

الفصل الثاني

لغة الشعر والإيقاع

المبحث الأول : إيقاع المعنى ومعنى الإيقاع .

- توطئة .
- المقابلة .
- المفارقة .

المبحث الثاني : بنية الزمن .

المبحث الثالث : التدوير .

obeyikan.com

المبحث الأول

إيقاع المعنى ومعنى الإيقاع

1. توطئة :

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

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

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

(2) إمبيل ستايجر : الزمن والخيال الشعري ضمن كتاب : حاضر النقد الأدبي ، ص 172 .

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

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

والمضمون الشعري هو - على أحسن الفروض ، وببساطة - غير دقيق ، فموسيقية الشعر تتولد من خلال ذلك التوتر الذي ينشأ حين نرى نفس الفونيمات الصوتية المتناغمة تحمل أثقالا بنائية متميزة ، ويقدر ما يتعاطم حظ الفونيمات المتطابقة صوتيا من التنوع الدلالي والقاعدي والإنشادي ، ثم يقدر ما يتضاعف ما نلاحظه من القطيعة بين التكرار أو الوحدة على المستوى الصوتي ، والتنوع أو التمايز على المستويات الأخرى تتنامى موسيقية النص الشعري بالنسبة إلى المتلقي⁽¹⁾ .

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

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

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

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

والمعنوية .. إن الإيقاع حركة المعنى ، وتفاعلات المعاني تتداخل مع تفاعلات الإيقاع⁽¹⁾ . وربما - كان البحث في إيقاع الكلمات داخلاً في ثنايا البحث عن معناها وربما كانت كل شؤون الإيقاع ذي المعنى من هذا القبيل .. نظام أو إيقاع⁽²⁾ .

2. المقابلة⁽³⁾ :

تعد المقابلة أداة شعرية قديماً وحديثاً - فضلاً عن كونها حيلة إنسانية جد قديمة⁽⁴⁾ - وهي من المحسنات المعنوية الواقعة في نطاق البديع في البلاغة العربية تحت مصطلحات: الطباق أو المطابقة أو المقابلة - وحد الطباق : ذكر الشيء وضده⁽⁵⁾ - أما حد المقابلة فهو - أن تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر ، وبين ضديهما⁽⁶⁾ . وبهذا تنقسم المقابلة إلى لغوية (معجمية) وسياقية . أما اللغوية - فهي تلك التي تتمثل في استعمال لفظين اثنين متضادين بحكم الوضع اللغوي لا يشترك في ذلك ثالث⁽⁷⁾ . فاللغة أصلا هي

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

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

(3) إن التقابل في اللغة يعد صدى للتقابل الأصلي في الوجود حيث إن - الوجود هو التضح الأول ، والشرط القبلي لكل مشروط ، وهو ليس بما يحمل لأنه أصل لجميع أشكال الحمل التي يعبر عنها باللغة ، ومن ثم يبدو التضاد الأساسي في الوجود أصلا للتقابل اللغوي - ص 85 د . عاطف جودة نصر : البديع في تراثنا الشعري : مجلة فصول م . ع 4 . 2. القاهرة مارس 1984 .

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

(5) نجم الدين ، أحمد بن إسماعيل بن الأثير : جوهر الكنز ، تحقيق د . محمد زغلول سلام ومنشأه المعارف بالإسكندرية ، ص 84 .

(6) أبو يعقوب ، يوسف بن أبي بكر محمد السكاكي : مفتاح العلوم ، فسطح وتعليق : نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، ط 2 بيروت 1987 ص 224 . راجع : بلدر الدين بن مالك : المصباح في المعاني والبيان والبديع ، تحقيق : د . حسنى عبد الجليل يوسف ، مكتبة الآداب القاهرة . 1989 . ص 191 ، 192 .

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

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

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

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

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

طويت بإحراز الفنون ونيلها رداء شباب والجنون فنون
فحين تعاطيت الفنون وحظها تبين لي أن الفنون جنون "

(2) د. رجاء عيد : فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، ط 2 ، 1988 ، ص 471 .

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

أما التقابل المتصل - فهو الذي يختفي فيه الاستقلال الزائف ، كما يتحقق التأكف والانسجام الذي يحتفظ بتقابل الأضداد ، وينسج في الوقت نفسه من هذا التمزق توافقاً ، فإذا نحن أمام نقيضة تفض نفسها في توافق المتقابل وتقابل المتوافق⁽¹⁾.

وهذا التمايز يؤسس المعيار النقدي - الذي يتيح لنا الحكم بامتلاء المضمون أو خواته وليس التقابل مما يختص بمعاني الشعر فحسب ؛ لأننا نصادفه أيضاً في الصور ، وهو في دورانه على الصور أو المعاني ، ربما جنح إلى السطح وربما انجبه إلى بنية العمق⁽²⁾.

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

(1) المرجع السابق ص 86 .

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

(3) المرجع السابق : ص 85 ، 91 .

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(2) د.محمد عبد المطلب : التكرار النمطي في قصيدة المديح عند حافظ ، مجلة فصول م.ع . ح القاهرة مارس 1983 . ص 54 .

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

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

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

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

3. المفارقة⁽¹⁾ :

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

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

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

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

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

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

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

(1) السابق : ص 876 .

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

(3) يقول محيي الدين بن عربي : "فليس الإنسان إلا المؤمن الكافر معاً : سعادة و شقاء ، نعيم و عذاب ، منعم و معدب و لهذا (كانت) معرفة الدنيا أم ، و تجلي الآخرة (كان) أعلى . فانهم ! وحل هذا القفل" - 2 / 221 الفتوحات المكية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة 1972 . وأحسن ابن عربي إذ سماها القفل ! .

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

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

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

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

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

- (1) د . مصطفى السعدني : المدخل اللغوي في نقد الشعر نشأة المعارف بالإسكندرية ص 50 .
 - (2) د. مصطفى ناصف : خصام مع النقاد ، ص 262 .
 - (3) راجع : د . عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية ، ص 111 ، 114 .
- وراجع د . سمير سرحان : التفسير الأسطوري في النقد الأدبي ، مجلة فصول م . 1 . ع . 3 . القاهرة أبريل 1981 ، ص 101 . حيث مقولة كاسيرر - الرمز ليس جانباً من جوانب الحقيقة وإنما هو الحقيقة نفسها . -

"الشعر تعبير مكثف"⁽¹⁾ والمفارقة الشعرية - وليدة موقف شعوري يتضمن موقفاً مناقضاً له وهو مع ذلك متسق معه أي يتكامل معه فى الوحدة الكبرى التي هي القصيدة"⁽²⁾ ؛ ولذلك كان الاختلاف يؤدي دوراً لا يقل أهمية عن المشابهة والتوحد والإثبات ؛ لأن الكلمات يواجه بعضها بعضاً⁽³⁾ ، وتظل بين ائتلاف واختلاف لا يستطيع أن يحويه ، وتلك خصوصية المفارقة والرمز ولغة الشعر والحياة جميعاً .

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

فإنسان - يربط بداخله ، على نحو ينطوي على مفارقة بين المتناهي واللامتناهي بين الزماني والأبدى ، و الفكر يعجز عن أن يجد في هذا شيئاً (ذا معنى) أو عن الجمع بين هذين الجانبين ، من كينونة الإنسان في كل متكامل ، إن الوجود البشري ليس فكرة ولا ماهية يمكن تناولها عقلياً⁽²⁾ .

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

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

(2) جون ماكوري : الوجودية ، ص 91 .

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

(4) المرجع السابق : ص 136 .

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

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

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

(1) (2) (3) المرجع السابق : ص 139 .

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

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

1. ما نخلت جارتنا ودها يوم تراءت بكثيب النخيل
2. قامت أمام الرحل مثل التي قامت أبا النجم غدادة الرحيل
3. ما صاحب السيف سعى نملة من ربة الدمليج ذات النميل

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

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

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

(3) شروح سقط الزند : 5 / 1929 .

الحلي⁽¹⁾ ، فالتناقض أساس النقص . ويذكر الشراح قصة أبي النجم مع العجاج ،
وجمله الذي حمل على ناقة العجاج ، عند قول أبي النجم :

-إني وكل شاعر من البشر شيطانه أنثى وشيطاني ذكر

وتوظف القصة علاقة التناقض بين الجمل والناقة أو الذكر والأنثى ، وبين الجارة

(أم الخزرج) و(القوم) في قول أبي النجم :

- قد عقرت بالقوم أم الخزرج تامت أبا النجم الرحيل والشجي

التناقض - إذن - أساس الرؤية ، وهو أحد أعمدة المفارقة ، ومن الواجب أولاً أن

لمحكم علاقة صاحب السيف بالدرع (ثرة) في ضوء علاقته بـ (ربة الدمليج) أو (جارتنا) .

يقول أبو العلاء :

أسحب منها في الوغى فضل ذيل

في أرضها الغبراء عثنون سيل

حصيله عنها وأم الحصيل

من القنالا عاسل من هديل

جاءت كما راقك ضحضاح غيل

ذخيرة أو عامر بن الطفيل

من دجلة الزرقاء أو من دجيل

عاع ولم يملأ بها صاع كيل

لحوبة خربها من سهيل

يطرقه من لف خيل بخيل

يان يهود حدثت من قبيل

رة المنايا كسجايا زميل

عائل شبلين حليف لغيل

جوناً بلون كبياض الأجيل

ربعي فرارا من أبيه شميل

4- لقد أراني لابسا نثرة

5- يحسبها الضب إذا أقيمت

6- يشتد خوفاً بعد إخباره

7- ماذية هم بها عاسل

8- دقت ومارقت ولكنها

9- فمن لبسطام بن قيس بها

10- فارسها يسبح في لجة

11- هالت وما هيلت وفاضت على الص

12- كأنها كسف سماء هوى

13- أعدها الشيخ معدّ لما

14- كانت لهود عدة قبل أد

15- تعلم الزميل ضرب ابن دا

16- أعيل فيها كأخي لبدة

17- بدلت من برد الصبا شاملا

18- فارتحل النضر لربع سوى

(1) السابق: 5 / 1930 .

بداية لا بد أن نلمح عدة علاقات أساسية لبناء رؤية هذه الدرعية . فالفعل المضارع المبني للمجهول مع لقد في : (لقد أراني) يوحي بالتوجس ، والاضطرار في لبس تلك الشرة وأن لبسها لم يكن اختيارا ، كما يوحي بعدم الاستمرار ، إذ يتتهي المقطع بـ (بدلت) فمن البناء للمجهول في (أراني) إلى البناء للمجهول في (بدلت) فليس ثمة سيطرة أو تحكم أو استمرار ، وإنما انتقال من شباب إلى شيب وتبديل من حال إلى حال . وربما كانت بداية القصيدة متصلة بنهايتها ، فالزمن دائري تبعا لتلك الرؤية التي تتحرك حركة بندولية ، بين الشيء ونقيضه ، أو بين المقطع والمقطع ، مثل حال النفس في حركتها المتكررة في تنوعها : (ما نخلت جارتنا .. لقد أراني .. وقد أقود .. والمرء يجتال .. والدهر إعدام .. ما نخلت جارتنا ..) .

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

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

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

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

تشبك حركة الدرع بحركة الحية والسراب والانسباب المراوغ الذي يتناسب مع (رية الدمليج) ومع (جارتنا) أو تشبهاً بالدهر ...؛ ولذلك كله فإن من يلبس تلك الثرة العجب لا بد أن يكون حذراً فهو قرْنُ خصم مراوغ أشد المراوغة ، من ثم كان (كأخي لبدة عائل شبلين) والأسد أفرس ما يكون وأشجع إذا كان مشبلاً . ومع ذلك يتنصر الدهر (بدلت) ، فالفعل الوحيد (أهيل) المسند إلى الذات يليه (بدلت) .

تارة يرى المرء لابساً ثرة ، وتارة أخرى يقود الطرف معداً للطعان والمجوم ، وينهك ناقته بمثا عن غنيمة أو حنوة ، فالمرء تارة دارع وأخرى مستأسد :

- | | |
|-------------------------|------------------------------|
| عاش وبأناال بقصد ومييل | 23- والمرء يحتال ويغتال ما |
| ولديه غير نجوى كمييل | 24- والود غرار ونجوى عليّ |
| حبي أخاها عن وصايا حليل | 25- من حب عبد الدار ما أبعدت |

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

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

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

19- وقد أقود الطرف مستأسدا رائد بقل مرة أو بقليل

20- أسيل ماق العنس في أكحل تنضح ذفراها بمثل الكحيل

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

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

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

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

26- والدهر إعدام ويسر وإبـ

27- يفني ولا يفنى ويبلي ولا

28- لو قال لي مالكه سمه

إرام ونقض ونهار وليل

يبلى ويأتي برحاء وويل

ما جزت عن ناجية أو بديل

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

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

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

تنتقل القصيدة من علاقة التناقض بين مجوى عليّ ولديهِ ومجوى كميل ، وكذا بين ميل حبي إلى ابنها وميلها إلى أخيها ، ومن ثم بين الخيانة والأمانة إلى أس التناقض وجوهر المفارقة ، الدهر ، فتتسج علاقات تناقض تنم عن المفارقة وتشبيهاً بها ، في علاقة الاسم بالمسمى .

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

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

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

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

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

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

- | | |
|------------------------------|-----------------------------|
| - من يطلب الدهر تدرکه مغالبه | والدهر بالوتر ناج غير مطلوب |
| - ما من أناس ذوي مجد ومكرمة | إلا يشد عليهم شدة الذيب |
| - حتى يبدا على عمد سراتهم | بالنافذات من النبل المصابيب |
| - إني وجدت سهام الموت معرضة | بكل حخف من الأجال مكتوب |

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

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

- والمرء يحتال ويغتال ما عاش ويأثال بقصد وميل

ولكن - تأمل أهمية (لكن) في الرؤية العلامية - الدهر مشكل* :

- يفني ولا يفنى ويبلى ولا يبلى وبأني برحاء وويل

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

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

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

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

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

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

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

هل نحن بحاجة إلى التأكيد على أننا من خلال متابعة حركة التقابل بين الأطراف ، والكشف عن المفارقة وطبقاتها - كنا نتابع حركة الدلالة وإيقاعها داخل تلك الدرعية ؟ ألم تكشف تلك المتابعة عن مسارات الدلالة وتساعد على فك علاقاتها المتشابكة ؟ نستطيع الآن أن نفهم البيت الثالث ، بؤرة العلاقات ، في ضوء تلك المتابعة .

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

عما مضى فيها وما يتوقع
ويسومها طلب المحال فتطمع

6- تصفو الحياة لجاهل أو غافل

7- ولمن يغالط في الحقائق نفسه

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

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

الإنسان ورقة في مهب ريح ، تتعاورها عواصف الدهر من كل جانب ، ولا قبل له بمواجهة الأيام ورياحها الهبوب ، الإنسان يتعرض لسخر الدهر منه ، إذ يبده ولا يبقى شيئاً على حال - والدهر لا يبقى على حدثائه .. - فيلف خيلاً بجيمل وظاهراً بباطن . إنه ناجية ذات ناب أعصل . وربما ألح التساؤل عن التأكيد ، على علاقة العطاء والكرم بال فقد . الا ينم ذلك عن الفقد الذي تنطلق منه الرؤية في بحثها المضني وتساؤها المرهق عن صيرورة الإنسان وعلاقته بالدهر ، في (ما نخلت ..) و (لقد أراني لابساً نشرة ..) و(بدلت ..) و(فارمحل ..) و(وقد أقود ..) و(أسيل ..) وفي :

(عن نفلٍ أسألُ أو حَنوَةٍ سؤالَ مُزجِيٍ فيهِ عن نُفيلٍ)
(والمرءُ يحتالُ ويغتالُ ما عاشَ وباتالُ بقصدٍ وميئلُ)

و(الود غرار ..) وفي :

(يُدعَى الفتى ضَباً وفيه نَدَى وواهباً وهو عديمٌ يُنيلُ)

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

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

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

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

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

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

(1) شروح سقط الزند : 5 / 1971 .

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

7- ألفت غرامهم بها فتعودت إذلالها

8- كالخرد أبدت للمحد ب جفائها ودلالها

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

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

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

- | | |
|-------------------------------|--------------------------------|
| 1- مهرت القنساء الأحمسية نثرة | على أن أقراني غضاب أحامس |
| 2- بقية أبدان ضواف كأنها | نضتها السواعي واكتستها الفوارس |
| 3- مضت غبرات العيش وهي غوابر | على الدهر مكتوب عليها: حبائس |

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

منهما بالآخر عبر الجدل بينهما ، الدرع بقية أبدان نضتها السواعي كأنها ملابس حيات اكتستها الفوارس ، تشبك العلاقات وتتداخل بين غبرات العيش التي تمضى والأيام التي تبقى على الدهر ، ثمة علاقة بين غبرات وغواير ، تشبه عملية انسلاخ السواعي ، غبرات العيش غواير وليست بغواير ، أليست حياة الإنسان جزءاً من الزمن ؟ وهل الزمن إلا غبرات العيش ؟ العلاقة بين السواعي وسلخها علاقة بين غبرات العيش والغواير .

5- أجيدت بمريخية النار فاعتدى لها زحلي في الغرائز قارس⁽¹⁾

الدرع ملتهبة الوجد ، مطبوعة في النار ، ولكنها باردة كذلك ! تكشف العلاقة بين (مريخية النار) و(زحلي في الغرائز قارس) عن طبيعة تلك الدرع الباردة المتقدمة ، التي يكتبها بها الإنسان على برودتها وينعم ببرودتها على اضطرامها⁽²⁾ . تظل الحركة الجدلية بين الغبرات والغواير ، والنار والبرد ، والمريخ وزحل - تشكل حركة الدلالة المتوترة وإيقاعها .

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

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

(1) ثمة علاقة بين حركة انسلاخ السواعي من الغبرات وبين انسلاخ النهار من الليل في قوله تعالى : **﴿وَأَيُّ لَيْلٍ لُتْلُ لَيْلٍ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ فَإِذَا هُم مُّظْلِمُونَ﴾** ؟ [آية 37 ، سورة يس] . هل ثمة علاقة بين انسلاخ السواعي و(بدلت) و(بديل) ؟ أليس ثمة علاقة بين طباع السواعي وطباع الدرع وطباع الدهر وبديلاً ؟

(2) وهي صورة مكررة ، مثل :

أخذت من المريخ وقدة شرة إذ ناسبت زحلا يبرد طباعها

(الشروح : 1983 / 5) .

الإدبار عنها أو جيشان النفس وتحركها للقيء . فهي (حصان بغى ..) ذكت ويرد ملمسها ، حصان متمنعة متأببة على السيوف المرهفات .. ، وهي كذلك بغى مقصودة منهم جميعا ، ولا ترد يد لاس ، فهي ورد مورود ، ولكن ماءها غير مشروب (وييلة مورد) أبت شربها الرماح على الرغم من أنها (خوامس) شديدة الظماً . تتكشف علاقة (الخوامس) عن دلالة لطيفة ، فظماً الرمح من علامات جودته ، من ثم تأبى الرماح الخوامس شربها (أبت شربها سمر الوشيح الخوامس) لأنها ورد وييل غير موافق .

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

21- كدفقة موج من سراب تدفقت به وترامت خاليات بسابس

22- إذا احترس الموت المسلط مهجة فللنفس فيها بالمقادير حارس

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

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

29- ونست إليها المرهفات قضية فأبن وما فيهن إلا النسائس

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

31- إذا راد غير السيف منها بروضة تلقاه من لحظ العراة فارس

32- كأن صبي البيض إن شاء مسها صبي أناس عضه الفقر بانس

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

العلاقة بين السيوف والدرع علاقة قضاء ساق السيوف إلى الدرع فرجعن وما فيهن إلا بقية أرواح كما يرى صاحب التنوير⁽¹⁾ . أو هي علاقة استكشاف وبحث عن الحقيقة في قضية ، اليس السيف أداة تميز الوهم من الحقيقة ، كما يرى الدكتور مصطفى ناصف في الشعر القديم ؟ لكنه هاهنا ينبو عن ذلك التمييز المضني (نست) (فأبن) (إذا سفنها أو سفنها ..) شممها أو ضربتها - عدن برغم ، وهلكن على الرغم من شجاعتهم ، إذا (راد...) تلقاه (فارس) . تبدو الدلالة الإنسانية هنا في علاقة صبي البيض بصبي أناس ، السيوف المرهفات أطفال لديها كصبي أناس عضه الفقر إن شاء مسها ، شكا الضر لمجرد أن شاء مسها ، فالشان دارس .

ربما تكشف هذه الجملة الحالية (فالشان دارس) عن أعماق الموقف بشرط الا نقف عند ظاهر الصورة وعلاقة صقل السيف وانعدام الشان أو اعثاه ، بشئون الرأس ، التي هي من مجارى الدموع ، ولكن علينا أن نولي هاتين الكلمتين فضل عناية وتأمل ، مع الاهتمام بالاستفهام ، حيثئذ تتكشف الصورة عن أبعاد خصبة ، الشان دارس ! درس الشان من جراء الصراع مع الدهر ، ومعاودة الكر ، وشكوى الضر ، ألم يقل : (..فأبن وما فيهن إلا النسائس) .

الدهر مشكل أرهق التفكير فيه عقل أبي العلاء إما إرهاب ، الكلمات تختلنا ، لماذا الشان دارس ؟ ألا يشتبك مع الظلل الدارس ؟ (..بأقي الوشم في ظاهر اليد)⁽²⁾ و(..مراجيع وشم في نواشر معصم)⁽³⁾ و (عفت الديار ..)⁽⁴⁾ . يقول امرؤ القيس:⁽⁵⁾

- وإن شفالي عبرة مهراقة فهل عند رسم دارس من معول؟

لماذا درس الشان ؟ ولماذا الرسم دارس ؟ إذا كان الشان - هكذا - دارساً فكيف مسيل الدمع ؟ وهل يعول عليه وما يحجر البكاء ؟ دلالة التأبي والامتناع والتنعج - إذن - هي أساس الرؤية على الرغم من المحاولات المتتابعة للرماع والمرهفات . فلا يعجز الأيام أحد .

(1) راجع شروح سقط الزند : 1962/5 .

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

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

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

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

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

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

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

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

- قل لسان القناة كيف رأى أخلف ما كان في الطعان وأى
- يحلف أن يقتل الكمي وقد فات إليه حمامه وشأى
- ودونه نثرة مضاعفة ما وجدت عنده الرماح ثأى

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

43- كأن سنانا رامها خط قادر عليه بعيد من أذى القرن يانس

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

37- إذا ضحك القرضاب تيبها فإنه متى يرها بادي الندامة عابس

38- تعذب أدناه فيعذب دونها وتبرئى داء الضرب والداء ناجس

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

(1) شروح سقط الزند : 5 / 2008 .

حيث نهاية القصيدة ، والمفارقة هناك هي المفارقة هنا ، فالروية متماسكة على أساس من هذه المفارقة (1) .

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

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

1- مهوت القناة الأحمية نثرة على أن أقراني غضاب أحامس؟

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

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

- | | |
|-----------------------------------|-----------------------------------|
| 9- على أم دفر غضبة الله إنها | لأجدر أنشى أن تخون وأن تحني |
| 10- كعاب دجاها فرعها ونهارها | عيا لها قامت له الشمس بالحسن |
| 11- رآها سليل الطين والشيب شامل | لها بالثريا والسماكين والوزن |
| 12- زمان تولت وأد حواء بتها | وكم وأدت في إثر حواء من قرن |
| 13- كان بنيتها يولدون ومالها | حليل فتخشى العار إن سمحت بابن |
| 19- وجدنا أذى الدنيا لذيلنا كأنما | جنى النحل أصناف الشقاء الذي لنجنى |
| 20- فما رغبت في الموت كلر مسيرها | إلى الورد خمس ثم يشربن من أجن |
| 21- يصادفن صقرا كل يوم وليلة | ويلقن شرامن غخاله الحجن |
| 22- ولا قلقات الليل باتت كأنها | من الأين والإدلاج بعض القنا اللدن |
| 23- ضربن مليعا بالسنايك أربعا | إلى الماء لا يقدرن منه على معن |
| 24- وخوف الردى آوى إلى الكهف أهله | وكلف نوحا وابنه عمل السفن |
| 25- وما استعلبت به روح موسى وأدم | وقد وعدا من بعده جنتي عدن |

تصل الرؤية إلى شاطئ الاستفهام ويوتقة الوعي وذروة المأساة والتوتر :

44- أجدك من حدس الفتى قبل حدس فهل أنت ثاو أو مغذ فحدس ؟

45- وما رفدت عنسي ولكن سما لها طروقاً فأعداها سنى متناعس

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

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

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

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

ولتتابع نماذج من السقط . يقول أبو العلاء :⁽¹⁾

- 1- وصفراء لون التبر مثلى جليدة على نوب الأيام والعيشة الضنك
- 2- تريك ابتساما دائما وتجلدا وصبرا على ما نابها وهي في الهلك
- 3- ولو نطقت يوما لقاتل أظنكم تخالون أنى من حدار الردى أبكي
- 4- فلا تحسبوا دمعي لوجد وجدته فقد تدمع الأحداق من كثرة الضحك

(1) شروح سقط الزند : 4 / 1683

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

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

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

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

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

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

- | | |
|-------------------------------|--------------------------|
| 1- سنج الغراب لنا فبت أعيفه | خبوا أمض من الحمام لطيفه |
| 2- زعمت غواصي الطير أن لقاءها | بسل تنكر بعدنا مغروفه |
| 3- والعيس تعلن بالحنين إليكم | ولغامها كالبرس طار نديفه |
| 4- فنسيت ما جشمتنيه وطالما | كلفتنى ما ضرني تكليفه |
| 5- وهواك عندي كالغناء لأنه | حسن لدي ثقيله وخفيفه |

توظف هذه القصيدة مفاهيم الرحلة ومفرداتها توظيفاً فنياً رائعاً ، فتشكل الرؤية في إطار الرحلة ، وهي رحلة تواجه عقبات ومشاق كثيرة من بدايتها ، بل قبل الشروع فيها ، وأثناء التكهن بعواقبها عبر العيافة ، وما تسفر عنه في كل مرة من شؤون النذير ، فأشأم

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

(2) شروح سقط الزند : 3/ 1103 .

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

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

ما المغزى من ذكر (أمامة بعدما ..) وليس عندما أو حينما ؟ هل أمامة بعد البحث والتنقيب هي الوجهة والغاية والمرقا ؟ فمن أمامة هذه إذن؟⁽¹⁾
ربما كان من الأنسب والأوفق ألا نركن إلى أنها اسم امرأة أو اسم محبوبة فحسب . بل علينا أن نبحث عما هو أبعد من ذلك .

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

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

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

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

(1) - غير مجد في ملتي واعتقادي نوح باك ولا ترنم شادي
 - أبكت تلكم الحمامة أم غداً ت على فرع غصنها المياد

(الشروح : 3 / 971)

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

- فواكبدا على أميمة بعدما طمعت فهبها نعمة العيش ذلت

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

- طافت أمامة بالركبان آونة يا حسنه من قوام ما ومتقبا

إذ تستبيك بمصقول عوارضه حش اللثا ت ترى في غربه شبا

قد أخلفت عهدا من بعد جدته وكذبت حب ملهوف وما كذبا

ويلدة جبتها وحدى يعملة إذا السراب على صحرائها اضطربا

بجيت ينسى زمام العنس راكبها ويصبح المرء فيها ناعسا رغبا

قالت أمامة لا تجزع فقلت لها إن العزاء وإن الصبر قد غلبا

- نأئك أمامة إلا سؤالا وأبصرت منها بطيف خيالا

خيالا يروعك عند المنام ويأبى مع الصبح إلا زوالا

كنانية دارها غربة تجهد وصالا وتبلى وصالا

- الأهب أمامة عرسي وهى هذه على لومي وما قضت كراها

فبت مراقبا للنجم حتى تجلثت عن أواخرها دجاها

فقلت لها أمام دعى عتابى فإن النفس مبدية نشاها

وليس لها من الحدثان بد إذا ما الدهر عن عرض رماها

فهل أخبرت أو أبصرت نفسا أتاها في تلمسها مناها

وقد خليتني ونجى هم تشعب أعظمى حتى براها

كأنى ساورتني ذات سم نقيع لا تلامها رقاها

لعمر الراقصات بكل فج من الركبان موعدها مناها

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

ألا ظننت مي فهاتيك دارها بها السحم تردى والحمام والموشم

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

- ودع أمامة حان منك رحيل إن الوداع إلى الحبيب ثقيل

تلك القلوب صواديا تيمتها وأرى الشفاء وما إليه سبيل

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

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

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

أعدرت في طلب النوال إليكم	لو كان من ملك النوال ينيل
إن كان طبكم الدلال فإنه	حسن دلالك يا أميم جميل
- بقيت طولك يا أميم على البلى	لا مثل ما بقيت عليه طول
فكان ليلى من تذكري الهوى	ليل بأطول ليلة موصول
أينام ليلك يا أميم ولم ينم	ليل المطي وسيرهن ذميل

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

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

- إذا صاح ابن داية بالتداني جعلنا خطر لته جسادا

- نضمخ بالعبير له جناحا أحمر كأنه طلي المدادا

وهذه القصيدة كلها مفارقة كبرى في شوقها إلى المجهول المنتظر .

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

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

يقول أبو العلاء في بحر البسيط :⁽¹⁾

- | | |
|------------------------------------|-----------------------------|
| 1- منك الصدود ومنى بالصدود رضا | من ذا على بهذا في هواك قضى |
| 2- بي منك ما لو غدا بالشمس ما طلعت | من الكآبة أو بالبرق ما ومضا |
| 3- إذا الفتى ذم عيشاً في شببيته | فما يقول إذا عصر الشباب مضى |
| 4- وقد تعوضت عن كل بمشبهه | فما وجدت لأيام الصبا عوضاً |
| 5- وقد غرضت من الدنيا فهل زمني | معط حياتي لغر بعد ما غرضا |
| 6- جربت دهري وأهليه فما تركت | لى التجارب في ود امرئ غرضا |

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

(1) شروح سقط الزند : /2/ 654 .

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

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

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

يقول :

- 7- ولبلة سرت فيها وابن مزنتها
 - 8- كأنما هي إذ لاحت كواكبها
 - 9- كأنما النسرمقصوص قوادمه
 - 10- والبدر يحتث نحو الغرب أينقه
- كميت عاد حيا بعد ما قبضا
خود من الزنج تجلى وشحت خضضا
فالأضعف يكسر منه كلما نهضا
فكلما خاف من شمس الضحى ركضا

(1) المرجع السابق : 2 / 538 .

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

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

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

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

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

ولكنها قوة مريية ، إنها قوة الضعف ، فالنسر مقصوص قواده يكسر منه الضعف كلما نهض ، لكنه لا يستسلم ويحاول النهوض على الرغم من ضعفه وثباته ، قوة الليلة في ضعف النسر فلو نهض النسر - وأنى له ذلك - لزالت الظلمة ، ولكنه ظل يحاول النهوض ، وظل الضعف يكسر منه ! فالصرع المتوتر قائم لا ينقضي ، الثبات للنسر - من الكواكب - لازم . المحاولة والفشل قدر لا مهرب منه . وتلك حركة أساسية في القصيدة . وترتبط بتلك الحركة علاقة البدر/ النجم بالليل ومن ثم بالشمس ، فالشمس تبعد الليل والظلام ، وكذلك تهدد البدر/ النجم ؛ ولذا كانت علاقة البدر بالليل علاقة (طردية) فوجود (ابن مزنتها) في وجوده ، كما كانت علاقة البدر/ النجم بشمس الضحى تنطوي على خوف وتوتر وهي علاقة (عكسية) فوجود أحدهما يعنى عدم وجود الآخر . إن الأبيات من السابع إلى العاشر على صلة وثيقة بالبيت السادس إذ تصور تجربة الذات في علاقتها بالدهر والمجتمع ثم بالحياة ، وربما نفت إمكانية اللقاء والتصالح معها على نحو ما تنفي إمكانية اللقاء بين البدر والشمس ، والحياة والموت ، أو الشباب والشيب ؛ ولذلك كانت علاقة البدر بالليلة علاقة ابن مزنتها بأمه ، وكانت ظلمة تلك الليلة هي ظلمة أبى العلاء أو ظلمة ليل الوجود الإنساني التي تحنو كأم رءوم على هلالها ونجومه وآماله ، وتحشى عليه شمس الضحى ، فالشمس مهيبة لا تسمح لشيء بالظهور ، ولا تمنح فرصة للمشاركة ، إنها أنانية مستبدة متفردة بالعلو في السماء ، تملأ جنباتها وحدها ، فلا تسع السماء غير شمس الضحى .

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

(1) ومن ثم فإن الإنسان - لا يخرج من ذاته إلا لكي لا يلبث أن يعود إليها - د. زكريا إبراهيم : مشكلة

الإنسان ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ص 23 .

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

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

11- ومنهل ترد الجوزاء غمرته إذا السماكان شطر المغرب اعترضنا

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

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

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

(1) قال : (شروح سقط الزند : 4 / 1690)

- وبين الردى والنوم قريى ونسبة وشتان بره للنفوس وإعلال
- إذا نمت لاقيت الأحبة بعد ما طوتهم شهور في التراب وأحوال

الليل الوانية إلى الفجر من وعشاء الطريق لقاء ويوحا ، غير أنه لقاء مكثود ويوح عاتب على الحياة في ساحة الموت والاغتراب . أنتستطيع أن نزع أن توجه البدر نحو الغرب خوفا من الشمس لم يكن إلا توجهها إلى لقاءها ؟

ولنا أن نرحح الرؤية قليلاً ، ونعيد توزيع العلاقات ؛ لنحقق أكبر قدر ممكن من الانسجام بين الرموز في علاقاتها المرهفة ، داخل رؤية أكثر تماسكا . بداية لدينا الهلال أو القمر الميت الحي ، ولدينا البدر / النجم (الثريا)⁽¹⁾ الخائف من شمس الضحى ، يمتث النجوم / الأيتق ، وهي ملكية خاصة له ، وهو راع لها يجذب عليها . ولدينا النجوم الوانية الشاكية - والشكوى مجاهدة - وهي نفسها النجوم / الأيتق ، فهذه الأخيرة تابعة للبدر / النجم ، نحو الغرب مسوقة ، وكذا الأولى ، فهي تشكو الليل والسهاد ، وانية ، أي بسيل الغروب كذلك . وهذا كله في مقابل حال الذات التي ترد المنهل الذي ترده الجوزاء بالمشرق . وكذلك الجوزاء التي ترد المنهل دون سائر البروج ، والجوزاء " نجم يقال إنه يعترض في جوز السماء . والجوزاء : من بروج السماء " ⁽²⁾ . ويقول البطليوسي : إنها " في الفلك الثامن ، وهي أرفع مراتب الكواكب " ⁽³⁾ . ويقول الخوارزمي : إنها " بيت عطارد ، وعطارد هو الذي ينسب إليه العلم " ⁽⁴⁾ وجاء في اللسان أن " عطارد : كوكب لا يفارق الشمس ... ، وهو كوكب الكتاب " ⁽⁵⁾ . الجوزاء إذن ذات علاقة وطيدة بالشمس ، التي يخشاها البدر أو النجم . كما أنهم " يسمون الجوزاء التوءمين ، ويجعلونها كأخوين تعانقا مودة " ⁽⁶⁾ فهل كانت الجوزاء توءم أبي العلاء ، فيما تختص به من رفعة وتميز ومخالفة لاتجاه الكواكب ورفقة للشمس ؟

(1) جاء في لسان العرب : " النجم : الثريا ، وهو اسم لها علم ، مثل زيد وعمرو ، فإذا قالوا طلع

النجم يريدون الثريا ، وإن أخرجت منه الألف واللام تنكر . " 4357 / 6 .

(2) لسان العرب : 726 / 1 .

(3) شروح سقط الزند : 282 / 1 .

(4) المرجع السابق : 559 / 2 .

(5) لسان العرب : 2995 / 4 .

(6) شروح سقط الزند : 560 / 2 .

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

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

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

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

-كانها سرب حمام واقع في شبك من الظلام ينتزي

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

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

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

يقول :⁽¹⁾

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

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

(1) شروح سقط الزند : 2 / 651 .

(2) يرى الخوارزمي أنه - كان من الواجب أن يقول : وكل الظاعنون عيني بنجم .. فقلب الكلام ثم
أقام القلب مقام العين مشيراً بذلك إلى عماء . قال أراعى النجوم بالقلب لا بالعين - (الشرح :
2 / 651) ولكن الأمر لا علاقة له بعماء ، فقد قال بقلبي لأن الأمل والمطامح والمخاوف والمموم
معمودة بالقلب لا بالعين ، وبينية الرمز الباطنة لا بهيئة الظاهرة ، ومن ثم فالخوارزمي هو الذي
قلب الكلام في صناعة الشعر .

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

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

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

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

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

يقول أبو العلاء (1):

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

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

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

(1) شروح سقط الزند : 1 / 414 .

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

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

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

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

سجين ظلمة حالكة مهلكة⁽¹⁾ ، وهو منفذ الخروج من هذه الظلمة ، ولذا كان هذا البرق العلابي بذات الأمعز ، في بلدة مهجورة مرعبة ، نهارها ليل ، ترتع فيها الحيات ، فالليل العلابي موحد سرمدى، والبرق يهدد بتبديده ويشير بالفجر والصباح .

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

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

5- كأنها سرب حمام واقع في شبك من الظلام ينتزي

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

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

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

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

ذلك ركن أساسي في الرؤية العلاجية للوجود الإنساني بأسره . الإنسان يجيا موته⁽¹⁾ ومأزقه الذي ألقى فيه بداية . أبو العلاء كسير أسير عالم ليله دائم ، وهجره قائم ، ووحدته موحشة إلا من حبات تزيد عالمه وحشة ورعباً .

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

أبو العلاء يتشبهت بوعد البدر ويسائله ويعاتبه على عدم إجماز وعده بجلاء شمس

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

(2) راجع د . ثناء أنس الوجود : رمز الأفي في التراث العربي ، ص 110 ، 123 .

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- بالله يا دهر أذق غرابها موتاً من الصبح بباز كرز

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

(1) يقول : "الشروح : 897/2 - .

وقد حلفت أن تسأل الشمس حاجة وإن سألتك اليس برت بمينها

(2) شروح سقط الزند : 424 / 1 .

الصيد⁽¹⁾ . و-كرز الصقر : خايط عينيه وأطعمه حتى يذل -⁽²⁾ . و-فلان كرز في
صناعته : حاذاق مبرز⁽³⁾ . والكرز -الحاذاق و العيبي ، الصقر البازي ، وطائر أسمى عليه
حول⁽⁴⁾ . و- الكرز : المجرب .. اللثيم .. النجيب .. والرجل الحاذاق .. والكرز : البازي
يشد ليسقط ريشه .. والبازي في سته الثانية . وهو كرز أي داه خبيث محتمل ، شبه
بالبازي في خبثه واحتياله⁽⁵⁾ وهو من جوارح الطير ، وهي رمز الموت ؛ لذلك فهو
سيذيقها (موتاً) ؟ ولكنه موت الظلام . هل ثمة علاقة بين الحياة وموت الظلام ؟

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

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

(1) المعجم الوسيط : ص 76 .

(2) المرجع السابق : ص 782 .

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

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

(5) لسان العرب : 3853 / 5 .

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

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

يقول أبو العلاء :⁽²⁾

- | | |
|--------------------------------|----------------------------------|
| عفاف وإقدام وحزم ونائل | 1- ألا في سبيل المجد ما أنا فاعل |
| يصدق واش أو يخيب سائل | 2- أعندي وقد مارست كل خفية |
| وأيسر هجري أنني عنك راحل | 3- أقل صدودي أنني لك مبغض |
| فأهون شيء ما تقول العواذل | 4- إذا هبت النكباء بيني وبينكم |
| ولا ذنب لي إلا العلاء والفواضل | 5- تعد ذنوبي عند قوم كثيرة |

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

(2) شروح سقط الزند : 519 / 2 .

- 6- كأنني إذا ظلت الزمان وأهله
7- وقد سار ذكرى في البلاد فمن لهم
8- بهم الليالي بعض ما أنا مضمّر
9- وإنني وإن كنت الأخير زمانه
10- وأغدو ولو أن الصباح صوارم
11- وأي جواد لم يحل لجامه
12- وإن كان في لبس الفتى شرف له
13- ولي منطق لم يرض لي كنه منزلي
14- لدى موطن يشاقه كل سيد
15- ولما رأيت الجهل في الناس فاشيا
16- فواعجبا كم يدعى الفضل ناقص
17- وكيف تغام الطير في وكناتها
18- ينافس يومي في أمسى تشرفا
19- وطال اعترافي بالزمان وصرفه
20- فلو بان عضدي ما تأسف منكبي
- رجعت وعندني للأنام طوائل
ياخفاء شمس ضوءها متكامل
ويتقل رضوى دون ما أنا حامل
لآت بما لم تستطعه الأوائل
وأسرى ولو أن الظلام جحافل
ونضو يمان أغفلته الصياقل
فما السيف إلا غمده و الحمائل
على أنني بين السماكين نازل
ويقصر عن إدراكه المتناول
تجاهلت حتى ظن أنني جاهل
ووا أسفا كم يظهر النقص فاضل
إذا نصبت للفرقدين الجبائل
وتحسد أسحاري على الأصائل
فلست أبالي من تقول الغوائل
ولو مات زندي ما بكته الأنامل

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- وما نهنت في طلب ولكن هي الأيام لا تعطى قيادا

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

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

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

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

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

41- تطاول عهد الواردين بمائه وعطل حتى صار كالصارم الصدى

42- إلى بردى حتى تظلل كأنها وقد شرعت فيه لوائم مبرد

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

26- وإصباح فلينا الليل عنه كما يفلي عن النار الرماد

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

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

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

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

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

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

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

(3) وللغرب في باب الفلك والأنواء وما يتصل بهما من البروج والمنازل والكواكب والنجوم المعاني المستفيضة التي استخرجوها من المشاهدة والتأمل في الكون ومظاهره ، فكان لهم من ذلك ما يعرف عند علماء الأنثروبولوجيا الثقافية بالثقافة العالية التي يتجاوز فيها أصحابها الحاجات الأرضية العاجلة إلى ما يقع وراء المحسوس ، يمدوهم إلى ذلك الشوق إلى الأفاق النائية التي تسأل بالفضوء الأبدى وتتوارى فيها ظلمات الخوف من الفناء - د. لطفى عبد البديع : عبقرية العربية .. ، ص 124 .

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

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

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

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

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

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

ولكني لا أكاد أطمئن إلى هذا المنطق وتلك الرؤية ، وربما كان هناك مجال للدلالة مختلفة ونغمة مغايرة . فالعلاقات التي تنشئها الأبيات الأربعة الأخيرة مركبة ومتشابكة وجدّة عميقة . فالبيت الثامن والثلاثون يتشكك في مفهوم التقوى والهنية ، ومن ثم في مفهوم السعادة ، وينال منها جميعاً ويزلزل مكانتها المعهودة ويؤسسها على سمت علائقي جديد فالسعيد متقى أو مهاب ؛ فتحاماه الرزايا ؛ ولذا فهو خف أو منسم ! والسعيد عقب رمح سليم (معطل) في مقابل العوامل من الرماح ، التي تتكبد أهوال المواجهة مع الدروع فتنتحطم ! ويصبح مفهوم (العيش) أو (العز)⁽¹⁾ في هذا السياق كمفهوم السعادة مريباً ، وربما سخر أبو العلاء منه ومن طلابه - كما سخر⁽²⁾ من السعادة

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

(2) قال (شروح سقط الزند : 4 / 1680)

- وإن منايا أن يشرى حبصاكم . وتقصير عن زهانكم الرمال
وتعطوا خلودا في سعود كما خلدت على الأرض الجبال =

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

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

ويتفق هذا التحليل الأخير مع الرؤية العلامية في عمقها (راجع الأبيات 1 ، 7 - 14)

ومع ما يقوله أبو العلاء في موضع آخر :⁽¹⁾

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

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

= وقارن هذا بقوله في بداية القصيدة :

- أما أنت - والأمال شتى - فلياك السعادة لو تنال

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

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

38- رأيتك ساخطا ما جاء عفوا ولو جادتك بالذهب المهاد

39- فما تعتد ما لا غير مال جياك به طعان أو جلاذ

40- وتنغد كل وفر حزت قسرا لعلمك أن آخره نفاذ

41- ألقت الحرب حتى قال قوم أما لصلاح بينكما فساد

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

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

1- ألافى سبيل المجد ما أنا فاعل	غاف وإقدام وحزم ونائل
9- وإني وإن كنت الأخير زمانه	لآت بمالم تستطغه الأوائل
12- وإن كان في لبس القتي شرف له	فما السيف إلا غمده والحمائل

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

- فياموت زر إن الحياة ذميمة ويا نفس جدي إن دهرك هازل

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

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

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

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

فالكلمة الأخيرة كالحل الوفي - هدف يتناقض مع الوعي بمحقيقة الشعر ونشاط لغته الخلاق . وجود الكلمة الأخيرة - إذن - نسبي كوجود الحل الوفي ، فليس ثمة كلمة تستوعب الموقف بكل جوانبه وثرائه وعمقه ، كما أنه ليس ثمة صديق يستأثر بكل صفات الحل الوفي . ليس هذا هويماً في هوة النسبية ، بل هو توتر الوجود في تعدده وثرائه .. وحقيقة الرؤية المتوترة وشرعية وجود رؤية الآخر كشريك له مساحته من هذه الرؤية - فالرمز حي ونشط دوماً ، وما لبحر تأويله من سواحل - (1) .

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

المبحث الثاني

بنية الزمن

الزمن المقصود سبق الحديث عنه ، وبنيته هي حركة تشكل هذا الزمن ، أي حركة الدلالة وإيقاع الرؤية . أي أن الرؤية المتشكلة في القصيدة هي مجموعة لحظات تحظى بتماسك نصي يدعوه الدكتور كمال أبو ديب زمن السرد⁽¹⁾ . وهو زمن النطق ، ويسبقه زمن الفعل ، وهو زمن خطي تعاقبي ، وهو " الزمن الذي تمت فيه التجربة أو حدث الحدث تاريخياً"⁽²⁾ . والعلاقة بين هذين الزمنين هي زمن النص وهو " الزمن الذي يتمثل في تركيب النص الزمني فعلاً وهو ، عملياً ، علاقة بين زمن الفعل وزمن السرد . ومن خصائصه أنه لا يتحدد إلا في الوجود الفعلي لنص من النصوص ، وأنه يتشكل على مستوى البنية الكلية ، وأنه قد يكون خطياً ، كما قد يكون مشروخاً بطريقة تضع لحظة تالية قبل أخرى سابقة لها تاريخياً"⁽³⁾ .

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

- | | |
|---------------------------------|--------------------------------|
| جوادي ولم ينهض إلى الغزو أمثالي | 1- أراني وضعت السرد عني وعزني |
| وراءك! إن الذئب منك على بال | 2- وقيدني العود البطيء وقيل لي |
| أكون وأوفى أدرع القوم سربالي | 3- وآثرت أخلاق السراييل بعد ما |
| إذا جر يوماً درعه كل تنبال | 4- مكرمة الأذيال عن مسها الحصى |
| بشكته مثلي الضعيف ولا الآلي | 5- يقوم بها مثل الرديني ما سعى |
| ويرد هلال ملبسي يوم إهلالني | 6- إذا فني الشهر الحرام وجدتني |

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

(2) المرجع السابق : ص 606 .

(3) المرجع السابق : ص 607 .

(4) شروح سقط الزند : 4 / 1812 .

7- متى نثلت من عيبة يوم سبرة
 8- وهل تركت منها الصوارم والقنا
 9- من البيض ما حرباؤها متعود
 10- وما هو إلا ميت زاد عمره
 11- وتصرف أطفال السيوف كأنها
 12- أضاة يروم السمهري وورودها
 13- وترجع خرصان العوائل هيبا
 14- من البيض فرعونية ليس مثلها
 15- إذا كرة كانت لبيضاء نثرة
 16- ولو أنها أضحت لكعب حقيبة
 17- يظل بمرآها المسوف جازنا
 18- تريك ربيعا في المقيظ كأنها
 19- يقول إذا ما رملة أقيت بها
 20- وصان مجيد شكها منخلية
 21- فلا قدم الأيام ألبس غلفقا
 22- وتشبى شباة الرمح منها كأنها
 23- وما صداً يعتادها غير خضرة
 24- كلانحة الباغي المضل رأى ضحى
 25- جرور كما انسابت من الحزن حية
 26- فإن تحك ثوب الصل ، من بعد خلعه
 27- تبابع وزنا من حديد بمثله
 28- وما غبن الغادي بها ولو أنه
 29- وإن قميصا جال في الظن أنه
 30- إذا فض منها الطعن معقد حلقة
 31- غدت معقل الزراد قبل مزرد

وقد غيم أفق أرسلت جاري الآل
 لملتمس إلا بقبية أسمال
 سوى مركب الخرصان ركة أجدال
 على نسر لقمان الأخير بأحوال
 أخوال السن لم تقبل حكومة أطفال
 فتشركه منها بأبيض سلسال
 كخرصان رقل أو مخارص عسال
 بمشتمل حيرى دهر على حال
 دواء أرت كرا بجيب وأذبال
 لأروى الفتى النمري من غير تسال
 كما اجتزأت بالروض رادة آجال
 لدجلة بنت من صفاء ودجال
 جهول أناس : جاء رمل بأوشال
 أديم أخيها أن يعود كغربال
 جباها ولكن نارقين بها صال
 شبا وهي لنا من ترائب مكسال
 تجلل عطفها من العرمض البالى
 شدا من سراب في مهامه أغفال
 إلى السهل فرت غب دجن وتهطال
 فقد كان من فرسانها صل أصلال
 من التبر إن الستر أوقى من المال
 يملكها عين الدبابة بمثقال
 يدود الرزايا لا يقال له غال
 أنى هالكى للفضيض بأقفال
 ومعقله وقبل غبارة سنجال

وجد الفتى عصر الشبيبة والخال
لها البيع واعصي الخادعي لك بالخال
جنى الكحص مسقيا بعل وإنهال
فجاء بأي لم تشرف بإنزال
عليها ابن آشى غير ذكر بإجمال
بعاجزة عن ضم شخص وأوصال
إذا مت لم يحفل رداى وإيسالى
قبر لموسى ضله آل إسرال
ودفن ابن أروى لم يشيع بأعوال
كماء غمام لم يخالط بصلصال
ولا سامنيها تاجر عند إقلال
أعز عليه من سوار وخلخال
ثغاما بجونى عاذلاتي وعدآلي
ولكنها ترمى العقول بعقال
بعلة يوم جانبت كل إبلال
ولا ارتقي في هضبة أم أوعال
وأرجائها كنا لأدهم جوال
فلا تجر منه أم دفر على بال
وتلقى الرجال المبغضين بإجلال
فما خلفها إلا غرائز جهال
من الإنس ما أخلاه ربع بإخلال
فسقيا له من روضة غير محلال
من الشر تغييرى عليها وإبدال

32- ظفرت بها خال النجاء وعمه
33- أعيدي إليها نظرة لا مريدة
34- ترى زرد الفقهاء خاط قتيه
35- تنبأ داود برم دريسها
36- تنافس فيها المنذران ولم يرم
37- وما بردة في طيها مثل مبرد
38- فلا تلبسها أنت غيرى باسلا
39- وخطى لها قبرا يضلون دونه
40- ولا تدفنيها الجهر بل دفن فاطم
41- لقد نضب الغدران وهى غريضة
42- فما غاض منها ناجر شخب أرنب
43- لك السور و الخلخال وهى لربها
44- وقد طال فوق الأرض كوني وشبهت
45- وحرمت شرب الراح لا خوف سائظ
46- أبل من الأمراض والعلم واقع
47- فما أستقي بالمدن أسود فارس
48- ولم تقدر الأيام بين مفارقي
49- ومن سره ثوب يعز بلبسه
50- هلك تهين المستهام بحبها
51- بنو الوقت إن غروك منهم بحكمة
52- لذاك سجنتم النفس حتى أرحتها
53- إذا ما حللت الجذب فردا بلا أدى
54- وقد وضفت لى كنه يومي عواظفا

تشكل القصيدة من ثلاث حركات زمنية عامة هي : الأولى في الأبيات (1-3) والثانية في الأبيات (3-43) والأبيات (44-51) والثالثة في الأبيات (52-54) . والملاحظ أنها تبدأ بثلاثة أبيات وتنتهي بثلاثة أبيات ، وتضم بين هذه وتلك حركة النص الأساسية وهمه المورق .

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

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

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

سيوضح في النماذج التي أتعرض لها في هذا البحث ، ويزداد وضوحاً في الدرغيات⁽¹⁾ .

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

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

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

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

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

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

44- وقد طال فوق الأرض كوني وشبهت ثغاما بجوني عادلاتي وعدالي

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

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

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

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

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

فالدرع هى الماء الذي يرتوي به الإنسان (الفتى النمري) المشرف على الهلاك من الظما ، ولكنها ليست ملكاً (لكعب الجواد) فليست مما يجاد به ، إذ لا يملكها أحد . ويظل بمراها (المُسوّف) العطشان المطول بالماء ، المعلل به -- جازفاً مستغنياً كقطيع البقر ترعى الروض مجتزئة به عن الماء ، ولكنه (مُسوّف) لم ينل شيئاً بعد ، مثل الرماح التي ترد عنها دون وردها ، وهل الإنسان غير مسوف يمتنى نفسه و (الذئب) منه على بال ، فلا ينال شيئاً ذا بال ؟!

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

(1) قال أبو العلاء :

- قد خدعتني أم دفر وأصبحت مؤيدة من أم ليلى بسليمان
- إذا أخذت قسطاً من العقل هذه فتلك لها في ضلة العقل قسطان
(شرح المختار من لزوميات المعري 2 / 314) .

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

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

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

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

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

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

إن القصيدة واقعة في شرك الخيرة والقلق وهي تعاني من التوتر والصراع والتمزق بين الدرع وأخلاق السرايل ، بين حرب الحياة واعتزالها ، أو الحياة واغترابها . لذلك سَجِنَتِ النفس راحة من المجتمع والناس و (بنو الوقت) وأذاهم، العزلة - إذن - تنافس الحياة مغتربة ، وأخلاق السرايل تنافس السرد ، وانفراد الذات على الجذب روض لا يخل بشيء خلوه من الإنس ! التوحد والتفرّد غاية السجن والانعزال عن الإنس والمجتمع والدنيا والأيام .

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

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

ويتأكد ذلك التوتر والصراع ، في قوله : (نار قين بها صال - تشبي شبابة الرمح - تريك - المسوف - تشرق - تصرف - ترد - تهين ..) وكلها دلالات تشير إلى تمنع الموضوع وامتناع الدنيا عن أبي العلاء ، وطالما امترى خلفي نابها الضببس⁽¹⁾ ، كما تشير إلى ما تكابده النفس من أهوال ومشقة في صراعها مع الموضوع أو الدنيا أو الأيام والدهر.. الحياة الدنيا (هلوك) (تهين) المستهام مجبها، وتجل المبغضين ، فلم لا يعتزلها ويغضها ؛ ليجل ؟ وهنا نتساءل من جديد ما علاقة وضع السرد بسجن النفس بغرائز الجهال بالشيب وبمتعة الحياة المتفتدة ؟

القصيدة - إذن - قلت وتوتر بين (أثرت) و (أكون) . الاختيار صعب ولكنه أثر وضع السرد في سياق المضارع (أرأني) ثم الدخول إلى الماضي في سياق المضارع (بعدها أكون) ثم العودة على الحاضر (سجنت) .

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

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

- زيتتنا عن درها أم دفر - نصفوها بالحيزيون الزبون

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

تبدأ القصيدة من لحظة الانبثاق الحضورى (عللاني .. اجعلاني ..) وتنتهي بلحظة تجمع بين الحاضر والمستقل (فاقتع .. عش ..) ويلى تلك البداية حركة متوازية تشي بتوتر الإرادة بين مدح الماضي ، وذم الحاضر من خلال (كم ..) والبناء للمجهول (فشغلنا ..) فيطفو الماضي الحيوى ، في حركة تواصل الارتداد إلى الماضي في (فكأنى ..) ، ولكن ينازعها الحاضر الأليم (وكان الهلال ..) .

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

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

(1) قال :

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

(الشروح : 1/131) .

4- في بلدة نهارها ليل سوى كواكب إلى النهار تعتزي

(الشروح : 1/416) .

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

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

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

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

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

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

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

المبحث الثالث

التدوير

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

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

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

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

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

بالإسكندرية ، ص 33

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(2) خوسيه مارييا بوثولو إيفانكوس : نظرية اللغة الأدبية ، ص 214 .

(3) معلوم أن "الخفيف" في آخر قائمة البحور تقريبا من حيث سرعته الافتراضية إذ تقع في الترتيب السادس . راجع : د. سيد البحرأوى : العروض وإيقاع الشعر العربي ، محاولة لإنتاج معرفة علمية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1973 ص 57. ومعلوم كذلك أن نوع المقاطع هو الذى يحدد سرعة البحر ، وأن "زحافات الحذف تؤدي إلى سرعة الإيقاع لأنها تزيد المقاطع القصيرة في حين أن زحافات التسكين تؤدي - بالعكس - إلى إبطائه لأنها تزيد من المقاطع الطويلة." السابق : ص 75

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

1- عللاني فإن بيض الأمانى فنيث والظلام ليس بفان

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

- | | |
|---------------------------------|---------------------------|
| 2- إن تناسيتما وداد أناس | فاجعلاني من بعض من تذكرا |
| 3- رب ليل كأنه الصبح في الحس | ن وإن كان أسود الطيلسان |
| 4- قد ركضنا فيه إلى اللهولما | وقف النجم وقفة الحيران |
| 5- كم أردنا ذاك الزمان بمدح | فشغلنا بدم هذا الزمان |
| 6- فكأنني ما قلت و البدر طفل | وشباب الظلماء في العنقوان |
| 7- ليلتي هذه عروس من الزنـ | ج عليها قلاند من جمان |
| 8- هرب النوم عن جفوني فيها | هرب الأمن عن فؤاد الجبان |
| 9- وكان الهلال يهوى الثريا | فهما للوداع معتنقان |
| 10- قال صحبي في لجتين من الحنـ | دس والبيد إذ بدا الفرقدان |
| 11- نحن غرقى فكيف ينقدنا نجـ | مان في حومة الدجى غرقان |
| 12- وسهيل كوجنة الخب في اللو | ن وقلب المحب في الخفقن |
| 13- مستبدا كأنه الفارس المعـ | لم يبدو معارض الفرسان |
| 14- يسرع للمح في احمرار كما تسـ | رع في اللحم مقله الغضبان |
| 15- ضرجته دما سيوف الأعادي | فبكت رحمة له الشريان |

(1) شروح سقط الزند : 1 / 425 .

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

(3) الذي يعده الدكتور السيد فضل ، من آليات البث الشفوي التي تميز المطلع الخطابي في مقابل مطلع

البوح والهمس ، راجع : لغة الخطاب وحوار النصوص دراسة في ديوان ناجى ، ص 114 .

- 16- قدماء وراءه وهو في العج
 17- ثم شاب الدجى وخاف من الهج
 18- ونضا فجره على نسره الوا
 19- وبلاد وردتها ذنب السر
 20- وعيون الركاب ترمق عينا
 21- وعلى الدهر من دماء الشهيد
 22- فهما في أواخر الليل فجرا
 23- بُتفا في قميصه ليحيى ال
- زكساع ليست له قدمان
 ر فغطى المشيب بالزعفران
 قع سيفا فهم بالطيران
 حان بين المهاة والسرحان
 حولها محجر بلا أجفان
 من على ونجله شاهدان
 ن وفي أولياته شفقان
 حشر مستعديا إلى الرحمن

وليس الفقد واللجوء إلى الزمن الماضي والاحتشاد لمواجهة الحاضر الأليم، يبعيد عن العجز في الآيات (24 - 52) عن مواجهة الأيام أو (الشخص السبعة) أبناء (الممدوح) :

- 29- لو تأتي لنطحها حمل الشهر
 30- أو أراد السماك طغنا لها عا
 31- أو رمتها قوس الكواكب زال ال
 32- أو عصاها حوت النجوم سقاها
 33- أنت كالشمس في الضياء وإن جا
- ب تردى عن رأسه الشرطان
 د كسير القناة قبل الطعان
 ع جس منها وخانها الأبهان
 حتفه صامد من الحد ثان
 وزت كيوان في علو المكان

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

62- عش فداء لوجهك القمران فهما في سناه مستصغران

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

- | | |
|--------------------------------|------------------------------|
| 1- حي من أجل أهلهن الديارا | وابك هندا لا النوى والأحجارا |
| 2- هي قالت لمارأت شيب رأسي | وأرادت تنكسرا وأزورارا |
| 3- أنا بدر وقد بدا الصبح في رأ | سك والصبح يطرد الأقمارا |
| 4- لست بدرا وإنما أنت شمس | لا ترى في الدجى وتبدو نهارا |

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

(1) شروح سقط الزند: 2 / 652 . المح في هذه المقطوعة ، محاولة معارضة أو تناص لم يطل ، مع مطولة
النابعة أو المعلقة الثامنة لدى أبي زيد القرشي ، ويبدو ذلك التناص في عدة أشياء أهمها (نعم /
هند - فحيوا / حي - لنعم ، آل نعم / من أجل أهلهن - الدار / الديار - نوى وأحجار /
النوى والأحجارا - المهجران ، عاتبة ، الزاري / شيب ، تنكر وأزورار - يضاء كالشمس / أنت
شمس - وجه نعم ، الليل معتكر / أنا بدر ، الدجى ..) فضلا عن القافية وعلاقات الرؤية
والعلاقة بالمهجر والمشيب وند والطلل خاصة ، وأبيات النابعة التي يبدو فيها ذلك التناص هي
(1، 2، 3، 4، 10، 13، 18، 19، 20) ومطلع القصيدة : (ديوان النابعة الليثاني ، ص 48 وما بعدها) .
- عوجوا فحيوا لنعم دمنة الدار ماذا تحيون من نوى وأحجار ؟

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

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

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

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

- | | |
|---------------------------------|------------------------|
| 1- خبريني ماذا كرهت من الشيب | فلا علم لى بدنب المشيب |
| 2- أضيء النهار أم وضح اللؤ | لؤأم كونه كثغر الحبيب |
| 3- واذكرى لى فضل الشباب وما يجـ | مع من منظر يروق وطيب |
| 4- غدره بالخليل أم حبه لكـ | غبي أم أنه كدهر الأديب |

(1) شروح سقط الزند : 5 / 2033

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

- | | |
|--------------------------------|---------------------------|
| 1- غير مجد في ملتي واعتقادي | نوح باك ولا ترنم شادي |
| 2- وشبه صوت النعي إذا قب | س بصوت البشير في كل نادي |
| 3- أبكت تلكم الحمامة أم عنت | على فرع غصنها المياد |
| 4- صاح هدى قبورنا تملأ الرحد | ب فأين القبور من عهد عاد |
| 5- خفف الوطاء ما أظن أديم الـ | أرض إلا من هذه الأجساد |
| 6- وقبيح بنا وإن قدم العهد | د هوان الآباء والأجداد |
| 7- سر إن اسطعت في الهواء رويدا | لا اختيلا على رفات العباد |
| 8- رب لحد قد صار لحدنا مرارا | ضاحك من تراحم الأضداد |
| 9- ودفين على بقايا دفين | في طويل الأزمان والآباد |
| 10- فاسأل الفرقدن عن أحسا | من قبيل وآنسا من بلاد |
| 11- كما أقاما على زوال نهار | وأنا را لمدلج في سواد |
| 12- تعب كلها الحياة فما أعج | ب إلا من راغب في ازدياد |
| 13- إن حزنا في ساعة الفوت أضعا | ف سرور في ساعة الميلاد |

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

(2) شروح سقط الزند : 971/3

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

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

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

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