



مناهج في قراءة الشعر وتذوقه

أ.د. أحمد درويش أ.د. صلاح رزق
أ.د. شفيح السيد أ.د. فوزي عيسى

أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف

أعدّها وقدم لها
د. محمد مصطفى أبو شوارب

تصدير

لم تكن تتصور، عندما فكرنا فى إقامة دورة تثقيفية للعروض وتذوق الشعر استجابة لرغبة بعض عشاق الشعر العربى، أن هذا المشروع سيلقى من الذيوع والانتشار، ويحقق من النجاح والفعالية ما صار إليه اليوم.

فما إن بدأنا أولى دوراتنا بدولة الكويت فى سبتمبر/أيلول سنة ٢٠٠٠م، مواكبة لاختيار الكويت كعاصمة للثقافة العربية لعام ٢٠٠١م، حتى انطلقت سلسلة الدورات التثقيفية التى تقيمها مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعرى فى "علم العروض وتذوق الشعر" إلى مدينة الإسكندرية فى مارس/آذار سنة ٢٠٠٢م فمدينة تونس فى أغسطس/آب من العام نفسه، ثم دمشق، والقاهرة. وعمّان، وطرابلس الشام، والرباط والخرطوم وصنعاء، ثم تجاوزت هذه الدورات حدود العالم العربى إلى طهران، متعاونة فى ذلك كله مع كبريات الجامعات والمؤسسات الثقافية العربية^(١).

ولم يقنع مشروعنا الطموح بما حقق من إنجاز فى إطار علم العروض وتذوق الشعر، فامتد واتسع ليشمل "مهارات اللغة العربية": نحوًا وصرفًا وتركيبًا بلاغيًا. واتسعت دائرة المنشغلين بدورات المؤسسة باتساع فروعها، ولم يعد الإقبال عليها مقصورًا على محبى الشعر، فن العربية الأول فحسب، بل صار روادها من مائر عشاق لغة الضاد على اختلاف أذواقهم ومذاهبهم ومشاربهم.

ولعل ما يبعث على الاعتزاز، أن الأرض قد ثبتت تحت أقدام هذه الدورات، فى مدة وجيزة، وصار لها دور فاعل فى تكوين مرجعية ثقافية وتقنية.

(١) انظر القائمة الملاحقة بأسماء الدورات التدريبية التى أنتمتها المؤسسة.

على مستوى رفيع لجميع المنتظمين فى دروسها التى تخيرت لها المؤسسة، نخبة من أهم الأساتذة المتخصصين وأشهرهم فى ربوع الوطن العربى.
وقد استقر منهاج العمل الموحد الذى اختارته المؤسسة لدوراتها التدريبية، على الإلمام العام بالمولد العلمية الآتية :

أولها - النحو والصرف. وثانيها- التركيب البلاغى.

وثالثها- علم العروض. ورابعها- تذوق الشعر.

ولما كانت المواد الثلاث الأولى غنية بقواعدها العامة وآلية تطبيقها، وبخاصة المادتين الأولى والثالثة، فقد عوّلت المؤسسة على أساتذة بعض الدورات، ومشرفيها فى تحديد منهاج الدروس ومحتوياتها، فى الإطار المرسوم من قبل المؤسسة، بالتوافق مع المنسق العام للدورات التدريبية فى المؤسسة.

أما فى درس "تذوق الشعر" فالاتجاهات جد متباينة، لاختلاف تصور مفهوم التذوق، وطرائقه، وسبل تعاطيه بين النقاد والباحثين والدارسين، لكثرة المذاهب النقدية والتحليلية والرؤى الذاتية التى تصاحب قراءة الشعر وتذوقه.

ومن ثم ارتأت المؤسسة توحيد طريقة التذوق الشعرى فى جميع دوراتها، واتفقت مع خمسة من كبار نقادنا المعاصرين، على اختيار عدد من نصوص الشعر العربى الأصيل، وتحليلها تحليلاً أدبياً يستكشف ما فيها من قيم جمالية وفنية ناصعة.

وقد جاءت الدراسات التى قدمها الكتاب الأفاضل، الدكاترة: أحمد درويش، وشفيع السيد، وصلاح رزق، وفوزى عيسى، ومحمد حماسة عبد اللطيف، محققة رؤية المؤسسة فى تقديم صورة حية لفنية الشعر العربى

الرصين، فى عصوره المتعاقبة، من الجاهلية حتى العصر الحديث، ومنطقة من مهاد نظرى متساوق، حقق لها الانسجام، على الرغم من فروق الإحساس الخاص، والنظرة الذوقية الذاتية، إلى النصوص. والميزة الواضحة فى هذه الدراسات، أنها تجعلنا نضع أيدينا على أهم ما ينبغى أن يلفت قارئ الشعر، وهو قدرة كل شاعر على توظيف عناصر الأداء الفنى : اللغة/ الصورة/ الإيقاع/ البناء، فى سبيل تقديم رؤياه الفنية، والتعبير عن الغاية الإنسانية التى يطرحها شعره.

ويسرنى أن أقدم هذا الكتاب بأن أنوه بالجهود المخلصة التى بذلها الأستاذ عبد الجواد العبادلة، المنسق العام للدورات التدريبية فى المؤسسة، لإنجاز هذا الكتاب، وإخراجه بالحلّة التى هو فيها، وأن أشكر الأخ الدكتور محمد مصطفى أبو شوارب الذى قام بجهد ميمون فى إعداد هذا الكتاب، والتنسيق بين النقاد الكبار الذين تكرموا بكتابة فصوله ودراساته.

شَكَرَ اللهُ سَعَى المخلصين جميعاً، ووفقنا وإياكم لخدمة تراث أمتنا الخالد،
وعلى الله قصد السبيل، سبحانه، نعم المولى ونعم النصير!!!

عبد العزيز سعود البابطين

الكويت فى ٣/٨/٢٠٠٤م

قائمة بأسماء الدورات التدريبية التي أقامها
مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري في "علم العروض - فنون الشعر - مهارات اللغة العربية: نقرأ ونصرفنا وبلاغة"
في الوطن العربي من ٢٠٠٠/٩/٢٣ - ٢٠٠٤/٨/٩

م	رقم الدورة في ككل بلد عربي	اسم الدورة	المكان والزمان	عدد المحاضرين	تاريخ بدء الدورة	تاريخ نهاية الدورة	الساعات المخصصة	اسم مسوق عام الدورة أو المنسق	تاريخ حفل التخرج
١	الدورة الأولى	علم العروض وفنون الشعر	الكويت-الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب	١٣٣	٢٠٠٠/٨/٢٣	٢٠٠٠/٩/٢٣	٤٨	د. جمال أحمد	
٢	الدورة الثانية	علم العروض وفنون الشعر	الكويت-الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب	٥٧	٢٠٠١/٢/١٠	٢٠٠١/٢/٤	٤٨	د. جمال أحمد	٢٠٠١/٥/٦
٣	الدورة الثالثة	علم العروض وفنون الشعر	الكويت-الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب	٤٣	٢٠٠١/٨/٢٢	٢٠٠١/٧/٥	٤٨	د. جمال أحمد	
٤	الدورة الأولى	مهارات اللغة العربية - نقرأ ونصرفنا وبلاغة	الكويت-الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب	١٥	٢٠٠١/٨/٢٢	٢٠٠١/٧/٥	٤٨	د. جمال أحمد	
٥	الدورة الرابعة	علم العروض وفنون الشعر	الكويت-الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب	٤٦	٢٠٠٢/٣/٩	٢٠٠٢/٥/١٥	٤٨	د. جمال أحمد	٢٠٠٢/٥/١٩
٦	الدورة الثانية	مهارات اللغة العربية - نقرأ ونصرفنا وبلاغة	الكويت-الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب	٢٠	٢٠٠٢/٣/٩	٢٠٠٢/٥/١٥	٤٨	د. جمال أحمد	
٧	الدورة الأولى للإتصاف	فن الإلقاء ومهارات اللغة العربية	الكويت - الهيئة العامة (رسمي وزارة الإعلام)	١٣	٢٠٠١/٢/١٠	٢٠٠١/٢/٢٨	٤٤	د. جمال أحمد	
٨	فترة تقنية للإتصاف	فن الإلقاء ومهارات اللغة العربية	الكويت - الهيئة العامة (رسمي وزارة الإعلام)	١٨	٢٠٠٢/٤/١٧	٢٠٠٢/٥/٢٦	٤٨	د. جمال أحمد	٢٠٠٥/٥/١٩
٩	الدورة الأولى	علم العروض وفنون الشعر	الإسكندرية-جمعية أسيوط لتربية اللغة للجميع	١٥٠	٢٠٠٢/٢/٢٥	٢٠٠٢/٤/٢٩	٧٥	الدكتور أبو شوارب مصطفى	٢٠٠٢/٦/٦
١٠	الدورة الأولى	علم العروض وفنون الشعر	فارس سبت شعير وزارة الثقافة والشباب وتربية	٥٦	٢٠٠٢/٨/٣٠	٢٠٠٢/١٠/١٢	٥٦	الدكتور النعش المزيين	٢٠٠٢/١٠/٢
١١	الدورة الخامسة	علم العروض وفنون الشعر	الكويت-الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب	٤٨	٢٠٠٢/٩/٢١	٢٠٠٢/٧/٢٥	٧٥	د. جمال أحمد	

٢	رقم الدورة في كل بلد عربي	اسم الدورة	المكان والتمويل	عدد المحاضرين	تاريخ بدء الدورة	تاريخ نهاية الدورة	الساعات المحققة	اسم منسق عام الدورة أو المشرف	تاريخ حفل الصرح
١٢	الدورة الثالثة	مهارات اللغة العربية -تجراً ورسماً وبلاغة	الكويت-الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب	٧٢	٢٠٠٣/٩/٢١	٢٠٠٣/١٢/٢٥	٧٥	د. جمال أحمد	٢٠٠٣/٦/٢١
١٣	الدورة الأولى	مهارات اللغة العربية -تجراً ورسماً وبلاغة	جمهورية مصر العربية-مركز الإكتيك، مدينة الإبداء	٩٦	٢٠٠٣/٩/٨	٢٠٠٣/٤/٢٦	٧٥	المشرف أ.د. محمد مصطفى أبو خديز	٢٠٠٣/٦/٢١
١٤	الدورة الثانية	علم العروض وتذوق الشعر	جمهورية مصر العربية-مركز الإكتيك، مدينة الإبداء	١٩١	٢٠٠٣/٩/٢٢	٢٠٠٣/٤/١٠	٧٥	المشرف د.محمد مصطفى أبو خديز	٢٠٠٣/٦/٢١
١٥	الدورة الأولى	علم العروض وتذوق الشعر	الجمهورية العربية السورية - جامعة دمشق	١٠٦	٢٠٠٣/٩/٢٦	٢٠٠٣/٤/٢٢	٦٤	المشرف أ.د. علي أبو زيد	٢٠٠٣/٧/٧
١٦	الدورة الأولى	علم العروض وتذوق الشعر	المملكة الأردنية الهاشمية - الجامعة الأردنية	١١٤	٢٠٠٣/٩/٢٣	٢٠٠٣/٥/٢٦	٥٠	المشرف أ. فخر الدين	٢٠٠٣/٥/٢٦
١٧	الدورة السادسة	علم العروض وتذوق الشعر	دولة الكويت - جامعة الكويت - كلية الآداب	٣٨	٢٠٠٣/١٠/٥	٢٠٠٣/١٢/٢٨	٥٠	المشرف أ.د. محمد عبدالمجيد	٢٠٠٣/١٠/٨
١٨	الدورة الرابعة	مهارات اللغة العربية-تجراً ورسماً وبلاغة	دولة الكويت - جامعة الكويت - كلية الآداب	١٣	٢٠٠٣/١٠/٥	٢٠٠٣/١٢/٢٨	٥٠	المشرف أ.د. محمد عبدالمجيد	٢٠٠٣/١٠/٨
١٩	الدورة الثانية	علم العروض وتذوق الشعر	تونس-بيت الشعر بوزارة الثقافة والتربية والفنون	٥٢	٢٠٠٣/١٠/٨	٢٠٠٣/٤/٢٩	٥٦	الدكتور محمد عبدالمجيد	٢٠٠٣/١٠/٨
٢٠	الدورة الأولى	علم العروض وتذوق الشعر	جامعة القاهرة - كلية دار العلوم	٨١	٢٠٠٣/١٠/٨	٢٠٠٣/٤/٢٩	١٠٠	أ.د. محمد حمادة عبد اللطيف	٢٠٠٣/١٠/٨
٢١	الدورة الأولى	علم العروض وتذوق الشعر	لبنان - مدينة طرابلس البحرية	٢٧	٢٠٠٣/١٠/٨	٢٠٠٣/٤/٢٩	١٠٠	أ.د. ياسين الأيوبي	٢٠٠٣/١٠/٨
٢٢	الدورة الأولى	علم العروض وتذوق الشعر	المغرب-الرباط-جامعة محمد الخامس	١٦	٢٠٠٣/١٠/٨	٢٠٠٣/٤/٢٩	١٠٠	أ.د. سعيد بن سعيد الطوي	٢٠٠٣/١٠/٨
٢٣	الدورة الأولى	علم العروض وتذوق الشعر	المغرب - طنجة	١٥٨	٢٠٠٣/١٠/٨	٢٠٠٣/٤/٢٩	١٠٠	د.علي محمود رئيس قسم اللغة العربية	٢٠٠٣/١٠/٨
٢٤	الدورة الأولى	علم العروض وتذوق الشعر	السودان-جامعة الخرطوم، كلية الآداب	٥٢	٢٠٠٣/١٠/٨	٢٠٠٣/٤/٢٩	١٠٠	مساءة إبراهيم محمد	٢٠٠٣/١٠/٨
٢٥	الدورة الثانية	علم العروض وتذوق الشعر	المملكة الأردنية الهاشمية - الجامعة الأردنية	٤٨	٢٠٠٣/١٠/٨	٢٠٠٣/٤/٢٩	١٠٠	السيد/نجيب بنور	٢٠٠٣/١٠/٨
٢٦	الدورة السادسة	علم العروض وتذوق الشعر	جامعة الكويت - كلية الآداب	٥٨	٢٠٠٣/١٠/٨	٢٠٠٣/٤/٢٩	١٠٠	عبدالمجيد عبدالمجيد	٢٠٠٣/١٠/٨
٢٧	الدورة الخامسة	مهارات اللغة العربية	جامعة الكويت - كلية الآداب	٥٨	٢٠٠٣/١٠/٨	٢٠٠٣/٤/٢٩	٥٠	عبدالمجيد عبدالمجيد	٢٠٠٣/١٠/٨
٢٨	الدورة الثانية	علم العروض وتذوق الشعر	جامعة القاهرة- كلية دار العلوم	٢٥٣	٢٠٠٣/١٠/٨	٢٠٠٣/٤/٢٩	١٠٠	أ.د. محمد حمادة عبد اللطيف	٢٠٠٣/١٠/٨
٢٩	الدورة الأولى	مهارات اللغة العربية	جامعة القاهرة - كلية دار العلوم	٢٥٣	٢٠٠٣/١٠/٨	٢٠٠٣/٤/٢٩	٥٠	أ.د. علي أبو زيد	٢٠٠٣/١٠/٨

م	رقم الدورة في كل بلد عربي	اسم الدورة	المكان والزمان	عدد المحاضرين	تاريخ بدء الدورة	تاريخ نهاية الدورة	الساعات المجددة	اسم منسق عام الدورة أو المشرف	تاريخ حفل التخرج
٣٠	الدورة الثانية	علم العروض وتذوق الشعر	جامعة دمشق	١٢٥	٢٠٠٤/٩/٩	٢٠٠٤/٥/٤	٨٠	أ.د. علي أبو زيد	لا يوجد إلا بعد نهاية الدورة الثالثة
٣١	الدورة الثالثة	علم العروض وتذوق الشعر	الهيئة العامة للتصور الثقافي/ قصر الثقافة - سبيل جابر	١٠٨	٢٠٠٤/٣/١٣	٢٠٠٤/٥/٢٩	١٠٠	د. محمد مصطفى أبو خازن	لا يوجد
٣٢	الدورة الثانية	مهارات اللغة العربية	الهيئة العامة للتصور الثقافي/ قصر الثقافة - سبيل جابر	٩٥	٢٠٠٤/٣/١٣	٢٠٠٤/٥/٢٩	٥٠	د. محمد مصطفى أبو خازن	
٣٣	الدورة الثانية	علم العروض وتذوق الشعر	لبنان - مستشفى طرابلس الشهري	٣١	٢٠٠٤/٤/٢	٢٠٠٤/٩/٢٦	١٠٠	أ.د. ياسين الأيوبي	٢٠٠٤/٧/١
٣٤	الدورة الثالثة	علم العروض وتذوق الشعر	لبنان - مستشفى طرابلس الشهري			٢٠٠٤	١٠٠	أ.د. ياسين الأيوبي	
٣٥	الدورة الثالثة	دورة تأسيسية لمذيعين جدد	وزارة الإعلام - إدارة المذيعين	٣٠	٢٠٠٤/٥/٨	٢٠٠٤/٧/٢١	١٨٤	عبد الجواد العبدالله - السعيدة سلوى حسين الهيد الله	في سبتمبر ٢٠٠٥
			علم المحاضرين	٢٢٢٧					
٣٦	الدورة الأولى	علم العروض وتذوق الشعر	طهران - جامعة العلامة الشيرازي						
٣٧	الدورة الأولى	مهارات اللغة العربية	طهران - جامعة العلامة الشيرازي	٠	٢٠٠٤/١٠/٢	٢٠٠٤	١٠٠	أ. عبد الجواد العبدالله	ن نهاية ديسمبر ٢٠٠٤
٣٨	الدورة الثانية	علم العروض وتذوق الشعر	جامعة الكويت - كلية الآداب		٢٠٠٤/١٠/٢	ديسمبر ٢٠٠٤	٥٠	أ. عبد الجواد العبدالله	ن نهاية ديسمبر ٢٠٠٤
٣٩	الدورة السادسة	مهارات اللغة العربية	جامعة الكويت - كلية الآداب	٢٥٧	من ٢٠٠٤/١٠/٢	٢٠٠٤/٧/٢٤	٥٠	أ.د. محمد حمزة عبد الخفيف	في نوفمبر ٢٠٠٤
٤٠	الدورة الثانية	مكتبة - مهارات اللغة العربية	جامعة القاهرة - كلية دار العلوم	١٢١	من ٢٠٠٤/٧/٢٧	٢٠٠٤/٩/١٥	٧٥	أ.د. محمد حمزة عبد الخفيف	في نوفمبر ٢٠٠٤
٤١	الدورة الثالثة	دورة تأسيسية - مهارات اللغة العربية	جامعة القاهرة - كلية دار العلوم		٢٠٠٤/٩/١٥	٢٠٠٤/١١/٥	١٠٠	أ.د. محمد حمزة عبد الخفيف	في نوفمبر ٢٠٠٤
٤٢	الدورة الثالثة	علم العروض وتذوق الشعر	جامعة القاهرة - كلية دار العلوم		٢٠٠٤/٩/١٥	٢٠٠٤/١١/٥	٥٠	أ.د. محمد حمزة عبد الخفيف	في نوفمبر ٢٠٠٤
٤٣	الدورة الرابعة	مهارات اللغة العربية	جامعة القاهرة - كلية دار العلوم		٢٠٠٤/٩/١٥	٢٠٠٤/١١/٥	٥٠	أ.د. محمد حمزة عبد الخفيف	في نوفمبر ٢٠٠٤
٤٤	الدورة الأولى	علم العروض وتذوق الشعر	جامعة الجزائر المركزية - يوسف بن خدة - كلية الآداب		يناير ٢٠٠٥	مايو ٢٠٠٥	١٠٠	أ.د. عثمان بدري	في مايو ٢٠٠٥
٤٥	الدورة الثانية	علم العروض وتذوق الشعر	جامعة عمدة الحاسن - كلية الآداب والعلوم الإنسانية		أكتوبر ٢٠٠٤		١٠٠	المشرف أ.د. إلياس طليح	لا يوجد
٤٦	الدورة الأولى	مهارات اللغة العربية	جامعة عمدة الحاسن - كلية الآداب والعلوم الإنسانية		حريف ٢٠٠٤		٥٠	المشرف أ.د. ياسين الأيوبي	بعد الدورة الرابعة

تقديم

الحمد لله رب العالمين وحده لا شريك له ، حمداً يليق بعظيم شأنه وجليل إحسانه ، والصلاة والسلام على خاتم النبيين وسيد المرسلين ، وأشرف الخلق أجمعين ؛ محمد عليه وعلى آله وصحبه خير صلاة وأزكى سلام وبعد ؛

فليس فى طاقة أحد من المشتغلين بحقل الدراسات الإنسانية بوجه عام ؛ والمنصرفين منهم إلى النقد الأدبى -على وجه الخصوص- أن يجحد ما أحرزته الدراسات النقدية فى القرن الماضى من تقدم ذى إيقاع سريع ، وخطى متلاحقة ، وتطور مطرد ؛ مركزة فى ذلك كله على ما بلغت حركة الحياة الثقافية من تعمق التفكير ، ومنهجية الدرس ، وتنوع آليات القراءة والتأويل ؛ فى ظل ازدهار العلوم الإنسانية واستقلال كل واحد منها بمنهج درسه وطرق تناوله ، ثم تبادلها فيما بينها هذه المناهج والطرائق ، سعياً وراء إدراك الحقيقة العلمية الخالصة.

والنقد الأدبى من بين تلك العلوم يبحث فى الظاهرة الأدبية ، ويتخذها موضوعاً له ؛ بكل ما يتسع له الأدب من مفاهيم وتعريفات ، وبكل ما يطرحه من رؤى ودلالات ، وما يقبله من مناهج العلوم الأخرى ووسائلها المعرفية فى سبيل استكناه لغته الفنية وأساليبه من ناحية ! وما يحمله من قيم أخلاقية أو فكرية أو أيولوجية من ناحية ثانية ؛ وما يعكسه من طقوس إنسانية أو عادات اجتماعية أو تشكيلات نفسية من ناحية ثالثة ؛ وما ينتجه (وهذا هو الأهم) من قيم فنية جمالية إبداعية من ناحية رابعة ؛ أو فى سبيل الوقوف على غير ذلك من مقاصد الأدب وغاياته المتعددة.

ولقد تبنت النظريات النقدية فى ظل سيادة المذهبين الرومانسى

فالواقعي؛ الأطر المرجعية للنص الأدبي وسياقه الخارجي؛ مؤكدة صدور المبدع عن بيئته وعصره، وانتماءه إلى عرقه وطبقته؛ ومن ثم فلا بد من وجود أصداء ذلك كله في إبداعه؛ إلى الحد الذي دفع النقد زمنًا طويلاً إلى الحكم على المبدع الأدبي من خلال هذا المنظور؛ فنجاح المبدع أو فشله مرهونان بمدى قدرته على تصوير بيئته وعصره ونفسيته، وانطلاقه في التعبير عن مجتمعه وصدوره عن أحلام جماعته.

وفي هذا السياق، حاول النفسيون استكشاف آلية الإبداع الفني؛ إلا أن دراساتهم (وبحكم طبيعتها الخاصة) توقفت عند حدود الملاحظ الاستبطانية العابرة، أو تفسير الإبداع على أسس دينامية محصورة في توجهات الدراسات النفسية. وهذا عينه هو ما حد من فعالية النقد الأسطوري الذي سعى في نفس الإطار الباطني إلى تقنين الخيال الشعري ورده إلى النماذج الأسطورية الكامنة في بناء المخ، أو المطبوعة في التكوين العضوي على حد تعبير جليبرت موري^(١)، والتي هي بدورها رموز لحقائق عليا تمثل نماذج ثابتة من التفكير والشعور يتوارثها الآباء عن الأجداد.

ثم تلاحقت القفزات النقدية الواسعة المتصاعدة في النصف الثاني من القرن الماضي، حينما تشكل الخطاب النقدي في رحم البنى الفلسفية التجريبية؛ وفي مقدمتها البنيوية والتفكيكية. واستطاع شتراوس وديدا وبارت وأتباعهم أن ينقلوا حركة النقد إلى فضاءات جديدة تماماً، معتمدين بصورة شبه تامة على آليات سائر العلوم الإنسانية ومناهجها في العرض والتحليل والاستنتاج.

غير أن إغراق النقد في تلبس منجزات العلوم الإنسانية الأخرى، وتجريب آلياتها؛ خاصة منذ بزوغ عصر الحداثة وما بعدها بكل ما يحملان من

^(١) Bodkin, Archetypal Patterns in Poetry, P: 4.

خطايا، ومن تعويذات للتكفير عن هذه الخطايا- أدى إلى سقوط كثير من النقاد فى دائرة الصراع مع النص الأدبى، منتجين لنا خطابات نقدية منغلقة تبعد بالنقد عن غاياته، وتقترب به من حدود المغميات والأحاجى، غارقة فى دوامات اللغة المتعالية اللامفهومة، المتماهية على ذاتها؛ خاصة وأن أغلب التنظيرات المرجعية لهذه الخطابات تنتمى إلى منظومات ثقافية مغايرة، وتنبع من مرتكزات فلسفية أبعد ما تكون عن طبيعة النص الأدبى العربى، وتكوين مبدعه النفسى، وسوسيو ثقافيته.

ومن هنا كانت الحياة الأدبية محتاجة إلى نقد حقيقى يدرك ماهية الأدب الأساسية بوصفه استعمالاً فنياً للغة يعكس علاقة الأديب بذاته وعالمه؛ ويعى دور الناقد فى تناول الأعمال الإبداعية وتحليلها، وتصحيح الذوق وتوجيهه؛ ويؤمن بأن النقد خلق كشفى للأعمال الأدبية يقع على البقاع السحرية فيها ويؤولها على نحو يضعنا فى مدار الرؤية والحدس المشتركين بين الأديب والناقد.

إن قيمة النقد لا يمكن أن تكون فى تحوله عبثاً على النص، بل فى محاوره هذا النص، ومحاولة كشفه وتأويله؛ فالناقد المتذوق مطالب بالكشف أولاً عما يتميز به المبدع من قدرة خاصة على تناول مفردات الواقع، والنظر إليها بعين مغايرة تخرجها من عاديتها وتعيد صياغتها، فتبدو كما لو كانت شيئاً مثيراً للدهشة والعجب.

وهو مطالب بالكشف ثانياً عن آية المبدع الكبرى والتي تكمن فى استعماله اللغة على نحو واع بالصلة بين الحدس والتعبير، وقادر على الإحساس بحاجة الخطاب إلى لغة مصيبة موحية فى تجليها البسيط الواشى بعمق مغرق فى الفنية؛ أو فى فيضانها الجارف حين تسمى إلى اجتياح ألفة استعمال المفردات وفق تلازمها الدلالى، مقيمة علاقات جديدة لا مألوفة بين الدوال اللغوية.

وليس معنى هذا أن يحصر الخطاب النقدي نفسه فى إطار النص المتحقق دون الانشغال بكيفية تحقيقه. فإدراك أدبية النصوص الفنية لا يمكن إنجازها دون أن يبحث النقد عن معاينة التوازن التكويني لهذه النصوص. والواجب على الناقد فى سبيل ذلك تجريب الفعل الإبداعى، وتهيئة عناصره للدخول فى دائرة التحريك أو الاشتغال، بحيث يمكنه استحضار أنماط الخلق ومؤثراته المتوزعة بين ظرف تاريخى، وحدث سياسى، ووضعية اجتماعية، ومناخ ثقافى؛ وعلاقتها بمقتضيات الأدب النصية المتمثلة فى أصوله الفنية.

إننا فى سبيل التواصل مع النصوص الأدبية، وتذوقها، وإدراك قوانينها الخاصة وعظمتها الفنية، والإحساس بما فيها من جمال- محتاجون إلى خطاب نقدى يوغل فى المعرفة بأنماط الإبداع، ويجعل الرجوع إلى مبدأ الاختبار الإبداعى فى موضع السؤال دائماً، فى إطار من مرجعية مؤثرات الخلق ومقتضياته؛ بحيث يحقق امتيازاً خاصاً فى قدرته على الوصول إلى تركيب الخطاب الإبداعى ودلالته، وبلاغة الأشكال الفنية وفعاليتها.

ولعل قارئ هذا الكتاب واجد ذلك الخطاب النقدى، أو أعم ركائزه، على نحو من الأنحاء عبر دراساته التسع التى قدمها خمسة من أهم النقاد المائزين فى المشهد الأدبى المعاصر؛ لكل واحد منهم مشروع نقدى الذى يستند بالدرجة الأولى إلى موهبة إبداعية حية، ثم معرفة تنظيرية عميقة، وممارسة تطبيقية واسعة فى إطار الدرس الأكاديمى المنظم الذى جمعهم بصورة ما (رغم تفرد كل واحد منهم على مستوى مقاربة النصوص وتشكيل التجربة النقدية وتوظيف أدواتها) فى إطار رؤية منسجمة يكشف عنها إنتاجهم النقدى الثرى تنظيراً وتطبيقاً؛ حتى يمكننا أن نعد إسهامهم النقدى نموذجاً للفعالية المثالية إزاء النصوص الأدبية؛ هذه الفعالية القادرة على تبیین روح الفن وجماله، وتبيين

قيمه ومثله ؛ وتأويل ذلك كله ، وتفسير أدبيته فى ضوء المعطيات الفردية والجماعية للإبداع ، وفى ضوء مؤسسات بناء النص ذاتها بوصفها المصدر الأساسى للسلطة النقدية على حد تعبير رولان بارت ؛ فالتجربة الإبداعية تفرض شكلها النصى على مبدعها ، والنص بدوره يفرض منهج تحليله وتأويله على ناقدده.

ويبدو الناقد اللغوى الكبير ، والشاعر المبدع ، الأستاذ الدكتور/ محمد حماسة عبد اللطيف ؛ منطلقاً من هذا التصور فى دراسته مفضلية ثعلبة بن صغير الرائية ، مسلطاً الضوء على البنية الثنائية المؤسسة للقصيدة ، من خلال كشف علاقاتها الأفقية والرأسية ؛ محدداً العلاقات الأفقية فى تكلم الروابط النحوية التى تشد أجزاء الجملة ، وما يتصل بها من خبر وإنشاء ؛ أما العلاقات الرأسية فهى التى تسهم فى تماسك أجزاء القصيدة سياقياً وتركيبياً.

وهذان اللونان من العلاقات هما اللذان يشكلان معاً نسيج القصيدة لحمته وسداه ، وآليات ارتباطه وعضويته ؛ وكأن الدكتور/ حماسة (وفق هذا التصور) قد اختار لخطابه النقدى ثنائية موازية لثنائية الخطاب الإبداعى ؛ إذ ينطلق فى قراءته القصيدة من سكونية التركيب النحوى إلى دينامية المعنى النحوى ؛ مؤسساً نقده الذى دلف منه إلى عالم القصيدة ، على محورية المفهوم العام للجملة اللغوية النحوية مهما اتسع هذا المفهوم ؛ على نحو تنفلت معه الجملة من دلالة التركيب الضيق للكلمات الرئيسية ، لتدخل فضاءً أرحب يسمح بالاتساع لكلمات أخرى يقتضيها استقصاء الدلالات المركزية ، حتى أننا نجد الجملة الشعرية الواحدة يمتد حيزها التركيبى ليشمل تسعة أبيات كاملة من القصيدة.

واللافت للنظر فى هذه الدراسة إنما هو قدرة ناقدنا الظاهرة على تحليل هذه الجمل الشعرية (طالت أم قصرت) والكشف عما ببعضها من كثافة متمثلة فى خصوصية تركيبها النحوى ومنتوجها الدلالى.

وينطلق الناقد الكبير، الأستاذ الدكتور/ صلاح رزق من مفهوم قيمى للمروءة بتجلييها الرئيسين: البطولة/ الفروسية؛ فى دراسته لميمية حاتم بن عبد الله الطائى التى كتب لها الخلود انطلاقها من خصوصية التجربة الذاتية الفردية إلى عمومية التجربة الإنسانية الشمولية.

وهو يؤسس تحليله النص على ثنائية الرؤية النقدية التى تبدو خياراً محتوماً، نتيجة ثنائية الرؤية الإبداعية التى تنبنى عليها القصيدة؛ ومن ثم يحرص ناقدنا على إبراز جوهر المفارقة ومشاهدها التى تبين عنها القصيدة حتى تعظم وتكبر زماناً ومكاناً وحظوظاً؛ مكتسبةً عمومية التجربة وديمومتها؛ معتمدة فى كشف المفارقة على خلاصة التجارب الإنسانية فى المقابلة بين جامع المال نصّاً وشقاءً حتى يتردى إلى نهايته محشواً فى قبره مطبقاً كفيه على الفراغ من ناحية؛ وصاحب العطاء اللامحدود من ناحية أخرى.

وهكذا يبدو ناقدنا مركزاً على مفارقة التقابل النابعة من ثنائية التصور فى الكشف عن فعالية القصيدة بوصفها محاولة للخروج من حيز السلوك الاعتيادى فنياً واجتماعياً، إلى حيز تشكيل رؤية ذاتية تدعو إلى إعلاء النموذج الإنسانى الأسمى.

وعلى الرغم من افتتاح الدراسة التى قدمها الدكتور/ صلاح رزق بإجراء تاريخى يتمثل فى تسليط الضوء على جوانب من حياة حاتم الطائى بقصد اكتشاف مدى الانسجام بين الفعل الحياتى والقول الشعرى فى القصيدة- إلا أن الناقد لم ينزلق إلى التورط فى مقارنة تاريخية خارج النص، فسرعان ما انصرف إلى التحليل الجزئى المكثف فى دقة وإحكام ينبئان بوضوح عن روح الإخلاص لعلم الشعر.

ولا يكاد الناقد المبدع والشاعر الكبير، الأستاذ الدكتور/ أحمد درويش يبعدنا كثيراً عن أجواء البادية وحيواتها وقيمها في دراسته الممتعة عن "الصحراء والحواس المستنفرة... قراءة في شعر عنتره"؛ محاولاً إعادة النظام إلى لوحة الصحراء العربية الفنية التي تلقى في نفس قارئها، كلما أقبل على مشاهدتها... دقات متتابعة من المتعة الروحية الخالصة التي تتلبس الوجدان، والتي لا يمكن للمستقبل الخامل حسه أن يتوحد معها أو أن يشعر بها على الأقل؛ إلا إذا شحذ حواسه واستنفرها حتى يكون قابلاً وفاعلاً في ذات الوقت. وقد ركز ناقدنا في قراءته ثلاثة من نصوص عنتره: اليمية المطولة، ودالية، ولامية- في دراسة متساوقة يسعى من خلالها إلى الكشف عن عالم عنتره الجمالي، مدلاً بمنهجها وإجراءاتها على قدرة هذا الشاعر الفذة على إمتاع قارئه متعة خالصة ذات مذاق حسي بدوي.

ولعل أهم ما يميز هذه القراءة في شعر عنتره، إنما ينحصر في أربعة ملاحظ رئيسية:

أولها- التقاؤها وآراء واحد من أهم قراء الشعر الجاهلي ومتذوقيه وكاشفي أسرارها، وهو الأستاذ الدكتور/ محمد النويهى الذى رسم كتابه "فى الشعر الجاهلى... دراسة وتقييم"؛ منهجاً خاصاً لمقاربة شعرنا الجاهلى، يتلاءم وخصوصية تشكيله اللغوى وظرفه الاجتماعى.

ثانيها- تجاوزها فى تفسير شعر عنتره حدود المعاجم العربية والشروح اللغوية القديمة، بحيث تصبح هذه الشروح نقطة انطلاق فحسب يتحرر منها التأويل فى خطوة لاحقة كلما أضاء له عالم القصيدة الجمالى دلالات أخرى لم يلتفت إليها السابقون.

ثالثها- تركيزها على بؤرة الدلالة الحسية فى شعر عنتره، لافتة إلى أن الشاعر فى ربطه وتنقله بين الصور الحسية المختلفة؛ كان اعتماده الأساسى على " كيمياء المزج وسهولة التداخل والتوحد التى تتاح للحواس، وقد تخلصت من جاذبية عالم الواقع إلى المناخ المتميز لعالم الشاعر".

أما رابع هذه الملاحظ وأهمها؛ فيتمثل فى قدرة الدكتور/ أحمد درويش على تقديم قراءة نقدية تعلق فى لغتها حتى كادت أن تكون إبداعاً موازياً لإبداع عنتره، وحتى صارت المعالجة النقدية لافتة إلى ذاتها بقدر ما تلفت إلى الموضوع المدروس.

وتظهر الدراسة الثانية التى يقدمها الشاعر الناقد الدكتور/ محمد حماسة عبد اللطيف فى هذا الكتاب؛ تمسكه الشديد باختيار المنهج البنائى الذى يبدو ناقدنا معه أكثر إلحاحاً على النص ذاته من خلال دراسة ثنائية البنية على المستويين السطحى والعميق فى يائية سحيم عبد بنى الحساس.

وتبدو حركته النقدية فى هذه الدراسة مركزة على موقف بنيوى واضح فى تناول النص بعيداً عن أطره المرجعية، وعلاقاته الخارجية؛ مؤكداً بذلك حداثة مقاربتة التى لا تنصب على غير البناء اللغوى للقصيدة، معتمداً مصطلح: "التفسير والقراءة" فى تمايزه عن مصطلح: "الشرح" الذى يتلبس بالمقارنات اللغوية الساذجة والمضمونية النمطة.

وقد استطاع الدكتور/ حماسة أن يكشف بمهارة فائقة، حين غوصه فى البنية العميقة للقصيدة؛ عن الحركة القوية المتدفقة فى باطنها، والتى ربما لا تبين عنها بنيتها الظاهرة، تماماً كالبحر الذى يبدو السكون ظاهراً فى سطحه رغم شدة تيارات أعماقه وسرعتها المتدفقة فى باطنه.

ولعل من أبرز ذلك التفاته الواعى إلى سلسلة الأفعال ذات الأزمنة المختلفة ودورها فى دفع دلالات القصيدة؛ وقدرة الشاعر على توظيفها فى بنية الجملة الشعرية؛ مع قدرته اللغوية المتفنة على تفعيل الضمير فى بناء الصورة الشعرية خاصة فى اللوحتين الأوليين من القصيدة.

ويقدم لنا الناقد القدير الأستاذ الدكتور/ شفيع السيد قراءة ممتعة لبائية المتنبي فى مدح كافور الإخشيدي، تتميز برؤية عميقة شديدة الوعى، وتحليل قيم شديد الخصوبة.

وربما كان جانب كبير من إمتاع هذه القراءة وحيويتها مستمدًا من براعة الاختيار وإصابته. فعين الناقد الفاحصة وقعت فى هذه القصيدة على تجربة شديدة الخصوصية تنبع من شخصية إبداعية فريدة متميزة لا شبيه لها، بكل ما تثيره من جدل محتدم، على امتداد تاريخ شعرنا العربى، وتعتبر فى ذات الوقت عن لحظة فارقة فى حياة هذه الشخصية، وعن موقفها إزاء تشكلات الحدث التاريخى المعاصر من خلال رؤيتها شخصية كافور الإخشيدي بوصفه موضوع القصيدة، وطبيعة علاقته مع الذات المبدعة؛ وهو ما عبر عنه باقتدار عنوان الدراسة "الصراع بين الذات والآخر فى بائية المتنبي".

وقد يتصور بعضهم أن الدراسة على هذا النحو منشغلة بالرصد الفوقى لسطح التجربة، غير أن من ينعم فيها النظر يمكنه أن يلحظ قدرة الدراسة على وضع المتلقى فى مركز الحدث العميق للتجربة، والذى يركز على ثنائية مضادة يجدها القارئ مفتاحًا رئيسيًا فى هذا النص، وفى غيره من النصوص السابقة، والتي يطلق عليها الدكتور/ شفيع السيد هنا مصطلح "تكنيك المقابلة"، ويجعلنا بحسه النقدى النافذ، وذوقه الفنى المرفه داخل بؤرة الإحساس بحركة المقابلة وتوازيتها فى النص مع جوه العام، وتمشيها مع حركته المتوترة انفراجًا وانكماشًا، على نحو يصبح معه تراجع تكنيك المقابلة فى نسيج القصيدة تخفيفًا من حدة توتر جوها العام، وإيذانًا باقتراب حركة الأداء الشعرى من نهايته.

وقد استطاع ناقدنا بامتزاجه مع القصيدة وتوحده بدلالاتها، أن يقع على حقائق التاريخ والفن في آن معاً داخل النص لا خارجه؛ محدداً حقيقة نفسية المتنبي في مدحته، ومفرقاً بين الصدق الفني والصدق الأخلاقي. ويضع الناقد الكبير، والشاعر الفنان المبدع، الأستاذ الدكتور/ فوزى عيسى بما له من ملكة إبداعية أصيلة، وذائقة نقدية نافذة- يده في درس نونية ابن زيدون على مركز النص، وبؤرة تفجره المتمثلين في ثنائية الرؤية وتوازن التشكيل اللذين لمحناهما من قبل عند سائر الشعراء السابقين، واللذين يطلق عليهما ناقدنا في تحليله بناء النونية "منهج التضاد التعبيري" كاشفاً اللثام عن محورية أبنية المقابلة والتضاد والتحول، ودورها الفاعل في تصوير موقف الشاعر النفسي، ومعاناة الذات التي افتقدت الإحساس بمعنى الحياة وجدواها إثر فقد المحبوبة وغيابها، بحيث تصبح نون الروى المطلقة بألف المد المسبوقه بياء الردف في أواخر الأبيات- محاكاة صادقة لأنة الشاعر وتوجعه النابعين من مأساته العميقة.

وقد حاول الدكتور/ فوزى عيسى أن يجرب في هذه الدراسة شتى آليات النقد الحديثة، دون أن يغفل أدوات البلاغة القديمة في سبيل استجلاء التجربة الذاتية للقصيدة، متنوعاً بين تحليل البنى الدلالية والصوتية والإيقاعية والأسلوبية- وتأويلها جميعاً؛ بما يملك من حس الشاعر الفنان، وذوق الناقد المثقف.

ويعود ناقدنا الكبير الدكتور/ شفيع السيد، فيقدم لنا دراستين أخريين؛ أولاهما: في قصيدة "الربيع ووادي النيل" لأحمد شوقي؛ وثنتاهما: في قصيدة "من أنت يا نفسي؟" ليخائيل نعيمة.

ويبدو أن الناقد قد اختط لنفسه طريقاً مغايراً في تناول هاتين القصيدتين وتحليلهما، يختلف عن طريقه في درس بائية المتنبي التي أفاض في تحليلها

وتأويلها، على حين اكتفى عند درس نص شوقي ونعيمة بدور المرشد الذى يوجه قارئه، بعدما يرسم له الطريق، دون أن يصحبه فى دروبه وثناياه. فهو يضعنا فى مدار الكشف إجمالاً دون تفصيل أو تخصيص، مسلطاً الضوء على عمق التقابل بين ثنائية الحياة والموت فى قصيدة شوقي؛ وكاشفاً عن ارتكاز بنية قصيدة نعيمة فى نسقها الفنى ومضمونها الفلسفى - على أسلوب الاستفهام الذى يبين عنوانها ويمثل مدخلاً طبيعياً للولوج إلى عالمها، علاوة على ما يحمله النص من ألوان التجديد فى الشكل والمضمون.

ثم تأتى دراسة الناقد المبدع الدكتور/ فوزى عيسى لقصيدة أبى القاسم الشابى الشهيرة "صلوات فى هيكल الحب" - لتمثل رؤية متممة لوجوده القراءة النقدية المتذوقة فى هذا الكتاب، ولتعكس تضافر الموهبة الإبداعية والروح العلمية فى امتداد التحليل والتأويل وانشراحهما؛ بوصفها أكبر الدراسات المختارة من حيث الكم؛ والاتساع التفصيلي؛ فيتتابع الناقد بنا ومعنا صعوداً فى بناء أبى القاسم الشابى الذى شيده ليكون محراب صلواته ومعلقة فنه وقد توازت درجات معراجه مع موجاته التعبيرية ودفقاته الشعرية.

ويقف بنا الناقد المرشد منذ بداية معلقة الصلوات ليلفتنا إلى أن القصيدة تعد خطاباً جديداً للعشق، تشكل عذوبة المحبوبة فيه البؤرة المحورية التى تمنح القارئ موجات تلو موجات من التراتيل، وتدفعها دفعاً، مع تنوع أحوال البث فيها من أول القصيدة إلى آخرها.

وإذا كان الناقد قد بدأ دراسته التحليلية للقصيدة داخل النص، دائراً فى شعابها الأسلوبية، ومحلقاً فى بنيتها الإيقاعية؛ فإنه ينتهى إلى دراستها خارجياً، مفسراً إيّاها فى إطار معجم الشابى الشعرى بصفة عامة، علاوة على تلبثه أمام الوشائج التى تربط أبا القاسم بأضرابه من شعراء أبوللو، مؤكداً خصوصية رؤاه الفنية والجمالية.

وبعد؛ فإن هذا الكتاب الذى تصدره اليوم مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، بما لها من رصيد ضخم فى خدمة التراث الشعري، والحركة الشعرية من المحيط إلى الخليج- يمثل مناهج متعددة فى قراءة الشعر ونقده وتذوقه، وي طرح عبر دراساته التسع آليات متفاوتة فى تحليل النصوص الشعرية وتأويلها، يجمع بينها جمال الفن وروعته وسحره، وقد نفخ فيها المنهج العلمى من روحه فضبط الرؤية وأحكم المقاربة.

وأعتقد أن شكراً عميقاً يستحقه نقادنا الكبار الذين أسهموا فى تشكيل الفضاء النقدي لهذا العمل، الذى يعد (فى ظنى) واحداً من أهم الممارسات التحليلية على النصوص الشعرية فى الأعوام الأخيرة، وأكثرها قدرة على كشف جوهر الإبداع الشعري وسبر أغواره وتبيين جمالياته للقارئ المتذوق.

ولا ريب فى أن شكراً أعمق يستأهله الشاعر المبدع الأستاذ/ عبد العزيز سعود البابطين تقديراً لما يقوم به من دور رائد وجهود مخلصة فى سبيل الشعر والشعراء، ومحبي هذا الفن الأصيل ومتذوقيه فى سائر بقاع العالم العربى؛ خاصة وقد أصبحت مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، بما تصدره من أعمال إبداعية، ومعاجم موسوعية، ودراسات نقدية، وما تقيمه من ملتقيات شعرية، ودورات تدريبية- علامة بارزة فى تاريخ حركة الشعر العربى المعاصر، ومركزاً من أهم مراكز الإشعاع الثقافى بصفة عامة، والشعري بصفة خاصة فى عالمنا العربى.

حسبنا جميعاً أن يكون هذا العمل المخلص فى سبيل وجه الحق والله من وراء القصد.

محمد مصطفى أبو شوارب

الإسكندرية فى ٢٩ / ٧ / ٢٠٠٤

العلاقات الرأسية والأفقية فى القصيدة
(قصيدة ثعلبة بن صُعَيْر)

أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف

قال ثعلبة بن صعير المازني :

- ١- هَلْ عِنْدَ عَمْرَةٍ مِنْ بَنَاتِ مُسَافِرٍ
 - ٢- سَيِّمَ الإِقَامَةَ بَعْدَ طُولِ ثَوَائِهِ
 - ٣- لِعِدَاتِ ذِي أَرْبٍ وَلَا لِمَوَاعِدِ
 - ٤- وَعَدَتِكَ ثُمْتَ أَخْلَفْتَ مَوْعُودَهَا
 - ٥- وَأَرَى الْغَوَانِي لَا يَدُومُ وِصَالُهَا
 - ٦- وَإِذَا خَلِيلُكَ لَمْ يَدُمْ لَكَ وَصْلُهُ
 - ٧- وَجَنَاءَ مُجْفَرَةِ الضُّلُوعِ رَجِيلَةٍ
 - ٨- تُضْحِي إِذَا دَقَّ الْمَطِيُّ كَأَنَّهَا
 - ٩- وَكَأَنَّ عَيْبَتَهَا وَفَضْلَ فِتَانِهَا
 - ١٠- يَبْرِي لِرَائِحَةِ يُسَاقِطُ رِيَشُهَا
 - ١١- فَتَذَكَّرْتَ ثَقَلًا رَثِيدًا بَعْدَمَا
 - ١٢- طَرَفْتَ مَرَاوِدَهَا وَغَرَدَ سَقْبُهَا
 - ١٣- فَتَرَوَّحًا أَصْلًا بِشَدِّ مُهْذَبِ
 - ١٤- فَبِنْتَ عَلَيْهِ مَعَ الظَّلَامِ خِبَاءَهَا
 - ١٥- أَسْمَى مَا يُدْرِيكَ أَنْ رُبَّ فِتْيَةٍ
 - ١٦- حَسَنَى الْفُكَاهَةِ لَا تَذُمُّ لِحَامُهُمْ
 - ١٧- بَاكَرْتُهُمْ بِسَبَاءِ جَوْنِ ذَارِعِ
 - ١٨- فَقَصَرْتُ يَوْمَهُمْ بِرَنَّةِ شَارِفِ
- ذِي حَاجَةٍ مُتَرَوِّحٍ أَوْ بَاكِرٍ
وَقَضَى لُبَانَتَهُ، فَلَيْسَ بِنَاضِرٍ
خُلْفٍ وَلَوْ حَلَفْتَ بِأَسْحَمِ مَائِرٍ
وَلَعَلَّ مَا مَنَعَتْكَ لَيْسَ بِضَائِرٍ
أَبَدًا عَلَى عُسْرِ وَلَا لِمَيَاسِرٍ
فَاقْطَعْ لُبَانَتَهُ بِحَرْفِ ضَامِرٍ
وَلَقَى الْهَوَاجِرِ ذَاتِ خَلْقِ حَادِرٍ
فَدَنَّ ابْنَ حَيَّةٍ شَادَهُ بِالْأَجْرِ
فَنَنَّ مِنْ كَنَفِي ظَلِيمٍ نَافِرٍ
مَرُّ النَّجَاءِ سِقَاطُ لَيْفِ الْآبِرِ
أَلْقَتْ ذُكَاءً يَمِينُهَا فِي كَافِرٍ
بِالْآءِ وَالْحَدَجِ الرِّوَاءِ الْحَادِرِ
ثَرَّ كَشُوبُوبِ الْعَشِيِّ الْمَاطِرِ
كَالْأَحْمَسِيَّةِ فِي النَّصِيفِ الْحَاسِرِ
بَيْضِ الْوُجُوهِ ذَوِي نَدَى وَمَآثِرِ
سَبِطِي الْأَكْفِ فِي الْحُرُوبِ مَسَاعِرِ
قَبْلَ الصَّبَاحِ وَقَبْلَ لَغْوِ الطَّائِرِ
وَسَمَاعِ مُدْجِنَةٍ وَجَدَوِي جَازِرِ

- ١٩- حَتَّى تَوَلَّى يَوْمُهُمْ وَتَرَوَّحُوا
 ٢٠- وَمُغِيرَةَ سَوْمِ الْجَرَادِ وَزَعَتْهَا
 ٢١- تَبَقَّ كَجُلْمُودِ الْقَذَافِ وَنَثَرَةً
 ٢٢- وَلَرُبَّ وَاضِحَةِ الْجَبِينِ غَرِيرَةٍ
 ٢٣- قَدْ بَتُّ أَلْعِبَهَا وَأَقْصَرُ هَمَّهَا
 ٢٤- وَلَرُبَّ خَصَمٍ جَاهِدِينَ ذَوَى شَذَا
 ٢٥- لُدَّ، ظَارَتْهُمْ عَلَى مَا سَاءَهُمْ
 ٢٦- بِمَقَالَةٍ مِنْ حَازِرِ ذِي مِرَّةٍ
- لَا يَنْتَنُونَ إِلَى مَقَالِ الزَّاجِرِ
 قَبْلَ الصَّبَاحِ بِشَيْئَانِ ضَامِرِ
 ثَقَفٍ وَعَرَّاصِ الْمَهْزَةِ عَاتِرِ
 بِثَلِ الْمَهَاةِ تَرَوُّقُ عَيْنِ النَّاطِرِ
 حَتَّى بَدَا وَضَحُ الصَّبَاحِ الْجَاشِرِ
 تَقْذَى صَدُورُهُمْ بِهَتْرِ هَاتِرِ
 وَخَسَأَتْ بِاطْلُهُمْ بِحَقِّ ظَاهِرِ
 يَدَا الْعَدُوِّ زَيْرُهُ لِلزَّائِرِ^(١)

- ٢ -

ينتظم القصيدة الجيدة نوعان من العلاقات النحوية، النوع الأول منهما هو ما أسميه بالعلاقات الأفقية، وأعنى بها ترابط الجملة الواحدة فى داخلها بواسطة العلاقات النحوية المعروفة على مستوى الجملة من الابتدائية والخبرية أو الفعلية والفاعلية، وما يلحق بكل منها من متعلقات وتوابع، وما يتسلط عليها من معانى الاستفهام والنفى والتوكيد والعطف وغير ذلك من معانى الأدوات المتعددة، وما يكتنف ذلك من التعريف والتكثير والتقديم والتأخير.

والنوع الثانى هو ما أسميه العلاقات الرأسية، وأعنى بها تماسك القصيدة كلها فى إطار واحد، محكوم بعلاقات نحوية سياقية، توثق من عرى الترابط بين الجمل بعضها والبعض الآخر، مضافاً إليها الإشارات المتشابهة فى الجمل، أو الوظائف النحوية المتكررة بينها، أو الرموز اللغوية التى تتردد بين جملة وأخرى، سواء أكانت هذه الرموز ممثلة فى كلمة بعينها، أو صيغة خاصة أو حالة معينة

تلابس هذه الجمل، وتشيع في جوها، أو يحدث بينها تخالف يذكر بعضه بنقيضه الموجود في جملة سابقة أو لاحقة^(٢).

وبدهى أن هذين النوعين من العلاقات النحوية يكونان معاً سدى نسيج القصيدة ولحمته، بحيث يؤدي الفصل بينهما إلى تمزيق نسيج القصيدة وتشيعت أجزائها، لكن تظل محاولات الكشف عنهما في أناة وتلف، مشروعة مشروعية العمل الشعري نفسه.

والصيغ النحوية -مهما تعددت- محدودة يمكن حصرها، ولكن تفسيرات الشعر متنوعة وغير محدودة ولا يمكن حصرها؛ ولذلك لا يمكن الربط بين الصيغة النحوية المجردة والمعنى الشعري المعين، بحيث يقال -مثلاً-: إذا وردت الجملة في الشعر على هذه الصيغة النحوية المعينة، تؤدي إلى معنى كذا؛ ولذلك أرى أن هناك فرقاً بين الصيغ النحوية، والمعاني النحوية: فالصيغ النحوية ثابتة، أما المعاني النحوية -على الوجه الذى أود الكشف عنه- فإنها تتوقف على أنواع السياق التى تكتنفها، وكل معنى نحوى ذى دلالة خاصة، ترتبط دلالاته الخاصة هذه بالموقف الذى يرد فيه؛ ومن هنا لا يمكن حصر هذه المعاني النحوية، أو تجميعها فى أطر محددة. والصيغة النحوية الثابتة، تصبح داخل العمل الشعري، ذات معانٍ نحوية، تتعدد وتتغير بتنوع الإبداع. وهذا يقودنا إلى أن المفردات التى تشغل الوظائف النحوية فى الصيغ النحوية المعينة، لها دورها فى تحديد هذه المعاني النحوية، التى تتجدد مع تجدد العمل الشعري. فوظيفة الفاعلية -مثلاً- ثابتة فى النظام النحوى، ولكن دلالة الفاعلية، بوصفها معنى نحوياً، لا يتوقف على كون الاسم فاعلاً فحسب، بل يتوقف هذا المعنى على نوع الكلمة التى تشغل هذه الوظيفة، وصيغتها، ومعناها المعجمي، ومعناها فى السياق الذى ترد فيه، والموقف الذى يكتنفها، وعلاقتها بالفعل الذى أسندت إليه، وصيغة هذا الفعل، ومعناه المعجمي، والسياقي، وهل هو متعد أو لازم؟ وعلاقته بكل ما يتعلق به،

ووضع هذه الجملة فى السياق العام للقصيدة. وما تحمله من إشارات ودلالات تتكرر وترد أو تتردد فى غيرها من الجمل، ومعانى الأدوات التى تدخل عليها، أو تربط غيرها بها، وتربطها بغيرها، إلى آخر هذا النسيج المحكم المتشابك أو هذا البناء المتلاحم.

ومن هنا يمكن القول بأن المعانى النحوية -بهذا المفهوم- ليست معانى جامدة ثابتة، فإن هذا الجمود لا يكون إلا عند نزاع هذه الجمل من سياقها، وإغفال هذه الدلالات التى تلابسها، وتشكل بها بناء القصيدة.

- ٣ -

والقصيدة التى أود أن أعرضها فى إطار هذا الفهم، يقوم بناؤها من حيث المستوى الأفقى، على عدد محدود من الجمل، مع مراعاة أن الجملة، بطبيعة الحال، تعنى كل ما يتعلق بها؛ فهى تبدأ بجملة تستغرق ثلاثة أبيات فى مفتتح القصيدة، تجذبها جملة أخرى شرطية مبتورة فى نهاية الأبيات الثلاثة، تليها جملتان فعليتان قصيرتان فى بيت واحد، وجملة ثالثة يحتويها بيت واحد كذلك. والجمل هنا تطول أو تقصر، وفقاً للنفس الشعرى الخاص بكل جملة. وسوف نرى أن الجمل القصيرة فى هذا الموضع من القصيدة، تلابسها حالة انفعالية متوترة تتواءم مع النمو الشعرى للقصيدة، ثم تسلم هذه الحالة إلى حالة أخرى، تمثل ذروة القصيدة، من حيث البناء الشعرى والنحو معاً، وهى التطهير بالخيال الفنى؛ ولذلك تتعقد الجملة، وتتشابك وتطول، فتحتوى هذه الجملة المصورة تسعة أبيات من القصيدة، من البيت السادس حتى آخر البيت الرابع عشر، بعد هذه الذروة، يحدث نوع من الانفراج والتطهير؛ فتأخذ القصيدة فى أبياتها الباقية، مساراً متوازناً، أقرب إلى روح الفروسية واستعراض القوة الغاربية، وتتوازى مع هذه الحالة، صياغة الجمل، فتنشابه من حيث التركيب، وتتماثل فى البدء والنهاية،

ويكون هذا القسم أربع جمل، تقع الأولى منها فى خمسة أبيات، والثانية والثالثة كل منهما فى بيتين، والأخيرة فى ثلاثة أبيات.

ومن حيث المستوى الرأسى، نجد أن هذه القصيدة مكونة من قسمين، الأول منهما يتماسك بعضه مع البعض الآخر، عن طريق التداعى الانفعالى بين جملة الافتتاحية، والجمال الثلاث القصيرة التالية لها؛ وهنا تسقط الروابط اللفظية المباشرة، اكتفاءً بأن مواد المفردات بظلالها، تتكرر بين الأبيات. ويُلاحظ ذلك فى علاقة البيت الرابع بما قبله (عدات، موعد، خلف = وعدتك، موعودها، أخلفت) وهو البيت الوحيد الذى يخلو صدره من أداة لفظية رابطة بين الجمل. وأما ما سوى ذلك، فإن الجمل فيه -رغم ترابط معانيها وتساوقها- يرتبط بعضها ببعض، عن طريق الأدوات اللفظية أيضاً. وينتهى هذا القسم بنهاية البيت الرابع عشر من القصيدة.

وأما القسم الثانى من القصيدة، فإن ترابطه الرأسى يتم عن طريق الأدوات، والتشابه فى التركيب النحوى فيه، قوى لدرجة يمكن معها القول بأن هذا القسم كله جملة واحدة. وهذا القسم يبدأ من البيت الخامس عشر "أسمى ما يدريك..."، وكل جملة فيه تبدأ بالحرف (رب)، يليها اسم ينعى بعدة نعوت، ثم يخبر عن هذا الاسم بجملة فعلية فعلها ماض. وقد عطف هذه الجمل بعضها على بعض، بحيث تسلط عليها جميعاً (أن) المخففة من الثقيلة، فضلاً عما فى هذا القسم من إشارات متشابهة، ظلت تنمو وتتحدد، حتى اكتملت، وكونت معنى خاصاً بالقصيدة، ارتد على القصيدة كلها.

وكلا القسمين بدأ بذكر اسم امرأة، وصيغة استفهام، فى الأول (هل عند عمرة) وفى الثانى (أسمى ما يدريك...).

بعد هذه الملاحظات العامة آخذ فى التفصيل، فأتناول هذا البناء جملة

جملة:

هَلْ عِنْدَ عَمْرَةٍ مِنْ بَتَاتٍ مُسَافِرٍ	ذِي حَاجَةٍ مُتَرَوِّحٍ أَوْ بَاكِرٍ ^(٣)
سَيِّمِ الْإِقَامَةَ بَعْدَ طُولِ ثَوَائِهِ	وَقَضَى لُبَّانَتَهُ، فَلَيْسَ بِنَاضِرٍ ^(٤)
لِعِدَاتِ ذِي أَرْبٍ وَلَا لِمَوَاعِدِ	خُلْفٍ وَلَوْ حَلَفْتَ بِأَسْحَمِ مَائِرٍ ^(٥)

تفتتح القصيدة بهذه الجملة الاسمية التي تطول، حتى تأتي على ما يقرب من نهاية البيت الثالث، وتتناوشها في الشطر الثاني من البيت الثالث، جملة شرطية حذف جوابها؛ لأن هذا الجواب مضمن في داخل الجملة الاسمية السابقة. ويتسلط على الجملة الاسمية حرف الاستفهام (هل)، بحيث يفرض على قراءة هذه الأبيات تنغيماً معيناً، وإن كانت نغمة الجملة الشرطية في آخر البيت الثالث، تختلف بطبيعة الحال عن نغمة الجملة الأولى.

وتبدو الجملة الاسمية بسيطة، ولكن طولها يأتي من تعدد نعت ما أضيف إليه المبتدأ. وترد هذه الجملة على خلاف الترتيب الأصلي، فيتقدم الخبر (عند عمرة)، ويتأخر المبتدأ. وما عدا عمرة في هذه الجملة يأتي منكراً، وبالمضي في قراءة القصيدة، ندرك أن اسم (عمرة) قد يكون مستعاراً، وقد لا يكون هو الاسم الحقيقي الذي يتوجه إليه الشاعر بالسؤال.

ومن خلال هذا التركيب، نرى أن الشاعر أثر ألا يتوجه إلى عمرة بالخطاب، وتحدث عنها كمن يوجه الحديث إلى شخص آخر. وقد أدخل حرف الجر الزائد (من) على المبتدأ، وهذا الحرف بدخوله على المبتدأ النكرة المضافة إلى (مسافر) النكرة، يفيد تأكيد العموم المفهوم من وقوع النكرة بعد الاستفهام، وإن كان المعنى الأساسي لهذا الحرف (من) -وهو ابتداء الغاية- يكمن أيضاً مع هذا المعنى الإضافي الطارئ. وفي هذا رضا بأقل قدر من هذا الزاد، مما يبتدئ معه أن يقال إنه بتات مسافر. وتتركز أجزاء التركيب التالية في وصف (مسافر)، فنذكر من

هذا أن الاهتمام موجه إلى هذا المسافر نفسه، وأن تقديم عمرة لم يكن من أجل الاهتمام بها، بل من أجل أن ينصرف الوصف كله إلى هذا المسافر الراحل عنها.

وقد وصف (مسافر) بعدة صفات، بعضها مفرد وبعضها جملة. وأولى هذه الصفات هي (ذى حاجة)، وتنكير كلمة حاجة، وعدم تخصيصها يوسع من نطاق مدلولها؛ فقد تكون حاجة عند عمرة لم تقضها، وقد تكون حاجة دافعة إلى الرحلة والسفر. وتتتابع النعوت بعد ذلك للكلمة (مسافر)، واقعةً تحت دائرة الاستفهام؛ فتخرجه عن أن يكون استفهاماً حقيقياً، وتلونه بالتهكم الملىء بالسخرية والمرارة والأسى واللوعة فى وقت واحد، فقد أزمع الارتحال عنها، ومع ذلك يسأل أن تزوده بما يعينه على هذه الرحلة، وليس يعنى فى شىء أن يحدد وقت هذه الرحلة، فهو (متروح أو باكر)؛ فزمن الرحلة غامض غموض الحاجة التى لم يفصح عنها. وهنا قام حرف العطف (أو) بدوره فى التشكيك والإبهام، ولعل هذا يوحى بأن الرحلة نفسها ليست مرغوباً فيها لذاتها، ولعلها ضرب من التهديد، بعد أن نفدت جميع وسائله فى طلب الوصال، وباءت محاولاته بالخيبة، ولم ينل إلا مواعيد خلفاً، بعد أن أقام انتظاراً لتحقيق هذه الغاية، حتى "سئم الإقامة" ورجا، حتى كاد حبل الرجاء ينقطع. وهنا يأتى النعت بالجملة الفعلية ويعطف عليها جملة أخرى، يرتب عليها جملة ثالثة، وتتزايد نبرة الغضب فقد «سئم الإقامة بعد طول ثوائه، وقضى لبائته، فليس بناظر لعداء ذى أرب ولا لمواعيد خلف» فلم يبق إلا أن يهدد بالرحيل، فلعله بذلك يلين قلب عمرة العصى ويعطفها إليه.

ووصف المسافر بالتروح أو البكور، قد يجعل التشكيك منصرفاً إلى السفر نفسه، فليس سفرًا يقال مع صاحبه إنه متروح أو باكر، ولكنه قد يكون سفرًا من نوع خاص، فقد يكون مسافرًا داخل نفسه، مرتحلاً عن عمرة بقلبه، بعد أن قطعت بتمنعها أواصر الرجاء. ومع أنه يصرح بأنه "سئم الإقامة" إلا أنه لا يزال يرجو، ويفهم القارئ هذا الرجاء، من خلال التركيب الدال على السأم نفسه، وعلى

الأخص من الظرف "بعد طول ثوائه" المتعلق بالفعل "سئم" إن ذلك أشبه بالإعلان عن طول الانتظار فحسب، فقد طال الثواء طلباً لغاية معينة لم تتحقق، فلماذا الثورة الآن ؟ ... ولكنه نافر ضجر ملول -كما يسجل ذلك على نفسه- والسأم لا يعنى الانصراف عن الحاجة، بقدر ما يعنى استعجال قضائها، لكن مثل هذه الحاجات مما لا يقضى فى سهولة ويسر، بل تحتاج إلى أناة وصبر ومعالجة وليس صحيحاً أنه "قضى لبائته" -والفعل "قضى" هنا بمعنى قطع- وسوف يأتى بعد ذلك قوله : "وإذا خليلك لم يدم لك وصله فاقطع لبائته"، لأنه رتب على ذلك أنه "ليس بناظر لعدات ذى أرب ولا لمواعد خلف". ومن تركيب هذه العبارة نفسها، يدرك القارئ أنه أحرص على إرضاء عمرة أكثر من حرصه على إغضاها، وأنه ليس جاداً تماماً فيما وصف به نفسه، من أنه سئم الإقامة وقضى لبائته؛ فظاهر هذه العبارة كأنه حديث عن غير عمرة، إذ أتى بـ (ذى أرب) المضاف إليها (لعدات) نكرة لمذكر (ذى) وكأنه يبعد بهذه الصفة عن جنسها كله. وكان التركيب المباشر يقتضى أن يقول "ذات أرب"، وقد نكّر "لمواعد خلف"، ونوّن "مواعد" مع استحقاقها المنع من الصرف، إيغلاً فى التنكير، مع أنه أكد نفى خبر ليس بالباء الزائدة، وكرر النفى بـ (لا) بعد واو العطف. صحيح أن أسلوب التعريض قد يكون أوجع من التصريح، ولكن مع مثل هذا الأسلوب، يستطيع من يتوجه إليه الحديث أن ينصرف عنه، مادام ليس فيه دليل على أنه المعنى بذلك. ولعل الشاعر آثر أسلوب التعريض هذا، استمراراً للإعراض الذى دفعه إلى عدم مواجهة عمرة بالسؤال على طريق الخطاب. ومهما يكن من أمر، فإن هذا أقرب إلى الحديث إلى النفس، منه إلى شيء آخر.

وفى هذا السياق، تأتى الجملة الشرطية التى حذف جوابها "ولو حلفت بأسحم مائر"؛ فيكون هذا التشدد ضرباً من الاسترضاء الخفى، والعتب الغاضب معاً. وبرغم أن الجملة الوصفية فى البيت الثانى "سئم الإقامة بعد طول ثوائه..."، لا تكشف بطريقة تركيبها عن نوع الإقامة ولا عن مكانها، ولا عن نوع اللبانة التى

قضاها، ولا عمن هو صاحب الدهاء والبخل (ذى أرب) وصاحب المواعد المخلفة؛ فإن حذف جواب الشرط -بتسلطه على بعض هذه الصفات- هو الذى يكشف عن تعلق كل هذا بعمره؛ وذلك أن الفعل (حلفت) قد أسند إليه الضمير المستتر، وقد لحقته تاء التانيث، فدل تانيث الفعل واستتار الضمير على أن الفاعل يعود على عمرة، وهى الاسم المؤنث الوحيد الذى يمكن إسناد الحلف إلى ضميره. ومن هنا تماسكت جملة الشرط -مع استثنائها- تماسكاً قوياً مع الجملة الاسمية التى افتتحت بها القصيدة.

وقد اشتملت هذه الافتتاحية بمفرداتها، على الجو الذى سيطر على كل أجزاء القصيدة، وكثير من كلماتها تردد صداه فى بعض أبيات القصيدة، فأقام بين أجزائها صلات حميمة، ترابطت وتجاوبت تجاوب الصدى مع الصوت، فالترجوع والبكور واللبانة والعداءات المخلفة والأسحم المائر، قد جاوبتها حالات مماثلة أو مخالفة، فى كثير من أبيات القصيدة.

وقد بدأت أبيات الافتتاحية بداية هادئة، جاءت مع الاستفهام والنعوت المفردة "ذى حاجة"، "متروح"، "باكر"، ثم جاء النعت الجملة، فأخذت نبرة الهدوء والاستعطاف تتحول إلى نبرة غاضبة، تعقدت وتركبت حتى انتهت بالجملة الشرطية الانفعالية، التى ذكر فيها الحلف والدم والأسود الموار.

ولقد استولت مادة الوعد على البيت الثالث من أبيات الافتتاحية والبيت الذى يليه، فتكررت أربع مرات بالتصريح وخامسة بالتلميح، منها اثنتان بصيغة الجمع، الأولى بجمع المؤنث وهى "عداءات ذى أرب"، والثانية بصيغة جمع التكسير "مواعد خلف"، فاستوفى بذلك ما يمكن أن يجمع عليه الوعد. أما الثالثة فهى بصيغة الفعل الماضى "وعدتك"، والرابعة بصيغة اسم المفعول، المضاف إليه ضمير الغائبة "موعودها". والمرة الخامسة بالتلميح "ولعل ما منعتك"، وفى هذا إشارة إلى تكرار الوعد وتكرار الخلف، وهو ما يدفع إلى التشكى مما نال منه.

تأتى بعد ذلك جملتان قصيرتان، يتوجه فيهما بالخطاب إلى نفسه :

وَعَدْتُكَ ثُمْتُ أَخْلَفْتُ مَوْعُودَهَا وَلَعَلَّ مَا مَنَعْتُكَ لَيْسَ بِضَائِرٍ^(٦)

وتظل عمرة -الفاعل- بعيدة، يتناولها بضمير الغائبة المستتر. ولقد تحدت هنا "لمواعد خلف"، فبعد أن كانت فى البيت السابق عامة، زاد انفعاله فنسب الوعد المخلف إليها. وبرغم استقلال هذا البيت من حيث الصياغة النحوية، نجده مرتبطاً بالبيت السابق عليه سياقياً. ولقد توجه إلى نفسه بالخطاب الهادئ الحزين "وعدتك ... ما منعك" وهذا ضرب من الارتداد للنفس، والرجوع للذات، واجترار الماضى. واستخدام "لعل"، وتأكيد نفى خبرها بليس والباء الزائدة فى خبرها، وإطلاق نفى الضمير، ضربٌ من تعزية النفس، فقد تَرَكَنا التركيب بصورته نفهم منه، أنه يمكن أن يكون موعودها هذا هيناً يسيراً، لن يضيرها فى شىء، ومع ذلك أخلفته ولم تف به وتركته رهين الظنون والحسرة، أو أن نفهم أيضاً أنه متجلد لا يأبه لهذا الإخلاف، ولا يتأثر به، ويطمع ألا يضره فى شىء. وإطلاق نفى الضمير يكافئه إطلاق الوعد أيضاً، فالفعل "وعد" يتعدى لمفعوله الثانى إما بنفسه، وإما بحرف الجر، وقد جىء به هنا مطلقاً، فلم نعرف على وجه التحديد ما وعدت به، ولا كيف وعدت به: هل بالكلام، أو بالإغراء والاستدراج، أو بغير هذا وذاك، كما أن صيغة "موعودها" -وهى اسم مفعول- تأتى فى هذا السياق مطلقة كذلك، قد تقع على ما وعدت به، أو على من وعدته، وقد تقع عليهما معاً. فإذا وقعت على ما وعدت به، فهذا مما لا يجوز فى قوانين الأخلاق. وإذا وقعت على من وعدته، فهذا إهمال لا يسوغ فى شرع المتحابين. وهذا كله آت من تسلط الفعل (أخلفت) على صيغة المفعول الصرفية، وجعلها مفعولاً به نحوياً، ووقوع الوعد ووقوع الإخلاف له والمماثلة والترقب بين اليأس والرجاء، كل ذلك يحتاج إلى حرف العطف (ثُمْتُ) ليعطى تراخياً وإمهالاً -وإهمالاً أيضاً- بين الفعلين "وعدتك وأخلفت" وتتجاوب فى الوقت نفسه مع "سئم الإقامة بعد طول ثوائه".

يبقى بعد ذلك أن هذا البيت، صيغ شطره الأول بصورة الخبر المثبت؛ فجاء لذلك تقريرياً مباشراً موجزاً، ولكنه -مع ذلك- مشحون متفجر بالألم والحسرة والإحساس بالخيبة والإحباط. وقد آثر التعبير بالماضى "وعدتك -أخلفت" مما يكشف عن رجائه فى المستقبل، أو الشعور بإدبار الحالة برمتها.

وصيغ الشطر الثانى بصورة إنشائية، إذ تسلط على الجملة حرف الرجاء والخشية والمقاربة (لعل)، فحالته إذن متأرجحة بين الألم واليأس، والأمل والرجاء؛ ولذلك يكمن فى هذا البيت الوجيز، مأساة الشاعر وروح القصيدة كلها، إذ تتابع الأبيات التالية رد فعل للإحساس الكامل فى هذا البيت، فيلجأ أحياناً إلى تعميم الحكم، وأحياناً إلى التخيل والهروب إلى التصور، الذى يحقق من خلاله ما لم يحققه فى الواقع، بعد أن يقنع نفسه برأى انفعالى، يجعل منه مدعاة لهذا الهروب، ويتمثل هذا الرأى الانفعالى فى قوله :

وَأَرَى الْغَوَانِي لَا يَدُومُ وَصَالُهَا أَبَدًا عَلَى عُسْرِ وَلَا لِمَيَّاسِرٍ^(٧)

وهذا البيت كله جملة واحدة، بدأ بالفعل (أرى) المسبوق بالواو التى للاستئناف، وكأنه يستأنف بعد حديثه السابق إلى نفسه، فيخلص إلى رأى يرتئيه من التجربة التى عانى منها. والفعل (أرى) مضارع، وكونه بصيغة المضارع فى هذا السياق، يكشف عن دلالة خفية، فما يراه هنا. حادث متجدد، قد يقبل معاودة النظر، وليس أمراً قد فرغ منه، وانتهى فيه إلى قرار ثابت؛ فهذا المعنى آت من مضارعية (أرى)، ومن وقوع مفعوله الثانى جملة مضارعية منفية بـ (لا)، وهى تخلص المضارع للاستقبال. ومن جهة أخرى، يستخدم هذا الفعل بمعنى (أعلم)، ولكنه مع دلالته على العلم، لابد أن يكون لمادته المصوغة من الرؤية نصيب، وإذن يصبح معناه هنا، العلم القائم على أساس من المشاهدة، وليس العلم المبنى على إخبار من الآخرين مثلاً، والشاعر قد رأى بنفسه ما كان من أمره مع عمرة، حيث العادات المخلفة والمراوغة والدهاء والبخل بالوصال، وقد كانت نفسه ممثلة بها،

حتى حُجبت عن عينيه رؤية غيرها، ولذلك رأى فيها كل النساء. ومن هنا كان الخروج إلى صيغة تعميم الحكم، فجاء بكلمة "الغوانى" جمع تكسير، مع أن القصيدة لم تحدثنا عن غير عمرة من قبل، ثم يعيد الضمير عليها بالإفراد "الغوانى لا يدوم وصالها"، فالنساء كلهن قد جمعن في امرأة واحدة هي "عمرة". ودلالة كلمة الغوانى نفسها -معجمياً- تبطن هذا الحكم بإعجاب خفى موصول؛ ولذلك تستمر بقية القصيدة ضرباً من المحاولة المتكررة لاستمالة عمرة إليه.

وتقع جملة "لا يدوم وصالها أبداً على عسر ولا لمياسر" مفعولاً ثانياً للفعل (أرى)، وليست جملة حالية؛ لأنها لو كانت كذلك، لتعين أن تكون (أرى) بمعنى أبصر، ويترتب على هذا أن يكون وصال الغوانى مما يُرى بالعين لكل راء، وليس الأمر كذلك.

ويلفت النظر في هذه الجملة الواقعة مفعولاً ثانياً لأرى، أنها منفية بـ (لا)، وأن الفعل مضارع، وأن الاستقبال المنفى يؤكد بالظرف الحاد (أبداً)، وأن (لا) تكرر النفي بها، بعد العطف بالواو، لإفادة أن الفعل منفى عما بعدها وما قبلها، في حالتى الاجتماع والافتراق، وأن الفعل (يدوم) مُعدى مرتين، بحرفين مختلفين: في المرة الأولى عُدَى بالحرف (على) -ومن معانى هذا الحرف: الاستعلاء على المجرور به، ودوام الوصال على العسر، فيه كثير من التحمل والمكابدة والمعاناة- وفي المرة الثانية عُدَى باللام، وهذا هو الأشبه بهذه الحال، لدلالة اللام على الاختصاص، وأن الظرف (أبداً) سبق ما يتعلق بالفعل، ووقع بعد الفاعل مباشرة، بحيث يكون ما بعده ضرباً من التفصيل الذى يأتى لدفع توهم سواه. وتقدم "على عسر"، لأنه المتوقع الذى لا كبير خلاف عليه. وتأخر "لمياسر" للإيغال فى تأكيد نفي دوام وصال الغوانى. ومن هذا كله، نحس أن تركيز الجملة فى البيت، ينصب على المفعول الثانى للفعل (أرى) والبيت كله رد فعل انفعالى. وفى الوقت نفسه، نجد أن مفهوم المخالفة يفيد أن الغوانى، يتقطع منهن الوصال بلا دوام للعسر

والمياسر كليهما. أما المؤكد نفيه، فهو أن الوصال منهن لا يدوم. وفي هذه الحالة، تتساق مع ما قدمه الشاعر من تكرار المواعيد وتكرار الخلف، فالحالة التي يحصل فيها على الوعد، وصال. وخلف هذا الوعد، قطع للوصال. ومن هنا ندرك أننا مازلنا في نفس شعري واحد ينمو باطراد.

بعد هذا الانفعال الطارئ، تأتي ذروة القصيدة، وهي جملة متصلة تستغرق تسعة أبيات من القصيدة. ويبدأ صدر هذه الجملة في نفس الجو الذي انتهى فيه البيت السابق، وهو الانفعال الغاضب الذي يعمم فيه الحكم، فيضع التجربة في صورة نصيحة مباشرة للمستقبل "وإذا خليلك لم يدم لك وصله فاقطع لبانتة" أي كما يزعم هو أن يفعل. وقد رأينا أنه لم يقطع لبانتة تمامًا، بل كان ذلك ضرباً من المحاولة، لكن بم يقطع لبانتة؟ هنا تكمن ذروة القصيدة، حيث تظهر الوسيلة التي يختارها لقطع هذه اللبنة، مؤكدة صلته بها، وبشفافية بالغة وتلفظ خفي دقيق، وعلى القارئ المتعاطف أن يتلفظ هو الآخر، في التقاط هذه الخيوط، حتى لا تنقطع في يده :

وإذا خليلك لم يدم لك وصله	فاقطع لبانتته بحرفٍ ضامٍ ^(٨)
وجنأ مجفرة الضلوع رجيلة	ولقى الهواجر ذات خلق حادٍ ^(٩)
تضحى إذا دق المطى كأنها	فدن ابن حية شاده بالآجر ^(١٠)
وكان عيبتها وفضل فتانها	فنن من كنفى ظليم نافر ^(١١)
يبرى لرائحة يساقط ريشها	مر النجاء سقاط ليف الأبر ^(١٢)
فتذكرت ثقلًا رثيدًا بعدما	ألت ذكاء يمينها في كافر ^(١٣)
طرفت مراودها وگرد سقبها	بالآء والحدج الرواء الحادر ^(١٤)
فتروحا أصلاً بشد مهذب	ثر كشوبوب العشي الماطر ^(١٥)
فبنت عليه مع الظلام خبأها	كالأحمسية في النصيف الحاسر ^(١٦)

هذه الأبيات التسعة، جملة واحدة تداخلت جزئياتها وتشابكت وتلاحمت، بحيث شكلت هذه الصورة المركبة التى لا يمكن فصلها بحال، عن سياقها الذى وردت فيه، أعنى سياق القصيدة اللغوى والتركيبى والشعورى. وقد صُدِّرتْ هذه الجملة بأداة شرط هى (إذا)، وكان شرطها وهو (خليلك لم يدم لك وصله) استمراراً للحالة السابقة فى البيتين اللذين سبقا هذا البيت، ولا يزال الخطاب موجهاً إلى النفس "خليلك - لك- فاقطع" تجاوباً مع البيت الذى بدأه بقوله "وعدتك..." ومن كلمة "خليلك" نفهم موقفه من عمرة، التى لم يصرح من قبل بكلمة واحدة تكشف عن علاقتها به وعلاقته بها، وهذه الكلمة "خليلك" وما بعدها، مستخدمة بصيغة الذكر وضميره، وهذا تجاوب مع البيت الثالث من القصيدة (ذى أرب) حيث استخدم الذكر بدلاً من المؤنث هناك. واللبانة التى يأمر نفسه بقطعها، هى اللبانة التى فى البيت الثانى التى قال عنها "وقضى لبانته" فهو لا يزال فى هذه الحالة الشعورية، والأزمة لم تنفج بعد؛ لأنه يرجو خلة دائمة الوصال. وهو ضجر ملول، ولكن ماذا يفعل وقد لقي عداة خادعة، وهو لا يزال مبقياً عليها؟ لقد هدد بالرحلة، بوصفها الوسيلة الباقية، بعد أن استنفد وسائله فى طلب الوصل الدائم، فليقطع الحاجة إليها، وليرحل الآن "فاقطع لبانته بحرف ضامر". ويقول الشراح: إن الحرف الضامر من صفات الناقة الماضية، فليكن ذلك، ولكنه لم يذكر هذه الناقة صراحة، واكتفى بذكر صفات تنطبق عليها. وقد وصفت الناقة أول ما وصفت بالحرف. وقيل سميت بذلك تشبيهاً لها بحرف السيف، لمضائها أو حرف الجبل لصلابتها، وهناك أشياء أخرى توصف بالمضاء والقوة كالعزيمة والإرادة، على أية حال، تتتابع نعوت هذه "الناقة" حتى نجدها وقد تحولت إلى "ظليم نافر" وهنا تختفى الناقة فلا تظهر بعد ذلك، ولا نرى إلا صورة الظليم النافر، وهو يبارى نعامة خاصة تسعى لغاية محددة، ثم يلتقى الظليم بالنعامة، وفى آخر الصورة تشبه النعامة بالأحمسية -وهى المرأة المنسوبة إلى

الحُمس وهم قبائل معينة من أشراف العرب هي قريش وخزاعة- ولنلاحظ أن جد الشاعر اسمه خزاعي -وينو عامر وكنانة.

ولنعد مرة أخرى إلى تتبع جزئيات هذه الصورة، وهي تبدأ عندما يجعل وسيلته لقطع هذه اللبنة بحرف ضامر، فنجد أن الحرف تعنى الضامر الدقيق مثل قول عبد الله بن سلمة الغامدي :

فَتَعَدَّ عَنْهَا إِذْ نَأَتْ بِشِمْلَةٍ حَرْفٍ كَعُودِ الْقَوْسِ غَيْرِ ضُرُوسٍ^(١٧)

حيث وصفت الشملة بأنها حرف كعود القوس، وقول المرقش الأكبر :

أَوْ عِلَاقَةٍ قَدْ دُرِّبَتْ دَرَجَ الْمَشِّ يَةِ حَرْفٍ مِثْلِ الْمَهَاةِ ذُقُونِ^(١٨)

وإذا كانت الحرف تعنى الضامر، فلا بد أن "الضامر" تعنى شيئاً آخر فى هذه القصيدة، ولا يصح أن تفسر الضامر بالهزال والدقة، وهذا ما دفع الشراح إلى القول بأنها ضامر لنجابتها لا لهزالها؛ لأن النعوت التالية تنقض هذا التفسير. "وجناء= صلبة. مجفرة الضلوع = ضخمة الوسط. ذات خلق حادر= ذات بنيان ممثلي". وعلى الأخص قوله :

تُضْجِي إِذَا دَقَّ الْمَطِيُّ كَأَنَّهَا فَدَنُ ابْنِ حَيَّةٍ شَادَهُ بِالْأَجْرِ

إن الضامر من مادة (ض م ر) وهى كما تعنى الهزال، تعنى الخفاء والاستتار، ومنها "الضمير" سمي بذلك لخفائه واستتاره. والضمير هو العزم والمضاء كقول عوف بن الأحوص :

لَعَمْرِي لَقَدْ أَشْرَفْتُ يَوْمَ عُنَيْزَةٍ عَلَى رَغْبَةٍ لَوْ شَدَّ نَفْسًا ضَمِيرُهَا^(١٩)

فليس غريباً أن يكون قد عنى بكل هذه النعوت التى ذكرها لناقة لم يصرح بها نفسه هو، التى ارتحل إليها بعدما أحس من خيبة، وأضر الإعلان عن ذلك؛ ومن هنا ساغ أن يشبها بظلم نافر، يسابق نعمة تسعى من أجل الإنتاج الذى يحتاج إلى صبر وأناة، ولا يصلح معه السأم والملل.

ثم يتركز النعت حول النعامة التى تستعد للإخصاب واستمرار الحياة، فكما يصلح الآبر النخلة عند اللقاح، فيرمى عنها الليف، نجد عدو النعامة السريع وسعيها الدائب الحثيث "مر النجاء" يسقط ريشها وهى تعدو، يباريها هذا الظليم النافر غير الصبور، فقد تذكرت البيض والأفراخ، وقد أقبل الليل الذى تنهياً فيه الحياة للتجدد والاستمرار، ومع قدوم الليل تستسلم النعامة للظلم، و"قد ألفت ذكاء يمينها فى كافر" -وهو تعبير عن قدوم الليل وعن الاستسلام فى الوقت نفسه- وذلك بعد أن امتحنت النعامة ظليهما بالعدو السريع، وعلمته ألا يكون ضجراً ملولاً سئماً، ولذلك لم ينته الليل إلا وقد غرد سقبا بالآء والحدج الرواء الحادر، إذن أفرخ البيض، ونجح السعى بعد جهد مخصب كإخصاب المطر الأرض:

فَتَرَوْحاً أَصْلاً بِشَدِّ مُهْذِبٍ ثَرَّ كَشُوبُوبِ الْعَشِيِّ الْمَاطِرِ
فَبَنَتْ عَلَيْهِ مَعَ الظَّلَامِ خِبَاءَهَا كَالْأَحْمَسِيَّةِ فِي النَّصِيفِ الْحَاسِرِ

هذه هى الصورة المقابلة لما كان يرجوه الشاعر من عمرة "الظلم والنعامة"، ولذلك شبهت النعامة بالأحمسية فى آخر هذه الصورة. ويلاحظ القارئ أن الأبيات الأربعة الأخيرة من هذه الصورة، قد حملت دلالات زمنية متحدة، تدور كلها حول الليل أو تقترب منه -وهو الذى جُعِلَ لباساً- "بعدما ألفت ذكاء يمينه فى كافر - فتروحا أصلاً- كشوبوب العشى- فبنت عليه مع الظلام خبائها" وهذا تجاوب مع الرواح، واللون الأسحم الواردين فى مفتتح القصيدة، ومع ما يتردد فى بقية القصيدة، فقبل الصباح تحل جميع المشكلات، ومن هنا سوف تتردد هذه الدلالة الزمنية الخاصة تردداً يخرجها عن إطار معناها المحدود، وكأن هذا يوحى بأن الصورة كلها حلم جميل، ولا يتم إلا فى الليل. ويتبدد كل شىء مع طلوع الصباح.

إن العمل الشعرى الجيد بطبيعة الحال يتسع لأكثر من تفسير، ويسمح برؤى متعددة، بشرط أن يكون لكل تفسير ولكل رؤية، سند لغوى من بناء القصيدة

نفسها. والشاعر هنا فى هذه الجملة الطويلة، التى اتخذت شكل الأسلوب الشرطى فى صدرها وتدرجت فى نعت المجرور المتعلق بفعل الجواب "فاقطع لبانته بحرف..." وعن طريق النعت المتعدد الذى وصل ببناء الصورة ومعمارها إلى هذه المقابلة، قد يكون غير قاصد إلى ذلك قصدًا، ولكن امتلاء نفسه بهذه المشاعر وأمله فى بلوغ الغاية المشروعة وربطها الخفى بين حالته وما يشاهده حوله من مظاهر مختلفة، قد قادتة جميعها إلى هذه النعوت المتدرجة، أو إلى بناء هذه الصورة.

وقد يكون من المألوف فى الشعر القديم أن توصف الناقة بأنها حرف ضامر، وجناء، مجفرة الضلوع، رجيلة، ولقى الهواجر، ذات خلق حادر، وقد يكون المعتاد كذلك فى الشعر، أن تشبه الناقة بالبناء الضخم، ولكن إذا تحدد هذا البناء بأنه فدن أى قصر، وليس أى فدن، بل فدن شخص معين هو ابن حية، مع النص على أنه فدن ابن حية فى حالة بناءه له بالآجر على وجه الخصوص، فإن قارئ القصيدة من حقه أن يتوقف؛ فإن القصر آهل بسكانه، وصورة القصور فى الأذهان صورة مخصصة، وهذا القصر تبدو عليه مخايل النعمة، وتلوح منه أمارات السكينة والطمأنينة. ولا بد أن هذا القصر المسحور، داعب خيال الشاعر وتمنى أن يكون له مثله يجمعه بمن يحب فى سكينة وهدوء، وفى الخيال متسع، فقد قرر أن يجعل من ناقته -نفسه هذا القصر العامر المتين البنيان، ولن يكون هذا القصر مليئًا بالبهجة وألوان المسرة، إلا إذا سعى سعيًا حثيثًا من أجل أن يقرن إليه حبيبته، حتى ينبجا البنين والبنات، فجعل من نفسه أيضًا ظليماً نافرًا، يعدو ويعارض نعامة لا يغيب عن ذاكرتها صورة البيض المنضود، الذى يحتاج إلى حماية ورعاية حتى ينتج وتغرد الأفراخ فى مظاهر النعمة المختلفة. ولا بد أن تشمل هذا كله برعايتها فى جنح الليل "فبنت عليه مع الظلام خباءها".

وقد حدث مزج بين الناقة والظليم من جانب، وبين الناقة والنعامة من جانب آخر، فالناقة تشملهما معًا. وقد ربط التعبير بين الناقة والظليم، عن طريق

التشبيه "وكان عيبتها وفضل فتانها فننان من كنفى ظليم نافر"، وربط بين الناقة والنعامة بطريقة أكثر دقة وألطف مأتى، عندما استعير اسم ولد الناقة وهو "السقب" لولد النعامة وهو "الرأل"، وغرد سقبها بالآء والحدج الرواء الحادر، فعود الضمير فى سقبها إنما هو إلى "الرائحة = النعامة" والآء والحدج والرواء الحادر مرعى النعام لا النياق، فوضع السقب موضع الرأل نوع من الربط بين الناقة والنعامة، دقيق لطيف فضلاً عن المشابهة الجسدية بين الناقة والنعامة. ولعل هذا يؤكد أن صورة الناقة فى هذه القصيدة، هى نفس الشاعر المخيلة التى تصور له كل هذه الأشياء. كما يؤكد أن صورة الناقة فى القصيدة الجاهلية، لا بد لها من تفسير يتلاءم مع جو القصيدة، وطريقة بناء القصيدة اللغوى، هى التى يجب أن تقود إلى هذا التفسير وتوحى به وتشير إليه.

ويلحظ قارئ القصيدة أن المعانى النحوية هنا، تتدرج مع هذه الصورة الفريدة فتستمر النعوت مفردة، حتى تلتقى بهذه الصورة المعقدة، فيتحول النعت من كونه مفرداً إلى الجملة التى تتداخل وتتشابك، ويكون جملة فعلية فعلها مضارع:

تُضْحى إِذَا دَقَّ المَطْيُ كأنها فَدَنُ ابْنِ حَيَّةَ شَادَهُ بِالْأَجْرِ
وكانَ عَيْبَتَهَا وَفَضْلَ فِتَانِهَا فَنَنانَ مِنْ كَنَفَى ظَلِيمِ نَافِرٍ

فالبيتان جملة واحدة واقعة نعتاً للحرف الضامر، ولكن هذه الجملة احتوت فى داخلها على أربع جمل أخرى "إذا دق المطي - كأنها فدن ابن حية - شاده بالآجر - وكان عيبتها وفضل فتانها فننان .." فتعقدت الجملة تعقد الصورة المتخيلة، وتكررت فيها "كان" لإفساح مجال التخيل.

والظلم النافر يأتى فى إطار هذا القصر ويُنعت مرتين، الأولى "يبرى لرائحة" وهى المرة الوحيدة التى يُنعت فيها مستقلاً، والرائحة، هى النعامة التى تروح لبيضها، ولكن بعد أن كانت رائحة وحدها - من الرواح - يتفقان معاً، وتأتى

ألف الاثنى عشر في هذا الموضع الفريد من القصيدة كلها، مسنداً إليها فعل من نفس مادة الرواح "فتروحا أصلاً"، وهى المرة الثانية التى ينعت فيها الظليم وقد شاركتها النعامة هذا النعت.

وأما الحديث عن البيض ورعايته وبناء الخباء عليه، فإنه من نصيب النعامة وحدها، ولذلك استقلت بخمس جمل فى نعتها كلها فعلية، والجملة الأولى فحسب هى التى فعلها مضارع "يساقط ريشها مر النجاء" وهى ذات مفعول مطلق مبين لنوع هذا الفعل "سقاط ليف الآبر" فكشف بما أضيف إليه عن دلالة الخصوبة. والجمال الأربع الباقية كلها ذات أفعال ماضية "فتذكرت ثقلاً رثيداً"، "طرفت مراودها"، "وغرد سقبها"، "فبنت عليه مع الظلام خباءها" والذى يعنى بناء القصيدة هو الجملة ذات الفعل المضارع "يساقط ريشها"، وما بعدها فرع عليها؛ ولذلك سُبِقَت الأفعال الماضية بالفاء الترتيبية "فتذكرت - فتروحا - فبنت" فمادام الاستعداد للخصوبة قائماً، فسوف يترتب على ذلك كل شئ. وعندما تذكرت النعامة صورة البيض النضيد دفعها ذلك إلى أن تروح مع الظليم بشد مهذب ثر كشؤبوب العشى الماطر، ثم شملت الكل بخبائها "فبنت عليه مع الظلام خباءها" وتأتى العبارة الأخيرة "كالأحمسية فى النصف الحاسر" فتنعكس على الصورة كلها وتوجهها، وهى عبارة تأتى فى نهاية هذه الصورة، وهى متعلقة بفعل الجملة الأخيرة "فبنت عليه" وهذه الجملة نفسها -بناء الخباء مع حلول الظلام- مترتبة على الجملة السابقة "فتروحا أصلاً" حيث كان هذا التروح بشد مهذب أى سعى حثيث، وجهد دائم مخصب، مثل "شؤبوب العشى الماطر" أقول: تأتى عبارة "كالأحمسية فى النصف الحاسر" فى نهاية هذه الصورة، بحيث تلفت القارئ إلى إعادة قراءتها من جديد.

وبرغم توارى الظليم وعدم نعته مستقلاً، إلا بجملة واحدة هى "يبرى لرائحة" فإن الجار والمجرور "لرائحة" يتعلق بالفعل "يبرى"، وكل النعوت التى

وصفت بها النعمة الرائحة، راجعة إلى هذا الظليم، فهو وراء كل هذه النعوت، رغم بروز النعمة ذاته، وإيهام الاستقلال بهذه النعوت.

ومع ظهور الأحمسية حاسرة، ينحسر عن الشاعر الغضب، وتأخذ الأزمة في الانفراج، فيبدأ الشاعر -ولأول مرة في القصيدة- يوجه الحديث مباشرة إلى "سمية" التي كان اسمها في أول القسم الأول من القصيدة "عمرة"، ولعله أخفى الاسم الحقيقي هناك غضباً منها وعتباً عليها، فلما سكنت عنه الغضب وتطهرت روحه، بدأ في التدليل والاسترضاء، وإن كان هذا الاسترضاء قد أخذ شكل استعراض القوة الغاربة والنبيل والفروسية.

وقد عرض لسمية أربع صور، كل منها يكشف عن جانب من جوانب الفروسية فيه. وهذه الصور الأربع تتشابه من حيث التركيب النحوي، فتبدأ بداية واحدة بالحرف (رُب) يقع بعدها مبتدأ يخبر عنه بجملة فعلية ماضية، ويمتد كل عنصر فيها عن طريق تعدد النعوت كما حدث في القسم الأول. وهذه النعوت تعود بطريقة مباشرة أو غير مباشرة إلى الشاعر نفسه. فالأفعال الأساسية في هذه الصور الأربع ماضية، ولا تأتي الأفعال المضارعة إلا في ظلال الماضي، وقد عُطِفَت كل صورة من هذه على الأخرى، حتى أمكن وقوعها جميعاً تحت دائرة الاستفهام الذي بدأ به هذا القسم من القصيدة "ما يدريك أن رب ... " وتماسكت هذه الصور سياقياً، من حيث تردد فيها رمز معين جاء مرتين: ظرف زمان لفعل سابق، ثم تحول إلى فعل، ثم تحول إلى فاعل له تأثير وقوة، وأعنى بهذا الرمز كلمة "الصباح" وما في معناها هنا.

والصورة الأولى من هذه الصور الأربع، وثيقة الصلة باللوحة الأخيرة من القسم الأول، وهي التي قابل فيها بين الظليم والنعامة من جانب وموقفه من سمية التي كانت عمرة من جانب آخر، بعد أن "تروحا أصلاً" وبعد أن "بنت عليه من الظلام خبأها" لا بد من إقامة العرس ونحر الجزور وسماع الغناء والطرب وشرب

الخمير والاستمتاع باللهو، احتفالاً بهذا اللقاء الخصب. ومن هنا حفلت هذه الصورة بمفردات تحمل هذه المعاني، وقد انتظمت هذه الصورة، على تنوع الحركة فيها، جملة واحدة هي :

أُسْمَى مَا يُدْرِيكَ أَنْ رَبِّ فِتْيَةٍ	بِيضِ الْوُجُوهِ نَدَى وَمَآثِرِ ^(٢٠)
حَسَنَى الْفُكَاهَةِ لَا تَذُمُّ لِحَامَهُمْ	سَبَطَى الْأَكْفِ وَفِي الْحُرُوبِ مَسَاعِرِ ^(٢١)
بَاكَرْتَهُمْ بِسَبَاءِ جَوْنِ ذَارِعِ	قَبْلَ الصَّبَاحِ وَقَبْلَ لَغْوِ الطَّائِرِ ^(٢٢)
فَقَصَرْتُ يَوْمَهُمْ بَرْنَةَ شَارِفِ	وَسَمَاعِ مُدْجِنَةٍ وَجَدَوَى جَارِرِ ^(٢٣)
حَتَّى تَوَلَّى يَوْمُهُمْ وَتَرَوْحُوا	لَا يَنْتَنُونَ إِلَى مَقَالِ الزَّاجِرِ ^(٢٤)

لقد بدأ بهذا النداء العذب الرقيق، وهذه العذوبة آتية من استخدام الصيغة المرحمة، واستخدام الهمزة في النداء -وهي لنداء القريب حقيقة أو مجازاً- وقد أثر هذا الأسلوب، تمهيداً وتهيئة لما يريد أن يعطفها إليه، فهو يريد ما لا تعرفه عنه، أو يذكرها بما عرفت عنه وتتجاهله. وقد تلطف إلى ذلك، حين صاغ ما يريد في أسلوب الاستفهام "أسمى، ما يدريك ... " إنه يريد أن تعلم أنه من وجوه القوم، فلا يخالط إلا من هم مثله؛ ولذلك وصفت كلمة "فتية" بست صفات مختلفة: "بيض الوجوه"، "نوى ندى ومآثر"، "حسنى الفكاهة"، "لا تذم لحامهم"، "سبطى الأكف"، "وفى الحروب مساعر"، هي فى الحقيقة من صفاته هو؛ لأن الخبر هو، "باكرتهم" فقد باكرهم إلى ما يليق به من الخمير والنحر واللهو. وصيغة "باكرتهم" للمفاعلة، وهى لا تكون إلا بين جانبيين، وقد باكرهم فباكرهم وسبقهم، فهو يفوقهم فى كل ما ذكر من صفاتهم.

وهنا يبرز هذا الظرف الزمانى "قبل الصباح"، فيتجاوب مع جو القصيدة كلها من جانب، ويتجاوب مع "ما يدريك" من جانب آخر، فلأن مثل هذه

المؤثرات التي يتحدث عنها، لا تتم إلا قبل الصباح أى فى الظلام وطول الليل حتى تباشير الصباح، وهو وقت النوم العميق؛ فقليلاً ما يشعر بهذه المؤثرات أحد من الحرائر المكنونات، اللأى سمية واحدة منهن، وإلا فهناك كثير من الزاجرين الذين لا يجدى زجرهم عن هذا اللهو والطرب شيئاً، فقد تم كل شىء قبل لغوهم الطائر فى الفضاء، فهو مع تلففه معها وعتبه عليها، يلتمس لها العذرة. وسوف نرى أن كل ما يعرضه عليها، يتم دائماً "قبل الصباح" ومن هنا ساغ له أن يبدأ هذا القسم من القصيدة بهذه العبارة "ما يدريك".

وقد تماسكت هذه الجملة فى صورتها الأفقية تماسكاً قوياً. ولو بدأنا من آخرها، لوجدنا التداخل واضحاً: فجملة "لا يثنون إلى مقال الزاجر" حال من فاعل "تروحوا" المعطوفة على جملة "تولى يومهم" الواقعة بعد "حتى" التى جعلتها غاية لجملة "فقصرت يومهم" المسبوقة بالفاء على سبيل العطف؛ لأنها متعاقبة ومترتبة على "باكرتهم" الواقعة خبراً لـ "فتية" المسبوقة بـ "رب" لإفادة التكثير، فهذه كلها جملة اسمية واحدة، وقعت خبراً لـ "أن" المخففة من الثقية، وهى حرف مصدرى سبك هذه الجملة كلها فى شىء واحد، تسلط عليه الفعل "يدريك" الواقع خبراً عن (ما) الاستفهامية. فهذه كلها أحداث متوالية، مترتب بعضها على بعض.

وقد قيّد كل عنصر من هذه العناصر بمقيدات حددت ملامحه، فالفتية وُصِفُوا بست صفات، رأينا من قبل أنها راجعة إلى وصف نفسه. وقد قيد الخبر "باكرتهم" بالجار والمجرور "بسبأ جون ذارع" والظرفين "قبل الصباح وقبل لغو الطائر" وقيد الفعل "فقصرت" بالمفعول به "يومهم" والجار والمجرور "برنة شارف" التى عطف عليها "وسماع مدجنة وجدوى جازر".

ومع كل هذا التحديد والتقييد النحوى، نحس أن الصورة غائمة، ولعل ذلك من أن الأفعال الأساسية ماضية، فهى أحداث منقضية تعرض لاستعادة

الأمجاد الغابرة، أو قل هي أحداث مدبرة مولية لا مقبلة، وهو نفسه مُولٌ معها. وقد يكون وصف "مسافر" فى أول القصيدة، إيماءً إلى هذا المعنى، ولقد تولى يومه مع رفاقه، الذى "تولى يومهم" ولقد كان هذا اليوم قصيراً، وبفعله هو "فقصرت يومهم"، ولقد كان هذا اليوم نفسه يوم دجن، وهو إلباس الغيم حتى تتعثر الرؤية، ولعل كل هذا ما دفعه إلى التحبيب والترقق فى أول هذا القسم "أسمى ما يدريك" وبذلك يتآلف هذا القسم مع القسم الأول، الذى كانت فيه هذه المحبوبة المدللة منصرفة عنه، تخلف وعودها ولا تفى بها؛ وبذلك يصبح ذكر هذه الصور المتعددة، تذكيراً بأيام له سلفت وأمجاد له غبرت.

وفى هذا الإطار تأتى الصورة الثانية، وهى مرتبطة بالسابقة من حيث الشكل النحوى، ومن حيث إنها استعراض لمجد غارب:

وَمُغِيرَةَ سَوَمِ الْجَرَادِ وَزَعَتْهَا قَبْلَ الصَّبَاحِ بِشَيْئَانِ ضَامِرٍ^(٢٥)
تَتَّقِ كَجُلُودِ الْقِدَافِ وَنَثْرَةٍ ثَقَفٍ وَعَرَّاصِ الْمَهْزَةِ عَاتِرٍ^(٢٦)

يقول النحاة إن الواو فى مثل "ومغيرة" واو رب، ومن هنا تبدأ هذه الجملة، بمثل ما بدأت به الجملة السابقة.

والاهتمام فى هذه الجملة بالخبر، والمبتدأ "ومغيرة" قد وصف بفعل محذوف، بقى مفعوله المطلق "سوم الجراد"، أما الخبر -وهو جملة "وزعتها"- فقد كثرت متعلقاته؛ لأنه يدور حول المتكلم نفسه. ومرة أخرى يأتى الظرف "قبل الصباح" والإلحاح على هذا الظرف وما يرادفه فى هذه القصيدة، يكسبه معنى خاصاً به، يصرفه عن أن يكون مجرد زمن محدود؛ إذ نجد أن كل شيء ممتع يحدث قبل الصباح، أو مع الظلام، أو فى البيات. وظهور الصباح لا يأتى إلا مع نهاية الحدث الممتع. وقد يكون الصباح فى مفهومنا الآن، يعنى الإشراق والنصوع وتجدد الحياة، ولكنه فى القصيدة لا يأتى إلا مع نهاية حالة مسعدة، ترتبط به

بحيث يكون الظلام، وهو المقابل للصباح، مجالاً لأحداث الشباب والفتاء، والقوة، ومنادمة الفتیان، وسبأ الخمر، وسماع الطرب، واللهو بنحر النياق، والاستمتاع بأطاييب الحياة. أما مع الصباح، فيكون كل شيء قد انتهى.

فى هذه الصورة، كان قبل الصباح كامل العدة، لديه جواد حاد النظر، كثير الاستشراق، ممتلئ بالنشاط، صلب كجلمود القذاف، ولديه درع سابغة لا تعلق بها السهام، ورمح كثير الاضطراب، شديد الاهتزاز والاستجابة لقوة صاحبه.

وفى الصورة الثالثة، نجد أيضاً أن الصباح يأتى مع انتهاء المتعة واللذة. وتبدأ الجملة فيها بالحرف (رب) أيضاً، وإن كان قد سبق باللام التى تُسمى اللام الموطئة للقسم، أى أنه يزيد هذه الصورة على وجه الخصوص تأكيداً، ويأتى فى جواب (رب) بالحرف (قد) الداخلى على الماضى، فيفيد التحقيق، فهذه الصورة - إذن - أكثر الصور تأكيداً؛ لأنها أمس الصور بما يريد أن يؤكد فى سالف عهده لسمية الممتنعة المخلفة :

وَلَرَبَّ وَاضِحَةِ الْجَبِينِ غَرِيرَةٍ مِثْلَ الْمَهَاةِ تَرَوْقُ عَيْنَ النَّاطِرِ^(٢٧)

قَدْ بَتَّ أَلْعِبُهَا وَأَقْصُرُ هَمَّهَا حَتَّى بَدَأَ وَضَحُ الصَّبَاحِ الْجَاشِرِ^(٢٨)

وفى هذه الجملة تتركز النعوت لواضحة الجبين؛ لأنه كلما كانت الفتاة التى بات يلعبها ويقصر همها جميلة، كان ذلك أمدح له، شأنها فى ذلك شأن الفتية الذين باكرهم بسبأ الخمر.

ويلفت النظر فى جواب (رب) الفعل (بت)، وهو يؤكد كل ما جاء بالقصيدة من قبل، من أن المتعة والقدرة عليها لا تكون إلا فى الليل؛ مما يخرج بالبيات أو الظلام عن معناه المحدود إلى معنى آخر، يصير به رمزاً دالاً على الشباب والفتاء واكتمال العدة (ولاحظ ارتباط الشباب باللون الأسود المتمثل فى سواد الشعر) وقد كان على هذا النحو من القوة واكتمال الأداة، حتى بدا وضح الصباح

الجارش، وهنا يكشف هذا اللفظ عن مدلوله المراد به، بعد أن تحول فاعلاً مؤثراً، وبهذا يتضح لنا من خلال هذا التركيب أن الصباح رمز للكهولة، وتفلت للقوة وبدء انتهاء المتعة والقدرة عليها (ولاحظ أيضاً ارتباط المشيب باللون الأبيض المتمثل في ابيضاض الشعر) ولذلك سوف يتحول هذان الرمزان إلى معنيين آخرين، هما الباطل والحق فى الصورة الأخيرة من القصيدة:

وَلَرُبَّ خَصْمٍ جَاهِدِينَ ذَوَى شَذَا تَقْذَى صُدُورُهُمْ بِهِتْرٍ هَاتِرٍ^(٢٩)
لُدُّ، ظَأَرْتُهُمْ عَلَى مَا سَاءَهُمْ وَخَسَأَتْ بَاطِلُهُمْ بِحَقِّ ظَاهِرٍ^(٣٠)
بِمَقَالَةٍ مِنْ حَازِمٍ ذَى مِرَّةٍ يَدَأُ الْعَدُوَّ زَيْيرُهُ لِلزَّائِرِ^(٣١)

بناء هذه الصورة يتشابه مع الصور الثلاث السابقة، من حيث بدايتها بـ(رب)، ومن حيث إن الأفعال الأساسية فيها ماضية، ولا تستخدم الأفعال المضارعة إلا إذا كانت نعتاً أو خبراً أو حالاً. ومضارعية هذه الأفعال "تقذى صدورهم"، "يدأ العدو" داخلية فى حوزة الماضى أيضاً، وهو الإطار الزمنى لكل هذه الصور الأربع.

وقد اختار أن يكون المبتدأ فى هذه الصورة كلمة يقصد بها المفرد والجمع، وهى (خصم) واختار أن تكون النعوت جمعاً "جاهدين - ذوى شذا - لد" وأن يعود الضمير عليها جميعاً كذلك "صدورهم - ظأرتهم - ساءهم - باطلهم" وأتى بجواب رب أى خبر المبتدأ الواقع بعدها ماضياً، شأن الصور السابقة؛ فقد اتحد الأعداء عليه واجتمعوا ضده على قلب رجل واحد، فصاروا جميعاً خصماً واحداً، وإنهم لمختلفون فى مظاهر خصومتهم له؛ ولذلك وصف الخصم، وأخبر عنه بالجموع.

ويخبر عن هؤلاء الخصوم بأنه عطفهم على ما ساءهم، وخساً باطلهم بحق ظاهر. هل الباطل هنا يتفق مع الظلام وما كان يدور فيه والحق الظاهر هنا يتفق مع الصباح وصحوة العقل وما يدل عليه، وهل خساً الباطل وزجره بتركه العدول

عنه إلى الحق، وهل كل ما كان من أمره مع سمية أو عمرة باطل زجره إلى غير رجعة؟ ربما، ولكنه فسر الحق الظاهر، حيث أبدل منه "بمقالة من حازم" فلم تعد هناك قدرة على الفعل، واستبدل بذلك، القدرة على القول الحازم والمنطق المتعلق المقنع (ولا يكون ذلك إلا مع التجربة وكبر السن) الذى يحول العدو إلى صفة، إذ يركبه بحيث يجعله لا يعرف أين موقفه "يدأ العدو زئيره للزائر" فيصبح زئير العدو له لا عليه.

هل هذه الصورة الأخيرة تهديد خفى لسمية، أراد أن يعلمها أنه أصبح يملك من البراعة والمهارة ما يمكنه من تحويل الأعداء إلى صفة؛ فإذا انتقلت إلى عداوته بعدما كان من الإعراض عنه وإخلاف مواعيدها معه، فإنه يعرف كيف يعيدها مرة أخرى إليه، أو أن لديه من الحزم وقوة العقل، ما يحمله على قطع الحاجة إليها حتى تعود هي إليه. إن نعت "مقالة" التى هى بدل من الحق الظاهر -وهو وسيلته لزجر الباطل- بأنها "من حازم" ونعت الحازم بأنه ذو مرة يدأ العدو زئيره للزائر"، يوحى بهذه المعانى جميعاً.

لكن إذا تحول الأمر إلى عدا وخصومة جاهدة مؤذية وامتلاء الصدور بالغل والخيانة، حتى تقذف بالهتر والكلام القبيح، بحيث يؤدي إلى استنفاد الطاقة وتبديدها فى محاولة الإقناع؛ فقد انتهى -إذن- كل شيء!

الهوامش

(١) هذه هي القصيدة الرابعة والعشرون من المفضليات، وهي لثعلبة بن صعير بن خزاعي المازني وهو شاعر جاهلي قديم، قال عنه الأصمعي : "وهو أكبر من جد لبيد" وقال عن هذه القصيدة : «لو قال ثعلبة بن صعير المازني من قصيدته خمساً كان فحلاً». انظر المفضليات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ص ١٢٨ وما بعدها، وشرح اختيارات المفضل للخطيب التبريزي ٢ / ٦١٢ وما بعدها، تحقيق د. فخر الدين قباوة، وعليهما اعتمدت في شرح كثير من المفردات.

(٢) انظر الفصل الأول من هذا الكتاب.

(٣) البتات : الزاد والمتاع والجهاز الذي يتزود بها لمسافر. متروح : من الرواح وهو من لدن زوال الشمس إلى الليل.

(٤) سئم : من السآمة وهي الإعياء والملل. الثواء: الإقامة. اللبانة : الحاجة. الناظر: المنتظر.

(٥) الأرب، بكسر الهمزة وفتحها مع سكون الراء: الدهاء والبصر بالأمور، وبفتحتين: البخل والظن. الخلف، بسكون اللام وضمها: نقيض الوفاء. الأسحم: الأسود. المائر: المنصب، ويعنى الدم المتدفق.

(٦) (ثمت) : هي ثم دخلت عليه التاء، قال الخطيب التبريزي "دخلت التاء لتأنيث القصة والحال" وعن (لعل) قال : لعل حرف يدخل للمقاربة وهي في الحروف كـ(عسى) و(كاد) في الأفعال. شرح اختيارات المفضل: ٢ / ٦١٥.

(٧) الغوانى : النساء اللواتي غنين بجمالهن عن الحلوى، العسر: المعاصرة. والمياسر: المفاعل من التيسير.

(٨) الحرف : الناقة الماضية الصلبة، شبهت بحرف السيف لمضائها. ويقال بحرف الجبل فى صلابتها.

(٩) الوجناء : الصلبة. المجفرة : العظيمة الجفرة، والجفرة بضم الجيم وسكون الفاء: الوسط وهو مستحب من خلقها. الرجيلة: القوية على المشى خاصة. الولقى: السريعة من الولق بسكون اللام وهو المر السريع. الحادر: الممتلئ.

(١٠) دق المطى : ضمير لطول السفر. الفدن: القصر. شاده: بناه بالشيد بكسر الشين وهو الجص، وشاده: رفعه أيضاً.

(١١) العيبة : وعاء من جلد يكون فيه المتاع. الفتان، بكسر الفاء: غشاء للرحل من جلد. الفنن: الغصن، كنفا الظليم : جانباه، والظليم : ذكر النعام.

(١٢) يبرى : يعارض ويبارى. الرائحة: النعامة تروح إلى بيضها، فهى لا تألو من العدو، وإذا عارضها الظليم كان أشد لعدوها. يساقط ريشها: يسقط ريشها من شدة عدوها. النجاء : السرعة. الآبر : مصلح النخلة للتلقيح، فإذا صعدا رمى بالليف عنها.

(١٣) الثقل : المتاع وكل شئ مصون وأراد بيضها. الرثيد : المنضود بعضها فوق بعض. ذكاء، بضم الذال : الشمس. الكافر: الليل.

(١٤) طرفت : تباعدت. المراد : المواضع التى ترود فيها. السقب: ولد الناقة، وأراد هنا الرأل وهو ولد النعامة. الآء: شجر له ثمر يأكله النعام. الحدج: الحنظل. الرواء : جمع ريان وهو الطرى. الحادر: الممتلئ الغليظ.

(١٥) الأصل، مفرد وجمع : العشى. شد مهذب: جرى سريع. ثر: شديد كثير. الشؤبوب : الدفعة من المطر.

(١٦) الأحمسية : المرأة المنسوبة إلى الحمس وهم قريش وخزاعة وبنو عامر وكنانة. النصيف: القناع. الحاسر: التى تكشف رأسها ووجهها، إدلاًلاً بحسنها.

(١٧) المفضليات : ص ١٠٦ . الشملة : السريعة الخفيفة . حرف : ضامرة .
الضروس : السيئة الخلق .

(١٨) المفضليات : ص ٢٢٨ . العلاة : الناقة الصلبة وأصلها سندان الحداد . دربت
درج المشية : أى علمت المشى طبقة بعد طبقة . الحرف : الناقة الضامة .
المهاة : بقرة الوحش . الذقون : التى رفعت رأسها فى الحطام والزمام .

(١٩) المفضليات : ص ١٧٨ ، ويوم عنيزة من أيام العرب .

(٢٠) الندى : السخاء . المآثر : جمع مآثرة ، وهو ما يؤثر من كريم الأخلاق .

(٢١) الفكاهة : المزاح ولين العشرة . لحامهم : جمع لحم ولا تدم لحامهم أى
يختارون سمانها لنحر الأضياف وأن قراهم حاضر معد . السبط : السهل .
المساعر : جمع مسعر ، وهو الذى يوقد الحرب كأنه يسعرها . ويقال : فلان
مسعر حرب .

(٢٢) باكرتهم : جعلت بكورى عليهم . السباء : اشتراء الخمر ، يقال : سبأتها إذا
اشتريتها لا للقنية والتجارة ، ويقال : سبأت الخمر إذا اشتريتها للندماء ،
فإذا اشتريتها لنفسك قلت : استبأتها . الجون : الزق جعله جوناً لسواده .
الذارع : الكبير الكثير الأخذ من الماء ونحوه .

(٢٣) قصرت يومهم : جعلته قصيراً باللهو والطرب . الشارف : العود من الإبل
وهى الناقة المسنة . رنة شارف : صوتها عند النحر ورنينها . المدجنة القينة
التي تغنى فى يوم الدجن ، وهو إلباس الغيم . الجدوى : العطية ، والمراد : ما
يقدمه الجازر من أطايب اللحم .

(٢٤) أى حتى طاب مجلسهم وتقضى الزمان بما سرهم ، وهم لا يكفون عن
استمتاعهم ولذتهم لزاجر أو مانع .

(٢٥) المغيرة: القوم يغيرون : وزعتها: كففتها. سوم الجراد: أى يسومون سوم

الجراد فى الأرض. الشيثان : البعيد النظر من الخيل، الكثير الاستشراق.

(٢٦) التثق: الممتلى من النشاط. جلمود القذاف: الصخرة تطيق حملها بيدك

وتقذف بها. النثرة: الدرع السابغة. ثقف: لا تعلق بها السهام. العراص:

الكثير الاضطراب يعنى الرمح. العاتر: الشديد الاهتزاز.

(٢٧) واضحة الجبين : البيضاء. الغريرة: القليلة الفطنة. المهاة: البقرة الوحشية.

تروق: تعجب.

(٢٨) أقصر همها : أى أجعلها بحيث لا تؤثر على، أو أزيل ما تهتم به لاشتغالها

بى، فأنزعها من أوطارها. ألبها: أحملها على اللعب وأغازلها وأطيل

مؤانستها بما يطيب وقتها. الوضح: البياض: الجشر: تبشير الصباح

عند إقباله.

(٢٩) جاهدين : جهدوا أنفسهم فى بلوغ الغاية دن العداوة. الشذا: الأذى. تقذى

صدورهم : تقذف ما اكتمن من الغل والخيانة. الهتر الهاتر: الكلام القبيح

الفاحش.

(٣٠) لد: جمع ألد، وهو الشديد الخصومة. ظأرتهم: عطفتهم ومنه سُميت الظئر،

لعطفها على الولد.

(٣١) ذو مرة: صاحب قوة. يدا: يدع ويترك. زئيره للزائر: يترك العدو متحيراً لا

يفصل بين ما يرفعه ويعليه وبين ما يحطه ويُرديه، فيتكلم بما يكون حجة

للخصم لا له، يريد أن عدوه يصير عوناً له وتبعاً من مخافته، يزار لزئيره.

البنية السطحية والبنية العميقة للقصيدة
(قصيدة سحيم عبد بنى الحساس)

أ.د. محمد حماسة عبد اللطيف

هذا البحث محاولة لتفسير قصيدة من الشعر القديم، صاحبها هو الشاعر سحيم عبد بنى الحسحاس، الذى صنّفه ابن سلام فى الطبقة التاسعة من شعراء الجاهلية، ووصفه بأنه «حلو الشعر، رقيق حواشى الكلام»^(١). وهى محاولة تربط بين التراكيب بمفرداتها المختلفة فى القصيدة، وبنية القصيدة بوصفها كلاً متماسكاً، أو نصّاً واحداً^(٢) بما يعنى أن للقصيدة "نحوها" الخاص بها، برغم خضوعها لنحو اللغة العام.

وأود قبل أن أنقل نص القصيدة وأفسرها، أن أشير إلى بعض المبادئ الأساسية التى تقبع خلف هذا التفسير، أو بالأحرى، هذا النوع من التفسير، منها ما أثير حول بعض شعر عبد بنى الحسحاس من قصص خاصة تشرح دافعه، وتشرح بعض ما ترتب عليه، وما أراه فى هذه القصص من حيث علاقتها بالشعر. ومنها ما تردد فى شعر سحيم عبد بنى الحسحاس، من إشارات إلى سواد لونه، وكونه عبداً لا يملك حرية نفسه، وعلاقة ذلك أيضاً بالشعر وتفسيره.

أما من حيث ما نسج حول شعر عبد بنى الحسحاس^(٣) فإنه -من وجهة نظرى- لا يفيد شيئاً فى تفسير شعره، سواء أكان صادقاً أم مُختلقاً؛ لأنه إن كان صادقاً، فإن الشعر منفصل عنه، وليس ما أثير من حكايات، داخلاً فى بناء الشعر؛ ومن هنا فإنه لا يساعد على تفسيره. وإذا كان مختلقاً مصطنعاً، فهو من باب أولى أبعد عن الشعر و عن تفسيره، وقد اصطنعه بعض الرواة من أجل أن يضعوا النص الشعرى فى سياق حادثة معينة، وكأن الشعر ليس إلا ردود أفعال مباشرة لبعض الحوادث. لقد أدت القصص التى نسجت حول بعض القصائد القديمة، أو بعض الأبيات فيها، إلى عدم محاولة فهم الشعر العربى القديم، بوصفه فناً مستقلاً معادلاً للحياة، أو مكماً لها، أو كاشفاً لرؤى تتعلق ببعض جوانبها.

ولقد اُكتُفِيَ فى كثير من الأحيان بذكر الحادثة وإردافها بالأبيات أو القصيدة، فوقفت الحادثة حائلاً دون فهم الشعر، أو محاولة ذلك، فى سياقه الفنى وتماسكه النصى، وأصبح يُنظر إلى الرموز الشعرية بوصفها إشارات سطحية إلى أجزاء الواقعة.

إن الشعر أبقي من تلك الوقائع الساذجة، التى صاحبت بعض أبياته، لأن الشعر فن يتجاوز الواقع المحدود بطبيعته. وما الذى يدعونا الآن لقراءة الشعر القديم، إلا كونه فناً عالياً تجاوز زمنه وقائله وما صاحبه من حكايات مصطنعة فى أغلب الأحوال. ويمكن أن يُفهم هذا الشعر بإشاراته ورموزه، من خلال بنائه اللغوى بما يجعله يتخطى تلك الروايات المسطحة، التى جعله رواتها صدى ساذجاً لها. إن القصيدة بعد قول الشاعر لها تستقل عما يحيط بها أو يلابسها من وقائع أو حقائق موضوعية لدى الشاعر أو غيره. إنها تصبح كياناً خاصاً له منطق ونظامه وبنيته التى تتميز عن بنية اللغة غير الشعرية، أو بعبارة أخرى: إن القصيدة لا تقدم لنا معنى، بل تقدم لنا كياناً فنياً. والذى أعنيه بذلك أن علينا أن نظهر عملية البناء التى شكلت القصيدة، من خلال تراكيبيها، بدلاً من أن نبحث عن معنى معين محدود، مرتبط بحادثة محدودة.

وأما من حيث ما تردد فى شعر سحيم عبد بنى الحساس من إشارات إلى سواد لونه، وكونه عبداً لا يملك حريته، واعتزازه بشاعريته أحياناً، واعتداده بأن شعره قام له مقام الأصل والمال، وغير ذلك، ومدى الاستعانة بمثل هذه الإشارات فى تفسير الشعر، فإن الشعر - كما أشرت آنفاً - فن يتجاوز صاحبه نفسه، ولا ينتقيد بالقيود التى يفرضها عليه بعض مؤرخى الأدب، الذين يرون الأدب انعكاساً لحياة صاحبه، فقد يكون ما يقوله الشاعر منطبقاً على نفسه، وقد لا يكون كذلك. وليس لدى المفسر دليل على توضيح هذه النقطة، ولكنه لديه النص بعلاقاته وتراكيبه وإشاراته. والنص صورة فنية قبل كل شئ، وبعده، حتى لو ذكر الشاعر

اسمه وصفته فى القصيدة، كما فعل سحيم عبد بنى الحساس، إذ يقول فى
كبرى قصائده :

أشارت بمدراها وقالت لتربها : أعبد بنى الحساس يزجى القوافيا ؟
رأت قتبا رثا وسحق عباءة وأسود ممّا يملك الناس عاريا
يرجلن أقواما ويتركن لمّتى وهذا هوان ظاهر قد بدا ليا
فلو كنت وردا لونه لعشقتنى ولكن ربّى شأنى بسوايا
فما ضرّنى أن كانت أمى وليدة تصر وتبرى باللقاح التوايا^(٤)

فهذه الأبيات صورة خاصة، قد نرى فيها عبد بنى الحساس كما نرى
غيره. وقد اختار الشاعر أن يجعل من اسمه جزءاً من بناء هذه الصورة، وبمجرد أن
دخل هذا الاسم القصيدة، أصبح جزءاً منها هى، فالاسم هنا فى هذه الصورة رمز
خاص قد ينطبق على عبد بنى الحساس نفسه، وقد لا ينطبق عليه، فتلك مسألة
أخرى تخضع لتفسير القصيدة. ونقطة الانطلاق فى التفسير، يجب أن تبدأ من عبد
بنى الحساس الرمز، لا عبد بنى الحساس الشخص. ولا تلزمنا هذه الأبيات
التي سقتها أن نقتنع بأن هناك فتاة حقيقية رأت عبد بنى الحساس، وأشارت
لتربها بمدراها وقالت : أعبد بنى الحساس يزجى القوافيا ... إلخ. لا تلزمنا
الأبيات بأن نصدق أن هذا قد حدث بالفعل، فليس من اللازم أن تكون لدى الشاعر
تجربة واقعية يعبر عنها، لكن لابد أن تكون لديه تجربة فنية على أية حال.
ومسارب التجربة إلى نفس الشاعر خفية، والذى يعيننا منها، هو الصورة المنطوقة
بتراكيبها ودلالاتها.

وقد تبدو القصيدة فى بنيتها الظاهرة أو السطحية جامعة لعدد من الصور،
ليس بينها -من حيث النظرة التى لا تتجاوز السطح- رباط جامع، إلا أنها جميعاً
فى قصيدة واحدة ذات وزن واحد وروى واحد، نظلم الشعر إذا نظرنا للقصيدة على

أنها كذلك، بل لابد أن تكون للقصيدة بنية عميقة، تجمع هذه الصور فى إطار واحد، على تباعد ما بينها ظاهرياً، غير أن هذا الإطار كبير يتسع لضم هذه الصور، بحيث تكون كل صورة منها معادلاً لبعد معين من أبعاد القصيدة، وبين هذه الأبعاد خيوط ناسجة وعلاقات رابطة.

وليس ثمة مانع -بطبيعة الحال- أن تتخذ القصيدة من نفس صاحبها نقطة انطلاق للمجازاة الشعرية التى تريدها، فالشاعر نفسه يعد أمام شعره موضوعاً مثل كل الموضوعات ومفردات الأشياء المطروحة أمامه فى رؤيته للعالم. بل قد يكثر أن ينطلق الشاعر من ذاته إلى تقديم رؤية للحياة أو الكون، من خلال نفسه، بوصفها مُفرداً من مفردات الحياة. ونقطة الخطر هنا فى التفسير، أن نقصر ما يقوله الشاعر على نفسه هو فحسب، ونجعل ذلك -مثلاً- سيرة ذاتية له وحده، لا يشركه فيها غيره. إن أى مفرد من مفردات الحياة أو الكون -بما فيها الشاعر نفسه- عندما يدخل فى بناء القصيدة، يصبح جزءاً من الصور الفنية التى تشتمل عليه، ولا يمثل شيئاً غير ذلك.

وقد تسلك القصيدة مسلكاً مغايراً، بأن تبدو لنا على أنها تصف أشياء خارجة عن ذات الشاعر كأن تصف البرق، أو الناقة، أو الفرس، أو السحاب، أو الثور الوحشى، أو الظليم، أو الذئب أو غير هذا وذاك من مظاهر الحياة المتنوعة. فيجب علينا ألا ننخدع بها المظهر، ونسارع إلى تصنيف القصائد من خلال الوصف الظاهرى، علينا أن نبحث دائماً عن البنية العميقة للقصيدة أو الأبنية العميقة لها، فقد تكون القصيدة وهى تصف السحاب -مثلاً- تشير فى هذه الحالة إلى رؤية خاصة للحياة كلها، ويكون هذا أسلوباً خاصاً، تتجمع فيه الظواهر المحيطة فى تصوير شعرى خاص للتعبير الرمزى عن معنى إنسانى مُوازٍ له. وقد تكون القصيدة فى هذا متابعة لتقاليد سابقة استقرت فى نظام القصيدة العربية، ولكنها -كما ينبغى أن يكون- وهى تتابع هذا التقليد نفسه. تشق لنفسها مجرى فنياً خاصاً بها.

فى الوقت نفسه ، وإلا أصبحت لغوًا لغويًا لا طائل من ورائه. والذى أعنيه أن كل قصيدة لها عالمها الشعرى الخاص بها، على رغم تشابه كثير من القصائد فى بعض أجزاء البنية السطحية. ولتوضيح هذه النقطة الأخيرة أقول: إن البرق -مثلاً- ظاهرة شعرية، وصفها كثير من الشعراء قبل سحيم عبد بنى الحساس، مثل امرئ القيس وطرفة والنابعة وأوس بن حجر، ووصفها سحيم نفسه فى قصيدتين مما وصل إلينا من شعره. هل يعنى هذا أن البرق حيث ورد وصفه، يعنى الشئ نفسه الذى عناه فى كل قصيدة؟ إن كل "برق" على حدة، حيث يرد له تفسيره الخاص بحسب سياق القصيدة التى يرد فيها، ولو كان الشاعر واحدًا. ومن هنا؛ ليس يغنى مطلقاً أن تجمع الظاهرة التصويرية فى الشعر وحدها، بحيث يتناول مثلاً "البرق فى الشعر العربى"؛ لأن الصورة لا تفسر وحدها، بل الأولى أن تفسر كل قصيدة على حدة، بما اشتملت عليه من رموز وصور خاصة بها، وإن تشابهت فى بعض أجزائها مع القصائد الأخرى.

إن أحد أجزاء القصيدة قد يتشابه مع أحد أجزاء قصيدة أخرى للشاعر نفسه أو لشاعر آخر. لكن دلالة هذا الجزء، لا تؤخذ مستقلة، بل تؤخذ مع بقية أجزاء القصيدة كلها. ومن هنا يختلف مدلولها الشعرى باختلاف ما تجاوره من أجزاء، وتصبح قيمة هذا الجزء مُراعىً فيها ما يصاحبه من أجزاء أخرى سابقة أو لاحقة، لأن القصيدة الواحدة شبكة من العلاقات المتماكة مع بعضها، أخذًا وعطاءً.

إن القصيدة وحدة لغوية فنية مستقلة. وفهم القصيدة يكمن فيها^(٥). وفى كل قصيدة دائماً ما أسميه "نقطة الارتكاز الضوئى" التى تكشف بنية القصيدة كلها. وعلى من يتعرض لتفسير أية قصيدة، من خلال تركيبها، أن يعاود قراءتها حتى يمسك بالخيط الذى يوصله إلى البنية العميقة للقصيدة^(٦). "نقطة الارتكاز الضوئى" هذه ليست شيئاً مفروضاً من خارج القصيدة، سواء أكان ذلك من حياة الشاعر

وسيرته الذاتية، أم من الحادثة الملابس للقصيدة. ليست شيئاً من هذا كله؛ لأن القصيدة عندما تبدأ فى التشكل تنفصل عن كل هذا، وتبدأ فى بنيتها اللغوية الفنية الخاصة. ومن هنا ينبغى أن يكثف الاعتماد على مادتها التى فى متناول أيدي الدارس، وهى التراكيب اللغوية والأبنية النحوية الكامنة تحت سطح هذه التراكيب، والتى تعطيها دلالتها بالتفاعل مع المفردات المستخدمة فى هذا البناء.

- ٢ -

القصيدة التى اخترتها، هى القصيدة التاسعة فى ديوان سحيم عبد بنى الحساس، صنعة نبطويه أبى عبد الله بن عرفة الأزدي النحوى^(٧). والقصيدة اثنان وثلاثون بيتاً :

- | | |
|---|--|
| <p>وَلَمْ يَكْ إِذْ طَافَ إِلَّا اخْتِطَافًا
فَأَضْحَى بِهَا دَنَفًا مُسْتَجَافًا
نَ مُعْجَبَةً نَظَرًا وَاتِّصَافًا
لِ قَامَتِ تُرَائِيكَ وَحَفًا غُذَافًا
فَ يَأْتَلِفُ الدُّرُّ فِيهِ انْتِلَافًا
بِ تَعَطُّو نِعَافًا وَتَقَرُّو نِعَافًا
تَهَادَى بِهِ صَرَّخَدِيًّا رَصَافًا
وَالْمَسْكُ خَالِطٌ جَفْنًا قِطَافًا
سَبَاها الذِّى يَسْتَبِيها سُلَافًا
غَالِ يَخَالِطُ مِسْكَاً مَدَافًا
عَلَى كُلِّ حَالٍ أَرَدْتُ ارْتِشَافًا
تَزِينُ أَنْامِلَهُنَّ اللَّطَافًا</p> | <p>١- أَلَمْ خَيَالُ عِشَاءٍ فَطَافَا
٢- لِمَيَّةٍ إِذْ طَرَقَتْ مَوْهِنَا
٣- وَمَا دُمِيَّةٌ مِنْ دُمَى مَيْسِنَا
٤- بِأَحْسَنَ مِنْهَا غَدَاةَ الرَّحِي
٥- وَجِيدًا كَجِيدِ الْغَزَالِ - النَّزِي
٦- وَعَيْنَى مَهَاةٍ بِسَقَطِ الْجَمَا
٧- وَبِيضًا كَأَنَّ حَصَا مُزْنَةٍ
٨- كَأَنَّ الْقَرْنَفُلَ وَالزَّنْجَبِيلَ (م)
٩- يُخَالِطُ مِنْ رِيْقِهَا قَهْوَةً
١٠- بِعُودٍ مِنَ الْهِنْدِ عِنْدَ التَّجَارِ (م)
١١- يُخَالِطُهُ كُلَّمَا ذُقْتَهُ
١٢- وَأَبْدَتْ مَعَاصِمَ مَمْكُورَةٍ</p> |
|---|--|

١٣- فَلَسْتُ وَإِنْ بَرَحْتُ سَالِيًا
 ١٤- فَبَانَتْ وَقَدْ زَوَدَتْ قَلْبَهُ
 ١٥- فِيمَا تَرَيْنِي عَلَانِي الْمَشِيبُ (م)
 ١٦- وَبَانَ الشَّيْبَابُ لِطَيَّاتِهِ
 ١٧- فَقَدْ أَعْقَرُ النَّابِ ذَاتَ التَّلِيهِ
 ١٨- بِمِثْنِي الْأَيْدِي لِمَنْ يَغْتَفِي
 ١٩- وَخَيْلٍ تَكْدَسُ بِالْدَّارِ عِي—
 ٢٠- ضَوَامِرٍ قَدْ شَفَّهَنَّ الْوَجِيفُ
 ٢١- تَقَدَّمْتُهُنَّ عَلَى مَرْجَلٍ
 ٢٢- يُبَارِي مِنَ الصُّمِّ خَطِيئَةً
 ٢٣- أَحَارَ تَرَى الْبَرْقَ لَمْ يَغْتَمِضْ
 ٢٤- يُضِيءُ شَمَارِيخَ قَدْ بَطْنَتْ
 ٢٥- مَرْتَهُ الصَّبَا وَانْتَحَتَهُ الْجَنُودُ
 ٢٦- فَأَقْبَلَ يَزْحَفُ زَحْفَ الْكَسِيرِ
 ٢٧- فَلَمَّا تَنَادَى بَأَنَّ لَا بَرَا
 ٢٨- وَحَاطَ بَنِي بَقَرٍ بَرْكُهُ
 ٢٩- فَأَلْقَى مَرَاسِيَهُ وَأَسْتَهَلَ
 ٣٠- يَكْبُ الْعِضَاهُ لِأَذْقَانِهَا
 ٣١- كَانَ الْوَحُوشَ بِهِ عَسَقَلَا
 ٣٢- قِيَامًا عَجَلْنَ عَلَيْهِ النَّبَا

وَقَدْ شَكَ مِنِّْي هَوَاهَا الشَّغَافَا
 هُمُومًا عَلَى نَائِيهَا وَاعْتِرَافَا
 وَانْصَرَفَ اللَّهُوْ عَنِّي انْصِرَافَا
 وَقَدْ كُنْتُ رُدِّيْتُ مِنْهُ عِطَافَا
 لِحَتَّى أُحَاوَلَ مِنْهَا سِدَافَا
 وَأَرْفَعُ نَارِي إِذَا مَا اسْتُضَافَا
 مَنِ مَشَى الْوَعُولُ تَوْؤُمُ الْكِهَافَا
 يُثِيرُنَ الْعَجَاجَةَ دُونِي صِفَافَا
 يَلُوكُ اللَّجَامَ إِذَا مَا اسْتَهَافَا
 مُقَوِّمَةً قَدْ أُمِرَتْ ثِقَافَا
 يُضِيءُ كِفَافَا وَيَجْلُو كِفَافَا
 مَثَافِيدَ رِيْطَا وَرِيْطَا سِخَافَا
 بُوْ تَطْحَرُ عَنْهُ جَهَامًا خِفَافَا
 يَجْرُ مِنَ الْبَحْرِ مُزْنًا كِثَافَا
 حَ وَانْتَجَفَتُهُ الرِّيَّاحُ انْتِجَافَا
 كَأَنَّ عَلَى عَضْدِيهِ كِتَافَا
 كَمَدَّ النَّبِيْطِ الْعُرُوشَ الطَّرَافَا
 كَكَبِّ الْفَنِيْقِ اللَّقَاحِ الْعِجَافَا
 نُوْ صَادَفَ فِي قَرْنٍ حَاجَّ دِيَافَا
 تَ يَنْسِفْنَهُ بِالظَّلُوفِ انْتِسَافَا

لا يستطيع قارئ هذه القصيدة أن يُغفلَ عناصر "السرعة" التى تظاهرت عليها، وشكلت بنيتها. وأولها جاء من اختيارها لنمط إيقاعها الشعرى، حيث شكلت نغمة بحر المتقارب "فعولن" وزنها العروضى. وهذه النغمة متدفقة متلاحقة، تتدافع مسرعة بعضها فى إثر بعض، وتتصدر تحدرًا منتظمًا دفقة تلو الأخرى. ويساعد على ذلك أن ما يقرب من نصف عدد أبيات القصيدة، قد جاء مُدَوَّرًا، مما يدفع إلى عدم التوقف فى قراءتها عند نهاية الشطر الأول، ويساعد على ذلك أيضًا، كثرة التفعيلات التى وردت مقبوضة (فعول) مما يؤدى إلى اقتضاب المقطع الثالث فيها، واعتماده على الحركة القصيرة وعدم إراحته بالسكون، وكذلك كثرة الحذف (فعو) فى تفعيلة العروض^(٨).

وثانيها أن القصيدة افتتحت ببيت فيه إلام الخيال الذى يطوف اختطافًا، وانتهت ببيت يصور الوحوش قيامًا فى عجلة مسرعة، ينتسفن النبات بأظلافهن انتسافًا، فحصرت القصيدة إذن بين نوعين من السرعة مختلفين، معنوى ومادى، شفاف مرهف محلّق هازم، وجاف غليظ هادم، وبين هذين الضربين من عناصر السرعة، توالى المفردات التى شكلت بنية كل صورة منها، ومعظمها من حقول دلالية تفيد السرعة أو توحى بها، ف "مِية" "طرقت موهنا" و "قامت ترائيك" مما يوحي بتقطع الرؤية وعدم اتصالها. و "الغزال النزيف" والمهاة التى تعطو نعافًا وتقرو نعافًا، أى تنتقل من مرتفع إلى آخر فى خفة وحركة متوالية، و "حصا المزنة" وهو البرد الذى يتتابع على الحجة البيضاء فى سرعة وتوال، وبينونة المحبوبة، وبينونة الشباب، وانصراف اللهو انصرافًا، والخيال التى تتكدس بالذراعين، وتمشى مشى الوعول وقد شغها الوجيف، والفرس الذى يغلى بالنشاط والحركة، كالرجل يبارى الرماح الخطية، وأخيرًا صورة البرق التى تستحوذ على ما يقرب من ثلث القصيدة، بما حوته فى داخلها من عناصر كلها يوحي بالسرعة.

تتعاون كل مظاهر السرعة هذه، لتشعر قارئ القصيدة بأن ثمة شيئاً قد تولى عَجلاً محزوناً عليه، وانصرف انصرافاً غير مبطن، ومرق كما يمرق البرق الخاطف الذى يعقب مطراً، وريحاً عاتية، تكب العضاه لأذقانها، وتسقطها كما يسقط الفحل من الإبل العجاف اللقاح منها فتتكاثر، وتزدحم الوحوش على النبات كما يزدحم الناس فى سوق "عسقلان" الذى يقوم ثم ينفض، ويربح فيه من يربح، ويخسر من يخسر، وتكون النهاية الأليمة. ويمر هذا كله فى سرعة البرق الخاطف المضى الكاشف.

وإذا كانت مفردات القصيدة متلاحمة هذا التلاحم الدلالي، ومتعانقة مع إيقاع وزنها فى الوقت نفسه لتوحى بالسرعة، فإن بناء الجمل فيها - وخاصة جملة الافتتاحية - تماسكت بشبكة من العلاقات والأدوات. وقد خُصَّت الجملة الأولى بأداة توحى أيضاً بالسرعة، وهى الفاء :

١- ألمَّ خيالٌ عشاءً فطافا ولم يكُ إذ طافَ إلا اختطافا

٢- لمية إذ طرقتْ موهناً فأضحى بها دنفاً مُستجافاً^(٩)

وقد تتابعت الأفعال الماضية "ألمَّ خيال ... فطاف ... فأضحى" لتصل من أقرب طريق إلى النتيجة "فأضحى بها دنفاً مستجافاً". وهذه الجملة تشير إلى أحداث سريعة متلاحقة تؤدي إلى الهزيمة، إذ يصيب الداء فى مقتل. ولا يظهر فى هذه الجملة إلا "مية". وهى تستولى وحدها على الجملة الأولى من القصيدة، ويختفى من عداها، ويستتر كاستتار الضمير فى "فأضحى" الذى لا تكشف القصيدة مرجعه فى هذه المرحلة، غير أن صيغة "مستجاف" تكشف عن أن الذى أضحى دنفاً، هو الذى كان يسعى لأن يصاب هذه الإصابة فى الجوف، لقد استجاف فأصبح مستجافاً.

إن القصيدة الجيدة تسعى إلى التوازن والتوازي بشكل ما، بين جملها التى

تشكلها، فهي تعرض عددًا متنوعًا من الصور، كل صورة منها تختلف عن الأخرى في مادتها وكميتها، ولكنها تتوازى في حركتها الداخلية. وكأن القصيدة أحيانًا تلح على شيء واحد، تعرضه بأكثر من شكل. وقد يبدو أن هذه الصور متباعدة، ولكن توازى حركتها الداخلية يؤلف بينها، ويعمل على الترابط عن طريق الموازنة والموازاة بينها. المحور في هذه الصورة الأولى في هذه القصيدة، يدور حول "حركة سريعة متعاقبة مطلوبة، تنتهى بهزيمة طرف آخر" لذلك لا ندهش إذا رأينا الصورة الثانية تتشابه في بنيتها العميقة أو حركتها الداخلية مع الصورة الأولى برغم طولها، فهي أيضًا حركة متعاقبة مطلوبة، تنتهى بهزيمة طرف آخر. وفي كلتا الصورتين/ تكشف لنا القصيدة أن هذه الحركة السريعة المتعاقبة المحبوبة/ تأتي دائمًا من الخارج، ولكنها تؤثر في الذات وتهزمها. وكما انتهت الجملة الأولى بالذنف وإصابة الجوف "فأضحى بها ذنفًا مستجافًا" نجد أن الجملة الثانية، سوف تنتهى بنهاية متشابهة. وعلى مستوى البنية السطحية، تعد الصورة الثانية (من ٣- ١٤) جملة نحوية واحدة متماسكة، وهي أيضًا تعد وصفًا لمية التي استولت على الجملة الأولى:

- | | |
|--|--|
| ٣- وما دُمِيَّةٌ مِنْ دُمَى مَيْسِنَا | نَ مُعْجَبَةٌ نَظْرًا وَاتِّصَافًا |
| ٤- بِأَحْسَنَ مِنْهَا غَدَاةَ الرَّجِيحِ | لِ قَامَتِ تَرَائِيكَ وَحَفَا غُذَافًا |
| ٥- وَجَيِّدًا كَجِيدِ الْغَزَالِ - النَّزِيرِ | فَ يَأْتَلِفُ الدُّرُّ فِيهِ ائْتِلَافًا |
| ٦- وَعَيْنِي مَهَاةً بِسَقْطِ الْجَمَا | بِ تَعْطَوِ نِعَافًا وَتَقْرُو نِعَافًا |
| ٧- وَبِيضًا كَأَنَّ حَصَا مُزْنَةٍ | تَهَادَى بِهِ صَرُخْدِيًّا رِصَافًا |
| ٨- كَأَنَّ الْقَرَنْفُلَ وَالزَّنَجَبِيلَ (م) | وَالْمِسْكَ خَالَطَ جَفْنًا قِطَافًا |
| ٩- يُخَالِطُ مِنْ رِيْقِهَا قَهْوَةً | سَبَاهَا الَّذِي يَسْتَبِيهَا سُلَافًا |
| ١٠- بِعُودٍ مِنَ الْهِنْدِ عِنْدَ التَّجَارِ (م) | غَالٍ يُخَالِطُ مِسْكًَا مُدَافًا |

- ١١- يُخَالِطُهُ كُلَّمَا ذُقَّتَهُ عَلَى كُلِّ حَالٍ أَرَدَتْ أَرْتَشَافًا
 ١٢- وَأَبَدَتْ مَعَاصِمَ مَمْكُورَةً تَزِينُ أَنْامِلَهُنَّ اللَّطَافَا
 ١٣- فَلَسْتُ وَإِنْ بَرَحْتُ سَالِيًا وَقَدْ شَكَّ مِنِّي هَوَاهَا الشَّغَافَا
 ١٤- فَبَانَتْ وَقَدْ زَوَدَتْ قَلْبَهُ هُمُومًا عَلَى نَائِيهَا وَاعْتِرَافَا^(١٠)

تظهر "مية" فى هذه الصورة أكثر وضوحاً من ظهورها فى الصورة الأولى؛ لأن ظهورها فى الصورة الأولى، كان خيلاً مظلاً بالظرفين "عشاء" و"موهناً" أول الليل ووسطه. لكنها هنا تظهر فى الغداة، وإن كان ذلك "غداة الرحيل"، فليس ثمة وقت كاف، والأمر دائماً فى سرعة وعجلة. ومع ذلك تظهر مقرونة بتمثال جميل معبود "دمية من دمي ميسنان معجبة نظراً واتصافاً". هذا التمثال الجميل المعبود ليس بأحسن منها، فهى إذن مقارنة ترفع المحبوبة إلى مقام التمثال المعبود، وتثبت لها ما له من الجمال والجلال، فالمحبة معجبة نظراً واتصافاً كذلك، أى من حيث رؤية العين ورؤية القلب معاً.

وقد ثبتت هذه المساواة عن طريق نفى زيادة دمية ميسنان فى الحسن عنها. فالحسن ثابت مستقر لكليتهما. ومن هنا بنيت هذه الصورة بالجملة الاسمية.

وبعد أن تظهر "دمية ميسنان" لتوحى بالروعة والرهبة والحسن الجليل، تختفى لتتحرك الصورة، من خلال الأفعال العشرين "قامت - ترائيك - يأتلف - تعطو - تقرو - تهادى - خالط - يخالط - سباه - يستبها - يخالط - يخالطه - ذقته - أردت - أبدت - تزين - برحت - شك - بان - زودت" التى يستولى فيها الفعل "ترائيك"، من خلال مفعوله الثانى، على أكثر من جزئية داخلية مع ما عُطِفَ عليه.

- ترائيك وحفاً غداً.

- وجيداً كجيد الغزال النزيف.

- وعينى مهاة.

- وبيضاً ..

وهذا الفعل مع أنه لم يرد نصاً إلا مرة واحدة، قد تردد بالقوة، وذلك من ناحيتين: أولاهما من ناحية صيغته "تفاعلك" أى تبادلك الرؤية مرة بعد أخرى. والأخرى من خاصية العطف على مفعوله الثانى بالواو؛ لأننا نتذكره دائماً مع كل مرة يعطف فيها على مفعوله الثانى "ترائيك جيداً .." و"ترائيك عينى مهاة..". و"ترائيك ببيضاً .." وقد حاول الوحف الغداف (وهو الشعر الفاحم الناعم) أن يظل الصورة كما ظلل "العشاء والموهن" الصورة الأولى، ولكن بريق عينى المهاة المتحركة، وجيد الغزال، واثتلاف الدر، وبياض الأسنان التى تشبه حصا المزنه، حافظت على نصوعها؛ ولذلك فهى معجبة نظراً.

ويحظى الفعل "خالط - يخالط - يخالطه" بنسبة تردد عالية؛ حيث يرد أربع مرات ضمن أفعال الصورة العشرين؛ لأنه قد اختلطت فى هذه الصورة عناصر مختلفة؛ فقد اختلطت دمية ميسنان بمية، وخالطت مية الغزال النزيف والمهاة (نكاد نحس هنا أن مية خائفة مذعورة، فهى تنتقل من مكان إلى آخر، ولاحظ وصف الغزال بالنزيف ووصف المهاة بأنها تعطو نعافاً وتقرؤ آخر) وقد اختلطت أيضاً حصا المزنه بالقرنفل والزنجبيل والمسك المذاب والجفن القطاف "العنب المعصور" والخمر. كما اختلطت الألوان "الوحف الغداف" وهو أولها فى الورود، وحصا البرد الأبيض الصافى، والدر اللامع والرصاف -الحجارة البيضاء-، والمسك، ثم المسك المداف أى المذاب، وقد تكرر المسك مرتين؛ ولذلك كان الغزال نزيفاً -والمسك بعض دم الغزال- فهنا اللونان الأبيض والأسود يختلطان.

يخالطه كلما ذقته على كل حال أردت ارتشافا

ولكنها بعد هذا كله :

وَأَبَدَتْ مَعَاصِمَ مَمْكُورَةً تَزِينُ أَنْامِلَهُنَّ اللَّطَافَا

والمعاصم الممكورة -وهى المثلثة- فى مقابل الأنامل اللطاف، وقد يكون إبداء المعاصم القوية، دليلاً على الامتلاك والقدرة، وإن كان فيه معنى الصد والمنع كذلك.

وهذه الصورة قد خلطت الساكن بالمتحرك، والثابت بالمتغير، وبعثت الحياة فى الجماد. وتظاهرت كل هذه الأشياء التى جُمِعَتْ فى كائن واحد، لتؤدى الغاية التى أدتها الصورة الأولى :

فَلَسْتُ وَإِنْ بَرَحْتُ سَالِيًا وَقَدْ شَكَّ مِنِّي هَوَاهَا الشَّغَا
فَبَانَتْ وَقَدْ زَوَدَتْ قَلْبُهُ هُمُومًا عَلَى نَائِيهَا وَاعْتِرَافَا

فكما ألم خيالها فأضحى بها دنفاً مستجافاً، انتهت هذه الصورة الثانية بالبينونة التى شكت شغاف القلب، وزودته هموم النأى والفراق. وأهم من هذا كله، الاعتراف الذى هو عنوان اليأس والهزيمة. وهكذا توازنت الصورتان فى عمقيهما.

وإذا عدنا ثانية للمفعول الثانى للفعل "ترائيك" وما عطف عليه، لاحظنا التدرج فى المغادرة والتحول فيه. فالمفعول المباشر هو "وحفاً غدافاً" والوحف الغداف لمية لا يشاركها فيه آخر، وهو متحرك لين مهفف مما يوحى بالحركة. ونحن هنا أمام مية فقط، وعطف عليه "وجيداً كجيد الغزال النزيف". هنا وضع جيد مية فى مقابلة جيد الغزال النزيف، وقامت "الكاف" بالفصل وعدم إدماج الجيدين، كما قامت بعملية الموازنة فى الوقت نفسه. فنحن هنا أمام جيدين أحدهما جيد يتألق فيه الدر تألقاً يكاد يخدع البصر، تمهيداً لانتقال مجال الرؤية، والآخر جيد الغزال. لقد ظهر الغزال مع مية فى مجال الرؤية، وشاركها بعض

السمات والملاح: الجيد، وانتزاف الدم والعقل. ويأتى المعطوف الثانى فتختفى مية والغزال معاً، أو يندمجان ليظهرا فى مهاة واحدة تطل بعينيها "وعينى مهاة". فبعد أن هيات أداة التشبيه (الكاف) للتخيل، وتداخل مية والغزال النزيف، سقطت الأداة تماماً فى "وعينى مهاة" وظهرت المهاة وحدها، وهى تعطو نعافاً وتقرو نعافاً، وتنتقل من مرتفع إلى آخر.

وأما المعطوف الثالث، فينقلنا إلى مجال آخر من مجالات الرؤية، مع استحضاره مية مرة أخرى "وبيضاً" (وهى الأسنان، وهى لا تظهر إلا إذا افترت عنها الشفتان، فلعلها تبتسم، فهى حالة صفاء إذن) وتحل أداة أخرى غير الكاف هى (كأن) التى تتعقد معها الصورة وتتداخل، فتأتى بحصا المزنة والصرخدى الرصاف، وكلها يوحى بالنقاء والصفاء وشدة البياض واللمعان والبريق. وتتكرر (كأن) مرة أخرى لتأتى بطائفة من العطور والروائح: القرنفل والزنجبيل والمسك وتخلطه بالجفن القطاف، لتخلطه ثانية بقهوة الريق البكر. وهنا تنقلنا القصيدة إلى جو عبق من الصفاء والأريج والنشوة الخالصة. وتذوب مية والغزال النزيف والمهاة وتتقطر جميعاً فى هذه السلاف الخالصة التى يسكر بها، كلما أراد ارتشافاً، فتشك شغاف القلب، وتدفعه دفعاً إلى الاعتراف بالهوى والهزيمة معاً.

ويأتى استخدام الضمائر فى الصورتين السابقتين، متوازياً مع ما توحيان به، وممهداً لما ستقدمه القصيدة فى الصورة التالية، فنجد فى الصورة الأولى شخصاً واحداً باسمه العلم "مية" وضميريه العائدين عليه "طرقت" و"بها". ولا يقابله فى الجهة الأخرى إلا ضمير مستتر فى "فأضحى بها دنفاً مستجافاً" ليس له مرجع سابق يعود إليه، ويشعرنا هذا بعدم تساوى كفتى الميزان. إن أحد الشخصين طاغ مُستَوَلٍ على كل شىء، والآخر ضعيف مهزوم.

وفى الصورة الثانية، يظهر صاحب الضمير المستتر فى "فأضحى" لا باسمه العلم، ولا بضمير المتكلم، ولكنه يظهر بضمير المخاطب "ترائيك" -وهو المفعول الأول

للفعل ترائي -على حين تستولى مية بضميرها الغائب في "منها" والغائب الفاعل في "قامت ترائيك" على كل الصورة. ويشير ضمير المخاطب في "ترائيك" إلى حالة من حالات متعددة، وهى حالة انفصالية، فكأن الذات منفصلة عن صاحبها، يخاطبها في هذه الحالة، والخطاب هنا حالة سابقة منصرفة. وعندما كانت مية ترائيه، لم يكن على ما هو عليه الآن من هزيمة وانكسار، بل كان أهلاً لأن تريه ما أَرَتْهُ إياه، فالمخاطب بعيد عن المتكلم، أو نقول إن حالات المتكلم في هذه القصيدة مختلفة. هناك حالة سابقة وأخرى راهنة. يتكرر المخاطب مرة أخرى في وضع يتلاءم مع "ترائيك"، ولكن بطريق الفاعلية :

يُخَالِطُهُ كُلَّمَا ذُقَّتْهُ عَلَى كُلِّ حَالٍ أَرَدَتْ أَرْتِشَافًا

فثمة -إذن- عرض واستجابة، حيث تتحول المفعولية إلى فاعلية فتذوق وتريد، ويأتى ضمير الغائب في آخر الصورة مرة أخرى في "قلبه" :

فَبَانَتْ وَقَدْ زَوَدَتْ قَلْبَهُ هُمُومًا عَلَى نَائِيهَا وَاعْتِرَافًا

ويظهر المتكلم قبل آخر بيت في هذه الصورة مؤثراً ومتأثراً :

فَلَسْتُ وَإِنْ بَرَحْتُ سَالِيًا وَقَدْ شَكَّ مِنِّي هَوَاهَا الشَّغَافَا

فتاء المتكلم في "فلمست" وياء المتكلم في "منى" هما اللتان تكشفان استخدام الضمائر في صورتين معاً. وقد تدرجت الضمائر فى الاقتراب من حالة التكلم هذه، ثم انهار كل شيء دفعة واحدة على هذا النحو :

١- غائب لا مرجع له "فأضحى" يتحول إلى :

٢- مخاطب متأثر مستجيب "ترائيك" يتحول إلى :

٣- مخاطب مؤثر "ذقته" "أردت" يتحول إلى :

٤- متكلم مهزوم "فلمست سالياً" "وقد شك منى هواها الشغافا" يتحول إلى :

٥- غائب مهزوم "وقد زودت قلبه ..".

فالحالة بدأت بالغياب وانتهت إليه ، وما المخاطب والمتكلم فى داخلها إلا فورة من فورات التذكر . وعندما وصلت ذروتها فى حالة التكلم ، كانت حالة مهزومة أيضاً ، تحاول التمسك بالماضى الذى غاب ، برغم ما تركه فيه . وقد ظل ضمير مية فى خلفية هذه الصورة كلها ، يطل بطرق مختلفة كما رأينا من قبل .

ويستولى ضمير المتكلم على ذروة القصيدة (الأبيات ١٥-٢٢) بقوة -وهى الصورة الثالثة- حيث يظهر فى "ترينى" و"عنى" و"كنت" و"ريدت" و"أعقر" و"أحاول" و"أرفع نارى" و"دونى" و"تقدمتهن" ويحظى بنسبة تردد عالية ، تصل إلى إحدى عشرة مرة ، بما يشعرنا أن الذات مطعونة ، تحاول أن تثبت وجودها وتؤكد بقاءها ، وتجهد فى استرداد ما ضاع ، أو تتجاوزه وتتعالى عليه . ويُلاحظ أن هذه الصورة تبدأ بضمير مخاطبة ، لا يحدد تماماً هل هى مية أو غيرها . ومهما يكن فقد استحضرها ، ليخاطبها وقد ظلت غائبة طوال الأبيات السابقة ، محوطة بالجلال والهيبة .

إن ظاهر الصورتين الأوليين فى القصيدة ، يوحى بالهوى المتلف والحب المضنى الممض ، وهذا مما يقدر عليه الشباب ، بل يسعى إليه . وهاتان الصورتان استعارتان كبيرتان -إن صح التعبير- حيث يُقصد بهما شئ يُعبرُ عنه بشئ من لوازمه . إن الصور فى القصيدة عندما تتجاوز ، لا تعمل كل منها منفردة أو مستقلة ، ولكنها تؤثر كل منها فى الأخرى ، لأنها جميعاً تمثل سياقاً واحداً^(١١) .

إن صورة الدمية المثالية التى اختلطت بمظاهر الحياة المختلفة ومباهجها المتنوعة ، انتهت بهذه النهاية :

فَبَانَتْ وَقَدْ زَوَدَتْ قَلْبَهُ هُمُومًا عَلَى نَائِيهَا وَاعْتِرَافًا

وفى الصورة التالية نجد فى بدايتها هذا البيت :

وَبَانَ الشَّبَابُ لِطَيَّاتِهِ وَقَدْ كُنْتُ رُدِّيتُ مِنْهُ عِطَافًا

إنها عندما "بانت"، "بان" معها الشباب لطياته. هل نستطيع -إذن- أن نقول إن الصورتين السابقتين، كانتا تعنيان الشباب الذى مضى مسرعاً؟ وهذا ما عنيته عندما قلت إنهما استعارتان كبيرتان. أما القصيدة فإنها تقول ذلك -كما رأينا- وسوف تؤكد مرة أخرى بطريقة مختلفة. وإذا كانت الصورتان السابقتان كلتاهما، تبدآن بحركة متتابعة محبوبة، تؤدي إلى هزيمة طرف آخر، فإن الصورة التالية تبدأ بالهزيمة لتعلو عليها؛ ولذلك تبدأ هذه الصورة من حيث انتهت السابقة، والحركة فيها عكسية، وهى متوازية معها توازياً عكسياً: من الهزيمة إلى التعالى عليها، وتجاوزها، واستبدال قيم أخرى بها. فإذا كان الشباب قد مضى بلذاته ورغائبه، فإن للمشييب أيضاً متعه الملائمة له :

- ١٥- فإِذَا تَرَيْنِي عَلَانِي الْمَشِيْبُ (م) وَأَنْصَرَفَ اللَّهُ عَنِّي أَنْصَرَفَا
 ١٦- وَإِنْ الشَّبَابُ لَطِيَّاتِهِ وَقَدْ كُنْتُ رَدِيْتُ مِنْهُ عَطَافَا
 ١٧- فَقَدْ أَعْقَرَ النَّابَ ذَاتَ التَّلِيْلِ لِحَتِي أَحَاوَلَ مِنْهَا سِدَافَا
 ١٨- بِمَثْنَى الْأَيَّامِ لِمَنْ يَعْتَفَى وَأَرْفَعُ نَارِي إِذَا مَا اسْتُضَافَا^(١٧)

وهذه الأبيات كلها جملة واحدة شرطية. وقد وقعت فى إطار فعل الشرط "تربنى" ثلاث جمل مهمة، هى : "علانى المشيب" و"انصرف اللهو عنى انصرفا" -ولاحظ المفعول المطلق المؤكد- و"بان الشباب لطياته". والجملة الحالية من الشباب وهى "وقد كنت رديت منه عطافا" تعد من قبيل التحسر وتعزية النفس. وفى إطار جملة الجواب، جاءت ثلاث جمل أيضاً، هى: "أعقر الناب ذات التليل" و"أحاول منها سدافا" و"أرفع نارى" هذه حالة فى مقابلة حالة. حالة راهنة وهى عقر الناب ومحاولة سدافها ورفع النار، فى مقابلة حالة أخرى، هى علو المشيب وانصراف اللهو وبينونة الشباب. إن علو المشيب وانصراف اللهو بسبب مفارقة الشباب، هزيمة لا يد له فيها، يعزى النفس عنها أنها لبست من الشباب رداء، وعاشت فترته وتلبسته.

النباب هي الناقة المسنة، والناقة طويلة. والتليل هو العنق، وعنق الناقة طويل. والسنام هو أعلى ظهرها، وهو عال كطول عنقها. ألا يشعرنا هذا الطول والعلو بمحاولة للارتفاع والتسامى والتعالى؟ هل نفهم أن هنا محاولة للتشبث بأقصى ما فى الحياة من متع، حتى لو كانت بعيدة، فسوف يحاولها "حتى أحاول منها سدافاً؟" وكلتا الحالين ضرب من التسامى والعلو عن الهزيمة وعدم الاستسلام لها. وعلى أية حال، فإن تكملة الصورة تعرض حالة أسيفة للقوة المدبرة والشباب المولى الغارب، حين كان يغلى بالنشاط والحركة، يقود أمثاله من الشباب المندفع المتوثب فى مغامرات الصبا والفتاء، يشرعون رماحهم حتى يضمنهم الجهد، ويأخذ منهم العناء:

- | | |
|--|---|
| ١٩- وَخَيْلٌ تَكْدَسُ بِالْدَّارِعِيِّ | نَ مَشَى الْوَعُولُ تَوْمُ الْكِهَافَا |
| ٢٠- ضَوَامِرٌ قَدْ شَفَّهَنَّ الْوَجِيفُ | يُثِرْنَ الْعَجَاجَةَ دُونَى صِفَافَا |
| ٢١- تَقَدَّمْتُهُنَّ عَلَى مِرْجَل | يَلُوكُ اللَّجَامَ إِذَا مَا اسْتَهَافَا |
| ٢٢- يُبَارَى مِنَ الصُّمِّ خَطِيئَةً | مُقَوِّمَةً قَدْ أُبِرَّتْ ثِقَافَا ^(١٣) |

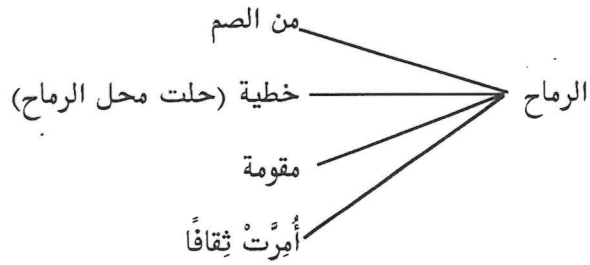
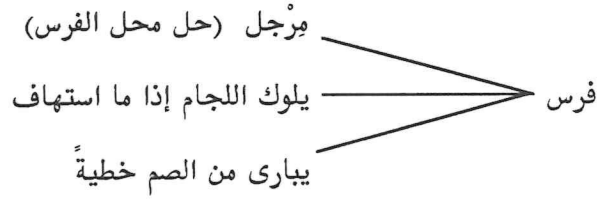
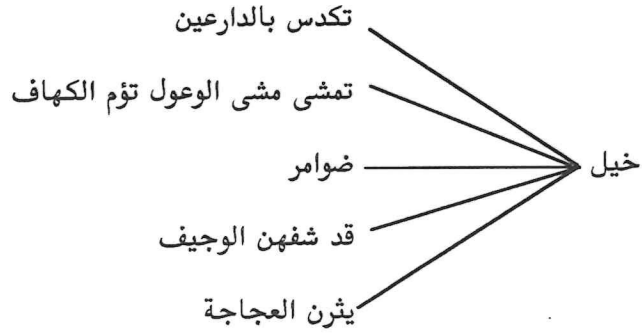
إن "واو رب" فى أول الجملة -والأبيات كلها جملة واحدة استطالت عن طريق النعوت المتعددة- والفعل "تقدمتهن"، قد أشاعا فى هذه الصورة ظلال الماضى الغابر الذى يقابله الآن عقر النباب ومحاولة السداف منها، مما أكسبها شحنة من الأسى والحسرة على ذلك الشباب الذى أدبر فى سرعة البرق الخاطف، ولم يترك إلا قلباً مهزوماً تتناوشه الهموم.

إن صورة الخيل الضامرة التى هزلتها سرعة العدو، وشفها الوجيف وهى تثير العجاج، وتتكدس بالدارعين فى سرعتها، كما تمشى الوعول، وتبارى فى إحضارها الرماح التى يحملها الدارعون، صورة كاشفة، حيث يمكن أن تعد معادلة

شعرية للعدو فى الحياة، والسعى الحثيث الدائب فيها من أجل الحصول على الحماية والملجأ الآمن؛ لأن هذه الخيول تعدو من أجل هدف تؤمه وتقصده، وهو "الكهاف" (جمع كهف ولم يرد هذا الجمع فى المعاجم). وبطل القصيدة واحد من هؤلاء الذين يجاهدون فى طلب الحماية والسلام، وهو يتقدم هؤلاء مرجلاً يغلى وفرساً يلوك اللجام، معانئاً من الجوع والعطش فى سبيل هذه الغاية. ألا يمكن أن تكون "الكهاف" هى الملاذ الأخير، والمأوى الهاجع الذى يكف فيه الإنسان عن السعى الدائب والحركة اللاهثة؟ هل يكون نهاية الكائن الحى، يسعى إليها وهو لا يدرى أنه يفعل ذلك، ويحن إليها مدفوعاً بأنه كائن حى؟ وهل يكون سكون الكهف هو السكون الأبدى؟

إن البنية العميقة لهذه الصورة، متماثلة كذلك مع الصورتين الأولى والثانية فى القصيدة: الحركة النشيطة اللاهثة التى تؤول إلى السكينة والاستسلام. بل إن هذه تزيد عليهما فى أنها تجعل السعى إلى السكينة والهدوء الدائم، هدفاً ثابتاً للحركة، تسعى إليه وتعمل له، فالناقة المسنة (الناب) تعقر -وهل لها نهاية سوى هذه؟- والخيول الضوامر والدارعون من فوقها والوعول- وهى كلها كائنات حية- تؤم الكهاف، وبطل القصيدة يتقدم كل هؤلاء، يبارى من الصم خطية قد أُمِرَّت ثقافاً، من أجل أن تنوشه آخر الأمر، مهما طاللت المباراة.

الصورة الثالثة -كما رأينا- ذات شقين، كل شق منهما جملة واحدة، خلت الجملة الأولى من النعوت إلا من وصف الناب بأنها "ذات التليل" وأما الجملة الثانية، فقد كثرت فيها النعوت، نعتت فيها الخيل، والفرس والرماح على هذا النحو :



والفعل (ترى) بصيغة المضارع، وقد يوحى -وهو بهذه الصيغة- بتكرار حدوث مفعوله وتجده. وقد بدأت هذه الصورة بالفعل (ترى) كما بدأت الصورة السابقة أيضاً بالفعل نفسه (فأما ترى). وكان مفعوله هناك، هو ياء المتكلم المقيدة بحالة علو المشيب وإضاءته جوانب الرأس. ولكن مفعوله هنا هو البرق المقيد بأنه لم يغتمض، وبأنه يضيء السحاب المتراكب المعلق ويكشفه.

- ترىنى علانى المشيب (المفعول هو ياء المتكلم و"علانى المشيب" جملة حالية).

- ترى البرق لم يغمض .. (المفعول هو البرق و"لم يغمض" جملة حالية).

فالمشيب فى مقابلة البرق المضى، كلاهما يكشف أموراً لم تكن معروفة من قبل فى ميعة الصبا ووفرة الشباب. إن تكرار الفعل واختلاف فاعله ومفعوله، خيط دقيق رابط، وهو يوجه أيضاً إلى بعض المشابه فى تفسير مفعوله.

إن البرق نفسه يرقب ويرى هو الآخر، لأنه "لم يغمض" أى لم يذق نوماً، فهو برق من نوع خاص فيه حياة، وله عينان ساهرتان، وهو يقوم بدور الكشف فهو "يضىء .. ويجلو .. ويضىء". إنها إذن لحظة الكشف التى تتجلى للحارث المجهد المرتقب، فترى دورات الحياة واحدة عقيب الأخرى، بادئة بالسحاب الذى يصدر عن البحر، ثم ينتهى بالعودة إليه. من الماء خرج وإلى الماء يعود.

هذه الصورة الختامية، توازى فى حركتها الداخلية أو فى بنيتها العميقة، الصور السابقة من حيث إن بنية كل منها، حركة نشيطة محببة تؤول آخر الأمر إلى نهاية الدورة. والحركة والنشاط والامتلاء يمثلها هنا السحاب المتراكب الذى يكشفه البرق. يظل هذا السحاب يمتلى ويعلو ويتراكب، حتى يصل فى نموه وامتلائه إلى اكتمال دورته، فيقبل وهو يزحف زحف الكسير. لقد كسر ولم تعد إلا النهاية، فينادى بأن لا فكاك من هذه النهاية المحتومة. فتعود إليه الرياح مرة أخرى -وقد مرته من قبل وهيأتة للإدراج ونفت عنه الجهام الخفيف الذى لا ماء فيه- تعود إليها لتستفرغه وتستخرج أقصى ما فيه، فيحط بركه بذى بقر (=مكان). ولا يخلو الاسم من دلالة الحيوية والتوالد والتحول) وكأنه قد كُتِف من عضديه، ويلقى مراسيه ويبكى بدموع غزار لهذه النهاية. إنها النهاية نفسها لكل حركة نشيطة محببة. لكنها هذه المرة -وهى الأخيرة فى القصيدة- سوف تتناسخ فى دورة أخرى.

فى الصورة السابقة، كانت الخيول تبارى الرماح، وفى هذه الصورة نحس أن السحاب يبارى الرياح. هنا تقصد الرياح (= الجنوب) إلى السحاب، فتطرح

عنه السحاب الخفيف، ثم عندما يثقل السحاب، تنتجفه الرياح وتستفرغ ماءه، فالرياح -إذن- تقضى على السحاب كله خفيفه وثقيله بعد اكتمال دورته، فالرياح قَدَرُهُ الرابض معه .. وهذا يجعلنا نعود إلى الرماح التى كانت تباريها الخيول والدارعون معاً، لنرى أنها أيضاً تقضى على من يباريها ويسابقها، وإلا فلماذا وصفت هذه الرماح بأنها من الصم، وأنها خطية، وأنها مقومة، وأنها قد أُمِرَتْ ثقافاً؟ إن النعوت إذا كثرت، فلا بد أنها تهئ لشيء ما وتوحى به. إن المرء يبارى قضاءه ويحمله معه ويسابقه، لأنه لا يعرف فى أية لحظة سوف يقضى عليه.

إن السحاب هنا يتحول إلى ناقة عطوف ذات ضرع، يمكن أن يُمسح ليدر باللبن "مرته الصبا" حتى يفرغ ما فيه "وانتجفته الرياح"، وذات صدر تلقيه عندما تبرك "وحط بذى بقر بركه"، وذات عضدين يمكن أن تُكتفا "كأن على عضديه كتافاً". وفى هذه الناقة مسحة إنسانية كذلك، لأنها عندما تكتف وتجر على المقام، تبكى بدموع غزار و"استهل". وفيها أيضاً سمة السفينة "فألقي مراسيه". فقد تعددت الأبعاد وتداخلت السمات، من خلال النعوت من جانب، وإسناد أفعال من مجالات دلالية معينة إليه من جانب آخر. ودارت الدورة بحيث بدأ السحاب من البحر "يجر من البحر مزناً كثافاً" وعاد إلى البحر "فألقي مراسيه". وأثناء هذه الدورة، تشكل فى أشكال مختلفة، جمعت الناقة والإنسان والسفينة فى هذا البحر. والناقة والسفينة هما الوسيلة لمحاولة النجاة وإلقاء المرسى (من المعروف أن الجمل سفينة الصحراء) فالغاية هى الاستقرار "وألقى مراسيه" بعد استفرغ الجهد والطاقة وانتهاء الدور المقدور. إنها تشبه "تؤم الكهافاً" فى الصورة السابقة. إن كل شيء يسعى إلى هذه الغاية، وهو مدفوع إليها لا خيار له فيها، ودائماً عندما تكتمل دورته، ينادى بأن لا براح ولا فكاك.

السحاب هو الذى يغطى كل هذه الصورة ويشرف عليها من عل. وقد أضاءه البرق وتخلله، وكشف عن أعاليه، فليس مستخفياً، وقد أخذ فى بادئ الأمر

يعلو ويتنامى، ثم أخيراً حط بركه وألقى مراسيه، فتوازن العلو والانخفاض، فكما علا، انخفض، وكما امتلأ، انتجف واستفريغ ماؤه.

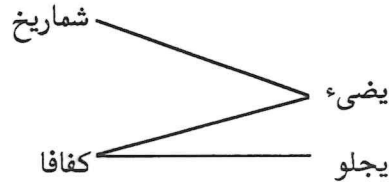
وقد استولى السحاب على ستة عشر فعلاً من أفعال هذه الصورة، وقد اقتسمها بالتساوى مفعولاً به وفاعلاً. فالسحاب (وهو الكفاف والشماريخ) وقعت عليه هذه الأفعال :

- ١- يضيء كفافا (الفاعل هو ضمير البرق).
- ٢- يجلو كفافا (الفاعل هو ضمير البرق).
- ٣- يضيء شماريخ (الفاعل هو ضمير البرق).
- ٤- بُطِنَتْ مثافيد (نائب الفاعل ضمير يعود على الشماريخ ونائب الفاعل في الأصل مفعول به)
- ٥- مرته الصبا (الفاعل هو الصبا).
- ٦- انتحتته الجنوب (الفاعل هو الجنوب).
- ٧- تطحر عنه جهاما خفافا (الجهام = المفعول به : بعض أنواع السحاب).
- ٨- انتجفته الرياح (الفاعل : الرياح).

الأفعال الثلاثة الأولى "يضيء .. يجلو .. يضيء" فاعلها ضمير البرق، وحى جمل حالية منه. وقد اتفق لفظ الفعل (يضيء) لاختلاف لفظ مفعوله، فهو في المرة الأولى "يضيء كفافا" وفي المرة الثانية "يضيء شماريخ". واختلف لفظ الفعل الأول (يضيء) عن لفظ الفعل (يجلو) لاتفاق لفظ المفعول في الجملتين، ولاختلاف دلالة الفعلين (يضيء كفافا ويجلو كفافا) على هذا النحو :



والكفاف (= ما تعلق من السحاب وبرز البرق من خلاله) والشماريخ (= أعالى السحاب) من حقل دلالي واحد. فالبرق يضيء السحاب المعلق وهو أقرب من غيره، ويضيء الشماريخ أيضاً، فالإضاءة أبعد مدى من الجلاء. ولكنه يجلو السحاب القريب فقط، ولا يجلو الشماريخ على هذا النحو :



وكانت مهمة البرق الإضاءة والجلاء فحسب، لنرى بعد ذلك -أو ليرى حارث- ما يحدث. يأتي بعد ذلك الفعل "بطنت مثافيد" ليعين تراكب السحاب وتكاثره، ولكنه متنوع، فيه السحاب الثقيل والسحاب الخفيف، فتظهر هنا الرياح "الصبا" فتتمريه وتمسح ضرعه ليدر، وترى رياح الجنوب بالخفيف منه وتبعدده عن حركة السير، ويقبل السحاب على البحر، فيجر منه مزناً كثيفة، حتى يعجز عن مباراة الرياح التي تدفعه وتدفع عنه، فينادى بأن لا براح، فتتحول إليه الرياح مرة أخرى، فتكتفه وتستفرغه.

وأما الأفعال الثمانية التي جاء السحاب فاعلاً لها، فقد تدرجت على هذا النحو :

١- فأقبل.

٢- يزحف زحف الكسير.

٣- يجر من البحر مزناً كثافاً.

٤- تنادى بأن لا براح (بفتح التاء والdal في تنادى).

٥- حط بذى بقر بركه.

٦- ألقى مراسيه.

٧- واستهل.

٨- يكب العضاه لأذقانها.

نجد أن هذه الأفعال تدل على الانكسار والهزيمة. والفعل الأول منها (أقبل) قيد بأنه إقبال في حال زحف، فهو يقع من صاحبه على هذه الهيئة، وليس الزحف مطلقاً، بل إنه زحف الكسير. إن قوته لم تنبع منه، ولكن هناك عوامل خارجية هي التي دفعته، فقد مرَّته الصبا، وطرحت عنه الجنوب ما لا يفيد. وهو يزحف زحف الكسير، لأنه يشعر أن هذه القوة الخارجية يمكن أن تتخلى عنه، بل يمكن أن تنقلب ضده. يلي ذلك الفعل "يجر" وفيه تثاقل وإعيا، ولعل في مفعوله المقيد له "مزناً كثافاً" -وهو أيضاً من السحاب- سبباً من أسباب هذا التثاقل، فهو يزحف زحف الكسير، يجر بعضه بعضاً، ليست الحركة فيه ذاتية. وقد هيأ الزحف الكسير والجر المثقل إلى أن "تنادى بأن لا براح" وهذه ذروة اليأس والهزيمة. و"تنادى" صيغة تفاعل، أى نادى بعضه بعضاً، فكل جزء منه ينادى بالنداء نفسه "لا براح"، هذه إذن زمجرة الرعد، وهو صوت مزعج مخيف يوحى بالقوة، قوة الارتطام المدمرة. إن القوة عندما تصل إلى أقصى ما يمكن أن تصل إليه، يكون ذلك بداية الانهيار. إنها القوة الخائفة المنسحبة. لقد دب اليأس، ولم تعد ثمة قدرة على المقاومة؛ فكانت النتيجة أن "حط بذى بقر بركه"، فقد قيده اليأس وعدم القدرة على المقاومة، وكثف نفسه بيأسه، فكان على عضديه كثافاً يمنعه من المسير. ولكن البرك (= الصدر) والعضدين تمثل لنا مخلوقاً آخر، يمكن أن يكون له صدر وعضدان. هذا المخلوق رشحت له من قبل أفعال أخرى "مرته الصبا" و"انتجفته الجنوب". هذا المخلوق الذى يتكون أمامنا لديه أيضاً قدرة على التنادى "فلما تنادى" والاستهلال (= البكاء) و"استهل". ثم نجد هذا الكائن، الذى فيه من سمات الناقة الحلوب المدرار ضرعها وعضدها، ومن سمات الإنسان

صراخه وبكاؤه، يتحول إلى ما يشبه السفينة "فألقى مراسيه" فنشعر أننا فى بحر لجب كان الهم الكبير فيه، هو البحث عن شاطئ. إن الدموع التى استهل بها، جاءت بعد أن وجد شاطئه. إنها أشبه بدموع الفرح عند الوصول إلى الغاية التى يطول البحث عنها "فألقى مراسيه واستهل"، لذلك جاءت الصورة الموازية "كمد النبط العروش الطرافا" فيها شىء من البهجة، وهى تزيد من جانب إنسانية هذا المخلوق الذى تكون من الماء، وظل يتدرج حتى وصل إلى النبط الذين يفرشون أسرتهم الجديدة، وإذن كشف البرق عن طور من أطوار الإنسان نفسه.

نحن إذن أمام بداية جديدة، وخاصة بعد مد الفُرش الجديدة، وكل بداية جديدة فيها قوة البدء وقوة التشكل الجديد. اكتملت الدورة ولا بد من الدخول فى أخرى. ومن هنا جاء الفعل الأخير فى سلسلة هذه الأفعال الكسيرة قوياً وعارماً "يكب العضاه لأذقانها". وهنا تتحول الناقة -الإنسان إلى فحل الإبل (الفنيق)، كشف هذا التحول المفعول المطلق الذى قيد به الفعل "ككب الفنيق اللقاح العجاف" هنا صورتان ساوت بينهما الكاف :

١- يكب (السحاب) العضاه لأذقانها.

٢- يكب الفنيق اللقاح العجاف.

(ولاحظ الوصف بالعجاف فى مقابل العضاه وهى الشجر الذى لا شوك فيه) فالسحاب الذى تحول من قبل إلى ناقة وإنسان، تحول هنا إلى فحل فاعل للفعل "يكب"، وكب السحاب العضاه يساوى كب الفنيق اللقاح العجاف. والفعل (يكب) فيه قوة وعنف، وهما ضروريان للتجدد والتوالد. ومن هنا تنقلنا القصيدة فى جزئية الصورة الأخيرة إلى سوق هائجة، تختلط فيها الوحوش بالناس والتجار (وقد ورد التجار من قبل فى "يعود من الهند عند التجار") وتفسح الأداة (كأن) المجال للتخيل والتمثل :

كَأَنَّ الْوَحُوشَ بِهِ عَسَقَلَا نُّ صَادَفَ فِي قَرْنِ حَجِّ دِيَا فَا
قِيَامًا عَجَلْنَ عَلَيْهِ النَّبَا تَ يَنْسِفْنَهُ بِالظُّلُوفِ انْتِسَافًا^(١٤)

لقد قامت الوحوش على عجل، تنسف النبات بأظلافها قبل نضجه واكتماله (هل هكذا يفعل التجار؟). إنها لا تأكله فقط ولكنها تنسفه، وتعجل بإنهاء دورته؛ ومن هنا تتوالد الحياة، وتصبح كسوق قام ثم انفض، وتختلط الوحوش بالناس في هذه السوق. ويالها من سوق عجيبة. الوحوش فيها ناس، والناس فيها وحوش!

الهوامش

(١) ابن سلام، طبقات فحول الشعراء ١/ ١٨٧ (قرأه وشرحه محمود محمد شاكر) وانظر ترجمته فى صفحة ١٧٢ من هذا الجزء نفسه، وأيضاً فى الأغانى لأبى الفرج الأصفهاني ٢٢/ ٣٠٢ - ٣١١ (الهيئة المصرية العامة للكتاب).

(٢) هذا ما يطلق عليه : "Text Grammar" أو "Discourse Analysis" وأول من وضع أسسه هاريس Z.S.Harris من خلال وضعه لقواعد الشكل الجديد للوصف اللغوى. وكان التحليل النصى عنده واحداً من أهم النقاط الأساسية، ذات التأثير فى تصنيف العناصر اللغوية التى تربط الجمل ببعضها داخل النص.

انظر : (Essays on Style and Language, P.5 (Edited by Reger Fowler, London 1970)

(٣) انظر نموذجاً لذلك فى طبقات فحول الشعراء لابن سلام: ١/ ١٨٧، ١٨٨، وفى الأغانى لأبى الفرج الأصفهاني ٢٢/ ٣٠٢ - ٣١١. وهى قصص متضاربة، مما يدل على وضعها أو اختلاف الرواة اختلافاً شديداً فيها، وحاشية الشيخ محمد الأمير على مغنى اللبيب: ١/ ٩٩ (دار إحياء الكتب العربية).

(٤) ديوان سحيم عبد بنى الحساس صنة نفطويه أبى عبد الله إبراهيم بن محمد بن عرفة الأزدي النحوى: ٢٥، ٢٦ (بتحقيق الأستاذ عبد العزيز الميمنى - مطبعة دار الكتب المصرية ١٩٥٠م).

تصر : تضع الصرار، وهو خرقة تشد على أطباء الناقة لئلا يرضعها فصيلها. تبرى التوادى : تعد العيدان التى تبرى وتشد على أخلاق الناقة، لئلا ترضع أيضاً. واللقاح من الإبل : ذوات الألبان.

(٥) دائماً يؤكد الدكتور محمود الربيعى هذه المقولة بأعماله. انظر له : قراءة الشعر (مكتبة الزهراء ١٩٨٥).

(٦) انظر كتابى : النحو والدلالة : ١٨١ - ١٨٣ (مطبعة المدينة - القاهرة ١٩٨٣).

(٧) الديوان : ٤٢ - ٤٨. وسوف أؤجل شرح المفردات الغامضة إلى التناول الخاص بكل جزء منها فى التفسير.

(٨) جاءت تفعيلة العروض (وهى آخر تفعيلة فى الشطر الأول) محذوفة (فعو) فى هذه القصيدة كلها، إلا فى ثلاثة أبيات فقط (البيت رقم ٢٠، والبيت ٢٦ والبيت ٢٩) جاءت فيها مقبوضة (فعول). ولم تجيء تفعيلة العروض صحيحة (فعولن) إلا فى البيت الأول فقط، لأنه بيت مصرع. (وقد سها محقق الديوان فكتب البيت العشرين على هيئة التدوير، وليس البيت مدوراً، كما وضع الرمز (م) بين شطرى البيت التاسع والعشرين للإشارة إلى أنه بيت مدور، وليس البيت مدوراً كذلك). وقد قبضت التفعيلة فى الحشو ثلاثاً وأربعين مرة فى القصيدة. ولو أضفنا إلى هذا العدد، تفعيلات العروض الإحدى والثلاثين التى جاءت ثمان وعشرون تفعيلة منها محذوفة، وثلاث أخرى مقبوضة، لأصبح عدد التفعيلات غير الصحيحة فى القصيدة، أربعاً وسبعين تفعيلة بنسبة ٣٠٪ تقريباً. وقد ساعدت هذه الأمور جميعاً على الإحساس بعنصر السرعة، وتوالى التدافع الصوتى فى القصيدة.

(٩) ألم بالشىء : أتاه ولم يلازمه. موهناً : منتصف الليل، أو بعد ساعة منه. دنفاً : مريضاً مرضاً ملازماً. المستجاف : هو الذى خامره الداء فى جوفه، ومعناه هنا أنه أصيب فى قلبه. لأن القلب فى الجوف.

(١٠) ميسنان : موضع بالشام، أراد بالدمية صنماً من أصنام ميسنان. الوحف : الشعر الشديد السواد الكثير اللين. الغداف : الأسود. النزيف : الذى نزف دمه، أو المنزوف الذى انتزف عقله. الجماد : مفردة جمد (بضم الجيم) وهو ما ارتفع من الأرض، وسقط الجماد : أسفله. تعطو وتقرؤ : تتناول. النعاف

جمع نَعْف وهو دون الجبل وفوق الوادى. حصا المِزْنَة : البرد بالتحريك.
صرخد : أرض وموضع تنسب إليه الخمر. رصاف : واحدتها رصافة. وهى
حجارة يُسْتَنْقَعُ فيها الماء ويصفو ويطيب. جفن: جمع جفنة: ضرب من
العنب. والجفن القطاف يراد به العنب المعصور وهو الخمر. سبها :
اشتراها. السلاف: ما سال من العنب قبل وطئه بالأقدام. المسك المداف:
المذاب. المعاصم: موضع السنوار. المكورة: المتلثة. الشغاف : غلاف القلب.

(١١) مثل الصورة فى القصيدة مثل الكلمة فى الجمل، فالكلمة يتحدد معناها
بشغلها لوظيفتها فى جملتها، ولا يمكن أن يكون معناها مستقلاً عن علاقتها
بما ارتبطت به فى جملتها، حيث تأخذ دلالتها من الكلمات الأخريات فى
الجملة نفسها، وتعطى كلاً منها جزءاً من دلالتها كذلك. هكذا تكون الصور
فى القصيدة، كل منها يشكل دلالة الصور الأخرى ويأخذ منها. ومن هنا فإن
القصيدة لا تقرأ مرة واحدة، ولا يُكْتَفَى بتر بعض أجزائها وتحليله مستقلاً،
لأن كل جزء منها لا يعمل منفرداً، إن كل صورة تُرى من خلال الصور كلها،
والقصيدة بنية لها حياتها الخاصة بها. إن اليد لا تأخذ معنى كونها يداً إلا
إذا كانت فى الجسم الذى خلقت فيه لوجوهه تعمل وتتحرك وتتفاعل مع
باقى الأعضاء.

(١٢) الطيات جمع طية : وهى الحاجة والوجه والمنزل والنية، بان لطياته: مضى
لوجوهه التى انتواها. رديت : لبست. عطافاً: رداء. الناب: الناقة المسنة.
التليل: العنق. السداف: قطع السنان. مثنى الأيادى: يد بعد يد، أى نعمة
بعد نعمة. وقيل فى تفسير مثنى الأيادى: كان يبقى من ثمن الجزور بقية،
فيتبرع الأكرم فالأكرم من الأيسار، فيتمم ذلك تلك البقية من ماله؛ فهو مثنى
الأيادى. المعتفى: طالب المعروف. استضاف : طلب الضيافة والقرى. أرفع
وَنَارَى: أوقدها وأعلى ضوءها، ليراه من يطلب القرى من المُسْتَضِيفِينَ.

(١٣) تتكدس : ترمى بنفسها إلى الأمام كأنها فى صلب وتحدّر، وكذلك تمشى
الوعول. تؤم : تقصد. الضواير : جمع ضامر وهو الذى هزل من السير.
شفهن : هزلهن. الوجيف : السير السريع مثل الوجيب. الرجل : الفرس
النشيط الذى يغلى غليان الرجل. استهاف : من هفا الشئ فى الهواء يهفو
إذا ذهب وطار، وهو أيضاً بمعنى عطش وجاع. يبارى : يجارى. الصم :
الرماح. الخطية : منسوبة إلى الخط وهى قرية بالبحرين كانت مشهورة بصنع
الرماح.

(١٤) جاء فى اللسان (عسقل) : عسقلان مدينة وهى عروس الشام. وعسقلان
تحجه النصارى فى كل سنة، أنشد ثعلب :

كَأَنَّ الْوَحُوشَ بِهِ عَسْقَلَا نُّ صَادَفَ فِي قَرْنِ حَجِّ دِيَا فَا

"شبه ذلك المكان لكثرة الوحوش بسوق عسقلان". وجاء فيه أيضاً (ديف) :
"دياف موضع فى البحر، وهى أيضاً قرية بالشام".

نونية ابن زيدون

أ. د فوزى عيسى

قال ابن زيدون (ديوانه تحقيق على عبد العظيم ص ١٤١ - ١٤٨) :

- ١- أضْحَى التَّنَائِي بَدِيلًا مِّنْ تَدَانِينَا
وَنَابَ عَنِ طِيبِ لُقْيَانَا تَجَافِينَا
- ٢- أَلَا - وَقَدْ حَانَ صُبْحُ الْبَيْنِ - صَبَّحْنَا
حَيْنًا، فَقَامَ بِنَا لِلْحَيْنِ نَاعِينَا
- ٣- مَن مَّبْلَغُ الْمُلْبِسِينَا بَانْتِزَاحِهِمْ
حُزْنًا مَعَ الدَّهْرِ لَا يَبْلَى، وَيُبْلِينَا :
- ٥- غِيْظَ الْعِدَا مِّنْ تَسَاقِينَا الْهَوَى، فَدَعَوْا
بِأَنْ نَغْصَّ، فَقَالَ الدَّهْرُ : آمِينَا
- ٦- فَانْحَلَّ مَا كَانَ مَعْقُودًا بِأَنْفُسِنَا
وَانْبَتَّ مَا كَانَ مَوْصُولًا بِأَيْدِينَا
- ٧- وَقَدْ نَكُونُ، وَمَا يُخْشَى تَفَرُّقُنَا
فَالْيَوْمَ نَحْنُ، وَمَا يُرْجَى تَلَاقِينَا
- ٨- يَا لَيْتَ شِعْرِي - وَلَمْ نَعْتَبْ أَعَادِيكُمْ -
هَلْ نَالَ حَظًّا مِّنَ الْعُتْبَى أَعَادِينَا؟^(١)

.....

- ٩- لَمْ نَعْتَقِدْ بَعْدَكُمْ إِلَّا الْوَفَاءَ لَكُمْ
رَأْيَا، وَلَمْ نَتَقَلَّدْ غَيْرَهُ دِينَا

١٠- مَا حَقَّنَا أَنْ تُقْرُوا عَيْنَ ذِي حَسَدٍ

بِنَا، وَلَا أَنْ تَسْرُوا كَاشِحًا فِينَا^(٢)

.....

١١- كُنَّا نَرَى الْيَأْسَ تُسْلِينَا عَوَارِضُهُ

وَقَدْ يَيْئِسْنَا، فَمَا لِلْيَأْسِ يُغْرِينَا؟

١٢- بِنْتُمْ وَبِنَّا، فَمَا ابْتَلَّتْ جَوَانِحُنَا

شَوْقًا إِلَيْكُمْ، وَلَا جَفَّتْ مَاقِينَا

١٣- نَكَادُ حِينَ تُنَاجِيكُمْ ضَمَائِرُنَا

يَقْضِي عَلَيْنَا الْأَسَى، لَوْلَا تَأْسِينَا

١٤- حَالَتْ لِفَقْدِكُمْ أَيَّامُنَا فَعَدَتْ

سُودًا، وَكَانَتْ بِكُمْ بِيضًا لَيَالِينَا

١٥- إِذْ جَانِبُ الْعَيْشِ طَلَقَ مِنْ تَأْلِفِنَا

وَمَرْبَعُ اللَّهِوَ صَافٍ مِنْ تَصَافِينَا

١٦- وَإِذْ هَصَرْنَا غُصُونَ الْوَصْلِ دَانِيَةً

قُطَافُهَا، فَجَنَيْنَا مِنْهُ مَا شِينَا

.....

١٧- لِيُسْقَ عَهْدُكُمْ عَهْدُ السُّرُورِ، فَمَا

كُنْتُمْ لَأَرْوَاحِنَا إِلَّا رِيَاحِينَا

١٨- لَا تَحْسِبُوا نَأْيَكُمْ عَنَّا يُغَيِّرُنَا

إِنْ طَالَمَا غَيَّرَ النَّأْيُ الْمُحِبِّينَا

١٩- وَاللَّهِ مَا طَلَبْتُ أَهْوَاؤُنَا بَدَلًا

مِنْكُمْ، وَلَا انْصَرَفْتُ عَنْكُمْ أَمَانِينَا

٢٠- وَلَا اسْتَفَدْنَا خَلِيلًا عَنْكَ يَشْفِلُنَا

وَلَا اتَّخَذْنَا بَدِيلًا مِنْكَ يُسْلِينَا

.....

٢١- يَا سَارِيَ الْبَرْقِ غَادِ الْقَصْرِ وَاسْقِ بِهِ

مَنْ كَانَ صِرْفَ الْهَوَى وَالْوَدَّ يَسْقِينَا

٢٢- وَاسْأَلْ هُنَالِكَ : هَلْ عَنَى تَذَكُّرُنَا

إِلْفًا، تَذَكُّرُهُ أَمْسَى يُعْنِينَا؟

٢٣- وَيَا نَسِيمَ الصَّبَا بَلِّغْ تَحِيَّتَنَا

مَنْ لَوْ عَلَى الْبُعْدِ حَيٌّ كَانَ يُحْيِينَا

٢٤- فَهَلْ أَرَى الدَّهْرَ يَقْضِينَا مُسَاعَفَةً

مِنْهُ، وَإِنْ لَمْ يَكُنْ غَبًّا تَقَاضِينَا؟

.....

٢٥- رَبِيبُ مُلْكٍ كَانَ اللَّهُ أَنْشَأَهُ

مِسْكًَا، وَقَدَّرَ إِنْشَاءَ الْوَرَى طِينًا

٢٦- أَوْ صَاغَهُ وَرِقًا مَحْضًا، وَتَوَجَّهَ

مِنْ نَاصِعِ التَّبَرِّ إِبْدَاعًا وَتَحْسِينًا^(٣)

٢٧- إِذَا تَأَوَّدَ آدَتُهُ رَفَاهِيَّةً

تُومُ الْعُقُودِ، وَأَذْمَتُهُ الْبُورَى لِينًا^(٤)

٢٨- كَانَتْ لَهُ الشَّمْسُ ظِلًّا فِي أَكَلْتِهِ

بَلْ مَا تَجَلَّى لَهَا إِلَّا أَحَابِينًا^(٥)

٢٩- كَأَنَّمَا أُثْبِتَتْ فِي صَحْنٍ وَجَنَّتِهِ

زُهْرُ الْكَوَاكِبِ تَعْوِيدًا وَتَزْيِينًا

٣٠- مَا ضَرَّ أَنْ لَمْ نَكُنْ أَكْفَاءَهُ شَرَفًا

وَفِي الْمَوَدَّةِ كَافٍ مِنْ تَكَافِينَا

.....

٣١- يَا رَوْضَةً طَالَمَا أَجْنَتْ لَوَاحِظِنَا

وَرُدًّا جَلَاهُ الصَّبَا غَضًّا وَنَسْرِينَا

٣٢- وَيَا حَيَاةَ تَمَلِّينَا بِزَهْرَتِهَا

مُنَى ضُرُوبًا وَلِذَاتِ أَفَانِينَا

٣٣- وَيَا نَعِيمًا خَطَرْنَا مِنْ غَضَارَتِهِ

فِي وَشَى نُعْمَى سَحْبِنَا ذَيْلُهُ حِينَا

٣٤- لَسْنَا نُسَمِّيكَ إِجْلَالًا وَتَكْرُمَةً

وَقَذْرُكَ الْمُعْتَلَى عَنْ ذَاكَ يُغْنِينَا

٣٥- إِذَا انْفَرَدْتَ وَمَا شُورَكَتِ فِي صِفَةٍ

فَحَسْبُنَا الْوَصْفُ إِضَاحًا وَتَبْيِينًا

.....

٣٦- يَا جَنَّةَ الْخُلْدِ أَبْدِلْنَا بِسِذْرَتِهَا

وَالْكَوْثَرَ الْعَذْبَ رَقُومًا وَغَسْلِينًا^(١)

٣٧- إِنْ كَانَ قَدْ عَزَّ فِي الدُّنْيَا اللَّقَاءُ فِى

مَوَاقِفِ الْحَشْرِ نَلْقَاكُمْ وَيَكْفِينَا

٣٨- كَأَنَّنَا لَمْ نَبْتَ، وَالْوَصْلُ ثَالِثُنَا

وَالسَّعْدُ قَدْ غُصَّ مِنْ أَجْفَانِ وَاشِينَا

٣٩- سِرَّانِ فِي خَاطِرِ الظَّلَمَاءِ يَكْتُمُنَا

حَتَّى يَكَادُ لِسَانُ الصُّبْحِ يُفْشِينَا

٤٠- لَا غَرَوْ فِى أَنْ ذَكَرْنَا الْحُزْنَ حِينَ نَهَتْ

عَنْهُ النَّهَى، وَتَرَكْنَا الصَّبْرَ نَاسِينَا

٤١- إِنَّا قَرَأْنَا الْأَمْسَى يَوْمَ النَّوَى سُورًا

مَكْتُوبَةً، وَأَخَذْنَا الصَّبْرَ تَلْقِينَا

٤٢- أَمَّا هَـوَ أَكْ فَلَـمْ نَعْدِلْ بِمَنْهَلِهِ

شِرْبًا، وَإِنْ كَانَ يُرْوِينَا فَيُظْمِئَنَا

٤٣- لَمْ نَجِفْ أَفُقَ جَمَالٍ أَنْتِ كَوَكْبُهُ

سَالِينَ عَنْهُ، وَلَمْ نَهْجُرْهُ قَالِينَ

٤٤- وَلَا اخْتِيَارًا تَجَنَّبْنَاهُ عَنْ كَثَبٍ

لَكِنْ عَدْتْنَا -عَلَى كُرْهِ- عَوَادِينَا

.....

٤٥- نَأْسَى عَلَيْكَ إِذَا حُتَّتْ مُشْعَشَعَةٌ

فِينَا الشَّمُولُ، وَغَنَانَا مُغْنِيْنَا

٤٦- لَا أَكْوُسُ الرِّاحِ تُبْدِي مِنْ شَمَائِلِنَا

سِيمَا ارْتِيَاكِ، وَلَا الْأَوْتَارُ تُلْهِينَا

٤٧- دُومِي عَلَى الْعَهْدِ -مَا دُمْنَا- مُحَافِظَةً

فَالْحُرُّ مَنْ دَانَ إِنْصَافًا، كَمَا دِينَا

٤٨- فَمَا اسْتَعْضْنَا خَلِيلًا مِنْكَ يَحْبِسُنَا

وَلَا اسْتَفَدْنَا حَبِيبًا عَنْكَ يَثْنِينَا

٤٩- وَلَوْ صَبَا نَحُونَا مِنْ عُلُوِّ مَطْلَعِهِ

بَذَرُ الدُّجَى لَمْ يَكُنْ -حَاشَاكَ- يُصْبِينَا

٥٠- أَوْلَى وَفَاءً -وإنْ لَمْ تَبْذُلِي صِلَةً-

فَالطَّيِّفُ يُقْنِعُنَا، وَالذَّكْرُ يَكْفِينَا

٥١- وفي الجواب متاعٌ إنْ شَفَعْتَ بِهِ

بِيَضِ الْأَيْدِي الَّتِي مَا زِلْتَ تُولِينَا

٥٢- عَلَيْكَ مِنَّا سَلَامُ اللَّهِ مَا بَقِيَتْ

صَبَابَةٌ مِنْكَ نُخْفِيهَا فَتُخْفِينَا

يكشف الخطاب الشعري -منذ بدايته- عن تأزم علاقة ابن زيدون بولادة، تلك الأميرة القرطبية، وتحول تلك العلاقة من الإيجاب إلى السلب، أو من الوصل إلى الهجر، وبذلك يُفصح البيت الأول عن بؤرة النص، ويمنحنا مفاتيحه، ويؤدي مهمة العنوان في القصيدة الحديثة، فيكون هو المفتاح الذهبي للولوج إلى عالم النص، ويُحدّد للقارئ منذ البداية مسار التجربة الشعرية.

ولأن الفكرة الأساسية التي تتمحور حولها القصيدة، هي تحول تجربة عاشقين من الإيجاب إلى السلب، فإن الشاعر يعتمد اعتماداً أساسياً على منهج "التضاد التعبيري"، ممثلاً في عنصرى "التضاد" و"المقابلة"، فيقابل بين زمنين : الزمن الماضي، المرادف لزمن "التداني" أى القرب والوصال وطيب اللقيا، وبين الزمن الحاضر، زمن اللحظة الراهنة، المعادل للتنائي والتجافى. وبذلك تضعنا القصيدة منذ البداية، أمام زمنين متقابلين، يستأثر كل منهما بموقف مناقض للآخر، وسيظل ذلك سمة أساسية تلون القصيدة كلها.

وما إن تكاشف الذات نفسها بالحقيقة المؤلمة، وقد تحولت إلى زمن الفراق، حتى تفقد تماسكها، فيرتفع صراخها. وينعكس ذلك على الخطاب الشعري، فينزح إلى "الجهارة" و"الخطابية"، ويبدو أقرب إلى صراخ الشكالى ونواحهم، وتبدو تلك

النون الممدودة المطلقة التي تتردد في ختام كل بيت، وكأنها صرخة حزينة يردّد الفضاء أصداءها.

وتعكس تلك النغمة الحادة المدوية، عدم تقبل الذات فكرة الفراق، وعدم تكيّفها مع الزمن الجديد. كما تعكس ما أصابها من تصدّع، فلا تملك إلا أن تصرخ معبرة عن تصدّعها وانهيارها؛ ولذلك يستهل البيت الثانى بصيغة "ألا" الخطابية، التي تُستخدم للتنبيه والإشارة إلى أن ثمة أمراً جليلاً قد حدث، ويستخدم الشاعر صيغ التحقيق والتقرير مثل : "قد حان"... و"صَبَحْنَا" وهي صيغة زمنية، تُحدد زمن التحول من الوصال إلى الهجر. ويساعد "التضعيف" فيها على مضاعفة الإحساس بهول الفراق، الذي يُعبّر عنه بصورة دالة هي "صبح البين". وتستوقفنا هذه الصورة الاستعارية، فالصبح أو الصباح يوحى بالنور والإشراق، ويمثل حلماً للشعراء والعشاق والمؤرّقين، فلماذا اختلف إحساس الشاعر بالصبح وقرنه بالبين؟ إن ذلك يعنى أن الزمن الحقيقى أو المثالى عنده، هو الليل المرادف لزمن الوصال، فالليل هو زمن اختلاس العشق، حيث لا رقيب ولا كاشح. ومن هنا فإنّ الشاعر يرى فى الصباح زمناً مضاداً لزمّنه الخاص، فقد أتى الصباح نذيراً بالفراق، مثلما رآه ناجى فى قصيدة "الأطلال" :

وَإِذَا النُّورُ نَذِيرٌ طَالَعُ وَإِذَا الْفَجْرُ مُطِلٌ كَالْحَرِيقِ

وتتضافر الألوان البديعية فى تعميق تجربة الشاعر، وتلوينها بألوان قاتمة، فيتجانس "الحين" بمعنى الزمن مع "الحَيْن" بمعنى "الهلاك"، بحيث ترى الذات فى تحول زمن سعادتها إلى النقيض، تحولاً من الحياة إلى الموت؛ وبذلك تكتسب تجربة العشق أبعاداً أكثر عمقاً وإنسانيةً، بحيث يصبح الحبُّ والوصال مرادفين للحياة، ويصبح "البين" معادلاً للموت والهلاك.

ويأتى طرح السؤال فى البيت الثالث، ليثير الوعي بعدة حقائق، فهو يؤكّد أولاً حقيقة الانفصال بين العاشقين، وتباعد المسافة المكانية بينهما، ومن ثمّ فهو

يبحث عن "وسيط" ينقل إليها "رسالته" المبنوثة في الأبيات التالية، منحياً باللائمة على "الزمان" الذى أحدث هذا التحوُّل، فأبدل بالسعادة شقاءً، وبالقرب نأياً، وبالوصال فراقاً وهجرًا. ولا يفتأ "التضاد" يمارس دوره الفاعل فى تهيج الأحران واستثارة المشاعر، بوضع الحاضر المغم بالمرارة والألم، إزاء "الماضى" المشحون بالأنس والسعادة. ويؤدى طباق السلب بين (لا يبلى) و(يبلىنا) دوراً مزدوجاً، فهو يسحب دلالة السلبية على "الحزن"، فيبدو غير قابل للفناء والتلاشى والبلى، فيكتسب "ديمومة" ويكون باقياً ما دامت الحياة، كما يكون فى الوقت ذاته، قادراً على "إفناء" الشاعر العاشق؛ وهو ما يعطى تجربة الشاعر "مصادقية"، ويكسبها عمقاً. ومن ناحية أخرى، فإن طرح السؤال فى البيت الثالث، يكشف عن أول ملمح من ملامح صورة المحبوبة، فهى تبرز فى ثوبٍ معنوى : فى صورة من ألبس الشاعر رداءً حزيناً لا يبلى. ولا يستخدم الشاعر ضمير المفرد فى وصفها، بل يصفها بصيغة الجمع (من مبلغ الملبسنا بانتزاحهم...) وهو استخدام له دلالة، إذ يخلع على "المفرد" قدرات "المجموع"، فيبدو الأثر مضاعفاً، وكأن انتزاحها أو نأيها، يُعادل انتزاح الناس جميعاً، أو كأن أحزان الناس جميعاً، انصبّت فى نفسه.

ولأن القصيدة كلها دفقة شعورية واحدة، فإن الترابط المعنوى هو السمة الأساسية فيها، فالتجربة تنصبُّ فى أبياتها التى تتواصل وتتلاحم، سواء من خلال الربط بأدوات العطف، أو اتصال بعض الأبيات معنوياً ونحوياً، كما فى البيت الثالث وما يليه. وتتردد فى البيت الخامس إشارة إلى دور "الأعداء" فى التفريق بين العاشقين :

غَيْظُ الْعِدَا مِنْ تَسَاقِينَا الْهَوَى، فَدَعُوا بِأَنْ نَغْصَّ، فَقَالَ الدَّهْرُ : آمِينَا

ويمثل هذا الدور عنصراً أساسياً من عناصر تحول التجربة عن مسارها، فالحساد مسئولون عما آلت إليه التجربة، ولكن صورة "الدهر" التى تبرز مرة

أخرى، تؤكد نظرة الشاعر إليه، باعتباره مسئولاً عن هذا "التحول"، فهو الذى استجاب إلى دعاء الحساد، وأورث العاشق غصة الفراق، وسلبه لذة القرب والوصال. ويؤكد اقتران الفعل بالفاء فى البيت السادس، ما أشرنا إليه من تلاحم الأبيات وتدفق المعنى. ويعود (التضاد) ليؤدى دوره مرة أخرى، فى تجسيد هذا "التحول" وتأكيد واقع الفراق، فقد انحلَّ حبل الهوى وتصدَّع ما كان معقوداً فى نفسيهما من آمال وعهود :

فانحلَّ ما كان معقوداً بأنفسنا وانبتَّ ما كان موصولاً بأيدينا

وتتآزر صيغة الفعلين المضعفين (انحلَّ) و(انبتَّ) فى تأكيد المعنى، وكأنهما يشددان على تقرير واقع انفصام عرى العلاقة. وقد جاء لازميين، مكتفيين بنفسيهما، ليخليا مسئولية العاشقين عما حدث.

ويعود الشاعر مرة أخرى فى البيت السابع إلى "المقارنة"، من خلال استدعاء صورة الماضى بما فيها من غبطة واطمئنان وأمان، ليضعها مقابل الحاضر بما فيه من حزن وتعاسة وتباعد :

وقد نكون، وما يُخشى تفرُّقنا فاليوم نحن، وما يُرجى تلاقينا

ولا تفسير لهذا الإلحاح فى مقابلة الزمنين المتضادين، سوى تعلق الشاعر بماضيه وتشبُّهه بزمن الوصال، ورفض واقعه رفضاً تاماً. وفى استخدام صيغة (وقد نكون) فى مجال التعبير عن الماضى، ما يؤكد إنكار الشاعر حاضره وإحساسه بامتداد زمن الوصال/ الماضى إلى الحاضر، ولو على سبيل التوهم أو الخيال المناقض لزمن الحاضر أو الزمن الواقعى الذى تحدده دالة (اليوم). ونلاحظ كذلك حرص الشاعر على استخدام ضمير الجمع بصورة منتظمة أو منظرة، واقعاً تحت تأثير الفعل والمفعولية مثل (يضحكنا- يبكيها... يسليها- يبليها) أو تحت تأثير الإضافة (أنفسنا- أيدينا- تفرقنا- تلاقينا) وهى إشارات دالة على توحد العاشقين، أمام

الأحداث سلّبا وإيجاباً، ووقعهما ضحيتين لظروف خارجة، (كالزمان والدهر والأعداء).

وتعود صورة الأعداء للظهور مرة أخرى فى البيت الثامن :

يا ليت شعرى - ولم نعتب أعاديكم- هل نال حظاً من العُتبى أعادينا؟

غير أن هذه الصورة تبدو مختلفة عما جاءت عليه من قبل، فهى ترد هنا مجزأة لا موحدة، فللمحبة أعداؤها وللشاعر أعداؤه، وللمرة الأولى نشعر بانفصال موقفى العاشقين، وتباين ردود أفعالهما إزاء موقف الأعداء؛ ولذلك يستخدم الشاعر أسلوب (ليت شعرى) ليعكس ما بداخله من حيرة، إزاء موقف ولادة من أعدائه^(٧)، وهو موقف يقترب بالشك، ويقترب من (الإدانة) كما يتضح من خطاب ابن زيدون الاستفهامى : «هل نال حظاً من العتبى أعادينا؟».

ويشف الخطاب الشعرى - فى البيت التاسع - عن طبيعة تلك الذات العاشقة المطبوعة على الوفاء، برغم القطيعة والهجر :

لم نعتقد بَعْدَكُمْ إِلَّا الْوَفَاءَ لَكُمْ رَأْيَا، ولم نتقلدْ غَيْرَهُ دِينَا

وهذا الموقف المبنى على الوفاء الخالص، يزيد من مصداقية التجربة، ويكسبها ثراءً، ويمنحها بُعداً إنسانياً عميقاً. وفى استخدام أسلوب القصر أو الاستثناء المفرغ، ما يؤكد إيمان الشاعر بالوفاء باعتباره القيمة الكبرى، التى ترتفع فوق ما يعتقده أو يؤمن به. ولاشك أن الوفاء يستدعى بالضرورة الصفة النقيض، صفة الغدر، وكأن الشاعر يوسىء من طرفٍ خفى، واضعاً ولادة موضع المقارنة والاختيار عساها تصدر عن مثل موقفه. وهنا يقترب خطاب العاشق بالعتاب :

ما حَقْنَا أَنْ تُقْرُوا عَيْنَ ذِي حَسَدٍ بِنَا، وَلَا أَنْ تَسْرُوا كَاشِحًا فِينَا

وتعود صورة الأعداء للمثول من جديد، وقد خضعت هى الأخرى للتحوّل،

وإن كان فى صورته الإيجابية لا السلبية، فقد شخص الأعداء أولاً فى موقف "الغيظ" والرغبة فى التفريق بين العاشقين. وحين تمّ لهم ما أرادوا، عادوا للظهور فى صورة "الرضا" ثم فى صورة "السرور" و"الاطمئنان" كما تعبّر عن ذلك الصورة الكنائية "ما حقنا أن تقرّوا عين ذى حسدٍ بنا..." فهم ينامون قريرى الأعين، بعد أن منحتهم ولادة الفرصة ليبلغوا مأربهم... وهنا يتحقق "التقابل" من جديد بين العاشق اليائس الحزين، والغريم السرور القرير العين.

ويأبى التحوّل إلا أن يضرب بجرانه على كل شىء فى القصيدة، إن سلّياً أو إيجاباً، حتى فى مقام الإحساس باليأس، فقد خضع أيضاً لسنة التحوّل: فبعد أن كانت الذات العاشقة، تستشعر الراحة والسلوى والعزاء فى غمرة إحساسها باليأس، إذا بهذا اليأس يُغرى الذات، ويستثير الشوق والحنين، فيلبس بذلك رداء غير رداءه، ويؤدى وظيفة تناقض وظيفته :

كُنَّا نرى اليأس تُسلِّينا عوارِضَهُ وقد يئسنا، فما لليأس يُغرينا؟

فاليأس لم يصرف العاشق، بل أغراه بالأمل وضاعف الشوق والحنين فى نفسه، وكذلك فعل هجر ولادة، إذ فجر طاقات الشوق الكامنة فى أعماقه :

بنتمُ وبنّا، فما ابتلّت جوانحنّا شوقاً إليكم، ولا جفّت مآقينا

إن ترتيب الأفعال فى البيت، يشير إلى أن ولادة هى التى بدأت "البين" ونلاحظ أن الفعلين قد انفصلا، واستأثر كلاهما بضمير يدلّ على أحد الطرفين. وقد جاء هذا الانفصال فى الأفعال على غير العادة، فطالما توحد الضميران وتلبسا بالفعل والحرف والاسم (صبحنا- يضحكنا- يبكيانا- تساقينا... لقيانا... بنا... بأنفسنا... إلخ) وقد جاء هذا الانفصام فى الفعلين (بنتم... وبنّا) ليعكس واقع التفرّق الجسدى، والانفصال المكانى بين العاشقين. وقد شهدت الأفعال الأخرى فى البيت غياباً للمحبوبة، واستقلّت الذات بالتعبير عن مواجهتها وآلامها، على الرغم من

تلبس الضمائر بصيغة الجمع (فما ابتلت جوانحنا... ولا جفت مآقينا) ذلك لأن المحبوبة فى حالة غياب فعلى، يحول دون وقوف الشاعر العاشق على حالتها الشعورية وحقيقة موقفها الوجدانى منه، ومع ذلك فلم يتخلَّ الشاعر عن شوقه، ولم يحلُ بُعد المكان بينه وبين عاطفته المشبوبة، بل زادها تأججاً واحتداماً، كما يعبر عن ذلك التعبير الكنائى "فما ابتلت جوانحنا" الذى يتقابل مع التعبير الآخر: "ولا جفت مآقينا" واللافت أن التطابق بين الفعلين (ابتلت) و(جفت) يؤدى دوراً فنياً جديداً، فهو لا يُحقِّق التضاد الفعلى، بل يُحقِّق "التوحد" فى وصف الحالة الشعورية للذات، حيث تنعكس عليها آلام الفراق والغياب فى صورها المختلفة. وقد جاءت أبنية الأفعال -فى الأغلب- مضعفة، لتؤكد تجذُّر معانيها ومدلولاتها، كما فى الفعلين (جفت - ابتلت) فالنطق بهما يستوجب الوقوف والإطالة عند حرفى التضعيف، مما يتوافق مع طول معاناة الذات مع آلام الفراق.

إنَّ موقف "البين" وتداعياته يحاصر الذات بقوة، فتبدو فى البيت الثالث عشر، وهى تجاهد للحفاظ على تماسكها وتجلدها :

نَكَادُ حِينَ تَنَاجِيكُمُ ضَمَائِرُنَا يَقْضِي عَلَيْنَا الْأَسَى، لَوْلَا تَأْسِينَا

ويلفتنا فى البيت استخدام مركب الإضافة (ضمائرننا) دلالة وتركيباً، فإسناد "الضمائر" إلى "المناجاة" ووقوعها موقع الفاعلية، تأصيل لقيمة الوفاء التى آمن بها الشاعر ديناً ومذهباً؛ ولذلك حلَّ التعبير بـ"الضمائر" محل التعبير بـ"النفوس" و"القلوب" التى هى ألصق بالمناجاة. وقد جاءت "الضمائر" بصيغة الجمع، برغم انسحابها على الشاعر وحده، لأن الجمع يدل على "الكثرة" وكأنَّ الذات قد نمت وتكاثرت، لتستوعب هذا القدر الهائل من أحاسيس الشوق. ويأتى استخدام فعل المقاربة، ليضفى مزيداً من الواقعية والصدق على مشاعر الذات العاشقة، التى تكاد الأحزان تعصف بها وتقضى عليها، لولا تأسيها وتجلدها وتعلُّلها بالآمال. ويساهم

الجناس بين "الأسى" و"التأسى" فى تحقيق المقاربة والتوحد بين المعنيين ، حيث تظل الذات نهباً مقسماً بينهما.

إنّ هذا الحوار الداخلى أو المناجاة - وإن كانت تداعياتها لم تقض على الذات - إلا أنها أسلمتها إلى حالة من الشعور باليأس والعجز، فهيمن عليها الإحساس بـ(الفقد)، وهو شعور قاتل لا يجعل للحياة معنى فى غياب الأحبة، فتستحيل إلى عالم سوداوى موحش :

حَالَتْ لِفَقْدِكُمْ أَيَّامَنَا فَفَدَتْ سُودًا ، وَكَانَتْ بِكُمْ بِيضًا لَيَالِينَا

إنّ أبنية "التحول" و"التضاد" و"المقابلة"، تعود لتؤدى دوراً فاعلاً فى تصوير الموقف النفسى، وتجسيد معاناة الذات وشعورها بـ"الفقد"؛ فقد الإحساس بمعنى الحياة وجدواها، إثر فقد المحبوبة وغيابها.

ويؤدى التضاد اللونى دوراً خطيراً فى وصف التحول بين الزمنين النقيضين: زمن الحب وزمن البين (الفقد)، المرادفين لعالمى النور والظلام، أو البياض والسواد، أو الحياة والموت. ويلفتنا ما يعكسه هذا التضاد من دلالات نفسية وشعورية؛ فقد خلع الشاعر أحاسيسه على الزمن، فلونه برؤاه الداخلية، وأعاد تشكيله وفق مشاعره وأحوال نفسه، لا كما هو فى الواقع؛ فارتبطت الفقد بالسواد، وفقدت الأيام لونها الحقيقى أو الواقعى (البياض)، وتسربت بالسواد حين غابت المحبوبة. وفى المقابل، فإنّ الليالى التى هى -سوداء فى الواقع- فارقت لونها أيام الوصال، حيث خلع الشاعر عليها أحاسيسه، وتزيّت باللون الأبيض... فكانت بولادة بيضاء...

وتشرع الذات تستحضر ذلك الماضى المضى، هرباً من حاضرها المسكون بالقتامة والجهامة، وتخلع عاطفتها مرة أخرى على ما حولها، فيكتسب العيش نضارته من تألف الحبيبين، وتستمدّ "مربع اللهو" والأنس صفاءها من تصافيهما :

إِنْ جَانِبُ الْعَيْشِ طَلَقٌ مِنْ تَأْلَفِنَا وَمَرْبَعُ اللَّهِوَ صَافٍ مِنْ تَصَافِينَا

وتعود صورة العاشقين إلى التوحد من جديد، حيث نشهد حضوراً مكثفاً لضمائر الجمع أو الفاعلين : "تألفنا- تصافينا- هصرنا- جنينا- ما شينا..." وتتردد صور الرى والقطاف والخصوبة والإثمار، وتتلبس مفردات الطبيعة وصورها بمفردات العشق، كصورة غصون الوصل الدانية القطاف. ولا تلبث الذات أن تنفصل عن ماضيها وتفارق حلمها، ولكنها لا تنسى أن تغمره بمشاعرها الفيضة، فتدعو له بالسقيا، وتؤثر المحبوبة وحدها بالفضل، حين تُنيط عهد السرور بها فى صورة من صور الحبِّ النادر وإنكار الذات.

لِيُسَقِّ عَهْدَكُمْ عَهْدُ السُّرُورِ فَمَا كُنْتُمْ لِأَرْوَاحِنَا إِلَّا رِيَّاحِينَا

إنَّ خطاب ابن زيدون الشعرى، يؤكد مبلغ تقديره واحترامه لولادة، ولعل فى مخاطبتها بضمير الجمع دائماً ما يفصح عن ذلك. وتلك سمة تتردد فى الشعر الأندلسى، حيث كانت المرأة تحظى بالتقدير والإجلال. كما يؤكد هذا الخطاب المكانة التى شغلتها ولادة من نفسه وقلبه. ولا يخفى ما يعكسه تشبيهها بالرياحين من دلالات نفسية، فالرياحين تبعث الحياة فى النفس وتُبهِجها، وتُذكرُ بنعيم الخلد والجنان، كما فى قوله تعالى : ﴿روح وريحان﴾، وكأن الرياحين مرادفة للحياة. ومن هنا فقد جاء الجنس بين (أرواحنا) و(رياحينا)، لا ليجمع المعنى ويُحسِّنه فحسب، بل ليؤكد -أساساً- هذا التلازم بين الطرفين: الروح والريحان، أو العاشق والمعشوقة.

وما دامت ولادة هى الرياحين أو الحياة ذاتها، فإنَّ الشاعر لا يحيد عن وفائه لعهداها، ولا يصرف عنها أمانيه.

ويلفتنا هذا الحضور المكثف لأساليب النفى فى الأبيات الثلاثة :

١٨- لَا تَحْسِبُوا نَأْيَكُمْ عَنَّا يُغَيِّرُنَا إِنَّ طَالَمَا غَيَّرَ النَّأْيُ الْمُحِبِّينَا

١٩- والله ما طَلَبْتَ أَهْوَؤُنَا بَدَلًا مِنْكُمْ، ولا انصَرَفْتَ عَنْكُمْ أَمَانِينَا

٢٠- ولا اسْتَفَدْنَا خَلِيلًا عَنْكَ يَشْغَلُنَا ولا اتَّخَذْنَا بَدِيلًا مِنْكَ يُسْلِينَا

وهذا الخطاب الشعري الذى يعتمد على بنية (النفى) -فضلاً عن القسم- يؤكد ذلك الحضور الطاغى لولادة فى نفس ابن زيدون، ونفى كل ما يمكن أن يصرفه عنها أو يحل محلها.

وتتنوع أنماط الخطاب لتأكيد وفاء الشاعر، وأمله فى عودة الوصال، فيعمد إلى أساليب النداء فى البيتين (٢١، ٢٣) بحثاً عن رُسُلٍ أو "وسطاء" يحملون صوته أو "رسالته" إلى الحبيب النائي، فيخاطب (البرق) و(نسيم الصَّبَا) وليس كمثلهما شئ أسرع فى تبليغ الرسالة... أملاً أن يجد لذكراه صدى فى نفس ولادة، مُمْنِيَا النفس بكلمة أو تحية، تعيد إليه الحياة من جديد، مستعطفاً الدهر أن يُعيد ذلك الماضى أو الزمن الذى طالما تقاضيا فيه الوصال :

٢١- يا سَارِيَ الْبَرْقِ غَادِ الْقَصْرِ واسْقِ بِهِ

مَنْ كَانَ صِرْفَ الْهَوَى وَالْوَدِّ يَسْقِينَا

٢٢- واسْأَلْ هُنَالِكَ : هَلْ عَنَى تَذَكُّرُنَا

إِلْفَا، تَذَكُّرُهُ أَمْسَى يُعْنِينَا؟

٢٣- ويا نَسِيمَ الصَّبَا بَلِّغْ تَحِيَّتَنَا

مَنْ لَوْ عَلَى الْبُعْدِ حَيَّى كَانَ يُحْيِينَا

ومع ما تشغله ولادة من منزلة كبرى فى نفس ابن زيدون، فإن صورتها فى الأبيات (٢١- ٢٤) تميل إلى التعميم والإبهام، ولا تمتاز بملامح محدّدة، ربّما لبعد العهد والمكان بينها وبين الشاعر، حيث تشير الروايات إلى أنه فرّ من سجنه بقرطبة

إلى إشبيلة ، ولكن قلبه جذبته إلى حبيبته بقرطبة ، فأرسل لها هذه القصيدة...
وتتبدى تلك الصورة المبهمة غير المحددة الملامح ، من خلال استنساخها فى اسم
الموصول ذى الدلالة المبهمة (مَنْ) كما فى قوله :

– مَنْ كَانَ صَرْفَ الْهَوَى وَالْوَدَّ يَسْقِينَا

– مَنْ لَوْ عَلَى الْبَعْدِ حَيٌّ كَانَ يُحْيِينَا

كما يتمثل ذلك فى وصفها بنكرة مبهمه فى قوله :

٢٢- وَاسْأَلْ هُنَاكَ : هَلْ عَنَى تَذَكُّرُنَا

إِلْفًا ، تَذَكُّرُهُ أَمْسَى يُعْنِينَا؟

غير أن هذه الصورة لا تلبث أن تتحدد ، وتحضر حضوراً مادياً كثيفاً فى
هذه اللوحة الفنية النادرة التى يرسمها العاشق لعشوقته :

٢٥- رَبِيبُ مُلْكٍ كَانَ اللَّهُ أَنْشَأَهُ مِسْكَاً ، وَقَدَّرَ إِنْشَاءَ الْوَرَى طِيناً

٢٦- أَوْ صَاغَهُ وَرَقاً مَحْضاً ، وَتَوَجَّهَ مِنْ نَاصِعِ التَّبَرِّ إِبْدَاعاً وَتَحْسِيناً

٢٧- إِذَا تَأَوَّدَ آدَتُهُ رَفَاهِيَةً تَوْمَ الْعُقُودِ ، وَأَدَمَّتُهُ الْبُرى لِيناً

٢٨- كَانَتْ لَهُ الشَّمْسُ ظِلْراً فِى أَكْلَتِهِ بَلْ مَا تَجَلَّى لَهَا إِلَّا أَحَايِينَا

٢٩- كَأَنَّمَا أُثْبِتَتْ فِى صَحْنٍ وَجَنَّتِهِ زُهْرُ الْكَوَكِبِ تَعْوِيداً وَتَزْيِيناً

٣٠- مَا ضَرَّ أَنْ لَمْ نَكُنْ أَكْفَاءَهُ شَرْفاً وَفِى الْمَوَدَّةِ كَافٍ مِنْ تَكَافِينَا

إنَّ وصف "ربيب ملك" بما يشيعه من دلالات ، هو أكثر الصفات تحديداً
لشخصية ولادة ، تلك الأميرة القرطبية ، سليلة الملوك ، التى تجرى فى عروقها دماء
العزِّ والجاه والشرف ، والتى نشأت كما ينشأ أبناء وبنات الملوك فى أحضان النعيم
والذهب ، وكأنَّ الله ميَّزها على سائر خلقه ، فأنشأها من المسك وأنشأهم من الطين ،
أو صاغها من الفضة الخالصة ، وتوجَّ الوجه الفضى بالشعر الذهبى ، فغدت مثلاً

لقدرته على الإبداع. وقد وهبها الله صفات فارقة أخرى، كرقعة الجسم ونعومته، فإذا تثنّت أو تمايلت، أثقلت حركتها الحليّ، وأدمت الجسد الرقيق المرفف، اهتزازة الخلاخيل. وتلفتنا صورة الشمس المرضعة أو الحاضنة بدلالاتها الأسطورية، وهى امتداد لصورة المعشوقة التي تعلو فوق البشر، وتسمو فوق المخلوقات الطينية؛ فالشمس تنزل من عليائها وتتخلّى عن عرشها، لتحيط ولادةً فى كلتها بالرعاية، وتحلّ منها محلّ الأم أو الحاضنة، فكأنها "ابنة الشمس" أو "الآلهة" وهو بُعد أسطورى، يعكس نظرة أبناء الشعب إلى الملوك وأبنائهم، حيث وقر فى نفوسهم أنهم من طينة أخرى غير البشر. غير أن ابن زيدون لا يقنع بأن تكون الشمس مرضعة وحاضنة لولادة، دون أن يُضيف إلى علاقاتهما بُعداً آخر، يميل بكفة الميزان لصالح ولادة، حيث "تتعالى" و"تتدل" على الشمس فلا تتجلّى لها إلا بقدر، وفى أوقات محددة. ولا نستطيع أن نمرّ على هذه الإشارات مرور الكرام، دون أن نستكنه دلالاتها، فالصورة محاطة بهالة أسطورية، وثمة إشارات تستوقفنا كاستخدام الفعل "تجلّى" بما يعكسه من دلالات دينية، وكذلك الإشارة إلى ولادة بضمير "المذكر" بصورة مطردة فى تلك الأبيات الوصفية جميعها (أنشأه، صاغه، تأوّد، أدمته، له، أكلته، وجنته... إلخ).

وهذا ما يجعلنا نرى الصورة ذات أبعاد دينية وأسطورية عميقة، وكأن ابن زيدون بلغ فى عشقه لولادة حدّاً فاق التصوّر، فرفعها عن مرتبة "البشر"، وأنزلها منزلة "الآلهة"، فأصبحت "معبودة" الذى يدين له بالحبّ والوفاء، وإلاّ فمن هو ذلك المعشوق "البشرى" الذى ترضعه "الشمس" ويمتنع عليها فلا يتجلّى لها إلا أحياناً؟ ومن هو ذلك المعشوق "البشرى" الذى تشرق النجوم فى وجهه، فتكتسى وجنته بالنور، وكأنّ هذه الكواكب قد سُخِّرَت لتشع بنورها فى وجهه، وتتحوّل إلى "تمائم" سحرية أو "تعاويذ" تحفظه من الأعين؟ لقد تصوّر ابن زيدون أن معشوقته ارتفعت عن البشر شرفاً، وعزّاً، وخلقاً، وتكويناً، وأقنع نفسه بهذه الحقيقة، فأمن

بأنه أقل منها قدرًا ومنزلة، وأنه لا يضيره ألا يكون كفؤًا لها في الشرف والمجد، وأن غاية ما يطمح إليه أن يكونا متكافئين في المودة والحب.

إن ابن زيدون حين يستدعى صورة ولادة على هذا النحو المكثف، فإنما يريد أن يقاوم أى احتمال لتلاشيها من ذاكرته، ويؤكد مثولها فى وجدانه، وتجذرها فى أعماقه. وهذا ما يُفسر انشغاله الدائم باستحضار صورتها فى تجلياتها المختلفة، وإضفاء صفات الخصوبة والنماء والإثمار عليها. ونلاحظ امتزاج صورتها بصور الطبيعة الحيّة المثمرة كالروضة والزهور، وهى فى نظره المعادل للحياة :

٣١- يا رَوْضَةً طَالَمَا أَجْنَتْ لَوَاحِظَنَا وَرَدًا جَلَاءَ الصَّبَا غَضًّا وَنَسْرِينَا

٣٢- ويا حياة تَمَلِّينَا بَزَهْرَتِهَا مُنَى ضُرُوبًا وَلَذَاتِ أَفَانِينَا

٣٣- وَيَا نَعِيمًا خَطَرْنَا مِنْ غَضَارَتِهِ فِي وَشَى نَعْمَى سَحْبِنَا ذَيْلَهُ حِينَا

ومع ذلك تظل صورتها محفوفة بهالة "قدسية" أو "علوية"، ويقترن خطابه لها بالتجريد والرهبة، ويحمل سمات خطاب المتصوفة وأصحاب العشق الإلهى. وتبدو "المعشوقة" متعالية على البشر، منفردة بصفاتها، وينزع خطابه إلى التأدب، حتى ليمتنع عن ذكر اسمها "إجلالاً" و"تكرمة" وتأدباً :

٣٤- لَسْنَا نُسَمِّيكِ إِجْلَالًا وَتَكْرَمَةً وَقَدْرُكَ الْمُعْتَلَى عَنْ ذَاكَ يُغْنِينَا

٣٥- إِذَا انْفَرَدْتَ وَمَا شُورَكَتِ فِي صِفَةٍ فَحَسْبُنَا الْوَصْفُ إِضَاحًا وَتَبْيِينًا

ولعلنا نلاحظ هنا تغير نمط الخطاب وتجلّى المحبوبة فى صورة الأفراد، خلافاً لما كان سائداً من قبل، حيث كان الخطاب بصيغة الجمع، لقد تجلّت المعشوقة هنا بصورتها المفردة (نسميك- قدرك- انفردت- ما شوركت) بينما انفصل الشاعر عنها، تحقيقاً لقناعته بتفرد المعشوقة عن البشر جميعاً، واستثنائها بالمنزلة العليا شرفاً ومجداً وعلوًا، على نحو لا يطمح إليه أحد، حتى العاشق نفسه. إنه "التضاد" الذى تُبنى عليه التجربة كُلُّها؛ فهى من "مسك" وهو من "طين"، وهى

"ابنة الشمس" وهو ابن الأرض، وهي المتأبية البعيدة وهو المتذلل القريب، وهي "الرياحين" التي تبعث الحياة فى روحه بل هى الحياة ذاتها أو هى الحياة والخلود، أما هو فآدم الذى طُرد من جنة الخلد، وأُبدل بالكوثر العذب زقوماً وغسلينا :

٣٦- يَا جَنَّةَ الْخُلْدِ أَبْدِلْنَا بِسِدْرَتِهَا وَالْكُوثَرَ الْعَذْبَ زَقُومًا وَغَسَلِينَا

وهكذا يتجلى "التضاد" فى إحدى صوره، ليضعنا أمام عالمين متقابلين: عالم الجنة المرادف لزمن الوصال فى الماضى، وعالم الجحيم الذى يعيشه العاشق فى الحاضر، وهو بعيد عن معشوقته (جنّته) وشتان بين العالمين.

وما إن ترد صورة الحاضر على مخيلة الشاعر، حتى يهرع إلى عالم الماضى، فيستحضر صوره المتلبّسة دائماً بالطبيعة، حيث التوحّد أو التلاشى فى صورها، كصورة العاشقين وقد توحّدا وتلاشيا فى ليل العشق، حتى استحالاً "سَرَيْن" فى خاطر الظلماء". وكما يؤدى الطباق دوره فى المقابلة بين عالمين أو زمنين متضادين هما زمنا الوصل والفراق، فإنه يؤدى دوراً إضافياً، حين يُظهر التناقض فى الزمن الواحد، زمن تقلّب العاشقين بين الإظلام والإصباح، والكتمان والإفشاء:

٣٩- سِرَّانِ فِي خَاطِرِ الظَّلْمَاءِ يَكْتُمُنَا حَتَّى يَكَادُ لِسَانُ الصُّبْحِ يُفْشِينَا

ولا يقف دور "التضاد" باعتباره البنية المحورية فى القصيدة عند مجرد إظهار المعنى وضده، أو المقارنة بين زمنين متضادين، ولكنه يلعب دوراً فاعلاً فى تعميق المعنى وتكثيف التجربة، كما يبدو فى هذا البيت :

٤٢- أَمَّا هَوَاكِ فَلَمْ نَعْدِلْ بِمَنْهَلِهِ شَرِبًا، وَإِنْ كَانَ يُرْوِينَا فَيُظْمِئِنَا

فالأمر لا يقف هنا عند مجرد المطابقة بين "الرى" و"الظما"، ولكنه يتجاوزه إلى ما هو أعمق، فتمتدُّ جذوره إلى "بؤرة" التجربة، ويشع بدلالاته النفسية، فيكشف عن تلك الذات التى تعانى (أزمة) ما، فتشعر بالحرمان دائماً، وكلّما

ارتوت، أحسَّت بالظماً، فتظل ظامئة أبداً إلى الارتواء العاطفى، طامحة إلى المزيد. وهذا ما يُفسَّر كثرة تردُّ مفردات وصور الرى والماء فى القصيدة مثل (تساقينا- نعص- فما ابتلَّت جوانحنا- لِيُسْقَ عهدكم- يسقينا- غصاً- غضارته- الكوثر العذب- منهله- شرباً- يروينا- يظمينا...).

إنَّ هذا الحضور الكثيف لمفردات الارتواء والسُّقيا بدواله المختلفة، يشف عن معاناة الذات العاطفية وإحساسها بالحرمان والظماً العاطفى وحاجتها الملحة إلى الارتواء الذى حُرمت منه بفراق المعشوقة. وثمة صور وإشارات تتردد فى القصيدة، تؤكِّد أن تجربة عاشقين لم تخل من هذا البعد الحسى الخالص، كقول ابن زيدون:

١٦- وَإِنْ هَصَرْنَا غُصُونَ الْوَصْلِ دَانِيَةً قِطَافُهَا، فَجَنَيْنَا مِنْهُ مَا شَيْنَا

وقوله :

٣٨- كَأَنَّنَا لَمْ نَبْتَ، وَالْوَصْلُ ثَالِثُنَا وَالسَّعْدُ قَدْ غُصَّ مِنْ أَجْفَانِ وَاشِينَا

٣٩- سِرَّانٍ فِي خَاطِرِ الظَّلْمَاءِ يَكْتُمُنَا حَتَّى يَكَادُ لِسَانُ الصُّبْحِ يُفْشِينَا

إن الذات قد اعتادت على "الارتواء" أيام الوصال، ثم حرمت منه فجأة بعد هجر المعشوقة، فزادت معاناتها، وتضاعف إحساسها بالحرمان والظماً العاطفى، وحاولت أن تستعيد الوصال، فعجزت وحال "الوفاء" دون إيجاد "البديل" أو "الاستعاضة" بشبيهه. وحين أخفقت فى التكيُّف مع واقعها الجديد، لم يعد أمامها إلا أن تستحضر صور الماضى، وتقنع بالطيف، وتكتفى بالحنين والذكرى، وتطمع فى مقايضة الوفاء بمثله.

وقد أدَّت اللغة دورها فى تجسيد تجربة ابن زيدون وإثرائها، ورصدت ما لابسها من تحولات، واضطلعت بنية "التضاد" بالدور الأكبر، فكان هو السمة الغالبة، واحتشد المعجم الشعرى بألفاظ "التضاد" كالتنائى والتدانى، وطيب اللقيا والتجافى، والوصل والبين، والمسك والطين... إلخ وخضعت "الأفعال" للتضاد هى الأخرى، وتفوقت على "الأسماء" فى هذا المجال، ومن أمثلتها :

مَنْ مُبْلَغُ الْمُلْبِسِينَ بَانْتِزَاحِهِمْ حُزْنًا مَعَ الدَّهْرِ لَا يَبْلَى، وَبُيْلِينَا
أَنَّ الزَّمَانَ الَّذِي مَا زَالَ يَضْحَكُنَا أَنْسَا بِقَرَبِهِمْ قَدْ عَادَ يُبْكِينَا
وقوله :

٣٩- سِرَّانٍ فِي خَاطِرِ الظَّلَمَاءِ يَكْتُمُنَا حَتَّى يَكَادُ لِسَانُ الصُّبْحِ يُفْشِينَا
وقوله :

٤٢- أَمَّا هَوَاكَ فَلَمْ نَعِدْ بِمَنْهَلِهِ شَرِبًا، وَإِنْ كَانَ يُرْوِينَا فَيُظْمِينَا
وتنوعت أنماط الطباق أو "التضاد"، فتوزعت بين الاسم والفعل، والإيجاب والسلب، والتضاد اللوني. ولم يقتصر "التضاد" على رصد موقفين متضادين، بل ساهم في تعميق التجربة وكشف الصراع المحتدم داخل الذات.
وقد ساهمت أبنية الأفعال في رصد هذا التحول، سواء بالاعتماد على أفعال التحول والضرورة، مثل "حال... غدا... أضحى... أصبح..." أو المقابلة بين بنيتين متضادتين مثل قوله :

أَنَّ الزَّمَانَ الَّذِي مَا زَالَ يَضْحَكُنَا وَقَدْ يَيْئُسُنَا، فَمَا لِلْيَأْسِ يُغْرِينَا؟
أو قوله :

١١- كُنَّا نَرَى الْيَأْسَ تُسْلِينَا عَوَارِضُهُ وَقَدْ يَيْئُسُنَا، فَمَا لِلْيَأْسِ يُغْرِينَا
وقد تفوقت أفعال الزمن الماضي في حضورها على أفعال الحاضر وما سواها، فترددت بكثرة لتكشف انحياز الذات إلى الزمن الماضي واعتصامها به، باعتباره زمن الوصل والسعادة.

وقد ارتبطت الظواهر الأسلوبية بتجربة الذات، وكشفت عن أبعادها. ومن أكثر هذه الظواهر شيوعاً "النداء" و"النفى" و"القصر" و"الاستفهام".

وتكشف أنماط "النداء" المختلفة عن إحساس الذات بالوحدة والفراغ، ومعاناتها من حالة "الفقد" وحاجتها إلى من يشاركها أحزانها، ويخرجها من أزمتها. ونلاحظ أن الشاعر توجه بندائه -فى الأغلب- إلى عناصر الطبيعة، باعتبارها قد احتضنت حبه، وشهدت زمن الوصل والنعيم. وكثيراً ما تتداخل صورة ولادة مع صور الطبيعة، وتمتزج بها فى نداءاته، فتتوحد بالروضة والجنة والنعيم كقوله :

- ٣١- يا رَوْضَةً طَالَمَا أَجْنَتُ لَوَاحِظَنَا وَرَدًّا جَلَاءَ الصَّبَا غَضًّا وَنُسْرِينَا
٣٢- ويا حياةً تَمَلِّينَا بِزَهْرَتِهَا مُنَى ضُرُوبَا وَلَذَاتِ أَفَانِينَا
٣٣- وَيَا نَعِيمًا خَطَرْنَا مِنْ غَضَارَتِهِ فِى وَشَى نُعْمَى سَحْبِنَا ذَيْلُهُ حِينَا
٣٦- يَا جَنَّةَ الْخُلْدِ أَبْدَلْنَا بِسِدْرَتِهَا وَالْكُوثَرِ الْعَذْبِ زُقُومًا وَغَسْلِينَا

وفى موقف "البين" و"التنائى" تشتد حاجة ابن زيدون إلى "رسول" أو "وسيط"، ينقل أحاسيسه إلى المحبوبة النائية، فلا يجد أجدر من "البرق" و"النسيم" لتبليغ رسالته :

- ٢١- يَا سَارَى الْبَرْقِ غَابَ الْقَصْرَ وَاسْقِ بِهِ
مَنْ كَانَ صِرْفَ الْهَوَى وَالْوُدَّ يَسْقِينَا
٢٣- ويا نسيم الصَّبَا بَلِّغْ تَحِيَّتَنَا
مَنْ لَوْ عَلَى الْبُعْدِ حَيَّى كَانَ يُحْيِينَا

وتتردد أساليب الاستفهام، لتعكس حيرة الذات واضطرابها ورغبتها فى تجاوز الواقع واستشراف ما تخفيه الأيام. ويكثر الاستفهام بـ"هل" مقارنة بغيرها، فيتوجه بها تارة إلى ولادة فى موقف الإنكار والدهشة والاستغراب، كقوله :

"هل نال حظاً من العتبي أعادينا؟"

ويتوجه بها مرة أخرى فى موقف الشك من شعور ولادة ناحيته ، بعد
الهجر والبين :

وَاسْأَلْ هُنَالِكَ : هَلْ عَنَى تَذَكُّرُنَا إِلْفًا ، تَذَكُّرُهُ أَمْسَى يُعْنِينَا؟

ويردها فى مقام التمنى والرغبة فى استعادة الماضى ، كقوله :

فَهَلْ أَرَى الدَّهْرَ يَقْضِينَا مُسَاعَفَةً مِنْهُ ، وَإِنْ لَمْ يَكُنْ غَبًّا تَقَاضِينَا؟

ويستخدم اسم الاستفهام "مَنْ" فى موقف الحيرة والوحدة أو البحث عمن
يتوسط بينه وبين ولادة ، فيقول :

مَنْ مُبْلَغُ الْمُلبِسِينَا بَانْتِزَاحِهِمْ حُزْنًا مَعَ الدَّهْرِ لَا يَبْلَى ، وَيُبْلِينَا

وقد يستخدم حرف الاستفهام "ما" فى موقف الإنكار والاستغراب المقترن
بالتعجب ، كقوله :

كُنَّا نَرَى الْيَأْسَ تُسَلِّينَا عَوَارِضُهُ وَقَدْ يَبْسُنَا ، فَمَا لِلْيَأْسِ يُغْرِينَا؟

وتتردد أساليب النفى بكثرة مُحَمَّلَةً بدلالاتها التى تنفى مسئولية الذات عما
حدث ، وتؤكد وفاء الشاعر وصدق عاطفته ، وقد يقترن النفى بالقصر إمعاناً فى أداء
وظيفته ، كقوله :

لَمْ نَعْتَقِدْ بَعْدَكُمْ إِلَّا الْوَفَاءَ لَكُمْ رَأْيًا ، وَلَمْ نَتَقَلَّدْ غَيْرَ دِينَا

وقد يقترن بالقسم ، ويحضر مثل هذا الحضور الكثيف فى مقام نفى
الانشغال عن التعلق بالمحبة أو الانصراف بغيرها عنها ، كقوله :

وَاللَّهِ مَا طَلَبْتُ أَهْوَاؤُنَا بَدَلًا مِنْكُمْ ، وَلَا انْصَرَفْتُ عَنْكُمْ أَمَانِينَا
وَلَا اسْتَفَدْنَا خَلِيلًا عَنْكَ يَشْغَلُنَا وَلَا اتَّخَذْنَا بَدِيلًا مِنْكَ يُسْلِينَا

وتتعدد صيغ النفي وأبنيته ، فقد يستخدم (ليس) الجامدة فى موقف النفى
القاطع ، كقوله :

لَسْنَا نَسْمِيكَ إِجْلَالًا وَتَكْرُمَةً وَقَدْرُكَ الْمُعْتَلَى عَنْ ذَاكَ يُغْنِينَا

وقد تجتمع (ما) النافية للفعل الماضى ، مع (لا) التى تؤدى المهمة
ذاتها ، كقوله :

بِنْتُمْ وَبَنَّا ، فَمَا ابْتَلَّتْ جَوَانِحُنَا شَوْقًا إِلَيْكُمْ ، وَلَا جَفَّتْ مَاقِينَا

وقوله :

فَمَا اسْتَعْضْنَا خَلِيلًا مِنْكَ يَحْبِسُنَا وَلَا اسْتَفَدْنَا حَبِيبًا عَنْكَ يَثْنِينَا

وقد يستخدم (لم) النافية الجازمة ، فتقلب المعنى من الحاضر إلى الماضى ،
أو تمتد بالمعنى ، فتنفى أى احتمال لجفاء العاشق أو هجره ، كقوله :

لَمْ نَجِفْ أَفَقَ جَمَالٍ أَنْتَ كَوَكْبُهُ سَالِينَ عَنْهُ ، وَلَمْ نَهْجُرْهُ قَالِينَا

وتتردد أساليب الطلب فى خطاب العاشق لمعشوقته النائية/ لتعكس رغبته
الملحة فى المحافظة على العهد ومبادلة الوفاء بالوفاء ، كقوله :

دُوبَى عَلَى الْعَهْدِ - مَا دُمْنَا - مُحَافِظَةً

فَالْحُرُّ مَنْ دَانَ إِنْصَافًا ، كَمَا دِينَا

وقوله :

أُولَى وَفَاءٍ - وَإِنْ لَمْ تَبْذُلْ صِلَةً -

فَالطَّيِّفُ يُقْنِعُنَا ، وَالذِّكْرُ يَكْفِينَا

وتلفتنا القصيدة بثرائها الموسيقى ، الذى يقارب "البذخ" . وثمة عناصر كثيرة
ساهمت فى ذلك ، منها الإيقاع الخارجى ، ممثلاً فى بحر "البسيط" بما تثيره

موسيقاه من تدفُّق وغزارة ودوى، وهو ما ينسجم مع خطاب الشاعر بنغمته الحماسية، التى تسعى إلى تغيير واقع الجمود، وتهدف إلى إثارة عاطفة الطرف الآخر وتحريكها، بعد أن ران عليها الجمود والسكون.

وتؤدى القافية بحروفها وتشكيلاتها دوراً مهماً فى إثراء الموسيقى والتعبير عن الجو النفسى، فثمة حروف ثلاثة (هى الياء والنون وألف الإطلاق) تُشكِّل مقطعاً موسيقياً مميزاً بعلو الجرس وامتداده؛ مما يخلق فضاءً صوتياً واسعاً.

ويقوم الإيقاع الداخلى بدور إضافى فى توفير هذا الثراء الموسيقى، ويتوسَّل إلى ذلك بوسائل شتى، كالتمائل والتوازى بين أجزاء المقطع الشعرى، حتى لتبدو بعض الأبيات أقرب فى موسيقاها إلى البناء التوشيحى، من حيث العناية بالتقسيم المقطعى والمساواة بين الأبنية الإيقاعية، فمن ذلك :

أ- إذ جانب العيش. ب- طلقُ. ج- من تألفنا.

أ- ومربع اللهو. ب- صافٍ ج- تصافينا.

وقوله :

أ- ولا استفدنا. ب- خليلاً عنك. ج- يشغلنا.

أ- ولا اتخذنا. ب- بديلاً منك. ج- يسلينا.

وقوله :

أ- فما استعضنا. ب- خليلاً منك. ج- يحسبنا.

أ- ولا استفدنا. ب- حبيباً عنك. ج- يثنيها.

فثمة تماثل إيقاعى واضح بين كل مقطعين (أ=أ، ب=ب، ج=ج) وثمة قواف داخلية، تتحد بين المقطعين، فتثرى الإيقاع، كالذى نراه فى المثالين: الثانى

والثالث، حيث تطرد القوافى الداخلية بين المقاطع المتماثلة إيقاعياً، بحيث تستوجب القراءة، الوقوف عند نهاية كل مقطع.

وتشيع هذه الظاهرة -ظاهرة التماثل الإيقاعي- بشكل لافت في القصيدة، وكثيراً ما تتجزأ المقاطع، وتستقل ببنائها التفعيلي، بحيث يجد كل جزء من أجزاء الإيقاع، ما يناظره، كقوله :

أ- ولو صبا نحونا. ب- من علو مطلعته.

أ- بدر الدجى لم يكن. ب- حاشاك يصبيننا.

وقوله :

أ- لم نعتقد بعدكم. ب- إلاّ الوفاء لكم.

فكل مقطعين يتماثلان في استقلالهما بوحدتين تفعيليتين مستقلتين، هما :
(مستفعلن فاعلن)، (مستفعلن فعلن).

وقد يتحقق هذا التماثل في الأشر الأخيرة، مما يزيد الإيقاع ثراءً، كقوله :
(فالطيف يقنعنا، والذكر يكفيننا)، وقوله : (إلفاً تذكره، أمسى يعنينا).

كما يتحقق هذا التماثل بالتتالي والتتابع في أواخر الأبيات، بحيث يأتي

على هذا النحو :

- لسان الصبح يفشيننا.

- تركنا الصبر ناسينا.

- أخذنا الصبر تلقينا.

- ولم نهجره قاليينا.

- على كُرهِ عوادينا.

- وغنّانا مغنينا.

- ولا الأوتار تلهينا.

ويؤدي التوازن في أبنية الجمل هذا الدور الإيقاعى بصورة لافتة، كما يبدو

فى قوله :

أ- فأنحلّ ما. ب- كان معقودًا. ج- بأنفسنا.

أ- وانبثّ ما ب- كان موصولاً. ج- بأيدينا.

فثمة تماثل وتكافؤ فى الأبنية، حيث تشابه المقطعان (أ- أ) فى مكوناتهما [حرف عطف + فعل ماض مضعف+ ما (النافية)]، وتشابه المقطعان (ب- ب) فى البناء [كان + الخبر (اسم مفعول)]، وتشابه كذلك المقطعان الأخيران (ج- ج) فى هيئتهما [جار ومجرور بالباء، مع الإضافة لضميرى الجمع].

كما يتحقق هذا الثراء الإيقاعى، من خلال ظاهرة (التكرار) التى تؤديها أساليب النداء، حيث يتتابع النداء بصيغة واحدة متشابهة (يا + النكرة)، ثم تعقبها الجمل فى تماثلها وتوازنها الإيقاعى على هذا النحو :

- يا روضة- طالما أجنّت لواحظنا- وردًا جلّاه الصبا- غصًا ونسرنا.

- ويا حياة- تملّينا بزهرتها- منى ضروبًا- ولذات أفانينا.

- ويا نعيمًا- خطرنا من غضارته- فى وشى نُعمى- سحبنا ذيله حينًا.

وكثيراً ما يتولد الإيقاع من تآلف الحروف وتجاورها وتكرارها، كتكرار حروف الباء والتاء والجيم وتجاورها فى قوله :

بنتم وبنا، فما ابتلّت جوانحنا شوقاً إليكم، ولا جفّت مآقينا

وقد يتولد الإيقاع من تكرار حروف بعينه، مثل حرف السين

بجرسه المميز:

كنا نرى اليأس تُسلّينا عوارضه وقد يئسنا، فما لليأس يُغرينا؟

فقد تكرر حرف السين أربع مرات، منها ثلاث مع تكرار كلمة (اليأس) مرتين والفعل (يئسنا)؛ مما يعمق معنى اليأس فى نفس الشاعر.

ويضطلع (الجناس) بدور بارز فى إثراء الإيقاع، وهو يتردد فى القصيدة بصورة لافتة، وتتنوع أشكاله، فثمة جناس تام بين الألفاظ، وإن كان الجناس الناقص أكثر شيوعاً، وكثيراً ما يأتى فى معرض التماثل الإيقاعى، فيؤدى ما تؤديه القوافى الداخلية من انسجام نغمى، كما فى قوله :

لَا أَكُؤْسُ الرِّاحِ تُبْدِي مِنْ شَمَائِلِنَا سَيْمًا ارْتِيَا حِ، وَلَا الْأَوْتَارُ تُلْهِينَا

بحيث يمكن ترتيب البيت على هذا النحو :

لَا أَكُؤْسُ الرِّاحِ تُبْدِي مِنْ شَمَائِلِنَا
سَيْمًا ارْتِيَا حِ وَلَا الْأَوْتَارُ تُلْهِينَا

وقد يجتمع الجناس مع التماثل الإيقاعى فى الشطر الواحد، كقوله :

يَقْضَى عَلَيْنَا الْأَسَى لَوْلَا تَأْسِينَا

وقد يتحقق التجانس بين الفعل والاسم، كقوله :

وَلَا اخْتِيَارًا تَجَنَّبْنَاهُ عَنْ كَثَبٍ لَكِنْ عَدَّتْنَا - عَلَى كُرْهِ - عَوَادِينَا

وقوله :

وَيَا نَسِيمَ الصَّبَا بَلِّغْ تَحِيَّتَنَا مَنْ لَوْ عَلَى الْبُعْدِ حَيٌّ كَانَ يُحْيِينَا

وقد يتحقق التجانس بين اسم الفاعل والمصدر، كقوله :

إِذْ جَانِبُ الْعَيْشِ طَلَقُ مِنْ تَأَلُّفِنَا وَمَرْبَعُ اللَّهِوِ صَافٍ مِنْ تَصَافِينَا

وقوله :

ما ضرَّ أنْ لم نكن أكفاءهُ شُرفاً وفي المودَّةِ كافٍ من تكافينا

إنَّ تردد حرف الكاف غير مرة في الكلمات (نكن- أكفاءه- كافٍ- تكافينا)، فضلاً عن التجانس اللفظي بين الكلمات الثلاث: (أكفاءه- كاف- تكافينا) إضافةً إلى التماثل الإيقاعي بين المقطعين (ما ضرَّ أنْ لم نكن) و(أكفاءه شُرفاً) حيث يستقل كل منهما ببناء تفعيلي موحد، هو (مستفعلن فاعلن)... أقول إنَّ تضافر هذه العناصر جميعها في البيت الواحد، يثرى الإيقاع، ويمثل ظاهرة واضحة في القصيدة كلها، مما يطبعها بطابع موسيقي خاص. ومثل هذا الإيقاع الهادر، يعكس حركة الذات، ويعبر عن التفجُّر العاطفي، أو يتفق مع تلك العاطفة الهادرة، التي تمور في نفس الشاعر العاشق.

الهوامش

- (١) العتبي : الرضا والسرور بعد الإساءة، نعتب : نُرضى.
- (٢) الكاشح : المُضْمِرُ العداوة.
- (٣) الورق : الدراهم الفضية.
- (٤) تأود : تمايل : آدته : أثقلته. توم العقود : عقود مزدوجة من اللؤلؤ. البُرى : الخلاخيل، جمع بُرة.
- (٥) الظئر : الحاضنة والمرضة. أَكَلَّة : جمع كَلَّة وهي الستائر الرقيقة.
- (٦) السدر : شجر النبق. والزقوم : شجرة ذات ثمر مُرّ.
- (٧) هي إشارة إلى الوزير ابن عبدوس، غريم ابن زيدون ومنافسه في حب ولادة.

صلوات في هيكل الحب

"الهوى صنمٌ، ولكل عبدٍ صنمٌ في قلبه بحسب هواه"

ابن القيم الجوزية - روضة المحبين

أ.د فوزى عيسى

صلوات فى هيكَل الحبِّ لأبى القاسم الشَّابِّى^(١) :

- ١- عَذْبَةٌ أَنْتِ، كَالطُّفُولَةِ، كَالْأَحْلَا
- سَلَامٍ كَاللَّحْنِ، كَالصَّبَّاحِ الْجَدِيدِ
- ٢- كَالسَّمَاءِ الضَّحُوكِ، كَاللَّيْلَةِ الْقَمِّ
- رَاءِ، كَالوَرْدِ، كَابْتِسَامِ الْوَلِيدِ
- ٣- يَا هَا مِنْ وَدَاعَةٍ وَجَمَالِ
- وَشَّابَابٍ مُنَعَّمٍ أُمْلُودِ!
- ٤- يَا هَا مِنْ طَهَارَةٍ تَبْعَثُ التَّقَى
- دَيْسَ فِى مُهْجَةِ الشَّقَى الْعَنِيدِ!
- ٥- يَا هَا رِقَّةً يَكَادُ يَرِفُ الْ
- وَرْدُ مِنْهَا فِى الصَّخْرَةِ الْجَلْمُودِ!
- ٦- أَيْ شَيْءٍ تُرَاكِ؟ هَلْ أَنْتِ (فِينِي
- سُ) تَهَادَتْ بَيْنَ الْوَرَى مِنْ جَدِيدِ؟
- ٧- لَتُعِيدَ الشَّابَابَ وَالْفَرَحَ الْمَعِ
- سُـوْلَ لِلْعَالَمِ التَّعْيِسِ الْعَمِيدِ!
- ٨- أَمْ مَلَاكَ الْفِرْدَوْسِ جَاءَ إِلَى الْأَرْضِ
- ضِ لِيُخَيِّى رُوحَ السَّلَامِ الْعَهِيدِ!
- ٩- أَنْتِ... مَا أَنْتِ؟ أَنْتِ رَسْمٌ جَمِيلٌ
- عَبَقَرِيٌّ مِنْ فَنِّ هَذَا الْوُجُودِ
- ١٠- فَيْكَ مَا فِيهِ مِنْ غُمُوضٍ وَعُمُقٍ
- وَجَمَالٍ مُقَدَّسٍ مَعْبُودِ

- ١١- أنت... ما أنت؟ أنت فجرٌ من السَّحَرِ
رِ تَجَلَّى لِقَلْبِي الْمَعْمُودِ
- ١٢- فَأَرَاهُ الْحَيَاةَ فِي مُونِقِ الْحُسْنِ
ن وَجَلَّى لَهُ خَفَايَا الْخُلُودِ
- ١٣- أَنْتِ رُوحُ الرَّبِّيعِ، تَخُ
تَمَلُّ فِي الدُّنْيَا فَتَهْتَزُّ رَائِعَاتُ الْوُرُودِ
- ١٤- وَتَهْبُ الْحَيَاةُ سَكْرَى مِنَ الْعِطْرِ
ر وَيَذْوِي الْوُجُودُ بِالتَّغْرِيدِ
- ١٥- كُلَّمَا أَبْصَرْتُكَ عَيْنَايَ تَمْشِي
ن بِخَطِّهِ مَوْقِعِ كَالنَّشِيدِ
- ١٦- خَفَقَ الْقَلْبُ لِلْحَيَاةِ، وَرَفَّ الزُّ
رْهَرُ فِي حَقْلِ عُمْرِي الْمَجْرُودِ
- ١٧- وَانْتَشَتْ رُوحِي الْكَيْبَبَةُ بِالْحُبِّ
بِ وَغَنَّتْ كَالْبُلْبُلِ الْغَرِيدِ
- ١٨- أَنْتِ تُحْيِينَ فِي فُؤَادِي مَا قَدْ
مَاتَ فِي أُمْسِي السَّعِيدِ الْفَقِيدِ
- ١٩- وَتُشِيدِينَ فِي خَرَائِبِ رُوحِي
مَا تَلَاشِي فِي عَهْدِي الْمَجْدُودِ
- ٢٠- مِنْ طُمُوحٍ إِلَى الْجَمَالِ إِلَى الْفَنِّ
نَ إِلَى ذَلِكَ الْفَضَاءِ الْبَعِيدِ

- ٢١- وَتَبْنِيَنَّ رِقَّةَ الشُّوقِ، وَالْأَحْ
لام، وَالشُّدُو، وَالْهَوَى فِي نَشِيدِي
- ٢٢- بَعْدَ أَنْ عَانَقْتُ كَأَبَةً أَيًّا
مِي فُؤَادِي، وَأَلْجَمْتُ تَغْرِيدِي
- ٢٣- أَنْتِ أَنْشُودَةُ الْأَنَاشِيدِ غِنَاءً
لِكِ إِلَهِ الْغِنَاءِ، رَبِّ الْقَصِيدِ
- ٢٤- فِيكَ شَبُّ الشَّبَابِ، وَشَحَّةُ السَّخْ
رُ وَشَدُو الْهَوَى، وَعِطْرُ الْوُرُودِ
- ٢٥- وَتَرَايِ الْجَمَالَ يَرْقُصُ رَقْصًا
قُدْسِيًّا عَلَى أَغَانِي الْوُجُودِ
- ٢٦- وَتَهَادَتْ فِي أَفْقِ رُوحِكَ أَوْزَا
نُ الْأَغَانِي، وَرَقَّةُ التَّغْرِيدِ
- ٢٧- فَتَمَايَلَتْ فِي الْوُجُودِ، كَلْخَن
عَبْقَرِي الْخَيَالِ، حُلُو النَّشِيدِ
- ٢٨- خُطَوَاتُ، سَكْرَانَةٍ بِالْأَنَاشِيدِ
دِ، وَصَوْتُ، كَرَجَعِ نَائِ بَعِيدِ
- ٢٩- وَقَوَامٌ، يَكَادُ يَنْطِقُ بِالْأَلْ
حَانِ فِي كُلِّ وَقْفَةٍ وَقُعُودِ
- ٣٠- كُلُّ شَيْءٍ مَوْقَعٌ فِيكَ، حَتَّى
لَفْتَةُ الْجِيدِ، وَاهْتِرَازُ النُّهُودِ

٣١- أنت... أنتِ الحَيَاةُ فِي قُدْسِهَا سَالِسًا

مِي، وَفِي سِحْرِهَا الشَّجَى الْفَرِيدِ

٣٢- أنت... أنتِ الحَيَاةُ فِي رِقَّةِ الْفَجْ

رِ وَفِي رَوْنَقِ الرَّبِيعِ الْوَلِيدِ

٣٣- أنت... أنتِ الحَيَاةُ، كُلُّ أَوَانٍ

فِي رُوءٍ مِنَ الشَّابَابِ جَدِيدِ

٣٤- أنت... أنتِ الحَيَاةُ فِيكَ وَفِي عَيْنِ

نَيْكَ آيَاتُ سِحْرِهَا الْمَمْدُودِ

٣٥- أنتِ دُنْيَا مِنَ الْأَنَاشِيدِ وَالْأَحْ

لَامِ وَالسَّحْرِ وَالْخِيَالِ الْمَدِيدِ

٣٦- أنتِ فَوْقَ الْخِيَالِ، وَالشَّعْرِ، وَالْفَنِّ

نِ وَفَوْقَ النَّهْرِ وَفَوْقَ الْحُدُودِ

٣٧- أنتِ قُدْسِي، وَمَعْبَدِي، وَصَبَاحِي

وَرَبِيعِي، وَنَشْوَتِي، وَخُلُودِي

.....

٣٨- يَا ابْنَةَ النُّورِ، إِنِّي أَنَا وَحْدِي

مَنْ رَأَى فِيكَ رَوْعَةَ الْمَعْبُودِ

٣٩- فَدَعِينِي أَعِيشُ فِي ظِلِّكَ الْعَذِّ

بِ وَفِي قُرْبِ حُسْنِكَ الْمَشْهُودِ

٤٠- عَيْشَةً لِلْجَمَالِ، وَالْفَنِّ، وَالْإِلْهِ

هَامَ، وَالطُّهْرَ، وَالسَّنَى وَالسُّجُودَ

٤١- عَيْشَةَ النَّاسِكِ الْبَتُولِ يُنَاجِي الرَّبَّ

رَبِّ فِي نَشْوَةِ الذُّهُولِ الشَّدِيدِ

٤٢- وَأَمْنَحِينِي السَّلَامَ وَالْفَرَحَ الرَّوِّ

حَيَّ يَا ضَوْءَ فَجْرِي الْمُنْشُودِ

٤٣- وَارْحَمِينِي، فَقَدْ تَهَدَّمْتُ فِي كَوْنِي

نِ مِنَ الْيَأْسِ وَالظَّلَامِ مَشِيدِ

٤٤- أَنْقِذِينِي مِنَ الْأَسَى، فَلَقَدْ أُمْتُ

سَيِّئْتُ لَا أَسْتَطِيعُ حَمْلَ وَجُودِي

٤٥- فِي شِعَابِ الزَّمَانِ وَالْمَوْتِ أَمْشِي

تَحْتَ عِبَاءِ الْحَيَاةِ جَمَّ الْقِيُودِ

٤٦- وَأَمَاشِي الْوَرَى وَنَفْسِي كَالْقَبْرِ

رِ، وَقَلْبِي كَالْعَالَمِ الْمَهْدُودِ

٤٧- ظُلْمَةٌ، مَا لَهَا خِتَامٌ، وَهَوْلٌ

شَائِعٌ فِي سُكُونِهَا الْمَمْدُودِ

٤٨- وَإِذَا مَا اسْتَخَفَّنِي عَبَثُ النَّاسِ

سِ تَبَسَّيْتُ فِي أَسَى وَجُمُودِ

٤٩- بِسَمَةِ مُرَّةٍ، كَأَنِّي أَسْتَلُّ

لُ مِنْ الشَّوْكِ ذَابِلَاتِ الْوُرُودِ

٥٠- وَانْفُخِي فِي مَشَاعِرِي مَرَحَ الدُّنَى

يَا وَشُدِّي مِنْ عَزَمِي الْمَجْهُودِ

٥١- وَابْعَثِي فِي دَمِي الْحَرَارَةَ، عَلَيَّ

أَتَغْنَى مَعَ الْمُنَى مِنْ جَدِيدِ

٥٢- وَأَبَتْ الْوُجُودَ أَنْغَامَ قَلْبِ

بُلْبُلِي، مَكْبَلٍ بِالْحَدِيدِ

٥٣- فَالصَّبَاحُ الْجَمِيلُ يُنْعِشُ بِالْدَّفِ

ءِ حَيَاةَ الْمُحَطَّمِ الْمَكْدُودِ

٥٤- أَنْقِذِينِي، فَقَدْ سَيِّمَتْ ظِلَامِي

أَنْقِذِينِي، فَقَدْ مَلَلْتُ رُكُودِي

.....

٥٥- آه يَا زَهْرَتِي الْجَمِيلَةَ لَوْ تَدِ

رِينَ مَا جَدَّ فِي فُؤَادِي الْوَحِيدِ

٥٦- فِي فُؤَادِي الْغَرِيبِ تَخْلُقُ أَكْوَا

نُ مِنَ السَّحْرِ ذَاتُ حُسْنٍ فَرِيدِ

٥٧- وَشُمُوسُ وَضَاءَةٍ وَنُجُومُ

تَنْثُرُ النُّورَ فِي فِضَاءٍ مَرِيدِ

٥٨- وَرَبِيعُ كَأَنَّهُ حُلْمُ الشَّاءِ

عِرَ فِي سَكْرَةِ الشَّبَابِ السَّعِيدِ

٥٩- وَرِيَّاضُ لَا تَعْرِفُ الْحَلَكُ الدَّاءِ

جِي وَلَا ثَوْرَةَ الْخَرِيفِ الْعَنِيدِ

٦٠- وَطُيُورُ سِخْرِيَّةٌ تَتَنَاقَى

بِأَنَاشِيدِ حُلُوةِ التَّغْرِيدِ

٦١- وَقُصُورُ كَأَنَّهَا الشَّفَقُ الْمَخُ

ضُوبُ أَوْ طَلَعَةُ الصَّبَاحِ الْوَلِيدِ

٦٢- وَغُيُومٌ رَقِيقَةٌ تَتَهَادَى

كَأَبَادِيدَ مِنْ نِثَارِ الْوُرُودِ

٦٣- وَحَيَاةُ شِعْرِيَّةٌ هِيَ عِنْدِي

صُورَةٌ مِنْ حَيَاةِ أَهْلِ الْخُلُودِ

٦٤- كُلُّ هَذَا يَشِيدُهُ سِحْرُ عَيْنِي

لَكَ وَالْهَامُ حُسْنُكَ الْمَعْبُودِ

٦٥- وَحَرَامٌ عَلَيْكَ أَنْ تَهْدِمِي مَا

شَادَهُ الْحُسْنُ فِي الْفُؤَادِ الْعَمِيدِ

٦٦- وَحَرَامٌ عَلَيْكَ أَنْ تَسْحَقِي آمَا

لَ نَفْسٍ تَصْبُو لِعَيْشٍ رَغِيدِ

٦٧- مِنْكَ تَرْجُو سَعَادَةً لَمْ تَجِدْهَا

فِي حَيَاةِ الْوَرَى وَسِخْرِ الْوُجُودِ

٦٨- فَالِإِلَهُ الْعَظِيمُ لَا يَرْجُمُ الْعَبَّ

سَدَّ إِذَا كَانَ فِي جَلَالِ السُّجُودِ

ينقلنا عنوان قصيدة الشابي مباشرة إلى جو روحاني خالص، يمتزج فيه الحبُّ بالقداسة والطهر. فالصلوات طقس مقدس له سماته، أو هو خطاب تعبدي، له مفرداته الخاصة التي تميزه عن أي خطاب آخر. إنه خطاب يتوجه به (الأرضي) إلى (السموي)، ويشحنه بكل مفردات العشق والعبودية والخضوع، سعيًا إلى التقرب منه ونيل رضاه والظفر بوصاله ونعيمه. وقد جاءت (الصلوات) بصيغة التنكير، لتسبح في فضاء معنوي واسع، بعيدًا عن التقييد والتحديد. كما جاءت بصيغة الجمع، دلالة على كثرتها وتدققها؛ فهي ليست صلاة واحدة أو طقسًا واحدًا، يؤديه العابد، ولكنها مجموعة صلوات أو ابتهالات، تعكس مدى ما يضطرم في نفس العابد العاشق من مواجد، وتؤكد رغبته الحققة في إظهار أكبر قدر من الخضوع والطاعة وتوقه إلى امتداد التواصل مع معبوده، تعبيرًا عن صدق أحاسيسه. ولعل هذا ما يفسر طول القصيدة وامتدادها إلى ثمانية وستين بيتًا.

غير أن هذه (الصلوات) لا تلبث أن تُخصَّص وتُحدَّد -مجازيًا- فإذا هي صلوات تُرتَّل في هيكل الحب، وابتهالات إلى ينبوع الجمال المقدس، وكأنَّ للحبِّ محرابًا أو معبدًا يُتعبَّد فيه، وتُؤدَّى في رحابه طقوس العشق، وبذلك تتحول اللغة الشعرية، إلى ما يشبه (الأوردة) أو الطقوس أو التراتيل التعبدية، يرددها عاشق متبتل في محراب الحب، تقريبًا للمحبيب وطمعًا في رضاه، بعد أن تقدس وتجلَّى في صورة علوية؛ وهكذا تبشِّرنا القصيدة بخطاب عشق جديد، يبثه عاشق عابد للجمال الروحي، في صورة ابتهالات وتراتيل ودعوات حارة وتسابيح شعرية،

متوجّهاً بها إلى المحبوب الذى تجلت فيه صفات الجمال المطلق أو الجمال الكلى للوجود، سابحاً بتهويماته على أجنحة الخيال، متطلعاً إلى عالم (مثالى) يفتقده فى الواقع.

.....

يستهل الشاعر العاشق صلواته أو طقوسه التعبدية بمشهد ترتيلي، يتغنى فيه بصفات المحبوبة المتجلية فى المراثيات المحسوسة وغير المحسوسة، والساكنة فى الزمن الجميل والطبيعة البديعة:

١- عَذْبَةُ أَنْتِ، كَالطُّفُولَةِ، كَالْأَحْـ

ـلامِ كَاللَّحْنِ، كَالصَّبَّاحِ الْجَدِيدِ

٢- كَالسَّمَاءِ الضَّحُوكِ، كَاللَّيْلَةِ الْقَمْـ

ـراءِ، كَالوَرْدِ، كَابْتِسَامِ الْوَلِيدِ

إنّ هذا المشهد الترتيلي الاستهلالى، يمثل الموجة الأولى من الصلوات، ويُختزن فى بيتين دائريين، يتوجه خطاب العشق فيهما إلى المحبوب مباشرة، عبر تلك الجملة الاسمية الاستهلالية (عذبة أنت) التى يتقدم فيها الخبر على المبتدأ، وهو تقديم ذو دلالة؛ فهو يخفف من وقع التقريرية فيما لو قال (أنت عذبة)، ويكسر الإيقاع النمطى الذى لا يتفق وسمات خطاب الصلوات أو العشق، فمن المناسب أن يتأخر ضمير المخاطب، وتتقدم صفته، وكأن المحبوب يُعرف بصفاته قبل ذاته. ولكن ما دلالة صفة (العذوبة) التى تتمركز حولها صفات المحبوبة؟ إن كلمة (عذوبة) -معجمياً- هى الماء الطيب الفرات، وكأن العاشق يراها ينبع الارتواء، فهى التى تمنح الحياة، وتجعل لها مذاقاً عذباً، بالنظر إلى اقتران المعنى بحاسة الذوق، فكأن حياته اعذوبت واحلوت بها.

وإذا تتبعنا المعانى المعجمية الأخرى للكلمة، فإننا نظفر بدلالات أخرى،
ففى اللسان^(٧): أعذب عن الشيء: امتنع، وعذبه عنه: منعه وقطعه، فهل يعنى
هذا التضاد دلالة ما؟ هل يشير إلى أن الموصوف به، قادر على أن يمنح الشيء
ونقيضه؟ وهل يعنى ذلك أن علاقة الشاعر بالمحوبة، تتأرجح بين (الرى والظماً)
(ووالعطاء والمنح)؟

وتكشف لنا المادة المعجمية للكلمة عن دلالة نفسية أخرى، فالعذابة هى
رحم المرأة؛ وبذلك يحتشد وصف الشاعر لمحبيبته بـ (العذوبة) بدلالات الأمومة
والرحم والفظام والرى أو الشراب السائغ الفرات...

وتمتد صورة المعشوقة عبر حزمة من التشبيهات المتعاقبة، التى تشتبك
فى علاقة حميمة مع طرفى الجملة الاسمية، فهذه المعشوقة العذبة تتجلى فى
المرئيات والمجردات، وتستحضر أجمل صور الحياة والطبيعة والزمن والوجود
(الطفولة- الأحلام- اللحن- الصباح الجديد- السماء الضحوك- الليلة القمر-
الورد- ابتسام الوليد).

إن هذه الصورة تكتنز بدلالاتها الرمزية والنفسية، فضلاً عما تمتاز به من
طزاجة وجدة، فالمحوبة فى عذوبتها تستحضر زمن الطفولة، فتعكس حنين
الشاعر إلى زمن ماضى جميل، يقترن بالوداعة والبراءة والنضارة. إنه زمن اللهو
البرئ الذى عاشه الشاعر بمنأى عن هموم الحياة ومفاجأتها المزعجة.

إن تشبيه المحبوبة بالطفولة، صورة جديدة تدهش القارئ، وتنبض
بدلالاتها النفسية. فالمشبه ينتقل من إطاره الحسى إلى إطار معنوى مجرد، ينفث
فيه الخيال على فضاء زمنى بعيد حافل بالنضارة والغضاضة والوداعة، وتنتقل فيه
المحوبة من حيث هى كائن حسى له ملامحه وصفاته، إلى زمن أثير يفترقه
الشاعر، ويحنّ إليه ويتمنى لو لم يفارقه...

لقد استعاد الشابى ذكريات طفولته السعيدة فى غير قصيدة، وتغنى بها

باعتبارها جنته الضائعة. وثمة قصيدة فى ديوانه (أغانى الحياة) يرسم فيها صورة رائعة لحياة الطفولة التى عاشها براءة ووداعة وطهرًا فى أحضان الطبيعة التى أحبها، فيقول^(٣):

أيام كانت للحياة حلاوة الروض المطير
وطهارة الموج الجميل، وبحر شاطئه المنير
ووداعة العصفور، بين جداول الماء النмир
أيام لم نعرف من الدنيا سوى مرح السرور
وتتبع النخل الأنيق وقطف تيجان الزهور
وتسلق الجبل المكمل بالصنوبر والصخور
وبناء أكواخ الطفولة تحت أعشاش الطيور
مستوفة بالورد والأعشاب والورق النضير
نبنى فتهدمها الرياح، فلا نضج ولا نشور
ونعود نضحك للمروج وللزنابق والغدير

هذه هى الطفولة كما عاشها الشابى، مرحًا ولهوًا وبهجة واندماجًا بالطبيعة الساحرة، وهذا هو عالمها النقى الذى لا يعرف الشقاء والكدر، وتلك هى جنته الضائعة، التى ظل يبكيها ويتحسر عليها^(٤). يقول فى قصيدة أخرى بعنوان (الطفولة):

لله ما أحلى الطفولة إنها حلم الحياة
عهد كمعسول الرؤى ما بين أجنحة السُّباتِ
نرنو إلى الدنيا وما فيها بعينِ باسمه
ونسير فى عدوات واديها بنفسِ حاله

.....

إن الطفولة زهرة تهتز فى قلب الربيع
ريانةً من ريق الأنداء فى الفجر الوديع
غنّت لها الدنيا أغانى حبّها وحبورها
فتأودت نشوى بأحلام الحياة ونورها

.....

إن الطفولة حقبة شعرية بشعورها
ودموعها، وسرورها، وطموحها، وغرورها
لم تمش فى دنيا الكآبة، والتعاسة والعذاب
فترى على أضوائها ما فى الحقيقة من كذاب

هذا هو عالم الطفولة الذى فارقه الشاعر مرغماً، فأبدل بالصفاء والحبور
كآبة وتعاسة، إلى أن طرقت المحبوبة أبواب قلبه، فأعادته إلى ذلك العالم الجميل
أو ذلك العهد المعسول الرؤى، فاستعاد بها ذكريات الطفولة وسعادتها، وردّت إليه
تلك المعانى الجميلة والقيم النبيلة التى سلبتها الأيام منه...

وكما اقترنت صورة المحبوبة بزمان الطفولة، فقد اقترنت كذلك بالأحلام،
أو ذلك الزمن المخملى الأثير، الذى تستطيع الذات أن تنعتق فيه من حدود الزمن
الواقعى، وتحقق فيه رغباتها التى عجزت عن تحقيقها فى الواقع، وتنعم فيه
بالنشوة والسعادة.

إن تشبيهه المحبوبة بالأحلام، يخرجها من عالم الإدراك الحسى إلى الزمن
المطلق، الذى لا يقاس بمقاييس الواقع.

ويقترن تشبيهه المحبوبة بـ (اللحن) بدلالات عدة، فمنه يتولّد الإحساس
بالبهجة والنشوة والطرب والاهتزاز. وهو رمز لإيقاع الحياة وتجدها وغذاء للروح

والوجدان، وهو المعنى الذى يحرص الشاعر على تأكيده. ونعنى بذلك العشق الروحى الذى يسمو بالروح ويظهر النفوس.

أما الصباح الجديد الذى تستحضره صورة المحبوبة، فهو رمز التجدد والإشراق والنور والحلم بواقع مغاير أو زمن جديد، يتحقق فيه للشاعر آماله. وإذا كان الحنين إلى الطفولة، يعكس حنين الشاعر إلى الماضى، فإن تَوَقُّهُ إلى الصباح الجديد، تطلعٌ إلى المستقبل.

ويستثير تشبيه المحبوبة بـ (السماء الضحوك) إحياءات جديدة، ف (السماء) تقترن بالعلو والبُعد والاتساع والصفاء، فضلاً عما توحى به من قداسة. وقد أضاف إليها (النعن) دلالات أخرى، كالإحياء بالبهجة والإشراق والتفاؤل والانكشاف، وقد أكسبت صيغة (المبالغة) تلك الدلالات، سعة وديمومة وامتداداً.

ويفتح تشبيه المحبوبة بـ (الليلة القمر) على دلالات أخرى، فهى نَسْخٌ لصورة الظلام والانقباض والوحشة، وإحياء بأجواء الألفة والأنس والسمر، وتَوَقُّ إلى زمن آخر من الأزمنة المحببة إلى النفس (الطفولة- الصباح الجديد- الليلة القمر).

إن صورة المحبوبة تستحضر الأزمنة الجميلة، وهى ترتفع بصفات كالسماء الضحوك، وتحقق المتعة الروحية (كاللحن)، وتمنح العطر والشذا وتشيع الإحساس بالبهجة والجمال (كالورد)، وهى أيضاً إحياء بزمن جديد (الربيع).

ولا يخلو تشبيهه عذوبة المحبوبة بـ (ابتسام الوليد) من الدلالة الزمنية، فهى حنين إلى الزمن الأول، زمن البدء والتفتح والبراءة واستقبال الحياة...

الملاحظ أن هذه التشبيهات الثمانية الممتدة، تميل فى أغلبها إلى المجردات، ولا تستهدف التركيز على الجمال الحسى للمحبوب، بقدر ما تهدف إلى تأكيد الأثر النفسى. كذلك فإن إلحاح الشاعر على صور معينة، تقترن بأزمنة ماضوية أو مستقبلية، يشير إلى عدم توافق الذات مع واقعها، ويؤكد رغبتها فى

الخلاص من هذا الواقع ؛ ولذلك فالمحبة ترتبط عنده بزمن جميل يفتقده. وهو لا ينظر إليها باعتبارها (جسدًا) جميلًا، بل باعتبارها (روحًا) جميلة مؤثرة، ولذلك ينطلق في علاقته بها من (المجرد) لا (المحسوس)، ويتجذّر وجودها في وجدانه، بما يمكن أن يحققه من متعة روحية أو أثر نفسي، كالأنس والألفة والطمأنينة والأمان، كدلالات (الليلة القمرية) والتوق إلى زمن البراءة والوداعة (الطفولة). والنشوة الروحية التي تحدثها عذوبة الألحان وشذا الورود والخلاص من الواقع بالأحلام الجميلة، والتطلع إلى صباح جديد عامر بالنور والإشراق والبهجة... تلك هي صورة محبوبته كما يراها ويهواها...وهي صورة (فريدة) قلما نظفر بها في شعرنا الوجداني...

وقد ساهمت عناصر كثيرة في صنع تلك اللوحة الفنية الفريدة، فبدأت بحاسة الذوق في كلمة (عذبة)، التي تمثل نقطة الارتكاز التي تنتهي إليها كل الصور، بحيث تنضوي عناصر اللوحة جميعًا تحت لوائها، لتكون (العذوبة) هي الوصف السائد أو العامل المشترك الذي يجمع بين المحبة والطفولة والأحلام واللحن والسماء الضحوك والليلة القمرية والورد وابتسام الوليد، فحاسة الذوق هي وسيلة الشاعر الوحيدة للإحساس بهذه العناصر جميعًا، وهو ضرب من ضروب تراسل الحواس، حلّت فيه حاسة الذوق محل حواس أخرى كالرؤية والشم والسمع؛ فصار كل ما يُدرك بالرؤية (كالسماء والصباح) أو بالرؤية والشم معًا (كالورد) أو بالصوت والسمع كاللحن، صار كل ذلك خاضعًا أو رهناً بحاسة (الذوق). ولذلك دلالاته النفسية الواضحة، فالإلحاح على الصور الفمّية أو الذوقية، لا يعكس شبع الذات وارتواءها، بقدر ما يعكس إحساسها الحاد بالظماً والحرمان، تبعاً لقوانين علم النفس. وثمة عناصر أخرى ساهمت في تشكيل تلك اللوحة، كالصور اللونية أو دلالات الألوان الموحية بالتفاؤل والإشراق والبهجة والضياء، كاللون النوراني في (الصباح الجديد) و (الليلة القمرية) و (السماء الضحوك) و

(ابتسام الوليد) وكاللون الوردى فى (الأحلام) و(الورد) ؛ وبذلك ترتبط صورة المحبوبة بالأحلام الوردية والنور والموسيقى والبراءة والوداعة والإشراق والتجدد.

وتمتاز تلك اللوحة التصويرية فى البيتين الأول والثانى ، بنائها الإيقاعى المميز، وهو بناء دائرى تلعب فيه كاف التشبيه دوراً محورياً فى تعميق الإيقاع الصوتى وتجانسه. وباستثناء الكلمة الاستهلاكية الأولى (عذبة) التى جاءت مرفوعة، وأكسبها التنوين جرساً إيقاعياً خاصاً، فإننا نجد الكلمات الأخرى تخضع جميعها لتأثير الجرّ، سواء باستخدام كاف التشبيه والجر، أو الإضافة؛ مما ربطها بصفيرة صوتية واحدة، وأوجد تجانساً صوتياً واسعاً، ينبعث من توحيد النغم الصوتى (حركة الكس) كما يتوافق مع حركة الروى ذاتها، ويجسّد طابع الحزن والانكسار الذى تنطلق منه التجربة ذاتها.

وتمتد الموجة الثانية عبر ثلاثة أبيات (٣، ٤، ٥)، تتشابه فى بنائها الأسلوبى، حيث يتكرر أسلوب التعجب بالصيغة ذاتها، ثلاث مرات:

٣- يَالَهَا مِنْ وَدَاعَةٍ وَجَمَالٍ

وَشَبَابٍ مُنَعَّمٍ أُمْلُود!

٤- يَالَهَا مِنْ طَهَارَةٍ تَبْعَثُ التَّقَى

دَيْسَ فِي مُهْجَةِ الشَّقَى الْعَنِيد!

٥- يَالَهَا رِقَّةً يَكَادُ يَرْفُؤُا

وَرَدُّ مِنْهَا فِي الصَّخْرَةِ الْجَلْمُود!

إنّ هذا البناء الأسلوبى الذى يركز على تكرار صيغة التعجب تلك (يا لها...) يبدو أقرب إلى طقوس المناجاة والتسابيح، حيث يعبر الإيقاع الصوتى الناجم عن الياء والهاء الممدوتين فى بنية (يا لها...) عن الاستطالة والامتداد، الملائمين

للمناجاة، فضلاً عما يحدثه التنوان المقترن بالكسر من تضفير صوتى فى الكلمات التالية (من وداعة، وجمال، وشبابٍ منعمٍ أملود...) حيث يتوحد النغم، متوافقاً مع لحظات التوحد الوجدانى.

وتتحول بنية الخطاب فى تلك الموجة، فتبدو أقرب إلى الحوار الداخلى أو (المونولوج). وترتكز المناجاة على التغنى بقيم الجمال المثالية، المتجسدة فى المحبوبة. ويتوحد المعنى بالحس، فيمتزج الجمال والشباب المترف الغض، بالركة والطهارة والقداسة، وتتجاوز فيه المرأة دورها الأنثوى، باعتبارها مثيراً حسياً، لتتحول إلى (مثال) أو (نموذج)، تنتهى إليه خصال الكمال، ويتوحد فيه الحسى بالمعنوى، وإن ظلت الهيمنة للمعانى المجردة التى يحرص الشاعر العاشق على إظهارها، كالوداعة والطهارة والركة؟ كما يحرص على الارتفاع بنموذجه إلى آفاق (علوية)، فإذا به يتحول إلى طاقة روحية خلقة، قادرة على هداية الأشقياء وصنع المعجزات، حتى ليتحول الصخر الجلمود -بما تفيضه عليه- عن طبيعته الصلدة القاسية، فإذا هو يحاكيها نعومة ورقة، ويصير مصدرًا للعطاء والبهجة.

إن مثل هذه الصفات المعجزة، لابد أن تستثير الذهن وتبعث الحيرة، وتُفجّر السؤال عن كنه صاحبها وحقيقتها؛ ولذلك تنبنى الموجة الثالثة من التراتيل (من البيت السادس حتى الثانى عشر) على بنية الاستفهام التى تتقاطر فى كثافة، وتتباين فى صيغها لتجسد الحيرة والانبهار الكامنين فى أعماق الذات... أى شىء تُراك؟ أنت... ما أنت؟ هل أنت (فينيس)؟ تلك هى أسئلة الحيرة والدهشة والانبهار التى يرددها العاشق، الذى يرى فى محبوبته نموذجاً يتأبى على المألوف، ويتعالى عن النموذج البشرى. وهذا ما تعكسه صيغ الاستفهام ذاتها، فهى لا تشير إلى كائن بعينه، بل تهوّم به فى فضاءات واسعة، وتخرج به عن أى إطار محدّد، فيتأرجح بين (الشيئية) و (الكلية)، وينزع إلى (التجريد) و (العموم) و (الإطلاق). وتحاول الذاكرة أن تستحضر (المثال) أو (القرين) أو (النموذج) الشبيه،

حتى تستريح من عناء التفكير، فلا تفارقها الحيرة ولا تصل إلى اليقين، فتتوزع في محاولتها بين (الأسطوري) و (الملائكى) أو بين (فينوس) آلهة الجمال الإغريقى و (ملاك الفردوس)... وهو لا يكتفى بمجرد (المشاكلة) بين الصورتين، بل يخضعها للإطار الذى يضع فيه نموذجها، باعتباره (رسولاً) يعيد للعالم التعيس شبابه وفرحه المعسول (لاحظ ارتباط هذه الصورة الذوقية بصورة المعشوقة العذبة) وهو يرتفع بها عن النموذج البشرى، حين يتخيلها (ملاك الفردوس) الذى جاء إلى الأرض، موكلاً بإحياء روح السلام وإشاعته بين البشر. إن صورة المحبوبة التى تشبه ملاك الفردوس، تجعلنا نستحضر صورتها، وهى تبدو كالسماء الضحوك؛ مما يؤكد الصورة العلوية التى يرسمها الشاعر لمحبوبته.

وتأتى الموجة الرابعة من الصلوات، امتداداً لموجة التساؤلات السابقة، ولكنها تمتاز عنها بتدققها وامتدادها، حيث تستغرق اثنين وعشرين بيتاً (من ٩-٣٠)، وهى تمتاز عن الموجة السابقة فى بنائها الأسلوبى، فإذا كان السؤال فى الموجة السابقة، قد ارتبط بالشك والحيرة واقترب بـ (التخيير) (هل أنت فينيس... أم ملاك الفردوس؟) فإن طرح السؤال فى هذه الموجة، يقترب بجواب يقينى، (أنت فجر من السحر- أنت روح الربيع... إلخ) كما يركز السؤال على بنية واحدة متكررة (أنت... ما أنت؟) ويتصدر البنية ضمير المخاطب الأنثوى المفرد، ليؤكد وجود المعشوقة وحضورها الطاغى المتجذر فى وجدان الشاعر، وكأن فى إفراده وإطلاقه، تجسيدا للحظة التأمل التى يحتشد فيها الذهن فى لحظة خشوع واستغراق، متأملاً ومتسائلاً عن كنه هذه المحبوبة. وتمتد لحظة التأمل تلك برهة من الزمن، قبل أن يتفجر السؤال متلبساً بصيغة الاستفهام (... ما أنت؟) التى تخرج المحبوبة عن طبيعتها الأنثوية أو البشرية، لتحلق بها مرة أخرى فى سماء التجريد والإطلاق، وهو ما ينسجم مع جواب السؤال:

٩- أنت... ما أنت؟ أنتِ رَسْمٌ جَمِيلٌ

عَبْقَرِيٌّ مِنْ فَنِّ هَذَا الْوُجُودِ

١٠- فيكِ ما فيه مِنْ غُمُوضٍ وَعُمُقٍ

وَجَمَالٍ مُقَدَّسٍ مَعْبُودٍ

إنه العشق حين يقترب بالفن والجمال والتصوف، ويقترب من المثالية والكمال، وتستحيل فيه المحبوبة إلى لوحة فنية فريدة، تنطق بعظمة الخالق وإبداعه. إنَّ الرسم ضد المحو، وتأكيد للوجود ووصفه بالجمال والعبقرية، دلالة على الإبداع والتفرد ومجاوزة المألوف. وهو لا يقف بمحبوبته عند هذا التصوُّر، بل ينأى بها عن الحسى الشهوانى، ويمنحها نفحة صوفية تمتزج برؤيته الفلسفية للكون والوجود؛ فيراها صورة من الوجود فى سحره وغموضه وعمقه. ويقترب فى رؤيته من رؤية المتصوفة أصحاب وحدة الشهود، فيراها مَجْلَىً من مجالى الوجود، ومرآة عاكسة لما فيه من إبداع وجمال، ويرفعها إلى مرتبة علوية، ويخلع عليها قداسة فيراها رمزاً للجمال المقدس.

وتتوالى موجات التساؤل من خلال الصيغة المتعاقبة (أنت... ما أنت) والتي تعكس إحساس العاشق بالانبهار أمام نموذج الجمالى الفريد، وتتقاطر الصور الرومانسية الأخاذة التى تتحد فيها صورة المحبوبة بالطبيعة، وتمتزج بأجواء من القداسة والسحر والضياء، وتحاط بإشراقات وإيماءات قُديسة. ويمنحها الشايبى قدرات روحية هائلة، فيراها (فجراً من السحر) يصور لقلبه الحياة فى أبهى وأكمل صورها، ويتخيلها (روح الربيع) التى تبعث الحياة، وتخلق عالماً سحرياً يزدان بالشذا والألحان. وعلى هذا النحو، تتوالى صور المحبوبة، مقترنة تارة بلوحة الخلق والإبداع (أنت رسم جميل عبقرى)، وتارة أخرى بقوى سحرية مؤثرة (أنت فجر من السحر)، وتارة ثالثة بقوى روحية خلّاقه (أنت روح الربيع) لتعيد تشكيل العالم وفق قانون إبداعى، فينبض بالجمال والحياة والسحر والإبداع.

وتعد صورة المحبوبة التى تبعث الحياة، وتبثُّ الحركة فى الوجود والأحياء، أكثر الصور ورودًا فى القصيدة. وهى تمتد عبر مشهد كامل، بدءًا من البيت الثالث عشر، حتى الثانى والعشرين، وفيه تتجلى المحبوبة بصفاتها السحرية الخارقة، فتنسخ الظلام ضياءً، والجذب خصبًا، وتنفخ فى الجمادات، فتحيًا وتختال بجمالها القدسى وخطواتها الموقعة بالموسيقى، فتنشل شاعرها العاشق من هوة اليأس، ويخفق قلبه للحياة، وتنتشى روحه الكئيبة بالحب، وتستعيد طموحها إلى الجمال والفن.

إن حركة المحبوبة تقتزن بالإيقاع والموسيقى، وتنعكس هذه الحركة الإيقاعية على الذات العاشقة المولعة بالجمال والموسيقى، حتى تصير حياتها رهناً بهذه الحركة، فتتحول دلالات الجمود إلى النقيض.

إن حركة المحبوبة أو خطواتها الإيقاعية، تعادل حركة الحياة ذاتها، وهى لا تبعث الحياة فى القلب الجامد فحسب، بل ترتبط بالخصب والانتشاء والبهجة وتجدد الأمل.

ويؤدى ضمير المخاطب (أنتِ) دورًا محوريًا فى طقوس الصلوات، فهو يتصدر فى كثير من الأحيان كل دفقة أو موجة أو ترتيلة، وتتنوع أنماطه بتنوع مقام العشق، فهو قد يأتى فى سياق التعجب والانبهار، مقتربًا بالسؤال والجواب، ممثلًا فى هذه البنية:

٩- أنتِ... ما أنتِ؟ أنتِ رَسْمٌ جَمِيلٌ

عَبَقَرِيٌّ مِنْ فَنِّ هَذَا الْوُجُودِ

١١- أنتِ... ما أنتِ؟ أنتِ فَجْرٌ مِنَ السَّحْرِ

رَجَايَ لِقَلْبِي الْمَعْمُودِ

وقد يتصدر فى سياق الإثبات فى مفتتح ترنيمة جديدة، حاملاً معه موجة
أو دفقة من دقات الوجدان فى مشهد تصويرى أخاذ، يتشكل من عناصر مختلفة،
كالصور الحركية واللونية والبصرية والشمية والصوتية، كما يتمثل فى هذا المشهد:

١٣- أَنْتِ رُوحُ الرَّبِّيعِ، تَخُ

تَالُ فى الدُّنْيَا فَتَهْتَزُّ رَائِعَاتُ الْوُرُودِ

١٤- وَتَهْبُ الْحَيَاةُ سَكْرَى مِنَ الْعَطْ

رِ وَيَذْوِي الْوُجُودُ بِالتَّغْرِيدِ

١٥- كُلَّمَا أَبْصَرْتُكِ عَيْنَايَ تَمْشِي

نَ بِخَطِّ وَبُوقِ كَالنَّشِيدِ

١٦- خَفَقَ الْقَلْبُ لِلْحَيَاةِ، وَرَفَّ الزُّ

رْهُرُ فِى حَقْلِ عُمْرِ الْمَجْرُودِ

١٧- وَأَنْتِ رُوحِي الْكَئِيبَةُ بِالْحُبِّ

بِ وَغَنَّتْ كَالْبُلْبُلِ الْغَرِيْدِ

إن الصور الحركية، هى العنصر الأساسى فى تلك اللوحة، فالمحبة تحلُ
فى الربيع، وتتوحد به فتصير روحه المحركة الباعثة للنماء والإثمار، وتنعكس
حركة المحبة على ما حولها، فتنتال الصور الحركية على هذا النحو:

١- تهتز رائعَات الورود.

٢- تهبُ الحياة سكرى.

٣- يخفق القلب للحياة.

٤- يرفُّ الزهر فى حقل عمر العاشق.

وتنعكس حركة المحبة على الطبيعة الصامتة، فيصاحبها نوبة صحو وانتشاء،
ولذلك تقترن الصور الحركية بالصور الصوتية المعبرة عن الموسيقى الصادرة المفردة:

١- يَدْوِي الوجود بالتغريد.

٢- يحدث الانتشاء للروح الكئيبة، فتغنى كالبلبل الغريد.

٣- المحبوبة تمشي بخطو موقع كالنشيد.

وتتجاوب الصور البصرية والشمية مع العناصر الأخرى، فتربط رؤية المحبوبة، وهي تمشي بخطواتها الموقعة، بصور الحركة كخفقان القلب ورفيف الزهر. وينعكس شذا المحبوبة على ما حولها، فتفيض على الورود والوجود، فتبدو الحياة (سكرى) من العطر، ويتحقق الانتشاء الروحي للذات المكتئبة. وقد جاءت الأبيات السابقة كلها موصولة في بناء دائري، فيما يشبه الموجة الواحدة المتدفقة، التي تنثال معبرة عن التدفق الوجداني واحتدام العاطفة، فليس ثمة مجال لالتقاط الأنفاس. ولا تكاد الموجة تصل إلى نهايتها، حتى تلتحم بها موجة أخرى، تُسْتَهْل بصيغة الخطاب ذاتها، على النحو المائل في هذه الموجة:

١٨- أَنْتِ تَحْيِيْنَ فِي فُؤَادِي مَا قَدْ

مَاتَ فِي أُمْسِي السَّعِيدِ الْفَقِيدِ

١٩- وَتُشِيدِينَ فِي خَرَائِبِ رُوحِي

مَا تَلَاَشَى فِي عَهْدِي الْمَجْدُودِ

٢٠- مِنْ طُمُوحٍ إِلَى الْجَمَالِ إِلَى الْفَنِّ

نَ إِلَى ذَلِكَ الْفَضَاءِ الْبَعِيدِ

٢١- وَتَبْثِّينَ رِقَّةَ الشَّوْقِ، وَالْأَحْ

لَامِ، وَالشَّدْوِ، وَالْهَوَى فِي نَشِيدِي

٢٢- بَعْدَ أَنْ عَانَقَتْ كَأَبَةً أَيَّامًا

مِى فُوَادِى، وَأَلْجَمْتُ تَغْرِيدِى

وتمتاز هذه الموجة بخصوصيتها، فتكشف عن أزمة الذات الحادة وانكسارها، قبل ظهور المحبوبة، فقد حوصرت بـ (الفقد) واليأس والكآبة، وفقدت تماسكها، وتوقَّف المُغْنَى عن الغناء، إلى أن تجلَّت المحبوبة بصفاتها الفريدة، فنفخت فى روحه، وأحيت آماله وأعادته إلى زمنه الأثير، زمن البراءة والوداعة، أو زمن الطفولة السعيد الذى افتقده فى زحام الحياة وآلامها، وفجرت طاقاته الروحية، والإبداعية فألهمته الفن والغناء وأعادته للتغريد من جديد، حتى صارت حياته رهناً بخطاها، فأقام لها فى قلبه معبداً يناجيها ويلهج بصفاتها، ويتغنى بمحاسنها، ويبوح بمواجهه. وقد لعب عنصر التضاد دوراً بارزاً فى هذه الموجة، فأوجد ثنائية كبرى طرفاها المحبوبة وواقع الشاعر، فتوزعت تلك الثنائية بين الحياة والموت، والتشييد والتلاشى، والحركة والسكون، والأمل واليأس، والتغريد والكآبة، وتحولت دلالات السكون إلى النقيض. وتستأثر الذات وحدها بذلك التحول الإيجابى، الذى أحدثته المحبوبة، على نحو ما يعبر عنه خطاب العشق:

١- أنت تحيين فى فؤادى ما قد مات...

٢- وتشيدى فى خرائب روحى ما تلاشى...

٣- وتبثين رقة الشوق... فى نشيدى.

ونلاحظ أن ثمة عناصر لغوية، ساهمت فى تلاحم هذه الموجة وتدققها، منها الفصل بين الفعل ومفعوله بالجار والمجرور (أنت تحيين فى فؤادى ما قد مات...) وتعلق الجار والمجرور (فى أمسى) بالفعل (قد مات)، وإردافه بنعتين متتاليتين (الفقيد السعيد)، بحيث لا يمكن الوقوف إلا بعد أن يفرغ القارئ تماماً من قراءة البيت كاملاً. وتطرد تلك السمة فى البيت التالى، حيث يتأخر المفعول به، فلا

يأتى إلا فى صدارة الشطر الثانى ، ويأتى الجار والمجرور الموصوف (فى عهدى
المجدود) فلا يدع مجالاً للتوقف أو التقاط النفس . وقد امتد هذا التلاحم أو التدفق
إلى البيت الذى يليه (من طموح...) حيث تعلق الجار والمجرور بالفعل (تلاشى) فى
البيت السابق عليه ، ثم تتابعت المجرورات لتؤكد هذا التدفق :

٢٠- مِنْ طُمُوحٍ إِلَى الْجَمَالِ إِلَى الْفَنِّ

نَ إِلَى ذَلِكَ الْفَضَاءِ الْبَعِيدِ

كما تساهم المعطوفات المتعاقبة فى البيت الرابع من هذه الموجة ، فى تعميق
هذا التدفق وانسيابه ، حتى إن الجار والمجرور (فى نشيدى) ، المتعلق بفعل
الاستهلال (وتبئين) يتقهقر حتى آخر البيت ، تأكيداً على هذا النمط الدائرى :

٢١- وَتَبَيَّنَ رِقَّةُ الشَّوْقِ، وَالْأَحْـ

لَامِ، وَالشَّوْءُ، وَالْهَوَىٰ فِى نَشِيدِى

ويرتبط آخر بيت فى هذه الموجة ارتباطاً معنوياً بما قبله ، من خلال
البناء الظرفى الاستهلالى ، الذى يمتد بالمعنى لتكتمل بذلك آخر لبنة فى هذا
البناء الدائرى .

وما إن تنتهى هذه الموجة ، حتى تتبعها موجة أخرى أشد تدفقاً
وأكثر امتداداً ، محتفظة ببنائها الأسلوبى من حيث الاستهلال بصيغة الخطاب
الإثباتية ذاتها :

٢٣- أَنْتِ أَنْشُودَةُ الْأَنَاشِيدِ غَنَّا

لَكَ إِلَهَ الْغِنَاءِ، رَبُّ الْقَصِيدِ

٢٤- فَيْكِ شَبَّ الشَّبَابُ، وَشَحَّةُ السَّحْـ

رُ وَشَذُو الْهَوَىٰ، وَعِطْرُ الْوُرُودِ

٢٥- وتراءى الجمالُ يرقصُ رقصًا

قُدُسِيًّا عَلَى أَغَانِي الْوُجُودِ

٢٦- وَتَهَادَتْ فِي أَفْقِ رُوحِكَ أَوْزَا

نُ الْأَغَانِي، وَرَقَّةُ التَّغْرِيدِ

٢٧- فَتَمَايَلَتْ فِي الْوُجُودِ، كَلَّخَن

عَبَقَرِي الْخِيَالِ، حُلُو النَّشِيدِ

٢٨- خُطُواتُ، سَكْرَانَةٌ بِالْأَنَاشِيدِ

دِ، وَصَوْتُ، كَرَجَعِ نَايٍ بَعِيدِ

٢٩- وَقَوَامٌ، يَكَادُ يَنْطِقُ بِالْأَلْ

حَانِ فِي كُلِّ وَقْفَةٍ وَقُعُودِ

٣٠- كُلُّ شَيْءٍ مُوقَّعٌ فِيكَ، حَتَّى

لَفْتَةُ الْجِيدِ، وَاهْتِرَازُ النُّهُودِ

في هذه الموجة، تنسى الذات همومها وأوجاعها، وتستغرق في ترنيمة أو تسبيحة طويلة، تلهج فيها الذات العاشقة بالثناء، وتطيل الخشوع في محراب الجمال المقدس في لوحة تصويرية رائعة، تمتزج فيها عناصر الفن بالجمال، ويختلط الواقع بالخيال، وتتجلى المحبوبة في صورة أخرى، تكاد تخرج فيها عن صورتها الحسية، إلى ما يشبه (النموذج) الفريد، حيث يتوحد الشعر والغناء والموسيقى والجمال وتنصهر هذه العناصر جميعها في مادة واحدة، تتشكل منها المحبوبة فتصير رمزاً للفنون الجميلة، المتجسدة جميعاً في صورتها. وتلك هي الرؤية التي صدرت عنها مدرسة أبوللو في نظرتها إلى المرأة، حيث أشار أحمد زكي أبو شادي إلى ذلك صراحة، فقال: «المرأة رمز للفنون الجميلة، ويجب علينا أن ندرسها ونقدسها على هذا الاعتبار»^(٥).

وعلى هذا النحو، اتسقت نظرة الشابي لمحبيبته، مع نظرة المدرسة الشعرية التي ينتمى إليها، فحذا حذوها فى الاحتفاء بجمالها والإشادة به، مثله فى ذلك كمثّل الرسام أو النحات، وإن كان لم يكتف بتشكيل تمثاله على أكمل وجه، بل بثّ فيه الحياة وزوّده بطاقات روحية هائلة، ونظر إليه فى خشوع وإجلال، وقدّسه كيّناً وروحاً.

وينتقى هذا المشهد على الصور الصوتية أو الإيقاعية، حيث تبرز صورة المحبوبة، باعتبارها (أنشودة الأنشيد) أو ترنيمة مزمرية عذبة، يشدو بها إله الغناء. ويستحيل الكون كله إلى معزوفة جميلة، فالهوى يشدو، والوجود يردد أغانيه على إيقاع الجمال القدسى الراقص متوحداً، مع المحبوبة التى تتمايل كلحن عبقري، وهى تخطو خطواتها الإيقاعية السّكّرى بالأنشيد، بينما يتجاوب صوتها شجناً وعذوبة مع صوت ناي بعيد. وهكذا يتحول المحسوس إلى المجرد—حتى صورة القوام ولقطة الجيد واهتزاز النهود، تمتزج كلها بالإيقاع النغمى الساحر، بحيث تغدو المحبوبة صورة إيقاعية أو مثلاً لإيقاع جميل فى أكمل صورته.

وقد واصل المدّ المعنوى تدفقه فى هذا المشهد، سواء باعتماد البناء الدائرى، أو بتوظيف عناصر أخرى كامتداد البناء التركيبى فى البيت الأول وما يليه، إذ تكون من جملة ممتدة (مبتدأ + خبر فى صورة مركب إضافى + جملة وصفية طويلة + بدل فى صورة مركب إضافى):

٢٣- أَنْتِ أَنْشُودَةُ الْأَنْشِيدِ غَنَّا

لِإِلَهِ الْغِنَاءِ، رَبِّ الْقَصِيدِ

كما يتمثل هذا الامتداد فى البيت التالى:

٢٤- فَيْكِ شَبَّ الشَّبَابُ، وَشَحَّ السَّحْ

رُ وَشَدَّوْهُ الْهَوَى، وَعَظَرُ الْوُرُودِ

فقد تحقق الامتداد بالبناء الدائرى، فضلاً عن البناء التركيبى، حيث عمقت الجمل الوصفية والمعطوفات من هذا الامتداد. وقد ساهمت المعطوفات المتتابة فى الأبيات التالية، فى تعميق هذا التماسك أو التلاحم المعنوى، حيث استهلّت أربعة أبيات متعاقبة بالواو العاطفة، لتصل المعنى بما قبله. وجاء البيت الأخير فى هذا المشهد، ليكتف من خلال صيغة العموم والشمول، كل تفصيلات الدفقة، وينظمها فى خيط واحد.

وتعقب هذه الموجة موجة أخرى، تصل فيها التراتيل إلى الذروة كثافة واحتداماً واستغراقاً، ربما لأنها آخر الموجات فى هذا السياق الأسلوبى، المرتكز على بنية الخطاب المحورية (أنت)، وتمتدُّ هذه الموجة عبر سبعة تموجات متواصلة:

٣١-أنت... أنتِ الحَيَاةُ فى قُدْسِهَا سَالِسًا

مِى، وفى سِحْرِهَا الشَّجَى الْفَرِيدِ

٣٢-أنت... أنتِ الحَيَاةُ فى رِقَّةِ الْفَجْدِ

رِ وَفى رَوْنِقِ الرَّبِيعِ الْوَلِيدِ

٣٣-أنت... أنتِ الحَيَاةُ، كُلُّ أَوَانٍ

فى رُوءٍ مِنَ الشَّابَابِ جَدِيدِ

٣٤-أنت... أنتِ الحَيَاةُ فَيْكِ وفى عَيْنِ

نَيْكِ آيَاتُ سِحْرِهَا الْمَمْدُودِ

٣٥-أنتِ دُنْيَا مِنَ الْأَنَاشِيدِ وَالْأَحْ

لَامِ وَالسَّحْرِ وَالْخِيَالِ الْمَدِيدِ

٣٦-أنتِ فَوْقَ الْخِيَالِ، وَالشَّعْرِ، وَالْفَنِّ

نِ وَفَوْقَ النَّهْيِ وَفَوْقَ الْحُدُودِ

٣٧-أنتِ قُدْسِي، وَمَعْبَدِي، وَصَبَاحِي

وَرَبِيعِي، وَنَشْوَتي، وَخُلُودِي

وقد اختلفت هذه الموجة -أسلوبياً- عما سبقها من موجات، وذلك من خلال هذا الحضور الكثيف لضمير المخاطب (أنت) الذى يتصدر كل بيت من الأبيات السبعة، فضلاً عن تكراره غير مرة فى البيت الواحد، حتى بلغت نسبة تردده فى تلك الموجة إحدى عشرة مرة؛ مما يؤكد حضور المحبوبة وتجذرها فى وجدان الشاعر. وقد خرج الخطاب عن دلالاته السابقة، ففارق الاستفهام المقترن بالشك والتردد (أنت... أنت؟) وتجاوز الإثبات المجرد المائل فى صيغة (أنت روح الربيع) و (أنت أنشودة الأناشيد) وانتهى إلى الإقرار المؤكد أو اليقين القاطع، من خلال تأكيد ضمير الخطاب. وتردد بهذه الصيغة المؤكدة فى أربعة أبيات متتالية:

١- أنت... أنت الحياة - فى قدسها السامى...

٢- أنت... أنت الحياة - فى رقة الفجر...

٣- أنت... أنت الحياة - كل أوان...

٤- أنت... أنت الحياة - فى عينيك...

إنَّ هذا الاطراد الأسلوبى المرتكز على التكرار النمطى، يشكل معادلة أساسية، تحدد موقف الشاعر من المرأة، وهى أن المحبوبة هى الحياة ذاتها. تلك هى المعادلة التى ترتكز عليها تجربة الشاعر، فالمحبوبة هى الحياة فى وجهها الروحانى المضى، وفى صورتها المثالية المشرقة، فهى تمثل الحياة فى قداستها وسحرها وغموضها المكتنز بالشجن والأسرار، وفى رقة الفجر الندى المبشر بالنور وفى بهاء الربيع الوليد المتجدد. وهكذا يكون التعبد فى محراب الروح أو الصلاة فى هيكل الحب الروحى الخالد الذى يعلو على الشهوات، ويفضى بالذات العاشقة إلى ضرب من ضروب العشق الروحى المجرد المتمزج بإشراقات صوفية. إنه ضرب فريد من العشق، يستغرق العاشق ويذهله عن كل شىء، ويتسامى بأحاسيسه، فيقيم للمعشوق محراباً يؤدى فيه طقوس العشق الروحى. إنه الحب الذى يتوحد بالفن

والجمال والتصوف، وتفننى فيه الذات العاشقة، وترتقى فى مدارج العشق، حتى تؤثر المجرّد على المحسوس، وترى فى المحبوبة رمزاً للفن والجمال والقداسة والوداعة، وصورة للحياة فى تجلياتها الروحية وتساميتها وسحرها الغامض الذى لا يستشعره إلا فنان عاشق أو صوفى متأمل. وإذا كانت الحياة تقترب بالزمن، فإن المحبوبة ترمز إلى الزمن فى أجمل وأنضر صورته: (رقة الفجر) و (رونق الربيع الوليد) و (رواء الشباب الجديد الغضّ). إنها ترمز إلى زمن الولادة والطفولة، أو الزمن المتجدد بما يحمله من دلالات النضارة والغضاضة والبكارة والخصوبة والنور والديمومة، وتجسد الحياة بنقائنها وسحرها وتجدها.

وفى هذا السياق، تعود الصورة الأولى للمحبوبة، تطل من جديد بكل دلالاتها: المحبوبة اللحن (دنيا من الأناشيد)، والمحبوبة الأحلام (دنيا من الأحلام والسحر والخيال المديد) وتظل صورتها تتدرج من الحسى إلى المجرّد، ومن المحدود إلى اللامحدود، ومن النهائى إلى اللانهائى، حتى تتجاوز حدود الخيال والعقل والمنطق والفن، وتستعلى على كل هذه الأشياء جميعاً:

٣٦- أنتِ فَوْقَ الْخَيَالِ، وَالشَّعْرِ، وَالْفَنِّ

نِ وَفَوْقَ النَّهْيِ وَفَوْقَ الْحُدُودِ

من تكون هذه المرأة؟ وهل هى واقع أم خيال؟ وكيف يراها الشاعر العاشق؟ إن البيت الأخير فى هذه الموجة، يجيب على الشق الأخير من السؤال، ويحدد طبيعة علاقة الشاعر بها تحديداً واضحاً. إنها علاقة روحية خالصة تقوم على تقديس الجمال، وترتفع فيها المحبوبة إلى مرتبة مقدسة (أنت قدسى، ومعبدى) فهى محرابه أو هيكله الذى يمارس فيه صلوات الحب، ويستحيل فيه الشعر أداة للدعاء والمناجاة والابتهاال والتسبيح. وإذا كانت المحبوبة تقترب بمكان مقدس (المعبد)، فإنها تقترب كذلك بزمن خاص، فهو يرى فيها (صباحه) و (ربيعه) أى طفولته وشبابه الغضّ - وهما الزمان الأثيران اللذان يفتقدتهما - ولذلك فهو يلح على

هذه الصورة بدلالاتها الزمنية: المحبوبة التى تشبه الطفولة والصبح والربيع ،
أو التى ترمز إلى الزمن فى بكارته وإشراقته وغضارته وفتوته وعنفوانه وتجده
وخلوده. وكما اقترنت صفات المحبوبة بالعذوبة والمذاق الحلو، فإنها تقترن
بالانتشاء الروحى أو السعادة الروحية الخالصة. تلك هى المحصلة النهائية،
أو الصورة الكلية الخالصة للمحبة، كما يراها الشاعر العاشق.

صورة المحبوبة كما رآها الشابى

الرمز	دلالاته
المحبة - رمز الجمال المحبة - الطبيعة	الشباب المنعم الأملود - لفظة الجيد. الورد- عطر الورد- الزهرة الجميلة- رونق الربيع- السماء الضحوك.
المحبة - الروحانية المحبة - رمز الفنون الجميلة	الوداعة- البراءة- الرقة- الطهر. الشعر- الفن- اللحن- دنيا الأناشيد- الإيقاع- الرقص- صوت كرجع الناي- الرسم الجميل العبقري (لوحة فنية من لوحات الوجود البديع).
المحبة- الحياة- الوجود المحبة- الزمن	أنت الحياة (أربع مرات)- سحر الحياة الشجى الفريد. الطفولة- الربيع- روح الربيع- رقة الفجر- الصباح- صباحى- الصباح الجديد- الليلة القمرى.
المحبة- الأسطورية	الخيال المديد- السحر- فجر من السحر- الأحلام- فينيس.
المحبة- الملائكية	ملاك الفردوس- الجمال المقدس- قدسى- معبدى- الطهر- ابنة النور.
المحبة- رمز اللامحدود واللانهاى	فوق الخيال-فوق الشعر والفن-فوق النهى-فوق الحدود.

هكذا انتهت هذه الموجة، لتشكل مع الموجات السابقة صورة متكاملة للمحبوبة التي تدرجت من الجمال المحسوس إلى المجرد أو المعنوى، واتحدت بمظاهر الطبيعة الخلابة كالورد والربيع، وانصهرت مع الفنون الجميلة شعراً ورسمًا ولحنًا وإيقاعًا، ومثلت الحياة في سحرها وجمالها، ورمزت إلى الزمن الجميل الذى يفتقده الشاعر، وارتفعت عن صفات البشر، فأُحييت بهالات أسطورية، وارتبطت بالقداسة والنورانية، وخرجت من المحدود إلى اللامحدود ومن النهائى إلى اللانهائى.

وقد امتازت هذه الموجة بتدفقها النغمى، الناجم عن عناصر مختلفة، كالتكرار الأسلوبى فى الصيغة الاستهلاكية (أنتِ أنتِ الحياة...) وكذلك عن طريق التناسق الإيقاعى الذى تحققه المعطوفات المتلاحقة، المتوازية إيقاعًا، خاصة فى قوله:

٣٧- أنتِ قُدْسِي، وَمَعْبَدِي، وَصَبَاحِي

وَرَبِيعِي، وَنَشْوَتِي، وَخُلُودِي

كما يتحقق التدفق النغمى من خلال التوازي الإيقاعى أو التماثل الكمى الذى يتمثل على هذا النحو:

٣١- أنتِ...، أنتِ الحَيَاةُ فى قُدْسِهَا سَالِسًا

مِي، وَفى سِـحْرِهَا الشَّجِيّ الْفَرِيدِ

٣٢- أنتِ...، أنتِ الحَيَاةُ فى رِقَّةِ الْفَجْرِ

رِ وَفى رَوْنَقِ الرَّبِيعِ الْوَلِيدِ

٣٣- أنتِ... أنتِ الحَيَاةُ، كُلُّ أَوَانٍ

فى رُوءٍ مِنَ الشَّابَابِ جَدِيدِ

وتُسهّم الحركات الإعرابية فى تعميق البنية الصوتية، وإيجاد ضرب من التلوين الصوتى، من خلال المزاوجة بين الكسر والضم أو ما يشبه الدائرة الصوتية

(كسر + ضم + كسر) ، حيث تتوافق حركات الكسر فى أواخر ضمائر الخطاب الستة (أنت...) تليها حركة الضم المتكررة ثلاث مرات فى كلمة (الحياة) ، ثم تتكاثر حركات الكسر بعد ذلك ، من خلال المجرورات المختلفة (فى قدسها- فى رقة- كل أوان- فى سحرها الشجى الفريد- فى رونق الربيع الوليد- فى رواء من الشباب جديد) ، حيث تشكل هذه المجرورات ضفيرة صوتية كثيفة ، تتجانس فيها حركات الكسر المهيمنة على الإيقاع الصوتى للقصيدة.

هذا التدفق النغمى ، يتجانس مع التدفق المعنوى الذى يتحقق من خلال البنية الدائرية المهيمنة على أغلب الأبيات ، سواء فى هذه الموجة أو الموجات الأخرى . بالإضافة إلى أساليب التكرار والعطف والخطاب المتلاحقة ، التى تتعاون فى تحقيق هذا التلاحم المعنوى . وقد خلت أبنية هذه الموجة تمامًا من الأفعال ، واعتمدت على الأساليب الخبرية ، لتناسب جو الإثبات والإقرار واليقين الذى تعمل هذه الموجة على تكريس وتربيته ، من خلال رسم صور المحبوبة ، والإقرار بصفاتها ومكانتها.

وتأتى موجة أخرى تمتدُّ عبر سبعة عشر بيتاً :

٣٨- يا ابنة النُّورِ ، إِنِّى أَنَا وَحْدِى

مَنْ رَأَى فِىكَ رَوْعَةَ الْمُعْبُودِ

٣٩- فَدَعِينِى أَعِيشُ فِى ظِلِّكَ الْعَذِّ

بِ وَفَى قُرْبِ حُسْنِكَ الْمَشْهُودِ

٤٠- عَيْشَةً لِلْجَمَالِ ، وَالْفَنِّ ، وَالْإِلْهِ

هَامِ ، وَالطُّهْرِ ، وَالسَّنَى وَالسُّجُودِ

- ٤١- عَيْشَةُ النَّاسِكِ الْبَتُولِ يُنَاجِي الرُّبَّ
رَبِّ فِي نَشْوَةِ الذُّهُولِ الشَّدِيدِ
- ٤٢- وَأَمْنَحِينِي السَّلَامَ وَالْفَرَحَ الرُّوحيَّ
يَا ضَوْءَ فَجْرِ الْمَنْشُودِ
- ٤٣- وَارْحَمِينِي، فَقَدْ تَهَدَّمْتُ فِي كَوْنِ
نِ مِنَ الْيَأْسِ وَالظَّلَامِ مَشِيدِ
- ٤٤- أَنْقِذِينِي مِنَ الْأَسَى، فَلَقَدْ أُمِّ
سَيِّئْتُ لَا أَسْتَطِيعُ حَمْلَ وُجُودِ
- ٤٥- فِي شِعَابِ الزَّمَانِ وَالْمَوْتِ أَمْشِي
تَحْتَ عِبَاءِ الْحَيَاةِ جَمَّ الْقِيُودِ
- ٤٦- وَأَمَاشِي الْوَرَى وَنَفْسِي كَالْقَبْرِ
رِ، وَقَلْبِي كَالْعَالَمِ الْمَهْدُودِ
- ٤٧- ظُلْمَةٌ، مَا لَهَا خِتَامٌ، وَهَوْلٌ
شَائِعٌ فِي سُكُونِهَا الْمَمْدُودِ
- ٤٨- وَإِذَا مَا اسْتَخَفَّنِي عَبَثُ النَّاسِ
سِ تَبَسَّيْتُ فِي أَسَى وَجُمُودِ
- ٤٩- بِسُمَّةٍ مُرَّةً، كَأَنِّي أَسْتَلُّ
لُ مِنَ الشَّوْكِ ذَابِلَاتِ الْوُرُودِ

٥٠- وَانْفُخِي فِي مَشَاعِرِي مَرَحَ الدُّنَى

يَا وَشُدِّي مِنْ عَزْمِي الْمَجْهُودِ

٥١- وَأُبْعَثِي فِي دَمِي الْحَرَارَةَ، عَلَى

أَتَغْنَى مَعَ الْمُنَى مِنْ جَدِيدِ

٥٢- وَأَبَثُ الْوُجُودَ أَنْغَامَ قَلْبِ

بُلْبُلِي، مُكَبَّرِ بِالْحَدِيدِ

٥٣- فَالَصَّبَاحُ الْجَمِيلُ يُنْعِشُ بِالْدَّفِ

ءِ حَيَاةَ الْمُحَطَّطِ الْمَكْدُودِ

٥٤- أَنْقِذِيْنِي، فَقَدْ سَأَمْتُ ظِلَامِي

أَنْقِذِيْنِي، فَقَدْ مَلَلْتُ رُكُودِي

تشهد هذه الموجة تحولاً واضحاً في الخطاب الشعري، فمن حيث البناء الأسلوبى، يُحل النداء محل الخطاب، وترتكز هذه الموجة على الأفعال، خلافاً لما قبلها. وتحتشد هذه الأفعال الطلبية بدلالات الرجاء والاسترحام والاستعطاف، وتقع الذات العاشقة تحت تأثير المفعول، وينتقل مضمون الخطاب من الإشادة بصفات المحبوبة، إلى الإفضاء بهوموم الذات والتعلق بالمحبة، باعتبارها الأمل الوحيد الذى يرى فيه النجاة والخلاص من همومه. ويتوزع الخطاب ما بين البث والشكوى والإفضاء، وبين التوسل والاستعطاف والتضرع والاستغاثة، وغيرها مما يجرى على ألسنة المأزومين الآملين فى الرجاء والخلاص.

وتبدأ هذه الموجة بصيغة النداء (يا ابنة النور)، تأكيداً على الصفة النورانية أو الملائكية التى يضيفها الشاعر على محبوبته. وهو أسلوب شاع فى خطاب الرومانسيين، خاصة المنتمين إلى مدرسة أبوللو^(١)، باعتبار النور نقىض الظلام

والوحشة، لما يرمز إليه من قداسة. فالنور هو سر الأسرار، والنور ينسخ كل شيء، وإليه ينتهى كل شيء. ويحرص الشاعر العاشق على تأكيد موقفه من المحبوبة النورانية والإقرار بخضوعه، بالاعتماد على صيغ التأكيد المتتابة (إننى + أنا + وحدى)، فهو وحده -ولا أحد سواه- من رأى فى محبوبته ما لم يره الآخرون، وهو وحده الذى أحاطها بهالة من القداسة، ورأى فيها ما يراه العابد فى معبوده من تجليات الجمال والحسن والإبداع؛ ولذلك فمنتهى أمله أن ينعم بالعيش فى (ظلمها العذب) (لاحظ وصف ظل المحبوبة بالعذوبة، وتردد الصفة غير مرة بما تعكسه من دلالات الظمأ والحرمان) وأن يحظى بالقرب من (حسنها المشهود) (لاحظ الدلالة الصوفية فى هذا الوصف).

إن المحبوبة عنده هى الملاذ أو الرجاء الذى يتعلق به، للخلاص من همومه وآلامه. وهى العالم المثالى الذى ينشده أو (المدينة الفاضلة) التى يحلم بالعيش فيها، حيث الجمال الروحى والفن والإلهام والطهر والقداسة، وحيث يتحول إلى ناسكٍ، يتعبد فى محراب الحب والجمال، ويمارس طقوس العشق الروحى فى حضرة المحبوب، وقد استغرقتة نشوة الذهول الخالص، كما تستغرق العاشق الصوفى الذاهل بعشقه عن كل شيء. إنه طراز نادر من الحب لا يضاهيه إلا حب المتصوفة. ولعل هذا هو التطور الحقيقى فى تجربة الحب عند شعراء مدرسة أبوللو عامة والشابى خاصة، فهو يعبر عن طراز نادر من الحب الروحى الخالص، الذى تتحول فيه المرأة من مثير مادى إلى قوة روحية خالقة، ترمز إلى السمو والطهر والقداسة، وتعيد تشكيل العالم المادى القبيح بخلق عالم مثالى، تسود فيه قيم الخير والحق والجمال، وتنعم فيه الذات المعذبة بالأمن والسلام والحب.

ويقترّب الشابى بتجربته من تجارب المتصوفة الروحية، ويلتقى معهم فى مواجهتهم وتجرّدهم وطمعهم فى الوصال والفناء فى المحبوب، والتطلع إلى عالم بديل لعالم المادة والحس. ولعل هذا ما يُفسر تحميل خطابه بدلالات صوفية، مثل

(حسنك المشهود) و (عيشة الناسك البتول) و (نشوة الدهول الشديد) و (روعة المعبود)، فضلاً عن دلالات السجود والسنا والمناجاة.

غير أن هذه الذات الحاملة المحلقة فى سماء الخيال، لا تلبث أن تصحو على واقعها الكابوسى المزعج، فتكشف عن معاناتها وانكسارها وافتقارها إلى الأمن والطمأنينة، وتفصح عن أزمتها الحادة وعجزها عن مواجهة الواقع. وتؤدى الصورة دوراً حيويًا فى تحديد ملامح عالم الشاعر الحقيقى، المحاصر بالظلام واليأس، وتبدو الذات المحطمة مهدمة فى هذا العالم، الذى استحال إلى (كون من اليأس) وإلى (بناء مظلم) وتتردد هذه الصور التى تكشف عن عجز الذات وانهيارها واستسلامها:

- تهدمتُ فى كون من اليأس والظلام مشيد.

- لا أستطيع حمل وجودى.

- فى شعاب الزمان والموت أمشى... جَمَّ القيود.

- نفسى كالقبر.

- قلبى كالعالم المهدود.

إن هذه الصور المحتشدة بدلالات الانهيار والظلام والموت، تجسد هول المأساة التى حاصرت الذات، وأفقدتها القدرة على المقاومة، فصارت أسيرة زمن الموت. ولا نشك فى أن محنة الشاعر الخاصة، التى تمثلت فى مرضه العضال ووفاة والده وبعض أحبائه، هى التى طبعت رؤيته للعالم بذلك الطابع السوداوى المتشائم. ولعل هذا ما يُفسر كثرة تردّد صور الموت ومفرداته فى شعره، فالزمن الراهن عنده مرادف للموت، ولذلك جمعهما فى سياق واحد:

٤٥- فى شِعَابِ الزَّمانِ والمَوْتِ أمشى

تَحْتَ عِبءِ الحَيَاةِ جَمَّ القيودِ

وتعبر بعض الصور عن وطأة المرض الذى عاناه، وما فرضه عليه من قيود، كالصورة المرسومة فى البيت السابق وهو يمشى (تحت عبء الحياة جَمَّ القيود) والدلالات المماثلة فى قوله : (لا أستطيع حمل وجودى) وصورة القلب المحطم الذى يماثل العالم المهدود، وصورة النفس التى كالقبر بما تشيعه من دلالات الانقباض والسكون والموت والظلمة اللامتناهية. ومن هنا كان ظمأ الشاعر إلى الحياة وإلى النور، بديلاً عن عالم الموت أو الظلام، وكان تشبيه المحبوبة بـ (الحياة) ووصفها بـ (ابنة النور)، نقيضاً لعالم الظلام الذى حاصره، وتعبيراً عن رغبته فى الخلاص من همومه والانعقاد من أسر الظلمة. ونستطيع فى هذا السياق أن نُقدِّر الأثر النفسى الهائل، الذى أحدثته المحبوبة فى تلك الذات المعذبة. كما نستطيع أن نقدر نظرته إليها وتشبثه بها باعتبارها -وحدها- تمثل له الملاذ والرجاء والأمل الوحيد الباقي؛ ولذلك يتحول الخطاب الشعرى متسقاً مع الموقف النفسى، فيحتشد بالأفعال الطلبية التى تعبر عن الاستنجاد والاستغاثة والأمل فى الخلاص والنجاة (امنحني السلام- أنقذيني- ارحمني...) ويتفجر الخطاب بالتوسل والتضرع، معبراً عن محنة الذات وانھیارها:

فَدَعَيْنِي أَعِيشُ فِي ظِلِّكَ الْعَذُّ

بِ وَفَى قُرْبِ حُسْنِكَ الْمَشْهُودِ

وَأَمْنِحْنِي السَّلَامَ وَالْفَرَحَ الرَّوِّ

حَيَّ يَا ضَوْءَ فَجْرِي الْمُنْشُودِ

وَارْحَمْنِي، فَقَدْ تَهَدَّمْتُ فِي كَوِّ

نِ مِنَ الْيَأْسِ وَالظَّلَامِ مَشِيدِ

أَنْقِذْنِي مِنَ الْأَسَى، فَلَقَدْ أُمِّ

سَيْتُ لَا أَسْتَطِيعُ حَمْلَ وُجُودِي

وَانْفُخِي فِي مَشَاعِرِي مَرَحَ الدُّنَى
يَا وَشُدِّي مِنْ عَزْمِي الْمَجْهُودِ
وَابْعَثِي فِي دَمِي الْحَرَارَةَ، عَلَيَّ
أَتَغْنَى مَعَ الْمُنَى مِنْ جَدِيدِ
أُنْقِذِينِي، فَقَدْ سَمِئْتُ ظِلَامِي
أُنْقِذِينِي، فَقَدْ مَلَأْتُ رُكُودِي

تمتاز هذه الموجة بسمات أسلوبية خاصة، كالاكتفاء على الأفعال الطلبية التي تمثل حجر الزاوية في البناء الأسلوبى لتلك الموجة، حيث تتردد بكثافة واضحة، معبرة عن رغبة الذات العارمة في الخلاص من أزمته وما تعقده من أمل على المحبوبة في تجاوز تلك المحنة، باعتبارها رمزاً للخلاص والإنقاذ والاستمناح. وتدور دلالات تلك الأفعال بصورة عامة حول التوسل والاسترحام والاستغاثة، وترتبط بالبحث والشكوى، وتمتد في موجات متلاحقة ناطقة بقدرة المحبوبة ذات الطاقة النورانية المانحة على بعث الحياة، وإعادة الروح للجسد المحطم المكدود، وانتشاله من هوة اليأس، وبث الأمن والطمأنينة وروح التفاؤل والأمل في ذاته المتشائمة. وتسهم الأفعال الثلاثة (ارحميني، انفخي، ابعتي...) في تعميق تصور فكرة العبودية التي تنطلق منها علاقة الشاعر بالمحبوبة.

ويستشعر القارئ احتدام أزمة الذات وإحساسها الحاد بالخطر والإشراف على الهلاك، من خلال تردد فعل الطلب (انقذيني) ثلاث مرات، حتى إنه يظل الصوت الأخير الذي يتردد غير مرة في ختام تلك الموجة، وكأنها صرخة الاستنجاد الأخيرة، تصدر عن غريق يحاصره الموت والظلام والركود:

- انقذيني فقد سئمت ظلامي.

- انقذيني فقد مللت ركودي.

إنَّ هذا المشهد ينطبق عليه بحق ما وصفه الدكتور عبد السلام المسدي بـ «مشهد التنازل إلى السفح، وقد تحرك على لولب الاستغاثة، فتراكمت صيغ

الأفعال حتى تكثفت: فاعلها ضمير المخاطبة، ومفعولها ضمير المتكلم، فبدأ أنا رازحاً ينوء بعبء الأحداث، فإذا المفعول به يستنجد بالفاعل. وعلى هذا النسق ارتصفت رأسياً حلقات كفقّر العمود الظهري: (امنحيني وارحميني وأنقذيني وانفخني في مشاعري وابعثني في دمي) ثم (أنقذيني أنقذيني). فاستلهم الإنقاذ هو اللبُّ المكتنز في صيحة الاستغاثة التي يرجع لها من صداها لهف ما له قرار. ولئن تراءت من نسيجه صورة التأزم النفسى، فإن صياغة الملفوظ اللغوى قد تعمدت كشف التلاشى العاطفى إلى حد الضياع فى الوجود، فتوافدت مصادر الغيبة، واحتدت ماراتها بشعور الاغتراب الذى يوحى باقتلاع الجذور بين الحواشى، وهو ما صورته البيتان (٤٨-٤٩) فى مزيج غريب من حدة الوعي ورقة الانسياب، فجاءت الصورة مأساوية، تقابل فيها استعطاف المدلول بخفة الدوال^(٧).

ويشدُّنا هذا الخطاب الرومانسى الجديد فى العشق، بإيقاعه اللغوى الآسر -كما شدُّنا بمضامينه- وحسبنا أن ننظر إلى قوله:

٤٢- وَاْمُنْحِنِي السَّلَامَ وَالْفَرَحَ الرَّوِّ

حِىَّ يَا ضَوْءَ فَجْرِ الْمُنْشُودِ

فالقارئ يشعر أنه أمام خطاب جديد فى العشق، يعبر عن علاقة روحية فريدة بين العاشق والمعشوق، وينفرد فيه خطاب العاشق بلغة ومضمون جديدين: (امنحيني السلام)... (امنحيني الفرح الميسول)... يا ضوء فجرى المنشود...

هذه الأبنية اللغوية تكشف عن تطور جديد فى مفهوم الحب ورؤية العاشق، وهو مفهوم يعبر عن النظرة الروحية أو المثالية للحب فى أكمل معانيه، فالعاشق لا يتوسل بالمحبة لتمنحه الوصال أو (اللذة)، بل لتمنحه السلام والاطمئنان النفسى والفرح الروحى، بعد أن فقد هذه المعانى الروحية فى عالم المادة، وبعد أن امتحنته الحياة فى قلبه وفى بدنه وفى أحبابه، حتى وجد نفسه محاصراً

بوحدة قاتلة: وقد عبّر عن هذا الموقف فى مذكراته فقال «ها أنا أنظر فلا أجد شيئاً مما رأيت... لقد ذهبوا كلهم إلى عالم الموت البعيد... وتفرقوا شيئاً فى أودية المنون الصامته، فما عدت أراهم حتى الأبد فى مسالك هذا الوجود، وما عدت ألقاهم حتى الموت فى صحراء هذه الحياة. لقد احتجبوا عنى حتى الأبد، وبقيت وحدى فى هذا العالم، أناديهم من وراء الوجود، ولكن عبثاً أدعو، فإنهم بعيدون عنى لا يسمعون نداءً روحى، ولا صرخات قلبى الغريب... لقد ذهبوا كلهم، وبقيت ههنا. وحدى أنا فى وحدتى وانفرادى فى سكون الظلام»^(٨).

ولذلك تظل المحبوبة هى ضوء الفجر المنشود أو الطاقة النورانية التى تُبدّد ظلام اليأس، وتحرر القلب البلبلى من الأصفاد التى تكبله -وهى صورة دالة على متاعبه القلبية- ليصدق بالشعر والنغم من جديد.

وتتآزر الأبنية فى تجسيد واقع الانكسار الذى تعيشه الذات، فتنبثُ الصور والألفاظ المعبرة عن هذا الواقع، مثل: ذابلات الورود- قلبى مكبل بالقيود- حياة المحطم المكود- تهدمت فى كون من اليأس- سئمت ظلامى- مللت ركودى.

واللافت للانتباه هو هيمنة حركة الكسر إغرابياً على أبنية تلك الموجة بصورة لافتة، حيث يشير الإحصاء إلى وقوع حوالى ست وخمسين بنية تحت تأثير الجرّ بأشكاله المختلفة، فى مقابل اثنين وخمسين اسماً توزع بين الرفع والنصب.

وقد تنوعت أساليب التماسك النصّى - كظاهرة مطردة فى سائر القصيدة- فتوزعت بين التدوير فى الأبيات (٣٩- ٤٠- ٤١- ٤٢- ٤٣- ٤٤- ٤٦- ٤٨- ٤٩- ٥٠- ٥٣- ٥٤).

وساهمت حروف العطف فى تحقيق التماسك، فهى تكاد تطرد فى أغلب الأبيات، بدءاً من البيت الثانى فى تلك الموجة حيث تسهم الفاء المائلة فى صدارة الفعل (فدعيني) فى ربط المعنى بما سبقه، ثم يأتى المفعول المطلق الذى يتصدر البيت الثالث، ليربط الأبيات الثلاثة المتعاقبة (٣٩- ٤٠- ٤١).

فدعيني أعيش...

عيشة للجمال...

عيشة الناسك البتول...

ثم يتكرر المفعول المطلق مرة ثانية ، رابطاً بين هذين البيتين :

٤٨- وَإِذَا مَا اسْتَخَفَّنِي عَبَثُ النَّاسِ

سِ تَبَسَّيْتُ فِي أَسَىٍّ وَجْهُو

٤٩- بَسْمَةً مُرَّةً، كَأَنِّي أَسْتَلُّ

لُ مِنَ الشُّوْكِ ذَابِلَاتِ الْوُرُودِ

وتتوالى حروف العطف لتتشارك مع الظواهر الأخرى فى تحقيق الترابط

المعنوى (فدعيني- وامنحيني- وارحميني- وانفخى- وابعثى...إلخ).

ونصل إلى الموجة الأخيرة من الصلوات :

٥٥- آه يَا زَهْرَتِي الْجَمِيلَةَ لَوْ تَدُ

رَيْنَ مَا جَدَّ فِي فُؤَادِي الْوَحِيدِ

٥٦- فِي فُؤَادِي الْغَرِيبِ تَخْلُقُ أَكْوَ

نٌ مِنَ السَّحْرِ ذَاتُ حُسْنٍ فَرِيدِ

٥٧- وَشُمُوسُ وَضَاءَةٍ وَنُجُومٌ

تَنْثُرُ النُّورَ فِي فَضَاءٍ مَدِيدِ

٥٨- وَرَبِيعٌ كَأَنَّهُ حُلْمُ الشَّ

عْرِ فِي سَكْرَةِ الشَّبَابِ السَّعِيدِ

٥٩- وَرِيَاضُ لَا تَعْرِفُ الْحَلَكَ الدَّاءَ

جِي وَلَا ثَوْرَةَ الْخَرِيفِ الْعَنِيدِ

٦٠- وَطُيُورُ سِحْرِيَّةٌ تَتَنَاعَى

بِأَنَاشِيدِ حُلُوةِ التَّغْرِيدِ

٦١- وَقُصُورُ كَأَنَّهَا الشَّفَقُ الْمَخْ

ضُوبُ أَوْ طُلُوعَةُ الصَّبَاحِ الْوَلِيدِ

٦٢- وَغُيُومٌ رَقِيقَةٌ تَتَهَادَى

كَأَبَادِيدَ مِنْ نَثَارِ الْوُرُودِ

٦٣- وَحَيَاةُ شِعْرِيَّةٌ هِيَ عِنْدِي

صُورَةٌ مِنْ حَيَاةِ أَهْلِ الْخُلُودِ

٦٤- كُلُّ هَذَا يَشِيدُهُ سِحْرُ عَيْنِي

لِي وَالْهَامُ حُسْنُكَ الْمَعْبُودِ

٦٥- وَحَرَامٌ عَلَيْكَ أَنْ تَهْدِمِي مَا

شَادَهُ الْحُسْنُ فِي الْفُؤَادِ الْعَمِيدِ

٦٦- وَحَرَامٌ عَلَيْكَ أَنْ تَسْحَقِي آمَا

لِ نَفْسٍ تَصْبُو لِعَيْشِ رَغِيدِ

٦٧- مِنْكَ تَرْجُو سَعَادَةً لَمْ تَجِدْهَا

فِي حَيَاةِ الْوَرَى وَسِحْرِ الْوُجُودِ

٦٨- فَالْإِلَٰهَ الْعَظِيمُ لَا يَرْجُمُ الْعَبَّ

دَ إِذَا كَانَ فِي جَلَالِ السُّجُودِ

تتنوع هذه الموجة بين مشهدين، تنصرف الذات في أولهما إلى البوح والاستغراق في الرؤيا الحلمية (من ٥٥ - ٦٤) يعقبه مشهد ختامى، يعتمد فيه الخطاب على الاسترحام والرجاء، ويمتد من البيت الخامس والستين حتى آخر القصيدة.

وتبدو الذات في المشهد الأول في حالة هدوء واسترخاء، بعد المجاهدة والعناء وصرخات الاستغاثة التي بلغت ذروتها في ختام الموجة السابقة، من خلال تردد الفعل الطلبى (انقذنى) مرتين في بيتها الختامى، ولكن الذات التى أصابها الإعياء وأوشكت على التهاوى، لا تؤد أن تفارق حالة الانجذاب، فتعصم بالحلم لتنعم بالانتشاء الروحى، وتستعذب (البوح) أملاً في وصال المحبوب، وتظل تتقلب بين حالات الوجد والهيام، وتنتقل من حال إلى حال كالصوفى الذى ينفعل فى حال الجذب، حتى يتهاوى من الصراخ والإعياء، ثم لا يلبث أن يدخل فى حالة استرخاء واستغراق. وتبدأ هذه الموجة بصيغة الاستغاثة والندبة والاستعطاف التى تعبر عن صوت الألم الداخلى، مثلما يعبر أسلوب الشرط (لو تدرين) بما يتضمنه من تمنٍّ عن استحالة إدراك المحبوبة لما يضطرم فى قلب العاشق من جذوة العشق. ويأتى نداء المحبوبة رديفاً للاستغاثة، وفيه تتجلى المحبوبة فى صورة (الزهرة الجميلة)، بعد أن تجلّت فى الموجة السابقة فى صورة نورانية (يا ابنة النور)، وقد أضيف المنادى إلى ياء المتكلم (الذات العاشقة)، للإيحاء بخصوصية الامتلاك (يا زهرتى الجميلة)... وهو نداء مشحون بدلالاته النفسية، فالزهرة رمز النضارة والفتوح والتجدد، وهى لا تبخل بالعطاء، فتجود بشذاها وعبقها الذى يبهج النفس، وتلك صفات يفتقدها الشاعر فى واقعه المسكون برائحة الموت والمرض والقبور والظلام، ولذلك تقترن صورة المحبوبة دائماً بالأثر النفسى، وترتكز تشبيهاته المتعددة لها

على الدلالات النفسية فى المقام الأول؛ فهى تتجلى كاللحن والورد والحلم والطفولة والصباح والربيع والليلة القمرءاء، بكل ما تشيعه هذه الصور من دلالات نفسية، يفقدها الشاعر فى حياته ويتلمسها فى محبوبته.

إن المحبوبة عنده هى مصدر الإلهام، وهى ذلك العالم السحرى البديع المفارق لعالم الواقع بجهامته وكآبته. لقد انتقلت به من عالم الغربة والوحدة إلى عالم حلمى فريد، لعب الخيال دوراً أساسياً فى تشكيله، فخلق بالذات المعذبة فى سماء الحلام، وحررها من قيود الواقع. إن سحر المحبوبة وتجلياتها، أحالت القلب الغريب المحطم إلى قلبٍ جديد ينبض بالحياة ويصدق بالنغم، ويشهد ولادة كون جديد، بل أكوان سحرية تفيض حسناً، ويتحقق فيه الحلم بعالم نورانى، تتلأأ أضواءه فى الفضاءات البعيدة السحيقة.

إنّ هذا العالم الحلمى، يستمد وجوده من سحر المحبوبة وإلهامها، ويتشكل من الأضواء والأزهار والطيور السحرية المغردة والقصور المُخَضَّبَة بالشفق، والغيوم الرقيقة والنغم الشعرى المتدفق... إنه عالم الخلد الذى صورته له المحبوبة النورانية، وزينته له عيناها، وألهمه إياه جمالها الفريد.

غير أن موجة البوح والتدفق الحلمى لا تلبث أن تصطدم بالواقع، فيحس الشاعر المستغرق فى صلواته وتهويماته، أن المحبوبة المتجذرة فى وجدانه، لا تلتفت إلى ما قدمه من قرايين وطقوس، فلا يملك إلا أن يستصرخها مسترحماً، كما استصرخها من قبل مستغيثاً، خشية أن تنهار آماله، ويفقد الزمن الطفولى السعيد الذى استعاده، ويعود لينهل من بئر الحرمان عوداً على بدء، فيُحرَم من نشوة الحبّ وسكرة المشاعر، تلك السكرة الخالدة التى استغرقتة وأذهلتته عن كل ما حوله، وغمرته بفيض من سعادة الحب، وغبطة القلب، فطفق يستغرق فى عبادة ذلك الجمال الروحى استغراق الصوفى فى مناجاته، منعقاً من قيود الزمان والمكان؛ فينتقل جسده من هاوية إلى لجة، وتبدو كتسبيحة هائمة. ولذلك يتحول خطاب

الصلوات فى ختام القصيدة إلى استرحام واستعطاف ورجاء فى الاستجابة والقبول، حتى يظل فى طور الاستغراق والتمالة الروحية، حيث لا أمل له إلا الحظوة برضا المحبوب، والفوز بمحبته، والعيش فى ظله العذب عيشة الطهر والنسك والإلهام والفن والجمال. فذلك -لا الرجم- هو الجزء العادل للعباد المستغرق فى جلال السجود.

ويلفتنا هذا التحول الختامى فى مسار التجربة، حيث يشعر القارئ أنه هبط فجأة من سماء الخيال إلى أرض الواقع، وأن صورة المحبوبة الملائكية قد اهتزت، فهى تُسترحم فلا ترحم، وتُستصرخ فلا تهتز، وتقابل توسلات العاشق وتذللته، بالإعراض والتغافل والتجاهل؛ وهكذا تعود دلالات الفطام والحرمان والظما، لتطفو على سطح التجربة من جديد.

ومع ذلك، فإن الموجة الأخيرة تجذبنا ببنائها التصويرى الأخاذ، فهى تبدو أشبه بصورة حلمية ممتدة، تستمد عناصرها وجزئياتها من عالم الطبيعة المحسوس، ولكن الشاعر يعيد تشكيل هذه العناصر وفق رؤياه الحلمية، فيخرج بها عن إطارها المادى، ويلبسها أثواباً مجازية موحية، ويُشكل من خلالها لوحة بديعة لكون حلمى ساحر، يستحضر فيه عالم السحر والأساطير، ويرتكز على الصور الحلمية، فتتكون مفرداته من طيور سحرية، وقصور تتراءى كالشفق المخضوب. ولأن الشاعر محاصر بظلام الواقع، فإنه يحلم لا بشمس واحدة، بل بشموس ونجوم تغمر أضواؤها كل الفضاءات، وتنسخ الظلام أيًا كان موقعه، وتبشر بعالمٍ نورانى أبدى. وتختلف الرياض فى تلك الصورة عن صورتها فى الواقع، لتصير رياضاً خالدة أو رمزاً لرياض الخلود التى لا يهدد وجودها الظلام أو الخريف. ويتحول (الربيع) كذلك عن صورته المادية الواقعية إلى ربيع حلمى يرتبط بزمان الشاعر المفقود: زمن الشباب والفتوة والبهجة. ومن أكثر الصور الحلمية دلالة واكتنازاً، صورة الغيوم الرقيقة وهى تتهاذى فى الفضاء الحلمى فى تناثرها وتفرقها، كأوراق

الورود المتناثرة فى الفضاء، وهى صورة حلمية دالة برموزها النفسية واللونية. ويُشكل (الشعر) عنصراً هاماً فى تلك اللوحة الحلمية، لما يمثله من أهمية فى حياة الشاعر، فيبدو وكأنه حياة متكاملة أو (صورة من حياة أهل الخلود). إن هذه الصور الحلمية تتجمع فى شكل عنقودى أخاذ، لتشكل حلمًا سحريًا جميلًا، يعبر عن رغبة الذات فى الانعتاق عن عالمها الواقعى بتناقضاته الحادة.

وتتشترك الموجة الأخيرة مع غيرها فى بنائها المتلاحم، حيث تمتد الصورة الحلمية إلى ثمانية أبيات متعاقبة، تتماسك جميعًا كالبنيان المرصوص عبر سبعة معطوفات، تعود جميعًا على نائب الفاعل، بحيث يتصدر المعطوف كل بيت منها، فتبدو على هذه الصورة:

(...تُخلَقُ أكوانٌ من السَّحر...

وشموسٌ...

وربيعٌ...

ورياضٌ...

وطيورٌ...

وقصورٌ...

وغيومٌ...

وحياةٌ...

ويأتى البيت التالى ليجمع كلَّ هذه العناصر فى حزمة معنوية واحدة:

٦٤- كُلُّ هَذَا يَشِيدُهُ سِحْرُ عَيْنَيْ

كَ وَالْهَامُ حُسْنُكَ الْمَعْبُودِ

ويضطلع التدوير بدوره الحيوى المطرد فى تحقيق هذا التلاحم، حيث يتحقق ذلك فى تسعة من أبيات الموجة الأخيرة (٥٥-٥٦-٥٨-٥٩-٦١-٦٤-٦٥-٦٨).

.....

إن قصيدة الشابى بناء ملحمى شاق، وقد أطلق عليها د. المسدى (معلقة الصلوات)^(٩)، وآها "ثمرة امتزاج المقوم اللغوى بالمقوم النفسى، من خلال تناسج كل من البنية والحركة داخل صياغتها، وهى ظاهرة قلما تتضافر فى الفعل الشعرى"^(١٠).

وبالإضافة إلى ذلك، فنحن نراها ثمرة لتفاعل الأجواء الرومانسية مع تكوين الشابى وظروفه النفسية والشخصية والثقافية؛ ولذلك يلتقى مع كثير من نظرائه من شعراء تلك الجماعة، مما يجعل القارئ يشعر بروح أبوللو تسرى فى قصيدته، فقد آمن كأضرابه بنظرية التحليق الشعرى التى تسعى إلى نقل الواقع إلى عالم الخيال أو رؤية الواقع من سماء الشعر^(١١)؛ ولذلك يلعب الخيال دوراً أساسياً فى تشكيل العالم الشعرى.

ويقدم الشابى فى قصيدته نموذجاً فريداً للمرأة. المرأة النورانية التى لا مثيل لها فى عالم الواقع، وقد نظر إليها نظرة إجلال وتقديس، وصدر فى نظريته تلك عما صدر عنه أحمد زكى أبو شادى وأضرابه من جماعة أبوللو، إذ دعوا إلى الإشادة بجمال المرأة، ورأوا أنه ليس من العيب تقديس المرأة كياناً وروحاً ومعنى، بل العيب إغفال الحقائق السامية، فإن هذا الإغفال يؤدى إلى ضلال النفوس^(١٢). ولذلك فقصيدة الشابى تنتمى إلى هذا الضرب من الشعر القائم على تقديس الجمال والنظر إلى المرأة، باعتبارها رمز الفنون الجميلة.

لقد اتسقت صورة المرأة فى قصيدة الشابى اتساقاً تاماً، مع آرائه ونظراته

التي عبّر عنها في كتاباته النثرية، فالمرأة عنده «هى الطيف السماوى الذى هبط إلى الأرض، ليؤجج نيران الشباب، ويُعلّم البشرية طهارة النفس وجمال الحنان»^(١٣).

ولم ينظر الشابى للمرأة، كما نظر إليها بعض الشعراء من منظور حسى، وإنما نظر إليها «تلك النظرة السامية التى يزدوج فيها الحب بالإجلال والشغف بالعبادة». نظر إليها تلك النظرة الروحية العميقة فرآها صورة شفافة رقيقة، وتخيّلها هبطت من عالم سحرى ملائكى، ونظر إليها «تلك النظرة الفنية التى تمدّها كقطعة فنية من فنون السماء، يلتبس لديها من الوحي والإلهام ما تضمن به ينابيع الوجود»^(١٤). يقول الشابى^(١٥): «هل وجدتم من يحاول أن يتكلم بقلبه أو بعقله عما وراء جسد المرأة من شعور سماوى رقيق، وعاطفة ندية ساجية وأحلام عذبة مستحبة، تتألق سناءً وبهجة، وتشمل العالم كله بالعطف والحنان، فيتخذ من خياله أجنحة نارية ترفرف فى ذلك العالم الشعرى الذى تتراقص من حوله أشعة الطفل وضباب الصباح؟... هل سمعتم بين هؤلاء وغيرهم من يتغنى بحنوّ المرأة وحبها، كما يتغنى الطائر المغرد؟ هل سمعتم من يتحدث عن المرأة -وهى معبد الحب فى هذا الوجود- كما يتحدث الخاشع المتعبد عن بيت من بيوت الله؟».

وكأنى بالشابى -وهو ينعى على بعض الشعراء نظرتهم الحسية للمرأة- يقدّم بين يدي قصيدته، فقد تمثل فيها تلك المعانى التى افتقدتها عندهم تمثلاً دقيقاً، فكانت غايته أن يعبد ذلك الجمال الروحى، وأن يتقرب بصلواته وتراتيله إلى تلك المرأة الملائكية، التى يراها روحاً جميلة ساحرة، تحمل بين جوانحها سعادة الحب وسحر الحياة، ويلتبس عندها سعادة قلبه، وشفاء جراحه. إنها امرأة من نسج الخيال المحلّق السامى؛ ولذلك فهى ليست كأية امرأة عرفها البشر، إنها مثال للخير المطلق والجمال المطلق.

ومثل هذه النظرة للمرأة، تلقانا كثيراً فى شعره، فهو يرتفع بها دائماً إلى آفاق علوية سامية، ويراهها مصدر الخير والعطاء فى هذا العالم، الملىء بالشرو

والفساد. وهو ينحاز دائماً إلى جانبها، فيراها ذلك المخلوق الرقيق الشفاف، أو الزهرة الجميلة المحاطة بالأشواك والحسك، ويدعوها أن تحيا كالملاك البرئ، متسامية في طهرها القدسي، وكالروح الجميل الذي صاغه الله من عبير الورود، بعيداً عن عالم البشر الملىء بالإثم والشر. يقول الشابي في قصيدة "أيتها الحاملة بين العواطف"^(١٦):

أنت كالزهرة الجميلة في الغا

ب ولكن ما بين شوكٍ ودودٍ

والرياحينُ تحسبُ الحسكَ الشرُّ

يـر والدودَ من صنوف الورودِ

فافهمي الناس... إنما الناسُ خلُقُ

مفسدٌ في الوجود غيرُ رشيدٍ

والسعيدُ السَّعيدُ من عاش كاللَّيِّ

ل غريباً في أهل هذا الوجودِ

ودعيهم يَحْيُونَ في ظلمة الإثمِ

م وعيشي في طهرك المحمودِ

كالملاك البرئ، كالوردة البَيِّ

ضاء، كالوج في الخضم البعيدِ

كأغاني الطيور، كالشفق السَّا

حر، كالكوكب البعيد السَّعيدِ

كتلوج الجبال يغمرها النُّو

ر... وتسمو على غبار الصَّعيدِ

أنتِ تحت السماء روحٌ جميلٌ

صاغهُ الله من عبير الورودِ

وبنو الأرض كالقروء وما أضُّ
يَعَ عطرَ الورود بين القروء
أنتِ من ريشة الإله، فلا تُلِّ
قِي بفن السَّما لجهل العبيدِ
أنتِ لم تُخلَقِي ليقربك النَّا
سُ ولكن لتُعَبِّدِي من بعيدِ

إن المحبوبة هنا تتجلى فى صورتها الملائكية، التى تجلت فى قصيدة (الصلوات)، وتكتسب صفات القداسة ذاتها. وتشع بالنورانية (كالملاك البرئ) وتتوحد بمظاهر الطبيعة الخلابة، ولكنها تصطبى هنا بشروق البشر، لأنها تشكلت من الخير المطلق، ولأنها ترمز إلى (السماء) وهم يمثلون (الأرضى) أو (الطينى) بما طبع عليه من خير وشر. وقد تكررت (التيمة) أو البنية الأسلوبية التى جمعت أوصاف المحبوبة، عبر حزمة التشبيهات أو القوالب المتعاقبة، فتجلت صورة المرأة (كالملاك البرئ)، كالوردة البيضاء، كالموج فى الخضم البعيد، كأغاني الطيور، كالشفق الساحر، كالكوكب البعيد، كثلوج الجبال التى يغمرها النور) واتشحت هذه الصور بدلالات النور والبياض والطهر والوداعة والسحر والسمو والقداسة.

ولم يكن الشابي نسيج وحده وهو يتغنى بالمحبة النورانية، فقد شاركه فى ذلك أضرابه من شعراء أبوللو، وكان أبو شادى ممن أكثروا من ذلك، حتى عدّه مطران (شاعر النور الأول)، وفى ذلك يقول أبو شادى ^(١٧): «فُتنت بالنور والأطيفاف والظلال منذ صغرى. ولما نظمت فيها بعد سنوات، قصيدتى التى أقول فيها: «إنّ منها أشعة وظلالاً» كبر مطران لهذا الشعر وهلل. وكان يعدّنى أول شاعر فى اللغة العربية خلق للنور قداسة وعبادة» ونستطيع أن نقع على نموذج المرأة النورانية، فى كثير من شعر أبى شادى وأضرابه، كقوله ^(١٨):

جسمٌ من النور تنبثُ الحياةُ به
ومنه للناس ألوانٌ وتشتعلُ

ويقول الهمشري مشاركاً الشابى فى نظرتة للمرأة^(٢٩).

أنت لحن مقدسٌ علوى

قـد تهادى من عالم نورانى

وقد صدر الشابى فى نظرتة للحب، عن تلك النظرة المثالية المتسامية، التى صدر عنها كثير من شعراء الرومانسية، وتأثر بصفة خاصة بالشاعر (لامرتين) وعدّه خير من عبر عن تجربة الحب، فقال^(٣٠): «ها هى نشوة الحب الشاملة تترنم فى قلب لامرتين، فلنستمع إليها حينما غمرته بفيض من سعادة الحب وغبطة القلب، فجعلته يستغرق فى هذا العالم الرائع استغراق الصوفى الصميم فى ربّه: «... كنت أفتح ذراعى للهواء والماء والفضاء، كأنى أريد أن أعانق الطبيعة، أشكرها على أن تجلّت بأنوارها وأسرارها وحياتها وجمالها فى هذه المرأة الفاتنة، وكنت أجتو على الصخور والشوك دون أن أحس، وأركع على شفر الهاوية دون أن أرى، وأرفع صوتى بالكلام المبهم، يطغى عليه صخب الأمواج الهادرة فيذهب، وأغوص فى رقيق السماء اللازوردية بنظراتى الدائبة الثاقبة، لأكشف فيها عن وجود الله نفسه. أنا لم أعد قطُ إنساناً، وإنما كنت تسبيحة هائمة، وتحية دائمة، أصبح وأغنى، وأبتهل وأصلى، وأذكر وأشكر بالفيض والإلهام. لا بالنطق والكلام؛ فمشاعرى ثملة فرحة، ونفسى هائمة مريحة، وجسمى ينتقل من هاوية إلى لجة، غير ذاكر هيولاه، ولا معتقد بالزمان ولا بالمكان. وهكذا فجّر الحب فى قلبى ينابيع الغبطة، وأيقظ فى نفسى راقد العواطف، وجلّى لعينى مسارج الخلود!».

ويلق الشابى على حديث لامرتين مبدئياً إعجابه، فيقول^(٣١): «فهل سمعتم شاعراً عربياً ممن تعرفون، يتحدث عن نشوة الحب بمثل هذا الحديث القوى المشتعل الذى تسمع فيه رنة السكر، وغنة السعادة، وغمغمة الساهية فى غيبوبة الحلم؟ أم هل رأيتم شاعراً عربياً تتجلى روحه فى مثل ما تجلت فيه روح لامرتين من هذا الرداء السحري الشفاف الذى ينم عمّا خلفه، كضباب الصباح؟».

ولا شك أن حديث لامتريين قد وجد له صدى فى نفس أبى القاسم الشابى وشعره، فقد نفذ إلى جوهر الحب، ولم يقف عند عوارضه ولوازمه، وجعله موضوعاً للتأملات السامية والذهول الصوفى، ورأى فيه عالماً سحرياً جميلاً، وآمن به، باعتباره أهم المعانى وأكثرها نبلاً، ورآه السبيل الوحيد للخلاص من هموم الحياة، واقترب الحب فى نفسه بالقداسة والطهر، وامتزج بنفحات صوفية خالصة، فأسكرته نشوة الحب، وجعلته يستغرق فى المحبوب استغراق الصوفى فى معبوده. وفى أحاديث الشابى النثرية، ما يشير إلى وعيه بالتجربة الصوفية وحقائقها، وقد عبر عن تجربته العملية فى الاندماج والتوحد بالموجودات، فقال^(٢٢): «كنت أحسُّ بروح علوية تجعلنى أحس بوحدة الحياة فى هذا الوجود، وأشعر بأننا فى هذه الدنيا -سواء فى ذلك الزهرة الناضرة، أو الموجة الزاخرة، أو الغادة اللعوب- لسنا سوى آلات وتَربّة، تحركها يد واحدة، فتحدث أنغاماً مختلفة الرنات، ولكنها متحدة المعانى، أو بعبارة أخرى: إننا وحدة عالية، تجيش بأموج الحياة، وإن اختلفت فينا قوالب هذا الوجود».

وقد وجد الشابى فى الطبيعة، ما وجده فى المرأة من مثالية وطهر وكمال، فنظر إليها نظرة "الحى الخاشع إلى الحى الجليل"، وتوحد بها، ووجد فيها الملاذ والمأوى، ونفذ إليها بتلك الروح اليقظة، التى تحس بما فى قلبها من فيض خافق، وحياة زاخرة، فأفضى لها بأشواق نفسه، وأودعها أحاسيسه، وأنطقها بأفكاره، واستمد صورته من عالمها الرحب. وقد رأينا كيف توحدت المحبوبة هى الأخرى بالطبيعة، فتجلت كالورد والربيع والفجر والسماء الضحوك والصبح الجديد والليلة القمرء. ولم تؤثر الطبيعة فى صور الشاعر وحدها، بل أثرت كذلك فى معجمه الشعرى، شأن أضرابه من الرومانسيين، فانبثت فى قصيدة الصلوات مفردات: الأضواء والشذى والربيع والزهور والبلايل والرياض والطيور والغيوم والصبح والشمس والنجوم... كما أثرت الطبيعة فى موسيقاه، فصدحت بالعذوبة، واستمدت هدوءها

وجلالها من هدوء الطبيعة وجلالها. وإذا كنا قد أشرنا من قبل إلى تأثير الشابي ببعض آراء أبي شادي وجماعته، وتأثره ببعض آراء لامرتين، فإننا نشير كذلك إلى أن باحثاً تونسياً، أثبت تأثير الشابي في قصيدته (صلوات في هيكل الحب) برواية (رفائيل) للامرتين التي ترجمها أحمد حسن الزيات، حيث "استقصى وجوه التماثل بين النصين في مستوى المعانى والمعجم والتراكيب والصور"^(٢٣).

وبالرغم من افتراض حدوث مثل هذه التأثيرات، فإن الشابي ينفرد بخصوصية التجربة وصدقها وتوهجها، إذ ساهمت مأساته الخاصة فى تأجُّج عواطفه. وقد ذكر بعض من عاصروا الشابي وعرفوه عن قرب، أنه مرَّ بتجربة حب حزينة، إذ أحب فتاة تربي معها فى بلدته (الشابية) وعندما سافر إلى تونس للدراسة، استولى على هذه الفتاة غمٌ شديد، أدى بها إلى الموت بسبب فراق حبيبها^(٢٤)، وقد حزن الشابي عليها حزناً شديداً، وضاعف مرضه من أحزانه، فأسلمته عذاباتهِ ويأسه من الحياة، إلى حالة أقرب إلى النسك والوجد الصوفى، وأحس أن أيامه فى الحياة معدودة، ورأى الدنيا بعينها كما يقول المتنبى، فحاول أن يجد فى المرأة وسيلة للخلاص من همومه وأزماته، بعد أن اشتدت "ضغوط المتناقضات وإيلام المفارقات على إحساسه وكيانه الوجودى، فتفجرت نفسه فى الحب تفجراً متأزماً، ينتهج بها منحى المأساة القائمة على التمزق، يغذيه الشعور بالحيث والحرمان، فيصور الشاعر مأساة ازدواجه وانشطاره تصويراً انتحارياً، فيه كثير من مظاهر التحطيم الذاتى لنفس تمزقت حتى تصدعت، ثم انصهرت فى بوتقة الألم، فروضت عليه حتى بلغت بصاحبها روحاً من التجلد، هو إلى الحالات الصوفية أقرب منه إلى نوبات الرومانسيين"^(٢٥).

الهوامش

- (١) ديوان أغاني الحياة لأبى القاسم الشابي، نُشر ضمن منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري- المجلد الأول، ص١٧٨ - ١٨١.
- (٢) لسان العرب- مادة (عذب).
- (٣) ديوان أغاني الحياة- قصيدة (الجنة الضائعة)، ص٢٠٧ - ٢٠٨.
- (٤) ديوان أغاني الحياة- قصيدة (الطفولة)، ص٢١٧.
- (٥) عن كتاب (قطرة من يراع فى الأدب والاجتماع)، تأليف أحمد زكى أبو شادى، ١١٢: ٢، الطبعة الأولى ١٣٢٦هـ.
- (٦) انظر: مدرسة أبوللو الشعرية فى ضوء النقد الحديث، تأليف د. محمد سعد فشان، ط. دار المعارف، ص١٨٧.
- (٧) قراءات مع الشابي والمتنبى والجاحظ وابن خلدون، تأليف الدكتور عبد السلام المسدى، ط. دار سعاد الصباح، الطبعة الرابعة ١٩٩٣م، ص٤٤.
- (٨) مذكرات أبى القاسم الشابي، نشرت ضمن منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ١: ٣٠.
- (٩) قراءات مع الشابي والمتنبى والجاحظ وابن خلدون، تأليف د. عبد السلام المسدى، ص٤٨.
- (١٠) المرجع السابق، ص٢١.
- (١١) محاضرات فى الشعر المصرى بعد شوقى، تأليف الدكتور محمد مندور، ط. معهد الدراسات العربية، ص٧٩.

- (١٢) من مقال للدكتور أحمد زكى أبو شادى، مجلة أبوللو ٢، ٩، ١٩٣، نقلاً عن مدرسة أبوللو الشعرية، تأليف د. محمد فشوان، ص ٣٩.
- (١٣) الخيال الشعرى عند العرب، تأليف أبى القاسم الشابى، نشر ضمن منشورات مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعرى، ١ : ٩٥.
- (١٤) المرجع السابق، ص ٩٦.
- (١٥) المرجع نفسه، ص ١١٠.
- (١٦) ديوان أغاني الحياة، ص ٢١٧.
- (١٧) نقلاً عن: مدرسة أبوللو الشعرية، د. محمد فشوان، ص ١٨٧.
- (١٨) ديوان فوق العباب لأحمد زكى أبو شادى، الطبعة الأولى، ١٩٣٥م، ص ٢٩.
- (١٩) مدرسة أبوللو الشعرية، ص ١٩٣.
- (٢٠) الخيال الشعرى عند العرب، ص ١٢٦.
- (٢١) نفسه، ص ٢٦.
- (٢٢) مذكرات الشابى، ص ٤٥.
- (٢٣) أثر رواية رفائيل للامرتين بترجمة أحمد حسن الزيات فى قصيدة (صلوات فى هيكल الحب) لأبى القاسم الشابى، حوليات الجامعة التونسية، عدد ٢٥، سنة ١٩٨٦، ص ١١١ - ١٢٩.
- (٢٤) أبو القاسم الشابى شاعر الحب والثورة، تأليف رجاء النقاش، ط. الهيئة العامة للكتاب، ص ٤٤.
- (٢٥) قراءات مع الشابى والمتنبى والجاحظ وابن خلدون، د. عبد السلام المسدى، ص ٢٠.

الإنسان : نماذج ومواقف

حاتم الطائي

أ.د. صلاح رزق

أَتَعْرِفُ أَطْلَالَ وَنُؤْيَا مُهَدَّمَا
أَذَاعَتْ بِهِ الْأَرْوَاحُ بَعْدَ أَنْبِسِهَا
دَوَارِجَ قَدْ غَيَّرْنَ ظَاهِرَ تَرْبِهِ
وغيرَهَا طُولُ التَّقَادُمِ وَالْبَلَى
بِيارُ التِّي قَامَتْ تُرَيْكُ، وَقَدْ خَلَتْ
تَهَادَى، عَلَيْهَا حَلِيَّهَا، ذَاتُ بَهْجَةٍ،
وَنَحْرًا كَفَاثُورِ اللَّجَيْنِ يَزِينُهُ
كَجَمْرِ الْغُضَا هَبَّتْ لَهُ بَعْدَ هَجْعَةٍ
يُضِيءُ لَنَا الْبَيْتُ الظَّلِيلُ خِصَاصُهُ
إِذَا انْقَلَبَتْ فَوْقَ الْحَشِيَّةِ مَرَّةً
فَبَانَتْ لَطِيَّاتِ لَهَا، وَتَبَدَّلَتْ
وَعَاذِلَتَيْنِ هَبَّتَا بَعْدَ هَجْعَةٍ
تَلُومَانِ، لَمَّا غَوَرَ النِّجْمُ، ضَلَّةً
فَقُلْتُ، وَقَدْ طَالَ الْعِتَابُ عَلَيْهِمَا
أَلَا لَا تَلُومَانِي عَلَى مَا تَقَدَّمَ
فإنَّكُمْ لَا مَا مَضَى تُدْرِكَانِهِ
فَنَفْسُكَ أَكْرَمُهَا، فَإِنَّكَ إِنْ تَهْنُ
أَهْنُ لِلَّذِي تَهْوَى التَّلَادَ فَإِنَّهُ
وَلَا تَشْقِيْنِ فِيهِ فَيَسْعَدَ وَارِثُ
يُقَسِّمُهُ غَنَمًا، وَيَبْشُرِي كَرَامَةً،

كَخَطِّكَ فِي رَقٍّ كِتَابًا مُنْمَنًا^(١)
شُهُورًا وَأَيَّامًا وَحَوْلًا مُجَرَّمًا^(٢)
وغيرَتِ الْأَيَّامُ مَا كَانَ مَعْلَمًا^(٣)
فَمَا أَعْرِفُ الْأَطْلَالَ إِلَّا تَوْهُمًا^(٤)
وَأَقْوَتُ مِنَ الزُّوَارِ، كَفًّا وَمِعْصَمًا^(٥)
وَكَشْحًا كَطَى السَّابِرِيَّةِ أَهْضَمًا^(٦)
تَوْقُدُ يَأْقُوتُ، وَشَذْرًا مُنْظَمًا^(٧)
مِنَ اللَّيْلِ أَرْوَاحُ الصَّبَا فَتَنَسَّمَا^(٨)
إِذَا هِيَ لَيْلًا حَاوَلَتْ أَنْ تَبَسَّمَا^(٩)
تَرْنَمَ وَسَوَاسُ الْحُلِيِّ تَرْنَمًا^(١٠)
بِهِ بَدَلًا مَرَّتْ بِهِ الطَّيْرُ أَشْأَمًا^(١١)
تَلُومَانِ مُتْلَفًا مُفِيدًا مُلُومًا^(١٢)
فَتَى لَا يَرَى الْإِتْلَافَ فِي الْحَمْدِ مَغْرَمًا^(١٣)
وَأُوْعِدْتَانِي أَنْ تَبِينَا وَتَصْرَمَا^(١٤)
كَفَى بِصُرُوفِ الدَّهْرِ لِلْمَرْءِ مُحْكَمًا^(١٥)
وَلَسْتُ عَلَى مَا فَاتَنِي مُتَنَدِّمًا^(١٦)
عَلَيْكَ، فَلَنْ تَلْقَى لَهَا الدَّهْرَ مُكْرَمًا^(١٧)
إِذَا مِتَّ كَانَ الْمَالُ نُهْبًا مُقْسَمًا^(١٨)
بِهِ حِينَ تُحْشَى أَغْبَرَ اللَّوْنِ مُظْلَمًا^(١٩)
وَقَدْ صِرْتَ فِي خَطِّ مِنَ الْأَرْضِ أَعْظَمًا^(٢٠)

قَلِيلٌ بِهِ مَا يَحْمَدُنَّكَ وَارِثٌ
 تَحْلُمُ عَنِ الْأَذْنَيْنِ وَاسْتَبَقَ وَدَهُمُ
 مَتَى تُرْقَ أَضْغَانِ الْعَشِيرَةِ بِالْأَنَا
 وَمَا ابْتَعَثْتَنِي فِي هَوَايَ لَجَاجَةٍ
 إِذَا شِئْتَ نَاوَيْتَ أَمْرًا السُّوءَ مَا نَزَا
 وَذُو اللَّبِّ وَالتَّقْوَى حَقِيقٌ إِذَا رَأَى
 فَجَاوِرٌ كَرِيمًا، وَاقْتَدَحَ مِنْ زَنَادِهِ
 وَعَوْرَاءٌ قَدْ أَعْرَضَتْ عَنْهَا فَلَمْ تَضُرْ
 وَأَغْفِرُ عَوْرَاءَ الْكَرِيمِ اصْطِنَاعُهُ
 وَلَا أَخْذُلُ الْمُؤَلَّى وَإِنْ كَانَ خَاذِلًا
 وَلَا زَادَنِي عَنْهُ غِنَايَ تَبَاعُدًا
 وَلَيْلٍ بِهِيمٍ قَدْ تَسَرَّبَلَتْ هَوْلُهُ
 وَلَنْ يَكْسِبَ الصُّعْلُوكُ حَمْدًا وَلَا غِنَى
 وَلَمْ يَشْهَدْ الْخَيْلَ الْمَغِيرَةَ بِالضُّحَى
 عَلَيْهِنَّ فِتْيَانُ كَجَنَّةٍ عَبَقَرِ
 لَحَا ۖ اللَّهُ صُعْلُوكًا مِنْهَا وَهَمُّهُ
 يَرَى الْخَمَصَ تَغْذِيبًا، وَإِنْ يَلْقَ شَبْعَةٌ
 يَنَامُ الضُّحَى، حَتَّى إِذَا يَوْمُهُ اسْتَوَى
 مُقِيمًا مَعَ الْمُثْرَيْنِ لَيْسَ بِبَارِحِ

إِذَا سَاقَ مِمَّا كُنْتَ تَجْمَعُ مَغْنَمًا ^(٢٠)
 وَلَنْ تَسْتَطِيعَ الْجِلْمَ حَتَّى تَحْلَمَا ^(٢١)
 وَكَفَّ الْأَذَى يُحْسِمُ لَكَ الدَّاءُ مُحْسَمًا ^(٢٢)
 إِذَا لَمْ أَجِدْ فِيمَا أَمَامِي مُقَدَّمًا ^(٢٣)
 إِلَيْكَ، وَلَا طَمَعْتَ اللَّئِيمَ الْمُطَّمَا ^(٢٤)
 ذَوَى طَبَعِ الْأَخْلَاقِ أَنْ يَتَكَرَّمَا ^(٢٥)
 وَأَسْنِدُ إِلَيْهِ، إِنْ تَطَاوَلَ، سُلَمًا ^(٢٦)
 وَذِي أَوْدٍ قَوْمَتُهُ فَتَقَوَّمَا ^(٢٧)
 وَأَصْفَحَ عَنْ شَتَمِ اللَّئِيمِ تَكْرُمًا ^(٢٨)
 وَلَا أَشْتُمُ ابْنَ الْعَمِّ إِنْ كَانَ مُفْحَمًا ^(٢٩)
 وَإِنْ كَانَ ذَا نَقْصٍ مِنَ الْمَالِ مُصْرَمًا ^(٣٠)
 إِذَا اللَّيْلُ بِالنَّكْسِ الضَّعِيفَ تَجَهَّمَا ^(٣١)
 إِذَا هُوَ لَمْ يَرْكَبْ مِنَ الْأَمْرِ مُعْظَمًا ^(٣٢)
 يُثِرْنَ عِجَاجًا بِالسَّنَابِكِ أَقْتَمًا ^(٣٣)
 يَهْزُونَ بِالْأَيْدِي وَشَيْجًا مُقَوَّمًا ^(٣٤)
 مِنَ الْعَيْشِ أَنْ يَلْقَى لَبُوسًا وَمَطْعَمًا ^(٣٥)
 يَبْتَ قَلْبُهُ مِنْ قِلَّةِ الْهَمِّ مُبْهَمًا ^(٣٦)
 تَنْبَّهَ مَثْلُوجِ الْفُؤَادِ مُورَمًا ^(٣٧)
 إِذَا كَانَ جَدَوَى مِنْ طَعَامٍ وَمَجْثَمًا ^(٣٨)

وَلِلّٰهِ صُغْلُوكُ يُسَاوِرُ هَمَّهُ
فَتَى طَلِبَاتٍ لَا يَرَى الْخَمَصَ تَرْحَةً
إِذَا مَا رَأَى يَوْمًا مَكَارِمَ أَعْرَضَتْ
تَرَى رُمَحَهُ وَنَبْلَهُ وَمِجَنَّهُ
وَأَخْنَاءَ سَرْجٍ قَاتِرٍ، وَلِجَامَهُ،
وَيَغْشَى، إِذَا مَا كَانَ يَوْمٌ كَرِيهَةً
إِذَا الْحَرْبُ أَبَدَتْ نَاجِذِيهَا وَشَمَرَتْ
فَذَلِكَ إِنْ يَهْلِكَ فَحُسْنُ ثَنَاؤُهُ
وَيَمْضِي عَلَى الْأَحْدَاثِ وَالْدَّهْرِ مُقَدِّمًا^(٣٩)
وَلَا شَبْعَةً إِنْ نَالَهَا عَدٌّ مَغْنَمًا^(٤٠)
تَيَمَّمْ كُبْرَاهُنَّ ثُمَّتْ صَمَمًا^(٤١)
وَذَا شَطَبٍ عَضَبَ الضَّرِيبَةِ مَخْذَمًا^(٤٢)
عَتَادَ فَتَى هَيْجَا، وَطَرْفًا مُسَوَّمًا^(٤٣)
صُدُورَ الْعَوَالِي، فَهُوَ مُخْتَضِبٌ دَمًا^(٤٤)
وَوَلَّى هِدَانُ الْقَوْمِ أَقْبَلَ مُعْلِمًا^(٤٥)
وَإِنْ عَاشَ لَمْ يَقْعُدْ ضَعِيفًا مُدَمَّمًا^(٤٦)

الشاعر والقصيدة :

هو «حاتم بن عبد الله بن سعد بن الحشرج بن امرئ القيس بن عدى بن أخزم بن عمرو بن الغوث بن طئ ... ويكنى حاتم أبا سفانة، وأبا عدى... وقد أدركت سفانة وعدى الإسلام، فأسلما»^(٤٧).

«وأم حاتم عتبة بنت عفيف بن عمرو بن امرئ القيس بن عدى بن أخزم... وكانت في الجود بمنزلة حاتم، لا تدخر شيئاً، ولا يسألها أحد شيئاً فتمنعه»^(٤٨).

ويضرب المثل بحاتم في البذل والعطاء في الحياة العربية قبل الإسلام. وتورد المصادر القديمة، العديد من قصصه في هذا الصدد. ولقد كان حاتم حريصاً على مثالية الموقف والسلوك والعلاقات الإنسانية. والقصيدة التي معنا، محاولة للانطلاق مما هو مألوف، سائد فنياً واجتماعياً إلى تشكّل الرؤية الذاتية، الداعية إلى إعلاء النموذج الإنساني المتميز سلوكاً وتكويناً. وإذا كانت ملامح هذا النموذج

ومقوماته، لا تتضح إلا فى ضوء النموذج النقيض، فلا بأس من الإلمام بملامح ذلك النموذج، واستجلاء أبرز دواعى النفور منه.

ولا شك أن كل دعوة نظرية، تجد سندها فى النموذج التطبيقى والسلوك العملى؛ ومن ثم لزم تقديم هذا النموذج، الذى تبنى حاتم طرحه، من خلال ضمير الذات التى لا تنفى إمكانية التعميم على كل من يشارك الذات إنسانيتها، ورؤيتها، وحرصها على السمو والتميز.

المطلع بين عمومية التقليد وخصوصية الرؤية

يطالعنا الشاعر فى صدر بيته الأول، بتساؤل يستدعى التقليد الشائع فى شعرنا القديم، موصولاً بمشهد الأطلال الباقية بعد رحيل الأهل والأحبة. غير أنه -ربما فى محاولة لإحداث شىء من الإضافة أو قدر من التجديد- يتساءل عن سالف معرفة المخاطب، الذى جعله معممًا من خلال إطلاق الخطاب، بأمر هذه الأطلال. كما عمد إلى تنكير الأطلال -حرصًا على التعميم كذلك- بإطلاقها من النسبة أو الإضافة ... ثم سارع إلى تشكيل صورة، يشف عن حرص مقصود على تأمل التفاصيل الجزئية الدقيقة لهذه الأطلال، وما يحيط بها من آثار بالية، وذلك حين بادرنّا بببيت الاستهلال قائلاً :

أَتَعْرِفُ أَطْلَالَ وَنُؤْيَا مُهَدِّمًا كَخَطِّكَ فى رَقٍّ كِتَابًا مُنْمَنًا

تنهض بنية الاستفهام، وصيغة المضارع من فعل المعرفة، بتشكيل مشهد الخطاب الذى يرسم ملامح الحالة النفسية التى غمرها الإحساس بالارتداد إلى الماضى، فى محاولة لنسج خيوط المقارنة بين ماضٍ غائب وحاضر جاثم، فيدعم فكرة إنكار المشهد، أو إنكار عظم التحول الذى أصابه؛ ومن ثم يبرز تساؤل المتردد عن مطلق المعرفة، ثم يأتى التنكير اللغوى داعماً لأحاسيس الإنكار النفسى، وعدم تقبل فكرة التصديق بأن هذه الأطلال، هى ذاتها بقايا ديار الماضى، العامة

بالحركة، المقترنة بالذكريات، ثم تأتي الصورة التشبيهية كاشفة عن طبيعة النظرة الخاصة، وموقف الذهول، الذى يتيح نوعاً من التأمل الهادئ، الذى يبدو صاحبه كما لو كان منفصلاً عن حركة العالم المحيط، استغراقاً مع معطيات المشهد، فإذا هو يرى الأطلال الباقية، وما يلمح من بقايا النوى المهدم شبيهاً بخط منمق على امتداد صفحة بيضاء. ولا يخفى مدى الإحساس بالمفارقة بين فعل الطبيعة والزمن فى الديار ... ذلك الفعل الذى يقترن بالعشوائية والاضطراب فى حركة الرياح وتقلبات الطبيعة ... وفعل الكاتب المدقق، الذى يحرص على زخرفة ما يخط وتنميق ما يكتب.

ولاشك أن هذه الملاحظة تدفعنا إلى استشراف البعد الخاص من أبعاد الرؤية الذاتية، التى يقدمها الشاعر عبر هذا المطلع الذى لا يجافى التقاليد الشعرية المعروفة فى تلك الفترة من حياة شعرنا العربى ... ذلك البعد الذى يتمثل لنا فى حدة الوعي بفعل الزمن فى الأشياء، على نحو يصيبها بالتغير الذى لا ينجو منه الهين الجزئى من مقوماتها، وهو فعل بعيد عن التخييط والعشوائية، ذلك لأنه مطرد لا يتخلف، ولا ينجو من أثره شئ أو مخلوق.

وإذا كانت الصورة الأولى موسومة بالتكثيف والإجمال، فذلك شأن النظرة الأولى حال تلقيها صدمة التغير، وما أحدثه إدراك ذلك التغير من ذهول، وما قاد إليه من استدعاء الماضى وقرائنه، فى مواجهة الحاضر الصادم ومشاهده. ومن الطبيعى أن ينصرف الشاعر -بعد ذلك- إلى نوع من التفصيل الذى يغلب عليه الوصف والتقرير، ويشيع فى أرجائه النغم الهادئ والإيقاع البطيء، وهذا ما تقدمه الأبيات التالية حيث يقول الشاعر :

شُهُورًا وَأَيَّامًا وَحَوْلًا مُجَرَّمَا	أَذَاعَتْ بِهِ الْأَرْوَاحُ بَعْدَ أَنْيْسِهَا
وَعَيَّرَتْ الْأَيَّامُ مَا كَانَ مَعْلَمًا	دَوَارِجَ قَدْ غَيَّرْنَ ظَاهِرَ تَرْبِهِ
فَمَا أَعْرِفُ الْأَطْلَالَ إِلَّا تَوْهَمًا	وغيرَهَا طُولُ التَّقَادُمِ وَالْبَلَى

لقد راحت الرياح تعبت ببقايا هذه الديار، وتنثرها بدءاً، بعد أن استقلت بها، منذ أن رحل عنها أنيسها، وأعانها الزمن على ذلك، فانطلقت مصعدة فى أرجائها أياماً وشهوراً متتابة ... حتى إذا اكتمل لها العام، استطاعت أن تأتى على ظاهر حالها، طامسة معالمها، مغيرة ترابها ... بل غيرت الأيام ما كان يتخذ معلماً بارزاً، يهتدى به السارى، فلا يضل ولا يساوره خوف.

ويظل الشاعر يداخل ما بين الضمائر التى تردنا -تلميحاً وإيحاء- إلى الدار وساكنيها من الأحبة الراحلين ... وتكرر لديه مفردة التغير، التى يرتد فعلها إلى حركة الرياح وفعل الأيام، وإن غلب فعل الزمن فعل الطبيعة. فها هو "طول التقادم" ينهض بدوره فى فعل التغير، وإحداث "البلى" بعد الجدة، حتى إن المحب المتردد، الذى طالما ألف الديار ومعالمها، لا يكاد يعرف ما بقى من آثارها وأطلالها إلا ظناً وتوهمًا.

ثم يكشف لنا الشاعر -فى مطلع البيت الخامس- عن كون هذه الأطلال، وما اقترن بها من مشهد التحول والتغير ... إنما هى أطلال ديار المحبوبة. ويتخذ من ذلك سبيلاً إلى الحديث الخاص عن تلك المحبوبة وعلاقته بها. وقبل أن نتوقف مع هذه الأبيات وقفة التأمل والتحليل ... لابد من استخلاص معطيات الرؤية الكلية للأبيات الأربعة السابقة، وتبيين ما تطرحه من معطيات الرؤية الذاتية للشاعر، على نحو يسوّغ الحكم بدوران الشاعر فى فلك التقاليد الشعرية السائدة، أو محاولة تحقيق قدر من الإضافة التى تشكل بصمة ذاتية.

والحق أن البدء بالاستفهام الإنشائي فى الشطر الأول، ومجافاة التقرير السردى الإخبارى، يشكل أولى إرهاصات الحرص على شىء من التجديد داخل الإطار العام ... فضلاً عن كونه أتاح للمتلقى، استشراف الحركة النفسية للشاعر، خاصة حين نرجح أن استخدام ضمير الخطاب، يتم على سبيل التجريد والارتداد إلى أعماق الذات المؤرقة بأزماتها الخاصة، ثم تأتى الصورة التشبيهية، لتدعم ذلك

الحرص من مدخل آخر، يبدو تطوراً طبيعياً للمسلك الفنى المعروف فى أفق العصر؛ إذ يعد نوعاً من الانتقال من العام الكلى إلى الخاص الجزئى ... إذ إن اتخاذ الرسم الكلى، ذى الخط المنمنق على الصفحة البيضاء، مشبهاً به لشهد الأطلال المتبقية من الديار والنوى المهدم من حولها، يسجل للشاعر تميز الالتفات نحو التفاصيل الجزئية الدقيقة، وما يعنيه ذلك الالتفات من نماء الاستغراق النفسى والحسى مع معطيات المشهد، على نحو يمنح خيال المتلقى فرصة مواتية، لتمثل الحركة الداخلية المواراة بصراع الماضى والحاضر فى أعماق الشاعر.

فإذا جاوزنا ذلك قليلاً، وجدنا الشاعر يرصد -فى إيجاز وتقريرية- حركة الرياح، ولكنه يبدو مأسوراً بإطار القهر الصادر عن عامل الزمن، الذى سيطر على الشطر الآخر من البيت الثانى بأكمله. ولا يجد الشاعر حرجاً فى تتبع وحداته المتداخلة حين يردد -فيما يكاد يكون نوعاً من التعديد- قوله: «شهوراً وأياماً وحولاً مجرماً»، ولا يخفى -بالطبع- دور التنوين، وقصر المسافات الصوتية أو المقطعية بين ترددات الحركة والسكون، وإحياءات حروف المد فى صدور ذلك الشطر... فى تجسيد إحساس الشاعر بوطأة الزمن وما أحدثه فى حقه، وحق المكان الذى ضمن ذكريات ماضيه المفتقد.

فإذا انتقلنا إلى البيتين الثالث والرابع، وجدنا أن مفردة التغير فى صيغة الحدث المقترن بالزمن الماضى، تشكل اللفظة المحورية فى هذين البيتين، ويتوزع فاعلية التغير عنصراً الرياح والزمن، فىكون نصيب الرياح الفعل الأول، ويقف إنجازها عند تغيير ظاهر تراب النوى. أما الأيام وطول التقادم، فتحقق البلى لما كان معلماً بارزاً. وتجتمع أطراف النتيجة المترتبة على ذلك كله، لتصيب الشاعر فى وعيه المعرفى، حتى لتفقد المعرفة بما عهده وارتبط به، فكان سجل ماضيه وتجربته وذكرياته.

وبذلك تتمثل الرؤية الذاتية فى الموقف من الزمن، ذلك الموقف الذى يمكن

اعتباره موقف عداوة وخصومة ، لذلك العدو الذى مارس فعل التغير بحدة وقسوة ، فأصاب هذا التغير مقومات الشخصية الشاعرة فى أهم أبعادها ، وهو البعد العرفى ، بعد أن أصابها فى علاقاتها بمن ترتبط وتحب من الأشخاص ، وما تألف وتحب من معاهد الذكرى المرتبطة بالتجربة الوجدانية الشفيفة .

حين نصل ما انقطع من متابعتنا للشاعر، نراه يقول فى البيت الخامس :

دِيَارُ التَّى قَامَتْ تُرِيكَ، وَقَدْ خَلَتْ

وَأَقْوَتْ مِنَ الزُّوَارِ، كَفًّا وَمِعْصَمًا

ويتواصل وصفه صاحبة الديار حتى البيت الحادى عشر. وربما يلذ لبعضنا إثارة السؤال حول تحديد شخصية المرأة المشار إليها. وفضلاً عن أن هذا لا يهمننا كثيراً فى هذا السياق، فإننا نود أن نشير إلى أن سيرة الرجل، تشهد له بسمو الخلق والمسلك، وأنه كان أبعد ما يكون عن مواطن الريبة، فليست المرأة المشار إليها هنا، خلية على أغلب الظن، كما أنها ليست الزوجة كما قد يفهم من البيت التاسع، لأنه لم يصح من أخباره أن امرأته رحلت عنه مخلقة ديارها، لتتحول إلى أطلال يقف أمامها. فإذا انتفى كونها هذه أو تلك، لم يبق إلا أن الرجل يتكلف الأمر، سيراً على التقاليد الشعرية الموروثة، وإن عمد -عبر منحى فنى شفيف- إلى توظيفها فى تقديم رؤيته الإنسانية الخاصة، إزاء حركة الزمن وهيمته على الحياة والأحياء ... تلك الرؤية التى ارتضى فى ظلها أن ينفق نصيبه من الزمن -أى عمره- على النحو الذى يحقق به خلود الذكر، مهما كان الثمن المدفوع فى ذلك... يستوى فى هذا الشأن إقامة المشيد من البنيان الذى لا يصمد -إلى حين قد يطول- أمام عوادم الزمن، أو التمتع بالحسان من النساء ... وفى هذين البابين ينفق عامة الناس الكثير، ولا يخرجون منهما بشئ، اللهم إلا الأسى والحسرة فى معظم الأحيان.

فى ضوء ذلك، واصل الحديث -فى إيقاع هادئ- عن تلك المرأة الموصوفة

التي خصته بودها، فتميزت بينهما العلاقة الإنسانية، لكن سرعان ما فعل الزمن مألوف فعله في فض عرى الود والوصل، حين أوقع الفراق بين الأليفين لأسباب لا تجاوز متكرر الأسباب المعروفة. ولعل هذا هو سبب إشارته إليها مجهلة على تعددها "لطياتٍ" في ختام هذه الأبيات.

إن تلك الديار هي ديار المرأة التي قامت "تريك" ... ولعل عمده إلى التعويل على ضمير الخطاب، سبيل تعميم مقصود، فذلك شأن كثير من الناس في فترات متفاوتة من شبابهم ... خاصة أنه يشير إلى أن تلك المرأة -أو ديارها- كانت قبلة القصاد والزائرين «وقد خلت وأقوت من الزوار». عندئذ آن أيْنُ خصوصية العطاء، فإذا هي تريك "كفاً ومعصما". ولسوف نلاحظ أن سلسلة الوصف والإخبار كلها تقريباً -بعد ذلك- تشكل جزءاً من معمول فعل الرؤية هنا، فالأمر إذن لم يجاوز الرؤية في لقاء أو مجلس، له قدر من الخصوصية التي تتميز فيها شخصية الضيف ممن عداها من هموم الزائرين، ولعل استهلال الحديث هنا بالإشارة إلى الكف والمعصم، يعد رمزاً دالاً على الترحيب وبسط اليد، حبوراً باللقاء الذي تأنس به النفس، ثم إنها "تهادى" وفي الفعل، وصيغة الحال ما يعين على تمثيل اللحظة التي يحرص المحب على إسعاد حبيبه، وإشاعة جو من الود على اللقاء؛ ولذا أضاف الوصف الدال على كمال التهيؤ الحسى والنفسى، حين قال: «عليها حليها، ذات بهجة»، فلقد اتخذت للقاء زينته المكتسبة، ماثلة في الحلى الذي تتجمل به الحسناء. كما شفت ملامحها المبتهجة عما يعتمل في نفسها من مقومات تلك البهجة التي لا تتكلفها؛ ومن ثم اكتمل للقاء دواعى الرضا والبهجة نفسياً وحسباً.

وإذ ذاك، توافينا نظرة الضيف المحبوب، المختص بحسن التلقى وتميز الاستقبال، فإذا بالشاعر يواصل مفردات معمول الرؤية التي تحرص المحبوبة على تقديمها بقوله: "وكشحاً" فيسوق الصورة الفنية التي تشف عن رقة الموصوف

والوصف، حين يقول: "كطى السابرية أهضما" إنه الخصر المدوح بدقته ونحوه، غير أن الصورة تستدعى نسج الحرير الناعم، لتتخذ منه المشبه به ملمحاً ومادة وحجماً.

ويواصل الشاعر العطف، تفصيلاً لما يرى من جمال تلك المحبوبة فيقول:

وَنَحْرًا كَفَاثُورِ اللَّجَيْنِ يَزِينُهُ تَوَقُّدُ يَاقُوتٍ، وَشَذْرًا مُنَظَّمًا
كَجَمْرِ الْغَضَا هَبَّتْ لَهُ بَعْدَ هَجْعَةٍ مِنَ اللَّيْلِ أَرْوَاحُ الصَّبَا فَتَنَسَّسَمَا

إن النحر -موضع العقد- يتألق وضاء مثل الفضة اللامعة ... يزيده جمالاً وتألقاً ذلك العقد الذى تتجاور فيه حبات الياقوت وفواصل اللؤلؤ ... ثم تتولد عن الصورة التشبيهية صورة أخرى، تنمى المشهد الجمالى الكلى، حين يشبه الشاعر تميز لمعان الياقوت واللؤلؤ بجمرات النار المتخلف عن اشتعال شجر الغضا الصلب، خاصة عندما توافيه فى هدأة الليل رياح الصبا الشرقية، ويتتابع نسيمها؛ فيزيد تأججه، ويتألق بريقه.

أما وضاء البسمة وإشراق النظرة، فتكشف عنهما هذه الصورة الإيحائية الشفيفة، التى يذهب فيها الشاعر إلى أن البيت لا فتحة فيه إلا خصاص مظلّل، يستأثره "يضىء" -بقرائن الحال ودلالة الوضاء المشرقة- لمجرد أن تحاول هى الابتسام غير أنه يعمد إلى تشكيل لفظى تسهم وحداته، وطبيعة التصرف فى بنائه، إلى مسلك خاص، حين يقول: "إذا هى ليلاً حاولت أن تبسما". ومناط الخصوصية يظهر إذا التفتنا إلى دور الضمير البارز المنفصل، المستحضر لهيئة الموصوفة، كما يظهر -ثانياً- فى الحرص على تقديم الطرف الدال على تمام الظلمة "ليلاً"؛ حتى يعظم إنجاز محاولة الابتسام داخل هذا البيت المحكم، وثالثاً فى جعل الحدث مجرد شروع فى فعل الابتسام لا إتيانه، حين قال: "حاولت". وأخيراً حين عمد إلى صيغة المصدر المؤول من أن والمضارع "تبسم" معمولاً للفعل

حاولت دون الاسم، وكأنما هو يرصد كيفية تجلى حدث الابتسام، منذ أن تحركت به النفس، وانتواه خاطر، حتى أوشك أن يكون ظاهراً متحققاً.

ويبدو أن المرأة شديدة الوعي بجمالها، حريصة على منح هذا الجمال، ما هو جدير به من ضروب التزين والحلى، التى استلقت الشاعر منذ البداية (البيت ٦)، لذا نجده يعود إلى التنبيه إلى لافت أثر حليها، حين يقترن بالحركة الدالة على ما لا يخفى من الدلال والركة فى قوله :

إِذَا انْقَلَبْتَ فَوْقَ الْحَشِيَّةِ مَرَّةً تَرَنَّمَ وَسَاسُ الْحُلِيِّ تَرَنُّمًا

وإذا كان الفعل المتخير "انقلب" يشى ببعض الظلال التى قد تبدو غير مستحبة للذوق المعاصر، فمرد ذلك إلى تطور الدلالة، لا إلى حقيقتها اللغوية، إذ لا تجاوز تلك الدلالة مجرد حركة الاتكاء المرتد فى قدر من الدلال والركة ... يؤكد ذلك قوله : "مرة" بعد الطرف "فوق الحشية" إشارة إلى قلة الحركة، مع انتفاء القصد إلى عملها. ثم تأتى ألفاظ الشطر الآخر جميعها لتتضافر على تجسيد الحركة والإيحاء بالصورة ... يتمثل ذلك فى فعل الترنم ومصدره، اللذين لا يخفى فيهما أثر رقة التاء وتكرارية الراء وتشديد النون الأنفية المقترنة بالميم المفعمة بغنائية الصوت، الذى يجد دعمه فى ألف الإطلاق عند ختام البيت ... وبين الفعل ومصدره، يوافينا الجرس المتردد للحلى عبر اختيار الشاعر، المصدر "وساس" الذى تتوسط ألف المد فيه، صوت السين الذى جاء أولاً مقترناً بوقفة السكون، ثم جاء أخيراً مشبعاً بحركة المد المضمومة، وكأنه الصوت الهامس يبدأ خافتاً، ثم يعلو ويمتد ليستطيل فى الزمن، مقترناً بنغمة محايدة بعد ذلك.

ويبدو التركيز على البعد الصوتى فى الصورة السابقة مهيئاً نفسياً لفعل الانفصال الحتمى والفراق وتبدل الأحوال، الذى يسوقه الشاعر فى البيت الأخير من أبيات وصفه لمحبوبته، إذ يقول :

فَبَانَتْ لِيَطِيَّاتُ لَهَا، وَتَبَدَّلَتْ بِهِ بَدَلًا مَرَّتْ بِهِ الطَّيْرُ أَشْأَمًا

هكذا على نحو من الموالاة والمباشرة المقترنتين بحرف العطف ... يطرده الفعل، وكأنما هو حدث مألوف مما تجرى به أحداث الحياة، التى لا تكف عن الحركة، فلا نملك إزاء تحولاتها مواجهة، حتى حين يبلغ الفعل من القسوة والحدة مبلغ فصح العلاقة الإنسانية الرابطة ما بين ثليفين "فبانث"، ولا يهم كثيراً، أو لا يجدى شيئاً من المواجهة أن نعرف التفاصيل؛ ومن ثم كان تجهيل العلة أمراً طبيعياً، يجسد حالة القهر والانكسار النفسى الموجب للتسليم فى قوله: "لطيات لها". ثم يتابع السرد التقريرى المجسد لهذا الانكسار، حين يقول: "وتبدلت به بدلاً"، فالحديث يؤكد اللفظ، حاسم الدلالة، فاعل فى الإنسان، قاطع بعجزه، موجب عليه التسليم ... كل ما يستطيعه هو ضرب من تقييم الحائر، حين يرى هذا التبدل الذى يشكل أحد نواميس الوجود المطردة، فيرده إلى القدر المتسلط، الذى لا يعرف له علة واضحة، ولا يتجاوز تفسيره لديه الوصف بالشؤم فى قوله: "مرت به الطير أشأماً" فيجعله ختام هذه المرحلة من مراحل التجربة الإنسانية والفنية.

طبائع ومواقف متفاوتة :

ينقلنا الشاعر بعد ذلك إلى مرحلة أخرى من مراحل التجربة الإنسانية الخصبية، يستهلها بقوله :

وعاذلتين هبتا بعد هجعة تلومان متلافاً مفيداً ملوماً

لم يُذكر عن حاتم أنه جمع بين امرأتين، حتى نقول إن المقصود بالعاذلتين زوجاته، اعتماداً على ذلك، وطرداً لما نلاحظه من خطابه زوجته فى قصائد أخرى، رداً على لومها إياه، لفرط إسرافه الذى لا يُبقى لولده أو أهله شيئاً، فهل المقصود زوجة، وأخرى استعانت بها عليه؟ أم هل المقصود النفس التى ضعفت فى بعض الأحيان، ووجدت عوناً من الزوجة؟ لا يدل الرد الذى رد به حاتم فى الأبيات اللاحقة على التسليم بذلك.

على أية حال، القضية ليست بذى خطر، فأياً ما كان المقصود بالشار إليهما فى هذا السياق، فإن الموقف هو الذى يهمنى ... موقف الزوجة أو الأم... موقف المرأة العربية بصفة عامة، التى تبدو دوماً قلقة بشأن المستقبل، حريصة على أن تضمن المستقبل المطمئن لها ولأبنائها، فى مقابل موقف الزوج الحريص على علو الذكر، ورواج الاسم، وإعلاء القيم النبيلة التى يتباهى بها الناس، ويجدون فيها مادة الفخر ومقومات التميز.

يبادرنا الشاعر بوصف المشهد أو الموقف، يتصدره عازلتان -لا واحدة- ويسند إليهما الفعل "هب"، بما يقترن به من الحدة والفرع والغضب، فى مواجهة الطرف الآخر، وقبل أن يكشف المتعلق بكيفية هذه الثورة "تلومان"، يعمد إلى تحديد الزمن، فإذا هو "بعد هجرة" إشارة إلى انقضاء جانب من الليل، وعدم استكمال الراحة التى يمنحها تمام النوم، ثم يأتى فعل اللوم فى صيغة المضارع، مُسنداً إلى الاثنين، تجسيداً لحالة الثورة الغاضبة، من قبل المتعدد فى مواجهة المفرد. ويأتى معمول الفعل مرشحاً لدلالة أحقية اللائمتين باتخاذ هذا الموقف، إزاء المخاطب... ذلك الذى يبدو -من منظوره الخاص، أو حكاية عن منظورهما، أو عبر تداخل لطيف بين الأمرين- "متلافاً مفيداً مُلوماً"، فهو -حقاً- متلاف لموفور المال، غير أنه مفيد الآخر والذات... ولكنه مستوجب للوم المتكرر، خاصة ممن يعد مسؤولاً عنهم مسؤولية مباشرة، ولا يخفى أن الصيغ الصرفية المستخدمة للوصف، تكشف عن الموقف والرؤية الواصفة.

ثم يَطْرُدُ المشهد، ولا تُنْكِرُ التهمة، ولكن يختلف التقويم. إن الشاعر يعمد إلى تكرار الفعل، ويحرص على التنبيه إلى خصوصية الزمن، الذى يبدو صوت اللوم خلاله، هو الصوت الوحيد المتردد فى الأفق، خلال تلك اللحظة، حين يقول: "تلومان لما غَوَرَ النجم". ثم يأتى التقويم الهادئ مجسداً لمنظور المقتنع بالمسلك، فيرى هذا اللوم، وإن تعدد أصحابه، "ضلة" إذ لا تدرك اللائمتان من الفعل إلا

ظاهره وقريب أثره ... أما هو فإنه "لا يرى الإلتلاف فى الحمد مغرماً" ... إن الإلتلاف -لاشك فى ضوء عمومية الصيغة- مَغْرَمٌ، غير أن الغاية النبيلة التى حرص الشاعر على أن يحلها بين معمولى فعل الرؤية الذاتية، تخرج هذه الدلالة عن إطلاقها، فالإلتلاف، فى منظور هذه الرؤية، مرهون بالغاية "فى الحمد"، هكذا أيضاً بدلالة المصدر المعمم، لكل ما يدخل فى دائرة الحمد، وبدلالة الحرف "فى" الذى يعنى استبطان تلك الغاية وعمق التمكن منها ... وفى ضوء ذلك، يدخل المسلك صاحبه درباً من الفتوة الإنسانية الرفيعة؛ ولذا ساغ أن يختار الوصف "فتى" معمولاً لفعل اللوم، وتصديراً للتعبير عن خصوصية الرؤية.

وعلى نحو من المبالاة والمباشرة يتابع الشاعر سرد الموقف :

فَقُلْتُ، وَقَدْ طَالَ الْعِتَابُ عَلَيْهِمَا وَأَوْعَدْتَانِي أَنْ تَبَيَّنَا وَتَصْرَمَا
أَلَا لَا تَلُومَانِي عَلَى مَا تَقَدَّمَا كَفَى بِصُرُوفِ الدَّهْرِ لِلْمَرْءِ مُحْكَمَا

وثمة فاصل تعبيري ليس قصيراً، يحرص الشاعر على تقديمه، تصويراً للموقف، وتجسيداً لطبيعة العلاقة وتباين الموقف ... "وقد طال العتاب عليهما" بالتحقيق والتوكيد، ومعنى الامتداد زمناً وجدلاً، وصيغة المصدر من مادة العتاب، التى تحتل منزلة وسطى بين رصيد ماضٍ من علاقة الحب والحرص، وإنذار وتخويف يهددان تلك العلاقة فى المستقبل، غير أن العتاب قد طال "عليهما" ... لا عليه، وفى هذا ما فيه من إشارة إلى أبعاد اللحظة النفسية التى تقترن بالضيق والغضب، من جانب اللائمتين، والهدوء والسكينة من جانب الشاعر. ثم يضيف إلى هذا ما يؤكد، ويزيد الموقف حدة، حين يقول : "وأوعدتانى" ... إن الأمر يجاوز العتاب، صاعداً صوب التهديد والإنذار، والإبعاد بالمتكرر، مما لا يستحب فى شأن العلاقات الإنسانية عامة ... ذلك أنهما توعدان "أن تبينا وتصرما" ولا يخفى أن صيغة المضارع هنا -فضلاً عن العطف- تجسد توتر المشهد، كما لو كان

راهناً فى التو واللحظة، كما تثبت إعمال الإرادة، انطلاقاً من موقف داخلى،
واقتناع راسخ بمغايرة الرؤية.

عندئذ يتدفق الصوت بالقول، مُصدِّراً بأداة الاستفتاح "ألا"، إيحاءً بفاصل
زمنى من سكوت التأمل، المستغرق فى الاستماع المقترن بنظرة لا تخلو من مزيج من
الرفض والسخرية والإشفاق؛ بسبب سطحية النظرة، واختلاف الغاية، وضيق
الأفق، الذى يشكل موقف اللائمتين ودافعهما من منظور الشاعر. ثم يتبع هذا
الحرف، النهى عن مواصلة الموقف، مستخدماً المادة ذاتها، عامداً إلى التركيز
والتعميم، حيث يقول : "لا تلومانى على ما تقدما"، فيشكل إطلاق الحد المستفاد
من المصدر المؤول من "ما" وجملتها أفقاً لا نهاية له، مستوعباً كل الجزئيات التى
يكن تعدادها، باعتبارها موجبة للوم والعذل من قبل المشار إليهما فى صدر الأبيات.
ولأن موقف العاذلتين مفعم بغفورة الغضب وحدة الانفعال، اقتضت المغايرة فى الرؤية
أن يأتى الرد مشحوناً بمقومات البصر العقلى، واستشراف الحكمة الموجبة للتسليم،
فكان من الطبيعى -ترتيباً على ذلك أو بأثر منه- أن يطلق الشاعر الحكمة فى إثر
هذا النهى، قائلاً : "كفى بصروف الدهر للمرء محكما"، فإن تكن الغاية هى بلوغ
الحكمة، ففى صروف الدهر، واختلاف أحواله، وما يتعدد من مقدمات أحداثه
ونتائجها، الكفاية أداة لبلوغ تلك الغاية .. وهكذا يبدو الحكم مطلقاً من الاقتران
بزمن، والدلالة موجبة للتسليم المُبرراً من الخلاف.

غير أن الكلام يتصل، ليقدم التفصيل الدقيق لشأن الزمن، الذى لا يخرج
-لحظة الجدل والعتاب والتهديد- عن أن يكون الماضى أو الآتى .. فعلى نحو
من المتابعة المباشرة والتوكيد، والحرص على شمول الخطاب للمخاطبين معاً،
يقول الشاعر :

فإنَّكُمْ لا ما مَضَى تُدْرِكَانِهِ وَلَسْتُ عَلَى ما فَاتَنِى مُتَنَدِّماً

ويتقاسم الطرفان شطرى البيت، غير أن أبرز ما يلفت الناظر فى هذا

البيت، يتمثل في مهارة استخدام النفي في شطريه، فلقد بدأ الشاعر أسلوب النفي في الشطر الأول، بالأداة التي تنصرف دلالتها إلى المستقبل، ثم عمد إلى تأخير الفعل المضارع المسند إلى الاثنين المخاطبين، مقدماً عليه الموصول وصلته "ما مضى" بكل ما يعنيه اسم الموصول من امتداد، ينتفى معه التحديد للمقصود، وبكل ما تعنيه دلالة المضى للحدث والزمن، الذى عمد الشاعر إلى اختيار الجذر اللغوى من المادة نفسها، تعميقاً للمراد ... ثم يأتى الفعل المنفى. فإذا به يختار له مادة الإدراك فى الزمن الحالى بما يدل عليه من الاجتهاد فى الملاحقة، والدأب فى مواصلة الجهد، تجسيداً للإصرار على الموقف ... يدعم إيقاع التقرير، والنغمة الهابطة التى ترسخ الدلالة، وتمنحها إهاب القدر الحتمى، الذى لا فكاك منه.

وفى المقابل، تتبدى صورة النفي المتعلق بالذات، مع اتفاق نسبي فى بنية الأسلوب، ومغايرة واضحة فى الموقف، إعمالاً لتفاوت الرؤية، وما بنى عليها من تفاوت التوجه والتقويم ... فأداة النفي هنا، الفعل المسند إلى الذات "ليست" إحياء بحضور الإرادة الذاتية فى اتخاذ الموقف، ثم يؤخر الخبر الكاشف عن الموقف الذى يقع عليه فعل النفي "متندماً" بصيغة التكليف والعرضية، ولو على سبيل المجازاة إلى حين ... فضلاً عن أصالة المنطق الذاتى. أما ما يحرص الشاعر على بثه والمبادرة به بين ركنى الجملة المنفية، فهو كل "ما فاتنى" من منظور: كما من الحرص والوفرة والتكثر من كل ما يُكَنَز، إذ لم يفتنى شىء من منظورى الذاتى، حتى أستشعر الندم عليه للحظة قصيرة أو أمد ممتد.

عند هذا الحد يستعلى الموقف الذاتى. ويتحول إلى قيمة إنسانية عامة، منشودة لكل من يحرص على إعلاء القيم النبيلة، التى ينبغى أن تسود وتبقى، وفى ضوء ذلك، يتحول الخطاب عن المخاطبتين المحددتين، إلى مطلق الخطاب الذى يشمل الذات داعماً ومسانداً، وكل ذات مخاطبة تشارك الذات المتكلمة حرصها على القيم الباقية، واستخلاص حكمة الدهر، على نحو إيجابى ناضج.

دونما انقطاع لحركة الرؤية، أو فصل للنتيجة عن مقدماتها، واعتماداً على
فاعلية الفاء الرابطة، يقول الشاعر :

فَنَفْسِكَ أَكْرَمُهَا، فَإِنَّكَ إِنْ تَهَنْ عَلَيْكَ، فَلَنْ تَلْقَى لَهَا الدَّهْرَ مُكْرَمًا

لقد أتاح هذا التصرف اليسير بتقديم النفس -مسندة إلى ضمير الخطاب-
على فعل الأمر من مادة الإكرام للمتلقى، فرصة استجلاء العالم النفسى للمتكلم
والمخاطب كليهما ... بل أتاح تمثل مقومات مشهد بأكمله، يقف المتكلم الواثق من
رؤيته وقيمه وتجربته فى صدره، وفى مواجهته كل ذى نفس عزيزة، يحرص على
إعلانها، ويتحرى السبيل إلى إكرامها، ويطرد فعل النزعة العقلية المنطقية فى بنية
التشكيل اللغوى، حيث نرى الشاعر يعتمد على أسلوب الشرط، كى يقود المتلقى
إلى الإيمان بأن الأمر بإكرام النفس، سبيل حتمى لا خيار فيه،، حين يقول مواصلاً
الخطاب : "فإنك إن تهن عليك" تلك النفس التى يجب إكرامها "فلن تلقى" ما
حييت "لها الدهر"، وما اطردت حركة الزمن وتبدلت أحواله "مكرماً" هكذا
بالإفراد والتذكير.. أى مكرم وكل مكرم.

والتأمل فى البيت، يلاحظ هيمنة حضور هذه النفس على نحو لافت،
فهى تبادرنا ظاهرة فى صدر البيت، ويبرز الضمير المرتد إليها فى فعل الأمر
بإكرامها، ويستتر دونما غياب فى فعل الشرط "تهن". ثم يعاود الظهور متعلقاً
بالفعل "تلقى"، ليوصل الحضور المطرد فى إثر اسم الفاعل، الذى ختم به البيت.
فإذا أضيف إلى ذلك، حضور المخاطب المقترن بها والمقتربة به، تجلى لنا موقف
المتكلم وتميز رؤيته، وطبيعة المنزلة التى يحرص على إنزال النفس الإنسانية إياها،
ووجدنا أنفسنا مدفوعين إلى تبني رؤيته، واسترخاص الثمن الذى يبذله من أجل
الغاية التى ينشدها، وإن استكثر هذا الثمن كثيرون، ولم ينتبه إلى حق النفس من
الإكرام وسمو المنزلة كثيرون كذلك.

ويواصل الشاعر خطاب النفس والآخر، تأكيداً للموقف، وترسيخاً للرؤية،
عبر صيغة الأمر وبنية الخطاب فيقول :

أَهْنُ لِلذَى تَهْوَى التَّلَادَ فَإِنَّهُ إِذَا مِتَّ كَانَ الْمَالُ نَهَبًا مُقَسَّمًا

إذا سمت الغاية، فليس من المنطقي أو المقبول أن يضمن على بلوغها بكل
غال... ذلك هو مقتضى النظرة العقلية، التى بدت ضابط الرؤية والأداء فى هذه
التجربة. وهذا ما يواصل الشاعر تأكيده فى إيقاع حاسم وصرامة واضحة، إذ استهل
البيت هنا بالأمر بإدانة التلاد، لكنه حرص -تبريراً لغرابة الأمر- على تقديم العلة
الدافعة إلى البذل على هذا النحو، أو بهذه الكيفية، حيث قال "للذى تهوى"
بتعميم الدلالة فى اسم الموصول، وتعليقها على المنزع الذاتى، خاصة إذا كان هذا
المنزع، ينحو بالمرء صوب ما هو سام ورفيع من القيم الإنسانية الباقية، وخاصة إذا
كانت هذه التلاد، داخلة فى دائرة العرض المكتسب من المال.

وثمة تبرير لطيف يسوقه الشاعر، إذكاءً لدوافع البذل، واسترخاض الأثير
من الأموال، حين يقول : "فإنه إذا مت كان المال نهباً مقسماً" أى مال ذاك؟ إنه
مالك الذى جهدت فى جمعه وصونه واستزادته! ذلك أن الأمر رهن بحياتك، فما
إن تنقضى الحياة بموتك حتى ينهب المال، ويقتسم هنا وهناك، ويؤول إلى غيرك.
فإذا كان الأمر كذلك، فهل يكون من الحكمة فى شيء أن تضن على ما تهوى -
حال حياتك- بشيء.

ويمعن الشاعر فى نسج أطراف هذه المفارقة عبر البيت التالى، حين يقول:

وَلَا تَشْقَيْنَ فِيهِ فَيَسْعَدَ وَارِثُ بِهِ حِينَ تُحْشَى أَغْبَرُ اللَّوْنِ مُظْلِمًا

ففى مقابل شقاء جامع المال، تعظم سعادة وارثه، وفى مقابل حيوية حياة
الوارث وتنعمه بهذا المال، يكون موات الجامع وحشوه داخل ظلمة القبر وغبرته.
ومن هنا تتجلى حكمة النهى المؤكد عن الشقاء، وإحلال هذا النهى صدر البيت،

عطفًا على الأمر بالبذل المهين لكريم المال، حال الحياة، من أجل بلوغ ما يبقى من خلود الذكر ونبل السيرة. ولا يخفى أن التحذير من الشقاء فى الحياة بدءًا، ثم تبشيع الصورة بعد الموت، من خلال انتقاء الفعل "تحشى" خطابًا للمنهى عن الشقاء بجمع المال من أجل سعادة الوارث، وكأنه شىء يلقى أو رمة تلقى فى التراب. ثم الإمعان فى وصف غبرة لون القبر وظلمته فى إيقاع تتابع رناته تحسينًا للتحذير من سوء المكر وهوان الحال ... أمور من شأنها أن تدفع المستغرق فى هذا المسلك إلى أن يراجع مسلكه، ويعيد تشكيل رؤيته وترتيب قيم الحياة ومقوماتها. وتتعدد خيوط المفارقة فى رؤية الشاعر، فيمعن فى تأمل ملامحها وتفصيل جنباتها، فيواصل التشكيل قائلاً :

يُقَسِّمُهُ غَنَمًا، وَيَشْرِى كَرَامَةً، وَقَدْ صِرْتَ فى خَطٍّ مِنَ الْأَرْضِ أَعْظَمًا
إن الوارث يرى فيما قاله مما شقيت فى جمعه غنمًا يطلق يده فى تقسيمه هنا وهناك، يشتري به شرفًا ومكانة كنت أنت الجدير بهما لو بادرت بذلك خلال حياتك .. أما الآن فذاك يجرى وأنت مجرد عظام لا تشغل من الأرض سوى خط موضعها الذى قبرت فيه ! وهكذا تعظم المفارقة زمانًا ومكانًا وحظوظًا.

وربما كان فى وفاء الوارث لمورثه شىء من العزاء .. غير أن الواقع الذى يسجله الشاعر الراصد يشهد بأنه من النادر أن يحمد الوارث، وهو يسوق مغنمه مما شقى مورثه فى جمعه، صاحب هذا الفضل، ولا يخفى أن إيقاع التقرير ونغمته الهابطة يجسدان الإحساس بالإحباط والإنكسار أمام هذه الحقيقة التى تستوجب إعمال النظر ومراجعة النفس، واستخلاص حكمة الحياة، والعمل بمقتضاها.

ويوالى الشاعر سوق الحكمة المستخلصة من فرط الوعى بتجربة الحياة ومسلك الأحياء فيقول :

تَحَلَّمَ عَنِ الْأَدْنَيْنِ وَاسْتَبَقَ وَدَهُم وَلَنْ تَسْتَطِيعَ الْجَلْمَ حَتَّى تَحَلَّمَ

بصيغة الأمر، وبدوافع الحرص على سمو المنزلة، والرغبة فى سمو العطاء، والارتقاء بالعلاقات الإنسانية، يواصل الشاعر سوق الحكمة التى عرف -بثاقب رؤيته وتميز وعيه بالتجربة البشرية- أن الحلم يقع منها على قمة لافتة، فراح يخاطب ذات الآخر، منبهاً إلى أن هذه الخليقة لا توافى المرء -على كمالها وتامامها- إلا بضرب من المكابدة، ونهج من الترويض. ومن هنا راح يوصى بتعمد الحلم واصطناعه، والتمرس به خاصة مع الأقربين الذين توجب روابط القربى والرحم على المرء، الحرص على ودهم، واحتمال ما لا ترتضيه النفس من متفاوت سلوكهم. وليس ثمة سبيل إلى بلوغ تلك الخليقة السامية، وهذه القيمة الإنسانية الرفيعة، إلا بالإرادة والصبر، وتكلف الأمر المرة بعد المرة، حتى يصير الحلم جبلة راسخة، وطبيعة أصيلة فى تكوين المرء وخلقه. ومن اللافت أن نفى المضارع بـ"لن" فى صدر الشطر الثانى، ووقوع فاعليته على المصدر، واختيار الحرف الذى يوحى بامتداد الغاية، واختتام البيت بالمضارع وصيغة التفعّل المؤكدة، لإعمال الإرادة من الجذر اللغوى ذاته، تتضافر فيما بينها لتشكّل المبرر العقلى المقنع بحتمية الالتزام بالأمرين المقدمين فى الشطر الأول. كما أن النغمة الصاعدة التى تقترن بالنفى المنصرف إلى مطلق الشأن فى مطلق الزمن المستقبل، من شأنها أن تدعم الصرامة والحسم المقترنين بالدلالة، وتؤكد قطعية وجوب ذلك الالتزام.

وبحكمة الطبيب ورصيد المجرب ... يوالى الشاعر تشخيص أدواء العلاقات الإنسانية، ويرسم من الطرق فى سمو بها، ما من شأنه أن يمنح التميز فى الحياة، وخلود الذكر فيما بعدها، يقول :

مَتَى تُرَقِّ أَصْغَانَ الْعَشِيرَةِ بِالْأَنَا وَكَفَّ الْأَذَى يُحَسِّمُ لَكَ الدَّاءُ مَحْسَمًا

بأسلوب الشرط الذى يطلق الدلالة من عقال الارتهان بزمان أو مكان أو حال محددة، يصوغ الشاعر القضية، اعتماداً على إطلاق دلالة الخطاب كذلك، ومن ثم كان اسم الشرط المقترن بالفعل المضارع، سبيل تعميم الزمن، مع اتضاح

الانشغال بشأن المستقبل منه. ثم اختار الشاعر الفعل "ترقى" أو "ترقأ" الذى خفف أو قصرت حركته -بأثر موقعه الوظيفى- فغدا مجسداً بأصواته -فضلاً عن دلالاته- فعل المعالجة الطبية الحالية، المدعومة بخبرة الطبيب المتمرس بأدواء البشر، خاصة إذا كان الداء متغلغلاً فى مسارب النفس، لا محصوراً فى عضو مady هنا، أو هناك من أعضاء الجسم. ثم يوقع الفاعلية على الأضغان التى قد تستكن فى الأعماق، ويستطيع ظاهر الهيئة والمسلك أن يخفيها، عامداً إلى صيغة الجمع الموحية بالكثرة والتعدد والتنوع، ثم يضيفها إلى العشيرة بتعريف لا يمنح تحديداً كاملاً، فأى عشيرة يمكن أن تكون؟

إن فى الأمر متسعاً يسمح بقدر من احتمالات التعدد، وإن رجحت كفة عشيرة ذوى القربى والأدنين، حتى لتوشك أن تكون هى المقصودة، ولذا فالأمر يحتاج إلى مزيد من الحرص فى تحرى رقة المدخل وحسن التوصل؛ ومن ثم عمد الشاعر إلى أداة تناسب طبيعة العلة وخبرة الطبيب الحكيم، حين قال "بالأنا"، فالأناة وطول الصبر والروية، خير أداة فى معالجة هذا النمط من الأدواء. فإذا أضيف إلى ذلك، الثمرة المباشرة لما تميل إليه الأنفس السامية من الترفع ودوام العطاء ... ماثلة فيما أسماه "كف الأذى" كانت النتيجة مضمونة ومطمئنة. وهذا ما أكدته جملة الجواب فى دقة وتكثيف وتركيز، يجمعها قول الشاعر "يحسم لك الداء محسماً"، هكذا بصيغة المضارع التى توازى الصيغة المتخيرة فى جملة الشرط، وتدعم إطلاق الدلالة، خارج حدود الزمان والمكان والحال، مع استجلال شأن المستقبل. ثم توقع الفاعلية على الداء إحياء بالتمكن وطول المعاناة فيما مضى، ثم تجعل المصدر الختامى من مادة الفعل، سبيل تأكيد الدلالة ونفى الشك الذى قد يساور المخاطب. ولعل أهم من ذلك ما يبدو من الحرص على المبادرة بإضافة الكسب، ونجاح المسلك إلى المخاطب، من خلال تقديم الجار والمجرور "لك" المتعلقين بالفعل، قبل معمول الفعل ومصدره.

وفيما يبدو أشبه بقطع متعمد لبنية الخطاب المطردة فى الأبيات السابقة واللاحقة، وفيما يبدو أشبه بوقفة استبطان العالم النفسى الداخلى ومراجعة نقائه وصدقه، يسوق الشاعر قوله :

وما ابْتَعَثْتَنِي فِي هَوَايَ لَجَاجَةٍ إِذَا لَمْ أَجِدْ فِيهَا أَمَامِي مُقَدِّمًا

إن المسلك المنتقى، أبعد ما يكون عن محاولة التعويض النفسى عن منشود ظاهرى ممتنع. ومن ثم كانت المبادرة بالنفى للبواعث الداخلية. ولا شك أن وقوع الشاعر على هذه المادة اللغوية، واختيار صيغة الافتعال، وإيقاع الفاعلية على الذات، والحرص على المبادرة بها قبل إيراد الفاعل -أيًا ما كان الفاعل- أمور تشف عن أقصى درجات الصدق فى مواجهة النفس، وتحرى مقومات سوائها، ظاهراً أو باطناً.

وقبل إيراد الفاعل، يبادر الشاعر بذكر المتعلق "فى هواي" تأكيداً لأصالة التوجه، وتمكن المنزع من هذه النفس، إنه الهوى مضافاً إلى الذات، وإنها الجبلة الأصلية، التى تطبع هذه الذات بطابعها ... ثم يوافينا الفاعل الذى يعد مثلاً لأنماط السلوك التعويضى عن مختلف أشكال النقص. أما الحالة التى يمكن أن تهين لهذا النقص مناخ الظهور، فهى افتقاد المنزلة المنشودة، اعتماداً على المقومات المألوفة التى تشيع بين الناس، ويتعارفون على اتخاذها سبيلاً للفخر والتباهى، متمثلة فى وفرة المال، أو كثرة العرض، أو ممارسة القوة والسطوة، دونما سند من حق أو ضرورة موجبة. ومن اللافت من أمر التصرف الأسلوبى هنا، تأخير جملة الشرط، ويسر ألفاظها، وتعميم دلالتها، وهدوء إيقاعها. يدعم ذلك كله تعدد اختيار الذات، محوراً ومثلاً على نحو جعل البيت أشبه بالجملة المعترضة، وجعل معطياته أداة استجلاء العالم النفسى الداخلى، فى لحظة صدق قادرة على استئثار عوامل المشاركة، وتأكيد مقومات التعميم.

وفى ضوء ذلك، يعاود الشاعر التعويل على بنية الخطاب، دونما أدنى إحساس بالانقطاع أو التوقف، فيقول :

إِذَا شِئْتَ نَاوَيْتَ أَمْرًا السُّوءِ مَانَزًا إِلَيْكَ، وَلَا طَمَعَتِ اللَّئِيمُ الْمُلْطَمًا^(٢٤)

فى ضوء توفر القدرة على ممارسة رد الفعل فى مستويات متعددة وأشكال متباعدة، ينتفى العجز ويتاح الاختيار، ويتجلى تفاوت الرؤية والمسلك والمنطلق الأخلاقى؛ ولذا كانت المشيئة الفردية، عامل الحسم فى تحديد المسلك المتخير، باعتباره المسلك المناسب لمواجهة الموقف، الذى يفرض على المرء مواجهته. فإذا اجترأ عليك "امرؤ السوء" أو تناول عليك لئيم، فلك -إن شئت- أن ترد الإساءة بمثلها، ولن يعيبك عائب، وتبدو القضية منطقية والنتيجة متسقة مع مقدماتها. والشرط هو البنية الأسلوبية المناسبة فى دقة وتركيز، ولكن يبقى المسكوت عنه من جانبى الدلالة، ماثلاً فى كون مشيئة الحريص على التميز والسمو، المجبول على الترفع والعطاء ... تعدل عن المتوقع، وتقضى بغير مجابهة السوء والعدوان بمثليهما.

ولأجل ذلك، اطرد الخطاب، وامتدت الجملة عبر العطف فى البيت التالى، حيث يقول الشاعر :

وَذُو اللَّبِّ وَالتَّقْوَى حَقِيقٌ إِذَا رَأَى ذَوِي طَبَعِ الْأَخْلَاقِ أَنْ يَتَكْرَمًا^(٢٥)

هنا مناط التميز الذى يعتمد على مقوماته، فيوافقنا الوصف "ذو اللب والتقوى". إن أمر التفاضل ليس مرهوناً بالقوة أو القدرة على رد العدوان بالعدوان، أو الإساءة بالإساءة، إنما مرهون برصيد الرؤية الذاتية، والحلم، ومغايرة السائد مما يشمل العامة، وينسحب عليهم حكمه ... هنا يتميز صاحب الفعل والحكمة، الخبير باتقاء أضغان العشيرة. ومثل هذا النموذج "حقيق" -هكذا بلزوم الصفة المؤكدة للأحقية والجدارة بما يناسب تكوينه- "أن يتكرما". وفى المصدر المؤول وصيغة لا

تفعل، مجلى أعمال الإرادة المستمدة من خصوصية التكوين وتميز الرؤية. وفي حذف المعمول، إطلاق لفاعلية الفعل الذى ينسحب على مطلق الآخر، ويطرد زماناً ومكاناً وموقفاً؛ ومن ثم كان فى الحرص على تقديم جملة الشرط على المصدر، ما يدعم اطراد الموقف مهما تكرر الحدث وتعدد شخوصه، فذلك شأن ذى اللب "إذا رأى ذوى طبع الأخلاق"؛ فالأمر رهن رؤيته هو، رؤية العلم والإدراك، وواجه المتعديدين ممن تبين فى أخلاقهم النقص والعيب.

وإذا كان المناخ المحيط، يمارس تأثيره على المرء على نحو حتمى، فلا بد أن يكون طلاب المعالى والتميز على وعى بذلك. فيجتهدوا فى تشكيل ذلك المناخ على نحو إيجابى. وعلى هذا السبيل راح الشاعر يرسم معالم المسلك المؤمل أن يعين على المنشود من السمو والتميز، فواصل الخطاب قائلاً :

فَجَاوِرٌ كَرِيمًا، وَاقْتَدِحُ مِنْ زَنَادِهِ وَأَسْنِدُ إِلَيْهِ، إِنْ تَطَاوَلَ، سُلْمًا

إن تجربة الحياة من منظور حكمائها، تكشف عن أن آفة النجس، الغرور وتزكية النفس، وأشد ما يجنى على النبتة المبشرة، المناخ المائل من حولها. ولا شك أن وعى الشاعر بذلك، هو الذى دفعه إلى التوقف أمام الدائرة الأوسع نسبيًا من حول العاقل المتميز الذى سما به طبعه إلى مجاوزة المألوف ونشidan المثالى؛ ومن هنا جاء التوجيه عبر الخطاب المباشر، مُصَدَّرًا بالفاء، تأكيداً لكونه نتيجة موصولة بما سبق، ثم اتخاذ صيغة المفاعلة بنية لفعل الأمر ومادة الكرم، وصفًا لمعموله المقدر فى قوله "فجاور كريماً". ولا شك أن الأفراد والتذكير فى الوصف، يسمح بالتعميم والتنوع والتفاوت الفردى، مع الاشتراك فى الحكم. ثم يعمد إلى صورة إيحائية شفيفة، يستمدّها من وهج المنافسة فى تحقيق التميز فى السلم والحرب فى قوله : "واقتمدح من زناده". ولا يخفى أثر صيغة الافتعال المستحضرة للإرادة، ومادة القدرح المورى للزند، المؤجج لنار التنافس فيما خبر من ضروب القيم الحيوية، التى تتضافر على منح الحياة قيمتها، والارتقاء بالعلاقات التى تسمو بهذه القيم.

ولاشك أن الجهود تتفاوت، والغايات تتباعد؛ ومن ثم حرص الشاعر -فى إيقاع سريع- على العطف بالحث، على عدم التوانى فى اصطناع السبل، ونفى قعود الهمة، فَإِنْ صَعَبَ مرتقى هذا المثل الذى يُرْجَى جواره، فعليك أن تتخذ السلم الذى يتيح بلوغ ذلك المرتقى، ويحقق فرصة الفوز بذلك الجوار. ولا يخفى أن اختيار لفظ "سلم" معمولاً لفعل الأمر "أسند" حال تطاول شأن الكريم يفتح الباب رحباً لعموم الدلالة التى تشمل كل ما يمكن التوسل به، من أجل بلوغ أعلى درجات التميز، فضلاً عن إذكاء الدوافع الذاتية إلى أقصى مدى.

وإذ بدت الأمور غير ميسورة، والسبل عصية... إلا على ذوى الهمم العالية والغايات السامية، التى توجب نمطاً فريداً من البذل والتواضع وجهاد النفس والآخرين؛ فإن المثل خير مشجع...ومن ثم بادر الشاعر إلى اتخاذ نفسه مثلاً يسوقه على الدرب، تشجيعاً للمخاطب...كل مخاطب، وإعلاءً لمثالية الحياة التى ينشدها سامية القيم، سامية الغايات...وهذا ما وقف عليه الأبيات الثمانية التالية:

مثال من الذات :

يستهل الشاعر هذه الأبيات بنبرة حادة وإيقاع حاسم، معمولاً -فى المرحلة الأولى- على ضمير الذات، منطلقاً إلى شىء من التعميم بعد ذلك، فيقول :

وَعَوْرَاءَ قَدْ أَعْرَضْتُ عَنْهَا فَلَمْ تُضِرْ وَذَى أَوْدٍ قَوْمَتُهُ فَتَقَوَّمَا

يتوقف الشاعر فى هذا البيت، أمام أمر لا تكف حركة الزمن وأحداث الواقع عن تكراره، وقد يبلغ خطره أحياناً، حد إفساد العلاقات الإنسانية وتبادل الصراعات التى لا تنتهى. وقد يبدو -فى منظور العاقل الحكيم الذى ينطلق من رؤية ذاتية متسامية- لا شأن له. ذلك هو ما يتعرض له كل إنسان فى مختلف مواقع الحياة ومستويات علاقاتها، من تطاول بعض الناس عليه بكلمة قبيحة أو رغبة فى انتقاص القدر والشأن. وهذا ما عمد الشاعر إلى تعميمه، واستخدام لفظة

”عواء” للدلالة عليه .. قاصداً إلى الأفراد والتكثير، مستفيداً من امتناع التنوين، رغبةً في تجسيد النظرة الذاتية للأمر ... نظرة التجاوز والاستهانة والترفع عن الالتفات إلى تلك المحاولة. وهذا ما يسوقه عبر الوصف ورصد التطور بإيقاع الإخبار التقريرى الهادئ وحيادية السرد في قوله: ”قد أعرضت عنها؛ فلم تضر“ .. بهذه البساطة وذلك اليسر .. تم الإعراض من قبل الذات، وخلص التجاوز في الماضي؛ فانتفى الضر ماضياً، وبقي أثر الدرس مستقبلاً.

ولا يعنى هذا أى صورة من صور العجز، ومن ثم يعنى أسمى درجات الترفع والحلم، والوعى بتشكيل العلاقات المناسبة، مع مختلفى الطبائع والتكوين من البشر. ويتأكد ذلك من خلال الصورة المقابلة التى يقدمها الشاعر فى الشطر الآخر من البيت، حين يقول: ”وذى أود“ على تقدير ما يفيد الكثرة والتعدد. ولاشك أن الوصف والتركيب اللغوى يشيران إلى تمكن الخلق المعوج من ذلك النموذج المشار إليه هنا؛ ومن ثم يصعب التقويم، ولكن الشاعر يخبر عن شأنه مع هذا الصنف من البشر، بإيجاز وتركيز وحسم، حين يقول: ”قومته؛ فتقوما“، ولا يخفى ذلك الأثر الجمالى، المترتب على اختيار الجذر اللغوى، وصيغة الماضى، وأثر التضعيف الصوتى فى تجسيد فاعلية الفاعل، ثم إسناد الفاعلية إلى الذات المفردة، وشمولية شأن المفعول، اعتماداً على اختيار الضمير العائد على المتقدم ... بل على الجنس الموصوف بالوصف السابق. وكذلك لا يخفى الأثر المترتب على اختيار الرابط الدال على فورية الاستجابة، وتعتمد اختيار الفعل المسند إلى المفعول، من الجذر المتخير فى الفعل المسند للذات ”الفاعل“، وتحرى صيغة الافتعال التى تعنى قهر الإرادة، وتشير إلى صعوبة المطاوعة، والامتداد النسبى للزمن، دون أن ينال من تمام تحقق الغاية، التى تتحدد هنا بإخراج ذوى الطبيعة المعوجة عن اعوجاجهم، الذى أوشك أن يكون جبلة أصيلة فى تكوينهم يعز تغييرها؛ ومن ثم يرتد ذلك كله إلى إعلاء إرادة الفاعل، وتميز اقتداره على نحو يكسب تجاوزه السابق عن التوافه قيمةً

أعلى، ويضفى على تكوينه النفسى الداخلى سلاماً خاصاً، يليق بأصحاب الرؤى الناضجة، والمواقف المتميزة.

وفى دقة تشارف دقة التمييز بين المصطلحات العلمية على تقاربها، تكرر لفظة "عوراء" معمولاً للفعل "أغفر" فى صدر البيت التالى، ولكنها هنا تضاف إلى "الكريم" بالتعريف المميز للوصف، المؤكد لأصالته؛ ومن ثم يلفتنا التركيب إلى انتفاء الكمال المطلق للبشر، كما يلفتنا إلى أن العبرة فى سوق الأحكام، وإدراك التفاوت بين الناس، رهن بما يغلب على أخلاقهم ومواقفهم وسلوكهم، فإذا ما ندت كلمة أو بدر عارض غير مألوف عمن عهدناه كريماً نبياً، قابلناه بنفس سمحة تتجاوز وتغفر ولا تنسى سابق الفضل، لا بنفس مريضة تتقرب السقطة، وتقتنص الهفوة، لتنال من ذوى الأقدار، ممن لا ينكر رصيدهم، ولا ينسى سابق إنجازهم. ولا شك أن استخدام صيغة المضارع، المسند إلى الذات فى صدر البيت، تشف عن ديمومة الموقف وأصالة الخلق ورفعة النفس.

ويضيف الشاعر ما يفسر موقفه الذاتى، حين يغفر عوراء الكريم، فإذا به يكشف عن تميز الحكمة ونضج الوعى، حين يقول -بإيجاز وتكثيف- "اصطناعه"... إن الراصد لأفعال البشر وردود أفعالهم، الواعى بمواقفهم المتفاوتة، يدرك عظم الأثر النفسى الذى يغمر نفس الكريم، حين يلمس من قبل الآخر، محاولة الإغضاء عن سقطته، وتأكيد الثقة فيه، وإعانتة على التماسك إزاء العارض الجزئى الذى لا يشوه الثابت الأصيل، ولا ينال من البناء الكلى العام الراسخ. وفى ضوء هذا، ندرك قيمة البث الهادئ لصيغة المصدر المتخير، والجرس الشفيف لأصواته.

ويطرد سياق الإخبار عن الذات فى نسق العلاقات الاجتماعية، اعتماداً على صيغة المضارع من مادة الصفح، التى تؤكد موقف الاستعلاء النفسى لذوى الهمم العالية، المؤرقين بسلام النفس والعالم... حين يقول: "وأصفح عن شتم اللئيم". إن

الصفح يعاضد الغفران، ويصدر عن المعين ذاته. أما العواء -المفردة- التى تضاف إلى الكريم، فيقابلها "شتم" بصيغة المصدر، ودلالة التعميم وتجذر سوء الخلق، ثم يضاف هذا المصدر إلى "اللئيم"، الذى يضاد الكريم فى الأرومة والتكوين النفسى والمسلك الخارجى، وإن اتفق فى الصيغة إيقاعاً للموازنة... ثم يختم الشطر بصيغة المصدر "تكرماً" من مادة الكرم، وصيغة التفعّل الدالة على التعمّل... غير أنه تعمل الحريص على اطراد الخلق، حين يكون المتوقع فى موقف بعينه، لا يرشح الكرم رد فعل مناسباً لما صدر عن اللئيم من فعل الشتم؛ وهكذا يتوازن شطر البيت إيقاعاً وبنية، ويتوحد الفاعل فيهما، وتتضافر الأفعال على تأصيل سمو النفس، وتحرى الغاية، مع اختلاف المعمول ونسبته هنا وهناك.

وإذا كان فعلاً البيت السابق قد تضافراً على إثبات المغفرة والصفح ونبل الدافع، فإن فعلَ البيت التالى، ينشدان الغاية ذاتها، من باب نفى المستهجن من الخلق، الذى لا يناسب سمو هذه الذات. ذلك ما يضيفه الشاعر، معتمداً على أداة العطف المتابع، قائلاً: "ولا أخذل المولى" الآن وفى كل آن من مطلق الزمن، وكيف ينكت عن إنجاز وعد وعده "للمولى" أيّاً من كان هذا المولى، وأيّاً ما كان شأنه وموقفه. بل "وإن كان خاذلاً" إن الوصف -اعتماداً على صيغة اسم الفاعل- هنا يشير إلى تكرار الموقف أو اطراده من قبل ذلك المولى، أى أن الوعد أو العهد، قد سبق انتقاده من جانبه؛ ومن ثم فهو منتف غير ملزم للطرف الآخر، لكن هذا هو المنطقى أو المتعارف عليه بين عامة الناس... أما المتميزون، ذوو الرؤى الخاصة، والأنفس الكبيرة، فلهم منطقهم الخاص، الذى يجعلهم يلزمون أنفسهم بما لا يلزمهم به الآخرون، بل لا يلزمهم به عرف شائع أو تقاليد سائدة؛ ومن ثم فإذا كان نفى الفعل يثبت الخليقة النبيلة، فإن العطف المستدرک، يؤكد الخصوصية والتميز.

ويطرد -عبر الشطر الآخر- البناء الأسلوبى المتوازن، اعتماداً على العطف

والنفي بالأداة ذاتها "لا"، والمضارع المسند إلى الذات المفردة "ولا أشتَم" ... الآن وفي مطلق الزمن. "ابن العم" الذى تتسع دلالته -فى ظل تفرع المتعدد من أغصان شجرة النسب، مع ارتدادها جميعاً إلى جذر واحد- لتشمل من قرب أو بعد من الأهل. ويزداد الموقف نبلاً، حين يكون الممول مستوجباً للشم والتأنيب، عاجزاً عن الدفاع عما ارتكب من الذنب، أو أتى من النقص. وهذا هو مقتضى الشرط، الذى حرص الشاعر على إضافته، وختم به بيان شأنه مع ذلك القريب، الذى تشده إليه أواصر قربي لا انفصام لها.

إن الشاعر الحكيم يبدو مستبطناً أغوار الواقع الفعلى، من أجل استمداد معطيات هذا الواقع، وبناء الحكمة على الأصيل الراسخ من ثوابته. وهذا ما يكشف عنه وعى الشاعر فى رصد ضوابط العلاقات الإنسانية ودوافعها الكامنة فى عمق النفس الإنسانية، ويتبدى جانب منه فيما أعقب به حديثه السابق، عبر العطف والنفي بالأداة ذاتها، كذلك فى قوله :

وَلَا زَادَنِي عَنْهُ غِنَاىَ تَبَاعُداً وَإِنْ كَانَ ذَا نَقْصٍ مِنَ الْمَالِ مُصْرِمَاً

إننا هنا أمام نموذجين بشريين، وموقفين مختلفين، ولكنهما دائماً التحقق فى الواقع المطرد زماناً ومكاناً، فمن منا أو ممن نعرف لم يشغله الغنى عن الآخرين، وإن كانوا الأقربين إليه مكاناً ونسباً؟ ولكن وعى شاعرنا بذاته ومنطلقه ورؤيته، ينفى عنه الوقوع فى ذلك المنزلق، حين ينفى عن نفسه أن يقوده غناه إلى شىء من التباعد عن ابن العم، المشار إليه فى البيت السابق. ولا يخفى حساسية الوعى بالاختيار فى تشكيل بنية العبارة، إذ عمد الشاعر إلى الفعل "زادنى" الذى -لاشك- يعنى وجود مسافة على نحو ما بين الطرفين، ولكنها المسافة الحتمية التى يضطر إليها المرء، بحكم الممارسة العادية لمشاغل الحياة المعتادة؛ ومن ثم ينتفى أن يكون الغنى علة فى زيادة هذه المسافة، وإذا حدث أن زادت الشواغل، فلا بد من تجاوز ظاهر الأمر، إلى عمق العلاقة النفسية، الرابطة ما بين المتحدث

والمشار إليه... تلك المسافة المكيئة التي لا ينال من رسوخها عرض عارض. ولا شك أن اختيار صيغة المصدر "تباعداً"، تؤكد عدم إغفال هذا البعد النفسى الموهون بوعى الإرادة الذاتية، التي قد تعتمد إلى إيقاع هذا الموقف، أو الحرص على عدم الوقوع فيه.

أما الطرف الثانى، فهو الطرف الذى يذكرنا بالأثر الدينى، الذى يشير الخالق فيه إلى أنه يكره الغنى المتكبر، وكرهه للفقير المتكبر أشد. ولا يخفى أن ذاكرتنا مهيأة دوماً، لأن تمدنا باسم أو أسماء بعض من نعرف ممن يصدق فيهم هذا الوصف أو ذاك، والشاعر -هنا- يشير إلى أن ابن العم المشار إليه، ربما كان معوزاً، ولكنه -رغم ذلك- مبادر بالطبيعة، مجاهر بها، حريص على إظهار التباعد عن قريبه الغنى، الذى لم يتباعد عنه ... لا يدفعه إلى ذلك سوى الكبر والاستعلاء. وهنا تتمايز الأنفس، ويحتكم إلى تميز الجوهر ونقائه؛ ومن ثم تتكشف حقيقة التفاوت فى الرؤى والمواقف ... وتتشكل العلاقات سمواً أو ضعة، فى ضوء القيم التى يحرص عليها أصحاب تلك الرؤى والمواقف المتفاوتة.

وانتقالاً من تتبع الجزئيات إلى النسق الكلى الذى يسمح بتعميم، تتسع معه الرؤية، ويتعدد ما ينضوى تحت إهابها، يقول الشاعر :

وَلَيْلٌ بِهِمٍ قَدْ تَسْرَبْتُ هَوْلَهُ إِذَا اللَّيْلُ بِالنَّكْسِ الضَّعِيفِ تَجَهَّمَا
وَلَنْ يَكْسِبَ الصُّلُوكُ حَمْدًا وَلَا غِنَى إِذَا هُوَ لَمْ يَرْكَبْ مِنَ الْأَمْرِ مُعْظَمًا

إن الليل مظنة السكون وما يستدعيه من الركون إلى الدعة والراحة، وربما يَقْوَى خلاله هاجس الخوف، مما يريب أو من ضلال الوجهة. ويوصف هنا بالبهمة التى تؤكد كيفية زائدة من اشتداد الظلمة ... الأمر الذى يجعل السمات السابقة أقوى فاعلية وأشد تأثيراً، فإذا أعملنا قرائن تعميم الدلالة، ساع لنا اعتبار الليل البهيم المشار إليه هنا، رمزاً لكل ما يُرهب أو يخشى الخوض فيه، وتتحسب عواقبه من أحداث الزمان، وتقلبات الدهر، وصدام العلاقات ... وغيرها مما يتطلب

-عند مواجهته- الكثير من مقومات الحكمة والخبرة والشجاعة. وإن ذاك، يتبين لنا قيمة ما يسنده الشاعر إلى نفسه من شأن هذا الليل، فى ظل الوعى باستحضار هذا البعد الرمزى، فإذا هو يقول : "قد تسربت هولـه" ... لم يقل -مثلاً- وليل مهول ... أو وليل بهيم مهول قد تسربت به، بل لم يقل تسربت هول ليل بهيم، حرصاً منه على أن يخص الجانب المرهوب من شأن الخطوب أو الأحداث، التى يعجز عن الخوض فيها سواه، وتجاوزاً عما يكون من شئون الليل بعامة مما يعتاده الناس، وما لا ينتفى من ضروب اللهو التى تقترب ليل اللاهين، الذين لا تشغلهم مخاطر الحياة، ولا يؤرقهم متقلب أحداثها.

أما الشرط الذى يسوقه فى الشطر الأخير من البيت، فىأتى دعماً للنهج الفردى الجسور الذى نسبه إلى نفسه فى البيت السابق، يقول -فى حدة ودقة وتركيز- "إذا هو لم يركب من الأمر معظماً"، ولنا أن نرجع البصر، متأملين الدور الإيقاعى والدلالى للضمير البارز، العائد على الصعلوك فى هذا التركيب، والذى قد تبدو الدلالة ناهضة بذاتها فى حالة حذفه. إننا -حينئذ- سوف نتمثل الحركة الصادرة عن ذلك الصعلوك، ونستبين ما يرفدها من معطيات العالم النفسى الداخلى، والإرادة المتأججة فى أعماق، تقودها إلى اقتحام ما عظم من الأخطار والأحداث. ولا يخفى مدى توفيق الشاعر فى وقوعه على مادة الركوب فى الفعل المنفى هنا "لم يركب"، وما يستدعيه من إichاءات الإصرار على ترويض العصى، والاستعلاء على الصعاب، والاستخفاف بالمخاطر، وكذلك الشأن فى التحديد والتعميم فى الجار والمجرور، ثم تقديمهما ليتيح له ذلك، تأخير الموصوف بالعظمة، اختصاصاً من بين الأمر الذى يخوض فيه العامة من الناس.

واستجابة لمذخور الذاكرة والبيئة من معطيات اللحظة التاريخية، يبرز اللقاء الحربى العاصف، مثلاً يضرب فى هذا السياق. مر الذى يقود الشاعر إلى استدعاء هذا المشهد، ونسبته إلى الصعلوك، معولاً على العطف الرابط على نحو من التتابع المباشر فى قوله :

وَلَمْ يَشْهَدْ الْخَيْلَ الْمَغِيرَةَ بِالضُّحَى
يُثْرَنَ عِجَاجًا بِالسَّنَابِكِ أَقْتَمًا
عَلَيْهِنَّ فِتْيَانٌ كَجِنَّةٍ عَبَقَرٍ
يَهْزُونُ بِالْأَيْدِي وَشَيْجًا مُقَوَّمًا

فيما يبدو ضرباً من العطف المفسر أو الشاعر لحالة من حالات ركوب المعظم من الأمر، يواصل الشاعر نفى مطلق كسب أثره (الصعلوك) لشيء من الحمد أو الغنى، إذا لم يشهد شهود المشارك المتميز في تلك الغارة، التي يشنها القوم في جلوة الضحى، نفياً للمخاتلة أو التسلل، وتباهياً بالقوة، وتنبيهاً لاحتشاد الآخر، وبذل ما في وسعه تحدياً واستخفافاً، ثم يتبع ذلك بجملة الحال التي عمد إلى الفعل المضارع في نسجها، قائلاً: "يثرن عجاجاً بالسنايك أقتما"، فأسهم المضارع في دفع مخيلة المتلقى إلى تصور الحدث، ورؤية غبار الاندفاع مثاراً، بفعل شدة ضربات سنايك الخيل، الأرض من تحتها، فتتكاثف دفعاته القاتمة... كما لو كان مشهد هذا الحدث يقع في التو واللحظة، وترصده عين السامع في انبهار ووجل.

ولا يفوت الشاعر استكمال ملامح المشهد ومقومات الصورة، من خلال تأمل هيئة الفرسان فوق تلك الجياد، وهم يهزون رماحهم عالياً، إمعاناً في إظهار التأهب وفرط التحدى. وفي تقديم الجار والمجرور، حرص على توثيق الروابط الأسلوبية، المُشكَّلة لبنية الصورة التي يُعد الخيل -رمز القوة المطلقة وشارتها- موضوعها المحورى، وكذلك إتاحة الفرصة لإيراد اللفظ المتخير، للدلالة على الفرسان -فتيان- جمعاً منكراً مُنَوَّنًا، استثارة لإحياءات القوة والفتوة والكثرة، وإطلاقاً لطاقات الخيال في تمثيل تلك الصفات. ثم تتدفق -في سرعة وقوة- الصورة الجزئية، داخل بنية الصورة الكلية عبر التشبيه الذى لا يعتمد على درجة وضوح وجه الشبه في المشبه به، كما ينشد البلاغيون القدامى، بقدر ما يعتمد على إحياءات الصورة التخيلية وأسطورياتها فى الموروث القديم والحديث ... صورة الجن، بل جن عبقر خاصة. ثم تأتى الجملة الواصفة، المتلبسة ببيان الحال، بأثر من تداخل المشبه والمشبه به فى الشطر الأول، معتمدة -كذلك- على صيغة المضارع

المسند إلى الجمع ، وهيئة الاهتزاز المطرد ، المتوائم مع حركة انطلاق الخيل ، للرمح
المشرعة عالية فى أيدى هؤلاء الفتیان المشبهين بالجنة. ثم يختم البيت برنين
التنوين فى الموصوف (وشيجاً) والصفة (مقوماً) ، تجسيداً للإيقاع الصوتى الذى
أوحى به حركة انطلاق الخيل ، وضرب الأرض بالسناكب ، وهز الأيدى للرمح
المشرعة ؛ فتكتمل لذلك المشهد مقومات تشكله وأثره الدلالى ، لترتد إلى الموضوع
الأصلى ... الصعلوك الذى لن يجد سبيلاً إلى تحقيق ما قل أو كثر من الحمد أو
الغنى إلا من هذا السبيل ، فلا غرو أن أراد الشاعر لنفسه أن يكون النموذج
المضروب ، لإعلاء هذه القيمة التى يريد لها أن تكون القيمة المنشودة للإنسان.

خطورة أخرى للتعميم :

إذا كان الشاعر قد أحسن التوصل فى الانتقال من دائرة الذات الفردية ، إلى
دائرة الذات الإنسان (الصعلوك - المرء) فإنه يعمد إلى استخدام المفردة اللغوية ذاتها
(الصعلوك) ، فى تقديم نموذجين بشريين متقابلين ، باعتبارهما إطارين للمنشود
والمرفوض من مسلك الإنسان أو نهجه فى الحياة ... يقدمهما من خلال منظوره
الخاص ، ورؤيته الذاتية ، عامداً إلى التعميم ، لافتاً إليه منذ اللحظة الأولى ، من
خلال حذف أداة التعريف ، والتعويل على التنكير فى الحالتين ، أما الحالة الأولى
التي يبادر بها ، فهي حالة النموذج المرفوض التي يكثف الحديث عنها فى أربعة
أبيات ، فى حين يمعن فى تأمل الحالة الثانية وتفصيل القول فيها ، عبر ثمانية
أبيات ، يعمد إلى تأخيرها ، لتكون مسك ختام القصيدة ، وإطار بلورة الرؤية الذاتية.

يستهل الشاعر حديثه عن صاحب الحالة الأولى بقوله :

لَحَا لَهِ صُعْلُوكًا مِّنْأَاهُ وَهَمُّهُ مِّنَ الْعَيْشِ أَنْ يَلْقَى لَبُوسًا وَمَطْعَمًا

انطلاقاً من موقف الرفض والنفور ، يدعو الشاعر الله أن يقبح النموذج
الموصوف ويلعنه ... ذلك لسقوط همته ودناءة نفسه ؛ فكل مناه وغاية همته فى

الحياة، ينحصران فى الحصول على الملابس والمطعم. ولا يخفى أن المبادرة بفعل الدعاء وإسناد الفاعلية إلى الله، تكشف عن الموقف النفسى للشاعر، إزاء هذا النموذج. ثم إن عمده إلى صيغة المصدر مضافة إليه فى قوله "مناه وهمه"، يشير إلى حرصه على نوع من الحصر والشمول لكل ما ينسب إليه من هذا وذاك؛ فلا شىء فى أفق رؤيته يجاوز هذا الحد. كما أن اختياره لفظة "العيش"، يشير إلى حصر الأمر -من منظوره- فى مجرد العيش، لا الحياة الحقّة كما ينبغى أن يعيشها الإنسان، فضلاً عن حتمية القيم السامية التى تُرجى دعامةً لهذه الحياة. أما التعبير "أن يلقى" -بهذه المادة اللغوية- فيسقط اعتبار الكيفية الخاصة بالحصول على ما ينشد من متواضع الملابس والمطعم، اللذين حرص كذلك على ذكرهما نكرتين ... فأى لبوس وإن هان، وكل مطعم وإن ساء أو قل، مقبول يحقق غاية المنى ومنتهى الهمة... وكلها أمور تتضافر على ضعة النفس وقبول الدنية.

ويواصل الشاعر رصد الجانب الداخلى النفسى من تكوين هذا

النموذج، بقوله :

يَرَى الْخَمَصَ تَعْذِيبًا، وَإِنْ يَلْقَ شَبْعَةً يَبْتَ قَلْبُهُ مِنْ قِلَّةِ الْهَمِّ مُبْهِمًا^(٣٦)

يمعن الشاعر فى استكشاف مدى أصالة قعود الهمة، فى تكوين النموذج الموصوف، فيسند إليه الرؤية الراهنة حالاً ومستقبلاً، ثم يُعْمِل هذه الرؤية فى مثال واضح الدلالة على ضيق الأفق وتدنى المنزلة، حين يعتمد إلى وصف هذا النموذج بأنه يرى "الخمص" الذى يعنى الجوع العارض -وتتسع دلالاته الإيحائية لكل هين مما يعرض من شئون الحياة- "تعذيباً" هكذا بصيغة المصدر من المزيد المتشدد، تأكيداً لعمق الإحساس بالأثر النفسى، وانتفاء القدرة على المواجهة، أو إظهار شىء من الجلد والصبر، وعبر نوع من السخرية اللاذعة، يسوق الشاعر حال صاحبنا بمجرد أن يلقى "شبعة". لقد عدل الشاعر عن إمكانات تعبيرية عديدة واردة فى هذا السياق، إلى القول المتخير "وإن يَلْقَ" إشارة إلى ندرة الفعل، إعمالاً لأداة الشرط التى

تشير إلى التشكك فى وقوع الحدث. وتكرار المادة ذاتها التى استخدمها فى الفعل الوارد فى البيت السابق "يلق" إشارة إلى التخييط العشوائى ، وكأن صاحبنا يتسول حاجته. أما المفعول، فيأتى بصيغة الأفراد والتكثير مما ينفى الجوع أياً ما كانت ماهيته وقيمتة "شبعة" ... مجرد ملء الجوف. وأما النتيجة فمذهلة، يسوقها على امتداد الشطر الثانى فى إيقاع مفعم بالسخرية المرة، ذلك أنها تتمثل فى سعادة غامرة، تستقر فى القلب الذى بات خالياً من الهم ! وكأنما همُ الحياة فى منظور صاحبنا، ينحصر فيما يمتلئ به الجوف من الطعام، وإن ساء أو لم يجاوز المرة الواحدة.

وإذا كان الشاعر قد استطاع -عبر هذين البيتين- أن يكشف ملامح العالم النفسى، والرؤية الداخلية لهذا النموذج، فإنه يخص الملامح الخارجية ببيتين آخرين، تكتمل بهما مقومات رفضه والنفور الموضوعى منه، حيث يقول :

يَنَامُ الضُّحَى، حَتَّى إِذَا يَوْمُهُ اسْتَوَى تَنَبَّهَ مَثْلُوجَ الْفُؤَادِ مُورَّماً^(٣٧)
مُقِيماً مَعَ الْمُثْرَيْنَ لَيْسَ بَبَارِحٍ إِذَا كَانَ جَدَوَى مِنْ طَعَامٍ وَمَجْثِماً^(٣٨)

إن نوم الضحى تعبير إيحائى عن انتفاء الانشغال بخوض غمار الحياة ومهامها، أو هو تلميح إلى شأن النساء أو المترفات منهن خاصة. فإذا أُطْلِقَ فى حق الرجال، كان تعريضاً وسخرية من ضعة شأنهم وسقوط همتهم ... وهكذا شأن النموذج المقدم الذى يظل هكذا "ينام الضحى". وفى اختيار صيغة المضارع، تجسيد للحدث، وتأكيد على اطراد العادة. "حتى إذا يومه استوى تنبه"، وفى الحرف الْمُتَخَيَّر، إشارة إلى طول الأمد، وامتداد غاية الزمان، واليوم يضاف إليه، فالיום فى عرف الناس ومألوف حركتهم، المسعى والضرب فى الآفاق، وليس كذلك يومه الذى حرص الشاعر على تقديمه على عامله، الذى انتقى مادته من الاستواء الذى يعنى تمام الانتهاء أو وشكه، وبعد طول الأمد واستواء النهار، يتمثل الجواب أو تبرز النتيجة، فإذا هى تنحصر فى مجرد التنبه بكيفية غريبة ظاهراً وباطناً، فالموصوف

إذ ذاك -حال تنبهه- "مثلوج الفؤاد" جامد بارد لا حس ولا حركة يمكن أن تكشف عن حيوية حقّة أو حياة ملموسة، ثم إنه "مورم"! ولنا أن نتصور هيئة من قضى يومه نائماً حتى إذا تنبه بدت معالم الانتفاخ والتورم بادية على ملامحه؛ الأمر الذى يجسد مدى الإحساس ببشاعة الهيئة المثيرة لحدة النفور.

وشأن العاطلين من ساقطى المروءة، الذين نراهم فى كل زمان ومكان، يدورون فى فلك الأغنياء، يرون أنفسهم مقربين، فى حين لا يراهم أبناء تلك الطبقة إلا نوعاً من الطفيليات الوضيعة... يبدو صاحبنا حيث لا يبارح المُثْرَيْن... مقيم دوماً وأبداً ما نال فضل طعام ومرقد. ولقد عمد الشاعر إلى سوق الدلالة إثباتاً، حين قال: "مقيماً مع المثرين"، ثم عاد ليؤكددها من باب النفى فى قوله: "ليس ببارح"، ثم علق ذلك على عموم وجود "جدوى من طعام ومجثم". ومن الواضح أن حرص الشاعر على الأفراد والتذكير فى الألفاظ المتخيرة، كان سبيله إلى رسم ملامح الوضع المزرى، الذى يمارس صاحبنا حياته من خلاله. ولنا أن تتمثل إحياءات لفظة "مجثم" التى جعلها الشاعر ختام البيت، واصفاً بها مكان نوم الموصوف. ومن المعروف شيوع استخدام تلك المادة، وصفاً لمربط الحيوان خاصة، وكأنما الشاعر أراد أن ينهى وصفه لهذا النموذج، بما يخرج من إطار الانتماء لجنس الإنسان، مجاوزاً بذلك حالة الضيق أو الرفض والنفور التى تراءت لنا فى البدء.

أما النموذج الآخر الذى يعلى الشاعر مكانته، ويغرى بالتأسى به لما يحظى به من مقومات التقدير والإعجاب، فيجعل صورته ختام القصيدة، كى يمنح المتلقى فرصة استصحاب هذه الصورة التى ينشد لها فى الذهن بقاءً وفى المسلك اقتراناً، ويستهلها كذلك بالدعاء، ولكن شتان بين الدعاء هنا وهناك... يقول:

وَلِلّٰهِ صُعْلُوكٌ يُسْأَوِرُ هَمَّهُ وَيَمْضَى عَلَى الْأَحْدَاثِ وَالذَّهْرِ مُقْدِمًا
فَتَى طَلِبَاتٍ لَا يَرَى الْخَمَصَ تَرْحَةً وَلَا شَبْعَةً إِنْ نَالَهَا عَدَّ مَغْنَمًا

إن التعبير الذى يستهل به الشاعر حديثه عن هذا النموذج، يشف عن فرط الإعجاب الذى يدفع المخلص فى الحب والتقدير إلى إعلاء الصوت، على نحو قد يبدو غير إرادى بالحفظ والرعاية ومزيد التوفيق. إن هذا الإنسان يستنفر همته، حتى ليوشك أن يتفوق على نفسه، على حد تعبيرنا هذه الأيام، فما يكاد يحقق إنجازاً بعينه، حتى يطمح إلى إنجاز أصعب. ودومًا يدفعه النجاح الحادث، إلى نجاح جديد منشود؛ وهكذا يَطْرُدُ تقدمه، باطراد حركة الزمن وتتابع الأحداث. ولنتأمل مادة الفعل "يساور" وصيغته، ففى المادة تداعيات السَّوْرَة وتأجج الحمية، وفى الصيغة تحدى النظير ومطاولته، فإذا وافانا الممول، فوجئنا بأنه جزء من الفاعل مردود إليه، فإذا انتقلنا إلى الشطر الآخر، لاحظنا تصدر الفعل المردود إلى الفاعل ذاته من مادة المعنى، بصيغة المضارع الدال على الدوام والتجدد، مقترنة بالحال من مادة التقدم، التى جعلت ختاماً للبيت، حتى تتاح الفرصة للتصرف الأسلوبى اللافت بتقديم المتعلق ومعطوفه اللذين يشملان الأحداث على تعددها وتتابعها وحِدَّتِها، والدهر الذى يشيع استخدامه، مقرونًا بما لا يُسْتَحَب من الأحداث، فإذا هما ما دون همة النموذج الموصوف، وإذا هو يستعلى عليها و"يمضى مقدما".

وبمادة الفتوة، مضافة إلى العزيز الصعب مما يُطْمَح إليه بوصف النموذج، على نحو يوشك الوصف معه أن يكون علمًا خاصًا، لا ينصرف حين ينطق به، إلا إلى هذا الفتى، ثم يوافقنا الإخبار الذى يستدعى صورة النموذج المرفوض، اعتمادًا على تكرار بعض الألفاظ المستخدمة هنا، مع اختلاف السياق والبناء والدلالة على نحو يؤسس للمفارقة، ويدعم التقليل بين النموذجين، ويجعل كلاً منهما، نقيضًا للآخر، ذلك أن النموذج الأخير "لا يرى الخمص ترحة"، وبنفس القدر من اتساع مجال الدلالة المستفادة هناك، تتسع الدلالة هنا، فليس فى كل ما يعرض من اختبارات الحياة وتقلبات أحداثها، ما يستوجب الفزع أو يستثير الروح، وكذلك

ليس فى نيل مؤمل ترتوى به النفس، أو يمتلئ به الجوف، يعد مغنماً. ومن الواضح أن تكرار بعض الألفاظ هنا، من شأنها استحضار الصورة السابقة، فى مقابل الصورة الحالية، على نحو يتأجج فيه الإحساس الراض أو الرؤية النافرة من النموذج السابق. وفى اللحظة ذاتها، يتألق الإعجاب بالنموذج الناقض. وبمقدار ما يدفعنا هذا الإحساس إلى السخرية من الأول، فإنه يقودنا إلى إعلاء الأخير وتقديره.

واعتماداً على الإخبار التقريرى والنغمة الهادئة والإيقاع الرصين، الذى يكتسب رسوخاً خاصاً من تتابع صيغة الماضى، يواصل الشاعر استمداد الأحداث والدهر، المواقف المذخورة لهذا النموذج؛ فيقول :

إِذَا مَا رَأَى يَوْمَ مَا مَكَارِمَ أَعْرَضَتْ تَيَمَّمَ كِبْرَاهُـنَّ ثَمَّتَ صَمَمَـا

كأنما الرائي هنا فى حالة ترقب، يقظ لما يعن فى الأفق من ضروب المكارم التى يحرص عليها ذوو الهمم الكبيرة. والحق أن هذا الإحساس ليس وليد وحدة بعينها من وحدات التعبير المقدم، وإنما هو وليد العلاقات المتضافرة، التى وثقت ما بين هذه الوحدات، فشكلت بنيتها الكلية، فأداة الشرط توحى بتكرار الهيئة، واطراد التوقع، وتشكل العادة، والحرف المقترن بها "ما"، يجسد الإحساس بتمام التأهب المعين على فورية الاستجابة. وأما الظرف، فينفى التحديد، ويفتح الباب لتحول الحدث إلى عادة متكررة. وأما مادة الكرم وصيغة الجمع، فتحدد أفق الاهتمام الذى تبدو دائرته واسعة، ولكنها محكومة -فى الوقت ذاته- بإطار بعينه، هو إطار المفاخر التى تمتاح دوافعها من أنفس تواقعة إلى الرفعة والتسامى. وأما الفعل المسند إلى تلك المكارم، فهو مجرد الظهور العارض، وكأنما أراد الشاعر الإيحاء بأن الرائي الموصوف بالترقب والتحفز، إنما يعدها فرصة تقتنص، وليس ثمة وقت للمراجعة أو التردد، فإذا لم تدرك لحظة عروضها، ويتحقق الفوز بها فى حينه، فانت المكرمة الكثيرين، ولم ينلها إلا من شفت حساسيته، وتميزت يقظته، وشحذ وعيه.

وفى حركة خاطفة تدعمها إرادة حاسمة، تأتى الاستجابة المتميزة وتحقق النتيجة المنشودة، يسوقها الشاعر بقوله : "تيمم كبراهن"، وفى التيمم حدة التوجه وفاعلية المتابعة الراصدة، وفى المعمول معرفة بما يليق بالغاية، ويناسب المهمة، ويجلى مدى الحرص على التفرد. وتتتابع الحركة سريعاً، من خلال العطف والفعل وتوظيف المحذوف فى ختام البيت، حيث نرى الإرادة الكامنة وراء حالة الترقب، ومشاعر التحفز تنطلق صوب تحقيق الهدف بلا نكوص أو تردد. فإذا عاودنا النظر فى البناء الكلى لنسيج البيت، تراءى لنا دور الفعل الماضى مجسداً لحيوية الحركة، مشكلاً -مع معموله- فى ظل العلاقات التى يحققها موقعه من ذلك النسيج، إيقاعاً بالغ الإيحاء بوثاق العلاقة بين حيوية الفعل الظاهرى، وتوهج المشاعر الداخلية، ومقومات الطبيعة النفسية، الدافعة صوب تمييز المواقف وتفرد المسلك.

أما المتابع لهذا النموذج، فلا يرى منه إلا ما يدعم التفرد، وذلك التميز، إنه دوماً فى عدة الفارس الجسور، الذى يقتحم ما لا يجترئ سواه على مواجهته. يقول الشاعر :

تَرَى رُمْحَهُ وَنَبْلَهُ وَمِجَنَّهُ وَذَا شُطْبِ عَضْبِ الضَّرِيبَةِ مِخْذَمًا
وَأَخْنَاءَ سَرْجِ قَاتِرٍ، وَلِجَامَهُ، عَتَادَ فَتَى هَيْجَا، وَطِرْفًا مُسَوِّمًا

يكفى التأمل فى البنية الأسلوبية للبيتين، أن ينحى الفعل الوحيد الذى يتصدرها فى جانب، ثم يردد النظر والخطر واللسان فى سلسلة المعطوفات، التى جعلها الشاعر جميعاً معمولاً لفعل الرؤية، المخاطب به كل راء هنا، حتى تتجسد له الهيئة وقرائنها ودلالاتها، وفاعلية الإيقاع المصاحب لها، وأثره النفسى فى استثارة مقومات الإعجاب والتقدير، التى يستحقها المرئى من قبل كل راء. إنه "عتاد فتى هيجا"، وإنها فتوة الفتى فى محك الاختبار؛ ولذلك تدافعت مقومات العدة المتميزة، إرهاساً بنتيجة متميزة، وإنجاز متفرد.

لقد عمد الشاعر -فى الأبيات الثلاثة السابقة- إلى رصد مقومات العالم النفسى الداخلى لهذا النموذج، وساقها فى إيقاع هادئ وأسلوب رصين، يتيح تأمل هذا العالم، وإدراك خصوصيته، وتمثل ما يمكن أن تتجلى خلاله فاعليته، ثم أتبع ذلك بالملامح الخارجية، التى تقدم صورة الفارس وعدته؛ ومن ثم لم يتبق إلا المثال التطبيقى أو الموقف الفعلى، الذى يعد محك اختبار هذه تلك، وهذا ما استكمله الشاعر فى البيتين التالين، وفيهما يقول :

وَيَغْشَى، إِذَا مَا كَانَ يَوْمُ كَرِيهَةٍ صُدُورَ الْعَوَالِي، فَهَوَ مُخْتَضِبٌ دَمًا
إِذَا الْحَرْبُ أَبْدَتْ نَاجِذِيهَا وَشَمَرَتْ وَوَلَّى هَذَا الْقَوْمَ أَقْبَلَ مُعْلِمًا

فى غير هيبة، يقتحم غمار الحرب الشديدة، يوم يستعر أوارها، فيواجه كل ما يصوب نحوه من الرماح، فلا نراه إلا مخضبًا بالدماء. ومن اللافت فى البيتين، أنهما يعتمدان -كلاهما- على أسلوب الشرط، الذى ينضج بالتصرف المقصود، تقديمًا وتأخيرًا، على نحو يخصب فاعلية العلاقات القائمة بين وحدات التشكيل اللغوى على امتدادهما. ففى البيت الأول منهما، يمنح الشاعر صدارته للفعل المضارع المسند إلى الفارس، ليجابهنا بالنتيجة المجسدة للهيئة الخاصة، حال تجلّى فاعلية التشكيل النفسى، وتميز العتاد الذى يؤكد كون الفتى منسوبًا -نسبة إضافة وخصوصية تملك- إلى الهيجاء. أما الموقف أو المشهد الذى يجرى فيه الفعل على هذا النحو، فيعمد الشاعر إلى تأخيره عبر جملة الشرط التالية، التى حرص أن يأتى فعلها فعل الكون التام ليوم الحرب، التى استغنى فى ذكرها بالوصف عن الموصوف؛ فأضاف اليوم إلى "كريهة". وبعد تقديم طرفى الشرط -على هذا النحو، الذى يمكن أن يستقل دلاليًا عند هذا الحد- راح يستكمل ملامح الصورة، فيخص -من بين ما يواجه الفارس من جراء غشيانه يوم الكريهة- صدور العوالى، تأكيدًا للتحدى وتميز الشجاعة، ويشف عن ظاهر الأثر الذى يتجاوزه المحارب ولا يراه عائقًا، بل لا يكاد يلتفت إليه، حين يرتب على مواصلة الفعل أنه "مختضب دمًا".

ولا يخفى أن الجذر اللغوى المستخدم "خضب"، مما يشيه استخدامه فى شأن العرس، على سبيل التزين، والتجمل وإظهار البهجة، الأمر الذى يستدعى إحياء الرضا عن الذات والإنجاز، حيث تبلغ هذه الذات غايتها من التحقق المثالى فى الدائرة التى تنتسب إليها ... دائرة الحرب والفروسية.

أما بنية الشرط فى البيت الثانى، فتأخذ كل من جملة الشرط وجملة الجواب، موضعهما الطبيعى منها، وإن كان هذا لا ينفى وجود طرف من التصرف الأسلوبى الطفيف، الذى يسهم فى إدكاء فاعلية العلاقات اللغوية، الخاصة بهذه البنية، ماثلاً فى تقديم لفظة "الحرب" على عاملها، استثارة للمرهوب من شأنها، وتأسيساً لتتابع الصور الاستعارية التالية. ولكن المثير للاهتمام، مما يمنح الأسلوب هنا جمالياته الخاصة -فضلاً عن استيعاب معنى التكرار، وهو المراد الذى يمنحه أسلوب الشرط عامة- يتمثل فى الحضور الغالب للفعل الماضى فى البيت، حيث تضمن أربعة أفعال، تستأثر جملة الشرط وموضوعها "الحرب" بثلاثة منها، فى حين تختص جملة الجواب بواحد فقط، يسند إلى النموذج الموصوف. وهذا مناط التأمل فى البنية الجمالية للنص، فالحرب تشكل الطرف الأول، فى حين يشكل الفارس الطرف الآخر. وحين تبلغ الحرب ذروتها، وتستأهل الوصف الذى يستغرق معظم ألفاظ البيت، وتتعدد الصور الفنية الإيحائية، التى تتضافر على معنى اشتداد أوارها... يأتى الجواب هادئاً جليلاً، يناسب جلال النموذج المقدم من منظور الشاعر الواصف ... تبدأ الحرب، وتشتد، حتى إذا "أبدت ناجذيتها" وفى الصورة الاستعارية، تجسيد الهيئة المرهوبة، وكأن مواجهها يواجه وحشاً ضارياً، تأهب للفتك به، ويؤخر الجواب كى يعطف الشاعر مثلاً آخر، ناسجاً خيوط صورة جديدة، حين يقول : "وشمرت" إحياء فنياً شفيفاً عن حال من الجد، لا يصبر عليها إلا ذوو البأس من المقاتلين، ثم يوالى تشكيل البنية الفنية بتقديم صورة ثالثة، حين يقول : "وولى هدان القوم" ... ولنا أن نتصور كيف يكون تولى المحارب، وما

يقترن بفعل التولى من فزع نفسى، ورعب يدفعه إلى الفرار الذى يلصق به خزيًا، لا يزول على مر الزمان؛ وعندئذ توافينا النتيجة، التى يبدو فيها الفارس أمة واحدة، ويكتفى الشاعر فى صوغها بقوله : "أقبل معلما"، وفى الإقبال بشاشة الإقدام، وأنس النفس بما يمنحها تحققها كاملاً. وفى بيان الحال، ما يؤكد معرفة القدر، والوعى بالمواقف، والإيمان فى التحدى، وثوقاً من النتيجة. وبهذا تتألق الصورة، ويسمى المثال المستوجب للإعجاب والتقدير.

وعندئذ يوافينا لحن الختام، عبر الرؤية الموضوعية الهادئة، التى تكشف عن سمو الإنجاز فى كل الأحوال ... يقول الشاعر :

فَذَلِكَ إِنْ يَهْلَكَ فَحَسَنُ ثَنَائِهِ وَإِنْ عَاشَ لَمْ يَقْعُدْ ضَعِيفًا مُذَمَّمًا^(٤٦)

تأتى الفاء ميسرةً استخلاص النتيجة الكلية، استمداداً من مقدماتها الطبيعية السالفة، ثم يعول على أسباب الشرط المكرر، الذى تتحد فيه الأداة، فتؤسس لصورة من صور التوازن الإيقاعى، وبيادر الشاعر بإيراد ما يبدو مظنة الخوف، أو يتوجس من وقوعه، ليفاجئنا بعظم النتيجة فى ضوء الرؤية الخاصة "إن يهلك فحسن ثناؤه"، مطلق الحسن لمتد الثناء. وأما البديل الآخر، فتتحد فيه الرؤية العامة "وإن عاش لم يقعد ضعيفاً مذمماً" شأن من ولى عندما أبدت الحرب ناجذيتها، وشمرت عن جدها. ولعل الحس الفنى الرهيف، هو ما قاد الشاعر إلى العدول عن المتوقع فى ظل توازن الشطرين، فعمد إلى نفي الفعل فى الشرط الثانى، فى مقابل إثبات الوصف فى الشرط الأول؛ فحقق فى الأخير، ما لم يَفُتْهُ فى الأول.

وهكذا أحسن الشاعر، التوصل إلى طرح الرؤية الذاتية، استناداً إلى التقاليد الموروثة، التى لا ينتفى معها السبيل إلى تحقيق جانب من مقومات التفرد والخصوصية، ثم اتخذ من معطيات الرؤية الذاتية الناضجة سبيلاً إلى تقديم الحكمة التى تثمرها الخبرة الواعية بالحياة، إذا ما صادفت نفساً سوية، وهمة عالية،

وروحاً متوثبة إلى استشراف كل ما هو سام من معطيات الحياة، وتوجهات الفرد،
وعلاقات الجماعة.

وفى ضوء هذا، قدم نموذجين متقابلين للإنسان، فكان طبيعياً أن يأتى
أحدهما مرفوضاً، يدعو تكوينه النفسى، وقعود همته، ووضاعة مسلكه، إلى النفور
والضيق، وأن يأتى الآخر نموذجاً مثالياً لما يرجوه المرء للنفس -وللإنسان مطلقاً-
من علو الهمة، ونبل الغاية، وتميز المسلك. وبهذا تسهم حكمة الشاعر القديم
ورؤيته الإيجابية، فى دعم مسيرة الإنسان رؤية وسلوكاً، مع اطراد الزمان،
واختلاف المكان.

الهوامش

- (١) الأطلال : بقايا الديار بعد خلوها من ساكنيها. النوى : الحفير حول الخيمة والحاجز الترابى المقام أمام الخيمة ، لحمايتها من السيل والهوام. الرق : صحيفة من الجلد أعدت للكتابة عليها. منمنم : مزخرف دقيق النقش.
- (٢) أذاعت به : أذهبت طمست معالمه ، أو أقامت على هذا الفعل. الأرواح : الرياح. مجرم : كامل تام.
- (٣) دوارج : جمع دارج ودارجة أى تصعد حركتها فيه. المعلم : الأثر الثابت الراسخ ، الذى يهتدى به السارى ، ويتبين طريقه وجهته.
- (٤) البلى : ذهاب الملامح بفعل تتابع الزمن وتسلب الطبيعة. التوهم : الظن والتردد.
- (٥) ديار التى ... : أى ديار المحبوبة والرفيقة. أقوت : خلصت وخلت.
- (٦) الكشف : الخصر ، السابرى : الحرير الشفيف الجيد. أهضم : ضامر نحيل.
- (٧) فاثور اللجين : خوان الفضة. الشذر : صغار حبات اللؤلؤ أو الذهب أو الخرز.
- (٨) كجمر الغضا : أى مثل توقد جمر الغضا. والغضا شجر صلب من أجود الوقود. أرواح الصبا : الرياح التى تهب خفيفة من جهة الشرق.
- (٩) خصاص البيت : نافذته الضيقة.
- (١٠) ترنم ترنما : ردد الصوت الجميل الموقع فى خفوت ورقة.
- (١١) باننت : نأت ورجلت. لطيات : لمذاهب وغايات.
- (١٢) هجعة : فترة قصيرة من النوم ، ملوم : مستثير للوم مراراً وتكراراً.
- (١٣) غور النجم : غاب ، فى الحمد : أى فى العمل النبيل الذى يجلب حق الشاكرين المقدرين.

- (١٤) تبينا وتصرما : توقعان الفراق والقطعية بينى وبينهما.
- (١٥) صروف الدهر : نوائبه وابتلاءاته. محكما : سبيل بلوغ الحكمة ونضج التجربة.
- (١٦) متندما : شاعر بالندم أو متكلف إظهاره.
- (١٧) التلاد : جمع تليد وهو الأثير العزيز من المال، الذى يحرص على عدم التفريط فيه.
- (١٨) لا تَشْقِين : أى تكد وتجهد فى جمعه والضم به، فتجعل حياتك شقاء بهذا العنت.
- (١٩) يقسمه غنماً: يتولى وريثك توزيع مالك بين آخرين يغنمونه. يشري كرامة: ينال هو المنزلة والكرامة بما شقيت أنت فى جمعه من المال.
- (٢٠) يحمدنك : يذكرك حامداً ما ورثته له.
- (٢١) تحلم: عاود الحلم وتكلفه مرة بعد مرة. الأدنون : جمع الأدنى وهو القريب.
- (٢٢) رقى فلاناً ورقى ضغنه أو رقاءه: تجاوز عنه، واستل حقه بالحلم والوقار. الأنا: الأناة.
- (٢٣) ابتعثتنى فى هواى : أثار همتى ودفعنى إلى ما أرجو. لجاجة: إصرار وعناد.
- (٢٤) ناويت : ناوت ونازلت وعاديت، ما نزا إليك: ما اجتراً به عليك، والنزو مطلق الوثب والاستطالة والغلو. ويشيع فى السفاد.
- (٢٥) الطَّبَع : النقص والعيب. حقيق : جدير به.
- (٢٦) اقتدح من زناده : تعبير إيحائى، يقصد به الأخذ عنه والتأسى بمسلكه.
- (٢٧) العوراء : الكلمة القبيحة أو محاولة التنقص. الأود : العوج.

- (٢٨) عوراء الكريم : زلته.
- (٢٩) أخذل : أنكس عن نصرته. مفحم : مقهور بسبب سوء موقفه.
- (٣٠) مصرم : قليل المال ، مقاطع ذويه.
- (٣١) البهيم : الأسود الملبس. تسربلت هوله : خضت غماره. النكس : الجبان.
- (٣٢) الصعلوك : الفتى أو المرء. يركب من الأمر : يواجه.
- (٣٣) يشهد : يشارك محاربًا. العجاج : غبار الحرب.
- (٣٤) الوشيح : الرماح. واحدتها وشيجة.
- (٣٥) لحا الله صعلوكاً ... قبحه ولعنه.
- (٣٦) الخمص : الجوع. مبهما : خاليا سليما.
- (٣٧) مثلوج الفؤاد : ساقط النفس لا يأبه بشيء. مُورم : منتفخ لكثرة النوم وخلو
الخاطر.
- (٣٨) المجثم : المرقد، أو مرقد الحيوان خاصة.
- (٣٩) يساور : يطمح ويوائب. همه : عزمه وهمته.
- (٤٠) فتى طلبات : منسوب إلى المعالي والمطامح.
- (٤١) أعرضت : ظهرت فرصة نيلها وبلوغها.
- (٤٢) المجن : الدرع. ذو شطب : وصف لل سيف. غضب : قاطع. الضريب : موطن
الضرب. مخذم : باتر.
- (٤٣) أحناء السرج : قريوسه وآخرتة. قاتر : ترك أثره على ظهر جواده. الطرف :
كريم الطرفين ... الأب والأم. والمقصود : جواد أصيل. مُسَوَّم : مُعَلَّم معروف.

(٤٤) يغشى : يقتحم غير هياب. العوالى : الرماح. أبدت ناجذيهما : كناية عن شدتها.

(٤٥) الهدان : الضعيف الجبان. معلما : دالاً على مكانه تحدياً وشجاعة.

(٤٦) فذلك : إشارة إلى الصعلوك الذى بدأ وصفه بقوله : والله صعلوك ...

(٤٧) الأغانى : ط. الشعب، ج ١٩، ص ١٦٩٣

(٤٨) السابق، ص ٩٦٩٥.

الصراع بين الذات والآخر فى بائية المتنبي

أ. د شفيح السيد

(أ)

يقول المتنبي^(*) :

- ١- أَغَالِبُ فِيكَ الشَّوْقَ وَالشَّوْقُ أَغْلَبُ
وَأَعْجَبُ مِنْ ذَا الْهَجْرِ وَالْوَصْلُ أَعْجَبُ
- ٢- أَمَا تَغْلُطُ الْأَيَّامُ فِيَّ بِأَنْ أَرَى
بَغِيضًا تَنَائِي أَوْ حَبِيبًا تَقْرُبُ
- ٣- وَلِلَّهِ سِيرِي مَا أَقَلَّ تَبَيُّةٌ
عَشِيَّةَ شَرْقَى الْحَدَالَى وَغُرْبَ^(١)
- ٤- عَشِيَّةَ أَحْفَى النَّاسِ بِي مَنْ جَفَوْتُهُ
وَأَهْدَى الطَّرِيقَيْنِ الَّتِي أَتَجَنَّبُ
- ٥- وَكَمْ لظِلَامِ اللَّيْلِ عِنْدَكَ مِنْ يَدٍ
تُخَبِّرُ أَنَّ الْمَانَوِيَّةَ تَكْذِبُ^(٢)
- ٦- وَقَاكَ رَدَى الْأَعْدَاءِ تَسْرَى إِلَيْهِمْ
وَزَارَكَ فِيهِ ذُو الدَّلَالِ الْمُحْجَّابُ
- ٧- وَيَوْمَ كَلِيلِ الْعَاشِقِينَ كَمَنْتُهُ
أُرَاقِبُ فِيهِهِ الشَّمْسَ أَيَّانَ تَغْرُبُ
- ٨- وَعَيْنِي إِلَى أُنْزَى أَعْرَأَ كَأَنَّهُ
مِنَ اللَّيْلِ بَاقٍ بَيْنَ عَيْنَيْهِ كَوُكْبُ

^(*) القصيدة في الجزء الأول من شرح ديوان المتنبي لعبد الرحمن البرقوقي، ص ٣٠٠.

- ٩- لَهُ فَضْلَةٌ عَنْ جِسْمِهِ فِي إِهَابِهِ
تَجِيءُ عَلَى صَدْرِ رَحِيبٍ وَتَذْهَبُ^(٣)
- ١٠- شَقَقْتُ بِهِ الظَّلْمَاءَ أُدْنِي عَنْانَهُ
فَيَطْفَى وَأَرْخِيهِ مِرَارًا فَيَلْعَبُ
- ١١- وَأَصْرَعُ أَيَّ الْوَحْشِ قَفِيئَتُهُ بِهِ
وَأَنْزِلُ عَنْهُ مِثْلَهُ حِينَ أَرْكَبُ
- ١٢- وَمَا الْخَيْلُ إِلَّا كَالصَّدِيقِ قَلِيلَةٌ
وَإِنْ كَثُرَتْ فِي عَيْنٍ مَنِ لَا يُجَرِّبُ
- ١٣- إِذَا لَمْ تُشَاهِدْ غَيْرَ حُسْنِ شَيَاتِيهَا
وَأَعْضَائِهَا فَالْحُسْنُ عَنْكَ مُغَيَّبُ
- ١٤- لَحَا اللَّهُ نِزَى الدُّنْيَا مُنَاخًا لِرَاكِبٍ
فَكُلُّ بَعِيدٍ الِهِمِّ فِيهَا مُعَذَّبُ^(٤)
- ١٥- أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَقُولُ قَصِيدَةً
فَلَا أَشْتَكِي فِيهَا وَلَا أَتَعْتَبُ
- ١٦- وَبَى مَا يَذُودُ الشَّعْرَ عَنِّي أَقْلُهُ
وَلَكِنَّ قَلْبِي يَا ابْنَةَ الْقَوْمِ قُلَّبُ
- ١٧- وَأَخْلَاقُ كَافُورٍ إِذَا شِئْتُ مَدَحُهُ
وَإِنْ لَمْ أَشَأْ تُمَلِّ عَلَى وَأَكْتُبُ

- ١٨- إِذَا تَرَكَ الْإِنْسَانُ أَهْلًا وَرَاءَهُ
وَيَمَّ مَكَافُورًا فَمَا يَتَغَرَّبُ
- ١٩- فَتَى يَمْلَأُ الْأَفْعَالُ رَأْيًا وَحِكْمَةً
وَنَادِرَةً أَحْيَانًا يَرْضَى وَيَغْضَبُ^(٥)
- ٢٠- إِذَا ضَرَبْتَ فِي الْحَرْبِ بِالسَّيْفِ كَفُّهُ
تَبَيَّنْتَ أَنَّ السَّيْفَ بِالْكَفِّ يَضْرِبُ
- ٢١- تَزِيدُ عَطَايَاهُ عَلَى اللَّبْثِ كَثْرَةً
وَتَلْبَثُ أَمْوَاهُ السَّحَابِ فَتَنْضَبُ
- ٢٢- أَبَا الْمِسْكِ هَلْ فِي الْكَاسِ فَضْلٌ أَنَالَهُ
فَإِنِّي أُغْنِي مُنْذُ حِينٍ وَتَشْرَبُ
- ٢٣- وَهَبْتَ عَلَى مِقْدَارِ كَفِّي زَمَانِنَا
وَنَفْسِي عَلَى مِقْدَارِ كَفِّكَ تَطْلُبُ
- ٢٤- إِذَا لَمْ تَنْطَبِ بِى ضَيْعَةً أَوْ وَلَايَةً
فَجُودُكَ يَكْسُونِي وَشُغْلُكَ يَسْأَلُبُ^(٦)
- ٢٥- يُضَاحِكُ فِي ذَا الْعِيدِ كُلِّ حَبِيبِهِ
حِذَانِي وَأَبْيَكِي مَنْ أَحْبَبُ وَأَنْدُبُ
- ٢٦- أَحِنُّ إِلَى أَهْلِي وَأَهْوَى لِقَاءَهُمْ
وَأَيْنَ مِنَ الْمُشْتَقِّ عِنَقَاءُ مُغْرَبُ^(٧)

- ٢٧- فَإِنْ لَمْ يَكُنْ إِلَّا أَبُو الْمِسْكِ أَوْ هُمُ
- فَإِنَّكَ أَحْلَى فِي فُؤَادِي وَأَعَزُّ
- ٢٨- وَكُلُّ أَمْرٍ يُؤَلِّي الْجَمِيلَ مُحَبَّبٌ
- وَكُلُّ مَكَانٍ يُنْبِتُ الْعِزَّ طَيِّبٌ
- ٢٩- يُرِيدُ بِكَ الْحَسَادُ مَا اللَّهُ دَافِعٌ
- وَسُمْرُ الْعَوَالِي وَالْحَدِيدُ الْمُذَرَّبُ
- ٣٠- وَدُونَ الَّذِي يَبْغُونَ مَا لَوْ تَخَلَّصُوا
- إِلَى الْمَوْتِ مِنْهُ عِشْتَ وَالطُّفْلُ أَشْيَبُ
- ٣١- إِذَا طَلَبُوا جَدَّوَاكَ أُعْطُوا وَحُكِّمُوا
- وَإِنْ طَلَبُوا الْفَضْلَ الَّذِي فِيكَ خِيَّبُوا
- ٣٢- وَلَوْ جَازَ أَنْ يَحُورُوا عُلَاكَ وَهَبْتَهَا
- وَلَكِنْ مِنَ الْأَشْيَاءِ مَا لَيْسَ يُوْهَبُ
- ٣٣- وَأَظْلَمُ أَهْلِ الظُّلْمِ مَنْ بَاتَ حَاسِدًا
- لِمَنْ بَاتَ فِي نَعْمَائِهِ يَتَقَلَّبُ
- ٣٤- وَأَنْتَ الَّذِي رَبَّيْتَ ذَا الْمُلْكِ مُرْضَعًا
- وَلَيْسَ لَهُ أُمٌّ سِوَاكَ وَلَا أَبٌ
- ٣٥- وَكُنْتَ لَهُ لَيْثَ الْعَرِينِ لَشَبْلِهِ
- وَمَا لَكَ إِلَّا الْهِنْدُؤَانِيُّ مُخْلَبٌ
- ٣٦- لَقِيتَ الْقَنَا عَنْهُ بِنَفْسٍ كَرِيمَةٍ
- إِلَى الْمَوْتِ فِي الْهَيْجَا مِنَ الْعَارِ تَهْرُبُ

- ٣٧- وَقَدْ يَتَرُكُ النَّفْسَ الَّتِي لَا تَهَابُهُ
وَيَخْتَرِمُ النَّفْسَ الَّتِي تَتَهَيَّبُ
- ٣٨- وَمَا عَدِمَ اللَّاقُوكَ بَأْسًا وَشِدَّةً
وَلَكِنَّ مَنْ لَاقَوْا أَشَدُّ وَأَنْجَبُ
- ٣٩- ثَنَاهُمْ وَبَرَقَ الْبَيْضُ فِي الْبَيْضِ صَادِقُ
عَلَيْهِمْ وَبَرَقَ الْبَيْضُ فِي الْبَيْضِ خُلْبُ
- ٤٠- سَلَّلَتْ سَيُوفًا عَلِمَتْ كُلَّ خَاطِبٍ
عَلَى كُلِّ عُودٍ كَيْفَ يَدْعُو وَيَخْطُبُ
- ٤١- وَيُغْنِيكَ عَمَّا يَنْسِبُ النَّاسُ أَنَّهُ
إِلَيْكَ تَنَاهَى الْمَكْرَمَاتُ وَتُنْسَبُ
- ٤٢- وَآيُ قَبِيلٍ يَسْتَحِقُّ قَدْرَهُ
مَعْدُ بَنُ عَدْنَانَ فِدَاكَ وَيَعْرُبُ
- ٤٣- وَمَا طَرَبِي لَمَّا رَأَيْتُكَ بِدَعَا
لَقَدْ كُنْتُ أَرْجُو أَنْ أَرَاكَ فَأَطْرَبُ
- ٤٤- وَتَعَذِّلْنِي فِيكَ الْقَوَافِي وَهَمِّي
كَأَنِّي بِمَدْحٍ قَبْلَ مَدْحِكَ مُذْنِبُ
- ٤٥- وَلَكِنَّهُ طَالَ الطَّرِيقُ وَلَمْ أَزَلْ
أُفْتَشُ عَنْ هَذَا الْكَلَامِ وَيُنْهَبُ
- ٤٦- فَشَرَّقَ حَتَّى لَيْسَ لِلشَّرْقِ مَشْرِقُ
وَعَرَبَ حَتَّى لَيْسَ لِلْغَرْبِ مَغْرِبُ
- ٤٧- إِذَا قُلْتَهُ لَمْ يَمْتَنِعْ مِنْ وُصُولِهِ
جِدَارُ مُعَلَّى أَوْ خِبَاءُ مُطَنَّبُ

(ب)

١- أَغَالِبُ فِيكَ الشَّوْقَ وَالشَّوْقُ أَغْلَبُ

وَأَعْجَبُ مِنْ ذَا الْهَجْرِ وَالْوَصْلُ أَعْجَبُ

بهذا المطلع المتوتر، استهل المتنبي قصيدته، فاستنفر إحساس المتلقى، وأيقظ انتباهه، وحفزته إلى الترقب والمتابعة. ومنشأ التوتر، استخدامه فعلاً مشتقاً من صيغة "المفاعلة"، هو الفعل (أغالب)، فهذا الفعل بمادته وصيغته، يدل على مجاذبة وصراع بين طرفين هما هنا : الشاعر والشوق، كلاهما يجاذب الآخر ويصارعه. كذلك ينبثق الإحساس بالتوتر فى الشطر الثانى أيضاً، لكن بوسيلة أخرى، هى المقابلة الكائنة بين الهجر والوصل. ورد الفعل لذلك كله عند المتلقى، إثارة فضوله إلى معرفة المشوق، الذى يغالب الشاعر الشوق فيه، والحبیب الذى يعجب من هجره ووصاله معاً، بل يكون وصاله أشد إثارة للعجب من هجره، إلا أن عبارة المتنبي فى الشطرين يلفها الإبهام؛ ومن ثم تفتح المجال لتفسيرات متعددة، مستمدة من النص الشعرى ذاته، ويتسع لها آفاقه.

لعل أسرع هذه التفسيرات وأقربها إلى الذهن، أن المقصود بالخطاب كافور، لأنه الذى يخاطبه الشاعر فيما بعد. وقد يقال إنه سيف الدولة، الذى لازمه أمداً طويلاً، ثم انصرف عنه إلى كافور. وقد يقال إن المعنى بالخطاب هو الشاعر نفسه على سبيل التجريد، أى أنه انتزع من ذاته شخصاً آخر يخاطبه، على غرار ما فعل الشعراء العرب الذين سبقوه. ومن المحتمل أن يكون الخطاب موجهاً إلى حبيبة الشاعر، أثر التعبير عنها بصيغة المذكر، على نحو ما صنع فى البيت السادس من القصيدة نفسها، إذ يقول : "وزارك فيه ذو الدلال المحجب". وأياً ما كان التفسير الذى نتجه إليه، فإن ذلك الإيهام فى الدلالة يمتد إلى الشطر الثانى أيضاً، فأن يستعظم الشاعر الهجر لمن يحب، أمر مفهوم، أما أن يكون فى الوقت نفسه، أكثر استعظماً وإنكاراً لوصاله، فذلك الذى يحتاج إلى تفسير وتعليل.

وفى جو الإحساس بالتوتر الذى يشيعه البيت السابق، يأتى البيت الثانى:

٢- أَمَا تَغْلُطُ الْأَيَّامُ فِيَّ بِأَنْ أَرَى

بَغِيضًا تَنَائِي أَوْ حَبِيبًا تَقْرُبُ —

فيرفع من درجة هذا الإحساس بأسلوب المقابلة أيضًا، ويمس الشاعر فيه جذور أزمة عميقة فى نفسه، دالًّا عليها بأسلوب استفهام، يَقْطُرُ أَلْمًا ومرارة.. إنها أزمة ثقة بينه وبين الأيام، فَدَيْدُنُهَا معه الذى لا تحيد عنه، ولا تخطئه ذات مرة، معاندة رغباته، وجرئانها بعكس ما يشتهى، تدنيه ممن يبغضه، أو تبعده عن محبه.

أصبح لدى المتنبى إذن من الدوافع القوية ما يحمله على اتخاذ موقف مَّا، فإما أن يحتبس همومه فى صدره، قانعًا بأنات الاحتجاج والشكوى، وإما أن يحاول تغيير هذا الواقع على أى نحو، بعد أن نبا به المكان بهجر الحبيب، وابتعاد الصديق، وكان أن اختار مغادرة المكان والرحلة عنه، سبيلًا إلى هذا التغيير:

٣- وَلِلَّهِ سِيرِي مَا أَقَلَّ تَبِيَّةٌ

عَشِيَّةَ شَرْقَى الْحَدَالَى وَغُرْبَ

ومنذ تلك اللحظة، تأخذ القصيدة طابع الرحلة، وهى رحلة مادية ونفسية معًا، فيها تتواصل المراحل، وتتماسك الحلقات، ويتراءى فى نسيجها الشعرى خيطان أساسيان: خيط نسجه الشاعر حول نفسه، بدءًا من مطلعها، وخيط آخر، سيبرز فيما بعد، نسجه حول شخصية أخرى، هى شخصية كافور، وكلا الخيطين يستقل بكيانه، وإن كانا يتلاقيان فى بعض المواضع، ويتوحد النبع الشعورى الذى يصدر عنه الشاعر فى تشكيله لكل منهما، وذلك هو الأهم.

وإذا تأملنا نسيج القصيدة برُمَّتِهَا، أدركنا اعتماد الشاعر اعتمادًا كبيرًا فى حوك خيوط هذا النسيج الفرعية، التى يتألف منها الخيطان الرئيسان، على تكنيك

المقابلة.. وهى الأداة الفنية التى استخدمها فى البيتين الأولين، كما سبق أن بينا، لكننا نود أن نضيف أنها مقابلة أوسع فى دلالتها، من الظاهرة المعروفة فى كتب البلاغة العربية؛ فقد تأتى فى هذا الشكل التقليدى القائم على التضاد بين معنيين، وقد تبدو فى صورة اختيار حتمى لأحد أمرين، وفقاً لرؤية الشاعر، وإن لم يكونا كذلك فى الواقع. وهى فى كل الحالات تكسب المعنى الشعرى عمقاً، وتنفتح حوله شيئاً من التوتر. وسنحاول استكشاف هذه الأداة وعملها داخل القصيدة، وتطور استخدام الشاعر لها، مع تحليل عناصر الفن الشعرى الأخرى.

مع بداية الرحلة، يضع المتنبى أول لمسة من عمل هذه الأداة -إضافة إلى ما سبق فى البيتين طبعاً- فى مقابل الجفوة التى أبداها لبعض الناس، كان احتفاء هؤلاء الناس به شديداً. وفى مقابل الإعراض عن الطريق المعروفة المطروقة، كان إقباله على طريق مجهل عواقب السير فيها. وفى هذه المقابلة، تشى الرحلة بعالم آخر للشاعر، عالم المغامرة والطموح، وارتياح المجهول. ومما له مغزاه فى هذا الشأن، اختياره الليل زماناً، والفرس أداة لإنجاز رحلته، فالليل رمز للمجهول، واختراق الفرس لظلامه، آية المخاطرة، والرغبة المحمومة فى التميز وتحقيق الطموح، فهو يسلك ما يتجنبه السواد الأعظم من الناس، ويتوجسون خيفة منه. أما السير فى راحة النهار، الذى لا يتميز فيه أحد على الناس، حيث الطرق مكشوفة، والعواقب مأمونة، فذلك ما يأباه، بل إن رغبته فى التَّميُّز لَتَحْمِلُهُ على السكون والاختفاء عن الأنظار، طوال النهار. وما أثقل ذلك على نفسه!!

والمتنبى هنا، يستخدم تكنيك المقابلة أيضاً، فيضع الليل فى مقابل النهار، يأنس بالأول، وينفر من الأخير. ولنتأمل تلك الجزئية فى وصفه ليل نفسه، فقد وصفه بأنه وقاء من الأعداء، ومزار للأحباب، يسرى هو فيه بين الأعداء محتمياً بظلامه من شرهم وعدوانهم، ويزوره فيه الحبيب -أو على حد تعبيره- "ذو الدلال المحجب"، آمناً من أعين الرقباء. ولنتأمل كذلك، استخدامهما للمقابلة فى وصف

الفرس، فسرعته فى العَدُو، واتساع خطواته، يدل عليهما تدفق إهابه بالحركة، انقباضاً وانبساطاً، ووفرة نشاطه تتجلى بوضوح فى توثبه، وحركته الطاغية عن شد اللجام، وتهاديه ومرحه عند إرخائه، ثم هناك المقابلة بين النزول عن الفرس وركوبه. وهى مقابلة يهدف منها الشاعر إلى إبراز صلابة ذلك الفرس، وطاقته الهائلة على التحمل؛ إذ يصرع أى وحش يقتفى أثره به، مهما كانت سرعته، دون أن يبدو عليه أى أثر للكلال والإعياء، بل يكون بعد إصابة الفريسة، مثلما كان قبل الانطلاق خلفها، قوة ونشاطاً. هل يعنى وصف الفرس بالقوة والصلابة على هذا النحو، وصف الفارس نفسه بذلك أيضاً، مهما واجه من المتاعب والصعاب؟

ليس ثمة ما يمنع من ذلك، بل ربما كان الإيحاء به أوفق وأكثر انسجاماً مع منطق العقل، لأن الفرس القوى لا يمتطى صهوته إلا فارس قوى، يستطيع السيطرة عليه، والتحكم فى حركته. كذلك لا يمنع من الإيحاء بهذا المعنى زفرة الأسى والمرارة، التى تترقق فى قوله عقب ذلك :

١٢- وَمَا الْخَيْلُ إِلَّا كَالصَّدِيقِ قَلِيلَةٌ

وإن كثرت فى عين من لا يجربُ

١٣- إِذَا لَمْ تَشَاهِدْ غَيْرَ حُسْنِ شَيَاتِهَا

وَأَعْضَائِهَا فَالْحُسْنُ عَنْكَ مُغَيَّبٌ

فهى زفرة تتلاءم مع طبيعة الفارس المكروب، الذى يُعَيِّيه العثور على صديق صدوق. ونلاحظ فى هذين البيتين عدة أمور، تتعلق بفنية الدلالة فى العمل الشعرى. أولها أن التشبيه الذى عقده المتنبي بين الخيل والصديق، يبدو للنظرة المتعجلة، منصّباً على الخيل باعتبار أن الحديث عنها، وأنها هى التى تشغل السياق. هذا من جهة، ومن جهة أخرى باعتبار أنها المشبه، والمشبه دائماً، أو فى

الأعم الأغلب من الأحيان، هو مناط الوصف، ومحط الاهتمام فى كل أسلوب تشبيه. ومغزى التشبيه حينئذ أن الخيل الأصيلة، التى يُعتمد عليها قليلة العدد، على الرغم من كثرتها الكاثرة فى دنيا الواقع. وذلك لأن حسناتها الحقيقية، يكمن فى طيب معدنها ونقاء جوهرها، لا فى حسن ألوانها وجمال أعضائها الخارجية. إلا أن هذا الذى أفاض فيه المتنبى فى وصف الخيل الأصيلة، ينسحب على المشبه به أيضاً، بمقتضى علاقة التشبيه التى تدور حول قلة الأصلاء فى الجانبين، بل الأصل أن يوصف به المشبه به أولاً، لكن المتنبى عدل عن ذلك، وبنى عباراته بلمَاحية وذكاء، حقق بها المراد بلمسة واحدة، هى كلمة "الصديق". وفى الوقت نفسه ظل السياق موصولاً متلاحم الأجزاء، إذ ما يزال الحديث عن الخيل ممتداً.

الأمر الثانى: بناء كلا البيتين -كما يتضح من التحليل السابق- على المقابلة، وهى الأداة الفنية التى نتبّعها منذ البداية. الأمر الثالث: تجانس النسيج الشعرى فى البيتين السابقين، والأبيات الثلاثة التالية لهما، وهى :

١٤- لَحَا اللَّهُ ذِي الدُّنْيَا مُنَاخًا لِرَاكِبٍ

فَكُلُّ بَعِيدٍ الِهِمَّ فِيهَا مُعَذَّبٌ^(٤)

١٥- أَلَا لَيْتَ شِعْرِي هَلْ أَقُولُ قَصِيدَةً

فَلَا أَشْتَكِي فِيهَا وَلَا أَتَعَتَّبُ

١٦- وَبَى مَا يَذُودُ الشُّعْرَ عَنِّي أَقْلُهُ

وَلَكِنَّ قَلْبِي يَا ابْنَةَ الْقَوْمِ قَلْبٌ

تجانسها مع افتتاحية القصيدة، حتى ليتمكن اعتبار الأبيات الخمسة -وهى التى يختتم الشاعر بها حديثه عن نفسه- عوداً على بدء، أو بمنزلة الحلقة الأخيرة من دائرة مكتملة، فهى تنطق بما نطقت به الافتتاحية من ألم وشكوى، ثم إنها تشتمل فى تكوينها على المفردات الآتية :

”الخيـل – الصديق – الدنيا – مناخاً (بمعنى مكان النزول والإقامة) – راكب” .
وتلك المفردات وثيقة الصلة بمفردات استخدمها الشاعر فى الافتتاحية، وهى :
”الأيام – بغيض – حبيب – سَير”، فثمة اشتراك فى المجال اللغوى بين الدوال فى
المجموعتين، على نحو يستدعى بعضها بعضاً فى الذهن والشعور.

هذا بالإضافة إلى أن البيت الأول من الأبيات الثلاثة المذكورة، يعبر عن
حكمة، مؤداها ذم الدنيا والدعاء عليها، لما يصيب فيها ذوى الهمم العالية من شقاء
وعذاب. وهى بهذا أشبه ما تكون بنتيجة منطقية لخبرة الشاعر بالحياة، وتجربته
المرّة معها، التى عبرت عنها مقدمة القصيدة. ومن جهة أخرى، فإن هذه
الحكمة، تحتل مكانها هنا فى النسيج الشعرى ملتحمة به، فى الوقت الذى
تضيف إليه خيطاً جديداً. وإذا كانت بدالاتها العامة، تصدق على المتنبي كواحد
ممن يضيئهم الطموح فى هذه الحياة، فإن السياق ما يلبث أن ينتقل من العام إلى
الخاص فى البيت الذى يليها مباشرة. وفى البيت الأخير من تلك الأبيات، يرفع
المتنبي شارة النهاية لحديث همومه، الذى شعل به الحيز السابق من القصيدة،
ليقدم بعد ذلك، الخيط الرئيسى الثانى فى قصيدته، الذى قلنا من قبل، إنه نسجه
حول شخصية كافور.

ولا تخطئ النظرة الفاحصة هنا، استمراره فى استخدام تكنيك المقابلة،
كاشفاً من خلاله، أبعاد تلك الشخصية الاجتماعية، وقيمتها الإنسانية. وأول ما
يطالعنا من ذلك، إحساس الإنسان بالاغتراب عن الأهل، وضع فى مقابلة زوال هذا
الإحساس، بالعيش فى كنف كافور، والتفويض بظلاله، وسداد الرأى والحكمة،
لا يزايلان كافوراً فى حالى الرضا والغضب على سواء. وقوته البدنية تتمثل فى قلب
الأوضاع السائدة، فإذا كان الناس يعتمدون على قوة فى أيديهم لضرب الأعداء، فإن
السيف معه يعتمد على قوة يده، فهو الذى يقطع بها، وليست هى التى تقطع به،
وعطاء السُّبب يغيض ويتناقص بمرور الزمن، أما عطاؤه هو، فإنه ينمو ويتضاعف
مع الأيام.

عند هذا البيت، شارف المتنبي حدود الهدف الذى سعى إليه، وهياً نفسه له، واقترن ذلك بالعودة إلى ذاته -صاحبة الخيط الأول- وإقامة اتصال بينها وبين كافور، لكنه اتصال الطلب والاستجداء. واستغرق ذلك ستة أبيات، بناها جميعاً بأسلوب المقابلة. يقول المتنبي :

٢٢- أبا المسك هل فى الكأسِ فضلٌ أناله

فإني أغنى منذ حينٍ وتشرب

٢٣- وهبت على مقدارٍ كفى زماننا

ونفسى على مقدارٍ كفيك تطلب

٢٤- إذا لم تطلبِ بى ضيعةً أو ولايةً

فجودك يكسونى وشغلك يسلب^(٦)

٢٥- يضاحك فى ذا العيد كل حبيبه

جذائى وأبكى من أجب وأندب

٢٦- أحن إلى أهلى وأهوى لقاءهم

وأين من المشتاق عنقاء مغرب^(٧)

٢٧- فإن لم يكن إلا أبو المسك أو هم

فإنك أحلى فى فؤادى وأعذب

فهو فى البيت الأول، يوحى بمطلبه إichاء قوياً بتقديمه فى صورة حسية، بالغة الدلالة، تمزج بين الاستعطاف الرقيق والعتاب الموجه، فنداء كافور بقوله : "أبا المسك"؛ مما يثلج صدره، ويهدد مشاعره، لكنه ما يلبث أن يصوره يعب من

كأس النشوة والسعادة عباً، فى حين يتجرع هو الحرمان، مع أنه مصدر المتعة والسعادة لصاحبه. ويتقدم المتنبي فى البيت الثانى خطوة على الطريق، فيحدد مطلبه بعض التحديد، وهو أن يتكافأ قدر العطاء الذى يسبغه كافور عليه، مع منزلة كافور نفسه ومكانته الرفيعة، وفيض عطائه الذى عُرِفَ به بين الناس. فما حظى به من عطاء، يعد قليلاً بالقياس إلى الكثير الذى يأمله، ثم يرفع النقاب جملةً فى البيت الثالث، ويعلن مطلبه صراحةً :

٢٤- إِذَا لَمْ تُنِطْ بِي ضَيْعَةً أَوْ وَلَايَةً

فَجُودُكَ يَكْسُونِي وَشُغْلُكَ يَسْلُبُ

هذا هو "بيت القصيد" كما يقولون، ومطمحه الذى لا يكثرث بشيء سواه، بل إن حصوله على أى عطاء آخر غيره، يعد استلاباً لما يطمح إليه.

وكما مهد المتنبي لمطلبه، ثم تدرج فى التعبير عنه من الإيحاء إلى التصريح، عاد يعزز هذا المطلب، مستندراً عطف كافور، بل مستندراً دموعه، من خلال التناقض الحاد بين صورتين اللتين يقدمهما، إحداهما ابتهاج الآخرين فى يوم العيد بلقاء أحبابهم، والتثام شملهم مع ذويهم. والأخرى اكتئابه هو واعتصاره بالحزن فى اليوم نفسه، لاغترابه وبُعْدِهِ عن الأهل والأحباب، ولن يمسح آلامه آنئذ إلا إشباع طموحه، وتحقيق مطلبه. ويبلغ الأمر ذروته، حين يعلن إثثار كافور على أهله، إذا لم يكن ثمة مناص من اختيار واحد منهما.

أما البيت الذى يلى الأبيات السابقة، وهو قوله :

٢٨- وَكُلُّ أَمْرٍ يُؤَلِّى الْجَمِيلَ مُحَبَّبٌ

وَكُلُّ مَكَانٍ يُنْبِتُ الْعِزَّ طَيِّبٌ

فهو حكمة سائرة، كتلك التى رأيناها من قبل، وإن كانت أكثر ذيوغاً

وسيرة منها. وقد جاءت فى موقعها أيضاً، لأنها عند التأمل والنظر الدقيق، تعد تنويجاً للأبيات الستة قبلها، أو "تقفيلة" فنية، إن جاز التعبير، إذ استقطبت العنصرين الأساسيين فى تلك الأبيات، وهما: الإنسان والمكان، من حيث إنه إنسان مغترب، يقيم بين قوم غير قومه، وفى مكان بعيد عن موطن إقامته. فالتأمت بهما خيوط الدائرة، وشكلت المجموعة وحدة متكاملة فى النسيج.

وقد مضى السياق الشعرى بعد ذلك فى حركة صاعدة، فتوالت مجموعة من الأبيات، تملأ نفس كافور بما يود كل حاكم أن يسمعه، ويوصف به، ويغذى إحساسه بالتميز عن الآخرين، ويشعر المادح بها، أن ممدوحه قد أصبح أسلس قياداً، وأكثر إذعائاً لما يطلب منه.

وفى هذه المجموعة نفسها، يوظف المتنبى الحكمة فى إحكام النسيج الشعرى، فالبيت الذى يقول فيه :

٣٣- وَأَظْلَمُ أَهْلِ الظُّلَمِ مَنْ بَاتَ حَاسِداً

لِمَنْ بَاتَ فِي نَعْمَائِهِ يَتَقَلَّبُ

إنما هو حكم الضمير الإنسانى، على كل من يعرض اليد، التى تمتد إليه بالإحسان. وأول من يُدْمَغُ بهذا الحكم، الحاسدُ الذى يكيد لمن يسبغ عليه الخير والعطاء. وذلك هو الرد المناسب لموقف الحاسد منه، وهو الموقف الذى تضمنته الأبيات الأربعة التى سبقت البيت السابق مباشرة.

ولا يغيب عنا، وقد توقفنا عند موقع الحكمة، ومدى تلاحمها بالسياق فى هذا الجزء من القصيدة، ملاحظة الأداة الفنية، التى اعتمد عليها الشاعر فى بناء تلك المجموعة من الأبيات، وهى أداة المقابلة نفسها التى اعتمد عليها من قبل. فمحاولة الحساد الانتقام من كافور والقضاء عليه، تواجهها حماية الله له، وقوة

السلاح فى يده، وهى محاولة دونها الموت لهم، أو ما يشبهه من أهوال تشيب لها
الولدان، على حين يبقى هو حياً معافى من كل سوء^(٢).

والمقابلة كائنة كذلك بين تحقيق آمال الحاسدين إذا سألوه عطاء المال،
وانكسارهم وخيبة آمالهم، إذا راموا ملكة الخير نفسها، التى فطره الله عليها،
وميزه بها عنهم. فهو فى الحالة الأولى، يعطى بغير حدود، ولكنه فى الحالة
الثانية لا يملك القدرة على العطاء. وهنا تكمن دوافع الحقد والكراهية، والرغبة
الشديدة فى العدوان، وبإلها من مفارقة مؤلة! تدفق للخير من جانب، وجحود
ونكران للجميل من جانب آخر.

وهنا يعود السياق الشعرى إلى المدح الخالص، الذى استهدفه المتنبى،
فيقدم عدداً من الصور، تبرز معانى الوفاء، والشجاعة، وشدة البأس عند كافور،
وهى الأبيات (من ٣٤ - ٤٠)، وفيها انكمش تكنيك المقابلة بشكل واضح، بالقياس
إلى ما سبق من القصيدة، إذ لم يستخدم إلا فى صورتين اثنتين، سنشير إلى كل
منهما فى موضعها.

والحق أن المتنبى قدم كافوراً فى تلك الأبيات، تقديمًا إنسانياً عالياً، فهو
الذى نهض بتربية الملك المتوج على البلاد، منذ كان رضيعاً فى المهد، وكان له أباً
وأماً يرعى شئون الملك، ويسكب عليه فيضاً من العطف والحنان. وهو الذى تصدى
بشراسة لحمايته والذود عنه، مضحياً فى سبيل ذلك بنفسه، إثارةً للموت فى
عزة، على السلامة مجللاً بعار الفرار. وحينئذ تأتى الحكمة التى يتضمنها قوله :

(٢) جاء تعبير المتنبى فى البيت الذى يتضمن هذا المعنى، وهو البيت الثلاثون، تعبيراً قلماً، لاجترائه فيه على
أنساق اللغة وقوالبها فى الأداء. والحق أن هذا المسلك ليس جديداً عليه، فقد مارسه كثيراً فى شعره، عن علم
به، وبإحساس بالزهو أحياناً، كأنما يرى أن من حق عبقريته الشعرية، أن تتجاوز قواعد اللغة المتعارف
عليها.

٣٧- وَقَدْ يَتْرُكُ النَّفْسَ الَّتِي لَا تَهَابُهُ

وَيَخْتَرِمُ النَّفْسَ الَّتِي تَتَهَيَّبُ

ولعل هذه الحكمة أقل من مثيلاتها السابقة في طلب السياق لها -بل إنها بما تعنيه من أن التعرض للموت، لا يفضى حتمًا إليه- تضعف الوصف السابق لكافور بالجرأة والإقدام، على أنها إحدى الصورتين اللتين قلنا من قبل إنهما بُنِيَتَا على المقابلة. ولما كانت هذه الحكمة، تلقى ظلالاً من الشك على شجاعة كافور، لاحتمال أن يكون أعداؤه في ميدان القتال، ضعافاً خائري العزائم، فقد حرص المتنبي في البيت التالي على أن يمحو هذه الشبهة، ويؤكد أن ممدوحه قد انتزع النصر من أعداء أشداء، فلم تكن نجاته من الموت، لأن القوة كانت تعوزهم، وإنما لأنه كان أشد منهم قوة وبأساً، وأكثر دهاءً وحكمة. ثم يحاول تأكيد هذا المعنى بتشكيله في صورة حسية، وهي الصورة الثانية، التي اعتمد فيها على المقابلة في تلك المجموعة من الأبيات، إذ يقول :

٣٩- ثَنَاهُمْ وَبَرَّقُ الْبَيْضِ فِي الْبَيْضِ صَادِقُ

عَلَيْهِمْ وَبَرَّقُ الْبَيْضِ فِي الْبَيْضِ خُلْبُ

والمقابلة هنا مقابلة خفية، تحتاج إلى توجيه وفضل بيان، فالقصد إلى أن الوميض الناشئ عن اصطدام سيوف كافور بخوذات الأعداء وميض صادق، إذ تهشم السيوف بصلابتها وقوة الضاربين بها، تلك الخوذات، وتخرقها لتصيب رؤوس المقاتلين، فتسيل دماؤهم أنهاراً، كما ينهمر المطر غيب البرق الصادق. على حين أن الوميض المتولد عن اصطدام سيوف الأعداء، بخوذات جيش كافور، وميض كاذب، لتخاذل الضاربين بها من جهة، ومتانة الخوذات وشدة صلابتها من جهة أخرى؛ ومن ثم ترتد عنها السيوف، وتنتلم دون أن يصاب جند كافور بأذى.

ثم مضى المتنبي ينمى صورة القوة الضاربة لكافور، بأن جعل تأثيرها يمتد في طول البلاد وعرضها، حتى بات الجميع يدينون له بالولاء والطاعة، وطفق الخطباء على أعواد المنابر، يلهجون بالثناء عليه، والدعاء له.

ولا يبقى في كيان القصيدة خالصاً للحديث عن شخصية كافور، بعدما تقدم، سوى بيتين اثنين يدافع فيهما عن نسبه. ولنا عودة قريبة إلى هذا الموضع.

أما الذى ينبغي الالتفات إليه الآن، فهو ما ترتب على انكماش تكنيك المقابلة فى نسج القصيدة، من تخفيف لحدة التوتر فى جوها العام، وهدوء الإيقاع فى جنباتها. ولم يكن ذلك محض اتفاق ومصادفة، بل إيذاناً باقتراب حركة الأداء الشعرى من النهاية. وهنا نحن أولاء الآن، نشهد مزيداً من التقدم فى هذا الاتجاه، إذ ينعطف السياق فى البيتين التاليين (٤٣ - ٤٤) لبيتى النسب السابقين، نحو ذات الشاعر، ليتلاقى خيطا القصيدة الأساسيان مرة أخرى، بعد تلاقيهما فى مرحلة سابقة، لكن عمل الشاعر هذه المرة، يختلف عما سبق، فهو هنا أشبه بمن يللم أطراف خيوط، نثرها من قبل، ويصحب ذلك تبدد الإحساس بالتوتر، الذى فجرته القصيدة منذ مطلعها. لقد قدم الشاعر كل ما عنده، وسكنت مشاعره، ولم يعد لديه إلا التعبير عن فرحته -بلغته الخاصة- لرؤية كافور، وتوجيه بعض عبارات المجاملة الرقيقة له. وعلى ما فى البيتين من وصل بين خيطى القصيدة، تتراءى فيهما إشارة خفية للقدوم من سفر، ما يلبث البيت التالى لهما أن يوضحها:

٤٥- وَلَكِنَّهُ طَالَ الطَّرِيقُ وَلَمْ أَزَلْ

أُفْتَشُّ عَنْ هَذَا الْكَلَامِ وَيُنْهَبُ

وبهذا يكون البيت أداة ربط محكم بين نقطتى المغادرة والوصول، فى رحلة الشاعر. ألم أقل إن هذه القصيدة رحلة مادية ونفسية معاً؟ فإذا كان المتنبي قد نسج

أول خيوطها مع بداية رحلته ، فها هو ذا يتم نسيج خيطها الآخر مع نهايتها. وقد مهد لهذه النهاية تمهيداً قوياً ، بتخفيف حدة التوتر، وتزايد به بإقامة جسر اتصال بين خيطي القصيدة، ثم الإعلان عن وصول الرحلة إلى منتهاها. وكانت الخطوة الأخيرة فى تلاشى أحد الخيطين من السياق، حيث غابت شخصية كافور، وبقيت ذات الشاعر وحدها، تتمحور حولها الأبيات الثلاثة الأخيرة من القصيدة، كما تمحورت حولها الأبيات الأولى منها؛ وبذا تشاكل الطرفان، وتساوق المطلع مع الختام.

تبقى قضية فى غاية الأهمية، تطرحها القصيدة بإلحاح، وهذه القضية يمكن أن نعالجها من خلال الإجابة عن السؤال التالى : إلى أى حد كان المتنبى صادقاً فى مدحه لكافور بهذه القصيدة؟

والصدق الذى نعنيه، هو إيمان المتنبى حقيقة بما خلعه على كافور من جميل المناقب والمزايا. ولن نلجأ فى الإجابة عن هذا السؤال إلى الواقع التاريخى، وطبيعة العلاقة بين المتنبى وكافور، وإنما نحرص على استبطان النص الشعرى ذاته، والغوص وراء دلالاته التى ينطوى عليها. وفى هذا، نحسب أن المتنبى لم يكن صادقاً فيما ذهب إليه، ولم يصدر فى مدحه عن اعتقاد بما يقول. وثمة دلائل متعددة على ذلك، من عبارات القصيدة ذاتها. أولها ذلك البيت الذى يعد حلقة اتصال بين الخيط الأساسى الأول منها، وهو الخاص بذات الشاعر، وخيوطها الثانى الذى يدور حول كافور، وذلك قوله :

١٦- وَبِى مَا يَذُودُ الشَّعْرَ عَنِّي أَقْلُهُ

وَلَكِنَّ قَلْبِي يَا ابْنَةَ الْقَوْمِ قَلْبٌ

فهو فى الشطر الأول، يعبر عما ينوء به صدره من هموم ثقال، يكفى أقلها لصدده عن قول الشعر، ثم استدرك فى الشطر الثانى على ذلك. ودلالة هذا

الاستدراك واضحة فى أن تَوَجُّهه بمدحه إلى كافور، ليس منبعثاً عن ولاء وإعجاب حقيقيين، بل اضطر إليه كارهاً، بعد أن فكر فى الأمر، وقلبه على وجوهه... وهكذا تحامل على نفسه، واحتوى همومه، ومضى يسير على الشوك. ويأتى البيت الثانى لذلك البيت، وهو قوله :

٤١- وَيُغْنِيكَ عَمَّا يَنْسِبُ النَّاسُ أَنَّهُ

إِلَيْكَ تَنَاهَى الْمَكْرُمَاتُ وَتَنْسَبُ

٤٢- وَأَيُّ قَبِيلٍ يَسْتَحِقُّ قَدْرَهُ

مَعْدُ بْنُ عَدْنَانَ فِذَاكَ وَيَعْرُبُ

لقد كان المتنبي فى غنى عن أن يعرض لهذا الموضوع، الذى يدرك مدى حساسيته لكافور، ولا سيما فى بيئة كالبينة العربية، تعتز بعراقة الأنساب، وشرف الأحساب، وبهما يتباهى الناس ويتفاخرون. ولا اعتداد بما قاله من أن صدور المكارم عنه (أى كافور) وانتهاؤها إليه، يغنيه عن كل نسب يعتز به الناس، فالتلويح بالنسب -مهما قيل فى الدفاع عنه- فيه غمز لكافور، وانتقاص من نسبه، وتشهير به من طرف خفى.

ويلى ذلك البيت الثانى الذى تتأرجح دلالة شطره الأول بين المدح والذم، فلاستفهام فيه للإنكار، والمعنى أَنَّ ليس هناك أحد يستحق أن تُنسَبَ إليه. وذلك يحتمل تفسيرين. أحدهما علو مقام كافور، وتَدَنَّى الآخرين؛ فيكون مدحاً. والآخر وضاعة كافور، وسمو الآخرين؛ فيكون ذمًا. وكلا الاحتمالين وارد، إلا أن الاحتمال الثانى، يَرَجَحُ الأول بقرينة الشطر الثانى، الذى يعلن فيه فداءه بكل من "معد بن عدنان" و"يعرب"، فافتداؤه بهذين الجدين العربيين، اللذين لا وجود لهما إلا فى بطون التاريخ السحيق، ينطوى على التهكم به، والتعريض بنسبه غير العربى، وذلك يعزز دلالة الذم فى الشطر الأول.

وفى جو هذه المعانى والدلالات التى يبثها البيتان ، وتثير غباراً حول مكانة كافور ، بل تهزها هزاً ، يأتى قوله عقب ذلك :

٤٣- وَمَا طَرَبَى لَمَّا رَأَيْتُكَ بِدَعَةٍ

لَقَدْ كُنْتُ أَرْجُو أَنْ أَرَكَ فَأَطْرَبُ

فيكون هجاءً صريحاً ، إذ يجعل منه شيئاً مضحكاً ، يطرب الإنسان لرؤيته ، ويتسلى به عن همومه .

وفى اعتذاره بعد ذلك عن مدحه لغيره ، بطول الطريق الذى قطعه فى سبيل الوصول إليه ، وحرص مَنْ مر عليهم من الناس أن يطوق أعناقهم بمدائحهم ، ففى هذا الاعتذار ، نراه يستخدم لفظة "الكلام" ، بديلاً عن كلمة "الشعر" ، ويقول إن الناس كانوا يفتشون عن هذا "الكلام" ، وينهبونه ؛ ولذلك دلالتة فى السياق ، وهى دلالة تتناغم مع المعانى السابقة ، فالشعر الذى يمدحه به ليس إلا بضاعة مزجاة فى ركابه ، كان الناس يبحثون عنها ، ويتخطفونها منه طوال الطريق ، أو هو مجرد "كلام" ينطق به اللسان ، ولا تغذيه عاطفة صادقة ، وإحساس أصيل .

ومع التسليم بعدم صدق المتنبى واقعياً فى مدحه لكافور ، لكل ما ذكرنا فإن القصيدة نفسها ، من حيث هى عمل شعرى ، توافر لها الصدق الفنى بأجلى معانيه ، لنفس الدلائل السابقة ، نقول هذا ونحن نلفت النظر إلى الفرق بين الصدق بمعناه الخلقى أو الواقعى ، والصدق بمعناه الفنى ، وضرورة الحذر من الوقوع فى الخلط بينهما . فالأول يعنى الإخبار عن الواقع بما هو كائن به ، أو التزام الإنسان فيما يصف به الآخرين ، بما يعتقد ويؤمن به . وهذا الشق الثانى من مفهوم الصدق الخلقى ، لم يتحقق فى القصيدة . والمتنبى بهذا الاعتبار غير صادق فى مدح صاحبه . أما الصدق بمفهومه الفنى ، فهو استجابة الشاعر لشعوره الباطن وإحساسه الداخلى ؛ ومن ثم تأتى صورته الشعرية ، انعكاساً لهذا الباطن الخبىء ، وترجمة أمينة له ، بكل

مساربه ومنحنياته، حتى لقد قال بعض النقاد المعاصرين: إن الصدق فى الشعر هو التعبير الصادق عن القصيدة، بمعنى التركيب اللغوى، الذى تشكل فى عقل المؤلف، وهو يكتب. أو بعبارة أخرى "القصيدة تعبير صادق عن القصيدة".

وفى ضوء هذا المفهوم للصدق، تحمل القصيدة فى نسيجها كل الدلائل التى تدل عليه، فهى تنبض بخلجات التنبى الكامنة فى أعماقه، وتستوعب أحاسيسه الدفينة. وبمزيد من القراءة الفاحصة هنا، نستطيع أن نقول إن ثمة خيطاً شعورياً متجانساً، يسرى فى بنيتها جميعاً، من البداية إلى النهاية، قد يفصح عن نفسه، وقد يكتسى بغلالة رقيقة حيناً، وكثيفة حيناً آخر، لكنه لا يغيب على كل حال. وهو مزيج من الاعتداد الشديد بالنفس، والطموح إلى بلوغ ما يتكافأ مع موهبته الشعرية الفذة. وقد كان هذا الخيط الشعورى بمثابة السلطة الخفية الفعالة، التى توجه المعانى الشعرية، وتتحكم فى تشكيلها، بل وفى تصميم القصيدة، وتوزيع أبياتها. ومما له دلالة من تصميم القصيدة على ذلك، أنه بدأ القصيدة بالحديث عن ذاته، وانتهى بالحديث عنها، كما أشرنا من قبل. كذلك، فإن الأبيات التى خص بها نفسه، تكاد تقارب فى عددها تلك التى مدح بها كافور مدحاً خالصاً، مع أن القصيدة موجهة إليه فى الأصل، وإن كان لذلك من دلالة، فهى الإيحاء بأن قامته تطاول قاومة كافور، ولا تقل سموّاً عنها. ولا ننسى، أخيراً، مباحاته بذيوع شعره فى مشارق الأرض ومغاربها، وتخطيه لكل حدود الزمان والمكان، وهو ما لا يتأتى مثله لكافور، بشكل من الأشكال.

الهوامش

(١) التثنية: التلث والمكث، وهى فى البيت منصوبة على التمييز، أى ما أقله تثنية، الحدالى : موضع بالشام، وغرب: جبل هناك. وقد حذفت ياء النسب من كلمة "شرقى" تخفيفاً، والمعنى أنه كان يسير وهذا الموضوع وذلك الجبل، إلى الشرق منه.

(٢) المانوية : مذهب فلسفى قديم، يؤمن أصحابه بقيام الوجود كله على النور والظلام، وأن الخير كله من النور، والشر كله من الظلام.

(٣) الإهاب : الجلد، والرحيب، الواسع.

(٤) لحا الله ذى الدنيا : جملة دعائية، بمعنى قبح الله هذه الدنيا.

(٥) نادرة : الشيء النادر الغريب، ورواها ابن جنى بادرة : أى بديهية، وهى على كلا الحالين، معطوفة على ما قبلها.

(٦) إذا لم تُنط بى : إذا لم تسند إلى، من ناط به كذا : أسنده إليه. وشغلك يسلب: يعنى أن انشغالك عنى، يسلبنى ما تمنحنى من عطايا.

(٧) عنقاء مغرب : اسم طائر وهمى، استخدمه العرب فى كلامهم للدلالة على ندرة شىء، أو استحاله تحقيقه.

ثنائية الحياة والموت فى قصيدة "الربيع ووادى النيل"

أ. د شفيع السيد

آذَارُ أَقْبَلَ قُمْ بِنَا يَا صَاحِ
وَاجْمَعْ نَدَامَى الظَّرْفِ تَحْتَ لَوَائِهِ
صَفَوْا تُتِيحَ، فَخُذْ لِنَفْسِكَ قِسْطَهَا
وَاجْلِسْ بِضَاحِيَةِ الرِّيَاضِ مُصَفَّقًا
وَاسْتَأْنِسْ مِنَ السُّقَاةِ بِرُفْقَةٍ
رَقَّتْ كُنْدُمانِ المُلُوكِ خِلَالَهُمْ
وَاجْعَلْ صَبُوحَكَ فِي البُكُورِ سَلِيلَةً
مَهْمَا فَضَضْتَ دِنَانَهَا فَاسْتَضْحَكَتْ
تَطْفَى، فَإِنْ ذَكَرْتَ كَرِيمَ أَصُولِهَا
(فِرْعَوْنُ) خَبَّأَهَا لِيَوْمِ فُتُوحِهِ
مَا بَيْنَ شَادٍ فِي المَجَالِسِ أَيْكُهُ
غَرْدٌ عَلَى أَوْتَارِهِ، يُوجَى إِلَى
بَيْضِ القَلَانِسِ فِي سَوَادِ جَلَابِيبِ
رَتَّلْنَ فِي أَوْرَاقِهِنَّ مَلَا حِنَّا
يَخْطُرْنَ بَيْنَ أَرَائِكِ وَمَنَابِرِ

حَى الرَّبِيعِ حَدِيقَةَ الأَرْوَاحِ
وَانْشُرْ بِسَاحَتِهِ بِسَاطَ الرِّاحِ^(١)
فَالصَّفْوُ لَيْسَ عَلَى المَدَى بِمُتَّاحِ
لِتَجَاوِبِ الأَوْتَارِ والأَقْدَاحِ
غُرٌّ، كَأَمْثَالِ النُّجُومِ صَبَاحِ
وَتَجَمَّلُوا بِمُرُوءَةٍ وَسَمَاحِ
لِلْمُنْجِبَيْنِ: الكَرَمِ والتُّفَّاحِ^(٢)
مُلَى المَكَانِ سَنَاءً، وَطِيبَ نُقَاحِ
خَلَعْتَ عَلَى النِّشْوَانِ حُلِيَّةَ صَاحِ
وَأَعَدَّ مِنْهَا قُرْبَةَ (لِفَتْحِ)^(٣)
وَمُحَجَّبَاتِ الأَيْكِ فِي الأَدْوَاحِ^(٤)
غَرْدٌ عَلَى أَغْصَانِهِ، صَدَّاحِ
حُلَيْنَ بِالأَطْوَاقِ والأَوْضَاحِ
كَالرَّاهِبَاتِ صَبِيحَةَ الإفْصَاحِ
فِي هَيْكَلٍ مِنْ سُنْدُسٍ فَيَّاحِ

* * *

مَلِكُ النَّبَاتِ، فَكَلُّ أَرْضٍ دَارُهُ
مَنْشُورَةٌ أَعْلَامُهُ مِنْ أَحْمَرٍ

تَلَقَّاهُ بِالأَعْرَاسِ والأَفْرَاحِ
قَانِ، وَأَبْيَضَ فِي الرُّبَى لَاحِ

لَبَسَتْ لِمَقْدَمِهِ الْخَمَائِلُ وَشِيَهَا
يَغْشَى الْمَنَازِلَ مِنْ لَوَاحِظِ نَرْجِسٍ
وَرُؤُوسٍ "مَنْشُورٍ" خَفَضْنَ لِعِزِّهِ
الْوَرْدُ فِي سُرُرِ الْغُصُونِ مُفْتَحٌ
ضَاحِي الْمَوَاقِبِ فِي الرِّيَاضِ مُمَيِّزٌ
مَرَّ النَّسِيمُ بِصَفْحَتَيْهِ مُقْبِلًا
هَتَكَ الرَّدَى مِنْ حُسْنِهِ وَبَهَائِهِ
يُنْبِيكَ مَصْرَعُهُ -وَكُلُّ زَائِلٍ-
وَيَقَائِقُ النَّسْرِينَ فِي أَغْصَانِهَا
وَالْيَاسَمِينَ "لَطِيفُهُ وَنَقِيبُهُ
مُتَأَلِّقٌ خَلَلَ الْغُصُونِ، كَأَنَّهُ
وَالْجُلَنَارُ" دَمَّ عَلَى أَوْرَاقِهِ
وَعَلَى "الْخَوَاطِرِ" رِقَّةً وَكَأَبَةً
وَالسَّرُوفِ فِي الْحَبْرِ السَّوَابِغِ كَاشِفٌ
وَالنَّخْلُ "مَمْشُوقُ الْعُذُوقِ، مُعْصَبٌ
كَبَنَاتِ فِرْعَوْنَ شَهْدَنَ مَوَاقِبَا
وَتَرَى الْفَضَاءَ كَحَائِطٍ مِنْ مَرْمَرٍ
الْغَيْمُ فِيهِ كَالنَّعَامِ : بَدِينَةٌ
وَالشَّمْسُ أَبْهَى مِنْ عَرُوسٍ بُرِقَعَتْ

وَمَرَحَنَ فِي كَنْفٍ لَهُ وَجَنَاحٍ
أَنَا، وَأَنَا مِنْ ثُغُورِ أَقْحَاحٍ^(٥)
تِيَجَّانَهُنَّ عَوَاطِرَ الْأَرْوَاحِ
مُتَقَابِلٌ يُثْنِي عَلَى الْفَتَّاحِ
دُونَ الزُّهُورِ بِشَوْكَةٍ وَسِلَاحِ
مَرَّ الشَّفَاةِ عَلَى خُدُودِ مِلَاحِ
بِاللَّيْلِ مَا نَسَجَتْ يَدُ الْإِصْبَاحِ
أَنَّ الْحَيَاةَ كَغَدُودَةٍ وَرَوَاحِ
كَالدَّرِّ رُكْبَ فِي صُدُورِ رِمَاحِ^(٦)
كَسَرِيرَةِ الْمُتَنَزِّهِ الْمُسَمَّاحِ
فِي بُلْجَةِ الْأَفْنَانِ ضَوْءُ صَبَاحِ^(٧)
قَانِي الْحُرُوفِ، كَخَاتِمِ السَّقَّاحِ
كَخَوَاطِرِ الشُّعْرَاءِ فِي الْأَتْرَاحِ^(٨)
عَنْ سَاقِهِ كَمَلِيحَةٍ مِفْرَاحِ^(٩)
مَتَزَيْنٌ بِمَنَاطِقٍ وَوَشَاحِ
تَحْتَ (الْمَرَاوِجِ) فِي نَهَارِ ضَاحِ
نُضِدَتْ عَلَيْهِ بَدَائِعُ الْأُلُوحِ
بَرَكَتٍ، وَأُخْرَى حَلَقَتْ بِجَنَاحِ
يَوْمَ الزَّفَافِ بِعَسْجَدٍ وَضَاحِ

وَالْمَاءُ بِالْوَادِي يُخَالُ مَسَارِبًا
بَعَثَتْ لَهُ شَمْسُ النَّهَارِ أَشْعَةً
يَزْهُو عَلَى وَرَقِ الْغُصُونِ نَثِيرُهَا
وَجَرَتْ سَوَاقٍ كَالنَّوَادِبِ بِالْقُرَى
الشَّاكِيَاتِ وَمَا عَرَفْنَ صَبَابَةً
مِنْ كُلِّ بَادِيَةِ الضُّلُوعِ عَلِيلَةً
تَبْكِي إِذَا رَتَبَتْ، وَتَضْحَكُ إِنْ هَفَّتْ
هِيَ فِي السَّلَاسِلِ وَالْغُلُولِ، وَجَارُهَا
إِنِّي لِأَذْكُرُ بِالرَّبِيعِ وَحُسْنِهِ
هَلْ كَانَ إِلَّا زَهْرَةً كَزَهْوَرِهِ
(هُولَ كَيْنَ) ^(٥)، مَضْرُ رَوَايَةٌ لَا تَنْتَهِي
فِيهَا مِنَ الْبَرْدِيِّ، وَالْمَزْمُورِ، وَالتَّ
(وَمِنَا)، (وَقَمْبِيزُ)، إِلَى (إِسْكَندَرِ)
تِلْكَ الْخَلَائِقُ وَالْدُّهُورُ خُزَانَةٌ
أَفْقُ الْبِلَادِ - وَأَنْتَ بَيْنَ رُبُوعِهَا -

مِنْ زَنْبَقٍ، أَوْ مُلْقِيَاتِ صَفَاحٍ ^(١٠)
كَانَتْ حُلًى (النَّيْلُوفَرِ) السَّبَّاحِ
زَهْوُ الْجَوَاهِرِ فِي بَطُونِ الرَّاحِ
رُغْنِ الشَّجِيِّ بِأَنْتَةٍ وَنُوحِ
الْبَاكِياتِ بِمَدْمَعٍ سَحَّاحِ
-وَالْمَاءُ فِي أَحْشَائِهَا- مِلْوَاحٍ ^(١١)
كَالْعَيْسِ بَيْنَ تَنْشُطٍ وَرَزَاحٍ ^(١٢)
أَعْمَى، يَنْوُءُ بِنِيْرِهِ الْفَدَّاحِ
عَهْدَ الشَّبَابِ وَطَرْفِهِ الْمِمْرَاحِ ^(١٣)
عَجَلَ الْفَنَاءَ لَهَا بِغَيْرِ جُنَاحٍ؟
مِنْهَا يَدُ الْكِتَابِ وَالشُّرَاحِ
تَوْرَاقَ، وَالْفُرْقَانِ، وَالْإِصْحَاحِ ^(١٤)
فَالْقَيْصَرَيْنِ، فَنِي الْجَلَالِ (صَلَاحِ)
فَابْعَثْ خَيْالَكَ يَأْتِ بِالْمِفْتَاحِ
بِالنَّجْمِ مُزْدَانٌ وَبِالْمُصْبَاحِ

* * *

^(٥) هول كين : كاتب وروائي إنجليزي، كان قد زار مصر في ذلك الوقت.

(ب)

يرتبط مَقْدَمُ الربيع في ذاكرة الإنسان وحياته الواقعية بالخصب والنماء، وتجدد دورة الحياة، وانبعث طاقات الطبيعة. وما أكثر ما كان هذا الواقع دافعاً للشعراء، مثيراً لمواهبهم، إلا أن لكل منهم حساسيته الخاصة تجاه الطبيعة، واستجابته المتفردة لكل ما يتلقاه منها. أجل قد يكون الواقع، نقطة بداية للعمل الشعري، وقد يستمد منه الشاعر، عناصر مادته الشعرية، لكنه ما يلبث أن يحور فيها، فيضيف إليها، ويحذف منها، ويعيد صياغتها، لتخرج تشكيلاً جديداً، يمكن أن نسميه "واقعاً شعرياً" له قِيَمُهُ ومعطياته الخاصة. فعالم الفن الشعري الأصيل، عالم خصب معقد، وهو يختلف اختلافاً كبيراً عن عالم "الواقع" الساذج البسيط.

فى ضوء هذه الحقيقة، نقرأ قصيدة شوقى : "الربيع ووادى النيل". وللوهلة الأولى، ندرك أنها ليست قصيدة فى "الربيع"، من حيث هو فى ذاته، بمعزل عن المكان، وإنما فى ارتباطه ببيئة خاصة هى بيئة "وادى النيل".

وتكشف متابعة القراءة للقصيدة، عن أن الشاعر سعى إلى تقديم صور للطبيعة المصرية، التى كساها الربيع ألواناً مختلفة من الزهور والورود. والقصيدة من هذه الناحية، تشبه أن تكون "بانوراما" أو لوحة طبيعية كبيرة، تتراءى على صفحاتها مظاهر الربيع وتجلياته. وحين نضعها إلى جوار الكثير من قصائد الشاعر، ندرك أن نهجه فى بناء تلك القصيدة، يختلف عما انتهجه فى قصائد أخرى متعددة من شعره، فلا وجود هنا لما يمكن أن نصفه بأنه "مقدمة" لموضوع أساسى، تدور حوله القصيدة، ولا تعدد لمناحى الدلالة الشعرية، وإنما نراه قد عمد منذ اللحظة الأولى، إلى مواجهة المتلقى بحقيقة محددة، صاغها فى عبارة وجيزة، احتلت صدر البيت الأول : "آذار أقبل". وبقدر ما تعد هذه الجملة مفتاح القصيدة كلها، كانت فى الوقت نفسه، علة لما تلاها من دعوة الشاعر للمخاطب، أن يغتنم

فرصة حلول الربيع ، ليستمتع بالحياة ، وينهل من مباهجها وملذاتها ما يشتهى ،
فلحظات الصفو والهناء ، قلما وجود بها الزمان :

صَفْوُ أُتِيحَ ، فَخُذْ لِنَفْسِكَ قِسْطَهَا فالصَّفْوُ لَيْسَ عَلَى الدِّى بِمُتَّاحٍ

الدعوة إلى اقتناص اللذة الحسية ، تقتزن إذن فى رؤية الشاعر بالموت ،
الذى يحول دونه ودون الظفر بهذه المتعة . وتشكل ثنائية هذين القطبين المتضادين ،
محوراً أساسياً للدلالة الشعرية فى القصيدة ، وفى جانب إشباع النفس بمتع الحياة
والحرص عليها ، تأتى دعوة الشاعر إلى تفتيح منافذ الحس ، لاستقبال جمال
الطبيعة ، والتملى بمشاهدها الساحرة ، من خلال صور كثيرة لأنواع من الزهور
والورود ، تفتحت أكمامها ، وأينعت أوراقها ، وبسقت أغصانها ، بل إنه ليتجاوز
الأرض إلى آفاق السماء ، فيصور انعكاس الربيع عليها ، فالفضاء كحائط من
المرمر صقلاً وجلاءً ، والغيوم تبدو هنا وهناك ، ما بين مُحَمَلَةٍ بماء المطر الذى أبطأ
حركاتها وأثقل خطاها ، وخفيفة فهى تمر سريعة ، كأنما تطير بغير جناح . والشمس
تتوارى وراء ستر شفيف من تلك الغيوم ، لا يحجبها تماماً ، ولا يسمح لها بالإشراق
التام ، بينما تتكسر أشعتها على أوراق الأغصان ، فكأنها قطع من الذهب على
راحة اليد .

وفى الجانب المقابل ، تتراءى نغمة الحزن والموت مسموعة فى مواطن تالية
من القصيدة ، إضافة إلى ما سبق أن رصدنا فى البيت الثالث منها . وأول ما نلتقاه
من هذه النغمة بعد ذلك ، تصويره لِقَصَرِ حياة الورد ، فالورد لا يحتفظ بنضارته
ونداوته وحسنه ، إلا بضع ساعات ، يزحف بعدها الذبول إليه . وشوقى يقدم هذه
الصورة تقديماً يبدو فيها تأثير الموت عنيفاً مدمراً ، فذبول الورد صورة من أبشع صور
الموت ، إنها صورة الهدم والتمزيق ، التى يوحى بها الفعل "هتك" ، ثم هو يضع
جملة "ما نسجت يد الإصباح" فى مقابل الجملة السابقة . ومن هذا التقابل ، يعمق
الإحساس ببشاعة الصورة ، فشتان ما بين "الهتك" الذى تحركه نوازع الوحشية ،

والغلظة، والتخريب، و"النسيج" الذى تباشره أيد رفيقة رقيقة، يتحرك أصحابها بحب الحياة، والرغبة فى التعمير والبناء.

وفى الإطار الدلالى للموت فى الصورة نفسها، تأتى كلمة "مصرعه" بما تبثه من معنى الاغتيال المروّع للنفوس. ولا يتوقف شوقى عند هذا الحد، بل يمضى إلى استخلاص الحكمة الأزلية من الصورة، وهى أن الحياة لحظات عابرة لا تدوم، وقبل أن يُتم المتلقى قراءته لعبارة الحكمة، يسارع شوقى إلى تذكيره -بعبارة جازمه- بالحقيقة الخالدة، وهى حتمية الموت، وشموله لكل بنى الإنسان، "وكل زائل".

تبرز نغمة الموت مرة أخرى، فى إشارة تالية، وإن كانت هذه المرة فى بعض مصاحباته ولوازمه أحياناً كالدم، وهذا ما تشعُّه صورة "الجلنار" -زهرة الرمان- وهى صورة تتسم بتداخل التركيب، فقد ربط شوقى أولاً حمرة تلك الزهرة بحمرة الدم، ثم ربط حمرة الدم بخاتم السفاح. وكما لعب فنيًا بأسلوب المقابلة فى بناء الصورة السابقة، لعب هنا بأسلوب آخر، هو أسلوب "التورية" فلفظ "السفاح" يعنى كثير السفك للدماء، لكنه فى الوقت نفسه، لقب أطلق على شخصية تاريخية معروفة، فى التاريخ الإسلامى، اشتهرت بإراقة الدماء، وإزهاق الأرواح، من أجل توطيد دعائم الحكم للدولة العباسية. وشوقى بهذا، يستدعى إلى الأذهان، الدور الإرهابى للرجل. هذا بالإضافة إلى التناغم فى المنزع الفارسى بين "السفاح" (أبى العباس) -و"الجلنار" الذى هو أحد مفردات اللغة الفارسية.

ومع أن زهرة "البنفسج" لا تدل فى ذاتها على معنى الحزن، فقد وظفها شوقى للدلالة على ذلك، ربما اعتماداً على العرف الشائع فى التعامل بين الناس، واتخاذهم لها رمزاً دالاً على الحزن، كما هو الشأن فى التعامل مع بعض الزهور الأخرى، وارتباط كل منها بدلالة شعورية ومعنوية خاصة. من هذا العرف

الاجتماعى الشائع ، استقى شوقى صورته للبنفسج ، فقدمه واجماً حزيناً ، مستسلماً لحكم الله ، راضياً بقضائه ، متجاوزاً بذلك مع نعمة الموت التى أشرنا إليها .

ويلعب شوقى لعباً فنياً باللغة مرة أخرى ، لكن بأسلوب الجناس هذه المرة ، وفى اتجاه نعمة الموت والحزن أيضاً ، وذلك حين قام بتقديم صورة لنبات يسمى "الخِطْرُ" ، فجمع الكلمة على "خَوَاطِر" ، (وهو جمع لم يرد فى العربية لهذا الاسم) ، ليأتى وقوع الجناس بينه ، وبين "الخَوَاطِر" جمع خاطرة بمعنى الفكرة - مركزاً على جانب الحزن وحده ، إذ جعل "الخَوَاطِر" -بمعنى النبات- كئيبة رقيقة ، وأنها فى هذا تشبه "خَوَاطِر" الشعراء فى المناسبات الحزينة :

وَعَلَى "الخَوَاطِرِ" رِقَّةٌ وَكَأَبَةٌ كَخَوَاطِرِ الشُّعْرَاءِ فِي الْأَتْرَاحِ

تمتد نعمة الموت والحزن بعد ذلك فى صورتين أخريين ، أولاهما صورة "السواقى" التى تدفع الماء إلى الأرض الهامدة ، فتحيا به ، وتهتز بعد موات ، كما يقول القرآن الكريم : ﴿وترى الأرض هامدة فإذا أنزلنا عليها الماء اهتزت وربت﴾ ، إلا أن شوقى لا يلتفت إلى هذا الجانب من عمل السواقى ، وإنما التفت إلى جانب آخر ، يتجاوب مع نعمة الحزم وينمىها ، إذ راح يصور ما يصدر عن السواقى فى أثناء دورانها ، بصوت السيدات "النوادر" ، اللواتى يبكين الموتى فى الريف . وكانت تلك عادة من العادات المنتشرة فى عصر شوقى ، وما بعده بسنوات ، فلم يقفز إلى وعيه إزاء مشهد السواقى التى تجرى بالماء فى الربيع -إيداناً بدورة جديدة للحياة- إلا صورة البكاء والنواح والموتى :

وَجَرَتْ سَوَاقٌ كَالنَّوَادِرِ بِالْقُرَى رُغْنُ الشَّجَى بِأَنَّةٍ وَنُوحِ
الشَّاكِيَّاتُ وَمَا عَرَفْنَ صَبَابَةً الْبَاكِياتُ بِمَذْمَعِ سَحَّاحِ
مِنْ كُلِّ بَادِيَةِ الضُّلُوعِ عَلَيْهِ وَالْمَاءُ فِي أَحْشَائِهَا ، مِلْوَاحِ^(١١)

ومن الغريب أنه ارتكب متن الشطط فى هذا التشبيه وتوهمه. ومع ذلك، مضى فى رصد علاقة التناظر بين طرفيه: فالماء الذى تسكبه السواقي، يشبه الدموع المنهمرة من عيون "النوادر"، وما أبعد الفرق بين الأمرين!! أجل. كلاهما من جنس الماء، إلا أن الأول "أكسير" الحياة، والآخر دموع الحزن والألم؛ فالشبه بينهما ظاهرى مضلل.

ويلفت النظر هنا، حرص شوقى على تنمية الصورة الشعرية فى كلا طرفيها، من حيث إن عمل "السواقي"، يتراوح بين السرعة والبطء، أو النشاط والتراخي، فتلمس نظيراً لكلتا الحالتين، ووجد ضالته فى سير الإبل (العييس)، فهى حيناً تنشط، وحيناً تبطئ، وهى تنمية لا تكاد تضيف دلالة ما إلى الصورة الأساسية.

أما الذى يجدر الاهتمام به، فهو أن الموت بتداعياته، ظل يلح على وجدان الشاعر فى هذا الامتداد الأخير للصورة، بغض النظر على مدى استقامتها له، فهو يصور أصوات السواقي فى حال بطئها بالبكاء، وفى حال سرعتها بالضحك: "تبكى إذا رتبت وتضحك إن هفت"، فالمقابلة بين "الضحك" و"البكاء" هنا مقابلة فجأة، لا تعمق الدلالة الشعورية. وكأن شوقى حرص على استيفاء الحالتين المتضادتين، ليحقق صورة بلاغية تكسب أسلوبه الشعرى -وفقاً لذوق العصر- رونقاً وحسناً!

أما الصورة الأخرى والأخيرة فى نغمة الموت، فهى استدعاء الربيع عنده لعهد الشباب الذى ولى، وانطوت صفحته، ثم ما لبث أن ولد من تلك الصورة، صورة أخرى ناطقة بالموت، حين شبه عصر الشباب المنصرم بزهرة من زهور الربيع، أعجلها الفناء عن البقاء.

هكذا يقبع الموت فى أعماق الشاعر، وما يفتأ ينضح على صوره الشعرية من مطلع القصيدة إلى نهايتها، على الرغم من أن موضوعها -بطبيعته- أكثر ارتباطاً

بالحياة، وأشد دلالة عليها، إلا أن الموت والحياة وجهان متلازمان، والثنائية بينهما لا تنفك، فإما الحياة، وإما الموت. وكأننى بشوقى يرى الوجهين فى ذات الوقت، فهو حين يتغنى بمظاهر الحياة، ويستجلى مشاهدها فى عرس أعراسها - الربيع - لا يغيب عنه الوجه الآخر من الثنائية. وهو الموت، بل إن هذا الوجه، لهو المُستقر والمصير، الذى لا مَهْرَبَ منه، فى حين أن الحياة مهما طالّت، ليست إلا لحظة عابرة، لا تدوم.

وعلى سعيد آخر، فقد ألمحتُ من قبل أن شوقى قد دعا المتلقى، إلى تفتيح منافذ الحس لاستقبال جمال الطبيعة، وأعنى بذلك أنه وقف فى تصوير الطبيعة، عند رؤيتها من الخارج، فلم تخالط إحساسه، ولم يبت فيها الحياة، ولم نسمع همس الأغصان، ولا شدة الطيور، على غرار ما فعل ابن الرومى قديماً. وسبق للعقاد أن نبه إليه، ونوه به، فى سياق نقده لشوقى. وأبيات ابن الرومى المشار إليها، هى قوله :

حَيْتَكَ عَنَا شَمَالٌ طَافَ طَائِفُهَا

بِجَنَّةٍ نَفَحَتْ رِيحًا وَرِيحَانَا

هَبَّتْ سَحِيرًا فَنَاجَى الْغُصْنُ صَاحِبَهُ

مُؤَسَّسًا وَتَنَادَى الطَّيْرُ إِعْلَانًا

وَرُقٌّ تُغْنَى عَلَى خُضْرٍ مُهْدَلَةٍ

تَسْمُو بِهَا وَتَمَسُّ الْأَرْضُ أَحْيَانًا

تَخَالُ طَائِرُهَا نَشْوَانَ مِنْ طَرَبٍ

وَالْغُصْنُ مِنْ هَزِّهِ عِطْفِيهِ نَشْوَانًا

ومع الاعتراف بالدور الحيوى، الذى نهض به شوقى فى استنقاذ الشعر العربى من حال الضعف التى تردى إليها، وإحيائه لكثير من عناصر القوة فيه، لم يستطع أن يتحرر تمامًا من أسر الماضى، فظل خاضعًا، فى أغلب الأحيان، لما استودع فى ذاكرته من معانى الشعر التراثى وصوره. وراح يستجيب فى كثير مما نظم من شعر، لتلك الذاكرة الحافظة، أكثر مما يستجيب لطاقته المبدعة وخياله الخلاق، وهو لهذا يعد ممثلًا لمرحلة الانتقال من القديم إلى الجديد، والشأن فيمن يضطلع بهذه المهمة، أن يحمل طابع القديم وملامح الجديد، فى آن واحد.

ومن الأهمية بمكان فى هذا السياق، أن نفرق بين استيعاب القديم وهضمه وتمثله، ثم تطويره والبناء عليه، وبين الوقوف عند حد احتذائه ومحاكاته. ففي المنهج الأول، تلتحم معالم القديم فى نسيج الجديد، وتذوب فيه، فتمنحه مزيدًا من الخصوبة والعمق، وذلك ما عبر عنه الناقد الكبير ت. س إليوت، بسريان الماضى فى الحاضر، أو المزج بين "التقاليد tradition" و"الموهبة الفردية The individual talent". أما فى المنهج الثانى، فتبقى مظاهر القديم محتفظة بذواتها إلى حد ما، واشية بانتمائها المختلف.

ولم يكن صنيع شوقى كله من النوع الأول، وإنما كان فى أغلب أمره من النوع الثانى، بيد أن ذلك لا يغض كثيرًا من موهبته الشعرية الفذة، ولا ينتقص من دوره الحيوى، الذى ألمحنا إليه، ولا سيما إذا وضعناه فى سياق عصره، وظروفه الحضارية والفنية، وهو ما ينبغى -رعاية للإنصاف- أن نلتزم به.

إن نماذج تقليد القدماء واحتذائهم فى القصيدة التى بين أيدينا، لا تخطئها العين فى غير موضع، فأول بيت منها -على سبيل المثال- يتمثل فى "نداء الرفيق" أو صاحب :

آذَارُ أَقْبَلَ قُمْ بِنَا يَا صَاحِ حَى الرَّبِيعِ حَدِيقَةَ الْأَرْوَاحِ

وهو تقليد شعري، تعاوره الشعراء العرب منذ العصر الجاهلي، كذلك الدعوة إلى احتساء الخمر، ووصفها بطيب الأصل والمحتد، وإضفاء الحسن والجمال على سُقاتها، يبدو فيها مقتفياً خطأ أبي نواس، في امتداحه للخمر، واتخاذها بديلاً -في مفتتح القصائد- عن البكاء على الأطلال، الذي سار عليه الشعراء قبله.

على أن شوقي قد حاول أن يطمس أثر هذا التقليد، ويصرف الأنظار عنه، حين ربط صورة الخمر بفراعيين مصر القدماء، ومعاقرتهم لها في مجالسهم المترفة، والمغنين الذين كانوا يَشْدُون في تلك المجالس ببعض التراتيل، لكنها محاولة لم تستقم له، لأنه استبقى فيها أصول الصورة النواسية.

وقد بنى شوقي عدداً من صوره الشعرية من عناصر، شاع استخدامها لدى الشعراء القدماء، مثل "الرماح" في قوله :

وَيَقَائِقُ النَّسْرَيْنِ فِي أَغْصَانِهَا كَالدَّرِّ رُكْبَ فِي صُدُورِ رِمَاحٍ

والنعام في قوله :

الغَيْمُ فِيهِ كَالنَّعَامِ : بَدِينَةٌ بَرَكْتُ، وَأُخْرَى حَلَّقَتْ بِجَنَاحِ

و"العيس" في قوله :

تَبْكِي إِذَا رَتَبْتَ، وَتَضْحَكُ إِنْ هَفْتَ كَالْعَيْسِ بَيْنَ تَنْشُطٍ وَرَزَاحِ

فما أكثر ما نجد هذه المفردات، بين عناصر الصور الشعرية لدى المتقدمين، وكان لذلك ما يُسَوِّغُهُ من الناحية الفنية، في حين لا نجد مسوغاً فنياً لاستخدام شوقي لها، اللهم إلا الاستمداد مما قال القدماء. ولو أنه استخدمها بطريقة أخرى، بحيث تشع دلالة جديدة، لما عُدَّ ذلك تقليداً، لأن الرموز اللغوية، تراث مشترك بين أبناء العربية، وتنبع الخصوصية من كيفية توظيفها فنياً.

وإذا سلمنا بمظاهر التقليد السابقة فى القصيدة، فإن ذلك يقودنا إلى تأكيد ما أشرنا إليه من قبل، وهو أن شوقى فى تصويره للطبيعة، إنما وقف على مسافة منها، وصورها من الخارج فحسب، ولم ينفعل بها انفعالاً حقيقياً، أو يندمج معها؛ ومن ثم وجد فى الصور "الجاهزة" المخزونة فى ذاكرته، مورداً قريب المزال، فاستمد منه ما أراد، فى حين يفرض التفاعل الشعورى مع الطبيعة، أن تكون له رؤية خاصة، يتخلق منها بالضرورة صور شعرية، ترتوى من نبع مشاعره وأحاسيسه الذاتية، وذلك ما يبدو باهتاً فى النسيج الشعرى للقصيدة برمتها.

الهوامش

(١) ظُرْفُ فلان، يظرف، ظرفاً وظرافة فهو ظريف، كان كيِّساً حاذقاً. وقيل:
الظُّرْفُ فى الوجه : الحُسْن، وفى القلب: الذكاء، وفى اللسان: البلاغة،
والراح: الارتياح، والروح : الخمر.

(٢) الصبوح : ما أصبح عند القوم من الشراب فشربه.

(٣) أحد آلهة قدماء المصريين.

(٤) الأيك : الشجر الكثير الملتف، وقيل العيضة تنبت السدر والأراك ونحوهما من
ناعم الشجر. والأدواح: جمع دُوح مفردة: دوحة، وهى الشجرة العظيمة
المتشعبة ذات الفروع الممتدة من شجر ما.

(٥) أقاح : واحدها أقحوانة، وهو نبات له زهر أبيض، فى وسطه كتلة صغيرة
صفراء.

(٦) يقائق : جمع يقق، وأبيض يقق أى شديد البياض ناصعه. والنسرين : ورد
أبيض عطرى، قوى الرائحة.

(٧) البلجة : آخر الليل عند انصداع الفجر.

(٨) الخطر : نبات يختضب به، والخطر أيضاً : الغصن، ويبدو أنه المراد هنا
وصيغة الجميع فى الحالتين: أخطار، لكن شوقى جمع المفرد على صيغة لم
تستخدم فى العربية، ولعله صنع ذلك من أجل المجانسة بينه وبين "خواطر"
الشعراء، التى هى جمع خاطرة.

(٩) الحبر : جمع حبرة بالتحريك، ضرب من برود اليمن، وملاءة سوداء تلبسها
نساء مصر.

(١٠) مسارب : جمع مسرب: مكان السروب، يقال : هذه مسارب الحيات لمواضع آثارها، إذا انسابت فى الأرض على بطونها. صفاح : صيغة جمع يمكن أن يكون مفردة صفح بفتح الصاد، أو صفيحة، والمراد به وجه كل شىء عريض كوجه السيف أو اللوح أو الحجر.

(١١) الملواح : السريع العطش.

(١٢) رزحت الناقة رزوحاً ورزحاً : ألقى نفسها إعياء وهزالاً.

(١٣) الطرف : هو الكريم من الخيل.

(١٤) المزمور : واحد المزامير، وهى الأناشيد والأدعية التى كان يترنم بها داود عليه السلام.

(١٥) ملواح : صفة أخرى لـ"بادية الضلوع"، وقد فصل شوقى بينها وبين الموصوف بفواصل أجنبى، وهو جملة، "والماء فى أحشائها" وذلك مخالف لقواعد العربية.

"من أنت يا نفسى؟"

لميخائيل نعيمة

أ. د شفيع السيد

"مَنْ أَنْتِ يَا نَفْسِي؟"

إِنْ رَأَيْتِ الْبَحْرَ يَطْفَى الْمَوْجُ فِيهِ وَيَثُورُ
أَوْ سَمِعْتَ الْبَحْرَ يَبْكِي عِنْدَ أَقْدَامِ الصُّخُورِ
فَارْقُبِي الْمَوْجَ إِلَى أَنْ يَحْبِسَ الْمَوْجُ هَدِيرَهُ
وَتَنَاجَى الْبَحْرَ حَتَّى يَسْمَعَ الْبَحْرُ زَفِيرَهُ
رَاجِعًا مِنْكَ إِلَيْهِ

هَلْ مِنَ الْأَمْوَاجِ جُنْتُ؟

* * *

إِنْ سَمِعْتَ الرَّعْدَ يَدْوِي بَيْنَ طَيَّاتِ الْغَمَامِ
أَوْ رَأَيْتِ الْبَرْقَ يَفْرِي سَيْفُهُ جَيْشَ الظَّلَامِ
فَارْصُدِي الْبَرْقَ إِلَى أَنْ تَخْطِفِي مِنْهُ لَظَاهُ
وَيَكْفُ الرَّعْدُ لَكِنْ تَارِكًا فِيكَ صَدَاهُ
هَلْ مِنَ الْبَرْقِ انْفَصَلْتُ؟
أَمْ مَعَ الرَّعْدِ انْحَدَرْتُ؟

* * *

إِنْ رَأَيْتِ الرِّيحَ تَذْرِي الثَّلْجَ عَنْ رُؤْسِ الْجِبَالِ

أَوْ سَمِعْتَ الرِّيحَ تَعُو فِي الدُّجَى بَيْنَ التَّلَالِ
تَسْكُنُ الرِّيحُ وَتَبْقَى بِاشْتِيَاقٍ صَاحِيهَ
وَأُنَادِيكَ وَلَكِنْ أَنْتِ عَنِّي قَاصِيهَ
فِي مُحِيطٍ لَا أَرَاهُ
هَلْ مِنَ الرِّيحِ وُلْدَتِ؟

* * *

إِنْ رَأَيْتِ الْفَجْرَ يَمْشِي خِلْسَةً بَيْنَ النُّجُومِ
وَيُوشِي جُبَّةَ اللَّيْلِ الْمُؤَلَّى بِالرُّسُومِ
يَسْمَعُ الْفَجْرُ ابْتِهَالًا صَاعِدًا مِنْكَ إِلَيْهِ
وَتَخِرِّي كَنَبِيَّ هَبَطَ الْوَحْيُ عَلَيْهِ
بِخُضُوعٍ جَائِيهَ
هَلْ مِنَ الْفَجْرِ انْبَثَقَتْ؟

* * *

إِنْ رَأَيْتِ الشَّمْسَ فِي حِضْنِ الْمِيَاهِ الزَّاهِرَةِ.
تَرْمُقُ الْأَرْضَ وَمَا فِيهَا بَعِينَ سَاحِرَةٍ
تَهْجَعُ الشَّمْسُ وَقَلْبِي يَشْتَهِي لَوْ تَهْجَعِينَ
وَتَنَامُ الْأَرْضُ لَكِنْ أَنْتِ يَقْظَى تَرْقُبِينَ

مَضَجَ الشَّمْسُ البَعِيدُ

هَلْ مِنَ الشَّمْسِ هَبَطَتْ؟

* * *

إِنْ سَمِعْتَ البُلْبُلَ الصَّدَّاحَ بَيْنَ الْيَاسَمِينِ

يَسْكُبُ الْأَلْحَانَ نَارًا فِي قُلُوبِ الْعَاشِقِينَ

تَلْتَظِي حُزْنَاً وَشَوْقًا، وَالْهَوَى عَنْكَ بَعِيدُ

فَاخْبِرِينِي، هَلْ غَنَّا البُلْبُلُ فِي اللَّيْلِ يُعِيدُ

ذِكْرَ مَاضِيكَ إِلَيْكَ؟

هَلْ مِنَ الْأَلْحَانِ أَنْتِ؟

* * *

إِيهِ نَفْسِي ! أَنْتِ لَحْنٌ فِيَّ قَدْ رَنَّ صَدَاهُ

وَقَعَّتْكَ يَدُ فَنَّانٍ خَفِيَ لَا أَرَاهُ

أَنْتِ رِيحٌ وَنَسِيمٌ، أَنْتِ مَوْجٌ، أَنْتِ بَحْرُ

أَنْتِ بَرَقٌ، أَنْتِ رَعْدٌ، أَنْتِ لَيْلٌ، أَنْتِ فَجْرُ

أَنْتِ فَيْضٌ مِنْ إِلَهٍ !

* * *

السر المجهول والبناء الشعري المحكم

فى قصيدة "من أنت يا نفسى؟"

ربما كان عنوان القصيدة التى نحن بصددھا، مدخلاً جيداً إلى تحليلھا، فقد جاء بأسلوب الاستفهام الذى يثير الانتباه، ويدعو إلى ترقب الجواب. وهذا الاستفهام نفسه، يحمل معنى الحيرة، حيرة الشاعر إزاء قضية من قضايا الوجود الإنسانى، التى تؤرق فكره وشعوره. وهى قضية تدور حول حقيقة "نفسه"، كما يدل على ذلك تعبيره، إلا أنها بالطبع، تمتد لتشمل "النفس الإنسانية" التى تعد نفس الشاعر فرداً من أفرادھا.

ويبدو أن هذه الحيرة أمام أسرار الكون، وحقيقة النفس، كانت قاسماً مشتركاً بين شعراء المهجر، أو بين عدد منهم على الأقل، نذكر من بينهم، على سبيل المثال، الشاعر إيليا أبو ماضى، الذى كتب قصيدة فى هذا الموضوع بعنوان "الطلاسّم"، يقول فى مطلعھا :

جِئْتُ لَا أَعْلَمُ مِنْ أَيْنَ، وَلَكِنِّي أَتَيْتُ
وَلَقَدْ أَبْصَرْتُ قُدَّامِي طَرِيقًا فَمَشَيْتُ
وَسَأَبْقَى مَاشِيًا إِنْ شِئْتُ هَذَا أَمْ أَبَيْتُ
كَيْفَ جِئْتُ؟ كَيْفَ أَبْصَرْتُ طَرِيقِي؟
لَسْتُ أَدْرِي

إلا أن حيرة "أبو ماضى" تتدثر بغلالة كثيفة من الشك القاتم، إذ يمضى فى "لا أدريته"، التى تنتهى بها مقاطع القصيدة البالغة واحداً وسبعين مقطعاً، فكل منها يختم بـ "لازمة" واحدة هى "لست أدري" السابقة. ثم يأتى المقطعان الأخيران ليحسم الشاعر فيهما القضية، ويوصل باب الأمل تماماً، أمام أى انفراج لأزمة الشك عنده، فهو يقول فى المقطع قبل الأخير :

أَنَا لَا أَذْكُرُ شَيْئًا مِنْ حَيَاتِي الْمَاضِيَّةِ
أَنَا لَا أَعْرِفُ شَيْئًا مِنْ حَيَاتِي الْآتِيَّةِ
لِي ذَاتٌ غَيْرَ أَنِّي لَسْتُ أَدْرِي مَا هِيَ
فَمَتَى تَعْرِفُ ذَاتِي كُنْهَ ذَاتِي
لَسْتُ أَدْرِي !

ثم يقول فى المقطع الأخير :

إِنَّنِي جِئْتُ وَأَمْضَى وَأَنَا لَا أَعْلَمُ
أَنَا لُغْزٌ... وَذِهَابِي كَمَجِيئِي طُلْسَمٌ
وَالَّذِي أَوْجَدَ هَذَا اللَّغْزَ لُغْزُ مُبْنِهِمْ
لَا تُجَابِلْ ذَا الْحِجَا مَنْ قَالَ إِنِّي
لَسْتُ أَدْرِي !

أما خيرة نعيمة، فقد انقشعت وزالت، وسكنت نفسه، وقرقرارها، ولا مجال للحديث الآن عن الدوافع التى دفعت شعراء المهجر أو بعضهم إلى اتجاههم هذه الوجهة فى أشعارهم، فحديثنا ينصب فى المقام الأول على تحليل القصيدة التى بين أيدينا، ومحاولة النفاذ إلى عالمها الفنى.

والقصيدة، كما تبدو للمتأمل، مثال واضح على منطقية التصميم، وإحكام التشكيل، فقد توزع موقف الشاعر فى حيرته وبحثه عن الجواب، على ستة عناصر من الطبيعة، يرى نفسه تتجاوب مع كل منها، بما يتفق مع طبيعته. وهذه العناصر هى : البحر- الرعد والبرق- الريح، الفجر، الشمس، البلبل. وكل عنصر من هذه العناصر، يشغل مقطعاً شعرياً مستقلاً فى تكوينه، لكنه متصل، فى الوقت نفسه، ببقية المقاطع اتصالاً ينبع من تجانس أجزاء الموقف، ووحدة التشكيل الشعرى، وهكذا تبدو تلك المقاطع أشبه بموجات متوالية على مستوى واحد من القوة، تتلاحق

ولا تتداخل، ويعزز بعضها بعضاً، حتى تنتهى إلى مصب واحد، هو المقطع السابع والأخير، الذى سنتحدث عنه فيما بعد.

ويرتكز البناء اللغوى فى المقاطع الستة جميعاً على أسلوب شرط، جزؤه الأول إعلان متعاطفان هما "رأيت"، و"سمعت" يترددان معاً وهو الأغلب، أو يقتصر على أحدهما، وهو قليل.

خاصية أخرى فى البناء اللغوى، تشترك فيها المقاطع الستة، هى انتهاءها جميعاً بأسلوب استفهام ذى أداة واحدة، هى "هل".

"هل من الأمواج جئت؟"، "هل من البرق انفصلت؟"، "هل من الريح ولدت؟"، "هل من الفجر انبثقت؟"، "هل من الشمس هبطت؟"، "هل من الألحان أنت؟".

ومع أن التجربة الشعرية فى القصيدة، من قبيل التأمل، الذى يدنو من الفلسفة، أو يقف على حافتها، فقد نجح نعيمة فى تقديم الصورة الأساسية فى كل مقطع تقديمًا حسيًا، يحفظ لعمله طبيعته الشعرية، فى تحريك الوجدان واستثارتها. فأمواج البحر فى المقطع الأول، قد تكون هادرة صاخبة، وقد تكون هادئة وانية الحركة، تتراجع عند صخور الشاطئ فى ضعف وانكسار، فيبدو صوتها شبيهًا بالبكاء. ونفس الشاعر فى كلتا الحالتين، ترقب ما يجرى، ويمتد خيط الاتصال بينها وبين البحر حتى تندمج فيه، ويتردد الزفير بين الطرفين، وكأنها خرجت من أمواج هذا البحر، فهى تحن إليه وتناجيه.

ويأتى هذا التقديم الحسى فى المقطع الثانى، ماثلاً فى صوت الرعد القاصف بين السحب المتراكمة، ووميض البرق الخاطف، الذى يشبه سيفاً يمرق فى جسم الليل المظلم، فيمزقه ويتركه أشلاءً متناثرة. وكما تتواصل نفس الشاعر مع البحر فى عنفه وضعفه، تتواصل كذلك مع الرعد والبرق، ويطبع كل منهما أثراً قوياً فى حناياها.

ونلمس التقديم الحسى فى المقطع الثالث، فى صورة الريح تهب هبوباً
عنيفاً مدمراً على قمم الجبال، وبين التلال، فتعصف، فى الحالة الأولى، بما تجمد
من ثلوج فوق القمم، وتحيلها ذرات طائفة فى الفضاء، وتبدو محاصرة فى الحالة
الثانية، فيبدو صوتها مخيفاً كعواء الذئاب، ويتناغم تجاوب النفس هنا، مع طبيعة
الريح، تناغمًا تامًا، فهى تصغى إلى حركة الريح. وحين يناديها الشاعر، تبتعد عنه
ولا يراها، لأنها ذابت مع الريح، واتحدت بها.

ويبدو التقديم الحسى أكثر وضوحًا فى المقطع الرابع، حيث يتجسد
الفجر، فى صورة إنسان يختلس الخطا بين نجوم الليل، ويخلع على رداء الليل
الحالك وشئ أنواره. ومع هذا التقديم الحسى، تأتى طائفة من المفردات اللغوية
تتآزر معًا، بما لها من إحياءات فى خلق هالة من الروحانية، تتسق بها أطراف
الصورة، ويشيع بها جو من العبق الدينى. وتلك المفردات هى : "الابتهال"،
و"النبي"، و"الوحى"، و"الخشوع"، والذى يخص النفس فى هذه الصورة، الخشوع
والابتهال، فلحظة انبثاق الفجر، فرصة للانعتاق من أسر المادة الأرضية، وبلوغ
مرحلة الصفاء والنورانية، والدُّنو من الروح الأعلى.

ويبرز التقديم الحسى فى المقطع الخامس، فى صورة الشمس تلقى بنظراتها
الساحرة إلى الأرض، وقد ترامت فى أحضان المياه الرقراقة. ومع أن الشمس تعود
من حيث طلعت، وتهدأ حركة الأرض وتنام -وهذه صورة حسية أخرى- فإن نفسه
لا تسكن، ولا تنام، بل تظل معلقة بمغرب الشمس، لشعورها بوحدة مصدرهما.

وتتجاوب نفس الشاعر فى المقطع السادس مع الألحان والأنغام، التى يرمز
إليها جميعًا، البلبل المغرد بين أغصان الورود، فيُطرب ويُسجى، ويثير فى النفس
حنينًا وشوقًا إلى ماضيها البعيد.

وهكذا يمضى الشاعر مع العناصر الطبيعية السابقة، مصورًا تفاعل نفسه مع
كل منها، واتحادها به، على نحو يجعل من السؤال الذى يطرحه فى خاتمة
المقطع، نهاية طبيعية.

على أن هذه العناصر، في تصويرها الذي قدمه الشاعر في المقاطع السابقة، أشبه بخيوط نثرها، ثم عاد ليجمعها، ويمسك بأطرافها، في المقطع السابع والأخير، وهو مقطع يؤدي في موضعه، دور لحظة التنوير في القصة القصيرة، في الوقت الذي يضيف فيه لمسة أخرى من اللمسات المنطقية في التصميم وإحكام البناء. فالشاعر فيه يلتفت إلى نفسه، مخاطباً إياها بصيغة تفيد معنى الأمر لها بالاستزادة، وكأنما يقول لها : هاتى ما لديك ! لقد اكتشفت السر، وعثرت على الجواب، فأنت -ومثلك كل نفس إنسانية- نفثة فنان مبدع، أنت الريح والنسيم، أنت الموج والبحر، أنت البرق والرعد، أنت الليل والفجر. أنت كل ذلك، لأنك فيض الإله الذى فاضت عنه الحياة فى سائر مظاهرها وأشكالها. إنه إيمان الشاعر إذاً بمبدأ وحدة الوجود. وقد يؤيد هذا التفسير، تعبيره فى قصيدة أخرى عن الاتحاد الصوفى بين الإله والكائنات، وتمثيل هذه الكائنات -أيئنا كانت وكيفما كانت- للحقيقة الكبرى، حقيقة النفس المتوحدة من الأزل، وإلى الأبد، إذ يقول :

كَحَّلَ اللَّهُمَّ عَيْنِي
بَشُوعٍ مِنْ ضِيَاكَ
كَكَيْ تَرَاكَ
فِي جَمِيعِ الْخَلْقِ، فِي دُودِ الْقُبُورِ
فِي نُسُورِ الْجَوِّ، فِي مَوْجِ الْبَحَارِ
فِي صَهَارِيحِ الْبَرَارِي، فِي الزُّهُورِ
فِي الْكَلَا، فِي التَّبَرِّ، فِي رَمْلِ الْقَفَارِ
وَأَفْتَحَ اللَّهُمَّ أُذُنِي
كَكَيْ تَعْلَمَ دَوْمًا نِدَاكَ
مِنْ عِلَاكَ

فِي ثَغَاءِ الشَّاعَةِ، فِي زَارِ الْأُسُودِ

فِي نَعِيقِ الْبُومِ، فِي نَوْحِ الْحَمَامِ فِي هَدِيرِ الْبَحْرِ، فِي زَحْفِ الْقَمَامِ

.....

وإذا وضعنا القصيدة التي نحن بصددِها في سياقها التاريخي، نجد أن الشاعر قد نظمها في عام ١٩١٧، أي في تلك الفترة التي تردت فيها أصوات الدعاة من النقاد والشعراء العرب، إلى التجديد في الشعر. وقد كان واحدًا من أبرزهم في المهجر. ومعنى ذلك، أنها تحمل ملامح التجديد، أو شيئًا منه على الأقل. وذلك واضح في مضمونها وشكلها على السواء. فهي من حيث المضمون، تنزع إلى التأمل والبحث عن أسرار الكون والإنسان، وهو لون من التجارب، لم يكن شائعًا بين الشعراء العرب في ذلك الحين. ومن حيث القالب، جاءت على النسق المقطعي، إذ تتألف من سبعة مقاطع، جميعها من مجزوء بحر الرمل. إلا أن المقاطع الستة الأولى، تتماثل في عدد الأبيات، فكل منها يتكون من ستة أبيات، تتساوى الأربعة الأولى في عدد تفعيلاتها، على حين يكون لكل بيتين متواليين قافية واحدة، فالبيت الأول والثاني بقافية، والثالث والرابع بقافية أخرى. ومع تساوي البيتين الخامس والسادس في طولهما، فإنهما لا يتحدان في القافية دائمًا، وإن كان البيت السادس موحد القافية في المقاطع الستة. أما المقطع السابع، فهو يتكون من خمسة أبيات فحسب.

ومع ما يبدو من التزام الشاعر بوزن واحد، من أوزان العروض الماثورة عن الخليل، فإن هذا الالتزام لم يكن التزامًا تامًا، فقد تحرر منه إلى حد ما، وأحدث شيئًا من التغيير في التفعيلة الأخيرة في بعض الأبيات. وذلك التغيير الذي أحدثه، لا يُقرُّه عروض الخليل.

ومهما يكن، فإن نعيمة بما أقدم عليه من تجديد في هذه القصيدة، إنما كان يستجيب لدعوته التي نادى بها في مقالاته، التي ضمها كتابه "الغربال"، كما عبر عنها بصورة أو بأخرى، في بعض مقالاته الأدبية.

الصحراء... والحواس المستنفرة
قراءة في شعر عنتره

أ. د/ أحمد درويش

لعل شاعرًا عربيًا، لم يصب من الشهرة والذيع في أوساط شديدة الاختلاف، ما أصابه عنتر بن شداد العبسي، الذى توفى فى مطلع القرن السابع الميلادى (٦٠٠م، ٢٢ق. هـ).

فقد امتدت شهرته من عامة الناس، إلى عشاق الأدب العربى فى بلاد الغرب، الذين حملوا معهم منذ الحروب الصليبية، أصداء قصة عنتر الخيالية، وعدوها من بدائع أدب العرب. ودارت مطابعهم منذ النصف الثانى من القرن التاسع عشر، على دراسات حول عنتر، أعدها علماءهم المتخصصون، مثل كتاب المستشرق الألمانى (توريكى) عن (عنتر) والذى طبع فى هيدلبرج سنة ١٨٦٨، وامتدت شهرته فى الطرف الآخر، فى الأدب الشعبى الذى جسد من حكاية عنتر، نموذج (الفارس) العربى الأصيل، وامتد بها خارج الزمان والمكان، فكتبت ملحمة عنتر، التى يتحدث عنها بعض الباحثين على أنها (إلياذة العرب) والتى ظهر فيها عنتر، فارسًا يحارب فى الجزيرة وفى خارجها، فى الحبشة وإيران وبلاد الروم والفرنج وشمال أفريقيا، ويمتد به الزمن، فينازل الصليبيين. ومن خلال هذه الملحمة، يحتل عنتر جانبًا أسطوريًا، لم يشاركه فيه أحد من شعراء العرب المشهورين، باستثناء الحسن بن هانى أبى نواس، المتوفى ١٩٨هـ، بعد أكثر من قرنين من وفاة عنتر، والذى امتدت شهرته الأسطورية إلى جوانب أخرى فى عالم المتعة واللهو. بين هذين الطرفين من الشهرة شبه الأسطورية أو الأسطورية لعنتر فى الغرب والشرق، والتى تقوم على أساس (الفارس- الشاعر)، وجدت شهرة أخرى فى أوساط رواة الشعر ودارسيه، تقوم على أساس (الشاعر- الفارس). ومن هذه الناحية، فقد اكتسب عنتر عند رواة الشعر القديم، مكانته بين فحول شعراء الجاهلية، وطبقة (أصحاب الواحدة)، كما يقول ابن سلام الجهمى (٢٣١هـ) فى طبقات فحول الشعراء^(١)، وهى الطبقة التى غلب عليها فيما بعد، اسم (شعراء المعلقات)، وكانت ميمية عنتر واحدة من المعلقات الذائعة الصيت، بإجماع الرواة القدماء.

وإذا كان الأدب القديم، قد اهتم بعنترية فى جانبىه : الأسطورى والشعرى ، فإن الأدب الحديث ، قد امتد اهتمامه فى كلا الجانبين ، فىلى جانب سريان الأسطورة فى الأدب الشعبى ، اهتم فن الرواية الحديثة ، بمعالجة شخصية عنترية الفارس العربى ، فكانت روايات مثل رواية محمد فريد أبو حديد (أبو الفوارس... عنترية بن شداد) ورواية فؤاد البستانى (عنترية بن شداد). وكانت محاولات ودراسات الأدب الشعبى الحديث ، للتعرف على أصول ملحمة عنترية بن شداد ، والاهتداء إلى مؤلفها ، أو مؤلفيها. وفى هذا الإطار ، يعود البعض بها إلى الأصمعى فى القرن الثالث الهجرى ، وإن كانت لغتها لا تحمل بصمات عالم لغوى كبير مثله. وينسبها آخرون إلى القرن السادس الهجرى لراوية ، يسمى المؤيد بن الصائغ ، أو يجعلونها كُتبت بإيعاز من العزيز بالله الفاطمى (ت ٣٨٦هـ) ، ليشغل بها الناس.

ولعل الذين يُعَنُون بالدراسات النفسية . ويتلمسون آثار المواقف على إبداع الشعراء ، يجدون فى حياة عنترية عامة ، وفى علاقته بالمرأة خاصة ، ما يفتح كثيراً من أبواب المناقشات أمامهم ، فهناك التناقض الحاد ، الذى عاشه عنترية ، وهو يحمل بين جوانحه نفساً عظيمة : فروسيةً وخلقاً ، ولكنها تختفى وراء قناع ، كان يلقب حاملوه بأغربة العرب ، وهم مَنْ ينتمون إلى أصلاب سادة من الجزيرة ، وأرحام إماء مسترققات من الحبشة ، وغيرها من بلاد أفريقيا السوداء ، يُجْتَلَبْنَ فى رحلة الشتاء ، وَيُبْعَنَ فى رحلة الصيف ، ويتسلى ببعضهن السادة ، بين الموسمين. ويقع الأبناء ضحية عدم اعتراف السادة بأبوتهم لهم ، وعدم الإصغاء إلى دبيب نفوسهم ، التى تنمو وتكبر. وعنترية ينمو فى نفسه الفارس والعاشق ، عندما يحب ابنة عمه عبلة ، ولكنه يجد القناع الأسود والشفة الغليظة المشققة ، قيذاً يحجمه ، فتنفجر خوارق البطولة إثباتاً للذات ، وروائع الشعر تنفيساً وتطهيراً وسمواً وتسجيلاً. ومن خلال الصراع بين الفارس الصلب والعاشق الرقيق ، يولد نموذج (الفروسية العربية) ، الذى كان مثار إعجاب الآداب الأوروبية ، عندما اكتشفته فى القرون الوسطى ، إبان

اتصالها بالحضارة العربية الإسلامية، وهو النموذج الذى أثر كثيراً فى السلوك والأدب الأوروبى الوسيط.

على أن علاقة عنترة بالمرأة، لم تقف عند نموذج عبلة (المعشوقة - القريبة - البعيدة)، وإنما امتدت إلى نموذج (سُهيّة) زوجة أبيه (العاشقة - الأم)، والتي يمكن أن تجسد عقدة (إليكترا)، عند من يهتمون بالعقد النفسية وتأثيرها فى الإبداع الأدبى، فسُهيّة العاشقة التى راودت عنترة عن نفسه، فاستعصم، وشت به عند أبيه، متهمة إياه بأنه هو الذى راودها، مذكرة بقصة امرأة العزيز ويوسف. وعندما يثور الأب، ويصب غضبه على ابنه ضرباً، وينكفى جسد زوجة الأب العاشقة الباكية، ليحول بين العصا والعبد، وليحتضن شَفَقَةً، ما استعصى على احتضانه غراماً، ويتفجر الشعر ليرسم هذه اللحظات المتناقضة:

تَجَلَّلْتَنِي إِذَا أَهْوَى الْعَصَا قِبَلِي كَأَنَّهَا صَنَمٌ يُعْتَادُ مَعْكَوْفٌ^(٢)
الْمَالُ مَا لَكُمْ وَالْعَبْدُ عَبْدُكُمْ فَهَلْ عَذَابُكَ عَنَى الْيَوْمَ مَصْرُوفٌ

فالعبد الذى يُرَاوِدُ، ويستعصم ويهان، لا يفوته أن يرصد بعض ملامح الجسد الجميل، الذى يستحق أن يكون - فى زمن الجاهلية - صنماً جميلاً، يُطَاف حوله، وَيُعْكَفُ عليه.

لكننا لا نود أن نتوقف كثيراً أمام الملامح النفسية، بقدر توقفنا أمام وسائل البناء الشعرى، والتصوير منها على نحو خاص، فى شعر عنترة، الذى قد تثبت المراجعة، أنه لم يكن شاعراً عفويّاً، ولا مجرد فارس، يُرَجِّعُ صليل السيوف برنين الكلمات، أو يكتفى بتسجيل مآثر الفارس. بل كان شاعراً صنّاعاً، (مستنفر الحواس) يرصد أدق ما يدور على الرمال حوله. من خلجات السمع والبصر والذوق واللمس والشم، ويعكسها فى بناء فنى محكم، يسمح للمتلقى عندما يزيل عن اللوحة بعض غبار العصور، أن يعيد رؤيتها، وكأنما "نفض الصانع منها اليدين بالأمس نفصاً"، كما يقول شوقى.

والواقع أننا محتاجون إلى أن نستنفر حواسنا نحن أيضاً، ونحن نقرأ الشعر بصفة عامة، وربما ونحن نقرأ الشعر الجاهلى على نحو خاص. وربما يكون من أسباب هذه الخصوصية، أن الشاعر الجاهلى لم يكن شاعراً مُدَوِّناً بالدرجة الأولى، وإنما كان شاعراً مُسمِعاً فى إطار الخضوع لتقاليد لغة، تحمل من الملامح الشفوية، أكثر مما تحمل من الملامح الكتابية. وفى إطار تقاليد للتلقى، تعتمد على المجلس والرواية، أكثر مما تعتمد الصحف والرقاع. ولعل هذا قد دفع الشاعر، إلى أن ينقل أمام أعيننا كتلاً من المشاهد الثابتة أو المتحركة، تستطيع أن تقاوم النزعة إلى الذوبان أو النسيان، التى تهدد النشاط الشفاهى الذى تنتج الجماعة الصغيرة منه، ملايين الوحدات فى اليوم، يتلاشى كثير منها تحت وطأة التشابه، وانقضاء الحاجة (العملية) إليه.

وقد تنبه بعض النقاد المحدثين إلى حاجتنا إلى استنفار مزيد من طاقات الحس، ونحن نقرأ الشعر الجاهلى. يقول الدكتور محمد النويهى فى كتابه (الشعر الجاهلى، منهج فى دراسته وتقويمه)^(٣): «نحن محتاجون فى قراءة الشعر الجاهلى إلى تشغيل مخيلتنا البصرية، فى تصور تفاصيل المنظر الموصوف، وتتبع أحداث الحركة المنقولة. فعلينا أن نترجم كل فقرة نقرأها إلى صورتها المرئية، كما كان خيالنا الطفولى يفعل بما نسمع ونقرأ من الأقاصيص الشائقة والأخبار المثيرة».

وستتوقف أمام بعض اللوحات فى شعر عنتره بن شداد، لتأمل بعض جوانب البناء الفنى فيها، من خلال ما تلتقطه الحاسة من الواقع، وتعيد صياغته وهى ترسله إلى (عالم الشاعر)؛ ومن ثم يتجسد فى القصيدة، رصداً فنياً صالحاً لأن يكون مصدراً للمتعة المتجددة.

ومن الطبيعى ونحن نقرأ القصيدة، أن نستعين بالحد الأدنى من الشروح اللغوية، فى هوامش الصفحات، ليتم خلق نوع من الألفة المباشرة بين النص والمتلقى، بعد أن يتم إنعاش الذاكرة، بالمعنى (الأصلى)، دون أن يكون فى ذلك

حكر على حرية الحركة الشعرية فى التعامل مع الكلمات ، وخلق معانى جديدة لها. وسوف نسترشد فى هذه المرحلة من التعامل مع (المعنى)، بما أثاره (الأنبارى) أبو بكر محمد بن القاسم المتوفى فى ٣٢٨هـ، فى شرحه للقوائد السبع الطوال الجاهليات، بتحقيق العلامة عبد السلام هارون^(٤)، دون أن يكون فيما أثاره الأنبارى -متصلاً بشرح المعلقة- قيد على حركتنا فى استشارة القواميس، أو معجم الشاعر الخاص، وهو ما سنلجأ إليه بدرجة أكثر، عند الاستشهاد بأبيات من خارج المعلقة.

تبدأ معلقة عنتره بعين حائرة، تحمل هم نفس ملتاعة، لا تكاد تجد قولاً جديداً متميزاً، يلائم لوعتها المتميزة. فالشعراء تناولوا ثوب الشعر، فردّموه، أى رَقَعُوهُ، ونفت كل منهم لواعجه من خلال التعبير الذى يميز تجربته على جانب منه، فلم يكادوا يغادرون فيه موضعاً للرقعة لن يأتى بعدهم بلواعج جديدة، لم يغادروا فيه متردماً. وتلك أزمة (التعبير) الأولى التى يعانىها عنتره. أما أزمة دوافع التعبير فهى تتمثل فى (المكان) الذى يرتبط بالذكرى ويعين على القول، وهو (مكان) يتعرض لما يتعرض له (التعبير) من مخاطر (التشابه)، فإذا كان من الصعب، نسج تعبير ذى ملامح متميزة، فى ثوب كسسته الرُقْع، فإن من الصعب كذلك، تبين الملامح الخاصة لمكان، كان يكتسب مذاقه بوجود الأحبة فيه، فلما هجره، تساوى بالأمكنة الأخرى من حوله، حتى لا يكاد يُعرَف، وتختلط فيه المعرفة بالتوهم:

هَلْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مُتَرَدِّمٍ؟ أَمْ هَلْ عَرَفْتَ الدَّارَ بَعْدَ تَوَهُُّمٍ؟^(٥)

إن هذه الحيرة التعبيرية والمكانية، التى عكسها مطلع المعلقة، سوف تشع فى الأبيات الثمانية التى تتلو بيت المطلع، وتظل عين الشاعر حائرة، بين نقطة ثابتة تقيم فيها عبلة، هى (الجواء) من بلاد نجد، ونقاط أخرى متغيرة، يحاول من خلالها العاشق، أن يقترب فى (الحزن) أو (الصمان) أو (المتثلّم)، ولكنه يدرك مع تغيير مواقع محاولة الاقتراب، أن الأرض التى حلت بها، يحميها منه، زئير

مدافعين يحيطون بها؛ ومن ثم، فهو يطلق عليها (أرض الزائرين)، ويعلم أن مطلبها هناك عسير عليه. وها هو يأمل في أن يكون (الزمان) عوناً على تقريب ما بَعَدَه بالمكان، فتكون خضرة الربيع عوناً على أن يلتقى أهله وأهلها في متربع واحد، ولكن الزمان بدوره، ينثر الأهلين في متربعين فتحل جماعة بالغيلم، وأخرى بعنيزتين:

يَا دَارَ عِبْلَةَ بِالْجَوَاءِ تَكَلَّمِي	وَعِمَى صَبَاحًا دَارَ عِبْلَةَ وَاسْلَمِي
وَتَحُلُّ عِبْلَةَ بِالْجَوَاءِ وَأَهْلُنَا	بِالْحَزَنِ فَالْصَّمَّانِ فَالْمُتَتَلِّمِ
حَلَّتْ بِأَرْضِ الزَّائِرِينَ فَأَصْبَحَتْ	عَسِرًا عَلَى طِلَابُكِ ابْنَةَ مَخْرَمِ
كَيْفَ الْمَزَارُ وَقَدْ تَرَبَّعَ أَهْلُهَا	بِعُنِيزَتَيْنِ وَأَهْلُنَا بِالْغَيْلَمِ

إنه اغتراب يعانيه الشاعر على مستوى (التعبير)، الذى يفقد فيه مذاق الخصوصية، وعلى مستوى (المكان) الذى يفرق الأحبة، (والزمان) الذى يحبط أمل اللقاء.

هذا الاغتراب الواقعي، يدفع الشاعر، خلال البحث عن التوازن، إلى أن يقيم التوحد في العالم الذى يمتلك أطرافه، ويستطيع أن يحطم فيه حواجز الزمان والمكان، ويجد ذاته من خلال خصوصية التعبير. وهو عالم التخيل، إنه يستطيع أن يعود إليه، متأملاً في أنه، بحواسه المستنفرة، ليلتقط الجزئيات، يعيد ترتيبها ويجمع شتاتها، ليحقق التوحد الذى ينشده.

ومن ثم، فإن أبيات الشتات المكانية والزمانية تلك، تعقبها استعادة للحظة الرحيل، التى كانت نهاية لحظة التوحد، وهى استعادة، سوف نرى فيها مدى تيقظ حواس العاشق فى الليل البهيم.

إِنْ كُنْتَ أَزْمَعْتَ الْفِرَاقَ فَإِنَّمَا زُمْتَ رِكَابُكُمْ بَلِيلِ مُظْلِمٍ^(١)

مَا رَاعَنِى إِلَّا حَمُولَةً أَهْلَهَا وَسَطَ الدِّيَارِ تَسْفُ حَبَّ الْخَمْخَمِ^(٧)
فِيهَا اثْنَتَانِ وَأَرْبَعُونَ حُلُوبَةً سُودًا كَخَافِيَةِ الْغُرَابِ الْأَسْحَمِ^(٨)

وأول ما يلفت النظر فى البناء الفنى للوحة الرحيل هذه، هو حرف (إن) الذى يتصدرها، والذى يشى بأن الحدث التالى لها، يتعلق بالمستقبل أكثر من تعلقه بالماضى، كما يقول النحاة: «ومهما كانت صيغة فعل الشرط أو جوابه، فإن زمنها لا بد أن يتخلص للمستقبل المحض، بسبب وجود أداة الشرط الجازمة، بالرغم من أن صورتها أو صورة أحدهما، قد تكون أحياناً غير فعل مضارع، إذ من المقرر أن أداة الشرط الجازمة، تجعل زمن شرطها وجوابها مستقبلاً خالصاً»^(٩).

فحدث الرحيل، لا يريد وجدان الشاعر أن يرصده، باعتباره حدثاً قد تم فى الماضى، وإنما تترك الصياغة فرجة فى حائط الماضى الأصم، وتجعله -من خلال الأداة- لا يتسرب كلية من دائرة المستقبل، ليتسع مجال الحركة أمام التخيل.

فإذا عدنا إلى المناخ الذى ترسمه لوحة الرحيل، لاحظنا غلبة الظلمة والسواد عليه، فالركائب علقت لها الأزمة فى ليل مظلم، والنياق التى رحلوا عليها، سوداء مظلمة، كريش جناح الغراب الأسود. ولا يمكن أن تبعد دلالة رمز السواد على الحزن عن مخيلتنا، خاصة إذا أضفنا إليه، دلالة رمز الغراب على البين والفرق. ومع أن الرمز الأخير يكمن -فى واقع الأمر- فى (صوت الغراب)، إلا أنه تسرب هنا إلى لون ريشه، الذى اصطبغت به نياق الرحيل. ولقد قاد هذا الجو المظلم، الذى من شأنه أن يعطل حاسة البصر، قاد الشاعر إلى استنفار حاسة (السمع)، فهو لم يتلق إشارة الرحيل، إلا من خلال صوت الإبل التى تسف حب الخمخم، وكأن صوت الحركة غير العادى فى ليل القبيلة -مُمَثِّلاً فى صوت أضراس النياق، وهى تطحن طعامها فى جلبة غير معتادة- قد أوقظ الهواجس فى نفس العاشق المتوجس، الذى يخاف الرحيل ويتوقعه، لكن الذى يلفت النظر حقاً، هو أن توظف حاسة السمع وحاسة البصر فى هذا الليل البهيم، فتقترب من القافلة

التأهبة، وتخترق الظلمة لتحيط بها. ومع أن نياقها مجللة بالسواد الحالك، ومع أن الليل شديد الظلمة، فإن حاسة البصر المستنفرة، لا تكتفى بالإحاطة بمجمل المشهد العام، وإنما تعطى إحساساً بأنها أحاطت بتفاصيله عدداً، فهناك اثنتان وأربعون ناقة سوداء، أحصيت في ليلة مظلمة، والصورة لا تخلو من إشعاعات مجنحة، خاصة إذا أضيفت إليها دلالات العدد. والأربعون، تحمل للغة معنى المبالغة، ولا تبتعد دلالة الاثنين أيضاً عن الإشارة إلى معنى الكثرة غير المحددة، وهو معنى ظل يلزم صيغة التثنية في العامية المصرية حتى الآن.

حاسة السمع تلتقط إذن همهمات الرحيل، وتستنفّر على أساسها حاسة البصر، التي تستيقظ استيقاظاً خيالياً مجنحاً، فلا تكتفى برصد القافلة السوداء في الليل، وإنما تحصيها عدداً، كأنما تتلمسها واحدة واحدة، لتعرف أيها ناقة الحبيبة الراحلة^(١١). ولعل هذه المخاطرة، التي تدفع بالمحبة إلى بؤرة الصورة ولو ضمنياً، هي التي تجعل حواس أخرى تستيقظ أو تستنفّر، لتكمل بناء الصورة من قريب، فبعد حاسة السمع والبصر، تأتي حاسة الذوق، ثم حاسة الشم، وهما حاستان تدلان على غاية القرب، وخاصة حاسة الذوق، التي تتطلب الاتصال المباشر بين الطرفين، في هذا الإطار تأتي صورتان التاليتان.

إِذْ تَسْتَبِيكَ بِذِي غُرُوبٍ وَاضِحٍ عَذْبٌ مُقْبَلُهُ، لَذِيذِ الْمَطْعَمِ^(١١)
وَكَأَنَّ فَارَةً تَاجِرٍ بِقَسِيمَةٍ سَبَقَتْ عَوَارِضَهَا إِلَيْكَ مِنَ الْفَمِ^(١٢)

فلذة المطعم صورة مذاق واتصال حسي، ومع أن الصورة التالية المتمثلة في رائحة المسك، يمكن أن تدل من خلال إحياء الشم، على وجود مسافة ما فاصلة، فإن التعبير بالفعل (سبقت)، يوحي بأن الصورة متحركة، وبأن المسافة الفاصلة، تتآكل، ولكن ضمير المخاطب المفرد في الأبيات، ربما لا يستسيغه القارئ العصري بسهولة، فالحديث هنا عن المحبوبة وجمالها، والمحب يقول إنها «تأسرك» ببسمتها، وتسبق (إليك) من فمها رائحة المسك. وربما كانت الطريقة الأخرى في

التعبير، والتي يشير إليها البلاغيون بحذف المفعول -إنها تأسر وتسبق رائحتها- أكثر مناسبة لجو التوحد والخصوصية، الذى تبثه الصورة هنا.

غير أن الصورة البصرية، تعود هنا مرة أخرى للظهور، ولكنها تعود من خلال وسيلة جديدة، يمتد من خلالها أحد طرفى التشبيه، فيتم التركيز عليه والتشعب، حتى ليبدو وكأنه هدف بذاته. واللوحة البصرية التى تجسدها الصورة التالية، أثارت بالفعل جدلاً عند النقاد القدماء والمحدثين، وأحدثت لبساً، ربما يعود إلى الأخذ بالمدلول الشائع لبعض الكلمات، وتنحية مدالوت أخرى، قد تكون أقل شيوعاً، ولكنها أكثر تناسقاً مع مناخ اللوحة. والصورة تأخذ جزئية دقيقة فتفصلها، فبعد الحديث عن الابتسامة الآسرة، التى تفوح منها روائح قارورة العطار المفعمة بالمسك، تأتى صورة بصرية لنفس اللقطة، لإعادة تجسيد طيب رائحة الابتسامة. وهى صورة الروضة البكر التى يمتد تفصيلها على مدى خمسة أبيات:

أَوْ رَوْضَةٍ أَنْفٍ تَضَمَّنَ نَبْتَهَا	غَيْثًا قَلِيلَ الدَّمَنِ لَيْسَ بِمَعْلَمٍ ^(١٣)
جَادَتْ عَلَيْهِ كُلُّ بَكْرٍ ثَرَّةٍ	فَتَرَكْنَ كُلَّ قَرَارَةٍ كَالدَّرْهِمِ ^(١٤)
سَحًا وَتَسْكَابًا فَكُلُّ عَشِيَّةٍ	يَجْرِي عَلَيْهَا الْمَاءُ لَمْ يَتَصَرَّمِ ^(١٥)
وَحَلَا الذُّبَابُ بِهَا فَلَيْسَ بِبَارِحٍ	غَرْدًا كَفَعَلَ الشَّارِبِ الْمُتَرَنِّمِ ^(١٦)
هَزَجًا يَحْكُ ذِرَاعُهُ بِذِرَاعِهِ	قَدَحَ الْمُكَبِّ عَلَى الزَّنَادِ الْأَجْذَمِ ^(١٧)

إن اللوحة امتداد يتلاحم فيه الشم مع البصر، فالرائحة الطيبة، التى كانت تشبه ريحة قارورة المسك، تنبعث قوتها من حاسة الشم أولاً، دون أن تتأثر تأثيراً جوهرياً بالحواس الأخرى، وإن كانت قابلة لبعض التأثيرات العرضية أو الشكلية بها، ذلك أن جودة ريح المسك، هى التى ينبعث منها التأثير، ولا يغير من درجة ذلك التأثير، أن تكون قارورة المسك من ذهب، أو من فضة، أو من زجاج، أو أن تكون (فارة تاجر)، فكل تلك مؤثرات عرضية تأتى من حواس البصر أو

اللمس، لكن الشاعر ينتقل بنا في الصورة التالية، إلى لون آخر من التأثير الحسى، يستنفر من خلاله، حاسة أخرى، هى حاسة البصر، مع المحافظة على الخيط الرئيسى، الممتد فى شكل الرائحة الزكية بين الصورتين. فرائحة المحبوبة، تذكر بالروضة الأنف، الكامنة فى مكان غير معلوم ولا مطروق، فهى أقل تعرضاً لوطه الأقدام، وأكثر احتفاظاً ببيكارتها، وقد استقبلت من الأمطار زخاتها الأولى، فتركت بها حلقات من الماء الرقراق، مستديرة لامعة كالدرهم، ولم يزل الماء يعتادها هوناً، لم ينقطع عنها، فاحضرت وأزهرت، وشدت رائحتها قوافل النحل الباحثة عن رحيق تمتصه، فأصابت من رحيقها ما أشبعها وأثملها، فغنت ورقصت، وأرادت أن تعبر عن بهجتها بالتصفيق وحك الأذرع، ولكن رغبتها فى البهجة، تحول دونها وسائلها التى تقصر بها، فأذرعها قصيرة، ولكن رغبتها قوية، وهى من ثم تحاول كما يحاول الأجذم مقطوع الذراعين، أن يستخرج الشر من الزناد، فيقرب ما بين أصول أذرع، ويحك الزنادين، فينبعث الشرر، ومنه تتولد علائم الحياة.

هذه هى الملامح العامة للصورة، التى تمتزج فيها حاستا الشم والبصر، وتلتقى فيها المحبوبة بالروضة العطرة الخضراء. ولقد أطال الشاعر هنا فى الوقوف أمام ملامح الصورة التفصيلية، بالقياس إلى الصور السابقة. وربما كان من دوافع ذلك، شدة الاتصال بين صورة الأنثى وصورة الأرض فى الوعى العربى، حتى إن كثيراً من المفردات التى تستخدم فى إحدى الصورتين، تستخدم فى الأخرى على نحو يكاد لا يستشعر فيه رائحة المجاز، مثل الآيات القرآنية: ﴿نساؤكم حرث لكم﴾ و ﴿أرضاً لم تطنوها﴾، ﴿حتى إذا أخذت الأرض زخرفها وازينت﴾ وكثيرة هى التعبيرات التى تلتحم فيها الصورتان. ومن هنا، فإن الشاعر يحس وكأنه يتحدث عن محبوبته، ولعله من خلال ذلك، حرص على أن يكرر صفة البكارة، ثلاث مرات، وهو يحدد ملامح الصورة. فالروضة (أنف) لم تمس، وهى ليست (بذات معلم) لم تطأها قدم، وزخات المطر (بكر) حرة. ولاشك أن عنبرة هنا، وهو

يبرز على صورة الأرض العطرة، وجه المحبوبة الآخر، يخلع على أحد طرفي التشبيه، ما يحلم به في الطرف الآخر.

أما الصورة التفصيلية للذباب وسط الروضة، فقد لفتت نظر الأقدمين، يقول ابن قتيبة^(١٨): «ومما سبق إليه ولم يُنَارَعْ فيه، قوله:

وَحَلَا الذَّبَابُ بِهَا فَلَيْسَ بِبَارِحٍ غَرِدًا كَفَعَلَ الشَّارِبِ الْمُتَرَنِّمِ
هَزَجًا يَحْكُ ذِرَاعَهُ بِذِرَاعِهِ فَعَلَ الْمُكَبِّ عَلَى الزَّنَادِ الْأَجْذَمِ

وهذا من أحسن الشبه...» أ. هـ.

وكلمة (الذباب) هي مفتاح هذه الصورة. وهى الكلمة التى يمكن أن تكون أداة للتنفير منها، خاصة إذا اقترنت فى ذهن القارئ المعاصر، بالحشرة الصغيرة، التى تحمل الأمراض والعدوى، وتلح على الوجه البشرى، فيذبها ثم تعود مسرعة من جديد، وينبغى أن نذب نحن هذا المعنى قليلاً عن مخيلتنا، خاصة فى إطار لغة كالعربية، يبقى فيها المصطلح وتتسع ظلاله ودلالته، على مدى خمسة عشر قرناً، فليس من الضروري أن يكون مفهوم الذبابة عند عنتره، مطابقاً تماماً لتصورنا الحالى لها، خاصة أن الكلمة اللغوية، تقبل كثيراً من التصورات. يقول المعجم الوسيط عند تعريفه للذباب: «الذباب يطلق على كثير من الحشرات المجنحة»^(١٩) وصاحب القاموس المحيط يقرن بين كلمة (الذباب) وكلمة (النحل)، إن لم يكن فى المعنى، ففى خصائص الصياغة^(٢٠)، بل إن كلمة الذباب تتحد فى بعض مرادفاتها، مع كلمة (عنتره) اسم الشاعر. يقول قطرب، فيما يرويه عنه الأنبارى^(٢١): «عنتره يكون مشتقاً من العنتر وهو الذباب»، فالحركة المجنحة إذن لهذا الكائن الصغير الطموح المغنى، ينبغى أن تكون هى بؤرة التفسير الشعرى، التى قد يلتقى فيها عنتره مع الذباب، ليس فقط فى الاشتقاق اللفظى البعيد، كما رأى قطرب، ولكن فى اتحاد الحالة، والاقتراب من الروضة رمز المحبوبة، والامتصاص من الرحيق والانتشاء

والتغنى حوله، دون خوف من (زئير الرجال) الذين يمنعون عبلة، ويحولون أرضها إلى (أرض الزائرين). ويكمل صورة الالتحام بين لحالتين، طرف الصورة الآخر، صورة المجذوم، المقطوع الأذرع، الذى يكب على الزناد، رغم قصر الوسائل، ويصر على أن يتولد الشرر، ليزرع له الدفء والضوء. أليست هذه هى الصورة العميقة، للفارس العاشق، الذى يمنعه القناع الأسود، والشفة المشقوقة، أن يقدح الزناد، كما يقدحه كل العاشقين، وتقص أطرافه، ولكنه يصر رغم ذلك، على المحاولة، ويؤديها وهو ثمل من حلاوة الرحيق مترنم بغناء العشق.

إن صورة المحبوبة، تكمن طوال فترة الإيغال فى الروضة الخضراء العطرة. وإذا كان ذلك الإيغال، قد حقق التوازن، وأقام التوحد المفتقد أمام واقع الفرقة، فإن الشاعر ما يلبث أن يردنا مرة أخرى إلى الواقع بخشونته:

تُمْسَى وَتُصْبِحُ فَوْقَ ظَهْرِ حَشِيَّةٍ	وَأَبَيْتُ فَوْقَ سَرَاةِ أُنْهَمَ مُلْجَمٍ (٢٢)
وَحَشِيَّتِي سَرْجٌ عَلَى عِبْلِ الشَّوَى	نَهْدٍ مَرَاكِلُهُ نَبِيلِ الْمَحْزَمِ (٢٣)
هَلْ تُبْلِغُنِي دَارَهَا شَدْنِيَّةٌ	لُعْنَتُ بِمَحْرُومِ الشَّرَابِ مُصَرَّمِ (٢٤)
خَطَّارَةٌ غِيبِ السُّرَى زِيَّافَةٌ	تَطِسُ الْأَكَامَ بُوْخَذُ خُفٍّ مَيْثَمِ (٢٥)
وَكَاَنَّمَا أَقْصُ الْأَكَامِ عَشِيَّةٌ	بِقَرِيبِ بَيْنِ الْمَنْسَمِينَ مُصَلِّمِ (٢٦)
تَأْوَى لَهُ قُلُوصُ النَّعَامِ، كَمَا أَوْتُ	حَزَقُ يَمَانِيَّةٍ لِأَعْجَمَ طَمْطَمِ (٢٧)
يَتْبَعْنَ قُلَّةَ رَأْسِهِ وَكَأَنَّهُ	حَدَجٌ عَلَى نَعَشٍ لَهْنٍ مُخِيَمِ (٢٨)
صَعْلٌ يَعُودُ بِذِي الْعَشِيرَةِ بَيْضُهُ	كَالْعَبْدِ ذِي الْفَرَوِ الطَّوِيلِ الْأَصْلَمِ (٢٩)

إنه الواقع الذى يتجسد من خلال المقابلة، بين فراش المحبوبة الرقيق وفراش المحب الخشن، من خلال ثلاث علائم زمانية: الإمساء، والإصباح، والمبيت. وهى علائم تشكل نصف طرف الدائرة الزمانية، وتترك بقية الدائرة، يغمرها ضوء النهار، وتتحرك عليها مفردات الصورة كما سنرى، ولكننا إذا بقينا

قليلاً في نصف الدائرة الأول، فسوف نجد أن الشاعر قد اختار اللحظة الأولى واللحظة الأخيرة لمحبوبته، الإمساء والإصباح. واختار لنفسه لحظة محاصرة بين اللحظتين، وهى المبيت. وفي الوقت ذاته اختار للحظتيها طابع الثبات، فهى فوق حشية ناعمة، تسلمها لحظة الإمساء للحظة الإصباح، مروراً -بالضرورة- بلحظة المبيت التى سكت عنها، وهو يرصد ليل المحبوبة، وهى فى الوقت ذاته، أكثر اللحظات حاجة إلى السكينة. ولعله من أجل هذا، يختارها لنفسه، لحظة وحيدة ويصورها قلقاً، فهو يقضيها فوق ظهر حصان، أسود ملجم. ولنلاحظ أن صفة السواد، التى لونت ليل رحيلها، تعود لتلون ليل رحيله هو أيضاً. إن لقطة الرحيل، سوف تستدعى بالضرورة، وصف الراحلة. واللافت للنظر هنا، أن عين الشاعر تلتقط راحلتين مختلفتين: الحصان والناقة. ولا يبدو فى سياق بناء الصورة، الجزم برصد التعاقب أو التوازي بينهما، فقط يبدو الحصان، وقد أصبح ظهره حشية مع قوته ومهابته. وتبدو الناقة أملاً، يحلم أن يحمله إلى الديار. ومن خلال هذا الحلم، يبدو أفق المدى، الذى لابد أنه واقع زمانياً فى طرف الدائرة المسكوت عنه، بين الإصباح والإمساء، لأن الأضواء التى تلقيها عين الشاعر على الصحارى من حوله، تستنفر حاسة البصر عندنا، وتجعلنا نلتفت معه إلى كائنات تدب فوق رمال الصحارى، راحلة مثله، يحدوها الحب والقوة، كما يحدوه، وتعانى من الظلم، كما تعانى طبقة العبيد التى ينتمى إليها.

إن الحصان قوى القوائم والعظام، ضخم المراكل، تتطلع العين إلى موضع حزامه فى نبل ومهابة. ومع ذلك، فإن صورته التى تلتقط له هنا، تبدو وكأنها صورة ثابتة، إنه أشبه بقاعدة ترتكز عليها (الحشية)، التى يبيت عليها الشاعر، فهو فارسٌ عَرَّشُهُ الخيل، بكل ما فى ذلك من تحفز وانطلاق بالقوة. أما الشق الثانى من الصورة -وهو المتصل بالناقة- فيبدو مخالفاً ومكملاً للشق الأول، فهو شق متحرك، فى مقابل الثابت هناك، وهو نهارى فى مقابل الليلي. ولقد جاءت

الإشارة إلى الحركة من خلال فعل الأمنية والهدف الذى يتصدر الصورة: «هل تبلغنى دارها شذنية؟» وهى أمنية، تستلزم الحركة التى تعين عليها راحلة مؤهلة نشطة، فهى مؤهلة من خلال أنها لا تُستَغَلُّ فيما تستغل فيه النياق الأخرى، فهى لا تحمل، ولا تلد، ولا ترضع (لعنت بمحروم الشراب مصرم)؛ وهى من ثم معدة لقطع (المسافات الطويلة) فحسب، ثم هى نشطة، تسرى الليل كله مسافرة، فلا ينال منها التعب، وتشاهد (غيب هذا السرى)، وتهز ذيلها يُمَنَّةً ويسرة، من وفرة نشاطها وسرعتها، ثم تضرب الروابى بخف شديد الوطء.

إن صورة الناقة التى ولدت هنا من صورة الحصان دون فاصل مرئى، ستلد بدورها صورة النعام. ومادامت السرعة قد بلغت مداها، وتداخلت من خلالها فى حدة الحواس المستنفرة، مشاهدة الطبيعة فى الصحارى الشاسعة، والشاعر لا يلجأ إلى أدوات الربط، ولا إلى أدوات الانتقال، وإنما إلى كيمياء المزج وسهولة التداخل والتوحد، التى تتاح للحواس، وقد تخلصت من جاذبية عالم الواقع، إلى المناخ المتميز لعالم الشعر.

إن (الظليم) ذكر النعام، سوف يتسلل إلى الصورة هنا تسلاً خفياً، كما يحدث فى طريقة (التداخل والإحلال) فى التصوير السينمائى، فإذا كانت الناقة التى يمتطيها الشاعر، تطأ الروابى، وتطس الأكام بخف قوى عريض، فإن الشاعر أيضاً (يطس الأكام) أو يقصها، على ظهر نعام صغير الخف، سريع العدو. ولنتأمل طريقة التداخل والإحلال الخفية، ففى أعلى الصورتين، يوجد الشاعر الراكب، القاصد دار المحبوبة، ولكنه مسكوت عنه فى الصورة الأولى. فالناقة هى التى تضرب الروابى، ومصرح به فى الصورة الثانية. فهو الذى يضرب الروابى. وفى أسفل الصورتين، يوجد الخف الذى يلامس الأرض، لكنه فى الصورة الأولى خف عريض قوى لناقة تطأ الأرض بقوة، وفى الصورة الثانية خف ضيق (قريب ما بين المنسمين) لذكر نعام سريع، ولا يكاد يلامس بقعة، حتى يلامس تاليتها. ومن خلال

اشترك أعلى نقطة فى الصورتين، وأدنى نقطة فيهما، يتسرب الإحلال شيئاً فشيئاً؛ فنجد أمامنا ذكر النعام بدلاً من الناقة. كما وجدنا الناقة من قبل، تحل محل الحصان، لكن موجة الإحلال والتداخل لن تقف عند حد، فسوف يفاجئنا الشاعر بأنه هو نفسه، سيدخل فى إطار دائرة التداخل والإحلال، وسنرى شرائح من صورته النفسية أو المعنوية، تتسرب إلى داخل صورة قافلة النعام، التى يتقدمها (الظليم)، وتستترشد هى فى عدوها بحركة أعلى نقطة فيه، والتى تبدو وكأنها قمة هودج مخيم (ولنتذكر أن الهودج يكون على ظهور الإبل، فتعود الصورة إلى التداخل من جديد).

يَتَبَعْنَ قُلَّةَ رَأْسِهِ وَكَأَنَّهُ حَادِجٌ عَلَى نَعَشٍ لَهْنٍ مُخِيمٍ

أما التداخل بين الشاعر والنعام، فيأتى من التأمل الدقيق فى الملامح التى اختارتها الصورة من ذكر النعام، وهى ملامح مشتركة مع طبقة العبيد، التى ينتمى إليها الشاعر، فذكر النعام مصلم أى مقطوع الأذنين، وتلك سمة تذكر بالاختلاف الشكلى، الذى يعانى منه العبد، فى شكل تشقق الشفة أو حتى صلم الأذن، ثم إنه حتى وهو يقود الجماعة، ويزدهى برأسه الطويل الذى يسترشد به القطيع، ويتبادلون خلال ذلك، همهمات صوتية غائمة، لا يرتسم منها فى حواس الشاعر المستنفرة، إلا مهمة العبد الحبشى الأعجمى، راعى القطيع فى الصحارى، عندما تتشابه كلماته الغامضة، مع رغاء الإبل التى تأوى إليه.

تَأْوَى لَهُ قُلُوصُ النَّعَامِ، كَمَا أَوَتْ حَزَقُ يَمَانِيَّةٍ لِأَعْجَمَ طَمْطَمٍ

إن التداخل الذى قرب العبد الإنسان من ذكر النعام، سوف يكمل الدائرة، لكى يخلع على النعام أيضاً مشاعر الإنسان، ولكنها محصورة فى نطاق العبودية، فالظليم ذكر النعام، له أيضاً أطفال يرعاهم، ويبض يعبده فى منطقة (ذى العشيرة)، ولكنه أيضاً وهو يتردد هناك برأسه الطويل، لا يرسل إلى الحواس إلا صورة العبد الطويل المقطوع الأذن.

صَعْلُ يَعُودُ بِذِي الْعَشِيرَةِ بَيْضُهُ كَالْعَبْدِ ذِي الْفَرَوِ الطَّوِيلِ الْأَصْلَمِ

وهنا تكتمل دائرة التداخل والإحلال، فلا نرى أماننا إلا صورة كبرى واحدة، مصوغة من الشاعر والكائنات المحيطة به.

إن النعام الذي حل محل الناقة في الصورة، سوف يفسح لها المجال لإعادة الظهور مرة أخرى، لأن الرحلة على وشك الانتهاء، والدائرة على وشك الاكتمال، والشاعر في لوحة الرحلة الأخيرة، يهتم برصد مَلْمَحَيْنِ: ملمح السرعة وهي في قمته، وملمح السكون وهو في بدايته. وهو يستثير في رسم الملمحين، مجمل الحواس المتاحة سمعية أو بصرية أو لسية، حتى تصل لنا الصورة، مغلفة بالمناء الصحراوي الذي ولدت فيه.

وَكَاثِمًا تَنَأَى بِجَانِبِ دَفْهَا الـ	وَحَشِيٍّ مِنْ هَزَجِ الْعَشِيِّ مُؤَوِّمٍ ^(٣٠)
هَرُّ جَنِيْبٍ كُلَّمَا عَطَفَتْ لَهُ	غَضَبِي اتَّقَاهَا بِالْيَدَيْنِ وَبِالْفَمِ ^(٣١)
بَرَكَتٍ عَلَى جَنْبِ الرِّدَاعِ كَاثِمًا	بَرَكَتٍ عَلَى قَصَبٍ أَجَشٍّ مُهْزَمٍ ^(٣٢)
وَكَاَنَّ رَبًّا أَوْ كَحَيْلًا مُعَقَّدًا	حَشَّ الْوَقُودُ بِهِ جَوَانِبَ قُمْقُمٍ ^(٣٣)
يَنْبَاعُ مِنْ ذِفْرَى غَضُوبٍ جَسْرَةٍ	زَيَّافَةٍ مِثْلَ الْفَنَيْقِ الْمَكْدَمِ ^(٣٤)

إن ملمح السرعة القصوى، يتجسد من خلال بعض الصور الشائعة في الشعر الجاهلي. وهي صور ناتجة من شدة التأمل في الراحلة، لكثرة ملازمتها وشدة الألفة معها. ومن هذه الصور، التفرقة بين جانبي الناقة أو بين ذفريها، فهناك الجانب الأيسر، وهو الذي يتم منه ركوب الناقة عادة، ومنه كذلك يتم حلبها؛ ومن ثم يسمى بالجانب الإنسي. وهناك الجانب الأيمن، وهو الذي يكون أكثر تعرضاً لسوط الراكب، لأنه يكون عادة في يده اليمنى؛ ومن ثم فقد توارثت أجيال النياق سوء الظن، مما يمكن أن يأتيها من الجانب الأيمن، ولعلها لذلك أصبحت ميالة لأن يكون جانبها الأيمن شرساً. وهو هنا سمي بالجانب الوحشي. أو الدَّفْ

الوحشى، وناقة عنتره تسرع فى سيرها، كأن هراً تعلق فى جنبها الوحشى،
يتشبث به بأظافره الصغيرة؛ فتغار الناقة ويزداد سيرها سرعة. وهذه الصورة كثيرة
الورود فى الشعر الجاهلى، يقول الأعشى:

بِجَلَالَةٍ سَرَجٌ كَانَ بِغِرْزِهَا هَرًّا إِذَا انْتَعَلَ الْمَطِيُّ ظِلَالَهَا
ويقول أوس بن حجر:

وَالْتَفَّ دِيكٌ بِرَجْلَيْهَا وَخَنْزِيرُ

على أن عنتره، يريد أن يجعل لهذه السرعة مذاقاً متميزاً، فهى ليست
سرعة تتجسد فى خط مستقيم، وإنما يميل الجسد إلى التكور خلال الانطلاق، ولعل
ذلك يساعد على مجابهة قوة الريح فى الصحارى، فالعنق دائم الالتفاف إلى
الجانب الأيمن، يتقى السوط المتوقع حيناً، ويبحث فى غضب عن القط الكامن فى
جنبه حيناً آخر، لكن القط -المتوهم- بدوره لا يكف ولا يستسلم، فكلما جرت
التفاتة غاضبة، اتقاها معابثاً باليدين والفم. ولقد أضافت (كلما) هنا معنى الديمومة
فى الصورة، والحركة المتولدة عن الحركة. وهو معنى لا يوحى به بناء الصورة فى
بيت الأعشى أو بيت أوس.

وبلوغ السرعة هذا المدى، يقدم لوناً من الإيجاز فى الزمن، وطى المسافات،
ويجعل (السرد الشعري) فى غير حاجة إلى وصف التفاصيل؛ ومن ثم فإن الذى
يأتى بعد هذه الصورة مباشرة، هو مشهد الإناخة المؤذن بنهاية الرحلة. ومن اللافت
للنظر أن عنتره يقدم لنا صورة سمعية لنهاية الرحلة، كما بدأ اللقطة الأولى للرحلة
بصورة سمعية، من خلال سماعه للإبل فى جوف الليل (تسف حب الخمخم).

فقد جاءت الصورة الأخيرة كذلك سمعية، من خلال سماع صوت الإناخة،
وقد تكسرت تحت أقدام الناقة، أعواد القصب الأجش:

بَرَكَتْ عَلَى جَنْبِ الرِّدَاعِ كَأَنَّمَا بَرَكَتْ عَلَى قَصَبِ أَجَشٍّ مُهْضَمٍ

وكان الصورة السمعية الأخيرة، رجع لصدى الصورة السمعية الأولى، فى مكان ناء بعيد، لكن السكون إذا كان قد أطفأ موقد الحركة عن القدر المتوهج، فما تزال آثار الغليان والبخار، قوية على جسد الققم، إنه العرق ينضج من جسدها كالقطران الأسود اللزج، أو كالنفط المعقد، وينبعث من خلف الأذن. وقد غلى جسدها كققم النحاس، الذى أوقدت عليه النيران، لكنها ما تزال ناقة طويلة سريعة قوية كفحل الإبل الغليظ.

إن هذا المنهج التصويرى الدقيق، يشيع فى شعر عنتره على اختلاف أنفاسه، فهو يشيع عنده عاشقاً (متجلداً) أو متأبياً، كما رأينا فى لوحات المعلقة التى عرضنا لها. ويشيع عنده كذلك عاشقاً (هائماً)، يكاد يتداعى رقةً، رغم فروسيته الغليظة الصلبة. ويحتفظ ديوان عنتره بغنائية رقيقة، تمثل نمطاً غزلياً يختلف عن الأنماط الغزلية الحسية، التى كانت شائعة فى العصر الجاهلى، وتكاد تمثل جذراً من الجذور البعيدة للقصيدة الغزلية العذرية، التى شاعت فى العصر الأموى على نحو خاص، وكانت واحدة من النماذج التى مثلت الشعر العربى لدى الآداب الأخرى، وأثرت فيها، من خلالها. وغزلية عنتره تبعث من الطلل، الملمح المكنى الذى يهيج الذكريات، ويحفظها فى وجدان العاشق، ويطبعمها فى ذاكرة الفن. وهذا الطلل، طلل عبله، الحديث العهد بأهله، تتحدد ملامحه المحيطة:

بَيْنَ الْعَقِيقِ وَبَيْنَ بُرْقَةٍ تَهْمَدُ طَلَلٌ لِعَبْلَةٍ مُسْتَهْلُ الْمَعْهَدِ

والذكريات ما تلبث أن تنبعث فى شكل (أنس) الجماعة، بل ضوئها، لكنه أنس ينعكس فى الصورة فى شكلها الفنى. أما الجمال المفرغ من الأنس، فلا يلبث أن يرتد وحشة وشجناً، ينمو فيختفى (الأنس) من مسرح الفتيات، ليكون

المكان (مسرح الآرام)، ثم تختفى الآرام الصامتة، التى تثير ذكريات الجمال والأحبة دون أن تغرى، أو تعرف لغة الشجو سماعاً أو إنشاداً، ليظهر بديلاً عنها كائنات تملك رموز الصوت المعبر، سواء كان صوتاً يعبر منذراً بالبين، مثل صوت الغراب الأسود، أو مثيراً للشجو والحنين، مثل طائر الدوح. وهنا تبتعد اللوحة عن رموز الأنس المفقّد، والجمال الصامت، لتنتقل إلى حواريات (العاشق) و (الطائر) لصوته، الذى يمثل قمة الشجو والحنين، ليقنعه الشاعر بأن شجوه أشد، وحنينه أفسى:

يَا مَسْرَحَ الْآرَامِ فِي وَادِي الْحِمَى	هَلْ فِيكَ ذُو شَجَنٍ يَرُوحُ وَيَغْتَدِي ^(٣٥)
فِي أَيَّمَنِ الْعَلَمِينَ دَرَسُ مَعَالِمٍ	أَوْهَى بِهَا جَلْدِي وَبَانَ تَجَلْدِي ^(٣٦)
مِنْ كُلِّ فَاتِنَةٍ تَلَفَّتَ جِيدُهَا	مَرَحًا كَسَالِفَةِ الْغَزَالِ الْأَغْيَدِ ^(٣٧)
يَا عَبْلُ كَمْ يَشْجَى فُؤَادِي بِالنَّوَى	وَيَرُوعُنِي صَوْتُ الْغُرَابِ الْأَسْوَدِ ^(٣٨)
كَيْفَ السُّلُوِّ وَمَا سَمِعْتُ حَمَائِمًا	يَنْدُبْنَ إِلَّا كُنْتُ أَوَّلَ مُنْشِدٍ؟ ^(٣٩)
وَلَقَدْ حَبَسْتُ الدَّمْعَ لَا بِخِلَابِهِ	يَوْمَ الْوَدَاعِ، عَلَى رُسُومِ الْمَعْهَدِ
وَسَأَلْتُ طَيْرَ الدَّوْحِ: كَمْ مِثْلِي شَجَا	بَأَنِينِهِ وَحَنِينِهِ الْمُتَرَدِّدِ؟
نَادَيْتُهُ وَمَدَامِعِي مُنْهَلَّةٌ	أَيْنَ الْخَلَى مِنْ الشَّجَى الْمُكْمَدِ؟
لَوْ كُنْتُ مِثْلِي مَا لَبِثْتُ مَلَاوَةً	وَهْتَفْتُ فِي غُصْنِ النَّقَا الْمُتَأَوِّدِ ^(٤٠)

إن اللوحة تبدأ بمشهد الأطباء، لكى تبعث من خلاله انطباعين متضادين، فى موقفين مختلفين، انطباع (الشجن)، وانطباع (المرح). أما الشجن، فيحل عندما يرى وادى الحمى، وقد أصبح مسرحاً للآرام. ومع أن كلمة (المسرح) توحى باكتظاظ المكان بالعيون السوداء والرقاب الفارحة، والقُدود الرشيقة، فإن الإحساس المتولد هو الشجن الرائح الغادى: (هل فيك ذو شجن يروح ويغتدى؟) ولقد بدت أحاسيس الشجن، رغم وجود عناصر الجمال لأنها عناصر بلا صدى أو مرايا، عناصر مفردة،

لا مزدوجة. وهى تكتسب قيمتها وقوتها، عندما تتجاوب مع عناصر المحبوبة الفاتنة، فتثير فى هذه الحالة المرح، بدلاً من الشجو:

مِنْ كُلِّ فَاتِنَةٍ تَلَفَّتْ جِدَّهُهَا مَرَحًا كَسَالِفَةِ الْغَزَالِ الْأَغْيَدِ

إن الشجن الذى ولدته لمحة الصورة البصرية فى صدر اللوحة، سوف يبحث عن صداها فى شكل صورة سمعية تالية. وهذا الصدى سوف ينمو نمواً دقيقاً فى خطوات متتالية. ولنلاحظ قبل أن نتتبع هذه الخطوات، أن الصورة السمعية، احتلت أفقاً أعلى من أفق الصورة البصرية. فإذا كان مسرح الآرام فى مستوى النظر، وكائناته التى تثير الشجن أو المرح، تدب على الأرض، فإن أفق الصورة البصرية، على اختلاف درجات إيحائها المنبعثة من صوت الغراب أو أصوات الحمام، يتجسد فى مكان (أعلى من مستوى النظر)، إنه قادم من قمم الأشجار أو من جوف السماء. وقد يكون فى هذا التسامى الحسى المنظور بمنبع الصورة، لون من الإيحاء بتسامى الأحاسيس، والارتفاع بها بعيداً عن تراب الأرض، حتى لو كان تراب وادى الحمى.

ولنتأمل الآن فى خطوات النمو التى ميزت الصورة السمعية، إن الخطوة الأولى، صدر فيها الصوت من طرف واحد من أطراف الصورة، فقد نعى الغراب الأسود، فارتاع قلب المحب الشجى، دون أن ينبس:

كَيْفَ السُّلُوْ وَمَا سَمِعْتُ حَمَائِمًا يَنْدُبُنَّ إِلَّا كُنْتُ أَوَّلَ مُنْشِدٍ؟

ولنلاحظ فى بناء الصورة هنا، معنى الامتداد الزمنى بالقياس إلى الصورة الأولى، فقد أوحى عبارة (ما سمعت... إلا كنت) بدورة التكرار اللانهائية، كما أوحى أفعال التفضيل فى نهاية البيت بجماعية الاستجابة لصوت الحمام، مع فردية الشاعر وخصوصيتها، وبالحرص على التنافس والسبق فى درجات العشق، وقد كان العاشق الصوفى ينشد:

كُلُّ مَنْ فِي حِمَاكَ يَهْوَاكَ لَكِنْ أَنَا وَخَدِي بِكُلِّ مَنْ فِي حِمَاكَ

ولقد جاءت الخطوة الثالثة من خطوات نمو الصورة السمعية، فلم تكتف بأن يكون لطرفي الصورة دور في بناء الصوت، ولكنها نمت ذلك الدور، فأصبحت حواراً بين الطرفين. ولم تعد مهمة العاشق الأرضي، أن يكتفى بتلقى الصوت من أعلى، وإنما أصبح قادراً، وقد تسامى العشق، أن يصدر الصوت إلى أعلى، وأن يسأل مَنْ هم في قمم الأشجار وجوف السماء:

وَسَأَلْتُ طَيْرَ الدَّوْحِ: كَمْ مِثْلِي شَجَاً بِأَيْنِيْنِهِ وَحَنِيْنِهِ الْمُتَرَدِّدِ؟

بل أصبح من حقه أن يعلن قهر الصفاء والسمو التقليدي للصوت العالي، وأنه في النهاية صوت (خلّي)، لا يقاس بعمق وصدق صوت (شجي) مثله، بل إن الطائر في النهاية، لو كان يحمل ما يحمل العاشق الأرضي من وجد وصباغة، لما استراح على غصنه الناعم المتأود لحظة:

لَوْ كُنْتُ مِثْلِي مَا لَبِثْتُ مَلَاوَةً وَهَتَفْتُ فِي غُصْنِ النَّقَا الْمُتَأَوِّدِ

وهكذا يظهر العاشق (الهائم)، في نفس الثوب الفني الذي ظهر به العاشق المتجلد، لأنه في الحالتين شاعر، قبل أن يكون عاشقاً.

الشاعرية التي تستنفر الحواس، هي إذن المثير والوعاء المشكل للشاعر؛ ومن ثم، فإنها تتجلى بوسائلها الفنية المتشابهة، على اختلاف المشاعر الماثرة، وكما تجلت من قبل في صورة العاشق (المتجلد). والعاشق (الهائم) يمكن كذلك أن يتجلى في صورة (الفارس) المحارب. وهي صورة كثيرة الورد في شعر عنتره، تمتاز بالعشق حيناً في مثل قوله:

وَلَقَدْ ذَكَرْتُكَ وَالرَّمَا حُ نَوَاهِلُ مِنِّي وَبَيْضُ الْهِنْدِ تَقَطَّرُ مِنْ دَمِي
فَوَدِدْتُ تَقْبِيلَ السُّيُوفِ، لِأَنَّهَا لَمَعَتْ كَبَارِقِ ثَغْرِكَ الْمُتَبَسِّمِ

وتخلص للحظة قاسية حيناً آخر في مثل قوله:

إِنَّ الْمَنِيَّةَ لَوْ تُمَثَّلُ، مُثِّلْتُ مِثْلِي إِذَا نَزَلُوا بِضْنِكَ الْمَنْزِلِ
وَالْخَيْلُ سَاهِمَةٌ الْوُجُوهَ كَأَنَّمَا تُسْقَى فَوَارِسَهَا نَقِيعَ الْحَنْظَلِ

والموت والخيال شاغلان رئيسيان من شواغل الشاعر المحارب القديم، فأحدهما يعين على مواجهة الآخر، أو دفع شبحه، أو الفرار منه. ولقد كان الشاعر القديم يتحدث عن الموت عادة، باعتباره لحظة مجردة، وقدراً قد يكون عشوائياً، كما كان يقول زهير:

رَأَيْتُ الْمَنَايَا خَبَطَ عَشَوَاءَ، مَنْ تُصِيبُ تُمِيتُهُ، وَمَنْ تُخْطِئُ يُعَمِّرُ، فَيَهْرَمُ

وقد يكون كامناً في نقطة مجهولة، لكنه يمسك بيده طرف الخيط، ويتحكم في لحظة القرار، كما كان يقول طرفة بن العبد:

لَعَمْرُكَ إِنَّ الْمَوْتَ مَا أَخْطَأَ الْفَتَى لَكَالطَّوْلِ الْمُرْخَى وَثَنِيَاهُ بِالْيَدِ
مَتَى مَا يَشَأْ يَوْمًا، يَقْدُهُ لِحَتْفِهِ وَمَنْ يَكُ فِي حَبْلِ الْمَنِيَّةِ يَنْقَدِ

لكن عنتره لم يواجه الموت، على أنه مجرد لحظة قدرية، لكنه واجهه على أنه كائن قوى ومهيّب، لكنه هو أيضاً كذلك؛ ومن ثم فإن الموت لو يمثّل، لتجسد في صورة عنتره، يتأهب للقائه ويراه، ولا حاجز بينهما، ولكن ذلك لا يدفعه إلى الخوف، بقدر ما يدفعه إلى المقاومة:

وَلَقَدْ لَقِيتُ الْمَوْتَ يَوْمَ لَقِيتُهُ مُتَسَرِّبًا وَالسَّيْفُ لَمْ يَتَسَرَّبِلْ^(٤١)
فَرَأَيْتُنَا مَا بَيْنَنَا مِنْ حَاجِزٍ إِلَّا الْمَجَنُّ وَنَصْلُ أَبِيضٍ مِفْصَلِ^(٤٢)
ذَكَرْتُ أَشْقُ بِهِ الْجَمَاجِمَ فِي الْوَغَى وَأَقُولُ لَا تَقْطَعْ يَمِينُ الصَّيْقَلِ^(٤٣)

وإذا كان يتسرّب في مواجهة الموت، ويلقاه بسيف عار، كلما أعانه على شق الجماجم، دعا لصانعه بسلامة اليمين. فإنه يتحرك ويناور، ويُقدّم ويحجم على الحصان؛ ومن ثم فإنه جزء من عدته الضرورية في ملاقاته الموت، ولهذا فإن

عينى الشاعر، تسلطان الضوء على عدة الفارس، حتى نسمع وجيب قلبه، ونشم رائحة عرقه، ونحس بوهج حرارته:

وَلَرُبَّ مَشْعَلَةٍ وَزَعَتْ رَعَالَهَا	بِمُقْلَصٍ نَهْدِ الْمَرَائِلِ هَيْكَلٍ ^(٤٤)
سَلِسَ الْمُعَذَّرُ لَاحِقَ أَقْرَابِهِ	مُنْقَلَبٍ عَبَثًا بِفَأْسِ الْمِسْحَلِ ^(٤٥)
نَهْدِ الْقَطَاةِ، كَأَنَّهَا مِنْ صَخْرَةٍ	مَلَسَاءَ يَغْشَاهَا الْمَسِيلُ بِمَحْفِلٍ ^(٤٦)
وَكَأَنَّ هَادِيَهُ إِذَا اسْتَقْبَلَتْهُ	جَذْعُ أَذَلٍّ، وَكَانَ غَيْرَ مُذَلِّلٍ ^(٤٧)
وَكَأَنَّ مَخْرَجَ رَوْحِهِ فِي وَجْهِهِ	سِرْبَانٍ كَانَا مَوْلَجَيْنِ لِجِيَالٍ ^(٤٨)
وَلَهُ حَوَافِرُ مُوثِقُ تَرْكِيْبِهَا	صُمُّ النَّسُورِ، كَأَنَّهَا مِنْ جَنْدَلٍ ^(٤٩)
وَلَهُ عَسِيبٌ ذُو سَبِيبٍ بَالِغٍ	مِثْلُ الرِّدَاءِ عَلَى الْغِنَى الْمُفْضِلِ ^(٥٠)
وَكَأَنَّ مِشِيَّتَهُ إِذَا نَهْنَهَتْهُ	بِالنَّكْلِ مِشِيَّةٌ شَارِبٍ مُسْتَعْجِلٍ ^(٥١)
فَعَلَيْهِ أَقْتَحِمُ الْهِيَاجَ تَقَحُّمًا	فِيهَا وَأَنْقَضُ أَنْقِضَ الْأَجْدَلِ ^(٥٢)

إننا أمام لوحة متكاملة، إطارها الفارس، ولوحتها وبؤرتها الفرس، فالفرس لم يظهر على امتداد أبيات اللوحة التسعة، إلا مرتين: مرة فى البيت الأول (وزعت رعالها)، ومرة فى البيت الأخير (أقتحم الهياج). وبين هاتين اللقطتين، وعلى امتداد اللوحة، كان الفرس هو موضع التصوير ولكى يتم إحكام التصوير، فقد تسربت إلى اللوحة كثير من مفردات الطبيعة الحية أو الجامدة، وهى مفردات رغم اتساع المسافات بينها، تلتقى جميعاً حول الصلابة والحركة بدرجاتها المختلفة، فأيديه وأرجله التى يركل بها، صلابة مرتفعة، وعجيزته تجمع بين نعومة الصخرة الملساء، وصلابتها، وجريان الماء حولها. أما الرقبة، فهى جذع شجرة عظيمة، قُلِّمَتْ أغصانه. وهل هناك أعمق من نفق الضبع فى الصحراء، حتى يشبه به أنف الفرس، أو مخرج روحه فى وجهه؟ أما الحوافر، فقد قُدَّتْ من الصخور. وهذه الصلابة لا تحجب ملامح الجمال عن الحصان المهيّب، فالذيل الطويل

السابع، خصل من الشعر، تذكر بثوب الغنى الذى يجره وراءه، ويتبختر به. والمشية الراقصة، عندما تنهضه باللجام، تذكر بالثمل المستعجل، تدفعه العجلة لأن يسرع، ويمنعه خدر الأعضاء وثقلها، فيجئ مشيه شبيه الرقصة، مزيجاً من السرعة والإبطاء معاً.

على هذا النحو، تحفر الصورة التى يبنيها عنتره فى وجدان المتلقى، لأن الحواس المستنفرة، تحسن التقاطها، وتعرف كيف تجمع بينها، وترجم عن المشاعر من خلالها. وهى إذ تلتقطها من الأعماق، تدفع بها إلى الأعماق، وإذ تنتزعها من جواهر الأشياء، تستطيع أن تتغلب على عوارض كثيرة، قد تتغير بتغير الزمان أو المكان، أو حتى بتغير اللغات؛ فيبقى الجوهر الأصيل للبناء الشعرى، كما تمثله عنتره وصاغه، خالداً وفاقياً وممتعاً.

الهوامش

- (١) محمد بن سلام، طبقات فحول الشعراء، السفر الأول، ص١٥٢، تحقيق محمود شاكر.
- (٢) مجلل بالشئ: تغطي به، وتجلل الشئ: غطاه، واعتاد الشئ وعكف عليه: لازمه.
- (٣) د. النويهى، الشعر الجاهلى منهج فى دراسته وتقويمه، ج١، ص١٢١.
- (٤) انظر شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، لأبى بكر الأنبارى، تحقيق وتعليق عبد السلام هارون، ص٢٩٣ وما بعدها، دار المعارف، الطبعة الرابعة سنة ١٩٨٠م.
- (٥) قال الأصمعى: يقال: ردم ثوبك أى رقعته، ويقال: ثوب مردم أى مرقع، يقول: هل ترك الشعراء شيئاً يرقع؟.
- (٦) أزمع الفراق: عزم عليه، الركاب: الإبل، زم الركاب: جعل لها زمماً.
- (٧) راع: أفزع، حب الخمخم: آخر ما يبس من النبات.
- (٨) الحلوبة: الإبل التى أطاقت أن يحمل عليها، الخوافى: ريش مؤخر الجناح، الأسحم: الأسود.
- (٩) عباس حسن، النحو الوافى، ج٤، ص٤٢٢، دار المعارف، الطبعة السابعة، سنة ١٩٨٦م.
- (١٠) يختلف هذا التأويل عما فسر به القدماء الأبيات، ويمكن رؤية نموذج لتفسيرهم، عند الأنبارى، المرجع السابق، ص٣٠٣ وما بعدها.
- (١١) تستبيك: تذهب بعقلك، بذى غروب: أى بثغر ذى غروب، وغروب الأسنان حدها، واضح: أبيض والصورة كناية عن الابتسامة.

(١٢) الفارة: وعاء المسك، القسيمة: المرأة الحسنه الوجه، والعوارض الأسنان الضواحك.

(١٣) الروضة: مكان يجتمع إليه الماء فيكثر نبتة، أنف: بكر لم تراعى، غيث قليل الدمن: مطر خفيف، ليس بمعلم: غير معروفة ولا مطروقة.

(١٤) بكر ثرة: باكورة المطرا القوية، قرارة كالدرهم: بقعة ماء لامعة مستديرة.

(١٥) السح والتسكاب: الصب، لم يتصرم: لم ينقطع.

(١٦) بارح: زائل، التغريد: التطريب، المترنم: المغنى قليلاً لا يرفع صوته.

(١٧) هزج: سريع الصوت، الأجزم: المقطوع اليد.

(١٨) طبقات الشعراء، طبعة لندن، سنة ١٩٠٢م، ص ١٣٠.

(١٩) المعجم الوسيط، ج١، ص ٣٢، معجم اللغة العربية، الطبعة الثالثة، سنة ١٩٨٥.

(٢٠) انظر الفيروزبادى، القاموس المحيط، ج١، ص ٥٠، طبعة الحلبي، سنة ١٩٥٢.

(٢١) شرح القصائد السبع الطوال، ص ٢٩٤.

(٢٢) الأدهم: الأسود، سراة الفرس: أعلاه.

(٢٣) الحشية: الفراش، عبل الشوى: غليظ القوائم والعظام، النهى: الضخم، المراكل: ما يركل به من رجل أو قدم، المحزم: موضع الحزام.

(٢٤) شدنية: ناقة يمنية، محروم الشراب: لا لبن فيها، مصرم: عقيم.

(٢٥) خطارة: تخطر بذيلها وتحركه، غب السرى: بعد قطع رحلة الليل، كناية عن عدم تعبها رغم كثرة السير، زيافة: مسرعة، تطس الأكام: تضرب الروابى، ميثم: شديد الوطء.

- (٢٦) أقص: أكسر، قريب بين المنسمين: صفة لذكر النعام الذى تتقارب أطرافه خفه، مصلم: مقطوع الأذن.
- (٢٧) حزق: جماعات النياق، أعجم طمطم: راعى الإبل، العبد الأعجمى.
- (٢٨) الحدج: هودج النساء، مخيم: ضربت عليه خيمة.
- (٢٩) صعل: صغير الرأس، ذى العشيرة: اسم موضع.
- (٣٠) تنأى: تبعد، الدف الوحشى: الجانب الأيمن، المؤم: ذو الرأس القبيح.
- (٣١) جنيب: بجانبها، عطفت: التفتت.
- (٣٢) الرذاع: اسم موضع، قصب أجش: قصب يتكسر.
- (٣٣) الرّب: الطلاء، الكحيل: القطران، معقد: مغلى، حش: أوقد.
- (٣٤) ينباع: ينبع، الذفرى: ما خلف الأذن، الجسرة: الطويلة، زيافة: سريعة، الفنيق المكدّم: الفحل الغليظ.
- (٣٥) الآرام: جمع رثم، الظباء الخالصة البياض، الشجن: الهم والحزن.
- (٣٦) المعالم: ما يستدل به، الدرس: العفاء، أوهى: ضعف، بان: ابتعد وغاب.
- (٣٧) السالفة: صفحة العنق، ومهوى القرط. الأغيد: الذى يتثنى عنقه دلالاً.
- (٣٨) يشجى: يحزن، النوى: البعد، يروع: يخيف.
- (٣٩) السلو: النسيان.
- (٤٠) الملاوة: البرهة، النقا: قطعة الرمل تنقاد فى احدوداب، المتأود: المتثنى.
- (٤١) متسريل: لابس عدة الحرب، السيف غير مسربل: مسلول.
- (٤٢) المجن: الترس، نصل أبيض مفصل: حد سيف قاطع.
- (٤٣) سيف ذكر: حديدى قوى، الوغى: الحرب، الصيقل: شحاذ السيوف.

- (٤٤) مشعلة: كتيبة منهزمة، وزعت: فرقت، رعالها: جموعها، مقلص: فرس طويل القوائم، نهد: مرتفع، هيكل: ضخمة.
- (٤٥) المعذر: مكان اللجام، لاحق أقرابه: ضامر الخاصرة، فأس المسحل: حديدة اللجام.
- (٤٦) القطة: عجز الفرس، محفل: موضع كثير المياه.
- (٤٧) الهادي: العنق، جذع أُذِلَّ: جذع شجرة قطعت أغصانه.
- (٤٨) مخرج روحه: موضع تنفسه أو منخاره، السرب: السرداب، مولج: مدخل.
- (٤٩) النسور: اللحم في باطن الحافر، صم: صلب، الجندل: الصخر.
- (٥٠) عسيب: ذيل، سيبب: خصلة الشعر، السابغ الضافي.
- (٥١) نهنته: زجرته، النكل: اللجام.
- (٥٢) الهياج: المعارك، الأجدل: الصقر.

الفهرس

الموضوع	صفحة
تصدير .. عبد العزيز سعود البابطين	٣
تقديم .. د. محمد مصطفى أبو شوارب	١١
العلاقات الرأسية والأفقية في القصيدة	
(قصيدة ثعلبة بن صُغَيْر) .. د. محمد حماسة عبد اللطيف	٢٣
البنية السطحية والبنية العميقة للقصيدة	
(قصيدة سحيم عبد بني الحسحاس) .. د. محمد حماسة عبد اللطيف	٥٥
نونية ابن زيدون .. أ.د. فوزي عيسى	٨٩
صلوات في هيكل الحب .. أ.د. فوزي عيسى	١٢٣
الإنسان: نماذج ومواقف "حاتم الطائي" .. أ.د. صلاح رزق	١٧٩
الصراع بين الذات والآخر في بائنة المتنبي .. أ.د. شفيع السيد	٢٢٩
ثنائية الحياة والموت في قصيدة "الربيع ووادي النيل" .. أ.د. شفيع السيد	٢٥٣
"من أنت يا نفسي؟" لميخائيل نعيمة .. أ.د. شفيع السيد	٢٦٩
الصحراء... والحواس المستنفرة "قراءة في شعر عنتره" .. أ.د. أحمد درويش	٢٨١

