

دراسة هيكلية القصيدة عند الحبوبي النجفي

ناهدة فوزى*

مريم بيكانبور**

سعد جابريانى***

الملخص

إن العناصر الخمسة لهيكل القصيدة التي تمثل نظرة النقد العربي القديم إلى هيكل القصيدة، هي الافتتاح، والرحلة، والتخلص، والتناسب، والخاتمة؛ لها أهميتها في دراسة هيكل القصيدة عند الحبوبي. لأنه ومعاصريه لم يخرجوا على هذه العناصر، وإنما عملوا على استمرار وجودها وتقليدها ومراعاة قواعدها كما ذكرتها كتب النقد، بما أن هذا الهيكل وتلك العناصر تمثل نموذجاً موروثاً يسعى الشاعر إلى بلوغه وإدراك أسرارها وجمالياتها الفنية. فنرى الحبوبي قد برع في التقاط نقطة البدء والمضمون ووفى خواتيم قصائده، وظهر ذكاؤه في توظيف المناسبة ومحيطها توظيفاً فنياً بارعاً. وهو ما يبدو واضحاً في مطالع مراثيه خاصة، وفي بعض مطالع غزله حيث اهتم الشاعر بمطالع قصائده اهتماماً بالغاً. ففي هذه المقالة ولأجل تبين القيم الجمالية في شعره نركز الضوء على أهم عناصر شعره، لنكشف عن ملامح من شاعريته ونجعلها تحت المجهر.

الكلمات الدلالية: الشعر العراقي المعاصر، الحبوبي، النجف، هيكلية القصائد، عناصر القصائد.

**. عضو هيئة التدريس بجامعة آزد الإسلامية فرع طهران المركزية - أستاذة مساعدة.

***. عضو هيئة التدريس بجامعة آزد الإسلامية في شهرى - أستاذة مساعدة.

****. خريج جامعة آزد الإسلامية فرع طهران المركزية - مرحلة الماجستير.

N_fozi@yahoo.com

تاريخ القبول: ١٠/٩/١٣٩٠ هـ. ش

تاريخ الوصول: ٢٩/٥/١٣٩٠ هـ. ش

المقدمة

يعتبر محمد سعيد الحبوبى النجفى، (١٨٤٩-١٩١٥م) شاعراً، ناثراً، عالماً فى الفقه والأصول، ومجاهداً، باشر فى نظم الشعر وهو فى التاسعة عشرة، واستمر بالشعر حتى صار فيها شاعراً يشار إليه بالبنان، ثم يزهده فى الشعر متّجه نحو الفقه والأصول، فدرس العلوم الإسلامية حتى صار مجتهداً، فاتته إليه الزعامة الدينية، وهو أول شاعر مثقف قاد جيشاً شعبياً أمام الاحتلال البريطانى إبّان الحرب العالمية الأولى (١٩١٤م) له ديوان مطبوع، ومؤلفات فى الفقه والأصول.

يرتبط مفهوم هيكل القصيدة - بوصفه مفهوماً نقدياً - بالمناهج النقدية المعاصرة التى دأبت على النظر إلى النص الشعرى بوصفه بناءً فنياً تاماً. (بكار، ١٩٧٩م: ٢٦٥) وعالماً خاصاً له حدوده التى تميزه عن غيره من العوالم والأبنية، وهو بناءٌ يشابه البناء المادى، نجده فى فن العمارة، تعبيراً من النقاد عن تمسك أجزاء النص الشعرى وتلاحم مكوناته فى شكل فنى مقصود، له ركائز وقواعد، ترتبط هذه الأجزاء فيما بينها بعلاقات مخصوصة. (الزبيرى، ١٩٩٤م: ٦٦) إن مفهوم هيكل القصيدة قد بُنى على أساس استقراء النقاد للأشكال التى تنظّم فيها النصوص الشعرية. فإن الهيكل عند القدماء يعادل أجزاء تأليف القصيدة والعلاقات التى تربط هذه الأجزاء مع الآخر. (ابن قتيبة، ١٩٦٦م: ١٠١) لقد قسّم ابن قتيبة الأجزاء التى تؤلف القصيدة العربية إلى؛ طلل ونسيب، ثم رحلة وسرى ثم مديح. (ابن قتيبة، ١٩٦٦م: ٧٤) فعلى هذا الأساس بنى الحبوبى هيكل قصائده على مناسبة القصيدة والغرض المراد منها وهو يستخدم الفنون الشعرية، ويوظفها توظيفاً بارعاً وإبداعياً أحياناً.

ومن ملاحظة هيكل القصيدة فى شعره يمكن القول إن شعره على قسمين أساسيين، القسم الأول: تمثله القصائد متعددة الأجزاء. والقسم الثانى: تمثله القصائد المباشرة ذات الغرض الواحد. فدرسنا عناصر كليهما بالتفصيل، وتطرّقنا فى بداية البحث إلى مفهوم الهيكل فى تراثنا النقدى.



المبحث الأول: عناصر هيكل القصيدة المباشرة

هى القصيدة التى تدخل فى غرضها مباشرة، دون حاجة إلى مقدمة أو تعدد أجزاء. (ابن رشيق، ١٩٧٢م، ج: ٢: ٢٣١) فهى تلتزم هيكلًا بنيائيًا واحدًا لا تحيد عنه، وتعتمد على عنصرين رئيسيين: المطلع والخاتمة. ويلحظ فى شعر الحبوبى أن القصيدة المباشرة كانت غالبية فى أغراض الغزل والوصف، وأما فى المديح والتهنانى، فنجد قصيدة واحدة قد دخلت إلى غرضها مباشرة دون مقدمة. أما غرض الرثاء فتقاسمت فيه القصائد المباشرة والقصائد المتعددة الأجزاء، وإن كانت الغلبة فيه للقصائد المباشرة. فيفتقد هيكل القصائد المباشرة الحاجة إلى العناصر الأخرى، فهو لا يحتاج إلى تخلص، ولا إلى تناسب، ولا إلى مقدمة وافتتاح، وإنما جلّ اهتمامه وعنايته ينصبّ على المطلع والخاتمة، وعلى النحو التالى:

١. المطلع

تعتمد القصيدة المباشرة على مطلعها اعتماداً رئيسياً على تحقيق عدة أمور منها: كَشْفُ غرض القصيدة واتجاهها المضمونى، ومنها جلب الانتباه إلى القصيدة واستدعاء الإصغاء إليها، ومنها تبين قدرة الشاعر، وموهبته، ومدى تمكنه من صنعة الشعر. (ابن الأثير، ١٩٦٥م: ١٨٨) وبناء على هذه المهمة الشاقة الموكلة بالمطلع كانت العناية بتجويده واجبة، والابتكار فيه مطلوب بل يكاد يكون لازماً. (العسكرى، ١٩٧١م: ٤٥٣) لأن القصيدة المباشرة لا فرصة لها فى استدراج سامعها من خلال الطلل أو الغزل فتقع مسؤولية هذا الأمر على المطلع. وبديهى أن المطلع فى هذه القصيدة تبع للغرض، وليس فيه إمكانية التنوع، لأن أى تنوع سيجعل القصيدة غير مباشرة. والمطلع مقياسُ مهارة الشاعر ويكون على طريقتين: أولاً: اختيار المضمون من الغرض. ثانياً: فنية التعبير عنه. فأمّا اختيار المضمون فيتأتى من أن لكل غرض مضامين عديدة، فالشاعر البارِع هو الذى يختار لمطالعه مضموناً بارِعاً يستجلب السمع والإصغاء، ويجعل الآذان مائلة إلى القصيدة، وأمّا فنية التعبير فعلى الشاعر أن يوجد

صياغة ذلك المضمون المختار بطريقه مبدعة تجعل سحر الشعر يشع منذ البيت الأول بحسب مهارة الابتداء وسلامة التركيب وبراعة التزيين واختيار الأسلوب اللغوي الأقدر على التعبير عما يريد الشاعر قوله، خبراً أو إنشأً. (ابن الأثير، ١٩٦٥م: ٩٦) ويمكن ملاحظة هذه البراعة في مطالع الحبوبي، كما في قوله:

بُشْرَى العِرَاقِ بَمَنْ وَأَفَاهُ بَشْرَانَا
بَطْلَعَةٍ عَادَ فِيهَا المَجْدُ جَدَلَانَا

(الحبوبي، ١٩٨٠م: ٣١٠)

هناً بها صديق له إثر عودته إلى العراق بعد غيبته عنه. من الواضح أن المطلع قد نجح لغة وإيحاء في التعبير في غرض التهنية بالعودة، فضلاً عن براعة الصياغة وحسن استخدام لفظة "بشري" ولطف استعارة "عودة المجد"، كما أن هذا المطلع بصياغته الجميلة قد كان مفتاحاً للقصيدة كلها ومن المطالع الأخرى، قوله في الغزل:

هَذِي مَعَاهِدُ لَيْلَى فَاحْبِسَا وَقِفَا
فَمَا يَضْرُكُمَا أَنْ تُسْعِفَا دَنَفَا

(الحبوبي، ١٩٨٠م: ٣٦٧)

فقد لمح الشاعر في هذا المطلع على أمرين أولاً: حبَّ العاشق الشديد للمعشوقة، فقد ظهر هذا الحب عند ما وقف على الآثار المدرسة للحبيب وطلب (بصيغة الأمر) من مرافقيه الوقوف على هذه الآثار المدرسة التي تذكره بالحبيب المضغن، وأى شئ يرتبط بالمعشوق هو ذو قيمة غالية عند العاشق ولهذه الآثار أهميته عنده، ثانياً: على صعوبة الحب والفراق التي تحول الشخص السليم إلى شخص مريض وعليل، ولهذا يطلب المشاركة والمساعدة من رفقائه في هذا الأمر الصعب والشاق وهو فراق الحبيب، ويحمل المطلع أنفاساً تراثية^٢ ومثله قوله:

جَاءَ تَكَ تَرْقُصُ مِنْ تَلْقَاءِ بَلْقَيْسِ
هَيْفَاءُ تَرْفُلُ فِي مِثْلِ القَنَا المَيْسِ^٣

(المصدر نفسه: ٣٨٥)

١. معاهد: منازل. احبس: قف. أسعف: أعانه وساعده على قضاء حاجته. الدنف: المريض.
٢. قد استمد من مطلع معلقة امرئ القيس المشهورة: قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل سقط اللوى بين الدخول فحومل.
٣. هيفاء: ضامرة الخصر. رشيقة القد. ترفل: تتبختر. الميس: جمع المائسة وهي المتبختر.



قد استمد في هذا المطلع من مفردات كـ«ترقص» و«هيفاء» و«الميس» لوصف الفتاة المسيحية التي مشيها كالرقص والتبختر وهي ضامرة الخصر ورشيقة القد. فيكون مدخلا جيداً للتغزل والنسيب.

أما مطالع قصائد الرثاء المباشر، فقد أجاد فيها الحبوبي إجادة واضحة، ولعلها من بدائع مطالعه عامة، وكان يحرص فيها على التنويع، بحسب المرثي وأثره. فاذا كان المرثي امرأة كانت العفة والحجاب مدخلاً للمطلع إذا كان المرثي عالماً أو رجل دين أو كبير قوم، كانت الفجيعة والخسارة مدخلاً مناسباً للمطلع مع تنوية بحجم الخسارة ونوعها كقوله في رثاء أحد الأشراف:

نَزَعَتْكَ مِنْ يَدِهَا قُرَيْشٌ صَقِيلًا وَطَوَّتَكَ فِذَا بَلَّ طَوَّتَكَ قَبِيلًا^١
فُجِعَتْ بِفَقْدِكَ وَاحِدًا فَكَانَهَا فُجِعَتْ (بِآلِ النَّصْرِ) جِيلاً جِيلاً

(المصدر السابق: ٤٢٣)

انظر إلى هذا المرثي تجده سيفاً من سيوف قريش، بل هو - عند قريش - بمنزلة الجماعة لا الفرد الواحد! بل هو (آل النصر) أي قريش كلها فقد حدد في هذا النموذج صفة المرثي. فهو فقيه يصقل ويهذب النفوس، وهو فرد لن يقاس به أحد وقد بين حجم خسارة قريش وفجيعتها في فقدان المرثي. وكقوله في فقدان أحد الفقهاء - الذي كشف عن تفوقه في مطالع الرثا تفوقاً واضحاً - قائلاً:

سَرَى وَحُدَاءَ الرِّكْبِ حَمْدُ أَيَادِيهِ وَأَبَ مَا حَادَ بِهِمْ غَيْرُ نَاعِيهِ^٢

(الحبوبي، ١٩٨٠م: ٤٣٥)

هذا المفتتح من إبداعات الحبوبي الذي دمج فيه المدح والرثاء في بيت واحد. قد توفي المرثي وهو في طريق عودته من الحج. فالمرثي سرى كريماً لا يتغنى حادي الركب إلا بكرم أيادية المحمودة، وقد مات في طريق العودة، فكانت الصورة المقابلة

١. الصقيل: المجلو، يقال سيف صقيل، صقله: جلاه، هذبه، نمّقه. فذاً: فرداً. قبيلاً: الجماعة.
٢. الحُدَاءُ: الغناء للإبل. حُدَاءُ الرِّكْبِ: غناء القافلة. آب: رجع. الحادي: الذي يسوق الإبل بالحُدَاءِ بالغناء. الناعي: الذي يأتي بخير الميت.

وجهً معاكساً فقد آب الركب بلا ممدوحه فتحول الغناء إلى نعي، وكان الحادى هنا يؤدى وظيفته مزدوجة فى رسم تقابل الفرخ فى الذهاب والحزن فى الإياب.

وفى مطلع آخر فى الرثاء قال:

تَضَعُّعَ جَانِبِ الْحَرَمِ انْصِدَاعًا أَحَقًّا رُكْنَ كَعْبَتِهِ تَدَاعَى؟
خَرَّ السَّمَكُ، فَانْتَلَّ اثْتِلَالًا وَمَادَ (الْبَيْتُ) فَانْهَزَعَ انْهَزَاعًا

(الحبوبى، ١٩٨٠م: ٤٥٥)

كشف المطلع عن الفاجعة والخسارة العظيمة، فاستعمل الشاعر مفردات تطابق الموضوع والحادثة وصاغ المطلع بصياغة فنيّة حتى يُلمح على الفقيد والمصيبة معاً، وتكون مدخلاً مناسباً للدخول فى بيان الفاجعة. وإليك مطلعاً آخر فى الرثاء، الذى يدل على تفوق الحبوبى، تفوقاً واضحاً فى افتتاحاته البارعة قوله:

لِمُحَمَّدٍ أَبِكَى أُمُّ الْأَصْحَابِ قَدَمَاتٌ فَانْقَلَبُوا عَلَى الْأَعْقَابِ^١

(الحبوبى، ١٩٨٠م: ٤٨٣)

فقد كانت القصيدة فى رثاء أحد الفقهاء، وفيه ظهرت براعة الشاعر فى حسن الابتداء وصياغة المطلع وتوظيف أساليب القول توظيفاً فنياً بارعاً، ومن الواضح أن المطلع قد نجح فى التعبير عن غرض الرثاء، فجمع الشاعر فى هذا المطلع عدة أمور فنية: أولاً: نعى الفقيد. ثانياً: ذم أصحابه وما ذهبوا عليه. ثالثاً: تعظيم القيم الإلهية. فضلاً عن لطف التورية فى اسم (محمد) وحسن استخدام أسلوب الاقتباس من القرآن ﴿فانقلبوا على الأعقاب﴾ فالشاعر ذم أصحابه على ترك القيم الإلهية ومكارم الأخلاق، واختيار عقائد وآداب الجاهلين. وكان بكاءه على المرثى أولاً، والقيم الإلهية التى أهملت ثانياً. فلما نعى الشاعر المرثى والقيم الإلهية، نستطيع أن نقول: إن الشاعر قد قارن القيم الإلهية بالمرثى، وربما البكاء على القيم التى أهملت بين المجتمع تعتبر عنده أهم وأعظم من المرثى.. فشاعرنا ذو رؤيا وفكرة مبنية على القيم السامية. ويمكن أن نستلهم، أنه يرثى القيم التى فقدت

١. لمحمد: ألمحمد؟ وفى الكلمة تورية (بين اسم المرثى محمد الإيروانى واسم الرسول «ص»).



في مجتمعه. وجدير بكل إنسان مصلح، كشاعرنا أن يقيم البكاء والعيول ويستبكي ويزرف الدم على هذه الخسارة العظيمة. وفي هذه المطالع قد برز حسن الابتداء وتجويد المطالع في القصيدة بروزاً ملموساً.

٢. خاتمة القوائد المباشرة.

إن بيت الختام في القصيدة المباشرة يمثل الدفعة الشعورية والتعبير الفني عنها. (بكار، ١٩٧٩م: ٢٥١) ولذا خواتيم القوائد المباشرة عند الحبوبي لا تلتزم قواعد ثابتة، وإنما تتنوع بتنوع الغرض، فيلاحظ في غزليات الحبوبي أن الخواتيم تمثل نهاية مضمونية لمطالع قوائده، أي أن اختيار مضمون المطالع يقود في أغلب الأحيان إلى تحديد مضمون الخواتيم لأنها تكاد تشاركها في ذلك المضمون والذي يلفت الانتباه في خواتيم نسيب الحبوبي أنه يمتاز بالرقّة والتلقائية وجودة الصناعة الفنية في الأغلب. فمن الخواتيم الغزلية:

لَوْ عُدْتَنِي لَقَضَيْتُ مِنْكَ مَآرِبًا مَعَهَا يَعُودُ لِي الصَّبَا غَضًا نَدَى

(الحبوبي، ١٩٨٠م: ٣٧٣)

لقد أعطى الحبيبة قدرة فائقة، وهي المقدرة على إرجاع أيام الشباب التي إرجاعها مستحيل على كل إنسان ولكن يتحقق الأمر المستصعب بعودتها. فهو ختام جيد، ختم به تغزله بالحبيب المظعن وهو خير ما يتبقى في ذهن القارئ قليلاً ولكنه يكاد يكون ملتزماً في مراثيه المباشرة، فما ورد في غزله قوله:

فِيآلَيْتَهَا دَامَتْ وَهَلْ كَانَ نَافِعِي مُنَايَ، لِهَاتِيكَ اللَّيَالِي، دَوَامَهَا

(المصدر السابق: ٣٧٨)

فيدعو لها بطول العمر والدوام ويتمنى لها البقاء في الحياة. ثم يسأل؛ هل ينفعني طول عمرها ودوامها؟ وإليك ختاماً آخر:

هِيَ الشَّمْسُ فِي أَفُقِ السَّمَاءِ مَقْرُّهَا فَكَيْفَ بَرَّاقٍ نَحْوَهَا بَرَّاقٍ

أَلَا هَلْ أَرَانِي وَاجِدًا رِيحٌ وَصَلَهُمْ وَإِنْ عَدْمُونِي صُحْبَتِي وَرِفَاقِي

(المصدر السابق: ٣٩٠)

فهى كالشمس فى كبد السماء والصعود إليها مستحيل، والوصال متعثر، فاستهل بيت الختام بـ (ألا) التى تفيد التمنى. فتمنى استنشاق ريحهم لأن الوصال معدوم. أما خواتيم مراثيه فقد التزم الدعاء فى أغلبها.

فن عربى قديم قد كان الشعراء، يدعون لذوى الميت بطول العمر والبقاء فى الحياة ويتمنون لهم العافية والسعادة والسلامة. ولهذا المنظور يوظف الشاعر بعض المفردات كـ(دُمْتُ، فلازلت، لا برحت، سقاك) للدلالات على الدعاء فى الخاتمة. ومن أمثلة الدعاء فى الرثاء قوله:

دُمْتُ لِلْعَالَمِينَ لَيْثًا وَغَيْثًا بِكَلَّا حَالَتِيكَ تُرَجَى وَتُخَشَى

(المصدر السابق: ٤٤٧)

فدعا الشاعر لذوى المرثى فى الدوام والبقاء فى الحياة حتى تستمر مكارمهم على العالمين، ثم شبه أخوا المرثى بالليث أى الشجاع الذى تخشاه الأعداء والغيث الذى يبرجاه الجميع.

وإليك نموذجاً آخر من الدعاء فى خواتيم الرثاء:

بَنَى الزَّهْرَاءَ فَيَكُم صَنَعَتْ شِعْرِي فَكَانَ التَّبْرُ سَبْكَاً، وَأَنْطَبَاعَا
وَحُزْتُمْ، دُونَهُمْ، قَصَبَاتِ سَبْقِ تَرُدُّ عِرَابَ خَيْلِهِمْ ارْتِدَاعَا
فَأَوْلَهُمْ لِأَوْلَكُمْ تَوَلَّى، وَأَخْرَهُمْ لِأَخْرِكُمْ أَطَاعَا
وَلَا بَرَحْتُ لِصَالِحِ صَالِحَاتٍ مِنْ الْأَعْمَالِ تَأَلَّفَهُ اضْطِجَاعَا
وَلَا بَرَحْتُ جُفُونٌ مِنْ غَوَادٍ تُبَاكِرُهُ اصْطِيفَا وَارْتِبَاعَا

(الحبوبى، ١٩٨٠م: ٤٥٩)

١. تبرُّ سببِك: القطعة من فضة أو نحوها ذُوِبَتْ وأفرغت فى قالب. (سَبَكَ الكلامُ: أحسن ترصيفه وتهذيبه) حزتم قصبات سبق: أحرزتم قصب السبق، لديكم خيل تسبق خيلهم فى السباق. (أى هزمتوهم فى جميع الأمور وتفوقت عليهم) الخيول العراب: الأصيلة.



فمدح فيها ذوى المرثى وخاطبهم بأن القصيدة فيهم أنشدت وقد رُصِّفَتْ وهُدِّبَتْ
الفاظها وهم قد أخذوا قصبَةَ السبق في جميع الأمور، وهزموا أعداءهم في جميع الأمور
وتفوقوا عليهم وخيلهم هزمت خيل الأعداء عند السباق، وفي الحرب لن يستطيع الأعداء
أن يقفوا أمامهم، وهم أولياء الأمر. وأعماله الصالحة مستمرة لم تنقطع حتى بعد الموت،
وما زال الناس تبيكه وتمطر عليه دمع العين صيفاً وربيعاً.

وربما جمع الحبوبي في خواتيم مرثية المباشرة الدعاء والمدح كما في قوله:
لَاغَبَّهَا الْوَسْمِيُّ يَعْرِبُ عَنْ نَدَى كَفَى أَيْبِكَ، فَذَاكَ بَحْرِ الْجُودِ

(المصدر السابق: ٤٨٠)

في الشطر الأول دعا لولى المرثى: بنزول مطر الربيع عليه، أى، نزول البركات الالهية
المستمرة، ولم تنقطع وفي الشطر الثاني قد مدحه، فهو كالبحر الزاخر في العطاء والوجود
والكرم.

وربما قد ختمها بمدح أهل المرثى دون دعاء كقوله:

مُحَمَّدٌ جَلَّتْ مَحَامِدُهُ عَنْ حَصْرِهَا، فَتَلَوْتَهَا لِمَعَا

(المصدر السابق: ٤٨٨)

فقد مدح في بيت الختام، محمد بحر العلوم شقيق المرثى؛ وقال: صفاتك وخصالك
المحمودة كثيرة لاتحصى ولاتعد وأنوارها تشع وتلمع برقاً ولمعاً. ونجد أن مدح أهل
المرثى تقليد قديم التزم به الحبوبي. وهو واضح في مرثى المتنبي في حلب التي كان
يختتمها بمدح سيف الدولة الحمداني. فكانت مدائح الحبوبي «كمدائح المتنبي في سيف
الدولة تحمل في طياتها صدق العاطفة والإخلاص». (إسماعيل غانم وسبهار، ١٣٨٩ش:

(٣٨)

وكذلك حافظ الحبوبي على تقليد آخر وهو الدعاء بالسقيا لقبر الميت وهو ما رأيناه
متكرراً في أكثر من خاتمة.

المبحث الثاني: عناصر هيكل القصائد المتعددة الأجزاء

العنصر الأول: الافتتاح

هو مفتاح القصيدة، الذي يراه النقاد دليلاً على ما ستؤول إليه القصيدة من قوة أو ضعف، كما أنه يشير إلى غرضها من طرف خفي. (القرطاجاني، ١٩٦٦م: ٣٠٥) ويرى النقاد العرب أن على المطلع أن يكون مجوداً مبتكراً يجعل السامع مائلاً بإصغائه إلى الشاعر. ولذا فإن على الشاعر أن يجيد بناء مطالعه وافتتاحاته. (ابن الأنثري، ١٩٦٥م: ١٨٨؛ العسكري، ١٩٧١م: ٤٥٣) لقد ترتبط علاقة السامع بمطلع القصيدة، لأن السامع إذا خاب ظنُّه بالافتتاح فسيخيب أمله في القصيدة كلها. (ابن رشيق، ١٩٧٢م، ج ١: ٢١٨؛ النعالي، ١٩٦٥م، ج ١: ١٢٤)

الف. الافتتاح الغزلي:

ويلحظ على المقدمة الغزلية عند الحبوبي طولها الواضح، ولكنه يبنى مقدمته الغزلية على محورين:

١. الوصف. ٢. المحاورة.

١. فأما الوصف فيكثر الحبوبي في تفريع أجزائه ليصف جمال الحبيبة بكل تفاصيله ويصف كذلك الجوى ومتعلقات أوصاف المحبوبة، إذ تتم صورتها شكلاً من خلال وصف محاسنها بالتفصيل ومعانيها المكملة لصورتها خلقياً وطباعاً. ويلحظ عناية الحبوبي بالمقدمة - لاسيما في المدح - إذ تدفعه إلى الإطالة فيها فيلجأ إلى الوصف والحوار بدافع العناية الفنية لتجويد مقدمته ويبدو أن الحبوبي كان يرسم نموذجاً مثالياً مألوفاً في مقدماته الغزلية لاسيما في صورته الحسية.

وهو ما يمكن التمثيل عليه بقوله:

| | |
|--|--|
| لُحْ كَوَكِبًا وَآمَشْ غُصْنًا وَالتَّفْتِ رِيْمًا | فَإِنْ عَدَاكَ اسْمُهَا لَمْ تَعْدِكَ السِّيْمَا |
| وَجَهْ أَعْرٌ وَجِيْدٌ زَانُهُ جِيْدٌ | وَقَامَةٌ تُخْجَلُ الخَطِيَّ تَقْوِيْمًا |
| يَا مَنْ تَجَلُّ عَنْ التَّمْثِيلِ صُورَتُهُ | أَأَنْتَ مَثَلَتْ رُوحَ الحُسْنِ تَجْسِيْمًا؟ |
| نَطَقْتُ بِالشَّعْرِ سِحْرًا فَيَكْ حِينَ بَدَا | هَارُوتُ طَرْفِكَ يُنْشِي السَّحْرَ تَعْلِيْمًا |



فَلَوْ رَأَتْكَ النَّصَارَى فِي كَنَائِسِهَا مُصَوِّرًا رَبَّعَتْ فِيكَ الْأَقَانِيمَا^١

(الحبوبي، ١٩٨٠م: ٢٨٢)

ويستمر الوصف التفصيلي لتبلغ هذه المقدمة بصورها المتركمة الوحدة تلو الأخرى، وهي ترسم صورة مثاليه للحببية بكل مفاتها (٢٤) بيتا.
٢. وأما الافتتاح الغزلي الذي جاء في إطار المحاوره، فله في مقدمة الحبوبي صورتان: صورة سلبية وصورة إيجابية.

- الحوار السلبي

إذ يتحدث العاشق ولا يرد عليه أحد بل يستمر الشاعر في الحديث عن مفاتن الحببية وعن لوعته وحسرتة ومشاعره دون أن تكون هناك إجابة من الحببية كما في قوله:

لِي فِي مَحْيَاكَ مَا لِلنَّاسِ فِي الْقَمَرِ هُدَى لِمَسْرَايَ أَوْ عَوْنٌ عَلَيَّ سَهْرِي
فَأَمْرُحُ بِبُرْدِيكَ تِيهًا إِنَّ بَيْنَهُمَا رُوحَ الْجَمَالِ بَدَتْ فِي أَحْسَنِ الصُّورِ
وَمَا رَأَيْتُكَ إِلَّا قُلْتُ مُبْتَهَجًا: لَوْلَا مَحَاسِنُ هَذَا لَمْ أَرُدْ نَظْرِي
يَا شَادِنًا لَمْ يَزَلْ وَاشِيهِ يَرُصُّدُهُ فَمَا اجْتَمَعْتُ بِهِ إِلَّا عَلَيَّ حَذَرِ

(الحبوبي، ١٩٨٠م: ٢٨٩)

- الحوار الإيجابي

أما الصورة الثانية للمحاوره في مقدمة الحبوبي فهي الصورة الإيجابية تجيب الحببية فيها أو تطرق ساكنة ولكنها غير مخالفة له، إذ أنها مع الشاعر في إطرافها وسكوتها، كما في قوله:

وَعَفْرَاءُ وَدَّ الطَّبِيُّ يُحَاكِي التَّفَاتَهَا وَأَنَّى يُحَاكِي الطَّبِيُّ لَفْتَةَ جِيدِهَا

١. الأغر: الحسن. الجيد: طول العنق وحسنه. الخطي: الريح المنسوب إلى مدينه (الخط) في البحرين. هاروت (ومثله ماروت) ملكان علما الناس السحر. وقوله (هاروت طرفك) يريد به: طرفك الساحر. ربعت: توقفت، جلست. الأقانيم: الأقانيم عند المسيحيين ثلاثة: الله، عيسى، روح القدس.

لَعَيْنِكَ تَبْدُو الشَّمْسُ مِنْ ضَوْءِ خَدِّهَا، كَمَا إِنَّهَا يَبْدُو الدُّجَى مِنْ جَعْدِهَا،
 الْمَتَّ بِنَا وَاللَّيْلُ مَرَضَى نُجُومُهُ كَأَجْفَانِ عَيْنِهَا، وَقَلْبٍ حَسُودِهَا
 فَطَارِحْتُهَا عَتَبًا رَفِيقًا كَادُمُعِي، غُدَاةً افْتَرَقْنَا، أَوْ جُمَانَ عُقُودِهَا^١
 وَذَكَرْتُهَا مَا كَانَ مِنْهَا، فَأَطْرَقْتُ عَلَى خَجَلٍ مِّنْ هِجْرِهَا

(الجبوي، ١٩٨٠م: ٢٩٦)

ويلحظ في المقدمات الغزلية جمال الاسلوب واحتشاده بالصورة الحسية مع ربط بين ما هو مادي حسي وما هو معنوي في وصف الهجر والصدود لكن الصورة تبقى ابداعا خارجية معنية بنقل الصفات الحسية للمحبوبة وتبيان مفاتها. هي جميلة كالغزال أو أجمل منه، خديها كالشمس؛ تشع نورا، وسواد شعرها كسواد الليل.

ومطلع القصيدة الوحيدة التي كان غرضها الرثاء وقد افتتحها بالغزل:

هَلْ بَعْدَ أَنْ شَحَطَ الْخَلِيطُ نَزُوحًا، أَذْرُ الْبُكَاءِ، وَأَرَى النَّصِيحَ نَصِيحًا؟
 إِنْ بَارَحْتَنِي غُدْوَةً أَحْمَالُهُمْ تَاللهِ لَسْتُ أَبَارِحُ التَّبْرِيحًا
 غَادِينَ زُمُو عَيْسَهُمْ وَتَجَلْدِي وَطَوُوا ضُلُوعِي وَالْوَهَادُ الْفِيحًا
 طَاحَتْ حَشَايَ وَلَمْ تَكُنْ - لَوْلَا الْأَلَى قَدْ طَوَّحَ الْحَادِي بِهِمْ - لَتَطِيحًا
 وَلَقَدْ تَضَلَّعَ كَاهِلِي بِهِوَاهُمْ فَمَتَى تَرَى عِبَاءَ الْهَوَى مَطْرُوحًا؟^٢
 قَدْ أَحْزَنُوكَ بِحُزْنٍ يَعْقُوبَ فَهَلْ مِنْ رِيحٍ يُوسُفَ أَنْشَقُوكَ الرِّيحًا؟

(الجبوي، ١٩٨٠م: ٤٤١)

ويلحظ في هذه المقدمة أنها مقدمة غزلية تنضح بالفراق وشكوى الفقدان وتعمل فيها مشاعر الحزن والأسى لفراق الحبيبة وكأنه يمهد بذلك لجو الحزن والأسى الذي يخيم على القصيدة كلها ونرى أن الغزل هنا أخذ طابع الفراق والهجران، وفيه نبرة

١. العفراء: نوع من الظباء، ويريد بالفتاة المرأة الحسنة. طارحت العتب: تعاتبنا. جمان: الفتنة.
 ٢. شحط: بعد. الخليط: الصاحب. بارحتني: فارقتني. الغدوة: أول النهار. التبريح: الأذى. غدا: ذهب مبكرا. زم: شد الزمام.
 الجلد: التصبر. طاحت: هلكت. طوح به: حمله على ركوب المهالك. تضلع: أعوج. الكاهل: ما بين الكتفين.



التحسر والتوجع والتفجع التي توازي مضمون الرثاء^(١) في القصيدة.

ب. الافتتاح الخمرى:

يندغم الافتتاح الخمرى مع المقدمة الغزلية في صورتين:

الأولى: هي الدخول من الخمر إلى الغزل. لقد تدخل المقدمة الخمرية إلى الغزل بواسطة الساقى الذى يكون نقطة مشتركة بين الغرضين فهو ساق من حيث غرض الخمرة

ولكنه معشوق من حيث غرض الغزل كما فى مقدمة قصيدة فى المدح:

| | |
|---|--|
| شَمْسُ الحُميا تَجَلَّتْ فى يدِ السَّاقِي | فَشَعَّ ضَوْءُ سَناها بَيْنَ آفاقِي |
| سَتَرَتْها بِقَمي كى لَأَتَنَمَّ بنا | فَأَجَّجَتْ شُعلةً ما بَيْنَ أَماقِي |
| تَشُدُّو أباريقها بالسَّكَبِ مُفصِحَةً | بُشْرى السَّلِيم: فَهَذِي رُقِيَّةَ الرَّاقي |
| خُذها كَوَأكِبِ أَكواب، ويشفَعُها | مايحْتَسِي الطَّرْفُ مِنْ أَفداحِ أَحداقِ |
| تَسعى إِلَيْكَ بِها خَوْدٌ، مَراشِفُها | أَهنّا، وأَعذِبُ مِمّا فى يدِ السَّاقِي |

(الحبوبي، ١٩٨٠م: ٢٧٢)

ويلحظ أن اهتمام الشاعر بالخمرة واضح من خلال تفاصيل الحديث عن الساقى، وكأنه أراد أن يصل الذروة فى الحديث عن الخمرة، فجاء بعدة أبيات فيها إشارة إلى المرأة بوصفها عنصرا متمما لعناصر المتعة التي يبتغيها الشاعر فى خياله ويستمر بالوصف التفصيلى لمحاسن الساقية ليعود بعدها إلى وصف الخمر ومجلس الشراب فى أحضان الطبيعة، فخرته شمس، يشع سناها فى الآفاق وتظهر آثارها على شاربها فى الفور، ولا يمكن كتمانها لأنها تأججه نارا، وندمات أباريقها أعذب من كل النعمات، وهى علاج لكل داء وكأنها كواكب قد وضعت فى أكواب، وتكتمل الخمرة بأحداق الساقى وريق مراشفها التي هى أعذب من الخمر.

الثانية: المقدمة الغزلية المتضمنه معانى الخمرة

قد تكون الصورة الثانية عكس الصورة الأولى فى المقدمات الخمرية، حيث تتضمن

١. تَنَمُّ: تشكى. السليم: اللديغ (من الأضداد) الرُقِيَّة: العلاج بالتعويدة. الراقى: المعالج. يشفعها: يضاعفها. الخود: الشابة.

المقدمة الغزلية شيئاً من معاني الخمرة، اعتماداً على ثنائية (المعشوق / الساقى) وهى ثنائية شائعة جداً فى شعر العصر العباسى والعصور المتأخرة كما هو حال الصورة الأولى. (الخرزجى، ١٩٧٥م: ٩٥) ومن أمثلة المقدمة الغزلية المتضمنة معانى الخمرة قوله:

| | |
|---|-----------------------------------|
| يا مَنْ رَأَى فِي الْأَرْضِ بَدْرَ السَّمَاءِ | أَشْرَقَ فِي صُورَةِ إِنْسَانٍ |
| جَالٌ فُؤَادِي إِنْ مَشَى مِثْلَمَا | فِي خَصْرِهِ جَالُ الْوَشَاحَانِ |
| وَأَفَى - وَقَدْ شَعَّ صَبَاحُ الدُّجَى - | قُلْتُ: قَدْ شَعَّ صَبَاحَانِ |
| طَافَ وَمِنْ فِيهِ، وَمِنْ كَفِّهِ | كَأْسَانٍ لِلنَّادِي، وَخَمْرَانِ |
| وزهوةُ اللّهُوَ اسْتَطَارَتْ بِهِ | نَعْمَةٌ أَوْتَارِ، وَالْحَانَ |
| يَرُوحُ مِرْتَاخًا، وَأَيْدِي الصَّبَا | تَهْزُهُ هَزَّةً جَدْلَانِ |
| خَفَّفَ طَبْعِي شُرْبُهَا مِثْلَمَا | دَبِيهًا تَقَلَّ أَجْفَانِي |

(الجبوبى، ١٩٨٠م: ٢٧٥)

ففى هذه المقدمة انشغل الجبوبى بأوصاف الساقية الحسية بأربعة أبيات وجاء بالخمرة فى ثلاثة أبيات. لكن الحضور الواضح هنا للساقية لا للخمرة التى جاء حضورها ثانوياً فى هذه المقدمة.

ج. الافتتاح الطللى

فقد تشتمل المقدمة على وصف الطلل والديار وذكر الحبيب والصحبة فى الوقوف على الأطلال وتذكر أيام الصبا والوصال وذكر الأماكن القديمة إذ أن الجبوبى وهو يتحدى خطوات السابقين لا ينسى الإشارات إلى الأماكن. حيث نجد أن للمكان أهمية كبيرة فى مقدماته المحتشدة بأسماء الأماكن البدوية ذاتها فى الموروث الشعرى العربى. فقد كان حضور الافتتاح الطللى فى الديوان فى قصيدتين فقط، أحدهما فى غرض الرثاء والأخرى فى غرض المديح. أما مقدمة غرض الرثاء فهى:

| | |
|--|--|
| أَهِي، عَن سَاكِنِهَا، تُنْبِي الطُّلُولُ؟ | أَيْنَ - لَأَيْنَ - سَرَتْ تِلْكَ الحُمُولُ؟ |
| مَا وُقُوفِ الدَّارِ الْآ حَيْرَةٌ | لَا، وَلَا تَسْأَلُهَا إِلَّا دُھُولُ |

١. وافي: أقبل. فيه: فمه. استطارت به: رقصته.



عَلَطَ النَّاشِدُ فِي نَشْدَانِهَا أَوْ هَلْ تُعْرَبُ عَجَمَاءُ مُحُولٌ؟!
يَطْلُبُ الرَّسْمَ فَلَا يَعْرِفُهُ كَهَلَالِ الشُّكِّ يَبْدُو وَيُزُولُ^١
أَتُرَى دَارَهُمْ قَدْ وُجِدَتْ وَجَدَ مَنْ يَهُوَى فَأَخْفَاهَا النُّحُولُ

(الحبوبي، ١٩٨٠م: ٤٤٩)

وكان افتتاحها الطللي طويلاً (١٤) بيتاً وهي حزينة أيضاً بدأت بأسلوب استفهام استنكارى يحمل في طياته الحزن والألم بالسؤال عن ساكني الطلول ثم الحديث عن الظعن بنفس رنة الحزن بمعنى أن توظيفها للطلل كان مناسباً لغرضها ويمكن القول إن استهلال الرثاء عند الحبوبي كان مناسباً تماماً لوقار هذه المناسبات ولاسيما في اختياره الجانب الحزين من الطلل ومن الغزل. فلم يخرج على قواعد «مناسبة المقال، لواقع الحال والمقام.»

أما الافتتاح الطللي الآخر فقد جاء في مقدمة قصيدة في المديح:

بَلَوَى الرَّقْمَتَيْنِ مِنْ أُمِّ أَوْفَى طَلَّلَ بَانَ أَهْلُهُ فَتَعَفَّى
غَيْرَتُهُ الْأَعْصَارُ يَوْمًا وَلَيْلًا شِمَالًا يَعِصِفَنَّ بِالرُّبْعِ عَصْفًا
وَمَحَاهُ مَسْرَى الرِّيحِ جُنُوبًا وَانْهَطَالَ السَّمَاءِ سَحَاً وَوَكْفًا
وِثْلَاثٌ لَمْ يَبْلِهْهَا صَوْبُ قَطْرِ لَا، وَلَا كَابَدَتْ مِنَ الْبَيْنِ صَرْفًا^١
قَرَّبَتْ بَيْنَهَا وَلَا تُدْ بَكْرٌ ارْتَضَتْهَا مَوَاقِدُ الْحَى الْفَا

(الحبوبي، ١٣٨٠ش: ٣٣٩)

وفي هذه الافتتاحية، كالاتتاحية الأولى يصف الطلل والديار والربوع التي محاها مرّ الزمان وتتابع الأيام والليالي وعصف الرياح شمالاً وجنوباً وانهطال الأمطار وقد انعدمت

١. تنبي: تخبر. الطلول: آثار المنازل. لا أين: اعتراض للتوبيخ. الحمول: الهودج، أو الناقة التي عليها الهودج. الناخذ: الطالب، السائل. تعرب: تبين، تفصح. العجماء: الخرساء. المحول: المتغيرة. يطلب: يسأل. الرسم: أثر الدار.

٢. اللوى: الرمل المعوج. الرقمتان: موضعان إحداهما قريب من المدينة والآخر من البصرة. أم أفي: معشوقة زهير بن أبي سلمى كناية عن معشوقة الشاعر. الطلل: الشاخص من الآثار. بان: بعد. تعفى: انمحي. السح: المطر الغزير. الوكف: المطر القليل. ثلاث: ثلاث أثافي، وهي الحجارة التي يوضع القدر عليها.

جميع الآثار إلا قليلاً. ويلحظ أن مقدمات الحبوبي قد غلبت عليها المظاهر التقليدية. إذ امتازت بنفس القوالب الجاهلية، وفي بعض الافتتاحات الأخرى اندمجت معها القوالب الأموية والعباسية.

العنصر الثاني: الرحلة في قصائد الحبوبي

إنّ الموضوع المعهود لعنصر الرحلة^(٢) في القصيدة القديمة هو أن تقع بعد النسيب وقبل المديح. (رومية، ١٩٧٥م: ٥٢) لأنها من باب إيجاب الحقوق كما يرى ابن قتيبة. (ابن قتيبة، ١٩٦٦م، ج ١: ٧٦) أما للرحلة في بناء القصيدة عند الحبوبي شأناً آخر، فقد غير الحبوبي موضعها في الترتيب كما غير وظيفتها، وقد يرى بعض النقاد بأنّ هذا الأمر، من مظاهر التجديد في عناصر القصيدة عند الحبوبي. (الديوان، ١٩٨٠م: ٨٥) فأصبحت تجيء في سياق المديح أو بعده وصارت وظيفتها تهنئة الرسول (ص) وفرح الممدوح. ويلحظ أن الحبوبي لم يغير في داخل تفاصيل الرحلة ووصف الناقة، فقد كانت صورته وتراكيبه هي الصور والتراكيب الواردة في لوحات الشعراء على طول العصور الأدبية السابقة. فعلى الرغم من أنه لم يبتكر عنصراً جديداً ولكنه غيّر في ترتيب العناصر فابتكر وظيفة جديدة غير مألوفة في التراث الشعري العربي لعنصر الرحلة ويلحظ أن هذا التجديد قد تكرر استخدامه عند الحبوبي. (الديوان، ١٩٨٠م: ٢١٧، ٢٨٣، ٢٨٩) كما يبدو في المثال التالي:

| | |
|--|-------------------------------------|
| رُفَّتْ إِلَيْهِ خَيْرُ مَرْفُوفَةٍ | لِلطُّهْرِ يَنْمِيهَا الْكِرِيمَانِ |
| أَهِي زَلِيخَا يَوْسُفَ؟ لَا، وَلَا | - وَيَحْكُ - بَلْقَيْسُ سُلَيْمَانَ |
| لَا، بَلْ سَلِيلُ الْوَحَى زُفَّتْ إِلَيَّ | أَرْبَعَهُ سُورَةٌ قُرْآنِ |
| يَا زَاكِبَ الْوَجْنَاءِ زِيافَةٌ | تَلِفَ غَيْطَانًا بَغَيْطَانَ |
| عَنْسُ كَتَيْسِ الْقَاعِ جَفَالَةٌ | فِي دَوَّهَا إِجْفَالِ ظُلْمَانَ |
| تَطْوِي الدِّيَامِيمَ بِأَخْفَافِهَا | طَيًّا كَمَنْشُورَةٍ قُمْصَانَ |
| عَرَّجَ عَلَيَّ يَثْرَبَ وَاحْبِسْ بِهَا | وَالْتَثِمِ التُّرْبَ بِأَجْفَانَ |

١. الأربُع: المنازل. السورة: القطعة المستقلة من الكتاب. الوجناء: الناقة الضخمة. الزيافة: المختالة في مشيها. الغيطان: الأرض الواسعة. العنس: الناقة القوية. التيس: ج تَيْسُوسٍ وَاثْيَاسٍ وَتَيْسَةَ: الذكر من المعز والظباء. الجفالة: المسرعة. إجفال: النفور، الهرب.



مُسَلَّمًا أَعْظَمَ تَسْلِيمَةً عَلَى عَظِيمِ الْقَدْرِ وَالشَّانِ
 (أحمد) مَنْ صَلَّى مَلِيكَ السَّمَاءِ عَلَيْهِ وَاخْتَصَّ بِرِضْوَانِ
 وَهَنَّ فِي فَرَحَةِ أَبْنَائِهِ مَقَامَهُ، وَاسْجَعَ بِالْحَانَ

(الحبوبي، ١٩٨٠م: ٢٧٧)

فمدح قصيدته في ثلاثة أبيات (فهي خير ما يُهدى وقد نمقتها يدان كريمتان وهي جميلة أحلى من زليخا وبلقيس، وهذا التشبيه يحمل إشارات تأريخية مستوحاة من القرآن الكريم (زليخا يوسف، بلقيس سليمان)، بل هي كسورة كاملة من القرآن قد أهديت إلى الرسول «ص»، ثم يصف الناقة - كالشعراء الجاهليين - التي تحمل الشاعر إلى الممدوح في ثلاثة أبيات (فهي ضخمة، وقوية، وسريعة كأنها الغزال، وخفيفة كأنها ذكر النعامة تطوى الصحارى والفيافي بسرعة فائقة) ثم يخاطب نفسه، أن يسرع نحو مدينة الرسول، ويقبل أرضها التي دفن فيها الرسول الأعظم (ص)، ويسلم عليه لأن الله قد سلم عليه وأدخله جنته، وثم يهنئه بفرحة السادة النجباء من ذريته.

العنصر الثالث: التخلص في شعر الحبوبي

يرى النقاد أن على الشاعر أن يحسن الانتقال من جزء إلى آخر ومن التعرض إلى الذي يليه في قصيدته، وذلك بأن يكون بارعا في التخلص بإيجاد علاقة بين الجزئين مع التنبيه إلى أن لا تكون هذه العلاقة باردة، والعناية بالتخلص سمة فنية تمثل شعر المحدثين ويندر وجودها في شعر من قبلهم، لأن القدماء كانوا يدخلون بين الأجزاء بلا تخلص أو يستخدمون تخلصا ثابتا هو طلب الاضراب «دَعْ ذَا» أي أترك هذا الموضوع وتوجّه إلى الغرض الرئيس الذي أنشدت القصيدة من أجله، وهذا الكلام يدلُّ على الانتقال من غرض إلى آخر. (القيسي، ١٩٧٤م: ١٠٨) وكان الحبوبي يحسن التخلص من المقدمات إلى الدخول في الموضوع الرئيس. التخلص عند الحبوبي محاولة إيجاد علاقات معنوية ولفظية للدخول من غرض إلى آخر، ويلحظ في شعر الحبوبي لاسيما المديح - أنه يعنى بالتخلص كثيراً وهذا التخلص غالباً يتخذ صورته فنية بسيطة فيتتم في بيت واحد أو بيتين، وهو في أغلب معانيه ملحوظ فيه

أسلوب التخلص عند أبي تمام والمتنبي بشكل جلي. ومن أمثلة التخلص في شعر الحبوبي، قوله:

فَإِنْ أَحْزَنْ لِسُحْطٍ مِنْ نَوَاهَا فَبِأَلْمَهْدِي مُقْتَبَلُ سِرُّورِي
فَتَيَّ عَقْدُ الْكَمَالِ عَلَيْهِ تَاجًا تُرْصَعُهُ الْمَعَالِي بِالْحُبُورِ

(الحبوبي، ١٩٨٠م: ٢٦٩)

نجد عند الحبوبي نوعا آخر من التخلص يحمل أنفاساً تراثية، هو التخلص الجاهلي (دُعْ ذكرها) الذي اختفى من ساحة الشعر منذ اهتمام المحدثين بالتخلص ومن يهتم به. ونجد هذه الصورة في قوله:

دَعْ ذِكْرَهَا وَادْكُرْ غَلَا (حَسَنٍ) أَضَحَّتْ بِهِ الْأَيَّامُ تَبْتَهِجُ

(المصدر السابق: ٢٨٠)

فقوله (دُعْ ذكرها) يذكرنا بقول زهير بن ابي سلمى:

دَعْ ذَا وَأَعِدِ الْقَوْلَ فِي هَرَمٍ خَيْرُ الْبُدَاةِ وَسَيِّدِ الْحَضَرِ

(ديوان زهير، ١٩٦٨م: ٨٦)

العنصر الرابع: التناسب في شعر الحبوبي

غلبت على القصيدة المتعددة الأجزاء أن تلتزم بقاعدة التناسب التي نص عليها ابن قتيبة في كتابه الشعر والشعراء. (ابن قتيبة، ج ١: ٧٦) ويتجلى مدى التناسب في رغبة الحبوبي الواضحة في إطالة مقدمات قصائده لاسيما المقدمات الغزلية التي يشيع فيها التطويل والتفصيل غالباً بحيث لا تزيد عنها أبيات الغرض الرئيس إلا بنسبة قليلة من الأبيات، وعلى الرغم من دراية الحبوبي بأهمية التناسب، بل وغلبة الغرض المراد على ما سواه فإننا نجد في ديوانه قصيدتين يختلّ فيها هذا التناسب، بشكل يثير التساؤل فكُلنا القصيدتين في غرض المديح ومقدمتها غزليتان فأما الأولى فقوله:

أَعَارَ الْحُسْنَ وَجَتَّتَهُ لَهِيًّا لِيَمْنَعَ نَمْلَ عَارِضِهِ دَبِييًّا

(الحبوبي، ١٩٨٠م: ٢٩٣)

١. العارض: صفحة الخد. وأراد ب(نمل عارضه) شعر الوجه أول ما ينبت.



فكانت المقدمة الغزلية تشمل (٣٠) بيتاً على حين كان أبيات الغرض الرئيس وهو المدح (١١) بيتاً ويلحظ في هذه القصيدة أن خاتمتها كما هي في الديوان، تخلو من علامات الختام التي نصّ عليه النقاد، فلا دعاء ولا حكمة ولا فخر، بل يشعر المرء بأن هذه القصيدة قد ضاعت خاتمتها وحتى شيء من غرضها الأصلي أي مديحتها، بسبب عدم التناسق أولاً، ولافتقادها السمة الملازمة لخواتيم مدائح الحبوبي ولأن بيتها الأخير يجعلنا نشعر أن ثمة كلاماً بعده وحيث يغلب على الظن أن بقية القصيدة مفقودة. وأما القصيدة الأخرى هي:

وَشَعَّ الْحُسْنَ جُنَّارًا وَأَسَا مِنْ عِذَارٍ خِلَالَ خَدَيْكَ جَاسَا^١

(الحبوبي، ١٩٨٠م: ٣٠١)

هي من أواخر شعره. كان عدد أبيات المقدمة الغزلية فيها (٢٨) بيتاً على حين كان عدد أبيات الغرض الرئيس وهو المدح (٧) أبيات وواضح أن التناسق مختل لأن الغرض الرئيس يعادل ربع المقدمة. يمكن القول إنَّ الحبوبي ما عدا هذين القصيدتين، التزم بالتناسق وراعاه مراعاةً دقيقة. فإن الاحتمال القوي لعدم التناسق بين هذين القصيدتين هو فقدان معظم أبياتها.

العنصر الخامس: الخاتمة في شعر الحبوبي

قد عنى بها النقاد وطالبوا الشعراء بتجويدها لأنها آخر ما يبقى في سمع المتلقى من القصيدة. (بكار، ١٩٧٩م: ٣٠٢) ويبدو أن ابن قتيبة قد لَمَّح على هذا العنصر حين طالب من الشاعر أن لا يقطع قصيدته والناس ظمَّاءً إلى المزيد. (ابن قتيبة، ١٩٦٦م، ج١: ٧٦) ومعنى هذا أن تكون الخاتمة نهاية طبيعية لما يريد الشاعر قوله ونقطه تقف عندها التجربة الشعورية وتشعر بالاكتمال والاكتفاء. فحدّد النقاد القدامى اتجاه الخواتيم، عندما فضلوا نَمَطًا تعبيرياً معيناً، فقالوا إن خير الخواتيم ما كان دعاء أو حكمة أو مثلاً أو بيتاً يُلَخِّصُ غرض القصيدة ومضمونها. (القرطاجني، ١٩٦٦م: ٣٠٦) حتى

١. وشع: خلط. الجنار: زهر الرمان، وهو أحمر. الآس: زهر أبيض. جاس: دار.

صار هذا معياراً ثابتاً يتحرّاه الشعراء، ثم أضاف شعراء العصور المتأخره نَمَطاً آخرَ هو (التأريخ الشعري) إلى ذلك المعيار الثابت والتزموه. (البهادلي، ٢٠٠٤م: ٩٣)

تكاد خواتيم قصائد الحبوبي تلتزم صيغته بعينها ويوجد بعض التنوع في هذه الصيغة بين قصيدة وأخرى وتبني هذه الصيغة على جمع ثلاثة محاور: الفخر بذات الشاعر، والمدح، والدعاء، وربما وردت الحكمة خاتمة داخل هذه الصيغة، ويغلب أن تكون صيغة خواتيم المدائح فخرًا بالقصيدة تلتزم فيه كلمات (اليكها، وهاكها، وهاكماها) ثم مدح الممدوح والدعاء له ولا يخرج عن هذا الثبوت النمطي في خواتيم المدائح. كما جاء في المثال التالي:

| | |
|---|--|
| إِلَيْكَ زَفَقَتْ حَالِيَةَ الْقَوَافِي | مُحَبَّرَةً تُطَرِّزُ بِالْحُبُورِ |
| عَوَانَ اللَّفْظِ، أَبْكَارَ الْمَعَانِي، | جَمُوحَ النَّظْمِ، شَارِدَةَ الشُّطُورِ ^١ |
| بَقِيَّتَ بَقَاءِ مَجْدِكَ، وَهُوَ بَاقٍ | بَقَاءَ النِّيرَاتِ عَلَى الدُّهُورِ |
| وَلَا زَالَتْ رُبُوعُكَ حَالِيَاتٍ | يُبْشِرُكَ بِالْعَشِيِّ وَبِالْبُكُورِ |

(الحبوبي، ١٩٨٠م: ٢٧١)

ففتخر بقصيدته (هي تحفة قدمتها إليك، ألفاظها جديدة ومرتببة ومزينة وقوية و..). ثم يدعو للممدوح بطول العمر والبقاء في الحياة وبعد ذلك يمدحه ويمدح المساكن التي سكن فيها. وهكذا قوله:

| | |
|---|---|
| فِيَا خَلِيلِي، الْمُثْنِي الْمُقْلُ يَرَى | أَنْ لَا تُحَاطَ مَعَالِيكُمْ بِأَغْرَاقِ |
| تَمَلِي مَعَالِيكُمْ فَصَلًّا فَأَكْتُبُهُ | حَتَّى عَجَزْتُ، وَأَقْلَامِي، وَأَوْرَاقِي |
| فَهَا كَمَاهَا قَوَافِي تُتَحَفَّنُ بِهَا | أَعْدَدْتُهَا صِلْتِي فِي يَوْمِ إِنْفَاقِي |
| يَعْنُو زِيَادٌ وَبِشْرٌ وَالْوَلِيدُ لَهَا | وَالْأَعَشِيَانِ وَعَمْرُو وَابْنُ إِسْحَاقِ ^٢ |

١. العوان: المرأة في منتصف عمرها، و(عوان اللفظ) تعبير مجازي يريد به (اللفظ القوي). أبكار المعاني: المعاني التي لم تطرق من قبل.

الجموح: المتعصبة. الشاردة: النافرة.

٢. زياد: زياد بن معاوية (التابعه الذبياني) بشر: بشر بن عوانه صاحب القصيدة في وصف الأسد. الوليد:



وَدُمْتُمَا فَرَقَدَى عَزِ بِأَقِي عَلا
يَفِنِي الزَّمَانُ وَسَامِي مَجْدُكُمْ بَاقِي

(الحبوبي، ١٩٨٠م: ٢٧٤)

فمدح الممدوح ببنتين (معاليكم كثيرة ولا يمكن أن تعدَّ ولا تُحصى و...)، ثم قام بفخر بشعره وقصيدته (خذوها تحفة، يعنو لها عمالقة عصور الشعر العربي)، وأخيراً ختمها بالدعاء (بقيتم كبقاء الفرقدين في السماء، كل شيء يفنى ولكن مجدكم باقى)، وجلّى أنّ الفخر بهذه الأبيات التي يعنو لها عمالقة عصور الشعر العربي، لم تنجُ من المبالغة. وأحياناً يختم الحبوبي بعض مدائحه بلا فخر إذ يستعيبض بالمدح والدعاء وربما أضاف إليه الحكمة. ولعل من غرائب الأشياء في خواتيم شعر الحبوبي، خواتيم مراثيه. فبناءً على الطريقة التي ابتكرها المتنبي مع سيف الدولة الحمداني يجرى الحبوبي في خواتيمه مدح الحى الباقي من أهل الميت والدعاء بالسُّقيا لقبر الميت.

كما قال:

وَدُونُكَهَا لَيْلِيَةٌ بِنْتُ لَيْلَهَا
وَمَا فَاتَهَا دُرِّيٌّ وَفِيهَا دَرَارِيهٌ
بَقِيْتُمْ بَقَاءَ الدَّهْرِ يَا آلَ أَحْمَدَ
تُشَادُ لَكُمْ أَعْلَامُهُ وَمَبَانِيهٌ

(الحبوبي، ١٩٨٠م: ٤٣٩)

وأخرى في رثاء الشاعر حيدر^(٣) الحلبي:

سَقَى مُسْتَهْلٌ العَفْوَ تُرْبَةَ حَيْدَرٍ
وَدُونُكُمَا هَا وَرْدَةٌ فِي أَوَانِهَا
وَحَسَنَاءُ قَدْ وَافَتْ أَمَامَ كَوَاكِبِ
مُهَذَّبَةٌ أَلْفَاظُهَا، عَرَبِيَّةٌ
وَإِنْ حَلَّ مِنْهَا رَوْضَةٌ وَجَنَانَا
فَإِنَّ لِأَثْمَارِ القَرِيضِ أَوَانَا
تَطْلَعْنَ مِنْ وَشَى الجَمَالِ حِسَانًا
مُذَهَّبَةٌ أَيْبَاتُهَا، تَتَدَانِي

→

البحترى. الأعشيان: أعشى قيس صاحب المعلقة (ودع هريرة..). وأعشى ابن تغلب ربيعة ابن يحيى، نصراني. وعمرو: هو عمر بن كلثوم. ابن اسحاق: أحد الشعراء المذكورين في (بغية الوعاة).
١. دونكها: خذها، المقصود (القصيدة) الدرّي: النجم. دراريه الضمير يعود لـ(الليل) ويريد بها السادة المذكورين شبههم بنجوم الليل الزاهرة.
٢. الحسناء (هنا): أراد بها مرثيته وهذا من باب الفخر في شعره. كوكب: مجاز أراد الشاعر به قصائد الشعراء الآخرين.

شَرُّودُ الْقَوَافِي، لَمْ تُطْعَ كَفَّ لَامِسِ
مَا بَرِحَتْ خَلْفَ الْحِجَابِ حِصَانًا
تُضَيِّفُ إِلَى عِلْمِ الْمَعَانِي مَعَانِيَا
وَتَنْسِقُ مِنْ عِلْمِ الْبَيَانِ بَيَانًا
أَلَا وَامْلِكُوا رِقَّ الزَّمَانِ بَقِيَّتُمْ
بَقِيَّةً مَا أَبْقَى الْمَلِيكَ زَمَانًا

(الحبوبي، ١٩٨٠م: ٤٧٠)

لقد كان الفخر في هذه المراثية أطول من كل فخار في خواتيم الحبوبي رثاءً أو مديحاً والحبوبي هنا يرثي شاعراً كبيراً اشتهر بمراثيه لأهل البيت، فلعله بهذا الفخر يرى نفسه خليفة للشاعر الميت وقد يكون هذا الكلام هو إشارته إلى شاعرية الميت بأسلوب غير مباشر، علاوة على أن منزلة المرثي تستدعي مثل هذا الفخر بالقصائد فقدر القصائد يستحقها الميت لمكانته.

النتيجة

وإذا كان لا بد من كلمة نقولها في حق الشاعر الحبوبي إنه شاعر نمطي اتباعي، ولكن ليس نمطي تماماً بل جاء ببعض الإبداعات في شعره وفي هيكل القصيدة على الخصوص في مطالع الرثاء وفي الرحلة وفي الخاتمة، ولهذا نرى في هيكل قصائده، نماذج جديدة مستحسنة، وملامح فنية، ففي هذه الإبداعات والتغييرات حاول أن يتخلص من ربة تقاليد القدامى من الشعراء، ولكنه ظل متمسكاً بها، وإن هذا التمسك بالموروث لا يبخر من قيمة شاعرنا شيئاً، وظاهرة التقليد في الشعر ليست علامة ضعف الشاعر المجيد، فهذا ديوان الشعر العربي حافل بهذه الظاهرة عند الفحول ابتداء من الجاهليين وانتهاءً بالبارودي الذي هو من المقلدين ولكنه يعتبر مجدداً في الشعر لأنه نفى عن الشعر أترية الجمود والتفاهة والركاكة. وهذا ما فعله الحبوبي حين قلده فهو لم يكن بأعمى في تقليده القدامى، ولا بعاجز حين ضمّن أشعارهم، ولا بقاصر حين جاراها في أفكارهم. وإنما فعل ذلك كله متأثراً بسعة ثقافته الشعرية وتأثره بما اطلع عليه، أثناء تلمذته، من روائع الشعر العربي الأصيل. ولكن الحكم الغالب في هيكل قصائده أنه يجيد حسن الختام ويبدع فيه ويعتنى به كما هو فعله في حسن الابتداء في مطالعه؛ ولعله بهذا



فاق معاصريه من الشعراء وامتلك هذه المكانة السامية بينهم. فلانرى عنده ضعفاً في شكل القصيدة وعناصرها ومضامينها. وأخيراً؛ نرجو أن يكون عملنا هذا قد كشف عن ملامح من شاعرية الحبوبي، وفيه خدمة للأدب العربي وعشاقه معاً.

الهوامش

١. ومما يجدر ذكره أن اقتران الرثاء بالغزل أصبح فنا متميزا يخص رثاء الحبيبة أو الزوجة تلميحا أو تصريحاً وقد صنف د. عناد غزوان كتاباً في هذا الفن سماه (المراثة الغزلية).
٢. موضع الرحلة في القصيدة: المقدمة + الرحلة + المديح (الغرض الرئيس).
٣. (١٨٣٠-١٨٨٦م) شاعر الرثاء الحسيني، جمع بين الشعر والعلم والأدب، ألف كتاب العقد المفصل في الأدب والنقد والتراجم.

المصادر والمراجع

- ابن الأثير، ضياء الدين. ١٩٦٥م. *الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمنثور*. تحقيق مصطفى جواد.
- وجميل سعيد. بغداد: *مطبعة المجمع العلمي العراقي*.
- ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسين. ١٩٧٢م. *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده*. بيروت: لانا.
- اسماعيل غانمي، محمد جواد وعلى سبهيار. ٢٠١٠م. *مكانة الشريف الرضي بين شعراء المديح*. فصلية التراث الأدبي. السنة الثالثة. العدد السادس. جامعة آزاد الإسلامية في جيرفت.
- بكار، يوسف حسن. ١٩٧٩م. *بناء القصيدة في النقد العربي القديم والمعاصر*. القاهرة: لانا.
- البهادلي، محمد باقر. ٢٠٠٤م. *الحياة الفكرية في النجف الأشرف*. قم: لانا.
- التعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد. ١٩٥٦م. *يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر*. الطبعة الثانية. القاهرة: مطبعة السعادة.
- الحبوبي، عبد الغفار. ١٩٨٠م. *ديوان محمد سعيد الحبوبي*. الكويت: مطبعة الرسالة.
- الخرزجي، عاتكة. ١٩٧٥م. *وقفه مع الحبوبي النجفي*. بغداد: المجمع العلمي العراقي.
- الدينوري، ابن قتيبة أبو محمد عبدالله بن مسلم. ١٩٦٦م. *الشعر والشعراء*. لانا.
- رومية، وهب. ١٩٧٥م. *الرحلة في القصيدة العربية*. القاهرة: مطبعة المتوسط.
- الزبيرى، مرشد. ١٩٩٦م. *بناء القصيدة الفنية في النقد العربي القديم والمعاصر*. بغداد: دار الشؤون العامة.

- Ebn, Al Ather, Zeyaa Aldeen, Al Jamea Al Kabeer Fe Senaat Al Manzom Men Al Kalam Al Manthor, 1965, Bagdad.
- Ebn Rasheg Al Qerawany, Abo Ali Al Hussian, Al omda Fee Mahasin Al shear & Adabeha & Nagdeh, 1979, Bayrot.
- Esmaeil Ghanemi, Mohammad Javad & Ali Sepahyar, [The State Of Sharif Al Razi Among The Poets Of Eulogy] ,Literary Culture Quarterly, Spring, Vol 2, No.6, Islamic Unaversity, Azad, Jeroft Branch.
- Bakar, yosef, Hassan The Structure Of 1979, Al Gahera.
- Al Bahadely, Mohammad, Bagar, Al Hayat Al Fekreya Fee Al Nagaf Al Ashraf 2004, The First Print Gom.
- Al Thaalebe, Abu Mansor Abdlmalek Ebn Mohammad. Yatemat Al Dahr Fee Mahasen, Ahl Al Aasar, 1956. Al Gahera
- Al Habobe, Abdulgafar, Dewan Mohammad Saaed Al Hbobe, 1980, Al Kuwet.
- Al Khazrage , Ateke, The View With Literary Of Habobe Al Nagaf 1975, Al Majmaa Al Elmee Al Iraqi , 26.
- Al Denwary, Ebn Gotyba, Ebu Mohammad Abdullah Ebn Moslem, Al Sheer & Al Shoara, 1966.
- Romeya, Wahab, Al Rehla Fee Al Gaseda Al Erabeya, 1975. Al Kehera ,Matbaat Al Motawaset.
- Al Zobayre Morshid, Benaal Al Gaseda Al Fane Fee Al Naqed Al Erebe Al Qade & Amoaaser 1996, Bagdad.

