الفصـــل الرابع

لغـة الشـعر .. الـرؤيـة والأداة

المبحث الأول : طيـر المـاء .. وحـب العلـس .

المبحث الثاني : يوم الشـر .. أزمـة الروح .. وروح الأزمة .

المبحث الثالث : ثـورة السكـون .. وسكـون الثـورة .

المبحث الرابع : حـومة الدجـى .. ونـور الوعـي .

المبحث الأول

طير الماء .. وحب العلس

يقول أبو العلاء في البسيط :[1]

1- لولا تحية بعض الأربع الدرس ... ما هاب حد لساني حادث الحبس

2- هل تسمع القول دار غير ناطقة ... وفقدها السمع مقرون إلى الخرس

3- لا أنسينك إن طال الزمان بنا ... وكم حبيب تمادى عهده فنسي

4- يا شاكي النوب انهض طالبا حلبا ... نهوض مضني لحسم الداء ملتمس

5- واخلع حذاءك إن حاذيتها ورعا ... كفعل موسى كليم الله في القدس

6- واحمل إلى خير وال من رعيته ... أزكى التحيات لم تمزج ولم تمس

7- مقبل الرمح حبا للطعان به ... كأنما هو مجموع من اللعس

8- وأثبت الناس قلبا في ظلام سرى ... ولا ربيئة إلا مسمع الفرس

9- قسنا الأمور فلما نال رتبته ... من السعادة سلمنا ولم نقس

10- لقد تواضعت الدنيا لذي شرف ... بملبسات الدنايا غير ملتبس

11- لغاسل الكف من أعراضها مائة ... وما يجاوز سبعا غاسل النجس

12- غمر النوال ولن تبقى على أحد ... حتى توقى بجود غير محتبس

13- والنفس تحيا بإعطاء الهواء لها ... منه بمقدار ما أعطته من نفس

14- يا فارس الخيل يدعوك العدى أسدا ... ما استنقذت من يديه عنق مفترس

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

16- يجول كل سواد في عيونهم ... كالأكم في السير عند الأعين النعس

17- خفض عليك فليس الحرب غانية ... ولا النجيع خلوقا ميث في عرس

---

(1) شروح سقط الزند : 2/ 689 وما بعدها .

18- أفنى قناتك نزع للنفوس بها ... كذلك النزع يبلى قوة المرس

19- أطفت سنانك أرواح تموت به ... هبوب أرواح ليل في سنا قبس

20- أرى جبينك هذى الشمس خالقها ... فقد أنارت بنور عنه منعكس

21- الآن فاله عن الهيجاء مغتبطا ... طال امتراؤك خلفي نابها الضبس

22- ما ربة الغيل أخت الظبى فزت بها ... بل ربة الغيل أخت الضيغم الشرس

23- من معشر لا يخاف الجار بأسهم ... غشوا صروف الليالي برد مبتئس

24- وصاحبوها بأعراض جواهرها ... كجوهر البدر لا يدنو من الدنس

25- كأنما الضرب يفرى من كلومهم ... أكباد سرب رعين النور في الكنس

26- سالت تضوع حتى ظن جارحهم ... قسيمة المسك جرح الفارس الندس

27- كأن كل سنان صاب عندهم ... للنقع مبضع آس مشفق نطس

28- الطارحين لخوض الموت لامهم ... سحب الأجلة خلف الضمر الشمس

29- أبا فلان دعاك الله مقتدرا ... أخا المكارم و ابن الصارم الخلس

30- لا يوهمنك إن الشعر لي خلق ... وإننى بالقوافي دائم الأنس

31- فإنما كان إلمامي بساحتها ... في الدهر إلمام طير الماء بالغلس

32- والناس في غمرات من مقالهم ... لا يظفرون بغير المنطق الودس

33- و لا يفيدون نفعا في كلامهم ... وهل يفيدك معنى نغمة الجرس

34- عساك تعذر أن قصرت في مدحي ... فإن مثلي بهجران القريض عسي

يذكر الشراح أن القصيدة في تهنئة بعض الأمراء بعرس ، بعد أن تقاضاه ذلك وطلبه منه . هذا هو الإطار الشكلي العام الذي تدور فيه . وأطرافه: الممدوح أو المهنأ والعروس وأهلها . وتنقسم القصيدة إلى أربعة حركات الأولى : حركة الأطلال ، من البيت الأول إلى الثالث ، والثانية : حركة النموذج من البيت الرابع إلى الحادي والعشرين ، والثالثة : حركة العروس وأهلها ، من البيت الثاني والعشرين إلى الثامن والعشرين ، والرابعة : حركة العودة إلى النموذج الممدوح أو المهنأ – أبا فلان – والناس والقريض ، من البيت التاسع والعشرين حتى الرابع والثلاثين .

ويذكر الخوارزمي أن ثمة أبياتا متروكة بين الحركة الأولى والثانية ، ولعل تلك الأبيات هي أبيات الرحلة إلى النموذج ، وما تلقاه من أهوال في سبيل الوصول إليه وربما اختصرت في قوله : (يا شاكى النوب انهض طالبا حلبا) أو كانت تلك الحركة كلها بديلا عنها . وتبدأ حركة النموذج بدعوة شاكى النوب إلى النهوض إلى وطنه المقدس ، وحمل التحية إليه بوصفه خير وال ، ووصفه بالشجاعة والثبات والسعادة . ثم تضع مفهوما للسعادة والشرف والجود في علاقة النموذج بالدنيا . ثم تنتقل إلى فارس الخيل وعلاقته بالعدى / الآخر ، ثم خوضه الحرب وعلاقته بالشمس ، والطلب إليه بترك الحرب فطالما حارب . ثم تبدأ الحركة الثالثة بفوز النموذج بعروس عزيزة من قوم كرماء شرفاء فرسان شجعان، طرحوا دروعهم لخوض الموت . ثم تأتى الحركة الرابعة عودة إلى النموذج (أبا فلان) المهنأ وذلك لمناسبة القصيدة وأنه تقاضاه . ذلك هو الإطار العام والرؤية السطحية للقصيدة التي يقدمها الشراح لنا أما الرؤية الشعرية الرمزية للقصيدة بوصفها لغة شعرية لها جمالياتها ، وطبيعتها الخاصة ، فهي ما سأشرع فيه ، محاولا قراءتها .

تتسم تلك القصيدة بالوضوح والعمق والتماسك . ويبدو أن ذلك نابع من طبيعة الرؤية العلائية ذاتها ، التي يمكن – مع شيء من التجاوز- أن ندعوها لحظة تساؤل أو مراجعة ، وإشفاق مع كثير من اليأس والاستسلام وكثير من الصمود معا. مراجعة وإشفاق أسيان يضمد الجراح بنكء الجراح ويصور الموقف في درامية باتت علامة الرؤية العلائية : الروح تجوب النقع وتخوض الموت . وتعانى من الانفصال ، والقطيعة الروحية أشد المعاناة .

تبدأ القصيدة بالطلل وبكاء الديار ، في ثلاثة أبيات هي منطلق الرؤية ، الأطلال ! أي أطلال ؟ أقول الأطلال وأعنى ماهية الوقوف بوصفه تقليدا شعريا عربيا أصيلا ، يضرب بجذوره في عمق الموقف الشعري وليس بوصفه شكلا . أبو العلاء يختصر تقليد (الأطلال) في الشعر العربي ، في تلك الأبيات الثلاثة، ويعتصر خلاصته .

الوقوف بالأطلال شعيرة فنية ولحظة وجودية من أعمق لحظات الوجود الإنساني في الشعر العربي، يعي أبو العلاء ذلك جيدا؛ فيقيم رؤية القصيدة كلها على أساس من هذه

اللحظة الوجودية التي تمثل جوهر الوقوف على الأطلال . أبو العلاء لم يتحول عن جوهر الوقفة الطللية ، وإن تحول عن شكلها وأعراضها – ولا غرو فقد وردت لفظة الجوهر والعرض في القصيدة ، بل إن فكرة الجوهر والعرض أساسية فيها – استوحى أبو العلاء خلاصة اللحظة الوجودية في تركيز شديد . وكانت القصيدة كلها حوارا جدليا بين تحية الأربع الدرس وحادث الحبس ، بين الذات والآخر ، بين فارس الخيل وربة الغيل ، بين الحياة والموت .

لكنني لم أقدم جوابا حتى الآن عن السؤال السابق ، أي أطلال ؟ الأطلال العلائية هنا أطلال الوجود الإنساني ، وداره ، التي عيت عن الجواب والنطق والسمع . تلك الأطلال هي ما يهاب أبو العلاء من أجلها حادث الحبس . ألم يقل:[1]

– حي من أجل أهلهن الديارا وابك هندا لا النؤي والأحجارا

الأطلال هي الحياة الذاهبة أو التي على وشك الذهاب ، هي تلك الدار الصماء البكماء العاجزة . وهنا تكمن المفارقة التي هي نظارة أبي العلاء الأثيرة لديه ، المفارقة الوجودية الأساسية في الرؤية العلائية ، حيث تقتصر أهمية الكلام على تحية الأربع الدرس ولكنها عاجزة لا تسمع ولا تجيب ، أبو العلاء يخشى من أجلها – فحسب – حادث الحبس ، ولكنها صماء خرساء . وتحكم كلمة القافية في البيتين الأول والثاني (الحبس – الخرس) في علاقتهما بالبيتين – علاقة الانفصال الدرامية بين الذات والموضوع .

الذات تهاب من أجل تحية الأربع الدرس ، حادث الحبس ، ذلك الحادث المهيب ، ولكن فيما الكلام إذا كانت الأربع تعجز عن السمع والنطق ؟ وعلى الرغم من ذلك فإن الذات لا تكف عن تحيتها ؛ فالكف عن أداء التحية حبسة . الخرس تجل آخر من تجليات (حادث الحبس) ، تخشى الذات حادث الحبس ؛ لتحية الأربع ؛ فتلقاه أصاب تلك الأربع ! الذات تجاهد الحبسة من أجل شيء وقع أسير الحبسة والصمم .

---

(1) شروح سقط الزند : 2/ 652 .

يبدو أن حادث الحبس شيء أكبر من أن يختزل في حبسة اللسان ، الأمر أعمق من ذلك ، الحبسة تحمل معنى الحبس والعزلة والفصل وذهاب الوعي[1]. يتماهى حادث الحبس مع الموت ؛ ومن ثم لا تصبح تحية الأربع الدرس تحية كلامية ، بل تحية هي الحياة[2]. فلولا الحياة لما هاب الإنسان حادث الموت . ولكن يخشى أبو العلاء الموت من أجل الحياة فإذا بالحياة قد أصابها الموت ، فهل تستجيب الأربع لنداء الإنسان ؟ وهل تعود الحياة إلى الحياة ؟ ذلك التوتر الذي يبثه الاستفهام في البيت الثاني هو ما يمنح علاقة الذات بالموضوع حيويتها وخصوبتها. لا يكون الكلام ولا التحية إلا بين طرفين ، وعلى النقيض يقف الصمت منفردا منعزلا . في الكلام والتحية اتصال وتواصل ووعى ، والحبسة تهدد ذلك التواصل، وربما كان ذلك أخطر ما في الحبسة . الانفصال والعزلة والعجز عن التواصل خطر يهدد العلاقة بين الذات والآخر ، إن لم يكن قد أصابها بتلف بالغ الضرر .

الصمم والخرس طرفا علاقتي انفصال مختلفتين بين الذات والموضوع / الآخر ، فلئن كانت الأربع خرساء لا تنطق ولا تتوجه إلى الذات بوصفها–الذات – موضوعا لها فإنها كذلك لا تسمع – إذ السمع مقرون إلى الخرس – وهى بهذا تقطع الطريق على الذات أن تتوجه إليها بوصفها – الأربع – موضوعا لها . علاقة الانفصال – إذن – بين الذات والموضوع أساسها حبسة الموضوع . تظل العلاقة رهينة الإجابة عن ذلك السؤال الشعري العتيق :

2– هل تسمع القول دار غير ناطقة وفقدها السمع مقرون إلى الخرس

إذا كانت الأربع لا تستطيع الكلام ، فهل تستطيع السمع وتدع الذات تتواصل

---

(1) إذ الوعي – لدى سارتر – هو تلك الرغبة إلى الآخر . راجع : الموت والوجود ص 483 .

(2) يقول البطليوسى في شرح البيت السادس: التحية السلام "وتكون التحية أيضا في غير هذا الموضع البقاء "شروح سقط الزند:2/ 693.

معها، وتبوح لها بمكنونها ، وتفضي إليها بوجودها ؟ ولكن كيف وفقدها السمع مقرون إلى الخرس ؟

أبو العلاء يثير الأسئلة حول العلاقة بالحياة والمجتمع ، ويتساءل عن قدرة سماع الديار تحيته وتواصلها معه وهي خرساء لا تسمع . وفي ذلك الاستفهام تقرير لتلك القدرة ، وإن تعارضت مع منطق العقل ، تقرير شعري . الاستفهام عن صمم الدار وخرسها تساؤل قلق يحتمل أكثر من وجه . فإن كانت الأربع حقيقة لا تنطق ولا تسمع فهل تفقد القدرة على التواصل مع الذات كما فقدت القدرة على السمع والكلام ؟ هنا يأخذ الاستفهام أبعادا متعددة فهو استفهام وتقرير ونفي وإثبات جميعا . وإلا فلم هاب حد لسانه حادث الحبس[1] ، واستعظمه لو لم تكن ثمة إمكانية للتواصل ؟ وذلك يتسق مع دلالة البيت الثالث وأبعاد الموقف النفسي :

3- لا أنسينك[2] إن طال الزمان بنا وكم حبيب تمادى عهده فنسى

وهل ينسى الإنسان وجوده و(حياته) ؟ أبو العلاء على العهد وإن طال الزمان. والإصرار على العهد والتمسك به إيمان (بالحياة) والأمل معا . أو على الأقل إيمان بقيمة ذلك العهد ، وإن لم تسمع الدار ولم تجب ، فعساها أن تسمع وتجيب . كما أن علاقة (النسيان) و(حبيب) تثير دلالات الفقد ، والانفصال والاتصال معا، فالنسيان فقد وانفصال ، وكلمة (حبيب) تشي بسعي الذات نحو الاتصال عبر علاقة الحب بين الطرفين ألم يقل: (مقبل الرمح حبا..) وذودا عن (الحياة) . وهذه العلاقة تختلف عن علاقة الآخر (العدى) بالنموذج .

تنمو الرؤية وتتحول اللحظة الوجودية – في الحركة الثانية – من تحية المنازل والديار

---

(1) في البيت الأول حيث دلالة الامتناع لوجود ، أي امتناع عدم المهابة لوجود تحية الأربع الدرس .

(2) يقول الخوارزمي : " يروى : لا ينسينك وفاعله ضمير الزمان . وهذا أيضا وجه " شروح سقط الزند: 2 / 690 .وأظن أن الضمير في (لا أنسينك) للنموذج ، أو حادث الحبس . فمهما يطل الزمان فهو لا شك آت .

إلى الوطن ، وهو تحول ملائم ، فالوفاء (للحياة) الإنسانية والوجود في الطلل ، يتسق مع الوفاء للوطن مهد الذات ومربعها أو موطن النموذج : (يا شاكى النوب انهض طالبا حلبا)[1]. الشكوى ليست من شيء معين بل من النوب على عمومها . ضاقت العبارة لما اتسعت الرؤية وشملت الحياة بخيرها وشرها في نظرة مضنى مشتاق لحسم الداء ، مبجل (للحياة) ، وإن ظلمت ؛ في تبجيله الوطن (حلبا) وتقديسه ، كفعل موسى - عليه السلام - كليم الله . يشتبك التناص العميق مع الآية القرآنية ، وقصة موسى - عليه السلام - من خلال كليم الله – مع الداء العضال (العي) عي الدار وانفصالها ، ليس هذا فحسب ، بل إنه كليم الله وليس كليم أحد من البشر ، الكلام والاتصال مع الذات الإلهية مباشرة ، لم يكن الاختيار عشوائيا . قصة موسى – عليه السلام – اختيار عن قصد محسوب ، لا سيما لقبه الذي يصبح إشارة خصبة متفاعلة إلى حد بعيد ، في ظل سياق عي الدار الصماء البكماء تشير إشارة (كليم) - فيما تشير - إلى موقف الذات الخاص من الوطن / الدار وتقديسه ورعا وتقديرا لمكانته ، كما تثير دلالات خاصة بسمات الذات في مقابل سمات الدار الصماء البكماء ، فالذات لم تستسلم لحادث الحبس وتغلبت عليه إذ تهرب من عي الدار والانفصال على المستوى البشرى ، إلى الاتصال (كليم) على مستوى المطلق . هل ثمة علاقة بين رحلة موسى – عليه السلام – إلى فرعون وملئه ، وهدف الرحلة وسياق القصيدة ؟ فالوقوف بالوادي المقدس ، وتكليم الله تعالى جزء من سياق تلك الرحلة الليلية (ظلام سرى) ذلك التناص يثري الرؤية و يعمقها ويكشف أبعاد العلاقة المتوترة بين الذات والآخر ، من خلال الحوار والجدل بين الأطراف .

حل الوطن / القدس محل الديار ؛ فلتحمل أزكى التحيات إلى خير وال من رعية

---

(1) يقول : (شروح سقط الزند : 1/ 235) .

حلب للولي جنة عدن وهي للغادرين نار سعير

ويقول الخوارزمي :" قطع الكلام وخلص إلى المخلص .ولعله ترك بين هذا البيت والبيت المتقدم أبياتا " شروح سقط الزند 2/ .291 .

القدس . وهنا يصبح الحديث عن خير وال في العمق غير متعارض مع خير وال[1] في ظاهر القصيدة ؛ فأبو العلاء ملتزم بإطار القصيدة التقليدي ولكنه التزام استراتيجي . لاستغلال ثنائية الحاكم والرعية . كما أن التوجه إلى حلب ينطوي على مفارقة تكشف – اشتباكا بالرؤية الاجتماعية – عما تموج به حياة المجتمع من فتنة وعي . ويتضح ذلك من خلال علاقة حلب / الوطن بالنموذج .

يتماهى النموذج مع الوطن في المقطع التالي ، عبر فعل التطهير . فالوطن مطهر من النجس ، بخلع الحذاء كفعل موسى – عليه السلام – والنموذج / الذات (ذي شرف) مطهر كذلك من ملبسات الدنايا ، ونجس الدنيا وأعراضها – كما سيأتي – يأخذ الحذاء مكانته الوضيعة بالموازاة مع ملبسات الدنايا وأعراض الدنيا . تطهير الوطن يوازى تطهير النموذج / الذات . فالوطن أو الدار أو (الحياة) – يتماهى مع النموذج / الذات ، وهو ما سيبدو جليا في البيت الخامس عشر (يسير حياة) في علاقتها بالعدى / الآخر . الوطن أو الحياة للجميع (رعيته) ولكن ثمة من يطهرها فيطهر : (يا شاكى النوب – خير وال – اخلع حذاءك – بملبسات الدنايا غير ملتبس – غاسل الكف – غمر النوال) ومن ثم ينال (السعادة – الشرف – تواضع الدنيا – ربة الغيل) وثمة من يحياها مدنسة : العدى / الآخر (الأبيات : الرابع عشر والخامس عشر والسادس عشر والثاني والثلاثون والثالث والثلاثون) . والعي في مطلع القصيدة ، الذي جاء نموذج المدح (الفردي والجمعي) ليبتعث الحياة في الدار ويعيد إليها الوعي من جديد وينقذها من براثن العي وغياب الوعي . على هذا النحو من العلاقات المتوازية المتقاطعة بين الأطراف في جدلية رائعة – تنمو الرؤية وتتكامل [2] . إعلاء شأن الوطن وتقديسه، لدى ذي شرف يقابله تواضع الدنيا ، هذا بذاك . من يقدس الحياة ولا يرضاها مدنسة تتواضع له الدنيا .

---

(1) راجع : لسان العرب :6/ 4920 . 21 . 22 . 23 .حيث تداخل الولي والوالي .

(2) هل يعد فهم أبى العلاء – على هذا الوجه – خلع موسى – عليه السلام – نعليه بالوادي المقدس طوى – بعيدا أو غريبا ؟ تقدم القصيدة قراءة أو رؤية جديدة لمفهوم التطهر والتطهير .

وتواصل القصيدة عملية تشكيل الرؤية ، فيتضح التسليم برتبة ذلك النموذج من السعادة قياسا ودون قياس ، في الأبيات (من العاشر إلى الثالث عشر)، التي تضع مفهوما علائيا للسعادة الإنسانية والشرف ، فالدنيا تواضعت لذي شرف غير ملتبس بملبسات الدنايا لا تتواضع الدنيا إلا لذي شرف يعلو عليها ، ويصون نفسه من ملبسات الدنايا . تتداخل الدنايا مع الدنيا وتلقى عليها أضواءها عبر المماثلة ، فالدنيا - مؤنث الأدنى - دنو من الدنايا والنقائص ، ثمة وشائج قوية بينهما داخل نسق لغة القصيدة كما تشتبك ملبسات الدنايا مع غير ملتبس لتكشف عن طبيعة الشرف من خلال علاقات اللغة ، التي تشكل علاقة تواضع الدنيا بالشريف ، عبر التنافر الذي يحتضنه نسقها ، فالشرف علو والدنيا دنو ، اللقاء لا يكون إلا عبر التنافر والرفض تتواضع لك الدنيا إذا كنت ذا شرف ، و إلا تواضعت أنت لشرفها الوضيع .

ولا يكون الشرف إلا إذا نضا الإنسان عنه ثوب الدنس ، وابتعد وترفع عن الأدناس وملبسات الدنايا . وغسل الكف من أعراضها مائة ، فالدنيا وأعراضها نجس بل أشد . أثم علاقة بين أعراض الدنيا وأدناسها والحذاء ، ومن ثم بين خلع الحذاء والتطهر من ملبسات الدنايا ؟ وما دلالة فعل الخلع في ظل الجدل العنيف بين النموذج والدنيا أو بينه وبين الحياة اليسيرة ؟ وهل تقوم علاقة بين خلع شاكى النوب حذاءه و(الطارحين لخوض الموت لامهم)؟ أليس ثمة علاقة بين حسم الداء وخوض الموت ؟ أليس الموت هو دراء داء الحياة ؟ أليس الموت هو ذو الشرف الذي تتواضع له الدنيا ولا يلتبس بها ؟

تبدو مشقة التطهر من أعراض الدنيا وصعوبته ، وخطورة تلك الأعراض ودنسها ، في علاقة غاسل الكف من أعراضها ، بغاسل النجس ، ومن ثم تبرز قيمة الشرف ووعورة مسلكه ، ورفعة محله ، كما تبرز فداحة التضحية قياسا بما يتهالك عليه الآخرون فالدنيا لا توقى إلا بالدنيا ! أي الترفع عن نقائصها وأعراضها (غمر النوال) لن تبقى الدنيا على أحد حتى توقى بجود غير محتبس ، وسخاء يذود الأذواد ، ربما لا

يكون هذا الجود إلا نفض اليد من الأعراض برمتها، والتطهر بغسل الكف منها مائة ، وعندها يحتمي الإنسان من الدنيا ! إنها المفارقة دائما التي تمثل عمق الصورة وتماسكها في حركة انبناء الرموز داخل القصيدة وتشكيل رؤيتها ، لا ينال الإنسان إلا عطاءه ، ولا تتواضع الدنيا إلا لذي شرف ولا يحوز الإنسان ذلك الشرف إلا إذا غسل الكف من أعراضها مائة [1] وبت ما بينه وبينها من حبال هي شرك النفوس ، فيأخذ من الحياة والشرف بقدر ما يعطى من جهاد لذلك الشرك . فالنفس تحيا على الهواء ، ولا تأخذ منه إلا بمقدار ما تعطى من زفير (نفس) فلا شهيق بلا زفير، ولا شرف دون تضحية وجود بأعراض الدنيا . وليس الأمر مبالغة ، وليس الشرف بترف ، بل إن الشرف لضرورة من أجل حياة إنسانية كريمة والشرف ليس عرضا ، إنه الهواء الذي تتنفسه النفس الإنسانية الشريفة وتحيا عليه ، لذا كان الجود غير محتبس فلا تقصير في الشرف ، و إلا ماتت النفس وفقدت حياتها الحقيقية تلك التي لا قيمة لها بمعزل عن ذلك الشرف والتفاعل معه . فلولا الشمس ما حسن النهار ، ولولا جبين النموذج ما أضاءت الشمس ، ولولا الموت لما كانت للحياة من قيمة ولما تمسك الإنسان بها . هكذا فإن الشرف ليس كلمة يسيرة بل إنه فعل وسلوك ومجاهدة وتضحية ، ليس شيئا يقتنى أو شيئا منفصلا عن النفس ، وإنما هو متلبس بالنفس ، وهو شيء يتشكل ويتبنين في انبناء النفس وتشكلها في علاقاتها بالحياة .

---

(1) لماذا مائة ؟ أيواصل أبو العلاء ما درج عليه أسلافه ؟ ألا يحمل العدد مائة دلالة الاكتمال والتمام ومن ثم النهاية ؟ يقول النابغة في مدح النعمان / الأسد : (ديوانه : ص 34) .

- الواهب المائة المعكاء ، زينها ... سعدان توضح في أوبارها اللبد
- احكم كحكم فتاة الحي ، إذ نظرت ... إلى حمام شراع ، وارد الثمد
- يحفه جانبا نيق ، وتتبعه مثل ... الزجاجة ، لم تكحل من الرمد
- قالت : ألا ليتما هذا الحمام لنا ... إلى حمامتنا ونصفه ، فقد
- فحسبوه فألفوه كما حسبت ... تسعا وتسعين لم تنقص ولم تزد
- فكملت مائة فيها حمامتها ... وأسرعت حسبة في ذلك العدد

ينطوي الجناس بين (النفس – نفس) على تلك الحركة المتناقضة بين حركة الدخول والخروج ، بين الحياة والموت . النفس لا تحيا إلا إذا أعطت نفسها ، فهذا بذاك ، النفس تحيا على ما تقدمه ، ربما كان ما تقدمه النفس من نفس حار يتناسب مع الهمة أو الجهد والمعاناة في السعي المضني ، الذي على الذات أن تقطعه حتى تحيا حياة كريمة شريفة قوية ، فليس للإنسان إلا ما سعى ، تقوم الأبيات الأربعة (من العاشر إلى الثالث عشر) على تلك العلاقة المعقدة المتشابكة بين أطرافها ، فلا شيء بلا مقابل أو تضحية باهظة الثمن . تضحية ربما تصل إلى حد العزلة والانفصال عن المجتمع أو حد الموت . عندما لا يعبأ ذلك المجتمع بالقيم والمبادئ والأخلاق والشرف والسمو ، فيقع أسيرا للدنيا وأعراضها .

ينتهي فعل الوعي عبر حركة الاستبطان إلى تأكيد مكانة النموذج / الذات في زهو محلق في سماء الوجود والشرف ، لم يجد في علاه إلاه : (يا فارس الخيل) : ثم يتجه إلى علاقته بالعدى / الآخر . العدى يدعونه أسدا ، يكشف الجناس (فارس – مفترس) عن علاقة النموذج بالآخر ، يتابع الجناس عملية الكشف عن حقيقة النموذج ، وحقيقة العدى وهشاشتهم ، عبر المناوشة بين طرفيه، ينم التشابه الصوتي بين فارس ومفترس عن اختلاف النقيضين ، فالفارس غير المفترس النموذج غير الآخر ما زال وعى الذات يثير التساؤل عن حقيقة مكانة النموذج مقارنة بمكانة الآخر ولكن تظل روعة لغة الشعر في الجمع بين النقيضين ، وخصوصية ذلك الجمع في ائتلاف المختلفين واختلاف المؤتلفين ألا يثير الجناس رغبة دفينة في تسليط الضوء على التقاء الفارس بالمفترس تشكل الأبيات (من الرابع عشر إلى السادس عشر) صورة الآخر ومكانته ، في مقابل النموذج الذي يتماهى مع الذات .

14- يا فارس الخيل يدعوك العدى أسدا ... ما استنقذت من يديه عنق مفترس

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

16- يجول كل سواد في عيونهم ... كالأكم في السير عند الأعين النعس

الخيل مواجهة مع العدى / الآخر ، الذين نالوا يسير حياة كابن ليلته لم يطل مكثه ، ويحجبه السحاب [1] أو كالنجم في الغلس آخر الليل عند اختلاط الظلام والضوء فلم يروا إلا رؤية مضطربة مشوشة .[2] فحياتهم يسيرة لا جهد فيها ولا مشقة ولا عناء ، فما أبعدهم عن الشرف لم يخوضوا النقع ولا القتام ولا خطر العجاج ، فرؤيتهم مزيفة بعيدة عن الحقيقة . لم يخلعوا أحذيتهم ، ولم يتطهروا من أعراض الدنيا وأدناسها ، ولم يطرحوا لامهم ؛ من ثم اختلف النوال (نال رتبته من السعادة) ، (نالوا يسير حياة) ؛ ففقدوا الوعي إذ أصيبوا بالعي والصمم والخرس.

فكل سواد كأنه أكم في عيون النعس على ظهور الرواحل . تلك الصورة لطيفة إلى حد بعيد . ويرى فيها الشراح أشياء مختلفة ، ولكني أرى شيئا آخر فالناس / الآخر لدى الذات نعس لا يدركون حقائق الأشياء ، فهم كحاطب ليل ، لا يميزون الغث من السمين ، و إلا فلماذا (ابن ليلته من الأهلة – النجم في الغلس) ؟ الاختلاط والغشاوة والحجب هي الدلالة المتماسكة المعبرة عن غفلة المجتمع . فكل سواد جل أو هان أكم في عيونهم ، وما ذلك إلا لغفلتهم، فاختلاط الأمور عليهم والتباس الجوهر بالعرض ؛ لما هم فيه من ظلمة كظلمة الناعس أو الغلس . الأعين النعس لا تستند في حكمها ورؤيتها إلى مقاييس ثابتة بل ترى كل شيء على غير حقيقته ، كيفما اتفق ، ولنتذكر حالة ناعس على ظهر راحلة تخب به في سرى ليل، فيرى الأكم تارة مائلة ، وتارة متحركة وثالثة بعيدة ، ورابعة قريبة .. إلخ . الناس كناعس لا يرى ظاهر الأشياء بوعي يقظ ، فكيف يرى حقائق الأمور وبواطنها ؟ الآخر نائم هائم غافل ، أما الذات / النموذج فيقظ وعيها (فارس

---

(1) يقول : جربت دهري وأهليه فما تركت لي التجارب في ود امرئ غرضا
وليلة سرت فيها وابن مزنتها كميت عاد حيا بعد ما قبضا
كأنما هي إذ لاحت كواكبها خود من الزنج تجلى وشحت خضضا
(شروح سقط الزند : 2/ 656) .

(2) يقول : تعاطوا مكاني وقد فتهم فما أدركوا غير لمح البصر .
(شروح سقط الزند 2/ 649) .

الخيل) ورؤيتها تستمد العون من الخالق (أي جبينك هذه الشمس خالقها) .من ثم ينكشف للذات مدى الهوة بينها وبين الآخر ، وكذلك مدى مغالاتها ومبالغتها في جهادها العنيف مع ند ضعيف ؛ فتنتهي إلى :

17- خفض عليك فليس الحرب غانية ولا النجيع خلوقا ميث في عرس

ما دلالة اجتماع الغانية والخلوق والعرس والحرب والنجيع ؟! ما العلاقة بين الحرب والعرس ؟ أليس للحرب مفهوم جديد في ظل العرس ، وكذلك مفهوم العرس- الذي طالما ألح على عقل أبي العلاء - في ظل فكرة الحرب ؟ هل تقترب القصيدة من مفهوم للحياة ؟

هكذا يبدو الاختلاف بين جهل الآخر ، الذي نال يسير حياة ، وجال كل سواد .. وبين معرفة الذات/ النموذج ووعيها ، في صراعها مع الدنيا والدنايا لذا تطامن الذات من موقفها الحذر المتأهب ويتحول موقفها ، ويهدأ بعض الشيء ، إثر معرفتها بحقيقة موقف الآخر المتخلف عن مكانتها وهمتها العالية ، وعندما يثبت لها أنها في ميدان الحرب وحيدة تقوم على بناء المجد وصيانة الشرف – تكون النتيجة ثقة الذات في قدرتها وموقفها (خفض عليك الحرب) وذلك تمهيد للحظة الحاسمة (الآن فاله عن الهيجاء) في نهاية هذه الحركة ليس استلهام استراتيجية الحرب وأدواتها إلا لأنها الاستراتيجية الملائمة للموضوع (الحياة) مقدسة أو مدنسة . الحياة حرب على كل المحاور ، وفى كل الاتجاهات ولذا كان إطار الحرب مناسبا وموظفا فنيا . " فالحرب باب الطهارة ومغالبة الشهوات ، أو باب التقشف والزهادة والتعرض للموت . كان التعرض للموت ، أو كانت خدمة الموت - إن صح التعبير - هدفاً لا يشك فيه . ولا يستطيع المرء أن يغفل أيضاً ما يكتنف فكرة الشرف الرفيع من إراقة الدماء . كانت إراقة الدماء بعثاً جديداً وكانت الحياة ونموها وصنعتها غروراً يجب أن ينزه الشاعر نفسه عنه"[1] . تصور الأبيات ما لحق الذات / النموذج من أثر في تلك الحرب تصويرا رائعا ، ولنقف أولا عند تلك الصورة :

---

(1) د. مصطفى ناصف : النقد العربي نحو نظرية ثانية ، ص 85 .

18- أفنى قناتك نزع للنفوس بها كذلك النزع يبلى قوة المرس

فكثرة نزع النفوس بالقناة أثر فيها وأفناها . الحرب جدلية تأثير وتأثر ، ليس فيها منتصر على طول الخط ، بل هى حرب يكون أبناؤها وقودها[1] من نازع ومنزوع . كذلك النزع يبلى قوة المرس ! العلاقة بين النموذج / الذات والدنيا في بداية القصيدة تتحول هنا ، فتبدو علاقة بين القناة ونزع النفوس بها ، وبين المرس ونزع الدلاء من القليب ، نزع النفوس يفنى القناة ، ونزع الدلاء يبلى قوة المرس ، ثمة تداخل وجدلية بين الحياة والموت ، عبر المفارقة ، فالنزع هو الفاعل، والقناة وقوة المرس مفعولان ، على الرغم من أنهما فاعلان لفعل النزع ، كذلك السنان مفعول للأرواح التي تموت به ، الفاعل مفعول للمفعول به.

ما نزال في قلب المفارقة الوجودية ، الحياة هى الطريق الوحيد إلى الموت ، وكذلك فإن الموت هو الطريق الوحيد إلى الحياة ، النصر أحد طرق الهزيمة ، تلك خصوصية حرب الحياة ، الكل مهزوم حتى المنتصر ! لكن يبقى الفرق بين مهزوم وآخر، بين شهيد وقتيل أو ميت ، بين الموت في ساحة القتال شرفا ، والموت خارجها . أكان أبو العلاء يناهض نفسه ويجاهدها ويشفق عليها من خلال رصد مشقة فعل التطهر وخطورته ومعاناة الذات وجهادها في سبيل حياة كريمة أو موت كريم ؟ أم تراه استوحش الطريق ووعورتها ، وسخر من الحياة والموت والإنسان جميعا ؟

- وهل تعشو النبال إلى ضياء ثنى السمراء مطفأة السراج ؟

---

(1) يقول مسلم بن الوليد :

17- حرب يكون وقودها أبناؤها لقحت على عقر و لما تنفس

18- من هارب ركب النجاء وقفعص جثمت منيته على المتنفس

19- غصبته أطراف الأسنة نفسه فثوى فريسة ولغ أو نهس

مسلم بن الوليد الأنصاري : شرح ديوان صريع الغواني : تحقيق وتعليق د. سامي الدهان : ص 135. 136 .

النزع والنزاع والمنازعة هو قلب الصورة بلا شبهة ، والجناس في (نزع-النزع) عمادها ، نزع الدلاء من القليب استخراجا للماء فعل حياة يثير نزع القناة للنفوس ، ويكشف طبيعة نزع القناة ، وهتكها أستار النفوس ، وأسرارها ، وتمزيق سدف الظلام التي غشتها ، فحجبت عنها حقيقة الحياة . ولكنه في الوقت نفسه يثير تساؤلا عميقا حول قوة المرس وصلابة القناة في مواجهة الفناء والبلى ، الحياة ضعيفة ، والموت يكمن فيها ولكن الإنسان كثيرا ما ينسى ذلك وأهميته . أما أبو العلاء فيقول : (لا أنسينك ..) . السعي سعي إلى الموت والإنسان يحيا موته . يتابع الفكرة نفسها في صورة أخرى .

19- أطفت سنانك أرواح تموت به هبوب أرواح ليل في سنا قبس

سنان الرمح تطفئه الأرواح التي تقتل به ، كما يطفأ سنا قبس هبت عليه رياح ليل. لندخل إلى أعماق الصورة من باب الجناس الرائع في (سنانك – سنا – أرواح – أرواح) فالجناس بين السنان والسنا يمزج بين سياق الحرب وحرب الحياة ، ليتكشف التشابه السطحي عن طبيعة العلاقات وحقيقة النزع والسنان والسنا من خلال جدلية التشابه والاختلاف ، الفعل ورد الفعل ، التأثير والتأثر . السنان في ظل السنا حرب للظلام والتخلف والانحطاط . كما كان النزع في ظل نزع الدلاء . السنا سنا قبس في مهب رياح ليل عاتية .

هل لـ (سنا قبس) علاقة بقصة موسى – عليه السلام – وما آنسه من نار في رحلته ، في قوله تعالى : ﴿ وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى[9]إِذْ رَأَى نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى[10]فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ يَا مُوسَى[11] إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى[12]﴾ (9-12) طه . وقوله تعالى : ﴿ فَلَمَّا قَضَى مُوسَى الْأَجَلَ وَسَارَ بِأَهْلِهِ آنَسَ مِنْ جَانِبِ الطُّورِ نَارًا قَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ جَذْوَةٍ مِنَ النَّارِ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ﴾ (29) القصص ؟ أليس السنا سنا ذلك القبس من نار الهدى وجذوة النار المقدسة المتقدة أبدا جذوة النار والنور ؟ هل آنس أبو العلاء تلك النار ؟ وهل وجد الهدى الذي أضاعه

الآخر وأطفأ النار ونورها ؟ أليس السنا المطفأ حياة ذهبت وتبددت وانفرط عقدها تحت وطأة رياح الأيام .

التفاعل بين أطراف الصورتين باد . القناة والمرس ، والسنان وسنا قبس . وإذا كان المشبه حادثا فرديا ، والمشبه به حادثا رمزيا ، وبؤرة تطرح المشبه وغيره وتنطوي على غيرها – فإن نتاج الصورة هو المشبه به بوصفه رمزا ومشكلة مؤرقة . عصب الصورة – إذن – هو الحياة في طريقها إلى الموت . الحبل يبلى من كثرة استخراج الماء ، ونزع الدلاء . حيوية الصورة والتوتر بين الحياة والموت ، الماء ويلى الحبل من حركة النزع صعودا أو نزولا . ويختلف فعل الإنسان عن تلك الحركة المتكررة ، في البحث عن الحياة. ولكن تبلى قوة المرس كثرة النزع ، هذا هو الجانب الأهم في الرؤية ، جانب الحياة وهى تبلى ، وإن لم يبعد حال القناة عن ذلك . ولكن القناة أداة موت والحبل أداة حياة . فالتفاعل بينهما قائم والتداخل بين الحياة والموت أساسي لا شك في ذلك . وهل هناك سنا بلا سنان ؟ السنان تطهير للسنا . كذلك السنان أداة حرب كالقناة ، أطفأت شعلته أرواح تموت به كرياح ليل هبت على سنا قبس فأطفأته ، وتركز الصورة الضوء وتسلطه على فعل انطفاء سنا القبس في علاقته بالسنان . الانطفاء فعل مشترك بينهما ، العلاقة وطيدة بين استمرار الحرب وانطفاء سنا القبس . الحرب استهلاك للقناة والسنان ، وما ذلك بشيء ذي بال ، ولكن ما يؤرق الشاعر ويفزعه هو انطفاء شعلة الحياة ، وانتصار الظلام على النور ، الموت على الحياة ، الموت والظلام يسحقان الحياة والنور .

الأزمة رياح ليل عاتية والحياة ضعيفة (سنا قبس) في ليل الفتنة المدلهم. إذا كانت الحياة تستمد روعتها من الموت ؛ فإن انطفاء سنان النموذج / الموت هو انطفاء كذلك لشعلة الحياة . إن الغفلة عن حقيقة الموت غفلة عن حقيقة الحياة والوجود الإنساني .

إن غياب الموت لا يعني سوى غياب شمس الحياة التي تستمد نورها من نور جبينه . هكذا يبدو الوجه الحقيقي للرؤية المتوترة المهمومة بذهاب الحياة وبلاء المرس ، وانطفاء سنا القبس ، وعلاقة ذلك بالأربع الدرس . أثمة تهتة وإشراق ، أم هم مؤرق ؟ يشكل

ذلك الهم أو الفقد غيابا يوجه النموذج بما له من قوة وشرف وجود .. ويستدعيه كذلك ، بعثا للحيوية المنقطعة والوعي الغائب .

ولنتأمل روعة اللغة وجمالها في هذا الاستخدام المرهف . مثل تنكير (ليل) الموحى بصعوبة تحديد ذلك الليل ، وهوية تلك الرياح بإضافتها إلى ليل ، وكذلك تنكير (قبس) وهو ما يوحي بعمق المأساة ، وصمود (سنا قبس) في وجه هبوب (أرواح ليل) عاتية [1] . كذلك المصدر (هبوب) الذي يبرز رد الفعل، أو التأثير ، وهو ما يردنا إلى النقع أو القتام ، عبر الهبوب – الريح المثيرة للغبار – والجناس في (أرواح) يبرز وجها مهما من وجوه تلك الرياح الهبوب ، وهو الوجه الإنساني لها – أو الحياتي – فهي رياح النوب أو القتام والنقع أو الأزمة . فالرياح تصبح ذات دلالة إنسانية والأرواح التي تموت بذلك السنان تكتسب دلالة العداء للنور ، ومن ثم استحقاقها للموت .

فقوة النموذج (فارس الخيل) كانت دفاعا عن الحياة وتطهيراً لها وليست ضد الحياة . هكذا تصور الأبيات طبيعة الصراع الجدلي بين الحياة والموت ، من خلال حركة التفاعل والتأثير و التأثر .

20- أرى جبينك هدى الشمس خالقها فقد أنارت بنور عنه منعكس

يصل التصعيد ذروته ، والتشابك حدا بعيدا في التداخل بين أطراف الرؤية، في هذا البيت المتمحور حول شمس الحياة ، ويبدو التداخل أولاً : في طبيعة التركيب اللغوي ، حيث التقديم والتأخير ، في تقديم المفعول الثاني على الأول ، وتأخير الفاعل (خالقها) عليهما ، واشتباكه عبر الضمير مع المفعول الأول، وهو ما تتجلى دلالاته في الشطر الثاني ، إذ تشرق الشمس بنور الجبين. هذا التداخل والتماهي بين الجبين والشمس عبر النور (المنعكس) عنه هو نتيجة علاقات معقدة بين أطراف الحياة الإنسانية والموت ،

---

(1) والريح في أساطير الدمار الشامل (الموت) هي رمز القوة والسلطان راجع :د. محمد عجينة موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها : 1/ 272 .

قوامها التفاعل والتأثير والتأثر ، بين القناة ونزع النفوس ، بين قوة المرس والنزع ، بين السنان وموت الأرواح ، بين سنا قبس وهبوب أرواح ليل . ألا يعبر فعل الانعكاس عن تلك العلاقات المتبادلة المستمرة بين الحياة والموت ؟

إن شمس الوجود الإنساني لا تشرق إلا بنور ذلك الجبين ، فهل ينير ذلك الجبين بغير نورها ؟ الجبين شارة الشرف والعلو والإباء ، وهو مصدر نور تلك الشمس ، شمس الوجود الإنساني ، في مواجهة ليل ذلك الوجود . حركة الخيل وفناء القناة ، وبلاء قوة المرس عبر النزع ، وانطفاء سنان الرمح وسنا القبس بموت الأرواح أو بهبوبها ، كل ذلك سعى الإنسان وجهاده وصراعه في حرب الحياة ، وهو شرفه وصغاره . وجذوة الحياة المتقدة أبدا ، بهذا – فحسب – تكون الحياة ، وتشرق شمسها بنور جبين فارس الخيل .

لماذا كانت حياة الآخر يسيرة ؟ ألأن حياة النموذج / الذات صراع وجهاد عنيف ؟ هل كان ثم شرف بلا تضحية ، أو قناة تنزع النفوس دون أن تفنى ، أو سنان يميت الأرواح دون أن ينطفئ ، أو سنا يضيء الظلام دون أن يتبدد ، أو مرس ينزع الماء من غير أن يبلى ؟ الحياة قناة تفنى ، وسنان ينطفئ بنزع النفوس بهما ، وهى إضاءة سنا قبس في مهب رياح ليل عاتية ، وإن أطفأته ، وهى فعل النزع وإن أبلى حبلها ، وامتراء خلفي نابها الضبس ، وإن لم يدرا شيئاً . الحياة أربع درس لها التحية وإن لم تنطق ولم تسمع . الحياة جهاد واستشهاد ووعي.

21– الآن فاله عن الهيجاء مغتبطا طال امتراؤك خلفي نابها الضبس
22– ما ربة الغيل أخت الظبى فزت بها بل ربة الغيل أخت الضيغم الشرس

خفض عليك. الآن ، هو الزمن الشعري الحقيقي – الروحي - لتلك القصيدة . فاله عن الهيجاء مغتبطا . ولكن ما وجه الغبطة ؟ الفرح بنعمة الحياة وشرف الجهاد ، وليس بما يحصد من وراء ذلك الجهاد. وماذا يرجى من امتراء خلفي ناب ضبس ؟ الحرب ناقة مسنة سيئة الخلق ، وطالما احتلبت الذات / النموذج خلفيها . وهل تدر ناب مسنة سيئة الخلق شيئا يغتبط به ؟! ذلك حصاد حرب الحياة أو الدنيا، الذي لا مطمع

لأحد فيه . لكن يبقى فعل الامتراء مغامرة تستحق التضحية ، على الرغم من أنه امتراء خلفي ناب ضبس ، لقحت على عقر ولما تنفس- لدى مسلم بن الوليد - فالمفارقة قابعة في امتراء خلفي ناب الحرب الضبس ، أو في حرب لقحت على عقر ، أو في التوجه إلى شول بمحلب من التبر أو الفضة ![1] يقول التبريزي : "امتراء خلفي ناب الحرب : ممارسة الحرب"[2]. الغبطة - إذن- بالحرب وليست بالغنيمة ، فالحرب هي الغنيمة !

على هذا النحو يكون الفوز بربة الغيل أخت الضيغم الشرس ، فوزا بنفس قوية شريفة تنتمي إلى نفوس شرائف ، فوزا بالذات - عبر علاقتها بالآخر[3] أو بالحياة غير يسيرة أو بشمسها المتماهية مع الجبين يكون الفوز بالحقيقة عبر المجاهدة الشاقة ومكابدة الأهوال . ويقود الجناس التوازي بين (ربة الغيل أخت الظبى) و (ربة الغيل أخت الضيغم الشرس) فما تفوز به الذات صعب المرام عزيز المنال كالشرف الذي سبق في بداية القصيدة .

التوازي الصوتي التركيبي يشي ببعض التشابهات الظاهرة و الباطنة ، ولكنه يحمل من الاختلافات بقدر ما يحمل من التشابه وأكثر . ربة الغيل أخت الضيغم الشرس غير

---

(1) يقول : وانهض إلى أرض قوم صوب أرضهم ذوب اللجين مكان الوابل الغدق
يغدو إلى الشول راعيهم ومحلبه قعب من التبر أو عس من الورق
شروح سقط الزند : 2/ 682.

(2) السابق : 2/ 704 .

(3) حيث إن "المطلوب هو الفوز بالذات وهي في أوج حيويتها ، عبر فعلها وانفعالها بالعالم ، وليس التقاط الذات وهي جثة ذاتها. فكر الخارج يقيم مملكة الآخر ، والذات مشدودة إلى الآخر لتبقى على استرواحها و إمكانية تهويتها وهي في حال من الابتعاد عن مركزيتها ، والالتقاء بالآخر ، والانخراط دائما في معركة الغربة والاغتراب عن البيت والدخول في كنفه والالتجاء تحت سقفه تتيح تجربة خروج الذات والالتقاء مع الآخر مناسبة للتغيير .. إنها تشكل شروعا أو استئنافا لتشكيل بنية أو انبناء للذات ، تتيح مجالا أو فسحة من الفكر يمكن للذات عبرها أن تنشئ علاقة بنفسها في الآخر، وليس بواسطته أو من خلاله ." ميشيل فوكو : إرادة المعرفة : ترجمة : مطاع صفدي وجورج أبى صالح . ص 9-10 من مقدمة : مطاع صفدي .

ربة الغيل[1] أخت الظبى، وهذا ما ينطوي عليه الجناس من تشابه سطحي واختلاف جذري بينهما ، بين ساكن الكنس وساكن الأجم ، بين الظبية واللبؤة ، بين السهل والصعب الأبي ، بين الضعيف والقوى ، بين يسير حياة وعسيرها ، بين أعراض الدنيا والشرف بين حياة وحياة .

ليست الحرب غانية ولكنها تكتسب بعض دلالات الغانية دلالة العرس والعروس الغانية والصاحبة .. مستثمرة وموظفة ظاهرا وباطنا . سكت الشراح[2] عن تلك التي فاز بها وقال التبريزي : " ربة الغيل صاحبته "[3] وقال البطليوسى :" يقول لعظم همتك وما جبلت عليه من شجاعتك ، وجرأتك ، لم تنكح ظبية ، وإنما نكحت لبؤة "[4] وقال الخوارزمي : " يقول : ما هذه المنكوحة امرأة بل هي لعزها وتمنعها لبؤة "[5] .

---

(1) " الغيل : اللبن الذي ترضعه المرأة ولدها وهي تؤتى ..قالت أم تأبط شرا تؤبنه بعد موته : ولا أرضعته غيلا . وقيل : الغيل أن ترضع المرأة ولدها على حبل ، واسم ذلك اللبن الغيل أيضا ، وإذا شربه الولد ضوى واعتل عنه . والغيل والمغتال : الساعد الريان الممتلئ.. والغيل : الشجر الكثير الملتف .. الذي ليس بشوك .. والغيل .. الأجمة ، وموضع الأسد " لسان العرب : 5/ 3328 . 3329 .

(2) وسكوتهم عجيب ! وأعجب منه متابعتهم للعلاقات متابعة دقيقة . وكأنهم لا يريدون أن يقحموا تأويلاتهم ؛ فالتزموا بالعلاقات الأساسية ، تاركين اختلاف التأويلات ، ومؤسسين لها في الوقت نفسه بما يحشدونه من عدة معرفية دقيقة تسلط الأضواء على القصيدة لكشفها وإضاءتها فكثيرا ما كنت أحس بأنهم قريبون جدا من أعماق السقط ، ولكنهم يتعمدون التعامل مع الظاهر الثابت الذي لا بد منه لتكوين أية رؤية تأويلية . ترى هل كانوا أكثر منا تواضعا واحتراما ، لحرية القصيدة ؛ فلم يقيدوها برؤية معينة ؟ لا أدرى ، ولكن ما أدريه أن واحدا منهم لم يقل أن سقط الزند مجموعة من قصائد المدح ورسائل التهنئة والتعزية ، وإن قال فلم يبخسه حقه من الجهد والشرح، بمقطوعاته ودرعياته . وإذا ربطنا بين هذا الموقف وتأكيدهم على ما جاء في خطبة السقط من أن الشاعر لم يمدح أحدا ، فربما يرجح الظن بأنهم على وعى ما بحقيقة السقط الشعرية .

(3) شروح سقط الزند : 2/ 704 . 705 .

(4) شروح سقط الزند : 2/ 704 ، 705 .

(5) المرجع السابق نفس الصفحات

هنا تتداخل الرؤية الخارجية للموضوع مع عمق الرؤية في القصيدة . فصاحبة الشاعر ليست منكوحة وليست امرأة وليست كذلك ظبية أو لبؤة ، بل هي شيء فيه كل هذه الأشياء ، فهي النفس أو الحياة ... وهي حياة وموت ، أمن وخطر ، شوق وجهاد ، وعزلة وتمنع وتوحش وقوة وعلو، وخضوع وتواصل . هي الأنثى بكل دلالاتها الخصبة وفي الفوز بها روعة الفوز بالأنثى عروسا ولكنها أنثى الأسد الشرسة .

ما فاز به النموذج مزاج من كل ذلك ، نفس عزيزة قوية صعبة المراس ، ولم لا ؟ أليس فارس الخيل وتدعوه العدى أسدا ؟ إنها العروس القناع ، النموذج يشير في الظاهر إلى الآخر المهنأ ، وكذلك إلى الذات ، ومن ثم فالعروس عروس حقيقية في علاقتها بالمهنأ النموذج الذي يفوز بها على عزتها ومنعة أهلها فكيف بها على مبعدة من هذه العزة وتلك المنعة ، ألا فليله عن الهيجاء وهي النفس أو الحياة .. في علاقتها بالذات أبو العلاء حلب الدهر أشطره ، وامترى خلفي ناب الدنيا وجربها ، وفاز بها شرسة متوحشة، فروضها.

أبو العلاء صاحب اللأواء في مصاحبته الدنيا (الهيجاء) ، ويفوز في صراعه معها بربة الغيل إذا ما فاز الآخرون بربة الغيل . هذا الجدل بين الذات والمجتمع أو الحياة والموت لا ينقضي . ما علاقة (ربة الغيل) (بالدنيا) التي تواضعت لذي شرف ؟ وما علاقة ذلك بالنفس ضعفت أو قويت وسمت على صمتها وضعفها ؟

يقف البيت الثاني والعشرون فريدا ، حلقة وصل بين الحركتين الثانية والثالثة بوصفه نتيجة الثانية ومقدمة الثالثة ، فوز فارس الخيل بربة الغيل ، وتوطئة للانتقال إلى الحركة الثالثة عبر حرف الجر (من) في بداية البيت الثالث والعشرين، الذي يربط بين ربة الغيل ومعشرها أو جنسها ، (من معشر) . فربة الغيل التي فاز بها النموذج هي العروس ، وهي نفسه الأبية العصية الجموح ، أو الحياة وهؤلاء القوم هم قومها الذين تنتمي إليهم ، هم الشركاء وفيهم نسبها ، في مقابل الآخرين نستطيع أن نقول : إن الحديث عن الذات يتحول إلى حديث بصيغة الجمع في الأبيات (من الثالث والعشرين) إلى الثامن والعشرين ،

فهي ذاتية بوجه آخر أي ذاتية الغيرية ، أو ذات الجماعة ، وجماعة الذات ، وذلك تمشيا مع استراتيجية القصيدة – التهنئة – واتساقا مع أطرافها المهنأ والعروس وأهلها ، مما يعنى أن حركة النموذج تتصل بحركة العروس وأهلها ، وتمتد في العمق لتنتقل من الفردية إلى الجماعية .

والقراءة ممكنة من خلال ثنائية السطح والعمق في الرؤية ، والجدل بينهما فالذات تناوش الآخر وتحاوره داخل النموذج الفردي ، كما يقيم النموذج الجماعي (معشر) حوارا بين (نحن) و (هم) وذلك من خلال ألوان من الوقف المثير ، يعتد بها في لغة الشعر . فضلاً عن الحوار الأساسي بين الحضور والغياب داخل القصيدة ، فذلك النموذج الجماعي (معشر) حضور ، غيابه نموذج جماعي آخر يرد في نهاية القصيدة (الناس) فيتحول الحضور إلى غياب ، ويصير (معشر) غيابا يناوش حضور الغياب (الناس) أو غياب الحضور (العدى) السابق . هكذا تبدو القصيدة أكثر ثراء وتفاعلا من خلال الصراع والجدل بين أطرافها .

23- من معشر لا يخاف الجار بأسهم غشوا صروف الليالي برد مبتئس
24- وصاحبوها بأعراض جواهرها كجوهر البدر لا يدنو من الدنس
25- كأنما الضرب يفرى من كلومهم أكباد سرب رعين النور في الكنس
26- سالت تضوع حتى ظن جارحهم قسيمة المسك جرح الفارس الندس
27- كأن كل سنان صاب عندهم للنقع مبضع آس مشفق نطس
28- الطارحين لخوض الموت لامهم سحب الأجلة خلف الضمر الشمس

تلك الصاحبة من قوم ، هم حرب على صروف الليالي ونوائب الدهر ، وهم أعداؤها . فلا يخاف الجار بأسهم . ويقوم الجناس (بأسهم – مبتئس) بجانب من دلالة تلك العلاقة بالجار وبصروف الليالي ، فبأسهم عون للجار على النوائب وبه يعز ، وهو حرب على صروف الليالي لأنه يعز ذليلها ويفسد فعلها ، فمن بأسهم تبتئس .

ربما كان الجار تجليا من تجليات الآخر بوقوعه تحت حماية هؤلاء القوم ، فجارهم عزيز محفوظ من صروف الليالي ، ومن ثم يكون السلام بين الطرفين . لهؤلاء القوم أعراض[1] طاهرة نقية جواهرها كجوهر البدر لا دنس فيه ، بل لا يدنو من الدنس ويقول الخوارزمي : " وإضافة الجواهر إلى الأعراض إيهام "[2] . وتعود بنا دلالة الإيهام إلى البيت العاشر وما بعده ، إلى العلاقة بين الدنيا وذي الشرف ، من طريق خفي عبر علاقة المصاحبة بين هؤلاء القوم والليالي ، وعبر علاقة الأعراض هنا بالأعراض هناك ، والاختلاف بينهما .

يرتبط الضرب بالحرب بالعرس والمسك الفواح ، بالخلوق والكلوم والأكباد والنجيع ، وكلها آثار الضرب الواقع على النموذج ، وتصور مدى التردي والانحطاط الذي وصلت إليه الحياة الإنسانية . أرواح الليل وسنان الضرب رمز الهلاك والنقع . والضرب هنا ذو علاقة وطيدة بالقتام وخطر العجاج والنقع ، هؤلاء قوم يجوبون النقع يفرى ضربه من كلومهم أكباد سرب رعين النور في الكنس . فكلومهم تفوح منها رائحة طيبة ، وما ذلك إلا لطيب ما رعوا ومن ثم فإن كل سنان يصيب عندهم هو مبضع آس حاذق مشفق على العليل . ويسوق الخوارزمي حكاية مفادها : رب ضارة نافعة ، وأن الإصابة قد تكون سببا في الشفاء ، كما قال المتنبي :

– كفى بك داء أن ترى الموت شافيا وحسب المنايا أن يكن أمانيا

ألم يكن النهوض (نهوض مضنى لحسم الداء ملتمس) الداء هو الدواء، والموت هو الشفاء من موت الحياة ، سنان الضرب شفاء من النقع . أما تقوم علاقة بين : (حب الطعان) بالرمح وبين سنان هو مبضع طبيب مشفق حاذق ؟ أليس الداء هو الدواء ؟ أليس الموت هو الذى يخيس الحياة ، ويحدد الرعية عن الفند ؟ ألا يستشفى بالسم والسم

---

(1) " العرض : البدن والنفس وما يمدح ويذم من الإنسان سواء كان في نفسه ، أو سلفه ، أو من يلزمه أمره والحسب والرائحة أيا كانت " المعجم الوسيط : ص 594 .

(2) شروح سقط الزند : 2/ 705 .

قاتل ؟ ألا يطهر الموت الحياة ؟ أليس التماس حسم الداء منوطا بمبضع الموت الحاذق ، الذي يرم دريس تلك الحياة ويبرئ من الداء إذا ما استفحل ؟! النموذج هو مناط الأمل والهداية والخلاص .

النقع موت يخوضه هؤلاء القوم ، ويطرحون لامهم من أجل خوضه ، واللام جمع لامة وهى الدرع ، والدرع هى ملبس الهيجاء ، فلا تطرح إلا لخوض الموت، وربما كان الطرح هنا تضحية بشيء ما في سبيل الآخر ؛ فالقائد الرائد دائما ما يضحى بنفسه من أجل الآخرين ، أو لعل الطرح تخفف من عبء العرضى في سبيل نفوس عالية ،[1] سحبا للأجلة خلف الضمر الشمس . تتعارض الدرع مع الضمر الشمس ولا تلائمها .

لماذا الأجلة ؟ الأجلة وقاية وحماية وهى أيضا علامة الترويض أو القيد، وأمارة المطية الذلول. لكن هؤلاء القوم (ضمر شمس) لا يكبح لها جماح ، ولا تثبت على ظهورها أجلة . لهؤلاء القوم نفوس نافرة متوحشة منعزلة ، لا تطيق عبء التشبث بالدنيا ، وقيود المجتمع ، من ثم كان طرح اللام وسحب الضمر الشمس أكسيتها خلفها إذ ألقتها عن ظهورها – طرحا لحياة المجتمع وسحبا له وتخففا من حمل عبء قيوده وعلله في مواجهة الموت العبء الأكبر . ولعل لذلك علاقة بعدم الالتباس بالدنايا والتطهر من أعراض الدنيا، فطرح أعراض الدنيا تطهر من ملبسات الدنايا ، وكلها تشكل مظاهر الانفصال في العلاقة المتوترة بين الذات والآخر .

29- أبا فلان دعاك الله مقتدرا أخا المكارم وابن الصارم الخلس
30- لا يوهمنك إن الشعر لى خلق وإنني بالقوافي دائم الأنس
31- فإنما كان إلمامي بساحتها في الدهر إلمام طير الماء بالعلس
32- والناس في غمرات من مقالهم لا يظفرون بغير المنطق الودس

---

(1) يقول : ألاقى الدارعين بغير درع وأدعو بالمدجج لا تفتنى
وما أعجلت عن زرد حذارا ولكن المفاضة أثقلتنى
(الشروح : 4/ 1708) .

33- ولا يفيدون نفعا في كلامهم وهل يفيدك معنى نغمة الجرس

34- عساك تعذر أن قصرت في مدحي فإن مثلي بهجران القريض عسي

تنتهي القصيدة بتوجيه الخطاب إلى (أبا فلان) وقيل هى كناية الممدوح بهذا الشعر، أي النموذج ، ولأمر ما كان (أخا المكارم) و(ابن الصارم الخلس)، إذ كانت القدرة ومكارم الأخلاق والقدرة على التمييز والإدراك أو الوعي - هي مدار القصيدة ، وبينها وبين (لا يوهمنك) نسب ؛ فكريم الأخلاق الشجاع ليس ممن يوهمهم الناس ، وليس ممن تغيب عنهم حقيقة الأشياء ، وبواطن الأمور ، ومغزى الكلام – الشعر – وقيمته . تلك الحقيقة هى أن الشعر كلام منتخل ، فلا يؤخذن مأخذ اليسر والسهولة . ويبدو الأمر جليا في تصوير إلمامه بساحة القوافي في الدهر بـ (إلمام طير الماء بالعلس) ، وتلك الصورة تكشف عن مدى عمق وحدة القصيدة إذ تبحث في الشعر ، عن الجوهر والقيمة كما كانت القصيدة كلها بحثا عن الجوهر وتطهراً من الأعراض بمختلف أشكالها وألوانها . كما تكشف الصورة ما تنطوي عليه الرؤية من تناقض جذري .

طير الماء يعرض عن حب العلس بحثا عن شيء آخر . لكن لماذا طير الماء ؟ ولماذا حب العلس ؟ في الماء خصوبة الحياة ، والطير علو وانطلاق وسلام. ذلك في مقابل حبة العلس السوداء ، طعام الجدب " إذا أجدب الناس طحنوها وأكلوها" ليس العلس طعام طائر الماء ؛ لأنه غير مجدب ، وربما كان لذلك علاقة بيسر الحصول على حب العلس؛ فيعرض عنه إلى مرام أبعد وأصعب، يحتاج إلى جهد ومشقة هي مشقة الوعي بـ(حب العلس) . الشاعر لا يرجو طعاما من وراء قوافيه ، بل يبحث عن حياة عزيزة ومنطق سليم ، وكلام ذي معنى وتواصل متكافئ . الشاعر ليس مجدبا ؛ ولذا فالقوافي ليست حب علس يجتر – مثلما هي في منطق الناس الودس ، وبعض الشعراء – الشاعر طائر ماء ، والعلس شيء عرضي ، والحياة هي الجوهر . وإذا اختلط العرض بالجوهر أعرض عنهما بحثا عن الجوهر في النموذج . الشاعر يقدس القوافي ويعليها ويقلق بشأنها ؛ ومع ذلك فلا يتوهمن النموذج أنه يتهالك عليها ، بل من أجل ذلك يعرض عنها إذ كانت

حب علس ، وكان طير ماء . إنه يعرض عنها إلى النموذج . أليست علاقة طير الماء بحب العلس هى نفسها علاقة التناقض بين الشريف والدنيا والدنايا .. أو بينه وبين الدار الصماء البكماء ؟ أليست علاقة الانفصال هي ما تناهضه القصيدة ؟ ألم يؤرقها حادث الحبس ؟ ليس لطير الماء في حب العلس من أرب . الشاعر صائد حياة يبحث عن صيد ثمين . الشاعر لا يتسلى ولا يستأنس بالقوافي لأن الشعر له خلق . هذا ما يحذر منه أبو العلاء ويدعو إليه معا : وهم الفصل أو الانفصال في الاتصال . فالشعر ليس نهاية المطاف ، وليس هو الحقيقة ، وإنما هو طريق إلى تلك الحقيقة ، حقيقة الحياة والوجود الإنساني . الشعر لا ينفصل عن الحياة والقيمة والمعنى وليس لها لدى الناس وزن .

أبو العلاء يهيب بالحياة في الشعر ، وبالشعر في الحياة ، فالقوافي بمعزل عن الحياة الإنسانية النابضة نغمة جرس لا معنى لها ، وكلام لا نفع فيه ، ولا غناء . يريد أبو العلاء أن يقول إن الشعر إن لم ينطو على توتر الوجود الإنساني ، ولم يعبأ به فلا قيمة له . والناس لا يبحثون عن تلك القيمة أو يقلقون بشأنها ويتساءلون ؛ فلا يظفرون إلا بالمنطق الودس . بين (الشعر) و (القوافي) و(حب العلس) و(الناس) و (القريض) علاقة وطيدة ، وعلاقة الشاعر بهذه الأطراف علاقة تناقض وانفصال شأن طير الماء مع حب العلس ، أبو العلاء طير ماء لا يأنس بالناس كما لا يأنس بحب العلس إذ لا فائدة فيهما له . تكشف- إذن- صورة طير الماء في علاقته بالعلس حقيقة علاقة الشاعر المرهفة بالقوافي والقريض والناس ، علاقة الهجر ، وتواصلها في العمق مع طبيعة وعى الذات بالحياة ، في مقابل علاقة الآخر بها ، (نالوا يسير حياة) .

أبو العلاء يثير عملية التلقي والتواصل ؛ من أجل أن يفعل دور الشعر وقيمته في الحياة وهو مقصر في المدح لا شك في ذلك ، وتلك الحقيقة أساسية لفهم القصيدة – بله مدحه كله – فهو جدير بهجران القريض بذلك المفهوم السلبي السابق أو المدحى ؛ ولذلك فهو يرجو أن يفهم شعره حتى يعذر تقصيره فالتقصير في المدح شيء إيجابي ، وثَمَّ ما هو أهم من المدح ولا يحتمل التقصير . أبو العلاء يرجو الفهم إذ يرجو العذر

(عساك تعذر) فالعذر منوط بالفهم . هكذا يجمع الجناس (عساك – عسى) بين طرفي العلاقة في توتر جدلي ، بين حقيقة الوجود الإنساني في الشعر وقدرة الوصول إليها أو بين الذات والحياة والمجتمع . هل كان ذلك بمبعدة عن الاستفهام الأساسي في المقدمة عن العلاقة بالوجود الإنساني (الأربع الدرس) في السؤال الطللي العتيق ؟ "الناس يظنون أن الشعر يغنى للمجتمع الشعر في كثير من الأحيان يغنى لنفسه قل في ذلك ما تشاء . فالمجتمع ليس صديقا للشعر، الشعر صديق للنفي والعزلة وفقد الصحاب"[1] . ولم تكن هذه الحقيقة لتغيب عن فطنة أبى العلاء ؛ ولذا قال : (لا يوهمنك) أبو العلاء يهيب بفهم حقيقة الشعر وقيمته فليس شعره حب علس وإنما در ثمين .

إذا عد هجران القريض في مفهومه الشكلي السلبي وصلاً به في مفهوم آخر إيجابي – فهل يمكن إقامة علاقة بين هذين المفهومين وبين حادث الحبس وتحية الأربع الدُرس ؟ هل تستقيم علاقة بين (دار غير ناطقة) وبين (والناس في غمرات ..) ؟ ولم لا ؟ الناس لا يظفرون بغير المنطق الودس وما ذلك إلا لأنهم لا يسمعون ، وإن سمعوا فلا يفهمون ، ألم يقل :

– والقوم كالأنعام إن عوتبوا تسمع ما قيل ولا تفهم

كما أنهم لا يفيدون ولا يبينون في كلامهم ، فهو بلا معنى . الحياة أو المجتمع دار صماء بكماء ، وأربع درس تنفصل عن الذات أو تنفصل الذات عنها. الانفصال بين الذات والمجتمع لخلل في العلاقة بالناس (حب العلس) . ولمنطقهم الودس وعيهم عن الفهم أو الإفهام .

لا يقيم أبو العلاء وزنا للكلام إلا من أجل تحية تلك الأربع الدرس والتواصل مع المجتمع فلا قيمة للكلام إذا تلاشى المجتمع في العدم ، وهل العدم إلا في الصمم والعزلة والانفصال وفقدان الوعي ؟ وما جدوى أن يتكلم الإنسان فلا يسمع ولا يفهم ؟ من

---

(1) د. مصطفى ناصف : أحمد حجازي الشاعر المعاصر ، ص 90 .

أجل ذلك كان حادث الحبس هو الموت ، وكانت هيبته رغبة في التواصل مع المجتمع والحياة فيه ، ولكن يبدو أن تلك الرغبة في أول القصيدة لم تجد من رغبت في تحيتهم ، في آخر القصيدة . ووجد السؤال في بدايتها إجابته في نهايتها ، بأن الدار صماء بكماء (والناس في غمرات من مقالهم) و(لا يفيدون نفعا في كلامهم) .

العي مدار القصيدة ومصدر القلق ؛ ومن ثم فليهجر الكلام وليهجر المجتمع ولتكن الحبسة وليكن الصمت ، أليست هناك – إذن – علاقة بين الدنيا التي ينأى بنفسه عنها ويربأ بها عن دنسها والدار الصماء واللامة وحب العلس والقوافي والقريض وبين الناس أو المجتمع؟ حاول أبو العلاء تحية تلك الأربع الدرس ، واستنطاق تلك الدار ، من خلال نموذجه الفردي والجماعي ، وبعث الحيوية فيها ، وكشف ما تنطوي عليه من علل وأدواء ، بكشف ما ينطوي عليه النموذج من قوة وشرف وعلو.

وردت (الواو) في هذه القصيدة ، في بداية الأبيات سبع مرات ، منها خمس مرات للعطف (واخلع .. واحل .. وأثبت .. وصاحبوها .. ولا يفيدون) ومرتان لغيره (والنفس .. والناس) وهذان الموضعان يشكلان قطبي الدلالة ، وحركتها الجدلية المتوترة بين الذات والآخر، لا سيما الموضع الثاني في نهاية القصيدة – وهو أسلوب متواتر لدى المعرى ينهى به قصائده في السقط – متحاورا مع القصيدة . كذلك النداء في (يا شاكى النوب) و (يا فارس الخيل) و (أبا فلان) يشكل وجها من وجوه تلك العلاقة .

الناس هُم هَم القصيدة ومصدر قلقها ، ما زال التوتر الجدلي قائما بين الأطراف، ومن مظاهره كذلك العلاقة بين (جارحهم) و (كل سنان) وبين معشر العروس ، وهى علاقة اختلاف بل عداء ، فالسنان سنان جارح (جارحهم) ولدى البطليوسي (جارهم) وهو اختلاف يدعم علاقة التوتر بين الذات والآخر ، الـ (نحن) والـ (هم) ، فالجار هنا جارح على عكس علاقة معشر العروس به (من معشر لا يخاف الجار بأسهم) الجار يأمن بأس المعشر، بيد أن المعشر لا يأمن سطواته ، ورواية البطليوسي متسقة مع نفسها فهي (جارهم) في الموضعين ، وهى أكثر وضوحا . من ثم كانت العلاقة بين (طير الماء)

و (حب العلس) ، أو بين (الشاعر) و (القوافي أو القريض) على طرفي نقيض ، التوتر والصراع - إذن - يعتملان في باطن القصيدة .

لذلك كان التقصير في المدح . فليس ثمة من يمدح وليس ثمة من يستحق التحية أو يسمعها ويفهمها أو يردها ؛ فليطرح المجتمع ولتكن العزلة والانفصال ، ولتمض الذات بلا درع ، تخوض الموت وتواجهه ، ألهذا كان الشاعر يشكو النوب، وينهض ليلتمس حسم الداء وتقديس الحياة ؟ ألهذا طلب ترك الحرب والكف عن امتراء خلفي نابها الضبس؟ ربما تكون دعوة ترك الحرب شوقا إلى السلام مع الآخر ، ولعل التوجه إلى الوطن (حلب) كذلك ، فالوطن مقدس والعهد مصون ، ويتقاطع ذلك مع سياق رحلة موسى عليه السلام مما يدعم سياق دعوة السلام والتواصل والتغيير من خلال صرخة القطيعة .

الانفصال والقطيعة بين الذات والمجتمع أحد أوجه الأزمة العلائية ، الانفصال أو العزلة هو الداء العضال الذي طالما أضر بأبي العلاء أشد الضرر، وعلى الرغم من ذلك يظل أبو العلاء وفيا بالعهد (لا أنسينك ..) للدار ، ذلك الرمز المرهف . المجتمع أو الحياة دار الذات الكبرى . تتجسد القطيعة في موقف الدار من الذات وفى موقف المعشر من اللامة . الذات تواجه الانفصال بالعلو والانفصال "ربما كانت القطيعة صرخة من أجل العودة إلى المجتمع ذاته "[1] ، أو الحياة في شكل جديد .

ولكن ما دلالة الموازاة بين الشعر وساحة القوافي وحب العلس والقريض وبين الناس أو المجتمع ؟ أرى أن أبا العلاء يؤمن بقيمة مبدأ الحياة والمجتمع ، وأهميتهما ، ولكنه يشك في قيمة الحياة لدى الناس في عصره ومجتمعه ، فالحياة (حب علس) والمجتمع هش مريض بعلل ، يرجو لو شفى منها ، علل السطحية والابتذال والصمم والخرس والمنطق الودس ، علل التهالك على الدنيا والدنايا .. أبو العلاء كان معنياً من خلال

---

(1) د. مصطفى ناصف : أحمد حجازي الشاعر المعاصر ، ص 86.

نموذجه الفردي والجمعي في القصيدة بذلك المجتمع الذي يرجوه ، وتلك الحياة التي عزت عليه ، فكان النموذج محاولة لاستيعاب عي الدار . وكان الحلم بعد جهل .

كان العطاء أو النوال برءا من الدنيا وتطهيرا للنفس من أعراضها وأعبائها. فالعطاء ضروري للنفس ، وهو وقاية ، وهو حاجة نفسية مهمة وملحة . العطاء مرتبط بحركة الانفصال في الأبيات ، أو الاتصال بالانفصال . تخلص حركة التأمل إلى هذا الانفصال ، اتصال القناة بالنفوس وكثرة نزعها أفناها ، وأطفأ السنان . واتصال الحبل بالدلاء أبلاه . وتعرض سنا القبس للرياح أطفأه ؛ فلتكف القناة عن النزع ، وليكف الحبل عن النزع كذلك ، ولينطفئ سنا القبس .. ولتنفصل الذات عن الدنيا والحياة والهيجاء .. الانفصال أحد مظاهر حادث الحبس. كانت القصيدة تتأمل الصمت والصمم والحبس جميعاً. كانت تحاول استنطاق ما لا ينطق . كانت تعاني مشقة الوعي تحت وطأة حادث الحبس . هل كان حادث الحبس كامناً في الذات ؟

ربما كانت القصيدة تؤسس لحادث الحبس مثلما تدفعه وترفضه أو هي في حيرة من أمرها بين رفض وقبول . (فاله) و (الطارحين) ألا يعد ذلك دعوة إلى الصمت والصمم ؟ أكانت القصيدة تدعو إلى ما منه تشكو ؟ مرةً أخرى ما تلك الأربع الدرس؟ ماذا درس وشاء الشاعر تحيته وإحياءه ؟ تساءلنا فيما مضى عن حبسة الذات والموضوع ، فما علاقة الذات بالموضوع ؟ أتنفصل الذات عن الموضوع ؟ هل صارعت الذات نفسها وجاهدتها ؟

* * *

المبحث الثاني

يوم الشر.. أزمة الروح .. وروح الأزمة

- نموذج من الدرعيات -

قال على لسان درع تخاطب سيفاً ، في الوافر : [1]

1 - ألم يبلغك فتكي بالمواضي ... وسخري بالأسنة و الزجاج

2- وأني لا يغير لي قتيرا ... خضاب كالمدام بلا مزاج

3- منعت الشيب من كتم التراقي ... ولم أمنعه من خطر العجاج

4- فهل حدثت بالحرباء يلقى ... برأس العير موضحة الشجاج

5- يصيح ثعالب المران كربا ... صياح الطير تطرب لابتهاج

6- غدير نقت الخرصان فيه ... نقيق علاجم والليل داجي

7- أضاة لا يزال الزغف منها ... كفيلا بالإضاءة في الدياجي

8- حرام أن يراق نجيع قرن ... يجوب النقع ، وهو إلي لاجي

9- يقضب عنه أمراس المنايا ... لباس مثل أغراس النتاج

10- تعوذ بي حليف التاج قدما ... وفارس لم تهم بعقد تاج

11- شهدت الحرب قبل ابني بغيض ... وكنت زمان صحراء النباج

12- فلا يطمعك في الغمرات وردى ... فإني ربة المر الأجاج

13- فإن تركد بغمدك لا تخفني ... وإن تهجم على فغير ناج

14- متى ترم السلوك بي الرزايا ... تجد قضاء مبهمة الرتاج

15- يرد حديدك الهندي سردي ... رفاتا كالحطيم من الزجاج

16- تناجيني إذا اختلف العوالي ... أتدري ويب غيرك من تناجى ؟

17- كأن كعوبها متناثرات ... نوى قسب يرضخ للنواجي

---

(1) شروح سقط الزند :4 / 1720 .

18- مموهة كأن بها ارتعاشا لفرط السن أو داء اختلاج
19- تضيفني الذوابل مكرهات فترحل ما أذيقت من لماج
20- تفيء غروبهن الزرق عني بلا كرب يعد ولا عناج
21- فلو كان المثقف جملة اسم أبى الترخيم صار حروف هاج
22- كنجم الرجم صك به مريد فأبدع في انجذام وانتراج
23- كبيت الشعر قطعه لوزن هجين الطبع فهو بلا انتساج
24- إذا ما السهم حاول في نهجا فإني عنه ضيقة الفجاج
25- وهل تعشو النبال إلى ضياء ثنى السمراء مطفأة السراج ؟
26- يهون علي والحدثان طاغ أتنذرني الفوارس أم تفاجي
27- فلو طعن الفتى بأشد غصن حناه أشد حصن في الهياج
28- أخالتني ظماء الخط لجا فألفت ركن شابة في اللجاج
29- وليس لكَرِّ يوم الشر نافٍ سوى كُرٍّ من الأدراع ساج
30- من الماذي كالآذي أردى عواسل غير طيبة المجاج
31- وكان العار مثل الحتف يأتي على نأى المنازل والخلاج
32- كأن بني نويرة أدركتهم مسبتهم بعبد أبي سواح

تتمحور تلك الدرعية حول ثبات الدرع وصمودها في وجه السيف . فهي استعراض لمزايا الدرع من صيانة ، وحصانة ، وحماية ، ووقاية ، ومنعة ضد السيوف والرماح والسهام والنبال .. إلخ . ففيها قوة وصمود وشدة وفتك إذا ما هوجمت ؛ فيرد حرباؤها السيف مفلولا، والرماح محطمة . الدرع – إذن – ترد خصما وتصون لابسها وتحامي عنه .

الدرع أضاة ، غدير نقت الخرصان فيه ، خشنة لينة ، تضيء في الظلام، وهي ملجأ آمن لمن يجوب النقع ، وتعويذة الملوك ، وهي شاهدة الحرب ، وكم خاضتها من قدم فهي خبيرة ، و هي أم الوغى ، فلا يطمع السيف ولا الرماح ولا النبال .. في وردها ، فهي

ربة المر الأجاج ، وهي من الماذي كالآذي . فهي حصان بغي. وإن يهجم عليها فلا ينجو من فتكها ، وإن يتجنب حربها فما يخافها وما يخيفها ، خشنة محكمة السرد ، فهي مغلقة في وجه السهام والرزايا والنوائب.. والرماح تتكسر عليها ولا تتأبى على التحطيم ، وإن كانت قوية . الدرع – إذن – ثابتة صامدة ، فهي ركن شابة .

وفي الدرعية تناوب في الحركة ما بين السيف والرماح والسهام والرزايا ، وهي حركة نحو الدرع ، ولا يدفع كَرّ يوم الشر إلا كُرّ من الأدراع ، كالغدير الساكن ، من الماذي كالآذي ترد عواسل غير طيبة المجاح ، ثم تنتهي الدرعية بنقلة خفية رائعة من ذلك الصراع المحتدم المرير إلى العار والحتف وبني نويرة ، في قصة عبد أبي سواج .. تلك النقلة – أو ذلك التحول – هي الحركة الثانية المتممة لحركة السيوف والسهام .. في الملاجة بينها ، وبين الدرع على مدى ثلاثين بيتاً كانت فيها الدرع ركن شابة في اللجاج والثبات أمام السيف والرماح .. فالنقلة في البيتين الأخيرين عود على بدء ، وإيجاز بعد إطناب ، وكشف لرؤية القصيدة ، وتكثيف لأبعاد الصراع ما بين الدرع والسيف.

هذا مجمل ما في القصيدة ، بيد أننا على هذا النحو لم نظفر منها بعد بشيء ذي بال ، ولا يمكن أن نكتفي منها بهذا العطاء اليسير ، وذلك التلخيص المخل . تلك جيمية علائية ، تبدو فيها الدرع وحيدة فريدة ، بيد أنها قوية شديدة البأس في مواجهة السيوف المواضي ، وثعالب الرماح ، وسهام الرزايا .. وإذا ما حاولنا قراءة شيء في هذه القصيدة ، فلا بد من أن نأخذ عدة أشياء في الحسبان – أياً ما كان الوجه الذي نقرؤها عليه – من ذلك أن تلك الدرعية تقرأ في إطار الدرعيات كلها ، وفي ضوء ما تقدم من دلالات رمز الدرع وعلاقته الوطيدة بصراع الإنسان مع الزمان ، وكذلك السيف وأعوانه أو بدائله ، من حيث علاقتها بالوظيفة الذهنية أو الفكرية ، أو علاقتها بعقل الإنسان الفارس المشغول بالأيام وسرها المحير المغلق عليه . وأن القصيدة حوار أو ملاجة بين طرفين : الأول الدرع ، فالخطاب على لسانها. والثاني السيف ، فهو المخاطب وأن هذه الملاجة في سياق الحرب . وأن هذه الدرعية هي إحدى اثنتين من الدرعيات كانتا على لسان الدرع ،

الأولى إلى السيف ، والثانية إلى سنان القناة[1] . ومن ثم فالصراع هنا بين السيوف المواضي والرماح والنبال – الهجومية – أو محاولات الإنسان (الفتى) وبين درع الأيام وحصنها المنيع وأن الكلمة لتلك الدرع والحضور الطاغي لها وإن كان الهجوم الشرس من السيف وأضرابه المتمردين الثائرين .

الدرع حصن شديد منيع يرد السيوف والرماح في الهياج ، وتأخذ أشكالا من الحضور متنوعة ، ومواقع تمتاز بالحركة والحيوية والنشاط ، على الرغم من كونها لا تهاجم وإنما تهاجم ، مواقع تتنوع بين القوة والحصانة والمنعة والعزة والأمن والملاذ واليقظة والحذر .. فهي (ربة المر الأجاج) ، وهي كذلك من (الماذي كالأذي) ، وهي ماء وصفاء وسراب ومكر وخداع ..، هي الحياة والموت معا ، ألم تحام دون مجتابها ، وتصن شبيها ؟ ألم ترد السيوف والرماح وتردها ؟ ألم تصن دم (قرن) يجوب النقع لاجئاً إليها ؟ ألم تحن غصن الفتى ؟

السيوف والرماح والنبال .. تهاجم غير أنها دائما ترد خائبة مكروبة دون أن تنال من الدرع ، فلا سبيل إليها ، كل شيء يحطم على شاطئ تلك الدرع القوية الخشنة اللينة الحصان البغي . كذلك لا بد من الإشارة إلى أهمية قصة عبد أبي سواج في نهاية القصيدة وعلاقة العار والحتف بالسيوف والرماح .. كما زعم الخوارزمي – الوحيد الذي انتبه إلى تلك العلاقة – حيث تتشابك العلاقات ، فتأخذ الرؤية أبعادا إنسانية أكثر سفوراً وأكثر عمقاً وتشابكاً وتعقيداً من ذي قبل . فتكون هزيمة السيوف والرماح في هيجاء الحياة عاراً ، إذ هي مناط النصر والشرف ومن مصايدهما ، لكنها تغتر بالدرع ويقينها المشكوك ، فتهجم غير ناجية من فتكها فيصيبها عار الهزيمة في معركتها مع تلك الدرع . الإنسان

---

(1) وهي الدرعية المتمة الثلاثين ومطلعها : (الشروح : 5 / 2008)

1- قل لسنان القناة كيف رأى أخلف ما كان في الطعان ما وأى

2- يحلف أن يقتل الكمى و قد فات إليه حمامه و شأى

3- ودونه نثرة مضاعفة ما وجدت عنده الرماح ثأى

عاجز في حرب الحياة على الرغم من قوته فهو (فتى) الإنسان مصاب بعار الهزيمة في صراعه مع الزمان أو الأيام .. في حياة مصيرها الموت .

يلتحم العار بالموت ليكشف عن رؤية عميقة لصراع الإنسان ومأساة وجوده، تلك دلالة علاقة العار بالحتف بالقصيدة ، إنه قدر متى قدر لأحد أتاه وإن جانب الأسباب المورثة له . فالسيوف والرماح .. قوية كبني نويرة ولكنهم جميعا أصابهم العار والحتف . يكتسب الحتف بعض ظلال العار ، ويحمل العار دلالة الحتف فيكون الحتف وجهاً من وجوه العار كما يكون العار أحد وجوه الحتف . الموت آفة الإنسان والهزيمة آفة عقله وروحه . الإنسان بين عار العجز عن فهم حقيقة الدرع أو الدهر أو الحياة وبين موت هو مصيره . بين العار والموت جدل رائع يكشف عن مأساة الوجود الإنساني وحقيقة الروح المأزومة المهزومة ومأزقها .

1. حركة الضمائر

ولنحاول أن نخوض مياه تلك الدرع العجيبة ، ونسلك فجاجها مع أبي العلاء . ولنبدأ بحركة الضمائر في هذه القصيدة الجيمية الرائعة ، لنرى حضور الدرع المتدفق الجارف على مستوى الضمائر: (فتكي- سخري- أني – لي- منعت- لم أمنعه – غدير- أضاة – إلى – بي- شهدت – كنت – وردي – فإني- تخفي- علي- سردي- تناجيني- مموهة- تضيفني-عني – في- فإني- علي- أتنذرني- أخالتني ..) ذلك الحضور الذي يتلاشى معه كل حضور؛ وينتهي إليه كل شيء . ولا مراء في أن ذلك صدى لحركة الدلالة في القصيدة ، أو أنه جزء من بنيتها .

تحتشد الدرع في هذه القصيدة احتشاداً ، وذلك في مقابل حضور كالغياب في (حدثت – يطمعك – تجد – حديدك – تناجيني- أتدري – غيرك – تناجيني) هو حضور الذليل الملوم على تطاوله ، المؤنب على فعله ، القوي العاجز. السيف أمام الدرع خافت

الضوء ، غير لألاء ، ويخاطب بالفعل المبنى للمفعول[1] (حدثت) ، كذلك المثقف في (صك) . السيف والمثقف والنبال .. مفعول بها في هذه الدرعية على الرغم من فاعليتها وهجومها ..لا حول لها ولا طول أمام الدرع المحكمة النسج الفتاكة الساخرة من ضعف كل أولئك وتهافتهم . إنها حقيقة الدرع ساحرة ساخرة مموهة تغر بسرابها السيوف والرماح[2] ، فتفتك بها وتعجزها جميعاً . ولكن ألا نتساءل عن علاقة الدرع بالذات في ظل ضمائر المتكلم ؟

السخر والفتك[3] أساس الرؤية في تلك القصيدة ، الدرع عنقاء تأبى أن تصاد، ويأبى السيف إلا أن يعاودها ، فالضرب داءٌ ناجسٌ لا شفاء منه[4] وتلك قضية طالما أرقت عقل أبي العلاء وأرهقته ، فهو شديد الوعي بحقيقة الدهر وعلاقة الإنسان به ، فلا شك في أنه ينكأ الجراح ويسخر بدرعه من موقف الإنسان الضعيف العاجز .

---

(1) راجع : د.إبراهيم السامرائى : الفعل زمانه و أبنيته ، مؤسسة الرسالة ط4. 1986 بيروت ص93 .

(2) - آلية ليست تغر سوى القنا والمرهفات بمكرها و خداعها
(الشروح : 5 / 1977) .
- ونست إليها المرهفات قضية فأبن وما فيهن إلا النساس
إذا سفنها أو سفنها إضن خيبا برغم وقد يردى الشجاع المغامس
(الشروح : 5 / 1962) .

(3) - ضاحكة بالسهام ساخرة بالرمح هزاءة من الخذم
عادتها أرمها ظبا وقنا من عهد عاد وأختها إرم
تغرها غرة السراب نهى في ناجري النهار محتدم
أو عمل الكفر من يدين به في البعث إبان مجمع الأمم
(الشروح : 4 / 1854) .
- هازئة بالبيض أرجاؤها ساخرة الأثناء بالأسهم
(الشروح : 4 / 1665) .

(4) - تعذب أدناه فيعذب دونها وتبرئ داء الضرب والداء ناجس
(الشروح : 5 / 1965) .

الدرع حصن لا أمل في الانتصار عليه أو ترويضه . السيوف تهاجم والرماح تناوش والأقواس مشدودة والنبال تراشق الدرع في توال غير منقطع من قديم الزمان ، بيد أنها طائشة كلها ، الجميع يند عنها ويرجع محطما . الجميع يهاجم والدرع لا تهاجم أحداً . الصراع دائر والدرع أعيت الجميع في ذلك الصراع .

تبدأ القصيدة بالاستفهام (ألم يبلغك) سخرية من السيف وجهله بحقيقة تلك الدرع وقوتها وثباتها وفتكها وسخرها ، وأنها لا تتأثر مثله بخضاب (كالمدام) ألا يشتبك أثر الخضاب في السيف مع أثر المدام في العقل وعقله بعقال ؟ الدرع تصون الشيب من (كتم التراقي) ولكنها لا تمنع من (خطر العجاج) . الدنيا أو الأيام جديدة قديمة ، شيبها ليس هرماً[1] وهو مصون من الموت بقدرة ربها وليس بقدرتها ، ولكنه غير محروس ولا ممنوع من (خطر العجاج). الإنسان يواجه الأيام وحوادثها وقتام حربها . يكشف الطباق بين (منعت) و(لم أمنعه) عن زيف هذا المنع وشكليته من خلال التوتر بين المنع وعدمه الذي يوجه حركة الدلالة بين قطبين متنافرين في الظاهر ، فليس ثمة منع ، فالمنع في الأولى منع زائف فهي لا تقي من الموت ، كما أنها لا تقي من خطر العجاج وخوض الحرب . الطباق – إذن – يجسد زيف هذا التعارض السطحي بين الإيجاب والنفي ، ويشتبك مع الرؤية في عمقها ، في علاقته بحركة الدلالة العميقة في طبقاتها الأكثر عمقاً . لماذا الشيب ؟ لماذا لا تمنع الشباب ؟ ربما لأن الشيب شيبها وعمرها الطويل[2] .

---

(1) – وقرت شيبها فلاقى مشيب السـ ـيف ذلا أن مس منها قتيرا
(الشروح : 4 / 1778) .
– ذات قتير شابت بمولدها و لم يكن شيبها من القدم
فما عددن بياضها هرما حين يعد البياض في الهرم
ما خضبته المهندات لها و لا العوالي سوى رشاش دم
(الشروح : 4 / 1855) .

(2) – أعطيت عمرا وكم أفنيت من ملأ وإن صمت فكم خبرت من نبأ
(الشروح : 5 / 2013) .

ومن ثم فهو خبرة وحنكة ، ويتناسب مع الحيلة والخداع والمكر ، أما الشباب فهو جهل وخفة وطيش . كذلك ما علاقة العجاج بالقتام في سقط الزند، ومثار النقع في الشعر العربي ؟ ما علاقة العجاج بالنقع في (يجوب النقع) ؟ ما علاقة سياق الحرب في الشعر العربي والسقط بسياق الحياة ؟ أليست حربا أشد ضراوة من الحرب ؟[1] الحياة تعج بالصراع على كل المستويات فهو قانونها ، يواجه الإنسان حوادث الأيام ووقائع الدهر وعجاجه ويجوب النقع في ظلمة ليل الحياة فهو في صراع دائم .

يلغز أبو العلاء – في المشترك اللفظي – عن (الحرباء) وهي مسمار الدرع بـ (الدويبة) التي تدور مع الشمس كيف دارت ، وعن (العير) وهو الناشز الناتئ في وسط السيف والرمح بـ (الحمار الوحشي) وهذه إشارة إلى فعل الدرع في السيوف والرماح ... إن في فعل الحرباء مسمارا ، بعيّر السيوف والرماح ، أو في فعل الحرباء دويبة (ذكر أم حبين) برأس الحمار الوحشي (موضحة الشجاج) وعلاقة ذلك بصياح ثعالب المران (كربا) كصياح الطير (تطرب) (لابتهاج) ثم بالبيت التاسع عشر :

– تضيفني الذوابل مكرهات فترحل ما أذيقت من لماج

الدنيا أو الأيام حرباء تتلون وسراب يغر الإنسان ، من ثم كانت الذوابل – الرماح القوية الشديدة – مكرهات على النزول بها . الإنسان مكره على حرب الدنيا ولبس ثوبها ، ولا اختيار له في لبس ذلك الثوب أو نضوه .

– غدير نقت الخرصان فيه نقيق علاجم والليل داجي[2]

– أضاة لا يزال الزغف منها كفيلا بالإضاءة في الدياجي

---

(1) راجع : د. مصطفي ناصف : صوت الشاعر القديم ، ص 98 .

(2) قال ذو الرمة :(الشروح: 5/ 2014)

– عينا مطحلبة الأرجاء طامية فيها الضفادع و الحيتان تصطخب

وجاء في مجمع الأمثال للميداني :"أغدر من غدير " و"زعم بنو أسد أن الغدير إنما سميت غديراً لأنه يغدر بصاحبه أحوج ما يكون إليه "و"أهل اللغة يجعلونه من المغادرة ، أي غادره السيل ، أي تركه " 2/ 427 .

تتصدر الدرع صدور الأبيات (غدير- أضاة - ممومة) فتفرض حضورها الاسمي المستبد . الدرع ورد الرماح والنبال[1] ، تنق فيها نقيق ضفادي ،غدير مقصودة على غدرها ! وما وقع الأسنة لديها إلا نقيق علاجم وضيعة ضعيفة والليل داج ، علاجم تصطخب في فزع تحت ظلمة الليل . ثمة علاقة طردية بين ظلمة الليل وضجيج الضفادع ، الذي لا يمنح فرصة لمراجعة أو تأمل فهو اندفاع جارف كالسيل . لجملة الحال في هذه القصيدة أهمية خاصة في الكشف عن دقائق الرؤية ومسارات الدلالة ، تشكل جملة (والليل داجي) مصدر ثراء وخصوبة دلالية، وهى خلفية شديدة العمق في علاقتها بنقيق الضفادع الذي يزداد ليلا ، ما أهون محاولات الإنسان وأوهنها ، تتضامن الدلالة بتراكم طبقاتها وتفاعلاتها مع إيحاءاتها المتنوعة من ظلمة ووحشة وخوف وفزع واندفاع وجهل وضعة . تلك مأساة الإنسان ، ضعيف عاجز مسوق ، علاجم تنق في غدير تحت ظلمة ليل لجي . الصورة ذات أبعاد متعددة وهي أعمق مما يقال فيها.

غدير لا تزال قادرة على أن تغر ببريقها ولمعانها الإنسان[2] ، في الليل الداجي لا تزال الأيام والدنيا بحديثها الكاذب الجديد (الزغف) القديم ، قادرة على خداع الإنسان ، ولا يكف الإنسان عن استكشاف ذلك السراب بسيفه ورمحه ، ولكنه لا يفض لها سرا . الإنسان قرن الأيام وخصم الدهر[3] . ربما كان الدهر هو

---

(1) شريعة خرصان وبيلة مورد أبت شربها سمر الوشيج الخوامس
(الشروح : 5/ 1954) .

هينمة الخرصان في عطفها هينمة الأعجم للأعجم
مستخبرات ما حوى صدرها فأعرضت عنها ولم تفهم
تنم أدراع باسرارها وإن تسل عن سرها تكتم
(الشروح :4/ 1760) .

(2) غرت قطا مران حتى عادها طمعا و حتف النفس في أطماعها
لا يخلبنك بارق متلمع إن البروق تخون في تلماعها
(الشروح :5/ 1986) .

(3) القرن : هو المقاوم في بطش أو قتال .

الكمي[1] ، الذي يتدرع بالدرع والذي تستهدفه سيوف الإنسان ورماحه على أساس أن كل قرن يتدرع بدرع ويحمل سيفاً ورمحاً ، وأن ذلك القرن بتلك الدرع في حرز حريز ، كما لا يبعد أن تتحد الدرع بلابسها وربما كان القرن إنساناً[2] لا يعاديها ويستر نفسه فيها فتؤمنه من أشياء ولكنها لا تؤمنه من شيء واحد .

تشكل القصيدة رؤية عميقة لصراع الوجود الإنساني ، ويجمع الجناس بين (أمراس المنايا) و(أغراس التتاج) خيوط المأساة وأطراف الصراع . أمراس المنايا المجدولة المحكمة وشدتها عاجزة بإزاء أغراس التتاج الرقيقة ! أغراس التتاج هى (أغراس المنون)[3] التي تقضب أمراس المنايا وترد رماح الإنسان وسيوفه وتعجزه . أغراس التتاج برقتها تقضب مراسة الأمراس ! يشكل الجناس – إذن- توتر الوجود الإنساني في ذلك الجمع بين المختلفين ويصور جانبا من مشكل الوجود في علاقته بالزمان ، من خلال تصوير صعوبة الجمع بين الأمراس والأغراس ، ومخاطر هذا الجمع . مخاطر الوجود في هذه الثنائية الدرامية ، الإنسان بعقله وأمراسه وقوته عاجز عن فض أغراس الزمان ! تلك هى

---

(1) كأن سنانا رامها خط قادر عليه : بعيد من أذى القرن يائس
(الشروح : 5/ 1968) .
وراجع : الشروح : (4/ 1759) ، (5/ 2008) وهى دلالة ليست عزيزة بالسقط :
مشى للوجه مجتابا قميصا كلأمة فارس يرمى بلام
(الشروح : 4/ 1446) .

(2) ضمانها للنفس إحصانها غير ضمانات أبي ضمضم
(الشروح : 4/ 1759) .
ومن شهد الوغى وعليه درع تلقاه بنفس مطمئنة
(الشروح : 5/ 2000) .
وكنت إذا أشعرتها الجسم لم أخف نجيدا ولاقيت المنية منجدا
(الشروح : 5/ 1922) .

(3) وتخال أغراس المنون أتت بها عند الحوادث أمهات رباعها
(الشروح : 5/ 1977) .

مفارقة الوجود الإنساني القوى العاجز ، المفارقة بما يكتنفها من سخرية وألم هى المنجم الذي يمد الصراع في هذه الدرعية بالطاقة والحيوية .

العلاقة بين الأمراس والأغراس هى هم الرؤية المؤرق . ينطوى الجناس على التوتر الجدلي بين الأمراس والأغراس ، ومن ثم تتجلى الحقيقة من خلال تلك المواجهة على صفحة اللغة ، والجدل بين التشابه والاختلاف ؛ فتبرز مراسة الأغراس ورقة الأمراس ووهنها ! في الجناس صراع وجدل بين التشابه والاختلاف ثم اشتباه بين (الأمراس والأغراس) في جدل وتوتر تعضده المقابلة . فالتجنيس - حرص على إبراز التفاوت في معرض التقارب ولكن التفاوت لا يزول.. إننا نجمع بين ما نسميه الجناس ، وما نسميه الطباق من أجل أن نتأمل المشكل الذي لا يفض بسهولة في الجمع بين هذين المنحيين ، هذا الجمع قد نسميه تفاوتاً أو تعملاً أو تزويقاً لأن المنحيين لا يعيشان معا ، التشابه يضرب التفاوت ، وغالباً ما يضرب التفاوت التشابه ، لأن التشابه ضئيل مهما نتكلف في سبيله ، وهكذا تكون الأساليب في حقيقتها مشكلة حياة أو مشكلة تعامل مع المختلف في أغلب الأحوال "[1].

تلك الدرعية حياة وعت حقيقتها ومأساة وجودها . تكشف في قسوة مرعبة وبلا تردد حقيقة الوجود الإنساني العاجز ، بكل مفارقاته . هذه قصة الدمع المتلألئ في عيون لم تعد تذرفه على شيء ، ففرغت من كفكفته ، وانتبهت إلى الدمع عينه، وفعل البكاء ذاته . قصة الوعي بتاريخ صراع الإنسان مع الزمان ، ذلك الوعي الذي التقط في انتباهة خاطفة كومضة البرق أدق الأشياء وأعمقها . مرثية حياة ومدونة تاريخ طالما تنكر له أو تنوسي . أبو العلاء ينكأ الجراح بلا رحمة أو هوادة ، يفتش عن الإنسان ؛ فيقف على حقيقة المفارقة إذ يجده سيفاً قاطعا ولكنه نابو ، فهو قوى جلد بيد أنه مهدد بالعار ، فعاره حتمي كموته . أبو العلاء يحاول الاحتفاظ بما يهدد أن يزول أو بما لعله كان قد زال ، يبحث عن الوجود الإنساني حياً نابضاً مفعما بالحياة ، ويجاهد في سبيل تخليصه من الجمود

---

(1) د.مصطفى ناصف : النقد العربي نحو نظرية ثانية ، ص 117، 118 .

والقيود ، وبراثن الانحطاط والتردي والاغتراب ؛ فيقرن بحتمية الموت حتمية العار!

تواصل القصيدة الكشف عن حقيقة الدرع ، فالملوك بها يعتصمون ويتعوذون، فهي عوذهم وملاذهم على قدم الدهر ، وشهدت الحرب قبل ابني بغيض ، فلا يغتر السيف ولا يطمع في وردها ؛ فهي ربة المر الأجاج[1] ، وهي أم الوغى ، وهي يقظة حذرة قوية . فهل يطمع السيف في ورد من كانت ملاذ الملوك وأم الوغى ؟! يشتبك المر الأجاج مع العجاج والنقع والليل الداجي ، فتكشف عن مدى أزمة الإنسان ، وعمق المأساة .

السيف قرن ولكنه مهزوم ضعيف أمام الدرع ، لا حول له ولا طول ، قرن لا يخيف في الغمد ، ولا ينجو من البطش والفتك إن هجم . فالدرع فتاكة خشنة مبهمة الرتاج على الرزايا حصينة محكمة لا سبيل إليها ، ترد السيوف والرماح في شدة وعنف وسخرية رفاتا محطمة ، وتتساءل في سخر متعجب أو عجب ساخر :

16- تناجيني إذا اختلف العوالي أتدرى ويب غيرك من تناجى ؟
17- كأن كعوبها متناثرات نوى قسب يرضخ للنواجي

يشتبك الاستفهام الساخر هنا (أتدري ..) مع سابقه (ألم يبلغك ..) ، ويواصل الكشف عن أبعاد الرؤية وحقيقة تلك الدرع . المناجاة مسارة بصوت خفيض ضعيف ، لا يتناسب مع قوة الدرع وشدتها التي تحطم الرماح وتكسرها كأنها نوى قسب صليب رديء يرضخ للنواجي ولكن لماذا النواجي ؟ وهل ثمة نواج ؟ ألا يحمل فعل الرضخ دلالة الاستمرار ومواصلة خلف لسلف ؟ ربما تكون المواصلة عسيرة والزاد غير مرغوب فيه ولكنه ضروري ومهم[2] . فلكي تكون الناقة شديدة سريعة ؛ فلا بد لها من نوى

---

(1) تجيش لها نفس المهند هيبة فكل حسام رامها الصبر قالس
(الشروح : 5/ 1954) .

(2) وجاء في اللسان - الرضخ : العطية القليلة .. والرضخ والرضخة : الشيء اليسير .. المراضخة : العطاء على كره . - لسان العرب : 3/ 1658 .

القسب ، وهنا تبرز أهمية نوى القسب ، وعلاقته في الجناس مع النواجى . ولكلام البطليوسي مغزى في هذا السياق :" إنما أراد الإبل المتخذة للسفر والامتطاء ، لأنهم كانوا يعلفونها النوى لتصلب وتشتد ، لئلا تترهل لحومها ؛ فيكون أسرع لها وأقوى على السفر " . محاولات الإنسان – إذن– كعوب رماح متناثرة ونوى قسب لا غنى عنه . وتجاربه لا بد أن يعيها اللاحق عن السابق ، وكذلك لا بد من تجربة التناثر والنوى من أجل أن يكون التماسك والشدة والصلابة . ولنتأمل الموازاة اللطيفة بين موضعي كأن في البيتين (17 ، 18) فلم تأت كأن في القصيدة إلا في هذين الموضعين المتجاورين وفي البيت الأخير سرة الرؤية . ففي هذين البيتين موازاة بين الرماح وبين الدرع ، في الأول عملية اعتماد النواجى على نوى القسب ، وفي الثانى دلالة الاستمرار والمواصلة ومن ثم (فرط السن) وهو ما يؤكد ما أزعمه من أن الدلالة العميقة لهذين البيتين هى أن الحياة تقتات رفاتها والحاضر يعيش على الماضي ويقوى به بعد أن يتحول و(يشدخ) ليصلح غذاء له . وذلك الماضي هو تاريخ صراع الإنسان مع الزمان ، أو تاريخ الهزائم والانكسارات في الحياة ، وهو ما تشكله الأبيات التالية .

أبو العلاء لا يفخر على لسان الدرع أو يباهى وإنما يسخر ، فالجرح عميق غائر، والعلاقة بين ذات الشاعر وذات النص علاقة خفية ومراوغة ، فذات الشاعر هى مرتكز الرؤية الخفي ، وربما تسربت من خلال أساليب خفية مثل الاستفهام فيعلو صوتها على صوت ذات النص .

تواصل الدرع تبديد غفلة السيف ووهمه ، وتأنيبه ، بالكشف عن حقيقتها ومعدنها ، فهي (موهة) صافية ، يروق الماء فيها ، ودلالة الماء جزء أساسي من البنية الدلالية للدرع ، فهو ماء الحياة ولكنه سراب لا يروي شارباً . ولا تتفق دلالة الموهة الحسنة في الوجه مع فرط السن والارتعاش وداء الاختلاج ، بل إن ذلك أنسب مع صغر السن والشباب ومن ثم لا بد من وجه آخر يفسر علاقة الصفاء بالارتعاش ، وفي سياق القصيدة ما يدفعنا إلى الأخذ بدلالة السراب والخداع في (موهة) فالموه : " المطلي

بذهب أو فضة وليس جوهره منهما والملبس بالباطل بالمزين"[1] . وهو ما يتفق مع شيوع دلالة السراب والخداع في الدرعيات من ناحية ، ومع دلالة البيت من ناحية أخرى ، من فرط سن[2] وارتعاش وداء اختلاج ومع دلالة الشيب في أول القصيدة كذلك ، والدلالة الثانية لـ (مموهة) لا تنفي الأولى ، بل تظل الأولى نتيجة للثانية أي أن الموهة الحسنة لعجوز شمطاء ليست إلا الشيء مطلياً بغير معدنه . فالزيف والتمويه دلالة البيت ، ومن ثم الصفاء الزائف الغرار ، وهو ما يكشفه البيت التالي من النزول بها دون رغبة والرحيل عنها دون نوال .

لشدة هذه الدرع وخشونتها وصلابتها ؛ فإن الذوابل مكرهات على النزول بها والقرب منها ، وإن نزلت ترحل دون أن تنال منها شيئاً ترغبه ودون أن تنال من مائها شيئاً . فالرماح محطمة كشيطان مريد صك بنجم الرجم[3] ، أو كبيت الشعر قطعه هجين الطبع . الدرع قوية صلبة فتاكة لا يقدر عليها السيوف ولا الرماح ولا السهام .. تشكل الأبيات (18-24) قدرة الدرع الفائقة في مقابل عجز الرماح و .. فهي عجوز شمطاء مموهة لا ينال أحد منها شيئاً .

ثمة تكثيف شديد لدلالة التأبي والامتناع والقطيعة (مكرهات – تفيء غروبهن – صار حروف هاج – مريد – أبدع في الجذام – قطعه – فهو بلا انتساج – إذا .. حاول .. فإني) الرماح والسيوف والسهام في مأزق ، بين يدي هجين طبع . القطيعة متجذرة والمثقف مريد رجيم يفتك به هجين الطبع ، تأمل ذلك التقابل العنيف (كنجم الرجم)، (مريد)، (كبيت الشعر) (هجين طبع) تتجسد المأساة بين النزول والرحيل وهما كره .

---

(1) المعجم الوسيط : ص 892 .

(2) وتصرف أطفال السيوف كأنها أخو السن لم تقبل حكومة أطفال
(الشروح : 4 / 1818) .

(3) وذات حرابي أضر قتيرها بذي النمل حتى عاد كالنجم نائيا
(الشروح : 5 / 1914) .

تلك القطيعة تمهيد رائع وموجة شديدة ينحسر بعدها الماء عن أعماق بحر هائج حبيس شاطئي النزول والرحيل ؛ فينبثق السؤال:

25- وهل تعشو النبال إلى ضياء ثنى السمراء مطفأة السراج ؟

يعود الاستفهام الساخر إلى الظهور مفعما بالحسرة والأسى هذه المرة ؛ لعلاقته بالذات . الدرع تتكسر عليها أسنة الرماح ، وتفلل السيوف بضربها . فهل تقصد السيوف والرماح والنبال إلى ضياء فيها انطفاء ضيائها ؟[1]

هذا السؤال عن جدوى الهجوم وإمكانية استمراره ، يشكل بعدا من أهم أبعاد الرؤية، وينطوي على دلالة انكسار أسيان ، وجدل وتوتر بين اليأس والأمل ، بين النور والظلام ، فضياء الدرع فيها انطفاء سراج الرماح والنبال ؛ ولذا كانت ضياء الدرع في البيت السابع تحمل دلالة الزيف الغرار ، أو الضوء المهلك .

ربما كان الاستفهام قناع الاستسلام والانكسار ، وربما كان يحقق إمكانية القبض على جمرة الحقيقة أو محاولة فهمها . وهو غير محدد الجهة ، فليس على لسان الدرع أو السيف ولكنه بلا شك صوت صاحب الرؤية ومحرك عرائسها ، فهو يحتمل القراءة على وجهين : أحدهما على لسان الدرع ، وهنا يأخذ ملامح الزهو والقوة والسخر ، والآخر على لسان الشاعر – ومن ثم السيف والرمح - وعندئذ يأخذ التساؤل دلالات أخرى مغايرة لسابقتها تماماً وهو ما أرجحه وأميل إليه .

تلك لحظة شك واشتباه ، أو لحظة وعي عميقة تفرى عنها الصراع المحتدم ، تكشف

---

(1) لهذا السؤال عن علاقة الإنسان بالدهر والزمان أو الدنيا والأيام تراث عريق في الشعر العربي وهو يند عن الحصر من ذلك تساؤل النابغة الذبياني :

1- كتمتك ليلا بالجمومين ساهرا وهمين : هما مستكنا و ظاهرا
2- أحاديث نفس تشتكي ما يريبها وورد هموم لم يجدن مصادرا
3- تكلفني أن يفعل الدهر همها وهل وجدت قبلي على الدهر قادرا ؟

(الديوان ص 63).

عن حقيقة الدرع ، ربما كانت هذه اللحظة هي ما يمكن أن نخرج به من القصيدة بعد تجربة مريرة ؛ لاكتناه سر هذه الدرع البدع ، هي تجربة يوم الشر !

– أجدك من حدس الفتى قيل حندس فهل أنت ثاوٍ أو مغد فحادث ؟

الضياء تثني الرماح مطفأة السراج ! هذه المفارقة تضيء أبعاد الموقف الشعوري ، وتكشف عن كلية الرؤية في ومضة خاطفة ، ربما تقاطعت الدرع مع الليل الذي أرق أبا العلاء وأضناه ، وكذلك الصباح الذي يولد من الليل .

ماذا تريد السيوف والرماح أن تكشف عنه بالكشف عن الدرع ؟! وماذا تخفي الدرع عن الرماح والسيوف ؟! ما هذا الخلاج العظيم وما تلك المنازعة القديمة الجديدة التي لا تبلى ؟ أليست الدرع هي بغية السيف ؟ فهل يبحث السيف عن نفسه إذ يشك الدرع ويستبصر بما تجنه ؟ أليست الحرب – إذن – داخلية ؟ أليس الصراع نفسياً ؟ ألا يتساءل أبو العلاء الشاعر عن حقيقة النفس الإنسانية وما تكنه من نور ونار وحقيقة وزيف وانتصار وهزيمة ؟ أبو العلاء يعكف على الروح يستبطنها ويستلهمها ويكتب تاريخها الحقيقي بكل ما يحمل من مفارقات الحياة .

لماذا أدركت المسبة بني نويرة ؟ أدركتهم بصرد وتجاوزه الحدود وخروجه عن المألوف أو تخطي الأعراف والحدود ، أي بالدخول في التابو . من ثم جلب العار والمسبة على بني نويرة . صرد واحد من بني نويرة – وهذا أمر مهم – فما علاقة الدرع بالسيوف والرماح ؟ صرد من بني نويرة ومختلف عنهم بدخوله التابو، فهو رمز عارهم . والدرع من آلات الحرب وبينها وبين تلك الرماح والسيوف نسب وتجانس ؛ فهي منها ولكنها تجاوزت المدى . وربما كان التجاوز والاستعلاء والاعتداد والسخر والفتك .. – من أحد الوجوه – من مظاهر الدخول في ذلك التابو .

يأتي العار على نأي المنازل والمنازعة والخصومة ، فهل يأتي على قرب المنازل وقرب المنازعة ؟! أليس البعد والنأي مثار البغتة في هذا الأمر ؟ ألا يكون القرب والتوحد مسار البغتة والعجب فيه كذلك ؟ هل تنطوي الحياة على الموت ؟! هل ينطوي

الإنسان على عاره كما ينطوي على نوره ؟ كيف يتأتى لنا فهم المنازعة والخلاج على غير هذا الوجه .

تأمل معنى المخالجة في خلجت الناقة عن ولدها ، فهل خلج الإنسان عن نفسه وحقيقته ؟! لماذا إصرار السيوف العنيف على قصد الدرع إذا كانت تحطمها وتردها ؟ لماذا هذه الملاجة الدائمة بينهما ؟ ما ذلك النور الذي تعشو إليه الرماح فيطفئ سناها ؟ ربما لا نستطيع فهم الملاجة والخلاج إلا من هذا الطريق ، وذلك الوجه الذي يقضي بحتمية الصراع الرائع الذي ربما لا يحيا الإنسان بغيره ، وإن شقي به .

26- يهون علي والحدثان طاغ ... أتنذرني الفوارس أم تفاجي
27- فلو طعن الفتى بأشد غصن ... حناه أشد حصن في الهياج
28- أخالتني ظماء الخط لجا ... فألفت ركن شابة في اللجاج

تعشو النبال والرماح إليها أو لا تعشو ، تنذرها الفوارس أو تفاجئ كله سواء لدى درع ليس لها كفاء . تكشف جملة الحال (والحدثان طاغ)عن أبعاد الموقف كشفا لطيفا، وتقف بجوار جملة الحال السابقة (والليل داجي) في تجسيد حقيقة الموقف الإنساني الدرامي . تضفي (الفوارس ، الفتى ، الغصن) دلالات إنسانية على الصراع مع الدرع. كما يقوم الجناس بمهمة الجمع بين المختلفين (غصن – حصن) ويكشف عن زيف التشابه السطحي المخادع ويرتاب فيه ، وسرعان ما يتكشف عن حقيقة الاختلاف الجذري الذي ينطوي عليه هذا اللقاء / الصراع ، على الرغم من المساواة البادية في المضاف (أشد) أو في الجناس، فالغصن وإن كان (أشد غصن) يختلف عن (أشد حصن) فشدة الغصن تحنيها شدة الحصن ، ولو كان غصن فتى[1] .

---

(1) "إن مفهوم (الفتوة) في تاريخ المجتمع العربي حتى أواخر العصر العباسي كان قرينا بل مرادفا لمفهوم (المروءة) الذي يكشف جذره اللغوي عن مفهوم العرب للإنسان ، وهو مفهوم مفعم بمعان إنسانية نبيلة ، فليس الإنسان جديرا بإنسانيته إن لم يكن (امرأ) أي (فتى) " د.وهب أحمد رومية : شعرنا القديم والنقد الجديد ، ص 165 .

ثمة مفارقة ساخرة تتولد بالتوازي (أمراس المنايا - أغراس التتاج) أمراس المنايا هى الرماح / الغصون ، وأغراس التتاج هى الدرع / الحصن التي تقضب وتقطع وترد وترجم .. وتحنى تلك الغصون فضلا عن دلالة الامتناع في (لو) . حصن تفتك في سخر ، أغراس ترد أمراساً ، وضياء تطفئها ضياء ، وفتى يطعن حصنا بغصن ! تلك المفارقة أساس رؤية القصيدة .

ما يزال الصراع ينبض بالحركة والتوتر عبر الجدل بين طرفيه ، ويزيد التشابك حدة ذلك التوازي الصوتي في الجناس والتكرار والشرط ، الأطراف تتنوع وتتبدل ، والصراع قائم ، السيف والرماح والنبال .. الفوارس والفتى والغصن ، تتناوب الحركة الهجومية فيما بينها ، والدرع صامدة في الهيجاء شديدة قوية ، أعيتها في ثبات الجبال (ركن شابة في اللجاج) لم يزل الجناس قادراً على القيام بمهام الكشف والتخلية عبر التحلية (اللج – اللجاج) الجناس يبدد ظن الرماح ويبدلها يقينا بظن ولجاً مساغ الورد (في الظما) بلجاج الجبال (أخالتني .. فألفت).

تتشابك الرؤية وتزداد تعقيداً في الأبيات الأربعة الأخيرة فـ (يوم الشر) لا ينفي عودته سوى درع ساكنة ثابتة . الدرع هذه المرة مصانعة ومداهنة (من الماذي كالأذي ..)[1] المشترك اللفظي يزيد الأمر تعقيداً وثراءً وخصوبةً أيضاً ، فالدرع توصف بالماذي كما يوصف به العسل ، في الماذي مرارة الدرع وشدتها وطغيان الموج ، وحلاوة العسل . العواسل كذلك مشترك لفظي بين الرماح والنحل، الدرع تردى

---

(1) - ماذية هم بها عاسل من القنا لا عاسل من هذيل
(الشروح : 5/ 1930) .
- لماذية ما رام ذوقها ذباب سوى ما أخلصته المداوس
(الشروح : 5/ 1957) .
- فعاد وقيذا عن ضربة صارم نأى ضرب عنها جته الجوارس
كدفعة موج من سراب تدفقت به وترامت خاليات بسابس

عواسل غير طيبة المجاج . لكر يوم الشر أهمية في هذه القصيدة التي تنتقل من (خطر العجاج) إلى (النقع) إلى (المر الأجاج) إلى (حدثان الدهر) إلى (الهياج) مروراً بمخاطر جمة وأهوال ليست باليسيرة منها رماح المنايا وسهام الرزايا .. في ليل داج ، وكلها عواسل غير طيبة المجاج ، وهى إشارة تدل على قوة المحاولة . تخلص القصيدة من ذلك كله – في ثمانية وعشرين بيتا – إلى بلورة يوم الشر ، ومواجهته ورده ، ثم تربط بين العار والحتف .

يتحاور الحتف مع كل ما سبق من خطر العجاج إلى يوم الشر ، الحتف هو الوجه الآخر لعملة القصيدة : الحياة ، كما أن الشرف هو الوجه الآخر للعار. العار هو السقوط في ساحة الهياج ، وخطر العجاج ، ومن ثم كان العار مثل الحتف . العار أحد المداخل إلى رؤية القصيدة ، وأحد أطراف الحوار : العار والشرف أو المجد والحياة والموت ، يتوحد العار مع الحتف ، فمن يلحق به العار يلق حتفه والعكس صحيح كذلك ، العار والحتف يستدعيان ثنائية الشرف والحياة العار غفلة أصاب فيها السهم مقتلاً من حياة الإنسان ؛ فأحالها إلى سبة .

يرتبط العار بالعرض وكل ما يحميه الإنسان ويذود عنه ، فما هذا الذي انتهك فأصيبت السيوف والرماح بعار مثل الحتف ؟ ألا يدل عجز السيوف والرماح عن التأثير في الدرع أو اختراقها على فقد هويتها واغترابها عن حقيقتها أو ماهيتها؟ السيوف والرماح مزجورة مرجومة من الدرع أن رامت استراق السمع وكشف السر ، فهي ممنوعة من شيء ما ، حيل بينها وبينه ، وفي ذلك عار ، فهل كل شيء باطل وعبث ، ومن ثم كان العار مثل الحتف ؟ وهل يشير الحتف إلى أن العار عار الإنسان في الحياة ؛ فتكون الحياة مثل الحتف ؟ وإذا كان الأمر كذلك فهل تعشو النبال إلى .. ؟ لأن الرماح خوامس والسيوف صواد ، ولأن الدرع تغر كل أولئك ؛ فالورد مورود ولو كان ماؤه سراباً ، والصدور عنه أشد ظمأ .

لابد لكَرٍّ يوم الشر من كُرٍّ ترده وتدفعه . كُرٌّ ثابتة ثبات الجبال في مقابل كَرِّ الهجوم ومعاودته . المقابلة بين (كَرّ) و (ساج) جزء أساسي من الاختلاف بين الكَرِّ والكُر[1] في الجناس الرائع[2] ، الذي ما زال يحوز شرف عبء اللقاء بين الإنسان ونوائب الدهر في هيجاء الحياة . الكَرُّ للشر، ومهمة الكُرِّ في مواجهته ودفعه . يشترك المشترك اللفظي مع الجناس والمقابلة و الإيقاع ؛ ليزيد الرؤية كثافةً وعمقاً وثراءً ، ويلف الدلالة بغلالة غموض شفيفة ، في البيت الثلاثين ، من خلال (الماذي – الآذي- العواسل – الجاج) ويدفع بالرؤية إلى درجة عالية من التوتر والجدل . فالدرع فيها الشيء ونقيضه ، فيها الشدة واللين ، المر الأجاج وحلاوة الماذي الآذي ، فيها الحياة وفيها الموت..

كان ذلك تمهيداً لنهاية رائعة تجمع بين العار والحتف ، ومن ثم بين الشرف والحياة (غيابا) وتقيم تشابكاً لطيفاً بين علاقات ضمنية تمنح الرؤية أبعاداً خصبةً وثريةً من خلال التقاطع مع قصة بني نويرة وعبد أبي سواج ، فتتداخل رؤية القصيدة مع ذلك التمثل في تشابكات عميقة ، وتتوازى قصة بني نويرة مع تحولات الرؤية ونموها . فهذا مقطع التحولات والتوتر بين العار والشرف ، والهزيمة والنصر ، والموت والحياة ، في حرب السيف مع الدرع ، ويتعمق الصراع ويأخذ أبعاداً أكثر حيوية وتشابكاً ، من خلال هذه العلاقات الجدلية المعقدة ، وتوظيف ما للعار والشرف والدرع والسيف من دلالات عميقة الغور في النفس العربية وثقافتها

يكتنف الرؤية إحساس عميق بالقوة والضعف معاً . وتتحول من ثبات الدرع والمحاولات المضنية للرماح والسهام .. لاختراقها إلى الهزيمة و العار وعلاقته بالموت قدراً

---

(1) جاء من لسان العرب :" والكر : النهر " 5/ 3852 ويقال للحسى : "احتسى حسيا احتفره .. والحسى الماء القليل .. وجمع الحسى الأحساء وهى الكرار " 2/ 880 . والكر:" بئر في الرمل " شروح سقط الزند : 4/ 1741 .

(2) "لا يمكن أن نضع جناس أبي العلاء وغير أبي العلاء في حقيبة واحدة " د.مصطفى ناصف : محاورات مع النثر.. ، ص 257 .

مقدوراً . تقدم الرؤية بذلك التحول تساؤلاً جوهرياً عن حقيقة مأساة الوجود الإنساني العاجز . وهي بذلك تعبر عن موقف وجودي خاص انطلاقاً من موقف الذات ، الأكثر خصوصية .

تتقاطع قصة عار بنى نويرة مع عار (السيوف والرماح و..) بهزيمتها أصاب العار بنى نويرة / السيف والرماح .. وكلهم شرفاء أتاهم العار مجانباً الأسباب المورثة له . كما تتوازى شخصية أبي سواج وعبده (في ضعة شأنها وشدة فعلها وقوته واللجوء إلى الحيلة والمكر والخديعة) مع الدرع (حرباء – زغف – مموهة – ماذية آذية) في معالجة يوم الشر ومواجهته يشتد الجدل والحوار بين السيوف والرماح وبين بني نويرة . فهم شرفاء مصابون بالعار، عاجزون عن كشفه ، فالعار حتمي كالحتف . الإنسان هزيم في معركته في الحياة ولو كان فتى سيفاً ، مصيره الموت : يشتبك العار مع الموت ؛ فيصبح العار حتفاً كما يصبح الحتف عاراً ربما لم يعد ثمة شريف في ظل الرؤية ، فالجميع مصابون بالعار كما أنهم جميعاً يأتيهم الموت . فالعار والموت سيان . زلزلت أركان الحياة والشرف على أرض الموت والعار ، فتغير مفهوم الشرف وزحزح مفهوم العار وانداحت الدوائر، فتوحدت .

أكان أبو العلاء يسائل الشرف والقيم في المجتمع من خلال مساءلة الوجود الإنساني أم العكس ؟ أبو العلاء يقلب أمور الحياة والموت والشرف والعار والقدر جميعاً على وجوهها. ولا شك في أن القصيدة تحمل قلقاً إنسانياً وموقفاً من الحياة ، وتنطوي على مساءلة شعرية لحقيقة الوجود الإنساني فهي معنية بإبراز محاولات الإنسان المتكررة في مغامرة الوجود وحرب الحياة . القصيدة – إذن – مهمومة بما يواجه الحياة من صعوبات جسيمة . فالمخاطر التي تواجهها الحياة جمة ، ومعاناة الإنسان أكثر، وعاره كحتفه قدر ، ولكنه ما زال فتىً فارساً يطعن بالغصن ويحاول اختراق الحصن . تكمن مأساته – إذن – في أن عليه أن يخوض حرباً مفروضةً عليه ، وهى حرب مقدرة المصير سلفاً فهو راضى الحرب غضبان.

الحياة هى مشغلة أبي العلاء الكبرى ؛ لذا فالموت والعار وكل ما يهددها يؤرقه . القصيدة تكرس ثلاثين بيتا لتصوير صراع الوجود الإنسانى وجلد الإنسان فيه ، وما تسفر عنه محاولاته من هزيمة وانكسار ، ولكنها لا تغفل ربط ذلك برؤية أعمق وأشمل في نهاية القصيدة وهى بهذا التحول في الرؤية تقيم جدلاً وحواراً بين الحرية والقيد ، بين الإرادة والقدر ، هذا التحول يذكي الصراع والتوتر ويؤجج الرؤية

بات الصراع أشد مما كان عليه ، واشتد التوتر تحت وطأة التمزق بين الحرية والقيد ، بين الحياة والموت ، والشرف والعار وجدلية العلاقات بينها . فالإنسان هزيم على الرغم من أنه قوي شريف وهو لا ييأس ولا يكف عن المحاولة على الرغم من الفشل[1] . الحياة قوية ضعيفة ، شرف أدركه الهبوط . ولا حيلة للإنسان مع الموت ، فليس هذا هو كل ما يهم الرؤية في القصيدة ، فموت الإنسان جزء من حياته ، في رؤيتنا الإسلامية ، ولكن موته حياً هو عار تلك الحياة وموتها الذي أرق له أبو العلاء .

إن التداخل بين القصيدة وقصة بني نويرة ، يمنح الرؤية أبعاداً شديدة الثراء والعمق ، بالتداخل بين التخاذل والعار والحتف ، واستدعاء قيم الشجاعة والشرف والحياة . تبقى التداخلات بينها قابلة للاستثمار على مستويات أخرى من مستويات صراع الوجود الإنساني في هذه الحياة ، وهى ليست تداخلات عابرة .

---

(1) فالموت واقع وإن جانب الأسباب المورثة له ، والسلامة من الحمام هى هدف الإنسان ، وإن كانت إلى الحمام ، فتلك هي معادلة الموت الكريم :

- أبل من الأمراض والعلم واقع بعلة جانبت كل إبلال

(الشروح : 4 / 1839) .

كما قال المتنبي :

- و إن أسلم فما أبقى ولكن سلمت من الحمام إلى الحمام

شرح ديوان أبي الطيب المتنبي لأبي العلاء المعري ، 4 / 145 .

2. علاقات الحضور والغياب :

تقيم الأبيات الأربعة الأخيرة علاقات تداخل وتفاعل بين رؤية القصيدة وقصة أبي سواج. وأحاول أن أرصد ذلك التداخل على مستويي الحضور والغياب، وستصبح كل علاقات قصة بنى نويرة علاقات غيابية كاشفة لرؤية القصيدة . الحضور في البيتين التاسع والعشرين والثلاثين ينطوي على غياب يفسره البيتان الأخيران أو قصة أبي سواج . فالغياب مضاعف الآن ، الغياب لا ينجلي إلا بغياب، فالحضور مرهون بغياب لا ينكشف إلا بغياب آخر ، وتلك إحدى طرق الغموض والتكثيف في السقط - فعلاقة الكَرِّ بالكُرِّ حضور غيابه علاقة أبي سواج ببني نويرة .

- الحضـــور : كر ساج / من الماذي كالأذي / كر يوم الشر / عواسل غير طيبة المجاج .
- الغيـــاب : وكان العار مثل الموت ../ كأن بنى نويرة أدركتهم ..
- غياب الغيـاب : علاقات القصة أو الحكاية المتناص معها .

وتنتهي تلك الموازاة بانتصار الدرع وأبي سـواج وفتكهما الساخر من عدوهما بحيلتيهما . وتظل فاعلية التمثل بقصة أبي سواج أو التناص معها مرهونة بمعرفتها[1] واستحضار الغياب ، الذي ربما كان حضوراً في عصر أبى العلاء . قصة أبي سواج في البيتين الأخيرين تضفي كثيراً من الدلالات الإنسانية على الرؤية الشعرية في القصيدة من خلال علاقات التشابه والاختلاف، والتفاعل بينهما داخل القصيدة . حينئذ يصبح مهماً أن أذكر إجمالاً علاقات قصة عبد أبي سواج ، الذي انتهك صرد عرضه في غيابه ، ثم عاد فعلم بالأمر ، فدبر مكيدة لصرد ، أن أماته بمني عبده ، وذلك بالاتفاق مع زوجته التي سقته المني في الحليب ؛ وبهذه الحيلة الفتاكة وتلك الحنكة الماكرة ، ثأر أبو سواج لعرضه من صرد، كما ألحق العار ببني نويرة وهم أشراف ، ولكنهم قوم صرد. تصنع قصة عبد أبى سواج جناساً رائعاً ، وأشد خفاء ، بين المنى والمنية ، قصة أبى سواج لها وجهان ، الأول : العار ، والثاني : رد العار أي الشرف . العار في انتهاك صرد عرض

---

(1) راجع القصة كاملة في شروح سقط الزند : 4/ 1743 .

أبي سواج ، ونفيه – دفاعاً عن العرض والكرامة – في قتل أبي سواج صرد بمني عبده . المني هو ماء الرجل وهو بذرة الحياة . يمثل المني الحياة بيسر وسهولة . وهو يشتبك مع المنية ليكون وجها من وجوهها إذ يموت به صرد هنا يصبح المنى كالمنية كما كانت الحياة مثل الحتف . ألا يكشف طغيان علاقات الحرب على الرؤية عن غياب علاقات السلام ؟

الإنسان يحيا حربا دائمة ، فالحياة حرب مستمرة لا توقف لها ، والهزيمة قدره فيها ، وعليه الصمود ليلقى الهزيمة ؛ فالموت . وهنا مكمن الفتك والسخر ، الهزيمة شئت أم أبيت ، سيان التقنع والتمرد ، فالعار مثل الموت . ألا يلتقي سخر الدرع من الرماح في البيت الخامس

يصيح ثعالب المران كربا صياح الطير تطرب لابتهاج

بسخر أبى سواج من (صرد) ، إذ سقاه المني – كرباً وطرباً وابتهاجاً – ؟ وهل لذلك علاقة بالإنسان الذي يحيا كربه طرباً ، كما تطرب الرماح – كربا- لابتهاج، أو كما تعشو النبال إلى ضياء ...؟

3. دلالة التأنيث :

ربما كان لتأنيث الدرع دلالة عميقة ، فمن المثير أن الدرع تأتي دائماً في الدرعيات مؤنثة على الرغم من أنها تؤنث وتذكر . وإذا ما نظرنا إلى علاقاتها الرمزية فربما نجد مسوغاً لذلك التأنيث ، فالدرع كما سبق وثيقة الارتباط بالنفس والحياة أو الأيام والحقيقة ، وكلها أطراف مؤنثة ، ولكن ما أود الإشارة إليه هنا – وأرجو ألا يكون من الشطط – هو دلالة التأنيث في علاقتها برؤية القصيدة هنا أي في علاقتها بالمرأة أو حواء أو الآخر الوجودي ، لاسيما في علاقته بقصة أبي سواج .

ولعل العار والموت وحتميتهما ، وحتمية انسياق السيوف والرماح والنبال إلى (ضياء الدرع) – لعل ذلك مما يرشح هذا التوجه . كذلك فإن سياق السقوط والخروج من الجنة مرتبط بحواء ، فلدينا : شيطان (مريد) و(شابة) و (العار) و (الموت) وقصة

صرد بكل تداعياتها كذلك فإن الدرع تتلون فهي حية وسراب وما لذلك من دلالة التحول والخداع والمكر .

فهل كان أبو العلاء يتأمل العلاقة بين السيوف والدرع ؟ هل أراد أبو العلاء بث العلاقة بينهما ؟ أكان عار السيوف في حطم الدرع لها ، أم في توجهها إليها ، أم في كون التوجه إلى الدرع مفروضاً عليها ؟ هل كان أبو العلاء يبحث في الدرع عما افتقده من أمنٍ وسكينةٍ والتئام :

- أستغفر الله ولا أندب الـ ... أطلال فذ الشخص كالتوأم
- يا ملهم السخل ولا أتبع الـ ... أظعان كالنخل على ملهم

لماذا الفذ الفرد والتوأم ؟ ولماذا الأطلال والأظعان ؟ إذا كان الأمر هكذا أو قريباً منه فلعل الدرع حينئذ تتكشف عن جانب من أزمة أبي العلاء ، وتشف عما تكابده النفس من مشقة وصراع وتوتر . وربما وجدنا لهذا البعد الخاص بتأنيث الدرع صدىً في درعيات أخرى مرتبطة بأطراف مؤنثة مثل لميس ونضلة وسليمة .. وهي مرتبطة كذلك بسياق العلاقة بين الذكر والأنثى أو علاقة الزواج .

ويمكن التماس جانباً من هذا الصراع الدرامى وشدته في مظاهر جمالية أخرى في صياغة القصيدة ولغتها. فالتشديد ملمح من ملامح لغة هذه القصيدة ، ويشي بجانب من الشدة والمعاناة في الرؤية . فثمة أفعال مشددة مثل : (حدّثت – نقّت – تعوّذ – تهمّ – يقضّب – يردّ – يرضّخ – تضيّقني – يعدّ – صكّ – قطّعه) هذا فضلاً عن التشديد في الأسماء والصفات من مثل: (الأسنّة – الزّجاج – التّراقي– الشّجاج– المرّان – الطّير – اللّيل – الدّياجي – التّتاج – التّاج – النّباج – ربّة المرّ – قضّاء – الرّتاج – الزّجاج – النّواجى – مموّهة – السّن– الرّجم– الطّبع – أشدّ – الخطّ – لجّا – اللّجاج – كرّ – الشّر– الماذيّ– الآذيّ– طيّبة – مسبّتهم..) كل هذه النماذج حاملة التشديد تشي بما

يدعى العبء النفسي الثقيل ، والمعاناة في معالجة موضوع (ثبات الدرع في ذلك الصراع وفتكها وسخرها) .

الرؤية تلقى بظلالها على كل المستويات . ثمة كثير من هذه الكلمات المشددة جاء في القافية مثل : (الزّجاج – الشّجاج – التّاج- النّباح – السّراج..) مما يؤكد الدور المشترك الذي تقوم به هذه الظاهرة بمؤازرة القافية الجيمية الشديدة وما يمكن أن توحي به من دلالة في ظل مثل تلك الرؤية .

هذا بالإضافة إلى كلمات تنطوي على تماثل صوتي أو تكرار صوتي مثل: (الزجاج – العجاج – الشجاج – الفجاج – اللجاج – المجاج ..) مما يدعم الدور نفسه في الربط بين الصوت والدلالة في إطار الرؤية والدلالات العامة لسياق القصيدة عبر التماثلات الشعرية على مستويات لغة الشعر المختلفة: الصوتية والصرفية والتركيبية والدلالية . وأشيد هنا بروعة لغة السقط الشعرية وثرائها وتعدد أبعادها . وكذلك أشيد بهذه الدرعية الجيمية التي تذكرنا بروعة جيمية الشاعر المعاصر : حسن طلب (الجيم تنجح) و(الجيم تجنح) الذي فاته أن يشير إليها في غمرة الزهو والعلو بجيميته الرائعة .

4. القافية :

سبقت الإشارة إلى الحضور الطاغي للدرع على مستوى الضمائر ، وقد تأكد ذلك بالاقتراب من رؤية القصيدة ، ويمكن أن نرى شيئاً مماثلاً في كلمات القافية وعلاقتها بكل من طرفي الصراع : الدرع ، والسيف والرماح ، ويبدو على مستوى السطح أن الكلمات الخاصة بالدرع في القافية قليلة بالقياس إلى الكلمات الخاصة بالسيف والرماح ، ولكن ليس الأمر أمر كثرة وإنما المهم هو علاقة تلك الكلمات بدلالة القصيدة والرؤية العامة لها . فما يتعلق بالدرع من كلمات القافية يدل على ما مر بنا من قوة وشدة وحصانة ... مثل : (خطر العجاج – الدياجي – النتاج – اختلاج – الفجاج- النباج – الأجاج – الرتاج – اللجاج – ساج) .

كذلك فإن ما ورد متعلقا بالسيف والرماح يدل على الضعف والتهافت على الرغم من كثرته (الشجاج – ابتهاج – غير ناج – الزجاج – تناجى – لماج – عناج – انعراج – بلا انتساج – مطفأة السراج – المجاج – هاج – تفاجي ..) فكثرة الكلمات هنا تؤكد – في النهاية – صمود الدرع وحضورها القوى ، وتتسق مع الرؤية .

وإذا كانت القافية ذات طابع دلالي أكثر مما هي ذات طابع نطقي أو صوتي ، وكان التكرار يعني كذلك الاختلاف ، والمطابقة على مستوى ما تشير إلى عدم المطابقة على مستوى آخر – فإن القافية تجل لواحد من أكثر مستويات البنية الشعرية تناقضاً وجدلاً [1] . وذلك من خلال التشابه والاختلاف . فالقوافي هنا مجموعة كلمات متشابهة صوتياً ومختلفة على المستوى الصرفي والتركيبي والدلالي .

إن كلمات القافية قد لا تكون لها – خارج نطاق القصيدة – علاقة فيما بينها ، على الرغم من التطابق الصوتي بينها أو بين نهاياتها .من ثم يتولد التناقض والجدل بين تلك الكلمات في القافية ، فتنتج دلالاتها الشعرية تبعاً لمبدأ المباغتة أو عدم التوقع . فلدينا مثلاً في مجموعة الدرع كلمات مثل : (خطر العجاج – الدياجي – لاجي – النباج – الأجاج) وهي متحدة النهايات صوتياً ومختلفة صرفياً ودلالياً ، ولا يجمع بينها إلا ما ندعوه سياق القصيدة الدلالي أو الرؤية ، فخطر العجاج على الرغم من الاختلاف مع بقية الكلمات الأخرى يتفاعل مع الدياجي إذ تلتقي القدرة على خوض خطر العجاج مع القدرة على الإضاءة في الدياجي . كذلك يشتبك النباج كيوم حرب مع المر الأجاج ، فيصبح اللجوء إلى هذه الدرع تدرعاً من خطر العجاج والمر الأجاج في أغراس النتاج التي يمكن أن تكون عنواناً لهذه الكلمات أو مظلة لعلاقاتها . وفي المجموعة نفسها مجموعة كلمات أخرى هي : (الرتاج – اختلاج – الفجاج – اللجاج – ساج) ويمكن أن توضع تحت عنوان الثبات/ النجاج بوصفه محوراً دلالياً يوحد بينها ، ويبدأ التفاعل بينها في ظل الإطار الدلالي الكلي ، حيث الدرع مبهمة الرتاج وضيقة الفجاج ساجية لجاج صموت لا تنم بسرها للإنسان .

---

(1) راجع : يوري لوتمان : تحليل النص الشعري .. ، ص 92 .

وفي المجموعة الثانية (السيف) نجد الشيء نفسه بين كلمات القافية ، ولكن تحت عنوان الضعف والتهافت كأحد طرفي الصراع في الرؤية . التشابه الصوتي في القافية – إذن – يقابله اختلاف على عدة مستويات أخرى ، ولكن هذا الاختلاف في التحليل الأخير ينم عن وحدة عميقة في ظل الرؤية الشعرية للقصيدة ولكنها وحدة تقوم على الاختلاف والتناقض والجدل ، وليست وحدة تقوم على مجموعة كلمات من حقل واحد أو متشابهة المعاني ، ولا شك أن الوحدة في التنوع والاختلاف أكثر حيوية وثراء وإنتاجاً لدلالة الشعر . تتكامل الرؤية – إذن- في القافيه عبر الجدل بين محوري الصراع : الحياة والشرف ، والعار والموت . ولا تنقطع الصلة بين كلمات القافية بوصفها ذات موضع متميز من البيت والقصيدة معاً . وتمثل بؤراً دلاليةً مشعةً لا تنقطع علاقتها بالبنية الدلالية أو برؤية القصيدة العميقة .

تتآزر القافية الجيمية بإيحاءاتها ، والتماثلات الصوتية في التشديد وغيره مع تكرار بعض الكلمات هنا وهناك ، مما يجعل الصياغة الشعرية متماسكة صوتياً ودلالياً ، وهي إحدى سمات لغة الشعر وجمالياتها . من هذه التكرارات (منعت – لم أمنعه) و (يصيح – صياح) و (نقت – نقيق) و (بأشد – أشد) أو رد الأعجاز على الصدور : (التاج – تاج) و(تناجيني – تناجي) كل هذه المظاهر الصوتية في علاقاتها بالدلالة تمثل جانباً من شعرية تلك الدلالة . كما تمد الرؤية بأبعاد دلالية لا سبيل إليها إلا من خلال هذه الجماليات على نحو ما مر بنا في الجناس والمفارقة .

هذه التماثلات الصوتية نراها على مستوى آخر ، فثمة توازيات تركيبية تعكس جدلية الصوت والدلالة في لغة الشعر، كما تتبدى فيها جدلية الأطراف المشكلة للرؤية ؛ ومن ثم حركية تلك الرؤية .

وتعكس هذه التراكيب ذلك الصراع الكامن في الرؤية العامة لتشكل رافداً من روافد الدلالة الشعرية ومكونا من مكوناتها وبنيتها ، لدينا مثلا الاستفهام (ألم يبلغك .. فهل حدثت .. وهل تعشو ..) ولدينا الاستثناء المنفي : (ليس ... سوى) كما لدينا

– أيضاً – في هذه القصيدة أسلوب الشرط مثل : (فإن تركد بغمدك لا تخفني – وإن تهجم علي فغير ناج – متى ترم .. تجد – فلو كان .. صار – إذا ما السهم حاول .. فإني – فلو طعن .. حناه) وكذلك التوازي التركيبي بين (وأني لا يغير لي قتيراً) و(فإني ربة المر الأجاج) و (فإني عنه ضيقة الفجاج) ويفرز هذا التماثل التركيبي مركبات اسمية تتصدرها (إن) أو (أن) ، معطوفة أو جواباً لشرط – دلالة ثبات الدرع الاسمي ، ذلك الثبات الذي يجابهنا على المستوى الدلالي، وترتطم بصخرته السيوف والرماح..، هناك أيضاً التماثل بين مركبات تتصدرها كاف التشبيه (خضاب) كالمدام بلا مزاج ، (الدرع) كنجم الرجم صك به مريد ، (الرمح) كبيت الشعر قطعة لوزن .. إلى جانب العطف في (تضيفني .. فترحل – منعت .. ولم أمنعه – كنجم الرجم صك .. فأبدع) وكذلك الواو المفصلية في (وليس لكر يوم الشر..) وفي (وكان العار مثل الحتف ..) .

كل هذه المظاهر الجمالية من القافية والتشديد والتماثلات الصوتية في الجناس والتكرار ، والتوازيات التركيبة والدلالية ، بالإضافة إلى نشاط اللغة وتفاعلاتها داخل سياق شعري خاص – تكشف عن حركة الإيقاع إن على مستوى الصياغة الشعرية أو دلالاتها ، من خلال التفاعل والجدل بينها في عملية تشكيل الزمن الشعري الذي يباطن رؤية القصيدة .

ويمكن أن نتتبع بنية ذلك الزمن الشعري في هذه القصيدة ، وهو لا شك زمن دائري يتميز بالتكرار ومعاودة البدء وعدم الاتصال الخطي ، وذلك من خلال التوازيات الدلالية على مستوى المقاطع أو الأجزاء التي تشكل البنية الدلالية الكبرى للقصيدة ، فهي بنية تتشكل شبكتها عبر خطوط التقاطع والتداخل والتفاعل وحركات الارتداد أثناء التقدم . إنها بنية متعددة الأبعاد تنسرب في كل الأزمنة وتضرب في كل الاتجاهات ، وكل ذلك داخل إطار زمن كلي هو زمن القصيدة أو زمن الرؤية الشعرية فيها . ولنمسك أحد خيوط ذلك الزمن الشعري الخاص ،نرى إلى مقاطع القصيدة أو حركاتها الدلالية التي تشكل إيقاع المعنى العميق ومسارات الدلالة الخفية .

تنقسم القصيدة إلى سبع حركات تمفصل بين الزمن الشعري فيها . تشكل الحركة الأولى منطلقاً عاماً للرؤية ، ومن ثم كانت تتمحور حول الموضوع الأساسي أو الهم الشاغل وهو الفتك والسخر بالإنسان ، وهي حركة كثيفة لا تعنى بالتفصيل ، ولذا بدأت بالاستفهام وانتهت به كذلك في البيتين الرابع والخامس .

ثم تبدأ حركة ثانية يمكن أن ندعوها حركة تعبئة أو احتشاد ، وهي تسلط الأضواء على مكانة الدرع وجوانب القوة فيها من خلال اعتماد الأسلوب الخبري ،فتبدأ الأبيات الثلاثة الأولى منها بالاسم (غدير .أضاة .حرام.) والثلاثة الأخرى بالفعل (يقضب . تعوذ . شهدت .) وتتولد عن هذه الحركة حركة ثالثة في اتجاه الهجوم ، تتحاور مع سابقتها في جدل ، وهي بمثابة النتيجة للحركة السابقة بوصفها مقدمة لها . ومن ثم بدأت بالفاء في النهي (فلا يطمعك..) واعتمدت أسلوب (التعليل) أو استراتيجية السبب والمسبب أو الشرط أو ثنائية الأطراف عموماً التي استخدمت بكثافة في هذه الحركة ، وتنتهي بالاستفهام الساخر (أتدري ويب غيرك من تناجى) يليه التشبيه في البيت السابع عشر (كأن كعوبها ..) الذي يشتبك مع التشبيه الوحيد المماثل له في البيت الأخير (كأن بني نويرة ..) ثم تبدأ من جديد في البيت الثامن عشر بالرجوع إلى الحركة الثانية ، إذ تستبطن الداخل من جديد في محاولة لدفع الرؤية ، معتمدة كذلك الأسلوب الخبري في البيت الثامن عشر بوصفه مقدمة للحركة التالية وبوصفه – كذلك - نتيجة للحركة السابقة، تسلمنا المقدمة إلى النتيجة ، والنتيجة إلىالمقدمة في شكل دائري يعبر عن وحدة الزمن الشعري الداخلي للرؤية .

ومن الداخل إلى الخارج مرة أخرى في الحركة الخامسة في الأبيات من التاسع عشر إلى الخامس والعشرين ، حيث التقدم بمعاودة الرجوع إلى الحركة الثالثة / الخارج ، والعودة إلى أسلوب الشرط ومن ثم التوازي العميق بين محور الحركة الثالثة الشرطي :

– متى ترم السلوك بي الرزايا تجد قضاء مبهمة الرتاج

وبين الشرط في هذه الحركة :

- إذا ما السهم حاول في نهجا فإني عنه ضيقة الفجاج

كذلك التوازي داخل هذه الحركة بين البيتين الثاني والعشرين والثالث والعشرين ثم تنتهي هذه الحركة بالاستفهام مثل الحركة الثالثة :

- وهل تعشو النبال إلى ضياء ثنى السمراء مطمأة السراج

بعد هذه الحركات المتقاطعة المتداخلة تخلص الرؤية إلى لحظة شعرية كثيفة في الأبيات من السادس والعشرين إلى الثامن والعشرين ، ربما كانت هي الزمن الحقيقي لتلك القصيدة . ولا غرو فقد بدأت بـ(يهون) فما تزال دلالة الفتك والسخر كامنة في الرؤية متجسدة في الصراع ، لاسيما بعد الاستفهام المتغلغل في أعماق الرؤية ، فهي لحظة يشكل طرفيها طعن الغصن وصد الحصن . وتدخل دلالة الفتى لتكشف عن حقيقة الصراع الإنساني بين السيف والدرع ويتأكد ذلك من خلال الموازاة الرمزية بين ظماء الخط (أخالتني) وركن شابة وبين غصن الفتى والغصن/ الدرع . تكتمل الجملة الأولى من رؤية القصيدة على مستوى الصراع بين الدرع والسيف في البيت الثامن والعشرين وعلى مستوى الصراع الإنساني الموازي له في البيت السابع والعشرين . ثم تجمل الرؤية تلك الجملة الأولى – بحركاتها الست في البيتين التاسع والعشرين والثلاثين – لتتوازى مع جملتها الثانية في البيتين الأخيرين. وكأن القصيدة كلها استعارة كبرى أو تشبيه ممتد ، المشبه هو ذلك الصراع الذي امتد عبر ثمانية وعشرين بيتاً ، وضغط في بيتين ، وكان المشبه به في بيتين ، لتقيم روية القصيدة جدلاً حيوياً رائعاً بين كل من الإنسان والهزيمة والعار والحتف ، لذلك قلت إن التفاعل بين القصيدة وبين البيتين الأخيرين يشكل نقطة تحول ومصدر ثراء حقيقي للرؤية إذ يكمن فيه جانب كبير ومهم من شعرية تلك الرؤية الخصبة ، التي كنت حريصا على ألا تتبلر بمعزل عن هذين البيتين ، اللذين لا يمكن فهمهما إلا بالعودة والرجوع المتكرر إلى القصيدة كلها ، وكذلك القصيدة لا يمكن فهمها إلا في علاقتها بهذين البيتين وبالصراع المؤسس في الدرعيات كلها .

كذلك يمكن رصد حركة الأفعال في القصيدة من خلال (المضي والمضارعة) وهي تتشكل في مجموعات كالآتي :

1- (ألم يبلغك – "لا يغير" – منعت – لم أمنعه – حدثت – يلقى- يصبح – تطرب[1] – نقت)---------- ماض

2- (لا يزال- يراق- يجوب - يقضب)---------- مضارع

3- (تعوذ- لم تهم- شهدت – كنت)---------- ماض

4- (فلا يطمعك- تركد- تخفني – تهجم- ترم- تجد- يرد-تناجيني-"اختلف"-[2] تناجى – أتدري- يرضخ - تضيفني – فيرحل- تضيء - يعد) -- مضارع

5- (أبى – سار- صك - أبدع – قطعه - حاول) ---------- ماض

6- (تعشو- ثنى) ---------- مضارع + ماض

7- (يهون - أتنذرني- تفاجي) ---------- -- مضارع

8- (طعن- حناه – أخالتني- فألفت- أردى)---------- ماض

9- (يأتي – أدركتهم)---------- مضارع + ماض

تشكل تلك المجموعات الفعلية حركات زمنية متنظمة ، تتراوح ما بين الماضي والحاضر- ويدخل معه المستقبل في بعض الحالات - والصراع الجدلي بينهما، ويؤكد ذلك حيوية الرؤية التي تقوم على الصراع والتوتر بين السيوف والدرع ، وتبدأ الحركة الأولى بالفعل الماضي وهو ما يتفق مع ما رأيناه من احتشاد الدرع في المقطع الأول والثاني ، ثم تنتقل الحركة الثانية إلى الحاضر في (لا يزال) الربط بالماضي ، ثم إلى الحاضر في علاقته (بالقرن) مجتابها (يراق- يجوب - يقضب) ثم العودة إلى الماضي مرة ثانية في الحركة الثالثة (تعوذ - لم يهم - شهدت - كنت) . تتفق – إذن - دلالة المقطعين الأول والثاني على احتشاد الدرع ، مع حركة الفعل الزمنية في علاقتها بالدلالة، إذ جاءت

(1) هنا الأفعال المضارعة في سياق الاستفهام عن الماضي (حدثت) لذلك عدتها ماضية .

(2) كذلك الفعل "اختلف" لا يشكل حركة زمنية خاصة ، وإنما هو "ماض" للشرط .

الأفعال المضارعة لوصل الماضي بالحاضر واستمرار مكانة الدرع وفتكها وسخرها..، فالمقطعان الأول والثاني (ستة عشر فعلا) يشتملان على ثلاث مجموعات فعلية (ماض ومضارع وماض) وهى ما يمكن أن نعدها مجموعة ماضية .

تنتقل المجموعة الرابعة (فلا يطمعك..) إلى زمن المضارع والمستقبل وهى مجموعة متساوية مع السابقة من حيث الكم ، والملفت للنظر أنها جاءت كلها مسندة إلى السيف والرماح والذوابل. ثم يلي ذلك المجموعة الخامسة وهى ماضية مسندة إلى الرمح والسهم ويشتبك المضارع والماضى معاً في الاستفهام (تعشو- ثنى) المضارع مسند إلى الرماح والنبال والماضى مسند إلى ضياء الدرع ، ثم إلى المضارع في الحركة السابعة ، فالماضي في الحركة الثامنة وعلاقتهما بالرماح وغصن الفتى، وأخيراً يشتبك المضارع مع الماضي مرة أخرى بين (يأتي – أدركتهم) .

من هذا العرض نستطيع أن تستخلص أن الفعل المضارع علامة دالة في جانب السيف والرماح والنبال..، فهي التي تهاجم وتحاول وتعاود المحاولة، وهذا أمر طبيعي يبدو على مستوى الأفعال كما رأينا. كذلك تبدو الاسمية الثابتة ثبات الجبال علامة دالة على الدرع فهي قوية صلبة شديدة ، وركن شابة لا تتبدل ولا تتغير، فالأفعال المسندة إلى السيف والرماح والنباج كثيرة طاغية في مقابل حضور اسمي ثابت وقوى ، في الأسماء والصفات والضمائر. - كما سبقت الإشارة إلى ذلك - وحضور فعلى ضعيف لا يشكل علامة دالة على الدرع ، فهي لا تهاجم ولا تفعل وإنما ترد كل فعل ، وتضيق عن كل نهج. فالأفعال التي وردت مسندة إليها هى: (يلقى – يصيح " الحرباء "- منعت- لم أمنعه – شهدت – كنت – قطعه "هجين الطبع" – ثنى " ضياء" -حناه "حصن" – أردى) ، وهو أمر يتفق مع أساس الرؤية في القصيدة .

الزمن الحاضر- إذن – يطغى على الأفعال أكثر من الزمن الماضي ويأتي الزمن الماضي لدعم وتأكيد فاعلية الحدث من خلال مواجهة الفتك والسخر في الحاضر ، فالقصيدة حوار وتفاعل بين هذين الفعلين (يأتي- أدركتهم) و (تعشو - ثنى) ، مجيء

العار والموت - ومن ثم الفتك والسخر- مستمر يدعمه وقوع الحديث في الماضي (أدركتهم مسبتهم) وقضاء لا بد منه. يتعاون - إذن - الماضي مع الحاضر ويؤكده ، ينطوي الحاضر على الماضي أو يقوم عليه . الحاضر أسير ماض مستمر ملح لا فكاك منه ولا خلاص .

على هذا النحو يمكن فيما أظن - قراءة الدرعيات قراءة تدفع بها الى آفاق أرحب وأضواء أكثر كشفاً ، وتحرراً من قيود الوصف والتمرين .. القراءة على هذا النحو تمنح القصيدة فرصة للبوح بمكنوناتها فالقصيدة لا يجب أن تعنى بل أن تكون .

* * *

المبحث الثالث

ثورة السكون .. و سكون الثورة

قال أبو العلاء في بحر الطويل :[1]

1- تخيرت جهدي لو وجدت خيارا ... وطرت بعزمي لو أصبت مطارا

2- جهلت فلما لم أر الجهل مغنيا ... حلمت فأوسعت الزمان وقارا

3- إلى كم تشكاني إلى ركائبي ... وتكثر عتبي خفية وجهارا

4- أسير بها تحت المنايا و فوقها ... فيسقط بي شخص الحمام عثارا

5- وكن إذا لاقينني ليردنني ... رجعن كما شاء الصديق حرارا

6- فلله طعمي ما أمر مذاقة ... ولله عنسي ما أقل نفارا

7- وأسود لم يعرفه الإنس والدا ... كساني منه حلة و خمارا

8- سرت بي فيه ناجيات مياهها ... تجم إذا ماء الركائب غارا

9- فخرقن ثوب الليل حتى كأنني ... أطرت بها في جانبيه شرارا

10- وباتت تراعي البدر وهو كأنه ... من الخوف لاقى بالكمال سرارا

11- تأخر عن جيش الصباح لضعفه ... فأوثقه جيش الظلام إسارا

12- وأوفت رعانا للرعان كأنما ... تحادثها الشعرى العبور سرارا

13- و بات غوي القوم يحسب أنه ... أجد إلى أهل السماء مزارا

14- إذا ضن زند مد بالشخت كفه ... ليقبس من بعض الكواكب نارا

15- إذا قيدت في منزل بتنوفة ... حسبت مناخا أوطنته مثارا

16- تظن غطيط النوم نهمة زاجر ... فتقطع قيدا أو تبت هجارا

17- أطلت على أرجاء أزرق مترع ... تنوش بريرا حوله وبهارا

18- يمدن إذا سقين منه كأنما ... شربن به قبل الضياء عقارا

---

(1) شروح سقط الزند : 2 / 618 .

19- إذا خفق البرق الحجازي أعرضت وترنو إذا برق العراق أنارا
20- وتأرن من بعد اللغوب كأنه إليها بجد في النجاء أشارا
21- وليست تحس الأرض منها بوطأة فتذعر سربا أو تروع صوارا
22- تدوس أفاحيص القطا وهو هاجد فتمضي ولم تقطع عليه غرارا
23- وتقنص أم الخشف ما أبهت لها فتحدث عنها نبوة و فرارا
24- كأنك أصغرت الزمان وأهله عبيدا ولم ترض البسيطة دارا
25- تظل المنايا في سيوفك شرعا إذا النقع من تحت السنابك ثارا
26- فإن عد ضحضاح الحمام صوارم عددن بحورا للردى و غمارا
27- كأن تراب الأرض لم يرض عزها فأصعد يبغي في السماء جوارا
28- بكل كميت ما رعت خبط الحمى ولا شربت رسل اللقاح سمارا
29- إذا ما علاها فارس ظن أنه تبوأ ما بين النجوم قرارا
30- ولم أر خيلا مثلها عربية تذيل عدوا أو تصون ذمارا
31- أشد على من حاربته تسلطا وأبعد منها في البلاد معارا
32- يكلفها الأرض البعيدة ماجد يشيد مجدا لا يكشف عارا
33- غذاهن محمر النجيع قوارحا بما كن يغذين الحليب مهارا
34- سمعن الوغى قبل الصهيل وما انسرت مشايمها حتى اكتسين غبارا
35- إذا أفرعت من ذات نيق حسبتها تفيض على أهل الوهود بحارا
36- وإن نهضت من مطمئن ظننته يجيش جبالا أو يمج حرارا
37- يغول سباع الطير ضنك قتامها فيسقط موتى أعقبا و نسارا
38- ويجثم فيه السيد رعبا فكلما أضاءت لعينيه القواضب سارا
39- هداه إلى ما شاء كل مهند يكون لأسباب الحتوف نجارا
40- كأن المنايا جيش ذر عرمرم تخدن إلى الأرواح فيه مسارا

تنقسم هذه القصيدة قسمين كبيرين : الأول من البيت الأول إلى الثالث والعشرين، والثاني من الرابع والعشرين حتى الأربعين . تمثل الناقة القسم الأول، وهي مناط

الحديث عن مغامرة الذات وصراعها مع المنايا والليل . تشكل القصيدة حركة جدلية رائعة بين ثورة الصمت ، وثورة الجذوة المقدسة المتقدة أبداً ، ثورة الحياة في وجه السقوط الروحي للإنسان ، ثورة الإرادة والحرية على ربقة الذل والهوان الراسخة المطمئنة ، وثورة الإنسان على الموت من خلال مساءلة الوجود – وبين سكون تلك الثورة أو الموت ، فتقدم بذلك رؤية اجتماعية وجودية يلتقي فيها ضعف الآخر بقوة الذات ، وضعف الإنسان، بقوة الزمان والموت . إن علاقة المطلع بالقصيدة علاقة حميمة ومثيرة إذ يقيم المطلع معها علاقات متفاعلة فهو بداية مكثفة تشكل بؤرة مشعة في القصيدة . إن المطلع يجمع أطراف الصراع الأساسية بين الحياة والموت ، والحرية والقيد، والجهل والحلم ، والحلم والواقع ، والإنسان والزمان .

المقطع والقصيدة بأسرها حاشية على (لو) المنتصبة في شطري البيت الأول، بوصفها أساس الرؤية الدرامية في هذه القصيدة . المطلع بشطريه ، وكل شطر بجملتيه الشرطيتين ، والقصيدة بمقطعيها. جملة شرطية طويلة محورها (لو) وجملتاها الذات والآخر ، والناقة والليل ، والخيل والسيد ، والإرادة والمقاومة ..

إن (لو) هي لب ذلك الصراع ، وواسطة الميزان ، والقصيدة مترعة بصراع حيوي على عدة مستويات : علاقات الرؤية واللغة ومخلوقاتها الشعرية.

يتميز مطلع تلك القصيدة بتكثيف دلالي شديد ، وقد اختلف فيه الشراح لتشابك علاقاته . فالبطليوسي يلمح في (مطاراً) احتمالين : فهو اسم الموضع الذي يطار فيه ، كما يكون مصدراً ، فيرى دلالة البيت في المثل القائل : (قد أحزم لو أعزم) ، أي أرى وجه الصواب لكن لا أمضيه . ويستكمل الخوارزمي سعي البطليوسي فيجعل (جهدي) حالا ومن ثم يرى فيه قولهم : (لو خيرت لاخترت) على عمومه .

تدور دلالة البيت – إذن – في إطار المثلين : لو خيرت لاخترت ، وقد أحزم لو أعزم . فالتخير أو تخير الجهد والطيران بالعزم جواب وجد الخيار وإصابة المطار . تتردد إذن دلالة البيت بين القيد والحرية، و قد أثبت الشراح له دلالة القيد والعجز

وامتناع الإرادة – وان قالوا بعكس ذلك في مواضع من القصيدة بحسب كل بيت – يقول الخوارزمي: " لو استقام تدبيري الأمر لدبرت ، ولإحراز مقصودي ابتدرت ، ولكن ليس ذلك بالتدبير ، بل بسابق التقدير ، والبيت الثاني تقرير للبيت المتقدم"[1] . وعلى ذلك يكون الحلم في البيت الثاني مفروضا[2] على أبي العلاء، فلا خيار له .

أبو العلاء على هذا الوجه أسير القدر ، فالأقدار تحوطه ، فوقه وتحته حتى إن شخص الحمام يتعثر به من كثرة تعرضه له ! وهي دلالة مستثمرة بالقصيدة ، وتلقي بظلالها على جزء مهم من رؤيتها ، بيد أنها ليست الدلالة الوحيدة للبيت أو القصيدة[3] ، فثمة الحرية في فعل التخير ، وهي دلالة فعالة في القصيدة ، وتشكل أساس الرؤية ومظاهر الصراع فيها ، ولولا هذه الحرية لما أحس الإنسان بالقيد ، ولما كانت المأساة . الإحساس بالقيود فعل وعي حر ، ويؤكد أن ثمة حرية تناهض القيود . أبو العلاء لا يستسلم للمنايا ويردهن (حراراً)، فعنسه لا تنفر ، وإنما تواجه إرادتها خطوبا باتت أقدارا لا دفع لسلطانها فلم يكن الحلم عن ضعف ، ولذلك قال بعد البيت الثاني مباشرة : (إلى كم تشكاني إلى ركائبي ..) الشكوى إذن من شدة الجهل والسعي ومواجهة المنايا . أبو العلاء لا يكترث لغير جهده ، ولا يعول على غير عزمه ، ولكن الأمر هنا متعلق بشيء لا يفيد معه حزم أو عزم ، فلا يجب الخلط بين قوة الإرادة ، وعجزها عن مواجهة الزمان ، فلا خيار مع الزمن ، وتلك المأساة ، خيار ولا خيار ، الإنسان حر ولا يملك حريته::الصراع في القصيدة بين القيد والحرية هو الذي يفسر هذا المطلع، ويؤكد أن الأمر ليس على ظاهره ، وإنما هو جدل وحوار بين القيد والحرية ، والحوار سجال بينهما ،

---

(1) شروح سقط الزند : 2/ 619 .

(2) على الرغم من أن حلم :"تأنى وسكن عند غضب أو مكروه مع قدرة أو قوة " المعجم الوسيط ، ص 194.

(3) ولأول بيت في ديوان السقط دلالة عميقة على حقيقة الصراع المتوتر في الرؤية الشعرية به ، ولذا كان البدء بالسؤال الوجودي الكثيف: (الشروح : 1/ 25)

1- أعن وخد القلاص كشفت حالاً ومن عند الظلام طلبت مالاً

فالبدر أسير الليل وهذا قدره ، ولكن ثمة الناقة تستطيع تمزيق ثوب ذلك الليل ، وثم التراب ثائراً ، وثم الكميت يستطيع أن يغول سباع الطير ، ويعجز السيد ، ويشل حركته .. وإن اهتدى إليه في نهاية المطاف .

والهدف من هذا الحوار هو إثبات قيمة الحرية ، وقدرة الإرادة على مواجهة القيود والأقدار ، من خلال رصد كفاحها الشاق في تلك الحياة . ذلك الكفاح الذي أجهدت فيه الركائب / الذات ؛ فتشكت من قسوة أبي العلاء عليها في إيرادها الورد البعيد ، ومواجهة المنايا والأقدار التي تناوشه وتبغي أسره فلا تلقى إلا حصناً منيعاً لا تظفر منه بشيء :

1- تخيرت جهدي لو وجدت خياراً ... وطرت بعزمي لو أصبت مطارا
2- جهلت فلما لم أر الجهل مغنيا ... حلمت فأوسعت الزمان وقارا
3- إلى كم تشكاني إلى ركائبي ... وتكثر عتبي خفية وجهارا
4- أسير بها تحت المنايا وفوقها ... فيسقط بي شخص الحمام عثارا
5- وكن إذا لا قيسنني ليردننـي ... رجعن كما شاء الصديق حرارا
6- فلله طعمي ما أمر مذاقة ... ولله عنسي ما أقل نفارا

الصمود وأخذ النفس بالشدة ، وإنهاكها في تلك المعركة مع المنايا ، ربما كان أحد محاور الصراع النفسي في تلك الأبيات الستة الأولى المؤسسة للقصيدة ورؤيتها . فالصراع داخلي بين الأنا الواعية ،[1] وكيانها ومكوناتها أو ركائبها ، وخارجي بين الذات والمنايا التي تكاكأت عليها من كل صوب وحدب تبغي حماها. وأهمية هذين المحورين في أن الخطر الذي يهدد الذات له جذور داخلها ، فمركبات الذات اللاواعية متبرمة تشكو وتلوم وتعتب . والمنايا متربصة من الخارج . الأنا تصارع على جبهتي الداخل والخارج في

---

(1) " بما أن الأنا هي مركز حقل الوعي فهي لا تختلط مع كلية النفس . إنها مركب بين مركبات أخرى عديدة . فهناك مجال إذن للتميز بين الأنا والذات ، بما أن الأنا هي موضوع وعيي في حين أن الذات هي موضوع كلية النفس بما فيه اللاوعي ." ك .غ يونج جدلية الأنا واللاوعي : ترجمة نبيل محسن ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، ط 1سوريا 1997 ص 58 .

مجاهدتها العنيفة، مما يجعل الصراع مرهف الحدة والتوتر ويكشف أبعاد الدلالة وثرائها في جدلية العلاقات .

ويمكن أن يسعفنا في تأكيد هذا الوجه ، دلالة (لو) الشرطية فضلاً عن دلالة القصيدة ، فلو حرف " فيه معنى الشرط ،ومعناها امتناع الشيء لامتناع غيره" [1] وتكون شرطية امتناعية ، وشرطية غير امتناعية[2]. وربما رجح – هنا – كونها شرطيه امتناعية ، بمعنى امتناع الجواب لامتناع الشرط في الماضي ، أي لو وجدت خيارا لتخيرت جهدي ، ولكن لم أجد فلم أتخير . ولكن بالنظر إلى البيت في سياق القصيدة يزول رجحان ذلك الوجه ، وتدخل دلالة (لو) الشرطية غير الامتناعية [3] الشبيهة بإن الشرطية ، أي لا أتوانى في تخير جهدي إن وجدت خياراً ، وهنا يكون للاختيار قيمة ، ويظل الحوار قائماً بين الدلالتين ، الامتناعية وغير الامتناعية .

هكذا يصبح البيت محملاً بدلالة الإرادة والحرية والتخير والجهد والعزم ، وجد الخيار أو لم يوجد ، وأصيب المطار أو لم يصب . وإن تقنع بقناع (لو) ، فحرية الإنسان

---

(1) أبو الحسن علي بن عيسى الرماني النحوي : معاني الحروف : تحقيق و تعليق د. عبد الفتاح إسماعيل شلبي – دار نهضة مصر– القاهرة – ص 101

(2) راجع : عباس حسن : النحو الوافي : دار المعارف ، ط 10 ، القاهرة 1995 ، 4/ 491 .

(3) ومعناها " دلالة على الشرطية الحقيقية ؛ (وهي التي تقتضي تعليق أمر على آخر وجوداً – غالباً– بحيث لا يتحقق في المستقبل ؛ فكلاهما لا يتحقق معناه إلا في المستقبل . غير أن معنى الثانية مترتب على معنى الأولى الذي لا يمتنع هنا . وبهذين تختلف (لو) غير الامتناعية عن (لو) الامتناعية التي تقتضي أن يكون ارتباط جملتيها في زمن ماض فقط و أن شرطها ممتنع ، فيمتنع الجواب .. ومن ثم قال النحاة : إن (لو) الشرطية غير الامتناعية شبيهة بـ (إن) الشرطية ؛ فهما يفيدان – غالباً – تعليق الجواب على الشرط ، و يوجبان أن يكون زمن الفعل في جملتي الشرط والجواب مستقبلاً ، مهما كان نوع الفعل وصيغته ، كما يوجبان – أيضاً – أن يكون زمن الجواب مستقبلاً ." السابق : 4 / 495 وتشير (غالباً) في هذه الفقرة إلى أن التعليق قد يراد به معانٍ أخرى غير السببية و المسببية وأن الشرط ملزوم دائماً والجزاء لازم سواء أكان الشرط سبباً أم غير سبب . ففي حالتنا هذه قد يوجد الخيار ولا يتخير الجهد ولكن يظل الخيار ملزوماً لكل تخير.

لا تنفك تصارع القيود ، ذلك هو المعنى الرائع للبيت والقصيدة والحرية جميعا ، كما أن إصابة المطار لا تسبق الطيران بالعزم ، إذ الغايات بعد المذاهب .

وربما كانت (لو) للتمني[1] . إن صح هذا فإن الأمر برمته يصبح متعلقا بتخير الجهد والطيران بالعزم . تخيرت جهدي – ووددت – لو وجدت خيارا – وبالطبع ليس للإنسان إلا سعيه وجهده – وطرت بعزمي – ووددت – لو أصبت مطارا (عزمت أولا وليتني أوفق) ؛ أي اخترت جهدي وعزمي ، وتمنيت النجح ، فالمطلع يعول على إرادة الاختيار والجهد والعزم . وحرية الإرادة في (جهلت) و (حلمت) ، وليس على سابق التقدير كما زعم الخوارزمي ، فالقصيدة ضد الاستسلام لهذا الفهم والتواكل بحجة الأقدار ، ولب القصيدة في معالجة هذا الأمر ، فالقصيدة ليست إلا ذلك القلق بشأن تلك العلاقة بين الحرية والقيد . القصيدة مغامرة قلقة للبحث عن حقيقة الوجود. ولذا اعتمدت القصيدة أسلوب الشرط في مطلعها وفي كثير من أبياتها فضلاً عن شيوع المقابلة ، التي تؤسس للمفارقة الوجودية في الرؤية .

ويتميز التركيب الشرطي في هذا البيت بعدة دلالات شعرية ، منها تأكيد اختيار الجهد والطيران بالعزم بتقديم الجواب على الشرط – هذا إن ظل شرطا – والتوازي بين (تخيرت جهدي – طرت بعزمي) في مقدمة شطري البيت . على الرغم من أن (لو) لها الصدارة[2] . إلا أن هذا الاستخدام الشعري يوحي بأهمية الاختيار الإنساني للجهد والعزم بوصفه جواباً لشرط تراجع عن الصدارة ، فالصدارة أصبحت للجواب ، فهو ذو قيمة مهيمنة على توجيه الدلالة ، وكذلك مجيء الجواب مجردا من (اللام) ، على الرغم من أن اقتران الجواب " المثبت باللام أكثر من تجرده منها ، والمنفي بعكسه "[3] ولذلك

---

(1) لو للتمني " لا تكون إلا حيث يكون الأمر مستحيلا أو في حكم المستحيل " عباس حسن : النحو الوافي ، 4/ 503 .

(2) راجع المرجع السابق : 4/ 496 .

(3) السابق:497/ 4 .

علاقة بدلالة البيت ، ومن ثم بالقصيدة كلها ، ذلك لأن تجرد الجواب من اللام يفيد سرعة تحقق الجواب[1] ومن ثم تشير إلى قيمة هذا الجواب كفعل للذات ، تحرص عليه ، وتبدأ به القصيدة (تخيرت) ولا تتوانى فيه . كل هذه الدلالات تؤكد الرؤية المطروحة ، والصراع بين الحرية والقيد ، وإثبات تحقيق الحرية على الرغم من القيود .

كل ذلك يكشف عن توجه الرؤية وعن وجه الحرية العميقة ، والإرادة القوية في تلك الرؤية . مع ذلك يكشف هذا التشديد على الإرادة والحرية عن شرخ في جدار تلك الحرية التي تشكل هم القصيدة .

إن الفقد هو الغياب الذي تنطلق منه الرؤية ويدعم استراتيجية الوعي بها، فقد الحرية والإحساس بالقيد هو مصدر القلق، وهو المحرق الأساسي لرؤية القصيدة ؛ لذا فإن الذات تبحث عن منابع الحرية وتكتشفها ،فتفلي الرماد عن النار .إن علاقة النار بالرماد علاقة جد مرهفة، ولا تختلف عن علاقة الحرية بالقيد في المفهوم الجدلي للحرية. الحرية تنطوي على القيد . والرماد جزء أساسي من النار وروعتها . الرماد في ظل وهج النار ذو معنى آخر مختلف عنه في غيابها . يكتسب الرماد حضوراً قوياً ووجوداً لا يقل أهمية عن وجود النار ، إذ الرماد وحده هو القادر على احتواء النار وملازمتها وهو الوارث لها بفعل التحول المستمر . النار تخلف رماداً وتختلط به . يظل فعل تخليص النار من الرماد أو تمييز أحدهما من الآخر مهمة إنسانية شريفة ومغامرة شعرية على بساط اللغة لا تنقضي ولا تذهب روعتها .

---

(1) "لبعض النحاة رأي حسن في مجيء هذه اللام في جواب (لو) الشرطية حينا ، وعدم مجيئها حينا آخر يقول : هذه اللام تسمي (لام التسويف) ، أي : التأجيل والتأخير والتمهل ؛ لأنها تدل على أن تحقق الجواب سيتأخر عن تحقق الشرط زمنا طويلا نوعا ، وعدم مجيئها يدل على أن تحقق الجواب سيتأخر عن تحقق الشرط زمنا يسيرا ، تصير المهلة بالنسبة للمدة الـ ـالفة . فتحقق الجواب في الحالتين متأخر عن تحقق الشرط - كالشأن في الجواب دائماً - إلا أن مجيء اللام معه دليل على أنه سيتأخر كثيراً وأن مهلته ستطول ، بالنسبة له حين يكون خالياً ." عباس حسن : النحو الوافي 4/ 498 .

تبدأ الذات رحلتها الشاقة مع ليل أسود مجهول النسب هو ليل إنساني ، ليل يخص الإنسان بلا شك (لم يعرف له الإنس والدا) وذو علاقة بالزمان (فأوسعت الزمان وقاراً) وهو عقبة الذات والناقة والبدر. الليل هو مظهر الأزمة . لم كان الليل مجهول النسب ؟ المأزق الوجودي إشكالية حارت فيها العقول ولا أبا الحسن ، والفتنة لا نسب لها، الأزمة أسبابها معقدة ومتشابكة ، وأعراض محنة الروح كثيرة ، ومظاهر التردي على كل المستويات. الرحلة تسير في طريق بلا معالم ، ولا دليل . الناقة وسيلة الذات في سراها في ذلك الليل المدلهم . ثمة حركة تداخل عميقة بين الذات والناقة والليل في (سرت بي فيه ناجيات) فمن العيس إلى الذات إلى الليل إلى الحضور الاسمي الناجي (ناجيات) .

ويتجلى إيقاع المعني على مستوى الصياغة بشكل جدلي رائع ينم عن التوتر والصراع داخل الذات في علاقتها بالليل :

9- فخرقن ثوب الليل حتى كأنني أطرت بها في جانبيه شرارا

يوازي هذا التداخل تواشج آخر مهم في البيتين السابع والعشرين والثامن والعشرين ، بين التراب والكميت والنفس أو الروح ، مما يؤكد أنها مكونات الذات، وأن الليل ليل نفسي داخلي وخارجي كذلك . الناجيات والكميت ركائب الذات في الليل والنهار ، في الوحدة أو العزلة والمواجهة . ركائب مياهها تجم ولا ينضب نبعها إذا جف نبع أو غار ماء . ركائب ناجيات ليست كسائر الركائب ، تنجو من براثن ليل بهيم . الصراع إذن داخلي وخارجي .

الناقة مثل الذات جادة في السعي ، وتبذل جهودا مضنية في مجاهدة الليل. الناقة تتحمل الأهوال وعبء الصراع مع الليل ، وتناط بها مسئولية كشفه وقدح النار فيه بقدح الحصى ، ودفع مخاطر هذا الليل وتمزيق ثوبه البالي وسدف الظلام التي تحجب الحقيقة و الوعي بها .

الناقة تراعي البدر وهو خائف من مواجهة الليل – أو من الناقة – مستتر بكماله ، متأخر عن جيش الصباح (لضعفه) ، أسير لجيش الظلام . تفوت الناقة في ارتفاعها قمم الجبال (تحادثها الشعرى العبور سراراً) . ويقيم البيتان العاشر والحادي عشر علاقات متداخلة بين الناقة والبدر ، ويشتبك فيهما حديث الليل بحديث الناقة في تشابكات لها خصوصيتها الرمزية .

الليل هو المظلة التي تظل الجميع ، الليل هم مشترك ، وقدر يشمل الذات والناقة والبدر في رحلة الناقة المثيرة . كما يثير الجناس في القافية بين (سراراً – سراراً) تشابكاً في العلاقات بين البدر والناقة / الذات ، اختلافاً وتشابهاً ، أما التشابه ففي الكمال والعلو والوحدة أو العزلة والأسر ، وأما الاختلاف ففي خوف البدر وضعفه وتأخره وأسر الليل إياه في مقابل عزم الناقة ، وقوتها ، وتخريق ثوب الليل وشدة بأسها ، وتقطيع القيد وبت الحبال في (فتقطع قيداً أو تبت هجاراً) وإطلالها على نبع الماء الثر ، وبلوغه : (أطلت على أرجاء أزرق مترع) .

الكمال نفسه يمكن أن يكون عنصر اختلاف بينهما ، فكمال البدر في تناقص عبر السرار ، وكمال الناقة وعلوها في ازدياد وارتفاع ، وهو ما يشير إلى التناقض المؤسس للانفصال . ولتتأمل العلاقة العكسية اللطيفة بين (كأنه من الخوف لاقى بالكمال سراراً) وبين (مياهها تجم إذا ماء الركائب غارا) . من ثم تظل على أرجاء الحياة مترعة ، البدر تجربة مكتملة متوازية مع تجربة الإنسان وموقفه ، والناقة محاولة للخروج على هذه التجربة وذلك الموقف .

الليل والبدر والقيد وغطيط النوم كلها عقبات تتخطاها الناقة وهي بسبيل العلو والسمو والتحرر . بين الجناس في: (رعانا – للرعان) جدل عنيف ووصول وانتصار للرعان على الرعان ، للوعي على جموده في جمود الجبال – ألم تمتنع الجبال عن حمل الأمانة ؟ – ثمة انتصار للوعي وتحط للعقبات وسمو أوفى بالناقة عليها ؛ لذا كانت تحادث الشعرى العبور ، لماذا الشعرى العبور ؟ تلك إشارة جد مهمة . الشعرى العبور

كانت معبودة وهي رمز تقديس قديم ، والعبور عبور من .. إلى .. من الشام إلى اليمن ، من الوحدة إلى سهيل ، وفي حالة الناقة من الأرض إلى السماء ، وهي تفرد و لقاء ، وقرب و توحد ... وتحول من الفقد إلى الوجد ، من الحياة إلى الموت . ماذا يريد أبو العلاء ، أو بماذا يحلم الإنسان؟

الناقة تنتصر على الليل والقيد والأسر ، تشبه البدر وتختلف عنه وتتجاوزه. ولكن هل ينتهي الأمر عند هذا الحد ؟ أمر مهم أن نتأمل الدلالات العميقة لأوصاف البدر. (الخوف – التأخر – الضعف – الأسر) بوصفها مظاهر لأزمة الروح . ربما كان البدر يشكل لحظة شك واشتباه – عرضت – في قدرة الناقة على الخلاص ، فجذب الناقة في لحظة عابرة ، عادت إثرها إلى ذاتها .

ترصد القصيدة مشهد الناقة وهي تراعي البدر في علاقته بالليل وصراعه معه ، بوصفه طرفا أساسيا في ذلك الصراع . من ثم كانت العودة إلى رحلة الناقة متأثرة بالإطلالة العميقة والجوهرية على هذا المشهد ، الذي بدا وكأنه جملة اعتراضية ، ولكنه في الحقيقة يعمق الصراع ويثريه ويكشف عن حقيقته ، بإقامة علاقات جديدة بين الناقة والبدر من خلال علاقة البدر بالليل والبدر بالركائب ، والصراع بينهما . إن حرية البدر في حركة الناقة، وفي ظلمة الليل قيده . ظلمة الليل ستر وحجب للحقيقة ، والبدر يكشف الليل وينيره من خلال حركة الناقة، فاكتمال البدر لا يليه إلا السرار ! التمام خفاء واختفاء ، تخفى الحقيقة إذا ما اكتملت وتكتمل في الخفاء ، ويظل البدر سياراً :حراً طليقاً في الآفاق ولكنه مقيد مشكول كذلك ، فما الآفاق إلا الليل والقيد الذي لا اكتمال إلا في الفكاك منه ؛ من ثم كان السرار نتيجة طبيعية لكل كمال !

يشتبك البدر مع عقل الإنسان وهمومه وطموحه وغاياته البعيدة ، وقيوده العنيدة ، البدر ملائم جداً لتصوير مأساة عقل الإنسان الحر في قيده ، المقيد في حريته ، المستسر بكماله ، الكامل باستتاره ، لا يهتدي الإنسان إلى شمس الحقيقة إلا في اهتداء الذئب !

يهتدي إليها إذ يهتدي الذئب ، ربما كان لشدة بصر الذئب وعجزه عن الرؤية وسط القتام معاً علاقة بالبدر المنير في علاه العاجز الضعيف أمام الظلام ! ولكن ثمة اختلاف ، البدر يظل أسير الظلام ، أما الذئب يخاتل و .. فيهتدي بالسيوف القواضب . تصبح القصيدة في هذا السياق حركة من التخير إلى الغواية إلى الهداية . ولكن الهداية ذات أوجه . ولذلك فإن انتصار الناقة وحريتها و.. ينتهي إلى :

24- كأنك أصغرت الزمان وأهله عبيداً ولم ترض البسيطة دارا

وتبدأ الرؤية مرحلة جديدة تكشف فيها عن حقيقة الموقف الخاص (الناقة) مقارنة بالموقف العام (البدر) . فالذات منتصرة (الناقة) ولكنها مهزومة كذلك في حرب محسومة النهاية سلفا (الخيل) :

25- تظل المنايا في سيوفك شرعا إذا النقع من تحت السنابك ثارا

يتحول إيقاع المعنى ومسار الدلالة تحولا عنيفا (تظل المنايا ..)

إن ما تراعيه الناقة هو تلك العلاقة المرهفة بين الكمال والسرار . الكمال معرفة وانكشاف والسرار سر واحتجاب . يرى البدر إذا اكتمل ولكنه يتوارى ويصبح سرا خفيا إذا استسر ، كذلك العلاقة بين الماء وهو يجم والماء وهو ينضب ويغور ، أليس ثمة علاقة بين (تجم – غارا) وبين (ضحضاح الحمام – بحورا للردى وغمارا) أليست هي العلاقة نفسها ؟ بين الكمال والسرار جدل مؤرق . يسائل الشاعر الوجود في الكلمات مساءلة عميقة ورائعة . فالبحث عن الحقيقة لا يكف عن التساؤل .

البدر يلاقي السرار بالكمال . أليس ثمة علاقة بين (السرار) و (كساني منه حلة وخمارا) ؟ كل من السرار والخمار حجب للنور والكمال وطمس للحقيقة والوعي . الليل الذي كساه حلة السواد وخماره هو نفسه الذي أسر البدر . الخروج من الليل خروج من الخمار والسرار . ليس للبدر سرار مع جيش الصباح . في الصباح انكشاف الليل وتحرر البدر. النور لا يحجب النور ولا يحجبه إلا سواد الليل ليل الحياة. فهل

الصباح صباح الحياة ؟ أيكون صباح الحياة هو الموت كما كان موت الليل هو الصباح [1] أم يطلع البدر نهارا ؟ أليس ثمة علاقة بين الموت والحرية ؟!

يشتبه الخروج من ذلك الليل بالموت ، من ثم كان الاشتباه بين الماء الذي تشربه الناقة قبل الضياء والعقار . لماذا (قبل الضياء) ؟ الأن ثمة (بعد) لم يأت بعد؟ قبل الضياء تعني دوام الليل وعدم انقضائه . ولنتابع الرؤية متأملين تشابك الأطراف في تلك الموازاة التصويرية اللطيفة في هاتين الصورتين .

- الأولى :

10- وباتت تراعي البدر وهو كأنه ... من الخوف لاقى بالكمال سرارا

11- تأخر عن جيش الصباح لضعفه ... فأوثقه جيش الظلام إسارا

12- وأوفت رعانا للرعان كأنما ... تحادثها الشعرى العبور سرارا

- الثانية :

13- وبات غوي القوم يحسب أنه ... أجد إلى أهل السماء مزارا [2]

14- إذا ضن زند مد بالشخت كفه ... ليقبس من بعض الكواكب نارا

---

(1) - أبل به الدجى من كل سقم ... وكوكبه مريض ما يعاد

ولو طلع الصباح لفك عنه ... من الظلماء غل أو صفاد

(الشروح: 1/ 308) .

- كان الزبرقان بها أسير ... تجنب لا يفك و لا يفادى

(الشروح: 2/ 576) .

- ثيابي أكفاني ورمسي منزلي ... وعيشي حامي و المنية لي بعث

(شرح المختار من لزوميات أبي العلاء : 1/ 112)

(2) - و لي نفس تحل بي الروابى ... وتأبى أن تحل بي الوهادا

تمد لتقبض القمرين كفا ... وتحمل كي تبذ النجم زادا

(الشروح : 2/ 600) .

فهاتان صورتان متواشجتان أشد ما يكون التواشج والتفاعل والجدل . تحكم هذه الموازاة علاقة الاشتباك بين الناقة والبدر والذات ، في علاقتها بالليل ، ذلك الاشتباك الذي يبدو من خلال علاقات كثيرة ، منها علاقة الناقة بالبدر ، ثم بالذات عبر غوي القوم والفعل (باتت – بات) ذلك الغوي في علوه كالبدر والناقة ، ولكنه يختلف عن البدر ويشبه الناقة في العلاقة بالسماء . أما البدر فخائف أسير هارب يستسر بكماله فالتناقض الجدلي بين الناقة والبدر في علاقة كل منهما بالليل هو أساس الرؤية في تلك الأبيات . ولتأمل دلالة الشك في الفعل (يحسب) وعلاقته بـ (غوي القوم) وكذلك في (حسبت) وعلاقته بالناقة و(ظن) وعلاقته بـ (فارس) و (حسبتها ، وظنته) وعلاقتهما بالمخاطب عن حركة الخيل . الرؤية تثير الاشتباه ، فهل تنطوي على شك في الانتصار ؟

الناقة هي محاولة الذات ورحلتها في عملية المراجعة الشاملة والمساءلة الجذرية، تعني الناقة – فيما تعنيه – " الرجوع إلى فكرة الجهد الذي يحقق به الإنسان ذاتيته ويواجه به دوافع الخطر ، ويحقق به شعوره بصلاحيته للبقاء "[1] . ويختلف ذلك عن لوحة الخيل التي تهتم ببعد إنساني أخر مثل المواجهة أو القدرة على التأثير والفعل والعزم والثورة .

ويبدو ذلك جلياً في التصوير الحيوي الرائع لتلك الناقة اللاغب الأرون ذلك المخلوق الشعري الفريد . ولنرصد الأفعال المسندة إليها في هذا المقطع الشعري الخصب : (سرت – تجم – فخرقن – أطرت بها – باتت – أوفت – حسبت – تظن – فتقطع – تبت – أطلت – تنوش – يمدن – سقين – شربن – أعرضت – ترنو – تأرن – تدوس – فتمضي ولم تقطع – تقنص) . الناقة ذات حضور طاغ متدفق لا يعوقها عائق ، وعلى وعي بغايتها ومهمتها ومسئوليتها وسبيل تحقيقها . كذلك يحدوها شوق شديد ، مناخها مثارها ، فهي مشتاقة تواقة إلى نبع الحياة الثر. رحلة الناقة رحلة إلى الحياة أو هي رحلة الحياة .

تسرى في القصيدة قوة وحيوية ، ثمة تدفق في حركة الناقة وتصويرها . الناقة تتأبى على القيد والاستقرار، يثيرها (غطيط النوم) لماذا غطيط النوم ؟ وما علاقته بحال

---

(1) د . مصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم ، ص 120 .

المجتمع وغفلته ؟ الغطيط صوت المختنق ، والنوم شعبة من شعب الموت . المجتمع في محنة غافل مختنق ، والذات تكترث لغصته . الناقة قلقة متوفزة يقظة حذرة منزعجة متوترة مهمومة ، تبت الحبال وتقطع القيود ، تخرق ثوب الليل – الذي لم يستطع البدر الفكاك منه – فتصل وتطل على أزرق مترع تنوش البرير والبهار . الماء المترع بالحياة والنور والخير نتيجة طبيعية للجهد والمجاهدة وتخطي الأهوال. الناقة تعود إلى الماء أزرق صافيا[1] إلى الربيع الذي أثمر البرير والبهار . ذلك الماء هو شراب الذات الذي طالما ألح عليه أبو العلاء كثيرا ؛ ومن ثم يبرز البيت التالي ثنائية الماء والخمر فهو يستقبل ضياء الصباح بالماء والربيع المثمر لثمر الأراك الرطب والعرار ذي الرائحة الطيبة ، الدعة والأمن سمات العالم المشرق الذي تنفتح عليه الناقة وتقود إليه .

تلك فردوس الناقة التي تحلم بالعودة إليها ، وتشتاقها ويثير نوازعها البرق العراقي المؤرق ، في مقابل برق الحجاز.ثنائية الشام و العراق ، أو الحجاز والعراق ، ثنائية مشهورة في الشعر ، وهي تحمل التضاد بداية أو التناقض ، فربما كان الحجاز يشكل جانب الاطمئنان أو الإيمان المستقر ، في مقابل العراق الذي يحمل دلالات العراك والتساؤل ومشقة الغواية و(اللجج) ومنهج القياس والاعتداد بالعقل لا النقل . أظن أن ذلك الوجه من التناقض يمكن أن يساعد في فهم قلق الناقة و شوقها وإثارتها . ومن المثير أن الخاطر الرابع من خواطر القلب – في فلسفة ابن عربي وتفسيره وتأويله لأركان البيت – هو الركن العراقي، وهو خاطر شيطاني! والركن الشامي خاطر نفسي . يقول ابن عربي : "و إنما جعلنا الخاطر الشيطاني للركن العراقي ، لأن الشارع شرع أن يقال عنده : (أعوذ بالله من الشقاق والنفاق وسوء الأخلاق) "[2] ! فهل جعل هذا الركن لما يطوف بقلب الإنسان وعقله من طائف زيارة (أهل السماء) ؟! هل استطاع أبو العلاء حقيقة أن يبرأ من الثقافة الصوفية ، تلك الثقافة الرائعة ؟

---

(1) " وقد اقترن لونه اللازوردي أو الأزرق الضارب إلى الخضرة بخضرة الأشجار رمز الكون الحي المتجدد ورمز الخلود ." 1/ 851 د .محمد عجينة : موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها .

(2) محي الدين بن عربي : الفتوحات المكية 10/ 54 .

رحلة الناقة تلك الرحلة المقدسة أشبه بالحلم . ربما كانت الرحلة ذاتها أهم من الغاية[1] ولنقل مع الشاعر:لا وصول إلى الماء إلا عبر تلك الرحلة الشاقة، ومغامرة الذات في تحطيم القيود والسمو على الذات والقيد معا. فتلك هي الغاية وذلك هو الطريق ، فالماء يستحق المجاهدة . ولا تكون المجاهدة إلا من أجل شيء عزيز "فإن الإنسان لا تسهل عليه شدائد البداية إلا إذا عرف شرف الغاية"[2]. تبدو الناقة أقوى من البدر الذي يشكل مأزق الوجود الإنساني ، وأزمة الروح في مجتمع ينحدر إلى الهاوية ، كما ستبدو الخيل والتراب والسيوف في المقطع الثاني . الناقة تضرب المثل في المواجهة للبدر ، وتعلمه كيف الخلاص من الليل . الناقة تتجاوز الليل والبدر معا. وتتحرر منهما[3]. تصل الرحلة الشاقة إلى الماء . الذات تثبت جدارتها . لكن الرحلة لم تنته بعد. ثمة غاية بعيدة للرحلة . ولا تقف الناقة عند هذا الحد فما تزال أمامها مسئولية أخرى كبيرة . هم آخر هو هم الاتصال بالآخر . "الناقة مهمومة مثقلة بالأعباء حتى في لحظات النصر التي يتخيلها الشاعر ، شاعرة بتكاليف فكرة الاتصال ومشقتها"[4].

أبو العلاء مهموم بالاتصال الروحي بالمجتمع ، يعاني الانفصال ويكابد مشقته. الناقة تصل إلى النبع المترع العذب لكنها تصل وحدها ، فتواصل الرحلة إلى الآخر . فالبرق يثيرها ولا سيما برق العراق الذي ترنو إليه إذا أنار. لماذا تعرض الناقة عن البرق الحجازي إذا خفق وترنو إذا برق العراق أنار ؟ تقيم الأبيات تناقضا بين برق الحجاز وبرق العراق ، وبين الاستجابة لكل منهما . ربما لأن البرق الحجازي هو البرق الذي نعرفه ، أما برق العراق فهو برق شعري مجهول خاص بالرؤية ويستأثر بالاهتمام

---

(1) "الرحلة لا تبحث عن هدف أو مستقر . المهم غاية والتشتت رفعة واستباق الانسان للطير والحيوان والفيافي والسراب لا يعدله شيء . استباق مستمر يجب ألا يركد بطول المقام" د . مصطفى ناصف : محاورات مع النثر العربي ، ص 201 .

(2) محي الدين بن عربي : الفتوحات المكية ، 1/ 72 .

(3) – ليهنك في المكارم والمعالي كمال علم القمر الكمالا

(4) د. مصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم ، ص 115 .

ويستدعي إدامة النظر وإعمال الفكر . البرقان مختلفان (خفق – أنار – البرق الحجازي – برق العراق) برق العراق أمر مهم – إذن - تأرن بعد اللغوب[1] إذا لاح برق العراق . فالنشاط والحيوية بعد التعب والإعياء مواصلة واستمرار وإصرار على الغواية الشيطانية . يرتبط البرق - في علاقته بالمطر- بالماء . البرق إشارة إلى شوق الناقة العارم إلى الوطن – فيما يزعم الشراح – وفيما جاء في قصص العرب[2] .

وإذا نظرنا إلى علاقة الوطن استطعنا أن نرى حقيقة ذلك البرق الذي ينير فيثير الناقة ؛ فترنو وتديم النظر ؛ في مقابل خفق برق الحجاز ، برق العراق ذو علاقة – إذن – بموطن شوق الإنسان أو الناقة ، وهو بنوره ذو علاقة بالحرية والضياء التي يسعى إليها الإنسان أو الناقة في (قبل الضياء) ، ومن ثم فإن برق الحجاز هو موطن اغتراب الناقة والإنسان معاً ، تأمل دلالة (الحجاز) في علاقتها بـ (الليل) و(الأسر) . البرق هو بشارة المطر التي تثير الأمل والتحفز والقلق في نفس الناقة. وهو أمارة الثورة والغضب ، ومن ثم التحول . البرق مخاض الطبيعة لميلاد جديد ، مشهد البرق يضيء الأبعاد النفسية للناقة ، ويبرز ما يعتمل بداخلها من شوق وقلق واضطراب في مقابل سكون الأرض وجمودها . فالبرق حركة مركبة متعددة الأبعاد تنم عن خوف وطمع ورجاء عن توتر وقلق وإشراق . إثر الشرب من أزرق مترع ." وما أكثر ما يكون البرق هاديا ودليلا للشاعر في الظلمة النفسية الحالكة ، فيستنير به للخروج مما هو فيه ، أو لرؤيته رؤية أعمق

---

(1) يقول مسلم بن الوليد :

حرفا إذا ونت العتاق تزيدت في سيرها التنعيب والتبغيلا
ترمي المهامه والقطيع بطرفها شزرا كأن بعينها تحويلا

شرح ديوان : صريع الغواني : تحقيق وتعليق : د . سامي الدهان : دار المعارف ، القاهرة 1985 ص 59 . هل ثمة علاقة بين النظر شزراً إلى المهامه والقطيع – بصيغة الجمع – وبين (باتت تراعي البدر) والبيتين الحادي والعشرين والثاني والعشرين أو بين كل ذلك وبين قول المتنبي :

يرمي النجوم بعيني من يحاولها كأنها سلب في عين مسلوب

(ديوانه : ص 452) .

(2) راجع : شروح سقط الزند : 3/ 1167 وما بعدها .

وأنفذ "[1] البرق هنا تعميق للحلم ودفعة قوية له . وفي هذا الجانب يلتقي البرق بضوء السيوف وهدايتها للسيد في نهاية حركة الخيل أي بالنور والاهتداء و الحرية و الخلاص . تلتبس هداية السيد بهداية ذلك الذي تمرد على الأرض و أصغر الزمان و أهله .

تتقاطع علاقة البدر - الانفصالية- بجيش الصباح ، مع علاقة فراق الناقة موطنها ، ويشتبك البرق بوصفة إشارة إلى الوطن / الصباح ، وإثارة لشوق الناقة إليه ، وثورة على الليل ، يشتبك مع فعل الناقة :

9- فخرقن ثوب الليل حتى كأنني أطرت بها في جانبيه شرارا

الناقة هي وسيلة الشاعر في الخروج من ليل الحياة والظلمة والقيود وتجاوزه إلى الصباح والماء[2] .

تأتي الأبيات الثلاثة الأخيرة من لوحة الناقة ممثلة لحركة الثورة و الانفصال. الناقة يقظة حذرة مهمومة قلقة - ذاقت (أطلت - تنوش - سقين) ومن ذاق عرف (يمدن) واشتاق ونشط بعد اللغوب - والأرض لا تحس بوطأتها ، ولذا فهي لا تفزع سرب ظباء ولا تروع قطيع بقر الوحش كما تدوس أفاحيص القطا ، وموضع بيضه ، فلا يتنبه لها على شدة يقظته[3] وتقنص أم الخشف دون أن تفطن لها فتتبو عنها . وذلك لسرعتها[4] أو تحررها.

---

(1) د. وهبة أحمد رومية : شعرنا القديم .. ص 241 .

(2) يقول : مواصلة بها رحلي كأني من الدنيا أريد بها انفصالا

(الشروح : 1/ 41) .

(3) يقول الخوارزمي : " (تدوس) مع (تمضي) إيهام لأنه يقال : دست السيف : أي صقلته ، ويقال سيف ماض . (وتقطع) مع (الغرار) إيهام أيضا " شروح سقط الزند : 2/ 634 وكلها دلالات تدور على قدح النار ، وعدم الاستجابة .

(4) يقول تأبط شرا : كأنما حثحثوا حصا قوادمه أو أم خشف بذي شث وطباق

لا شيء أسرع مني ليس ذا عذر وذا جناح بجنب الربد خفاق

حتى نجوت ولما ينزعوا سلبي بواله من قبيض الشد غيداق

(المفضليات : ص 28) .

ثمة حالة من الغفلة والسكون تصيب الأرض ومن عليها . الغفلة جماعية - سرب ، قطيع- مرتبطة بالأرض. الثبات والسكون في مقابل حركة الناقة وحيويتها ونشاطها إلى السمو والتحرر . تمثل الناقة الريادة المسئولة والبحث الشاق المضني . فهي يقظة ساهرة مهمومة مثقله بالأعباء ، تنطوي على نبوءة مؤرقة . هناك علاقة بين الناقة والبدر (وباتت تراعي البدر ..) رمز الأمومة والأنوثة[1] ولا شك أن الشيء المرعي شيء مهم فالناقة ترعى هماً مؤرقاً ، البدرَ ذلك العالي العاجز أسير الليل وجيش الظلام ، النور أسير الظلام . ثمة علاقة صراع وجدل بين ليل الإنسان وجيش الظلام والبدر والناقة .

ربما كانت الأرض بحيواناتها الهاجدة الغافلة تحولا لصورة البدر ، وانتقالا للرؤية من السماء إلى الأرض ، أليس هو الأرض العليا ؟! (حال البدر – حال الأرض) تمهيداً لاقتراب أكثر ، ولرحلة أخرى من الأرض إلى السماء هي رحلة (التراب) . إن صح ذلك الزعم بالانتقال من السماء إلى الأرض فإنه يؤكد أن أحد الروابط بين البدر والأرض هو الأمومة[2] في غفلتها أو المجتمع في أزمته، بل الإنسان في مأزقه الوجودي . وكذلك العلاقة بين الناقة و(أم الخشف) والخشف : " ولد الظبي أول ما يولد وأول مشيه أو التي نفرت من أولادها وتشردت "[3] . فالخشف هو الشارد النافر الضال (غوي القوم)

---

(1) " إن الاعتقاد بأنوثة القمر وتمثيله للأم الكبرى ، قد ساد الحضارات القديمة وبقيت آثاره في ثقافات الأقوام البدائية في عالمنا الحديث " فراس السواح : لغز عشتار بحث في الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة ص 74 .

(2) " مثلما وجد الإنسان القديم في الأرض تجسيدا للأم الكبرى ، كذلك وجد في القمر . الاثنان يشفان عن حقيقة واحدة ويتميان لمبدأ واحد . وفي كل مكان نعثر على ثنائية الأرض والقمر وعلى الاعتقاد بصلتهما الخفية . فالقمر هو الأرض السماوية الأكثر شفافية ونقاء . ويسود الاعتقاد لدى كثير من الشعوب بأن القمر قد جبل من أديم الأرض والإغريق يطلقون عليه فعلاً اسم الأرض العليا . " المرجع السابق : ص 61 .

(3) القاموس المحيط : 3/ 133.

(فارس ماجد) أصغر الزمان وأهله عبيدا ولم يرض البسيطة داراً . هو (تراب الأرض) الذي لم يرض عزها الذليل . هو كل كميت مذعور ثائر ، هو متمرد على أمه يشق عصا الطاعة ، ويتخطى عقبات وأهوال ، ويتحرر من قيود كثيرة .

تقنص الناقة أم الخشف[1]. ربما كان ذلك تعنيفاً وعقاباً على إهمالها وغفلتها عن أبنائها وتفريطها في أمومتها. ربما كانت أم الخشف هي الدنيا أو المجتمع الأم الغافلة عن أبنائها ، الأرض الجامدة التي لم تعد تحس بهم (وليست تحس الأرض..) من ثم يصبح القنص ملمحا من ملامح الثورة على الأم كما سيبدو في القسم الثاني. ولعلها تحتمل تأويلات أخرى . كأن يكون لقنص أم الخشف علاقة بالحقيقة إذا ربطنا بينه وبين سقوط شخص الحمام عثاراً، من ناحية، وبينه وبين موت العقبان والنسور ، وهداية السيد الذي يجثم رعبا في ضنك قتام سنابك الخيل ، من ناحية ثانية ، أو بينه وبين (يخرقن ثوب الليل) ، من ناحية ثالثة ، في ضوء الثورة والتحرر والتطهر، وحرية الإرادة والسمو ، والانتصار على القيود ، والرغبات النافرة الشاردة .

إن سرعة الناقة[2] وخفة وطئها وشدة بأسها في الأبيات الثلاثة الأخيرة من هذا المقطع تتكشف عن علاقة الناقة الأرون بجهد الذات وعزمها في الأبيات الثلاثة الأولى من المقطع نفسه . وما بينها من اشتباك وتداخل في علاقة كل منهما بالليل والبدر . فتصور الأبيات الثلاثة عزلة الذات في عزلة الناقة ، التي ربما كانت إمعانا في العزلة ، أو الانفصال والتحرر معاً وتأكيداً للهوة السحيقة بين الذات والآخر ، و إثبات جدارتها

---

(1) وهذا يختلف عما يراه الدكتور حسن البنا عز الدين ، من أن الفرس في الشعر الجاهلي في قصيدة الأطلال " تهرب دون أن تصاد مثل الظبي " الكلمات و الأشياء ، ص 166 ولكن ثمة فروق بين الظبي وأم الخشف .

(2) يقول د . وهب أحمد رومية : " إن الناقة معادل موضوعي للشاعر وفي ضوء هذه الحقيقة لا يكون بين الحديث عن سرعة الناقة والحديث عن صروف الدهر وحدثانه فرق – أي فرق – فهذه السرعة ليست سرعة الشاعر ، لكنها تصوير وتجسيد لإحساس الشاعر بسرعة الأيام وتواليها واختلاف صروفها ". ص 322 شعرنا القديم ..

بالوصول و البقاء . تظل الناقة آخر المطاف وحيدة فريدة في عالم لا يشعر بالنار المقدسة المستعرة بداخلها . تعلو الذات وتتحرر ؛ فتصغر الزمان وأهله (عبيداً) .

تمثل تلك التجربة – بطريق ما – خطوة على طريق الاتصال من خلال مغامرة الذات مع مخاطر الانفصال ، وما تؤدي إليه من غربة وأسر وموت . وهناك نوعان من الانفصال : أحدهما انفصال الناقة عن الأرض ، و الآخر انفصال الأرض عن الحقيقة . ومن هنا يعد انفصال الناقة عن شيء اتصالاً لها بشيء آخر لعله ماء الحياة ونور الحقيقة والكشف والهداية وحلم الكمال في علاقته بالسرار . الانفصال يؤدى إلى هشاشة المجتمع ويجعله صيدا سهلا ثمينا . الآخر على مبعده من غايات الذات ، الرفيعة السامية ، وعلى جهل بها إذ لا يشعر بها ؛ ومن ثم لا يقدرها ، ولا يباركها . فالمجتمع في سبات عميق وغفلة ذاهلة والحياة غربة ومتاهة بعيدة والانفصال أصل حركة التمرد والثورة على الأرض والرحلة إلى السماء .

يتضح ذلك في بداية المقطع التالي(كأنك أصغرت الزمان وأهله..) وفي رحلة التراب إلى السماء تمردا على الأرض (كأن تراب الأرض لم يرض عزها ..). ولعل ذلك تصوير لغياب الآخر وسلبية موقفه في (ليست تحس الأرض منها بوطأة – فتذعر – أو تروع – تدوس – هاجد – لم تقطع – تقنص – ما أبهت لها ..) وكذلك في النفي المكثف والمسيطر على الأبيات الثلاثة (ليست – لم تقطع – ما أبهت) . يمكن أن تعد رحلة الناقة محاولة لتحقيق الاتصال بالآخر، وبذل الجهد المضني ، ومكابدة الأهوال وتخطي العقبات في سبيل ذلك الاتصال، فالناقة رمز المسئولية والوعي والمعرفة وتستشرف الغيب بقراءة الواقع والعلو عليه ، وتحذر من مخاطر الانفصال وعواقبه الوخيمة . وربما دعت إليه بوصفه تحررا وخلاصاً من قيود ورغبات .

الناقة تثبت جدارتها بالقيادة والوصول ؛ ومن ثم بالبقاء ولكنها تصطدم بضعف الآخر وغفلته وجموده ، فلا تتوانى في التحرر من ذلك الآخر والعزلة عنه وتجاوزه حتى لا تصاب بجموده وتقع أسيرة قيوده . لا شك أن الموقف درامي إلى حد بعيد فالعزلة

موت آخر يصيب الذات ولا مفر منه إلا إلى الجمود والثبات والموت ، لكن حسب الذات العلائية أنها تفر إلى الحياة في الموت هربا من الموت في الحياة . الذات تثبت مكانتها في مقابل الآخر ، الذي تصيبه في مقتل إذ تلتقط تقاعسه عن النهوض بأمومته . وتؤكد في الوقت نفسه إرادتها وحريتها وانتصارها في صراعها مع القيود والرغبات والأقدار وكل ما يقف في طريقها إلى السمو والعلو والتجاوز .

الناقة رمز الإنسان الفاني والدهر الباقي معاً كما قال الدكتور مصطفى ناصف [1] . ولنر وجه الدهر في هذه العيس (الناجيات) فثمة علاقة بين (ركائبي) و (الركائب) وكذلك بينهما و بين (ناجيات) ، فهذه الثلاثة مجمع التداخل والتشابك في رمز الناقة أو العيس الناجيات – أليس الدهر (ناجية أو بديل)؟ – وعلاقتها بالذات و بـ (أسود) . البدر (الخائف من العيس ، العاجز) – إذن – في ظل الناقة / الدهر يشكل موقف الإنسان و مأساته ، في مقابل تلك العيس الجادة التي لا تكل ولا تمل ولا تهدأ إلا بالشرب من أزرق مترع فتميد كأنها شربت عقاراً ، ثم تعاود السير والكر مرة أخرى ، فتطأ الأرض ومن عليها ، وتقنص أم الخشف . ثم يأتي الالتفات والتحول من الناقة إلى ضمير المخاطب (كأنك) وإلى الخيل والسيوف والتراب .

فالخيل هي خيول الزمان ، و هي تشكل حركة ذات وجهين إحداهما حركة عقل نافر متوثب ، أرهقه التفكير في الزمان وأثره ، والآخر هو حركة ذلك الزمان وأثره ووقعه ، تنطوي (خيول الشمس) الجامحة على الوجهين معاً: حركة عقل الإنسان وحركة الزمان وفعله ، كما انطوت الناقة على الوجهين كذلك حركة الروح الإنسانية ، إزاء مشكل الوجود الإنساني أو مفارقته بين الزمان والأبدية ، بين الحركة والسكون ، بين الضعف والقوة ، بين العدم والوجود .

تلك قصيدة ذات لغة خصبة وثرية كما هو واضح وكما سيتضح ، ففيها شبكة رموز كثيفة تتميز بالتماسك الشديد فيما بينها ، والتفاعل والحوار بين أطرافها، وثراء

---

(1) راجع : د . مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي ، ص 249 .

عطائها . الرؤية الشعرية العلائية في هذه القصيدة تقوم على تفاعلات خصبة وتعاضد شديد بين الهموم الفردية والإنسانية . أو تنطلق من الموقف الخاص لتؤسس للعام وتصل إليه، أو بعبارة أخري تتناول الخاص في علاقته الوطيدة بالعام . وهل ثمة خاص أو عام بمعزل عن بعضهما البعض ؟ ألا ينسرب كل منهما في الآخر ؟ كل ذلك في إطار من الصراع والقلق والتوتر الذي تتسم به الرؤية العلائية .

يفصل بين قسمي القصيدة فاصل من أبيات محذوفة[1] . ويتواصل الحديث في القسم الثاني موجها إلى الممدوح (كأنك أصغرت الزمان وأهله ..) على انفصال القسمين وأن هناك أبياتا في المديح محذوفة ، أو موجهة إلى الذات في القسم الأول ، وذلك بالنظر إلى الالتفات من ضمير المتكلم في القسم الأول إلى ضمير المخاطب في القسم الثاني مرورا برحلة الناقة ، على اتصال القسمين فيما أراد أبو العلاء . يتصل القسم الثاني إذن -على الاتصال أو الانفصال المزعوم- بالقسم الأول اتصالاً وثيقاً في حوار درامي داخل الرؤية العامة .

فحركة الرموز في القصيدة حركة خفية ودقيقة ، تتميز بالثراء والعمق والتفاعل عبر تعدد الأبعاد وتشابكاتها وتحولاتها الجدلية الخلاقة . كل ذلك يتم في إطار متماسك في العمق فضلاً عن الظاهر . ثمة وحدة لا انفصال لها داخل القصيدة ، وتتجلى هذه الوحدة في صراع الذات مع (المنايا – شخص الحمام – الليل – الحتوف) على أصعدة

---

(1) راجع : شروح سقط الزند : 2/ 634-635 فيما يشير إليه الشراح الثلاثة . إن صح الحذف فإن الرؤية لا تتحول تحولاً جذرياً ، فربما يكون الحذف قد وقع بالفعل ولكن هذا الحذف لا يعدو أن يكون شيئاً ثانوياً قصد به إخفاء جهة المدح وطمسها ، وهذا شيء لا علاقة له بالرؤية الإبداعية . فضلاً عن أن ذلك تعديل صاحب الرؤية ذاته فلم لا نقلبها على ما جاءت عليه وما أراده صاحبه؟ فالحذف يؤثر فحسب على جهة الضمير في (كأنك أصغرت..) فيصبح التفاتاً وعودة من الناقة إلى الذات ، وهل الناقة بعيدة عن الذات ؟ من ثم تتغير القصيدة في الظاهر من المدح إلى الوصف والشكوى ! أما الرؤية فتظل متماسكة في عمقها لا يصيبها شيء .هذا - فحسب - كل ما في الأمر.

مختلفة ، وفي أشكال متنوعة ، فالمنايا هي الشغل الشاغل في هذه القصيدة وهي الشبح المسيطر عليها من البداية حتى النهاية :

4 – أسير بها تحت المنايا و فوقها فيسقط بي شخص الحمام عثارا
25 – تظل المنايا في سيوفك شرعا إذا النقع من تحت السنابك سارا
40 – كأن المنايا جيش ذر عرمرم تخذن إلى الأرواح فيه مسارا

الذات تصارع المنايا مباشرة ، ومن خلال البدر والناقة والتراب والكميت . المنايا هي الشبح المسيطر على الوجود الإنساني . الإنسان هدف تترصده المنايا ، المنايا محور التساؤل. البدر أسير الليل ، مغترب عن كواكب النهار . البدر يمثل العلو والسمو والفقد والعجز معا ، والناقة في صراع مع الليل تخرق ثوبه البالي وتطير الشرر فيه . الناقة تستوعب تجربه البدر فتحاول أن تتلافى عجزه وضعفه وتأخره وقيده وإيثاق الليل إياه ، فتنجح في تجاوزه ولكن تظل المنايا.. ويهتدي السيد إلى غايته ولكن بنور سيوف هي أصل الحتوف .

تراعي الناقة البدر مشفقة عليه ناقمة كذلك ، ولكنها تجد وتسعى إلى العلا سعيا مضنياً دءوبا ، حتى أشرفت على نبع الروح المترع بالحياة ، في وحدتها وغربتها الموحشة ، وفي رحلتها الشعرية ، يحدوها شوق عارم إلى الحياة . بيد أنها تجد الحياة ولا تجد الآخر تأخذ المنايا (الأقدار) وهي صفة للموت وكذلك الحمام – أشكالاً مختلفة من مظاهر الأزمة تتنوع بين الهم والليل والأسر والانفصال والعزلة والثبات والجمود ، وكلها تشير إلى الموت الروحي للمجتمع ، وضعف الوجود الإنساني على الأرض ، ومأساة ذلك الوجود . تنشطر الذات في التحول أو الالتفات من التكلم إلى الخطاب (كأنك) فالتجريد : " هو تمثيل مأساوي لانشطار الشخصية في جهدها الخارق لملاحقة الذات والإمعان في الغوص إلى آبار الوعي الباطني العميق " [1] .

(1) د. صلاح فضل : شفرات النص ، ص 40 .

تبدأ الرؤية مرحلة جديدة ، استصغار الزمان وأهله يوجهه الحال (عبيداً) كما يؤكد امتداد الرؤية وتكاملها واتصالها من خلال تنوع وحدتها . بدا المجتمع جليا في هذا القسم (الزمان وأهله – البسيطة) التمرد والثورة على المجتمع وعلى الوجود الإنساني بأسره على وجه الأرض الانفصال عميق بين الذات والآخر ، من جهة ، وبينها وبين نفسها من جهة أخرى فالجرح غائر .

الزمان أهله عبيد مستصغرون ، تلك إشارة ذكية تفض مغاليق كثيرة . أبو العلاء يعنف الإنسان غافلا أسير شهوات نفوس ضعيفة . فليس فيهم من ذاق طعم الحلم ، وتجربة السمو وكشف الحقيقة . نفوس عبيد للدنيا أغرتهم فاستعبدتهم في ذل قيودها . أبو العلاء لا يعنيه إلا تلك الروح التي ذهبت عنها وقدتها وباتت ضعيفة أسيره لقيود ظنتها أقدارا ؛ فكانت أقداراً ، لا يعنيه إلا ذلك الذي يناط به فعل (التخير) والجهد وغواية الصعود إلى السماء، ومطية الشطط والهوى الأرعن!

24 – كأنك أصغرت الزمان و أهله عبيدا ولم ترض البسيطة دارا[2]
25– تظل المنايا في سيوفك شرعا إذا النقع من تحت السنابك ثارا
26– فإن عد ضحضاح الحمام صوارم عددن بحورا للردى وغمارا

في البدء كانت المنايا وفي المنتهى . تلتبس المنايا بالسيوف . السيوف تشبه بالماء ، والماء حياة وهو ورد المنايا . السيوف ماء فيه المنايا شوارع لتشرب ماء الحياة . السيوف هي ضوء الحياة ، وفيها حياة المنايا :

5– وكن إذا لاقيتني ليردنني رجعن كما شاء الصديق حرارا

---

(2) تأمل صعوبة النطق وثقله وتنافر الحروف لتقارب مخارجها في (لم ترض البسيطة دارا) وعلاقة ذلك بالنفي والتنافر بين المخاطب والبسيطة ، وبين البسيطة والدار . فضلاً عن ما يمكن أن يسمي تصعيداً . إيقاعياً في نهاية البيت : (ط – ت – دا – را) (/ / / 0/0) المشتملة على الحركة الأخيرة من تفعيلة (فعول) مقبوضة وتفعيلة (مفاعي) أي مكونة من مقطعين قصيرين وآخرين طويلين .

يجب ألا نتجاهل دلالة الشرط في البيت الخامس والعشرين . تظل المنايا – وتبقي دائمة – في السيوف شرعا إذا النقع ثار ، فلا شك أنها موجودة ، ولكنها لا تتلاشى بثورته ، تظل المنايا موجودة على الرغم من ثورة النقع ، بل إن السيوف تعد (بحورا للردى وغمارا) في مقابل (ضحضاح الحمام) أو سيفه . السيوف عون للردى وأصل للحتف . النقع رهين حركة سنابك الخيل . وهي حركة أساسية في هذا المقطع . تمثل الفرس جهد الإنسان وسعيه وصراعه في هذه الحياة[1] . النقع هو نتيجة حركة سنابك الخيل ، وهو معترك الحياة وصراع الإنسان مع قيود نفسه وما يكابده من المشقة والأهوال والمعاناة في سبيل الحياة . هل يمكن لسنابك الخيل أن تكف عن إثارة النقع ؟ وهل يهدأ الإنسان ويكف عقله عن التساؤل ، هل تكف السيوف عن الإضاءة ؟

النقع هو غبار حوادث الأيام والدهر[2]. في النقع تصبح السيوف ورد الأقدار (المنايا) وفيها نقعها ، تشرب المنايا من السيوف نقعا . النقع هو سعي الإنسان و (جهده) ، وهو نقع المنايا وفيه حياتها . هل ثمة علاقة بين (ثارا) و(مطارا) ؟ أليس (مطار) العزم هو مثار النقع ؟ السيوف هي مجمع نقع الإنسان بنقع المنايا . أو هي التي يتحول فيها نقع الإنسان إلى نقع للمنايا ، السيوف ملتقى الحياة والموت[3] فهي الحياة التي لا تقوم إلا على سعي الإنسان وهي ورد المنايا التي ترتوي منه هذا النقع ثمة علاقة تكامل جدلية بين حركة سنابك الخيل والنقع والسيوف والمنايا والحتوف . النقع بوصفه مشتركا

---

(1) "فالفرس مجلبة للموت كما هي آلة للحياة " د . لطفي عبد البديع : عبقرية العربية .. ص 315 " ومن ثم " فالعطاء الذي يرجى من الفرس الرمز لا يتحقق دون عناء " د . مصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم ص 83 .

(2) للنقع بدائل مثل : القتام وخطر العجاج وضنك القتام ، تشيع في سقط الزند راجع : الشروح : 1/ 303 ،1/ 346 ، 2 / 498 ، 4/ 1722 .

(3) مقيم النصل في طرفي نقيض يكون تباين منه اشتكالا
تبين فوقه ضحضاح ماء وتبصر فيه للنار اشتعالا
غراراه لسانا مشرفي يقول غرائب الموت ارتجالا
(الشروح 1/ 100-102) .

لفظيا هو قلب الدلالة في هذين البيتين في علاقته بالماء في (شرعا – ضحضاح – بحورا – غمارا) من جهة وبالغبار في (سنابك – ثارا) من جهة أخرى . والسيوف هي محور تلك الدلالة . هذا التشابك بين المنايا والسيوف والنقع وحركة السنابك هو مفتاح لوحة الخيل . من ثم كانت السيوف في نهاية القصيدة هادية للسيد إلى مشيئته:

39- هداه إلى ما شاء كل مهند يكون لأسباب الحتوف نجارا
40- كأن المنايا جيش ذر عرمرم تخذن إلى الأرواح فيه مسارا

وكانت أصلاً لكل الحتوف ومركبا لها ، ومعبرها إلى الأرواح . فيها يلتقي الشيء ونقيضه وذلك أصل المفارقة كما هو أصل الرمز . المنايا هي جيش الموت ، والموت يصل إلى الأرواح بالمنايا محمولة على السيف بِكَرِّ الأقدار محمولة على الحياة والسعي وحركة سنابك الخيل . ذلك في ظل علاقة السيف والخيل بعزم الذات ، هكذا تكون الحياة إرادة وفعل اختيار حر جسور ، يتحمل أعباء ذلك الاختيار ، اختيار الحياة نبيلة رفيعة سامية (تخيرت جهدي).

إن سعي الإنسان وعزمه المؤسس على حزمه في لوحة الناقة يقيد السيد ويشل حركته ويجعله تابعا لحركة القواضب المتوقفة على حركة سنابك الخيل . فتتبع حركة السيد حركة القواضب ، ولا يهتدي إلا بنور السيوف القواضب . السيوف عزمات كأنها أقدار . ثمة معنى رائع لعلاقة الإنسان بالأقدار ، تنطوي عليه العلاقة اللطيفة بين المنايا والسيوف ، فالأقدار تكون حيثما تكون الأفعال ، وليس العكس . إضاءة السيوف ترسم للسيد الطريق وتهدي خطاه .

بدأ المقطع الأول بثلاثة أبيات عن الذات والمنايا . كذلك بدأ المقطع الثاني بثلاثة أبيات عن الممدوح / الذات وسيوفه والمنايا أيضا ، ثم ينتقل إلى (تراب الأرض) الذي لم يرض عزها فيتمرد ثائراً عليها ، صاعداً إلى السماء . يردنا تراب الأرض إلى الأرض (في المقطع الأول) بحيواناتها ، ويؤكد ما قيل هناك .

التراب ثائر ، يغترب عن الأرض اعتراضا على عزها الموطوء الذلول . يشتبك التراب مع النقع اشتباكاً. هل يمكن أن نربط بين الشكوى والتبرم والعتاب في قوله:

3- إلى كم تشكاني إلي ركائبي وتكثر عتبي خفية وجهارا

وبين عدم الرضا في قوله (ولم ترض البسيطة دارا) وقوله (لم يرض عزها) على نحو يؤكد دلالة الثورة والتمرد وعلاقتها بالذات والناقة والخيل والتراب جميعا؟

التراب يمثل أصل الإنسان[1]. وهو في رحلته الانفصالية عن الأرض الأم[2] وارتفاعه إلى السماء يتحول إلى نقع ، ويتم هذا التحول في بوتقة الصعود وتحت وطأة سنابك الخيل ، يتحول التراب نقعا في نقطة التقاء سنابك الكميت بالأرض في ميدان الحياة وحلبة الصراع الإنساني وتساؤلاته . تلك هي رحلة التراب وثورته، من التراب إلى النقع إلى المنايا .

إن تراب الأرض بارتفاعه أو ترفعه عن عز الأرض يدين دولة العز البائسة على الأرض (أصغرت – عبيداً – لم ترض البسيطة دارا – لم يرض عزها) تربط القصيدة بين حركتي السقوط وصعود التراب من الأرض إلى السماء واستصغار الزمان وأهله – عبيدا – والأرض وعزها جميعاً . تشتبك الرؤى وتتداخل في هذا المقطع وتبدو حركة العلو والاتجاه إلى السماء حركة أساسية في القصيدة فكل شيء يثور ويعرج

---

(1) وهذا أمر واضح ومتواتر في أساطير الخلق والتكوين وإن أدخلت الشيعة أصلاً نورانياً خلاف السنة راجع : د . محمد عجينة : موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها ، 1/ 174 وما بعدها . فضلاً عن أن ذلك يتفق مع الرؤية الإسلامية في القرآن الكريم لخلق آدم عليه السلام ، سورة الحجر آية 26 ، وسورة الرحمن آية 14 وسورة الصافات آية 11 على سبيل المثال .

(2) " ولعل أكثر مظاهر الكون تجسيداً للأم الكبرى ، كانت الأرض . فالأرض هي الأم الحقيقية للإنسان ولجميع مظاهر الحياة عليها ، من بطنها تخرج عشباً وزرعاً وشجراً ، حياةً للإنسان والحيوان ومن أعماقها تتفجر ينابيع المياه ، وعلى سطحها تسيل مجاري الأنهار . يلتصق بها الإنسان في حياته ويعود إلى جوفها في مماته . " فراس السواح : لغز عشتار .. ص 50 .

إلى السماء ، إن أبا العلاء - مشغول بنوع من الحركة والاتجاه إلى السماء -[1].

12- أوفـت رعانـا للرعـان كأنـما تحادثهـا الشـعرى العبـور سـرارا
13- وبات غـوي القوم يحسـب أنه أجـد إلى أهـل السمـاء مـزارا
24- كـأنك أصغرت الزمـان وأهلـه عبيـدا ولم تـرض البسيـطة دارا
27- كأن تراب الأرض لم يرض عزها فأصعد يبغـي في السمـاء جـوارا
29- إذا مـا عـلاها فـارس ظـن أنه تبـوأ مـا بيـن النجـوم قـرارا

يرتفع تراب الأرض إلى السماء بكل كميت كريم على صـاحبه لا يطعـم مـن ورق الشجر ولا يسقى لبنا ممزوجا بماء ، مصون يختص بطعـام مربـوب وشـراب مخصـوص ، يقوم صاحبه عليه ويتعهده بالصيانة والرعاية[2] .

الكميت رمز شعري فيه من صفات الكميت في الواقع وزيادة . من يعلوه فـالنجوم قراره . كما كانت الناقة ، وغوى القوم : وفي لصاحبه شديد على عـدوه متسـلط .. إلخ .[3] لا يصعد تراب الأرض إلى السماء إلا مرورا بتجربة التحول ، ولا يكون ذلك إلا بخيول ذكية كريمة عفيفة . ولنتأمل (ما رعت خبط الحمى ..) يقول البطليوسي : الخبط .. مـا سقط من ورق الشجر إذا خبط ، وهو أن يضرب بالعصا فينتشر ورقـه ، وتعلفـه الخيـل والإبل . وإنما يفعل ذلك عند عدم المرعى .. والحمى ها هنا : موضع بعينه . والحمى كل موضع يحمى فلا يقرب ،[4] الخيل المعنية صـبور علـى الجـدب ، حـرة لا تغشـى موائـد

---

(1) د. مصطفى ناصف : محاورات مع النثر العربي ، ص 230 .

(2) - يمـل بهـا السباسـب والـموامي فتى لـم تخـش همتـه مـلالا
- ذكـي القـلب يخضـبها نجيعـا بمـا جعل الحـرير لهـا جـلالا
(الشروح : 1/ 58) .

(3) - مكـلف خيله قنـص الأعـادي وجاعل غابـه الأسـل الطـوالا
- تكـاد سوابق حـلته تغـنـي عـن الأقـدار صـونا وابتـذالا
(الشروح : 1/ 42) .

(4) المرجع السابق : 2/ 637 .

السلطان ، وتعرض عن مواطن الذل وترتفع عما يخدش عفتها وكرامتها ، من ثم فلا غرو أن تعلو بفارسها إلى السماء إذ كان يصونها من دوافع يتهالك عليها الآخرون . العزة والعفة والنبل والشرف والوفاء سمات الخيل التي تصدق صاحبها وتصونه وتذيل عدوه ، الخيل هي أوفى صديق ، وأشد عداوة وتسلطاً على من تحارب . ولذا فهي أجدر من يكلف بغاية فارسها الماجد الشريف الذي يشيد مجداً (لا يكشف) عارا ، هو مجد الحياة حرة شريفة .

ربما كان وصف الخيل بـ (عربية) ينكأ جرح العروبة الغائر ، ويجذب سياقا كاملا لمحنة مجتمع يتعرض لرياح الضياع التي تهب عليه من كل جانب وتدب فيه عوامل الضعف والفساد . ألا يحق لنا أن نتساءل عن عروبة تلك الخيل؟ لا سيما في سياقاتها الرمزية وصلتها بالنفس ، وتراب الأرض الذي يبتعث من جديد تحت وطأة السنابك فيثور ويعلو على عز الأرض ، راجيا مكانه في السماء ، وكذلك بغفلة الأرض وأهلها ، والعار ، وسقوط سباع الطير والعقبان والنسور جميعاً .

هنا تبرز كلمة الاستنفار ، وتشتبك الخيل بوصفها سبيل الثورة والخروج والمواجهة مع الناقة بوصفها سبيل البناء والتحرر والحلم ، ومع التعجب في البيت السادس من قلة النفار ، كما تبدو تلك الخيل (العربية) في علاقتها بالنفي (لم أر) مثار جدل وحوار مع خيول الشمس والمجد في القصيدة . هل انتبه أبو العلاء إلى الخيول العربية التي نسيت أو أنسيت مجدها فرضيت بذل القيود وهوانها ؟ هل رام أبو العلاء استنفار تلك الخيول أو تلك العقول ؟ لا شك أن أبا العلاء يسائل النفس العربية مساءلة عنيفة تهز كيانها هزاً وتحرك مياهها الراكدة .. وتدق أجراس الخطر في ساحة الصمت المطمئن العاجز . فطالما حاول استنقاذ الروح من ربقة الذل والهوان وبراثن الضعف والانحطاط ، بل إن أبا العلاء يسائل الوجود الإنساني برمته ، ويقلق بشأنه ، إذ يبحث عن المجهول .

تشكل القصيدة موقفاً إنسانياً ، وثورة للوجود الإنساني على القيود بأشكالها، واحتجاجاً شريفاً عليها . إنها ثورة السكون بصفحة اللغة التي احتوت الإنسان وطاقته الإبداعية .

يشتبك العار[1] مع المنايا والردى والحتوف والسيد ، بوصفه خذلان الروح واستسلامها ، أو بوصفه صغار الإنسان وغله الذي لا فكاك منه . فربما كانت كلمة (يكشف) هنا بمعنى يزيل[2] ، ولها وجه ، فالمجد الإنساني - وإن كان رفيعاً - لا يزيل عار الموت ولا يوقف عجلة الزمان . وتأمل التنكير في (عارا) وعلاقة ذلك بالجهد والعزم والحرية والقدر والموت في رؤية القصيدة ، فلعل العار هنا يمثل الوجه الآخر أو الواقع الذي تحاوره الرؤية في محاولتها السمو عليه أو تجاوزه . يكشف هذا الوجه معنى سطحياً ، ويتكشف عن المفارقة الأساسية في عمق الرؤية . وهي أن حياة الإنسان شرف أدركه الهبط ، ويعجز عن كشفه ولكنه لا يكف عن محاولة استعادته . إن استمرار بقاء المنايا يقابل استمرار علو الناقة والحلم بالاستعلاء عليها . ويدعم هذا الجدل والتوتر اهتداء السيد إلى مشيئته بنور السيوف .

تصور الخيل بالبحار تفيض من أعلى الجبال على أهل الوهاد والسهل الموطأ حركة الخيل مندفعة جارفة كالسيل ، أو مضطربة كأمواج البحر إذا جاش. القوة والاندفاع كالسيل أو جيشان البحر هي أمارات الثورة وإرادة التغيير.السيل يمحو ذل السهل ويجرفه ويطهره والبحر هائج يثور ويجيش بما فيه كبركان يقذف الحمم.

في هذين البيتين حيوية قلقة وثورة عارمة . الخيول بحار تهدر وتجيش وتتحرك ثورتها . ليس الأمر أمر كثرة ، وصلابة ، في تصوير الخيل بالبحار - كما يظن- بل الأمر أعمق من ذلك وأبعد ، فهو تصوير لأبعاد نفسية دقيقة ، لحركة الروح الثائرة على القيود ، حركة التراب حينما يثور على الأرض ، الروح هي التي تثور وتنهض ، فتحرك

---

(1) وكان العار مثل الحتف يأتي على نأي المنازل والخلاج
كأن بني نويرة أدركتهم مسبتهم بعيد أبي سواج
(الشروح : 4/ 1743) .

(2)- كشف الله غمه : أزاله . وفي التنزيل العزيز :﴿ ربنا اكشف عنا العذاب إنا مؤمنون) .. (كشف): مبالغة كشف - المعجم الوسيط : ص 789 . وفي رواية البطليوسي : (يكسب) فربما كان الفرق في هذا المعنى المزدوج لكلمة (يكشف) .

السكون وتقتل صمته ، وتحرك المياه الراكدة . ولأمر ما كان ما يجيش به البحر حجارة سوداء ، (يمج حرارا) فالروح بركان ثائر يقذف حمم الغضب والنقمة السوداء .

ألا تتقاطع علاقة الناقة بالبدر والأرض وأم الخشف مع علاقة الخيل بالسهول والوهاد والنسور والعقبان؟ ثمة قوة وتألق وعلو وارتفاع . ثمة انتصار للإرادة والجهد والعزم . هناك تدفق في الرؤية يفيض فيض الخيول على الوهاد من عل . وربما كانت حركة الخيل تمثيلاً لأثر قيد الإنسان وعدوه كذلك .

في القصيدة ثورة وتحول . ثورة تسم كل شيء بميسمها ، وإيقاع يخطر في أعطافها دون فجوات . إنها الثورة على القيود والذل وسكون الروح وصمتها تصول الروح وتجول ؛ فيغول سباع الطير ضنك القتام ، فتسقط العقبان والنسور موتى ، لم تذكر مادة الموت إلا في هذا الموضع[1] .

لماذا سباع الطير ؟ سباع الطير تنتمي إلى عالم السماء ، وهي كواسر تملك الجو وتسيطر عليه ، وهي رمز السلطة والهيمنة والقوة ، وهي رمز الموت[2].

---

(1) وقد ذكرت المنايا في (ب4 ، 25 ، 40) والردى (ب 26) والحمام (ب 4 ، 26) والحتف (ب 39) وجاء في اللسان : " المَنَى ، بالياء : القدر . والمنى والمنية : الموت ، لأنه قدر علينا .. المنايا : الأحداث والحمام : الأجل ، والحتف : القدر ، والمنون : الزمان .. المنية : قدر الموت ، ألا ترى إلى قول أبي ذؤيب : منايا يقرين الحتوف لأهلها .. فجعل المنايا تقرب الموت ولم يجعلها الموت " 6/ 4282 و " الردى : الهلاك " 3/ 630 و "الحمام بالكسر ، قضاء الموت وقدره ، من قولهم:حم كذا ، أي قدر ، والحمم : المنايا ، واحدتها : حمة " 2/ 1007.و" الحتف: الموت ، وجمعه : حتوف .. والحتوف : الهلاك " 2/ 770 تتداخل دلالات الألفاظ على القدر تارة والموت أخرى .

(2) " النسر هو رمز للأم الكبرى لشتال حيوك باعتبارها سيدة الموت " فراس السواح : لغز عشتار .. ص 208 " عتاق الطير العقبان ، وسباع الطير التي تصيد " لسان العرب : 4/ 3029 . لقد ظل النسر (ملك الطيور) و (شعارا) لهم . ولا شك أن من أول ما يتبادر إلى الذهن عند التفكير في النسر (نسر لقمان) أو (أعمر من نسر) أو (طال الأمد على لبد)" موسوعة أساطير العرب ..1/ 323 فهل فكر أبو العلاء في نهاية ذلك الأمد ؟ هل تذكر قول النابغة : (ديوانه : ص31)

(أمست خلاء و أمسى أهلها احتملوا أخنى عليها الذي أخنى على لبد) ؟

سقوط العقبان والنسور تحول لحركة الصعود في القصيدة كلها وتمثيل لسقوط الإنسان . أو هو ذو علاقة وطيدة بجثوم السيد (فتسقط – يجثم) الاتجاه واحد من أعلى إلى أسفل فاللصوق بالأرض ، كان (ود وسواع ويغوث ويعوق ونسر والمدان) أصناماً معبودة ، فهل ثمة علاقة بين (الشعرى العبور) وبين سقوط (أعقبا ونسارا) ثم بين (نسارا) و (نسر) ؟ ولماذا الجمع بين (العقاب والنسر) ؟ وما علاقة ذلك كله بالقيد والتخير والتحرر والغواية ؟! أما زالت السماء سلباً في عين مسلوب؟! أما ينفك الصعود عن السقوط ؟! أليس ثمة نار بلا رماد؟! فمتى الصباح – إذن – ؟! سيظل الإنسان يبحث عن حرية بلا قيد ، وصعود بلا سقوط ، ونار بلا رماد ، وصباح شمسه لا تغيب .

يرتبط صعود التراب بسقوط النسور والعقبان كوجهين لحركة واحدة . وكذلك يتوازى فعل ضنك قتام سنابك الخيل مع قنص الناقة أم الخشف ، ولسقوط النسور والعقبان علاقة جدل بسقوط شخص الحمام عثاراً بالذات :

4- أسير بها تحت المنايا وفوقها	فيسقط بي شخص الحمام عثارا
23- وتقنص أم الخشف ما أبهت لها	فتحدث عنها نبوة وفرارا
37- يغول سباع الطير ضنك قتامها	فيسقط موتى أعقبا ونسارا
38- ويجثم فيه السيد رعبا فكلما	أضاءت لعينيه القواضب سارا

ثمة علاقة – إذن – بين سقوط أم الخشف وسقوط شخص الحمام وسقوط العقبان والنسور. سقوط شخص الحمام يأتي مع سير الذات (أسير) ، ويأتي سير السيد (سارا) مع سقوط العقبان والنسور موتى . والسقوط حركة أساسية ووجه آخر لحركة الصعود . فالصعود ثورة تغيير وتحول . والسقوط جزء مهم من تلك الثورة . حيث إن إرادة الحياة والبقاء تستدعي القضاء على بعض عناصر الفناء ، لتشييد عالم جديد ومجد رفيع . إرادة التغيير تحتم إزالة بعض العقبات من طريق الذات ، والتخلص من أشياء

ضارة وغير صالحة. ثمة "مزاوجة بين اقتلاع الأشياء وفكرة البناء"[1] . وعلى هذا الوجه يصبح السقوط نتيجة لحركة سنابك الخيول وضنك قتامها وثورة التراب .

البحر هنا دفاع عن الماء في لوحة الناقة (أزرق مترع) يشبهه ويختلف عنه، كذلك بين أزرق مترع وبين البحر جدل النقيضين وحوارهما : الحرب حماية وصيانة للسلام ، ولذا غذاهن الدم بما كن يغذين من الحليب وهن مهار، تأمل علاقة الحليب بالماء الأزرق المترع ، وعلاقة (مهارا) في القافية بـ (بهارا) في القافية المميزة (بالهاء) التي وردت مرة واحدة في غير هذين الموضعين ، وهي (جهارا) . ثمة مطالب ملحة وغامضة منوطة بالسيوف والفرس والتراب . الفرس مجمع الثورة والقوة والتضحية في معركته الدائمة من أجل الحياة ومن أجل نبع الروح المترع بها .

في لوحة الفرس " ثورة يمكن أن تفتك بصاحبها في لحظة من اللحظات . الفرس يريد أن يسمع صوته وأن يهز العالم .. تبدو أزمة الوعي في حديث الفرس .. هذه أزمة الثقة والعلاقة المنبتة بين الفرد والجماعة ، بين الإنسان والعالم . عقل نافر متعاظم يجرب المتناقضات ينفي أكثر مما يثبت . أزمة الفرس هي أزمة الخروج على الحدود . الفرس متحرك دائما يبحث عن شيء لا نعرفه ، ويهزأ – مع الأسف – بالجميع . الفرس يعاني في ظل عظمته الظاهرية من التفكك والتردد.. الفرس في أعماقه مضطرب"[2] .
(أفرعت – نفيض – نهضت – يجيش – يمج – يغول) .

تبحث القصيدة عن تكامل بين الحلم والواقع ، بين الناقة والفرس بين الحياة والموت ، من خلال الحوار والجدل الرائعين بين رموزها . في إطار ثورة الروح في مقطعي ، الناقة الأرون والخيل المتسلط على الأعداء تطهيرا للحياة ودفاعاً عنها ، الموت هو قلق القصيدة لأنها مهمومة بالحياة ؛ من ثم كانت حركة الفرس حركة قلقة مضطربة مشتتة تعلو وتهبط . الثورة هنا هي حركة النفس والعقل الصخب . ثورة على الزمان وأهله وعلى المنايا والسيد

---

(1) د . مصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم : ص 89 .

(2) د . مصطفى ناصف : صوت الشاعر القديم ، ص 81 .

جميعاً . حركة (الكميت) ذات وجهين ، فهي حركة الزمان وأثره ، وهي الثورة عليه في الوقت نفسه . الفرس رمز لوطأة الزمان الذي يسحق الإنسان ، ولعقل الإنسان وثورته عليه . فلا تنفصل حركة العقل عن حركة الزمان ، كما لا تنفصل الخيول عن عدوها.

السيد هو العدو الذي تقمع إرادته فيجثم في القتام رعباً وعجزاً عن الوصول إلى تلك الأرواح[1] الثائرة الهائجة المائجة . ثمة تفاعل بين دلالة انذواء السيد (يجثم) تحت ضنك قتام سنابك الخيل (رعبا) وبين دلالة البدر الذي لاقى بالكمال سرارا من (الخوف) فالأولى هم الناقة الذي تراعيه وتتجاوزه ، والثانية أثر الكميت الذي يحدثه بثورته. من ثم كان السيد قابعاً تابعاً : السيد مرعوب مذعور ، فقد استبدل أسره بأسر البدر وضعفه وعجزه ، وسكونه – يجثم – بسكون الأرض في رحلة الناقة في الأبيات (21 – 23) واستبدل رعبه بخوف البدر :

10- وباتت تراعي البدر وهو كأنه ... من الخوف لا قى بالكمال سرارا
11- تأخر عن جيش الصباح لضعفه ... فأوثقه جيش الظلام إسارا
12- ويجثم فيه السيد رعبا فكلما ... أضاءت لعينيه القواضب سارا

لأن الروح ثارت ، فتحررت من أسرها ، وتغلبت على قيودها ، وقهرت الذل والضعف ، فهدت البدر إلى الصباح إذ هدت السيد إلى مشيته ، كانت قوته من قوتها ، فالخيل تحول الناقة وقوتها وسرعتها وتفوقها في الصراع مع الزمان والمنايا ، الخيل هي ثمرة هذه القوة وثورتها على الزمان والمنايا ثورة عقل جموح لا يهدأ .هل يمكن الربط بين علاقة الناقة بومضة البرق وعلاقة السيد بإضاءة القواضب ؟ ثمة إيقاع متشابه في الحركتين :

---

(1) وأطلس مخلق السربال يغشي ... نوافلنا صلاحا أو فسادا
كأني إذ نبذت له عصاما ... وهبت له المطية و المزادا
(الشروح : 2/ 596) .

19- إذا خفق البرق الحجازي أعرضت وترنـو إذا بـرق العـراق أنـارا

38- ويجثم فيه السيد رعبا فكلما أضاءت لعينيه القواضب سارا

البرق يشير إلى الناقة بالجد في السرعة والنجاة ، فتأرن من بعد اللغوب . والقواضب تعين السيد على السير وتهديه . الحركتان متشابهتان وبينهما حوار وجدل ضمن الجدل الواسع بين أطراف الرؤية الذي يشكل جانبا من حركة إيقاع المعنى داخل القصيدة .

الحرب دائرة رحاها . السيوف والمنايا من جديد : التشابك والتداخل بين السيوف والمنايا والسيد ، بين الحياة والحرية والأقدار والموت . السيد رمز التلون والمكر والخداع . السيد يهتدي[1] إلى مشيئته بإضاءة السيوف . السيوف أصل الحتوف والحياة أصل الموت . يوجد الموت إذا وجدت الحياة . وهل توجد حياة بلا موت ؟ وما الموت لولا الحياة ؟ الإنسان يخوض غمار النقع إلى الموت ، الموت يحيا على حياة الإنسان ويكمن فيها .

33- غداهن محمر النجيع قوارحا بما كن يغدين الحليب مهارا

هذا بذاك . سرار البدر بكماله (لاقى بالكمال سرارا) والعقار بالماء الأزرق (شربن به قبل الضياء عقارا) تبقى المنايا في السيوف إذا النقع من تحت السنابك ثار. الموت هو ذلك الشاطئ البعيد القريب الذي تترامى بنا إليه أمواج الحياة . الإنسان حفنة من تراب الأرض تذروها رياح الأيام فتتحول إلى نقع . الحياة هي نقع الموت . والموت شاطئها . الإنسان وقود تلك الحرب الضروس حرب الحياة . ولكن الإنسان لا يستسلم للموت وإن كان مرفأه الأخير . " أدرك الإنسان أنه مغلول وأن غله هذا مظهر قوته

---

(1) يقول التبريزى " الهاء في هداه راجعة إلى السيد .. والهاء في (فيه) راجعه إلى مهند " شروح سقط الزند 2/ 647 . وهي إشارة جديرة بالاهتمام فحركة الضمائر جد خفية ودقيقة : لا سيما الضمير في (هداه) فهو يشتبك مع التراب والفارس والماجد والسيد ، ولكن السيد هو الأقرب من ناحية والأنسب للسياق من ناحية أخرى . ويدعم ذلك الارتباط بين السيد والسيف في (هداه إلى ما شاء كل مهند) قوله : (فكلما أضاءت لعينيه القواضب سارا) وقوله في موضع آخر (الأبيات 40-48 شروح سقط الزند 3/ 1357) يضيء إلى حد بعيد ما نحن بصدده حيث يتلازم السيد والسيف.

وضعفه . أدرك أن الفناء شرفه وصغاره"[1]. من ثم كان التوتر والصراع بين جهل الهباء وحلمه ، كما كان بين مشيئة الذات ومشيئة السيد :

5- وكن إذا لا قيننني ليردننني رجعن كما شاء الصديق حرارا
39-هداه إلى ما شاء كل مهند يكون لأسباب الحتوف نجارا

كما كانت القصيدة كلها حاشية على الصراع في البيت الثاني (جهلت .. حلمت..) الذي يشكل الزمن الشعري مضغوطا ومكثفا . هنا يبدو فعل التخير في بداية القصيدة فعلا حرا لإرادة اختارت الموت الكريم ، في إصغار الزمان وأهله، والتطلع إلى السماء .

القصيدة إذن موقف عميق من إرادة الروح وحريتها . فالذات تشيد مجدا لا يكشف عارا ، وتمارس إرادتها الحرة ممارسة . فالحياة إرادة قوية حرة مناهضة لقيود الأقدار والموت وهي ذب شديد عن شعلتها ، ومنافحة عن نبتتها ، بيد أن الإرادة منتصرة في قيودها مقيدة في انتصارها . يقهر الإنسان المنايا على كل المستويات والأصعدة ، ويروض السيد ويشل حركته ، فيهديه إلى مشيئته بسيوف هي أصل الحتوف . إن الأقدار والمنايا تمكر بالشاعر وتختاله منذ البداية (أسير بها تحت المنايا وفوقها فيسقط ..) وعلى الرغم من ذلك يحقق الإنسان انتصاره عليها بالسيوف وإن ظلت فيها المنايا . المفارقة في أن اهتداء السيد إلى مشيئته يكون بالقواضب ، ضوء القوة أو هديها وإنارتها في دروب الحياة [2] وأصل الحتوف كذلك . فلم تعد للسيد قوة معاكسة ولكنه يصل إلى مشيئته بقوة السيوف . هذا جانب من رهق التفكير في حركة الزمان ، من خلال الخيل والسيف ، بوصفهما رمزين ، يشكل كل منهما مشكل علاقة الإنسان بالزمان والموت .

---

(1) د . مصطفى ناصف : محاورات مع النثر العربي ص 234 .

(2) راجع : د . وهب أحمد رومية : شعرنا القديم .. ص 330 .

يشيد الإنسان مجده بما يضفيه على حياته من قيمة ومعنى ، فيستوعب بذلك ما يحدثه (الموت) من انفصال أو اغتراب عن الحياة ، حيث إن " اتصال أو استمرار الحياة يرتبط بما لها من معنى "[1]. ولأمر ما كان تأكيد القصيدة الملح على تصوير سمات الخيل التي يناط بها ذلك المجد ، من خلال تأكيدها على السمات الخاصة بالذات والناقة والتراب والكميت ، ولا شك في أنها سمات إنسانية في العمق . فرأينا القوة والحكمة والمعرفة والإصرار والعزة والإباء والحياء والشرف والصيانة و.. الخ .

كما أكدت لغة الشعر في تلك القصيدة بوجوه مختلفة - أهمية تعهد تلك الروح أو النفس بالبناء والرعاية والصقل والتثقيف ، بل واليقظة والحذر من ذئب يتربص بها . لا يملك الإنسان في مواجهة المنايا والحتوف غير نفس شريفة حرة أبية تشيد مجدا لا (يكشف) عارا . هي عونه وعدته في قبوله التحدي في معركته الأزلية مع المنايا على وجه الأرض (يكلفها الأرض البعيدة ماجد) هل ثمة علاقة بين (الأرض البعيدة) موطن المجد ، وبين الأرض الهاجدة في لوحة الناقة ، والأرض والسهول والوهاد في لوحة الخيل ؟ هل ثمة علاقة بين غوى القوم والخيل وفارسها الماجد ؟ وهل لذلك علاقة بفعل التخير ؟ ألا يحمل فعل التخير ملامح الغواية ؟

لذلك كله كانت تلك الروح خبيرة بالحرب إذ سمعن الوغى قبل (الصهيل) ومارسنها بعده . فهي ليست نفس شخص ما بل هي نموذج النفس الإنسانية . نفس[2] وعت حقيقة وجودها وقيمته ،في معركتها الحقيقية ، فحلمت ، فأوسعت الزمان وقارا بعد أن جهلت وأصغرت الزمان وأهله ، بعد أن تمردت على الزمان وعبيده والأرض بأسرها مثلما فعلت الناقة والتراب . جاء الحلم بعد الجهل وجاءت القصيدة مفعمة بمغامرة الجهل السابق على قرار الحلم . ومن ثم نستطيع أن نرتب الزمن الشعري في العلاقة بالزمان في البيتين الثاني والرابع والعشرين ، ذلك بتقديم الثاني منها - بله التجربة كلها - على الأول . أليست ثمة علاقة بين هذين البيتين :

---

(1) جيمس ب . كارس : الموت والوجود .. ص 6 .

(2) يستخدم الباحث (النفس) مترادفة مع الروح و العقل .

7- وأسود لم يعرف له الإنس والـدا كســاني منــه حلــة وخمــارا
34- سمعن الوغى قبل الصهيل وما انسرت مشـايمها حتـى اكتـسين غبـارا

أليست تلك الخيول هي خيول ذلك الإنسان الذي كساه الليل الأسود خمارا كما (اكتسين غبارا) ؟ يخوض الإنسان عجاج حرب الحياة منذ مجيئه إليها (وما انسرت مشايمها) كما سرت بالذات ناجيات في ليل أسود . هل نحن الآن في حاجة إلى التساؤل من جديد عن ذلك الليل الأسود وذلك البدر الأسير وتلك الخيول الثائرة في علاقتها جميعا بالإنسان والإرادة والحرية وفعل التخير وكذلك في علاقتها بالزمان ؟

هنا يتحاور نموذج النفس الإنسانية في القصيدة ، الممدوح أو الذات أو الإنسان مع الزمان وأهله – عبيدا – من خلال الانفصال عنه والاتصال معه على نحو جدلي . نستطيع الآن أن نعي حجم المسئولية الكبيرة التي تلقيها القصيدة بنموذجها على كواهلنا ، وأن ندخل حماها . الحياة عبء ثقيل فمن به زعيم ؟ الحياة هي روعة التضحية من أجل بناء أرفع وأسمى وأكثر اتصالا ودواما منا نحن ومن حيواتنا الفانية ولحظاتها العابرة . فهل منا من يؤثر الحياة على شاكلة القصيدة ؟ القصيدة مساءلة عميقة هادئة متوفزة لزمان أهله عبيد ، وبحث عن روعة الحياة وحقيقة الوجود. القصيدة تموج بالقلق المصيري على بهاء الهباء وانطفاء تألقه. الشعر لا يقول الحقيقة، وإنما يبحث عنها مكترثاً لها مهموماً بها.

على هذا النحو جاءت رؤية أبى العلاء للحياة في هذه القصيدة صراعا قلقا متوترا بين الاختيار والأقدار . أبو العلاء يوهمنا أنه عاجز ضعيف لا حيلة له وأنه حلس ربع بعد ثلاث أو سبع ، ثم لا يفتأ يعبث بقوتنا ، ويكشف ضعفنا وعجزنا واغترابنا عن حقيقة الحياة على الرغم من أننا لم ندخل جدرانه ، وأسوار عزلته ! القصيدة تصور الآخرين سجناء أسوار نفوس عاجزة وقيود شهوات استعبدتهم فعبدوها كأقدار ، لا يستطيعون دفعاً لسلطانها الذي دفعه أبو العلاء ورده فكان حرا وكانوا عبيدا أسراء . فيقول :

1- تخيرت جهدي لو وجدت خيارا وطرت بعزمي لو أصبت مطارا

لكنه يعود فيقول :

24- كأنك أصغرت الزمان وأهله عبيدا ولم ترض البسيطة دارا

وإن قال (بعد) ذلك[1]:

2- جهلت فلما لم أر الجهل مغنيا حلمت فأوسعت الزمان وقارا

نظن أن الجهل لا يليق به لعجزه وضعفه . وإنما الجهل لا يليق بالإنسان لأنه ليس مغنياً ، فالموت ينتظر الحياة ، والسكون مآل الثورة والمنايا في السيوف شوارع والسيوف هادية السيد إلى مشيئته ، من ثم كان الحلم قراره ، فالجهل لا يليق بالهباء وإن ثار ، والمنايا ستظل في سيوفه حلم أو جهل :

25- تظل المنايا في سيوفك شرعا إذ النقع من تحت السنابك ثارا

سيان التقنع والجهاد ، فالموت مصيب لا محالة . ثورة الهباء لا تغني ، الحلم حكمة وقوة روحية ، الروح موفورة العافية في الحلم وقادرة على فهم حقيقة الوجود الإنساني ، فالجهل ليس مغنيا من ثغرة الموت التي ربما يواريها الحلم والتقنع . ولكن خصوصية الرؤية العلائية الإنسانية تحتم أهمية الجهل وضرورته وإن لم يغنها[2] ، ولو رضي أبو العلاء الحلم ، لما كتب القصيدة ، فالقصيدة لا تقدم حلاً بل رؤية قلقه مهمومة بالحياة ومأزقها ، ومتوترة بين الجهل و الحلم .

إذا كان الموت يهتدي إلينا لا محالة ، وكان لا يقبل المساومة، فليكن اختيار الحياة هو طريقنا إليه ما وسعنا الجهد والعزم ، وليكن التقاعس عن هذا الاختيار عارا وموتا

---

(1) يقول في قصيدة أخرى (الشروح : 2/ 618) :

ولما رأيت الجهل في الناس فاشيا تجاهلت حتى ظن أني جاهل

(2) قال المتنبي (ديوانه : ص 164) :

كل حلم أتى بغير اقتدار حجة لاجئ إليها اللئام

يستحق المناهضة والمحاربة . ذلك هو الموت[1] الذي يحاربه أبو العلاء ، وتلك هي المنايا التي لا ينى يصارعها فيردها خائبة ، حرارا. لذلك بدأت القصيدة ، بـ (تحيرت جهدي) في ذود المنايا ، ثم وصلت إلى (كأنك أصغرت الزمان ..) بهذا الاختيار الذي رفعك فوق زمان أهله عبيد ، ثم إلى إضاءة السيوف . السيد الجائم أصبح بين رعب من ضنك قتام سنابك الخيل وبين فرصة تمنحها له إضاءة السيوف ، بدأت القصيدة إذن من حيث انتهت . الحلم نتيجة القصيدة ونقطة الوصول ، ومن ثم كان نقطة الانطلاق التي تبعتها رحلة الجهل الطويلة لتنتهي إلى ما بدأت به من قرار الحلم .

كأن أبا العلاء معنى بما يصيب روح الإنسان من شحوب وضعف وابتذال وصغار . لذلك قال : (يشيد مجدا لا يكشف عارا) ؟ جاهد أبو العلاء مجاهدة في محاولته تخليص الروح من ذلك العار . إذا كان الموت قدرا ومصيراً يشكل عاراً للإنسان لا دفع له ، فإن موت الروح حية يشكل كذلك عاراً يجب دفعه لأن بإمكانه ذلك . فلا يغرنك البيت الثاني .

2- جهلت فلما لم أر الجهل مغنيا حلمت فأوسعت الزمان وقارا

لا يغرنك ما يتبادر إليك من دلالة الاستسلام ، فالحلم يسبقه جهل بل إن (أوسعت) توحي بطبيعة ذلك الحلم ، فأبو العلاء حلم حنقاً على الزمان ولم يقصر في جهل ، بل لعله لم يحلم قط . ألم تكن القصيدة مغامرة رائعة للجهل وثورة عارمة للحياة . ليس الحلم من مهام القصيدة ، القصيدة لا تعنى إلا بالجهل الذي لا يغني ، حتى الحلم نفسه كان جهلاً (أوسعت) ! متوازية مع (أصغرت) وهل كتابة القصيدة نفسها بعيدة عن جهل الإنسان ومغامرة الحياة . هل يمكننا القول إن القصيدة لا تعبأ بالحلم أو الجهل ، بل تهتم بما لا

---

[1] قال تعالى : ".. ويأتيه الموت من كل مكان وما هو بميت .." وقال عدي بن الرعلاء (لسان العرب : 6/ 4295) :

ليس من مات فاستراح بميت إنما الميت ميت الأحياء
إنما الميت من يعيش شقيا كاسفا باله قليل الرجاء

يغنيان عنه معاً ، أي الموت ؟ وهل ينفصل الاهتمام بالموت عن الاهتمام بالحياة ؟ وهل يخرج الاهتمام بأيهما عن مشقة الوعي بالزمان والتوتر بينه وبين الأبدية ؟ الإنسان " موجود يعيش في الزمان ، بل موجود يعيش الزمان ، إن لم نقل بأنه هو الزمان ! "[1]

لا أرى أبا العلاء إلا مهموماً بصيانة الحياة ، عاكفاً على رتق ثوبها المهترئ البالي ، من خلال معالجة محنة الروح ما وسعه الجهد . ذلك الموت الرمزي[2] هو مسئولية كل إنسان وفيه الاختيار وحرية الإرادة كاملة غير منقوصة . من هنا كان في الحلم والوقار والحكمة دواء تلك الروح وشفاؤها . وكان ذلك الشفاء بغية أبي العلاء من وراء الجهل الذي لم ير فيه دواءها فهجره إلى الحلم . تتوهج القصيدة تحت أشعة المفارقة ، وكذا الحياة . الإنسان قدره الموت، ورغم ذلك لا يكف عن الجهل والمحاولة أو هو قوي قدره الموت . فالحلم استسلام من وجوه ، أو انسحاب من ميدان الحرب ، ولكن ليس ذلك لضعف الفارس بل لهشاشة الوجود الإنساني ذاته وذلك ما أرق أبا العلاء وخيله . فأبو العلاء شاعر متأمل أرهقه التفكير في مأساة المصير الإنساني في علاقته بالزمن .

الحياة أمرها أدب هكذا قال أبو العلاء . الحياة معركة مع الموت ولكن ما هو مفهوم الموت والحياة ؟ هذا هو السؤال . الروح النبيلة تتعرض لمحنة . ومحنة الروح في التردي إلى الهاوية والسقوط في الشرك المنصوب لها . وحياتها في التغلب على ذلك التردي والخلاص من براثنه . هكذا يكون شرف الحياة جديراً بالاعتبار والاختيار عبر الصراع الدامي مع مظاهر المحنة بوصفها منايا أحكمت قبضتها على الإنسان . هكذا تصبح إضاءة القواضب هي إضاءة الروح وهدايتها ، الروح التي لا يعجزها الموت بل يضيئها . الإضاءة بالدم والبرق في صنع الحلم الإنساني الرائع . حلم المجد والولادة من جديد .

نستطيع على هذا الوجه أن نفهم لماذا فزع أبو العلاء وهب منافحا عن الحياة وحرية الإرادة والاختيار ضد آفة التردي والاستسلام له . فالتردي في المحنة يمثل ضربة شديدة

---

(1) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الإنسان ، ص 74 .

(2) راجع : د . وهب أحمد رومية : شعرنا القديم .. ، ص 328 .

لحياة الروح وإرادة الإنسان وحريته في حياته ، وموتا قبل الموت ، من ثم كان أبو العلاء يستنهض الروح ، ليعيد الحياة إلى الحياة .

كذلك نستطيع أن نفهم الصراع مع المنايا على أنه صراع مع الاستسلام والضعف والمحنة . الإنسان لا يستسلم وتلك قوته ، فيستنبت الإرادة والحرية في تربة القيود والأقدار ، في ليل الحياة . يقيم للحياة بناء شامخاً (يشيد مجدا) وقلعة حصينة لاتصال روحي أكثرا استمرارا ودواما ، يعز على المنايا الوصول إليها أو اختراقها وإن لم يعز عليها اختراق الجسد . " فإذا كان الموت أقرب ظهورا ، فالحياة أعمق منه جذورا "[1] .

يتحاور قطب الحرية والإرادة مع قطب القدر . ويتقلص قطب القدر حتى لا يكاد يتسع لغير الموت . فالموت هو المصير وهو القدر الوحيد الذي تستحيل معه الحياة . الموت هو انتصار الزمان أو الهزيمة أمامه ، وهو هداية السيد . حياة الإنسان شرف أدركه الهبط / الموت . وتكمن مأساة الإنسان في إصراره على الاستمرار في محاولة الصعود على الرغم من الهبط المقدر لها آخر المطاف . تجسد الرؤية مأساة الذات ووجودها القلق المأزوم ، من خلال الإحساس بالعجز والوعي بالقوة معاً . وهي من خلال البحث الدءوب . واستمرار الإخفاق تكشف عن حقيقة الوجود ، وتعبر عن جوهر الموقف الإنساني المتمثل بهذا الجدل الأزلي بين أحلام الإنسان وأشواقه العظمى من جهة ، وضعفه وقدرته المحدودة أمام الزمان أو المنايا أو المصير من جهة أخرى .

- **الالتفات :**

ثمة التفات رائع على مدى القصيدة كلها ويشكل وحدة عميقة لروح القصيدة المعقدة ، وهي وحدة من ألطف ما يمكن أن نجده على مستوى إيقاع المعنى ذلك الإيقاع المرهف الدقيق عبر حركة الضمائر المتشابكة في الحركة من ضمير المتكلم في (تحيرت - وجدت - طرت - أصبت - جهلت - لم أر - حلمت - أوسعت - تشكاني - إلى -

---

(1) د. مصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم : ص 62

ركابي – عتبى – أسير- بي – لا قيني – ليردني – طعمي – عنسي – كساني – بي – كأني – أطرت) إلى ضمير الغائب – الناقة في : (سرت – فخرقن – بها – .. إلخ) وتداخله مع البدر وغوى القوم ، ثم العودة مرة أخرى إلى ضمير الغائب – الناقة في : (قيدت – حسبت .. إلخ) إلى ضمير المخاطب – في التجريد – في : (كأنك – أصغرت – لم ترض – سيوفك) إلى التراب ، إلى ضمير الغائب – الخيل في: (رعت – شربت – علاها – مثلها – تذيل – تصون – حاربته – يكلفها – غذاهن- كن – سمعن – اكتسين – أفرعت – حسبتها – تفيض – نهضت – قتامها) في علاقته بالكميت والتراب ، ومرورا بـ (فارس) و(ماجد) إلى ضمير الغائب – السيد في) هداه – شاه) .

من الممكن أن نلخص حركة الالتفات المفصلية على المستوى الظاهر في شبكة الضمائر في القصيدة كلها في الالتفات من ضمير المتكلم (تحيرت) في حركة الناقة إلى ضمير المخاطب (كأنك) في حركة الخيل اشتباكاً بالأطراف المتداخلة مع الذات ، فالذات تنسرب في الناقة والغوي والتراب و.. إلخ هكذا يتأكد لنا أن الغيرية - في الشعر هي – في كثير من الأحيان – ذاتية مقنعة -[1] وأن - الجمال رهين بجمع الأشتات وإظهار الوحدة من خلال التنوع -[2] ، وأن تلك الوحدة هي انسجام النص- فالأهم هو الانسجام وليس الاتساق-[3] ، وإن كان الاتساق في السقط ليس باليسير ولا السهل .

- **كأن :**

إن موضع استعمال (كأن) موضع متميز في السقط ، وذو خصوصية ، فهي باب يدلف منه الشاعر إلى أعماق الرؤية ، ومن ثم فإن مواضع ورودها في القصيدة تشكل بؤرا دلالية ومحاور ارتكاز للرؤية . وردت (كأن) في القصيدة ثماني مرات في ثمانية مواضع متفرقة ، وهي تشكل رابطاً ينظم أجزاء القصيدة في سلك واحد ، كما يبرز

---

(1) د. وهب أحمد رومية : شعرنا القديم و النقد الجديد ، ص172.

(2) د. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، ص252.

(3) د. محمد خطابي : لسانيات النص ...، ص387 .

وحدتها في تنوع حركاتها ، وجاءت (كأن) مع المنايا مرة واحدة في مقابل سبع مرات للذات ومفرداتها ، ولعل في ذلك ما يؤكد أن القصيدة تحتشد لمواجهة المنايا ، وأن المنايا هي الدافع والمثير والمحرك . هذه المواضع هي :

1- (.. كأنني أطرت بها في جانبيه شرارا) ← الذات

2- (.. كأنه من الخوف لاقى بالكمال سرارا) ← البدر

3- (..كأنما تحادثها الشعرى العبور سرارا) ← الناقة

4- (..كأنما شربن به قبل الضياء عقارا) ← الناقة

5- (..كأنه إليها بجد في النجاء أشارا) ← البرق

6- (كأنك أصغرت الزمان وأهله..) ← الذات

7- (كأن تراب الأرض لم يرض عزها..) ← التراب

8- (كأن المنايا جيش ذر عرمرم ..) ← المنايا

فمن الذات إلى البدر ومن الشرار والكمال إلى السرار ، من الجهل إلى الحلم. ومن الماء إلى الخمر ، والبرق المثير ، ومن إصغار الزمان وأهله إلى توقيره ومن الأرض إلى السماء (ثورة التراب) ، ومن السماء إلى الأرض ، (سقوط العقبان والنسور) القناع الأخير، ومن ثم انتصار المنايا (جيش ذر عرمرم) على الأرواح بالقواضب . أليست هذه هي مرتكزات الرؤية ؟

- **المقابلة :**

تتآزر المقابلة اللغوية مع المقابلة السياقية ، أو تشكل أساسها ، وتجسد حركة الحوار الجدلي بين أطراف الدلالة من المفردات والتراكيب إلى حركة الرؤية العامة ؛ فتتجلى حركية الرؤية وإيقاع المعنى من خلال ثنائيات التقابل المتفاعلة ، ويمكن أن نرصد التقابلات على مستوى الصياغة لنرى – من خلال متابعة علاقاتها بالرؤية المطروحة هنا – دورها في تشكيل تلك الرؤية ، وأهم هذه التقابلات : (جهلت – حلمت / أسير – يسقط / تحت – فوق / لاقيتني ليردنني– رجعن حرارا / تجم – غارا /

الكمال- سرارا / جيش الصباح – جيش الظلام / ضن زند – يقبس / مناخ - مثارا / غطيط النوم – نهمة زاجر / أعرضت – ترنو / تأرن – اللغوب / تقنص – فرارا / الأرض – السماء / تذيل عدوا ، تصون ذمارا/ محمر النجيع – الحليب / ذات نيق – الوهود / مطمئن – يجيش ، يمج / يجثم – سارا) ولنتأمل روعة العلاقات بين تلك التقابلات في سياق الرؤية وعلى سبيل المثال ذلك التقابل الأخير الذي يجسد حركة الدلالة وعمق الرؤية وجدلية العلاقات فيها ، فجثوم السيد في بداية البيت يئول إلى حركة في نهايته ترتبط الحركة بالسكون والسكون بالحركة ، في جدلية مثيرة تشف عن علاقة الحرية بالقيد .

ولا شك فيما تقدمه تلك التقابلات من ديناميكية تسهم في تشكيل الرؤية وتكوينها أو تبنينها على مدى القصيدة ، من خلال الثنائية التي تؤطر حركة المعنى، ثم بوصفها تتيح تعدد الأطراف باختلاف تلك الثنائيات ؛ مما يجعلها تشكل نقاط ارتكاز حيوية في لغة القصيدة وتستقطب علاقات أكثر ثراء بين لغة الشعر ودلالاتها ، فضلاً عن تفاعلها مع بنيات أخرى في القصيدة على مستويات مختلفة مثل المفارقة والرمز أو التكرار والجناس والقافية .. ؛ فتنمو الرؤية وتتكامل بتلك الأدوات وعلاقاتها المتفاعلة في لغة القصيدة على كل المستويات . وهناك علاقة وطيدة بين شيوع المقابلة وأسلوب الشرط ورؤية القصيدة أو الصراع النفسي بين الحرية والقيد والجهل والحلم ، حيث يؤدى كل من المقابلة والشرط وظيفة الاتزان النفسي من خلال جدل الأطراف فيهما ، فما ينفك شيء عن مقابله، ولا شرط عن جزائه ولا حلم عن جهل ، أو العكس .

- **الشـرط :**

وتسهم التراكيب في حركة الإيقاع إن على مستوى الصياغة أو الدلالة . والتراكيب الشرطية وهى شائعة في هذه القصيدة تمفصل صياغة كثير من الأبيات، بحيث تصبح الحركة الإيقاعية الدلالية محصورة بشقي التركيب الشرطي، فضلاً عن أن جواب الشرط غالباً ما يستغرق الشطر الثاني كله فيدعم بذلك إيقاع الوقفة العروضية وحدتها إذ

يستقل التركيب – إيقاعياً – استقلالاً نسبياً في كل شطر ، لا سيما الشطر الثاني حيث يكون الأول تأسيساً وتمهيداً له .

وقد ورد الشرط بـ(لو) مرتين و(إن) مرتين و(لما) مرة واحدة و(إذا) تسع مرات . بالإضافة إلى باء العوض أو المجازاة ، وفاء السببية ، وكلها تدعم تقسيم[1] البيت إلى شطرين إذ يأتي الرابط في بداية الشطر الثاني (فتذعر – فتحدث – فأصعد – بما كن ..) . وقد جاء الشطر الثاني في أكثر أبيات القصيدة شبه مستقل تركيبيا كأن يجيء جواباً لشرط (حسبت مناخا أوطنته مثارا)، (رجعن كما شاء الصديق حرارا) أو حالاً : (تذيل عدوا أو تصون ذمارا) أو وصفا: (يشيد مجداً لا يكشف عارا) أو معطوفا على الشطر الأول وهذا كثير . فأبو العلاء يعي تماما طبيعة اللغة الشعرية وهو حريص على دعم إيقاعية الصياغة الشعرية في القصيدة ، ويعتني بها اعتناء من خلال تلك التوازيات الصوتية والتركيبية ، والتماسك والوضوح في بنية البيت وتجاوب شطريه ، وغيرها من جماليات لغة الشعر .

وجدير بالذكر أن الشرط يمثل أداة بارزة في ديوان سقط الزند كله بشكل طاع، ولعل ذلك يرجع إلى وطأة الإحساس بالقيود أو الفقد الفادح في الرؤية العلائية؛ فالشرط تقييد وتعليق ، ولا شيء غير مشروط ، كل شيء يخضع للشروط والقيود . فربما كان الشرط من هذه الزاوية تجسيداً للأشواق والآمال والمطامح المتمنعة ، ولشروطها العزيزة المنال ، فالشرط تجسيد لعلاقة الجدل والتوتر بين الحرية والقيد .

- **التكرار:**

ومن تلك الجماليات التكرار ، بما يقيمه من تعالقات صوتية دلالية بين بعض المفردات مثل : (تخيرت- خيارا / طرت – مطارا / مياه – ماء / عد- عددن / ماجدا – مجدا / غذاهن – يغذين) حيث يوظف الاشتقاق في صنع ذلك التشابك ويسهم في

---

(1) ولهذا التقسيم الإيقاعي علاقة وطيدة بالدلالة إذ تمثل أجوبة الشرط أو جزاءاته الفعل / الموقف – وهي ردود أفعال – سواء كان فعل الذات أو الناقة أو الخيل أو التراب أو المنايا .

جماليات القصيدة . وكذلك التماثل بالمشاكلة مثل : (رعانا ، للرعان – البرق ، برق) حيث تختلف دلالة اللفظ على وحدته .

وكذلك التقسيم اللغوي في نهاية الأبيات من خلال العطف أو غيره ، وتعاضد ذلك مع القافية وما يمنحه ذلك من تكثيف الأثر بالمعاودة الدائرية ، مثل : (فتقطع قيداً أو تبت هجارا - تنوش بريراً حوله وبهاراً – فتذعر سربا أو تروع صوارا - نبوة وفرارا - بحوراً للردى وغمارا – يجيش جبالاً أو يمج حرارا - أعقبا ونسارا ..) أو التقسيم داخل الأبيات مثل :(فلله طعمي ما أمر مذاقة – ولله عنسي ما أقل نفارا / جهلت فـ ..- حلمت فـ../ تخير جهدي – طرت بعزمي / لو وجدت خيارا- لو أصبت مطارا / ما رعت .. - ولا شربت / يشيد مجدا - يكشف عارا..) .

وثمة التقديم والتأخير مثل تقديم جواب الشرط الثاني في بداية الشطر الثاني ومن ثم اشتباكه مع جواب الشرط الأول في نهاية الشطر الأول في قوله :

19 – إذا خفق البرق الحجازي أعرضت وترنو إذا برق العراق أنارا

وكذلك قوله :

8 – سرت بي فيه ناجيات مياهها تجم إذا ماء الركائب غارا

وقوله :

25– تظل المنايا في سيوفك شرعا إذا النقع من تحت السنابك ثارا

وكذلك الاعتراض بالحال : (وهو هاجد – موتى) أو بغيرها .ولا شك في أن تلك المظاهر تشكل إحدى جماليات الرؤية الشعرية في القصيدة .

- **عوداً على بدء :**

بدون تكرار القول في كون تلك القصيدة مدحاً أو لا ، أرى (أن تعديل أو تشذيب أو هيكلة) بنية القصيدة على هذا النحو إشارة مثيرة إلى أن المدح لا يختلف عن هذه القصيدة التي جمعت بين أهم مرتكزات قصيدة المدح : (الناقة والخيل والسيف والزمان

والموت) وخلت كذلك من إشارة صريحة إلى كونها مدحا ! ألا نستطيع أن نربط بين ذلك وبين إشارته العميقة الرائعة : (مدحت فيه نفسي) ألا نقرأ هذه الجملة / النص في علاقتها بالديوان والإنسان ؟ إن لم يكن كلام أبي العلاء (شعره) باسم الإنسان فباسم من يكون ؟ ومن – حينئذ – غير الشاعر يمكنه النطق باسم الإنسان وعقله ولسانه .. ؟ ومن غير الإنسان يمكنه البحث عن المجهول وامتطاء خيول الشمس؟ وهل بغير مشكل الوجود ينشغل الشعر ؟! الشعر أرفع من أن ينشغل بغير ذلك السر . إن لغة الشعر في أرفع مستوياتها بحث شاق ومضن عن ذلك السر ، سر الحياة المشكل .

فلماذا لا يكون الممدوح تعبيرا عن انشطار الذات الإنسانية وحوارها ، في ذلك (التجريد) الذي يبني الشاعر فيه نموذجه ، وينحت تمثاله تحت اسم (الممدوح). لماذا لا يكون المدح أو الممدوح لحظة بحث وكشف عن المجهول ، عن شيء رائع خلاب ، عن درة – في هذا البحر – تمتدح ؟ ألا يحدق الشاعر في شمس ذلك الممدوح ؟! لماذا لا يكون جدل بين المدح والرثاء ، من هذه الزاوية التي ترى في الممدوح بعثاً لآمال ومطامح وبحثا عن أشواق عظمى ، وفي المرثي تجمد تلك الآمال والأشواق أو إجهاضها أو فقدها ؟ المدح مفعم بالرغبة العارمة في الكشف عن ذلك المجهول، عما يهدد تلك الحياة ، عما تئول إليه الحياة. الرثاء والمدح وجهان لإشكالية الوجود والعدم .

المدح في هذه الرؤية – إذن – يمثل كوة النور في عالم الظلام اللانهائي ، لحظة السمو والارتفاع إلى آفاق بعيدة غير محدودة ، والانطلاق نحو المجهول .. المطلق .. اللامحدود .. المدح بحث شاق ومساءلة مضنية . مخاطرة كبرى أو مغامرة للفكاك من الأسر والاندفاع نحو الكمال .. قصيدة المدح تعلق بسماء الإنسان ، ثامنة السبع الشداد ، وخروج من الأرض والسموات جميعا ، خروج إلى اللانهاية واللامحدد واللا... إلى ما سيظل بلا لفظ يحده أو تعبير ينقله ، إلى ...! في المدح عزلة وتوحد ، عزلة عن الأرض ، وتوحد (بالشعرى العبور) لماذا الشعرى العبور؟ ولماذا السرار؟ ولماذا كان اللقاء في السماء ؟ ولماذا تكون السماء مسرح المغامرة ؟ لماذا الغواية ؟ لماذا قنص أم الخشف ؟

لماذا الإصغار والتمرد ؟ لماذا الحلم بعد الجهل ؟ لم تلك الثورة ؟ أليس ثمة علاقة بين الحلم و(تظل المنايا..)؟ وما الفرق بين القنص والاهتداء ؟ ولماذا كانت الهداية والاهتداء من نصيب الذئب .

ثمة سر مشكل ومغامرة رائعة لاقتحام تلك الأغوار السحيقة في ذلك الكهف المظلم الرهيب ، أو لهتك حجاب الدرع وفض السر. لن تهدأ خيول النهار ، وستظل تعدو وراء العربة التي تجرها وتسابق الظلال ، ستظل في رهج عارم مؤرق ، وثورة لا تنطفئ نارها ، وستظل السيوف وسط القتام تلمع وتشرق وتتلألأ وتضيء وتتوهج فيها الدماء ، ويتوهج الرماد ؛ فيهتدي السيد . ستظل (الناقة) بوتقة تلك الثورة .. ، سيظل البدر في الآفاق سياراً يحلم ويشتاق إلى لقاء الشمس والاتحاد بنورها .. ولن يكف الغريب عن الشوق والحنين إلى الوطن والعودة إلى ربوعه الخصبة ، قرب المزار ولا مزار! وسيظل التراب يراوده الحلم في الصعود إلى السماء .. وستبقى السماء قريبة على بعدها .. بعيدة على قربها ..

لا مفر من الرحيل إلى الكهف ، وإن لم يرجع الإنسان من تلك الرحلة بالسر، فما السر إلا تلك الرحلة ذاتها بما فيها من صراع وقلق وتوتر ومشقة وجذع .. رحلة البحث المقدسة عن النور والحقيقة والمجهول ، رحلة الوجود ومغامرته المضنية المضيئة مع العدم ، رحلة الصمت والسكون وثورتهما وتلاشيهما في الصمت والسكون .. فلا مفر للسكون من الثورة ، ولا بد من قدح الزند بقدح الممدوح أو قدح الحياة بالموت ! وقدح الحرية بالقيد ، لا مفر للوعي الإنساني من الثورة ولا مآل للثورة إلا ..

* * *

المبحث الرابع

حومة الدجى .. ونور الوعي

تنقسم هذه القصيدة قسمين كبيرين ، يشكل الأول منهما مرحلة التذكر عبر لوحة الليل من البيت الأول إلى الثالث والعشرين ، ويشكل الثاني لوحة الخروج إلى المدح من البيت الرابع والعشرين حتى البيت الثاني والستين ، وهو في مدح الشريف أبي إبراهيم العلوي فهو حسيب نسيب ذو مكانة . يقول أبو العلاء في بحر الخفيف :[1]

1- علاني فإن بيض الأماني فنيت والظلام ليس بفان

2- إن تناسيتما وداد أناس فاجعلاني من بعض من تذكران

3- رب ليل كأنه الصبح في الحسن 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 والبدر طفل وشباب الظلماء في العنفوان

7- ليلتي هذه عروس من الزنج 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 الحندس والبيد إذ بدا الفرقدان

11- نحن غرقى فكيف ينقذنا نجمان في حومة الدجى غرقان

12- وسهيل كوجنة الحب في اللون وقلب المحب في الخفقان

13- مستبدا كأنه الفارس المعلم يبدو معارض الفرسان

14- يسرع اللمح في احمرار كما تسرع في اللمح مقلة الغضبان

15- ضرجته دما سيوف الأعادى فبكت رحمة له الشعريان

---

(1) شروح سقط الزند : 1/ 430 .

16- قدمـــاه وراءه وهـــو فـــي العجـــــز كســـاع ليست لـه قـدمان
17- ثم شاب الدجـى و خـاف مـن الهجر فغطى المشيب بالزعفران
18- ونضـا فجـره علـى نسره الـوا قـــع سيفـا فهـم بـالطيران
19- و بـــلاد وردتـــها ذئـــب الســـر حـان بـين المهـاة والسرحان
20- وعيـون الـركاب ترمـق عينـا حـولهـا محـجـر بـلا أجفـان
21- وعلـى الدهـر مـن دمـاء الشهيـد يـن علـــي ونجـلـه شاهـدان
22- فهما فـي أواخـر الليل فجرا ن وفـى أوليـاتـه شفـقـــان
23- ثبتـــا فـــي قميصـــه ليجـــيء الـــحشر مستعديـــا إلى الـــرحمن

تبدأ القصيدة بالفقد مباشرة وعلاقته الوطيدة بالظلام ، هذا التناقض الأساسي في الرؤية العلائية بين فناء الأماني وبقاء الظلام هو مصدر التوتر في القصيدة ، وترتبط هذه البداية بالقصيدة التي يجيب الشريف أبا إبراهيم العلوي عنها ومطلعها :

- غير مستحسن وصال الغواني بعد ستين حجة وثمان

ومن ثم كان الحديث عن الشباب المولي والأماني الضائعة ، من خلال لوحة الليل بمفرداتها وتداعياتها الرمزية ، حديثا مفعماً بالقلق والتوتر (بيض الأماني والثريا والفرقدان والحندس والبيد وسهيل والمشيب والهجر والفجر والمهاة والسرحان) وكلها رموز تؤسس الفقد وتشكل دلالته ، لا سيما سهيل في علاقته ببيض الأماني ذلك الذي ضرجته دما سيوف الأعادي واستغرق خمسة أبيات آخرها قوله :

- قدماه وراءه وهو في العجـ ـز كساع ليست له قدمان

تثير صورة سهيل دلالة العجز والمفارقة وتكشف أبعاد الأزمة . فالقصيدة تنطوي على توتر جدلي نابض في كل أبياتها ، وتشكل إيقاعها النفسي العميق ، ويمنحها دلالات خصبة وثرية ، ويمكن أن نرصد ملامح هذا التوتر في علاقات بعض الأطراف ، فهناك مجموعة من العلاقات الأساسية (الضمنية) بين أطراف متعددة ، تتنوع لتتوحد ،

وتسهم في تشكيل ملامح الرؤية في هذه القصيدة ، ولنحاول اكتناه تلك العلاقات ؛ للكشف عن مسار الدلالة ومن ثم أعماق الرؤية وإيقاعها . وأساس تلك العلاقات هي علاقة فناء بيض الأماني ببقاء الظلام ، أو بين (رب..) مع الحال المحمودة للتقليل و (كم) مع الحال المذمومة للتكثير ، تلك العلاقة التي تعاود الظهور في أكثر من شكل من أشكال الفناء والفقد أو الانفصال في الصراع مع الليل مثل علاقة الوداع والانفصال عقب لقاء قصير بين الهلال والثريا ، فالثريا بفراقها تتقاطع مع بيض الأماني وفنائها[1] . وما لذلك من علاقة بوصال الغواني (في مطلع قصيدة الشريف) .

كذلك علاقة سهيل الخفاق المستبد المنفرد معارض الفرسان المسرع في غضب ، بالأعادي وسيوفهم التى ضرجته دماً . وأيضاً علاقة الانفصال في (هرب) النوم عن الجفون ، وهرب الأمن عن فؤاد الجبان ، وكذا علاقة التنافر والتناقض بين (الدجى) و(الشيب والهجر) أو بين (الفجر) و (نجوم النسر الواقع) ، أو بين (المهاة) و (السرحان) أو بين (الشخوص) و(حمل الشهب والسماك وقوس الكواكب وحوت النجوم) وعلاقة النسيان بالذكر والركض بوقفة الحيران ، والمدح بالذم ، والإرادة بالشغل بغيرها ، وطفولة البدر بشباب الظلماء ، والسعد بالنحس ، وبني حواء بالحيوان ، والحصى بالمرجان والدر ، والماء بالخمر ، والإيمان بالكفر ، والليل بالنهار ، والقمر بالشمس .

إطار القصيدة – إذن- هو الصراع بين النور والظلام في حومة الدجى ، بين الهدى والضلال ، بين الإنسان والزمان ، بين الحياة والموت . تلك علاقات انفصال وفقد وتناقض تشي بالمأساة الإنسانية وأساس الرؤية والفقد الذي تصلى الذات جمرته ، ويجسدهما . ومع كونها علاقات انفصال إلا أنها تصل بين لحظات القصيدة .

فما تكاكؤ صروف الدهر عليه إلا مظهر من مظاهر اليأس والقنوط في القصيدة ،

---

(1) والثريا من منازل القمر "قال أبو الهيثم : وإنما يقارن القمر الثريا ليلة ثالثة من الهلال" اللسان: 4/ 2834 .

الذي يمكن أن يلمس في علاقة التوتر بين محوري الرغبة والواقع ، أو الرغبة والرغبة المضادة ، والصراع بين الماضي السعيد والحاضر الأليم ، في البيت الخامس : (ذاك الزمان- هذا الزمان) ويلاحظ أن بناء الفعل للمجهول (شغلنا) مع الرغبة المضادة ، أو الواقع ، يوحي بانسحاق إرادة الذات ، ويشير إلى سطوة قوة خفية . وكذلك الصراع بين الماضي في (ما قلت .. رب ليل .. قد ركضنا ..) والحاضر في (نحن غرقى ..) و (عقب جدود ..) .

وينطوى البيت الثامن على حركة قلقة متوترة من خلال تداخل طرفي الصورة وتفاعلهما فالجفون اليقظة ليست بمعزل عن ذلك الفؤاد القلق المضطرب ، وحالة الفزع والهلع التي تنتابه وتحل محل الأمن الهارب عنه ، حينما تتحرك هواجس الخوف ؛ فيقع فريسة للتوتر والقلق الشديدين ، هذه الحالة تعدل وتشكل حالة من هرب عنه النوم ، وتلونها ببعض ألوانها ؛ فنرى هذه في ضوء تلك ، ولكن يبقى الجدل والصراع بين طرفي الصورة : هرب النوم وهرب الأمن ، وهو توتر بين التشابه والاختلاف يكشف لنا عن أبعاد الموقف الشعوري للذات ، وربما كشف عن وجهي الماضي والحاضر معاً . فلم يعد هرب النوم شيئاً هيناً يمكن التحايل عليه ، ولم يعد يقظة أو سمرا ، وإنما بات هرب النوم خوفاً وهماً مفزعاً أرقه وأقض مضجعه عليه ؛ لأنه أصبح فاقد الأمن ، مثقلاً بهموم ثقيلة. يقول :

- فاقتنع بالروي والوزن مني ... فهمومي ثقيلة الأوزان
- من صروف ملكن فكري ونطقي ... فهي قيد الفؤاد قيد اللسان

أبو العلاء مهموم بقلق مصيري في صراعه مع الظلام ، ويجب علينا ألا نخطئ فهم ذلك الهم ، وذلك القلق . إن تداخل العلاقات بين تلك الأطراف على هذا النحو من التوتر والقلق يشير إلى حقيقة ما تواجهه الذات من فقد وجمود وقنوط من الوجد في الحاضر ، ومن ثم الأسف على (بيض الأماني) والإشفاق من ظلام (ليس بفان) .

وقد اجتمع أطراف هذا الصراع في مطلع القصيدة ، ويستشهد الدكتور محمد غنيمى

هلال بمطلع هذه القصيدة ؛ ليدلل على التوظيف الفني لخصائص الأصوات الإيقاعية ، فيقول: "فالمد في الكلمة الأولى من الشطر الأول يناسب شكواه إلى صديقيه من نضوب آماله ، على حين خلت الكلمة الأولى من الشطر الثاني من المد لتحاكى معنى انقضاء الآمال . فإنها تقع سريعة في النطق لتدل على الفناء السريع (لبيض الاماني) والكلمتان الأخيرتان يمتد فيهما الصوت ليحدث تضاداً في النطق بينهما وبين (فنيت) . ففى الشطر الثاني يدل انقطاع الصوت السريع في الكلمة الأولى على الدلالة السابقة . المد في كلمتي : (الظلام) و(بفاني)، ليوحي الصوت إيحاءً قوياً بأن هذا الظلام ممتد لا نهاية له"[1].

وبالإضافة إلى هذا يمنح بحر الخفيف بطوله المتوسط وحيوية حركته ، وتفعيلته المتنوعة وما فيها من حوار إيقاعى متموج ونقلاته المتلاحقة – يمنح القصيدة لونا من الطرب الحزين ، وثراء موسيقيا واسعا ، كما يتواشج التصريع مع (عللاني) ليحدث صدىً أو رجعا صوتيا وربطا دلاليا بين التلهية والأمانى الفانية ، ومع التقابل بين بيض الأمانى والظلام ، بل بين فناء تلك في الزمن الماضى (فنيت) وبقاء الظلام ثابتا في صيغة الاسم المسبوقة بالباء في خبر ليس، وهو ما يعني شدة وطأة الظلام وأثره على النفس ، ذلك الظلام الذي طالما أضر بنفس أبى العلاء ضررا بالغ السوء باهظ الثمن .

كما تلاحظ حركة المعنى عبر تحولات الليل اللطيفة ، فمن الظلام الذي لا يفنى إلى (شباب الظلماء) إلى (ليلتي) وما لها من خصوصية الإضافة إلى ضمير المتكلم ، وهى عروس زنجية تزينت[2] ، إلى (الحندس) و (البيد) إمعاناً في الظلمة والحيرة والضلال والغرق في (حومة الدجى) إلى شيب الدجى المخضب بالزعفران ، وما ألطف دلالات

---

(1) د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص 438 .

(2) يقول الخوارزمي : "شبه تلك الليلة بعروس من الزنج ، لأنها شابة سوداء مقلدة مشتملة على الطرب والسرور . والزنج بين سائر الأمم مخصوصون بشدة الطرب وحب الملاهي . ووصف بعضهم رجلاً بالطرب فقال : إنه والله لأطرب من زنجي عاشق سكران " (شروح سقط الزند : 1/ 329). فالعزف وإثارة الرهج واللعب و الرقص والحيوية هي دلالة عروس الزنج في علاقتها بالليل في مقابل السكون، وهي صورة متواترة في سقط الزند .

هذا الجمع الشعرى بين ظلام الليل وبياض الشيب وحمرة الدم ، وتلك الدلالات النفسية العميقة ، إذ يمثل كل من الفجر والصبح والشمس نهاية الليل ، وفناء الظلام ، بإزاء فناء بيض الأمانى ، فالنور نهاية الظلام ، ومشيب شباب الظلماء ، ولكنه لا يبدأ إلا بالشيب والزعفران والدم ، الذي يبدد الظلمة الإنسانية ؛ فيكشف الستر والحجب .

وإلا فما ذلك الدجى الخائف من الهجر ، في علاقته بالمشيب والزعفران ؟ وما هذا الفجر، وذلك السيف ، وما علاقتهما بالسرحان المتربص ؟ وما تلك البلاد ؟ وما علاقة ذلك الفجر (ذنب السرحان) بالشيب و(السرحان) ؟ ومن هؤلاء الركاب ؟ وما تلك العين التى يرمقونها شوقاً ؟ وما دلالة هذا الدم الدائم الذي لطخ به قميص الدهر ؟ تشكل كل تلك العلاقات الرمزية التى نتساءل عنها غياب لغة الشعر الرائع ، الذي تتكشف عنه .

أليست العلاقة الجدلية بين (حومة الدجى) و (عينا..) ، أو بين (حومة الدجى) و(غمرة الوغى) وبين وجوه أبناء الممدوح – هى هم تلك العلاقات؟ يشكل الظلام هما أساسياً ومحوراً مهما من محاور الرؤية العلائية وهمومها . الظلام قطب أساسي يستدعيه البحث عن النور والوعي والحقيقة ، وربما يكون ذا علاقة نفسية بفقد البصر ، ولكن القيمة الرمزية الحقيقية له تنبع من مأساة الوعى الانسانى وأزمة الوجود ، في طريق البحث عن الحقيقة .

تنتهى الرحلة بالورد أو اللقاء (وبلاد وردتها) . وعيون الركاب ترمق عينا بلا أجفان في فلاة ليس فيها غير ذئب ومهاة وقميص للدهر ملطخ بدماء الشهيدين، الأجفان تقي العيون من الأذى والعين المرموقة هنا بلا أجفان تصونها وتحميها ، منكشفة لا شيء يسترها ، ولكنها أيضا لا أحد يحميها ويذب عنها . ومن الرائع في لوحة الليل التى تحل محل لوحة الرحلة أنها الرحلة ذاتها ، تناط بها المهام المنوطة برحلة الناقة[1] ، فسهيل في

---

(1) " الناقة طقس الدخول في الوحدة ورفيق الوحدة . من هنا يكون دورها مزدوجاً : تأدية الشاعر إلى الوحدة وحمايته من العزلة المطلقة بتدمير هذه الوحدة في آن واحد " د. كمال أبو ديب : الرؤى المقنعة .. ص 504 .

لوحة الليل منفرداً يقابل الناقة ، وثمة بدائل أخرى يحركها أبو العلاء في شبكة علاقات رمزية نشطة ، ويشبه سهيل كذلك بفحل الإبل ، وله من صفات العزلة والتفرد والسرعة والخوف والقلق والحذر والمعاناة ومواجهة الأهوال - ما للناقة من وجوه أخرى . وينتهي إلى اللقاء مع اختلاف في طبيعة اللقاء في رحلة الناقة عنها في رحلة الكواكب ، ولكن تظل الموازاة بينهما قائمة ، والتشابه ممكناً.

يخرج الشاعر من عالم الذات إلى عالم الآخر في صيغة الجمع . وهو يفعل الشيء نفسه مع لوحة الليل والكواكب . لوحة الليل - إذن - تقليد فني آخر كتقليد لوحة الرحلة ، يقول الشاعر فيه ومن خلاله كلمة الشعر عبر الثغرة أو الكوة التى يفتحها عن وعي ، وكلمة الشعر هي كلمة الفن التى لا ينضب نبعها ، وهي كلمة معطاء ، وهي رؤيته الخصبة ، التى تميزه من أي طريق آخر ، ولا يستطيع الشاعر قولها إلا بهذه الطريق .

لا شك أن القصيدة تعمل على مستويات متعددة وتؤدى حقوقا متنوعة، أو تعمل من خلالها ، من بينها مدح علوى وإجابة عن قصيدة وما لهذا وذاك من تفاعل مع رؤية القصيدة ، لكنها لا تنسى حقوقا فنية أهم ، عليها النهوض بها ، فثمة رؤية فنية تتكون عبر جدل الأطراف وتحاورها في حركة خفية .

تلك الرؤية العلائية تحركت بحرية ولطف في النصف الأول ، ومن ثم فإن لوحة المدح في النصف الثاني من القصيدة ينبغي أن تفهم في ظل نمو علاقات القصيدة وتشابكها ، وأن نرى كل وظيفة غير منعزلة عن غيرها من الوظائف ، فهذه طبيعة لغة الشعر . وهنا تبدو القصيدة وفت حقوقاً متنوعة خصبة وثرية .

عند هذا الحد من القصيدة يتشكل الوجه الأول من الرؤية ، وهو الضعف والعجز والفقد أو التيه والضلال ، تتشكل مأساة الإنسان في ذلك الوجود (حومة الدجى) من خلال تلك العلاقات الرمزية في لوحة الليل . المقطع الأول - إذن - هو رؤية مأساوية للوجود الإنساني في (حومة الدجى) ولم يرد بعد ذكر الممدوح . فماذا يحمل مقطع الممدوح ؟ يقول :

24- وجمال الأوان عقب جدود كل جد منهم جمال أوان

25- يا بن مستعرض الصفوف ببدر ومبيد الجموع من غطفان

26- أحد الخمسة الذين هم الأغراض في كل منطق والمعاني

27- والشخوص التي خلقن ضياء قبل خلق المريخ و الميزان

28- قبل أن تخلق السموات أو تؤ مر أفلاكهن بالدوران

29- لو تأتى لنطحها حمل الشهب تسردى عن رأسه الشرطان

30- أو أراد السماك طعنا لها عا د كسير القناة قبل الطعان

31- أو رمتها قوس الكواكب زال العجس منها وخانها الأبهران

32- أو عصاها حوت النجوم سقاها حتفه صامد من الحدثان

33- أنت كالشمس في الضياء وإن جا وزت كيوان في علو المكان

34- وافق اسم ابن أحمد اسم رسول الله لما توافق الغرضان

35- وسجايا محمد أعجزت في الوصف لطف الأفكار و الأذهان

36- وجرت في الأنام أولاده السبعة مجرى الأرواح في الأبدان

37- فهم السبعة الطوالع و الأصغر منهم في رتبة الزبرقان

38- وبهم فضل المليك بنى حواء حتى سموا على الحيوان

39- شرفوا بالشراف والسمر عيدا ن إذا لم يزن بالخرصان

40- وإذا الأرض وهى غبراء صارت من دم الطعن وردة كالدهان

41- أقبلوا حاملي الجداول في الأغماد مستلئمين بالغدران

42- يضربون الأقران ضربا يعيد السعد نحسا في حكم كل قران

43- و جلوا غمرة الوغى بوجوه حسنت فهى معدن الإحسان

44- قد أجبنا قول الشريف بقول وأثبنا الحصى عن المرجان

45- أطربتنا ألفاظه طرب العا شق للمسمعات بالألحان

46- فاغتبقنا بيضاء كالفضة المحـ ـض وعفنا حمراء كالأرجوان

47- ولو أنا جزنا إلى شربها النهـ ـي عنينا بكل أصهب عانى

48- وهجرنا شرب الكؤوس احتقارا وشربنا مسرة بالدنان

49- أيها الدر إنما فضت من بحر مخلى الطريق للجريان

50- ما امرؤ القيس بالمصلى إذا جا راه في النظم بل سكيت الرهان

51- فاقتنع بالروى والوزن منى فهمومي ثقيلة الأوزان

52- من صروف ملكن فكرى و نطقى فهى قيد الفؤاد قيد اللسان

53- يا أبا إبراهيم قصر عنك الشـ ـعر لما وصفت بالقرآن

54- أشرب العالمون حبك طبعا فهو فرض في سائر الأديان

55- بان للمسلمين منك اعتقاد ظفروا منه بالهدى و البيان

56- وحدود الإيمان يقبسها منك و يمتاحها أولو الإيمان

57- ومحياك للذي يعبد الدهر و إهباء طرفك الفتيان

58- وإله المجوس سيفك إن لم يرغبوا عن عبادة النيران

59- حلبا حجت المطى ولو أنجمت عنها مالت إلى حران

60- صليت جمرة الهجير نهارا ثم باتت تغص بالصليان

61- أرزمت ناقتاى شوقا فظن الركب أنى سري بي المرزمان

62-عش فداء لوجهك القمران فهما في سناه مستصغران

تخلص القصيدة في القسم الثاني إلى الممدوح / النموذج ، فتراوح في تشكيله بين الواقع والمثال ، في حركة متوترة دائمة . فتناوش حكايات الشيعة وأساطيرهم تارة ، والواقع تارة أخرى ، وهى بين هذا وذاك تقيم نموذجها ، إذ تختلنا عبر علاقات بين الكواكب والأفلاك في السماء . فالعلو بالنموذج وجعل السماء مسرحاً لتشكل علاقاته – فيه تقديس لتلك العلاقات ، ولكنه تقديس رمزي ، يظن أنه يفارق الأرض ، ويقطع ما بينه وبينها من علاقة ، بيد أن الحقيقة أن السماء هي التي هبطت إلى الأرض ، وأن الأمر لا يعدو أن يكون حيلة فنية (مناسبة) فالسماء لم تنج بنجومها وأفلاكها من لفحة الصراع ، الذي أصاب الأرض ومن عليها ، فليست السماء بمفرداتها في هذه اللوحة إلا وجها آخر لهموم الأرض أرض الإنسان ، أو قل جعل الإنسان السماء أرضا أخرى لصراعه مع

الزمان والظلام ، وطموحه ومخاوفه. فما يزال مشكل القصيدة في العمق هو الزمان والدهر والأوان ، والوعى بهذه البدائل يشكل الأزمة ، والخروج منها معا.

كانت الأبيات من التاسع والعشرين إلى الثاني والثلاثين تحمل علاقات الصراع في جمل شرطية متوازية ، ولكنها تجسد كذلك المفارقة بين الواقع وبين ما تقدمه من رؤية . فهى وإن بدت متسقة مع الرؤية الشيعية كنتيجة طبيعية لما تتبناه ، إلا أنها تتناقض مع الواقع ولا تتسق معه إلا في المفارقة الكاشفة عن حقيقة هذا الواقع الإنساني المأزوم ، على نحو ما بدا في المقطع الأول . ومن ثم كانت النتيجة الأخيرة لهذا الصراع هى الدم والنحس ، والصراع وإن كان سماوياً إلا أن النتيجة دائما أرضية (40-41-42-43) حيث ينتقل الصراع من السماء إلى الأرض ولكنه يعود أشد احتداماً من ذي قبل (غبراء- دم - الطعن- وردة كالدهان) وتعود القصيدة بعد أبناء الممدوح إلى إجابة الشريف ومدحه وذكر شعره وشوق المطى إليه وتنتهي بالدعاء له .

إن حركة الصراع السماوية تكشف عن وجه المأساة الإنسانية فالصراع سماوي وفردي ، والنتيجة إنسانية أرضية جماعية . ويمكن تتبع حركة المعنى الخفية في هذا المقطع من خلال الربط بين هذه الأطراف : (ابن مستعرض الصفوف- أحد الخمسة ..) – ابن أحمد – محمد - أولاده السبعة (الطوالع) – أبو إبراهيم) هذه الأطراف هى مجموعة ما يشكل صورة الممدوح / النموذج .

إن ثمة تقاطعاً بين مستعرض الصفوف ، وسهيل المستبد – الفارس المعلم معارض الفرسان . أعادي سهيل هم أعادي تلك الشخوص النورانية – آل البيت بحسب الأسطورة الشيعية ، وآل الممدوح – ولكن في حين ضرجت سيوف الأعادي سهيلا دما ، تتأبى الشخوص النورانية على الكواكب فلا ينال منها كوكب. كذلك فإن سهيلا لا يرتفع ارتفاع النجوم ، وله علاقة بالموت – فيما يروى- والممدوح جاوز كيوان (زحل)

في علو المكان والبعد ، كما أن أبناءه تعيد السعد نحسا في حكم كل قران . ثمة جدل وحوار بين الظاهر والباطن ، وبين المقطع الأول والمقطع الثاني ، وبين نور الأسطورة وظلام الواقع ، جدل يشكل الصراع الأساسي بين النور والظلام ، أو بين الوعى الإنساني والعالم أو الزمان المذموم.

ما يزال الأمر غامضاً ولم يكشف عنه بعد ، وربما يشف القناع عما يخفي إذا فهمت استراتيجية المدح على أنها خطة تسمح بتشكل الرؤية ظاهرا وباطنا معا، دون تناقض ، ومن ثم فهم دلالة أوصاف الممدوح وأسمائه على أنها أسماء مقدسة وصفات تمجيد في علاقتها بممدوح من آل البيت ، وكذلك في علاقتها بشيء رمزي يتشكل في الأثناء نفسها ، ومرتبط برؤية القصيدة .

فثمة شيء ما شريف ماجد معجز محمد مقدس علوي لطيف السجايا نوراني فيه هدى وبيان وإيمان ! شيء يتشكل في القصيدة رمزيا من خلال لغة الشعر .

الممدوح – إذن- يتصاعد نحو المطلق ويتجاوز الحدود الزمانية والمكانية، ليجمع بين الحضور والغياب ، الواقع والخيال . فما لا تخطئه العين فى هذا المقطع هو المنعة والعزة التى يتمتع بها الممدوح / النموذج المقدس ، ذلك الحصين وأبناؤه المستلئمون (بالغدران) وحاملو السيوف (الجداول) وأبوه من قبلهم جميعاً شخص نوراني . الضياء والماء تدعم تلك القوة الحيوية في مقابل فقدهما في المقطع الأول ، الملطخ بالدماء ، فلا ينفصل هذا عن ذاك .

ولنتابع تلك الحركة اللامتناهية بين الجدود والآباء والأبناء . ولا شك أنها حركة شكلية تؤدي إلى التواصل والاستمرار فحسب ، فلا فرق بين جد وأب وابن، فالجد كان ابناً فأباً فجداً ، وسيكون ابنه كذلك . التواصل هو الاستمرار عبر التناسل ، وهو النتيجة المرجوة من تلك الحركة التناسلية اللامتناهية ، الموازية لحركة الزمان أو حركة الكواكب والأفلاك ، فأبوه (مستعرض الصفوف) ، و(أحد الخمسة ..) و (الشخوص) النورانية .

وأولاده السبعة تجري في الأنام مجرى الأرواح في الأبدان[1] . وهم فضل بني حواء على الحيوان . هؤلاء بنوه وذاك أبوه، أما هو فسماوى (الشمس فى الضياء) وفوق كيوان فى المكانة والبعد واسمه يوافق اسم رسول الله ﷺ لما توافق الغرضان . فيقتدي به كما يقتدي بالرسول ﷺ فكل منهما نور هدي و بيان وإيمان[2]. الرسول ﷺ لا ينطق عن الهوى و إنما ينطق بوحي يوحى ، فهل الممدوح كذلك ؟

تلك المبالغة غير المستساغة ظاهراً ، تجد لها في ظل الرؤية الرمزية موقعاً طبيعياً غير مبالغ فيه . الممدوح موصوف بالقرآن . (أشرب) العالمون جميعاً حبه طبعاً وفرضا في سائر الأديان – تأمل البناء للمجهول في فعل التشريب في علاقته بسريان الأرواح في الأبدان – ومن حدود الإيمان تقبس[3] . وفي الاعتقاد فيه هدى وبيان ، والنار سيفه على

---

(1) وقال في رثاء الممدوح نفسه (الشريف) : (الشروح : 3/ 957) .

23- أبي السبعة الشهب التي قيل إنها منفذة الأقدار في العرب و العجم

24- و إن كنت ما سميتهم فنباهة كفتني فيهم أن أعرفهم باسم . وقد قال قبل ذلك :

7- وما نعشه إلا كنعش وجدته أبا لبنات لا يخفن من اليتم

وبنات نعش سبعة كواكب ، فهل لذلك علاقة بأبناء الممدوح السبعة ، أو نعشه وسريره الذي يحمل عليه ملكاً ؟

(2) وقال في الممدوح نفسه : (الشروح : 1/ 356)

10- ويهدي الدليل القوم والليل مظلم ولكنه بالنجم يهدي ويهتدي

وقال في الممدوح نفسه كذلك : (الشروح : 2/ 867)

2- يا ابن الذي بلسانه وبيانه هدي الأنام ونزل التنزيل

3- عن فضله نطق الكتاب وبشرت بقدومه التوراة والإنجيل

10- لولا انقطاع الوحي بعد محمد قلنا محمد من أبيه بديل

11- هو مثله في الفضل إلا أنه لم يأته برسالة جبريل

(3) وقال في إجابة الممدوح نفسه في قصيدة أخرى : (الشروح : 1/ 280)

53- فنال محبك الدارين فوزا وذاق عدوك الموت المريحا

54- ومن لم يأت دارك مستفيدا أتاها في عفاتك مستميحا

المجوس – لاحظ أن السيف مع المجوس من نار ، وكان من قبل جدولا[1] – ومحياه وإهباء طرفه لعباد الدهر هما الفتيان – تأمل تلك الإشارة الخفية في علاقة الممدوح التناقضية مع (عبادة النيران) خاصة وعلاقته بعبادة الدهر وإنكار البعث والآخرة ، ثم في علاقته بحدود الإيمان ! لماذا عبادة الدهر ؟ ولماذا عبادة النيران ؟ ما علاقة عبادة الدهر بعبادة الإنسان ؟ أو ما علاقة الإنسان بالدهر معبوداً ؟

ثمة وشائج قوية بين الممدوح / النموذج وبين الوعي بالأزمة ، فالوعي هو مصدر الإحساس بالفقد وهو الوجد معاً ، ومصدر الأزمة ومناط العلو عليها أو تجاوزها ، هو نهار وليل ، إهباء طرف وإشراقة سيف ، الوعي سعد ونحس ، شمس وبحر جارف (مخلي الطريق ..) نور ونار إحساس بالضعف و القوة معاً . يشكل النموذج الوعي بالمأزق ويتشكل به في آن معاً . الممدوح هو غمرة الوغى و هو كشف لها ، في حومة الدجى يرتد الوعي إلى ذاته . لذلك قال: (أجبن – أثبن) في الإجابة إثابة ، تتداخل الإجابة و الإثابة ، الدر والحصى ، تداخل الروح في الأبدان . وتتحاور صورة سهيل في المقطع الأول مع صورة النموذج هنا . ما علاقة سهيل هنا بحومة الدجى ؟ ولماذا جاء بعدها مباشرة ؟ لماذا كان غاضباً مسرعاً عاجزاً ..؟ أكان الخلاص منها منوطاً بسهيل ؟ ولماذا بكت الشعريان لسهيل ؟ وما علاقة (غرقان) بالشعريين بفعل البكاء بفقد سهيل ؟ ثم ما علاقة النموذج بعبادة الدهر وإهباء الطرف ، ونار المجوس بسيفه ، بلطف الفكر والنطق والمعاني ؟

الممدوح – إذن – هو الغاية وإليه القصد ، أليس ضياء بل شمساً وهدىً وبياناً ؟

---

(1) قال : (الشروح : 1/ 100) .

- مقيم النصل في طرفي نقيض يكون تباين منه اشتكالا
- تبين فوقه ضحضاح ماء وتبصر فيه للنار اشتعالا

فالسيف سليل النار ، وفيه ماء ، السيف سلاح الأمير في الكشف و التمييز ، يتعاون السيف مع الخيول والرماح .. لإبلاغ الأمير غايته ، وما أظن الأمير غير هذه الأدوات وما تحمل من دلالات القوة والكشف والوصول .

أليس قوله المرجان والدر ، وألفاظه تطرب طرب العاشق للمسمعات بالألحان ؟ أليس بحراً مخلى الطريق للجريان ؟ فهل نستطيع أن نفهم ما يعنيه أبو العلاء من اغتباقه (بيضاء كالفضة المحض) في مقابل ما عافه من (حمراء كالأرجوان) ؟ لا بد من استحضار دلالة الخمر وما تعنيه من تغييب للوعي[1] ، وكذلك علاقة المشاكلة اللونية بين : (حمراء كالأرجوان) و(الزعفران) و (الدم) في المقطع الأول . التي ترتبط دلالياً كذلك بالحياة .

ذلك الوعي الإنساني الذي فضل به الله تعالى الإنسان على الحيوان ، فما الإنسان بدونه من شيء كما أن الرماح بدون الأسنة عيدان . الأسنة تزين الرماح وبها تشرف كما يشرف بآل البيت ويزان بهم تلك هي الأمانة التي حملها الإنسان بجسارة وشرف وأبى كل من عداه حملها أمانة الحياة والوعي والإرادة ومن ثم الموت . أي البقاء الفاني أو الفناء الباقي .

تكشف علاقة الذات بالممدوح – المرهفة – مشكل القصيدة ، الممدوح هو مشكل القصيدة هو القيد والحرية هو النور والنار ، فيه اللقاء والوداع .هنا تكمن المأساة ، وتربض المفارقة ، وتتداعى علاقات الرؤية من الفناء والبقاء إلى حومة الدجى إلى التوتر في السعي بلا قدمين والعجز والغضب ، إلى مبيد الجموع وكاشف غمرة الوغى وجمرة الهجير إلى الدر في البحر !

لذلك كانت الكواكب تأتمر بأمره ولا تخرج عن إطاره أو إرادته فهي تابعة له، ولا وعي لها ، ولا تقضي بغير قضائه بل ماض فيها قضاؤه ومبدل بسعدها نحساً[2] فسعدها

---

(1) وقال في رثاء الممدوح نفسه : (الشروح : 3/ 956)

19- فتى عشقته البابلية حقبة ... فلم يشفها منه برشف و لا لثم

20- كأن حباب الكأس وهي حبيبة ... إلى الشرب ما ينفي الحباب من السم

21- تسور إليه الراح ثم تهابه ... كأن الحميا لوعة في ابنة الكرم

(2) وقال في ممدوح آخر : (الشروح : 1/ 198)

37 - تقارن بين أشتات المنايا ... بضرب ليس يحسنه قران

في غيبة الوعي وسعده لها نحس إذ هما على النقيض ، وشتان ما بين السعدين . ولنتأمل تلك العلاقات التي تقيم جدلاً خفياً مع ذلك السؤال المؤلم في المقطع الأول ، الذي يغذو الرؤية :

11- نحن غرقى فكيف ينقذنا نجـ ـمان في حومة الدجى غرقان

الفرقدان غرقان ! والإنسان غارق في حومة الدجى ولا كاشف غير النموذج ! فهل فيما يدعوه أبو العلاء المعري (السعد) سخرية من موقف يركن إلى غير النموذج وسعده ؟! الذلك كان الممدوح / النموذج ونوره يجاوز كيوان (زحل) نجم النحس ؟ لا يمحو قوله : (في علو المكان) إشارة زحل إلى النحس الذي ما زال يعلق بالممدوح / النموذج ويناوشه . ثمة اشتباه بين السعد والنحس في علاقتهما بالنموذج ، وتلك المفارقة مصدر الأزمة .

يجسد الشرط قوة الممدوح ومنعته إذ يصور منعة الشخوص النورانية ، تلك الحصانة البدع ! فلا (يتأتى) لحمل الشهب (نطحها) ! وإلا (تردى) عن رأسه الشرطان . ولا إرادة للسماك و(لو) (أراد) طعنها لعاد (قبل الطعان) كسير القناة. و(لو) (رمتها) قوس الكواكب (زال) العجس منها و(خانها) الأبهران . و(لو) (عصاها) حوت النجوم (لسقاها) (حتفه) (صامد من الحدثان) . ثمة تواطؤ بين الممدوح وصامد من الحدثان ! الحمل والسماك وقوس الكواكب وحوت النجوم كلها[1] ممثلة لتلك الشخوص (الخمسة) النورانية السابقة في خلقها على السموات ؛ ولذا فالممدوح كالشمس ضياء وإن جاوز كيوان مكانة ! وأعجزت في الوصف سجاياه لطف الأفكار والأذهان ، وكانت أولاده السبعة تجري في الأنام مجرى الأرواح في الأبدان ، وتجلو (غمرة الوغى) بوجوه حسنت فهي معدن الإحسان والإشراق كما محيا أبيهم.

---

(1) وهذه الصورة متواترة في السقط ، يقول في مدح أبي الفضائل سعيد بن شريف بن علي بن أبي الهيجاء: (الشروح : 1 / 197)

35- إذا البرجيس والمريخ راما سوى ما رمت خانهما الكيان

36- وما العبدان إن بغياك غدرا فما فعلا إباق أو دفان

هل لذلك التدفق الجارف وتلك القوة الراسخة علاقة بما في المقطع الأول من ضعف وعجز ودماء وظلمة وحيرة وضلال ؟ في لوحة المدح إشراق ونور وقوة وهدى وبيان .. في مقابل حومة الدجى والدماء والشيب والخوف .. في القصيدة جدل وحوار بين انقطاع الحيوية وابتعاثها[1] بين الواقع والحلم .

يعد تمجيد الممدوح – إذن – تمجيداً للنور المشرق والبحر المتدفق الفياض بالدر .. تمجيداً للوعي ومسرة به وطرباً وابتهالاً .. في ذلك النداء المعظم : (أيها الدر ..) وفي ذلك الدعاء التمجيدي : (عش فداء لوجهك القمران ..) الذي يستصغر في سنا النموذج المفدى ونوره المشرق كُل نور ، ولو كان نور القمرين، ويحج إليه أينما كان ، وتصلى الذات في سبيله جمرة الهجير نهاراً ، وتغص بالصليان ليلاً ! وهذه إشارات عميقة ومهمة ، وتكشف جانباً غير يسير من الرؤية التي يؤرقها الظلام والغربة والنور أو الاغتراب عنه، غصة الصليان وجمرة الهجير ، ولذا فالذات راضخة تحت صروف زمان مذموم ملكن فكرها ونطقها ، فالفؤاد واللسان مقيدان بتلك الهموم الثقيلة الأوزان .

تأمل تلك العلاقات بين (نطقي وفكري) و(هم الأغراض في كل منطق والمعاني) . كذلك العلاقة بين (فاقتنع بالروي منه والوزن مني ..) و(فهمومي ثقيلة الأوزان) الروي ليس بمعزل عن الروية ، وتأمل تلك الهموم ، والوزن ليس بمعزل عن ثقل الهم الجاثم على الصدر . عيون الركاب ترمق عيناً والذات باتت تغص بالصليان ، وتلك الهموم الثقيلة ؛ ولذلك فهي تمجد الممدوح وتفديه وتدعو له (عش..) ! ذلك الدعاء الذي لا يفهم بمعزل عن غصّ الذات وصليّها ، وشوق عيون الركاب (ترمق) وسؤال الصحب ، فمن المهم أن يفهم إشراق الممدوح وقوته في ظل ظلام الموقف ومعاناة الذات وقسوة الرحلة وحومة الدجى وغمرة الوغى ودلالات الضعف والعجز والفراق والشوق .. ثمة جدل عنيف في علاقة الذات بالنموذج ، الممدوح عقبة في طريق الذات وهو غايتها كذلك .

---

(1) راجع : د. كمال أبو ديب : الرؤى المقنعة .. ، ص 497 . حيث يرى أن المديح في الشعر الجاهلي يحوي تجليات متعددة لقوى الخصب والحيوية والثبات والاستمرارية وتجاوز الزمانية .

كما يجب أن نتساءل عن طبيعة الطرب وذلك العشق وتلك الفتنة به . وعلاقة اغتباقه (بيضاء كالفضة) بالماء والمرجان والدر والمسرة وبيض الأماني . وعلاقة الظلام بالهم والدم والهجر والاحتقار و(عفنا حمراء كالأرجوان) . ما علاقة ذلك بالحصى وجمرة الهجير والصليان ؟ ما طبيعة هذا البحر المزبد الفياض بالدر ، الذي لا يعوقه عائق وما علاقته بفرس امرئ القيس[1] المشهور ؟ وما ذلك الرهان الذي لا يفض سامره ؟! أكذا الإنسان لا يكف عن السباق في مدى الزمان ، أكذا عقله لا يهدأ ؟! أما يسكن أو يقر أو يكف عن الإهباء ؟! وهل بغيره تجلى غمرة الوغى ، وحومة الدجى ؟ أهي غمرة الوغى أم غمرة الوعي ومشقته ؟

يكون الرهان بين طرفين كل منهما يريد أن يسبق الآخر ؛ ولذا فهما متشابهان متحاميان المجد ومن هنا كان الرمز ينطوي عليهما معاً فهل يعد الدعاء بـ(عش..) إثباتاً للنور وبيض الأماني في وجه ظلام ليس بفان ، أم يمحوه ليتلاشى فداءً له ؟!

تتحاور صورة الممدوح مع صورة الذات والركاب والمقطع الأول كله وما فيه من ظلمة وتيه وعجز وضلال . فهل كانت الرحلة إلى الشريف العلوي المقدس بحثاً عن (الصبح) خلاصاً من (حومة الدجى) ؟ هل كان تمجيد الممدوح / نموذج الوعي ، والدعاء له ، وفداؤه بالقمرين واستصغار نورهما في سناه – بعثاً للحياة ، وشوقاً للحقيقة ، وبحثاً عنها في نور ذلك النموذج / المخلص ؟ هل كان أبو العلاء يبحث عن الإنسان الأعلى ؟ هل كانت الرحلة إليه ؟

ولنقترب من إيقاع هذه القصيدة . وقد سبقت الإشارة إلى بنية الزمن في هذه القصيدة وإلى بحر الخفيف وما تتمتع به القصيدة من حركة إيقاعية ، تخطر في جنباتها ، هي ناتج التفاعل بين دلالتها وإيقاع بحر الخفيف المتنوع المتوتر . وهناك أيضاً التصريع في

---

(1) فرس امرئ القيس المتمرد الثائر المذعور ، رمز العقل العربي وثورته . راجع : د. مصطفى ناصف : النقد العربي .. ، ص113 .

بداية القصيدة ، وفي آخرها ، وهو ما يعيد آخرها إلى أولها ، وإذا ما نظرنا إلى دلالة هذين البيتين المصرعين الأول والأخير - لوجدنا أن الذات هي بؤرة البيت الأول (عللاني) ويعد هذا البيت من وجه ما محوراً أو مركزاً أساسياً في القصيدة ، فضلاً عن أنه يستقطب الذات في انشطارها عبر التجريد إزاء مشكل الحياة المنضوي تحت كل من : بيض الأماني والظلام ، وهو ما يشكل أساس الرؤية في القصيدة كلها ، أما إذا نظرنا إلى البيت الأخير فإننا نراه دعاء للشريف وهذا أمر طبيعي ، ولكن هذا البيت يرد بعد ثلاثة أبيات تفصل بين تدفق الحديث نحو الشريف العلوي وبين هذا البيت وهذا يشبه مجيء سهيل بعد حومة الدجى وغضب سهيل هناك يتحاور مع وطأة سيف (أبي إبراهيم) على عباد النار .

فالأبيات الستة السابقة على هذه الثلاثة تستأنف الحديث عن الممدوح بعد الحديث عن أبنائه . وتبدأ بالشريف مباشرة (يا أبا إبراهيم ..) كما لا يخلو أحدها من ضمير الخطاب الخاص به (عنك - حبك - منك - محياك - طرفك - سيفك) أضف إلى ذلك أن الأبيات الثلاثة الفاصلة تدور حول الناقة ، سواء كانت بصيغة الجمع (المطي) أو المثنى (ناقتاي) ، أو تدور حول رحلتها إلى الممدوح ، فهي تذكر مشقة المطي في لفتة بارعة وفي غير موضعها المألوف في بداية القصيدة (صليت جمرة الهجير نهارا ..) ولعل ذلك لخلو القصيدة من رحلة الناقة في بدايتها.

المطي تواجه مشقة بالغة ، وجهداً مضنياً تصلى جمرة الهجير (نهاراً) وتبيت تغص بالصليان ، فأمرها بين جمرة هجير تصلاها نهاراً وصليان يابس تغص به ليلاً ، وما لذلك من علاقة بالبيتين (51 ، 52) ، وبوجهة الرحلة وغايتها وبحومة الدجى في المقطع الأول (نحن غرقى) ألا تكشف معالم الطريق ووعورته عن ملامح الغاية ؟ فمن غير النموذج يستطيع أن يقهر الظلام وحومة الدجى ، ويكشف غمرة الوغى ؟!

فإذا ربطنا بين هجير النهار وصليان الليل وبين (القمران) نداء في البيت الأخير ؛ لقويت - حينئذ - أواصر الصلة بين (الدعاء) في البيت الأخير، (الذات) في رحلة الناقة القصيرة المثيرة ، وطلب (التعلة) في البيت الأول .

الذات في بداية القصيدة ممزقة عبر الانشطار في التجريد في بداية المغامرة ، ولكنها في نهاية القصيدة تعود فتلتئم وتلتصق مركباتها في حركة توحد عميقة – تتأسس بنيتها باطنياً كما تكشف عن زمانية مستقلة بذاتها هي ما يمكن تسميته بإيقاع المعنى أو الواقع الروحي للزمن – توحي بالحسرة والألم في محاولة عنيدة للخلاص من الظلام والسمو عليه في رحلة شاقة نحو النور ، مع ما توحي به من التصالح والانسجام ، في ذلك الدعاء أو الرجاء المتشبث : (عش ..) الذات هي الطالب والمطلوب في رحلتها إلى النور والوعي الإنسانيين ، تشكل القصيدة حركة جدلية واسعة في علاقة الظلام بالنور والوعي ، في حومة الدجى . فهل ثمة علاقة بين (عش) وبين (ليس بفان) ؟ ألا يعد الدعاء للممدوح / النموذج ، تشبثا بالنور واعتداداً به في مواجهة الظلام ؟

هل لرحلة الناقة في هذا الموضع علاقة بـ (ببلاد) ؟ أتكون الرحلة في الفلاة المقفرة بغير الناقة ؟ لا تختلف الفلاة عن حومة الدجى ، الليل والظلام من مكونات الفلاة الموحشة ، (الحندس والبيد) . كانت الذات والهلال وسهيل والركاب والناقة جميعاً تصارع الظلام والصحراء والغرق في رحلتها إلى الشمس ، بل إلى من فداه الشمس والقمر ، إلى النور والوعي .

كانت الرحلة شاقة وقاسية ، كانت تواجه الصعاب والأهوال ، ولا يختلف في ذلك كل الأطراف ، من الهلال الذي يشقى بوداع الثريا ، فما يلقاها إلا للوداع، إلى الناقة التي تصلى جمرة الهجير ولفحة الوعي وتغص بالصليان ، بحثاً وشوقاً ورغبةً في الخلاص من الغرق في شبك الظلام وحومة الدجى . هكذا كان التصريع أحد الجماليات الإيقاعية الدالة في القصيدة إلى جانب بحر الخفيف ، والتدوير الشائع في قصائده ، والذي سبق الحديث عنه في موضع آخر ، وكذلك التماثلات الصوتية وجماليات التكرار وغيرها .

وثمة جماليات تشيع في الديوان كله ، ودور هذه المحاولة أن تبرز علاقتها بالدلالات العميقة ، وأنها ليست حلية خارجية أو زينة طارئة على جوهر ما ، وإنما هي جزء لا

يتجزأ من تلك الدلالات ، فهي تصنع على عينها وفي كنفها ، وتحظى هذه القصيدة كسائر قصائد الديوان ، بصياغة فنية تحفل بجماليات الشعر من جناس وتكرار ورد الأعجاز على الصدور ، ومقابلة ..

فأبو العلاء شاعر صنع ، وشعره في السقط يتميز بصياغة جمالية رفيعة تحفل بكثير من ظواهر البلاغة وجمالياتها ، وأشدد على أن هذه الجماليات البلاغية لا قيمة لها بمعزل عن دلالات القصيدة أو رؤيتها الفنية ، وجمالياتها التي تتفاعل معها من خلال نشاط اللغة[1] ، وتشكل لغةً ، بمعنى أنها تومئ إلينا بأشياء .

من تلك الجماليات الجناس ، وهو ما يشيع في الديوان – وله شأن كبير – غير أنه قليل في هذه القصيدة ، مثل : (أجبنا – أثبنا – عنينا – عانى – الأقران – قران – صليت – الصليان – أرزمت – المرزمان) وأكتفي بالإشارة إلى (صليت – الصليان – أرزمت – المرزمان) لقرب سياق هذا الجناس في الحديث عن التصريع آنفاً ، ومدى عمقه وانبثاقه من قلب الدلالة .

فلم يعد النور نوراً ولا الإظلام إظلاماً ، النهار جمرة والليل غصة ، لذا كان الإرزام (شوقاً) وعلواً وسمواً وخلاصاً (أرزمت – المرزمان) يربط البيتان من خلال رد العجز على الصدر بين الأزمة (صليت .. الصليان) والخروج منها (أرزمت – المرزمان) . أليس لـ (الركب) علاقة بـ (قال صحبي) ؟ أليس ثمة دلالة لظاهرة التثنية في : (عللاني – الفرقدان – نجمان – غرقان – الشعريان – الشهيدين – شهيدان – المرزمان ..) ؟ لماذا الإلحاح على التثنية ؟ ماذا تحمل التثنية من دلالات المشاركة والصحبة ودفء الألفة ؟ ربما تكون للتثنية علاقة بالقافية النونية التي تشتبك مع اللاحقة (ان) ، ولكن على المستوى الدلالي ثمة اشتباك بين (الفرقدان) و (ناقتاي) و (المرزمان) و(الفتيان)

---

(1) يقول الإمام عبد القاهر الجرجاني عن الجناس مثلاً : إن "ما يعطي التجنيس من الفضيلة أمر لم يتم إلا بنصرة المعنى ." ص5 أسرار البلاغة في علم البيان ، السيد محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت .

و(الشهيدين) ، ولعل الرابط بينها ذو علاقة بالثنائية الأساسية (النور والظلام) أو (الوجد والفقد) الكامنة خلف الرؤية في القصيدة ، التي رأينا طرفاً منها في التناقض الجدلي المؤسس لكثير من علاقاتها ، وهل ذلك بعيد عن الثنائية الأم : الحياة والموت ؟! التثنية محاولة للجمع والالتئام ولم الشمل ورتق ما تهتك من ثوب النفس والحياة .. في التثنية بحث ومعاناة وشوق إلى الآخر . هل لذلك علاقة بقوله[1] :

(أستغفر الله ولا أندب الـ طلال فذ الشخص كالتوأم) ؟

الموقف هنا مختلف : (عللاني ..) . ثمة تحول ما في الرؤية ، ثمة نبرة مختلفة تشي بالانكسار والحسرة وربما الندم و الندب كذلك ، ألا يندب الأطلال هنا ؟!

ومما يشيع من هذه المظاهر الجمالية في القصيدة ، التكرار بأشكاله ومواضعه المختلفة من ذلك : (وقف – وقفة – غرقى – غرقان – الحب – المحب – الفارس – الفرسان – اللمح – اللمح – قدماه – قدمان – شاب – المشيب – ذنب السرحان – السرحان – عيون – عينا – الشهيدين – الشهيدان – جدود – جد – جمال – جمال أوان – خلقن – خلق – طعنا – الطعان – وافق – توافق – جرت – مجرى – شرفوا – بالشراف – يضربون – ضربا – قول – بقول – أطربتنا – طرب – شرب – شربنا – الوزن – الأوزان – قيد – قيد – الإيمان – الإيمان) .

لا شك أن هذا التكرار باختلاف أماكن وروده في الأبيات مع تشابكاته الدلالية – يمثل أساس البنية الصوتية التشاكلية في لغة الشعر التي تجنح – فيما يرى كوين – إلي التشويش على الرسالة ، أو ما يدعى بوحدة التنوع ، أي أقصى مدى من التماثل الصوتى فى مقابل الاختلاف الدلالى . وهو ما تشكله التشابكات الدلالية الأكثر عمقاً وتواشجاً فى الصور والرموز التى تتكون وتنمو وتتبنين فى القصيدة فى علاقاتها بكل ما تحفل به القصيدة من ضروب نشاط اللغة الرمزى بوصفها بنية دينامكية متفاعلة .

---

(1) شروح سقط الزند : 4 / 1766 .

وعن جماليات اللون فى تلك القصيدة يمكن أن أشير سريعاً إلى شيء بدا لي في هذه القصيدة . فلو كان من الشعر في شيء كثرة الألوان لذاتها ، لما عجز أبو العلاء عن حشدها في شعره لكن الألوان وغيرها- كما سبق في الفصل الأول- ليست ذات قيمة في ذاتها وإنما قيمتها فيما تشكله من دلالات تكشف الرؤية.

وتتمحور علاقات الألوان في هذه القصيدة حول الصراع الحيوي فيها ، بين النور والظلام ، فنجد أن كل ما يتصل بالألوان ينقسم قسمين كبرين كل منهما يغذي الصراع ويكشف عن وجه الرؤية ، فالهلال والثريا وكل الكواكب والشمس تمثل .. الضياء والنور المهزوم أمام (الظلام) الذي لا يفنى ، فهي (بيض الأماني) و(الصبح في الحسن) . ثم تكون الظلمة كاشفة عن اللحظة الوجودية للإنسان أو مأزقه : (الحندس) و(الدجى) و(غبراء) و(الوغى) ، كذلك حمرة (الدم) في (وجنة الحب) و(احمرارا) و(دما) و(دماء الشهيدين) و(شفقان) و(فجران) و(دم الطعن) و(وردة كالدهان) و(حمراء كالأرجوان) حتى اللون الأبيض لم يأت إلا لهذا الغرض (المشيب) وفناء (بيض الأماني) و (بيضاء كالفضة) اغتبقت من ألفاظ النموذج ، و(المرجان والدر) في مقابل (كل أصهب عاني) .

ويتفرد الممدوح بالضياء و السنا ، فأبوه مخلوق من (ضياء) وهو(كالشمس في الضياء) ومن ثم فالحياة له ، والقمران فداء لوجهه (فهما في سناه مستصغران) الألوان إذن لا تخرج عن إطار القصيدة الدلالي ولا تشذ عن علاقات الرؤية والصراع فيها ، بين الوعي والانكشاف والظهور والأزمة .

كانت هذه محاولة لتتبع حركة الدلالة في القصيدة عبر صياغتها الفنية بلا شك فلم أكن أرصد دلالات لغوية مباشرة ، وإنما كنت أتتبع دلالة تشكيلات فنية جمالية تتمتع فيها الكلمات بحياة خاصة ، أي نشاط الكلمات في لغة الشعر ، وهو ما لا يتوفر لها خارجه، حيث جماليات لغة الشعر والتصوير الرمزي والتعاون بينها في جدلية عميقة عبر التلاقي والتدافع ، وعلاقات التفاعل المستمر على مستويات متعددة ومتنوعة داخل البيت ،

والقصيدة بوصفها نصا متكاملا ، وبين الواقع والفن والصياغة والدلالة ، والنحو والبلاغة والإيقاع .

البنية الشعرية بنية حركية تحفل بالصراع و الجدل ، في كلية شاملة متفاعلة ، ووحدة دلالية كبرى ، تصبح فيها كل العناصر ذات دلالة فعالة . هذا جانب من حياة الكلمات في الشعر وبعض من الوظائف الجمالية للغة الشعر ، التي تتشكل فيها وبها الرؤية الشعرية تشكلاً معقداً متشابك الأطراف متعدد المستويات متشعب الأبعاد ، من اللغة والنحو والبلاغة والإيقاع والتصوير والرمز ، من الداخل بكل عمقه وثرائه ، والخارج في تنوعه وخصوبته ، من الظاهر والباطن ، من الوعي واللاوعي ، من الثقافة بكل روافدها وجوانبها المعرفية ، من الذاكرة و التراث والفن والإبداع .. القصيدة هي خصوصية كل تلك المكونات فهي عمل إنساني إبداعي يستوعب الوجود بأسره ، في حوار دينامي خلاق .

القصيدة هي جذوة الروح المتقدة ، تلك التي تتعانق فيها الحياة والموت . تلك إذن محاولة لقراءة لغة الشعر في هذه القصيدة ، وهي مجرد محاولة لدخول حرم القصيدة فحسب فليس هذا بشيء إلى جانب القصيدة نفسها بل تظل كل قصيدة ثرية تعطي كل من يتودد لها على قدر وده ، دون أن ينفد عطاؤها ، أو ينطفئ بريقها ، في عيون المتأملين السائلين.

* * *