سيادة الفراغ:

محمود البريكان

عبد الرحمن طهمازي

سيكون شعور القارىء(*) بازدواج الملاحظات الآتية دليلاً على أمرٍ يعود إلى الظرف ـ أو مجموع الظروف ـ الذي كُتِبَ فيه بعضها. والمقصود بالظروف هو تباين المراحل في التعليق على عدد من قصائد الشاعر العراقيّ «محمود البريكان»، ولكنّ شعور القارىء بالازدواج هو شعورٌ لا يمكن النفاق عليه، إذْ أنّ الزمن الذي بدأتْ فيه الملاحظات كان قبل ربع قرن، ونُشر قسم منها قبل أكثر من عشرين عاماً. وقد صرتُ إلى العودة إليها وتطويرها أكثر من مرّة، ثم ها هي ذي يُعاد تصميمها كلياً ليكون لها إهاب مقدّمة لمختارات شعرية. ومن ظريف الأمور أنّ الازدواج سيأخذ معنى مضاعفاً حين يحلّ أوانه في هذه المقدّمة، ويعود هذا إلى المفاجأة التي قد يتلقّاها قارىء ما وهو يجد لفظة «الازدواج» العاميّة التي نزدريها، بفعل الميول العُرفية، تعود محترمة في ظلّ المفاهيم التي يقترحها فكرٌ اصطلاحي، فكرٌ يقوم على مساعدة أن يكون للخواطر هيكل شعريّ يأمل الوضوح في الوقت الذي يتأمّل فيه الالتباس. إن قولنا النثريّ على الشعر هو ثمرة من ثمرات طغيان التلقّي، فكلّما أخرج الشاعر قصيدة من المرجع الصامت يكون فضولنا شديداً في إعادة القصيدة إلى مرجعها الذي لا يصمت، هذا ما لا يُرضي الشاعر، الذي يعتقد عقيدة راسخة بأنّ ما يبتلعه النثرُ من الشعر هو شيء غير ذي بال، مهما كانت قوّة الحدس وهوس الاستطراد لدى الناثر. إنّ عنصراً ضئيلاً لم يُلتقط لهو عنصرٌ فعّال، لن يستطيع الشاعر تسميته، لأنّ قصيدته سبقت منطقه وتركت له فضلات الاضطراب التي يلتقطها مع الآخرين بيسر. يفضّل الشاعر إذنْ، بعد أن فشل في التعقيب على شعره، أن يصنع نظاماً من الإحالات المعقّدة على الشعر الذي دوّنه في ظرف لم يكن واضحاً كلّ الوضوح. إنّ القصيدة التي يدّعي الشاعر اكتفاءها الذاتي، من حيث كونها مُنجزاً، تلمّح إلى ظرفها تلميحاً، وهذا ما يترك لنا شكّاً كافياً بجدوى تحليل الظرف على ضوء القصيدة، أو تحليل القصيدة على ضوء الظرف: هناك شيء تفتقده كلّ الأدلّة بينما تلتزم هي (القصيدة) بانتاج أدلّة يهدّدها الغموض والتناقض. وإذا أردنا «تحييد» الشاعر حتى ننشىء نظرية شعرية جديدة، إلى جانب الشعر العربيّ الجديد، فإنّ علينا أن نضمن أوّلاً اتصال النظرية بالشعر، ثمّ نعمل على التفلسُف اللامتناهي. هكذا يجب عدم نسيان النصّ الذي يثير البلبلة ويسمح بالتأويل ويبخل بنوادره. إنّ أقوى ما في القول النثريّ على الشعر هو إمكان الإحالة على الشعر، وهو ما يمكن أن يَعْلَق بالنثر من مواهب الشعر. الإحالة إمكان للنصّ فقط.

* * *

لقد استُنبط عنوان المقدمة «سيادة الفراغ»، قدر الإمكان، من الشعور الشخصي الذي ألهبته جملة شعرية لمحمود البريكان:

سقطتْ فنارات العوالم دون صوت.. الرياح
هي بعد سيّدة الفراغ(1).

(*) مقدمة كتاب «محمود البريكان»، دراسة ومختارات، الذي يصدر الشهر القادم عن دار الآداب.

(1) حارس الفنار.

وهذه الجملة التي تطلّبتْ أن يكون المشهد مرئيّاً من الذروة: الفنار، تجهّزنا بشعور لا يقلّ هيبة عن عزلة الرقيب المعاقَب، هو زمهرير الوحشة. ففي الذرىٰ يظهر الشاعر الحديث وحيداً لا يتقبّل المواساة ولا تعنيه المسامرة، متكمّناً من المشهد المتوالد حتىٰ أقصاه، وبصيراً بما هو حيّ، وبما كان حيّاً، وبما تطبخه الظلمات من أحياء هديّةً لمستقبلٍ ظالمٍ الشهيّة:

ما من مغامرة. هو التيه المجرّد في العراء!
أتذكّر الموتىٰ. ولون دموعهم في الزمهرير[٢].

إنّ عالم التفاصيل ـ الذي يتسرّب الخداع منه ـ حيث لا ينال الإهمال أيّة ثنية فيه، لا يعود علينا بالأوهام فقط، فالحقائق التي لا قبل للأوهام بطمسها تترىٰ، هذا من الفوائد التي نذوقها في شعر «البريكان». إننا نصعد إلىٰ التجريد اليائس من التفصيل. إنّ المكان ينضمّ شيئاً فشيئاً إلىٰ الفراغ. ويُسْلِمُ قياده إلى الزمان المتراجع محميّاً بالذاكرة المتناسية. وحين تهتف الحكمة أخيراً بالحيرة المتفوّقة، نكون قد استرجعنا ما ظهر في البداية هشّاً ومريباً علىٰ السطح. فوحدة المشهد التي قد لا تكون انسجاماً، تنبسط في وحدة البناء الشعري علىٰ نحوٍ رفيع، مما يخوّلنا التفكير في خصائص شعر الشاعر: وحدة البناء، وتموّجه، والانقلاب علىٰ عادات اللسان التي تهدّد شاعراً حديثاً، والالتزام بحداثة غير مصطنعة؛ مع نظر مقتضب إلىٰ القوالب، وعدم استهلاك اللغة بالصور المنهومة إلىٰ الكمال: هذه الخصائص، وربّما غيرها، يقف وراءها قرار أخلاقي ـ أدبي كثير الإصرار وهو الإيمان ـ غير المدخول بالايديولوجيا ـ بالإنسان وشروطه الكبرىٰ: الحبّ، الجمال، الحريّة: مع قرار ثقافيّ ذي أصلٍ (كيف يمكن عزل قرار عن آخر؟ أن تكون الثقافة موقفاً شعريّاً) حيث تساؤلات الصناعة الفنية التي تفيض بها قصائد البريكان، والتي جعلت لشعره شخصية أصيلة ومبتكرة في شعرنا الحديث. الجمل تتوقّف لتُشحن من جديد. القوافي التي تدور في فلك القصيدة العامر بإيقاع دورانيّ (لا دائريّ) القصيدة التي تهمّ بالاكتمال لتقول شيئاً عن مشهد يعاني من وجود ناقص، وعن يوم لا يريد أحدٌ إنجازه، ولا يتحمّل أحدٌ تأجيله. موضوع الشعور الذي يتردّد علىٰ مضمونه الدفين، كما في استراتيجيات العمل. لقد كان الشعر العراقيّ الجديد منذ ١٩٤٨ (وهذا تقويم رمزيّ يشير إلىٰ أنجح حركة تجديد في تاريخ الشعر العربي إلىٰ الآن) ينتظر قوة احتمالات التطوّر، فالمضامين لا تليق بالأشكال التي ترهص بالتجديد. لقد سارعت الآمال والأوجاع إلىٰ أن تعرض نفسها علىٰ الشكل الجديد، قبل أن يتمكّن هذا الشكل من العناية بنفسه، لذلك خاض مع الأشكال الأدبية والفنية الأخرىٰ، القديمة والجديدة، في التعبئة الاجتماعية التي تحرّكها عفويّة وطنية، فكان أن تشارك الشكل الجديد والشكل القديم بقاسم واحدٍ هو الأساليب اللغوية المتّفق علىٰ شيوعها. لم يستطع هذا الشكل المختلف أن يجد أسلوبه المختلف في ظلّ واجبات الشاعر «الوطني والقوميّ» التي توحّد الشعراء ولا يعنيها الشكل! والاعتراضات التي قيلت إنّما هي اعتراضات ايديولوجيّة متطفّلة علىٰ الفن، حيث كان يُشكَّك بالشكل الشعريّ ولا يشكّك بشعريته أو بشاعره. إنّ ذلك الشعر لم يستطع أن يتخطّىٰ الصيغ الشكلية للواقع وأطر الاستناد التي يوفّرها الماضي، من هنا كانت علنية المضامين الشعرية: ردود أفعال، وأسف للقهر الحاصل بوساطة الأشكال الاجتماعية اللاعقلانية، وهذا لا ينفصل عن الدور الذي وجد الشعراء أنفسهم منخرطين فيه: صياغة الشعارات وتقريب الوعود، بكلام متّصل، أي مفهوم ولا يسبّب جدالاً، ويبدو أن هذا الدور الشعريّ ـ الاجتماعي، مع غيره من العوامل الذاتية، هو الذي أثمر الحالة التي نشهد علىٰ غرابتها: الشكل العروضي الجديد والبناء الأسلوبي القديم. لقد كانت «خالدة سعيد» موفّقة إلىٰ حدّ كبير في صيد هذه الملاحظة في شعر «بدر شاكر السيّاب» وإيضاحها بوساطة المقارنة «. . . بدأ السيّاب ما نجده عند الشعراء الجدد ـ المتطرّفين ـ من اختراق لجدار الذاكرة في اتجاه الخلق، وبحث عن ينابيع لغوية بكر، لكنّ هذا يتجلّى في عدد قليل من قصائده كالنهر والموت وشناشيل بنت الجلبي مثلاً، وقد توقّف عند البداية ولم يتخلّص من سلطان ذاكرته، ولم يبلغ ما يسميه «جاك ديريدا» بـ «قلق اللغة»، هذا القلق الذي يهزّ البنية الداخلية أو البنية التحتية للغة (إن صحّ أن نستعير للغة هذا التعبير السوسيولوجي) ومنطقها الخاص. هكذا بقي السياب، في معظم قصائده، ضمن التراكيب والصيغ التقليدية، ولو حلّلنا العلاقات الداخلية في صوره وعباراته لوجدنا الغالب عليها علاقات التشابه والتناظر والتقابل والتتابع والتمثيل أي بقي ضمن نهج المحاكاة. (علىٰ كلّ حال ينسحب هذا علىٰ معظم نتاج الحركة الحديثة) إنّ للعملية الشعرية عند السياب (ويمكن أن نجد مثل هذا المقطع في قصيدة ـ أنشودة المطر ـ أو ـ المسيح بعد الصلب ـ أو كلتيهما في رأس قصائده) يُظهر لنا بنية فوقية ثورية وبنية تحتيّة تقليدية، وأعني بالبنية الفوقية هنا دلالة الرموز والمناخ العام للقصيدة (يمكن بهذه المناسبة القول إنّ محاولة السيّاب هي مقلوب محاولة أبي تمام، لأنّ أبا تمام حافظ علىٰ صعيد البنية الفوقية فظلّ في نطاق المدح والوصف

(٢) حارس الفنار.

والرثاء وفي إطار العروض الخليلي بينما تحرّك على صعيد البنية التحتية فجدّد في العلاقات الداخلية حتىٰ كثرت لديه صيغ التضاد والتداخل واللقاءات الغريبة، وفي هذا سرّ استغراب القدامىٰ لشعره) . . . »[٣].

في نهاية أيّ تحليل للشكل يتمّ التوصّل، إنّ باعتذار أو تملّص أو معرفة، إلىٰ أن الشكل هو تجريد معرَّض للتغيّر، لكن القيم تبثّ ضعفها في الشكل لتتحوّل حججها الضعيفة إلىٰ قوّة ملحوظة، وليأخذ الشكل علىٰ عاتقه مهمّة حماية القيم. إن القيم تبدأ بالدفاع عن نفسها بدريئة متحرّكة ظناً منها بثبات الدريئة، هذه القيم التي أوهاها التكرار والبلادة تستعير ما هو أقلّ ضعفاً منها، وأكثر تحايلاً وصعوبة علىٰ التحليل، لتقنع بقوّة العزاء. فالاعتبارات الشكلية، في الظرف المعيّن ـ أقوىٰ أو أوضح من الاعتبارات القيمية، والسبب الأقرب إلىٰ الذهن هو أن الشكل كان محايداً بدرجة كبيرة ولأزمنة طويلة، غير معرَّض للمخاطر بفضل أهل الحرفة. أمّا التبدّل الذي يطرأ عليه فهو بحوافز القيم المرتجفة (المضامين هنا) ومقدار استعداده البنيوي للتغيّر، وكثيراً ما يعاند الشكلّ ومضامينه الحياةَ والقيم الجديدة، وهناك ملاحظات عديدة قد تبدأ بابن شهيد الأندلسي. وإذا كانت القيم الجديدة تستطيع التوقّف أمام الأشكال القديمة بارتياب أو مقاطعة، فإنّ الأشكال القديمة تلبّي علىٰ نحوٍ فاسد وبولاء وأمانة القيم القديمة حتىٰ ولو استُهلكا معاً، دون أن تعبّر الأشكال عن برمها بالتكرار والنضوب، إلّا بالدرجة التي تمّ الإعداد لها في الأزمة، كما يقول غرامشي، حيث ينتظر الجديد الولادة في حين يواصل القديمُ موتَه. يذكر «عبد الله العروي» فكرة مساعدة «لم يكن الشعر البدويّ شعرياً في ذاته، بل كان مناسبة للانفعال الشعري، وبذلك نفهم بصورة أفضل لماذا كان أولئك الناس يتمسكون كل ذلك التمسّك ببنية القصيدة الثابتة التي لا تتغيّر».

وإذا كان الاعتبار الشكليّ أقوىٰ من جهة الحجّة، فإنّ الاعتبار القيمي أقوىٰ من جهة التأثير. لقد كان الشعراء يتعرّضون للاستجواب، لا لعدم كفايتهم في الأداء الشعري، علماً أن عدم الكفاية هذا يكوّن إحدىٰ مشكلات الضعف في القيم، وإنما للدرجة الواضحة في استجابتهم للقضايا المشتركة علىٰ السطح: ما الموقف من القضية الفلانية أو القضية الفلانية، حتىٰ وصل الأمر إلىٰ التشكيك بنوايا الشاعر وهو يعبّر عن فرديته، وكأنّه حين يعرض ذاته لا يعرض معها ذاتية مجتمع أو طبقة أو فئة، أو أنّ مَن له الحقّ في التعبير عن ذات الشاعر هو عناصر أخرىٰ قيمية يأخذها الشاعر من مصادرها الموجودة خارجه والتي لا بدّ أن يؤمن أنه مصدرها أيضاً. والمؤسسات التي كانت ترهب الشاعر كانت لا تريد منه الوصول إلىٰ ديموقراطية التعابير وإلىٰ مسؤوليته الخاصة في التعبير عن نفسه، بل تريد من الوجدان أن يكذب ليكون وجداناً مقبولاً لا وجداناً أصيلاً. أن يقول الشاعر ما يريد لا ما يُراد منه هو سحب البساط من تحت المؤسسة التي تحتكر القول وتتسلّط به، إنّ ما يغري بالتحليل، وليس هنا مكانه، هو انتقال الهياكل الشعرية إلىٰ قيم قومية ودينية وحضارية، والخلط المرتبك بين المواضيع والمضامين، حيث يعاد إنتاج الرموز لتكون حوافز شعرية، لينخلع الشاعر عن إلهامه وتدبّر موهبتُه موضوعاتٍ مزيّفة لتشغيلها الآليّ.

صار هدف الشاعر غير شعريّ: الوصف «الكافي» للوقائع والمشاعر دون مطمح إلى الكشف. إنّ مبالغات الوصف وتوليد الصور هي من صميم «البوستر» الشعري الذي يرغب أن يصدّقه القوم، ولكنّ هذا قد يجعل التطابق ممكناً بين صدق اجتماعيّ عاطفيّ وسذاجة هي بمثابة تكليف الشاعر بأن يبرّر استمراره في القول. إنّ الصور التي تتوالد توالداً عُذرياً تقود إلىٰ أن نعدّها بديلاً للعالم الذي ما كانت تنوي إلّا تصويره فحسب، وبهذا يكون الشعر قد وصل إلىٰ غير جوهر القضية. ويلاحَظ أن هناك تشابهاً مملّاً في الإيقاع والمضامين، ساعَدَ عليه أمران: الأوّل ذاتيّ وهو اعتبار الخطوة الأولىٰ في التجديد (الريادة) مقياساً ونقطة انطلاق للتجديد في الوقت نفسه، والثاني موضوعيّ وهو عدم مواصلة البحث في إمكانيات البحور العربية علىٰ رفد الشكل الكميّ الجديد. والأمران كلاهما نقيض الأطروحة. بعد ذلك، حدث ما هو أكثر تعقيداً ومواصلة في نقض الأطروحة: لقد ازداد الحديث عن الأشياء بعد عزلها عن القيم، والدخول إلىٰ القيم من خلال الأشياء. الأشياء تستقلّ لتقوىٰ، والقيم تتشيّأ.

هل يحتاج الشاعر إلىٰ كارثة لينظر ويواصل النظر؟ كارثة شخصية لا تغربل العالم؟ لقد كان السياب، علىٰ سبيل المثال، يعاين الحياة، التي شارك في اشتقاق شكلٍ شعريٍّ جديد لها، ويرغب في تجديدها، إلىٰ أن حمله المرضُ علىٰ الرؤىٰ المرتدّة: القرويّ الذي أخذته المدينة سيحنّ إلىٰ ما يعرفه معرفة مضمونة الذكريات، وسيستنفد المرضُ بقايا عافية الروح، وسيساق الحاضر إلىٰ جبّانة الماضي. المرضُ يأخذ مبادرة التجديد اغتصاباً. هنا يمكن أن نلاحظ، من دون استغلال نقاط الضعف الطبيعي، نقص الإعداد الذي عالجه محمود البريكان، فقد حمىٰ شاعريّته بأن وضع مسافة غير قابلة للتقليص بينه وبين النشاط الإعلامي، وهذا سبب كبير في حريّة التطوّر الخاص، الحريّة التي ترعىٰ مبادرات

(٣) مواقف ـ العدد ١٥ ـ ١٩٧١.

الشعر، فالتجديد الذي سرعان ما تحوّل إلى قبضة المؤسسات، قد ينتقل إلى مواقع غير جديدة، حتّى بالمعاني العُرفيّة. إنّ السذاجة الأصلية للشعراء هي التي ترشّحهم للهيام في كلّ الوديان. ولكنّ صلابة كلّ شيء، استقلاله، لم تدعُ محمود البريكان إلى أن يتفتّت في إعلانٍ عام، فالوعي بالقيم يفتح الأشياء بلسان المعايير الموضوعية، ويعطي الشاعر جدارة في الحكم عليها وتفنيدها، إنّ هناك مركزاً ثابتاً تدور حوله الأشياء، مركزاً لا تزحزحه الحركة هنا إلّا لتبرهن على ثباته هناك:

على الظلمات كانت أرضهم تطفو لغير مدى
تعاف الشمسُ دكنتها ويكره جدبها القمر
وعصر النور كان زمانهم لم تشهد العُصُرُ
من الظلمات ما شهدا!

* * *

كانوا يقصّون لأبنائهم حكاية الانسان في الدغلِ
ولا يسرّون لأبطالهم قداسة إلّا على القتلِ!

* * *

أعطوا طغاة الأرض أرواحهم وأبدعوا كلّ مراثي الطغاة
لعلّهم لم يعشقوا موتهم لكنّهم لم يعرفوا ما الحياة[4]

إنّه لا بدّ من ترك الفعل الماضي، الذي حدثَ في زمن يتراجع من تحت الحدث كالوهم، يتلامس مع المضارع (من الأفضل العودة إلى التعريفات الاصطلاحية المبدئية التي لا تقيّدها نتائج المصطلح في التعبير عن حدوده، أي إلى التعريفات المنفتحة المعتمدة على درجة من درجات الضبط، لأنّ تثبيت المصطلح باعتباره رقيباً تتمّ عملية إضعافه الطبيعية بالأدب، وهنا سنقوم بالاعتماد على ما عند سيبويه من تعريف للفعل الماضي والأمر والمضارع، حيث يتحاور الفعل مع زمنه اتصالاً وانفصالاً: «وأمّا الفعل فأمثلة أُخِذَتْ من لفظ أحداث الأسماء، وبُنيتْ لما مضى، ولما يكون ولم يقع، وما هو كائن لم ينقطع»[5]. إن التخلّص إلى مضارع مكبّل بآليات التركيب التي يتغرّب فيها عن الحدث والزمن ويتمّ ترحيله إلى الماضي وإلى حدث ليس فيه من معالم الحدث إلّا نَفيُهُ (كانت أرضهم تطفو.. لم تشهد. كانوا يقصّون. لم يعشقوا. لم يعرفوا) يعني أن العالم ما زال في قيد الماضي، أي أنّ خصائص المضارع التي تتكوّن منها كتلة الحاضر ومقاومته المادية، حتى تكون أكثر واقعية، لا بدّ من دفعها إلى خلف الماضي، الذي (صار) منذ زمن. وبهذه السجيّة اللغوية الماهرة، فإنّ مشروع الفعل المضارع كان يُنجز حالياً أو قد أُنجِزَ، والمضارع يحتاج إلى الماضي هنا لأجل الحدث لا الزمن[6]. إنّ أسطورة الأحداث تنقلب، ولكنّ الأدب يحتاج إلى زمن يدّعي الثبات. إنّ قصيدة «عندما يصبح عالمنا حكاية» تستقبل الحاضر الذي يستعدّ للانتقال مباشرة إلى الماضي، كما هي الحركة في زمن يوفّر الحكمة، لكي يكسب الحدثُ الصدقَ الذي لا يقبل التأويل والاحتمال. الحديث عن الماضي بوساطة الحاضر (ومن المألوف الاستبدال الشعري للحاضر بالماضي) يشير إلى شمول منطق القسوة الذي لا يتوقّف، وإلى توقّع ما هو على موعدٍ مع التحقّق، باقتطاع زمن المضارع وتوفير حدث لا يعبأ بالأزمنة الباردة.

مرّة أخرى، ينضبط الشاعر أمام المشهد المفروغ منه، فالعالم الذي سيصبح حكاية، قد صار حكاية بالفعل، وكلّ الضمائر التي ترجم بالغيب، تتجّه صوب ما هو غير حاضر، وما هو ممنوع عن مزاولة حدثه في زمنه من حيث كونه «فعلاً» مستقلاً (أرضهم: تطفو «هي»، دكنتها، شهدا «هو» الخ...).

* * *

ليس التقليد فكرة إيجابية كلّية في الإبداع. وفي لحظة يكون المجدّدون قد قلّدوا بعضهم، أو آثروا تقليد أنفسهم ليكون لهم صوتهم الخاص من طريق التراكم، لكنّ تقليد الصوت الشكليّ هو إغراء سيعيق العناصر غير الشكلية وسيحجبها عن التدخّل في سيرة التطوّر. إننا لنملّ من شكل «جديد» يرعاه مضمون يتقادم. هل يحرس الشاعرُ أشكاله ومضامينه مقيماً على التأكّد من صفائها ومكفوفاً عن الحركة التي تمرح في الثبات؟ وهل الأسلوب الخاص بالشاعر متعلّق تعلّقاً ضرورياً بإيقاع معروف؟

حاول محمود البريكان، بقوّة الأفكار وشجاعة المشاعر، أن يستأنف دعواه خارج السِّرب، وحين كان الشعراء من جيله ينتقلون إلى أساليب جديدة بمكانيزم عام، استطاع البريكان أن يتأكّد من تفرّده، ووصل إلى إيقاع آخر غير مشترك في «حوض السبيل» حيث تسرَّع التناظر والتكرار إلى زملائه. في «الرياح التاريخية» يواصل الزمان تطوّره في حدث ينفصل عن زمنه الماضي ويخلّفه ليلتحق بزمان أكثر عناية به. تلك هي صورة الحدث الماضي تعرض نفسها في الحاضر. إنّ الماضي مكفول بضمائر الخطاب والمتكلّم والمتكلّمين (إرثنا، ميراثنا، أنا تخلّيت، سهمي... الخ).

أنا تخلّيت أمام الضباع
والوحش عن سهمي

(٤) عندما يصبح عالمنا حكاية.

(٥) الكتاب ـ سيبويه.

(٦) الاحتكام بالأسرار ـ عبد الرحمن طهمازي ـ الشعر ٦٩ ـ العدد ٣.

لا مجد للمجد، فخذْ يا ضياع
حقيقتي واسمي[٧]

إن الأمر «خذ» يفسد على الماضي زمنه، ويخلّفه في حدوث لم ينقطع في زمان راحل، هنا «في الزمن» تقع أغلب تقلّبات البريكان في سيناريو كُتب بعد المشهد الملموس، مشهد تتحرّك فيه الصور دون أمل في مثابة. وحين تتوقّف القصيدة يكون المشهد قد شرع بإعطاء إيعاز لحركة يقوم بها القارىء على نول الصورة. هنا نلاحظ نشاط الإحالات وتعدّدها في قصيدٍ متخارج. ذلك هو طريق عيسىٰ بن أزرق إلىٰ الأشغال الشاقّة. الطريق الذي يُستطال يضعف المسيرة. ويُنقل عيسىٰ بن أزرق مرغماً في قطار. فهو لا يسير بل يُسار به. القطار سريع، أو لنقل أنّ قطاراً محطته الأشغال الشاقة لن يكون إلّا سريعاً، أو أنّه أقلّ توانياً من عيسىٰ. إنّ الزمن البطيء، الساحق، يرفع الصور الباطنية بسرعة كالشظايا، إنّ دلالة طول هذه القصيدة «هواجس عيسىٰ بن أزرق في الطريق إلى الأشغال الشاقة» هي في طول طريق الأشغال الشاقة وليس طول الطريق إليها، وفي تشبّث عيسىٰ بالزمن البطيء حيث تعرض كل المشاهد وأوهامها مثل توسّل طويل في أن يطول الطريق، قبل اشتباك البطل مع قدره المنصوب. تلك هي الرواية التي تحوّلتْ عن حدث ملائم لزمن متثبّت من أسطوريته. زمن ينتقل في الأحداث كالأسطورة. فالطريق إلىٰ الأشغال الشاقة، الطريق المخوف الأعمىٰ، مهما بدا قصير المسافة لا بدّ أن ينشعب بعيسىٰ:

أعرفه، فهو طريق موحشٌ سحيق
ولم تكد تبتدىء الرحلة[٨].

* * *

من «الرياح التاريخية»، في البانوراما التي ترسمها القصائد المختارة، يكون الشاعر قد استأنف شعره، ضمن شعريّته، وأعاد إنتاجه، لا باعتباره ترميماً في التركة. ولهذا دلالة علىٰ قدرة الشاعر علىٰ اللحاق بأفق مفتوح، ويكون قد تحرّر من الأسلوب العامّي للشعر الجديد إلىٰ حركة خاصة يحتاجها أيّ شاعر حقّ يريد التفوّق علىٰ البدايات الرائدة. لقد تخلّص من الإطناب الذي يساعد عليه الشكل الإيقاعيّ الجديد، هذا الإطناب الذي يدخل علىٰ أسلوب الشاعر بوساطة الإيقاع ويحرمه من نتائج التجديد. وهذه هي عبوديّة الشكل الجديد التي خضع لها معظم جيله والجيل الذي تلاه. «إنّ الكلمة لدى البريكان ترتبط بمحيط دائريّ وتتحرّك في فلك يبدأ من نهاية السطر ليتكوّن مدارها عبر بدايات السطور الأخرىٰ، أو في منتصفها، والكلمة في حالة إيقاعها... تتحمّل أقصىٰ عصريّتها الشعريّة، فهي تتعاون مع الوزن (البحر) ومع حركتها في الإعراب، ومع التصريف واللغة، وتكون الكلمة ذات معيار حَرفيّ» يكون الحرف فيه قد أدّىٰ مهامّه علىٰ انفصال أيضاً، رغم كونه حجراً واحداً من أحجار الكلمة»[٩].

إنّ الموقع الإعرابيّ من حيث حركة القافية يقف في مستوىٰ الحركة نفسها التي لا يموّه عليها السكون (تقييد القافية)، وعلىٰ أساس هذا الأمر اللغويّ الشكليّ يمكن أن لا يحدث إلّا اضطراب طفيف في فهم البناء اللغوي لقصائد البريكان، حيث لا يقع تنازعٌ بين المعنىٰ والأداء اللغوي، وهذا يشير إلىٰ عناية متخصّصة بالقافية ومحاولة لتجنّب الضّعف الكلاسيكي جرّاء تقييد القافية (سكونها)، وهذه العناية مستمدّة من توجيهات اللغويين العرب للشعراء «... والقوافي كلّها موقوف عليها، وإنْ لم يتمّ الكلام عليها دون ما يليها من الأبيات»[١٠]. أو ما يعبّر عنه كلام ثانٍ «وكذلك كلّما تطرّف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ومحافظة علىٰ حكمه»[١١]. عند محمود البريكان تشتدّ محاولة السيطرة علىٰ الحكم في القافية، وترتبط معها محاولة تنشيط الجملة بتقصيرها، وهذا جزء من اختيار أفضل التقاليد الشعريّة العربية، علىٰ رأي كثير من أصحاب صناعة الشعر[١٢]. لقد شُغِل مكان القافية بنهاية السطر في بدايات الشعر الجديد، وهذا ما جعل القصيدة أقلّ رشاقة من توقّعات التجديد، مع فوضىٰ ليست قليلة في حركات القوافي التي تتخفّىٰ في السكون. أمّا في أغلب شعر البريكان فإنّ الإيقاع في موضع القافية يخفت ويقوىٰ ويتكرّر حسب مضمون الشعر، وتتخذ القافية مكاناً ضمنياً في الايقاع (أي أينما يشاء شعر الشاعر: في النهاية أو في البداية أو في التتابع المستسلم للإيقاع) فالكلمة والقافية ليستا ثقلاً يجب التخلّص منه ورميه بشكل عشوائي، أو خاطرة تهدّد بالطيران قبل أن تُصطاد، بل إنه يعمد إلىٰ اختيار الكلمات اختياراً يناسب مناسك القصيدة والمضمون الذي يُحايث تركيب الشعر.

* * *

يطلّ محمود البريكان علىٰ حركة واحدة يقوم بها مجموعة من البشر، أو علىٰ نموذج فرديّ له خصائص عامة، ثم يعاين ايديولوجية الأفراد وأوهامهم الباطلة أو أحلامهم العادلة، أو يصوّرهم لكي تتخارج القصيدة إلىٰ صورة موضوعية تشتمل

(٧) في الرياح التاريخيّة.
(٨) هواجس عيسىٰ بن أزرق في الطريق إلىٰ الأشغال الشاقة.
(٩) الاحتكام بالأسرار.
(١٠) شرح شافية ابن الحاجب ـ رضي الدين الاستراباذي.
(١١) الخصائص ـ ابن جنيّ.
(١٢) قواعد الشعر ـ ثعلب.

على القارىء المتوقَّع، ولنحقّق قلقنا على حياة لم نكن على يقين أنها حياتنا.

. . . الكائن الذي تبثّ كفّه الصفراء
من حوله أشياء
ترعبه،
أشياء
لا يمكن القبض عليها مرة أخرىٰ!؟
يعرفه الظلام
تعرفه برودة الليل! وقد يكون
أيّ امرىء ترونه يسير في الطريق[١٣].

إنّ استبصاره له من العيون والأحقّيات ما يفوّضه بالدخول إلىٰ بيوت مفضوحة بأسرارها المقفلة، تلك الأسرار التي تتردّىٰ في شباكها الحياة. وهنا يستطيع الوصف أن يكوّن رأياً لا بدّ أن يصل: إنّ بورجوازيةً أصيلة أو مصطنعة تواصل افتضاحها بعيني الشاعر الذي لا يني وعيه من الانضمام إلىٰ عاطفته. إنّ الصورة البصريّة المتواقتة (السينمائية) تغطّي مكاناً واسعاً، وتبثّ دلالات وألواناً يتسع لها عالم البَصريّات المخزون، فالصورة لا تحتمل التمويه ولكنها توجّه التأويل وتُراجِعُ الدلالات الممكنة.

يلوّن الساحات
حزن المحطّات الرماديّة
وظلّها الشاحبْ
شيء كرجع الحلم الهاربْ
كضوء أغنيّة
تطفئها الآهات[١٤].

من الفصاحة اللفظية إلىٰ بلاغة المعنىٰ، من الاهتمام المفرط بهياكل الألفاظ ودلالات الاستعارة المضاعفة إلىٰ العناية بعالمٍ تعلّق عليه الكلمات وتختبر صلاته اللغوية من غير أن تستحوذ علىٰ مكانه وزمانه، هذه هي سمة من سمات الحداثة غير العاجلة، حيث لا نتوقّع إسرافاً في مأوىٰ العَظَمة، ذلك العالم الصغير المكتظّ حتىٰ الانفجار بذرّات المعاني. الميل إلىٰ الجواهر التي تقبل التحليل، لأنّ كلّ شيء هناك هو عُدّة الشاعر: عري القلب وبراءة العقل الشعري، هناك لا تستطيع الكلمات المدخولة مهما تفاصحت أن تطفىء شعلة الموضوع، أمّا الأعراض: التفاصيل الخادعة لحياة يوميّة تُراجِعُ البلادةَ: المشاهد الصامتة للعتمة، فلا بدّ أن تعجّل اللغةُ بنزيفها الشافي.

إنّ خلاف الشاعر مع أغلب شعراء جيله والجيل التالي، هو خلاف يتجاوز الشعر إلىٰ الثقافة التي تتطلّب موقفاً حرّاً قابلاً للترويج. إنه يتجنّب ادّعاءات الألفاظ التي تتفاوت مع الحقيقة. إنّ موضوعه، الذي لا يساوم عدداً مجهولاً من المضامين الجاهزة، وان لغته، لهما من الغنىٰ بحيث لا يحتاج أن يُدخل عليهما ما يعكّرهما لدواعي الاستعراض واستهلاك القول الشعري. لم يتحوّل الحَذق إلىٰ حذلقة، ولم تتحوّل الفِطرة إلىٰ عصاميّة متيبّسة بالثقة والإرادة، ولا اللغة إلىٰ هدف شعريّ مأمول. كل ديدن الكلمة هو أن تصيب موضوعها في قلب المضمون، وعلىٰ هذا فإنّ لغته التي ينتابها النسيان المؤقّت ستكشف الموضوع فتراه ثم نراها، هكذا يتهاوىٰ الموضوعُ علىٰ لغته لا علىٰ لغة غيره، حتىٰ ولا لغة الشاعر نفسه في مناسبة شعريّة أخرىٰ. «لا يمكن اعتبار لغة الشعر لغةً، لأنّ دوام اللغة لا يترتّب عليها، أقصد دوام معنىٰ العبارة اللغويّة، إلّا في حالات نادرة، عند شعراء يبلغ حسّهم اللغويّ درجة الفقه والتمرّس والاحتراق. عند ذلك تبدأ اللغة لديهم بالوقوف في أرض المزاد العلنية، وتأخذ اللغة، مكان الرؤية الواضحة للأشياء وتكون عند ذاك لغة المدلول المستعمل دائماً، اللغة التي فقدت المدلول السطريّ واستوعبته لدرجة الاعتياد عليه وممارسته. ولكن بقدرة الشاعر الذي يرىٰ أوّلاً تأخذ هذه اللغة بالشهرة الجديدة، أي أنّ الشاعر هنا يمنحها الثقة ثانية، ويجعلها تعاود السير في ذهن القارىء. ولعلّ أحسن مثال علىٰ ذلك في شعرنا المعاصر هو محمود البريكان، ولا يمكنني مقارنة غيره به، وتبلغ اللغة لديه في بعض الأحيان درجة الأفول داخل الشعر والموت فيه، حيث منحت هذه اللغةُ الشعرَ كلّ حيويّتها وبالتالي يعطيها الشعرُ كلَّ التزامات البقاء. . . وحيث يكون للغة مثل هذا الحظ، يقوم الشاعر بعملية التدريب اللغويّ واستعمال العبارة الأكيدة فشهرة المضامين ـ أقصد الكلمات فقط ـ أي جزء القصيدة الظاهر، مضمون القصيدة العضويّ ـ أتاحت لجسد الكلمات لدىٰ محمود البريكان بالتحرّك والعمل بكلّ دقّة وثقة»[١٥].

* * *

في المطعم الصاخبْ
أطلّ من خلف الزجاج عابرٌ صغيرْ
بوجهه الشاحبْ
أطلّ لحظتين
أسقط قطرتين
من مطرٍ علىٰ الزجاج البارد القاسي.

(١٣) أسطورة السائر في نوعه.

(١٤) رحلة الدقائق الخمس.

(١٥) فائدة في كشف التراتيب اللغوية ـ عبد الرحمن طهازي ـ ملحق جريدة الجمهورية الأدبي ـ ١٩٦٦.

أغمدَ نظرتين في الأطباق نهمتين
وحكّ أنفاً وسخاً قصير
ببارد الزجاج، لكنْ أعين الناسِ
همّتْ به فغابْ
وظلّ رسم وجهه الهاربْ
على زجاج المطعم الصاخبْ
كالوسم في الضبابْ[16].

الحكاية المزدوجة التي تُروى هنا تبدأ من أوّل القصيدة التي لا تملك مفتاحاً: المشهد الذي يوصف من داخل المطعم الصاخب، بدلالة حرف الجرّ «في»، يستولي عليه العابرُ الصغير من خارج المطعم بدلالة «أطلّ من خلف الزجاج..» إنّ اقتحام المطعم المزدوج يأخذ دراميّته من المحاكاة عن طريق السرد مرّة أخرى: «أغمد نظرتين في الأطباق نهمتين» فالعابر الصغير يدخل المطعم ناظراً مضطرّاً إلى تطفّل مرير، لكنّ أعين الناس تطرده منظوراً. إنّ هذا الازدواج يُلقي بأكثر من ظلّ على قصيدة قصيرة لم تكتب على سبيل التندّر وإنما كُتبتْ ـ إذا أردنا خلع مضمونها ـ لأغراض «شعريّة السرد» وتوفير إشارة ممضّة على الحياة التي تتطلّب طعاماً لعيشٍ متخفّف على الأقلّ. بعد التحقيق الذي أجريته على المسألة المركزيّة في هذه القصيدة، من الناحية النحوية، وهي مسألة ترابط النعت بمنعوته، مررتُ على مسائل أخرى أثارتها القصيدة، والقصيدة الأخيرة قد تغرينا بقراءة مضاعَفة تتكاثر فيها العناصر الفرعيّة لتؤول إلى ممحاة للشعر. من بين تلك المسائل ـ التي أعترفُ بقصورها البلاغيّ ـ القافية المقيّدة التي كان من حقّها لو أطلقت: الكسر والفتح والضمّ. وتحوي القصيدة قوافي مطلقة: اثنتين منصوبتين بالياء واثنتين مجرورتين واحدة بكسرة مقدّرة والأخرى بكسرة ظاهرة. ولا بدّ من إيجاد علاقة بين الياء والكسرة كما هو المتعارف عليه. أمّا السكون فإنّه قد غطّى عيبين من عيوب العروض الكلاسيكي: الأوّل: اختلاف المجرى بكسر وضمّ وهو «الإقواء» والآخر هو اختلاف المجرى بفتح وغيره وهو «الإصراف». بَيد أنّ شعرنا القديم كان يقدّم أفكاراً للنحاة عن نحوٍ للشعر يرجح فيه الشعر على الإعراب الاصطلاحي، أي أن عدداً من النحاة وقف مع الشعر واستثمار الخلاف لأمر غير خلافيّ، في حين وقف العروضيّون مع النحو متناسين نحويّة الشعر. جاء في حاشية الدمنهوري على الكافي: «مقتضى كلام العروضيين في هذا المقام أن كلمة الرويّ تُقرأ على حسب ما يقتضيه العامل من أوجه الإعراب مع قطع النظر عن حركة روي القصيدة. ومقتضى كلام النحاة خلاف ذلك، فقد صرّح ابن هشام بأنّ من جملة المواضع التي يقدّر فيها الإعراب ما اشتغل آخره بحركة القافية، ومقتضاه أن كلمة الرويّ تحرّك بحركة القافية ويقدّر فيها الحركة التي هي مقتضى العامل للتعذّر لاشتغال المحل بحركة القافية عملاً بالموجبين»[17].

هذه مسألة من مسائل الازدواج في هذه القصيدة، والمسألة الثانية هي ما ورد في القصيدة من أسماء الفاعلين «الصاخب، عابر، الشاحب، البارد، القاسي، الهارب...» حيث توجد أكثر من دلالة واحدة لاسم الفاعل، فهو يدلّ على الحدث والحدوث وفاعله. فـ«عابر» وهو اسم فاعل من الفعل «عبر» يدلّ على العبور وهو الحدث أي معنى المصدر، ويدلّ على أنّ العبور ليس ملازماً لصاحبه أي ليس ثابتاً، ويدلّ على الذي قام بالعبور. إنّ اسم الفاعل، وسمّاه الكوفيون الفعل الدائم[18]، بنية تتوسّط بين الفعل والصفة المشبّهة، فهو أثبت من الفعل وأقلّ ثباتاً من الصفة المشبّهة.

المسألة الأخيرة التي مررت بها، وهي ليست آخر مسألة في قصيدة قصيرة، هي الإضافة اللفظية، أي أنها إضافة على اللفظ ولكنها على المعنى العميق ليست إضافة، فحين يكون المضاف اسم فاعل أو اسم مفعول أو صفة مشبّهة يكون المضاف إليه فاعلاً أو مفعولاً به للمضاف، ولذلك لا تفيد الإضافة فيه تعريفاً ولا تخصيصاً كما تفيد الإضافة الحقيقية أو المعنويّة. إنّ «بارد الزجاج» تعني الزجاج الذي يبرد وقد بَرَدَ، وقد تعني الزجاج البارد إذا أخرجنا التركيب من الإضافة، وهذا يحتمل تصوّراً عن استعمال اسم الفاعل كالصفة المشبّهة أو إضافة النعت إلى منعوته أو إضافة الشيء إلى نفسه، والأخيرة تتقبّل أكثر من رأي لأكثر من قراءة يصادرها النحوُ القارىء. إنّ «الزجاج البارد» ورد في القصيدة قبل «بارد الزجاج»، وهذا ما يدفع إلى الزلل في استبدال: البارد الزجاج بالزجاج البارد، على مستوى البناء، خاصة وانّ الشاعر قد عمد لسبب بلاغيّ أو عروضيّ أو لكليهما، إلى إعادة إحدى الإضافات إلى بنيتها الأساسية: «أسقط قطرتين من مطرٍ» أي أسقط قطرتي مطر أو صوّرها على معنى التمييز أي قطرتين مطراً أو الخ..

من الواضح أنّ الشاعر لم يكتب قصيدة عن ازدواج البنى أو التراكيب النحويّة. وإلّا لكانت القصيدة قد خرجت عن اتجاهها في تصوير عالمٍ مزدوج إلى اتجاه تتحوّل فيه وسائل التعبير الدقيقة إلى هدف شعريّ. فالعابرُ الصغير لم يملك من

(١٦) ارتسام.

(١٧) يلاحظ ما نقله عبد القادر البغدادي في خزانة الأدب عن كتاب «الايضاح الشعري» لأبي علي الفارسي.

(١٨) معاني القرآن ـ الفرّاء.

الدخول إلىٰ المطعم الصاخب سوىٰ أن يغمد نظرتين نهمتين في الأطباق التي تخلّىٰ عنها النعت: أهي ملأىٰ، أم فارغة.. أم في طريقها إلىٰ الامتلاء والتفريغ..؟، ولم يتلقّ سوى النظر المهدِّد الذي غيّبه علىٰ جهة الحقيقة، والذي أبقىٰ رسم الوجه الهارب علىٰ زجاج المطعم كالعلامة في الضباب علىٰ جهة من جهات التصوّر.

لقد حاول محمود البريكان أن يعطي للموصوف صفاته، إلّا أنّ الصفات تثبت في حين لا يقوىٰ الموصوف إلّا علىٰ تخليفها وتوكيلها عنه. العنوان دليل صفة «ارتسام»، ورسم الوجه الهارب ليس هو الوجه وإنّما لعنته، والوسم في الضباب علامة ما أقواها علىٰ سطح تتداوله العناية بالمسح والإعداد الناصع!.

العابر صغير. الوجه شاحب. الزجاج بارد وقاس. الأنف وسخ قصير. العابرُ الصغير في يوم شتاء (أنف وسخ، زجاج بارد، مطر، ضباب) لا يملك إلّا صفته العابرة في مطعم صاخب. لكنّ النعوت، وهذا من مفارقات الازدواج، ترتبط بالمنعوتات علىٰ نحو لا يتّصف بالعبور، بقدر ما يغادر الصغير مكانه، فإنّ صفته تُحدِق به، إنّه هارب من نعته، والنعت في بنية نحويّة ليس له رأي... إنّه يرتبط بمنعوته تابعاً من دون آلام مفكّرة. إنّ ارتباطه معيار وليس حكماً من أحكام القيمة النسبيّة، حظّ الصغير مع صفته، وحظّ النعت مع منعوته.

تحفل القصيدة بعدد من النعوت المفردة الحقيقية، وتتبع طريقاً أصوليّاً، فهي مشتقّات «الصاخب، صغير، الشاحب، البارد القاسي، نهمتين، وسخاً قصير، الهارب، الصاخب» وفي كلّ من النعت الحقيقي «الاسم» والنعت «السببيّ» المركّب الاسمي الذي يتمّ فيه الاسم بمرفوع بعده» لا بدّ من التطابق مع المنعوت في هويّة التعيين (التعريف والتنكير) والإعراب. وينفرد النعت الحقيقي في مطابقة المنعوت في الإفراد والتثنية والجمع وفي التذكير والتأنيث إلّا إذا كان بصفة يستوي فيها المذكّر والمؤنّث.

يتقبّل الاسم أنْ يكون منعوتاً أو متبوعاً بالنعت بالغرض من النعت وهو التوضيح أو التخصيص. وحين لا يؤدّي النعت إيضاحاً أو تخصيصاً فإنّه لا يصحّ: فلا يُنعت الضمير لعدم حاجته إلىٰ ذلك، وكذلك لا يُنعت ما يتوغّل في البناء أو الإبهام لعدم الفائدة. هذه وسائل تتقدّم علىٰ ضوء النظام اللغويّ لترابط النعت بالمنعوت، ولتمييز النعت عن التوابع الأخرىٰ، المطابقة في الإعراب والنوع والعدد والتعيين: إلّا في مواضع ـ وما يُنعت وما لا يُنعت به. هل نسمّي ذلك تمسّك النعت بمنعوته أو تماسك التابع بمتبوعه؟

يتضمّن النعت الحقيقي حقيقة المتبوع مع حال من أحواله، ولكنهما (التابع والمتبوع) موثّقان بوصفهما «اسماً واحداً في الحكم»[19] لأنّه «لو انفرد... النعت والمنعوت لم يحصل ما حصل باجتماعهما»[20].

هناك فراغ منذ لحظة القصيدة الأولىٰ، فقد حذف الموصوف وبقيت صفته: أطلّ ـ طفلٌ ـ «عابرٌ صغير»... هذا الفراغ يطارد المشهد حتى يختمه في هرب الطفل «الموصوف» ليبقىٰ علىٰ زجاج المطعم رسم وجهه، أي لتبقىٰ صفته، ولكنّ النحاة يُحضرون الطفل لوجود صفته. يحدّدون الفراغ بما تخلّف من كتلة. إنّ المشهد القاسي الذي يتراجع في أعقاب العبور... ينتزع الطفل الشعريّ من هربه ليعود به إلىٰ عُري النظام اللغويّ البارد برودة الزجاج في مطعم صاخب. الازدواج مرّة أخيرة: هل يقدّم الترابط بين النعت ومتبوعه غير قيد لطفل يريد النجاة من صفاته التي لم تكن ضرورية له، بينما يعرض كلمته الجائعة والصامتة في مطعم لغويّ مترامٍ؟.

هل يريد النظام اللغويّ توريط الطفل أكثر فأكثر بصفات تحلّ كالقدر الذي تكبّل فيه الثقافةُ الطبيعيةَ؟. هل يرضىٰ طفل عابر أن يتماسك لغوياً.. ويتفتّت وسمه في ضباب؟.

هل يكفي النحو لقراءة قصيدة؟ وهل تكفي البلاغة لتأويلها؟ هل نمضي في لذّة النص في حين مضىٰ العابر الصغير يسوط عينين نهمتين ببطن جائع؟.

نظام من النحو لا يرضي القول، كما أنّ ثوباً لا يُغني من جوع.

إنّ كلّ الصفات «الحاضرة» لم تستطع إحضار بطل القصيدة الهارب. إنّ غيابه، وهو صفة من صفاته، هو الذي أعلن حضوره، ذلك الحضور الذي كان الهرب قد شقّ له الطريق... كما تتودّد الكتلة إلىٰ فراغ يتلقّىٰ شكلها التقريبي. الهرب علىٰ الأرض وفي الزمان والحضور علىٰ ورقة.

---

(١٩) شرح المفصّل ـ ابن يعيش.

(٢٠) شرح المفصّل ـ ابن يعيش.