الفصل الثالث

فن التيجـــانى

(١)

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

قد تتناول القصيدة موضوعين أو أكثر ، ولا سيما فى القصص ، والقصائد ذوات الموجات [1] ؛ ولكنك تحس بالصلة الوثيقة بين

---

(١) نقصد بالموجة المقطوعة التى تكون فى داخل القصيدة أحياناً ، كل موجة تتكون من أربعة أبيات أو أكثر أو أقل . وتكون الموجات كلها سالكة فى تيار واحد ، تجرى فى خلاله أبيات القصيدة ، ومع هذا لا تكاد تحس بتفكك فى القصيدة برغم تقطيعها إلى موجات . تجد هذا النوع كثيرا عند الشعراء المجددين من امثال ايليا أبى ماضى شاعر المهجر ، وعلى محمود طه الشاعر المصرى ، وقليلا عند التيجانى .

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

وهنالك 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 الثيا ... ب كئيباً كثير مرائى الخنوع
تأكله حسرةٌ فى الضمير ... وتسحقه خيبة فى الضلوع
يبين عليه انكسار الفؤاد ... ومسكنة المستذل الوضيع
وفى نفسه ظمأ للعطور ... وفى روحه حرقات وجوع
فيا آهة ملء دنيا الفقير ... ويا أنة 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 المتقدة 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 ؛ لانكاد نجد هذه الوحدة فى شعرهم فيما عدا شعر

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

---

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

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

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

أما الوصف ذو التناسق الشعورى فلا تجده إلا فى القليل ؛ ومن ذلك قصيدة ابن خفاجة الأندلسى فى وصف منظر طبيعى ، وكان حزينا ضيق الصدر ، يائساً ، فوصف الليل الطويل الذى يخلف الوعد ، والذئب المخيف القاطب الوجه ، والفجر الأغبش والجبل الذى يسد مهب الريح ، ويطيل التفكير فى العواقب ، ويلوث عليه الغيم الأسود ، فكل شيء حول الشاعر اسود حالك متشائم حتى الجبل نفسه ، قد رأى كثيراً من المدلجين والقافلين ، وكلهم جميعاً قد طوتهم يد الردى وطارت بهم ريح النوى والنوائب . هذه القصيدة لها وحدة شعورية ؛ ومثلها قليل فى قصائد الوصف العربية .

وحسبك أن تنظر فى الأبيات الآتية وهى لشوقى يصف منظراً جميلا من مناظر الطبيعة :

والنخل متشح بالغيم تحسبه ... هيف العرائس فى بيض من الأزر
وما شجانى إلا صوت ساقية ... تستقبل الليلَ بين النوح والعبر
لم يترك الوجد منها غير أضلعها ... وغير دمع كصوب الغيث منهمر

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

وفى البيتين الآخرين يتغير شعور الشاعر وهو ما زال يصف المنظر الواحد ، فى القصيدة الواحدة . فلا يكاد يرى الساقية حتى يصورها لنا تصويراً بشعاً مقبضاً ، فهى ناتحة باكية بلغ بها الوجد أن سقط عن صدرها ما يكسوه من اللحم ، ولم يبق إلا ضلوعها عارية ، إلا (هيكلها العظمى) . وهى صورة تستدعى فى أذهاننا عظام القبور ، وأشباح الموتى ، وصدور المرضى بالسل ، صور تتقزز منها النفوس ، وتقشعر الأبدان .

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

ولنستمع إلى بيتين لحافظ إبراهيم :

والنيـــل مرآة تنفـــــس فى صحيفتهـــا النسيم
سلب السماء نجومهـــا فهـوت بلجتـه تعـــوم

البيت الأول صورة للنيل وهو ينساب فى وداعة وانبساط . ثم تهب نسمات رقاق، فتنفخ فى صفحة النيل فيهتز، إهتزازا خفيفا هادئا. فالصورة فى البيت توحى بأن الشاعر ـ حين نظمها ـ كان يسيطر عليه شعور بوداعة النيل ورقته .

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

ليس فى بيتى حافظ ولا فى أبيات شوقى السابقة (تناسق شعورى) .

بل هنالك نوع من التناسق ـ التناسق الموسيقى ـ نجده عند التيجانى وأعنى به التلاؤم بين موسيقى الشعر وبين روح القصيدة أو المقطوعة ، والشعور الذى يسيطر عليها .

ونريد هنا نوعين من الموسيقى الشعرية : أحدهما وزن البيت، وهو من الكلام الذى يشتمل عليه بمنزلة الغلاف من أوراق الكتاب أو القالب من المادة التى تنصب فيه ؛ فالأوزان هى الموسيقى الخارجية للشعر . والثانى هو هذا الكلام المنسق المنغم الناشىء من تأليف المقاطع والألفاظ فى داخل الوزن وهو الموسيقى الداخلية للشعر .

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

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

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

فهنا وزن قصير ينتهى الشطر الأول منه بحركة ممدودة تتناسب 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 تموج أصواتهم ، وتنويع أنغامهم ؛ والغناء يزداد وقعاً على النفس ، وتأثيراً فى القلب ، ويكون أدعى لنفى 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 المنسابة اليسيرة فى أكثر الأحيان ، وكثيراً ما نظم على البحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) . وهذا راجع إلى أن الشاعر كثيراً ما يتغنى

بآماله وآلامه وإحساساته. فهو يهمس بها همس المتألم أو المتمنى 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 :

يازورقا يفرج عن دارة ... دوارة تزحم أركانى
تنفج كالهالة منسابة ... ينسجها حولك بدران
هب لى حبيبيك أطارحهما ... نُجيّة من برج أشجانى
هب لى نجييك أبوسهما ... قلبى وأنفاسى ووجدانى

هنا نحس فى تأليف المقاطع والكلمات فى هذه الأبيات الأربعة جرساً متشابهاً ، بين دارة ودوارة ، وبين يفرج وتنفج وينسج ، وبين هب لى حبيبيك وهب لى نجييك ، وبين نجية ونجييك ، وبين أطارحهما وأبوسهما. فى هذه الأبيات 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 الأبيات على النحو الذى تسمعه .

وقد سبق أن وجدنا فى قوله (أفرغتها وبرغمى) لوناً آخر من هذه الموسيقى الداخلية . وشعر التيجانى حافل بها ، ولاتكاد 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 فيما نظن ، واليك بيتين لحافظ ابراهيم ترى التفاوت بين أنغامهما واضحاً . يقول فى وصف البحر بأمواجه الهائجة :

وكأن الأمواج وهى توالى ... محنقات أشجانُ نفس تثور
أزبدت ثم جرجرت ثم ثارت ... ثم فارت كما تفور القدور

فى البيت الأول لا تكاد ترى نغما يقرع أذنيك قرعاً من جرس مقاطعه أو كلماته ، بل تجد فى البيت ، ولاسيما فى الشطر الأول منه ، هدوءاً ولينا يتجلى فى الحروف التى يتألف منها الشطر الأول ، وهى الهمزة والنون والميم والواو والجيم والهاء والياء والتاء فهذه حروف هادئة لينة لاصخب فيها ولا صفير ، ثم يتجلى فى المقاطع المفتوحة (وَ كَ نَ وَ ا ج يَ تَ وَ ا لا) ، وهذا لايتناسب بحال مع صوت الأمواج الهائجة المحنقة . إنما يناسبها حروف قوية صاخبة كالضاد والجيم والزاى والباء ونحوها ، ويناسبها مقاطع مقفلة تنتهى بحرف ساكن . ثم فى البيت الثانى تنعكس الآية ، وينتقل حافظ إلى موسيقى صاخبة تمثل لنا أصوات الأمواج وهى تضطرب وتزمجر . وقد استطاع حافظ أن يقلد حركة الموج وزمجرته ، فاستخدم حروفاً قوية كالزاى والجيم والباء والفاء والثاء والقاف ، ثم استخدم مقاطع مقفلة (أزْ ، دَت ، ثمْ ، جَرْ ، رَتْ ، ثمْ ، رَت ، رَتْ ، رَلْ) . فى هذين البيتين (تنافر موسيقى) تنافر فى البيت الأول بين صوت الموج وموسيقى البيت ، ثم تنافر شديد بين موسيقى البيت الأول وموسيقى البيت الثانى .

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

١ — فى الموضوع فيبنى قصيدته على أساس معين بناءاً متماسك الأجزاء ، فلا تنافت بين المعنى والمعنى .

٢ — وفى الشعور : فلا ترى تفاوتاً بين شعور وشعور ولا تنافتاً بين إحساس وإحساس .

٣ — وفى الموسيقى إذ يتوخى الشاعر التناسق بين الموسيقى الخارجية والداخلية وبين المعانى والمشاعر التى يعبر عنها .

ولكن للتيجانى بعض الهنات الهينات ، وهى قليلة ، من ذلك قوله :

غننا يا جميـــل أغنية النيـــــل وبارك بسحر عينيك فيه
وانحدر موجة على الشط غرقى غير مسترفد ولا معتفيه

فهذان البيتان من مقطوعة تتكون من سبعة أبيات ، كلها ناطقة بنشوة الإعجاب بالجمال : جمال الحبيب الذى يغنى ، وجمال النيل . والجو كله غناء وطرب وفتنة . فى هذين البيتين يريد الشاعر من الحبيب أن يغنيه أغنية النيل ، ولعله كان مع الحبيب فى نزهة نيلية أو على شاطىء النيل ، وكأن سحر عينيها قوة عانية فى مقدورها أن تهب البركة والحياة ، والنماء ، والسعادة . فبارك ، أيها الحبيب بسحر عينيك هذا النيل . وانحدر إلى الشاطىء 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 نظن — نابية عن هذه الروح ، خارجة على هذا التناسق الشعورى . فان كلمة غرق مهما يكن وضعها فى التركيب ، تستدعى صوراً منفرة قابضة . وربما كان الأنسب أن يصف الموجة — التى يشبه حبيبته 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 مراً سريعاً إلى عالمه .

فإذا وصف المحبوب تطلع دائماً إلى ما وراء الجسد . وإذا نظر إلى عينيها استشف ما وراءهما من عالم ملىء بالسحر والفتنة ، وإذا رثى حبيبه فسرعان ما يقرن أوصاف الميت الحسية بمعانٍ مجردة مستمدة من نفسه أو العالم الروحى المجهول ، فحصباء القبر ليس إلا قلوبا تموج من حوله وتزخر ، وبموت حبيبته 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 ... وطلسما يزحم القبورا الخ . .

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

وهذه القصيدة التى عنوانها (الزورق الأخضر) لم يصف فيها زورقا أخضر ؛ فهذا ليس من قصده . وإنما تطلع سريعاً إلى ما فى الزورق من قلبين خافقين ، وجعل يناجيهما ، ويداعب آماله وأحلامه فى الحب ، فإذا عرض له وصف الزورق فلا يقف عند أوصافه الحسية من سرعة سيره أو بطئه ، ولا من انسيابه فى الماء ، ولا من هيئة الزورق من بعيد أو من قريب . ولا من ترنحه فى الماء ، ولكنه يربط بين شراع الزورق ومجدافه وبين أمور معنوية فيقول :

شراعه الحب ومجدافه قلبان طفلان غريران

وإذا وصف حالة الفقير لا يقف عند ثيابه الرثة ، وطرفه الخاشع ، ويديه المرفوعتين إلى السماء إلا ليصور نفسيته الذليلة ، وهوانه على نفسه وعلى الناس ، والحسرة التى تنخر فى ضميره ، وليرى فى آهة المحتاج وأنة الفقير معنى ساميا نبيلا هو أسمى وأنبل من بسمة الخليع وفرجة الماجن .

وإذا تحدث عن تكوين الطفل منذ أن كان مضغة وعلقة إلى أن تخلق إنسانا ، يطلّ الشاعر من حين لآخر على المعانى النفسية أو العقلية فيستدعيها ؛ فقد كان الجنين مضغة وعلقة . ثم شقت له الجفون السود ، واستوى بشراً ، غير أن الله سبحانه قد استخرجه من محض الرياء والملق ! . ثم يعجبه فى الانسان تلك القوة التى وهبته القدرة على التعبير . والحب والتفكير .

وإذا وقف عند هذا الهجاء المتطاير فى الجو ، لا يهمه صفاؤه أو غبرته ، رقته أو كثافته ، مشهده فى 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 وتنم عليه من قدرة ، فيرى أنها تحمل فى العالم معانى لا حصر لها .

هذه الذرة كم تحمـــــل فى العالم سراً
قف لديها وامتزج فى ذاتها عمقا وغورا
وانطلق فى جوها المملـــــوء إيمـــانا وبرا

على أننا نستثنى من هذا الاتجاه ، قصيدته فى جزيرة توتى ، وبعض أبيات له فى المناسبات ، فقد ظهر فيها ، على قلتها ، متعلقا بالحس ، والعالم المعانى فيها نصيب قليل .

وكل ما ذكرناه فى هذا الفصل إنما ينطبق على ما تناوله التيجانى 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 فى معان خالصة ، نفسية أو عقلية . مثل : الله ، قلب الفيلسوف ، الحب ، هوى وفقر ، من أغوار القلب ، نفسى الخ . . . وفيها جال الشاعر وصال ، وفيها ميدانه الحقيقى ، ميدان الروح والتعلق بالمجهول . لقد كان ينفر من كل ما يقع تحته حسه ، كان يضيق بالوقوف الطويل عند الهيئات والمواقف والمشاهد والحركات الحسية التى تموج بها الأرض ، وتجرى فى عالم اللحم والدم ، فإذا وقف عندها فوقوف سريع وحديث خاطف ، إنما كان يحب أن يفزع إلى المعانى التى يشعر بها فى دخيلة نفسه ، والأفكار التى يلمحها وراء الأرض مما يتعلق بالحق والخير والجمال .

ولكى يتضح هذا الاتجاه ، نضع بين يدى القارىء اتجاها آخر اصطنعه الشعراء المقلدون من أمثال شوقى 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 دواوين هؤلاء ، وقلب ما شئت فيها النظر ، فستزداد اقتناعا بهذه النظرة كلما أوغلت فى القراءة . وحسبى أن أضرب لك أمثلة ثلاثة . مثال من شعر شوقى يصف زورقا يحمل بعض الحسان ، وفى مقدور القارىء أن يقارن بينه وبين وصف التيجانى للزورق الأخضر ، يقول شوقى :

على فلك تسير بنا الهوينى ... ومن شعرى نديم لى وجليس
تنازعنا المذاهب حيث ملنا ... زوارق حولنا تجرى وترسو
لها فى الماء منساب كطير ... تسف (١) عليه أحيانا وتحسو
صغار الحجم مرهفة الحواشى ... لها عُرف إذا خطرت وجرس
إذا المجداف حركها اطمأنت ... وإن هو لم يحرك فهى رعس

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

---

(١) أسف الطائر طار على وجهه .

حسى ظاهر كذلك[١].

ومثالا آخر نضربه من شعر شوقى يصف منظراً طبيعيا :

ذكرت مصر ومن أهوى ومجلسنا على الجزيرة بين الجسر والنهر
واليوم أشيب والآفاق مذهبة والشمس مصفرة تجرى لمنحدر
والنخل متشح والغيم تحسبه هيف العرائس فى بيض من الأزر

هذه الأبيات أوصافها حسية متلاحقة ، تصف لون الأفق والشمس ، وحركة الشمس وهى تنحدر ، وصورة النخل وهى مطبوعة على السحب البيض ، تشبه العرائس يلبسن أثواباً بيضاء ، الخ . . . وهكذا تمضى فى القصيدة كلها فى ديوان الشوقيات[٢] فسترى أن أكثرها أوصاف حسية.

وعلى ضوء هذا تستطيع أن تحكم على الأبيات التى وصف فيها حافظ القطار ، وهى مشهورة ، أولها (صفحه البرق أو مضت فى الغمام) ؛ فلن ترى فى أكثرها إلا أوصافا حسية للبرق الوامض فى الغمام ، والشهاب الذى يشق جوف الظلام ، وسرعة القطار الفائقة ، وظله المترامى ، والحديد المنساب كانسياب الرقطاء . فإذا تطلع إلى ماوراء الحس فتطلع قريب لا يتجاوز قوله : (فأعيى سوابق الأوهام) .

ومثالا آخر نسوقه للبارودى يتغزل[٣]

تبع الهوى قلبى فهام ، وليته قبل التوغل فى البلاد تثبتا
ألقته فى شرك المحبة غادة هيفاء ليس بصاحبى إن أفلتا
كالورد خداً والبنفسج طرة والغصن قداً والغزالة ملفتاً
نظرت بكحلاوين أودعتا الهوى بالقلب حتى هام ثم تخلتا

(١) شوقيات ٢ / ٦٣ (٢) ٢ / ١٥٣ ـ ١٥٤ (٣) ديوان البارودى ١/٩٣ .

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

وبعد ، فلسنا بصدد تفضيل اتجاه على اتجاه ، أو طريقة على طريقة ، ولكن قصدنا أن نوضح معالم اتجاهين : اتجاه تجديدى ، من أنصاره التيجانى ، أكثر تعلقاً بالمجهول من المعانى والأفكار ، واتجاه تقليدى من أنصاره : شوقى وحافظ والبارودى ، أكثر تعلقا بالحس وما يجرى فى الواقع الأرضى .

على أنه لاننسى أن المعانى المجردة والألفاظ المجردة كالروح والحب والعقل والوجود ونحو ذلك لاتصلح للعبارة الفنية ، لأن من أهم خصائص الأسلوب الفنى أن يصاغ من المدركات الحسية . لهذا لجأ التيجانى إلى تجسيم هذه المعانى كما سترى فيما يلى .

(٣)

أسلوبه : أشرنا فيما سبق إلى أن التيجانى (شاعر صادق) . وربما يتطرق إلى ذهن القارىء معنى الصدق الخلقى ، وهذا مالا نعنيه ، ولا يدخل فى نطاق بحثنا .

لا نعنى بكلمة الصدق انطباق كلام ما على الواقع الحسى ؛ لانعنى هذا الصدق الذى يتحراه المشرع فى دستوره ، والقاضى فى حكمه ، والمصلح فى مبادئه .

إنما نعنى نوعا آخر يمكن أن نسميه (الصدق الفنى) . وهو يتفق مع الصدق الخلقى من حيث أن لكل ركنين أساسيين ، (واقع) و(كلام يعبر عنه) . ولكنهما تختلفان اختلافاً بيناً فى تفسير معنى (الواقع) وتحديد (هذا الكلام) . الصدق الفنى يتجه إلى (واقع الحالة النفسية) الذى يعبر عنه (بعبارة فنية) .

ويتجلى الفرق بين الصدقين عندما نحس فى التعبير الفنى بمبالغة أو غرابة فى التصوير . فالمبالغة فى نظر الصدق الخلقى كذب وبهتان ، وغرابة التصوير فى نظره خرافة أو شىء قريب منها . فى حين يعتمد الصدق الفنى على المبالغة والتصوير إلى حد بعيد ، بل هما عماده ، يستخدمهما الأديب لنقل واقع حالته النفسية إلى الناس .

١ — تجسيم المعانى :

والتيجانى يكثر من تجسيم المعانى إلى حد الإسراف أحيانا ، والتعقيد أحيانا ، وفيما سبق أمثلة حية من شعره لتجسيم المعانى ، منها هذه الأبيات الحائية . والأبيات الدالية التى حللناها عند الكلام على الجمال الإلهى[1].

ثم فى قوله :

كل عين فيها من السحر ينبو ع هوى أغمضت إليك بعين

يجعل للسحر ينبوعا ، وينسب الينبوع إلى شىء معنوى وهو الهوى ، وقوله :

ووهبنا لك الحياة وفجر نا ينابيعها لعينيك قربى

---

(١) أنظر ص ٣٩ ـ ٤٠ .

فجعل للحياة ، وهى معنى مجرد ، ينابيع تتفجر لتقدم قربانا لعينيها .
وقوله يرثى حبيباً له :

يالوعة تملأ الصحارى وطلسما يزحم القبورا

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

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

ضاقت بك الأرض وضج الفضاء وزاحمت دنياك دنيا القدر

فجعل الدنيا ، وهى معنى ، تتكاثر وتزحم ، كما جعل للفضاء ضجيجا .

وقوله :

أينا يزحم الوجود جناحيـــــه وتمشى الحياة بين ضميره

فجعل للوجود زحمة ، وللحياة قدمين تمشى بهما بين الضمير[1] .

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

هكذا يدفق يا ناعـــــس فى حسنك حسنى

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

---

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

وقوله :

أنت فجرت لى اللحن ففيأتك أمنى

جعل الحب وهو معنى ، ألغاماً وألحاناً ، وهى أصوات مسموعة ، والحبيب هو الذى (فجر هذا اللحن للشاعر) ففيأه أمنه أى أسلم له القياد ، وجعل أمانه بمثابة ظل يتفيأ فيه الحبيب . وهذا تجسيم أيضا للمعنى .

وقوله :

يا أمانى التى أعبـــدها فى كل لون
وأغانى التى ألهـــمها ملهم جـــن
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 فجراً من النعيم وسحره

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

وقوله :

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

وصف قلبه بأنه فى شرود دائم ، لايكاد يفيق من تيهه . فجعل القلب وهو معنى نفسى ، شيئا محسوسا أخذه الزمن ورمى به فى مراقى الجبال حيث تكثر الثنايا والمنعرجات ، وحيث يتعرض الطالعون فيها للمتاهات والمجاهل والأخطار ، وحيث لايجد المرء أنيسا ولا عمرانا . ولهذا لن يهتدى الشاعر إلى قلبه ، أو ان يهتدى القلب إلى صاحبه ، ولن يثوب اليه.

وفى البيت الثانى يجسم ما يشعر به من ظنون ، وتصورات ، فيجعل للأولى فضاء تعيش فيه ويجعل للثانية سماء تحلق 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 تتصف بأكثر من صفة حسية ، فالماء مرئى ملموس مذوق ؛ والزهرة مرئية ملموسة مذوقة مشمومة ، والنغمة 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 وفى حدودها . وربما نضحك أو نسخر 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 يبيح هذا كما يبيح 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 مقبولا ما دام يعبر عن واقع حالته النفسية .

ولا ينبغى أن نستغرب إذا قيل زهرة ذات أنغام ، فللعرب تعبيرات قديمة أشد من تلك جموحا ، 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 فى هذا المضمار . العرب تقول (قتله الله) أى لعنه . وهى تقال كذلك فى مقام المدح والثناء والاستحسان . وهذه العبارة وإن تكن ليست من جنس الكلام الذى نحن بصدده . فهى مثل للعبارات التى تتنازع فيها لغة العقل ولغة القلب ، لغة العقل تقول قتله الله بمعنى لعنه ، والقتل معروف ، ولغة القلب تبيح أن تقلب المعنى رأســـاً على عقب ، فاذا بلغ الإعجاب حده فى العربى ، ورأى أن فى الممدوح سراً عجيباً وقوة خارقة يعجز هو أن يحاكيه فيها ، وأن يتطلع إلى مثلها فى نفسه ، وصل الإعجاب فى ذروته إلى الغيظ أو شىء 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 :

وكأن رجع حديثها قطع الرياض كسين زهرا

وأخذوا يبحثون كعادتهم عن العلاقة بين الحديث المسموع ، وقطع الرياض التى ترى وتلمس وتشم ولكنها 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 ، والتمليح والمبالغة فى تصوير الحديث .

كذلك ألم يقل العرب إن حديث فلان يذوب رقة : وكيف يسوغ عقلا 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 ، فنسبوا الصراخ الذى يسمع إلى اللون الذى يرى .

لم يفعل الأدباء المحدثون إلا أن توسعوا فى هذا وأكثروا منه فى شعرهم ونثرهم . والتيجانى يكثر من ذلك شأن المجددين ، فيجعل مثلا للنور صوتاً مسموعاً :

واضطراب النور فى خفقته أسمع جرسه

وتتمثل فى ألحانه نار تلتهب :

وتحرقت فى الهوى والصبابا ت وألهبت فى المزاهر لحنى

ويتصور الأغنية كائناً حياً مطرقا فى هدوء واستحياء :

تحسبها أغنية مطرقه نغمها الحسن على نهرها

ويجعل القمر كأنه موسيقار يعزف الألحـــان على الملأ بين الفينة والفينة :

وهام فيها القمر الرافه يعزف من حين إلى آخر

ويتمثل الضياء سائلا قد أذيب فى جمال محبوبته :

من أذاب الضياء فيه ومن نـــغم شجو الهوى على أوتاره

تأثر التيجانى أحيانا بالأسلوب القديم المعروف بتماسكه ورنين عباراته وقوة أدائه ، على أنه أضاف إليه من روحه . والملاحظ أن أوضح الأمثلة على ذلك فى شعره تلك القصائد التى نظمها على بحور منبسطة طويلة ، وخير مثال قصيدتان : إحداهما (يؤلمنى شكى) وقد حللنا بعض أبياتها فى قسم الجمال الإلهى[1] ، والأخرى (قلب الفيلسوف) نستمع منها إلى الأبيات الآتية :

ومن يضرب فى الدنيا على ألم ضاف وتوغل بين الكون رجلاه

يثور بين حنايا صدره أمل ضخم الجوانب لم يسعد بعقباه

وراح يجمع أطماراً مرفأة مزيقة عريت منهن عطفاه

---

(١) أنظر ص ٣٩ ـ ٤٠ .

حتى أتى جبل الأحقاب وهو به أحنى وأحدب فاستبكى فآساه
وقام بين الرعان البيض ملتفتا يصيح فى الأرض من أعماق دنياه
فى موضع المر من دنياى متسع للحق أفتأ يرعانى وأرعاه

شخص الشاعر هذا القلب فأحاله فيلسوفا حكيما ، جعل يتخبط فى مكان فسيح خال من الناس ، مكان لاتمشى فيه إلا السكينة ، وهو شريد هائم على وجهه ينظر إلى الدنيا كأنها كومة حقيرة ماثلة أمام عينيه ، فجعل يضرب فيها غير عابىء وهو متألم مكتئب ، وينظر إلى الكون كأنه موطن لين تدوسه الأقدام ، فجعل رجلاه توغلان فى هذا الكون غير مكترث ؛ وهذا تصوير لمدى احتقار هذا الفيلسوف للدنيا وللكون ، وتصوير فى الوقت نفسه لمدى ذهول هذا الفيلسوف وشرود فكره .

ومر يضرب فى الدنيا على ألم ضاف وتوغل بين الكون رجلاه

وكلما مضى فى هذه السبيل ، أحس بأمل ضخم الجوانب يغص صدره ، ويتدفق به قلبه ، أمل مثالى يسعد بتحقيقه فى هذا العالم الترابى الناقص ، الذى لايعرف المثل العليا .

يثور بين حنايا صدره أمل ضخم الجوانب لم يسعد بعقباه

وبينا هو فى غمرة اليأس وقد أسلم نفسه للتفكير العميق ، إذ تذكر ثيابه الممزقة المرقأة ، وهى تتساقط من جوانب جسده ، وقد عرىَ كتفاه منها فيلمها ويلقيها عليه ثم يمضى فى السير ، حتى وصل إلى جبل كان بينهما ألفة قديمة كتلك التى كانت بين المحب القديم وجبل التوباد ، فما يكاد يراه الجبل حتى يعطف عليه ويرثى لحاله . وكيف لا (وهو أحنى وأحدب

من الناس به) . وما يكاد يجد هذه الحفاوة من الجبل حتى ينفجر بالبكاء بين يديه يشكو إليه الناس ، ويشكو اليه الحياة ، ويشكو اليه عدم تحقق المثل العليا فى الوجود ، وما كان من الجبل إلا أن جعل يواسيه ويخفف من لوعته .

وراح يجمع أطهارا مرفأه مزيقة عريت منهن عطفاه
حتى أتى جبل الأحقاب وهو به أحفى وأحدب فاستبكى فآساه

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

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

وهكذا استطاع التيجانى أن يجعل من هذا القلب ، بشراً سوياً ، يمثل فى شخصه الحزن ، وشرود الفكر ، واحتقار الدنيا ، والائتناس بالطبيعة ، والتأمل فى الحق ، والانطواء على النفس ، وهو يصور ذلك كله فى عبارات لاشك أنها بلغت مبلغا عظيما فى الصياغة الفنية .

ولست بحاجة إلى الاشارة إلى ما فى هذه الأبيات من رنين ظاهر فى

عباراتها ، وتماسك قوى بين أجزائها ، وتناسب بين طول البحر ، وأناة الفيلسوف ، وشرود التفكير ، وثورة النفس . وإذا استطعت أن تتمثل ذلك بصورة أوضح ، فلتدرك الفرق بينه وبين الموسيقى الخارجية والداخلية فى أبيات التيجانى الآتية التى تتميز ببساطة التعبير ، وخفة الوزن ، وسهولة الأحرف ، والإكثار من السينات :

يا هذه عمرك اللـــــه هل سمعت بقيس
فتى يقيم بجنـــــبىّ بين سهم وقوس
رمته ليلى بجنبـــــه واستعاذت بترس
وأنت يا ابنة لبنا ن تعبثـــين برأسى
كفاك سحراً وحسبى ما قد لقيت وبسى

(٤)

ولكن ...

ولكنى كنت أتمنى أن يكون أسلوب التيجانى جيداً ، دائما ، أو على الأقل فى معظم شعره ، ولكن فى أسلوبه مع الأسف عيوبا أرى من أمانة البحث أن أعرضها هنا :

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

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

تكسرت شمس دنيا القلب واطفأت فى عالم الروح من نفسى المصابيح

لا يخفى ما فى هذه الصور الثلاث (دنيا القلب . شمس الدنيا . تكسر الشمس) من تعقيد ناشىء من صعوبة الربط بينها فى الذهن لكثرتها ، ولتنافت العلاقة بين التكسر والشمس .

وفى قوله :

يـــا قلب لا كالقلوب يدفـق فيـــك الألم
ترمى وراء الغيـــوب عينـا تحس العـــدم

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

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

ويح نفسى تنام من دونها الأنـــــفس شوطاً وما تهم بشوط
أخذ النوم من يدىّ وأعطى أعيناً لم أزل من السهو أعطى
لفها الليل فى يديه بأضنى معلم يفصل البطاح ومرط
واعتلى فى النجوم فاستكره الأعـــين فى سمطها المشتّ وسمطى
أنا والنجم ساهران نعد الصبـــح خيطـــاً من الشعاع لخيط

أما الأبيات الأول والثانى والخامس فواضحة ، وأما الثالث والرابع

فلا نعرف مقصوده منهما إلا فى تأويل شديد وتعسف ، ما الذى يعود عليه الضمير فى لفها ؟ إلى النفس التى ذكرها فى البيت الأول ، أم إلى الأنفس ، أم إلى الأعين . وما المقصود من لف الليل بأضنى معلم يفصل البطاح ، ثم ما الذى اعتلى فى النجوم ، الليل أم النوم أم المعلم أم المرط . وما معنى استكره الأعين وما الذى استكرهها .

وأمثال هذه العبارات الغامضة نجدها كثيراً فى الشعر الجديد ، ولا ينبغى أن تكون ، وإنما هى حالة تعترى الشاعر ، إن كانت حقا صادرة عن حالة ، يحس فيها بأقصى الحرية الفنية ، فيعبث حينئذ باللغة عبث المترفع الذى لا يبالى ، فإذا به يضرب فى اللغة ، كما جعل التيجانى فيلسوفه يضرب فى الدنيا ، ولكن وضوح التعبير أمر أساسى فى القطعة الفنية ، ولا ينبغى أن تصل حرية الفنان إلى حد الإطاحة .

(٣) كذلك تحكمت القافية فى بعض أبيات من شعر التيجانى كنا نود لو أنه راجعها وأصلحها . ورد من ذلك أمثلة فى قصيدة توتى التى أعجبنا بجمالها فيما أسلفنا ، والقصيدة وإن تكن ذات روح جميل فقد أخفق الشاعر فى تخير بعض القوافى المناسبة لها . وما كان أغناه عن بعض أبيات من هذه القصيدة ، تكلف لها القافية تكلفا ظاهرا ، من ذلك قوله :

فتلك معصوبة الرأ س كم تنى وتخر

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

فكل غصن مصابيـــــح من ندى يستدر

بدأ المعنى جميلا مشرقا ، حتى إذا بلغنا القافية ، وسمعنا لفظ يستدر

أحسسنا بالصورة الجميلة تتبدد . كيف يستدر الندى ، نفهم أن اللبن يستدر من الضرع في تتابع وتدفق ، وليس الندى يستدر بحال ، ولا وجه للمبالغة . وجمال الصورة إنما يقوم على أن غصون تحمل نقطاً من الندى متفرقة ، تبدو في مواجهة الشمس مصيئة لامعة ، فجمالها يتجلى في تفرق الندى على الأغصان حتى تبدو وكل نقطة منه كأنه فص صغير من الماس يتوهج ، لا أن يكون الندى متدفقا غزيرا كما يستدر اللبن من الضرع . ثم اسمع هذا البيت في وصف شجرة تطل على النيل في هذه الجزيرة :

يقلها الدهر عرقا ن مستطيل وشبر

فلعلك ترى معي أن كلمتي مستطيل وشبر (يريد طويل وقصير) نابيتان عن السمع ، والثانية أشد نبواً وابتذالا ولا أدري لذلك سببا إلا تحكم القافية .

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

(٤) ثم نأخذ على شاعرنا في بعض الأحيان تهافتا في نسج العبارة ، وهذا مستغرب من شاب كالنيجاني ، درس الأدب القديم ، وأشرب روح الأساليب العربية المتماسكة المتينة ، وقد رأينا أمثلة من أسلوبه القوي في قصيدتي يؤلمني شكي ، قلب الفيلسوف . ولكن النيجاني فيما يظهر قد تأثر بسهلة النسج في عبارات بعض شعراء الشام ، لحاكاهم فيها ، ومن ذلك قوله :

أيها النائم فى مهـــد أغانى ولحنى
هكذا يدفق يانا عس فى حسنك حسنى
هكذا ينفذ سلطانى ويستهويك حزنى
هكذا يهبط فى عينيـــك ما تدفع عينى

ولست بحاجة إلى بيان أن المعنى لا بأس به ، فهذا شاعر تمتع بجمال حبيبه ، فعبر عن متعته بشعر جميل كأنه سحر ، وأخذ يهديه إلى الحبيب فيزيد حبيبه سحراً على سحر ، ويتدفق حسن الشاعر (وهو جمال فنه لا جمال خلقته) فى حسن الحبيب .

فهذا الحبيب نائم فى فرش وثيرة مريحة من هذه الأغانى التى نظمها الشاعر فيه ، والتى استطاعت أن تحيط هـذا الحبيب بالرعاية والوقاية ، وهذا الحبيب يهبط عليه النوم ، فى حين حرمت عينا الشاعر منه

قارن بين هذا الشرح و بين هذه الأبيات سترى أن الأبيات لا تخلو من غموض ، وركاكة ، وتفكك ، هى من الأسلوب العربى المتين بعيدة كل البعد . وهكذا تجد أكثر أبيات هذه القصيدة وعنوانها (النائم المسحور) .

(٥) وأخيراً ، لا ينبغى أن نترك التيجانى دون أن نقف قليلا عند بعض هناته 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 فى ذهنه مما جعله يأخذ اللفظ منها مكان الآخر .

فمن ذلك قوله يصف النيل :

ملء أوفاضك الجلال فرحى بالجلال المفيض من أنسابك

والأوفاض ، فى أقرب معانيها احتمالا ، الجماعة من الناس والأخلاط ، ولا يستقيم هذا المعنى مع السياق إلا بتأويل يشبه تأويل النحاة القدامى عفا الله عنهم . وربما يقصد (ملء وفاضك) والوفاض المكان يمسك الماء ، أو الوعاء .

وفى قصيدة توتى يقول :

رملاء يبرق در منها ويبهر در

ويقال سنة رملاء ، أى قليلة المطر والنفع ، ولعله يريد فى هذا البيت (رملية) والفرق بين رملية ورملاء ظاهر ، مهما يكن طفيفا .

ويستعمل تأكل متعديا فى قوله :

تأكله حسرة فى الضمير وتسحقه خيبة فى الضلوع

وهو فى اللغة فعل لازم ، يقال تأكل العود ، أى صار منخوراً وسقط . ولو أنه قال مثلا (تأكل من حسرة) لجاز على معنى أن الفقير صار منخوراً يكاد يسقط مما أصابه من حسرة . ويكرر الشاعر هذا الغلط فى شعره[1].

ثم يقول فى قصيدة (قلب) :

قلب كقلب الحياة بين جنايا الأبد
تحد منه الجهات لكنه لا يحد
يرد صوت الرعاة مجلجلا كالرعد

(١) مثلا ص ١٧ (تأكلته 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 أبى ماضى مثلا .

قيـــل لى فى الدير قـــوم أدركوا سر الحياة
غـير أنى لم أجد غـــير عقول آسنـــات

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