِ مُرتجَى إلا رأينا بابَ جُودِكَ مُرتَجَا

وكذاكَ مَا نُسِبَتْ إليكَ رَذيلَةٌ إلا مُدِحْتَ بها، وكانَ لها الهِجَا

وبلغه أن المهجو توعَّد ذلك المُقترِحَ فخاف، فجاء إلى الحلي فغيَّرَ له في كل بيت لفظة، وقال له: إن سُئلتَ فقلْ ما قلتُ إلَّا:

ما كُنتَ في إحدى الشَّدائدِ مُرتجَى إلا رأينا بابَ عُذْرِكَ مُرتَجَا

وكذاكَ مَا نُسِبَتْ إليكَ فَضِيلةٌ إلا وقد مُدِحَتْ ، وكانَ لها الهِجَا

فهذا البناء للمعنى والهدم له، يدل على تمكُّن الشاعر، وسعة معجمه اللغوي، وقدرته على توليد المعاني المضادة، وهذا أصعب الأنواع؛ لأن الشاعر يتحدى قريحته، ويتنافس مع نفسه.

٢. التضمين:

ومن التعالق النصي مع النصوص الشعرية (**التضمين**)، وهو أن يضمن الشاعر قصيدته أبياتاً لشاعر آخر، يفعل ذلك عن قصد حتى يضيفَ ما يجده مناسباً للمعنى المراد، ولقد أكثر الحلي من التضمين في أشعاره، وتنوع داخل قصائده، وهذا التَّنوعُ يدل على موهبة الشاعر البارزة وصنعته التي تميز بها في هذا العصر الجاف المنكسر، ولقد تعددت وجوه التضمين عنده، **أولها:** أن يأتي

فـي القصـيدة بشـطرٍ والشـاعر الآخـر بشـطرٍ علـى الـترتيب، **وثانيهـا:** أن يـأتي بالـثلاثة الأدوار الأولـى، ويقتـبس الـدور الـرابع والـخامس مـن قصـيدة عموديـة لشاعر آخر، **وثالثها:** أن تجد لـه الدور الـخامس من كل مقطـع وللشاعر الآخر الأدوار الأربعة الأولى، وهذا نوع اخترعه– كما سبق– في المسمط المخمس.

ورابعهـا: أن يعمـد إلـى مجموعـة أبيـات مـن قصـيدة لشـاعرٍ فيسـتخرج صـدورها، ثـم يعمـد إلـى قصـيدة لشـاعرٍ آخـر فيخـرج أعجازهـا، ويُناسـب بينهمـا مناسبة عجيبة تُوافقُ غرضَه ولم يغترم الحلي فيها من نظمه سوى صدر المطلع وصدر بيت الـختام، وهذا النوع من الـتضمين **اخترعـه الـحلي،** وهو من أحسن أنـواع الـتضمين وأصـعبها، فقد ضـمَّن عشرين بيتاً من قصـيدة الـطغراني فأخرج صدورها على الترتيب بأعجاز عشرين بيتاً من قصيدة المتنبي الـتي عاتب بها سيف الدولة، وكتب بها إلى صديق له تأخر عن إنجاده في واقعة له، فقال(٢١٧):

قـلْ للمَلـيِّ الـذي قَـد نـامَ عـن سَـهري ... ومَـن بجسـمي وحَالـي عنـدَهُ سَـقَمُ
تَنَـامُ عَنِّـي وعـينُ الـنَّجمِ سَـاهِرَةٌ، ... وَاحَـرَّ قَلبـاهُ مِمَّـنْ قَلبُـهُ شَـبِمُ
فالـحِبُّ حيـثُ الـعِدَى والأُسـدُ رَابِضَـةٌ ... فَليـتَ أنـا بقَـدرِ الـحُبِّ نَقتَسِـمُ
فهَلْ تُعِينُ عَلى غَـيٍّ هَمَمتُ بِـهِ(٢١٨) ... فِـي طَيِّـهِ أسَـفٌ فـي طَيِّـهِ نِعَـمُ

ويقول في الختام:

فَـافَطَنْ لتَضـمينِ لَفْـظٍ فِيـكَ أَحسَـبُهُ ... قَـد ضُـمِّنَ الـدُّرَّ إلا أنَّـهُ كَلِـمُ(٢١٩)

والقصيدة تبلغ واحداً وعشرن بيتاً، ليس للحلي فيها إلا صدر البيت الـأول، وصدر البيت الـأخير، ولم يغرم الـحلي في هذه الـقصيدة غير الـنظم ومناسبة الـمعاني، وتوافق الـأبيات، والـقصيدة من بحر الـبسيط، ورويها مطلق موصول، افتتحها الـحلي بالـغزل في الـبيت الـأول والـثاني، فحبيبـه في سـهاد ونـوم عميق طوال الدهر، وهو في سهر يشتكي حاله من ضعف جسده وسقمه مِن حبه وهو لا يبالـي، فهو ينام عنه والـنجوم ساهرة من أجله، وحرُّ قلبه شديد، وقلب حبيبه

بارد خالٍ، ثم ينتقل في حُسن تخلص إلى العتاب في البيت الثالث ليعاتب صديقه الذي تأخر عن نجدته وركن إلى أعدائه لمجرد أن خدعوه ووعدوه بولاية، فقد ركن إلى الأعادي وهم كالأسود الضارية حوله، فليته يعلم أني أكثر حبّاً له من غيري، ليته يعينني على غيِّهمَّ به؛ لكي نقاتل هولاء الأعادي، فهذا ظفر لي وله، ولكن أبدا هذا الظفر أسفاً لأنه لم يدركه، وهذا كله عتاب محبة من الحلي لصديقه كالدر الصافي والرونق ولكنه في صورة كلام.

ومن التضمين الذي اخترعه أيضاً (**تضمين البحر**[٢٢٠])، وهو أن يضمن قصيدته بحر قصيدة أخرى، سواء أكان على نفس حالة عروضه وضربه أم خالفها، ومن ذلك تضمين بحر الرجز لأبيات من مقصورة أبي بكر بن دريد، بالإضافة إلى التضمين النَّصي لبعض أبيات المقصورة[٢٢١]، منها قوله يشكر إنعام ولَدَيه الملك ناصر الدين وعماد الدين عليه بفرس جواد قدماها له[٢٢٢]:

بَـــرْقُ الـــمَشِيبِ قَـــد أَضَـــا ... بِعـــارِضٍ مِثـــلِ الأَضَـــا
يُشَـــــبَّهُ اشتِعالُـــــهُ ... بالـــنَّارِ فـــي جَـــذلِ الـــغَضَا
وواصـــلَتْ قَلبِـــي الـــهُمومُ ... فَجَفَـــا جَفنِـــي الـــكَرَى
واتَّخَـــذَ الـــتَّسهيدُ عَينـــي ... مَألَـــفاً لَمَّـــا جَفَـــا

ومطلع مقصورة أبي بكر بن دريد[٢٢٣]:

يـا ظَبْيَـةً أَشْـبَهَ شَـيْءٍ بِالـمَهَا ... تَرْعَـى الـخُزَامِى بَـيْنَ أَشْـجَارِ الـنَّقَا
إِمَّـا تَـرَى رَأْسِـي حـاكَي لَوْنُـهُ ... طُـرَّةَ صُـبْحٍ تَحـتَ أَذْيَـال الـدُّجَى
وَاشْـتَعَلَ الـمُبْيَضُّ فِـي مُسْـوَدِّهِ ... مِثْلَ اشْتعال الـنَّارِ فِي جَذلِ الـغَضَا
فكـانَ كالـلَّيْلِ الـبَهيمِ حَـلَّ فِـي ... أَرجائِـــه ضَـــوءُ صَـــباحٍ فَـــانْجَلَى
واتَّخَـذَ الـتَّسهيدُ عَينِـي مَألَـفاً ... لَمَّـا جَفَـا أَجْفَانَهَـا طَيْـفُ الـكَرَى

لقد افتتح الحلي مقصورته بالحديث عن الشيب مضمناً بيته الأول التجنيس التام الذي جاء في تصريع البيت بين (أضا) بمعنى الضوء

و(الأضا) بمعنى الـغدران، أما ابن دريد فقد افتتح مقصورته بالـغزل وانتقل في حسن تخلص في بيته الـثاني إلى الـحديث عن شكوى الـشيب، عارض الـحلي مقصورة ابن دريد من حيث الـبحر، فمقصورة ابن دريد من بحر الـرجز الـتام، ومقصورة الـحلي من بحر الرجز المجزوء، وهذا نوع جديد من الـتضمين اخترعه صـفي الـدين الـحلي، بالـإضافة إلـى التعالـق الـنصي بـين معـاني الـنصين وأفكارهما.

ولـه أنواع أخرى من الـتضمين، بأن ينشيء الـحلي صدورَ الـأبيات ويأتي بالـأعجاز من قصيدة أخرى، كما في قصيدته الـتي يستدعي بها أحد الـفضلاء لالتقاط اللَّذات، وهـي تضـمين لأعجـاز أبيـات فاتحـة الـحماسة لرجـل مـن بنـي الـعنبر، يُقَـال لَـهُ قـريط بـن أنيـف[٢٢٤]، مـن بحـر الـبسيط، يقـول الـحلي فـي مطلعها[٢٢٥]:

قُـمْ صَـاحِ نَلْـتَقِطِ الـلَّذاتِ إنْ ذَهَلَـتْ بَنُـو الـلَّقِيطَةِ مِـن ذُهْلِ ابـنِ شَـيبانَا

ولا تُطـعْ فـي اطّـراحِ الـرَّاحِ ذا ملَـقٍ عِنــدَ الــحَفيظَةِ إن ذو لَوثَــةٍ لانَــا

ولـه مثل هذا الـنوع قصيدة ثانية ضَمَّنَها أعجازَ لامية الـعرب[٢٢٦]، وأخرى ضمَّنها أعجاز معلقة امرئ القيس[٢٢٧]، وله نوع آخر من التضمين اخترعه، وهو أن يأتي بأبيات لشاعر آخر ثم يعكس معناها، قيل: قد سأله أحد الـأعيان أبياتاً منحولة لأبي نواس، واقترح عليه نظمها فعَكَسَ الـحليُّ ردَّ أبي نواس، وجمع فيها بين التضمين والاكتفاء[٢٢٨] في مقطوعة من بحر السريع، رويُّها مقيد، عروضه مطوية مكسوفة وضربه مطوي موقوف، فقال عن زيارة إبليس له في ليلة طال فيها السهاد[٢٢٩]:

وَلَيْلَــةٍ طَــال ســهادي بهَــا فَزَارَنِــي إبْلِــيسُ عِنْــدَ الــرُّقادْ

فَقَـال: لـي هَـل لـكَ فِـي شـفقة كبشــيَّةٍ تَطــرُدُ عَنَّــا الــسُّهادْ؟

قُلــتُ: نَعَــم! قَــال: وَفِــي قَهْــوَةٍ عَتَّقَهَـا الـعَاصِرُ مِـن عَهـدِ عَـادْ؟

قلــتُ: نعــم! قَــال: وَفِــي مطــرِبٍ إذا شَــدا يَطــربُ منــهُ الــجَمادْ؟
قلــتُ: نعــم! قَــال: وفِــي طَفْلَــةٍ فِــي وَجَنتَيهــا للحَيــاءِ اتِّقــادْ؟
قلــتُ: نعــم! قَــال: وَفِــي شــادنٍ قَــد كُحِلَــتْ أَجْفَانُــهُ بالــسَّوادْ؟
قلــتُ: نعــم! فقَــال: نَــمْ آمنــاً يَــا كعبــةَ الــفسقِ ورُكــنَ الــفَسادْ

فالـاكتفاء فـي هذه الـأبيات يُقدر بعد كلمـة قـال:أي (لِـي هَل لَكَ) الـتي غابـت فـي حشـو الـبيت لدلالـة الـمذكور الأول عليهـا فـي الـبيت الـثاني، مـع التضمين بعكس مقول أبـي نـواس قـي قصيدته، والقصيدة لـه فـي ديوانـه فـي اثنـي عشر بيتاً، من بحر الـسريع، رويُّها مطلق، عروضـه مطوية مكسوفة، وضربه أصلم، منها(٢٣٠):

نِمْــتُ إلــى الــصُّبْحِ، وإبْلِــيْسُ لِــي فــي كُــلِّ مَــا يُــؤْثِمُنِي خَصْــمُ
فَقَــال: لِــي لَمَّــا هَــوَى: مَرْحَبَــا بِتَائِــــبٍ تَوْبَتُــــهُ وَهْــــمُ
هَــلْ لَــكَ فِــي عَــذْرَاءَ مَمْكُــورَةٍ يَزِيْنُهَــا صَــدْرٌ لَهَــا فَخْــمُ؟
فقُلْــتُ: لا!، قَــال: فَتَــىً أَمْــرَدٌ يَــرْتَجُّ مِنْــهُ كَفَــلٌ فَعْــمُ ؟
فَقُلْــتُ: لا! قَــال: فَتَــى مُسْــمِعٌ يَحْسُــنُ مِنْــهُ الــنَّقْرُ والــنَّغْمُ ؟
فقُلْــتُ: لا!، قَــال: قَفِــي كُــلِّ مَــا شَــابَهَ مَــا قُلْــتُ لَــكَ الــحَزْمُ

فالتعـالق النصـي مـع النصـوص الشـعرية كثيـر فـي ديـوان صـفي الـدين الـحلي، يغلب عليه الدقة والبراعة في صياغة أشعاره الـتي جاءت متنوعة كتنوع الصنعة التي كانت مصقولة في عصره.

ثانياً: التعالـق الـنصي الـديني: وهو يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالـتناص، ولكن دائما كنت أتساءل: هل حقيقة الـتناص تصنع الاتجاه الـتفكيكي؟؛ لأن الـتناص يحيل الـنصوص الـحديثة إلـى نصـوص قديمـة، ويحيـل الـنصوص الـحديثة إلـى نصـوص بعد ذلك، فكل نـص وسيط بين نصين سـابق ولاحـق، فإمـا أن يكـون للنص أثـر أو يكـون صـدىً لغيره، وعليـه تتداخل الـنصوص وتتمـاهى الـحدود

وتختفـي الـفواصل مـع كثـرة الـتكرار والـتغيير ودمـج الـأنسجة الـلغوية؛ فتتوالـد الـأفكار من جديد، ويولد الـمعنى من رحم نـص جديد، وهذا هو أصـل الـاتجاه التفكيكي.

ولكن التعالق النصي الديني (الاقتباس) يختلف عن جميع أنواع التناص الـأخرى؛ لأنـه كيان مستقل لا يمكن ردُّه إلـى غيره أو اختفاء مرجعيتـه، لأن لـه خصوصية مقدسة لا يمكن تفكيكها أو تداخلها مع نص آخر.

فهو يكمن في الدلالات الدينية التي يستشهد بها على النص سواء باللفظ أو المعنى أو الإحالة المعرفية.

وذلك يعنـي " أن الـتناص يمكن أن يكون أنواعاً مختلفة، فالـتناص الـقائم علـى الـتماثل هو تناص مماثل، والـتناص الـقائم علـى تضاد الـأفكار فهو تناص نقيض، والتناص القائم على تكرار أفكار وألفاظ بأعيانها داخل عمل أدبي واحد، هـو تنـاص داخلـي أو ذاتـي، ويمكـن فـي الـحقيقة، اسـتخلاص مجموعـة غيـر محدودة من التقسيمات التناصية انطلاقاً من هذه الفكرة"[٢٣١].

فتأسيس أي نص يجب أن يقوم على معايير نصية يستوفي خصائصها التركيبيـة، فـإذا لـم يـتم اسـتيفاء أي مـن هـذه الـخصائص أو تلـك الـمعايير، يعدُّ الـنص غير قادر على الـتواصل الـزمني ولا يفـي بوظيفتـه الـحقيقة وإن عبَّر عن فكرتـه، مـن هـذه الـمعايير: الـتماسك والـترابط الـزمني، والـتمحور حـول الـفكرة، وتواجد الكلمات الفاعلة المعبرة... الخ.

فالـترابط الـزمني مـن أهـم عوامـل اسـتمرارية الـنص واتسـاق أسـلوبه، لأنـه يستكشف المدلولات التي تكمن وراء النص فيما يتعلق بالاتصال من قِبلِ مُنتجِي النص ومُستقبلِيه، ليشكل نصاً متماسكاً فعَّالاً في تحقيق مراده بين الأزمان.

ومما يميـز الـصفي الـحلي أنـه شـاعر ونـاثر وكاتـب وناقـد، فلـه نقـود وتحليلات فـي كتابـه الـعاطل الـحالـي[٢٣٢]، وهذا مما يغذي ملكتـه، ويجعلـه يتقن بناء النص ويحكم صنعته، بالإضافة إلى أنه اتَّكأ على النص الديني من القرآن

الكريم والحديث النبوي الشريف في نظم قصائده، وهما معينان لا ينضبان ولا يبليان، فمن ذلك قوله في مدح الملك الناصر ناصر الدين محمد بن قلاوون بمصر عند قدومه إليها من الحجاز: (٢٣٣).

عاتَبتُـــهُ، فتَضـــرَّجَتْ وجَناتُـــهُ وازوَرَّ ألـــحاظاً وقَطَّـــبَ حَاجِبَـــا

فَـأَذابَنِي الخَـدَّ الـكَلِيمُ وطَرفُـهُ ذُو الـنُّونِ، إذْ ذَهَـبَ الـغَداةَ مُغاضِبَا

فالشاعر هنا أعطى النص بُعداً تاريخياً ودينياً، كما أعطي الملك أحقيقة تاريخية تميزه عن غيره، اكتسب النصُّ هذا المعنى من الاتصال بالنص القرآني وتعالقه بقوله تعالى:﴿ وَذَا الـنُّونِ إِذ ذَهَبَ مُغَاضِبًا ... ﴾"(٢٣٤).

ويبدو تماسك النصي الديني من خلال الاتصال التركيبي بين أجزاء النص والنسق القرآني، ليحتوي النص على مستويات دلالية ودينية تصنع التفاعل بين الجُمل والعبارات، وما يترتب على هذا التفاعل من دلالات أسلوبية تحمل معنى من المعاني، كمعنى التوبة من الذنوب وطلب المغفرة من الله تعالى، في قوله(٢٣٥):

يَـــا رَبِّ! ذَنبِـــي عَظِـــيمُ وأَنـــتَ عَنِّـــي حَلـــيمُ

بَـــل عَزَّنِـــي مِنـــكَ وَعـــدٌ لَـــهُ الأنـــامُ تَـــرُومُ

إذ قُلـــتَ فـــي الـــذِّكرِ للمُصـــ ـــطفَى ، وأنـــتَ كَـــرِيمُ

نَبِّـــئْ عِبـــادِيَ أَنِّـــي أنـــا الـــغَفُورُ الـــرَّحيمُ

ومن يقرأ هذا النتاج الشعري تبين له أن الشاعر اعتمد في هذه الأبيات على قوله تعالى:﴿ نَبِّئْ عِبَادِي أَنِّي أَنَا الْغَفُورُ الرَّحِيمُ﴾"(٢٣٦)، ليصنع نسيجاً مترابطاً بين الاقتباس الديني والنص الشعري، وجاء في قالب بحر المجتث، وهو من البحور المجزوءة الخفيفة التي انتشرت في العصر العباسي وما بعده، وهو قالب نغمي خفيف على الأسماع، محبب إلى آذان، رقيق الموسيقى والنظم والإيقاع الذي يعبر عن حالة الشاعر النفسية وما يطلبه من عفو ومغفرة،

مستعينا بآيات القرآن الكريم ليعطي لنفسه المصداقية وقوة الطلب.

ومن المخالفات التي جاء بها الشاعر في تعالق النص الديني هو اعتماده على الآيات المنسوخة دون الناسخة من آيات القرآن الكريم ومعانيه، فيعمد إلى التعالق النصي مع الخمريات ليدلل بها على الحِلِّ لا الحُرمة فيقول صائغاً أدلة من عنده، من بحر الطويل(٢٣٧):

نَهَى اللهُ عن شُربِ الـمُدامِ لأنَّها مُحرَّمَـةٌ، إلا عَلَـى مَـن لَـهُ عِلْـمُ
وقَد جاءَ فِي الـقُرآنِ إثباتُ نَفعِها ولكِـنَّ فِيـهِ مِـن تَوابِعِهـا إِثْـمُ
وذاكَ بِقَـدرِ الشَّـارِبينَ وعَقلِهِـمْ فَفِي مَعشرٍ حِلٌّ، وفِي مَعشرٍ حُرْمُ
وَلَو شاءَ تَحريماً عَلَى كُلِّ مَعشرٍ لَقَال رَسُولُ الـلهِ لا يُغْرَسُ الـكَرْمُ

فقد وظف الشاعر النص القرآني توظيفاً فنياً مع أبياته، ولكنه اعتمد على الآيات المنسوخة حُكْماً لا نصّاً من القرآن الكريم، فقد تعالق النص مع قوله تعالى:﴿ يَسْأَلُونَكَ عَنِ الْخَمْرِ وَالْمَيْسِرِ قُلْ فِيهِمَا إِثْمٌ كَبِيرٌ وَمَنَافِعُ لِلنَّاسِ وَإِثْمُهُمَا أَكْبَرُ مِنْ نَفْعِهِمَا ﴾"(٢٣٨). ليبرهن الشاعر – من وجهة نظره– على أن التحريم لم يكن على عموم الناس بل كان على بعض دون آخر حسب القدرة العقلية، ويدلل على ذلك بأن الله تعالى لم يأمر نبيَّه ﷺ بتحريم الكَرْمِ وهو العنب الذي يُصنع منه الخمر، ليقنع الشاعر نفسَه بحقه في شرب المدام مع عدم المخالفة، ويستمر في دعواه فيقول في نفس الصدد من السريع(٢٣٩):

فِي الكيسِ لا فِي الكأسِ لِي قَهوَةٌ مِن ذَوقِها أسكَرُ، أو شَمِّها
لَم يَنهَ نَصُّ الذِّكرِ عَنْهَا، ولَا أُجْمِعَ فِي الشَّرعِ عَلى ذَمِّها
ظَاهِرَةُ النَّفعِ لَهَا نَشوَةٌ تَستَنقِذُ الأنفُسَ مِن هَمِّها
فَشكرُها أَكثرُ مِن سُكرِها ونَفعُها أَكثرُ مِن إثمِها

إن حب الشاعر للخمر وعدم رغبته في تركها جعله يوظف المعنى القرآني حسب مراده، فهو لا يرى مخالفة ولا مانعاً عنها، ويدلل على ذلك بالبيت الثاني

وهو عدم إجماع الشارع على تحريمها، مُتناسياً الآية الناسخة للآية السابقة وهو قوله تعالى:"﴿ يَا أَيُّهَا الذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الخَمْرُ وَالمَيْسِرُ وَالأَنْصَابُ وَالأَزْلَامُ رِجْسٌ مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ﴾"(٢٤٠).

ويعترف في مقطوعة أخرى بتحريمها كما جاء في نص الكتاب والسنة، ولكنه عازم على دوام الشرب بحجة الدواء من الداء فيقول من الخفيف(٢٤١):

إنْ يَكُ شربُها حَراماً عَلى النَّا سِ بِنَصِّ الكتابِ والأنباءِ

شربُها للدَّواءِ حِلٌّ لِباغِيهِ قِياساً لَهَا عَلى المُومِياءِ

وهذا الاتجاه الذي يعتمد على مخالفة النص القرآني للاستشهاد القصصي على حادثة أو واقعة ما، ظهر عند بعض الشعراء في العصر الحديث أيضاً كالشاعر أحمد مطر في أشعاره.

ولقد بدا أثر التعالق النصي الديني واضِحاً في فنِّياته الشكلية والموضوعية وصوره النادرةِ، حيث اعتمد على ألفاظ القرآن الكريم ومعانيه فِي مواضع متباينة من شعره، أما اعتماده على السنة فقد بات نادرا، ومنه قوله(٢٤٢):

قَال النَّبيُّ مَقال صِدقٍ لَم يَزَلْ يَجرِي عَلى الأسماعِ والأفْواهِ:

مَنْ غَابَ عَنكمْ أَصلُهُ، فَفعالهُ تُنبِيكُمُ عَن أَصلِهِ المُتَناهِي

كما نلحظ كثرة الألفاظِ المترادفة فِي شعره، كما رأينا في مقطوعات الخمر السابقة التي تتعالق بالاقتباس، مما يدل على قوة معجمه اللغوي، وقدرتِه على التنوع، ولاسيما الألفاظ المتعلقة بالخمريات: كالراح ، والمُدام، والكاس، والكرم،... الخ، كذلك كثرة الاشتقاقات اللفظية، والمقابلات، والطباق، مما يدل على ثروةِ الشاعر اللُّغويةِ، وحَقْلِها الخصيبِ.

فالتعالق النصي الديني يتمثل في اقتباس ألفاظ القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، أو استعارة بعضها على سبيل المجاز أو الكناية ليتحول النص من معنى مجرد إلى نص تاريخي تتجلى فيه قدرة الشاعر ومرجعيته الدينية، كما

أنه من الصعب – في هذا البحث– حصر مواضع التعالق النصي، فهو أمرٌ يَطولُ، ولكن لابدَّ أن نقف على طَرَفٍ منها؛ لنحدد ذوقه واتجاهه فِي صوغ عباراته، وتطويع نظمه، وتكوين صوره.

كما استلهم الشاعر الشخصيات الدينية التي تعطي نصه بُعدا دينياً وتاريخياً، لتوظيفها توظيفاً مجازياً، من أجل اتصال النص الحاضر بالنص الغائب، والبيان العلاقة المتكررة بين المعاني والألفاظ الدينية في إقامة وحدات تواصل، ومنها قوله في الإصغاء إلى الناصح وإن كان دونك، فقد أصغى سليمان عليه السلام للهدهد، فقال[٢٤٣]:

نَصَحْتُكَ فَاصْغِ إلى مَنطِقِي ... يَقُدْكَ إلى السَّنَنِ الأرشَدِ
ولا تَسْتَقِلَّنَّ رأيَ امرئٍ ... وإنْ كانَ دُونَكَ في المَحتِدِ
فإنَّ سُلَيمانَ فِي مُلكِهِ ... وكُلٌّ بِآرائِهِ يَهتَدِي
أَطاعتْهُ كُلُّ ذَواتِ الجَناحِ ... وأَصغَى إلى نَبَإِ الهُدهُدِ

فهو في هذه الأبيات يستحضر قصة سليمان عليه السلام مع الهدهد، فقد عمد الشاعر إلى مداخلة الشخصية الدينية في نظمه الشعري ليس على سبيل الحقيقة بل على سبيل المجاز ليبرهن على رأيه، فاستحضر شخص سليمان عليه السلام الذي تفقد الطير، فالتمس غياب الهدهد فتوعَّده بالعقاب، إلا إنه لما جاء من غيبته أصغى اليه، وقال له الهدهد: ﴿ أَحَطْتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِنْ سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ﴾[٢٤٤]، فالتعالق مع الشخصيات الدينية في القرآن الكريم كثيرة في شعر الحلي، كذلك استحضر إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام[٢٤٥]، واستحضر سليمان عليه السلام مع بلقيس[٢٤٦]، ويوسف ويعقوب عليهما السلام[٢٤٧]، وموسى عليه السلام[٢٤٨]، وداود عليه السلام[٢٤٩]، وغيرهم من الشخصيات القرآنية التي أدخلها في نصه الشعري على سبيل المجاز؛ ليعطي نصه قوة ومصداقية تاريخية، فورود مثل هذه الشخصيات الدينية في التعالق النصي يمثل "عملية الاستمداد التي تتيح

للمبدع أن يحدث انزياحاً محدداً في خطابه، بهدف إضفاء لون من القداسة على جانب من صياغته بتضمينه شيئا من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف"(٢٥٠)

ثالثاً: التعالق النصي التاريخي: يعدُّ التعالق النصي التاريخي نوعاً من العلاقات المرجعية الواضحة في التماسك النصي، سواء أكان هذا التعالق عن طريق الشخصيات أم الموروث الشعري، أم الكلمات ذات المعنى الخاص، فهو بمثابة معلومات تراثية تشترك في صُنع الدلالة مع النص الحديث كسِمةٍ دلالية ولغوية قادرة على المحاورة.

فقد يكون التعالق النص التاريخي جزئياً في بعض الكلمات، فالشاعر عندما يعالق نصاً قديماً بأن يُجري مع صاحبه محاورة وتفاعلا، فإما أن يكون قادرا على مجاراة نصه التراثي وإما لا يستطيع مجاراته، فإذا كان هذا الجانب – أعني عدم الاستطاعة– أخفق نصه، وأظهر ضعفه بنفسه؛ لعدم حسن اختياره للمعاني التي تناسبه.

ولكي تتكون سلسلة متصلة بين العناصر يمكن استخدامها للإشارة إلى كيان سابق نقل الشاعر فيها المعاني من الماضي إلى الحاضر، فلابد من التناسب والإقناع وحسن الاختيار.

ومن هذا التعالق النصي الجزئي ما يشير إليه الحلي، معتمداً على دلالة النص القديم، حيث يدل على غرام المحب لحبيبه؛ في ذلك الوقت الذي لا يسع الإنسان أن يفكر في غير نفسه، في ساعة الحرب وتلاطم السيوف والرماح، فيقول (٢٥١):

ولقَد ذكرتُكِ والسُّيوفُ مواطرٌ كالسُّحبِ من وَبلِ النَّجيعِ وطلَّهِ
فوَجَدتُ أُنْسَاً عِندَ ذَكرِكِ كَامِلاً فِي مَوقِفٍ يَخشَى الفَتَى مِن ظِلِّهِ

وقوله أيضاً في المعنى نفسه[٢٥٢]:

ولقَــد ذكرتُــكِ والجَمــاجِمُ وُقَّــعٌ تحــتَ الــسَّنابِلِ، والأكُــفِّ تَطيــرُ
والــهامُ فــي أُفــقِ الــعَجاجَةِ حُــوَّمٌ فكأنَّهَــا فَــوقَ الــنُّسُورِ نُسُــورُ
فَاعتــادَني مِــن طِيــبِ ذِكــرِكِ نَشــوَةٌ وبَــدَتْ عَلَــيَّ بَشاشَــةٌ وسُــرورُ
فَظَنَنــتُ أنِّــي فِــي مَجالــسِ لَــذَّتِي والــرَّاحُ تُجلَــي، والــكُؤوسُ تَــدورُ

وقوله أيضا في المعنى نفسه[٢٥٣]:

ولقَــد ذكرتُــكِ حِــينَ أنكَــرَتِ الــظُّبَى أغمَادَهَــا وتَعارَفَــتْ فِــي الهَــامِ
والــنَّبْلُ مِــن خِلَــلِ الــعَجاجِ كأنَّــهُ وَبْــلٌ تَتَــابَعَ مِــن فُــروجِ غَمــامِ
فاسْتَصــغَرَتْ عَينَــايَ أفــواجَ الــعِدَى وتتــابُعَ الأقــدامِ فِــي الإقــدَامِ
ووَجَــدْتُ بَــرْدَ الأَمْــنِ فِــي حَــرِّ الــوَغَى والــمَوْتَ خَلفِــي تَــارة وأمَــامِي

ففي الأبيات السابقة تعالق النصُّ بنصٍ تاريخيٍّ تعالقاً جزئيا مع كلمات الشاعر عنترة بن شداد، في لوحة من لوحات النَّص، وتعالقاً نفسياً مع معانيه وأفكاره، ليس هذا بحسب بل تعالق أيضاً مع البحر المستخدم، وهو بحر الكامل، يقول عنترة[٢٥٤]:

ولقَــد ذكرتُــكِ والــرِّمَاحُ نَواهِــلٌ مِنِّي، وبِيضُ الهِنْدِ تَقْطُرَ مِنْ دَمِي
فَــوَدَدْتُ تَقْبِيــلَ الــسُّيُوفِ، لأَنَّهــا لَمَعَــتْ كَبَــارِقِ ثَغْــرِكِ الــمُتَبَسِّمِ

فلعنترة فضل السابق، والإيجاز، وإنشاء المعنى، وابتكار الفكرة، ونظم البحر وضبط إيقاعه الداخلي والخارجي، وللحلي فضل المتابعة، وزيادة بعض المعاني في مقطوعاته، وحسن التعالق.

وورد في الأثر عن علي ﷺ غيرتُه الشديدة على الزهراء رضي الله عنها وأرضاها سيدة نساء العالمين، فيُروى أنه دخل على الزهراء ، فوجدها تَسْتَاكُ، فأنشد قائلا[٢٥٥]:.

قَــد فُــزتَ يــا عُــودُ الأرَاكِ بِثَغرِهَــا مَــا خفــتُ يــا عُــودُ الأراكِ أرَاكَ

لَـو كُنـتَ مِـن أهـلِ الـقِتال قَتلتُـكَ مَـا فـازَ مِنِّـي يَـا سِـواكُ سِـواكَ

فأخذ الصفي الحلي المعنى فقال [٢٥٦]:

غَـارَتْ، وقَـد قُلـتُ لِمسـواكِها: أَراكَ تَجنِـي ريقَهـا يَـا أَرَاكَ

قَالـتْ: تَمَنَّيْـتَ جَنـىَ رِيقَتـي، وفَـاز بالـتَّرشافِ مِنهـا سِـواكَ

لقد تجلت العلاقة بين نص الحلي ونص أمير المؤمنين السابق، فاستند إلى معانيه وأفكاره، ولم يستند إلى إيقاعه الموسيقي حيث جاءت أبيات أمير المؤمنين من بحر الكامل، وأبيات الحلي من بحر السريع، فجاء التعلق النصي عنده مستنبطاً من معناه .

فالتعالق النصي يهتم بالعوامل التي تصنع التواصل والمواجهة، وتضع قواعد التفاعل والتحاور بين النصوص الحديثة والنصوص القديمة الخالدة التي سبقتها، " فالنصوص الأدبية تدخل في إطار التعالق النصي من خلال اجترار النص الغائب أو امتصاصه وإعادة إنتاجه أو الحوار معه ومعارضته أو مخالفته"[٢٥٧].

ومن التعالق النصي التاريخي، **تعالق الشخصيات**، وهو أن يذكر الشخصيات التاريخية في إطار النص الحديث؛ لإعطاء الشخصية الحديثة بُعداً تاريخيا تتجلى فيه دلالة النص الحديث في معنى من المعاني، كمعنى الغزل العذري العفيف الذي جاء به الحلي فذكر أساطير هذا النوع الغزلي، فقال[٢٥٨]:

فَلَيسَ (جَميلٌ) فِي الـهَوى (وَكُثَيِّرٌ) ولا (عُروةُ الـعُذريٌّ) و (ابنُ ذُريحِ)

بِـأعرَفَ مِنِّـي للمِـلاحِ تَوَسُّـماً ولَا جَنَحُوا لِلعِشقِ بَعضَ جنُوحِي

ويقول لمَن يعاتبه في شرب المدامة[٢٥٩]:

يَـا مَـنْ يَلُـومُ عَلَـى الـمُدامَه مـا للمُحِـبِّ وللمَلامَـه

إنْ تَسـقِني مَـاءَ الـمَلا مِ سَـقَيْتُكَ اسـمَ أبِـي دُلامَـه

فقد جاء الشاعر بأبي دلامة، وهو شاعر أسود، يتهم بالزندقة لتهتكه[٢٦٠]،

لأن الناس كانت تخافه لسلاطة لسانه، لتتجلى دلالات النص عنده في تعالق الفكرة، وهو عدم لوم شارب الخمر وإلا كان جزاؤه من أبي دلامة الهجاء.

ومن التعالق النصي ذكرُ **الـوقائع الـتاريخية** في تعالقاته النصية ليؤكد مصداقية نصه ودوافعه المُرَادة، فيقول مسترجعاً واقعة (حرب البسوس) ليستدعي صديقاً له في أواخر شهر شعبان لشرب الخمر قبل مجيء الشهر الكريم(٢٦١):

إنَّ يَومـاً مُباركـاً لاجْـتِلاءِ الـ ـرَّاحِ خَيـرٌ مِـن هَـولِ يَـومٍ عَبُـوسِ
فَغَـدا يَقْـرَأُ الـصِّيامُ بِفَحـوا هُ عَلـى الـنَّاسِ آيَـةَ الـدَّبُوسِ
وتَـرَى بَينَنَـا وبَـينَ الـمَلاهِي وكُـؤوسِ المُـدامِ حَـرْبَ الـبَسُوسِ

والأبيات من بحر الخفيف، و(آية الدبوس) كما ذكر صاحب البحر المديد(٢٦٢)، هي قوله تعالى: ﴿لَا يُسْأَلُ عَمَّا يَفْعَلُ وَهُمْ يُسْأَلُونَ﴾ (٢٦٣)،

ولقد تعالقت دلالة نصه مع واقعة تاريخية أخرى ليُظهر ذاتية النص الجديدة، وهي واقعة (الجَمَل) فيقول مُتَغزِّلاً في غُلام اسمه عليٍّ من بحر البسيط (٢٦٤):

لقَـدْ فَلَلْـتَ جُمـوعَ الـعاشِقينَ بِـهِ فِي وَقعَةِ الظّبيِ، لا فِي وَقعَةِ الـجَملِ

فالتعالق النصي من القضايا التي ظهرت في صنعة الصفي الحلي، فأصبغ عقله بأصباغ من العمق والتخييل والدقة؛ ليشكِّلَ تلاحماً وتجنيساً بين شعره وشعر غيره، وليصنعَ مرجعاً يحفظ دلالات اللغة، ويستوحي منها ما يتناسب مع الفكرة، ويتم تحديده كعامل مؤثر في صنع دلالات النص الحديث، التي يفترض أنها مستلهمة من التراث لإفادة الواقع، وإن كان التعالق – من وجهة نظري– ليس هو الوسيلة الوحيدة للتعبير عن العلاقة الزمنية بين النَّصيْنِ، لأن العلاقات الزمنية في النص لا تقتصر على التعالق الزمني فقط، بل قد تعكس مراحلَ النص وعلاقتَه دلالاتٌ لغويةٌ وأسلوبيةٌ أخرى كالعدول والانزياح والمجاز وغيرها.

الخاتمة

وبعد هذا الطرح لظاهرة " الصَّنْعَة فِي شِعْرِ صَفِيِّ الدِّينِ الحِلِّي .. بَينَ التَّفَنُّنِ والتَّكَلُّفِ" التي قصدت منها بيان صنعته في الظواهر الشعرية التجديدة، وبيان التصنيع وما يرتبط بظواهر شعره التجديدية أيضاً، والتصنع وما يحمله من تكلف وتعقيد، تطالعنا بعض النتائج والتوصيات:

أولاً: النتائج:

١. أكدت الدراسة أن الحلي شاعر مجيد، وناثر بارع، وفارس شجاع في حقبة زمنية نُسِبَ إليها الانكسارُ والانحطاط والضعف.

٢. أن الصنعة في شعر صفي الدين الحلي واحدة من الظواهر التي هيأتها روافدُ كثيرةٌ، لكي تكشف عن تجربة واقعية لمست الجانب النفسي والاجتماعي والتاريخي عنده.

٣. أن الصنعة الشعرية عند الصفي الحلي سواء أكانت تفنناً أو تكلُّفاً هي أثر الحضارة العربية العقيمة في تلك الحقبة الزمنية التي اهتمت بالشكليات والمبالغات في كل شؤون الحياة، فأترفت الحضارة وأترف الفكر العربي، ولم يعد الشاعر يجد الوسائل الطبيعية للتعبير فأخذ يبحث عن وسائل جديدة فكان منها الصنعة والتصنيع والتصنع.

٤. أكد البحث أن الحلي لديه مخترعات أدبية وموسيقية وبلاغية لم يسبق إليها، كما في الموشحات والتضمين والمعارضات وغيرها.

٥. تصنَّع الحلي في بعض أشعاره فظهر التكلف والمبالغة في التصحيف والمهمل والمعجم وغيرها مما أفسد وجدانية الشعر، وأثر في التجربة الشعرية.

٦. كان لتكلف الحلي أثر واضح على من جاء بعده من الشعراء، كما هو واضح في صُنَّاع الأرتقيات والبديعيات وغيرهما.

٧. شارك التعالق النصي في صنعة النص وجودته، وبيان علاقته بالسوابق واللواحق من النصوص، ليؤكد على تلقيح الحاضر بالماضي وتلقيح المستقبل بالحاضر؛ ليبرهن على قدرة الحلي في إدراك المعاني قديماً وحديثاً.
٨. إن ألوان التلاقح بين جميع الحضارات صورة تستمد كيانها من التطبيق المباشر، والاستفادة من محسنات ماضينا لخدمة حاضرنا.

ثانياً: التوصيات:

١. لقد خلَّف الحلي تراثاً أدبياً مازال يحتاج لإعادة قراءته، فمن المأمول العثور على ظواهر جديدة كالإيقاع الموسيقي، والعدول، وجماليات التكرار، والتوظيف التراثي.... وغيرها.

المصادر والمراجع

١. الأدب وفنونه .. دراسة ونقد، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي.
٢. إعجاز القرآن ، لأبي بكر الباقلاني، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف – مصر، ط٥، ١٩٩٧م.
٣. الأعلام، للزركلي، دار العلم للملايين، الطبعة: الخامسة عشر ، ٢٠٠٢ م.
٤. أعيان العصر وأعوان النصر ، للصفدي، تحقيق: علي أبو زيد، وآخرون.
٥. أنوار الربيع في أنواع البديع، ابن معصوم الحسني، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان – النجف الأشرف، ط١، ١٩٦٨.
٦. البحر المديد في تفسير القرآن المجيد، لابن عجيبة، تحقيق: أحمد عبد الله القرشي رسلان، الناشر: الدكتور حسن عباس زكي – القاهرة، الطبعة: ١٤١٩ هـ،
٧. البديع في نقد الشعر، لأسامة بن منقذ، تحقيق: أحمد بدوي وآخر، تحقيق: أحمد بدوي وآخر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي– الجمهورية العربية المتحدة.
٨. بيان إعجاز القرآن، لأبي سليمان حمد بن الخطاب البستي المعروف بالخطابي، تحقيق: محمد خلف الله، د. محمد زغلول سلام، دار المعارف بمصر، ط٣، ١٩٧٦م.
٩. البيان والتبيين، للجاحظ، دار ومكتبة الهلال– بيروت، طبعة عام ١٤٢٣هـ .
١٠. تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العربي، (د/ ط. ت).
١١. تاريخ ابن خلدون، تحقيق: خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٨٨م.
١٢. تاريخ الأدب العربي " عصر الدول والإمارات.. الجزيرة العربية – العراق – إيران "، شوقي ضيف، ط١، دار المعارف– مصر ، ١٩٦٠م.

١٣.تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، شوقي ضيف، دار المعارف – مصر، ط١، ١٩٩٥ م.
١٤.تاريخ الإسلام ، للذهبي، تحقيق: عمر عبد السلام التدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٣م.
١٥.التدخل النصي في القصيدة الحديثة.. شعر عبدالله الجانبي أنموذجاً، إيمان مطر السلطاني، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة الكوفة، العدد الثاني عشر، لسنة ٢٠١١م.
١٦.تصحيح التصحيف وتحرير التحريف، للصفدي، تحقيق: السيد الشرقاوي، مكتبة الخانجي، ط١، ١٩٨٧م.
١٧.تهذيب اللغة، للأزهري، تحقيق: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي – بيروت، ط١، ٢٠٠١م.
١٨.جماليات التعالق النصي في رواية " الزيني بركات" لجمال الغيطاني، د. متقدم الجابري، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر– بسكرة – الجزائر، العدد الثامن، سنة ٢٠١١م.
١٩.جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، للهاشمي، تحقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت دار الطراز في عمل الموشحات، لابن سناء الملك، دار الفكر، ط١، ١٩٤٩م.
٢٠.خزانة الأدب وغاية الأرب، لابن حجة الحموي، تحقيق: عصام شقيو، دار ومكتبة الهلال–بيروت، دار البحار–بيروت، الطبعة: الطبعة الأخيرة ٢٠٠٤م.
٢١.درر الفرائد المستحسنة في شرح منظومة ابن الشحنة ، لابن عبد الحق العمري، تحقيق: سُلَيمان حُسَين العُمَيرات، دار ابن حزم، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠١٨م.

٢٢.الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة، لابن حجر العسقلاني، تحقيق/ محمد عبد المعيد ضان مراقبة، ط ٢، مجلس دائرة المعارف العثمانية – حيدر اباد/ الهند، ١٩٧٢م.
٢٣.ديوان أبي نواس، تحقيق: محمد أنيس مهرات، دار مهرات للعلوم– سوريا، ط١، ٢٠٠٩م.
٢٤.ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف– مصر، طبعة ١٩٦٤م.
٢٥.ديوان صفي الدين الحلي، قدَّم له/ كرم البستاني، دار صادر – بيروت.
٢٦.ديوان عبد الله بن المعتز، فسر الفاظه: محي الدين الحياط، مطبعة الإقبال– بيروت، سنة ١٩٣١.
٢٧.ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر– بيروت، طبعة ١٩٨٣م.
٢٨.شرح ديوان عنترة للخطيب التبريزي ، تحقيق: مجيد طراد، دار الكتاب العربي – بيروت، ط١، ١٩٩٢م.
٢٩.شرح لامية العجم ، للدَّمِيري أبي البقاء الشافعي، تحقيق: الدكتور جميل عبد الله عويضة، طبعة ٢٠٠٨م.
٣٠.شرح مقامات الحريري، لأبي العباس الشريشي، دار الكتب العلمية – بيروت، ط٢، ٢٠٠٦ م.
٣١.شرح مقصورة ابن دريد، لجامعه وكاتبه: عبد القادر بن محمد المبارك الجزائري، تحقيق: إبراهيم عبد الله، ط١، مطبوعات مجمع اللغة العربية بالشارقة، ٢٠١٤م.
٣٢.الشعر والشعراء، لابن قتيبة ، دار الحديث، القاهرة، طبعة عام ١٤٢٣ هـ.
٣٣.ظاهرة الشعر العربي في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، محمد بنيس، دار التنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٥م.

٣٤.الـعاطل الحالـي والـمرخص الغالـي، صـفي الـدين الـحلي، تحقيـق: حسـين نصار، ط٢، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية– القاهرة، ٢٠٠٣م.
٣٥.الـعمدة فـي محاسن الـشعر وآدابـه، لابن رشيق تحقيق: محمد محيـي الـدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٥ ، ١٩٨١م.
٣٦.عيون الأخبار، لابن قتيبة، دار الكتب العلمية –بيروت، طبعة ١٤١٨ هـ.
٣٧.الـفن ومذاهبـه فـي الـشعر الـعربي، شـوقي ضـيف، ط ١٢، دار الـمعارف بمصر.
٣٨.فوات الوفيات، لمحمد بن شاكر الكتبي، تحقيق/ إحسان عباس، دار صادر – بيروت ، ط١.
٣٩.في الأدب الحديث، عمر الدسوقي، دار الفكر العربي، الطبعة: ٢٠٠٠م.
٤٠.المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لابن الأثير، تحقيق: أحمد الحوفي، وآخر، دار نهضة مصر.
٤١.مسالـك الـأبصار فـي ممالـك الـأمصار، لابـن فضـل الـعمري، ط١، دار المجمع الثقافي، أبو ظبي، ١٤٢٣هـ.
٤٢.المستطرف في كل فن مستطرف، لشهاب الدين الأبشيهي، عالم الكتب – بيروت، ط١، ١٤١٩هـ.
٤٣.مصارع العشاق، لابن السراج القاري البغدادي، دار صادر، بيروت.
٤٤.المطالع النصرية للمطابع المصرية في الأصول الخطية، لأبي الوفاء نصر الهوريني، تحقيق: طه عبد المقصود، مكتبة السنة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥ م.
٤٥.مقامات الحريري، لأبي محمد الحريري، مطبعة المعارف، بيروت، طبعة سنة ١٨٧٣م.
٤٦.المقتطف من أزاهر الطرف، لابن سعيد المغربي الأندلسي، دار شركة أمل– القاهرة،١٤٢٥ هـ.

٤٧.الموازنة بين أبي تمام والبحتري، لأبي القاسم الآمدي، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف،ط٤.
٤٨.النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، لابن تغري بردي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار الكتب، مصر.
٤٩.النص الغائب .. تجليات التناص في الشعر العربي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب– دمشق، ٢٠٠١م.
٥٠.نظرية النص الأدبي، عبد الملك مرتاض، دار هومة للطباعة والنشر– الجزائر، ط٢، ٢٠٠١م.
٥١.الوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي الجرجاني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه.
الوافي بالوفيات، الصفدي، تحقيق / أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث – بيروت، طبعة عام ١٤٢٠هـ– ٢٠٠٠م.

فهرس المحتوى

الموضوع	الصفحة
– **المقدمة: .**	**٥**
– **التمهيد: حول الشاعر وروافد ثقافته وصنعته**	٨
– **المبحث الأول: الصنعة في ظواهر شعره التجديدية**	**١٥**
– **المبحث الثاني: التصنيع في ظواهر شعره التجديدية**	**٣٨**
– **المبحث الثالث: التصنع في شعره**	٤٩
– **المبحث الرابع: قضايا تحليلية.**	**٦٥**
أ. التعالق النصي مع الظواهر الشعري (المعارضة – التضمين)	٦٥
ب. التعالق النصي الديني (الاقتباس)	٦٧
ت. التعالق النصي التاريخي	٨٢
– **الخاتمة**	**٨٦**
– **الفهرس**	**٩٣**
– **الهوامش**	**٩٤**

الهوامش

(١) تاريخ ابن خلدون، تحقيق: خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٨٨م، ص ٣٦٩-٣٧٠.

(٢) تاريخ الأدب العربي " عصر الدول والإمارات.. الجزيرة العربية – العراق – إيران "، شوقي ضيف، ط١، دار المعارف- مصر ، ١٩٦٠م، ص ٢٤٢.

(٣) أعيان العصر وأعوان النصر ، للصفدي، تحقيق: علي أبو زيد، وآخرون،، ٣/ ٦٨.

(٤) الوافي بالوفيات، الصفدي، تحقيق / أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث – بيروت، طبعة عام ١٤٢٠هـ- ٢٠٠٠م،١٨/ ٢٩٢-٢٩٣.

(٥) الأعلام، للزركلي، دار العلم للملايين، الطبعة: الخامسة عشر ، ٢٠٠٢ م، ٤/ ١٨.

(٦) ينظر: الأعلام، للزركلي، ٤/ ١٨.

(٧) ينظر: النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، لابن تغري بردي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار الكتب، مصر، ٠٢٣٨/١٠، والأعلام، للزركلي ، ٤/ ١٨. والوافي بالوفيات ١٨/ ٢٩٣.

(٨) تاريخ الأدب العربي " عصر الدول والإمارات، ص ٣٢٦.

(٩) ديوان صفي الدين الحلي، قدَّم له/ كرم البستاني، دار صادر – بيروت، ص ٩.

(١٠) الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة، لابن حجر العسقلاني، تحقيق/ محمد عبد المعيد ضان مراقبة، ط ٢، مجلس دائرة المعارف العثمانية – حيدر اباد/ الهند، ١٩٧٢م، ٣/ ١٦٦. وينظر: الوافي بالوفيات ١٨/ ٢٩٣.

(١١) الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة، لابن حجر العسقلاني،٣/ ١٦٥.

(١٢) النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، لابن تغري بردي، دار الكتب، مصر، ٠٢٣٨/١٠وفيه [راضيا] دون واو العطف ، وكذلك في : المنهل الصافي لابن تغري بردي ٧/ ٢٧، وعليه ينكسر وزن الكامل.

(١٣) فوات الوفيات، لمحمد بن شاكر الكتبي، تحقيق/ إحسان عباس، دار صادر – بيروت ، ط١، ٣٣٥/٢.

(١٤) الوافي بالوفيات،١٨/ ٢٩٤.

=

=

=

(١٥) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٥.

(١٦) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٣٣٣.

(١٧) **ولا يغيب أن البيت الأخير به مخالفة نحوية**، حيث حذف الشاعر الفاء من جواب الشرط (تلك المحاسن) وهو جملة إسمية، كما في قوله تعالى في سورة البقرة (وَمَا تُنْفِقُوا مِنْ خَيْرٍ فَلِأَنْفُسِكُمْ) آية ٢٧٢، ولا تحذف الفاء إلا مع جواب الشرط وفعل الشرط المضارعين، والأبيات من بحر الكامل.

(١٨) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٢٠.

(١٩) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٥.

(٢٠) فوات الوفيات، لمحمد بن شاكر الكتبي، ٢٤١/٢.

(٢١) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٩٢.

(٢٢) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٩٠.

(٢٣) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٤٧١.

(٢٤) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف، ط ١٢، دار المعارف بمصر،٢٧٧-٢٧٨ .

(٢٥) الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة، ٣/ ١٦٥.

(٢٦) الوافي بالوفيات، الصفدي، ١٨/ ٢٩٣.

(٢٧) تاج العروس، مادة (ط ب ع).

(٢٨) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص١٧ .

(٢٩) الوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي الجرجاني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ص١٦.

(٣٠) الشعر والشعراء، لابن قتيبة ، دار الحديث، القاهرة، ١٤٢٣ هـ، ١/ ٩١.

(٣١) الشعر والشعراء، لابن قتيبة ، ١/ ٩٤.

(٣٢) إعجاز القرآن ، لأبي بكر الباقلاني، تحقيق: السيد أحمد صقر. دار المعارف – مصر، ط٥، ١٩٩٧م، ص٣٧.

(٣٣) تاج العروس، مادة (س ن ع).

=

=

=

(٣٤) العمدة، لابن رشيق تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٥ ، ١٩٨١م، ١/ ١٢٩.

(٣٥) إعجاز القرآن ، لأبي بكر الباقلاني، ص ١١١.

(٣٦) ينظر: تاريخ الأدب العربي " عصر الدول والإمارات.. الجزيرة العربية – العراق – إيران "، شوقي ضيف، ط١، دار المعارف– مصر ، ١٩٦٠م، ص ٣٢٧.

(٣٧) ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف، ط ١٢، دار المعارف بمصر، ص ٧٥.

(٣٨) تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول، شوقي ضيف، دار المعارف – مصر، ط١، ١٩٩٥ م، ١٩٧.

(٣٩) ينظر: في الأدب الحديث، عمر الدسوقي، دار الفكر العربي، الطبعة: ٢٠٠٠م، ٢/ ٣١٥.

(٤٠) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٦٢١–٦٢٢.

(٤١) تاريخ الأدب العربي " عصر الدول والإمارات، ص ٣٢٧.

(٤٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، لابن رشيق ، ١/ ١٨٠.

(٤٣) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، لابن رشيق ، ١/ ١٧٩.

(٤٤) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، لابن رشيق ، ١/ ١٨٠.

(٤٥) ديوان صفي الدين ص ٢٢٨. وله مسمط آخر مثله في وصف الطرديات، ص ٢٤٥.

(٤٦) الوافي بالوفيات، الصفدي،٧/ ٥٩.

(٤٧) ديوان البحتري، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف– مصر، طبعة ١٩٦٤م، مج ٣/ ٢٢٠١.

(٤٨) ديوان صفي الدين ص ٣٥٩ وما بعددها. ومنه مسمط (شكوتُ إليكِ الجوى)، ص ٤٤٨. والأبيات لكشاجم في: نهاية الأرب ٢/ ٢٢٨.ومسمط (قد أيقَظَ الصبحُ ذواتِ الجَناحِ)، ص٥١٨.والأبيات لابن حمديس الصقلي في: المطرب من أشعار أهل المغرب، ص٥٤، ومنه مسمط (ولمَّا مدَّتِ الأعداءُ باعا) ص٢٥، والأبيات منسوبة إلى قطر الندى بن الفجاءة في: شرح كتاب الحماسة للفارسي، ٢/ ١٠٥..... وغيره.

=

=

=

(٤٩) يوسف بن يوسف بن سلامة بن عبد الله، الصدر، محيي الدين ابن زيلاق، الهاشميّ، العبّاسيّ، المَوْصِليّ ، الكاتب، الشّاعر. عرف بابن زيلاق. عاش سبْعًا وخمسين سنة، وكان شاعرا محسِنًا مشهورا، سائر القول، قتلته التّتار حين أخذوا المَوْصِل فِي شَعْبان، روى عَنْهُ الدّمياطيّ وغيره. ينظر: تاريخ الإسلام ، شمس الدين الذهبي، تحقيق:عمر عبد السلام التدمري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٣م، ج ٤٨/ ٤٣٢ وما بعدها.

(٥٠) القصيدة له في: قلائد الجمان المشهور بـ «عقود الجمان في شعراء هذا الزمان»، لأبي البركات المبارك الموصلي، تحقيق: كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان، ط١، ٢٠٠٥م، ٨/ ٣١٨.

(٥١) ديوان صفي الدين ص ٤١٠ وما بعددها.

(٥٢) ديوان صفي الدين ص ٤١٠ وما بعددها.

(٥٣) مصارع العشاق، لابن السراج القاري البغدادي، دار صادر، بيروت، ٢/ ١٧٠.

(٥٤) ديوان صفي الدين ص ٤٤٣ وما بعددها.

(٥٥) دار الطراز في عمل الموشحات، لابن سناء الملك، دار الفكر، ط١، ١٩٤٩م، ص ١٣.

(٥٦) ينظر: دار الطراز في عمل الموشحات، ص ١٣وما بعدها.

(٥٧) المقتطف من أزاهر الطرف، لابن سعيد المغربي الأندلسي، دار شركة أمل– القاهرة،١٤٢٥ هـ، ص١٨وما بعدها.

(٥٨) تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العربي، ٣/ ١٠٧ (د/ ط. ت).

(٥٩) الأبيات لأبي نواس في ديوانه ، تحقيق: محمد أنيس مهرات، دار مهرات للعلوم– سوريا، ط١، ٢٠٠٩م، ص ٩٩.

(٦٠) ديوان صفي الدين ص ٤٥٣ وما بعددها.

(٦١) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف، ص ٧٢.

(٦٢) تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العربي، ٣/ ١٠٧ (د/ ط. ت).

=

=

=

(٦٣) ديوان صفي الدين ص ٤٥٥ وما بعددها.

(٦٤) ديوان صفي الدين ص ٤٥٦ وما بعددها.

(٦٥) ديوان صفي الدين ص ٢١٥ وما بعددها.

(٦٦) تاريخ الأدب العربي " عصر الدول والإمارات، ص ٣٢٨.

(٦٧) ينظر: تاريخ آداب العرب، الرافعي، ، ٣/ ١١٠ (د/ ط. ت).

(٦٨) تاريخ آداب العرب، الرافعي، ٣/ ١١٠ .

(٦٩) ديوان صفي الدين ص ٥٥٠.

(٧٠) تاريخ الأدب العربي " عصر الدول والإمارات، ص ٣٢٨.

(٧١) ديوان صفي الدين ص ٤٦٢.

(٧٢) تاريخ آداب العرب، الرافعي ، ٣/ ١١٠ .

(٧٣) ديوان صفي الدين ص ٤٦٣. **فالجناس الأول بين كلمتي:** بعيد (من البُعد)، وبعيد (يعني: العيد)، والجناس الآخر بين كلمتي : رغيد (من الرغد: وهو النعمة والسِّعَة من العيش)، وغيد (الغيد من النساء: المَرْأَةُ (المُتَثَنِّيَةُ لِيناً).

(٧٤) تاريخ الأدب العربي " عصر الدول والإمارات، ص ٣٢٨.

(٧٥) ينظر: ديوان صفي الدين ص ٤٦١، وص ٦٧٦، وغيرهما.

(٧٦) تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العربي، ٣/ ١٠٧ (د/ ط. ت).

(٧٧) العاطل الحالي والمرخص الغالي، صفي الدين الحلي، تحقيق: حسين نصار، ط٢، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية– القاهرة، ٢٠٠٣م، ص٦.

(٧٨) ديوان صفي الدين ص ٤٥٧ وما بعددها. **فهذه الموشحة والتي تليها** في الديوان ص ٤٥٩، ومطلعها (صاحبَ السيفِ الصقيلِ المُحلَّا)، بألفاظ زجل تسميها المغاربة والمصريون خرجة زجلية.

(٧٩) ينظر: ديوان صفي الدين ص ٤٢١، وص ٤٤١ ، وص ٤٥٩، وغيرها.

(٨٠) المستطرف في كل فن مستطرف، لشهاب الدين الأبشيهي، عالم الكتب – بيروت، ط١، ١٤١٩هـ. ص ٤٥٤.

=

=

=

(٨١) الأبيات للحلي في المستطرف ،ص ٤٥٤. وليست في ديوانه.

(٨٢) المستطرف، ص ٤٥٥.

(٨٣) الأبيات للحلي في المستطرف ،ص ٤٥٥. وليست في ديوانه.

(٨٤) الأبيات للحلي في المستطرف ،ص ٤٥٥. وليست في ديوانه.

(٨٥) تم النقلُ من هنا إلى آخر الفكرة من كتاب: تاريخ آداب العرب، للرافعي ، ٣/ ٢٥٩وما بعدها. فلم توجد مصادر أخرى ذكرت هذا النوع أو طوَّفت عليه.

(٨٦) جواهر البلاغة ، للهاشمي، تحقيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت، ص ٣٠١.

(٨٧) ديوان صفي الدين ص ٤٦.

(٨٨) ديوان صفي الدين ص ٤٦.

(٨٩) ديوان صفي الدين ص ٥٦٩.

(٩٠) ديوان صفي الدين ص ٦٦٥.

(٩١) أعيان العصر وأعوان النصر ، للصفدي، تحقيق: علي أبو زيد، وآخرون،، ٣/ ٨٠.

(٩٢) أعيان العصر وأعوان النصر ، للصفدي، ٣/ ٨١.

(٩٣) الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة، لابن حجر العسقلاني، ٣/ ١٦٧-١٦٨ .

(٩٤) ديوان صفي الدين ص ٦١٢.

(٩٥) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص١٧٢ .

(٩٦) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، لابن رشيق ، ١/ ١٣٠.

(٩٧) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ١٧٥ .

(٩٨) ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ١٧٦ .

(٩٩) ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص 178-177 .

(١٠٠) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٦٨٥.

(١٠١) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٦٨٥.

(١٠٢) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٦٨٥.

(١٠٣) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٧٠٢.

=

=

=

(١٠٤) ينظر: تاريخ آداب العرب، الرافعي ، ٣/ ٢٧٦ .

(١٠٥) تصحيح التصحيف، للصفدي، تحقيق: السيد الشرقاوي، مكتبة الخانجي، ط١، ١٩٨٧م، ص ٤٣.

(١٠٦) ديوان صفي الدين الحلي، ، ص ٢٣٧.

(١٠٧) ديوان صفي الدين الحلي، ، ص ٤٦٢.

(١٠٨) ديوان صفي الدين الحلي، ، ص ١٠٤.

(١٠٩) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ١٩٣-١٩٤ .

(١١٠) ديوان صفي الدين الحلي، ، ص ٥٢.

(١١١) ينظر: تاريخ الأدب العربي " عصر الدول والإمارات، ص ٣٥٩.

(١١٢) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص 223 .

(١١٣) ينظر" الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص٢٨٤ . بتصرف كبير.

(١١٤) درر الفرائد ، لابن عبد الحق العمري، تحقيق: سُلَيمان حُسَين، دار ابن حزم، بيروت، ط١، ٢٠١٨م، ص ٤١٥.

(١١٥) شرح مقامات الحريري، لأبي العباس الشريشي، دار الكتب العلمية – بيروت، ط٢، ٢٠٠٦ م، ٣/ ٣٧١.

(١١٦) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، لابن الأثير، تحقيق: أحمد الحوفي، وآخر، دار نهضة مصر، ١/ ٢٨١.

(١١٧) ديوان صفي الدين الحلي، ، ص ٨٦.

(١١٨) ديوان صفي الدين الحلي، ، ص ٩١.

(١١٩) ديوان صفي الدين الحلي، ، ص ٢٨٢.

(١٢٠) ديوان صفي الدين الحلي، ، ص ٣١٤.

(١٢١) ديوان صفي الدين الحلي، ، ص ٦٠٨، و ص ٦٨٢.

(١٢٢) ديوان صفي الدين الحلي، ، ص ٦١٤.

(١٢٣) ديوان صفي الدين الحلي، ، ص ٥٢٣ و ٦٢٩.

(١٢٤) ديوان صفي الدين الحلي، ، ص ٦٥٠.

=

=

=

(١٢٥) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ٣٩٩ .

(١٢٦) ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص٢٨٤-٢٨٥، بتصرف.

(١٢٧) ديوان صفي الدين الحلي، ، ص ٤٥.

(١٢٨) ديوان صفي الدين الحلي، ، ص ١٠٣.

(١٢٩) ديوان صفي الدين الحلي، ، ص ٥٥٦.

(١٣٠) ديوان صفي الدين الحلي، ، ص ٥٥٣.

(١٣١) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص ٢٨٦.

(١٣٢) تاج العروس، الزبيدي ، مادة (ك ل ف).

(١٣٣) تهذيب اللغة، للأزهري، تحقيق: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي – بيروت، ط١، ٢٠٠١م، ٢/ ٢٤.

(١٣٤) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص٩.

(١٣٥) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، لابن رشيق، ١/ ١٣٠.

(١٣٦) الموازنة بين أبي تمام والبحتري، الآمدي، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، الطبعة الرابعة ١/ ١٣٩.

(١٣٧) عيون الأخبار، لابن قتيبة ،: دار الكتب العلمية –بيروت، طبعة ١٤١٨ هـ، ٢/ ٢٨٥. والبيت ليس في ديوانه.

(١٣٨) الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، للآمدي، تحقيق: السيد صقر، ١/ ٥.

(١٣٩) الرافعي: "هذه تسمية الحريري لهذا النوع، ويسميه غيره المقلوب، والمستوي؛ ينظر: تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العربي، ٣/ ٢٦١ (د/ ط. ت).

(١٤٠) ينظر: تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العربي، ٣/ ٢٦١ (د/ ط. ت).

(١٤١) أعيان العصر وأعوان النصر ، للصفدي، ٣/ ٨٣. الأبيات ليست بديوانه

(١٤٢) أعيان العصر وأعوان النصر ، للصفدي، ٣/ ٨٢. والأبيات ليست بديوانه

(١٤٣) الوافي بالوفيات، الصفدي، ١٨/ ٣١٢

=

=

=

(١٤٤) الوافي بالوفيات، الصفدي، ١٨/ ٣١٢

(١٤٥) مقامات الحريري، لأبي محمد الحريري، مطبعة المعارف، بيروت، طبعة سنة ١٨٧٣م، ص٢٥١، ٢٥٢.

(١٤٦) تاريخ آداب العرب، الرافعي ، ٣/ ٢٤٤ .

(١٤٧) البديع في نقد الشعر، لابن منقذ، تحقيق: أحمد بدوي وآخر، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية المتحدة، ص ١٧.

(١٤٨) تصحيح التصحيف وتحرير التحريف، للصفدي، ص ٢٢.

(١٤٩) الوافي بالوفيات، الصفدي، ١٨/ ٣١٢، والأبيات ليست في ديوانه.

(١٥٠) الوافي بالوفيات، الصفدي، ١٨/ ٣١٢

(١٥١) تاريخ آداب العرب، الرافعي ، ٣/ ٢٧٥ .

(١٥٢) الأدب وفنونه .. دراسة ونقد، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ص ١٤٥.

(١٥٣) المطالع النصرية ، للهوريني، تحقيق: طه عبد المقصود، مكتبة السنة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥ م، ص ٤٠٢.

(١٥٤) تاريخ آداب العرب، الرافعي، ٣/ ٢٧٤ .

(١٥٥) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص٢٨٠.

(١٥٦) ديوان صفي الدين ص ٦١٨.

(١٥٧) ديوان صفي الدين ص ٦١٩.

(١٥٨) تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العربي، ٣/ ٢٧٤ (د/ ط. ت).

(١٥٩) ينظر: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ص٢٨١.

(١٦٠) ديوان صفي الدين الحلي، ، ص ٢٧٥-٢٧٦.

(١٦١) ديوان صفي الدين الحلي، ، ص ٦٩٦.

(١٦٢) مسالك الأبصار، للعمري، ط١، دار المجمع ، أبو ظبي، ١٤٢٣هـ، ١٦/ ٣٦٩. والمقطوعة ليست بديوانه.

(١٦٣) مسالك الأبصار في ممالك الأمصار، ١٦/ ٣٦٩.

=

=

=

(١٦٤) أعيان العصر ، للصفدي، تحقيق: علي أبو زيد، دار الفكر المعاصر، بيروت، سوريا، ط١، ١٩٩٨م، ٣/ ٧٩.

(١٦٥) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ، ص٢٨٢.

(١٦٦) تاريخ آداب العرب، الرافعي ، ٣/ ٢٧٨ ، والأبيات ليست بالديوان.

(١٦٧) تاريخ آداب العرب، الرافعي، ٣/ ٢٧٨ .، والأبيات ليست بالديوان.

(١٦٨) تاريخ آداب العرب، الرافعي، ٣/ ٢٣٤.

(١٦٩) الأبيات للصفي في: فوات الوفيات للصفدي ٢/ ٣٣٨.

(١٧٠) تاريخ آداب العرب، الرافعي، ٣/ ٢٣٤.

(١٧١) الفن ومذاهبه في الشعر العربي، شوقي ضيف، ط ١٢، دار المعارف بمصر، ص ٢٧٧-٢٧٨ .

(١٧٢) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٥.

(١٧٣) ديوان صفي الدين الحلي، قدَّم له/ كرم البستاني، دار صادر – بيروت، ص ٦.

(١٧٤) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٧٠٥.

(١٧٥) ينظر: تاريخ آداب العرب، الرافعي، ٣/ ٢٤٣ .

(١٧٦) ينظر: تاريخ آداب العرب، الرافعي، ٣/ ٢٤٣ .

(١٧٧) ينظر: أزهار الرياض في أخبار القاضي عياض، تأليف أحمد بن محمد المقري التلمساني(ت ١٠٤١هـ) ، ذكر لها باباً سمَّاه " بالقطع المخمسة في مدح النعال المقدسة.، ج٣/ ٢٢٨.وأكمل باقي الخروف عليُّ بن أحمد الشامي الخزرجي، السابق ٣/ ٢٧٨. أوردها المقري أيضا في كتابه" مخطوط فتح المتعال" من اللوحة ٧٨- ١٢١.

(١٧٨) أزهار الرياض في أخبار عياض ، ج٣/ ٢٢٨. ومخطوط فتح المتعال ، لوحة ٧٠.

(١٧٩) ينظر: تاريخ آداب العرب، مصطفى صادق الرافعي، دار الكتاب العربي، ٣/ ٢٤٣ (د/ ط. ت).

(١٨٠) خزانة الأدب، لابن حجة الحموي، تحقيق: عصام شقيو، دار الهلال، بيروت، ط الأخيرة ٢٠٠٤م، ١/ ٣٤٧.

(١٨١) الكشكول، بهاء الدين العاملي ، تحقيق: محمد عبد الكريم النمري، الكتب العلمية،

=

=

=

بيروت – لبنان، ط١، ١٩٩٨م، ٢/ ٢٧٩. ولأبيات بلا نسبة فيه.

(١٨٢) الدرر الكامنة في أعيان المائة الثامنة، لابن حجر العسقلاني، ٣/ ١٦٦. وينظر: الوافي بالوفيات ١٨/ ٢٩٣. وجاء في خزانة الأدب، وقيل: "نتيجة سبعين كتابًا في هذا الفن" يعني فن البديع. ينظر: خزانة الأدب، ١/ ١٧٢.

(١٨٣) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٦٨٥.

(١٨٤) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٧٠٢.

(١٨٥) كشف الظنون ، حاجي خليفة، تحقيق: محمد شرف الدين ، وكالة المعارف بإسطنبول (١٩٤١ م، ٢/ ١٣٦٩.

(١٨٦) خزانة الأدب وغاية الأرب، لابن حجة الحموي، ١/ ٨.

(١٨٧) خزانة الأدب وغاية الأرب، ١/ ٨.

(١٨٨) خزانة الأدب وغاية الأرب،١/ ٩.

(١٨٩) خزانة الأدب وغاية الأرب،١/ ٩.

(١٩٠) أنوار الربيع في أنواع البديع، لابن معصوم الحسني، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النعمان – النجف الأشرف، ط١، ١٩٦٨م، ١/ ٩٤. الشبم: الماء البارد. نملى: ماء بقرب المدينة المنورة.

(١٩١) أنوار الربيع في أنواع البديع، ١/ ٩٥.

(١٩٢) أنوار الربيع في أنواع البديع، ١/ ٩٣.

(١٩٣) أنوار الربيع في أنواع البديع، ١/ ٣٤.

(١٩٤) ينظر: فوات الوفيات للصفدي ٣/ ٣٩.

(١٩٥) زهر الآداب وثمر الالباب ، أبي إسحاق الحُصري القيرواني، دار الجيل، بيروت، ٣/ ٧٩٥.

(١٩٦) الحيوان، للجاحظ، دار الكتب العلمية – بيروت، ط٢، ١٤٢٤م،٣/ ١٤٩.

(١٩٧) نظرية النص الأدبي، عبد الملك مرتاض، دار هومة للطباعة والنشر– الجزائر، ط٢، ٢٠٠١م، ص ١٩٢.

(١٩٨) جماليات التعالق النصي في رواية " الزيني بركات" لجمال الغيطاني، د. متقدم

=

=

=

الجابري، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر– بسكرة – الجزائر، العدد الثامن، سنة ٢٠١١م، ص١.

(١٩٩) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، لابن رشيق ، ١/ ٩١.

(٢٠٠) التدخل النصي في القصيدة الحديثة.. شعر عبدالله الجانبي أنموذجاً، إيمان مطر السلطاني، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة الكوفة، العدد الثاني عشر، لسنة ٢٠١١م، ص ٣٥٥.

(٢٠١) تاج العروس ، مادة (ع ر ض).

(٢٠٢) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٦٧٠.

(٢٠٣) المنتحل، للثعالبي، تحقيق: الشيخ أحمد أبو علي، المطبعة التجارية – الإسكندرية الطبعة: ١٩٠١م، ص ١٨٩.

(٢٠٤) بيان إعجاز القرآن، لأبي سليمان الخطابي، تحقيق: محمد خلف الله، دار المعارف ، ط٣، ١٩٧٦م، ص ٦١.

(٢٠٥) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٢٧٢.

(٢٠٦) بيان إعجاز القرآن، ص ٥٨.

(٢٠٧) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٩٣. الأهداب: الأطراف. أدنى لأنسابها: أقرب وأولى.

(٢٠٨) ديوان عبد الله بن المعتز، فسر الفاظه: محي الدين الحياط، مطبعة الإقبال– بيروت، سنة ١٩٣١، ص ٩.

(٢٠٩) بيان إعجاز القرآن، ص ٥٨.

(٢١٠) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٩٥.

(٢١١) ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر– بيروت، طبعة ١٩٨٣م، ص ١٩.

(٢١٢) تاريخ الأدب العربي " عصر الدول والإمارات، ص ٣٥٧.

(٢١٣) تاج العرو، مادة (ج ل ب)، ٢/ ١٧٥.

(٢١٤) ينظر: بيان إعجاز القرآن، مطبوع ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، لأبي سليمان حمد بن الخطاب البستي المعروف بالخطابي، تحقيق: محمد زغلول سلام، وآخر، دار المعارف بمصر، ط٣، ١٩٧٦م، ص ٦١.

=

=

=

(٢١٥) ينظر: بيان إعجاز القرآن، ص ٦٥.

(٢١٦) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٦٣٤.

(٢١٧) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٥٤.

(٢١٨) الصدور الثلاثة، من الثاني إلى الرابع في شرح لامية العجم ، للدَّمِيري أبي البقاء الشافعي، تحقيق: الدكتور جميل عبد الله عويضة، طبعة ٢٠٠٨م، ص ٥.

(٢١٩) الأعجاز الأربعة الأولى موجودة في ديوان المتنبي، في قصيدة مطلعها العجزان الأولان، ينظر: ديوان المتنبي،، ص ٣٣١. والعجز الخامس الذي ختم به الحلي، موجود في قصيدة المتنبي نفسها، ص٣٣٤.

(٢٢٠) ينظر: ديوان صفي الدين الحلي، ص ٢٠١.

(٢٢١) **المقصورة:** نوعٌ شعري رويُّ كلِّ بيتٍ فيها ألفٌ مقصورة". ينظر: شرح مقصورة ابن دريد، ص ٩.

(٢٢٢) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٢٠١.

(٢٢٣) شرح مقصورة ابن دريد، لجامعه وكاتبه: عبد القادر بن محمد المبارك الجزائري، تحقيق: إبراهيم عبد الله، ط١، مطبوعات مجمع اللغة العربية بالشارقة، ٢٠١٤م، ص ٥٦.

(٢٢٤) شرح ديوان الحماسة، للخطيب أبي زكريا التبريزي، دار القلم – بيروت، ص ٥ وما بعدها.

(٢٢٥) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٥٣٠.

(٢٢٦) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٥٣٣.

(٢٢٧) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٥٦٦.

(٢٢٨) **الاكتفاء** : هو أن يحذف الشاعر من البيت شيئاً، يُستغنى عن ذكره، بدلالة العقل عليه ، أو دلالة الباقي على الذاهب. ينظر: العمدة ، لابن رشيق ، ١/ ٢٥١. وينظر: جواهر البلاغة ، للهاشمي، ص٣٣٥.

(٢٢٩) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٦٢٨.

(٢٣٠) ديوان أبي نواس ، تحقيق: محمد أنيس مهرات، دار مهرات للعلوم– سوريا، ط١، =

=

=

٢٠٠٩م، ص ٥٩٧.

(٢٣١) نظرية النص الأدبي، عبد الملك مرتاض، دار هومة للطباعة والنشر– الجزائر، ط٢، ٢٠٠١م، ص ٢٩٢.

(٢٣٢) **قسم كتابه المذكور إلى فصول أربعة**، تحدث فيها على الترتيب عن : علل الالفاظ من صفحة ٢٦ ، وعلل الأوزان من صفحة ٤٦، وعلل القوافي من صفحة ٤٧، والفصل الرابع في ذكر الممنوعات، (يعني في الزجل) من صفحة ٦١، ينظر: العاطل الحالي والمرخص الغالي، صفي الدين الحلي، تحقيق: حسين نصار، ط٢، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية– القاهرة، ٢٠٠٣م.

(٢٣٣) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٩٦. **تضرجت:** احمرت من جراء تدفق الدم اليها من الخجل. **الوجنات:** مفردها وجنة، وهي كرسي الخد، ويقصد بها معظمه. **ازور الحاظاً:** أدار نظره عني. الكليم: الجريح.

(٢٣٤) سورة الأنبياء، من الآية ٨٧.

(٢٣٥) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٦٧١.

(٢٣٦) سورة الحجر، من الآية ٤٩.

(٢٣٧) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٥٢٤.

(٢٣٨) سورة البقرة، من الآية ٢١٩.

(٢٣٩) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٦٢٩.

(٢٤٠) سورة المائدة، آية ٩٠.

(٢٤١) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٥١٧. **المومياء:** ضرب من الدواء

(٢٤٢) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٦٣٦.

(٢٤٣) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٦٦٠.

(٢٤٤) سورة النمل آية ٢٢. وما قبلها

(٢٤٥) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٤٦٥.

(٢٤٦) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٤٦٧.

(٢٤٧) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٤٦٧.

=

=

=

(٢٤٨) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٤٦٨.

(٢٤٩) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٤٦٨.

(٢٥٠) النص الغائب .. تجليات التناص في الشعر العربي، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العربي– دمشق ، ٢٠٠١م، ص ٤٤.

(٢٥١) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٤٠٧.

(٢٥٢) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٤٠٨.

(٢٥٣) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٤٠٨.

(٢٥٤) شرح ديوان عنترة للخطيب التبريزي ، تحقبق: مجيد طراد، دار الكتاب– بيروت، ط١، ١٩٩٢م، ص ١٩١.

(٢٥٥) الروض الناضر ، بدر محمد باقر، دار مبرة الآل والأصحاب– الكويت، ط١، ٢٠٠٧م ، ص٢٢٢.

(٢٥٦) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٤٠٨.

(٢٥٧) ينظر: ظاهرة الشعر العربي في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، محمد بنيس، دار التنوير للطباعة والنشر، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٥م، ص ٢٥٣.

(٢٥٨) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٤٠٥.

(٢٥٩) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٥٠٥.

(٢٦٠) الأعلام للزركلي، ٣/ ٤٩–٥٠.

(٢٦١) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٥٤٠.

(٢٦٢) البحر المديد في تفسير القرآن المجيد، لابن عجيبة، تحقيق: أحمد عبد الله القرشي رسلان، الناشر: الدكتور حسن عباس زكي – القاهرة، الطبعة: ١٤١٩ هـ، ٣/ ٤٥٤.

(٢٦٣) سورة الأنبياء، آية ٢٣.

(٢٦٤) ديوان صفي الدين الحلي، ص ٤٧٠.