الفصل الثاني

لغة الشعر والإيقاع

المبحث الأول : إيقاع المعنى ومعنى الإيقاع .

- توطئة .
- المقابلة .
- المفارقة .

المبحث الثاني : بنية الزمن .

المبحث الثالث : التدوير .

المبحث الأول

إيقـاع المعنى ومعنى الإيقـاع

1. توطئـة :

يعد الإيقاع ركناً حيوياً من أركان لغة الشعر ، وهو من أكثر جماليات تلك اللغة خفاء ، وربما كان تأكيد أهمية التشابك الفعال بين مظاهر الإيقاع ودلالة النص – من نافلة القول ، بيد أنه يمثل مدخلا صالحا للحديث عن إيقاع المعنى ، ورفض تصور أن الإيقاع في الشعر لا يكمن إلا في الأصوات دون المعاني[1] . ومن ثم إقامة الجسور بين الإيقاع الصوتي ، والإيقاع المعنوي ، داخل بنية النص ، كمظهرين لنشاط واحد يشكل حركة النص الباطنة ، ووحدته العميقة . حيث إن " الإيقاع أو الزمن بصفته توقا داخليا وتوتراً هو القاعدة المهمة التي تدعم تركيب العمل الفني "[2] ، وتؤكد وحدته التي لا تنفصم عراها ، فالإيقاع هو ما ينبض على نحو شامل خلال القصيدة ، ويعكس النظام الدلالي لها في تنوع علاقاتها وتعقدها[3] وهو قوة خيال وطاقة تحول ؛ ولذا يرى إميل ستايجر أن على الناقد " أن يحاول رؤية الإيقاع بوضوح بوصفه تعديلا ذاتيا للزمن ، وللمعنى الداخلي "[4] .

وعن علاقة الإيقاع بالدلالة يخلص يوري لوتمان إلى أن " ما يدعى بموسيقية الشعر ليس ظاهرة صوتية بطبيعته ، ومن ثم فإن إقامة نوع من التناقض بين الشكل الموسيقي

---

(1) د .توفيق الزيدي : مفهوم الأدبية في التراث النقدي ، عيون المقالات ط 2 الدار البيضاء 1987 . ص 137 .

(2) إميل ستايجر : الزمن والخيال الشعري ضمن كتاب : حاضر النقد الأدبي ، ص172 .

(3) راجع : د .جابر عصفور : مفهوم الشعر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط 5 ، القاهرة 1995. ص 335 .

(4) إميل ستايجر : الزمن والخيال الشعري ؛ ضمن : حاضر النقد الأدبي ، ص 173 .

والمضمون الشعري هو – على أحسن الفروض ، وببساطة – غير دقيق ، فموسيقية الشعر تتولد من خلال ذلك التوتر الذي ينشأ حين نرى نفس الفونيمات الصوتية المتناغمة تحمل أثقالا بنائية متميزة ، وبقدر ما يتعاظم حظ الفونيمات المتطابقة صوتيا من التنوع الدلالي والقاعدي والإنشادي ، ثم بقدر ما يتضاعف ما نلحظه من القطيعة بين التكرار أو الوحدة على المستوى الصوتي ، والتنوع أو التمايز على المستويات الأخرى تتنامى موسيقية النص الشعري بالنسبة إلى المتلقي"[1] .

أي أن الحقيقة التي يجب أن نوليها عنايتنا هي تلك العلاقة الخلاقة بين مظاهر الإيقاع ودلالة القصيدة ، فلا معنى لبحث ظاهرة إيقاعية في نص شعري بمعزل عن صلتها بالدلالة . كذلك فإن إيقاع المعنى – من خلال كونه ظاهرة إيقاعية تكشف عن أعماق حركة المعنى وأبعادها – وثيق الصلة بشتى مظاهر الإيقاع الأخرى ، حيث تتشابك كلها ، وتتآزر متفاعلة في تشكيل إيقاع المعنى و معنى الإيقاع . ومن ثم يذهب الدكتور توفيق الزيدي إلى أن " الدليل على نفاذ تفكير النقاد القدامى إلى ظاهرة الإيقاع هو تطرقهم إليه من زاوية المعاني"[2] .

فالتشديد الأول على علاقة مظاهر الإيقاع بدلالة النص يستلزم ضرورة التشديد الثاني على علاقة إيقاع المعنى وحركته بمظاهر الإيقاع الصوتي ومن هذه الزاوية يمكن أن يعد كل مظهر من مظاهر الإيقاع الصوتي إيقاعا للمعنى بوجه ما – بما يسهم به من دور في تشكيل ذلك المعنى – فلا نكون بمبعدة عن إيقاع المعنى أو على الأقل ، عن المعنى العميق ، في بحث مظاهر الإيقاع الصوتي المختلفة ، ذلك إذا كنا على وعي بعمق العلاقة وحيويتها بين إيقاع النص ودلالته " فمن الواضح أن المعنى يشكل الإيقاع ويلون استجابتنا له ، كذلك الإيقاع يوسع ويوضح المعنى ويخرج ما فيه من مفارقات لا يمكن أن تظهر بغير هذا الطريق . وبهذا نفترض التفاعل الناجم بين العناصر الإيقاعية

---

(1) يوري لوتمان : تحليل النص الشعري – بنية القصيدة : ص 100 .

(2) د .توفيق الزيدي : مفهوم الأدبية في التراث النقدي 153 .

والمعـنوية .. إن الإيقاع حـركـة المعنى ، وتفـاعلات المعـاني تتداخـل مـع تفـاعلات الإيقاع "[1] . وربما " كان البحث في إيقاع الكلمات داخلاً في ثنايا البحـث عـن معناهـا وربما كانت كل شؤون الإيقاع ذي المعنى من هذا القبيل .. نظام أو إيقاع "[2] .

2. المقابلـة[3] :

تعد المقابلة أداة شعرية قديماً وحديثاً - فضلاً عن كونها حيلة إنسانية جد قديمة[4] - وهي من المحسنات المعنوية الواقعة في نطاق البديع في البلاغة العربية تحت مصـطلحات: الطباق أو المطابقة أو المقابلة " وحد الطباق : ذكر الشيء وضده "[5] أما حد المقابلة فهـو " أن تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر ، وبين ضـديهما "[6] . وبهـذا تنقسـم المقابلـة إلى لغوية (معجميـة) وسياقيـة . أما اللغوية " فهي تلك الـتي تتمثـل في اسـتعمال لفظيـن اثنين متضاديـن بحكم الوضـع اللغوي لا يشترك في ذلك ثالث "[7]. فاللغـة أصـلا هـي

---

(1) د .مصطفي ناصف : خصام مع النقاد ص 185 ، 186 .

(2) د.مصطفى ناصف : النقد العربي نحو نظرية ثانية ، ص 33.

(3) إن التقـابل في اللغة يعد صدى للتقابل الأصيل في الوجـود حيـث إن " الوجـود هـو الفتـح الأول ، والشرط القبلي لكـل مشروط ، وهو ليس مما يحمل لأنه أصل لجميع أشكال الحمـل الـتي يعبر عنهـا باللغـة ، ومن ثم يبدو التضـاد الأساسـي في الوجـود أصلا للتقابـل اللغـوي " ص 85 د . عـاطف جودة نصر : البديـع في تراثنا الشعـري : مجلـة فصـول م . 4ع .2 القاهـرة مـارس 1984 .

(4) راجع د .مصطفي ناصف : الوجه الغائب ، ص 198 .

(5) نجم الدين ، أحمد بن إسماعيل بن الأثير :جوهر الكنـز ، تحقيـق د . محمـد زغلـول سـلام ومنشـأه المعارف بالإسكندرية ، ص84 .

(6) أبو يعقوب ، يوسف بن أبي بكر محمد السكاكي : مفتاح العلـوم ، ضـبط وتعليـق : نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، ط 2 بيروت 1987 ص 224 . راجـع : بـدر الـدين بـن مالـك : المصـباح في المعاني والبيان والبديـع ، تحقيق : د . حسنى عبد الجليل يوسـف ، مكتبة الآداب القـاهرة. 1989 . ص 191 ، 192 .

(7) د .محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ، منشورات الجامعة التونسـية 1981 ص 148

التي تصنع هذا التقابل ، والشاعر يستثمر هذه الإمكانية فحسب ، وأما السياقية : فمرجعها إلى السياق ، ولا يكون الاعتماد فيها على التقابل اللغوي ، وإنما على أسلوب الشاعر إذ " يعمد الشاعر إلى إمكاناته الخاصة فيخلق تقابلاً سياقيا بالاعتماد على رؤيته الذاتية في إدراك ألوان التخالف لا التضاد ، وهنا يكون له فضل الكشف ، ثم فضل التركيب"[1].

ويرفض الدكتور رجاء عيد تقسيم البلاغيين التضاد إلى طباق ومقابلة في قوله : " وليس هناك معنى في الحديث عن الطباق والمقابلة فما هذا إلا ذاك ، ولا نتصور أننا نطابق بين لفظين ، ونقابل بين جملتين، فليس هناك شيء في الأسلوب المشتمل على الطباق يسمى لفظا لأن هناك متعلقا به يكون معه بناء جملة "[2]. فالطباق كالمقابلة مغروس في بنية القصيدة كجزء من كل ، ولا يؤدى دوره بمعزل عن هذا الكل ، كما أنه لا قيمة له إلا في سياقه الدلالي . ومن ثم ينضوي الطباق تحت مصطلح المقابلة وتنطوي عليه .

ويذهب الدكتور عاطف جودة نصر، إلى أنه ثمة دلالتان تصنف التقابلات الشعرية تحتهما ، من حيث الاتصال أو الانفصال والاستقلال عن السياق العام . فالتقابل المنفصل هو ما يستقل فيه الطرفان عن السياق العام ، لذا فهو تقابل شكلي " غير ناشئ عن التوتر الذي يميز كل تقابل ينقسم بواسطته الطرفان ليعودا إلى الالتحام ببنية العمق "[3].

---

(1) المرجع السابق : ص 148 ومن المقابلة العكسية Chiasmus " 1- قلب ترتيب كلمات الجملة في جملة تالية كقوله تعالى : ﴿يُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَيُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ﴾ 2- عكس المعنى بين قضيتين بأن تقدم جزءا فى الكلام ثم تؤخره وتقدم ما أخرت مثل قول سعد الدين التفتازاني :

طويت بإحراز الفنون ونيلها رداء شباب والجنون فنون

فحين تعاطيت الفنون وحظها تبين لي أن الفنون جنون "

(2) د.رجاء عيد : فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ، منشأة المعارف بالإسكندرية ،ط2 ، 1988،ص471.

(3) د . عاطف جودة نصر : البديع في تراثنا الشعري - دراسة تحليلية ، ص 86 .

أما التقابل المتصل - فهو الذي يختفي فيه الاستقلال الزائف ، كيما يتحقق التآلف والانسجام الذي يحتفظ بتقابل الأضداد ، وينسج في الوقت نفسه من هذا التمزق توافقا ، فإذا نحن أمام نقيضة تفض نفسها في توافق المتقابل وتقابل المتوافق -[1].

وهذا التمايز يؤسس المعيار النقدي - الذي يتيح لنا الحكم بامتلاء المضمون أو خوائه وليس التقابل مما يختص بمعاني الشعر فحسب ؛ لأننا نصادفه أيضا في الصور ، وهو في دورانه على الصور أو المعاني ، ربما جنح إلى السطح وربما اتجه إلى بنية العمق -[2].

وإذا كانت المقابلة في الشعر تولد إحساسا بالمفارقة التي تدهش وتباغت وتناوش الشعور ، فإن هذه المفارقة هي مصدر التوتر الدلالي الثري النابع من التوتر التعبيري ، من خلال انسجام المتقابلين في رؤية شعرية لها منطقها الخاص - وهكذا تبدو المقابلة تجطيما شعريا لكيانات الإدراك الحسي المعتاد ، وتصديعا لمقولات الفهم المنطقي .. وهي وحدها التي تحمل بذرة الديالكتيك وجدلية العلاقة بين الأطراف -[3] ؛ وذلك لأن مرحلة نفي النقيض أو - نفي النفي في الجدلية الديالكتيكية ، لا تفضي إلى تحقيق الانسجام في صورة وحدة نهائية ، وإنما هي نقلة إلى تناقض جديد أكثر رقيا -[4] ، وأرهف توترا ، وأعمق غوصا في الوجود الإنساني . حقاً إن القيمة الفنية لأسلوب المقابلة تكمن - في قدرته على مناوشة الشعور عن طريق الإبانة الخاطفة عن وجهي الحياة

---

(1) المرجع السابق ص 86 .

(2) المرجع السابق ص 86 ويميز د . عاطف في سياق مقاله بين نمطين للتقابل في الشعر العربي ، أحدهما بين المعاني ويجلب للتوضيح والبرهنة على صحة الفكرة ، والآخر تقابل مقصود لذاته تصنفه الصورة .

(3) المرجع السابق : ص 85 ، 91 .

(4) أ .محمود أمين العالم : إشكالية التوفيق والحسم مجلة : الفلسفة والعصر ، ع . 1 القاهرة أكتوبر 1999 ص 90 .

أو الأشياء ، حيث تتآزر في هذه الإبانة مختلف وسائل التركيب اللغوي[1] . وهذه المناوشة هي التي تخلق الحركة الجدلية المستمرة المتفاعلة بين قطبي الدلالة التي تنمو ، وتزداد عمقا وثراء. بهذا التفاعل ، كما ينمو معها الإحساس بالمفارقة ، وحينئذ تتكشف الرؤية الشعرية للعالم والأشياء عن حقيقة الوجود عبر ديالكتيكية دينامية باطنة[2] .

إن الإيقاع المعني هنا خاص بحركة المعنى وانتظامها خلال المقابلة والانتقال من طرف إلى ما يقابله أو يخالفه أثناء تداخل الأطر الدلالية المتقابلة وتشابكها ، وكذا " حركة

---

(1) د .رجاء عيد : فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ، ص 471 .

(2) إن من أهم مبادئ المنطق الديالكتيكي – منطق التناقضات – النظر إلى الأشياء والظواهر باعتبارها وحدة الأضداد وصراعها حيث إن " وحدة وصراع الأضداد قانون من قوانين الديالكتيك الأساسية ، يبين مصدر التطور والحركة الذاتية للأشياء والظواهر . ويعبر هذا القانون عن لب الديالكتيك .. فالأشياء والظواهر تظهر ، تتطور ، وتتحول بعضها إلى الآخر وفي صلب هذا التطور يقوم التناقض الديالكتيكي ، أي انشطار الواحد (الشيء ، الظاهرة) إلى ضدين ، يستثني أحدهما الآخر ، ويفترضه في الوقت ذاته .. وهذه الجوانب المتضادة تكون في وحدة ، فلا يوجد أحد جانبي التناقض الديالكتيكي بدون الآخر فكل منهما يفترض الآخر ويكمله ، والضدان يتحولان أحدهما إلى الآخر بعبارة أخرى : يندرج الضدان في نسق معين ؛ بحيث يشكلان وحدة في إطاره .. إن صراع الأضداد نمط من الارتباط بين جوانب التناقض الديالكتيكي ، حيث يتحول الجانبان المتضادان أحدهما إلى الآخر ويستثنيه في نفس الوقت . ويشكل هذا الصراع المصدر الداخلي للحركة والتطور الديالكتيكيين .. التناقض الديالكتيكي ، أي ارتباط الجوانب المتضادة ، لا يبقى ثابتا ، فتناقضات الأشياء شيمة الأشياء ذاتها (إن وحدة – تطابق ، توازن – الأضداد شيء نسبي عابر ، أما صراع الأضداد التي يستثني أحدها الآخر فأمر مطلق مطلقية التطور مطلقية الحركة) لينين : الدفاتر الفلسفية ، وليس تطور التناقض الديالكتيكي مجرد تعمق وانتقال من شكل أقل نضجا إلى آخر أكثر نضجا ، وإنما هو في الوقت ذاته حل للتناقض نفسه ، ففي هذه المرحلة يتقل الضدان أحدهما إلى الآخر ، يتصر أحدهما على الآخر .. ويؤدي حل التناقض المتطور إلى تغيير نوعي في الموضوع ذاته ، إلى ظهور تناقض . إن قانون وحدة وصراع الأضداد يتسم بطابع شامل" . ص 535 – 537 المعجم الفلسفي المختصر . ترجمة : توفيق سلوم – دار التقدم موسكو 1986 . وراجع أيضا : إديث كريزويل : عصر البنيوية . ترجمة : د. جابر عصفور . دار سعاد الصباح . ط أولى 1993 الكويت . ص 378 من ملحق المصطلحات الخاص بالمترجم .

النفس مع أجزاء الصورة في تغيرها من حال إلى حال "[1] . وليس هذا الإيقاع هو كل ما تفرزه المقابلة ، لكنه من الآثار المهمة الناتجة عن هذه الأداة الفنية ذات الدور الفعال في إنتاج شعرية الخطاب . فالتقابل إلى جانب أثره الدلالي " يخلق نوعا من التلاؤم يتيح لموسيقى البيت أن تتأكد وتتدعم بتناسق حركة المعنى وانتظامها ، بل إن تركيب مفردات البيت قد يساعد على تكثيف الإيقاع واتساقه "[2] والإيقاع بوصفه حركة للمعنى يتفاعل مع هذا المعنى ويشكل ملامحه فالموسيقى في الشعر ينبغي أن تساعدنا على الفهم ولو بطريقة غامضة "[3]

وظيفة التقابل – إذن – هي : "إبراز المعنى بضده وإحداث أثر شعري في المتقبل أساسه الحركة والانتقال من المعنى إلى ضده "[4]. فالأثر الدلالي الإيقاعي للتقابل أثر مركب ولا يكاد ينفصل أحدهما عن الآخر ؛ إذ الإيقاع هنا حركة المعنى وليس شيئا آخر مستقلاً عنه ؛ ولذا فالتفاعل بينهما شديد . " إننا نجابه من خلال المقابلة والمطابقة طابع المفارقة على نحو يسمح لنا بتصور الاختلاف بين التطريب الأدبي ، وتوليد المتآلف من المتعارض والمنسجم من المتقابل . هذا الضرب من الإيقاع المركب ، يختلف عن إيقاع السجع والجناس في بساطتهما ومباشرتهما "[5] .

الهدف إذن هو محاولة الكشف عن هذا الإيقاع المركب . وهي مهمة لا شك فيما يواجهها من صعوبات أثناء القراءة ، ومواجهة النص ، على الرغم مما يبدو من وضوح على المستوى النظري إذ تتطلب معايشة النصوص معايشة حميمة والإمعان الشديد في

---

(1) د.منير سلطان : البديع في شعر شوقي ، منشاة المعارف بالإسكندرية 1986 ص 207 .

(2) د.محمد عبد المطلب : التكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ ،مجلة فصول م.ع . ح القاهرة مارس 1983 .ص54 .

(3) د.مصطفى ناصف : خصام مع النقاد ، ص 188 .

(4) د.توفيق الزيدي : مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع ، ص 149 .

(5) د.عاطف جودة نصر : البديع في تراثنا الشعري . ص 78 .

اللغة وحركتها وذلك لما لهذه الحركة من لطف ورهافة ، فالحركة التي يسلكها الإيقاع عبر القصيدة لا سيما إيقاع المعنى – حركة خفية تشبه حركة الروح في الجسد . بحيث تصبح محاولة اكتناه إيقاع المعنى داخل بنية التقابل محفوفة بالمخاطر بيد أنه لا مفر من المواجهة والمحاولة.

3. المفارقة[1] :

إن المفارقة هي " شكل بلاغي من أشكال الكلام الذي يحتوى على مجموعة كلمات متناقضة ظاهريا ، ولكنها في الوقت نفسه تبدو ، بعد تدقيق وتأمل ، ذات معنى وحقيقة غير متوقعين ، مثل : (الحياة موت ، والموت حياة) . إن بنية المفارقة تتشابه مع (الإرداف الخلفي Oxymoron) الذي يضم مفهومين متناقضين (كلمتين) أو ثلاثة ، خفة ثقيلة" [2] بوصفه شكلا من أشكال المفارقة المكثفة ، وربما تتشابه المفارقة مع التقابل كذلك (Antithesis) بل ربما تداخلت مع أشكال التناقض عموماً :(Contrast) .

والمفارقة عند شليجل " شكل أساسي من أشكال الخبرة الإنسانية ، كما أنها شكل بلاغي موظف في الشعر والسخرية .. وقد وظفت المفارقة على نحو واسع في نقد القرن العشرين وبصفة خاصة في مدرسة النقد الجديد وقد ناقشها كلينث بروكس .. كشكل من أشكال التورية الموحية التي تمثل ملمحا مائزاً من ملامح اللغة الشعرية .. ولم يستخدم كلينث بروكس المفارقة (paradox) بالمعنى التقابلي الصارم (ntithetical) ولكنه يعطيها مدى واسعا ، انطلاقا من أن القصائد الشعرية الجيدة تنبع من الوعي الذي يوسع أو يعدل مفاهيمنا العامة تلك الوظيفة التحويلية (المزقة) للغة الشعرية هي بالتحديد

---

(1) المفارقة في الفلسفة " إثبات لقول يتناقض مع الرأي الشائع في موضوع ما بالاستناد إلى اعتبار خفي على هذا الرأي العام حتى وقت الإثبات " د . مجدي وهبه وكامل المهندس : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ص 376 .

(2) Alex Preminger and T . v . f . Brogan , the new princeton Encyclopedia of poetry and poetics . princeton , New jersey . princeton university press , 1993, p 876 .

المفارقة لدى كلينث بروكس . وحيث إن درجة الانتهاك (التمزيق) التناقضي تعد سمة للمعنى الشعري فإن التناقض والشعر متواشجان"[1] .

المفارقة – إذن – أسلوب فني أصيل . وهي تخطيط دقيق لاستراتيجية الوعي في الرؤية الشعرية ، والشاعر يجابه بها وفيها الحقيقة في طبيعتها الكلية ، ويكتنه من خلالها أبعاد الموقف الشعوري ؛ ولذا فإن لغة الشعر هي لغة تقوم على المفارقة ، فللمفارقة معنى ما يجعل منها اللغة المناسبة للشعر بل المحتومة له ، إذ إن الحقيقة التي يعبر عنها الشاعر لا يمكن تصورها إلا عن طريق المفارقة[2]. إذ يتعايش التناقض في المفارقة الشعرية على الديالكتيك ويؤدي وظائف فنية متعددة ، ويعين الشاعر على اكتناه أبعاد الموقف وتشكيلها فنيا على نحو ديناميكي نشط[3].

فالمفارقة خارج النص أسلوب حياة ، وداخل النص أسلوب فني ؛ لتصوير جوانب تلك الحياة وحقيقتها ، المفارقة " تشبيه للحياة في ثنائياتها المتعارضة ، وإعادة لإنتاج أحداثها عن طريق التحويل إلى نماذج متقابلة (إنسانيا ولغويا ووقائعيا) وعرضها أو تمثيلها . المفارقة موضعة لمصير العالم ، وعكس مباشر لمشاهده الوجودية المتعارضة "[4] أي أنها تشتبك بالعالم والحقيقة أنطولوجيا شأن التقابل عموما ، فهي تعمل في النص وخارجه أو قبله كما تعمل بين طرفين أو أكثر[5] ، وعلى مستوى الظاهر والباطن ، أو الواقع والخيال .

---

(1) السابق : ص 876 .

(2) راجع : د . محمد عناني : النقد التحليلي ، ص 39 .

(3) يقول محي الدين بن عربي : "فليس الإنسان إلا المؤمن الكافر معاً : سعادة و شقاء ، نعيم و عذاب ، منعَّم و معذَّب و لهذا (كانت) معرفة الدنيا أتم ، و تجلي الآخرة (كان) أعلى . فافهم ! و حل هذا القفل" 2 / 221 الفتوحات المكية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة 1972 . و أحسن ابن عربي إذ سماها القفل ! .

(4) د . وليد منير : جدلية اللغة والحدث في الدراما الشعرية الحديثة ، ص 74 .

(5) ثمة نمطان أساسيان من حيث أسلوب مقابلة كل من طرفي المفارقة بالآخر : أحدهما يقدم كلا من الطرفين مكتملا بكل عناصره ومقوماته في مواجهة الآخر .والآخر يفتت كلاً منهما إلى مجموعة من=

ولا تعمل المفارقة في عزلة الأطراف وانفصال المستويات ، بل تشتبك الأطراف والمستويات ، وتتفاعل فيما بينها ، وربما تبادلت الأدوار أثناء تحولاتها تبعا لقانون التناقض الديالكتيكي . إن متابعة هذه الثنائيات الدلالية الديناميكية المتفاعلة ، في تحولاتها داخل لغة الشعر والتراوح بينها ، ليكشف عن مسار الدلالة وإيقاعها الخفي عبر الحركة والتوتر اللذين تتمتع بهما المفارقة .

ومن ثم تمثل المفارقة إيقاع الأعماق ، وحركة الدلالة المتوارة داخل النص ، وتتكشف عن الحقيقة الإنسانية في ومضة خاطفة ، وفي لحظة شعورية فريدة ؛ ولذا فإن لغة المفارقة "وليدة موقف نفسي وعقلي وثقافي معين "[1] يتسم بالعمق والتشابك . إن الحياة حشد من المتناقضات والمتعارضات المتشابكة " وما يزال عقل الإنسان راغباً في إيجاد مصالحة بين جوانب متقابلة أو متضادة ، أو راغبا في استيعاب تناقضات كثيرة لا يريد أن يثبت شيئا من دون الآخر"[2] ؛ لأنه ليس ثمة ما هو جدير بالإثبات دون غيره . فالحقيقة متعددة الوجوه والأبعاد ، بل متناقضة . أليس الرمز هو الحقيقة [3] الرمز يجمع بين النقيضين في وحدة هي الحقيقة في ثرائها وحيويتها ، على نحو ما تجمع بينها المفارقة " وليس هناك فرق حاد في الزوايا المتناقضة . الشاعر يثبت وينفي ، يسأل ويقرر في وقت واحد .

=العناصر الجزئية التفصيلية ، ثم يضع كل عنصر منها في مقابلة ما يناقضه من عناصر الطرف الآخر بحيث تنحل المفارقة في النهاية إلى مجموعة من المفارقات الجزئية ، وبذلك يتم إبراز التناقض على مستويين ، يتم أولاً على مستوى الجزئيات وثانياً على مستوى الكل الذي يتألف منها . راجع د.على عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، ص 140 – 143 .

(1) د . مصطفى السعدني : المدخل اللغوي في نقد الشعر منشأة المعارف بالإسكندرية ص 50 .

(2) د. مصطفى ناصف : خصام مع النقاد ، ص 262 .

(3) راجع : د . عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 111 ، 114 .

وراجع د . سمير سرحان : التفسير الأسطوري في النقد الأدبي ، مجلة فصول م . 1 . ع . 3 . القاهرة أبريل 1981، ص 101 . حيث مقولة كاسيرر " الرمز ليس جانباً من جوانب الحقيقة وإنما هو الحقيقة نفسها . "

"الشعر تعبير مكثف"[1] والمفارقة الشعرية " وليدة موقف شعوري يتضمن موقفا مناقضاً له وهو مع ذلك متسق معه أي يتكامل معه في الوحدة الكبرى التي هي القصيدة "[2] ؛ ولذلك كان الاختلاف يؤدى دورا لا يقل أهمية عن المشابهة والتوحد والإثبات ؛ لأن الكلمات يواجه بعضها بعضا[3] ، وتظل بين ائتلاف واختلاف لا يستطيع أن يمحوه ، وتلك خصوصية المفارقة والرمز ولغة الشعر والحياة جميعا .

ومن خصائص المفارقة " وجود مستويين للمعنى في التعبير ، المستوى السطحي للكلام على نحو ما يعبر به ، والمستوى الكامن الذي لم يعبر عنه والذي يلح القارئ على اكتشافه إثر إحساسه بتضارب الكلام كأنه أشبه بزوبعة مثارة لا يعرف مصدرها ، ولكن فيه من التلميحات ما يكفي لأن يشده إلى تعرية المستوى الكامن "[4] فالوصول إلى إدراك المفارقة لا يتم إلا من خلال إدراك التعارض أو التناقض بين الحقائق على المستوى الشكلي للنص " ففي المفارقة مقارنة ضمنية بين الموجود الحقيقي والظاهر المخيل ، ويؤدى التعبير حالات ثرية دقيقة ، ويتعلق مستويان اثنان من المعنى معاً . أحد المستويين يذكر صراحة والثاني هو النقيض الذي ينتقل إليه القارئ "[5] .

وينطوي هذا النص على إشارة عميقة . فما تغيبه المفارقة وتفضي إليه في آن معا هو الحقيقة التي تغذوها وتؤسسها ، فالمفارقة تحتضن حقيقة الوجود حية ممتلئة ، وهي ليست في أحد المستويين ، وإنما توجد في علاقة التوتر والصراع بينهما . ومن هنا كان اعتماد المفارقة على فعالية القراءة ، وإيجابية دورها في إنتاج الدلالة الشعرية ، فالقارئ شريك أساسي في المفارقة . إن المفارقة " هي الحياة نفسها المليئة بما يعجز الإنسان عن

---

(1) د . مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي ، ص 335 .

(2) د . محمد عناني : النقد التحليلي ، ص 40 .

(3) راجع : د . مصطفى ناصف : الوجه الغائب : ص 85 ؛ 89 .

(4) د . نبيلة إبراهيم : المفارقة ، مجلة فصول . م . 7 ع 3 ، 4 القاهرة سبتمبر 1987 . ص 133 .

(5) د . مصطفى ناصف : خصام مع النقاد . ص 235 .

فهمه أو إخضاعه لمنطق العقل الإنساني "[1]. لذا تعد المفارقة منطق الشعر" فللشعر منطق متميز مؤسس على نحو يجعله يند عن قانون الهوية وعدم التناقض "[2].

ومن ثم يرى الدكتور مصطفى ناصف " أن مهمتنا الحقيقية هي كشف المفارقة بين النص وظروفه . إذ ذاك نبحث عن أهمية الشعر "[3]. فالمفارقة تضعنا في قلب الرمز ، والرمز يقفنا على حقيقة الشعر والوجود ، حيث إن تناقضات الوجود هي تناقضات الوجود الإنساني ، وهي ترتبط بوعي الإنسان الذي كلما ازداد وعيا ازداد شعوراً بالتناقضات "[4] .

المفارقة – إذن – تهدم وتبني وتشحذ العقل ، وتشتت المبالاة ، وتعري الأشياء والنفوس وتطرح الأسئلة مرة بعد مرة[5] . إن في المفارقة رفعا للحجب ، وكشفا للأستار ، عن مكنون لا يلبث أن يتوارى وراء غلالة شفيقة من الغموض ، فما ينكشف إلا على استحياء . " ولغة المفارقة لغة منعزلة لأنها تتعمد أن تكون خارج الموضوع ، كما أنها تتعمد عدم الإفهام على نحو مباشر . وهي لغة تجعل الأشياء تهرب منا بمجرد أن نقترب نحوها "[6] . فالمفارقة تعنى بالضرورة قدرا من التباعد من قبل القائل عن قوله[7] . أي أن القائل ينفصل عن قوله ، أو يوهم بأنه لا يتبنى تلك المقولة فيزجيها بلا مرجعية ، غير مرجعية الذات اللغوية عبر اشتغال اللغة كبنية نصية ، رمزية .

---

(1) د . نبيلة إبراهيم : المفارقة ، ص 135 .

(2) د . عاطف جودة نصر : البديع في تراثنا الشعري .. ص 81 .

(3) د. مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي ، ص 111 .

(4) د.رجب بو دبوس : فلسفة الفلسفة ، مشكلات فلسفية ، الدار الجماهيرية ، ط أولى ، بنغازي 1424 ، 3 / 66 .

(5) راجع : د. مصطفى ناصف : الوجه الغائب ، ص 196 .

(6) د.نبيلة إبراهيم : المفارقة ، ص 140 .

(7) راجع : د . صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص 104 .

ويعتد بالمفارقة بوصفها - تخطيطا دقيقاً لاستراتيجية الوعي ، وبوصفها ، في الوقت نفسه ، قوة سلبية يتحرر من خلالها صانع المفارقة من ذاته التجريبية ، بل من قيود اللغة المتواضع عليها -[1] . إن عدم قدرة الذات الواعية على احتواء الحقيقة كاملة هو ما يدفعها إلى اللجوء إلى استراتيجية الوعي عبر المفارقة : حيث يتشكل الصراع والتوتر بين الخضوع للواقع والعلو عليه أو التحكم فيه ، بين الضرورة والحرية في المفارقة . فهي تمثل لحظة كشف لحقيقة تناقض الحقائق في الحياة ، وعجز الإنسان إزاء هذا التناقض . وذلك لأن المفارقة تقوم على تذكر العناصر المتضادة والبواعث المتكاملة .

فالإنسان - يربط بداخله ، على نحو ينطوي على مفارقة بين المتناهي واللامتناهي بين الزماني والأبدي ، و الفكر يعجز عن أن يجد في هذا شيئا (ذا معنى) أو عن الجمع بين هذين الجانبين ، من كينونة الإنسان في كل متكامل ، إن الوجود البشرى ليس فكرة ولا ماهية يمكن تناولها عقليا -[2] .

إن الذات أمام حالة عدم الثقة التي تجتاحها ، وتسلبها حريتها ؛ فتهدد كيانها بالتشيؤ – تلجأ إلى الانفصال والعزلة والعلو (المجال الترانسندنتالي) في محاولة للتحرر من قيود الضرورة ، والابتعاد عن الواقع مسافة كافية للتمكن من معرفته على نحو جديد . ولكن تلك الذات لا تلبث أن تسقط من هذه الرؤية الترانسندنتالية ، إثر اصطدامها بالواقع لحظة وعيها بعبثها وعدم جديتها ، وهنا تنبثق المفارقة[3]. ولذلك فإن المفارقة تتحقق على يد الفنان - الذي يجرى في دمه الإحساس العميق بالخدعة الكبرى في الحياة . ومثل هذا الشخص هو الذي يستطيع أن يلعب بأسلوب المفارقة على المستوى الجمالي لا الأخلاقي -[4].

---

(1) د.نبيلة إبراهيم : المفارقة ، ص 135 .

(2) جون ماكوري : الوجودية ، ص 91 .

(3) راجع : د نبيلة إبراهيم : المفارقة ، ص 136 ، 139

(4) المرجع السابق : ص 136.

فالذات لا تنفصم عن الواقع إلا لتعانقه ، ولا تعلو عليه إلا لتتعمقه ، بالكشف عن حقيقته . فالواقع منكشفا على نحو جديد ، هو المرفأ الأخير للذات في المفارقة الناجحة . أما الإخفاق في المفارقة فيقع إذا انفصلت الذات عن الواقع وتمادت في تخطى الحدود ، بما ينذر بالقطيعة ويهدد باتساع الهوة بينهما ، وعدم إمكانية الالتقاء به مرة ثانية . وكذلك انقطاع شعرة معاوية بين القارئ والنص ، بحيث لا يسمح له بفك شفرته وتوجيه دلالته ؛ فتضيع المفارقة بتبدد المغزى منها ، وضعف المقدرة الكشفية فيها ، تحت وطأة غواية اللغة وسيطرتها .

هذا عن مفهوم المفارقة وخطة عملها أو فلسفتها ، كبنية بلاغية تتبلر على مستوى الدلالة ، أما عن شكلها أو بنيتها اللغوية - فالمفارقة في أخص خصائصها صنعة لغوية ؛ فهي عندما تتعمد أن تقول شيئا وتعنى شيئا آخر كلية ؛ وعندما تثبت حقيقة ثم لا تلبث أن تنفيها ؛ وعندما تحدث الانفصال بين العالم التجريبي والترانسندنتالي ، إنما يتم ذلك من خلال المهارة الفائقة في تحريك اللغة ، بشرط أن تظل محتفظة بشفرتها السرية على نحو ما ، حتى يفكها القارئ - [1] .

فلا صيغة – إذن – محددة لغوياً للمفارقة ، إنما هي تكنيك ، ولغة فنية خاصة تتحرك حسب خطة دقيقة للوعي . فهي اللغة التي - لا تساعد على اختزال الفكرة ، ولا تساعد على استمرارية الحدث وتواصله -[2] كما أنها ليست لغة المجاز ، ولا المضحك (النكتة اللفظية) ، وإن تقاطعت مع أشكالهما في بعض الخصائص . بل إنها اللغة التي - تغذى جوانب التجربة بضروب من المفارقات التي لا تستنفد احتمالاتها ، كأن تتلاعب بوجهة النظر، أو بأبنية الزمن ، أو تناور باللعب بين الوعي والغفلة ، والخيال والواقع ، والتي قد تحدث اضطراباً في النص نتيجة انقسام الذات بين التجريبي والترانسندنتالي ، والتي قد تتراكم فيها المفارقات الجزئية وتتوالى على نحو مربك للقارئ -[3] . .

---

(1) (2) (3)المرجع السابق : ص 139 .

وثمَّ مفارقات تعمل عن طريق آليات قلب الدلالة[1] . وجدير بالذكر أن المفارقة في (السقط) أداة علائية متميزة ولذلك علاقة وطيدة بالرؤية العلائية للوجود الإنساني فالمفارقة من أهم سمات الوعي المتوثب المتمرد على الوجود[2] .

وسأتتبع الإيقاع الدلالي في بعض نماذج السقط من خلال (المقابلة والمفارقة معاً) فالتقابل كثير وإحصاؤه أمر لا طائل تحته ؛ إذ لا قيمة لاستعراض النماذج التقابلية في السقط إلا في ظل الرؤية التي تنبثق منها ، وهو ما سيكون الحديث عنه أكثر ملاءمة أثناء الكشف عن علاقات الرؤية في أكثر من موضع في البحث ، ومن ثم سأكتفي ببعض نماذجه في علاقتها بالرؤية والمفارقة . ومن نماذج المقابلة ما في قصيدة (96) ومدارها على علاقة الإنسان بالدنيا أو الأيام والدهر . وهي بداية تقوم على التوتر النفسي داخل الإنسان في علاقته بالحياة وسياسة الأيام . يقول أبو العلاء :[3]

1. ما نخلت جارتنا ودها ... يوم تراءت بكثيب النخيل
2. قامت أمام الرحل مثل التي ... تامت أبا النجم غداة الرحيل
3. ما صاحب السيف سعى نمله ... من ربة الدملج ذات النميل

فالقصيدة تنطلق من (النفي) و(الفقد) في (ما نخلت جارتنا ودها) ، ومن ثم من التناقض بين الجارة وضمير المتكلم الجمع ، وكذا بين (صاحب السيف) وربة الدملج فصاحب السيف ليس من ربة الدملج ، ولنتأمل المماثلة الصوتية السطحية في (نمله) و(النميل) فهي تؤكد على الاختلاف من خلال النص على علاقة التشابه أو التعالق الصوتي بينهما . ويقول الخوارزمي في شرحه البيت الثالث : " قد نقضت عهدي ، وأخلفت وعدي ، وكذلك يجب ؛ إذاً لا مناسبة بين الكمي ، وبين صاحبة

---

(1) راجع : د .صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص : ص 104 .

(2) راجع : موسوعة المصطلح النقدي ، ترجمة : د. عبد الواحد لؤلؤة ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، 1982 ، ص 596 .

(3) شروح سقط الزند :5 / 1929 .

الحلي -[1] ، فالتناقض أساس النقض . ويذكر الشراح قصة أبى النجم مع العجاج ، وجمله الذي حمل على ناقة العجاج ، عند قول أبى النجم :

- إني وكل شاعر من البشر شيطانه أنثى وشيطاني ذكر

وتوظف القصة علاقة التناقض بين الجمل والناقة أو الذكر والأنثى ، وبين الجارة (أم الخزرج) و(القوم) في قول أبى النجم :

- قد عقرت بالقوم أم الخزرج تامت أبا النجم الرحيل والنّجى

التناقض - إذن - أساس الرؤية ، وهو أحد أعمدة المفارقة ، ومن الواجب أولا أن نحكم علاقة صاحب السيف بالدرع (نثرة) في ضوء علاقته بـ (ربة الدملج) أو (جارتنا) . يقول أبو العلاء :

4- لقد أراني لابسا نثرة أسحب منها في الوغى فضل ذيل
5- يحسبها الضب إذا ألقيت في أرضها الغبراء عثنون سيل
6- يشتد خوفا بعد إخباره حسيله عنها و أم الحسيل
7- ماذية هم بها عاسل من القنا لا عاسل من هذيل
8 - دقت و ما رقت و لكنها جاءت كما راقك ضحضاح غيل
9- فمن لبسطام بن قيس بها ذخيرة أو عامر بن الطفيل
10- فارسها يسبح في لجة من دجلة الزرقاء أو من دجيل
11- هالت وما هيلت وفاضت على الصـ ـاع ولم يملأ بها صاع كيل
12- كأنها كسف سماء هوى لحوبة خربها من سهيل
13- أعدها الشيخ معدّ لما يطرقه من لف خيل بخيل
14- كانت لهود عدة قبل أ د يان يهود حدثت من قبيل
15- تعلم الزّميّل ضرب ابن د ا رة المنايا كسجايا زميل
16- أعيل فيها كأخي لبدة عائل شبلين حليف لعيل
17- بدلت من برد الصبا شاملا جونا بلون كبياض الأجيل
18- فارتحل النضر لربع سوى ربعي فرارا من أبيه شميل

---

(1) السابق :5 / 1930 .

بداية لا بد أن نلمح عدة علاقات أساسية لبناء رؤية هذه الدرعية . فالفعل المضارع المبنى للمجهول مع لقد في : (لقد أُراني) يوحي بالتوجس ، والاضطرار في لبس تلك الشرة وأن لبسها لم يكن اختيارا ، كما يوحي بعدم الاستمرار ، إذ ينتهي المقطع بـ (بدلت) فمن البناء للمجهول في (أُراني) إلى البناء للمجهول في (بدلت) فليس ثمة سيطرة أو تحكم أو استمرار ، وإنما انتقال من شباب إلى شيب وتبديل من حال إلى حال .

وربما كانت بداية القصيدة متصلة بنهايتها ، فالزمن دائري تبعا لتلك الرؤية التي تتحرك حركة بندولية ، بين الشيء ونقيضه ، أو بين المقطع والمقطع ، مثل حال النفس في حركتها المتكررة في تنوعها : (ما نخلت جارتنا .. لقد أُراني .. وقد أقود .. والمرء يحتال .. والدهر إعدام .. ما نخلت جارتنا ..) .

كما أن خوف الضب الشديد بعد إخباره حسيله عنها وأم الحسيل يكشف عن معنى لطيف من خلال المفارقة في علاقة الضب بالدرع . فالضب حيوان مراوغ خداع وكذا ابنه وأمه ، ويقال رجل خبّ ضبّ : مراوغ خداع . والمفارقة في أن خداع الدرع وزيفها وتلونها ينطلي على ذلك الضب وولده وأم ولده ، وهم ما هم من الخداع والمراوغة ، وربما استثمر البيت علاقة التناقض الجوهرية ، في علاقة الضب بالماء ، وصاحب السيف بالدرع ، فالضب يخشى الدرع لما ظنه بها من ماء ، وهذا الزيف يؤكد حقيقة العلاقة بين صاحب السيف والدرع أو تناقضها ، فزيف مائها أساس التناقض الوهمي مع الضب ، وهو نفسه أساس التناقض الحقيقي مع صاحب السيف ، على اختلاف موقف كل منهما من الماء .

فهي ماء وليست بماء ، وإنما سراب ، الدرع – إذن – خداع ومراوغة وهى ذات علاقة وطيدة بربة الدملج ، وكذا جارتنا ، ومن ثم فهي جميعا على طرفي نقيض مع صاحب السيف ، الدرع غرارة وهى تشتبه بالدهر الذي يفني ولا يفنى ويبدل ولا يتبدل . وودهما مثل ود (جارتنا) كدر غير منتحل ولا صاف ، فأرضها (غبراء) وهى (ماذية) و(أعدها الشيخ معد .. ، من لف خيل بخيل) فهي مجمع المتناقضات ، وهذا يثرى دلالة الخداع والمكر والمراوغة ، التي تتكشف في نهاية القصيدة وتفسر بدايتها ، من خلال

علاقات جدل قوية بين مقطعي الدرع والدهر ، فالدرع ملبس النفس ، وذات علاقة بحال الشباب الذي بُدِلَتْه كما أَلْبِسَته .

تنطوي الأبيات السابقة على علاقات تقابلية كثيرة ، فهي مناط الحديث عن المكر والخداع والمراوغة ، فالدرع (ماذية) ولكنها كذلك خشنة أعدها الشيخ (معد) وهو الموصوف بالفطنة وخشونة العيش ومرارته ، (دقت وما رقت) فهي رقيقة ومع ذلك قوية ، (هالت وما هيلت) - مثل الدهر يفنى ولا يفنى - رعبت وما رعبت ، فهي مهيبة ، فاضت ولم يملأ بها صاع كيل .

تشتبك حركة الدرع بحركة الحية والسراب والانسياب المراوغ الذي يتناسب مع (ربة الدملج) ومع (جارتنا) أو تشبهاً بالدهر ..؛ ولذلك كله فإن من يلبس تلك الشرة العجب لابد أن يكون حذراً فهو قِرْنُ خصم مراوغ أشد المراوغة ، من ثم كان (كأخي لبدة عائل شبلين) والأسد أفرس ما يكون وأشجع إذا كان مشبلا . ومع ذلك ينتصر الدهر (بدلت) ، فالفعل الوحيد (أعيل) المسند إلى الذات يليه (بدلت) .

تارة يرى المرء لابساً نثرة ، وتارة أخرى يقود الطرف معدا للطعان والهجوم ، وينهك ناقته بحثا عن غنيمة أو حنوة ، فالمرء تارة دارع وأخرى مستأسد :

23- والمرء يحتال و يغتال ما عاش ويأتال بقصد وميل
24- والود غرار ونجوى عليّ ولديه غير نجوى كميل
25- من حب عبد الدار ما أبعدت حبى أخاها عن وصايا حليل

تحاول القصيدة أن تفل الحديد بالحديد ، وتقابل الخداع بالخداع ، وكدر الود بصافي الخداع . فتتداخل العلاقات بين (يحتال ويغتال ويأتال) لتصنع ذلك اللون من التعامل المخاتل المتلون بتلون الخصم ، بين الحيلة والغيلة والإيالة ، يسوس الإنسان الأيام بقصد مرة وأخرى بميل .

فالإنسان في صراعه مع الدهر لا حيلة له إلا التخفي تارة أو المواجهة أخرى وهو في هذا وذاك ربما يصيب وربما يخطئ . والود غرار وحب الذات يدفع إلى الأثرة والأنانية

فمرة يلبس الدرع ويتلون للأيام بها في حال الشباب ، وثانية :

19- وقد أقود الطرف مستأسدا رائد بقل مرة أو بقيل

20- أسيل مأق العنس في أكحل تنضح ذفراها بمثل الكحيل

ولنلمح (الكحيل) في علاقته بـ(أرضها الغبراء) و(ذات النميل) أو (جارتنا). يتعارض الميل إلى النفس مع الميل إلى غيرها في علاقة (لمجوى على ولديه بنجوى كميل) كذلك يتعارض الصدق والأمانة مع الخيانة والغدر ، في قصة (حليل) والتوتر بين حب النفس وأداء الواجب ، بين الوفاء بحق الأمانة ، والنكوص عن أدائها . فالود غرار .

ما علاقة (يدعى الفتى ضبا ..) بالضب في (يحسبها الضب ..) ؟ ما علاقة ولدي عليّ بعبد الدار بحسيله وأم الحسيل ؟ وهل ثمة علاقة بين الأطراف المقابلة (عليّ) و (حبى) و(الضب) ؟ ألا يجمع الاغترار بين الأطراف ؟

تقيم القصيدة تناقضاً جدلياً بين موقف كل من المرء والدهر (و موقف صاحب السيف وربة الدملج) وتكشف عن حقيقة الموقف الإنساني في علاقته بالدهر فهما قرنان لا تصالح بينهما ، كل منهما يخاتل الآخر ويخونه ولا ينخل وده له . فالود غرار ، ما دلالة هذا النسق في بداية الأبيات : (والمرء ..) (والود ..) (والدهر..) ؟ أليست هذه أطراف الصراع ؟

تربط كلمة الود - وهي كلمة أساسية - بورودها في موضعين متميزين ، بين موقف (جارتنا) و(المرء) ، فدلالة الأثرة في (الود غرار) وفي طبيعة علاقات (عليّ) و(حبى) بالآخر تكشف عن حركة الدلالة في القصيدة ، من كدر ود جارتنا إلى الأثرة في موقف المرء ، إلى الدهر مجمعا للنقائض ، ولكن تبقى النجاة للدهر وقوة التبديل دون التبدل .

26- والدهر إعدام ويسر وإبـ ـرام ونقض ونهار وليل

27- يفني ولا يفنى ويبلي ولا يبلى ويأتي برخاء وويل

28- لو قال لي مالكه سمه ما جزت عن ناجية أو بديل

يبدأ التكثيف التقابلي ليؤكد هشاشة الموقف الإنساني ، وهشوشة أدواته من حيلة أو غيرها في سياسة الأيام . فالدهر مراوغ لا يطاوله مراوغ ، ولا يثبت على حال ، إعدام ويسر ، ونقض لإبرام ، ونهار وليل لا يكف تواليهما . يفني ولا يفنى ، ويبلي ولا يبلى ، ويأتي برخاء وويل . ألم يأتل الإنسان بقصد وميل؟ الدهر (ناجية) أو (بديل) وهو مهيب لا يهاب أحدا ويبدل الشيء بغيره أبدا ، ويبدل الأحوال ويغير من شباب إلى شيب ، ومن يسر إلى إعدام والعكس .

الدهر مجمع المتناقضات كما الدرع . علاقة الإنسان بذلك البديل هي التي أرقت القصيدة وشَغَلَتْهَا . فهل شغلنا عن أن حال الشيب هو حال الإنسان (صاحب السيف) الذي تلاشى منذ بداية القصيدة في معركة مع خصم خفي . ولنتأمل ذلك الخفاء في النقلة من (أعيل فيها ..) إلى (بدلت من برد الصبا..) فبعد أن كان يتبختر في برد الصبا نزعه الدهر عنه وبدله إياه ، أليس بديلا ؟

29- يدعى الفتى ضبا وفيه ندى ... وواهبا وهو عديم لنيل
30- إن كليبا كان ليث الشرى ... والهجرس الخادر من غير فيل
31- كم ظبية في أسد تعتزي ... وجاهل منتسب في عقيل

تنتقل القصيدة من علاقة التناقض بين نجوى عليّ ولَديه ونجوى كُميل ، وكذا بين ميل حبى إلى ابنها وميلها إلى أخيها ، ومن ثم بين الخيانة والأمانة إلى أس التناقض وجوهر المفارقة ، الدهر ، فتنسج علاقات تناقض تنم عن المفارقة وتشي بها ، في علاقة الاسم بالمسمى .

وهى علاقات تناقضية لطيفة تكشف زيف الظاهر وسطحية العلاقات ، وتبدلات الظاهر والباطن من خلال علاقة الأسماء بمسمياتها ، فكليب – وهو مضرب الأمثال في العزة والشجاعة – اسم لا يتوافق مع مسماه ، إذ هو ليث الشرى . وكذلك الهجرس وهو ابن كليب ، لا يتفق اسمه مع شجاعته ، فكان الاسم في علاقته بالمسمى وضيعا والمسمى كريما شريفا ؛ فأصبح الاسم شريفاً كريماً (واهباً) والمسمى ضده ، (عديم لنيل) .

ويسترعي النظر في تلك العلاقات التناقضية التي تؤسس لمفارقة القصيدة في علاقتها بالدهر - أول علاقة وهى علاقة الفتى بالكرم ، فتارة يدعى الفتى ضبا على الرغم مما به من (ندى) ، وأخرى واهبا وهو عديم لنيل ، والملاحظ كذلك أن الكلمات تتدافع في هذا المقطع ، فالضب يفر من ندى الماء ، وندى تتناقض مع عديم لنيل ، وواهبا كذلك ، وكليب والهجرس الخادر بإزاء ليث الشرى ، وظبية تعتزي في أسد ، وجاهل ينتسب في عقيل .

علاقة الكرم أو العطاء ذات آصرة قوية بما تعانيه الرؤية من فقد وتبدلات للقيم ومن ثم كانت أولى علاقات التبدلات الدهرية أو تبدلات الزمن .

يموج عقل أبى العلاء بالتناقض ، والوعي بالتناقض أمارة الكشف عن حقيقة علاقة الإنسان بالزمان أو الدهر ، ذلك الذي أرهق التفكير فيه عقل أبى العلاء فالدهر (ناجية) أو (بديل) وهما اسمان يجمعان ما أرق أبا العلاء من نجاة ذلك الدهر من الردى مع قدمه وفتكه بالإنسان وغيره ، وتبديله الأحوال وكل شيء ، فلا تدوم حال مع الدهر ولا تتغير سنته أو سنة الإنسان[1] .

وربما استرعى الانتباه ذلك التركيز على علاقة الاسم بالمسمى ، في سياق تسمية الدهر بناجية أو بديل ، فالدهر ناجية مهلكة ، وبديل لا يتبدل ! فهل تعارضات الاسم والمسمى بعيدة عن مفارقة الدهر ؟ ألا تتفاعل تلك الأسماء من (ضب وكليب وليث وهجرس وظبية وجاهل وعقيل) مع اسم الدهر وفعله وحقيقته؟ إن ذلك التفاعل يكشف علاقة الإنسان بالدهر، وأن علاقة الأسماء بالمسميات لا يجب أن تفهم بمعزل

---

(1) يقول النابغة الذبياني : (ديوانه : ص21)

- من يطلب الدهر تدركه مخالبه ... والدهر بالوتر ناج غير مطلوب
- ما من أناس ذوي مجد ومكرمة ... إلا يشد عليهم شدة الذيب
- حتى يبيد على عمد سراتهم ... بالنافذات من النبل المصايب
- إني وجدت سهام الموت معرضة ... بكل حتف من الآجال مكتوب

عن علاقتها بالدهر، ومن ثم تكشف عن توجه رؤية القصيدة في تأملاتها بشأن الدهر ناجياً وبديلاً ، ضباً وليثاً و.. وبشأن الإنسان كذلك .

إن قراءة القصيدة من خلال علاقات التقابل أو الاختلاف والتشابه ، أي الجدل والحوار بين طرفي الصراع : الإنسان والدهر أو الدنيا – تطلعنا على حقيقة الرؤية ، وتقفنا على أصل المفارقة فيها ، فالإنسان يحاول ويجاهد ويناهض :

– والمرء يحتال ويغتال ما عاش ويأتال بقصد وميل

ولكن – تأمل أهمية (لكن) في الرؤية العلائية – الدهر مشكلٌ :

– يفني ولا يفنى ويبلي ولا يبلى ويأتي برخاء وويل

الدهر قيد مثل قيد القافية المقيدة ، وهو عقبة لم يقدر للإنسان اجتيازها ، على الرغم من طموحه إلى ذلك ، وأنى له ذلك !

إذا كانت المفارقة هي تخطيط دقيق لاستراتيجية الوعي في الرؤية الشعرية ؛ فإن رؤية القصيدة تنطوي من خلال المفارقة على وعي بالموقف الإنساني الهش ، فأن يلجأ الإنسان إلى الاحتيال أو الاغتيال لا يعفى على حقيقة موقفه في النهاية ، تكشف المفارقة عن أبعاد ذلك الموقف من خلال الجدل والصراع بين الإنسان والدهر في تلك الحياة الدنيا التي تيمته وحيرته ولم تنخل ودها له ، ومع ذلك لم تزل تحظى بعشق الإنسان وهواه ، بل إنه ليحتال ويغتال ويخون الأمانة أثرة لنفسه ما عاش (جاهلا) بحقيقة خصمه اللدود ، الذي يفني ويبلي ويبدل و.. فللكل بعد ذلك مآل واحد .فهل يعي الإنسان ذلك ؟ وهل تنفع مع الدهر حيلة أو رقية أو أي شيء ؟ وهل ينفع الثوب الرقيق لدى الحرب ؟ يعي الإنسان ذلك ، ومع ذلك لن يكف عن منازلة الأيام والدهر أو الدنيا والاحتيال عليها .

القصيدة مشغولة بذلك التوتر في العلاقة ، بحثاً عن حقيقتها المتناقضة المحيرة ، ذلك التنافر المتجاذب أو التجاذب المتنافر . فهل ثمة (حتمية) متوارية وراء هذه الرؤية ، تفسر التناقض الأساسي فيها – على نحو ما في أسطورة سيزيف – بين (العبث) والإصرار على التمسك بالحياة ؟

القصيدة لا تقدم حلاً للتناقض بقدر ما تحاول كشفه وفهم حقيقته ، بل لعلها تغذيه ، وتتغذى عليه كذلك إذ تسائله في بحثها ، العلاقة بين حياة الإنسان والزمن ومن ثم الموت .

كان أبو العلاء يسائل النفس الإنسانية في قوتها وتألقها وضعفها ، في حقيقتها وزيفها، وتبدلات أحوالها من شباب إلى شيب . كان مشغولاً بتحولات النفس والحياة والأيام ، وكان يبحث عن وُدٍّ صافٍ لا كَدَرَ فيه . كان أبو العلاء يعالج علاقة الإنسان بالحياة ويتعمقها . كان يتعمق النفس والود والحياة ؛ ليكشف عن حقيقة الحياة ، وحقيقة الموقف الإنساني .

ربما وجد أبو العلاء النفس الإنسانية جارة غير متنخل ودها ، والدهر بديلاً ، وجد كلاً منهما يداجي الآخر ، ويداهنه ، فالود غرار ، وأساس العلاقة هو الاحتيال والاغتيال والإيالة ، فالمرء مغرور بحب نفسه ، والدهر بديل . هل ثمة علاقة بين بديل وكميل ؟ أكانت الجارة الغرارة هي النفس أم الدنيا أم هما معا ؟

هل كان أبو العلاء يعالج الروح ويكشف عن زيف خيلاء الشباب ووهم معاداة الدهر ، ويكبح جماح الإنسان المغرور بالسراب ؟ هل كان يبحث عن تصالح أو سلام مع الحياة ؟ هل كان يبحث عن حياة بلا معوقات ؟ هل كان يبحث عن نضج الروح ونموها ؟[1] لماذا (ناجية أو بديل) لماذا التأنيث والتذكير ؟ وما علاقة ذلك بالإنسان ؟ أكان الدهر بديلاً لأن الإنسان بديل ؟ أم العكس ؟ أليست القضية قضية الإنسان ؟

هل نحن بحاجة إلى التأكيد على أننا من خلال متابعة حركة التقابل بين الأطراف ، والكشف عن المفارقة وطبقاتها - كنا نتابع حركة الدلالة وإيقاعها داخل تلك الدرعية ؟ ألم تكشف تلك المتابعة عن مسارات الدلالة وتساعد على فك علاقاتها المتشابكة ؟

نستطيع الآن أن نفهم البيت الثالث ، بؤرة العلاقات ، في ضوء تلك المتابعة .

---

(1) يقول المتنبي : (معجز أحمد : 4/ 221)

6- تصفو الحياة لجاهل أو غافل عما مضى فيها وما يتوقع

7- ولمن يغالط في الحقائق نفسه ويسومها طلب المحال فتطمع

لم يكن النفي في البيتين الأول والثالث سوى تكثيف لتلك العلاقات المتوترة ، بين الاتصال في (جارتنا) والانفصال في (ما نخلت) ، اتصال الضمير بـ (جارة) . ذلك الاتحاد زائف ويتفرى عن عمق الموقف : ما هذا من تلك ، ما صاحب السيف من ربة الدملج .

ويمكن أن نجمل حركة الدلالة في القصيدة في ذلك التناقض أو الانفصال بين صاحب السيف وربة الدملج ، وعلاقة ضمير الجمع في (جارتنا) والرحل ، بتلك الجارة وذلك الشيخ ، ثم طريقة التعامل مع تلك الجارة – والكشف عنها معا – إن بالحيلة أو الغيلة أو الأثرة أو الخيانة ، ذلك في مقابل (الدهر) الذي يُبلى ولا يبلى ويُفني ولا يفنى (ناجية) أو (بديل) .

الإنسان ورقة في مهب ريح ، تتعاورها عواصف الدهر من كل جانب ، ولا قبل له بمواجهة الأيام ورياحها المهبوب ، الإنسان يتعرض لسخر الدهر منه ، إذ يبدله ولا يبقى شيئاً على حال – والدهر لا يبقى على حدثانه ..- فيلف خيلاً بخيل وظاهراً بباطن . إنه ناجية ذات ناب أعصل . وربما ألح التساؤل عن التأكيد ، على علاقة العطاء والكرم بالفقد . ألا ينم ذلك عن الفقد الذي تنطلق منه الرؤية في بحثها المضني وتساؤلها المرهق عن صيرورة الإنسان وعلاقته بالدهر ، في (ما نخلت ..) و (لقد أراني لابساً نثرة ..) و(بدلت ..) و(فارتحل ..) و(وقد أقود ..) و(أسيل ..) وفي :

(عن نفلٍ أسألُ أو حَنْوةٍ سؤالَ مُزْجِي فيلِهِ عن نُفَيْلْ)
(والمرءُ يحتالُ ويغتالُ ما عاشَ ويأتالُ بقصدٍ وميلْ)

و(الود غرار ..) و في :

(يُدْعَى الفتى ضَبا وفيه ندًى وواهباً وهو عديمٌ لِنَيْلْ)

تشيع المقابلة في الدرعيات ، وتكاد تسيطر سيطرة تامة على لغتها ، وهي تؤسس للمفارقة المتجذرة في الرؤية العلائية ، في علاقة الإنسان بالدهر أو الزمان ، وهي كذلك في السقط ، ولكنها أكثر سفوراً في الدرعيات .

وربما كان في الحديث عن بنية رمز الدرع – على الخصوص – كثير مما يقال في هذا الموضع . والتقابل في السقط والدرعيات يعد من النمط المتصل الذي أشار إليه الدكتور عاطف جودة نصر ، أي من النمط الذي ينبثق من الرؤية ويلتحم بالعمق .

إن الرؤية العلائية تحتضن التناقض والتقابل . فزاوية النظر العلائية الأكثر نفاذاً إلى الحقيقة هي التناقض المؤسس للمفارقة الأساسية في تلك الرؤية الشعرية الرائعة ، التي هي ذروة الوعي الإنساني بحقيقة الوجود وأبعاده . ومن الجور أن نختصرها في مقولة نعلقها على شعر أبي العلاء فنقول : رؤية تشاؤمية أو سوداوية .. فربما لم يقدر الحياة أو يفهمها أحد مثل أبي العلاء على الأقل في شعره على الرغم مما يشيع عنه ، وهذه الحقيقة ذات أهمية كبيرة وعلاقة وطيدة بمفارقة القصيدة ! وهل تستقيم الحياة بغير هذا الوعي ؟ إن الحياة في ظل الوعي بالمأساة موفورة العافية .

ولنتابع حركة الدلالة من خلال التقابل والمفارقة في نموذج آخر من الدرعيات ، يدور كذلك حول علاقة الإنسان بالدهر والأيام أو الحياة ، ويحسن بنا أن نبدأ بالنهاية ، يقول :[1]

51- أرى أم دَفْر أخت هجر ولا أرى ... لها ساليا ما غيبته الروامسُ
52- يهيم بها الإنسان ثم تحله ... ذر الأرض وصفاها زرود وراكسُ
53- يربب مثل الغصن حتى إذا انتهى ... أتى عاضد واستقبل الترب غارسُ
54- ولا يعجز الأيام أخضع واحد ... ولا أهل عز كلهم متشاوسُ
55- لهم رابع في الجاهلية أول ... وثانٍ وقد وافاهما الدين خامسُ

تكشف القصيدة في هذه الأبيات عن الرؤية سافرة ومكثفة ، من خلال المفارقة فالإنسان متيم يهيم بأم دَفْر ، وأم دَفْر أخت هجر . الناس عشاق الدنيا ،[2] وهي تحرمهم

---

(1) شروح سقط الزند :5 / 1971 .

(2) يقول في قصيدة أخرى : (شروح سقط الزند :5/ 2020)

7- ألفت غرامهم بها ... فتعودت إذلالها
8- كالخود أبدت للمحـ ... ـب جفاءها ودلالها

الوصل ولا تجازيهم إلا القتل (وَصْفَاها زرود وراكس) ، فهذه الحركة المتناقضة بين الابتلاع والرد هي الحركة نفسها بين الحياة والموت ، ومع ذلك تظل الدنيا محبوبة بل معشوقة ، وليس ثمة من يسلو عن محبة الدنيا حياً فالهجر في جدل مع العشق ، يزداد هذا بزيادة ذلك . فالغارس هو العاضد ، يربب ويعضد ، هذا بذاك ، وهذا من ذاك هذه الحركة اللامتناهية بين الغرس والقطع والهجر والعشق تكشف عن عمق مأساة الإنسان بحب من يهجره ، ويقطعه كما غرسه . فهل كانت الدرع محاولة لهجر من يهجر أو اعتزاله وتبني منهجه ؟

الإنسان في هذه الرؤية ضعيف عاجز عن أن يوقف الغرس أو يمنع القطع أو حتى يقلع عن عشق من يهجره ، ولكن أليست قوة الإنسان في ذلك الهيام على الرغم مما يلقى من الهجر ؟ أليست قوة الإنسان ومأساته معا في أنه محارب مهزوم لا يستسلم ؟ أليست روعة الحياة في أنها داء ناجس لا برء منه ولا شفاء ؟ لماذا الإلحاح على التناقض ؟ أليس ثمة توافق ؟ أليس ثمة التقاء أو قدر من الانسجام ؟

تلك العلاقة مشكل طالما أرق أبا العلاء ، وأثار دهشته وعجبه وتساؤلاته ، فلا الخضوع يعجز الأيام ولا الاستعلاء عليها أو التغشمر ، لا الحلم ينفع ولا الجهل ولا المال والعز ولا.. ، تتأبى الأيام (العنقاء) على السقوط أو الصيد ، وتمتنع على إرادة الإنسان وهو لا يكف عن المحاولة ، ولا تفتر رغبته فيها . تلك المفارقة التي تستقطب عدة تقابلات تتخلل ثنايا القصيدة - بله الديوان كله - ولنلم بأطرافها . يقول :

1- مهرت القناة الأحمسية نثرة ... على أن أقراني غضاب أحامس

2- بقية أبدان ضواف كأنها ... نضتها السواعي واكتستها الفوارس

3- مضت غبرات العيش وهي غوابر ... على الدهر مكتوب عليها: حبائس

فالتقابل بين (مضت) و(غوابر) يستقطب العلاقة بين غبرات العيش والدرع ، ثم يحتد التوتر بين (غبرات) العيش و (غوابر) من خلال التشابك الصوتي بينهما ، فبقايا العيش تمضى والدروع غوابر حبائس ، تنتظم الحركة بين هذين القطبين في علاقة كل

منهما بالآخر عبر الجدل بينهما ، الدرع بقية أبدان نضتها السواعي كأنها ملبس حيات اكتستها الفوارس ، تشتبك العلاقات وتتداخل بين غبرات العيش التي تمضى والأيام التي تبقى على الدهر ، ثمة علاقة بين غبرات وغوابر ، تشبه عملية انسلاخ السواعي ، غبرات العيش غوابر وليست بغوابر ، أليست حياة الإنسان جزءاً من الزمن ؟ وهل الزمن إلا غبرات العيش ؟ العلاقة بين السواعي وسلخها علاقة بين غبرات العيش والغوابر .

5- أجيدت بمريخية النار فاغتدى لها زحلي في الغرائز قارس[1]

الدرع ملتهبة الوقد ، مطبوعة في النار ، ولكنها باردة كذلك ! تكشف العلاقة بين (مريخية النار) و(زحلي فى الغرائز قارس) عن طبيعة تلك الدرع الباردة المتقدة ، التى يكتوي بها الإنسان على برودتها وينعم ببرودتها على اضطرامها[2] . تظل الحركة الجدلية بين الغبرات والغوابر ، والنار والبرد ، والمريخ وزحل – تشكل حركة الدلالة المتوترة وإيقاعها .

10- تجيش لها نفس المهند هيبة فكل حسام رامها الصبر قالس
11- حصان بغى ما ثنت يد لامس ذكت وأحس القر فيها اللوامس
12- شريعة خرصان وبيلة مورد أبت شربها سمر الوشيج الخوامس
13- وغرت عيون الوحش فاقتربت لها صواد وباغي الورد منهن لاحس

كذلك فإن الدرع ربة المر الأجاج ، (تجيش لها نفس المهند هيبة ..) فإذا رامها الحسام قاء الصبر المر . العلاقة التقابلية هي أساس العلاقة بالأيام ، الإقبال عليها أو طلبها يقابل

---

(1) ثمة علاقة بين حركة انسلاخ السواعي من الغبرات وبين انسلاخ النهار من الليل في قوله تعالى : ﴿ وَآيَةٌ لَهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ فَإِذَا هُمْ مُظْلِمُونَ﴾ ؟ [آية 37 ، سورة يس] . هل ثمة علاقة بين انسلاخ السواعي و(بدلت) و(بديل) ؟ أليس ثمة علاقة بين طباع السواعي وطباع الدرع وطباع الدهر بديلاً ؟

(2) وهى صورة مكررة ، مثل :

أخذت من المريخ وقدة شرة إذ ناسبت زحلا ببرد طباعها

(الشروح : 5/ 1983) .

الإدبار عنها أو جيشان النفس وتحركها للقيء . فهي (حصان بغى ..) ذكت وبرد ملمسها ، حصان متمنعة متأبية على السيوف المرهفات و.. ، وهي كذلك بغي مقصودة منهم جميعا ، ولا ترد يد لامس ، فهي ورد موروود ، ولكن ماءها غير مشروب (وبيلة مورد) أبت شربها الرماح على الرغم من أنها (خوامس) شديدة الظمأ . تتكشف علاقة (الخوامس) عن دلالة لطيفة ، فظمأ الرمح من علامات جودته ، من ثم تأبى الرماح الخوامس شربها (أبت شربها سمر الوشيج الخوامس) لأنها ورد وبيل غير موافق .

لدلالة السراب والمراوغة والخداع جانب عريض من بنية رمز الدرع ، فهي تغر العيون ؛ فتقترب لها صواد ، ولكنها لا تظفر بشيء من ذلك الورد العجب .

21- كدفقة موج من سراب تدفقت بسه وترامت خاليات بسابس

22- إذا احترس الموت المسلط مهجة فللنفس فيها بالمقادير حارس

سراب هذه الدرع يلوح في قفار ، فلا قيمة للسراب إلا في القفار حيث يشتد الظمأ ، وتزداد الحاجة إلى الماء ؛ عندئذ يغر فيغتر به ، تغر الأيام أو أم دفر الإنسان فيغتر ثم لا يلبث أن يكتشف الخدعة فهي لا تصون من موت ولا تحمى من هلاك ، وإنما يحفظ من الموت قدر حارس ، وهنا نستطيع أن نرى الوجه الآخر للدرع / ملبس النفس فهي تحمي المجد ولا تحمي من الموت ، وهي ملبس الحرب والخصومة مع الدهر .

فالدرع رمز عقل محارب وهي رمز العدو معاً ، فيها هذا وذاك ؛ لأن الإنسان إذ يحارب الدهر يتخذ وسائله وينتهج نهجه وطرائقه .. وما زلنا نتابع حركة الدلالة داخل مسارات التقابل ، التي تشكل المفارقة في علاقة الإنسان بأم دَفْر :

29- ونست إليها المرهفات قضيةً فأبن وما فيهن إلا النسائس

30- إذا سفنها أو سفنها إضن خيبا برغم وقد يردى الشجاع المغامس

31- إذا راد عير السيف منها بروضة تلقاه من لحظ العرادة فارس

32- كأن صبى البيض إن شاء مسها صبى أناس عضه الفقر بائس

33- شكا الضر منها غير ذارف دمعة وكيف مسيل الدمع والشأن دارس

العلاقة بين السيوف والدرع علاقة قضاء ساق السيوف إلى الدرع فرجعن وما فيهن إلا بقية أرواح كما يرى صاحب التنوير [1] . أو هي علاقة استكشاف وبحث عن الحقيقة في قضية ، أليس السيف أداة تمييز الوهم من الحقيقة ، كما يرى الدكتور مصطفى ناصف في الشعر القديم ؟ لكنه هاهنا ينبو عن ذلك التمييز المضني (نسـت) (فـأبن) (إذا سفنها أو سفنها ..) شممنها أو ضربنها – عدن برغم ، وهلكن على الرغم من شجاعتهن ، إذا (راد...) تلقاه (فارس) . تبدو الدلالة الإنسانية هنا في علاقة صبى البيض بصبي أنـاس ، السيوف المرهفات أطفال لديها كصبي أناس عضه الفقر إن شاء مسها ، شكا الضر لمجـرد أن شاء مسها ، فالشأن دارس .

ربما تكشف هذه الجملة الحالية (فالشأن دارس) عن أعماق الموقف بشرط ألا نقف عند ظاهر الصورة وعلاقة صقل السيف وانعدام الشأن أو احمائه ، بشئون الـرأس ، الـتي هي من مجارى الدموع ، ولكن علينا أن نولي هاتين الكلمتين فضل عنايـة وتأمـل ، مـع الاهتمام بالاستفهام ، حينئذ تتكشف الصورة عن أبعـاد خصـبة ، الشـأن دارس ! درس الشأن من جراء الصراع مع الدهر ، ومعاودة الكر ، وشكوى الضر ، ألم يقـل : (..فـأبن وما فيهن إلا النساس) .

الدهر مشكل أرهق التفكير فيه عقل أبى العلاء أيما إرهاق ، الكلمات تختلنـا ، لمـاذا الشـأن دارس ؟ ألا يشتبك مـع الطلل الـدارس ؟ (..بـاقي الوشـم في ظـاهر اليـد)[2] و(.. مراجيع وشم في نواشر معصم)[3] و (عفت الديار ..)[4] . يقول امرؤ القيس:[5]

– وإن شفـائي عبـرة مهـراقـة فهـل عنـد رسـم دارس مـن معـول؟

لماذا درس الشأن ؟ ولماذا الرسـم دارس ؟ إذا كـان الشـأن – هكـذا – دارسـاً فكيـف مسيل الدمع ؟ وهل يعول عليه وما يجير البكاء ؟ دلالة التأبي والامتناع والتقنع – إذن – هي أساس الرؤية على الرغم من المحاولات المتتابعة للرماح والمرهفات . فلا يعجز الأيامَ أحدٌ .

---

(1) راجع شروح سقط الزند : 5/ 1962 .

(2) (3) (4) (5) الزوزنى : المعلقات السبع ، دار المعارف ، القاهرة ، ص 45 ، 73، 91، 9 .

36- تصون أديما لا تجانس أصله ويشقى به من غيره ما تجانس

درع أبى العلاء جد محيرة ، فهي بين اثنين أحدهما الكمي الذي يلبسها ويتدرع بها ، والآخر يهاجمها ويبغي القرن بداخلها . تنطوي الدرع على سر يسعى السيف إلى فضه ، ولكن هيهات أن يفض . تصون الدرع أديم من لا تجانس أصله ، ويشقى بها ما تجانس . وقعنا في براثن التناقض ، وهل سلمنا منها فيما سبق ؟! ربما كانت الدرع تصون من لا تجانس أصله ، لأنه لا يعرف حقيقتها ، مستسلم راض لا يتمرد عليها ولا يهاجمها بل يلجأ إليها ويلوذ بها ، ولكن يشقى بها من يعرف حقيقتها ويجانس أصلها ، فيتمرد عليها ويبغي مجداً ونصراً عليها .

تصون الدرع - إذن- أديم لابسها ، ولكنها كذلك تشقى من يجانس أصلها من رماح وسيوف ، ولعل الرماح والسيوف التي تشقى بها هي محاولات العقل الإنساني الباحث عن السر ، المتسائل عن حقيقة تلك الدرع وأساليبها في الخداع ورغبته في الكشف عن سرها أو إخضاعها والسيطرة عليها ، وهو لا شك يجانس أصلها ، فلعل الدرع من صنعه ولكنه كذلك شقى بها ، ولأنه يعي ما تنطوي عليه من مفارقة . ويعرف حقيقتها الزائفة وأساليبها في الخداع ولعل ما تصونه الدرع ولا تجانس أصله هو جسد الإنسان فالصراع ليس جسدياً وإنما يخص نفس الإنسان وعقله ، ومن ثم كان شقاؤهما بتلك الدرع ولحروف الجر هنا شأن عظيم.

فما يشقيه بالفعل هو ذلك المجهول المنتظر ، ذلك الذي يهدم حياة الإنسان ، فهو مصدر الشقاء ، وهنا يأتي دور(لو) في الدرعيات ، فلو كانت الدرع لأحد وامتلكها ؛ لجاد دون سؤال :

- فما أدرمتها في الوقائع دارم ولا استافها في محبس الخيل حابس

إن ما يعطي الصراع في الحياة حدته هو ذلك الموت الذي تنطوي عليه ؛ فيصبح حدا لكل حياة ، وميقاتا لكل سعى ؛ فيدفع إلى الأثرة ومن ثم لم يكن ليعتب من ينافس فيها ،

إذ لا يفل الحديد إلا الحديد ، بيد أن قناع الإنسان واو وسيفه ناب مهما يفعل . ثمة – إذن – اختلاف بين الكمي وقرنه ، وبينه وبين الدرع ذاتها . وهنا المفارقة ، تصون الدرع ما لا تجانس أصله ويشقى بها ما تجانس . الدرع – إذن – وسيلة حماية من المختلف بالمختلف ، أو حماية من الشيء بما يشبهه ! ولكن الفشل دائما مصير المحاولة :[1]

– قل لسنان القناة كيف رأى أخلف ما كان في الطعان وأى
– يحلف أن يقتل الكمي وقد فات إليه حمامه و شأى
– ودونه نثرة مضاعفة ما وجدت عنده الرماح ثأى

أليست الدرع (وبيلة مورد) ؟ أليست مغلقة في وجهه ؟

43– كأن سنانا رامها خط قادر عليه بعيد من أذى القرن يائس

ثمة تعاون بين الدرع والكمي ، إلى جانب تأبى الدرع أن تفضي بسرها ، الكمي يتستر بالدرع ، ويتدرع بالحياة ويكمن فيها ، ويتحد بالأيام .

37– إذا ضحك القرضاب تيها فإنه متى يرها بادي الندامة عابس
38– تعذب أدناه فيعذب دونها وتبرئ داء الضرب والداء ناجس

يشتد التوتر كلما اشتد وعى الإنسان بالدهر والحياة . يتحول السيف بعد الضحك تيها إلى نادم عابس عند لقاء الدرع ، من الضحك إلى الندم ، من الاستعلاء إلى الانكسار تعذبه الدرع فيعذب ، ويكف عنها . وتبرئ داء الضرب ولكن الداء ناجس عقام لا يبرأ منه ، تصده فلا يقلع عنها ، وتزجره فلا ينزجر ، تهجره فيعشقها ، تعذبه فيعذب ثم يعود للضرب ، الملاجة دائمة لا تنقضي . يشقى بالدرع من هو مجانس أصلها ، ويرد عنها من يهواها ، ويزجر ويرجم كشيطان مريد ، ولكنه لا يكف عن المعاودة إليها فالداء لا شفاء منه ، والدرع لا تغر سواه – أي السيف والرماح ..– يتصل آخر الحديث بأوله

---

(1) شروح سقط الزند :5 / 2008 .

حيث نهاية القصيدة ، والمفارقة هناك هي المفارقة هنا ، فالرؤية متماسكة على أساس من هذه المفارقة [1] .

40- معنسة إن جاءها الرمح خاطبا سقته ذعاف الموت شمطاء عانس

ما زال الرمح يخطب ود الدرع ، والدنيا شمطاء عانس لا زوج لها ، إن خطبها الإنسان سقته زعاف الموت ، فهي مسيئة وهو بحبها شقى ، ليس ثمة مصالحة بين الإنسان والأيام أو الدنيا وأهلها فى الرؤية العلائية . هل هناك علاقة بين خطبة الرمح الدرع والبيت الأول :

1- مهرت القناة الأحمسية نثرة على أن أقراني غضاب أحامس؟

هل كانت القناة الأحمسية هى مهر الدرع ؟ ومن هم الأقران الغضاب الأحامس؟ أهم الفوارس الذين يلبسون الدرع (نفتها السواعي) (واكتستها الفوارس) ؟ وهل لهؤلاء علاقة بالضمير في (غيره) ؟ يشقى الإنسان بالأيام وأهلها كذلك .

---

(1) يقول في قصيدة أخرى : الشروح ، (الشروح: 2/ 915):

9- على أم دفر غضبة الله إنها لأجدر أنثى أن تخون وأن تخني
10- كعاب دجاها فرعها ونهارها محيا لها قامت له الشمس بالحسن
11- رآها سليل الطين والشيب شامل لها بالثريا والسماكين والوزن
12- زمان تولت وأد حواء بنتها وكم وأدت في إثر حواء من قرن
13- كأن بنيها يولدون ومالها حليل فتخشى العار إن سمحت بابن
19- وجدنا أذى الدنيا لذيذا كأنما جنى النحل أصناف الشقاء الذي نجنى
20- فما رغبت في الموت كدر مسيرها إلى الورد خمس ثم يشربن من أجن
21- يصادفن صقرا كل يوم وليلة ويلقين شرا من مخالبه الحجن
22- ولا قلقات الليل باتت كأنها من الأين والإدلاج بعض القنا اللدن
23- ضربن مليعا بالسنابك أربعا إلى الماء لا يقدرن منه على معن
24- وخوف الردى آوى إلى الكهف أهله وكلف نوحا وابنه عمل السفن
25- وما استعذبته روح موسى وآدم وقد وعدا من بعده جنتي عدن

تصل الرؤية إلى شاطئ الاستفهام وبوتقة الوعي وذروة المأساة والتوتر :

44- أجدك من حدس الفتى قيل حندس فهل أنت ثاو أو مغذ فحادس ؟

45- وما رقدت عنسي ولكن سما لها طروقا فأعداها سنى متناعس

تتداخل الكلمات وتنداح دوائرها وتتراءى في بعضها البعض . فالحندس حدس والحدس حندس ، الظن والليل والسير على غير هداية كلها وجود لشيء واحد هو وجود الإنسان في علاقته المتوترة بالأيام وأم دفر وأهلها . يقيم الحندس مع الحدس علاقة مرهفة فحدس الفتى مصدر ذلك الحندس ، والدرع من صنعه والأزمة كذلك ، الأمر كله رهق عقل وحدس فتى ، ومشكل حياة أعيت الطبيب المداوي . التقابل بين (ثاو) و (مغذ) ينبض بالتوتر والجدل . الإنسان بعد الوعي بحقيقة الموقف لا يستطيع أن يجيب عن ذلك التساؤل بيسر وسهولة ، فضلاً عن أنه لا يحتاج إلى إجابة أصلا بقدر ما يحتاج إلى وعي به .

نتتهي إلى الحركة الأخيرة البارزة ، الشديدة الوقع القاطعة كحد السيف :

47- جرازك ناب إن ضربت به السرى ورحلك ليلا فوق ناب تواعس

لماذا جرازك ؟ لم تضف الدرع على مدى القصيدة إلى أى من ضمائر الذات متكلمة أو مخاطبة ؟ أكان ذلك لونا من ألوان التنكر والانفصال ؟ يقول الخوارزمي (يستقصره في السرى مع اقتدار ناقته عليها) فهل كان الخوارزمي على وعى بالمفارقة القابعة في أصل الرؤية ، وبمأساة الإنسان القوى العاجز .

ولنتابع نماذج من السقط . يقول أبو العلاء :[1]

1- وصفراء لون النبر مثلى جليدة على نوب الأيام والعيشة الضنك

2- تريك ابتساما دائما وتجلدا وصبرا على ما نابها وهى في الهلك

3- ولو نطقت يوما لقالت أظنكم تخالون أنى من حذار الردى أبكي

4- فلا تحسبوا دمعي لوجد وجدته فقد تدمع الأحداق من كثرة الضحك

---

(1) شروح سقط الزند : 4 / 1683

تعقد هذه القصيدة أواصر الصلة بين الذات والشمعة في البيت الأول (مثلي) ، ومن ثم فالحديث عن الشمعة أو على لسانها حديث عن الذات أو على لسانها كذلك ، فالموازاة بينهما مؤسسة على مستوى الصياغة وهو ما يتحول إلى تداخل وتماه على مستوى الدلالة ، فتبدو مرجعية الحديث واحدة وثنائية في آن واحد . وهى استراتيجية الرمز .

ونجد أن البيت الأول يمثل مركز الدلالة ، وأساس المفارقة التي تنطوي عليها الرؤية ، فاللون الأصفر لون التبر ، ولكنه يتحول ليكتسب دلالات أخرى في ضوء التجلد على (نوب الأيام) (والعيشة الضنك) فيصير علامة على المرض والضعف والهزال ، فالعلاقة بين الصفرة والتبر علاقة شكلية ، تتكشف عن جذور المفارقة وتؤسسها في عمق بنية الدلالة ، إذ يظل التناقض الجدلي بين التبر معدنا و العيشة الضنك يغذي التوتر .

تكتنه المفارقة بين حالي الشمعة (تريك ابتساما ..)- جوهر الرؤية . فالابتسام – في علاقته بـ(تريك) – حال خارجية إذ تعاني الهلك في داخلها . فالذات ممزقة في صراع بين الداخل والخارج ، ويعد هذا الصراع أعمق بين الذات والواقع ، أو المجتمع أو الأيام ، فبينما تبدي ابتساما وحياة ، وتشع نورا وإيجابية – تنطوي على معالجة الهلك ، وتتعرض للموت في أعماقها .

وتتمازج أطراف المفارقة فنرى الابتسام في ظل الداخل بكاء ، والبكاء في ظل الخارج – في البيتين الثالث والرابع – من كثرة الضحك والإسراف فيه ، وليس من حذار الردى ، أو لوجد ! إن طابع المفارقة الذي يغذو الرؤية ، يجعلنا نرى في ضوئه الحياة والموت كفعلين متداخلين متزامنين ، ففي الحياة موت ، والموت هو الوجه الآخر للحياة أو هو الحياة ! فإذا كانت الذات في حياتها تستنفد وجودها ، فهي تموت في حياتها ، وتحيا على موتها ، فالحياة خطوة على طريق الموت .

إن العلاقات الرمزية بين جوانب الرمز المرهف- الشمعة الحاضرة في غيابها ، الغائبة في حضورها – تمثل مراحل نمو الرمز واكتمال دلالاته عبر التشابك والتفاعل والتراكم . فالأبيات غنية بنشاط دلالات ثانوية مختلفة لرمز الشمعة ، وربما كانت الرؤية في هذه

الأبيات تتردد بين الإيمان بهذا الموقف ، وتلك العبثية ، وبين الشك فيهما . وهو ما تفرزه كلمات مثل (أظنكم - تخالون- لا تحسبوا - فقد تدمع) ، فليست الرؤية هنا على نحو تقريري ، وإنما تبث فينا هذه الومضة فتحدث خلخلة تدع الأشياء بعدها على غير ما كانت عليه . فهل كان أبو العلاء يصف حقا شمعة ؟! وهل ثمة شمعة غير شمعة القصيدة ؟! وهل نحن بحاجة إلى تسمية مثل هذه الأبيات بالوصف ؟![1] . يقول أبو العلاء :[2]

1- سنح الغراب لنا فبت أعيفه ... خبرا أمض من الحمام لطيفه

2- زعمت غوادي الطير أن لقاءها ... بسل تنكر بعدنا مغروفه

3- والعيس تعلن بالحنين إليكم ... ولغامها كالبرس طار نديفه

4- فنسيت ما جشمتنيه وطالما ... كلفتني ما ضرني تكليفه

5- وهواك عندي كالغناء لأنه ... حسن لدي ثقيله وخفيفه

توظف هذه القصيدة مفاهيم الرحلة ومفرداتها توظيفاً فنياً رائعاً ، فتتشكل الرؤية في إطار الرحلة ، وهي رحلة تواجه عقباتو ومشاقّ كثيرةً من بدايتها ، بل قبل الشروع فيها ، وأثناء التكهن بعواقبها عبر العيافة ، وما تسفر عنه في كل مرة من شؤم النذير ، فأشأم

---

(1) لاحظ الدكتور محمد محمد يونس الطابع الوصفي البحت للنماذج الشعرية العربية التي تتخذ من الشمعة موضوعا جماليا مقارنة بالأدب الفارسي ، إذ يقول :" أمّا الأدب العربي فلم يهمل شعراؤه (الشمعة) في أشعارهم - وإن قلت حسب معرفتي - ولكن الملاحظ على هذه النماذج الشعرية العربية التي تناول أصحابها (الشمعة) في أشعارهم أنها أخذت طابعا وصفيا بحتا ، وهي بذلك تختلف عن طابعها عند الفرس ، حيث تمتزج عندهم بمفاهيم صوتية أو بلاغية ، يخلع عليها الشاعر ذاته ، ويجسدها في صورة من يعي ويفهم ويدرك ، كما فعل (منوجهرى) حين يمزج بين شخصه وبينها ". د / محمد محمد يونس : أدب " الشمعة " بين منوجهرى الدامغانى" ،"وأبى الفضل الميكالي "، مجلة فصول ، م3،ع3، يونيه ، القاهرة ، 1983 ،ص 131. ولعل هذه الملاحظة في ضوء قصيدة أبى العلاء كمثال على نماذج شعرية عربية موضوعها الشمعة ، وتقع في الرقعة الزمنية للبحث ، تحتاج إلى استقصاء .

(2) شروح سقط الزند :3/ 1103 .

طير الزاجرين سنيحها . في ظل هذا الشؤم المحتوم تغيب القصيدة دور الذات في اختيار الرحلة ، ولو على سبيل الشجاعة في المخالفة ، والإصرار عليها وكأنها رحلة مفروض على الذات خوضها حتى ولو تطيرت منها

فبينما تنهمك الذات في البيتين الأول والثاني في العيافة ، وزجر غوادي الطير ، والتدبر في أمر الرحلة لاتخاذ القرار- نجدها في البيت الثالث وقد ضلت الطريق في المفازة المهلكة ، وحاقت بها المخاطر ، حتى ضل الدليل نفسه فنزل (إلى التراب يسوفه) ، ويستشرف قصده وسمته ، ويبحث عن وجهته وغايته .

ما المغزى من ذكر (أمامة بعدما ..) وليس عندما أو حينما ؟ هل أمامة بعد البحث والتنقيب هي الوجهة والغاية والمرفأ ؟ فمن أمامة هذه إذن ؟[1]

ربما كان من الأنسب والأوفق ألا نركن إلى أنها اسم امرأة أو اسم لمحبوبة فحسب . بل علينا أن نبحث عما هو أبعد من ذلك .

أمامة هي هم مؤرق ، وهي الغاية والطريق معا . أمامة (مشكل) أمض من الحمام . تقضي العيافة بامتناع لقائها ومع ذلك تعلن العيس بالحنين ، ضل الدليل الطريق ، ولكن العيس لا تكف عن الحنين ، والجد في المسير . بعدت أمامة وطال هجرها ، وشط مزارها ، ولكن تذكرها وتشتاق لقاءها . أمامة صدود ، تكلف ما يضر ، وللذات قدرة على نسيان الأهوال وتجاوز معاناة السفر إليها ؛ فهي راضية على كل حال ، لا تجزع أأقبلت أمامة أم أدبرت ، ثقل هواها أم خف . وهذا جانب من المفارقة في الرحلة إلى أمامة ومن ثم في الخبر المؤرق.

ويلي ذلك الحديث عن حنين العيس إليها في سيرها الجاد المضني ، وسعيها الحثيث . ثم تمفصل (الفاء) بنية الدلالة ، وتصل النسيان بالذكر على اختلاف محمولاتهما . فذكر أمامة استتبع نسيان ما جشمته من أهوال السفر ومشاق الرحلة، على فدح ما تجشم من كلف في هواها الذي يحسن كالغناء خفيفه وثقيله ، أو بالأحرى لا فرق بين البغض

---

(1) جاء في لسان العرب :" أميمة وأمامة : اسم امرأة .. وأمامة :ثلثمائة من الإبل " اللسان : 1/ 139

والحب في هواها ، بين السعي والتقاعس ، بين التشاؤم والتفاؤل ، بين الغناء والبكاء [1] ويدعم ذلك ما بالبيت الأخير من إيهام يشير إليه الخوارزمي- المولع به - وعند هذا الحد هل يمكننا التخلي عن أمامة كاسم لمحبوبة ، وعن النظرة السطحية إلى فكرة الغزل برمتها ؟[2]

---

(1) - غير مجد في ملتي واعتقادي نوح باك ولا ترنم شادى
- أبكت تلكم الحمامة أم غـ نّـ ت على فرع غصنها المياد
(الشروح : 3 / 971)

(2) وأسماء المرأة في الشعر العربي ذات شأن كبير ، وتحتاج رمزية اسم المرأة به إلى بحث مستفيض شامل يعنى بعلاقة الاسم بالرؤية العميقة . فعند الشنفرى ، أميمة ، وأم عمرو، وأم عيال ، يقول: (المفضليات :ق 20 ، ص 108)

- فواكبدا على أميمة بعدما طمعت فهبها نعمة العيش ذلت

وعند الحطيئة ، هند وهنيدة ، وسلمى وسليمى ، وليلى ،يقول: (ديوانه : ص 11 ، 14 ، 67 ، 63)

- طافت أمامة بالركبان آونة يا حسنه من قوام ما ومنتقبا
إذ تستبيك بمصقول عوارضه حمش اللثات ترى في غربه شنبا
قد أخلفت عهدها من بعد جدته وكذبت حب ملهوف وما كذبا
وبلدة جبتها وحدى بيعملة إذا السراب على صحرائها اضطربا
بحيث ينسى زمام العنس راكبها ويصبح المرء فيها ناعسا رغبا
قالت أمامة لا تجزع فقلت لها إن العزاء وإن الصبر قد غلبا
- نأتك أمامة إلا سؤالا وأبصرت منها بطيف خيالا
خيالا يروعك عند المنام ويأبى مع الصبح إلا زوالا
كنانية دارها غربة تجد وصالا وتبلى وصالا
- ألا هبت أمامة عرسي وهى هدء على لومي وما قضت كراها
فبت مراقبا للنجم حتى تجلت عن أواخرها دجاها
فقلت لها أمام دعي عتابي فإن النفس مبدية نثاها
وليس لها من الحدثان بد إذا ما الدهر عن عرض رماها
فهل أخبرت أو أبصرت نفسا أتاها في تلمسها مناها
وقد خليتني ونجى هم تشعب أعظمى حتى براها
كأني ساورتني ذات سم نقيع لا تلائمها رقاها
لعمر الراقصات بكل فج من الركبان موعدها مناها

ويقول ذو الرمة :(ديوانه : تحقيق : عبد القدوس صالح ، بيروت ، 1982 ، ص 150)

ألا ظعنت مي فهاتيك دارها بها السحم تردى والحمام والموشم

وعند جرير ، أمامة ، وأميمة ، وليلى ، يقول : (ديوانه : ص 51-52-53) .

- ودع أمامة حان منك رحيل إن الوداع إلى الحبيب ثقيل
تلك القلوب صواديا تيمتها وأرى الشفاء وما إليه سبيل

فالقصيدة بحث دءوب لا يهتدي إلى يقين ، ومن ثم تحولت إلى عيافة يائسة ، لا تهتدي إلى تفاؤل أو تشاؤم ، وإنما يستوي لديها السانح والبارح ، الفرح والترح .

إن حيرة الذات وتطلعها إلى المجهول ، وشوقها إليه هو ما ألجأها إلى العيافة بحثا عن ذاك المجهول الممض (خبرا أمض من الحمام لطيفه). فما ذلك الخبر الذي دفع الذات إلى العيافة ؟ ألم يحسن لديها الخفيف والثقيل ؟ الأرجح أن ذلك الخبر أبعد من ثقيل هوى أمامة وأثقل ، وهو لا ينفصل عن أمامة ، ولكنه كذلك لا ينفصل عن الحمام أو ذلك الغراب الذي لم يكن للعيافة فحسب ، بل لأنه أمارة على ما يخبر به ، فهو مخبر بالفراق حاتم به [1] .

فالذات عيوف مهمومة بالتكهن ، بالبحث حدسا وظنا ، لما أعياها البحث بأشكال أخرى ، البحث عن المجهول هم ومسئولية وتشتت ووجود ؛ لذا كانت كلمات مثل (سنح - الغراب فبت أعيفه خبرا - أمض - من الحمام - لطيفه) كلمات نشيطة متفاعلة ، تلقى بظلالها على القصيدة ، وتتجاوب أصداؤها في جنباتها ، فثمة (اللقاء بسل تنكر معروفه - الدليل يسوف التراب بحثا) ، اللقاء ممتنع ، بل حرام ، والرحلة ضل دليلها . ولذلك كان التذكر فعل مراجعة وخروج بعد لحظة حاسمة (بعدما) تكشفت فيها حقيقة الموقف للذات ، فالدليل ضال لا يهتدي ، والشوق والحنين دائمان ، لا ينقضيان ،

= أعذرت في طلب النوال إليكم لو كان من ملك النوال ينيل
إن كان طبكم الدلال فإنه حسن دلالك يا أميم جميل
- بقيت طلولك يا أميم على البلى لا مثل ما بقيت عليه طلول
فكأن ليلي من تذكرى الهوى ليل بأطول ليلة موصول
أينام ليلك يا أميم ولم ينم ليل المطي وسيرهن ذميل

فهل هند وهنيدة وأمامة وأميمة وسلمى وسليمى و(ليلة) وليلى و.. هل هذه الأسماء في الرؤية الشعرية بعيدة عن شيء (معجز) يتشكل في قصائد الغزل كما في قصائد المدح ؟

(1) ثمة مفارقة لطيفة في علاقة الغراب بما يحمل وبما يبشر به . يقول : (الشروح : 2/ 777)

- إذا صاح ابن دأية بالتدانى جعلنا خطر لمته جسادا
- نضمخ بالعبير له جناحا أحم كأنه طلى المدادا

وهذه القصيدة كلها مفارقة كبرى في شوقها إلى المجهول المنتظر .

والسعي حثيث ؛ فتسفر المراجعة عن تجاوز ونسيان لكل العوائق والأهوال و.. والمساواة بين الخفيف والثقيل .

أما ما يوجه دلالة الأبيات إلى الغزل فهو هذه الكلمات والضمائر : (لقاءها - ذكرتك - أمامة- إليكم- جشمتنيه- كلفتني- هواك) أما الضمير في (لقاءها) فيعود إلى ما لم يجر له ذكر من قبل . وأما أمامة فلا أرجح إلا رمزيتها ، وأما الكلمات الأخرى فلا ترجح كفة الغزل ، هذا فضلاً عن أن الغزل أصلاً - إن كان ثمة ما يدعى بالغزل- ليس من أغراض أبي العلاء ، ثم إن حركة الضمائر بين هذه الكلمات تثير مشكلة ، وتعضد ما نحن بصدده ، من خلال الالتفات . فالعدول عن ضمير الغيبة في (لقاءها) ، إلى ضمير الخطاب في (ذكرتك) ، فالاسم (أمامة) ، فضمير الخطاب جمعا في (إليكم) ، ثم العودة إلى ضمير الخطاب مفرداً في (جشمتنيه - كلفتني - هواك) ـ يشكل إيقاع الحركة العميقة للدلالة ، ومساراتها المتقاطعة . وأدق منعطف لتلك الحركة هو ما يشكله الالتفات إلى ضمير الخطاب الجمعي في (إليكم) ، وعلاقة ذلك بالشوق والحنين .

يقول أبو العلاء في بحر البسيط :[1]

1- منك الصدود ومني بالصدود رضا ... من ذا على بهذا في هواك قضى

2- بي منك ما لو غدا بالشمس ما طلعت ... من الكآبة أو بالبرق ما ومضا

3- إذا الفتى ذم عيشا في شبيبته ... فما يقول إذا عصر الشباب مضى

4- وقد تعوضت عن كل بمشبهه ... فما وجدت لأيام الصبا عوضا

5- وقد غرضت من الدنيا فهل زمني ... معط حياتي لغر بعد ما غرضا

6- جربت دهري وأهليه فما تركت ... لي التجارب في ود امرئ غرضا

ثمة بداية تتأسس على الصدود والتأبي على الذات من قبل الموضوع (الدنيا - الزمن - الدهر) والرضا من الذات بهذا الصدود كما تبدأ القصيدة من دهشة متسائلة عبر الالتفات: من ذا على بهذا في هواك قضى؟ هناك - إذن - هوى وصدود ورضا ،

(1) شروح سقط الزند :2/ 654 .

ولكن هناك أيضاً قضاء ربطه التصريع بالرضا ، فالرضا يجاور القضاء ويتجادل معه من خلال نبرة التساؤل المتشككة في شرعية ذلك الموقف ، وبداهة تلك المفارقة . والتساؤل بداية للوعي والتمرد ، ومحاولة للفهم والتحرر ، فمن ذا عليّ بهذا في هواك قضى ؟ ولماذا الرضا بالصدود ؟ ولماذا الصبر عليه ؟ ولأي شيء بي منك ما بي ؟ أليست حياة الإنسان مفارقة ؟

الشباب قد تولى مذموما عيشه ، فهل يرجى بعد ذم عيش الشباب عيش؟ فضلاً عن أن الشباب لن يعود . بالبيتين الثالث والرابع موازاة في الصياغة تشير إلى تطور موقف الذات التي جربت الدنيا وضجرت منها ، فمن الرضا والقنوع والغرض إليها ، إلى معرفة بالأيام وأهلها ، إلى الغرض والزهد فيها ، ومن ثم تمنى زوال الحياة عنه ، وإعطائها لغر لم يجرب الأمور ، ولم يضجر منها بعد . تتمحور القصيدة – إذن – حول الغرض إلى الدنيا ثم المعرفة بها ، ثم الغرض منها فالزهد فيها أي بين (الرضا والقضا) هنا يعود آخر الأبيات إلى أولها مبينا اختلال المعادلة ، وكاشفاً أبعاد المفارقة وعمق المأساة . فالدنيا صدود والنفس راضية ، ولكنها أيضا ضجرت من هذه الدنيا ، ولا أمل لها فيها أو في أهلها . في هذه القصيدة شكوى الزمان وأهله ، وحسرة على الشباب المولى وأيام الصبا المفقودة ويأس من الدنيا والزمان وأهلهما يأس مجرب . ولذا لم يبعد أن تفر الذات من الحياة ، وترجو الموت ملاذاً أخيراً وأمنية صادقة :[1]

– فيا موت زر إن الحياة ذميمة ويا نفس جدي إن دهرك هازل

يقول :

7– وليلة سرت فيها وابن مزنتها كميت عاد حيا بعد ما قبضا

8– كأنما هي إذ لاحت كواكبها خود من الزنج تجلى وشحت خضضا

9– كأنما النسر مقصوص قوادمه فالضعف يكسر منه كلما نهضا

10– والبدر يحتث نحو الغرب أينقه فكلما خاف من شمس الضحى ركضا

---

(1) المرجع السابق : 2 / 538 .

تعاود القصيدة البدء من جديد عبر تحول واضح في استراتيجيتها ، فتجنح إلى التصوير الرمزي موظفة رموز الليل وهلاله ونجومه والشمس والفجر ، وتقيم بينها شبكة علاقات معقدة ، وصراعات إنسانية تكشف عن أبعاد الرؤية وتحولاتها، من خلال حركة بندولية وكأنها شرك وقعت فيه ، ترتسم عبرها أدق تفاصيل الرؤية وأعمقها ، وتعبر عن محنة نفسية عميقة ، ومأزق وجودي مروع ، في مفارقة ممتدة ، فالهلال ميت عاد حياً[1] (الحياة / الموت) والنسر مقصوص القوادم[2] ، الضعف قدره والفشل قرين محاولات نهضه التي ما برح يكررها في دأب (المحاولة - الفشل / النور- الظلام / الرضا - الصدود) والبدر أو النجم يحتث أينقه ونجومه ويخشى شمس الضحى أن تبدد ظلمة الليل فتكشح نجومه (البدر- النجم (الثريا) / الشمس) والجوزاء ترد المنهل ونجوم الليل تشكو إلى الفجر السهاد ووحشته ، حيث اختفى الصراع في النهاية ، وكلها صور للصراع والضعف وقسوة التجربة الإنسانية ومفارقاتها في صراعها مع الحياة ومن أجلها . ولنتأمل دلالات (الضعف والعجز والانكسار والخوف والشكوى والسهر ..) وهو موقف متكرر ومتواتر مع الكواكب كرموز إنسانية تشكل موقف الإنسان العاجز في ليل الوجود الإنساني .

والصورة المدهشة والمثيرة حقا هي صورة الليلة / الخود القوية ، فالليلة هم جاثم مطمئن ، وصورة الشمس المهيبة التي يخشاها البدر / النجم فهو قلق متوتر منزعج يركض خوفاً منها ، وهما قطبا المنافسة والصراع وحلبته كذلك ، ثمة شكوى وفقد وحسرة وكبرياء مكلوم ، ثمة قوة متوحشة وضعف وقلق وترقب وخوف من المواجهة يطفو فوق حركة الرموز داخل القصيدة . وأهم ملامح هذه الليلة هي القوة ، إنها خود (فتاة شابة) شديدة السواد ، وتلك قوة تقف بإزاء ضعف الهلال والنجوم / الخضض ،

---

(1) يقول في القصيدة السابعة والعشرين : (شروح سقط الزند : 2/ 697) .

- نالوا يسير حياة كابن ليلته من الأهلة أو كالنجم في الغلس

(2) جاء في لسان العرب :" في النجوم : النسر الطائر ، والنسر الواقع . ابن سيده : والنسران كوكبان في السماء معروفان على التشبيه بالنسر الطائر، يقال لكل واحد منهما نسر أو النسر ، ويصفونهما فيقولون :النسر الواقع والنسر الطائر " 6 / 4457 .

ولكنها قوة مريبة ، إنها قوة الضعف ، فالنسر مقصوص قوادمه يكسر منه الضعف كلما نهض ، لكنه لا يستسلم ويحاول النهوض على الرغم من ضعفه وثباته ، قوة الليلة في ضعف النسر فلو نهض النسر – وأنى له ذلك – لزالت الظلمة ، ولكنه ظل يحاول النهوض ، وظل الضعف يكسر منه ! فالصراع المتوتر قائم لا ينقضي ، الثبات للنسر – من الكواكب – لازم . المحاولة والفشل قدر لا مهرب منه . وتلك حركة أساسية في القصيدة . وترتبط بتلك الحركة علاقة البدر/ النجم بالليل ومن ثم بالشمس ، فالشمس تبدد الليل والظلام ، وكذلك تهدد البدر/ النجم ؛ ولذا كانت علاقة البدر بالليل علاقة (طردية) فوجود (ابن مزنتها) في وجوده ، كما كانت علاقة البدر/ النجم بشمس الضحى تنطوي على خوف وتوتر وهي علاقة (عكسية) فوجود أحدهما يعني عدم وجود الآخر .

إن الأبيات من السابع إلى العاشر على صلة وثيقة بالبيت السادس إذ تصور تجربة الذات في علاقتها بالدهر والمجتمع ثم بالحياة ، وربما نفت إمكانية اللقاء والتصالح معها على نحو ما تنفي إمكانية اللقاء بين البدر والشمس ، والحياة والموت ، أو الشباب والشيب ؛ ولذلك كانت علاقة البدر بالليلة علاقة ابن مزنتها بأمه ، وكانت ظلمة تلك الليلة هي ظلمة أبي العلاء أو ظلمة ليل الوجود الإنساني التي تحنو كأم رءوم على هلالها ونجومه وآماله ، وتخشى عليه شمس الضحى ، فالشمس مهيبة لا تسمح لشيء بالظهور ، ولا تمنح فرصة للمشاركة ، إنها أنانية مستبدة متفردة بالعلو في السماء ، تملأ جنباتها وحدها ، فلا تسع السماء غير شمس الضحى .

ربما كان المجتمع كالشمس من بعض الوجوه ، يمحو شيئا ليس باليسير من ذاتية الفرد وحريته ووجوده ، ويمثل عبئا على الذات ؛ خوفا من الذوبان والاغتراب . ربما لا يتصالح الفرد مع المجتمع إلا إذا قدم كثيرا من التضحية ، وبعض التضحية ضروري ولكن شيئا من العزلة والانفصال والتأمل ضروري كذلك ، من أجل الحفاظ على الهوية الذاتية [1] والتواصل المتوازن الذي لا يتلاشى فيه أي من الطرفين في حوارهما الجدلي ،

---

(1) ومن ثم فإن الإنسان " لا يخرج من ذاته إلا لكي لا يلبث أن يعود إليها " د. زكريا إبراهيم : مشكلة الإنسان ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ص 23 .

وهو حوار صعب ذو خصوصية ، وشرائط ، ويحتاج إلى كثير من العناء والمجاهدة ، لا سيما مع مجتمع كمجتمع أبي العلاء ، وفرد مثله .

وربما كانت الشمس ذات علاقة بالشيب في مقابل أيام الصبا التي لا عوض لها . وربما كانت ذات علاقة بالموت إذ غرضت الذات من الدنيا (ليلة) بل تخلت عن تمسكها بتلك الحياة ، فهل زمني معط حياتي لغر ..؟ والشكوى كذلك والسهد والونى و(المغرب) و(لم تطعم) . ذلك الفقد والتبرم يرشح الموت شمسا ، ومنهلا ووردا . وربما كانت لها علاقة بالدهر في بداية القصيدة . يقول :

11- ومنهل ترد الجوزاء غمرته إذا السماكان شطر المغرب اعترضا

12- وردته ونجوم الليل وانية تشكو إلى الفجر أن لم تطعم الغمضا

إن هذين البيتين الأخيرين يحققان شيئا من التواصل ، ولكنه تواصل ليس بالسهل ولا اليسير ، بل إنه مريب من وجوه ، وتم بعد جهد جهيد نال من الذات ، فهو لقاء بين النقيضين من أجل حياة ، إنه ورد المنهل ، الذي ترده الجوزاء عند انقضاء الليل / الحياة ، إنها لحظة اتصال الليل بالفجر ، وهي لحظة لقاء متميزة ، تنم عن قدرة على التواصل والتداخل بينهما ، وتشف عن جوانب من التشابه تقاوم الاختلاف ، ولعل شكوى قلة الغمض رغبة في النوم [1] ؛ فيكون الورد هو الموت، المريح من سهر ليل الحياة وسهده ، وربما تشي سورة الحر وفورته وعزة (الماء) وندرته – التي هي من صفات تلك اللحظة التي تبدو فيها الجوزاء فجرا – بأهمية تلك اللحظة التواصلية وخصوصيتها وخصوبتها وخطورتها جميعا .

فقد كانت الرحلة نحو الضياع والتبدد والانفصال قاسية ؛ ولذا كانت شكوى نجوم

---

(1) قال : (شروح سقط الزند : 4 / 1690)

- وبين الردى والنوم قربى ونسبة وشتان بره للنفوس وإعلال

- إذا نمت لاقيت الأحبة بعد ما طوتهم شهور في التراب وأحوال

الليل الوانية إلى الفجر من وعثاء الطريق لقاء وبوحا ، غير أنه لقاء مكدود وبوح عاتب على الحياة في ساحة الموت والاغتراب . أنستطيع أن نزعم أن توجه البدر نحو الغرب خوفا من الشمس لم يكن إلا توجها إلى لقائها ؟

ولنا أن نزحزح الرؤية قليلاً ، ونعيد توزيع العلاقات ؛ لنحقق أكبر قدر ممكن من الانسجام بين الرموز في علاقاتها المرهفة ، داخل رؤية أكثر تماسكا . بداية لدينا الهلال أو القمر الميت الحي ، ولدينا البدر / النجم (الثريا)[1] الخائف من شمس الضحى ، يحتث النجوم / الأينق ، وهي ملكية خاصة له ، وهو راع لها يحدب عليها . ولدينا النجوم الوانية الشاكية – والشكوى مجاهدة – وهي نفسها النجوم/ الأينق ، فهذه الأخيرة تابعة للبدر / النجم ، نحو الغرب مسوقة ، وكذا الأولى ، فهي تشكو الليل والسهاد ، وانية ، أي بسبيل الغروب كذلك . وهذا كله في مقابل حال الذات التي ترد المنهل الذي ترده الجوزاء بالمشرق .

وكذلك الجوزاء التي ترد المنهل دون سائر البروج ، والجوزاء " نجم يقال إنه يعترض في جوز السماء . والجوزاء : من بروج السماء "[2] . ويقول البطليوسي : إنها " في الفلك الثامن ، وهي أرفع مراتب الكواكب "[3] . ويقول الخوارزمي : إنها " بيت عطارد ، وعطارد هو الذي ينسب إليه العلم "[4] وجاء في اللسان أن " عطارد : كوكب لا يفارق الشمس ..، وهو كوكب الكتاب "[5] . الجوزاء إذن ذات علاقة وطيدة بالشمس ، التي يخشاها البدر أو النجم . كما أنهم " يسمون الجوزاء التوءمين ، ويجعلونها كأخوين تعانقا مودة "[6] فهل كانت الجوزاء توءم أبي العلاء ، فيما تختص به من رفعة وتميز ومخالفة لاتجاه الكواكب ورفقة للشمس ؟

---

(1) جاء في لسان العرب : " النجم : الثريا ، وهو اسم لها علم ، مثل زيد وعمرو ، فإذا قالوا طلع النجم يريدون الثريا ، وإن أخرجت منه الألف واللام تنكر . " 6/ 4357 .

(2) لسان العرب : 1/ 726 .

(3) شروح سقط الزند : 1/ 282 .

(4) المرجع السابق : 2/ 559 .

(5) لسان العرب : 4/ 2995 .

(6) شروح سقط الزند : 2 / 560 .

والنسر أيضا رمز شديد الحساسية والتعقيد ، فهو فريسة للضعف والقلق ، وفي صراع دائم ومجاهدة شديدة ، محكوم عليها بالإخفاق في كل محاولاتها ، لأن الضعف كامن فيها ، فهي محاولات لم تستوف عوامل القوة – وإن امتلكت الرغبة – إذ المجتمع أو الإنسان مفتقد قوادمه ، إلى جانب ما يمنحه ضعف النسر وفشل محاولاته لليل من القوة والطول، أي مزيداً من شدة المأساة ووطأتها ؛ لذا كان النسر رمزا شديد الثراء كذلك ، فالأمل معقود على نهضه ، بل إن نهضه لهو الأمل ! ولكنه يحتاج إلى القوادم . الكلمات تتجاوب وتتعاون وتتلاقى وتفترق وتأخذ مكانها . النسر المقصوص القوادم – الذي لا يريم – يشف عن طول الليل وسطوة الخطب ، وهوله كما يصور قسوة التجربة وشدة القلق والمعاناة التي يتعرض لها[1] .

وربما تساءلت القصيدة في هذا السياق الوجودي عن غيبة القوادم . قص القوادم ، ضد طلوع الشمس ، القوادم أساسية في عملية طيران النسر ، فلا تستطيع الخوافي النهوض وحدها . الإنسان عاجز عن كشف ظلمة ليله . فهو ليل جاثم ، ونسر بلا قوادم ؛ فلا انقشاع للظلمة . ولعلها تساءلت عن القص أيضا ، الذي لم يسند إلى فاعل بل قيد ضد مجهول ! وربما كانت القصيدة مساءلة للقوادم ذاتها وإدانة لها . وربما لا ينجو النسر ولا تنجو القوادم من المساءلة والاحتجاج الشريف ، فضلاً عن مساءلة الخوافي ، وليل الوجود برمته .

والشمس قد جرى ذكرها في هذه القصدية مرتين : الأولى في البيت الثانى ، وهى الشمس كما يعلمها الجميع ويرونها ، والثانية في سياق خوف البدر ونجومه منها ، وتلك هي شمس القصيدة والشاعر وخياله ، إنها رمز للحلم المأمول ، والنهار المنتظر ، واللؤلؤة المفقودة ، والمطامح المؤرقة ، ولذا فهي أساسية في رؤية الشاعر ، وإن لم تذكر إلا مرة واحدة بصورة سلبية أو عرضية ، فهي الغائب الحاضر الذي لا يريم ! فالقصيدة

---

(1) ويصف أبو العلاء طول الليل في صورة مشابهة فيقول : (الشروح : 1 / 417) .

-كأنها سرب حمام واقع في شبك من الظلام ينتزي

مجاهدة لليل وخوض لرحلة شاقة قاسية في سبيل شمس الضحى .. شمس الوعي .. شمس الغائب المجهول : (فهل زمني معط حياتي لغر بعدُ ما غرضا ؟) ترى من يكون ذا الغر الذي لم يغرض بعد من الدنيا ، ويحوز الحياة ؟!

هل يمكن أن نعود فنرى أول القصيدة في ضوء آخرها ، ونرى الدنيا والدهر والأيام والزمان والشباب وأيام الصبا في ظل رموز كالليل الجاثم ، والنسر المتعثر نهضة العاجز عن الطيران ، والقوادم المغيبة أو الغائبة ، حيث تتماسك الرموز في العمق ؛ لنقف على حقيقة الرؤية الشعرية وكنه عالمها الجمالي الأخاذ ، وثراء ذلك العالم في تقاطعاته وتشابكاته الجدلية مع عالم الواقع .

ولنتابع تلك المفارقة الأساسية في الرؤية العلائية ، وهي رغبة الخروج من الحياة أو الشوق إلي شمس الوعي في الموت ! الذي لم يرج إلا بعد رضا بصدود الحياة طال ؛ فمل شمس الوجود الحقيقي المغتربة في ليل الحياة ، التي لا تبدو إلا في الموت نهارا !

يقول :[1]

1- لعمري لقد وكل الظاعنون بقلبي نجما بطيء الغروب
2- أقول وقد طال ليلي على أما لشباب الدجى من مشيب
3- أقصت نسور نجوم السماء فلم تستطع نهضة للمغيب

هذه القصيدة / النص ، مقطوعة من ثلاثة أبيات فحسب ، ولكنها تجمع علاقات رمزية أساسية ، ومكونات جوهرية ، قد تخللت كثيرا بنية القصائد الطوال في تشكيلات ورؤى متنوعة وكلها علاقات تدور على تعلق الذات بما وكله الظاعنون بقلبه[2] وعلى

---

(1) شروح سقط الزند : 2 / 651 .

(2) يرى الخوارزمي أنه " كان من الواجب أن يقول : وكل الظاعنون عيني بنجم .. فقلب الكلام ثم أقام القلب مقام العين مشيراً بذلك إلى عماه . قال أراعى النجوم بالقلب لا بالعين " (الشروح : 2/ 651) ولكن الأمر لا علاقة له بعماه ، فقد قال بقلبي لأن الأمل والمطامح والمخاوف والهموم معقودة بالقلب لا بالعين ، وبنية الرمز الباطنة لا بهيئته الظاهرة ، ومن ثم فالخوارزمي هو الذي قلب الكلام في صناعة الشعر .

رمزية دوام دجى الليل بدوام كواكبه ونسوره ، والقصيدة أشبه (بحلم النهار) الأصيل لدى أبي العلاء وهو حلم ذو أصول عريقة تضرب بجذورها الممتدة في باطن الشعر العربي وباطن الوجود ، ذلك الحلم المتمنع البعيد فالنهار غائب ، والليل جاثم لا ينجلي ، وتتبدى خصوصية تلك العلاقة في قوله : (بقلبي – ليلى – على) وأيضا في قوله : (لعمري – أقول) فلا قيمة لهذه الرموز بمعزل عن علاقاتها بالذات وسياقاتها وبنيتها .

والحقيقة أن تلك الأبيات الثلاثة غير مبنية في هذه القصيدة ، فقد جلبت مكتملة ، ولم تنمُ داخل القصيدة ، ولكنها تقوم على أساس من سياقات قصائد كثيرة في الديوان ، فهي تنبثق من تربتها . ومفهوم بطء النجم في الغروب ، ونهضة المتثاقل ، وثبات النجوم كأنما علقت في مصامها بأمراس كتان إلى صم جندل ، وشباب الدجى .. كل ذلك يشير إلى أصالة حلم النهار وقسوة ليل الوجود ورمزيته ، فالليل رمز الأزمة وهو " مجمع مشكلات وصيحات باطنة"[1] وهو عبء نفسي تنوء به الذات فتلجأ إلى البحث والتساؤل عن النهار في تساؤلها عن طول ذلك الليل ، وفي تساؤلها ذلك كشف للنهار ، وبعث له ، وإثبات للمعاناة والشوق إليه في مغامرتها القلقة للقبض على الجمرة والنظر إلى الشمس !

فالخوف والضعف والعجز عن النهوض للمغيب تكشف جميعا عن ثقل ذلك الليل الجاثم الذي طال على أبي العلاء ، فالنهوض للمغيب ! ولنلمح السؤال وهو مناط الوعي والكشف :-

– منك الصدود ومنى بالصدود رضا	من ذا على بهذا في هواك قضى ؟
– وقد غرضت من الدنيا فهل زمنى	معط حياتى لغر بعد ما غرضا ؟
– أقول وقد طال ليلى على	أما لشباب الدجى من مشيب ؟
– أقصت نسور نجوم السماء	فلم تستطع نهضة للمغيب ؟

(1) د. مصطفى ناصف : النقد العربي نحو نظرية ثانية ، ص 195 .

يقول أبو العلاء :[1]

1- أهاجك البرق بذات الأمعز ... بين الصراة والفرات يجتزي
2- مثل السيوف هزهن عارض ... والسيف لا يروع إن لم يهزز
3- بدت لنا حاملة أغمادها ... حمائل من الدجى لم تحرز
4- في بلدة نهارها ليل سوى ... كواكب إلى النهار تعتزى
5- كأنها سرب حمام واقع ... في شبك من الظلام ينتزي
6- جددت الحيات فيها لبسها ... وطرحت للريح كل معوز
7- إن نفخت فيه الصبا رأيته ... مثل عمود الذهب المحزز
8- وعدتني يا بدرها شمس الضحى ... و الوعد لا يشكر إن لم ينجز
9- متى يقول صاحبي لصاحبي ... بدا الصباح موجزا فأوجز
10- ويطلع الفجر وفوق جفنه ... من النجوم حلية لم تحرز
11- لا يدرك الحاجات إلا نافذ ... إن عجزت قلاصه لم يعجز
12- يستقصر العيس على بعد المدى ... وهن أمثال الظباء النفز
13- و البدر قد مد عماد نوره ... والليل مثل الأدهم المقفز
14- بالله يا دهر أذق غرابها ... موتاً من الصبح بباز كرز

في هذه القصيدة تساؤل عميق في البيت التاسع ، يمكننا أن نعده نقطة البدء الحقيقية ، أو الموقف الذي انطلقت منه القصيدة : متى الصباح ؟ فتكون بداية التجربة الفنية في البيت الأول عوداً على بدء يمثله التساؤل في البيت التاسع . ربما كان هذا التساؤل الذي طالما أرق أبا العلاء وأضج مضجعه عليه – يمثل مركز الرؤية الشعرية العلائية في هذه القصيدة ، بله معظم قصائد السقط .

أهاج البرق ذكرى الصباح في نفسه ، ذلك المفقود الغائب الذي لا يعود ، الحاضر الذي لا يريم ؛ فاهتاج الشوق . البرق بذات الأمعز[2] منفرداً بين نهرين ، غني عن

---

(1) شروح سقط الزند : 1 / 414 .

(2) الأمعز و المعزاء : الأرض الحزنة الغليظة الصلبة ذات الحجارة والحصا .

ورودهما ، في تشتت لمعانه المذعور وتوتر حركته المضطربة ها هو الورد مرة أخرى . إن الفقد راسخ في النفس كامن فيها ، ولكن شيئاً ما حركه ونكأ الجرح ، و كان مروعاً ، والبرق سيف تلألأ هزه عارض ، وحمائله من الظلام ، الحياة تنطوي على الموت كما تحتوي الأغماد على السيوف . ربما قيل كيف يروع البرق من لا يراه ؟ وإن كان يروعه صوته أي الرعد الذي يعقب البرق ، فلم لم يقل أهاجك الرعد ؟ قد يغني البرق عن ذكر الرعد ، ولعله مقصود للإشارة إلى ذلك العجز وتلك المفارقة المرتبطة برؤيته ، مثل الليل والصباح ، ومن ثم أهاجه البرق وذكره بالتساؤل المحوري : متى الصباح ؟

ربما يلتقي تشبيه البرق في حركته المضطربة مع حركة السيوف مع قول ابن المعتز: (والشمس كالمرآة في كف الأشل) وربما بدا التشبيه سطحيا بيد أن حقيقة الصورة ليست كذلك، فعلاقة السيوف بالبرق علاقة شكلية ، والوقوف عندها تقصير في حق الشعر ، فلا بد من رؤية السيوف بوصفها حركات تنم عن صراع نفسي قلق ، بين الحياة والموت ، بين النور والظلام ، وعلاقة ذلك بالقصيدة . فالسيوف في حركتها تجمع بين الحياة و الموت ، الوجود وفقده ، فيها ذلك القلق الوجودي المتوتر . تأخذ السيوف قيمتها وأهميتها في موقف فصل ، تحدد فيه الحياة من الموت ، والحقيقة من الوهم ، لذلك كان هز السيف معنياً به هزه في موقف مصيري تكون الكلمة فيه للسيف ، هنا تكون الكلمة مروعة ، وهنا تروع السيوف .

كلمة السيف تمنح الحياة وتسلبها في آن معاً . كلمة السيف مع الحياة وضدها . السيف صديق وعدو . هنا أيضاً تصبح علاقة السيوف بالبرق علاقة عميقة ، وليست شكلية وكذلك علاقة البرق والسيوف بظلمة الليل التي تحبسها كأغماد لها ، وعلاقة الكواكب النهارية بذلك الليل النهاري ! – كسرب حمام .. – علاقة البرق بالظلام هي نقطة البدء في هذه الصورة الممتدة عبر تقاطعاتها ، والمترامية إلى الصباح حيث انكشاف ظلمة الليل وانتصار النور ! البرق – إذن- سيف يهز ويروع ، سيف سجين غمده والسيف حلقة وصل بين الفجر والبرق (ويطلع الفجر وفوق جفنه ..) البرق فجر

سجين ظلمة حالكة مهلكة [1] ، وهو منفذ الخروج من هذه الظلمة ، ولذا كان هذا البرق العلائي بذات الأمعز ، في بلدة مهجورة مرعبة ، نهارها ليل ، ترتع فيها الحيات ، فالليل العلائي موحش سرمدي، والبرق يهدد بتبديده ويبشر بالفجر والصباح .

فإذا كان نهار البلدة (ذات الأمعز) ليلاً ، وكانت الكواكب إلى النهار تعتزي – أي غريبة عن ذلك النهار الليلي – فإن وعد البدر بشمس الضحى شيء على شاكلة النهار الليلي ، أي أن تلك الشمس شمس ليلية ! شمس الوعي ! فالصباح المنتظر هو صباح ليل بدا نهاراً ؛ ولذا فهو فجر النهار المغترب ! فليس من الغريب – إذن – أن يكون في الموت بعث للحياة وفجرها الحقيقي ! فإذا كان الليل في النهار فلم لا يرجى النهار في الليل تبعاً لقانون المفارقة ؟! إن كانت الشمس يتعذر طلوعها في النهار الذي تحول إلى ليل أخمد جمرتها ؛ فليكن الليل نهاراً وليكن الشروق من الغرب .

ستظل المفارقة هي استراتيجية الوعي القادر على رؤية الليل في النهار والنهار في الليل ، القادر على أن يلتقط التوتر والتداخل بين الحياة والموت ، وهنا نلتقي بالمأساة العلائية كاملة في تلك الرؤية الشعرية المكثفة ، وتلك الصورة المرهفة التي تقع منها موقع القلب ، في طريقها إلى تأمل البرق والظلام :

5- كأنها سرب حمام واقع في شبك من الظلام ينتزي

تلك الصورة التي ربما أفقدها الكلام روعتها ، وتوتر الحياة النابضة فيها . فثمة حياة تقاوم شبك الظلام بكل ما أوتيت من رقة ووهن ، وجود يصارع الفناء والعدم ، ويجسد إشكالية الوجود الإنساني في صراعه وضعفه وعجزه .

لم يستبعد أبو العلاء الكواكب من ليله ، فهي تعتزي إلى النهار ، بيد أنها ليست

---

(1) ربما كان فقد البصر بعض هذه الظلمة - ذهب الخوارزمي إلى أن أبا العلاء جعل تمنيه ظهور الصباح كناية عن تمنيه الإبصار- (الشروح : 1/ 420) فهل يبعد تمني الإبصار عن الخروج من ظلمة الليل أو عن الوعي والكشف ؟

بأحسن منه حالاً ، فهي كسرب حمام واقع في شرك من حندس ، فالنهار معدنها ، ولكنها أسيرة الليل ، فهي كذلك من وطأة الليل وقيوده تعاني ، فبصير القوم أعمى .

ذلك ركن أساسي في الرؤية العلائية للوجود الإنساني بأسره . الإنسان يحيا موته[1] ومأزقه الذي ألقي فيه بداية . أبو العلاء كسير أسير عالم ليله دائم ، وهجره قائم ، ووحدته موحشة إلا من حيات تزيد عالمه وحشة ورعباً .

الحيات تتحول وتتبدل وفي تحولها انسلاخ وتخل وتطريح[2] إن ما طرحته الحيات و تخلت عنه من سلوخ (كل معوز) ربما وجد قيمته إن نفخت فيه الصبا[3]. حركة الحيات حركة سلبية تتخلى و تنسلخ ، والصبا حركة إيجابية تبعث القيمة والحياة فيما تخلت عنه . الحيات والصبا حركتان متناقضتان ، فهل تشرق الشمس من حيث تغرب أخرى ؟ هل تطلع الشمس ليلاً ؟ تطرح القصيدة الإشكالية الوجودية من ثلاث زوايا : البرق يجتزئ ، والكواكب حمام مهيض الجناح ينتزي في شبك من الظلام ، والحيات تتلون ولا تكف عن التجديد والتطريح .

أبو العلاء يتشبث بوعد البدر ويسائله ويعاتبه على عدم إنجاز وعده بجلاء شمس

---

(1) وهذا على عكس ما كان يراه أبيقور في قوله : "إذا كنا لا يكون الموت وإذا كان الموت لا نكون" ص2 جيمس ب . كارس : الموت والوجود . فهنا تكمن خصوصية الرؤية العلائية في التداخل بين الحياة و الموت وتلاشي الحدود بينهما .

(2) راجع د . ثناء أنس الوجود : رمز الأفعى في التراث العربي ، ص110 ، 123 .

(3) " الصبا ريح مهبها من مشرق الشمس إذا استوى الليل والنهار " ص507 المعجم الوسيط . و في أساطير الخلق والأصول "الريح أو روح الإله هي النفس الحي الذي نفخه الباري بعد خلق الإنسان من الصلصال " . د. محمد عجينة : موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها ، 1/ 270 "وهي رمز القوة والسلطان ولكنها تدل على معنيين متناقضين فهي تدل على الخصب والرزق والظفر والبشارات ، إذا ساقت السحاب مثقلاً بالمطر . وربما دلت على الجوائح والآفات إذا كانت دبوراً . وتكاد الريح في الأسطورة تستوي والخيل ، ولذلك يقال في الفرس السريع إنه يسابق الريح ، أو هو خلق من الريح" المرجع السابق : ص273 .

الضحى ، ويسلبه الشكر عليه ، ويعلق شكر الوعد على الإنجاز ، ولما لم ينجز الوعد ، كان من الجائز أن يتوجس في شكره . يطفو التساؤل على السطح مرة ثانية (متى) يزول الليل ويطلع الفجر ؟ يكتسب الصباح دلالات عميقة ، فالصباح انكشاف للظلمة وخلاص من الليل سواء كانت ظلمة البصر أو ظلمة النفس والحياة ، التي لا يكشفها إلا الوعي الإنساني ، ذلك النافذ الذي لا يعجز إن عجزت قلاصه ، الغاية بعيدة والعيس مستقصرة (وهن أمثال الظباء النفز) .

بين العيس / الظباء والليل جدل وصراع (والليل مثل الأدهم المقفز) التوازي التركيبي يقرن هذا بذاك ، الإنسان يصارع الليل ويعجز عن كشفه . فهل فقد الإنسان شمسه التي تمكنه من كشف ذلك الليل ؟ ما علاقة الشمس بعودة إشراق الإنسان من جديد ؟

ما علاقة (البدر) (بالحيات) ؟ " اعتقد الإنسان القديم بأن الحيات خالدة لا تموت ، وأن تبديلها لجلدها القديم بجلد آخر ، هو تجديد لحياتها كلما نال منها الهرم، وربط بينها وبين القمر الذي يجدد حياته أبدياً في دورة شهرية دائمة ، فيسلخ جلده القديم في طوره المتناقص ، ويلبس جلداً جديداً في طوره المتزايد . فكانت الحية رمزاً للإلهة القمرية منذ الأزمنة السحيقة "[1] . " أما الحية المشتق اسمها من الحياة فهي حواء واهبة الحياة والماء والنماء والتجدد وطول البقاء . والقدم والمعرفة ، ولكنها ترمز إلى نقيض ذلك ، أي إلى الموت والذنب والخطيئة "[2] .

فهل تنطوي علاقة البدر بالحيات / الحياة على إشارة إلى طبيعة الشمس / وعد البدر ؟ هل يتحول التناقض بين القمر والشمس أو التوالي – إلى تكامل أو التقاء ؟

ثمة علاقة قوية بين الليل والبدر وذات الأمعز والحيات والبلدة ، وكلها من جنس

---

(1) فراس السواح : لغز عشتار .. ص 135 .

(2) د. محمد عجينة : موسوعة أساطير العرب .. 1/ 345 .

واحد . كما أن البرق نذير يهدد بهتك ظلمة الليل ويشوق النفس ، وهو ذو علاقة بالبدر والشمس . الشمس / وعد البدر الذي لم ينجز ، حاجة نافذ يستقصر العيس في سعيها الحثيث وشوقها الجامح إلى الشمس[1] . الشمس - إذن - غاية بعيدة وحلم متمنع ، ووعد لم ينجز بعد . والليل أدهم مقفز ببياض الصبح . الفرس ملتقى الليل بالصبح . والغراب بالبازي ، وحمائل الدجى بالسيوف ، ومناط الصراع بينها جميعاً . كانت العلاقة بين السيوف والحمائل هي علاقة البرق بالليل والفجر بالجفن ، فهل ثمة علاقة بين السيوف والبرق والصبح والريح والفرس ؟ وما علاقة هؤلاء جميعاً بالدهر والموت والغراب ؟ تكشف هذه العلاقة عن حركة النزاع الباطني العميق في القصيدة والنفس والعقل جميعاً ، فهي حركة تشبه حركة البرق المشتت والسيوف المهتزة ، والظباء النفز ، أو الفرس المقفز ، إنها حركة الصراع مع الليل من أجل الشمس التي لا تدرك من دون الصرع مع مظاهر الأزمة ، الدجى والليل والظلام .

تصل الذات عبر مغامرة التساؤل إلى مرفأ الأمل مرة أخرى ، ذلك الأمل الذي أهاجه البرق بعد الصراع مع متاهة ظلمة بحر لجي ، وليل عات ، فتنتهي تلك الرحلة القاسية بالأمل في ارتفاع الليل الجاثم على النفس وانبلاج الفجر ، في ذلك الدعاء المتواتر في غير قصيدة من قصائد السقط :

- بالله يا دهر أذق غرابها موتا من الصبح بباز كرز

يربط البيت ربطاً وثيقاً بين الصبح والباز الكرز ، وما أرهف هذا الباز الكرز وما يحمله من دلالات خصبة وثرية . يقول الخوارزمي : "خص الكرز لأنه أعظم وأحسن لونا "[2] . وجاء في المعاجم : "الباز : نوع من الصقور يستخدم في

---

(1) يقول : "الشروح : 2/ 897 " .

وقد حلفت أن تسأل الشمس حاجة وإن سألتك اليسر برت يمينها

(2) شروح سقط الزند : 1/ 424 .

الصيد "[1] . و"كرز الصقر : خاط عينيه وأطعمه حتى يذل " [2] . و"فلان كرز في صناعته : حاذق مبرز"[3] . والكرز "الحاذق و العيي ، الصقر البازي ، وطائر أتى عليه حول"[4] . و" الكرز : المجرب .. اللئيم .. النجيب .. والرجل الحاذق .. والكرز : البازي يشد ليسقط ريشه .. والبازي في سنته الثانية . وهو كرز أي داه خبيث محتال ، شبه بالبازي في خبثه واحتياله"[5] وهو من جوارح الطير ، وهي رمز الموت ؛ لذلك فهو سيذيقها (موتاً) ؟ ولكنه موت الظلام . هل ثمة علاقة بين الحياة وموت الظلام ؟

هكذا تربط القصيدة برباط محكم ، إنجاز الوعد بالقدرة على إدراك الحاجات، فكان الخلاص على يد باز كرز حاذق نجيب مدرب مجرب لئيم خبيث داه محتال. ثمة اشتباه بين (الريح) و (نافذ) و(باز كرز) يدرك الحاجات ، ويذيق الغراب موتاً فيكشف الليل وظلمته . فلكي ينجز الوعد لا بد من نافذ قادر يعرف كيف يدرك الحاجات ، وهو ربط خبير بالداء العضال عارف بدوائه . ومن ثم كانت الرؤية العلائية في هذه القصيدة رؤية إنسانية مهمومة بليل الوجود الإنساني ، وهي رؤية تعول على البرق والسيف والصباح والشمس ، فكلها ذات علاقة بالإنسان وعقله وروحه .

تبدو حقيقة الرؤية في هذه القصيدة في ظل تلك الرموز وعلاقاتها ؛ فهي قصيدة مفعمة برموز الحياة والصباح والأمل وكواكب النهار وشمس الضحى وسرب الحمام والفجر والبدر والنجوم ، في علاقاتها برموز الليل والظلمة والحيات وشبك الظلام والغراب ، من ثم كان الدعاء في نهاية القصيدة بالموت لها على يد باز كرز جرب وعرف . وما أرهف هذا الرمز الثري المفعم بالأمل والحياة والموت معاً ، ولا غرو في ربط الحياة

---

(1) المعجم الوسيط : ص 76 .

(2) المرجع السابق : ص782 .

(3) أساس البلاغة : الزمخشري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط 1 ، القاهرة 1985 ، 2/ 302 .

(4) القاموس المحيط : الفيروزبادي ، دار الحديث ، القاهرة ، 2/ 188 .

(5) لسان العرب : 5/ 3853 .

بالمعاناة والقدرة الحكيمة، فالحياة بذل وتضحية وعناء وصمود ، ولا يمتلك القدرة على الحياة إلا من امتلك الوعي والإرادة والأمل ، وما دلالة تلك الرموز لأنها هكذا في خارج القصيدة ، إنما لأنها شكلت على هذا النحو ووظفت في القصيدة من خلال علاقات بنية رمزية متشابكة وبناء فني متكامل[1].

إن هذه القصيدة بشوقها إلى الفجر والصباح وشمس النهار تبدد ظلمة النفس الإنسانية وتهزها وتحرك سكونها فهي أرق وقلق وانهمام بحياة غابت شمسها فرامت ابتعاثها من جديد . إن رؤية القصيدة مفعمة بالإشراق والحياة ممتلئة غضة، في مقابل حياة باهتة شاحبة ، ونفس مظلمة قد غابت شمسها ، وهي ترفض الوجود الإنساني واقعاً في شبك الظلام غارقاً في حومة الدجى راضخاً تحت وطأة ليل جاثم . القصيدة تمثل موقفاً عميقاً أميناً من الحقيقة ، إنها موقف يتوق إلى الخلاص ويبحث عنه بإرادة إنسانية يحدوها شوق إلى النور والأمل ، وإصرار على الخروج من الليل، ذلك بالتوجه إلى السماء الذي افتتحت به القصيدة ، واختتمت به كذلك ، ومن خلال السؤال الإنساني الذي يشكل قرار إيقاع المعنى : متى الصباح ؟

يقول أبو العلاء :[2]

1- ألا في سبيل المجد ما أنا فاعل ... عفاف وإقدام وحزم ونائل
2- أعندى وقد مارست كل خفية ... يصدق واش أو يخيب سائل
3- أقل صدودى أنني لك مبغض ... وأيسر هجري أنني عنك راحل
4- إذا هبت النكباء بيني وبينكم ... فأهون شيء ما تقول العواذل
5- تعد ذنوبي عند قوم كثيرة ... ولا ذنب لى إلا العلا و الفواضل

---

(1) "إن الكلمات التي نسميها أحياناً باسم الرموز الأصلية من قبيل الصبح ، والظلام ، والشمس ، والقمر ، والليل فوق التراكيب الجزئية (أو التشبيهات) التي تمثل فيها ، لأنها تحمل هي نفسها طابع الإشكال وطابع التناقض " ص 103 ، د.مصطفى ناصف : النقد العربي نحو نظرية ثانية .

(2) شروح سقط الزند : 2/ 519 .

6- كأني إذا طلت الزمان وأهله ... رجعت وعندي للأنام طوائل

7- وقد سار ذكرى في البلاد فمن لهم ... بإخفاء شمس ضوءها متكامل

8- يهم الليالي بعض ما أنا مضمر ... ويثقل رضوى دون ما أنا حامل

9- وإني وإن كنت الأخير زمانه ... لآت بما لم تستطعه الأوائل

10- وأغدو ولو أن الصباح صوارم ... وأسرى ولو أن الظلام جحافل

11- وأي جواد لم يحل لجامه ... ونضو يمان أغفلته الصياقل

12- وإن كان في لبس الفتى شرف له ... فما السيف إلا غمده و الحمائل

13- ولي منطق لم يرض لي كنه منزلي ... على أنني بين السماكين نازل

14- لدى موطن يشتاقه كل سيد ... ويقصر عن إدراكه المتناول

15- ولما رأيت الجهل في الناس فاشيا ... تجاهلت حتى ظن أني جاهل

16- فواعجبا كم يدعي الفضل ناقص ... ووا أسفا كم يظهر النقص فاضل

17- وكيف تغام الطير في وكناتها ... إذا نصبت للفرقدين الحبائل

18- ينافس يومي في أمسي تشرفا ... وتحسد أسحاري على الأصائل

19- وطال اعترافي بالزمان وصرفه ... فلست أبالي من تغول الغوائل

20- فلو بان عضدي ما تأسف منكبي ... ولو مات زندي ما بكته الأنامل

في هذه القصيدة غربة واغتراب ، وانشطار عميق بين الذات والموضوع ، بين الأنا والآخر ، عبر علاقة صراع وتوتر وقلق . وهذا المقطع المفاخر يتأسس على (النكباء) بين الذات والآخر[1] ، فبينهما أحقاد وترات (طوائل) وبينهما أمد قصيّ ، تبدأ الذات في تصوير موقفها وعرض مكانتها إجمالاً عرض واثقٍ مباه (ألا في سبيل المجد ..) في تساؤلٍ ودهشة ، ثم تفصيلاً على مدى المقطع الأول بأسره ، مشتبكة مع الآخر على نحو مباشر (لك – عنك – بينكم – عنه - قوم – لهم) وغير مباشر كما في الأبيات (السادس ،

---

(1) يقول البطليوسي : "وقال من قصيدة خاطب بها بعض أهل الشام ، وكان نزل عليه فأساء معاملته ، ونسبه إلى التعطيل " الديوان 2/ 517 . ولا يجب أن ينطلي علينا قوله :(بعض أهل الشام) أو يغيب عنا مقصوده وإشارته إلى أهل الشام / مجتمعه .

والرابع عشر ، والسادس عشر ، والتاسع عشر ، والعشرين) ذائدة عن مكانتها ومنزلتها . وينتهي هذا المقطع بأبيات ثلاثة تصور مكانة الذات وتجربتها ووعيها ، مبينة علاقاتها بذلك الآخر ولا مبالاتها به أو لا أسفها على بينه ، ومؤذنة بنهاية المقطع ومهدة لطبيعة المقطع التالي ، ومن التناقضات الجدلية في هذا المقطع قوله :

16- فواعجبا كم يدعى الفضل ناقص ووا أسفا كم يظهر النقص فاضل

فالعجب من أمور تدعو إلى العجب ، من علاقات التناقض بين الفضل والنقص فتارة يدعى ناقص فضلا ، أو يبدي فاضل نقصاً ، تلك العلاقات أساسية في رؤية القصيدة التي تدور حول علاقة الذات بالآخر ، ومكانتها وانعكاس القضايا ؛ فالآخر ناقص يدعى فضلاً أو فاضل يظهر نقصاً . إن الانفصال متجذر في علاقة الذات بالآخر الناقص الفاضل ! وهذا أصل ذلك المقطع ، من ثم يمهد ذلك البيت للدخول إلى ساحة السؤال حيث الوعي : (وكيف تغام الطير ..؟) فإذا كان هذا هو حال الفرقدين فما بال الطير في الوكنات ؟!

21- إذا وصف الطائي بالبخل مادر وعيـر قسا بالفهاهة بأقل
22- وقال السها للشمس أنت خفية وقال الدجى يا صبح لونك حائل
23- وطاولت الأرض السماء سفاهة وفاخرت الشهب الحصى والجنادل
24- فيا موت زر إن الحياة ذميمة ويا نفس جدي إن دهرك هازل

يختزل هذا المقطع أساس التجربة الفنية ، في هذه القصيدة ، المتمثل في المقطع السابق كله بتنويعاته ، ومن ثم فهو مَعْبر فني أو تهيؤ لمرحلة جديدة من التجربة أكثر عمقاً وشمولاً ، فكان لحظة انتقالية مكثفة من خلال التناقض المؤسس للمفارقة الممتزجة بالسخرية والحسرة ، والمتمثلة في انقلاب الموازين وانعدام الأساس المتين للعلاقة بين الأنا والآخر ، إذ المقاييس معكوسة ، والأوضاع مقلوبة، وتصل العلاقة في هذه المفارقة عبر التصعيد إلى حد التنافر والانفصال التام وذم الحياة والدهر ، وتمني الموت ، وهو ما يؤكد عمق المأساة العلائية ، وتجذر الاختلاف والاغتراب ، فالذات والآخر على طرفي نقيض ،

وتعبر المفارقة عن اتساع الهوة ، وضيق أبي العلاء من الحياة وأهلها ، وليس هذا عن ونية وضعف[1] أو حيلة عاجز أو تعال ، فالذات مختلفة وتمتلك إرادة وعزيمة قوية (المقطع التالي) وإنما ذلك عن اعتراف طال أمده بنوائب الدهر وأهله ، وهذا يفسر بداية القصيدة وأنها لم تكن ثقة أو مباهاة بل حسرة وأسى في حقيقة الأمر . فالمفارقة مسلك فني للتعبير عن أزمة الإنسان ومغامرة الذات في صراعها مع الواقع ، حيث إن التقابل في التفكير وشيوع المفارقة يشف عن أزمة عقلية وجودية عميقة ؛ يقول :

25- وقد أغتدي والليل يبكي تأسفا ... على نفسه والنجم في الغرب مائل
26- بريح أعيرت حافرا من زبرجد ... لها التبر جسم واللجين خلاخل
27- كأن الصبا ألقت إلى عنانها ... تخب بسرجي مرة وتناقل
28- إذا اشتاقت الخيل المناهل أعرضت ... عن الماء فاشتاقت إليها المناهل
29- وليلان : حال بالكواكب جوزه ... وآخر من حلى الكواكب عاطل
30- كأن دجاه الهجر والصبح موعد ... بوصل وضوء الفجر حب مماطل
31- قطعت به بحرا يعب عبابه ... وليس له إلا التبلج ساحل
32- ويؤنسني في قلب كل مخوفة ... حليف سرى لم تصح منه الشمائل
33- من الزنج كهل شاب مفرق رأسه ... وأوثق حتى نهضه متثاقل
34- كأن الثريا والصباح يروعها ... أخو سقطة أو طالع متحامل
35- إذا أنت أعطيت السعادة لم تُبَلْ ... وإن نظرت شزرا إليك القبائل
36- تقتك على أكتاف أبطالها القنا ... وهابتك في أغمادهن المناصل
37- وإن سدد الأعداء نحوك أسهما ... نكصن على أفواقهن المعابل
38- تحامى الرزايا كل خف ومنسم ... وتلقى رداهن الذرى والكواهل
39- وترجع أعقاب الرماح سليمة ... وقد حطمت في الدارعين العوامل
40- فإن كنت تبغي العز فابغ توسطا ... فعند التناهي يقصر المتطاول
41- توفى البدور النقص وهى أهلة ... ويدركها النقصان وهى كوامل

---

(1) يقول : (شروح سقط الزند : 2/ 254) .

- وما نهنهت في طلب ولكن ... هي الأيام لا تعطى قيادا

يخلص هذا المقطع إلى حد ما لحديث النفس عبر رحلتها النفسية إلى المجد والحياة ، وهو حديث رمزي تلتقي فيه الصور وتتداخل وتتحول وتتكامل فتشكل رموزاً فنيةً تتجاوب معاً لتعبر عن موقف الذات العلائية ، وعلاقتها بالمجتمع عبر رؤيتها الفنية ، ويعد هذا تطوراً في القصيدة ونمواً طبيعياً . فأبو العلاء ربما ينطلق من موقف خاص ، في علاقته بآخر محدد ، ولكنه كدأبه يمزجه بموقفه الأعم من المجتمع والحياة جميعاً ، فيجمع بين الخاص والعام في موقف يتأسس على التوتر والصراع الدائم والمفارقة الحادة بين الواقع وما تصبو إليه الذات في مسيرتها نحو (الشمس) ممتطية ريح (الصبا) بين الخبب تارة والنقال أخرى .

إن فكرة السير بضربيه الخبب والمناقلة ليست ببعيدة عن فكرة إقبال الحياة وإدبارها ، ولا عن الراحة والدعة في مقابل الجهد والمشقة ، ولا القلق والتوجس والاندفاع في مقابل الاطمئنان والثقة وربما القنوط ، كذلك لا يفهم الحديث عن شوق الخيل إلى المناهل إلا في ظل فكرة نفس طموح تشتاق الحياة ، فالماء حياة وأمل ومجد[1] ولكنها أيضا نفس أبية جموح تعرض عن الماء آسناً فلا ترده حتى يشتاق الماء إليها ، كما تشتاق إليه ، ولا تبغي الحياة إلا عالية سامية ، مقدرة مكانتها وقدرها ، فالإعراض عن الماء إقبال على ماء آخر[2] والإقبال على الماء إقبال على الحياة ، والحياة لا تقوم دون الآخر ودون المجتمع .

---

(1) - يبدو القول بأن الماء هو الاسطقس أو الجوهر الذى منه انبثقت الحياة عاما مشتركا بين كثير من الأساطير الكونية - د.عاطف جودة نصر : الرمز الشعرى عند الصوفية ص 45 ، - فالمياه ترمز للمجموع الشامل للإمكانيات ، إنها مستودع لكل إمكانيات الوجود ، إنها تتقدم كل شكل وتدعم كل خلق - مرسيا إلياد : المقدس والمدنس ، ص 98 .

(2) ويبدو الإعراض عن الماء متواتراً في لوحة الرحلة ، يقول : (الشروح : 1/ 382) :

40- وينفرن في الظلماء عن كل جدول نفار جبان عن حسام مجرد

41- تطاول عهد الواردين بمائه وعطل حتى صار كالصارم الصدى

42- إلى بردى حتى تظل كأنها وقد شرعت فيه لواثم مبرد

ويجرنا هذا إلى الظن بأن للماء وجهين - كما كان الليل ليلين - أحدهما يعرض عنه والآخر هو الغاية وإليه الارتحال (إلى بردى) إلى (منهل ترد الجوزاء غمرته) ، (أطلت على أرجاء أزرق مترع ..) .

إن أبا العلاء يعرض عن هذه الحياة إلى حياة أخرى أكثر نضارة وإنسانية ، ولما كان ذلك أمراً عسيراً بل ربما كان مستحيلاً – لطبيعة موقف الذات أو لطبيعة موقف الآخر – فقد كان أبو العلاء يعاني صراعاً مفعماً بالتوتر والقلق في علاقته بالآخر والمجتمع ، وهو ما نلمحه في تبادل المواقع بين (الذات والجواد والسيف والطير والفرس والليل والثريا) في الأبيات (11، 12 ، 17 ، 26 ، 29 ، 34) ثم بين الغاية والمناهل وضوء الفجر ، الحب المماطل في البيتين (28 ، 30) .

كما ترصد القصيدة مفارقات الحياة من موقف الذات العلائية ، ففيها كثير من علاقات التداخل والاختلال والتوتر ، بين الجوهر والمظهر في (11، 12) وبين الجهل والتجاهل وظن الجهل في (15) وبين الفضل والنقص والعجب والأسف في (16) وبين الأسف في هذا البيت ونفى التأسف في (20) . ثم بين منافسة الأمس واليوم والأسحار والأصائل في (18)[1] وبين النجل والفهاهة والكرم والفصاحة .. في (21 ، 22 ، 23، 24) ثم بين

---

(1) يقول البطليوسي في شرحه :"والمنافسة :شدة الرغبة في الشيء النفيس القدر ، ولذلك ذكر معها الشرف لتشاكل اللفظين وأما الحسد فقد يكون في الشيء الخسيس كما يكون في النفيس ، والمنافسة تكون من اثنين يحسد كل منهما صاحبه ، وقد تكون من واحد ، وعلى هذا المعنى الثاني استعملها أبو العلاء ؛لأن أمسه يحسد يومه الذي هو فيه ، ويومه الذي هو فيه لا يحسد أمسه لأنه إنما ينافس في الشيء من عدمه لا من حصل له ، وقد يجوز أن تكون مفاعلة من اثنين فيكون قد أراد أن يومه الذي يحصل فيه كان ينافس أمسه قبل أن يفارقه . فلما انتقل عنه إلى غيره صار أمسه ينافس ذلك الذي انتقل إليه " (الشروح 2/ 530) يكاد البطليوسي في هذا النص يقع على الدلالات العميقة لهذا البيت الذي يقف شاهدا على قول أبي العلاء في خطبة السقط : مدحت فيه ذاتي . وأود أن أتابع البطليوسي في تقليب دلالة هذا البيت على وجوها ، أظن أنه أغفل التبادل والجدل في العلاقة بين أطراف المنافسة وما ذلك إلا لأنه قصر المنافسة على الوجود المادي أو العيني أو الآني لأبي العلاء ، ولو أنه وسع ذلك المفهوم ليشمل كذلك الوجود المعنوي (الفكري وغيره) المتحقق كفعل تم في الماضي (الأمس) وينتسب إليه ، وما يزال موجودا في الحاضر (اليوم) – لجعل اليوم ينافس الأمس فيما تحقق وليس فقط في التشرف بشخصه ! وهذا من شأنه أن يصير المنافس فيه مثالاً حاول أبو العلاء في مثابرة دؤوب أن يقترب منه . ألم يقل :

(9- وإني وإن كنت الأخير زمانه لآت بما لم تستطعه الأوائل) ؟

الاشتياق إلى المناهل والإعراض عنها واشتياق المناهل في البيت (28) إلى آخر تلك العلاقات في القصيدة وهي علاقات تمنح الدلالة حيوية وحركة وثراء ، وتكشف عن إيقاعية متنوعة في انتظامها منتظمة في تنوعها واختلافها .

تمتد المفارقة لتغطى القصيدة كلها ، وتحتد في هذا المقطع ، وتصل ذروتها في صورة فنية رائعة هي صورة الليل في الأبيات (من التاسع والعشرين إلى الرابع والثلاثين) فثمة تناقض وتوتر في البيتين الثلاثين والحادي والثلاثين على المستويين الإيقاعي والدلالي ، حيث يصل معدل الزحاف في البيت الحادي والثلاثين إلى أربعة زحافات ، وهو أعلى معدل في القصيدة ، وهو ما يؤكد السرعة الإيقاعية المميزة لهذا البيت في علاقتها بدلالته المتوترة إذ إن عباب البحر هو ارتفاع أمواجه واضطرابه ، وعلاقة ذلك بالدلالة الرمزية للبيت في سياق القصيدة كلها ، وما تتكبده الذات من أهوال في مغامرتها تلك في خوض الليل .

كل هذا يمثل تناقضاً مع الأبيات السابقة فسرعة البيت الإيقاعية الملحوظة تناقض بطء البيت السابق عليه ؛ حيث يقل معدل الزحاف إلى زحاف واحد ، ويزيد عدد أصوات المد إلى ثمانية أصوات في البيتين السابقين عليه ، وهو ما يتسق مع دلالاتها النفسية الهادئة ففيها دلالة المطل مقابل دلالة القطع هناك ، وبعد ذلك تجسيداً للمفارقة الدلالية ، على مستوى الإيقاع ، أو البنية العميقة للقصيدة ، فلغة القصيدة تمثل حركة جدلية بين المستوى الدلالي والمستوى الإيقاعي (الوزني) وذلك صدى لما تمور به الرؤية من حركة جدلية متشابكة الأطراف ، متداخلة المسارات . يكشف تتبع المفارقة – إذن – عن حركة الدلالة وإيقاعها ، بالكشف عن أغوار تلك الحركة وأطرافها وتشابكاتها المتفاعلة ؛ ومن ثم تتكشف المفارقة عن أعماق الرؤية إذ هي نظام العلاقات في تلك الرؤية ، التي لا تنفصل عن نظامها .

إن الذات العلائية مهمومة بالصبح والفجر والنور والأمل ، بالحياة ، وتخوض بحراً من الظلام الدائم ، متلاطم الأمواج ، مترعا بالمخاطر والأهوال ، ليس له من ساحل ،

إذ الفجر ساحله ، والفجر لا يأتي ، فالليل عالم أبي العلاء ، وهو هم وعقبة كأداء في سبيل الوصول إلى الصبح ، والصبح حب مماطل وسراب مخايل. فكأن قدر الثريا أن يضمها ظلام الليل ، ويروعها الصبح ، فلا تلتقي بالصبح والمجد والأمل .

الثريا والصبح ضدان على ما بينهما من وشائج قرب وتناسب – حيث تنتسب النجوم وتعزى إليه – فالصبح يروع الثريا ويضنيها فهو حلم شاق وعسير تنوء به وتتجشم المخاطر في سبيله ، وهي مغتربة عنه ، وهنا تكمن المفارقة ، ليس ضوء الفجر أو الحب المماطل إلا حلم الحياة والمجد البعيد ، إلا ذلك المجهول .

تكشف القصيدة عن صراع بين النور والظلام ، بين الصباح والليل ، وأن المقطع الأول ينطوي في الحديث عن الذات على شيء ما ، هو معادل للذات ، شيء ما ، مكانته بين (السماكين) لدى موطن بعيد عزيز المنال ، دونه خرط القتاد ، شيء هو (شمس) و (شهب) و(قس) و (جواد) و (سيف) و (برق) و (برد) ، شيء سماوي ، شمس ضوءها متكامل ، هي شمس الوعي والنور والحقيقة ؛ شمس الخلاص من أغلال الظلام .

فلعل (الفجر والصبح والنور) أن يكون الموت[1] ذلك الذى يتمنع هو الآخر ، بوصفه تحرراً وخلاصاً من الأسر والقيود بكل ألوانها . فالموت هو المرفأ الأخير لحياة كانت هي الموت ، وتلك الحقيقة ذات قيمة كبيرة في المفارقة العلائية ، فإذا كانت الذات مغتربة تحيا في ليل بهيم متراكم الظلمات لا مهرب منه ، فماذا عساه أن يكون الموت ؟ الذات العلائية تحيا الموت ! فليأتِ الموت – إذن – مخلصاً من هذا الموت ! إن أبا العلاء

---

(1) يقول في القصيدة السادسة : (شروح سقط الزند 1/ 307) .

26- وإصباح فلينا الليل عنه كما يفلي عن النار الرماد

27- أبل به الدجى من كل سقم وكوكبه مريض ما يعاد

28- ولو طلع الصباح لفك عنه من الظلماء غل أو صفاد

كثيراً ما يموت من كونه لا يموت أي لا يستطيع الموت[1] ، إذ الحياة سجن لا تنفتح أبوابه إلا على الموت . فالموت حلم مؤرق . الموت هو ساحل التبلج ذلك الساحل البعيد " إن الحقيقة العلائية الوحيدة هي الموت "[2] . والتفكير في الموت هو قمة النضج الروحي وقمة الوعي بالحياة .

تشير كل الدلائل إلى أن الليل والصبح – وكل ما يستقطبانه – في سقط الزند لهما شأن كبير ، ويقومان بدور مهم وأساسي في تشكيل علاقات الرؤية العلائية ودلالاتها ، فهي ركائز تلك الرؤية . فالطبيعة والسماء مسرح رموز أبي العلاء ، من الشمس والقمر والبدر والنجوم والكواكب والبروج ومنازلهما ، والفصول ، والليل والنهار إلى الوفاز والجبال والوديان والأنهار والبحار .. إلى الحيوان بأنواعه وأشكاله من خيل ونوق وكلاب وفهود وثعالب وغزلان .. إلى الطير وجوارحه .. والزواحف من الحيات وغيرها ، إلى أدوات الحرب التي هي مسرح رموز قائم برأسه من المناصل والمعابل والقنا والسيوف والدروع .. الخ .

كل هذه الرموز مشكلة وموظفة فنياً في شعر سقط الزند بما يجعله ذا بنية دلالية رمزية متميزة . فأبو العلاء يحرك هذه الرموز ، ويبنيها في قصائده بمهارة فنية شديدة الثراء ، بالإضافة إلى توظيفه الفني الرائع لرموز أسطورية ودينية ، وهو يستند في تشكيل رموزه إلى ثقافة عريضة ومعرفة عميقة[2] .

---

(1) راجع : أدونيس : مقدمة للشعر العربي ص 63 .

(2) د. حسن البنا : جماليات الزمن في الشعر ، نموذج النسيب في القصيدة الجاهلية ، مدخل مقارن ، مجلة ألف ، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ع 9 ، 1989 ، ص 123 .

(3) "وللعرب في باب الفلك والأنواء وما يتصل بهما من البروج والمنازل والكواكب والنجوم المعاني المستفيضة التي استخرجوها من المشاهدة والتأمل في الكون ومظاهره ، فكان لهم من ذلك ما يعرف عند علماء الأنثروبولوجيا الثقافية بالثقافة العالية التي يتجاوز فيها أصحابها الحاجات الأرضية العاجلة إلى ما يقع وراء المحسوس ، يحدوهم إلى ذلك الشوق إلى الآفاق النائية التي تتألق بالضوء الأبدي وتتوارى فيها ظلمات الخوف من الفناء " د. لطفي عبد البديع : عبقرية العربية .. ، ص 124 .

ويوظف أبو العلاء شتى الرموز الطبيعية والثقافية في تصوير مأساته الخاصة ورؤيته الفنية ، فتتحول تلك الرموز بعلاقاتها في شعره إلى طبيعة إنسانية علائية رمزية مختلفة عن بنيتها في الواقع ، وفى الوقت نفسه تتحول رؤية أبى العلاء إلى رؤية للكون والطبيعة ، تشف عن موقف إنساني (شعري) متميز من أي موقف آخر .

وهو في هذا وذاك يتواصل (أو يتناص) مع تراث أسلافه من الشعراء – في بنيته العميقة – الذين سبقوه إلى استخدام تلك الرموز وتشكيلها وتوظيفها فنيا ، ومع تراث أسلافه من غير الشعراء ، أي مع موروثه الثقافي العريض ، ولكن – وهذا مهم – يظل لأبى العلاء تفرده وشخصيته الفنية المتميزة أو بصمته الخاصة .

ينتقل أبو العلاء في البيت الخامس والثلاثين نقلة خفية إلى (السعادة) والأعداء ولا جدوى عداوتهم ، وهو تهميش لأثر الآخر المعادي ودوره السلبي فسهام عداوتهم كيد مردود في نحورهم ، فما علاقة هذا البيت بما قبله ؟ ربما لا يظهر الترابط الدلالي بين الأبيات لأول وهلة ، إلا أن الانتقال من الليل والكواكب والهجر والوصل والثريا والصباح والدرع إلى فعل السعادة – انتقال طبيعي على مستوى الدلالات الرمزية . لعل التوافق والانسجام في نسبة الزحاف بين البيتين الذين يمثلان نهاية وحدة دلالية وبداية أخرى – لعله يشي بهذا التماسك الدلالي ويمثل مظهراً من مظاهر الاتصال بين الوحدتين على المستوى الإيقاعي كما هي الحال على المستوى الدلالي كما سيأتي .

وفى هذه الأبيات يلاحظ للوهلة الأولى اختلاف موقف الذات ، فقد اتخذت سمتا مخالفا لسمتها من ذي قبل ، وهدأت حدة الصراع ، وركنت الذات فيما يبدو إلى لا جدوى مجاراة الأعداء في عداوتهم ، ومن ثم أحجمت عن بذل نفسها في معاداتهم ترفعا عمن هم دونها . وربما كان هذا نتيجة تطور في موقف الذات ومرحلة جديدة وأخيرة من التجربة الفنية في هذه القصيدة ، فثمة فرق كبير بين موقف الذات في بداية القصيدة وموقفها في نهايتها – وإن كان ثمة تشابه وتوافق في بعض الجوانب أيضا – فانبناء الذات وتفاعلاتها عبر التجربة تتبدى مراحله على مدى القصيدة . فالرؤية أصابها تبديل وتعديل ، وزحزحت الذات كثيرا عما كانت عليه . فالذات تنمو – إذن – عبر التشكيل

الفني ، ويلمح هذا النمو في علاقة الثريا بالصباح وضعفها في البيت الرابع والثلاثين ، فهل كانت الذات بمبعدة عن هذا الضعف والوهن ؟ وهل لذلك علاقة بالتوسط الذي أيدته الرؤية في البيت الأربعين ؟

إذا كان الأمر على ما بدا عليه فإن الذات تجد – بعد رحلتها الطويلة وصراعها المرير – في كمالها ومجدها ملجأ تلجأ إليه ، وتتحصن به ، مؤمنة بمكانتها ، وإن ناوشها الآخر ونازعها في هذه المكانة ؛ فتتجاهله وتترفع عن منازلته على مذهب سير القافلة ونبح الكلاب ، وما هذا المنطق إلا هدنة وهدءة أعقبت ثورة الذات في صراعها ، وهي حلقة في سلسلة حلقات متصلة من الصراع لا يهدأ إلا ليعود أعنف مما كان ، ولا ينتهي إلا ليبدأ من جديد .

ولكني لا أكاد أطمئن إلى هذا المنطق وتلك الرؤية ، وربما كان هناك مجال لدلالة مختلفة ونغمة مغايرة . فالعلاقات التي تنشئها الأبيات الأربعة الأخيرة مركبة ومتشابكة وجدّ محيرة . فالبيت الثامن والثلاثون يتشكك في مفهوم التقوى والهيبة ، ومن ثم في مفهوم السعادة ، وينال منها جميعا ويزلزل مكانتها المعهودة ويؤسسها على سمت علائي جديد فالسعيد متقى أو مهاب ؛ فتتحاماه الرزايا ؛ ولذا فهو خفف أو منسم ! والسعيد عقب رمح سليم (معطل) في مقابل العوامل من الرماح ، التي تتكبد أهوال المواجهة مع الدروع فتتحطم ! ويصبح مفهوم (العيش) أو (العز)[1] في هذا السياق كمفهوم السعادة مريبا ، وربما سخر أبو العلاء منه ومن طلابه – كما سخر[2] من السعادة

---

(1) جاء في " التنوير " (فإن كنت تبغي العز) وفي البطليوسي (وإن) وفي التبريزي (فإن كنت تبغي العيش) الديوان 2/ 552 والعيش أنسب في هذا السياق ، كذلك تهوى أنسب من تبغي فكان اختيار التحقيق (تهوى العيش) موفقا ، بيد أنه ربما كان غير موفق في اختياره (وإن) فالأرجح (فإن) وليس (وإن) ؛ حيث إن الفاء تربط ربطاً محكماً ولطيفاً بين الأبيات وتنظمها في سلك واحد

(2) قال (شروح سقط الزند : 4 / 1680)

– وإن منايا أن يثري حصاكم وتقصر عن زهائكم الرمال
وتعطوا خلودا في سعود كما خلدت على الأرض الجبال=

والسعداء – على هذا النحو من التوسط المزعوم في علاقته بالأهلة والنقص ، هذا في مقابل التناهي في علاقته بالبدور والكمال ونقصان العوامل .

العيش توسط ، أما ما هو أبعد من العيش فلا توسط فيه ، ولا خشية من نقص ، وإنما هو التناهي دون تقصير ، لدى أولي العزم والهمة العالية ، وبغاة المجد وليس لدى من يهوى العيش ويتهالك عليه . تتلاقى الكواهل والعوامل والكوامل في القافية وتتعاون في تكوين إيقاع هذه الدلالة . القصيدة – إذن – موقف متنام حقا ، ولكنها أيضا موقف تمسكه وحدة نفسية عميقة وإيقاع داخلي شامل .

ويتفق هذا التحليل الأخير مع الرؤية العلائية في عمقها (راجع الأبيات 1 ، 7 – 14) ومع ما يقوله أبو العلاء في موضع آخر :[1]

ذر الدنيا إذا لم تحظ منها ... وكن فيها كثيرا أو قليلا
وأصبح واحد الرجلين إما ... مليكا في المعاشر أو أبيلا
ولو جرت النباهة في طريق الـ ... خمول إلى لاخترت الخمولا
يصرد زاجر الصردان جبنا ... ويوصل حبل من وصل الحبولا

ويذهب البطليوسي إلى أن الأبيات الأخيرة ، في القصيدة السابقة لا سيما التوسط في العيش خلاف قوله في هذه الأبيات وإن لم يرفع ما بها من تناقض ، ولعل الأمر قد

= وقارن هذا بقوله في بداية القصيدة :

– أما أنت – والآمال شتى – ... فلقياك السعادة لو تنال

فالسعادة من زاوية المفارقة هي الانفصال النهائي والخلاص من الليل . والمفارقة في أنها لا تنال .

(1) شروح سقط الزند : 3 / 1371 وما بعدها . وكذلك قوله (شروح سقط الزند : 1/ 317) :

38- رأيتك ساخطا ما جاء عفوا ... ولو جادتك بالذهب العهاد
39- فما تعتد مالا غير مال ... حباك به طعان أو جلاد
40- وتنفد كل وفر حزت قسرا ... لعلمك أن آخره نفاد
41- ألفت الحرب حتى قال قوم ... أما لصلاح بينكما فساد

اتضح بأن هذا الاختلاف ليس تناقضاً في التحليل الأخير . بل إن الرؤية العلائية متسقة مع نفسها في العمق .

كان أبو العلاء في صراعه النفسي مع العقبات والمعوقات – على مدى القصيدة – يبحث عن مفهوم السعادة الحق ، كان يحتمي من الشمس بالشمس ! تتكشف الأبيات الأخيرة من القصيدة – إذن – عن مفهوم للسعادة ، يدخل في جدل وحوار مع رؤية الآخر لها ، على مدى القصيدة ، وهو مفهوم ما زال يتابع من منظور المفارقة ، إذ يكشف عن هشاشة موقف الآخر في ضعة مفهومه للسعادة ، ذلك مقابل مفهوم الذات لها :

1- ألا في سبيل المجد ما أنا فاعل عفاف وإقدام وحزم ونائل
9- وإني وإن كنت الأخير زمانه لآت بما لم تستطعه الأوائل
12- وإن كان في لبس الفتى شرف له فما السيف إلا غمده و الحمائل

هذا هو ما تقلق الرؤية بشأنه : موقف الذات في علاقتها بالآخر ، وما يكتنفه من تناقضات ، لم يكن للكشف عنها سبيل إلا استراتيجية المفارقة الساخرة المفعمة بالأسى والحزن واليأس ، ومن ثم التمرد والثورة على الحياة :

- فيا موت زر إن الحياة ذميمة ويا نفس جدي إن دهرك هازل

هنا علينا أن نعي إيقاع المفارقة ووقعها الشديد على النفس ، هكذا تكشف المفارقة في ومضة خاطفة ، حقيقة الموقف وأبعاده الشعورية ، ذلك الموقف الذي يتغلغل في القصيدة كلها ، لا سيما لوحة الليل الرائعة .

إن الموضوع الذي استأثر باهتمام أبي العلاء بشكل واضح منذ البداية – وطالما أرقه – هو الفقد ، بدءاً من فقد البصر وما رسخه في نفسه من مشاعر ، إلى فقد الصديق والإخوان والصبا والشباب ، وفقد الثقة ، وفقد الآمال ، وفقد المكانة التي تستحقها الذات ، إلى فقد الوجود الحقيقي في تلك الحياة المتناقضة أشد ما يكون التناقض ، وفقد الحقيقة في وثبات عقل ثائر نافر متسائل ، أرهقه البحث عن المجهول .

الذات تكابد الأهوال مكابدة ، في صراع مع أمواج ذلك البحر اللجي . النفس طموح جموح ، لا تتفق مكانتها السابقة وغايتها البعيدة وطبيعتها مع ذلك العصر وطبيعته وناسه . أبو العلاء ناقم على الدنيا ومن فيها ، ولم يكن ليرضى عما بها من تشوه واختلال ومفارقة ؛ ومن ثم فإن المفارقة تمثل امتداداً لعلاقة التوتر والصراع بين الذات والآخر ، وهي علاقة جدلية متشابكة ، متشعبة الاتجاهات ، متداخلة المستويات ، تمتاح منها الرؤية حيوية علاقاتها التي رأينا طرفاً منها على مستوى الأخطار التي حاقت بالمجتمع ، والآفات التي تكاكأت عليه من كل صوب وحدب ، والتي زلزلت منظومة الأصول الثابتة والمبادئ الراسخة ، ونخرت في قيم هذا المجتمع . كما تمتاح الرؤية كذلك من مفارقة الوجود الأساسية .

لا شك أن محاصرة القصيدة ومحاولة النظر إليها من أكثر من زاوية ليس سعياً إلى انتزاع الكلمة الأخيرة من القصيدة ، وإنما ذلك محاولة – فحسب – لجعل القصيدة تنفتح على أقصى ما يمكن أن تنفتح عليه من خصب وثراء في رؤيتها ، وعلاقة تلك الرؤية بالذات الإنسانية وبالموقف الإنساني الذي تحياه .

فالكلمة الأخيرة كالخل الوفي – هدف يتناقض مع الوعي بحقيقة الشعر ونشاط لغته الخلاق . وجود الكلمة الأخيرة – إذن – نسبي كوجود الخل الوفي ، فليس ثمة كلمة تستوعب الموقف بكل جوانبه وثرائه وعمقه ، كما أنه ليس ثمة صديق يستأثر بكل صفات الخل الوفي . ليس هذا هويًا في هوة النسبية ، بل هو توتر الوجود في تعدده وثرائه .. وحقيقة الرؤية المتوترة وشرعية وجود رؤية الآخر كشريك له مساحته من هذه الرؤية " فالرمز حي ونشيط دوماً ، وما لبحر تأويله من سواحل "[1] .

---

(1) محمد سويرتي : اللغة ودلالاتها : تقريب تداولي للمصطلح البلاغي .

المبحث الثاني

بنيـــة الـزمـــن

الزمن المقصود سبق الحديث عنه ، وبنيته هى حركة تشكل هذا الـزمن ، أي حركـة الدلالة وإيقاع الرؤية . أي أن الرؤية المتشكلة في القصيدة هـى مجموعـة لحظـات تحظـى بتماسك نصي يدعوه الدكتور كمال أبو ديب زمن السرد[1] . وهو زمن النطق ، ويسـبقه زمن الفعل ، وهو زمن خطي تعاقبي ، وهو " الزمن الذى تمـت فيـه التجربـة أو حـدث الحدث تاريخياً"[2]. والعلاقة بين هذين الزمنين هى زمن النص وهو " الزمن الذى يتمثل في تركيب النص الزمني فعلا وهو ، عملياً ، علاقة بين زمن الفعل وزمن السـرد . ومـن خصائصه أنه لا يتحدد إلا في الوجود الفعلي لنص من النصـوص ، وأنـه يتشـكل علـى مستوى البنية الكلية ، وأنه قد يكون خطياً ، كما قد يكون مشروخا بطريقة تضـع لحظـة تالية قبل أخرى سابقة لها تاريخياً"[3] .

يقول أبو العلاء على لسان رجل أسن وضعف عن لبس الدرع ، في بحر الطويل:[4]

1- أراني وضعت السـرد عني وعزنـي ... جوادي ولم ينهض إلى الغزو أمثالي

2- وقيـدني العـود البطـيء وقيـل لى ... وراءك ! إن الـذئب منـك علـى بـال

3- وآثـرت أخـلاق السـرابيل بعـد مـا ... أكـون وأوفـى أدرع القـوم سـربالي

4- مكـرمة الأذيـال عـن مسها الحصى ... إذا جـر يومـا درعـه كـل تنبـال

5- يقـوم بهـا مثـل الردينـي مـا سـعى ... بشـكته مثلـي الضـعيف ولا الآلـي

6- إذا فنـي الشهـر الحـرام وجدتني ... وبـرد هـلال مـلبسي يـوم إهـلالي

---

(1) راجع د. كمال أبو ديب : الرؤى المقنعة .. ، ص 606 .

(2) المرجع السابق : ص 606 .

(3) المرجع السابق : ص 607 .

(4) شروح سقط الزند : 4 / 1812 .

7- متى نثلث من عيبة يوم سبرة وقد غيم أفق أرسلت جاري الآل

8- وهل تركت منها الصوارم والقنا لملتمس إلا بقية أسمال

9- من البيض ما حرباؤها متعود سوى مركب الخرصان ركبة أجذال

10- وما هو إلا ميت زاد عمره على نسر لقمان الأخير بأحوال

11- وتصرف أطفال السيوف كأنها أخو السن لم تقبل حكومة أطفال

12- أضاة يروم السمهرى ورودها فتشرقه منها بأبيض سلسال

13- وترجع خرصان العواسل هيبا كخرصان رقل أو مخارص عسال

14- من البيض فرعونية ليس مثلها بمشتمل حيرى دهر على حال

15- إذا كرة كانت لبيضاء نثرة دواء أرت كرا بجيب وأذيال

16- ولو أنها أضحت لكعب حقيبة لأروى الفتى النمري من غير تسآل

17- يظل بمرآها المسوف جازئا كما اجتزأت بالروض رادة آجال

18- تريك ربيعا في المقيظ كأنها لدجلة بنت من صفاء ودجال

19- يقول إذا ما رملة ألقيت بها جهول أناس : جاء رمل بأوشال

20- وصان مجيد شكها منخلية أديم أخيها أن يعود كغربال

21- فلا قدم الأيام ألبس غلفقا جباها ولكن نار قين بها صال

22- وتشبى شباة الرمح منها كأنها شبا وهى لينا من ترائب مكسال

23- وما صدأ يعتادها غير خضرة تجلل عطفيها من العرمض البالى

24- كلائحة الباغى المضل رأى ضحى شذا من سراب في مهامه أغفال

25- جرور كما انسابت من الحزن حية إلى السهل فرت غب دجن وتهطال

26- فإن تحك ثوب الصل ، من بعد خلعه فقد كان من فرسانها صل أصلال

27- تبايع وزنا من حديد بمثله من التبر إن الستر أوقى من المال

28- وما غبن الغادي بها ولو أنه يملكها عين الدباة بمثقال

29- وإن قميصا جال في الظن أنه يذود الرزايا لا يقال له غال

30- إذا فض منها الطعن معقد حلقة أتى هالكى للفضيض بأقفال

31- غدت معقل الزراد قبل مزرد ومعقله وقبيل غارة سنجال

32- ظفرت بها خال النجاء وعمه وجد الفتى عصر الشبيبة والخال

33- أعيدي إليها نظرة لا مريدة لها البيع واعصي الخادعي لك بالحال

34- ترى زرد الفقعاء خاط قتيره جنى الكحص مسقيا بعل وإنهال

35- تنبأ داود برم دريسها فجاء بآي لم تشرف بإنزال

36- تنافس فيها المندران ولم يرم عليها ابن آشى غير ذكر بإجمال

37- وما بردة في طيها مثل مبرد بعاجزة عن ضم شخص وأوصال

38- فلا تلبسيها أنت غيرى باسلا إذا مت لم يحفل ردای و إبسالى

39- وخطى لها قبرا يضلون دونه كقبر لموسى ضله آل إسرال

40- ولا تدفنيها الجهر بل دفن فاطم ودفن ابن أروى لم يشيع بإعوال

41- لقد نضب الغدران وهى غريضة كماء غمام لم يخالط بصلصال

42- فما غاض منها ناجر شخب أرنب ولا سامنيها تاجر عند إقلال

43- لك السور و الخلخال وهى لربها أعز عليه من سوار وخلخال

44- وقد طال فوق الأرض كونى وشبهت ثغاما بجونى عاذلاتي وعذالي

45- وحرمت شرب الراح لا خوف سائط ولكنها ترمى العقول بعقال

46- أبل من الأمراض والعلم واقع بعلة يوم جانبت كل إبلال

47- فما أستقي باللدن أسود فارس ولا أرتقي في هضبة أم أوعال

48- ولم تغدر الأيام بين مفارقي وأرجائها كنا لأدهم جوال

49- ومن سره ثوب يعز بلبسه فلا تجر منه أم دفر على بال

50- هلوك تهين المستهام بحبها وتلقى الرجال المبغضين بإجلال

51- بنو الوقت إن غروك منهم بحكمة فما خلفها إلا غرانز جهال

52- لذاك سجنت النفس حتى أرحتها من الإنس ما أخلاه ربع بإخلال

53- إذا ما حللت الجدب فردا بلا أذى فسقيا له من روضة غير محلال

54- وقد وصفت لى كنه يومي عواطف من الشر تغييرى عليها وإبدالي

تتشكل القصيدة من ثلاث حركات زمنيـة عامـة هـى : الأولى في الأبيـات (1-3) والثانيـة في الأبيـات (3-43) والأبيـات (44-51) والثالثـة في الأبيـات (52-54) . والملاحظ أنها تبدأ بثلاثة أبيات وتنتهي بثلاثة أبيات ، وتضم بين هذه وتلك حركة النص الأساسية وهمه المؤرق .

وجدير بالذكر ، أن هذه البنية الثلاثية هى البنية الشائعة في سقط الزند ، إذ تبدأ معظم قصائده بعدة أبيات ، فتسترسل بعدها في حركة طويلة تشتمل على عدة رموز أو عدة مكونات ثم تعود إلى حركة أخيرة تربط السابق باللاحق، وتحكم البنية بالاشتباك والعودة الى الحركة الأولى ، ويعد هذا الشكل شكلاً محكماً لبنية الزمن في قصائد السقط ، وهو مع ذلك شكل مفتوح وليس مغلقاً ، فقصائد السقط تتميز بمرونة ونمو كبيرين ، ولكن ذلك لا يتم إلا داخل الحركة الثانية ، وهى قلب القصيدة ، أما الحركتان الأولى والثالثة فهما اللتان يحددان إطار هذه البنية المتنامية في الحركة الثانية ، حركة الوسط ، والتى يحدث فيها الإطناب ، وتتحكم في طول قصائد السقط ، أو قصرها .

وحري بنا كذلك أن نؤكد أهمية هذه البنية في فهم قصائد السقط ، وللمة أطراف الرؤية المترامية فيها – لا سيما في القصائد الطوال ذات المكونات المتعددة من رحلة الناقة وحديث الممدوح ومكانته وسيوفه وقسيه ..وأعدائه ..- فأبو العلاء شاعر صنع ، يحكك قصائده بحكمة وحنكة بالغتين ؛ فيحوكها حياكة متأمل خبير بما يصنع ؛ فمهلاً إن لم نفهمه ، فلا نتعجل ذلك بنظر يسير في خطب جليل. وأبو العلاء يضع أكثر مفاتيح رؤيته أو إشاراته ومرتكزاته ، في العلاقة بين تلك الحركات الثلاث ، والتفاعل فيما بينها ، فلا تفهم قصائده بمعزل عن النظر المتأمل في علاقة الحركة الثانية بالأولى من ناحية وبالثالثة من ناحية أخرى ، والعكس كذلك .

قصائد السقط – إذن- ذات بنية زمنية ، هى رؤيتها العميقة ، وهذه البنية تتكون من بداية فموضوع يطول أو يقصر ، ثم نهاية تحكم العلاقات وتقيم الجسور وتملأ الفجوات ، وتضيء المناطق المعتمة ، بالاشتباك بالبداية والوسط في حركة الخروج ، وهذا أمر

سيتضح في النماذج التي أتعرض لها في هذا البحث ، ويزداد وضوحاً في الدرعيات[1] .

ولنتابع النموذج الذى بين أيدينا . حيث تبدأ القصيدة من لحظة الانبثاق : (أُراني ..) وتتصل الحركة الأولى إلى البيت الثالث ، مشكلة اللحظة الحاضرة بأفعال ماضية (وضعت - عزني- لم ينهض- قيدنى- قيل-آثرت) في زمن الفعل الحاضر (أُراني) ، وهذه اللحظة الأولى هي موقف الذات (الآن) ، ولكن ثمة وجه آخر ، يشكل مصدر الصراع والتوتر في الرؤية ؛ إذ ترتد من الحضور إلى المضي في البيت الثالث : (بعدما) للدخول منها إلى (قبلما) – لا يخفى أن الأمر ليس قبل أو بعد ، بل يتم كله في زمن واحد هو زمن الفعل أو التجربة الجمالية في الرؤية – ولكنه (قبل) أو ماض ما زال يسري في (البعد) أو الحاضر (بعدما أكون ..) !

فمن الطريف أن الحاضر يعبر عنه بالماضي ، والماضى يعبر عنه بالحاضر (أكون) ! ولعل سبب ذلك هو طبيعة الموضوع / الحياة ، وطبيعة العلاقة بين الشباب والشيب فما هذا إلا من ذاك ، أو أن الشيب نمو وامتداد لتجربة الشباب ، وهنا يجب علينا أن نكشف العلاقة بين (أخلاق السرابيل والسربال) وما بينهما من اتصال وانفصال أو تشابه واختلاف فالعزلة نتيجة طبيعية للصراع مع الدهر ، ولطبيعة السرد ، فوضع السرد لا يكون إلا للبس أخلاق السرابيل وسجن النفس واعتزال المجتمع ودنيا الحياة . فالسربال حرب الدنيا ، وأخلاق السرابيل ثوب لا تجري الدنيا من لابسه على بال ، فكلاهما ثوب يعز الإنسان بلبسه .

تستغرق القصيدة معظم أبياتها في هذا الماضي الحاضر، فتصف الدرع وصفاً مستفيضاً فمن الماء إلى النار إلى السراب إلى الحية ، إلى التمسك بها وجودتها وحمايتها إلى أشياء أخرى .. ثم تكشف القصيدة عن علاقة الدرع بالشباب ، ومن ثم بالنفس في عنفوانها :

---

(1) راجع على سبيل المثال : ق77 ، ق78 حيث يتم التحول والكشف في الأبيات الأخيرة .

32- ظفرت بها خال النجاء وعمه وجد الفتى عصر الشبيبة والخال

فما تزال اللحظة تتابع الماضي (الشباب) وتصلى جمرة الذكرى في الحاضر؛ من ثم يطلب إلى نفسه[1] إعادة النظر إليها ، وألا تبيعها ، وأن تعصى الخادعين بالحال ، كما يطلب إليها دفنها في قبر غير معلوم ، وألا تدفنها الجهر . ثمة تشديد على فعل الدفن ، فهل يعد ذلك مجاهدة للماضي الذى يطل برأسه ، ويناوش الحاضر ويكاد أن يزيحه ؟ هل ثمة علاقة تناقض بين السجن والبيع ، أو علاقة تشابه بين السجن و الدفن ؟ لنفسه السوار والخلخال والزينة ، ولكن الدرع أعز على ربها من سوار ، الدرع لا تباع ولا يفرط فيها . فمن ربها الذي يشقى بها ؟ هنا تنتهي حركة الماضي الحاضر ، فتنعطف القصيدة انعطافه مهمة – داخل الحركة الثانية – في قوله :

44- وقد طال فوق الأرض كوني وشبهت ثغاما بجوني عاذلاتي وعذالي

ويسترعي النظر في هذه الانعطافة التشديد على (الكون) بعد أن كان التشديد على (الدفن) ، بل التشديد على طوله : (وقد طال فوق الأرض كوني..). وتأمل أهمية حروف الربط في بداية الأبيات المفصلية : (وقد – لذاك) وأثر ذلك في رصف القصيدة / النص أو اتساقها – وهو ما سيتضح في غير قصيدة بالبحث- كذلك التشديد على علاقة الشباب بالشيب (ثغاما بجوني) ، ثم أهمية ذلك النفي المكثف المعبر عن الانفصال ، الذى يبدو في الحركة الأولى في : (وضعت – عزني – لم ينهض – قيدني – آثرت) . ودلالة الانفصال عميقة ولتأمل : (وحرمت شرب الراح – فما أستقي – ولا أرتقي في هضبة أم أوعال – ولم تغدر الأيام .. كِنَّا – فلا تجر – سجنت) فتحريم الخمر ليس الخوف وإنما لأنها تعقل العقل وتغيب الوعي بـ (علة يوم جانبت كل إبلال) هذه العلة تفسر تحريم الخمر، وأنها ستر للحقيقة المؤلمة / الموت . الخمرة / الحياة تغييب للعقل

(1) الأرجح أنها نفسه – وربما كان الضمير لغيرها في : (أعيدى – فلا تلبسيها – خطى – ولا تدفنيها – لك السور) – إذ كانت الدرع ملبسها وحصنها .

والوعي بالموت / الحقيقة أو العلة ؛ من ثم حرمها وفى تحريمها تحريم للحياة [1] ، فهل ثمة علاقة بين تحريم الخمر وأم دفر ووضع السرد ؟ بين الخمر والدرع ماتة نسب قوية ، فالخمر تستر وتجن وتخفى ، فهى قناع زائف يهدد الصحو أو الوعي بانتزاعه ، كذلك الدرع قناع للتخفي من الزمان والموت المهدد بنسفها وكشفها :

18 – تريك ربيعا في المقيظ كأنها لدجلة بنت من صفاء ودجال

تزيف الخمر الوعي وتفصل بينه وبين الواقع ، كذا الدرع تريك ما لا حقيقة له ، فتبدى الربيع في الصيف ، التبديل (والزيف أو الوهم) أصل فيها ، ولتتأمل دلالات قوله : (دجال) الستر والتغطية والتعمية أو القناع ، الذى جاهد الشاعر في انتزاعه وتحير بين انتزاعه والإبقاء عليه . الكف عن السعي – إذن – هو المحصول ! فلم تترك الأيام له من مرعى أو مأوى فظل التوتر بين : الكن المفقود والأدهم الجوال ولتتأمل دلالات الفقد والانفصال بوصفها أصلاً من أصول الرؤية العلائية .

فالدرع هى الماء الذي يرتوي به الإنسان (الفتى النمري) المشرف على الهلاك من الظمأ ، ولكنها ليست ملكاً (لكعب الجواد) فليست مما يجاد به ، إذ لا يملكها أحد . ويظل بمرآها (المُسَوَّف) العطشان الممطول بالماء ، المعلل به – جازئاً مستغنياً كقطيع البقر ترعى الروض مجتزئة به عن الماء ، ولكنه (مُسَوَّف) لم ينل شيئا بعد ، مثل الرماح التي ترد عنها دون وردها ، وهل الإنسان غير مسوف يمنى نفسه و (الذئب) منه على بال ، فلا ينال شيئا ذا بال ؟!

لا بد من الإشارة إلى أن السرد ذات علاقة وطيدة بالنفس والحياة ، فهي طريقة إنسان يحيا حرباً دائمةً وخصومة وصراعاً .. والدرع تصون وتحمي من الرزايا وتشيد المجد .. ولكنها كذلك نار وسجن و .. الدرع موقف من الحياة ؛ فهي وعي بالوهم ، ولكنها

---

(1) قال أبو العلاء :

– قد خدعتني أم دفر وأصبحت مؤيدة من أم ليلى بسلطان

– إذا أخذت قسطا من العقل هذه فتلك لها في ضلة العقل قسطان

(شرح المختار من لزوميات المعري 2/ 314) .

كذلك وهم الوعي . ثمة دلالات كثيرة تكشف عن هذا الوجه ، فليست الدرع إلا معاناةً وقسوةً وتعنيفاً بالجسد واستعلاء على الزمان .

ومن المهم أن نرى في الدرع دلالات الأيام والدنيا وطبيعة الخصم الذي تتخفى منه الذات أو تواجهه بتلك الدرع . فكل دلالات التلون والخداع والمنعة ذات علاقة بالفارس وخصمه ، بالذات والزمان . فالدارع يحتمي من الدرع بها ! فالوعي بحقيقة الحياة والأيام هو درع الذات ، ولا شك أن الوعي لا ينفصل عن الشيء المدرك .

أليس الدرع سراباً يغر العيون ، ولكنها إذا ما دنت منه عرفت حقيقته الزائفة ويقينه المشكوك ؟ أليست تُجري الآل في زمان البرد الذي يضمحل فيه السراب ؟ الدرع ليست بماء وليس الرمل بمنبع له ، بيد أن الجهل بحقيقة الدرع وطبيعتها يجعل الإنسان (الجهول) يظن أن الرمل يأتي بأوشال ! الحياة الدنيا ماء وليست بماء ، والإنسان مسوف ممطول ، وماؤها (جباها) (نار قين بها صال) فهي ماء ونار على قدم الأيام ، وهي كذلك جديدة قديمة ، صدئة مجلوة ! ولأنها (سراب) والإنسان (مسوف) بالماء فهي (كلائحة الباغي المضل ..) تتراءى له كسراب في مهامه أغفال .

هل نستطيع أن نفهم لماذا كان التأكيد على الدفن ؟ أليست الدرع آلة حرب الحياة ؟ وهل نستطيع كذلك أن نفهم لماذا السور ؟ وما علاقة ذلك بزينة الحياة الدنيا ؟ السؤال المهم الآن هو علاقة الدرع بالشباب ، فلماذا الانتقال بعد (40) بيتاً إلى (وقد طال فوق الأرض كوني ..) ؟ وما علاقة طول المقام بالشيب والشباب والأيام والدرع ؟ تسترعي النظر طبيعة الدفن الخاصة ، وكأنها دفن لشيء مجرد أو شيء يتشكل وراء رمز الدرع ، تكشف طبيعة الدفن هذه عن طبيعة الشيء المدفون من أحلام وآمال ضائعة ، لم تحققها الذات بحربها مع الحياة .. حلم السيطرة على الزمان أو الفكاك من أسره الذي تتبناه استراتيجية السرد . لا بد من الانتباه إلى أن القصيدة لا تفهم بمعزل عن تلك العلاقات الضمنية التي تربط بين أجزاء القصيدة . ولنواصل الكشف عنها بالكشف عن حركة الزمن داخل الرؤية العامة . يقول :

49- ومن سره ثوب يعز بلبسه فلا تجر منه أم دفر على بال
50- هلوك تهين المستهام بحبها وتلقى الرجال المبغضين بإجلال
51- بنو الوقت إن غروك منهم بحكمة فما خلفها إلا غرائز جهال

من سر بثوب يعزه (فلا تجر منه أم دفر على بال) ، هاهي أم دفر تبدو سافرة ، يعز الإنسان بثوبه (ربما بحياته أو نفسه) إذا لم تجر منه الدنيا على بال ، فهي هلوك (تهين) المستهام بحبها ، وتلقى الرجال المبغضين بإجلال ، مثلما كانت تفعل الدرع مع (المسوف) . أليس ذلك الثوب الذى يعز به الإنسان هو (أخلاق السرابيل) التي آثرها ، وهو تجنب حرب الدنيا واعتزالها (فما أستقي – ولا أرتقي – وحرمت شرب الخمر) ؟ أليس هذا الثوب هو وضع السرد عنه (أرَاني وضعت السرد) ؟ فمن الخادعون بالحال في البيت (33) وما علاقتهم ببني الوقت وغرورهم ؟ هل الشاعر هنا هو أحد هؤلاء الخادعين بوجه من الوجوه ؟ هل حكمة الحياة غرائز جهال ؟ أو أن ذلك كذلك في علاقته ببني الوقت فحسب ؟ نعم إن حكمة الحياة بأفواه من يشير إليهم الشاعر بـ (بنو الوقت) تقف خلفها غرائز جهال ، ولكن هذا لا يعنى أنه يرفض حكمة الحياة .

إن القصيدة واقعة في شرك الحيرة والقلق وهى تعانى من التوتر والصراع والتمزق بين الدرع وأخلاق السرابيل ، بين حرب الحياة واعتزالها ، أو الحياة واغترابها . لذاك سُجِنَتِ النفس راحة من المجتمع والناس و (بنو الوقت) وأذاهم، العزلة – إذن – تنافس الحياة مغتربة ، وأخلاق السرابيل تنافس السرد ، وانفراد الذات على الجدب روض لا يخل بشيء خلوه من الإنس ! التوحد والتفرد غاية السجن والانعزال عن الإنس والمجتمع والدنيا والأيام .

كانت الذات تلبس الدرع ستراً ووقاية لتذود الرزايا ، وعندما وضعت السرد وآثرت العزلة على الخصومة والحرب – فقد ظلت متناقضة مع الحياة مغتربة . فالأولى صراع ومنازلة ، والثانية تجنب واعتزال ، فلا استسلام ولا مهادنة ، اللهم إلا إذا عُدَّ سجن النفس استسلاماً . وهل يعد هذا استسلاماً ؟ أما سعى أبو العلاء وجدّ في السعي ؟

ليس ثمة استسلام ، وإنما هناك وعى بحقيقة المأساة الاجتماعية الوجودية، الشر والرزايا والأيام وخطوبها والدنيا وغرورها .. والموت ، كل أولئك دفع الذات ، بعد التجربة ، بل طولها ، إلى اعتزال الحياة وحربها في المقطع الأخير : (لذاك سجنت النفس ..) كما كانت الدرع سجناً للجسد ورغباته أو غرائزه .

ويتأكد ذلك التوتر والصراع ، في قوله : (نار قين بها صال – تشبى شباة الرمح – تريك – المسوف – تشرق – تصرف – ترد – تهين ..) وكلها دلالات تشير إلى تمنع الموضوع وامتناع الدنيا عن أبى العلاء ، وطالما امترى خلفي نابها الضبس[1] ، كما تشير إلى ما تكابده النفس من أهوال ومشقة في صراعها مع الموضوع أو الدنيا أو الأيام والدهر.. الحياة الدنيا (هلوك) (تهين) المستهام بحبها، وتجل المبغضين ، فلم لا يعتزلها ويبغضها ؛ ليجل ؟ وهنا نتساءل من جديد ما علاقة وضع السرد بسجن النفس بغرائز الجهال بالشيب وبمتعة الحياة المفتقدة ؟

القصيدة – إذن – قلق وتوتر بين (آثرت) و (أكون) . الاختيار صعب ولكنه آثر وضع السرد في سياق المضارع (أراني) ثم الدخول إلى الماضي في سياق المضارع (بعدما أكون) ثم العودة على الحاضر (سجنت) .

كانت عملية الدفن موتاً رمزياً أو اختيارياً (آثرت – ادفنيها – سجنت) . العزلة / الانفصال ، وعي بعلة يوم جانبت كل إيلال . أليس ثمة علاقة بين (أخلاق السرابيل) وبين (ادفنيها) ؟ هل أخلاق السرابيل هي الكفن الذي رضي به وآثره بعد أن كان يلبس سرداً من حديد وينازل الدهر والدنيا بها ؟ ألا يعد وضع السرد شكاً في أخلاق السرد أو احتجاجاً وتمرداً عليها ؟ ومن ثم يؤثر (أخلاق السرابيل) أو أخلاق الفرسان المحاربين على السرد التي ظفر بها في شبابه ثم آثر وضعها في شيبه ؟ أليس وضع السرد انتقالاً من السرد إلى أخلاقها ، من الشباب إلى الشيب من الحرب إلى اعتزالها ؟ الأمر لا يعدو أن

---

(1) قال أبو العلاء : (شرح المختار من لزوميات المعرى : 2 / 357)

– زبتنا عن درها أم دفر فصفوها بالحيزبون الزبون

يكون تطوراً في موقف الذات وصراعاً بين موقفين ، ولكنه موقف غير متناقض وإن كان مختلفاً . لدينا – إذن – صراع بين السرد وبين وضعها أو سجنها ودفنها ، وبين بيعها ، ذلك الاحتمال المستبعد وإن ناوش السجن في بعض وجوهه ، فما بيع السرد غير سلام الذئاب ؟!

هكذا كانت الدرع – إذن – رمزاً عبر من خلاله أبو العلاء ، عن المشكل المؤرق ، الحياة الدنيا وتمنعها وأعراضها وخداعها . كذلك كانت رمزاً أودعه أبو العلاء ما يعتمل بنفسه من صراع وتوتر إزاء مشكل الحياة ، التي استهام بحبها ، ولكنه رآها فاجرة خائنة لا تصون ود امرئ ، ولا تبقي على أحد ولا يصفو ودها لأحد ، رآها غادرة فأبغضها كما أبغضته ، بغض من أحب فلم يجد ؛ لذاك كان بغضه شديداً قدر حبه الشديد كذلك . أبغضها لأنها أبغضته، ولأنها ليست تستحق حبه وهيامه بل لا تستحق حربه ، هذا صوت العقل الذى تبعه أبو العلاء ، بيد أنه ليس الصوت الوحيد ، فهناك صوت النفس ، صوت آخر يشتبك مع ذلك الصوت ويتعارض معه ، هو صوت النزوع إلى الحياة ، الذى يجده كل إنسان مهما يفعل .

هكذا كان الصراع بين ما يؤمن به أبو العلاء من ضرورة التخلص من هذه الحياة، أو اعتزالها ، وبين ما يحسه ويجده في نفسه من نزوع قوى إلى الحياة التي لم تجد مبغضا حقيقيا حتى الآن . فالحياة إن أبغضها المبغضون ، فما ذلك إلا لعلة قد تكون في المجتمع والناس أو الموت ، ومن أجل الحب[1] ، فما أنصف الدنيا أحد[2]. وجد أبو العلاء

---

(1) قال أبو العلاء : (شرح المختار من لزوميات المعرى : 2/ 394)

- دنياك دار قد اصطلحنا فيها على قلة الديانة
- كأنها قينة خلوب ما عرفت قط بالصيانة
- من لم ينلها أراك زهدا ومن لعير بصليانة
- ما خان ذاك الفتى ولكن حث سواه على الخيانة

(2) راجع : محيى الدين بن عربي : الفتوحات المكية ، 14 / 236 وما بعدها .

– إذن – الحياة تنطوي على نقص أو عجز فتدرع ، ولكنه اكتشف كذلك ما ينطوي عليه موقف الدارع ؛ فاعتزل الحياة وعياً بها وبموقف الإنسان ، ومفارقة الوجود . ولكنه لم يبع درعه بل دفنها سجناً !

وتبدي بنية الزمن في القصيدة (14) [1] جدلا وحوارا بين الحاضر والماضي، ولنر ذلك من خلال تقسيم القصيدة مقاطع أو وحدات دلالية متماسكة حسب انتمائها إلى الحاضر أو الماضي وهو تقسيم لا يتبع زمن الفعل ، وإنما يتبع زمن النص أو زمن الرؤية :

1- عللاني ..	(2-1)	انبثاق .
2 - رب ليل ..	(4-3)	ماض .
3- كم أردنا ..	(5)	ماض + حاضر .
4- فكأني ..	(8-6)	ماض حيوي .
5- وكأن الهلال ..	(9)	حاضر أليم .
6- قال صحبي ..	(11-10)	حاضر أليم .
7- وسهيل ..	(16-12)	حاضر أليم .
8- ثم شاب الدجى ..	(18-17)	حاضر أليم.
9- وبلاد وردتها ..	(23-19)	حاضر لا يريم .
10- وجمال الأوان ..	(24) المدوح وأبوه وأولاده	ماض + حاضر .
11- يا بن مستعرض ..	(32-25) أبوه	ماض مشرق .
12- أنت كالشمس ..	(33- 35) المدوح	حاضر مشرق .
13- وجرت في الأنام ..	(43-36) أولاده	حاضر مشرق .
14- قد أجبنا ..	(44- 52) الذات + المدوح	حاضر مشرق وأليم
15- يا أبا إبراهيم ..	(62-53) المدوح + الذات	حاضر مشرق وأليم وكذلك المستقبل .

(1) القصيدة مثبتة كاملة في المبحث الرابع ، من الفصل الرابع ، من هذا البحث .

تبدأ القصيدة من لحظة الانبثاق الحضوري (عللاني .. اجعلاني ..) وتنتهي بلحظة تجمع بين الحاضر والمستقل (فاقتنع .. عش ..) ويلي تلك البداية حركة متوازية تشي بتوتر الإرادة بين مدح الماضي ، وذم الحاضر من خلال (كم..) والبناء للمجهول (فشغلنا ..) فيطفو الماضي الحيوي ، في حركة تواصل الارتداد إلى الماضي في (فكأني ..) ، ولكن ينازعها الحاضر الأليم (وكأن الهلال ..) .

فالليل عروس من الزنج في الماضي الذى يتمتع بالحيوية والنشاط والإشراق، ولكن يقابله الحاضر الأليم بما فيه من انفصال وأسى ووداع وفراق بين الهلال والثريا . ويسيطر الحاضر الأليم في صورة (الصحب) والغرق في (حومة الدجى) حيرة وضلالا . ثم تولد حركة أخرى هى حركة (سهيل) المستبد العاجز المضرج بالدم في صراعه تجسيدا للمأساة . ويتواصل الحاضر في مشيب الدجى وتتكثف المأساة من خلال علاقات المشيب والدم والدجى ، الذى لم يستطع السيف أن يكشفه وإن كاد أن يتخلص منه ؛ إذ هم (نسره الواقع) بالطيران .

الليل – إذن – هو موضوع القصيدة ومكانها – بوصفه حومة الدجى – وزمانها ، وهو موازاة رمزية للحياة أو مأزق الإنسان فيها ، والإنسان غارق في لجتين : حندس وبيد بلاقع ، الحيرة والضلال قيوده ، ولنا أن نتأمل علاقة الهلال بالثريا – تلك النجوم الستة الظاهرة ، التي لا تظهر مع الهلال إلا مرة واحدة في السنة ، تكون هى في أفق المغرب والهلال في أفق المشرق ، وبعد ذلك تستسر الثريا – وكذلك علاقة الحندس بالدجى في (شاب الدجى) والبيد بـ (وبلاد وردتها ..)[1] ، وسهيل ذلك العاجز الضعيف الغاضب المستبد الخفاق ، الذي ضرجته دماً سيوف الأعادي – بالهلال ، ثم بالممدوح المتألق .

---

(1) قال :

18- في بلدة مثل ظهر الظبي بت بها كأني فوق روق الظبي من حذر

(الشروح : 1/ 131) .

4- في بلدة نهارها ليل سوى كواكب إلى النهار تعتزي

(الشروح : 1/ 416) .

وتأتي النهاية المتوترة (شاب الدجى ..) و (خاف) و(غطى) و (هم) نسره (الواقع) بالطيران ! ولكنه لما يطر بعد ، فما زال الليل جاثماً مخيماً ، ولم يطلع الصباح ، ولو طلع لفك عنه غل أو صفاد ، أغلال الليل وأصفاده ، هى أغلال الحياة والزمان المذموم ، وأشياء أخرى تشكل الظلام الذي يدعوه (حومة الدجى ..) أو هموماً ثقيلةً ، هى قيود الفؤاد واللسان والروح جميعاً .

وهنا لنا أن نتفكر في علاقة حومة الدجى وتلك الهموم بالإنسان والدهر وقضايا إنسانية أخرى .. ، فيصبح السياق الوجودي مناسبا لقراءة حومة الدجى ووردة كالدهان والشيب والفراق والدم .. ، وحينئذ قد يشتبك الموت مع الدهر مع الشيب مع السيف لتشكيل مفهوم الفجر والانتضاء أو الانفصال ، أو مفهوم السرحان ذلك الذي يتربص بالمهاة . ومن ثم تبرز قيمة الممدوح وأهميته ، بوصفه الطرف المقابل في عملية الجدل التكاملي داخل الذات .

يتم التحول بالخروج من حومة الدجى إلى تلك البلاد المقفرة ، التي ترمق عيون الركاب فيها عينا لا يبعد أن تكون عين ماء الحياة في علاقتها بالدهر ، ودماء الشهيدين الملطخ بها قميصه ، وربما تكون ذات علاقة بالممدوح ، يتم التحول إلى الممدوح بوصفه (جمال الأوان) من الفقد إلى الوجد ، من الدجى إلى الضياء المشرقة ، من موت الحياة إلى ابتعاثها . فمقطع الممدوح بعث للحيوية في (الحاضر) . الحيوية المنقطعة في لوحة الليل في (الحاضر) تحاور الحيوية والإشراق في لوحة الممدوح في (الحاضر) كذلك .

فتبدأ حركة دائرية في البيت (24) تجمع تواصل الحاضر مع الماضي في دورة لا متناهية ثم تنطلق من الماضي المشرق الجميل – مثل المقطع الأول – من خلال الحديث عن أبي الممدوح (يابن مستعرض ..) .

وبينما سيطر الحاضر الأليم على الرؤية في المقطع الأول ، يسيطر الحاضر المشرق الجميل عليها في مقطع الممدوح (أنت كالشمس ..) ، ثم يتصل ليصل إلى أبنائه (وجرت في الأنام ..) إلى أن يتقاطع حاضر النموذج المشرق مع حاضر الذات الذي يتماهى مع

المقطع الأول ، فيجيب الحاضرَ الجميل حاضرٌ اليم (قد أجبنا قول الشريف ..) ويكاد يطفو بأحزانه وهمومه وصروفه على سطح الرؤية، وهو جزء أساسي منها في ذلك المقطع ، ولكن يعود نداء الممدوح (يا أبا إبراهيم ..) إلى الإشراق مرة أخرى ، في الحركة الأخيرة من الحاضر المشرق الجميل المتداخل مع حاضر مهموم يصلى (جمرة الهجير) نهاراً ، ويغص ليلاً (بالصليان) .

وتنتهي تلك الحركة ، والقصيدة كلها ، بزمن الحاضر ذي الأبعاد المستقبلية في ذلك الابتهال (عش) ليشكل المقطع الثانى من القصيدة حوار الماضي السعيد مع الحاضر الجميل ، ومن ثم المستقبل المشرق ، ولكنها تسكت عن مستقبل الذات ، فهل كان الممدوح مناط الخطاب عن الذات والإنسان وأشواقه وآماله وطموحه جميعاً ؟

المبحث الثالث

التـــدويـــــر

البيت المدور – المداخل – هو " ما كان قسيمه متصلاً بالآخر غير منفصل عنه ، قد جمعتهما كلمة واحدة ، وهو المدمج أيضاً "[1] وتشير ظاهرة التدوير إلى عدم التوافق بين مفردات اللغة وتفعيلات البحر (الشطر) مما ينتج تشابكاً صوتياً بين تفعيلتين في لفظة واحدة ، ومن شأن هذا الاتصال أن يوحد بين شطري البيت ، ويدفع القارئ إلى متابعة القراءة إلى أقرب وقف ممكن أو حتى آخره ؛ لأن الوقف على الشطر الأول يتبعه خلل واضطراب في الإلقاء ، ومن ثم تفرض الصياغة بهذا الشكل نوعاً محدداً من القراءة المتصلة تتلاشى فيها الوقفة الصوتية فتزداد حدة التوتر في مثل هذه الأبيات المدورة نتيجة للصراع القائم بين اللغة والوزن ، وبين طلب القارئ للوقفة[2] ومتطلبات القراءة .

ولعل تلاشي الوقفة الصوتية في التدوير من آليات النص المقروء "حيث يبدو امتداد الدلالة أولى من الحفاظ على سكتة العروض والإيقاع التي كانت تدعم عنصري المشافهة والخطاب في النماذج التراثية ، ومن ثم يصبح البيت معدا للقراءة أكثر من إعداده للمخاطبة ، بل إنه لينبو في حالات من الجهر والخطاب العالي "[3] ، وذلك لأن التدوير يجعل البيت وحدة واحدة بتلاشي الوقفة الصوتية ، ويعترض تدفق الحركة الإيقاعية بين شطري البيت في الأبيات غير المدورة ، مما يزيد من حركية الإيقاع وتنوعه في القصيدة ، ولذا تتسم الأبيات المدورة بالهمس والبوح .

---

(1) ابن رشيق أبو علي الحسن القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ط 5 بيروت 1981 1/ 173 .

(2) راجع :جون كوين:بناء لغة الشعر ص 69 وراجع:د.على عشري زايد :عن بناء القصيدة ..ص 19.

(3) د. السيد فضل : لغة الخطاب وحوار النصوص.، دراسة في ديوان ناجي ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، ص 33

وقد بلغ عدد أبيات السقط (2885) بيتا ، والمدور منها (246) بيتا ، بنسبة (8.5٪) وقد ورد التدوير في قصائد السقط والدرعيات في سبعة أوزان على النحو التالي : الخفيف (190) بيتاً ، الكامل (29) بيتاً ، السريع (12) ، الوافر (6)، الطويل (5) ، المنسرح (3) ، المتقارب (1) .

والواضح أن التدوير مركوز في بحر الخفيف بلا منازع ، سوى ارتفاع نسبة الكامل عن بقية الأوزان . ودرس أحد الباحثين ظاهرة التدوير في السقط دون الدرعيات – وتوصل إلى أن التدوير ليس من أدوات الفاعلية الشعرية في السقط ، وأنه مركوز في وزن الخفيف وهذا شيء لا خلاف عليه بل تؤكده هذه السطور وتزيد عليه أنه ليس من أدوات الفاعلية الشعرية في السقط والدرعيات معاً . ولكن الذي أود مراجعته هو تعليل الباحث شيوع التدوير في الخفيف ، وقد أرجعه إلى الحوارية والاسترسال في موضوعات قصائد هذا البحر[1] .

ولكن هذا لا يكفي ، فضلاً عن كونه غير مقنع . فالتدوير ظاهرة عروضية أساساً ونقول ظاهرة إيقاعية تأكيداً لما بينها وبين الدلالة من علاقة ، من خلال التواشج والتفاعل بين البنية الإيقاعية وبنية اللغة " فالبنية الإيقاعية – الوزنية، ليست مجرد نظام منعزل بذاته .. بل إن تلك البنية على التحقيق جدل .. توتر بين أنماط مختلفة "[2] .

فهل الحوارية حقاً هي سبب شيوع التدوير في بحر الخفيف في السقط ؟ وهل يكون تدوير حيثما يكون حوار واسترسال في أي بحر آخر لا سيما البحور التامة ؟ هنا يبدو وهن التعليل السابق ، فربما كان ثم حوار واسترسال في أي بحر آخر ولا يكون هناك تدوير ، ثم إن الحوار يكون بين أطراف أو طرفين على الأقل، ينتقل طرف الحديث بينهما بالتناوب ، فهل يعد تعدد الجهات التي يوجه إليها الخطاب حواراً ؟!

---

(1) راجع : محمود أحمد العشيري : شعرية البناء في سقط الزند ، ص 109 وما بعدها .

(2) يوري لوتمان : تحليل النص الشعري .. ، ص 88 .

ولعل الأنسب أن نقول إن بحر الخفيف مزدوج التفعيلة – على نظام مخصوص – وهذا يوفر له قدراً من الحركة والتوتر (بين البنيتين اللغوية والإيقاعية) في الانتقال من فاعلاتن إلى مستفعلن إلى فاعلاتن ثم فاعلاتن .. بالإضافة إلى قصره تاماً ؛ مما يؤدى إلى صراع البحر والتركيب ومن ثم إلى التدوير .

فقصر الخفيف وتنوع تفعيلاته أو حركية إيقاعه وخصوصيته يصلحان تعليلا لشيوع التدوير فيه . مما يؤكد أن شيوع التدوير في بحر الخفيف أمر يكاد يكون مسيطراً في كل عصور الشعر العربي[1] . فهل كان كل الشعر في بحر الخفيف حواريا ؟[2]

ويعضد ذلك أن نسبة التدوير لم ترتفع في بحر بعد الخفيف ، في سقط الزند ، إلا في بحر الكامل مجزوءا ولكن الكامل موحد التفعيلة ، وهذا يتعارض مع العامل الثانى وهو تنوع التفعيلة في الخفيف بيد أنه يؤكد العامل الأول وهو القصر في البحور المجزوءة ، إذ لم يأت في بحور أخرى كثيرة لأنها طويلة تستوعب التركيب ؛ مما يقلل من الصراع بين اللغة والوزن . ولدينا بحر المنسرح مثل الخفيف قصير ، متنوع التفعيلة ، وكذلك بحر السريع ، فلماذا كان الخفيف محظياً بالتدوير دونهما ؟

لا شك أن بحر السريع قصير واشتماله على التدوير مثل الخفيف أكثر احتمالا وتوقعا ولكن توزيع تفعيلاته ونمط توالى مقاطعه الصوتية مختلفان ؛ مما يقلل نسبة التوتر بين التركيب والبحر لاستقراره النسبي عن الخفيف . فالعبرة ليست بالسرعة فحسب ، بل بالسرعة مع التغير ، الأمر الذي ينشأ عنه صراع أكثر توترا بين البحر والتركيب ومن ثم

---

(1) راجع :د . أحمد كشك : التدوير في الشعر . دراسة في النحو والمعنى والإيقاع 1983 ص 115 حيث يؤكد بالإحصاء أن التدوير يشكل ظاهرة في بحر الخفيف . وهو كذلك لدى الشاعر محمود حسن إسماعيل ومعظم شعراء الرومانسية في مصر ، راجع :د. سيد البحراوى : موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو ، دار المعارف ط 2 ، القاهرة 1991 .

(2) من الطريف أن القصيدة الوحيدة التي جاءت في بحر الخفيف لدى الحطيئة كلها مدورة ، وما بها من حوار . ديوان الحطيئة ، دار صادر بيروت . ق 40 .

يحدث التدوير حيث إن " علاقة النص بالنظام .. هي علاقة صراع مستمر وتوتر دائم ، وهذا بدوره يفضى إلى خلق جدلية معقدة على صعيد الظواهر الفنية "[1] .

كذلك بحر المنسرح فهو من البحور المهيأة للاشتمال على التدوير حيث إنه قصير ، متنوع التفعيلة ، إلا أن نسبته في سقط الزند قد حالت دون ذلك ، فلم يرد فيه سوى خمسة وستين بيتا فحسب . فإذا كان القصر وتنوع التفعيلة – كما أظن – يوفران قدرا من السرعة أو الخفة والتوتر ؛ ولذا فسر بهما شيوع التدوير ، وتلاشى الوقفة الصوتية بين شطري البيت واتصالهما في بحر الخفيف – إذا كان الأمر هكذا ، فإن الرؤية العلائية في القصائد المدورة في بحر الخفيف ، بالإضافة إلى التغيرات المقطعية فيه ، يمكن أن تمدنا بالعون في هذا الصدد ، فتكشف عن مدى صحة هذا الفرض .

فلماذا لجأت الرؤية العلائية إلى إيقاع بحر الخفيف ؟ لا شك أن هناك توافقاً وانسجاماً بين الإيقاع النفسي العميق للرؤية وبين إيقاع الخفيف ، دفع أبا العلاء إلى البوح بهذه القصائد وتشكيلها في بحر الخفيف أو ركوب إيقاعه . فهناك حركة إيقاعية سابقة على البيت ووزنه ، وليس الوزن سبب الإيقاع وإنما هو أثره ونتيجته ، وتمتاز الحركة من نتيجتها " والذي يمكن أن يقدم على أنه إيقاع هو الخطاب الشعري "[2] ذاته فهل يوجد في رؤى هذه القصائد ما يؤكد ذلك ؟ ثم هل يعضد التغير المقطعي[3] في هذه القصائد ذلك الفرض ؟

فأما عن طبيعة الرؤية في قصائد الخفيف ، فهي رؤية خاصة تؤكد العلاقة الوطيدة

---

(1) يوري لوتمان : تحليل النص الشعرى .. ، ص 76 .

(2) خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس : نظرية اللغة الأدبية ،ص 214 .

(3) معلوم أن "الخفيف" في آخر قائمة البحور تقريبا من حيث سرعته الافتراضية إذ تقع في الترتيب السادس . راجع :د.سيد البحراوى : العروض وإيقاع الشعر العربي ، محاولة لإنتاج معرفة علمية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1973 ص57. ومعلوم كذلك أن نوع المقاطع هو الذى يحدد سرعة البحر ، وأن "زحافات الحذف تؤدى إلى سرعة الإيقاع لأنها تزيد المقاطع القصيرة في حين أن زحافات التسكين تؤدى – بالعكس – إلى إبطائه لأنها تزيد من المقاطع الطويلة." السابق: ص75

بينها وبين إيقاع الخفيف ويبدو ذلك من خلال رؤية القصيدة (14) على سبيل المثال ومطلعها :[1]

1- عللاني فإن بيض الأماني فنيت والظلام ليس بفان

فالقصيدة مكونة من (62) بيتا ،المدور منها (38) بيتا . ومن أهم ملامح الرؤية [2] فيها الفقد ،واستعادة الزمن الماضي أو الذكريات ،وحديث الليل – الرمزي – الرائع وعلاقته بأعماق النفس ،أو الاستبطان الذاتي ، ومن ثم بالبوح والهمس[3]:

2- إن تناسيتما وداد أناس فاجعلاني من بعض من تذكران
3- رب ليل كأنه الصبح في الحسـ ـن وإن كان أسود الطيلسان
4- قد ركضنا فيه إلى اللهو لما وقف النجم وقفة الحيران
5- كم أردنا ذاك الزمان بمدح فشغلنا بذم هذا الزمان
6- فكأني ما قلت و البدر طفل وشباب الظلماء في العنفوان
7- ليلتي هذه عروس من الزنـ ـج عليها قلائد من جمان
8- هرب النوم عن جفوني فيها هرب الأمن عن فؤاد الجبان
9- وكأن الهلال يهوى الثريا فهما للوداع معتنقان
10- قال صحبي في لجتين من الحنـ ـدس والبيد إذ بدا الفرقدان
11- نحن غرقى فكيف ينقذنا نجـ ـمان في حومة الدجى غرقان
12- وسهيل كوجنة الحب في اللو ن وقلب المحب في الخفقان
13- مستبدا كأنه الفارس المعـ ـلم يبدو معارض الفرسان
14- يسرع اللمح في احمرار كما تسـ ـرع في اللمح مقلة الغضبان
15- ضرجته دما سيوف الأعادي فبكت رحمة له الشعريان

---

(1) شروح سقط الزند :1 / 425 .

(2) راجع : المبحث الرابع من الفصل الرابع من هذا البحث .

(3) الذي يعده الدكتور السيد فضل ، من آليات البث الشفوي التي تميز المطلع الخطابي في مقابل مطلع البوح والهمس ، راجع : لغة الخطاب وحوار النصوص دراسة في ديوان ناجي ، ص 114 .

16- قـدماه وراءه وهـو في العجـ ـز كساع ليست لـه قدمـان
17- ثم شاب الدجى وخاف من الهجـ ـر فغطى المشيب بالزعفران
18- ونضا فجره على نسره الوا قـع سيفا فهم بالطيران
19- و بلاد وردتها ذنب السر حان بين المهاة و السرحان
20- و عيون الركاب ترمق عينا حولها محجر بلا أجفان
21- وعلى الدهر من دماء الشهيديـ ـن على ونجله شاهدان
22- فهما في أواخر الليل فجرا ن وفي أولياته شفقان
23- ثبتا في قميصه ليجيء الـ ـحشر مستعديا إلى الرحمن

وليس الفقد واللجوء إلى الزمن الماضي والاحتشاد لمواجهة الحاضر الأليم،ببعيد عن العجز في الأبيات (24 – 52) عن مواجهة الأيام أو (الشخوص السبعة) أبناء (الممدوح) :

29- لو تأتى لنطحها حمل الشهـ ـب تردى عن رأسه الشرطان
30- أو أراد السماك طعنا لها عا د كسير القناة قبل الطعان
31- أو رمتها قوس الكواكب زال الـ ـعجس منها وخانها الأبهران
32- أو عصاها حوت النجوم سقاها حتفه صامد من الحد ثان
33- أنت كالشمس في الضياء وإن جا وزت كيوان في علو المكان

فعلاقة الإنسان بالأمل علاقة عجز وامتناع ،كعلاقة الكواكب والنجوم في السماء بتلك الشخوص السبعة . وموقفه كموقف سهيل العاجز (الغضبان) القلق المتمرد . تحاول القصيدة أن تقيم تكاملاً بين عدة أطراف ربما شكلت مجتمعة صورة الإنسان بين الواقع والحلم ، هذه الأطراف التي تجمع بين العجز والضعف هي الذات والهلال وسهيل والممدوح وأبناؤه وآباؤه (بيض الأماني) والناقة . فالحوار بين العجز والضعف والقوة ، بين اليأس والأمل أو الفقد والوجد أو تمنيه . القصيدة موازاة رمزية رائعة لمأساة الإنسان وضعفه وعجزه إزاء الزمان والدهر والأيام .. والظلام الممتد ،والأماني الفانية و..

62- عش فداء لوجهك القمران فهما في سناه مستصغران

أتحتاج رؤية تقوم على الاستسلام والعجز ،أو الانكسار إلى إيقاع صاخب وحاد ، ووقفة بين الشطرين أم تحتاج إلى مثل ذلك الإيقاع الهادئ المنساب الذي يحمله بحر الخفيف ، بنمطه الخاص في توالي مقاطعه واتصال شطريه ،وما فيه من الصلة بالبوح والهمس؟ وكذلك الرؤية في القصيدة (80) وما تنطوي عليه من مساءلة الوجود في تأملها (الدرع) . وكذلك القصائد الأخرى التي ورد التدوير في بعض أبياتها . من ذلك قوله :[1]

1- حي من أجل أهلهن الديارا وابك هندا لا النؤي والأحجارا
2- هي قالت لما رأت شيب رأسي وأرادت تنكـــــــرا وازورارا
3- أنا بدر وقد بدا الصبح في رأ سك والصبح يطرد الأقمارا
4- لست بدرا وإنما أنت شمس لا ترى في الدجى و تبدو نهارا

تدور هذه المقطوعة حول تحية الديار بل أهلها ، وبكاء هند – الذاهبة – لا النؤى والأحجار. كذلك حول علاقات البدر بالليل ، والشمس بالنهار ، والشباب والشيب بالدجى والصبح ، ورؤية الشمس بالشيب بوصفه نهارا ، وامتناع ذلك على الشباب بوصفه دجى ، والرموز مسببة في الظاهر ، متماسكة في العمق ، فما تزال شمس النهار رمزا غائرا في نفس أبي العلاء ورأسه وفكره ، وإن بدا مداعباً له في سياق علاقات الهجر

---

(1) شروح سقط الزند :2 / 652 . ألمح في هذه المقطوعة ، محاولة معارضة أو تناص لم يطل ، مع مطولة النابغة أو المعلقة الثامنة لدى أبي زيد القرشي ، ويبدو ذلك التناص في عدة أشياء أهمها (نعم / هند - فحيوا / حي - لنعم ، آل نعم / من أجل أهلهن - الدار / الديار - نؤي وأحجار / النؤي والأحجارا - الهجران ، عاتبة ، الزاري / شيب ، تنكر وازورار - بيضاء كالشمس / أنت شمس - وجه نعم ، الليل معتكر / أنا بدر ، الدجى ..) فضلاً عن القافية وعلاقات الرؤية والعلاقة بالهجر والمشيب وهند والطلل خاصة ، وأبيات النابغة التي يبدو فيها ذلك التناص هي (1، 2، 3، 4، 10، 13، 18، 19، 20) ومطلع القصيدة : (ديوان النابغة الذبياني ، ص 48 وما بعدها) .

- عوجوا فحيوا لنعم دمنة الدار ماذا تحيون من نؤي وأحجار ؟

والوصال الغزلية فكل هذه العلاقات تبدأ من أهل الديار، وعلاقة التماهي بهند ثم الضمير الرائع (هي) غائبة و(أنا) مخاطبة و (أنت) مخاطبة وموصوفة أو مخبر عنها بـ(شمس) . فهل كان أبو العلاء يصطلي بنار الشمس إذ يبحث عنها ؟ وما هذا الصبح الذي بدا في رأسه ؟ أنكتفي بالشيب وبياض الرأس ؟ أليس الشيب نضجاً وخبرة وحكمة ووعياً ؟ وهي كذلك لا تبدو إلا في الرأس! فما ذلك الذي يتنافر مع الوعي ؟ وهل الوعي بالحقيقة يعكر صفو العيش أم أن الشمس لا تبدو إلا نهاراً ولا ترى في الدجى ؟

تتقاطع بداية هذه المقطوعة مع شعيرة الوقوف على الأطلال بطريقة خاصة مؤكدة حقيقة الوجود الإنساني بوصفه طللاً - الصم الخوالد - يبكى ، وتمثالا يتقرب إليه إذ ينحت في الوقت ذاته . فما تحية الديار وأهلها إلا تحية الوجود الإنساني ، وما بكاء هند في هذه المقطوعة المكتنزة الرائعة إلا بكاء الشمس الغائبة، شمس الإنسان المغتربة عن النهار أو شمس الحقيقة في علاقتها بالشيب .

ربما كانت المقطوعة معنية بالمقام الأول ببكاء تلك الديار وتحية أهلها والتأمل في شمسها ، ولذا فهي مؤسسة على تاريخ شمس الوجود الإنساني في سقط الزند بله الشعر العربي كله . لم أنس التدوير . ولكنه مع ذلك شئ عرضي وتابع لتلك الرؤية التأملية وإيقاعها الهادئ المياس في الأبيات مدورة وغير مدورة .

وتتواصل مع تلك المقطوعة مقطوعة أخرى مدارها الشباب والشيب يقول :(1)

1- خبريني ماذا كرهت من الشيب ... فلا علم لى بذنب المشيب

2- أضياء النهار أم وضح اللؤ ... لؤأم كونه كثغر الحبيب

3- واذكرى لى فضل الشباب وما يجـ ... ـمع من منظر يروق وطيب

4- غدره بالخليل أم حبه للـ ... ـغي أم أنه كدهر الأديب

---

(1) شروح سقط الزند : 5/ 2033

وبالنظر في التكوين المقطعي للقصيدة (43) وجد أنها مكونة من (384) تفعيلة ، ثلثاها (فاعلاتن) وثلثها (مستفعلن) وأن زحاف الخبن – وهو حذف الثاني الساكن – شائع فيها وقد ورد (192) مرة ، وإذا كان من شأن هذا الزحاف تحويل المقطع الطويل إلى مقطع قصير، ومن ثم زيادة سرعة الإيقاع ، فإن تعرض نصف تفعيلات هذه القصيدة للخبن يعني تسريع إيقاع نصف تفعيلاتها ، أي سرعة الإيقاع الافتراضية فيها ، بالإضافة إلى تدوير (45) بيتا تخللت أبيات القصيدة ، والتدوير يسهم هو الآخر في زيادة السرعة كذلك ، فبحر الخفيف من حيث تكوينه المقطعي " أميل إلى البطء ، ولكن زحافاته وعلله في الغالب تقلل من وجود السواكن فتسرع به ، ويسهم في سرعته أن التدوير يرد في قصائده كثيراً[1] . يقول :[2]

1- غير مجد في ملتي واعتقادي ... نوح باك ولا ترنم شادي
2- وشبيه صوت النعي إذا قيـ ... ـس بصوت البشير في كل نادي
3- أبكت تلكم الحمامة أم عنـ ... ـت على فرع غصنها المياد
4- صاح هذي قبورنا تملأ الرحـ ... ـب فأين القبور من عهد عاد
5- خفف الوطء ما أظن أديم الـ ... ـأرض إلا من هذه الأجساد
6- وقبيحٌ بنا وإن قدم العهـ ... ـد هوان الآباء والأجداد
7- سر إن اسطعت في الهواء رويدا ... لا اختيالا على رفات العباد
8- رب لحد قد صار لحدا مرارا ... ضاحك من تزاحم الأضداد
9- ودفين على بقايا دفين ... في طويل الأزمان و الآباد
10- فاسأل الفرقدين عمن أحسا ... من قبيل وآنسا من بلاد
11- كما أقاما على زوال نهار ... وأنارا لمدلج في سواد
12- تعب كلها الحياة فما أعجـ ... ـب إلا من راغب في ازدياد
13- إن حزنا في ساعة الفوت أضعا ... ف سرور في ساعة الميلاد

---

(1) د. سيد البحراوى : العروض وإيقاع الشعر العربي .. ، ص 49 .

(2) شروح سقط الزند : 3/ 971

14- خلق الناس للبقاء فضلت أمة يحسبونهم للنفاد
15- إنما ينقلون من دار أعمالـ إلى دار شقوة أو رشاد
16- ضجعة الموت رقدة يستريح الـ جسم فيها والعيش مثل السهاد

وقد تعمدت ذكر هذه الأبيات التي توالت فيها خمسة أبيات غير مدورة (وهو ما لم يحدث في القصيدة إلا في هذا الموضع ، فقد توالت الأبيات المدورة ، كما تناوبت مع غير المدورة) – تعمدت ذلك لأقول : إن الإيقاع الباطني العميق الذى يسرى في أبيات القصيدة المدور منها وغير المدور يؤكد أن التدوير هو شئ نابع من طبيعة تلك الرؤية بإيقاعها المباطن لها ، فأن تأتى الأبيات مدورة أو غير مدورة في بحر الخفيف – أمر تال ، ونتيجة حركة سابقة غالبا ما تؤدى إليه ، وقد لا تؤدى إليه بدليل تلك الأبيات غير المدورة في القصيدة ذاتها .

فالرؤية موضوعها (الرثاء) أي علاقة الحياة بالموت ذلك الحدث المروع أو علاقة الإنسان بالزمان ، وهو محور يمس أمراً ذاتيًا خاصًا وعامًا معا ، وهو العلاقة بالزمان أو الموت ، أو وجود الذات / الإنسان وهذا يعنى أن الاستبطان أساسي في الرؤية إذ هو باب الدخول إلى تلك الرؤية في الشعر الغنائي[1]. المهم – إذن – أن طبيعة إيقاع الخفيف بزحافاته ونمط توالى مقاطعه الصوتية وخصوصية تشكل ذلك النمط وشيوع التدوير كلها عوامل جعلته مناسبا لتلك القصائد ومنسجما مع إيقاعها ، لا سيما الطويلة منها ، وهنا ربما لا تكون الخصوصية للتدوير فحسب ، وإنما يعد التدوير أحد المظاهر الدالة على طبيعة إيقاع بحر الخفيف الخافت المنساب وما يتميز به من طاقة إيقاعية تساعد على الهمس والبوح ، ونتيجة طبيعية لحركة إيقاع المعنى .

(1) راجع : د. أحمد أحمد بدوى : أسس النقد الأدبي ، نهضة مصر ، القاهرة 1979 ص 134 .