بنية النص في ديوان (أُحِدّثُ الليلَ) لمحمد المقرن

(قراءة في أحوال النص وعوامل تأثيره في المتلقي)

د. فاطمة مستور المسعودي

الأستاذ المشارك بقسم الأدب

جامعة أم القرى

المملكة العربية السعودية

البريد الإلكتروني: D.FMM.ISLAMIC@windowslive.com

الاستلام	2018/10/3	المراجعة	2018/11/14	النشر	2018/12/31

الملخص:

(أحدّث الليل) ديوان للشاعر محمد المقرن حقق جماهيرية وفق معياري ارتفاع المبيعات وكثرة الاقتباس عنه. وإذا أنت تأملته وجدتَ أن لذلك عوامل عدة يترجح أنها – أو بعضها - قد كان سر جذب المتلقين؛ فالديوان يتناول موضوعات جوهرية تمسّ المتلقي العربي أو تميل لها نفسه بالفطرة، ويطرحها على الأغلب في تصور إيجابي يرفع الهمم ويقوي العزائم. ثم إن المقرن يقدّم هذه الموضوعات مستعينًا أحيانًا بفنيات التناص التي تثير في النفس أُنسًا بالمألوف المُشابِه، وبفنيات المفارقة التي تُحدث في النفس مفاجأة مخالفة التوقع، وبجماليات الائتلاف، من خلال وحدةِ العنوان، وطاقات التكرار، وبخاصة الموتيف منه، والتي حققت تماسكًا على مستوى النص، أو على مستوى الديوان جملةً. كما كان الاختلاف عاملاً لجمال الديوان؛ بما ورد فيه من تنوّع للأوزان والقوافي داخل النص الواحد، أو تعدد للأنواع الأدبية داخل النص أيضًا، أو استخدامٍ لتقنية الالتفات التي كانت تحول من مسار السياق، فتوافق حاجة دلالية أو شعورية، وهي جميعًا تقنيات أحدثت تنبهًا وتنشيطًا ووظائف أخرى تفاوتت من تقنية لأخرى، فكانت عنصر جذب إلى الديوان. وهذه المقومات جميعًا تجيب – بوجودها - عن تساؤلٍ حرك الدراسة، ألا وهو: ما الذي قد يكون جذب المتلقين إلى هذا الديوان؟.

الكلمات المفتاحية:

بنية النص، المتلقي، محمد القرن، التناص، المفارقة، الائتلاف، الاختلاف، التكرار، الالتفات.

Text Structure in Diwan (ohaddith Al-Lail) (I,m talking to theNight) of Mohammed Al-Moqren (Reading the conditions of the text and the factors affecting the receiver)

Dr. Fatma Al-Masoudy

Associate Professor at Department of Literature

Umm Al-Qura University

KSA

Email: D.FMM.ISLAMIC@windowslive.com

Received	3/10/2018	Revised	14/11/2018	Published	31/12/2018

Abstract:

(***Ohaddith Al-Lail***) is a Diwan to the poet Mohammed Al-Moqren achieved popularity according to the standard of high sales and lots of quotes from it. If you think about it, you will find that it has several factors that are likely - or some of them - to be the secret of attracting recipients. The poetry collection deals with fundamental subjects that affect the Arab recipient or he tends to it instinctively. And it presents these subjects mostly in a positive perception raising motivations and strengthens determinations. Al-Moqren presents them sometimes using the techniques of Intertextuality that arouse affability in the soul with similar familiarity, and with the techniques of Paradox that occur the surprise of contrary to expectation, and with the aesthetics of combination through the unity of the title and the repetition aspects especially the motif phenomenon (repetition) which achieved consistency at the level of the text or at the level of the whole poetry collection. The difference was also a factor for the beauty of the poetry collection including the variety of meters and the rhyme in one text, also the multiplicity of literary types in the same text as well or the use of the technique of Apostrophe that transformed the route of the context to suit a significant or sensory need. All of which were techniques that occurred an alert and activation and other functions that varied from technique to another. It was an attraction to the poetry collection. These all elements answer - in their presence - the question that directs the study: What may have attracted recipients to this poetry collection?

Keywords:

Text Structure, the receiver, Mohammed Al-Moqren, Intertextuality, Paradox, repetition, difference, multiplicity,

التمهيد:

(1)

علقت دار الميمان للنشر والتوزيع على غلاف ديوان (أحدّثُ الليلَ) بعبارة "الأكثر مبيعاً في 2014"، وكنت من قبل أن أقرأ هذه الجملة على الديوان قد لحظت عناية عددٍ من الناس عبر وسائل التواصل الاجتماعي بتطعيم حساباتهم بجمل أو أبيات –لا أنكر جودتها وعمق موضوعها- اقتباسًا عن (محمد المقرن)، وتحديدًا في ديوانه (أحدّث الليل)، فقررت ألا تفوتني قراءة هذا الديوان لأحظى لنفسي ببعض التمتع بنفائسه، ولأقف - بعين الناقد- على أسرار إقبال الناس عليه، وكثرة اقتباسهم عنه!؛ فأجد في خضم هذا التذوق جواباً لتساؤل ثار في ذهني وأنا ألمح هذا الإقبال على الديوان، عما إذا كان كل ما ينزل إلى السوق من الأعمال الأدبية ويحقق مبيعات عالية هو بالفعل (عمل أدبي) ناجح؟!. ولا أتحدث هنا عن النجاح المادي؛ فليس ذا مقياس نظر عند الناقد الأدبي، وإنما أقصد نجاح مقوماته الأدبية أو عدم ذلك. ولذا، ولكل ماسبق قبله، اقتنيت نسخة من الديوان في طبعته (الثانية)، بعد نفاد طبعته الأولى.

والحق أني وجدت في هذا الديوان ما يستحق الوقوف عنده بدراسة؛ ففيه جوانب عدة جديرة بالتأمل والتحليل، لتكون هذه المراجعة من طلائع الدراسات التي تخدم الديوان: كشفًا وتمحيصًا، من منظور أدبي ونقدي منهجي[1]، وليس على مستوى ذائقة الجمهور العام فحسب، من جهة، ولتجيب عن التساؤل الذي حرك هذا الدراسة ابتداءً: ما الذي قد يعجب المتلقين في هذا الديوان؟..

(2)

والديوان – كما أسلفت - صادر عند دار الميمان، وقد صدر في طبعتين، كلاهما – بحسب معلومات الطبع على غلاف العنوان - في شهر مارس من عام 2014م. ويقع الديوان في 276 صفحة من القطع المتوسط، حوت أربعًا وخمسين نصًّا، بين مقطوعة وقصيدة، ويفصل بين كل نصٍّ وآخر صفحة للعنوان، مع عناية بزخرفة في الصفحة نفسها أو بعدها، فضلاً عن صفحة للتقديم وزخرفة بعدها وقبلها، وهو مما زاد في حجم الديوان ولايمثل مادة أدبية.

أما صاحب الديوان، فهو الدكتور الشاعر محمد بن عبد الرحمن المقرن، من مواليد مدينة الرياض بالمملكة العربية السعودية، عام 1978م. وهو شاعر ومؤلف وقاضٍ في المجلس الأعلى للقضاء، حاصل على الدكتوراه في الفقه المقارن من جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية. وقد تقلد عددًا من المناصب القضائية بالمملكة، كما يعمل أستاذًا جامعيًا متعاونًا في الدراسات والقانون في عدد من الجامعات. له عدد من الدواوين، منها: مليكة الطهر، أنشودة الخريف، أحدث الليل، وثنتان من قصائده في هذا الديوان مدرجتان في منهج الأدب في مدارس المملكة العربية السعودية.[2]

والتعريف بالديوان في شكله العام، وبصاحبه، وقوف على بعض عتباته، ومنها أنطلق – بإذن الله - للنظر فيما هو أعمق من ملامحه، عبر استكناه بعض ما تميز من خصائص مضامينه، وتجلّى من ملامح تشكيله الفني، مما يشكل (بنيةً للنص) في هذا الديوان.

(3)

ومصطلح (بنية النص) الذي يأتي طرفًا في العنوان يحتاج إلى ضبط للدلالة المرادة منه هنا. ولست أقصد بهذا الضبط وضع مفهوم جديد لهذا المصطلح، ولا القصد تتبع مفاهيمه عند الدارسين، وإنما القصد بيان حدود له تسير الدراسة في إطارها، لاسيما وجذر (بنية) قد يثير في الذهن علائق بالبنيوية ومشكلاتها، ويوهم بأن هذا البحث معنيٌّ بدهاليزها تعريفًا أو تطبيقًا، ومن ثمّ يحمّل البحث والتحليل ما لا يُراد، وإن كان حتمًا أن تتقاطع الوقفات – أو

بعضها - على بنية النصوص مع ما ذهبت إليه تلك النظرية أو طبّقته، إلا أن ذلك يبقى تقاطعًا غير مقصودٍ ولا معنيٍّ بتقديمها أو خدمتها.

و(بنية النص) – أو (البنية) - مصطلح درج في دراسات الدارسين والنقاد، وهو في تناولاتهم موضع الرضا والقبول؛ ذلك أنه ينجح في التعبير عن طبيعة تشكّل النصوص الأدبية، والتي تقوم على "(بنية ذات نظام). وهذه البنية لاتتكون من شكل فقط ولا من مضمون فقط، ولكنها تتكون منهما معًا"[3]، بل إنه يتسع لوصف واحتواء ما يقع داخل تلك النصوص من تفاعل وتداخل بين هذين المقومين ينتج عنه ما هو أكثر منهما؛ فالأفكار - أو المضمون - "لاتتجسد إلا في تشكيل لغوي، ومن ثمّ فالتفرقة بينهما تحتاج إلى حذر، وتظل مثيرة للتوجس، ولذا فإن استخدام مصطلح "البنية" والذي يضم أكثر من الثنائية: الشكل والمضمون، يكون مقبولاً كي تتداخل - في المصطلح - شذرات من الجانبين"[4]، فيكون الحديث عن (بنية النص) حديث عن "مادته اللغوية، وعالمه المتخيّل، الذي يتحقق بمجموع الأمور: النمط، الزمن، الرؤية، من حيث هو عامل الانسجام، وعالم الرؤية الواحدة، عالم القول، واللغة، والصيغة الأدبية"[5]، ويمكن من خلال تبنيه معيارًا للتحليل والنظر "دراسة الرمز، الصورة، الموسيقى، وذلك في نسيج العلاقات اللغوية في أنساقها، كما يمكن النظر إلى مكونات النص واكتشاف مفاصل البنية وأشكال التكرار فيها أو أنساق التركيب للصورة الشعرية التي يوضحها محور بنية الدلالت اللغوية"[6]، وغير ذلك من قيم الجمال الشكلية والموضوعية، التي قد يحضر بعضها ويغيب الآخر، ويطغى بعضها على بعض من دراسة لأخرى، وفق ما تقتضيه طبيعة النص المدروس.

وعليه، فإن هذه الدراسة ستُعنى بإذن الله بالنظر فيما وُجد من تلك القيم الجمالية، وأدواتها، في ديوان (أحدث الليل)، نظرًا يتلمس مواطن الجمال، ويتعقّب – ما أمكن - آليتها، ويواجه – في خضم ذلك[7] - ما قد يصادم الذوق من مواطن الخلل والقصور.

وقد كان أبرز ما استوقفني من تلك القيم الجمالية في الديوان، ورأيت أن أبحثها بما يؤدي هدف هذا البحث ووفق الحدود المتاحة لمثله، أربع قيم جمالية[8]، هي:

- المضامين.
- التناص.
- المفارقة.
- الائتلاف والاختلاف.

أولاً: المضامين: سمو القضية وإيجابية التصور:

من زوايا متعددة، تأتي القناعة بأن الشاعر حين يصنع قصيدته، لا يصنعها لنفسه، بل يخلقها ليبعثها رسالةً للمتلقين، الذين – يغلب على الظن - أنه يستحضرهم – شيئًا ما - أثناء إبداعه، ويسير في هذا الخلق تحت مظلة مراعاة رضاهم المتخيل، وتجنب سخطهم المتوقع. ومردُّ هذه القناعة – فضلاً عن بداهتها في حال من يحرص على النشر والإذاعة - أن الأديب وإن كان يبوح في قصائده بهمومه، ويحكي تجربته الخاصة: ترحًا أو فرحًا، فإنه في ذلك "يعبر عما يشعر به ويسعى إلى إقناع غيره بذلك الشعور ليشاركه إحساسه"[9]، محققًا بذلك "إحدى الوظائف الأساسية للشعر، وهي الوظيفة التأثيرية"[10]، بل إن طيفًا واسعًا من المعاني التي يطرقها الشاعر لتصوير تجربته هي معانٍ مشتركة سلفًا بينه وبين شريحة كبيرة من الناس، تلتقي معه في التجربة أو في بعض خيوطها، فتقرأ بوحها في بوحه، وهو ما يمكن عدّه (الوظيفة التطهيرية) للإبداع الفني؛ ذلك أن هذه الشريحة – ونحن منهم - "عندما نبدع

عملاً فنيًا، أو حتى نشارك مجرد مشاركة في مشاهدته والانفعال به، فإننا بذلك نتيح فرصة لانطلاق ما هو حبيسٌ معتقل في داخلنا من مشاعر خوفٍ أو كرهٍ أو ندمٍ أو عدوان"[11].

وقد يكون هذا التحفيز على التفاعل، والحرص على خلق المشاركة من المتلقين، إحدى استراتيجيات الشاعر في إحداث التغيير في المجتمع؛ فنصوصه الشعرية – حين يتوجه لهذا الدور - تصاغ لتكون قادرة على "مخاطبة الوجدان وإثارة التفكير"[12]، لتحقيق غايتها في "الإصلاح والتهذيب وبث الوعي بالنفس والحياة"[13]. وربما كانت التجربة فيها أقرب لواقع المتلقين منها لواقع الشاعر؛ إذ يكون الانفعال بتجارب الآخرين هو دور الشاعر وليس العكس، وهو حين يختارها موضوعًا لشعره، يعيد صياغة تجاربهم وفق منظوره، ويبثها إليهم مجددًا في قالب أجمل، فيعيد قراءتها، ويعيدوا تشربها والإفادة منها، في آليةٍ تلتقي - في كثير من سيرها - مع وصف الغذامي حين قال:"الشعراء يسرقون لغتنا ومشاعرنا وأحاسيسنا ليصوغوها سحرًا بيانيًا، يسرقون ما تبقى منا، أخيلتنا، وليس لنا إلا أن نسترد حقنا من سارقه، فنحول النص إلينا عن طريق القراءة".[14]

لكل الزوايا السابقة، يمكن الثقة بأن الشاعر حين يغني لا يغني بصوته وحده، ولأنه كذلك، ولروح المشاركة المبذولة في النصوص، ينجذب المتلقون إلى الشعر، لكنهم على تفاوت في ذلك الانجذاب؛ يحكمه - فيما يحكمه - حسن اختيار الشاعر للموضوعات، ومقدرته على التعبير عنها.

والناظر في ديوان (أحدّث الليل) يجد المعيارين موجودين، وستبين ملامح أولهما في هذه الأسطر، أما الآخر، فستقدمه المحاور التالية، وهي متعددة كان للشاعر فيها افتناناً أكثر.

وموضوعات الديوان والقضايا المطروحة فيه، متعددة المشارب، متنوعة الملامح؛ فعلى امتداده يلقانا أربعة وخمسون عنواناً، تباينت بين مقطوعة وقصيدة، فاضت التجربة في بعضها إيماناً وزهدًا، وفي بعضها الآخر وطنيةً ونصرةً للدين الإسلامي، وفي ثالث حكمة وفلسفة حياة، كما كان للحب والحلم والمغامرات الوجدانية نصيباً وافرًا من تجارب المقرن الشعرية في الديوان.

فمن أول الديوان يختار الشاعر الاستهلال بالثناء على النبي صلى الله عليه وسلم، في مقطوعة فاضت حنينًا وإجلالاً له عليه السلام، دأب مشاعر المسلم الصادق، فيقول:

يا رسولَ الله أشجانا الحـنينْ كلُّ ما نخفي من الشـوقِ يَبـينْ
يا رسولَ الله والأحرفُ خَجْلى لا يَفي وصفٌ ولا تُجدي شجونْ
صلَّتِ الدنيا على روحِكَ حُبًا ليس بِدْعًا، إنَّ هذا الحبَّ ديـنْ[15]

ويثنّي هذا الإجلال في قصيدة طويلة له بعنوان:(جلّ من رباك)[16]، جمع فيها إلى الثناء قطوفًا من السيرة النبوية العطرة، وانتهى فيها إلى التفدية والتضحية ردّا على من أساء إلى النبي الكريم بالتصوير الساخر، وهي قضية معاصرة عايشها الشاعر، فكانت هذه القصيدة إحدى مشاركاته فيها، مؤكدًا هويته الإسلامية من جهة، وأصالته من جهة أخرى؛ من منطلق أن "الشاعر الحديث الجدير باسمه لايمكن إلا أن يكون أصيلاً قبل كل شيء، والأصالة تقتضي أن تكون رؤيته متصلة بعصره".[17]

وتأتي مناجاة الله والابتهال بين يديه أحد مواضيع الديوان كثيفة الحضور، ولعل لطبيعة حياة الشاعر الشخصية دور في ظهور هذا السمت على عدد غير قليل من قصائده؛ إذ نجده في سلسلة متوالية من القصائد والمقطوعات، أولها (وحبل الله موصول)، ثم (ابتهال)، ثم (يارب أدعوك)، ثم (ياخالق الكون)[18]، لتغيب برهةً ثم تعود مجدداً عبر قصيدة (إله الوجود)[19]، وانقطاع ثم عودة بقصيدة (رحلة لله)[20]، وفيها يتغنّى بالحج والحجيج، ويجعل مسك ختام الديوان قصيدة طويلة في مناجاة الله مناجاة التائبين، عنوانها (ألم وندم)، جاء فيها:

وقفــتُ ببابك ياخــالقـــــي ... أُقلُّ الــذنوبَ علــى عاتقـــــي
أجرُّ الخــطايا وأشقى بهـــا ... لهيباً من الحزن فــي خافقـــي
يسوقُ العباد إليكَ الهدى ... ذنبـــي إلي بابـكـــم سائقـــي
أتيتُ ومالي سوى بابـكـــم ... طريحاً أناجيكَ يا خــالقـــي[21]

وأصالة المقرن التي ظهرت وهو يوظف شعره لخدمة المواقف الإسلامية المعاصرة، من مثل قصيدته في الذب عن رسول الله عليه السلام، تظهر مرارًا وبقوة وهو يطرح عدداً من قضايا أمته الإسلامية على ساحة الإبداع الشعري، فيصورها مشبعةً بمشاعره المأزومة بمواقف القهر والظلم والغدر التي ملأت الدنيا وتحدّر سيلها على الأمة الإسلامية!!. وهو في هذا الطرح بين مسترجع لتاريخ الأمة يذكر الامجاد والبطولات، وينادي لأخذ العبرة من دروس ذلك التاريخ، من مثله في قوله:

ماذا أرى؟ إني أرى عجـبًا ... موسـوعة التاريخ تختـصـرُ
ما كان قومي هــكـذا أبدًا ... ما كان يعرف دربنا الخـــورُ
أين الأُلى صنعوا مآثـرنـا ... بروائعٍ يحـلو بها السـمـــرُ
لم تختلفْ في الدينِ رايتُنا ... يسمـو بها سلمان أوعمـــرُ
عِبَـرٌ من التاريخ تُفْـهِمُنـا ... أنَّا بـــدين الله ننتـصرُ[22]

وبين مصورٍ لأحوالٍ من الخذلان والقهقرى في كثير من بلاد المسلمين، كان السبب فيها حينًا عدوٌّ من أعداء الإسلام، وفي أحيانٍ أكثر –وبحسب ما رصد الديوان- كانت الطعنة من قِبَل ابن الأمة الإسلامية نفسه، الحاكم المستبد؛ على نحو ما كان في الشام وتونس ومصر، والتي صورها الشاعر في قصائده: (الشام)[23]، و(عفاف الطفلة التي ماتت أمامنا)[24]، و(في مصر الأمل)[25]، و(جنة تونس)[26]، و(طفل وعيد)[27].

وقد بدا من المقرن في بعض قصائد هذا الموضوع تسامٍ ونبلٌ تجاوز مجرد الغضب لألم الإخوة إلى حد مشاركتهم ذلك الألم، والتنازل عن لذة العيش الرغيد، مشاطرةً لهم تنغُّص عيشهم، وأجمل ما كان من ذلك قصيدته (جسد واحد) التي جاء فيها:

نحن في الرحمة والود جسد ... يُسهر الأعضاءَ عضوٌ ما رقَـــدْ
أمتي في كل قُـــطرٍ تشتكـــي ... أين أعضاؤك يا هذا الجسدْ؟
شظـف العيــش عليهم كله ... ولنا في دورنا كـل الـــرَّغَـــدْ
أيها الآمـــنُ في أوطانـــــه ... إنّ إخـــوانك من غير بَلَـــدْ[28]

وهذا الولاء والانتصار يتجاوز في بعض قصائد المقرن حدود التفاعل مع (القضية العربية) إلى سماك الولاء للعربية (الهوية): لغةً وانتماءً. وهو موضوع – على ماله من جمال وسمو - قليل؛ إذ تفردت به مقطوعة طريفة جاءت ردًّا على مطالبة بالتنازل عن الفصحى في شعره، فكان جوابه:

قالت لا أفهم كلماتك!
لا أفهم أشعار الفصحى!
.....
قلت أنا عربيٌّ .. وسأبقى عربيّاً ..![29]

وفي بعض قصائد الديوان يأتي ولاء الشاعر موجهًا للحلقة الأقرب والأكثر اختصاصاً، وذلك حين يصب الحب والإجلال للوطن، مسقط الرأس ومرابع الصبا والشباب، وهذا مابدا في قصيدتيه (فيض الوجد) و (حنين وطن)، اللتين تغنّى فيهما بالوطن:الثرى والورى، ممثلاً في قريته (القُرينة) مرةً، وفي (الرياض) مرةً أخرى، وعن هذه الأخيرة يقول:

إذا فارقْتُ أرضك ذُبْتُ شوقــاً أحـنّ لهـــا ولو كانـــت قفـــــارا

غبار رياضنا كضباب(رومـــــا).. ومن عشقَ الثّرى عشقَ الغبارا...!

أحبكِ هل تعلمينْ

أحب ثراكِ وأهوى هواكِ

أحبكِ لو تعلمينْ![30]

والأبيات الثلاثة الأخيرة موجهة للرياض بحسب اقتضاء السياق المتصل، ودلالة كلمة (ثراكِ)، غير أن رقة الخطاب فيها، وعقلنة المخاطب بهذا المستوى من التشخيص في (هل تعلمين/ لو تعلمين)، تثير في النفس إحساسًا بوجود امرأة في الصورة، وهي هنا حتمًا ليست المخاطبة، بيد أنها ولابد (المُلهِمة) التي استشعر الشاعر قيمتها وجمال وجودها وهو يخاطب (الوطن).

ولأن "إبداع الرجل لا يأتي بعيدًا عن حضور المرأة في أدبه ووعيه"؛ فإن المقرن بدا في كثير من قصائد ديوانه ذلك الرجل، فليس الأمر فقط في اتخاذها ملهماً للصورة في قضية حياة، بل كان كثيرًا ما يطوّف بقرّاء الديوان في مجالي رحبة من الغدق العاطفي، فيسرح بهم في رحاب تجاربه العاطفية، فنراه محبًّا قد غمره الوجد، وأضناه الشوق، وبرّحه الهجر والصدّ.وهو جانب من تجربته شغل حيزاً كبيرًا من ديوانه، ولا أعلم من هي هذه (المحبوبة) في تجربته؛ فهو لايسمّي ولا يُشير، ولا نجد سوى آفاق من الحب الغامر تمتلئ به القصائد، لامرأة حظيت بقلب الشاعر في الواقع، فكان لها نصيب من مشاعره وشعره، أو هي (هوىً متخيَّل) ،وأستبعد ذلك، فإن كانت كذلك، فقد أجاد الشاعر في تجسيدها وإضفاء روح الحياة عليها، فغدت وكأنها تجربة حقيقية عايش الشاعر جواها ولظاها!. ولك أن تعود إلى الديوان لتجد هذا الموضوع محورًا لجملةٍ من قصائده، منها: لحن الوداع، في جبين الليل، نسيت وعيدي، حين تنطق العين، هي لاتغيب، كانوا هنا، الليل معك، سبحان من سواها، وغيرها من القصائد، مشكّلة ما يعادل ثلث الديوان، الأمر الذي يدل على مبلغ قوة حضور هذا الاتجاه في شعر المقرن، وأنه ينبئ عن سمتٍ لا يُغفل من شخصيته المرهفة.

ومن الواضح من هذه العناوين التي عرضتها-والنصوص تصدقها- أن الشاعر يتنقل في تصوير تجربة الحب عنده بين مراحل متعددة ومختلفة منها؛ فهو فيها بين اللقاء الأول، الذي تجلت لحظاته في قوله:

لمـــا رأيتـك أورقـتْ أغصان قـلبٍ مُجـهـدِ

لقياك ميلادُ الهوى مازال عطرك في يدي !![31]

وبين الفراق وما يصاحبه من أشواق وحنين، والذي عبَّر عنه بمثل قوله:

وسافـــرتْ كلُّ شـيءٍ بعـــدها وَلَـــــهٌ هنا هواها وماضيها وذكراهـــــا

قد علمتْني معاني الشوقِ وارتحلتْ ياليتها علمتْني كيف أنساها[32]

وأجمل ما كان في تجربته من الصور، تصويره لتلك المرحلة التي كانا فيها يأنسان ببعضهما، لم تكدر منغصات الحياة صفو اجتماعهما بعد، إذ يقول في شيء من وصفها:

غاب عني الوصفُ إلا كلمةٌ قلتها في وَلَـــهٍ: مـا أجـــملـــكْ!

وسَهرْنا في مَســـاءٍ مُقْـمِـــرٍ سألتني أيُّ شيءٍ أعْجَبَـــــــكْ؟
قـلتُ: لا الكونُ ولا أنْجُمُـــــهُ زينةُ الليلِ هُنا أنّي مَعِـــــكْ[33]

غير أن من العجب بمكان أن تصوير هذه اللحظات الوادعة جاء في سياق ذكريات؛ فهي مرحلة من الأنس داخل مرحلة اللوعة والاشتياق؛ إذ سبقها قوله:

وأتتنـي والأســى يسبـِقُهـــاقالت الشـوقُ وكلُّ الشـوقِ لـــكْ
ودّعتني، قـلت رفقـاً بالحـشـاكيف يَنسى الحزنَ قلبٌ ودّعكْ؟!
قد عرفت الآن ما عيبُ الهوى عنـــدما أدناكِ مـــني أبعـــــــدِكْ
كيـف ينساكِ مُحِـــبٌّ مـا رأىمثلاً للحُسْـــــنِ إلا أبصَـــــركْ[34]

وهذا الالتياع والأسى هو ماكان غالبًا على شعر المقرن في هذا الباب.

وقد تسامى (حب المرأة) أكثر في بعض قصائد المقرن؛ إذ وجهه إلى (الأم)، فغنّى لها، وأهداها فيضًا من الولاء والحب. وقيمة هذا الموضوع لا تكمن في كثرة ما خُصص له من النصوص، فهي قليلة جداً لا تجاوز النصين[35]، وإنما تنبع قيمته –فضلاً عن سمو جوهره ابتداءً- من بعض لمسات أبانت عن عناية من المقرن بهذا الجانب من تجارب حياته، وأول ما كان من هذه اللمسات أن جعل شعره في (أمّه) مستهل ديوانه؛ فإليها كان الإهداء، وهو إهداء جميل فاح بأريج البنوة البارة حقًّا، إذ يقول:

من عاش منا بعد صاحبه رأى مرَّ الفـراق مواجـعاً ودمـوعا ..
لو كنتُ أملك لاقتسَمْنَا بيننـــا أعمارنا ؛ حتى نموتَ جميعا ..![36]

ثم إن الشاعر وهو يتغنى بها في ديوانه، لم يكفّ عن أن يسبغ عليها صنوفاً من الحب والبر، ويرسمها مخلوقًا ملائكيًا مضمخًا بالطهر والعطاء؛ إذ يقول:

من لي كعينها إذا نظـــــرتْ من لي كعذب حنانها الجـــمّ
أنبـــتُّ من بسماتها أمَـلـــــي ودفنتُ في أحضانها همّـــــي
مُـــدّي يديكِ لكي أُقَبّلَهـــــــا فَهِا عرفتُ الجـــودَ كاليـــــمّ
ماذا أقولُ قصائدي وَجَمَتْ كلُّ الحـياةِ فداكِ يا أمّي[37]

وهذا النص طويل متنوع الوقفات والأساليب، لكنه كله عن المرأة (أمًّا)، يقدّس الكون تضحيتها وتفانيها، ويقرّ حقها في حياتها، وألم فقدها بعد مماتها[38].

وكما كان للتجارب العاطفية هذا الاتساع في المساحة التي تشغلها من ديوان أحدث الليل، كان للفلسفة وتلخيص تجارب الحياة بقلم الحكيم المجرب حظٌّ وافرٌ منه أيضًا؛ فقد أظهر المقرن ميلًا قويًا لهذا الموضوع في ديوانه، وسرى حسه الفلسفي في شريحة واسعة من القصائد، وبخاصة تلك الفلسفة الإسلامية التي تجتهد في إعادة النفوس إلى حلقة الإيمان بالله، والثقة في تدبيره، والاستئناس برحمته، وتصوغ لها منهجًا أساسه الصبر وحسن الخلق في معايشة واقع الحياة، على نحو ما تفعل وهي تعزز مفهوم الصبر والتفاؤل في قول المقرن:

يا مَنْ يَرَى الفجرَ بعدَ الليلِ يعقُبُهُ أبشِرْ، فإن بُعَيْد الشدةِ الفرجُ[39]

أو تعزز مفهوم الترفع عن الأحقاد والأضغان؛ في قوله:

كنْ كهذا الكون رحبًا ليس للضيقِ محـــلُّ
جازِ من زلّ بعـــفـــوٍ أيُّ نفـسٍ لا تَـــــزِلُّ

أسعدُ الخلقِ قلــوبٌ ما بها للناس غِلُّ[40]

وتدعم أحيانًا هذا التوجيه – لصعوبته على النفس- بما يُقنع به، فالحياة أقصر من أن تضيَّع في المشاحنات والأحقاد:

ليس البياضُ لمَنْ في قلبِهِ حَسَدٌ ولا لِمَنْ عاشَ في التَّجريحِ والزَّلَلِ

ما أقصرَ العمرُ! دربٌ بِتُّ أَسْلُكُهُ مُمَهَّدٌ بين ميــلادي إلى أَجَلــي

تمضي الحياةُ بنا، لاشيءَ نَحملُهُ إذا انْقَضَى العُمْرُ إلا صالحَ الأجلِ[41]

وقد يأخذ هذا الطابع الفلسفي الإسلامي طابعًا (نضاليًا)؛ فهو يخدم قضيةً إسلامية، لكن في أداء درامي معبأ بالبعد الفكري المضادّ لمناهج الفكر المنحرفة، التي تحارب الإسلام والمسلمين تحت شعارات زائفة تتشدق بالإنسانية، والحرية!!، فينقض الشاعر تلك الفلسفات، ويُسقط أقنعتها، بأسلوب لم يخلُ من عمق وذكاء في طرح تصوره، وهو ما ظهر في قصيدتيه: (درس الحرية) و (تعريف الحرية)، إذ جاء في الأولى:

قالت عذرا يا أستــــاذي أحجابي مسّكَ بأذيّـــــــة!؟

قال رسبْتِ!فهيّا انصرفي لن تنجح بنتٌ رجعيّـــــــة!

عاد الأستــاذ لمقعـــــــده كي يكمل درس(الحريّة)![42]

أما الثانية، فبطلها شاب نجيب يجمعه الموقف مع أستاذ للحرية (الزائفة) أيضًا، فيواجهه بالحقيقة:

ألقى درساً في الحرية

قدّم أخّر زاد وأبحر!

قال نجيبٌ: مهلاً يا أستاذي

عندي تعريف مختصرٌ

يغني عن ساعات دروسك في الحرية

قل: أن تخلع دينك بالكليّة![43]

والمقرن يفصل في الديوان بين النصين فيجعل بينهما نصوصًا أخرى لاعلاقة لها بالموضوع، لكن من يقرأ النصين يجدهما مشهدين لقصة واحدة، من كونهما محكومين بفلسفة واحدة، هي فلسفة أن كل معركة اليوم هي معركة مع الإسلام، وليست -كما يزعمون- مع سلوك المنتمين إليه، فلسفة تتفق مع التصور الذي قدمه القرآن الكريم منذ قرون؛ إذ {لن ترضى عنك اليهود ولا النصارى حتى تتبع ملتهم}[44]، وكذلك يفعل أذيالهم ممن ينتمون للإسلام والإسلام منهم براء.

ورغم ثراء (شعر) المقرن بالرسائل الفلسفية البناءة، والمحمّلة بخلاصة فهمه لأبعاد الحياة الفكرية والاجتماعية والتربوية، إلا أنه لم يستأثر بها؛ فحظٌّ وافر من هذه الفلسفة تم تقديمه في الديوان عبر عبارات النثر التي ملأت الديوان[45]، وقد قدِّمت فيه وفق صوت منطقي رائقٍ راقٍ، قولبته – في أحيان كثيرة - التربية الدينية التي غلبت على المقرن. ومن جميل ماكان من تلك الفلسفة المنثورة في الديوان، قوله من نصه (شيء من الألم):

" *الليل عباءة سوداء، تستر كل شيء إلا وجوه الخائنين.

*من لم يفِ لوالديه، فبينه وبين الوفاء بعد المشرقين! يومًا ستلفظه الحياة.

* الحزن ضجيج في قلب يبحث عن سكون. وحده الذكلا يمحو ذلك الضجيج"[46].

وله وقفات جميلة في نصه (شيء من الحياة)، جاء منها:

" *الدنيا بين اثنين: من يجري خلفها، ومن جعلها خلفه.

*بعض الهموم لايغسلها إلا الدموع!.

*عندما ينبع من قلبك الأمل، يورق كل شيء".[47]

وكل المعاني السابقة التي طرقها المقرن معانٍ سامية، وهي قريبة من الجمهور الذي استقبل الديوان، فالجمهور يأنس بذكر الله ومناجاته، وتهمه قضايا الأمتين العربية والإسلامية ويتعاطف معها، ويطرب لمعاني الجمال والحب والحلم، وشفافتها التي تلامس القلوب المجبولة على الأنس بالأمل والتلذذ بالجمال أينما كان، كما تعجبه خلاصات التجارب العميقة والفلسفة العالية التي تعيد صناعة تصوره للمواقف أو تبلور ذلك التصور وتعززه؛ لذا لانعجب أن نجد للأدب الذي يحوي هذه المعاني، صدىً محبوبًا ومسرىً مستلذًّا عند هذا الجمهور، الذي يستقبله فيَقْبَلُه، ويتلقاه فينقله، ويسمعه فيُسمِعه لغيره، شاهدًا له باستحقاق البقاء.

وإذا أرهفنا الحس لكافة أبعاد تلك التجارب، وجدنا الشاعر وهو يقدمها يراعي – إن لم يكن ذاك منه عفوًا وطبعًا- أن يأتي طرحه مشبعًا بالإيجابية، والتحفيز نحو التقدم، والتمسك بالأمل، حتى في مواقف الألم، فالله موجود وحبله موصول يجيب من ناداه:

لا تقلْ دنيايَ ضاقت فرج الله قريــبُ ..!

إن تغبْ أفراح يــومٍ فالأماني لا تغيــبُ

إن وعد اللــه حــقٌّ من دعاهُ لا يخيبُ ..![48]

وحال الأمة ومصابها لابد يومًا من صلاحه، وأن تنهض من رقدتها وتراجعها:

إني أرى في أفقنا قبسًا وسط الظلام كأنه قمرُ

عبر من التاريخ تفهمنا أنا بدين الله ننتــصرُ[49]

وحتى في قصائده التي علا فيها صوت الألم، وبخاصة تلك التي تصور حال (الشام) وجرحه الذي مازال ينزف، علا صوتٌ للنهضة من السبات والخذلان لتضميد ذلك الجرح النازف، في مثل قواه:

أُسطّرُ من دمي لَكُمُ المَلاما إلامَ الصمتُ يا قومي إلاما !؟[50]

وكان صوت الحماسة أكثر علوًّا في قوله:

كفانا حديثاً كفانا دموعاً أعدّوا السلاحَ وزُفّوا البشائر[51]

وفي موضوعات فلسفة الحياة، وتذوق جمالها في منابع الجمال المتعددة، كان الأمل أقوى، والتفاؤل أعلى، وكانت نظرة المقرن إلى حقائق الأمور ونتائجها في معظم أطروحاته مشرقةً بالإيجابية والتطلع نحو الأفضل؛ فقاعدته في الغالب من تصوراته:

كُفّي دموع اليأس ما عدنا لسيلك نحتملْ،،

ماذا ستنبت أرْضنا إن مات في دمنا الأمل؟[52]

وهذه إحدى دعائم ذيوع بعض هذا الديوان وتداوله بين الناس؛ فالأنفس التي تقلقها تقلبات الحياة، وتقنطها أزمات الواقع، تؤنسها نفحات الأمل التي تبثها مثل قصائد هذا الديوان، ولربما تشرّبها بعض القراء فأعادت توازنه في شيء من مواقف حياته.

بقي أن أذكِّر وأنا على أعتاب مبارحة موضوعات الديوان، بأن تلك الموضوعات –كما هو جليّ- راوحت بين مجالي الواقعية ومرابع الرومانسية، فكان حديثها عن هموم الأمة وقضاياها، وانكسارات الأيتام وحزن الثكالى، في

مقابل الحديث عن تجارب الشاعر العاطفية:نشوةً أو انكساراً، وأحلامه المرسومة على غمام الأمل، أو المتحطمة على صخور الحياة. وأعدّ هذا الملمح من مقاييس تأثير الديوان ونجاحه في جذب المتلقين، من كون الأنفس لاتتفق فيما تحب، وتتشعّب الأذواق فيما يعجبها، والقلوب فيما يطربها؛ فمن مائل إلى قضايا الواقع وأطروحاته، يحب سماعها، ويحب أن يخاطَب خطاب المتيقظين المترقبين للوقائع والأحداث، ومن مائل للأحلام والآمال، يؤلمه الواقع فيهرب منه، ويؤنسه في هذا الهروب أن يجد من يشاركه النوى، والسباحة في عوالم الطبيعة والحب والحلم. وأجد المقرن في (أحدّث الليل) قد أعطى كل فريق نفحات من سؤاله،فشجب الواقع مع الواقعيين، ورسم الحلم مع الحالمين!.

ثانيًا: التناص ومتعة المشاركة:

لا إخال أن أدب أديبٍ ما يخلو من هذا الملمح، فكل أديب هو حصيلة قراءاته واطلاعه وتأثره بمن سبقه، ولابد أن يظهر أثر هذا التأثر – وإن شيئًا - في بعض أدبه. ولئن كان التقاطع مع نصوص الآخرين مظهراً من مظاهر محاكاتهم وتقفي أثرهم وهو ما قد يوحي - قليلاً أو كثيراً - بغياب هوية الأديب خلف هوية سابقه، فإن التناص من جهة مقابلة قد يكون عاملاً من عوامل جماهيرية النص المتأخر وقبوله عند المتلقين؛ إذ أن النفس تألف ما تعرف،وكما أن الذكريات المشتركة هي أحدى مقومات الجذب بين الأقران المتعاصرين، فإن الخلفيات الشعرية المشتركة، والخبرات الأدبية المتشابهة – ولو في مساحة قليلة من النصوص- هي إحدى مقومات جذب المتلقين إلى نصوص الشعراء!.

وفي (أحدّث الليل) كان التناص أحد الوسائل الأثيرة عند المقرن لصياغة أفكاره وتقديم تجاربه. وقد تنوعت فيه الأصوات المؤثرة التي تقفّى المقرن أثرها، فنجده يأخذ عن الأوائل بعض رسمهم، ويعيد في أذهاننا أصواتهم وهم يصدحون بدائع قصائدهم، فنسمع منهم (ابن زريق البغدادي) في رائعته (لاتعذليه)، من خلال قصيدة (لاتعذليه)، التي يقول المقرن في مطلعها:

لا تعـــذليهِ فما به يكـفيهِ ما عاد ســـرٌّ في الهوى يُخْفيهِ
هو كالجريح! فلا تزيدي نزفَه إن لم تداوي جرحه فدعيهِ ..!![53]

وهو مطلع يجمعه مع قصيدة ابن زريق – إضافةً إلى العنوان- هذا الاستهلال الناهي المشفق (لاتعذليه)، إضافةً إلى ما في البيتين جملة من معاني الاستعطاف وطلب التقليل من اللوم والنصح!.

ويذكّرنا المقرن بـ(ابن زيدون) في نونيته الشهيرة (أضحى التنائي)، في قصيدته (حين تنطق العين)، إذ يلتقي معه في أجواء النصّ العاطفية:حبًّا وحنينًا ، وموسيقاه: وزناً وقافيةً، فيقول:

قد كنت أحسب قلبَيْنا لألفتنا تلاقيا قبل عـامٍ من تلاقينا
أتذكرين قُبيل الفجر مجلسنا كأنما النجم عقدٌ بين أيدينا
نبوحُ للّيل عن أســرارِ قصتِنـا بتنا نُسَلّيه والذكرى تُسلّينا[54].

وتنبثق أنفاسٌ قوية للشافعي رحمه الله في بعض شعر المقرن؛ فعلى خُطا (دع الأيام تفعل ماتشاء)، وَ(ضاقت فلما استحكمت حلقاتها), تسير قصيدة (سيكون الغد أجمل) التي جاء فيها:

لايـــدوم الحزن كلا هـي أيام تبـــدّلْ
قل إذا ما ضاق يــومٌ : سيكون الغدُ أجمل!
لا تقلْ دنيايَ ضــاقتْ فرجُ الله قريـــبُ!
إن تغبْ أفـــراح يومٍ فالأمـاني لا تغيبُ[55].

غير أن الغالب الأعم من التناصّ في (أحدّث الليل)، أن كان أثر الشاعر الحديث هو موضع الإعجاب والاقتداء، إذ وجدنا المقرن يترسّم خطا عدد من عمالقة الشعر الحديث، فإذا بنا –مثلاً- نسمع صوت شوقي في بائيته الذائعة: (سلوا قلبي غداة سلا وتابا)، من وراء قصيدة (فيض الوجد)، والتي جاء فيها:

شغــوفٌ قلبه بالوجــد ذابـا إذا ما غـــاب حنَّ لها فآبـــا
تولَّع في صباه فلا تلـــومـــوا محباً شـــبَّ في ولهٍ وشـابـــا
سل النخلَ البواسقَ عن علاها سل الروضَ المُخضَّبَ والهضابا[56].

وميمية شوقي: (إلامَ الخُلْفُ بينكُمُ إلامَا)، تصبغ بوضوح قصيدة (عفاف..الطفلة التي ماتت أمامنا)، والتي بدأها المقرن بقوله:

أُسطّرُ من دمي لَكُمُ المُلامـا إلامَ الصمتُ يا قومي إلاما !؟
رأيتمْ صورتي..ماتتْ (عفافٌ) أما أَعْلَتْ لنخوتكم مقاما ؟![57].

ورائعتا إبراهيم ناجي: (العودة) و(الأطلال)، تطرق الذاكرة، وربما السمع – تخيُّلاً - في بعض شعر المقرن، إذ تطغى معانٍ عذبة من الشوق والذكريات، في لوحات شبيهة – صورةً وإيقاعاً[58] - بقصائد ناجي، في قصائده: (عندما كنا صغارًا)، و(حديث الوفاء)، و(والتقينا).فمن هذه الأخيرة يقول:

وتذكّـــــرتُ زمـــاني معْهـــــمُ آهِ ما أجـــملَه ذاك الزمـــانـــا
حين غـابوا لم تغـــبْ ذكراهـمُ لو نسينا الدهـرَ لم ننْسَ هـــوانـا
مســـــتبدٌّ ذلك الشوق الـــذي ملأ القلـــبَ ولم يتركْ مـــكانـــا!
هـــــو في جنـــبي ولا أمـلكـــه فأعـان الله من بالشـوق عانـــى!
والتقـــينا مـــلء عينينا الهـوى ما سألنا العمر عن ذكرى أسانـا
ونســـــينا كل شـــيءٍ حـــولنـــا نشـــوة الأشـواق أنستنا الزمانـــا!
حين نحـــكي يُنْصتُ الصبح لنا ويـــردُّ الليل شيئاً من صـدانا[59]

ومن قصيدة (حديث الوفاء)، يقول:

مـــررتُ منزلَها ، ماعـــاد منزلَهـــا من بعد بهجته أضـــحى يعزّينـا
هذا المكان الذي بالأنس يجمعنا ماباله اليوم بالأحزان يُبـــكينا !؟
مـــا لِعَيْني كلـمـــــا أغمـــضتُهـــا لاحَ في الأجفانِ طيفٌ من سنـاك
ما الذي أصنـعه !؟ ما حيلتي !؟ وأنا في كلّ ما حـــــولي أراك![60]

وأجده في هذه الأخيرة يتقاطع كثيرًا مع الصورة في قول ناجي من (العودة):

مؤطِنُ الحســـن ثوى فيه السأمْ وســـــرتْ أنفاسُه في جـــوِّهِ
وأناخ اللـــيلُ فيه وجـــــــثمْ وجـــرَتْ أشباحُه في بهـــوهِ
والبِلى! أبصـرتُه رأيَ العـــيـانْ ويداه تنســـجان العـنكبوتْ
صحتُ يا ويحكَ تبدو في مكـانْ كلُّ شيءٍ فيه حيٌّ لا يموتْ[61].

فالمكان الذي تنكّر لمحبيه، والوحشة التي حلت محل الأنس والبهجة، يحضران في كلا النصين، وهذه المحبوبة التي لا تغيب رؤاها عند المقرن حتى حين ينعزل عن المرئيات بإغماض عينيه، هي نفسها الأحبة الذين لاتموت

ذكرياتهم في المكان على رغم البلى وتقادم العهد في أبيات ناجي!. وكلا النصين يحرصان على تقديم هذه الصور في إيقاع يتجدد كل بيتين بتنوع القافية.

ومن مصر ينقلنا المقرن إلى العراق؛ حيث تذكّرنا قصيدته (في العيادة) بقصيدة (قلم) لأحمد مطر؛ فكما أن مطر يزور طبيبًا لم يُحسن (تشخيص) حالته، ولافهم حقيقة القلم في (جيبه)!، كذلك يفعل طبيب المقرن الذي لم يصل إلى حقيقة ألمه، وهو ما يصفه المقرن بقوله:

ذهبت إلى الطبيب أريه حـــالي.. وهل يدري الطبيب بما جرى لي؟!
جلسـت فقال ما شكواك صفها.. فقلت الحال أبلغ من مقـــالي..
أتيتك يا طبيب على يقـــين.. بأنك لست تمـــلك ما ببـــالي..
أتعرف يا طبيب دواء قـــلبي؟! فـــداء القلب أعظم من هزالي..
كشفت إليك عن صدري أجبنـــي أتسمـــعُ فيه للقـــرآنِ تال؟![62].

وثمة قصيدة معاصرة ذائعة الصيت، تنسب للشاعر:إبراهيم علي بديوي[63]، جرت أنفاسها بوضوح في بعض قصائد المقرن؛ فالقصيدة التي مطلعها:

بكَ أستجيرُ ومَنْ يُجيرُ سِوَاكَا فأجرْ ضعيفًا يحْتمي بِحِماكَ

رفدت قصيدة (جلّ من ربّاكَ) بطابعها الديني، وإيقاعها الداخلي والخارجي، وذاك الخطاب بالكاف الممتد على طول النص، فجاءت على منوال شبيه بها لايلبث المتلقي طويلاً حتى يدركه:

ربَّاكَ ربُّكَ.. جـــلَّ من ربَّاكـــا ورعاكَ في كنفِ الهدى وحماكـا
سوّاك في خلقٍ عظـيمٍ وارتقى فيك الجمالُ.. فجلّ من سوَّاكـا
اللهُ أرســـلكم إلينا رحـــمـةً ما ضلَّ من تَبِعتْ خطاه خُطاكا[64]

وأقرب منها شبهًا، قوله في قصيدة (ياخالق الكون):

ياربّ جئتُكَ بالذنوبِ أسُوقُها أنتَ المُجيرُ وما قصدتُ سواكـا
يا مَن أحاطَ بكلِّ شيءٍ علمُهُ يا خـــالقي ماخـابَ مَن نَاداكـا
ياربّ لســـتُ أراكَ لكنّي أرى عِظَمَ الوجـــودِ فَأنْحـني لِعُلاكا[65].

وأجواء الحب المرتبطة بالمطر، ولفظ إجلال المحبوبة (سيدتي)، واعتبارها (ملهمة) الشاعر وسر بوحه، والعناية بتفاصيل اللقاء والوداع، نفحات من شعر نزار قباني وعمر أبي ريشة حين غنوا للمرأة ،وما أكثر ما فعلوا، وقد ترسمها المقرن في شعره للمرأة كثيراً، وظهر هذا الترسم في قصائده: (الليل معك)، و(مازال عطرك في يدي)، و(حنين) و(حديث المطر). ومن هذه الأخيرة قوله:

المـــطر كحبك غاليتـــي عـــزفٌ عذريُّ الألحـــانِ
المـــطر كمثلكِ سيّـدتـــي أغلى من كل الأثـــمـــانِ
يا مطرُ أحبك هـــل تدري عن قلب الصبِّ الولهـانِ
أسمعكَ فأسمـــع ملهمتي صوتاً قـــدسيَّ الألحـــانِ
لا تســـألْني من هيَ إنـــي لا أكشف سرَّ الوجـــدانِ
ســـأبوحُ بأنـكِ لـــي ريٌّ كالمـطرِ لروحِ الظمآنِ![66]

وربما صادف المتلقي في شعر المقرن أصواتًا شعرية يألفها غير ما ذكرت. وسيجده في استلهامه لها وتقاطعه معها يباين في درجات التأثر والإعجاب؛ فشوقي مثلاً – بحسب إحصاء عدد مرات التأثر - يتصدّر الشعراء في التأثير في

المقرن في هذا الديوان، كشاعر منفرد، في حين يتصدّر تأثير المدرسة الرومانسية – عبر عدد من شعرائها كما أشرت سابقًا- قائمة المؤثرين فيه. والمعاصرون إجمالاً أقوى تأثيراً من القدماء.

كما أن من الملحوظ أن طريقة التناص تتفاوت من نص لآخر، ففي حين يعلو صوت الشاعر (المؤثِّر) في قصائد المقرن: لاتعذليه، و (عفاف الطفلة التي ماتت أمامنا)، و(جلّ من رباك)، وفي (يا خالق الكون)، يأتي الصوت أكثر خفوتًا في معظم ما عداها من القصائد، وعلى الإجمال من تجربة التناص في ديوان (أحدّث الليل) بقي للمقرن بصمته الخاصة في نصه؛ ففي (فيض الوجد) مثلاً، كانت قضية المقرن هي حنينه لقريته (القُرينة)، في حين دارت قصيدة شوقي المحاكاة حول مولد النبي عليه السلام والاحتفاء به، وفي القصيدة (في العيادة) كان مصدر ألم المقرن شعور بالتقصير في جنب الله، في حين آلم أحمد مطر وقلمه واقع الأمة المحزن.

وقد لايشغل التناص من القصيدة سوى البيت والبيتين،وينطلق باقي النص شكلًا ومضمونًا إلى رحاب المقرن الذاتية، وقضاياه الخاصة، وهو منهج في التناص شائعٌ عند الشعراء وليس حكرًا على المقرن، ولا بادرة منه، وإنما أشير إليه تأكيدًا على أنه كان في تأثره بمن سبقه ذا هوية مستقلة، ولم يبالغ في المحاكاة أو ينساق خلف إعجابه بهم حد الذوبان؛ الأمر الذي ينأى بتناصه مع تجارب سابقيه عن أن يكون "مجرد اجترار للنصوص المقتبسة أو امتداد أفقي لها"[67]، وإن لم يبلغ – تحريًا للدقة- درجة القدرة على "فتح حوار مع النص المقتبس بهدف توظيفه وإعادة إنتاجه"[68]، بل ظل في مستوى متوسط بين المرحلتين، فلا استلهامه تجمّد في مجرد تسجيل النص السابق واستحضاره في النص الحديث بألفاظه الأصلية، ولابلغ حدّ توظيف ذلك النص رمزًا لمعنىً يصعب التعبير عنه مباشرةً، أو تكليفه بمهمة إخبارية شذّت عن بعده الدلالي الأصلي أو عجز التعبير المعاصر عن التعبير عنها!.ولم أجد شيئًا من شعره حاول الارتقاء بفنيات التناص إلى مستوىً يظهر فيه توتر فني في العلاقة مع النص المحتَضَن، إلا أبياتًا له من قصيدة (جسد واحد)، قال فيها:

نحن في الرحمة والود جسد يُسهر الأعضاء عضوٌ ما رقــد
أمّتي في كلِّ قُــطرٍ تشتكــي أين أعضاؤك يا هذا الجسد

ثم قال في موضع آخر من القصيدة:

عجباً من غابةٍ مملوءةٍ بالنــعاماتِ وما فيها أســدْ[69]

فالأبيات تتناص مع نصين سابقين، أحدهما الحديث الشريف {مثل المؤمنين في توادّهم وتراحمهم وتعاطفهم مثل الجسد إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسد بالسهر والحمى}[70]،والآخر قول الشاعر الأول:

أسدٌ عليّ وفي الحروب نعامةٌ فَتْخاءُ تَنْفرُ من صفير الصافرِ[71]

فأما الانفتاح على هذا البيت، فليست قيمة التناص فيه من اقتباس الصورة الاستعارية لمعنى الجبن والشجاعة، فلو كان هذا مرتكز القيمة لكان التناص عالقًا في حلقة التسجيل، وإنما أعدّه محاولة من الشاعر للانتقال إلى مرحلة التوظيف والتفاعل لمّا أفاد من طاقات المفارقة في الصورة الاستعارية، وهي طاقات نُقِلت من سياقها التاريخي إلى سياق معاصر مازال الجبناء فيه (نعامات) والشجعان (أسودًا)، غير أن التوتر الذي أجده ينشأ من استدعاء هذه المفارقة، هو أنه في مقابل ازدياد عدد (النعام) في الأمة الإسلامية -إذ أصبحت النعامة (نعامات)- يغيب الأسد تمامًا، مما يعمّق من وجع الخذلان، ويزيد قتامة صورة واقعنا الحزين!.

وأما انفتاح النص على الحديث الشريف، فالبطولة فيه للبيت الثاني؛ حيث تفاجئنا مفارقة تنقض البيت الأول وما فيه من دلالة (وحدة المؤمنين)، فإذا بنا نجد هذه الأمة المطالَبة بالوحدة أمةً مفككة، وينتقل الخطاب من إطار حكاية القاعدة المفترضة في المجتمع المسلم إلى إطار المواجهة مع واقع مناقض لذلك المتوقّع المفترض!، وهو ما

يُحدث توترًا في تلقي القارئ للنص بتشكيله الجديد؛ فهناك صدام وتوتر في العلاقة بين النصين: السابق واللاحق، أساسه المفارقة إلى حد (الهدم) بين المفترض والواقع، الأمر الذي يجعل المقرن يتقدم هنا خطوة جيدة – لا أزعم اتساعها- في التفاعل مع الحديث وإسقاطه على الواقع.

وتجدر الإشارة وقد ألمحت في الوقفة الآنفة إلى وجه من التقاطع لأحد نصوص المقرن مع الحديث الشريف، إلى أنه أظهر في هذا الديوان ولعًا بالتناص مع معانٍ من القرآن الكريم، والحديث الشريف، والأمثال العربية: فصيحها وعاميها، فتخطّى حدود التأثر بالشعر إلى التأثر بالنثر، فكان – على سبيل المثال- في قوله:(سوّاك في خلقٍ عظيمٍ وارتقى)[72] يستظل بظلال قول الله تعالى: {وإنك لعلى خلق عظيم}[73]، وفي قوله: (زبدٌ قومي وما يُجْدي الزَبَدْ)[74]، يستلهم قول الله تعالى: {فأمّا الزبد فيذهب جُفاءً}[75]، وكذلك قوله: (وانتصرنا [قل هو الله أحد])[76]، فيه استلهام لايخفى لقول الله تعالى:{قل هو الله أحد}[77].

أما في قوله: (إن القلوب شواهد)، فهو يستلهم المثل الذائع بنصه: (القلوب شواهد)!، ويشير إلى ذلك صراحةً فيقول:

مثلٌ مضى صدَّقْتُهُ إنَّ القُلوبَ شَوَاهِدُ[78]

كما يذكّرنا في قوله: (من غاب عنّي غاب عن بالي)[79] بالمثل العامي: (من غاب عن العين غاب عن القلب)!.

وهكذا وجدناه في هذه النماذج، وفي غيرها[80]، يتناص مع ركني الفكر الإسلامي: القرآن الكريم، والحديث الشريف، ولا يتجاوز إرثه العربي، فيستلهم شيئًا من فلسفته في أمثاله. غير أني ألحظ أنه في هذا التناص لايبارح حد التسجيل، فالنص المستلهَم يحضر بشخصيته الأولى، بل وبشيء كثير من ألفاظه ودلالاته في موطنه الأصلي، ويكتفي المقرن من قيمة ذلك الاستلهام بثقل الموروث المنقول نفسه وجلاله في الأنفس، مستغنيًا بذلك عن إحداث أي تفاعل معه، باستثناء تناصه مع {قل هو الله أحد} الذي أجده يقبل تحميله معنى:قوة الحق وانتصاره إضافةً إلى معناه الأصلي: التوحيد؛ وذلك بظلالٍ من كلمة (وانتصرنا)، الأمر الذي يخرجه – ولا يبتعد كثيرًا - عن مجرد التسجيل الحرفي والدلالي للجملة إلى إيحاءات أوسع قليلاً[81].

ثالثًا: المفارقة ودهشة التناقض:

من منطلق أن إحدى مهام الشعر الجديد "أن نرى في الكون ما تحجبه عنا الألفة والعادة..أن نكتشف علائق خفية"[82]، ولأن الشاعر يحاول في شعره "أن يكتشف مجاهل نفسه وعالمه الباطن، كما يكتشف لغته ويعيد بناءها لتكون قادرة على الإيحاء بعالمه الجديد"[83]، تأتي المفارقة إحدى الوسائل الفعالة في تشكيل النص الشعري عند الشاعر المعاصر لتحقيق هذه الالأهداف؛ ذلك أن المفارقة "لعبة لغوية ماهرة وذكية بين الطرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدّم به صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ، وتدعوه إلى رفض معناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفيّ، الذي غالبًا ما يكون المعنى الضد"[84].

والتناقض بين المعنيين في المفارقة تناقض فني مقصود يحمل بعدًا فلسفيًا؛ فالعبارات والمواقف "تبدو متناقضة في ظاهرها، غير أنها بعد الفحص والتأمل تبدو ذات حظ لابأس به من الحقيقة"[85]. ولغة المفارقة "لغة إيحائية تستدعي إعمال الخيال والإبحار فيه"[86]؛ إذ "تتعمّد عدم الإفهام على نحو مباشر باعتبارها لغة تجعل الأشياء تهرب بمجرد أن نقترب منها"[87]. والمفارقة بهذه الطاقات من التشويق وإعمال العقل والخيال معًا، تعكس وظيفة الأدب النهائية، وهي وظيفة فلسفية تقوم على "الصراع بين الذات والموضوع، الخارج والداخل، الحياة والممات، المتصوّر والمألوف، الفاني والأزلي"[88]، وتمثّل "ما يجب أن يكون تجاه الكائن الموجود الفاسد"[89]، بل هي – متى أحسن صانعها بناءها -تقدّم هذه الوظيفة بمهارة؛ لأنها - بما لها من طابع إيحائي يعدد الفرضيات - تزيد من مساحة

(أفق التوقع)، وتوسع من "المسافة التي تفصل بين الرؤيا الظاهرة والمباشرة للنص، وبين الرؤيا الخفية والمتباعدة التي يحددها الانتظار الذي يفرضه علينا العمل الأدبي وأفق تجربتنا خلال تلقينا للنص"[90]، فإذا بمتلقي النص منا "يعمد إلى ملء الفراغات المفترضة في النص"[91]، ولأنا نتعامل في (المفارقات الشعرية) مع مواقف تقوم على التضاد، سنجد أن (أفق التوقع) يجاوز حدّ الاتساع والتعدد إلى حد (الانحراف) عن هيكل هذه التوقعات، وهو أمر يعكس مدى إبداعية العمل الأدبي وقيمته الأدبية من جهة، ويملؤه بعنصر المفاجأة والدهشة التي تجذب المتلقي، من جهة أخرى.

ومن يقرأ ديوان (أحدّث الليل) سيلحظ أن المقرن اتخذ من التضاد وسيلة من وسائل التعبير عن تجاربه الشعرية في كثير من قصائد الديوان، إذ أبدى ولعًا برصد التناقضات بين العديد من عناصر تلك التجارب، بل إن من لطيف ما يُلحظ بهذا الشأن عنده أن فطنته للمتناقضات بدت – من خلال بعض عباراته - صبغةً فكريةً تؤثر في بعض مواقف حياته، وتوجّه خياراته؛ إذ يقول مشيراً إلى ذلك: "أصبحت أقرأ في القواميس كثيرًا! التناقضات التي أراها أمامي أنستني معاني الكلمات"[92].

ولست أزعم أن كل صور التضاد عنده ترقى لمستوى (المفارقة) التي تملك مهارة خلق الدلالة من تفاعل (الضدين)، فبعض تلك الصور حافظ على المسافة بين العناصر المتضادة وعرضها دون تداخل أو تفاعل، والمقرن مكثر من هذا النمط، محسن في تقديم التجربة بتوظيفه؛ وذلك مما في التضاد – على اختلاف مستوياته- من مشاكسة التخالف، وحيوية التمايز، على نحو ما نجد في قوله:

تَكفينَ عن كلّ الوجودِ وإن تغبْ عيناكِ ما شيءٌ به يكفيني[93]

إذ يبثّ التضاد بين حالي الشاعر في (حضور وغياب) المحبوبة حياةً في النص؛ ومردّ ذلك هذا التباين في الاحساس بوجود الكون ،بكل مظاهره الساكنة والمتحركة، فهو – في حضورها- موجود، وفي غيابها يغيب!، ولك أن تستشعر ما يختلف في الصورة في الحالتين: حركةً وسكونًا، وإشراقًا وعتمةً، وأنسًا ووحشةً، بل وربما حياةً وموتًا، وهي لطيفة تحققت للدلالة من مجرد وجود التضاد في السياق، ودون (مفارقة)؛ فما من شيء من الضدين متولّد عن الآخر، ولا مفاجئ في نبته أو خارج عن المتوقع من سيره، وفقد بهجة الكون عند غياب الأحبة من طبائع الحياة وسننها (الغالبة)، وعودة تلك البهجة مع وجودهم طبيعة أخرى، والشاعر يأتي بالطبيعتين متقابلتين في استقلال تام لكل منهما.

والأمر أظهر في قصيدة (نبحث عن بقيتنا)، فثمة أطراف متعددة للتضاد، والمقرن يفيد مما بينها من تشاكس وتخالف في تصوير أحوال الأمة الإسلامية؛ فبضدها تتمايز (الأحوال)، إذ يقول:

آلامنا تنمـــو بأضـــلعنـــا ووليـــدة الآمال تحتـــضـــرُ
ماذا أرى؟ إني أرى عجبـــا موســـوعة التاريخ تختصـــرُ
أين الألى صنـــعوا مآثرنـــا بروائع يحـــلو بها الســـمـــــرُ
واليوم نبـــحث عن بقيتنا مِـــزَقًا تـــرانا مـــالنا أثـــــــرُ
لم يبق نبض في مشـاعرنا تلك القلوب كأنها حجـــــــرُ
أحزاننا صـــحراء مجدبة وكتاب خـــالقنا لها مطـــــرُ
إني أرى في أفْـــقِنا قَبَسًـــا وسـط الظلام كأنه قـمرُ[94]

فالحقيقة التي لايغالط فيها عاقل، أننا اليوم نعيش حالة من الخذلان ونتعرض لصنوف من القهر من أعداء الإسلام، ورايانا تخفق بالضعف والتشتت والانهزام، في وضع مغاير لما كنا عليه في عصور العزة الإسلامية. والقصيدة

تعتمد في طرح القضية على رصد هذا التضاد في أحوالنا؛ ففي مقابل شجاعة الأسلاف ووحدتهم نعيش اليوم التمزق والتقهقر، وهذا هو محور النص الأساسي، وحوله معالم أخرى للتناقض في أحوال الأمة؛ فالآلام تنمو في مقابل نضوب الآمال!، وفي مقابل مايُفترض أن يكون منا من التفاعل مع قضايا الأمة المؤلمة، تتحجر القلوب وتتجمد المشاعر!، وتحت تأثير إهمال (كتاب خالقنا) الذي يهب الحياة ويرسم منهجها القويم، نعيش التيه في صحاري الحياة المحدَثة وزيفها المشغِل!. وينتهي حشد المتناقضات إلى صورة أخرى في نهاية النص، ففي مقابل هذا الظلام الحالك في عالم أمتنا المتخمة بالأوجاع، ينبثق بصيص أمل يرده الشاعر إيماءً إلى الحل المطروح في البيت السابق، وهو(كتاب خالقنا). وهذه الصورة الأخيرة صورة تعتمد التناقض، لكن لمصلحة جانب التفاؤل ورفع الهمة، خلافًا للصور قبلها والتي بدت قاتمةً ومؤلمة، الأمر الذي يلفت النظر إلى أن هذه الشريحة الأخيرة تصنع تضادًا أوسع مما كان في كل الشرائح قبلها؛ فالتضاد بين قطبيها يصنع مشاكسة مع مجموع الأحوال السابقة كلها قوامه: الأمل مقابل اليأس، بل إن تخالفه معها يجاوز أُطُر المواقف إلى إطار الزمن، فالمنهج المطلوب في الصورة الأخيرة حديث عن مستقبل مأمول، في حين كان ما سبقه من صور مواقف واقعية تدور في حلقة (الحاضر) من الزمن.

وكل أقطاب التضاد في الصور السالفة (آنيها ومستقبلها) اعتمدت في تقديم الدلالة على التضاد الحقيقي بين العناصر، فلا مفاجأة ولاخروج عن المتوقع مما هو من خصائص (المفارقة)، وإنما عبأت البوح بقدرٍ غير قليل من مشاعر الخيبة وصوت التوبيخ وتأنيب الضمير، ثم أنفاس المقاومة ومحاولة النهوض، عبر سلسلة من المتناقضات التي انتظمت معظم النص، مفيدةً مما ينتج عن وضع الشيء في مواجهة مع ضده من قوة الكشف وجلاء الوصف.

وقِسْ على ماسبق كثيرًا من الأحوال والمواقف المتضادة التي رسمها المقرن في ديوانه، رسمًا لم يبلغ بها حد (المفارقة)، لكنه أفصح من خلالها عما أراد من تجربته.[95]

والحق أن التعبير بهذا المستوى من التضاد، كان – في تصوري- قادرًا على إيصال رسائل المقرن في قصائده، غير أن (المفارقة) بما لها من طاقات المفاجأة والإدهاش كانت هي الوجه الأجمل لأسلوب التضاد عنده.

ولما كانت المفارقة – وفق تصنيف جملة من الدراسات الأدبية- تتخذ مستويات متعددة، منها القريب الظاهر فيما يُعرف بـ(المفارقة اللفظية)، ومنها البعيد المتلبس بقليل أو كثير من الغموض، فيما يُعرف بـ(مفارقة الموقف)[96]، وكان في المستوى الأول سعة لاحتواء صنوف من التضاد عبر وسائل متعددة، أمكن عدّ المقرن مكثرًا من (المفارقات).

وكقاعدة عامة أميز بها ما يمكن اعتباره (مفارقة) عن عموم أسلوب التضاد، فإن المفارقة في نصٍّ ما تحصل بوقوع سلوك يخالف سلوكًا منتظرًا. وأمثلة ذلك كثيرة في ديوان (أحدّث الليل)، ومن أبسط ما جاء من صوره، هذا الانحراف في مسار التوقع، والذي ظهر في قول المقرن:

قالت: عرفتُ الصبرَ في لغتي قل لي بشِعرك ما هو الألمُ ؟
قلتُ: الذي في قلب عاصفةٍ تجتاحه حــزنًا ويبتَــسِمُ![97]

فكل ماقبل (يبتسم) يمهّد لدموعٍ، أو صرخاتٍ، ويخلق أجواء انكسار واندحار، فلما وصلنا إلى (يبتسم) وجدناها تناقض ما كان مفترضًا، وتأتي بخلاف المتوقع، وهو تخالف يستوقف المتلقي ويثير تساؤله -وإن برهة- قبل أن يكتشف أن هذا (التبسّم)لم يُربك المعنى أو يهدم التصور، بل منح مساراً جديدًا لردة الفعل، فمعايشة القهر وخوض الصعاب يثمران أحياناً(ابتسامًا)، ويصنعان قوةً تتحدى –أو تحاول تحدي- قوى الألم والحزن.

وشبيه بذلك مفارقة ظريفة الوقع جاءت في قول المقرن:

إنْ ضاقتْ الدنيا رفـــعتُ يدِي حبلاً إلى الرحـــــمن مُمْتَدّا..
وحسبتُ هذا الكون ملكَ يدي لما غـــــدوتُ لربّه عـــــبدا[98]

فهذا التحول الجميل في مفهوم العبودية قائم على المفارقة الواقعة في أن تكون كامل الخضوع لتكون كامل السؤدد!؛ فغاية الإحساس بالعظمة والتملك لهذا الكون نابعةٌ من غاية الخضوع والتذلل لله سبحانه وتعالى. وأبعاد المفارقة لاتتضح إلا مع آخر مفردات في البيت، فلستَ تعلم سر الإحساس بالمَلَكية والعلو، حتى تصل إلى نهاية الشطر الثاني، لتكتشف السرّ، ومن عجبٍ أن تكتشف أن مطلق العظَمة في مطلق العبودية لله.

وهذا المعنى يتكرر عند المقرن في مفارقاته، إذ نجده يقول:

"السجود: عندما نهوي على الأرض لنصعد في السماء"[99]

وقريب منه قوله:

عجبًا لهمسة ساجدٍ لله تخترق السماء[100]

وهو فيها كلها قائم على تفتيق معنى العلو والترقّي من تحقق فعل الخضوع والسجود!، إنها مفارقات قائمة على التخالف بين ثنائية:العلو مقابل الخضوع، تخالفًا لم يخلُ من إدهاشنا بنتيجة غير مألوفة للخضوع، ولا تكون لغير الخضوع لله جلّ شانه.

ومن المفارقات اللطيفة التي قدّمها المقرن في ديوانه اعتمادًا على التضاد اللفظي، المفارقة في قوله:

"أحيانًا أغمض عيني كي أراك"[101]

وقوله:

"أقف على قبرها فأتذكر كيف كانت الحياة"[102]

وقوله:

قلبُكِ وطنٌ لايشبِهُهُ وَطَنٌ إلّا قُضْبانُ السَّجَّـــــانِ
إنّي مَنْـفِيٌّ في وَطَـــــني ما أقْسى نَفْـيُ الأَوْطــانِ[103]

وهي مفارقات –كما يُلحظ- بسيطة، قريبة المأخذ، لكنها تُحدث في النفس مفاجأةً ودهشة؛ وشيء من سر هذا الجمال فيها يكمن في تلطف الشاعر لخلق الشيء من نقيضه الأزلي!، فإغماض العين نقيض معروف للرؤية، والموت نقيض مباشر للحياة، والمنفى نقيض صريح للوطن، ولطافة المفارقة جاءت من كون كل طرف من الأطراف الثلاثة نبت من رِحم نقيضه، فعند إغماض الشاعر المشتاق لعينه تتفتق صورة المحبوبة فيراها، وعند الوقوف على القبر (ثيمة الموت) تُخلق أحاسيس الحياة، وفي قلب المحبوبة (الوطن) يعيش الشاعر مشاعر النفي!!، فهذه ثلاث متناقضات – عُرفًا وإلفًا -تم إعادة صياغة علاقتها ببعضها، فجاءت النتيجة لتصادم ذلك المعتاد والمتوقع، في ضرب من الخيال المنطقي(الفلسفي)، الذي يقبل التصديق رغم غرابته،ومن ذلك وقعت الظرافة والتعجيب!.

والمفارقات اللفظية على شاكلة ما سبق كثيرة عند المقرن[104]، فكثيرًا ما يخلق في نصوصه تضادًا لفظيًا بين طرفين يخرج فيه عن المتوقع، لكنه كان في صناعة بعضها يعطي تلميحًا قبل هذا الخروج،فيكسر حدّة المفاجأة، وهي – في رأيي- تُضعف من جودة التعبير بالمفارقة، فليته تركها بلا تلميح، ليُكمل وقع المفاجأة بها، ويحتدّ انعطاف المعنى عن مساره الأول إلى مسار جديد. استمع إليه مثلًا يقول:

وكنت أزعم مثل الناس إذ زعمـوا: بأن من غاب عني غاب عن بالـــي !
واليوم كـــذّبني قـــلبي وكذّبهـــم فارقتهم وأقامـــــوا بين أوصـالي ![105]

ويقول أيضًا:

وواعدتُ نفسي : أن سأقـطع وصله سأقطعه لو كان حبل وريدي ...!
وقلتُ : سيُنسيني الـــوعيدُ زمـــانَه فلمّا تلاقينا نسيتُ وعـيدي ...![106]

فجملة (اليوم كذبني قلبي وكذبهم) نبّهت إلى أن ثمة فعل غير متوقع قادم في السياق، وهو (أقاموا بين أوصالي)، في حين كان يُفترض بهؤلاء الأحبة موافقة الحكم: (من غاب عني غاب عن بالي). والمفارقة لطيفة ظريفة، غير أن التنبيه إليها أوجد في النفس استعدادًا لها قبل الكشف عنها، فقلل من وقعها.

ومثل ذلك جملة (وقلت سينسيني الوعيد)؛ إذ أوحى تعليق القرار بـ(قلت) إلى أن مقتضى القول لم يخرج إلى حيز التنفيذ، بل ظل في أسوار (القول)، وبالتالي، فالمفارقة التي نجدها في نسيان الوعيد عوضًا عن نسيان المتوعَّد وزمانه، جاءت أقل مفاجأة وإدهاشًا، إذ كنا بانتظار هذه المخالفة.

وللمقرن مفارقة لطيفة المسلك جاءت في قصيدته (جسد واحد)، وهي في هذا المسلك تكاد تكون نقيضًا للمنهج في سابقاتها؛ فليس ثمة تنبيه للمفارقة، بل التفاف كاد يخفيها؛ إذ يقول:

نحن في الرحمة والود جسد يُسهر الأعضاء عضوٌ ما رقد
أمّتي في كلِّ قُـطرٍ تشتكـي أين أعضاؤك يا هذا الجسد[107]

فالبيت الأول الذي يسير في ظلال حديث الرسول الكريم "مثل المؤمنين في توادهم وتراحمهم مثل الجسد الواحد...." الحديث، يؤكد على مبدأ اللُّحمة والترابط بين المؤمنين، ويتفق مع قاعدة الحديث حول هذا التعاضد، فإذا انتقلنا إلى ثاني البيتين وجدنا الشاعر يصف حالاً قائمًا للأمة الإسلامية؛ فهي (في كل قطر تشتكي)، والوصف في الجملة يستأنف خبرًا جديدًا يراقب من طرف خفيّ القاعدة السابقة، لكنه لايعلن الاتصال معها بأي شكل كان، فلما بلغنا الشطر الثاني من البيت وجدنا الشاعر يلتفت بنا سريعًا عن منهج الخبر إلى منهج السؤال؛ إذ يتساءل: (أين أعضاؤك ياهذا الجسد؟)، والسؤال – لمن تأمّل- ليس بريئًا، ففيه قدر كبير من التوبيخ والتحسّر معًا، وهو في عمق دلالته ينفي قاعدة البيت الأول دون تصريح؛ فالجسد الذي لايعلم أعضاؤه بعضها عن بعض، هو بالتأكيد جسد لايشعر أعضاؤه بعضها ببعض، ولاينصر بعضه بعضًا، ومن ثمّ فمبدأ التوادّ والتراحم الذي أسسه الحديث الشريف – وأيده البيت الاول- ينتقض عند أمتنا الإسلامية اليوم - بمقتضى دلالة الاستفهام- فلا توادّ و لاتراحم و لاتعاضد، ويمكنني أن أذهب إلى أبعد من ذلك فأقول أن انتقاض (مثلُ) المؤمنين عند المسلمين اليوم، ربما يشير إلى انتقاض تحقق الإيمان في قلوبهم، فالسؤال يشير أيضًا إلى غياب (المؤمنين)!!.

إن المفارقة هنا قائمة على التضاد بين وجود المبدأ وعدم وجوده، وهو تضاد لفظي يظهر طرفاه في السياق، غير أن الشاعر يختار الالتفاف بالاستفهام على الطرف الثاني، ربما خجلًا من مواجهة وإعلان قضيته، أو إيحاءً منه بفداحة المُصاب إلى الحد الذي يلائمه الالتفاف دون المباشرة، فالسؤال بما له من طبيعة مرنة في بث الرسائل قادرٌ على مواكبة مشاعر الألم وإن اتسعت، والتعبير عنها وإن تشعبت هالاتها.

وهذا الالتفاف على بعض أطراف المفارقة يسوقنا إلى مستوى آخر من صناعة المفارقة عند المقرن، فمهارته في التعبير بهذه الأداة تنتقل إلى مايسميه الدارسون (مفارقة السياق)، وهي قسيم للمفارقة اللفظية، ذلك أن الطرفين المتناقضيْن لايكونان من الوضوح بالقدر الذي يدركه الجميع، أو يدرك لأول وهلة، بل يحتاج من المتلقي التقاط الإشارات وفحص القرائن للكشف عن معنى مطلوب لايعلن عنه السياق، وإن لم يكن الأمر ليبلغ حدّ الأحاجي؛ فالقدرة على قراءة الدلالة المبطّنة والتقاط رسالة النص إحدى ملامح نجاح هذا النوع من المفارقة.

والحق أن المقرن لا يعدّ مُكثراً في استعمال هذا المستوى من المفارقة قياسًا إلى حضور المستوى الأول:(المفارقة اللفظية)، إلا أن شعره في هذا الديوان لم يتجاوز هذه الأداة دون الإفادة منها ومحاولة توظيفها لبعض مقاصده.

ففي قصيدة بعنوان (درس الحرية)، يحكي لنا المقرن حكايةً، فيقول:

قالت عـــذرا يا أستاذي أحجـــــابي مسّكَ بأذيّة!؟

قال رسبْتِ! فهيّا انصرفي لن تنـــــــجح بنتٌ رجعيّة!
عــاد الأستـــــاذ لمقعـــــده كي يكمل درس(الحريّة)،،![108]

فمنذ انطلاق الحوار بين التلميذة وأستاذها يظهر التضاد بين الشخصيتين، إذ في مقابل تلطّف التلميذة ورقّة خطابها يأتي أسلوب متعالٍ متعجرفٌ من الأستاذ، وليس في تناقض الشخصيتين كبير مفاجأة، فكثيرًا مايقع التصادم بين نمطين من السلوك البشري يحركّه اختلاف التربية والتشكيل، غير أن الصورة الكلية التي تشكّلت عن الحوار بين الشخصيتين، وفحواها ممارسةٌ للظلم والغطرسة ضد الآخرين، تتصادم، وبشكل مفاجئ ومدهش مع موقف الأستاذ الأخير، حين يعود (كي يكمل درس الحرية)!!.والتضاد هنا يرقى لمستوى المفارقة لانحرافه الواضح عن المسار المتوقع, وليس الانحراف واقع من وجود جملة مقابل جملة, أو نعتاً مقابلة نعت, بل انتقاض موقف بموقف؛ فموقف الإعراض عن التلميذة يقابله موقف الإقبال على درس الحرية!!. والتضاد بين الموقفين ليس بدهياً يدرك دون ملاحظة للقرائن؛ ذالك أن (الحرية) لا تتناقض مع التعجرف والتعالي, ولا مع الظلم, تناقضاً مباشراً, غير أن مصادرة حق الفتاة في الالتزام بحجابها مع حفاظها على حق النجاح, وهو ظلم تحركه الغطرسة, يمكن قراءته أيضاً على أنه ضرب من التدخل في الحرية (الشخصية) ومحاولة تعطيلها, وكون الأستاذ ينبري – غير بعيد عن موقعه هذا- لإيضاح مفهوم الحرية وحمل شعاراتها, هو تناقض حاد مع مضمون موقفه السابق الذي يعطل الحريات ويصادرها!.

وقريب من هذه المفارقة، وأيضًا من رسالتها، المفارقة في قول المقرن:

ألقى محاضرةً في الفقــر مبكيةً وأطرقَ النَّاسُ إعجابًا بما فيها!
أدَّى أداءً عـــظيمًا بيْدَ أن بـــه عيبًا: زكَاةَ سنيـــنٍ لا يُؤَدّيهـــا[109]

فالتناقض هنا –كسابقه- تناقض في المبادئ تكشفه المواقف والأفعال لا الأقوال، إذ يأخذك – منذ المنطلق- نبل الشخصية المتعاطفة مع الفقراء، والتي استطاعت التأثير في القلوب ببراعة طرحها لقضية الفقراء وإظهارها فيضًا من الانتصار لهم، حتى إذا بلغنا الشطر الثاني من بيتي الحكاية فوجئنا بهذا النبيل المشفق أحد الظالمين الهاضمين للحقوق؛ إذ أن عنده "زكاة سنين لا يؤديها"!!. والتناقض هنا ليس في الأقوال بل بين أفعال ومواقف الشخصية ذاتها، وهو ليس تناقضًا صريحًا باللفظ، وإنما يحتاج –دون كبير عناء- إلى شيء من الاستقراء، فالعلاقة بين الفقر والزكاة علاقة غير مباشرة في المعجم اللغوي، غير أن لها في العرف الشرعي والاجتماعي –وهي أعراف ذهنية لالفظية- ارتباطًا يدركه الصالحون والمصلحون، فالزكاة تنفي الفقر من المجتمعات، وتعطيلها سبب من أسباب حصوله، ومن يعطّل زكاته لا يُنتظر ولا يُقبل منه أن ينبري للبكاء للفقراء، وحين يفعل، كما هو الشأن في شخصية الأبيات السابقة، فإنه يصدم المتلقي بضرب من التبجّح في السلوك والمغالطة في المنطق، الأمر الذي ينحرف بالرسالة عن مسارها المتوقَّع، ويُحدث في المتلقي دهشة، وربما خالطها مشاعر أخرى كالاشمئزاز مثلاً.

ومن لطائف هذا المستوى من المفارقة عند المقرن، مفارقة جاءت في أبيات له يقول فيها:

وجدوا رســالة عاشــق مدفــونة تحت الركامْ
قالوا هنا نبـض الهوى سنرى بها نهر الكلامْ
وجدوا بيــاضًا تحتــه: إني أحبكِ والســـــلامْ[110]

فالأبيات تحكي قصة (رسالة عاشق) وُجدت مدفونةً، فتلقاها المكتشفون بالبشرى؛ إذ يهزهم الشوق لسماع رسائل الهوى وفيض الحديث فيها عن لوعات العشق وروعاته!، إنهم في انتظار أن يظهر لهم بعد فتح الرسالة (نهر الكلام)!، وكانت المفاجأة أن وجدوا الرسالة مساحة لاتخطؤها العين من البياض!، لتنتهي بكلمتين: (إني

أحبكِ....والسلام)!!، وليكون واقع الرسالة انعطافًا حادًّا عن توقع تلك الأنفس الظمأى لأحاديث الحب. ويمكن تخيل قدرًا غير قليلٍ من الدهشة، وربما خيبة الأمل!!.

والمفارقة بين الواقع والمتوقع لم يكن فارسها تناقضًا لفظيا ، بل تصادم بين صورتين، إحداهما مأمولة، وهي: نهر من عذب الكلام في الرسالة، والأخرى ماثلة، يرمز إليها استقراء: (إني أحبك والسلام)، فالكلمتان تختصران كل المشاعر، وتعلنان عجز الألفاظ عن التعبير عما يجيش في القلب، فكانت (الإشارة أبلغ من العبارة)، وتمّ هدم التوقع الأول في مفارقة (سياق) ليست البطولة فيها للتناقض المعلن بين الألفاظ، بل بطل الإدهاش فيها هو التناقض بين حالين -يبدوان متصالحين- فلا نزاع متعارف عليه بين رسالة فيها (نهر الكلام)، وبين رسالة (أحبك والسلام)!، غير أن كون الرسالة في كلمتين، وكون الكلمتين جاءتا بعد بياض، أقلقت مسار فهم الحكاية، ووتّرت التصالح بين الحال الأول (توقع: نهر الكلام)، والحال الثاني (واقع: أحبك والسلام)، لينشأ ضرب من التصادم، الذي حول التصور عن مساره المتوقع، وصنع المفاجأة وأوجد الدهشة[111].

ولأن كثيرا من الدراسات تميز هذا النمط من المفارقة، وهي مفارقة (الموقف/السياق) بوجود ضحية لا تكون عادةً في المفارقة اللفظية، فإن مفارقات المقرن السابقة خلقت بالفعل ضحية في كل حكاية للمفارقة، فالتلميذة وقعت ضحية التناقض بين موقفيْ معلمها، والفقراء كانوا ضحايا الازدواجية في مواقف الواعظ البخيل، ومكتشفو الرسالة وقعوا ضحية التناقض بين حاليْ الرسالة: المأمول والواقعي. كما أن ثمة من قد يمارس دور الضحية عدا مَن ذكرت؛ فإذا كانت المفارقة "تهدف إلى إخراج أحشاء قلب الإنسان الضحية لنرى ما فيه من تناقضات وتضاربات تثير الضحك"[112]، عندها تكون الضحية هو صاحب المفارقة نفسه، الذي تسلطت عليه أداة المؤلف، ورؤية المتلقي، فتمَّ تشريحُهُ وكشفُ حقائقه، على نحو ما كان مع الأستاذ ذي المكيالين، والواعظ ذي الوجهين، و-مجازًا- الرسالة ذات الاحتمالين في محتواها!، وهكذا في سائر مفارقات (الموقف) عند المقرن في هذا الديوان، الأمر الذي يجعل مفارقاته مؤدية لرسالتها، ناجحة في طريقتها؛ "لأن مهمة صانع المفارقة بأن يوصل الضحية إلى جهلها بالحقيقة، عن طريق خداعها بالمظهر"[113].

ثمة نماذج للمفارقة عند المقرن لا أستطيع الجزم بانتمائها الخالص لأحد الشقين الذين تناولتهما الدراسة آنفًا؛ فلاهي بالمفارقات اللفظية المحضة، ولاهي مفارقة موقف بينة أو متكاملة العناصر، بل هي (بين بين)؛ إذ تتوسط تقنياتها بين المستويين.

وقد التفتت دراسات سابقة إلى نماذج لهذا التوسط في صناعة المفارقة، وأسبغت عليها تصنيفًا، فسمتها (مفارقة التجاور)، و(مفارقة الأضداد)[114]، وهي مفارقة ظاهرها لفظي،غير أنك لا تستطيع التسليم بهذا الجانب منها فقط؛ فقيامها على سلسلة طويلة من المتضادات يجعل ثمة احتمال لقراءة أوسع للتضاد بين الألفاظ فيها، ولتكون أكثر من مجرد مفارقات لفظية، كما سيتضح في التحليل التالي.

فعلى سبيل المثال، يخاطب المقرن على لسان طفل من ضحايا الحروب[115] أطفال المجتمعات الإسلامية الآمنة، في قصيدة بعنوان (طفل وعيد)، فيقول في هذه المخاطبة:

اقضـــوا مع الألعاب يوم العيد فلقد قضيتُ مع المدافعِ عيدي
لا فـــرق يا أطفال فيما بيننـــا لُعَبٌ تطـــيرُ كقاذفات حديـــدِ
الفرقُ أني لا أنامُ إذا سَـــجَـــى ليلي وقُضِّيَ ليلُكم برُقُـــــودِ
عيديَّتي عند الصباحِ رُصـــاصةٌ وتُعيِّـــدون بلعـــبةٍ ونقـــــودِ
ما ضـــرَّني ثـــوبٌ عليّ مرقّـــــعٌ أو لِبْسُكُمْ في العيدِ كلَّ جَديدِ
يـا أيها الأطـــفالُ إني مثلُكـــمْ طفلٌ لأحلامي سقـــيـــتُ ورودي

هل عندَكم حلوى فإني لم أجـد إلا رغيـفـاً نصـفـَه للـدودِ
ما كنت يا أطفال أحسدكم على عيشٍ بظلِّ المغـرياتِ رَغيـدِ
خلوا لكم في عيدكم ألعابَكم فلديَّ ألعـابٌ من البـارودِ
طفلٌ وما أنا بالطفـولةِ إنّنـي فُقْتُ الرجالَ بهمَّتي وصمودي[116]

والنص السابق من مبتداه إلى منتهاه سلسلة من المقارنات بين حال هذا الطفل المكروب وحال كل طفلٍ يعيش في دعةٍ وسلام. والسلسلة التي تتكون من مجموع تضادات فردية بين صور متعددة من الكرب والألم مع صور متعددة من النعيم والأمان، تحرك النفس نحو إدراك معنى أوسع من هذه الدلالات المتفرقة؛ فهذه الأضداد المتجاورة والمتلاحقة "تستنفر القارئ وتُسقطه في الهوة الواقعة بين الضدين، ليدرك حجم التناقض الماثل في الواقع"[117]، فليس الهدف منها أن تقدم لك حال طفل يلعب مقابل طفل لا يستطيع اللعب، أو حال طفل يملك ألعابًا في مقابل طفل لا يملكها، أو حال طفل ينعم بالنوم في رعاية والديه في مقابل طفل لايستطيع النوم لأن الحرب سلبته والديه، ولاغير ذلك من الأحوال المتناقضة التي جاءت في النص، فهذه الأحوال –مع أداء كل حال منها لرسالةٍ ما يبعثها ذلك الطفل المأزوم- تقدم رسالة أعظم، وهدف المفارقة فيها أكبر من مجرد البكاء على هذا الطفل وصور الفقد في حياته!، وهو هدف يمكن قراءته بالنظر من أعلى؛ لنرى صورة كُليةً تناقض صورةً كلية أخرى، فتنشأ مفارقة تتعدى حدود المفارقات اللفظية التي شكلت النص، إذ الهول أعظم، والفقد أكبر، والتناقض واقع في أحوال الأمة بأكملها وليس أطفالها فحسب، ففي مقابل المفترض من الأمة الإسلامية لنصرة المضطهدين من المسلمين والشعور بمعاناتهم، يفاجئنا الواقع بموقف التجاهل لتلك الأصوات المأزومة، وفي مقابل مشهد دموي لا إنساني يملأ اللوحة، نجد –في معظم أبيات القصيدة- مشهدًا جليًّا من الاحتفال الباذخ بالمناسبات والانغماس في الترف والملذات عند أولئك المخاطَبين/ الشهود، وفي ذلك تعميق للألم وإبراز لقتامة الصورة، لم ينتج عن مجرد التضاد اللفظي بين الصور الجزئية، بل عن تضاد يحتضن كل تلك الجزئيات في صورة تتسع عنها وتتعمق، وإن لم تصل الصنعة فيها –لما فيها من وضوح- إلى مستوى لطافة مفارقة السياق، فظلّت في أدائها –كما أسلفت- (بين بين).

هذه هي بعض صور المفارقة في ديوان (أحدّث الليل) عند المقرن. ورغم أنها لاتصل إلى براعة مفارقاتٍ احتضنها الشعر العربي المعاصر لعدد من شعراء القضايا الكبيرة[118]، إلا أني وجدتها لافتة للنظر، تنعطف بسير السياق –قليلاً أو كثيراً- وهو بلاشك عامل جذب يشد المتلقي، ويدعم ماعداه من أدوات التشويق إن وجدت في النص.

رابعًا: جماليات الائتلاف والاختلاف:

ذهب بعض الدارسين إلى أن (الأدب الجديد) "مشكل من المشكلات"، وعدّوا قصائده بخصائصها (المشكلة) "ثورة للشعر"[119]. ولعل مردّ هذا المذهب منهم ما وجدوه من تغير في كثير من ملامح القصيدة المعاصرة، التي أعادت "أسلوبيات تشكيلها ونشاطها وفاعليتها الشعرية"[120]، حين "أظهر نصها تأسيسًا "جديدًا مغامرًا يقتحم المجهول بعد أن تهدّم بناء القصيدة الجاهز وانتقل الإيقاع من الظاهر الحسي إلى التناغم الداخلي، وتحولت الصورة من البهرج المكشوف إلى الجزء المشحون بقوى النفس والمشدود إلى الجسد الكلي"، بما يجعل مصيرها الشعري مرهون بقابليتها على الاستجابة والتمثيل من جهة، وابتكار سبل تخترق السائد والمألوف لتحقق رؤيتها الجديدة للعالم والإنسان من جهة أخرى"[121].

والحق أني أجد كثيراً من قصائد ديوان (أحدّث الليل) يصادق على هذا الحكم؛ ففيها ضروب من مغايرة الإلف والعادة، وانتحاءٌ لمباينة المنهج السائد للقصيدة العربية يصل إلى حد الخروج عن أطرها التقليدية وصناعة أطر جديدة بتقنيات جديدة يتبناها الشاعر للتعبير عن تجربته. وهي أُطُرٌ –رغم عدّها (مشكلة) بتمردها على المعهود، -

لم تخلُ من جمال، بل إنها بهذا الإشكال كانت مثالاً لإبداع المقرن؛ ومحفّزا يستفزّ المتلقي، ومن ثَمَّ فهي صالحة لأن تكون أحد عوامل الجذب للديوان؛ ولذا أعدها (جماليات)، كما وجدت أكثر ماكان من ملامح هذا الجمال مفضيًا إلى بثِّ وحدة ملموسة، أو ناتجًا عن خلق تباينٍ لافت، ومن ثم ستكون ملامح هذا (الائتلاف) وذلك (الاختلاف) هي وجهة العرض في هذا المبحث من الدراسة لاستبانة مواضع الجمال عن كثب.

أ- جماليات الائتلاف:

وأقصد بالائتلاف الوحدة واللُّحمة بين مكونات الديوان، سواءً على مستوى القصيدة الواحدة، أو على مستوى أكثر من قصيدة في الديوان وهو –بلاشك- عنصر جمال وقوة في الشعر عند مختلف المدارس الشعرية؛ ذلك أن تماسك النص مطلب للنقاد والدارسين من قِدَم، وقضية (الوحدة العضوية) إحدى القضايا المبرهنة على موقع هذا التماسك في ذائقة النقاد ومقاييسهم، وهي – على الغالب الذائع منها- تكون في النص الواحد، فكيف إذا تحقق هذا التماسك على مدى أوسع من النص الواحد إلى جملة من النصوص، وربما كانت اللحمة بين قصائد الديوان كافة!، على النحو الذي أراه قد تحقق في ديوان (أحدث الليل)، بتأثير من استعمال المقرن لعدد من الوسائل والتقنيات، منها:

أولاً: وحدة العنوان:

وأعني به عنوان الديوان، والذي اختاره المقرن ليكون (أحدّث الليل). وإذا كانت العادة في كثير من الإصدارات الأدبية أن يسمّيها الأديب اتفاقًا مع أحد نصوصها، فإن المقرن هاهنا يخرج عن هذا الديدن؛ إذ لا نجد في نصوص الديوان نصًّا يحمل اسم (أحدّث الليل)!.

لكن، لما كان العنوان في العمل الأدبي يمثل "تجربة جمالية لاتقل أهمية عن تجربة القصيدة ذاتها"[122]، وكان للعنوان شعرية تأتي "موازية لشعرية النص حيث يقوم العنوان بتجسيد شعرية النص وتكثيفها"[123]، ووجدت في مستهل الديوان (مقدمة) قدمها المقرن نفسه يفصح فيها عن سر التسمية فيقول فيها:"استأثر وقت الليل بجلّ ما سطّر في هذا الديوان، فكان حديثًا منه وإليه، كلماتي بين يديك..رسم بنان، وإملاء وجدان..ماجمعتها لتقرأها! بل لتشعر بها!!"[124]، لما اجتمعت كل هذه المسوغات، أمكننا الجزم بأن الليل رابط يجمع كل نصوص الديوان ويؤلف بينها ظرفًا كُتبت فيه تلك النصوص، وأن هذه الظرفية قد انعكست بطريقة أو بأخرى على تلك النصوص، فمن حضور جليّ لهذا الليل في النص، اسمًا أو سمتًا، فكان في الديوان (ليل) أو (ظلام) أو (قبيل الفجر)، أو غير ذلك، على نحو ما في قصيدة (سيكون الغد أجمل):

لا تقلْ ليلي طويل وظلام الحزنِ أطول[125]

إلى حضور الليل عبر لازمة غالبة له كالنوم، في قول المقرن:

يا مَن ينامُ بملءِ العينِ هلْ علمتْ عيناكَ أنيَ لم أنْعم بإغْفاءِ؟[126]

أو تنزُّل الله سبحانه وتعالى، كما في قوله:

تنزّل الله للدنيا لِنَسْألَهُ ومَنْ أجلُّ من الرحمنِ مسؤولُ؟[127]

ولانكارة في أن نستشعر ثقل الليل ووحشته في كل صورة تحمل همًّا وحزنًا، أو حتى شوقًا ولوعةً، من مثل تلك في قول المقرن:

مَن ذا سيرْحَلُ قد حانَ الوداعُ بنا تُرَى أُوَدِّعُ رُوحـي أَمْ أُوَدِّعُـــهُ؟

تضيقُ مَنْ بَعـدِهِ الدُّنْيا فَوَاأسفي على الزمانِ الذي بِالوَصْلِ يُوسِعُهُ[128]

أو تحمل ظلمًا وقهرًا: عنصريةً أو خيانةً أو حسدًا أو غير ذلك من مشاعر الطغيان البشري، وهو ما نستشعره في مثل قول المقرن:

ملاتَ دربي أشواكًا وغن يـــدي لتمـــلأ الأرض إن وافيتها شيحـــا
طعنتني بجفاءٍ فاستبقتُ لكم أُهدي الوفاءَ دمًا بالحبِّ مسفوحا[129]

ويطغى الشعور بتلك الظُلمة الطاغية في قول المقرن:

يوماً رأيت أبي يموت وجدتي تبكي وتحضـــنه بُنَيّ وحـــيدي
ورأيت أمي عندما ذهبوا بها ترنو إليّ بطُهـــرِها المـــوْءودِ
الكلُّ من حولي يـــروّعُ قلبُه في والـــدٍ وحليلةً وولـــيدِ[130]

أو تأتي في غير ذلك من المواقف الدرامية التي امتلأ بها الديوان ليشاركنا معه فيها تراجيديا الحب أوالحرب، فتركت في القلب شعورًا قويًا بظلمات (الظلم)، ووحشة الوحدة والضعف، مما يمثّل بصمة أسوأ الليالي وإن لم يكن لليل فيها ذكرًا صريحًا.

ثانيًا: الموتيف ولُحمة التكرار:

التكرار وسيلة لغوية راسخة في الأسلوب البشري جملةً، وهو ذو وظائف متعددة في التعبير؛ فهو أحيانًا أحد أدوات صناعة موسيقى النص، وعليه يُعتمد كثيراً في التأكيد على دلالة من دلالات النص وتثبيتها، كما أن له قوة إيحاء في التنبيه على أهمية الفكرة المكررة ومحوريتها في السياق، "فتكرار لفظة ما، أو عبارة ما، يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكر الشاعر وشعوره أو لا شعوره"[131].

غير أن الدور الذي تعنيني الإشارة إليه في هذا الموضع من الدراسة, هو دوره في تماسك النص وصناعة وحدته، وهو دور يؤديه بالتزامن مع أدواره السابقة؛ "فالمنشئ عندما يكرر صوتا أو عبارة في نص ما, فإنما بعيد معها معناها... وهو مايساهم في إيراد التماسك النصي في داخل الخطاب من حيث الرجوع الى الكلام الأول كلما أحس المنشئ بضرورة ذالك"[132].

وفي ديوان (أحدث الليل), أجد (المقرن) قد تنبه لطاقات التكرار في صناعة جمال النص, فإذا به يتخذه وسيلةً تكاد لاتغيب – من وسائل تعبيره عن تجاربه, منوعاً في مستويات هذا التكرار, فهناك اللفظي, وهو كثير جداً, نحو ما نجده في قوله:

يارسولَ اللهِ أشجانا الحـــنينْ كـــلُّ مانُخفي من الشوق يبـــينْ
يا رسولَ اللهِ والأحرفُ خَجْلى لا يَفي وصفٌ ولا تُجدي شجونْ[133]

وقوله في موضع آخر تصعد فيه فنية التكرار بتغير بعض شكل الكلمة وموقعها:

يا أجـــملَ الدنيا: إذا كنا معـــاً فالكون كل الكون لايعـــنينـــي..!
وملأتِ عيني! بالكمال مـــلأتهـــا لا حُسْنَ بعدكِ بالهوى يُشْـــجيني
تَكفينَ عن كلِّ الوجودِ وإنْ تَغِبْ عيـــناكِ ما شئٌ به يكـــفيني..![134]

وهو في الشاهدين وما شاكلهما، يفيد مما للتكرار من قدرة على التأكيد والتنبيه، فبتكرار نداء المخاطَب (يا رسول الله) يتأكد إجلاله عليه السلام واستشعار قربه، وفيه تنبيه على منحه عليه السلام حكم من يسمع النداء، وفي تكرار كلمة (الكون) -مع تعزيز التكرار بلفظ الإحاطة(كل)- تأكيدٌ لتهميش هذا الكون بتأثرٍ من قوة امتلاء وجدان الشاعر بتلك المحبوبة، ومثل ذلك يفعل تكرار كلمة (يكفيني): إيجابًا وسلبًا؛ فهما كفتا ميزان يتأكد أحدهما بضده،

فالمحبوبة تكفي عن كل الكون في مقابل أن الكون كله لايكفي في غيابها!. لكن الأهم –هاهنا- في هذا التكرار، أنه وهو يفعّل طاقته التأكيدية والتنبيهية، يخلق تماسكًا ولُحمة بين أجزاء النص الذي يرد فيه؛ ذلك أن إجلال رسول الله، وطغيان الشعور بتلك المحبوبة على الشعور بما عداها، كانا –كلٌّ في موضعه- عنصرًا ممتدًّا من بداية النص إلى نهايته.

ومن التكرار عند المقرن مايكون في المعاني، وإن تنوعت الألفاظ، من مثله في قوله:

مع كل بسمةِ طفلٍ أستقي أملاً وأستظلّ بها من حَـرِّ أشجـــاني
إنّي إذا ضاقتْ الدنيا بنا حَزَناً مَحَوْتُ في بسمةِ الأطفالِ أحزاني![135]

فالبيت الثاني يؤكد فكرة البيت الأول بتكرار الفكرة وإن تغيرت الألفاظ في مجملها، ففي زحمة وضيق الحياة وما لذلك من لوعات وشجن، يجد الشاعر أنسه في (بسمة الأطفال)؛ فهي عامل البهجة الأقوى الذي يؤثر في مشاعره وينفض عنه حزنه؛ ولذا فلفظ هذا العامل (بسمة الطفل) هو اللفظ الوحيد الذي يتكرر في البيتين، ويبقى أداء بقية المعنى المشترك بين البيتين مهمة ألفاظ مختلفة. وبهذا التكرار، اللفظي منه والمعنوي، تسري لُحمة بين بيتي النص، وهي لحمة سرت فيما هو أبعد من البيتين، حيث وجدنا المعنى نفسه مودعًا في عبارة نثرية سبقتهما في النص عينه، وذلك في قول المقرن:

"بسمة الطفل هي الجيش الذي تستسلم أمامه كل همومك"

بما يؤكد أن هذه الفكرة من الأفكار التي تسيطر على المقرن وتظهر بين الفينة والأخرى، مما يحقق وحدة في نصوصه، ربما تجاوزت النص الواحد.

ويكثر تكرار المعاني عند المقرن حين ينحو تجاه مناجاة الله تعالى وبثّ شكواه أو رفع نجواه، إذ نجده يكرر المعنى (إلحاحًا) على الله في الطلب، نحو قوله:

يا مَنْ يَراني على ذَنْبي فيُمْـــهِلُني جُدْ لي بعفوكَ إنّ الذّنْبَ أَشْقاني
ياربِّ هذي دموعي جئتُ أَسْكُبُها فاغسلْ بجـــودِك آلامي وأحزاني
رحماكِ ياربِّ ، طولُ الدربِ أرّقني والذنبُ أيقظ آلامي وأشـــجاني
ياربِّ مالي ســـواك اليوم مُلْتَجَأٌ فاغفرْ بجـودك زلّاتي وعصياني[136]

فالأبيات الأربعة محورها الانطراح بين يدي الله طمعًا في مغفرته وعفوه بعد الانزلاق في مهاوي الذنب ثم يقظة الضمير لتقودها إلى رحاب التوبة، والشاعر وإن غير في ألفاظ كل بيت عن ألفاظ أخيه –كلها أو جلها- إلا أنه لا يبعد عن هذه الدلالة المشتركة التي أشرت إليها.

ومثلها قوله:

وقفتُ ببابك ياخـــالقـي أُقلُّ الذنوبَ على عـــاتقـي
أجرُّ الخـــطايا وأشقى بهـــا لهيباً من الحـــزن في خافقي
يسوقُ العباد إليكَ الهدى وذنبي إلي بابـكم سـائقـي
أتيتُ ومالي سوى بابـكـــم طـــريحاً أناجيكَ يا خالقي[137]

فكل الأبيات على اختلاف ظاهر الجمل فيها اعتراف بالذنب، وافتقار إلى الله في أن يغفر هذا الذنب ويتفضل بالعفو. وهي في ذلك تنتظم في سلك سابقتها في الاشتراك في دلالة يحملها كل بيت من أبيات المقطوعة. غير أني اخترت إيرادها لأنها لاتمثّل لأمر تكرار المعنى الواحد فحسب؛ بل إن المعنى الذي تكرره يتكرر عند المقرن –كما تبين- في أكثر

من نص[138]، الأمر الذي يجاوز بشعره حد الإفادة من طاقات التكرار في النص، إلى طاقة أكثر سيطرة عليه، وبالتالي أكثر توحيدًا لشعره، ألا وهي طاقات ما يُعرف بـ(الموتيف).

ويُقصد بالموتيف في الأدب:"الفكرة الرئيسة أو الموضوع الذي يتكرر في العمل الأدبي، أو المفردة المتكررة"[139] وتبلغ حد التميز عن عموم التكرار لما تتبين "أهمية تلك الفكرة /الصورة/ الرمز عند الشاعر، حيث تضج وترغي في رأسه حتى تملأ عليه نفسه، بمعنى أن للموتيف دلالة نفسية تشير إلى انهماك الشاعر في بُعد معين أو استغراقه في فكرة ما"[140]، إلى الحد الذي يدرك فيه المتلقي أن هذا الجزء المتكرر، حامل"لمعنى أو قيمة ثقافية"[141] يتبنّاها الشاعر.

وقد مر فيما سبق من شواهد نماذجُ لهذا التبني، ففكرة (اعتراف العبد المذنب مع طمعه في العفو) إحدى الأفكار المسيطرة على المقرن في ديوانه مدار الدراسة، وفكرة (باب الله المفتوح لقاصديه) في مقابل (أبواب الخلق المغلقة) موتيف أُولع به المقرن على امتداد الديوان، فبالإضافة إلى الإشارة إليه في النموذج السابق، نجده في قوله:

يا قلبَ المهمـومِ رويدًا اليأسُ وَقـودُ الأحـزانِ!
إن تُغلقْ أبـوابُ الدنيا لنْ يُغْلقَ بابُ الرَّحمنِ![142]

ويختاره معنى من معاني فلسفته النثرية،فيقول:

"إذا مسك الضر وآلمك الحزن وضاقت بك الحيل وتخلّى عنك الخلق، تذَكّرْ من يناديك؟ [أمّن يجيب المضطر إذا دعاه ويكشف السوء]"[143]

وليس هذا المنادى إلا الله جلّ شأنه، حين يفتح أبوابه لمن يلوذ به وإن أُغلقت أبواب الخلق كلها في وجهه.

وهو يضفي على الموتيف خطًّا جديدًا، حين يضيف إلى آفاق فتح الله سبحانه لبابه، أفق تاثيره على الخلق، الذين يفتحون أبوابهم بعد إغلاقها، إذ يقول:

"يُغلق دون المهموم كل باب يطرقه، فإذا التجأ بالله فُتحت أمامه كل الأبواب" [144]

والملحوظ أن المقرن يمنح هذا الموتيف حضورًا أقوى في قصيدته (ألم وندم)، والتي أشرت إلى مقطعها سالفاً، وبدايته قوله:

وقفتُ ببابك ياخـــالقي أُقلُّ الذنوبَ على عـــاتقي

وسر هذه القوة في حضوره اعتماده لازمةً لكل نهاية مقطع من مقطوعات القصيدة، فالقصيدة التي تتكون من خمسة مقاطع، تختم رسالة كل مقطع بالتأكيد على اللجوء إلى باب الله الذي يمثل الملاذ والملجأ الحقيقي للعبد، فكانت الخواتيم على النحو التالي:

1. أتيتُ ومالي سوى بابكـــم طـريحاً أناجيكَ يا خالقي
2. أتيتُ وما لي سوى بابكـــم فإن تطـردنّي فوا ضـيعتي
3. أتيتُ وما لي سوى بابكـــم فرحمـــاكَ يا ربِّ بالمذنبين
4. أتيتُ وما لي سوى بابكـــم ولا ملتجى منكَ إلا إليـــك
5. عبيدُك قد أوصـدوا بابهم وما لي ســواكَ إله العبيد[145]

وهو في الأربعة الأولى يكرر الموتيف بلفظه:(أتيت ومالي سوى بابكم)، ويكاد يقف فيه عند شق (طرْق باب الله المفتوح)، حتى إذا بلغ الخامسة اكتمل ركنا الموتيف اللذان وجدنا المقرن يتبناهما، ففي مقابل (باب الله المشرع لقاصديه)، يظهر (موقف الخلق/ العبيد الذين أوصدوا الأبواب في وجه من قصدهم!)، وهي لطيفة من الشاعر شكلت

التفاتًا مفاجئًا أحدث الدهشة من إيقاف تدفق العبارة المكررة، والانعطاف دون سابق تنبيه إلى عبارة جديدة اصطدمت بأفق التوقع، إضافةً إلى أنه – بهذا الانعطاف- استكمل أبعاد المقارنة، التي بينت عِظم فضل الله وسعة كرمه. وعن هذا الموتيف، وطاقة التكرار فيه على مستوى النص، وعلى مستوى النصوص الأخرى التي ورد فيها، وقعت اللحمة بين هذه النصوص من الديوان.

وقريب من أجواء الدعاء والالتجاء إلى الله والموتيف الذي انبثق عنها، يلوح في الديوان موتيف ثالث أجد من المقرن ميلاً إليه، بما يُظهلر ترسُّخ فكرته في شعور المقرن وفكره، وأعني به فكرة الربط بين السجود والارتقاء، وهي فكرة جوهرها (مفارقة)[146]، وكان منها قوله:

عجبًا لهمسة ساجدٍ لله تخـترقُ السَّماءْ[147]

وقوله في إحدى نثرياته: "جباه تلامس الأرض تهمس بكلام يلامس السماء"[148]

وحولها تحوم فكرة اكتساب السعادة بخضوع السجود والعبودية لله، والتي جاءت في قوله:

وحَسِبْتُ هذا الكونَ مِلْكَ يدي لـمَّا غَـدَوْتُ لربّهِ عَـبْدا[149]

وقوله:

وإن سجدتُ فجناتٌ تظلّلُني فيها دُعائي وبَوْحي وابتهالاتي[150]

فإذا بنا باجتماع هذه القناعات الإيمانية، أمام موتيف عام مشترك يمثّل قيمة (لله العزة ولرسوله وللمؤمنين)، التي بدت راسخةً عند المقرن في ديوانه هذا.

وربما ظن ظانّ – بحسب النماذج السابقة- أن (الموتيفات) في (أحدث الليل)، والتي تمثّل قيمة سائدة عند المقرن، تقتصر على القيم الدينية، والصحيح أن الأمر ليس كذلك؛ فكما أن المقرن أبدى تعلّقًا بتلك المعاني الدينية، فقد بدا منه ولع بمعانٍ أخرى، وإلى جانب مايمكن عدّه (حبلاً شوكيًا) يمتد في الديوان من العناصر، كعنصر الليل ومحادثته والأنس به أو الاستوحاش منه، والذي أثبت –كما تقدّم- حضوراً لافتًا في الديوان، بما يؤهله لأن يكون موتيفًا من موتيفات المقرن الأثيرة التي ربطت الديوان من مبتداه إلى منهاه، هناك موتيفات أخرى أفصحت عن قيم فلسفية أو وجدانية –لا ترتبط بالدين ارتباطًا مباشرًا- امتلأ بها فكر المقرن ووجدانه، من مثل موتيف (التفاؤل والتعلّق بالأمل)، الذي كان من جماليات الديوان، وأعدّه أحد عوامل قبوله، بل هو في ظني منافس قوي في الحضور لموتيف الليل؛ فرغم نغمة الأسى واللوعة التي غلّفت معظم قصائد الديوان، إلا أن المقرن كان كثيرًا ما يفتح نافذةً للأمل والمقاومة وسط الظلام، من مثل هذا النور المتدفق بالأمل الذي ختم به قصيدته (نبحث عن بقيتنا):

أحزاننا صـــحراء مجدبة وكتاب خـــالقنا لها مطـرُ

إني أرى في أفْــقِنا قَبَسًا وسـط الظلام كأنه قـمرُ

فمطر الهدى حربٌ لهذا التصحّر في حياتنا، وبوادر صلاح هذه الأمة تشق ظلمات أزماتها، والصورتان تنضحان أملًا وتفاؤلاً.

ومنه أيضًا قوله في مقام الحديث عن وداع الأحبة وتذوق مرارة فراقهم:

تضيق من بعده الدنيا فوا أسفي على الزمان الذي بالوصل يوسعُهُ

إن كنتُ أخفي بقلبي ما أكابـــده من الحنين، فهل تخفى مدامعُهُ!؟

جعلتُه في أمـــان الله يحـــفظـه لابد يجمـــعني شوقي ويجمعُهُ[151]

إذ تتكفل جملة (لابد يجمعني شوقي ويجمعه) التي تدعمها الثقة في حفظ الله ولطف تدبيره، ببعثرة مشاعر الحزن والانكسار التي نضح بها البيتان الأوّلان.

وهذه الاستراحات إلى مرافئ الأمل والقوة التي بدت من المقرن في الشاهدين، هي ديدنه في معظم لحظات الانكسار في التجارب الشعرية التي قدّمها في ديوانه، والأمل فيها منهج، والتفاؤل فيها دعوة، وهي تحضر مرارًا وتكرارًا بقرائنها اللفظية والسياقية، الأمر الذي منح هذه الطاقة الشعورية الجميلة خاصية الموتيف؛ إذ هي بلا شك – ووفق استقراء أفكار المقرن في ديوانه- إحدى قناعاته الراسخة، والتي يعلن عنها أحيانًا، فيجعلها صوت القصيدة الأعلى، ليمنح الموتيف (شخصيته) الواضحة، من مثله في قوله:

لايـدوم الحزن كـــــلا هـــي أيام تبـــــــــدّل
قل إذا ما ضاق يومٌ : سيكونُ الغدُ أجملْ ..!
لا تقلْ دنيايَ ضاقتْ فـَرَجُ اللهِ قـــريـــبُ ..!
إن تغـبْ أفـراحُ يومٍ فالأمـاني لا تغـيبُ[152]

ومثله عموم قصيدته (عندما كنا صغارًا)، ومنها في بيته البديع الذي يقول فيه:

كن كهذا الكون رحبًا ليس للضيقِ محلّ[153]

وللمقرن عدد من التصورات (الرومانسية) التي أبدى ولعًا بها في الديوان، حيث تكررت عنده في نصٍّ أو في عدد من النصوص، فغدت موتيفًا من موتيفاته، وهي بهذا التكرار تكشف عن قيمةٍ وقناعةٍ يتبناها في تلك المعاني المكررة، إضافةً إلى ما تمَّ التأكيد عليه آنفًا من تحقق للوحدة والتماسك بين النصوص – أو أجزاء النص الواحد- من وقوع هذا التكرار فيها.

وأبرز ماكان من تلك الموتيفات الرومانسية، موتيفٌ ربما جازلي تسميته (الوداع المعكوس) أو (الفراق المعطل)، وصورته أن يقصد الشاعر إلى تصوير فراق الأحبة ولحظات وداعهم، لكنه يؤكد في كل مرة أن الوداع لايقع، والارتحال لا يكون أبدًا؛ فهم دائمًا داخل وجدان المحِبّ: في عينه أو في قلبه أو في عموم صدره!، وربما زادهم الفراق تغلغلاً في ذلك الوجدان! استمع إليه وهو يقدم هذا المعنى خين يحكي عن أحبابه الذين استقروا في قلبه بعد الوداع فيقول:

أودّعهم إذا ارتحلوا وإنّي لَمُودِعُهُمْ بِقَلْبي ما حَيِيتُ![154]

ثم يعيده تارةً اخرى، لكنهم هذه المرة مستقرون في العين!:

رَحَـــلوا ، ومازالوا هنا أبـــداً ما كلُّ مَنْ في الركبِ مُرْتَحِـلُ
سأجيبُ عنكم كلَّ من سألوا هم هَهُنا في العينِ ما رحلوا ..![155]

وقد تجدهم عند الوداع (بين أوصال) المقرن، من مثلهم في قوله:

واليوم كذَّبني قلبي وكذَّبَهُمْ فارقْتُهم وأقاموا بين أوصالي[156]

وهو من المعاني الطريفة التي منحت النصوص عنصر المفاجأة مما فيها من حسٍّ للمفارقة، فاجتمع ذلك إلى ما لتكرارها من جماليات التأليف والتوحيد بين النصوص.

ومما يمكن عدّه موتيفًا رومانسياً، تلك الصورة الظريفة التي (يُغمض فيها الشاعر عينه ليرى المحبوبة)، وقد تكررت عند المقرن مرارًا، فجاءت في قوله:

ما لِعَيْني كُلّمَا أَغْمَضْتُها لاحَ في الأجفانِ طيفٌ من سَنَاك[157]

وتكررت في قوله:

"سأحاول أن أمحوك من ذاكرتي! لكن ماذا أفعل بعين كلما أغمضتها رأيتك بداخلها"[158]

وكذلك في قوله:

"أحيانًا أغمض عيني كي أراك"[159]

وقد بدا من المقرن في هذه القصيدة الأخيرة مايشبه نقض الموتيف؛ إذ جاء في بعض عباراته منها قوله:

"أذكر أنك تسكن عيني

ولكنك اليوم أمامي

وأوشك ألا أراك"[160]

غير إني أجد ذلك ضربًا من المكابرة على تمكن حب تلك المحبوبة منه؛ غذ سرعان ما ينقض هذه العبارات في القصيدة نفسها بالعبارات السابقة، التي يؤكد فيها مكانتها في نفسه، وبقوله أيضًا:

"عندما أكون معك أتحاشى ساعات النوم لأنها تحرمني رؤيتك، وعند البعد أبحث عنها علَّها تأتيني بطيفك"[161].

وقريب من هذا الموتيف، موتيف وجداني آخر يتخذه المقرن في ديوانه، وهو موتيف (رؤية المحبوبة في كل الوجوه)!، فهذه الفكرة من الأفكار الرومانسية التي نالت حظوة عنده فكررها، إذ جاءت في قوله:

ما الذي أصنعه! ماحيلتي وأنا في كل ما حولي أراك![162]

وفي قوله:

حاولت أن أسلو وأترك خلوتي فرأيت وجهك في وجوه الناس[163]

وربما ضيّق المدى قليلاً في موضع ثالث، فلم يرها إلا في مواطن الحُسن، غير أن فكرة الموتيف ما زالت قائمة؛ فالمحبوبة صورة تُرى في وجوه الآخرين:

كيف ينساكِ محِبٌّ ما رأى مثلاً للحُسنِ إلا أبصرك[164]

كما تبدو فكرة (تغير الإحساس بالزمن مع تغير الجلساء) إحدى الأفكار الفلسفية التي تبناها المقرن، وهي من يتفق عليه عموم الناس من التصورات، والمقرن يمنحها بُعدًا وجدانيًا حين يربط ذلك التفاوت في الإحساس بمرافقة الأحبة أو غيابهم، ثم هو يصعد بها إلى مرتبة الموتيف لمّا يُظهر اهتمامه بها من خلال تكرارها أكثر من مرة، فنجدها في قوله:

وأسْهرُ بَعْدَكَ مُسْتَثْقِلاً أهذا هو الليل !؟ ما أطْوَلَه...!

وكُنّا إذا ما سَهِرْنا معاً نقولُ من الشوقِ ما أعْجَلَه ...![165]

وقوله من قصيدة أخرى:

ما أعْجَلَ الفجرَ إن سامرتُهُ، فإذا مضى، سألتُ: أما لِلّيلِ مِنْ آخِرْ؟![166]

وأيضًا قوله في عبارة نثرية له:

"هناك من لاتنظر معه لساعتك أبدًا....وهناك من تظن معه أن بطارية الساعة قد انتهت"[167].

ولأن هذا الموتيف، وكل موتيف صنعته تجربة المقرن الشعرية لم يُصنع من الفراغ، وإنما كان فيه –كعادة الأدباء- "يضخ من خلاله ما يتراكم في داخله وما يعتمل في صدره..ليفرّغ الشحنات التي تتصادم وتقدح بين أضلاعه

كعملية تنفيس وتخليص"[168]، كان مجموع هذه الموتيفات – علاوة على دلالته على عِظم الشيء المكرور- دالًا على سمت أسلوب الشاعر، وسمت فكره العام، والذي أراه في مجمله منتهجًا الوضوح، مجللًا بالسمو، مشبعًا بالإيمان والدفق الانفعالي، فكان الديوان – من ثَمّ- تحت ظلال هذا السمت العام، مما زاد في لُحمته وترابطه.

ب- جماليات الاختلاف:

قد يبدو الاختلاف في بعض الذائقات الفنية ضعفًا وتفرقًا يُخلّ بالميدان الذي ينشأ فيه، غير أنه يكون أحيانًا منبتًا للجمال ومبعثًا للمتعة؛ حيث يتخذ طابع التنوع والتلون حينصا، وطابع المفارقات حينًا ثانيًا، وطابع القفز والانتقال حينًا ثالثًا، وربما غير ذلك من الطوابع التي تصحب وجوده في ميدانٍ ما، ومنه الميدان الأدبي، فتمنحه بُعدًا جماليًا تميل إليه الأنفس وتستمتع به.

وفي ديوان (أحدث الليل) لم يكن النزوع إلى صناعة الاختلاف أمرًا خفيًا، أو حتى استثنائيًا شاذًا؛ فمن يمنح الديوان التصفح الأول يدرك أن المقرن يقدّم ديوانه بشكل مُحدَث يخرج فيه عن اعراف الدواوين التقليدية، وسر هذا الخروج هو ما أبداه من ولعٍ بصناعة الاختلاف في نصوص الديوان، بمجموعة من الوسائل الفنية التي بدا بعضها مستظلاً في -مخالفته- بنهج سُبق إليه من الشعراء المتقدمين، في حين بدا بعضها الآخر مُغرِقاً في الاستحداث، خارجًا بوضوح عن أطواق (ما أتت به الأوائل)!، على نحو ما سيبين معنا في العرض التالي بإذن الله.

أما تلك الوسائل، فقد رأيت أن أبرزها ثلاث، كنّ الأدوات الأكثر تأثيراً في تشكيل القصائد الحديثة – إن صحت التسمية- من قصائد الديوان، وصناعة الاختلاف فيها، ألا وهي:

أولاً: تنوع الأوزان والقوافي.

ثانيًا: تعدد الأنواع الأدبية في النص الواحد.

ثالثًا: أسلوب الالتفات.

وهي - رغم تآزرها في صناعة الطابع النهائي للاختلاف في الديوان- لم تكن سواءً في الحضور وقوة التأثير، إذ كان بعضها أقدر من بعض على إحداث المغايرة، وربما كان هذا ما جعلها أكثر حظوة عند المقرن من غيرها، إذ تجده يكرر استخدامها بما يفوق مرات استخدام غيرها.

<u>أولاً: تنوع الأوزان والقوافي:</u>

هو ضرب من أضرب ما ذهب بعض الدارسين إلى تسميته (التعدد الإيقاعي)، والذي يتشكّل مما يضعه الشاعر من "علامات إيقونية في صورة إشارات أو بياضات أو أرقام أو عناوين فرعية"[169]، إضافةً إلى ما تُعنى به الدراسة في هذا الموضع، ألا وهو: استثمار"إيقاعين تفعيليين أو أكثر استثماراً محكمًا"[170]، ويلحق به – توافقًا مع خاصيته الموسيقية- ذلك التنوع في القوافي.

وهو - وفق طاقته في صناعة التباين والاختلاف- يخدم رسالة النص، ابتداءٍ من وظيفته التنبيهية الناتجة عن طريقة تشكّله الكتابي، والتي تقوم على التفاوت في رسم اجزاء النص – تبعًا لتفاوت أوزانه ونُظُم صياغته- لتصنع منه "دالًا بصريًا" يجذب العين، ممثلًا بذلك "منبهًا بصريًا" بالإضافة إلى كونه "منبهاً لغويًا"[171]، ووصولًا إلى وظائف ذات مستوى أعلى يساعد فيها اللغة على تفجير طاقاتها ومكنوناتها، لمواكبة أحاسيس الشاعر، أو موافقة الطابع الدرامي الذي مالت إليه القصيدة المعاصرة كثيرًا[172]، أو غير ذلك من مهام الشعر ورسائله التي يساعد تعدد البحور وتنوع القوافي في أدائها.

والناظر في ديوان (أحدّث الليل) يجد تنوع الأوزان والقوافي يتقاسم القصائد مناصفةً، فقصائد الديوان البالغ عددها أربعًا وخمسين قصيدة ومقطوعة، ينتظم سبعٌ وعشرون منها في الأوزان الخليلية المعروفة، ويتوحّد فيها الوزن والقافية بين أبيات القصيدة الواحدة، في حين يخرج سبعٌ وعشرون نصًّا من مجموع نصوص الديوان عن هذا النظام. وهي في خروجها لاتسير وفق منهج واحد في صناعة الاختلاف؛ فربما كانت في ذلك تسير وفق منهج سبق إليه المتقدمون؛ فكما عرف الأوائل الرباعيات والخماسيات وما على شاكلتها من القصائد، نجد المقرن يبني شيئًا من قصائده على ما يشبه ذلك النظام، وذلك عنده قليل؛ إذ أكاد لا أجد منه إلا قصيدة (سيكون الغد أجمل)، والتي نظمها في مقطعين من (مجزوء الرمل): فاعلاتن فاعلاتن، وجاء كل منهما في ثلاثة أبيات، أولها في مطلع النص، قوله:

لا تقلْ ليلي طويلٌ وظلامُ الحزنِ أطْوَلْ

وأول المقطع الثاني قوله:

لا تقلْ دنيايَ ضاقتْ فـَرَجُ اللهِ قــريبُ ..!

والقصيدة –كما هو ملحوظ- تعتمد في تنويع موسيقاها الخارجية على تنوع قوافيها، فلكل مقطع قافية تختلف عن أختها، أما الوزن فهو واحد، ومثله عدد الأبيات.

أما ماعدا هذه القصيدة من نصوص (الخروج عن وحدة الإيقاع)، فإن المقرن يمنح القصيدة منها مزيدًا من أدوات المغايرة والاختلاف الموسيقي، وعلى سبيل المثال، تجده في قصيدة (إله الوجود)[173] يمارس تقسيم النص إلى مقاطع من جديد، وهو في هذا التقسيم يحافظ على معيار التساوي بين عدد الأبيات، كما فعل في القصيدة السابقة، غير أنه هنا يصنع تنوعًا في موسيقى النص لامن تنوع القوافي فحسب، وهو واقع في النص، بل من تنوعٍ في البحور التي ينظم تلك المقاطع على إيقاعها، فالقصيدة مصاغة في ثلاثة مقاطع شعرية، يتكون كل مقطع من بيتين فقط، وكل بيتين -يمثلان مقطعًا- يستقلّان ببحر خليلي[174] يختلف عن بحر ما عداهما في النص نفسه، فالمقطع الأول ومطلعه:

ومَنْ لي سِواكَ إلهَ الوجودِ إذا ضاقتْ الأرضُ في ناظِرِي

منظوم على بحر المتقارب/فعولن: (تام، العروض صحيحة والضرب محذوف: فعو).

والمقطع الثاني ومطلعه:

والليلُ يُخفي في عباءَتِهِ دَمْعَ المُحِبِّ وأنَّةَ الشَّاكي

منظوم على بحر الكامل/متفاعلن:(تام، العروض والضرب مقطوعان:فعلن).

أما المقطع الثالث، ومطلعه:

أوَ يأْسى مَنْ يناجي ربَّهُ؟! إنّنا في كَنَفِ الله نُقيمُ

فمنظومٌ على بحر الرمل/ فاعلاتن:(تام، العروض محذوفة: فاعلن، والضرب صحيح).

فإذا استقبل المتلقي هذا النص، وجده لافتًا ابتداءً من هذا التقسيم على مقاطع ثنائية، ثم شدّه ذلك التنوع في وقع أواخر الأبيات من تنوع القوافي، فإن كان مرهف السمع لوقع موسيقى النص في الآذان-ولا يشترط لذلك درجة عالية من الاحترافية- تنبّه لهذا الاختلاف في إيقاعات القصيدة من مقطعٍ لآخر، فمن (فعولن) وما عرض لها من زحافات وعلل، إلى (متفاعلن) وما عرض لها، إلى (فاعلاتن) وما عرض لها كذلك، وهي نغمات موسيقية سيدرك اختلاف طنينها في السمع، وإن لم يدرك تفاصيل ذلك الاختلاف، ولا رسمه الحرفي، كما يفعل أهل الاختصاص[(175)].

وقد يمنح المقرن نصَّه مسارًا آخر من التعدد الإيقاعي، حين يحطّم قاعدة المساواة بين المقاطع الشعرية، وهو بهذا التحطيم يصنع إيقاعًا مغايرًا بين تلك المقاطع من مجرد التفاوت في عدد الأبيات، وبالتالي التفاوت في مرات سماع صوت كل قافية من القوافي المتعددة التي يختارها للمقاطع، أما البحر، فتتفق فيه أبيات القصيدة كلها، على نحو ماكان في قصيدة (وفي مصر الأمل)[176]، التي جاءت في مقطعين من بحر (الكامل)، تكوّن أولهما من ستة أبيات، كان أولها قوله:

يا مصرُ دُمْتِ برفعةٍ وإباءِ ماضرّ عرشَكِ منطقُ الضُّعَفاءِ

أما الثاني، فجاء في بيتين أولهما قوله:

لو جَفّ نَهْرُ النيلِ أهْوَنَ عِنْدَنا من قَطْرَةِ الدَّمِ في ثَرَاكِ تُرَاقُ

والمقطع الأول يمتلئ بخطاب العزة والأنفة، ويضجّ فيه نفير النهوض والتقدم؛ لذا يختار له المقرن هذا الامتداد بالألف، والهمزة من بعده تشدّ على فعله وتثبّته، غير أن الشاعر يوحي إلينا من طرف خفي ان في الأمة (ذات الطموح) انكسارًا يحتاج إلى معالجة، ولذا يجذب همزات المقطع الأول بالكسرة، إيحاءً منه بملاحفة الضعف والتردد لهذا الحماس، حتى إذا وصل إلى البيتين في المقطع الثاني، وجدنا القافية تتحول إلى قافٍ مضمومة!، وفي القاف انغلاق يوحي بمخاوف الشاعر، وفي الضمة ألم وحزن وانكماش يناسب واقع الأمة المحبِط!!، غير أن تفوّق أبيات النضال على أبيات القلق في العدد: 6مقابل 2، وبالتالي غلبة صوت الألف والهمزة على صوت القاف في أسماعنا، يخوّلنا القول أن الأمل في قلب الشاعر أكبر من يأسه. وهذا التباين الموسيقي الذي أحدثه تعدد القوافي إخاله سيلفت المتلقين لمثل هذه الدلالة وربما لما سواها!.

والتباين الموسيقي أقوى في نصوص أخرى من نصوص الديوان؛ ذلك أن المقرن يجمع في القصيدة منها بين كل ما تقدّم من أدوات التعدد الإيقاعي؛ فثمّة تنوع في القوافي، وتفاوت في عدد الأبيات بين المقاطع، كما تجد تعدد البحور الخليلية وسيلةً من وسائل صناعة الإيقاع في تلك القصيدة، في إحدى بطولات القصيدة المعاصرة التي طوّعت الوزن للقضية، وجعلته مسخَّراً لها، يغيّر من أعرافه ليحملها بأبعادها المتعددة. انظر مثلاً قصيدة (في جبين الليل)[177]، والتي تقع في ثلاثة مقاطع يتفاوت عدد أبياتها، فهي على التوالي: 3، 2، 2، ستجد أن هذه القصيدة اتخذت موسيقاها من تنوّع قافيتها، ومن تباين عدد تكرار هذه القافية بتباين عدد الأبيات في كل مقطع، إضافة إلى تعدد البحور التي صيغت في قوالبها، فالمقطع الأول، ومطلعه:

سنكتب في جبين الليـ ل بالذكرى أسامينا

هو من مجزوء الوافر. والمقطع الثاني، ومطلعه:

رحلتُ عنكِ لعلّ البعدَ يُبْدِلُني قلباً سواكِ يسليني فأنساكِ

هو من تام البسيط. ومثله المقطع الثالث، ومطلعه:

في قلبها حزنُ هذا الكونِ أجمعُهُ لكنّها عندما تلقاكَ تبتسمُ

ولا شك أن ذلك الإيقاع الراقص من مجزوء الوافر، يليق تمامًا بلحظات السعادة الغامرة والأنس بالمحبوبة التي يصورها المقطع الأول، في حين يتطلب هذا الحزن المصاحب لمعاني المقطعين الثاني والثالث إيقاعًا أكثر هدوءًا وبطأً ليلائم إيقاع الحياة الذي يبطؤ ويثقل مع أحاسيس الحزن والانكسار، وهو ما يحققه (البسيط) تامًّا، ويتظافر مع موسيقى حركة الكسر ودلالة الانكسار فيها في المقطع الثاني، وحركة الضم ودلالة الانقباض والحزن فيها في المقطع الثالث، ليصل بالشعور إلى موضعه المنشود في وجدان من يتلقى النص:قؤاءةً أو سماعاً.

والمقرن أحيانًا يجعل لنصوصه (متعددة الإيقاع) وقعًا بصريًا أوضح، حيث يضيف على أنساق الإيقاع نسقًا جديدًا لم يظهر في النماذج السابقة، إنه نسق طالما مثّل في ذاته انتفاضةً في ميدان موسيقى الشعر، وهو في حضوره هنا يتضافر مع كل الأدوات السابقة من أدوات صناعة الموسيقى (الحديثة) في شعر المقرن، فيُخرج معها نصًّا (صاخب) المخالفة؛ ذلك أنه لايشاكس نظام التزام البحر الخليلي، بل يشاكس نظام كتابة القصيدة بأكملها، فإذا به يلفت النظر لحضوره سمعًا وبصرًا. وأعني بهذا المشاكس الإيقاعي:(شعر التفعيلة).

وقد بلغ عدد النصوص التي استخدم فيها المقرن نظام (التفعيلة) اثني عشر نصًّا من نصوص التجديد، وجاء هذا النظام منفردًا بموسيقى النص في واحد منها فقط، هو قصيدة (تعريف الحرية)[178]، أما بقية النصوص – وعددها أحد عشر نصًّا- فقد كان فيها ضمن تشكيلة من الموسيقى الشعرية، بل إن له الحظ الأدنى من صناعة هذه الموسيقى؛ فالنظام الخليلي يستأثر بالتشكيل الغالب لها في مقاطع القصيدة، وأجد التفعيلة غالبًا لا يجاوز مقطعًا واحدًا[179] مقابل عدد أكبر من المقاطع ذات الطابع (العمودي)، التي قد يصل عددها في بعض النصوص أحد عشر مقطعًا[180]، لكنه مع صغر نطاق حضوره، صنع فارقًا في نسيج القصيدة، وأحدث تحولًا في موسيقاها، أو كان تمهيدًا لتحول[181]، على النحو الذي نجده في قصيدة (كانوا هنا)[182]، والتي قدّمها المقرن في ثلاثة مقاطع قائلًا:

كانوا هنا في حنايا القلب منزلهم واليوم هم عند باب القلب زوار !

* كُنْتَ (الأَهَمّ)،

* قلبي لغيرك ما ألِفْ!

* لكنَّ ووا أسفاه غيَّرَكَ الزمانْ

* صِرْتَ (الأَهَمَّ) بلا أَلِفْ..

وجـاءَ بعدَ سِنِيّ العُـمْرِ يَسْأَلُنـي لا القَلْبُ قلبي ولا حالي هيَ الحالُ..!

شيعتُ فيكَ بقايا الشوقِ وَا أَسَفَى حتى الحـنينُ له في القـلبِ آجالُ

فباستبعاد هذه النجوم التي تقدمت الأسطر الأربعة (من الثاني إلى الخامس)، والتي ربما أراد الشاعر التنبيه بها إلى أهمية فكرة كل سطر منها ،مع أو بدون ما قبله أو بعده، أجد هذه الأسطر الأربعة تمثّل مقطوعة متصلة المعنى كُتبت وفق نظام (شعر التفعيلة). وهي تلي بيتًا واحدًا كُتب وفق النظام (العمودي)، وتسبق بيتين كُتبا كذلك وفق النظام (العمودي). ومن يبصر الأبيات يلحظ هذا التفاوت في توزيع الكلمات والجمل على المساحة البيضاء، فأبيات الشطرين تمتد (أفقيًا) أكثر مما تفعل أبيات (التفعيلة) التي تفوقت في هذا النص (رأسيًا) على ما عداها. كما أن إيقاع المقاطع الثلاثة المسموع لا يسير على وتيرة واحدة؛ فالمقطعان (العموديان) منظومان على بحر (البسيط) تامًّا، مع اختلاف في رسم بعض التفعيلات بسبب اختلاف الزحافات والعلل الداخلة عليها، في حين نُظمت أسطر (التفعيلة) على بحر (الكامل)، وجاءت آخر تفعيلات السطر الثالث متفردةً بـ(التذييل) فزادت في صوت التفعيلة، على نحو ما يظهر في وزن السطر:

لكنْ وَوَا	أسفاه غَيْ	يَرَكَ الزمانْ
0//0/0/	0//0///	00//0///
مستفعلن	متفاعلن	متفاعلانْ

كما ظهر في مقطع التفعيلة ذلك التفاوت الفني الجميل بين بعض الأصوات الارتكازية في النص، من مثل التفاوت بين (الأهمّ) الأولى و (الأهمّ) بلا ألِف والتي تصنع كلمة (الهَمّ)، مستصحبةً مع انتقال الإيقاع متعة التقاط الفكرة المُلْغَزة. وكذلك التفاوت بين (كنتَ) و(صرتَ) وما نتج عن تقابلهما من تباين صوتي يفترق في الحرفين الأولين

ويجتمع في التاء المفتوحة، فضلاً عن تباين معناهما الزمني، وتباين الأحوال وفق مقتضى أثر كلٍّ منهما فيما بعده. إضافةً إلى ذلك التفاوت الفني الشفيف بين (أَلِف) في موضعيها، فرغم اتفاق الرسم في الموضعين واتحاد موسيقى الكلمة، لاسيما وهما ساكنتا الآخر وفق ضبط الديوان، إلا أن اختلاف الدلالة أحدث للمفردة وقعًا متفاوتًا عند من استقبلها، وقد كان ذلك مما كان فيها – في الموضع الثاني- من انتقال من الخاصية الفعلية، وفيها حركة وحياة، إلى خاصية اسمية سلبت تلك الحركة بطوابع الثبات والاستقرار اللازمة فيها، ثم إن انحراف دلالتها استصحب –لزومًا- انحراف دلالة الكلمة قبلها (الأهم)، فكان من ذلك وقوع المفاجأة في صوت الكلمة والشعور بها.

ولا يخفى على ناظر أن هذه التقابلات التي جاءت في مقطع (شعر التفعيلة) جاءت في أبيات (العمودي) كذلك، مما يشير إلى أنها منهج للمقرن في صناعة موسيقى شعره، يجمع فيه بين وقعٍ صوتي ووقعٍ دلالي للكلمة من إيراد ما يقابلها، نحو ماكان في المقابلة بين كلمتي (كانوا) و(اليوم) ببعدَيْهما المتقابلين: الماضي والحاضر،و(حنايا القلب) و(باب القلب) والتقابل بينهما في معنى: الداخل والخارج. وكل ذلك يدعمه أصوات أخرى يوظفها المقرن من التكرار، نحو ماكان من تكرار لفظ (قلب) بتشكيلات متعددة على امتداد النص بمقاطعه الثلاثة، فـ(القلب):4 مرات، و(قلبي):مرتان، كما جاء لفظ (حالي) و(الحال)، و (وا أسفاه) و(واأسفي) فيما يمثّل أيضًا لفنيات التكرار الصوتية، فضلاً عما كان لأصوات الحروف من دور في صناعة موسيقى النص وهي تتكرر في إيقاع موزّع، يشبه أحيانًا الطرْق، من مثل صوت حرف (القاف) الذي انتشر في القصيدة عبر: القلب، قلبي، بقايا، الشوق، أو تحدث صفيرًا من مثل صوت (السين)، لاسيما في الكلمتين المتتاليتين (سنيّ) و(يسألني)، أوغير ذلك من أصوات الحروف التي تكررت فأحدث تكرارها أثرًا إيقاعيًا.

وكل هذه التشكيلات الإيقاعية، على مستوى البحر أو التقفية أو جرس الكلمة،كانت عوامل جذب لافتة إلى النص، وقد وجدت فيها –وأظنّ كل متلقٍّ متذوقٍ سيفعل- طرافة في التوزيع الموسيقي، وذكاءً في صناعته، لاتكسر رتابة الشعر التقليدي فحسب، بل تثير الحماسة للتواصل مع النص وفهم مقاصده.

وللمقرن قصيدة بعنوان (وحبل الله موصول)[183] تستحق الوقوف عندها ونحن ننظر في تشكيل موسيقى النص عنده وموقع شعر التفعيلة منه. وهي قصيدة تتشكل من خمسة مقاطع شعرية[184]، أربعة من الشعر (العمودي)، وواحد فقط من شعر (التفعيلة)، وفق التقسيم التالي: أربعة أبيات (عمودي)+ ستة أسطر (تفعيلة)+ بيتان (عمودي) + بيتان (عمودي) + بيتان (عمودي). وكان مطلع المقطع الأول:

تطولُ في ساعةِ الأسحارِ سجدتُنا ويُستـــــلذُّ مع القرآنِ ترتيـــلُ

ومطلع الثالث:

عبثًا بنحثُ عن أحضانَ تُنسينا عصفَ الأحزانَ

أما الرابع فمطلعه:

إلهي جئتُ بابَك مُستغيثًا رجوتُكَ لم يَخِبْ عبدٌ رجاكَ

والخامس مطلعه:

إنّي إذا نادى الحبيبُ حبيبَه والكلُّ نادى أنْسَـــهُ وهـواهُ

أما المركز الثاني في ترتيب المقاطع، فكان من نصيب شعر التفعيلة، وهو قول الشاعر:

فلْيَأْخُذوا مُتَعَ الحياة..

وليتركوا قلبي وأوجاع السنينْ..

لا الشوق يأسُرُني

ولا لغةُ الحنينْ..

أنا لا أتوقُ لغيرِ عَفْوِكَ

يا إله العالمينْ..!

ومن الجليّ للنظر أن القصيدة تتخذ موسيقاها من تنوع القوافي بين المقاطع، ومن المباينة بين نظامي الشعر: العمودي والتفعيلة، غير أن إمعان النظر وإرهاف السمع يكشفان لنا عن أدوات إيقاعية أخرى في النص، تصنع اختلافًا وتنوعًا في موسيقاه؛ فمقاطع الشعر العمودي لا تسير على بحر واحد، بل يتخذ كل مقطع منها صوتًا موسيقيًا مختلفًا عن غيره، فالمقطع الأول يسير وفق نظام بحر البسيط تامًا، والمقطع الثاني يمضي وفق نظام بحر المتدارك تامًا، ويأتي المقطع الثالث على بحر الوافر تامًا، أما الرابع فهو منظوم على بحر الكامل تامًا، فتلك أربعة بحور خليلية في نص واحد، ومقطع التفعيلة ياتي على نظام أحدها؛ وهو (الكامل)، متفقًا في ذلك مع المقطع الرابع، إلا أن اعتماده (التفعيلة) عوضًا عن (البيت) جعل الاختلاف بينهما واضحًا وكبيرًا، لاسيما والمقرن يعتمد في كتابة بعض أسطر (التفعيلة) – ذات الدلالة المترابطة- التقسيم على سطرين، نحو فعله في قوله:

لا الشوق يأسُرُني

ولا لغةُ الحنينْ

وقوله:

أنا لا أتوقُ لغيرِ عَفْوِكَ

يا إله العالمينْ

مما زاد في التباين في شكل النص المكتوب داخل مقطع التفعيلة نفسه، فضلاً عن اختلافه عن العمودي. كما بدا بين المقطعين تباين في أوصوات الكلمات؛ من تفاوت ما ألمّ بأوزانها من زحافات وعلل، وأبرزها ما كان في التفعيلة الأخيرة من كلٍّ، فالتفعيلة الأخيرة من البيت العمودي جاءت قصيرة مختزلة بأثر من (القطع) الذي حولها من (متفاعلن) إلى (متفاعلْ)، في حين بدا صوتها في شعر التفعيلة أطول؛ من كونها في أكثر من سطر مذيَّلة، قد تحولت إلى (متفاعلانْ)، وكل تغير في صوت هذه الكلمات ينشئ تغيرًا في إيقاعها وبالتالي إيقاع النص.

والملحوظ –بحسب نموذج التفعيلة هنا- أن المقرن –كما أشرت- يقسم بعض الأسطر على سطرين، مع اقتضاء الدلالة وسلامة التفعيلة اتصالهما في سطر واحد، وهو ما ظهر في الموضعين السابقين من القصيدة؛ فالمعنى لا يكتمل لكل سطرين متتاليين منهما إلا باتصال أحدهما بالآخر، فكان ينبغي أن يكتبا سطرًا واحدًا، فيصبح الأول منهما:

لا الشوق يأسُرُني ولا لغةُ الحنينْ

ويصبح الثاني: أنا لا أتوقُ لغيرِ عَفْوِكَ يا إله العالمينْ

خاصة وان التقسيم أخلّ برسم التفعيلة؛ إذ أصبحت مقسومة على سطرين:

لا الشوق يأ	سُرُني
مستفعلن /0//0/0	متفا ///0
ولا	لغةُ الحنينْ.
علن //0	متفاعلان ///0//00

وهو أمر يتكرر عند المقرن في كتابته لشعر التفعيلة[185]، ورغم أنه –موسيقيًا- مصدر لتغير موسيقى النص باختيار الوقوف عند محطات أقرب وأقصر، إلا أنه خلل لايقبله الذوق النقدي في شعر يسمى –تجاوزًا- الشعر الحر، لما يمنحه للشاعر من حرية واسعة للتحرك في قصائده.

بقي أن أشير إلى أن هذه القصيدة نموذج لافتنان المقرن في بناء قصائده وصناعة موسيقاها؛ فإلى جانب ما تبين آنفًا من ذلك التلون الموسيقي الناتج عن تعدد قوافيها وتنوع تشكيلات بحور الشعر فيها، تحتضن شكلًا مغايرًا من أشكال التعبير الأدبي، وهو شكل ينعطف بموسيقى النص انعطافًا حادًّا، لا من الخروج عن ما تم اختياره من بحور، بل من الخروج عن إهاب الشعر مطلقًا إلى إهاب النثر، في عبارات لم تخلُ من جمال وهي نزاحم الشعر على النص، لكن موسيقاها –وهي موسيقى المفردات والنظم- هي موسيقى النثر، الأهدأ، والأبطأ، والأطول في أحيانٍ كثيرة، والتي تختلف عن صوت الشعر اختلافًا يمكن إدراكه في صوت هذه المفردات التي انتظمت في قول المقرن:

"أجمل صوت في هذا الليل، همسٌ يخترق هدوءَه، يمتدّ من الأرض، وتفتح له أبوابُ السماء".

وهو ما يقودنا إلى الأداة الثانية من أدوات صناعة الاختلاف في هذا الديوان، ألا وهي: تعدد الأنواع الأدبية.

ثانيًا: تعدد الأنواع الأدبية:

صحيح أن "الوعي بالفروق النوعية بين الأجناس الأدبية هو في جوهره وعي بالوسائل التعبيرية المتباينة للإنسان"[186]، غير أن الأدب "أجناس وأنواع ليس لها قوالب متحجرة، ولا قوانين مسطَّرة"[187]، وإن كان لها "ملامح تُعرف في الآداب، وأطوارًا على أساسها يجري النقاش في الحدود والعلامات"[188]؛ ولذا استطاعت القصيدة المعاصرة أن تحقق "انعتاقها من سيطرة النموذج الثابت، وأقنعت بمشروعية طموحها في كتابة لا تتقيد بهندسته الصارمة التي قد يكون حرص الشاعر على الإيفاء بها سببًا في إضعاف طاقة الشاعر وتبديدها"[189].

وهذا المظهر من تمرد القصيدة المعاصرة هو أحد المظاهر الموجودة في ديوان (أحدّث الليل)، وهو –في تصوري- أقوى عوامل تحديد شخصيته الأدبية (الحديثة)، والخارجة عن أطواق الكلاسيكي المألوف، بما كان منه من تجاوز لحدود طالما فرضت قداستها وبسطت هيمنتها، حين مزج الشعر بالنثر، والقصيدة بالخاطرة، وأعلن القصيدة ميدانًا للبوح بأحاسيسه والتعبير عن تجاربه فيما يطيب له من القوالب. ولئن كان المزج بين الأجناس منهج للأوائل في نصوصهم النثرية؛ حين كان الكاتب يطعّم نثره بما يراه موضع الحاجة من نصوص الشعر، فإن بطولة التجديد هاهنا –عند المقرن ومن وافقه في المنهج- هي في قلب الأدوار، وإعلان تجرؤ النثر على اقتحام مملكة الشعر، بين دفتيْ مكتوب اعتُبِر (ديوان شعر)!.

كما أن هذا المظهر –ونحن بصدد معرفة مقومات صناعة الاختلاف والتغاير في الديوان- أقدر المقومات على صناعة الاختلاف فيه؛ فعلى الرغم من تواضع عدد النصوص التي احتضنته، إذ لاتجاوز عشرة نصوص من مجموع نصوص الديوان، إلا أن قوة التباين بين الجنسين الأدبيين في الشكل المكتوب جعل الاختلاف بينهما لافتًا، ويستوقف المتلقي الذي ستدهشه –على الأرجح- هذه التوليفة من الإبداع الأدبي، وربما مجّها بعضهم لمخالفة إلفه، إلا أنها من –المؤكد- ستمثل لغيره عامل تجديد، يكسر الرتابة، ويدفع السأم، ويلامس مختلف الأذواق، ليخدمها: تعبيرًا وتمثُّلاً، في مواقف متعددة.

ومن يتأمل المقرن وهو يعدد الأجناس الأدبية في ديوانه هذا، يجده لايتبع منهجًا ثابتًا في مجاورة تلك الأجناس بعضها بعضًا؛ فأحيانًا يمنح مقاطع النثر صدارة النص فتتقدم الشعر كله[190]، وأحيانًا يؤخرها إلى نهاية النص أو قريبًا من النهايات[191]، وأحيانًا تتوسط مقاطع الشعر[192]. لكنه في أكثر نصوصه يجعلها نثارة تتخلل الشعر، وربما منحها في توزيعه هذا طابع العنوان للشعر بعدها، فتراه يأتي بالبيت والبيتين أو أكثر وقد قدم بين يدي ذلك بعبارة

نثرية تتفق معه في الفكرة، فكأنها عنوانه، أو تمهيده، أو توكيده المقدّم، وقد وجدت أكثر ما كان ذلك منه في قصيدة (يارب أدعوك)، وقصيدة (وسأبقى عربيًا)[193]، إذ يقول من الأولى:

"*جباهٌ تلامس الأرض- تهمس بكلامٍ يُلامس السماء.

من ينحني لله يُملا عزةً هيهات يحني رأسَه لِسِواهُ!

*وفي قلوبنا شُعَل من الإيمان توقَد كلّ ليلٍ.

يا فالقَ الصبحِ هذا نبضُ أفئدةٍ لولاك ما أبصرتْ في دربِها النورَا!"[194]

ولم تكن عناية المقرن بهذا التنويع سواءً في كل نصوص الديوان، فقد اقتصر في بعضها على عبارة نثرية واحدة[195]، أو اثنتين[196]، وأبدى في بعضها إقبالًا كبيراً على تلك المنثورات، فجاء بها –مثلاً- ستة وثمانين مقطعًا[197] مقابل ثمانية مقاطع شعرية في قصيدة (شيء من الحياة)[198]، وسبعة وثلاثين مقطعًا مقابل عشرة مقاطع شعر في قصيدة (وسأبقى عربيًا)، وغيرهما، لكنه مال في بعض قصائده إلى الموازنة بين حضور الشعر والنثر في عدد المقاطع، نحو ما كان في قصيدة (في قلبك العيد)[199]؛ إذ كانت ثلاثة مقاطع لكلٍّ، أو في المساحة التي يحتلها النوعان من النص، حيث تتعادلان -أو تبدوان كذلك- في قصيدة (عندما كنا صغارًا)، و(يارب أدعوك)[200].

وكل هذه التشكيلات –رغم سطحية قيمتها الفنية- إلا أنها لافتة للنظر، تجذب المتلقي ابتداءً، وربما حفزته للتواصل مع النص لاكتشاف مكنون تلك التشكيلات، فإذا مافعل، وجد ماهو أكثر من مجرد تفاوت التوزيع الكتابي لتلك الأجناس الأدبية.

وأحد ما سيكتشفه بالتأمل في هذه النصوص (المنوّعة)، أن ثمة لُحمة بين شقي النص: الشعري منهما والنثري في معظم تلك النصوص، وأنها تتفق في الموضوعات، بصورة مباشرة أو غير مباشرة، فمن الاتفاق الواضح والمباشر ماكان في قصيدة (حينما تكون تكون الحياة)[201]؛ إذ كان النص برمَّته غناءً للأم وتغنِّيًا بمكانتها وفضلها، ومثلها قصيدة (حنين وطن)[202]؛ فمقاطعها الشعرية الخمسة التي غنّت للوطن، لم تكن بعيدةً عن روح العبارة النثرية الوحيدة التي جاءت متوسطة الشعر، وهي قوله: "وطني ترفعك الأفهام لا الأعلام"[203]، فكأنها جوهر النص وخلاصته.

ومثل ذلك أيضًا قصيدة (يارب أدعوك) التي جاءت بكل أطيافها تحلق في مجالي الابتهال إلى الله والأنس بذكره.

ويأتي الاتصال أقل مباشرة، لكنه واضح أيضًا، في قصيدة (عندما كنا صغارًا)؛ فمقاطع النص التي تلامس الوجدان بأكثر من أطروحة فلسفية وإنسانية، تختار عالم الطفولة ومشاعر الأطفال ميدانًا تحوّم فيه بتلك الأفكار، وحتى المقطع الثاني من القصيدة، والذي قد يبدو استثناءً من هذا العالم، حين يقول فيه المقرن:

كنْ كهذا الكونِ رَحْباً ليس للضيق محلُّ ..

جـــازِ من زلّ بعفـــوٍ أيُّ نفسٍ لا تزلُّ.!؟

أسعدُ الخلقِ قلـــوبٌ مابها للناسِ غِلُّ .![204]

لا يلبث أن يظهر انتماؤه لبقية (عائلة النص) حين نجد في عبارات النثر بعده، عبارة يقول فيها:

"كل شيء يمكن أن نعلمه أطفالنا إلا نقاء القلب، وإغلاق صفحة الأمس، فإنه درس لانتعلمه إلا منهم"[205]

فإذا هي تعيد علينا فكرة المقطع الشعري الثاني، بقالب نثري، وعبر عالم الطفولة العذب البريء.

بيد أن الترابط بين مقاطع قصيدة (وسابقى عربيًا)، يحتاج إلى مزيد تأوّل عما كان الأمر عليه في (عندما كنا صغارًا)؛ فالقصيدة تبدأ بمقطع شعري، يقول فيه الشاعر:

قالت: لا أفهم كلماتك!

لا أفهم أشعار الفصحى!

تدعوني كي أنزل معها!

قلت: أنا عربي وسأبقى عربيًا![206]

وهذا المقطع على أهميته- من كونه مصدر إلهام عنوان النص- يختلف في موضوعه عن موضوعات سبعة وثلاثين مقطعًا نثريًا، وتسعة مقاطع شعرية؛ إذ ليس فيها مايتحدث عن اللغة العربية وموقعها من نفس العربي الوفي، بل تجتمع كلها في الكشف من مكنونات نفس الشاعر من الهم وأهمية مواجهته بالأمل، وفضل حسن الخلق في التعامل مع زلات الآخرين، وما إلى ذلك مما أعدّه جميعًا سباحةً في مجالي النفس البشرية. لكني أجده أيضًا محققًا لمفهوم مقاومة السلبية بالتشبث بالإيجابية، وهو مفهوم يمكن تأوله في المقطع الأول ،مع بقاء الفارق، فالمناداة بالتخلي عن اللغة الفصحى بحجة عدم الفهم، سلبية واجهها الشاعر بإيجابية جميلة، حين أعلن عن رفض التنازل عن فصحاه، ورفع شعار (سأبقى عربيًا)، أي فصيحًا، في وجه تلك المحاولة المبتزة للهوية، وبذا يلتقي مع بقية مقاطع النص، فتتوحد كلها عبر هذا الخيط الممتد فيها.

وقد تبدو توليفة النص من الفنون الأدبية أكثر غرابة عن بعضها مما كان عليه الحال في النماذج السابقة، وأعزو هذه الصعوبة في إيجاد رابط خاص بينها إلى كثرة المقاطع، والتي يمثل كل مقطع منها فكرة من الأفكار؛ فإضافةً إلى ثمانية مقاطع شعرية، تأتي قصيدة (شيء من الحياة) في ستة وثمانين مقطعًا نثريًا، يحكي كل مقطع منها وجهة نظر أو قضية –يتكرر بعضها- يحدثنا عنها المقرن، وهو حشد كبير من الأفكار يصعب أن تجد له إطارًا عامًا يؤطره، لكنها –بحسب قراءتي- لا تتبرأ من النص، ولا تنبو عن سياقه؛ من كونها تنتظم في الطابع الفلسفي –متعدد المشارب- الذي جاءت فيه جلّ -إن لم تكن كل- نثارات المقرن في ديوانه هذا، وقدر كبير من شعره، هذا من جهة، ومن كونها – من جهة أخرى- تؤدي دورًا لا يكون إلا باجتماعها على هذا التنوع؛ فهذا الجمع الغفير للأفكار في نص واحد، تتنوع فيه الاجناس الأدبية، تحت عنوان (شيء من الحياة)!، أراه موحيًا بأن هذا النص الذي اخذ من كل أطياف الحياة (شيئًا)- بهذه الصيغة المنكّرة والتي تفتح المجال واسعًا بإفادة العموم فيها- وجاء بها أشياء كثيرة، متعددة الالوان والأنواع، هو (ديوان الديوان)، ومجمع قصائده وموضوعاته، وخلاصة رسالته، لاسيما وأن القصيدة تحتل موقعًا متأخرًا، فليس بعدها إلا نصًّا واحدًا، فهي غير بعيدة عن مستراح الديوان، ومُناخ ركابه!.

والجميل في هذا الامتزاج بين الشعر والنثر في (أحدّث الليل)، أن النثر منه، والذي بدا في قالب خواطر يبوح بها المقرن، جاء قطوفًا من فنون نثرية، ففي الخاطرة تجد الحكمة، والنصيحة، والتنمية الأخلاقية، وصولًا إلى ما يتفق مع ما يُعرف اليوم بتنمية الذات وتطويرها!!، وتبلغ الخاطرة شأوًا عاليًا حين تجعل القرآن الكريم محور التأمل فيها فتقدّم درسًا من دروسه الجليلة.

فرغم أن الطابع العام لكل خواطر المقرن هو الطابع الفلسفي التأملي الذي يشفّ عن خلاصة تجاربه وعصارات فكره وتذوقه، إلا أنه منح نصوصه ألق التنوع ومتعة التنقل لما وجدناه حينًا يبوح بخاطرة تصيب كبد الحقيقة، بأسلوب الحكيم الذي خبُر الحياة، وهو مكثرٌ من ذلك، ومن أمثلته قوله:"قلب لا يعرف الغلّ يتقلب في نعيم الجنة"[207]، وقوله: "مؤلم أن تجبر نفسك على السكوت وفي فمك كلمة حق، أو زفرة ضيق"[208].

وهو الناصح الأمين حين يخرج بحكمته إلى حلقة مخاطبة الآخر، ودعوته للاستفادة من التجربة،في مناصحات تأخذ أحيانًا طابع التوجيه الديني، من مثلها في قوله:"لا تصوّب السهام لمن ظلمك، مُدَّ يديك للسماء ستُفتحُ الحُجُبُ لسهام لاتخطىء أبدً"[209]، أو طابع التوجيه التربوي الأخلاقي، من مثلها في قوله:"لن تندمَ على ساعة كتمتَ فيها غيظَكَ! لكنك قد تندم أشد الندم على ساعةٍ تكلمتَ فيها وقت الغضب"[210]. كما قد تكون بنكهة الإصلاح الاجتماعي

نحو قوله:"حين تفتش في أسباب الفراق بين زوجين أو أخوين أو صديقين، تجد داءً اسمه العناد! إنه يُفقدنا الأشياء الجميلة في حياتنا"[211]. وفي أحيانٍ أقل قد تؤدي المناصحة مهمة الإصلاح الفكري والثقافي، فتحاصر شيئًا من سلبيات هذا الوسط وتواجهها، نحو مافعل في قوله:"الاسم المستعار لايسترك عن مواجهة مشاعر في داخلك تتقاصر خجلاً من بذيء ما تكتب"[212]. بل إن من لطائف نوجيهات المقرن، أنك تجدها أحيانًا مواكبة لروح العصر فيما يُعرف اليوم بتطوير الذات وتنميتها، من التركيز على الأهداف، ودعم الطموح، ومقاومة الانكسار، وهو عنده واضح مكرر، ومن لطيف ما جاء منه، قوله:"لو تعذّر الجميع بطول الطريق لم يصلْ أحد!. تذكّر هدفك الجميل في نهاية الطريق"[213]، وقوله عن مفهوم السعادة:"إسعاد الآخرين غرسٌ تزرعه لغيرك فيثمر في قلبك"[214].

وبعض خواطر المقرن تكتسب قيمةً أعلى –لاسيما في ثقافة المجتمع المسلم- من كونها تنهل من جماليات القرآن الكريم: أسلوبًا وقيمًا؛ فهو يتفيؤ ظلال بعض آيات القرآن الكريم -بالتناص معها- في استشفاف قيمٍ للحياة، فيستخلص –مثلاً- درسًا في مواجهة الشدائد، ثم يوجهه للمتلقين بقوله:

" إذا مسك الضر وآلمك الحزن وضاقت بك الحيل، وتخلى عنك الخلق، تذكَّر من يناديك: [أمَّن يجيب المضطر إذا دعاه ويكشف السوء]..!"[215]

ويستخلص آخر لتهذيب النفس في تعاملها مع الآخرين، اهتداء بنور الأسلوب الرباني في الكتاب العزيز، فيقول:

" [قل لا تُسألون عما أجرمنا ولا نُسأل عما تعملون]. لم يقل سبحانه (ولا نُسال عما تُجرمون)!. أي ادب وحسن حوار نتعلمه من كلام الله! أي عظمةٍ وبيان!"[216].

وهذا الأخير، درسُ أكثر عمقًا، وقد أحسن المقرن بالوقوف عنده بالتأمل والاستنباط؛ لينبه إلى ما فيه من لفتة أدبية جميلة ربما جاوزها البعض دون التنبه لها.

وفي ظني أن هذه الخواطر التي يطرحها المقرن في ديوانه مشبعةً بتلك القيم العالية، سيلتقطها المتلقي التقاط الترحاب والقبول، بل هي من عوامل الجذب إلى هذا الديوان؛ وذلك لما لموضوعاتها من طبيعةٍ تلامس كل شرائح المجتمع البشري، ومن أناقة الجمل والعبارات التي صيغت فيها، والتي أبدع المقرن فيها بالإفادة من عمق المفارقة، نحو ما كان في قوله: "كانت الأمنيات في عيني غالية، فلما صارت في يدي زهدت بها..! طريق الأمنيات أجمل من نيلها"[217]. أو من تنغيم الجناس وموسيقية التقسيم، نحو ما كان في قوله: " الغارق في الهم كالغارق في اليم! كلاهما يبحث عن طوقٍ للنجاة"[218]. أو من مشاكسة التناقض وحيرة السؤال، وهو ما جاء في قوله: "لماذا جعلوا الورد علامةً للأمل! لقد رأيته يذبل ويموت!"[219]. أو من غير ذلك من الأدوات الفنية. غير أني رأيت أكثرها أثرًا في صناعة تألق الخاطرة وجاذبيتها، توشح الخاطرة بأسلوب الحكاية؛ فكانت أقرب إلى أن تكون خاطرة/ أقصوصة؛ إذ جرى فيها الحوار على لسان الشخصيات، تحت تاثير موقف ما/حدث، لأداء رسالة ما. وذلك في مثل قول المقرن:

"صغير يقول لوالده:أرجوك يا أبي، لاتقل إن شاء الله! معناها أنك لن تُحضر ما أريد!. لا تُفسدوا هذه الكلمة الجميلة في أذهان أبنائكم"[220].

ومثل قوله أيضًا: "علّمنا أستاذ النحو ونحن صغار متى (يستتر الضمير)..فلما كبرت تعلمت كيف يحيا وكيف يموت!!"[221]

فالمقطعان يحملان خصائص القصة، حيث هناك موقف يُحكى، وشخصيات تؤدي حكايته، ورسالة واضحة للمتلقي، وهذه الرسالة في الخاطرة الأولى جاءت معلنةً في قول الأديب:"لا تفسدوا هذه الكلمة الجميلة.."، وهو ما منع هذا المقطع الأدبي من أن يكون ما يُعرف بـ(القصة القصيرة جدًا)؛ فهناك خطاب وعظي صريح حطّم أحد حوائط القصة، لتكون خاطرة (ناصحٍ) تدعمها القصة.

أما الخاطرة الثانية، فحضور شخصية الأديب (المتكلم)، محمّلاً بهذه الفلسفة العميقة على امتداد الخاطرة، حال دون اعتبارها مجرد قصة، لكنها بقيت منتفعةً بطاقة الحكاية التي منحتها بُعدًا شخصيًا يتفاعل معه المتلقي، إحساسًا منه بقرب الأديب وهو يكاشفه مرحلةً من حياته، وبُعدًا واقعيًا يمنح مصداقية للأفكار التي يتنبناها، فضلاً عن ميل الأنفس بفطرتها إلى أسلوب القص وعالم الحكاية.

وشخصية المقرن تكاد تغيب أحيانًا عن خاطرته (القصصية)، فيقوى بضعف حضوره طابع الحكاية في المقطع النثري، حتى لتغدو أشبه ما تكون بمشهد مقتطع من رواية أو من مسرحية، على نحو ما نجد في قوله:

"زاد حسَّادها كمدًا..رأوها بعد نومها..فرجعوا يتلاومون[222]: تبًّا لهذا الجمال! كيف لا ينقص أبدًا"[223]

فالمقطع يذكّر بالحكايات الرومانسية عن (الحسناء النائمة) و (الأميرة الصغيرة:سنووايت التي تحسدها النساء لجمالها)[224]، وليس السياق سياق رواية ولا سياق مسرحية، بل هو حلقة من سلسلة من الخواطر الرومانسية التي باح بها المقرن في قصيدته (شيء من الحياة)[225]، فكان مما جاء قبلها:

"ماعاد يعنيني برد الشتاء! لقد بعتُ موقدي منذ شعرتُ بدفء قلبك"

وكان مما جاء بعدها قوله:

"عندما أكون معك أتحاشى ساعات النوم لأنها تحرمني رؤيتك، وعند البعد..أبحث عنها علّها تأتيني بطيفك"

ولذا؛ يبقى المشهد القصصي الخاطف في أطواق الخاطرة، لاتتسع فكرته، ولا تنمو أحداثه، وإن كان -بطاقات الحكاية فيه- قد زاد في جاذبيتها؛ من بثه الحياة في أركانها عبر أفعال الشخصيات وأقوالها، وتغذيته لعوالم الحلم والتخييل فيها، فضلاً عن موافقته لغريزة الأنفس الميالة للحكاية ،كما أسلفت.

إذن، لم تكن نِثارات المقرن في (أحدّث الليل) مجرد خواطر، وإنما أظهرت مستوى فنيًا لافتًا في صياغة فلسفته التي باح بها، لما جاءت ممتزجة بفنون نثرية أخرى؛ فكان كل فن منها طيف لونٍ يداخل نسيج الخاطرة، التي كانت بدورها طيفًا داخل ما اعتبره الديوان (قصيدة)، تتبع تصنيفها العام، وتجاور نصوصها الشعرية، في تداخل ينساب رقيقًا بتأثير من الروابط الدلالية المشتركة، ووحدة المشاعر، فإذا بالنص أطياف مختلفة الشكل ينشط لها الرائي، مؤتلفة الوقع تقبلها الأنفس.

ثالثًا: الالتفات:

الالتفات أسلوب بلاغي يقصد به "الانتقال الفجائي أثناء الكلام إلى مخاطبة شخص أو شيء حاضر أو غائب"[226]. بمعنى أنه لابد في هذه المخاطبة من حدوث عدول عن إحدى الصيغتين:حاضر/ غائب إلى الأخرى[227].

ورغم لطافة مدخله ونعومة مسلكه، إلا أنه باقتضائه الانتقال يُحدث تحولاً شكليًا في السياق الذي يرد فيه، الأمر الذي يصنع تباينًا واختلافًا بين بعض مكوناته يستطيع المتلقي[228] إدراكه والإحساس بأثره، وكونه (فجائيًا) يزيد في قدرته على جذب ذلك المتلقي ورفع وتيرة تفاعله معه؛ ذلك أن الأصل في الكلام أنه "إذا نُقِل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطريةً لنشاط السامع، وإيقاظًا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد"[229]، فكيف وقد جاء به (فجائيًا)!.

وقد استعان المقرن بهذا الأسلوب في جملة من قصائد ديوانه (أحدّث الليل)، وبدا منه في هذه الاستعانة تنوعٌ في المنهج؛ إذا جاء به في بعض قصائده –وهو الأكثر- بين المقاطع الشعرية، فثمة مقطع بضمير الغائب، وآخر بعده بضمير المخاطب، أو العكس، إلى نهاية النص. ولا يُشترط التزام ترتيب التوالي؛ فقد يتوالى مقطعان –أو أكثر- بضمير الغائب أو المخاطب. ومنهج الالتفات هذا نجده في قصائد عدة، منها: (ألم الحنين)، و(في جبين الليل)، و(وحبل الله

موصول)، و(كانوا هنا)، و(حنين)، وغيرها. وأحيانًا يقع الالتفات داخل المقطع نفسه، نحو قصيدة (كانوا هنا)، التي وقع في المقطع الثالث منها التفات؛ حين عاد الشاعر بالضمير إلى الخطاب، اتفاقًا مع ضمير المقطع الثاني، بعد بيت يتحدث فيه عن الحبيب (الغائب)، فيقول:

وجـــاءَ بعدَ سنيّ البعدِ يسألُنــي لا القلبُ قلبي ولا حالي هيَ الحالُ
شيَّعتُ فيك بقايا الشوق وا أسفى حتى الحنينِ له في القــلبِ آجــالُ

وفي قصيدة (حين تنطق العين)[230]، والتي جاءت نصًّا متفق الوزن والقافية، يقسم المقرن الخطاب في الأبيات بين الضميرين، فيجعل أول القصيدة حديثًا عن أحبة (غائبين)، في حين يجعل شقها الأخير خطابًا لأولئك الأحبة. واللافت في منهج الالتفات في هذا النص، أن بين الشقين بيتًا لا يظهر فيه الخطاب بأيٍّ من الضميرين، إذ يقول فيه المقرن:

قد كنت أحســب قلبَيْنا لألفتنا تلاقيا قبل عـــامٍ من تلاقـــينا

وقبله البيت للغائبين:

سلوهمُ كيف أودعنا القلوب لهم حباً !؟ ، وكيف أقاموا في مآقينا !؟

وبعده البيت للمخاطبين:

أتذكرين قُبيل الفـــجر مجلسنا كأنما النجــم عقـــدٌ بين أيدينا

فإن قلت بإلحاق البيت بسابقه صح ذلك، وإن قلت بتمهيد البيت للاحقه صح ذلك أيضًا؛ فالسياق يقبل القراءتين، وهو بالقراءة الثانية يُضعف شيئًا ما عنصر المفاجأة الذي هو من مزايا الالتفات، غير أنه لا يمكن تجاهل هذه القراءة وقد أثارت في النفس شعورًا بتغير مسار التعبير!.

وقصيدة (وفي مصر الأمل)[231] إحدى قصائد الديوان التي حضر فيها أسلوب الالتفات، وكان حضوره –في تصوري- مميزًا. وسر تميزه أنه قدّم طرائق عدة للتحول في صيغ الخطاب تجاوزت حد التنقل بين ضميري الغائب والمخاطب على النحو الذي ورد في النماذج السابقة؛ فالقصيدة تبدأ بخطاب (مصر) خطاب الحاضر:

يا مصــرُ دمتِ برفعةٍ وغباءِ ما ضرَّ عرشَك منطق الضعفاءِ

ثم يخاطب الشاعر أبناءها بنصيحة المحبّ الأمين:

لا تهدموا بالطيش جنة مصرِنا كــونوا ســـواعدَ رفـعةٍ وبناءِ

ثم يعود لخطاب مصر، فيقول:

لو جفَّ نهرُ النيلِ أهونُ عندنا من قطــرة الدمِ في ثراكِ تُـــراقُ

ورغم أن الخطاب في الأبيات الثلاثة موجه لمخاطب، إلا أن اختلاف المخاطَب (مصر/ المصريون)، والمراوحة بين المخاطبَيْن، يخلق نسقًا مشابهًا لطريقة الالتفات، وإن لم يطابق تعريفه الاصطلاحي (الذي يحصر الالتفات في اختلاف الضمائر)؛ ولذا أراه وجهًا من أوجه التفاوت؛ لتشابه طريقتهما، واتفاق أثرهما في السياق، فكلاهما يصنع اختلافًا يشد الانتباه من تفاوت المعنيّين بالخطاب.

والحكم شبيه بهذا في التحول الواقع في البيت الأخير من القصيدة، والذي جاء فيه:

ياربّ يارحمـــنُ أنت وليُّهُمْ همْ في أمانِكَ ما غَفَـوْا وأفاقــوا

فالخطاب ما يزال بضمير المخاطبَ، لكن المخاطب هنا متغير عن سابقيه، فليس هو مصر، ولا هو المصريون، وإنما هو الله سبحانه وتعالى في سياق دعاء، وهو بذلك يخرج عن دلالة الالتفات الصطلاحية، لكنه يتفق مع طبيعته ومقتضاه.

وهذا الالتفات إلى خطاب الله في سياق الدعاء يكثر في (أحدّث الليل)، فقد درج المقرن في كثير من قصائد ديوانه هذا على أن يلتفت في ابتهالاته إلى المخاطَب (الله سبحانه وتعالى)؛ استشعارًا لقربه سبحانه، وأنسًا بمناجاته عن كثب، وهو ما تجده بوضوح في قصيدته: (ابتهال)، و(يارب أدعوك)، و(حبل الله موصول)، وغيرها.

والحق أن براعة الالتفات في (أحدّث الليل) ليست في مجرد القفز بين الضمائر وتنويعها(تطريةً لنشاط السامع)؛ فبالتأمل في جملة من مواضعه، تجد الشاعر جاء به استجابةً لحاجة شعورية وغاية دلالية، فكان الالتفات وسيلة فنية تتجاوز قدراتها رسم الشكل، على صناعة المعنى، أو حسن تقديم الشعور. والأمثلة على ذلك كثيرة.

ففي قصيدة (الكون لا يعنيني)[232] -مثلاً- يأتي المقرن بالبيت الأول والقول فيه عن محبوبة غائبة، فيقول:

لو أنها علـــمتْ بمنـزلها لما ظلّتْ تغـــارُ بلهفةٍ وحـــنينِ

ثم يلتفت من البيت الثاني إلى نهاية النص فيجعل القول موجهًا لهذه المحبوبة بصيغة المخاطَبة، فيقول في أول بيت من هذه الأبيات:

يا أجمـــل الدنيا : إذا كنا معاً فالكونُ كلّ الكونِ لا يعنيني ...!

وأرى ذلك لفتة فنية جميلة منه؛ ذلك أن في البيت الأول عتابًا وذكرًا لبعض عيوب تلك المحبوبة، فكأنه كره مواجهتها بهذه العيوب، فجعل الحديث (عنها) لا (إليها)، فلما انتقل إلى البوح بمشاعره تجاهها –وفيه ما فيه من إطراء وتقدير- طابت له المواجهة، فاختار الحديث (إليها).

وفي قصيدة (حنين)[233] كانت قضية النص فراق الأحبة وشدة الشوق إليهم، وقد قدّم المقرن هذه القضية في اثني عشر مقطعًا شعريًا راوح فيها بالخطاب بين صيغتي الغياب والحضور، وأرى ذلك تأكيدًا منه لرسالة النص وجوهره؛ فأولئك الأحباب الذين غابوا عنه، غيابهم مؤكد حتمي؛ لذا تطغى في النص مقاطع (الغياب) على مقاطع الحضور، لكنه لايحتمل غيابهم، فيقاوم هذه الحقيقة بمخاطبتهم كما لو كانوا حاضرين، توهمًا منه، ليأنس بذكرهم وتطيب نفسه بذلك الوهم.

وإحدى جماليات الالتفات تظهر في المقطع الأول من قصيدة (حينما تكون تكون الحياة)[234]، فالمقطع الأول، والذي يتمحور حول الأم ومكانتها،كسائر مقاطع القصيدة، يقع في خمسة أبيات، تتحدث الثلاثة الأولى (عن) الأم، في حين يتحول الشاعر إلى مخاطبتها والحديث (إليها) في البيتين الأخيرين من المقطع، وكان أول حديثه (إليها) قوله:

مدّي يَدَيْكِ لكي أقبّلها فيها عَرَفْتُ الجودَ كاليمِّ

ومعنى تقبيل يدي (أمه) كان يمكن أن يُحكى غيابًا، نحو: مدتْ يديها إلي أقبلها، لكن الشاعر جاء به أجمل لما أشبعه بدلالة القرب ومنحه صورة تواصل الأعيان لا الوجدان والأذهان فحسب، باختيار التحول إلى ضمير المخاطَب الذي يقتضي الحضور والاتصال المباشر.

وهكذا كان الالتفات –في هذه المواضع وفي مواضع أخرى غيرها من الديوان- إحدى وسائل صناعة الاختلاف الفعّال، فليس الغاية منه التنبيه ولفت النظر –وهو يفعل ذلك- وإنما يجاوز ذلك في أحايين كثيرة إلى تحقيق هدف دلالي أو وجداني، فيزيد من وقع النص على الأنفس.

الخاتمة:

ديوان (أحدث الليل) أحد دواوين الشاعر محمد المقرن، وقد أثارت مبيعاته العالية تساؤلًا عن أسباب هذا الإقبال عليه، وعوامل الجذب فيه. وبعد قراءةٍ للديوان، ظهرت عناصر محتملة لهذا الجذب، إذ تبين مايلي:

1. موضوعات المقرن في الديوان متنوعة، والجميل فيها أنها كلها قريبة للنفوس، إما بتمثيلها قيمًا مشتركة بين شريحة واسعة من أبناء المجتمع المسلم الذي طُرح الديوان بين أظهره فتداوله بقبول، من مثل شعر الإيمانيات وقضايا الأمتين العربية والإسلامية وشعر الحكمة واستخلاص فلسفات الحياة من التجارب المختلفة، وإما بكونها شعراً وجدانيًا شفيفًا رائقًا يوافق ميلاً فطريًا في الأنفس للتواصل مع مشاعر الحب وتلمس الجمال، حتى وإن كان الشاعر يعبر عن تجربة عاطفية خاصة به.
2. غلب التفاؤل وطابع الإيجابية على معظم طرح الديوان، فهناك دائمًا دعوة للنهوض، ومقاومة الحزن والألم، بمبررات كثيرة وحوافز متعددة، دنيوية وأخروية.
3. استعان المقرن في ديوانه بفنيات التناص، فاستلهم نصوصًا من القرآن والحديث الشريف والأمثال العربية، كما استظلّ بظلال عدد من جواهر الشعر العربي، وبدا تأثره بالمعاصرين من الشعراء أكثر من تأثره بالقدماء، وكان شوقي أكثر المعاصرين تأثيرًا فيه، على مستوى الشاعر المنفرد، في حين كانت المدرسة الرومانسية – بمجموع الشعراء- الأكثر تأثيرًا فيه.
4. (الغالب الأعم) من تناص قصائد الديوان مع النصوص الأخرى لم يبلغ حدّ التوظيف، وإنما كان التناص فيها تسجيلاً –ظاهرًا أوكامنًا- للنصوص المؤثرة، لم يخرج فيه بالنص المقتَبس إلى دور جديد لم يكن له في موضعه الأصلي. ويكمن جمال التناص –والحال هذه- في كونه يعيد في المتلقين صوت النص المتقدّم، فيذكّره بما يعرف، وربما بما يحب مما يعرف.
5. التضاد تقنية حضرت بوضوح وكثرة في ديوان (أحدّث الليل)، وهي وسيلة بثّت في النص حياة ونشاطًا وخلقت التمايز بين المعاني، كما تطورت آليته في بعض المواضع فبلغت حد (المفارقة)، مانحةً السياق ما لها من طاقات المفاجأة والإدهاش بالخروج عن أفق التوقع.
6. لوّن المقرن في صناعة فنيات مفارقاته؛ فجاء بها في مستويين، أحدهما: لفظي: يظهر طرفاه في السياق، والآخر:مفارقة موقف: يقوم على التفاف المفارقة والترميز بالمقصود. كما جاء بمستوى يتوسط بينهما، فيما يُعرف بـ مفارقة (التجاور). وقد كان لمفارقاته لطافة في التعبير والتصوير لا تُنكر، لكنها -إجمالاً- لم تبلغ حدًّا عاليًا من الفنية؛ إذ كانت – في معظمها- قريبة المأخذ، بسيطة التركيب، وربما ألمح في بعضها –استباقًا- إلى مضمون المفارقة، فأضعف عنصر الإدهاش فيها.
7. تحقق للديوان عدد من عناصر الوحدة والائتلاف؛ إذ جمع النصوص عنوان واحد: (أحدّث الليل)، وقد انعكس هذا العنوان على معظم قصائد الديوان التي كان الليل أو بعض خصائصه حاضرًا فيها، كما كان التكرار تقنية أثيرة عند المقرن في الديوان، تؤدي وظائف متعددة، ومنها تحقيق التماسك النصي.
8. كان للمقرن في الديوان موتيفات كثيرة ساعدت في تحقيق اللحمة بين قصائد الديوان، والملحوظ أنها كانت تتصل بالمحاور الجوهرية للديوان، فقد كانت قيمًا دينية، أو قيمًا للأمل والتفاؤل، أو تصورات وجدانية رومانسية أثيرة عند الشاعر.
9. الديوان مثال لجرأة الشعر الحديث على كسر التقاليد الشعرية؛ وقد كان من مظاهر ذلك:
   أ. تعدد الأوزان والقوافي داخل النص الواحد، وفيه استعمالٌ لأكثر من بحر في النص، والتنويع أحيانًا بين الشعر العمودي وشعر التفعيلة في القصيدة نفسها.

ب. تعدد الأنواع الأدبية داخل الديوان، فقصائده جمعت بين الشعر والنثرداخل النص الواحد، واستطاعت أن توفق بين القطبين في النص بوحدة الموضوع.

ج. معظم منثور المقرن في الديوان خواطر، لكنه زاد في تركيب الخاطرة، وبالتالي فنّيتها، بمنحها طوابع إضافية مختلفة، ففيها تقاطع مع الدرس القرآني البليغ، وفيها أسلوب الحكمة، والنصيحة، وخطاب تنمية الذات، كما اتشحت أحيانًا بأسلوب الحكاية.

10. الالتفات أسلوب بلاغي حضر في الديوان، فأحدث فيه انتقالًا في سير السياق بطرق متعددة، فنبّه ونشّط. وقد كان فيه يراعي متطلبات الموقف الشعورية والدلالية، فيلتفت استجابة لأحدهما، مما دلّ على وعي الشاعر بطاقات الأسلوب ومواطن توظيفه.

المصادر والمراجع:

الكتب:

1. بلاغة النادرة- محمد مشبال- دار إفريقيا الشرق- الدار البيضاء- 2006م.
2. التناص في الشعر العربي الحديث: البرغوثي أنموذجًا- حصة البادي- دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع- ط1 1430هـ/ 2009م.
3. ثقافة الأسئلة: مقالات في النقد والنظرية- د.عبد الله الغذامي-النادي الأدبي بجدة- ط1 1412هـ/1992م.
4. ثورة الشعر الحديث- د.عبد الغفار مكاوي- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- 1972م-ج1.
5. جماليات الأسلوب والتلقي- د.موسى الربابعة- مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع- عمان- ط1 2000م.
6. حدائق إبراهيم- المتوكل طه- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت-2004م.
7. الحدقة والأفق: دراسات في النثر تليده وطريفه- عبد الله بن سليم الرشيد- نادي مكة الثقافي الأدبي- ط1 2016م.
8. الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية (مقدمة نظرية, دراسة تطبيقية) –د.عبد الله الغذامي- دار سعاد الصباح- ط3 1993م.
9. زمن الشعر- أدونيس (علي أحمد سعيد)- دار العودة – بيروت- ط2 1978م.
10. سيمياء العنوان- د.بسام قطوس- وزارة الثقافة- عمان- 2002م.
11. الشعر الحديث بين النظر والتطبيق- د.هاشم ياغي- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- 1981م.
12. شعرية القصيدة العربية:دراسة أسلوبية- د.محمد العياشي كنوني- عالم الكتب الحديث- الأردن- ط1 1431هـ/2010.
13. شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي- نعيمة سعدية- بحث منشور بمجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية- جامعة محمد خيضر- بسكرة- الجزائر- 2007.
14. شفرات النص: دراسة سيمولوجية في شعرية القص والقصيد- د.صلاح فضل- رؤية للنشر والتوزيع- القاهرة- ط1- 2014م.
15. صوت الشاعر الحديث- د.محمد صابر عبيد- عالم الكتب الحديث- الأردن- ط1 1432هـ/ 2011م.
16. عن بناء القصيدة العربية الحديثة- د.علي عشري زايد- مكتبة الشباب- القاهرة- ط4 1416هـ/ 1995م.
17. غموض الشعر ومصاعب التلقي- د.مريم حمزة- مؤسسة الرحاب الحديثة- بيروت- لبنان- 2010م.

18. فضاءات الشعرية- سامح الرواشدة- المركز القومي للنشر- أربد- الأردن- 1999م.
19. في بنية الشعر العربي المعاصر- محمد لطفي اليوسفي- دار سراس للنشر- تونس- ط21992م.
20. في ماهية النص الشعري: إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي- محمد عبد العظيم- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع- ط1 1415هـ/ 994م.
21. في لغة الشعر- د. إبراهيم السامرائي- دار الفكر للنشر والتوزيع- عمّان- ط1 1404هـ
22. في معرفة النص- يمنى العيد- منشورات دار الأفق الجديدة- بيروت- ط1 1983م.
23. القول الشعري: منظورات معاصرة- د.رجاء عيد- منشأة المعارف- الإسكندرية- د.ت.ط.
24. الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل- جار الله الزمخشري- مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده- مصر- 1367هـ/ 1948م.
25. لمسات بيانية في نصوص من التنزيل- د.فاضل السامرائي- دار عمار للنشر- عمان- ط3 1427هـ/ 2006م.
26. معجم مصطلحات الأدب- مجدي وهبة- مكتبة لبنان- بيروت- ط1974م.
27. المفارقة في الشعر الحديث (أمل دنقل- سعدي يوسف- محمود درويش أنموذجًا)- د.ناصر شبانة- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت-ط1 2001م.
28. المفارقة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث-أيمن إبراهيم صوالحة- حمادة للدراسات الجامعية للنشر والتوزيع- أربد، الأردن- ط1 (د.ت).
29. المفارقة والأدب: دراسات في النظرية والتطبيق- خالد سليمان- دار الشروق للنشروالتوزيع- 1999م.
30. من تجليات الخطاب الأدبي:قضايا نظرية- حمّادي صمود- دار قرطاج للنشر والتوزيع- تونس- ط1 1999م.
31. ورقات نقدية في مسائل ثقافية- محمد الهادي الطرابلسي- مكتبة قرطاج- صفاقس- ط1 2009م.

المقالات:

1. الاتجاه النفسي:التحليل النفسي للأدب- د.فرج أحمد فرج- مقال من:مجلة فصول- مج1- ع21فبراير 1981م.
2. أنواع التماسك النصي(التكرار، الضمير، العطف)- أ.م مراد حميد عبد الله-(جامعة البصرة/ كلية الآداب- قسم اللغة العربية)- مقال من:مجلة جامعة ذي قار- العدد الخاص- المجلد الخامس- حزيران 22010.
3. جماليات المفارقة النصية: قراءة بدائية في ديوان (مجروح قوي لمحمد صبحي)- د.أسامة عبد العزيز جاب الله- مقال عن موقع (ديوان العربhttp://www.diwan alarab.com).
4. مفاهيم أساسية في دراسة الموروث الشعبي الشفهي- حسن الشامي- مقال من:مجلة الخطاب الثقافي- جامعة الملك سعود- العدد الثاني- 2007م.
5. موتيف (النهر والبحر) في شعر يحيى السماوي- د.رسول بلاوي- تاريخ 16/ 6/ 2013م. (موقع الناقد العراقي https://www.alnaked-aliraqi.net/).

الهوامش والإحالات:

[1] بحسب بحث سريع، وإلى بداية العمل في هذا البحث، لم أقف على دراسة مكتملة ومعلنة عن هذا الديوان للمقرن.

[2] المعلومات نقلاً عن مواقع في الشبكة العنكبوتية.

[3] ثقافة الأسئلة: مقالات في النقد والنظرية- د.عبد الله الغذامي-النادي الأدبي بجدة- ط1 1412هـ/1992م- ص160.

[4] القول الشعري: منظورات معاصرة- د.رجاء عيد- منشأة المعارف- الإسكندرية- د.ت.ط- ص60.

[5] في معرفة النص- يمنى العيد- منشورات دار الأفق الجديدة- بيروت- ط1 1983م- ص87.

[6] السابق- ص36.

[7] أقول في خضم ذلك لأن الأصل في هذه الدراسة البحث عن مكامن الجمال التي استمالت قلوب الجمهور إلى هذا الديوان، لا عن مكامن النقص والخلل.

8 يندرج تحت هذه الأصول تفريعات ستبين بالعرض والتحليل بإذن الله.

[9] في ماهية النص الشعري: إطلالة أسلوبية من نافذة التراث النقدي- محمد عبد العظيم- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع- ط1 1415هـ/ 994م-ص13.

[10] السابق.

[11] مجلة فصول- مج1- ع21فبراير 1981م - مقال: الاتجاه النفسي:التحليل النفسي للأدب- د.فرج أحمد فرج-ص35.

[12] الحدقة والأفق: دراسات في النثر تليده وطريفه- عبد الله بن سليم الرشيد- نادي مكة الثقافي الأدبي- ط1 2016م- ص231.

[13] السابق.

[14] الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية (مقدمة نظرية, دراسة تطبيقية) –د.عبد الله الغذامي- دار سعاد الصباح- ط3 1993م- ص288.

[15] وبدأنا بك ياخير الأنام- ص11.

[16] الديوان- ص15-17.

[17] الشعر الحديث بين النظر والتطبيق- د.هاشم ياغي- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- 1981م- ص75.

[18] متوالية من ص75 إلى ص100.

[19] الديوان- ص183.

[20] الديوان- ص245.

[21] الديوان- ص269.

[22] نبحث عن بقيتنا- ص61، 62. ومثلها في طرح قضايا الأمة قصيدة (أمة المجد)-ص 155، و (قلوب الأنقياء)- ص203.

[23] الديوان- ص191.

[24] الديوان- ص197.

[25] الديوان- ص207.

[26] الديوان- ص 211.

[27] الديوان- ص 249.

[28] الديوان- ص103.

[29] وسأبقى عربياً- ص169.

[30] الديوان – ص229.

[31] مازال عطرك في يدي – ص111.

[32] ألم الحنين – ص38.

[33] الليل معك- ص108.

[34] السابق- ص107.

[35] ثمة نص ثالث لم أستطع الجزم بمراد الشاعر فيه؛ لقبوله تعدد القراءات، وإحدى تلك القراءات أن يكون الحديث عن (الأم). انظر المقطع الاول من قصيدة (قلبك وطن)- ص143.

[36] الديوان- ص5.

[37] حينما تكون تكون الحياة- ص217.

[38] انظر تتمة القصيدة إلى ص221.

[39] وسأبقى عربيًا- ص172.

[40] عندما كنا صغارا- ص65.

[41] أخاطب الشيب- ص181.

[42] الديوان- ص25.

[43] الديوان- ص69.

[44] سورة البقرة- آية 120.

[45] قُدِّم (أحدّث الليل) على أنه ديوان شعر، غير أن جزءًا واضحًا منه كان نثراً.

[46] الديوان- ص163.

[47] الديوان -257.

[48] سيكون الغد أجمل- ص21.

[49] نبحث عن بقيتنا- ص62.

[50] عفاف الطفلة التي ماتت أمامنا- ص199.

[51] الشام- ص195.

[52] وسابقى عربيًا- ص174.

[53] الديوان- ص133.

[54] الديوان- ص49.

[55] الديوان- ص19.

[56] الديوان- ص233, 234.

[57] الديوان- ص199. وقصيدة (قلوب الأنقياء) هي أيضًا مما تأثر بقصيدة شوقي.

[58] يلتقي معها في البحر غالباً، أما القافية فيشتركان في تعدد القوافي دون اتفاق في اختيار الحروف وترتيبها.

[59] الديوان- ص121.

[60] الديوان –ص114، 115.

[61] ديوان إبراهيم ناجي- دار العودة- بيروت-ط1999م- ص14.

[62] الديوان- ص225. 226.

[63] شاعر سوداني، ولد عام 1908م في محافظة البحيرة بمصر، حصل على الدكتوراه من كلية اللغة العربية عام 1935م، ودرس في المعاهد الدينية، ثم صار رئيسًا لـ(جمعية الشبان المسلمين) ، ودواوينه كلها تفيض بالعاطفة الدينية الفوارة. توفي سنة 1983هـ. وللدكتور محمد داوود المصري(ت:1418هـ) كتاب عنه، عنوانه:(الشكل والمضمون في شعر الشيخ إبراهيم بديوي) طبع بطابع الأمانة سنة 1411هـ في 238صفحة.

[64] الديوان- ص15.

[65] الديوان – ص98.

[66] الديوان- ص139، 140.

[67] التناص في الشعر العربي الحديث: البرغوثي أنموذجًا- حصة البادي- دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع- ط1 1430هـ/ 2009م- ص30.

[68] السابق.

[69] الديوان- ص103.

[70] متفق عليه. واللفظ لمسلم.

[71] البيت لعمران بن حطان يعير بها الحجاج بن يوسف لما فر من لقاء غزالة الشيبانية.(انظر القصة والأبيات في (الاغاني) لأبي الفرج الأصفهاني، و(مروج الذهب) للمسعودي، و(وفيات الأعيان) لابن خلكان، وغيرها من المراجع التي تتحدث عن تاريخ الحجاج بن يوسف وبني أمية.

[72] البيت كاملاً:سوّاك في خلقٍ عظـيمٍ وارتقى فيك الجمالُ.. فجلّ من سوَّاكا- من قصيدة (جل من رباك)- ص15.

[73] سورة القلم-آية 4..

[74] البيت:أينَ مَنْ يَمْكُثُ فينا نَفْعُهُ زبدٌ قومي وما يُجْدي الزَبَدْ- من قصيدة (جسد واحد)- ص104.

[75] سورة الرعد- آية 17.

[76] البيت: رفعوا آلهةً مغلوبةً وانتصرنا "قل هو الله أحد"- من قصيدة (جسد واحد)-ص 104.

[77] سورة الإخلاص- آية 1.

[78] (سبحان من سواها)- ص148.

[79] البيت: وكنت أزعم مثل الناس إذ زعموا بأن من غاب عني غاب عن بالي !- من قصيدة (حنين)- ص125.

[80] انظر مثلاً قوله: (هدانا الله وما كنا لنهدى) من قصيدة أمة المجد-ص159، وقوله (متاع هذه الدنيا وتبقى جنان الخُلد)-ص160 من القصيدة نفسها، وهناك غيرهما من مواضع الاستلهام.

[81] هذه الأحكام فيما يتعلق بالشواهدالأخيرة الواردة هنا، ولي إشارة سابقة إلى التفاعل مع الحديث الداعي إلى وحدة المؤمنين.

[82] زمن الشعر- أدونيس (علي أحمد سعيد)- دار العودة – بيروت- ط2 1978م- ص9.

83 ثورة الشعر الحديث- د.عبد الغفار مكاوي- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة- 1972م-ج1- ص29.

84 المفارقة والأدب: دراسات في النظرية والتطبيق- خالد سليمان- دار الشروق للنشروالتوزيع- 1999م-ص46.

[85] فضاءات الشعرية- سامح الرواشدة- المركز القومي للنشر- أربد- الأردن- 1999م- ص13.

[86] المفارقة في الشعر الحديث (أمل دنقل- سعدي يوسف- محمود درويش أنموذجًا)- د.ناصر شبانة- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت-ط1 2001م- ص49.

[6]السابق.

[88] جماليات المفارقة النصية: قراءة بدائية في ديوان (مجروح قوي لمحمد صبحي)- د.أسامة عبد العزيز جاب الله- مقال عن موقع (ديوان العرب http://www.diwan alarab.com)

[8]السابق.

[90] غموض الشعر ومصاعب التلقي- د.مريم حمزة- مؤسسة الرحاب الحديثة- بيروت- لبنان- 2010م- ص116.

[91] شفرات النص: دراسة سيمولوجية في شعرية القص والقصيد- د.صلاح فضل- رؤية للنشر والتوزيع- القاهرة- ط1- 2014م- ص233.

[92] الديوان- ص170.

[93] لحن الوداع- ص33.

[94] الديوان- ص61، 62.

[95] انظر مزيدًا من نماذج هذا التضاد في قصيدة (أصداء)- ص73، وقصيدة (أمة المجد) – ص157.

[96] انظر المزيد من هذه التقسيمات في : شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي- نعيمة سعدية- بحث منشور بمجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية- جامعة محمد خيضر- بسكرة- الجزائر- 2007، وأسضًا: المفارقة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث- أيمن إبراهيم صوالحة- حمادة للدراسات الجامعية للنشر والتوزيع- أربد، الأردن- ط1 (د.ت).

[97] شيء من الألم- ص163.

[98] يا خالق الكون- ص99.

[99] يارب أدعوك- ص88.

[100] السابق- ص90.

[101] شيء من الحياة -ص265.

[102] شيء من الحياة - ص264.

[103] وطن ومنفى - ص 153.

[104] انظر بعضًا منها في الديوان، الصفحات: 37، 66، 111، 128، 149، 194 وغير ذلك.

[105] حنين - ص125.

[106] نسيت وعيدي- ص45.

[107] الديوان- ص103.

[108] الديوان – ص 25.

[109] شيء من الألم - ص164.

[110] سبحان من سواها - ص147.

[111] انظر نماذج أخرى لمفارقة السياق في الصفحات: 165:(أملى عليّ أحاديث العفو...)، وص171:(كان يُقال للتُّجار..)، و ص257: (عندما تبحث عن زلاتي..).

[112] المفارقة في الشعر العربي - ص78.

[113] السابق- ص85.

[114] انظر هذا التصنيف على سبيل المثال في دراسة أ. نعيمة سعدية(شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي)

[115] قد يكون طفلاً من سوريا أو فلسطين أو من غيرهما، إذ لم يحدد الشاعر.

[116] الديوان- من ص251 إلى ص254.

[117] المفارقة في الشعر العربي الحديث- ص181.

[118] أجد منهم شعراء المنفى من أمثال يحيى السماوي وأحمد مطر ومحمود درويش، الذين حملوا هم أنفسهم فوق هم أوطانهم المنكوبة فكانت المفارقة وسيلة بديعة لعكس إحساسهم بحجم التناقضات وما يعقبها من صدمات في حياتهم.

[119] انظر: في لغة الشعر- د. غبراهيم السامرائي- دار الفكر للنشر والتوزيع- عمّان- ط1 1404هـ- 67.

[120] صوت الشاعر الحديث- د.محمد صابر عبيد- عالم الكتب الحديث- الأردن- ط1 1432هـ/ 2011م- ص91.

[121] السابق. والنص في الداخل من (وجود النص نص الوجود)- د.مصطفى الكيلاني- الدار التونسية للنشر- تونس- 1992م- ص116.

[122] صوت الشاعر- ص208.

[123] سيمياء العنوان- د.بسام قطوس- وزارة الثقافة- عمان- 2002م-ص 10.

[124] الديوان- ص7.

[125] الديوان –ص 21. ومثلها قصيدة (في جبين الليل)-ص41 ، و(حين تنطق العين)- ص49 ، و(نبحث عن بقيتنا)-ص61 ، و(يارب أدعوك)- ص85 ، و(الليل معك)- ص107 ، وغير ذلك كثير من النصوص التي صرّحت بذكر الليل ومظاهره.

[126] أصداء - ص74.

[127] وحبل الله موصول- ص77.

[128] لحن الوداع- ص29.

[129] وفاء- ص243.

[130] طفل وعيد- ص252.

[131] عن بناء القصيدة العربية الحديثة- د.علي عشري زايد- مكتبة الشباب- القاهرة- ط4 1416هـ/ 1995م- ص65.

[132] مجلة جامعة ذي قار- العدد الخاص- المجلد الخامس- حزيران 22010- مقال: من أنواع التماسك النصي(التكرار، الضمير، العطف)- أ.م مراد حميد عبد الله-(جامعة البصرة/ كلية الآداب- قسم اللغة العربية)- ص49، 50.

[133] وبدأنا بك ياخير الأنام - ص11.

[134] الكون لايعنيني- ص33.

[135] عندما كنا صغاراً- ص66.

[136] يارب أدعوك- ص85. وانظر مثل ذلك في مقاطع متعددة من القصيدة نفسها.

[137] الم وندم – ص269.

[138] يتكرر أيضا في مقاطع متعددة من قصيدة (يا خالق الكون)- ص97.

[139] حدائق إبراهيم- المتوكل طه- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت-2004م- ص208.

[140] موقع إليكتروني:(الناقد العراقي)- مقال: موتيف (النهر والبحر) في شعر يحيى السماوي- د.رسول بلاوي- تاريخ 16/ 6/ 2013م.

[141] مجلة الخطاب الثقافي- جامعة الملك سعود- العدد الثاني- 2007م- مقال: مفاهيم أساسية في دراسة الموروث الشعبي الشفهي- حسن الشامي.

[142] يارب أدعوك- ص 87.

[143] شيء من الحياة –ص 259.

[144] السابق- ص258.

[145] انظر القصيدة في الصفحات: من 269 إلى 272.

[146] أشرت إلى تكرارها عند المقرن في موضع الحديث عنها في مبحث المفارقة.

[147] يارب أدعوك- ص90.

[148] السابق- 88. وهو متكرر في أكثر من مقطع من القصيدة.

[149] يا خالق الكون- ص99.

[150] ابتهال- ص81.

[151] لحن الوداع- ص29، 30.

[152] سيكون الغد أجمل- ص21. والقصيدة بأكملها على هذا المنهج.

[153] الديوان- ص65.

[154] مازال عطرك في يدي- ص111.

[155] سبحان من سواها- ص149.

[156] حنين ص 125. وانظر ها الموتيف ايضًا في قصيدة (والتقينا)-ص 121، وقصيدة (لاتعذليه)-ص134.

[157] حديث الوفاء- ص116.

[158] شيء من الحياة -262.

[159] السابق - ص265.

[160] الديوان- ص260.

[161] السابق- ص261.

[162] حديث الوفاء- ص116.

[163] حنين- ص126.

[164] الليل معك- ص107.

[165] حنين- ص125.

[166] وسابقى عربياً- ص172.

[167] شيء من الحياة- ص262.

[168] موتيف (النهر والبحر) في شعر يحيى السماوي- د.رسول بلاوي- (موقع الناقد العراقي).

[169] شعرية القصيدة العربية:دراسة أسلوبية- د.محمد العياشي كنوني- عالم الكتب الحديث- الأردن- ط1 1431هـ/2010- ص111.

[170] السابق- 112.

[171] انظر: جماليات الأسلوب والتلقي- د.موسى الربابعة- مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع- عمان- ط1 2000م- ص150.

[172] انظر المزيد حول هذه الادوار في: في بنية الشعر العربي المعاصر- محمد لطفي اليوسفي- دار سراس للنشر- تونس- ط21992م- ص28، وشعرية القصيدة-ص 127 ومابعدها..

[173] الديوان- ص 183 وما بعدها.

[174] أقصد به أحد البحور الستة عشر المعروفة، وفيها بحر المتدارك الذي ألحقه الأخفش ببحور الخليل بن أحمد، وساستخدم هذا المصطلح للتعبير عنها كلها، كما دُرج على ذلك.

[175] انظر مزيدًا من نماذج هذه الطريقة في التعدد الإيقاعي في قصيدة (نسيت وعيدي)- ص43، و(مازال عطرك في يدي)- ص109.

[176] الديوان- ص207 وما بعدها.

[177] الديوان – ص39.

[178] الديوان- ص69.

[179] قصيدة (شيء من الحياة)-ص255، جاء فيها التفعيلة في مقطعين.

[180] مثل قصيدة (حنين)- ص123، وهناك قصائد بلغت تسعة مقاطع منوعة، مثل (يا خالق الكون)، و(سأبقى عربيًا)، وبعضها بلغت ثمانية مقاطع، مثل قصيدة (الشام)، وهناك قصائد بمقاطع أقل من ذلك.

[181] لأنه أحيانًا يكون في مستهل القصيدة ويأتي الشعر العمودي بعده، من مثل قصيدة(قلبك وطن)، وقصيدة (وسأبقى عربيا).

[182] الديوان – ص 55.

[183] الديوان- ص75.

[184] إضافةً إلى تشكيلات نثرية يأتي الحديث عنها لاحقًا.

[185] انظر مثلاً قصيدة (حنين)- ص126-الأسطر: الرابع والخامس والسادس، وقصيدة (حنين وطن)-ص 229- السطرين: الثاني والثالث.

[186] بلاغة النادرة- محمد مشبال- دار إفلريقيا الشرق- الدار البيضاء- 2006م- ص15.

[187] ورقات نقدية في مسائل ثقافية- محمد الهادي الطرابلسي- مكتبة قرطاج- صفاقس- ط1 2009م- 91.

[188] السابق.

[189] من تجليات الخطاب الأدبي:قضايا نظرية- حمّادي صمود-دار قرطاج للنشر والتوزيع- تونس-ط1 1999م-83.

[190] مثل قصيدة (في قلبيك العيد)- ص237.

[191] مثل قصيدة (وحبل الله موصول)- ص 75.

[192] مثل قصيدة (حينما تكون تكون الحياة)- ص 215

[193] الديوان-ص 167.

[194] الديوان- ص88، 89.

[195] انظر مثلاً: قصيدة (حنين وطن)- ص227 ، و(في قلبك العيد)- ص237.

[196] مثل قصيدة (وحبل الله موصول)- ص 75.

[197] هي عبارات نثرية قد تطول وقد تقصر، وأعدّها مقطعًا لأن الشاعر كان يسِم كل عبارة منها بنجمة، دلالةً على استقلالها.

[198] الديوان – ص255.

[199] الديوان- ص237.

[200] هما على التوالي في ص 63وص83 من الديوان.

[201] الديوان- ص215.

[202] الديوان- ص227.

[203] الديوان –ص 230.

[204] الديوان- ص65.

[205] الديوان- ص66.

[206] الديوان- ص167.

[207] يارب أدعوك- ص86.

[208] شيء من الألم ص164.

[209] يارب أدعوك- ص87.

[210] وسأبقى عربيًا- ص170.

[211] شيء من الألم -ص165.

[212] شيء من الحياة- ص258.

[213] شيء من الألم -ص165.

[214] وسأبقى عربيًا- ص174.

[215] شيء من الحياة- ص259.

[216] شيء من الحياة- ص258.

[217] السابق- ص169.

[218] وسأبقى عربيًا- ص170.

[219] شيء من الحياة- ص261.

[220] عندما كنا صغارًا- ص66.

[221] السابق.

[222] تحملنا (رجعوا يتلاومون) إلى أجواء من قصة إبراهيم عليه السلام في القرآن الكريم، لكنها لاتمت بصلة إلى الطابع الرومانسي في المقطع، فهو تأثر من المقرن بالصياغة القرآنية لابالقصة القرآنية نفسها.

[223] شيء من الحياة- ص261.

[224] هي مجموعة قصص ألف بعضها الأخوان غريم وبعضها الآخر شارل بيرو وغيرهم، تم تحويلها على قصص أطفال ومُثِّل بعضها في أفلام أثّرت في شريحة واسعة من جيل السبعينات وما بعدها، وربما كان المقرن منهم.

[225] وكذلك فعل في غيرها. انظر مثلاً الخاطرة الوحيدة في قصيدة (لا تعذليه)- ص134، وبعض الخواطر في قصيدة(في قلبك العيد)- ص239.

[226] معجم مصطلحات الأدب- مجدي وهبة- مكتبة لبنان- بيروت- ط1974م- ص27.

[227] انظر: لمسات بيانية في نصوص من التنزيل- د.فاضل السامرائي- دار عمار للنشر- عمان- ط3 1427هـ/ 2006م- ص47.

[228] هذا النمط من التباين في رسم القصيدة ليس من الوضوح لكل متلقٍّ بمثل ماكان عليه سابقاه، غير أن ذلك لا يسلبه حق اعتباره أحد أدوات صناعة الاختلاف في النص، فسواء أدركه بعض المتلقين أو كلهم، هو أسلوب كان يقع به التحول في سيرالنص –مكتوبًا أو مقروءًا- فيتأثر به من أدركه منهم، مما يدخله في هذا الباب.

[229] الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل- جار الله الزمخشري- مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده- مصر- 1367هـ/ 1948م- ج1- ص49، 50.

[230] الديوان- ص47.

[231] الديوان- ص207.

[232] الديوان- ص31.

[233] الديوان – ص123، ومثلها قصيدة (لاتعذليه)- ص131.

[234] الديوان- ص215.