ثنائية السكون والحركة في المقدمة الغزلية لقصيدة (يا ليل الصب متى غده)[1] للحصري[2]

- دراسة تحليلية -

عبد القـادر دامخي*

ملخص

يرى كاتب المقال ان بناء المقدمة الغزلية لقصيدة (يا ليل الصب متى غده) يقوم على ثنائيتي السكون والحركة، فمن خلالهما يعرض الشاعر تجربته في الحب التي تقوم على المقارنة الخفية بينه وبين السمار، ويكون مبدأ السكون الايجابي الصفة الأصلية للمحبوب المولدة لجميع الحركات، بينما يقع الشاعر (المحب) في اضطراب ظاهر لعجزه عن توظيف السكون او الحركة توظيفاً إيجابياً يتيح له القدرة على تغيير أوضاع الأشياء.

النـص

(المتـدارك)

١ - يـا لـيـلُ الـصـبُّ مـتـى غَـدُهُ؟ — أقـيـامُ الـسـاعـةِ مـوعـدُهُ؟

٢ - رقـدَ الـسُّـمـارُ فـأرَّقَـهُ — أَسَـفٌ لـلـبَـيْـنِ يـردّدُهُ

٣ - فَـبـكَـاهُ الـنَّـجْـمُ ورقَّ لَـهُ — مِـمَّـا يَـرْعَـاهُ ويـرصُـدُهُ

٤ - كَـلِـفٌ بـغـزالٍ ذِي هَـيَـفٍ — خَـوْفُ الـوَاشِـينَ يـشـرِّدُهُ

٥ - نَـصَـبَـت عـيـنايَ لـهُ شَـرَكـاً — فـي الـنَّـوْمِ فَـعَـزَّ تَـصَـيُّـدُهُ

٦ - وَكَـفَـى عَـجَـبـاً أَنِـي قَـنِـصٌ — لِـلسِّـرْبِ سَـبَـانِـي أَغْـيَـدُهُ

٧ - صَـنَـمٌ لِـلْـفِـتْـنَـةِ مُـنْـتَـصِـبٌ — أَهْـوَاهُ ولا أَتَـعَـبَّـدُهُ

٨ - صَـبَـاحٍ والخَـمْـرُ جَـنَـى فَـمِـهِ — سَـكْـرَانُ الـلـحـظِ مُـعَـرْبِـدُهُ

٩ - يَـنْـضُـو مِـنْ مُـقْـلَـتِـهِ سَـيْـفـاً — وكَـأنَّ نُـعَـاسـاً يُـغْـمِـدُهُ

١٠ - فَـيُـرِيـقُ دَمَ الـعُـشَّـاقِ بِـهِ — وَالْـوَيْـلُ لِـمَـنْ يَـتَـقَـلَّـدُهُ

١١ - كَـلَّا، لاَ ذَنْـبَ لِـمَـنْ قَـتَـلَـتْ — عَـيْـنَـاهُ ولَـمْ تَـقْـتُـلْ يَـدُهُ

١٢ - يَـا مَـنْ جَـحَـدَتْ عَـيْـنَـاهُ دَمِـي — وَعَـلَـى خَـدَّيْـهِ تَـوَرُّدُهُ

١٣ - خَـدَّاكَ قَـد اغْـتَـرَفَـا بِـدَمِـي — فَـعَـلاَمَ جُـفُـونُكَ تَـجْـحَـدُهُ؟

١٤ - إِنِّـي لأَعِـيـذُكَ مِـنْ قَـتْـلِـي — وَأَظُـنُّـكَ لاَ تَـتَـعَـمَّـدُهُ

١٥ - بِـاللـهِ هَـبِ الْـمُشْـتَـاقَ كَـرىً — فَـلَـعَـلَّ خَـيَـالَـكَ يُـسْـعِـدُهُ

١٦ - مَـا ضَـرَّكَ لَـوْ دَاوَيْـتَ ضَـنَـى — صَـبٍّ يُـدْنِـيـكَ وَتُـبْـعِـدُهُ

١٧ - لَـمْ يُـبْـقِ هَـوَاكَ لَـهُ رَمَـقـاً — فَـلْـيَـكْـفِـكَ عَـلَـيْـهِ عُـوَّدُهُ

١٨ - وَغَـداً يَـقْـضِـي أَوْ بَـعْـدَ غَـدٍ — هَـلْ مِـنْ نَـظَـرٍ يَـتَـزَوَّدُهُ

١٩ - يَـا أَهْـلَ الـشَّـوْقِ لَـنَـا شَـرَقٌ — بِـالـدَّمْـعِ يَـفِـيـضُ مَـوردُهُ

٢٠ - يَـهْـوَى الْـمُشْـتَـاقُ لِـقَـاءَكُـمُ — وَظُـرُوفُ الـدَّهْـرِ تُـبَـعِّـدُهُ

٢١ - مَـا أَحْـلَـى الـوَصْـلَ وَأَعْـذَبَـهُ — لَـوْلاَ الأَيَّـامُ تُـنَـكِّـدُهُ

٢٢ - بِـالْـبَـيْـنِ وبِـالْـهِـجْـرَانِ فَـيَـا — لِـلْـفُـؤَادِي كَـيْـفَ تَـجَـلَّـدُهُ![3]

---

* معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة باتنة، الجزائر. تاريخ استلام البحث ١٩٩٨/١١/٨ وتاريخ قبوله ١٩٩٩/٨/٢٣.

(١) انظر القصيدة بتمامها في: القيرواني، زهر الآداب، ط٤، ص ٩.

(٢) هو أبو الحسن علي الكفيف المعروف بالحصري.

(٣) زهر الآداب، مصدر سابق، ص ٩.

يتوجه الشاعر بالنداء الى الليل، وعند ادراك ان لا جدوى من نداء الليل يضرب عنه الى الصب لابتداء الكلام به. وقد وقف الشاعر طويلاً عند الليل من خلال النداء (يا ليل) باثا شكواه، ولكنه عندما أدرك ان هذه الشكوى لا تجدي انتقل الى الحديث عن (الصب)، فبدأ به كلاما جديداً، ولكن هذا الكلام الجديد (الصب متى غده) يرتبط بالكلام السابق (يا ليل) عن طريق اشتراك الليل والصب في نهاية واحدة مرجوة هي الغد (متى غده).

ويأتي الاستفهام الأول (متى غده؟) محاولة بحث حقيقية عن ما يجلي هذا الليل، أي محاولة بحث عن الخبر المحدد المرجو من انحسار الليل، وإن كان الخبر هنا متعلقاً بالصب، لأن البحث قائم على ايجاد غد الصب لا غد الليل. والغد انما يتصل بالليل في منطق الأشياء ولكنه أصبح مرتبطاً في تركيب الشطر بالإخبار عن الصب، وهذا يبين أن الشاعر لم يستطع الخلاص من الليل، بل بقي الليل هو المسيطر وان بدا لنا انه ضرب صفحا عنه عندما انتقل الى الابتداء بجملة (الصب متى غده؟). صحيح ان هذا الابتداء يمثل محاولة تنفيس واخراج لمعاناة الشاعر من الدائرة الضيقة التي يحيط بها (الليل)، ولكن البحث عن الإخبار عنها انما يستمد من تلك الدائرة نفسها (متى غده؟) وبذلك يستمر النداء.

وتبدو استمرارية النداء ضمنياً في الاستفهام الثاني: (أقيام الساعة موعده؟) هذا الاستفهام الذي يعيد صورة النداء (يا ليل) ويكشف عن اليأس من وراء الاستنجاد بالليل، ويكشف عن اليأس من وراء التخلي عنه!

ولا يتصل هذا الاستفهام بموعد الغد بل يتصل بأبعد زمن يمكن أن يتحقق فيه موعد الغد: (أقيام الساعة)، وانما اختير هذا الزمن ليس دلالة على طول بعد غد الصب، بل دلالة على مشابهة هذا الغد لليل، لأن هول يوم القيامة يبعث على الشعور بالظلام والرعب.

ولم يقدم هذا الاستفهام بصيص أمل في الكشف عن غد الصب، بل جره الى دائرة الليل مرة أخرى، وقد اكتسب الليل صفة جديدة اكثر رهبة ورعباً لأن غده – وهو في الوقت نفسه غد الصب – قد اتصل موعده بيوم القيامة.

ولتوضيح سطوة الليل وقوته ذكر الشاعر ان قسما منه ينقضي دون الإحساس الشديد بوطأته عندما يكون المحب مع السمار، وهذا يعني الا قبل للشاعر بمواجهة الليل أجمعه، فهو يتجنب الخلوة مع الليل الا اذا اضطره الأمر ووجد نفسه في مواجهته عندما (يرقد السمار)، فيبدأ أرقه وتبدأ الصورة الحقيقية لليل.

وتتصل لفظة السمار بالليل وبالظرف واللهو والتسلية فيه. وعلاقة السمار بالليل هي علاقة وئام، فهم ينتظرون الليل لاقامة أسمارهم، ورقاد السمار ليس طلباً للغد، انما رقادهم طلب لليل، لأن ساعة السمر عندما تطول تجلي الليل وتأتي بالصباح وتأخذ زمن الليل الذي خصص للسمر فلا تترك فرصة للراحة، فالسمار يبحثون عن ليل للسمر وامتداد لهذا الليل يبعد الغد عنهم لأخذ قسط من الراحة، لذلك فالغد عندهم ليس مرجواً.

ويرتبط رقاد السمار بفترة وجيزة متبقية من الليل لأن جل الليل ينقضي أثناء سمرهم، مما يعني ان الفترة التي تبقى للشاعر من الليل ليست ذات بال، ولن يكون أرقه فيها شديداً اذ سرعان ما يظهر الغد. ولكن الغد بالنسبة الى الشاعر ليس ظهور صبح جديد يجلي الليل ويسلم لنور الصباح، انما الغد بالنسبة اليه هو تغير حالة سائدة بحالة مرجوة.

ولكن لماذا يأرق الشاعر عندما ينام السمار ونومهم دليل على اقتراب الصباح؟ وما هو الملاذ الذي يجده الشاعر عند السمار ولا يجده عند غيرهم من الناس الذين سيأنس بهم عند ظهور الغد؟

ان حديث السمار لا يخلو من الحديث عن الحب، بل ان الحب ليشكل مادته الأساسية والشاعر يأنس بهذا الحديث لأن قصص الحب التي يرويها السمار تنتهي في أغلبها نهايات سعيدة تجمع الشمل وتحقق الوصال والقرب. فإذا انتهت أحداث هذه القصص السعيدة وخلد السمار الى الراحة، ألحت أحداث تلك القصص على الشاعر المحب فوازن بين حالته وحالة أبطالها فوجد ان شملهم قد التأم وان شمله مازال متصدعا فارق، ويكون سبب الأرق هو ذلك البين الشديد الملامح والمعبر عنه بلفظة (أسف) الذي يرسم صورته حديث السمار ويزيد من عمقه تلك المقارنات التي يجريها الشاعر بين حالته وحالة ابطال القصص المروية، فيكبر الأسف وتزداد حدته، وقد عبر الشاعر عن ذلك بلفظة (يردده)، فمع كل تذكر لقصة حب رواها السمار كتبت لها نهاية سعيدة يتردد أسفه ليكبر ويتسع.

وعندما نربط البيت الأول بالبيت الثاني ندرك سر نداء الشاعر لليل، فالليل واهب الوصال من خلال أحاديث السمار هو المرجو بالنداء لعله يجعل قصة الشاعر واحدة من القصص السعيدة التي روى السمار الكثير منها.

إذاً فالوصال هو غد الصب، والشاعر ليس متململاً او

ضجراً من الليل بل هو متمسك بهذا الليل، لأن الليل هو الذي يعطيه الغد المتمثل في النهايات السعيدة لقصص الحب التي يرويها السمار. فالشاعر يبحث عن الغد داخل الليل، ولذلك فالاستفهام (متى غده؟) لا يعني انحسار الليل بظهور الغد، بل يعني خروج الغد من عمق الليل.

وتأتي الاشارة الى تلك المشاركة بين الشاعر وقصص الحب التي يرويها السمار عند الحديث عن النجم، ويشترك النجم في قصص السمار مع حالة الشاعر في ان النجم مشارك لأحزان العشاق، يأوون اليه في أصعب المواقف وان كان لا يملك الخلاص لهم. ولكن كما أسلفنا فإن قصص السمار كثيرا ما تنتهي نهايات سعيدة ينسى فيها ذلك الموقف الدرامي (موقف النجم) في خضم موقف السعادة (موقف الوصال) المتحقق في نهاية القصة. أما بالنسبة الى الشاعر فإن النهاية تكون مع النجم لأن النجم مثلما يمثل موقفا من المواقف التي يرويها السمار، يمثل امتدادا للسمار انفسهم اذا انه بعد رقاد السمار يكون الشاعر المحب في حاجة ملحة الى سامر جديد يكمل معه ما تبقى من الليل، وهذا السامر هو النجم. وهنا تتضاعف صورة النجم عند الشاعر في كونه أولا مادة من مواد نسيج قصص العشاق تمثل أصعب المواقف، وثانيا في تمركز تجربة الشاعر حوله دون ان تتخطاه خلافا الى ما هو عليه الحال بالنسبة الى قصص العشاق التي يرويها السمار.

ويظهر ضعف موقف الشاعر بضعف هذا السامر الجديد (النجم) الذي يبكي محاولات الشاعر، بينما كان في الموقف الدرامي الذي مثله في قصص السمار رفيقا للعشاق في ليلهم الطويل يتطلعون اليه فيبصرون وجوه أحبتهم فيه، ويحسبون اعداده تيمنا به، ويرصدون وجهته ظنا منهم انه هاديهم الى من انقطع حبل وصالهم.

ويبقى حديث السمار عن الحب والمحبين العنصر الذي يحرك الشاعر، فيبدأ ابتداء من البيت الرابع في وصف محبوبه، وهذا الوصف انما هو رد على تلك القصص التي رواها السمار، فهم قد رووا في سمرهم الطويل قصصا كثيرة، ولكنهم لم يرووا حالة كحالة الشاعر، لذلك فإن الشاعر يبدأ في رواية قصته مع محبوبه، هذه القصة المتميزة عن غيرها من قصص السمار. والشاعر عندما يميز قصته عن قصص السمار انما يميز تجربته في الحب كطرف يعيش هذه التجربة. فالسمار يسعون الى التفكه وجلب السرور لذلك يعمدون الى رواية القصص السعيدة ليطيب سمرهم ويأنس جليسهم، وهم من خلال رواية قصصهم تلك يعيشون تجربة معينة تنطلق من أحداث تلك القصص وخاصة من خواتيمها، لذلك فهم يخلدون الى النوم بنفس مطمئنة (رقد السمار)، أما الشاعر فإنه مؤرق بسبب البين (أسف للبين)، ومن خلال هذا العنصر تبنى تجربة الحب عند الشاعر مع محبوبه في كل الأبيات، فقول الشاعر: (فأرقه أسف للبين يردده) لم تكن لفظة: (يردده) من باب الوصف العام للحال او القول المنقطع الذي لا صلة له بما يتبع من أحداث.

ان الاستفهام الثاني في البيت الأول: (أقيام الساعة موعده؟) والداعي الى اليأس هو نتيجة لترديد أسف البين في كل الأبيات، وقد توسط الأسف للبين النتيجة وأسبابها، اذاً فهناك ثنائية ضدية بنيت عليها القصيدة كلها هي: (اللقاء/البين)، عنصرها الأول ينتمي الى السمار وما يروونه من قصص المحبين، اما عنصرها الثاني فيمثل تجربة الشاعر مع محبوبه. والعنصر الأول في هذه الثنائية هو الذي استدعى العنصر الثاني وظل يمده بالقوة من خلال عقد الموازنة بين تجربة الحب في قصص السمار وتجربة الحب عند الشاعر.

وقد جاءت الاشارة الى محاولة الشاعر الفاشلة في كسر حاجز البين وتحقيق اللقاء (يرعاه ويرصده) ثم بدأ تفصيل صور البين ابتداء من البيت الرابع:

فصورة المحبوب (الغزال) ليست صورة للرشاقة واللطف فحسب، بل هي صورة للتمنع والتأبي التي تؤازرها خفة الحركة: (ذي هيف) المحققة لفعل البين (يشرده). وبالمقابل هناك محاولة للتقرب من هذا الغزال واعادته الى صورته الجميلة، ولن تعود هذه الصورة الجميلة الى الغزال الا عن طريق اللقاء وهو المعبر عنه بـ: (كلف). ولكن كلف الشاعر وولعه بهذا الغزال المحقق لرغبة اللقاء يقف أمامه عدة عوائق لا تتيح هذا اللقاء، أولها اعتداد الغزال بجماله وثانيها خفة حركته مما يبعد هذا الجمال عن عين الشاعر بسرعة وثالثها خوفه من ان يقال فيه كلام يسيء الى هذا الجمال، وكل هذه العوائق توسع من دائرة البين.

ويزداد الكلف بازدياد قدرة المحبوب على البين، وان كانت لفظة الكلف تحمل الولع الا ان هذا الولع تزيد شدته بإضافة الوصف لهذا الغزال (ذي هيف)، وتعظم بوقوع الفعل عليه (يشرده) مما يستدعي الصورة السابقة (يرعاه ويرصده) والصورة اللاحقة (نصبت عيناي له شركا) لمحاصرته في حالين مختلفين، حال السهر وحال النوم.

وقد ذكر الشاعر السهر والنوم ليميز تجربته عن تجربة العشاق الذين يروي السمار قصصهم، فلا شك في ان

قصص العشاق المروية هي قصص قد تكونت التجربة فيها من حالين: حال اليقظة وحال النوم، الا ان انتقال هذه القصص الى الرواية عن طريق السمار ادخلها في مجال آخر هو اشتراك تجربة السمار مع تجربة ابطال تلك القصص. والتجربة بين السمار وأبطال تلك القصص لا تعدو حال اليقظة (السهر) في الغالب، حتى وإن عاودتهم التجربة في منامهم فإنها ستكون من جنس تجربة الحديث المروي في قصصهم (تحقق اللقاء). وهذا هو الفرق بين الشاعر والسمار، فكما ان تجربتهم ترسخ مبدأ (اللقاء) في السهر والنوم، فإن تجربته ترسخ مبدأ (البين) في الحالين.

لذلك فإن الشاعر في محاولته تحقيق اللقاء يتكئ على الخوارق التي يتيحها السحر، فمن خلال محاولة تحقيق اللقاء في صورة اليقظة: (يرعاه ويرصده) تتحول مراقبته النجم عن طريق فعل (يرعاه) الى رصد له للبحث عما يقدمه من خير وشر[٤] على طريقة المنجمين، وبواسطة العينين الراصدتين للنجم المالكتين لقوة السحر، ينسج الشرك الذي يحاول تحقيق اللقاء في النوم، وهذا الشرك له أصول سحرية لأنه ينسج وفق ما يقدمه رصد النجوم، بالإضافة الى مادته التي ينسج منها: (الخيوط) وطريقة نسجها، والتي من خلالها يحيلنا الشاعر على تلك الخيوط المعقودة والمذكورة في القرآن الكريم: (النفاثات في العقد)[٥] التي تستعملها النساء او الجماعات في السحر.

ولا شك في ان استنجاد الشاعر بالخوارق السحرية هو مما سقط اليه من قصص السمار وروايتهم لخوارق الأبطال التي من خلالها يستطيعون تحقيق اللقاء، ولكنه ينفي ان تكون لهذه الخوارق قدرة على احداث اللقاء في مثل تجربته، وكأنه يريد لتجربته ان تتميز وتتفرد فلا يمكن حتى لخوارق السحر ان تربطها بقصص السمار.

وتبنى تجربة الشاعر مع محبوبه على مبدأين متضادين (التقييد/الإطلاق)؛ المبدأ الأول يرتبط بالشاعر والمبدأ الثاني يرتبط بالمحبوب. وهما مبدأن يتصلان بتقييد اللقاء وإطلاق البين، ولم يكن مبدأ التقييد واضحا في الأبيات الخمسة الأولى، بل كان هناك نوع من المحاولة في التصدي للإطلاق الذي يوصف به المحبوب من خلال: (يرعاه ويرصده، نصبت عيناي له شركا)، ولكن، ابتداء من البيت السادس يظهر التقييد ملازما للشاعر في فعل (سباني)[٦]، ويتصل فعل (سباني) بصفة المحبوب: (أغيده)[٧] المتحققة من صفة الغزال (ذي هيف)[٨] المحققة لفعل الشرود (البين).

وهكذا يكرر البيت السادس محاولة التصدي للإطلاق الذي يتصف به المحبوب في عبارة: (اني قنص) التي تتفرع دلالتها لتشمل (يرعاه ويرصده، نصبت عيناي له شركا)[٩]، ولكنها تفقد بعض فاعليتها باتصالها بالعبارة السابقة لها: (وكفى عجباً)، وكأن هذه العبارة تسويغ أولي لاختلاف تجربة الشاعر عن تجربة أبطال قصص الحب المروية في أحاديث السمار، ثم يأتي التأكيد على فقدان هذه العبارة لفاعليتها عن طريق الفعل (سباني) الذي يقيد حركة الشاعر ويطلق حركة المحبوب (يشرده). وعندما تفقد عبارة (اني قنص) فاعليتها يمتد التأثير الى فرعيها: (يرعاه ويرصده، نصبت عيناي له شركا) ذوي المنشأ السحري فتتعطل فاعليتهما.

ويستغل الشاعر العوائق التي تعرض لها أبطال قصص السمار لتحقيق اللقاء مع أحبتهم، فيسقطها على صفات المحبوب، وكأنه لا عائق للشاعر الا هذا المحبوب. وهكذا تختلف تجربة الشاعر في الحب مرة أخرى عن ما يرويه السمار اذا ان ما يرويه السمار غالباً ما يتصل باشتراك المحب والمحبوب في رفع العوائق، بينما يسهم المحبوب في وضع العوائق في طريق الشاعر.

وتبنى هذه العوائق على اطلاق حركة المحبوب لتتحرك في اتجاهات مختلفة مما يحول بين الشاعر (المحب) ومسايرتها وتتبعها فتتقيد حركته تدريجيا. وتظهر صورة البين جلية حتى في اقرب حالة قد يكون فيها الشاعر مع المحبوب، اذ ان الذهول الذي يصيبه أمام هذا المحبوب يمنع تحقق اللقاء.

وصورة المحبوب نسجت على منوال تلك الصور التي تروى في الحكايات الشعبية، صورة ذلك المارد الذي يملك القدرة على التشكل في صورة الإغراء والفتنة (الغزال)، ثم سرعان ما يتحول الى صور الرعب والفزع (الصنم). وهذه الصورة هي صورة قد سقطت الى الشاعر من قصص السمار التي كثيرا ما تروي صراع البطل الإنسي (المحب) مع المارد الجني الذي يقف عائقاً بينه وبين الوصول الى محبوبه. ويتم في الأخير التغلب على المارد والوصول الى المحبوب ولكن في تجربة الشاعر، قد اتخذ المحبوب صورة المارد التي تقف حاجزاً أمام تحقق اللقاء. وهذا ما يقيد حركة المحب كليا.

وتحمل لفظة الصنم دلالة معرفة الحقيقة، ولكن تعبر عن

(٤) أنيس، المعجم الوسيط مادة رصد.

(٥) سورة الفلق، الآية ٤.

(٦) يقال سبته الغانية، أسرته.

(٧) الأغيد: المتثني في نعومة.

(٨) هيف الغلام: دق خصره.

(٩) لاحظ علاقة القنص بالرصد والشراك.

العجز عن اتباع هذه الحقيقة، فلفظة (صنم) لا تدل على ذلك التمثال القائم الذي تتوافر فيه مقاييس الجمال المغرية للشاعر (المحب) بقدر ما تدل على الخضوع المفقد للإرادة عن طريق الفتنة، وفي الفتنة تذهب القدرة على تمييز الأشياء. حتى وإن قدر على تمييزها فإنه يصعب اتباع الصواب فيها، خاصة وأن هذا الصنم قد انتصب وانتصابه يعني تحقق فتنته في قلب الشاعر. ومادامت الفتنة لا تتيح مجالاً للتمييز وللقدرة على اتباع الصواب سارع الشاعر لذكر قدرته على تخصيص ذلك الصنم الفاتن المنتصب، بالهوى لا بالعبادة. وهو يدرك تماماً أن لفظة (أهواه) إنما هي مقربة من التعبد، بل ان عبادة الهوى هي من أصعب العبادات: (أرأيت من اتخذ إلهةُ هواه)[١٠]، لأنها تبقي صاحبها ضمن معبوده ولا تتيح له التحرك الا في مجاله، كما ان لفظة (الصنم) ترتبط بالاعتكاف[١١]، والاعتكاف هو لزوم الشيء والإقبال عليه وعدم الانصراف عنه[١٢].

وبذلك يفقد الشاعر حركته ويصبح ما بقي منها دعما لقوة حركة المحبوب، ويستغرق الشاعر في وصف قوة حركة المحبوب والتي من خلالها يخرج تجربته عن تجربة أبطال قصص السمار. ويوصف هذا الصنم بأنه (صاح) فتتحقق صفة الانتصاب الدالة على الحياة، وعندما يرتبط الصنم بالحياة تزداد فتنته، ألم تكن فتنة بني اسرائيل في ذلك العجل أكبر عندما صاغه السامري بطريقة تجعل الريح اذا دخلته تعطي صوتا من فمه كالخوار[١٣]. وقد ذكر القرآن الكريم ذلك: (فأخرج لهم عجلاً جسداً له خوارٌ فقالوا هذا إلهكُمْ وإلهُ موسى)[١٤]. وفي صحوة الصنم، أي في بث الحياة فيه يسكر الناس العابدون لهذا الصنم فتزول قدرتهم على التمييز فصحوة الصنم يقابلها سكر الشاعر، وإن كان باعث السكر (الخمر) أقرب الى الصنم (جنى فمه)، إلا ان السكر يصيب الشاعر، والسكر مقيد للحركة، أما الصنم فإنه مطلق الحركة في حالة اتصاله بباعث السكر (الخمر).

وتدب حركة السكر في لحظ المحبوب فتزيد من قوة حركته حتى انها لتؤدي الى أعنف انواع الحركة (العربدة). والعربدة ليست حركة فعلية من لحظ المحبوب، انما هي ذلك الإحساس بإطلاق الحركة عند المحبوب حتى في حالة السكر. وفي حالة السكر عادة ما تقل الحركة، وإن ظهرت عربدة للحركة فإنما هي عربدة آنية سرعان ما تستنزف قوتها. ولكن حديث الشاعر عن عربدة اللحظ هو حديث عن قوة تملك الحركة المستمرة بما يضفيه عليها من أفعال القوة المذكورة في الأبيات الموالية. ولذلك فقد نسب الفعل الأعظم للسكر ولم ينسب للصحو، وتكونت الحركة المطلقة (معربدة) من شبه السكون (سكران اللحظ).

فكأن الشاعر عندما يحدثنا عن صحوة المحبوب يحدثنا في الوقت ذاته عن سكره هو وفقدانه حركته، وعندما يحدثنا عن سكر لحظ المحبوب يحدثنا عن صحوته هو. ولكن هذه الصحوة لا تثمر حركة فعلية، وان بذل فيها الشاعر البقية الباقية من قوته، لأن الحركة التي يقوم بها الشاعر في مثل هذا الموقف تقابل سكونا وبذلك تتشتت قواها ولا تثمر. ولهذا السبب عمد الشاعر الى وصف قوة السكون بالتفصيل وكأنه بذلك يبرر ذلك الهدر لحركته في سكون، كان من المفروض ان يستعملها في مواجهة حركة الصحو.

ولنتتبع مع الشاعر تفاصيل الحركة التي أضفاها على السكون الذي تصدى لوصفه:

رأينا ان السكون (سكران) قد ولد حركة آنية (معربده)، انطلق الشاعر من هذه الحركة فقوى لفظها لتكتسب صفة الديمومة والقدرة على الفعل، وأكبر فعل لهذه العربدة هو: (ينضو من مقلته سيفا)، لأنه من خلال هذا الفعل تحددت طبيعة حركة العربدة التي كانت تحمل معنى العشوائية.

ولكي يستطيع فعل هذه الحركة الوصول الى نتيجة: (يغمده) احتاج الى سكون (وكأن نعاسا) هذا السكون الذي يمثل تجميع الحركة السابقة للوصول الى النتيجة (يغمده) تشبيها له بوتر القوس في حالة القبض (فتح العين) وفي حالة البسط (غلق العين). وما بين ارتداد الطرف (بين فتح العين وغلقها) تكون نتيجة تلك الحركة السريعة: (فيريق دم العشاق به). فالسكون قد قدم أسرع حركة وهي حركة تنسب الى عالم الخوارق الذي رأينا له ذكراً من قبل في صورة المارد، بل ان هذه الحركة تتصل اتصالا مباشراً بصراع سرعة الحركات المذكور في القرآن الكريم بين الجن في قصة سليمان عندما أراد أن يأتي بعرش بلقيس[١٥] (قال يا أيها الملأ أيكم يأتيني بعرشها قبل أن يأتوني مسلمين؟ قال عفريتٌ من الجن أنا آتيك به قبل ان تقوم من مقامك[١٦] وإني عليه لقويٌ أمينٌ. قال الذي عنده علمٌ من الكتاب أنا آتيك به قبل أن يرتد إليك طرفُك)[١٧].

---

(١٠) سورة الفرقان، الآية ٤٣.

(١١) انظر مثلاً: سور الأعراف، الأنبياء.

(١٢) ابراهيم، معجم الألفاظ، جـ ٢، ص ٧٠.

(١٣) طبارة، مع الأنبياء، ط ٨، ص ٢٨٥.

(١٤) سورة طه، الآية ٨٨.

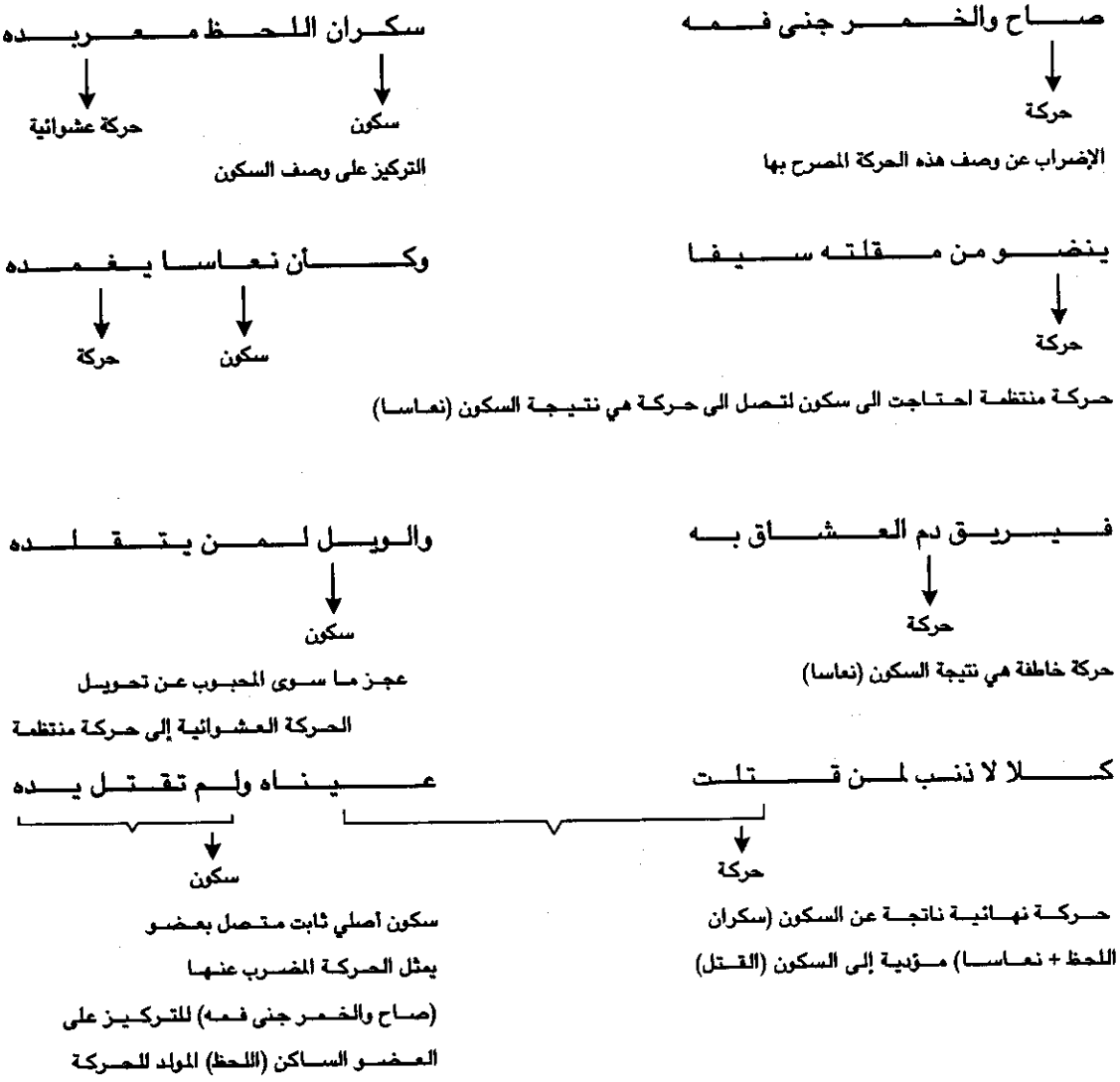
(١٥) طبارة، مرجع سابق، ص ٢٤٥.

(١٦) اي قبل أن تقوم من مجلسك.

(١٧) سورة النمل، الآيات ٣٨، ٤٩، ٤٠.

وفي ذكر سرعة إراقة دم العشاق يظهر إطلاق حركة المحبوب وتقييد حركة الشاعر، بل اننا لنستنتج شروداً من نوع آخر، هو شرود الشاعر من خلال البيت العاشر، فمطاردة الشاعر للمحبوب المذكورة في البيت الرابع اختفت أمام صورة المحبوب المارد وأصبح الإحجام والتراجع هما المبدأ الأساسي: (والويل لمن يتقلده) فغدا الصائد بكامل عدته هو المحبوب، بينما كان الصائد هو الشاعر وإن كان صياداً فاشلاً، أما المحبوب فقد ظفر بصيده (قتلت عيناه) بحسن استعمال أداة الصيد (ينضو من مقلته سيفا) بواسطة حركة خارقة (وكأن نعاسا يغمده).

ولعل هذا المخطط يوضح أكثر الكلام السابق عن الحركة المتولدة من السكون:



وإذا عدنا الى لفظة (الغزال) التي ارتبطت باستعمال الشاعر الحركة دون جدوى، ولفظة (الصنم) التي قيدت حركته، فإننا نجد علاقة بين أجزاء اللفظتين على النحو الذي يوضحه لنا هذا الجدول:

صورة الغزال	صورة الصنم	العلاقة	التعليق
غزال	صنم	اختلاف	يحاول الشاعر تتبع حركة الغزال على الرغم من خفة حركته، ولكنه لا يبدي حراكا أمام الصنم الثابت.

- ٧٨١ -

صورة الغزال	صورة الصنم	العلاقة	التعليق
ذي هيف	للفتنة	اختلاف	فتنة الغزال فتنة خاصة، أما فتنة الصنم فهي فتنة عامة مرتبطة بقوة الصنم المقيد لحركة الشاعر.
يشرده	منتصب	اختلاف	الشاعر عاجز عن التصدي لسكون الصنم ولكنه يبذل محاولة حركية مع الغزال الشارد.
خوف الواشين	سكران اللحظ معربده	اختلاف	مقابلة بين حركة الشاعر المبذولة لتتبع الغزال الشارد وسكون الحركة عند الشاعر أمام عربدة الصنم.
نصبت عيناي له شركا	ينضو من مقلته سيفا والويل لمن يتقلده	اختلاف	تحول الحركة الهجومية للشاعر إلى استسلام تام مع الصنم مؤد الى سكون الحركة.
في النوم فعز تصيده	صاح والخمر جنى فمه	اختلاف	صورة الغزال تعطي القدرة على الحركة للشاعر لأنها صورة مرتبطة بالنوم، فهي صورة متخيلة لأفضل وضع تكون عليه حالة الشاعر مع المحبوب، وعلى الرغم من ذلك فإن حركة الشاعر لا تثمر شيئاً، أما في حالة صحوة الصنم فإن الشاعر يبتعد عنها ويبحث عن السكون (سكران اللحظ) ليحافظ على صورة النوم ولكن صورة السكون المنشودة قد تولدت عنها حركة قيدت الشاعر تقييداً كليا.
أني قنص للسرب	يريق دم العشاق	اختلاف	قدرة حركية عند الشاعر في مواجهة السرب معطلة في مواجهة الغزال، وقدرة حركية مطلقة عند الصنم في إراقة دم العشاق وأول دم هو دم الشاعر؛ فالعشاق هي كلمة عامة تضم الشاعر بينما السرب هي كلمة خاصة يستثنى منها الغزال وهكذا يتضح تقييد حركة الشاعر وإطلاق حركة المحبوب الذي سبى الشاعر في صورة الغزال وأراق دمه في صورة الصنم.
سباني أغيده	وكأن نعاساً يغمده	توافق	تقييد مشترك لحركة الشاعر في الحالين، ونلاحظ ان حركة الشاعر عندما قيدت كان ذلك بسبب فعل حركي لطيف بعيد عن العنف قريب من السكون (أغيده). لذلك نلاحظ العلاقة بين (أغيده) و(نعاسا) في خفة الحركة وقوة النتيجة (سباني)، (يغمده).
كلف	أهواه	توافق	أهواه تعني الوصول إلى حد العبادة لارتباطه بالصنم وكلف تعني الوصول إلى حد العبادة لارتباطه بشغل البال. هذان الفعلان هما المحور الذي تدور عليه نتيجة تجربة الشاعر في البعد (الغزال الشارد)، وفي القرب (الصنم المنتصب)، وكلاهما يقيد حركة الشاعر.

يقوم المقطع الثاني لأول وهلة على علاقة تربطه بالمقطع الأول، هذه العلاقة تتحدد في: (يا من جحدت عيناه دمي) التي يُحمل من خلالها الشاعر المحبوب دمه، والعبارة السابقة: (كلا لا ذنب لمن قتلت عيناه) التي يقر فيها الشاعر ببراءة المحبوب من دمه.

ان نفي ذنب القتل عن العين عندما جاء مرتبطا باليد (ولم تقتل يده) على الرغم من قيام العين بالقتل: (يريق دم العشاق)، انما يعتمد على مبدأ سكون الحركة الأول الذي قامت عليه العين: (سكران اللحظ)، وخصوصية الحركة المرتبطة باليد.

إذاً فالسكون هو الأصل في العين على الرغم من روافد الحركة في هذا السكون التي فصّل ذكرها الشاعر، وما دامت الحركة الطبيعية لعين المحبوب في مفهوم الآخرين هي أقرب الى السكون اذا قيست بحركة يده، فإن الشاعر يدرك ان نقل تجربته الى الآخرين ليس يسيراً، فعلى الرغم من حشده لمظاهر الحركة القوية المتصلة بالعين الا انه عاد فاعترف بقربها من السكون عندما نفى عنها ذنب تلك الحركات المنسوبة اليها. ولكن هل نعتقد ان الشاعر قد أخضع تجربته لتجربة المتلقين عندما قال: (كلا، لا ذنب لمن قتلت عيناه ولم تقتل يده)؟ لا نظن ذلك، إنما فعل ذلك كنوع من المسايرة للحكم العام، ولكنه عاد فحرك السكون مرة أخرى بعبارة: (يا من جحدت عيناه دمي) فالجحود مرتبط بالسكون، ذلك الأساس الذي بنى عليه الشاعر تجربته مع لحظ المحبوب، ومن خلال هذا السكون تنطلق روافد حركة جديدة أولها: (وعلى خديه تورده). ولنتذكر البيت الثامن:

صاح والخمر جنى فمه سكران اللحظ معربده

فإننا نجد: (وعلى خديه تورده) هو منطقة وسطى بين الصحو والسكر، أي بين الحركة والسكون، فتورد الخد انما هو مزيج من جنى خمرة الفم الباعثة على الصحو ومن جحود العين لدم الشاعر المراق الباعث على السكون.

ويلحق الشاعر تورد الخدين بفعل سكوني هو إلحاق توردهما بسكون اللحظ. وقد كان مهد لذلك عندما حدثنا عن صحوة المحبوب التي رأينا أنها قد شاركت في تكوين تورد الخدين مع اللحظ السكران، ففي حديثه عن صحوة المحبوب أشار الى ان هذه الصحوة مرتبطة بـ (والخمر جنى فمه)، ثم وصف اللحظ بالسكر (سكران اللحظ)، ثم عاد في البيت الثاني عشر فأقر أن تورد الخدين هو من أثر السكون: (جحدت عيناه). فكأن هم الشاعر هو البحث عن السكون المتولد عن طريق الحركة: (صاح والخمر جنى فمه) والسكون الباعث للحركة (سكران اللحظ معربده) للوصول الى السكون الحقيقي المؤرق للشاعر: (يا من جحدت عيناه دمي) للانطلاق به مرة أخرى في إثارة الحركة من جديد (خداك قد اعترفا بدمي)، ثم العودة الى البحث داخل ما في السكون من حركة: (فعلام جفونك تجحده).

ويأتي بعد ذلك تفصيل ذلك السكون في البيت الرابع عشر ليعيد الى أذهاننا مرة أخرى صورة الصنم والغزال.

ويأخذ الشاعر صورة الصنم في سكونه: (جحدت عيناه دمي) المرتبطة بصفته الأساسية المثيرة للحركة (سكران اللحظ)، ثم يحرك صورة الصنم الساكنة (جحدت عيناه دمي) الى أفعالها الحركية: (وعلى خديه تورده)، (خداك قد اعترفا بدمي)، ثم يعود الى صورتها الساكنة (فعلام جفونك تجحده) لينطلق من جديد في تحريك هذه الصورة.

ولكنه في انطلاقته تلك يقترب من صورة (الغزال) ويبتعد عن صورة الصنم وأول دليل على ذلك هو قوله: (إني لأعيذك من قتلي) وهو قول يتناقض تماما مع صورة الصنم المرسومة سابقاً: (ينضو من مقلته سيفا)، (فيريق دم العشاق به)، (خداك قد اعترفا بدمي)، تلك الصورة التي لا تتيح مجالا للتحرك او الاختيار: (والويل لمن يتقلده). وبالتالي لا يمكن الارتياب فيما نسب اليها من فعل القتل، ولذلك فقد كانت عبارة: (وأظنك لا تتعمده) المكملة لعبارة (وإني لأعيذك من قتلي)، هي انتقال من صورة الصنم الى صورة الغزال، او بالأحرى عودة الى صورة الغزال، لأن صورة الغزال كانت أولى الصور المذكورة ثم تلتها صورة الصنم، وها هو الشاعر يعود اليها من جديد، ولكن صورة الغزال في هذه المرة تختلف عنها في المرة الأولى؛ ففي المرة الأولى كان الشاعر يملك القدرة على الحركة تجاه الغزال، اما في هذه الصورة فإن الشاعر مقيد الحركة تماماً، وكأن ذلك الاجهاد الذي أصابه في مواجهة الصنم جرده من الفعل الحركي حتى امام الغزال. وكأن الإضراب عن صورة الصنم لم يجد الشاعر نفعا، فعندما تحول الى الغزال وجد صورة الصنم قد انطبعت عليه.

وأول اختلاف بين صورة الغزال الأولى وصورته الثانية قوله: (يا لله هب المشتاق كرى) وهو قول يدل على استنفاد الحركة، بينما كانت حركة الشاعر حثيثة مستمرة مع الغزال في صورته الأولى: (نصبت عيناي له شركا في النوم)، وحالة الإعياء والدهشة التي أصابت الشاعر جراء صورة الصنم هي التي ولدت صورة الغزال الثانية وهي التي اسلمته الى الترجي المرتبط بالاعياء: (فلعل خيالك يسعده)، وهو يدرك في تجربته السابقة ان الحركة المرتبطة بالسحر قد أعيته في

الوصول الى الغزال: (فعز تصيده) فما بالك بذلك الترجي المرتبط بالإعياء؟

والشاعر عندما يرجو رؤية خيال المحبوب، فهو بالتأكيد يرجو رؤيته في صورة الغزال الأولى، ويرفض رؤيته في صورة الصنم الباعث للرهبة والخوف، ويرفض ايضا رؤيته في صورة الغزال الثانية المأخوذة من صورة الصنم، لذلك ارتبط رجاء رؤية الخيال بالسعادة. ولم يحقق الصنم ولا ما يصدر عنه سعادة للشاعر، كما ان صورة الغزال الأولى لم تحقق سعادة ظاهرة له، وانما تكمن السعادة فيها في امتلاك الشاعر للحركة التي فقدها مع الصنم ومع صورة الغزال الثانية.

فسعادة الشاعر تكمن في امتلاكه حركته وان كانت دون طائل، ويزداد شقاؤه كلما قيدت هذه الحركة وأطلقت حركة المحبوب.

وتزداد حركة الشاعر تقييدا في قوله: (ماضرك لو داويت ضنى صب)، وكأن الشاعر بهذا التوسل يعيد الى ذهن المحبوب صورة المحبين الحقيقيين الذين يشاركون أحبتهم مواجعهم ولا يكونون طرفا متسببا فيها، ويكون سند الشاعر في ذلك ما روته قصص السمار. ويكمن ضنى الصب في معرفة الجواب عن السؤال المطروح في أول بيت من المقدمة الغزلية: (متى غده؟) والمتصل بالصب، وحالة ضنى الصب الناتجة عن (يدنيك وتبعده) هي التي أوحت بذلك الجواب المتضمن في صيغة استفهام: (أقيام الساعة موعده؟). وقد حمل هذا الجواب صفة استنفاد الحركة مع طول الزمن لذلك فإن عبارة: (يدنيك وتبعده) عطلت كلمتها الأولى (يدنيك)، لأن هذه الكلمة متصلة بصورة الغزال الأولى التي كان الشاعر يملك فيها الحركة. أما وبعد ان مر الشاعر بصورة الصنم وصورة الغزال الثانية وعطلت حركته فإنه انما يعود الى صورة الغزال الأولى ليستعيد ما فيها من حركة، بينما كانت الكلمة التي تقابلها (تبعده) دائمة مع الصور الثلاثة.

والدليل على سكون حركة الشاعر في كلمة (يدنيك) هو قوله: (لم يبق هواك له رمقا) ليعيد رسم صورة الصنم من جديد المتصلة بإراقة الدم والقتل. وكان الهوى كما رأينا قد اتصل بالصنم فحاول الشاعر اخراجه عن العبادة، ولكنه يؤكد الآن ان هذا الهوى الذي يذهب بالرمق الأخير هو هوى عبادة؛ يقف فيه العابد مذهولاً امام معبوده فاقد الحرية والحركة.

وتأتي عبارة: (فليبك عليه عوده) لتبين إصرار الشاعر على إبقاء الهوى خارج إطار العبادة بأمر العواد بالبكاء، لأنه لا يؤمر بأن يبكى على فان في العبادة، ولتؤكد العبارة السابقة المتصلة بالصنم: (أهواه ولا أتعبده).

ويحدد الشاعر زمن الهلاك (وغدا يقضي او بعد غد) ليرتبط هذا الزمن بالاستفهام عن زمن غد الصب: (متى غده؟). ولكن الزمن في الاستفهام مرتبط بالمطلق، والدليل على ذلك الجواب المتضمن في استفهام: (أقيام الساعة موعده؟).

ويدخل الزمن المحدد للهلاك في التقييد لأنه لا يتيح الوصول الى موعد قيام الساعة. ويرتبط الاستفهام الأكبر (متى غده؟) بالنظر، والنظر الذي يأتي غدا او بعد غد: (هل من نظر يتزوده) هو نظر يعيد الحياة، لذلك فإن الشاعر يمد في الغد المقيد: (غدا، بعد غد) لمواجهة الغد المطلق (متى غده؟)، لكن هذا التمديد الزمني للغد يبقى عاجزاً عن إعطاء جواب للاستفهام الذي اتصل جوابه بالإبهام والإطلاق في آن واحد.

وهذا النظر الذي يرجو الشاعر التزود به، هو نظر يرتبط بالصورة الأولى للغزال؛ لأنها الصورة الوحيدة التي ملك فيها الشاعر قدرة الحركة (غير الفاعلة) وعندما أتيح له النظر الى الصنم - من خلال ما نستنتج من وصفه له - قيدت حركته وبقي هذا التقييد ملازما له حتى عندما حاول استعادة صورة الغزال التي ألبست صورة الصنم.

واذا دققنا النظر نجد ان الشاعر في حقيقة الأمر قد فقد حركته مع الصورة الأولى للغزال: (سباني أغيده)، وهي التي أسلمته مباشرة الى صورة الصنم التي ظلت ملتصقة به. ولذلك فإن حركة الشاعر قد قيدت في الحالات الثلاث مع الغزال في صورته الأولى ومع الصنم، ومع الغزال في صورته الثانية، ولكن كان هناك فعل للحركة: (نصبت عيناي له شركا)، و(كفى عجبا أني قنص) مع صورة الغزال الأولى قبل التقييد وهو الأمر الذي ينشده الشاعر. وعندما نتأمل فعل الحركة هذا نجد انه لم يتح النظر للشاعر لأن نتيجة الحركة لم تتحقق، ولم يتحقق له النظر الا في صورة الصنم التي يرفض الشاعر التزود منها بالنظر لأنها جردته من حركته وأوصلته الى السكون المطلق (الموت).

فكأني بالشاعر وهو يطلب التزود بالنظر يطلب ان تثمر حركته التي حدثنا عنها مع الغزال انها الطريقة الوحيدة التي تهبه الحياة لأنها لا تسلمه الى الصنم الذي تذكرنا أفعاله بالعوائق التي توضع في طريق أبطال قصص السمار ولكنهم ينتصرون عليها ويهزم الشاعر لأن محبوبه هو مصدر تلك العوائق.

ربطنا بين المقطع الأول والمقطع الثاني بالعلاقة القائمة بين تبرئة الشاعر للمحبوب: (كلا لا ذنب لمن قتلت عيناه) وتحميل الشاعر المحبوب دمه من خلال عبارة: (يا من جحدت عيناه دمي) وإننا لنرى رابطا بين المقطعين والمقطع الثالث، ولكن الأمر في المقطع الثالث يتصل بالحديث عن عيني الشاعر نفسه: (لنا شرق بالدمع يفيض مورده).

فعندما نقف عند عبارة (كلا، لا ذنب لمن قتلت عيناه) في المقطع الأول، نجد انها قد قامت على حركة مؤدية الى السكون (القتل)، وهذه الحركة هي نتيجة سكون ايجابي: (سكران اللحظ) مؤد الى أفعال حركية: (ينضو من مقلته سيفا، يريق دم العشاق به). اما عبارة: (يا من جحدت عيناه دمي) في المقطع الثاني، فقد قامت على سكون ايجابي (جحدت) لأنه أوجد الحركة ولم تظهر علامات الحركة عليه، واستطاع من خلال اداء الحركة ايصال الشاعر الى السكون السلبي الظاهر في عبارة المقطع الثالث: (لنا شرق بالدمع يفيض مورده).

ونسمي: (لنا شرق بالدمع) سكوناً سلبياً لأن فعل الحركة قد وقع عليه ولم يكن محركا للحركة كما رأينا عند المحبوب، كما ان هذا السكون السلبي يرسخ عن طريق الفعل الحركي: (يفيض مورده) الناتج عن طريق السكون الإيجابي: (جحدت عيناه دمي) القادر على توليد الحركة وإظهار السكون في آن واحد.

واذا تمعنا السكون والحركة في المقطع الأخير، فإنه من الممكن ملاحظتهما على الشكل المبين أدناه:

يـــا أهـــل الـشـــوق لـنـا شـــرق
(سكون سلبي) سكون الحركة عند الشاعر

يـهـوى الـمـشـتـاق لـقـــاءكـم
(سكون سلبي) سكون الحركة عند الشاعر

مـا أحـلـــى الـوصـــل وأعـذبـــه
(سكون سلبي) سكون الحركة عند الشاعر

بـالـبـــيـــن وبـــالـهـــجـــران
(حركة مضادة)
وسائل الحركة الموجهة ضد الشاعر لإيقانه في سكونه السلبي

بالـدمـع يفـيض مـورده (حـركـة مـضـادة)
حركة موجهة ضد الشاعر لزيادة السكون السلبي عنده

وظـروف الدهـر تبعـده (حركة مضادة)
حركة موجهة ضد الشاعر لزيادة السكون السلبي عنده

لـــولا الأيـــام تـنـكـده (حركة مضادة)
حركة موجهة ضد الشاعر لزيادة السكون السلبي عنده

فيا لفؤادي كيف تجلده (سكون إيجابي منشود)
هذا السكون الإيجابي المنشود يحاول أن يمتلك القدرة على توليد الحركة كما هو الشأن عند المحبوب ولكنه لا يفلح

وعندما يطلب الشاعر السكون فلأن السكون هو الذي ولد الحركة عند المحبوب، فإذا استطاع الوصول اليه من خلال (تجلد الفؤاد)، فعساه يستطيع ان يولد الحركة التي تحقق اللقاء، لأن الحركة التي امتلكها سابقا كانت بعيدة عن التجلد (كلف بغزال)، ولاقتراب صفة التجلد واللقاء من صفة السكون، اذا قورن اللقاء بالبين عند الشاعر.

ونجد أنفسنا امام سكونين؛ سكون فؤاد المحب (تجلده) وسكون لحظ المحبوب (سكران اللحظ، نعاسا). وكلما تحرك سكون المحب وزادت حركته تجاه سكون المحبوب فقد قوته؛ فالقوة في المحافظة على السكون وليس في اصدار الحركة، لأن مركز السكون المنشود عند الشاعر (الفؤاد) قد أدرك من خلال تجربته مع المحبوب ان الحركة التي يصدرها هي حركة دون طائل، وهي إضعاف لهذا السكون المتكون أصلا من مجموعة حركات، كلما أُهدر منها جزء ضعف ذلك السكون. إذاً فلا بد من مواجهة السكون بالسكون، ولكن هذا امر لا يزعم الشاعر انه قادر على الاستمرار فيه، وهذا بالضبط ما عبر عنه الشاعر بقوله: (وغدا يقضي او بعد غد) لأن لسكونه (تجلده) حدا، لا يمكنه الامتداد الى: (أقيام الساعة موعده؟). بالاضافة الى ذلك فإن سكون المحبوب قد ولد حركة لا بد من مواجهتها بحركة مضادة، لذلك عمد الشاعر الى وصف قوة المحبوب في حالة السكون، ووقف عند سكونه هو حائرا، الى أي مدى يستطيع سكونه المحافظة على فاعليته؟ (فيا لفؤادي كيف تجلده؟)، لأنه يدرك ان البقية

الباقية فيه من سكون ستتحول الى حركة تهدر كما أهدرت مثيلاتها سابقاً.

وكما رأينا فإن الشاعر عندما يختار الانطلاق من السكون ووصف المحبوب بذلك، فإنما يستحضر في نفسه اللقاء، ولكن المحبوب يحول السكون الذي اختاره له الشاعر الى حركة (الهجران)، وهي حركة تتصل بفعل الغزال، والى حركة أخرى أقوى هي (البين) متصلة بفعل الصنم.

فالشاعر واقع بين رحى الحركتين، لذلك فإن فؤاده لا يملك ذلك السكون المبشر باللقاء، ذلك السكون الذي انطلق منه الشاعر في وصف أعنف حركة للمحبوب في وضعية الصنم (سكران اللحظ)، وهو سكون يمثل مركزية الحركة. ومادام الشاعر يرتاب في امتلاكه (التجلد)، أي امتلاكه السكون المولد للحركة الفاعلة القادرة على مواجهة سكون المحبوب المولد للحركة، فإن اللقاء الذي هو مصدر سكوني متولد عن طريق حركة فاعلة نتيجتها السكون يظل بعيدا عن الشاعر.

وهكذا يخفق الشاعر في امتلاك السكون الايجابي كما اخفق سابقا في امتلاك الحركة الفاعلة لأنه لا يمكنه الوصول الى عنصر منهما منفصلا عن الآخر، فإما ان يملك الاثنين مجتمعين او يفقدهما مجتمعين، لأنهما ليسا عنصرين متضادين كما قد يوهم لأول وهلة، بل هما عنصران متكاملان كما تبين الأمر في صفة المحبوب.

وإذا لاحظنا النداءات الثلاثة التي بدأ بها كل مقطع، فإننا نجد ان المنادى يرتبط بالسكون:

يا ليل الصب متى غده؟ ← سكون: البحث عن الحركة (الصب متى غده) داخل السكون (الليل)

يا من جحدت عيناه دمي ← سكون: البحث عن الحركة (على خديه تورده) داخل السكون (الجحود)

يا أهل الشوق لنا شرق ← سكون: البحث عن الحركة (الشوق) داخل السكون (أهل الشوق)

وكأن الشاعر يلجأ الى هذا النداء المرتبط بالسكون لمواجهة سكون المحبوب الذي هو أصل الحركة الفاعلة عنده، ففي مناداته للسكون محاولة استجلاب لتلك الحركة الفاعلة الموجودة عند المحبوب في المقاطع الثلاثة، ودعم للنداء الأول (يا ليل) الطالب لتحول الحركة الى نتيجة: (الصب متى غده؟).

المراجع

١ - قصيدة (يا ليل الصب متى غده؟): مدح بها ابو الحسن الحصري القيرواني الأمير ابا عبد الرحمن محمد بن طاهر صاحب مرسية وتشتمل على ٩٩ بيتا منها ٢٣ الأولى في النسيب، وتخلص في البيت الرابع والعشرين إلى مدح صاحبه. (انظر القصيدة كاملة عند القيرواني: ابو إسحاق ابراهيم الحصري ٤١٣هـ/١٠١٣م)، زهر الآداب وثمر الألباب. ضبط وشرح زكي مبارك، ط٤، دار الجيل، بيروت (د ت)، ص ٩، وقد الحق البيت (٢٣) بالمديح للعلاقة بينهما.

وقد اخترت القراءة التالية (يا ليلُ الصبُ) لمناسبتها للتحليل. بضم لام (ليل) وضم باء (الصب) فتكون كلمة (ليل) مبنية على الضم في محل نصب على النداء، وجملة (الصب متى غده) مبتدأ وخبر. ويوجد وجهان اخران لقراءة هذه العبارة هما: (يا ليلَ الصبِ) و (يا ليلُ الصبِ متى غده) انظر تفصيلهما عند: محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج يحيى، ابو الحسن الحصري القيرواني، مكتبة المنار، تونس، ١٩٦٣م، ص ١٤١، ١٤٢.

٢ - هو ابو الحسن علي بن عبد الغني الكفيف المعروف بالحصري المتوفى سنة ٤٨٨هـ/ ١٠٨٨م. ترجم له وذكر بعض أشعاره:

- محمد بن أبي نصر الحميدي (٤٨٨هـ/١٠٩٥م) جذوة المقتبس في ذكر ولاة الأندلس. تحقيق محمد بن تاويت الطنجي، القاهرة (د ت)، ص ٢٩٦.

- علي بن بسام الشنتريني (٥٤٢هـ/١١٤٧م)، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة (٨ مجلدات)، تحقيق إحسان عباس، ١٩٧٩، دار الثقافة، بيروت، ٢٤٥/١/٤.

- خلف بن عبد الملك بن بشكوال (٥٧٨هـ/١١٨٣م)، الصلة (جزءان) الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦م، ٤٣٢/٢.

- أحمد بن يحيى الضبي (٥٩٩هـ/١٢٠٤م) بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، دار الكتاب العربي، ١٩٦٧م، القاهرة، ص٤٢٥.

- شمس الدين أحمد بن محمد بن خلكان (٦٨١هـ/١٢٨١م)، وفيات الأعيان وأنباء الزمان (٨ مجلدات)، تحقيق إحسان عباس، ١٩٧٠م، دار صادر، بيروت، ٣/٢٣١.

- علي بن موسى بن سعيد المغربي (٦٨٥هـ/١٢٨٦م)، رايات المبرزين وغايات المميزين، تحقيق النعمان عبد المتعال القاضي، ١٩٧٣م، القاهرة، ص ١٤٣.

- خليل بن أيبك الصفدي (٧٦٤هـ/١٣٦٣م)، نكت الهيمان في نكت العميان، المطبعة الجمالية، مصر، ١٩١١م، ص ٢١٣.

- جلال الدين عبد الرحمن السيوطي (٩١١هـ/١٥٠٥م)، بغية الوعاة في طبقات اللغويين والنحاة، مطبعة السعادة، مصر، ١٣٢٦هـ، ص ٣٤١.

٣ - القيرواني، أبو إسحاق إبراهيم الحصري، زهر الآداب وثمر الألباب، ص ٩ (مصدر سابق).

٤ - أنيس، ابراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، مادة رصد، دار الفكر، بيروت.

٥ - سورة الفلق، الآية ٤.

٦ - يقال سَبَتْهُ الغانيةُ: أسرته (المعجم الوسيط/ سبى).

٧ - الأغْيَدُ: المتثني في نعومة (المعجم الوسيط/غيد).

٨ - هيف الغلامُ: دق خصره وضمر بطنه (المعجم الوسيط/هيف).

٩ - لاحظ علاقة القنص بالرصد ونصب الشراك.

١٠ - سورة الفرقان، الآية ٤٣.

١١ - راجع مثلاً سورالأعراف، الآية ١٣٨، طه، الآية ٩٧، الأنبياء، الآية ٥٢.

١٢ - ابراهيم، محمد اسماعيل، معجم الألفاظ والاعلام القرآنية، دار الفكر العربي، ط٢، (دت)، جـ٢، القاهرة، ص ٧٠.

١٣ - طبارة، عفيف عبد الفتاح، ١٩٨٠، مع الأنبياء في القرآن الكريم، دار العلم للملايين، بيروت، ط٨، ص ٢٤٥.

١٤ - سورة طه، الآية ٨٨.

١٥ - طبارة، مرجع سابق، ص ٢٩٣.

١٦ - أي قبل أن تقوم من مجلسك الذي تقضي وتحكم فيه، وكان سليمان يجلس من الصبح إلى الظهر في كل يوم للحكم بين الناس، طبارة، مرجع سابق، مع الأنبياء في القرآن الكريم، ص ٢٩٤ .

١٧ - سورة النمل، الآيات ٣٨، ٣٩، ٤٠.

Duality of Stillness and Motion in the Introduction to the Love Poem "Ya Laylu-s-sabbu Mata Ghaduhu" by Al-Husari: An Analytical Study

Abdul-Kader Damkhi*

ABSTRACT

This study examines the concepts of stillness and motion in the introduction to Al-Husari's love poem (Oh night, when will the aurora of the ardent love be coming?).

Through this duality the poet gives the experience of his ardent love in which he compares himself with those who prefer evenings of entertainment.

This positive stillness is the true image of the beloved, and remains the source of all the movement, while the poet (the lover) is disturbed, because he is unable to use stillness and movement correctly for changing the position of things.

* Institution of Arabic Language, Batnah University, Algeria. Received on 8/11/1998 and Accepted for Publication on 23/8/1999.