مجلة رفوف–مخبر المخطوطات – جامعة أدرار– الجزائر المجلد 09 / العـدد: 02 (جويلية 2021) ص 112– 137
ISSN: 2335-1381 EISSN: 2602-5949 Legal Deposit: 2013-6352

الإبجرامات الشعرية في التراث العربي

Poetic Epigrams in the Arab Patrimony

الدكتور: ايت العسري عادل[1]،
Dr: Ait El Asri ADIL
كلية الآداب والعلوم الإنسانية– مراكش(المغرب)، aitelasriadil@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2021/06/11	تاريخ القبول: 2021/07/09	تاريخ النشر: 2021/07/14

الملخص: كان الشعر الفن الأول عند العرب في الجاهلية، ولذلك أولوه عناية خاصة، وقد كان تداولهم له يتم شفاهة أي عن طريق رواية الشعر وحفظه في الذاكرة، ولذلك فإن معظم ما وصلنا من الشعر الجاهلي مصدره رواة الشعر، وقد أدت التطورات التي شهدها المجتمع العربي، منذ القرن الهجري الثاني، إلى تدوين الشعر على الجلد ثم الورق بعد ذلك، وهذا الأمر يتعلق بالدواوين الشعرية أو القصائد الطويلة التي كان ينظمها الشعراء المشهورون، في حين أن عملية تدوين الشعر اتخذت، منذ القدم، أشكال أخرى، فقد وجدت أبيات شعرية منقوشة على مجموعة من الصخور والمقابر، وهذا النوع من الكتابة كان يقتصر على بيت واحد إلى أربعة أبيات، ولم يكن العرب أو من ابتكر نقش الشعر إذ تعود أصوله الأولى إلى الحضارة الإغريقية، وكان يعرف باسم الإبجراما. ورغم انتشار الكتابة وتطور أدواتها، في العصر العباسي، فقد ظل هذا الفن قائما، واتخذ أشكالا مختلفة ودلالات متعددة، وهو ما ستسعى الدراسة الحالية إلى تسليط الضوء عليه.

الكلمات المفتاحية: إبيجراما، النقوش، تدوين، الشعر العربي، العصر العباسي.

Abstract: Poetry was the first art among the Arabs in the pre-Islamic era. Poets used to circulate it among themselves verbally .Thanks to the developments in the Arab world in the second Hijri century, writing poetry started to be inscribed on the skin and, then, paper. This inscription concerned poetic works or long poems that were composed by famous poets. The Arabs were not the first to invent the inscription of poetry as its first origins go back to the Greek civilization and it was known as the epigram. Despite the spread of writing and the development of its tools, in the Abbasid era, this art was current and took different forms and several connotations, which the present study will seek to shed light on.

Keywords: Poetry, Inscriptions, writing, Epigram, Abbasid Era.

المؤلف المرسل: د. ايت العسري عادل، **الإيميل**:aitelasriadil@gmail.com

1.مقدمة:

كانت الشفاهة السمة الطاغية على تداول الشعر ونقده عند العرب في الجاهلية، ورغم ذلك فإن بعض الدارسين يعتقدون أن العرب عرفوا الكتابة منذ العصر الجاهلي، وأنهم وظفوها في ميادين مختلفة بما في ذلك ميدان الأدب لكن الثابت أن الشعر جاهلي انتقل إلينا شفاهة عن طريق رواة الشعر وليس مدونا.

بدأ تدوين الشعر الجاهلي منذ النصف الثاني من القرن الهجري الثاني، حيث ارتحل علماء اللغة إلى البوادي لتلقي الشعر على ألسنة الرواة، ولم يعتمد أولئك العلماء على أي مصدر آخر سوى الذاكرة الشعرية. ويبدو أن السياق العام الذي تم فيه تدوين الشعر عملية كان وراء إغفال بعض المصادر القيمة التي دونت عليها بعض الأبيات الشعرية، ومن بينها الصخور والقبور. يلاحظ من جهة أخرى، أن أغلب النقاد القدماء والمحدثين اهتموا بالشعر الشفاهي أو المدون، ولم يدرسوا الأبيات التي نقشت على دعامات غير ورقية، ومن تم فإن موضوع الدراسة الحالية هو تجميع عينة من الشعر المنقوش قصد تحليله والكشف عن الأغراض التي يندرج ضمنها، فضلا عن تحديد الأسباب التي دفعت الشاعر أو المرسل إلى نقش الشعر وعدم الاكتفاء بإلقائه أو تسجيله على الورق.

2. الإبجراما: المفهوم و الخصائص الفنية

1.2 مفهوم الإبجراما

حرص الإنسان على تدوين النصوص الأدبية – بأجناسها المختلفة– منذ القدم، واتخذ ذلك التدوين في البداية شكل نقوش صخرية، وقد كشفت الأبحاث الأثرية أن أقدم نقش أدبي يعود إلى الحضارة اليونانية، وكان يعرف باسم الإبجراما(Epigram)، وهي كلمة مركبة من كلمتين هما: (epos) و(graphein)، ويقصد بهذه الكلمة كل « كتابة لم تدون على الورق العادي، بما في ذلك الألواح الشمعية وورق البرشمان وورق البردي» (De Marco Fantuzzi, 2009, p. 283)، كما أظهرت تلك الأبحاث أن أغلب النقوش الشعرية قد دونت على شواهد القبور و بعض التماثيل أو قطع الفخار، وكانت هذه القصائد المنقوشة –في واقع الأمر– عبارة عن نصوص نظمها الشعراء في مناسبات مختلفة؛ فهي إما قصائد ألقيت في مناسبات دينية أو رياضية أو فنية، كما أن الأبيات المنقوشة قد تكون نصا أهداه الشاعر إلى روح أحد الموتى . (Campbell, 2013, p. 12)

يمكن تقسيم النقوش الشعرية إلى نوعين: نقوش مؤقتة، ويندرج ضمن هذا النوع القصائد التي دونت على الجدران والأكواب والمزهريات، فهذه القصائد سريعة الزوال، يمكن أن تمحى بسهولة، أما النوع الثاني فيتعلق بقصائد خالدة نقشت على القبور (De Marco Fantuzzi, 2009, p. 283).

لم تكن الإبجرامات الشعرية– في البداية– جنسا أدبيا مكتملا له قواعد وخصائص فنية قياسا بالملحمة أو الشعر الغنائي، كما أن الشعراء الإغريق المشهورين لم ينظموا فيه، ولذلك اقتصر تداول هذا الفن على بعض الشعراء المبتدئين الذين كانوا يطلب منهم –في بعض المناسبات– إنشاد أبيات قليلة سرعان ما يتم نقشها على أحد الدعامات غير الورقية، كما أن بعض الشعراء الهواة كان يرى في الإبيجراما تمرينا شعريا ممتعا (Foschia, 2016, p. 10)، ويعتقد طه حسين أن هذا الفن اقتصر– في البداية– على الشعر دون النثر، وأنه «نشأ يسيرا ضئيلا، ثم أخذ أمره يعظم شيئا فشيئا حتى سيطر أو كاد يسيطر على الأدب اليوناني في الإسكندرية وغيرها» (حسين، 1950، ص 8)، ولم يقتصر تدوين هذا الفن على الصخور بل وجد طريقه– بعد ذلك– إلى مخطوطات ورق البردي دون أن يفقد خصائصه الفنية الأولى، وهو ما جعل منه مادة دراسية خصبة لمجالات معرفية مختلفة، من بينها علم الآثار و حقل الأدب وعلم التاريخ(Foschia, 2016, p. 11) .

انتقل فن الإبيجراما من اليونان إلى الإغريق الذين وظفوه في أغراض متعددة « وكانت الإبجرامات الخاصة بالمناسبات هي الأكثر بروزا آنذاك، ويضاف إليها ما يخص النقد السياسي والهجاء ووصف الطبيعة» (رمضان، 2016، ص81)، ومن أشهر شعراء فن الإبيجراما الإغريق سيمونيدس، أما في العصر السكندري، فقد برز اسم «كل من كاليماخوس وملياجروس، وفي العصر الروماني كاتللوس ومارتيالس وإنيوس وجوفيناليس» (رمضان، 2016، ص 83).

يعتقد طه حسين أنه لا وجود للإبجراما في الأدب العربي القديم لكنه أكد، في الوقت نفسه، أنه قد توجد إرهاصات لهذا الفن عند العرب القدماء (حسين، 1950، ص 14)، ومما يدل على ذلك أن العرب في الجاهلية قد دونوا بعض الأبيات «على رحل أو على حجر أو جلد لإنباء القبيلة أو بعض أفرادها بحادث» (شوقي، 2008، ص 158)، وقد أبات الاكتشافات الأثرية الحديثة أن العرب عرفوا فن الإبيجراما في الجاهلية، فقد عثر بعض المستشرقين على نقوش عربية ثمودية ولحيانية ونبطية شمال شبه الجزيرة العربية يرجع بعضها إلى القرن الثالث الميلادي (الأسد، 1988، ص 24–25).

تشير الدلالة اللغوية لكلمة إبيجراما إلى كل كتابة نقشت على الحجر، ولم تكن هذه الظاهرة جديدة على العرب، فقد خصها أبو الفرج الأصبهاني بكتاب عنونه بـ ((أدب الغرباء))، كما أن المدلول العام لتلك الكلمة يحيل على كل ما تم تدوينه على دعامات غير ورقية، وقد عرف المجتمع العربي هذه الظاهرة في العصر العباسي حيث اختصت به فئة اجتماعية تعرف باسم الظرفاء الذين تبنوا مسلكا جديدا في تدوين الشعر، فقد كانوا يدونون البيت أو المقطعة على الثياب والكؤوس والآلات الموسيقية بل إن بعض الجواري نقشن الشعر

على أجسامهن، ومن أهم المصادر التي توقفت عند هذه الظاهرة كتاب ((مطالع البدور في منازل السرور)) لعبد الله الدمشقي و ((العقد الفريد)) لابن عبد ربه الأندلسي بالإضافة إلى كتاب((الموشى)) لمحمد بن إسحاق.

2.2-خصائص الإبجراما الفنية

تمتاز الإبجرامات الشعرية بمجموعة من الخصائص، أبرزها قلة الأبيات، وهناك من يشبهها بالمقطوعة الشعرية بينما يرى البعض أنها أقرب إلى قصيدة الومضة الحديثة، فكلتاهما «تعتمدان على أقل ما يمكن من الملفوظية وفي العاطفة وفي الموقف الشعري، ويسعيان إلى التكثيف والاختزال» (قادري، 2010، ص 23)، ويمكن تفسير هذا الاختزال -من ناحية أخرى- بطبيعة المادة التي تدون عليها الإبجراما؛ فطبيعة الصخور الصلبة، فضلا عن الوقت والجهد الكبيرين اللذين تتطلبهما عملية النقش تجعل من تدوين القصيدة الطويلة أمرا صعبا وشاقا، أما الخاصية الفنية الثانية التي تميز فن الإبجراما فهي التأنق« الشديد في اختيار ألفاظه بحيث ترتفع عن الألفاظ المبتذلة دون أن تبلغ رصانة اللفظ الذي يقصد إليه الشعراء الفحول» (حسين، 1950، ص 14)، إذ إن صاحب النقش يعتمد على البديهة والارتجال لأنه ينظم أبياته استجابة لطلب آني، ولذلك فهو لا يملك وقتا كافيا لتجويد ألفاظه، فقصد صاحب النقش الشعري هو إيصال الرسالة إلى المتلقي في عبارة رشيقة واضحة بعيدا عن الزخرفة والمحسنات اللفظية التي قد تعيق عملية التواصل أو تشوش عليها، والخاصيتان السابقتان، أي الاختزال و البساطة، تجعلان من وقع الرسالة الشعرية قويا في نفوس المتلقين، ولذلك يرى طه حسين أن الإبيجراما أشبه «بالنصل المرهف الرقيق ذي الطرف الضئيل الحاد قد ركب في سهم رشيق خفيف، لا يكاد ينزع عن القوس حتى يبلغ الرمية ثم ينفذ منها في خفة وسرعة ورشاقة لا تكاد تحس» (حسين، 1950، ص 17)، وقد توفرت لشعراء الإبجراما حرية أكبر مقارنة بنظرائهم من الشعراء الفحول (حسين، 1950، ص 19) إذ إنهم لم يكونوا ملزمين باحترام قواعد شعرية محددة، وقد «غلب الهجاء على هذا الفن، ولاسيما عند الإسكندريين وشعراء روما،» (حسين، 1950، ص 13).

تتعلق الخصائص السابقة بجانبي الشكل و المضمون لكن هناك جانبا هاما قد أغفله العديد من الدارسين؛ فمن المعلوم أن فن الإبيجراما نشأ وتطور في سياق مناسبات دينية واجتماعية مختلفة، حيث كانت الأبيات تلقى شفاهة بين الحاضرين قبل نقشها، وبهذا الانتقال من الشفاهة إلى الكتابة يتبلور فعل جديد هو فعل القراءة. لقد كان لبعض الفلاسفة اليونانيين موقف سلبي من الكتابة، ومن بينهم سقراط الذي يعتقد «أن الشيء بعد أن يكتب يظل ينتقل من اليمين إلى اليسار بغير مبالاة، فيساق إلى من يفهمون وإلى من لا يعنيهم منه شيئا على السواء، وهو فضلا عن ذلك لا يدري إلى مَن مِن الناس يتجه أو لا يتجه» (أفلاطون، 2000، ص 111) لكن التدوين لا يخلو -مع ذلك-

من إيجابيات، إذ إن « الفعل الإبداعي لحظة غير مكتملة في العمل الأدبي، لأن عملية الكتابة تفترض عملية القراءة كتلازم جدلي » (سارتر، 2000، ص 49).

إن النص المدون يتجه إلى متلقين مختلفين، يمكن أن تتشابه أو تختلف استجابتهم للنص، لكن المؤكد هو أن فعل القراءة يسهم في بقاء النص على قيد الحياة، فكل قراءة تخرج النص من دائرة النسيان، وتسهم في جعله معاصرا للقارئ.

3. النقوش الشعرية على الصخور والمقابر

1.3 النقوش الشعرية على الصخور

تتعدد قنوات الاتصال بين الأفراد وتختلف من سياق إلى آخر، وتعد الصخور أحد الوسائط التواصلية التي اتخذها الإنسان– منذ قديم الزمن– صحيفة لتدوين أفكاره ومشاعره سواء كتابة أو رسما، ورغم تطور أدوات الكتابة ووسائلها إلا أن الصخور لم تفقد وظيفتها التواصلية، فقد اتخذها بعض الشعراء قناة للتواصل مع المتلقين، وقد« زعم أحد الشعراء أنه قرأ على صخرة بجزيرة قبرس بيتيين

فَهَل نَحو بَغدَادَ مَعادٌ فَيَشتَفِي مَشُوقٌ وَيحظَى بِالزِّيَارَةِ زَائِرُ

إِلَى اللهِ أَشكُو لاَ إِلَى النَّاسِ إِنَّهُ عَلى كَشفِ مَا أَلقَى مِنَ الهَمِّ قَادِرُ»

(الأصبهاني، 1972، ص 42)

عبر صاحب الرسالة الشعرية عن شوقه وحنينه إلى بغداد، ويبدو أن رجوعه إلى بلده كان متعذرا حينما نقش البيتين، ولذلك اكتفى ببث شكواه إلى الله وليس إلى الناس، فهو غريب عن موطنه، لا يعرف أحدا من سكان الجزيرة ليبوح له بمعاناته، ومن المحتمل أن الشاعر قد نظم البيتين أثناء تجوله في ربوع الجزيرة، فسارع إلى تدوينهما على أقرب شيء وقعت عليه عيناه، وهذا ما يفسر وجود النقش الشعري على الصخرة، لكن ينبغي الانتباه إلى أن نقش البيتين يتنافى مع مضمونهما؛ فالشاعر ادعى أنه يشكو غربته إلى الله وحده، ولو كان الأمر كذلك لما دون تلك الشكوى على الصخرة بحيث تصبح متاحة للقراءة من طرف المتلقين، ولما كان صاحب النقش موجودا ببلد أعجمي لا يتقن أغلب سكانه العربية، فإن المتلقي المقصود بالرسالة سيكون–لا محالة– عربيا أي أنه سيكون– بدوره– غريبا عن موطنه، يعاني التجربة التي مر منها الشاعر، ولعل صاحب النقش الشعري قصد التخفيف من وطأة غربة القارئ، فهذا الأخير سيدرك أن هناك شخصا آخر مر بالتجربة نفسها قبله.

هناك جانب آخر يثير الاهتمام، وهو أن راوي الخبر شاعر، وهو ما جعل الأصبهاني يشك في صحة الخبر، والدليل على ذلك أن استهل الخبر بفعل (زعم). فما الذي دفع الكاتب إلى الشك في صحة الخبر؟

من المعلوم أن «الإنسان بطبعه شديد التعلق بوطنه خاصة الأدباء، كونهم أصحاب حس مرهف ومشاعر رقيقة، فإذا ما هاجر أحدهم لفترة يستبد به الحنين، ويتلهب شوقا» (السويدي، 1997، ص 3). لو أن الشاعر المغترب، أي راوي الخبر، ألقى – بعد عودته إلى بغداد – على الناس شعرا يعكس حنينه إلى بلده لما كان لشعره أي قيمة تذكر؛ فالبيتان الشعريان يعبران عن معنى مألوف لدى المتلقين، فضلا عن أنهما صيغا في قالب فني بسيط. لقد ارتأى الشاعر المغترب ابتكار قصة لإضفاء نوع من الغرابة والسحر على شعره، فادعى أنه وجده منقوشا على صخرة في مكان بعيد، وهو ما من شأنه أن يثير فضول المتلقي الذي سيتساءل عن صاحب النص، بل إنه قد يتساءل عن حقيقة وجود البيتين في الجزيرة المذكورة، وبالتالي سيظل سكان بغداد متلهفين لسؤال كل من زار جزيرة قبرس حول حقيقة وجود البيتين المذكورين.

شكل نقش الشعر على الصخر موضوع خبر آخر ذكره الأصبهاني، ويتعلق الأمر ببيتين قرأهما الهيثم بن عدي على صخرة ملساء بأرض العرب، يقول صاحبهما:

فَمَن حَمِدَ الدُّنيَا لِعَيشٍ يَسُرُّهُ ... فَسَوفَ لَعُمرِي عَن قَلِيلٍ يَلُومُهَا

إِذَا أَدبَرَت كَانَت عَلَى المرءِ حَسْرَةً ... وَإِنْ أَقْبَلَتْ كَانَت قَلِيلاً نَعِيمُهَا

(الأصبهاني، 1972، ص 51)

يكشف البيتان نزوع صاحب النقش إلى الزهد في الحياة، فهو يرى أن الدنيا لا تكشف للإنسان عن وجه واحد بل تسره حينا، وتحزنه حينا آخر، وقلما يجد فيها المرء كل ما يتمناه.

هناك حالة أخرى يكون فيها صاحب النقش مجهولا لكن البيت المدون معروف ومشهور بين الناس، وهذا ما ينطبق على النقش الشعري الذي قرأه أحد المشايخ أثناء سفره ببلاد سبذان، فقد وقعت عينا الشيخ على صخرة نقش عليها بيتان للوزير الأندلسي أبي الحسن الحاجب يقول فيهما:

صَبَرتُ عَلَى اللذَّاتِ لَمَّا تَوَلَّتِ ... وأَلزَمتُ نَفسِي الصَّبرَ حَتَّى استَمَرَّتِ

وكَانَت عَلَى الأَيَّام نَفسِي عَزِيزَةً ... فَلَمَّا رَأَت صَبرِي عَلَى الذُلِّ ذَلَّتِ

(الأصبهاني، 1972، ص 55)

يبدو أن صاحب هذا النقش الشعري عاش تجربة مشابهة لتلك التي عاشها الأديب الأندلسي، ولذلك اختار البيتين دون غيرهما للتعبير عما في نفسه، وهناك حالة ثالثة يكون فيها صاحب النقش معروفا لدى الناس، وهذا ما يسري على بيتين نقشهما أحد أساقفة نجران على صخرة في وادي الحرمان قرب عرفة سنة78 هـ، حيث يقول:

أَفنَى الجَدِيدَ تَقَلُّبُ الشَّمسِ وَطُلُوعُهَا مِنْ حَيثُ لاَ تُمسِي

وَطُلُوعُهَا بَيضَاءَ صَافِيَةً وَغُرُوبُهَا صَفْرَاءَ كَالوَرْسِ

(ناصر، 2013، ص 17)

تشترك جميع النقوش الشعرية السابقة في أن صاحبها لم يعين المخاطب بدقة، فقد كانت الأبيات المنقوشة رسالة مفتوحة أمام قراء متعددين ينحصر دورهم في تلقي النص دون التفاعل مع صاحبه لكن هناك حالة فريدة تحول فيها الصخر إلى قناة للتواصل بين طرفين يجهل كل منهما الآخر، وهذا ما وقع للأصمعي الذي يقول:« بينما كنت سائرا في البادية، مررت بحجر مكتوب عليه هذا البيت:

أَيَا مَعْشَرَ العُشَّاق بِاللهِ خَبِّرُوا إِذَا حَلَّ عِشْقٌ بِالفَتَى كَيفَ يَصْنَعُ

فكتبت تحته:

يُدَارِي هَوَاهُ ثُمَّ يَكتُمُ سِرَّهُ وَيَخشَعُ فِي كُلِّ الأُمُورِ وَيَخضَعُ

ثم عدت في اليوم الثاني فوجدت مكتوبا تحته:

فَكيفَ يُدَارِي وَالهَوَى قَاتِلُ الفَتَى وَفِي كُلِّ يَومٍ قَلْبُهُ يَتَقَطَّعُ

فكتبت تحته:

إِذَا لَمْ يَجِد صَبرًا لِكِتْمَانِ سِرِّهِ فَلَيسَ لَهُ شَيءٌ سِوَى المَوتِ أَنفَعُ

ثم عدت في اليوم الثالث، فوجدت شابا ملقى تحت ذلك الحجر ميتا، وقد كتب قبل موته:

سَمِعنَا أَطَعْنَا ثُمَّ مِتْنَا فَبَلِّغُوا سَلاَمِي إِلَى مَن كَانَ لِلْوَصْلِ يَمنَعُ»

(الأبشيهي، 1986، ص 366)

ربط الحدث التواصلي بين طرفين يجهلان بعضهما، وقد كان الفتى هو المبادر إلى فتح التواصل محددا القارئ المقصود بخطابه، فسؤال الفتى موجه إلى أهل العشق، ويبدو أن إخفاء المتكلم هويته يرجع إلى خوفه من افتضاح أمره بين الناس، وقد اختار الفتى نقش أبياته على صخرة كبيرة لأن حجمها سيتيح للقارئ المقصود التفاعل مع النقش الشعري، ولا شك أن الفتى كان يترقب الجواب عن سؤاله بفارغ الصبر، والدليل على ذلك أن الأصمعي

وجد في اليوم التالي سؤالا جديدا أسفل جوابه، وقد عكس السؤال الثاني عدم رضا الفتى عن جواب الأصمعي؛ فكتمان الهوى لن يجدي شيئا مع الذي اكتوى قلبه بنار الشوق، أما رد الأصمعي الثاني فقد جاء منسجما مع انتظار الفتى الذي عزم على إنهاء معاناته.

2.3-النقوش الشعرية في المقابر

حظيت المقابر بمكانة هامة عند عرب الجاهلية، فقد كانوا يعتقدون «أن المقابر مجتمع الأرواح، فالأرواح تجتمع حول القبور، وتطير فوقها مرفرفة» (عمران، 2001، ص 19)، وظلت المقابر محافظة على حرمتها عند العرب بعد الإسلام، وقد حرم الدين الجديد بعض العادات الجاهلية المرتبطة ببناء القبور وزيارتها، ووضع مجموعة من الضوابط الجديدة التي تحكم هذا الفضاء، وفي هذا النطاق، نهى الإسلام الكتابة على القبر ما لم تكن آية القرآنية أو نصا يوثق معلومات تخص الميت بما في ذلك اسمه وسنة وفاته بيد أن الشعر وجد طريقه إلى بعض القبور، فزينت به الشواهد، ونقش على جدران المقابر وقببها.

3-2-1- النقوش الشعرية على قبور الخاصة

يعد السكون الجو السائد في المقابر، فالموتى يكفون عن الكلام، ويركنون إلى الصمت، قد يتكلمون فيما بينهم وفق قوانين خطاب خاصة بهم لكن اتصالهم بعالم الأحياء يتوقف، وقد خرق بعض الموتى هذه القاعدة من خلال النصوص المنقوشة على قبورهم، ومن الأمثلة على ذلك الأبيات التي زينت شاهد قبر الملك الأندلسي المعتمد بن عباد، والتي يقول فيها:

قَبرُ الغَريبِ سَقَاكَ الرَّائِحُ الغَادِي ... حَقًّا ظَفِرتَ بِأَشلاَءِ ابنِ عَبّادِ

كَفاكَ فارفُق بِما استُودِعتَ مِن كَرَمٍ ... رَوّاكَ كُلُّ قَطوب البَرق رَعَّادِ

يَبكِي أَخَاهُ الَّذِي غَيَّبتَ وَابِلَهُ ... تَحتَ الصَّفيحِ بِدَمعٍ رائِحٍ غَادِي

وَلا تَزَالُ صَلاةُ اللهِ دَائِمَةً ... عَلى دَفِينِكَ لا تُحصَى بِتعدَادِ

(عباد، 2000، ص 96)

يعد الدعاء بالسقيا للميت من العادات الجاهلية، وقد حافظ عليها بعض الشعراء الإسلاميين الذين اتخذ عندهم الدعاء بالسقيا شكلا جديدا، حيث لم يدع الشعراء للميت بل دعوا لقبره« ومن ثم البلاد التي ضمت القبر، كي تنبت الأزهار والرياحين الجميلة الطيبة، فتخضر أرضهم، فلا يبتعدون عن قبور موتاهم» (عمران، 2001، ص 42). لقد نظم ابن عباد نظم الأبيات السابقة خلال حياته، وأوصى بكتابتها على قبره، وقد ظهر هذا التقليد «منذ وقت مبكر في الأندلس، ولكنه لم يستحل عادة رائجة عند الناس إلا في أواخر الإمارة الأموية، وترسخت هذه العادة في المقابر

الأندلسية العامة والخاصة، وتمت إقامة شواهد منحوتة بالزخارف والمواد الثمينة» (تيران، 2019، ص 67)، وتأثر بعض ملوك المغرب الأقصى بذلك التقليد، ومن بينهم المنصور السعدي الذي نقشت على قبره أبيات شعرية جاء فيها:

هَذَا ضَرِيحُ مَنْ غَدَتْ ... بِهِ المَعَالِي تَفتَخِرُ
أَحمَدُ مَنصُورُ اللِّوَا ... لِكُلِّ مَجدٍ مُبتَكِرُ
يَا رَحمَةَ اللّهِ أَسرِعِي ... بِكُلِّ نُعمَى تَستَمِرُ

(السلاوي، 2014، ص 285)

يشكل البيتان الأول والثاني عتبة يتعرف من خلالها زائر القبر على هوية الميت، أما البيت الثالث فيمثل قصد المرسل؛ فالميت لن ينتفع بمدح الشاعر أو رثائه له، إنه بحاجة إلى من يدعو له بالرحمة، ولذلك يمكن القول إن كل من يزور قبر الملك مطالب بالدعاء له، وبذلك تتقلب الأدوار، فبعد أن كان الناس يحجون إلى قصر الملك طلبا لعطاياه، أصبح هذا الأخير يطلب من زوار قبره أن يدعو له بالرحمة.

وتتجلى الرغبة في التواصل مع الأحياء في الأبيات التي أوصى الخليفة العباسي المأمون بنقشها على قبره، والتي يقول فيها:

المَوتُ أَخرَجَنِي مِن دَارِ مَملَكَتِي ... فَالقَبرُ مَضْجَعِي مِن بَعدِ تَتْرِيفِ
لِلَّهِ عَبدٌ رَأَى قَبرِي فَأَعْبَرَهُ ... وَخَافَ مِنْ بَعدِهِ رِيبُ التَّصَارِيفِ
هَذَا مَصِيرُ بَنِي الدُّنيَا وَإِن جَمَعُوا ... فِيهَا وَغَرَّهُم طُولُ التَّسَاوِيفِ
أَستَغفِرُ مِنْ جُرْمِي وَمِنْ زَلَلٍ ... وَأَسأَلُ اللهَ نُورًا يَومَ تَوقِيفِي

(الكوفي، 2017، ص 467-468)

تمثل هذه الأبيات خطابا وعظيا صريحا، قصد من خلاله الخليفة تنبيه بني الدنيا إلى ضرورة الزهد في الحياة وعدم الانجرار وراءها، ويستمد هذا الخطاب طاقته الإقناعية من جانبين: الجانب الأول يتعلق بمكانة المرسل، فالشاعر هو أحد أبرز خلفاء بني العباس، أما الجانب الثاني فذو صلة بطبيعة المادة الحاملة للرسالة، فالشعر قد نقش على قبر، إنه خطاب صادر من عالم آخر، عالم لا مجال فيه للكذب أو قلب الحقائق.

3-2-2- النقوش الشعرية على قبور العامة

يعد الموت النهاية الحتمية لجميع الناس، لكن ذكرى الموتى لا تمحى من الذاكرة بل تبقى حية في وجدان أحبابهم وأصدقائهم الذين يعبرون بطرق مختلفة عن حنينهم إلى أولئك الذين رحلوا دون رجعة، و أبرز شاهد على ذلك هو

حكايات العشاق، فالعديد منهم ظل متعلقا بحبيبه بعد موته، فنظم قصائد يرثيه فيها، ومن الأمثلة على ذلك أبيات نقشت على قبر جارية مجاور لقبر أبي نواس، يقول صاحب النقش الشعري:

أَقُولُ لِقَبرٍ زُرْتُهُ مُتَلَثِّمًا سَقَى اللهُ بَرْدَ العَفْوِ صَاحِبَةَ القَبرِ

لَقَدْ غَيّبُوا تَحتَ الثَّرَى قَمَرَ الدُّجَى وَشَمسَ الضُّحَى بينَ الصَّفَائِحِ وَالعُفرِ

عَجِبتُ لِعَينٍ بَعدَهَا مَلَّتِ البُكَا وَقَلبٍ عَلَيهَا يَرتَجِي رَاحَةَ الصَّبرِ

(الأندلسي، 1983، ص 206)

تكشف هذه الأبيات بأن العاشق زار قبر الجارية متخفيا كي لا يفتضح أمره، وقد يكون موقعه الاجتماعي أحد الأسباب التي دفعته لإخفاء هويته، فمن المعلوم أن الجواري قد أسرن قلوب جميع الرجال، الخاصة منهم والعامة، وربما وقع أحد السادة أو الفقهاء في غرام إحداهن لكن مكانته الاجتماعية منعته من التصريح بحبه.

هناك حالات أخرى يكون فيها زائر القبر مطالبا بنقل الرسالة الشعرية إلى الأحياء، وهذا ما وقع للشيباني الذي قرأ على قبر أبياتا يقول صاحبها:

مَلَّ الأَحِبَّةُ زَوْرَتِي فَجُفِيتُ وَسَكَنتُ فِي دَارِ البِلَى فَنُسِيتُ

الحَيُّ يَكذِبُ لاَ صَدِيقَ لِمَيِّتٍ لَوْ كَانَ يَصْدُقُ مَاتَ حِينَ يَمُوتُ

(الأندلسي، 1983، ص 207)

يشكو الميت نسيان الأحبة والأصدقاء له، وهو يرى أن مشاعرهم اتجاهه مجرد أكاذيب وادعاءات؛ إذ لو كانوا صادقين في محبتهم له، لفضلوا الموت، ولم يتشبتوا بالحياة بعده. وما من شك أن الميت لم يكتب البيتين على قبره لكن إسناد الخطاب إلى ياء المتكلم يدفع المتلقي إلى الاعتقاد بأن الأبيات من نظم صاحب القبر، وأنه لم ينقشها إلا بعد طول غياب الأحبة، وهو ما دفعه إلى البوح بشكواه، وتثبيتها على قبره كي تصل إلى جميع الناس بما في ذلك أهله وأصدقاؤه.

ترتبط بعض الأخبار المتعلقة بالنقوش الشعرية بموضوعة السفر، فالعديد ممن عثروا على تلك النقوش كانوا مسافرين، ولم يتوقع أي منهم أن يخاطبه ميت من خلال نص شعري. لقد كان بإمكان المسافر –في كل مرة– أن يواصل رحلته ويستريح في أي واحة يصادفها أو ينزل ضيفا بأي قرية في طريقه لكن الفضول كان يقوده إلى التوقف عند قبر مجهول، وعندما يحاول المسافر التعرف على هوية صاحب القبر، يفاجأ بأبيات يخاطبه بها الميت، وهذا ما حدث لمالك بن دينار الذي قرأ على قبر في طريق الشام الأبيات الآتية:

يَا أَيُّهَا الرَّكبُ سِيرُوا إنَّ مَصِيرَكُم أَن تُصبِحُوا ذَاتَ يَومٍ لاَ تَسِيرُونَا
حُثُّوا المطَايَا وَارْخُوا مِن أَزِمَّتِهَا قَبلَ المَمَاتِ وَقَضُّوا مَا تَقْضُونَا
كُنَّا أُنَاسًا كَمَا كُنتُم فَغَيَّرنَا دَهْرٌ وَعَن قَلِيلٍ كَمَا صِرْنَا تَصِيرُونَا

(القرشي، 2000، ص 159)

يقع القبر في طريق الشام التي تمر بها العديد من القوافل، وقد استغل صاحب النقش هذا المعطى ليبلغ رسالته إلى المسافرين، ولكنه فضل أن ينسب الخطاب إلى الميت كي يكون تأثيره أكبر وأقوى، وقد كان صاحب الرسالة موقنا أن فضول أحد المسافرين سيقوده إلى قراءة الأبيات، وأن هذا المسافر الفضولي سيتحول–بدوره– إلى راو لأبياته؛ إذ إنه سينقلها إلى أهله وإلى بقية أعضاء القافلة.

يتجه الشاعر/الميت بخطابه إلى جماعة من المسافرين، وهو يحثهم على التوقف قليلا كي ترتاح دوابهم، وفي الوقت نفسه كي يقضوا ما بذمتهم، ومن المرجح أن الأمر يتعلق هنا بقضاء فريضة الصلاة التي يغفل عنها بعض المسافرين.

يبدو أن فضول المسافر كان يوقعه دائما في مأزق قراءة نص لم يكن مهيئا لتلقيه؛ فالمسافر يتوقع–في أي لحظة– أن يلتقي مع أحياء لكنه كان يفاجأ أحيانا بميت يخاطبه بأبيات منقوشة، وهو ماوقع لرجل من بني ضمرة، كان مسافرا نحو بيت المقدس، فوقف ينظر إلى قبر، فإذا عليه بيت منقوش، يقول صاحبه:

أَيُّهَا الوَاقِفُ هَوْنًا فَاعتَبِر إِنَّ فِي المَوتِ لَشُغلاً فَادَّكِّر

(القرشي، 2000، ص 162)

يدعو الشاعر المتلقي إلى التوقف قليلا عند القبر، ويبدو أن الشاعر يعلم أن القارئ في عجلة من أمره، فهو يسعى للوصول إلى الديار بأسرع وقت، لكن الميت يدعوه إلى التوقف برهة للتأمل وأخذ العبرة. إن السكون الذي يعم المكان، وصمت الميت يكتسيان دلالات عميقة من شأنها أن توقظ المتلقي من غفلته، وقد أشار الجاحظ إلى أن الدلالة «التي في الموات الجامد كالدلالة التي في الحيوان الناطق، فالصامت ناطق من جهة الدلالة» (الجاحظ، 2003، ص 81).

لقد أضفت الأبيات المنقوشة على القبور حيوية كبيرة، فلم تعد المقابر فضاء مهجورا يعمه الصمت بل أضحت ساحة للتواصل بين الأحياء و الأموات، وأسهم النقش الشعري في استدامة ذلك التواصل وانفتاحه على متلقين الذين لم يألفوا قراءة الشعر خارج مجالس الأدب وأسواقه.

4-النقوش الشعرية على جدران البنايات الدينية

4-1- النقوش الشعرية على جدران المساجد

يحظى المسجد بأهمية قصوى لدى المسلمين؛ فهو الفضاء الذي يجتمعون فيه لتأدية الركن الثاني، وقد أولى الإسلام عناية خاصة بهذا الفضاء، ويعد المسجد النبوي المنورة أول بناية دينية في الإسلام، وقد تميز هذا المسجد-في مراحله الأولى- ببساطة هندسته «أما الأناقة في البناء والزخرفة، فإنها تعد ثانوية بالنسبة إلى تلك المرحلة الأساسية...ويمكن اعتبارها بمثابة ثياب أو زينة وقشور خارجية» (شافعي، 1982، ص 3).

كان للتحولات التي شهدها المجتمع الإسلامي- خلال العصرين الأموي والعباسي- أثرهما على العمارة الإسلامية، فقد وظف المهندسون تقنيات وتصاميم معمارية جديدة، ولم تكن المساجد بعيدة عن هذا التجديد الذي شمل كلا من التصميم ومواد البناء فضلا عن الزخرفة بأنواعها المختلفة، سواء منها النباتية أو الهندسية أو الكتابية التي زينت بها المنابر والمحاريب والمئذنات والقبب والصحون وغيرها من مرافق المسجد (درمة، 2018، ص 182-183)، وقد اختص بنقش هذه الزخارف مجموعة من الصناع المهرة الذين يجيدون النقش على الخشب و الجبص.

إن إرهاصات النقش على جدران المساجد ترجع إلى العصر الإسلامي الأول، ولا يتعلق الأمر بزخارف بل بكتابات بسيطة دونها أناس عاديون، إذ لم يكن هدفها منها إضفاء أي طابع جمالي على المسجد بقدر ما سعى أصحاب تلك النقوش البسيطة إلى التعبير عن أفكارهم وأحاسيسهم؛ فقصد صاحب النقش الشعري هو تقاسم مشاعره مع المصلين، ومن الأمثلة على ذلك ما وقع لأبي الفرج الأصفهاني الذي زار مدينة ((باجسرى)) فلما أراد مغادرتها، وجد أن بني شيبان حاصروا المدينة، فاحتمى الكاتب بأحد المساجد، وخلال تحصنه، خطرت على باله أبيات، فنقشها على أحد الجدران، وفيها يقول:

أَقُولُ وَالنَّفسُ أَلُوفٌ وَحَسرَى ... وَالعَينُ مِن طُولِ البُكَاءِ عَبرَى

وَقَد أَنَارَت فِي الظَّلاَمِ الشِّعْرَى ... وَانحدرَتْ بَنَاتُ نَعشٍ الكُبرَى

يَارَبِّ خَلِّصنِي مِنْ بَاجِسْرَى ... وَأَبدِلْ بِهَا يَارَبِّ دَارًا أُخرَى

(الأصبهاني، 1972، ص 74)

كان بإمكان الأديب المتحصن في المسجد أن يصلي أو أن يدعو الله كي يفرج كربته لكنه فضل أن يعبر عن شكواه إلى الله شعرا نقشا على أحد جدران المسجد وليس شفاهة. إن التدوين في هذه الحالة يتجاوز التعبير عن الذات إلى توثيق الحدث التاريخي، والغريب في الأمر أن صاحب النقش ذكر أن الله استجاب لطلبه حيث تمكن الكاتب من مغادرة المدينة دون أن يصاب بأذى (الأصبهاني، 1972، ص 74).

لم تكن مواسم الحج مناسبة دينية فقط، فقد كان بعض الشعراء ينتهزون تلك المواسم لنظم قصائدهم وعرضها على الحجاج بل إن أولئك الشعراء لم يجدوا حرجا في التوجه بقصائدهم الغزلية إلى النساء اللواتي يؤدين فريضة الحج، وهذا ما ينطبق على عمر بن أبي ربيعة وكثير عزة وأبي نواس، ويبدو أن الشعراء لم يكونوا الوحيدين الذين تغزلوا بالنساء خلال موسم الحج، فقد كتب أحد العشاق على حائط المسجد الحرام شعرا يقول فيه:

يَا أَهلَ مَكَّةَ قَدْ فُتِنْتُ بِضَبْيَةٍ تَرعَى دِيَارَكَم فَهَل مِن مُسعِدِ

إِنِّي غَرِيبٌ وَالغَرِيبُ مُسَاعَدُ ذُو صَبْوَةٍ فَارْثُوا لِطُولِ تَكَدُّرِي

(الأصبهاني، 1972، ص 88-89)

لقد فكر العاشق في طريقة يوصل بها صوته إلى أهل مكة، ولم يكن- بطبيعة الحال- ليقف بينهم لإسماع صوته؛ فمقام الحج يفرض على المؤمن تخصيص وقته لأداء المناسك والابتعاد عن المحرمات والشبهات التي قد تبطل حجه، لكن الفتى وقع أسيرا للعشق، وهو لا يريد أن يفتضح أمره، وبعد طول تفكير، اهتدى الفتى إلى طريقة ينتقل بها شكواه دون أن يتعرف الناس على هويته، فقد عمد إلى نقش شعره على حائط المسجد الحرام الذي يطوف به الحجاج، ولا ريب أن عملية النقش تمت ليلا، إذ لو كانت بالنهار لانكشف أمره، ولكن كيف يمكن لأهل مكة أن يساعدوا الغريب وهم يجهلون هويته؟

كان العاشق يتوقع أن الناس سينقلون رسالته إلى فتيات مكة اللواتي سيتوجه أغلبهن-تحت تأثير الفضول- إلى المسجد لقراءة الشعر المنقوش، وربما أن العاشق سيكون في انتظار الفتاة التي سبق أن رآها من قبل، حتى إذا جاءت، لم يتوان عن اللقاء بها والتعبير لها عن حبه.

4-2- النقوش الشعرية على جدران الكنائس والأديرة

تميز المجتمع العباسي بالتنوع العرقي والديني، فقد تعايش المسلمون مع اليهود والنصارى جنبا إلى جانب، وكان من مظاهر هذا التعايش الديني السماح لأهل الذمة بأداء شعائرهم الدينية بكل حرية داخل الكنائس والأديرة المتواجدة بربوع الدولة الإسلامية« وكان لمواقع الأديرة الجميلة قرب الأنهار والمحاطة بالديار والبساتين والكروم الأثر الاجتماعي في جذب الناس لزيارتها فضلا عن أن أبوابها كانت مشرعة بوجه المارة بها، فارتادها -عند المرور بها- الخلفاء والأمراء والشعراء وعامة الناس» (محيمد، 2018، ص 76)، وقد روى «أحمد بن هشام، عن أبيه قال: كنت في جملة عسكر المأمون حين خرج إلى بلد الروم، فدخل وأنا معه إلى كنيسة قديمة البناء بالشام، عجيبة الصور. فلم يزل يطوف بها، فلما أراد الخروج قال لي: مِن شأن الغرباء في الأسفار ومن نزحت به الدار عن إخوانه وأترابه، إذا دخل موضعا مذكورا، ومشهدا مشهورا، أن يجعل لنفسه فيه أثرا، تبركا بدعاء ذوي الغربة،

وأهل التقطع والسياحة. وقد أحببت أن أدخل في الجملة، فابغ لي دواة. فكتب على ما بين باب المذبح هذه الأبيات:

يَا مَعْشَرَ الغُرباءِ رَدّكُمُ ولقيتُمُ الأخبارَ عن قُرْبِ
قَلبِي عَلَيكُم مُشْفِقٌ وَجِلٌ فَشَفَا الإلَهُ بحِفْظِكُم قَلبِي
إنِّي كَتَبتُ لِكَي أُسَاعِدَكُم فَإذا قَرَأتُم فَاعرِفُوا كُتُبِي»

(الأصبهاني، 1972، ص 23)

يشير هذا الخبر إلى عادة مشهورة بين الغرباء، فقد كان كل واحد منهم يترك أثرا على جدران الأماكن التي ينزل بها، ويعد أثر الغريب –في هذه الحالة– رسالة متداولة مفتوحة على الغرباء، إنها رسالة ممتدة في الزمن، فكل مسافر أو غريب يترك أثرا ليتلقاه الغرباء الذين سيحلون بعده بالمكان نفسه، وقد أحب الخليفة العباسي أن يمارس هذا الطقس رغم أن مكانته الاجتماعية تجعله في غنى عن التقيد بعادة الغرباء؛ فهو لم يكن في حاجة ماسة إلى طلب دعاء الغرباء له كي يحصن نفسه من مخاطر السفر لكن جاذبية الطقس أغرت المأمون بنقش الشعر لأنه كان يشعر أنه غريب، فالإحساس الذي كان يغمره هو الإحساس نفسه الذي يشعر به المسافرون البسطاء، وبالتالي فوحدة التجربة والشعور ألغت الفوارق الطبقية، فلم يجد المأمون بدا من ترك نقش شعري للغرباء، ويؤدي هذا النقش دورا مزدوجا، فهو يضمن لصاحبه دعاء الغرباء له، كما أنه يمنح القارئ الغريب نوعا من الأنس، ويزيل عنه وحشة المكان.

ومن الأخبار ذات الصلة بالنقش على جدران الأديرة ما رواه الواسطي الذي قرأ على حائط دير قرب بغداد بيتا يقول فيه صاحبه:

لَئِن كَانَ شَحطُ البَينِ فَرَّقَ بَينَنَا فَقَلبِي ثَاوٍ عِندَكُم وَمُقِيمُ

(الأصبهاني، 1972، ص 59)

دون هذا البيت من طرف شاعر مجهول اكتفى بتحديد البلد الذي قدم منه، ويبدو أن هذا الشاعر الغريب قد تعلق قلبه ببغداد وأهلها حتى أنه صعب عليه مفارقتهم، وإذا كان رجوعه إلى بغداد أمرا حتميا، فإن قلبه ووجدانه ظلان مرتبطين ومعلقين ببغداد وسكانها، أي أن الشاعر أصبح يحس بالغربة في موطنه الأصلي وبين أناسه، ذلك أن « أغرب الغرباء من صار غريبا في وطنه، وأبعد البعداء من كان بعيدا في محل قربه» (التوحيدي، 1982، ص 83). لقد كان بإمكان الغريب أن يصرح لأصحابه وأهله بالغربة التي أصبح يشعر بها بينهم، ولو فعل ذلك،

لتعرض للوم والتوبيخ، ولذلك فضل كتمان إحساسه، والتعبير عنه نقشا على حائط الدير حيث ترك نصا شاهدا على الانتماء الجديد للبلد الذي يحبه، ويحس أنه موطنه الأصلي، إنه انتماء وجداني وكياني وليس انتماء جسديا.

5-النقوش الشعرية في القصور

تعددت أشكال التواصل بين العالمين الإسلامي والغربي، ومن بينها الرحلات التجارية التي كانت تدوم أشهرا أو سنوات، وهو ما كان يؤجج في نفوس الرحالة الشعور بالحنين إلى أوطانهم، شعور لم يتمكن البعض من كتمانه، فعبر عنه كتابة، ومن الأمثلة على ذلك نقش عثر عليه أحد الرحالة بأحد القصور اليونانية، يقول صاحبه:

فَيَا لَيتَ شِعرِي مَتَى يَنْقَضِي عَنَائِي وَتُكْشَفُ عَنِّي المِحَن

شَرِيدًا طَرِيدًا قَلِيلَ العَزَا ءِ سَحِيقَ المَحَلِّ بَعِيدَ الوَطَن

(الأصبهاني، 1972، ص 69)

يكشف البيتان حجم معاناة الغريب؛ فالمحن قد أحاطت به من كل جانب، وهو يعيش طريدا مشردا بعيدا عن أهله ووطنه دون أن يجد أحدا يخفف عنه، وهذه حال كل غريب « إن نطق، نطق خزيان منقطعا، وإن سكت، سكت حيران مرتدعا، وإن قرب، قرب خاضعا، وإن بعد، بعد خاشعا، وإن ظهر، ظهر ذليلا، وإن توارى عليلا، وإن طلب، طلب واليأس غالب عليه ... لا يتمنى إلاّ على بعض بني جنسه، حتى يفضي إليه بكامنات نفسه، ويتعلّل برؤية طلعته، ويتذكر لمشاهدته قديم لوعته» (التوحيدي، 1982، ص 81)، ويبدو أن هذا الغريب قد فارق موطنه مكرها، والدليل على ذلك أن قارئ البيتين وجد بجوارهما نصا نثريا مدونا بالسواد يقول فيه الغريب:« من وصل هذا الموضع بعدي فليعجب من قصتي، وليرث محنتي، خرجت هاربا من الإملاق.. وتهت في البلاد، وبلغ بي الدهر إلى هذا القصر» (الأصبهاني، 1972، ص 69). لم يكن، إذن، قارئ النقش أول من وصل إلى هذا المكان البعيد، فقد سبقه الغريب، لكن هناك فرقا واضحا بين المسافرين؛ فقارئ البيتين ترك بلاده طواعية، وكان على علم بمسار الرحلة وبالأماكن التي سيجتازها، بينما غادر صاحب النقش بلاده مكرها، واصبح غريبا تائها لا يعرف البلد الذي حل به.

كان الشعر أهم وسيلة للتعبير والتواصل في الثقافة العربية القديمة، وقد اتخذ العديد من الخلفاء الشعراء ندماء لهم، وكان بعض الخلفاء محبا للشعر، يتذوقه ويحفظه، ومن بينهم أبو جعفر المنصور الذي كان يتجول في قصر عبدويه رفقة خادم له يدعى إسحاق بن عبد الله، فطلب الخليفة من خادمه أن يناوله فحمة، فكتب بها على الحائط (الأصبهاني، 1972، ص 23) أبياتا للشاعر النابغة الذبياني يقول فيها:

المَرءُ يَأمُلُ أَن يَعيشَ وَطولُ عَيشٍ قَد يَضُرُّه

تَفنى بَشَاشَتُهُ وَيَبقَى ... بَعدَ حُلوِ العَيشِ مُرُّه
وَتَخونُهُ الأَيّامُ حَتّى ... لاَ يَرى شَيئاً يَسُرُّه
كَم شَامِتٍ بي إِن هَلَكتُ ... وَقائِلٍ لِلَّهِ دَرُّه

(الذبياني، 1996، ص 122)

تطفح الأبيات بنفس زهدي، فالخليفة يدرك أن رغبة الإنسان في الخلود مجرد وهم، وأن الإنسان لو عاش حياة طويلة، فإنه سيمر بتجارب عصيبة، ولكن لماذا كتب الخليفة هذه الأبيات على الحائط؟

لقد كان بإمكان الخليفة إنشاد أبياته على مسامع خادمه. إن إصرار الخليفة على الانتقال من مجال الذاكرة إلى مجال البصر أي من الشفاهة إلى التدوين يعكس الرغبة في التخلص من الوهم الذي كانت يعاني منه، فقد سبق لأبي جعفر المنصور أن حل– في أحد أسفاره بطريق مكة– بمنزل، فلما دخله، رأى أبياتا شعرية مدونة على الحائط، جاء فيها«:

أَبَا جَعفَرٍ حَانَت وَفَاتُكَ وَانقَضَتْ سِنُوكَ ... وَأَمرُ اللهِ لاَبُدَّ وَاقِعُ
أَبَا جَعفَرٍ هَل كَاهِنٌ أَو مُنَجِّمٌ ... لَكَ اليَومَ مِن حَرِّ المَنِيَّةِ مَانِعُ

...فدعا بالمتولي لإصلاح المنازل، فقال له: يا أمير المؤمنين، والله ما دخلها أحد منذ فرغ منها، فقال: اقرأ ما في صدر البيت مكتوبا، قال: ما أرى شيئا يا أمير المؤمنين، قال: فدعا برئيس الحجبة، فقال: اقرأ ما على صدر البيت مكتوبا، قال: ما أرى على صدر البيت شيئا، فأملى البيتين فكتبا عنه» (الطبري، 1967، ص 107). لقد كان الخليفة يرى شعرا لا يراه الآخرون، وربما أنه رأى–أثناء تجوله بقصر عبدويه– أبيات النابغة المذكورة، لكنه خشي أن تكون تلك الأبيات مجرد وهم بصري، ولذلك بادر إلى تدوينها بيده كي لا يتهمه مرافقه بأنه يتوهم رؤية الشعر.

إن ما يميز الكتابات الشعرية السابقة هو طابع البساطة من حيث أدوات الكتابة أو طريقة تدوينها، فلم يكن أصحاب النقش الشعري يتوخون الدقة والتنسيق والنظام، وهو الأمر الذي لم يتحقق إلا في بعض قصور الخلفاء الذين أرادوا أن تكون إقامتهم تحفة معمارية تعكس خصائص الثقافة العربية وجماليتها، ومن بينها قصور الأندلس، وأشهرها على الإطلاق قصر الحمراء الذي نقشت على جدران القاعة الشمالية منه أبيات في مدح الحجاج بن يوسف الأول، جاء فيها:

تَحِييكُ مِنِّي حِينَ تُصبِحُ أَو تُمسِي ... ثُغُورُ المُنَى واليُمنِ وَالسَّعدِ وَالأُنْسِ
هِيَ القُبَّةُ العُلْيَا وَنَحنُ بُنَاتُهَا ... وَلَكِن لِي التَّفضِيلُ وَالعِزُّ فِي جِنسِي

جَوَارِحُ كَنت القَلب لَا شَكَّ بينَهَا وَفِي القَلبِ تَبدُو قُوَّةُ الرُّوحِ والنَّفسِ
وَإن كَانَ أَشْكَالِي بُرُوجُ سَمَائِهَا فَفِي عَدَا مَا بَينَهَا شَرَفُ الشَّمسِ

(شاك، 1985، ص 162)

ويعد ابن زمرك أبرز شاعر زينت قصائده جنبات قصر الحمراء، ومن بينها بيتان يقول فيهما:

أَنَا الرَّوضُ قَد أَصبَحتُ بِالحُسنِ حَالِيًا تَأَمَّلْ جَمَالِي تَستفِد شَرحَ حَالِيَا
أُبَاهِي مِنَ المَولىَ الإِمَامِ محمد بِأَكرَمَ مَنْ يَأْتِي وَمَن كَانَ مَاضِيَا
وَللهِ مَبنَاهُ الجَمِيلُ فَإِنَّهُ يَفُوقُ علَى حُكمِ السَّعُود المَبَانيَا

(غومس، 1999، ص83)

كما عثر بالقصر نفسه في الكُوّات المؤدية إلى قاعة قمارش أبيات منقوشة لابن زمرك يقول فيها:

فُقْتُ الحِسانَ بحُلّتِي وبِتَاجِي فهَوَتْ إِلَيَّ الشُّهُبُ فِي الأَبْراجِ
يَبْدو إناءُ المَاءِ فِيَّ كَعَابِدٍ في قِبْلَةِ المِحْرابِ قَامَ يُنَاجِي
ضَمِنَتْ علَى مَرِّ الزّمَانِ مَكَارِمِي رِيَّ الأُوامِ وَحَاجَةَ المُحْتاجِ
فَكَأَنّنِي اسْتَقْرَيْتُ آثارَ النّدَى مِنْ كَفِّ مَوْلاَنَا أَبِي الحَجّاجِ

(روبييرامتى، 1999، ص 160)

تهيمن على أبيات ابن زمرك المنقوشة سمة التشخيص؛ إذ يتوارى الشاعر إلى الخلف، وينظم الشعر على لسان فضاءات القصر التي تتباهى بجمالها وحسنها، وهي تعترف بأنها ذلك الحسن من جهة صاحب القصر أي الحجاج بن يوسف الأول، ولا شك أن تعاضد الكلمة الشعرية مع المعمار المزخرف قد ضاعف من جمالية المكان، وأضفى عليه مسحة إنسانية بعدما أضحى ناطقا بالشعر.

وقد شكل الأمير السابق موضوعا للمدح من طرف شاعر آخر هو ابن الجياب الذي أشاد بأحد القصور المسمى ((برج الأسيرة)) الذي نقشت على الزوايا الأربع لأحد أبراجه أبيات يقول فيها الشاعر:

قَصرٌ تَقَسَّمَتِ البَهَاءَ سمَاؤُهُ وَالأَرضُ مِنهُ وَالجِهَاتُ الأَربَعُ
فِي الجِصِّ والزَّلِيجِ مِنَعٌ بَدَائِعٌ لَكِن نِجَارَةَ سَقفِهِ هِي الإِبدَاعُ
جُمِعَت وَبَعدَ الجَمعِ احكِمَ رَفعُهَا لِلنَّصبِ حَيثُ لهَا المحَلُّ الأَرفَعُ

(روبييرامتى، 1999، ص 159)

تتضمن الأبيات المنقوشة وصفا دقيقا للقصر وللمواد المستعملة في تزيينه، وهي أمور قد يدركها زائر القصر دون الرجوع إلى النص المنقوش لكن وظيفة هذا الأخير ليست إخبارية بل جمالية؛ إذ كان بالإمكان كتابة نصوص دينية محل الأبيات الشعرية، وهو أمر يتوافق مع المساجد بينما تقتضي زخرفة القصور نصوصا من طبيعة أخرى تتوافق مع خصوصيتها العمرانية، إنها تستدعي نصوصا فنية سيما تلك النصوص التي تصف الفضاء بلغة جمالية، فتجعله ناطقا كالإنسان.

ويبدو أن نقش الشعر لم يقتصر على موضع واحد في قصر الحمراء، فقد عثر في إحدى غرف القصر المسماة بـ ((قاعة السفراء)) أبيات للسان الدين ابن الخطيب يقول فيها:

أَنَا مُحَلاَّةٌ عَرُوسُ ذَاتُ حُسنٍ وَكَمَالِ

فَانظُرِ الإبرِيقَ تَعرِف فَضْلَ صِدْقِي فِي مَقَالِي

وَاعتَبِر تَاجِي تَجِدْهُ مُشْبِهًا تَاجَ الهِلاَلِ

(كرد، 2011، ص 98)

تخاطب الغرفة زائرها، وتدعوه إلى التأمل في جمالها وحسنها، فهي أشبه بحسناء تتباهى بنفسها، إنها تعلم أن الزائر سيجيل نظره في السقف والجدران، ولذلك كان من الضروري أن توجه له خطابا يعينه على إدراك مكامن الحسن والتفرد في القاعة من خلال التركيز على الإبريق و التاج.

6- نقوش الظرفاء والجواري

يعد الشعر ديوان العرب، فقد كان وسيلتهم المفضلة للتعبير عن مشاعرهم وأفكارهم، وإذا كان النثر الفني قد أزاح الشعر عن عرش الأدب العربي في العصر العباسي، فإن ذلك لم يؤثر على تذوق الشعر و تداوله بين فئات المجتمع المختلفة سيما فئة الجواري والظرفاء التي ابتكر أفرادها طرقا جديدة في تدوين الشعر.

أ-نقش الشعر على الملابس

كتبت إحدى الجواري على عصابتها بيتا شعريا تقول فيه:

أَتَهْوَونَ الحَيَاةَ بِلاَ جُنُونِ فَكُفُّوا عَن مُلاَحَظَةِ العُيُونِ

(الأندلسي، 1983، ص 129)

لم تعد العصابة تؤدي وظيفة نفعية أو جمالية، فقد اتخذت منها الجارية قناة تواصلية مع الرجال، حيث حذرتهم من التحديق في عينيها مخافة أن تسحرهم، فيجنوا، لكن الجارية كانت تدرك-في قرارة نفسها- أن المتلقي الذي سيقرأ الرسالة لن يأبه لتحذير الجارية بل سيقوده الفضول إلى التطلع لرؤية العيون الساحرة.

ودونت إحدى جواري المتوكل المسماة ((زاجر)) على عصابتها بيتين لقيس بن الملوح يقول فيهما:

إِذَا خِفْنَا الرُّقَبَاءَ يَوْمًا تَكَلَّمَتِ العُيُونُ عَنِ القُلُوبِ

وَفِي غَمزِ الحَوَاجِبِ مُغنِيَاتٌ لِحَاجَاتِ المُحِبِّ إِلَى الحَبِيبِ

(الدمشقي، 2016، ص 279)

تدرك الجارية أن الفارق الطبقي الكبير بينها وبين الخليفة لا يتيح لها التصريح بمشاعرها، ولذلك فضلت أن تتخذ من عصابتها قناة تواصلية للبوح بأحاسيسها. إن قاطني القصر قد يعتقدون أن النقش الشعري مجرد عنصر جمالي زينت به الجارية العصابة، لكنه يؤدي–في حقيقة الأمر– دورا تواصليا مع المتلقي المقصود أي الخليفة الذي دعته الجارية إلى الاستغناء بلغة العيون عن الكلام، وهو أمر معتاد بين العشاق، فالإشارة بلحظ العين «يبلغ المبلغ العجيب، ويقطع به ويتواصل، ويوعد ويهدد، وينتهر ويبسط ويؤمر وينهي، وتضرب به الوعود، وينبه على الرقيب، ويضحك ويحزن، ويسأل ويجاب، ويمنع ويعطي» (الأندلسي، 1950، ص31)، وقد أشارت إلى المعنى نفسه الجارية ((حسانة البدوية)) التي كتبت على برقع تغطي به وجهها بيتين لابن أبي الطاهر يقول فيهما:

أُلاَحِظُهَا خَوفَ المُرَاقِبِ لَحظَةً فَأَشكُو لِطَرفِي مَا أُلَاقِي مِن الوَجدِ

فَتَفهَمُ مِن لَحظَتِي عَظِيمَ صَبَابَتِي فَتُومِي بِطَرْفِ العَينِ أَنِّي عَلَى العَهدِ

(الدمشقي، 2016، ص 525)

وقد دخل الشاعر أبو نواس في أحد الأيام على الخليفة الأمين، فوجد بجواره جارية حسناء وضعت على رأسها إكليلا نقش عليه البيتان الآتيان:

وَاللهِ يَا طَرفِي الجَانِي عَلَى كَبِدِي لَأُطْفِئَنَّ بِدَمعِي لَوْعَةَ الحُزنِ

بِاللهِ تَطمَعُ أَنْ أَبلَى هَوًى وَجَوًى وَأَنتَ تَلتَذُّ طِيبَ العَيشِ وَالوَسَنِ

(البغدادي، 2019، ص 56)

وتعد القمصان من الملابس التي نقش عليها الظرفاء الشعر، ومن الأمثلة على ذلك الجارية ((تباريج)) التي زينت قميصها بأبيات شعرية منقوشة بالفضة والذهب تقول فيهما:

يَا فَتَى قُلْتُ إِذ دَعَانِي هَوَاهُ مُستَجِيبًا لِصَوتِهِ لَبَّيكَا

مَابَكَت مُقْلَتِي لِفَقدِكَ إِلَّا جَزَعًا أَنْ أَمُوتَ شَوْقًا إِلَيكَ

(الوشاء، 1953، ص 220)

وكتبت الجارية ((نظيفة)) على طوق قميصها مقطعة شعرية من ثلاثة أبيات، تقول في أولها:

مَا ذَاقَ بُؤسَ مَعِيشَةٍ وَنَعيمَهَا فِي النَّارِ مَن فِي عُمرِهِ لَم يَعشَقِ

(الدمشقي، 2016، ص 526)

ولم تسلم النعال من النقوش الشعرية، فقد زينت إحدى الجواري نعلها ببيتين شعريين مطرزين بالذهب للشاعر العباس بن الأحنف، يقول فيهما:

لَمْ أَلقَ ذَا شَجَنٍ يَبُوحُ بِحُبِّهِ إلاَّ ظَنَنتُكِ ذَلِكَ المحبُوبَا

حَذَرًا عَلَيكِ فَإِنَّنِي بِكِ واثِقٌ أَن لاَ يَنالَ سِوايَ مِنكِ نَصِيبَا

(الوشاء، 1953، ص 236)

إن ما يثير الانتباه في البيتين ليس مضمونهما بل الموقع الذي نقشا عليه، إذ لا يمكن للمتلقي أن يقرأهما بيسر، فموضع النعل لا يتيح القراءة بأريحية كما هو الحال بالنسبة للعصائب أو القمصان لكن هذا اللبس يزول عندما ندرك أن الشعر المطرز على النعل ليس سوى خطاب موجه من الجارية إلى نفسها أي أنه أشبه بالمناجاة.

فضلت بعض الجواري نقش الشعر على الأحزمة، فقد دونت جارية نصرانية على زنّار تشد به وسطها بيتين، تقول في أولهما:

زُنَّارُهَا فِي خِصْرِهَا يَطرَبُ وَرِيحُهَا مِنْ طِيبِهَا أَطْيَبُ

(الوشاء، 1953، ص 227)

وهناك بعض الجواري اللواتي نقشن أبياتهن على الحلي والمجوهرات خصوصا الخواتم، فقد نقشت مغنية على خاتم لها بيتا تقول فيه:

أَحْبَبْتُ مَنْ يَهْوَانِي بِرُغمِ مَنْ يَنهَانِي

(جعفر، 2019، ص 321)

ب-النقوش الشعرية على الجسم

أدركت المرأة العربية أن جسدها رأس مالها، ولذلك أولته عناية كبيرة من خلال «التطيب والاختضاب والوشم وترجيل الشعر وتزجيج الحواجب والتكحل وما أشبه، وأكثر ما كان الوشم في ظاهر الكف والمعصم» (الزيات،

1911، صفحة 15)، وقد حرم الإسلام الوشم لكن ذلك لم يمنع الجواري من تزيين أجسامهن ببعض النقوش الشعرية، ومن الأمثلة على ذلك البيت الذي نقشته الجارية ((مخاريق)) على جبينها، وفيه تقول:

لاَعَدِمْتُ الهَوَى وَلاَ مَن هَويتُ وَبَقِيَ مَنْ هَويتُ لِي وَبَقِيتُ

(جعفر، 2019، ص 323)

عبرت الجارية عن حبها لسيدها القطيني من خلال النقش الشعري، وقد كان بإمكانها أن تفعل ذلك شفاهة لكن الكلام– وإن كان مؤثرا– فإنه يزول ويتلاشى بينما النص المدون يظل ثابتا، يتلقاه السيد في كل لحظة يرى فيها الجارية، كما من شأن البيت المنقوش أن يصرف الرجال الآخرين عن التفكير في حب الجارية مادام أنها دونت على جبينها صك الاعتراف بحبها لرجل واحد هو سيدها.

تنبهت الجواري إلى أن عيني الرجل تتجهان أولا إلى أجسامهن، ولذلك اتخذنها دعامة لنقل رسائلهن المعبرة عن مشاعرهن– ولو على سبيل التمويه أو الغواية– فاكتسى بذلك الجسد جمالية خاصة، وكان الوجه أبرز عضو نقشت عليه الأبيات الشعرية، فقد كتبت الجارية ((ملاعب)) على جبينها بالمسك:

تَحَمَّل عَظيمَ الذَنبِ مِمَّن تَحِبُّهُ وَإِن كُنتَ مَظلُوماً فَقُل أَنَا ظالِمُ

فَإِنَّكَ إِلّا تَغفِرِ الذَنبَ في الهَوَى يُفارِقُكَ مَن تَهوَى وَأَنفُكَ راغِمُ

(الأحنف، 1954، ص 234)

كما نقشت الجواري الشعر على خدودهن، وهذا ما قامت به الجارية ((مهج)) حيث كتبت «على إحدى خديها بالغالي:

مَنْ يَكُن صَبًّا وَفِيًّا فَعَنَانِي فِي يَدَيهِ

وعلى الآخر:

خُذْ مَلِّيي بِعِنَانِي لَا أُمَانِعُكَ عَلَيهِ

(الدمشقي، 2016، ص 525)

يتبين أن هذه الجارية لم توجه رسالتها إلى مخاطب محدد تعشقه بل كان شعرها المنقوش دعوة مفتوحة لمجموعة من الرجال، حيث أخبرتهم أنها مستعدة لربط علاقة حب مع أي رجل شرط أن يكون العاشق قوي العاطفة وفيا للجارية. أما إحدى جواري المأمون، فقد اختطت بالحناء على راحة يدها اليسرى بيتا شعريا لأبي نواس، وجدت فيه متنفسا لمشاعرها، وهو البيت الذي يقول فيه الشاعر:

أُحِبُّكَ لاَ بِبَعضِي بَل بِكُلِّي وَإِن لَمْ يُبقَ حُبُّكَ مِني حِرَاكَا

(الحكمي، 2010، ص 553)

كما زينت لبنى– وهي جارية للعباس النديم– راحتها اليمنى ببيت شعري اختطته بالطيب تقول فيه:

قَالُوا: تمَنَّ وَقُل، فَقُلتُ لَهُم: يَا لَيتَهَا حَظِّي مِنَ الدُّنيَا

(الوشاء، 1953، ص 238)

وكتبت في اليد الأخرى:

لاَ أَبتَغِي سُقْيَا السَّحَابِ لَهَا فِي عَبرَتِي خَلَفُ مِنَ السُّقيَا

(الوشاء، 1953، ص 238)

إن وضع الجارية يفرض عليها القيام بخدمة سيدها، ومن المعلوم أن جل الأعمال المنزلية يتم إنجازها بواسطة اليدين، ولذلك فتدوين الجارية البيتين على راحتي يديها يبدو غير منطقي سيما أنها استعملت في ذلك الطيب، فالنقش الشعري معرض للزوال بسرعة، وبالتالي فإن إمكانية قراءته ستغدو أمرا صعبا أو مستحيلا. ويظهر أن الجارية كانت تحاول–من خلال إبراز النقش الشعري– التقرب من سيدها، فهذا الأخير بإمكانه بيعها في أي وقت، وهو ما كانت تخشاه الجارية العاشقة لسيدها، والتي كانت تتمنى أن تحظى بقلب سيدها، ويبدو أن الجارية كانت تتوقع أن ينتبه سيدها إلى النقش الشعري، فيعرف حقيقة عواطفها.

ج–نقش الشعر على الكؤوس والأثاث

عرفت صناعة الزجاج– خلال العصر العباسي– تطورا ملحوظا، فقد وظف أصحابها مواد أولية جديدة، كما ابتكروا طرقا جديدة في تزيين «الأدوات الزجاجية برسم المشجرات والكتابات عليها، أو بحفر فيها... وقد رسمت على الأقداح صور حيوانات، وصور بشرية، وحتى مناظر الصيد في بعض الأحيان»(الدوري، 1995، صفحة 127)، وأسهمت الجواري من جهتهن في إضفاء لمسة جمالية على كؤوس الخمر، وكانت علية بنت المهدي قد نقشت بيتا شعريا على قدح بالذهب تقول فيه:

اِشْرَبْ عَلَى وَجهِ الغَزَا لِ الأَغيَدِ الحَسَنِ الدَّلاَلِ

(الدوري، 1995، ص245)

وقد تجلت النزعة الجمالية بشكل واضح في مجال العمران خصوصا القصور وبيوت الأعيان حيث «كانت مصاريع الأبواب تصنع من الخشب المحلى بالنقوش، وتتألق النوافذ بالزجاج الملون، وتزخرف الحيطان بالنقوش المستوحاة من الطير والحيوان والأشجار والأزهار.. وهناك ستائر الحرير المزركشة، وقد تحفر على الحيطان بعض الصور كالعنقاء»(ضيف، 2008، صفحة 45). أما فيما يتعلق بالأثاث، فقد اقتنى الأغنياء أفخره وأغلاه ثمنا، وإلى جانب

وظيفته النفعية والتزيينية، أضحى الأثاث قرطاسا دون عليه العشاق رسائلهم؛ وقد أخبر محمد بن إسحاق أنه رأى في أحد المجالس سريرا كتبت عليه بالذهب الأبيات الآتية:

أَشهَى وأَعذَبُ مِن رَاحٍ وَمِن وَرْدٍ إِلفَانِ قَد وَضَعَا خَدًّا عَلَى خَدِّ

وَضَمَّ أَحَدُهُمَا أَحشَاءَ صَاحِبِهِ حَتَّى كَأَنَّهُمَا لِلقُربِ فِي عِقدِ

(الأندلسي، 1983، ص 132)

وهناك بعض العشاق الذين من نقشوا شعرهم على الوسائد، ومن الأمثلة على ذلك:

لَم أَذُق يَا رَسُولَ قَلبِي لِلكَرَى مُذْ غِبتَ طُعمًا

تَرَكَ الدَّمعُ عَلَى خَدَّ يَّ لمَّا فَاضَ رَسمَا

(الوشاء، 1953، ص230)

يعد السرير والوسادة من الأثاث الذي يستخدم عادة في النوم لكنهما– في الحالتين السابقتين– أصبحا شاهدين على معاناة صاحبيهما، ناقلين لمعانتيهما.

كانت تلك بعض من النماذج لنقش الشعر على مواد غير ورقية أو غير صخرية مما اختص به العشاق والظرفاء الذين تفننوا في نقش الشعر على جميع ما يحيط بهم بما في ذلك الجسد، وهناك نماذج أخرى لم تتوقف عندها الدراسة الحالية، كما هو الحال لتدوين الشعر على الآلات الموسيقية والمناديل والمراوح، ولكن حسبنا ما أوردناه من أمثلة تكشف عن الطابع الجمالي الذي اتخذه فن الإبيجراما الشعرية في المجتمع العربي القديم.

خاتمة

كشفت الدراسة الحالية أن الورق لم يكن المادة الوحيدة التي دون عليها العرب الشعر، فقد شكلت الجمادات– بمختلف أنواعها– دعامة لنقش الشعر، وهو تقليد فني تعود جذوره الأولى إلى الإغريق الذين أطلقوا عليه اسم ((الإبجراما))، وقد أبانت الدراسة أن توظيف العرب لهذا الفن كان مغايرا نسبيا لذلك الذي ورد في الحضارة اليونانية، سواء من حيث المادة المنقوش عليها أو من حيث الأغراض الشعرية، وقد أتاح تحليل الإبيجرامات الشعرية في التراث العربي الخروج بمجموعة من الخلاصات، أبرزها:

أ– أن بعض المسافرين نقشوا أبياتا شعرية على الصخور التي مروا بها في طريقهم، حيث اتخذوها قناة تواصلية لنقل رسائلهم إلى غرباء آخرين؛

ب– شكلت النقوش الشعرية على القبور رسائل من الميت إلى الأحياء، وهي رسائل لا تخلو من وعظ وشكوى؛

ج–اتخذ بعض الشعراء جدران الأماكن الدينية صحيفة لنقش أشعارهم؛

د–تمتاز النقوش الشعرية التي زخرفت بها القصور بطابعها الجمالي، وتتوزع موضوعاتها بين وصف القصر وبين مدح الخليفة الذي أمر ببنائها؛

هـ– اتخذت الجواري من ملابسهن صحيفة لنقش أبيات شعرية قصيرة، عبرت من خلالهن عن مشاعرهن الدفينة؛

ر–أضفت النقوش الشعرية على أجساد الجواري مسحة جمالية مضاعفة؛

و–اختار بعض الظرفاء نقش أشعارهم على الأثاث الذي أصبح ناطقا ومرآة عاكسة لمشاعرهم.

لائحة المراجع والمصادر

–المراجع العربية

–الأبشيهي شهاب الدين.(1986). *المستطرف في كل فن مستظرف*، تحقيق: د.مفيد محمد قميحة، ط2، بيروت: دار الكتب العلمية .

–الأسد ناصر الدين.(1988).*مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية*، ط7، بيروت: دار الجيل.

–الأصبهاني أبو الفرج.(1972). *أدب الغرباء*، ط1، بيروت: دار الكتاب الجديد.

–أفلاطون أرستوكليس بن أرستون.(2000). *محاورة فايدروس لأفلاطون أو عن الجمال*، ترجمة أميرة حلمي مطر، ط1،القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.

–الأندلسي بن حزم.(1950). *طوق الحمامة*، تحقيق حسن كامل الصيرفي، ط1، القاهرة: مطبعة حجازي.

–الأندلسي بن عبد ربه.(1983). *العقد الفريد*، تحقيق عبد المجيد الرحيني، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية.

–البغدادي جعفر.(2019). *مصارع العشاق*، القاهرة: مؤسسة هنداوي.

–تقية عوض عبد العزيز مسند و عمر محمد الحسن درمة.(2018). *جمالية تكوين الوحدات الزخرفية الإسلامية في عمارة مساجد الخرطوم: دراسة على مسجد النور بكافوري – الخرطوم*، مجلة العلوم الإنسانية، مج 18، ع1.

–التوحيدي أبو حيان.(1982). *الإشارات الإلهية*، تحقيق وداد القاضي، ط2، لبنان: دار الثقافة.

–الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر.(2003). *البيان والتبيين*، تحقيق عبد السلام هارون، ط7، القاهرة: مكتبة الخانجي

–حسين طه.(1950). *جنة الشوك*، ط1، مصر:دار المعارف.

–الحكمي الحسن بن هانئ.(2010). *ديوان أبي نواس برواية الصولي*، تحقيق بهجت عبد الغفور الحديثي، ط1، أبو ظبي: دار الكتب الوطنية.

-الدمشقي عبد الله.(2016). *مطالع البدور في منازل السرور*، تحقيق التجاني سعيد محمود، ط1، بيروت: دار الكتب العلمية.

-الدوري عبد العزيز.(1999). *تاريخ العراق الاقتصادي في القرن الرابع الهجري*، ط4، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

-ديتيران إغناتيو غوتيريث.(2019). *النقوش الكتابية في إسبانيا وصناعة الأحرف على المواد الصلبة: اللغة العربية والنقوش والآثار المكتوبة في إسبانيا*، مجلة الميادين للدراسات في العلوم الإنسانية، مج1، ع3.

-الذبياني النابغة.(1996). *ديوان النابغة الذبياني*، شرح وتقديم عباس عبد الساتر،ط3، بيروت: دار الكتب العلمية.

-رمضان عبده.(2016). *فن الأبيجرام في الشعر العربي المعاصر*، ط1، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

-روبييرامتى ماريا خيسوس.(1999).*الأدب الأندلسي*، ترجمة أشرف علي دعدور، المجلس الأعلى للثقافة.

-الزيات حبيب.(1911). *المرأة في الجاهلية*، ط1، القاهرة: مؤسسة هنداوي للثقافة.

-سارتر جان بول.(2000). *ما الأدب* ، تر : محمد غنيمي هلال، ط1، مكتبة الأسرة.

-السعيد، عبد الرحمن.(2012). *النقوش الشعرية الصخرية في المملكة العربية السعودية وقيمتها الأدبية*، مجلة دارة الملك -عبد العزيز العدد الثاني، ربيع الآخر هـ، السنة التاسعة والثلاثون.

-السلاوي شهاب الدين أحمد.(2014). *الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى*، تحقيق عثمان محمد، بيروت: دار الكتب العلمية.

-السويدي فاطمة حميد.(1997). *الاغتراب في الشعر الأموي*، ط1 ، القاهرة: مكتبة مدبولي.

-شافعي فريد محمود.(1982). *العمارة العربية الإسلامية ماضيها وحاضرها ومستقبلها*، ط2، جامعة الملك سعود.

-شاك فون.(1985). *الفن العربي في إسبانيا وصقلية*، ترجمة الطاهر أحمد مكي، ط2، القاهرة: دار المعارف.

-ضيف شوقي.(2008). *تاريخ الأدب العربي*، مصر: دار المعارف.

الطبري أبو جعفر.(1967). *تاريخ الرسل و الملوك*، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط2، مصر: دار المعارف.

-الطنجي محمد اللواتي (ابن بطوطة).(1987). *رحلة ابن بطوطة تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار*، تحقيق محمد عبد المنعم العريان،ط1، بيروت: دار إحياء العلوم.

-عمران علي، روحي ثروت.(2001). *القبر في الشعر الجاهلي*، رسالة ماجستير، جامعة القدس، فلسطين

-غومس إميلوغارسية.(1999). *الشعر الأندلسي، خلاصة تاريخية ضمن: ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي*، ترجمة محمود علي مكي، المجلس الأعلى للثقافة.

-كرد محمد علي.(2011).*غابر الأندلس وحاضرها*، ط1، مكتبة النافذة.

الكوفي أبو محمد أحمد.(2017). *الفتوح*، ط2، بيروت: دار الكتب العلمية.

-كيازي حسين وسيد فصل الله مير قادري.(2010). *الومضة الشعرية وسماتها*، مجلة اللغة العربية وآدابها، ع9، مج1.

-محيمد وسن حسين.(2018). *كنائس وأديرة بغداد في العصر العباسي ودورها الاجتماعي والاقتصادي والثقافي*، *مجلة كلية التربية للبنات*، مركز إحياء التراث العلمي العربي،بغداد، مج29، ع7.

-المعتمد ابن عباد.(2000). *ديوان المعتمد بن عباد*، تحقيق حامد عبد المجيد وأحمد أحمد بدوي، ط3، القاهرة: دار الكتب المصرية.

-الوشاء أبو الطيب محمد .(1953). *الموشي أو الظرف والظرفاء*، القاهرة: مكتبة الغانجي.

المراجع الأجنبية

-Campbell Charles, *Poets and Poetics in Greek Literary Epigram*, A dissertation submitted to the Graduate School of the University of Cincinnati in partial fulfillment of therequirements for the degree of Doctor of Philosophy, University of Cincinnati,2013.

-Fantuzzi De Marco Et Hunter Richard, *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge University Press, September 2009.

-Santin Eleonora Et Laurence Foschia, *L'épigramme dans tous ses États : Épigraphiques, Littéraires, Historiques*, Ens Éditions, Lyon, 2016.