جامعة تونس الاولى

كلية الآداب

معارضات يا ليل الصب :
السمات المشتركة والخصائص المميزة

رسالة أعدّها محمد ناجي بن احمد

لنيل شهادة التعمق في البحث

(دكتوراه المرحلة الثالثة)

تحت اشراف الدكتور محمد الهادي الطرابلسي

استاذ محاضر بكلية الآداب

السنة الجامعية : 1989 - 1990

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم

زهير بن ابي سلمى

قد يعسر الحكم في المفاضلة بين شاعرين في جودة الطبع وفضل القريحة ، ولكن تمكن المفاضلة بين قوليهما اذا اجتمعا في غرض ووزن وقافية .

حسازم القرطاجني

يمكن للنص على الدوام ان يجعلك تقرأ نصا آخر وهكذا حتى نهاية النصوص .

جرار جنت

نتقـــدم بالشكـــر الجزيـــل

- الى كليـة الآداب التي قبلـت احتضـان هذا العمـــل ، ووفـــرت لـــه الاطـار القـانونـي والعلمي المنـاســب .

- الى استـــاذنـا الدكتور محمد الهادي الطرابلسي ، الـــذي لم يدخـر أي جهـــد في تقديـم التوجيهـات المثلـى ، ولـم يبخـــل بوقتـــه الثميـــن على تصور هذا الموضـــوع وانجـــازه .

- الى كل الذيـــن ساهمـوا من قريب أو من بعيد في تنفيـذ هذا العمـــل بآرائهم وتشجيعـاتهـم وغير ذلـــــــك وخاصـــة اولئـك الذين كانت لهـم مساهمـة جلّى فـــــي خلـــق الظـروف الملائمـة للانكـبـاب على البحـــث .

المقدمـــــــــة

ميـدان هـذا البحـث ، هـو معـارضـات يـا لـيل الصـب وتحديـدا فـي المدونـة التي جمعـهـا الاستـاذان : الجيلاني بن الحـاج يحي ، ومحمـد المرزوقـي بـالاعتمـاد على الطبعـة الثـانيـة للدار العربيـة للكتـاب سنة 1986 (1) .

وقد استقـر رأينـا علـى هذا الموضـوع بعد فتـرة من الاقدام تـارة والاحجـام تـارة اخرى ، الاقـدام الذي تحركـه الرغبـة في الاطـلاع علـى مـا دار بين هذا الحشـد الهائـل من الشعـراء وكشـف اسرار هذا المنبـر الكبيـر، والاحجـام الذي يغذيـه الخوف مـن ركـوب هذه المغامـرة الخطـرة، والمتمثلـة في صعوبـة المقـارنـة عامـة والاسلوبيـة خاصـة . المقـارنـة بين نصـوص اختلفـت ازمنتهـا وتباعـدت ظروفهـا وبيئاتها احيانـا كثيـرة .

قبلنـا بالمغامـرة وكان يشدنـا الى الموضوع ثـلاثـة أمـور :

اولهـا : طرافـة الموضـوع :

فلم يحدث - حسب علمنا - ان قـام بـاحث عربي بدراسـة مقـارنـة لمدونـة شعريـة من هذا النـوع ، وبهذا الحجـم ، يبحث فيها عن مواطـن الجمـال ويتتبع مظـان الابـداع والاثراء ، والتنـازع والتنـافس في التنويـع

---

(1) لـذلك فـاذا قلنـا "المدونة " مجردة ، فنحن نعني مدونة " يـاليل الصـب " كما جمعها الجيلاني بن الحاج يحي ومحمد المرزوقي ، كما نعني بالنـص "الاصل" قصيد " يـاليل الصب" للحصـري .

على الصورة الواحدة في الاطار الواحد ، او الابداع انطلاقا من هذه الصورة

ثانيها : ان هذه المدونة تعتبر حدثا فريدا في تقاليد التناص الادبي العربي ، تلك التقاليد التي درجت على السير في اتجاه واحد ، يرد فيه الغرب على الشرق ولا يصدر الا عنه ، فالمشرق العربي هو مصدر النص النموذج وعلى المغرب العربي الاسلامي ان ينطلق من ذلك الامر الذي حدا بالكثيرين من الغرب الى الشكوى والتذمر من هذا الاتجاه الوحيد .

لكن أبا حسن علي الحصري عكس التيار ، وحطم التقليد ، فاجتذب شعراء المشرق والمغرب على حد سواء ، بل كان الشرقيون اكثر اهتماما واشد تهالكا على نص الحصري .

قصيد " ياليل الصب " لم يعكس التيار السائد في توليد النصوص فحسب ، بل ضرب رقما قياسيا في الجذب والاستقطاب . اذ استهوى - مما هو معروف - 98 شاعرا من مختلف الاقطار العربية الاسلامية ، لم يكتف بعضهم بنص واحد في المعارضة (1) . فبلغت المعارضات المعروفة حتى الآن والمسجلة في المدونة واحدا ومائة نص ، وصلت الى 2363 بيتا .

وتلفت النظر في هذه المدونة نسبة الشعراء العراقيين التي تتجاوز 50./. اذا اضفنا اليهم نصف الشعراء المجهولين انطلاقا من نسبتهم المعروفة ، فما السبب يا ترى ؟

فهل هي نسبة الشعراء العراقيين الى الشعراء العرب ؟

---

(1) لكل من الطاهر القصار، مهدي الاعرجي ، مهدي البصير نصان .

ام ان الخبب ملائم لاحد المقامات الغنائية العراقية الشائعة المطربة ، فاستهواهم الايقاع بصورة خاصة دون غيرهم ؟ ام ماذا ؟

هذا ما لا تستطيع الاجابة عليه هنا ، وقد يكشفه بحث مستقل متخصص .

ثالث هذه الامور : ان المدونة عايشت - في تكونها - الادب العربي ، على مدى 10 قرون ، ابتداء من القرن الخامس الى القرن الخامس عشر الهجري .

ومن الطريف ان يرى المرء ويعايش عن كثب هذه القرون والعصور الادبية ، وهي تتحاور وتتناظر ، يصحح بعضها بعضا ، ينقص منه أو يزيد عليه ، وغير ذلك .

كما يلتقي المرء بنماذج من جل الاقطار العربية والاسلامية وهي تنجذب الى بؤرة ثقافية واحدة ، ترمز بذلك لوحدتها وتكاملها وتآزرها ، وتعبر في " الكلام السامي " عن ما يشدها الى بعضها البعض .

ومن دوافع الاختيار هذه ، يمكن ان تتضح الاغراض التي نريد تحقيقها من وراء القيام بهذا العمل ، وتتراءى النتائج التي نأمل الوصول اليها .

فنحن نطمح اولا الى توضيح مفهوم التناص ، بالعودة الى مظاهره واشكاله المختلفة التي عرفها الادب العربي ، تحت عناوين قدحية احيانا كالسرقة وغيرها ، هذا على وجه العموم ، اما على وجه الخصوص ، فأملنا المساهمة في ارساء مفهوم لفن المعارضات ، وتوضيح ما عرفه هذا الفن من تطور في المفهوم والممارسة عبر العصور الادبية الى يوم الناس هذا .

الا انه ليس لدينا في هذا المضمار نصوص جديدة او وثائق خاصة ، وانما هو تعامل مع النصوص القديمة وتاليف لها ، واستخلاص من الوقائع واستنتاج من الممارسات ، على اعتبار ان الدراسات المتخصصة في هذا الميدان ظلت قليلة ، بل نادرة . ونعني الدراسات المتخصصة التي تهتم بالمعارضات كغرض في ذاتها ، لا التي تمر بها ، في ثنايا موضوع او مواضيع اخرى ، قصد اضاءة فكرة او لغرض التأريخ لها .

ونهدف ثانيا الى ان نضيف لبنة - مهما كانت صغيرة - الى هيكل الاسلوبية المقارنة العربية ، بتطبيقها على مجموعة هامة من النصوص العربية ونماذج عديدة في ميدان المعارضات التي تعتبر اهم حقل واخصب ميدان للاسلوبية المقارنة ، وذلك بما يوفره الاتحاد في الايقاع والالتقاء في الموضوع ، اي التشابه في الجوهر والتماثل في المظهر .

يؤدي ذلك - طبعا - الى العمل على تلمس الخصائص الفنية والتجارب الفردية لدى شعراء المدونة ومقابلة الاساليب ببعضها البعض "لتقدير ادوارها المختلفة في بناء صور الجمال في النصوص الادبية"(1) .

واذا تحقق ما نصبو اليه ، فاننا نضيف وسيلة ميدانية جديدة للحكم على قيمة المعارضات ودورها في اثراء الادب خصوصا ، وتقدير دور التناص الواعي والمقصود عموما .

---

(1) الدكتور محمد الهادي الطرابلسي / شعر على شعر/ مجلة فصول ، ص 87/ عدد 1/1982 .

الخارجيـــة ، بما فيها الزمانيـة ، فكان لا بد لنـا من الاكتفاء بالقـراءة الآنيـة المغلقـة على وجه العمـــوم .

وقد قسمنا هذا العمـل الى ثـلاثـة ابواب خصصنا الاول منها للناحيـة النظريـة ، من حيث مفهوم المعارضـة وتطورها ، ومفهوم التنـاص وأشكالـــــه ، وخصصنا الثاني لدراسـة ما هو مشترك بين شعراء المدونة اسلوبـــــا ومضمونـا .

اما البـاب الثالث فاعتنينـا فيـه بالخصائـص المميـزة ، بمعني البحـث عن الهويـات الخاصـة ، واخترنـا لذلك بـعـض الميـادين التي رأيناهـــا سائدة وغالبـة في المدونـــة .

وقد اخترنا لهذا البحث عنوان : معارضات " ياليل الصب " : السمـات المشتركـة والخصائص المميزة .

بقي في هذا التقديـم ان نعطـي لمحـة بسيطـة عن حيـاة الشاعر الـــذي حرك عواطـف هذا الجـم الغفيـر من الشـعراء بنصـه الرائع ، الذي بقي جديدا متجددا الى يومنا هذا ، وعن ظروف النـص التي اولدتـــه .

هو ابـو الحسـن علـي بن عبد الغني الحصري القهري الضرير . ولـد بالقيـروان على الارجح سنة 420 هـ . ذلك هو استنتـاج صاحبـي المدونـة من قولـه : (طويـل)

زَكَـا ابْنِـيَّ فِي تِسْـعٍ وَأَرْبَعَـةٍ لَـــهُ
وَلَمْ أَرْكُ فِـي خَمْسِيـــنَ عَامًا وَنَيِّفِ

وملعوم ان ولده توفـي سنة 475 او 476 هـ فيكون عمره عند وفاة ولـده 55 سنة او 56 سنـــة .

نشأ الحصري في جو عابق "بأنفاس الادب والشعر" [1] ساعدته بيئة القيروان التي ازدهرت علما وادبا على التفوق . فبرز في اللغة والادب وعلوم القرآن ،

انتقل الى الاندلس بعد نكبة القيروان سنة 449 هـ .

ويصفه ابن بسام بقوله "كان بحر براعة ورأس صناعة وزعيم جماعة، طرأ على جزيرة الاندلس منتصف المائة الخامسة من الهجرة بعد خراب وطنه من القيروان ، والادب يومئذ بافقنا نافق السوق معمور الطريق، فتهادته ملوك طوائفها تهادي الرياض بالنسيم وتنافسوا فيه تنافس الديار في الانس المقيم" [2].

عرف عن الحصري انه شديد الحساسية بسبب عاهة العمى التي ابتلي بها، فهو كثير التحدث عن تعويضه لذلك النقص ، يقول : (وافر)

وَقَالُوا قَدْ عَمِيتَ فَقُلْتُ كَلاَّ

فَإِنِّي الْيَوْمَ أَبْصَرُ مِنْ بَصِيرِ

سَوَادُ الْعَيْنِ زَادَ سَوادَ قَلْبِي

لِيَجْتَمِعَا عَلَى فَهْمِ الْأُمُورِ

---

(1) محمد المرزوقي / علي الحصري ، ص 22 .

(2) عن ابن خلكان في وفيات الاعيان ج 331/3.

ثم يقـول : (وافر)

نَبَـا بَصَـرِي فَنَـابَ الْقَلْبُ عَنْـهُ

وَبِـتُّ بِـهِ أُلِـحُّ وَلاَ أُلِيـحُ

أَلَـمْ تَـرَ أَنَّنِـي بِهُدَى فُـؤَادِي

تَبَيَّـنَ لِـي مِنَ الْحَسَـنِ الْقَبِيـحُ

وكان لا يخفي اعجابه بتفوقه ، يقول مثلا في مقدمة اقتراح القريح : "والقرآن شعاري ، ولذلك لم اجمع اشعاري ، تركتها لمن يعيها فيسرقها او يدعيها ، يرثني بغير نسب ، ويملكها بغير نشب ، حاشا ما في كتابي هذا " (1).

اما سبب نظمه لهذا القصيد: "ياليل الصب " فيظهر انه المدح والاعتذار لابي عبد الرحمان محمد بن طاهر أمير مرسية الذي بلغت الى علمه وشاية تتهم الحصري بشتم الامير في مجالسه الخاصة. و كان اذذاك منتصبا للتدريس بأحد مساجد مرسية.(2) .
اما تراجم شعراء المعارضة ، فسنلحقها في نهاية هذا العمل على ضآلتها .

"وما توفيقي الا بالله عليه توكلت
واليه أنيب " .

---

(1) عن محمد المرزوقي / علي الحصري ، ص 25 .
(2) انظر مقدمة المدونة ، ص 9 .

الباب الاول

في

المعارضات والتناص

نخصص هذا الباب لدراسة مفهوم المعارضات ، وما عرفه هذا الفن من تطورات عبر العصور .

وسنعمل على تمييز المعارضات - ما امكن - بدقة عن الممارسات الشعرية الاخرى ذات الطابع التنافسي ، التي رافقتها واختلطت بها احيانا ، كالنقائض والمنافرات والمعاظمات وغير ذلك .

وبما ان المعارضات ، ما هي الا شكل من اشكال التناص ، فسنقوم بدراسة التناص في مفهومه وانواعه ودوره في بناء النصوص الادبية عامة والعربية خاصة .

ولذلك سنقسم هذا الباب الى فصلين ، يتعلق الاول منهما بمفهوم المعارضات وتطورها ، بينما يتعلق الثاني بمفهوم التناص واشكاله .

ونبدأ بالخاص قبل العام ، اي بالمعارضة قبل التناص ، نظرا لاهميتها وخصوصيتها في عملنا هذا .

الفصل الاول

المعارضات وتطورها

اولا / المفهوم

قبل ان نذهب بعيدا في مجاهل التطور التاريخي لفن المعارضات ، يتعين ان نحمل الزاد معنا ونحن نجول خلال العصور الادبية العربية . ولعل خير زاد لهذه الرحلة هو تحديد المفهوم وارساء المصطلح لأن " مفاتيح العلوم مصطلحاتها ، ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى "[1] فبالوصول الى المصطلح نخرج من الدائرة التي تفتح فيها اللغة صدرها للاحتمالات المتعددة والتفسيرات الكثيرة ، وبارساء المصطلح - اذا تم - نميّز المعارضات من ضروب القول التي مازجتها واصناف الفنون التي تشابكت معها في الاستعمالات الاجرائية او الاستخدامات الاصطلاحية . فالمعارضة في الشعر ، رغم قدمها ، لم تحظ بدراسة تضبط مفهومها [2] ، فهي الموضوع المغرق في القدم والممعن في الجدة في آن واحد ، وهي المعلوم الذي بقي مجهولا حتى الآن .

ان محاولة ضبط المفهوم وارساء المصطلح ايا كان حظها من النجاح ستكون جزءا من العمق التاريخي لهذا الفن الضارب في جذور الأدب العربي وفي غيره من الآداب .

وليست محاولتنا الاولى من نوعها بالطبع ، فقد كانت هناك محاولات على مر العصور بعضها ضمني يتمثل في استعمالات اجرائية ، وبعضها صريح يحدد شروط المعارضة ويضبط عناصرها ، لكن تلك المحاولات في عمومها كانت

---

(1) الاستاذ عبد السلام المسدي : اللسانيات في خدمة اللغة العربية ، ص 17.

(2) عد الى الدكتور محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الاسلوب في الشوقيات ،ص239.

عرضيـة ووسيلـة للوصـول الى هدف آخـر ، ولم يكـن هدفها دراسـة المعارضـة في ذاتها ولذاتها .

ولعـل أول محاولـة صريحة في هذا الميـدان جاءت في القرن الرابـع الهجـري مع ابـي سليمـان الخطابـي (319 - 388 هـ)[1] ، وتوالت المحـاولات بعد ذلك في كـتب الموازنـات والنقائـض والدراسات الاسلوبية.[2] وفـي كل ذلك لم تظهر نزعـة الى ضبط المصطلح او تدقيـق المفهوم[3] .

ورغـم ما كان"لأهل الغـرب الاسلامـي ، من العالم الاسلامـي الشاسـع من نشـاط بـارز في مجال المعارضـات الشعريـة والنثرية"[4] فان ذلك لم يحـرك شهية الدارسيـن في هذه المنطقـة. واول من اعطى اهتمامـا خاصا لهذا الفـن في مغربنـا العربي ، هو الاستـاذ محمد الهادي الطرابلسـي ، خصوصا في فصـل "المعارضـات "[5] الذي "يقدم معطيات جدية جديدة من شأنها توضيـح ملامـح هذه القضية" [6]، وفي مقالـه " اطار التطبيـق في الاسلوبيـة العربية" [7] وفـي مقالـه "شعر على شعر "[8] .

---

(1) بيـان اعجاز القرآن ص 58 - 66 ضمن 3 رسائـل ، ط . دار المعارض بمصـر.
(2) احمد الشائـب : شعر النقايـض ، زكـي مبارك في الموازنـات بين الشعـراء، الاستـاذ / محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الاسلوب في الشوقيـات .
(3) انظر خصائص الاسلوب في الشوقيـات : ص 239 .
(4) د. قاسم نوفل : تاريخ المعارضـات في الشعر العربي ص 75 .

(5) خصائـص الاسلوب في الشوقيات ص ، 239.
(6) احمد و ولد الحسن : اسلوب محمد بن الطلبة . ص 70 (مرقون).
(7) اللسانيات في خدمة اللغـة العربيـة ، ص . 267 .
(8) مجلة فصول ص 85 المجلد الثالـث العدد الاول 1982 .

وحسب علمنا، فان أول كتاب تخصص في دراسه المعارضات هو "المعارضات في الشعر العربي" للدكتور محمد بن سعد بن حسين سنة 1980، ثم تلاه "تاريخ المعارضات في الشعر العربي" للدكتور محمد محمود قاسم نوفل 1983.

ويبدو ان الدكتور نوفل لم يطلع على كتاب "المعارضات في الشعر العربي" الذي نشر قبل ظهور كتابه بثلاث سنوات، لانه لم يشر اليه في ثبت مراجعه. وقد قال في مقدمة كتابه: "وهذا ما حدا بي الى تأليف هذا الكتاب البكر في موضوعه وفي مستواه" (1).

وقد اسدى الكتابان خدمة جليلة في هذا الميدان وسدّا ثغرة واسعة، بما قدماه من فوائد وطرائف، وتتجسد اهميتهما على الخصوص في الحشد الهائل الذي دوناه من عرائس الشعر العربي القديم والمعاصر، مع مقارنات وآراء نقدية قد لا تصل الى العمق، فكان لهما بذلك فضل السبق وشرف الريادة.

ومع ذلك، بقي مفهوم المعارضة عندهما كما هو، فقد نقلا ما كان شائعا ومتداولا دون محاولة التعمق والتبرير او الاضافة. بل انصرف المؤلفان الى السرد التاريخي مباشرة والى تدوين النماذج في مختلف العصور.

اما الاستاذ عبد الله بن السيد وبعد ان ناقش من سبقوه، من الخطابي الى الدكتور قاسم نوفل، فقد رأى ان "النسبية" في مفهوم المعارضة يجب ان توضع في الحسبان. فهي تختلف من عصر الى عصر ومن مجتمع الى آخر، مما يؤدي حتما الى تباين في درجات هذه الظاهرة (2).

وهذا ما ذهب اليه الدكتور محمد الهادي الطرابلسي، اذ قال ان رواد هذا الفن يقل عددهم من عصر الى آخر او يكثر بحسب ظروف المنافسة المعنوية او المادية التي تحف بالشعراء (3).

---

(1) تاريخ المعارضات، ص 6.

(2) انظر "المعارضة في الشعر الموريتاني" بحث لنيل شهادة المتريز 85 - 86.

(3) خصائص الاسلوب في الشوقيات، ص 239 نشر الجامعة التونسية.

Bibliothèque Tunis

كل هذا والمصطلح ما زال بحاجة الى مزيد الضبط والتدقيق للوصول الى ما يشبه التعريف الجامع المانع . مع الاقتناع سلفا بان المصطلحات والمفاهيم الادبية لا يمكن ان تكون الا نسبية .

وبحكم ارتكاز عملنا على فن المعارضات ، فسنلاحق بدورنا المفهوم آملين ان نتوفق في تقديم بعض الاضافات وتأليف بعض الجزئيات التي قد تساعد على محاصرة مدلول المعارضات مستنيرين بجهود من قبلنا معترفين بفضلهم فهم السابقون الاولون .

في محيط المحيط ولسان العرب نجد مادة " عرض" من أغزر المواد فهي في لسان العرب تزيد على اثنتين وعشرين صفحة من القطع الكبير اي حوالي 90 عمودا ، ورغم تنوع المدلولات في هذه المادة ، فانها تبقى في حدود الاسرة الواحدة يمكن ان تلامس مفهوم " المعارضة " في الشعر ، بالتصريح او بشيء من الحمل والتأويل. مثال ذلك : العرض (بفتح العين) خلاف الطول ، والمعارض(بالكسر) يحاول ان يجعل عمله مساويا لعمل سابقه في العرض أوأعرض منه ، وعارضت الناقة : رأمت بأنفها ومنعت درها ، والمعارض لا يقبل كل شيء من المعارض (بالفتح) ولا يسلم اليه قياده ، بل يقبل شيئا ويرفض اشياء .

ولكننا مخافة ان ننصرف الى بحث لغوي ، اخترنا من هذه المادة ما هو وثيق الصلة بموضوعنا من محيط المحيط ولسان العرب :

عارض الشيء بالشيء معارضة قابله وعارضت كتابي بكتابه اي قابلته ، وفلان يعارضني اي يباريني . وفي الحديث ان جبريل عليه السلام كان يعارضه (الرسول محمد) القرآن في كل سنة مرة ، وانه عارضه العام مرتين . قال ابن الاثير أي كان يدارسه جميع ما نزل من القرآن . من المعارضة اي المقابلة . وعارضه معارضة جانبه . قال ذو الرمة : (طويل)

وَقَدْ عَارَضَ الشِّعْرَى سُهَيْلٌ كَأَنَّهُ فُرَيْعُ هِجَانٍ عَارَضَ الشَّوْلَ جَافِرُ

وعارض فلانا ناقض كلامه وقاومه ، وفعل مثل فعله واتى اليه مثل ما

أتى ، كأن عرض فعله كعرض فعله ، وعارضته فعرضته اي غالبته في المعارضة فغلبته .

والمعارضة عند الاصوليين تطلق على التعارض كما مر ، وعلى نوع من الاعتراضات وهو اقامة الدليل على خلاف ما اقام الدليل عليه الخصم. واعراض الكلام ومعارضة ومعاريضه كلام يشبه بعضه بعضا .

ان اختيارنا من المادة يعطي معنيين مختلفين وان كانا غير متناقضين : الاول يعني المقابلة والاحتذاء والسير جنبا الى جنب ، والثاني يعني تكذيب الآخر وتسفيه رأيه ، فالاول اذن يعطي معنى الموافقة والثاني يعطي معنى المخالفة. ويجمع بين المدلولين ان " المحتذى" يفعل مثل فعل الاول ويأتي مثل ما أتى " كأن عرض فعله كعرض فعله" سواء اكان ذلك بالموافقة ام بالمخالفة .

وعلى هذا فالمعارضة تدل لغويا على المحاذاة والمجاراة التي تكون الموافقة مسارها، كما تدل على المحاورة والمباراة التي يكون الطعن والنقض وحتى التجريح- مدارها . الا انه لا يخفى ان المادة تضافرت في مختلف دلالاتها على المساواة بين قطبين يسيران جنبا الى جنب ، ولا متابعة من احدهما للاخر عموما ، وذلك اول عنصر يجب ان نضعه في الاعتبار . وينطبق هذا المدلول على مقاولة شعرية ايا كان شكلها ومهما كانت دوافعها كالمفاخرة والمنافرة والمعاظمة والمطارحة وتحت هذه او تلك ، تندرج المعارضة والمناقضة في الاستعمال الجاري .

وننتقل من الاشتقاق اللغوي الى اول محاولة معروفة لضبط مفهوم هذا الفن : "وسبيل من عارض صاحبه في خطبة او شعر ان ينشيء له كلاما جديدا ويحدث له معنى بديعا فيجاريه في لفظه ويباريه في معناه ليوازن بين الكلامين فيحكم بالفلج لمن أبر منهما على صاحبه.. وليس بأن يتحيف من اطراف كلام خصمه ، فينسف منه ثم يبدل كلمة مكان كلمة ، فيصل بعضه ببعض وصل ترقيع وتلفيق ثم يزعم انه قد واقفه موقف المعارضين"[1]،ويمدنا كلام الخطابي - وهو علم بارز في عصره-بالعناصر التالية :

---

(1) الخطابي : ثلاث رسائل في اعجاز القرآن ، ص 58 .

1 - ان المعارضه تكون في الشعر كما تكون في النثر " في خطبة او شعر " .

2 - ان نية التنافس قصد المجاوزة والابداع عنصر لا غنى عنه : "فيجاريه في لفظه ويباريه في معناه ...."

3 - ضرورة الاشتراك في المضمون "ويباريه في معناه " . أما ضرورة الاتحاد في الشكل فهي مفهومة من التأكيد اولا على لزوم الاتحاد في الجنس الادبي " في خطبة او شعر" وكذلك من الحث على المجاراة في اللفظ "يجاريه في لفظه " فربما عبر باللفظ عن الاسلوب (او الشكل) كتعبير بالجزء عن الكل وهي ممارسة شائعة .

وبعبارة اخرى ، يؤكد الخطابي على توفر روح المنافسة ونية التجاوز كي نصنف العمل في فن المعارضات ، كما يلح على الاشتراك في الشكل والمضمون لتسهل المقارنة والحكم " لمن ابر منهما على صاحبه ". وعلى كل فان ما ذهب اليه الخطابي يتماشى مع المدلول اللغوي الذي رأيناه من قبل: "أتى اليه مثل ما اتى ، كأن عرض فعله كعرض فعله "، " فلان يعارضني أي يباريني ."

ولا نرى تعارضا بين النص الذي اوردناه للخطابي وبين كلامه على ما أسماه بالموازنة بين المعارضة والمقابلة ،حيث يبدو فيه وقد تساهل مع الاطار الذي رسمه من قبل : فاذا وجدت احدهما اشد تقصيا للمعاني واكثر اصابة فيها ، حكمت لقوله بالسبق وقضيت له بالتبريز على صاحبه ولم تبال باختلاف مقاصدهم وتباين الطرق بهم فيها[1]، فهو هناك يتلكم عن المعارضة الكاملة كما وضح ذلك ، كما ان كلامه هنا جاء في قمة التأكيد على أهمية التجاوز والسبق بأي وسيلة كانت .

صحيح اننا يجب ان نحترس من كلام الرجل لانه كان ينافح بحماس عن " اعجاز القرآن " ولم يكن يهدف في الاساس الى تعريف المعارضة ، بل كان همه أن يضعها في مستوى معين لا يصل اليه الا النادرون الافذاذ ، ولكن علينا

---

(1) انظر ثلاث رسائل في اعجاز القرآن ، ص 66 .

ان نتذكر ان الخطابي لم يكن يتكلم وحده في بيداء مقفرة ،وانما كان محكوما ببيئة ثقافية مزروعة بالعلماء والنقاد الذين يتسقطون الاخطاء وينقبون في كل صغيرة وكبيرة ، فلم يكن ليأتي الا بما ارتكز على مسلمات العصر لكي يتمكن من الاقناع واسكات الخصم .

ان روح التنافس كانت طاغية على كل المقاولات الشعرية التي عرفتها العصور الادبية المختلفة سواءأكانت علنية صريحة او خفية مكتومة . فنرى ابن منظور يعرف فحول الشعراء قائلا " هم الذين تغلبوا على من هاجاهم مثل جرير والفرزدق وكذلك من عارض شاعرا فغلبه مثل علقمة .
وفي هذا الاطار يدخل وصف ابن شهيد لعبد الرحمان ابن ابي الفهد بانه " غزير المادة واسع الصدر حتى انه لم يكد يبقى شعرا جاهليا ولا اسلاميا الا عارضه وناقضه وفي كل ذلك تراه مثل الجواد اذا استولى على الامد لا يني ولا يقصر" (1) .

وروح المنافسة في هذا الفن كذلك واضحة من قول ابي عبد الله محمد بن شرف للمامون ذي النون " ان رأى امير المؤمنين ان يشير الى اي قصيدة شاء من شعر ابي الطيب المتنبي حتى اعارضه بقصيدة تنسي اسمه وتعفي رسمه" (2).
ولعل هذا المفهوم المسيطر هو الذي دفع " امير الشعراء" احمد شوقي الى ان يقدم اعتذاره الظريف امام البوصيري قائلا (3) :

اللَّهُ يَعْلَمُ أَنِّي لَا أُعَارِضُهُ مَنْ ذَا يُعَارِضُ صَوْبَ الْعَارِضِ الْهَمِمِ
وَإِنَّمَا أَنَا بَعْضُ الْغَابِطِينَ وَمَنْ يَغْبِطْ وَلِيَّكَ لَا يُذْمَمْ وَلَا يُلَمِ

---

(1) عن الدكتور احسان عباس : تاريخ النقد الادبي عند العرب ، ص . 447 .
(2) الدكتور قاسم نوفل : تاريخ المعارضات في الشعر العربي ، ص . 75.
(3) الشوقيات ص : 200

واذا كانت المعارضة منافسة ، فلا بد ان تكون هناك معارضة من الطراز الرفيع ومعارضة من الطراز الادنى ، وربما يسمح لنا ذلك ان نتصور وجود مستوى لا يمكن بحال من الاحوال تسميته معارضة اي الدرجة (صفر) من المعارضة اذا استعرنا مصطلح الاسلوبيين .

وتظهر الآراء التي قدمنا حتى الان مجمعة يسهل تقويمها على النحو التالي :

المدلول اللغوي	الخطابي	ابن شهيد	محمد بن شرف	ابن منظور
عارض : ناقض كلامه ، وقاومه ، فعل مثل فعله واتى اليه مثل ما اتى كأن عرض فعله كعرض فعله .وعارضته فعرضته اي غالبته فغلبته ، وفلان يعارضني آي يباريني .	سبيل من عارض ان ينشيء كلاما جديدا من نفس الجنس الادبي، فيجاري في اللفظ ويباري في المعنى . ليست المعارضة ترقيعا ولا تلفيقا وليست تحيفا وابدال كلمة باخرى.	غزير المادة واسع الصدرحتى انه لم يكد يبقي شعرا جاهليا ولا اسلاميا الا عارضه وناقضه كل ذلك تراه مثل الجواد اذا استولى على الامر لا يني ولا يقصر.	ان رأى المأمون ان يشير الى اي قصيدة من شعر ابي الطيب المتنبي حتى اعارضه بقصيدة تنسى اسمه وتعفي رسمه .	فحول الشعراء هم الذين تغلبوا من هاجاهم مثل جرير والفرزدق. وكذلك من عارض شاعرا فغلبه .

ان الشواهد المدرجة في هذا الجدول ، ومهما كانت الفروق والفويرقات تسير في اتجاه واحد رغم المسافة الزمنية الفاصلة بينها واختلاف البيئات وحتى الحضارات . واذا فهم مما سقناه هنا، انه اذا توفرت شروط المعارضة كلها باستثناء حد أدنى من المنافسة ونية التجاوز لا يعتبر النص معارضة ، فهذا ما قصدناه بالضبط ، ونحن واعون بان ذلك يبعد عن هذا الميدان تلك الممارسات " المدرسية " التي لا تطمح الى اكثر من التمرين فهي تنساق انسياقا وراء الوزن والزنة الموسيقية فقط .

وسنقترح لهذا "المستوى الصفر" من المعارضات - ما لم نجد افضل - اسم التقليد والمحاكاة . لان التقليد لغة اتباع مطلق كأن قول الغير او فعله قلادة في عنق المقلد . والمحاكاة مشابهة الفعل او القول بتكلف غالبا . (1) والذي يتبادر الى الذهن هنا ان تمييز المعارضة من غيرها يصبح مسألة تتسم بشيء من الصعوبة . وهذه الملاحظة صحيحة ، فليست القضية في متناول القارىء العادي ، بل لعلها مهمة الباحث والناقد الذي سيقوم باعادة التصنيف مستخدما الاليات الاسلوبية المختلفة مستعينا بالظروف الخارجية والداخلية للنص ، واضعا في اعتباره " ظروف المنافسة المعنوية والمادية التي تحف بالشعراء " (2) ، وان المنافسة والتجاوز درجات كما بينا سابقا . فالمعارضة تبدأ "من الطراز الرفيع" نزولا لتكف عن الوجود عند " المستوى الصفر ". فالمسألة تحتاج الى عمل مستقل .

ونستمر في البحث للحصول على عناصر جديدة تساعد في تحديد المعارضة وتساهم في محاصرة مفهومها ، ولكننا نعود القهقرى حتى القرن السادس الميلادي لنستقرىء اول استعمال اجرائي عرفه هذا الفن مع ام جندب عندما احتكم اليها أمرؤ القيس الكندي وعلقمة التميمي في سياق القصة المشهورة .

قالت ام جندب : " قولا شعرا تصفان فيه فرسيكما على روي واحد وقافية واحدة " (3) ويسمح لنا هذا الاطار الذي رسمته ام جندب للمنافسة باستخلاص العناصر التالية :

1 - الاشتراك في الجنس الادبي : (قولا شعرا)

2 - الاشتراك في موضوع واحد : (تصفان فيه فرسيكما)

3 - اتحاد الروي والقافية : "على روي واحد وقافية واحدة " .

---

(1) محيط المحيط .

(2) الدكتور محمد الهادي الطرابلسي / خصائص الاسلوب في الشوقيات / ص 239.

(3) وفي رواية تصفان الخيل : الشعر والشعراء لابن قتيبة ج 218/1.

وهذه العناصر تؤكدسلامة الاتجاه الذي سلكه الخطابي عندما قال : " فيجاريه في لفظه ويباريه في معناه . "

الا ان الوحدة في الشكل هنا لم تعد عائمة كما كانت ، بل حددت بالروي الواحد والقافية الواحدة . والى هذا الحد نتخلص من ضروب المباريات الشعرية التي لا تتقيد بوحدة الروي والقافية والبحر الواحد ، فيخرج بذلك مثلا ما جرى بين عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة امام عمروبن هند حيث كانت قصيدة الاول على البحر الوافر(1) وقصيدة الثاني على البحر الخفيف (2) الاولى نونية والثانية همزية ، مع انهما من نوع المعارضات اذا اعتبرت المناسبة والظرف التاريخي الذي تعيشه قبيلتا بكر وتغلب بعد حرب البسوس ، فلنسمها اذن مفاخرة لانتفاء الالتقاء في الوزن والقافية . والامثلة على هذا النوع عديدة ، فلنسم كل شكل منها تبعا لموضوعه كالمعاظمة والمطارحة .. واذا كانت شروط ام جندب هذه تبين الحرص على ان تجري المباراة في ظروف متكافئة وحظوظ متناسبة ، فانها تدل كذلك على وعي نظري مبكر بأهمية القافية كـ" مولد صوتي معنوي" (3) في محاصرة " الشعرية " ، فليست القافية مجرد عنصر موسيقي خارجي لا علاقة له بالمعنى ، وهو ما ساد اعتقاده في السابق ، بل اثبتت الدراسات الحديثة واعتمادا على نصوص القدامى ان القافية "بصيغتها المزدوجة التي بيناها لا توفر تنغيما عموديا ينتشر فيصبح افقيا متمثلا في "التصريع " "والترصيع " وتلاحما معنويا بينها وبين اجزاء البيت فحسب ، بل تتعدى ذلك لتصبح خيطا يقود خطا الشعر في عملية الخلق الوعرة "(4) كما رأى ابن طباطبا انها " قوالب للمعاني ، قواعد للبناء ، يتركب عليها ويعلو فوقها ، فيكون ما قبلها مسوقا اليها ولا تكون مسوقة اليه " (5) .

---

(1) مطلعها : ألا هبي بصحنك فاصبحينا ولا تبقي خمور الاندرينا

(2) مطلعها : آذنتنا ببينها اسماء "رب شاو يمل منه الثواء "

(3) المصطلح للدكتور حمادي صمود ، مترجما لعبارة " الفرنسية قضايا الادب العربي 223/2.

(4) المرجع السابق ص 227 .

(5) مقدمة عيار الشعر ص 5 .

لم تشترط ام جندب - كما نعتقد - توفر هذه الشروط للتفطن الى قيمتها الشعرية فحسب ، ولكن كذلك لتسهيل مهمة "الحكم" فكلما تقارب النصان واشتركا في اكثر من وجه ، كانت المفاضلة بينهما اسهل . وكان حازم القرطاجني واضحا في ذلك عندما اعتبر انه " قد يعسر الحكم في المفاضلة بين الشاعرين في جودة الطبع وفضل القريحة ، ولكن تمكن المفاضلة بين قولهما اذا اجتمعا في غرض ووزن وقافية " [1] ومن الواضح ان هذا التقارب هو السبب في اعتبار المعارضات ميدانا مفضلا للموازنات . وتلك كانت رؤية الآمدي من قبل ، فقد قال في "موازنته" بين ابي تمام والبحتري : ولكني اوازن بين قصيدتين من شعرهما اذا اتفقتا في الوزن والقافية واعراب القافية ، وبين معنى ومعنى ، فاقول ايهما اشعر في تلك القصيدة وفي ذلك المعنى[2]، ثم يؤكد على ذلك مرة اخرى فيقول : " وقد انتهيت الان الى الموازنة . وكان الاحسن ان اوازن بين البيتين او القطعتين اذا اتفقتا في الوزن والقافية واعراب القافية"[3] .

وفيما نقل عن ام جندب لم تتحدث عن الوزن وحركة الروي ، الا ان ذلك -على ما يبدو- كان معروفا ومفهوما اذ جاءت القصيدتان على البحر الطويل مع اتحاد في اعراب القافية .[4] وهو ما تطلبه فيما بعد الآمدي ، كما رأينا سابقا .

والمرأة وان لم تعرف كشاعرة ولا ناقدة ، فانها شاهد على روح العصر وثقافته يشهد لذلك الاطار الذي وضعته لمنافسة مه هذا المستوى وكذلك استنادها في حكمها الى الصفات المثلى التي يجب ان تتوفر في الجياد الكريمة. فما جاءت به بالتأكيد لم يكن - ولا يمكن ان يكون - من اختراعها ، وانما اخذته مما هو شائع ومتعارف عليه ، متداول على الاقل بين الخاصة وعلية القوم والا لما رضي به الشهود وخضع له المتنافسان وهما علمان في الشعر ورأسان من رؤوس ذلك العصر .

---

(1) منهاج البلغاء ص 376.
(2) الموازنة بين ابي تمام والبحتري ، ص 12.
(3) المرجع السابق ص 384 .
(4) مطلع قصيدة امرىء القيس : خليلي مرا بي على ام جندب * نقض لبانات الفؤاد المعذب
اما مطلع قصيدة علقمة فهو : ذهبت من الهجران في غير مذهب *

ونصل الان الى نتيجة مفادها ان المعارضه عمل شعري ذو طابع تنافسي في الاساس مصدره الاعجاب او الاستهجان ، يتناول موضوع " النص الاصل " ويحترم وزنه وقافيته وحركة الروي فيه .

الا اننا ينبغي الا نتغاضى - على سبيل الاحتياط - عن اصناف التحويل وانواع التناص الكثيرة الاخرى كالتوارد الذي يوصف بانه "وقوع الخاطر على الخاطر كما يقع الحافر على الحافر" (1)، وان "الشعر ميدان والشعراء فرسان" (2). وقد اثبتت وقائع كثيره وآراء عديدة تواتر ظاهرة التوارد حتى اصبحت من المسلمات (3) . الا ان كل الامثلة التي وردت في قراضة الذهب والمثل السائر والعمدة وغيرها-على اهميتها-لم تتعد التوارد في المعاني ولم تتحفنا بمثال واحد في التوارد الذي يصل الى الاشتراك في المعنى والاتحاد في الوزن والقافية. وعليه تبقى المسأله افتراضية او تدخل في باب الصنعة التأليفية التي قد يدفعها اثبات فرضية ما كما يفعل اصحاب المقامات التعليمية .

وما دام الامر كذلك ، فالاصرار على توفر الدليل على قصدته المعارضة او الوعي بها يبقى من باب الاحتياط . وتنعدم الفرضية او تكاد ، على مستوى المعارضة في اتجاهها السلبي ، لانه يصعب ان نتصور نقض الفكرة بالفكرة ، ومقارعة الحجة بالحجة في قالب شعري واحد ، مجرد توارد للخواطر، ومع ذلك يجب التأكد قبل اعلان النص معارضة . يقول جرار جنت (G.GENETTE) :

---

(1) ابن رشيق قراضة الذهب ص 86.
(2) ابن بسام / الذخيرة / القسم الاول ، المجد الاول ص 19 .
(3) عد الى ابن رشيق قراضة الذهب : 86 - 89 ، العمدة ج 2 / 289.

" ان اي نص لا يمكن ان يعتبر بحق معارضة ما لم تعقد بشأنه اتفاقية بين الكاتب وجمهوره (اتفاقية المعارضة) التي تثبت بأي شكل من الاشكال (خط التشديد مني) ذلك الحضور المشترك للمعارض والمعارض فنقول هنا زيد يعارض عمرا ، وهذه هي الحالة المعروفة والمعتادة اكثر ، وان أي وضعية اخرى،قد تنحاز اما الى الانتحال واما الى المحاكاة غير المعلنة بسبب عدم وعيها او خجلها او اعتبارها طبيعية تماما لا تحتاج الى الاعتراف "(1) وبما ان الاتفاقية التي اشير اليها ليست نصوصا محررة وموقعة ، فليست الا بروز" الحضور المشترك " في النص امام " الجمهور" بحيث تكون البيانات وافية وواضحة . وفيما عدا ذلك يتعين الحذر " فقد يلتقي المتأخر بالمتقدم في معنى او اكثر في بيت او اكثر ولا تظهر في ذلك المعارضة ولا يصح ان نقول بذلك ، لان اتباع اللاحق للسابق في معنى أو أكثر في بعض ابيات قصيدته لا يعدّ من المعارضة التي نحن بصدد الحديث عنها ما لم يغلب الاتباع على ابيات المتأخر ويتفقا في الوزن والقافية ، وقد يتخلف هذان فنحكم على النص المتأخر بأنه معارضة لمتقدم وذلك حين تتوفر دلائل اخرى تقضي بهذا او تقوي الظن"(2). ويبين د. سعد فيما بعد ، العناصر التي اعتبرها النقاد ضرورية للتصريح بالمعارضة اذ قال : "ولالقاء القصيدتين في الوزن والقافية وكثير من الالفاظ ، ثم حلولهما في الذروة من الشعر المحكم المجود ، الى جانب التقائهما في الموضوع ثم الاسلوب ، من اجل ذلك كله حكم الناقدرون بان أبا تمام قد احتذى حذو بشار وقلده ، ومن هنا اعتبروا بائية ابي تمام من قبيل المعارضة " (1).

---

(1) الرقوق / الادب في الدرجة الثانية ، ص 141 والترجمة من اقتراحنا.
(2) د. محمد بن سعد بن حسين : المعارضات في الشعر العربي ، ص 54 .
(3) المرجع السابق ، ص 81، ومطلع قصيدة بشار :

جفا وده فازور او مل صاحبه وازرى به ان لا يزال يعاتبه

ومطلع قصيدة ابي تمام :

هن عوادي يوسف وصواحبه فعز ما فقد ما ادرك السوّال صاحبه

وبالالحاح على الحذر والحيطة قبل اعتبار النص معارضة، قد اضفنا عنصرا جديدا تماما الى تحديد المعارضة السالف يمكن ان نسميه " دليل القصدية " أو" اتفاقية المعارضة " اذا استعرنا من جرار جنت ، والواقع ان الامر مفهوم من التنافس ، اذ لا يصح ان يقع تنافس بدون وعي ، كما انه مفهوم ايضا من الاعجاب او الاستهجان ، اذ يقتضيان بالضرورة معرفة " النص الاصل " والتعامل معه .

فالمعارضة اذن عمل شعري ذو طابع تنافسي في الاساس مصدره الاعجاب او الاستهجان يتناول موضوع" النص الاصل " ويحترم وزنه وقافيته وحركة الروي فيه مع استبعاد احتمال التوارد وانواع التناص الاخرى ، هذا وان منهجنا الذي اردناه متدرجا في محاولتنا لتحديد مفهوم المعارضة ، اقتضى ان نتكلم على المعارضة بمفهومها الواسع حتى آخر لحظة ، اي دون التمييز بين وجهيها المسالم والمشاكس ، ذلك ان ما يجمع بين الوجهين اكثر مما يفرق بينهما ، فهما وجهان لصورة واحدة كما يقال . وقبل ان نبين ما يفرق بين الاثنين نلاحظ ان " الموازنة " ايضا قد التبست بهما في بعض استعمالاتها العديدة. وقد رسم الاستاذ محمد الهادي الطرابلسي ملامح عامة للفرق بين المصطلحات الثلاثة ، اذ اعتبر ان النقائض مناظها المدلولات وان المعارضات مناطها الدوال بينما الموازنات مناطها المفاضلة العامة (1) .

كذلك نرى جرار جنت يقول ما معناه ان المناقض او المشاكس يأخذ نصا فيحوله تبعا لمتطلبات شكلية او دلالية الى اسلوب آخر، اما المعارض فيتناول اسلوبا ، وذلك الاسلوب هو الذي يملي عليه نصه . وبعبارة اخرى فالمناقض له شأن مع النص جوهريا ومع الاسلوب عرضيا ، بينما المعارض له شأن مع الاسلوب جوهريا ومع النص عرضيا (2) .

---

(1) انظر اللسانيات في خدمة اللغة العربية ، ص 271 .

(2) عد الى كتاب "الرقوق" (PALIMPSESTS) ، ص 98.
والترجمة من اقتراحنا .

وليس بين التمييز الاول الذي ذهب اليه الاستاذ الطرابلسي ، والتمييز الثاني الذي قدمه الاستاذ / جنت الا اطلاق الاول وتقييد الثاني فهما متكاملان ،يقيد الثاني منهما تعميم الاول دون ان يختلف معه .

واذا كانت المعارضة والنقيضة تلتقيان في الاهتمام بالمعاني في النصوص الاصول وتعتنيان فيها كذلك بالمباني ، فان الفارق الاساسي بينهما يبقى الدافع وراء النص " المشتق " ، فدافع المعارض هو الاعجاب، اما محرك المناقض فهو الاستهجان ، المعارض يتخذ نموذجه سلما للصعود فعلمه بناء فوق بناء او بناء في بناء ، والمناقض يهدم البناء الاول وينقضه كاملا ما استطاع الى ذلك سبيلا ليشيد صرحا آخر مختلفا ، ونتصور بسهولة الفرق بين ما ينجم عن دافع الاعجاب وما ينجر عن مثير الاستهجان ونستطيع ان نتبين الائتلاف والاختلاف بين المعارضة والنقيضة في الشكل التالي :

المعارضة	المشترك	النقيضة
1 - الاعجاب بالنص واستلهامه 2 - الحوار مع النص لا مع صاحبه 3 - بين نصوص عديدة في الغالب	1 - منافسة شعرية 2 - وحدة الموضوع 3 - اتحاد الوزن والقافية 4 - الشاعران متعاصران او متفاوتان 5 - الوعي بالعملية	1 - استهجان النص وتقزيمه 2 - تبكيت صاحب النص وتقريعه 3 - بين شاعرين في الغالب

واذا عدنا الى تحديد المعارضة بعد محاولة الفصل بينها وبين النقيضة قلنا ان المعارضة عمل شعري ذو طابع تنافسي في الاساس مصدره الاعجاب يتناول موضع النص الاصلي ويحترم وزنه وقافيته وحركة الروي فيه مع استبعاد احتمال التوارد وانواع التناص الاخرى .

وهكذا تدرجنا في محاولة التحديد من العام الى الخاص الى الاخص ويبين ذلك الشكل التالي :

مقاولة شعرية	متحدة الوزن والقافية	مبعثها الاعجاب
- معارضة + - - مفاخرة او منافرة - معاظمة - مطارحة او اجازة او غيرها	- معارضة ايجابية - معارضة سلبية	- معارضة
1	2	3

وهكذا جمعنا في المرحلة الاولى كل منافسة شعرية بقطع النظر عن اي شروط تقع تحتها او ظروف تجري فيها، وفي المرحلة الثانية ازحنا كل منافسة شعرية لا يتحد فيها الوزن والقافية وحركة الروي، وفي المرحلة الثالثة اخرجنا ما كان طابعه السباب والتنابز بالالقاب . وابقينا على ما كان تنافسا شريفا همه البناء والتشييد لا الهدم والتكسير .

ولكن ما الذي جعل لفظ المعارضة يختص بالجانب الايجابي ويتخلى عن ما عرف بالنقيضة بالرغم من ان المدلول مشترك بينهما ؟
من المسلمات الالسنية اليوم ، ان اللغة مؤسسة اجتماعية تستجيب طواعية لاستيعاب الحاجات المتجددة ، وتتعدل تلقائيا لتلائم المقتضيات المستحدثة بموجب نظام داخلي خاص وامكانيات خارقة تتمتع بها في اطار حركتها الذاتية .

هذه المؤسسة تنزع باستمرار الى المجهود الادنى ، وتبحث على الدوام عن الفعالية في الاتصال . ويؤدي ذلك الاتجاه احيانا حتى الى خلق مفردات لم تكن موجودة في الاصل ، تستنبطها من الدوال القريبة ،من ذلك مثلا فعل "قوّم" الذي يدل على معنيين احدهما التعديل وثانيهما اعطاء قيمة

لشي ما ، ودفعا للالتباس ، دخل الى الرصيد اللغوي فعل "قيم" بالياء دون ان يتشاور في ذلك الناطقون بالعربية ، وقد شاع هذا الفعل اليوم للدلالة على تقدير القيمة كي يتمحض الفعل الواوي للتعديل والتوجيه ، وقد اجيز هذا الفعل اليوم لدى بعض المجامع اللغوية العربية .

كما يؤدي اتجاه اللغة هذا كمؤسسة اجتماعية الى ان تطرد احد اطراف التضاد او المشترك ، من الاستعمال لتمحض الدال الى نقيضه او شريكه ، من ذلك على سبيل المثال: "الغابر" التي تدل على الماضي والباقي ، قال ابو العتاهية :

لَمْ يَدَعْ مَن مَضَى لِلَّذِي قَدْ غَبَرْ فَضْلَ عِلْمٍ سِوَى أَخْذِهِ بِالْأَثَرْ(1)

تمحضت هذه المفردة اليوم للدلالة على الماضي ، ولم يعد الوجه الآخر معروفا الا في بطون المعاجم .وفي حالة تكريس المصطلح لم تعد اللغة تهتم بالاصول الاشتقاقية ، ولا تأبه لها .

وهذا ما حصل بالنسبة الى لفظة "معارضة" التي هي دال مشترك بين مدلولين ، فطرد الاستعمال منها شيئا فشيئا الجانب السلبي ومحضها للجانب الايجابي خصوصا وان النقض اوضح في الدلالة على التحويل الساخر والرافض .

---

(1) ديوان ابي العتاهية ، ص :

ثانيـــا / التطـــور

لعلـه مـن المفيـد في محاولـة التأريخ للفـن والبحث عن اطـــواره، ان نتلمـس النشـأة ، ليعين ذلك على فهـم التبدلات التي جدت ويمكـن من تقديـر المسافـة الفاصلـة بين نقطـة البدايـة الزمانيـة ونقطة التقعيـد الآنيـة .

الا انه يجب علينا منذ البداية "ان نسلم بان نشأة العلم (أي علـم) عملية ثقافيـة وحضاريـة معقدة تتولد من تضافـر عوامل متعددة ولا يمكـن ان ترتد الى شخص كما لا يمكن ضبطها بتاريخ محدد "(1) .

والمعارضـة - كما نفهم - قراءة معينـة أو اخراج جديد لنـص سابـق ، أو هي نسيج حيكت خيوطه من مجموعة نصوص أخرى . قلنا ان نفترض - ان لم نجزم - ان العملية "واكبت الشعر العربي منذ اقدم عصوره" (2)،وعرفت اشكالا والوانا مختلفة تم تطورت وتبلورت حتى وصلت الى مرحلة التقعيد التي برزت مع اول حادثة سجلت في الميدان عند ام جندب في مباراة امرىء القيس وعلقمة التي مرت بنا .

واذا اعتمدنا قول الجاحظ من ان "الشعر حديث الميلاد صغير السن اول من نهج سبيله وقصر الطريق اليه امرؤ القيس بن حجر ومهلهل بن ربيعة . فـــاذا استظهرنا الشعر وجدنا له الى ان جاء الله بالاسلام خمسين ومائـــه) واذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتي عام" (3) .

---

(1) الدكتور حمادي صمود : التفكير البلاغي عند العرب ، ص 601 .

(2) د . محمد بن سعد بن حسين : المعارضات في الشعر العربي ، ص 51.

(3) الحيـــــوان 74/1 .

اذا اعتمدنا ذلك ورأينا الاطار الدقيق الذي رسمته ام جندب لاجراء المنافسة : " قولا شعرا تصفان فيه فرسيكما على روي واحد وقافية واحدة "، عرفنا ان الفن لم يكن وليد ذلك اليوم، بل" ان المعارضات الشعرية كانت بعيدة الجذور ومسايرة للشعر منذ ايامه الاولى "(1) .

اي ان الفترة التي سبقت امرأ القيس كانت تعرف هذا الفن وتتعاطاه، والا لما وصل الى هذا المستوى من التحديد . فالحادثة لا يمكن ان تعتبر بداية وانما تدل بوضوح على ان فن المعارضة نشأ منذ عصور الحضارة العربية الاولى . وكما قال الدكتور محمد بن سعد: " المعارضة فن من القول قديم قدم الادب ، فلم يخل عصر من عصور الادب العربي من وجود معارضة بين الشعراء يعمدون اليها لشحذ ملكاتهم ويتعلق بها المتأخر محاكاة لمن سبقه ومتابعة له لينال شرف المتابعة او التفوق ان استطاع الى ذلك سبيلا "(2) ، ولعل هذا هو سبب الحنين الذي عبر عنه امرؤالقيس بقوله :(تقارب)

عُوجَا عَلَى الطَّلَلِ الْمُحِيلِ لَعَلَّنَا نَبْكِي الدِّيَارَ كَمَا بَكَى ابْنُ خِذَامِ(3)

من الاكيد اذن ان فن المعارضات نشأ مع الادب العربي ولو بصورة غير واعية وفي اشكال اقل نضجا واقل صرامة . تماما كما ولد النقد مع الادب . بل قل ان المعارضة - بشكل ما - اسلوب خاص في النقد الادبي .

---

(1) د . قاسم نوفل : تاريخ المعارضات في الشعر العربي ، ص 17، ط . مؤسسة الرسالة ، بيروت / لبنان .

(2) المعارضات في الشعر العربي ، ص 51 .

(3) ديوان امريء القيس ، ص :

والسؤال الذي ينبغي ان نحاول الاجابة عليه هنا ماذا كان فن المعارضة بالفعل " ضربا من ضروب نظم الشعر يختص به الادب العربي "(1) دون غيره من الآداب الاخرى ؟

ولا يمكن ان نجيب على هذا السؤال بصورة قطعية ، خاصة لضعف صلتنا بالآداب الاجنبية ، ولان الموضوع يحتاج الى بحث مستقل في مجال الادب المقارن . الا انه من الصعب ان نتصور آداب الامم تختلف عن بعضها البعض في القضايا الجوهرية . وصلة النص الادبي بالنصوص الاخرى من الامور الجوهرية ، بل لا مندوحة عنها ، فالادب بالاجماع اليوم لا يكتب الا في نطاق السنة الادبية .

وقد اورد الاستاذ / جرار جنت " G. GENETTE "في كتابه "الرقوق" (PALIMPSESTS) امثلة كثيرة للمعارضات في الشعر والقصة في الادب الغربي(2) وتكلم الدكتور زكي مبارك عن معارضة كيتس لسبنسر ، ويقول ان تلك المعارضة كانت اول تجربة شعرية لكيتس (3) .

وعلى هذا لا تكون المعارضة خاصة بالادب العربي او الشعر العربي . الا ان ازدهارها واخصابها في الحضارة العربية ربما لم يكن له نظير في الآداب الاخرى .

فلقد كان هذا الفن - كما ذكرنا سابقا - ناضجا في الشعر العربي مع مطلع القرن السادس الميلادي، بينما ظهر مصطلح المعارضة في فرنسا مثلا مع نهاية القرن 18 الميلادي خاصا بلغة الرسم . وهو نقل حرفي من الايطالية " PASTICCIO " والمعنى حرفيا (PATE) التي تعني اولا خليطا من المحاكاة المتنوعة ، ثم محاكاة متفردة ، مارسها ديردو سنة 1767 بصورة

---

(1) الدكتور محمد الهادي الطرابلسي : خصائص الاسلوب في الشوقيات ، ص 239.
(2) انظر الكتاب خصوصا من المقدمة حتى ص ، 176.
(3) انظر الموازنة بين الشعراء ، ص 392 .

افتراضية وكشكل ادبي محتمل [1]، فما سر سبق الادب العربي في هذا الميدان ، وما سر اخصاب المعارضة في هذا الادب دون غيره ؟ وهنا نحيل المسألة ايضا على البحث الادبي المقارن لانه وحده الذي يستطيع الوصول الى الجواب . الا اننا نستطيع القول ان اسلوب المعارضه شكل من اشكال العودة الى الماضي ، والعودة الى الماضي وان كانت ظاهرة انسانية عامة لا تخلو منها حضارة ما ، فان وطأتها في التراث العربي اشد على ما يبدو .

أ - التطور المفهومي :

لم نجد دليلا على ان لفظ "المعارضة " كان مستعملا في العصر الجاهلي ولعله بدأ يستخدم مع العصر الاسلامي . ومهما يكن فقد كان المفهوم عائما يختلط بالمناقضة والموازنة والمطارحة وغيرها من أساليب المنافسة الشعرية .

فنرى مؤرخ فن النقائض يلجأ الى ما جرى بين امرىء القيس وعلقمة امام ام جندب كبداية للفن ، كما تستخدم الحادثة نفسها كدليل على بداية فن المعارضات . وننقل هنا كلام الخطابي وان كان طويلا لانه يوضح ذلك التذبذب في المصطلح . قال " كان امرؤالقيس ينازع كل من قيل انه يقول شعرا فنازع الحارث بن التوأم فقال امرؤ القيس :

احار ترى بريقا هب وهنا

فاجابه الحارث : كنار مجوس تستعر استعارا

(حتى نهاية الاجازات المعروفة)

---

(1) انظر جرار جنت : الرقوق (PALIMPSESTES) ص 97 والترجمة من اقتراحنا .

"قال : فآلى امرؤالقيس الا يناقض بعده شاعرا . قال محمد بن سلام في غير هذه الرواية ،فلما رآه امرؤ القيس قد ماتنه ولم يكن في ذلك الدهر شاعر يماتنه آلى الا ينازع الشعر بعده أحدا .

قلت : هذه مباراة عجيبة ومعارضة تامة مستوفاة فصلا فصلا ومصراعا مصراعا "(1) .

الا ترى ان نفس المقاولة الشعرية قد وصفت بالمناقضة والمماتنة والمنازعة والمباراة والمعارضة . وها هو ابو عمرو الجاحظ يستعمل المعارضة في معنى المناقضة ، اعتمادا على القابلية الدلالية . يقول : "ولو شئت ان نعارضك لعارضناك في القول بما هو اقبح اثرا وابقى وسما واصدق قيلا واعدل شاهدا ، وليس كل من ترك المعارضة فقد صفح ، كما انه ليس من عارض فقد انتصر ، وقد قال الشاعر قولا ان فهمته فقد كفيتنا مؤونة المعارضة وكيفت نفسك لزوم العار"(2) .

وقد استخدم ابن خلكان الموازنة في معنى المعارضة ، فقال في ترجمته لابي الحسن الحصري، وبعد ان ذكر داليته " ياليل الصب : " وقد وازنها صاحبنا الفقيه نجم الدين المعروف بالقمراوي بقصيدة منها :

قَدْ مَلَّ مَرِيضَكَ عُوَّدُهُ وَرَثَى لِأُسِيرِكَ حُسَّدُهُ (3)

امتد هذا التداخل والتذبذب في الاستعمال الى عصرنا الحاضر ، فنرى د . زكي مبارك يقول : "نعقد هذا الفصل للنظر في معارضات ابي نواس ونريد بهذه المعارضات ما وقع له من المناقضات مع معاصريه ، وما ابدع الشعراء من بعده في معارضة قصائده المشهورات "(4) .

---

(1) ثلاث رسائل في اعجاز القرآن ، ص 61.
(2) الحيوان ج1/15.
(3) وفيان الاعيان ج3/332 .
(4) الموازنة بين الشعراء ص 392 .

ولهذا التذبذب في الواقع ما يبرره : القابلية الدلالية اولا وتشابك الفنون وتشابهها ثانيا . كذلك يمكننا ان نلاحظ في تطبيق المهموم انه لم يسر على نسق واحد ، فمع الاطار الدقيق الذي رسمته ام جندب للمعارضة في عصرها من اشتراط الاتحاد في الموضوع والوزن والقافية ، نجد نوعا من التساهل في الوفاء بتلك الشروط ، برز مع العصر الاموي . ولا نستبعد ان يكون ذلك التساهل امتدادا لشكل من المعارضة كان موجودا في العصر الجاهلي لو ادخلنا قصيدتي عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة في باب المعارضة ، فقد كانت الاولى نونية على الوافر وكانت الثانية همزية على الخفيف ، كما اسلفنا .

وفي العصر الاموي نجد الفرزدق يعارض حسان بن ثابت رضي الله في المعاني والافكار والوزن دون التقيد بالقافية[1].

اذ قال حسان : (من الطويل)

أَلَمْ تَسْأَلِ الرَّبْعَ الْجَدِيدَ التَّكَلُّمَا بِمَدْفَعِ أَشْدَاخٍ مبرقة أَظْلَمَا

فعارضه الفرزدق بقوله : (من الطويل)

عَزَفْتَ بِأَعْشَاشٍ وَمَا كُنْتَ تَعْزِفُ وَأَنْكَرْتَ مِنْ حَدْرَاءَ مَا كُنْتَ تَعْرِفُ

وانتهج الفرزق هذا الاسلوب مع كثير عزة ، اذ عارضه في الافكار والوزن دون التقيد بالقافية . بينما عارض طرفة متقيدا بالشروط المطلوبة كما في المعارضة اليوم ،وكما عرفناها سابقا . يقول طرفة : (الطويل)

وَإِنَّا إِذَا مَا الْغَيْمُ أَمْسَى كَأَنَّهُ سَمَاحِيقُ ثُرْبٍ وَهْيَ حَمْرَاءُ حُرْجُفُ

الى آخر الابيات .

فيقول الفرزدق : (الطويل)

إِذَا اغْبَرَّ آفَاقُ السَّمَاءِ وَكُشِّفَتْ كُسُورُ بُيُوتِ الْحَيِّ حَمْرَاءُ حُرْجُفُ

الى آخر الابيات .

ونجد الاسلوب نفسه عند الاخطل في معارضته للامية كعب بن زهير : (من البسيط)

بَانَتْ سُعَادُ فَقَلْبِي الْيَوْمَ مَتْبُولُ مُتَيَّمٌ إِثْرَهَا لَمْ يُفْدَ مَكْبُولُ

(1) انظر الدكتور محمد سعد حسين / المعارضات في الشعر العربي ابتداء من ص 56(

فيقول الاخطل : (من البسيط)

بَانَتْ سُعَادُ فَفِي الْعَيْنَيْنِ تَسْهِيدُ
وَاسْتَحْقَبَتْ لُبَّهُ فَالْقَلْبُ مَعْمُودُ

بينما يعود الى هذه القصيدة ليعارضها محترما الوزن والقافية . اذ يقول :

بَانَتْ سُعَادُ فَفِي الْعَيْنَيْنِ مَلْمُولُ مِنْ حُبِّهَا وَصَحِيحُ الْجِسْمِ مَخْبُولُ

وبما اننا مقتنعون بان الشعراء الذين تكلمنا عنهم مطلعون على "قانون" المعارضة كما أقر في عهد امرىء القيس ، فاننا امام احتمالين :

الاول ، ان يكون الاطار الذي رسمته ام جندب هو الاطار الاكمل وليس من باب الالزام ، ويمكن للمعارضة اذن ان تجري تحت شروط اقل صرامة وفي ظروف اكثر تسامحا .

الثاني : أن نرجع ذلك الى الانحلال والضعف الذي عرفه الشعر منذ ظهور الاسلام ، فلم يقتصر الضعف على صوغ الشعر وسبكه بل تعدى الى بعض قواعده التي كانت معروفة في العصر الجاهلي .

اما اليوم فقد تحددت المعارضة واصبحت فنا قائما بذاته ، لم يعد يلتبس بالفنون الاخرى التي تداخلت معه بعض الوقت كالنقائض والموازنات ولم يعد يربط بينهما الا صلة القربى ، التي تؤدي الى التكامل اكثر مما تدفع الى الالتباس . وقد بينا ذلك سابقا في المعارضة .

ب - التطور الكمي للمعارضات (1)

لقد كان الاهتمام باسلوب المعارضة والاكثار من ممارسته يسيرطردا مع تقدم العصور الادبية . ولعل السبب يعود الى انه كلما بعدت الشقة

(1) قد يوحي العنوان بمعنى قدحي ، وما ذلك قصدت الا اني لم اجد بعد عبارة اكثر ملاءمة للتعبير عن هذا المعنى .

ضعفت السليقة ، وكلما ضعفت السليقة احتاج الناس الى تثقيف السنتهم وتهذيب لغتهم ، ولا يكون ذلك الا بالاكثار من رواية الشعر والتمرس باساليبه وحتى النسج على منواله .

وبطول المسافة الزمنية كذلك ، يزداد الحنين الى الماضي وتشتد وطأة التراث . واذا كانت هذه المقاربة صحيحة ، فمن الطبيعي ان نرى أسلوب المحاكاة اولا والمعارضة ثانيا ، يزداد مع تقدم الزمن حتى يتحول الى ما نراه اليوم فنا قائما بذاته يخضع لضوابط محددة وقوانين معلومة .

فاذا كان العهد الاموي هو الذي عرف استفاقة هذا الفن فقد ازداد وتبلور في العصر العباسي واتسع بصورة خاصة في اصقاع الاندلس . اما العصر المملوكي او عصر الانحطاط ، فقد وصفه البعض [1] بعصر المدائح النبوية والمعارضات . وراج الفن رواجا كبيرا في العصر الحديث ، بل اعتبرت المعارضات وغيرها من اشكال الحوار مع القديم ، مظهرا من مظاهر النهضة الادبية الحديثة ووسيلة لاحياء التراث الادبي العربي في صفائه ، بعدما ابتعد عنه العصر المملوكي بالاغراق في المحسنات والزخرفة اللفظية .

ونعطي لمحة موجزة ومدعمة ببعض الآراء عن كل واحد من هذه العصور [2] بادئين بالعهد الاموي لاننا وضحنا قبل ما كان عليه الامر في العصر الجاهلي واعتبرنا ان الفن كان قائما بل مزدهرا وان لم يسجل منه الا القليل. فلم تكن الاسواق الادبية التي تقام في "عكاظ" و "ذي المجاز" الا مواسم للمعارضات بشكل ما ، كما ان صدر الاسلام لم يعرف على وجه العموم الا النقائض التي عرفت بين المدافعين عن الاسلام من جهة ، والمنافحين عن الشرك من جهة ثانية .

---

(1) الدكتور محمد بن سعد: المعارضات في الشعرالعربي ، ص 107.

(2) مخافة الاطالة والتكرار نترك النماذج لكتابي المعارضات في الشعر العربي وتاريخ المعارضات .

في العهد الاموي

يقول د . محمد بن سعد : "واذا جاز لنا ان نحكم في بدء المعارضات بوجود القصيدة والقصيدتين أو نحوهما ، فاننا نستطيع ان نقول ان المعارضات بدأت حقيقة في العصر الاموي [1].

والواقع ان النماذج التي اوردها الدكتور سعد والدكتور نوفل في كتابيهما عن المعارضات تفوق العشرة ، لشعراء نابهين . ولنا ان نفترض ان لهؤلاء غير ما ذكر الا انه لم يصل الينا، وأن لغيرهم من الشعراء العاديين ما لم تحفظه الدواوين . ولذلك فلا داعي للتحفظ الذي التزم به الدكتور سعد، بل له ان يحكم ببداية [2] الفن في هذا العصر انطلاقا من عدة نماذج متوفرة وليس من " القصيدة والقصيدتين او نحوهما ".

ومن النماذج ما هو معارضة شعراء العصر لسابقيهم ، ومنها ما هو معارضة لمعاصريهم . واشتهر في هذا العصر ، الاخطل والفرزدق وجميل بن معمر وعمر بن ابي ربيعة فعارضوا سابقيهم كما عارض بعضهم بعضا .

في العصر العباسي

عمل بنو امية جاهدين على اقامة دولة عربية "خالصة " فلم يتول الامور في الغالب الا العرب ، وتعصبوا للعرب وللغة العربية حتى أمر الحجاج ان لا يؤم الكوفة الا عربي ، ولما قبض على سعيد بن جبير وكان قد خرج على الحجاج ، قال له الحجاج : اما قدمت الكوفة وليس يؤم بها الا عربي ، فجعلتك اماما ؟! قال : بلى . قال افما وليتك القضاء فضج اهل الكوفة وقالوا لا يصلح القضاء الا لعربي ، فاستقضيت ابا بردة بن ابي موسى الاشعري وامرته الا يقطع امرا دونك ؟ قال : بلى . قال : اوما جعلتك في سماري وكلهم من رؤوس العرب ؟ ! قال بلى [3] .

---

(1) المعارضات في الشعر العربي ص 56 .

(2) هذا اذا لم تكن البداية الفعلية في العصر الجاهلي ، وهو هنا يسجل مجرد استفاقة .

(3) احمد امين : ضحى الاسلام 24/1 - 25 ،

ولما جاءت دولة بني العباس التي قامت - في الاساس - على اكتاف الفرس كان سلوكها رد فعل متطرف ، وبدت تحارب العرب والعروبة ما استطاعت الى ذلك سبيلا . فقد بعث ابراهيم الامام الى ابي مسلم الخراساني يقول : "ان استطعت ان لا تدع بخراسان احدا يتكلم بالعربية الا قتلته فافعل . وايما غلام بلغ خمسة اشبار تتهمه فاقتله ، وعليك بمضر فانهم العدو القريب الدار، فأبد خضراءهم ولا تدع على الارض منهم ديارا"(1)

واذ يسيطر العنصر الاجنبي على مقاليد السلطة ، فمن الطبيعي ان تتأثر السليقة العربية ويخبو وهج الفصاحة وتنحل عرى البيان .

وفي هذا السياق نجد تبريرا لما قاله د. محمد بن سعد: "كانت السليقة العربية في هذا العصر قد تسرب اليها الضعف الى ان صار العرب - الاسكان بوادي نجد والحجاز - يأخذون العربية دراسة وتعلما ورواية . من هنا اتجهوا الى تثقيف السنتهم وتهذيب لغتهم برواية اشعار العرب ومحاكاتها والنسج على منوالها ."(2)

ولكن لا بد ان نشير هنا الى ما يجري في هذا الاتجاه ، هو التمرين وليس المعارضة وقد يتحول في النهاية الى عادة ويصل الى مستوى المعارضة . والا كان دافع المعارضة على الدوام هو الضعف وما ذلك بصحيح .

في الاندلس

اما في الاندلس ، فقد اخذت المعارضة طابعا خاصا يكاد يشبه الشكل الجماعي ، خصوصا في اقتدائهم بأدباء المشرق ، لا في شعرهم ونثرهم فحسب ، بل حتى في اسمائهم .

"فاتخذ الاندلسيون المعارضات ميدانا للمنافسة والمفاخرة والتمدح باجادة ما يجيده الاخرون والزيادة عليه " (3)كما اعتبروا ممارسة هذا الفن دليلا

---

(1) احمد امين : ضحى الاسلام 32/1.

(2) المعارضات في الشعر العربي، ص 71 .

(3) د. محمد بن سعد بن حسين : المعارضات في الشعرالعربي ، ص 100.

على القدرة وأساسا للتفوق ، فنجد أبا عبد الله محمد بن شرف الاندلسي يقول للمأمون ذي النون "ان رأى امير المؤمنين ان يشير الى اي قصيدة شاء من شعر ابي الطيب المتنبي حتى اعارضه بقصيدة تنسي اسمه وتعفي رسمه" (1). وهذا ابن شهيد يعجب من تقديم بعض الشعراء على عبد الرحمان بن ابي الفهد مع انه "غزير المادة واسع الصدر حتى انه لم يكد يبقى شعرا جاهليا ولا اسلاميا الا عارضه وناقضه ، وفي كل ذلك تراه مثل الجواد اذا استولى على الامد لا يني ولا يقصر." (2)

ولقد اظهر ابن بسام امتعاضا كبيرا من هذا/ التقديس المفرط ، وذلك الاجلال المشط للمشرق ، فقال وهو يصف ادب الاندلس في شيء من الاعتزاز :

"نثر لو رآه البديع لنسي اسمه او اجتلاه ابن هلال لولاه حكمه ، ونظم لو سمعه كثير ما نسب ولا مدح، او تتبعه جرول ما عوى ولا نبح، الا ان اهل هذا الافق ابوا الا متابعة اهل الشرق ، يرجعون الى اخبارهم المعادة رجع الحديث الى قتادة ، حتى لو نعق بتلك الآفاق غراب ،او طن باقصى الشام والعراق ذباب ، لجثوا على هذا صنما وتلوا ذلك كتابا محكما ، واخبارهم الباهرة واشعارهم السائرة مرمى القصية ومناخ الرذية لا يعمر لها جنان ولا خلد ولا يصرف لها لسان ولا يد ، فغاظني منهم ذلك وانفت مما هنالك ... وليت شعري من قصر العلم على بعض الزمان وخص اهل المشرق بالاحسان ." (3)

وفي هذا الاتجاه تكون القراءة الصحيحة لابيات محمد بن حزم (طويل)

أَنَا الشَّمْسُ فِي جَوِّ الْعُلُومِ مُنِيرَةٌ وَلَكِنَّ عَيْبِي أَنَّ مَطْلِعِيَ الْغَرْبُ
وَلَوْ أَنَّنِي مِنْ جَانِبِ الشَّرْقِ طَالِعٌ لَجَدَّ عَلَى مَا ضَاعَ مِنْ ذِكْرِيَ النَّهْبُ (4)

---

(1) عن د . قاسم نوفل : تاريخ المعارضات في الشعر العربي .
(2) عن د. احسان عباس : تاريخ الادب العربي ، ص 477.
(3) مقدمة الذخيرة/ القسم الاول المجد الاول ، ص 11 - 12.
(4) الابيات من قصيدة لابن حزم تبلغ 59 بيتا مطلعها :

اخ لي مشكور المساعي وسيد تسرّ بواديه اذا ساءك الصحب

اخذناها من مقال للدكتور محمد الهادي الطرابلسي عن ابن حزم / حوليات الجامعة التونسية العدد التاسع ص 164 - 169.

وتقدم هذه الابيات عادة على انها تعلق بالشرق واعتراف بفضله، ولكنها في الواقع تبرم بموقف اهل الجزيرة الذين لا يعطون للعالم حقه الا اذا كان شرقيا، وكأنهم يعتبرون العلم كالشمس لا تطلع الا من الشرق، اما الغرب فهو مكان افولها .

وبالرغم من هذه الصيحات لم يتمكن الاندلسيون من التحرر من حنينهم الى ذلك النبع وارتباطهم بتلك الربوع، فكان لمعارضاتهم طابعها الخاص: اعتراف للشرق بالاسبقية والاحقية مع اشتداد النزعة التنافسية.

وقد أفاض الدكتور قاسم نوفل في دراسة المعارضات الاندلسية مقسما اياها الى معارضات داخلية وهي معارضات، الاندلسيين لبعضهم البعض، والى معارضات الاندلسيين لشعراء المشرق (1) .

في العصر المملوكي

يقترن اسم العصر المملوكي في الاذهان بالانحطاط في الادب والضعف في الانشاء والزخرفة اللفظية. كما يعرف بانه "عصر التكلف والتصنع وبانه عصر السرقات والتضمين والاقتباس (2) .

واذا كان العصر المملوكي هو عصر المدائح النبوية والبديعيات، فانه كذلك عصر المعارضات. صحيح انها وجدت قبله، وطرقت من بعده، ولكن عصرا لم يحظ بمثل ما حظي به هذا العصر خاصة في مجال المعارضات في مدح سيد المرسلين عليه الصلاة والسلام. (3)

وقد اعتبر الدكتور قاسم نوفل من خلال تتبعه لمعارضات البردتين لكعب والبوصيري، ومقصورة ابن دريد "ان العصر المملوكي اغزر عصر من حيث النتاج الادبي لشعر المعارضات، ولا يكاد يضاهيه الا شعر الغرب الاسلامي في الاندلس

---

(1) انظر تاريخ المعارضات من ص 75 - 140.

(2) الدكتور محمد بن حسين: المعارضات في الشعر العربي ص 107.

(3) انظر المعارضات في الشعرالعربي للدكتور بن حسين ص 107 .

وشمال افريقيا . فشعراء العصر المملوكي اولعوا بالمعارضات الشعرية واحياء التراث القديم وابراز النتاج الادبي المعاصر لهم، كما اظهروا منافسة حادة في ذلك وتباروا في تنميق مطالع قصائدهم واظهار براعتهم وتجويد استهلالهم" (1)

في العصر الحديث

رغم الحاح مؤرخي الادب على ازدهار المعارضات في فترة ما عرف بعصر الانحطاط ، فان قاعدتنا لم تنخرم ، وهي القائلة ان ممارسة هذا الفن تزداد باطراد كلما تقدم الزمن "فقد راجت المعارضات رواجا كبيرا في هذا العصر وعلق بها فحول الشعراء امثال البارودي وشوقي وعلى الجارم واسماعيل صبري ومحمد عبد المطلب وابن عثيمين وابن بليهد وغيرهم كثيرون . ." (2)

ولم يقف الدكتور حسين عند هذا الحد من التنويه باهمية المعارضة وخصوصيتها في العصر الحديث ، بل قال : " ولو ذهبنا نتتبع المعارضات في شعر هذه الطبقة (البارودي ومن بعده- مني) لطال بنا الحديث ، ذلك انهم جميعا طرقوا هذا الميدان وان اختلفوا فيه كثرة او قلة . الا انه لا يفوتنا هنا ان نسجل أن اقبال هؤلاء على المعارضة لا يماثله سواه من قبل ،ومن هنا اعتبر من خواصهم والخاصية إنما اتت عن طريق الاكثار، والا فان الاقبال على المعارضة كان من الأمويين حتى يومنا هذا" (3)

ولا بد ان يشعر القارئ بشيء من الارتباك وهو يطالع هذا الكلام بعد أن قرأ اعلاه قول الدكتور سعيد نفسه ، وهو يتحدث عن العصر المملوكي : "صحيح انها (المعارضة - مني) وجدت قبله ، وطرقت من بعده ، ولكن عصرا لم يحظ

---

(1) تاريخ المعارضات في الشعر العربي ص 176.

(2) د. محمد بن سعد بن حسين : المعارضات في الشعر العربي ص 117.

(3) المعارضات في الشعر العربي ص 135 .

بمثل ما حظي به هذا العصر خاصة في مجال المعارضات ومدح سيد المرسلين عليه الصلاة والسلام "(1) .

ولعل الكاتب كان في ذهنه ان يلح على شيئين اثنين : اولهما تطور المعارضة في هذا العصر بالنسبة الى العصور الادبية السابقة ويدل على ذلك استخدامه للمضارع المنفي بلم : لم يحظ ولولا عبارة وطرقت من بعده لبقي الامر واضحا ، وثانيهما الاكثار من معارضات المدائح النبوية على الخصوص ، لعل هذا هو مغزى الكلام عن المعارضة في عصر الانحطاط ، والا فمن الواضح ان فن المعارضة خطا خطوة كبيرة الى الامام في العصر الحديث ، لا من حيث الكم فحسب ، بل كذلك من حيث النوع .

ولو اخذنا مدونتنا (ياليل الصب) مثالا على مدى تطور المعارضة في العصر الحديث لرأينا ان ما يناهز الـ 80 ٪ من نصوصها كان من انتاج العصر الحديث .

وتندرج المعارضة في اطار عام هو التناص ، نتناوله في الفصل التالي :

---

(1) المرجع السابق ، ص 107 .

الفصل الثاني : التناص

في الفصل السابق حاولنا التعرف على المعارضة فعالجنا مفهومها وتطورها عبر العصور . وهنا نتناول التناص بالدراسة كي يتضح الاطار الذي تندرج فيه المعارضة .

وسنحاول الاجابة هنا على ثلاثة اسئلة :

- ما هو التناص ؟
- ما هي أشكاله ؟
- وما هي خلفيته ؟

1 - مفهوم التناص

نبادر الى القول ان لفظ "التناص" لم يكن معروفا في تراثنا النقدي العربي القديم ، بل اخذناه حديثا عن الثقافة الاجنبية ، وهو يقابل المصطلح الفرنسي " TRANSTEXTUALITE " (1)، اي "كل ما يجعل النص في علاقة ظاهرة او خفية مع نصوص اخرى" (2) .

الا ان دلالة هذا المصطلح كانت شائعة في ثقافتنا العربية تحت اسماء مختلفة تصب جميعها في مجال الصلة بين النصوص السابقة واللاحقة ، كالمعارضة والمناقضة والسرقة والاقتباس والتضمين وغير ذلك .

---

(1) اختار الدكتور الطرابلسي لترجمة هذه العبارة : "الصلة بين النصوص" في مقاله : شعر على شعر ، مجلة فصول ج1 العدد الاول ص 86.

(2) جرار جنت / مقدمة كتاب الرقوق (PALIMPSESTES) والترجمة من اقتراحنا .

واليك مقاربة لمفهوم التناص قدمها الاستذا / جنت (G.GENTTE) عندما كان يشرح عنوان كتابه : " PALIMPSESTES " على الغلاف . قال :

"بالحرف الواحد، هو ذلك الرق الذي ازيلت منه الكتابة الاولى لتحل محلها اخرى ، ولكن العملية لم تطمس كليا النص الاولي مما يمكن من قراءة النص القديم من وراء الجديد مثل ما يحدث في " التشفيف " وهذه الحالة تبين ان نصا يمكن ان يستر نصا آخر ، ولكن لا يخفيه كلية الا في القليل النادر، فالنص في الغالب يتقبل قراءة مزدوجة اذ يتشابك فيه على الاقل نص" مشتق" ونصه المشتق منه .

واعني بالنص المشتق كل الاعمال المتفرعة عن عمل سابق بالتحويل كالمحاكاة الساخرة او التقليد ، او كالمعارضة ... ويمكن للنص على الدوام ان يجعلك تقرأ نصا اخر، وهكذا دواليك حتى نهاية النصوص"(1) .

ويذكرنا هذا التزاحم في المعاني والالفاظ بقول ابي العلاء المعري ولو في مجال آخر : (خفيف)

رُبَّ لَحْدٍ قَدْ صَارَ لَحْداً مِرَاراً ضَاحِكٍ مِنْ تَزَاحُمِ الْأَضْدَادِ (2)

والواضح من هذا الكلام هو الترابط المتين والحتمي بين اي نص ومجموعة نصوص اخرى ، ثم ترابط تلك النصوص بدورها مع سابقاتها ، وهكذا حتى نصل الى اول نص عرفته تلك اللغة .

"فالنص الادبي ايا كان هو وليد مجموعة نصوص سابقة او هو رصف جديد لمعان ملقاة على قارعة الطريق على حد عبارة الجاحظ "(3) .

---

(1) مشروع الترجمة من اقتراحنا .

(2) ديوان

(3) فتحي اشبيل ، مقال بعنوان : " نبي جبران صديق لابي هريرة " نشر في جريدة الصباح التونسية عدد 12759 تاريخ 1988/2/24.

ويعرف الدكتور مفتاح التناص - مستخلصا من تعاريف سابقة - بانه :

- فسيفساء من نصوص اخرى ادمجت في النص بتقنيات مختلفة ،
- ممتص لها يجعلها من عنديات ه ويصيرها منسجمة مع فضاء بنائه ومقاصده .
- محول لها بتمطيطها او تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها او بهدف تدعيمها . وبمعنى آخر، التناص هو تشابك نصوص مختلفة مع نص سابق ، ويحدث ذلك بكيفيات مختلفة (1) .

واذا كان كل واحد من التعاريف السابقة يتناول ناحية هامة من نواحي التناص لتشكل في مجموعها تعريفا اشمل، فانها توحي جميعها بان التناص عملية تحدث على الدوام بوعي من الكاتب : "ادمجت فيه بتقنيات مختلفة"، ممتص لها يجعلها من عنديات ه ، محول لها ... "، بينما الواقع ان العملية قد تحدث بطريقة غير واعية فلا مناص للادب من التناص ، فهو للشاعر بمثابة الهواء والزمان والمكان للانسان ، فلا حياة له بدونها ولا عيشة له خارجها" (2) . وسنوضح ذلك اكثر عندما نتحدث - لاحقا - عن خلفية التناص . فاضافة عنصري الحتمية واحتمال التلقائية في العملية اساسية حسب رأينا. اي ان التناص صلة حتمية بين اي نص ادبي ونصوص اخرى ولو دون وعي الكاتب .

والقارىء الخاص هو الذي يكتشف تلك العلاقة الخاصة باسلوبه الخاص، اي بالقراءة الادبية التي تستطيع وحدها ان تكشف المدلول الحقيقي للنص ، وليس بالقراءة الخطية المشتركة بين النصوص الادبية وغير الادبيه التي لا تكشف الا المعنى الحرفي . (3)

---

(1) انظر تحليل الخطاب الشعري ص 121.

(2) د . مفتاح : تحليل الخطاب الشعري ص 125.

(3) انظر مقدمة كتاب "الرقوق" (PALIMPSESTES) لجرار جنت ص 9 ، والترجمة من اقتراحنا .

ويبقى لتوضيح مفهوم التناص اكثر ، ان نعرف كيف يتم التناص ؟
لقد كان ابن رشيق سباقا الى توضيح آليات التناص عندما كان يحكم بين المتناصين ، ايهما اولى بالمعنى قال :

" غير ان المتتبع اذا تناول معنى فأجاده ، بان يختصره ان كان طويلا او يبسطه ان كان كزا او يبينه ان كان غامضا او يختار له حسن الكلام ان كان سفسافا او رشيق الوزن ان كان جافيا فهو أولى به من مبتدعه وكذلك ان قلبه او صرفه عن وجه الى آخر "(1) فالبذرة المعنوية باقية وان تقلبت في اطر مختلفة واستخدمت في ابرازها ادوات ووسائل متنوعة .

وانطلاقا من هذا النص ، ترجع آليات التناص عند ابن رشيق الى بابين اثنين : الاختصار والتمطيط . اما ما جاء به في النص من تفصيلات ، فهو لمدلول التمطيط ، بل ان ذلك كان من باب عطف الخاص على العام ، لان تبيان الغامض ، واختيار حسن الكلام والعدول الى رشيق الوزن ، تعمل كلها على التجافي عن الجفوة والكزازة ، والكزازة والجفوة معناهما واحد .

وتبعا لمفهوم النص العام ، يمكن ان نصوغ كلام ابن رشيق صياغة اخرى بادخال تعديل بسيط ، يتلخص في ابدال حرب العطف " أو" بالفاء التفسيرية ليصبح كالتالي : بان يختصره ان كان طويلا او يبسطه ان كان كزا فيبينه ان كان غامضا او يختار له حسن الكلام .... الخ واذذاك يصبح الكلام اوضح فيما نذهب اليه ، بل هو روح الكلام في مجمله .

---

(1) العمدة : 290/2.

نعم لقد كان ابن رشيق سباقا في هذا الميدان اذ لم يزد الدارسون المحدثون عليه شيئا في تحديد آليات التناص ، فهذا ميخائيل ريفاتير يقول : ان النص كاطار للمعاني متولد اما بالايجاز واما بالتمطيط ... والتمطيط تحويل الكلمة الى سلسلة كلامية تحمل السمات التي تميز هذه الكلمة ... اما الايجاز فيرد عدة سمات الى سمة واحدة (جامعة) "(1) .

لم يكن هذا الكلام مطابقا لما ورد عن ابن رشيق في المعنى ، بل حتى في ترتيب مجالي التناص : الاختصار اولا والتمطيط ثانيا .

وكذلك يحصر الدكتور مفتاح آليات التناص في التمطيط والايجاز .

وهكذا تؤكد الدراسات الحديثة اليوم ما وصل اليه ابن رشيق القيرواني منذ عشرة قرون .

ومن وسائل التمطيط :

- الشرح ، وهو أساس كل خطاب شعري ، ويكون مثلا بجعل البيت الاول محورا ثم تبنى عليه المقطوعة او القصيدة ، او باستعارة قول معروف ثم تقليبه في صيغ مختلفة .

---

(1) الرموز الشعرية : (*SEMIOTIQUE DE LA POESIE*) ، ص 67.
والترجمة من اقتراحنا .

- الاستعـــارة بـانواعها المختلفـــة ، ذلك لان الصـورة الاستعـاريـة غـالبـا مـا تشغـــل حيزا مكانيـا وزمـانيـا اطول مما تشغلـه عبـــارة الحقيقـــة مثـال ذلك :

الدهـــر موّذ = نومـة بيـن نـاب الليث والظفـــر .

امـا وسائـل الايجاز ، فـأهمها العدول بالنـص عن ذكـر التفصيـــــــلات الدقيقـة والاعتمـاد على الاشـارة الدالـة وانتقـاء الاحالات التـاريخيـة التي تثيـر التداعـــي وتحـرك الذكريـات دونمـا حاجـة الى السرد الوصفـــــي أو مـا يعرف بالمحاكاة التامـــة .

ولا بد من الاشـارة الى ان مقولتـي الايجاز والاطنـاب تخـضعـان لمبدا النسبيـة بالمقـارنـة مع طبيعـة المواضـيع المطروقـــة والنصـوص السابقـــة ، فقد تكـون القصيـدة طويلـة وتصنـف في بـاب الايجـــاز .

ان آليـات التنـاص التي ذكرنـاها ، ظهـرت في الممارسـة الشعريـــة العربيـة بـأشكال مختلفـة نتنـاولـها في الفقرة التـاليـــة :

---

(1) انظر في هذا الموضوع الدكتور مفتـاح / تحليل الخطاب الشعـــــري ، ص 125 - 129 .

2 — اشكـــال التنـــاص الشعـريـــة

ان الممارسات الشعرية التي نحن بصدد الحديث عنها تندرج في نطـــــــاق " التنـاص النوعي " [1] أي الصلة بين النصوص على مستوى النوع الادبي الـواحـــد على مستوى القصيدة مثلا ، لان ادبية النص في نطاق جنسها اي في " ادبية الأدب" والصلة بين نصوص مدونتنا صلة نوعية خاصة لا عامة لان جل نصوصها تصـــــرح بانتمائها الى قصيد الحصري او تلمح الى ذلك .

وقد بين جرار جنت حتى الان خمسة انواع رئيسيـة للتنـاص [2] ونبه الـــى انه يجب ان لا ننظر الى التناص انواع / هذه كاصناف متعازلة ومتمايزة لا صلـــة بينها ولا تداخل ، فالصلات بينها عديدة وحاسمة في الغالب .وبالاضافة الـــى التنـاص النوعي ، هناك ،

التنـاص التضمـينـــي[3] ،

وهو علاقة حضورية بين نصين فاكثر او بتعبير اوضح الوجود الفعلي لنص مـــا في نص اخر ، إما بالشكل الحرفي الصريح كما هو الحال في الاستشهاد، مع الاشارة بهلالين او بدون ذلك ، وإما/واقل صراحة شرعيـة كالانتحال الذي هو اجتلاب غير معلن ولكنه حرفي مع ذلك .

شبه التنـــــاص [4]

وهو متابعة النص الثاني لمنهج النص الاول ، مما ينجم عنه تشابه او تطابـــق في التبويب والعناوين الرئيسية والفرعيـة والمقدمات وغير ذلك ، مما ليـــس من صميم النـــص .

---

(1) مقترح ترجمة لعبارة (ARCHITEXTUALITE) الفرنسية ، وقـــد اختار لها الاستاذ/ ولد الحسن "الصلة النوعية" / الشعر الشنقيطي ص 623 (مرقـون).

(2) انظر كتاب "الرقوق" (PALIMPSESTES) ص 8 — 12.

(3) مقترح ترجمة لعبارة : (INTERTEXTUALITE) الفرنسية.

(4) مقترح ترجمة لعبارة (PARATEXTUALITE) الفرنسيـة .

ما وراء التنـــــاص [1]

ويقصد به التعليق الذي يربط بين نص وآخر يتكلم عنه سواء ذكره بالاسم او لم يذكره مع وجود تلميح يدل على ذلك بالضرورة . ويمكن القول : ان هذه العلاقة تتجسد اكثر في ميدان النصوص النقدية عموما والمقارنية خصوصا .

التناص الاشتقاقي [2]

والتناص الاشتقاقي هو اهم الانواع ، ويعني كل علاقة تربط النص " ب " : (المشتق) بالنص "أ" : الاصل [3]، بطريقه غير طريقة التعليق .

وعلى طول تعاملنا مع مدونة "ياليل الصب" سنستخدم عبارة " النص الاصل " لقصيد الحصري ، والنص " المشتق" لكل نصوص المدونة الاخرى .

وبعد السرد السريع لانواع التناص الخمسة الذي كان ضروريا للتوضيح ، نعود الى اشكال التناص في الشعر العربي ، كما ميزها النقادالقدامى ، وان صنفوها تحت عناوين مختلفة وخاصة السرقات ، وكان بودنا ان لا نعود الى سردها وتفسيرها اتكالا على انها مدروسة ومعروفة - على الاقل - لدى المتخصصين ولانها وردت في : "حلية المحاضرة "للحاتمي و "العمده" لابن رشيق و" السرقات الادبية" للدكتور بدوي طبانة ، الا انه ضمن نظرة تركيبيه نراها جديدة وتحت عناوين جامعة تعيد لهذه الاشكال وحدتها وتماسكها- لا في باب السرقات وانما في اطار التناص المشروع ، فلا مناص من ايرادها هنا حتى يتمكن القارئ من التعامل معها كاملة ومع رأينا حولها ، دون ان نحيله على مرجع اخر .

---

(1) مقترح ترجمة لعبارة " METATEXTUALITE "الفرنسية .

(2) ترجمة لعبارة " HYPERTEXTUALITE " استوحيناها من الدكتور ولد الحسن / الشعر الشنقيطي . ص 639 (مرقون) .

(3) ترجمة لعبارة " HYPOTEXTUALITE "الفرنسية استوحيناها من د/ ولد الحسن ، المرجع السابق الصفحة نفسها .

وسنلخصها من كتاب "السرقات الادبية "للدكتور طبانة[1] على ان يعود الى الكتب المذكورة من اراد التوسع في الامثلة والتنوع في النماذج .

1 - الاصطراف ،

وهو ان يعجب الشاعر ببيت من الشعر فيصرفه الى نفسه، فان صرفه اليه على جهة المثل فهو "اجتلاب" و" استلحاق " كقول النابغة الذبياني ، (من الطويل):

وَإِجَّانَةٍ رَيَّا السَّرُورِ كَأَنَّهَا * إِذَا غُمِّسَتْ فِيهَا الزُّجَاجَةُ كَوْكَبُ
تَمَزَّزْتُهَا وَالدِّيكُ يدعو صَبَاحَهُ * إِذَا مَا بَنُو نَعْشٍ دَنَوْا فَتَصَوَّبُوا

مستلحقا البيت الاخير من ابيات سبقته وهي : (من الطويل)

وَصَهْبَاءَ لَا تُخْفِي الْقَذَى وحينَ هو دُونَهَا تصفق في راووقها حبب تُقْطَبُ
تَمَزَّزْتُهَا وَالدِّيكُ يَدْعُو صَبَاحَهُ إِذَا مَا بَنُو نَعْشٍ دَنَوْا فَتَصَوَّبُوا

ويقع الاستلحاق لأكثر من بيت كما فعل عمرو بن كلثوم حين استلحق في قصيدته الفخرية المشهورة ابياتا معروفة لعمرو ذي الطوق (من الوافر) :

صَدَدتِ الْكَأْسَ عَنَّا أُمَّ عَمْرٍو وَكَانَ الْكَأْسُ مَجْرَاهَا الْيَمِينَا
وَمَا شَرُّ الثَّلَاثَةِ أُمَّ عَمْرٍو بِصَاحِبِكِ الَّذِي لَا تَصْبَحِينَا

ويسمى انتحالا اذا كان الاستلحاق على غير سبيل المثل كما فعل جرير ببيتي المعلوط السعدي (من الكامل) :

إِنَّ الَّذِينَ غَدَوْا بِلُبِّكَ غَادَرُوا * وَشَلاً بِعَيْنِكَ لَا يَزَالُ مَعِينَا
غَيَّضْنَ مِنْ عَبَرَاتِهِنَّ وَقُلْنَ لِي * مَاذَا لَقِيتَ مِنَ الْهَوَى وَلَقِينَا

وَيَنْقُل ابن سلام الجمحي عن خلف الاحمر انه سمع اهل البادية من بني سعد يروون بيت النابغة الذبياني (البسيط) :

تَعْدُو الذِّئَابُ عَلَى مَنْ لَا كِلَابَ لَهُ وَتَتَّقِي مَرْبَضَ المستنفر الْحَامِي ،

(1) صفحة 52 وما بعدها .

للزبرقان بن بدر ، قال ابن سلام سألت يونس عن هذا البيت ، فقال : هو للنابغة أظن الزبرقان استزاده في شعره كالمثل حين جاء موضعه لا مجتلبا له ، وقد تفعل ذلك العرب لا يريدون به السرقة .

2 - الادعاء

ان يدعي غير الشاعر لنفسه شعر غيره . والفرق بين الادعاء والانتحال ان الانتحال اخذ الشاعر من الشاعر، اما الادعاء فهو سرقة غير الشاعر من الشاعر . ولذلك قال البحتري (من الطويل) :

رَمَتْنِي غُوَاةُ الشِّعْرِ مِنْ بَيْنِ مُفْحَمٍ وَمُنْتَحِلٍ مَا لَمْ يَقُلْهُ وَمُدَّعِ

فقد قسم الشعراء الى ثلاثة اقسام : "مفحم" قد عجز عن الكلام فضلا عن التحلي بالشعر غير انه يتبع الشعراء ، والآخر "منتحل" لأجود من شعره ، والثالث "مدّع" جملة لا يحسن شيئا .

3 - الغصب

هو ان ياخذ الشاعر "بالقوة" ما لغيره لانه رأى ذلك اولى به . فقد قال ذو الرمة بحضرة الفرزدق : لقد قلت ابياتا ان لها لعروضا وان لها لمرادا ومعنى بعيدا. قال الفرزدق وما قلت ؟ فأنشد (من الطويل) :

أَحِينَ أَعَادَتْ بِي تَمِيمُ نِسَاءَهَا وَجُرِّدتُ تَجْرِيدَ الْيَمَانِي مِنَ الْغِمْدِ
وَمَدَّتْ بِضَبْعَيَّ الرَّبَابُ وَمَالِكٌ وَعَمْرٌو وَسَالَتْ مِنْ وَرَائِي بَنُوسَعْدِ
وَمِنْ آلِ يَرْبُوعٍ زُهَاءٌ كَأَنَّهُ دُجَى اللَّيْلِ مَحْمُودُ النِّكَايَةِ وَالرِّفْدِ

فقال الفرزدق اياك واياها لا تعودنّ اليها ، وانا احق بها منك !

فقال ذو الرمة والله لا اعود فيها ولا انشدها ابدا الا لك .

4 - المرافـــــدة

ان يعين الشاعر صاحبه بالابيات يهبها له. كما قال جرير لذي الرمة انشدنـــي ما قلت لهشام المرئي ، فأنشده قصيدته (من الوافر) :

نَبَتْ عَيْنَاكَ عَنْ طَلَلٍ بِحَـــزْوَى مَحَتْهُ الرِّيحُ وَامْتَنَحَ الْقِطَـــــارَا

فقال الا اعينك ؟ قال بلى بأبي وامي ، قال قل لـــه : (من الوافر)

يَعُدُّ النَّاسِبُونَ إِلَى تَمِيـــــمٍ بُيُوتَ الْمَجْدِ اربعـةً كِبَـــارَا

يَعُدُّونَ الرَّبَابَ وَآلَ سَعْـــــدٍ وَعَمْرًا ثُمَّ حَنْظَلَةَ الْخِيَـــــارَا

وَيَهْلِكُ بَيْنَهَا الْمَرْئِيُّ لَغْـــوًا كَمَا أَلْغَيْتَ فِي الدِّيَةِ الْحِـــوَارَا

فلقيه الفرزدق فاستنشده ، فلما بلغ هذه قال جيد ، اعده فاعاده فقال ، كلا ، والله لقد علكهن من هو اشد لحيين منك . هذا شعر ابن المراغـة . وقد استرفد نابغة بني دبيان زهيرا فامر ابنه كعبا فرفده ، والشاعـــر يستوهب البيتين والثلاثة واكثر من ذلك اذا كانت شبيهة بطريقته ولا يعـــد ذلك عيبا لانه يقدر على مثلها ، لكن لا يجوز ذلك الا للحاذق المبرز .

5 - الاهتـــــدام

هـو "السرقة" [1] فيما دون البيت وقد يسمى ايضا "النسخ" نحو قـــــول كثير (الطويل) :

وَكُنْتُ كَذِي رِجْلَيْنِ رِجْلٍ صَحِيحَـــةٍ وَرِجْلٍ رَمَى فِيهَا الزَّمَانُ فَشَلَّـــــتِ

مهتدما قول النجاشي (طويل) :

وَكُنْتِ كَذِي رِجْلَيـنِ رِجْلٍ صَحِيحَةٍ وَرِجْلٍ رَمَتْ فِيهَا يَدُ الْحَدَثَـــــانِ

فجاء كثير بالمعنى مع تعديل اللفظ في عجـــز البيـــت .

---

(1) المزدوجان مني لعدم اقتناعي باستخدام لفظ السرقة ، وسأبين ذلك لاحقا .

6 - النظر والملاحظـــه :

ان يتساوى المعنيان دون اللفظ مع خفاء الصلة مثل قول مهلهل (خفيف) :

انبضوا معجس القسي وابرقنا كما توعد الفحول الفحولا

نظر اليه زهير في قوله (بسيط) :

يَطْعَنُهُم مَا ارْتَمَوْا حَتَّى إِذَا اطَّعَنُوا ضَارَبَ ، حَتَّى إِذَا مَا ضَارَبُوا اعْتَنَقَا

وابو ذويب بقوله (طويل) :

ضَرُوبٌ لِهَامَاتِ الرِّجَالِ بسيفه إِذَا حَنَّ نَبْعٌ بَيْنَهُمْ وَشَرِيـــــحُ

ومن النظر ، الالمام، وهو ان يتضاد المعنيان ويدل احدهما على الآخر مثل قول ابي الشيص (كامل):

أَجِدُ الْمَلامَةَ فِي هَوَاكِ لَذِيذَةً حُبًّا لِذِكْرِكِ فَلْيَلُمْنِي اللُّـــوَّمُ

وقول ابي الطيب المتنبي (كامل) :

أَأُحِبُّهُ وَأُحِبُّ فِيهِ مَلامَـــةً إِنَّ الْمَلامَةَ فِيهِ مِنْ أَعْدَائِـــهِ ؟ !

7 - الاختـــــلاس

وهو تحويل المعنى من غرض الى غرض ، وقد يسمى ايضا " نقل المعنى" مثـــل قول ابي نواس (كامل) :

ملك تَصَوَّرَ فِي الْقُلُوبِ مِثَالُهُ فَكَأَنَّهُ لَمْ يَخْلُ مِنْهُ مَكَـــانُ

اختلسه من قول كثير (طويل) :

أُرِيدُ لِأَنْسَى ذِكْرَهَا فَكَأَنَّمَـا تُمَثَّلُ لِي لَيْلَـى بِكُلِّ سَبِيـــلِ

وقول عبد الله بن مصعب (وافر) :

كَأَنَّكَ كُنْتَ مُحْتَكِمًا عَلَيْهِـمْ تَخَيَّرُ فِي الْأُبُوَّةِ مَا تَشَـــاءُ

اختلسه من قول ابي نواس (مديد) :

خُلِّيتَ وَالْحُسْنَ تَأْخُذُهُ تَنْتَقِي مِنْهُ وَتَنْتَخِـــبُ
فَاكْتَسَتْ مِنْهُ طَرَائِفَهُ ثُمَّ زَادَتْ فَضْلَ مَا تَهَـــبُ

8 - الموازنـــــة

اخذ بنية الكلام فقط مثل قول كثيـــر (متقارب) :

أَلاَ تِلْكَ عَزَّةُ قَدْ أَقْبَلَـــتْ تُقَلِّبُ لِلْهَجْرِ طَرْفًا غَضِيضَـــا
تَقُولُ مَرِضْنَا فما عُدتَّنَـــا وَكَيْفَ يَعُودُ مَرِيضٌ مَرِيضَـــا

فقد وازن فيه قول نابغه بني تغلب (متقارب) :

بَخِلْنَا لِبُخْلِكِ قَدْ تَعْلَمِيـــنْ وَكَيْفَ يَعِيبُ بَخِيلٌ بَخِيـــلاَ

فان جعل مكان كل لفظة ضدها فذلك هو العكس ، مثل قول ابي قيس (كامل) :

ذَهَبَ الزَّمَانُ بِرَهْطِ حَسَّانَ الأُلَـى كَانَتْ مَنَاقِبُهُمْ حَدِيثَ الْغَابِـــرِ
وَبَقِيتُ في خلف يَحُلُّ ضُيُوفُهُـــمْ مِنْهُم بِمَنْزِلَةِ اللَّئِيمِ الْغَـــادِرِ
سُودُ الْوُجُوهِ لَئِيمَةٌ أَحْسَابُهُـــمْ فُطْسُ الأُنُوفِ مِنَ الطِّـــرَازِ الآخِـــرِ

والبيـــت الاخير عكس لبيت حسان المشهور في مديح آل جفنة (كامل)

بِيضُ الْوُجُوهِ كَرِيمَةٌ أَحْسَابُهُمْ شُمُّ الأُنُوفِ مِنَ الطِّـــرَازِ الأَوَّلِ

(الا انه كان الاولى ان يقال "فان جعل مكان كل فكرة او صفه ضدها" لان البيت لم يعكس الكلمات وانما عكس الصفات او المعاني) .

9 - المـــواردة

ان يتفق الشاعران دون ان يسمع احدهما بقول الاخـــر.

وقد اعتُبِر بيتا امرىء القيس وطرفة من هذا القبيل (طويل)

امرؤ القيس :

وُقُوفًا بِهَا صَحْبِي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ يَقُولُون لاَ تَهْلِكْ أَسىً وَتَجَمَّـــلِ

طرفـــة :

وُقُوفاً بِهَا صَحبي عَلَيَّ مَطِيَّهُمْ يَقُولُونَ لاَ تَهْلِكْ أَسَىً وَتَجَلَّـــدِ .

وسئل ابو عمرو بن العلاء : أريت الشاعرين يتفقان في المعنى ويتواردان في اللفظ لم يلق واحد منهما صاحبه ولم يسمع شعره ؟ قال : تلك عقول رجال توافت على السنتها. وسئل ابو الطيب المتنبي عن مثل ذلك فقال :

الشعر جادة وربما وقع الحافر على موضع الحافر (1)

وذكر احمد بن يحي "ثعلب" عن ابن الاعرابي ، قال : انشدني ابن ميادة لنفسه (طويل)

مُفِيدٌ وَمِتْلَافٌ إِذَا مَا أُتَيْتَهُ تَهَلَّلَ وَاهْتَزَّ اهْتِزَازَ الْمُهَنَّدِ

فقيل له : اين يذهب بك ؟ هذا للحطيئة ! فقال : أكان ذلك ؟ فقيل له نعم ! فقال : الان علمت اني شاعر حين وافقته على ما قاله وما سمعت به الا الساعة !

10 - الالتقاط والتلفيق

ان يؤلف البيت من عدة ابيات وبعضهم يسميه " الاجتذاب والتركيب " مثل قول يزيد بن الطثرية (طويل)

إِذَا مَا رَآنِي مُقْبِلاً غض طرفه كأن شعاع الشمس دوني يقابله

فأوله من قول جميل (طويل)

إِذَا مَا رَآنِي طَالِعًا مِنْ ثَنِيَّةٍ يَقُولُونَ مَنْ هَذَا ؟ وَقَدْ عَرَفُونِي !

ووسطه من قول جرير (وافر) :

فَغُضَّ الطَّرْفَ إِنَّكَ مِن نُمَيْرٍ فَلَا كَعْبًا بَلَغْتَ وَلَا كِلَابَا

وعجزه من قول عنترة الطائي (وافر) :

اذا أَبْصَرْتَنِي أَعْرَضْتَ عَنِّي كَأَنَّ الشَّمْسِ مِنْ حَوْلِي تَدُورُ (2)

---

(1) سبق الحديث عن هذا الموضوع في الفصل السابق .

(2) هذا البيت لا يستقيم وزنه وهكذا اورده الدكتور بدوي طبانة في السرقات الادبية .

ولا يخفى ما في هذا من التعسف . واوضح عندي في باب التلفيق ما فعله المختار بن حامد الموريتاني عندما قال (وافر) :

إِذَا الْعِشْرُونَ مِنْ شَعْبَانَ وَلَّتْ تَمَتَّعْ مِنْ شَمِيمِ عَرَارِ نَجْدِ

فاوله من قول الشاعر (وافر) :

إِذَا العشرون مِنْ شَعْبَانَ وَلَّتْ فَوَاصِلْ شِرْبَ لَيْلِكَ بِالنَّهَارِ

وَلَا تَشْرَب بِأَقْدَاحٍ صِغَارٍ لَقَدْ ضَاقَ الزَّمَانُ عَلَى الصِّغَارِ

وآخره من قول الشاعر (وافر) :

تَمَتَّعْ مِنْ شَمِيمِ عَرَارِ نَجْدٍ فَمَا بَعْدَ الْعَشِيَّةِ مِنْ عَرَارِ

11 - كشف المعنى

نحو قول امرىء القيس (طويل) :

نَمَسّ بِأَعْرَافِ الْجِيَادِ أَكُفَّنَا إِذَا نَحْنُ قُمْنَا عَنْ لِوَاءٍ مُصَهَّبِ

وقال عبدة بن الطبيب بعده (بسيط) :

ثُمَّةَ قُمْنَا إِلَى جُرْدٍ مسومة أُعَرَافُهُنَّ لِأَيْدِينَا مَنَادِيلُ

فكشف المعنى وابرزه .

12 - المجدود من الشعر

نحو قول عنترة (كامل) :

وَإِذَا صَحَوْتُ فَمَا أُقَصِّرُ عَن نَّدَى وَكَمَا عَلِمْتِ شَمَائِلِي وَتَكَرُّمِي

رزق جدا واشتهارا على قول امرى القيس (كامل) :

وشمائلي قَدْ عَلِمْتِ وَمَا نَبَحَتْ كِلَابُكِ طَارِقًا مِثْلِي

ومنه اخذ عنترة بيته الذي اشتهر وجرى على السنة الناس .

ان هذه الحصيلة من النماذج تدلنا على الجهد الكبير الذي بذله النقاد العرب القدامى في سبيل تحديد وتمييز الطرق والحيل المختلفة في تضافر النصوص الشعرية . وكان الشعر هو الميدان الرئيسي لاهتمام النقاد القدامى .

والسبب - كما هو معلوم - ان النقد الادبي جله كان متجها الى الشعر ودراسته ونقده والوقوف على اسرار ما يحدثه في النفوس من عواطف وانفعالات ، ومحاولة الاهتداء الى مظاهر الابداع والنفاذ الى سر ما حوى من جمال ، وكأن الشعر هو اللون الأدبي الذي غلب على العرب في جاهليتهم واسلامهم(1) .

ولا نوافق ابن رشيق على تهوينه من شأن ما توصل اليه الحاتمي ، وان هذه الالقاب "ليس لها محصول اذا حققت"(2) . ولو اقتنع ابن رشيق نفسه بضآلة هذا العمل لما ضيع جهدا في ايراده وشرحه. ولعل ابن رشيق كان فقط يهون من شأن التفريعات الكثيرة والتفصيلات المفرطة التي كان يمكن ان يكتفي منها بعناوين اقل اذ "كلها قريب من قريب"(3).

وما احاول القيام به هنا هو رد هذه التفريعات الى اقسام اربعة تنضوي تحت لوائها ، وذلك اعتمادا من ناحية على القابلية الدلالية اللغوية واعتبار ما تؤول اليه العملية من ناحية ثانية . وارى من المفيد ان نحتفظ بتلك الالقاب كتفريعات على الأقسام الكبرى ، وذلك لزيادة التدقيق والتحرير .

اولا / الاستلحاق :

أخترنا هذا المصطلح من بين الالقاب الاخرى ، نظرا لما يوحي

---

(1) انظربدوي طبانة : السرقات الادبية ، ص 65.

(2) ابن رشيق : العمدة 2/280 .

(3) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

به من عمل علني واع ، ويضم الاصطراف والاهتدام والالتقاط والتلفيق . ونلحق بهذا الباب كل نوع من انواع الاستشهاد والتضمين والاشارة والتلميح ، او لنقل كل نوع من أنواع استخدام "الوحدات الجاهزة" بصورة واعية مبررة كالتشطير والتخميس وشبههما .

والاستلحاق عمل طبيعي اذا سلمنا بأن " الكلام من الكلام وان خفيت طرقه وبعدت مناسبه "(1)، وذلك امر يقبله اليوم حتى من عرفوا بتطرفهم تجاه التعامل مع التراث ، اذا سلمنا بذلك أمكننا ان نقول ان الاستلحاق بتفريعاته المختلفة ما هو الا اعادة للترتيب ، وعملية يرى فيها الشاعر تنظيم الامور حسب ظروفه الخاصة واوضاعه النفسية اثناء الخلق وتحت ضغط التعبير . وما يختاره "للوحدة" : (البيتين ، البيت ، العبارة) من جديد هو اطار مناسب يلبي حاجات معينة ويملأ فراغا ملحوظا ، بسبب الحوادث المتجددة والظروف الطارئة .

والشاعر رسام بالكلمات يسعى دوما الى تحقيق النتائج في الاشكال والالوان ، وهذه "الوحدات" ما هي الا أصباغ والوان جاهزة للاستخدام وهو يقوم بالتنسيق بين هذه الالوان ، لا كما استخدمت تماما في لوحة سابقه ، وانما حسب متطلبات اللوحة الجديدة في الظروف الجديدة .

وليس بالضرورة ان يشير الشاعر صراحة او ضمنا الى المأخوذ اذا كان النص معروفا ، والاخذ في الغالب لا يتناول الا نصوص الكبراء المشهورين ، ونادرا ما يسري على انتاج الشعراء المغمورين .

---

(1) قراضة الذهب لابن رشيق ، ص 107 .

ولعله من الصواب القول ان معاني هذه " الوحدات " من حيث كثافتها وشفافيتها ، ومن حيث ايحاءاتها ومراميها تختلف نسبيا من اطار الى آخر . ولا يمكن ان تحتفظ بنفس الدلالة الا اذا كان النص الجديد عديم الخصوصية فاقد التفرد والشخصية .

ويؤكد ذلك مثال سوسير المشهور ، الذي يؤكد ان قيمة كل قطعة بالنسبة الى بقية القطع هي رهيبنة موقعها من الرقعة ، كما ان كل عنصر من عناصر اللغة تتحدد قيمته بتقابله مع جميع العناصر الاخرى (1) .

ومن هذا المنطلق يمكن التمييز بين من استلحق واستحق عن جدارة وبين من حاول وخرج بخسارة ، ومن حالفه الحظ بنسبة ضئيلة .

واذا كان هذا الكلام يعتمد منطلقات موضوعية ومسلمات ثابتة ، كاختلاف الازمان وتزحزح الدوال وتعديل القيم وتبدل الاذواق وتغير ما بالنفوس وتباين الاحوال الاجتماعية وغير ذلك ، فانه يحتاج بالتأكيد الى دراسة متخصصة تدعمه بالتمثيل والمقارنة وتبين قيم هذه " الوحدات " ودلالاتها في اختلافاتها النسبية ضمن اطرها المختلفة .

ان هذا القسم (الاستلحاق) يقابل ما سميناه قبل بالتناص التضميني في الادب عموما فكأنها صلة نوعية وفي نفس الوقت صلة تضمينية .

ثانيا / تنازع المعنى أو المبنى:

اما القسم الثاني فقد سميناه تنازع المعنى او المبنى ، ويحتوي على : النظر والملاحظة ، كشف المعنى ، المعنى المجدود ، الموارد ، الموازنة ، الاختلاس ، ونلحق بهذا القسم كل نوع من انواع الاشتراك في المعنى كالمسخ والنسخ والسلخ وغيرها .

---

(1) دروس في الالسنية العامة . ص 138 ثم عد الى دلائل الاعجاز للجرجاني، ص 66 في فصل معاني النحو .

وضمن هذا القسم تنشط المنافسات والمساجلات الشعرية من معارضات ومفاخرات ومعاظمات وغيرها .

وتنازع المعنى هو أهم واوسع باب من ابواب التناص في الادب عامة كما اشرنا الى ذلك قبل ، ويتأكد الامر في الشعر خاصة وفي المعارضات الشعرية بصورة اخص، لان الشعر اكثر تحديدا وقوانينه اكثر تعقيدا، فلا غرو اذا كانت صيغه ومعانيه اكثر اعادة وترديدا. وذلك لان المعاني عموما " تدل على امور متقرره في النفوس متصورة للعقول يشترك فيها الناطق والابكم والفصيح والاعجم، والشاعر والمفحم. فان ادراك حسن الشمس والقمر ومضاء السيف وبلادة الحمار وجودة الغيث وحيرة المخبول ونحو ذلك مقرر في البداية وهو مركب في النفس تركيب الخلقة " (1) .

ولاهميه هذا الباب ، فقد خصص له ابن رشيق كتابه الرائع : " قراضة الذهب " ولو ان دافع الكتاب في البداية كان اظهار البراءة من السرقة . انطلق ابن رشيق من معنى " ارتعاد الاصابع " وبين كيف ان هذا المعنى الواحد تتعاطاه الاشكال وتتقاذفه الصيغ وان كان الاخذ خفيا جدا في بعض الاحيان. " ولو كان الناقد بصيرا لنظر نظر تحقيق وتأمل تأمل رفيق ، فعرف بعد ما بين المقصدين على قرب ما بين اللفظين " (2) ثم اخذ صاحبنا في جميع النظائر الى نهاية الكتاب . ولقد دعا فأسمع وافصح فأقنع .

واذ تأكد التنازع في المعاني وهي : "مبسوطة الى غير غاية ، وممتدة الى غير نهاية " (3) فما بالك باسماء المعاني التي هي مقصورة معدودة ومحصلة محدودة " (4).

---

(1) الدكتور بدوي طبانه ، السرقات الادبية ، ص 89 .

(2) ابن رشيق ، قراضة الدهب ، ص 14.

(3) البيان والتبيين للجاحظ ، ص 56 .

(4) المصدر السابق ، الصفحة نفسها .

هذا ورغم التمايز النسبي ، فالتنازع في المباني هو بشكل ما تنازع في المعاني ، فما تغيرت الالفاظ الا طرأ تعديل على المضامين ، ولقد وضح ذلك العلامة عبد القاهر الجرجاني بشكل بارز ، وقال من بين اشياء اخرى : "ولا يغرنك قول الناس قد أتى بالمعنى بعينه واخذ معنى كلامه فأداه على وجهه ، فانه تسامح منهم والمراد انه ادى الغرض"(1) .

واوضح مظاهر ما سميناه "التنازع في المبنى" هو الاختلاس والموازنة لانهما أخذ بنية جاهزة وافراغها من محتوياتها لتزويدها بشحنة اخرى وفي مجال مختلف .(عد الى امثلة الاختلاس والموازنة السابقة) .

وفي هذا القسم قد يتبادر الى ذهن القارئ سؤال مفاده ان الموازدة ليست من صميم موضوعنا ، لان الشاعرين أنشأ كل منهما بيته او تخيل صورته دون ان يتأثر بالآخر الذي قد لا يعلم حتى بوجوده .

والواقع ان الشاعرين تناصا مع التراث السابق لهما ، ولولا انهما غرفا من البحر نفسه ونهلا من التراث الواحد لما التقيا ولما توازدت افكارهما . ولذلك نقبل الموازدة في بابنا هذا .

ثالثا / التغاير :

وينضوي تحت لواء التغاير كل من "الالمام" و "العكس" وليس مصطلح "التغاير" من اختراعنا ، وانما اخترعه ابن رشيق على ما نتصور في كتاب العمدة لكن جاء به خارج "باب السرقات وما شاكلها" وكان من حقه ان يكون ضمن ذلك الباب . وقد فسر ابن رشيق التغاير بقوله : "ان يتضاد المذهبان في المعنى حتى يتقاوما ثم يصحا جميعا وذلك من افتنان الشعراء وتصرفهم وغوص افكارهم .(2)

---

(1) دلائل الاعجاز ، ص 183.

(2) العمدة 2/100.

اما انا فقد اعتبرته بابا من ابواب التناص وسحبته الى دائرته الحقيقية، خصوصا وان ابن رشيق خلط بينه وبين ما سماه "الالمام" في باب السرقات وما شاكلها، فمثل لهما في واحد من امثلته بالمثال نفسه رغم اختلاف "الالقاب". حيث قال : ومن مليح التغاير قول ابي الشيص (كامل)

أَجِدُ الْمَلامَةَ فِي هَوَاكِ لَذِيذَةً حُبًّا لِذِكْرِكِ فَلْيَلُمْنِي اللُّوَّمُ

وقول ابي الطيب (كامل)

أَأُحِبُّهُ وَأُحِبُّ فِيهِ مَلامَةً ؟ ! إِنَّ الْمَلامَةَ فِيهِ مِنْ أَعْدَائِهِ (1)

ثم قال في موضع آخر : والالمام ضرب من النظر وهو مثل قول ابن الشيص : أجد الملامة في هواك لذيذة (البيت)

وقول ابي الطيب : أأحبه واحب فيه ملامة، (البيت) وقد تقدم ذكرهما في التغاير (2)

فالتغاير هو الالمام والالمام هو العكس" وكلها قريب من قريب"(3). الا ان العكس اكثرها وضوحا واشدها عنفا. والدليل على وحدة الالقاب الثلاثة واضح من كلام ابن رشيق نفسه، حيث اعطى لاثنين منهما مثالا واحدا كما قدمنا آنفا. ثم انه عندما كان يتكلم على التغاير قال : " وقول ابي الطيب في عكس هذا" فاستعمل عبارة العكس ، التي اتخذها "لقبا" فيما بعد .

وفي النهاية " فقد استعمل بعضها في مكان بعض"(4) فالتبست وتشابكت، وفي نطاق التغاير يتحرك فن النقائض وما شاكله من الاساليب الساخرة والنصوص الناقمة سواء ضد الفرد او الجماعة. فما النقائض الا هدم اولا، ثم بناء وتشييد على الانقاض .

---

(1) المرجع السابق ، 103

(2) " " 278

(3) العمدة 280/2

(4) المرجع السابق .

رابعا/ السرقـــة :

اما القسم الرابع فجمعناه تحت عنوان : السرقة ويَنضوي كلا من" الادعـــاء " و "الغصب " و " الاغارة " و " المرافدة" ؟ ونلحق به أي آخذ للمعنـــى بلفظه من الشعـــراء غير المعروفيـن دون اشاره الى ذلك . فما الذي جعلنـــا "نتسامح " في كثير من انواع الاخذ والاستعانة ونعتبر هذه سرقه؟ ذلـــك لان " المتهم" لم يقم بأي مجهود لاستحقاق النـص او استلحـاقه وانما حازه تحيفا ونماه تعسفا، فلا يحق له اذذاك ان يحصل على شهادة " الملكية " ولا وثيقة "التبني " بل هو مدان لاستخدام ممتلكات الغير دون حق شرعي .

فالمعول عندنا في هذه القضيه على محاولة الاستئثار والعمل على التفـــرد واستخدام الحيل الذكية العديدة حتى تظهر " الوحدات" السابقه مهضومة ذابـــت في قالبها الجديد وكأنها لم تألف غيره، ولم تعرف اطارا آخر الا بالنسبـــة للذين يعلمون شيئا عن ماضيها .

ولا يفوتنا هنا ان نلاحظ ان القدامى كانوا يهولون امر السرقة ويهونون فالسرقة في الوقت نفسه من شأنها/ عندهم" داء قديم وعيب عتيق " تروعت عناوينـــه والقابه كالانتهاب والاغارة والغصب والمسخ ... فاذا تناولوا الموضوع بالـــدرس سمحوا بكثير من انواع الاخذ وشرعوا العديد من الحيل والطرق" فأهل العـــلم بالشعر لم يكونوا يرون سرقات المعاني من كبير مساوىء الشعراء وخاصة المتأخرين منهم اذ كان هذا بابا ما تعرى منه متقدم ولا متأخر " (1)

وقد يثار هنا سؤال عن "المرافدة" وكيف تعتبر سرقة وقد قدمها الشاعـــر نفسه لشاعر آخر طواعية وعلى سبيل المساعدة ؟ اذا لم تكن المرافدة سرقة على الشاعر فانها سرقة على القارىء وتلاعب بجمهور المتلقين .

---

(1) القاضي الجرجاني في الوساطة ، نقلا عن كتاب السرقات الادبية للدكتـــور بدوي طبانة ، ص 34 .

وتجدر الاشاره الى انه في الحكايات التي نقلت الينا كانت هذه الطريقة من ابرز انواع السرقات،لان الشعراء والنقاد تفطنوا بسرعة الى ان الحياكة مختلفة والصياغة متباينة، وتمكنوا حتى من الحاق النصوص باصحابها بل ان الاغاره والغصب اقرب الى الانصاف من المرافدة. ذلك لان الشاعر الذي انتهب او اغار انما لشعور قوي منه بان هذا الانتاج شبيه بطريقته واكثر تمشيا مع سيرته، والا فهناك من الابيات والقطع ما هو احسن من التي اختارها .

ويتخلص ما قلناه عن اشكال التناص الشعرية في الشكل التالي :

الاستلحاق	التنازع في المعني والمبنى	التغاير	السرقة
- الاصطراف - الاهتدام - الالتقاط والتلفيق - التضمين - التشطير والتخميس - (واشباهها)	- النظر والملاحظة - كشف المعنى - المعني المجدود - الموارده - الموازنة - الاختلاس - (وما جرى مجراها)	- الالمام - العكس - اسلوب التهكم - (وما في حكمها)	- الادعاء - الغصب - الاغارة - المرافدة - (وشبهها)

وآمل ان اكون بهده الاقسام الاربعة وتفريعاتها الفعلية المحتملة، قد اطرت بصورة كاملة اشكال التناص المعروفة حتى الان في الشعر العربي .

3 - خلفية التناص

أ - حتمية التناص

مما اثر عن علي ابن ابي طالب كرم الله وجهه قوله : "لولا ان الكلام يعاد لنفد" (1)

(1) د. بدوي طبانة : السرقات الادبية ، ص 42 .

وقل من يحاول اليوم في المضمون العام لهذه المقولة، بل نكاد نتفق الان على على انه لا مناص من التناص . فهو كما يقول الدكتور مفتاح ، للشاعر بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للانسان فلا حياة له بدونها ولا عيشة له من غيرها ، لانه لا فكاك للانسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما ومن تاريخه الشخصي اي من ذاكرته. فأساس انتاج اي نص هو معرفة صاحبه بالعالم وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي ايضا. فلا داعي اذن لتجاهل هذا الواقع هروبا الى الامام كما تفعله بعض الاتجاهات المثاليه (1) .

وقد كان الحديث في السالف يجري عن هذه القيود - الاجبارية الاختيارية التي يخضع لها الشاعر، بشيء من الاستحياء بل كان حديث النقاد القدامى يدفع الى بعض الاحراج أحيانا لان مضمونه الزام بالاتباع من جهة، والحاح على الابداع من جهة اخرى مع التحذير من السرقة .

اما الدارسون المحدثون فقد تناولوا المسألة بصراحة وواقعية. ينقل الاستاذ / محمد بنيس عن رولان بارط قوله : " ان النص كدليل لغوي معقد وكلغة معزولة/ شبكة فيها عدة نصوص . فلا نص يوجد خارج النصوص الاخرى ويمكن ان ينفصل عن كوكبها، وهذه النصوص الاخرى اللانهائية هي ما نسميه بالنص الغائب ، غير ان النصوص الاخرى المستعادة في النص ، تتبع مسار التبدل والتحول حسب درجة وعي الكاتب بعملية ومستوى تأمل الكتابة لذاتها. (2)

بل ذهب بعض الدارسين المحدثين الى ان جمالية النص لا تكمن في الانشاء والاختراع ، بل ان التوليد من النصوص السابقة والتشابك معها هو مصدر الابداع ، وهكذا اعتبروا " النص الواحد من الادب لا يخلو من وجهين فيه ، الكتابة فيه وجه والقراءة فيه وجه آخر ، ومرجع الابداع فيه الى التوليد لا الى الانشاء (3)

---

(1) انظر تحليل الخطاب الشعري للدكتور محمد مفتاح ، ص 123 ، 127.
(2) مجلة فصول ، مجلد 3 عدد 1 ص 81 ، 1982 .
(3) الدكتور محمد الهادي الطرابلسي /شعر على شعر/ مجلة فصول،العدد السابق ص 85.

وفـــي هـــــــذا الاتجاه ذهـب الاستاذ / جرار جنت . ونورد هنا بعضا من كـلامه على طوله النسبي نظرا لأهميتـه ، في الموضوع . اذ يقـــــول : " ان كل النصوص التي اعتبرناهـا ومهما بلغـت من التنويـع والتوســـــــــع والتعقيد ، كانت تبدو لنا كتحويـلات او محاكاة لنصوص سابقـة (فرديـــة أو متعددة الاطراف) معروفـة عندنا ، وبها يمكن ان نقارن لنقيس الفـــــرق ونبين نوع العلاقـة الاشتقاقيـة .

الا ان هناك اعمالا لا نزيد على ان ندرك او نتوهـم اشتقاقيتها وان كان النص الاصلِ لا يتوفر لنا اما بصورة مؤقتـة أو آبدية . ان الانتحال كما يقـــول جيرودوكس ايضا هو قاعدةٌ كل النصوص الادبيـة باستثناء النص الاول الذي ليس معروفا لدينا على كل حال . وهذه الدعوى مفرطـة بدون شك ، ولكن ليـــــس من المحتمل ان تكون الالياذة وانشودة رولان وفارس العربة ، انشئت على غيـــر مثال سابق وبدون نموذج ، والاحتمال الاقوى ، اننا هنا امام نص مشتـــق ونص اصل مجهول، حيث ان الاشتقاقيـة تكاد تكون أكيدة ، وان بقيـــــت غير ممكنـة الوصف والتحديد [2] .

وينقل الدكتور حمادي صمود عن باختين قوله : ان الكاتب لا يكتب موضوعـا من عنده ، وانما يكتب فيه لان شاعـرا أو غيره كتب فيه ، فلا يمكن للانســـان ان يكتب الادب الا في نطـاق الادب والسنـة الادبيـــة [3]

---

(1) "الرقوق" (PALIMPSESTES) ص 433 والترجمة من اقتراحنا .

(2) محاضرة بعنوان : النظام المعنوي العربي للسلك الثالث بكلية الاداب . تونس 1986/6/3.

3 - عوامل التنـــاص :

ربما ليس هناك اختلاف على ان أهم عنصر في هذا المجال هـــو وطأة التراث وتحكمه في السلوك الانساني . واللغة التي هي أســاس العمل الادبي مثلا ليست مسألة بسيطة يمكن للفرد ان يخترعها اذا أراد أو يتخلص منها عندما يشاء ، فهي رصيد اجتماعي لا بد من العـــودة اليه عند الحاجة الى التعبير والاتصـــال .

واذا فكرنا بلغة ما ، فلا مندوحة عن التعامل مع عبقريتها والتقيـــد بخصوصياتها والتصرف حسب العادات والتوجهات التي توحي بها ، بمعنـــى ان "الميراث الثقافي مفروض على الفرد لانه يأخذ عن سابقيه نمـــاذج سلوكية تخطط نشاطه الاجتماعي في اتجاهه العام وتترك لارادته وقدرتـــه على الابتكـــار مجالا محدودا يتحكم فيه قبول الآخرين او رفضهم له . وهـــذه النماذج السلوكية هي موضوع البحث في الدراسات الثقافية ومن بينهـــا اللغة . وما يسمى بالدراسات التركيبية او البنائية ( ) هي بصفة اساسية محاولة اكتشاف هذه النماذج ودراسة العلاقات القائمـــة بينها ومدى تأثير كل منها في النماذج الاخرى أو تأثره بهـــــا" (1). واذا كانت حركة الانتاج الادبية محكومة سلفا باطار عام ، فلا مجـــال للحديث عن القطيعة بين الماضي والحاضر وبالتالي لا مجال للتطلـــع الى اختراع مطلق او ابداع مغلق لا يصدر عن الماضي ولا يطل علـــى المستقبل .

ولقد كان هذا المعنى ملحا على ذهن عبد الله بن المقفع فأغرق في تضييق الهامش ، فبعد ان اعطى السلف حقهم من التعظيم والتبجيل ، قال : "فمنتهى علم عالمنا في هذا الزمان ان يأخذ من علمهم وغاية احسان محسننـــا

---

(1) د. عبد الرحمان ايوب : اللسانيات في خدمة اللغة العربية ، ص 57.

ان يقتدي بسيرتهم ، وأحسن ما يصيب من الحديث محدثنا ان ينظر في كتبهم فيكون كأنه اياهم يحاور ومنهم يستمع ، غير أن الذي نجد في كتبهم هو المنتخل والمنتقى من احاديثهم، ولم نجدهم غادروا شيئا يجد واصف بليغ في صفة له مقالا لم يسبقوه اليه لا في تعظيم الله عز وجل وترغيب فيما عنده ولا في تصغير للدنيا وتزهيد فيها ولا في تحرير صنوف العلم وتقسيم أقسامها وتجزئة اجزائها وتوضيح سبلها وتبيين مآخذها ، ولا في وجه الادب وضروب الاخلاق . فلم يبق في جليل من الامر لقائل بعدهم مقال .

وقد بقيت أشياء من لطائف الامور فيها مواضع لصغار الفطن مشتقة من جسام حكم الاولين وقولهم ، ومن ذلك بعض ما أنا كاتب في كتابي هذا من ابواب الادب التي يحتاج اليها الناس (1) .

واذا كان ابن المقفع قد بالغ في التقليل من أهمية ما تبقى للاحقين وبدا وكأنه لم يقبل بأن العلوم منح الاهية ومواهب اختصاصية قد يفتح فيها للآخر ما كان مغلقا امام بعض الأوّل ، فانه على كل حال يعبر عن مستوى معين من الخضوع للتراث ويحوم حول مبدا سليم هو حتمية التوليد، وان "لطائف الامور" هذه هي مجال الحوار بين الماضي والحاضر وهي معين الاضافة الذي لا ينضب ، والتجاوز والاكتشافات التي لا تتوقف ما دامت الحياة جارية .

وهنا يظهر التفرد وتبدو القدرات الخاصة . فمن الشعراء والادباء من يطيق الغوص الى الاعماق لاستخراج اللطائف والمكنونات ، ويستطيع التحليق عاليا لاستكشاف آفاق جديدة كأنها لم تر من قبل ، فيضيء زوايا كانت مظلمة ويوحي بامكانيات كانت مستحيلة .

---

(1) الادب الكبير ، آثار ابن المقفع ، ص 279 - 280 .

ومن هؤلاء من يقصر به عمله فيعجز عن اللحاق ، ناهيك عن التجاوز والاختراق "فلا أرضا قطع ولا ظهرا أبقى" ومن هذه الفئة يحصل التكرار الممل والتراكم العقيم .

فاذا كانت وطأة التراث مسألة عامة لا تنجو منها امة من الامم ولا يخلو منها أدب من الاداب ، فان لها ثقلا خاصا ووزنا زائدا في الثقافة العربية والحضارة العربية الاسلامية .أي ان ارتباط العربي بتراثه لا يوازيه أي ارتباط آخر ، ولذا فان ما يسمى بديكتاتورية الموروث تتخذ عندنا مظاهر مختلفة وان جمعها اصل واحد .

فمن ذلك " الايمان بان القديم كامل نهائي واضح وبانه عقلي منطقي ، ويعني ذلك ، ان الشعر القديم هو هو بالنسبة الى ما يخلفه في مقام الاجمال ، وكلما يأتي فيما بعد من فكر أو شعر ، انما هو في مقام التفصيل" [1] . فالشعر الجديد اذن تفريع على الشعر القديم واشتقاق منه . ومهما تكن النزعة الايغالية كتعبيرات ادونيس ، فلا خلاف " ان المتكلم باللغة يحتذي في كلامه بالضرورة نماذج من كلام السابقين ويتصرف في ثمرات خبرتهم نسخا واستصحابا وتكرارا وتحويلا "[2] .

ولقد وضح الدكتور الطرابلسي فكرة المثل الاعلى في الادب العربي عند حديثه عن دوافع المعارضة ، فقال :

"ولقد كان لمفهوم المثل الاعلى في الشعر العربي شأن كبير يرجع الى أن الشعر العربي شعر سنن وقوانين . ولما كان الوصول الى هذا المثل الاعلى في ذاته أمرا غير ممكن ، وكان هذا المثل الاعلى انما يتجلى في نماذج بعينها تجليا ناقصا، كما يتجلى كل نظام في عيناته الجزئية اي تجلي اللغة في الكلام، فاننا نفهم ان يتجه الشعراء الى نماذج معينة من الشعر العربي ويتخذوا معارضتها سبيلا الى المثل الفني الاعلى ، باعتبارها تمهيد

---

(1) ادونيس : الثابت والمتحول ، ج 153/3.

(2) د . احمد ولد الحسن : الشعر الشنقيطي في القرن الثالث عشر ، ص 630(مرقون).

السبيل لذلك الوصول بما فيها من سمو في ذاتها، او بأن تكون محلا يتجاوزها الى ما هو أسمى من مستواها" (1) .

وينتج عن الايمان بكمال النموذج بين امور اخرى " انبناء النقد عندنا في مستوى الاصل المعرفي العميق على الوفاق لا على الخلاف .فالمهم تقدير مدى انسجام التجربة الفردية مع الاصول المقررة لا مدى خروجها عنها واثرائها لها، فالشاعر ليس شاعرا من جهة ما يضيف وانما هو شاعر من جهة ما يأخذ ويحتذي . والمطلوب ليس الابداع وتكسير اللغة ودفعها الى استكشاف متاهات الوهم والخيال ، وانما النسج على منوال القدماء وان شاء ابداعا فليولد مما وضعوا ؛ اما ان يضع على غير مثال فمحظور" (2) .
لكن لماذا ينبني النقد عندنا على الموافقة لا على المخالفة ؟ لا يتعلق الامر فقط بالاقتناع بجمالية النموذج والاعتقاد في كماله، وانما يتعدى ذلك الى الايمان بكمال اصحاب النموذج ومن ثم وجب احترامهم بل وتقديرهم فلقد كان السلف في ذهن الخلف كما وصفه ابن المقفع " اعظم اجسادا وأوفر مع اجسادهم احلاما واشد قوة، واحسن بقوتهم للامور اتقانا ، وأطول اعمارا ، وأفضل باعمارهم للاشياء اختبارا، فكان صاحب الدين منهم أبلغ في أمر الدين علما وعملا من صاحب الدين منا وكان صاحب الدنيا على مثل ذلك من البلاغة والفضل ... "(3)

وما دام الامر هكذا، فمن الطبيعي ان يكون تقويم الانتاج الادبي يجري بالعودة اليهم والى ما انتجوا . وتنجر عن ذلك لا محالة ظاهرة التراكم وان شئت فقل سنة الدائرية . ذلك لان الشاعر يقترب من الكمال كلما اقترب من النموذج " الامثل " اذ كان العرب

---

(1) شعر على شعر ، مجلة فصول ص 89 .
(2) د. حمادي صمود ، شعرية الشوقيات ، مجلة فصول ، ص 54 .
(3) الادب الكبير ، آثار ابن المقفع ، ص 279 .

لا يخشـــــــــــــون من التراكم في الاعمال على صعيد الآن وعلى صعيـــــد الزمان سواء . وبذلك نفسر اقبال الكثيرين منهم على شرح الديوان الواحـــــد في فترات مختلفة واحيانا في فترة واحدة . نفسر ذلك لا محالـــــــــة باختلاف مناهجهم ، وبما يلحظه المتأخر من تقصير في عمل سابقـــــــه ولكننا نفسر ذلك ايضا بنزعتهم الى التراكم مهما كانت المواد متنوعة أو متشابهـــة .

وبهذه النزعة ايضا نفسر معارضة بعض القصائد من قبل شعراء متعاصرين كثيرين او كثير من الشعراء المتعاقبين . ذلك انه استقر في الذهنية العربية ايضا ان النص مصدر حركة في التحليل والتأويل لا تنقطع ، وعين لا تنضب ." (1)

الى كل هذه القضايا المتأصلة في البنية العميقة للتفكير العربي ، يأتي العنصر الديني ليعمق الامر ويجعل له من بعد قوة قوة . ذلك لان الديـــن جاء "ليتمم مكارم الاخلاق" وقد أبقى على اشياء كثيرة كانت عند العرب فأضفى عليها ذلك صبغة القدسية التي انتقلت بالتعميم الى السلوكيات الاخرى وان لم يقرها الاسلام ، ثم ان اللغة العربية ، الركيزة في هذه العملية ، هـــي حاملة التعاليم الاسلامية ، بها نزل القرآن وصدر الحديث ، وهي "لغة اهـــل الجنة" ، فلا غرو ان يختلط هنا ما هو من اصول الدين وما هو من صميم الدنيـــا .

ان قضية تأثير العقيدة في انتاجنا الادبي معروفة ، ولكن عدت الـــى المسألة لارفض - من وجهة نظري - مقولة ان الدين هو المسؤول عن كل شـــيء في وطأة التراث وجعله المصدر الوحيد "للدائرية" التي يوصف بهـــا الادب العربي . لقد اتجه الاستاذ / ادونيس هذا الاتجاه وبنى عليه فكرة "الثابت والمتحول".

---

(1) محمد الهادي الطرابلسي/ اطار التطبيق في الاسلوبية العربية /اللسانيات في خدمة اللغة العربية ، ص 270.

ص : 270.

ورغم غزارة المعلومات والشواعد التي قدمها ادونيس ، وبراعة الاسلوب الذي قدمت به تلك المعلومات ، فلا ينبغي ان نختلف على ان الدين ليس خاصا بالامة العربية ، فلكل الشعوب دياناتها ، وان وضعنا في اختلاف الديانات وقوة تأثير بعضها بالنسبة الى الاخرى .

فلو لم تصادف العقيدة في بنية التفكير العربي ما ساعدها على التجذر لما وصلت الى ما وصلت اليه . الرؤيا الدينية ليس كل شيء ، الا انها بدون شك " اصل من اصول هذا الموقف . اذا عدنا مثلا الى مادة (خلق) فهذا الفعل لانه ليس من المحبذ اسناد الخلق الا الى الخالق ، ولذلك لا يمكن ان نتحدث عن الشاعر كخالق " .

خاتمة الباب الاول

حاولنا في هذا العرض ارساء مفهوم المعارضة ورصد تطورها انطلاقا من نصوص معروفة . الا ان الجديد في عملنا ربما يكون مقارنة تلك النصوص والممارسات وتحليلها والاستنباط منها لنخرج بثلاثة استنتاجات :

اولاها : ان المعارضة بنيت على التنافس ومحاولة التجاوز، وعليه فان اي نص لا يضيف الى " اصله " جديدا لا يمكن - بحال من الاحوال - اعتباره معارضة، وانما نسميه تقليدا او محاكاة ، فهو بالنسبة لنا من باب التمرينات التعليمية ، وليس ذلك امرا سيئا، ولكنه غير المعارضة .

ثانيها : وهو متصل بالاول ان مفهوم المعارضة نسبي ، يختلف باختلاف العصور والازمان تبعا للدوافع والظروف التي تحف بالشعر والشعراء، وان المعارضة تبدأ من الطراز الرفيع لتكف عن الوجود في ما سميناه "مستوى الصفر " .

ثالثها : ان فن المعارضة كالنقد نشأ مع الادب العربي وتطور باطراد مع تقدم العصور الى ان بلغ قيمته في العصر الحديث الذي انتج روائع يمكن اعتبارها معارضات من الطراز الرفيع .

كما اثبتنا ان التناص ظاهرة ادبية ، لا يخلو ولا يمكن ان يخلو منها ادب من الاداب ، وهو حلقة من حلقات الترابط الضروري بين ماضي الحياة وحاضرها. ولا تدخل هذه المسألة دائرة امكانية القبول والرفض ، بل هي حتمية وضرورية لنمو الادب كضرورة الهواء والماء للحياة .

ويظهر التناص بانماط وكيفيات مختلفة، تبدو رائعة وجذابة عندما يحلق بها ذوو المواهب والقدرات الخاصة. فهم يجعلونك تلاحظ اشياء عديدة وتعامل الوانا شتى في آن واحد .

البـــاب الثانـــي

فـــي

السمـات المشتركـة للمدونـــــة

نطمح - من خلال هذا الباب - الى ابراز أهم العناصر التي تشترك فيهـــا مدونة "ياليل الصب" . واذا كان القارئ يشعر بوجود هذه القرابات ، فانـــه لا بد من اخراجهـا من حيز المجـرد المحسوس الى ميدان المقنن الملموس .

وسنعتبر في عداد "المشترك" ما رأيناه شاملا أو غالبا ، ثم نتعامل مع القليل أو النادر على انه الاستثناء الذي لا يعدو أن يؤكد القاعـدة .

وربما يكون من الصعب الالمام بكل عناصر الاشتراك ، وانما نأمـل أن نتمكـن من الاشـارة الى أهم تلك العنـاصـر التي تواتـرت في المدونـة ، فصهرتهـــا في قالب واحـد .

وقد رأينا ان نقسم هذا الباب الى فصلين ، نعني في الاول منهما بالاشتـراك في ميدان الايقـاع ، بينما نعني في الثانـي بالاشتراك في المجالات المعنويـــة .

الفصل الاول

في

الايقاع

نضع تحت هذا العنوان كل عنصر يساهم في خلق الايقاع والزيادة فيه ، فلذلك سنبحث في الوزن والقافية ، والتصريع والترصيع ، ثم الثنائية .

اما البحر والقافية ، فلنتبين مدى التزام شعراء المدونة بهما طيلة هذه القرون المتعاقبة ، كما تعامل معهما النص الاصل . وسنشير الى ما حصل من تجوز او تجاوز، وما ظهر من عيوب ، مع تفسير أو توجيه تلك التجاوزات ان أمكن .

اولا / البحر والقافية

أ - البحر

تشترك المدونة في هذا البحر الذي عرف بالمتدارك لان الخليل بن احمد لم يأت به ، فتداركه تلميذه الاخفش ، ويسمى المخترع والمحدث للسبب نفسه . كما يسمى الخبب تشبيها له بالسير السريع للفرس ، وفي ذلك اشارة الى خفة تفعيلته وطبيعته الراقصة .

والمتدارك وزنه (فاعلن) 8 مرات . ولكن أكثر استعمالاته ان يأتي مخبونا (حذف الالف من فاعلن) فيصير (فعلن) بتحريك العين ثم يدخل عليه الاضمار (تسكين العين) فيكون مخبونا مضمرا.[1] وعلى هذه الصيغة :(الخبن أو الخبن والاضمار) مارسه الحصري في قصيد " ياليل الصب" وتابعه المعارضون بكل

---

(1) اعتبر نور الدين صمود ان المتدارك ينقسم الى خبب (فاعلن) ومحدث(فعلن). ولكن الذي حصل هو تحويل المتدارك الى مخبون او مخبون ومضمر .
انظر العروض المختصر ، ص 38.

وفاء والتزام . فلم نعثر في المدونة بكاملها على (فاعلن) الجائزة هنا الا في حالات قليلة ، مثلا عند الحصري ، في بيت واحد هو :

وَخَلِيلُ لُغَاتِ الْعُرْبِ يُقَفِّي كِتَابَ الْعَيْنِ وَيَسْرُدُهُ

وعند فخري ناجي الحارس كذلك في بيت واحد :

ويكن قَدْ أَنْشَدَنَا وَكَذَا صَبْرِي مَعْ شَوْقِي يُخَلِّدُهُ

فعلى ماذا يدل الاستغناء عن الزحافات والاحجام عن تبيع الرخص العروضية ؟ لعله يدل على اقتدار شعراء المدونة من جهة ، ووفائهم للنص الاصل من جهة ثانية .

يصنف المتدارك ضمن البحور الساذجة اي التي تتألف من تفعيلة واحدة ، وهو ما من شأنه ان يؤدي الى الرتابة ويجلب السأم الى القارىء ، لولا خفة التفعيلة " المشدودة " أو المراوحة بين التفعيلة الساكنة العين والمتحركة العين ، وكانت اذذاك امام تفعيلتين مختلفتين . كذلك فان اسناد التوجيه [1] يساهم هو الآخر في كسر الرتابة . كان الخبب قليل الاستعمال ، بل كان شبه مغمور ، وذلك - ربما - نظرا لحداثته النسبية ، وهذا ما ذكره علي بن هاية في معارضته او وصفه لقصيد "ياليل الصب" قال :

4 - يُغْرِي الْوِجْدَانَ وَيُرْقِصُهُمْ (خَبَبٌ) قَدْ أَبْدَعَ مُنْشِدُهُ

5 - " يَالِيلَ الصب متى غده اقيام الساعة موعده "

6 - لَبَّيكَ فَإِنَّكَ رَائِدُنَا وَبِفَضْلِكَ دَامَ تَجَدُّدُهُ

7 - وَبِفَضْلِكَ ذَاعَ لَهُ خَبَرٌ عَبْرَ الأَجْيَالِ تُمَجِّدُهُ

8 - آلْكُلُّ تَهَافَتَ يَحْفَظُهُ وَيُدَاوِي الْجُرْحَ وَيُضْمِدُهُ

---

(1) تغيير حركة ما قبل الروي ، ولم يكن عيبا عند القدماء وان كانوا يفضلون تركه ويعتبرون انعدامه من باب الاقتدار. وربما نجد فيه اليوم ميزة اسلوبية في التنويع على البحور الخليلية .

وفعلا فربما كان قصيد الحصري أبرز ممارسة لهذا الوزن حتى ذلك الوقت ، فذلل بذلك البحر واخرجه من زاوية النسيان الى دائرة الاهتمام ، وتتابعت النصوص تلو النصوص حتى وصلت معارضات " ياليل الصب " المعروفة الى اكثر من الفي بيت . وهذه احدى مزايا المدونة ، أي انها ألحقت بحر المتدارك ببعض البحور التي كانت مستعملة منذ القدم .

وقد يكون من أسباب التسابق على معارضة " ياليل الصب " التي لم تحظ بها لا بانت سعاد لكعب بن زهير ولا البردة للبوصيري ، هو اختيارها لهذا البحر الجديد القديم في الوقت نفسه . و في الوقت الذي ظهر فيه قصيد الحصري كأبرز ممارسة لهذا الوزن، كان الناس ، قد ملوا البحور المألوفة وبدأوا يتطلعون الى خارج المألوف، فوجدوا في المتدارك الذي كان محصورا في مقطوعات قصيرة ونتف قليلة ، وبعد ما ذلله الحصري - ضالتهم المنشودة ، لانه يجمع بين الطريف والتالد .

لا نريد هنا بالطبع ان نبحث في اسباب كثرة المعارضات التي عرفها قصيد الحصري ، فذلك يحتاج الى بحث قائم الذات ، ولكن اردنا ان نشير فقط الى ماله صلة بالبحر الذي تناولناه في باب المشترك .

ب - القافية

القافية من أهم العناصر في القصيدة ، فهي " شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر "[1] حتى انها اطلقت على القصيدة اشارة الى خصوصية الاهتمام بها . ولقد ذكرنا في الفصل الاول من الباب السابق ، انها مولد صوتي معنوي ، يصل فيه التساوق الفني الى أوجه . فالقافية كما يرى الاستاذ / الطرابلسي تمثل قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري ، وبهذا فهي لا تمثل خاتمة البيت كما يبدو ذلك فحسب ،

---

(1) ابن رشيق / العمدة 151/1.

بل تمثل همزة الوصل بين البيتين كذلك[1] .

واعتبارا لهذه الاهمية ، فاننا سنتوقف عند القافية التي اشتركت فيها مدونة " ياليل الصب " في محاولة لتقديم وصف شامل لها ، بادئين بأهم عنصر في القافية ألا وهو الروي .

1 - الروي :

روي القافية هنا دال مضمومة . والدال من الحروف التي كثر ورودها رويا في الشعر العربي ، الى جانب الراء والميم والباء والنون واللام[2]، يقول الدكتور محمد الهادي الطرابلسي : " فأصوات الراء والميم والباء والنون واللام والدال تحظى بأكبر نسبة في الاستخدام رويا عند شوقي وعند عامة شعراء العربية الذين درست اشعارهم .

وكل من سبقنا في مثل هذه الدراسة ذاهب الى ان كثرة شيوع الحروف او قلتها تعزى الى نسبة ورودها في أواخر الكلمات .وهذه حقيقة نسجلها ويسهل الاقتناع بها بمجرد النظر السريع في مختلف ابواب لسان العرب لابن منظور وملاحظة الحظ الذي ناله كل حرف من هذه الحروف بالنسبة الى بقية حروف المعجم"[3] .

وقد قمنا نحن باحصائية للصفحات التي يشغلها كل حرف من هذه الحروف في القاموس المحيط للفيروزابادي ، من طبعة لدار الجيل - بيروت .
صحيح ان عدد الصفحات لا يعطي فكرة دقيقة في المجال ، لان ذلك يدخل فيه طول المادة وقصرها ، ولكنه يعطي صورة تقريبية عن الموضوع . وقد كان ترتيب الحروف

---

(1) عد الى خصائص الاسلوب في الشوقيات ص 46.
(2)ولم يخرج عن هذه الحروف من المعلقات السبع الا معلقة "الحارث بن حلزة ".
(3) خصائص الاسلوب في الشوقيات / ص 46.

كما يبنه الجدول الاتي ، مع التغاضي عن السطر والسطريـــن في الصفحة ، وضم ما هـــو فوق ذلك الى غيره لتجنب الكسر .

الحـــرف	عدد الصفحـات	الحرف	عدد الصفحـــات
الـــراء	204	الكـــاف	036
اللام	152	الشيـــن	034
الميـــم	122	الهمـــزة	029
البـــاء	109	الضـــاد	026
العيـــن	104	التـــاء	019
الفـــاء	095	الخـــاء	017
النـــون	085	الثـــاء	016
القـــاف	085	الهـــاء	016
الـــدال	081	الـــزاي	016
السيـــن	066	الغيـــن	013
الواو والياء	106 (1)	الـــذال	011
الطـــاء	045	الظـــاء	007
الحـــاء	043		
الجيـــم	037		
الصـــاد	037		

(1) باعتبار القسمة على اثنيـــن .

وبالنظر الى الجدول تأتي الحروف المذكورة عموما في المقدمة. الا ان حروفا اخرى نافستها وفاقت بعضها كالعين والفاء والقاف . وعليه فلنكون أقرب الى الدقة لا بد أن نضيف تفسيرا آخر ينبع من طبيعة الحرف نفسه . وهذا ما قام به الدكتور محمد الهادي الطرابلسي[1] .

بهذا نكون قد ألقينا نظرة على الروي ورأينا حظ الدال من الاستخدام رويا في الشعر العربي ، وعرفنا انه من الحروف المحظوظة . ولكن بما ان حركة الروي مقيدة بالنحو، اذ يجب ان تتوحد حركته الاعرابية ، فكيف كان أثر ذلك على وظائف الكلمات الاخيرة ؟

عن الطبيعي ان يكون مقطع القافية اما اسما واما فعلا . بيد أنه اذا كان فعلا فلا بد أن يكون مضارعا مرفوعا ،لكن وظيفة الجملة هنا ، قد تكون في محل رفع اذا أخبرت عن مبتدا ، كما في قول الحصري .

كَلِفٌ بِغَزَّالٍ ذِي هَيَفٍ خَوْفُ الْوَاشِينَ يُشَرِّدُهُ

أو أخبرت عن حرف ناسخ ، كقول بشارة الخوري :

وَلَقَدْ أَشْرَفْتُ عَلَى أَجَلِي فَلَعَلَّ حَنَانَكَ يُبْعِدُهُ

أو عطفت على جملة مرفوعة ، كقول أمجد السامرائي :

وَأَنَا الْمُشْتَاقُ إِلَيْكَ وَكَمْ أَهْفُو لِلْوَصْلِ وَأَفْصِدُهُ

تلك امثلة من وجود هذه الجملة الفعلية في محل رفع ، ولكنها تكون في محل نصب كذلك ، اذا كانت مثلا خبرا لكان أو احدى أخواتها ، كقول صبري :

أَدْرِكْ بِحَيَاتِكَ مِنْ رَمَقِي مَا بَاتَ هَوَاكَ يُهَدِّدُهُ

---

(1) انظر خصائص الاسلوب في الشوقيات ص 46.

أو كانت حالا كقول ابي القاسم الشابي :

مُذْ كَانَ لَهُ مَلَكٌ فِي الْكَوْ نِ جَمِيلُ الطَّلْعَةِ يَعْبُدُهُ

أو كانت عطفا على جملة منصوبة كقول أحمد عبيد :

أَنْعِمْ بِالسَّعْدِ عَلَيْهِ وَكُنْ مِمَّنْ يَرْعَاهُ وَيُنْجِدُهُ

وكما تكون محل رفع ونصب ، تكون كذلك في محل جر اذا جاءت وصفا لجملة مجرورة ، كقول الحصري :

فَمَضَى وَبَقِيتَ لَنَا خَلَفًا مِنْ كُلِّ كَرِيمٍ نَفْقِدُهُ

تلك امثلة من تقلب الجملة الفعلية التي تشكل مقطع القافية في حركات الاعراب الثلاث : الرفع ، النصب ، الجر ، فلم ترفض القافية الا وجود الجملة في محل الجزم لان ذلك يقتضي سكون الفعل كجواب للشرط مثلا،وبذلك يخرج عن الالتزام بصيغة الرفع .

اما اذا كان مقطع القافية اسما ، فانه قد عرف جميع المرفوعات الاسميه ، باستثناء اسم كان واخواتها ، لان حق الاسم ان يتقدم بينما يتأخر خبرها ، وبما ان خبرها منصوب ، فانه لا يصلح للقافية . فقد يكون المقطع مبتدأ تقدم خبره كقول الحضري :

يَا لَيْلُ الصَّبُّ مَتَى غَدُهُ أَقِيَامُ السَّاعَةِ مَوْعِدُهُ

وهذا المبتدأ/يأتي أفعل التفضيل كقول ابن مليك : قد

لَكَ مِنْ أَوْصَافِي أَحْسَنُهَا وَلَهَا مِنْ جُودِكَ أَجْوَدُهُ

وقد يكون خبرا لمبتدا كقول أنور خليل :

فِي حُبِّكَ عُشَّاقٌ تَشْقَى وَأَنَا فِي حُبِّكَ مُفْرَدُهُ

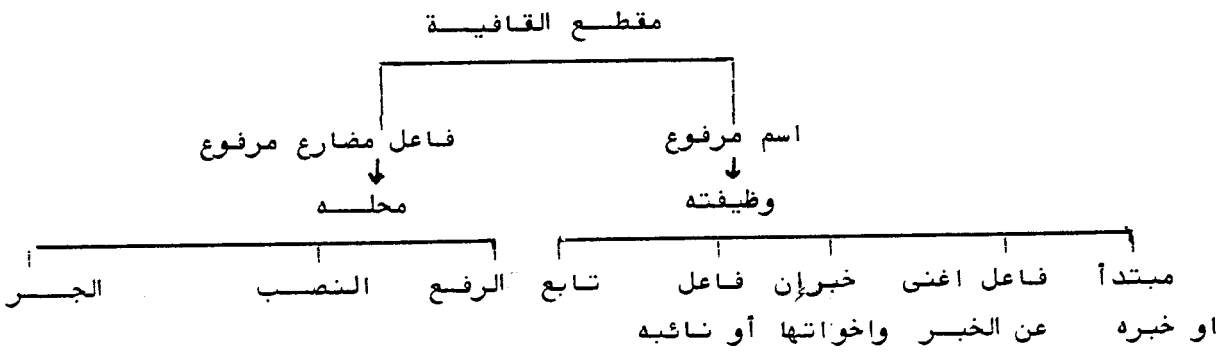
أو فاعلا أغنى عن الخبر كقول بشارة الخوري :

وَخَيَالٌ لَيْسَ بِهِ رَمَقٌ فَعَجِيبٌ مِنْهُ تَنَهُّدُهُ

أو فاعلا أو نائب فعل : كقول الحصري :

نَصَبَتْ عَيْنَايَ لَهُ شَرَكًا فِي النَّوْمِ فَعَزَّ تَصَيُّدُهُ
بِاثْنَيْنِ يُغَطِّ الْبَيْتُ وَلاَ يُكْسَى بِالْفَرْدِ مُجَرَّدُهُ

كما يأتي هذا الاسم مرفوعا واصفا لمرفوع او عطفا عليه او غير ذلك .
ويمكن ان نلخص اثر حركات الاعراب هذه في الشكل التالي :



فهل احترم المعارضون قانون القافية هذا وحافظوا على اعرب المجرى ؟
اما الروي ، فقد كان احترامه كاملا وشاملا ، الا ان اعرابه وقعت فيها بعض التجاوزات من ستة من الشعراء ، وهم على التوالي :

- ابو القاسم الشابي الذي قال :

19 - يَا لِلأَيَّامِ فَكَمْ سَتَرَتْ قَلْبًا فِي النَّاسِ لِتُكْمِدَهُ
23 - وَالْيَومَ يُسَايِرُهَا شَبَحًا أَضْنَاهُ الْحُزْنُ وَنَكَّدَهُ

- اسعد ولاية ، وقد تجاوز في قوله :

2 - رَقَدَ السُّمَّارُ فَأَرَّقَـــــهُ بُعْدُ الْمَحْبُـــوبِ وَشَـــرَّدَهُ
4 - فَبَكَاهُ النَّجْمُ وَرَقَّ لَـــــهُ وَالسُّهْدُ يُغَالِبُ مَرْقَـــــدَهُ
7 - بِاللّهِ هَبِ الْمُشْتَاقَ كَـــرَى لِيَرَى فِي الْحُلْمِ مُسَهِّـــــدَهُ
8 - مَا ضَرَّكَ لَوْ دَاوَيْتَ ضَنَـــى دَنِـفٍ قَد طَالَ فَأَقْعَـــدَهُ

- أمينة عباس : في بيتين اثنيـــن :

5 - وَالدَّهْرُ رَمَاهُ بِـــــأَرْزَاءٍ مَا أَقْسَى الدَّهْرَ وَأَنْكَـــــدَهُ
8 - كَمْ كُنَّا نَمْرَحُ فِي الْمَاضِـــي مَا أَحْلَى الْأَمْـــسَ وَأَسْعَـــدَهُ

- زينب عبد السلام ، وهي الاكثـــر إقواء :

3 - وَالنَّارُ تَمَشَّتْ فِي كَبِـدِي وَالْجَفْنُ أَطَالَ تَسَهُّـــــــدَهُ
4 - لَمْ يُبْقِ الدَّهْرُ عَلَى ثُكْلِي مَا يَصْلُحُ إِلا أَفْسَـــــــدَهُ
5 - وَنَعَى النَّاعِي فَذَهَلْتُ لَهُ وَيْحَ النَّاعِي مَا أَنْكَـــــدَهُ
12 - مَنْ يَجْبِرُ كَسْرَ الْقَلْبِ إِذَا مَا جَارَ الدَّهْرُ وَعَانَـــــدَهُ
13 - يَا مُوقِظَ مِصْرَ لِنَهْضَتِهَا وَدَلِيـلَ الشَّعْبِ وَمُرْشِـــــدَهُ
17 - قَدْ فَقَدَتْ مِصْرُ بِمَصْرَعِهِ صَدَاحَ الشَّعْبِ مُغَـــــرِّدَهُ (1)
18 - يَا نُورَ الْحَيِّ وَبَهْجَتِـــهِ يَارَبِّ الرَّأْيِ مُسَـــــدِّدَهُ
20 - أَبْكِي الْإِنْصَافَ وَشِرْعَتَـهُ أَبْكِي الْإِحْسَـانَ وَمَـــوْرِدَهُ
21 - وَبَيَانًا يَسْحَرُ مِنْ فَمِـهِ وَأَمِيـرَ الشِّعْـرِ وَسَيِّـــــدَهُ
25 - وَتَوَارَى شَخْصُكَ عَن نَظَرِي حَقَّـــرْتُ الْكَوْنَ وَسُـــوْدَدَهُ

- شاعر مجهول ، ولكن في بيـت واحـــد :

6 - قَالُوا مَا أَنْتَ محمدنا هُوَ ذَا مَا أَبْعَدَ أَغْيَـــــدَهُ

- محي الدين خريف ، هو الاخر في بيت واحـــد :

24 - عُودِي فَأَنَا مَا زِلْتُ هُنَا أَشْتَدْنِي اللَّيْـلَ وَمَوْعِـــــدَهُ

---

(1) هكذا ورد هذا البيت وهو مختل الوزن .

وهكذا نرى ان الشعراء الذين مثلوا الاستثناء عددهم ستة وفي مجموع عشرين بيتا ، والشعراء الستة الذين وقعوا في هذا الخطا لا يشكلون الا نسبة 18ر6 ٪. من شعراء المدونة ، والابيات العشرون التي نالها الخلل لا تتجاوز 84ر0 ٪. من أبيات المدونة .

وهذه نسبة قليلة لا تكسر قاعدة الالتزام الشامل بالروي كما ورد في النص الاصل . ويسمى اختلاف اعراب الروي أقواء . قال قدامة : " وهذا في شعر الأعراب كثير جدا وفيمن دون الفحول من الشعراء " (1) ، ولكن قد وقع فيه الفحول انفسهم . فاقواء النابغة الذبياني مشهور في قوله من قافية على الدال المكسورة : (بسيط)

زَعَمَ الْبَوَارِحُ أَنَّ رِحْلَتَنَا غَداً وَبِذَاكَ خَبَّرَنَا الْغُرَابُ الْأَسْوَدُ
بِمُخَضَّبٍ رَخْصٍ كَأَنَّ بَنَانَهُ عَنَمٌ يَكَادُ مِنَ اللَّطَافَةِ يُعْقَدُ (1)

والذي لا شك فيه ان ابا القاسم الشابي لم يكن ليفوته ذلك العيب ، ولكنها نزعته الى التحرر من القيود الصارمة للقافية التقليدية ، ويؤكد ذلك لجوءه الى القوافي المتعددة في النص الواحد والى اكثاره من القافية المقيدة التي يقل شيوعها في الشعر العربي .

اما الاخرون فلعلهم تابعوه وتأثروا به . وسنرى في باب " الخصائص المميزة تأثر أمينة عباس ، وزينب عبد السلام الواضح بابي القاسم .

2 - نوع القافية

قافية المدونة من النوع المطلق (روي متحرك) . وهذا النوع من القوافي هو السائد في الشعر العربي عموما والشعر الجاهلي خصوصا . اذ لا تتجاوز نسبة القوافي المقيدة 10٪. حسب ابراهيم أنيس . كما يصل ابن الشيخ في احصاء جزئي

(1) ديوان النابغة صفحة 29 - 35

الى ان القوافي المقيدة ، تمثل 2ر0 ٪ من شعر ابي تمام و3 ٪ من شعر البحتري ، و5ر4 ٪ من مجموع اشعار الاغاني . وبالمقابل يرتفع عدد القوافي المقيدة في العصر الحديث اطرادا فهي تبلغ مثلا 5ر15 ٪ عند شوقي و 40 ٪ عند الشابي[1]. وبهذا فقافية المدونة توّمن لنفسها مكانا في الممارسة الشائعة في الشعر العربي وتبتعد عن الممارسات الاقل شيوعا .

3 - مميزات القافيـــة

من بين ما تمتاز به قافية " ياليل الصب ومعارضاتها " :

- انها ثرية تحتوي على كل عناصر القافية التي تأتي بعد الروي من مجرى ووصل وخروج ونفاذ . وللوصل هنا (الهاء) اهميةٌ خاصة : فوجود الخروج متماثلا مع المجرى في الضم ، ربما خلق تناسقا اكبر، واعطى رنة موسيقية اعذب ، لا تتوفر لو اختلفت الحركتان . ذلك لان القافية تشبه " اللازمة " وجمالية اللازمة تنبع من لزومها حالة واحدة . وهذا ما شعر به صاحبا المدونة ، اذ قالا : " وقد أعان على ذيوع هذا القصيد زيادة عن رقة نسيبه واشراق معانيه وعذوبة ألفاظه ، هذا النغم الحلو المرقص الذي اشتهر به ميزان (الخبب) مضافا اليه هذه القافية العذبة المتركبة من (دال) تعقبه (هاء) مضمومةً ينطلق فيها النغم حرا مرحا لعوبا يأخذ بمجامع اللب ويحلق بالنفس في جو من السعادة والاشراق"[2] .

اعرف ان هذا الكلام لا يكفي لدعم ما ذهبت اليه ، فهو كلام انشائي اكثر منه علميا ، ولكنه وافق ما احسست به عندما جربت توالي الضمتين وغيره بالسماع المكرر فاثبتته في انتظار الحصول على تفسير مقنع .

ومن جهة اخرى ، فان هاء الوصل الذي يشغل فعله عن اسم سابق في البيت ، او ينضاف

---

(1) عد الى الدكتور محمد الهادي الطرابلسي / خصائص الاسلوب في الشوقيات ص 40 وكذلك ولد الحسن / الشعر الشنقيطي في القرن الثالث عشرالهجري ، ص 304 (مرقون) .

(2) الجيلاني بن الحاج يحي في مقدمة مدونة / ياليل الصب / ص 7.

اليه ما قبله ان كان مع الاسم ، يلعب دورا هاما في شد أجزاء البيت الى بعضها البعض ويزيد في قوة السبك ، فهو شكل خفي من رد الاعجاز على الصدور او الاعجاز على نفسها .

- ان عناصر القافية غالبا تجتمع في كلمة واحدة مساوية لها أو في جزء منها . ولم يخرج عن هذا التقليد الا ثلاثة مقاطع وان تكررت في المدونة 92 مرة . وهذه المقاطع الثلاثة وردت في النص الاصل اما قافية واما تصريعا ، وفي ذلك دلالة على هيمنته على نصوص المدونة و المقاطع هي :

- يده : 45 مرّة مع كلمة اخرى (تبت يده ، سلمت يده ...)
- غده : 43 " " " (يندبه غده ، له غده...)
- دده : 4 مرات " " (ولادده ، مضى دده ...)

ووجود عناصر القافية كلها في كلمة واحدة يوفر نوعا من تكافؤ الدوال والمدلولات قال القيرواني (ابن رشيق) "والأجود ان يكون الردف والروي جميعا في كلمة واحدة ، فاذا كانا في كلمتين فلا بأس " [1]، لان ذلك يدل على ان الشاعر موسع عليه في الاختيار.

وتخلو هذه القافية من الردف والتأسيس : (يبقيه عليك وتنفده) . وقد وقع الالتزام بذلك الا في حالات قليلة لا تتعدى الثلاثين بيتا موزعة على تسعة نصوص وردت فيها مؤسسة مردفة ، ويوجد اكثر من نصفها عند الشابي وزينب عبد السلام ومحي الدين خريف ، مثال ذلك :

- ابو القاسم الشابي : لَوْلَاهُ لَمَا عَذُبَتْ فِي الْكَوْ - نِ مَصَادِرُهُ وَمَوَارِدُهُ
وَلَمَا فَاضَتْ بِالشِّعْرِ الْحَيِّ - مَشَاعِرُهُ وَقَصَائِدُهُ

---

(1) العمدة 161/1.

ان مجيء قافية مؤسسة أو مردفة واخرى خالية من ذلك يعد من عيوب القوافي ، ويسمى سناد التأسيس (وسناد الردف تبعا لاحدهما .

والملاحظة التي يمكن ان نخرج بها من تتبعنا لقافية المدونة ، ان الالتزام الصارم بها - كما جاءت في النص الاصل - كان سائدا ، وان "المخالفات" البسيطة التي حصلت كانت من الشعراء المعاصرين الذين ينزعون الى التجديد ولو كان ذلك في اطار التقليد ، كأبي القاسم الشابي ومن تأثروا به . حتى اننا نجد المجموعة نفسها تكررت في حالتي الاستثناء اللتين وقعت الاشارة اليهما حتى الان .

وبعد ، فقد نكون اطلنا مع القافية وتتبع عناصرها . الا ان ذلك نابع اولا من أهمية القافية في الشعر كما ذكرنا . فقد وصفها جان كوهين بانها "أهم مظهر من تكافؤ المدلولات الذي يكون مصدر اللذة الشعرية "[1] ، وثانيا من الحرص على معرفة التبدلات المحتملة خلال القرون العديدة والاجيال المتعاقبة التي تكونت فيها المدونة .

ثانيا / التصريع والترصيع

جمعنا بين التصريع والترصيع في عنوان واحد لما بينهما من صلة قربى ، في الاتفاق اللغوي والبناء الصرفي وفي الوظيفة . فالترصيع شكل من التساوي بين بنيتين متقابلتين ، وكذلك التصريع بشكل ما ، لانه عبارة عن تساوي آخر جزء من صدر البيت مع آخر جزء من عجزه ، كما انه باستخدام القلب يتحول الترصيع الى تصريع والعكس ، وهما واحد في البنية الصرفية لانهما مصدران من "فعل" بتشديد العين. اما وظيفتهما فتلتقي في انها التجميل ، والعمل على خلق مزيد من الموسيقى وتلتقي كذلك في "الكمالية" لانهما غير لازمين في الشعر لزوم التفعيلة والقافية .

---

(1) نقلا عن الدكتور محمد الهادي الطرابلسي / بحوث في النص الادبي ، ص 31.

أ - التصريع

التصريع ممارسة شائعة في الشعر العربي ، وسبب التصريع كما يرى ابن رشيق " مبادرة الشاعر القافية ليلعم من اول وهلة انه اخذ في كلام موزون غير منثور، ولذلك وقع في اول الشعر "(1) . وهو في هذا التعليل يختلف مع قدامة دون ان يناقشه، رغم انه احال عليه في بداية باب "التقفية والتصريع" ، فقدامة يرد الامر الى القدرة على تكرار القافية وان " الفحول والمجيدين من الشعراء القدماء والمحدثين يتوخون ذلك ولا يكادون يعدلون عنه ، وربما صرعوا ابياتا أخر من القصيدة بعد البيت الاول وذلك يكون من اقتدار الشاعر وسعة بحره "(2) .

ولا أرى ان الشعراء دأبوا على استخدام التصريع للتمييز بادىء ذي بدء بين الشعر والنثر كما رأى ابن رشيق ولا للتدليل على الاقتدار كما ذهب اليه قدامة فحسب، بل كانوا يتعمدونه كذلك للبحث عن الموسيقى في تماثل الانساق الايقاعية. فالتصريع قافية زائدة، وقد رأينا سابقا اهمية القافية .

وقد جرى الحصري على سنة الاقدمين فصرع مطلع قصيده :

يَالَيْلُ الصَّبُّ مَتَى غَدُهُ أَقِيَامُ السَّاعَةِ مَوْعِدُهُ

ثم صرع البيت 92 ، وهو بداية لخاتمة القصيد :

فَاسْلَمْ لِلدِّينِ تُمَهِّدُهُ وَلِشَمْلِ الْكُفْرِ تُبَدِّدُهُ.

وكثيرا ما عمد الشعراء الى تصريع داخلي في بداية وحدة جديدة وفي المطولات خصوصا. فهل اهتم شعراء المدونة بالتصريع والتزموا به ؟ لقد سار جل الشعراء على هذا السنن، بل ربما صرع بعضهم بعد المطلع اكثر من بيت شعورا منهم بان" بنية الشعر انما هي التسجيع والتقفية ،فكلما كان الشعر اكثر اشتمالا عليه كان ادخل له في باب

---

(1) العمدة 174/1.

(2) نقد الشعر ص 86 .

الشعر واخرج له عن مذهب النشر "[1] .

فنرى شوقي في البيت السادس عشر ، يقول :

سَبَبُ لِرِضَاكَ أُمَهِّدُهُ مَا بَالُ الْخِصْرِ يُعَقِّدُهُ ؟ !

والصلة واضحة بين هذا التصريع وتصريع الحصري الداخلي [2] .

فمع شوقي "أمهده" ومع الحصري " تمهده " .

واكثر ما ورد من التصريع "الداخلي" ما ورد عند مصطفى خريف ، اذ صرع ثلاثة ابيات متتالية :

13 - وَيَتِيمُ الدَّهْرِ وَأَوْحَدُهُ وَمَلِيكُ الْحُسْنِ وَمُفْرَدُهُ

14 - رَيَّانُ الْخَدِّ مُوَرَّدُهُ (سَكْرَانُ الطَّرْفِ مُعَرْبِدُهُ)

15- مَعْسُولُ الْمَبْسَمِ أَمْرَدُهُ حَضَرِيُّ الْجِيدِ مُخَلَّدُهُ

ثم صرع بيتا رابعا :

19 - فَيَرِقُّ لِشِعْرِكَ أَصْلَدُهُ وَيَلِينُ لِزَنْدِكَ أَمْلَدُهُ .

ولا شك ان هذا العدد من الابيات المصرعة يدل على سعة في اللغة وتمكن في مقاطع القافية ، خاصة وانه لم يلاحظ تكرار المقاطع في هذا النص ، الا" يده" التي تكررت في القافية ثلاث مرات . ولكن كانت على مسافة "قانونية" ، اذ وقعت في الابيات : 1، 8 ، 32 ، ولا يعتبر ايطاء الا المقطع الذي يتكرر بعد اقل من سبعة ابيات .

غير ان عشرة من شعراء المدونة تساهلوا في التصريع ، فمنهم من حاكاه واسمع صوته وهم :

---

(1) قدامة في نقد الشعر/ ص 90 .

(2) التصريع الداخلي نعني به التصريع في غير البيت الاول .

1 - ابو القاسم الشابي : غَنَّاهُ الْأَمْسُ وَأَطْرَبَهُ وَشَجَاهُ الْيَوْمُ فَمَا غَدُهُ

2 - امينة عباس : يَافَرْدَ الْحُسْنِ وَاوْحَدَهُ هَلْ أَنْتَ لِقَلْبِي مُسْعِدُهُ

3 - فوزي المعلوف : هَلْ سَيْلٌ يهدر جَارِفُهُ أَوْ بَحْرٌ يَزْخَرُ مُزْبِدُهُ

4 - مجهول : حُبُّ أُبْدِيهِ وَأَكْتُمُهُ وَالْحُبُّ كَثِيرٌ حُسَّدُهُ .

وربما اعتمدوا على قابلية الهاء في ان تكون رويا "اذا كانت من نفس الكلمة" وتحرك ما قبلها، فبنوا عليها التصريع .

قال ابن رشيق : "وكثيرا ما يسقط الشعراء في هذا النوع ، قال ابو الطيب : (كامل)

أَنَا بِالْوُشَاةِ إِذَا ذَكَرْتُكَ أَشْبَهُ
تَأْتِي النَّدَى وَيُذَاعُ عَنْكَ فَتَكْرَهُ
وَإِذَا رَأَيْتُكَ دُونَ عِرْضٍ عَارِضًا
أَيْقَنْتُ أَنَّ اللَّهَ يَبْغِي نَصْرَهُ

فغلط في التصريع لانه التزم فيه الهاء " (1) .

ومنهم من اهمل التصريع في المطلع ، وقام به في صلب القصيد . وقد وقع ذلك في حالة واحدة من شاعر مجهول كان مطلعه :

مَا أَلْهَبَ خَدَّكَ نَارُ صِبَا
قَدَحَتْ فِي الْوَجْنَةِ أَزْنُدُهُ

ولكنه يقول بعد ذلك :

3 - وَالْخَالُ بِخَدِّكَ أُسْوَدُهُ
فَلِذَلِكَ صَدْرِي يَحْسُدُهُ
19 - لِإِمَامٍ يُحْيِي مَوْعِدُهُ
وَيُمِيتُ الْقَرْنَ تَوَعُّدُهُ .

---

(1) العمدة 157/1.

"وربما أغفل بعض الشعراء التصريع في البيت الاول فأتى به في بعض من القصيدة فيما بعد "(1) .

والقسم الاخير من هؤلاء كانت نصوصهم خالية كليا من التصريع في المطلع وفي صلب القصيد ، وهم :

1 - حكمة البدري : اَلْخَمْرُ وَخِلٌّ يَسْقِينِي وَسْنَانُ الطَّرْفِ مُسَهَّدُهْ

2 - حسين زيد الكيلاني : اللَّيْلَ قَضَى إِلاَّشَبَحَا أُنْفَاسُ اللَّيْلِ تُرَدِّدُهْ

3 - خليفة محمد التليسي : ظَهَرَتْ فِي الدَّرْبِ بِرَوْعَتِهَا

وَعَبِيرُ الْعِطْرِ تُبَدِّدُهْ

4 - محمود الناظر : أَهْوَى رَشَأً لَوْلاَهُ لَمَا

قَدْ حَارَبَ جِسْمِي مَرْقَدُهْ

5 - مسعود سماحة : مَوْلاَيَ رَقَدتَّ وَمَا رَقَدَتْ

عَيْنٌ لِمُحِبٍّ تَعْهَدُهْ

وقد اعتبر ابو تمام ان التصريع اساسي في جمال البيت ، قال : (طويل)

وَتَقْفُو إِلَى الْجَدْوَى بِجَدْوَى ، وَإِنَّمَا

يَرُوقُكَ بَيْتُ الشِّعْرِ حِينَ يُصَرَّعُ

الا ان هؤلاء وان ابتعدوا عن متابعة الحصري في هذا التقليد الشائع فانهم ساروا على سنن الكثير من فحول الشعراء العرب ، فقد كان الفرزدق قليلا ما يصرع ، واكثر شعر ذي الرمة غير مصرع ،(2)

---

(1) قدامة بن جعفر : نقد الشعر ، ص 89.

(2) انظر ابن رشيق / العمدة 176/1.

ب - الترصيـــــع

الترصيع عند ابن الاثير : ان تكون كل لفظة من الفاظ الفصل الاول مساوية لكل لفظة من الفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية مثل قول الشاعر : (طويل)

فَمَكَارِمٌ أَوْلَيْتَهَا مُتَبَرِّعًا وَجَرَائِمٌ أَلْغَيْتَهَا مُتَوَرِّعَا

ويعتبر ابن الاثير ان الترصيع عيب من عيوب الشعر ، ويؤكد انه لا يوجد في اشعار العرب ولا في كتاب الله ، لما فيه من التصنع . ولذلك يحاول توجيه قوله تعالى : "ان الابرار لفي نعيم ، وان الفجار لفي جحيم "(1) ليخرج الآية من هذا النطاق .(2)

واذا انطلقنا من ان الترصيع لا يكون الا كما حدده ابن الاثير : (كل لفظة مساوية لكل لفظة في الوزن والقافية) قبلنا بما ذهب اليه صاحب المثل السائر ، خاصة اذا كثر هذا النوع في النص الواحد ، وشبيه بالمثال السابق قول الحصري :

إِنْ زَلَّ فَجَيْشُكَ يَنْصُرُهُ أَوْ ضَلَّ فَرَأْيُكَ يُرْشِدُهُ

اما اذا اخذنا برأي قدامة الذي يعتبر الترصيع هو " تصيير مقاطع الاجزاء في البيت على سجع او شبيه به ، او من جنس واحد في التصريف ، كما يوجد ذلك في اشعار كثير من القدماء المجيدين من الفحول وغيرهم وفي اشعار المحدثين المحسنين منهم "(3) .

---

(1) سورة الانفطار : 13 ، 14 .
(2) انظر المثل السائر 363/1 .
(3) نقد الشعر / ص 80.

اذا اعتبرنا ذلك ، ابعدنا هذا الشكل عن التصنع ونزهناه عن العيب ، وادخلناه في باب "المحسنات الصوتية" ان صح التعبير . فهذا التماثل بين المقاطع في عددها او توزيع النبرات فيها هو ما يسميه دي سوسير "التبرير النسبي" وهو تبرير يحصل في بيت الشعر وقد يتسع للنص بأكمله . وهذا الترجيع الصوتي هو الذي يكون مصدرا للذة الفنية ، وان كان كوهين يرى ان اهميته تنبع من كونه يحيل القارئ على التكافؤ الذي بين المدلولات ، اذ ليس في الكلام الا المعنى . لان الهوية الصوتية لا تدل بشكل مستقل، ولكنها تحيل على المعنى فتشير الى خضوعه لمبدا الهوية (1) .

وعلى هذا نعتبر الترصيع من أبرز أشكال الترجيع والترديد التي هي خاصية من خواص الشعر ، فالترصيع أهم مولد للصور الصوتية اذا جاز لنا ان نستعير هذا التعبير .

وبعد : فكيف تعامل الحصري مع ظاهرة الترصيع ومن ثم نتمكن من مقارنة المعارضين به ؟

ظهرت هذه الممارسة عند النص الاصل ، خاصة في باب المدح ، ومنها ما يظهر افقيا: (على مستوى البيت الواحد) ومنها ما يظهر عموديا (على مستوى بيتين او اكثر متتاليين) وينتج عن ذلك انه قد يكون عموديا افقيا في الوقت نفسه .

فمثال النوع الاول :

39 - وَبُدَىً فِي الْمُلْكِ تُرْغَبُهُ وَبُقًى فِي الْمَالِ تُزْهَدُهُ

40 - وَذَكَاءٌ مِثْلُ النَّارِ جَلاَ ظُلَمَ الشُّبُهَاتِ تَوَقَّدُهُ

41 - وَهُدًى فِي الْخَيْرِ يُرَغِّبُهُ وَتُقًى فِي الْمُلْكِ يَزْهَدُهُ .

---

(1) عد الى الدكتور محمد الهادي الطرابلسي / بحوث في النص الادبي ص 31 .

ولعل الحصري فصل بين البيتين المصرعين: 39 - 41 ببيت عادي لئلا يبدو متعمدا لذلك اللعب اللفظي أو يظهر التعسف ، وليفصل بين "ترغبه" و"يرغبه" وبين "تزهده" و "يزهده". والا، فالبيت 41 أنسب لموالاة البيت 39 .

ومثال النوع الثاني :

23 - اَلْحُبُّ أَعَفُّ ذَوِيهِ أَنَا
غَيْرِي بِالْبَاطِلِ يُفْسِدُهُ

24 - كَالدَّهْرِ أَجَلُّ بَنِيهِ أَبُو
عَبْدِ الرَّحْمَانِ مُحَمَّدُهُ

ومثال النوع الثالث :

75 - أَتُرَاكَ غَضِبْتَ لِمَا زَعَمُوا
وَطَمَى مِنْ بَحْرِكَ مُزْبِدُهُ .

76 - وَبَدَا مِنْ سَيْفِكَ مُبْرِقُهُ
وَعَلاَ مِنْ صَوْتِكَ مُرْعِدُهُ .

ذلك كان علي الحصري ، اما المعارضون فان اغلبهم[1] رصعوا قصائدهم ولكنهم مثل الحصري لم يبالغوا في ذلك ، فابتعدوا عن التصنع والزخرفة المفرطة؛ فقد لا يتجاوز التصريع البيت أو البيتين عند بعض الشعراء . وقد تعامل معه بالخصوص اقطاب المدونة ، من امثال ابي القاسم الشابي واحمد خيري وشوقي ، ومصطفى خريف وجميل احمد الكاظمي وغيرهم .

ونورد - كمثال - نصوصا لهؤلاء الخمسة :

---

(1) عدد الشعراء الذين خلت نصوصهم من الترصيع 34 أي ما يساوي 35./. من مجموع شعراء المدونة .

- ابو القاسم الشابي :

6 - لَوْلاَهُ لَمَا عَذُبَتْ فِي الْكَوْ نِ مَصَادِرُهُ وَمَوَارِدُهُ

7 - وَلَمَا فَاضَتْ بِالشِّعْرِ الْحَيِّ مَشَاعِرُهُ وَقَصَائِدُهُ

8 - وَيَرَى الآفَاقَ فَيُبْصِرُهَا زُمَرًا فِي النُّورِ تُرَاصِدُهُ

10 - وَيَرَى الأَطْيَارَ فَيَحْسَبُهَا أَحْلاَمَ الْحُبِّ تُغَرِّدُهُ

11 - وَيَرَى الأَزْهَارَ فَيَحْسَبُهَا بَسَمَاتِ الْحُبِّ تُوَادِدُهُ .

فقد كان التصريع هنا في عجزي البيتين : 7،6 وفي صدور الابيات : 11،10،9 ، وكاملا في البيتين : 11،10 .

- احمد خيري :

1 - الدَّهْرُ صَفَا لَكَ أَحْمَدُهُ

وَالْحُسْنُ سَعَى لَكَ أَصْيَدُهُ

2 - وَالْبَحْرُ تَبَسَّمَ رَائِقُهُ

وَالْبَرُّ تَلأْلأَ جَلْمَدُهُ

3 - وَالْمُزْنُ تَرَقْرَقَ نَاصِعُهَا

وَالنَّبْتُ تَرَعْرَعَ أَجْرَدُهُ

والترصيع هنا كان افقيا في الابيات الثلاثة ، وافقيا عموديا في البيتين : 3،2 .

- احمد شوقـــي :

2 - حَيْـرَانُ الْقَلْـبِ مُعَذَّبُـــهُ
مَقْـرُوحُ الْجَفْـنِ مُسَهَّـــدُهُ
3 - أَوْدَى حَرَقًـا ، إِلاَّ رَمَـقًـــا
يُبْقِيـــهِ عَلَيْكَ وَتُنْفِـــدُهُ
4 - يَسْتَهْوِي الْوُرْقَ تَأَوُّهُـــهُ
وَيُذِيـبُ الصَّخْـرَ تَنَهُّـــدُهُ
5 - وَيُنَاجِـي النَّجْـمَ وَيَتْبَعُـهُ
وَيُقِيـمُ اللَّيْلَ وَيُقْعِـــدُهُ .

ومن الواضح هنا ان الترصيع افقي في البيت (2) وافقي عمودي في البيتين : 4 ، 5 . اما البيت الثالث فانه حالة خاصة ، حيث وفر في صدره قافية داخلية : حرقا / رمقا .

- مصطفى خريـــف :

13 - وَيَتِيمُ الدَّهْـرِ وَأَوْحَـــدُهُ
وَمَلِيكُ الْحُسْـنِ وَمُفْـــرَدُهُ
14 - رَيَّانُ الْخَدِّ مُـــوَرَّدُهُ
سَكْـرَانُ الطَّـرْفِ مُعَرْبِـــدُهُ
15 - مَعْسُولُ الْمَبْسَمِ أَمْـــرَدُهُ
حَضَـرِيُّ الْجِيـدِ مُخَلَّـــدُهُ
16 - تَسْقِيكَ السِّحْـرَ لَـوَاحِظُـــهُ
وَيَهِيجُ هَوَاكَ تَمَـــرُّدُهُ
19 - فَيَرِقُّ لِشِعْـرِكَ أَصْلَـدُهُ وَيَلِينُ لِزَنْدِكَ أَمْلَـــدُهُ
22 - زُمَرُ الْأَمْـلَاكِ تُبَارِكُـهُ وَعَـذَارَى الْجِـنِّ تُهَدْهِـدُهُ .

وفي ابيات مصطفى خريف كان الترصيع افقيا فقط وهو ترصيع خفيف قد لا يتعدى التماثل الصرفي أو النحوي في جزأي البيت .

- جميل احمد الكاظمي :

53 - بِزُهُورِ الرَّوْضِ لَهُ نَسَبٌ وَوُرُودُ الْحَقْلِ تُفْنِدُهُ

54 - بِرَبِيعِ الْفَضْلِ لَهُ شَبَهٌ يَحْكِيهِ الْحُسْنُ وَيُسْنِدُهُ

84 - وَبِسُفْرِ الْعُمْرِ أُحَبِّرُهُ وَهَزَارُ الدَّهْرِ يُرَدِّدُهُ .

ولم يظهر الترصيع هنا الا افقيا في البيتين : 53 ، 54 ، لكنه كان افقيا في البيت 84 .

غير ان هذا الاسلوب تحول الى ممارسة بارزة عند ثلاثة من الشعراء هم: خضر عباس الصالحي والطاهر القصار وشاعر مجهول ، اذ صرع الاول ثلاثة عشر بيتا من اصل 47 ، والثاني احد عشر بيتا من اصل 43، والثالث سبعة ابيات من اصل 12 .

ويمكن القول ان الترصيع كان نادرا في النصوص التي تعتمد التشطير او التي يكثر التدوير فيها باستثناء قصيد مصطفى خريف الذي كان اكثر النصوص تدويرا ومع ذلك لم يخل من الترصيع .

ونشير الى نوع آخر من القافية الداخلية يشبه التوشيح اردنا التنبيه عليه في باب الايقاع ، وان لم يكن ممارسة عامة، بل هو اسلوب خاص ومحدود عند ستة من الشعراء :

عند سليمان هادي الطعمه :

- وَبِغُصْنِ الْقَدِّ ، وَلَثْمِ الْخَدِّ ، وَنَشْرِ النَّدِّ أَهْدِهِ

- حُبٌّ بِالدَّلِّ وَحُمَّى الوصل بِجَوْفِ اللَّيْلِ تُبَرِّدُهُ .

- وعند مرتضى الوهـاب :

- لِقِوَامِ الْقَدِّ وَوَرْدِ الْخَدِّ وَطِيبِ النَّدِّ يُـــــــزَوِّدُهُ
- يَرْتَادُ الْكَأْسَ فَيَمْلَأُ الرَّأْسَ وَيَنْفِي الرِّجْـــسَ وَيَطْـــرُده

- وعند عبد العظيم الربيعي :

وَفَتَىً لَمْ يَحْظَ ، بِسَيْفِ اللَّحْظِ ، رَدِيءُ الْحَـظِّ ، مُنَكَّـــــدُهُ

- وعند الشيخ عقـــل :

- أَنَا لِاسْمِ اللَّهِ ، وَبِاسْمِ اللَّهِ ، وَفِي اسْمِ اللَّهِ ، أُوَحِّـــــدُهُ
- وَلَدَيْكَ هُدَايَ ، وَأَنْتَ مُنَايَ ، وَمِنْكَ عَطَائِـي أَشْهَـــــدُهُ

- وعند فوزي المعلـــوف :

ظُلَمٌ حَوْلِي ، مَطَرٌ فَوْقِـي ، وَحَلٌ تَحْتِي ، أَتَـــــــوَسَّـــــدُهُ

- وعند احمد خيـــــري :

وَاخْضَرَّ الْقَفْـرُ ، وَلانَ الصَّخرُ ، وَذَاقَ الْبُشْـــرَى ، فَـــدْ فَـــدُهُ

ونحن لا نملك بعد تفسيرا لوجود هذا اللون ، عند هؤلاء الشعراء ، كما لا يمكننا ان نجزم باستخدامه بصورة واعيـــة .
الا ان دوره واضح في تكثيف الموسيقى ، ويدخل في نزوع الكثيرين من شعـــراء المدونة الى تقوية العنصر الموسيقي في القصيـدة .

وخلاصة القول ان شعـراء المدونة تـابعوا النص الاصل في استخـــدام الترصيع ، ولكن بدون تكلف ، فكان يرد بصورة كأنها عفوية يأتي بها السياق من تلقاء نفسه .

ثالثا / الثنائية[1]

الاثر الادبي أيا كان ، ما هو الا تعبير عن واقع الكون وهو تصـــــور وتصـــوير لـــه .

ومسيرة الكون تحكمها عناصر متقابلـة ، فلا تتبين الاشـياء الا بأضدادها ولا تتميز هويتها الا في نطاق " غيريتهـا " وكثيرا ما يضرب الشعـــــر خاصة على هذه الوتيرة ، كما يقول رومان جاكبسون : " الشعر تضاد يولـــد الانسجام "[2] والثنائية - كما يقول الاستاذ / عبد السلام المسدي / تخلـــق ايقاعا يجعل البيت الى التدوير أقرب ويطيـل في النفس الشعري كأنما البيت كتلة متراصة.[3]

واذا كان دور الثنائية هاما في الايقاع وفي توليد الانسجام بيـــن المتضادات ، فكيف تعاملت معها مدونتنا ؟

ودعنا ننظر اولا في النص الاصل ، وكيف استفاد من التقابل في دعـــم الايقاع الشعري وخلق اللذة الفنية.

يمكن القول ان قصيد الحصري يسبح في فضاء من الثنائية وتنتشر فـــي رحابه ، فبالاضافة الى ان النص - دلاليا - هو عبارة عن ثنائية قطباها الشاعر وممدوحه ، او الشاعر وحبيبه ، فان حوالي ثلث ابيات القصيد[4] قائـــم على الثنائية ، منها الثنائية المفردة ومنها المزدوجة. ونختار الابيات التاليـة مثالا لهذين الضربين :

---

(1) اخترت تعبير الثنائية لأتجنب التعابير التفصيلية كالمقابلة والمطابقة أو أي شكل آخر من اشكال التقابل .

(2) ثمان مسائل شعرية . ص 32، والترجمة من اقتراحنا .

(3) عن توفيق الزيدي : اثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ص 66.

(4) عدد 29 بيتا .

9 - يَنْضُو مِنْ مُقْلَتِه سَيْفَـــا وَكَأَنَّ نُعَاسًا يُغْمِـــدُهُ

13 - خَدَّاكَ قَد اِعْتَرَفَا بِدَمِـي فَعَـلَامَ جُفُونُكَ تَجْحَـدُهُ

21 - مَا أَحْلَى الْوَصْلَ وَأَعْذَبَـهُ لَوْلَا الْأَيَّامُ تُنَكِّـدُهُ

29 - مَا زَالَ يَجُولُ مَدَى فَمَـدَى وَيَحُلُّ الْأَمْـرَ وَيَعْقِـدُهُ

34 - يَطْوِي الْأَيَّامَ وَيَنْشُرُهَـا وَيُقِيمُ الدَّهْرَ وَيُقْعِـدُهُ

92 - فَاسْلَمْ لِلدِّيـنِ تُمَهِّـدُهُ وَلِشَمْـلِ الْكُفْـرِ تُبَـدِّدُهُ .

اما المعارضون فقد استخدم جلهم هذا الاسلوب [1] وانما بمقادير متفاوتة . الا ان اكثرهم استخداما لذلك ، لم يقترب من النص الاصل ، ولو وضعنا في اعتبارنا طول النص الاصل ، فهذا جميل احمد الكاظمي الذي بلغ قصيده 126 بيتا ، لم يكن فيه ما يمكن اعتباره ثنائية الا 5 أبيات ، وهذا جميل صدقي الزهاوي الذي يبلغ قصيده 77 بيتا لم يكن فيه ما يصنف في هذا الميدان الا 11 بيتا . ولذلك فان المعارضين تابعوا الحصري في استخدام اسلوب التقابل ، ولكنهم سلكوا طريقا خاصا بكل واحد منهم في مقدار الاستخدام .

ونكتفي من المدونة بمثال من اربعة من الشعراء :

- ابو القاسم الشابي :

15 - يَا لَلَأَيَّامِ فَكَـمْ سَـرَّتْ
قَلْبًا فِي النَّاسِ لِتُكْمِـدَهُ

21 - يُعْطِيكَ الْيَـوْمُ حَلَاوَتَهَـا
كَالشَّهْدِ لِيَسْلُبَهَا غَـدُهُ

---

(1) 89 ٪ من مجموع شعراء المدونة ، فلم يجانب هذا الاسلوب الا 10 شعراء.

22 — بِالْأَمْسِ يُعَانِقُهَا فَرَحًا وَيُضَاجِعُهَا فَتُوَسِّدُهُ

23 — وَالْيَوْمَ يُسَايِرُهَا شَبَحًا أَضْنَاهُ الْحُزْنُ وَنَكَّدَهُ .

وقصيد ابي القاسم له خصوصية في هذا الميدان ، اذ يشده خيط الثنائية من اول بيت فيه الى آخر بيت منه ، ثنائية بين الامس واليوم ، وبين اليوم والغد ، وان شئت ، فقل ثنائية ثلاثية .

— احمد شوقي :

3 — أَوْدَى حَرَقًا إِلاَّ رَمَقًا يُبْقِيهِ عَلَيْكَ وَتُنْفِدُهُ

4 — يَسْتَهْوِي الْوَرْقَ تَأَوُّهُهُ وَيُذِيبُ الصَّخْرَ تَنَهُّدُهُ

5 — وَيُنَاجِي النَّجْمَ وَيَتْبَعُهُ وَيُقِيمُ اللَّيْلَ وَيُقْعِدُهُ

16 — سَبَبٌ لِرِضَاكَ أُمَهِّدُهُ مَا بَالُ الْخِصْرِ يُعَقِّدُهُ

18 — مَا بَالَ الْعَاذِلِ يَفْتَحُ لِي بَابَ السِّلْوَانِ وَأُوصِدُهُ .

ونلاحظ ان التقابل في البيت الخامس عند شوقي ، قريب جدا من بيت الحصري : "ويقيم الدهر ويقعده" ، بل نقول ان هذا التقابل بالذات راق لكثير من المعارضين .

— اسماعيل صبري :

2 — وَالْتَفَّتْ تَحْتَ عَجَاجَتِهِ بِيضٌ فِي الْحَيِّ تُؤَيِّدُهُ

5 — حَتَّى مَ يُسَاوِرُهُ كَمَدٌ يُبْلِي الْأَحْشَاءَ تَجَدُّدُهُ

6 — وَإِلَى مَ يُصَارِعُهُ أَمَلٌ إِنْ هَمَّ يَقُومُ وَيُقْعِدُهُ

7 — فِي الْقَصْرِ غَزَالٌ تُكْبِرُهُ غِزْلاَنُ الرَّمْلِ وَتَحْسُدُهُ .

8 — صَفِرَتْ كَفِّي مِنْهُ ، وَمَضَى وَقَدِ امْتَلأَتْ مِنِّي يَدُهُ .

وهذا البيت ، الاخير ، عند اسماعيل صبري يتمتع بجمالية خاصة لوضوحه في اختلال الميزان وتفاوت القوى بين العاشق والمعشوق ؛ كفٌّ صفِرت ، ويد امتلأت ، وليس في المدونة من تناول هذا المعنى ، فلذلك هو خاص به .

- فؤاد بليبل :

6 - أَشُرُوقُ جَبِينِكِ أَمْ قَمَرُ فِي لَيْلِ فُرُوعِكِ نَشْهَدُهُ
11 - يَا مَنْ أَسَرَتْ قَلْبِي فَفَدَا يُشْقِيهِ الْأَسْرُ وَيُسْعِدُهُ
12 - زِيدِي مَا شِئْتِ لَهُ تَلَفًا قَلْبِي يَهْنِيهِ تَعَبُّدُهُ .

وثنائية بليبل تعبر عن تفان ما بعده تفان ، حتى تشابه الضدان ، الشقاء والسعادة التلف والهناء .

ولم نقدم في هذه الامثلة الا الثنائية الضدية ، رغم وجود التقابل باشكال اخرى عديدة . الا ان الضدية كانت ابرزها . واهم ما ورد من هذه التنائية الضدية ، يمكن تقريبه الى اربعة مجالات :

أ - النور والظلام ، وما في حكم ذلك من البياض والسواد ،

ب - الارتفاع والهبوط ، وخاصة القيام والقعود ،

ج - القطيعة والانسجام ، من ذلك على الخصوص الشقاء والسعادة والتقارب والتباعد .

والظاهرة التي تلفت الانتباه هنا ، انه بقدر ما كانت الثنائية غالبة ، كانت التثنية شبه غائبة (1) .

---

(1) هناك علاقة بين الاثنتين ، فالاولى موازنة بين اثنين والثانية صحبة بينهما ، واجتماعهما في حكم واحد غالبا .

فلم تظهر صيغة التثنية او شبهها الا في 27 نصا (باعتبار النص الاصل) وهي نسبة لا تتجاوز 5ر27 ٠/٠ وفي هذه النصوص ظهرت التثنية 50 مرة ، وهي نسبة لا تتجاوز 03ر2 ٠/٠ [1] ، وهذه نسبة نعتبرها منخفضة .
صحيح ان صيغة التثنية قليلة الاستعمال في اللغة بالمقارنة مع المفرد والجمع ، وذلك لصعوبة اصطحابها في الكلام على مسافة طويلة ، مثلها في ذلك مثل نون النسوة ، ولعل التثنية خاصة باللغة العربية . اذن نحن نقر بقلة تواردها في لغتنا ولكن ليس الى هذا الحد .

وقد قمنا باحصائية حزئية لاخذ فكرة تقريبية عن نسبة ورود هذه الصيغة في الشعر خصوصا . وشملت الاحصائية بصورة اعتباطية ، المعلقات السبع ، فكانت نسبة التثنية فيها 14٠/٠ كما شملت قافية اربعة حروف من شعر المتنبي [2] ، فكانت النسبة 5ر6 ٠/٠

وفي محاولة سريعة لتفسير هذه الظاهرة بدا لنا التفسير المحتمل هو أن : صيغة المثنى تصلح أكثر لاثنين يجمعهما حكم واحد ، وتنطبق عليهما صفات متحدة او متشابهة ، والشخصيتان هنا في نصوص المدونة مختلفتان تماما حيث اغلب النصوص اما غزل واما مدح ، والشاعر من جهه يتكلم عن الرقاد واللامبالاة والبخل والخلف ، ومن جهة ثانية يتحدث عن السهاد والتفاني والسخاء والوفاء ، هذا في الغزل ، اما في المدح فالحديث عن الغناء والرفعة والسخاء والعفو والسماحة ، من جهة والحاجة والاعتذار والتصاغر من جهة ثانية ، وفي هذه الوضعية تكون الثنائية أنسب ، لا التثنية . وما ذهبنا اليه هنا تؤكده كثرة التثنية - نسبيا - في قصيد احمد خيري الذي جمع بين الحبيبين في وضعية واحدة . مثال ذلك :

---

(1) النسبة التي نتحدث عنها هنا هي الى الابيات لا الى المفردات .
(2) الحروف هي الهمزة ، الباء ، التاء ، الجيم ، الدال ، وبلغت 1504 بيتا .

23 - وَتَمَيَّزَ نُورُ اثْنَيْنِ هُمَا غَيْدَاءُ الْحُسْنِ وَأَغْيَدُهُ

24 - صِنْوَانِ تَسَاوَى شَكْلُهُمَا كَالدُّرِّ تَشَابَهَ مُفْرَدُهُ

25 - مَشْيًا وَعَذُولٌ مِنْ كَثَبٍ يَسْتَرِقُ السَّمْعَ وَيَرْصُدُهُ(1)

27 - حَذِرَانِ خَفِيٌّ هَمْسُهُمَا مَنْ لِي بِالْوَاشِي أَجْلِدُهُ

29 - لاَ يُحْسِنُ قَوْلِي وَصْفُهُمَا مَنْ لِي بِزِيَادٍ يَسْرُدُهُ

30 - قَدْ فَاتَ الْكُلَّ جَمَالُهما كَالْمَعْدَنِ فُضِّلَ عَسْجَدُهُ

32 - كَمْ ضَلَّ بِمِثْلِهِمَا فَطِنٌ قَدْ كَانَ يَعِزُّ تَصَيُّدُهُ

وفي هذا الفصل اقتصرنا على الاشتراك في العناصر الايقاعية ، ونخصص الفصل التالي للاشتراك في المجالات المعنوية .

(1) في عجز البيت اختلال في الوزن ، ولم نعثر له على رواية اخرى .

الفصل الثاني

في

المجالات المعنوية المشتركة

بعد ان حاولنا في الفصل الاول من هذا الباب ، الاشارة الى الاشتراك في اهم العناصر الايقاعية ، يهمنا في هذا الفصل ان نتلمس الاشتراك في المجالات المعنوية الكبرى .

ونؤكد مسبقا انه لن يكون هناك اشتراك شامل كامل ، بل اشتراك بالغلبة ، يقبل بعض الاستثناءات ويسمح ببعض الخصوصيات التي تتمرد على السيرة العامة .

وقد رأينا ان اهم المجالات المشتركة هي : العذرية في النسيب ، والجدية والرصانة في القول ، وصحبة الليل ، وسنخصص فقرة لكل اتجاه من هذه الاتجاهات الكبرى في المدونة .

اولا : العذرية في الغزل

قد يكون من المفيد ان نعطي لمحة ولو مختصرة عن مضمون هذا العنوان على سبيل تنشيط الذاكرة .

عرف الغزل البدوي الذي غلبت عليه العفة والرصانة والبعد عن ملاهي الحضارة ومفاسدها بالغزل العذري ، نسبة الى قبيلة بني عذرة التي اشتهرت في بوادي نجد والحجاز بصفاء الحب ونقائه ، حتى اصبح ينسب الى الحب العذري كل شاعر انتهج ذلك السبيل ولو لم يكن من بني عذرة . والعذريون في غزلهم لا يشببون الا بامرأة واحدة يحبونها حبا صادقا عفيفا ، واكثر ما يطيب لهم وصف ما يلاقون من الم البعد ومرارة الهجران وعذاب الصدود . وقد قال احد شعرائهم ينوه بهذه الميزة : (طويل)

إِذَا مَا نَجَا الْعُذْرِيُّ مِنْ مِيتَةِ الْهَوَى فَذَاكَ وربِ الْعَاشِقِينَ دَخِيلُ (1)

وقريب من هذا قول احد شعراء المدونة وهو عبد العظيم الربيعي :

الْعِشْقُ لَنَا وَنَمُوتُ بِهِ وَيَلَذُّ لَدَيْنَا مَوْرِدُهُ

والغزل العذري " يصدر عن صدق وشدة / هوى وعن قلب مترع باحزان الحب واحساس يضطرم بعشق المحبوبة وعن نفس ذاقت عذاب الغرام ، انه غزل يعبر عن تجربة مدمرة عصفت بالشاعر فأرهقته وترامت عليه فهدته ، فجرى الشعر على لهاته يصور مأساته ويرسم انفعالاته ، ويرصد عبراته ، ويغني لذاته المتألمة ، كل ذلك في لفظ شريف ومعنى عفيف تغمره المودة والصفاء ، ويخلو من وصف داعر لاعضاء المعشوقة ولقصص اللقاء معها "(2) .

وقد رأينا بعد التجوال في ربوع مدونة " ياليل الصب " انه يمكن اطلاق هذه الصفة (العذرية على غزلها . وما يجري على النسيب هنا يمكن اعتباره عاما مشتركا ، لان النصوص التي تتعاطى الغزل تتجاوز 70 ./. (3) .

---

(1) انظر بطرس البستاني / ادباء العرب 284/1 ، ومحيط المحيط / مادة عذر /

(2) مجلة التراث العربي / العدد 19 أبريل 1985 .

(3) اذا احتسبنا المقدمات الغزلية .

وقد أعطى الحصري نفسه - وهو اصل المدونة - اشارة الانطلاق في هذا الاتجاه وحبب السير في هذا الدرب ، عندما اشاد بالحب العفيف واعتبره منزلة سامية، وحذر من العمل على افساده بالباطل، اذ قال :

28 - اَلْحُبُّ أَعَفُّ ذَوِيهِ أَنَا غَيْرِي بِالْبَاطِلِ يُفْسِدُهُ

وقد فهم شعراء المدونة تلك الرسالة التي وجهها الحصري ، بل كانوا من الطراز نفسه ، الا ان بعضهم لم يكتف بذلك فاراد ان يردد صدى صوت الحصري ويدعمه بمقولات اخرى .

فهذا تركي كاظم يطمئن حبيبه ، ويؤكد له الحرص على نقاء الحب والابتعاد عما يفسده :

10 - أَنَا لاَ أَرْضَى فِيمَا يُصْمِي يَنْبُوعَ الْحُبِّ وَيُفْسِدُهُ
11 - هَيْهَاتَ الرَّجْسُ أَقَرُّ بِهِ فَعَلاَمَ الصَّبُّ تَشَدُّدُهُ

وهذا مير بصري يدعو الى احترام الحب والابتعاد عن التصنع فيه ، ويحذر من التلفيق فيه :

18 - إِنْ لَمْ تَشْغَفْ بِالْحُبِّ فَدَعْ شِعْرًا مَصْنُوعًا تُنْشِدُهُ
19 - وَحَذَارِ الشَّوْقَ تُلَفِّقُهُ وَحَذَارِ الْوَجْدَ تُبَدِّدُهُ
20 - أَخْشَى أَنْ تُبْلَى الْيَوْمَ بِمَا قَدْ كُنْتَ كِذَابًا تَسْرُدُهُ

ويرى محمد خليفة التليسي ان حرارة الحب والاكتواء بناره مصدر الفن ، وبالتالي فهي مصدر اللذة ، اذ يقول :

9 - مِنْ أَجْلِ الْفَنِّ وَنَشْوَتِهِ تَهْوَى التَّعْذِيبَ وَتَقْصِدُهُ
10 - تُذْكِي النِّيرَانَ وَتُخْمِدُهَا وَصِرَاعُ الْحُبِّ تُصَعِّدُهُ
11 - بِصِرَاعِ الْحُبِّ لَهَا وَلَعٌ كَيْمَا بِالشِّعْرِ تُخَلِّدُهُ (1)
21 - زِيدِي النِّيرَانَ وَلاَ تَقِفِي فِي الْعِشْقِ، وُقُوفُكِ يُخْمِدُهُ .

اما كمال الجبوري فيسمو بمقاصد الحب ، ويعتبره مصدر الاعمال الجليلة وملهم الافكار العظيمة ، ويعطيه شمولية وبعدا خاصا ، يقول كمال :

1 - اَلْحُبُّ تَسَامَى مَقْصَدُهُ وَتَنَزَّهَ رَبِّي مُوجِدُهُ
2 - اَلْحُبُّ سَبِيلُ الْعَبْدِ لِمَعْرِفَةِ الْخَلاَّقِ فَيَعْبُدُهُ
3 - لَوْلاَهُ لَمَا ذُكِرَتْ لِلإِنْسَانِ الأَعْمَالُ تُخَلِّدُهُ
5 - هُوَ مَعْنَى الرُّوحِ وَسِرُّ الْكَوْنِ وَمَغْزَى الْفَنِّ وَمَقْصَدُه
7 - وَبِهِ إِلْهَامُ عَبَاقِرَةٍ وَنُهَى لِلْفِكْرِ يُهَدْهِدُهُ
9 - وَهُوَ الأَفْكَارُ لِفَلْسَفَةٍ لَوْلاَهُ لَعَزَّ تَفَرُّدُهُ
10 - قَدْ شِمْتُ هُدَى فِي مَنْهَجِهِ وَلَقِيتُ بِهِ مَا أَقْصِدُهُ .

وعلى هذا فان هؤلاء الشعراء لم يقفوا عند حب الحب فحسب ، بل قدموه في شيء من التبرير والعاطفة العقلانية .

وبعد الوقوف على هذا الاتجاه النظري ، نقدم نماذج من بعض الشعراء نريد ان تكون مطابقة لصفتين اساسيتين من صفات الحب العذري وهما : شدة الهوى والتفاني في الحب ، وان كان يصعب الفصل بين الاثنتين :

---

(1) ورد هذا البيت في المدونة : " كيها " بالشعر تخلده . ونظرا لعدم وضوح المعنى ، وورود "فاعلن" النادرة بدل "فعلن" الغالبة اعتبرتها "كيما" .

أ - شـــدة الهـــوى

ونقصد بهذا التعبير عنف الحب ، ومدى ما يفعله بالعاشق الذي لا يتمكن من الوصال ، وكيف يكون حاله .

يقول أمجد السامرائي :

7 - لاَ تَخْشَ هَوَايَ فَلَسْتُ بِهِ يَوْمًا لِلسِّرِّ أُبَدِّدُهُ
8 - قَسَمًا بِالْحُبِّ سَأَكْتُمُهُ وَأَصُونُ هَوَاكَ وَأُعْبُدُهُ
9 - يَا مَنْ بِجَمَالِكَ قَدْ شُغِفَتْ غَيْدَاءُ الْحُسْنِ وَأَغْيَدُهُ
10 - مَا زِلتَ تُحَاوِلُ سَفْكَ دَمِي وَإِلَيَّ السَّهْمَ تُسَدِّدُهُ
11 - حَتَّى أَثْخَنْتَ جِرَاحَ فَتًى دَنِفٍ يَشْجِيكَ تَنَهُّدُهُ
12 - مضنى والهجر يعذبه والهاجر طال تعمده

انظر في سمات الحب العذري التي ذكرناها قبل ، وقارن ، كيف انه لا يكتفي بالمحافظة على سرية الحب وصيانته ، بل يتجاوز ذلك الى مرحلة العبادة ويستمر فيها رغم انه مثخن بالجراح .

ويصل بعضهم الى مرحلة من السقم هي آخر عهد الانسان بالحياة ،واول عهده بالممات ، فيقول بشارة الخوري :

4 - مُضْنَاكِ وَوَصْلُكِ فِي يَدِهِ قَدْ ضَيَّعَهُ قَطِعَتْ يَدُهُ
5 - دَنِفٌ تَطْوِيهِ لَيْلَتُهُ بِهَوَاكِ وَيَنْشُرُهُ غَدُهُ
6 - نَفَسٌ يَتَرَدَّدُ فِي جَسَدٍ لَوْلاَهُ لَضَلَّتْ عُوَّدُهُ
7 - وَخَيَالٌ لَيْسَ بِهِ رَمَقٌ فَعَجِيبٌ مِنْهُ تَنَهُّدُهُ
8 - قَدْ بَكَّى اللَّيْلَ فَأَدْمُعُهُ جُمَّرٌ يَتَسَاقَطُ آبِرُهُ
9 - وَاسْتَهْوَى الْفَجْرَ فَرَقَّ لَهُ وَتَطَوَّعَ مِنْهُ أَمَرُّدُهُ .

كذلك يعبر حسين زيد الكيلاني عن هذا الشبح الذي تضاءل حتى لا يعرف نفسه ولا يحسها الا عن طريق الآهات :

1 - اللَّيْلُ قَضَى إِلاَّ شَبَحَاً أَنْفَاسُ اللَّيْلِ تُرَدِّدُهُ
2 - مَخْنُوقُ الزَّفْرَةِ مَوْجَعُهَا مَرْزُوءُ الصَّبْرِ مُبَدَّدُهُ
3 - لَوْلاَ الآهَاتُ يَصَعِّدُهَا لَمْ تَعْرِفْ مُهْجَتَهُ يَدُهُ
4 - لَوْ لاَمَسَ صَخْرًا خَافِقُهُ لَسَرَى بِالصَّخْرِ تَوَقُّدُهُ .

وكثيرا ما يكون التنهد هو الوسيلة الوحيدة للتعبير عن الوجود فلو قلبنا معولة ديكارت لقلنا في تلخيص لما يعانيه هؤلاء الشعراء : "انا اتنهد اذن أنا موجود" فالتنهد هو الوسيلة الوحيدة لتحديد المكان ، كما يقول محمود سماحة :

5 - وَالْوَجْدُ يَزِيدُ عَلَى مُضْنَى دَنِفٍ قَدْ فَاتَ تَجَلُّدُهُ
6 - لَوْ شَاءَ الصَّحْبُ عِيَادَتَهُ لَأَخَلَّ الْمَقْصَدَ عُوَّدُهُ
7 - مَوْلاَيَ عَمِيدُكَ صِلْهُ وَلاَ تَتَعَمَّدْ مَا تَتَعَمَّدُهُ
8 - لَمْ يَبْقَ مِنَ الْمُضْنَى إِلاَّ مَا أَضْنَاهُ وَتَنَهُّدُهُ .

وتتردد هذه الفكرة في المدونة كثيرا .

اما رشيد ايوب فيشير ذلك التناقض الغريب الذي يجعل الانسان يحن الى ما في داخله ، وما هو بين ضلوعه موجود لديه على الدوام :

عَجَبًا أَشْتَاقُ إِلَى رَشَإٍ مَرْعَاهُ حَشَايَ وَمَوْرِدُهُ
وَتَظَلُّ النَّفْسُ تَحِنُّ لَهُ وَيَظَلُّ فُؤَادِي مَرْقَدُهُ .

وفي هذا الميدان يكفي ان نذكر تكالب شعراء المدونة على صورة ذاك "السيف الذي تقتل به العيون" ولا تمسك الايادي مقبضه ، فقل من الشعراء من لم يشر بشكل صريح او بتلويح الى قول الحصري :

9 - يَنْضُو مِنْ مُقْلَتِهِ سَيْفًا وَكَأَنَّ نُعَاسًا يُغْمِدُهُ
10 - فَيُرِيقُ دَمَ الْعُشَّاقِ بِهِ وَالْوَيْلُ لِمَنْ يَتَقَلَّدُهُ
11 - كَلاَّ ، لاَ ذَنْبَ لِمَنْ قَتَلَتْ عَيْنَاهُ وَلَمْ تَقْتُلْ يَدُهُ
12 - يَا مَنْ جَحَدَتْ عَيْنَاهُ دَمِي وَعَلَى خَدَّيْهِ تَوَرُّدُهُ
13 - خَدَّاكَ قَدِ اعْتَرَفَا بِدَمِي فَعَلاَمَ جُفُونُكَ تَجْحَدُهُ ؟ !

ب - التفاني في الحب

ونعني بالتفاني في الحب مدى استعداد المحب للتضحية في سبيل حبه ، ورضاه باليسير وحتى المعدوم ، وهل تختفي الحسابات وفكرة الاخذ والعطاء ويبقى الحب على حرارته ولو كان التبادل مختلا كل الاختلال، بل حتى لو كان الامر من جانب واحد وفي اتجاه وحيد .

نلاحظ هنا ان الفكرة التي رفضها الشعراء عموما من النص الاصل هي قول الحصري : "أهواه ولا اتعبده" لانها لا تلائم رقة الهوى ، ولا تناسب التفاني فيه ، ولذلك فمن الشعراء من ناقضها كلية وعبر عن عبادة المحبوب او عبادة الحب دون تحرج . فيقول مثلا[1] :

---

(1) سنقدم الامثلة متتابعة دون ذكر اسماء الشعراء لعدم دلالتها هنا . ولكل شاعر بيت .

فَالْيُمْنُ بِوَجْهِكَ نَلْحَظُهُ ... وَالشَّعْرُ بِلَحْظِكَ نَعْبُدُهُ
قَسَمًا بِالْحُبِّ سَأَكْتُمُهُ ... وَأَصُونُ هَوَاكَ وَأَعْبُدُهُ
النَّجْمُ بِثَغْرِكَ أَرْصُدُهُ ... وَاللَّيْلُ بِشَعْرِكَ أَعْبُدُهُ
يَشْكُو لِلْخَالِقِ مَظْلَمَةً ... وَافَتْ مِنْ حُبٍّ يَعْبُدُهُ
أَنَا عَبْدُ الْحُسْنِ فَهَلْ عَلِمَتْ ... عَيْنَاهُ بِأَنِّي أَعْبُدُهُ
عَيْنَاكَ الْكَوْنُ وَفِتْنَتُهُ ... وَالْخَدُّ الْوَرْدُ وَأَعْبُدُهُ
فَجَمَالُ الْغِيدِ لَهُ أَرَجٌ ... يُحْيِيكَ فَتُصْبِحُ تَعْبُدُهُ
قَسَمًا بِعُيُونٍ أَعْشَقُهَا ... وَبِطَالِعِ قَدٍّ أَعْبُدُهُ
فَكَفَانِي أَنِّي أَعْشَقُهُ ... وَكَفَاهُ أَنِّي أَعْبُدُهُ
زِيدِي مَا شِئْتِ لَهُ تَلَفًا ... قَلْبِي يَهْنِيهِ تَعَبُّدُهُ
الْأَكْحَلُ عَيْنِي تَحْسُدُهُ ... تَهْوَاهُ الرُّوحُ وَتَعْبُدُهُ
وَأُعِيدُ عَلَى حُبِّي خَبَرًا ... أَنِّي أَهْوَاهُ وَأَعْبُدُهُ
مَوْلَايَ وَمِثْلُكَ لَا يَجْفُو ... صَبًّا يَهْوَاهُ وَيَعْبُدُهُ
لَا عُذْرَ لِمَنْ لَا يَعْشَقُهُ ... لَا لَوْمَ عَلَى مَنْ يَعْبُدُهُ
الْهَمْسُ بِصَوْتِكَ يُلْهِمُنِي ... وَالْحِلْمُ بِعَيْنِكَ أَعْبُدُهُ .

ومن الشعراء من لا يمنعه من وصف حبه بدرجة العبادة الا الخوف من الوقوع في المحاذر وركوب المخاطر ، فيقول مثلا :

لَوْلَا دِينِي وَإِلَهُ الْعَرْ ... شِ لَكُنْتُ أَضِلُّ وَأَعْبُدُهُ
أَهْوَاهُ وَلَوْلَا مُبْدِعُهُ ... لَجَهَرْتُ بِأَنِّي أَعْبُدُهُ
هُوَ مَعْبُودِي حَقًّا وَأَنَا ... مِنْ بَعْدِ الْخَالِقِ أَعْبُدُهُ .

ومن الشعراء من يستعمل افعال المقاربة مثل قولهم .

وَيَقُولُ نَكَادُ نُجَنُّ بِهِ ... فَأَقُولُ وَأُوشِكُ أَعْبُدُهُ
تَقِفُ الْأَنْفَاسُ لِطَلْعَتِهِ ... وَتَكَادُ الْأَنْفُسُ تَعْبُدُهُ
حَتَّى مَ أَظَلُّ صَرِيعَ هَوَى ... بِحَبِيبٍ أُوشِكُ أَعْبُدُهُ
يَا مَنْ أَوْشَكْتُ أَحُجُّ لَهُ ... وَكَرَبِّ الْكَعْبَةِ أَعْبُدُهُ

والعبادة هي اعلى مراتب التفاني . والكثيرون بشكل او بآخر اشاروا الى العبادة او الى العبودية ، وهما من عائلة واحدة :

قَالُوا أُفْنَتْكَ هَوَىً فَأَجَبْتُ الْعَبْدُ وَمَا مَلَكَتْ يَدُهُ
حَسْبِي إِنْ مِتُّ حَنَانُكِ لِي ... كَي يَكْمَدَ غِرٌّ يَجْحَدُهُ

والنوع الثاني من الدلالة على التفاني في الحب تساوي الاضداد تارة ، وعدم التمسك بالمقابل تارة اخرى .

مثال أول :

وَإِلَى مَ تُقَرِّبُ لِي حَتْفِي ... حَتْمًا بِوِصَالٍ تُبْعِدُهُ
إِنْ يُنْعِمْ رُوحِي فِي يَدِهِ ... أَوْ لَمْ يُنْعِمْ سَلِمَتْ يَدُهُ

ومثال ثان :

تَجْفُو فَأَبُثُّكَ مَا أَلْقَى ... شِعْرًا يُشْجِيكَ مُرَدَّدُهُ
وَأَقُولُ لَعَلَّكَ تُنْصِفُنِي ... فَيَطُولُ الصَّبْرُ وَأَحْمَدُهُ
وَيَلِجُّ الْعَاذِلُ يَنْصَحُنِي ... وَأَلِجُّ بِذِكْرِكَ أَسْرُدُهُ
ذَكَرَ الْحِرْمَانَ فَقُلْتُ أَجَلْ ... قَدْ أَضْنَانِي سَلِمَتْ يَدُهُ

ومثال ثالث :

مَوْلاَيَ يَدَاهُ تُحِلُّ دَمِي ... أُفْدِيهِ بِمَا تَجْنِي يَدُهُ
اَلْحُبُّ شَفِيعُ مَظَالِمِهِ ... وَالْحُبُّ حِمَاهُ وَمَسْنَدُهُ

والمثال الرابع :

إِنْ بَاتَ الْقَلْبُ عَلَى نَزَعٍ ... فَكَفَاهُ حَبِيبٌ يَعْبُدُهُ
أَوْ بَاتَ الصَّبُّ عَلَى جَزَعٍ ... فَكَفَاهُ خَيَالٌ يَنْشُدُهُ
أَوْ بَاتَ الْجَفْنُ عَلَى سُهْدٍ ... فَالْجَفْنُ تَدَاعى أَيِّدُهُ
أَوْ طَالَ اللَّيْلُ فَلاَ عَجَبٌ ... اللَّيْلُ حَرَامًا أَرْقُدُهُ
إِنْ كَانَ الْبُخْلُ سَجِيَّتَهُ ... فَالْحُبُّ كَرِيمٌ مَحْتِدُهُ
لَوْ كَانَ الذُّلُّ طَبِيعَتَهُ ... فَجَلاَلُ اللَّحْظِ يُؤَيِّدُهُ

ولا نريد بهذه الامثلة ان نقول ان كل الشعراء في المدونة كانوا على هذه الشاكلة ، بل يهمنا اثبات الاتجاه العام ، وان الجل سار على هذه الجادة ، ولو تفاوت الاسلوب واختلف الاداء .

والا فنحن لا نعدم من بين شعرائنا من يطرح سؤالا مهذبا او يظهر استغرابا محتشما يتعلق بسير العلاقة في اتجاه واحد ، ربما يغري حبيبه بتقديم المقابل . انظر الى قول انور خليل :

أَ أَمُوتُ فِداك شَهِيدَ هَوًى ... وَأَقُولُ لَقَدْ سَلِمَتْ يَدُهُ
وَيَفُوزُ سِوَايَ بِمَا يَهْوَى ... يَسْقِيهِ الْكَوْثَرَ أَغْيَدُهُ
وَأَنَا، وَالْيَأْسُ يُمَزِّقُنِي ... وَاللَّيْلُ تَأَبَّدَ أَسْوَدُهُ .

ثُم يضيـــف :

لَوْ يَعْرِفُ قَدْرَ مَلاَحَتِـــــــهِ لَحَبَانِـي الْوَصْلَ فَأُسْعِـــــــدُهُ
وَأَصُوغُ مَحَاسِنَـهُ شِعْـــــــرًا يَزْدَانُ بِـــهِ وَيُخَلِّـــــــدُهُ
فَيَهِيـــمُ الْفَـنُّ بِفَاتِنِـــــهِ وَيَتِيـــهُ الْحُسْـــنُ وَسَيِّـــدُهُ .

ونرى انور شاوّل يوجه تحذيرا لطيفا الى حبيبه ، فيقـــول :

أَطْفِـــيْءْ مِن رُّوحِـي شُعْلَتَهَـــا فَغِنَـــاءُ الصَّـــبِّ مُخَلِّـــــــدُهُ
وَسَيَبْقَـى قَلْبِـيَ مُنْبَعِثًـــــا بِنَسِيـــمِ الْفَجْـرِ تَنَهُّـــــــدُهُ
إِنْ قَبْرِي لاَحَ لِـذِي بَصَـــــرٍ وَعَلَيْـــهِ نَـــاحَ مُغَـــــــرِّدُهُ
فَحَذَارِ تَوَلْوِلُ فِـــي نَـــــدَمٍ مِسْكِيـــنٌ هَـــذَا مَرْقَـــــــدُهُ .

هذا هو الاتجاه الخاص ، وذلك هو الاتجاه العـــام الذي خلا من الوصف الداعـــر لمحاسن الحبيب او التصريح ببعض العلاقـات الخاصـة او اللقـاءات المريبـــة ، او حتى التعبيـــر عن التبييت لذلك . واذا بالغوا في التصريح قالوا :

لِلثَّغْـــرِ يَزِيـــدُ تَعَطُّشُـــــــهُ لِلنَّهْـــدِ يَطُولُ تَنَهُّـــــــدُهُ
وَيَهِيمُ لِقُبْلَـةِ خَدِّ منـــــــــك سبى الأَلْبَـابَ تَـــــــوَرُّدُهُ

او قـالوا :

يُغْرِي التَّقْبِيـلُ بِمَبْسَمِـــــهِ دُرِّيُّ الثَّغْـرِ مُنَضَّـــــــدُهُ
وَأَكَادُ أُقَبِّـلُ مَبْسَمَـــــهُ وَيَـرِفُّ عَلَـيَّ مُجَعَّـــــدُهُ .

الا ان النص الوحيد الذي شكل حالـة استثنائيـة وكان ينشد خارج السرب كما يقال هو جميل احمد الكاظمـــي، الذي تغنى بثلاثي الكأس والعود والوصال ، فكان قصيده انسجاما كاملا مع المحيط ، وابتعادا عن المأساوية التي تطبع الغزل في هـــــذه المدونة . يقول جميـــل :

أُمَتَاعُ اللَّيْلِ دَنَا غَدُهُ ... فَجْرٌ لِلصُّبْحِ سَنَشْهَدُهُ
مَا دَامَ الصَّبُّ لَهُ شَغَفٌ ... يَسْمُو بِالْأُنْسِ وَيَعْبُدُهُ
وَيُعَاطِي الْكَأْسَ أَخُو طَرَبٍ ... يُودِي بِالْهَمِّ وَيَطْرُدُهُ
حَيْثُ النَّشْوَانُ يَرَى مُتَعَا ... فِيمَا يَشْتَاقُ وَيَقْصِدُهُ
مَا رَامَ السُّكْرُ لَهُ خَدَرًا ... بِرُضَابِ الثَّغْرِ يُبَدِّدُهُ
قَدْ فَاقَ الْخَمْرَ بِنَشْوَتِهِ ... وَمَجَالُ الرَّشْفِ يُحَدِّدُهُ .

ويقول في الطرب :

لاَ طَابَ الشُّرْبُ بِلَا طَرَبٍ ... وَسَبِيلُ الشَّوْقِ مُعَبَّدُهُ
وَغِذَاءُ الرُّوحِ وَمُنْهِضُهَا ... فِي جَوِّ الْأُنْسِ مُصَعِّدُهُ
وتزيد النَّشْوَةُ مِن نَغَمٍ ... وَأَمِيرُ الْفَنِّ (مُحَمَّدُهُ)
فَيُفَطِّي النَّقْصَ بِمَجْلِسِنَا ... وَكَمَالُ الْأُنْسِ يُمَجِّدُهُ
وَيَهِيمُ السَّمْعُ بِنَبْرَتِهِ ... وَتُذِيبُ الْهَمَّ وَتُبْعِدُهُ
لَوْلَاهُ الْفَنَّ لَبَاتَ عَلَى ... إِغْفَالِ الدَّهْرِ مُجَمَّدُهُ
مِنَّا لِلشَّدْوِ فَكَمْ أَعْطَى ... فُولَا ذُ الصَّنْعِ وَأَصْلَدُهُ
وَعُيُونُ الْمَالِ لَهُ تُفْدِي ... لَا دَامَ الْمَالُ وَعَسْجَدُهُ
مَا نَفْعُ الْمَالِ وَفِي غَدِنَا ... سَيَزُولُ الْعَيْشُ وَأَرْغَدُهُ
فَنَؤُمُّ اللَّحْدَ بِلَا حِسٍّ ... نَامِ وَالرُّوحُ مُعَذَّبُهُ .

وبعد ان يطيل كثيرا في وصف الحبيب ووفائه بالوعد يقول :

بِهَدْيِ إِبْلِيسَ فَسِرْ نَهَمَا ... يُنْعِشُكَ الْحُسْنُ وَأُوْحَدُهُ

ولكنه يتكل على التوبة من تلك الذنوب ويقول :

وَسَبِيلُ التَّوْبَةِ مُتَّسِعٌ ... إِن فَاتَ الْيَوْمُ لَهُ غَدُهُ
فَتَرَجَّ الْعَفْوَ فَفِي يَدِ مَنْ ... يَسْمُو بِالْحُسْنِ وَيُوجِدُهُ

ثم يصف في نصه الطويل الذي بلغ 126 بيتا ، وهو الوحيد الذي فاق النص الاصل ، يصف الافعال الخيرة التي يأتي بها لتمحو من ذنوبه كالطهر واقامة الفرائض في وقتها .

ولعله بهذا يريد ان يدلل على ان وصفه كان على الحقيقة لا على المجاز، ولكنه مخافة ان لا يكون ذلك كافيا يقول :

وَصْفٌ لِلَّيْلِ وَسَاهِرِهِ ... بِإِطَارِ الصِّدْقِ أُقَيِّدُهُ
وَأَمُدُّ الشِّعْرَ بِهِ صُوَرًا ... يَرْعَاهَا الدَّهْرُ فَتَحْمَدُهُ
حَالٌ لِلرُّوحِ وَوَاقِعِهَا ... سَاعَاتُ الْأُنْسِ تُعَدِّدُهُ
صَبٌّ بِاللَّهِ زَهَاثِقَةً ... وَبِحُسْنِ الْكَوْنِ تَعَبَّدُهُ
مَا حَلَّ الْفَجْرُ صَحَا لِهُدَى ... عَنْ ثَوْبِ السُّكْرِ يُجَرِّدُهُ
فَتَعُودُ الْكَأْسُ لِمَكْمَنِهَا ... وبما فِي الْقَعْرِ يُبَدِّدُهُ .

ذلك هو جميل الكاظمي وليس جميل بن معمر فهما يتشاكلان في الاسم ، ويتباينان في الاتجاه.

ويبقى هنا ان نجيب على تساؤل محتمل ، وهو هل ان ما ورد في المدونة يعبر عن تجربة حقيقيه ام آهات مختلقة وزفرات مفتعلة "تروي ما لم تك تشهده " كما يقول مير بصري ؟

يبدو لنا ان التجربة اما ان تكون بالفعل واما ان تكون بالنقل ، أي بالممارسة او بالمثاقفة ، فالذي يعايش النصوص الادبية ويختار من بين اتجاهاتها الكثيرة اتجاها معينا يتمثله ويسير عليه ، لا يعتبر الا مجربا

أو شبه مجرب ، بل قد يتفوق المجرب بالدرس على المباشر بالنفس . فالاوصاف والصور التي قدمها شعر بشار والمعري دليل على ما نقول .

وكما يقول الدكتور محمد الهادي الطرابلسي في موضوع المواردة واذا كنا ،لا نشك في ان بعض هذه المغامرات لم يقع بالفعل ، فليس ذلك بقادح في قيمة الاثر ، كما ان التأكد من وقوعها لا يرفع من قدرها بالضرورة (1)

فالمهم هو الشعور بالصدق في التعبير والتناسق في التصوير .

(1) انظر بحث المواردة . ص 31 (مرقون) .

ثانيا / الجدية في المعارضة

من المعارضات ما هو ساخر هازل ، ومنها ما هو رصين جاد . ينجر الموقف الاول عن الهزؤ بالسابقين او الاختلاف معهم والرغبة في تحطيمهم والتدليل على ضعفهم ، وينبع الموقف الثاني من اجلال السلف والاعتراف لهم بمآثرهم وحب النسج على منوالهم ، وان كان تغاير معهم ، ففي اسلوب مهذب متزن .

ومما تجدر ملاحظته ان التحويل الساخر[1] قليل في الشعر العربي، ولذلك-بدون شك علاقة- باحترام السلف وآثارهم ، وبين هذا اللون وفن المعارضة تناسب عكسي) اذ أخصبت المعارضة الجادة في الادب العربي ، وقلت المحاكاة الساخرة . وقد تناولنا هذا الموضوع في الباب الاول من هذا العمل .

ومن المعارضة الساخرة قول ابي نواس (وافر) :[2]

إِذَا بَلَّغْتِنِي وَحَمَلْتِ رَحْلِي ... فَأَنْتِ مِنِّي بِمَنْزِلَةِ الْيَمِينِ
فَلَمْ أَجْعَلْكِ لِلْغِرْبَانِ لَحْمًا ... وَلاَ قُلْتُ اشْرَقِي بِدَمِ الْوَتِينِ

أو قوله :(كامل)

وَإِذَا الْمَطِيُّ بِنَا بَلَغْنَ مُحَمَّدًا ... فَظُهُورُهُنَّ عَلَى الرِّجَالِ حَرَامُ
قَرَّبْنَنَا مِنْ خَيْرِ مَنْ وَطِيءَ الْحَصَى ... فَلَهَا عَلَيْنَا حُرْمَةٌ وَذِمَامُ

يعارض بذلك قول الشماخ: (وافر)

إِذَا بَلَّغْتِنِي وَحَمَلْتِ رَحْلِي ... عُرَابَةَ فَاشْرَقِي بَدَمِ الْوَتِينِ

وَتَتَأَكَّد المعارضة ها لاتحاد الموضوع احيانا والبحر والقافية احيانا اخرى .

---

(1) وهو ما يقابل في الفرنسية : *LA PARODIE*

(2) انظر ابن رشيق / العمدة 291/2.

وقد ابتعدت المعارضات في مدونتنا عن هذا اللون المشاكس ، فلم تتناول الا المعاني الرصينة ، ولم تجر الا في الميادين السامية ، فاما غزل عفيف في لفظ شريف ، واما تأمل في احوال الدهر وتقلباته ، وتصرفات البشر ومذاهبهم واطوارهم ، واما دعوة الى الدين الاسلامي الحنيف ، والاشادة برسوله الكريم ، عليه افضل الصلاة وأزكى التسليم ، واما وطنية ملتهبة وايمان عميق بالوطن ، ودعوة الى تحريره من المحتل،واما مدح للعظماء اورثاء للفضلاء ، واما اشادة بالادب والعلم والدعوة الى المعرفة والفكر.كل ذلك في اسلوب رصين، وحتى اذارفضوا ما في النص الاصل ، اختاروا الاسلوب المناسب لذلك وجانبوا المواجهة الحادة .

وقد استأثر الغزل بالنصيب الاوفر في المدونة ، اذ ضمت 60 قصيدا تمحضت لهذا الغرض في وضعها الراهن على الاقل،كما شكل الغزل مقدمة لعشر منالقصائد في اغراض اخرى مختلفة .

وغلبة النسيب هذه تؤكد ما ذهب اليه زكي مبارك عندما اراد المقارنة بين دالية الحصري ودالية شوقي ، اذ قال :

"ولكن سأقتصر في الموازنة على صدر القصيدتين ، اذ كان النسيب هو السبب فيما يرجى لهما من الخلود "(1) .

ولا تتلعق الرصانة التي تحدثنا عنها بأهمية المواضيع ، وانحباسها في المجالات الحيوية ، ومعالجتها لمشاغل الناس والتعبير عن أحاسيسهم فحسب ، بل تتعلق كذلك بالاساليب ، فقد يكون الموضوع جادا والاسلوب هازلا .

---

(1) الموازنة بين الشعراء، ص 113 .

ويستثنى من هذه الجديـــة نصـان فقط احدهمـا اقرب الى النقد السياســـــي وهو قصيـد فوزي المعلوف في وصف ليلـة ممطرة، يقول فيه :

1 - هَـلْ سَيْلٌ يَهْـدرُ جَارِفُـــهُ أَوْ بَحْرٌ يَزْخَرُ مُزْبِـــــــدُهُ
2 - أَمْ وَحْلٌ يَغْطِـسُ عَابِـــرُهُ لِلرَّأْسِ وَمَا مَنْ يُنْجِـــــدُهُ
3 - لاَ يَنْفَعُ "كَالُوشٌ" فِيـــهِ وَ" الْكَنْزُ" وَمَا يَتَـــزَوَّدُهُ (1)
4 - لَمْ تُمْهِلْهُ بَلَدِيَّتُنَـــا حَاشَا حَاشَـا مَا أَسْـــرُدُهُ
5 - لَكِن نَصَبَتْ فِيهِ شَرَكَـــا لِفَتَىً مِثْلِي يَتَصَيَّـــــدُهُ
6 - فَيَكُفَّ عَنِ السَّهَرِ الْمُضْنِي وَيُرِيحُ الْجِسْمَ وَيُرْقِـــــدُهُ

ثم يستمـر في وصـف تلك الليلـة ووحلها ، فيقـول :

10 - وَبِرِجْلِي (كَالُوشٌ) لَزِجٌ يَهْـوِي فِي الْوَحْـلِ فَأُسْنِـــدُهُ
11 - (كَالُوشٌ) رِجْلِي تَزْرَعُـهُ فِي الأَرْضِ وَكَفِّـي تَحْصُـــدُهُ

ثم يقـول :

16 - وَشَرِقْتُ أُغَنِّي مِنْ وَلَهِـي (يَالَيْلُ الْوَحْلُ مَتَـى غَـــدُه)
17 - مَنْ لِي بِعَصًـا مُوسَـــى فَتَقِينِـي مِمَّـا أَشْهَـــدُهُ
18 - وَأَشُقُّ الْبَحْرَ وَأَعْبُـرُهُ وَأُقِيمُ الْوَحْـلَ وَأُقْعِـــدُهُ .

والعبث بالمعـاني الواردة في النص الاصل واضحـة ، فبدل ان يغرق في الحـــب ، يغطس في الوحل ، وبدل ان ينصب الشرك لطيف الحبيب ، تنصب البلدية الشـرك لـــه هو، وعوضا عن تلك الحكمـة المعهودة التي تـرددت في المدونـة بعد النـــص الاصل " من زرع حصد "يزرع هو برجله (كالوشا) ويحصد بيده كالوشا .

---

(1) الكالوش والكنز لعلها احذية عالية الكعوب ، طويلة العنق .

ومع ذلك ، فالقدرة الشعرية بارزة في النص ، من حيث تحويل الكبير الى الصغير ، وتوجيه الجاد الطريف الى الهازل الظريف .
وقد كان العنصر الموسيقي طاغيا بسبب الترصيع والتكرار وما يشبه الموشح ، اذ نجد الترصيع في الابيات 1،2،8،18 . اما التكرار فنقرؤه في الابيات : 4،7،17 .

وفي اشارته الى قصة موسى تشبيه ضمني طريف لذلك الوحل في عمقه وخطورته ، بالبحر الاحمر ، وما اهلك به قوم فرعون ؛

والنص الثاني في هذا الميدان ، هو قصيد محمود عزت المفتي ، وهو مداعبة لصديق ضاع جزء من عصاه التي كان يصطحبها ، ويوحي مطلع القصيد بان حبا جارفا سيعصف بالرجل ، وبعد ان يغرينا اذا هو يفاجئنا بشيء مختلف تماما ، يقول المفتي :

1 - اَلْجَفْنُ كَوَاهُ تَسَهُّدُهُ وَالصَّدْرُ شَوَاهُ تَنَهُّدُهُ
2 - لَمْ تَبْلُغْ رُوحِي حُلْقُومَا وَلِسَانِي جَارَ تَشَهُّدُهُ
3 - فَيَقُولُ عَذِيرُ الْقَوْمِ أَيَا مُتَلَهِّفُ مَاذَا تَفْقِدُهُ
4 - فَأَجَبْتُ أَضَاعَ أَبُو شَادِي شَيْئًا ذَا شَأْنٍ أَنْشُدُهُ
5 - هُوَ تَذْكَارٌ مِنْ وَالِدِهِ مَنْ فِي الدُّنْيَا هُوَ مُوجِدُهُ
6 - قَدْ أَوْرَثَهُ يَا قَوْمُ عَصَا كَانَتْ فِي الْمِشْيَةِ تُسْنِدُهُ
9 - عَجَبًا لِعَصًا سُرِقَتْ يَدُهَا وَالسَّارِقُ مَا قُطِعَتْ يَدُهُ
15 - يَا أَحمدُ لاَ تَأْسَفْ أَبَدًا فَالْمَرْءُ يُفِيدُ تَجَلُّدُهُ
17 - وَعَصَاكَ قَدِ افْتَقَدَتْ عُضْوًا حَسَّاسًا سَوْفَ تُجَدِّدُهُ
19 - صَارَتْ قَرْعَاءَ وَيُعْوِزُهَا شَعَرٌ مَجْدُولٌ تُفْرِدُهُ
23 - لاَ تَتَّهِمَنَّ بِهَا أَحَدًا بَلْ أَصْلِحْ مَا هُوَ مُفْسِدُهُ

25 - لَوْ أَعْرِفُ سَارِقَ حِلْيَتِهَا فَبِرَأْسِ عَصَاكَ سَأَهْبِدُهُ (1)

فقد رأينا كيف يستعمل " قطع اليد " و " التجلد " و " التجديد " وكيف تحول الشعر الاسود الجميل الى قرع ، ومع ذلك فقد أوقع المفاجأة في اتباعه الهزل بعد ذلك المطلع الجاد .

وكما اشرنا الى ذلك قبل ، فالنصان كالاستثناء الذي يؤكد القاعدة ، ولا يخرمها .

والنصان طريفان لا من حيث خصوصيتهما فحسب ، بل كذلك من حيث اسلوبهما .

واذا اردنا ان نرتب المواضيع التي تناولتها المدونة تبعا لحجمها قلنا انها: الغزل، السياسة والوطنية ، المدح والرثاء، الدين الاسلامي ، العلم والادب ، التأمل ، الهزل والمجون ، الوصف .

الموضوع	عدد النصوص	النسبة المائوية
الغزل	60	58ر25
الوطنية والسياسة	13	12ر62
المدح والرثاء	9	8ر73
الدين الاسلامي	7	6ر79
العلم والادب	6	5ر82
التأمل	4	3ر88
الهزل والمجون	3	2ر94
الوصف	1	0ر97
المجموع	103	99ر96

(1) سأهبده بمعنى اكسره ، ولم يستعمل هذا المقطع غيره في المدونة .

وتجدر الاشارة الى ان تصنيف النصوص هنا تابع للغلبة فيها ، فقد نصنف نصا في ميدان ما ، وهو يحتوي على مواضيع اخرى ، فنأخذ الغرض الرئيسي ، كما اننا اعتبرنا هنا في موضوع النسيب النصوص المتمحصة ، ولم نحتسب في الجدول تلك المقدمات الغزلية التي تكون هامة أحيانا ، كما ننبه على احتساب النص الاصل في هذه الاحصائية .

ثالثا / حضور الليل

ومن المعاني التي اشتركت فيها المدونة كذلك ، هذا الحضور الكثيف لليل ، على الحقيقة او على المجاز، وان اختلف التعامل مع الليل وتباين نوع العلاقة به ..

وقد سبقنا الى تسجيل هذه الملاحظة احد شعراء المدونة ، وهو علي بن هاية في قوله :

1 - الصَّبُّ تَبَاطَأَ مَوْلِدُهُ عَجَبًا ! مَا حُدِّدَ مَوْعِدُهُ

2 - تَرَكَ الشُّعَرَاءَ وَقَدْ كَلِفُوا بِاللَّيْلِ وَسُهَّدَ عُوَّدُهُ

ولعل علي بن هاية على حق في ان الحضور المكثف لليل كان من تأثير الحصري، ومطلعه الذي اشتهرت به قصيدته ، فقد كان الليل مطلعا في ثماني عشرة قصيدة ، سبع منها تستلحق صدر المطلع بنصه ، مثل حسين الظريفي والشيخ علي عقل ، وغيرهما أو تأخذ بنيته مع تحويل بسيط مثل " مسهد " الذي يقول :

مَا لَيْلُ الصَّبِّ وَمَا غَدُهُ إِلاَّ كَمَدٌ يَتَزَوَّدُهُ

أو سيد احمد الحردلو الذي يقول :

يَالَيْلُ الْحُزْنُ مَتَى غَدُهُ وَمَتَى تَنْزَاحُ مَشَاهِدُهُ

وبنظرة سريعة الى المدونة يتأكد انه لم يستلحق اي مقطع من قصيد الحصري بمثل ما استلحق به مقطع "ياليل الصب" إما صدر البيت او جزء منه او العجز او المطلع بكامله.

وهذا ما يجعلنا نقول ان ملاحظة علي بن هاية ليست عبارة شعرية عادية، بل هي ملاحظة متأملة قائمة على الحقيقة.

وقد انضم الى علي بن هاية في ملاحظته هذه شاعر آخر هو محمد علي حسن، فأشار الى الاهتمام الخاص بالليل، اذ قال:

وَأَنَا الْمُشْتَاقُ إِلَى شِعْرٍ ... مِمَّنْ يُرْضِيكَ تَفَرُّدُهُ
فِي نَظْمِ اللَّيْلِ مَتَى غَدُهُ ... وَيُجَارِي اللَّحْنَ وَيَقْصِدُهُ

وقد كان حضور الليل لافتا للنظر في بعض النصوص لكثافته. مثل قصيد جميل احمد الكاظمي، وجميل صدقي الزهاوي، وعباس الصالحي، ومسهد، وقيصر المعلوف.

ونمثل لذلك التواتر بنصين احدهما لأحمد الكاظمي:

1 - أُمَتَاعُ اللَّيْلِ دَنَا غَدُهُ ... فَجْرٌ لِلصُّبْحِ سَنَشْهَدُهُ
20 - لاَ بَاتَ اللَّيْلُ عَلَى خَلَلٍ ... وَيَمِينُ الْعُزْلَةِ تُبْعِدُهُ
44 - وَيُبَاهِي اللَّيْلُ بِهِ قَمَرًا ... فَيُقِرُّ الْحُسْنَ وَيُشْهَدُهُ
59 - وَدَعَاكَ الشَّوْقُ إِلَى مُتَعٍ ... يَقْضِيهَا اللَّيْلُ مُجَرَّدُهُ
69 - لَيْلُ مَا أَسْوَدَ بِهِ أَمَلٌ ... مَا دَامَ الشَّوْقُ يُمَدِّدُهُ
77 - سَهْرَانَ اللَّيْلِ وَثَالِثُنَا ... وَأَصِيلُ الْفَنِّ مُسَهَّدُهُ
82 - وَصْفٌ لِلَّيْلِ وَسَاهِرِهِ ... بِإِطَارِ الصِّدْقِ أُقَيِّدُهُ
102 - وَيُزِيلُ الطُّهْرُ قَذَى إِثْمٍ ... عَاطَاهُ اللَّيْلَ مُسَهَّدُهُ

هذا بالاضافة الى ملازمات الليل الاخرى كالفجر والسهاد والسهر وغير ذلك :

وثانيهما لمسهد ، وهو نص قصير بالمقارنة مع نص احمد الكاظمي ، لو ذهبنا الى تفسير سبب الكثرة بطول القصيد .

1 - مَا لَيْلُ الصَّبُّ وَمَا غَدُهُ إِلاَّ كَمَدٌ يَتَزَوَّدُهُ
2 - سِيَانِ لَدَيْهِ طُلُوعُ الْفَجْرِ وَلَيْلٌ أَطْبَقَ سَرْمَدُهُ
3 - أَسْيَانَ يَشُقُّ سُكُونَ اللَّيْلِ زَفِيرٌ مِنْهُ يُصَعِّدُهُ
8 - اللَّيلُ أَقَامَ وَأَغْمَدَ سَيْفَ الْفَجْرِ فَمَنْ سَيُجَرِّدُهُ
14 - اللَّيْلُ ضَنِينٌ بِالْأَسْرَارِ لَوَ انَّ الْمَدْمَعَ يُسْعِدُهُ
15 - يَا لَيْلُ لَقَدْ أَحْيَاكَ هَوَى سَهْرَانُ الطَّرْفِ مُسَهَّدُهُ
20 - قَدْ شَابَ اللَّيْلُ وَلاَ عَجَبٌ فَأَرَاهُ تَقَادَمَ مَوْلِدُهُ

اما مشتقات الليل وملازماته فهي كثيرة في النص ، كالفجر والنجم والمجرة وغيرها ...

واذا كان لهذا التكاثف معنى خاص ، فسنبحث عنه في ميدان الخصوصيات المميزة ، التي ستهتم بالبحث عن الهويات .

هذا وقد احصينا تواتر كلمة الليل في المدونة مع فرعين قريبين منها ، وهما الظلمة والسحر ، فوجدناها وردت 189 مرة . ولو احصيت الملازمات الاخرى مثل السهاد والسهر والفجر ولالاء الفرقد والنجوم والمجرة لتجاوز العدد 500 .

ويقابل هذا الحضور الغالب ، غياب الليل او اي معنى من معانيه في تسعة عشر نصا ، فهل لذلك سبب يمكن تفسيره ؟

نلاحظ ان ثمانية من هذه النصوص في موضوع الغزل ، وغياب الليل في ميدان الغزل خصوصا، وفي هذه المدونة بالذات امرمحير بسبب اهمية عنصر الليل في ميدان الغزل ، والتأثير الذي مارسه النص الاصل على النصوص الاخرى .

الا ان خمسة من هذه النصوص قصيرة جدا من 3 - 6 ابيات ، وبعضها لا شك في انه جزء من قصيد أطول مثل معارضة نجم الدين القمراوي ومحمود الناظر ، وبعضها الاخر نعتقد نقصانه بالقياس الى جل نصوص المدونة . وقد نستبعد ان يأتي شاعر ليعارض نصا من 99 بيتا ، فلا تجود قريحته الا بثلاثة او ستة ابيات .

لذلك فاننا نفترض وجود الليل في ما ضاع من القصيدة ، اما النصوص الثلاثة الباقية ، فهي لجعفر ماجد واحمد عبيد وخليفة محمد التليسي وقد سيطر الانسجام مع المحيط على قصيد خليفة محمد التليسي ، وانتفت منه المأساوية تماما. وربما لذلك خلا من عنصر الليل ، اذ سهره وسواده ومخافته وجحوده ، تلازم المأساة اكثر من غيرها .

اما جعفر ماجد ، فلعل بيئته الحضرية التي تشع فيها الانوار وتقل فيها الظلم ، قد افقدت الليل خاصيته القديمة فلم تعد له تلك الهيبة التي كان يتمتع بها في السابق ، ولم يعد يحوطه ذلك الغموض المخيف .

كما ان الحب ، فقد سلطانه الذي كان يزيد به الليل ظلاما على ظلامه وطولا على طوله ، بل يحول به النهار الى ليل .

واذا كان هذا التوجيه مقبولا، فانه ينطبق بالكامل على احمد عبيد.

اما النصوص التي تتناول مواضيع اخرى غير الغزل كالسياسية والوطنية والعلم والتأمل والمدح ، فمن المعقول ان لا يظهر فيها الليل الا على سبيل المجاز .

وفي المدح والسياسة والتفاؤل والاشادة بالعلم، يحضر النهار اكثر من الليل والنور اكثر من الظلام .

واخيرا ، فقد اشتركت نصوص المدونة في ظاهرتين اثنتين :

الاولى : جمال اللغة في بعدها عن الحوشي المبتذل وتجنبها للغريب الذي تنفر منه الطباع . ويستطيع القارئ العادي ان يمر على المدونة بكاملها دون اللجوء الى معجم لغوي ، اللهم الا في النادر الذي لا يعتدّ به .

الثانية : اختفاء كلي لاسماء النساء المتغزل بهن . وحتى الاسماء العربية الرمزية القديمة كهند ودعد وغيرها .

ويمكن ان نضيف هذا الى الاحتشام الذي طبع المدونة من جهة ، والوفاء لتجربة النص الاصل من جهة ثانية .

خاتمة الباب الثاني

الى هنا نكون قد تأكدنا بصورة ملموسة من تماثل المدونة في التعامل مع العناصر الايقاعية غالبا، والتشابه في ذلك أحيانا .

لذلك فان خيطا فنيا واحدا يشد أوصالها ويربطها ربطا محكما، يوفر لها التماسك واللحمة .

كما ان المجالات المعنوية ، التي جمعت بين نصوص المدونة، أظهرت من صلات القربى وعوامل التشابه ما يعدها للتكامل والتعاضد والانصهار . كما بدا واضحا من ذلك ثبوتية الشعر العربي ، وتمسكه الصارم بتقاليده واطره خاصة .

كل ذلك يجعل المدونة تبدو منصهرة في اطار دلالي فني موحد ، وان ظهرت فيه الخصوصيات وتباينت الهويات .

وهذه الهويات الخاصة، وما يحركها من اختلاف في الدوافع وتنوع في النظرات والمواقف في الاطار الواحد ، ستكون موضوع الباب التالي .

الباب الثالث

في

الخصائص المميزة

النصوص الادبية عامة والشعرية منها خاصة لها صفاتها التي تشدها الى جنسها الادبي ، ولها بصماتها التي تميز كل واحد منها عن غيره ، تماما كالمخلوقات البشرية لها سماتها المشتركة العامة ، كمالها قسماتها المميزة الخاصة . فالنصوص تتشاكل وتتباين ، وفي اطارها الملزم ما يجعلها تأتلف ، كما ان في النسيج الخاص كل منها ما يجعلها تختلف .
هذا ما يمكن بعض القراء ، من الحاق النصوص بأصحابها ، دون ان يكونوا قد سمعوها من قبل ، كما قد يرفضون نسبة بعض النصوص الى ادباء معينين ، لاختلافها مع الطابع المميز لاديب بعينه ، حتى ولو كانت من انتاجه .

في هذا الاطار حاولنا - في الباب السابق - ان نتلمس عناصر التماثل والتشابه في مدونة "ياليل الصب" وهنا في هذا الباب ، نتحسس آثار التمايز ، وننقب عن الهويات الخاصة .

ونظرا لاتساع المدونة وتعدد مواضيعها ، فسنكون مضطرين لانتقاء مجالات المقارنة ، متغاضين عن بعضها الاخر ، دون التقليل من اهميته ، وسنبحث عن هذه الخصائص اولا من خلال التعامل مع الليل ، الذي رأينا انه كعنصر شبه قار في المدونة ، وثانيا من خلال الموقف من الحب ووصف الجمال ، اذ لاحظنا أن النسيب هو الموضوع السائد في المدونة ، إما غرضا قائم الذات واما مقدمة لموضوع آخر .

لذلك سنقسم الباب الى فصلين : الاول بعنوان " النظرة الى الليل" ، والثاني " وصف الحب والجمال " .

الفصل الاول

النظرة الى الليل

هناك "حين من الدهر" هو الليل يقتضي من الانسان تعاملا خاصا ويجبره على سلوك معين .

ولعل الليل يستمد سلطانه وسحره من ذلك الرداء الاسود الذي يلف الكون في فترة زمانية محددة ، يعم فيها السكون ويخيم الهدوء . تتقيد فاعلية البصر ، فتتحرر طاقة البصيرة ، وتتضاءف الاحجام وتتلامس الالوان في منظار المخيلة العجيب .

والشعراء العرب وهم يعيشون في بيداء مترامية الاطراف ، شديدة الظلام قليلة المعالم ، اذا سكت فيها صفير الرياح ، تعالى عواء الذئاب وزئير الاسود ، قد اهتموا بالليل في شعرهم ، فاشتكوا فيه واليه فراق الحبيب وجفوة الدهر ، وتغنوا ببطولاتهم ، وقدراتهم الخاصة على اجتياز تلك المفازات ليلا ، وجرأتهم على ركوب الاخطار في بحر من الظلمات ؛ تناولوا الليل على سبيل الحقيقة واستخدموه على سبيل المجاز . فلا عجب لذلك ان نرى هذا الظرف الزماني الخاص عنصرا شبه قار في مدونة يالليل الصب التي تمنح منابع التراث العربي ، ولا غرابة كذلك ان نرى هؤلاء الشعراء قد تناولوا الليل من زوايا مختلفة وعبروا عنه بأساليب متنوعة تبرز اختلافاتهم الشخصية ورؤاهم المتشابهة احيانا والمتباينة احيانا اخرى .

وقد ميزنا في المدونة ازاء الليل ثلاثة مواقف ، اولها : طول الليل وانتظار الخلاص في الصباح ، وثانيها فواجع في الليل ومصائب في الصباح ، لا فرق بين الاثنين ، وثالثها يرى في الليل كمال المسرات وحفظ الاسرار ، فينزعج لصياح الديك اكثر مما يقلق لظهور الواشي وحضور العذول .

وتعود الفروق بين الاتجاهات الثلاثة ، والفويرقات بين الاتجاه الواحد الى اختلاف الشخصيات ، وهو ما ينجر عنه حتما اختلاف الاسلوب "فكلما اختلفت عبارتان وقد افهمتا معنى واحدا فالفرق بينهما منوط بالاسلوب لا محالة . واول ما يميز اسلوبا عن اسلوب هو تفضيل طريقة تركيبية على طريقة تركيبية اخرى . أضف الى ذلك ان الطرق الاسلوبية تكشف عن الكثير من المميزات لاصحابها حتى ليمكن من خلال الاسلوب ان نحدد الشخصية . ولقد قال بعض النقاد : ان الاسلوب هو الرجل نفسه"[1] .

وقد قسمنا هذا الفصل الى ثلاثة اقسام ، يضم كل منها فئة من الشعراء تبعا لائتلافهم وتقارب نظرتهم الى الليل :

- القسم الاول : آلام الليل وآمال الصباح .
- القسم الثاني : جمال الليل ومسراته .
- القسم الثالث : احزان الليل وهموم الصباح .

وقبل ذلك هناك ملاحظة لا بد منها ، وهي اننا واعون بذلك الضيم الذي تدخله دراسة المحاور هذه على المنهج البنيوي الذي يتطلب دراسة النص في بنيته الكاملة . اما في هذه الحالة ، فلا بد من عزل وحدات صغيرة لا يجمع بينها الترتيب في القصيد ولكن تشدها الصلة الدلالية وتربط بينها . وسوف نحاول جبر هذا الكسر او التخفيف من آثاره ، إما بالاشارة الى الاطار العام للنص ، وإما بايراد ابيات لا تنتمي الى الوحدة " الجديدة" ، ولكنها ، قد تساهم في توضيح الاطار وفهم الموضوع .

وبعد فاننا نعتمد على رأي بريك القائل : ان البيت الشعري ، هو الوحدة

---

(1) د. تمام حسان ، الاصول ، ص 84. والدكتور حسان يعني ، ببعض النقاد ، بيفون . فالقولة معروفة له .
انظر جان مونان ، مفاتيح الالسنية ، ص 134 تعريب الطيب البكوش .

الايقاعية والتركيبية الهامة التي ينبغي ان تنطلق منها دراسة التشكل الايقاعي والدلالي[1] .

ثم اننا في الوحدة المعزولة ، نضع امام كل بيت رقمه الترتيبي في النص عندما كان في وضعيته الاصلية الكاملة .

---

(1) نقلا عن توفيق الزيدي / اثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ، ص 77 .

القسم الاول

- آلام الليل وآمال الصباح

ننطلق في هذه الفقرة من تحليل الوحدة التي تتناول الليل في "النص الاصل" لان المقارنة الاسلوبية ستتخذه مرجعا في الاساس وتعود اليه على الدوام .

يقول أبو الحسن الحصري

1 - يَالَيْلُ الصَّبُّ مَتَى غَدُهُ أَقِيَامُ السَّاعَةِ مَوْعِدُهُ

2 - رَقَدَ السُّمَّارُ فَأَرَّقَهُ أَسَفٌ لِلْبَيْنِ يُرَدِّدُهُ

3 - فَبَكَاهُ النَّجْمُ وَرَقَّ لَهُ مِمَّا يَرْعَاهُ وَيَرْصُدُهُ

أول شيء يلفت نظرنا في هذه المجموعة هو البيت المطلع الذي يمكن اعتباره ظرف زمان مخيف : الليل ، الغد ، الساعة ، الموعد ، الليل بأخطاره وخفاء اسراره والغد بغموضه ومجهوليته والساعة باهوالها وشدائدها ، والموعد بما يبيت وما يخبيء ، فكل ألفاظ المطلع زمانية او متعلقة بالزمان، وما لم يكن زمانا اصبح كذلك بالامتزاج او الاضافة ، الصب امتزج بالليل فاكتسب بعض خاصياته : " الغد " و "متى" لا تكون الا للاستفهام عن الزمان. والساعة تلازم "القيام" مضافا اليها .

وهذا الركام من مدلولات الزمان في البيت الاول ، نجد صداه يتردد في القصيد بكامله ، باختلاف الدوال احيانا واصطحابها أحيانا اخرى ، (الايام - الليالي - الدهر - الدنيا - الزمان الخ ...)

وربما كان ذلك الالحاح الدهري على ذهن ابي الحسن ناتجا عن ما أصابه من نكبات بسبب الدهر ، من ذهاب البصر الى فقدان الام ، من نكبة القيروان الى رحيل الوالد ، من موت الابن وهجر الحبيبة الى الوشايات والدسائس التي يتعرض لها بسبب تفوقه من جهة ،وحدّة طبعه وتحفزه للهجوم من ناحية اخرى .

ان ألفاظ الزمان المختارة في البيت المطلع مأساوية بشكل خاص فالغد في الثقافة العربية لا يعبر عن الصباح بقدر ما يعبر عن ذلك المستقبل المجهول الذي يغيّبُ عن الانسان باستمرار ما يحمله من مفاجآت : أهي المسرات والافراح ، ام الآلام والاتراح ، فبينما اليوم ضاحك مستبشر اذا بالغد كالح مكشر .

وهناك قيام الساعة وما يوحي من نهاية العالم واهوال الحساب والعقاب وفناء الدهر . وليست القيامة في النهاية الا غدا مجهولا ، فيكون الليل وما يحمله من تأويلات ، والساعة وما تزخر به من معان والغد وما يضمره من مفاجآت ، مدلولات قد تضافرت للتعبير بكثافة عن المصير القلق الذي يتخيله الشاعر .

ويدعم هذا التوجيه في مجموعة الليل عند الحصري ، ترديد القاف (4 مرات) : قيام - رقد - أرق - رق› وكذلك تواتر الشدة (10 مرات) : الصب - الساعة - السمار - ارقه - يردده . فشيوع القاف وهو حرف حلقي من حروف الشدة والاستعلاء يوحي هنا بالتضايق والانفعال ، خاصة وان جدول الاختيار يسمح باستبدال بعض الكلمات" القافية" دون التأثير على الوزن [1]، كذلك فان تواتر الشدة يوحي بالتوتر . فلم يكن اختيار المعجم هنا اعتباطيا اذن ، وانما كان مبررا وتعبيرا عن حالة قصوى من التوتر .

ورغم كل ذلك فان الحصري لم ينس العناصر الجميلة من الليل ، فبريق النجوم البريء أوحى له بالتعاطف والمواساة والرقة فكانت النجوم اكثر حنانا من الانسان على اخيه الانسان .

ولأبيات الليل عند الحصري موازنة خاصة ، تزيد في كثافة الموسيقى :

---

(1) رقد : نام ، هجع - ارق : أسهر ، أسهد .

في البيت الاول نجد صدرا يحمل مبتدأ وخبرا وعجزا يتضمن خبرا ومبتدأ ، وفي البيتين الثاني والثالث نجد في الصدر الافعال الماضية وفي العجز الافعال المضارعة ، ويتضح ذلك في الشكل التالي :

الصدر	العجز
1 - ... الصب متى غده	اقيام ... موعده
2 - رقد .. فارقه	..... يرددة
3 - فبكاه ... ورق له	.... يرعاه ويرصده .

وتزداد الموسيقى كثافة بصوت الهاء الذي لازم صدور الابيات فيما يشبه التصريع . وبما ان الماضي يدل على الانقطاع والمضارع يدل على الاستمرار، نؤول ذلك بان بكاء النجم ورقته لم تمتد على طول فترة المعاناة ، وانما كان ذلك لحظة ثم تركته لهمومه ،

وليل الحصري الطويل الذي ينتظر صاحبه تغير الحال مع الصباح، يصادف هوى في نفوس طائفة من الشعراء ، منهم احد عبد الستار الجواري الذي يقول:

1 - اللَّيْلُ تَطَاوَلَ أَسْوَدُهُ وَنَأَى عَنْ ذِي كَلَفٍ غَدُهُ

2 - مَا قُلْتُ تَصَرَّمَ أَوَّلُهُ إِلاَّ وَتَلاَلاَ فَرْقَدُهُ

3 - يَالَيْلُ وَفِيكَ شَجَا سَقَمِي مَا زَالَ صَدَاكَ يُرَدِّدُهُ

4 - وَسُهَادِي سَهْمًا نَحْوَهُمُ مَا زَالَ الأَنْجُمُ تَشْهَدُهُ

5 - لِي فِيكَ جُفُونٌ مَا عَرَفَتْ طَعْمًا لِلْغَمْضِ تَزَوَّدُهُ

6 - لِي فِيكَ حَبِيبٌ مَا فَتِئَتْ رُوحِي الْحَيْرَانَةُ تَنْشُدُهُ

7 - أَغْفَى وَسَهِرْتُ وَطَابَ لَهُ فِي لَيْلِيَّ السَّاهِرِ مَرْقَدُهُ .

الليل هناك شديد الطول ، وهنا طويل ولكنه موصوف بالسواد . واهتمام الشاعر به كان اكبر اذ خصص له 7 أبيات كاملة ، تردد فيها " الليل" كثيرا، اسما ظاهرا اوضميرا مع نداء النكرة المقصودة وضمير المخاطب . وقد شكل الشاعر بنفسه ثنائيا مع الليل :

- ياليل وفيك شجا سقمي ....
- لي فيك جفون ما عرفت طعما للغمض .....
- لي فيك حبيب ....

ولقد اوحى الشاعر منذ البداية انه يعتبر الليل مسؤولا عما يجري ، فاعطاه حركية خاصة ، باختياره لافعال المطاوعة التي تتابعت في البيتين : 1،2 : تطاول ، نأى ، تصرم ، تلألأ ، وهي افعال توحي في طبيعتها بالحركة الذاتية . ثم ان " الجواري " ناجى الليل طويلا يشكو اليه همومه ويستعطفه ، الابيات : 3،4،5،6،7 واطال الحوار معه حتى ان القارئ يشعر بارتباط بين الاثنين ، فقد اودعه كل غال وعزيز : الجفون ، الحبيب ، الروح ، واذا بدا صاحب النص الاصل مستسلما لقدره قانعا بمصيره ، فان الوضع هنا مختلف ، بل تحرك واستخدم مختلف الوسائل ، من اقناع واستعطاف وايلام، لعله يقلب الموازنة لصالحه .

ورغم عناد الليل الذي لا يشيب ، بل يتجدد شبابه مع مرور الوقت ، فقد استطاع الشاعر ان ينقل اليه العدوى ، عدوى الهيام وآلام الاسقام، حتى وصل به الى حد المشاركة فتولى ترديد صدى الاسقام وارسال اسهم السهاد الى الحبيب ، وهنا يكون الجواري قد قلب الآية وخلق المفاجأة ، وفي مقابل السهام القاتلة التي ترميها عيون الحبيبة ، استطاع ان يخلق سهاما نارية من عنده ، مصدرها حرارة الهوى وألَمُ السهاد ، يرسلها فتصل الى محبوبته في مرقدها ، والنجوم شاهدة على ذلك .

ويشيع الترصيع الجميل في ابيات الجواري الى ان يتوجها بتلك الصورة التقابلية في البيت 7 ، والموازنة بشكليها التقابلي والازدواجي تؤدي دور المحتضن للمعنيين المتفاعلين تفاعل تقارب او تباعد ، فيتضح ان المعول عليه هو ما يتولد عن المعنيين مجتمعين ، لا على ما يفيده كل منهما على حدة (1) .

والمقارنة بين النص الاصل ونص الجواري تعطي حركية وتأثيرا في نص الجواري ، وتأثرا واستسلاما للقدر في نص الحصري ، صحبة طويلة الليل في نص الجواري ، ولقاء عابرا ووداعا في النص الاصل ، وان كان اثره عميقا في التأثير على المعارضات .

ولم يتفرد الجواري في صحبته الطويلة لليل ، ولم ينفرد بتلك المناجاة التي توحي بالانسجام والقطيعية في الوقت نفسه ، فها هو لقمان يتجاوزه في ذلك وان كان يستعير الليل للدهر او لمن يسوس الدهر، فيقول :

1 — يَا لَيْلُ نَجِّيكَ يُجْهِدُهُ
بَثُّ الشَّكْوَى بَلْ يُفْئِدُهُ

2 — لِكِنَّهَا الْحِيلَةُ فِي هَمٍّ
مَا تَفْتَأُ أَنْتَ تُجَدِّدُهُ

3 — تَدَعُ الْمَحْزُونَ يُوَرِّقُهُ
غَمٌّ لِلْقَلْبِ يُصَرِّدُهُ

4 — فَيَبِيتُ بِفِكْرٍ مُضْطَرِبٍ
أَشْبَاحُ الرُّعْبِ تُبَلِّدُهُ

---

(1) انظر د. محمد الهادي الطرابلسي / خصائص الاسلوب في الشوقيات ، ص 78 .

5 - يَشْكُـو ، لَكِـنْ مَـنْ يَسْمَعُـهُ
وَإِذَا اسْتَنْجَـدَ مَنْ يُنْجِـدُهُ ؟
6 - عَجَبًا يَا لَيْـل أَتَتْرُكُـهُ
يَشْقَـى وَالْهَمُّ يُسَهِّـدُهُ ؟ !
7 - يَا لَيْلُ نَجِيُّـكَ فِي جَـزَعٍ
مِمَّا يَلْقَـاهُ وَيَشْهَـدُهُ !
16 - أَوَ لَمْ تَعْلَـم مَّا نَحْـنُ بِـهِ
يَا لَيْلَ الْيَـأْسِ ، أَتَجْحَـدُهُ؟
17 - حَتَّى مَ الْأَمْـرُ يُصَرِّفُـهُ
قَـدَرٌ قَـاسٍ شُلَّـتْ يَـدُهُ ؟ !
22 - أَفَلَا يَنْشَـأُ فِي مَوْطِنِنَـا
مَنْ يَمْحُـو الْفَقْـرَ وَيَخْضِـدُهُ ؟ !
23 - فَمَتَى .. وَمَتَى يَا لَيْلُ فَقَـدْ
كِدْنَا لِلْيَـأْسِ نُبَغْـدِدُهُ (1)

من الطبيعـي ان يطيل لقمان وصفه لليل ، لانه هو مشكلته الحقيقيـة ، فهـو سبب كل المصائـب يجدد الهموم ويحـرر الاشباح المرعبـة ويمنع وصـول النجدات بظلمته الحالكـة .

وبالرغم من هذا الموقف المتشـدد من الليل ، فان الشاعـر لا يفتأ يناجيه لانه يعتبرُ القدر غالبـا ، وعلينا ان نستجديه ، وان نتذلل ، فلعله يرِقّ .

تكرر نداؤه لليل ست مـرات في هذه المناجاة ، وهذا الترديد المكثـف يحقق في العمليـة الواحدة التجوز وفي نفس الوقت يمحـو أثره . انه يحقـق التجـوز بفضل الترديد ويمحو اثره بفضل تغيير العامل ، اذ العامل فـي الاستعمال الاول المفهوم وفي الاستعمال الثاني التأثير .

---

(1) تجعله في عداد البغداديين .

(2) الدكتور الطرابلسي : بحوث في النص ، ص 39 عن جان كوهين .

وكأننا بنص اسماعيل صبري اراد ان يؤالف بين الحصري والجواري[1] فقال :

أَقَرِيبٌ مِنْ دَنِفٍ غَدُهُ فَاللَّيْلُ تَمَرَّدَ أَسْوَدُهُ
وَالْتَفَّت تَحْتَ عَجَاجَتِهِ بِيضٌ فِي الْحَيِّ تُؤَيِّدُهُ ،

حيث تأتي الشكوى من طول الليل في صدر البيت ، وفي اسلوب انشائي كما فعل الحصري، ومن طوله وسواده في عجز البيت باسلوب خبري كما فعل الجواري ، وليتضح ذلك نضع المطالع الثلاثة متقابلة :

الحصري : يَا لَيْلُ الصَّبُّ مَتَى غَدُهُ أَقِيَامُ السَّاعَةِ مَوْعِدُهُ
صبري : أَقَرِيبٌ مِنْ دَنِفٍ غَدُهُ فَاللَّيْلُ تَمَرَّدَ أَسْوَدُهُ
الجواري : اَللَّيْلُ تَطَاوَلَ أَسْوَدُهُ وَنَأَى عَنْ ذِي كَلَفٍ غَدُهُ .

ولا نحتاج هنا الى التعليق على التضافر والتداخل بين المطالع الثلاثة ، الا ان الاسلوب كان انشائيا في مطلع الحصري ، انشائيا خبريا في مطلع صبري، خبريا في مطلع الجواري .

ورغم وجود هذا التشابه والائتلاف ، فاننا لن نعدم الهوية الخاصة والاختلاف ، فمن الواضح ان ليل صبري كان اشد سوادا من ليل الحصري ، الذي اعتمد على الصورة الذهنية العامة لليل ، فلم يعطه اي صفة زائدة، بينما وصفه صبري بالسواد المتمرد واردف ذلك السواد بالعجاجة ، فليل صبري " ظلمات بعضها فوق بعض " ولتزداد الظلمة اكثر قابلها بالبيض ، وهناك يتدخل قانون النسبية ليزيد ملاءة الليل سوادا .

---

(1) تأليف صبري بين الحصري والجواري، بالنظر طبعا الى النصوص في ترتيبها الحالي وكما وضعتها المدونة؛ والا فان صبري سابق على الجواري ، فالتعبير مجازي وهو ما اشارت اليه صيغة التشبيه .

هذه خاصية اولى ، اما الخاصية الثانية ، فهي اعطاء الاستفهام مكان الصدارة في الكلام ، وهو ما يستحقه : (اقريب من دنف ...) والخاصية الثالثة هي الرغبة في تجاوز الليل ، والبحث عن الصباح دون انتظار لانقضاء الليل المتمرد الذي لا يخضع لاي سلطان .

ولعلنا نقرأ ذلك من التعبير بالفاء بدل الواو في عجز البيت : (فالليل تمرد اسوده) اذ الواو تفيد الترتيب وتتابع الاحداث ، بينما الفاء تعطينا معنى السببية . أي ان بحثه عن الصباح القريب ، يجد مبرره في تمرد الليل وبالتالي الرغبة في العبور الى الصباح من طريق آخر .

واذا كان لون "البيض" يزيد في توضيح سواد الليل ، فان سواد الليل بدوره يزيد في بياض "البيض" فالتقابل هنا لا يحرك الموسيقى الشعرية فحسب ، بل يرفع المستوى الدلالي ويقوي احتضان المعنى .

ولا نستبعد هنا ان الصورة التي رسمها صبري بالتقابل بين البياض والسواد تبطن تشبيها لليل بتلك الملاآت الشديدة السواد التي تلبسها السيدات المصريات ، بدليل قوله : "والتفت تحت عجاجته بيض في الحي ... "

ونلاحظ هنا تعبير " الحي" الذي يشدنا الى البداوة مباشرة ، ولكنه يجذبنا بسرعة الى حي من احياء القاهرة .

وقد استطاع صبري ان يظهر مأساته اكثر عندما وصف نفسه وحيدا في جانب من الصورة ، وجعل الليل والبيض توّيده في جانب آخر منها .
ويشارك صبري في ابراز هذه الوحدانية امام الاعداء الاصدقاء انور خليل في قوله :

8 - اَللَّيْلُ وَطْيفُكَ وَالذِّكْرَى تَغْزُو عُمْرِي وَتُبَدِّدُهُ
9 - نَاجَيْتُ الْفَجْرَ عَلَى أَمَلٍ يَدْنُو بِلِقَائِكَ مَوْعِدُهُ
20 - وَأَنَا وَالْيَأْسُ يُمَزِّقُنِي وَاللَّيْلُ تَأَبَّدَ أَسْوَدُهُ .

أول شيء يتبادر الى الذهن ان الشاعر هنا لم يتحدث عن الليل في مطلع قصيدته ، كما رأينا عند صبري واحمد عبد الستار وغيرهما بل تكلم عن الليل والصباح بداية من البيت الثامن ، فخرج بذلك عن"سيطرة"الحصري التي يحاول " فرضها " على الشعراء بذكر الليل في مطلع القصيد .

الا ان الليل هنا تراءى لصاحبنا وهو في جيش ثلاثي ذي قلب وميمنة وميسرة : الليل - الطيف - الذكرى ؛ اما الشاعر فلم يكن له من نصير الا اليأس لينضم كقوة رابعة الى اعداء الشاعر؛ فكأنه في مواجهة جيش الليل الفتاك،ولا يترك للقارئ فرصة الشك في انه امام جيش ، اذ يبادره بعبارات : الغزو والتبديد والتمزيق ، مستعملا المضارع من فعل (بالتشديد) التي تعبر عن المبالغة والامعان والاستطالة .

وعلى هذه الحالة من المواجهة ، فان الشاعر لم يناج الليل وانما تجاوزه لمناجاة الصباح مخاطبا حبيبه من خلال مناجاته الفجر ، ذلك لانه في قطيعة كاملة مع الليل ، وبذلك اختلف عن النص الاصل ، وكذلك عن احمد عبد الستار الجواري خاصة في مناجاته الطويلة لليل .

قدم صاحب النص الفواعيل في صدر البيت ، وأخر الافعال الى العجز. واذا تحول الفاعل الى مبتدا فقد حصل ما يسميه ج مونان "بالتشويه" ، الذي يبحث الشاعر من خلاله عن تركيب غير عادي يسمح به النحو، ويمكنه ان يثير القارئ فيصيبه بهزة تدفعه الى التجاوب والانفعال [1] .

قد نرى في تتابع الاسماء في الصدر والافعال في العجز نوعا من التفنن والتحكم في التعبير في موازنة بين حقلين نحويين هما الافعال والاسماء، وقد نرى فيه تقديما يقصد منه الابراز ، ولكننا نرى فيه الى جانب ذلك غرضا دلاليا آخر ، هو رص هذه المصائب كلها في الصدر لتنطلق بقوة نحو العجز غازية مبددة ممزقة .

---

(1) عن الدكتور عبد السلام المسدي / الاسلوبية والاسلوب ، ص 41 .

وهناك اجراء نحوي هام يؤديه هذا التقديم ، اذ تصبح الفواعيل الثلاثة مجتمعة بمثابة المفرد في رد الضمير . واذذاك يتسع كل من الفعلين لاحتضانها . وقد استطاع انور خليل ان يتجاوز صبري وعبد الستار في وصفهما لطول الليل، حيث استخدم صبري : التمرد، واستخدم عبد الستار : التطاول ، بينما وصف هو طول الليل - بالتأبد - والطول يقصر ، والتمرد يخمد ، ولكن الابدي باق .

ولا يقبل راشد راشد تلك المواجهة مع الليل وجيشه كما هو الامر بالنسبة الى انور خليل ، فيفضل المسالمة ، بل المحالفة ويقول :

5 - مَا بَالُ الشَّجْوِ يُحَالِفُنِي
فَأَبِيتُ الطَّرْفَ أُرَدِّدُهُ

8 - فَنُجُومُ اللَّيْلِ تُسَامِرُنِي
وَالْبَدْرُ أَرَاهُ فَأَرْصُدُهُ

9 - فَأُعَزِّي النَّفْسَ بِتَسْلِيَةٍ
وَأَقُولُ :" اللَّيْلُ مَتَى غَدُهُ" ؟

10 - وَغُرَابُ اللَّيْلِ يَقْنِصُهُ
بَازِيُّ الصُّبْحِ وَيُوعِدُهُ

11 - فَحُسَامُ الْوَجْدِ يُقَطِّعُنِي
وَسِهَامُ الْجَفْوَةِ تَعْضُدُهُ

12 - فَإِلَى مَ الذُّلُّ يُرَافِقُنِي
(أَقِيَامُ السَّاعَةِ مَوْعِدُهُ) ؟

حاول راشد راشد ان يوهمنا بان ليله هو ليل الحصري خصوصا وانه استلحق جل مطلع الحصري (البيتان : 9، 10) ، الا ان ليل الحصري باكٍ مشفق على حال العاشق ، وليل راشد راشد ، صديق مسامر، ليل صبري وانور خليل مواجه ، وليل راشد راشد مواس مساند .

واذا كان النجم يبكي عطفا على حال الحصري ويرق لوضعيته ، فان محارب لأنور خليل ، فان النجوم هنا تشارك العاشق فتسامره ، هناك عطف احيانا ، ومحاربة احيانا اخرى ، وهنا مشاركة وجدانية .

وقد عبر راشد راشد عن شعوره نحو الليل في صورة تمثيلية بديعة ، الليل كالغراب ، والصبح كالبازي ، الليل كالغراب في سواده وما يوحي به من شؤم ويتسبب فيه من فراق الاحبة ، والصبح كالبازي وما يوحي به من القوة والشجاعة ، وهو تعبير طريف عن التمني في انتصار الصباح الجميل على الليل البهيم وسيادة النور على الظلام .

وهذا الموقف المسالم بل المصاحب لليل ، هو الذي يرسمه عباس الصالحي بقوله :

وَبِصَمْتِ اللَّيْلِ تُسَامِرُهُ أَطْيَافُ اللَّيْلِ وَفَرْقَدُهُ
وَيَبُثُّ الْحُزْنَ لِأَنْجُمِهِ فَلَعَلَّ الْأَنْجُمَ تُنْجِدُهُ
وَحَمَامُ الدَّوْحِ بِأَنْغُمِهِ غَنَّى وَالْعَاذِلُ يَجْحَدُهُ .

كذلك يعبر علي النيفر عن مثل هذه الصحبة مع الليل ممثلا في البدر . وراشد والنيفر يتقاطعان في ذلك مع الجواري ولقمان الذين سبقت الاشارة اليهما . ولكن النيفر يقلب نظام النص الاصل في الترتيب فيأتي بذكر الليل في خاتمة قصيده ، ولعله اعتبر ان المنطقي هو ان يشكو ما به ويصف علاقاته بالحبيبة ليصل في النهاية الى السهر ، فيقول :

19 - سَهْرَانُ أَنَا وَالْبَدْرُ فَيُسْعِدُنِي بِسَنَاهُ وَأُسْعِدُهُ
20 - رَاقَبْتُ عَرُوسَ الصُّبْحِ فَلَمْ تُسْعِفْ فَطَفِقْتُ أُنْشِدُهُ
21 - "يا ليل الصب متى غده اقيام الساعة موعدة" ؟

لقد استطاع الشاعر بنجاح استلحاق مطلع الحصري ، وان كان جعله نهاية فهو مسك الختام ، ولكن خصوصية النيفر بالمقارنة مع النص الاصل ، هو هذا التفاعل الذي حصل بينه وبين البدر ؛ رقد السمار، ولكن البدر لم ينم ، وبالتالي، استأنس به الشاعرفسامره يَسعَدُ كل منهما بالآخر .

ولنا ان نتصور الشاعر وهو يرى في البدر شبها بحبيبه ، وقد وصف الشاعر شعوره نحو الصباح بصورة احالية هي صورة العروس تاركا لكل منا ان يتصور ما يشاء من الجمال والطيب والثياب ، عروس يترقب الناس ظهورها بين الحين والآخر وهم في لهفة وشوق، فلم تأت العروس ، وهنا نلاحظ استخدام عبارة "فلم تسعف" فاذا كان الفعل في وضعه يستعمل لقضاء الحاجة والمساعدة ، فانه يكاد يتمخض اليوم للمساعدة الطبية العاجلة .

واذا عدنا الى تركيب البيت وجدنا انه يقدم الخبر (سهران) على المبتدا (انا) فما الغاية من ذلك ؟ هنالك ابراز "السهر" الذي هو الاساسي هنا، كما ان ذلك سمح بالتجاور بين المتسامرين دون ان يحول بينهما حائل : (انا والبدر) .

كما نلاحظ كذلك في عجز البيت الفصل بين المتعاطفين ، ويكون ذلك عاديا اذا كانت وسيلة الاسعاد مختلفة ، البدر بسناه والشاعر بحديثه مثلا ، اما اذا كانت الوسيلة من نوع واحد ، كان الغرض هو الابراز من ناحية ، وضرورة القافية من ناحية ثانية .

ويفاجئنا ر شمد ايوب بان طول الليل طبيعي ، فقيم استغرابه؟ فالسهاد مألوف في حال كحاله ، ورصد النجوم والانتظار الطويل للفجر هو ما يناسب امثاله من العشاق ، فيقول :

1 - اَللَّيْلُ وَمِثْلِي يَسْهَدُهُ وَالنَّجْمُ وَمِثْلِي يَرْصُدُهُ

ولكنه مع ذلك وبسبب طول الليل وحالة العاشق يستبعد ادراكه للصباح، فيقول :

12 - لَمْ يُبْقِ هَوَاكَ بِهِ رَمَقًا هَيْهَاتَ يُشَاهِدُهُ غَدُهُ .

ويلفت النظر هنا تتابع حروف الهمس في هذا البيت ، حيث كانت اكثر من 50 ٪ بينما " برهن الاستقراء على ان نسبة شيوع الاصوات المهموسة في الكلام لا تكاد تزيد على الخمس او عشرين في المائة منه ، في حين ان اربعة اخماس الكلام تتكون من اصوات مجهورة " (1) . ونستغرب ذلك فعلا عندما نتذكر ان حروف الهمس تكون $\frac{13}{28}$ وهي نسبة تقارب الـ 50 ٪ . ولعله اختيار تلقائي يفرضه الجهد الذي يبذل عند استعمال الحروف المهموسة (2)، فهل يكون تتابع الحروف المهموسة هنا آخر جهد يبذله العاشق ، فأعطاه كل ما عنده من القوة ؟ !

ويكون نعمان ماهر الكنعاني اكثر وفاء للنص الاصل في تصدير قصيدته بالليل ، وان كان يستخدم الليل هنا استخداما مجازيا ، فالليل هو الصدود والفجر هو الوصال ، وكذلك في اتباعه للاسلوب الانشائي على خلاف مع من سبقت دراستهم ، يقول :

1 - لَيْلِي بِصُدُودِكَ أَسْهَدُهُ فَمَتَى بِوِصَالِكَ تُسْعِدُهُ ؟

2 - وَمَتَى يَنْشَقُّ جَبِينُ الْفَجْرِ فَيَبْسِمَ لِلْمُضْنَى غَدُهُ ؟

ويؤكد استخدام الليل هنا مجازا يقين الشاعر من الانفراج بعد بزوغ الفجر (البيت الثاني) .

ومع ان استخدام النص الاصل لليل قابل للتوجيه المجازي ايضا ، وكذلك الامر بالنسبة الى عدة نصوص اخرى فإن تضافر اي شحنة اخبارية عند احدهم/ هو الذي يرجح كفة المجاز أو الحقيقة .

وفي البيت الثاني عند الكنعاني نلاحظ تضافر الادلة الصوتية والمعجمية التي تعطي شكلا من اشكال التبرير في جدول الاختيار مثل : ينشق ، يبسم

---

(1) ابراهيم انيس ، الاصوات اللغوية ، نقلا عن الدكتور محمد الهادي الطرابلسي/ خصائص الاسلوب في الشوقيات ، ص 55/ موسيقى الاطار .

(2) انظر الدكتور محمد الهادي الطرابلسي / المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

اللذين يمكن اعادتهما الى عائلة واحدة ، كذلك تكرار الجيم الذي هو حرف انفجاري : جبين ، الفجر ، والفاظ الانشقاق والابتسام ، والانفجار تتضافر على التعبير عن انتظار الصباح بفارغ الصبر ، ومعانقة الخلاص من الالم .

الى هنا ونحن مع الليل الطويل وانتصار الصباح الذي قد يأتي وقد لا يأتي ولكننا هنا امام من يشكك في وجود الصباح ، ويلقي في روعنا انه ربما اختفى نهائيا من الوجود ، فها هو الصادق العلويني يقول :

10 - سَهْرَانَ كَلِيلاً ذَا وَصَبٍ
وَالشَّوْقُ الشَّوْقُ يُكَابِدُهُ

11 - وَيُرَدِّدُ يَهْتِفُ فِي لَهَفٍ
" يا ليل الصب متى غده " ؟

12 - أَيَكُونُ الصُّبْحُ غَدًا وَهْمَا
" أقيام الساعة موعده " ؟

13 - لَكِنَّ الدَّهْرَ بِلَا كَدَرٍ
حُلْمٌ تَنْسَاهُ وَتَعْهَدُهُ

14 - فَعَسَاهُ يُبَدِّدُ حُلْكَتَهُ
وَيُضِيءُ طَرِيقًا يُرْشِدُهُ

15 - وَيَلُوحُ الصُّبْحُ عَلَى عَجَلٍ
" فَالْيَوْمُ الْأَسْعَدُ مَوْلِدُهُ "

ويعبر الصادق عن فكرته في اسلوب انشائي على غرار الحصري ولكنه يتمكن من استلحاق مطلع الحصري في عجزي بيتين متتاليين فتصبح قراءته عموديا ممكنة ، مما يعطي لذلك الاستلحاق طرافة .

كما تميز تصويره لطول الليل وانتظار الصباح بالترديد : (الشوق - الشوق) والترادف : (ويردد - يهتف) .

" والعنصر الذي يتردد يكون هو ذاته في المنزلتين ، ويكون في المنزلة الثانية غيره في المنزلة الاولى في الوقت نفسه ، فليس الفرق بين الاستعماليين فرقا مفهوميا ، وانما هو تأثيري ويعود الى نفس الحدة . إن الترديد يضمن تضاعف الحدة ، والعنصر المردد اقوى من العنصر المفرد " (1). ومع احتمال اختفاء الفجر من الوجود ، فذلك لا يمنع الشاعر من الامل ، فيصف الصبح - لو قدم - باليوم الاسعد مستلحقا قول محمود بيرم التونسي " فاليوم الاسعد مولده " وفي التعبير اختيار " افعل التفضيل " .

ولم تصل عاتكة الخزرجي الى مرحلة التشكيك في وجود الصبح ، ولكنها جعلته يضل طريقه بفعل مدبر من الليل الطويل ، فتقول :

11 - اَلْهَجْرُ مَتَى يَغْدُو صِلَةً
وَاللَّيْلُ مَتَى يَجْلُو غُدُهُ ؟

12 - قَدْ طَالَ وَمَا طَافَتْ سِنَةٌ
فَنَبَا بِالسَّاهِرِ مَرْقَدُهُ

13 - وَأَضَلَّ الْفَجْرَ وَمَطْلَعَهُ
فَأَقَامَ دُجَىً يَتَرَصَّدُهُ

تطالعنا عاتكة بتشبيه ضمني لطول الليل ، فطوله يشبه طول الهجر . فبينا نجد الليل طويلا بسبب الهجر ، اذا طوله كطول الهجر ، وتحتضن تلك الصورة مقابلة جميلة ، فالليل بظلامه وطوله هو الهجران والغدو باشراقه وجماله هو الصلة (البيت 11) . وقد نظرت عاتكة الى مطلع الحصري الا انها بعثرته كما يحلو لها ورتبته ترتيبا آخر .

والطريف عند عاتكة تصورها بان الليل قد حل صراعه مع الفجر حلا جذريا بان جعله يضل الطريق ، ويقيم الدجى حارسا يترصد الصباح وكأنه مأمور باقتناصه لو اهتدى من جديد الى طريقه .

---

(1) جان كوهين ، نقلا عن الدكتور الطرابلسي / بحوث في النص الادبي ، ص 39.

فلو انتهى الليل لما طلع الفجر لانه ضل طريقه ولم يعد يهتدي الى مسلكه .

ويسير محي الدين خريف في هذا الاتجاه المتشائم بمصير الفجر، فيقول :

1 - لَيْلٌ بِالسُّهْدِ أُكَابِدُهُ
قَدْ ذَابَ بِأَنْجُمِهِ غَدُهُ
2 - تَعْتَادُ الْقَلْبَ بِهِ حُرَقٌ
تُدْنِي الْمَأْمُولَ وَتُبْعِدُهُ
3 - لَيْلِي أَرَقٌ وَسِوايَ يَغْسَامُ اللَّيْلَ فَنَجْمِي أَرْصُدُهُ
4 - يَتَرَاءى كَمِصْبَاحِ الْغُرَبَاءِ
ضَئِيلُ النُّورِ ، مُشَرَّدُهُ
5 - وَقَفَتْ فِيهِ الْأَحْلَامُ وَمَا
غَنَّى بِاللَّحْنِ مُغَرِّدُهُ

ويخاطب الصحراء فيقول :

23 - غَنِيتْ أَصْقَاعُكِ بِالْأَمْجَادِ وَطَابَ ثَرَاكِ وَمَحْتِدُهُ
24 - عُودِي فَأَنَا مِا زِلْتُ هُنَا أَسْتَدْنِي اللَّيْلَ وَمَوْعِدَهُ
25 - وَأَرَانِي أُرَدِّدُ فِي لَهَفٍ "يا ليل الصب متى غده" ؟

يبدأ محي الدين خريف قصيدته بالليل ويختمها به، وليله كليل الحصري طويل جدا ، اذ نراه يستلحق الصدر من مطلع الحصري ، ولكن يأتي به كمسك ختام. (البيت 25) ، الا ان البيت 24 عندخريف ، لا يمكن ان يفهم الا بتقدير محذوف " استدني الليل " : استدني نهاية الليل او انه عبر بالشيء عن ضده ، عن الصبح بالليل للتلازم بينهما معتمدا على امن اللبس هنا .

وليل محي الدين خريف مع طوله يتسم بشدة الظلام ويتصف غده بالذوبان ، فاذا كان الصبح غدا وهما عند الصادق العلويني وضل طريقه عند عاتكة الخزرجي ، فانه عند محي الدين خريف ذاب ، وليته ذاب وحده ، فقد ذاب بانجم الليل ، فاشتد الظلام بشكل خارق للعادة ، الى حد ان النجم خبا نوره فغدا كمصابيح الغرباء في بعده وخفوته وصغر حجمه . ولعل ضآلة النور في مصباح الغرباء سببها انهم بعدوا عن اوطانهم ونأوا عن ديارهم فقلت امكانياتهم وضعفت وسائلهم فلم يقدروا الا على البسيط . ولضآلة الشعاع الذي ترسله النجوم توقفت الاحلام لشدة الظلام وكأن الليل اوقف نشاط ما يسميه علم النفس "بالهو" حل الليل محل الضمير وانسد "الهو" فلم يعد يتسرب منه شيء . كذلك توقفت اغاريد الطيور واهازيج الحمام .

استعمل المقابلة الضدية في بيتيه : 2،3 بين تدني ، وتبعد وبين الارق والنائم .

ونكتفي بهذا العدد من النصوص في تمثيل المجموعة الاولى ، مع التأكيد على ان كل واحد ممن تبقوا له هويته الخاصة وشخصيته المتميزة في نطاق هذا التشابه العام . ونقدم فيما يلي لائحة بأسماء من تبقوا من هذا الاتجاه لمن اراد النظر في ذلك مرتبة هجائيا مع ذكر الموضوع والاشارة الى الصفحة :

الاسم	موضوع النص	الصفحة
1 — انور شاوّل	غزل	41
2 — سيد احمد الحردلو	سياسة	203
3 — عبد الرزاق بستانة	غزل	109
4 — فوزي المعلوف	وصف هزلي	128
5 — محمد الحائري	غزل	118
6 — محمد الخليل	أدب	147
7 — محمد طاهر توفيق	غزل	155
8 — هارون هاشم رشيد	سياسة	205
9 — ولي الدين بكن	غزل	187

وننتقل الى المجموعة التالية التي تقف موقفا يخالف ما درجت عليه هذه من تبرم بالليل والشكوى من طوله .

القسم الثاني

جمال الليل ومسراته

هذه المجموعة يمكن ان ندرجها في اطار ما سميناه "التغاير" عندما تناولنا موضوع التناص ، وهو ان يتضاد المعنيان ويدل احدهما على الاخر . وسنرى في الصفحات التالية هذه المجموعة وكيف تناولت الليل وانعكاسات مشاربها ودوافعها المختلفة على الموضوع .

فمن هؤلاء صنف يتمتع بسكون الليل وكتمانه ، ويفرح لبزوغ الفجر وهبوب نسماته ،

ومنهم ابو القاسم الشابي الذي يقول :

2 - قَدْ كَانَ لَهُ قَلْبٌ كَالطِّفْلِ يَدُا الْأَحْلَامِ تُهَدْهِدُهُ
3 - مُذْ كَانَ لَهُ مَلَكٌ فِي الْكَوْ نِ جَمِيلُ الطَّلْعَةِ يَعْبُدُهُ
4 - فِي جَوْفِ اللَّيْلِ يُنَاجِيهِ وَأَمَامَ الْفَجْرِ يُمَجِّدُهُ
12 - فَيَخَالُ الْكَوْنَ يُنَاجِيهِ وَجَمَالَ الْعَالَمِ يُسْعِدُهُ
13 - وَنُجُومَ اللَّيْلِ تُضَاحِكُهُ وَنَسِيمَ الْغَابِ يُطَارِدُهُ

من الواضح ان ابا القاسم الشابي لا يعمد الى وصف الليل وصفا منفردا ، ولذلك لا نجده الا عناصر متناثرة هنا وهناك مشتتة في جوف القصيد .

واذا اردنا ان نجمع صورة الليل من ذلك الشتات ، قلنا ان الليل بهدوئه وسكينته ظرف طيب يساعد على الخلوة الى النفس ويصفو لمناجاة المعبود (في جوف الليل يناجيه ...) والفجر بطلعته البهية وابتسامته الموحية ، ليس الا امتدادا لليل : (وامام الفجر يمجده..) .

في الليل يطوف النوم فتزور احلام الحب الجميلة وتلم الاطياف العزيزة . في هدوء الليل وتحت سجوفه ، تنعدم الروّية البصرية ذات الآفاق المحدودة لتولد الروّية العلمية ذات الخيال اللانهائي .
ولذلك نجد صاحبنا يراوح بين فعلي : يرى ويخال ، واذا انطلق الخيال الخلاق لوّن كما يريد وخلق كما يشاء ، ولا يتم هذا الا في الليل .

نرى نجوم الليل باكية حزينة في النص الاصل ، فاذا هي ضاحكة مستبشرة مع ابي القاسم الشابي ، هناك تبكي شفقة ورحمة وهنا تضحك مشاركة واستحسانا . ونعود الى البيت (4) من المجموعة ، فنلاحظ انه قدم الظرف في الصدر وكذلك في العجز، وآخر الفعل فيهما ، ولا نجد لذلك من تفسير — بعد الوزن والقافية — الا غاية الابراز ، ومع ذلك ، فقد زاد التوازن في البيت ، وحرك وتر الموسيقى:

في جوف الليل يناجيه
وامام الفجر يمجده

ولكن لم اختار تعبير (في جوف) مع الليل و (أمام) مع الفجر ؟ لان طبيعة الليل هي الاحتضان والتستر والجوف محتضن ساتر ، وسمة الفجر هي الانكشاف والوضوح فعبر بالمواجهة (امام) .
اذا كنا قد حاولنا تبرير التركيب واختيار المعجم ، فهل يمكننا ان نبرر طغيان صوت الجيم في البيت المذكور اذا اعتبرنا مع دي سوسير انه لا وجود للغة خالية من كل عنصر مبرر ، كما يستحيل ان يكون كل شيء مبررا في اللغة فهناك حد ادنى من التبرير والانتظام ، وهناك حد ادنى من الاعتباطية وبين الطرفين تتحرك اللغة وعليه يكون التبرير احتماليا فقط لا اقل ولا اكثر.(1)

---

(1) انظر دروس في الالسنية العامة ، ص 199.

وربما كان صوت الجيم ، وهو حرف متفش (1) يوحي بالميل الى الاستمرار في المناجاة والتمجيد ، وامكانية التجاوب بين اجيج الجيم وصدى الليل ونسيم الفجر ، فيمتزج كل ذلك في لحن واحد يناسب جلال المناجاة ، ويليق بهيبة التمجيد .

هذا هو الليل على الحقيقة عند الشابي ، وهو وجه الصورة المضيء ، اما على المجاز فهو مستعار لجور الزمان وتقلباته ، وامعانه في الخداع ، وذلك بيت قصيد الشابي ، فهو يقول :

26 - فِي لَيْلِ الْوَحْشَةِ مَسْرَاهُ وَبِكَهْفِ الْوَحْدَةِ مَرْقَدُهُ
28 - بِالْأَمْسِ لَهُ شَفَقٌ فِي الْكَوْ نِ يُضِيءُ الْأُفْقَ تَوَرُّدُهُ
29 - وَالْيَوْمَ لَقَدْ غَشَّاهُ اللَّيْلُ فَمَنْ فِي الْعَالَمِ يُسْعِدُهُ ؟ !

فعندما تقلب الدنيا ظهر المجن ، يظهر الجانب المظلم المخيف في الصورة ، كان الليل على الحقيقة مؤنسا فاصبح على المجاز موحشا .

يتضافر الليل وصفاته ، والكهف وخصوصيته على خلق صورة موحشة مخيفة ، حالكة الظلمة ، تقابل الصورة التي كانت عندنا بالامس ، في ابرازها للوحشة والوحدة في السهاد وفي الرقاد ، لا فرق بينهما .
كما نجد استعارة الشفق للافق ، وهي استعارة مركبة ، لان الافق مستعار اصلا لاتساع الحال ووضوح الرؤية ، وللاصرار على ذلك الادعاء فالشفق هو الذي يضيء الافق بل الكون بلونه الوردي ؛ ولولا ذلك ، فالشفق هو الغروب ، والغروب الى الزوال اقرب منه الى المسرات والآمال ، رغم جماله العابر ، وربما يريد صاحبنا القول ، ان شفقه في الزمان الاول يضيء الكون ، فما بالك بفجره ، وبالفترات المضيئة في عنفوان النهار ؟

---

(1) في نطقه الشائع .

ولا نغادر منطقة الجريد التونسية ، حيث يتعامل مصطفى خريف مع الليل مثل أبي القاسم الشابي ؛ فليل الزمان ساحر جميل ، وليل الفساد ممل طويل ، اذ يقول :

25 - لَبَّيْكَ ظَلُومًا مُنْتَقِمًا فَكَذَاكَ الْعَبْدُ وَسَيِّدُهُ
26 - أَرَأَيْتَ الْبَدْرَ يُلَاحِظُنَا فَيُثِيرُ الْفِتْنَةَ مَشْهَدُهُ
27 - وَجَرِيدُ النَّخْلِ كَأَهْدَابٍ يَغْشَاهَا النَّوْمَ فَتُبْعِدُهُ
28 - وَأَنِينُ النَّايِ يُزِيلُ الْهَمَّ وَيُحْيِي الْقَلْبَ تَنَهُّدُهُ

ان مصطفى خريف ، وصف الليل ،دون ان يذكر اسم الليل ، وذلك بذكر عناصر تلازم الليل دائما واشياء تعايشه غالبا : البدر ، النوم ، الناي ، وبموقفه من البدر والناي ، عرفنا شعوره نحو الليل ، فالبدر يثير الفتنة بجماله وسحره وذو علاقة حميمة بالحبيبين لانه يلاحظهما وجريد النخل يسامرهما فلا يقبل النوم بل يطرده ، والناي يطرد الهم ويبعده .

ويلفت النظر في الاسلوب ذلك التشبيه الجميل لحركة جريد النخيل تشبيهه بأهداب العين ، والغالب انها اهداب عين الحبيب ، لانها هي المسيطرة هنا ، فلذلك اكتسى جمالا وروعة . كما تلفت النظر تلك الصورة الاستعارية الضدية التي صاحبت الناي ، فصوت الناي أنين وتنهد ، وكلما ازداد انينه وتعالى تنهده ، زاد الشاعر بهجة وحبورا .

(وانين الناي ويحي القلب
(يزيل الهم تنهده

ومن عادة الانين والتنهد ان يخلقا شجونا واحزانا لا مسرات وافراحا .

اما الصورة الاخرى لليل وهي الثانوية كما نرى ، فلعلها جبر لخاطر النص الاصل بدليل الاستلحاق الذي يظهر فيه التعسف ، وتعتري اطاره مسحة

من الاسلوب العلمي او الاجتماعي ، يقول مصطفى خريف في الصراع بين الشعر الصحيح المبتدع المطبوع والمنحول المزور المصنوع :

52 - فَدَعِ الْأَيَّامَ يُصَارِعُهَا وَيُهَدِّدُهَا وَتُهَدِّدُهُ
53 - هَلْ سَوْفَ يَفُوزُ تَهَافُتُهَا أَمْ سَوْفَ يَفُوزُ تَجَلُّدُهُ
54 - وَتَرَصَّدْ لَيْلاً أَنْجُمَهُ فَعَسَى يُجْدِيكَ تَرَصُّدُهُ
55 - وَاسْأَلْ فِي النَّاسِ كَمَا سَأَلُوا " يا ليل الصب متى غده "

يبدو ان الليل ، لا حظَّ له في الجمال كلما كان على المجاز الا قليلا، فقد غلبت صورة سواده في الذهن ، فأصبح مستعارا سهلا ومطية ركوبا للظلم والجهل والانحراف ..... وقد يكون سواده للشعر وللعين كما نرى مع سليمان هادي الطعمة الذي استعار بياض الصبح لوجه الحبيب وسواد الليل لسواد الشعر، واذذاك يكون الليل جميلا ، يقول سليمان :

7 - لِلْفَجْرِ جَمَالُك أَبْلَجُهُ وَاللَّيْلُ بِشَعْرِكِ أَسْوَدُهُ
8 - وَبَقِيتُ النَّجْمَ أُرَاقِبُهُ إِذْ وَصْلُكِ عَزَّ مُجَدَّدُهُ
11 - أَأَبِيتُ اللَّيْلَ عَلَى كَدَرٍ فَالْعَيْشُ مَتَى يَصْفُو غَدُه ؟ !

وبهذا يكون صاحبنا قد قلب الصورة المألوفة ووقف يصارع التيار السائد ،هنا الليل جميل على المجاز كدر على الحقيقة ، فهو في الاستخدام المجازي شعر الحبيب وسواده ، ونجوم الليل ببريقها وصفائها تقوم مقام الحبيب لما عز وصاله ، ولكنه على الحقيقة كدر : " أأبيت الليل على كدر ؟ " ولعل الصورة فيها شيء من الغرابة .

وقد يتساءل القارىء لماذا اتينا بنص الهادي ضمن هذه المجموعة ؟ ذلك لان الصورة الجمالية لليل هنا اكثر رجحانا من الصورة " السوداء " لليل .

في الصورة تقديم للخبر على المبتدأ في الصدر وفي العجز، وهو تقديم شائع اذا كان الخبر اسما مجرورا؛ الا انه هنا يفيد الابراز والحصر: (للفجر، بشعرك) .

كذلك نلاحظ تقديم المفعول على فعله في البيت الثامن لينقسم الى مفعوليـــن ، الاسم الظاهر المتقدم على الفعل والضمير الذي وقع به الاشتغال .

ويأتي البيت 11 في أسلوب انشائي لعله يشير من طرف خفي الى مطلع النص الاصل....(فالعيش متى يصفو غده ؟)

ولعل ترديد صوت الجيم في البيت (7) هو انعكاس لصوت الفجر :

الفجر، جمالك ، ابلجه ... ؟

اما الذين يعشقون الليل وينزعجون لطلوع الفجر، فمنهم جميل احمد الكاظمي الذي يقول :

1 - أَمَتَاعُ اللَّيْلِ دَنَا غَدُهُ فَجْرٌ لِلصُّبْحِ سَنَشْهَدُهُ

2 - مَا دَامَ الصَّبُّ لَهُ شَغَفٌ يَسْمُو بِالْأُنْسِ وَيَعْبُدُهُ

3 - وَيُعَاطِي الْكَأْسَ أَخُو طَرَبٍ يُودِي بِالْهَمِّ وَيَطْرُدُهُ

4 - حَيْثُ النَّشْوَانُ يَرَى مُتَعَا فِيمَا يَشْتَاقُ وَيَقْصِدُهُ

20 - لَابَاتَ اللَّيْلُ عَلَى خَلَلٍ وَيَمِينُ الْعُزْلَةِ تُبْعِدُهُ

69 - لَيْلٌ مَا اسْوَدَّ بِهِ أَمَلٌ مَا دَامَ الشَّوْقُ يُمَدِّدُهُ

70 - مَا وَدَّ الصَّبُّ لَهُ قِصَرًا وَبِسَاطُ الْأُنْسِ مُمَبَدِّدُهُ

82 - وَصْفُ اللَّيْلِ وَسَاهِرِهِ بِإِطَارِ الصِّدْقِ أُقَيِّدُهُ

83 - وَأَمَدَّ الشِّعْرَ بِهِ صُوَرًا يَرْعَاهَا الدَّهْرُ فَتَحْمَدُهُ .

لاحظنا قبل انه كلما اختلف المعنيان ودل احدهما على الآخر كان ذلك"تغايرا". ومطلع جميل يدل بوضوح على مطلع الحصري ولكنه يغايره كليا، ذلك يستدني الصباح وهذا يستبعده، ذلك يطرد الليل وهذا يستبقيه ، فالكاظمي يحتمي

بالليل ليستغرق في ملذاته ، يمزج الانس بالطرب ويرفده بالكأس فيزداد الليل متعة وسحرا ، يخاف انبلاج الصبح كما يخاف العشاق ظهور الواشي ، فكلاهما يقطع حبل الوصال ليبني جسر القطيعة والهجران .

ارتبط الشاعر ارتباطا كبيرا بالليل فدعا له ومنحه مختلف الصفات المحببة والخيرة . (البيتان : 20 ، 69) . ورغم سواد الليل ، فان الآمال فيه بيضاء على الدوام (ليل ما اسود به أمل) ، فالليل موح بالصور الشعرية التي تهز الدهر (البيت 83) .

ويلفت النظر تكرار (الليل) دون ياء النداء ، كما درج على ذلك النص الاصل وكثير من المعارضين ، ويمكن تفسير ذلك بان ياء النداء وضعت اصلا للبعيد ، اما هو فقريب نفسيا من الليل ، لصيق به . كما يمكن توجيه ترديد صوت اللام في البيت 20 ، بأنه صدى صوت " الليل " الحبيب الى الشاعر .

وعلى هذه العلاقة الحميمة بالليل يسير حكمة البدزي :

2 — عَيْنَاهُ تُنَاوِلُنِي خَمْرًا وَتُنَاوِلُنِي خَمْرًا يَدُهُ
3 — يَقْظَانُ اللَّيْلَةِ يُنْشِدُنِي شِعْرًا فِي الْحُبِّ وَأُنْشِدُهُ
4 — بِاللَّحْنِ يُعَرِّضُ يَقْصِدُنِي فَأُبِينُ اللَّفْظَ وَأَقْصِدُهُ
5 — مَا زَالَ اللَّيْلُ يُنَادِمُنِي وَاللَّيْلُ تَشَاءَبَ فَرْقَدُهُ
9 — وَإِذَا مَا الْفَجْرُ تَلَأْلَأَ مِنْ فَوْقِ الدَّيْجُورِ مُهَنَّدُهُ
10 — وَأَطَلَّ الدِّيكُ يُرَوِّعُنَا بِالصُّبْحِ وَلَيْتَهُ يَجْحَدُهُ ؟

الموقف من الليل هنا واضح ، فهو جميل لذيذ لا عيب فيه الا انه ينقضي ، وقد استعمل الشاعر التشاؤب لليل في مغايرة واضحة مع النص الاصل ومع الشعراء الذين وقفوا موقفه من الليل .

الليل هنا هو الذي يمل السهر ويتمنى النوم ، اما الشاعر وحبيبه ، فهما يقظان لا يفكران في النوم .

وقد لف الشاعر تصويره لليل في اطار تقابلي جميل بين الشاعر وحبيبه ، بين التعريض والتصريح ، بين الحبيبين والليل ، بين الليل والفجر الخ ... مما أضفى جوا موسيقيا - دلاليا على الصورة .

ونلاحظ اختيار الشاعر الدقيق لعبارة : (يقظان) بدل سهران أو أيا من مرادفاتها لان السهر يوحي بالعناء والالم ، بينما اليقظة توحي بالارادة والحيوية . اما استعارة المهند فهو تعبير بليغ عن الارتباط بالليل والتمسك باهدابه ، فقارن الصبح بالسيف لما فيه من قطع وبتر للذة التي كان يعيشها الشاعر في منادمة الحبيب ومعاقرة الكأس التي تناولها العيون تارة والايدي تارة اخرى ، لذلك فالصبح مروع ، وتلك اعلى صفات الخوف .

وفي البيت (4) يبرز الشاعر الحب ويخصصه : (ينشدني شعرا في الحب وانشده)، اذ يجعله يتوسط بين المتعاطفين ، وبين العاملين ليتكرر بصفته مفعولا للاول واشتغالا للثاني .
ومثل الكاظمي والبدري قيصر المعلوف في الارتباط بالليل والجزع من نور الصباح .

7 - حُسَّادِي نَامُوا وَاطْرَبِي ... وَاللَّيْلُ جَلاَهُ فَرْقَدُهُ
8 - وَحَبِيبِي أَقْبَلَ مُبْتَسِمًا ... مَيْمُونُ الطَّالِعِ مُسْعِدُهُ
16 - يَاصَاحِ تَجَلَّتْ جَلْسَتُنَا ... تَسْتَهْوِي الْبَدْرَ وَتُوجِدُهُ
17 - وَلِذلِك أَصْبَحَ يَحْسُدُنَا ... وَقَدِيمًا كُنَّا نَحْسُدُهُ
18 - فَالْمَدُّ لِغَيْظِ مُحْتَدِمٍ ... بِفُؤَادِي الْحَاسِدِ يُكْمِدُهُ
19 - وَأَرَادَ لِذَلِكَ يُوحِشُنَا ... فَمَضَى وَتَوَارَى عَسْجَدُهُ
20 - بِسِتَارِ اللَّيْلِ تَسَتَّرْنَا ... وَلَيَالِي الْعَاشِقِ تُسْعِدُهُ
21 - فَاللَّيْلُ كَبَابِ ذِي سَجْفٍ ... فِي وَجْهِ الْعَاذِلِ يُوصِدُهُ
22 - يَا لَيْلُ فَدَيْتُكَ طُلْ أَمَدًا ... قَد ضَمَّ الْعَاذِلَ مَرْقَدُهُ

---

(1) من شعراء المهجر ، أنشأ مع اخيه جريدة البرازيل سنة 1903. عاد الى لبنان قبل الحرب العالمية الاولى . وله ديوان مطبوع .

23 - يَا لَيْتَ اللَّيْلَ قَضَى أَرَبِي أَوْرَقَ لِحَالِي أَسْوَدُهُ
24 - لَبَقِيتُ وَحُبِّي فِي عَدُنٍ فَنُقِيمُ الصَّفْوَ وَنُقْعِدُهُ
25 - لَكِنَّ الدَّهْرَ أَخُو شَجَنٍ إِنْ أَصْلَحَ شَيْئًا يُفْسِدُهُ
26 - فَالصُّبْحُ أَتَانَا مُنْبَلِجًا وَكَأَنَّ الْعَاذِلَ مُوفِدُهُ .

لعلنا نجد عند قيصر المعلوف اوضح وصف للعلاقة الحميمة بالليل ، فقد خصص له 13 بيتا من قصيدة تعد 30 بيتا ، وهو ما يقارب النصف ولكنه يتخذه مع ذلك مطية للحديث عن اشياء اخرى .

ولقد جاء وصف الليل هنا فيما يمكن ان نطلق عليه خمس حركات :

- في الحركة الاولى : نوم الرقباء والتقاء الحبيبين : من 7 - 8 .
- " الثانية : وصف الجلسة الجميلة وآثارها : من 16 - 19.
- " الثالثة : الليل وقد غاب عنه البدر : من 20 - 21.
- " الرابعة : مناجاة الليل واستعطافه : من 22- 24.
- " الخامسة : تقلبات الدهر : من 25 - 26.

وتتضافر الحركات الخمس كلها لتعبر عن التعلق بالليل وجماله وسحره وخصائصه ، التي لا يتمتع بها ظرف زماني غيره .

في البداية يحاول الرجل اقناعنا بان الليل ليس مظلما ، ويكفيه من الاضاءة ان يجلوه الفرقد ويبتسم فيه الحبيب ، والحبيب "كوكب" لان الفاظ "الطلوع" و"السعد" ، بعد ذكر الفرقد توحي لنا باسماء الكواكب العشرة التي تعرف باسم "السعود" واحدها سعد ، وتتأكد تلك القراءة اذا تذكرنا بان مطلع القصيدة هو :

هَلْ كَوْكَبُ حُسْنٍ نَرْصُدُهُ وَاللَّيْلُ جَفَاهُ مَرْقَدُهُ

احلوت الجلسة وطاب الانس ، حتى اثار ذلك غيظ البدر، فتبدلت الادوار، تحول البدر من محسود الى حاسد ، وتحول جماله الى الدرجة الثانية ، فلم يستوعب

الوضعية الجديدة وقام برد فعل سريع تمثل في الغيبوبة ليوحش الحبيبين ويحرمهما من جماله وسحره ، فعاملاه بنقيض قصده ، اذ وَجَدا في الظلام ستارا وملاذا من اعين الرقباء ، فالليل بدون البدر أمتع واجمل ، وهذا ما كانا يرجوانه .

لذلك فلم يتمالك قيصر من استعطاف الليل والالحاح عليه في البقاء : يا ليل ، يا ليت ... ولكن "لكل شيء اذا ما تم نقصان" والحلاوة قد تخبيء المرارة ، فقد انبلج الصبح وهب النوام ، وتحرك الرقباء ، انه الدهر متى ما اضحك أبكى ، وما افرح الا واترح .

في الحركة الاولى : (7،8) نجد ذلك التضافر على الاضاءة ، جلا ، فرقد ، ابتسام ، طلوع ، سعد ، وكذلك استخدام "وا" التي كانت كأنها صيحة انبهار وانفجار ناتج عن الفرحة والسرور .

ثم نلاحظ اسلوب الحركة الثانية (16 –19) كيف جلجل صوت الجيم ، وهو حرف مفخم متفش ليوحي بالجلال والجمال اللذين تتمتع بهما هاته الجلسة مما ادى الى رد فعل من البدر، وترى التقابل الجميل الذي احتضن التعبير عن تبدل الادوار، وارتباط الصدر بالعجز : يحسدنا / نحسده وكذلك حصل في البيت الموالي : فأكمد .. يكمده .. وتكرار الكمد يوحي بالشماتة ويعبر عن الانتصار على المنافس ،(البدر).

وفي البيت 19 يعبر توالي الافعال عن السرعة والتشنج في رد الفعل الذي قام به البدر : اراد، يوحشنا، مضى ، توارى ... ولعل استعمال المضارع الوحيد ، تعبير عن رغبة البدر في استمرار هذه الوحشة ، بينما الحركات الاخرى مرت كالبرق في التعبير عنها بالماضي ....

واذا نظرنا الى اسلوب الحركة الثالثة (20 ز 21) لاحظنا ذلك التأكيد على قوة الليل وقدرته على منع العاذل من الوصول وامكانيته في حماية العاشق من الانكشاف : ستار ، تسترنا ، باب ذي سجف ، يوصد ..

في الحركة الرابعة (22 - 24) يبلغ "التفاير" اوجه مع الحصري ، ومع كامل المجموعة التي سارت في ذلك الاتجاه ، هنالك ولع بالغد وتبرم بالليل، وهنا هلع من الصباح واستمتاع بالليل : "يا ليل - فديتك - طل امدا" ونلاحظ استعمال "فديتك" في اختيارها وموقعها، جاءت لصيقة بالليل وقبل الطلب الموجه الى الليل وذلك لاغرائه ، وكذلك استعمال "أمدا" الذي يعني فيما يعني ، منتهى الغاية ويوحي بالطول على كل حال . قال تعالى حكاية عن اهل الكتاب "فطال عليهم الامد"(1).

ونلاحظ استعمال "لبقيت" في جواب للتمني وتأكيده ...

وفي المجموعة الخامسة نرى المقابلة بين يصلح ويفسد ، ولكن الاصلاح هنا هو الليل والافساد هو النهار ! والمضارع جواب الشرط يتحول الى معنى الماضي ، لان القافية تمنع نحويا ان يكون الفعل ماضيا. والعلاقة بين الصباح والعاذل موحية ، فهي انكشاف وافشاء اسرار، وذلك هو سبب التعبير الاخير في المجموعة : "فكأنّ العاذل يوفده" .

وفي حب الليل ، والنفور من الصباح نجد موقفا متطرفا عند عبد الحميد فرج البدري ، ولكن الدافع مختلف كل الاختلاف عن الكاظمي والبدري والمعلوف .

35 - سُبْحَانَ اللَّهِ وَفِي ثَغْرِي أَحْلَى مِ الشَّهْدِ تَشَهُّدُهُ
36 - وَنَشِيدِي هَذَا فِي لَيْلِي أَحْلَى لَحْنًا لاَ مَعْبَدُهُ
37 - وَأُحِبُّ اللَّيْلَ يَطُولُ فَلاَ طَرَ الإِصْبَاحُ وَلاَ غَدُهُ
38 - فَلَذَاكَ اللَّيْلُ أَحَبُّ مِنَ الْـ ـأَضْوَاءِ لَدَيَّ مُسَوَّدُهُ
39 - لَمْ يَفْتَا الْقَلْبُ بِذِكْرِ اللَّـ ـهِ يُقِيمُ اللَّيْلَ وَيُقْعِدُهُ

من المعروف ان المتصوفة وعشاق الطبيعة يقفون من الليل موقفا خاصا ، وان

---

(1) سورة الحديد ، الآية : 16 .

كان المتصوفة هنا يهدفون الى التفرد لذكر الله ومناجاته التي تطيب بالاسحار، بعيدا عن اعين الناس ، وبمنأى عن الرياء والمراءاة .

وفي هذا النطاق يندرج الوصف الذي اعطاه الشاعر لليل ، فهو مساعد على الخلوة والتفرد معين على الصفاء ، لذلك اقام مقابلة بينه وبين" الغد" مفضلا سواد الاول على بياض الثاني (البيت 38) ، ويدعو على الصباح (البيت 37) والنشيد في الليل بالاستغفار والدعاء احلى من لحن معبد ، الذي هو الغاية القصوى في النص الاصيل .

والذي نلاحظه ان الابيات ملتحمة بشكل جيد ، فهي كلها تنمية للبيت 36 . استعمل الشاعر اسلوب التأكيد بعطف المغايرة (احلى لحنا لا معبده) (فلا طر الاصباح ولا غده) ثم بالقسم (فلذاك الليل احب ...)

ونكتفي في التمثيل لهذا الاتجاه بمن ذكرنا ، وان كان كل منهم يقدم دليلا آخر على ذلك الاختلاف العجيب في اطار الائتلاف العام .

ويبقى في هذا الفصل ان نتعرض للموقف الثالث من الليل ، ذلك الموقف الذي يختلف مع الموقفين السابقين كليا احيانا، وجزئيا احيانا اخرى .

ولكن قبل ان ننتقل الى ذلك القسم نقدم لائحة باسماء من تبقوا من قسمنا هذا .

الاسم	موضوع النص	الصفحة
1 - ابو الهدى الصيادي	غزل	20
2 - الارّجاني ناصح	مدح	81
3 - الزهاوي	تأملات	57
4 - حسين زيد الكيلاني	غزل	62
5 - الشاذلي طاقة	"	90
6 - فؤاد بليبل	"	126

ويبقى في هذا الفصل ان نتناول الموقف الثالث ، من الليل ، ذلك الموقف الذي يغاير الموقفين السابقين .

القسم الثالث

أحزان الليل وهموم النهار

ان موقف هذه المجموعة لا يتفق الا جزئيا مع المجموعة الاولى . ويختلف كليا مع نظرة الثانية يرهقها طول الليل بظلماته ، ولا يتغير حالها مع الفجر وبسماته ، وكأن هذه الفئة تسير في فلك أمير الشعر أمرىء القيس الذي يقول في وصفه الجميل لليل (طويل) :

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا انْجَلِي بِصُبْحٍ ، وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ(1)

ذلك لانه يقاسي الهموم نهارا كما يعانيها ليلا، او لان نهاره اظلم في عينيه لازدحام الهموم حتى صار كالليل .

ولعل المحرك الاساسي لهذا الاتجاه هو اعتبار الهجران والقطيعة يسيران مع الزمان في تعاقب الليل والنهار، وكلما استمرت المأساة وغاب الحل بقي الظلام مطبقا بالليل حاضرا بالنهار. ومع ذلك فانه لا يمكن تعميم تفسير واحد وتطبيقه على مجموعة كاملة الا بشيء من النسبية ، فقد علمتنا ممارسة النصوص السابقة ان الموقف الواحد من قضية بعينها تدفعه خلفيات متنوعة وتحركه اسباب خاصة ودوافع مختلفة قلما تماثلت .

ورغم ان هذه الفئة يجمعها تصور واحد مشترك ، فان الهوية تظهر في تلك الفروق احيانا والفويرقات احيانا اخرى ، فمنهم من يعطي موقفه واضحا صريحا في التسوية بين طلوع الفجر وتطاول الليل مثل حسين الظريفي الذي يقول :

1 - "يَا لَيْلُ الصَّبُّ مَتَى غَدُهُ؟ " صَوْتَكَ مَا زِلْتَ أُرَدِّدُهُ

2 - النَّجْمُ عَلَيْهِ بِمَوْقِعِهِ قَيْدٌ مَا زَال يُقَيِّدُهُ

---

(1) شرح المعلقات للزوزني ، ص 39 .

3 - هَلْ يُقْعِدُهُ مَا يُقْعِدُنِي أَوْ يُقْعِدُنِي مَا يُقْعِدُهُ

4 - يَا لَيْلُ أَرَى لَكَ بِي شَبَهًا عَيْنَايَ وَعَيْنُكَ تَشْهَدُهُ

7 - وَهَوًى وَطِنِي يَجْرِي بِدَمِي هُرْمُونًا فِيهِ تَجَدُّدُهُ

21 - فَاشْهَدْ يَا لَيْلُ عَلَيَّ لَهُ أَنِّي مَوْلَى هُوَ سَيِّدُهُ

22 - عَوَّدْتُ صَرَاحَةَ أَقْلَامِي وَالْمَرْءُ بِمَا يَتَعَوَّدُهُ

23 - إِن طَالَ اللَّيْلُ عَلَيَّ فَمَا عِنْدِي خَيْرٌ مِنْهُ غَدُهُ

يفتتح الشاعر قصيده بالمشاكلة مع النص الاصل مستلحقا صدر المطلع ، شاكيا من طول الليل وتباطؤ حركته ، ثم يختتم بالتسوية صراحة بين الليل والصباح فمهما كان طول الليل ، فليس الغد خيرا منه (البيت 23) .

الصورة التي تخيلها حسين الظريفي لليل استعارية تشبيهية او تشبيهية مركبة ؛ في المقام الاول استعار حركة المقيد في تثاقلها لحركة الليل ، وفي المقام الثاني شبه الليل بنفسه ، فكان ذلك التواشج والتشابه بينه وبين الليل في البيتين الاول والثاني " ما زلت " للشاعر ، و" ما زال" لليل ، وهما تعبيران يحتلان نفس الموقع في البيتين المتتاليين ، وكذلك التقابل وتبادل المواقع في البيت الثالث : (يقعده ما يقعدني ، يقعدني ما يقعده) ولا يكفيه كل ذلك التشابك فيصرح في البيت الرابع : (ياليل ارى لك بي شبها عيناي وعينك تشهده) ولم يمنعه من تثنية عين الليل لاتمام المشابهة الا ضرورة الوزن ، ولكن من الواضح انه يقصد التثنية. ووجه الشبه بين الاثنين هو السهر بدليل : عيناي وعينك تشهده والشاهد مستيقظ ساهر، واذا استثمرنا التقارب بين تشهده وتسهده اتضح المعنى اكثر "فتصاقب اللفظين يؤدي الى تصاقب المعنيين "(1) ، فما قيمة هذا اللعب اللفظي في التكرار وتبادل المواقع ؟ يقول ميشال ريفاتير MICHAEL RIFFATERRE : " ان الخطاب الادبي هو قبل كل شيء لعب بالكلمات . ولذلك فان نواة معنوية واحدة تتقلب في صور مختلفة عن طريق اللعب بالفاظ ←

(1) ابن جني / الخصائص ج2 ص 145 - 152 .

اللغة وبتغيير مواقعها وبالاشتقاق منها. فاللعب الاضطراري او الاختياري اذن هو من مصميم العملية اللغوية بعامة والادبية بخاصة والشعر بكيفية أخص (1) .

واذا كان الاسلوب القرآني هو مبلغ الاعجاز، فاننا نجد فيه تصديقا لهذا الرأي . قال تعالى جل من قائل : " قُلْ يَا أَيُّهَا الْكَافِرُونَ :

لاَ أَعْبُدُ مَا تَعْبُدُونَ ،
وَلاَ أَنْتُمْ عَابِدُونَ مَا أَعْبُدُ،
وَلاَ أَنَا عَابِدٌ مَا عَبَدتُّمْ،
وَلاَ أَنْتُمْ عَابِدُونَ مَا أَعْبُدُ ،
لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ " (2)

فقوله تعالى لا اعبد ما تعبدون ، هي النواة المعنوية التي تقلبت في الايات الثلاث بعدها بتغيير المواقع وباختلاف الصيغ الصرفية، تارة بالضمير المتصل، واخرى بالمنفصل ، مرة بالفعل المضارع واخرى بالماضي واحيانا باسم الفاعل .

وسواء اكان الاسلوب تأكيديا او يدل على ازمنة مختلفة فان جماليته واضحة، وتركيزه للصورة مسألة لا مراء فيها . وهذا النوع كثير في كتاب الله العزيز .

ويحيلنا الشاعر في بيتيه : 2 ، 22 على شاعرين عظيمين احدهما كانت له الصدارة في العصر الجاهلي وهو امرؤالقيس ، والاخر كانت له الامامة الشعرية في العصر العباسي ، وهو احمد بن الحسين المتنبي .

---

(1) *SEMIOTIQUE DE LA POESIE* ...
والترجمة اخذناها عن الدكتور مفتاح / تحليل الخطاب الشعري ، ص 40.
(2) سورة الكافرون : الايات من 1 - 6 .

قارن قوله : النجم عليه بموقعه قيد ما زال يقيده ، بقول امرىء القيس (من الطويل) :

فَيَا لَكَ مِنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ بِأَمْرَاسِ كَتَّانٍ إِلَى صُمِّ جَنْدَلِ(1)

ثم قارن قوله : عَوَّدْتُ صَرَاحَةَ أَقْلَامِي وَالْمَرْءُ بِمَا يَتَعَوَّدُهُ

بقول المتنبي(من الطويل):

لِكُلِّ امْرِئٍ مِنْ دَهْرِهِ مَا تَعَوَّدَا وَعَادَةُ سَيْفِ الدَّوْلَةِ الطَّعْنُ فِي الْعِدَى(2)

ولقد عظم حسين الظريفي نفسه وشعره عندما غرف من تلك البحور الزاخرة وقرن نفسه بالعظماء ، وتنازع مع النبهاء .

اما الصورة الثالثة في ابيات الظريفي ، فقد استعار مخالطة الهرمون للدم لمخالطة حب الوطن للروح ، وفي ذلك ما فيه من اللصوق والامتزاج .

ويسير (مسهد) على هذا النهج ، فيصف تصوره لليل قائلا :

1 — مَا لَيْلُ الصَّبِّ وَمَا غَدُهُ إِلاَّ كَمَدٌ يَتَزَوَّدُهُ

2 — سِيَّانِ لَدَيْهِ طُلُوعُ الْفَجْرِ وَلَيْلٌ أَطْبَقَ سَرْمَدُهُ

3 — أَسْيَانَ يَشُقُّ سُكُونَ اللَّيْلِ زَفِيرٌ مِنْهُ يُصَعِّدُهُ

8 — اَللَّيْلُ أَقَامَ وَأَغْمَدَ سَيْفَ الْفَجْرِ فَمَنْ سَيُجَرِّدُهُ ؟ !

14 — اللَّيْلُ ضَنِينٌ بِالأَسْرَارِ لَوَ أَنَّ الْمَدْمَعَ يُسْعِدُهُ

15 — يَا لَيْلُ لَقَدْ أَحْيَاكَ هَوَى سَهْرَانُ الطَّرْفِ (مُسَهَّدُهُ)

16 — وَالْبَدْرُ بِأَنْجُمِهِ صَلَّى وَحَنَى مَجْرَاهُ تَعَبُّدُهُ

17 — فَبِسَاطُ الأُفْقِ مُصَلَّاهُ وَالْمَاءُ الزَّاخِرُ مَسْجِدُهُ

18 — وَكَأَنَّ الشُّهْبَ مَدَامِعُهُ وَالْفَجْرُ تُكَفْكِفُهَا يَدُهُ

19 — وَكَأَنَّ كَوَاكِبَهُ جُنْدٌ لِلِقَاءِ الْفَجْرِ يُجَنِّدُهُ

20 — قَدْ شَابَ اللَّيْلُ وَلاَعَجَبٌ فَأَرَاهُ تَقَادَمَ مَوْلِدُهُ

---

(1) الزوزني / شرح المعلقات ، ص 39.
(2) البرقوقي / شرح ديوان المتنبي ج 2 ص 3 .

يعتبر هذا النص اكثر المعارضات وضوحا في التغاير الواعي مع النص الاصل ، لانه اخذ بنية النص الاصل وحولها الى معنى مختلف تماما بابدال عنصرين بسيطين : " ما " مكان " يا " و " متى" فانقلب المعنى الى ضده بالكامل . انظر الشكل في الكتابة المتسامتة :

الحصري : ياليل الصب متى غده

مسهد : ما ليل الصب وما غده

وقد اختلف الاسلوب كذلك في المطلعية ، فعند الحصري يتألف البيت المطلع من جملتين ابتدائيتين انشائيتين ، بينما تألف المطلع هنا من جملة واحدة ابتدائية الصدر فيها عامل والعجز معمول : (ما ليل الصب .. الا كمد ....) ويزيد ذلك من ترابط اجزاء البيت وشد بعضها الى بعض .

اما البيت الثاني فيعتبر في نطاق الاسلوب التأكيدي لانه تنمية للفكرة الواردة في المطلع : (سيان لديه طلوع الفجر حالا وسرمدية الليل) .

وقد اعطى (مسهد) تصويرين اساسيين لطول الليل عند ما مثل الشاعر لطول الليل وقوته بذلك القائد المنتصر الذي يجرد غريمه من سلاحه ، ويقيم بالمكان مطمئنا : (الليل اقام واغمد سيف الفجر ...)

من الناحية الاسلوبية ، تزخر المجموعة بالصور الاستعارية البديعة ، الليل يشقه الزفير فيبدد سكونه ، الليل يجرد الفجر من سلاحه ، البدر يصيبه تقوس الظهر بسبب التعبد مع جمال خاص في تصوير ذلك المصلى وذلك المسجد ، المصلى افق ، والمسجد ماء زاخر ، الليل يرسل مدامعه شهبا ، والفجر يكفكف تلك الدموع ، وتلك كناية عن التمني في نهاية الليل ، ولذلك يصفه بالشيخوخة (البيت 20) .

صوتيا : نلاحظ تكرار الليل المتعاقب ، كما نلاحظ التسامت المتجانس بين سيان واسيان ، في البيت الثاني والثالث ، والتكرار كما قلنا ، سواء أكان مجمعا او موزعا ، يهدف الى تبليغ رسالة معينة ، ولعل الترديد الموزع هنا

لليل ، يعبر عن بطء الحركة في سير الليل وعدم الاستعجال في الامر .

ويسير حسن محمد السوس على خُطَا (مسهد) ولو انه لم يلحق به فيقول :

2 - مَا زَالَ يَهِيمُ بِفَاتِنَةٍ تَشْتَطُّ عَلَيْهِ وَتُجْهِدُهُ

3 - وَيَبِيتُ يَعُدُّ النَّجْمَ إِذَا مَا اللَّيْلُ تَجَهَّمَ أَسْوَدُهُ

4 - وَإِذَا مَا الصُّبْحُ بَدَا فَلَهُ حَالُ الْمُضْنَي وَتَبَلُّدُهُ

لا فرق اذن بين سواد الليل المتجهم ، وبين الصباح الذي يواصل فيه المضني حالته ، فما دام الموقف من الحبيبة لم يتغير فالحال مقيم على ما هو عليه .

ونلاحظ اختيار المعجم الذي يعبر عن الحالة النفسية ، فالهيمان من أقوى درجات الحب ، والشطط من اقصى درجات الجور ، خاصة وانه يردف الشطط بالاجهاد ، والفعلان يشتركان في التعدي بواسطة حرف او مباشرة ، وكما يشترك الفعلان دلاليا في التعدي والتجاوز يشتركان في التعدي النحوي ، اما بواسطة حرف في الاول او مباشرة في الثاني ، كذلك يفيدنا استخدام (تجهم) لوصف الليل وسواده في موقف الشاعر والتعبير عن شعوره ازاء الليل. ولم يستعمل السوس لفظ السهر او السهاد ولكنه كنى عن ذلك بعد النجوم ، فلا يضيع الوقت في تعدادها الا الساهرون وربما الفلكيون . الا ان الكلمة التي لا تناسب المقام - حسب رأينا - هي وصف العاشق ، بالتبلد ، فالعشق حرارة وشعلة شعورية اذا وصف صاحبها بالتبلد انعدمت فعالية الصورة حتى وان كان المظهر الخارجي يتلاءم مع الوصف العام . وقد يعود ذلك الى النزعة العربية الشعرية القديمة في الاهتمام بالمظاهر والاحجام والالوان .

ويقترب من الثلاثة السابقين في التصريح بالمساواة بين الليل والنهار ، مير صبري ، وان كان لا يعبر عن حالة نفسية آنية ، وانما يصف في شكل استعراضي ، بعض الحالات التي يمر بها العشاق الحقيقيون ، فيقول :

9 - أَسَهِـرْتَ اللَّيْلَ حَلِيـفَ ضَنَـى
يَرْعَـاكَ النَّجْـمُ وَفَرْقَـدُهُ

10 - تَرْجُو الْإِصْبَاحَ وَلاَ يَـأْتِـي
بِالسَّعْـدِ إِذَا وَافَـى غَـدُهُ

11 - هَلْ فَـاضَ مِعِيـنُ الدَّمْـعِ جَـوَى
وَالْفَجْـرُ يَرُوعُكَ مَشْهَـدُهُ

18 - إِن لَّـمْ تَشْغَـفْ بِالْحُـبِّ فَـدَعْ
شِعْـرًا مَصْنُوعًـا تُنْشِـدُهُ

19 - وَحَـذَارِ الشَّـوْقَ تُلَفِّقُـهُ
وَحَـذَارِ الْوَجْـدَ تُبَـدِّدُهُ

20 - أَخْشَـى أَنْ تُبْلَـى الْيَوْمَ بِمَـا
قَدْ كُنْتَ كِذَابًـا تَسْـرُدُهُ

سجلنا الابيات الاخيرة 18،19،20 لاثبات ما اشرنا اليه وهو ان الشاعر هنا لا يتكلم عن الحالة التي تمر به او يمر بها ، وانما لتحذير اولئك الذين يتلاعبون بذكر الحب ، ويزوّرون اشعارا تصف حالتهم رغم انعدام ذلك حقيقة عندهم .

واذا نظرنا الى البيتين : 9،10 اعتبرنا هذا النص ضمن الفئة التي تسوي بين الليل والنهار، بينما نحشره في المجموعة التي تفضل الليل لو اعتبرنا البيت : 11 ، وقد غلبنا الفكرة الاولى لتركزها اكثر من الثانية .

وقد وافق (مير) النص الاصل في الانتظار المتوتر للصباح ، انتظار صب ليس له من السهاد الا الضنى ، أو بعض العطف من النجوم، ولكنه كسر الامل في السعد الذي قد يأتي به الصباح فازدادت الحالة مأساوية، بينما كانت الزمرة الاولى تعلق آمالا ولو خادعة على طلوع الفجر .

وينسج كذلك على هذا المنوال عبد الرحمان البناء بل وربما يكون الغد عنده اخطر من الليل الطويل ويعبر عن ذلك قائلا :

1 - الشَّوْقُ ازْدَادَ تَوَقُّدُهُ وَاللَّيْلُ احْلَوْلَكَ أَسْوَدُهُ
2 - فَمَضَى جُنْحٌ وَأَتَى جُنْحٌ مِنْهُ وَعَيْنِي تَرَصَّدُهُ (1)
3 - وَالنَّجْمُ غَفَا فِيهِ وَأَنَا سَهْرَانُ الطَّرْفِ مُسَهَّدُهُ
4 - قَلِقٌ مُلْقَى فَوْقَ قَتَادٍ وَلَظَى جَمْرٍ أَتَوَسَّدُهُ
5 - هَجَعَ الْوَاشُونَ وَأُرَقِّبُنِي لَيْلٌ قَدْ مَاتَ بِهِ غَدُهُ
6 - فَكَأَنَّ اللَّيْلَ يُهَدِّدُنِي فِي مَنْ أَهْوَى وَأُهَدِّدُهُ
7 - تَبَّتْ يَدُهُ مَا أَظْلَمَهَا مَا أَظْلَمَهَا تَبَّتْ يَدُهُ
8 - أَمْسَى يَلْوِي رَغْمًا هُدْبِي وَبِسِلْكِ الْأَنْجُمِ يَعْقِدُهُ
10 - فَكَأَنَّ ظَلَامَ اللَّيْلِ حَكَى جَيْشًا وَالشَّوْقُ يُحَشِّدُهُ
11 - فَهُنَاكَ وَهَى جَلَدِي فَعَلَا بِالصَّبْرِ عَلَيَّ تَجَلُّدُهُ
12 - وَتَلَا وَاللَّيْلِ إِذَا يَغْشَى فَضِيَاءُ الصُّبْحِ يُبَدِّدُهُ
30 - كَيْفَ الْمُضْنَى يَقْوَى لِغَدٍ وَوُرُودُ مَنِيَّتِهِ غَدُهُ؟ !

اهتم البناء اهتماما خاصا بالليل ، فرسم له صورا متعددة ومن زوايا مختلفة : ظلامه ، ظلمه ، طوله وما يسببه للآخرين من مصائب ، وما يقوم به من مضايقات .

كانت الصور تتسم بحركية جميلة وتكتسي الوانا بديعة ، ولعل ذلك يدل على عمق التجربة المعيشة .

فنراه يصف سواد الليل بالاحليلاك ، وهو اشتداد السواد ، ويشبهه بالجيش في تراكمه وتراكبه وتدافعه فنتصور ذلك ظلمات بعضها فوق بعض اذا اخرج فيها الشاعر يده لا يكاد يراها . (البيتان : 1، 10). وهناك لم يستطع الساهر

(1) البيت رقم (2) مختل الوزن ، ويستقيم هكذا :

فمضى جنح واتى جنح منه والعين ترصده .

الاحتمال فانهارت مقاومته ولم يعد امامه الا التمنيات والتعاويذ : (البيتان : 11 ، 12) .

وقد طال هذا الليل المظلم حتى تسرب النوم الى عيون النجوم والى موت الغد ، فهو يتجدد ولا يشيب (الابيات : 2،3،5) . اما ظلمه ، فحدث ولا حرج : التهديد ، لَيُّ الاهداب ، وربطها بالنجوم امعانا في الظلم : (الابيات 6 ، 7، 8) .

وصلت الاوضاع بالعاشق الى مرحلة متأزمة من السهر والقلق والانتظار : (الابيات : 2،3،4) .

وتزداد المأساة عمقا اذا عرفنا ان العاشق لا يمكن ان يجابه الغد لان فيه منيته (البيت : 30) .

فالتغاير مع النص الاصل كان في التسوية بين الليل والنهار . اما التجاوز فكان في اعطاء الليل صورا مختلفة لا صورة واحدة هي الطول . واذا عدنا الى القيم التعبيرية لاحظنا : " فمضى جنح واتى جنح " وهو ما يدل على التجدد والتكرر، ولنا ان نتصور اتيان جنح آخر بعد الثاني الى ما شاء الله ، وهذا الطول المتجدد اللامتناهي كانت نتيجته عياء النجوم وخلودها الى الراحة والنوم، مما تسبب في ظلام خارق للعادة. اما الكناية بالنوم عن ثبات النجم ففيها طرافة ، لان النجم في العادة يكون ساهرا مع العشاق . وقد تصورها هنا للتعبير عن الظلام، فمصابيح الليل هي النجوم ، واذا نامت او غابت اشتد الظلام.

ويلفت الانتباه على الخصوص البيت الرابع الذي تصدره القلق بشكل رهيب ، اذتكرر القاف فيه ست مرات : قلق ، ملقى ، قتاد، فوق ، والقاف حرف شديد يعبر عن الشدة والضيق في ذاته فما بالك به وهو يعيد صوت "قلق" نفسها التي وضعت اصلا لهذا المعنى . والصورة في شكلها العام

مزعجـــة ، تصور شخصـا يلتحـف القلـق ويفترش القتاد ويتوسد الجمر المتلظى؟ ! كما يسترعي انتباهنا ذلك التـــرديد والتداخـل في البيتيـن (6 ، 7) حتـى غدا البيت السابـع وكانه دائرة عروضيـة ، تقرأ من جميع الجهات . وهـــذا الترديد لا يخبـر ولكنه يعبر ، فالشعـر يقول ويعيد ما يقول ليحقـــــق هدفه الاول الا وهو السمو بالكـلام لا تجديد الكـلام[1] .

اقتبـس البنـاء فيالبيت (12) قولـه تعالى : "والليل اذا يغشى والنهـــار اذا تجلـى "[2]

امـا الصنـف الثـاني ، من هؤلاء ، فيعلـق انتظاره للصباح على الوصـال وتغيـر الحال والا فلا فرق بينه وبين الليل ، ومنهم تركي كاظـم جودة الـــذي يقول :

6 – وَأَظَلَّ اللَّيْلَ عَلَى شَجَنٍ أَرْنُو لِلنَّجْمِ وَأَرْصُـــدُهُ
7 – وَلَعَلَّ طُيُوفَكَ مِنْ بَيْنِ الْـــــــأَقْمَارِ تُطِلُّ وَتَسْعِـــدُهُ
14 – وَيَظَلُّ الْوَعْدُ يَطُولُ كَمَـا لَوْ أَنَّ الْوَعْـدَ سَيَفْقِـــدُهُ
15 – فَأَبِيتُ اللَّيْلَ يُقَاسِمُنِـــي جَفْنٌ قَدْ طَالَ تَسَهُّـــدُهُ
16 – وَسِرَاجُ اللَّيْلِ عَلَى مَهَـــلٍ يَخْبُو فَيَجِفُّ تَوَقُّـــدُهُ
17 – إِنْ كَانَ الْوَصْلُ غَدَاً فَأَبِـنْ "يَا لَيْلُ الصَّبُّ مَتَى غَـــدُهُ "؟

من الواضح ان تركـي كاظم يريد ان يكون وفيا للنص الاصل ، فيستلحق المطلـــع في نهايته ليجعله خاتمـة مسك ، ولكنه يشترط لذلك ان يكون الوصل في الغد، اما اذا لم يكن الامر كذلك فلا داعي لظهور الفجر لان في الليل من العناصـــــر المسليـة المواسيـة ما لا يوجد في النهار : ان كان الوصل غدا ، فابن يا صبح،

---

(1) انظر بحوث في النص للدكتور محمد الهادي الطرابلسي ، ص 39 .
(2) سورة والليل : (1 – 2) .

ويحق لنا آنذاك ان ننشد مع المنشدين يا ليل الصب متى غده ؟ انه تغاير مهذب وموزون .

واذا عدنا الى الناحية الفنية ، لاحظنا "ظل" في البيت السادس التي استخدمت لليل ، ومن المعلوم ان ظل وضعت في الاصل اللغوي لاستمرار الفعل ليلا او نهارا ولكن الميل الى بذل المجهود الادنى والحاجة الى السرعة تجعل اللغة تنزع الى تخصيص بعض الكلمات المشتركة فتمحضها لاحد المعنيين ، ومن ذلك "ظل" التي تمحضت وتتمحض لديمومة الفعل في النهار كما تتمحض بات لديمومة الفعل في الليل ، يقول عنترة ابن شداد العبسي (كامل) :

وَلَقَدْ أَبِيتُ عَلَى الطَّوَى وَأَظَلُّهُ حَتَّى أَنَالَ بِهِ كَرِيمَ الْمَأْكَلِ .

وهنالك ما يرجح كفة استخدام " ظل " للنهار لعلاقتها بالظل والاستظلال الذي يختص به النهار . فما الذي دفعه اذن لاستخدام ظل هنا لليل ؟ قد يعبر ذلك عن الاتجاه الذي تتجههذه الفئة من الشعراء وهي تساوي الليل والنهار، مما يؤدي الى استخدام ما لكل منهما للاخر، خصوصا وان صاحبنا يستخدم في البيت (15) فأبيت الليل ... هناك اذن تمازج في الادوار واختلاط في الامور وتبادل للتأثير بين الظرفين الزمانيين .

وهنالك تفسير آخر ، وهو استثمار صوت " ظل" مكررة في جوارها مع الليل في صدر البيت الاول وفي البيت 15، ومع "لعل" في صدر البيت (7) و" تطل" في عجزه ، ومع "يطول" في صدر البيت (14) .

وتكرار هذه الكلمات "اللامية" هو ترجيع لصوت الليل الطويل مع ايحائها بالاستطالة الى جانب ما توفره من موسيقى صوتية ، تترك ظلالها على المستوى الدلالي .

ويلاحظ كذلك الترادف بين "ارنو" و "ارصده" وارنو للنظر باستدامة مع سكون الطرف ، وارصد للمراقبة ، ورغم الفويرق الذي قد يوجد بينهما ، فهما للدوام ، وتتشاكلان تعبيريا مع ظل واظل ، وبات .. ويطول ، وربما كان

الاولى تقديم الرصد على الرنو لانه ادل على الدوام، ولكن تأتي ضرورة القافية هنا فتحتم ذلك الترتيب .

ويلفت نظرنا في البيت (15) انقسام الواحد الى اثنين ، فالعاشق ساهر، لكن يقاسمه جفنه في ذلك السهاد . ومعجم البيت (16) يدل على طول الليل : " على مهل .. يخبو ، يجف .. " فالمضارع يدل على الاستمرار والتراخي .

وبذلك تتضافر تعابير الابيات وتراكيبها تضافرا عجيبا لتكرس طول الفترة الزمنية وتباطؤها في المسير ، كما يراها الشاعر وكما يحياها .

ومثل كاظم ، الشيخ علي عقل الذي يفضل الموت على انتظار الصبح بدون امل ويقول :

1 - (ياليل الصب متى غده) لِمَرِيضٍ كَلَّتْ عُوَّدُهُ
2 - أَتَرَى يَا لَيْل عَلَيَّ تَطُولُ بِشَوْقٍ لاَ أَتَعَوَّدُهُ
3 - يَا لَيْل حَيَاتِي فِي كَدَرٍ وَحَبِيبِي يَبْعُدُ مَوْعِدُهُ
4 - لَوْ طُلْتَ عَلَيَّ بِلاَ أَمَلٍ فَالْمَوْتُ جَمِيلٌ مَشْهَدُهُ

نلاحظ اولا ان الشيخ علي عقل بدأ وفيا للنص الاصل في انتظار الصباح مستلحقا صدر مطلع الحصري ، ثم اكد ذلك الاتجاه بتكرار مناجاة الليل وبثه كل همومه ، ولكن " النص الشعري لا يسير على وتيرة واحدة ، وانما اساسه المفاجأة والايهام والمراوغة حتى ان القارئ ليظن (احيانا - مني) ان الصلة منقطعة بين اجزائه "[1] ، لذلك فقد فاجأنا الشيخ عقل ببيته الرابع الذي يغاير فيه النص الاصل ، اي رفض الانتظار المطلق للصباح وتعليق الامل عليه ، فلا بد من التأكد من وجود عناصر للحل ، والا فالموت أهون .

---

(1) د . مفتاح / تحليل الخطاب الشعري / ص 191.

وقد أضفى الشيخ عقل مسحة صوفية [1] على المجموعة بتكرار تلك المناجاة : ياليل 3 مرات في ثلاثة ابيات ، ثم ينحل ذلك النسق الثلاثي الذي تشكل ، وهو ما يؤدي الى نوع من "الشعرية" اساسه خيبة التلقي ، حيث غذّى التوقع باستمراره في تلك المناجاة وخيبه فجأة وهو ما يعرف بانحلال النسق بتعبير آخر .

ومثل هذين في الشك بقيمة الفجر، ودوره في تخفيف حال العاشق عدنان غازي الغزالي حيث يقول :

1 - يَالَيْلُ حَبِيبِي أَعْبُدُهُ يَهْنَأْ بِالنَّوْمِ وَأَرْصُدُهُ
2 - مَا كَحَّلَ جَفْنَيْهِ أَرَقٌ وَبِشَوْقٍ عَيْنِي تَسْهَدُهُ
3 - كَقُمَيْرٍ تَسْحَرُ طَلْعَتُهُ يُذْكَى بِالشَّوْقِ تَوَقُّدُهُ
4 - وَنَدِيمِي الْبَدْرُ بِهِ شَبَهٌ بِحَبِيبٍ يُخْلَفُ مَوْعِدُهُ
5 - كَمْ شَقَّ الْفَجْرُ جُيُوبَ اللَّيْلِ وَقَلْبِي زَادَ تَوَجُّدُهُ !
6 - وَسَهِرْتُ اللَّيْلَ وَبِي وَجْدٌ لِصَبَاحٍ لَيْتَكَ تُسْعِدُهُ !

أوهمنا غازي بانه سيجاري تماما النص الاصل ، لما ابتدأ قصيده بنداء "ياليل" ولكنه فاجأنا بأن غيّر المسار واتجه وجهة اخرى فغاير النص الاصل اسلوبيا ودلاليا ، النص الاصل ينادي الليل ليسائله عن مصير الليل والصباح ، في سؤال حائر كبير، اما عدنان الغزالي فينادي الليل ليلقي عليه خبر حبه المتفاني الذي وصل الى حد العبادة . وليشير الى حصول المتعة له من نوم الحبيب ، ولو بقي هو ساهرا : (يهنأ بالنوم وارصده) .

---

(1) والقصيد بكامله يعبر عن اتجاهه الصوفي .

ويستمر الغزالي في ذلك الاتجاه التغايري ليسوي بين الليل والفجر ، (البيت 5) وليفهم بان العبرة هي بالوصال ، لا بالليل والنهار (البيت 6) بل الليل افضل من النهار، لان البدر الذي هو شبيه بالحبيب لا يوجد الا ليلا (البيت 4) .

وقد يلفت نظر المحلل هنا البيت (2) من حيث العلاقات الجدولية والركنية ، فهناك تعبير "ما كحل جفنيه ارق" وذلك عكس المألوف ، فالمألوف والمعروف القول : ما كحل جفنيه نوم او نعاس . وليس ذلك من باب الاعتباط اللغوي وانما هو مبرر ، فالنوم الذي يؤدي الى غمض العين ، وانعدام الرؤية ذو علاقة بسواد الكحل . كما ان النوم بالغلبة من مصاحبات الليل الذي يشبه سواده بالكحل او بسواد العين .

اما الارق فصلته بالبياض انسب لعلاقة الرؤية وانفتاح العين بالبياض والانكشاف ، ولملازمة اليقظة - بالغلبة - للنهار، فما الذي جعل غازي الغزالي يختار " ارق " للكحل في مقابل " نوم " المألوفة والمبررة في نفس الوقت ؟

ان الرجل نائم ساهر في آن واحد ، نائم لسعادته بنوم حبيبه (البيت 1) وساهر بسبب صدود الحبيب واخلافه الوعد (البيتان 2،4) ، ولهذا فقد تشابه الضدان بالنسبة اليه فصار يسوي بين الرقاد والسهاد ويعطي لكل منهما ما للآخر دون تمييز والاسلوب موت اللغة وميلادها في الوقت نفسه .

اما تنكيس العلاقات الركنية في عجز البيت (وبشوق عيني تسهده) الذي هو تقديم المفعول من اجله (وبشوق) على الفعل وتقديم الفاعل (عيني) كذلك على الفعل ، فغايته الاسلوبية هي الابراز من جهة ، وتجاور العين والسهاد من جهة ثانية ، وضرورة القافية من جهة ثالثة ، والتركيب الاصلي هو (تسهده عيني بشوق) وما حصل فهو قلب كامل . ونرى في البيت الخامس تعبيرا جميلا عن انتصار الصباح وهزيمة الليل " كم شق الفجر جيوب الليل ..." ولم يقل :

شق الفجـــر الليل ، لان شـق الجيوب لا يكون الا بعد الانتصـار النهائـــــي والاستسلام الكامل . وقد تضافرت الكلمات للتعبير عن ذلك الانتصار : فجر، شق ، قلب، خاصة اذا استثمرنا الاشتقاق الكبير ، فحُول فجْر بمعنى الصباح ، الى فجَّر بالتشديد بمعنى التفجير . وقلْبٌ الى قَلَبَه فانقلب . وفي البيت (6) تتشابك الامور اذ الصباح هو العاشق والمعشوق في الوقت نفسه ،(وسهرت الليل وبي وجد لصباح ...) فالصباح هو المعشوق لان العاشق مغرم به وهو العاشق لانه يطلب من المعشوق ان يسعده ليتك تسعده البيت 6، وبذلك يتحد الاثنان في واحد .

واذا كان الموقف من تسوية الليل بالنهار صريحا عند الفئة الاولى ، وصريحا مشروطا عند الثانية ، فانه غير تلويح عند الثانية وقد يستنتج. ومن هذا النصف بشارة الخوري الذي يخاطب الحبيبة قائلا :

1 - النَّجْمُ بِثَغْرِكِ أَرْصُدُهُ
وَاللَّيْلُ بِشَعْرِكِ أَعْبُدُهُ

3 - يَا أُخْتَ الْبَدْرِ وَذَا شَرَفٌ
لأَخِيكِ فَمَنْ لاَ يَحْسُدُهُ ؟ !

4 - مُضْنَاكِ وَوَصْلُكِ فِي يَدِهِ
قَدْ ضَيَّعَهُ قُطِعَتْ يَدُهُ !

5 - دَنِفٌ تَطْوِيهِ لَيْلَتُهُ
بِهَوَاكِ ، وَيَنْشُرُهُ غَدُهُ

8 - قَدْ بَكَّي اللَّيْلَ فَأَدْمُعُهُ
جَمْرٌ يَتَسَاقَطُ أَبْرَدُهُ

---

(1) يلقب بالاخطل الصغير . ولد ببيروت سنة 1885 م ثقف نفسه بالانكباب على المطالعة حتى اتسعت مداركه . اشتغل بالصحافة . له ديوان مطبوع باسم الاخطل الصغير . توفي سنة 1968 م ببيروت .

لا يظهر الاخطل الصغير امتعاضا خاصا من طول الليل ، وقد عبر فعلا عن جمالية في الليل اذ استعار النجم وبريقه لثغر الحبيبة وسواد الليل لسواد شعرها... ومع ذلك فقد لمح الى التسوية بين الليل والنهار ، فكلاهما يؤدي دورا معينا في اضناء العاشق ، بل هما يتبادلان على ايذائه : الليل يطوي والنهار ينشر، يقيمانه ويقعدانه كما يريدان .

فاذا كان الحصري يأمل في عطف الغد بعد طول الليل فانهما (هنا) يتساويان ويتقاذفان الصب الدنف كالكرة بينهما دون رحمة ولا شفقة .

هذا التغاير الدلالي ، لا ينفي بالضرورة التضافر الاسلوبي ، ولا يمنع من التشاكل في التعبير ، ولكن لا يؤدي الى التماثل .

والتركيب النحوي لمطلع بشارة الخوري شبيه بالتركيب النحوي للحصري : في صدر البيت مبتدأ وخبره ، وفي العجز مبتدأ وخبره وذلك مناسب لمبدا القصيدة ، فالبيت الاول مبتدأ القصيدة والمبتدأ بداية الجملة .

الا ان التركيب النحوي هنا اكثر موازنة ، مما ادى الى ان يسبح البيت في فضاء من موسيقى التصريع والترصيع ، ولنوضح ذلك في الكتابة العمودية كما يلي :

الصدر	العجز
النجم	الليل
بثغرك	بشعرك
أرصده	اعبده

ولا شك ان هذا التناظر النحوي الدقيق ذو طابع جمالي تأثيري تؤديه الشعرية النحوية ويزيد في فعاليته اختيار المعجم ودقة الترتيب .

النجم لانه مضيء وذو بريق جذاب كان متعة للعين ، فاختير له فعل الرصد والمراقبة ، ولان العبادة ممارسة ذهنية في الاساس كان الليل انسب لها . والا فليس هناك تبرير لان يعبد الشعر ويرصد الثغر فقلب الآية ممكن تماما لولا التناسب المعجمي ذو الدلالة الخاصة .

وبالنسبة الى الترتيب ، فقد وشحت عناصر الطبيعة صدر البيت وعجزه تليها في تنظيم العقد ، الحبيبة ليأتي العاشق بعد ذلك . النجم والليل يليهما الثغر والشعر ، ويتبع ذلك الرصد والعبادة من لدن العاشق . ويتضح ذلك في الكتابة الافقية كما يلي :

1	(الليل	2	(شعرك	3 (اعبده
	(النجم		(ثغرك	(ارصده

ونلاحظ في البيت الرابع تلك الموسيقى التي يتيحها رد العجز على الصدر (..... في يده ..... قطعت يده .)

وفي النص الاصل يدعو الحصري على الواشي (تبت يده) اما هنا فالاخطل يدعو على نفسه تعبيرا عن الامعان في الندم والاسى على ما فاته .
وهو يذكرنا بقول الكسعي : (وافر)

نَدِمْتُ نَدَامَةَ لَوْ أَنَّ نَفْسِي تُطَاوِعُنِي إِذَنْ لَقَطَعْتُ خَمْسِي

تَبَيَّنَ لِي سَفَاهُ الرَّأْيِ مِنِّي لَعَمْرُ أَبِيكِ حِينَ كَسَرْتُ قَوْسِي

وهذا ما اشار اليه الفرزدق في ندامته على تطليق " نوار" : (وافر)

نَدِمْتُ نَدَامَةَ الْكُسَعِيِّ لَمَّا غَدَتْ مِنِّي مُطَلَّقَةً نَوَارُ

وفي بيت بشارة الخامس تطالعنا تلك الثنائية المزدوجة بين الليلة والغد وبين الطي والنشر ، مع تناسب واضح بين الطي والليل وبين النهار والنشر .

وهنا لا يفوتنا ان الرجل عبر بالضنى في البيت الرابع عن حاله ، ثم عبر في البيت الخامس بالدنف ، أكان يعتبرهما في نفس المستوى ام انه تعبير واع عن تطور الحالة المأساوية . فمن المعروف لغويا ان الضنى هو المرض المخامر ، كلما ظن برؤه نكس . اما الدنف فهو الاشراف على الموت ، مهما يك من شيء فالترتيب مناسب لما ذهبنا اليه في القراءة الاجمالية الثانية .

وفي الاخير، نرى في البيت الثامن دموعا حارة جدا تأتي من الليل فهي جمر، بل هي شهب ، ولعلها قراءة من الشاعر للنيازك التي تتساقط ليلا ، وهذه الدموع الحارة هي التي تناسب تعبير" بكّي " بالتضعيف فهي تدل على المبالغة والتكثير والتعدية . خاصة وانه بامكانه ان يقول "أبكى" دون تأثير على الوزن ، فاللفظ اختياري وليس اضطراريا .

ومن صنف بشارة الخوري شاعر مجهول يعتبر طول الليل طبيعيا ، لانه يحرم على المحبين ان يناموا فيه ، ويقدم ذلك في اسلوب شرطي شديد الحبكة ، فيقول :

6 - إِنْ بَـاتَ الْقَلْـبُ عَلَى نَـزَعٍ
فَكَـفَـاهُ حَـبِيـبٌ يَعْبُـدُهُ

7 - أَوْ بَاتَ الصَّبُّ عَلَـى جَـزَعٍ
فَكَـفَاهُ خَيَـالٌ يَنْشُـدُهُ

8 - أَوْ بَاتَ الْجَفْنُ عَلَـى سُهْـدٍ
فَالْجَفْـنُ تَدَاعَـى أَيِّـدُهُ

9 - أَوْ طَالَ اللَّيْلُ فَـلاَ عَجَـبٌ
اللَّيْـلُ حَـرَا مَـا أَرْقُـدُهُ

10 - اللَّيْلُ يَطُولُ عَلَى رَجُـلٍ
يَرْجُـوهُ الْحُـبَّ وَيَفْقِـدُهُ

لله في خلقه شؤون ! جل الشعراء في مدونة يا ليل الصب يتمنون ان تزورهم غمضة ، وتطوفهم سنة نوم ، ويأتي هذا الرجل فيقول: "الليل حرا ما ارقده" ويسفه من يعجب لطول الليل ، فذلك هو الطبيعي .

ففي اي فئة نصنف هذا النص ، لانه ليس ممن يتألمون من طول الليل ويأملون في الصباح ، ولا ينتسب الى من يستلذون الليل وينزعجون من الصباح ، ولا هو من هؤلاء الذين يسوون بينهما ، وقد توهمنا فيه مع ذلك انه اقرب الى هذه المجموعة ، لانه لا ينام ليلا ، فبالاحرى ان لا ينام نهارا ، وهو يوقف حياته-ساهرا مسهدا-على حبه ، ويؤكد ذلك قصيده في بنيته الكاملة ، لانه يحاول ان يعوض كل توقع من توقعاته في الدرجة الاولى)بتوقعات من الدرجة الثانية وهو راض بكل ذلك .

استطاع هذا الشاعر المجهول ان يضع تصوره في اسلوب خاص : ثنائية بين صدر البيت وعجزه : شرط في الصدر وجواب في العجز وهو ما شكل لحمة قوية في نسيج النص ، وما وفر له فضاء موسيقيا حيا :

ان بات القلب فكفاه .....

او بات الصب فكفاه .....

او بات الجفن فالجفن .....

وينكسر هذا النسق في البيت (9) ليكون الشرط والجواب في الصدر ويكون العجز تأكيدا للجواب ، وهو ترديد " مراوغ " للنسق السابق .

ينكسر النسق ليتولد نسق آخر لسنا بصدد الحديث عنه ، ولكن ذلك الانكسار ضروري لتغيير الحالة النفسية ولاختلاف المعاني ، وهو ، وان كان طبيعيا ، فانه يشكل نوعا من المفاجأة الاسلوبية الاساسية في النص الشعري كما لاحظنا من قبل .

وبالاضافة الى الايقاع الذي شكلته الثنائية الشرطية [1] بين الصدر والعجز، فهناك ترصيع عمودي آخر يزيد في هذه الايقاعية الراقصة ، انظر في الكتابة المتسامتة :

6 - ان بات القلب على نزع فكفاه .....

7 - او بات الصب على جزع فكفاه .....

8 - او بات الجفن على سهد فالجفن

ونرى ان الرسالة التي يريد الشاعر ابلاغها هنا عن طريق التكرار

---

(1) اذا صح هذا التعبير فالمقصود منه هنا تعويض توقع افضل بواقع مفضول .

المتجاور هي اقناع العذول ومن لف لفه بان لا داعي للمحاولة معه في محاولة لتغيير وجهته .

ومما يؤسف له ان نصا بهذه الطاقة الايحائية الهائلة يكون مجهول الهوية .

واذا اجملنا في نهاية المطاف - نظرة الشعراء في المدونة الى تعاقب الليل والنهار، قلنا ان تلك النظرة ، اظهرت من التمايز في الموضوع الواحد، والتنوع في اساليب التعبير عنه ، ما يبرز لكل شاعر شخصيته ، لا في مجموعته العامة فحسب ، بل كذلك في فئته الخاصة .

وفي الفصل التالي نبحث عن التمايز بين الشعراء على مستوى النظرة الى الحبيب .

الفصل الثاني

في

وصف الحب والجمال

لـيس من باب الاعتباط ان نختار هذا الموضوع ميدانا للمقارنة الاسلوبية ، بل هو من باب الاهمية التي يحظى بها في مدونتنا ، والحضور الكثيف الذي يتمتع به مقارنة مع المواضيع الاخرى . وقد وضحنا ذلك احصائيا في الباب السابق ، الذي بحث فس السمات المشتركة للمدونة ، اضف الى ذلك اننا نعني الحب والجمال كقيمتين انسانيتين عامتين ، لا تقتصران على الماديات والعلاقات الخاصة .

وتسهيلا للبحث ، ينقسم هذا الفصل - تبعا لانتماء النصوص - الى ثلاثة اقسام يهتم الاول بالنصوص التي كان تاثرها بالنص الاصل واضحا ومباشرا ولنسمه "المعارضات" ويعنى الثاني بالنصوص التي كان انتماؤها اوضح الى نص بعينه أو تاثرت بنصوص مختلفة في المدونة غير النص الاصل ، او مع النص الاصل . ولنسمه "معارضات المعارضات". اما الثالث فيتناول النصوص التي غاب فيها النص الاصل او غيره ، وحاولت ان تتخذ لنفسها - كل على حدة - منحى خاصا ، ولنسمه " المعارضات المحايدة "(1) .

---

(1) في انتظار ان نجد ما هو افضل من هذا العنوان الذي قد يوحي بالتوسط الفني بين مدرستين مختلفتين ، وما ذلك نريد .

ومن الامور التي يجب ان نعمل على توضيحها منذ البداية ، ان التمايز الذي ذكرناه ، هو نسبي تماما ، فالمعارضات المباشرة قد لا تخلو من تأثر بنصوص اخرى من المدونة ، والامر نفسه ينطبق على معارضات المعارضات ، فقد نجد فيها النص الاصل مباشرة . كما ان النصوص التي ربما عملت على تغييب النص الاصل ، قد لا تنجح في طمسه كلية . وعليه فالتقسيم ، الذي يقتضيه تسهيل البحث ،لا يعتمد الا على الغلبة النسبية ، ذلك هو الامر الاول .

اما الامر الثاني ، فهو ان مجال الدراسة لا يتسع للالمام بكل النصوص ، فكان لزاما ان نختار من كل طائفة يجمعها انتماء واحد عددا من النصوص نحاول ان تكون اكثرها تمثيلا ، ثم نتبع الفصل بلائحة تتضمن اسماء الفئة الباقية مع ذكر الصفحة في المدونة ليسهل العثور عليها لمن اراد الاطلاع والمقارنة .

الامر الثالث والاخير، وهو متعلق نوعا ما بالثاني ، أن وصف الحب والجمال يحتل الحيز الاكبر في النصوص المعنية لذلك كان لا بد من الاختيار منه ومحاولة عزل ما هو اكثر دلالة في الميدان .

القسم الاول

- المعارضات

نتناول في هذه الفقرة النصوص التي اقتربت اكثر من النص الاصل ، اما بالتنازع في المعاني او المباني ، واما بالاستلحاق او التشابه في الوحدات الموضوعية ،

وتسهيلا للمقارنة ، وعملا على الربط بين النصوص وتركيبها ، سوف نرتب ما سميناه " المعارضات " في عائلات فنية يوحي بها نوع الصلة بالنص الاصل : في البداية نتناول المقدمات الغزلية للمدح ، للتماثل في الوحدات الغرضية ، ثم النصوص التي اجتذبتها " الصورة الوردية "(1) في النص الاصل لبروزها اكثر من غيرها ، ثم النصوص التي ميزها التفاني في الحب ، حتى تشابه الضدان ، الالم واللذة ، ثم الاستلحاق ، ثم التغاير .

وهذا التصنيف تابع لابرز علامة في النص لا باعتبار كل محتويات النص المدروس .

ومن الصنف الاول قصيد ابن مليك الحموي الذي اشتمل على نسيب ومديح ، فهو من نوع المعارضة الاكمل . وقد سلك منحى خاصا في تصوير الجمال ، فجاءت بعض صفات الحبيب تلبس السواد في الظاهر ، الا انها بيضاء في الواقع فالرشا رغم سواده ينتمي الى الهلال ويوصف بالتجلي ، وهما من نعوت النور والبياض .

---

(1) نعني بالصورة الوردية تمثيل الحصري لحمرة الخدود بقوله :

يَا مَنْ جَحَدَتْ عَيْنَاهُ دَمِي وَعَلَى خَدَّيْهِ تَوَرُّدُهُ

خَدَّاكَ قَدِ اِعْتَرَفَا بِدَمِي فَعَلَامَ جُفُونُكَ تَجْحَدُهُ

كما كان ابن مليك من القلائل الذين وصفوا ثقل ارداف الحبيب جريا على سنة العرب في الجاهلية ،يقول :

3 - رَشَأٌ لِهِلَالٍ نِسْبَتُهُ

يَجْلُو بِالشَّعْرِ تَجَعُّدُهُ

4 - زَنْجِيُّ الشَّعْرِ غَزَالُ خُطَا

تُرْكِيُّ اللَّحْظِ مُهَنَّدُهُ

5 - فَرْدٌ يَتَثَنَّى عَامِلُهُ

مَاضٍ فِي الْحَالِ مُجَرَّدُهُ

6 - إِيَّاكَ وَأَسْمَرَ قَامَتِهِ

وَاحْذَرْ يَرْنُو لَكَ أَسْوَدُهُ

7 - ذُو فَرْعٍ سَادَ كَلَوْنِ دُجَى

يَتَجَلَّى جَلَّ مُسَوِّدُهُ

8 - عَنْ فِيهِ صِحَاحُ الدُّرَرَوَتْ

مَا صَحَّ مِنْهُ مُبَرَّدُهُ

9 - يَمْشِي فَيُرِيكَ لَهُ كَفَلاً

مِنْهُ يَتَأَلَّمُ مَقْعَدُهُ

10 - وَيَكَادُ إِذَا مَا رَامَ عَلَى

عَجَلٍ لِيَقُومَ فَيُقْعِدُهُ

قلنا ان الصورة تتحرك في السواد ، وذلك واضح من تكرار الالفاظ الدالة : " زنجي الشعر ، اسمر قامته ، يرنو لك اسوده ، ساد كلون دجى، جل مسوده " .

وتكمن اهمية هذا الوصف في ابتعاده عن التقليد ، فلو لم يصدر الرجل عن واقع معيش لجاء بصفات بيضاء وابتعد عن الجعودة الى السباطة ؛ وهذه احدى ميزات اسلوبه هنا .

وفي الاسلوب كذلك تتضح مراوغات الصنعة التي سادت منذ القرن الخامس الهجري ، مثل قوله : فرد يتثنى ، عامله ماض في الحال مجرده . فالتورية واضحة اذ المقصود بالفرد هو التفرد وانعدام المثل كما يقصد بالتثني اللين وبالمضي النفاذ ، فأراد ان يوري ليثير تلك الفرابة التي يجمع فيها الحبيب بين الافراد والتثنية والمضي والحضور، مع اشارة الى السيف المجرد في تشاكل مع (ماض) وهكذا ....

وكذلك في البيت (8) رواية صحاح الدر التي تعني جمال الثغر ، والمبرد التي تعني عذوبة الريق ، فورى في رواية الصحيح عن ابي العباس المبرد صاحب الكامل. وفي التورية لذة ادبية لكن لمن يعرف المشار اليه ، لتعامله اذذاك مع نصين ومعنيين مختلفين في حيز واحد .

اما تخلص ابن مليك الى المدح ، فيشبه تخلص الحصري من جهة ، ويختلف معه من جهة اخرى ، يشبهه في استمرار الحب بعد التخلص ، ويختلف معه في ان ابن مليك يستعين بممدوحه على استمرارالحب ، ويتخذ منه سندا ضد العذول ، بينما الحصري يتخذ الحب وسيلة للمقارنة مع الممدوح . يقول ابن مليك :

21 - فَعَـــلَامَ عَلَيْـهِ يُعَنِّفُنِـــــي

مَنْ عَنَّـــي رَاحَ يُفَنِّـــــدُهُ

22 - تَبًّا لِعَذُولٍ فِـــيهِ طَغَـــــى

بِالْعَذْلِ وَزَادَ تَمَـــــرُّدُهُ

23 - أَيَظُنُّ بِأَنْ أَخْشَـــاهُ وَلِـــحٍ

فِي الْأُفْـقِ شِهَـــابٌ يَرْصُدُهُ ؟ !

ونلاحـــظ ان حرف العين تردد كثيـــرا في البيتيـــن : 21 ، 22 : (علام ، عليه ، يعنفنـي ، عني ، عذول ، بالعذل) فهل لنـــا ان نجـد في ذلـــك دلالـــة خاصـة ؟ العين حرف حلقـــــي بل هو آخـــر حروف الحلـــق ، وهـــو مجهـور الـى جانـب ذلـــك ، وقد يكون ترديده هنـا ترجيـعا لـصوت العنف الـذي يطبـــع العلاقـــة بيـن العـاشـــق والعذول ، نظرا للمجهـــود الذي يتطبـــه اخراج العيـــن ، بـالاضافة الى شيوع الشدة وذكـــر العنـــــف والطغيـــان والتمـــرد .

ومن اكثر النصوص لصوقا كذلك بالنص الاصل قصيد احمد خيري لاشتماله على مقدمة تغزلية يتخلص منها الى مدح ،ولاشاراته الواضحة الى معاني الحصري وحتى استلحاق عباراته احيانا .

وقبل ان نتناول القسم الذي يتعلق بوصف الحب والجمال ، نرى من الضروري ان نتناول بعض الفروق العامة بين النصين

بدأ احمد خيري عاشقا للطبيعة فانغمس في وصفها قبل ان يتخلص منها الى الغزل واستطاع ان يصفها وصفا رائقا وينعتها نعتا رائعا ، جعل عناصر الطبيعة فيه تتجاوب وتركها تتحاور وتتنافس :

1 - اَلدَّهْرُ صَفَا لَكَ (أَحْمَدُهُ) وَالْحُسْنُ سَعَى لَكَ أَصْيَدُهُ

2 - وَالْبَحْرُ تَبَسَّمَ رَائِقُهُ وَالْبَرُّ تَلَأْلَأَ جَلْمَدُهُ

3 - وَالْمُزْنُ تَرَقْرَقَ نَاصِعُهَا وَالنَّبْتُ تَرَعْرَعَ أَجْرَدُهُ

5 - ضَحِكَ النُّوَّارُ فَغَنَّى النَّحْلُ وَحَامَ وَطَالَ تَرَدُّدُهُ

ويستمر في وصفه للطبيعة بشكل بديع حتى البيت 16 .

ذلك فرق اول بين النصين ، فليس عند الحصري هذا الوصف ، والفرق الثاني هو ان احمد خيري تخلص من الحب مع تخلصه من الغزل في القصيد لينتقل الى موقف مختلف تماما ، بينما تخلص الحصري من الغزل ولم يتخلص من الحب ، بل اتخذ الحب وسيلة للمقارنة مع الممدوح .

لنقارن بين القولين والموقفين :

الحصري : 21 - مَا أَحْلَى الْوَصْلَ وَأَعْذَبَهُ لَوْلَا الْأَيَّامُ تُنَكِّدُهُ

22 - بِالْبَيْنِ وَبِالْهِجْرَانِ فَيَا لَفُؤَادِي كَيْفَ تَجَلَّدُهُ ؟ !

23 - اَلْحُبُّ أَعَفُّ ذَوِيهِ أَنَا غَيْرِي بِالْبَاطِلِ يُفْسِدُهُ

24 - كَالدَّهْرِ أَجَلَّ بَنِيهِ أَبُو عَبْدِ الرَّحْمَانِ مُحَمَّدُهُ

احمد خيري :

33 - وَالْحُسْنُ بُرُوقٌ خُلَّبُهَا يُؤْذِي الْأَبْصَارَ تَوَقُّدُهُ

34 - وَالْعِشْقُ ظَلَامٌ لَا يَدْرِي أَهْلُ الْأَهْوَاءِ مَتَى غَدُهُ

35 - وَيْلٌ لِسَلِيبِ الْعَقْلِ إِذَا مَا حَلَّ بِهِ يَتَعَبَّدُهُ

36 - دَعْ زَائِفَ حُسْنٍ لَا يُغْنِي وَبِهِ يَشْقَى مُتَقَلِّدُهُ

37 - وَتَغَنَّ بِحُسْنٍ لَا يَفْنَى وَالْزَمْهُ يُحَفِّكَ سَرْمَدُهُ

والبيت (34) عند احمد خيري اشارة واضحة الى مطلع الحصري ونفي له في الوقت نفسه وتنضاف الى هذين الفرقين فروق اخرى ثانوية .

واذا انتقلنا الى وصف الحب والجمال ، وهو موضوعنا ، رأينا ان لكل شخصيته ولكل اسلوبه . يقول احمد خيري بعد أن وصف الروض الجميل :

17 - وَمَشَى فِي الرَّوْضِ يُزَيِّنُهَا شُبَّانُ الْحَيِّ وَخُرَّدُهُ

18 - وَالْبِشْرُ تَكَامَلَ رَوْنَقُهُ وَالْعَيْشُ تَكَاثَرَ أَرْغَدُهُ

19 — وَأَهَابَ الْحُبُّ بِعَسْكَرِهِ فَانْحَازَ إِلَيْهِ مُجَنَّدُهُ

20 — وَبَكَى الْمُشْتَاقُ وَذَابَ الصَّبُّ وَضَاعَ الْيَوْمَ تَجَلُّدُهُ

21 — يَتَأَوَّهُ كُلُّ أَخِي مِقَةٍ فَيَنِيمُ عَلَيْهِ تَرَدُّدُهُ

22 — وَتَبُوحُ الْعَيْنُ بِسِرِّ الْقَلْبِ وَزَادَ الْوَجْدَ تَجَدُّدُهُ

23 — وَتَمَيَّزَ نُورُ اثْنَيْنِ هُمَا غَيْدَاءُ الْحُسْنِ وَأَغْيَدُهُ

24 — صِنْوَانِ تَسَاوَى شَكْلُهُمَا كَالدُّرِّ تَشَابَهَ مُفْرَدُهُ

25 — مَشْيًا وَعَذُولٌ مِنْ كَثَبٍ يَسْتَرِقُ السَّمْعَ وَيَرْصُدُهُ (1)

26 — ظَبْيٌ وَمَهَاةٌ فِي دَعَةٍ مَنْ لِي بِالْوَاشِي أَجْلِدُهُ

27 — حَذِرَانِ خَفِيٌّ هَمْسُهُمَا هَمْسٌ بِالْحُبِّ يُؤَكِّدُهُ

28 — فَظِلَالُ الْأَيْكَةِ تُزْعِجُهَا وَنَسِيمُ الْفَجْرِ يُشَرِّدُهُ

29 — لَا يُحْسِنُ قَوْلِي وَصْفُهُمَا مَنْ لِي بِزِيَادٍ (2) يَسْرُدُهُ

30 — قَدْ فَاتَ الْكُلَّ جَمَالُهُمَا كَالْمَعْدِنِ فُضِّلَ عَسْجَدُهُ

31 — تِمْثَالُ الْفِتْنَةِ صُورَتُهَا وَكَرِيمُ الْعُنْصُرِ مَحْتِدُهُ

32 — كَمْ ضَلَّ بِمِثْلِهِمَا فَطِنٌ قَدْ كَانَ يَعِزُّ تَصَيُّدُهُ ؟ !

---

(1) هكذا ورد البيت في المدونة ، وهو مختل العروض .

(2) النابغة الذبياني الذي اشتهر بدقة وصفه خاصة في قصيدته " المتجردة "

نلاحظ اولا الصورة الوصفية المركبة التي نحتها احمد خيري ، فهناك الروض الزاهر يزينه شبان الحي وتحليه خرده ، ليتميز من بين ذلك كله ، جمال اثنين يسمو جمالهما على ما كنا تصورناه القمة فيما تشتيهه الانفس وتلذ الاعين . وتستمر الثنائية بينهما لا لتيسير القافية فحسب ، بل لتعبر عن الارتباط بينهما ، رغم اختلاف صفاتهما ، لكن اختلافهما في النوع لا في المستوى .

وقد اشرنا في باب المشترك الى خصوصية العلاقة بين الحبين ، فهما في انسجام لا في قطيعة ، وفي حالة وفاق لا خلاف وافتراق ، ذلك ما جعل احمد خيري يبدو في كامل الانسجام مع المحيط ، عكس الحصري الذي كان "بين بين" ونعيد الى الاذهان هنا ان جورج لوكاتش قسم الادب الى ثلاثة مجالات حسب علاقة الشاعر بالمحيط : الانسجام التام مع الكون ، والشكل المعبر عنه هو الملحمة ، القطيعة الكاملة مع الوجود والشكل المعبر عن ذلك هو المأساة ، الموقف "البين بين" والمعبر عنه هو الرواية ، وعلى هذا فالموقف الادبي اما فاجع واما ساخر، واما إشكال وبحث عنيد عن منطق يبرر الوجود " الحل " [1] والى الصنف الاخير ينتمي النص الأصل بينما ينتمي نص احمد خيري الى الصنف الثاني خاصة اذا ما عدنا الى القسم الوصفي .

اقتصر احمد خيري في وصف جمال الحبيب على صور احالية قليلة : غيداء الحسن ، مهاة ، تمثال الفتنة ، وترك للاخرين تورد الخدود وسواد الجفون والعيون ولين القد وبريق الثغر ، واعتمد في نقل مشاعره على الجو المحيط بالعشيقين اذ شاقه الجمال المعنوي الداخلي ، لا الجمال الجسدي

---

(1) الروح والاشكال (AME ET FORMES) نقلا عن الاستاذ توفيق بكار محاضرة لطلاب السلك الثالث بكلية الاداب تحت عنوان : " الاشكال الشعرية" القيت بتاريخ 1985/1/7.

الخارجي ، وقد ابدع في ذلك وامتع ، حتى ان القارىء المتذوق لا بد ان يشعر اثناء ممارسة النص وكأنه يمشي على اطراف القدمين حذارا على هذا الجو الرائق من التعكير وصونا له من موبقات الدهر .

لم تكن الثنائية التي لازمت وصف الحبيبين مجرد اداة موسيقية يؤديها التوازن فحسب ، بل لها دلالة الارتباط والترابط الى حد الاتحاد . كانت الحبيبة توشح صدر العبارة او البيت ، ويردفها العاشق الذي يلازمها كظلها :

- غَيدَاءُ الْحُسْنِ وَأَغْيَدُه

- فَظِلال الايكة تزعجها ونسيم الفجر يشرده

- تمثال الفتنة صورتها وكريم العنصر محتده

ولم يشذ عن هذا النظام الا البيت (26) "ظبي ومهاة في دعة" وربما اراد بذلك ان يجعل الحبيبة-تفضيلا لها-تلامس "الدعة" التي تأتي في آخر الصدر .

ولا تفوتنا المشاكسة الظريفة التي قام بها احمد خيري ازاء الحصري في قوله :

تمثال الفتنة صورتها وكريم العنصر محتده

كم ضل بمثلهما فطن قد كان يعز تصيده

في اشارة واضحة الى قول الحصري :

صَنَمٌ لِلْفِتْنَةِ مُنْتَصِبٌ أَهْوَاهُ وَلاَ أَتَعَبَّدُهُ

نَصَبَتْ عَيْنَايَ لَهُ شَرَكَاً فِي النَّوْمِ فَعَزَّ تَصَيُّدُهُ

حَاشَا أَدَبِي وَسَنَا حَسَبِي مِنْ ذَمِّ كَرِيمٍ أَحْمَدُهُ

وكأنه ينبه الحصري على المنزلق الخطير الذي سار فيه لكن بطريقة غير مباشرة اذ حاول ان يخفي اثره في صيغة التثنية واسلوب الثنائية .

ومثل احمد خيري في الاعتماد على الجمال المعنوي ، عبد الرزاق محي الدين الذي يرسم صورة متسامية للحبيب فيقول :

4 - يَا سَيِّدَتِي وَعَلَى الْأُعْتَا ... بِ مُحَبُّكِ طَالَ تَرَدُّدُهُ

5 - ضَجَّتْ حَلَقَاتُ الْبَابِ لَهُ ... وَأَرَنَّ الْقُفْلُ وَمُوصِدُهُ

6 - وَأَطَلَّتْ مُشْفِقَةً شُرُفَا ... تُ الْحَيِّ عَلَيهِ تُسْعِدُهُ

7 - فَالشَّعْرُ سَبَائِكُ تُفْرِدُهُ ... وَالثَّغْرُ لَئَالِيءُ تُنْضِدُهُ

8 - وَتُقَسِّمُهُ فَيَحَارُ الطَّرْ ... فُ أُصَوِّبُهُ وَأُصَعِّدُهُ

9 - فِي مَكْشُوفٍ أَتَبَيَّنُهُ ... أَوْ مَسْتُورٍ أَتَفَقَّدُهُ

10 - أَكْبَرْتُ بِكَ الْحُسْنَ الْمَطْبُو ... عَ أَصَلَ الطَّبْعَ مُقَلِّدُهُ

11 - بَهَرَ الْفَنَّانَ فَمَا عَيْنَا ... هُ بِمُسْعِفَتَيْهِ وَلَا يَدُهُ

12 - وَخَبَتْ فِي لَوْحَتِهِ الْأَضْوَا ... ءُ وَعَادَ رَمَادًا مَوْقِدُهُ

13 - فَرَمَى بِالرِّيشَةِ وَجْهَ الْفَنِّ يُقَرِّعُهُ وَيُفَنِّدُهُ

من البداية يضع الشاعر خطا فاصلا بينه وبين البداوة ، فالمعجم الذي استخدمه مدني بالكامل ، تجنب فيه كلية الغزال والصيد ... واتجه الى : الاعتاب ، الباب ، القفل ، الشرفات . ولنا ان نتخيل ذلك الباب الذي ينصفق بصوت عال فيثير انتباه السكان ويطلون من شرفاتهم يستجلون الامر ، ثم نتصور الحالة النفسية

لعاشق طال تردده في اللحظة التي خابت فيها آماله عند انصفاق الباب في وجهه، فلا بد ان يكون رنين القفل شديد الوقع وانصفاق الباب يضاهي الصواعق في نفسه .

واذا كان النص الاصل قد ابكى النجوم وجعلها ترق لحاله، فان محي الدين اثار شفقة الشرفات واصحاب الشرفات (الابيات 4، 5، 6) .

ذلك جانب من وصفه للحب والهجران ، ولكنه يأتي بوصف متميز لحبيبه، يبتعد فيه عن المحاكاة ، ويلجأ الى الاحالة [1] على صورة يعجز الفنان المطبوع عن اي شكل من اشكال التقليد لها، فيتعطل نظره عن الاسعاف وتشل يده انبهاتا وعجزا ، فينقلب على فنه مقرعا مفندا، بعد ان خبت في الريشة الوانه وانطفأ موقده، فليس له الا ان يبدأ من الصفر تلميذا على هذا الجمال الذي غير كل التصورات التي كانت في مخيلته، وابهت كل الالوان التي كانت في ريشته (الابيات 10 - 13) .

فهل يمكننا ان نقول ان هذه الصورة مغايرة لاستعارة الصنم للحبيب في النص الاصل ؟ ذلك محتمل تماما، لان التمثال من صنع الفنان وليس اي فنان ، بل هو فنان من المستويات الخاصة .

ويلفت نظرنا ذلك التدوير الذي احكم الربط بين صدر البيت وعجزه في الابيات الاربعة المذكورة آنفا ، وكذلك الفصل بين المتعاطفين (البيت 11)، واستعارة (وجه الفن) التي تعطي حركية للفن ، ولكنها تعبر عن بالغ الاستهانة به امام الجمال الباهر ؛ فالضرب على الوجه له معنى خاص .

ومن الصنف الاول ، من النصوص الاكثر صلة بالنص الاصل قصيد احمد شوقي ،الذي يمثل الغزل فيه كذلك مقدمة لغرض آخر، هوالمدح،واحمدشوقي علم من اعلام فن المعارضة، وكان هنا واحدا من اولئك الذين لم يكتفوا بالنظر الى الحصري ، بل طاولوه وعملوا على تجاوزه ، فجاء قصيده معارضة حقيقية بالمعنى

(1) نقصد بالمحاكاة التفصيل وبالاحالة الاجمال والاشارة

الذي ذهبنا اليه في تعريفنا للمعارضة ، وهو دافع التجاوز، لا دافع المحاكاة والتمرين . يقول احمد شوقي :

1 - مُضْنَاكَ جَفَاهُ مَرْقَدُهُ وَبَكَاهُ وَرَحَّمَ عُوَّدُهُ

وهذا البيت تناص من باب التكثيف لانه يحمل سمات واضحة من ابيات عدة في النص الاصل ، فذكره للضنى اشارة الى الصب التي وردت في المطلع ، فالصب من اعلى مراتب الحب والضنى من اخطر مراحل المرض ، " وجفاه مرقده " سمة من بيت الحصري الثاني : " رقد السمار فأرقه أسف للبين يردده "و" بكاه ورحم عوده " اشارة الى بيت الحصري السابع عشر : " لَمْ يُبْقِ هَوَاكَ بِهِ رَمَقَاً فَلْيَبْكِ عَلَيْهِ عُوَّدُهُ "

وهذا التكثيف يدل على قوة الاستيعاب ، والتحكم في الاخذ من كل شيء بالمقدار المحسوب . وفي التكثيف متعة خاصة لان القارىء يقرأ الكثير القديم الذي يعلمه في القليل الجديد الذي يفهمه .

واذا تقدمنا مع شوقي في وصف حالة المضنى وجدناه يستعمل التمطيط كذلك اذ يقول :

2 - حَيْرَانُ الْقَلْبِ مُعَذَّبُهُ مَقْرُوحُ الْجَفْنِ مُسَهَّدُهُ

3 - أَوْدَى حَرَقَاً إِلاَّ رَمَقَاً يُبْقِيهِ عَلَيْكَ وَتُنْفِدُهُ

4 - يَسْتَهْوِي الْوُرْقَ تَأَوُّهُهُ وَيُذِيبُ الصَّخْرَ تَنَهُّدُهُ

5 - وَيُنَاجِي النَّجْمَ وَيَتْبَعُهُ وَيُقِيمُ اللَّيْلَ وَيُقْعِدُهُ

6 - وَيُعَلِّمُ كُلَّ مُطَوَّقَةٍ شَجَنَاً فِي الرَّوْحِ تُرَدِّدُهُ .

هذه الابيات الخمسة تمطيط لابيات الحصري :2،3،17 . وتكمن جمالية هذا الاسلوب في العمل على تحقيق ميل انساني معروف ، الى كشف الخفي واظهار المضمر ، بل حتى الميل الى الخروج من حيز التجريد الى دائرة التجسيد .

وقد استطاع شوقي هنا ان يقدم معانيه في جو ايقاعي راقص نتيجة التوازن او الترصيع - ان شئت - بين الصدور والاعجاز، وكذلك في ما يشبه القافية الداخلية احيانا : (اودى حرقا الا رمقا) ،يتحرك ذلك في اطار من الثنائية التي تخلق ايقاعا يجعل البيت الى التدوير اقرب ويطيل في النفس الشعري ، كأنما البيت كتلة متراصة (1)

ولتبين ذلك التوازي اكثر، نضع الابيات بالشكل المتسامت :

الصدور		الاعجاز
حيران	=	مقروح
القلب	=	الجفن
معذبه	=	مسهده
يستهوي	=	ويذيب
الورق	=	الصخر
تأوهه	=	تنهده

---

(1) عد الى توفيق الزيدي / اثر اللسانيات في النقد العربي الحديث ، ص 66.

وهكذا نجد هذا المثل طاغيا في معارضة شوقي .

انقلبت الآية في العلاقة بين شوقي والورق ، فهو الذي يستهوي الورق ، وهو الذي يعلم كل واحدة منها لحنا شجيا ترددده في ايكها ، وليست هي التي تستهويه او تعلمه كما جرت العادة .

ومن القضايا التي خرج فيها شوقي عن الحصري : الاحالة على يوسف وسورة يوسف ونساء زوجة يوسف ، وهي احالة الى جمال رائع مشهور متأصل في الثقافة العربية الاسلامية ، وكذلك الى الحور العين :

9 - الْحُسْنُ حَلَفْتُ بِيُوسُفِيهِ

وَالسُّورَةِ أَنَّكَ مُفْرَدُهُ

10 - قَدْوَدَّ جَمَالَكَ أَوْ قَبَسَا

حَوْرَاءُ الْخُلْدِ وَأَمْرَدُهُ

11 - وَتَمَنَّتْ كُلُّ مُقَطَّعَةٍ

يَدَهَا لَوْ تُبْعَثُ تَشْهَدُهُ (1)

وهنا نشير مفارقة ؛ وهي ان نص الحصري بكامله - وهو القارىء المجود للقرآن - خال من اي اقتباس قرآني ، بينما يزخر نص شوقي بالاقتباسات القرآنية والاشارات الدينية ، من سورة يوسف وقصة ابليس الى مناسك الحج . في البيت الآتي (14) "فأبى واستكبر اصيده" اقتباس من قوله تعالى : واذ قلنا للملائكة اسجدوا لآدم فسجدوا الا ابليس ابى واستكبر وكان من الكافرين (2) .

---

(1) وهو يشير هنا الى قوله تعالى : "فلما رأينه اكبرنه وقطعن ايديهن وقلن خاش لله ما هذا بشرا ان هذا الا ملك كريم" (سورة يوسف آية 31)

(2) البقرة - آية 34 .

وفي البيت 25 اشارة الى الحجر الاسود وتقبيله :

وَبِخَالٍ كَادَ يُحَجُّ لَهُ لَوْ كَانَ يُقَبَّلُ أَسْوَدُهُ

ولكن شوقي يشير كذلك الى الطقوس المسيحية ليبرهن على اتساع ثقافته وانفتاحه على الثقافات والديانات المختلفة :

21 - نَاقُوسُ الْقَلْبِ يَدِقُّ لَهُ وَحَنَايَا الْأَضْلُعِ (مَعْبَدُهُ)

وهي صورة تمثيلية جميلة استعارها لمكان الحبيب من نفسه ، لارتباط ذلك بالتعبد وبالانقطاع والتبتل .

كذلك رفض شوقي فكرتين وردتا في نص الحصري :

5 - نَصَبَتْ عَيْنَايَ لَهُ شَرَكًا فِي النَّوْمِ فَعَزَّ تَصَيُّدُهُ

7 - صَنَمٌ لِلْفِتْنَةِ مُنْتَصِبٌ أَهْوَاهُ وَلَا أَتَعَبَّدُهُ

فيقول شوقي :

7 - كَم مَدَّ لِتَطْيِفِكَ مِنْ شَرَكٍ وَتَأَدَّبَ لَا يَتَصَيَّدُهُ !!

19 - وَيَقُولُ تَكَادُ تُجَنُّ بِهِ فَأَقُولُ وَأُوشِكُ أَعْبُدُهُ

فالحصري لا يمنعه من الاصطياد الا عدم القدرة ، اما شوقي ، فانه يتأدب ولا يصطاد تكريما للحبيب واجلالا له . وقد وضع ذلك في اسلوب تعجبي مستعملا : " كم" للتكثير ، تعبيرا عن تعدد الفرص والعزوف - رغم ذلك - عن الاصطياد ، ولكن نسمع صوتا آخر لشوقي لا يتلاءم وهذه العذرية

ولا يتناسب وهذا التقديس ، اذ يقول :

14 - وَهَمَمْتُ بِجِيدِكَ أُشْرِكُهُ فَأَبَى وَاسْتَكْبَرَ أَصْيَدُهُ

15 - وَهَزَزْتُ قِوَامَكَ أَعْطِفُهُ فَنَبَا وَتَمَنَّعَ أَمْلَدُهُ

فكيف يقبل هزه وعطفه ويتأدب في اصطياد طيفه ؟ !

ويبدو انه لم يرق لشوقي كذلك اسلوب الحصري في نفي العبادة هنا ورآه مجافيا لرقة الصبابة وخضوع المحب ، ولكن منعه موقفه الديني من المغايرة الكاملة والتصريح بالعبادة فوجد له حلا وسطا ، لجأ فيه الى افعال المقاربة .

ولا شك ان بيئة الحصري المزروعة بالحساد والمنافسين تمنعه حتى من استعمال افعال المقاربة ، فلو فعل ذلك لرمي بالزندقة ، وهي سلاح شائع في ذلك الزمان ضد الخصوم ، الالداء . اما بيئة شوقي فهي اكثر انفتاحا وارحب صدرا .

كان بيت شوقي الانف الذكر يدل على قدرة تركيبية كبيرة ،وازن فيه بين ثلاثة افعال في الصدر وثلاثة افعال في العجز :

ويقول = فأقول

تكاد = واوشك

تجن به = اعبده

اما الصورة الاستعارية التمثيلية التي لم يستطع شوقي ان يحرر نفسه منها مثل كثيرين آخرين ، فهي الصورة التي وصف فيها الحصري حمرة خدود الحبيب

وسواد جفونه . ولعل شوقي كان اكثرهم ولاء للنص الاصل ، لان ابياته في هذا الغرض كان ترتيبها في نصه هو ترتيبها ذاته في نص الحصري . لنقارن :

الحصري : 12 - يا مَنْ جَحَدَتْ عَيْنَاهُ دَمِي وَعَلَى خَدَّيْهِ تَوَرُّدُهُ

13 - خَدَّاكَ قَدِ اعْتَرَفَا بِدَمِي فَعَلَامَ جُفُونُكَ تَجْحَدُهُ

شوقي : 12 - جَحَدَتْ عَيْنَاكَ زَكِيَّ دَمِي أَكَذَلِكَ خَدُّكَ يَجْحَدُهُ

13 - قَدْ عَزَّ شُهُودِي إِذْ رَمَتَا فَأَشَرْتُ لِخَدِّكَ أُشْهِدُهُ .

من الواضح ان الفكرة واحدة ، والاسلوب متقارب .

قلنا ان الحصري استخدم صيغة النداء " يا " مع " من " الاستغراقية وفي النداء استعطاف وفيه استغاثة الى جانب لفت الانتباه ، وفي التعميم "من" تأكيد وحث ، كما استطاع الحصري ان يخلق لونا خاصا تمتزج فيه حمرة الدم بحمرة الورد بجمال الخد في كيمياء عجيبة اشتبه فيها المستعار والمستعار منه واختلط المشبه بالمشبه به ، ولا بد ان يكون الناتج لونا مختلفا عن لون الدم ولون الورد ولكنه يحمل السمات المادية والمعنوية لكل منهما . جاءت هذه الكيمياء في صيغة يراد بها اثبات التهمة على الحبيب : " وعلى خديه توردة " .

اظهر الحصري ذلك التناقض المحير بين اعتراف الخدود وجحود الجفون على ما بينهما من صلة وما يجمعهما من تقارب ،ليختم رسالته الى الحبيب باستفهام استنكاري : " فعلام جفونك تجحده " ؟ !

بدا الحصري بعيدا من حبيبه باستعمال النداء واستخدام ضمير الغيبة ، ثم اقترب في البيت الثاني واستعمل ضمير الخطاب :

"خداك ..... جفونك ....."

اما شوقي فقد ظهر اكثر دالة على حبيبه ، واكثر قربا منه ، لانه لم يقبل في البداية ان تكون الخدود متواطئة مع الجفون : " جحدت عيناك زكي دمي اكذلك خدك يجحده " ؟

فقد ظهر وكأنه في هجوم على موقف حبيبه ينتهي بتقسيمه الى اثنين : عيون تَتَبِع الجحود وخدود تُعَوِض الشهود . وتتأكد قوة الموقف لدى شوقي عندما يستعمل عبارة " فأشرت لخدك اشهده " والاشارة تعبر عن السلطة الخاصة ...

يستعمل شوقي ضمير الخطاب كما هو الحال في كامل النص مما يشعر بقربه من الحبيب ، فما الذي اضافه شوقي الى الصورة الاصلية وهل استطاع اللحاق بصاحبه ؟

لقد زاد شوقي زكاء الدم وسهام العيون ، الا ان ذلك الزكاء جاء به الحصري عن طريق التكرار لانه ذكر الدم مضافا الى نفسه مرتين وذلك يساوي " زكي دمي " التي اضافها شوقي .

واذا لم يكن النقد والتقويم من مهمات عملنا المباشرة فان تقارب النصين وتنازعهما في المبنى والمعنى يدفعنا الى الحكم. ونرى ان شوقي لم يستطع اللحاق بالحصري ، بل قصر عنه في التصوير وفي رقة العاطفة ، للتحليل الذي قدمناه آنفا ، ولا يعني هذا ان شوقي لم يتجاوز الحصري في مناسبات اخرى من النص .

واخيرا فان موقف الاثنين من "الشخصية الثالثة" في الحب مختلف (ونعني بالشخصية الثالثة ، إمّا الواشي وإمّا الحاسد وإمّا العذول او جميعهم) ، فهذه الشخصية جانبية بالنسبة الى الحصري ذكرها مرة واحدة لصيقة بالحبيب "خوف الواشين يشرده". أما

شوقي فعاد اليها اكثر من مرة واظهر معها شيئا من التعاطف وقبل الحوار معها، بل اعطاها الحق احيانا او تفهم موقفها على الاقل . يقول شوقي :

17 - بَيْنِي فِي الْحُبِّ وَبَيْنَكَ مَا لاَ يَقْدِرُ وَاشٍ يُفْسِدُهُ

18 - مَا بَالُ الْعَاذِلِ يَفْتَحُ لِي بَابَ السُّلْوَانِ وَأُوصِدُهُ

19 - وَيَقُولُ تَكَادُ تُجَنُّ بِهِ فَأَقُولُ وَأُوشِكُ أَعْبُدُهُ

22 - حُسَّادِي فِيهِ أَعْذَرُهُمْ وَأَحَقُّ بِعُذْرِي حُسَّدُهُ

واذا لاحظنا تركيب البيت الاول وجدنا الحب يتوسط بين " المتعاطفين " ولذلك دلالته ، فالحب هو الذي يصل بينهما وتوسطه بينهما في التركيب مبرر . كذلك نلاحظ الثنائية في البيتين 18، 19 ، والترجيع في البيت 22 الذي يؤول الى رد العجز على الصدر .

وفي النهاية ، فقد كانت صحبة الحصري وشوقي في حوارهما ممتعة . وربما يكون الحوار بينهما ترك اثره على نصوص عديدة في المدونة . ومن ذلك على الخصوص تعاور الصورة الوردية التي تناولها جمع من الشعراء او اشاروا اليها، كل بطريقته الخاصة .

ومن هؤلاء انور خليل الذي يقول :

1 - صَبٌّ يَزْدَادُ تَنَهُّدُهُ وَيَحِنُّ إِلَيْكَ وَتُبْعِدُهُ

2 - قَدْ جُنَّ بِحُسْنِكَ مِنْ غَزَلٍ فَلَعَلَّ حَنَانَكَ يُسْعِدُهُ !

6 - فِي حُبِّكَ عُشَّاقٌ تَشْقَى وَأَنَا فِي حُبِّكَ مُفْرَدُهُ

10 - وَعبدتُ الْحُسْنَ وَخَالِقَهُ وَلَدَيْكَ الْحُسْنُ وَمَعْبَدُهُ

11 - قَدَّسْتُ صِفَاتِكِ فِي شِعْرِي وَلَهِجْتُ بِذِكْرِكَ أُنْشِدُهُ

12 - يَاغُصْنَ الْبَانِ أَلاَ تَحْنُو وَالْغُصْنُ تَمَايَلَ أَمْلَدُهُ

13 - وَشُمُوعُ الْعُمْرِ قَدِ انْطَفَأَتْ وَذَوَى فِي الْوَرْدِ تَوَرُّدُهُ

14 - تَتَأَوَّدُ مُنْتَشِيًا بِدَمِي وَكَفَى بِالْغُصْنِ تَأَوُّدُهُ

15 - وَلِحَاظُكَ قَدْ جَرَحَتْ قَلْبِي فَمَتَى بِلِقَاكَ تُضَمِّدُهُ ؟

كاد البيتان : 1، 2 ان يكونا سلخا او استلحاقا مبطنا لبيتي الحصري : 15، 16 . قارن بين بيتي انور خليل وبيتي الحصري بقلب الترتيب :

16 - مَا ضَرَّكَ لَوْ دَاوَيْتَ ضَنًى صَبٍّ يُدْنِيكَ وَتُبْعِدُهُ

15 - بِاللَّهِ هَبِ الْمُشْتَاقَ كَرًى فَلَعَلَّ حَنَانَكَ يُسْعِدُهُ ؟

ولكن ليس التشابه ما يهمنا ، وانما التمايز والهوية الخاصة مطلبنا ومبتغانا .

وهنا نلاحظ ان انور توغل في عبادة الحبيب التي جانبها الحصري بل جفاها : "أهواه ولا أتعبده" ولم يتحرج انور من ذلك معتمدا على اتساع المجاز وقابليته اللانهائية للتأويل ، متسترا بالمعية تارة : (وعبدتُ الحسن وخالقه) ، وبالحصر تارة اخرى (قدست صفاتك في شعري) ، فعبادة الحسن مصحوبة بعبادة الخالق ،

بل هناك ايحاء بان عبادة الحسن عبادة لخالق الحسن ، كما ان تقديس الصفات محصور في الشعر، اذا اخذنا "في" بمعنى الحصر .

اشار انور خليل على طريقته الى ما سميناه "الصورة الوردية" في نص الحصري ، تلك الصورة التي اجتذبت العديد من شعراء المدونة وغيرهم .

الا ان انور قام بمناورة اسلوبية بدد فيها عناصر الصورة الاصل(1) فجاء على ذكر الورد والتورد في موضوع مختلف/أي في معرض الاسف على فوات العمر وانقضاء سنيه ، ليذكر بعد ذلك دمه وجراح قلبه التي لم تضمد (الابيات : 13 - 15) ، ومن كل ذلك تتكون في ذهن المتلقي لاشعوريا حمرة الخدود التي يتآلف فيها لون الدم ولون الورد ، ينضاف اليهما هنا لون ثالث ، هو لون الخمرة التي شابهت دم العاشق، فشرب الحبيب من كأسها حتى انتشى وتمايل كالغصن الرطيب ، وذلك التمايل والتأود مما يرقص الصورة التي تشابكت فيها الالوان وتمازجت حتى التبس المرجع ، فكل مستعار له ومستعار منه ، ومشبه ومشبه به في كيمياء مثيرة ، وهنا نعثر على مثال من مقولة "تأثير اللاحق في السابق" .

أمّا "وكفى بالغصن تأوده "التي ادت دورا خاصا هنا فهي استعارة ضمنية لليّن القد ، ولكنها تكرار للبيت (12) :(ياغصن البان الا تحنو.. والغصن تمايل املده .)

---

(1) كما درجنا على تسمية قصيد الحصري ، النص الاصل ، كذلك قد نشير الى معانيه بهذه الاصلية .

ويلفت النظر دلال الحبيب هنا بل غطرسته فكيف يسفك الدم ولا يكتم امره ، بل يعلن ذلك على الملا في انتشاء وعربدة ؟ ! في النص الاصل يبذل الحبيب ما في وسعه للتستر على اراقته الدم بالرغم من القرائن المتوفرة ،وهنا يعترف ، بل يعبر عن اللذة فيما اقترفه من ذنب .

اهتدى انور خليل -فيما نرى- الى اسلوب طريف لتصوير بعض افكاره ، اذ كان يعبر عن مقولة ممتازة في صدر البيت ليتجاوزها في عجز البيت الى افضل منها بما يمكن ان نعبر عنه "بالاحروية" : العشاق يشقون في حب الحبيب ، فكيف بي وانا المفر في حبه ، انا عبدت الحسن وخالقه فكيف وانت صاحب الحسن ومالك المعبد ، في صدر البيت يقدس الصفات ، فنظن ذلك المنتهى ، ولكنه يتجاوز ليلهج بالذكر ، وتلك درجة ارقى (الابيات : 6، 10، 11) .

ويثير انور خليل مفارقة تتمثل في قربه من القاتل وكيف يرنو الى قاتله ولا يحرك ساكنا ، بل يهتم بهدهدة الجرح في قلبه ، والرنوّ لا يعبر عن ادامة النظر فقط بل فيه معنى الاستحسان :

21 - أَشْكُو بَلْوَايَ إِلَى صَنَمٍ قَاسٍ لاَ يَنْبَضُ جَلْمَدُهُ

22 - صَنَمٌ لِلْحُسْنِ تُقَدِّسُهُ زُمَرُ الْغَاوِينَ وَتعْبُدُهُ

28 - أَرْنُو لِلْقَاتِلِ عَنْ كَثَبٍ وَبِقَلْبِي الْجُرْحُ أُهَدْهِدُهُ

30 - لَوْ يَعْرِفُ قَدْرَ مَلاَحَتِهِ لَحَبَانِي الْوَصْلَ فَأُسْعِدُهُ

31 - وَأَصُوغُ مَحَاسِنَهُ شِعْرًا يَزْدَانُ بِهِ وَيُخَلِّدُهُ

32 - فَيَهِيمُ الْفَنُّ بِفَاتِنِهِ وَيَتِيهُ الْحُسْنُ وَسَيِّدُهُ

ومع ذلك ، فاننا نلاحظ ان الشرط وجوابه في الابيات : 30 ، 31،32 ينزل بالمستوى الذي كنا فيه ، بل انه يوحي بعملية بيع وشراء او على الاقل يعيدنا الى " الغزل المتكسب "[1] في الشعر فكأنه يربط فنية شعره او حتى الشعر نفسه بالوصال ، واذذاك نتذكر بيت الحصري في المدح :

صِلْنِي بِهِمَا وَاغْنَمْ شُكْرِي فَثَنَائِي عَلَيْكَ أُخَلِّدُهُ

وكان الاولى بالعاشق ان يجعل الشعر يخلد بذكره لمحاسن الحبيب لا العكس .

ومن هذه "العائلة" كذلك انور شاوّل الذي يقول في معارضته التي تعد 15 بيتا :

6 - إِنْ غَنَّى الطَّائِرُ مُزْدَلِفًا فَنَشِيدُ هَوَاكَ يُرَدِّدُهُ

7 - النَّرْجِسُ عِنْدَكَ أَكْحَلُهُ وَالزَّهْرُ لَدَيْكَ تَوَرُّدُهُ

8 - أَيَظَلُّ فُؤَادَكَ يُنْكِرُنِي فَبِقَلْبِي حُبُّكَ سَرْمَدُهُ [2]

---

(1) قياسا على التكسب بالمدح .

(2) هكذا ورد البيت في المدونة ولكن السياق يقتضي ان يبدأ بالشرط : (ان ظل) ليتناسق ذلك مع الجواب بالفاء في عجز البيت ومع ما قبله وما بعده ، والوزن يسمح بذلك .

9 - وَغَدًا بِإِنْ أُحْمَانِي دَنَفِي فَالذِّكْرُ يَدُومُ مُجَدَّدُهُ

10 - اِجْحَدْ عَنِّي مَا تَعْرِفُهُ اِجْحَدْ عَنِّي مَا تَشْهَدُهُ

11 - اِجْحَدْ حُبِّي لَكِنَّ دَمِي هَيْهَاتَ وَحَقِّكَ تَجْحَدُهُ

12 - أَطْفِيءْ مِنْ رُوحِي شُعْلَتَهَا فَفِنَاءُ الصَّبِّ مُخَلِّدُهُ

13 - وَسَيَبْقَى قَلْبِي مُنْبَعِثًا بِنَسِيمِ الْفَجْرِ تَنَهُّدُهُ

14 - بِإِنْ قَبْرِي لَاحَ لِذِي بَصَرٍ وَعَلَيْهِ نَاحَ مُغَرِّدُهُ

15 - فَحَذَارِ تُوَلْوِلُ فِي نَدَمٍ مِسْكِينٌ هَذَا مَرْقَدُهُ !!

لقد نازع انور شاوّل هو الاخر في الصورة التي رسمها الحصري لحمرة الخدود وسواد الجفون ، لكن في شيء من التمطيط مع اضافات خاصة

والتمطيط نلاحظه من البيت 7 - 11، ويأتي ذلك في شكل محاصرة طريفة لمراوغات الحبيب والاستعداد لكل حركة يقوم بها ، فاذا كانت جفون الحبيب استطاعت لشدة سوادها ان تجحد دم العاشق كما في النص الاصل ، فان بامكانها هنا ان تجحد كل شيء الا الدم (البيتان : 10،11)

ولا يكتفي انور بمحاصرة مكائد الحبيب ، بل يهدده ويحذره مما قد يعانيه من الندم اذا مات المحب : (البيتان : 14،15) .

ويتميز اسلوب شاوّل بهذا الشرط وجوابه وايجاد بديل ملائم في كل مرة (الابيات : 6،8،9،14،15) .

ويظهر عبد الرزاق بستانه قلقا خاصا من "الشخية الثالثة في الحب " ويعطيها حيزا كبيرا من اهتمامه ، وكأنه يريد ان يسوي

امرها قبل اي شيء آخر ، بينما لم تحز الا اهتماما ثانويا في النص الاصل : "خوف الواشين يشرده " .

يقول بستانه :

2 - عَمِيَ الْعُذَّالَ فَوَاصَلَهُ مَحْبُوبُ الْقَلْبِ وَمُسْعِدُهُ

4 - شَرَحَ الْآلَامَ بِلاَ حَذَرٍ لَمْ يَخْشَ الْوَاشِي يُفْسِدُهُ

15 - خَلِّي لِلْعَاذِلِ مِحْنَتَهُ لِمَنِيَّتِهِ أَدْنَتْ يَدُهُ

16 - لَنْ يَقْرَبَنَا لِيُفَرِّقَنَا أَوْ لِلإِينَاسِ يُنَكِّدُهُ

17 - مَا زَالَ يَضِيقُ بِنَا ذَرْعًا وَاشٍ بِالْوَصْلِ سَنُلْحِدُهُ

18 - بَخْسًا مِانْ يَسْعَ لِتَفْرِقَةٍ فَالْوَصْلُ اللَّهُ يُؤَيِّدُهُ

ذلك هو سيل العبارات الجارحة التي وجهت لهذه الشخصية الثقيلة : العمى ، المحنة ، المنية ، يلحده ، بخسا ، النكد .

واذ فرغ صاحبنا من مشاغله الخارجية اتجه الى المسائل العميقة ، اذ يقول :

5 - فَضَحَتْ عَيْنَايَ خَفِيَّ هَوَى فِي الْقَلْبِ فَلَسْتُ أُوَدِّدُهُ

6 - فَكَفَانِي أَنِي أَعْشَقُهُ وَكَفَاهُ أَنِي أَعْبُدُهُ

7 - تِمْثَالُ الْحُسْنِ يُمَثِّلُهُ حَاشَاهُ فَذَلِكَ يَحْسُدُهُ

8 — تَسْتَلُّ السَّيْفَ لَوَاحِظُهُ وَبِقَلْبِ الْعَاشِقِ تُغْمِدُهُ

10— وَتُبِيحُ دَمِي فَتُهَدِّرُهُ وَعَلَى الْوَجَنَاتِ تُبَدِّدُهُ

11 — فَدَمِي مَا زِلْتُ أُشَاهِدُهُ فِي خَدَّيْهِ وَأُؤَكِّدُهُ

12 — وَافَى كَالْبَدْرِ لِيُسْعِدَنِي يَرْعَاهُ اللَّهُ وَيُسْعِدُهُ

13 — يَا مَنْ يُفْدِى بِزَكِيِّ دَمِي قَلْبِي لَاقَى مَا يُنْشِدُهُ

14 — قَدْ نَالَ الْقَلْبُ مُؤَمَّلَهُ بِالْوَصْلِ وَذَلِكَ مَقْصَدُهُ

قبل كل شي نلاحظ تلك المغايرة المتعمدة ، فالنص الاصل يستعير جمال وفتنة الصنم للحبيب (صنم للفتنة منتصب) . بينما يرفض بستانه ذلك ، ويقول : (حاشاه فذلك يحسده) بقراءة مدرالبيت (7) بمعنى الاستفهام مع حذف الاداة . ونقول متعمدة لان الفكرة وردت عند الحصري في البيت 7 ، وهنا وردت في الترتيب نفسه ، ومن الغرابة بمكان ان يكون الاتفاق في الترتيب من باب الصدفة او الموارده ، ويزداد تفسيرنا تأكدا عندما نرى ان "سيف اللواحظ" ورد هناك في البيت (9) وهنا في الترتيب نفسه ، وان استعارة حمرة الدم للخدود وردت هُنا في الابيات من 10 — 13 ، وبذلك تتقاطع مع ترتيبها في النص الاصل : (12 ، 13) .

الا ان عبد الرزاق اظهر من التفاني في حبه ما جعله يأخذ مسافة من النص الاصل ، اذ يكفيه انه عاشق ، ولعل الحبيب يكفيه انه معبود ،

والثنائية التي عبر بها توحي بالارتباط الحميم :

فكفاني = وكفاه

اني = اني

اعشقه = اعبده

ولم يأسف على دمه الذي بذره الحبيب ، وتعامل معه بقسوة كبيرة كما عبرت عن ذلك افعال التكثير والمبالغة : (تهدده - تبدده) ، فقد قبل طواعية ان يفدي الحبيب بدمه ، مكتفيا مقابل ذلك بالوصال (الابيات 10 - 14) .

ولا يستبعد ان يكون الوصال الذي عبر عنه في البيت 14 من خلق خياله ومن تجسيد امانيه التي حولها الى واقع في ذهنه ، بل ربما كان الوصال لا يعدو ان يكون من تعامل الحبيب مع دمه والتجمل به ومن سيف الجفون الذي اتخذ القلب مقره ، فهو خيال الشاعر الذي يحول القطيعة الى انسجام والترح الى فرح . ولا ينبغي ان يغرنا تأكيده على الوصل بعد القطيعة في أبيات العذول والواشي التي سبقت ، والابيات التي جاءت بعدها والتي يقول فيها :

" بِتْنَا وَالْكَأْسُ يُسَامِرُنَا وَاللَّحْنُ الْعَذْبُ نُرَدِّدُهُ " (1)

لانه يقول في النهاية :

فَالشَّوْقُ نَكَادُ نَكْشِفُهُ وَالْوَصْلُ نَكَادُ نُوَكِّدُهُ

باستعمال افعال المقاربة ..

---

(1) هكذا ورد البيت في المدونة ولكن الكأس مؤنثة ، ولعله تجوز في نطاق التعامل مع الجماد .

ونلاحظ ذلك الاسلوب الذي يؤكد على تعلق الشاعر "بدمه" رغم قبوله ان يكون فداء لحبيبه ، فقد تكرر ذكر الدم مضافا مرتين : (10،11) مع وصفه بالزكاء (بيت 13) ، كما نلاحظ استعمال اوزان المبالغة في تعامل الحبيب مع الدم : (تهدده - تبدده). ومع كل ذلك فما زال يشاهد دمه (البيت 11)وكل ذلك تأكيد على حمرة الخدود .

ويتناول الملك عبد الله بن الحسين هو الآخر" الصورة الوردية" ، فقد نظر الى صورة الخدود التي تحمر دما ووردا في النص الاصل ونحا بها منحى آخر ، اذ يقول من قصيدة :

3 - رَشَأٌ كَالْغُصْنِ تَمَايُلُهُ
يَوْمِي أَرْعَاهُ وَأَرْصُدُهُ

4 - وَحَيَاتِي أُوشِكُ أَفْقِدُهَا
لِتَوَهُّمِ أَنَّنِي أَفْقِدُهُ

5 - وَلَهُ لَهَبٌ فِي وَجْنَتِهِ
نَارٌ لِلْحُسْنِ تَوَقَّدُهُ

6 - وَحَواجِبُهُ كَالْقَوْسِ لَهَا
سَهْمٌ لِلْقَلْبِ تُسَدِّدُهُ

7 - تَرْمِيكَ وَتَضْحَكُ مِنْ عَبَثٍ
وَتُقِيمُ الصَّبَّ وَتُقْعِدُهُ

نلاحظ في البيت (4) اختلال التوازن بين او اشك واتوهم فأوشك من افعال المقاربة، واتوهم من افعال التخيل، ومعنى ذلك ان قليلا من الحبيب يقابله كثير من المحب دون مراعاة للمعادلة المتماثلة .

وفي البيت (5) الذي يشير فيه الشاعر الى صورة النص الاصل ، اختار لون اللهب حمرة وان كان سيعود الى الصورة الاصلية بذاتها في اسلوب التناص التمطيطي (التشطير) في ابياته 23 - 25 .
اما الصورة التي نحن بصددها فقد اختار عبد الله لونا مزيجا من اللهب ، توقده نار الحسن . وربما اراد الافادة من التداعيات التي يثيرها اللهب واللهيب والحسن والتوقد لينشيء منها صورة ذهنية تتسم بالحيوية والجمال ، ولكنه بدون شك قصر عن الصورة الاصلية .

ويسير النيفر على خُطَا انور خليل والملك عبد الله في الاهتمام باللين والتمايل وتشبيه القد بالغصن الى جانب سفك الدم والاختضاب به ، فيقول من قصيد تغزلي يعد 21 بيتا :

4 - يَا بَدْرَ دُجَى فِي غُصْنِ نَقَي
يَسْبِي الرَّائِينَ تَأَوُّدُهُ

5 - اَللَّهَ نَشْدَتُكَ فِي كَلِفٍ
دنف مَلَّتْهُ عُوَّدُهُ

6 - أَصْمَاهُ سَهْمٌ أَقْصَدَهُ
مِنْ ذَاكَ الْجَفْنِ تُسَدِّدُهُ

7 - مَا رَامَ سُلْوَاً يَفْنِصُهُ

إِلاَّ وَهَوَاكَ يُشَرِّدُهُ

8 - دُرُّ الأَجْفَانِ أُحَدِّرُهُ

وَلَهِيبُ الشَّوْقِ أُصَعِّدُهُ

9 - وَشَتِيتُ الْوِدِّ أُنَظِّمُهُ

وَأَرَاكَ الدَّهْرَ تُبَدِّدُهُ

10 - وَوَثِيقُ وَلاَئِي تَخْلُقُهُ

وَرَثِيثُ هَوَاكَ أُجَدِّدُهُ

11 - أُفْدِيهِ مِنْ رَشَإٍ بِسِوَى

أَحْلاَمِي لاَ أَتَصَبَّدُهُ

14 - وَإِذَا وَرْدُ الْخَدَّيْنِ بَدَا

تَجْنِيهِ عَيْنُهُ لاَ يَدُهُ

ان اول شيء يطالعنا ، تلك الصورة التمثيلية التي يتصدرها البدر المشرق ، البدر الذي غرس على قد بلغ الغاية في اللين والطراوة ، غرس على غصن ، وليس اي غصن ، انه غصن نقي .

وهنا يلعب تبادل التأثير دوره ، اذ تزداد صورة الغصن بهاء وجلاء بنور البدر الساطع ، ويزيد لمعان البدر وسحره بتلك الحركة الدائبة

التي يسببها التأود والتمايل يمنة ويسرة.

والمتأمل في الصورة لا بد ان يدرك اهمية التفاعل بين هذين المستعارين ويلاحظ مدى الفرق بين صورة كل منهما منفردا وصورتهما معا فيتأكد ان الاستعارة لا تشكل بؤرة للمعنى ، ولا تؤدي المعنى الاكمل الا في تفاعل مع البنية المحيطة .

يبدأ النيفر بالنداء ليأخذ في تعداد تلك المتنافرات : القنص والتشريد ، التصعيد والتصويب ، التنظيم والتشتيت ، الإخلاق والتجديد ، وهي ثنائية محكمة جعلت النص يرقص على انغامها الخاصة. كما تلفت النظر فنية البيت 7 وما فيه من تشاكل غريب بين عناصر صدره ومكونات عجزه كما يوضحه الشكل المتوازي :

صدر	عجز
در	لهيب
اجفان	شوق
احدره	اصعده

الدر وعلاقته باللهيب ، لما يربط بينهما من بريق وتلالؤ ، والاجفان وما يربط بينها وبين الشوق من حيث تعبيرها بالدموع التي ترسلها وتأثير ذلك في المشتاق ، وبين التصويب والتصعيد اللذين تربطهما علاقة ضدية .

واخيرا نأتي الى البيت (14) الذي يعد تكثيفا خارقا للعادة لابيات من النص الاصل ، وهي :

يَنْضُو مِنْ مُقْلَتِهِ سَيْفَا

وَكَأَنَّ نُعَاسَا يُغْمِدُهُ

فَيُرِيقُ دَمَ الْعُشَّاقِ بِهِ

وَالْوَيْلُ لِمَنْ يَتَقَلَّدُهُ

كَلاَّ لاَ ذَنْبَ لِمَنْ قَتَلَتْ

عَيْنَاهُ وَلَمْ تَقْتُلْ يَدُهُ

يَا مَنْ جَحَدَتْ عَيْنَاهُ دَمِي

وَعَلَى خَدَّيْهِ تَوَرُّدُهُ

خَدَّاكَ قَدِ اعْتَرَفَا بِدَمِي

فَعَلاَمَ جُفُونُكَ تَجْحَدُهُ !

فيأتي صاحبنا ليقول :

وَإِذَا وَرْدُ الْخَدَّيْنِ بَدَا تَجْنِيهِ عَيْنُهُ لاَ يَدُهُ

فقد ذكر تورد الخدود واشار الى لون الدم بذكر جناية العين لا اليد مع ترك التأويل مفتوحا للجناية وللجنى : الجناية على العاشق والجنى للورد، وفي تلك التورية ما يزيد المعنى كثافة .

هذا هو علي النيفر ، فكيف تعامل محي الدين خريف مع "الصورة الوردية" ؟ يقول محي الدين :

11 - رُحْمَاكَ فَإِنِّي هٰنَا وَلِهٌ مَسْفُوحُ الدَّمْعِ مُبَدَّدُهُ

12 - نَاشَدتُّكَ بِالسَّحْرِ الْمَوْهُومِ وَوَرْدِ عَزَّ مُوَرِّدُهُ

13 - وَعُيُونٍ أَشْرَبَتِ الْخَمْرَ الْمَسْفُوكَ وَسَيْفٍ تُغْمِدُهُ

14 - وَعَذَابٍ طَالَ وَجُرْحٍ يَنْزِفُ غَابَ الدَّهْرَ مُضَمِّدُهُ

15 - أَنْ تَرْأَفَ يَا أَمَلِي بِهَوَىً وَحَبِيبٍ أَظْلَمَ مَرْقَدُهُ

16 - مَوْلَايَ أَرَاكَ مَعِي فِي الْبُعْدِ وَأُبْدِي هَوَاكَ وَأَجْحَدُهُ

اذا عدنا الى القاموس الذي استعمله محي الدين خريف وصلنا الى صورة شديدة الحمرة : الورد ، الخمر المسفوك ، السيف ، الجرح الذي ينزف ، وحتى الدمع وصف بالمسفوح ليأخذ من صفات الدم .

والصورة هنا تنازع مع الصورة التي وردت في النص الاصل والتي وقع في غرامها الكثير من المعارضين ، فقلبوها في اشكال مختلفة واطر متباينة ، ولكنها بقيت هي هي ، وخاصية محي الدين هنا انه بدد عناصر الصورة و "شَوَّش" ترتيبها ليمحو اثره ، فجاء بالورد اولا (بيت 12) وبعده بالخمر المسفوك مع ذكر السيف (بيت 13) ثم ذكر الجرح النازف الذي لم يجد سعفا ، وفي هذا قلب للترتيب الذي عمد اليه النص الاصل[1] ، الا ان محي الدين في الحقيقة يحلق في بيته 13 عندما يستعير الخمر المسفوك للدم مستغلا الشبه اللوني ، مشيرا الى انتشاء الحبيب عندما يشرب ذلك "الدم" ، موحيا بزكاء ذلك المسفوح وارتباط المحب به ، دالا على ان العين هي التي قدمت ذلك المسكر ، فصارت الصورة غاية في الكثافة ، غاية في الجمال والايحاء .

---

(1) انظر في النص الاصل الابيات من 9 - 13 .

وقد خلق محي الدين باسلوبه تشويقا عندما عمد الى الابطاء بالجواب بعد الطلب : ناشدتك : (بيت 12 ، أن ترأف : بيت 15) .

وها هو فؤاد بليبل ينازع بدوره في "الصورة الوردية" ولكن قبل ذلك يعتبر جمال الحبيبة مرجعا ومصدرا لغيره ، فيقول :

1 - اَلْحُسْنُ جَمَالُكِ سَيِّدُهُ وَالسِّحْرُ عُيُونُكِ مَوْرِدُهُ

2 - وَالْوَحْيُ لِحَاظُكِ مَهْبَطُهُ وَالْحُبُّ فُؤَادِي مَعْبَدُهُ

3 - وَحَدِيثُكِ شِعْرٌ مُبْتَكَرٌ أَطْيَارُ الْجَنَّةِ تُنْشِدُهُ

4 - وَكَلَامُكِ سِحْرٌ فِي أُذُنِي نَغَمُ الْأَوْتَارِ يُرَدِّدُهُ

5 - وَعَبِيرُ الرَّوْضِ يَبُوحُ بِهِ لِلطَّيْرِ ضُحَى فَتُغَرِّدُهُ

فؤاد بليبل واحد من اولئك القليلين الذين استعملوا ضمير المخاطب المؤنث للحبيب في اختلاف مع النص الاصل ، وربما هو نوع من التصريح والانكشاف وانصراف عن التلويح والتواري .

وقد تميز فؤاد بليبل بانه نزه جمال حبيبته عن التشبيه بأي جمال آخر او ان تستمد جمالها مما سواها ، بل جمالها سيد الجمال وعيونها مورد السحر ولحاظها مهبط الوحي ، وحديثها هو الشعر المبتكر، اما الكلام فقد رددته الاوتار نغما حلوا وباح به عبير الروض شذى لتتلقفه الطير مغردة صانعة الحانها العذبة التي تمتزج فيها حلاوة النغم برياحين الروض ، رياحين الروض التي كانت وسيلة تبليغ لالفاظ الحبيبة .

وقد سيطر على الصدر هنا زيادة على سموها ، جو غنائي طروب تضافرت التعابير على اشاعته : الشعر المبتكر ، النشيد ، النغم ، الاوتار ، الترديد ، التغريد . وهكذا استطاع بليبل ان يشدو محلقا بوصف حبيبته في صور مجازية جميلة تقزمت فيها " مضارب الامثال " وتحولت الى درجة ثانية امام تفوق الحبيبة ، تحول السحر والوحي والجمال والابتكار الى توابع ، بعد ان كانت موارد ومراجع .

ولا يتوقف فؤاد بليبل عند هذا الحد في وصف الحب والجمال ولكنه يعمد ، كما قلنا ، الى منازعة النص الاصل في حمرة الخدود وسواد الجفون واصفا اثر ذلك عليه فيقول :

9 - هَذَا يَا أُخْتَ الْبَدْرِ دَمِي بِخُدُودِكِ لَاحَ تَوَرُّدُهُ

10 - قَدْ سَالَ عَلَى جَفْنَيْكَ أَسَى هَيْهَاتَ عُيُونُكِ تَجْحَدُهُ

11 - يَا مَنْ أَسَرَتْ قَلْبِي فَفَدَا يُشْقِيهِ الْأَسْرُ وَيُسْعِدُهُ

12 - زِيدِي مَا شِئْتِ لَهُ تَلَفَا قَلْبِي يَهْنِيهِ تَعَبُّدُهُ

13 - وَمُرِي تَلْقَيْ عَبْدَاً دَنِفَا بِدَلَالِكِ جُنَّ تَوَجُّدُهُ

وهنا نلاحظ انه ابقى على جزء من الصورة الاصلية وغاير في جزء منها ، ابقى على الجزء الاول الذي هو " كيمياء الدم والورد والخد " اما الجزء الذي تجاوز فيه فهو غزارة الدم الذي سال على الجفنين ، فلا تستطيع العينان جحوده لان سواد العيون مهما بلغ لا يمكن ان يحجب الحقيقة الماثلة فالدم ليس على الخد فحسب ، بل الجفنين كذلك .

ثم ان التغاير الثاني ، بين هذا والنص الاصل ؛ سيلان الدم بدافع الحزن والاسى ، ربما لان الحبيبة بعد ان سفكت الدم وانسكب ندمت على ما فعلت فلم تتمكن من السيطرة على الكمية المراقة ، فسال الدم غزيرا مع الدموع ، وتلك "كيمياء" جديدة ، كيمياء الدموع والدم ، وذلك مثال آخر على تأثير اللاحق في السابق .

ويتفانى فؤاد بليبل في حبه حتى يتشابه الضدان عنده : الشقاء والسعادة ، التلف والهناء ، الحرية والعبودية : (الابيات 11 - 13) . ونلاحظ ان النداء الذي تكرر هنا : يا أخت البدر ، يا من اسرت قلبي ، يعيدنا الى اطار الصورة الاصلية :

"يا من جحدت عيناه دمي"

كما نلاحظ ان ذلك الاسى الذي شعرت به الحبيبة عندما عمدت الى اراقة الدم خاص بهذا النص ، فالغالب عند شعراء المدونة او حتى غيرهم هو وصف الحبيب بالانتشاء بدم حبيبه او اللامبالاة ، او اعتبار المسألة عادية لا تثير استغرابا ، اما هنا "فسال الدم اسى" .

وفي اعتبار جمال الحبيب وسحره مرجعا ، ربما يكون فؤاد بليبل قد تأثر بواحد من اقدم المعارضين لقصيد يالبل الصب ، وهو نجم الدين القمراوي الذي يقول :

1 - قَدْ مَلَّ مَرِيضَكَ عُوَّدُهُ وَرَثَى لِإِسِيرِكَ حُسَّدُهُ

2 - لَمْ يُبْقِ جَفَاكَ سِوَى نَفَسٍ زَفَرَاتُ الشَّوْقِ تُصَعِّدُهُ

3 - هَارُوتُ يُعَنْعِنُ فَنَّ السِّحْرِ إِلَى عَيْنَيْكَ وَيُسْنِدُهُ

4 - وَإِذَا أَغْمَضْتَ اللَّحْظَ فَتَكْتَ فَكَيْفَ وَأَنْتَ تُجَرِّدُهُ

5 - كَمْ سَهَّلَ خَدُّكَ وَجْهَ رِضًى وَالْحَاجِبُ مِنْكَ يُعَقِّدُهُ

6 - مَا أَشْرَكَ فِيكَ الْقَلْبُ فَلِمْ فِي نَارِ الْهَجْرِ تُخَلِّدُهُ ؟ !

اذا كنا نحتاج الى التدليل على انتماء هذا النص الى الحصري ، أي الى المعارضات المباشرة ، فيكفي ان نقارن الابيات 1، 2، 4، 6 بأبيات الحصري : 7، 9، 17، 18 .

الا ان هوية القمراوي كانت بارزة في حواره مع " ياليل الصب " فاستطاع ان يخطو ببعض المعاني خطوات الى الامام ، كما تمكن من الاضافة في هذا الحيز الضيق الذي وصلنا . وقد تحولت الشخصية الثالثة في الحب (في شخص الحاسد هنا) من عدوة الى متعاطفة ترثي لحال العاشق الذي ملّه عوده ، وفي ذلك ما فيه من مأساوية الحالة . كما تحول القاتل بالسيف المجرد الى قاتل بالسيف المغمد ، يقول الحصري :

ينضو من مقلته سيفا وكأن نعاسا يغمده

فيقول نجم الدين :

واذا أغمضت اللحظ فتكت فكيف وانت تجرده ؟ :

وتحول قول الحصري : "صنم للفتنة منتصب اهواه ولا اتعبده" في مناورة بارعة لا تكاد تحس الى :

ما أشرك فيك القلب فلم في نار الهجر تخلده ؟ ! فتحول

الى مغايرة مهذبة مع النص الاصل في تقرير للعبادة تلويحا لا تصريحا . وقد اضاف القمراوي تلك الهالة السحرية التي اضفاها على حبيبه ، فبدل ان يصفه بالسحر اعتبره معلما لهاروت [1] عنه يأخذ واليه يسند ، وهنا ليس السحر فقط وانما هو " فن " السحر ولا يخفى ما بين التعبيرين ، فالفن يعطي معنى المهارة والخبرة وحتى خرق العادة ، وبما ان الامر يتعلق بالسحر وهو خرق للعادة في طبيعته " فالفن فيه لا بدأنه خرق لخرق العادة ".

وقد جمع اسلوب الرجل بين طرفي نقيض اذ قدم فن السحر في فن الحديث ؟! (العنعنة والاسناد) ، انها "الشعرية" تجمع المتناقضات وتقارب المتباعدات ، وتؤدي الثنائية ـ المجزدوجة في الابيات : 4 ، 6 ، بالاضافة الى الموسيقى ، دورا دلاليا خاصا .

الغمض والتجريد ، التسهيل والتعقيد ، التوحيد والخلود في نار جهنم ، ونحويا بين الافعال الماضية في الصدر والمضارعة في العجز : اغمضت ـ تجرده ، سهل ـ يعقده ، ما اشرك ـ يخلده .

والمغزى الدلالي كذلك ان الماضي يناسبه صدر البيت لاسبقيته في الزمان ، والعجز يلائم المضارع لاستقباله ، كذلك فان المعاني التي عبر عنها بالماضي نادرة عابرة ، بينما التي عبر عنها بالمضارع غالبة دائبة .

ويحق لنا التصور بانه لو وصلتنا معارضة القمراوي وافرة لرأينا شاعرية كبيرة وفنيات خاصة ، يدل على القليل الذي وصلنا من جهة ، والتأثير في شعراء المدونة من جهة اخرى . فلم يصل من النص

---

(1) اول معلم للسحر مع "ماروت" واليهما اشار القرآن الكريم في سورة البقرة : "ولكن الشياطين كفروا يعلمون الناس السحر وما انزل على الملكين ببابل ،هاروت وماروت " آية : 102

الا الابيات الستة التي نقلها ابن خلكان في وفيات الاعيان ، في معرض الحديث عن "ياليل الصب" ، نقلها بصيغة : و"منها" التي تؤكد على البعضية ومجرد التمثيل .

وكما يتشابه فؤاد بليبل مع نجم الدين القمراوي في نظرته الى جمال الحبيبة ، تربطه صلة فنية اخرى بمجموعة من الشعراء، وتلك الصلة هي التفاني في الحب الى حد التسوية بين الاضداد .

ومن هؤلاء حسن احمد محمد السوس الذي نختار له 23 بيتا من نص يبلغ 37 ونتناولها في مجموعتين . يقول :

1 - الرِّقُّ تَحَرَّرَ أَعْبُدُهُ وَأَسِيرِكِ لَمْ تُطْلَقْ يَدُهُ

2 - مَا زَالَ يَهِيمُ بِفَاتِنَةٍ تَشْتَطُّ عَلَيْهِ وَتُجْهِدُهُ

10 - مَا زَالَ لَهُ أَبَدًا شَيْءٌ مَجْهُولُ النِّسْبَةِ يَنْشُدُهُ

11 - وَإِذَا يَلْقَاكَ فَمَقُولَةُ أَنْوَارِ جَمَالِكَ تَعْقِدُهُ (1)

12 - فَيَرُوحُ يَدُورُ بِمُقْلَتِهِ فِي حُسْنِكِ أَوْ يَتَفَقَّدُهُ

14 - الْحُبُّ - كَمَا تَدْرِي - قَدَرٌ يَأْتِي عَفْوًا، هَلْ تَجْحَدُهُ ؟ !

15 - سَهْمٌ يَرْمِي فَيُصِيبُ فَمَا وَزَرٌ يُنْجِي مَنْ يُقْصِدُهُ

16 - إِلاَّ وَصْلاً يُشْقِي يَوْمًا مَن أَقْصَدَهُ أَوْ يُسْعِدُهُ

---

(1) هكذا ورد البيت في المدونة ، وهو مختل وزنا ،ولعله هكذا :
واذا يلقى فمقولة انوار بجمالك تعقده (بتنوين انوار)

اول ملاحظة هي استخدام الضمير، فقد استعمل الشاعر هنا ضمير الخطاب منذ البيت الاول : "واسيرك لم تطلق يده " وكذا فعل شوقي مثلا " مضناك جفاه مرقده " بينما لم يستخدم الحصري ضمير الخطاب الا بداية من البيت 13 "خداك قد اعترفا بدمي " ، وذلك ايضا هو النهج الذي سار عليه الحصري في قسم المدح من نصه ، اذ بدأ من البيت 24 ضمير الغائب ، ولم يستعمل ضمير الخطاب ، الا ابتداء من البيت 48 . واذا كان لذلك دلالة خاصة ، فربما اعتباره للبعد اولا من حبيبه وممدوحه فخاطب الغائب البعيد، وبعد الاستعطاف والاعتذار والمدح، اعتبر ان المسافة تقلصت فخاطب الحاضر القريب .

ويكون المعنى بالمقابل اعتبار حسن السوس قربه من حبيبه ، فلا داعي لاستعمال ضمير الغائب ، وهو اسلوب شوقي وعدد غيره من الشعراء انتهجوا السبيل نفسه .

وتتعلق الملاحظة الثانية كذلك بالتعامل مع الضمير العائد على " الحبيب " . فالشاعر هنا يخاطب المؤنث احيانا والمذكر احيانا اخرى . ومن المعلوم ان "حبيب " على وزن فعيل يستوي فيها المذكر والمؤنث والجمع ، وعليه قوله تعالى : "والملائكة بعد ذلك ظهير" [1] ، فاستخدم السوس حسن هذه الامكانية ، بينما ثبت النص الاصل على ضمير المذكر المفرد .

واذا تجاوزنا الثنائية التي تساعد الايقاع في البيتين : 1،2 الحرية والاسر ، الهيمان ، والشطط والاجهاد ، استوقفنا تلك الصورة الوصفية التي تضافرت الابيات : 10،11،12 على رسمها ، صورة من ينشد معنى

---

(1) سورة التحريم، آية : 4 .

لا يدري ما هو على وجه التحديد يستعد للتعبير عنه بمناسبة معينة ولكن شيئا آخر اكبر من ذلك يعقد لسانه ، فينشغل عنه به ، ويزداد التعبير وضوحا عن تلك الحيرة والقلق في البيت 11 الذي تتواتر فيه القاف : يلقاك ، مقولة ، تعقده .

ويترابط البيت 15 مع البيت 16 فيما يعرف في النقد القديم بالتضمين ، وهو عيب من عيوب الشعر ، ولكنه لم يعد كذلك ، بل اصبح دالا على تماسك النص ووحدته .

ثم يقول حسن احمد محمد السوس في شيء من اللعب بالثنائية الضدية :

17 - الضِّدُّ حِيَالَكَ مُجْتَمِعٌ سُبْحَانَ اللَّهِ مُوَحِّدُهُ

18 - الرِّقَّةُ لَكِنْ يُفْسِدُهَا مِنْ قَلْبِكَ نَحْوِي جَلْمَدُهُ

19 - وَالْحُسْنُ يُكَدِّرُ صُورَتَهُ دَلٌّ فِي طَبْعِكَ أَشْهَدُهُ

21 - وَتَأَوَّدَ غُصْنُكَ مُزْدَهِرًا لِيَدُكَّ الصَّخْرَ تَأَوُّدُهُ

22 - حَسْنَاءُ كَلِفْتُ بِهَا كَلَفًا أَشْقَانِي لَكِنْ أَحْمَدُهُ

23 - إِنْ يَفْتَرْ حَرُّ تَلَهُّفِهِ يَوْمًا ، زَفَرَاتِي تُوقِدُهُ

24 - أَوْ يَذْبُلْ أَسْقِ غَرْسَتَهُ دَمْعًا مَا زِلْتُ أُبَدِّدُهُ

ولا يكدر هذا اللعب المتفاني ويفسد حلاوته الا عبارتا : يفسد ويكدر في البيتين 18،19 فهما تقللان من فاعلية الصورة وتطفئان حرارة الموقف لانهما تنتميان الى قاموس آخر ليس هذا مكانه .

ومن هؤلاء الذين يعبرون عن تفان خاص عاتكة الخزرجي التي تقول :

4 - قَسَمًا بِالْحُبِّ وَدَوْلَتِهِ
قَسَمٌ بِاللَّهِ أُؤَكِّدُهُ

5 - عَيْنَاكَ أَصَابَتْ مِنْ كَبِدِي
مَرْمَى قَدْ عَزَّ مُضَمَّدُهُ

6 - لَمْ تُبْقِ بِهَا إِلاَّ نَفَسًا
لاَ تَقْوَى الْيَوْمَ تُصَعِّدُهُ

7 - مَوْلاَيَ تَرَفَّقْ، ذِي كَبِدٌ
الْهَجْرُ بِهَا عَبَثَتْ يَدُهُ

14 - مَوْلاَي يَدُاهُ تُحِلُّ دَمِي
أُفْدِيهِ بِمَا تَجْنِي يَدُهُ

15 - الْحُسْنُ شَفِيعٌ مَظَالِمِهِ
وَالْحُبُّ حِمَاهُ وَمُنْيَدُهُ

16 - يَرْمِي وَيُصِيبُ وَلاَ عَجَبُ
يَرْمِي الْهَيَمَانَ فَيُقْصِدُهُ

17 - أَهْوَاهُ وَلَوْلاَ مُبْدِعُهُ
لَجَهَرْتُ بِأَنِّي أَعْبُدُهُ

اذا كان الحصري ، قد اشار الى الفؤاد كمركز لآلامه ومبعث ضعفه ، فان عاتكة قد وضعت اليد على مقتل نافذ آخر صُوِّبتْ اليه سهام الحبيب ونفذت الى مرمى خاص فيه بدليل استعمال "من كبدي" بدل استخدام "كبدي" الا ان الكبد كانت ضعيفة بسبب طول الهجر : (الابيات 5،6،7) .

ولكن عاتكة الخزرجي لم توافق الحصري على ذلك التمسك بالدم وصيانته والحرص عليه في مواجهة الحبيب ، بل أظهرت من التفاني في حبها ما لم يظهر في النص الاصل . فقبلت طواعية ان تفدي الحبيب بدمها الذي تعمد هو نفسه ان يريقه ، لان الحسن يشفع له في مظالمه ويحميه ويسانده الحب.كذلك فالحبيب بهذا تحت حصانة تامة تجعله في مأمن من رد الفعل (الابيات 14،15،16). ومع ذلك التغاير ، فان عاتكة تبنت فكرة الحصري في تقديس الحبيب وعبادته ، بل اعطتها قوة وزادتها وضوحا (البيت 17) .

واذا عدنا الى الناحية الفنية البحتة رأينا ذلك القسم الثلاثي الذي بدأ بالحب ودولة الحب ، ثم ختم تأكيده بالله ، وهو ما يوحي بالميل الديني الذي يتكرر فيما بعد بالبيت 17.

كما نلاحظ تكسير الترتيب في البيت 5 تقديم الفاعل على الفعل، وتقديم الجار والمجرور على المفعول ، للابراز في الاول والتخصيص في الثاني مع الاشارة الى تنازع في المبنى " قد عز مضمده " = " قد عز تصيده " في النص الاصل .

وفي البيت 6 صار الكبد هو العاشق نفسه ، بدليل انعدام القدرة على تصعيد النفس المتبقي ؛ وتسمية الشيء باسم ملازمه شكل من اشكال الاستعارة .

وفي البيت 16 نرى ان صدر البيت هو عجزه ، لان اقصد معناها رمى فلم يخطيء، ولذلك تكون النتيجة : يرمي الهيمان فيصيبه ، يرميه فيصيبه ، ولا عجب في ذلك فهو تكرار للمدلول مع تغيير الدال ،والبيت كذلك اعادة للبيت 5 : " عيناك اصابت من كبدي مرمى قد عز مضمده " والترجيع في الشعر كما قلنا يؤدي دوره الايقاعي والدلالي متباعدا كما يقوم به متقاربا .

واخيرا نلاحظ ان ضمير المذكر الغائب الذي يسيطر على المدونة يكون اكثر تناغما وتناسبا عندما يكون الشاعر من الجنس الآخر كما في حال عاتكة الخزرجي ، بينما يكون اظهار الضمير المذكر سمجا عند الرجال كما هي حال تركي كاظم جودة الذي يقول :

أَشْكُو لِلَّهِ دَلَالَ فَتَىً مَا انْفَكَّ الْهَجْرَ يُرَدِّدُهُ

ومن الذين عبروا عن حالة الالم واللذة والشقاء والسعادة في الوقت نفسه عبد الرحمان البناء الذي يقول من نص بلغت ابياته 53 يحتوي على مقدمة غزلية وحب للوطن :

13 - فِي بَابِكَ قَدْ وَقَفَ الْمُضْنَى

أَتُحَيِّيهِ أَمْ تَطْرُدُهُ ؟

14 - هُوَ مُشْتَاقٌ لِحِمَاكَ أَتَى

(أَتُقَرِّبُهُ أَمْ تُبْعِدُهُ) ؟

15 - اَلْحُبُّ الطَّاهِرُ يَعْرِفُهُ

إِنْ كَانَ دَخِيلُكَ يَجْحَدُهُ

16 - حُرٌّ بِهَـوَاكَ غَـدَا عَبْـدَا

طُوبَـاهُ لِأَنَّـكَ سَيِّـدُهُ

17 - فَـإِلَى مَ وَأَنْـتَ تُوَسِّـرُهُ

وَعَـلَام وَأَنْـتَ تُقَيِّـدُهُ ؟

18 - عِـدْهُ فِي النَّـوْمِ وَلَـوْ حُلُمَـا

مِـنْ حَيْـثُ تَبَـسَّمَ عُـوَّدَهُ

21 - وَانْقُـذْ بِحَنَـانِـكَ مُكْتَـئِبَـا

يُشْقِيـهِ هَـوَاكَ وَيُسْعِـدُهُ

22 - جَعَـدَتَ جَبِيـنَ الصَّبِّ أَسَـى

فَحَكَـى صُدْغَيْـكَ تَجَعُّـدُهُ

23 - إِنْ شَـبَّ لَـهِيبُ هَوَاكَ بِـهِ

فَـالدَّمْـعُ يَفِيـضُ فَيُخْمِـدُهُ

24 - وَيَبُـلُّ غَلِيـلَ جَوَانِبِـهِ

فَيَعُـودُ هَـوَاكَ فَيُـوقِـدُهُ

هنـاك اشارات واضحة للنـص الاصـل خاصـة في البيتين : 14، 15 ، الا ان البنـاء يـأخذ منحاه الخاص في ثـلاثـة معانـي :

- العبودية للهوى والارتياح لذلك ،
- الاستشفاء بالهوى والسعادة به ،
- الصراع بين حرارة الهوى ودموع المحب .

اما المعنى الاول فيتضمنه البيتان : 16،17 ، ولا يكتفي باقرار الواقع المؤلم وهو التحول من الحرية الى العبودية ، وانما يعبر عن اغتباطه بذلك ونشوته بالخضوع لسلطان الهوى : " طوباه لانك سيده " ؟ وقد استطاع بذلك ان يعبر عن تفان كبير في الحب ، وان لم تكن الفكرة خاصة ، فانه وجد لها الاطار الذي يعطيها جدة . ورغم هذا التفاني والرضا بالعبودية يستمر الحبيب في الاسر والتقييد غير عابيء بهذا الحب السامي ، ولذلك فالمحب يلح في تقديم القليل مقابل هذا الحب الطاهر حتى ولو كان حلما كاذبا (البيت 18) ذلك لانه وصل الى حالة اليأس من الحياة وتبرم به عوده .

ويزداد البناء تفانيا في حبه مع الفكرة الثانية التي نجده فيها يتداوى بالهوى الذي هو سبب علته (البيت 21) وهو هنا يذكرنا بقول مجنون ليلى (من الطويل) :

تَدَاوَيْتُ مِنْ لَيْلَى بِلَيْلٍ مِنَ الْهَوَى كَمَا تَدَاوَى شَارِبُ الْخَمْرِ بِالْخَمْرِ

وتكتسي الفكرة الثالثة طرافة خاصة ، صورة ذلك الصراع الذي لا يهدأ بين لهيب الهوى ودموع الصب ، اذ يشتد اللهيب ، فتتدفق الدموع لاطفائه ، يعود اللهيب ليتقد فتبدأ الدورة من جديد .

والغريب في أمر هذا الشاعر انه لم يذكر الجمال في كامل القصيد الا في اشارة جانبيه : (البيت 22) فقد انشغل على ما يبدو بتأثير الجمال عن وصف الجمال .

ونصل في فقرة "المعارضات" الى اصحاب الاستلحاق ، سواء بالتشطير او التضمين . وننظر في نموذج من التشطير - هو تناص بالتمطيط - عند الشيخ علي البازي الذي بلغ قصيده 44 بيتا ، وهو بالضبط ضعف ابيات النسيب عند الحصري . يقول البازي :

23 - "يَا مَنْ جَحَدَت عَيْنَاهُ دَمِي"

وَشُهُودُ الْقَتْلِ تُؤَكِّدُهُ

24 - فَبِهِ شَفَتَاهُ قَدِ اصْطَبَغَا

"وَعَلَى خَدَّيْهِ تَوَرُّدُهُ"

25 - "خَدَّاكَ قَدِ اعْتَرَفَا بِدَمِي"

بِإِقْرَاراً، كَيْفَ تُفَنِّدُهُ

26 - شَفَتَاكَ لِذَاكَ تُؤَيِّدُهُ

"فَعَلَام جُفُونُكَ تَجْحَدُهُ"

والطرافة عند هذا الرجل هي ابراز المعنى او ما يسمى قديما بالمعنى المجدود. فلم يعد الدم قاصرا على الخدود وانما اصطبغت به الشفاه ،

وهنـــاك شهود تؤيدهـم الشفـاه ، فلم يعد هنـاك من داع للجحـــود من الجفـون ، خاصة وان الاعتراف جاء في شكـل اقرار لا ما تعطيـــه قرائـن الاحـوال . ومن هؤلاء شمـس الدين الحسيني الشهير بالحصـري :

1 - صَبٌّ بِالْهَجْرِ تُهَـــدِّدُهُ قَدْ ذَابَ جَـــوًى مَنْ يُنْجِدُهُ

2 - والسُّقْمُ بَرَاهُ وَأَنْحَلَـــهُ فَلِذَا مَلَّتْـــهُ عُـــوَّدُهُ

3 - سَهْـرَانُ الطَّرْفِ لَهُ رَقَّتْ فِي اللَّيْـلِ نُجُومٌ تَسْهَـدُهُ

4 - وَغَدا يَشْدُو مِنْ فَرْطِ جَوَى "يـاليل الصب متـى غـده" ؟

5 - حَتَّى مَ بِزُورٍ تُوعِدُه ! "أقيـام الساعـة موعـده"؟!(2)

6 - يَهْوَاهُ الصَّبُّ فَيَشْغَلُـــهُ "أسـف للبيـــن يـــرددة "

7 - قَمَرٌ فِي الْقَلْـبِ مَنَازِلُهُ فَعَجِيبٌ عَنْـــهُ تُبَعِّـــدُهُ ؟ !

12 - يَرْنُو لِلْقَتْـلِ فَيَحْسَبُهُ لِلْقَتْـلِ دَعَـاهُ مُهَنَّـــدُهُ

13 - بِاللَّهِ أُعِيذُكَ يَـا أَمَلِي مِنْ قَتْـلِ شَـــجٍ تَتَعَمَّـــدُهُ

معـارضـة شمس الدين الحصري تعد 17 بيتـا في النسيب ، ولكنهـا في الاصـــل مدحة ضاع منهـا جزء. وبهذا تكون في وضعها الاصلي من المعـارضات الاكمـل .

---

(1) "بزور" بفتح الزاي على انها مصدر زار وتمكن قراءتها بضم الزاي مصدر زوّر فتكون بمعنى الكذب ، وفي الحالتين يستقيم المعنى .

لكن شمس الدين لم يكتف بالمعارضة الاكمل للحصري فتلقب بالحصري ايضا .

واذا تجاوزنا استلحاقه المتقن لابيات الحصري (1،2،14) والاشارة الى مطلع نجم الدين القمراوي : (قد مل مريضك عوده)، اذا تجاوزنا ذلك للبحث عن الخصوصية رأينا سحر الحبيب ، وقد سرى تأثيره الى من جاء لنجدة الصب ، فلم يقتصر على إمراض الحبيب ، بل تعداه الى الطبيب (البيت 1) كما ان السقم يرى المحب وانحله ، وهو تكرار تأكيد ، إذ البري والإنحال يعطيان معنى واحدا. كما يلفت نظرنا بشكل خاص ذلك القمر الذي يقع منزله في القلب ، ويستطيع الحبيب مع ذلك ان يبعده عن القلب : " قمر في القلب منازله فعجيب عنه تبعده "

والنتيجة من ذلك انقسام الواحد الى اثنين ، بالقمر النازل في القلب ليس الا الحبيب ، ويأتي الحبيب ليبعد القمر عن سكناه في القلب .

ويتقاطع[1] هذا مع قول رشيد أيوب :

عَجَبًا اَشْتَاقُ إِلَى رَشَإٍ مَرْعَاهُ حَشَايَ وَمَوْرِدُهُ

وَتَظَلُّ النَّفْسُ تَحِنُّ لَهُ وَيَظَلُّ فُؤَادِي مَرْقَدُهُ

وفي بيت الحصري (12) نندهش لموقف الحبيب الذي ينظر الى القتل ببرودة اعصاب فائقة ، وكأنه شيء عادي ، لا يحس فيه بأي ذنب ، لان المسؤولية فيه تقع على اللحاظ ، وهي اشارة طريفة الى بيت الحصري :

« كلا لا ذنب لمن قتلت عيناه ولم تقتل يده » ، ولكن يتجلى ذلك الخفاء عندما نقرأ البيت 13 الذي ليس الا بيت الحصري 14 :

---

(1) ونستعمل عبارة (يتقاطع) لعدم التأكد من اخذ احدهما من الآخر ولا نستعمل موارده لاحتمال الاخذ .

الحصري 2: إِنِّي لَأُعِيذُكَ يَا أَمَلِي مِنْ قَتْلِ شَجٍ تَتَعَمَّدُهُ

الحصري 1: إِنِّي لَأُعِيذُكَ مِنْ قَتْلِي وَأَظُنُّكَ لاَ تَتَعَمَّدُهُ.

ونأتي اخيرا في هذا القسم الى المجموعة التي كان تغاييرها أبرز مع النص الاصل في بعض المعاني .

ومنهم احمد عبيد الذي يقول :

1 - اَلْغُصْنُ يِقَدِّكَ أَمْلَدُهُ وَالْحُبُّ بِقَلْبِي أُوَكِّدُهُ

2 - يَا مَنْ سَعِدَتْ بِمَحَبَّتِهِ عُشَّاقُ الْحُسْنِ وَعُبَّدُهُ

3 - صِلْ صَبًّا لاَ يَنْفَكُّ أَخَا شَجَنٍ فِي النَّفْسِ يُرَدِّدُهُ

4 - يَقْضِي الأَيَّامَ عَلَى أَمَلٍ طُولُ الْهِجْرَانِ يُبَدِّدُهُ

5 - يَرْجُوكَ تُخَفِّفُ كُرْبَتَهُ وَيُؤَمِّلُ أَنَّكَ تُسْعِدُهُ

6 - فَالْيُمْنُ بِوَجْهِكَ نَلْحَظُهُ وَالسِّحْرُ بِلَحْظِكَ نَعْبُدُهُ

7 - يَا حُلْوَ التِّيهِ عَلاَمَ الصَّدُّ إِلَى الْمُشْتَاقِ تُسَدِّدُهُ ؟!

8 - هَلاَّ وَصْلٌ يَعْتَزُّ بِهِ بَيْنَ الْعُشَّاقِ وَيَحْمَدُهُ

11 - يَا شِبْهَ الْبَدْرِ بَطَلْعَتِهِ وَالْبَدْرُ تَبَارَكَ مُوجِدُهُ

13 - بِاللَّحْظِ السَّاحِرِ صِلْ دَنِفًا قَدْ طَالَ إِلَيْكَ تَوَدُّدُهُ

14 - أَنْعِمْ بِالسَّعْدِ عَلَيْهِ وَكُنْ مِمَّنْ يَرْعَاهُ وَيُنْجِدُهُ

اخترنا هذه المجموعة من اصل 14 بيتا ، وكان التغاير فيها مبكرا

مع النص الاصل ، اذ قال الحصري :

صَمٌ لِلْفِتْنَةِ مُنْتَصِبٌ أَهْوَاهُ وَلَا أَتَعَبَّدُهُ

ورأى احمد عبيد ان الحسن اهل للعبادة ، بل له عشاقه وعباده الذين يسعدن بذلك ، ويجدون فيه المتعة (البيت 2) ، والشاعر كواحد من هؤلاء خص نفسه بالاغتباط بعبارة اللحظ خاصة (البيت 6) وفي هذا ما فيه من التغاير مع النص الاصل كما ذكرنا .

وهنا نلاحظ تلك المناجاة الخائرة التي تكررت ملحاحة : بالنداء 3 مرات : (الابيات 2،7،11) وبالطلب مع صيغة التحضيض : (الابيات 3،5،8،14) وقد لاحظنا سابقا ان التكرار يؤدي دوره الشعري موزعا كما يؤديه مجمعا ...

الا انه - ربما - من غريب الصدق ، ان القسم التغزلي في النص الاصل لا يوجد فيه الا ثلاث صيغ للنداء : (ياليل ، الصب ، يا من جحدت عيناه .. ، يا اهل الشوق ..) وهنا لا يوجد النداء الا ثلاث مرات ؟ !

الا ان الصورة اللافتة اكثر للنظر ، هي تلك التي وردت في البيت (7) من حيث تأليفها بين الصدود والتسديد وهو تأليف بين متناقضين ، بين ضدين فالرامي يصوب نظره وسهمه الى الهدف لا يولي ظهره ويسدد سهمه . غريب امره ، يصد ويسدد ! لقد خلق صاحبنا بذلك - ولا شك - مفاجأة اسلوبية ، اذ كان القارئ يتوقع في الغالب ان يسير البيت على هذه الشاكلة :

يا حلو التيه على م الصد عن المشتاق تجدده ،

أو توكده أو تؤيده الى غير ذلك من انواع التشاكل المختلفة .

فعندما تستعمل عبارة "الصد" لا نتوقع ان يتلوها الا "عن" التي تفيد التجاوز لا "الى" التي تفيد التوجه نحو الغاية أوالوصول الى الغاية نفسها .

ولذلك نقول هنا ان الدوال تزحزحت ، او تعرضت الى نوع من "التشويه" أماتها واحياها في الوقت نفسه .

ولم يكن في النص الاصل ما يوحي بهذا القلب ، بل من ابتداع الشاعر هنا ، ومن خصوصيته .

اما الشيخ علي عقل ، فليس تغايره مقصورا على النص الاصل ، بل هو تغاير مع الاتجاه العام للمدونة . فقد كان صريحا في تسفيه الشعراء لتباريهم في حب الغواني والبحث عن الاستعارات والتشبيهات الجميلة .

ذلك مفهوم من الشيخ علي عقل ، لان قصيده في الوعظ ومناجاة الخالق ، فهو ما يمكن ان نطلق عليه "الحب الاخر" ، يقول الشيخ علي عقل :

5 - مَا كَانَ هَوَايَ لِغَانِيَةٍ أَوْ كَانَ لِظَبْيٍ أَعْهَدُهُ

6 - حُبِّي لِسِوَى الرَّحْمَانِ هُوَ الْإِشْرَاكُ لِمَنْ أَتَعَبَّدُهُ

7 - أَنَا لِاسْمِ اللَّهِ وَبِاسْمِ اللَّهِ وَفِي اسْمِ اللَّهِ أُوَحِّدُهُ

8 - فَيُرِينِي الْعَفْوَ فَأَعْبُدُهُ وَيُرِينِي الْفَضْلَ فَأَحْمَدُهُ

11 - أَنَا مَنْ لَا شَيْءَ بِنَفْسِي بَلْ بِكَ شَيْءٌ أَشْرَفَ مَحْتِدُهُ

12 - أَنَا فَانٍ مِنِّي عَنِّي بَلْ بِكَ بَاقٍ يَسْلَمُ سُؤْدُدُهُ

13 - وَلَدَيْكَ هُدَايَ وَأَنْتَ مِنَّا يَ وَمِنْكَ عَطَائِي أَشْهَدُهُ

14 - فَمَتَى أَلْقَاكَ وَبِي شَغَفٌ "أقيام الساعة موعده" ؟

فنراه يذكر الشعراء بان عبادة غير الله اشراك ، ويؤكد على اتجاهه بصورة قوية تعتمد التكرار في بيته 7 ، ويزداد ذلك الاتجاه تأكيدا في الابيات : 11،12،13 ، التي ينسب فيها كل ايجابي لله ، ومن الله والى الله ، وكأنه يشير الى قول الله عز وجل ، " ما اصابك من حسنة فمن الله وما اصابك من سيئة فمن نفسك " (1) ، ويلفت نظرنا ذلك الشكل الذي يشبه الموشح في بعض الابيات (2) وهو تكرار يفيد هنا التعظيم والتفاني والحصر :

انا لاسم الله ،

وباسم الله ،

وفي اسم الله ، اوحده .

ولديك هداي ،

وانت مناي ،

ومنك عطائي ، اشهده . ويمكن ان تصبح : " عطاي اشاهده " ليكون التجانس كاملا .

ثم يلفت النظر كذلك ، البيت 12 الذي اشبه الغنة بطغيان صوت النون وانقسم فيه الواحد الى اثنين : انا فان مني عني ... باق ، وربما هو تكرار حزين لصوت الفناء الذي تصدر البيت ، لان النون حرف خيشومي ، يوحي هنا بالحزن والبكاء والانين .

---

(1) سورة النساء ، آية 79.
(2) اشرنا اليه في باب المشترك .

ذلك هو حب الشيخ علي عقل ، فهل يمكن ان نصنف حب الحب في باب الحب الآخر ؟ اذا كان الامر كذلك ، فقد نصب كمال الجبوري نفسه للدفاع عن الحب وتعظيمه ، قبل ان يصل الى الحب نفسه : فهل نعتبر ذلك مراعاة لقول الحصري :

اَلْحُبُّ أَعَفُّ ذَوِيهِ أَنَا غَيْرِي بِالْبَاطِلِ يُفْسِدُهُ

وهو شكل من اشكال تعظيم الحب والدفاع عنه اذا كان عفيفا.

نظر اليه كمال الجبوري ونظر من جهة اخرى الى موقف الشيخ علي عقل من الحب ، فبدأ بالدفاع ، وبدايته بالدفاع عن الحب طرافة في حد ذاتها.

يقول :

1 - اَلْحُبُّ تَسَامَى مَقْصَدُهُ وَتَنَزَّهَ رَبِّي مُوجِدُهُ

2 - اَلْحُبُّ سَبِيلُ الْعَبْدِ لِمَعْرِفَةِ الْخَلَّاقِ فَيَعْبُدُهُ

3 - لَوْلَاهُ لَمَا ذُكِرَتْ لِلْإِنْسَانِ الْأَعْمَالُ تُخَلِّدُهُ

4 - وَلَمَا خَلَدَتْ أَشْعَارُ الشَّدْ وِ وَلَا غَنَّاهَا مَعْبَدُهُ

5 - هُوَ مَعْنَى الرَّوحِ وَسِرُّ الْكَوْ نِ وَمَغْزَى الْفَنِّ وَمَقْصَدُهُ

6 - وَهْوَ (الْبِقْلِيسُ) لِأَحْبَاشٍ وَ (لِزَرْدَشْتِيِّ) مَوْقِدُهُ

7 - وَبِهِ إِلْهَامُ عَبَاقِرَةٍ وَنُهَى لِلْفِكْرِ يُهَدْهِدُهُ

8 - وَهْوَ الْأَوْتَارُ بَلِ الْأَنْغَا مُ لِمَنْ يَهْوَاهُ وَيُنْشِدُهُ

9 - وَهْوَ الْأَفْكَارُ لِفَلْسَفَةٍ لَوْلَاهُ لَعَزَّ تَفَرُّدُهُ

ونلاحظ هنا انه لا يفرق بين اشكال الحب ومقاصده سواء تلك التي تحرك الفن وتدفع حب البقاء او التي تعرّف بالخلاّق وترغب في المعابد. وتلك نقطة التقاء مع عقل . كما ان المعابد سواء : النار للمجوس او القلّيس للاحباش ، ولم يذكر معبد المسلمين والمسيحيين ، ولعله من باب حذف ما يعلم .

قدم الرجل فكرته في اسلوب سردي بحت تلفت النظر فيه كثرة التدوير (الابيات : 2،3،4،5،8) وهو مظهر من مظاهر التماسك والترابط، كما تلاحظ كثرة العطوف ، التي تدل على السرد الذي ذكرناه .
ويظهر التعاطف خصوصا في البيت 5 الذي يشبه الموشح او فيه ما يشبه القافية الداخلية : "هو معنى الروح ، وسر الكون ، ومغزى الفن ، ومقصده "
ويتخلص كمال الجبوري من الدفاع عن الحب الى الحب ، في لفتة فخرية تذكرنا بتخلص النص الاصل الى المدح : "الحب اعب ذويه انا ... "
يقول الجبوري :

10 - قَدْ شِمْتُ هُدَى فِي مَنْهَجِهِ
وَلَقِيتُ بِهِ مَا أَقْصِدُهُ

11 - وَأَنَا الْمَعْرُوفُ بِإِحْسَاسِ
كَالنَّشْرِ يَطِيبُ تَرَدُّدُهُ

12 - صَبٌّ بِالْوَعَةِ زَفْرَتُهُ
وَمِنَ الْآهَاتِ تَنَهُّدُهُ

13 - أَصْبَحْتُ بِحُبِّكَ مَجْنُونًا
وَالْحُسْنُ (سَبَانِي أَغْيَدُهُ)

16 - اَلْحُسْنُ كَيُوسُفَ فِتْنَتُهُ

بِالسِّحْرِ يَجِيئُكَ أَوْحَدُهُ

17 - اَلْعَيْنُ كَعَيْنِ الرِّيمِ بِهِ

حَوَرٌ حَلَّاهُ تَسَوُّدُهُ

18 - وَالْجَفْنُ يَحُفُّ بِهِ كَحَلٌ

وَزَهَا فِي الْخَدِّ تَوَرُّدُهُ

19 - يَسْتَلُّ بِحَاجِبِهِ سَيْفًا

وَلِقَتْلِ الْحُبِّ يُجَرِّدُهُ (1)

22 - وَالْخِصْرُ نَحِيلٌ مِنْ هَيَفٍ

إِنْ رُمْتَ بِكَفِّكَ تُقْعِدُهُ (2)

23 - وَالرِّدْفُ ثَقِيلٌ مِنْ كِبَرٍ

إِنْ قَامَ لِأَمْرٍ يُقْعِدُهُ

---

(1) ضبطه في المدونة (الحب) بضم الحاء، ولا اعتقد الامر كذلك ، بل الصحيح الحب بكسر الحاء، فالاول يفسد المعنى الا مع سلسلة من التأويلات .

(2) هكذا "تقعده" كما وردت في المدونة ، والغالب انها "تعقده" لتأتي بمعنى اللين من جهة ، وليلا تشكل ما يشبه الايطاء مع البيت الذي يلي من جهة اخرى ، مَعَ أن "تعقده" لها معناها في الاطار .

يظهر هنا تبسيط الصورة الاصلية في حمرة الخدود وسواد الجفون في البيت 18 فجاءت الصور وصفا عاديا على الحقيقة '' والجفن يحف به كحل '' وبقيت ا ستعارة الحمرة في العجز دون ذكر الدم '' وزها في الخد تورده '' فحمرة الخد بسيطة لا مركبة ، ولكنه يردف ذلك في البيت 19 بذكر السيف والقتل ليترك عناصر الصورة الاصلية تتداعى .

ويتمتع البيتان 22 ، 23 بموسيقى خاصة ، تحركها الموازنة والثنائية :

- وَالْخَصْرُ نَحِيلٌ مِنْ هَيَفٍ إِنْ رُمْتَ بِكَفِّكَ تَعْقِدُهُ
- وَالرِّدْفُ ثَقِيلٌ مِنْ كِبَرٍ إِنْ قَامَ لِأَمْرٍ يُقْعِدُهُ

ورغم معاصرة الجبوري ، فانه لم يتخل عن صفة كانت مالوفة في العصر الجاهلي (ثقل الارداف) وهو ما يوحي بان الرجل يصدر عن بيئته الثقافية التراثية ، لا عن حياته الحضرية المعاصرة .

وكأنَّ كاظم محمد الطباطائي اراد ان يصالح بين الشيخ علي عقل والاتجاه العام للمدونة ، معتبرا ان الجمع بين الحبين ممكن ، كما يدعم موقف الجبوري في وصفه للحبيب بثقل الارداف ، فقال :

1) اَلْأَكْحَلُ عَيْنِي تَحْسُدُهُ تَهْوَاهُ الرُّوحُ وَتَعْبُدُهُ
2) لَوْغَضَّ الطَّرْفَ يُعَذِّبُنِي وَيَسُومُ الْقَلْبَ وَيُوقِدُهُ
5) أَهْوَاهُ وَحَقِّ اللَّهِ كَمَا يَهْوَى الْبُسْتَانَ مُغَرِّدُهُ
6) أَهْوَاهُ وَأَهْوَى خَالِقَهُ وَالْكُلَّ غَدَا يَتَوَدَّدُهُ

جاءت المغايرة واضحة في البيت الاول: رتهواه الروح وتعبده ح مع قول الحصري : (اهواه ولا اتعبده) ولكنه جاء بتلك التوفيقية التي ذكرنا :

'' اهواه واهوى خالقه '' والحبيب هنا يعذب حبيبه ، وهو يغض الطرف ، فكيف به لو فتح عينيه وحركها ونضا منها سيفا كما في النص الاصل. والطريف هنا ربما يكون في التشبيه الذي عمد اليه كاظم في البيت (5) وهو تشبيه

حبه بحب الطير للبستان ، ولا تكمن طرافة التشبيه في اتساعه بل في ندرتـــه ، او حتى في جدته . ولعل الرجل اراد ان يستفيـد من تلك التداعيات التـــي تثيرها الطبيعة الجميلة في ارتباطها البريء بالحيوانات والطيور التي تالفها فيخلق من ذلك صورة ذهنية جميلة محببـة ..

ولم يكتف كاظم مع ذلك بالايحاء والتداعي ، في جمال الحبيب ، بل كان مـن اكثر شعراء المدونة تتبعا لمواطن الجمال ، واكثرهم تفصيلا ، فيقول :

10) اَلْعَيْنُ الْوَسْنَى تُثْقِلُـــهُ وَالنَّهْدُ الرَّاقِـصُ يُجْهِـــدُهُ

11) وَالْخَصْرُ الْمَائِسُ فِي غَنَـــجٍ رِدْفُ الْوَرْكَـــاءِ يُمَيِّـــدُهُ

12) وَالْكَشْحُ الاقْوَسُ مُنْشَـــرِحٌ وَلِذَاكَ الْخَصْرِ يُهَـــدْهِـــدُهُ

15) وَالْجِيدُ الْأَبْيَضُ كَمْ رَشَـــإٍ فَتَنَ الْجِيـدِ لَيَفْقِـــدُهُ

14) وَالثَّغْرُ كَسَـاقٍ فِي كَـــرْمٍ شَفَّاءُ الْغُلَّـــةِ مَـــوْرِدُهُ

15) وَالشَّعْرُ الْأَصْفَـــرُ مِنْ ذَهَـــبٍ قَـدْ بَـزَّ الْعَسْجَـدَ عَسْجَـــدُهُ

16) اَلْأَكْحَـلُ تُنْعِـــشُ وَجْنَتَـــهُ وَهْـــيَ التُّفَّـــاحُ تُجَـــوِّدُهُ

17) وَيَعْـرِفُ الْخَدَّ وَقَيْـضِ نَـــدًى لِلْـــوَرْدِ الْيَطُّـــرُ تَـــزَوَّدُهُ

18) وَ(سُهَيْل)الْأَنْجُمِ وَ(الْجَـــوْزَا) وَالْبَـدْرُ الْكَا مِـــلُ خُـــسَّـــدُهُ

اردنا ان نبين اختيار الرجل هنا لتتبع مواطن الجمال ، ولو كلفه ذلـــك شيئا من الســـرد الذي ربما كان ممـــلا ؛ ولكنه مع ذلك نوع من الاستقـــــلال عن النـــص الا صـــل ، وعندما وصف الخد استعـــار لون التفـــاح (بيت 17) ، واختار الورد لرائحته لا لونه ، ولهذا يكون قد راعي '' الصورة الورديـــة'' ولكنه استخدم بعض عناصرها استخداما مختلفـــا ، الورد هناك لحمـــرة الخـــد وهنا للرائحة التي يستمدها من الحبيـــب ، ولا يمده بها (بيت 18) . ويوقعنـــا الشاعر هنا في شيء من الحيرة ؛ فبينما يذكر ثقـــل الارداف وهي صفـــة عربيـــة

قديمة ، اذا هو يصف الشَعَر بالصفرة (البيتين : 11 ، 15) والعرب يصفون الشعر الجميل بالسواد ولا يصفونه بالصفرة حتى ولوهو شبهه بلون العسجد ، فهل هو يصف اجنبية ، يعطيها من اوصاف العرب تاثرا بثقافته ، ومن اوصاف الشعوب البيضاء تاثرا بالواقع ؟

اما تشبيهه للرضاب بساق الكرم ، او بساق في بستان كرم ، فهو تشبيه مراوغ بالخمر ، ولكنه يدل على ارتباط الشاعر مرة اخرى ، بالطبيعة فكانه يعيد تشبيهه لحبه بحب الطير للبستان (بيت 5) .

وهنا نكون قد انتهينا من النماذج التي اردنا تقديمها في باب "المعارضات" . وقد اثبت التحليل انه بالرغم من صلتها المباشرة بالنص الاصل ، والاشتراك في المعاني والتنازع في الصور ، وحتى الاستلحاق ، فان الطرافة في مختلف النصوص متوفرة . وفي الفقرة التالية نتناول ما سميناه " معارضات المعارضات ." ولكن قبل ذلك ، نورد لائحة باسماء الشعراء الذين لم ندرسهم ، والذين يصنفون في هذا الميدان :

اسم الشاعر	موضوع النص	عدد الابيات	الصفحة
1/ احمد حسن الرحيم	الوطنية	12	21
2/تركي كاظم جودة	تغزل	17	47
3/حسين الظريفي	سياسة وتغزل	23	64
4/راشد راشد	تغزل	19	76
5/سيد احمد الحر دلو	سياسة	06	203
6/ الشاذلي طاقة	تغزل	09	90
7/ الطاهر القصار	تامـلات	18	94
8/عبد الحميدفرج البدري	توجيهية	62	102
9/عبد الله الجبوري	تغزل	14	115
10/عدنان غازي الغزالي	تغزل	15	116
11/علي بن هايلة	تغزل و اعجاب بالنص الاصلي	30	197
12/عيسى اسكندر المعلوف	وصف الحرب العالمية الاولى	46	122
13/فوزي المعلوف	وصف ليلة ممطرة	18	128
14/مجيد عبد الحميد ناجي	الدعوة الى نظام الاعلام	37	142
15/مجهول	تغزل	14	189
16/محمد اسعد ولايه	تغزل	10	145
17/محمد الخليل	اشادة بالشعر العمودي وتغزل	39	147

اسم الشاعـــــر	موضوع النـص	عدد الابيـات	الصفحـة
18/محمد صالح المنفلوطي	مديـــــح	30	153
19/محمد طاهر توفيـــق	تغـــــزل	14	155
20/محمود رمزي نظيـــم	تغـــــزل	05	162
21/مرتضى الوهـــاب	تغـــــزل	16	168
22/ (مسهد) لقب شاعرعراقي	تغـــــزل	27	171
23/مصطفى خريـــف	وصف وتغـــزل	57	173
24/مهدي الاعرجـــي	تغـــــزل	22	177

القسم الثاني

معارضات المعارضات او الشعر في الدرجة الثالثة

في هذا القسم نتناول بالمقارنة مجموعة النصوص التي اعتبرنا ان تاثرها بالنص الاصل كان بواسطة ولم يكن مباشرا . الا ان من بين هؤلاء من تاثر بشاعر واحد ، ومن تاثر بعدد من الشعراء ، يشير الى معانيهم وينازع في صورهم ، ومنهم قسم ثالث يتعمد اظهار نصوصه كما لو كانت معرضا للمعارضات المختلفة .

ونبدأ هذا القسم بالمنتمين الى شوقي لاهميته في الميدان. واول هؤلاء اسماعيل صبري الذي كان حواره واضحا مع نص شوقي على الخصوص اذ يقول :

5 - هَلْ مِنْ رَاقٍ لِصَرِيعِ هَوَى ... هَلْ مِنْ آسٍ يَتَعَهَّدُهُ

6 - وَإِلَى مَ يُصَارِعُهُ أَمَلٌ ... إِنْ هَمَّ يَقُومُ وَيُقْعِدُهُ

7 - فِي الْقَصْرِ غَزَالٌ تُكْبِرُهُ ... غِزْلاَنُ الرَّمْلِ وَتَحْسُدُهُ

8 - صَفرَتْ كَفِّي مِنْهُ وَمَضَى ... وَقَدِ امْتَلأَتْ مِنِّي يَدُهُ

9 - كَمْ صُفْتُ الصَّبْرَ لَهُ شَرَكًا ... وَقَضَيْتُ اللَّيْلَ أُنَضِّدُهُ

10- وَأُشَاوِرُ شَوْقِي ، بَلْ أَدَبِي ... هَلْ أَقْصُرُ أَمْ أَتَصَيَّدُهُ

11- مَوْلاَيَ أُعِيذُكَ مِنْ ضَرَمٍ ... لاَيَرْحَمُ قَلْبًا مُوقِدُهُ

12- أَدْرِكْ بِحَيَاتِكَ مِنْ رَمَقِي ... مَا بَاتَ هَوَاكَ يُهَدِّدُهُ

13- (شَوْقِي) جَوِّدْ فِي الشِّعْرِ وَقُلْ ... آمَنْتُ بِأَنَّكَ مُفْرِدُهُ

ان انتماء اسماعيل صبري الى شوقي واضح ، ويكفي ان ننظر الى الابيات : 5 ، 10 ، 11 ، 14 ، اذ وَرَى في اسم شوقي مرتين ، ومع احداهما اشار الى بيت شوقي :

اَلْحُسْنُ حَلَفْتُ (بِيُوسُفِهِ) وَ (السُّورَةِ) أَنَّكَ مُفْرَدُهُ

ولكن صبري لم يقتصر على الاشارة الى يوسف وسورة يوسف ، فقد نازع شوقي في صورة ذلك الغزال المستعار للحبيب الذي لم يذكره شوقي بالاسم ، وانما ذكر ما يلازمه من الشرك والصيد ، فاظهر صبري ما اضمره شوقي ، الا ان الغزال هنا غزال قصر ، وليس غزال نقى ، وصبري بذلك يكشف عن بيئته الحضرية ، ويغاير مادرج عليه الشعراء العرب ، فالغزال عندهم شرود بعيد من ان يكون في القصر ، لانه اذ أُلِف ربما تغيرت صورته الجميلة حتى لو وصفه صبري بان غزلان الرمل تكبره وتحسده .

والشرك الذي وقع فيه صبري دون ان يشعر ان الغزال الاليف لا تنصب له الشراك ولا يصطاد لذلك ، فقد تعامل صبري ظاهريا مع وضعيتين مختلفتين: مع غزال يعيش في البراري ولا يمكن التعامل معه الا بالاصطياد ، وذلك في مراعاة للسنة الشعرية وحفاظا على خاصية التمنع والندرة ، ومع غزال اليف يقيم في القصور تماشيا مع واقعه ، فيكون الشارد هو الطيف لا الغزال ، وهذا هو المراد ، الا ان فاعلية الصورة هنا قلت

حسبما نرى مادام الغزال يقيم في القصـــــــــر .

ولكن صبري يتجاوز في نوعية الشرك التي نصبها ، فهي شراك من التبـــــر صيغت بعناية وذلك ما يتلاءم والحياة المدنية (البيت 9) ، ومع ما بذله صبري من جهد في تهيئة هذا الشرك ، فانه يبقى متحيرا في استخدامه /بيت 10) وكانه موزع بين الحصري الذي يريد الاصطياد لو قدر عليه وشوقي الذي يمنعه ادبه من الاصطياد ، وقد نتخيل البيت على هذا الشكل :

واحاور شوقي '' بل '' حصري '' هل اقصر ام اتصيده . فالبيت من باب التورية هو لف ونشر مرتب لشوقي والحصري ، اذ التقصير لشوقي ، وهو الاول في البيت والاصطياد للحصري وهو الثاني في الترتيب . وبعد هذا فهنـــــــاك الدعوة المستغيثة الملحة في البيتين : 5 ، 6 ، والموسيقى التي حركتهـــا الثنائية في الابيات 7 ، 8 ، 10 .

ومن الذين تاثروا كذلك تاثرا خاصا بشوقي ، خضر عباس الصالحي ،ونختـــار له من نص بلغ 47 بيتا ، قوله :

1 - حَسْنَاءُ جَمَالُكِ أَعْبُدُهُ وَالشِّعْرُ بِحُبِّكِ أُنْشِدُهُ

2 - وَالْخَمْرُ بِعَيْنِكِ أَرْشُفُهَا وَالْخَالُ بِخَدِّكِ أَحْسُدُهُ

3 - وَالْعِطْرُ بِنَهْدِكِ أَنْشَقُهُ وَالْوَرْدُ بِثَغْرِكِ أَحْصُدُهُ

4 - سَفَحَتْ كَفَاكِ زَكِيَّ دَمِي وَأَسَايَ الْمَدْمَعُ يَسْرُدُهُ

5 - قَلْبِي الْمَفْتُونُ يُعَذِّبُهُ صَدٌّ وَالشَّوْقُ يُهَدْهِدُهُ

6 - نِيرَانُ بِعَادِكِ تَصْهَرُهُ وَهَوَاهُ الْبَوْحُ يُجَسِّدُهُ

7 - وَلِحَاظُ الْمُقْلَةِ تُمْطِرُهُ بِسِهَامٍ فِيهِ تُسَدِّدُهُ

8 - وَيَدُ الْهِجْرَانِ تُمَزِّقُهُ بِمَخَالِبِهَا شُلَّتْ يَدُهُ

12- حَسْنَاءُ لِسِحْرِكِ أَعْزِفُهُ لَحْنًا وَالطَّيْرُ يُرَدِّدُهُ

13- وَتَمَنَّتْ كُلُّ مُطَوَّقَةٍ لِقَصِيدِي الْيَوْمَ تُقَلِّدُهُ

24- حَسْنَاءُ الْقَلْبُ يُحَطِّمُهُ نَوْءٌ عَنْ وَصْلِكِ يُبْعِدُهُ

25- غَضَبُ الْأَمْوَاجِ تُحِيطُ بِهِ وَزَئِيرُ الرِّيحِ يُهَدِّدُهُ

34- وَيَهِيجُ الْوُرْقَ تَأَوُّهُهُ وَيُرِيقُ الدَّمْعَ تَهَجُّدُهُ

35- وَيَغَصُّ اللَّحْنُ بِمِعْزَفِهِ وَيَمُوتُ الْحُبُّ وَمَوْعِدُهُ

36- حَسْنَاءُ الْقَلْبُ يُظَلِّلُهُ غَيْمٌ وَالدَّهْرُ يُشَرِّدُهُ

37- مَا بَالُ الْعَاذِلِ يُشْهِرُ لِي سَيْفًا فِي الْمُهْجَةِ يُغْمِدُهُ

38- قَلْبِي مَا لَانَ لِعَاذِلِهِ وَلَهُ مَا انْصَاعَ تَمَرَّدُهُ

وللتأكد من محاورة عباس لشوقي بصفة خاصة ، يكفي ان ننظـــــــر في الابيات : 4 ، 13 ، 34 ، 37 ، 38 ، ونقارنها بقول شوقـــي :

4 - يستهوي الورق تاوهـــــه ويذيب الصخر تنهـــــــــــده

6 - ويعلم كل مطوقـــــــــة شجنا في الـــــــدوح تـــــــرددده

12- جحدت عيناك زكي دمـــــــي اكذلـــك خـــــدك يجحـــــــــده ؟

17- بيني في الحب وبينك مـــا لا يقـــــدر وَ ا شٍ يفســـــــــده

18- مابال العاذل يفتـــح لـــي باب السُّلوان واوصـــــــــــده

الا ان قصيد الصالحي ، طغت عليه الموسيقية بشكل خاص ؛ بالتكرار لعبارة '' حسنـــاء '' التي وشحت صدر القصيد واصبحت كالجواهر في العقـــــد الثميـــن ، تفصل بينه وترصعه على مسافات متساوية ، ابيات : 1 ، 12 ، 24 ، 36) او كاللازمـــة للاغنيـــة . والابيات التي تتصدرها '' الحسنـــاء'' متوازنة بشكـل خاص :

حسناء جمالك ، اعبـــــــده والشعـــر بحبـــــك انشـــــــده

حسناء لسحرك اعزفـــــــه لحنـــا والطيـــر يـــــــــرددده

حسناء القلب يحطمـــــــه نوء عن وصلـــك يبعـــــــــده

حسناء القلب يظللـــــــه غيم والدهـــر يشـــــــــــرده

وكما انه جعلها على مسافات متساوية ، وفي بداية كل موضوع جديـــــد

اراد ان يعطيها شبه تصريع داخلي : (اعزفه ، يحطمه ، يظللـــــــــــه) وبالاضافة الى اللازمة '' الحسناء '' فقد كان الترصيع شائعا ، خاصـــة في الابيات : 1 ، 2 ، 3 ، 5 ، 6 ، 7 ، 8 ، ويكفي ان ننظر لهذا المثـــال بالخـــط المتسامـــت :

والخمر بعينـك ارشفهـــا والخال بخـدك احســـده

والعطـر بنهـدك انشقـــه والورد بثغرك احصـــده

هذا بالاضافة الى تجنيس التصريف [1] بين : احسده ، واحصـــــده .

وكذلك : نيـــران بعـــادك تصهـــــره

ولحاظ المقلـــة تمطـــــره

فعلا تكثفت عناصر الموسيقى في هذا النص حتى '' غص اللحن بمعزفه '' كما قال عباس نفســه . ولكن هل فقدت هذه الموسيقى تاثيرها الجمالي بفعل التواتر في النص بسبب ما سماه ريفاتيـر بظاهرة '' التشبع '' ؟ ومعناها '' ان الطاقة التاثيرية لخاصية اسلوبية ما تتناسب تناسبا عكسيا مع تواترها ، فكلما تكررت نفس الخاصية في نص ضعفت مقوماتها الاسلوبية . معنى ذلـــك ان التكرار يفقدها شحنتها التاثيرية تدريجيا '' [2].

---

(1) وهوان لا يفرق بين كلمتين في الجوار الا حرف واحد مثلا : تفرحون/تمرحون

(2) عن الدكتور عبد السلام لمسدى / الاسلوبية والاسلوب . ص 86.

لا يمكن ان نغامر هنا بالجواب سلبا او ايجابا ، ويكفي ان ننبه على هذه الخاصية في النص.بيدا انه يمكن القول : ان من القراء من يفضل الموسيقى الصاخبة ، على الموسيقى الهادئة [1] وحتى ان الحالات النفسية لقاريء واحد تتفاوت ، وما يعجبها في وقت ، قد لا يرضيها في وقت آ خر. وفي النص كذلك نلاحظ قوة الربط بين شطري البيت ، لا بالتدوير العروضي وانما بتوزيع عناصر الجملة الواحدة بين شطري البيت في كثير من الحالا ت مثل :

(يعذبه - صد / تمطره - بسهام / تمزقه - بمخالبها / اعزفه - لحنا/ وتمنت كل مطوقة - لقصيدي / يحطمه - نوء / يظلله - غيم / وهكذا...) والذي لم نفهم دوره هنا في وصف الحب ، هو قتل الحب (بيت 35) ، فهل كان ذلك استسلاما من الشاعر وتوقفا في البحث عن حل للماساة ، وبالتالي قطيعة نهائية مع المحيط ؟! لوكان الامر كذلك لتوقف عن انشاد الشعر وعدل عن المناجاة التي استانفها (بيت 36) . هي اذن سورة غضب وحالة ياس مرت ثم تجاوزت ، فاستانف بحثه المتفاني عن الحل ، او انه الحب / (بكسر الحاء) .

ومن بين الذين تاثروا باحمد شوقي ، نجد سليمان هادي الطعمة ، وقصيده قريب من نص شوقي كذلك من حيث طول النفس الغزلي : 26/28.ومن نص هادي الطعمة قوله :

---

(1) وهذا الذوق هو الذي ساد في ما سمي بعصر الانحطاط .

1 - مَمْشُوقُ قَوَامِكَ أَعْبُدُهُ وَمُهَفْهَفُ خَصْرِكَ أَحْسُدُهُ

2 - وَالْعَيْنُ الْوَسْنَى مُقْلَتُهَا تُرْهِقُ مُضْنَاكَ وَتُجْهِدُهُ (1)

3 - وَبِغُصْنِ الْقَدِّ وَلَثْمِ الْخَدِّ وَنَشْرِ النَّدِّ ، أُهَدْهِدُهُ

4 - وَالْخَصْرُ الْمَائِسُ مُعْتَدِلٌ كَالْغُصْنِ تَمَايَلَ أَمْلُدُهُ

5 - حَسَنُ الْأَوْصَافِ إِذَا مَا طَا فَيَزِينُ الْكَوْنَ تَوَرُّدُهُ

6 - مَوْلَايَ وَقَلْبِي يَهْوَاهُ إِنْ جَادَ بِوَصْلٍ أَحْمَدُهُ

12- حَتَّى مَ أَظَلُّ صَرِيعَ هَوًى بِحَبِيبٍ أَوْ شِكُ أَعْبُدُهُ

13- وَإِلَى مَ أَضِجُّ مِنَ الشَّكْوَى إِذْ بَابُ وِصَالِكَ تُوصِدُهُ

16- أَتَغُضُّ الطَّرْفَ عَنِ الْمَفْتُونِ وَبَعْضُ الْوَصْلِ يُضَمِّدُهُ ؟

17- يُضْنِيهِ الْهَجْرُ وَتُدْنِيهِ أَحْلَامُ الْحُبِّ وَتُبْعِدُهُ

18- كَمْ صُغْتُ التِّبْرَ لَهُ غَزَلاً بِبَرِيقِ الشَّوْقِ أُنَضِّدُهُ ؟

19- حُبٌّ بِالدَّلِّ وَحُمَّى الْوَصْلِ ، بِجَوْفِ اللَّيْلِ تُبَرِّدُهُ

يظهر تاثر سليمان بشوقي في الابيات : 4 ، 6 ، 12 ، 18 ، (راجع نص شوقي) ، ولكننا في البيت 18 نقرأ شوقي واسماعيل صبري معا ، ويظهر ذلك في المقارنة التالية :

احمد شوقي : كم مد لطيفك من شرك وتادب لا يتصيده

اسماعيل صبري : كم صغت التبرله شركا وقضيت الليل انضده

سليمان هادي : كم صغت التبرله غزلا ببريق الشوق انضده

(1) ورد البيت هكذا في المدونة ، وهو مختل الوزن .

وكاننا بسليمان اراد ان يقول لصبري ، وهو يريد ان يتجـــــــاوز شوقي ـ ماصنعت شيئا يا اسماعيل ، فيصوغ له التبر غزلا لا شركا ، ويعـــول في صقله والعناية بتنضيـــده على بريق الشوق ، وهذا الشرك ولا شك املـــس وانعم من الشرك الذي صاغه صبري ، التبر هو جوهر المعنيين ولكن صياغتـه مختلفة ، ولذلك تتفاوت قيمتـــه .

وقد حرك الطعمة اوتاره الموسيقية عندما استعار الغصن للقد والنـــد للرائحـــة ، والحمى لحرارة الوصال فيما يشبه الموشـــح :

وبغض القد ولثم الخد ، ونشر النـد اهدهـــــــــده
حب بالدل وحمى الوصل بجوف الليل تبـــــــــــرده

وكذلك في وصفه لحال العاشق عندما استخدم الثنائية وتجنيس التصريف في قوله : يضنيه الهجر وتدنيه احلام الحب وتبعـــــده ''؛

التجنيس بين : يضنيه وتدنيه والثنائية بين ، تدنيه وتبعده .

اما كمال نصرت وهو من المنتمين الى شوقي ، فيعتمد الثنائيـــــــة في نصه من اجل التعبير عن الجمال ووصف الحب ، ويقول من ابياته الاثنيـــن والعشريـــــن :

1 - اَلشِّعْرُ بِحُبِّكَ أُنْشِدُهُ ... وَفَمُ الْأَيَّامِ يُرَدِّدُهُ

2 - كَالْبَدْرِ تُضِيءُ مَطَالِعُهُ ... وَيُنِيرُ الْغَيْهَبَ فَرْقَدُهُ

3 - أَسْفَارُ الشَّرْقِ تُخَلِّدُهُ ... وَلِسَانُ الْغَرْبِ يُمَجِّدُهُ

4 - وَتَجُوبُ الْأَرْضَ مَوَاكِبُهُ ... فَهُنَا وَهُنَالِكَ مَعْبَدُهُ

5 - بِفَصَاحَتِهِ وَسَلَاسَتِهِ ... أَعْيَا مَنْ بَاتَ يُقَلِّدُهُ

6 - اَلْوُرْقُ بِهِ تَشْدُو طَرَبًا ... فَتُقِيمُ الرَّوْضَ وَتُقْعِدُهُ

7 - يَجِدُ السُّلْوَانَ بِهِ دَنِفٌ ... مَلَأَ الدَّيْجُورَ تَنَهُّدُهُ

8 - يُضْنِيهِ الْهَجْرُ وَيُسْقِمُهُ ... يُشْقِيهِ الْوَصْلُ وَيُسْعِدُهُ

9 - وَيُنَاجِي النَّجْمَ يَبُثُّ لَهُ ... شَجَنًا فِي الْحُبِّ يُسَهِّدُهُ

10- سَلْ عَنْ دُرَرٍ طَلَعَتْ شُهُبًا ... لِظَلَامِ اللَّيْلِ تُبَدِّدُهُ

11- كَاللُّؤْلُؤِ قَدْ نُضِّدَتْ نَسَقًا ... وَبِثَغْرِكَ مِنْهُ مُنَضَّدُهُ

12- اللُّؤْلُؤُ عِنْدِي أَكْرَمُهُ ... وَاللُّؤْلُؤُ عِنْدَكَ أَجْوَدُهُ

13- قَسَمًا بِالْحُبِّ أُرَدِّدُهُ ... اَلْحُسْنُ بِوَجْهِكَ مَشْهَدُهُ

16- يَا عَاذِلُ لَا تَعْذُلْنِي بِمَنْ ... أَوْشَكْتُ بِحُبِّي أَعْبُدُهُ

18- وَلَهُ بِالْحُبِّ بَسَطْتُ يَدِي ... لِأُحَيِّيهِ امْتَنَعَتْ يَدُهُ

19- يَتَوَعَّدُنِي فَأُجَشِّمُهُ ... وَيُخَاصِمُنِي فَأُهَدْهِدُهُ

20- كَمْ قُلْتُ لَهُ ارْفُقْ بِي فَقَسَا ... وَالْقَسْوَةُ مَا يَتَعَوَّدُهُ

لم تكن صلة هذا النص بقصيد شوقي واضحة تماما كما هو الحال مع نصوص اخرى ولكنها مفهومة اذا قارنا بين الابيات :

6 ز 9 ز 13 ز 16 وقول شوقي :

يستهوي الورق تاوهه ويذيب الصخر تنده

ويناجي النجم ويتبعه ويقيم الليل ويقعده

الحسن حلفت بيوسفه والسورة انك مفرده

مابال العاذل يفتح لي باب السلوان واوصد ه

ويقول تكاد تجن به فاقول ، واوشك اعبده

هذا بالنسبة الى شوقي في المدونة ، ولكن لا نستبعد ان تكون استعارة شوقي المشهورة في معارضته الهمزية للبوصري : 'وقم الزمان تبسم وضياء '' هي نفسها الموجودة في مطلع كمال نصرت '' وفم الايام يرددده ''

اما وصف الحب والجمال ، فقد كان طابعه الثنائية الضدية والتقابلية ، كما يتضح في الابيات : 2 ، 3 ، 4 ، 5 ، 6 ، 7 ، 8 ، 10، 12 ، 18، 19، 20، لم تكن الثنائية مفقودة في نص شوقي ، ولكنها لم تكن بهذه الكثافة ، بل هي بهذه الكثافة في النص الاصل ، كما بينا في باب '' المشترك '' والثنائية هنا لخفائها احيانا ، والتبادل بين الضدية والتقابلية تبقي على جماليتها الموسيقية ولا تخشى من فقدان التاثير

بالتكـرار .

وقد صرع كمال تصريعا داخليا في البيتين 3 ، 13 ، ولتكـرار التصريع دور موسيقي ، ولكنه عامل ربط ايقاعي ،كذلك /لانه يعيدنا الى البيت الاول . الا ان التفريط في مقطعين يصلحان للقافية ، يدل على سعة في اللغة وعلى طاقة شعرية خاصة .

ومن '' الشوقيين '' كذلك محمد الحائري الذي يقول :

1 ـ مُضْنَى وَخَيَالُكَ يُسْهِدُهُ إِذْجَنَّ اللَّيْلُ وَأَسْوَدُهُ

2 ـ قَسَمًا بِجُفُونِكَ مَا بَرِحَتْ قَلْبِي الْأَشْوَاقُ تُبَدِّدُهُ

3 ـ مَابَالُكَ إِذْ أَسْخُو بِالدَّمْعِ وَطَرْفُكَ ظُلْمَا يَجْحَدُهُ

4 ـ هَلْ غَرَّكَ أَنِّي مُنْفَرِدٌ حُبًّا وَجَمَالُكَ مُفْرَدُهُ

5 ـ وَبِأَنَّ اللَّيْلَ يُؤَرِّقُنِي رَيَّاكَ وَعَيْنُكَ تَرْقُدُهُ

8 ـ يَاصَفْوَ الْغُصْنِ بِأَيْكَتِهِ يُفْدِي أُمْلُودَكَ أَمْلُدُهُ

9 ـ لُحْ فِي ظُلْمَةِ يَوْمِي قَمَرًا يَامَنْ أَيَّامِي تَعْبُدُهُ

10ـ وَافْتَحْ بِوِصَالِكَ بَابَ هَنَا كَمْ ظَلَّ الْعَاذِلُ يُوصِدُهُ؟!

11ـ أَحَلَالٌ قَلْبِي تَسْكُنُهُ وَحَرَامٌ ثَغْرُكَ أَقْصِدُهُ

18ـ يَايُوسُفَ أَحْلَامِي عَطْفًا فَمَشُوقُكَ شَوْكُ مَرْقَدُهُ

19ـ أَعْيَا الْآسِينَ تَوَجُّدُهُ (فَبَكَاهُ وَرَحَّمَ عُوَّدُهُ)

اول شيء يلفت نظرنا في نص الحائري ، هو الاشارة الى (الصورة الوردية) (بيت 3) باستخدام الاستفهام ، وذكر الطرف والجود حتى تتداعى عناصر الصورة الاصلية وتلوح الحمرة فيحولها فجاة الى زرقة الدموع بدلا من حمرة الخدود وينقلها من المجاز الى الحقيقة . وارى ان الصورة هنا طريفة ، ولعلها احدى الحالات النادرة التي تكون فيها للحقيقة في الشعر اسبقيتها على المجاز وعلى الاستعارة بالذات ، ذلك لان هذه الصورة تكررت وتقلبت في اشكال استعارية مختلفة حتى كان المجاز فيها اقرب الى الحقيقة منه الى المجاز ، والحقيقة اقرب الى المجاز منها الى الحقيقة (1)

ويستمر الحائري في سؤاله/ الحائر حول هذه المفارقة ، وهذه العلاقة التي اختل فيها التوازن الى حد التضاد : الانفراد والتفرد ، السهاد والرقاد الشح والسخاء، حتى يوجه نداءه الملح الى الحبيب باستخدام ياء النداء (بيت 8) وبالطلب بصيغة الامر (البيتين : 9 ، 10) ليعود من جديد في البيت 11 الى اثارة تلك المفارقة الكبرى:

احلال قلبي تسكنه وحرام ثغرك اقصده ؟!

هناك سكنى وتصرف بالمحتويات ، وهنا لا يجوز حتى القصد والارادة . الا ان الرجاء الذي اشرنا اليه في البيت (9) ربما اربك المرجو والمرجو منه :

---

(1) استخدمت خط التشديد تحت عبارة (هنا) لان المقصود هو مدونتنا وليس اطارا آخر ، كما ان هذا لا يقدح في تقاليب (الصورة الوردية) .

« لح في ظلمة يومي قمرا يامن ايامي تعبده ». فاذا كان اليوم في الوضع اللغوي هو من طلوع الفجر الى غروب الشمس ، فما بال الشاعر يتكلم عن الظلمة ولايريد ان تضيئها الشمس ، وانما يضيئها القمر؟! ألإن حاله ووقته تشابه فيهما الليل والنهار والشمس والقمر ، او لانه يعني اليوم في الاطلاق ، وهو الوقت والحين سوا كان النهار او الليل؟ او هو يعني الفترة الزمنية حتى لو كانت اطول من اليوم الشمسي ؟ بل لعلها القدرة الخيالية الذي '' تعيد تشكيل المدركات وتبني منها عالما متميزا في جدته وتركيبه ، وتجمع بين الاشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة وتخلق الانسجام والوحدة . وكان الخيال لو استعرنا مصطلح ريتشارد السيكولوجي (لايظهر في شيء في جميع الفنون ، بقدر ما يظهر في احالة فوضى الدوافع المنفصلة الى استجابة موحدة)) (1)

وفي البيت الى جانب ذلك نوع من رد العجز على الصدر بين ''يومي '' في الصدر و'' ايامي '' في العجز ، وهو تذكير للحبيب باهمية التجلي في ذلك اليوم الذي يعبده .

ومن معارضي شوقي ايضا مسعود سماحة ، في غزل يساوي بالضبط نصف الغزل عند شوقي ، يقول سماحة :

---

(1) الدكتور جابر عصفور / الصورة الفنية ص 13 .

1 ـ مَوْلَايَ رَقَدْتَ وَمَا رَقَدَتْ عَيْنٌ لِمُحِبٍّ تَعْهَدُهُ

2 ـ وَتَرَكْتَ جَفَاكَ لَهُ حَظًّا يُشْقِيهِ لِيَنْعَمَ حُسَّدُهُ

3 ـ مَا أَشْقَى الْمُغْرَمَ لَا يَدْنُو مِنْهُ مَحْبُوبٌ يُسْعِدُهُ

4 ـ كم وعدا أَمَّلَ فِي غَدِهِ وَلَكَمْ أَبْلَى وَعْدًا غَدُهُ

5 ـ وَالْوَجْدُ يَزِيدُ عَلَى مُضْنَى دَنِفٍ قَدْ فَاتَ تَجَلُّدُهُ

6 ـ لَوْ شَاءَ الصَّحْبُ عِيَادَتَهُ لَأَخَلَّ الْمَقْصَدَ عُوَّدُهُ

7 ـ مَوْلَايَ عَمِيدُكَ صِلْهُ وَلَا تَتَعَمَّدْ مَا تَتَعَمَّدُهُ

8 ـ لَمْ يَبْقَ مِنَ الْمُضْنَى إِلَّا مَا أَضْنَاهُ وَتَنَهُّدُهُ

9 ـ بَيَّضْتَ الشَّعْرَ بِنَا صِيَتِي فَإِلَى مَ الْحَظُّ تُسَوِّدُهُ؟

10ـ وَإِلَى مَ تُقَرِّبُ لِي حَتْفِي حَتْمًا بِوِصَالٍ تُبْعِدُهُ؟

11ـ مولاي وَمَالِي مِنْ أَمَلٍ إِلَّاهُ وَمَلْجَأٌ أَقْصِدُهُ

12ـ إِنْ يُنْعِمْ رُوحِي فِي يَدِهِ أَوْ لَمْ يُنْعِمْ سَلِمَتْ يَدُهُ

13ـ هُوَ رَبُّ الْحُسْنِ عَلَى أُسِّ لِلْعِزَّةِ شُيِّدَ مَعْبَدُهُ

14ـ لَوْلَا دِينِي وَإِلَهُ الْعَرْ شِ لَكُنْتُ أَضِلُّ وَأَعْبُدُهُ

نستنتج انتهاء هذا النص النسبي الى شوقي عن طريق تكرار '' مولاي '' 3 مرات(ابيات 1 ، 7 ، 11) ثمتكرار المضنى وتصاريفها 3 مرات (البيتين 5 ، 8) وكذلك البيت 12 الذي له صله قرابة واضحة بقول شوقي :

مَوْلَايَ وَرُوحِي فِي يَدِهِ قَدْ ضَيَّعَهَا سَلِمَتْ يَدُهُ

اما المعنى الذي يمكن ان يبرز خصوصية سماحة ، فهو تصوير حالة

المضنى والرمق الباقي له ، وان كان المعنى معروفا في النص الاصل :

لَمْ يُبْقِ هَوَاكَ لَهُ رَمَقًا فَلْيَبْكِ عَلَيْهِ عُوَّدُهُ

وفي نص شوقي :

اودى حرقا الا رمقا يبقيه عليك وَتُنْفِدُهُ

وفي نصوص اخرى عديدة ، ولكن سماحة مطط المعنى وصوره تصوير ا طريفا خاصة في قوله :

لو شاء الصحب عيادته لاخل المقصد عوده

لم يبق من المضني الا ما اضناه وتنهده

هذا بالمقارنة مع النصين المذكورين والا فهذا اقل من قول :

حسين زيد الكيلاني : لَوْلَا الْآهَاتُ يُصَعِّدُهَا لَمْ تَعْرِفْ مُهَجَتَهُ يَدُهُ

وهو شبيه بقول بشارة الخوري :

نَفَسٌ يَتَرَدَّدُ فِي جَسَدٍ لَوْلَاهُ لَظَنَّتْ عُوَّدُهُ

وقد سبح نص مسعود سماحة في جو موسيقي جميل ، وفره تكرار المناجاة التي شكلت ما يشبه '' اللازمة '' وكانت على مسافات شبه متساوية ، وهو يقارب في هذا خص عباس الصالحي الذي مر بنا في تكرار '' حسناء '' فيما يشبه اللازمة وعلى مسافات متساوية ولكن لا يشبهه في طغيان الثنائية التي اخذت هناك معظم ابيات النص بينما نجدها هنا اقل:

(الابيـــات : 1 ، 2 ، 3 ، 4 ، 9 ، 10 ، 12 ،) .

وبالاضافة الى التكرار والثنائية ، نجد التصدير/وهو شكل من اشكـــال الترديد ويعني رد العجز على الصدر نجده ، في الابيات : 4 ، 6 ، 8 ، 12 ، الا ان التصدير في البيت الرابع كان مضاعفا : الوعد والغد في الصدر والوعد والغد في العجز والتصدير كما يقول ابن رشيق : '' يكسب البيت الذي يكـون فيه ابهة ويكسوه رونقا وديباجة ويزيده مائيةوطلاوة [1] ولكنه مـع ذلك يزيد نسيج البيت احكاما ويعطيه قوة وانسجامـا

ومن هؤلاء ايضا الامير نسيب ارسلان الذي يقول :

1 - مُذْ نَاكَ عَصَاهُ تَجَلُّـــدُهُ هَلْ أَنْتَ بِعَطْفِكَ مُنْجِـــدُهُ ؟

2 - مَنْهُوكُ الْجِسْمِ بِهِ كَمَـــدٌ أَحْنَـــاءُ الْأَضْلُـــعِ مَرْقَـــدُهُ

3 - تَرْجِيعُ الْوُرْقِ يُهَيِّجُـــــهُ وَوَمِيضُ الْبَرْقِ يُسَهِّـــــدُهُ

5 - إِنْ تَهْجُرْهُ فَعَزَاؤُكَ فِـــــي دَنِفٍ يَتَهَامَـــسُ عُـــــوَّدُهُ

7 - مَا حَالُ فُؤَدِي فِي شَغَـــــفٍ يَسْتَبْكِي الصَّخْـرَ تَوَجُّـــدُهُ

8 - إِذْ يَغْـــدُو الصُّدْغُ يُصَدِّعُـــهُ وَيَرُوحُ الْخَدُّ يُخَـــــدِّدُهُ

9 - وَيَكِرُّ الطَّرْفُ فَيَأْسِـــــرُهُ فَيَقُومُ الْفَرْعُ يُصَفِّـــــدُهُ

10- وَالصَّدْلَةُ جُرْحٌ جَلَـــــلٌ لَوْلَا الْآمَـــالُ تُكَمِّـــــدُهُ

---

(1) العمدة 3/2

وللتدليل على انتهاء نسيب الى شوقي يكفي ان نقارن بين ابياتـــه :

1 ، 2 ، 3 ، 5 ، 7 ، وقول شوقـــي :

1 - مضناك جفاه مرقـــده وبكاه ورحـــم عـــوده

4 - يستهوي الورق تاوهـــه ويذيب الصخر تنهـــده

21- نَاقُوسُ الْقَلْبِ يَدِقُّ لَـــهُ وَحَنَايَا الْأَضْلُعِ مَعْبَـــدُهُ

وقد تميز ارسلان بانه لم يصف الجمال ، وانمـــا وصف تاثيره على العاشق ، فبعد ان وصف حاله ذكر الخد والطرف والصدغ فلم يذكر الحمرة ولا السواد ولا السيف المجرد . كما ذكر الشَّعر ولم يذكـــر سواده ولا طوله ، لم يعط صفات معينة لهذه المواطن من الجسم ، غيـــر ان وصف الاثر الذي يحدثه كل من هذه ، ترك الصور التقليدية تتداعى خاصة عندما اراد ان يكون الاذى الذي تلحقه مواطن الجمال مشتقا من اسمها او قريبا منه : الصدغ يصدع وبينهما تجانس وتصاقب في اللفظ ، والخد يخدد ، والفرع يصفـــد، الخداسيل وردي ولذلك فعل ما فعل بالعاشق ، والفرع طويل لانه يقـيد والصدغ جميلـــــل ، طافـــح بالنضارة والشباب ، انها صور استعارية بالتداعي ، تضافرت على ايذاء الحبيب ، يساعدها الصد الذي يصيب الصب بجراح عظيمة ، وماكـــان بامكانه ان يصمد لحظة امام هذا الجيش لو لا الآمال ، التي تضمد والحـــــب الذي يذكي العزيمة ويضاعف الجلـــد .

وقد حرك نسيب موسيقى هادئة عن طريق الموازنة بين بعض الابيـــات :

ترجيع الورق يهيجـــــــــه
3
ووميض البـــرق يسهـــــــده

اذ يغـــدو الصدغ يصدعـــــــه
8
ويروح الخـد يخـــــــــدده

ويكر الطرف فياســـــــــره
9
فيقوم الفـــــرع يصفـــــــده

ذلك نموذج من الذين تاثروا اكثر بشوقي دون ان يقطعوا صلتهم كلية بنصوص اخرى ، وخاصة منها النص الاصل ، لكن ليس شوقي وحده مصدر التاثير بعـــد النص الاصل اذ لا نعدم اثراً لاخرين مثل نجم الدين القمراوي والشابي، وقد كان تاثر امينة عباس بالشابي واضحا في الشكل والمضمون رغم اشـــارا ت قليلة الى شوقي ، تقول امينه :

1 ـ يَافَرْدَ الْحُسْنِ وَأَوْحَـــــدَهُ ... هَلْ أَنْتَ لِقَلْبِي مُسْعِـــــدُهُ ؟ !
2 ـ قَد قَالَ الشَّوْقُ وَلَمْ يَنْفَـــدْ ... فِي قَلْبِي مَعْنَىً أَنْشُـــدُهُ
3 ـ مُضْنَاكَ الْيَوْمَ عَلَى خَطَـــرٍ ... مَاذَا يُجْدِيـــكَ تَنَهُّـــدُهُ
4 ـ آلذِّكْرَى تُؤْلِمُهُ أَبَـــــدًا ... وَاللَّيْلُ جَفَاهُ أَسْـــــوَدُهُ
5 ـ وَالدَّهْرُ رَمَاهُ بِـــأَرْزَاءٍ ... مَا أَقْسَى الدَّهْرَ وَأَنْكَـــدَهُ
6 ـ الْأَمْسُ وَمَاضِي ذِكْـــــرَاهُ ... مَازَالَ الْيَوْمَ يُـــرَدِّدُهُ
7 ـ كَمْ كُنَّا نَمْرَحُ فِي الْمَاضِـــي ... مَا أَحْلَـــى الْأَمْـــسَ وَأَسْعَدَهُ
8 ـ فِي رَوْضِ الْحُبِّ ، لَقَدْ كُنَّـــا ... مِنْ حُسْنِ اللَّحْـــنِ نُـــرَدِّدُهُ

10 - وَالطَّيْرُ تُغَرِّدُ مِنْ طَرَبٍ فَتُثِيرُ الْقَلْبَ وَتُجْهِدُهُ

11 - فَارْحَمْ مُضْنَاكَ فَلاَ أَمَلٌ إِلاَّ إِنْ شِئْتَ تُجَدِّدُهُ

12 - بِرِضَاكَ وَإِنَّ الْعَيْشَ رِضًى فَعَسَاهُ لِسَعْيِكَ يَحْمَدُهُ

لقد كان تاثير ابي القاسم واضحا هنا من الصلة بالطبيعة والتغني بها ، ومن حيث التعلق بالزمان الماضي ، والتعبير عن الانتقال من ذلك الماضي السعيد ، الى هذا الحاضر النكد القاسي ، كذلك فقد تاثرت بالشابي في التخلي عن التصريع : (اطربه / اوحده) وتحررت من القافية مرتين كالشابي ، والتقت معه في احد المقاطع التي تركت فيها اعراب القافية : (لتكمده - ونكده / انكده - اسعده) وقد اشرنا الى هذا في باب المشترك عند الحديث عن القافية .

اختارت امينة الجمال المعنوي ، فلم تتحدث عن اي اوصاف خاصة ولم تتبع مواطن الجمال ، واكتفت باحالة واحدة في مطلعها :

'' يافرد الحسن وواحدهْ '' ثم اندفعت في وصف الجو والمقارنة بين الماضي والحاضر ، بين الذكريات الحلوة ، والالام المرة .

وقد كانت خاتمة القصيد ظريفة بالتماسك بين البيتين 11 ، 12 عن طريق '' التضمين '' (1) حيث كان العامل في آخر البيت الاول والمعمول في بداية البيت الثاني ، ثم بتلك الحكمة التي اطلقتها '' وان العيش رضى '' (2)

كذلك نلاحظ تقاطعا بين الشابي وخضر الطقاني في الارتباط بالماضي والحنين اليه ، فيقول من قصيده ذي الثلاثة عشر بيتا :

---

(1) كان الاقدمون يستقبحون التضمين . ولكنه في الحقيقة عامل ربط وتقوية للسبك .

(2) نستعمل عبارة تقاطع كما ذكرنا سابقا لان الرجلين متعاصران ، وتجنبنا تعبير التاثر لجهلنا بالصلة بينهما وايهما سبق الآخر.

5 - يَاشَوْقَ النَّفْسِ إِلَى زَمَنٍ بِالْعِزِّ تَهَلَّلَ فَرْقَدُهُ
6 - كَانَت تَخْتَالُ بِرَوْنَقِهِ فَيَلِينُ لَهَا مُتَمَرِّدُهُ
7 - أَيَّامٌ طَغَتْ فِيهَا مُتَعٌ لِلْقَلْبِ بِهَا مَا يَقْصِدُهُ
8 - لَا يَصْرِفُهُ عَنْ دَيْدَنِهِ حَبْلٌ بِالرُّشْدِ يُقَيِّدُهُ
9 - آلَامُ الْوَجْدِ تُقَلِّبُهُ وَيَدُ الْآمَالِ تُهَدْهِدُهُ
10- تَرْمِي ذِكْرَاهُ إِلَى وَلَهٍ يُوهِي السُّلْوَانَ تَجَلُّدُهُ
11- فَيَسِيلُ الْقَوْلُ بِرِقَّتِهِ فَيُقِيمُ الشِّعْرَ وَيُقْعِدُهُ
12- وَشِرَاكُ الشِّعْرِ إِذَا انْبَسَطَتْ تَتَصَيَّدُ مَا تَتَصَيَّدُهُ
13- لَاغَادَتُهُ تَنْجُو أَبَدًا مِنْ فِتْنَتِهِ أَوْ أُغْيَدُهُ

علاوة على التشابه بين هذا الموضوع وموضوع الشابي، يمكننا ان نقارن خصوصا بين الابيات : 9 ، 10 ، 11، وقول الشابي:

قَدْ كَانَ لَهُ قَلْبٌ كَاللَّطْفِ لِ يَدُ الْأَحْلَامِ تُهَدْهِدُهُ
مُذْكَانَ لَهُ مَلَكٌ فِي الْكَوْ نِ جَمِيلُ الطَّلْعَةِ يَعْبُدُهُ
لَوَلَاهُ لَمَا عَذُبَتْ فِي الْكَوْ نِ مَصَادِرُهُ وَمَوَارِدُهُ
وَلَمَا فَاضَتْ بِالشِّعْرِ الْحَيِّ مَشَاعِرُهُ وَقَصَائِدُهُ

وقد انفرد هنا خضر عباس بذلك السلطان الذي اعطاه للشعر والتاثير الذي منحه اياه اذا اتسم بحرارة العاطفة والرقة (البيتين 10 ، 11) وفي هذه الحالة ، فانه وسيلة اصطياد لا ينجو منها اي كان (البيتين 12 ، 13) وبذلك يكون قد حول التصيد الذي اتعب شعراء المدونة تحويلا طريفا ، فلا هي شراك عادية ، ولامن التبر ، ولكنها من الشعر الذي يتصف بصفات معينة ،

وهو اذذاك ينتزع الفتنة من الغادة ويفتنها بدل ان تفتن الآخرين وتسهدهم. استخدم الطتائي الثنائية في الابيات : 6 ، 9 ، 11 ، 13 ، بين الليـــــن والتمرد ، وبين الالام والآمال ، وبين القيام والقعود ، والغادة والاغيـــد، وفي البيت الاخير تصدير ، وفيه فصل بين المتعاطفين يدل على التاكيد علـــى عدم النجاة ، وعلى ابراز الفتنة ، مع ضرورة القافية التي اوحت بهـــا اول كلمة في البيت :

لا غادته تنجـــو ابـــــدا من فتنته او اغيـــــده

اما زينب عبد السلام التي كان قصيدها رثاء ، فقد تاثرت بابي القاسم الشابي من حيث الشكل ، في الخروج عن القافية ، وفي تاسيس بعـــض المقاطع ، وقد وضحنا ذلك في باب السمات العامة المشتركة .

تلك نماذج من النصوص التي كان انتماؤها الى نص بعينه اكثر وضوحـــا ولكن بعض القصائد تعايشت فيها عدة نصوص من المدونة ؛من باب التنازع فـــي المباني او المعاني . ومن امثلة هذه النصوص قصيد امجد السامرائي الذ ي يقول فيـــه :

5 ـ يَا حُلْوَ الْمَبْسَمِ وَاعَطَشِي لِلثَّغْرِ سَبَانِي مَـــوْرِدُهُ
6 ـ يَاظَبْيًا يَنْفُرُ مُبْتَعِدًا وَالنَّجْمُ يَشُوقُكَ أَبْعَدُهُ
7 ـ لاَ تَخْشَ هَوَايَ فَلَسْتُ بِهِ يَوْمًا لِلسِّرِّ أُبَدِّدُهُ
8 ـ قَسَمًا بِالْحُبِّ سَأَكْتُمُـــهُ وَأَصُونُ هَوَاك وَأَعْبُـــدُهُ

9 - يَامَنْ بِجَمَالِكَ قَدْ شُغِفَتْ غَيْدَاءُ الْحُسْنِ وَأَغْيَدُهُ

10- مازلت تُحَاوِلُ سَفْكَ دَمِي وَإِلَيَّ السَّهْمَ تُسَدِّدُهُ

11- حَتَّى أَثْخَنْتَ جِرَاحَ فَتَىً دَنِفٍ يَشْجِيكَ تَنَهُّدُهُ

13- يَاحُلْمَ الْعُمْرِ يُتَيِّمُنِي قَدٌّ كَالْغُصْنِ تَأَوُّدُهُ

15- مَابَالُكَ لَمْ أَفْتَحْ بَابَا إِلاَّ وَجَفَاؤُكَ يُوصِدُهُ

19- يَاسِرَّ الْحُسْنِ وَرَوْعَتِهِ فِي الْكَوْنِ جَمَالُكَ مُفْرَدُهُ

28- لِكِنَّكَ تَأْبَى أَنْ تَرْضَى بِوِصَالِ الصَّبِّ فَتُجْهِدُهُ

29- حَيْرَانُ الْفِكْرِ عَلَى مَضَضٍ سَهْرَانُ الطَّرْفِ مُسَهَّدُهُ

31- وَيَمُرُّ الدَّهْرُ عَلَيْهِ سُدًى وَلِقَاكَ يَعِزُّ تَصَيُّدُهُ

35- وَأَنَا مُضْنَاكَ فَهَلْ تَصْفُو لِفَتًى يَزْدَادُ تَوَجُّدُهُ

36- وَنَجُودُ بِوَصْلِكَ مُنْعَطِفًا فَأَقُولُ : لَقَدْ سَلِمَتْ يَدُهُ

في هذا النص ، نقرأ الحصري اذا قارنا البيتين : 5 ، 31 بقول الحصري :

وكفي عجبا اني قنص للسرب سباني اغيده

نصبت عيناي له شركا في النوم فعز تصيده

كما نقرأ شوقي بالمقارنة بين الابيات : 15 ، 26 ، 36 وقول شوقي:

حيران القلب معذبه مقروح الجفن مسهده

مابال العاذل يفتح لي باب السلوان واوصده

مولاي وروحي في يده قد ضيعها سلمت يده

ونقرأ كذلك احمد خيري اذا قارنا بين البيت 9 ، وقول احمد خيري

وتميز نور اثنين هما غيداء الحسن واغيده

ونصوصا اخرى يمكن ان نقرأها. الا اننا نكتفي بهذه الامثلة الثلاثة.

وقد اخذ السامرائي نصيبه من الصراع على "الصورة الوردية" في قوله :

10 - مازلت تحاول سفك دمي والي السهم تسدّده

11 - حتى اثخنت جراح فتي دنف يشجيك تورده

21 - الورد بخدك يفتنني والخد يزيد تَوَرُّدَهُ

وهكذا ما يجعله يشترك مع نصوص عديدة في المدونة من بينها النص الاصل طبعا ، الا ان خصوصية السامرائي تكمن في الصورة التي رسمها لجمال الحبيب وتمنعه ، فاستعار صورة الظبي للجمال ،وشروده للتمنع ليأتي بذلك التشبيه الضمني في شكل المثل السائر ، تشبيه الحبيب بالنجم البعيد :

ياظبيا ينفر مبتعدا والنجم يشوقك ابعده

في الصدر استعارة مركبة من شيئين لشيئين مختلفين مما يحولها الى شبه تمثيل ، وفي العجز يأتي التشبيه الضمني ، ورغم ذلك البعد الذي اجج الشوق ، فان السامرائي لم ينصب شراكا من اي نوع كانت اللهم الا شراك الشعر ، ولم يتجاوز ذلك النداء الذي/شابه الاستغاثة في تكراره :

1 - يا اقسى الناس على قلبي ودواعي الحب تؤيده

4 - ناديت فلم تسمع يوما واليك الصوت ا ر ددده

5 - ياحلو المبسم واعطشي .....

6 - يا ظبيا ينفر مبتعدا .....

9 - يامن بجمالك قد شغفت .....

13- ياحلم العمر يتيمني .....

19- ياسر الحسن وروعته .....

33- قد جن بحبك يا املي .....

ولعله يشارك خضر الطتائي في قوله :

وشراك الشعر اذا انبسطت تتصيد ما تتصيده

لا غادته تنجو ابدا من فتنته او اغيده

فيحاول الاستفادة من تلك الشراك .

ويؤكد امجد علي ان تكرار النداء متعمد لان الحبيب لم يسمع النداء الاول :

ناديت فلم تسمع يوما واليك الصوت اردده :

ياحلو المبسم ... (البيت) .

ليكون فعل النداء محكي القول من '' اردده '' قائلا ، وهو عامل تماسك طريف بين اوصال القصيد التي تشيع فيها ياء النداء .

ومن المعارضات المزدوجة كذلك ، معارضة بشارة الخوري التي يقول فيها :

1 - النَّجْمُ بِثَغْرِكِ أَرْصُدُهُ وَاللَّيْلُ بِشَعْرِكِ أَعْبُدُهُ

2 - وَالظَّبْيُ لِجِيدِكِ أَعْلَقُهُ وَلِعَيْنِكَ لاَ أَتَصَيَّدُهُ

3 - يَا أُخْتَ الْبَدْرِ وَذَا شَرَفٌ لِأَخِيكِ فَمَنْ لاَ يَحْسُدُهُ

4 - مُضْنَاكِ وَوَصْلُكِ فِي يَدِهِ قَدْ ضَيَّعَهُ قُطِعَتْ يَدُهُ

10- ضِدَّانِ : عَلَى قَدَمَيْكِ هَوَى مُبَيِّضُ الْوَجْهِ وَأَسْوَدُهُ

11- مَوْلاَتِي وَخَدُّكِ مُعْتَرِفٌ بِدَمِي وَاللَّحْظُ يُؤَيِّدُهُ

12- فَعَلاَمَ وَلِي حَقٌّ بِدَمِي إِنْ أَدْنُ اهْتَزَّ مُهَنَّدُهُ

13- شَرَّفْتِ دَمًا أَلْبَسْتِ بِهِ خَدَّيْكِ فَزَادَ تَوَرُّدُهُ

14- وَلَقَدْ أَشْرَفْتُ عَلَى أَجَلِي فَلَعَلَّ حَنَانَكِ يُبْعِدُهُ

بشارة الخوري من القلائل الذين حددوا وجه الشبه بين الحبيب والظبي ؛ الجيد والعين ، وهو يذكرنا بقول مجنون ليلي :

(طويل) فَعَيْنَاكِ عَيْنَاهَا وَجِيدُكِ جِيدُهَا وَلَكِنَّ عَظْمَ السَّاقِ مِنْكِ رَقِيقُ

اما اغلب شعراء المدونة فقد وثقوا بقدرة المتلقي على ابراز العناصر المناسبة ، وابعاد العناصر النابية كالساق والاذنين والاسنان من الظبي . ومن كناية الخوري عن الشمس بالشمس(البيت 3) ربما اخذ فؤاد بليبل ، قوله :

هَذَا يَا أُخْتَ الْبَدْرِ دَمِي بِخُدُودِكِ لاَحَ تَوَرُّدُهُ

وهو دليل آخر على ان شعراء المدونة كونوا عالمهم الخاص وفتحوا الحوار فيما بينهم . وقد برزت شخصية الخوري عندما نازع الآخرين في الصورة

الوردية اذ اعاد تكوين المدركات في شكل جديد ، الخد معترف بالدم واللحظ يؤيده في ذلك ، ولكن اللحظ انتصب حاميا للخد وحائلا دون الاخذ بالحق ، وهنا يكون التناقض اكبر ، ويصير التاليف بين المتنافرات اغرب، هناك الخد يعترف والجفن يجحد ، وهنا الجفن يؤيد ارتكاب الذنب ومع ذلك يحمي الظالم وينضو سيفه للدفاع عنه ،

ولكن ما معنى ان اللحظ يؤيد الخدين لأنه احمر مثله ؟ بل لانه كان وسيلة الخد لسفك الدم الذي لبسه وارتكاب الذنب الذي تلبس به ، وفي ذلك ايضا شرود عن العناصر التي درجت عليها الصورة هنا في المدونة .

من كل ذلك لا يأسف الخوري ولا يحزن بل يرى الشرف لدمه في الباس الخدود التي تزيده توردا على تورده ، فمن الخدود يزداد لونه جمالا لا العكس هو الصحيح .

وتتاكد منازعة الخوري في الصورة الوردية اذا عرفنا انه تناولها في الترتيب الذي اتبعه الحصري وشوقي في البيتين : 12 ، 13 ، كما يؤكد صلته بهما في بيته 14 : ولقد اشرفت على اجلي فلعل حنانك يبعده وان بشيء من''المغايرة'' وقلب المعنى .

ولم يخل نص بشارة الخوري من الترصيع في البيتين : 1 ، 2 ، كما لم يخل من الثنائية في الابيات : 2 ، 4 ، 10 .

هذه نماذج من الذين حاوروا نصوصا مختلفة ، دون ان يعلنوا ذلك صراحة ، ولكن مجموعة اخرى فضلت ان تكون قصائدها معرضا حقيقيا لمعارضات (ياليل الصب).

ومن هؤلاء فخري ناجي الحارس الذي يقول :

1 - يالـيل الصب متى غـده ... مَطْعُونُ الْقَلْبِ يُـرَدِّدُهُ

2 - ظَمْآنُ الْوَصْلِ بِهِ كَلَفُ ... ''هَلْ مِن نَّظَرٍ يَتَـزَوَّدُهُ''؟

3 - سَهْرَانُ اللَّيْلِ تُؤَجِّجُهُ ... أَشْوَاقُ الْحُبِّ وَتُوقِـدُهُ

4 - مُلْتَاعُ النَّفْسِ يُعَذِّبُهُ ... تَبْرِيحُ الْوَجْدِ وَيُسْهِدُهُ

6 - آرَامُ الْبِيدِ لَهُ نَهَدَتْ ... وَهَزَارُ الْفَجْرِ يُمَجِّدُهُ

7 - وَطُيُورُ الرَّوْضِ عَلَيْهِ بَكَتْ ... مِمَّا يُؤْذِيهِ وَيُجْهِدُهُ

8 - عَانِي الْأَلْحَاظِ بِهِ رَمَقٌ ... ''هَلْ مِنْ آسٍ يَتَعَهَّدُهُ''؟

9 - مَهْمُومُ الْقَلْبِ تُلَذِّعُهُ ... جَمَرَاتُ الْبَيْنِ تُجَدِّدُهُ

10 - مَسْلُوبُ الْعَقْلِ يُوَاكِبُهُ ... سَقَمٌ بِالْمَوْتِ يُهَدِّدُهُ

11 -(فَصِلِي بِاللَّهِ وَلَوْ لَمَمًا) ... (مُضْنَاكِ جَفَاهُ مَرْقَدُهُ)

12 - (''أَمِنَ الْإِنْصَافِ يَهِيمُ هَوًى) ... ''وَنَسِيمُ الْغَابِ يُطَرِّدُهُ''

13 - (وَيَكِنْ) قَدْ أَنْشَدَنَا وَكَذَا ... (صَبْرِي) مَعْ شَوْقِي) يُخَلِّدُهُ

14 - مَا سِحْرُ الْعَيْنِ وَإِثْمَدُهُ ... إِلَّا كَالسَّهْمِ يُسَدِّدُهُ

وهكذا نرى انه قد اخذ من الحصري في البيتين : الاول والثاني ومن اسماعيل صبري في البيت الثامن ، ومن ولي الدين يكن وشوقي في البيت الحادي عشر ، ومن محمد حمزة الملا وابي القاسم الشابي في البيت الثاني عشر ، ثم عاد الى التاكيد على يكن وصبري وشوقي في البيت الثالث عشر.

واذا كان هذا النص من باب الاستلحاق ، فانه كان ابرز مثال على

ما سميناه ''التلفيف''حيث يتكون البيت من شطرين كل منهما من شاعر ، كما هو الحال في البيتين : 11 ، 12، ولكن البيت 11 فيه ما يمكن ان نسميه استلحاق استلحاق ، لان ولي الدين استلحق صدر مطلع شوقي في نصه ، فاخذ فخري ناجي البيت بكامله ، وكما وصلنا الى مصطلح '' معارضات المعارضات '' نصل الى''استلحاق الاستلحاق'' ، وقد استطاع فخري ان يؤلف بين هذه الوحدات الجاهزة ليخلق منها نسيجا متماسكا وبنيةً ملتحمة اضفى عليها من موسيقى الترصيع العمودي خاصة . كما في الابيات : 3 ، 4 ، 6 ، 7 ، 9 ، 10 .

واتبع هذا النهج الاستعراضي كذلك ، محمد علي حسن الذي يتسع نصه لاكثر من ما اتسع له نص فخري ناجي ، ونقتطف منه قوله :

1 - الشِّعْرُ هَلُمَّ نُـــرَدِّدُهُ لَحْنًا فِي الْحُـــبِّ وَنُنْشِـــدُهُ

2 - ولنجر الشِّعْرَ بِهِ مَجْـــرَى ''يَالَيْلُ الصَّبُّ مَتَى غَـــدُهُ''

3 - وَكَمَا قَدْ عَارَضَهَا (شَوْقِـي) ''مضناك جفاه مرقـــده''

4 - وَكَذَلِكَ عَارَضَهَا صَبِّـــرِي ''اقريب من دنف غـــده''

5 - وَكَمَالُ الدِّينِ بِرَوْعَتِـــهِ ''الشعر بحبك انشـــده''

6 - (وَجَمِيلُ النَّظْمِ) بِمَطْلَعِـــهِ ''امتاع الليل دناغـــده''

12 - (وَوَلِيدُ) الْمَجْدِ أَخُو وَجْـدٍ عَن رَخْصِ الْقَوْلِ يُبَعِّـــدُهُ

13 - آ يَاتُ الْهَـدْيِ تُكَلِّلُـــهُ وَبِحُـــبِّ اللَّهِ تَعَبُّـــدُهُ

وتظهر قوة الشاعر هنا في التزامه باسم الشاعر في صدر البيت ، ومطلع قصيده في عجز البيت ، باستثناء الحصري الذي يغني مطلعه عن ذكر اسمه . ولكن على حسن يستمر في اشاراته الى النصوص الاخرى

من داخل المدونة او خارجها ممن اشتهروا بفن المعارضة كصفي الدين الحلي.

ومن بين هؤلاء الشعراء الاستعراضيين ، من يشكل حالة خاصة ، فلم يكن نصه معرضا لنصوص المعارضات فحسب ، بل كان مليئا بالآيات القرآنية يقتبسها بنصها ، ذلك هو وليد الاعظمي الذي اشار اليه محمد علي حسن في بيتيه : 12 ، 13 ، مذكرا بان نصه مكلل بآيات الهدى ، وهو بعيد عن رخص القول . ونص وليد الاعظمي يشتمل على مدح الرسول صلي الله عليه وسلم وعلى التوجيه والتأمل في احوال الحياة ؛ ويقول في هذا النص :

5 - يَاخَيْرَ الْخَلْقِ وَسَيِّدَهُمْ مَالِي وَنَدَاكَ أُعَدِّدُهُ

6 - وَبُحُورُ الشِّعْرِ وَمَاوَسِعَتْ لَتَضِيقُ بِمَالَكَ أَشْهَدُهُ

7 - يَتَقَاذَفُنِي مِنْهَا بَحْرٌ صَخَّابُ الْمَوْجِ وَمُزْبِدُهُ

8 - وَيَكَادُ يَضِيقُ بِهِ جَزَعًا (بَشَّارٌ) الشِّعْرِ وَأَحْمَدُهُ)

9 - (فَتَدَارَكَنِي) شَرَفُ الذِّكْرَى بِلَطِيفِ الْقَوْلِ أُقَصِّدُهُ

14 - عَهْدُ الرَّحْمَانِ وَمُوثِقُهُ نَصُّ الْقُرْآنِ يُخَلِّدُهُ

15 - (إِنَّا أَعْطَيْنَاكَ الْكَوْثَرْ)(1) يَحْلُو لِلشَّارِبِ مَوْرِدُهُ

19 - وَحَدِيثُكَ عُنْوَانُ التَّقْوَى كَاللُّؤْلُؤِ أَنْتَ مُنَضِّدُهُ

20 - (إن هو الا وحي يوحى)(2) فَتُتَتِّبِعُ وَتُفَرِّدُهُ

24 - قُرْآنُ اللَّهِ يُبَشِّرُنَا بِالنَّصْرِ إِذَا نَتَعَهَّدُهُ

25 - (وَلَقَدْ يَسَّرْنَا الْقُرْآنَ لِلذِّكْرِ)(3) فَأَيْنَ مُجَوِّدُهُ

---

(1) سورة الكوثر آية 1 .

(2) سورة النجم آية 4 .

(3) سورة القمر جزء من آية 17 وتتكرر في الآيات 22، 32، 40، من سورة القمر نفسها ، ولا يستقيم الوزن الا باشباع نون ''القرآن'' او الوقوف على هاء سكت . اما الجزء الثاني من الآية فاشار الى معناه في البيت 24.

وفي معرض الحديث عن من يستعبدهم الدينار ، يقول :

37 - لِرَنِينِ الْمَالِ بِهِ شَغَفٌ (سَكْرَانُ اللَّحْظِ مُعَرْبِدُهُ)

38 - وَيَكِيدُ اللَّهُ بِهِ كَيْدًا يَجْنِيهِ عَلَيْهِ تَعَنُّدُهُ

39 - فَيُرَاقِبُهُ وَيُحَاسِبُهُ وَبِقَعْرِ النَّارِ يُمَدِّدُهُ

40 - أَوْيَسْلُكُهُ فِي سِلْسِلَةٍ بِالْخِزْيِ الْمُرِّ تُقَدِّدُهُ

41 - (لَا يَصْلَيهَا إِلَّا الْأَشْقَى(1) نَارًا لِلَحْمِ تُقَدِّدُهُ

42 - (يُسْقَى مِنْ عَيْنٍ آنِيَةٍ)(2) مُهْلًا لَا شَيْءَ يُبَرِّدُهُ (3)

وفي معرض الحديث عن تغير احوال الدنيا يقول :

49 - بَيْنَاكَ تَرَاهُ بِعَافِيَةٍ وَالنَّاسُ عَلَيْهَا تَحْسُدُهُ

50 - أَمْسَى مَلْحُودًا فِي جَدَثٍ (وَبَكَاهُ وَرَحَّمَ عُوَّدُهُ)

وفي شرف الانسان الحقيقي ، يقول :

54 - شَرَفُ الْإِنْسَانِ فَضَائِلُهُ وَغِنَاهُ الشَّرْ تَعَبَّدُهُ

55 - يَوْمَئِذٍ يُعْرَضُ مَكْشُوفًا مُبْيَضُّ الْوَجْهِ وَأَسْوَدُهُ

56 - (لَا تَخْفَى مِنْكُمْ خَافِيَةٌ)(4) مِنْ كُلٍّ يُعْرَفُ مَقْصَدُهُ

---

(1) سورة الليل الاية 15

(2) سورة الغاشية آية 5

(3) المهل : الجمر او السم ، او القيح ، او صديد الميت خاصة .

(4) سورة الحاقة ، والاية كاملة '' يومئذ تعرضون لا تخفى منكم خافية ، 18
وعرض الجزء الاول منها بشكل اقتباس في البيت 55 .

57 - (مَنْ يَعْمَلْ سُوءًا يُجْزَ بِهِ[1]) يَلْقَاهُ بِمَا كَسَبَتْ يَدُهُ

58 - (وَالْعَمَلُ الصَّالِحُ يَرْفَعُهُ[2]) وَمَعَ الْأَبْرَارِ يُقَيِّدُهُ

59 - وَرَسُولُ اللَّهِ يُصَافِحُهُ وَيُدَافِعُ عَنْهُ وَيُسْنِدُهُ

اطلنا في تقديم النماذج من قصيد وليد الاعظمي ، وكان ذلك للعمل على اظهار خاصيته ، وابراز هويته ، فهو اولا معرض حقيقي لنصوص المدونة ، لم يقتصر في ذلك على الاستلحاقين الظاهرين من الحصري وشوقي ، وانما نازع في مقاطع كثيرة ومعان عديدة اشتهر بها شعراء المدونة ، كما في الابيات : 14 ، 15 ، 19 ، 30 ، 33 ، 45 ، 52 ، 62 ، على سبيل المثال . ولم يقتصر على شعراء المدونة ، بل اشار الى بحرها والى شعراء آخرين من خارجها كبشار بن برد واحمد بن الحسين (البيتين 8 ، 9 ،) والنص ثانيا معرض للآيات القرآنية . وقد استطاع صاحبنا ان يطوع الوزن ليتسع لآيات قرآنية بكاملها .(8 آيات) دون تجاوزات كبيرة في الوزن . ونراها من الحالات النادرة التي يضمن فيها القرآن بنصه في الشعر بل العادي هو الاقتباس منه والاشارة الى معانيه . كذلك طوع المقاطع وحتى الابيات - العزلية لتتحول الى منابر للوعظ والارشاد ، وليصالح بينها وبين الآيات القرآنية الكريمة .

وان تضّامن هذا النوع معرض للتفكك وللتعسف في ترتيب المعاني وتسلسلها، ولكن اسلوب الرجل كان صراعا مريرا ضد ذلك التحلل والتفكك ، وقد نجح في ذلك نجاحا كبيرا على ما نعتقد .

---

(1) سورة النساء الاية 123 (جزؤها)

(2) سورة فاطر الاية 10 (جزؤها) ولا يستقيم الوزن الا بتسكين الميم من (العمل) وليست تلك بقراءة صحيحة ولكن اذا اعتبرنا قول بعضهم : ان العمل مقلوب العلم ، وارجعناها الى ذلك الاصل ، استقام الامر والوزن .

وقبل ان نختم هذا القسم نشير الى شاعرين آخرين كان نصاهما يسيران في هذا الاتجاه ، وان لم يتسعا لهذا الحشد الهائل ، الذي رأيناه عند فخري ناجي الحارس ومحمد علي حسن ، ووليد الاعظمي ، والشاعران هما : الصادق العلويني وولي الدين يكن .

الصادق العلويني الذي يقول :

8 - يَطْوِي الْأَيَّامَ عَلَى مَضَضٍ وَالدَّهْرُ جَفَاهُ مَرْقَدُهُ

9 - فَيُنَاجِي النَّجْمَ وَيَرْقُبُهُ حَتَّامَ عَلَيْهِ تُرْصِدُهُ ؟

10 - سَهْرَانُ كَلِيلاً ذَا وَصَبٍ وَالشَّوْقُ الشَّوْقُ يُكَابِدُهُ

11 - وَيُرَدِّدُ يَهْتِفُ فِي لَهَفٍ ''يالليل الصب متى غده''

12 - أَيَكُونُ الصُّبْحُ غَدَاوَهْمَا ''وقيام الساعة موعده''

15 - وَيَلُوحُ الصُّبْحُ عَلَى عَجَلٍ ''فَالْيَوْمُ الْأَسْعَدُ مَوْلِدُهُ''

لقد تناولنا هذا النص في فصل : '' النظرة الى الليل ''

ولكن هنا نريد فقط ان نؤكد على هذا الاسلوب الاستعراضي ، فقد اشار الصادق الى مطلع شوقي في البيت 8 والى الحصري في البيتين : 11 ، 12 والى محمود بيرم التونسي في البيت 15 ،

ونلاحظ هنا ان مطلع بيرم التونسي ، في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم ، قد استلحق ايضا الطاهر القصار في معارضته المديحية ، حيث قال :

مُخْتَارُ اللَّهِ مُحَمَّدُهُ وَالْيَوْمُ الْأَسْعَدُ مَوْلِدُهُ

دون ان يشير الى ذلك بظفرين ، ولعله اعتبر العبارة اصبحت من باب العام المشترك .

اما ولي الدين يكن ، الذي كان هدفا لغارات بعض الشعراء كما راينا

فقد اتبع الاسلوب نفسه ، ولكن بدرجة اقل : يقـول :

1 - اَلْحُسْنُ مَكَانُكِ مَعْبَـــــدُهُ وَاللَّحْظُ فُؤَادِي مَغْمَـــــدُهُ

2 - يَاسَيِّدَتِـي ، هَذَا حُـــــرٌّ لَمْ يُعْرَفْ قَبْلَـكِ سَيِّـــدُهُ

3 - اللَّيْلُ وَطَيْفُـكِ يَعْرِفُـــهُ إِنْ كَانَ فُؤَادُكِ يَجْحَـــدُهُ

4 - كَمْ يُوحِي طَرْفُكِ لِي غَـــزَلاً وَأَنَافِي شِعْرِي أُنْشِـــدُهُ

10 - زِيدِي تِيهًا أَزْدَدْ كَلَفًـــا كَلَفِي إِنْ رَثَّ أُجَـــدِّدُهُ

11 - (شَوْقِي) إِنْ بِنْتِ يُضَاعِفُـهُ (صَبْرِي) إِنْ جُرْتِ يُؤَكِّـدُهُ

12 - خِلاَّنِ هُمَا شَمْسَا فَلَـــكِ طَرْفِي مَعْ طَرْفِكِ يَرْصُـــدُهُ

13 - فَصِلِي بِاللَّهِ وَلَوْ حُلُمًـــا ''مُضْنَاكَ جَفَاهُ مَرْقَـــدُهُ''

14 - وَعِدِيهِ الْيَوْمَ وَلَوْ كَذِبًـــا الصَّبُّ يُمَاطِلُهُ غَـــدُهُ

استلحق ولي الدين يكن مطلع شوقي (بيت 13) واشار الى مطلـــع الحصري (بيت 14) واستخدم التورية في اسمي احمد شوقي واسماعيـــل صبري (بيت 11) .

الا انه شعر بان التورية يستوي فيها المورّى والمورّى فيه من حيـــث القرب والبعد ، فعمل على تقوية ما يفترض ان يكون البعيد في البيت 12 : (خلان هما شمسا فلك) وفي التثنية وصفة الخلة اتضح ان المعني ليس الشوق والصبر ، وانما احمد شوقي واسماعيل صبري ، ولكنه استفاد من التثنيـــة فقابلها بثنائية جمعته مع الحبيبة : طرفي وطرفك يرصده ''فيعود الضمير المفرد اذذاك على الفلك لاعلى الشمسيـــن .

الا ان هذه التورية كلفت (يكن) بعض الغموض في مرجع الضمائر وتشابك فـــي العلاقة بين الجمل ، فلا بد ان يكون الضمير في '' يضاعفه ''عائدا علـــى

'' الكلف '' في البيت 10 ، والا اختل المعنى ، كما يحتمل ان يكون الضمير في '' يؤكده '' عائدا على '' الشوق '' او على الكلف ، وما يتبع ذلك من زحزحه في العلاقة بين الجمل واعرابها .

ويسبح قصيد ولي الدين في فضاء من الصور التقابلية ، كما في الابيات : 1 ، 2 ، 3 ، 4 ، 10 ، 11 ، 12 ، وكذلك في قوله :

6 - لِلصُّبْحِ سَنَاؤُكِ أَبْيَضُهُ لِلَّيْلِ غَرَامِي أَسْوَدُهُ
7 - أَحْبَبْتُ قِلاَكِ فَمُطْلَقُهُ عِنْدِي عَذْبٌ وَمُقَيَّدُهُ
8 - إِنْ ضَلَّ حَنَانُكِ عَنْ قَلْبِي فَأَنَا بِوُلُوعِي أُرْشِدُهُ
9 - قَدْ بَاتَ دَلاَلُكِ يَخْذِلُهُ وَجَمَالُكِ كَانَ يُؤَيِّدُهُ

وبذلك يكون النص كله خاضعا للثنائية ، كما انه لا يخلو من ترصيع او شبهه ، الابيات : 1 ، 3 ، 13 ، 14 ، وهناك تصدير نلاحظه في البيت 10 ، وتورية ثانية في البيت 7 . وهذا شبيه بالزخرفة الفنية التي سادت في العصر الادبي الخامس .

بهذا النص ننتهي من القسم الثاني في هذا الفصل ، وفي القسم التالي ، نتعرض للمعارضات المحايدة . ولكن قبل ان ننتقل الى القسم الثالث ، نورد لائحة باسماء الشعراء الذين ينتمون الى معارضات المعارضات ولم نقدم نماذج من شعرهم .

الرقم	الاسم	موضوع النص	عدد الابيات	الصفحة
1	جميل صدقي الزهاوي	تأملات	77	57
2	خير الدين الزركلي	غزل	19	74
3	رشيد ايوب	غزل	12	78
4	كمال عثمان	غزل	20	136
5	ناصح الدين الارجاني	مدح	16	81
6	نعمان ماهر الكنعاني	غزل	19	96

القسم الثالث

المعارضات المحايدة

في القسم الثالث والاخير من ''وصف الحب والجمال ''نقدم نماذج من النصوص التي غيبت ''النص الاصل '' أو غاب عنها. وتثبت هذه النصوص أن الاتحاد في الاطار العام ،والوحدة في الموضوع ،لا تعني بالضرورة تماثلا في التعبير أو تشابها في الاسلوب .

وبالرغم من نسبية ''الحياد '' التي ألححنا عليها في بداية هذ الفصل، فان كل نص في هذه المجموعة يكاد يكون نموذجا قائم الذات ونسيجا خاصا بصاحبه.

ونبدأ هذه المجموعة بأبي القاسم الشابي الذي هو رمز من رموز التفرد والاستقلالية. فذلك ما رأيناه سابقا من تعامله الخاص مع القافية واعرابها وعناصرها ،وكذلك مع التصريع والترصيع. يقول ابو القاسم :

1 - غَنَّاهُ الْأَمْسُ وَ أَطْرَبَهُ وَشَجَاهُ الْيَوْمُ فَمَا غَدُه ؟!

2 - قَدْ كَانَ لَهُ قَلْبٌ كَالطِّفْلِ يَدُ الْأَحْلَامِ تُهَدْهِدُهُ

3 - مُذْ كَانَ لَهُ مَلَكٌ فِي الْكَوْنِ جَمِيلُ الطَّلْعَةِ يَعْبُدُهُ

6 - لَوْلَاهُ لَمَا عَذُبَتْ فِي الْكَوْنِ مَصَادِرُهُ وَمَوَارِدُهُ

7 - وَ لَمَا فَاضَتْ بِالشِّعْرِ الْحَيِّ مَشَاعِرُهُ وَقَصَائِدُهُ

ان حب ابي القاسم هو ذلك الحب المعنوي الكبير الذي لا يتبع مواطن الجمال،بل يكتفي بالصور الاحالية ،ويعتمد الطهر والبراءة ،ولذلك نرى اول صورة

تشبيهية له'' كالطفل '' وأول استعارة للجمال '' ملك .. جميل الطلعة '' ويكفي ما توحي به صورتا الطفل والملك من البراءة والطهر والقداسة ،كما يكفي ما تحيلنا عليه '' جميل الطلعة ''من صور الجمال ، المختلفة التي يتحكم الخيال ،خيال القارىء في تصور ما يشاء منها . وقد أصبحت العبارة هنا : (جميل الطلعة بعبده)مستساغة ذهنيا بعد صورة الملك والكون الذي يرتبط كل شيء فيه ،بهذا الملك (البيتين 6،7) .

ويزداد الطهر وتتألق البراءة عندما نرى هذا الجمال مندمجا بالطبيعة مخالطا لها ،فكل شيء فيها يوحي بهذا الجمال وكل شيء فيه يغريها ،فتتشكل وتتلون :

8 - تَمْشِي فِي الْغَابِ فَتَتْبَعُهُ أَفْرَاحُ الْحُبِّ وَتُنْشِدُهُ

9 - وَيَرَى الْآفَاقَ فَيُبْصِرُهَا زُمَرًا فِي النُّورِ تُرَاصِدُهُ

10 - وَيَرَى الْأَطْيَارَ فَيَحْسَبُهَا أَحْلَامَ الْحُبِّ تغرده

11 - وَيَرَى الْأَزْهَارَ فَيَحْسَبُهَا بَسَمَاتِ الْحُبِّ تواده

12 - فَيَخَالُ الْكَوْنَ يُنَاجِيهِ وَجَمَالَ الْعَالَمِ يُسْعِدُهُ

13 - وَنُجُومَ اللَّيْلِ تُضَاحِكُهُ وَنَسِيمَ الْغَابِ يُطَارِدُهُ

14 - وَيَخَالُ الْوَرْدَ يُدَاعِبُهُ فَرَحًا فَتُعَابِثُهُ يَدُهُ

15 - وَيَرَى الْيَنْبُوعَ وَنَضْرَتَهُ وَنَسِيمَ الصُّبْحِ يُجَعِّدُهُ

16 - وَخَرِيرُ الْمَاءِ لَهُ نَغَمٌ نَسَمَاتُ الْغَابِ تُرَدِّدُهُ

17 - وَيَرَى الْأَعْشَابَ وَقَدْ سَمَقَتْ بَيْنَ الْأَشْجَارِ تُشَاهِدُهُ

18 -وَنِطَافُ الليل تُنَمِّقُهَا فَيُجِلُّ الْحُبَّ وَيَحْمَدُهُ

فالتمازج والتزاوج واضح بين الجمال والحب والطبيعة ، في الغاب تتبعه أفراح الحب (بيت 8) والاطيار هي احلام الحب : (بيت 10) والازهار هي بسمات الحب (بيت 11) .

وهناك يتاتى جمال العالم ،وينطق جماله اسعادا و وداد١.ويتأكد هذا التشابك والترابط بين الطبيعة والحب والجمال والكون عندما يكتمل عرس الطبيعة في البيت 18،واذ ذاك،فلا يسع المرء الا ان ''يجل الحب ويحمده ''.

الا أن اتحاد الطبيعة بالحب والجمال والتفاعل بينهما لا يمنع الطبيعة من التفاعل فيها بينها،ولا يحول دون التاثير المتبادل بين عناصرها،خاصة الينبوع ونسيم الصبح،نسمات الغاب وخرير الماء،الاعشاب والاشجار ونطاف الليل (الابيات 15 - 18).

وقد عبرت البنية الشعرية هنا تعبيرا رائعا عن هذا التمازج والتماسك ، في البنية الذي نراه خاصة في الابيات من : 9 - 14،وقد رأينا هذه الابيات في الباب السابق بالكتابة المتسامتة،ورأينا كيف ان صدور هذه الابيات تشكل تناظرا عجيبا كما في هذا المثال :

ويرى الافاق فيبصرها

ويرى الاطيار فيحسبها

ويرى الازهار فيحسبها

ولكن ليس تشابه وتوازن البنية والانساق هو الذي يعبر عن هذا التمازج فحسب بل كذلك ''التعاطف ''بين الجمل بالواو (13مرة)وبانواع الترابط النحوية الاخرى،كما أن توالي هذه الجمل المتعاطفة يوحي بالتحمس للموضوع ويعبر عن ارتباط الشاعر بكل تلك العناصر في التحامها وتجاوبها مما يجعله يتحول بشكل الى عنصر فاعل في هذا الجوق .

ويندهش المرء عندما يحصي معجم ''النور'' و''الاضاءة''في هذا المستوى من قصيد الشابي ليرى النور ،والغد والفجر،والطلعة، الروّية والابصار والمشاهدة والرصد،والنجوم،والبسمات ،والضحك والورد،وكلها تتكرر مرات عديدة أحيانا، وهذا المعجم ليس ملائما للجو والانطلاق من القيود التي يحسها،قيود الجسم ''العليل''وقيود المجتمع ''المريض'' ،والمفردة الوحيدة التي بدت لنا غير ملائمة لهذا الجو وغير متماشية مع هذا القاموس المرح،هي التجعد في البيت 15. فالتجعد في وضعه الاصلي يوحي بالخشونة والشيخوخة،وليس ملائما للنعومة والطفولة، ولكن الشعر كما يقول ،بول فاليري تذبذب بين الصوت والمعنى ، او كما يراه أبو حيان التوحيدي: ''ينجذب الى مسموع اللفظ حينا والى مقوله حينا آخر''(1) هذا هو القسم الاول الذي يعبر عن الغناء والطرب ،في قصيد الشابي، أما الصورة الضدية ،فنقرؤها في قوله :

19 - يَا لَلْأَيَّامِ فَكَمْ سَرَّتْ قَلْبًا فِي النَّاسِ لِتُكْمِدَهُ

20 - هِيَ مِثْلُ الْعَاهِرِ عَاشِقُهَا تَسْقِيهِ الْخَمْرَ وَتَطْرُدُهُ

21 - يُعْطِيكَ الْيَوْمُ حَلَاوَتَهَا كَالشَّهْدِ لِيَسْلُبَهَا غَدُهُ

22 - بِالْأَمْسِ يُعَانِقُهَا فَرِحًا وَبِمَضَاجِعِهَا فَتُوَسِّدُهُ

23 - وَالْيَوْمَ يُسَايِرُهَا شَبَحًا مَضْنَاهُ الْحُزْنُ وَنَكَّدَهُ

---

1 - عن توفيق بكار في تحليله لـ ''لصباح ''(مرفقون) ص 6

24 - يَتْلُو فِي الْغَابِ مَرَائِبَـــهُ وَجُذُوعُ السَّـــرْوِ تُسَانِـــدُهُ

25 - وَيُمَاشِي النَّـاسَ وَمَا أَحَـــدٌ مِنْهُمْ يَشْجِيـــهِ تَفَـــرُّدُهُ

26 - فِي لَيْلِ الْوَحْشَـةِ مَسْـــرَاهُ وَبِكَهْفِ الْوَحْـدَةِ مَرْقَـــدُهُ

27 - أَصْوَاتُ الأمـــــس تُعَذِّبُـــهُ وَخَيَـــالُ الْمَـــوْتِ يُهَـــدِّدُهُ

ومن هنا نسمع صوتـا آخر يختلف كل الاختلاف عن الصوت الاول ؛ اذ استمعنا في الصوت الاول الى الطفولة في مرحها وعبثها ،ضحكات وشرشرة ساذجة وعبث واستغراق وتفـان في المحيط ،بينما نستمع الان الى صوت شيخ جرب الحياة ، وعرف حلوها ومرها ،وعـاش تقلباتها ،وكانه يجتذب نفسا عميقا قبل ان ينطق متعجبا ''يا للايام»مستعمـــــلا ''كم ''للتكثير والمبالغة ''.

ويعبر صاحبنا عن ذلك التضاد خاصة في نسقين متوازيين ،فليس التضاد فـي المعنى واللفظ فحسب ،بل كذلك في البنية الشعرية :

صـــــدر	عجـــــز
بـالامـــــس	والـيـــــوم
يعـانقهـــــا	يسـايرهـــــا
فرحـــــا	شبحـــــا

ويظهر ذلك الفرق الشاسع واضحا بين الصورتين الضديتين ''حتى الليل ''يتناقض مـع نفسه ،في الصورة الاولى :

ونجوم الليل تضاحكه ونسيم الغاب يطـــــارده

وفي الصورة الثانية :

في ليل الوحشة مسـراه وبكهف الوحدة مرقـده

وتأتي الابيات 28 ،29، 30 (طالع المدونة ص 18 - 19) لتكرر حالة الامس واليوم في صورة مكثفة. ولتعيد النهاية الى البداية ،فتظهر دائرية الزمان،وتكرار الجديدين، أو لتوحي في نظرة فلسفية الى ان البداية نهاية ،والنهاية بداية.

لهذا فنص ابي القاسم الشابي ،صورة مثلى لما يعرف اسلوبيا بالاستقطاب، فبيته الاول يستقطب كامل القصيد ،باحتوائه على الازمنة الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل مشكلا ''نواة او لبابا تصبح القصيدة تطويرا له على كل صعيد، أي ان القصيدة كلها تصبح صورة أكثر شمولا واتساعا للجملة الاولى فيها.بذلك تصبح القصيدة بنية متلاحمة متكاملة مطلقة '' (1)

لقد حقق ابو القاسم استقلاليته وابتعد عن دائرة ''النفوذ'' التي أوجدها ''النص الاصل ''

وها هو جعفر ماجد يحاول هو الاخر ان يتلمس طريقه الخاص بين شعراء المدورنة ، ويقول :

1 - مَا بَالُ الْحُبِّ يُشَرِّدُهُ فَالْقَلْبُ تَهَدَّمَ مَعْبَدُهُ

2 - كَلِفٌ بِالْحُسْنِ يُعَذِّبُهُ حَتَّى أَعْيَاهُ تَعَبُّدُهُ

3 - وَغَدَا كَالْبَحْرِ بِلَا أَمَلٍ يَفْنَى فِي الرَّمْلِ تَجَدُّدُهُ

---

1 - كمال ابوديب / جدلية الخفاء والتجلي . ص 78

4 - خَبَرَ الْأَرْزَاءَ فَمَا دَمَعَتْ عَيْنَاهُ وَلَا وَجِفَتْ يَدُهُ

5 - وَانْقَادَ الدَّهْرُ لَهُ خَجَلاً وَالدَّهْرُ عَزِيزٌ مِقْوَدُهُ

6 - لِكِنَّ الْحُبَّ رَمَاهُ فَلَمْ يَعْسُرْ فِي النَّاسِ تَصَيُّدُهُ

7 - يَا مَنْ أَضْنَاهُ تَدَلُّلُهَا لَمْ يُجْدِ الْيَوْمَ تَجَلُّدُهُ

8 - مَاحِيلَةُ قَلْبٍ مُشْتَعِلٍ يُشْقِيهِ الْجَفْنُ وَيُسْعِدُهُ

9 - اَلدَّلُّ يَشُبُّ بِهِ لَهَبًا فِي الصَّمْتِ يَزِيدُ تَوَقُّدُهُ

10 - غَنِّي فَاللَّحْنُ يجس فَمِي وَالْعَيْنُ الْعَيْنُ تُرَدِّدُهُ

11 - وَدَعِي الْأَوْزَانَ فَذَا نَغَمِي يَهْوَاهُ النَّايُ وَيَحْسُدُهُ

يتألف هذا القصيد من ثلاث حركات وخاتمة :

الحركة الاولى من 1 - 3 وفيها طرح للاشكالية

الحركة الثانية من 4 - 6 وهي استجابة للاولى وتوسع فيها

الحركة الثالثة من 7 - 9 و أساسها البحث عن منفذ للخروج من الاشكالية ، وربما حصل شيء من الانفراج مع الخاتمة في البيتين: 10 ، 11. واذا كانت الحركات ثلاثا ، فان حجمها كذلك متساو ثلاثا ثلاثا ، وتلك الثلاثية من ما جعلنا نعتبر البيتين الاخيرين خاتمة وليسا حركة رابعة .

وصف للمأساة في الحركة الاولى وهي ماساة طابعها التكرار والديمومة والتجدد ، كما عبرت عن ذلك الصورة التشبيهية في البيت (3). ووجه الشبه بين المأساة وأمواج

البحر في علاقتها بالرمل ،هو التجدد الدائم والفناء الدائم. وهذه الصورة التشبيهية ،قريبة من تلك التي رسمها بول فاليري لانكسار امواج البحر على شواطئها ،فقال: '' البحر، البحر المعاد على الدوام ''وتعد هذه الصورة احدى مفاجآته الاسلوبية '' الجميلة '' (1)

كما ان هذا التكرار والديمومة تعبر عنها الافعال المضاعفة التي برزت خصوصا في الحركة الاولى : يشرده ،يعدده ، تعدده ،تجدده ،فمن معاني التضعيف التكرار والمبالغة وكذلك يعبر الفعل المضارع عن الاستمرار،والافعال هنا كلها مضارعة- هذا بالاضافة الى طغيان صوت الدال الذي اوحى بالترديد.

وتاتي الحركة الثالثة لتطرح سؤالا حائرا يعود على الحركة الاولى، فكيف حدث هذا والعاشق عرف بتجلده وبمقارعة الخطوب فلا تلين قناته ولا تنثني عزيمته حتى انقاد له الدهر ،ومع ذلك رماه الحب فلم يلق أية صعوبة في اصطياده.

وتكون الحركة الثالثة استسلامية فلم يعد هناك من حيلة بعد الوقوع في المصيدة فهي ''حركة سكون ''لو لا الاشتعال والتوقد الذي يتلظى في داخلها اذ هي تبدأ باستغاثة موجهة الى ''مشعل النارس ''و '' صياد الاسود''.

وقد تضافر في هذه الحركة معجم الحرارة: مشتعل ،يشب لهبا ،يزيد توقده ، ليوحي لنا ذلك بان الالم قد ازداد بعد الوقوع في الفخ،ولم تعد حرية الحركة تخفف من التاجج كما كانت (الابيات 7، 8 ، 9).

اما الخاتمة فانها تقترح حلا بديلا بعدما غدا الامل مفقودا في الوصال: لعل صاحبة الدلال تغني فذلك الغناء له سحر عجيب سيلامس الفم تعويضا عن الملامسة المادية ،وستقوم العين بترديده.

---

1 - انظر جورج مونان / مفاتيح الالسنية / ص 136

وهنا نرى تبدل الادوار بين حاسة السمع وحاسة اللمس وحاسة البصر،فاللحن صوت ومن المفروض ان يلامس الاذن لا الفم ،كما ان الترديد يكون من الفم ولا يكون من العين.هذه اذن منطقة من الشعور تتشابه فيها الاضداد وتتشابك الادوار، أو هو ما عبر عنه الاستاذ / محمد الهادي الطرابلسي بتراسل الحواس الذي ''تؤدي فيه الحاسة وظيفتها ،كما تاتي لنجدة غيرها من الحواس عند الحاجة''(1).

ولعله من الطريف انملاحظ في البيت 10 ان العين من الفاظ التوكيد المعنوي لا اللفظي ،فترددت لفظا واصبحت بذلك توكيدا معنويا لفظيا في واحد وفي ذلك ''اصرار''على قيام العين بوظيفة الترديد التي ليست لها في الاصل.

وتشكل الوحدات الثلاث مع خاتمتها وحدة عضوية متكاملة،يزيد من وحدتها ذلك الجو الموسيقي الهادىء الذي وفر التصريع المكرر والمضاعف في البيتين: 1،2 والتجنيس في البيت (2) والثنائية في الابيات : 2،3،7،8،9،والترديد في البيت 10،والقافية الداخلية بين البيتين 10 - 11:(فمي - نغمي).بيد أن ماجد لم يتمكن من الافلات نهائيا من ''قبضة'' النص الاصل بل ظهر اثره في البيتين : 5،6 لو قارناهما بالابيات التالية :

---

1 - بحث في الموارد / ص 25 (مرفقون) وذلك عندما كان يعلق على قول الشريف الرضي في وصف الذئب (طويل)

طوى نفسه وانساب في شملة الدجي وكل امرىء ينقاد طوع المطامع

اذا فات شيء سمعه دل انفه وان فات عينيه رأي المسامع

5 - نصبت عيناي له شركـــــا في النوم فعز تصيـــــده

47 - فَنَزَلْتُ لَهُ عَنْ طِـــــرْفِ السّبـــق وقلت بِكَفّـــكَ مِقْـــــوَدُهُ

96 - مَا أَجْوَدَ شِعْرِي فِي خَبَـــبٍ وَالشِّعْرُ قَلِيـــلٌ جَيِّـــــدُهُ

فهل من صلة خاصة تربط بين ما جد وابي القاسم الشابي ؟ لم نلاحظ هذه الصلـــة خصوصا وان جعفر ماجد ترك الطبيعة جانبا ،وفي الغاب يصطاد الشابي ويقتنـــص .

غير ان حسين زيد الكيلاني يمسح جماله بجمال الطبيعة ولذة اللحن ممـــا خلق صلة بينه وبين الشابي اذ يقول في وصف الحبيب :

7 - فَلَهُ مَعَ قَسْوَةِ نَاظِـــــرِهِ قَلْبٌ كَالنَّسْمَةِ تَعْهَـــــــدُهُ

8 - لِلْبَدْرِ الضَّاحِكِ طَلْعَتُـــــــهُ وَلِغُصْنِ الْبَـــانِ تَـــــأَوُّدُهُ

9 - قَمَرٌ أَهْوَاهُ وَإِنْ كَثُـــــرَتْ عُذَّالِـــي فِيـــهِ وَحُسَّـــــدُهُ

10 - أَرْضَى بِالْهَجْرِ وَمَنْ يَعْشَـــــقْ يَرْضَى بِمَا يُمْلِي سَيِّـــــدُهُ (1)

11 - أَنَا عَبْدُ الْحُسْنِ فَهَلْ عَلِمَـــتْ عَيْنَاهُ بِأَنِّـــي أَعْبُـــــدُهُ

12 - تَتَنَافَسُ فِيـــهِ مَحَاسِنُـــــهُ وَتَكَـــــادُ دَلَالاَتَحْسُـــــدُهُ

13 - الصُّبْحُ قَدِيمٌ فِـي نَظَـــرِي لَكِـــنْ عَيْنَـــاكَ تُجَـــدِّدُهُ

21 - يَا بَانَةَ آمَالِـي السَّكْـــرَى هَلْ زَانَـكَ مِنْـــهُ تَـــوَرُّدُهُ ؟

---

1 - ورد البيت هكذا في المدونة ،وهو مختل الوزن في العجز

22 — وَهَلِ اسْتَيْقَظْتِ عَلَى نَغَمٍ صَدَاحُ الْحُسْنِ يُغَرِّدُهُ

23 — مَا عَرْبَدَ غُصْنُكِ مِنْ طَرَبٍ وَاخْتَالَ وَصَفَّقَ أَمْلُدُهُ

24 — وَهَفَتْ لِلْفَجْرِ أَزَاهِرُهُ فَيُهَدْهِدُهَا وَ تُهَدْهِدُهُ

25 — إِلاَّ مَرَّتْ ذِكْرَاهُ عَلَى كَبِدِي الْعَانِي فَتُبَرِّدُهُ

لقد تواتر في هذا النص معجم الطبيعة : النسمة — البرد — الغصن — الصبح — البانة — الورد — الفجر والازاهير ....

وبعناصر الطبيعة رسم الكيلاني صورا مختلفة للحبيب : استعار السيف للناظر، ولكن بصورة ضمنية وشبه القلب بالنسمة (بيت 7) استعار للطلعة بهاء البدر الضاحك وللقد غصن البان ،(البيت 8) وتتكرر هاتان الصورتان في البيتين : 9، 21، 23،ولكنها صور عادية تكاد تتحول الى الرصيد المشترك، الا انه ربما كان ذلك البيت الذي هو تكثيف لمختلف الصور اللاحقة له والسابقة عليه ،ربما كان فيه شيء من الطرافة :

تتنافس فيه محاسنه وتكاد دلالا تحسده

و فيه نرى انقسام الواحد الى متعدد فصفات الحبيب غير الحبيب ،وهي الحبيب ، تتنافس على الحبيب ،وتكاد تحسده في الوقت نفسه وهي التي تمنحه ذلك الجمال تتنافس فيه ،لتجمله فتحسده في النهاية لما تراه من بارع الجمال المركب .

ويظهر الكيلاني تفانيا في حبه ،يعبر عنه البيتان : 10 ، 11. وأحسن من ذلك ان الذكرى عندما تمر على الكبد العاني تبرده ،على عكس ما هو مألوف فالذكرى حسب المألوف مؤججة للاشواق ملهبة لنيران الحب ومهيجة للاحزان. لقد عاد الشاعر الى استعارة البانة في البيت 23 ليرشح الاستعارة في البيتين 24 ، 25: عربد غصنك، اختال ،صفق املده ،هفت للفجر ازاهره ،وفي ذلك ما فيه من

الاصرار على انتقال صفات المستعارمنه الى المستعار له .

ومن عناصر الموسيقى البارزة هنا الثنائية التي نلاحظها ضدية وتقابلية في الابيات : 7، 9، 13، 24.

وكما يتفانى حسين زيد الكيلاني في حبه الى حد الخضوع للعبودية ،فكذلك الامر بالنسبة الى حكمة البدري الذي نقتطف له :

13 - أَفْدِيهِ بِقَلْبِي مِنْ رَشَإٍ قَدْ طَابَ بِثَغْرِي صَوْرِدُهُ

14 - وَبِرُوحِي مَنْ هُوَ فِي ثَغْرِي وَخُفُوقُ الْقَلْبِ أُرَدِّدُهُ

15 - وَأَكَادُ لِرِقَّتِهِ أَهْفُو مِنْ بَعْدِ اللَّهِ وَأَعْبُدُهُ

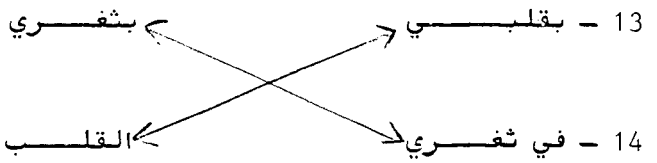
16 - لَكِنْ وَالنَّكْثُ طَبَائِعُهُ يُصْلِينِي الْهَجْرَ وَيُوقِدُهُ

17 - بِالْوَعْدِ يُجَدِّدُ آمَالِي وَأَشَقُّ الْوَعْدِ مُجَدِّدُهُ

18 - مَازَالَ الْوَصْلُ يُسَوِّفُهُ لِي بِالْأَعْذَارِ وَيُبْعِدُهُ

19 - حَتَّى أَمْسَيْتُ لَهُ عَبْدًا مَا شَاءَ يَسُومُهُ سَيِّدُهُ

يمكن أن نرى في هذه الابيات قسمين ، أو حركتين متمايزيتين الاولى حركة نشوة وطرب ،والثانية حركة استفاقة تنتهي بالاستسلام ، الحركة الاولى من 13 - 15، وفي هذه الحركة كان كل شيء مسخر للحبيب بدون حساب : الفداء بالقلب (بيت 13) الفداء بالروح (بيت 14) وكأن البيت الثاني صدى للاول او هما صدى لبعضهما ، في اولهما نجد القلب والثغر،وفي ثانيهما نجد الثغر والقلب ،مع تبادل في المواقع ،ويتضح ذلك في الشكل التالي :



ويمكن لهذه الاسهم ان تسير منحرفة كما في الشكل ،وعمودية وأفقية كذلك لتمتين الترابط بين البيتين وبين الوظيفتين .

ويأتي البيت (15) ليعبر عن آثار النشوة والطرب في استخدام قاموس خاص : الرقة ، أهفو، فيكاد الشاعر يخرج عن المألوف ليصل بعد عبادة الخالق - الى عبـــــادة المخلـــوق .

استعار البدري الرشا للحبيب ،وليس الرشأ كالغزال المطلق،بل انه الـــى جانب سواد العيون وطول الجيد،يوحي بالنضارة والشباب ،فلذلك يكون لهذه الاستعارة ثلاثة ابعاد : سواد العين - طول الجود - النضارة ،ويمكن ان نضيف بعدا رابعـــا وهو الندرة والشرود .

الا ان الرشأ لغة تعني كذلك شجرا بعينه، طوله فوق القامة ،وبذلك تكون الاستعـــارة فيها ايضا طول القامة ولينها ،كأغصان الرشا ،فالشجر أيا كان، يوحي باللين والنضارة ويذكره تتداعى صور جميلة يخلقها الذهن .

ذلك كان حظ العين في النظر الى صورة ذلك الرشا ولكن الثغرله متعته في ذلـــك الرضاب الذي يشبه في حلاوته العسل ونشوة الخمرة؛ ذلك ما يوحي به طيب المـــورد والنشوة التي حولت الرضاب من جزء الى '' كل '' : '' وبروحي من هو في ثغـــــري'' فاستعماله لـ ''من'' يدل على انه يعني الحبيب ،ولا يعني الريق ،لان ''من'' لا تستعمل لغير العاقل الا قليلا،وهوما يؤول عليه قوله تعالى: في سورة النور'' والله خلـــق كل دابة فمنهم من يمشي على بطنه '' (1).

---

1 - اية 45

وتستمر تلك النشوة مع البيت 14 لتتحول دقات القلب التي يحركها الحب والهوى الى نشيد صالح للترديد، فتتحد في هذه اللحظة حميّا الخمر التي يسببها الرضاب والنشيد الذي يحركه الخفقان، فتصل المتعة الى اقصاها وقد اشتركت فيها حواس عدة : الرؤية - السمع - الذوق، والغالب ان الشم واللمس حصلا على حظهما في هذا الجو المنتشي المختلط.

أما في حركة الاستفاقة من 16 - 19 فيبدأ الحساب وتتردد الحيرة : "لكن" هي بداية المراجعة وبداية الصحوة : "والنكث طبائعه" (بيت 16) فما الذي جعلها يختار "النكث" بدل "الخلف" و "الطبائع" بدل "الطبيعة" الواحدة مع ان الوزن واحد؟ اذا كان النكث والخلف يؤديان دورا متساويا في التعبير ولا ترجيح لاحدهما في الجوار الصوتي، فلم اعتبر طبيعة النكث هي طبائع الحبيب لا طبيعة من طبائعه؟

نعود هنا الى اهمية الجزء وطغيانه الذي قد يحوله الى كل، أو هو تعبير ياتي في سورة غضب، ترى البياض سوادا وتصير الضياء ظلاما، يلتبس فيها المفرد بالجمع. ثم يستمر النص في هذه الحركة يعدد على الحبيب : تجديد للوعد وخلف للوعد، تسويف واعذار، ... حتى يتوقع القارئ ان القطيعة آتية لا ريب فيها، فاذا نحن نفاجأ باستسلام كامل.

حتى أمسيت له عبدا ما شاء يسومه سيده

في الحركة الاولى نجد صوت الراء يتكرر : الرشأ - الثغر - المورد - الروح - أردده - الرقة. وبما ان طبيعة الراء هي التكرار اصلا، فربما كان المعنى هنا هو الترديد في الانشاد، والتمادي في الانتشاء اللذين هيمنا على الحركة الاولى.

وفي الحركة الثانية نجد صوت الدال طاغيا : (بيت 17) : والدال صوت مجهور مفخم اسناني، ولعل معناه هنا التحسر الذي يظهر في الضغط على الاسنان وعض الشفتين ؟

وفي البيت 17 كذلك تصدير مضاعف : الوعد - يجدد / الوعد - مجدده مع إلقاء تلك الحكمة التي تقرر أن الياس دواء والامل الخائب داء .

ولا نجد الثنائية هنا في هذا الجزء من نص حكمة البدري،ولكنها تطغى في الجزء الاول من القصيد وهو الجزء الذي درسناه في باب النظرة الى الليل ويقول فيه :

2 - عَيْنَاهُ تُنَاوِلُنِي خَمْرًا وَتُنَاوِلُنِي خَمْرَاً يَدُهُ

3 - يَقْظَانُ اللَّيْلَةِ يُنْشِدُنِي شِعْرًا فِي الْحُبِّ وَأُنْشِدُهُ

4 - بِاللَّحْنِ يُعَرِّضُ يَقْصِدُنِي فَأُبِينُ اللَّفْظَ وَأَقْصِدُهُ

8 - وَسَوَاءٌ عِنْدِي مِنْ فِيهِ مَقْطُوعُ اللَّفْظِ وَمُسْنَدُهُ

12 - إِنْ مِلْتُ فَصَدْرُهُ يُسْنِدُنِي أَوْ مَالَ فَصَدْرِي يُسْنِدُهُ

وهذه الثنائية التي توحي بالتفاعل والتجاوب والتي سيطرت على اللحظة الاولى في نص البدري،قليلة في المدونة،بسبب شيوع المأساة فيها . بيد أننا نجد ما يشبهها عند عبد الستار علي البياتي الذي يقول :

1 - شِعْرٌ فِي الْحُبِّ أُرَدِّدُهُ وَحَبِيبِي الظَّبْيُ سَيُنْشِدُهُ

2 - فَبُجَارِي الصَّبَّ بِأُغْنِيَةٍ فَيَزِيدُ الْوِدَّ بِهَا غَدُهُ

3 - بِرَنِينِ الْعُودِ سَيُنْعِشُنِي وَأَنِينُ الْقَلْبِ يُرَدِّدُهُ

4 - فَتَزِيدُ النَّشْوَةُ فِي سُكْرِي وَبِخَمْرِ الثَّغْرِ أُجَدِّدُهُ

5 - وَرْدِيُّ اللَّوْنِ بِحُمْرَتِهِ خَمْرِيُّ الشَّعْرِ صُجَعِّدُهُ

6 - إِكْلِيلُ الشَّعْرِ يُنَظِّمُهُ لِنِظَامِ التَّاجِ وَيَعْقِدُهُ

7 - يُغْرِي التَّقْبِيلُ بِمَبْسَمِهِ دُرِّيِّ الثَّغْرِ مُنَضَّدُهُ

11 - وَيَهِيمُ الْقَلْبُ بِهِ حُبَّاً فَيُقِرُّ الْوَعْدَ وَيَجْحَدُهُ

12 - وَيَدُومُ الْوَصْلُ لَنَا لَيْلاً وَيَمِينُ الصَّبِّ تُمَدِّدُهُ

13 - وَأَقُولُ الشِّعْرَ بِهِ غَزَلاً وَحَبِيبِي الظَّبْيُ سَيُنْشِدُهُ

ويمكن ان نجد في هذا النص حركتين متمايزتين ،في الاولى المسبب والثانية السبب ،في الاولى نشوة وطرب ،وفي الثانية صفات الجمال التي هي المحرك الاساسي للطرب والنشوة فالاولى اذن بسبب من الثانية ،ولكن التعبير عن الطرب والتفاعل مع الحبيب كان اسبق الى اللسان واقرب الى الانشاء والانشاد .

الحركة الاولى من 1 - 4

الحركة الثانية من 5 - 7

اما الابيات 11 - 13 فهي صدى للحركة الاولى وتاكيد عليها بمعناها تارة وبلفظها تارة أخرى : ''وحبيبي الظبي سينشده '' في الحركة الاولى يتضافر الشعر والحب والنشيد والعُود وانين القلب ،لتخلق جمالا مركبا : للعين حظها وللاذن نصيبها وللقلب مراده ،تسرح العين في جمال الحبيب ،وتعيش الاذن على اناشيده ويحصل القلب على مبتغاه ،فيمتزج الرنين بالانين في ترديد حزين مؤلم لذيذ في الوقت نفسه ،وفي ذلك التزاوج والتشابك تزداد النشوة التي تتجدد بالخمر الحلال (بيت 4) وبالخمر الحلال ننتقل الى الحركة الثانية ،وتطالعنا فيها صورة الشعر (بيت 5) وهو خمري اللون على غير العادة وهو مجعد في الوقت نفسه ،ووصف الشعر بالخمري وشبهها من الصفات النادرة بين شعراء المدونة ،والغالب هوالوصف العربي التقليدي للشعر: السواد والسباطة الطول والكثافة . ومن هذا الاتجاه النادر

نجد مثلا قول كاظم محمد الطباطباتي :

وَالشَّعْرُ الْأَصْفَرُ مِنْ ذَهَبٍ قَدْ بَزَّ الْعَسْجَدَ عَسْجَدُهُ

فهل كان ذلك بداية التغير في النظرة الى هذه القيم الجمالية ، ام هي لحظة عابرة ووصف خاص .؟

ويقتصر صاحبنا في وصف الجمال على الثغر والرضاب والشعر ويركز على الشعر حتى في تسريحته ليشبهه بالتاج .

تتماسك الحركتان وتشتدان الى بعضهما بعض بتساوق فني متسلسل يكوّن بينهما لحمة قوية . ويلتحم البيت الاول خصوصا بين صدره وعجزه حتى يكون كالدائرة ، بسبب التصريع ، وتشابه المعنى الاول والثاني فهو ترديد على ترديد اذ النشيد ترديد والترديد نشيد ، كما يعود هذا البيت في نهاية النص ليشد النهاية الى البداية وتشكل مع المطلع سياجا محيطا بالنص .

وكأننا بعبد العظيم الربيعي يصحح وصف الشعر بالخمري ، ويقول ان العبرة عندنا في الخمر بطعمه لا بلونه ، ولكنه يتجاوز الكيلاني والبدري معا في الخضوع للحبيب ، اذ يقول :

1 - بَدْرِيُّ الْخَدِّ مُوَرَّدُهُ دُرِّيُّ الثَّغْرِ مُنَضَّدُهُ

2 - خَمْرِيُّ الرِّيقِ مُعَسَّلُهُ هُوَ مَصْدَرُ شَوْقِي مَوْرِدُهُ

3 - هُوَ رَبُّ الْحُسْنِ وَمُفْرَدُهُ وَقَبِيلُ الْعِشْقِ يُوَحِّدُهُ

4 - يَا مَالِكَ رِقِّ الْقَلْبِ كَفَى مَمْلُوكَكَ فَخْرًا سَيِّدُهُ

5 - فَالدُّرُّ عَلَى الْأَحْجَارِ سَمَا قَدْرًا إِذْ كُنْتَ تَقَلِّدُهُ

6 - قَابَلْتُ مُحَيَّاهُ وَالسَّوْ قُ يُقِيمُ الْقَلْبَ وَيُقْعِدُهُ

7 - يَا وَيْحَ الْحُبِّ وَ مَا لاَقَـــى قَلْبٌ فِي الْحُبِّ فَيَجْحَـــدُهُ

8 - يُهْدِيكَ بَيَاضَ الْوَجْهِ لَـــهُ وَالشَّعْرُ يُظِلُّكَ أَسْـــوَدُهُ

9 - وَحُسَامُ اللَّحْظِ عَلَى صَـــبٍّ إِنْ سُلَّ تَوَفَّرَ حُشَـــدُهُ

10 - وَفَتَى لَمْ يَحْظَ بِسَيْفِ اللَّحْـــظِ رَدِيءُ الْحَظِّ مُنَكَّـــدُهُ

يعطي صاحبنا للخد صفتين : بياض البدر وجماله ،واحمرار الورد وسحره ، كما يعطي للريق صفتين كذلك : لذة الخمر وحلاوة العسل ،ويصف الثغر بالـــدر المنضد والوجه بالبياض والشعر بالكثافة والسواد . (الابيات :1،2،8). وكـــل تلك صور عادية ليس فيهاما يزيد على الدعوة الى التمسك بالصفات التراثيـــة المعروفة كما اشرنا الى ذلك سابقـــا .

ولكن خصوصية الربيعي وطرافته تكمن أولا في وصفه لذلك الخضوع المتصوف للحبيـــب (بيت 4) فالحبيب مالكٌ لِرق القلب ،وتعمد ان يخص القلب ،لان كل ما بقى فـــي الانسان بعد ذلك فهو من باب أولي . وبين رق القلب ورقة القلب تتعاقب وبيـــن المدلولين علاقة وتقارب .

ولعل ملك الرق أعلى من ملك المرقوق ،ولكن الغريب ان يتحول الـــرق مفخرة : ''كفى مملوكك فخرا سيده ''.

وتكمن الطرافة ،ثانيا في اللعب باللحظ والحظ في البيتين : 8،9 مما شكل رابطا خاصا بين البيتين ،وموسيقى خاصة اشرنا سابقا الى انها تشبه الموشح. وقد تردد هنا صوت الظاء وهو حرف مفخم استعلائي ملائم للقطع والخرق الذي يقـــوم به اللحظ . ولكن تشابك معه الحاء فيما يشبه الوحوحة التي تعبر عن ألـــم القطع ولذة الحظ في آن واحـــد .

وهذا التكرار للحظ واللحظ يعبر عن الحميمية والارتباط التي أوحي بها صاحبنـــا

في البيت 4 ''فالعشاق ''يخافون اللحاظ وجراحها والسيوف ومضاءها ، أما هو فلا يرى نفسه محسودا على معانقة الحسام فحسب ،بل يرثي لحال أولئك اللذين لم يحظوا بتلك اللذة المؤلمة .

وهذه العذرية المتفانية تعيدنا الى قول يزيد من معاوية بن ابي سفيان:

(بسيط)

هُمْ يَحْسُدُونِي عَلَى مَوْتِي فَوَا أَسَفِي حَتَّى عَلَى الْمَوْتِ لاَ أَنْجُو مِنَ الْحَسَدِ

وفي بيت الرق هذا (4) نجد حرصا على ابراز التمييز (فخرا) في تقديمه مع المفعول على الفاعل : '' كفى مملوكك فخرا سيده '' وكذلك لوجود الضمير العائد على المفعول متصلا بالفاعل في مقطع القافية .

لعب الترصيع دوره في تحريك الموسيقى هنا كما في الشكل التالي :

1 - بدري الخد مورده

دري الثغر منضده

2 - خمري الريق معسله هو مصدر شوقي مورده

9 - وفتى لم يحظ

بسيف اللحظ

رديء الحظ ومنكده

كذلك تلعب الثنائية دورها كما في الابيات : 2 ،4 ،6 ،8.

ذلك هو عبد العظيم الربيعي ،وينافسه في ذلك التفاني في الحب والخضوع للحبيب عبد الحميد الرافعي الذي نختار له :

24 — إِنْ رَابَكِ شَاهِدُ مَدْمَعِـــهِ فَدَلِيلُ السُّقْمِ يُؤَيِّـــدُهُ

25 — أَوْ خِلْتِ بِأَنَّ الْقَلْبَ هَفَـا لِسِوَاكِ بِعِشْقٍ يَقْصِـــدُهُ

26 — دُوسِيهِ بِأَقْدَامِ عَمْـــدَا وَأُبِيحُكِ مَـا تَتَغَمَّـــدُهُ

27 — وَدَمِـي حِلٌّ لِعُيُونِكِ مَـــا مِنْ قَوْمِي مَنْ هُوَ يَنْشُـــدُهُ

28 — فَالْعِشْقُ لَنَا وَنَمُوتُ بِـــهِ وَيَلَذُّ لَدَيْنَـا مَـــوْرِدُهُ

29 — وَلَو آنِّي أَمْلِكُ دُونَكِ مِـــنْ رُوحِي شَيْئاً أَتَفَقَّـــدُهُ

30 — قُلْتُ اقْتَطِنِي مِنْهُ مَا شِئْـــتِ لِغَيْظِكِ عَلَّ يُبَـــرِّدُهُ

31 — فَالْعَبْدُ وَمَـــا يَتَمَلَّكُهُ يَتَصَرَّفُ فِيـــهِ سَيِّـــدُهُ

هذه المقطوعة شديدة الالتحام،فما هي في الواقع — ورغم التقسيمات الداخلية الممكنة — الا شرط وجوابه الكبير الذي يقصد منه اقناع الحبيب واستمالته ،في محاولة جادة لطرق كل الابواب الممكنة والحصول على الرضاء والوصول الى الصفاء،وفي مجهود خاص لسد المنافذ التي قد تسمح بالتهرب من الحلول المطروحة .

ولا بد أن القارىء هنا يشعر انه امام شاعر عذري حقيقي ،ويصل ذلك الشعور الى ذروته مع البيت 28،وقد قارناه سابقا بوصف العذريين لموقفهم من الحب واستعدادهم للموت في سبيل الحب البريء .

بيد أن جواب الشرط الاول كان بسيطا وهو السقم ،لكنه يتدرج صعودا ليصل الى اباحة الدم وحتى الى التلاشي الكلي في حرارة الحب وحب الحب ،الدليل الأول على الوفاء بعد الدمع السقم (بيت 24)، الدليل الثاني اباحة المشي على ذلك الجسم النحيل

(بيت 26) الدليل الثالث اباحة سفك الدم (بيت 27).

أما الدليل الرابع فهو شبيه بالانعدام ،لان العاشق لا يملك أي شيء دون الحبيبة مما يتذكره ،ولوكان ذلك القليل موجودا لقدم قربانا حسب الطريقة المطلوبة منه ايا كانت وبالاسلوب الذي تريده الحبيبة مهما كان لأن للمالك حرية التصرف في ملكه (بيت 31) .

والاستعارة التمثيلية في البيت (31) وان كانت تشبه الفتاوي الفقهية ،فانها انتزعت جمالها من الاطار الذي احتضنها ، أي انها جاءت عصارة وخلاصة للافكار المختلفة والصور الجميلة التي تقدمت عليها :(ابيحك - حل - دوسيه ...)والتي هي تنويعات على المقولة المعروفة :'' ان الأذي ممن تحب سرور'' .

في البيت 26 رد للعجز على الصدر : عمد / تتعمده . غير ان البيت 27 يعيدنا الى عادة الثار العربية القديمة التي بلغت اوجها أيام الجاهلية ولكنها باقية الى يومنا هذا :'' ما من قومي من هو بنشده''؛ ولا ننسى الصورة التي رسمت ينشده للاتحاد وللانقسام في آن واحد ،فالعاشق هو المعشوق لان كل ما يملكه الاول تحول الى الثاني وهو غيره لان الثاني غاضب على الاول .

هذه هي النماذج التي اردنا تقديمها في قسم المعارضات "المحايدة" وهي نماذج قليلة بالمقارنة مع القسمين السابقين ولذلك اسباب :

ا لا و ل : كثرة المواضيع السياسية والعلمية والاجتماعية في هذا القسم : **وربما** كان من اسباب حيادها او استقلالها عن النص الاصل وغيره من النصوص المؤثرة ،خصوصية المواضيع فيها وبعدها عن الغزل الذي هو اكبر العوامل المشتركة بين شعراء المدونة .

الثاني : ان عدة نصوص من هذا القسم ،ناقصة لا يوجد منها الا القليل، وبالتالي فانها لا تفسح المجال امام الدراسة. وربما لو وجدت كاملة لصنفناها في قسم آخر.

الثالث : ان بعض النصوص في هذا القسم برزت أهميتها أكثر في الفصل الاول من هذا الباب ،وهو "النظرة الى الليل" وبعضها برزت اهميته في باب المشترك نظرا لحالته الاستثنائية .

وقبل الخاتمة وكما درجنا عليه في الاقسام السابقة نورد لائحة بأسماء الشعراء المنتمين الى هذا القسم ،حاملة البيانات اللازمة المتوفرة مرتبة على الحروف الابجدية .

الرقم	الاسم	موضوع النص	عدد الابيات	الصفحة
1	ابن الابار	الغزل	06	42
2	ابو الهدى الصيادي	الغزل	13	20
3	احمد بن قرصة الانصاري	المدح	03	32
4	اسماعيل الزبيدي اليماني	الغزل	05	33
5	البشير لعريبي	العلم	09	46
6	جميل احمد الكاظمي	الخمر والغناء	126	96
7	الطاهر القصار	مدح الرسول	25	96
خ8	عبد الهادي الغواص	الوطنية	20	68
ق9	عبد العزيز قاسم	الفكر	12	204
10	قيصر المعلوف	الغزل	30	130
11	لقمان	الشؤون الاجتماعية	23	140
12	مجهول	الغزل	12	188
13	مجهول	المدح	23	190
14	محمد حمزة الملا	الغزل	12	146

الرقم	الاسم	موضوع النص	عدد الابيات	رقم الصفحة
15	محمد مهدي البصير	الوطنية	16	158
16	محمد مهدي البصير	الوطنية	06	159
ق 17	محمد مهدي الاعرجي	الوطنية	06	179
18	محمود بيرم التونسي	مدح الرسول	22	160
19	محمود عزت المفتي	اخوانية	25	163
20	محمود الناظر	الغزل	03	165
21	مفدي زكريا ء	الوطنية	12	202
22	مير بصري	الغزل	20	180
23	نخلة اسعد الحلو	تأملات	32	083
24	هارون هاشم رشيد	السياسة	13	205

خاتمة الباب الثالث

في باب الخصائص المميزة حاولنا ان نثبت بالتحليل والمقارنة ان لكل شاعر رؤيته الخاصة وطابعه المميز وهذا ما نعتقد اننا اثبتناه وان كان الشعراء يتفاوتون في ذلك التميز بالطبع، فمنهم من تتراءى خصوصيته بالكاد ومنهم من لا تظهر ذاتيته وتبرز شخصيته فحسب، بل يتحول الى معلم بارز ومحور متميز يدور في فلكه الكثيرون .

وبين هذا وذاك قسم ثالث هو الذي يشكل الغالبية ''فحياة النصوص كحياة الناس الذين هم مصدر النصوص : 'يندر النابغون منهم '' ويقل الاغبياء فيهم، بينما يكثر الاسوياء العاديون الذين لا الى هؤلاء ينتمون ،ولا مع اولئك يصنفون .

ولاثبات التمايز،فقد اخترنا محورين اعتبرناهما اساسيين في مدونة ''يا ليل الصب '' رغم انها حافلة بمختلف المواضيع ،بل ان النصوص فيها غطت الكثير من مجالات الحياة .

المحور ا لا و ل : هو التعامل مع الليل خصصنا له الفصل الاول وقسمناه الى ثلاثة اقسام تبعا لاختلاف المواقف من تعاقب الليل والنهار. تلك المواقف التي تأرجحت بين المعاداة المطلقة لليل والمعاداة النسبية والمشروطة ،بين تسوية الليل بالنهار ،والصحبة الحميمة مع الليل والمعاداة الواضحة للنهار.

وقد رأينا ان الانتماء الى سلالة واحدة في هذا التقسيم لا يحول دون التمايز ولا يحجب الخصوصية ،بل في داخل الاسرة الواحدة صادفتنا تنويعات طريفة و خصوصيات ظريفة .

أما المحور الثاني : فكان وصف الحب والجمال ،و خصصنا له الفصل الثاني من هذا الباب ،واتبعنا فيه تقسيما ثلاثيا هو الاخر ولكن تبعا لانتماء النصوص التي ظهر انها لا تنتمي الى جهة واحدة . وربما كان يُظَنُّ ان نصوص المدونة ترد كلها على النص الاصل ''وتصدر عنه ولكن اتضح - كما ذكرناه سابقا - ان هناك المعارضات ،وهناك معارضات المعارضات ،وكذلك المعارضات المحايدة'' التي لا يربطها بالمدونة الا الوزن والقافية .

في الفصل الثاني كانت مهمتنا مزدوجة في القسمين : الاول والثاني لانها تتمثل اولا في اثبات انتماء النص الى جهة معينة ،وثانيا في اثبات الخصوصية والبحث عن التجاوز . بينما كانت مهمتنا اقل صعوبة في القسم الثالث الذي لا نتتبع فيه الا الخصوصية ومواطن الجمال .

وقد راينا في هذا الفصل ان شعراء كثيرين يردون على صورة واحدة ، ولكنهم يصدرون عنها من جهات مختلفة ويهتدي كل منهم الى سبيله الذي ينفرد فيه .

وبمعنى آخر فالسابق يفتح للاحق ،واللاحق يضيء السابق ويجدده ،فالتاثير يتبادل والعبقريات تتكامل .

الخاتمة العامـــــــــة

لقد انتقلنا في هذا البحث من العام الى الخاص الى الاخص ، أو مـــن الاعم الى العام الى الخاص .

ذلك اننا خصصنا الباب الاول لما يجمع المدونة مع غيرها من النصوص الادبية عامة والشعرية خاصة ، اذ درسنا في الفصل الاول ظاهرة المعارضـــات وحاولنا الاسهام في توضيح مفهومها ، وعملنا بالذات على فصلها عن الممارسات الشعرية التي شابهتها ، ورأينا انها من ابرز انواع التناص واغزرها فـــي الادب العربي ، وان تطورها كان يسير طردا مع تقدم العصور الادبية ، حتى كان أكثر العصور ازدهار بالنسبة لهذا الفن هو العصر الحديث .
وقد دللنا على ذلك بمدونتنا خصوصا ، اذ كانت الغالبية العظمى من شعرائها في هذا العصر.

ورغم ذلك فانه يجب ان نضع في الاعتبار ان النصوص كانت اكثر عرضـــة للضياع في الفترات السابقة منها في العصور المتأخرة ، بسبب تطور وسائـــل التسجيل ، وسهولة الاتصال بين الاقطار العربية والاسلامية .

ثم اننا في الفصل الثاني من هذا الباب درسنا التناص عمومـــــا على اعتبار انه الاطار الذي يحتوي على فن المعارضة وهي جزء لا يتجزأ منـــه . لكننا بعد تقديم الاشكال التي عرفها التناص في الشعر العربي حاولنـــا ضم اشكاله السابقة وتسمياته الكثيرة التي فاقت العشرين ، حاولنا جمعها

في أربعة مجالات رئيسية ،هي الاستلحاق - التنازع في المعنى والمبنى - التغاير - السرقة .

الا أنه يجب التنبيه على أن الحدود التي تفصل بين اشكال التناص '' أقل استقرارا من الحدود الادارية للصين)) (1) ففن المعارضات يصنف في باب التنازع ،ولكن نجد فيه الاستلحاق والتغاير وغيرها .

وقد اهتم الباب الثاني من هذه الدراسة ،بما هو مشترك بين شعراء المدونة فبينا اشتراكهم الغالب في العناصر الايقاعية المختلفة والتزامهم بمجالات **معنوية** مختلفة ،حتى لقد تصورنا ان باحثا متفرغا يمكن ان يرتب المدونة بكاملها لتصير قصيدا واحدا بسبب التشابه والتقارب شكلا ومضمونا .

الا **ان** الباب الثالث أوضح ان ذلك التقارب والتشابه ،**فيه نوع** من الخداع، انه ائتلاف ولكنه اختلاف في الوقت نفسه ،لكل شاعر خصوصيته (2) وهويته المتميزة ،وقد يستغرب قارئ المدونة عندما يجد ان اكثر من أربعين شاعرا مثلا يتعاقبون على صورة واحدة ويشتركون في عناصر كثيرة منها ،ومع ذلك يجد كل منهم في النهاية ما يميزه او يهتدي الى السبيل الذي يسلكه وحده ولو تفرع من الطريق العام .

---

1 - العبارة لرومان **جاكبسون** عندما كان يتحدث عن الحدود التي تفصل بين العمل الشعري والعمل الذي ليس شعريا / 8 مسائل شعرية ص 32.

2 - يجب ان لا نخلط بين الخصوصية والابداع ،فليست الخصوصية على الدوام ابداعا وان كانت مظنة لذلك .

لقد أقنعتنا معايشة هذه المدونة ان النصوص كالبشر يشتركون في السمات العامة ويتمايزون في السحنات والبصمات الخاصة .

ورغم التشابه الخلقي (بفتح الخاء) وحتى الخلقي (بضم الخاء) فهناك من العلاقات الخاصة ما يسمح للاب بان يميز ابنه من بين المئات ،بل الالاف من أقرانه الذين يماثلونه في السن ويقاربونه في القامة ،وهم يرتدون زيا موحدا .

الا ان هذا التشابه الشديد بين النصوص اقلق بعض الادباء والنقاد العرب واعبتروه تكرارا لا جودة فيه ولا خدمة للادب ،بينما اعتبر البعض الاخر انه هو الاثراء بعينه ،وان الابداع لا يبرز الا في التشابه والتنازع .

لذلك فان فن المعارضات وان شكل احدى الظواهر البارزة في تاريخ الادب العربي، كان موضوع نقاش ومثار جدال حول تقدير قيمته وتحديده دوره ،فبين منوه متحمس ومناوئ متعصب .

والخلاف حول قيمة المعارضة وجدواها في اثراء الادب وتطويره ، أو اثرها على تجميد الادب وتدويره (1) هو في الواقع صورة من صور الخلاف حول الصيغة المثلى للتعامل مع التراث الادبي وشكل من اشكال الصراع في قضية الابداع والاتباع .

ومع هذا التحمس ،وذلك التعصب ،نجد التداخل بين المواقف سائدا والتمحض في الاراء قليلا. فمن النادر ان نعثر على رأي لا يشتمل على صيغة استدراك ما، يشير الاستدراك الى احتمال الايجابيات أو التقليل من السلبيات في الرأي المضاد.

---

1 - بعضهم يصف الثقافة العربية بانها دائرية

ولعل الموقف السليم هو ذلك الذي يستدركه كل طرف . فلا يمكن اعتبار المعارضات في الشعر ايا كانت دوافعها ،هي من دواعي الاجادة ،كما لا يجوز اعتبارها تلقائيا من عوامل الضعف والرداءة .

فاسلوب المعارضة شكل من اشكال التعامل مع التراث ونوع من انواع الحوار مع الماضي .

وقد يكون ذلك التعامل ثريا مجديا شيقا مفيدا ،وقد ياتي مهلهلا ضعيفا ومملا سخيفا .

تبيتا صحة هذا الراي من خلال التحليل والمقارنة بين نصوص المدونة وموازنتها ببعضها بعضا ، اذ هناك التجاوز والتجاوز النسبي ،وهناك الاضافة ، كما ان هناك من ''من لا يكاد يبين '' .

ومع ذلك ،فلكل نص خصوصيته ايا كان مستواه . واذا كانت الخصوصية لا تعني دواما الابداع والتفرد ،فانها تنفي التكرار والتجمد .

والله ولي التوفيق وهو حسبي ونعم الوكيل

ملحـــــــــق

تراجم شعراء المدونـــــــــة :(1)

''حسب الترتيب الهجائي ''

حـرف الالـــــــــف : -

1 * أبـــو القاسم الشابـــــــي :

ولد سنة 1909 وتخرج من الجامعة الزيتونية ثم من مدرسة الحقـــوق وتوفي 1934م. صدر له في حياته (الخيال الشعري عند العرب) وبعد وفاته نشر ديوانه (أغاني الحياة) ورسائله ومذكراتـــــه .

2 * أبو الهدي الصيادي الرفاعي :

شاعر عراقي ولد 1291 هـ (1874م)،كان نقيبا للاشراف بحلب ،توفـــــي سنة 1328 هـ (1910م).

3 * ابـــــن الابـــــــــار :

أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن ابي بكر القضاعي البلنسي ،لجأ الى تونس اثر احتلال بلده بالاندلس ووزر للمستنصر الحفصي وقتله المستنصر بتونس سنة 658 هـ ولابن الابار مؤلفات كثيرة معروفـــة .

---

1 - أخذناها عن مدونة ''بالبل الصب ''

4 * ابن مليك الحمومـــــــــي :

ولد بحماه 840 هـ (1437م) وتوفي سنة 917 هـ (1511م)

5 * أحمد حسن الرحيـــــــــم :

ولد بالنجف (العراق) سنة 1921م وهو أستاذ في كلية التربيـــــة بجامعة بغـــداد.

6 * أحمـــــد خيـــــــــــري :

7 * أحمـــــــد شوقـــــــــــي :

أمير الشعراء،ولد بالقاهرة سنة 1868 م وتوفي 1932. درس الحقـــوق والاداب في فرنسا وعند تخرجه التحق بديوان الخديوي عباس الثانـــي له عدة آثار مطبوعة ابرزها ديوان شعره الضخم الشوقيات).

8 * أحمـد عبدالستار الجـــواري:

ولد في بغداد سنة 1924 وتخرج من دار المعلمين العالية وحصل علـــى الدكتوراه من جامعة القاهرة. تقلب في وظائف التعليم حتى أصبـــح وزيرا للتربية سنة 1963.

9 * أحمـــــــــد عبيـــــــد :

كاتبا وشاعر سوري، اشتهر بسعة اطلاعه على الكتب القديمة والمخطوطات له مكتبة تجارية بدمشق تعتبر مقصدا للباحثين و العلماء من جميـــــع الاقطـــــــار .

10 * أحمد بن محمد بن قرصة الانصاري :

11 * اسماعيل الزبيدي اليمانـــي :

12 * اسماعيـــــل صبـــــري :

أحد شعراء مصر الافذاذ، ولد سنة 1854م وتوفي 1923 م، شغل عدة مناصب قضائية في مصر الى أن صار وكيلا للحقانية (وزارة العـدل).

13 * أمجـــــد السامرائـــي :

شاعر عراقي ولد 1937م، له ديوان شعـــــر.

14 * أمينـــــة عبـــــاس :

كاتبة وشاعرة مصريـــــــــة .

15 * أنـــــور خليـــــل :

ولد في العمارة (العراق) سنة 1916 م وتخرج من دار العلوم ببغداد، له ديوان مطبوع اسمه : من أضواء المعترك .

16 * أنـــــور شـــــاؤل :

ولد بلواء الحلة (العراق) سنة 1904 م وتخرج من كلية الحقوق وأصدر مجلة (الحاصد) ثم التحق بالجيش برتبة ضابط وتقلب في الوظائـــف الحكوميـــة .

حرف الباء : -

17 * بشارة الخوري :

الاخطل الصغير،ولد ببيروت 1890 م وبعد الدراسة الابتدائية انكب على المطالعة حتى اتسعت مداركه واشتغل **بالصحافة** ونشر شعره الرائع بامضاء (الاخطل الصغير) له ديوان مطبوع .

18 * البشير العريبي :

كاتب ناقد وشاعر مقل . تخرج من الجامعة الزيتونية ،و أستاذ بالمدارس الثانوية .

حرف التاء : -

19 * تركي كاظم جوده :

ولد بالنجف (العراق) سنة 1936 ، اشتغل بالصحافة وله مؤلفات أدبية مطبوعة .

حرف الجيم : -

20 * جعفر ماجد :

شاعر تونسي ولد بالقيروان ، استاذ بالجامعة التونسية ،وله دواوين مطبوعة اولها نجوم على الطريق .

21 * جميل أحمد الكاظمي :

شاعر عراقي ولد بالكاظمية سنة 1905 وفيها تخرج في العلوم الدينية وشغل عدة وظائف وله ديوان شعر ومؤلفات أخرى مطبوعة .

22 * جميل صدقي الزهاوي :

شاعر عراقي فحل ولد ببغداد سنة 1279 هـ (1862م) وتوفي بها سنة 1354 هـ (1935م) له عدة دواوين مطبوعة متداولة .

حرف الحاء : -

23 * حسين زيد الكيلاني :

ولد في الاردن سنة 1931 م،له ديوان مطبوع بعنوان : (أطياف وأغاريد).

24 * حسين الظريفي :

ولد بالاعظمية (العراق) سنة 1909 م ،له عدة مؤلفات مطبوعة وهو من رجال القانون .

25 * حكمة البدي :

ولد ببغداد سنة 1937م ، أديب كبير من مؤلفاته (العروض في أوزان الشعر العربي وقوافيه) و(رباعيات الخيام).

26 * حسن أحمد محمد السوسي :

ولد سنة 1924م بواحة الكفرة بطرابلس (ليبيا) . هاجر مع اسرته صغيرا الى القطر المصري قبيل احتلال الطليان للكفرة سنة 1927م،حيث قرأ القرآن الكريم على والده ثم التحق بالمدارس المصرية ،ثم انتقل الى الازهر الشريف وتحصل على شهادة الاهلية للغرباء،عاد الى ليبيا بعد خروج الطليان منها سنة 1944. عين مدرسا وتدرج في وظائف التعليم حتى أصبح مفتشا سنة 1959،وقد أحيل على المعاش بطلب منه ليباشر الاعمال الحرة .

حرف الخـــــــــــاء : -

27 * خالد عبد الهادي الغواص :

شاعر شاب ولد ببغداد سنة 1941 م .

28 * خضـــــــر الطتائـــي :

ولد ببغداد سنة 1908م ،له عدة مؤلفات مطبوعة .

29 * خضـــر عبـــاس الصالحـــي :

ولد ببغداد سنة 1925م ،تخرج من دار المعلمين الريفية وله ديوان شعر.

30 * خير الديـــن الزركلـــي :

شاعر سوري فحل من أشهر مؤلفاته (الأعلام) .

31 * خليفة محمد التليســـي :

ولد بطرابلس (ليبيا) سنة 1930 ،تلقى تعلميه بها وحصل على اجـــــازة التدريس ، اشتغل بالتعليم والصحافة ثم انتقل الى العمـــــل الاداري وتقلد مناصب سياسية ودبلوماسية وهو الان رئيس مجلس ادارة الـــــدار العربية للكتاب ورئيس اتحاد الناشرين العرب . له عدة مؤلفات أدبيـــة وتاريخية وتراجم عن اللغة الايطاليـــــة .

حرف الـــــــــــراء : -

32 * راشـــــد راشـــــــد :

33 * رشيـــــد أيـــــــــوب :

أحد شعراء المهجر ،ولد سنة 1871م. هاجر الى أمريكا الشمالية بعد رحلات تجارية قام بها الى باريس ومانشستر ثم وصل الى نيويورك سنة 1905م. له عدة دواوين مطبوعة منها :(أغاني الدرويش)و(هيالدنيا).

حـــرف الـــــــــــزاي : -

34 * زينب عبد الســـــــــلام :

حـــرف الســـــــــــن : -

35 * سليمان هادي الطعمـــــــة :

ولد بكربلاء (العراق) 1935م. وتخرج من دار المعلمين وله عدة مؤلفات مطبوعة.

36 * سيد أحمـد الحردلـــــــو:

سوداني ولد سنة 1938م ، صدرت له اعمال شعرية ومسرحية وهو سفيـــــر بوزارة الخارجية السودانيـــــة.

حـــرف الشيـــــــــــن : -

37 * الشاذلي طاقـــــــــــة :

شاعر عراقي ولد بلواء الموصل 1929م. وتخرج من دار المعلمينالعالية وله عدة دواويـــــــن .

38 * شمس الدين الحسيني الشهير بالحصري :

شمس الدين بن عمر بن ابي بكر الحصري الدمشقي توفي بعد سنة 1101 هـ .

حرف الصـــــــاد : -

39 * الصـــــادق العلويـــــي :

ولد بالقيروان سنة 1933م. وتخرج من الجامعة الزيتونية ثم من الجامعة اللبنانية عمل استاذا بالمدارس الثانوية ثم موظفا بجامعة الدول العربية.

حرف الطـــــــاء : -

40 * الطاهـــــر القصـــــار:

من شعراء تونس البارزين ،تخرج من الزيتونية واشتغل مدرسا بها الى أن أحيل على المعـــــاش .

حرف العيـــــــن : -

41 * عاتكة الخزرجـــــــي :

ولدت ببغداد 1926م وتخرجت بها من دار المعلمين العالية وحصلت على الدكتوراه من جامعة السربون بباريس وهي استاذة بجامعة بغداد لهـا مؤلفات ودواوين شعر.

42 * عبد الحميـــد الرافعـــي :

ولد سنة 1859 م وشغل عدة مناصب في مصر وتوفي 1932 م.

43 * عبد الحميد فرج البـــــدري :

ولد ببغداد سنة 1940م وهو موظف بالادارات الحكومية وله عدة مؤلفـــات .

44 * عبد الرحمان البنـــــــــاء :

ولد ببغداد سنة 1299 هـ (1882م) وتوفي سنة 1374 هـ (1954م) لـــــه ديوانان مطبوعان : (ديوان البناء) و(ذكرى استقلال العـــراق).

45 * عبد الرزاق بستانـــــــــه :

ولد ببغداد 1916م. وتخرج من الكلية العسكرية واصدر مجلة (المناضل) وله عدة مؤلفـــــــات .

46 * عبد الرزاق محـــي الديـــــن :

ولد بالنجف (العراق) سنة 1910م. دكتور في الآداب من جامعة القاهرة. تقلب في وظائف حكومية عاليـــة .

47 * عبد الستار علـي البياتـــي :

ولد ببغداد سنة 1935م. وتخرج من دار المعلمين وله عدة مؤلفـــــات .

48 * عبد العظيـــم الربيعـــــي :

ولد بايران سنة 1323هـ (1905م) وتلقى تعليمه بالنجف (العراق) وهـو من كبار رجال الديـــن .

49 * عبد اللـــــه الجبـــــوري :

ولد ببغداد 1939م. له ديوان وعدة مؤلفات مطبوعـــــــــــــة .

50 * الملك عبد الله بن الحسين :

أمير من آل عون اشراف مكة . مؤسس المملكة الاردنية الهاشمية 1946م من مؤلفاته كتاب ''مذكراتي ''عاش من 1882 - 1951،وهو جد الملك حسين بن طلال الذي يجلس الان على العرش (سنة 1990) .

51 * عدنان غازي الغزالي :

ولد بسدة الهندية (العراق) سنة 1937م. واصل دراسته في بغداد وفي كربلاء،له ديوان شعر وبعض كتب أخرى .

52 * الشيخ علي عقل :

ولد ببلدة بساط مركز طلخا (مصر) . عمي اثر ولادته ،تعلم في الازهر وتصدر للتدريس بالاسكندرية وتوفي سنة 1948م.

53 * علي محمد الحائري :

ولد بكربلاء (العراق) سنة 1922م. ويمارس مهنة التدريس وله ديوان شعر.

54 * علي النيفر:

شاعر تونسي ،تخرج من الجامعة الزيتونية وعين أستاذا بها ثم مساعدا لعميدها.

55 * عيسى اسكندر المعلوف :

كاتب وشاعر لبناني .عضو المجامع العلمية بكل من مصر ودمشق وبيروت .

56 * علي بن هايـــــــــــة :

ولد بالقيروان في 25 نوفمبر 1916 وتوفي بتونس في سنة 1977. انتسب الى اسرة التعليم كمعلم تطبيق ،ثم مدير مدرسة وتخرجت على يديه أجيال من المربين تحتل اليوم مختلف اطارات وزارة التربية القومية التونسية. من انتاجه : وحي الخريف (ديوان) - تونس الخالدة (شعر) - القاموس الجديد للطلاب بالاشتراك مع الاستاذين بلحسن البليش والجيلاني بن الحاج يحي - مجموعة قصص للاطفال ... الخ .

57 * عبد العزيز قاسم :

ولد في 2 افريل 1933م بتونس . استاذ مبرز في اللغة والاداب العربية. شاعر وناقد باللغتين العربية والفرنسية. نشر العديد من القصائد والبحوث والدراسات في الصحف التونسية والاجنبية. له ديوان مطبوع بعنوان (حصاد الشمس).

حرف اللام :

58 * فخري ناجي الحارس :

من شعراء العراق المجيدين .

59 * فؤاد بليل :

ولد في بيروت 1911 م. وتوفي وهو شاب لم يبلغ الثلاثين .

60 * فوزي المعلوف :

ولد بزحلة 1899م. وهاجر الى أمريكا سنة 1921 واشترك مع أشقائه في مصنع للحرير بالبرازيل وتوفي سنة 1930 وله ديوان مطبوع.

حـــرف الـــــــــــــــال : -

61 * قيصـــــــــر المعلـــــــــوف :

هاجر في شبابه الى البرازيل وأنشأ مع أخيه جريدة البرازيل سنة 1903م ورجع الى لبنان قبل الحرب العالمية الاولى وله ديوان مطبـــوع .

حـــرف الكـــــــــــــــاف : -

62 * كاظم محمد الطباطبائـــــي :

ولد ببغداد سنة 1937م. واشتغل بالعمل الصحافي والاذاعـــــــي .

63 * كمـــــــــال النجبـــــــوري :

ولد في استنابول بتركيا سنة 1917م. ونشأ بالعراق . له عدة مؤلفـــــات مطبوعة وهو مدرس بمعهد المعلمين العالي ببغـــداد .

64 * كمـــــــــال عثمـــــــــان :

ولد ببغداد سنة 1912 م. وتخرج من الكلية العسكرية قسم طيـــــــران .

65 * كمـــــــــال نصـــــــــرت :

ولد في كربلاء (العراق) 1907 وتعلم في بغداد وهو احد تلاميذ شاعـــــر العراق الكبير معروف الرصافـــــــي .

حـــرف الـــــــــــــــلام : -

66 * لقمـــــــــــــــــان :

اسم مستعار لشاعر عراقي و لد ببغداد سنة 1919م. تخرج من دارالمعلمين وله عدة مؤلفـــــــات .

حـــرف الميـــــــــــــم : -

67 * مجيد عبد الحميد ناجـــــــي :

شاعر عراقي متخرج من كلية الفقه الاسلامي بالنجـــــف .

68 * محمد أسعـــــد ولايـــــــــة :

69 * محمد حمـــــزة المـــــــــلا :

ولد سنة 1240 هـ في لواء الحلة بالعراق وكف بصره وهو كهل وكان يملي شعره على أولاده . توفي سنة 1322 هـ (1904م) .

70 * محمـــــــــــد الخليـــــــل :

ولد بالعمارة (العراق) 1912 م وله ديوان شعر مطبـــــــوع .

71 * محمد الشيخ علي البـــــــازي :

72 * محمد صالح المنفلوطـــــــــي :

من شعراء مصـــــــــــــــــــــــــــــــــر .

73 * محمد طاهـــــــر توفيـــــــق :

ولد بلواء كركوك (العراق) 1924 م . وله ديوان شعر مطبـــــــوع .

74 * محمد علـــــي حســـــــــــــن :

ولد ببغداد 1926 م . شاعر وأديب التحق بالجيش ثم استقال وتفـــــرغ للعمل الأدبي وله عدة مؤلفات مطبوعة وهـــــــو خير من جمع معارضات (يا ليل الصب) .

75 * محمد مهـــدي البصيـــــر :

ولد في مدينة الحلة (العراق) سنة 1896م. دكتوراه في الآداب من فرنسا ،له عدة مؤلفات وديوان شعر بعنوان (البركان).

76 * محمـــود بيـــرم التونســي :

من أدباء مصر المعدودين ، أصله من تونس وأبعد من مصر في عهد الملك فؤاد فتنقل بين فرنسا وتونس وبيروت ثم رجع الى مصر وتوفي بهـــا.

77 * محمود رمـــــزي نظيـــــم :

أبو الوفاء محمود رمزي نظيم ولد بمصر سنة 1887.وشارك بشعره فـــي الثورات الوطنية وشغل وظيفة في وزارة الشؤون الاجتماعية وتوفـــي سنة 1958م.

78 * محمـــود عـــزت المفتـــن :

أديب وشاعر من الخرطوم (السودان) له عدة مؤلفات معروفة ،وهو صاحب مكتبة ومطبعـــة.

79 * محمـــــــود النـاظـــــر :

80 * محي الديـــن خريـــــــف :

ولد بنفطة من بلاد الجريد 1932م. وتخرج من الجامعة الزيتونية ،بـــدأ شعره يظهر فـي الصحف والمجلات التونسية اثر الحرب العالمية الثانية. له ديوانان مطبوعان هما : (كلمات للغرباء) و (حامل المصابيح).

81 * مرتضـــــى عبد الوهـــــاب :

من شعراء العراق.ولد بكربلاء (العراق) سنة 1916 م.

82 * مسعـــــود سماحـــــــة :

من شعراء المهجر ولد بلبنان سنة 1882م. وهاجر الى الولايات المتحدة مرات ثم استقر في واشنطن وانخرط في الجيش الامريكي حتى بلغ درجـــة عقيد وغادر الجيش ليشتغل بالتجارة ثم بالصحافة وتوفي 1946م.

83 * مسهـــــــــــــــد :

اسم مستعار لاحد الشعراء من رجال الدين العراقييـــــــــن .

84 * مصطفـــــى خريـــــف :

ولد بتونس 1909م. وتعلم بالزيتونة ثم عمل بالصحافة ككاتب . اعتلت صحته في آخر أيامه فأشرفت الحكومة على معالجته وتوفي سنة 1966 ودفن ببلدة نفطة من منطقة (الجريد).

85 * الشيخ مهـــــدي الاعرجـــي :

ولد بالنجف (العراق) سنة 1904م. توفي غريقا سنة 1939م.

86 * ميـــــــر بصـــــري :

ولد ببغداد 1912م. وبعد اتمام دراسته امتهن الصحافـــــة .

87 * مجهـــــــــــــــول : (في المدح)

88 * مجهـــــــــــــــول :

89 * مجهـــــــــــــــــول :

90 * مفـــــــدى زكريـــــــــــا :

شاعر الثورة الجزائرية . ولد في أفريل 1913م . بواحات الجزائر وتلقى تعليمه بجامع الزيتونة بتونس وهو صاحب النشيد الوطني الجزائـــــري الرسمي . أسهم في النهضة الفكرية بتونس من أيام الدراسة بمحاضرات ومقالات صحفية وأحاديث اذاعية . له ديوان مطبوع بعنوان (تحت ظـــــلال الزيتون) توفي بتونـــــس .

حـــرف النـــــــــــون : -

91 * ناصح الدين الارجانـــــــي :

أحمد بن محمد بن الحسين . توفي قاضيا بتستبر ونسب الى أرجان مـــن كور (الاهواز) .

92 * نخلة أسعد الحلـــــــــــو:

93 * الامير نسيب أرســـــــــلان :

ولد في بيروت 1284 هـ وتعلم في المدارس المحلية والتركية وشغل مناصب في الدولة . توفي سنة 1927م .

94 * نعمان ماهر الكنعانـــــــي :

ولد بمدينة سامراء بالعراق سنة 1919م . وتخرج من الكلية العسكريـــــة وتعرض مرات للطرد من الجيش وللمحاكمة في العهد الملكـــــي .

95 * نجم الدين القمـــــراوي :

نجم الدين موسى بن محمد القمراوي من قرية قمراء بالشام،ولد بهـــا 591 هـ وتوفي في طريقه الى اليمن 651 هـ.

حـــرف الهـــــــــاء : -

96 * هارون هاشم رشيـــــــــد :

ولد بمدينة غزة بفلسطين ،عمل نائبا لممثل منظمة التحرير بالقاهرة وعضوا في وفد فلسطين الدائم لدى الجامعة العربية ،عضو المجلس الوطنـي الفلسطيني وعضو مؤسس لاتحاد الكتاب الفلسطينيين . له عدة دواويـــن شعرية ومؤلفات أدبية وسياسيـــة .

حـــرف الـــــــــواو : -

97 * الحاج وليـد الاعظمـــــي :

ولد بالاعظمية (العراق) سنة 1930م. وتخرج من مدرسة الفنون الجميلة صدرت له عدة دواوين شعريـــــة .

98 * ولـــي الديـــن يكـــــن :

شاعر تركي الاصل ولد بالاستانة سنة 1873 م. ونشأ بالقاهرة وبهـــــا تعلم وعمل طويلا في الصحافة كما عمل في وظائف حكومية بمصر وبتركيا وتوفي بحلوان في مصر سنة 1924 م. وله ديوان شعر مطبـــــوع.

قائمة المصادر والمراجع المذكورة في البحث

أ و لا : أمهات الكتب

- المصحف الشريف :

برواية قالون عن نافع/ طبع الدار التونسية للنشر

جمادي الثانية 1403 هـ = مارس 1983.

- ابن منظور : لسان العرب ط. صادر بيروت - لبنان 1956.

- بطرس البستاني : محيط المحيط ط. مكتبة لبنان بيروت 1983.

- الفيروزابادي : القاموس المحيط طبع دار الجيل - بيروت -

ثانيا : المصادر حسب الترتيب الابجدي

- الامدي : الموازنة بين ابن تمام والبحتري

- ابن الاثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر
(4 أجزاء) دار نهضة مصر للطباعة والنشر

- ابن بسام : الذخيرة في محاسن اهل الجزيرة
تحقيق الدكتور احسان عباس /طبع الدار
العربية للكتاب / تونس

- ابن جني : الخصائص (3 أجزاء)
تحقيق محمد علي النجار ط. دار الكتب
المصرية 1374هـ = 1955 م.

- ابـــن خلكـــــان : وفيات الاعيـــان (8 أجـــــــــزاء)
تحقيق الدكتور احسان عباس طبـــــع دار
الثقافـــة - بيـــــــروت -

- ابـــن رشيـــــق : العمدة في محاسن الشعـــــــر و آدابـه
(جزآن) ط. دار الجيل بيروت لبنـان 1981.

- ابـــن رشيـــــق : قراضة الذهب في نقد اشعـــار العـــــرب
تحقيق الشاذلي بويحي ط. الشركة التونسية
للنشر 1972.

- ابـــن طباطبـــا : عيـــــــــار الشعـــــــــر

- ابـــن قتيبـــة : الشعـــــر والشعـــراء (جـــــزآن)
تحقيق وشرح احمد محمد شاكر ط. دار المعارف بمصـــر.

- ابـــن المقفـــع : الادب الكبيـــــــــر (الاثار الكاملـة)
ط . دار مكتبة الحياة - بيـــــروت - 1966.

- الجاحظ(أبوعثمان عمرو بن بحر) : البيان والتبييـــن (4أجـزاء)
ط. دار الفكر للجميـــــع 1968.

- الجاحـــــــــــــظ: الحيـــــــــوان (8أجـزاء)
تحقيق عبد السلام هارون ط. دار احيـاء التراث العربي/بيروت لبـنان /

- الجرجاني عبد القاهر: دلائـــــــــل الاعجـــــــــاز
تحقيق الدكتور فايز الداية ط . دار قتيبـــــــة .

- حازم القرطاجنـــي : منهاج البلغاء وسراج الادبـــــــــاء
تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ط. دار الغـــــرب
الاسلامـــي - بيروت - لبنـــان -

- قدامة بن جعفر : نقد الشعر

تحقيق الدكتور عبد المنعم خفاجي / نشر مطبعة الكليات الازهرية .

ثالثا : المراجع حسب الترتيب الابجدي

- احسان عباس : تاريخ النقد الادبي عند العرب

ط. دار الثقافة - بيروت -

- أحمد أمين : ضحى الاسلام

ط. دار الكتاب العربي - بيروت - لبنان

- أحمد ولد الحسن : اسلوب محمد بن الطلبة/بحث لنيل شهادة الكفاءة في البحث

اشراف الدكتور محمد الهادي الطرابلسي (مرقون)

: الشعر الشنقيطي في القرن 13 الهجري /لنيل شهادة الدكتوراه .

اشراف الدكتور محمد الهادي الطرابلسي (مرقون)

- أحمد سعيد علي: (أدونيس)/زمن الشعر . دار الفكر - بيروت - لبنان / الثابت و المتحول(3 أجزاء)ط.دار الفكربيروت لبنان

- بدوي طبانة : السرقات الادبية

الطبعة الثالثة - دار الثقافة - بيروت

- بطرس البستاني : ادباء العرب في الجاهلية وصدر الاسلام (4أجزاء)

ط. دار مارون عبود - بيروت -

- تمـــام حســـــان : الاصول / ط: دار الثقافة - الدار البيضاء-المغرب

- توفيق الزيـــــدي : اثر اللسانيات في النقد العربي الحديـــــــــث
الدار العربية للكتاب تونس 1984

- جابر عصفـــــــور : الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب
الطبعة الثانية دار التنوير للطباعة والنشـــر

- الجيلاني بن الحاجيحي :
ومحمد المرزوقـــــي : علـــــــي الحصـــــــــــــري
ط/ الشركة التونسية للنشر والتوزيع 1974

- حمـــادي صمـــــود : التفكير البلاغي عنـــد العـــــــرب
منشورات الجامعة التونسية (مجلد 21) 1981

- زكـــــي مبـــارك : الموازنـــــة بيـــن الشعـــــراء
ط. دار الكتاب العربي القاهرة 1968

- عبد السلام لمســـدّي : التفكيـــر اللسانـــي فـــي الحضـــار العربية
نشر الدار العربية للكتاب الطبعة الثانية 1986
: الاسلوبية والاسلـــــــــــــــوب
نشر الدار العربية للكتاب الطبعة الثالثة 1982

- عبد اللـــه محمد السالم السيد: المعارضـــة في الشعـــر الموريتانـــي
بحث لنيل شهادة المتريز، باشراف الدكتور محمد ابـــو
النجا نواكشـــــوط 1986.

- كمـــال ابو ديـــب : جدليـــة الخفـــاء والتجلـــــي
دار المعلم للملايين - بيروت - لبنـــان

- محمد بن سعد بن حسين : المعارضات في الشعر العربي
نشر النادي الادبي بالرياض 1980

- محمد محمود قاسم نوفل : المعارضات في الشعر العربي
ط. مؤسسة الرسالة - بيروت -

- محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعري
ط. دار التنوير للطباعة والنشر / بيروت - لبنان

- محمد الهاد الطرابلسي: خصائص الاسلوب في الشوقيات
منشورات الجامعة التونسية (مجلد 20) 1981
: بحوث في النص الادبي
ط. الدار العربية للكتاب 1988

رابعا : الدواوين الشعرية

- سقط الزند : ابو العلا المعري
شرح وتعليق الدكتور رضا / ط . دار مكتبة الحياة - بيروت -

- الشوقيات : أحمد شوقي
ط. دار الكتاب العربي - بيروت -

- شرح ديوان المتنبي : عبدالرحمان البرقوقي (جزآن)
ط. دار الكتاب العربي - بيروت -

- شرح المعلقات السبع : الزوزني
منشورات دار الحكمة - دمشق - سوريا

- ديوان : النابغة الذبياني
تحقيق الدكتور شكري فيصل/دار الفكر - بيروت -

خامسا : الندوات والبحوث

ـ اللسانيات

ـ قضايا الادب العربي

نشر مركز الدراسات والابحاث الاقتصادية والاجتماعية 1978

ـ تحليل الصباح الجديد لابي القاسم الشابي

الاستاذ / توفيق بكار (مرفق)

ـ الموازدة / ظاهرة ادبية واطارا خاصا لتحليل الخصائص الاسلوبية

الاستاذ / محمد الهادي الطرابلسي (مرقون)

ـ نبي جيران صديق لابي هريرة

الاستاذ / فتحي اشبيل / جريدة الصباح التونسية/عدد12759

بتاريخ : 1988/2/24.

خ ـ اللسانيات في خدمة اللغة

اشغال ندوة اللسانيات في خدمة اللغة العربية تونس من

23 ـ 28 نوفمبر 1981

نشر مركز الدراسات والابحاث الاقتصادية والاجتمعية تونس

سادسا : المجلات

ـ مجلة التراث العربي العدد 19/ رجب 1505 هـ = ابريل 1985

ـ حوليات الجامعة التونسية العدد التاسع

ـ مجلة فصول المجلد الثالث / العدد الاول /اكتوبر ـ نوفمبر ـ ديسمبر1982

سابعـــا : المراجع الاجنبيـــــــــــــــة

- *GERARD GENETTRE / PALIMPSESTES / LA LITTERATURE AU SECOND DEGRE EDITIONS DU SEUIL PARIS 1982*

- *FERDINAND DE SAUSSURE / COURS DE LINGUISTIQUE GENERALE PARIS PAYOT 1972*

- *GEORGE MOUNIN / CLEFS POUR LA LINGUISTIQUE PARIS - SEGHERS 1969*

- *JAKOBSON (ROMAN) 8 QUESTIONS POETIQUES SEUIL PARIS 1977*

- *MICHAEL RIFFATERRE / SEMIOTIQUE DE LA POESIE SEUIL PARIS MARS 1983*

ملحوظـــــــة :

بالنسبة الى دورس في الالسنية العامة ومفاتيح الالسنية أخذنا من الترجمـــة العربية ،للاساتذة صالح القرمادي ومحمد الشاوش ومحمد عجينة (للـــــلاول) (الدار العربية للكتاب) .

الاستاذ / الطيب البكوش (الثاني) (منشورات دار الجديد).

المحتـــــــوى

*** *** ***

* مقدمـــــــــة ..... 5 — 12

* البـــاب الاول :

المعارضات و التناص ..... 13 — 77

ـ تمهيـــــــــد 13

الفصل الاول : المعارضـــات :

ـ المفهـــــــوم..... 14 — 30

ـ التطـــــــور..... 31 — 45

الفصل الثاني : التناص :

ـ مفهوم التناص ..... 46 — 51

ـ اشكال التناص ..... 52 — 70

ـ عوامل التناص ..... 71 — 76

خاتمة الباب الاول 77

* الباب الثانـــي :

السمـــات المشتركة ..... 78 — 133

تقديـــــــــم 78

الفصل الاول : الايقـــاع :

ـ البحر و القافية ..... 79 — 91

ـ التصريع و الترصيع ..... 91 — 102

ـ الثنائيـــــــة ..... 103 — 108

الفصل الثاني : المجالات المعنوية المشتركة :

- العذرية في الغـــزل ..... 109 - 122
- الجدية في المعارضة ..... 123 - 128
- حضـــور الليـــــل ..... 128 - 132

خاتمة الباب الثاني 133

* الباب الثالـــث :

الخصائص المميـــــزة ..... 134 - 312
- تقديـــــــــــم 134

الفصل الاول : النظرة الى الليـل :

- تقديـــــــــم ..... 135 - 137
- القسم الاول : (آلام الليل وآمال الصباح) ..... 138 - 154
- القسم الثاني : (جمال الليل ومسراتـه) ..... 155 - 166
- القسم الثالث : (أحزان الليل وهموم الصباح) ... 167 - 187

الفصل الثانـــي : وصف الحب والجمال :

- تقديـــــــــم ..... 188 - 189
- القسم الاول : (المعارضات) ..... 190 - 250
- القسم الثاني : (معارضات المعارضات) ..... 251 - 286
- القسم الثالث : (المعارضات المحايدة) ..... 287 - 310

خاتمـــــة البـاب الثـالث ..... 312 - 311

* الخاتمـة العـامـــة ..... 316 - 313

* ملحـق تراجـم شعـراء المدونـة ..... 333 - 317

* قـائمـة المصادر والمراجـــع ..... 340 - 334

* الفـهرســـــت ..... 343 - 341

****