جامعة الأزهر
كلية اللغة العربية بأسيوط
المجلة العلمية

فنّ الإبيجراما في الإبداع العربيّ شعر البردّوني نموذجا

Epigrams, and Their Structure in Al-Baraddouni's Poetry, an Analytical Study

إعداد

د. محمد محمد مرسي الدغمان

قسم الأدب والنقد، كلية اللغة العربية بالمنوفية، جامعة الأزهر، مصر.

(العدد الثالث والأربعون)
(الإصدار الثاني-مايو)
(الجزء الثاني (١٤٤٥هـ /٢٠٢٤م)

الترقيم الدولي للمجلة (ISSN) 2536- 9083
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية : ٢٠٢٤/٦٢٧١م

فنّ الإبيجراما في الإبداع العربيّ شعر البردّوني نموذجا

محمد محمد مرسي موسى الدغمان

قسم الأدب والنقد، كلية اللغة العربية بالمنوفية، جامعة الأزهر، مصر.

البريد الإليكتروني: mohamedeldoghman.lan@azhar.edu.eg

الملخص:

يُعدُّ (فنّ الإبيجراما) من أقدم الأجناس الأدبية عمراً؛ وقد شاع هذا اللون الأدبي في أدبنا العربي قديما، غير أنه لم يُتنبه إلى المصطلح إلا حديثا، حينما أطلقه دكتور "طه حسين"، حين نشر كتابه (جنة الشوك) وضمنه إبيجرامات نثرية. يراد بالإبيجراما الشعرية (القصيدة القصيرة)، وتجب الإشارة إلى أنّ تسارع الإيقاع في العصر الحديث نتج عنه ميل الإنسان المعاصر إلى تلقي النصوص القصيرة الخاطفة، التي تلقي بغرضها مكثفًا مجملا غيرَ مخلٍّ في بلاغة تتناسب ومقتضيات العصر، وتعدُّ القصيدة القصيرة (الإبيجراما) إحدى هذه الأنماط. وفي هذا اللون الفني الأدبي يحاول الشاعر في القصيدة القصيرة (الإبيجراما) تجسيد دلالاته في أقل ما يمكن من أسطر بحيث تعبر عن لحظة شعورية واحدة ومكثفة، والواحدية في الصورة هي أساس هذا النمط.

وُجد مثل هذا اللون في أشعار الأقدمين بداية من شعراء العصر الجاهلي، ومرورا بالشعراء الإسلاميين، والعباسيين، وغيرهم، حتى وصلنا إلى العصر الحديث، وهو مستمر معنا، نجده في شعر الشعراء، وفي أدب الأدباء، حتى فتح الأدب أمامه – حديثا– بابه على مصراعيه، فاقتحمه الأدباء والشعراء من أصحاب الشعر الحر، والشعر المنثور، ويبدو أن هذا النوع الأدبي بقسماته وهويته قد شكل إغراء لعدد لا بأس به من أولئك الشعراء الحداثيين، وما بعد الحداثيين، شعراء قصيدة التفعيلة، وشعراء قصيدة النثر على السواء. ومع ذلك وجدناه أيضا عند العديد من الشعراء الكلاسيكيين الذي اهتموا بعمود الشعر العربي، ولم يخرجوا على نظام البحور الخليلية، ولم يتجاوزوا التزام القافية الواحدة، ويعدّ من أهم هؤلاء الشعراء، وأشهرهم

في العصر الحديث، الشاعر اليمني الكبير/ عبد الله البردّوني. لم يمثل فن الإبيجراما ظاهرة في شعر البردّوني، لكن جاءت في شعره مجموعة قصائد قصار، يصح أن يطلق عليها مصطلح (الإبيجراما)، فهي (إبيجرامات شعرية)، يصدق عليها مبادئ هذا الفن وقواعده، وقد تحدثت عنها؛ إذ تحققت فيها صورة بنية (الإبيجراما) في عدة أنواع مختلفة؛ منها: بنية الإبيجراما المركزة التعريفية، وبنية الإبيجراما المركزة التقابلية، وبنية الإبيجراما الحلزونية، ثم تحدثت عن البنية الإيقاعية في تلك الإبيجرامات. تمت معالجة هذا الموضوع في ضوء بعض المناهج القديمة والحديثة، التي تمكن من تحقيق الهدف، ودرس البحث بداية؛ نشأة هذا الفن، ومفهومه، وخصائصه، ثم انتقل بعد ذلك لدراسة علاقته بالشعر العربي قديما وحديثا، ثم دراسة بنية قصيدة "الإبيجراما" في شعر الشاعر اليمني (عبد الله البردّوني). وخلص البحث إلى أن البردّوني التزم الشكل التقليدي الأصيل في إبيجراماته، وأثبت أن القالب الموسيقي التراثي لشعرنا العربي قادر على استيعاب كافة الأشكال الجديدة.

الكلمات المفتاحية: فنّ، إبيجراما، الإبداع العربي، شعر، البردّوني، نموذج.

Epigrams, and Their Structure in Al-Baraddouni's Poetry, an Analytical Study

Mohammad Mohammad Morsy Mosa Aldoghman.
Department of Literature and Criticism, Faculty of Arabic Language in Menoufia, Al-Azhar University, Egypt.

Email: *mohamedeldoghman.lan@azhar.edu.eg*

Abstract:

The art of epigram is considered one of the oldest literary genres. This literary style was widespread in our Arabic literature in the past, but the term was not noticed until recently, when Dr. Taha Hussein introduced it when he published his book (The Paradise of Thorns), which included prose epigrams .What is meant by poetic epigram is (the short poem), and it must be noted that the acceleration of the rhythm in the modern era has resulted in the tendency of contemporary people to receive short, snappy texts that deliver a condensed, comprehensive, and undisturbed purpose in eloquence that suits the requirements of the era. The short poem (epigram) is one of these types .In this literary artistic style, the poet tries in the short poem (the epigram) to embody its meanings in the fewest possible lines so that they express a single, intense emotional moment, and the unity in the image is the basis of this style .Such a color was found in the poetry of the ancients, beginning with the poets of the pre-Islamic era, and passing through the Islamic poets, the Abbasids, and others, until we reached the modern era, and it continues with us. We find it in the poetry of poets, and in the literature of writers, until literature has recently opened its door wide before it. Writers and poets of free verse and prose poetry invaded it, and it seems that this literary genre, with its features and identity, has constituted a temptation for a significant number of those modern and post-modernist poets, poets of the iambic poem, and poets of the prose poem alike . However, we also found it in many classical poets who were interested in the pillar of Arabic poetry, and did not deviate from the system of the Hebronic seas, and did not go beyond the commitment to one rhyme. Among the most important of these poets, and the most famous of them in the modern era, is the great Yemeni poet / Abdullah Al-Baraddouni .The

art of epigrams did not represent a phenomenon in Al-Baraddouni's poetry, but in his poetry came a group of short poems, which can be properly called the term (epigrams), for they are (poetic epigrams), in which the principles and rules of this art are confirmed, and I have talked about them; As the image of the structure (epigram) was achieved in several different types; Among them: the structure of the focused, declarative epigram, the structure of the focused, contrastive epigram, and the structure of the spiral epigram, and then I talked about the rhythmic structure in those epigrams .This topic was addressed in light of some ancient and modern approaches, which enable the goal to be achieved. The research initially studied; The origins of this art, its concept, and its characteristics. He then moved on to study its relationship with Arabic poetry, ancient and modern, and then study the structure of the "Epigram" poem in the poetry of the Yemeni poet (Abdullah Al-Baraddouni) .The research concluded that Al-Baradouni adhered to the authentic traditional form in his epigrams, and proved that the traditional musical template of our Arabic poetry is capable of absorbing all new forms.

Keywords: ***Art , Epigram , Arab Creativity , Poetry , Al-Bardouni ,Example.***

المقدمة

الحمد لله الملك الجليل، المنزَّه عن النظير والعديل، المنعِم بقبول القليل، المتكرِّم بإعطاء الجزيل، تقدَّس عمَّا يقول أهل التعطيل، وتعالى عمَّا يعتقد أهل التمثيل؛ نصب للعقل على وجوده أوضح دليل، وهدى إلى وجوده أَبْيَن سبيل، وجعل للحسن حظًّا إلى مثله يميل، ولا يحتاج في إثبات وحدانيته إلى دليل، القائل في كتابه الكريم (وَيُعَلِّمُكُمُ الكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَيُعَلِّمُكُم مَّا لَمْ تَكُونُوا تَعْلَمُونَ) [1]، والصلاة والسلام على النبيّ ذي الخلق الجميل، ليس له في أخلاقه ندٌّ ولا عديل، كانت فصاحته تجري على لسانه كالسلسبيل، وكان طريقه أوضح فجٍّ وأقوم سبيل، وارض اللهم عن صحبه الغرّ القناديل، وعنا وعن كل من اتبعهم بإحسان إلى يوم إشراق الأرض بنور الرب الجليل.

أما بعد،

فيُعدُّ (فنّ الإبيجراما) واحداً من أقدم الأجناس الأدبية عمراً، وقد شاع هذا اللون في أدبنا العربي منذ عصوره الأولى، ومما ينبغي أن ننوه إليه بداية أنّ تسارع الإيقاع في العصر الحديث نتج عنه ميل الإنسان المعاصر إلى تلقي النصوص القصيرة الخاطفة، التي تلقي بغرضها مكثفًا مجملا غيرَ مخلٍّ في بلاغة تتناسب ومقتضيات العصر، وتعدُّ القصيدة القصيرة (الإبيجراما) إحدى هذه الأنماط.

وتعدّ (الإبيجراما) من الفنون الموغلة في التاريخ منذ الأدب اليوناني، التي يسود فيها الغموض بشكل واضح؛ نظرا لما يتوافر لدينا من المادة العلمية التي لا يمكن أن نفهمها بسهولة؛ علاوة على خاصيتها المتفردة والتي لا تجعلنا نتعرفها إلا بصعوبة؛ لذلك كان من الصعب أن نحدد تاريخ هذا الفن القديم من حيث المكان الذي نشأ فيه، وطبيعة نشأته، وأغراضه، فلقد اختلفت (الإبيجراما) من القرن الثالث ق.م

---

(١) سورة البقرة، آية: ١٥١.

عما قبلها، وشهدت تطورا في الموضوع، والأسلوب، واستحداث صور شعرية جديدة لم تكن معهودة من قبل، فأصبحت فنًّا قائما بذاته – في مطلع القرن الرابع ق.م – بعد أن كان فن النقوش (قصائد النقوش)، وأصبح فن (الإبيجراما) [١].

وكلمة (إبيجراما) Epigram كلمة مركبة في اللغة اليونانية القديمة من كلمتين هما: epos وgrapheinو، ومعناها: الكتابة على شيء. وفي البداية كانت تعني النقش على الحجر في المقابر، إحياء لذكرى المتوفى، أو تحت تمثال ما، و(الإبيجراما) في النقد الأدبي المقصود بها بصفة عامة (القصيدة القصيرة) التي تتميز بتركيز العبارة وإيجازها، وكثافة المعنى فيها، فضلا عن اشتمالها على مفارقة، وتكون مدحا أو هجاء أو حكمة، ويعد دكتور/ "طه حسين" رائد هذا الفن الأدبي عند العرب، من خلال كتابه «جنة الشوك» القاهرة عام ١٩٤٥، فهو أول من كتب في جنسه، وعرّف به نظريًا، ولم يجد مقابلا له في العربية، فعرّب المصطلح، وتتبع نشأته في الآداب اليونانية واللاتينية والاسكندرانية، وشعراء روما، حتى العصر الحديث، ووجد من سمات هذا الشعر عند بشار بن برد، ومطيع بن إياس، ومعاصريهما في البصرة والكوفة وبغداد، دون أن يعرفوا المصطلح، لكنه في إبيجرامات «جنة الشوك» تحول بهذا الفن من الشعر إلى النثر؛ كي يمتحن نفسه واللغة وذوق القراء. أما في الشعر فإن عز الدين إسماعيل يعد رائد هذا الفن، من خلال مجموعته الشعرية «دمعة للأسى .. دمعة للفرح» القاهرة سنة ٢٠٠٠م، وصدره بما سماه (بدلا من المقدمة) لتقديم رؤيته لهذا الفن الأدبي وشروطه الفنية.

---

(١) فن الإبيجراما (تعريف به، ودعوة لإحيائه)، د/ محمد، بحث في منتدى: محمد أبو غالية، رابطه:

https://www.alweehdat.net/vb/showthread.php?t=31238

وإذا كان البعض ينكر أن (الإبيجراما) له نظير في الشعر العربي القديم فإن دكتور/ السعيد عبد العاطي مبارك يرى وجوده في الشعر العربي، وإن لم يُسمَّى بالمصطلح نفسه؛ حيث يقول: في البداية الحديث عن شكل القصيدة، وحركة نموها، وتطورها عبر العصور من خلال فن النظم، والبناء الفني حتى وصلت الينا في أشكال عدة، ومسميات كثيرة منذ القصيدة العمودية، والمقطوعات، والتفعيلي الحر، والقصيدة القصيرة (الومضة)، والتي لها نظير في الشعر الغربي كالابيجراما والهايكو"[١].

وفي هذا اللون الفني الأدبي أعني في القصيدة القصيرة (الإبيجراما) يحاول الشاعر تجسيد دلالاته في أقل ما يمكن من أسطر بحيث تعبر عن لحظة شعورية واحدة ومكثفة، والواحدية في الصورة هي أساس هذا النمط، وتعد منجزاً لافتاً لجأ إليه كثير من شعراء الحداثة.

ومع ذلك وجدناه أيضا عند العديد من الشعراء الكلاسيكيين الذي اهتموا بعمود الشعر العربي، ولم يخرجوا على نظام البحور الخليلية، ولم يتجاوزوا التزام القافية الواحدة، ويعدّ من أهم هؤلاء الشعراء، وأشهرهم في العصر الحديث، الشاعر اليمني الكبير/ عبد الله البردّوني، فسوف نتعرض لبنية هذا الفن في شعره، وإننا لم نجده كثيرا عنده لحد أن يمثل ظاهرة في شعره، لكنه جاء في شعره بمجموعة قصائد قصيرة، يصح أن يطلق عليها مصطلح (الإبيجراما)، ويصدق عليها قواعد هذا الفن ومبادئه.

---

(١) بين شعر الومضة والإبيجراما والهايكو، السعيد عبد العاطي مبارك الفايد، بحث على موقع واحة الأدب، رابطه:

https://wahetaladb.com/%D8%A8%D9%8A%D9%86-%D8%B4%D8%B9%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D9%88%D9%85%D8%B6%D8%A9-%D9%88-%D8%A7%D9%84%D8%A5%D8%A8%D9%8A%D8%AC%D8%B1%D8%A7%D9%85%D8%A7-%D9%88-%D8%A7%D9%84%D9%87%D8%A7%D9%8A%D9%83%D9%88/

ومن ثم كان عنوان البحث:

فنّ الإبيجراما في الإبداع العربيّ؛ شعر البردّوني نموذجا

- أما عن الدراسات السابقة، فثمت دراسات عن (الإبيجراما) تنظيرا، أذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر:

- فن الإبيجرام في الأدب العربي المعاصر، عبد الله رمضان، رسالة دكتوراه مخطوطة بكلية الآداب، جامعة عين شمس.
- بناء قصيدة الإبيجراما في الشعر العربي الحديث، أحمد الصغير المراغي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

- وتطبيقا، أعني (دراستها في أشعار بعض الشعراء)، وأذكر منها أيضا على سبيل التمثيل لا الحصر:

- بنية قصيدة الإبيجرام في لافتات أحمد مطر، د/ أسماء محمود شمس الدين، مجلة الدراسات التربوية والإنسانية، كلية التربية، جامعة دمنهور، المجلد السادس، العدد (٣)، لسنة ٢٠١٤م.
- فن الإبيجرام عند نزار قباني، د/ باسم محمد عبد الفتاح فروات، حولية كلية اللغة العربية بنين فرع جامعة الأزهر بجرجا، العدد (٢٣)، لسنة ٢٠١٩م.

- وأما عن شعر البردّوني، فثمة دراسات عديدة تناولته؛ منها:

- السخرية في شعر عبد الله البردوني، مساعد بن سعد بن ضحيان، رسالة ماجستير، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، ١٤٣١هـ - ٢٠١٠م.
- السخرية في شعر البردوني "دراسة دلالية"، د/ عبد الرحمن محمد محمود الجبوري، كلية التربية، جامعة كركوك، الناشر: المكتب الجامعي الحديث، العراق، ٢٠١١م.

- التشكيل اللوني في شعر البردوني، مجلة كلية الاداب، جامعة المنوفية، مجلد (٣١)، عدد (١٢٠)، يناير ٢٠٢٠م.
- الثورة في نماذج من شعر البردوني مدخل إلى قراءة نقدية في شعر عبدالله البردوني، سالم بن محاد بن علي المعشني، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، ديسمبر ٢٠٢٠م.
- السخرية و دلالاتها في شعر عبد الله البردوني، يحي ريمة، المدونة، المجلد (٨)، العدد (١)، مارس ٢٠٢١م.
- أُسْلُوبِيَّاتُ شِعرِ المَنْفَى بين أحمد مَطَرْ وعبدِ اللهِ البَرَدُّونيّ، السيد صبري السيد، رسالة علمية لنيل درجة التخصص (الماجستير) في اللغة العربية في الأدب والنقد، كلية اللغة العربية جامعة الأزهر بالمنوفية، ١٤٤٢هـ - ٢٠٢١م.

- لكن لم يتناول أحد - فيما أعلم - (شعر البردّوني) بمثل هذه الدراسة من قبل.

وقد اتبعت في هذا البحث المنهج البنيوي حيث اللغة تتكلم في كافة مستوياتها ليس الأديب، فهو تحليلي وصفي، في استقراء مفاهيم القصيدة وتحليلها نظريًّا؛ وتحليلي أسلوبي تطبيقيا؛ حيث دراسة اللغة الشعرية بمكوناتها الأسلوبية.

وجاء البحث في مقدمة، وتمهيد، ومبحثين فيهما سبعة مطالب، وخاتمة، تلتها قائمة المصادر والمراجع، وفهرس الموضوعات. وذلك على التفصيل الآتي:

المقدمة: اشتملت على أهمية البحث والدراسات السابقة، ومنهج البحث وخطته، وأهم نتائجه.

التمهيد: خصص الحديث فيه عن الإبيجراما:

- المفهوم.
- النشأة.
- الخصائص.

المبحث الأول: الإبيجراما والشعر، وفيه ثلاثة مطالب:

المطلب الأول: الإبيجراما عند العرب قديما.

المطلب الثاني: الإبيجراما عند العرب حديثا.

المطلب الثالث: إمكانية توظيف الإبيجراما في الشعر الحديث.

المبحث الثاني: بنية الإبيجراما في النماذج المنتقاة من شعر عبد الله البردوني، وفيه أربعة مطالب:

المطلب الأول: الإبيجراما مركزة البنية التعريفية.

المطلب الثاني: الإبيجراما مركزة البنية التقابلية.

المطلب الثالث: الإبيجراما حلزونية البنية.

المطلب الرابع: البنية الإيقاعية.

الخاتمة: واشتملت على أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

المصادر والمراجع.

فهرس الموضوعات.

ومن أهم نتائج هذا البحث؛ صلاحية أدبنا العربي، وقدرة استيعابه لكل المناهج والمذاهب الأدبية والنقدية الحديثة، وكذلك ما زال تراثنا العربي ثرّ وبكر، يحتاج الكثير من الدراسات الأدبية والنقدية في ضوء المناهج الحديثة، والتي سوف يظهر لنا من خلالها آفاق أخرى، وإبداعات متعددة.

هذا والله من وراء القصد وهو يهدي السبيل

الباحث

التمهيد

الإبيجراما

(المفهوم، والنشأة، والخصائص)

المفهوم:

تعني كلمة الإبيجراما Epigram في أصلها اللغوي النقش على حجر ليكون شاهدا للقبر، أو تحت تمثال ما للتعريف بصاحبه، أما في المصطلح الأدبي فله عدة تعريفات؛ فهو مقطوعة من الشعر تتراوح بين بيتين إلى خمسة عشر بيتًا، تكون للمدح أو الرثاء، أو الإعلان(١).

والكلمة في أصلها مركبة في اللغة اليونانية القديمة من كلمتين هما epos و graphein ومعناها: النقش أو الكتابة على شيء، وفي البداية كانت تعني النقش على الحجر في المقابر؛ إحياء لذكرى المتوفى، أو تحت تمثال لأحد الشخوص(٢).

وقد عرف الدكتور/ عبد الله رمضان هذا الفن بأنه: "شكل أدبي-شعر أو نثر- يمتاز بالتركيز والتكثيف وواحدية الفكرة التي تطرحها المقطوعة الواحدة منه، وقد يعتمد على لغة المفارقة وبنية التضاد، سواء على مستوى الألفاظ أو المعاني، وغالباً ما ينتهي بنوع من أنواع المفاجأة أو الإدهاش، وتتنوع موضوعات هذا الشكل ومن أبرزها النقد الاجتماعي والسياسي، وقد تأتي الإبيجرامة الواحدة في هيئة بنية مستقلة، أو في داخل بنية أكبر منها تمثل هي إحدى مكوناتها"(٣).

---

(١) الإبيجراما: الفن الأدبي المتجدد، صادق الطريحي، جريدة المواقف الإلكترونية، الأحد ٢١ (يونيو) ٢٠٢٠م.

(٢) بناء قصيدة الإبيجراما في الشعر الحديث، ٢٠، أحمد المراغي، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩م.

(٣) فن الإبيجرام في الشعر العربي المعاصر، ٦٦وما يليها، عبد الله رمضان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، ٢٠١٦م.

النشأة:

يندر وجود مصطلح "الإبيجراما" في معاجم المصطلحات، نظرًا لحداثة رواجه بين النقاد العرب، وقد ورد المصطلح نفسه مع تغيير الحرف الأخير، (إبيجراف) بمعنى نقش ينقش على بناء أو تمثال، أو عبارة تكتب في بداية العمل الأدبي تعطي فكرة عن موضوعه، ومنه اشتق الاسم العلمي (إبيجرافيا)، بمعنى دراسة النقوش في الحضارات القديمة حتى اليوم(١).

ويعدّ طه حسين رائد هذا الفن الأدبي عند العرب، من خلال كتابه «جنة الشوك» القاهرة ١٩٤٥(٢)، فهو أول من كتب في جنسه، وعرّف به نظريًا، ولم يجد مقابلًا له في العربية، فعرّب المصطلح، وتتبع نشأته في الآداب اليونانية واللاتينية والاسكندرانية، وشعراء روما، حتى العصر الحديث، ووجد من سمات هذا الشعر عند بشار بن برد، ومطيع بن إياس، ومعاصريهما في البصرة والكوفة وبغداد، دون أن يعرفوا المصطلح، لكنه في إبيجرامات «جنة الشوك» تحول به من الشعر إلى النثر؛ كي يمتحن نفسه واللغة وذوق القراء.

أما في الشعر فيعد عز الدين إسماعيل رائد هذا الفن، من خلال مجموعته الشعرية «دمعة للأسى ... دمعة للفرح» القاهرة ٢٠٠٠(٣)، وصدره بما سماه (بدلا من المقدمة) لتقديم رؤيته لهذا الفن الأدبي وشروطه الفنية.

وقصيدة الإبيجرام حين تُذكر في النقد الأدبي "فإن المقصود بها بصفة عامة، القصيدة القصيرة التي تتميز على وجه الخصوص بالتركيز في العبارة، والتكثيف في

---

(١) معجم المصطلحات الأدبية عربي – إنجليزي، ١١-١٢، نواف نصار، دار المعتز، عمان الأردن، ط١، ٢٠١١م.

(٢) ينظر: جنة الشوك، طه حسين، مؤسسة هنداوي، القاهرة، د.ت.

(٣) ينظر: دمعة للأسى ... دمعة للفرح، عز الدين إسماعيل، د.ن، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م.

المعنى، واحتوائها على مفارقة، وتكون مدحاً أو هجاءً أو حكمةً، وقد عرفها الشاعر الرومانسي الإنجليزي كوليريدج بقوله: إنها كيان مكتمل وصغير، جسده الإيجاز والمفارقة روحه. وهكذا تطورت الإبيجراما من مجرد أن تكون نقشا حتى صارت نوعا أدبيا له خصوصيته "[١]. وقد لحظ "عبد الكاظم جبر" الذي يعد من رواد هذا الفن في الأدب العراقي الحديث، التشاكل بين فن الإبيجراما وفن التوقيعات الذي شاع في العصر العباسي، وقال: إن الكثير من المبدعين العرب يمارسون هذا الفن الأدبي شعرًا، دون أن يطلقوا عليه فن الإبيجراما، بل اختاروا له اسم (توقيعة) أو (لافتة) أو (ومضة) [٢].

وترجع بدايات ظهور هذا الفن "الإبيجراما" إلى القرنين السادس والسابع قبل الميلاد؛ إذ كان هذا الفن يكتب منقوشاً على الهدايا التي يهديها الناس للحكام تقرباً إليهم[٣]. ويذكر الدكتور/ "طه حسين" أن هذا الفن قد تأخرت نشأته في أدبنا العربي؛ فلم يَكَدْ يعرفه الأدب الجاهلي، أو نحن لا نعرف من الأدب الجاهلي ما يمكنَّا من أن نقطع بأن الشعراء الجاهليين قد حاولوا أو قصدوا إليه، ولم يعرفه الأدب الإسلامي، وأكبر الظن أن الشعراء الإسلاميين لم يعرفوه؛ لأنهم لم يرثوه عن الفحول الجاهليين، ولأنهم لم يشهدوا حياةً متحضِّرَةً مترفةً كالتي عرفها شعراء الإسكندرية وشعراء روما، وإنما عرفوا حياةً قد اتصلت بالحضارة ولكنها لم تبرأ من البداوة، وقد حفظت تراثًا قديمًا ضخمًا ومذهبًا في الشعر مألوفًا، أخصُّ ما يمتاز به طول النفس؛

(١) ينظر: دمعة للأسى ... دمعة للفرح، ١٠.

(٢) ينظر: أحاديث أبي بصير (إبيجرامات وهوامش)، عبد الكاظم جبر، أبعاد للتصميم والإخراج الطباعي، بابل ٢٠١٧م.

(٣) بناء قصيدة الإبيجراما في الشعر العربي الحديث، ١٧.

حتى يؤدي الشاعر ما يحتاج إلى تأديته في أناة ومهل، لا تمتاز بالقِصَر ولا بالاختصار(١).

فلما كان العصر الثاني من عصور الحضارة الإسلامية، أزهر في العراق هذا الأدب العباسي الجديد، وظهر هذا الفن في الأدب العربي قوياً خصبًا مختلفًا ألوانه في البصرة والكوفة وبغداد، ولكن حياته لم تَطُلْ، وإنما اقتضت ظروف السياسة والأدب أن يعدل الشعراء الفحول عنه عدولاً يوشك أن يكون تاما، وأن يستخفي به بعض الشعراء وبعض الكتاب، بل بعض الذين لا تُعرَف لهم سابقة في الشعر ولا في النثر.

ثم كانت عصور الضعف الأدبي، فذهب هذا الفن من فنون القول فيما ذهب، واستُؤنِفت في عصرنا الحديث حياة أدبية تقليدية عُنِي فيها أدباؤنا بعمود الشعر، ولم يخالفوا سنة الفحول من الجاهليين والإسلاميين والمُحْدَثين، فلم يحفلوا بهذا الفن الذي لم يزدهر في تاريخ الشعر العربي إلا وقتًا قصيرًا، وقد نُقِلت الآداب اليونانية واللاتينية إلى اللغات الأوروبية في العصر الحديث، فقلَّد الشعراء الأوروبيون في هذا الفن كما قلَّدوا في غيره من الفنون، ثم ابتكروا فيه كما ابتكروا في غيره من الفنون، حتى أغنوا آدابهم منه بألوان رائعة، ولكن النهضة الشعرية التي دُفِع الأوروبيون إليها منذ أواخر القرن الثامن عشر، صرَفَتْهم عنه إلى مذاهب أخرى من الشعر صرفًا يوشك أن يكون تاماً(٢).

---

(١) لا نسلم للدكتور/ "طه حسين" بعدم وجوده في العصر الجاهلي والإسلامي مطلقا، بل الغير معروف فيهما هو اسمه، والاصطلاح عليه، أما مضمون اللون الأدبي فقد وجدناه، وينظر في هذا مطلب الإبيجراما عند العرب قديما في مبحث هذه الدراسة الأول، وأما تعليله لعدم وجوده ببداوة الحياة... فهو أدعى إلى شيوع ذلك اللون القصير من الشعر.

(٢) جنة الشوك، ٨، ٩.

كما يذكر "طه حسين" أن هذا الفن ازدهر وعظم خطره في عصور الحضارة المترفة، التي تدعو إلى التأنق والتكلف، وتباعد بين الناس وبين عصور البداوة وآدابها ويختص بذوقها المثقفون الممتازون دون العامة التي تحيا حياة مبتذلة، وتصوِّرها تصويرًا مبتذلاً، وعلى هذا فإن الشعراء الذين عنُوا بهذا الفن عناية خاصة، فوضعوا له أصوله وقوانينه، كانوا من شعراء القصور في الإسكندرية وروما، وفي كثير من الحواضر الأوربية(١). أما في الآداب الأوربية، فقد نشأ "فن الإبيجرام" منذ بداية القرن الثامن عشر، ثم ازدهر في القرن التاسع عشر ازدهاراً كبيراً في كل من إنجلترا وفرنسا(٢).

الخصائص:

يحاول الشاعر في القصيدة القصيرة (الإبيجراما) تجسيد دلالاته في أقل ما يمكن من أسطر، بحيث تعبر عن لحظة شعورية واحدة ومكثفة، والواحدية في الصورة هي بيت القصيد في هذا النمط، وتعد منجزاً لافتاً لجأ إليه كثير من شعراء الحداثة(٣).

ومن شأن تلك القصيدة القصيرة (الإبيجراما) أن تحصر المضمون في دفقة شعورية، أو صورة فكرية واحدة واضحة البداية والنهاية، بينة الوحدة الشعورية، ومن ثم تحولت إلى قصيدة وصفية مركزة تدور حول موضوعات شتى، تسمى بالإبيجراما الشعرية (القصيدة القصيرة)، ويقابلها (القصيدة الطويلة) التي عادة ما يتمطط الشكل فيها وتتعدد فيها الصور الفكرية، حيث يلجأ العقل معها إلى تقسيم

---

(١) جنة الشوك، ١١.

(٢) بناء قصيدة الإبيجراما في الشعر العربي الحديث، ٢٢.

(٣) قصيدة الإبيجراما في الشعر الليبي المعاصر (المفهوم والبناء التصويري)، صفاء محمد ضياء الدين، مقال منشور في مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية، العدد ٨١، الصفحة ٩٥.

المضمون إلى سلسلة من الوحدات الجزئية، ليخضعه لترتيب ما، من أجل استيعابه في إطار كلي[١].

فقصيدة (الإبيجراما) تعمد إلى التكثيف في المعاني، والتركيز في الألفاظ، والوحدة الشعورية، وربما قصدت إلى الهجاء، أو النقد اللاذع، أو السخرية، وتأتي بمضمونها وشكلها المتحدين في دفعة واحدة، معبرة عن روح العصر وطبيعته، تلك التي تميل إلى السرعة، وعدم الإبطاء في متطلبات الحياة.

(١) بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ٥١، علي الشرع، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٦م.

المبحث الأول: الإبيجراما والشعر

المطلب الأول: الإبيجراما عند العرب قديما

يعد فن الإبيجراما واحداً من أطول الأجناس الأدبية عمراً لأن جذوره تمتد إلى قرون ما قبل المسيح، وإنَّ لأدبنا العربي أن يتحدث عن شيوع هذا اللون منذ ما يربو على ألفية وبضعة قرون، ويعد أبو الفرج الأصفهاني رائد هذا الفن، من خلال مؤلَّفه ديوان أدب الغرباء، الذي يمثل بدوره أول تجربة في الإبيجراما الشعرية والنثرية في الأدب العربي القديم، حتى وإن لم يحمل اسمه، ولم يعِ أصحابه به وبخصوصيته... وما كتاب (أدب الغرباء) لأبي الفرج الأصفهاني، إلا نموذجاً له نظائر كثيرة لمن أراد التحري والاستقصاء والبحث، عن هذه الأُنقوشات[1].

وقد تقرر لدينا أن العرب قديما لم يكن لديهم سابق معرفة بهذا المصطلح، لكنهم لم يبتعدوا عن مضمونه ومعناه، فعرفنا عندهم القصيدة القصيرة، التي تحمل معنى واحدا، أو صورة أحادية، تشبه البرقية السريعة، قصد من ورائها إثبات شيء ما، من خلال التركيز والتكثيف، وربما كانت بيتين أو ثلاثة أو أكثر، تهدف إلى تخليد ذكرى، فكانت أشبه بما عرف من شواهد القبور فيما بعد، أو إثارة معنى من سخرية أو هجاء، وتأتي في إطار من الجد، وربما جاءت في إطار من الهزل أحيانا.

ولو تصفحنا دواوين القدماء، وفتشنا بطون كتب التراث لوجدناها غنية بذلك النوع من الشعر، الذي يعدّ من أنسب الأنواع لمقتضيات عصورهم، وحياتهم التي كانوا لا يسجلون أحداثها إلا من خلال أشعارهم ومروياتهم، ولذا كانت حاجتهم للأبيات القليلة أكثر من القصائد الطويلة، ليسهل حفظها، وتدوم سيرورتها.

---

(١) ينظر: فن الإبيجراما العربية القديمة (النشأة ـ البناء)، د/ هدى سعد الدين يوسف، د/ سهية مقبل الشلوى، المملكة العربية السعودية، جامعة الجوف، كلية الآداب، موقع المجلة الأكاديمية العالمية للغة العربية وآدابها، ٢٠٢٠م.

ومن نماذج ذلك اللون في أشعارهم قديما، قول امرئ القيس بن مالك الحميري[١]: [المتقارب]

يا هند لا تنكحي بوهة عليه عقيقته أحسبا[٢]
مرسعة وسط أرباعه به عسم يبتغي أرنبا
ليجعل في رجله كعبها حذار المنية أن يعطبا

فهذه الأبيات الثلاثة تعدّ إيبجرامة قوية موجهة لـ"هند" تلك المخاطبة، وهي نابضة بالجد، مليئة بالسخرية من ذلك الرجل، الذي ربما راودت هند نفسها أن تنكحه، فهو يذكره بتلك الصفات المنفرة لها منه، فيشبهه بالبومة، ولا زال عليه شَعره الذي ولد به، فكانه مدلل منعم لا يفقه من أمر الرجولة شيئا، ثم يقول: إن كل همّه أن يصيد أرنبا ليأخذ عظمها أو كعبها فيصيره عليه من خشية الجن، أو حماية له من الموت، وهذا اعتقاد فاسد كانوا يعتقدونه في الجاهلية.

فتلك الأبيات يصدق عليها الوصف الذي وصفه الدكتور/ "طه حسين" عند حديثه عن فن "الإبيجراما" قائلا: "إنه "لون من ألوان الشعر الهجائي، يُقصَد به إلى القِصَر والخفة والحدَّة ليكون سريع الانتقال، يسير الحفظ، كثير الدوران على ألسنة الناس، يسير الاستجابة إذا دعاه المتحدث في بعض الحديث، أو الكاتب في بعض ما

---

(١) المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء وكناهم وألقابهم وأنسابهم وبعض شعرهم، ١٣، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي (ت ٣٧٠هـ)، تحقيق: الأستاذ الدكتور/ ف. كرنكو، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٤١١ هـ - ١٩٩١م. قال الآمدي: وهي أبيات تروى لامرئ القيس بن حجر الكندي، وذلك باطل، إنما هن لامرئ القيس هذا الحميري، وهي ثابتة في أشعار حمير؛ قوله مرسعة أي: ترسّعَ تميمة وترصّع أيضاً، وهو أن يخرق سيراً ثم يدخله في سير آخر.

(٢) يقول: لا تنكحي من الرجال ما يشبه هذه البومة في الطير. والحُسْبَةُ: سوادٌ إلى الصفرة. والعقيقةُ: الشعرُ يولد الولد وهو عليه. والعسم: الكبر. المذكر والمؤنث، ١٥٤/٢، أبو بكر، محمد بن القاسم الأنباري (ت ٣٢٨ هـ)، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، مراجعة: د/ رمضان عبد التواب، وزارة الأوقاف المصرية - المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية - لجنة إحياء التراث، ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م.

يكتب، أو المُحَاضِر في بعض ما يُحاضِر، ثم ليكون مضحكًا للسامعين والقارئين بما فيه من عناصر الخفة والحدة والمفاجأة، ثم ليكون بالغ الأثر آخِر الأمر في نفوس الأفراد والجماعات، يدفعهم إلى ما يريد أن يدفعهم إليه من الخير، ويردّهم عمَّا يريد أن يردّهم عنه من الشر، في غير مشقة ظاهرة أو جهد عنيف"[١].

وما أعظم توفيق ذلك الشاعر حين صبّ إبيجرامته تلك في بحر المتقارب، ذلك الوزن الخفيف الراقص، الذي يعتمد على الإطراب، فهو يمتاز بإيقاعه الموسيقي الواضح، وبميله إلى الانتظام والشدة نوعاً ما، وفيه إثارة للحماسة.

بل إنه خرم التفعيلة الأولى من كلامه فحذف منها أول الوتد المجموع، فصارت (فعولن //٥/٥ : عولن /٥/٥)، فأدى ذلك إلى اضطراب في الموسيقا، وقلقلة تصك الأذن في الكلمات، وكأن هذا (الحدث) هو الفعل الذي أراده من هند حين تستمع إلى تلك الأبيات فتهزها هزا عنيفا، من شأنه أن يرجعها عن قرارها، وجعل قافية الأبيات (باء)، وكأنها صوت ضرب يحدث، من شأن أن يجعل من يسمعه يُفيق من غفلته، ويحذر أن يقع في مثله، ثم فتح الباء، ليصير صوت الفتحة الممدودة ترجيعا وتكرارا لصوت ذلك الصارخ المضروب، فيجعل المستمع يتربص حتى تتضح له حقيقة أمره.

ولا تبعد أبيات امرئ القيس التي قالها في سفح جبل (عسيب) الذي مات عنده، (قريبا من قبر امرأة من بنات الملوك ماتت غريبة بأنقرة)، عن مضمون ذلك المصطلح، فلقد جاءت أشبه بـ (إبيجرامة) صارخة واضحة، بل إنها تكاد تكون شاهد قبر- وهو ما تعنيه (الإبيجراما) في أصل استعمالها- لو كان امرؤ القيس يستطيع الكتابة، لسطّرها بحروف من دمه النازف من قروحه تلك، التي سببتها حلة القيصر المسمومة، وهو يُحتضر أمام ذلك القبر، ويقول[٢]: [الطويل]

---

(١) جنة الشوك، ١٣.

(٢) ديوان امرئ القيس، ٨٣، عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة – بيروت، ط٢، ١٤٢٥هـ – ٢٠٠٤م.

أجارَتَنَـــا إنَّ الخُطُـــوبَ تَنُـــوبُ وإنِـــي مُقِـــيمٌ مـــا أقَـــامَ عَسِـــيبُ
أجارَتَنَـــا إنّـــا غَرِيبَـــانِ هَهُنَـــا وكُـــلُّ غَرِيـــبٍ للغَرِيـــبِ نَسِـــيبُ
فـــإن تَصِـــلِينَا فَالقَرَابَـــةُ بَيْنَنَـــا وإنْ تَصْـــرِمِينَا فالغَرِيـــبُ غريـــبُ
أجارَتَنَـــا مـــا فـــاتَ لَـــيْسَ يَـــؤوبُ ومَـــا هُـــوَ آتٍ فـــي الزَّمـــانِ قَرِيـــبُ
ولَـــيْسَ غريبـــاً مَـــن تَنائَـــتْ ديـــارُهُ ولكـــنَّ مَـــنْ وارى التُّـــرابُ غَريـــبُ

فهو يقصد إلى رثاء نفسه، والتحسر على شبابه المتصرم، ويبثّ لهذه المدفونة تلك المصادفة التي جمعتهما في ذلك المكان الغريب عن كل منهما، والموت منفردين، وكأنه يواسيها أو يواسي نفسه بهذه الصحبة، وتلك النسبة القائمة بينهما، في ذلك القفر الموحش النازح عن الأهل والأحباب.

وما أشبهها أيضا بهذه الأبيات تلك (الإبيجرامة) التي قالها أول ما أحس دنوّ الموت، وقد وصل أرض أنقرة، فقال[1]: [الرجز]

رُبْ خُطْبـــــــةٍ مُسْـــــــحَنْفِرَهْ وطَعْنـــــــــةٍ مُثْعَنْجِـــــــــرَهْ
وجَفْنـــــــــةٍ متحيِّـــــــرة حَلّـــــت بـــــأرض أَنقِـــــره

وفي رواية: تبقى غدا بأنقرة.

وما أوقع تسكين باء (ربّ)، لا لاستقامة الوزن فحسب، بل لتسريع الإخبار بهذه البرقية السريعة التي يريد بثّها في ذلك الجيش الذي معه، الجيش الذي أتى به من لدن القيصر لمساعدته في الأخذ بثأره من قاتلي أبيه الملك، فكأنه يرثي نفسه وينعاها لهم، فهو الخطيب المفوّه، والبطل الهمام، صاحب الطعنات النجلاء النفّاذة،

(١) خطبة مسحنفرة: مسهبة، يقال: اسحنفر في خطبته إذا مضى واتسع في كلامه. طعنة مثعنجرة: سائلة، أي: أسالت الدم، يقال: ثعجر الدم فاثعنجر، إذا صبه فانصبّ. جفنة متحيرة: ممتلئة طعامًا ودسمًا. وقد ورد هذا الشعر في مقدمة ديوانه المخطوط المحفوظ بدار الكتب المصرية برقم ١٣ أدب. ينظر: الأغاني، ١١٨/٩، أبو الفرج الأصفهاني، دار الفكر – بيروت، تحقيق: سمير جابر، ط٢.

والكريم الواسع العطاء، وقد حلّ بأرض أنقرة، وسيبقى فيها لا يفارقها، وقد كان، فقد مات هناك، ولو تخيرنا بيتا من الشعر أو بيتين ليكون شاهدا على قبره، فلن نجد أفضل ولا أصدق من هذين البيتين.

ولو انتقلنا لشاعر آخر مثل عنترة، لوجدنا كذلك مثل هذه الومضات الخاطفة في شعره، يقصد بها إلى إثبات معنى، مكثّفا فيه كل مفرداته التي يريد بثها للمتلقي من خلال ألفاظ قصيرة، في بيت أو بيتين أو أكثر من ذلك قليلا، وعلى سبيل المثال نجد قوله[1]: [الوافر]

لـــئن أكُ أســـوداً فالمســـكُ لـــوني ومَـــا لِســـوادِ جِلـــدي مـــنْ دواء
وَلَكِـــنْ تَبْعُـــدُ الفَحْشـــاءُ عَنـــي كَبُعْـــدِ الأَرْضِ عَـــنْ جـــوِّ السَّـــماء

قال هذين البيتين شارحا حاله بعد أن عيرته العرب كثيرا، وتقولت عليه أصناف الأقاويل، فلقد اختصر ذلك المعنى الجليل الكبير في هذين البيتين، بحيث لا نحتاج إلى كلام آخر يكملهما، ويتمم معناهما، فلقد دلل على أصالته، بعيدا عن لون بشرته، وبيّن حقيقة الأصل والأساس الذي ينبغي أن يبني عليه المرء افتخاره، وعلوّ شأنه، وارتفاع مقامه، وذلك أنه منزه عن الفاحشة، بعيد عنها لا يقربها، ولا يلامسها، كما لا تلامس الأرض السماء، وهو تشبيه دقيق في موضعه.

ولو تصفحنا دواوين القدماء لوجدنا كثيرا من مثل تلك الأبيات والقصائد القصار التي تمثل (إبيجرامات) في كامل بنيتها الفنية، لولا أن أصحابها لم يدركوا هذا المصطلح، أو يقعّدوا له.

بل ربما لا يقف الأمر عند حدّ ذلك التأليف للقصائد القصار، بل تعداه إلى حد الإنشاد، حيث كان يُشتَهر البيت أو البيتان، ويصير في حد ذاته (إبيجراما) في نفسه

(١) ديوان عنترة، ١٥٩، فوزي عطوى، دار صعب، بيروت، ط٣، ١٩٨٠م.

وذاته، بعيدا عن قصيدته التي قيل فيها، ويشتهر معناه وينفصل تماما عن سياقه، ومن ثم جاءت فكرة وحدة البيت تلك التي عابها على نقادنا القدامى نقاد العصر الحديث[١]، وجاء مصطلح البيت اليتيم[٢]، ولا يبعد عن هذا أيضا إصدارهم بعض الأحكام النقدية على أساس تلك الوحدة التي قامت عليها (الإبيجراما) في العصر الحديث، فرأيناهم يقولون: أهجى بيت قالته العرب، وأمدح بيت... وهكذا.

فمن ذلك ما رواه ابن رشيق[٣]: إن أهجى بيت قاله شاعر قول الأخطل في بني يربوع رهط جرير: [البسيط]

قوم إذا استنبح الأضياف كلبهمُ قالوا لأمهمُ: بولي على النار

ويعلل ابن رشيق لهذا الحكم النقدي، بما يثبت أن ذلك البيت أشبه بـ(إبيجرامة) ندّت من في ذلك الشاعر على غير قصد منه، بعد أن ابتعدت عن أبياتها وقصيدتها وسارت واشتهرت، وأصبحت أهجى بيت قيل، فيقول: "لأنه قد جمع فيه ضروباً من الهجاء: فنسبهم إلى البخل بوقود النار لئلا يهتدي بها الضيفان، ثم البخل بإيقادها إلى السائرين والسابلة، ورماهم بالبخل بالحطب، وأخبر عن قلتها بأن بولة تطفئها،

---

(١) على سبيل المثال يقول بعضهم: "لكن وحدة البيت الواحد في القصيدة التي تعني استقلاله استقلالًا تامًّا في تركيبه وبنائه عن سابقه وعن لاحقه، ليست مما يعين الذاكرة على حفظ القصيدة بأكملها. بل إن ذلك ربما كان سببًا في حدوث شيء من الخلط في نظام القصيدة ومواضع الأبيات فيها". ينظر: في تاريخ الأدب الجاهلي، ٢٨٨، علي الجندي، مكتبة دار التراث، ١٤١٢هـ - ١٩٩١م.

(٢) ومن ذلك قول الزبيدي: وجَدْتُه فِي شِعْرِ الكُمَيْتِ، وَهُوَ بَيتٌ يتيمٌ: قَذَفوا سَيِّدَهُمْ فِي وَرْطَةٍ ** قَذْفَكَ المُقْلَةَ وَسْطَ المُعْتَرَكْ. ينظر: تاج العروس من جواهر القاموس، ٤١٥/٣٠، الزَّبيدي (ت: ١٢٠٥هـ)، تحقيق: مجموعة من المحققين، دار الهداية.

(٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ١٧٥/٢، ابن رشيق القيرواني (ت: ٤٦٣ هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٥ ، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م.

وجعلها بولة عجوز، وهي أقل من بولة الشابة، ووصفهم بامتهان أمهم وابتذالها في مثل هذه الحال، يدل بذلك على العقوق والاستخفاف، وعلى أن لا خادم لهم، وأخبر في أضعاف ذلك ببخلهم بالماء"[١].

وربما وضع البيت الواحد أقواما، وربما رفع آخرين. فهذا الحطيئة لما مدح بني أنف الناقة بقوله: [البسيط]

قوم هم الأنف والأذناب غيرهم ومن يساوي برأس الناقة الذنبا

رفعهم قوله، وأصبحوا يفتخرون بذلك، فكانوا إذا سئل أحدهم عن نسبه قال: ومن يسوّي بأنف الناقة الذنبا. هذا بعد أن كانوا يغضبون ويستخذون من ذلك اللقب[٢].

وهذا عكس ما حدث لبني نمير، حينما سار فيهم قول جرير[٣]: [الوافر]

فَغُضَّ الطَّرْفَ إِنَّكَ مِنْ نُمَيْرٍ فَلا كَعْبًا بَلَغْتَ وَلا كِلَابَا

واشتهروا به فأخزاهم.

ومما يعد من الإبيجرامات السائرة كذلك قول أبي الحسين الجزار، وكتب إلى شرف الدين صاحب ديوان البيوت[٤]: [الخفيف]

لا تلمني يا سيدي شرف الدي ن إذا ما رأيتني قصّابا
كيْفَ لا أشكرُ الجِزارَة ما عِشْ تُ حِفاظاً وأهْجُرُ الآدابا؟
وبها صارت الْكلابُ تُرجِّي ني وبالشِّعْر كُنتُ أَرجُو الكلابا

(١) العمدة، ١٧٥/٢.

(٢) ينظر: العمدة، ٥٠/١.

(٣) ينظر: الأغاني، ٣٤/٨.

(٤) ذيل مرآة الزمان، ٦٤/٤، قطب الدين اليونيني (ت: ٧٢٦ هـ)، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، ط٢، ١٤١٣ هـ - ١٩٩٢م.

فهذه الأبيات الثلاثة تعدّ (إبيجرامة) جمعت في ذاتها عناصر ذلك الفن من تكثيف في المعنى، وتركيز في العبارة، واحتوائها على المدح والهجاء والحكمة في آن واحد، والمفارقة[١]، فالمدح لمهنة الجزارة، والهجاء لهؤلاء الذين لم يعودوا يأبهون بالأدب وأهله، والحكمة تنطق قائلة: إن الحرفة خير من التصدي للناس بالسؤال، والمذلة لهم انتظارا للنوال، وأما المفارقة فتتمحور حول لفظة (الكلاب)، التي أصبحت ترجوه بعد امتهان الحرفة، في حين أنه كان الراجي إياها قبل الاحتراف، مع الأخذ في الاعتبار تلك التورية البليغة في لفظة (الكلاب) الثانية.

وقد اشتملت تلك (الإبيجرامة) أيضا على معنى الألم والحسرة مما صار إليه الأدب وأهله، فقد غدا لا يؤبه له ولا لأصحابه، حتى انصرفوا عنه إلى احتراف بعض الحرف ليستطيعوا ضمان قوت يومهم، وكسب عيش حياتهم، ويأتي بهذه التورية العجيبة في نهاية إبيجرامته ليدلل على أن هذا الواقع صادم، لكنه أولى من السعي وراء الأوهام، فبهذه الحرفة غدت الكلاب ترجوه وتألفه ليلقي لها من ذبائحه، أما من دون هذه الحرفة وقبلها فقد كان هو الذي يرجو الكلاب، ويعني بهم أراذل الناس ممن لا يقدرون الأدب وأهله حق قدرهم.

فهي أشبه بالخاطرة الحِكمية وهي كما عرفها بعض نقادنا بأنها: "قصيدة شديدة التركيز في حجمها، تكون عادة من بيتين أو أربعة أو ستة، تكتب بإيجاز واضح حاد، وتنتهب بقمة لاذعة، ومن ثم فإن وظيفتها أن تكشف عن حصافة الشاعر"[٢].

---

(١) ينظر: دمعة للأسى .... دمعة للفرح،١٠.

(٢) اللغة الفنية، ٤١، تعريب وتقديم، محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

المطلب الثاني: الإبيجراما عند العرب حديثا

ظهر هذا الفن بمعناه ومضمونه عند شعراء العصر الحديث الأُوَل، كما كان دأبه في العصور الأولى للأدب العربي، فكثيرا ما وجدنا لديهم القصيدة القصيرة، أو البيت والبيتين في أشعارهم تحمل هذا المعنى للإبيجراما، من وحدة الصورة، والتركيز في العبارة، والتكثيف في المعنى، والمفارقة، وهو الذي اصطلح عليه النقاد المحدثون(١).

ومن أمثلة ذلك قول حافظ إبراهيم(٢): [السريع]

أَكثَـــرتُمُ التَصـــفيقَ فـــي مَـــوطِنٍ كـــانَ البُكـــا فيـــهِ بِنـــا أَلَيقـــا

فَـــأَكرِموا صَـــبري بِإِنصـــاتِكُم وَلِيُعـــذَرِ الـــدَمعُ إِذا صَـــفَّقا

قال هذه (الإبيجرامة) حينما أراد أن يلقي قصيدته في رثاء الشاعر "إسماعيل صبري"، فاستقبله جمهوره ومحبوه بالترحاب الحارّ، والتصفيق الحادّ، لدرجة أضجرته، فقال هذين البيتين.

فهو لم يحفل بهذا التصفيق، بل إنه وبّخ عليه من فعلوه، وارتجل بيتين من الشعر، يبيّنان ما هم أجدر به وأحرى أن يفعلوه في مثل هذا الموقف، الذي ينبغي أن يكون التصفيق الحارّ للدموع ليس للأيدي، ليدل هذا الموقف وتلك (الإبيجرامة) على أن "حافظا" لم يكن راثيا إلا عن صدق مشاعر، وإخلاص أحاسيس، ليس طالبا رضى الجمهور، بقدر ما هو طالب أداء واجب نحو زميل راحل وزعيم مفارق.

---

(١) ينظر: اللغة الفنية، ٤١.

(٢) ديوان حافظ إبراهيم، ٢/٢٠٤، تحقيق: أحمد أمين، وأحمد الزين، وإبراهيم الإبياري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧ م.

فجاء البيتان في قمة التركيز والاختصار، واشتملا على المفارقة التي تنطق بالحال الواجب أن يكون عليها هؤلاء من السكون، والوجوم، والسكينة، بينما هم في حالة من الهياج، والفرح، والتصفيق.

ونستطيع أن نقول: إن في بيت واحد انفرد بصورة أحادية نوعا أيضا من تلك الإبيجرامات، على غرار ما رأينا في الأشعار القديمة، فقول "حافظ" مثلا[١]: [الكامل]

الأم مدرســـــــة إذا أعـــــددتها أعـــددت شـــعبا طيـــب الأعـــراق

يمثل هذا اللون الإبداعي في أقرب طرقه وأصدق أدواته، فلقد ذاع البيت واشتهر حتى انفصل عن قصيدته، بل إنه انفصل عن قائله، فما أكثر من يحفظون البيت ويرددونه من العوام، وبعض الخواص، وهم لا يعرفون حقيقة أو صحة نسبة هذا البيت، لمن؟ وبعضهم ينسبه خطأ لغير قائله؛ حتى إن بعضهم لينسبه إلى "شوقي" أمير الشعراء[٢]؛ وما ذلك إلا لأنه أدى ذلك المعنى المقصود من (الإبيجراما) وهو التركيز، والتكثيف، والشيوع، والمفارقة، وهي المتمثلة في أن الأم وهي فرد واحد، تتعدد لتصير مدرسة كاملة، بجميع طاقمها من إدارة ومعلمين وتلاميذ... إلخ. فمن يعدّ الأم إعدادا جيدا، يكنْ قد أعدّ شعبا كبيرا طيبا أصيلا.

---

(١) البيت من قصيدة لشاعر مصر الكبير محمد حافظ إبراهيم مطلعها: كم ذا يكابد عاشق ويلاقي *** في حب مصر كثيرة العشاق أنشدها في حفلة أقيمت ببورسعيد لإعانة مدرسة البنات، وقد سلك شاعرنا في هذه القصيدة مسلكًا في انتقاد الأخلاق والعادات. ينظر: مجلة المنار، ٣٧١/١٣، محمد رشيد رضا.

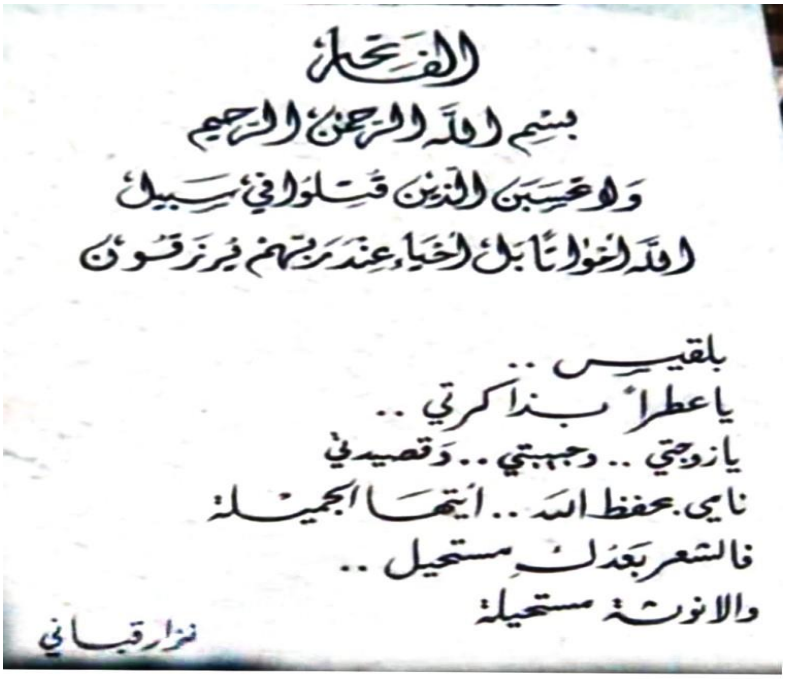
(٢) ينظر: مجلة الرسالة، ع٣٨، مقال بعنوان: معركة القزويني في الأزهر، محمد عبد المنعم خفاجة.

ومن أمثلة هذه الإبيجرامات في العصر الحديث ما أوصى "إبراهيم المازني" بكتابته على قبره[١]: [مجزوء الرمل]

أيهـــــا الزائـــــر قُبـــــري أتـــــلُ مـــــا خُـــــطّ أمامـــــكْ

هاهنَـــــا فـــــاعلم عظَـــــامي ليتَهـــــا كانَـــــتْ عظامـــــكْ

ومنه كذلك ما كتبه "نزار قباني" على قبر زوجته "بلقيس":[٢]



---

(١) ديوان المازني، ١٠، إبراهيم المازني، جمع : محمود عماد، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية.

(٢) ينظر: شاهد القبر، وهذه الأسطر مقتطعة من قصيدته في رثاء زوجته بلقيس، التي أولها: شكرا لكم ** شكرا لكم ** فحبيبتي قتلت ** وصار بوسعكم ** أن تشربوا كأساً ** على قبر الشهيده. ينظر الموقع الإلكتروني: الديوان.

https://www.aldiwan.net/poem6229.html

بلقيس..

يا عطراً بذاكرتي..

يا زوجتي.. وحبيبتي.. وقصيدتي.

نامي بحفظ الله.. أيتها الجميلة

فالشعر بعدك مستحيل ..

والأنوثة مستحيلةْ

لقد دأب كبارُ الشعراءِ خاصةً المجددين منهم على أن ينقبوا عن الأنماطِ الإبداعيةِ الجديدة كي يظلَ صوتهم الشعري متجددا ومتفرداً، رغبة منهم في التجريب لأنه أداتُهم الفريدة في تشكيل طريقهم نحو التجديد، معتمدينَ بذلك على تنوعِ ثقافاتِهم وخبراتهم الحياتية.

ولعلَّ من أهم الأسبابِ التي دفعت "طه حسين"(١)، و"عز الدين المناصرة"(٢)، و"عز الدين إسماعيل"(٣)، إلى التشبثِ بقصيدة (الإبيجراما)، تلكَ التحولاتُ الفنية والفكريةُ في تجربتهم الإبداعية، ورغبتُهم في التخلصِ من المُباشرةِ والخِطابيةِ إلى الإيحاءِ المُكثفِ، وحرصُهم على مجاراةِ نمطِ عصرِنا المُتسارعِ والمُتشابكِ. "يعُبرُ الشاعرُ "يوسف الخال" عن هذا التوجهِ بقولهِ: نحنُ نجدّد في الشعر، لا لأنّنا قرّرنا أن نجدّد، نحنُ نجدّد لأنَّ الحياةَ بدأت تتجدّد فينا، أو قُل تُجددنا"(٤).

---

(١) ينظر: جنة الشوك، طه حسين، مؤسسة هنداوي، القاهرة، د.ت.

(٢) ينظر: توقيعات شعر: عز الدين المناصرة، دنيا الوطن، ٢٠١٧م.

(٣) ينظر: دمعة للأسى ... دمعة للفرح، عز الدين إسماعيل، د.ن، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م.

(٤) ينظر: قصيدة النثر العربية الإطار النظري، ٤٣، حواس محمود، أحمد بزون، دار الفكر الجديد، ط١، ١٩٧٧م.

لم تعد القصيدةُ المُطولةُ في ظلِ الأحداثِ المُتواترةِ التي لا تسْمحُ للقارئِ إلا بقدرٍ ضئيلٍ من الوقتِ لالتقاطِ أنفاسِه للقراءةِ والإطلاع؛ لذا ارتأى الشعراءُ مجاراة هذا الإيقاعَ السريع اللاهثَ؛ اعتقادا منهم في أنه الأنسب للذائقة العصرية، وأنه سينطلقُ بهم إلى آفاقٍ رحْبةٍ، يُعبِّرون من خلالها عن انفعالاتِهم بشكلٍ مُقتضبٍ ومُوحٍ، بعيداً عن التأنقِ اللفظيِ والابتذال. بالإضافة إلى أن معظم الألوان الشعرية القصيرة يجمع بينها عنصر المفارقةِ، التي تثيرُ ذهنَ القارئ، وتحركُ عاطفتَه، ودهشتَه[1].

وتأسيسا على ما سبق: يمكن تلخيص العلامات الأساس في قصيدة (الإبيجراما) أو ما سمي بـ(التوقيعة الشعرية) أو (الومضة) في العصر الحديث فيما يأتي:

العلامة الأولى: طه حسين (مصر): ١٩٤٥م – جنة الشوك، وهي توقيعات نثرية.

العلامة الثانية: عز الدين المناصرة (فلسطين): ١٩٦٤ – توقيعات شعرية.

العلامة الثالثة: عز الدين إسماعيل (مصر): ٢٠٠٠ – دمعة للأسى .... دمعة للفرح، توقيعات شعرية.

كان للدكتور/ طه حسين، السبق في خوض غمار تجربة الإبيجراما النثرية، حيث قدمَ له في كتابهِ "جنة الشوك" ثم أتبعَ المقدمة بنُصوصٍ نثريةٍ تعدّ إبيجرامات نثرية، ومن أمثلتها نص بعنوان (حرية):

قال الطالبُ الفتى لأستاذهِ الشيخِ: ألم ترَ إلى فلانٍ وُلد حُراً وشَّبَ حراً وشاخَ حراً، فلما دنا من الهِرم آثرَ الرِقَ فيما بقي من الأيام على الحريةِ التي صحبها في أكثر العمر؟!

---

(١) ينظر: الإبيجراما الشعرية بين التراث والمعاصرة، حسني التهامي، موقع الحوار المتمدن موبايل، ٢٥يناير ٢٠٢١م.

قال الأستاذُ الشيخُ لتلميذِه الفتى: أضعفته السنُ فلم يستطعْ أن يتحملَ الشيخوخةَ والحريةَ معا، وأنت تعلمُ أن الحريةَ تُحمِّلُ الأحرارَ أعباءً ثِقالاً".(١)

وفي نص آخر بعنوان (رعية) يقول:

"قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: كيف يسمى الشعب رعية وقد أصبح مصدر السلطات بنص الدستور؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: هو رعية نفسه بعد أن صار السلطان إليه وما أكثر الكلمات العتيقة التي تفقد معانيها الأولى وتستبقيها الشعوب مع ذلك لتدل بها على معان جديدة فينشأ عن ذلك كثير من التخليط!

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: وتصدق أن الشعب يعتقد أنه سيد نفسه، وأنه مصدر السلطات وأنه بذلك هو الراعي، وهو الرعية؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: بذلك يحدّثه الدستور، وهو إن لم يصدق الدستور اليوم، فقد يصدقه غدا"(٢).

فمن القضايا التي شغلت "طه حسين" في أثناء كتابته لإبيجراماته النثرية، هي قضية العلاقة بين الحاكم والمحكوم، والنظم المؤطرة لها، والإيمان بضرورة الاحتكام إلى الدستور والقانون، هذه المبادئ ضمنها "طه حسين" العديد من ومضاته الإبيجرامية تحت عنوان واحد: "رعية"، مكثفا فكرته هذه، ومطلاً بها عبر شكول الاختزال المختلفة، فتارة إبيجراما حوارية بين شخصين، وتارة وعظية قصيرة، وأخرى مفارقة دالة على حدثين مختلفين شكلا مكتملين فكرا(٣).

---

(١) ينظر: جنة الشوك، ١٨.

(٢) ينظر: جنة الشوك، ٥٢.

(٣) ينظر: الإبيجراما النثرية في الأدب العربي الحديث جنة الشوك لطه حسين، وأصداء السيرة الذاتية لنجيب محفوظ نموذجا، ٢٢٣، د/ غادة طوسون، جامعة المنيا، كلية الآداب، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد ٨٥، العدد ١، ٢٠١٧م.

وعلـى الـرغم مـن أن بعـض النقـاد لا يعـدّ نصـوص (جنـة الشـوك) إبيجرامـات، لافتقادها عنصر الإيجاز أحيانـا، وخلوها من التكثيف أحيانـا أخرى، فيُحسبُ لعميدِ الأدبِ العربيِ السبقُ في التنظير لهذا الفنِ في عصرِنا الحديث.

وفي عامِ ١٩٦٤ كتبَ الشاعرُ "عز الدين المناصرة" قصيدةً عنوانها "توقيعات"، قرأها في ندوةٍ أدبية بمقر "الجمعية الأدبية المصرية" بعابدين، في حضور الشاعرينِ "صلاح عبد الصبور"، و"عز الدين إسماعيل"، فكان أول من سمى قصيدة (الابيجراما) بالتوقيعة، وعرف التوقيعة بأنها: قصيدة قصيرة مكثفة، تتضمن حالة مفارقة شعرية إدهاشية، ولها ختام مدهش مفتوح، أو قاطع أو حاسم، وقد تكون قصيدة طويلة إلى حد معين، وتكون قصيدة توقيعة، إذا التزمت الكثافة والمفارقة والومضة، والقفلة المتقنة المدهشة، ثم توالت قصائدُ التوقيعاتِ في معظم أعمال "عز الدين المناصرة" الشعرية تحتَ ذاتِ العُنوان "توقيعات" [(١)].

ففي ديوانه الأول "يا عنبَ الخليل"، ١٩٦٨" نجدُ قصيدةَ "نقوش كنعانية"، ينطبق هذا الاسمُ تماماً على المسمى الأجنبي "الإبيجراما" أي النقشُ على الأشياء، ويعدُ "المناصرةُ" واحداً من هؤلاءِ الشعراء الذين كانوا يعشقون التجريبَ للأنماط الغربيةِ وإعادة تشكيلِها في إطارٍ شعريٍ عربي[(٢)].

لقد استفاد "المناصرة" من التوقيعات العباسيةِ النثرية والإبيجراما اليونانية، وكان يرى أن "كل توقيعةٍ قصيدةٌ قصيرة جدّاً، لكن ليست كل قصيدة قصيرة توقيعة"، يعتقدُ أن هذا النوعَ الشعري يرتكزُ على الإيجازِ والتكثيف وعمق المعنى والإيحاء، ويمكنه

---

(١) طبعت الأعمال الشعرية للمناصرة منذ ١٩٦٨ وحتى اليوم ثماني طبعات. ينظر: توقيعات عز الدين المناصرة، إبيجرامات شعرية مختارة (١٩٦٢-٢٠٠٩)، دار الصايل للنشر والتوزيع، عمّان.

(٢) ينظر: الإبيجراما الشعرية بين التراث والمعاصرة.

من خلال هذه القصيدة القصيرة أن يوصل للمتلقي رسالةً موحيةً تثيرُ انفعالاتِه وتحركُ مشاعرَه، ومن أولى توقيعاته:

رجعتُ من المنفى في كفّي خُفٌّ (حُنَيْنْ)

حين وصلتُ إلى المنفى الثاني

سرقوا منّي الخفّيْنْ[١]

أما ديوانُ الدكتور/ عز الدين إسماعيل، "دمعةٌ للأسى ... دمعةٌ للفرح"، فيحملُ ملامحَ الإبيجراما الشعرية، يتفجر الكتاب بمفرداتٍ شاعرية وصور تتسمُ بالحيويةِ والجمال، تناولت معظم نصوصه عبثية الحياةِ من خلال إثارة أسئلةٍ حائرة متشائمة لا تجد أجوبةً على المطلق، ومن أمثلته: [٢]

أعرف أن الجسم النابض يخرسه الموت

يتحول في القبر ترابا

فإلام تؤول ملايين ملايين الأفكار

اللائي كن يجلن قبيل الغفوة

بعقول ملايين الموتى في صمت؟

وقد توالت كتابات الشعراء في أواخر النصف الأول من القرن العشرين، وفي النصف الأخير منه في هذا الفن، ولمعت أسماء كثيرة أحرزت قصبات سبق في مضماره، أمثال الشعراء: نزار قباني، ومحمود درويش، وأحمد مطر، وغيرهم.

"ولم يقتصر شعرُ (الإبيجراما) أو التوقيعة في الأدب العربي على التجاربِ الإبداعية التي قدمها "طه حسين"، و"عزُ الدين إسماعيل"، و"المناصرة"، ولا حتى

---

(١) ينظر: توقيعات عز الدين المناصرة، ١١.

(٢) ينظر: دمعة للأسى ... دمعة للفرح، ٢٣.

على توقيعاتِ "محمود درويش"، و"أحمد مطر"، و"مُظفر النواب"، و"نزار قباني"، لكِنَّ مُعظمَ كتابِ قصيدةِ النثرِ آثروا هذا الفنَ الشعريَ، لاحتوائه على حقولٍ دِلاليـة متعددةٍ يمكنُهم التعبيرُ عنها بشكلٍ مُوجزٍ ومُوحٍ يُدخلُ القارئَ في حالةٍ من الدهشةِ من خلالِ المفارقةِ التي تُحدث نوعاً من التوتر الشِعري، تجعلهُ في تأهبٍ دائمٍ للوُلوجِ إلى عالمِ الشاعرِ، وتقصي أبعادِ النص، فيما يُشبهُ الرحلةَ المُضنيةَ والممتعةَ في آنٍ واحد[١].

ويمكننا أن نعدّ "عبد الكاظم جبر" رائد هذا الفن في الأدب العراقي الحديث، من خلال كتابه «أحاديث أبي بصير إبيجرامات وهوامش» بابل ٢٠١٧. فقد كتب في قسمه الأول ثلاثا وثلاثين ومئة (إبيجراما)، بوعي مسبق بهذا الفن الأدبي وشروطه الفنية، وقد صدّره بمقدمة قصيرة، أشار فيها إلى ريادة "طه حسين"، ولحظ التشاكل بين فن (الإبيجراما)، وفن (التوقيعات) الذي شاع في العصر العباسي، وقال إن الكثير من المبدعين العرب يمارسون هذا الفن الأدبي شعرًا، بدون أن يطلقوا عليه فن (الإبيجراما)، بل اختاروا له (توقيعة)، أو (لافتة)، أو (ومضة).[٢]

(١) ينظر: الإبيجراما الشعرية بين التراث والمعاصرة.

(٢) الإبيجراما: الفن الأدبي المتجدد، صادق الطريحي، موقع القدس العربي، ١٩يونيو٢٠٢٠م. وينظر: أحاديث أبي بصير (إبيجرامات وهوامش)، عبد الكاظم جبر.

المطلب الثالث: إمكانية توظيف الإبيجراما في الشعر الحديث

من خلال الطرح السابق علمنا أن قصيدة (الإبيجراما) هي نص قصير (شعري أو نثري)، يعنى فيه الأديب – شاعرا كان أو كاتبا– بتركيز في العبارات، وتكثيف في المعاني، ومفارقة لفظية، ليكون النص بمنزلة برقية سريعة، يراد منها هجو لاذع، أو مديح سائر، أو رثاء تعلوه مرارة، وتكسوه حسرة وكآبة، أو غير ذلك من الألوان الشعرية، بمختلف أغراضها.

وهي في مضمونها ومعناها مأخوذة من معنى شواهد القبور، وهي تلك المنقوشات التي تخلد ذكرى إنسان ما، أو حادثة معينة، في كلمات معدودة، تكون كنقش محفور في حجارة لا يمحوه الزمن، ولذلك أصبحنا في عصرنا هذا أحوج إلى استعمال مثل ذلك اللون، فذلك هو العصر الذي يتسم بالسرعة في كل شيء، وأصبح الإنسان فيه عزوفا بطبعه عن تلقي تلك القصائد التقليدية، بأوزانها التي بات يقلقه طولها، وغدا في غنى عن تذوقها، وأصبحت ظروف الحياة لا تمكنه من ذلك، وأصبح يميل أيضا إلى القصائد القصيرة، بله القصيرة جداً، والقصائد الفيسبوكية، التي أطلق عليها مسميات عدة: كـ(الومضة)، و(الإبيجراما).

وأكثر ما يميزها مجانبتها أي حشوٍ يشينها، بل من أهم سماتها التكثيف، والإيجاز، اللذان يمدان المتلقي بجرعات مكثفة من الإيحاءات والمعاني التي يبغيها الشاعر؛ ولذلك يتحتم عليه أن يتخير من الألفاظ دقتها، ومن المعاني أيسرها، حتى يفهمها الناس جميعاً، وتلقى القبول لدى المتلقين.

ولذا حدد الدكتور/ طه حسين، وظيفته قائلا: "يُقصَد به إلى القِصَر والخفة والحدَّة ليكون سريع الانتقال، يسير الحفظ، كثير الدوران على ألسنة الناس، يسير الاستجابة إذا دعاه المتحدث...، ثم ليكون بالغ الأثر آخِر الأمر في نفوس الأفراد والجماعات، يدفعهم إلى ما يريد...، ويردهم عمَّا يريد...، في غير مشقة ظاهرة أو

جهد عنيف"[١].

ومن ثم أصبح من الضروري – مواكبة لظروف حياتنا اليومية وتطورات عصرنا – توظيف ذلك اللون الإبداعي في أدبنا المعاصر؛ إذ يعدّ من أدق الصور المعبرة بأصدق تعبير عن روح العصر الذي نعيشه، وبخاصة الإبداع الشعري من ذلك الفن الأدبي، لأن الشعر أسبق إلى العقول، وأرسخ في الأذهان، وهذا بالفعل ما اتجه إليه معظم شعرائنا اليوم، حيث أصبح موقع التواصل الاجتماعي (الفيس بوك) يكاد يكون هو المتنفس الوحيد لهؤلاء لنشر أشعارهم وقصائدهم، وإثبات أنفسهم في عالم مليء بالتطورات، يموج بالمتناقضات، ويعجّ في كل آن بالمستجدات في كل المجالات، التي من أهمها بل أخطرها المجالات الأدبية والإبداعية، لأنها هي التي تكوّن الثقافات، وتخلق الإبداع، وتساعد في دفع عجلة التطور والرقي للأمم والمجتمعات، وكما نعلم أن المنشورات الفيسبوكية ومثيلاتها مما يبث عبر مواقع التواصل لا تحتمل تلك المطولات التقليدية، التي ظلت وستبقى أساس الشعر العربي في عصوره الأصيلة.

فلا شك أن توظيف (الإبيجراما) في أدبنا العربي أصبح أمرا حتميا لا بد منه، وهو كما رأينا ليس بالأمر الجديد على ذلك الأدب العريق، بل هو في مضمونه ومعناه متغلغل في أعماق تاريخ آدابنا العربية على مر العصور، لكن كان يقصد إليه دون معرفة اسمه، أو تحديد مصطلحه، كما ألمح إلى ذلك بعض النقاد قائلا: "إن الكثير من المبدعين العرب يمارسون هذا الفن الأدبي شعرًا، دون أن يطلقوا عليه فن الإبيجراما".[٢]

---

(١) جنة الشوك، ١٣.

(٢) ينظر: أحاديث أبي بصير (إبيجرامات وهوامش)، عبد الكاظم جبر. نقلا عن: الإبيجراما: الفن الأدبي المتجدد، صادق الطريحي، موقع القدس العربي.

وتوظيف ذلك الفن في شعرنا الحديث أمر من السهولة بمكان، فهو كما رأينا يعتمد على: الإيجاز، والتركيز، والتكثيف، والمفارقة، وتعد تلك الأمور من الركائز الأساس في عمود البلاغة العربية، بل إن بعضهم عدّ البلاغة العربية الإيجاز، وحصرها فيه؛ فقد قالوا: "البلاغة الإيجاز"(١)، وهو قول نابعٌ من تقديرهم الإيجاز، وتفضيلهم الكلام القليل الذي يحمل معاني كثيرة، فخير الكلام ما قلّ ودلّ، وقد كان هذا هو منهج العربي الأصيل، الذي لم يختلط بغير الحضارة العربية من الفارسية، أو الرومية، أو غيرهما.

ومما لا شك فيه أن تلك الركائز الرئيسة تعد أيضا من أهم الأدوات التي يجب أن يتسلح بها الأديب العربي، ويتمكن منها؛ حتى تكون له نعم العون في خلق التجربة الشعرية التي يسعى إليها، وليستطيع أن يملك ويقتطع لأقدامه قطعة أرض صلبة، يقف عليها بين هذا الكمّ الهائل من الزحام الإبداعي، الذي لا نكاد نجد فيه إلا فراغا فكريا، وضحالة، وسطحية في تناولاته، إنه ذلك الذي نعيشه في عصر الإنترنت، الذي فتح العالم كله على بعضه، وجعله قرية صغيرة مكشوفة للجميع شرقا وغربا، وجعل الجميع يطل برأسه، ويدلو بدلوه، حتى وإن كان مفتقرا إلى أدنى أسباب الإبداع.

(١) ينظر: كتاب الصناعتين، ١٩٠، أبو هلال العسكري، المطبعة التجارية، القاهرة، ١٩٥٢م.

المبحث الثاني

بنية الإبيجراما في النماذج المنتقاة من شعر عبد الله البردوني

مدخل:

التعريف بالشاعر: (١)

البردّوني شاعر يمني معاصر، وناقد أدبي، ومؤرخ حصيف، هو: عبد الله بن صالح بن عبد الله بن حسن البردّوني: ولد في قرية (البردّون)، في عام ١٩٢٩م، أو ١٩٣٠م، من قبيلة (بني حسن)، في ناحية (الحدأ)، شرقي مدينة (ذمار).

أصيب بالجدري وهو في الخامسة عمره، وعلى إثره فقد بصره، وتلقى تعليمه الابتدائي، وأتم حفظ القرآن الكريم في الثامنة من عمره، ثم انتقل إلى دار العلوم (المدرسة الشمسية)؛ نسبة إلى (شمس الدين بن شرف الدين) بانيها، وفيها أعاد تجويد القرآن مرة ثانية على الروايتين «نافع»، و«حفص»، والثالثة والرابعة على القراءات السبع المتواترة.

وحين بلغ الثالثة عشرة من عمره: بدأ يغرم بالشعر، ويأخذ من كل الفنون؛ إذ لا يمر مقدار يومين من غير أن يتعهد الشعر قراءة، أو تأليفا، ويقرأ ما وقع في يده من الدواوين القديمة، ثم انتقل إلى الجامع (الكبير) في مدينة صنعاء؛ حيث درس لمدة شهور.

ثم انتقل في مطلع الأربعينات إلى (دار العلوم)؛ فدرس من بداية الصف الرابع الذي يحتوي على أربع شعب، وتعلم كل ما أحاط به منهجها حتى الغاية، فحصل على إجازة من دار العلوم في (العلوم الشرعية والتفوق اللغوي)، ثم التحق بالمنهج لكي يتقاضى مرتبا رمزيا كخريج، ثم عين مدرسا للأدب العربي شعرا ونثرا في المدرسة نفسها.

---

(١) ينظر: ترجمة الحارث بن الفضل الشميري له، مقدمة ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الأول، ٢٣ وما بعدها، مكتبة الإرشاد، صنعاء، اليمن، ط٤، ١٤٣٠هـ – ٢٠٠٩م.

وقد شغل البردّوني العديد من الأعمال الحكومية، إذ عُيِّنَ رئيسا للجنة النصوص في إذاعة صنعاء، ثم مديرا للبرامج في الإذاعة نفسها إلى عام ١٩٨٠م. وكان يستعان به في أي التباس لغوي أو فني في الإذاعة، إلى جانب برنامجه الإذاعي الأسبوعي (مجلة الفكر والآداب)، والذي بدأ يصدر في عام ١٩٦٤م، وظل مستمرا حتى وفاته.

كما عمل مشرفا ثقافيا على مجلة الجيش، كما كان له مقال أسبوعي في صحيفة (٢٦ سبتمبر) بعنوان «قضايا الفكر والأدب»، ومقال أسبوعي في صحيفة (الثورة) بعنوان «شؤون ثقافية»، والعديد من المقالات والمقابلات في الصحف والمجلات المحلية والعربية، والقنوات الإذاعية والتلفزيونية العربية والعالمية.

كان ضمن الأوائل الذين سعوا لتأسيس اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، وقد انتخب رئيسا للاتحاد في المؤتمر الأول.

له اثنا عشر ديوانا مطبوعا، وثمان دراسات أدبية، على النحو الآتي:

أولا: الشعر:

١-من أرض بلقيس.

٢-في طريق الفجر.

٣-مدينة الغد.

٤-لعيني أم بلقيس.

٥-السفر إلى الأيام الخضر.

٦-وجوه دخانية في مرايا الليل.

٧-زمان بلا نوعية.

٨-ترجمة رملية لأعراس الغبار.

٩-كائنات الشوق الآخر.

١٠-رواغ المصابيح.

١١-جواب العصور.

١٢-رجعة الحكيم بن زائد.

ثانيا: الدراسات:

١- رحلة في الشعر اليمني قديمه وحديثه.

٢- قضايا يمنية.

٣- فنون الأدب الشعبي في اليمن.

٤- اليمن الجمهوري.

٥- الثقافة الشعبية (تجارب وأقاويل يمنية).

٦- الثقافة والثورة.

٧- من أول قصيدة إلى آخر طلقة (دراسة في شعر الزبيري وحياته).

٨- أشتات.

وقد توفي البردّوني – رحمه الله تعالى- في الثلاثين من أغسطس عام ١٩٩٩م.

البردّوني وفن الإبيجراما:

يعدّ البردّوني من أواخر الشعراء الكلاسيكيين، الذين تمسكوا بالبناء الفني للقصيدة العربية، شكلا ومضمونا، وزنا وقافية، وشعره يمثل الخصائص التي امتاز بها شعر اليمن المعاصر، والمحافظ في الوقت نفسه على كيان القصيدة العربية، كما أبدعتها عبقرية السلف، وكانت تجربته الإبداعية أكبر من كل الصيغ والأشكال، و"البردوني شاعر حديث سرعان ما تخلص من أصوات الآخرين، وصفا صوته عذبا،

وُجد التجديد والإبداع في شعره، الذي تجاوز التقليد فيه، في لغته وبنيته وموضوعاته حتى قيل: هناك شعر تقليدي، وشعر حديث، وهناك شعر البردّوني". (١)

وكان معتدّا دائما بشاعريته تلك، وحبه لهذا النوع الأصيل من عمود الشعر العربي، وساعدته موهبته على أن يكون طويل النفس فيما ينظمه من شعر في كافة الأغراض والمقامات، فهو لا تعوزه قافية ولا يعجزه وزن، ولا يفتقد مفردة لغوية يريد الوصول إليها، وهو أيضا مطلع على أشعار القدماء وآدابهم، حافظ للكثير من دواوينهم، فهو يلهو ويسرح في مضمار واسع من علم الأدب شعرا ونثرا، ومن ثم جاء معظم نتاجه الشعري في صورة قصائد طويلة، وهذا ما يتنافى مع فن (الإبيجراما) شكلا وموضوعا.

لكننا مع ذلك لا نعدم أن نجد (قصائد قصيرة) في شعر البردّوني، تعد "إبيجرامات" بديعة متكاملة النسج والبناء، وعلى الرغم من كونها لا تمثل "ظاهرة" في شعره، فهي علامات ظاهرة، وعنوان واضح لهذا الفن في شعره، أَتَتْ وتأتّتْ انطلاقا من كون البردّوني واحدا من أبناء هذا العصر الذي نعيشه، والذي أصبح يفرض مثل هذا اللون على الساحة الأدبية.

و(إبيجرامات البردّوني) تلك لم تتأتّ لمجرد مواكبة العصر، والتروّح بروحه، أو التمذهب بمذهبه، فربما لو كانت كذلك لوصلتنا قلقة نابية، لا تعبر عن تجربة شعرية فريدة في ذاتها، فهي قد جاءت بالفعل كذلك معبرة ومعلنة عن إبداع في ذلك الفن لدى البردّوني.

---

(١) ينظر: موقع ديوان على الرابط الآتي:
https://diwandb.com/poet/%D8%B9%D8%A8%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D9%84%D9%87-%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%B1%D8%AF%D9%88%D9%86%D9%8A.html

وبتصفح ديوان "البردوني" وجدت ما يمكن أن نطلق عليها (إبيجرامات شعرية) منحصرا فيما يأتي:

المجلد الأول: (١)

- ديوان (١) من أرض بلقيس: إبيجرامات بعنوان: [نجوى ص١٣١ – في الطريق ص١٣٢ – ليالي السجن ص١٦٠ – ما لي صمتٌ عن الرثاء؟ ص١٧٦ – هو وهي ص١٧٧ – ليلة الذكريات ص١٨٣].
- ديوان (٢) في طريق الفجر: إبيجرامات بعنوان: [لا تقل لي ص٢٦٧ – مروءات العدو ص٣١٠ – رحلة التيه ص٣٦٣ – من ذا هنا؟ ص٣٦٨ – لنعترف ص٣٦٩ – الحريق السجين ص٣٨٩].
- ديوان (٣) مدينة الغد: خال من الإبيجراما.
- ديوان (٤) لعيني أم بلقيس: إبيجرامات بعنوان: [بلاد في المنفى ص٥٦٤ – صبوة ص٥٧٨ – بعد الحنين ص٦١٢].
- ديوان (٥) السفر إلى الأيام الخضر: إبيجرامات بعنوان: [من بلادي عليها ص٦٣٦ – بين المدية والذابح ص٦٦١ – بين ضياعين ص٦٨١].
- ديوان (٦) وجوه دخانية في مرايا الليل: إبيجرامة بعنوان: [فراغ ص٧٦٢].

المجلد الثاني: (٢)

- ديوان (٧) زمان بلا نوعية: إبيجراماتان بعنوان: [حنين ص٨٦٧ – نقوش في ذاكرات الريح ص٨٩٧].

---

(١) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الأول، ١-٦.

(٢) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الثاني، ٧-١٢.

- ديوان (٨) ترجمة رملية لأعراس الغبار: إبيجراماتان بعنوان: [لعينيك يا موطني ص٩٠٧ – الصمت المرّ ص٩٨٩].
- ديوان (٩) كائنات الشوق الآخر: إبيجرامة بعنوان: [أمسيات في فندق ص١١٤٤].
- ديوان (١٠) رواغ المصابيح: إبيجراماتان بعنوان: [حالة ص١١٨٨ – ذات ليلة ص١١٩٥].
- ديوان (١١) جواب العصور: خال من الإبيجراما.
- ديوان (١٢) رجعة الحكيم بن زائد: خال من الإبيجراما.

وستكون هذه (الإبيجرامات) محل الدراسة إن شاء الله، على سبيل التمثيل والنمذجة، لا الحصر والاستقصاء، من خلال دراسة بنية (الإبيجراما) على التفصيل الآتي:

الإبيجراما ذات البنية المركزة التعريفية، والإبيجراما ذات البنية المركزة التقابلية، والإبيجراما ذات البنية الحلزونية[1]، ثم نختم إن شاء الله بدراسة البنية الإيقاعية لتلك الإبيجرامات.

(١) تم الاعتماد في هذا التقسيم على د/ خليل الموسى، في كتابه (آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر)، وإن كان قد أطلق على الإبيجراما مصطلح (الومضة). ينظر: آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، ٥٤ وما بعدها، خليل الموسى، آفاق ثقافية، العدد (٨٩)، دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب، أيلول، ٢٠١٠م.

المطلب الأول: الإبيجراما مركزة البنية التعريفية

يعدّ هذا اللون من الإبيجراما من أبرز أنواع ذلك الفن، حيث يحاول تقديم رؤية واضحة مكثفة لموضوع معين، قد يكون رؤية أدبية أو اجتماعية أو ثقافية، وربما يكون مقدما تعريفا شخصيا للأديب ذاته من خلال بعض قناعاته التي يبرزها من خلال نصه الأدبي، وما يفصح عما تحتويه الشعرية من دلالاتٍ ومعانٍ قصدها الشاعر، فتكون بمنزلة العنونة له، وهذا ما وجدناه عند شاعرنا البردّوني في إبيجرامته التي تحمل عنوان (في الطريق)، وهي المنشورة في ديوانه الأول (من أرض بلقيس)، يقول فيها: [1] [الخفيف]

وحده يحمل الشقا والسنينا لا معين وأين يلقى المعينا؟
وحده في الطريق يسحب رجليـ ـه ويطوي خلف الجراح الأنينا
متعب يعبر الطريق ويمضي وحده يتبع الخيال الحزينا

إنه يبرز حاله في هذه الإبيجرامة، ويوضح صورة حياته، التي صاحبتها الوحدة والشقاوة، فلا معين على هموم تلك الحياة، ولا مساعد فيها، ومع تركيزه وإيجازه يعتمد تكرار مشتق كلمة (الوحدة) مضافا إلى ضميره الغائب، وكأنه لا يتحدث عن نفسه، في قوله (وحده)، يكررها ثلاث مرات، يذكرها مرة في كل بيت من الأبيات الثلاثة، لتكون لفظة محورية، تتمحور حولها فكرة هذه الإبيجرامة، وهي الوحدة القاسية.

ويعتمد الشاعر هنا أسلوب الإخبار، أكثر من اعتماده على الإنشاء؛ ربما لأن الوحدة تدفع الإنسان أحيانا إلى تفريغ ما يعتلج في صدره من هموم، فيخبر ويسترسل في الإخبار، ويترجح ذلك لديه إذا أحس وجود من يستمع له، أو أراد أن

(١) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الأول، ١٣٢.

يخلق من يستمع إليه؛ ليكون مسعفا ومعينا لـه، وبخاصة إذا كان فاقد البصر، فهو حبيس هذه الوحدة المغلظة، التي جمعت تفرده من ناحية، وظلمة العمى من ناحية أخرى، ولذا نجده بعد حين يأنس إلى وحدته تلك، محاولا الاقتناع بها، فيلجأ إلى أسلوب واحد إنشائي، وهو قوله: وأين يلقى المعين؟!

وكأنه استفهام استبعادي، لتطمئن نفسه إلى حالته تلك، ولا يحاول اليأس منها، أو التمرد عليها، فلن يغني عنه ذلك شيئا، بل ييأس من تحولها وتغيرها، وهذا عين الراحة، كما قالوا: فلا هو يسلو وفي اليأس راحة.

نعم إنه أدرك ذلك تماما؛ لذلك فقد اكتفى بالبوح والغناء أولا، حتى استحالت لغة البوح لديه شهوة، مركبة فيه، لا تنفك عنه، ولا يملّ من الخضوع لها، واتباع هواها، لكنه يدرك أيضا أنه ربما لا يحق لـه أن يتمتع بها، فيصرح بهذا في إبيجرامته التي بثها في ديوانه (ترجمة رملية لأعراس الغبار)، وتحمل عنوان (الصمت المرّ): [1]

[مجزوء الخفيف]

هـا هنـا أقعـت اللغـة ... كـالكؤوس المفَرّغـة

كشـظايا صـفيحة ... كالعظـام الممرّغـة

واسـتحالت حصـى بـلا ... أيّ دعـوى مسـوّغة

لا اسـتحرَّت بحرقتـي ... لا اسـتجابت لدغدغـة

سـاهد أسـتفزها ... وهـي فـي المـوت مولغـة

يلهـث الصـمت فوقهـا ... كالرئـاتِ المُتبّغـة

شـهوة البـوح داخلـي ... صـخرة ذات بغبغـة

أو جلـود تفسـخت ... تحـت إرهـاق مَدْبَغَـة

---

(١) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الثاني، ٩٨٩.

لـــيس فـــي الصـــمت حكمـــة لا البلاغـــــات مُبلغـــــة
فلْســـفِ الرمـــلَ يـــا حصـــى وامـــنح الـــريح أدمغـــة
لا انجلـــــى المختبـــــي ولا غطـــت القـــبحَ مصـــبغة

ففي هذه "الإبيجرامة" صورة تعريفية بحالة اللغة، في هيئة موجزة مكثفة خالية من الحشو؛ حتي أصبحت اللغة كالشظايا تصيب من يتحدث بها بالاحتراق، أو كحصيات تقذف في وجه قائليها، فتكون كهجمة مرتدة ما إن تخرج من فيه، حتى تعود إليه صادمة إياه في وجهه بسرعة القذائف، وليته يستطيع الاستسلام إلى الصمت؛ ليسلم من غائلة الكلام، لكن أصبح الصمت وكأنه وحش رابض يلهث فوق جسد اللغة المصرّع، ومع ذلك كله ومع كونه مرّا لا يهوّن مرارته شيء، فهو أسلم بكثير من الكلام الذي يلقي بصاحبه إلى الهلكة، إلا أن شهوة البوح تتحرك بداخله، فلا تطيق سكوتا، ولا تريد الاستسلام، لكن هيهات فمهما تحدث الإنسان لن تسعفه البلاغة، وإن صمت فلن يجني الحكمة من صمته.

وهو لا يعني باللغة هنا (اللغة العربية)، بل يقصد لغة البوح، التي يقصد بها تفريغ شحنات الأسى التي تعتلج في صدر الإنسان، إن هذه الصورة التي قدمها في هذه (الإبيجرامة) تترجم عن حالة يأس وصل إليها إنسان، قهره الصمت فلا يستطيعه، وقسا عليه البوح حتى سحقه تحت ثقل نيره ممزقا، كما تتفسخ الجلود المهترءة تحت ثقل الدقّ عليها في المدابغ.

وفي (إبيجرامة) أخرى نراه يقدم صورة تعريفية لنفسه في بنية مركزة، قائلا تحت عنوان (لعينيك يا موطني): [1] [المتقارب]

لأنـــي رضـــيع بيـــان وصـــرف أجـــوع لحـــرف وأقتـــات حـــرف

(١) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الثاني، ٩٠٧.

لأنـــي ولـــدت ببـــاب النحـــاة أظـــل أواصـــل هَرْفـــاً بهـــرف
أنـــوء بوجـــه كأخبـــار كـــان بجنبـــين مـــن حـــرف جـــر وظـــرف
أعنـــدي لعينيـــك يـــا مـــوطني سـوى الحـرف، أُعطيـه سـكباً وغـرف
أتســـألني كيـــف أعطيـــك شـــعراً وأنـــت تؤمـــل دوراً وجـــرف
أفضـــل للـــواو وجهـــا بهيجـــاً وللمـــيم جيـــداً وللنـــون طـــرف
أصـــوغ قوامَـــكَ مِـــنْ كُـــلِّ حُسْـــنِ وأكســـوك ضـــوءاً ولونـــاً وعَـــرف

هذه الإبيجرامة بعنوان لعينيك يا موطني، فهو يخاطب موطنه، مبينا أنه ليس من ذوي الأملاك والمواريث والثروات؛ فيستطيع أن يقدم لموطنه دورا وعقارات وذهبا وغير ذلك من المتاع الزائل، إنما هو أديب شاعر، ارتضع لبان الآداب والفصاحة، وبرع في علمي النحو والصرف، ولذا كانت تجارته الرابحة هي الشعر والكلام، هذا ما يستطيع أن يقدمه لموطنه.

ولذا يخاطبه متسائلا:

أتســـألني كيـــف أعطيـــك شـــعراً وأنـــت تؤمـــل دوراً وجـــرف؟

وكأن الوطن يطلب منه العطاء المادي متمثلا في الدور و(الجرف) وهو المال والذهب، ويستنكر عليه مجرد الشعر والكلام، لكن تلك بضاعته، فيجيبه بما يجيده ويفضله:

أفضـــل للـــواو وجهـــا بهيجـــاً وللمـــيم جيـــداً وللنـــون طـــرف
أصـــوغ قوامَـــكَ مِـــنْ كُـــلِّ حُسْـــنِ وأكســـوك ضـــوءاً ولونـــاً وعَـــرف

فلسوف ينظم من كلامه عقود درّ يزين بها ذلك الوطن الغالي، كرامة لعينيه حتى يطلع على كل مرآى حسن من ابنه البارّ، أو يرسم من خلال قصيده فتاة جميلة ترمز لذلك الوطن الحبيب.

فـ (واو) الـوطن سـوف يمثلـها وجههـا البهيـج، لطيـف المحيـا مشـرقه، كإشـراق جبين الـوطن، و(الميم) هـي جيدها الحسن الناصـع، و(النـون) هـي طرفهـا النـاعس الـذي يصرع عشـاقه والنـاظرين إليـه، وسـوف يكسـو قوامهـا بكـل ثيـاب قشيب حسن، ويزينـها بالأنوار الساطعة، والألوان الزاهية، والطيوب الغالية.

هذا ما عنده لموطنه، وما سوف يقدمه له، وإنه لأفضل ما يقدم للأوطان لأنـه يخلد بخلودها، ويظل شاعدا على أمجادها وسعودها.

وقد ركز تعليل موقفه ذلك من موطنه في عبـارة تعليليـة، افتتح بهـا (إبيجرامتـه) فقال في بيته الأول: لأني رضيع بيان وصرف...

ثم أكد المعنـى فزاده تركيزا وتكثيفا بقولـه فـي البيت الثـاني: لأنـي ولـدت بـباب النحاة...

وكأنه يدعو ذلك الوطن الذي ينتظر منه عطاء آخر غير عطائه إلى مصالحته، فقدم عذره لوطنـه قبـل بـدء حديثـه معـه، ذلـك العذر المتمثل فـي كونـه لا يحسن إلا اقتيـات الحـرف، وإتبـاع الهـرف بـالهرف (ويعنـي بـه الامتداح)، ولـذا سيكون عطـاؤه لوطنه سكبا من الحروف، وغرفا من الكلمات.

المطلب الثاني: الإبيجراما مركزة البنية التقابلية

وهي صورة مقابل صورة ضدية، أو حالة مقابل حالة مختلفة، أو ما هو قريبٌ من ذلك، وقد ورد مثل هذا اللون في (إبيجرامات) البردّوني، وقد عضّد وروده ووجوده عنده تلك الحياة التي كان يعيشها شاعرنا، فقد كان يعيش حياة صعبة كئيبة، مليئة بالمتناقضات، في مختلف أطوار حياته ومراحله فيها، صاحبه خلالها ظلمة العمى، وأسى الوحدة، ومرارة النفي حينا، وكآبة الوطن أحيانا من شدة ما توالى عليه من حوادث ونكبات.

ومن نماذج ذلك اللون عنده، إبيجرامته في ديوانه (السفر إلى الأيام الخضر)، التي جاءت تحت عنوان (بين ضياعين): [1] [الخفيف]

كُـلُّ مـا عنـدنا يزيـد ضـياعا ... والـذي نرتجيـه ينـأى امتناعـا
نتشـهى غـداً، يزيـد ابتعـاداً ... نُرجـع الأمـس، لا يُطيـق ارتجاعـا
بـين يـوم مضـى ويـوم سـيأتي ... نـزرع الـريح نبتنيهـا قلاعـا
والـذي سـوف نبتَنِيـهِ يُـوَلِّي ... هاربـاً والـذي بنينـا تـداعى
نمتطـي موجـة إلـى غيـر مرسـى ... إن وجـدنا ريحـاً فقـدنا الشـراعا
وإلينـا جـاء الشـراة تباعـاً ... حبلـت أخصـب الجيـوب تباعـا
لا يُحـس الـذي اشـترانا لمـاذا ... والـذي بـاع مـا درى كيـف باعـا
فتهـاوى الـذي تلقَّـى وأعطـى ... وشـمخْنا مسـتهزئين جياعـا

إنها صورة واحدة تمثل حالة الضياع التي لا مفر منها في كل ما يحاوله الإنسان من انسلال منه أو ابتعاد عنه إلى طريق الأمان، لكن كل شيء يمثل جانبا من ذلك الضياع، المتمثل في كل تلك المتقابلات، فالموجود يضيع، والمرجو لا

(١) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الأول، ٦٨١.

يتحقق، والغد يبتعد، والأمس لا يرجع، والأيام إما ماضية أو آتية، وكأنه لا حاضر موجود، فهي بين ماض انتهى بحلوه ومره، ومستقبل غائم مجهول، فالضياع متمثل في حالة وسطى تكونت من لا شيء؛ ولذا فهي لا يحكمها شيء، ولا يؤثر فيها شيء.

تتلاطم بذلك الإنسان التعيس تلك الأمواج، فلا يصل لبر ولا مرسى، ولو واتته ريح لا يجد لها شراعا، وإذا ابتنى تداعى البناء، وإذا اشترى لا يدري علة الشراء، وإذا باع لا يدري كيف باع، ولا بقاء لأخذه ولا لعطائه، فكلاهما متهاو ضائع، إنها مهزلة يعيشها حين يشمخ بأنفه اعتزازا وتكبرا، في حين أنه جائع لا يجد ما يسد رمقه، إنه إحساس اليأس الذي يدفع بالإنسان إلى أمواج متلاطمة في بحر لجي، عسى أن يجد لروحه خلاصا مما يلاقيه، لكنه لا يجد لذلك الحزن الموجود مدفعا، ولا لهذا الخلاص المنشود سبيلا؛ ولذا كان موفقا إلى أبعد مدى في تسمية إبيجرامته تلك بـ (بين ضياعين)، فكأنه واقع بين بحرين متلاطمين من الضياع.

وتنعكس هذه الحالة من الحيرة واليأس والأسى كذلك في إبيجرامة أخرى بثها في ديوانه (زمان بلا نوعية)، جاءت تحت عنوان (حنين): [1] **[الخفيف]**

ظـامئ والكـؤوس عطشـى ومـلأى كمرايـا تهفـو إلـى وَجْـهِ مـرأى
كثـوان ورديـة تتبـدى لشـقيّ يمـوتُ جُـزءاً فجـزءا
إنَّـه ظـامئ إلـى غيـر كـأس والـدوالي إلـى تَحسّـيهِ ظَمـأى
يجتلـي أبعـد الأمـاني قريبـاً مـن يديـه، فيَـدَّني وهـو ينـأى
يسـتحث الوصـول، يهـوى وصـولاً كلمـا لاح قربـه زاد بطئـا
يتشـظى علـى الليـالي ويُعطـي كـل أمسـية نعاسـاً ودفئـا

(١) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الثاني، ٨٦٧.

هاهنـــا المنتهـــى، ويعـــدو إليـــه عنـــدما تصـــبح النهايـــات بـــدءا
كـــان يســـتوقد الحنـــين ويفنـــى فيـــه عشـــقاً، لا يشـــتهي منـــه بُـــرءا
يشـــتهي أن يصـــيد، يُصـــبح صـــيداً يشـــتريه شـــيء إذا ابتـــاع شـــيئا

فهو ظامئ بينما الكؤوس ملأى بين يديه، وقمة الأسى واضحة في عطش الكؤوس نفسها وهي المليئة، لكنها كمرايا تعكس صورا يحسبها الناظر حقيقة، لكنها انعكاسات لمناظر أُخر، فما أشبهها بصحوات الموت التي تتأتى لذلك الشقيّ الذي يكابد الموت، ويعالج سكراته.

إنه أصبح فريسة لحالة من المتضادات والمتقابلات، وكأنه وقع في دوامة لا يستطيع الخروج من أهوالها، ولا النجاة من براثنها، فهو يحاول الوصول حثيثا سريعا، فلا يزيده استحثاثه ذلك وسرعته إلا بطئا، ودائما تنقلب النهاية إلى بداية، إنه صائد لكنه مصيد، يُصاد ولا يصيد، إذا اشترى يُشترى، إنها معادلة صعبة تلك التي يعيشها وسط أزمته، فهو يحنّ إلى طوق نجاة من ذلك اليأس وتلك الحيرة، فأطلق على إبيجرامته عنوان (حنين)، كأصدق ما يكون تعبيرا عن حالته الواقعة في كل تلك المتقابلات.

ولا تبعد قصيدته (نقوش في ذاكرات الريح)، عن ذلك المنحى أيضا، يقول في مطلعها: [1] [الطويل]

هنا كالضحى غنوا وكالليل أنصتوا كهذي الربا امتدوا، كنيسان أنبتوا

فعلى الرغم من طولها إلى حدّ ما عن المدى المعهود لقصائد (الإبيجراما)، فهي تعدّ أكثر من(إبيجرامة) في بنية واحدة، ويلفت النظر إليها ذلك العنوان الذي اختاره الشاعر ليكون عتبة الدخول إليها، وهو: (نقوش في ذاكرات الريح)، ومن الجدير

(١) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الثاني، ٨٩٧.

بالذكر أن النقش هو أصل معنى كلمة (الإبيجراما)، فكأنه يقول: إن هذه الأبيات ما هي إلا (إبيجراما)؛ لأنها نقوش، لكن ليست نقوش على الأحجار وشواهد القبور كالإبيجراما المعهودة، بل هي نقوش في ذاكرات الريح، يقول:

وفي ذاكرات الريح من بعض ما نقوش محَوها مرتين وأثبتوا

إنها الريح التي تسفي الغبار، ولا تترك أثرا لشيء، وتعفي على كل شيء، فأنى لها ذاكرات، فكانت تلك مفارقة بين الحفظ والضياع، وكأنها تلك سخرية هازلة من تلك الحال التي وصل إليها الشاعر، أوصله إليها ذلك اليأس من شيوع المتناقضات في زمانه، وعدم السلامة منها على أي حال.

ولذا نجده صدرها بما نستطيع أن نقول عنه إنه (إبيجرامة نثرية)، شرحت ذلك الحال الذي يقصد إليه شاعرنا في هذه القصيدة، فقد قال مصدرا القصيدة: "من الملحوظ أن القصيدة تقابل بين الظواهر المنسجمات، وتشير إلى التقلبات من النقيض إلى النقيض كناموسة"(١).

هذا ما قاله في التصدير لتلك القصيدة، بينما تفنن البردّوني فيها وبلغ حدا من الإبداع، فجاءت القصيدة (إبيجراما متعددة) يصلح بعض أبياتها ليكون نقشا منفردا، ليمثل نموذجا من نماذج (الإبيجراما ذات البيت الواحد)، ومن ذلك قوله فيها:

هنا تخبر الأنسام عنهم حدائق ويروي أساطير المهارات (مَنْحَتُ)

فكأنه يرثي أقواما بهذا البيت ويخلد ذكرهم، فتلك النسائم تحمل عبق حدائق قد خلفها فعلهم وقولهم، وتلك الأساطير التي خلدتها النحوتات من آثارهم، فلو أردنا

(١) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الثاني، ٨٩٧، ولم أستطع تفسير ذلك التشبيه هنا بالناموسة.

تخليد مأثرة مثل هؤلاء بكتابة نقش على قبورهم، فلن نجد أفضل مما قاله شاعرنا الكبير.

ومن كذلك قوله:

كتشـرين جفـوا، مثـل أيّـار أمطـروا وكالطيـب فـي أيـدي السـوافي تشـتتوا

فما أشبه هذا البيت بإبيجرامة مكتوبة على شاهد قبر، بل ما أبلغها وأروعها وهي كذلك، وفيها تلك المتقابلات فهم جفوا كما يحدث الجفاف في شهر تشرين (أكتوبر)، ثم سرى فيهم روح الربيع فأمطروا كما يمرّ شهر أيار (مايو)، ثم هم عمّوا الناس بفضلهم، فأصاب الناس كلهم من فيض خيرهم، كما يشتت ريح الطيب تلك الرياح العاطرة التي تتعطر به، فتبث ريحه وتنشر عطره في كل مكان، فلا يحده عن مستعطر حد، ولا يعوقه عن مستطيب عائق.

ومن ذلك أيضا قوله:

مـن العشـق جـاؤوا كالأسـاطير والـرؤى إلـى العشـق جـاؤوا، جمّـرُوهُ وكَبْرَتُـوا

علـى كُـل تـلّ مـن خطـاهم عـرائس مـن الشـعر تشدو كالسـواقي وتصـمت

المطلب الثالث: الإبيجراما حلزونية البنية

يعدّ هذا النوع من (الإبيجراما) مجموعة دفقات، أو موجات تنطلق من نقطة واحدة، حتى تكتمل دورة القصيدة، ويشبّه "عز الدين إسماعيل" هذه البنية بالسلك الحلزوني، الذي يبدو لنا في النظرة الأفقية إليه مجموعة من الحلقات المستقلة، ولكنها في الحقيقة مترابطة، يربط بينها الموقف الشعوري الأول(١)، فهي مجموعة من الدوائر التي تنتهي عند نهاية واحدة، ومن أمثلة هذه البنية عند البردّوني، إبيجرامته التي بثها في ديوان (لعيني أم بلقيس)، تحت عنوان(صبوة): (٢) [السريع]

دكتورة الأطفال إني هنا ... من يوم ميلادي بلا مرضعة
عندي عصافير الهوى تجتدي ... حنان هذي الكرمة الطَّيِّعَة
وربما استكذَبْتِني، إنَّما ... من أين لي أن أحرق الأقنعة
تريْنني كهلاً، وفي داخلي ... من التصابي صبية أربعة
مجاعة الخمسين في أضلعي ... طفولة أعتى من الزوبعة
خَلْفَ اتزاني مائج صاخب ... سفينة ناريّة الأشرعة
دكتورة الأطفال لا تبعدي ... عني وعن مأساتيَ الموجعة
لقد زرعت الحب، لكنني ... ما ذُقت إلا حنظل المزرعة
عُمري بلا ماض، ومستقبلي ... كأمسيَات الغابة المفزعة

فهو يخاطب دكتورة الأطفال، يستعطفها حتى تحنّ إليه، وتخفّف عنه مأساته، ويشرح لها هذه الحال الموجعة التي وصل إليها، فهو الذي لم يجد مرضعة منذ

---

(١) الشعر العربي المعاصر "قضاياه، ظواهره الفنية والمعنوية"، ٢٦١، عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٢م.

(٢) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الأول، ٥٧٨.

ولادته، فيكاد يقتله أساه وجوعه، ويحاول إقناعها بتلك الحالة التي يشرحها، وبخاصة أنها ربما تكذبه، أو يكذبه الناظر إليه ممن لا يدري حاله، أو لا يستطيع أن يفرّق بين حلاوة القناع واستنارته، ومرارة الواقع وظلمة الحقيقة، فهو كهل عاش عمرا طويلا، فكيف أن يكون طفلا بلا مرضعة منذ ولادته!!

لكنه يوضح حقيقته، فهو ليس ذلك الكهل المتزن الذي يظنه الرائي في حالة طيبة، بل هو في حالة صعبة يرثى لها، تواريها الأقنعة المزيفة، التي لا يجد سبيلا إلى حرقها، إنها يعاني المجاعة منذ خمسين عاما، ويحاول بهدوئه واتزانه إخفاء موج صاخب بداخله، وهو في وسطه سفينة شراعها من نار، لا تطفؤها لجة ذلك البحر، طول حياته لم يجن إلا الأسى والمرار، مع كونه لم يزرع إلا كل حُبّ ومودة.

ويعود إليها مرة أخرى وكأنه خط دائرة بدأت بندائه إياه، وانتهى محيطها بالنداء ذاته (دكتورة الأطفال)، إنه النداء الذي آثره على الاسم أو بعض الصفة، لما يشتمل على معانى الرحمة والشفقة والعطاء تلك الملموسة من لفظ المضاف، ومعاني الحنان والمودة والعطف المفهومة من لفظ المضاف إليه، ثم أكمل الدائرة بذلك النداء وطلب منها أن تقف عند هذا الحد، وتظل بجانبه لا تبتعد، لتوفر له كل تلك المعاني التي حرمته أيامه منها، وجعلته على حافة هاوية، بلا ماض يحنّ له، ولا مستقبل يرجوه.

ومن أمثلة تلك البنية كذلك إبيجرامته المنشورة في ديوان (وجوه دخانية في مرايا الليل)، وعنوانها (فراغ):[1] [مجزوء الرجز]

ماذا هنا أفعله؟ يَشْغَلُنِي أَشْغَلُهُ
أعطيه نار داخلي ما عنده يبذله
يجرحني، أُحِسُّهُ يشربُني، أكُلُّهُ

(١) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الأول، ٧٦٢.

يمتصـــــــــني، أُذيبـــــــــه يحرقنـــــــــي، أشـــــــــعله
يُـــــذهلني عـــــن عـــــدمي عـــــن عُقْمِـــــهِ أُذهِلُـــــهُ
مـــــاذا هنـــــا أرفُضُـــــهُ؟ مـــــاذا هنـــــا أقبلـــــه؟
مـــــن ذا هنـــــا يقتلنـــــي؟ مـــــاذا هنـــــا أقتلـــــه؟
لا شـــــيء غيـــــر ميـــــت وميـــــت يحملـــــه
الوقـــــت لا يمضـــــي ولا يـــــأتي خـــــوتْ أرجلُـــــه
أقدامـــــة رؤوســـــه رؤوسُـــــهُ أَسْـــــفَلُهُ
أمامـــــــــــه وراءه آخـــــــرُهُ أَوَّلُـــــــهُ
لا ينتهـــــــي لغايـــــة لأن لا بـــــــدء لـــــه
مـــــاذا أقـــــول يـــــا هنـــــا؟ ومـــــا الـــــذي أَعْمَلُـــــهُ؟
مـــــاذا، ومثلـــــي ميـــــت؟ هـــــذا الـــــذي أســـــأله

بناها على دائرة محورية تمثلت في أداة الاستفهام (ماذا)، ملأ محيطها بتلك الأسئلة الدائرة في فلك الاستنكار تارة، والتقرير تارة أخرى، و(الإبيجرامة) في ذاتها قائمة على المفارقات، إنها تمثل سخرية لاذعة، أو هجاء ساخر، إنه متمرد عات على كل شيء، يتخبط في ظلمات ثلاث، ربما ظلمة العمى، يزيدها ظلمة الليل، ويطغى عليها ظلمة العيش المرّ القاسي، الذي يعانيه في منفاه حينا، أو في وسط وطنه الذي أرهقته المظالم، وكست وجهه كآبة الأيام أحيانا.

إن كل بيت في هذه (الإبيجرامة) يمثل دائرة في نفسه، تتنامى تلك الدائرة بالتقائها مع دائرة البيت التي تليها، ثم التي تليها وهكذا، لتمثل في نهاية (الإبيجرامة) دائرة واحدة حلزونية قطب رحاها يدور على المفارقة، المفهومة من تلك المتضادات، أو تلك الطباقات التي لا يكاد يخلو منها بيت واحد، فثمة [العطاء والبذل، والأكل والشرب، والامتصاص والاشتعال، والرفض والقبول، والأمام والوراء، والأول

والآخر، والبدء والانتهاء...] إلى آخر تلك المتقابلات، التي لا يجد سبيلا إلى تفسير أولها وآخرها، فيلجأ إلى الاستفهام، علّه يجد من يريحه من هم تلك الحال، وثقل تلك الأسئلة، فيجيب عن أسئلته، أو يوضح له ما غام على ذهنه، وغاب عن وعيه، لكن فهيهات الراحة.

إنه لا يجد، ولن يجد السبيل إلى المبتغى؛ ولذا فهو يغلق الدائرة بتسكيت نفسه، ماذا ومثلي ميت؟ إن فكرة الموت كانت مركزا للدائرة الكبيرة الأم، انغلق عليها نصف محيط الدائرة، وبدأ به النصف الثاني منها، فقال:

لا شـــــيء غيـــــر ميـــــت ومـيـــــــــت يحملـــــــــــه

وهذا مضمن معنى قول ربنا عز وجل: ((إِنَّكَ مَيِّتٌ وَإِنَّهُم مَّيِّتُونَ))[1]، ثم يعود إلى تلك الفكرة مرة أخرى في نهاية محيط دائرته، ليكون مفتاح البداية والنهاية، فيقول:

مـــــاذا، ومثلـــــي ميـــــت؟ هـــــذا الـــــذي أســـــأله

إن الموت هو الحقيقة الكبرى، وهو سبيل الخلاص الوحيد، وهو مفتاح كل بداية ونهاية، فهو نهاية الحياة الدنيا، وبداية الدار الآخرة، التي نرجو فيها الخلاص، والمثوبة من الله تعالى.

وفي إبيجرامته المنشورة في ديوان (في طريق الفجر)، تحت عنوان (لنعترف):[2] [السريع]

أيـــن أضـــعنا يـــا رفـــاق الســـماح فجـــراً أفقنـــا قبـــل أن يســـتفيق

نسـقيه مـن خلـف الليـالي الشـحاح دمـــاً ويســـقينا خيـــال الرحيـــق

(١) سورة الزمر، آية: ٣٠.

(٢) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الأول، ٣٦٩.

وفجـــأة مـــن شـــاطئ الليـــل لاح وغـــاب فيـــه كالوليـــد الغريـــق
لا تغضـــبوا ضـــاع كرجـــع الصُّـــداح فـــي ضـجة الفوضـى وسُـخْفِ النعيـق
لنعتـــرف أنـــا أضـــعنا الصـــباح فلنحتـــرق حتـــى يُضـــيء الطريـــق
ألـــم نـــوجّج نحـــن بـــدءَ الكفـــاح؟ فلنتقـــد حتـــى مـــداه الســـحيق
لـــن ننطفـــي مـــا دام فينـــا جـــراح مُسَـــهَّدات فـــي انتظـــار الحريـــق
لـــن ننطفـــي رغـــم احتشـــاد الريـــاح فبيننـــا والنصـــر وعـــد وثيـــق
وفجرنـــا الآتـــي يمـــد الجنـــاح لنـــا ويُـــومي بـــاختلاج البريـــق

يكون الفجر محور الدائرة ومركزها، مبدأها الذي تُفتَتح به، ومنتهاها الذي تأوي إليه وتستكن فيه، إنه الفجر الذي أضاعوه في نشوة سكر، لكن سرعان ما أفاقوا، لكن بعد فوات الأمر، وضياعه من بين أيديهم، لكن لا ينبغي أن تأخذهم اللائمة في ذلك، إنه لم يستقر ساكنا لحظة بعد طلوعه، حتى هوى في ظلمة الليل البهيم، فغدا كالوليد الغريق، ما إن تنفس روح الحياة حتى انكتمت تلك الأنفاس في هوة سحيقة.

إن هذه الصحبة لم يقدر لها أن ترى فجرا، ينبئ عن نور الصباح، الذي يجلو ظلمة الدجى، لكنهم مع ذلك يواجهون أنفسهم باعتراف حقيق أن لا نغفله، وهو أنهم اشتركوا بأنفسهم في ذلك الضياع، إما بإفراط أو تفريط، قد يكون عن عمد أو عن غير عمد، المهم أن لهم يدا في ذلك، فعليهم تحمل مسئوليته، فكما بدءوا الكفاح عليهم الارتماء في بئره السحيق، وعدم مجاوزته حتى يأتي الفجر من جديد.

إن الدائرة انغلقت من جديد على ذلك الفجر الذي قد ضاع بداية، فهم في انتظاره نهاية، يمد جناحه، ليبسطه عليهم من بعيد.

ومن نماذج تلك البنية الدائرية أيضا إبيجرامته التي بثها في ذلك الديوان أيضا (في طريق الفجر)، وعنوانها (لا تقل لي):[1] [الخفيف]

لا تقـــل لـــي: ســـبقتني ولمـــاذا ... لا أوالـــــي وراءك الإنطلاقـــــا؟
لـــم أســـابقك فـــي مجـــال التـــدني ... والتلّـــوي.. فكيـــف أرضـــى اللحاقـــا؟
أنـــا إن لـــم يكـــن قرينـــي كريمـــاً ... فـــي مجـــال الســـباق عفـــت الســـباقا
لا تقـل: ضـاع فـي الوحـول رفـاقي ... وأضـــاعوا الضـــمير والأخلاقـــا
لـــم أضـــيّع أنـــا ضـــميري وخلْقـــي ... وكفـــاني أنـــي خســـرت الرفاقـــا
لا تقـل: كنـت صـاحبي فـادنُ منـي ... لســـت أشـــري ولا أبيـــع نفاقـــا
لا تقـل لـي: أيـن التقينـا؟ ولا أيـن ... افترقنـــا، فـــنحن لـــم نتلاقـــي؟
قـــد نســـيت اللقـــاء يومـــاً وإن ... لســـت أدري متـــى نســـيت الفراقـــا
لا تَـــذَوّق صـــراحتي فهْـــي مـــرّ ... إنمـــا مـــن تـــذوّق المـــرَّ ذاقـــا

(لا تقل) إنها جملة محورية، قائمة على النهي عن جنس من أجناس القول، فالدائرة تبدأ وتنتهي بأداة النهي تلك (لا)، فالنهي الأول عن ترداد ذلك القول: سبقتني، في هيئة استفهام استنكاري، ولذا يرد عليه باستفهام تقريري: لماذا لا أوالي وراءك الانطلاقا؟

ويدلل على صحة ذلك التقرير، بأنه لا يسابق في مجال التدني والإسفاف، بل إنه دائما ما يرقى بعينه إلى من يستحق أن تسمو إليه الأعين، وتصغى إليه الأفئدة قبل الأسماع.

(١) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الأول، ٢٦٧.

النهي التالي عن القول بتضييع الأخلاق والرفاق، وإلقاء اللائمة على الغير، لأن من يفعل ذلك لا بد أن يتحمل جزءا من مسئوليته، وإلا فلماذا وجدنا شاعرنا ثابتا على مبادئه رغم التحديات، فهو لم يضيع خلقا ولا رفيقا.

ثم يتأتى نهي ثالث عن القول بأعمال النفاق، التي من شأنها إدناء الأقاصي، وإبعاد الأقارب، فشاعرنا ليس من هؤلاء المنافقين الذين يبيعون ودّ قوم، ويشترون ود آخرين، لمصلحة طرأت أو عارض جاء، بل للصداقة لديه معنى محفوظ لا يتطرق إليه نفاق.

ونهي رابع عن التساؤل عن التلاقي، أين كان؟ ومتى كان؟ وكيف كان؟

لأنه على الرغم من وجوده فهو لم يحدث، فلكل وجهته، وأخلاقه، ومبادؤه، التي تأبى الاجتماع، ولا ترضى إلا بالافتراق.

ثم تأتي (لا) الناهية لتغلق الدائرة التي افتتحتها، لا تتذوق صراحتي، باسم الصداقة الهشة، أو بلسان إطراء المنافق، فشاعرنا مرّ مذاق صراحته كطعم العلقم، ومن تذوق المرّ لن يسلم من أذى مرارته.

هكذا اتسمت (إبيجرامات) البردّوني بالقصر، والإيجاز غير المخل؛ شأنها في ذلك شأن قصيدة (الإبيجراما) التي "تتحلى بوحدة الموضوع الذي يعمل على تركيز المتلقي تجاهه وعدم تشتيته، ويتمثل مفهومها في أن يكون الكلام حول موضوع واحدٍ معين أياً كان جنسه إنساناً أم غيره"(١).

وأيضا جاءت (إبيجرامات) البردّوني بديعة في بابها، غير مجتلبة أو مقصود إليها دون امتلاك أدواتها، أو استسهالا لها لقصر أبياتها، وبخاصة إذا علمنا أن البردّوني شاعر مفلق مجيد، من أصحاب النفس الطويل في الشعر، وكذلك من أنصار المحافظة على الموروثات الشعرية، متمثلة في شكل القصيدة العربية، ومضمونها.

(١) ينظر: بناء القصيدة العربية، ٣٧، يوسف بكار، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٩.

المطلب الرابع: البنية الإيقاعيّة

تنوعت أوزان (إبيجرامات البردّوني) تنوعا ملحوظا، وجاءت في بحور عدة، بعض هذه البحور ذو تفعيلة واحدة، وبعضها الآخر ذو تفعيلتين.

- فمما جاء في أوزان بحور أحادية التفعيلة ما يأتي:

جاء في وزن (البحر المتقارب)، وتفعيلته (فعولن)، في ديوانه الأول (من أرض بلقيس) إبيجراماتان بعنوان:

- (نجوى)،[1] مطلعها:

أناجيك يا أخت روحي كما ... يناجي الغريب خيال الحمى

- (ليلة الذكريات)، [2] مطلعها:

دعيني أنم لحظة يا هموم ... فقد أوشك الفجر أن يطلعا

- وفي ديوانه الثاني (في طريق الفجر)، إبيجرامة تعدّ من (مجزوء ذلك البحر)، تحت عنوان (الحريق السجين)، [3] مطلعها:

هناك وراء الأنين ... أنين التراب حريق سجين

- وفي ديوانه الثامن (ترجمة رملية لأعراس الغبار)، إبيجرامة تحت عنوان (لعينيك يا موطني)،[4] مطلعها:

لأني رضيع بيان وصرف ... أجوع لحرف وأقتات حرف

---

(١) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الأول، ١٣١.

(٢) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الأول، ١٨٣.

(٣) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الأول، ٣٨٩.

(٤) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الثاني، ٩٠٧.

- وفي ديوانه التاسع (كائنات الشوق الآخر)، إبيجرامة تحت عنوان (أمسيات في فندق)،[١] مطلعها:

أمـن بعـد عشـرين ولّـت وخمـس تشـمّ لبشـراك خطـواً وهمـس

وجاء في وزن (البحر الكامل)، وتفعيلته (متفاعلن)، في ديوانه الأول (من أرض بلقيس) إبيجرامة بعنوان: (ليالي السجن)، [٢] مطلعها:

نزلـت ليـالي السـجن بـين جـوانحي فحملـت صـدري للهمـوم ضـريحا

- وفي ديوانه العاشر (رواغ المصابيح)، إبيجرامة تحت عنوان (ذات ليلة)،[٣] مطلعها:

باتـت الـريح تلـوك النافـذة بعضـها مـن جلـد بعـض لائـذة

- وأخرى من (مجزوء الكامل) تحت عنوان (حالة)، [٤] مطلعها:

لهـمُ السـلاح ومـا لنـا حتَّـى منـاقير وريـش

وجاء في وزن (البحر الرمل)، وتفعيلته (فاعلاتن)، في ديوانه الثاني (في طريق الفجر)، إبيجرامة تحت عنوان (رحلة التيه)، [٥] مطلعها:

هـدّني السـجن وأدمـى القيـد سـاقي فتعايَيـتُ بجُرحـي ووثـاقي

---

(١) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الثاني، ١١٤٤.
(٢) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الأول، ١٣١.
(٣) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الثاني، ١١٩٥.
(٤) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الثاني، ١١٨٨.
(٥) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الأول، ٣٦٣.

وجاء في وزن (البحر الرجز)، وتفعيلته (مستفعلن)، في ديوانه الخامس (السفر إلى الأيام الخضر)، وهي من (مجزوء ذلك البحر) إبيجرامة تحت عنوان (فراغ)، [١] مطلعها:

مـــــاذا هنـــــا أفعلـــــه؟ يَشْـــــــــغَلُنِي أَشْـــــــــغَلُهُ

- ومما جاء في أوزان بحور ثنائية التفعيلة:

جاء في وزن (البحر الخفيف)، (فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن)، في ديوانه الأول (من أرض بلقيس) إبيجرامة بعنوان (في الطريق)،[٢] مطلعها:

وحـــده يحمـــل الشـــقا والســـنينا لا معـــين وأيـــن يلقـــى المعينـــا

وجاء في ديوانه الثاني (في طريق الفجر)، إبيجراماتان:

- تحت عنوان (لا تقل لي)، [٣] مطلعها:

لا تقـــل لـــي: ســـبقتني ولمـــاذا لا أوالـــــي وراءك الإنطلاقـــــا؟

- وأخرى تحت عنوان (من ذا هنا؟)،[٤] مطلعها:

مـــنْ أُنـــادي؟ وأنـــتِ صَـــمَّا سَـــمِيعة بـــين صـــوتي وبـــين أُمـــي قطيعـــة

- وفي ديوانه الخامس (السفر إلى الأيام الخضر) إبيجراماتان بعنوان:

- (من بلادي عليها)،[٥] مطلعها:

قُـــل لهـــا قبـــل أن تعـــضّ يـــديها هـــل غـــرام الـــذئاب يحلـــو لـــديها؟

---

(١) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الأول، ٧٦٢.

(٢) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الأول، ١٦٠.

(٣) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الأول، ٢٦٧.

(٤) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الأول، ٣٦٨.

(٥) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الأول، ٦٣٦.

- وأخرى تحت عنوان (بين ضياعين)،[١] مطلعها:

كُـلُّ مـا عنـدنا يزيـد ضـياعا والـذي نرتجيـه ينـأى امتناعـا

- وفي ديوانه السابع (زمان بلا نوعية)، إبيجرامة تحت عنوان (حنين)، [٢] مطلعها:

ظـامئ والكـؤوس عطشـى ومـلأى كمرايـا تهفـو إلـى وَجْـهِ مـرأى

- وفي ديوانه الثامن (ترجمة رملية لأعراس الغبار)، إبيجرامة تحت عنوان (الصمت المرّ)، [٣] مطلعها:

هـا هنـا أقعـت اللغـة كـالكؤوس المفرّغـة

وجاء في وزن البحر الطويل، (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن):في ديوانه الأول (من أرض بلقيس) إبيجرامة تحت عنوان (ما لي صمتٌ عن الرثاء؟)،[٤] مطلعها:

يقولون لي: ما لـي صمتّ عن الرثا فقلـت لهـم: إن العويـل قبـيح

- وفي ديوانه الثاني (في طريق الفجر)، إبيجرامة تحت عنوان (مروءات العدو)، [٥] مطلعها:

يخـوّفني بالنهـب والقتـل نـاقم علـيّ وهـل لـي مـا أخـاف عليـه؟

- وفي ديوانه السابع (زمان بلا نوعية)، إبيجرامة تحت عنوان (نقوش في ذاكرات الريح)،[٦] مطلعها:

---

(١) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الأول، ٦٨١.
(٢) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الثاني، ٨٦٧.
(٣) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الثاني، ٩٨٩.
(٤) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الأول، ١٧٦.
(٥) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الأول، ٣١٠.
(٦) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الثاني، ٨٩٧.

هنـا كالضـحى غنـوا وكالليـل أنصـتوا كهـذي الربـا امتـدوا، كنيسـان أنبتـوا

وجاء في وزن (البحر البسيط)، (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن)، في ديوانه الأول (من أرض بلقيس) إبيجرامة بعنوان (هو وهي)، [١] مطلعها:

لاقيتهـا وهْـي تهـواني وأهواهـا فمـا أحيلـى تلاقينـا وأحلاهـا

وجاء في وزن (البحر السريع)، (مستفعلن مستفعلن مفعولات)، في ديوانه الثاني (في طريق الفجر) إبيجرامة بعنوان (لنعترف)،[٢] مطلعها:

أيـن أضـعنا يـا رفـاق السـماح فجـراً أفقنـا قبـل أن يسـتفيق

- وفي ديوانه الرابع (لعيني أم بلقيس) إبيجرامة بعنوان (صبوة)،[٣] مطلعها:

دكتـورة الأطفـال إنـي هنـا مـن يـوم مـيلادي بـلا مرضـعة

وجاء في وزن (البحر المجتث)، ولا يستعمل إلا مجزوءا، (مستفعلن فاعلاتن)، في ديوانه الرابع (لعيني أم بلقيس)، إبيجرامة بعنوان (بلاد في المنفى)،[٤] مطلعها:

لأن بـلادي الحبيبـة فـي مُرْتَباهـا غريبـة

أما بالنسبة للأوزان:

فهكذا جاءت هذه (الإبيجرامات) في تلك الأوزان المتنوعة، بين بحور عديدة؛

- فمن البحور ذوات التفعيلة الواحدة بحور: [المتقارب (أربع إبيجرامات)، ومجزوؤه (إبيجرامة واحدة)، والكامل (إبيجراماتان)، ومجزوؤه (إبيجرامة واحدة)، والرمل (إبيجرامة واحدة)، ومجزوء الرجز (إبيجرامة واحدة)].

---

(١) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الأول، ١٧٧.

(٢) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الأول، ٣٦٩.

(٣) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الأول، ٥٧٨.

(٤) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الأول، ٥٦٤.

- ومن البحور ذوات التفعيلتين بحور: [الخفيف (سبع إبيجرامات)، والطويل (ثلاث إبيجرامات)، والبسيط (إبيجرامة واحدة)، والسريع (إبيجرامتان)، ومجزوء المجتث (إبيجرامة واحدة)].

ونلحظ أن الشاعر لم يصبّ تجاربه في (سطور أو أسطر شعرية)، أو ما يسمى بالشعر الحرّ أو شعر التفعيلة، فقد التزم بالبحور الخليلية، متفيأ ظلالها الوارفة بين تامها أحيانا، ومجزوئها حينا، وبإقامة عمود الشعر في (إبيجراماته) على غرار ما التزمه في شعره، وأكثر من استعمال (البحر المتقارب) من البحور أحادية التفعيلة، و(البحر الخفيف) من البحور ثنائية التفعيلة.

وقد كان شاعرنا موفقا أيما توفيق في صبّ معظم تجاربه (الإبيجرامية) في وزني المتقارب والخفيف، فلقد قال القرطاجني عن موسيقاهما: "وللخفيف جزالة ورشاقة، وللمتقارب سباطة وسهولة"(١)، ومع ذلك نستطيع القول: إن الوزن المجرد ليس كل شيء في الموسيقا الشعرية، بل ثمة نظام إيقاعي متكامل، "والموسيقا الشعرية في القصيدة العربية هي في الأصل نتاج تفاعل جملة من الإيقاعات فثمة: إيقاع الحرف...، وإيقاع اللفظ، وإيقاع التركيب، وإيقاع القافية، وإيقاع البيت، وهو وحدة موسيقية أكبر تتكامل بها وتكملها، تغنيها وتغتني بها، فيكون حصيلة ذلك كله إيقاع كلي متماسك هو إيقاع القصيدة...، بل إيقاع الشعور الذي كان من وراء صياغة القصيدة"(٢). وهذا ما وجدناه متحققا في (إبيجرامات) شاعرنا الكبير.

ونلاحظ أن الشاعر لم يصبّ تجاربه (الإبيجرامية) في مجزوءات البحور إلا القليل منها، وكأني به عمد إلى ذلك حتى يعوّض بطول تلك البحور عن قصر قصيدة

---

(١) منهاج البلغاء، ٢٦٩، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، د.ت.

(٢) في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي، ٢٩٠، د/ أحمد محمود خليل، دار الفكر، دمشق.

(الإبيجراما)، وبخاصة هو الشاعر طويل النفَس، الذي تتخطى قصائده عشرات الأبيات، بل المئات أحيانا، حتى ما جاء منها مجزوءا نجده يعتاض فيه ببعض العلل التطويلية، أو ما يسمى بعلل الزيادة؛ ليزيد في طول الأبيات قليلا، كقوله: [1]

لهمُ السلاح وما لنا حتَّى مناقير وريشْ

فنراه جاء بالتذييل في ضرب هذه الإبيجرامة، فوزنها:

متَفاعلن متَفاعلن متْفاعلن متْفاعلانْ

والتذييل كما نعلم هو: زيادة ساكن على ما آخره وتد مجموع، ومن فوائده كما – ذكرنا– تطويل قصار الأبيات قليلا، ولذا لا يدخل إلا في المجزوءات، وبه تصير (متفاعلن ///٥//٥ : متفاعلان ///٥//٥٥). وهذا أحد النوعين الذين وصفهما د/ الطيب المجذوب بقوله: "والكامل المذيل والمرفل يزيدان على الكامل الأصلي[2] (متفاعلن متفاعلن) بشيء من أناة، مع ما يشبهانه فيه من روح الترنم والنشيد"[3].

وأيضا ما وجدناه في إبيجرامة (الحريق السجين)، فقد جاءت من (مجزوء المتقارب)، وهي كالآتي:[4]

هناك وراء الأنين أنين التراب حريق سجين

يُهَدْهِدُ خَلْفَ امتداد الـ غيوم صباحا دفين

---

(١) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الثاني، ١١٨٨.

(٢) يعني بقوله (الأصلي): المجزوء الصحيح العروض والضرب، فلم تدخل فيه علل نقص ولا علل زيادة، ولا زحافات.

(٣) المرشد إلى فهم أشعار العرب، ١٢٧/١، عبد الله بن الطيب المجذوب، دار الآثار الإسلامية – وزارة الإعلام– الصفاة، الكويت، ط٢، ١٤٠٩هـ – ١٩٨٩م.

(٤) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الأول، ٣٨٩.

يمـــــد نهـــــود أغانيـــــ ـــــه يرضـــعن حلـــم الأنـــين
وتَخْضَـــــرّ بـــــين جنـــــاحي صَـــــدَاهُ رمـــــال الســـــنين
علـــى وَجْهِـــهِ مِـــنْ سُـــهَادِ الـــ ليـــــالي ذهـــــول حـــــزين
وجـــــوع إلـــــى لا مَـــــدَى حنـــــين ينـــــادي حنـــــين
وشَـــوْقٌ يُفَـــتِّش فـــي كُلـــ لِ طيـــف عـــن الجنَّـــة الضـــائعة
ويـــنهض مـــن عشـــرات الـــ تـــــراب منـــــى ضـــــارعة
ويحســـو الفـــراغ ويسقيـــ ـــــه أُغنيـــــة رائعـــــة
ويَسْـــتَودِعُ الـــريح أنفـــا س رغبتـــــه الجائعـــــة
ويُوقـــد أشـــلاءه للـــ روى والصـــدى العائـــد
ويطمـــع أن يســـتفز ضـــمير الـــدجى الحاقـــد
وحشـــرجة الشـــهب فيـــه بقايـــا دم جامـــد
ويعطـــي عيـــون الجليـــد رؤى الموســـم الواعـــد
وتعـــوي الريـــاح فيـــه فيخفـــ ـــق كالطـــائر البـــارد
ويعيـــا جنـــاح فيســـمو علـــى جنـــاح واحـــد
يـــدلل فـــوق انتظـــار الـــ ربـــا منيـــة كادحـــة
ويســـقي الحنـــان قبـــورا هنـــاك معذبـــة صـــائحة
تعـــالج أوجاعهـــا المعـــ ضـــلات ب(يـــس) و(الفاتحـــة)
وتخشـــى خيـــال الشـــروق فتغلـــق حفرتَهـــا النازحـــة

وهي كما نرى (إبيجرامة) غريبة الشكل؛ فهي الوحيدة من بين أخواتها التي تحرر فيها من التزام القافية الواحدة، كما أنه تحرر فيها من الوزن الخليلي المعروف، وليس التحرر هنا بمعنى أنه ترك القافية أو الوزن نهائيا، بل إنه جعل كل عدة أبيات بقافية واحدة، ثم ما بعدها بقافية مختلفة عن الأولى وهكذا، هذا بالنسبة

للقافية، أما بالنسة للوزن؛ فهو أيضا ما زال ملتزما بالوزن الخليلي، لكنه غيّر في شيء واحد، وهو عدم التزامه الوزن المعروف لمجزوء المتقارب وهو (فعولن) ست مرات في البيت الواحد، بل إننا وجدناه أحيانا يزيد تفعيلة سابعة، ليصير البيت بين (التام والمجزوء)، وهو شكل غير معهود في الموروث التقليدي، ومثال ذلك البيت الأول –على سبيل التمثيل لا الحصر– الذي يقول فيه:

هنـــــــــاك وراء الأنـــــــــين أنـــين التـــراب حريـــق ســـجين

وزنه كالآتي:

فعـــــولن فعـــــولن فعـــــولن فعـــولن فعـــولن فعـــولْ

فالبيت كما نرى سبع تفعيلات، فلا هو بالتام (ثماني تفعيلات)، ولا هو بالمجزوء (ست تفعيلات)، فالشطر الأول ينسب إلى مجزوء البحر (ثلاث تفعيلات في كل شطر)، والشطر الثاني ينسب إلى تامه (أربع تفعيلات في كل شطر)، وجاءت التفعيلة الرابعة مقصورة، وهي تفعيلة الضرب، دخلها القصر، ويعرف القصر عروضيا بأنه: حذف آخر السبب الخفيف وتسكين ما قبله، وبه تصير (فعولن //٥/٥ : فعولْ //٥٥)، والقصر علة، لو دخلت حقها اللزوم، لكنها لم تلزم هنا.

وكذلك قوله:

وشَـــوْقٌ يُفَـــتِّش فـــي كُلـــْ لِ طيـــف عـــن الجنَّـــة الضـــائعة

وزنه:

فعـــــولن فعـــــولن فعـــــولن فعـــولن فعـــولن فعـــو

فالبيت كما نرى زاد على تفعيلات المجزوء الثلاثة في الشطر الواحد، فجاء في شطره الثاني تفعيلة رابعة (محذوفة) وزنها (فعو)، ويعرف الحذف عروضيا بأنه: حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة، وبه تصير (فعولن //٥/٥ : فعو //٥).

ولعل الذي حدا بالشاعر إلى ذلك أنه ربما أراد التعويض عن قصر الأبيات، كونها مجزوءة، فزاد أحيانا تفعيلة سابعة، وزاد من عدد الأبيات، لكنه حينما أدرك أن (إبيجرامته) سوف تزيد حدا غير معقول على مثيلاتها في هذا الفن، فاستعاض عن إطالتها، بأن جزّأها وجعلها عدة (إبيجرامات) في (إبيجرامة واحدة)، وكأن كل مجموعة من الأبيات بقافيتها الموحدة تعدّ (إبيجرامة) وحدها، ثم تشكّل هذه (الإبيجرامات) الصغيرة في النهاية (إبيجراما) كبرى تضمها كلها في دائرة حلزونية واحدة.

وقد وجدنا في القصيدة أيضا بعض اضطراب في الوزن؛ فمن ذلك قوله:

وجـــــوع إلـــــى لا مَـــــدَى حنـــــين ينـــــادي حنـــــين

ومثله قوله:

ويَسْـــــتَودِعُ الـــــريح أنفـــــا س رغبتـــــــه الجائعـــــــة

فتفعيلة العروض ناقصة السبب الخفيف، جاءت محذوفته (فعو //٥) بدلا من (فعولن //٥/٥)، وهي ليست كذلك في باقي الأبيات، والحذف علة لازمة كما نعلم، لو دخلت تلزم.

وهناك اضطراب بزيادة غير معللة عروضيا أيضا، وذلك في قوله:

وتعـــوي الريـــاح فيـــه فيخفـــ ـــــق كالطـــائر البـــارد

فقوله (فيه) كسر الوزن، ولو حذف تلك الكلمة (فيه) لاستقام الوزن والمعنى معا، ولكان هكذا:

وتعـــوي الريـــاح فيخفـــ ـــــق كالطـــائر البـــارد

ولعل أيضا سبب ذلك القلق والاضطراب في موروثات الشاعر، وزعزعة إيمانياته –هنا– بالعمود الشعري الأصيل، والأمر الذي أدى إلى هذا الاختلاف في تلك (الإبيجرامة) ناشئ عن هذا المعنى الذي نظمها فيه، فهو (حريق سجين) كما عنون لها، كأنه لهب مشتعل في داخله، سجين لا يتنفس دخانه، ولا يجد سبيلا إلى متنفس

منـه، فهو حريق سجين، يأكل ويحرّق كل شيء بداخله، وليس إلى الوصول إليه سبيل؛ لإخماد جذوته، وإطفاء ناره، والسيطرة على لهيبه، فكأن هذا الجموح الذي يضطرب ويعتمل بداخله، انتقل إلى (إبيجرامته)، ولا غرو في ذلك، فما الشعر إلا تجربة شعورية، ووليد يتخلق من داخل الشاعر، ويتقلّب في رحم محنته وآلامه، فإذا كان داخله حريق سجين، فما العجب أن تضطرب القصيدة، فتختلف أضلاعها، بأن تأتي تفعيلاتها مرة ستة، ومرة سبعة في البيت الواحد، وكأنها انعكاس لصورة الداخل، عكستها مرآة صادقة الحس، قوية العاطفة، فياضة الشعور.

ويؤيد ذلك الذي ذهبت إليه تلك القافية التي رويها حرف النون الساكن، والنون حرف أغن يشبه نشيج الباكي، وهو حرف مجهور، فكأني بالشاعر يريد أن يصدع بعلته وما يعتريه من عوامل الشجن، وكأن هذا الحرف بتأرجحه (في الصفات) بين الشدة والرخاوة، يمثل نفسية شاعر حزين مضطرب يسيطر عليه حريق سجين.

ووفـق أيّمـا توفيـق فـي أن سكّن الـرويّ، وجعـل القافيـة مقيـدة، فمـع شـدة الاضطراب الذي يتعرض له الشاعر، لكنه اضطراب داخلي وحريق سجين، فهو مقيد كالقافية، فالذي ينظر للظاهر يراه ساكنا لقيوده، لا يعتريه أي اختلال أو اضطراب، لكنه في الحقيقة يموج بكل ذلك في داخله، دون أن يشعر به أحد، فما أصدق خلوّ النون من الحركة، وسكون ذلك الرويّ، وتقييد تلك القافية.

وأما بالنسبة للقوافي:

فكـذلك بالنسـبة للقافيـة إذا اسـتثنينا (إبيجرامتـه) السـالفة الـذكر (الحريـق السجين)، نجد شاعرنا أيضا التزم القافية، فهو لم يتحرر منها كما دعا إلى ذلك

أصحاب الديوان ونظرية الشعر المرسل[١]، بل حافظ عليها ولم يخرج عن النسق التقليدي، وهو مع ذلك لم تكن إبيجراماته ذات قواف مجتلبة أو نابية، وكذلك لم تكن حشوا يملأ به فراغات الأبيات؛ لتستقيم له قافيتها، بل جاءت معبرة عن تجربة شعورية صادقة.

ولنستدل بنموذج على ذلك من خلال (إبيجرامته) التي تقول: [٢]

لاقيتها وهْي تهواني وأهواها فما أحيلى تلاقينا وأحلاها
وما ألذّ تدانيها وأجملها وما أخف تصابيها وأصباها
فهْي الربيع المغنّي وهْي بهجته وهْي الحياة ومعنى الحب معناها
وإنها في ابتسامات الصبا قُبَل سَكرى تفيض بأشهى السكرِ ريّاها
وفتنةٌ من شباب الحسن رقَّمها فن الصبا وحوار الحب غناها
لاقيتها وأغاريد الهوى بفمي تشدو وتشدو وتستوحي محياها
غازلتها فتغاضت لحظة ودنت وعنونت بابتسامات الرضا فاها

فهذه (الإبيجرامة) في الغزل، تحت عنوان (هو وهي)، وقد جاءت ألفاظها كلها مستمدة من معجم مفردات الحب والغرام والهيام، متناسقة مع الغرض التي قيلت فيه أبياتها.

وكذلك جاءت الأبيات بألفاظها ومعانيها تسلّم للقافية دون قلق، أو نبوّ، أو استجلاب، ففي البيت الأول وافق لفظ (أحيلى) كلمة القافية (أحلاها)، وفي البيت

(١) ينظر: الحياة الأدبية في العصر الحديث، ١٤٧ وما بعدها، د / صلاح الدين محمد عبد التواب، مطابع دار التراث العربي، ١٩٩٣م، وأصحاب الديوان ونظرية الشعر المرسل؛ هم: المازني، وشكري، والعقاد، عليهم رحمة الله تعالى.

(٢) ديوان عبد الله البردوني الأعمال الشعرية ١ – ١٢، المجلد الأول، ١٧٧.

الثاني جاءت القافية (أصباها) متناسقة مع لفظة سابقة عليها في البيت ذاته وهي (تصابيها)، وكذا في البيت الثالث وافق (معنى) القافية (معناها)، و(ريّاها) قافية البيت الرابع تتوافق مع (السُّكْر) المذكور فيه، كما أن (الفن والحوار) تناسبهما القافية (غنّاها)، وفي البيت السادس يناسب ذكر (الفم) قافية (محيّاها)، فثم تشاكل بين الفم والمحيّا (الوجه)، إذ الأول جزء من الأخير، وفي بيت الخاتمة ناسب ذكر (الابتسامة) قافية (فاها)، وفي هذا كله نوع من الجناس، ومن حسن التقسيم، وفي كليهما سرّ بلاغي يضفي على الألفاظ أبهة، ويكسبها جمالا، ويجعلها ذات وقع رنّان، ترتاح له الأذن، وتهشّ له النفس، ويقع بموقع القبول، والرضا من القلب، أضاف إلى ذلك الحسن حسنا تمكّنُ شاعرنا من أدواته، وعدم اجتلابه الألفاظ لمجرد البديع، أو تكلف القافية لمجرد القفلة، بل جاء كل لفظ متوافق مع معناه، في أحسن صورة وأكمل حال، مع مطابقة مقتضى ظاهره.

الخاتمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء، وخاتم المرسلين، وبعد،

فقد انتهت هذه التطوافة حول (فنّ الإبيجراما في الإبداع العربيّ؛ شعر البردُّوني نموذجا)، وخلصت بعدها بعون الله تعالى وتوفيقه إلى النتائج الآتية:

- فن الإبيجراما في أدبنا العربي قديم قدم الشعر العربي، لكنه لم يقصد إليه الشعراء قصدا، ولم يعرفوه باسمه، ووُجد كثير من شعرنا العربي يصدق عليه تعريف هذا المصطلح، فهو كما ذكرنا في ثنايا البحث: مقطوعة من الشعر تتراوح بين بيتين إلى خمسة عشر بيتًا، تكون للمدح أو الرثاء، أو الإعلان.
- لم يبتعد المحدثون أيضا من شعراء أمتنا العربية عن هذا اللون، بل نظموا فيه، لكن دون تقعيد أو تقنين، حتى كان عميد الأدب العربي الدكتور/ "طه حسين"، أول من نظّر له، وكتب (جنة الشوك)، وهي إبيجرامات نثرية، تعدّ باقورة التقنين والتقعيد لهذا الفن في أدبنا العربي، والنقد الحديث.
- البناء الفني الأصيل للشعر العربي –بما يشتمل عليه من أوزان خليلية، وقواف ملتزمة، مع ما يسمي بعمود الشعر، من شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيهِ، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيُّرٍ من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما[1]– قادر على احتواء تلك المناهج الحديثة، ولا يعجز عن مسايرتها، ومواكبة كل جديد

---

(١) ينظر: مقدمة شرح ديوان الحماسة للمرزوقي، ٩، نشره: أحمد أمين، وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط ٢، ١٣٨٧هـ – ١٩٦٧م.

يتأتى من خلالها، فما زال أدبنا العربي ثرّ بكر، يجود بكل عطاء، لكنه يحتاج أفقا واسعا، وقراءة ثانية متفحصة واعية من الدارسين والباحثين، في ضوء تلك المذاهب الأدبية والنقدية الحديثة.

- أصبح من الضروري – مواكبة لظروف حياتنا اليومية وتطورات عصرنا – توظيف (فن الإبيجراما)، ذلك اللون الإبداعي في أدبنا المعاصر؛ إذ يعدّ من أدقّ الصور المعبرة بأصدق تعبير عن روح العصر الذي نعيشه.
- لم تكثر الإبيجراما في شعر (البردّوني) لتمثل ظاهرة فنية عنده، لكنه مع ذلك لم يخلُ شعره من مجموعة صالحة منها، بثّها في عدة دواوين مختلفة من دواوينه الشعرية المنشورة.
- جاء منه هذا الفن (فن الإبيجراما) في شعره عفو الخاطر دون قصد إليه، بل استجابة للشعرية، ومواكبة لظروف عصره، وهو لم يسمّه باسمه المصطلح عليه، بل إنه ربما لم ينتبه أصلا إلى اسمه، ومع ذلك استعمله في هذه الصورة التامة، ذات البنية المتكاملة، ولعل هذا راجع إلى ما تمتّع (البردّوني) به من حسّ فني، وذائقة أدبية عصرية، وما تحقق فيه من موهبة شعرية قلّما نجد مثيلها في زمانها.
- لم يبتعد (البردّوني) في إبيجراماته عن الخط الأصيل الذي خطه لنفسه، وعن مذهبه في قول الشعر، فقد التزم الأوزان الموروثة، والقافية الواحدة، مع دقة أدائية في الشكل والمضمون معا، بما لا يتعارض مع البناء الفني للقصيدة العربية، بل يتوافق معه تماما، مبتعدا عن كل الموجات الصاخبة ضده، إنه التزم في شعره –بل أدبه كله ذلك– البيان العربي الأصيل، الذي يحافظ على سلامة القصيدة، واعتزازها بإنتمائها للغتها العربية، لغة الأدب في أسمى وأرقى أشكاله ومعانيه، مدللا بذلك على صحة النتيجة الثانية التي ذهبنا إليها، وإن كنا وجدناه

قد خرج عن هذا النسق في (إبيجرامة) واحدة (الحريق السجين)، لكننا شرحنا أسباب ذلك في أثناء الدراسة.

توصية: وأخيرا أوصي بإعادة قراءة تراثنا العربي، ودراسته من جديد في ظل المناهج الأدبية والنقدية الحديثة، فهو قادر على استيعابها، وعطاء كل جديد من خلالها.

هذا، والله تعالى يهدي إلى سواء السبيل، والحمد لله رب العالمين

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- آليات القراءة في الشعر العربي المعاصر، خليل الموسى، آفاق ثقافية، العدد (٨٩)، دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب، أيلول، ٢٠١٠م.
- الإبيجراما: الفن الأدبي المتجدد، صادق الطريحي، جريدة المواقف الإلكترونية، الأحد ٢١ حزيران (يونيو) ٢٠٢٠م.
- الإبيجراما الشعرية بين التراث والمعاصرة، حسني التهامي، موقع الحوار المتمدن موبايل، ٢٥يناير ٢٠٢١م.
- الإبيجراما النثرية في الأدب العربي الحديث جنة الشوك لطه حسين، وأصداء السيرة الذاتية لنجيب محفوظ نموذجا، د/ غادة طوسون، جامعة المنيا، كلية الآداب، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد ٨٥، العدد ١، ٢٠١٧م.
- أحاديث أبي بصير (إبيجرامات وهوامش)، عبد الكاظم جبر، أبعاد للتصميم والإخراج الطباعي، بابل ٢٠١٧م.
- الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، دار الفكر – بيروت، تحقيق: سمير جابر، ط٢.
- بناء قصيدة الإبيجراما في الشعر الحديث، أحمد المراغي، العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ٢٠٠٩م.
- بناء القصيدة العربية، يوسف بكار، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٩.
- بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، علي الشرع، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٦م.

- بين شعر الومضة والإبيجراما والهايكو، السعيد عبد العاطي مبارك الفايد، بحث على موقع واحة الأدب.
- تاج العروس من جواهر القاموس، الزَّبيدي (ت: ١٢٠٥هـ)، تحقيق: مجموعة من المحققين، دار الهداية.
- توقيعات عز الدين المناصرة، إبيجرامات شعرية مختارة (١٩٦٢-٢٠٠٩)، دار الصايل للنشر والتوزيع، عمَّان.
- توقيعات شعر: عز الدين المناصرة، دنيا الوطن، ٢٠١٧م.
- جنة الشوك، طه حسين، مؤسسة هنداوي، القاهرة، د.ت.
- الحياة الأدبية في العصر الحديث، د/ صلاح الدين محمد عبد التواب، مطابع دار التراث العربي، ١٩٩٣م.
- دمعة للأسى ... دمعة للفرح، عز الدين إسماعيل، د.ن، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م.
- ديوان حافظ إبراهيم، تحقيق: أحمد أمين، وأحمد الزين، وإبراهيم الإبياري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧ م.
- ديوان عبد الله البردّوني الأعمال الشعرية ١ - ١٢، مكتبة الإرشاد، صنعاء، اليمن، ط٤، ١٤٣٠هـ - ٢٠٠٩م.
- ديوان عنترة، فوزي عطوى، دار صعب، بيروت، ط٣، ١٩٨٠م.
- ديوان امرِئ القيس، عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة – بيروت، ط٢، ١٤٢٥هـ - ٢٠٠٤م.
- ديوان المازني، إبراهيم المازني، جمع : محمود عماد، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية.
- ذيل مرآة الزمان، قطب الدين اليونيني (ت: ٧٢٦ هـ)، دار الكتاب الإسلامي،

القاهرة، ط٢، ١٤١٣ هـ - ١٩٩٢م.

- شرح ديوان الحماسة، نشره: أحمد أمين، وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط ٢، ١٣٨٧هـ - ١٩٦٧م.
- الشعر العربي المعاصر "قضاياه، ظواهره الفنية والمعنوية"، عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٢م.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ابن رشيق القيرواني (ت: ٤٦٣ هـ)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط٥ ، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م.
- فن الإبيجراما (تعريف به، ودعوة لإحيائه)، د/ محمد، بحث في منتدى: محمد أبو غالية.
- فن الإبيجراما العربية القديمة (النشأة ـ البناء)، د/ هدى سعد الدين يوسف، د/ سهية مقبل الشلوى، المملكة العربية السعودية، جامعة الجوف، كلية الآداب، موقع المجلة الأكاديمية العالمية للغة العربية وآدابها، ٢٠٢٠م.
- فن الإبيجرام في الشعر العربي المعاصر، عبد الله رمضان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، ٢٠١٦م.
- في تاريخ الأدب الجاهلي، علي الجندي، مكتبة دار التراث، ١٤١٢هـ - ١٩٩١م.
- في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي، د/ أحمد محمود خليل، دار الفكر، دمشق.
- قصيدة الإبيجراما في الشعر الليبي المعاصر (المفهوم والبناء التصويري)، صفاء محمد ضياء الدين، مقال منشور في مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية، العدد ٨١.

- قصيدة النثر العربية الإطار النظري، حواس محمود، أحمد بزون، دار الفكر الجديد، ط١، ١٩٧٧م.
- كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري، المطبعة التجارية، القاهرة، ١٩٥٢م.
- اللغة الفنية، تعريب وتقديم، محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
- المؤتلف والمختلف في أسماء الشعراء وكناهم وألقابهم وأنسابهم وبعض شعرهم، أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي (ت ٣٧٠هـ)، تحقيق: الأستاذ الدكتور/ ف. كرنكو، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٤١١ هـ - ١٩٩١م.
- مجلة المنار، محمد رشيد رضا.
- مجلة الرسالة، أحمد حسن الزيات.
- المذكر والمؤنث، أبو بكر، محمد بن القاسم الأنباري (ت ٣٢٨ هـ)، تحقيق: محمد عبد الخالق عضيمة، مراجعة: د/ رمضان عبد التواب، وزارة الأوقاف المصرية - المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية - لجنة إحياء التراث، ١٤٠١هـ - ١٩٨١م.
- المرشد إلى فهم أشعار العرب، عبد الله بن الطيب المجذوب، دار الآثار الإسلامية -وزارة الإعلام- الصفاة، الكويت، ط٢، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م.
- معجم المصطلحات الأدبية عربي - إنجليزي، نواف نصار، دار المعتز، عمان الأردن، ط١، ٢٠١١م.
- منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، د.ت.

الفهرس

الموضوع	رقـــــم الصـــفحة
ملخص البحث العربي	٩٤٧
ملخص البحث الإنجليزي	٩٤٩
المقدمة	٩٥١
التمهيد: الإبيجراما (المفهوم، والنشأة، والخصائص)	٩٥٨
المبحث الأول: الإبيجراما والشعر	٩٦٣
المطلب الأول: الإبيجراما عند العرب قديما	٩٦٣
المطلب الثاني: الإبيجراما عند العرب حديثا	٩٧١
المطلب الثالث: إمكانية توظيف الإبيجراما في الشعر الحديث	٩٨٠
المبحث الثاني: بنية الإبيجراما في النماذج المنتقاة من شعر عبد الله البردّوني	٩٨٣
مدخل: التعريف بالشاعر	٩٨٤
البردّوني وفن الإبيجراما	٩٨٤
المطلب الأول: الإبيجراما مركزة البنية التعريفية	٩٩٠
المطلب الثاني: الإبيجراما مركزة البنية التقابلية	٩٩٥
المطلب الثالث: الإبيجراما حلزونية البنية	١٠٠٠
المطلب الرابع: البنية الإيقاعية	١٠٠٧
الخاتمة	١٠٢٠
المصادر والمراجع	١٠٢٣
الفهرس	١٠٢٧