

الفصل الثالث

فن التيجاني

(١)

تناسق القصيدة : تتميز القصيدة في شعر التيجاني بوحدة مناسكة متناسقة الأجزاء . ومن النادر أن ترى في القصيدة الواحدة موضوعات متفرقة لا يربط بينها رابط ، بل القصيدة كلها مبنية على فكرة معينة . وهذه الوحدة من صفات الشعر الجديد ، في حين تجد كثيراً في الشعر التقليدي تبايناً وتفككاً من الناحية الموضوعية . يتحدث لك التيجاني عن (دنيا الفقير) فيتناول في قصيدته كلها موضوعاً واحداً هو هيئة الفقير ونفسه وآلامه ، وشعور الشاعر نحوه . ويتحدث عن (لوعة الغريب) فيصور في أبيات قصيدته ، هذه اللوعة ، وما يلقاه الغريب من آلام ، ومتاعب ، وحنين ، ووجد .

قد تتناول القصيدة موضوعين أو أكثر ، ولا سيما في القصص ، والقصائد ذوات الموجات (١) ، ولكنك تحس بالصلة الوثيقة بين

(١) تقصد بالموجة المقطوعة التي تكون في داخل القصيدة أحياناً . كل موجة تتكون من أربعة أبيات أو أكثر أو أقل . وتكون الموجات كلها سالكة في تيار واحد ، تجري في خلاله أبيات القصيدة . ومع هذا لا تكاد تحس بتفكك في القصيدة رغم تقطيعها إلى موجات . تجد هذا النوع كثيراً عند الشعراء المجددين من أمثال إيليا أبي ماضي شاعر المهجر ، وعلى محمود طه الشاعر المصري ، وقليلاً عند التيجاني .

موضوعات القصيدة ، وبالتيار القوى الذى يجرى فى كل بيت ، ويسلك فى كل موجة وهذا هو التناسق الموضوعى .

وهناك نوع من التناسق نحسه فى كل بيت من أبيات القصيدة الواحدة . كل القصيدة ذات لون واحد من الشعور ، أو ألوان مترابطة متناسقة . فإذا سمعنا الأبيات الآتية يصور التيجانى فيها الفقير :

بنفسى من هان حتى توا	ضع فى نفسه كل معنى رفيع
مشى خاشع الطرف رث الثياب	بك كنيباً كثير مرأى الخنوع
نأكله حسرة فى الضمير	وتسحقه خيبة فى الضلوع
يبين عليه انكسار الفؤاد	ومسكنة المستذل الوضع
وفى نفسه ظمأ للعطور	وفى روحه حرقات وجوع
فيا آهة ملء دنيا الفقير	ويا آهة ملء دنيا الوجيع
لأنت لدى الله أسمى وأنبل	فى الأرض من بسمات الخليع

لا نرى فى هذه الأبيات إلا تصويراً يستثير العطف ، ويبعث على الشفقة ، كل بيت ناطق بهذا ، لا يند بيت منها عن هذا الروح . وما ذلك إلا أنها صادرة من منبع عميق واحد لا ضحولة فيه ، ولا سطحية ، أو قل إن نار الإحساس المتقدمة قد سلطت على كل أبيات القصيدة فدمغت كل بيت منها بوشم واحد تجد أثره على كل بيت . ومعظم شعر التيجانى يتميز بهذه الوحدة الشعورية . وهى لا توجد دائماً فى الشعر التقليدى الذى كان من أساطينه فى العصر الحديث : شوقى وحافظ والبارودى والجارم ؛ لأنكاد نجد هذه الوحدة فى شعرهم فيما عدا شعر

الرثاء الصادق وبعض قصائد الغزل والهجاء . أما في سائر أغراض الشعر ولا سيما الوصف والمدح ، فكثيراً ما تجد أبيات القصيدة الواحدة متناوبة ليس بينها تناسق شعورى (١) .

(١) يظهر التفكك بوضوح في شعر المدح والوصف عند القدماء . ذلك أن الشعراء في عصور الأدب كلها تقريباً ، قد جروا على سنة الجاهلية في مدح الكبراء والمظالم ، يرتحون من وراء ذلك الرزق والهدايا . ومن ثم كان أكثر المدح التقليدى لا يتم على عاطفة عميقة نحو الممدوح ، إنما هو مسألة بيع وشراء ، ينظم الشاعر القصيدة ويعرضها للبيع ؛ فإن لم تجد من الممدوح ترحيباً ومطاء سخياً فليس أيسر عليه من أن يقلب مدحه هجاء . لهذا فقد قصائد المدح القوة المنسقة التى تجمع بين أبيات القصيدة تحت روح واحدة .

أما الوصف القديم فبعضه عرض لألوان مختلفة من الاحساسات في القصيدة الواحدة ، وقد تتنافس أحياناً ، كما في أبيات شوقي وحافظ المذكورة بعد ، وبعضه عبارة عن وصف للشيء الخارجى على نحو ما تصنع عدسة التصوير الشمسى . وهذا وصف سطحي لا يتم على شعور عميق . ولكنه ملاحظة وخيال وتعبير . ومثاله وصف المتنبي للبحيرة ومنها :

والموج مثل الفحول مزبدة تهدير فيها وما بها قطم
والطير فوق الحباب تحسبها فرسان يلق تخونها اللجم الخ ...

أما الوصف ذو التناسق الشعورى فلا تجده إلا في القليل ؛ ومن ذلك قصيدة ابن خفاجة الأندلسى في وصف منظر طبيعي ، وكان حزينا ضيق الصدر ، يائساً ، فوصف الليل الطويل الذى يخاف الوعد . والدثب الخفيف القاطب الوجه ، والفجر الأغشى والجبل الذى يسد مهب الريح ، ويطيل التفكير في العواقب ، وبلوث عليه القيم الأسود ، فكل شيء حول الشاعر اسود حالك متشائم حتى الجبل نفسه ، قد رأى كثيراً من المدجلين أو الفاتنين ؛ وكلهم جميعاً قد طوتهم يد الردى وطار بهم ريح النوى والنوائب . هذه القصيدة لها وحدة شعورية ؛ ومثلها قليل في قصائد الوصف العربية .

وحسبك أن تنظر في الآيات الآتية وهي لشوقي يصف منظراً جميلاً
من مناظر الطبيعة :

والنخل متشع بالغيم تحسبه هيف العرائس في بيض من الأزهر
وما شجاني إلا صوت ساقية تستقبل الليل بين النوح والعبر
لم يترك الوجد منها غير أضلعها وغير دمع كصوب الغيث منهمر

الشاعر في البيت الأول فرح مستبشر ، صور له فرحه واستبشاره
هيئة النخل وهي قائمة على صفحة بيضاء من السحب ، كأنها عرائس قد
لبسن ثيابهن البيض . وهذا المنظر يستدعي ما يكون عادة في حفلات
الزفاف من فرح ورقص وزغاريد .

وفي البيتين الآخرين بتغير شعور الشاعر وهو ما زال يصف المنظر
الواحد ، في القصيدة الواحدة . فلا يكاد يرى الساقية حتى يصورها لنا
تصويراً بشعاً مقبضاً ، فهي نائمة باكية بلغ بها الوجد أن سقط عن
صدرها ما يكسوه من اللحم ، ولم يبق إلا ضلوعها عارية ، إلا (ميكها
المظى) . وهي صورة تستدعي في أذهاننا عظام القبور ، وأشباح
الموتى ، وصدور المرضى بالسل ، صور تتقزز منها النفوس ، وتقشعر
الأبدان .

فهنا تنافر بين شعورين في المنظر الواحد ، ولو كان شوقي عميق
الإحساس لطغى إحساسه على المنظر كله ، بل على القصيدة كلها ، فلو أنها بلون
واحد . وإلا فأى الشعورين المتناقضين كان في نفس شوقي عندما وقف
أمام النخل والساقية ؟

ولنستمع إلى بيتين لحافظ إبراهيم :

والنيل مرآة تنفـس في صـحيفتها النسيم
سلب السماء نجومها فهوت بلجته قـصـوم

البيت الأول صورة للنيل وهو ينساب في وداعة وانفساط . ثم تهب
فسمات رفاق ، فتنفخ في صفحة النيل فهتز ، لهترازا خفيفا هادئ . فالصورة
في البيت توحى بأن الشاعر - حين نظمها - كان يسيطر عليه شعور بوداعة
النيل ورقته .

فاذا انتقلنا إلى البيت الثاني رأينا جواً آخر وشعوراً آخر ، وهو
لا يزال يصف المنظر الواحد ، في القصيدة الواحدة . النيل في البيت
الثاني قوة عنيفة معتدية ، تغتصب من السماء نجومها فإذا بالنجوم
تهوى من عليائها سباحة فيه . هذه الصورة توحى بأن الشاعر ، حين نظمها ،
كان يسيطر عليه شعورٌ بجبروت النيل وعنفه . فأى هذين الشعورين
المتناقضين كان في نفس حافظ إبراهيم عند ما وقف أمام النيل يصفه ؟

ليس في بيتي حافظ ولا في أبيات شوقي السابقة (تناسق شعوري) .
بل هنالك نوع من التناسق - التناسق الموسيقي - نجده عند التيجاني
وأعني به التلاؤم بين موسيقى الشعر وبين روح القصيدة أو المقطوعة ،
والشعور الذي يسيطر عليها .

ونريد هنا نوعين من الموسيقى الشعرية : أحدهما وزن البيت ، وهو من
الكلام الذي يشتمل عليه بمنزلة الغلاف من أوراق الكتاب أو القالب
من المادة التي تنصب فيه ؛ فالأوزان هي الموسيقى الخارجية للشعر . والثاني
هو هذا الكلام المنسق المنظم الناشئ من تأليف المقاطع والألفاظ في
داخل الوزن وهو الموسيقى الداخلية للشعر .

والشعر الجيد ينبغي أن يتصف بالتناسق بين موسيقاه الخارجية والداخلية وبين القصد أو الشعور الذى يستولى على الشاعر فى أثناء نظم القصيدة أو المقطوعة .

أما التناسق بين الموسيقى الخارجية - الوزن - والموضوع فيتجلى عند التيجانى - مثلاً - فى أنشودة الجن التى أولها :

قم يا طير الشباب	غن لنا غن
يا حلو يا مستطاب	أنشودة الجن
واقطف لى الأعناب	واملاً بها دنى
من عبقرى الرباب	أو حرم الفن

فهنا وزن قصير ينتهى الشطر الأول منه بحركة ممدودة تناسب مع انطلاق النفس إلى غايته فى الغناء (باب . طاب . ناب الخ .) كما يمتاز باختلاف التفاعيل . فالشطر الأول أطول من الشطر الثانى ، وكل منهما يتألف من تفعيلتين مختلفتين ؛ الأمر الذى يساعد المغنين على تنويع أصواتهم ، وتنويع أنغامهم ؛ والغناء يزداد وقعاً على النفس ، وتأثيراً فى القلب ، ويكون أدعى لئنى السأم والملل عن السامع كلما تنوعت تفاعيله ، واختلفت كميات عباراته . لهذا نرى هذا الوزن متناسقاً ومنسجماً مع مقصود الأبيات . فهى أنشودة نظمت للغناء .

والتيجانى يتوخى فى أوزانه السهولة ، ويتخير لقصائده البحور المناسبة للسيرة فى أكثر الأحيان ، وكثيراً ما نظم على البحر الخفيف (فاعلاتن) مستعملن فاعلاتن) . وهذا راجع إلى أن الشاعر كثيراً ما ينفق

بأماله وآلامه وإحساساته . فهو يهمس بها همس المتألم أو المتعنى أو الذى يجد شيئاً فى نفسه . وليست الأوزان المنبسطة المركبة ، كالطويل ، والكامل والبسيط ، بصالحة دائماً للبث والمناجاة ، بل يلائمها أوزان خفيفة رشيقة .

أما التناسق بين الموسيقى الداخلية والشعور والقصد ، فهذا واضح كذلك فى شعر التيجانى ، يتجلى ذلك فى قوله يخاطب الزورق الأخضر ، وقد استقله حبيبان وأقلع بهما فى عرض النيل :

يا زورقا يفرج عن دارة دارة تزحم أركانى
تنفج كالهالة منسابة ينسجها حولك بدران
هب لى حبييك أطارحهما نجمة من برج أشجانى
هب لى نجحيك أبوتهما قلبى وأنفاسى ووجدانى

هنا نحس فى تأليف المقاطع والكلمات فى هذه الآيات الأربعة جرساً متشابهاً ، بين دارة ودوارة ، وبين يفرج وتنفج وينسج ، وبين هب لى حبييك وهب لى نجحيك ، وبين نجمة ونجيك ، وبين أطارحهما وأبوتهما . فى هذه الآيات جاش شعور الشاعر بالنشوة لهذا المنظر الجميل الذى مزج بين جمال الطبيعة وجمال الإنسان ، فتولت جاذبية الشعور — إن صح التعبير — تنظيم الألفاظ وتنسيقها فى داخل الآيات على النحو الذى تسمعه .

وقد سبق أن وجدنا فى قوله (أفرغتها وبرغمى) لونا آخر من هذه الموسيقى الداخلية . وشعر التيجانى حافل بها ، ولا تكاد تجد فى القصيدة أو

المقطوعة ، تنافراً أو تفاوتاً بين أنغامها ، بل تجرى على نغمة أو نغمات متشابهة ما دام الشعور واحداً لم يتغير . وهذا مرده كذلك إلى عمق الشعور لها نظن ، واليك بيتين لحافظ إبراهيم نرى التفاوت بين أنغامهما واضحاً . يقول في وصف البحر بأواجه الهائجة :

وكان الأمواج وهي توالى مخنقات أشجانٍ نفس تثور
أزبدت ثم جرجرت ثم ثارت ثم فارت كما تفور القدور

في البيت الأول لا تكاد ترى نغماً بقرع أذنك قرعاً من جرس مقاطعه أو كلماته ، بل تجدد في البيت ، ولا سيما في الشطر الأول منه ، هدوءاً وليناً يتجلى في الحروف التي يتألف منها الشطر الأول ، وهي الهمزة والنون والميم والواو والجيم والهاء والياء والتاء فهذه حروف هادئة لينّة لاصنخب فيها ولا صفير ، ثم يتجلى في المقاطع المفتوحة (وَ لَ كَ نَ و ا ج يَ تَ و ا ل ا) ، وهذا لا يتناسب بحال مع صوت الأمواج الهائجة المحنقة . إنما يناسبها حروف قوية صاخبة كالضاد والجيم والزاي والباء ونحوها ، ويناسبها مقاطع مقفلة تنتهي بحرف ساكن . ثم في البيت الثاني تنعكس الآية ، وينتقل حافظ إلى موسيقى صاخبة تمثل لنا أصوات الأمواج وهي تضطرب وتزجر . وقد استطاع حافظ أن يقلد حركة الموج وزجرته ، فاستخدم حروفاً قوية كالزاي والجيم والباء والفاء والتاء والقاف ، ثم استخدم مقاطع مقفلة (أ زَ ، د تَ ، ث مَ ، ج رَ ، ر تَ ، ث مَ ، ر تَ ، ر تَ) . في هذين البيتين (تنافر موسيقى) تنافر في البيت الأول بين صوت الموج وموسيقى البيت ، ثم تنافر شديد بين موسيقى البيت الأول وموسيقى البيت الثاني .

وبعد : فقد رأينا التيجاني في معظم شعره يسلك سبيل الشعراء
المجددين ، فيراعى في قصيدته (التناسق) :

١ — في الموضوع فيبنى قصيدته على أساس معين بناءً متماسك
الاجزاء ، فلا تهافت بين المعنى والمعنى .

٢ — وفي الشعور : فلا ترى تفاوتاً بين شعور وشعور ولا تهافتاً
بين إحساس وإحساس .

٣ — وفي الموسيقى إذ يتوخى الشاعر التناسق بين الموسيقى الخارجية
والداخلية وبين المعاني والمشاعر التي يعبر عنها .

ولكن للتيجاني بعض الهنات الهيئات ، وهي قليلة ، من ذلك قوله :

غننا يا جميل أغنية النيل — وبارك بسحر عينيك فيه
وانحدر موجة على الشط غرقى غير مسترفذ ولا معتفيه

فهذان البيتان من مقطوعة تتكون من سبعة أبيات ، كلها ناطقة
بنشوة الإعجاب بالجمال : جمال الحبيب الذي يغنى ، وجمال النيل . والجو
كله غناء وطرب وفتنة . في هذين البيتين يريد الشاعر من الحبيب أن يغنيه
أغنية النيل ، وأمله كان مع الحبيب في نزهة نيلية أو على شاطئ النيل ،
وكان سحر عينها قوة عانية في مقدورها أن تهب البركة والحياة ، والثناء ،
والسعادة . فبارك ، أيها الحبيب بسحر عينيك هذا النيل . وانحدر إلى
الشاطئ كما تنحدر الموجة . وفيما تملكه من قوة السحر ما يكفيك
استرفاد النيل ، وما يغنيك عن استجدائه . لا تطلب من النيل الخير ، ولا
تستمد منه البركة ، فلست أقل منه قدرة على منح البركة والخير .

كل هذا يتمشى مع روح المقطوعة . ولكن كلمة (غرقى) جاءت

هنا — فيما نطن — ناية عن هذه الروح ، خارجة على هذا التناسق
الشعورى . فان كلمة غرق مهما يكن وضعها فى التركيب ، تستدعى صوراً
منفرة قابضة . وربما كان الانسب أن يصف الموجهة — التى يشبه
حببته بها — بأنها راقصة أو نشوى على الشط .

(٢)

تعلقه بما وراء الحس :

ويدأب التيجانى على التطلع إلى ما وراء الحس . فهو لا يطيق أن
يقف عند المحسوسات كثيراً . وإذا وقف عندها فسرعان ما يدعها
وينطلق إلى عالم المعانى والروح ، كأنه يضيق بالعالم الأرضى ، فيمر
عليه مرأً سريعاً إلى عالمه .

فإذا وصف المحبوب تطلع دائماً إلى ما وراء الحسد . وإذا نظر
إلى عينها استشف ما وراءهما من عالم مليء بالسحر والفتنة ، وإذا رثى
حببيه فسرعان ما يقرن أوصاف الميت الحسية بمعانٍ مجردة مستمدة من
نفسه أو العالم الروحى المجهول ، فحصباء القبر ليس إلا قلوباً تموج من
حواله وتزخر ، وبموت حببته انطوى جمال الحياة ونام الهوى ، وفى
الصحراء التى تقع فيها المقبرة ، لوعة وطلاسم .

هنا جمال الحياة يطوى	هنا عيون الهوى تنام
هنا سهام القضاء نشوى	وها هنا طاسة وجام
يا لوعة تملأ الصحارى	وطلمها يزحم القبورا الخ ..

وإذا رأى حببته تطل من نافذة تبادر إلى ذهنه أنها عالم من
الجلال والهوى .

وهذه القصيدة التي عنوانها (الزورق الأخضر) لم يصف فيها زورقا أخضر ؛ فهذا ليس من قصده ، وإنما أطلع سريعا إلى ما في الزورق من قلبين خافقين ، وجعل يتناجيهما ، ويداعب آماله وأحلامه في الحب ، فإذا عرض له وصف الزورق فلا يقف عند أوصافه الحسية من سرعة سيره أو بطئه ، ولا من انسياجه في الماء ، ولا من هيئة الزورق من بعيد أو من قريب ، ولا من ترححه في الماء ، ولكنه يربط بين شرع الحب ومجداه وبين أمور معنوية فيقول :

شرعه الحب ومجداه قلبان طفلان غريبان

وإذا وصف حالة الفقير لا يقف عند ثيابه الرثة ، وطرفه الحاشع ، ويديه المرفوعتين إلى السماء إلا ليصور نفسيته الذليلة ، وهوانه على نفسه وعلى الناس ، والحسرة التي تنخر في ضميره ، ويرى في آهة المحتاج وأنة الفقير معنى ساميا نبيلاً هو أسنى وأنبل من بسمه الخليع وفرجة الماجن .

وإذا تحدث عن تكوين الطفل منذ أن كان مضغة وعلاقة إلى أن تخلق إنسانا ، يطل الشاعر من حين لآخر على المعاني النفسية أو العقلية فيستدعيها ؛ فقد كان الجنين مضغة وعلاقة . ثم شقت له الجفون السود ، واستوى بشرأ ، غير أن الله سبحانه قد استخرجه من محض الرياء والملق ! . ثم يعجبه في الإنسان تلك القوة التي وهبته القدرة على التعبير ، والحب والتفكير .

وإذا وقف عند هذا الهجاء المتطائر في الجو ، لا يهمله صفاءه أو غبرته ، رفته أو كثافته ، مشهده في يوم من أيام الهبوب ، أو منظره

من خلال شعاع الشمس . كل ذلك لا يهمه ، بل يقف عند واحدة من هذا الهباء ، عند ذرة منه ، يتغلغل إلى أعماقها ويستبطن ما عسى أن تدل عليه من معان وتتم عليه من قدرة ، فيرى أنها تحمل في العالم معاني لا حصر لها .

هذه الذرة كم تحمل — في العالم سرّاً
قف لديها وامتزج في ذاتها عمقا وغورا
وانطلق في جوها المملوء إيمانا وبراً

على أننا نستثنى من هذا الاتجاه ، قصيدته في جزيرة توتى ، وبعض أبيات له في المناسبات ، فقد ظهر فيها ، على قلتها ، متعلقا بالحس ، ولعالم المعاني فيها نصيب قليل .

وكل ما ذكرناه في هذا الفصل إنما ينطبق على ما تناوله التيجاني من موضوعات حسية ، كهيئة الحبيب أو الزورق أو الطفل أو الذرة أو الجزيرة أو المدينة أو نحوها ، وإلى جانب ذلك قدر كبير من قصائده نظمها في معان خالصة ، نفسية أو عقلية . مثل : الله ، قلب الفيلسوف ، الحب ، هوى وفقر ، من أغوار القلب ، نفسى الخ . . . وفيها جال الشاعر وصال ، وفيها ميدانه الحقيقي ، ميدان الروح والتعلق بالمجهول . لقد كان ينفر من كل ما يقع تحته حسه ، كان يضيق بالوقوف الطويل عند الهيئات والمواقف والمشاهد والحركات الحسية التي تموج بها الأرض ، وتجري في عالم اللحم والدم ، فإذا وقف عندها فوقف سريع وحديث خاطف ؛ إنما كان يحب أن يفرع إلى المعاني التي يشعر بها في دخيلة نفسه ، والأفكار التي يلهمها وراء الأرض بما يتعلق بالحق والخير والجمال .

ولكى يتضح هذا الاتجاه ، نضع بين يدي القارىء انجاءها آخر
اصطنعه الشعراء المقلدون من أمثال شوقي وحافظ والبارودى . فهؤلاء
تعلقوا بالحس ، وكانوا إذا تحدثوا أو وصفوا أكثروا من وصف
الهيئات والمواقف والمشاهد والحركات الحسية ، فإن وقفوا يتطلعون
إلى ما وراء الحس فتطلع سريع ، وحديث مقتضب ، ونظرة خاطفة .

تصفح دراوين هؤلاء ، وقلب ما شئت فيها النظر ، فستزداد
اقتناعاً بهذه النظرة كلها أو غلت في القراءة . وحسبى أن أضرب لك
أمثلة ثلاثة . مثال من شعر شوقي يصف زورقاً يحمل بعض الحسان ،
وفى مقدور القارىء أن يقارن بينه وبين وصف التيجاني للزورق
الآخضر ، يقول شوقي :

على فلك تسير بنا الهوينى	ومن شعري نديم لى وجالس
تنازعنا المذاهب حيث ملنا	زوارق حواننا تجري وترسو
لها فى الماء منساب كطير	منسف ^(١) عليه أحيانا ونحسو
صفار الحجم مرهفة الحوامى	لها عُرْف إذا خطرت وجرس
إذا المجداف حركها اطمأنت	وإن هو لم يحرك ففى رفس

فقد رأيت شوقياً فى هذه الآيات الخمسة يصف الزوارق الجارية فى
الماء وصفاً حسياً ، يقف فيها عند سيرها وإرسائها وانسيانها وصغر حجمها
وسرعتها إذا تحرك المجداف الخ... وهذه كلها صور وحركات ومواقف
حسية . ثم يبدأ بعد يصف الغادات اللاتى كن فى الزوارق ، وهو وصف

(١) أسف الطائر طار على وجهه .

حسى ظاهر كذلك (١).

ومثالا آخر نضربه من شعر شوقي يصف منظراً طبيعياً :

ذكرت مصر ومن أهوى ومجلسنا على الجزيرة بين الجسر والنهر
واليوم أشيبُ والآفاق مذهبة والشمس مصفرة تجرى لمنحدر
والنخل متشع والغيم تحسبه هيف العرائس في بيض من الأزر
هذه الآيات أوصافها حسية متلاحقة ، تصف لون الأفق والشمس ،
وحركة الشمس وهي تنحدر ، وصورة النخل وهي مطبوعة على السحب
البيض ، تشبه العرائس يلبسن أثواباً بيضاء ، الخ . . . وهكذا تمضى في
القصيدة كلها في ديوان الشوقيات (٢) فسترى أن أكثرها أوصاف حسية.
وعلى ضوء هذا تستطيع أن تحكم على الآيات التي وصف فيها حافظ
القطار ، وهي مشهورة ، أولها (صفحه البرق أومضت في الغمام) ، فلن
تري في أكثرها إلا أوصافاً حسية للبرق الوامض في الغمام ، والشهاب
الذي يشق جوف الظلام ، وسرعة القطار الفائقة ، وظله المتراعى ،
والحديد المنساب كأنسياب الرقطاء . فإذا تطلع إلى ما وراء الحس فتطلع
قريب لا يتجاوز قوله : (فأعي سوابق الأرهام) .

ومثالا آخر نسوقه للبارودي يتغزل (٣)

تبع الهوى قلبي فهام ، وليته قبل التوغل في البلاد تثبتا
ألفته في شرك المحبة غادة ميمات ليس بصاحبي إن أفلتا
كالورد خدأ والبنفسج طرة والغصن قدأ والغزالة ملفتاً
نظرت بكعلاوين أودعتا الهوى بالقلب حتى هام ثم تخلتا

وقد يظهر من هذه الأبيات أنه التفت إلى نفسه أكثر مما التفت إلى المحبوب ؛ إذ يردد ألفاظ الهوى والهيام في الأبيات الثلاثة : الأول والثاني والرابع . ولكنه يدور فيها جميعاً حول معنى واحد بسيط سطحي . هو أن قلبه قد وقع في حبها ، وفيما عدا ذلك لا يعنيه إلا جسد المرأة : خدها ، وطرتها ، وقدها ، ولقنتها ، وعينها .

وبعد ، فلستأ بصدد تفضيل اتجاه على اتجاه ، أو طريقة على طريقة ، ولكن قصدنا أن نوضح معالم اتجاهين : اتجاه تجديدي ، من أنصاره التيجاني ، أكثر تعلقاً بالمجهول من المعاني والأفكار ، واتجاه تقليدي من أنصاره : شوقي وحافظ والبارودي ، أكثر تعلقاً بالحس وما يجري في الواقع الأرضي .

على أنه لا ننسى أن المعاني المجردة والألفاظ المجردة كالروح والحب والعقل والوجود ونحو ذلك لا تصلح للعبارة الفنية ، لأن من أهم خصائص الأسلوب الفني أن يصاغ من المدركات الحسية . لهذا لجأ التيجاني إلى تجسيم هذه المعاني كما ستري فيما يلي .

(٣)

أسلوبه : أشرنا فيما سبق إلى أن التيجاني (شاعر صادق) . وربما يتطرق إلى ذهن القارئ معنى الصدق الخلقى ، وهذا مالا نعينه ، ولا يدخل في نطاق بحثنا .

لانمى بكلمة الصدق انطباق كلام ما على الواقع الحسى ؛ لانمى هذا الصدق الذى يتجراه المشرع فى دستوره ، والقاضى فى حكمه ، والمصلح فى مبادئه .

إنما نعى نوعاً آخر يمكن أن نسميه (الصدق الفني) . وهو يتفق مع الصدق الخلقى من حيث أن لكل ركنين أساسيين ، (واقع) و (كلام يعبر عنه) . ولكنهما يختلفان اختلافاً بيناً في تفسير معنى (الواقع) وتحديد (هذا الكلام) . الصدق الفني يتجه إلى (واقع الحالة النفسية) الذي يعبر عنه (بعبارة فنية) .

ويتجلى الفرق بين الصّادقين عندما نحس في التعبير الفني بمبالغة أو خرافة في التصوير . فالمبالغة في نظر الصدق الخلقى كذب وبهتان ، وخرافة التصوير في نظره خرافة أو شيء قريب منها . في حين يعتمد الصدق الفني على المبالغة والتصوير إلى حد بعيد ، بل هما عماده ، يستخدمهما الأديب لنقل واقع حالته النفسية إلى الناس .

١ — تجسيم المعاني :

والتيجاني يكثر من تجسيم المعاني إلى حد الإسراف أحياناً ، والتعقيد أحياناً ، وفيما سبق أمثلة حية من شعره لتجسيم المعاني ، منها هذه الآيات الحائية ، والآيات الدالية التي حملناها عند الكلام على الجمال الإلهي^(١) .

ثم في قوله :

كل عين فيها من السحر ينبور ع سوى أغمضت إليك بعين
يجعل للسحر ينبوعاً ، وينسب ينبوع إلى شيء معنوي وهو الهوى ،
وقوله :

ووهبنا لك الحياة ونجرنا بنايعها لعينيك قربى

لجعل للحياة ، وهى معنى مجرد ، يتابع تفجرتلقدّم قربانا لعينها .
وقوله يرثى حبيباً له :

بالوعة تملأ الصحارى وطلسم يزحم القبورا
جعل لوعته ، وهى معنى ، شيئاً محسوساً يملأ الصحارى التى دفنت
فيها الحبيبة ، وجعل الطلسم وهو معنى ، يقصد به سحرها وفتنتها ، شيئاً
يتراكم ويتكاثر حتى يكتظ به القبر وتزدحم به جوانبه .

والتيجاني مولع باللفظ (زحم) فهو من الكلمات المحببة لديه ، وكثيراً
ما يستعملها فى تجسيم معنى ، مثال ذلك قوله :

ضاعت بك الأرض وضج الفضاء وزاحمت دنياك دنيا القدر
لجعل الدنيا ، وهى معنى ، تتكاثر وتزدحم ، كما جعل للفضاء ضجيجاً .
وقوله :

أنا يزحم الوجود جناحيه وتمشى الحياة بين ضميره
لجعل للوجود زحمة ، وللحياة قدمين تمشى بهما بين الضمير (١) .

ومثل زحم دفتى ، وسكب ، وفاض ، ولجر ، وذاب ، فكثيراً
ما يستعملها الشاعر فى تجسيم المعنى ؛ من ذلك قوله :

هكذا يدفق يا ناعس فى حسنك حسنى

جعل حسنه ، وهو معنى . كالينبوع يتدفق ماؤه الغزير على محاسن حبيبه .

(١) راجع كذلك لإشراقه ص ٤ ، ٣٣ ، ٥٥ فقيها يستعمل زحم لتجسيم المعنى أو
للمبالغة فى المعنى الحسى .

وقوله :

أنت فجرت لى اللحن ففياًتلك أمانى

جعل الحب وهو معنى ، أنغاماً وألحانا ، وهى أصوات مسموعة ،
والحبيب هو الذى (فجر هذا اللحن للشاعر) ففياًه أمانه أى أسلم له القيادة ،
وجعل أمانه بمثابة ظل يتفياً فيه الحبيب . وهذا تجسيم أيضاً للمعنى .

وقوله :

يا أمانى التى أعبدها فى كل لون
وأغانى التى ألهمها ملهم جـ
والتى ذوبها الشا عر فى الصوت الأغن

فالأمانى ، وهو معنى نفسى ، تذاب فى الصوت الأغن ، فهى مادة
قابلة للذوبان - على حد التعبير العلمى - يتقدم بها إلى الحبيب صاحب
الصوت ذى الغنة .

وقوله :

واسكب على الليل نجراً من النعيم وسحره

وهذه صورة مركبة من صورتين : إحداهما ، جعل فيها الفجر مادة
تسكب على الليل فتحيله مشوباً بالبياض . والثانية ، جعل فيها النعيم
والسحر مظهرين من مظاهر الفجر ، كأنهما هيتان استمد منهما الفجر
منظره ومحاسنه .

وقوله :

قلب رمته السنون بين مراقى الجبال
ملء فضاء الظنون ملء سماء الخيال

وصف قلبه بأنه فى شروء دائم ، لا يكاد يفىق من نومه . فجعل القلب
وهو معنى نفسى ، شيئاً محسوساً أخذ الزمن ورمى به فى مراقى الجبال
حيث تنكثر الثنايا والمنعرجات ، وحيث يتعرض الطالعون فيها للمناهات
والمجاهل والأخطار ، وحيث لا يجد المرء أنيساً ولا عمراناً . ولهذا لن
يهتدى الشاعر إلى قلبه ، أو ان يهتدى القلب إلى صاحبه ، ولن يشوب اليه .
وفى البيت الثانى يحسم ما يشعر به من ظنون ، وتصورات ، فيجعل
للاولى فضاء تعيش فيه ويجعل للثانية سماء تخلق فيه .

ب — الربط بين الصور والمدركات الحسية :

من السهل أن ندرك هذه المحسوسات التى يحدثنا عنها العلم :
المسموعات ، والمرئيات ، والمشمومات ، والملموسات ، والمذوقات ،
ولكن التطبيق فى كثير من الأحيان لا يخلو من صعوبة . فكثير من
الأشياء تنصف بأكثر من صفة حسية ، فالماء مرئى ملموس مذوق ؛
والزهرة مرئية ملموسة مذوقة مشمومة ، والنخلة مسموعة ، والنور
مرئى . وقد ينسب إلى الماء الصوت إذا تدفق ، والرائحة إذا أسن أو
تغير ، وقد ينسب إلى الساقية الصوت إذا دارت عجلتها وخر منها الماء ،
وقد يصبح الماء بخاراً فيفقد صفة اللمس والذوق وربما يفقد صفة
الرؤية كذلك .

هذا كله نعرفه جيداً من خلال عقولنا وفي حدودها . وربما نضحك
أو نستخر إذا حاولنا أن نفهم أن الزهرة لها صوت ، أو أن النغمة لها
لون أو طعم أو ملمس أو رائحة ، أو أن النور له ملمس ناعم أو طعم
لذيذ أو رائحة زكية .

ولكن الأدب يبيع هذا كما يبيع المبالغة وغرابة التصوير ، والعقل
غير القلب كما قلنا ، وكثيراً ما يبلغ الانفعال بالمرء أن يتخطى حدود
العقل والمنطق ، وأن يربط بين المحسوسات على اختلافها ، وهذا يظل
مقبولاً ما دام يعبر عن واقع حالته النفسية .

ولا ينبغي أن نستغرب إذا قيل زهرة ذات أنغام ، فللأعرب تعبيرات
قديمة أشد من تلك جموحاً ، وما دام المجال مجال انفعال وإحساس ،
فالانفعال والإحساس معنيان نفسيان لكل نفس منهما نصيب . والعرب
إن لم يكونوا أشد الأمم حساسية وانفعالا ، فهم لا يقلون عن غيرهم في
هذا المضمار . العرب تقول (قتله الله) أى لعنه . وهى تقول كذلك في
مقام المدح والثناء والاستحسان . وهذه العبارة وإن تكن ليست من
جنس الكلام الذى نحن بصددده . فهى مثل للمعارات التى تتنازع فيها
لغة العقل ولغة القلب ، لغة العقل تقول قتله الله بمعنى لعنه ، والقتل
معروف ، ولغة القلب تبيع أن تقلب المعنى رأساً على عقب ، فإذا
بلغ الإعجاب حده فى العربى ، ورأى أن فى الممدوح سرّاً عجيبيّاً وقوة
خارقة يعجز هو أن يحاكيه فيها ، وأن يتطلع إلى مثلها فى نفسه ، وصل
الإعجاب فى ذروته إلى الغيظ أو شئ قريب من الغيظ ، فتمنى المعجب
للمعجب به القتل من فرط إعجابه . ويجرى على لسان العامة فى الوقت

الحاضر كلمات سباب يقولونها عادة حين يشتد إعجابهم بأمر من الأمور
أو شخص من الأشخاص .

ثم نعود إلى موضوعنا فنجد من الشعراء القدماء من أحل المحسوسات
بعضها محل بعض وربط بينها من فرط الانفعال ، عرف القدماء
بيت بشار :

وكان رجع حديثها قطع الرياض كسرين زهرا

وأخذوا يبحثون كمادتهم عن العلاقة بين الحديث المسموع ، وقطع
الرياض التي ترى وتلمس وتشم ولكمها لا تسمع . وليس من علاقة
إلا أن إعجاب بشار المفرط بهذا الحديث جعله يستدعى صوراً جميلة
أخرى ليضيف إلى نوع المحسوس أنواعاً ، وهو الحديث المسموع ،
أخرى على سبيل التجميل ، والتلميع والمبالغة في تصوير الحديث .

كذلك ألم يقل العرب إن حديث فلان يذوب رقة : وكيف يسوغ
عقلاً أن يذوب الحديث إلا إذا كان مادة مرئية ملموسة تقبل الذوبان ،
ويقولون فلان له حديث حلو ونغمة حلوة ، وكلام عذب ، وكيف يكون
الحديث حلواً أو عذباً إلا إذا كان مادة مذوقة مرئية . ويشيع بين
الناطقين بالعربية الآن قولهم هذا الثوب لونه صارخ ، فذهبوا الصراخ
الذي يسمع إلى اللون الذي يرى .

لم يفعل الأدباء المحدثون إلا أن توسعوا في هذا وأكثروا منه في
شعرهم ونثرهم . والنتيجة أن أكثر من ذلك شأن المجددين ، فيجعل مثلاً للنور
صوتاً مسموعاً :

واضطراب النور في خففته أسمع جرسه

وتتمثل في ألحانه نار تلهب :

وتحرقت في الهوى والصبايا ت وألهبت في المزاوير الحنى

ويتصور الأغنية كائناً حياً مطرقاً في هدوء واستحياء :

تحميها أغنية مطرقة نغمها الحسن على نهرها

ويجعل القمر كأنه موسيقار يعزف الألحان على الملا بين
الفينة والفينة :

وهام فيها القمر الرافة يعزف من حين إلى آخر

ويتمثل الضياء سائلاً قد أذيب في جمال محبوبته :

من أذاب الضياء فيه ومن أنعم شجور الهوى على أرتاره

تأثر التيجاني أحياناً بالأسلوب القديم المعروف بتناسكه ورنين عباراته
وقوة أدائه ، على أنه أضاف إليه من روحه . والملاحظ أن أوضح الأمثلة
على ذلك في شعره تلك القصائد التي نظمها على بحور منبسطة طويلة ،
وخير مثال قصيدتان : إحداهما (يؤلمنى شكى) وقد حملنا بعض أبياتها
في قسم الجمال الإلهي^(١) ، والأخرى (قلب الفيلسوف) نستمع منها إلى
الآيات الآتية :

ومر يضرب في الدنيا على ألم ضاف وتوغل بين الكون رجلاه
يشور بين حنايا صدره أمل ضخم الجوانب لم يسعد بعقباه
وراح يجمع أطماراً مرفاة مزينة عريت منهن عطفاه

حتى أتى جبل الأحقاب وهو به أحنى وأحذب فاستبكي فأساء
رقام بين الرعان البيض ملتقيا يصيح في الأرض من أعماق دنياه
في موضع المر من دنياى متسع للحق أفتى يرعاني وأرعاه

شخص الشاعر هذا القلب فأحاله فيلسوفاً حكيماً ، جعل يتخبط في مكان
فسيح خال من الناس ، مكان لا تمشى فيه إلا السكينة ، وهو شريد
هائم على وجهه ينظر إلى الدنيا كأنها كومة حقيرة مائلة أمام عينيه ،
لجعل يضرب فيها غير عانى. وهو متألم مكتئب ، وينظر إلى الكون كأنه
موطن لين تدوسه الأقدام ، فجعل رجلاه توغلان في هذا الكون غير
مكتئب ، وهذا تصوير لمدى احتقار هذا الفيلسوف للدنيا وللكون ،
وتصوير في الوقت نفسه لمدى ذهول هذا الفيلسوف وشروء فكره .
ومر يضرب في الدنيا على ألم ضاف وتوغل بين الكون رجلاه

وكلا مضى في هذه السبيل ، أحس بأمل ضخم الجوانب يغص
صدره ، ويتدفق به قلبه ، أمل مثالي يسعد بتحقيقه في هذا العالم الترابي
الناقص ، الذي لا يعرف المثل العليا .

يثور بين حنايا صدره أمل ضخم الجوانب لم يسعد به قط

وبينا هو في غمرة اليأس وقد أسلم نفسه للتفكير العميق ، إذ تذكر
ثيابه الممزقة المرفأة ، وهي تتساقط من جوانب جسده ، وقد عرى كتفاه
منها فيلها ويلقيها عليه ثم يمضى في السير ، حتى وصل إلى جبل كان بينهما
ألفة قديمة كنتلك التي كانت بين المحب القديم وجبل التوباد ، فما يكاد يراه
الجبل حتى يعطف عليه ويرثى لحاله . وكيف لا (وهو أحنى وأحذب

من الناس به) . وما يكاد يجد هذه الحفارة من الجبل حتى يتفجر بالبكاء بين يديه يشكو إليه الناس ، ويشكو إليه الحياة ، ويشكو إليه عدم تحقق المثل العليا في الوجود ، وما كان من الجبل إلا أن جعل يراسيه ويخفف من لوعته .

وراح يجمع أطماراً مرفأه مزيقة عربيت منهن عطفاء
حتى أتى جبل الاحقاب وهو به أحفى وأحذب فاستبكي فأساء

أخذ هذا القلب ، هذا الفيلسوف الشارد ، يتلفت من حوله شارد الفكر ، ورأى أنه أصبح بعيداً عن متغصات الحياة ومتاعبها ، قريباً إلى حبيب يألفه ويأنس إليه ، فجعل ينفس عن كربته ، ويتغنى بما شاء من الحب ، ويصيح من الأعماق : ها أنذا في موضع السر حراً طليقاً ، فلأعلن بما شئت ، ولأعلن صرخات الحق مدوية في هذا الفضاء ، وإن أجد من هذا الجبل ، ولا من السماء ولا من الطبيعة كلها إلا آذاناً صاغية ، ورعاية جميلة .

وقام بين الرعان البيض ملتفتاً يصيح في الأرض من أعماق دنياه
في موضع السر من دنياى متسع للحق أفتأ يرعاني وأرعاه

وهكذا استطاع التيجاني أن يجعل من هذا القلب ، بشراً سوياً ، يمثل في شخصه الحزن ، وشروء الفكر ، واحتقار الدنيا ، والافتئاس بالطبيعة ، والتأمل في الحق ، والانطواء على النفس ، وهو بصور ذلك كله في عبارات لاشك أنها بلغت مبلغاً عظيماً في الصياغة الفنية .

ولست بحاجة إلى الإشارة إلى ما في هذه الآيات من رنين ظاهر في

عباراتها ، وتماسك قوى بين أجزائها ، وتناسب بين طول البحر ، وأناة
الفيلسوف ، وشرود التفكير ، وثورة النفس . وإذا استطعت أن تمثل
ذلك بصورة أوضح ، فلندرك الفرق بينه وبين الموسيقى الخارجية
والداخلية في أبيات التيجاني الآتية التي تتميز ببساطة التعبير ، وخفة
الوزن ، وسهولة الأحرف ، وإلا كثر من السينات :

يا هذه عمرك الله هل سمعت بقيس
فى يقيم بجنبي بين سهم وقوس
رمته ليلي بجنبه واستعاذت بترس
وأنت يا ابنة لنا ن تعبين برأسى
كفأك سحرأ وحسبى ما قد لقيت وبسى

(٤)

ولكن ...

الكنى كنت أتمنى أن يكون أسلوب التيجاني جيداً ، دائماً ، أو على
الأقل في معظم شعره ، ولكن فى أسلوبه مع الأسف عيوباً أرى من
أمانة البحث أن أعرضها هنا :

(١) رأينا أن التيجاني مولع بتجسيم المعانى وتبادل المحسوسات ،
ولكن إسرافه فيها قد أدى به إلى غموض العبارة وتعقيدها . وأنا
ممن يبغضون الإسراف إلى هذا الحد ، ولا شك أن التأمل الشعري مهما
يبلغ فله حدوده أيضاً ، فلو زاد على هذه الحدود لكان ضرباً من الخلط

لا ينبغي للنقاد أن يعترفوا به أو يقبلوه . ففى قوله :

تكسرت شمس دنيا القلب والطفأت فى عالم الروح من نفسى المصابيح
لا يخفى ما فى هذه الصور الثلاث (دنيا القلب . شمس الدنيا . تكسر
الشمس) من تعقيد ناشئ من صعوبة الربط بينها فى الذهن لكثرتها ،
ولتهافت العلاقة بين التكسر والشمس .

وفى قوله :

يا قلب لا كالقلوب يدفق قبلك الالم
ترى وراء الغيوب عينا تحس العدم

يخيل إلى أن الشاعر كان يريد أن عين الحبيب رمت وراء الغيوب
قلبه الذى يحس العدم ، أما إذا أراد أن القلوب ترى عين حبيبه التى تحس
العدم فهذا ما لا أفهمه .

(٢) وكثيراً ما يلقى التيجانى عبارات غامضة فى خلال الأبيات إذ
يترك الضمائر فيها مبهمه ، لا يعرف القارىء إلا ما تعود على وجه التحقيق ،
ويترك الصور غامضة دون توضيح ، من ذلك قوله :

ويح نفسى تنام من دونها الأنفس شوطاً وما تم بشوط
أخذ النوم من يدي وأعطى أعيناً لم أزل من السحر أعطى
لهم الليل فى يديه بأضنى معلمي نفسى البطاح ومِرط
واعطى فى النجوم فاستكره الأعين فى سطمها المشت وسطى
أنا والنجم ساهران نعد الصبح خيطاً من الشعاع الخيط
أما الأبيات الأول والثانى والخامس فواضحة ، وأما الثالث والرابع

فلا تعرف مقصوده منها إلا في تأويل شديد وتمسك ، ما الذي يعود عليه الضمير في لفها ؟ إلى النفس التي ذكرها في البيت الأول ، أم إلى الأنفس ، أم إلى الأعين . وما المقصود من لف الليل بأضنى معلم يفصل البطاح ، ثم ما الذي اعتلى في النجوم ، الليل أم النوم أم المعلم أم الحرط . وما معنى استكره الأعين وما الذي استكرها .

وأمثال هذه العبارات الغامضة نجدها كثيراً في الشعر الجديد ، ولا ينبغي أن تكون ، وإنما هي حالة تعزى الشاعر ، إن كانت حقاً صادرة عن حالة ، يحس فيها بأقصى الحرية الفنية ، فيعبث حينئذ باللغة عبث المترفع الذي لا يبالي ، فإذا به يضرب في اللغة ، كما جعل التيجاني فيلسوفه يضرب في الدنيا ، ولكن وضوح التعبير أمر أساسي في القطعة الفنية ، ولا ينبغي أن تفصل حرية الفنان إلى حد الإطاحة .

(٣) كذلك تحكمت القافية في بعض أبيات من شعر التيجاني كنا نود لو أنه راجعها وأصلحها . ورد من ذلك أمثلة في قصيدة توتى التي أعجبنا بحماها فيما أسلفنا ، والقصيدة وإن تكن ذات روح جميل فقد أخفق الشاعر في تخرير بعض القوافي المناسبة لها . وما كان أغناه عن بعض أبيات من هذه القصيدة ، تكلف لها القافية تكلفاً ظاهراً ، من ذلك قوله :

فتلك معصوبة الرأس من كم تنى وتخر

فقوله كم تنى وتخر عبارة مبتذلة لا تليق بالشعر . ثم قوله :

فكل غصن مصاييح من ندى يستدر

بدأ المعنى جيلاً مشرقاً ، حتى إذا بلغنا القافية ، وسمعنا لفظ يستدر

أحسننا بالصورة الجميلة تقبُّد . كيف يستدر الندى ، نفهم أن اللبَن
يستدر من الضرع في تتابع وتدفق ، وليس الندى يستدر بحال ، ولا وجه
للمبالغة . وجمال الصورة إنما يقوم على أن مضمون تحمل نقياً من الندى
متفرقة ، تبدو في مواجهة الشمس مصينة لامعة ، فجماها يتجلى في تفرق
الندى على الأغصان حتى تبدو وكل نقطة منه كأنه فص صغير من الماس
يتوهج ، لا أن يكون الندى متدفقا غزيراً كما يستدر اللبَن من الضرع . ثم
اسمع هذا البيت في وصف شجرة تطل على النيل في هذه الجزيرة :

يقلها الدهر عرقاً ن مستطيل وشبر

فلعلك ترى ممي أن كلتي مستطيل وشبر (يريد طويل وقصير)
نايتين عن السمع ، والثانية أشد نبواً وابتدالا ولا أدري لذلك سببا
إلا تحم القافية .

كنت أحب أن يراجع الشاعر هذه القصيدة التي هي في مجموعها رائعة
جميلة ، ولا أدري ، لعله كان راجعها لو أن يد المنون قد أمهله ودحا من
الزمن .

(٤) ثم نأخذ على شاعرنا في بعض الأحيان نهافتا في نسج العبارة ،
وهذا مستغرب من شاب كالتيجاني ، درس الأدب القديم ، وأشرب روح
الأساليب العربية المتناسكة المثينة ، وقد رأينا أمثلة من أسلوبه القوي في
قصيدتي يؤلمني شكي ، قلب الفيلسوف . ولكن التيجاني فيما يظهر قد تأثر
بملهة النسيج في عبارات بعض شعراء الشام ، لحاكم فيها ، ومن ذلك
قوله :

أبها النائم في مـ... أغاني ولحن
هكذا يدفق يانا عس في حسنك حسنى
هكذا ينفذ سلطانى ويستويك حزنى
هكذا يهبط فى عينى... ك ما تدفع عينى

واست بحاجة إلى بيان أن المعنى لا بأس به ، فهذا شاعر تتمتع بجمال حبيبه ، فمبر عن متعة شعر جميل كأنه سحر ، وأخذ يهديه إلى الحبيب فيزيد حبيبه سحراً على سحر ، ويدفق حسن الشاعر (وهو جمال فنه لا جمال خلقته) في حسن الحبيب .

فهذا الحبيب نائم في فرش وثيرة مريحة من هذه الأغاني التي نظمها الشاعر فيه ، والتي استطاعت أن تحيط بهذا الحبيب بالرعاية والوقاية ، وهذا الحبيب يهبط عليه النوم ، في حين حرمت عيننا الشاعر منه

قارن بين هذا الترح و بين هذه الآيات ستري أن الآيات لا تخلو من غموض ، وركاكة ، وتفكك ، هي من الأسلوب العربى المتين بعيدة كل البعد . وهكذا تجد أكثر آيات هذه القصيدة وعنوانها (النائم المسحور) .

(٥) وأخيراً ، لا ينبغي أن نترك التيجانى دون أن نقف قليلاً عند بعض مناته اللغوية والعروضية . فهو ربما استخدم اللفظة يدل بها على معنى لا يقبله الوضع ولا المجاز . وربما نشأ هذا عنده من اختلاط مدلولات بعض الألفاظ ذوات الحروف المتجانسة في ذهنه مما جعله يأخذ اللفظ منها مكان الآخر .

فمن ذلك قوله يصف النيل :

ملء أوقاضك الجلال فرحى بالجلال المفيض من أنسابك
والأوقاض ، في أقرب معانيها احتمالا ، الجماعة من الناس
والأخلاق ، ولا يستقيم هذا المعنى مع السياق إلا بتأويل يشبه تأويل
النحاة القدامى عفا الله عنهم . وربما يقصد (ملء وقاضك) والوقاض
المسكان بمسك الماء ، أو الوعاء .

وفي قصيدة توتى يقول :

رملاء يبرق در منها ويهر در
ويقال سنة رملاء ، أى قليلة المطر والنفع ، ولعله يريد في هذا البيت
(رملية) والفرق بين رملية ورملاء ظاهر ، مهما يكن طفيفا .
ويستعمل تأكل متعديا في قوله :

تأكله حسرة في الضمير وتسحقه خيبة في الضلوع
وهو في اللغة فعل لازم ، يقال تأكل العود ، أى صار منخوراً وسقط .
ولو أنه قال مثلاً (تأكل من حسرة) لجاز على معنى أن الفقير صار منخوراً
بكاد يسقط بما أصابه من حسرة . ويكرر الشاعر هذا الغلط في شعره (١) .

ثم يقول في قصيدة (قلب) :

قلب كقلب الحياة	بين جنايا الأبد
تحد منه الجهات	لهكنه لا يحد
يرد صوت الرماة	مجلجلا كالرعد

(١) مثلاً ص ١٧ (تأكله الرزايا) .

وهو يريدنا أن نقف على الحياة والرعاة بالتاء حتى يتفق مع الوقف على كلمة (الجهات) . وهذا غلط يرتكبه كثير من شعراء الشام ومن اف لفهم ، كقول إيليا أبي ماضي مثلاً .

قبل لى فى الدير قسوم أدركوا سر الحياة
غير أنى لم أجد غير عقول آسنات

ولقد سمعت أن الأثرية الساحقة من نصارى الشام يقفون على مثل الحياة والرعاة والقضاة فى لهجاتهم الدارجة بالتاء المفتوحة فيقولون الحيات والرعات والقضات ؛ وإنما صنع شعراء الشام ذلك تأثراً بهذه اللهجات الدارجة ، وهو خطأ بالنسبة للعربية الفصحى ، وليس للتيجانية ، أن يجارى هؤلاء فى هذا الخطأ ، ولهجة الدارجة لا تعرف ذلك ، ودراسة العربية قوية قوية .