الإيقاع فى شعر صريع الغوانى

Elder Abuse and Disengagement from Society

A comparative Field Research

الدكتورة

وفاء مطاوع

قسم الصوتيات واللسانيات

كلية الآداب - جامعة الإسكندرية

الملخص العربي

يقدم البحث شاعرًا اتخذ طريقًا يميِّزه عن غيره من الشعراء ، حتى عُرف به ، طريق التجديد والتحسين والبديع ، وحلاوة الإيقاع .

كان صريع الغوانى عاشقًا للجمال اللغوى الذى يتحرك فى عالم من الكلمات النابضة بالحياة والحركة والإيحاء ، وقد نجح فى سبر أغوار جمال التراكيب اللغوية الفنية .

فالدارس لشعر مسلم بن الوليد (صريع الغوانى) ، يلمس إلى أى مدى رهافة حس هذا الشاعر وإحساسه الواعى بالكلمة ، وتاريخها ، وتطورها ، وطاقاتها ، فهو يعرف كيف يختارها ؟ وكيف يوظِّفها ؟ وأخيرًا ... كيف يضعها فى تركيب فنى يساعدها على إبراز جمالها . صريع الغوانى يتعامل مع أذن المتلقى ، وعقله ؛ لذلك نراه يتعامل مع فنون الإيقاع بحساب ، كيف يختارها ؟ وماذا يريد منها ؟

فهذا البحث يناقش جمال الإيقاع فى شعر صريع الغوانى من خلال مقاطع مطالع القصائد ، وكذلك مقاطع وصف الخمر ، وأخيرًا مقاطع المدح عنده . وغنى عن البيان أن احتفاء الشاعر بمطلع قصيدته ، وإيقاعاته السلسة لا يتم بألفاظ وعرة أو إيقاعات مفتعلة أو بمضمون تافهٍ أو صادم للأذواق ، ويأتى " السجع وأضرابه" فى مقدمة وسائل تحقيق الإيقاع الصوتى ، سواء بالكلمة كالسجع والجناس والمشاكلة والطباق الموقع والإيقاع الصرفى أو بالجملة كالازدواج إلى غير ذلك ....

Abstract

This research presents a poet, who used a unique method making himvery different when compared with other poets; even he was famous with this method, entitled renovation, improvement, figures of speech and rhythm.

SarieAlghuany (Muslim IbnElwalid) was a lover of the linguistic beauty, which moves in a world of words full of spirit, movement and impression. He succeeded in revealing the beauty of the functional linguistic structures.

The learner of the poetry of SarieAlghuany (Muslim IbnElwalid) observes the extent of his sense delicacy as well as his awareness of word, its history, development and capabilities.

He also knows who to choose it? How to use it? And finally ---- how to put it in artificial composition helps tohighlight beauty of the words.

SarieAlghuany deals with the hearing of the receiver and his mind, so that he deals with the arts of rhythm accurately, when an how to choose it? What he intends from using it?

This research discusses the beauty of rhythm in the poetry of SarieAlghuanythrough the onset of the odes/ poems segments, wine description segments, praise segments. Needless to say,that the poet's celebration of the onset of his poem, the smooth rhythm shall not include complicated words, artificial rhythm, worthless content or shocking.

The "Assonance &its kinds" mentioned in the beginning of the Acoustic rhythm achievement means, whether with the word such as assonance, paronomasia, similarity, antithesis, morphological rhythm, duplicity or others ….

صريع الغوانى:

قال عنه الجاحظ (ت ٢٥٥هـ) فى حديثه عن العتَّابى وعلى ألفاظه وحذوه ومثاله فى البديع، يقول:- «جميع مَنْ يتكلَّف مثل ذلك من المولَّدين، كنحو: منصور النَّمَرى، ومسلم بن الوليد الأنصارى، وأشباههما»[١]، وقال عنه ابن قتيبة (ت ٢٧٦هـ) :- «وهو أول من ألطف فى المعانى، ورفَّق فى القول، وعليه يعوِّل الطائى[٢] فى ذلك[٣]، وقال عنه المبرد (ت ٢٨٥هـ): «كان مسلم شاعرًا حسن النمط، جيد القول فى الشراب، وهو أول من عقَّد هذه المعانى الطريفة، واستخرجها»[٤]، وقال عنه ابن المعتز (قتل سنة ٢٩٦هـ): «وهو أول من وسَّع البديع، لأن بشار بن برد أول من جاء به، ثم جاء مسلم فحشا به شعره»[٥]. ويقال: إن هارون الرشيد كتب شعره بماء الذهب»[٦]، ويعلق ابن المعتز على بيتين لمسلم قائلًا: «وهذا معنى لا يتفق لشاعر مثله فى ألف سنة»[٧].

---

(١) البيان والتبيين ١ /٥١، تحقيق: عبد السلام هارون، بمصر ١٩٤٨م .

(٢) يقصد أبا تمام الطائى .

(٣) الشعر والشعراء ٢ / ٨٣٦، تحقيق: أحمد شاكر، ط / دار التراث العربى ١٩٦٧م .

(٤) الأغانى ١٩ / ٣١

(٥) طبقات الشعراء ص ٢٣٥، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، ط / دار المعارف، الرابعة .

(٦) طبقات الشعراء، لابن المعتز، ص٢٣٥

(٧) طبقات الشعراء، لابن المعتز ص ٢٣٥

وقال عنه ابن دُريد (ت ٣٢١هـ): «خليج صافٍ، ينزع من بحر كالزِّنْد[١] تورى تارةً وتُصلد أخرى»[٢]، وقال عنه أبو الفرج الأصفهانى (ت ٣٥٦هـ): «وهو فيما زعموا أول من قال الشعر المعروف بالبديع»[٣]، وأخبرنا ابن قتيبة فى كتابه «الشعر والشعراء» أنه لُقب بـ «صريع الغوانى» لقوله فى قصيدة له:

هــل العيش إلَّا أن تروح مع الصَّبا وتغدو صريع الكأس والأعين النُّجل[٤]

وصريع الغوانى هذا تتلمذ للعتَّابى (ت ٢١٠هـ) مع فريق من الشعراء المولَّدين الذين ذهب شعرهم فى البديع والنمط الفريد[٥]، كما أنه كان أستاذًا لدعبل الخزاعى (ت ٢٤٦ هـ)[٦]، وعنه قال أحمد بن أبى طاهر: دخلت على أبى تمام (ت ٢٣١هـ) وهو يعمل شعرًا، وبين يديه شعر أبى نواس ومسلم، فقلت : ما هذا ؟ ، قال: اللَّاتُ والعزى، وأنا أعبدهما من دون الله مُذْ ثلاثون سنة»[٧].

إذًا، نحن أمام شاعر لا يستهان به، شاعر اتخذ طريقا فى شعره يميِّزه عن غيره من الشعراء، حتى عُرف به: طريق التجديد، والتحسين، والبديع[٨]، وحلاوة الإيقاع.

ولدينا قصة يرويها لنا أبو الفرج الأصفهانى، يقول: حدثنى الحسين بن أبى السَّرى، قال: حدثنى جماعة من أهل جرجان، أن راوية مسلم جاء إليه بعد أن تاب[٩]؛ ليعرض عليه شعره، فتغافله مسلم، ثم أخذ منه الدفتر الذى فى يده، فقذف به فى البحر، فلهذا قلَّ شعره، فليس فى أيدى الناس منه إلَّا ما كان بالعراق، وما فى أيدى الممدوحين من مدائحهم[١٠].

---

(١) الزِّند: العود الأعلى الذى تقدح به النار، تورى: تكون قوية، أما الصلد: فهو العود الصلب الذى لا يوقد نارًا .

(٢) الأمالى ، لابن دريد، يقول محقق الديوان، د. سامى الدهان: نقل حمزة الأصفهانى من هذا الكتاب فى مقدمته لديوان أبى نواس، ط / آصاف بمصر ١٨٩٨م، انظر تحقيق ديوان مسلم بن الوليد ص٣٥٦، ط / دار المعارف، الطبعة الثالثة ١٩٨٥م .

(٣) الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى، ١٩ / ٣١، تحقيق / عبد الكريم إبراهيم العزباوى، ط / الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢م

(٤) ابن قتيبة، ترجمة "صريع الغوانى " رقم ١٩٦، الشعر والشعراء، ٢ / ٨٣٦ .

(٥) الأغانى، ١٩ / ٣١

(٦) الأغانى، ١٩ / ٥١

(٧) الصولى، أخبار أبى تمتم، ص ١٧٣، تحقيق: خليل محمود عساكر ونظير الإسلام الهندى، ومحمد عبده عزام، ط / الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر (١٧٠) .

(٨) البديع هنا ليس بمعناه التقليدى القديم فى البلاغة السكاكية .

(٩) أى: تاب عن اللهو والمجون وتعاطى المنكرات .

(١٠) الأغانى، ١٩ / ٤٥

والصحيح (فى نظري) فى هذه الرواية: «أن الفضل بن سهل ولَّى شاعرنا البريد بجرجان»[1]، «وأنه بعد وفاة زوجته جزع عليها، وتنسَّك مدة طويلة»[2]، أما قصة أخذه شعره من يد راويته وإلقائه فى البحر، فمن الصعب التسليم بها، والراوى نفسه يفندها بقوله:

«فليس فى أيدى الناس منه إلَّا ما كان بالعراق، وما فى أيدى المدوحين من مدائحهم»، فلو تسامحنا وصدقناها، فلماذا لا يكون الديوان الغارق فى البحر، أو ما كتبه الراوى لنفسه «نسخة» من نسخ شعر مسلم بن الوليد احتفظ بها الراوى لنفسه، الذى هو نفسه نسخة من الديوان تتحرك فى المجالس والأسواق وبين الشعراء ؟ ولماذا لا يكون ما فى شعر مسلم بالعراق، وما فى أيدى الممدوحين من مدائحهم، هو الأغلب الأعم، أو الأبدع والأهم ؟ لماذا ؟

أقول: لقد كُتب على شعرنا العربى القديم أن يكون فى ركاب السياسة، منذ معركة معاية بن أبى سفيان وعلىّ بن أبى طالب، كرَّم الله وجهه، إلّا أقل القليل منه الذى انصرف إلى فن الشعر، مكتفيا بما لدى أصحابه من مال وجاه، وبعُد عن السلطان، ترفُّعًا أو ازدراءً، كالمتصوفة، والذين انصرفوا إلى فن الغزل دون المدح والهجاء، أما الأغلب الأعم فقد كانوا يزحفون على أيديهم وأرجلهم، جاعلين قصور الخلفاء والأمراء والوزراء والولاة والقواد قبلةً لهم، والسياسة متقلبة، غدَّارة، همُّها الإشادة بشخص الممدوح القابع على عرش الخلافة الذى هبط له من السماء فى ثوب الوراثة، ومَنْ معه من الخدم المتسمّوْن بألقاب الأمراء والوزراء والولاة والقواد، وكلهم طبالوا الخلافة والخليفة، والحاكم بأمره فى ربوع الإمبراطورية الإسلامية، بالإضافة إلى هذا التكليف بنشر الإسلام فى بقاع من البلاد شرق الجزيرة وغربها وشمالها وجنوبها، وكلٌّ من هذه البلاد كانت له عاداته وطقوسه ومله ونحله وأهواؤه الدينية والثقافية والاجتماعية والحضارية، بالإضافة إلى الشاعر نفسه، وتكوينه، وتربيته المدنية أو القبلية، ومبادئه الدينية والثقافية، كل هذا كان يصب فى قاع الشعر العربى القديم، وتظهر آثاره جلية فى فهم أغوار نفس الشاعر العربى، والخليفة الممدوح، وخدمة الذين يطوفون به، حبًّا أو اقتناعًا أو نفاقًا، ومنافع آجلة وعاجلة، حتى تنقلب عليه مائدة الرضى من أسياده فمصيره القتل أو السجن أو النفى.

فلو نظرنا إلى قصة إلقاء صريع الغوانى لديوانه من نافذة السلطة وخدمتها، لوضعنا أيدينا على سبب منطقى – إذا القصة برمتها صحيحة – لجعله ديوانه طعامًا للأسماك، أو لتخلصه من جزء مهم فيه، وبقى لنا ما بأيدى الناس بالعراق، وما بأيدى المدوحين من مدائحهم، وليس بالقليل ذا الشعر .

ووصولنا إلى هذه النقطة من قصة ديوان صريع الغوانى، يدفع بنا دفعا إلى المحقق المدقق العلّامة الدكتور/ سامى الدهان – عضو المجمع العلمى العربى بدمشق، الذى قدَّم لنا ديوان

(١) الأغانى، ١٩ / ٦٠

(٢) الأغانى، ١٩ / ٤٥

صريع الغوانى فى ثوب قشيبة، ثم أردفه بترجمة للشاعر، وسرد لأخباره عن كتب الأدب والتاريخ، فقدم لنا شاعرنا على طبق من ذهب .

يخبرنا د . سامى الدهان أن شاعرنا انتقل من مسقط رأسه «الكوفة»، ويحكى عن الشيزرى (ت ٦٢٢هـ) نقلًا عن أبى العباس المبرد أن البرامكة ويزيد بن مزيد ومحمد بن منصور بن زياد يبرُّونه، ويتعطفون عليه، ويتفقدون أحواله، وكان مسلم يمدح مَنْ دون الخليفة، ولا يطمع فيه، فكان يقول: "أرى نفسى تذوب حسرات من أن يحوى جوائز الخلفاء مَنْ لا يوازينى فى أدب، ولا يماثلنى فى نسب، ولا يصلح أن يكون شعره خادمًا"[1]، ثم انتقل إلى بغداد، فاتصل بالفضل بن سهل – ذى الرياستين – الذى أوصله إلى الرشيد، ويزيد بن مزيد الذى أوصله إلى المأمون، وحين تسلَّم الفضل بن سهل الوزارة أعطاه فأغناه وولاه بريد جرجان، ثم قلَّده الضياع بأصبهان، ويقول د. سامى الدهان: وقد كنا نود أن نقف على الشعر الذى أرسله مسلم بن الوليد فى الفضل بن سهل، لنعرف أثر هذه العطايا فى نفسه وما كان يقوله، ولكننا فقدنا كل شىء خلا أبيات رفعه شاعرنا فيها إلى مقام عظيم، فجعله يسيِّر الخلفاء، ويقيم خليفة ويزيل خليفة، وأضعنا رثاءه فيه كذلك، فقد قاله فى ظرف حرج يخاف فيه الناس أن يتكلموا، وأن يقولوا خيرًا فى الرجل»[2]، ومن البديهى يقصد بالظرف الحرج الذى خاف الناس أن يتكلموا فيه نكبة البرامكة على يد الرشيد، فالاقتراب من القصور له ضريبته، وعادة ما يدفعها الشاعر بالتنصل من الشعر الذى يأتى له بالكارثة، وهذا ما سنراه فى قصة الديوان المخطوط، التى يحكيها لنا د . سامى الدهان .

يقول: هذه المخطوطة فذة، وحيدة فى العالم، كان حظها فى المشرق بائسًا، فقالوا إن الديوان قد ضاع ولا سبيل إلى الحصول عليه، كان هذا حظ مخطوطة الديوان فى المشرق، حتى سافرت منه نسخة مغربية إلى خزانة ليدن من أعمال هولندة، واستقرت فيها وعكف على دراستها ونشرها المستشرق الهولندى المشهور «ميخائيل ده خويه» (ت ١٩٠٩م)، فعلم الناس بعودة الديوان إلى رفوف القراء والخزائن، ذلك أن المستشرق أصدر هذه الطبعة فى فبراير ١٨٧٥م، وبعد عشر سنوات من صدوره مطبوعًا فى هولندا، صدر فى الهند وطبع فى بمباى ١٨٨٥م، وتناوله الناشرون والمحققون، وظهر فى طبعات رديئة . وإذا عدنا إلى النسخة المغربية الأصل، وجدنا هذه المخطوطة شهادة راويها بقوله: «هنا قد تمَّ جميع شعر صريع الغوانى أبى العباس وليد بن عيسى الطَّبيخى»، ويصف د. سامى الدهان هذه المخطوطة المغربية التى رواها الطَّبيخى، وحققها المستشرق الهولندى ده خوريه، قائلًا: وقد أصابت هذه المخطوطة رطوبة وأرضةٌ أكلت سطورًا فى منتصف الصفحات؛ فثقبتها، وذهبت بكلمات كثيرة استطعنا رد أكثرها إلى موضعها، ولكننا فشلنا فى إعادتها كاملة، كما كانت حين

(١) الشيزرى – جمهرة الإسلام – مخطوط لَيْدِن رقم ٤٨٠

(٢) مقدمة شرح ديوان صريع الغوانى . مسلم بن الوليد الأنصارى ص ٢٥، ط الثالثة / دار المعارف، سلسلة ذخائر العرب (٢٦)، تحقيق: د/ سامى الدهان .

النسخ، فتركنا بياضًا، وسقطت منها أوراق ظهر محل سقوطها فى بعض الأماكن، وخَفِىَ موضعه فى أماكن أخرى، وهى خسارة لاشك فيها، كما أننا وقعنا فى الورقة (٤٩و) من هذه النسخة على جملة «تم الجزء الثانى» فَحِرْنا فى تفسير ذلك . وافترضنا أن هذا الجزء الثانى يبدأ بالورقة الأولى حتى الورقة الخمسين، والثالث يكون من الورقة (٥٠ – ١٢٧)، أى: نيّف وخمسين ورقة، فيتساوى الجزءان الثانى والثالث تقريبًا، فتساءلنا عن الجزء الأول، أين ذهبت به العوادى؟ لعله فى خمسين ورقة كذلك، فإذا صح هذا فقد ضاع ثلث الديوان رواية الطّبيخى، ودفعنا إلى هذا الافتراض أن النسخ الخطية لدواوين الشعر وغيرها تبدأ عادةً بذكر الأسباب التى حَدَتْ إلى جمعها وتفضيلها على غيرها، وقد رأينا ذلك فى كثير من المخطوطات، فلم نقع عليها هنا، وإنما بدأت النسخة – كما قلنا – بالتسمية وإدراج قول الشاعر ورواية قصائده واحدة بعد أخرى، يبدأ بالطوال، ثم ينتهى الديوان بالقصار، وتلك سمة معروفة عن الرواة والجامعين يقلِّدون بها ترتيب القرآن الكريم».[1]

وفى موضع آخر يقول المحقق: «أحصينا شعر الديوان فى هذه المخطوطة، فوجدنا أنه يبلغ قرابة (ألفًا وثمانمئة)، فإذا أخذنا بالافتراض السابق، وذهبنا إلى أن النسخة نفسها أضاعت ثلث الديوان، فكان الأول فى خمسين ورقة، وكان الثانى والثالث فى ضعفيهما، بلغ الشعر فى هذه المخطوطة حوالى ثلاثة ألف بيت، و«ابن النديم يقول فيما ذكرنا: إن الديوان بلغ لعصره مئتى ورقة على الحروف عمله الصولى، ورجل يُعرف .....، كان فى زماننا».[2]، أى: ستة آلاف بيت تقريبا، إن هذه النسخة من رواية الطبيخى تحوى نصف الشعر الذى كان بالمشرق إذا وصلتنا كاملة، فهذه المخطوطة فى أغلب الظن تحوى مختارات من شعر مسلم بن الوليد، وتروى عيون شعره، وذلك لأننا استعرضنا المصادر والنقول والكتب والأخبار، مما رُوى عن مسلم أو نسب إليه، فرأينا شعرًا كثيرًا، لم يقع فى هذه المخطوطة .....».[3]

وقد أحصيت عدد أبيات الديوان الذى بين أيدينا، فوجدته – إن لم أكن مخطئًا- أن عدد القصائد التى يتراوح عدد أبياتها من ستة عشر بيتًا إلى مئة بيت، ستًا وعشرين قصيدة، أما عدد القطع فكانت ستًا وثلاثين قطعة، ما بين بيتين وخمسة عشر بيتًا، وأن عدد أبيات الديوان الذى بين أيدينا ألفان وستمئة وثمان وعشرين بيتًا .

وقد استرسل د. سامى الدهان فى بيان الأبيات التى نص على وجودها أبو الفرج الأصفهانى، وابن قتيبة والتنوخى والسرىّ الرفاء وابن المعتز والمرزبانى، وابن خلكان، ووصل عددها إلى مئتين وثمانية أبيات، ونصفى بيتين .

---

(١) انظر صفحة ٦٢، ٦٣ من مقدمة د. سامى الدهان، محقق وشارح ديوان "صريع الغوانى" .

(٢) هذا النص فى الفهرست لابن النديم، ١ / ١٦٠، تحقيق: محمد عونى عبد الرءوف، ود. إيمان السعيد جلال، ط / الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة ذخائر، رقم ١٤٩ .

(٣) انظر مقدمة تحقيق الديوان ص٦٤ .

وهذه الأبيات الثمانى ومئتين ونِصْفَىْ بيتين، والتى وضعها المحقق العلامة د. سامى الدهان فى نهاية أشعار صريع الغوانى، رواية أبى العباس وليد بن عيسى الطّبيخى بعنوان " ذيل ديوان مسلم بن الوليد الأنصارى – صريع الغوانى "، وهى أبيات ومقطّعات نسبت إليه فى الكتب ولم تَرِد فى مخطوطتنا " هذه الأبيات مع تقديرنا لجامعها العالم القدير لا نستطيع أن نتخذها موضوعًا لتَحليلنا الجمالى للإيقاع فى شعر مسلم بن الوليد، لأسباب سنذكرها، ويجمل بنا أن نذكر تعليل د. سامى عليها فى هامش ص٣٠٣، بقوله: جعلنا ذيل الديوان لما جمعناه من المصادر المخطوطة والمطبوعة، ولم تقطع بأن الشعر لمسلم بن الوليد، وإنما بسطناه للنقد والتمحيص ..... " .

أقول :

١- إن بعض هذه الأشعار منتزع من رحم القصيدة التى وُلد فيها .

٢- إن بعضها مشكوك فى ثبوته لمسلم بن الوليد .

٣- إن طبيعة عمل وصَّاف الجمال بتحليل أدواته التى هى صلب بناء البلاغة، من تراكيب لغوية فنية، وصور، وإيقاعات، وأساليب غير إيقاعية، هذه الطبيعة تقوم على امتلاك الإطار العام التى تحركت فى أرجائه هذه الأدوات، وما هذا الإطار سوى الموضوع الرئيس الذى دفع الشاعر لنظم قصيدة لها طابعها الخاص، وجمالها البلاغى الخاص، ولها روحها، وخصائصها، وإبداعاتها، فليس من عمل وصَّاف الجمال أن يقف أمام أدواته أسلوبًا بليغًا أو تشبيهًا أو مجازًا أو سجعًا أو جناسًا، فهذا عمل لا قيمة له، ولا يبدع جمالًا متكاملًا، ولم يأتِ لذاته، بل جاء عاملًا مساعدًا ليكون جمالًا له طبيعته، ويختلف من قصيدة إلى أخرى.

لهذه الأسباب رضينا من الغنيمة بالإياب . والغنيمة هى التى تركها لنا مشكورًا الراوية الطَّبيخى حين جمع الديوان وشرح غريب ألفاظه، وظروف إبداعه، بعد أن تدخلت العوامل السياسية فى تبديد أشعار الجزء الأول منه.

وبعد، فلقد خضت غمار هذه المقدمة لأننى وجدت نفسى أمام شاعر عباسىٍّ له طابع خاص، نعم، فهو واحد من جماعة المجددين فى العصر العباسى الأول، ولكنه كان حريصًا على أن يحُسَّ بالكلمة العربية، ويضع يده على سر جمالها، لأنها فى نظره ليست حروفًا بل عالمًا من المواقف، والحالات، والإسقاطات، والظلال، والإمكانات، وحينما تنضم إلى زمرة صويحباتها من الكلمات فى سبيكة واحدة ؛ لتكوِّن تركيبًا لغويًا فنيًا، يحتوى صورًا غريبة، أو يكوِّن إيقاعات جديدة، أو يكتفى بجمال التراكيب اللغوية الفنية الذى لا يحقق صورًا فنية أو إيقاعات لها قدراتها الجمالية، كأن يكون مبالغة أو تعليلًا أو استطرادًا أو غيرها ....

أقول: حينما يوظف صريع الغوانى هذا اللون من الكلمات ويكوِّن منها جملًا مترابطة،

يكون قد نجح فى سبر أغوار جمال هذه التراكيب اللغوية الفنية، بألفاظها، وعالمها، وإيحاءاتها، وإيقاعاتها الجميلة، إن صريع الغوانى ينشىء عالمًا من الخيال والفكر، والجدة، والجمال . نعم، يوفق أحيانًا، ويخفق أحيانًا، ولكن دائمًا كان يعشق الجمال اللغوى الذى يتحرك فى عالم من الكلمات النابضة بالحياة، والحركة، والإيحاء .

ولماذا الإيقاع ؟! أقول : إن شاعرنا «صريع الغوانى» عاش مادحًا، عاشقًا للمرأة، ماجنًا، فهو يخاطب الآخر، ذلك الذى – عادة – أو فى أغلب الأحايين- يكون عربيًا صليبة، قد وُلد من رحم عربيٍّ، هذا الآخر العربى ولد عاشقًا للكلمة، مدركًا لأبعادها المعنوية، والإيقاعية، تهزّ وجدانه، وتسعد عقله، صريع الغوانى هذا كان يخاطب عربيًا عاش هو أو أجداده فى الصحراء، وأول ما تهزهم الكلمة الموقّعة المتناغمة، ذات الوقع الرطيب فى الأذن الرهيفة، هو ومعه ناقته فى أثناء صراعه مع الصحراء، وإن شئت فقل : مع المجهول يعود أو لا يعود .

أذهب إلى أن إيقاع الكلمة مع الكلمة مع القافية، مع الإيقاع المنغَّم، هو المدخل الحقيقى إلى معايشة العمل الشعرى العربى الأصيل .

ولفظ الإيقاع : من الفعل «أوقع» مهموز فعل «وقع» بمعنى : سقط، وله معانٍ ماديةٌ معنويةٌ كثيرةٌ، وكلها تدور حول سقوط شىء مادىّ أو معنوى من مكان إلى آخر، وقل : من مجالٍ إلى آخر، تاركًا أثره فى وقع أو انتقل إليه».[1]

وقد تمددت معانى مصطلح «الإيقاع» فوجدنا (الإيقاع الموسيقى، والإيقاع اللغوى، والحركى «الرقص»، وإيقاع الرسم، والتصوير، والمعمار، كما تحرّك إلى الظواهر الكونية والبيولوجية «النفسية»[2].

ومفهوم «الإيقاع» المرتبط أصلًا بتلوين الصوت يجعلنا نحصره فى المصدر «الأم» وهو الموسيقى، والفرع المنبثق منها وهو «لغة الشعر والنثر».

أما ما عدا ذلك من «إيقاعات» فهى بمعنى من معانى الإيقاع غير الصوتى، بمعنى «الوقع الحسن فى النفس»، «الأثر الجميل فى الذوق»، ويتجسد هذا المعنى فى: الرسم والنحت والتصوير والمعمار والتعبير الحركى، والظواهر الطبيعية وأجهزة الإنسان ...، كل هذه الإبداعات والظواهر إيقاعها: تناسق، وجمال، وحسن الأثر، فلا إيقاع إلا ذلك الصوت المتجانس والمؤثر تأثيرًا حسنًا فى النفس.

أما عن الإيقاع «الأم»: الابن الوحيد للموسيقى العربية وغير العربية، فيحدثنا عنها عبد العزيز بن عبد الجليل، حديثًا مستفيضًا فى كتابه «الموسيقى الأندلسية المغربية – فنون الأداء»[3] معتمدًا

(١) انظر، لسان العرب، مادة " و ق ع "، ص ٤٨٩٤، ط : دار الشعب .

(٢) انظر فنون الإيقاع فى شعر شوقى الغنائى، وما فى هامشه من مصادر، د. منير سلطان، ط : منشأة المعارف، بالإسكندرية .

(٣) سلسلة «عالم المعرفة» رقم ١٢٩ سنة ١٩٨٨م ص١٩٦ .

على عناصر عديدة، يقول: «الإيقاع: حركات متساوية الأدوار»[١]، تضبطها «نسب زمانية»[٢]، «محدودة المقادير»[٣]، على أصوات مترادفة فى أزمنة تتوالى متساوية، كل واحدة منها تسمى «دورًا»[٤] وهو: جماعة نقرات تتخللها أزمنة محدودة المقادير، على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوات متساوية»[٥].

هذا فى التراث، ولا يبعد كثيرًا عن مفهوم د. سيد البحراوى للإيقاع اللغوى، مع إضافة ما توصل إليه بحوث علمى الأصوات واللغة، يقول فى كتابه «العروض وإيقاع الشعر العربى، محاولة لانتاج معرفة علمية»[٦]، الإيقاع هو: تتابع الأصوات فى الزمن، أى: على مسافات زمنية متساوية، أو متجاوبة، ومعنى ذلك: أن الإيقاع هو: تنظيم لأصوات اللغة، بحيث تتوالى فى نمط زمنى محدد ...، ولذلك، فقد اعتاد دارسو الإيقاع المحدثون أن يستخلصوا من تلك العوامل الصوتية ثلاث صفات اعتبروها عناصر للإيقاع الشعرى، وهذه العناصر هى: المدى الزمنى Duration، والنبر: Stress، ثم التنغيم: Intonation.[٧]

الأصل فى الإيقاع الموسيقى، ومنه تمدد صوت اللغة، والأصل فى هذا الإيقاع الموسيقى واللغوى، «التجانس» تجانس النغمة مع النغمة، أو الكلمة مع الكلمة، ويشتمل فى نظرى على إيقاعين:

أ - الإيقاع العروضى

ب- الإيقاع الصوتى، بما فيه من إيقاع صرفى، أما الإيقاعات الحركية والفنية والبيولوجية .....، فمن الممكن أن نطلق عليها مصطلح " التجاوب " فكل العناصر المكونة لهذه الإيقاعات تقوم على قاعدة: التجاوب والتوازن، والتلازم، والانسجام فيما بينها»[٨].

---

(١) عن ابن سيده: المخصص، ج ١٣، باب الملاهى والغناء .

(٢) عن الكندى: رسالة فى أجزاء خبرية فى الموسيقى، تحقيق: زكريا يوسف .

(٣) عن الفارابى: الموسيقى الكبير، شرح د . غطاس عبد الملك خشبة، ص ٤٣٦ .

(٤) عن الحسن بن أحمد الكاتب: كمال أدب الغناء، تحقيق: زكريا يوسف، مجلة المورد العراقية، مجلد: ٢، العدد: ٢، سنة ١٩٧٣م، ص ١٣٦ .

(٥) عن الأرموى: الرسالة الشرقية، تحقيق: هاشم الرجب، ص ١٩٨ .
ملحوظة: من هامش (٢) إلى هذا الهامش، منقول عن هامش كتاب «الموسيقى الأندلسية المغربية».

(٦) ط / الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة: دراسات أدبية، سنة ١٩٩٣م

(٧) يعرف د. البحراوى المدى الزمنى، بأنه «المدة التى يستغرقها الصوت فى النطق» أى: الفترة التى يظل فيها عضو أو عدد من الأعضاء الصوتية على وضع بعينه، فى أثناء نتاج صوت بعينه، أما النبر: فهو ارتفاع فى علو الصوت ينتج عن شدة ضغط الهواء المندفع من الرئتين، يطبع المقطع الذى يحمله، ببروز أوضح عن غيره من المقاطع المحيطة، وعن التنغيم، وإيقاع النهاية: يقول: لكل لغوى درجته Pitch، التى يحددها تردده Prequency، وتلك تعطيه نغمته الخاصة، صاعدة كانت أو هابطة، وعن توالى نغمات الأصوات ينتج التنغيم Intonation، فى الجملة.

(٨) انظر " الأسسس الجمالية فى النقد العربى " الطبعة الأولى، دار الفكر العربى، للدكتور / عز الدين إسماعيل .

وكأن «إيقاع التجانس» مجاله السمع، و«إيقاع التجاوب» مجاله البصر والبصيرة، فالأول مجاله «الصوت» والآخر مجاله «الفكر» أو «الجوهر» أو «المضمون» بلا انفصام أو قطيعة بين الصوت والفكر، بين الوفاء بالمعنى والوفاء بالإيقاع، فهما وجهان لعملة فنية واحدة .

وآن لنا الآن أن نعود إلى بداية الطريق، وبدايته «جمال الإيقاع فى شعر صريع الغوانى».

إيقاع المطالع :-

الشعر إلقاء، شاعر يلقى بكلمات منتقاةٍ، ذات معانٍ طريفة، وإيقاع متجانس، فى باقة جميلة، تسيطر على وجدان المتلقى، وتمتع عقله، وتوقظ ذكرياته، وتأخذه بعيدًا على بساط من التجاوب، فيعيش فى دنيا الشاعر، وكأنه هو الشاعر، فلا تدرى: مَنْ منهما الشاعر ومَنْ المتلقى؟.

الشاعر المتمكن من صنعته يدرك تمامًا أنه فى رهان مع الجمهور المتحلِّق حوله فى مجالس الأدب، سواء أكانت فى الأسواق، أم فى القصور، أو بين أصدقائه، وإلَّا ضاع فى غمار النسيان .

والموقف الذى يخوضه الشاعر لإلقاء أشعاره ليس سهلًا، لذا، نراه يعدُّ نفسه إعدادًا جيدًا، تلعب الكلمات الشاعرة فيه دورًا مهمًا، ولكنه ليس كل الأدوار، فيجوز انتقاء الألفاظ ذات المعانى الجديدة، والأفكار المدروسة، نجد الزىَّ الذى يلتزم الشعراء بارتدائه وبخاصة إذا كانوا فى مجلس خليفة أو ما شابهه، كما نجد الشاعر قد درب نفسه على إلقاء القصيدة، كما مارس إلقاء أبيات القصيدة على نفسه، وحاول أن يتحكم فى درجات صوته فى أثناء الإلقاء، من ارتفاع وانخفاض، وامتحن المدى الزمنى بين الأبيات، أو بين كلمات البيت الواحد، أو المقطع الواحد، موظِّفًا فى ذلك النبر، محافظًا على المستوى العام لوقع المقاطع فى الأذن حسب موضوعها: غزلًا كان أو مدحًا أو رثاءً ...، وأخيرًا نراه أحيانًا مستعينًا بأحد ذراعيه، يلوحها بشكل يجسد المعنى الذى يلقيه فى الآذان، وإذا تعذّر على الشاعر أن يعين قصيدته على النجاح بمعونة هذه الأدوات . استعان براوية، مدرب على إنجاز المطلوب .

وللجاحظ فى كتابه «البيان والتبيين» مقتطفات عديدة عن أحوال الخطابة والخطيب وشروط نجاحهما أو فشلهما[1]، ففى حديثه عن أصناف الدلالات على المعانى من لفظ وغير لفظ، وأنها خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد يقول: أولها: اللفظ ثم الإشارة، ثم العقد[2]، ثم الخط، ثم الحال التى تسمى نِصْبة: والنِّصْبة هى الحال الدالة والتى تقوم مقام تلك الأصناف، ولا تقصر عن

(١) الجاحظ: البيان والتبيين – انظر: مقومات الخطابة – ١ / ١٤٤، والعيوب الخلقية فى الخطيب – ١ / ٥٥، ومدح جهارة الصوت – ١ / ١٢٠، ١٢٣، ١٢٥، ١٢٧، ....، انظر فهرست البيان والبلاغة والحديث عن الخطابة فى مواضع عديدة – تحقيق: عبد السلام هارون، الطبعة الثالثة، مكتبة الخانجى بالقاهرة .

(٢) العقد: ضرب من الحساب يكون بأصابع اليد .

تلك الدلالات، ولكل واحد من هذه الخمسة صورة بائنة من صورة صاحبتها[١]، وفى موضع آخر يقول: والإشارة واللفظ شريكان، ونعم العون هى له، ....، وفى الإشارة بالطرف والحاجب، وغير ذلك من الجوارح مرفق كبير[٢]، ومعونة حاضرة ....،[٣] ويقول: والصوت هو آلة اللفظ، والجوهر الذى يقوم به التقطيع، وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظًا ولا كلامًا موزونًا ولا منثورًا إلَّا بظهور الصوت، ولا تكون الحروف كلاما إلَّا بالتقطيع، والتأليف وحسن الإشارة باليد والرأس من تمام حسن البيان باللسان.[٤]

ومن ثمَّ تأتى أهمية مطلع القصيدة، لفظًا ومعنى وتوافر الإيقاع فيها، وأنا أستخدم مصطلح «الإيقاع» هنا: بمعنى الإيقاع الموسيقى، والتناغم، وبمعنى «الوقع النفسى» والقبول الحسن، والمعايشة الجيدة من المتلقى .

وبعض الشواهد لقصائد الشعر العربى فى مختلف عصوره، تثبت ما قاله الجاحظ عن أهمية الإنشاد وأثر الإيقاع فى نجاح مطالعها.

فامرؤ القيس، فى قصيدته المشهورة «قفا نبك»[٥] يقول :-

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل ... بسقط اللوى بين الدخول فحومل[٦]

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها ... لما نسجتها من جنوب وشمأل[٧]

ترى بعر الآرام فى عرصاتها ... وقيعانها كأنه حب فلفل[٨]

كأنى غداة البين يوم تحملوا ... لدى سمرات الحى ناقف حنظل[٩]

وقوفًا بها صحبى على مطيُهم ... يقولون لا تهلك أسىً وتجمل

ففعل الأمر «قِفا»، وتبرير الوقوف «نبك»، وتعليل البكاء «من ذكرى حبيب»، وتحديد المكان

---

(١) بائنة، أى: مغايرة لطبيعة صاحبتها .

(٢) المرفق: ما استعين به .

(٣) البيان والتبيين: الجزء الأول ص ٧٦، ٧٧، ٧٨ .

(٤) الجاحظ: البيان والتبيين – ١ / ٧٩

(٥) ديوان امرئ القيس، ص٧، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط / دار المعارف، الطبعة الخامسة .

(٦) السقط: منقطع الرمل، واللوى: حيث يلتوى ويرق، وإنما خصَّ منقطع الرمل وملتواه، لأنهم كانوا لا ينزلون إلَّا فى صلابة من الأرض، ليكون ذلك أثبت لأوتاد الأبنية، والدخول وحومل: بلدان .

(٧) توضح والمقراة: موضعان، يعف: يدرس، والرسم: الأثر، والجنوب: الريح القبلية، والشمأل: الجوفية (نسبة إلى الجوف فى شمال مكة)، نسجتها: تعاقبت عليها فمحت آثارها، لم يعف رسمها: تغير لتقادم عهده، وبقيت منه آثار تدل عليه .

(٨) الآرام: الظباء البيض .

(٩) السمر: شجر أم غيلان، وهى شجر الصَّمغ العربى، والناقف: المستخرج حب الحنظل، والحنظل له حرارة تدمع العين .

«بسقط اللوى»، وتوصيفه «بين الدخول فحومل» وكلها تدفع بالمتلقى إلى الغوص فى أعماق الإطار النفسى للقصيدة .

ومثله عنترة، القائل :

هـل غـادر الشعـراء مـن متردم أم هل عرفت الـدار بعد توهم[1]

بغض النظر عمن وجَّه إليه عنترة هذا السؤال، سواء أكان نفسه أم متلق تخيله، فالاستفهام فى مطلع القصيدة يقوم بدور فعَّال فى الإثارة، والتطلع، والتوقع، وتتبع الأخبار التالية، ومثله حسان بن ثابت الجاهلى الإسلامى، يقول مفتخرًا:

حَـيٍّ النضـيرة ربـة الخِـدْر أسرت إليك ولم تكن تسْرِى[2]
فوقفـتُ بالبيـداء أسألهـا أنَّـى اهتديت لمنزل السَّـفْرِ[3]
ولقـد أريـت الركـب أهلهـم وهـديـتـهـم بمـهـامـهٍ غـبـر[4]
وبذلـت ذا رحلـى وكنـت سمحًا به فى العسر واليسر[5]

والنماذج عديدة فى الشعر الجاهلى وصدر الإسلام والأموى والعباسى، نماذج تؤكد أن الشاعر كان يضع المتلقى فى الحسبان، لأنه يمثل الركن الآخر، الركن المستجيب لمشاعر الشاعر، أو الرافض له، وإقناعه بجودة البناء الفنى للقصيدة، ويقوم بدور خطير فى رواجها .

ولم يتخلف صريع الغوانى فى أغلب مطالع قصائده عن سابقيه من الشعراء، مع ملاحظة تطور الحضارة، وانتشار الثقافة، ورقىّ الأذواق، وسيطرة اللغويين على شعر الشعراء، فقد يسروا لهم الزاد الثرى من التراث الجاهلى والأموى، ولم يكتفِ اللغويون بما عرضوا من القصيد والرجز، فقد وضعوا للشعراء أقيسة اللغة فى الاشتقاق والتصريف، والنحو، وموسيقى الشعر وعروضه، ....، ولعلنا لا نغلو – كما يقول د. شوقى ضيف – إذا قلنا إن اللغويين هيئوا للشاعر العباسى من العلم بالشعر القديم ما لم يكن يتهيأ لأصحابهم أنفسهم، ....، وعلى هذا النحو دفع التحضر شعراءَ

(١) غادر: ترك، متردم: الثوب المرقع، وهذا مثل، يقول: هل ترك الشعراء شيئا إلا قالوا فيه فكفوك المؤونة، وقوله أم هل عرفت الدار إلا توهمًا، أى أنها صارت أطلالًا من الصعب معرفة معالمها، وانظر: شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ص ٢٩٤، لأبى بكر الأنبارى، تحقيق / عبد السلام هارون، ط / دار المعارف، بمصر، ١٩٦٣م .

(٢) صفة لمعشوقته، أسرت ويقال سرت: سارت فى الظلام .

(٣) فوقفت بالبيداء أسألها: السؤال موجه إلى نفسه، وأنى: كيف، والسفر: المسافرون .

(٤) سرى بهم، وقاد ركبهم حتى أوصلهم إلى أهلهم .

(٥) ذا رحلى: رحلى هذا، انظر: ديوان حسان بن ثابت، ص ١٨٧، تحقيق: د/ سيد حنفى حسنين، سلسلة الذخائر رقم ١٧١، ط/ الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٨م .

العصر العباسى إلى استحداث أسلوب مولّدٍ جديد.[1]

وأضيف، كذلك دارسو الشعر، ومتذوقوه، حتى مجالس الأدب فى الأسواق والدور والقصور صاروا لا يقبلون الشعر الساذج ولا الأفكار التقليدية، ولا الدوران بين جدران الشعر القديم، وتحول نظم القصيدة إلى عمل مرهق، يراجع الشاعر فيه نفسه، قبل أن يعرضه على الناس، للفوز برضا أذواقهم.

وغنى عن البيان أن احتفاء الشاعر بمطلع قصيدته، وإيقاعاته السَّلسة لا يتم بألفاظ وعرة أو إيقاعات مفتعلة، أو بمضمون تافهٍ أو صادم للأذواق . ويأتى " السجع وأضرابه " فى مقدمة وسائل تحقيق الإيقاع الصوتى، سواء بالكلمة كالسجع والجناس والمشاكلة والطباق الموقع والإيقاع الصرفى، أو بالجملة كالازدواج، إلى غير ذلك .

ففى مطلع قصيدة من اثنين وثلاثين بيتًا، يقول :

وساحرة العينين ما تحسن السحرا تواصلنى سرًا وتقطعنى جهرًا[2]

سجَّع بين كلمتى «سحرًا» و«جهرًا»، وجانس بين «ساحرة» و«السحر» جناسًا تامًا، فصاحبته فائقة الجمال، تسحر بالعينين، ولا تسحر بالتعاويذ، وطابق بين الوصال والقطيعة، أحدهما خفية والآخر جهرة، مما يحقق نوعين من الطباق أحدهما مسجوع «موقع»[3] (سرًا وجهرًا)، والآخر غير موقع «تواصلنى» و«تقطعنى».

وفى مطلع قصيدة غزل من اثنين وعشرين بيتًا استخدم طباقًا موقعًا فى أول بيت فيها، يقول :

أمـا النحيب فإنى سـوف أنتحب على الأحبة إن شطوا وإن قربوا

وفى أرجوزة له يمدح «محمد بن منصور»، يقابل بين كلمتين بالنفى قائلًا :

نبا بـه[4] الوساد وامتنـع الرقـاد

وصـاده غـزال يُرمى فما يصاد

ق ٣٧ / ١، ٢

فالغزال صياد بعيونه، لكنه عصىٌّ عن أن يصطاد.

---

(١) انظر العصر العباسى الأول. د. شوقى ضيف، الفصل الرابع «ازدهار الشعر» ص ١٣٨، وما يليها، ط / دار المعارف، السادسة، بمصر .

(٢) القاف رمز للقصيدة أو القطعة التى بها أبيات الاستشهاد، والرقم الأول رقم القصيدة أو القطعة، والرقم الثانى رقم البيت أو الأبيات المستشهد بها فى القصيدة أو القطعة .

(٣) انظر كتاب «فنون الإيقاع فى شعر شوقى»، ص ٤٩١- ٥٣٩، د / منير سلطان، ط / منشأة المعارف بالإسكندرية .

(٤) نبا به: تجافى عنه وابتعد .

ويعتمد الإيقاع على التكرار، تكرار الحرف فى الكلمة، والكلمة فى الجملة، والجملة فى التركيب، ووظف صريع الغوانى هذه السمة فى شعره، فنراه يكرر حرف النفى «لا» قائلًا فى مدح «هاشم» ابن عم «يزيد» من «قُصَىّ»[1]، فى أول بيت من القصيدة:

لم أصْـحُ من لذة لا لا، ولا طرب وكيف يصحو قرين اللهو واللعب

ق ٢٨ / ١

أو يكرر حرف «الراء» فى قوله يتغزل:

خليلـى لسـت أرى الحـب عارًا فـلا تـعـذلانـى خلعتُ الـعـذارا

ق ٢٤ / ١

أو حرف السين وذلك فى قوله:

أديرى علـىَّ الـراح ساقية الخمر ولا تسأليني واسألى الكأس عن أمرى

ق ١٢ / ١

أو الميم ومعها اللام فى بيت واحد فى أول القصيدة، وذلك حين مدح «سهلًا» قائلًا:

سـرت بمـلام حـين هـوَّم عُذَّلى مـلامـة لا قـالٍ ولا مـتـبـدِّل[2]

فالإيقاع الصوتى، وهو المعنى الحقيقى للإيقاع يمارسه الموسيقار بأدواته، والشاعر بكلماته، وكلاهما يهدف إلى التجانس، والوقع المريح فى الأذن، هذا الإيقاع الصوتى، لا يستطيع أى شاعر أن يتقيد به من أجل ربط المتلقى بمقاطع القصيدة، من المطالع إلى الخواتيم، فيخرج به إلى دائرة أوسع للإيقاع، وهو إيقاع «التجاوب»: التجاوب العقلى، والنفسى، والوجدانى، والثقافى، وهنا يصير معنى «الإيقاع»: الوقع، والأثر، ومن ثمَّ نرى الشاعر وقد تحايل على المتلقى، وربطه بخيوط أخرى غير خيوط «الإيقاع الصوتى» تثرى جماله.

وأسلوب الاستفهام له طاقة يوظفها الشاعر الماهر بتمكن، فقد يستفهم مستنكرًا، أو متعجبًا، أو سائلًا المتلقى الإجابة، أو يسيغيث به، أو يدفعه إلى معونته، أو يحاور العذَّال، أو الحساد، أو الزمن ...، ولا يقتصر الأمر على الاستفهام بل نجد الشاعر قد عززه بطباق، أو أمر أو نهى، أو نداء ....، بحيث يجد المتلقى نفسه غارقًا فى بحر مشاعر الشاعر.

(١) قصى هو: قصى بن كلاب من أجداد قريش.

(٢) وقد يكرر الفعل الواحد بمعنيين، وإسنادين مختلفين، كقوله فى مدح «هارون الرشيد»:

خيال من النائى الهوى المتبعِّد سرى، فسرى عنه عزيم التجلُّدِ

ق ٧ / ١

فهو يستخدم الفعل «سرى» بفاعل غير فاعل «سرى» التالية لها، ففاعل «سرى» الأولى، طيف الخيال، وفاعل «سرى» الثانية عزيم التجلد، أى: التجلد القوى، و«سرى» الأولى تخبر عن طيف الخيال، والأخرى تخبر عنه هو حين فقد القدرة على المقاومة.

انظر إليه فى المطلع الغزلى، وهو يمدح زيد بن مسْلم الحنفى، مستفهمًا:

أأعلـن مـا بـى أم أُسِـرُّ فأكتُـمُ ... وكيف؟ وفى وجهى من الحب مَعْلَمُ
أثيبـوا بِـودٍّ أو أثيبـوا بهجـرةٍ ... ولا تقتلونى، إن قتلى مُحَـرَّمُ
طفوت على بحر الهوى فدعوتكم ... دعـاء غـريـق مـالـه مُـتَـعَـوَّم[1]
لتستنقذونـى أو تغيثـوا برحمـة ... فلم تستجيبوا لى ولم تترحموا

(ق ٢٢ /١-٤)

أبيات متشابكة، تحكى حالة متماسكة، يقودها استفهام، يسانده الطباق غير الموقع، مع التذرع بالأمر أو النهى، وصراخ منبعث من غريق، واسترحام من لا يرحم، وحيرة، وعجز، وأمل لا يتحقق، " فلم تستجيبوا لى ولم تترحموا " .

وأسلوب الاستفهام مجال فسيح للشاعر، ووسيلة يعبر بها عن أفكاره الجديدة، وكأنه يشارك المتلقى فى معايشة دخيلة نفسه، ومكنون مشاعره، وقد يسأل نفسه، أو يسأل حبيبته، أو يسأل الناس جميعًا ذوى القلوب الرحيمة .

فها هو ذا، يسأل الدهر أن يعيد الأيام الخوالى:

أدهـرًا تـولّى، هل نعيمـك مُقْبلُ ... وهـل راجـعٌ من عيشنا ما نـؤَمِّـلُ
أدهـرًا تـولَّى، هل لنا منـك عودةٌ ... لعلَّك يُـعْـدِى آخـرًا منكَ أوَّلُ
سلام علـى اللذات حتى يعيدها ... خليعُ عِـذار أو رقـيـبٌ مُـغَـفَّـلُ

(ق ٤٢ / ١ - ٣)

بل يخاطب السرور، والحزن، والموت قائلًا:

أيـا سـرور وأنـت يـا حَـزَنُ ... لمْ لَمْ أمت حين صارت الظُّعُنُ[2]
أطـال عمـرى، أم مُدَّ فـى أجلى ... أَم ليس فى الظاعنين لى شَجَنُ
أم لم يَـبِنْ مـن هويـتُ مرتحـلا ... أم لم توحَّش من بعده الدِّمَـنُ
يـا ليـت مـاء الفـراتِ يخبرنـا ... أيـن تـولَّـت بأهلها السُّـفُـنُ ؟
مـا أحسـنَ المـوتَ عنـد فُرْقتهم ... وأقـبـح العيش بـعـدمـا ظَـعـنُـوا

(ق ٢١ / ١ - ٥)

(١) متعوم: وسيلة ينجو بها بالعوم على سطح البحر من الغرق .

(٢) لِمْ: أى لِمَ لَمْ أمت، كيف لم أمت، والظُّعُن: جمع ظعينة، وهو الهودج سواء أكانت فيه امرأة أم لم تكن .

بالاستفهام، قلَّب الشاعر المعنى الواحد، معنى الحزن القاهر على جنباته، وانطلق ينادى، ويتمنى أو يتعجب، مخاطبًا نفسه أو حبيبته، مشركًا متلقيًا معه فى أحزانه . ولاحظ معى كم الطباق بين حالتى «السرور والحزن»، وحالتى «بقاء الحبيبة وارتحالها»، و «توحش الدمن وأنسها»و «أحسن الموت وأقبح العيش»، وكلها تصور التناقض بين السرور الذى عاشه والحزن الذى فُرض عليه.

ويلوذ بالاستفهام حين يصور صعوبة تصديق موت «يزيد بن مَزيد الشيبانى»، فيصور فجيعته مستفهمًا:

أحـقٌّ أنـه أَوْدى «يزيـدُ» تـأمَّـلْ أيـهـا الـنـاعـى المُشيدُ
تأمَّـل مَـنْ نَعيْتَ وكيـف فاهتْ بـه شفتاك كـان بها الصعيدُ[1]
أحامـى المجـد والإسـلام أَوْدى فما لـلأرض وَيْـحَـك لا تميـدُ[2]
تأمَّـل هل تـرى الإسـلام مالت دعـائـمـه، وهـل شـابَ الـوليـدُ

(ق ١٨ / ١- ٤)

والمتلقى هنا مُعَدٌّ إعدادًا نفسيًا لمشاركة الشاعر أحزانه على الفقيد الكريم، مما يدفع بالشاعر أن يتفنن فى العبارة، ويأتى بالجديد على ذهن المتلقى.

وقد يترك صريع الغوانى فى مطالع قصيدته أساليب «الإيقاع الصوتى» و«التكرار» و «الاستفهام»، ويلجأ إلى أسلوب «الحوار»، فيحاور نفسه، أو حبيبته أو المتلقى فى مطلع القصيدة ملقيًا بقضيته بين يدى أحدهم أو أيديهم جميعًا .

وهنا يحاور نفسه مستفهمًا، فيقول :

عاودْ عـزاءكَ لا يعنُفْ بك الذِّكر ماذا الذى بعدَ شيب الرأسِ تنتظرُ[3]

(ق ٤١ / ١)

(١) فى العقد الفريد: وكيف فاهت به شفتاك وأراك الصعيد، والرواية هنا أقرب إلى روح القصيدة من قوله: كيف فاهت به شفتاك كان بها الصعيد . انظر العقد الفريد، لابن عبد ربه الأندلسى ٣ / ٢٩٣، تحقيق: أحمد أمين، وأحمد الزين، وإبراهيم الإبيارى، سلسلة الذخائر رقم ١١٣، ط / الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٤م .

(٢) أودى: هلك

(٣) الذِّكر: الذكريات

أو يقول فى مدح الفضل بن جعفر البرمكى:

تعزَّ فقدماتَ الهوى وانتهى الجهلُ فردَّ عليك الحلْمَ ما قدَّمَ العَذْلُ[1]
أحين طـوى عن شِرَّةِ اللهـوِ شِرَّةً يطيع سوادَ الرأس إن قال: لا تَسْلُ[2]

(ق ٤٥ / ١، ٢)

أو يحاور حبيبته، قائلًا لها:

عجبا لطيـف خيالـك المتجانب ولقلبكِ المستعتب المتغاضِبِ

(ق ٢٣ / ١)

أى لو بارك زيارة طيف الخيال لنا، لكنه حسدنا عليه، ولو قدر على حجب طيف الخيال عن زيارتنا فى النوم، لفعل، ولكنه غير قادر إلَّا على الوشاية.

أو طيف الخيال فى مدحه ليزيد بن مزيد قائلًا :

طيـفَ الخيال حَمِدْنا منـك إلماما دَاوَيْتَ سُقْمًا وقد هيَّجْتَ أسقاما[3]
للّه واشـى رعـى زورًا ألمَّ بنـا لو كـان يمنَعُنَا فى النوم أحلاما
بتنا هُجـودًا وبات الليـلُ حارسنا حتى إذا الفَلَق استعلى لَهُ نَامَا[4]

(ق ٦ / ١-٣)

أو يحاور المتلقى قائلًا له فى مدحه داود بن يزيد:

لا تَدْعُ بِىَ الشوقَ إنى غيرُ معمودِ نهىَ النُّهىَ عن هَوَى الهيف الرَّعاديد[5]
لوشئتُ لاشئتْ راجعت الصِّبىَ ومشت فـىَّ العيون وفاتتنْى بمجـلـود[6]
سَلْ ليلةَ الخيْفِ هل أمضيْتُ آخرها بالراحِ تحت نسيم الخـرَّدِ الغيدِ[7]

(ق ٢٠ / ١-٣)

---

(١) الجهل: الطيش، والعذل: العتاب

(٢) الشرة: الشدة والنشاط ، ومثلها قوله: تحملتُ هجر الشادن المتدلل (ق ١٦ / ١)، والشادن: ولد الظبية الصغير الذى قوى على المشى، وقوله أيضًا: هاجت وساوسه برومة (ق ٣١ / ١)، وهاجت وساوسه: يعنى وساوس نفسه، ورومة: موضع أرض بالمدينة، ومثلها قوله: شغلى عن الدار أبكيها وأرثيها (ق ٣٠ / ١) .

(٣) إلماما: زيارة سريعة، وهيجت أسقاما: بزوالك عنا، والمعنى: هيجت أسقاما لنا من الأسف لمفارقتك إيانا .

(٤) هجودًا: نيامًا، يعنى نفسه وحبيبته، وبات الواشى الليل كلَّه حارسًا لنا .

(٥) لا تدع بى الشوق، أى: لا تدعنى مشتاقًا، وتفضح أمرى، غير معمود: غير عاشق أو المعمود: المقروح، والهيف، الضامرات البطون، والرعاديد: المرتجات الأكفال، والرعديد فى غير هذا هو الجبان، النهى: العقل .

(٦) لو شئت: لا قدر الله لى ذلك، لرجعت لأيام الصِّبا وعشقننى النساء، وفاتتنى بمجلود: أى ذهبت بصبرى على بعدهن .

(٧) الخيف: أسفل الجبل مما يلى الوادى، وأمضى الأمر: نفَّذه، والغيد: جمع غيداء ذات العنق الطويل والرائحة الزكية .

هذه الوسائل التى وظفها صريع الغوانى، قد سبقه إليها الشعراء الأمويون والعباسيون التى سبقوه فى المضمار، منذ أن صار الشعر سلعة تُباع وتشترى، وبوقًا دعائيًا يحرص عليه الجالس على كرسى الخلافة، ومثلهم شعراء الأحزاب، ويختلف الشاعر عن مثيله فى اختلاف الظروف السياسية التى يواجهها، ومكونات شخصيته، وحاجته إلى المال . لكن يتميز الصريع عن شعراء جيله برهافة حسِّه، والتقاطه الفكرة الجديدة، وإصراره على التميُّز، لذا نراه يغوص وراء المعنى الغارق فى أمواج الشعر، كاللؤلؤة، ويقدمها هدية للخليفة أو الوزير أو القائد، لينال ما يجعله يغرق فى ذق من الخمر، لعله يُعينه على التقاط لؤلؤة جديدة .

هذا الجديد الذى كان الصريع يصبو إليه أدى به أن يتخذ وسيلة جديدة لجذب متلقى قصيدته إلى غير المعتاد من مطالع القصيدة، فيجعله فى حيرة من أمره، ودهشة، وتطلع إلى جديد التعامل مع التراكيب الفنية .

هذه النماذج التى قدمتها، ما هى إلَّا قصاصات منتزعة من ثوب القصيدة، لا تروى، ولا تسمن، فالقصيدة كلٌّ لا يتجزأ، وليس شواهد ينتزعها النحاة واللغويون يجرون عليها قواعدهم، بعيدًا عن روح القصيدة، وروح الشاعر فيها، وتماسكها، وتسلسل الأفكار فيها، فهى جسد، غير قابل أن يدخل المشرحة .

وتتكون القصيدة فى التراث العربى من مطلع، ثم ينتقل منه الشاعر إلى موضوعه الأساس، فيحوله إلى مقاطع، مدح أو رثاء أو وصف أو رسائل، وهو فى هذا قد جزأ موضوعه الرئيس إلى مقاطع تتناول جوانبه، حسب أهمية الشخصية التى يلقى عليها قصيدته . والمطلع سواءً أكان غزلًا أو وصف معاناة ناقته فى الصحراء، هى وراكبها، ثم يسترسل فى موضوعه، وقد يتحرر من المطلع الغزلى أو وصف معاناته فى السفر هو وناقته، ويدخل مباشرة إلى صلب موضوعه، وهذا يخضع لسيطرة الشاعر على أدواته الفنية، وقدرته على تحريكها كما يريد .

وشاعرنا الصريع فنان حساس، يتعامل مع الكلمة كأنها كائن حىّ، يعرف كيف يختارها، وأين يضعها، شاعر مقبل على الحياة ولذائذها، يعشق المرأة، ويعرف كيف يمتعها بالقول المعسول، يشرب لها الخمر، ليسكر ويسكرها، ثم تستجيب له، لكنه ملول يهرب منها ليعذبها، والساقية تدور .

فى قصيدة خالصة للغزل، مطلعها جزء من بقيتها، وخاتمتها قفل لمطلعها، لكنه نجح فى التقلب بين جنبات وصف هذه الجميلة التى عشقها، أو تصوّر ذلك، يقول :

وساحرة العينين ما تحسن السحرا ... تواصلنى سـرًا وتقطعنى جهرا
أبت حدَق الواشين أن يصفو الهوى ... لنا، فتعاطيْنا التعزِّى والصبرا
وكنَّـا أليفىْ لـذَّةٍ، شَمْـلَ صفوةٍ ... حليفَىْ صفاءٍ، ما نخافُ له غدرا

فعدنا كغُصْنَـيْ أيكةٍ كلما جرت لها الريحُ، ألقت منهما الورق الخضرا
وزائـرةٍ رُعـتُ الكـرى بلقائها[1] وعاديت فيها كوكب الصبح والفجرا
أتتنى علـى خوفِ العيـون كأنها خذُولٌ تراعى النبت[2] مُشعَرَةً ذعرا
إذا ما مشت خافـت تميمة حَلْيها تدارى على المشى الخلاخيل والعطرا
فبـت أُسِـرّ البـدر طـورًا حديثها وطورًا أناجى البدر أحسِبُها البدرا
إلى أن رأيت الليلَ منكشفَ الدجى يـودِّع فى ظلمائه الأنجـمَ الزُّهرا
خذاهـا فأما أنت فاشـرب وهاتها لأسـقـيـهـا هـذا مـعـتـقـةً بكرا
وهاتِ اسقنى من طرفها خمر طرفها فإنِّى امرؤ آليت لا أشربُ الخمرا[3]

(ق ٤ / ١-١١)

بدءًا، أود أن أقول: إن الحب الذى يصفه الشعر أجمل من ذلك الحب الذى نعيشه فى الحياة، فالحب فى الحياة تعتريه مشكلات تجعله يتذبذب بين الخفوت والاندلاع، وقد يموت، فنحب أن نقرأ عنه شعرًا، فقد يوقظ حبًّا يحتضر. وإن عيون الرقباء والحساد مشكلة تعانى منها حالات الحب، وتحذر منه وتتجنب الوقوع فى براثنه، وإن الجمال الذى يصفه لنا الشاعر فى قصيدته، جمال إحساسه تجاهها، وليس وصفًا دقيقًا لها، وإن القيود على المرأة الحرّة اجتماعيًا ودينيًا، كان حقيقة واقعة، تحتاج إلى حرص شديد من العاشق وحبيبته، ومن هنا اكتسب الحب وهجه، ومحاولات المراوغة من الحساد واللائمين صارت جزءًا مهمًا من التجربة نفسها . كل هذا إلى الآن، مع تغير الظروف والوسائل .

وعلى غير عادة التحليل الفنى الذى يبدأ من أول بيت، أتجاوز الأبيات الخمسة فى هذا المطلع لأتوقف عند البيت السادس، فهو لب الموضوع، وخمسة الأبيات السابقات كانت استرجاعًا لأوصاف حبيبته التى يتقلب شوقًا إلى مجيئها، حتى جاءت، فانتقلت مشاعره تجاهها جانبًا آخر .

ففى البيت السادس فى هذا المطلع يقول:

أتتنى علـى خوف العيـون كأنها خذول تراعى النبت مُشْفرةً ذعرا

وبعده:

إذا ما مشت خافـت تميمة حَلْيها تدارى على المشى الخلاخيلَ والعطرا

(١) رعت الكرى: أى أذهبت النوم عن نفسى، اغتباطًا بوجودها .

(٢) الخذول: هى الظبية القلقة على ابنتها، تراعى النبت: تتلكأ فى سيرها تراقبه .

(٣) آليت: أقسمت

إذا هى جاءت، وهى ساحرة، ....، وهنا يلعب الإيقاع الصوتى دوره، فيستدعى سين «ساحرة» سين «تحسن» وسين «السحرا» وسين «سرا»، فسحر عينيها جلب سحر المنجمين، ولكنه لا يقارن به، فهى «لا تحسن السحرا»، تحسن لونًا آخر من السحر يودى بألباب الرجال، ويشعل قلوبهم، والطباق بالنفى بين «ساحرة وما تحسن السحرا» يعطي لسحرها قوةً وقدرةً وتفردًا، فهو أقوى من سحر المباخر، وأقدر من التعاويذ، ومتفرد بأسلوبه يواصل حين يشاء، ويقطع حين يشاء، وإن شاءت واصلت حهرًا، وقطعت سرًا، أليست ساحرة، ... هكذا يفعل السحرة .

أما المتلقى، فقد اطمأن الصريع أنه قد استولى عليه، وشد أذنيه، متطلعًا إلى خبايا الحكاية، فيتدخل البيت الثانى سريعًا، فيقول :

أبت حدق الواشين أن يصفو الهوى لنا، فتعاطينا التعزِّى والصبرا

وهنا يشتم المتلقى رائحة الحسرة، وأنين الألم، متعجبًا من قسوة هذه «الحدق» وهى مجاز لأشخاص يتربصون بالحبيبين ليفسدوا عليهما خلوتهما . لقد تحول كل منهم إلى «عين» لا ترى إلَّا الشر، ولا تضمر إلَّا الحقد، ولا ترضى أن يسعد حبيبان فى غفلة من الزمن، وجاءت جملة «يصفو الهوى» لتصف ما كان عليه من «الصفاء» والتعاطف، والدفء، والكلمة الرقيقة، فتأتى جملة « تعاطينا» تجسد عمق الأسى، والاستسلام للمقادير، وعادة ما يتعاطى الإنسان الذى يضطر إلى تناوله، العاجز عن ابتلاعه، وهل هناك أصعب من تناول التعزِّى، والتحلى بالصبر ؟

ويرتبط البيت الثانى بالأول، ليبيِّن فداحة الموقف، فهذه الأحداق جنت على عينين ساحرتين، قادرتين على امتلاك من أرادت، ولا حيلة له إلَّا أن يطيع .

وعادة ما يغرى الحزن دفين حزن الآخر، وتنادى الدموع على الدموع، ويتقاسم الطرفان مأساة أحدهما، وهذا ما حدث بين الصريع والمتلقى لقصيدته، أحدهما شجع الآخر على الاسترسال، فيعود الصريع إلى الإيقاع الصوتى، لا بالسجع ولا بالجناس، بل بالازدواج[1]. فبعد تعاطيه هو وحبيبته كئوس التعزى والصبر، يكمل حديثه للمتلقى:

وكنا أليفَىْ لذةٍ شملَ صفوةٍ حليفَىْ صفاء ما نخاف له غدرا

ازدواج يذكرنا بقصيدته المشهورة فى مدح «يزيد بن مزيد» وبيتها الذى رددته الألسنة:

---

(١) الازدواج: جملتان متتاليتان متوازنتان توازنًا إيقاعيًا، قوله تعالى: «إن الأبرار لفى نعيم وإن الفجار لفى جحيم» (الانفطار / ١٣) أو غير متوازنتين توازنًا إيقاعيًا مسجوعة أو غير مسجوعة، كقول أحمد شوقى:

هم أغضبوك، فراح القدُّ منثنيًا والجفن منكسرًا، والخد متقدا

وانظر كتاب «فنون الإيقاع فى شعر شوقى الغنائى»، د/ منير سلطان، ص / ٣٤٤، وما بعدها، ط / منشأة المعارف، بالإسكندرية، والبيت فى ديوان شعر شوقى، ج٢ / ص١٠٦، تحقيق / أحمد محمد الحوفى، ط / دار نهضة مصر – الفجالة . القاهرة .

موف على مهـج فى يوم ذى رهج كـأنـه أجـل يسعى إلى أمـل[1]

(ق ١ / ٣٠)

أول ما يوحى إلينا الازدواج ذلك الإيقاع القائم على التوازن والتساوى بين جمل متدفقة، أن هذه الجمل تقص أحداثًا حدثت بشكل متدفق لا خلل بين الحدث والحدث، وبقوة واحدة لا تراخ بينها، وأنها مترابطة كل منها مقدمة للآخر ونتيجة له . والصريع هنا يسترسل فى موضوع «فتعاطَينا التعزِّى والصبرا» وكأن سائلًا يسأله: كنتما تتعزيا عماذا ؟ فيجيبه: اللذة والصفوة والصفاء، عن المتعة، والترابط، والمودة، كانت اللذة بلا انقطاع، والترابط بلا نهاية، والمودة بلا غدر، كانت الدنيا تحوطنا، والأحلام تؤنسنا، والوسواس لا يوسوس بشىء، كل هذا عاشته ساحرة العينين، وكل هذا أيضا فقدته ساحرة العينين، فكان تنهد الشاعر من خلال إيقاع الازدواج، كأنه يندب سوء الطالع .

وفى البيت يربط الأحداث بحرف العطف «الفاء» وليس «بالواو» التى تفيد التراخى فى الزمن مثل الحرف «ثم»، أما الفاء، فتلغى حالة التمهل وتدل على حدوث حدث فى أعقاب الآخر كأنه ينتظر ذهابه، لذا قال شاعرنا: «فعدنا، والعود هنا غير أحمد»، فقد «كنَّا» ولكن «أبت حدق الواشين أن يصفو الهوى» فعدنا، ولا يحكى دقائق هذه العودة البائسة إلَّا صورة، تغنى عن كثير من التفاصيل، كان شاعرنا وصاحبته فى صفائهما كأنهما أيكة، ملتفة الأغصان، وارفة الأوراق، ممتدة الظل، ممتعة، مريحة، طيبة النسمة، ثم هبت ريح على غصنين منها فانتزعت منها الورق الأخضر، صورة موحية، قوية، تقوم على المجاز الذى يغنى عن كثير من الحقائق .

الشاعر الذى بين أيدينا، شاعر يخلط الحقيقة بالخيال، ويقفز من الواقع إلى المتصور، ومن الحاضر إلى الماضى، ومن المتعة إلى الحرمان، ويبدل فرشاة الألوان بمختلف الألوان بحيث لا يظل المتلقى بعيدًا عنه .

إنه يتذكر زورة من زوراتها له، كان عليه أن يخاصم الليل، فلا ينام فيه، ويعادى كوكب الصبح والفجر، فحبيبته محاصرة بعيون الوشاة، المدججة حولها، وتتحين الوقت المناسب للخروج إليه، فالصبر هنا جميل، ونراه يجد لذة فى وصف محاولة الحبيبة التخفى، والتوقى، وكأنها ظبية، تتلفت حولها ترقب ولدها بين الحين والحين، وكلاهما مذعور، هى والظبية خشية العيون، وعيون الرقباء لا ترحم، فنراها لا تسرع فى خطواتها، فالخلخال فضَّاح، وإن دعاها هو فماذا تفعل برائحة عطرها الذكى، إذًا، ليس أمامها إلَّا أن تسير على مهل، وتخطو بحذر، وتتجنب كثرة السؤال، وتخادع من ينخدع، وتدعى أنها فى أمر خطير، وما كان الأمر الخطير إلَّا الحبيب .

(١) البيت فى قصيدة مدح بها يزيد بن مزيد، فى ديوانه: ١ / ٣٠، وقال عنها ابن المعتز: قصيدة جيدة طويلة، عجيبة، وعلق على بيت « موف على مهج»، وهى كما قلنا مشهورة . انظر طبقات الشعراء لابن المعتز ص٢٣٥، تحقيق / عبد الستار أحمد فراج، ط / دار المعارف بمصر، سلسلة ذخائر العرب رقم (٢٠)، الطبعة الرابعة .

لقد أرهق حدق الواشين هذين الحبيبين، وكلفاهما من أمرهما عنتًا، وكل ما صدر عنهم يعلمه شاعرنا حق المعرفة، فلم يفاتح أحدًا فى قصتهما، وآثر أن يشكو للبدر، فالبدر أوفى، ولن يفشى له سرًا، أو يختفى ويتركها فى الظلام، فالقسوة من الإنسان، ألم يناجيه يحسبه هى، وينظر إليها وكأن الدنيا أضاءت، والظلمة بادت ؟

لقد ظل هذا اللقاء طوال الليل، الشجر يحنو عليهما، والبدر يرعاهما، والأنجم تبتعد على استحياء، إلى أن ودعهما الظلام، وانكشفت الضياء، وانصرفت الحبيبة، وبقى شاعرنا وصاحباه، يقدمان له ما يشرب، فيخبرهما أنه قد ارتوى من عينى صاحبته ما يغنيه عن الارتواء .

أقول : لم يكن الإيقاع الصوتى وحده هو سر روعة هذا المطلع، بقدر ما كان عاملًا يسانده غيره من الأساليب البلاغية، والمعروف أن الأساليب البلاغية ليست هى البلاغة بقدر ما هى سبيل إلى تحقيق البلاغة، إذا كانت ذات معنى جيد، مختار لها المكان المناسب، ممتزجة مع نسيج موضوع المقطع فى القصيدة، والقصيدة برمتها .

وصريع الغوانى شاعر فنان على درجة عالية من رهافة الحس، مغرم بالجمال، يحققه ويسعى إليه، بينه وبين الألفاظ العربية مودة، وتآلف، يفهمها ويربط بينها وبين غيرها، بحيث يسمح لها أن تفرز كل إشعاعاتها، والكلمات عنده حمَّالة معانٍ تضىء فى تركيب لغوى، وتخفت فى تركيب آخر، المهم عنده المضمون الجديد، واللفظ الرشيق، والأسلوب البليغ .

نراه فى البيت الرابع يحكى أنه وحبيبته بعد أن كانا «أليفى لذة، شمل صفوة، حليفى صفاء» عادا «كغصنىْ أيكة كلما جرت لها الريح ألقت منهما الورق الخضرا»، فالتشبيه هنا نتيجة حتمية لمحاولات «حدق الواشين»، فالمشبه هو وصاحبته، والمشبه به غصنا أيكة «كلما جرت لها الريح ألقت منهما الورق الخضرا» وليس من فراغ أن يشبه الصريع حبهما بالأيكة، والعرب تفهم معنى الأيكة، وقيمتها، وأهميتها فى حياتهم، والحب تحول إلى معنى مرتبط بحياة الناس، وحاجتهم إليها، ثم كان هو وحبيبته «غصنين فى هذه الأيكة» يستظل الناس بهما كلما اشتد القيظ، وليس بعيدًا أن يكون الغصنان محملين فاكهة وخيرًا مما يشبع الإنسان أو الطير، وتأتى الصورة التشبيهية بعد التفصيل السابق عليها «أليفى لذة»، ولاحظ معى أن «الريح» المضروب بها المثل مجاز للواشين، و«الخضرة للورق» مجاز للحبيبين، ومنهما يتحقق الطباق بين فداحة تدبير الواشين، وروعة ما داسوا عليه بالأقدام .

لا يهمنى هنا نوع التشبيه سواء «تشبيه مفرد بمفرد أو مفرد بمركب»، أو مركب بمفرد، أو تمثيلى، أو مجمل أو مفصل، أو مبتذل، كما يحكى القزوينى فى كتابه «الإيضاح»[1]، بقدر ما يهمنى قيمة

(١) انظر، الإيضاح فى علوم البلاغة للقزوينى ص ٣٦٤، تحقيق / محمد عبد المنعم خفاجى، ط / دار الكتاب اللبنانى، الطبعة الخامسة، ١٩٨٠م .

الصورة التشبيهية فى اختيارها دون غيرها، وما فعلته فى مكانها، وكان من الممكن أن تكون مجازًا أو كناية ولكن هندسة بناء الفكرة، وعمود القصيدة اقتضى أن يكون تشبيه ولا شىء غيره .

ويردف الصريع تشبيهه هذا بكناية، ويضيف إليه كناية أخرى، وذلك فى قوله:

وزائــرة رعــت الكــرى بلقائهــا وعاديت فيها كوكب الصبح والفجرا

من أجلها، روّع الصريع النوم، ومن أجلها كره بوادر الصبح والفجرا، من أجل أن يظل سهران ينتظر نجاح صاحبته من مغافلة «حدق الواشين» لتصل إليه، ولاحظ معى أنه حين يتحدث عن صاحبته يطلق عليها المجاز «وزائرتى» وكان من الممكن أن يطلق عليها: صاحبتى، أو امرأتى أو حبيبتى، ولكنه آثر أن يطلق عليها أبرز ما يهمه فيها، أنها كسرت قفل الرتاج الغليظ الذى أحكم إغلاقه أهلها والمجتمع كله، وزائرته، فالزيارة هنا فى هذا المجتمع المتشدد عمل جرىء، عظيم، بطولى، ويقول لنا الشاعر: أنه «راع الكرى»، أى: ناضله، وكافحه بل عاركه ليظل مستيقظًا فى انتظار هذه التى ضحت بحياتها لتصل إليه، واختار «الكرى» ولم يقل «النوم» فالنوم له ميعاد، وله سلطان على النائم، وله قوة لا تقاوم، وبالرغم من ذلك من السهل على المرء أن يقاومه، أما «الكرى» فشىء يتسلل إلى العين بهدوء وخفة، ويستولى على الأجفان دون أن يدرى صاحبها، فلا يجد نفسه إلّا وقد استسلم لغفوة أقوى منه، لا يصلح معها أية مقاومة، وهذه التى راعها الشاعر خشية أن تضيع عليه متعة لقاء الزائرة، فليس فى كل مرة تسلم الجرة، إذًا، هى كناية بالمجاز «رعت الكرى»، وتضاهيها كناية أخرى بالمجاز حين عادى كوكب الصبح والفجرا، وكره مجيئهما .

ويلجأ الصريع إلى تشبيه آخر، يختذل به كلامًا كثيرًا، ويربط به حديثه فى أول بيت فى المطلع «وساحرة .... ما تحسن السحرا»، فهى لا تحسن السحرا، ولكنها تحسن الانفلات من أعين البصاصين، إنها تأتى على حذر شديد، لكى تؤمِّن طريقها من أحدهم يلتقى بها صدفة، وكأنها " ظبية تتلفت بين الحين والحين، تراعى صغيرها خشية الذئاب، تشبيه مشحون بالأمومة، والخوف، والحذر، والحب، والفداء مهما كان الثمن، ولاحظ أنه ضرب مثلًا . بالظبى، فحبيبته ظبى، والمشبه به ظبى كذلك، ليست بقرة وحشية أو أتان، أو حمار وحشى، أو ثعلب، إنما هى ظبية تصنع صنيع ظبية لتصل إلى حبيبها.

وقد حرص الشاعر أن يذكر جانبًا من وسائل صاحبته للتخفى، فأقبلت على ما تحرص كل فتاة أن تتباهى به، وهو الخلاخيل والعطرا، فأخفت الخلاخيل وخففت العطر، فهما من حق صاحبها، وليس عليهما أن يفضحاها .

ويعود الصريع إلى الكناية بالمجاز حين يتوجه إلى البدر يحكى له حبه، وشوقه وخوفه على من تضحى من أجله، هذه كناية عن لهفته إلى رؤياها، وخوفه على سلامتها، والمجاز فى «أسِرُّ»، ومثلها «أناجى» أناجى البدر أحسبها البدر، وهذا تشبيه فى صورة مجازية كناية عن شدة حبه لها.

ثم يكمل الشاعر حديثه قائلًا:

خُذاهـا فأما أنت فاشـرب وهاتها لأسـقيـهـا هـذا معـتَّـقـة بكرا

وهات اسقنى من طرفها خمر طرفها فإنى امـرؤ آليت لا أشرب الخمرا

وفى هذين البيتين اللذين يختم بهما جانبًا من المطلع الغزلى من القصيدة لينتقل إلى بقية القصيدة فى التغزل فى الخمر، لقد فاجأنا صريع الغوانى بما لم يكن فى الحسبان، بقوله: خذاها، اكتشفنا أنه لم يكن يخاطب نفسه فى مطلع القصيدة، وإنما كان فى مجلس شراب مع صديقين له، وكان يخاطبهما فى قوله فى أول بيت «وساحرة العينين ما تحسن السحرا، وأنها تواصله سرا وتقطعه جهرا»، وأن خاتمة الحديث مجىء بزوغ النهار بعد ليلة لا يتكرر مثيلها فى المتعة، وأن هذين الصاحبين بعد استمتاعهما بحلو الحديث قدما له كأسًا، فقال لهما:

خذاهـا فأما أنت فاشـرب وهاتها لأسـقيـهـا هـذا معـتَّـقـة بكرا

فأحدهما مأمور بأن يشرب كأسين، أحدهما كأس الصريع، أما الصاحب الآخر فسيقدم له الصريع كأسًا أخرى معتقة بكرًا، وحين قالت عيناهما: وأنت ؟ قال:

وهات اسقنى من طرفها خمر طرفها فإنى امـرؤ آليت لا أشرب الخمرا

إنها امرأة تُسْكِر بسحر عينيها، وفى هذا ما فيه من الكفاية، لقد فاجأنا الشاعر، وغيَّر من تصوراتنا، وألزمنا أن نقرأ المطلع من جديد، بفهم جديد .

مقاطع الخمر:

نلاحظ أن أدوات الزينة التى تستخدمها المرأة، فى وجهها وذراعيها وسائر ملابسها لا تتجمع فى مكان واحد، فيضيع بريقها، ويخبو يهاؤها، وتكون مدعاة للسخرية منها، كذا أدوات البلاغة من تراكيب لغوية فنية، وصور، وإيقاعات، وأساليب غير إيقاعية، إذا حرص الشاعر أن يحشرها فى مقطع واحد أثقلت القصيدة، وأماتت روحها .

ومن ثمَّ، لا يتوقع البلاغى أن يراها فى مقطع واحد من القصيدة، أو بين البيت والآخر، فيشعر أنها جاءت عمدًا، جاءت لذاتها، وليس لخدمة المعنى، وحاجته الماسة إليها .

والعلاقة وطيدة بين المرأة والخمر عند شاعر كصريع الغوانى، المرأة تشعل وجدانه فيسكر، وتتأبَّى عليه فيسكر، وتواصله فيسكر، وتهجره فيسكر، ليقع فى حب غيرها، قدرٌ يلازمه، وليظل يعزف على قيثارته، يمدح ويهجو، ويرثى ويتغزل، إلى أن تأتى عوامل تدفع به إلى الزهد فى متاع الحياة، فيعزف أشعارًا ليست فى حرارة أشعار ماضيه، ولكنها تنتمى إليه بصلة .

والمتأمل لشعر الخمر فى الأدب العربى، يلحظ أنها تنتشر فى الديارات فى أطراف المدينة، ولها طقوس تُراعى، ومواعيد محددة، ومجلس شراب، وجوارٍ من الفتيات المدربات على إغراء

الشاربين أن يعُبُّوا كئوسهم، ويطلبوا المزيد، وعادة ما يقدم لهم كئوسهم شاب له قدر من الخنوثة، والملاحة، والاستجابة للمداعبة، وهنا يعلو صوت المزاهر وأصوات الغناء، وترديد المقاطع حتى تصرعهم خمرهم فينامون فى أماكنهم إلى مطلع النهار .

والخمر فى شعر الخمر تغرى الشاعر أن يصف المجلس بدقائق ما فيه من أبخرة، وأبسطة، ومفارش، ومساند، وموائد قريبة من الأرض، حيث يجلس الشاربون، أما هى نفسها فيتفرغ لها الشاعر، فيصف أطوار حياتها حيث عنبا معلق العناقيد على الأغصان، ويصاحبه مرحلة إثْر أخرى حتى وصلت إليهم وصبت فى كئوس، ولها فى الكئوس حياة، وأطوار، إلى أن يحتسيها الشاعر فيصف ما حدث له، وليس وحده فى المضمار، فحوله بقية الصحبة، وكل منهم له حال من السكر تستدعى الوصف، وبينهم الساقى وما أدراك ما الساقى ! والجوارى المدربات، واللهو المباح وغير المباح، والعبث، والضجيج، وتداعى الأحلام والآلام، وفجأة يخيّم السكون التام احترامًا للشراب، إلى أن يشقه أحدهم فيعود الهرج والمرج كما كان، أما صاحب الحان فعادة ما يكون نصرانيًا أو يهوديًا .

ونلاحظ أن صريع الغوانى العاشق للمرأة، المتفنن فى وصف الخمر قد مزج بينهما، فطرح من صفات المرأة على الخمر، وعامل الخمر على أنها امرأة لعوب، والنماذج بين أيدينا .

ومانحـةٍ شُرَّابهـا المُلْـكَ قهـوة ... مجوسية الأنساب مُسلمة البعل[1]

ربيبـة شمسـ لم تُهجـن عروقُها ... بنارٍ ولم يُقطع لها سَعفُ النخل[2]

(ق ٣ / ٨ ، ٩)

وصريع الغوانى العاشق للمرأة، المغرم بالخمر، لا يفرق بينهما كثيرًا، المرأة خمر فى كأس، والخمر فتاة لعوب ذات أصول عريقة، يقول فيها:

وقهـوةٍ من بنـات الكَـرم صافيةٍ ... صَهْبًا يهوديةٍ أربابها العـربُ[3]

تُنمى إلى الشمس فى إغذائِها ولها ... من الرَّضاعة فى حرِّ الهجير أبُ[4]

حمراء إن برزتْ صفراء إن مُزجتْ ... كـأنَّ فيها شـرارَ النـار يلتهبُ

(ق ٣٢ / ١٩ – ٢١)

---

(١) إنها تجعل شاربيها يتخيلون أنهم ملوك، مجوسية الأنساب أو الأصهار: أى أنها تربت ونمت فى أرضهم، فصاروا أصهارًا لها، وحين خطبها الشاعر، صار وليًا لها، قد دفع ثمنها ليشربها .

(٢) هذه الخمر قد غذّتها الشمس، وهى ما زالت عنبا، ولم تطبخ على نار، وليست تمريّة فيقطع لها سعف النخل، والسعف: هو أغصان النّخل، واحدته سعفة .

(٣) صهبًا: ذات اللون الأصفر الضارب إلى شىء من الحمرة والبياض، يهودية من مزرعة أصحابها يهود، وأربابها عرب: الذين اشتروها وعصروها .

(٤) تنمى إلى الشمس: تنسب إلى الشمس، فى إغذائها: فى تربيتها .

ويقول عنها أيضًا :

أماتــت نفوسًــا مــن حيــاة قريبة ... وفاتت فلم تُطلب بتبل ولا ذحل[1]

شققنا لهــا الــدَّنَّ عَيْنًــا فأسْبَلَت ... كما أسبَلت عينُ الخريدِ بلا كُحْلِ[2]

(ق ٣ / ١٧، ١٨)

ويخاطب صديقيه:

إذا شئتمــا أن تسقيانــى مدامــةً ... فلا تقتلاها كــلُّ ميتٍ مُحــرَّمُ[3]

خلطنــا دمًــا مــن كوْمــةٍ بدمائِنا ... فأظهر فى الألـوان منا الدمَ الدمُ[4]

(ق ٢٢ / ٢٠، ٢١)

ويحكى عنها:

لقــد كدت مــن حبّ خمــر البَلـ ... ـيخِ أن أجعل الشام أهلًا ودارًا[5]

(ق ٢٤ / ١٢)

إيقاع مقاطع الخمر :-

ليس لمقاطع الخمر إيقاع صوتى خاص بها، ولكنه يأتى عفوا، استجابة لتدفق المعنى، وترابط الصورة، وبراعة الصريع فى رسم لوحاتها، إنها لوحات مستقاة من المعايشة، والشغف، والهوى الصادق للدِّنان وما فيها، ومن يبيعها، ومن يملأ كئوسها، ومن يغنى لها، ومن يحل الإزار، إزار الحياء .

أليس القائل :

أديرا علــىَّ الــراحَ لا تشربا قبْلى ... ولا تطلبا من عند قاتلى ذَحْلى[6]

(ق ٣ / ١)

---

(١) أماتت نفوسا من حياة قريبة: كأنهم إلى وقت شربها أحياء، ثم سكروا فكأنهم أموات، فاتت: ثم ذهبت فلم تدرك، وقد اختفت فى أعماقهم، التبل والذحل: الثأر منها، وكيف يثأرون من قاتل قتلهم وهو فى أحشائهم ؟!

(٢) () شققنا لها فى الدن عينًا: أى ثقبًا، فأسبلت: ففاضت عينها منه، والخريدة: المرأة الجميلة المحتشمة، بلا كحل: كأن دموعًا صافية سالت من عينين بلا كحل لجمالها .

(٣) فلا تقتلاها: أى لا تصبوها فى كئوس فتفور وتزيد، ودعونا نشربها وهى فى الدنان مباشرة .

(٤) هى فى الدن حمراء، وحين شربناها اختلطت بدمائنا، وتميز دم كل منا عن الآخر .

(٥) البليخ: نهر بالرقة

(٦) الذحل: طلب الثأر

والقائل:

وما العيشُ إلَّا أن أبيتَ موسَّدًا صريعَ مُدامٍ كَفَّ أحورَ أكحلِ[1]

(ق ١٦ / ١٥)

أما الإيقاع، فلكل قصيدة إيقاعها المرتبط بالموقف الذى ستلقى فيه، والشخص الذى نظمت من أجله، والأمل المنتظر من ورائها، ثم تأتى الحال النفسية التى يعيشها الشاعر، والتجارب الحياتية والفنية، والرحلة، والصحبة، ورهافة الحسّ، ثم تأتى اللغة بثرائها، ليعزف الشاعر على أوتارها، إلى أن ينتهى انصهاره فيها، فيعود إنسانًا عاديًا.

والإيقاع الصوتى فى مقطع الخمر له علاقة حميمة بفلسفة صريع الغوانى فى الحياة، فالحياة قصيرة، ولن تتكرر، فليملؤها فى كئوس، وليستمتع بالمرأة، ويلهو مع الصحبة، ويغنى، ويداعب الفتيات المتبرجات، والشيطان حولهم يزيِّن لهم الممنوع ويغريهم بالمحظور، ويشجعهم على الانفلات، والجميع فى حالٍ من الهوس.

اقرأ معى قوله:

ودارتْ علينا الكأسُ من كفِّ طَفْلَةٍ مُبتَّلةٍ حـوْراءَ كالرَّشَأ الطَّفْل[2]

وحـنَّ لنـا عـودٌ فبـاح بسرِّنـا كـأنَّ عليه ساق جاريـةٍ عُـطْـل[3]

تضاحكُـه طَـوْرًا وتبكيـه تـارةً خدَلَّجَة هيفاء ذات شوىً عَبْلُ[4]

إذا مـا اشتهيْنا الأقحوان تبسَّمتْ لنا عن ثنايا لا قصارٍ ولا ثُعْلُ[5]

وأسعدهـا المزمـارُ يشـدو كأنـه حكى نائحاتٍ بتْن يبْكين من ثُقْلِ[6]

---

(١) كف: مفعول موسَّدا، والحوراء: ذات العينين شديدى البياض فى بياضهما، شديدى السواد فى سوادهما، مما يجعل المرأة ساحرة فى جمالها، والكحلاء: التى تكحلت فى جفنيها بمهارة رائعة.

(٢) الفتاة الطَّفلة: الناعمة، اللينة، المبتلة: المكتنزة، الواضحة المعالم، الحوراء: ذات عين شديدة البياض شديدة السواد، ساحرة، الرشا: ولد الظبى إذا كبر وبدأ يتحرك مع أمه، والطفل: الناعم الجسد الطرى الملمس، المثير الالتفاتة.

(٣) وحنَّ العود: انطلقت أنغامه، فرددنا معها آهاتنا، وكأن هذه الجارية القابضة على العود، قد تمكنت من ولد الظبى، وأحكمت قبضتها عليه.

(٤) ولد الظبى والعود هنا صارا شيئًا واحدا، فمرة تضرب على الأوتار التىهى ولد الظبى فتضاحكه، وأخرى تضغط بأصابعها على الوتر الغليظ، فيصدر أصواتا هى أقرب إلى البكاء، وهذه الفتاة خدلَّجة: حسنة الخَلْق، هيفاء: ضامرة البطن، والشوى العبل: أطراف الجسد الممتلئ.

(٥) الأقحوان: نبت زهرة أصفر أو أبيض، وورقه مُسنَّن كأسنان المنشار، وهذه الجارية الضاربة على العود إذا ابتسمت فشاهدوا أسنانها كأنها أقحوان أبيض التى ليست قصارًا ولا عوجا.

(٦) وهنا ينتقل الشاعر مع ضربات الأنغام فيترك العود ويعيش مع نغمات المزمار الممطوطة التى تحاكى نواح نساء يبكين من فقد عزيز لديهم، وجارية المزمار تتجاوب مع جارية العود، فيندفع الشاربين إلى عالم آخر.

غدونا على اللــذات نجنى ثمارها ورحنا حميدى العيش مُتَّفقى الشكل[1]

(ق ٣ / ٢٣ – ٢٨)

ثم يأتى دور أدوات الإيقاع الصوتى من سجع وأضرابه، لا لإنها محسِّن من المحسنات البديعية، فضلة، بل عمدة، وُلدت مع مولد فكرة القصيدة، ثم وُضعت فى مكانها ليكتمل المعمار، لو انتزعت سقط البناء، وتهرأت أوصاله، وتتميز عن أدوات التشبيه والمجاز والكناية ....، بأنها تؤدى المعنى منغمًا، والنغمة ذات المعنى .

وسنسير مع ديوان صريع الغوانى الذى بين أيدينا، رواية أبى العباس وليد بن عيسى الطبيخى الأندلسى (ت ٣٥٢هـ)، وهى ليست كاملة، ولا ندرى تسلسل القصائد، ولا الظروف التاريخية التى سيطرت عليها، وكل ما فيها أنها مرتبة ترتيبًا هجائيًا، يشهد الرواة أن ما فى الديوان من قصائد هى لصريع الغوانى، ففيها روحه، وأساليبه، ومفردات الخمر والغزل والمدح والهجاء والرثاء المندثرة فى كثير من الكتب والمراجع .

وأول ما يلقانا من إيقاع ذلك الإيقاع الصرفى القائم على كلمتين متتاليتين على وزن واحد مسجوعتين أو غير مسجوعتين[2]، فى حال عصر العنب ليمتلئ بخمره الدن الذى أعد لاستقباله، وما إن يسقط فى الدن حتى يفور فيزيد، فيغطى بغطاء يحكم غليانه فلا يسيل على جانبى الدن . وما إن شاهد شاعرنا هذا المنظر انطلق قائلًا:

تجيشُ فَتُعدِى جَوْهر الحَلْى خِدْرَها وتُغْضِى فَتُعْدِى نكْهَةَ العنْبَرِ الخِدْرا

(ق ٤ / ١٤)

لقد تحول الدَن – ذلك البرميل الصغير – فى خيال شاعرنا إلى خيمة، خِدْر، يصون المرأة التى بداخله من العيون الجريئة، ولكن فوران الخمر قد غطى ستار الخدر بالزَبَد كأنه حبات لؤلؤ، إذًا فستار خدر المرأة قد زين بحبات لؤلؤ مصدرها خمر، وحين يهدأ الفوران تنطلق منه رائحة عطرة تفوق رائحة العنبر، أى أن الخمر فى فورانها لؤلؤ، وفى هدوئها عنبر، لا ندرى: أخمر هى أم امرأة، كلاهما لؤلؤ، وكلاهما عنبر .

صورة عمادها الحركة، تراقبها عين مغرمة، عَطْشَى، فقامت على المقابلة، الخمر «تجيش» ثم «تغضى»، وهى فى كلتا حاليها «تعدى»، مرة تملأ غطاءها لؤلؤًا منثورًا، وأخرى تغمره برائحة العنبر، والإيقاع تولَّد حين استخدم الشاعر الفعل، أى تنتشر أو تملأ أو تفوح، ولازم غليانها فقاقيع بيضاء، ولازم هدوءها عنبر منتشر، الفعل واحد، والخير لا ينقطع، إن وزنه الصرفى واحد، لكن دوره قد

(١) غدونا على اللذات: بمختلف أصنافها، ثم انصرفوا يجمعهم شعور الرضى والسرور، واعتناق الحياة، لا يختلف منهم أحد فى رضا عن صاحبه .

(٢) انظر كتاب «فنون الإيقاع فى شعر شوقى» د . منير سلطان، ص ٤٧٥ – ٤٨٨، ط / منشأة المعارف .

اختلف باختلاف حالْ الخمر فى تدفقها، وفى سكونها، ونلاحظ معًا دور حرف العطف «الفاء» «تجيش فتعدى» و«تغضى فتعدى»: ترتيب مع التعقيب، بلا تراخ ولا مبيت فى الدن، مع ملاحظة أن العنبر ليس بأقل قيمة وقدرًا من الحلْى المجوهر، ومصدر كليهمًا واحد، خمر اختلطت فى عين الشاعر بامرأة حسناء .

وتتكرر ظاهرة «الإيقاع الصرفى» فى القصيدة نفسها، فى المقطع الخمرى، يقول :

أنـاخَ عليهـا أغـبرُ اللـونِ أجوفٌ فصارت له قلبًا وصار لها صدرا[1]

(ق ٤ / ٢٠)

وقوله:

صفراءَ من حلْبِ الكروم كَسَوْتُها بيضاءَ من صَوْبِ الغُيُومِ البُجَّسِ[2]

ومثلهما قوله:

يـا رُبَّ خِدْنٍ قـد قَرَعْـتُ جَبينَهُ بـالـطَّاس والإبـريـقِ حتى مالا
أنهَضْتُـهُ مـن بَعْـدِ مـا أَسْكَرْتُـهُ فمشى كَـأنَّ بـرجلـهِ عُـقَّـالا[3]

(ق ٢٧ / ١٣، ١٤)

ومع الطباق الموقع، ذلك الطباق الذى يجمع إلى المعنى ونقيضه، اتفاق آخر حرفين فى الكلمتين المتقابلتين، فتضاف إليه ميزة عن قرينه «الطباق العارى من الإيقاع». وحياة صريع الغوانى صورة من طباق يمشى على قدمين، فهو يستبيح شرب الخمر وهى محرَّمة، يفجر مع الجوارى وهنَّ محرمات، ينفق أمواله بإسراف لا يبقى على شىء ومَنْ يعول أولى بها، فإذا قد تزهَّد فى آخر أيامه، فبعد أن طفح الكيل، وهدأت شِرَّة الشباب، وعاد العقل إلى الصواب .

أليس القائل :-

قد كان دَهْرى وما بى اليوم من كِبَرٍ شُربَ المُدام، وعزْفَ القَيْنَةِ العُطُلِ[4]
كم قد قَطعتُ وعـينُ الدهرِ راقدةٌ أيامهُ بالصِّبَا فى اللَّهوِ والجَـذَلِ[5]

(ق ١ / ١٢، ١٤)

---

(١) أناخ: غطى، ويقصد بأغبر اللون أجوف، الدَّن، فصارت فى داخله كالقلب له، وصار هو حولها كالصدر لها، والإيقاع الصرفى بين «قلبا» و«صدرا».

(٢) صفراء: أى حمراء فى لونها، كسوتها: أى مزجتها بنطفة: أى بماء صافٍ من السحاب المنسكب، وأَنَّثَ بيضاء صفة للنطفة، والبجس: المنسكبات، والإيقاع الصرفى بين «الكروم والغيوم»، و«حلْب وصوْب»، بينهما سجع .

(٣) العُقَّال: داء ينقبض منه عرقوب الدابة، وانظر، ق ٥٧ / ٦، ق ٢٠ / ٤

(٤) القينة: الجارية، والعطل: التى ليست بحاجة إلى حَلْى يزينها مكتفية بجمالها

(٥) راقدة: غافلة عنى لا يؤذينى، والجذل: الفرح

وطباق الخمر الموقَّع وغير الموقع عند صريع الغوانى يثبت ويحقق الكمال بين الحالين المتناقضين، فليس لها شر ينقلب إلى خير، أو قبح ينقلب إلى جمال، فهى فى حالى التناقض خير مطلق، وجمال لا قبح، ومتعة ولذة لا يداهمها ندم .

يصف نهاية ليلته مع صحبته بعد مجلس الشراب قائلًا:

غدونا على اللـذات نجنى ثمارها ورحنا حميدى العيش متفقى الشكل

(ق ٣ / ٢٨)

غدونا: تجمّع، وعزم، وإصرار، وفرحة، بين الرفاق قد اتفقوا أن يلتقوا جميعا، التقاء رجل واحد حول الجاريات العازفات والساقى الذى يفوقهن جمالًا، والخمر التى هى أمل الشاربين، وفى نهاية الليلة، وبعد ليلة شرب، وقصف، وكأس، ومجون «راحوا» وكل منهم فى حال من الرضا والمتعة لا يضاهيه فيه أحد من الشاربين، وكل منهم يترنح، ويصلصل، ويتمثل الأمثال، وينظم الأشعار، ويطوّح بذراعيه، وقد يقع على الأرض وقد عجزت قدماه أن تحملاه، غدوا وكلهم أحلام، وراحوا وكل منهم يشعر أنه ملك، وبقية خلق الله عنده عبيد .

ويرد صريع الغوانى المعنى نفسه قائلًا:

هل العيشـ إلَّا أن أروح مع الصِّبا وأغدو صريع الراح والأعين النُّجْلِ

(ق ٣ / ٣٥)

ويحكى لنا محاولة مقايضة الخمَّار فى شراء خمر هو ضنين بها، حريص على ألَّا يبيعها، وكانت التجربة قاسية، والتحدى قاس على صريع الغوانى، فقام بإغرائه، ومساومته فى رفع الثمن حتى يفرج عنها، وهو مدرك أن السُّكَارى يموتون شوقًا إليها، حتى لان، وفاز الصريع بالكأس .

يحكى ما حدث بينه وبين الخمَّار:

بعثـتُ لهـا خُطَّابَهـا فأَتَـوْا بهـا وسُقْتُ لها عَنْهُم إلى رَبِّها المهْرا

وما زالَ خوفًا منهُـمُ فى جُحُودِها يُـقَـرِّبُـهُـم فِـتْرًا ويُـبْـعِـدُهُـم شِبْرا

إلى أنْ تَلاقوْهـا بخـاتمِ ربِّهـا مخـدَّرةً قد عُتِّقتْ حججًا عشرا

(ق ٤ / ١٦ – ١٨)

يتميز الطباق الموقَّع بين يقربهم ويبعدهم، وفترا وشبرا، أنه يجسد حرج الموقف الذى خاضه هؤلاء السُّكارى، ورئيسهم الصريع، ولو كانوا يجهلون قيمة هذه الخمر التى عرفوا أخبارها من الجوارى والساقى لتناسوا الموقف وقبلوا بصنف آخر ليس فى ندرة هذه الخمر، ولا فى عراقة منبتها، وهذا ما جعل شوقهم يغلبهم، وعنادهم يحرجهم، وتصميمهم تثور كرامته، فسخنت

المعركة، وهنا طرح التصميم على وصف الخمر ثوبًا من المغالاة، والصراع من أجل الحصول عليها، لقد تحول المشترون الذين بعث بهم الصريع إلى خطَّاب، وتحول الثمن إلى مهر، والخمر نفسها إلى فتاة جميلة مخبأة وراء الخدر، تتلصص من ورائه لتعرف من سيغلو فى ثمنها ولا يدعها فى قبضة غيره، إن صاحبها يحاورهم، ويطمع فيما معهم، ويستغل حاجتهم الاستغلال كله، والخمر أو تلك الفتاة تنتظر النتيجة، موزعة بين البقاء أسيرة لهذا الخمَّار، وبين البيع للخطَّاب، فأمعاؤهم حياتها . لقد ظلت حبيسة الدّن من السنوات عشرًا، وآن لها أن ترى الدنيا .

فن الطباق هنا لم يأت زينة، أو محسِّنًا بديعيًا، بقدر ما جاء ضرورة ملِّحة لتكتمل الصورة، وأبدع ما فيها أن الشاعر طرح على الخمر مفردات الفتاة البكر، فالمشترون خُطَّاب، والثمن مهرٌ، والخمّار يضن بها منتظرًا أفضل الخطَّاب، وحين اشتراها الصريع جاءت بخاتم ربِّها، وخدَّرة، كأنها فى موكب زفاف، تنتظره كل فتاة بكر .

وفى القصيدة نفسها، والمقطع الخمرى نفسه يصور الشاعر فرحته بلقاء عروسه، التى دفع فيها أغلى مهر، إكرامًا لها، ولأصحابه المشتاقين لشربها .

يقول إن:

قلـوبُ النَّدامى فى يديْهـا رهينةٌ يصيدُونَها قَـهْـرًا وتقتُلهم مَكْرا

(ق ٤ / ٢١)

هم يصيدونها قهرا، فصارت مِلك يمينهم، وطوع أمرهم، ولكنها ليست مغلوبة على أمرها، فسلاحها قائم فى ذاتها، وهى فى أمعائهم، إنها تقتلهم بالسُّكر اللطيف، والعبث الظريف، فيغيبون عن وعيهم .

إن وصف صريع الغوانى للخمر يكشف عن خبرة واسعة بها، وبشربها، وأحوال العاشقين لها، وبمجالسها، وقواعد انتظارها، والجوارى، والأغانى، والكئوس، والغلمان، وسلوك اللاهين والمُجَّان، حتى تختبئ فى أمعائهم، فيقومون مترنحين .

يقول واصفا الخمر حين تُمزج:

كأنمـا ضُمِّنَـتْ مِسْـكًا يفـوحُ به أو عنبَرَ الهند أو طيبًا من السَّخَبِ[1]

يـكادُ أن تتلاشى كُلَّمـا مُزجَتْ فى الكأسِ لولا بقايا الريح والحَبَبِ

مُميتـةٌ لهمـوم القلـب محييـةٌ للبشرنافيةٌ للفكر والـوصـب[2]

(ق ٢٨ / ١٢، ١٣، ١٤)

(١) السَّخب: حبُّ القرنفل

(٢) الوصب: المرض، والشعور بالوجع، وانظر كذلك: ق ١٢ / ٥، ق ٢٧ / ٢٦، ق ٥٧ / ٣

والدارس لشعر مسلم بن الوليد، صريع الغوانى، يلمس إلى أى مدى رهافة حس هذا الشاعر، وإحساسه الواعى بالكلمة، وتاريخها، وتطورها، وطاقاتها، يعرف كيف يختارها، وكيف يوظفها، وكيف يضعها فى تركيب فنى يساعدها على إبراز جمالها، صريع الغوانى يتعامل مع أذن المتلقى، وعقله، والجمال، فمجلس الخمر يعيش فى مهرجان الكلمة «الكلمة المضحكة، والكلمة الموحية، والكلمة الرشيقة، والأغنية، والموسيقى، كل ذلك فى صحبة الخمر العتيقة، لذلك نراه يتعامل مع فنون الإيقاع بحساب، كيف يختارها، وماذا يريد منها ؟

إذا تركنا الطباق الموقع نجد أنفسنا أمام المشاكلة، وهى الكلمة التى تتردد فى العبارة مرتين مع إمكان استبدالها فى المرة الأخرى بغير الذى يؤدى معناها نفسه، ولكنها تكررت بدليل الإيقاع الناتج عن التردد، فضلًا عن أنها تضيف معنى جديدًا على معناها فى المرة الأولى، وذلك من خلال سبك العبارة، والقصد من التكرار، والإعادة، استجلاب النغمة نفسها، واستبقاء أثرها فى الأذن.[1]

فالكِبْرُ: الغطرسة، والترفع، والتعالى، والخيلاء، والبيت الوحيد الذى لدينا فى مقاطع الخمر التى وصلت إلينا قوله:

إذا مـا تحسَّاها الحليـمُ أخو النُّهى أسَـرَّ بها كِـبْرًا، وأبـدى بها كِـبْرا

(ق ٤ / ٢٣)

فهذا الشارب العاقل المتزن، الوقور، ما إن شربها حتى أخفى أمرها عن المحيطين به، حفاظًا على مكانته بينهم، ولكن ما إن سرت فى عروقه، واستقبلتها معدته، وصعدت إلى عقله حتى هجر حلمه، واتزانه، وهجره ووقاره، وصار رجلًا غير الرجل، ذا سلوك غير ما تعودوا منه، انطلق يعربد، ويبدى ما كان يخفيه، وبقدر ما مارس كبرا حين شرب، أقدم على كبر حين سلبت عقله، وقد لعبت المشاكلة هنا دورًا رائعًا، وركيزة الصورة أن الشارب هنا «أخو النهى» وضبط النفس، وكان قويًا فى إرادته ف «أسرَّ» أمره، وحينما شرب، «أبدى» ما يجب أن يُسْتَر .

ومثلما عزف شاعرنا على الكلمة المفردة، وأخرج منها إيقاعًا صرفيًا، وطباقًا موقّعا، ومشاكلة، استخدم الجملتين المتتاليتين المتوازنتين توازنًا إيقاعيًا اللتين قد يتحقق لهما السجع، وقد لا يتحقق، وهذا ما يطلق عليه «الازدواج»[2].

يصف الخمر قائلًا:

وقهـوةٍ من بنـات الكـرم صافيةٍ صهبا، يهوديةٍ أربابها الـعـربُ[3]

---

(١) انظر: فنون الإيقاع فى شعر شوقى الغنائى، د / منير سلطان ص ٤٤٨ وما بعدها، ط / منشأة المعارف بالإسكندرية .

(٢) انظر فنون الإيقاع فى شعر شوقى، ص ٥٤٤ وما بعدها .

(٣) صهبا: هى صهباء، وخففت الهمزة للوزن، والأصهب: ذو اللون الأصفر الضارب إلى الحمرة والبياض، ويهودية: زارعوها يهود، وعاصروها عرب .

تُنمى إلى الشمس فى إغذائها ولها من الرضاعة فى حر الهجير أبُ[1]
حمراءَ إن برزت صفراءَ إن مزجتْ كـأن فيها شـرارَ الـنارِ تلتهبُ[2]
(ق ٣٢ / ١٩ – ٢١)

هذه الحمراء الصهباء، والتى جمعت بين الحُمرة والصُفرة حين مُزجت بالماء وبغيره، فارت، وكأنها تطلق ألسنة من نار تلتهب، والجملتان مزدوجتان وكل كلمة فى الجملة الثانية تقابلها مثلها فى الجملة الأولى، ومن هنا تولَّد الإيقاع، نبع من الجملة الثانية واكتمل مع الجملة الأولى، حمراء إن بُرزت / صفراء إن مزجت، جملتان موزونتان، متساويتان، مكونتان لحنًا واحدًا، مرتبط كل منهما بالآخر، متزاوج معه .

ومثلها قوله:

وكنـا أليفىْ لـذةٍ، شمـل صفوةٍ حليفىْ صفاءٍ ما نخاف له غدرا
(ق ٤ / ٣)

وقوله:

إذا شئتُ غادانى صَبوحٌ من الهوى وإن شئتُ ماسانى غَبُوقٌ من الخمر[3]
(ق ١٢ / ٥)

الشواهد التى سقتُها هنا فى «الإيقاع» وقد اقتلعتها من مكانها، لنستمتع بمنظرها، ورائحتها، وجمالها، إنها أزهار قطفناها، وعلينا أن نعيدها إلى مكانها بين أخواتها من نباتات وفروع وأغصان، لتكتمل الصورة الكلية، وهنا سيعود للأزهار التى قطفناها جمالها الحقيقى الذى كان لها وهى فى صحبة أخواتها.

وشجرتنا المزهرة التى سنحلل أدوات جمالها، مقطع من المقاطع الخمرية، فكرة متكاملة، بداية ونهاية، وعلاقات متبادلة، وأدوار متداخلة، والاكتفاء بالوقوف على جزء من أجزائها يفقده الكثير من رونقه، ويفقد الشجرة التى انتزع منها الكثير من بلاغتها .

فى قصيدة رائية فى مدح أحدهم بقيت لنا منها تسعة وعشرين بيتًا بداية المدح، ولم يتضح لنا مَنْ الممدوح، ولا أين كان يسكن حتى يحتاج صريع الغوانى أن يخوض له البحر على متن

(١) تنمى إلى الشمس: تنسب إلى الشمس التى احتضنتها، وغذتها النضارة، وإذا اشتد الهجير: أرضعها الزارع قبل العصر، فكان لها أبًا .

(٢) نصب «حمراء» على أنها خبر مقدم لصارت الواقعة جوابًا للشرط ، أى: إن برزت صارت حمراء، وكذا إن مزجت صارت صفراء .

(٣) الصبوح: شرب الصباح، والغبوق: شرب العشىّ ، كناية عن كونه فى متعة متصلة، فى الصباح شرب وفتيات، وفى المساء شرب وغلمان .

سفينة، يبدؤها بمقطع خمرى يستغرق تسعة أبيات، ثم ينتقل إلى وصف السفينة فى عشرين بيتًا مشيرًا إلى الممدوح بقوله:

ركبنــا إليــه البحــر فــى مؤخراته فأوفت بنا من بعد بحر إلى بحر

(ق ١٢ / ٢٩)

وكان المتوقع أن يسترسل فى المدح، ولكنه انْتُزِع من القصيدة – فى أغلب الظن- لأسباب سياسية .

تبدأ القصيدة بقوله:

أديرى علــىَّ الراح ساقيــةَ الخمرِ ولا تسألينى، واسألى الكأسَ عن أمرى

كأنك بى قد أظهرَتْ مضمرَ الحشا لك الكأسُ، حتى أطلعتك على سِرى

وقد كنتُ أقلى الراحَ أن يستفزَّنى فتنطقَ كأسٌ عن لسانى ولا أدرى

ولكنــى أعطيــتُ مِقْــودِىَ الصِّبا فقاد بناتِ اللهو مخلوعَة العُذْر[١]

إذا شئتُ غادانى صبوحٌ من الهوى وإن شئتُ ماسانى غبوق من الخمر[٢]

ذهبــتُ ولم أحــدد بعينــى نظرةً وأيْقنتُ أن العين هاتكةٌ سِتْرِى[٣]

جعلنــا علامــات المــودةِ بيننــا مصايدَ لحظٍ هُنَّ أخفى من السحر[٤]

فأعرِفُ منها الوصلَ فى لين طرفها وأعــرفُ الهجرَ بالنظر الـشَّـزْرِ[٥]

وفى كلِّ يوم خشيةٌ من صدودِها أبيتُ على ذنب وأغـدو على عذر

وملتطــم الأَمــواج يرمــى عُبابُــه بجرجرة الآذىِّ للعِبْرِ فالعِبر[٦]

(ق ١٢ / ١ – ١٠)

والمقطع الذى بين أيدينا، ليس غزلًا فى الخمر، ولا وصفًا لدقائق تركيبها، ولا لهفة على شربها، وشوقًا إلى كأسها، بل، هو مقطع خوف منها، خوف من قدرتها على السيطرة على عقله،

(١) مقودى: قيادتى، الصبا: الشباب وما به من لهو واندفاع، وبنات اللهو: مفعول للصبا، ومخلوعة: تعود على بنات اللهو، وبنات اللهو: أسباب اللهو ودوافعه، مخلوعة العذر: لا تستحى من صخب .

(٢) الصبوح: شراب الصباح، الغبوق: شراب العشية، أى أن أسباب اللهو لا تنقطع، صباح مساء .

(٣) أُحدد: لم أصوب إليها النظر حتى لا ينكشف أمرى .

(٤) مصايد لحظ: أى غمزات لحظ، وجعلها مصايد لأنها يصاد بها من يحب، دون أن يشعر الآخرون .

(٥) النظر الشزر: النظرة الحادة، دليل الرفض والصد .

(٦) وملتطم الأمواج: مجاز عن البحر، والعباب: الأمواج الهائجة، الجرجرة: الاندفاع، الآذى: الموج، العبر: الشاطئ، أى أن الأمواج المرتفعة تنطلق من الشاطئ إلى الآخر من قوتها واندفاعها .

وتماسكه، والهجوم على أسراره وبعثرتها على لسانه، فتفضح غرامه، وينكشف المخبوء، فتقوم الزوبعة، شاعرنا يحب فتاة الحان، ويسعى إلى الاقتراب منها، ويشرب الكأس بعد الكأس ليعالج عذابات، ولكن الخمر نفسها التى يتخذها علاجًا من الهوى ستلقى به فى النار .

والجميل أن الفتاة التى تسقيه الكأس بعد الآخر تسأله: ماذا بك ؟ لست رجل كل يوم، أوَقعتَ فى غرام جديد ؟ ماذا حدث ؟ وما توقعتْه وجدتْه، إنه يعانى من صراع بين الكأس، وحبيبة القلب . كل منهما أقسى من الآخر، ولا يملك سوى أن ينظم أبياتًا، يبث فيها آلامه، وتريح أحزانه .

بدأ المقطع الخمرى بالفعل «أديرى»، وهو فعل أمر ليس بأمر، إنه رجاء، مرتبط بفعل نهى بعده « ولا تسالينى»، وهو رجاء كذلك، فساقية الخمر تعرف زبائنها حق المعرفة، ولها دراية بالمشكلات النفسية التى دفعت بهم إلى نهر الكأس يغرقون فيه علَّمهم يهربون من عذاب الوجد، والساقية ترى أن الذى أمامها شاعر مرهف، ينتهى من قصة حب ليقع فى غيرها، فالعذاب وقوده، ومن أحبها لا تدرى أنه يشرب لينسى، ثم ينسى فيشرب ليطفئ لهيب الحب، بلهيب الكأس، إنه يقول للساقية: «لا تسألينى واسألى»، كأنه بالطباق يوجهها إلى الطريق الصحيح، ويشوقها إلى معرفة الحقيقة وراء حال الاستغراق فى الشرب . وإن عدنا إلى فعل الأمر «أديرى» نجد أنه يصور الموقف خير تصوير «أديرى»، فهى تدور على الشاربين وقد تحلقوا حلقة كل منهم ينتظر دوره فى أخذ الكأس، وكل منهم له مزاجه ومشربه ومشكلته، وهى تعرفهم معرفة جيدة، والشىء الكثير عن حياتهم، وأسرارهم، أما شاعرنا فموضوع آخر، لذلك فهى تمنحه اهتمامًا أكثر، وتأمل أن تكون هى الحبيبة التى عذبت شاعرنا فتفوز بقصيدة عنها، وتصير ملهمته، وتدور الدائرة .

أما كلمة «ساقية» فهى من السقْى، ومن الدوران، ومن الدراية بالأمزجة، ومن أنواع الكئوس التى يفضل أن يشرب فيها هذا وليس ذاك، ومن السقى يكون الارتواء، ومن الارتواء يأتى الغزل، ويكثر العطاء، وتأتى الأرباح .

الكلمات فى الشعر لها طابع خاص، بحاجة إلى إحساس خاص، إنها ألفاظ نابعة من شاعر، يصوّر بها حياة، وفكر، ورؤية، وتجارب، وكلما ابتعدنا عن المعانى المعجمية للألفاظ اقتربنا من معايشة تجليات الشاعر، وشطحاته . فلننظر إلى كلمة «أمرى»: إنها القضية، المشكلة، الحال النفسية، متعة الحب، عذاب البعد، الانصهار فى الجمال، السعى وراء الحياة، الاستجابة لنزعات الإبداع، العزلة عن الناس، الأحلام الممتعة، والأحلام المزعجة، وطيف الخيال، وما أدراك ما طيف الخيال، العيون اليواقظ، والحساد، وإفشاء الأسرار، والقواعد والمبادئ، والمجتمع والناس، وما يجب وما لا يجب . إنه أمرٌ جَلَل، والطريق الأوحد له الكأس: الشرب، السُّكر، فقد الاتزان، والترنح والهوان، كل هذا ....، «أمرى». وساقية الكأس مَرْجُوة أن تستعرض جانبًا من جوانب هذا «الأمر»؛ لتلتمس له العذر.

أديرى علىَّ الراح ساقية الخمر

ولا تسألينى واسألى الكأس عن أمرى

كأنك بى قد أظهرتْ مضمر الحشا

لكِ الكأسُ، حتى أطلعتكِ على سرى

«أبيات الشعر فى القصيدة» مسمى عروضى، متصل بتفعيلات البحور، وحالات التأسيس والسناد والزحاف والمترادف .... إلخ، أما التجربة الشعورية التى تتحول إلى شعر فكلٌّ لا يتجزأ .

من هذا المنطلق يكون للقصيدة ضوابطها الفنية، وطبيعتها الأسلوبية، وتجاوزاتها اللغوية، ففى البيت الثانى نلحظ أنه أخَّر الفاعل «الكأسُ»، وقدَّم عليه المفعول به المضاف «مضمر الحشا»، ليس لأن المفعول أهم من الفاعل ولكن لأن «مضمر الحشا» كان أمرًا من العسير إظهاره، كان مدفوعًا فى حنايا الصدر، وجنبات الضمير، وهو الذى ستترتب على ظهوره أشياء أخرى، وتأتى «حتى» لتكشف عن المحاولات التى بُذلت للوصول إلى مكنون السر، وفى الوقت الذى قال فيه الشاعر للساقية «لا تسألينى» هداه تفكيره إلى أنه قد أسقط فى يدها، وأن الكأس قد خانته، وما بها من خمر قد فضحته، فتغيرت مشاعره تجاه الخمر التى يحبها حبًّا عارمًا، وأخذ فى الندم على الثقة العمياء التى أولاها لحبيبته الخمر .

وتتطور الأحداث ويتغير إيقاعها، ولكن يضمها إيقاع صوتى واحد ممثل فى القافية، التى التزمت فى البيت الأول أن تتكرر ؛ لتحدد المسار، «الخمر» «أمرى»، وفى البيت الثانى «سرِّى» وبعدها «أدرى» وهكذا . فالقصيدة نُظمت لتُلقى، والأذن تمجُّ فوضى الإيقاعات، وكلما كانت منضبطة استراحت لها الأذن، وتجاوبت معها النفس، على ألَّا يكون ذلك على حساب المعنى وتطور الأحداث النفسية للشاعر .

ونلاحظ أن الشاعر أطلق على الخمر كلمة «الراح»، قال : أديرى علىَّ الراحَ «وقد كنت أقلى الراح» ولم يستعمل الكلمة ذاتها مع الساقية، وتكون: «أديرى على الكأس ساقية الراح»، «وقد كنت أقلى الخمر»، وذلك لأنها قريبة إلى نفسه، لها مكانتها، فهى «الراحة» و«الروح» و«الرائحة»، و«الترويح»، وكل معنى رقيق يتناسب مع منزلتها عنده، و«الريحان». ثم يعود إلى نفسه يتهمها بالغفلة، والسذاجة، فقد كان حريصًا ألَّا يدع للخمر فرصة أن تخدعه، وتجعل لسانه ينزلق إلى الحديث عن غرامه، ورسم هذا المعنى مستعينًا بالفعل «أقلى»: أكره، أبغض، أهجر، أتجنب، أبتعد ، والآية الكريمة: «ما ودعك ربك وما قلى»[1]، فيمسك بالكأس يشكو له وجده، فيخونه الكأس فتسيل دموعه على لسانه، وتضيع كرامته بين أحبابه، ولكن لم ينجح، وقد استخدم الشاعر الفعل «يستفز» وما فيها من قوة النزع والقلع والفورة، والثورة، والانقلاب إلى الضد، وكان هو حريصًا

(١) آية رقم ٣ سورة الضحى .

على ألَّا يحدث له شيء من هذا، ولكنه حدث، بالرغم من محاولاته، وهو الملوم، فقد أسلم قياده للهو والعبث، واستجاب لمغريات اللهو، والمجون، والفتيات، والغلمان، وكئوس الخمر المترعة، والصخب، ونسى عقله، فانفلت لسانه، وانفضح أمره، على يد من خلعوا برقع الحياء، فنزعوا الستار عن الخفاء .

ثم ينتقل إلى جانب آخر من التجربة، وكأنه يبرر خطأه الذى انزلق إليه، يقول إن الأمر كان مغريًا، سهلًا، طوع إرادتى، وكأنه يقدم الدوافع التى أسقطته .

إذا شئتُ غادانى صبوح من الهوى وإن شئت ماسانى غبوق من الخمر

بدأ بحرف الشرط والجزاء فى المستقبل «إذا» وأعقبه بالإشاءة فى الصباح ثم كرره مرة أخرى وربطه بالمساء، وقام الإيقاع بدور التوازن والتكامل بين طرفىْ وقوع الحدث المرتبط بالإشاءة «إذا شئت غادانى صبوح» ويقابلها «إن شئت ماسانى غبوق»، والفرق بين «إذا» و«إن» أن «إذا» تستغرق وقتًا فى الإعداد بالمطلوب، أما «إن» فالتنفيذ مباشر، ولكنهما رهن إشارته، إذا شاء وقت الطبول وانطلق الهرج والمرج والرقص، وبقية فنون المجون، أما إن شاء فى المساء أن يستعيد ذكريات الصباح فالكئوس جاهزة.

وفى أربعة أبيات تالية يجمع أعضاء قصة حبه التى تناثرت على ألسنة الناس، ما بين شامت وشاكك، ورافض وقابل، وفاضح، وتحول الأمر إلى ذكرى من ذكريات الحب القريبة إلى قلب الشاعر .

وكانت البداية التردد على مكان المحبوبة، دون أن يلفت نظر أحد إليهما، مكتفيًا بلغة التراسل، من خلال النظرات الدافئة، المعبأة بالمشاعر الرقيقة، وعين المرأة ماهرة فى قراءة نظرات الرجل، سريعة فى ترجمتها إلى معناها، وأظهر علامة فى نظرة شاعرنا إليها أنها كانت خاطفة حتى لا يلحظها أحد، ولكنها متكررة، مؤكدة الرغبة الملحة فى التواصل، وكل هذا قد وصل بسرعة البرق إلى المحبوبة، ومن واقع التجارب التى مرَّ بها أدرك أن العين أسرع من يحمل رسالة الحب، بدلًا من الشعر، والوسيط، والحديث المباشر، وكانت النظرات رسول الغرام، وبدأت العلاقة تقوى من خلال النظرات، منها يعرف الوصل فيصل، ومنها يعرف الفصل فيبتعد .

ويلعب الإيقاع الصوتى دوره المعتاد من خلال كلمتين متطابقتين على وزن صرفى واحد، «الوصل» و«الهجر»، وكلاهما فى درجة واحدة من القوة، والجمع بين السعادة والتعاسة، وما أقصى نظراتها القاسية، الشزراء، الغاضبة، المتوعدة، وأحلى نظراتها المشتاقة المتسامحة .

لقد صار شاعرنا فى وضع صعب، لا الوصل بدائم، ولا الهجر بزائل، وكل يوم قبل أن يزورها يتمنى أن يكون حظه أسعد فينال الرضا، بدلا من صدودها وعذابه، إنه يبيت كل يوم خشية أن يكون قد اقترف ذنبًا لم يقصد إليه، ويصحو وقد أعد مبررًا يدافع به عن نفسه، وجاء الطباق بين

كلمتى «ذنب» و«عذر» المتفقتين وزنًا صرفيًا، ليجمعا شمل المشكلة التى عاشها الشاعر، وهو عاجز عن تحقيق الرضى الدائم، والبعد عن الهجر المتردد، فيهرب إلى الكأس فهو الذى سيريحه، ويقبل عذره، ويعطف على حبه، ويستمع إليه، فى شأن حبيبته هذه الجميلة القاسية، المقبلة المدبرة، التى تمسكه بيد وتدفعه بالأخرى، حتى انفضح الأمر وصار حديثًا على كل لسان .

ثم انتقل إلى وصف السفينة التى أقلَّته إلى الممدوح، ودخل فى إيقاع آخر .

إيقاع مقاطع المدح :

كلنا يحب المدح إن حقًا وإن باطلًا، ويكره القَدْح إن حقًا وإن باطلًا، ومدح الشاعر لكبار القوم، وعلى رأسهم الخليفة ضرورة للطرفين، للشاعر ضرورة مالية، وشهرة، وذيوع وشهادة تقدير، ولكبير القوم تأييد، ودعاية، وانتشار، وسياسة، كلاهما بحاجة إلى الآخر، وبقدر براعة الشاعر، ونبوغه، تستولى كلماته على ألسنة الناس، متمثلين بأبيات شعره، وبتمكن حبه فى قلوبهم، حتى لو كانت أفعاله غير ما يقال فيه شعرًا .

والشاعر المدَّاح ينبغى أن يكون مُلمًّا بحياة الممدوح، وطبيعة عمله، وعلاقته بمن حوله، وإذا كان فى منصب قيادى فى الدولة، كالخليفة أو الوزير أو الكاتب الكبير، فعليه الإحاطة بهذا العمل، وبالسياسة العامة التى تحيط به، ويعرف علاقة ممدوحه بمن حوله، صداقة أو عداوة، وعليه أن يدرك أن قصر الخليفة أو الوزير أو القائد أو الكاتب الكبير أو ما شابه ذلك، ما هو إلَّا عش دبابير، إذا اقترب منه فبحذر، وفطنة وذكاء، ويكون على وعى بأن سيد اليوم من الممكن أن يكون عبدًا فى الغد، وأن صديق اليوم من الممكن أن يكون عدو الغد .

أما العنصر النسائى فى القصور، فهو من أخطر العناصر فى حياة الممدوح، وإدراك علاقته بهنَّ أو بإحداهنَّ فرصة يتقرب بها الشاعر إلى قلب الممدوح بسهولة .

أما الأعداء والمعارك، والنتائج الحربية التى يحققها قُوَّاد هذا الممدوح، فمجال فسيح يرتع فيه الشاعر مدحًا أو هجاءً، وعندما ينهزم قائد هذا الممدوح فى معركة ما، فعلى الشاعر أن يبحث له عن مبرر، وأن يقرِّب له فرصة الانتصار، ويقنعه بأن هزيمته على يد عدوه أمر طارئ، سريع الزوال .

كل هذا وغيره، يُلِمُّ به الشاعر وهو فى ضيافة قصر الممدوح منتظرًا السماح له بالمثول بين يدى الممدوح، بالإضافة إلى الشائع والمتداول من المعارف التى يعرفها الناس، فليس كل شاعر مدركًا بكل دقائق حياة كل قصر، إلَّا إذا كان من خُلصاء الممدوح، الملازم له فى غدوه ورواحه .

هذا من جانب القصر وساكنيه، أما الدولة فلها شأن آخر، فما من دولة فى تراثنا العربى إلَّا وقامت على أكتاف دولة سابقة عليها، منذ أن حوَّل معاوية بن أبى سفيان الخلافة إلى دولة، وبناءها الدينى إلى بناء سياسى، ومن هنا تحول القرناء إلى أعداء، منهم فى الدولة العباسية الشيعة

والخوارج، والأمويون، والعرب والفرس، بل، تحولت المدن إلى أصدقاء أو أعداء، فهناك الحجاز، ودمشق، والأندلس، بالإضافة إلى بغداد وما بها من صراعات حزبية، وعرقية، وملل وأهواء ونحل . ومن هذا المنطلق نجد الحاكم العباسى يلقب بالسَّفاح والمنصور والمهدى والهادى والرشيد والأمين والمأمون، ألقاب سياسية، نُحِتت من أجل أعداء الدولة فى داخلها، ومن أجل أعدائها فى خارجها عربًا كانوا أو فُرسًا .

ويأتى شعر المدح ليصوّر قائمة المعارك السياسية، وحبذا لو كان الشاعر فحلًا، ذا صوت شعرى مُدَوٍ، فى مجتمعات ما زالت الكلمة هى حبهم الأول، حين تُلقى، وحين تُغنى، وحين تنتشر بين صفوف الناس فى كل مكان، كان شعر المدح هو صحيفة الدولة التى ترعاها بسخاء وتتمسك بها بقوة .

الذى أريد أن أقوله، إن قصيدة المدح فى التراث العربى ليست كلامًا موزونًا مُقفىً ذا معنى، وإن التراكيب الفنية فيها والصور والإيقاعات لها دور كبير فى بناء القصيدة، وليست عبثًا، أو محسِّنًا بديعيًا .

وفى محاولة إحصائية للوقوف على كثافة استخدام صريع الغوانى لفنون الإيقاع فى مقاطع المدح من خلال شرح الطبيخى الذى بين أيدينا، وليس هو كل ما نظمه الصريع من شعر، بل هو أجود ما قال ...، تبين أن الطباق الموقع وغير الموقع هو أكثرها انتشارًا، وأغزرها وجودًا، ويليه الجناس بنوعيه التام والناقص، يليهما الازدواج فالمشاكلة، فالإيقاع الصرفى .

وصدارة الطباق لمقاطع المدح فى القصيدة، يعود إلى تكوينه، فهو مقابلة بين ضدين، من الصعب أن يجتمعا فى قدرات شخص واحد، ووجودهما دليل على تفرده، وانطلق الشعراء يجمعون الأضداد للممدوح، فهو قوى ضعيف، عنيف رحيم، كريم بخيل، عَفُوٌّ صارم، واتصافه بصفة واحدة على الإطلاق لا يُعَدُّ مدحًا بل قدحًا . ثم حين يضاف إلى طرفَىْ الطباق موسيقية السجع بين ركنيه المتقابلين، يكون قد اكتسب جمالًا فى الإيقاع يؤازر جمال التضاد .

وها هو ذا يمدح هارون الرشيد – الذى وصل إليه بعد عناء – بأنه العقل المدبر لمملكته الشاسعة، والمفكر الحقيقى لقواده الشجعان، وما حققوه من نصر فإليه ينسب، وما سقطوا فيه من هزيمة فمن عجلتهم وعصيانهم أمر قائدهم هارون الرشيد .

يقول له فى إحدى مدائحه:

وَقَفْتَ على النهج الظنونَ فصرَّحتْ وأدَّى إليك الحُكْمَ كلُّ مُشرَّدِ[1]

(١) الظنون: مفعول وقفت، الظنون: ما كان يدور فى خلد الأعداء، وفى مقدمتهم الخوارج، صرَّحت: كشفت عما فى ضمائرها، والحكمَ: أى رجع كل خارج عن طاعتك .

إذا اختلفتْ أهواء قــوم جمعْتَهُم على العفو أو حدِّ الحُسام المهنَّدِ[1]
إذا انجحــروا جَلَّى بخــوفٍ عليهمُ وإن أصْحروا كانوا فريسةَ مُرْصدِ[2]

(ق ٧ / ٣٢ – ٣٤)

والطباق هنا يَسُدُّ على أعداء هارون الرشيد المنافذ، إذا جنحوا إلى حصن يستنجدون به أحاط بهم رعب من جيش هارون، وإذا جعلوا الصحراء منقذًا لهم بِحَرِّها وعطشها ووحوشها ملجأً لهم، وقعوا فى أيدى جيش هارون فريسة سهلة كأى حيوان يفترسه أسدٌ، والإيقاع بواو الجماعة وتكرارها فى فعل «أصحروا» يدل على الإحاطة بالأعداء، وسد كل منفذ للنجاة، سواءً أكان حصنًا فى الأرض أو رَمْلًا فى الصحراء .

وصريع الغوانى هنا يصف حقائق دارت بين هارون والخوارج، فيجسد روعة الشعر من جانبين، من روعة التعبير، وحقائق الأحداث، تلك التى يعرفها هارون وكل من جلس معه فى مجلسه .

ويمدح يزيد بن مزيد الشيبانى (ت ١٨٥هـ)، وكان من الأمراء المشهورين، والشجعان المعروفين، تولى بأرمينية[3] قائلًا:

الزائديــون قــوم فــى رماحهــمُ خوفُ المخيفِ وأمنُ الخائفِ الوجلِ[4]
كبيرُهــم لا تقــوم الراسيــاتُ له حِلْما وطفلهمُ فى هَدْى مُكْتَهِلِ[5]

(ق ١ / ٥٢، ٥٣)

وفى مقطع مدحى ثانٍ يصف رحلة البحر الذى خاضه من أجل الوصول إلى ممدوحه، يقول:

لطمت بخديها الحَباب فأصبحت موقَّفَةَ الـدايَـات مرتومةَ النَّحْرِ[6]
إذا أقبلــت راعــتْ بِقُنَّــةِ قَرْهَــبٍ وإن أدبـرت راقَت بقادمتَىْ نَسْرِ[7]

(ق ١٢ / ١٥، ١٦)

---

(١) أى: أن سياستك مع الخارجين عليك، هى الملاينة، وإن لم تفِد كان السيف البتار هو الحل .

(٢) إذا انجحروا: أى تحصنوا بالقلاع، وفاعل جلَّى: حكمك وتأديبك لهم، وإن احتموا بالصحراء المخيفة كانوا فريسة لجنودك.

(٣) انظر مقدمة التحقيق ص ٣١ .

(٤) خوف المخيف: أى خوف من أخاف الناس، والخائف الوجل: الخائف من الرعية

(٥) الراسيات: الجبال أى الثابتات، أى هو أرزن من الجبال .

(٦) الحباب: الموج، موقفة الدايات: أى مخططة الظهر، والدايات: إنما تكون للمواشى، واحدتها داية: فاستعارها للمركب، يقول: إن الماء قد جعل فيها خطوطًا من الخضرة، مرتومة النحر: أى فى نحرها بياض، وذلك أن أصحاب السفائن يجعلون فى صدر السفينة، إما جيرًا وإما محارًا أبيض، وذلك أن يليّن الزفت فى صدرها، ويحمل الودع (وهى خرز بيض تُعلَّق لدفع الحسد) عليه فيحتبس .

(٧) أى إذا أقبلت عليك السفينة أفزعتك، وقنة قرهب: أى برأس ثور وحشى مُسن شبه به السلوقية التى يقعد عليها الرائس فى صدر المركب، بقادمتى نسر: أى أعجبتك بمقاذف كأنها جناحا نسرٍ .

وفى مدح «زيد بن مسلم الحنفى» من وائلٍ، يقول:

حَنِيفـةُ قـومٌ لا تـزالُ أكفُّهـمْ تُشيمُ العطايا والمنايا فتسْجُمُ[1]

أقام الندى من «وائلٍ» حين حُصِّلت على رَهْطِ «زيدٍ» فهو فيهم مُخَيَّمُ[2]

(ق ٢٢ / ٤٠، ٤١)

هذه المقتطفات من شعر صريع الغوانى فى المدح، نموذج لبقية الشواهد فى شعره الذى بين أيدينا، بل أذهب إلى أنها صورة مصغرة لشعر المدح لكبار المدَّاحين من الشعراء، منذ أن تحولت الخلافة الإسلامية إلى مُلْك عضوض، يوجهه حُكم ثيوقراطى (دينى سياسى)، أنشأه معاوية، واستمرَّ قرونًا، وكانت الدولة العباسية فى عصرها الأول، نموذجًا لهذا النهج، مع اختلاف الأوضاع السياسية، وقوة الأحزاب الدينية، والفكرية، واتساع الدولة والاستقرار الأمنى وغزارة الأموال، واختلاف الأجناس، وترجمة الكثير من العلوم، وتغير الأذواق، أذواق المادح والممدوح، وانتشار الثقافة، تللك التى كلفت الشعراء والأدباء المزيد من الاطلاع، والخروج من عباءة الشعر الجاهلى، والكثير من صور الشعر الأموى، مما جعل المدح له أصول وضوابط وثقافة حتى يرضى عنه الممدوح، وبخاصة إذا كان الخليفة.

ومن البديهى أن المقتطفات التى تقوم بدور الشواهد على ظاهرة بعينها دون غيرها، ما هى إلَّا فروع فى شجرة، وما الشجرة إلَّا القصيدة نفسها، وما هذا الفرع إلا فرد فى جماعة، يكتمل جماله الحقيقى، وهو فى زمرة القصيدة يأخذ منها ويعطيها.

فرماح «الزائديين» مصدر رعب وطمأنينة، وكبيرهم لا تقوم له الجبال الثابتات، فهو أرزن من الجبال، وطفلهم كأنه كهل فى تصرّفه وفى حياته. والطباق هنا ليس مهمته أن يجمع الضِّدين المتقابلين، فى بيان كيفية قسوة الزائديين فى الحرب، وتراحمهم فى السَّلم، وأن كبيرهم رزين رزانة الجبال، وأن طفلهم فى عقله فى رزانة الشيوخ، فالطباق يجمع طرفىْ التناقض إلى الممدوح، ويضيف إليهم الإيقاع الصرفى «خَوْف» و «أَمْن»، والسجع فى «المخيف» و«الخائف»، إن قولنا: إن الشعر «موزون»، يتخطى الوزن العروضى جامعًا إليه الوزن الإيقاعى، مما يجعل للكلمات رنينًا بتجانسها فى الأذن والنفس.

وإذا كان للطباق – موقَّعا أو غير موقع – معنى مستقر فى اللغة، إلَّا أن ألفاظه تتجانس مع موضوع القصيدة وما يناسبها من التراكيب اللغوية الفنية، فمع الزائديين تكلم الشاعر عن الحرب والسَّلم، والعطايا والمنايا، ورسوخ نفس الكبار، بينما فى المقتطف الثانى نراه يصف السفينة التى أقلّته إلى الممدوح وصفًا قريب الشبه من وصف الناقة فى الصحراء، وأحيانا يجعل من السفينة

(١) تشيم المنايا والعطايا: أى تعرضهما عليهم عيانًا، وتشيم: تنشر، والمنايا: مجاز للهزائم، وسجم: انسكب

(٢) "وائل" قبيلة الممدوح، حُصِّلت: استقرت، وزيد: هو الممدوح نفسه

ناقة، ومن البحر رمالًا، ويطرح على السفينة وقائدها سمات الهودج ومن فيه، والقافلة ومن فيها . ولكن براعته وأصالة موهبته تنسينا أنه لم يكن فى الصحراء، أو على ظهر ناقة .

فالسفينة قد لطمت بخديها الموج، فصارت مخططة الظهر بخطوط خضراء مما فى الماء من نباتات بحرية تعلو سطحه، يكملها ما وضعه أصحاب السفن فى صدر السفينة من جيرٍ أو محار أبيض، إنها ثقافة بحَّارة وعادات وتقاليد موروثة، ويجمع لفخامة هذه السفينة المهيبة، مشهدين كل منهما أروع من الآخر، إذا أقبلت وإن أدبرت، إذا أقبلت أخافت بما فى مقدمتها من هيكل رأس ثور، وإذا أدبرت أدبرت بقلاع كأنها جناحا نسر . فهى سفينة متوحشة، رائعة، تتحكم فى الموج ولا يتحكم فيها، ترضى من يتأملها وترعبه، إنه يصف السفينة لمن يعيشون معها وبها، ويحبونها، وجاء الطباق «أقبلت»، و«أدبرت» ليحقق التوازن فى صدور السامعين الخابرين بويلات السفينة فى البحر، والأمواج فى العواصف .

إن بلاغة الأدوات البلاغية من تشبيه ومجاز وفنون إيقاعية وغير إيقاعية، ليست فى ذاتها بقدر ما هى فى توظيفها، ليست براعتها فى كتب البلاغة، بقدر ما هى فى يد الشاعر الفنان الذى يجيد اختيارها، وإبراز جمالها، وتسليط الضوء عليها .

والعطاء من ركائز المدائح فى الشعر العربى، عطاء المال أو الروح أو النجدة أو العفو أو الرحمة، ونقيض هذه الصفات من ركائز الهجاء، وعليهما يلعب الشاعر بالطباق الموقَّع وغير الموقَّع، مدحًا أو ذمًا .

فقوم «حنيفة» قوم كرماء، شجعان، لا يقصِّرون فى العطاء، ولا فى الإقدام عن حماية القبيلة، وأفرادهم قد توارثوا صفاتهم الحميدة، ولم يتخلفوا عنها، وقد حرص الشاعر أن يعطف «المنايا على العطايا» فى طباق موقَّع متوازيتين، متكاملتين، متوازيتين متطابقتين مع أخلاق العروبة، وهذا أقصى ما يطمح إليه العربى فى المدح .... إلى غير ذلك[1] .

ثم يأتى الجناس رافدًا تاليًا للطباق متآزرًا مع بقية أدوات الإيقاع البلاغية، كلما أدت الحاجة إليه، وكان الجناس التام ممثلًا لثلث عدد شواهد الجناس، ولا مبرر له فى نظرى سوى أن طبيعة الفكرة التى كان يعالجها الشاعر اقتضت ذلك، كما اقتضت فى القصيدة الثانية عشرة التى مدح بها ممدوحًا سافر إليه بسفينة خاض بها البحر بدلًا من الناقة والصحراء، وحين، يتحدث عن مشقة الرحلة المائية بهدف الوصول إلى الممدوح قال :

فما بلغــت حتى اطَّــلاحِ خفيرها وحتى أتت لون اللِّحا من القِشر[2]

---

(١) إلى غير ذلك فى الطباق: ق ١ / ٢٤، ٢٥، ٢٩، ٤٥، ٤٨، ٥٢، ٧٢، ٧٤، ٧٧، ٧٨، ق ٢ / ٩، ١٥، ١٦، ٢١، ٢٦، ق ٦ / ٢٧، ٣٤، ق ٩ / ٣، ٩، ق ١٢ / ١٦، ق ١٣ / ٢٠، ق ٣١ / ٢٥، ق ٤٠ / ٢٠

(٢) وما بلغت حتى اطَّلاح خفيرها: أى: ما وصلت إلى المرسى حتى تعب المشرف على قيادتها، القائد لمجاديفها، وحتى أتت: أى حتى صارت، واللحاء هو القشر الذى يغطى الأخشاب، كناية عن طول الطريق بين الأمواج، وصراع السفينة بين أعماقها .

وحتى علاهـا الموجُ فـى جنباتها بأردية من نسج طحلُبِهِ خُضْرِ[1]
رمَتْ بالكرى أهوالُها عن عيونهم فباتتْ أهاويلُ السُّرى بهم تسرى[2]
تَـومُّ محـلَّ الراغبـين وحيث لا تذادُ إذا حلَّت به أرجـلُ السفْرِ[3]
ركبنـا إليـه البحـر فـى مُؤْخراتِهِ فأوفت بنا من بعد بحرٍ إلى بحر[4]

(ق ١٢ / ٢٥ – ٢٩)

استطاعت هذه الأبيات أن تنقلنا إلى قلب السفينة، وهى فى حال صراع مع الموج، تقاومه، ويقذف بها، وركابها ليس لديهم إلَّا رحمة الله هى المنقذ، وتحول الشاطئ الآخر أمام أعينهم إلى أمل بعيد ورحيم، الوصول إليه دونه أهوال، لا أحد من المسافرين يملك من نفسه شيئًا، أو يعرف شيئًا عن نهاية رحلته هذه، فالموت فى جيوبهم، والغرق تحت أعينهم، وأسماك البحر تترقب بهم، والسفنية نفسها لو نطقت لقالت: لا ملاذ إلَّا رحمة الرحمن، هم فى البحر ورحمته فى كل مكان.

ويلعب الجناس التام دوره فى رسم حال هذه السفينة التى لا تتوقع هى ولا ركابها بأنهم سيَرَوْن الشاطئ الآخر أو يموتون دونه، وتكوين الجناس التام القائم على كلمتين متتاليتين متفقتين لفظًا ومختلفتين معنى، أعان الشاعر على سهولة توظيفه فى مكانه فى مدح هذا الممدوح القابع خلف الشاطئ البعيد، وشاعرنا يدفع حياته ثمنًا لوصوله إليه.

والجناسان التامان هما فى وصف الهول الذى لقيه المسافرون، يقول:

رمت بالكرى أهوالُها عن عيونهم فباتت أهاويل السُّرى بهم تَسْرى
ركبنـا إليـه البحـر فـى مؤخراته فأوفت بنا من بعد بحر إلى بحر

(ق ١٢ / ٢٧، ٢٩)

والسؤال الذى يفرض نفسه علينا فى تحليلنا الجمالى للشعر، هو: لماذا وظَّف الشاعر الجناس التام هنا، وكان من الممكن توظيف الطباق أو التشبيه أو الكناية ؟، وأرى أن الشاعر لا يختلف فى صنعته عن الرسَّام وريشته، كل موضع فى اللوحة بحاجة إلى لون بعينه، وكذا كل زاوية من زوايا المضمون الذى يصوره الشاعر بحاجة إلى جناس دون الطباق أو المشاكلة ....، وجناس تام دون الجناس الناقص، وإن لم يفعل اهتزت الصورة من يديه، ولم يسترح لها.

---

(١) وما بلغت حتى كساها الموج فى جنباتها أردية خضراء من نبات الطحلب المائى الذى يصير على سطح الماء كأنه صوف، فإذا جُفِّف صار أميل إلى البياض .

(٢) رمت الأهوالُ النومَ عن عيون الناس، وسارت معهم أهوالهم هذه، وهى تسرى فى شراييهم خوفًا ورعبًا .

(٣) توم: تقصد، والسفْر: جمع سافر مثل راكب، محل: منزل .

(٤) يقول: إنه ركب مع هؤلاء المسافرين سفينة فى أواخر أوان الإقلاع لشرارة الموج "فى مؤخراته" إلى أن أوصلتهم السفينة وهى على أكتاف البحر إلى الممدوح البحر فى العطاء .

إذًا الفعل «تَسرى» ومصدره «السُّرى» لما يأتيا عفوًا، بل جاءا قصدًا، لأنهما الوحيدان اللذان يملآن الفراغ، وليست قافية الراء .

والموقف الذى استدعى كلمتى «السرى» و«تسرى» هو «الأهاويل»، ولا يعرف أهاويل البحر إلَّا مَنْ يكابدها، وأهاويل النهار فى البحر غيرها فى الليل، مهما قيل فيها فهى أصعب مما قيل، إنها الموت غرقًا، حيث لا نجاة .

لقد سرى الرعب فى شرايين هؤلاء المسافرين، ومعهم شاعرنا، بل جفت دماؤهم وتحول الرعب إلى دماء فى عروقهم، وكأنهم مساقون إلى المشنقة، لتنفيذ حكم إعدام فيهم، حيث لا جدال، ولا فلسفة، ولا رجاء فى العفو إلَّا أن يهبط عليهم من السماء، إنها أهاويل الليل، والليل نفسه بدون هياج موج أهاويل، وتأتى الأمواج من أسفلهم ومن فوقهم، لا يقدرون لها منْعًا كل هذا، وأسوأ منه، والسفينة «تسرى بهم»، وهى لا تدرى شيئًا عن أهوالهم، حتى لو توقف مسيرها فسيكون دمارًا محققًا لهم، ستتحول إلى طعام للأسماك وحيتان البحر، فلْتسرِى فى الظلمات مع الأهوال أرحم .

أما الجناس التام الآخر فى مقطع المدح وهو «فأوفت بنا من بعد بحرٍ إلى بحر» فقد أذهلنا، وأمتعنا، وأدركنا إلى أى مدى كان صريع الغوانى موفقًا فيه، لقد جاء مجاز "بحر" مدحًا للممدوح بعد ذكر الأهوال التى تفنن فى وصفها، من جراء هياج الأمواج، والموت المحقق الذى كان يتراقص بين أعين المسافرين، وإذا كانت هذه ويلات البحر، فإنه له خيرات ساقها الله سبحانه لبقية عباده الذين يعيشون منها، إذًا، الممدوح هو هذا البحر بأمواجه، وهو هذا البحر بخيراته، وهذه الصورة غير سذاجة مدح «أنت بحر» لممدوح لم يرَ شيئًا حقيقيًا عن أهوال هذا البحر، وعن عطائه، وبركاته، وكنوزه، ولذا كان من الضرورى أن يستخدم الشاعر هنا الجناس التام .

ويأتى الجناس الناقص، وهو الكلمتان المتتاليتان المختلفتان لفظًا، المختلفتان معنى، والنقص حدث لها من عدم مطابقة الثانية للكلمة الأولى فى الحروف، مطابقة تامة، كما يقول الشاعر فى القصيدة العشرين، عن الطريق الوعر الذى خاضه فى الصحراء ليصل إلى الممدوح[1] يقول :

تمشــى الريــاحُ حسْــرى مُولَّهــةً حيرى تلوذ بأكنافِ الجلاميدِ[2]

(ق ٢٠ / ١٣)

---

(١) يصف وعورة الطريق بأنه مجهل : القفر الذى لا يُهتدى فيه، بأنه كالسيف فى حدته، وانطلاقه من جرابه، لا دليل فيه، ولا إشارة للسارى فيه تهديه، ويصف قفار هذه الصحراء بأن صخورها ملتهبة من لهيب الشمس، يقول :

ومجهــلٍ كاطراد السيــف مُحْتجزٍ عن الأدِلاء مسجور الصياخيد

ومجهلٍ : أى رب مجهلٍ، كتتابع السيف فى الحدة، والمجهل : القفر الذى لا يهتدى فيه، والمسجور : الملتهب من الحرور، والصيخود : هى الصخر الغليظ الذى لا يعمل فيه المعاول .

(٢) تمشى الرياح بهذا القفر كأنها امرأة عارية الرأس لحزنها على فقيدها، ولهانة عليه، كناية عن عدم وجود صخور أو جبال تصد هذه الرياح الساخنة العاتية ن تلوذ بأكناف الجلاميد : تبحث عن ساتر من الجبال فى هذه القفار يحميها من حرارة الشمس، والأكناف : النواحى، أو بأحضان الأحجار، ولا شجر أو صخر يحميها، كناية بالمجاز عن شراسة حرارة الجو، وصعوبة السفر فى هذه الصحراء، وبالرغم من ذلك كانت قافلة الشاعر تغوص فيها مصممة على الوصول إلى الممدوح .

والنقص هنا معناه: اختلاف الحروف بين الكلمتين المتتاليتين فى النوع أو العدد أو الترتيب أو الهيئة، والجناس الذى معنا مختلف فى نوع الحروف بين (ح سْ ر ى) و (ح ىْ ر ى)، لذا أطلق عليه البلاغيون " الجناس الناقص " أى الناقص عن التمام، أى المطابقة التامة، ويتحقق الإيقاع الصوتى فى الجناس الناقص، بشكل أوضح منه فى الجناس التام .

وفى القصيدة الأولى من الديوان الذى بين أيدينا، عدد من الجناسات الناقصة، تلك التى مدح بها يزيد بن مزيد الشيبانى، وهى أشهر ما فى ديوانه، وسارت أبياتها فى كثير من الكتب والمراجع .

يقول فى مقطع المدح:

يغـدو فتغـدو المنايـا فـى أسنَّتِهِ شوارعًا تتحدَّى الناسَ بالأجَلِ[1]

إذا طغـت فِئـةٌ عن غِـبِّ طاعتِها عَبَّا لها الموتَ بين البيضِ والأسَلِ[2]

وبعدهما يقول:

تراه فى الأمنِ فـى دِرْعٍ مُضاعَفةٍ لا يَأْمنُ الدهْرَ أنْ يُدْعَى على عجَلِ[3]

صافى العِيان طَمـوحُ العينِ هِمَّتُهُ فكُّ العُناةِ وأسْرُ الفاتكِ الخَطِلِ[4]

(ق ١ / ٣٨، ٣٩، ٤١، ٤٢)

وغير ذلك .

فى هذه الأبيات وفى غيرها، وجد الشاعر أن الجناس الناقص هو الأنسب فى تكوين تركيب بلاغى، يحقق إيقاعًا يتناسب مع المقطع المدحى الذى يصف فيه المعارك، بسيوفها ورماحها، ودمائها، ورقاب الأعداء التى تتساقط كما يتساقط الثمار من بين فروع الشجر، وفى الوقت ذاته يصور مدى حصافة الممدوح، وشجاعته وإقدامه، وبعد نظره فى أمور الحرب والسلم.

وليس معنى ذلك أن الطباق أو الجناس أو المشاكلة أو غيرها من فنون الإيقاع هى فى ذاتها

---

(١) فالممدوح إذا نزل أرض المعركة لازمته المنايا من خلال سيفه وسيوف جنوده، شوارع أى قواصد، منتصبة تتحدى الأحياء أن يظلوا كذلك من هول شجاعة الممدوح وجنوده .

(٢) طغت: تجاوزت حدودها، غب الطاعة: الالتزام بأصول الطاعة، عبَّ: حشد لها الموت مرفوعا على أكناف السيوف البيض والأسل: الرماح .

(٣) هذا الممدوح على أهبة المعركة، مستعد لأى استدعاء، كناية عن شجاعته وهمته، وإقدامه .

(٤) يقول إن الممدوح، ذكى فى معاينة الأمر، ومعرفة خباياه، طموح العين: يتطلع إلى المستقبل، ولا ينشغل بالواقع، ويتغافل عن المستقبل، فك العُناة: الذين يعانون من مشكلات الحياة، أو الذين وقعوا قيد الأسر .

البلاغة، إنما تكمن البلاغة فى كيفية اختيارها، وحسن موقعها فى سياق رسم الصورة، وفى قبول الأذن والخيال والنفس لها .

ففى البيت الذى يصف عُتُوَّ الرياح، وهبوبها الجارف، وشدة الحرارة من الشمس فى السماء، ومن الأرض من الرمال، وعدم وجود ملجأ يحمى القافلة من هذا العذاب، الذى دفع بالشاعر إلى أن يخوضه للوصول إلى الممدوح، جَسَّد الشاعر هذه الرياح، وحولها إلى امرأة ثكلى، نزعت قماطها، ونشرت شعرها، وبكت بغزارة، لا طمة خدها، وهى صورة مجازية رائعة، الرياح تحولت إلى امرأة تعوى، كاشفة رأسها، صارخة، مولَّهة، وحين تبحث عمن يخفف من ألمها، لا تجد إلَّا الصخور، والأحجار، والجبال الصماء، والطرق المشتعلة حرارة، فهذه الرياح «حسرى» وهى «حيرى»، وكان من الضرورى أن تأتى صفة «حيرى» مع مناسبتها للموقف ولكنها تترجم تشتت هذه الرياح، وعدم وجود ما يصدها من شجر أو صخر أو جبل، وهنا اكتملت الصورة، واكتمل إيقاعها فى الأذن والخيال، ووقَّر فى النفس مدى المشقة التى لاقاها هؤلاء المسافرون فى الصحراء القاحلة، الملتهبة، الموحشة، لذا «حيرى» تجاوبت مع «حسرى» فى المعنى والإيقاع، والبلاغة .

وفى الأبيات الأخرى تحقق الإيقاع من خلال قوله «غِبِّ طاعتها» و «عَبًّا لها» و«عَبْأ» خففت همزتها مسايرة للوزن العروضى، فخروج الأعداء عن حدود الطاعة للممدوح يؤدى بها أن تواجه عقابًا متمثلًا فى تعبئة الموت محمولًا على سيف أو رمح، بالقوة نفسها، والشراسة بعينها، فالعقاب من جنس العمل، وبقدر خروجهم على الطاعة، تأتى مرارة العقاب، ونلاحظ أن الشاهد الآخر «صافى العيان»، تحقق له الإيقاع الصوتى من خلال تكرار حرف العين أولًا :

صافى العِيان طموح العين همته، فك العُناة وأسر الفاتك الخطل

وأُضيف إلى إيقاع تكرار حرف العين، الجناس المتمثل فى «العيان» و«العناة»، والأولى بمعنى الفكر الجيد، السليم، والأخرى بمعنى «الأسرى» مفردها «عانٍ»، وهو الذى يقع فى الأسر، والأسر: ذل .

والجميل أن الجناس الناقص، قد اعتمد على ركنين، أحدهما: مدح للممدوح بالحصافة، والآخر: مدح للممدوح بالرحمة، فهو حصيف وهو رحيم، كذلك، وهذا ما يتمنى كل ممدوح أن يُشْهر به . وقد قام الإيقاع بربط حرف العين، من خلال صفتين للممدوح متقابلتين إلى غير ذلك[1] .

ثم يأتى دور المشاكلة، وهى الكلمة التى تردد مرتين بمعنيين من معانيها، فى سياقين مختلفين، والهدف الإفادة من إيقاع الكلمة الواحدة بتكرارها مرتين، مع إضافتها لمعنى جديد يفيد السياق، وفى مقاطع المديح فى شعر صريع الغوانى عدة مشاكلات، تلك التى يطلق عليها د . منير سلطان، «المشاكلة الإيقاعية» بجوار النوع الآخر للمشاكلة فى رأيه، وهى «المشاكلة الفنية»[2] .

---

(١) ق ١/ ٢٩١، ق ١ / ٣٩، ق ١ / ٤٢، ق ١ / ٦١، ق ٢٥ / ١، ق ٢ / ٢٧، ١٢، ٢٩، ق ٢٠ / ١

(٢) انظر كتابه " البديع فى شعر شوقى، ص ٤٤٨ وما بعدها، ط / منشأة المعارف بالإسكندرية .

ومن المشاكلات التى وردت فى مقاطع المديح، فى قصيدته الأولى فى الديوان التى يمدح بها يزيد بن مزيد الشيبانى، يقول واصفًا لوعورة الطريق الذى خاضه ليصل إلى يزيد بن مزيد:

وبلـدةٍ لمطايـا الرَّكـب مُنْضَيـةٍ أنْضيتُها بوجيف الأَيْنق الذُّلُلِ[1]

(ق ١ / ١٦)

ويقول فى القصيدة نفسها عن دور يزيد فى تثبيت أركان الدولة العباسية:

كم صائـلٍ فـى ذَرا تمهيـد مَمْلَكةٍ لولا يزيدُ بنى شيبان لم يَصُلِ[2]

نـاب الإمامِ الـذى يَفْـترُّ عنه إذا ما افترَّتِ الحربُ عن أنيابها العُصُلِ[3]

(ق ١ / ٢٢، ٢٣)

وفى مدحة أخرى ليزيد، يقول له:

أَرْدى «الوليدَ» هُمامٌ من «بنى مطرٍ» يـزيـدُهُ الـرَّوْعُ يـوم الـروع إقداما

صَمْصامَـةٌ ذكـرٌ يعـدُو بـه ذكَرٌ فى كفِّه ذكـرٌ، يَفْرى به الهاما[4]

(ق ٦ / ١٧، ١٨)

وفى مدح داود بن يزيد يقول:

إلى «بنـى حـاتم» أدَّى ركائِبَنَـا خوضُ الدُّجى، وسُرى المَهْرِيَّةِ القُودِ[5]

تطـوى النهارَ فـإنْ لَيْـلٌ تَخَمَّطها باتَتْ تخمَّطُ هاماتِ القرادِيدِ[6]

(ق ٢٠ / ٢٣، ٢٤)

إلى غير ذلك.

والمشاكلة من فنون الإيقاع التى تحتاج من الشاعر أن يكون متمنا من لغته، قد غاص فى

---

(١) منضية: متعبة، أنضيتها: قطعتها، الوجيف: ضرب من السَّيْر، والذلل: الضامرات.

(٢) الصائل: الفارس الهائج، الذرا: الأماكن المتمكنة المصونة، وتمهيد مملكة، أى: فى أركان المملكة المستقرة.

(٣) ناب الإمام: أى سلاح المشهور، يفتر عنه، أى: يبديه لعدوه، كما يفعل السَّبعُ، وافترت الحرب: هاجت، والأنياب العُصُل: هى الأشد بأسًا من المستيقمة، والعُصُل: التى اعوجت فصارت أطرافها مائلة إلى الخلف، واحدها أعْصَلُ.

(٤) صمصامة ذكر: أى هو سيف شهم، يعدو به فرس ذكر، وفى كفه سيف قاطع، يفرى به الهامَ: أى يقطع به الرءوس فى المعركة.

(٥) بنى حاتم: قبيلة الممدوح، أدى ركائبنا: قامت النوق التى نركبها بقطع الليل، وكذا الجياد المهرية القود: الأصيلة المنسوبة إلى مهرة وهو حى من همدان، وهو معروف بالخيل الجياد، والقود جمع قوداء.

(٦) تمخطها: أى: إذا اشتد المسير بالليل، لم تبال به، هامات القراديد وهى جمع قردد، وهو المرتفع من الجبال، كل هذا كناية عن صلابتها وعنادها، وإصرارها على الوصول إلى الممدوح.

حناياها، وأدرك خباياها، وعرف المعانى المتعددة للكلمة الواحدة، لتساعده فى تصوير فكرته من خلال تغيير إسنادها .

ففى البيت الذى يقول فيه:

وبلـدةٍ لمطايـا الرَّكْـب منضِيـةٍ أنضيتها بوجيف الأَنْـيـقُ الذُّلُل

(ق ١ / ١٦)

فنحن هنا أمام صفة ثابتة لبلدة طرقها وَعْرة، وجوها حرور، ورمالها لا ترحم، وبالرغم من ذلك، كان على الشاعر أن ينتضيها، أى: أن يتحمل عذابها فى السير فيها، وهنا تأتى المشاكلة، فعل واحد يصدر عن مكانين مختلفين تماما فى الطبع والاستعداد والهدف، صدر أحدهما من جماد والآخر من إنسان، كان أحدهما طبعا والآخر عمدًا، كان أحدهما ملتهبا من فعل الشمس، والآخر ملتهبا من فعل الشوق، وقد حرص الشاعر أن يستعمل كلمة «وجيف» لأنها البطل وهى «النوق» التى تنقل المسافر إلى ممدوحه، وتغضب من وعورة هذه الأرض ومن إرغامها على تحمل الركب.

والممدوح نفسه دفع بالشاعر أن يوظف فعل «يَفْتَرُّ» مرتين، حين أراد أن يجسّد صورة بطولة «يزيد بن مزيد الشيبانى»، أمام انفلات أعدائه أمامه، يقول: إنه ناب الإمام الذى يفترُّ عنه، إذا ما افترت الحرب، والإمام هو هارون الرشيد، فإذا هاجت الحرب كشَّر لهم عن أنيابه، وما أنيابه إلَّا يزيد بن مزيد، ذلك إذا افترت الحرب أنيابها، أى كشفت عن وجهها القبيح، فيكون عندنا فعل «افترّ» قد وظف مرتين، أحدهما من هارون الرشيد، وكان فيه الدمار على يد يزيد بن مزيد، والآخر على يد الأعداء، وكان فيه دمارهم، وعلى يد يزيد بن مزيد أيضًا .

والفرق بين الافترارين، أن أحدهما من العصاة للخليفة، والآخر من أقرب الولاة للخليفة، أحدهما عصيان والآخر عِفيان، أحدهما أقلق الخليفة والآخر أسعده، أحدهما أنفقت عليه الأموال أملًا فى النصر، والآخر أنفقت عليه الأموال أملًا فى الهزيمة وتحولت أفراد الأعداء إلى أسرى حرب، وخابت آمالهم وضاعت أموالهم، وتحول أفراد جيش يزيد إلى أبطال، وضوعفت أموالهم، وصار يزيد بن مزيد شخصية مرموقة، له عند هارون مكانة وأى مكانة .

هذا ما تفعله المشاكلة، الفعل واحد، واختلاف الإسناد إليه يولد صورًا تغذى القصيدة بأفكار ما كانت فى الحسبان .

ومثال آخر وأخير لمهارة شاعرنا فى توظيف المشاكلة، وكانت فى مدح يزيد بن مزيد، قوله:

أَرْدى «الوليدَ» هُمامٌ من «بنى مطرٍ» يـزيـدُهُ الـــرَّوْعُ يـوم الـــروع إقداما

صَمْصامَـةٌ ذكـرٌ يعـدُو بـه ذكَرٌ فـى كفِّه ذكـرٌ، يَـفْـرى بـه الهاما

(ق ٦ / ١٧، ١٨)

إلى غير ذلك[1].

ولا نستطيع أن نتجاوز هذا البيت الذى امتلأ بلفظ «ذكر» بعد أن جمع فى البيت السابق له المشاكلة بين «يوم الروع» و«الروع»، فالروع الأولى هى الخوف الشديد، المرعب، و«يوم الروع» الأخرى يوم المعركة، وكلاهما كلمة واحدة، وبعد أن أمتعنا بالمشاكلة التى جاءت فى مكانها ووقتها، ومناسبة معناها لسياقها، ينتقل إلى كلمة «الذكر»، وكلمة لها وزنها فى وجدان الرجل العربى، الصحراوى، فهى توحى بمعانى الرجولة، والفحولة، والشهامة، والأصالة، والقوة والصرامة، وحامى الحمى من الناس والنساء وأسرته الخاصة، وهو الرجل الذى يعتمد عليه، ويأمن له الباحث عن الأمن، ويستدعيه الباحث عن السند، الرجل الذى، هو حلم الفتاة الآنسة والعانسة، والباحثة عن زوج يحميها حمى العدا، وهو طلب القائد فى المعركة، والخليفة فى الوزارة، والمدافع عن الدين والدنيا، والذى قضى على " الوليد " والهمام من بنى مطر هو المزيد بن يزيد، هو سيف ذكر يحمل سيف ذكر، يعدو به حصان ذكر، وكأن الذكورة عدوى، انتقلت من المزيد بن يزيد، إلى سيفه الذى فى يده، إلى حصانه الذى يمتطيه، وكل منهم يريد أن يثبت للآخر أنه يتفوق عليه، فى الشجاعة والإقدام، والله يا صريع الغوانى، ما أروعك !

ويأتى الازدواج وهو الجملتان المتتاليتان الموزونتان المنتهيتان بكلمة مسجوعة أو غير مسجوعة.[2]

والازدواج دليلٌ جَلِيٌّ على موسيقية اللغة العربية، وأن شعرها إيقاع، وأن الأذن العربية قد جُبِلَتْ عليه، منذ أن امتطت ظهر الناقة فى الصحراء، وعلى ظهرها قلوب مسافرة، ودموع ساهرة، وأيادٍ هناك تلوِّح، تنتظر العودة إلى الأحباب، تردد مع الحداء، مع سواد الليل، سهر القمر، عائدون، إنا عائدون .

انظر إلى شاعر الكلمة، حين يمدح ممدوحه الأثير، يزيد بن مزيد .

يغشى الوغى وشهابُ الموتِ فى يده
يرمى الفوارسَ والأبطالَ بالشُّعَلِ
يَفْتَرُّ عند افترارِ الحرب مبتسمًا
إذا تغـيَّر وجـهُ الفارسِ البطـلِ
موفٍ على مُهَجٍ فى يوم ذِى رهجٍ
كأنـه أجـلٌ يسعـى إلى أمِـلِ
(ق ١ / ٢٨ – ٣٠)

(١) () انظر ق ١ / ١٦، ٢٠، ٢٣، ٣٧

(٢) انظر: فنون الإيقاع فى شعر شوقى، للدكتور / منير سلطان، ص ٥٤٤، وما بعدها، ط / منشأة المعارف بالإسكندرية .

ومن البديهى أن الشاعر ليس مراسل أخبار، ينوب عن الناس فى مشاهدة المعارك والدماء، فالمؤرخ ينوب عنه فى هذا الدور، أما هو: فيرى أو يسمع، أو يشارك، ثم ينطلق مع خياله، وقد خلط الحقيقة بالتصور، والواقع بالأحلام، فيؤخر ويقدم، ويغيِّر، ثم يقدم لنا صورة، لا هى الواقع برمته، ولا هو الخيال فى صنعته، بل هو ما أذن به فن الشعر بريشته .

لقد التقطت عينا صريع الغوانى عدة لقطات ليزيد بن مزيد، واختزنها فى خياله، فالقصيدة التى قدمها تسعة وسبعين بيتًا، والمعركة محرقة، والمواقف متعددة، والرءوس تطير لا تدرى منها رأس صديق أو عدو، ودماء، وصراخ، وعويل نساء، والحياة نفسها تطير فوق الرءوس بجنون، لا أحد يرحم أحدًا، وتراب الأرض يتطاير فى الجو، لا أحد يلتفت لأخيه، بل تراه ممسكًا بسيفه، فهو قاتل أو مقتول، سليم الجسد أو قطيع الكتفين، أين يذهب أو يئوب، أو يهرب، أو يسبقه القدر فتطير رأسه فوق مئات الرءوس، الظالم منها والمظلومة .

فى الأبيات التى أقدمها للازدواج هنا، نرى يزيد بن مزيد فيها «موف على مهج» «فى يوم ذى رهج»، «كأنه أجل» «يسعى إلى أمل» .

يزيد بن مزيد يقف فوق أعلى مكان فى الجبل، فهو القائد، حامل لواء المعركة، حوله مساعدوه الذين يأتمرون بأمره، فى عيونه ذكاء، وإصرار وشراسة، ولا يغيب عنه شاردة أو واردة، يراهم على أرض المعركة، وليس منهم بقادر على أن يقترب منه، إنه الرأس الكبيرة، التى تفكر فيما تفكر فيه كل رأس، إنه المعركة نفسها، إنْ توانى انهزموا، وإن جَدَّ انتصروا، هو ليس يزيد بن مزيد، هو هارون الرشيد نفسه، هو الخليفة المطاع، ولا يطاع للخليفة أمرٍ من قائد من قواده، وهو " موفٍ على مهجٍ " موفٍ على بشر، يرتدون الزى العسكرى، لا تعرف منهم هذا أو ذاك، بقدر ما يعرف أنه جند من جنوده، يأتمر بأمره، ويزيد نفسه قائد من قواد هارون يأتمر بأمره .

وتأتى عبارة «فى يوم ذى رهج»، هذه الآلاف المتراصدة حاملة السيوف، والرماح، وفوق رأسها الخوذات، لا ترى إلَّا يزيد، وهو لا يرى فيها إلَّا رهن إشارته، وتأتى صفة المكان بأنه «ذو رهج»، وأى رهج بعد هذا الرهج الذى يتقلب فيه جند العرب، وجند الأعداء، لا أحد يعرف شيئًا، ولا أحد يملك من أمره شيئًا، ولا أحد كان يقف بجوار أخيه ويقدّر له أن يحيا بعده أو قبله فى ثوانٍ معدودة .

«موفٍ على مهج، فى يوم ذى رهج» جملتان متتاليتان مسجوعتان موزونتان، ذواتا معانٍ متداخلة، تنقل إلى الأذن ضجيج المعركة، وهياج القاتل والمقتول، ونزيف الدم، وصليل السيوف، والكر والفر، ولا شىء سوى الحفاظ على الأرواح، إما للجنة أو للنار، هذا هو الازدواج، العبارتان اللتان تهزان الأذن، وترضيان النفس، وتشبعان الخيال، هذا إذا أتيا طبيعيتان، ويكتمل البيت بقول صريع الغوانى: «كأنه أجل يسعى إلى أمل»، كلمات مريحة، موقّعة، جميلة، «أجل يسعى إلى أمل» روح تسعى إلى الفداء، وفداء يؤدى إلى الجنة، نعم القرار، وليس بعد ذلك فوز.

وفى مناسبة أخرى يمدح فيها داود بن يزيد الملهبى من أمراء هارون الرشيد، المذكورين بالشجاعة، ولّاه الرشيد السِند، وتوفى سنة ٢٠٥ه، لقد انتصر داود فى معركة، وجمع أسرى، وكان الشاعر هنا يمدحه ويرجوه أن يعفو عنهم إذا رغب، مغريا له أن يشرك ابنه أبا ملك فى المعركة، يقول:

اسمـعْ فإنّك قد هيَّجـتَ ملحمةً ... وفَـدْتَ منها بـأرواحِ الصناديدِ[١]
اقذف «أبا ملـك» فيها يكُنْكَ بها ... ويسْعَ فيها بجَدٍّ منكَ مجـدودِ[٢]
يمْضى بعزمك أو يجرى بشأْوكَ أو ... يفْرى بحَدِّك كلَّ غيرُ محـدودِ[٣]

(ق ٢٠ / ٨٧ – ٨٩)

وفى مدح زيد بن مسلم الحنفى، يقول:

سلِ الحربَ عن «زيد» إذا هى أوقدت ... ودبَّ لها شِرْبٌ من الموتِ مُفْعَمُ[٤]
وصافَحَ حـدَّ البيضِ بَيْضُ كُماتِها ... وكان عناءَ الخيْلِ فيها التَحَمْحُمُ[٥]
وذُمَّ كَمِـىٌّ واسْتُفِـزَّ مُبـارِزٌ ... وأُرْهِـبَ مَرْهوبٌ وخاطَرَ مُقْدِمُ[٦]
يُخـبِّرْكَ عن «زَيْـدٍ» بحسنِ بلائه ... ظباتُ سيوفٍ والوشيجُ المُـقـوَّمُ[٧]

(ق ٢٢ / ٤٣ – ٤٦)

وفى هذه القصيدة، يختمها شاعرنا بازدواج يليق بالمدَّاح ومَن مدح، يقول:

«أبا حسن» أصبحتُ ما لى وسيلةٌ ... إليك ولا حبلٌ سوى الودِّ مُـبرَمُ[٨]
عطـاؤُكَ موفـورٌ وعُرفُـكَ واسـعٌ ... وعِرضُـكَ ممنوعٌ ومـالُـكَ مُسْلَمُ
وفعْلُـكَ محمودٌ ومَجْـدُكَ شامخٌ ... وجـودُكَ موجودٌ وبحرُكَ خِضْرِمُ[٩]

(ق ٢٢ / ٥٢ – ٥٤)

---

(١) الصناديد: هم أبطال السند الذين عاد بهم أسرى، ومفردها: صنديد .

(٢) "أبو ملك" ولده، يقول له "ألق ولدك فى الحرب يقم مقامك فيها، الجدّ: الحظ الميمون مستقى منك، ومن أجداده

(٣) الشأو: بهمتك، الطلق، ويفرى: يقطع، ويفرى بحدك: بسيفك وروحك اللذين لا يضعفان .

(٤) الشرب: الماء، والمفعم: المملوء، البيض: السيوف .

(٥) البيض: السيوف، والبيْض: الغطاء الذى يجعل فى الرأس، والكماة: الشجعان، التحمحم: صوت يصدر عن الفرس دون العالى .

(٦) الكمى: هو الشجاع من الفرسان

(٧) ظبات: جمع ظُبَّة: هى حد السيف والسنان وما أشبههما، الوشيج: عرق الشجرة، المقوَّم: المستقيم، الملتف حول نفسه فى كوة

(٨) الود المبرم: الود المتين

(٩) العطاء الخضرم: العطاء الذى لا ينقطع

إلى غير ذلك .[1]

ومن مفهوم الارتباط، والتلازم، والمصاحبة، جاء مصطلح الازدواج، جملتان، مرتبطتان، متلازمتان، بينهما صحبة قوية كما بين الرجل وزوجه، وقد يكونان ثوبين متشابهين، وقد لا يكونان.

وهذان الارتباطان، وهذه المصاحبة ليسا من صنع الواقع المعيش، بل هما من صنع الشاعر، وهذا سرّ روعتها .

ونلاحظ فى كل ما قدمناه من شعر الصريع، أنه استخدم لكل قصيدة الإيقاع المناسب لها، فلكل قصيدة إيقاعها المرتبط بالموقف الذى ستلقى فيه والشخص الذى نظمت من أجله، والأمل المنتظر من ورائها، ثم تأتى الحالة النفسية التى يعيشها الشاعر، كما تأتى اللغة بثرائها ليعزف الشاعر على أوتارها . كما نلاحظ أن صريع الغوانى العاشق للمرأة، والمتفنن فى وصف الخمر قد مزج بينهما، فطرح من صفات المرأة على الخمر، وعامل الخمر على أنها امرأة لعوب . كل هذا من خلال " سيناريو وحوار ورسائل " برع الشاعر فى تقديمها، وكأنه يقدم مسرحية بأبطالها وشخصياتها المتعددة، ولكن من خلال إيقاع يريح النفس .

ولا ننسى فى النهاية أن الأصل فى الإيقاع الموسيقى اللغوى «التجانس» تجانس النغمة مع النغمة أو الكلمة مع الكلمة، ويشتمل فى نظرى على إيقاعين: أ- الإيقاع العروضى، ب- الإيقاع الصوتى، بما فيه من إيقاع صرفى، أما الإيقاعات الحركية والفنية والبيولوجية ....، فمن الممكن أن نطلق عليها مصطلح «التجاوب» فكل العناصر المكونة لهذه الإيقاعات تقوم على قاعدة التجاوب والتوازن والتلازم والانسجام فيما بينها، وكأن «إيقاع التجانس» مجاله السمع، و«إيقاع التجاوب» مجاله البصر والبصيرة، فالأول مجاله «الصوت» والآخر مجاله «الفكر» أو «الجوهر» أو «المضمون» بلا انفصام أو قطيعة بين الصوت والفكر أو بين الوفاء بالمعنى والوفاء بالإيقاع فهما وجهان لعملة واحدة، وهذا ما حققه صريع الغوانى، لذلك قال عنه «ابن شرف القيروانى» :-

«وأما صريع الغوانى فكلامه مرصَّع، ونظامه مصنَّع، وغزله عذب مستعذب، وجملة شعره صحيحة الأصول قليلة الفضول» .

(١) انظر: ق ٤٠ / ١٣، ٤٢، ق ٤٥ / ٣٥، ٥٠، ق ٧٤ / ٣ .

المصادر

١- أحمد شوقى – الديوان – الجزء الثانى – تحقيق / أحمد محمد الحوفى، ط / دار نهضة مصر – الفجالة – القاهرة .

٢- امرؤ القيس – شرح الديوان – تحقيق / محمد أبو الفضل إبراهيم، ط / دار المعارف – الطبعة الخامسة .

٣- أبو بكر الأنبارى – شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات – تحقيق / عبد السلام هارون، ط / دار المعارف بمصر ١٩٦٣م .

٤- الجاحظ – البيان والتبيين – الجزء الأول، تحقيق / عبد السلام هارون، ط / دار المعارف بمصر ١٩٤٨م .

٥- حسان بن ثابت – الديوان – تحقيق / سيد حنفى حسنين، سلسلة الذخائر رقم (١٧١) ط / الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٨م .

٦- الحسين بن أحمد الكاتب – كمال أدب الغناء، تحقيق / زكريا يوسف، مجلة المورد العراقية، مجلد: ٢، العدد: ٢ لسنة / ١٩٧٣م .

٧- سيد البحراوى – العروض وإيقاع الشعر العربى، ط / الهيئة العامة – سلسلة دراسات أدبية ١٩٩١م .

٨- شوقى ضيف – العصر العباسى الأول – الطبعة السادسة، دار المعارف بمصر .

٩- الصولى – أخبار أبى تمام، تحقيق / خليل محمود عساكر، ونظير الإسلام الهندى، ومحمد عبده عزام، ط / الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر (١٧٠) .

١٠- ابن عبد ربه الأندلسى – العقد الفريد – الجزء الثالث، تحقيق / أحمد أمين، وأحمد الزين، وإبراهيم الإبيارى، سلسلة الذخائر، رقم (١١٣)، ط / الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٤م .

١١- عبد العزيز بن عبد الجليل – الموسيقى الأندلسية المغربية فنون الأداء، سلسلة عالم المعرفة رقم (١٢٩) لسنة ١٩٨٨م .

١٢- عز الدين إسماعيل – الأسس الجمالية فى النقد العربى، الطبعة الأولى، دار الفكر العربى ١٩٥٥م .

١٣- أبو الفرج الأصفهانى – الأغانى – ج ١٩ – تحقيق / عبد الكريم إبراهيم العزباوى، ط / الهيئة العامة للكتاب .

١٤- ابن قتيبة – الشعر والشعراء – الجزء الثانى – تحقيق / أحمد شاكر، ط / دار التراث العربى ١٩٦٧م .

١٥- القزوينى – الإيضاح فى علوم البلاغة، تحقيق / محمد عبد المنعم خفاجى، الطبعة الخامسة / دار الكتاب اللبنانى ١٩٨٠م .

١٦- مسلم بن الوليد الأنصارى – شرح الديوان – تحقيق / سامى الدهان، الطبعة الثالثة، دار المعارف ١٩٨٥م، سلسلة ذخائر العرب (٢٦) .
١٧- ابن المعتز – طبقات الشعراء، تحقيق / عبد الستار أحمد فراج، الطبعة الرابعة، دار المعارف بمصر، سلسلة ذخائر العرب – رقم (٢٠) .
١٨- ابن منظور – لسان العرب (مادة وقع)، ط / دار الشعب .
١٩- منير سلطان :
أ- فنون الإيقاع فى شعر شوقى الغنائى، ط / منشأة المعارف بالإسكندرية .
ب- البديع فى شعر شوقى، ط / منشأة المعارف بالإسكندرية .
٢٠- ابن النديم – الفهرست – الجزء الأول – تحقيق / محمد عونى عبد الرؤوف، إيمان السعيد جلال، ط / الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة ذخائر – رقم (١٤٩) .