Aesthetics of Tashteer in the Arabian Poem between the Past and the Present

Najiya Hussein Al-Tuhami

Department of Arabic Language and Literature, College of Revelation Knowledge and Human Sciences, International
Islamic University, Malaysia
tuhaminagwa@gmail.com

ABSTRACT:

Survival and advancement of nations is attributed to their literatures. This is because literatures enable individuals to transcend the material life and be able to visualize the noble meanings and the world of aesthetics. Indeed, a language is the best level of describing self and others as it does not originate from the ego, but rather from the laws of the universe and existence. Moreover, it is not only a lexicon, but also a combination of words, indications, gestures, spaces, and imagery. It is, hence, possible to realize the significance of poetry as a definition of all the previous elements. *Tashteer* is a type of poetic art where a poet does not invent a new idea but rather adopts the idea of poetry by another poet. The poet follows the meter and rhyme set by the original poet, and thus is not allowed much space for creating a purpose apart from the original one. Therefore, a poet is confined to the predefined purpose and notion in terms of grammatical, syntactic and semantic aspects. The paper focuses on the study of the art of *Tashteer* of poet Ali al-Deeb who performed *Tashteer* on the poet of Abi Firaas (Araaka `Asaiyya al-Dam`). The study aims to introduce the art of *Tashteer* by addressing its practical aspect. The study also uses the descriptive analytical approach to illustrate the strength points of *Mushatir* (a poet performing *Tashteer*) and compare his poet with the original one in terms of serving the concept. The study comprises two parts; Part one is for defining the art of *Tashteer* in the Arabian poetry. Part two includes the analytical study of the poetry under *Tashteer*. The study concluded several findings including: al-Deeb clearly comprehended the purposes that Abi Firaas had in his poetry. Thus, he was able to have hold of the main notion of the text both linguistically and semantically. He was even able to penetrate into some of the lines and reveal the thoughts.

Keywords: Tashteer, Poetry, Abi Firaas, Poet Ali Al-Deeb, The Poetry (Araaka `Asiyya Al-Dam`i).

<https://doi.org/10.51345/v31i2.202.g171>

جماليات التشطير في القصيدة العربية بين الماضي والحاضر

د. نجية حسين التهامي

قسم اللغة العربية وآدابها، كلية معارف الوحي والعلوم الإنسانية، الجامعة العالمية الإسلامية، ماليزيا

tuhaminagwa@gmail.com

ملخص البحث

تحيا الأمم وتتفوق بآدابها، لأن الأدب ترقى بالمرء فوق الحياة المادية، وتسمو به إلى المدارك الشريفة، وعالم الجمال، وتعد اللغة أرفع درجات التعبير عن الذات والآخر، فهي قادمة من نوااميس الكون والوجود، وهي ليست قاموساً للمفردات فحسب، بل هي جماع المفردات والإشارات والإيحاءات والفراغات والصور، ومن هنا نستطيع الإمساك بماهية الشعر بوصفه ذروة الإختزال لكل تلك المقدمات. والتشطير فن من الفنون الشعرية؛ لا يكون فيه المشطّر شاعراً مبتكراً بل يتبنّى فكرة الشاعر الأصل، مقيداً بوزنه وقافيته، الأمر الذي لا يتيح للمشطّر هامشاً واسعاً لابتكار غرض جديد غير الأصل، فيكون بذلك أسيراً من حيث الغرض ومن حيث الفكرة، ومقيداً بإحكام البناء اللغوي من الوجهتين النحوية والصرفية، وكذلك الدلالية. يركز هذا البحث على دراسة فن التشطير لدى شاعر ليبي معاصر، وهو الشاعر علي الديب؛ الذي شطّر رائعة أبي فراس (أراك عصي الدمع)، ويهدف إلى التعريف بفن التشطير، متناولاً الجانب التطبيقي من خلال المنهج الوصفي والتحليلي في تبيان مواقع القوة لدى الشاعر المشطّر، ومقارنة شعره مع الأصل بما يخدم الفكرة. يتكون البحث من مطلبين، الأول: التعريف بفن التشطير في الشعر العربي، والثاني: الدراسة التحليلية للقصيدة المشطرة، ويخلص البحث إلى عدة نتائج منها: استيعاب الديب لمرامي أبي فراس في قصيدته التي عايشها، فتمكّن من امتلاك ناصية النص فكرة ولغةً وبياناً، بل تمكّن من فتح مغاليق بعض الأبيات وما بها من أفكار.

الكلمات المفتاحية: الشعر، التشطير، أبو فراس، الشاعر علي الديب، قصيدة (أراك عصي الدمع).

المقدمة

يعد الشعر لغة العرب، أجادوا نظمهم وتفننوا في بحوره، وقد كانت الجاهلية تقيم الأفراح حين يبرز من أبنائها شاعر مبدع، "فالشعر كان يرفع من شأن قبيلة ويحط من قيمة أخرى. وفي صدر الإسلام، كان وسيلة من وسائل الدفاع عن رسالة الإسلام ضد المشركين. ثم أصبح وسيلة من وسائل الفرق السياسية والفكرية المتنازعة، قصد تبليغ آرائها، والدفاع عن مبادئها، في مواجهة خصومها. وهكذا كان للشعر العربي دور بارز في الحياة الأدبية والفكرية والسياسية، فهو يتطور حسب تطور الشعوب وعلاقاتها بالشعوب الأخرى من فرس وروم وبربر وغيرها"⁽¹⁾.

لقد دأب كثير من الشعراء على مر عصور الأدب العربي على إظهار إعجابهم بقصائد معينة، يرونها أقرب إلى نفوسهم، وأعلق بأذهانهم وأذهان محبي الشعر. وهذا الإعجاب ترجمه الكثير في صورة محاكاة لهذه القصيدة أو تلك، مقتبسين منها شيئاً مما يتعلق بها، كالوزن العروضي والإيقاع الموسيقي، أو وضوح المعاني والأفكار. ولم يقف الأمر عند حد المحاكاة وإنما تعداه إلى التشطير، وغيره من الجماليات الشعرية الأخرى"⁽²⁾.

وما سيُعرض في هذا البحث؛ هو مثال لفن من فنون الشعر، ألا وهو التشطير، وقد خُصص للبحث في هذا الفن أنموذجاً لقصيدة عربية أصيلة تعد رائعة من روائع الشعر العربي الأصيل؛ هي قصيدة (أراك عصي الدمع لأبي فراس) قام بتشطيرها الشاعر الليبي علي الديب الذي يعد من شعراء الأدب الحديث. قُسم هذا البحث إلى مطلبين وخاتمة، حيث كرس المطلب الأول لتعريف التشطير لغة واصطلاحاً، أما المطلب الثاني فكان للدراسة والتحليل الفني لتشطير قصيدة (أراك عصي الدمع).

مشكلة البحث:

اكتسبت قصيدة أبي فراس الحمداني (أراك عصي الدمع) شهرة واسعة في الأوساط الأدبية، لدرجة جعلتها مضرب الأمثال، ولم تكن هذه الشهرة وليدة تعصب أو هوى، وإنما على العكس تماماً، فقد مثلت هذه القصيدة اتجاهها في الشعر العربي، ومنهجاً في معالجة التجربة التي تقوم عناصرها على القصص، وتتكىء على التشويق والإثارة، وحضورها بهذه الكثرة في الوجدان العربي إنما يعكس إعجاباً بطرائق الفن في هذا النص الشعري

القديم، الذي أخذ الألباب عن طريق إجادة الحكي وتتابع الأحداث، وهو إعجاب قد تعدى حدود المعارضة والتضمين والتشطير، إلى محاذاة النهج والطريقة، بما يمكن معه أن يصير نص أبي فراس نصا غائبا، وقد تسرب ذلك النص إلى ذهن شاعرنا (علي الديب) فحاول توظيفه ليقف قارئه على مقارنة الماضي بالحاضر، والتراثي بالمعاصر من خلال قصيدة أبي فراس، نظرا إلى مدى ما حققته من شهرة، ومدى تأثير معانيها الجيدة في نفس الشاعر علي الديب، الذي كان مأخوذا بتلك القصيدة بدافع الإعجاب والاحتذاء، فقد ظهر ذلك واضحا من خلال تشطيره لأبياتها، ومحاولة تحويل القصيدة إلى نص جديد، يتخذ من النص القديم نصا غائبا حاضرا في آن معا. ولذلك فالبحت يطمح إلى تبيان تفاصيل هذه التجربة الشعرية الفذة وشرح مضامينها عبر تأصيل لرؤية عربية نقدية، تنطلق من التراث العربي، لتمد القارئ العربي بما يحفظ له هويته، ويحفظ للقصيدة العربية أصالتها وجودتها في أي مكان؛ لذلك تهدف هذه الورقة البحثية للتعريف بمعنى التشطير لغة واصطلاحا، وإلقاء الضوء على الجانب التطبيقي في تشطير قصيدة الحمداني موضحة مخزون اللغة واستلهاهم التراث، وسعة اطلاع الشاعر المشطّر (علي الديب) ومدى إحساسه بالكلمة، ونظرا لضيق المساحة المسموح بها في هذا البحث، فليس بالإمكان التعرض بالتحليل والعرض لكل أبيات التشطير، وإنما وقع الاختيار على نماذج منها بما يتسع له المجال.

الدراسات السابقة:

كتب كثيرون في هذا النوع الأدبي (التشطير)، وذهبوا إلى تشطير رائية أبي فراس ولكن لم تخضع أعمالهم الأدبية للدراسة والتحليل، ومنهم على سبيل الإيجاز لا الحصر:

الدراسة الأولى: الكناني الأبياري (سنة 986 هـ) مجلة الرسالة ع 853، 2015 أ الذي شطر قصيدة أبي فراس:

ولا خير في دفع الردى بمذلة	إذا لم يكن عز فإن الردى خير
ومن يرتضي ردّ الردى بمعرة	كما ردها يوماً بسوأته عمرو

الدراسة الثانية: أحمد بن يحيى حميد؛ (1891-1962) آخر أئمة اليمن، عالم مجتهد، أديب وشاعر سياسي محنك. وهذه أبيات من تشطيره:

أراك عصي الدمع شيمتك الصبر	(مهابةً تحامتك النوائبُ والدهرُ)
(سمت بك أخلاقٌ فما قيل بعدها)	أما للهوى نهى عليك ولا أمرُ
بلى أنا مشتاق وعندي لوعة	(ولكن لأمرٍ دونه الأنجمُ الزهرُ)
(أريد العلى لا أبتغي الدهر دونها)	ولكن مثلي لا يذاع له سرُ

الدراسة الثالثة: عبد الله عزت (2012) الذي قام بتشطير ديوان الإمام الشافعي في ديوان أسماه: (فتح العلي في ديوان الإمام الشافعي)، وهذه أبيات من القصيدة بعد التشطير:

يخاطبني السفية بكل قبح	(فأطمع أن أكون له طبيباً)
(وإن زادت سفاهته تباعاً)	فأكره أن أكون له مجيئاً
يزيد سفاهة فأزيد حلماً	(وكم بالحلم أطفأت اللهيباً)
(إن استعذبت منه النار إليّ)	كعود زاده الإحراق طيباً

الدراسة الرابعة: قدس عبد الحميد (2002) تشطير قصيدة البردة. التشطير هو ما بين القوسين:

أمن تذكر جيران بذي سلم	(أمسى محياك في العشاق كالعلم)
(أم من شذا طيبة مُذ فاح عُنْبُرُهُ)	مزجت دمعا جرى من مقلة بدم
أم هبت الريح من تلقاء كاظمة	(أم عم نور قُبا الأكوان في الظلم)
(أم لاح بدرٌ بأكناف العقيق دجى)	وأومض البرق في الظلماء من إضم

نرى من خلال الدراسات السابقة أن التشطير نوع من أنواع الأدب قد عرف منذ القدم غير انه لم يحض بدراسات بحثية تقف على هذه التشطير بالوصف والتحليل الفني البلاغي.

منهجية البحث:

أخذ البحث منهجين اثنين هما: المنهج الوصفي، والمنهج التحليلي يجري فيه تحليل ألفاظ التشطير. (لا يكون حديث إلا بعد قديم، ولا يعرف حديث إلا بقديم، بل قد صار معروفاً تفضيلاً اشتغال الفن الحديث على طرف من الفن القديم يتألف المتلقين ويعطفهم).

المطلب الأول: مفهوم التشطير:

التشطير لغة: "الشَطْرُ في اللغة العربية، أي: النصف، وشَطَرْتَه: جعلته شطرين أي نصفين، ومنه مشطور الرجز، وشَطَر الشيء تشطيراً: نصّفه وكل ما نُصِفَ فقد شُطِرَ" (3).
أما التشطير في الاصطلاح فهو: "أن يعمد الشاعر إلى أبياتٍ لغيره فيضمّ إلى كل شطرٍ منها شطراً يزيد عليه عجزاً لصدر، وصدرًا لعجز" (4). لذلك نستطيع أن نفهم بأن التشطير فن من فنون الشعر يرتبط بشكل وثيق بأوزان الشعر وقوافيه، "وليس الأمر مقصوراً على التقليد؛ فإن وحدة الثقافة التي هي قوام الأمة، تُسَرَّب إلى أصحابها إطار فن اللغة، كما تُسَرَّب إليهم إطار اللغة في أصلها" (5).

نص القصيدة المشطرة:

(ما بين قوسين للشاعر المشطّر علي الذيب)

- 1 أَرَاكَ عَصِيَّ الدَّمْعِ شِمْتِكَ الصَّبْرُ .: (تُعَانِي الْأَسَى وَالذَّارُ نَازِحَةُ قَفْرُ)
- 2 (وَتَكْتُمُ مِنْ أَمْرِ الْهَوَى حَرَّ زُفْرَةٍ) .: أَمَّا لِلْهَوَى نَهْيٌ عَلَيْكَ وَلَا أَمْرُ؟
- 3 بَلَى ،أَنَا مُشْتَاقٌ وَعِنْدِي لَوْعَةٌ .: (وَفِي النَّفْسِ حَاجَاتٌ يَضِيقُ بِهَا الصَّدْرُ)
- 4 (بَلَوْتُ الْهَوَى فِيهَا وَكَابَدْتُ سَرَّهُ) .: وَلَكِنَّ مِثْلِي لَا يُذَاعُ لَهُ سِرُّ
- 5 إِذَا اللَّيْلُ أَضْوَانِي بَسَطْتُ يَدَ الْهَوَى .: (أُضْمِدُ جُرْحًا ثَارَ فِي نَدْبِهِ نَعْرُ)
- 6 (فَلَوْلَا الْهَوَى مَا قَارَعَ الذُّلُّ هَامَتِي) .: وَأَذَلَّتْ دَمْعًا مِنْ خَلَائِقِهِ الْكِبْرُ

- 7 تكادُ تُضيءُ النارُ بينَ جِوانِحي .: (وَنَارُ الْهَوَى كَالْجَمْرِ بَلْ دُونَهَا الْجَمْرُ)
- 8 (تأجج في قلبي وتفتت من دمي) .: إذا هي أذكتها الصبابة والفكر
- 9 معلتي بالوصل والموت دونه .: (إذا صح منك الوصل فليفدك العمر)
- 10 (فيا بَرِّقْ لا تُومِضْ ويا مُزْنَ لا تُجِدْ) .: إذا مِتَّ ضَمَّانَا فلا نَزَلَ الْقَطْرُ
- 11 حَفِظْتُ وَضِيعَتِ الْمَوَدَّةِ بَيْنَنَا .: (وقد كان نجوى ودنا الصفو والطهر)
- 12 (فأجمل من عتبٍ عليك مجملٌ) .: وأحسن من بعض الوفاء لك العذر
- 13 وما هذه الأيام إلا صحائفٌ .: (لها في غدٍ .. أمرٌ و بعد غدٍ أمرٌ)
- 14 (أحاجي وألغاز كأنَّ سُطُورَهَا) .: لأحرفها ، من كفَّ كاتبها ، بشرٌ
- 15 بِنَفْسِي مِنَ الْغَادِينَ بِالْحَيِّ غَادَةٌ .: (تَمْنَعُهَا بَرٌّ وَوَجْدِي بِهَا وَزُرٌ)
- 16 (أَطَعْتُ الْهَوَى فِيهَا جَهَارًا وَعِنْدَهَا) .: هَوَايَ لَهَا ذَنْبٌ ، وَبَهَجَتُهَا عُذْرٌ
- 17 تَرَوُغُ إِلَى الْوَاشِينَ فِيَّ، وَإِنَّ لِي .: (مِنَ الْحِلْمِ دِرْعًا يَسْتَكِينُ لَهُ الصَّخْرُ)
- 18 (وَمَهْمَا لَحَانِي الْعَاذِلُونَ فَإِنَّ لِي) .: لَأُذْنَا بِهَا عَنْ كُلِّ وَاشِيَةٍ وَقُرٌ
- 19 بَدَوْتُ وَأَهْلِي حَاضِرُونَ، لِأَنِّي .: (أَسِيرُ ذِمَامِ طَابَ فِي حِفْظِهِ الْأَسْرُ)
- 20 (وَمَا عَنْ قَلِيَّ جَافَيْتُ أَهْلِي وَإِنَّمَا) .: أَرَى أَنَّ دَارًا لَسْتُ مِنْ أَهْلِهَا قَفْرٌ
- 21 وَحَارَبْتُ قَوْمِي فِي هَوَاكِ، وَإِنَّهُمْ .: (مَنَّا جِيبٌ مَجْدٍ دُونَهُ الْأَنْجُمُ الزُّهْرُ)
- 22 (وَإِنَّ بَنِي قَوْمِي وَدَارًا هَجَرْتُهَا) .: وَإِيَّايَ ، لَوْلَا حُبُّكَ ، الْمَاءُ وَالْحَمْرُ
- 23 فَإِنْ يَكُ مَا قَالَ الْوُشَاةُ وَلَمْ يَكُنْ .: (سِوَى قَوْلٍ وَاشٍ لَمْ يَصْنُ حِقْدُهُ الصَّدْرُ)
- 24 (فَمَرَحِي وَمَهْمَا حَرَّشَ الْكُفْرُ بَيْنَنَا) .: فَقَدْ يَهْدِمُ الْإِيمَانَ مَا شَيَّدَ الْكُفْرُ
- 25 وَفَيْتُ وَفِي بَعْضِ الْوَفَاءِ مَذَلَّةٌ .: (أَقْدَمُهُ زُلْفَى وَلَيْسَ لَهُ أَجْرُ)
- 26 (سلامٌ على قلبٍ تدينُ شِغافَهُ) .: لِإِنْسَانَةٍ فِي الْحَيِّ شِمِثَتِهَا الْغَدْرُ

- 27 وقور، وريعان الصبا يستغزها .: (بدلَ عناهُ الجيدُ و الطَّرفُ و الثَّغرُ)
- 28 (تألَّطَرُ في غُنْجٍ وشرِّةٍ كاعِبٍ) .: فتأرُّنُ أحياناً كما يَأرُّنُ المَهْرُ
- 29 تُسأِّلُنِي : من أنت ؟ وهي عليمَة .: (باني أَخُو الهيجاءِ فارسُها الحَبْرُ)
- 30 (أديمُ الثريا في علاها مكانتي) .: وهل بفتى مثلي على حاله نكرُ
- 31 فقلتُ كما شاءت و شاء لها الهوى .: (صريعُ لحاظٍ فَعَلُ إنسانِها السَّحرُ)
- 32 (نجاهلتُ كي لا يَعْلَمَ الناسُ أنني) .: قَتيلُك قالت أَيْهَمُ فهمو كَثُرُ
- 33 فقلتُ لها: لو شئتِ لم تتعتَّي .: (وتُبدي شُعوراً يَسْتَبِدُّ به الكِبَرُ)
- 34 (ولو دنتِ إنصافاً لَقاسمتِنِي الهوى) .: ولم تسألي عني، وعندك بي خَبْرُ
- 35 فقالت : لقد أزرى بك الدَّهرُ بَعْدنا .: (وكشَّرَ عَنْ أنيابه حَوْلَكَ الشَّرُّ)
- 36 (وأفسى خُطوبِ الدَّهرِ إِذْ لالَ عاشِقٍ) .: فقلتُ: مَعَاذَ اللَّهِ، بل أنتِ لا الدَّهرُ
- 37 وما كان للأحزانِ لولاكِ مَسَلُكُ .: (ولولاكِ لم يَجْنَحْ بي المسلُكُ الوَعْرُ)
- 38 (ولولاكِ ما طَارَتْ سِهَامُ مَرِيْشَةٍ) .: إلى القلبِ، لكنَّ الهوى للبلَى جِسْرُ
- 39 وتَهْلِكُ بين الجَدِّ والهزلِ مُهْجَةٌ .: (ويذبلُ بَيْنَ الرُّوضِ وَالْباقَةِ الزَّهْرُ)
- 40 (وأشقى ضحايا الحبِّ مَقْرُوحٌ مُهْجَةٌ) .: إِذَا مَا عداها البَيْنُ عَذْبُها الأَبْحَرُ
- 41 فأَيَقَنْتُ إِلَّا عِزَّ بعدي لعاشِقٍ .: (تراجُمُه أَمالُه الكَلْحُ العُبرُ)
- 42 (مَلَلْتُ عِشَارَ الحَظِّ في حَلْبَةِ الهوى) .: وَأَنَّ يَدَي مِمَّا عَلِقْتُ به صَفْرُ
- 43 وَقَلَبْتُ أَمْرِي لا أَرى لي راحةً .: (كطير جَفاهُ السَّرْبُ والعُشُّ والوَكْرُ)
- 44 (وأصْبَحَ بين البينِ و الهجرِ مَوْضِعِي) .: إِذَا البَيْنُ أَنساني أَلَحَّ بي الهَجْرُ
- 45 فَعُدْتُ إلى حُكْمِ الزَّمانِ وَحُكْمِها .: (ولله في أَمْرِي وَحُكْمِها الأَمْرُ)

- 46 (تَجَنَّتْ عَلَى وَدِّي وَمِنْ نَكَدِ الْهَوَى) .: لها الذنبُ لا تجزى به ولي العذرُ
- 47 كَانِي أَنَادِي دُونَ مِثَاءَ ظَبِيهِ .: (يراوردها أَلْفٌ وفي طبعها نفراً)
- 48 (يُطِلُّ وَمُغْبِرُ الْبُرَاقِ يَشْدُهَا) .: على شرف ظمياء جللها الذعرُ
- 49 تجفل حيناً ثم ترنو كأنها .: (تحاذر إعصاراً و في خطوها شمرُ)
- 50 (وَتَغْدُو إِذَا رَامَ الْغَرِيبُ كِنَاسَهَا) .: تُنَادِي طَلّاً بِالْوَادِ أَعْجَزُهُ الْحَضْرُ
- 51 فلا تُنْكِرْنِي يَا ابْنَةُ الْعَمِّ، إِنَّهُ .: (لَمَنْ سَفَهُ الْإِنْسَانِ إِنْ يُنْكِرَ الْحُرُّ)
- 52 (يَمِيناً بِحَمْدَانٍ سَمِيدَعٍ تَغْلِبِ) .: لَيَعْرِفُ مَنْ انكرته البدو والحضرُ
- 53 ولا تنكريني، إنني غير مُنْكَرٍ .: (فبي تحفل الدنيا وبي يفخر الفخرُ)
- 54 (وَإِنِّي لِسَبَاقٍ إِلَى حُومَةِ الْوَعَى) .: إِذَا زَلَّتِ الْأَقْدَامُ، وَاسْتَنْزَلَ النَّصْرُ
- 55 وَإِنِّي لَجَرَّارٌ لِكُلِّ كَتِيبَةٍ .: (تُلَبِّي الْمَنَايَا حِينَ يَنْدُبُهَا النَّفْرُ)
- 56 (وَإِنِّي لَخَفَاقٍ بَارَفَعٍ رَايَةٍ) .: مُعَوَّدَةٍ أَلَّا يَخْلُ بِهَا النَّصْرُ
- 57 وَإِنِّي لَنَزَالٌ بِكُلِّ مَخُوفَةٍ .: (وَلَوْ عَاشَ فِيهَا الرَّقْطُ وَاللَيْثُ وَالنَّمْرُ)
- 58 (أُحَوِّمُ فِي أَرْجَائِهَا آمِنَ الرَّدَى) .: كَثِيرٌ إِلَى نُزَالِهَا النَّظَرُ الشَّرُّ
- 59 فَظُمّاً حَتَّى تَرْتَوِي الْبَيْضَ وَالْقَنَا .: (وَأَصْمَدُ حَتَّى تَذَلَّعَ الصُّهْبُ وَالشُّقْرُ)
- 60 (وَأُسْهَرُ حَتَّى يَأْمَنَ الرَّبْعُ وَالْحَمَى) .: وَأَسْغَبُ حَتَّى يَشْبَعَ الذَّنْبُ وَالنَّسْرُ
- 61 وَلَا أَصْبِحُ الْحَيَّ الْحُلُوفَ بَغَارَةٍ .: (وَلَوْ نَازَعْتَنِي الْحَوْرُ وَالرَّفْرَفُ الْحَضْرُ)
- 62 (وَلَا أَفْجَأُ الْحُصْنَ الْمِنْبَعِ أَهْلَهُ) .: وَلَا الْجَيْشَ، مَا لَمْ تَأْتِهِ قِبَلِي النَّذْرُ
- 63 وَيَا رَبِّ دَارٍ لَمْ تَخْفَنِي مَنِيعَةً .: (أَحَاصِرُهَا حَتَّى يَضِيقَ بِهَا الْحَضْرُ)
- 64 (فَإِنْ حَفِظْتَ عَهْدًا حَفِظْتُ وَإِنْ بَعْتُ) .: طَلَعْتُ عَلَيْهَا بِالرَّدَى أَنَا وَالْفَجْرُ
- 65 وَحَيِّ رَدَدْتُ الْخَيْلَ حَتَّى مَلَكَتُهُ .: (فَقَاضَيْتُهُ دُنْيَا يُلْجُ بِهِ النَّارُ)

- 66 (فلما ارتوت كأس الطعان تركته) .: هزيماً، وردّني البراقع والحمر
- 67 وساجبة الأذيال نحوي لقيتها .: (ينازعها القلب المذلة و الحفر)
- 68 (ومدّت يداً تُدْمِي الأساور لينها) .: فلم يلقها جافي اللقاء ولا وعز
- 69 وهبت لها ما حازه الجيش كله .: (تميز ربه أهلاً تخطاهم الميز)
- 70 (بذلت ولم أبذل رياء ولا أذى) .: ورحت ولم يكشف لأبياتها ستر
- 71 ولا راح يطعيني بأثوابه الغنى .: (فما في الغنى إن لم يجد باذلاً خير)
- 72 (ولا كان يسلني النطار عن الندى) .: ولا بات يثيني عن الكرم الفقر
- 73 وما حاجتي بالمال أبغي وفوره .: (ودأبي من العيش الإغارة والكر)
- 74 (فلا خير في وفرٍ يُقرض بالفتى) .: إذا لم أفر عرضي فلا وفر الوفر
- 75 أسرت وما صحبي بعزل لدى الوغى .: (ولا دب يوماً في عزائمهم خور)
- 76 (ولا عرفت كفى النبوء بصارم) .: ولا فرسي مهر ولا ربه غمر
- 77 ولكن إذا حم القضاء على امرئ .: (فلا حذر يُبقي عليه ولا أزر)
- 78 (ومن تقف الأقدار في دزب سعيه) .: فليس له بر يقيه ولا بحر
- 79 وقال أضحاي: الفرار أو الردى؟ .: (وقد علموا أني فتى درعه الصبر)
- 80 (يُخبرني صحبي ومالي حيلة) .: فقلت: هما أمران أحلاهما مر
- 81 ولكنني أمضي لما لا يعيبي .: (أسابق خطو المجد ما امتد بي العمر)
- 82 (خطوت وأثقال الحديد تجرني) .: وحسبك من أمرين أحلاه ما الأسر
- 83 وهل يتجافى عني الموت ساعة .: (إذا لم يُبادرني به الجحفل المجر)
- 84 (وهل تتخطى ساحتي غدوة الردى) .: إذا ما تجافي عني الأسر والضر

- 85 يَقُولُونَ لِي بَعَثَ السَّلَامَةَ بِالرَّدَى .: (وَنَالَكَ مِنْ أَعْدَائِكَ الْغَبْنُ وَالْقَسْرُ)
- 86 (وَلِي فِي الرَّدَى دُونَ السَّلَامَةِ مَغْنَمٌ) .: فَقُلْتُ: أَمَا وَاللَّهِ، مَا نَالَنِي خُسْرٌ
- 87 هُوَ الْمَوْتُ فَاخْتَرْتُ مَا حَلَا لَكَ ذِكْرُهُ .: (فَمَا مَاتَ مَنْ عَاشَتْ شَمَائِلُهُ الْعُزُّ)
- 88 (وَمَا دَامَ لِلأَحْيَاءِ فِي الذِّكْرِ عِبْرَةٌ) .: فَلَمْ يَمُتِ الْإِنْسَانُ مَا حَيَّيَ الذِّكْرُ
- 89 وَ لَا خَيْرَ فِي دَفْعِ الرَّدَى بِمِثْلِهِ .: (وَلَوْ كَانَ مِرْصَادُ الرَّدَى النَّابِ وَالظَّفَرِ)
- 90 (أَتَيْتُ الْمَنِيَا شَافِحًا لَمْ أُرَدِّهَا) .: كَمَا رَدَّهَا يَوْمًا بِسُوءَتِهِ عَمَرُو
- 91 يَمُتُونَ أَنَّ خَلَوِ ثِيَابِي، وَإِنَّا .: (تَمَارَوْا بِمَا قُتُّوا وَأَدْمَعُهُمْ غُزْرُ)
- 92 (فَأَعْقَبَهُمْ رُغْبًا لِقَائِي قَدْ بَدَا) .: عَلَيَّ ثِيَابٌ مِنْ دِمَائِهِمْو حُمْرُ
- 93 وَقَائِمِ سَيْفٍ فِيهِمْ أُنْدَقٌ نَصْلُهُ .: (تَعَاجَلُّهُمْ مِنْ حَدِّهِ الطَّعْنَةُ الْبَكْرُ)
- 94 (سَلِ الْقَوْمَ يَا ابْنَةَ الْعَمِّ كَيْفَ لِقَيْتِهِمْ) .: وَأَعْقَابُ رُمَحٍ فِيهِمْو قَدْ حُطِّمَ الصَّدْرُ
- 95 سَيَذْكُرْنِي قَوْمِي إِذَا جَدَّ جَدُّهُمْ .: (فَفِي الْمَوْقِفِ الْجَدِّيِّ يَحْلُو لِي الذِّكْرُ)
- 96 (لَقَدْ فَقَدُونِي ذَاتَ يَوْمٍ كَرِيمَةٍ) .: وَفِي اللَّيْلَةِ الظُّلْمَاءِ يَفْتَقِدُ الْبَدْرُ
- 97 فَإِنْ عَشْتُ، فَالطَّعْنُ الَّذِي يَعْرِفُونَهُ .: (يَبَارِسُهُ الْغَرَمُ الْحَلَاخِلُ وَالسَّمَرُ)
- 98 (وَتَلْقَحُ عَنْ ثَارٍ مُشَارِفٌ مَنِجٍ) .: وَيَلِكُ الْقَنَا وَالْبَيْضُ وَالضُّمَرُ الشُّقْرُ
- 99 وَإِنْ مِتُّ فَالْإِنْسَانُ لَا بَدَ مِيتٌ .: (وَيَبْقَى دَفِينًا عِنْدَ خَرَشْنَةِ السَّرِّ)
- 100 (لِكُلِّ أَمْرٍ مِنْ صَيِّبِ الْمَوْتِ جَرْعَةٌ) .: وَإِنْ طَالَتِ الْأَيَّامُ وَ أَنْفَسَحَ الْعَمْرُ
- 101 وَلَوْ سَدَّ غَيْرِي مَا سَدَدْتُ أَكْتَفُوا بِهِ .: (وَلَا نَاهُمْ مِنْ نَابِ عَادِيَةٍ دَغْرُ)
- 102 (فَمَا كَانَ يَزْكُو النَّدُّ لَوْلَا اخْتِرَاقُهُ) .: وَمَا كَانَ يَغْلُو التَّبَرُّ لَوْ نَفَقَ الصَّفَرُ
- 103 وَنَحْنُ أَنْاسٌ لَا تَوَسُّطَ بَيْنَنَا .: (وَلَمْ تَعْلُ يَوْمًا فَوْقَ أَقْدَارِنَا قَدْرُ)
- 104 (تَحَدَّثَ الرُّكْبَانُ عَنَّا بِأَنَّنَا) .: لَنَا الصَّدْرُ دُونَ الْعَالَمِينَ أَوْ الْقَبْرِ

- 105 و تَهُون عَلَيْنَا فِي الْمَعَالِي نَفُوسُنَا .: (وَتَنْهَضُ بِالْجَلِيِّ وَقَائِعُنَا الْحُمُرُ)
- 106 (وَمَنْ رَامَ مَجْدًا هَانَتِ النَّفْسُ دُونَهُ) .: وَمَنْ خَطَبَ الْحُسْنَاءَ لَمْ يُغْلِبْهَا الْمَهْرُ
- 107 أَعَزُّ بَنِي الدُّنْيَا وَ أَعْلَى ذَوِي الْعُلَا .: (وَأَشْرَفُ مَنْ يُرْهَنُ بِأَنْسَابِهِمْ بَحْرُ)
- 108 (وَأَصْدَقُ أَهْلُ الْأَرْضِ عَهْدًا وَدَقَّةً) .: وَأَكْرَمُ مَنْ فَوْقَ التُّرَابِ وَلَا فَخْرُ

المطلب الثاني: الدراسة والتحليل الفني لتشطير قصيدة (أراك عصي الدمع)

إن قارئ تشطير الديب لرائية أبي فراس يلحظ رقيًا في اللغة، رغم الفرق الزمني الواسع بينهما، فلو عُرِضَت القصيدة بعد تشطيرها على من لم يقرأها أو يدرُسُها سابقًا لقال: إن شاعرها واحد؛ وذلك للتقارب بينهما في اللغة والخيال والفكرة، ورونق الديباجة فيها.

أما إذا قيل إن الديب اقتفى أثر أبي فراس فعندها سيدل هذا بوضوح على تمرس الديب في هذا المجال؛ لأنه استطاع بموهبته أن يعبر عن شاعريته، كما استطاع أن يصقل هذه الموهبة بالمران والمراس من خلال اطلاعه الذاتي على ما وقع تحت يديه من دواوين الشعر، وكتب العربية المتنوعة، التي ما كانت لتصنع منه مُبدعاً لولا اعتماده أساساً على حفظ كتاب الله الذي وصل به إلى ما وصل من مقدرة لغوية مكنته من محاكاة شاعر من فحول الشعراء، وكذلك النسخ على منوال شعره من خلال هذه التشطيرة التي تمتاز بجزالة اللفظ وفخامة النظم، ودقة القافية، وتساوق الفكرة، وانسياب في التعبير؛ فلا يوجد في هذا التشطير بأ كمله ضرورة شعرية، سواء أكانت نحوية، أم صرفية أم عروضية - إلا ما ندر - وهذا دليل على مقدرة الشاعر الديب الفذة التي اكتسبها بسبب ولعه بحفظ الشعر. "وما أكثر ما يحفز الشاعر إلى التوغل في الشعر قصيدة تعلّمها - على توسيع مفهوم التعلم ليشمل طرائق التلقي المختلفة كلها، وإذا ما أخفق فإنه يفتش عن وسائل أخرى ملائمة يؤدي بها رسالة أخرى ممّا يشغله، غير أن الشاعر يظل في نفسه أسير ذلك الفضل"⁽⁶⁾.

وما يميز الديب من خلال دراسة هذا النص، هو تلك الجرأة والشجاعة الأدبية التي دفعته إلى اختيار هذه القصيدة الرصينة المطوّلة، فهو لم يختَر قصيدة لشاعر مغمور، ولم يختَر قصيدة لشاعر من معاصريه لاشتراكهما في لغة العصر وتشابههما في ظروف المكان، وإنما اختار قصيدة يعدّها النقاد عيناً من عيون الشعر العربي، لشاعرٍ عُرِفَ بأنه واحد من فحول الشعراء الذين يخلّد لهم التاريخ عبر الأزمان والأوطان، فقصيدته الشاعر العباسي (أبي فراس الحمداني)، الشهيرة بمطلعها "أراك عصيّ الدمع شيمتك الصبر" تُعدّ رائعة من روائع الشعر العباسي بصفة خاصة، ومن فرائد الشعر العربي بصفة عامة، ففي مطلع القصيدة:

أَرَاكَ عَصِيَّ الدَّمْعِ شَيْمَتُكَ الصَّبْرُ (تُعَانِي الْأَسَى وَالِدَارُ نَازِحَةً قَفْرُ)
(وَتَكْتُمُ مِنْ أَمْرِ الْهَوَى حَرَّ زَفْرَةٍ) أَمَّا لِلْهَوَى نَهْيٌ عَلَيْكَ وَلَا أَمْرُ

يفسّر الديب في جملة حالية، الحوار الذي دار بين أبي فراس ونفسه، فزاد من القيمة الجمالية للبيت، حيث وسّع من الصورة التي رسمها أبو فراس عن شخصه، فبينما كان المخاطبُ عنده عصيّ الدمع صابراً كما لو لم يكن عليه من الهوى نهْيٌ ولا أَمْرُ، أصبح المخاطبُ عند مشطّرها يعاني الأسى والحزن وحيداً، وقد أظهرت جملة الحالية "والدار نازحة قفر" ما يدعو إلى الجزع ويؤكد قدرة الشاعر على الصبر، فهو يعاني الأسى، مع ما توحى به صيغة المضارع "تُعاني" من تجددٍ للمعاناة بشكل مستمر واستحضارها في ذهن المتلقي بشكل دائم. ولم يكتفِ الديب بالإخبار عن الدار بأنها (نازحة) بل أخبر عنها بخبرٍ ثانٍ وهو أنها (قفر) ليبين الفراغ الذي يعيشه.

ثم ثنى بجملة أخرى بقوله: (وَتَكْتُمُ مِنْ أَمْرِ الْهَوَى حَرَّ زَفْرَةٍ)، إذ استعمل صيغة المضارع (تكتُم) مع ما توحى به من سيطرة على عقل الشاعر ويُكمل المعاناة في قوله: "حرّ زفرة" فالزفرة دليل واضح على القلق والاضطراب والتضجر، فكانت النتيجة الدليل الأكبر على صبر المحب بإخفائه للامح الحزن والأسى وجعل نفسه إنساناً لا ينصاع لأوامر الحب ونواهيهِ، وهذا ما يؤيد فكرة أبي فراس الأولى "شيمتك الصبر".

وفي قوله:

بلى أنا مُشتاقٌ وعِندي لَوْعَةٌ (وَفِي النَّفْسِ حَاجَاتٌ يَضِيقُ بِهَا الصَّدْرُ)
(بَلَوْتُ الْهَوَى فِيهَا وَكَابَدْتُ سَرَّهُ) وَلَكِنَّ مِثْلِي لَا يُذَاعُ لَهُ سُرٌّ

زاد الديب في شطر البيت من اشتياق المحب ولوعته، وصرح بأن ما لديه نجباً في نفسه، وهي أشياء يضيق بها صدره، من شدة الألم وهول المأساة ولكن مع ذلك يؤثر عدم الإفصاح عنها. إنها الحاجات التي يشير إليها في البيت الذي يليه - " بَلَوْتُ الْهَوَى فِيهَا وَكَابَدْتُ سَرَّهُ " - بصيغة الماضي (بلوت) ليؤكد بأن تلك الأشياء التي ضاق بها صدره، بلى فيها الهوى، وكابد سرّه، موضحاً تجربته القاسية على مكابدة الحياة في الحب.

أما في البيت الخامس فقد قال أبو فراس:

إِذَا اللَّيْلُ أَضْوَانِي بَسَطْتُ يَدَ الْهَوَى وَأَذَلْتُ دَمْعًا مِنْ خَلَائِقِهِ الْكِبَرُ

لكن الديب زاد من مساحة الشطر الأول للبيت ليصبح:

إِذَا اللَّيْلُ أَضْوَانِي بَسَطْتُ يَدَ الْهَوَى (أُضَمُّدُ جُرْحًا ثَارَ فِي نَدْبِهِ نَغْرُ)
(فَلَوْلَا الْهَوَى مَا قَارَعَ الذُّلُّ هَامَتِي) وَأَذَلْتُ دَمْعًا مِنْ خَلَائِقِهِ الْكِبَرُ

فزاد لنفسه عملاً أتعب قلبه به، اختار له الزمن المضارع (أُضَمُّدُ) التي توحى باستمرار المعاناة في نفسه، ولم يكتفِ بذكر الجرح وتضميده، وإنما وصف الجرح بـ(النَّغْرُ) أي النازف عندما يثار ندبه، استدراراً لعطف المتلقي وطلباً للتضامن معه، إذ يمكن اعتبار ذلك نوعاً من الشكوى التي نفاها عن نفسه في بداية القصيدة وأثبت بدلاً منها صفة الصبر. فهو لم يترك معاناته ليلاً تمر دون تفاصيل، وإنما شغل بمداواة جرح غائر في نفسه ناجم عن الهوى الذي سبب له جراحاً متعددة أولها جرح الهجر الذي أرغم عليه ، وثانيها جرح الأسر الذي وقع فيه، وثالثها جرح الإهمال الذي ما كان يتوقعه من مقربه.

ولعل براعة الديب اللغوية في صدر البيت بقوله:

(فَلَوْلَا الْهَوَى مَا قَارَعَ الذُّلُّ هَامَتِي)

تظهر واضحة جلية من خلال اختياره للألفاظ، حيث اختار كلمة (قارع) ليظهر بها شدة الأثر في نفسه وكلمة (الذل) التي ترمز للهزيمة والانتكاس، وكلمة (هامتي) التي هي رمز اعتزاز الإنسان بذاته، فالأسر محكوم به عليه، واحتمال وقوعه فيه أمر متوقع لاعتباره فرداً من أفراد الجيش، أما ذل الهوى فلا يستطيع له دفعاً، وهو ما كابده أشد المكابدة، فقد اعتبر الديب أن هذه العاطفة السامية (الهوى) هي أهم أسباب ذلّه متناسياً معها أسباباً أخرى قد تكون أجدى لشعوره بالذل كإهمال قومه له وهو يعاني مرارة الأسى. ولعله من الواضح شعور الديب بالذل ولوم الهوى على ذلك؛ كونه لم يعيش طفولته وشبابه حياة الترف، وإنما تربى وعاش يحمل بين طياته روحاً وثابة للقيادة حتى أصبح نموذجاً يقتدى به.

وقد بالغ أبو فراس في تصوير الأثر الناشئ عن الحب مبالغة قربها إلى ذهن المتلقي بقوله (تكاد) في البيت:

تَكَادُ تُضِيءُ النَّارُ بَيْنَ جَوَانِحِي (وَنَارُ الْهَوَى كَالْجَمْرِ بَلْ دُونَهَا الْجَمْرُ)
(تَأَجَّجُ فِي قَلْبِي وَتَقْتَاتُ مِنْ دَمِي) إِذَا هِيَ أَذَكَّتْهَا الصَّبَابَةُ وَالْفَكْرُ

في حين لجأ الديب إلى التشبيه حينما وصف نار الهوى التي تكاد تضيء في صدر أبي فراس الذي فاقه الديب في وصفها فجعل الجمر دونها، وإذا ما عقدت المقارنة بين نار أبي فراس ونار الديب لوجد أن الديب صرّح بأن ناره تتأجج في قلبه وتتغذى من دمه في قوله:

(تَأَجَّجُ فِي قَلْبِي وَتَقْتَاتُ مِنْ دَمِي)

وهذا يعنى أن ناره أكثر إيلاماً من نار أبي فراس التي تكاد تضيء في صدره، ونار أبي فراس مجهولة الحرارة، ونار الديب أكثر حرارة من الجمر، فتصوير الديب للنار أكثر تأثيراً من تصوير أبي فراس، فقد وسع الديب في معنى أبي فراس وذلك بإضافة التشبيه الضمني حيث جعل من دمه وقوداً للنار المتأججة في قلبه.

أما بيت أبي فراس:

مُعَلَّلَتِي بِالْوَصْلِ وَالْمَوْتُ دُونَهُ إِذَا مِتُّ ظَمَأْنَا فَلَا نَزَلَ الْقَطْرُ

فقد عالج الديب فيه قضيتين: قضية في المصراع الأول، وقضية في المصراع الثاني، فقضيته الأولى: قضية الوصل التي جاءت في قول أبي فراس (معلتي بالوصل) فيضعه الديب في قضية شرطية، شرطاً وجواباً في قوله: "إذا صَحَّ مِنْكَ الْوَصْلُ فَلْيَفِدْكَ الْعُمُرُ"؛ فأوضح بذلك ما يرمي إليه أبو فراس في قوله: (والموت دونه) وربط بين وقوع الوصل وذهاب الروح، لشدة تعلقه بمحبوبته.

أما القضية الثانية التي عالجها الديب فهي قضية الموت ظمناً التي أوردها أبو فراس في بيته (إذا مت ظمناً)، فقد قدّم لها بمقدمات توحى بأن تكون هذه القضية نتيجة أصيلة لها في قوله: "فَيَا بَرْقُ لَا تُومِضْ وَيَا مُزْنُ لَا تَجْدُ"، وإن كان الخلاف واضحاً بين الشاعرين في المرمى، فأبو فراس يرمي بالموت عطشاً إلى معنى ألا يتم بينهما الوصل، أما الذيب فقد حول لفظة (ظمناً) من معناه المجازي إلى معناه الأصلي وهو قلة الماء من خلال ذلك النداء الذي يطلب فيه من البرق ألا يومض ومن المزن ألا يجود، ومن المطر ألا يسقط، على اعتبار أنه مصدر الماء، فصار البيت:

مُعَلَّلَتِي بِالْوَصْلِ وَالْمَوْتُ دُونَهُ (إِذَا صَحَّ مِنْكَ الْوَصْلُ فَلْيَفِدْكَ الْعُمُرُ)
(فَيَا بَرْقُ لَا تُومِضْ وَيَا مُزْنُ لَا تَجْدُ) إِذَا مِتُّ ظَمْئًا فَلَا نَزَلَ الْقَطَرُ

أما في المقارنة بين موقف أبي فراس، ومحبوبته في حفظه للمودة وتضييعها لها، فيظهر لنا الديب متساهلاً واسع الصدر، في البيتين:

حَفِظْتُ وَضِيعَتِ الْمَوْدَةِ بَيْنَنَا (وَقَدْ كَانَ نَجْوَى وَدَنَا الصَّفْوِ وَالطَّهْرِ)
(فَأَجْمَلْ مِنْ عَتَبِ عَلَيْكَ تَجْمَلْ) وَأَحْسَنَ مِنْ بَعْضِ الْوَفَاءِ لَكَ الْعَذْرُ

فلا يجد لها عذراً في صدها وتمنعها؛ لأن علاقتهما مبنية على الصفو والطهر، وهي علاقة عذرية لا تعطي للمحبة الحق في كل هذا الهجر والصد، خلافاً لأبي فراس الذي صرح بأن الاعتذار لها أفضل من أي شيء آخر، أو بلغة أخرى: إذا فقد منك الوفاء، فاعتذري.

وقد أفلح الديب في وصف الحديث بينهما بالنجوى، أو المناجاة وهي الحديث سراً وبصوت مهموس يحمل حميمية وحنيناً، لا ينتهيان، خاصة وأنه أضاف هذه النجوى إلى الود ولا شيء غيره، وقد استفاد الديب من

قدرته اللغوية في إضافة موسيقى خاصة جاءت من إirاده كلمتي (أجل) و(تجمل) وإن كان اختيار الشعراء للفظين (أجل)، (أحسن) اختياراً يظهر فروقاً طفيفة تتمثل في ما يحملانه من معنى، إلا أن الريب في اختياره كأنه يلوم أبا فراس ويرى في موقفه نوعاً من الضعف عبّر عنه بالعتب وكان أولى به أن يتجمل أي يصبر كما فعل هو.

ويتنقل أبو فراس من كلامه عن الهوى إلى الحكمة في قوله:

وما هذه الأيام إلا صحائفٌ لأخرفها من كفّ كاتبها بشر

وقد جراه الريب في النسق نفسه فأكمل تفسير أسلوب القصر الوارد في المصراع الأول بحكمة أخرى تفيد تقلب الأيام وعدم ثباتها على حال، ليصبح البيت بعد التشطير:

وما هذه الأيام إلا صحائفٌ لها في غدٍ أمرٌ وبَعْدِ غَدٍ أمرٌ

(أحاجي وألغازُ كأنَّ سطورها) لأخرفها من كفّ كاتبها بشر

أما في البيت المشطر:

بَنَفْسِي مِنَ الْغَادِينَ فِي الْحَيِّ غَادَةً (تمنعها برٌّ ووجدي بها وزر)

(أطعْتُ الهَوَى فِيهَا جَهَارًا وَعِنْدَهَا) هَوَايَ لَهَا ذَنْبٌ وَبَهْجَتُهَا عَذْرُ

فقد كان الريب أقدر من أبي فراس على تصوير المعنى في البيت، فأبو فراس وإن وصفها بالغادة فإنه لم يزد على ذلك، واعتبر أن هواه لها ذنب، في حين أن الريب قد وصف تمنعها عن وصاله بأنه فعل جميل في رأيه (برٌّ) بينما ترى هي حزنه وهيامه ووجده بها (وزراً) ارتكبه. وكما هو حالها عند أبي فراس الذي يرى أنها تُبرّر هجرها له، ويذنب هو في هواه وتعلقه بها (هواي لها ذنب) بينما (بهجتها عذر) في رأيها، وهذا نوع من العتاب يعاينه أبو فراس وصاحبه الريب على عادة الشعراء الذين يشكون الهجر ويدعون إلى الوصل. إلا أن الريب قد تفوق على أبي فراس الذي استهل قصيدته بتمرّده على (الهوى) حيث قال على لسان مخاطبه في مستهل القصيدة: "أما للهوى نهى عليك ولا أمر".

أما الريب فيقول في ذلك: (أطعْتُ الهَوَى فِيهَا جَهَارًا).

وقد كان رائعاً في استعماله كلمة (الحلم) في قوله: (من الحلمِ درعاً يَسْتَكِينُ لَهُ الصَّخْرُ) بعد وصف أبي فراس محبوبته بأنها تروغ إلى الواشين مما يظهر تصبره عنها، وصفحه عن خطاياها، فليس أوقع في نفس المحبين من تناقل أخبارهم على ألسنة الواشين، الأمر الذي ينغص حياتهم، ويفسد علاقاتهم بمحوباتهم، ومع ذلك نجد الديب يلبس درع الحلم والصفح ويبدو أن مفهوم (الحلم) الذي استعمله الديب أعمق من مفهوم (الوقر) الذي استعمله أبو فراس درعاً أيضاً يتدرع به حتى لا يسمع كلام الواشين:

تَرْوُغُ إِلَى الْوَاشِينَ فِيَّ وَإِنَّ لِي
وَمَهْمَا لِحَانِي الْعَاذِلُونَ فَإِنَّ لِي
(مَنْ الْحَلْمِ دِرْعًا يَسْتَكِينُ لَهُ الصَّخْرُ)
لَأُذَنَّا بِهَا عَنْ كُلِّ وَاشِيَةٍ وَقُرْ

وقول الديب: (ومهما لحاني العاذلون فإن لي) المتلوة بجملة خبرية مؤكدة بمؤكدتين (إنَّ) و(اللام) في قوله: "فإنَّ لي لأذناً" ليدفع أي وهم يتبادر إلى ذهن المتلقي بأنه أصاخ السمع إلى العاذلين.

وقد استعمل الديب (لحاني) بدلاً من (لامني) وإن كانت الثانية أقرب إلى الذهن ليستفيد من الإيحاء الذي حمله حرف الحاء في (لحاني)، غير أن عجز البيت لا يوافق ما ذهب إليه الديب من مقدرة على مقارعة اللائمين؛ فقد جاء لفظ (واشية) غير ملائم لصدر البيت الذي ورد به (العاذلون) ولم يذكر (الواشين) ولعل ذلك يرجع إلى مرادفة الديب بين معنى لحاني وهو اللوم. ومعنى العذل في كلمة (العاذلون) الذي هو اللوم أيضاً، أو أنه أراد تضمين (العاذلون) معنى (الواشين).

وإذا ما لاحظ القارئ بيت أبي فراس:

بَدَوْتُ وَأَهْلِي حَاضِرُونَ لِأَنِّي
أَرَى أَنَّ دَاراً لَسْتُ مِنْ أَهْلِهَا قَفْرُ

فلربما يظن أن البيت لا يحتاج في معناه بعد هذه الرؤية إلى أية إضافة، إلا أن الديب استطاع أن يجمع بين أسرين طاب أحدهما في ظل الآخر، فالأسر الأول هو أسر العهد الذي يرى فيه نفسه أسير ما يقطعه من عهد كقدرة الأسر على حفظ الأسير، خاصة في كتم أمر الهوى، أما الأسر الثاني فهو السجن الذي يراه أهون من خيانة العهود، فالسجن زائل، والعهد باقٍ ما بقيت حياة، فالشاعر في القصيدة الأصل قد أظهر تجاوباً مع محبوبته،

وأقام عليه الدليل، إلا أن الديب قد أظهر قدرته على أن يضيف عليها أسباباً أخرى، فيظهر أنه لم يهجرها نبذاً ولا كرهاً ولا تركاً إلى غير عودة حيث قال: (وما عن قلّي جافيتُ أهلي وإنّما)
فأصبح البيت بعد التشطير:

بَدَوْتُ وَأَهْلِي حَاضِرُونَ لِأَنِّي (أَسِيرُ ذِمَامٍ طَابَ فِي حِفْظِهِ الْأَسْرُ)
(وَمَا عَنْ قَلْيَ جَافَيْتُ أَهْلِي وَإِنَّمَا) أَرَى أَنَّ دَارًا لَسْتُ مِنْ أَهْلِهَا قَفْرُ

وقد استفاد الديب من دراسته وحفظه للقرآن الكريم فاستعار منه موقفاً يناسب الموقف الذي هو فيه، حيث اختار من القرآن انقطاع الوحي عن النبي صلى الله عليه وسلم في قوله تعالى: ﴿مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَى﴾ (الضحى: 3)، فهو لم يجافِ أهله بغضاً أو كرهاً، وإنّما لأنه يرى أن داراً خلواً من محبوبته هي مفازة لا حياة فيها، ولم يكتفِ بأن جافى أهله، بل حاربهم، وهي نتيجة منطقية، فليس بعد الجفاء إلا الحرب.

ويظهر التوافق بين الديب مع أبي فراس في الاعتداد بالذات، فقد أسبغ الديب على أهله صفات اختار لها صيغاً صرفية تناسب فخره بهم فجاءت (مناجيب) على صيغة منتهى الجموع لتوحي بكثرتهم وقوتهم، إضافة إلى كرم أحسابهم ومحمود فعالهم وأقوالهم. وقد أضاف هذه الصيغة إلى المجد وقارنه بالأنجم الزهر في قوله:

وَحَارَبْتُ قَوْمِي فِي هَوَاكِ وَإِيَّاهُمْ (مَنَاجِيبُ مَجْدٍ دُونَهُ الْأَنْجُمُ الزُّهْرُ)
(وَإِنَّ بَنِي قَوْمِي وَدَارًا هَجَرْتُهَا) وَإِيَّايَ لَوْلَا حُبُّكَ الْمَاءُ وَالْحَمْرُ
فَإِنْ يَكُ مَا قَالَ الْوُشَاءُ وَلَمْ يَكُنْ (سَوَى قَوْلٍ وَاشٍ لَمْ يَصْنُ حِقْدَهُ الصَّدْرُ)
(فَمَرْحِي وَمَهْمَا حَرَّشَ الْكُفْرُ بَيْنَنَا) فَقَدْ يَهْدُمُ الْإِيمَانَ مَا شَيْدَ الْكُفْرُ
وَفَيْتُ وَفِي بَعْضِ الْوَفَاءِ مَذَلَّةٌ (أَقْدَمُهُ زُلْفَى وَلَيْسَ لَهُ أَجْرُ)
(سَلَامٌ عَلَى قَلْبٍ تَدِينُ شِغَاغُهُ) لِإِنْسَانَةٍ فِي الْحَيِّ شِمِثُهَا الْغَدْرُ

أما التوكيد الذي جاء به (الديب) في قوله: "وَإِنَّ بَنِي قَوْمِي وَدَارًا هَجَرْتُهَا"؛ فكان لدفع أي توهم قد يتبادر إلى الذهن في معاداة الشاعر لقومه، وليؤكد حقيقة أن ما دفعه إلى هذا الوضع هو الحب ولا شيء سواه. ويظهر

(الذيب) مرة أخرى اعتداده بشخصيته في تعريفه وتوضيحه لأقوال الوشاة بأنها أحقاد ينفثها حاملوها من صدورهم، ويظهرونها على عجز منهم في صونها داخل الصدر في قوله:

(سَوَى قَوْلٍ وَاشٍ لَمْ يَصْنُ حِقْدَهُ الصَّدْرُ)

ويشبه صنع الوشاة الحاقدين - في البيت التالي بالكفار الذين أظهرتهم أحقادهم على حقيقتهم ، وإن لم يكن كفر معتقد وإنما هو كفر بالقيم الإنسانية النبيلة وعلى رأسها الحب:

(فَمَرَحَى وَمَهَمَا حَرَّشَ الْكُفْرَ بَيْنَنَا)

وقوله في البيتين:

وَفَيْتُ وَفِي بَعْضِ الْوَفَاءِ مَذَلَّةٌ (أَقْدَمُهُ زُلْفَى وَلَيْسَ لَهُ أَجْرُ)
(سَلَامٌ عَلَى قَلْبٍ تَدِينُ شِغَافُهُ) لِنِسَانَةٍ فِي الْحَيِّ شِيمَتُهَا الْغَدْرُ

فالذيب هنا يقدم وفاءً متقرباً به لحبيته ولا ينتظر منها أجراً، ويحيي قلباً تدين شغافه لإنسانة من شيمها الغدر. وهي تضحية نادرة يقدمها عاشق لمن لا وفاء له؛ لأننا نرى في الواقع أنه لا وفاء لمن اتصف بالغدر، وهو الأمر الذي جعل أبا فراس يراه (مذلة) ولم يكتفِ الذيب بذكر (القلب) بل زاد عليه (شغافه) ليظهر مدى تمكن حبها من نفسه، وهنا تظهر قدرته الفائقة في الغزل التي تضاهي مقدرة أبي فراس إن لم تزد عليها.

ويظهر اختيار الذيب لمواطن الجمال في المرأة اختياراً صائباً دقيقاً فوق صاحبه أبي فراس الذي يقول:

وَقَوْرٌ وَرِيعَانُ الصَّبَا يَسْتَفْزُهُا (بَدَلُ عَنَاهُ الْجِدُّ وَالطَّرْفُ وَالثَّغْرُ)
(تَأَطَّرُ فِي غُنْجٍ وَشَرَّةٍ كَاعِبٍ) تَأَرْنُ أحياناً كما يَأَرْنُ الْمُهْرُ

فما اهتم به الحمداني في مظهرها هو رشاققتها وخفة حركتها التي جاءت في تشبيهه لها بالمهر الكثير الحركة في قوله:

وَقَوْرٌ وَرِيعَانُ الصَّبَا يَسْتَفْزُهُا تَأَرْنُ أحياناً كما يَأَرْنُ الْمُهْرُ

وقد يكون هذا الوصف ناجماً عن حياة الفروسية التي عاشها هذا الشاعر، أما الذيب فكان أقدر على تقدير مواطن الجمال في المرأة وتصويرها، حيث اختار صفتي الدلال والتهيه من خلال جمال جيدها وعينها وثغرها؛

وهي مظاهر جمالية تكون أوضح ما تكون في الصبا في قوله: (بِدَلِّ عَنَّا الْجِدُّ وَالطَّرْفُ وَالشَّغْرُ) ويرد بقوله: (تَأْطَّرُ فِي غُنْجٍ وَشِرَّةٍ كَاعِبٍ) حيث صورها كاعب تتمايل في نشاط ودلال متباهية بها طراً على جسدها من تحولات أنثوية.

ويخرج (أبو فراس) عن الغزل مرة أخرى إلى الفخر في قوله:

تُسَاءِلُنِي مَنْ أَنْتَ وَهِيَ عَلِيمَةٌ وَهَلْ بَفَتَى مِثْلِي عَلَى حَالِهِ نُكْرُ

فيضيف الديب مجارياً أبا فراس في هذا الخروج بأنه سيد الحرب وفارسها الأوحده وأن مكانته وشهرته قد بلغت الثريا في علوها في قوله :

تُسَاءِلُنِي مَنْ أَنْتَ وَهِيَ عَلِيمَةٌ (بِأَنِّي أَخُو الْهَيْجَاءِ فَارِسُهَا الْحَبْرُ)
(أَدِيمُ الثَّرِيَّا فِي عُلاهَا مَكَانَتِي) وَهَلْ بَفَتَى مِثْلِي عَلَى حَالِهِ نُكْرُ

غير أن أبا فراس جعل من نفسه إنساناً نكرة أمام محبوبته وفي ذلك تذلل كبير لا يتوقع أن يكون من شاعر في موقع الفخر والحماسة، في الوقت الذي جعل فيه الديب نفسه علماً في الحرب والسلام، فقد عرّف نفسه بأنه فارس للحرب وذو مقام لا يبارى، ولولا بلاغة الديب التي طغت في البيت المقصود لكان أبو فراس فيه متواضعاً كثيراً.

وتظهر قوة الديب في الغزل مرة أخرى في تصويره لمظاهر الجمال الصريحة في المرأة وتقسيمه لعين المرأة من لحاظ وإنسان مما جعله صريعاً بفعل سحرها، حتى إنه يذكرنا "بشعر صريع الغواني، يقول: (صَرِيْعٌ لِحَاظٍ فِعْلٌ إِنْسَانَهَا السَّحْرُ)؛ إكمالاً لقول أبي فراس في الأبيات:

فَقُلْتُ كَمَا شَاءَتْ وَشَاءَ لَهَا الْهُوَى (صَرِيْعٌ لِحَاظٍ فِعْلٌ إِنْسَانَهَا السَّحْرُ)
(تَجَاهَلْتُ كَيْ لَا يَعْلَمَ النَّاسُ أَنِّي) قَتِيلُكَ، قَالَتْ: أَيُّهُمْ فَهْمٌ كَثُرُ

ومقابل كل تلك الصفات التي وصف بها (أبو فراس) محبوبته من غدر وتنكر، يجد الديب عذراً منجياً لها؛ فاعتبر أن تجاهلها ليس مقصوداً به الصد والهجر، ولكن هذا الأمر افتعلته كي لا يعلم الناس بحبه لها قال:

(تَجَاهَلْتُ كَيْ لَا يَعْلَمَ النَّاسُ أَنِّي) قَتِيلُكَ، قَالَتْ: أَيُّهُمْ فَهْمٌ كَثُرُ

ويختلف الذيب وأبو فراس في نتيجة الفكرة في المحاوراة مع الحبيبة والعاشقة.

فَقَالَتْ لَقَدْ أَزْرَى بِكَ الدَّهْرُ بَعْدَنَا (وَكَشَّرَ عَنْ أَنْيَابِهِ حَوْلَكَ الشَّرُّ)
(وَأَقْسَى خُطُوبِ الدَّهْرِ إِذْ لَأُلْ عَاشِقِي) فَقُلْتُ مَعَاذَ اللَّهِ! بَلْ أَنْتِ، لَا الدَّهْرُ

فأبو فراس حين أخبرته محبوبته بأن الدهر قد جعله في حالة مزرية، كان ردّه أنها هي من أزرى به وليس الدهر. وهنا يرى الذيب أن أبا فراس رفع من مقام محبوبته أكثر مما يجب؛ وفي ذلك عيب من شاعر في مقام الفخر مثل أبي فراس. خلافاً للذيب الذي جعل من هذه المعشوقة تنكر لحبيبها وتكشر له عن أنيابها، ويمثل الخطوب التي تذلل العاشق أو في ذلك تقليل من شأنها مقارنة بقول أبي فراس الذي جعلها أكثر إزراءً من الدهر بكامله. وكأنما أراد الذيب أن يقول لأبي فراس إنَّ المقام مقام فخر وحماسةً ولا يحق للعاشق الوهان المتفاخر أن يتذلل ويتواضع إلى هذا الحد، بل عليه أن يذكر مواضع فخره وعزته، وعلو شأنه، وقوة شكيمته، ورفعة مكانته بين أهله وعشيرته. وفي مقابل هذا الاضطراب نجد توافقاً وتتمة للذيب مع أبي فراس الذي يقول:

وما كان للأحزانِ لولائكِ مَسْلَكُ إِلَى الْقَلْبِ لَكِنَّ الْهَوَى لِلْبَلَى جِسْرُ

فما أجمله أبو فراس في بيته السابق؛ فصّله الذيب في قوله:

وما كان للأحزانِ لولائكِ مَسْلَكُ (ولولائكِ لم يَجْنَحْ بي المسلكُ الوَعْرُ)
(ولولائكِ ما طَارَتْ سِهَامُ مَرِيْشَةٍ) إِلَى الْقَلْبِ لَكِنَّ الْهَوَى لِلْبَلَى جِسْرُ

ويفضّل شاعرنا الذيب في أغلب أوصافه استعمال المضارع للدلالة على الاستمرار فيعتقد به مقارنة بين هلاك النفس وبين الجد والهزل في قول أبي فراس، وذبول الزهر بين الروض والباقة في قوله هو، أي الذيب كما هو ملاحظ:

وتَهْلِكُ بين الجدِّ والهزلِ مُهْجَةٌ (ويَذْبُلُ بينَ الرّوضِ والْباقَةِ الزَّهْرُ)
(وَأَشْقَى ضَحَايَا الْحُبِّ مَقْرُوحٌ مُهْجَةٌ) إِذَا مَا عَدَاهَا الْبَيْنُ عَذَّبَهَا الْهَجْرُ

فأبو فراس يرى الجد طريق الحياة، والهزل طريق الموت والهلاك، وقد أخذ ذلك من طبيعته العسكرية، فأية غفلة تعني أن العدو تمكّن منه تماماً كما هي حال الزهر: في روضته، حياة، وفي باقته موت وهلاك، وباستعمال الذيب اسم التفضيل (أشقى) وإضافته إلى ضحايا الحب، يظهر حجم المعاناة التي يعيشها، والتي أخبر عنها بـ(القروح) التي تصور شدة الألم خاصة إذا كان القرح معنوياً يطال المهجة وليس مادياً يطال الجسد الذي سرعان ما تبرأ جراحه وتلتئم.

الخاتمة

ناقش البحث نماذج من التشطير ولمّح إلى مواضع البيان في تلك التجربة الثرية، لمحاولة إثبات ما يأتي:

- 1- الصورة عند الذيب تقليدية منتزعة من البيئة، ولعل ما ساعده في ذلك الشبه الكبير بين بيئته وبيئة الحمداني، فالمسمّيات في المجتمعين تقريباً عربية أصيلة.
- 2- إنّ قيد التشطير وتحكّم النص الأصل في طريقة الصياغة، جعل من الشاعر المشطّر أسيراً للصورة، مثلما كان أسيراً للوزن والقافية. ومع كل هذه القيود فإن أبيات التشطير لا تقل قوة وجزالة ورصانة عن أبيات القصيدة الأصل.
- 3- لم تحذل المشطّر ثقافته، أو تحنّنه معرفته؛ فقد استطاع أن يقف على كل الأفكار والمعاني والمرامي التي توخّاها الشاعر الأصل في القصيدة المشطّرة.
- 4- اعتداد الشاعر علي الذيب، بمقدرته اللغوية والشعرية فهو يرى أنه لا يقل قيمة فنية، أو أدبية، أو مكانة اجتماعية عن (أبي فراس)، فتشطيره لهذه القصيدة دليل على مقدرة المشطّر، وطول نفّسه في الشعر نظماً ومعنىً.
- 5- تشابه ظروف الحياة بين الشاعرين؛ فد(أبو فراس) شاعرٌ أمير أسره الروم، فصاغ أرق شعره وأجمله في سجونهم، وعلي الذيب كذلك فقد تقلّد المناصب العليا في حكومة الدولة الليبية فجر نشأتها ثم رُجّ به في السجن، وعانى ما عاناه أبو فراس، ونظم تشطيرته بين قضبان السجن.

- 6- استيعاب (علي الديب) لمرامي (أبي فراس) في قصيدته التي عايشها، فتمكّن من امتلاك ناصية النص فكرةً ولغةً وبياناً، بل تمكّن من فتح مغاليق بعض الأبيات وما بها من أفكار.
- 7- ما يميز (علي الديب) من خلال دراسة هذا النص، هو تلك الجرأة والشجاعة الأدبية التي دفعته إلى اختيار هذه القصيدة الرصينة المطوّلة، التي يعدّها النقاد عيناً من عيون الشعر العربي.
- 8- يتمتع (علي الديب) بشاعرية تصقلها ثقافته وسعة إطلاعه، وتهذبها الحكم والأمثال التي في مخزونه الفكري. لذلك استطاع الديب أن يتفاعل مع الأحداث واستخراج المعاني، والاستشراف منها على أفق أوسع.

التوصيات:

في الختام فإننا أمام تجربة أدبية شعرية تستحق التأمل والاهتمام بمُجديها في سبيل توطيد الأواصر بين الذوق المعاصر وبين جماليات التعبير الشعري الذي صاحب مسيرة التاريخ العربي على مر العصور. وتبقى أبواب الاجتهاد الإبداعي مفتوحة على مصراعيها، فالشاعر يملك كل أدوات الإبداع الشعري من رصيد تراثي، ولغة وقدرة على نقل التراث في ثوب عصري متجدد، لذا بات من الضروري الاهتمام بالأدب العربي شعراً ونثراً، والتركيز على فن التشطير، والبحث عن أهم الأعمال القديمة التي تناولت التشطير الشعري لأجل رفد المكتبة الجامعية بمثل هذا النوع الشعري الفريد، لتمد القاريء العربي بما يحفظ له هويته، ويحفظ للقصيدة العربية أصالتها وجودتها وإبداعها في كل زمان.

المصادر والمراجع:

1. القرآن الكريم
2. ابن الأثير، أبو الفتح، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، لا ط، دار النهضة، 1972، مصر.
3. ابن منظور، جمال الدين، لسان العرب، تح: عبد الله الكبير وآخرون. ط3، دار الفكر، 1984. القاهرة.
4. أبو فراس، الديوان، تح: يوسف شكري. ط4، دار صادر، 1993، بيروت.

5. خلوصي، صفاء الدين، فن التقطيع الشعري، ط2، مكتبة المثنى، 1977. بغداد.
6. سويفي، مصطفى، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر، ط4، دار المعارف، 1981، مصر.
7. عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط4، دار الشروق للنشر، 2001، الأردن.
8. محمد محمود قاسم نوفل، تاريخ المعارضات في الشعر العربي. مؤسسة الرسالة الأولى، 1983.

الهوامش:

- (1) عباس، إحسان، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، الأردن: دار الشروق للنشر، 65، 2001.
- (2) محمد محمود قاسم نوفل، تاريخ المعارضات في الشعر العربي. مؤسسة الرسالة الأولى ص155، 1983
- (3) ابن منظور، جمال الدين. لسان العرب، تحقيق: عبد الله الكبير وآخرون. القاهرة. دار، ط6، ص129، 1984، المعارف.
- (4) خلوصي، صفاء الدين، فن التقطيع الشعري. بغداد، ط1، مكتبة المثنى، ص 67، 1977
- (5) سويفي، مصطفى، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر، طبعة، مصر: دار المعارف، ط1، 1951، ص 150.
- (6) ابن الأثير، أبو الفتح، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي، وبدوي طبانه مصر: دار نخضة، ص، 111.