

## فنّ المعارضات الشعرية أو استراتيجية التشويش

بين عمرو بن كلثوم وعيسى لحيلح

أ/ محمد فيصل معامير

كلية الآداب واللغات

جامعة محمد خيضر - بسكرة

## الملخص:

## Résumé:

Qu'est-ce que l'imitation dans la rhétorique arabe? et est-ce qu'elle a des expansions apparentes dans la littérature Algérienne contemporaine? et qu'elles sont ces significations politiques, sociales et culturelles? qu'elle sont ces manifestations au niveau des structures de l'expression? est-ce qu'elle a pu cerner tous ce qu'il ya de précieux dans la patrimoine et de la permettre un de passément partiel?

Toutes ces questions constituent l'ensemble des axes sur laquelle s'appuie cet essai à travers l'intertextualité en sélectionnant un texte poétique Algérien contemporain qui trouve son écho dans l'héritage poétique anté-islamique.

ما هو فنّ المعارضات في بلاغتنا العربية؟ وهل له امتدادات وظلال بارزة في أدبنا الجزائري المعاصر؟ وما دلالات ذلك سياسيا واجتماعيا وثقافيا؟ وما تجلياتها في بنيات التعبير؟ وهل استطاعت استيعاب ما يكتنزه التراث ومن ثمّ تجاوزه ولو نسبيا؟

هذه الأسئلة وغيرها هي المحاور التي ينهض عليها هذا المقال من خلال تلاقح النصوص وتجاوزها من أقصى قديم الشعر العربي وحتى رآهنا اليوم منتخبا نصا شعريا جزائريا معاصرا وهو يتمدد في نص شعري جاهلي بغية منحه ونفسه الحياة من جديد.

## تأسيس:

يلاحظ المتتبع لتطور المتن الشعري الجزائري بلا شك - وخلال فترة الثمانينيات من القرن المنصرم - عودة فن تقليدي إلى الواجهة الشعرية. إنه فن (المعارضات الشعرية). وهو باب من أبواب الشعر التقليدي الذي يتصدى فيه شاعر لقصيدة زميل له قديم أو معاصر، فينظم أبياتا على وزنها وقافيتها، ويقف فيها موقف المقلد إعجابا بها، أو يناقض زميله، فيثبت ما أنكر، أو ينكر ما أثبت<sup>(1)</sup>

هذا الفن الذي عصفت به رياح الحداثة خلال فترة السبعينيات، لتتركه نسيا منسيا لولا بعض المحاولات النادرة، نحو تجربة الشاعر محمد ناصر في قصيدته " إلى قاتل الامام"<sup>(2)</sup> وهي قصيدة معارضة لقصيدة الاستجواب<sup>(3)</sup> للشاعر السوري نزار قباني. كما يدل على ذلك إهدائها: مهداة إلى صاحب قصيدة الاستجواب وحتى عنوانه " إلى قاتل الإمام" فانه يطير بنا مباشرة إلى مطلع قصيدة نزار المستهله بقوله: "من قتل الامام"<sup>(4)</sup> غير أن هذا الفن أي المعارضة الشعرية قد تطور خلال الثمانينيات في الشعر الجزائري بطريقة لافتة على ايدي الشعراء: عبد الوهاب زيد، ناصر لوحيشي، أحمد عبد الكريم، الاخضر فلوس.... وغيرهم<sup>(5)</sup>.

## بين عيسى لحيلح وعمرو بن كلثوم:

بحسبنا أن نقرأ البيت الأول من قصيدة شاعرنا لحيلح الموسومة بـ " تعليق على معلقة عمرو بن كلثوم"<sup>(6)</sup> وهو:

" ألا هبي بصحنك فاصبحيا  
فإننا بالصباح قد ابتلينا.

حتى ينطلق حس غريب في مخامرتنا بأننا قد سمعنا في هذا البيت من قبل كلاما نعرفه وهو قول الشاعر: "ألا هبي بصحنك بأصبحينا". فإذا ما انتبهنا قليلا إلى العنوان ادركنا سريعا أن ذلك الكلام الذي سمعناه فعقلناه هو للشاعر الجاهلي عمرو بن كلثوم التغلبي: ألا هبي بصحنك فاصبحينا ولا تبقي خمور الأندرينا<sup>(7)</sup>

وإذن فقد قطع الشاعر عيسى لحيلح علينا الطريق، ولم يترك مجالاً لشريط الذكريات ينساب في الذهن عارضا علينا ما عنده، ونحن نحاول استكشاف الأمر، هذا ابتداء. والأمر الآخر أن الشاعر لم يشأ أن يضعنا نستكشف بذكاء فني؛ إذ إنه لم يخف اسم

الشاعر الذي يعارضه، بل هو يذكره باسمه ويعينه تعيينا بمعلقته الشهيرة، ليحرمانا من عتمة فنية تأخذ في مجاذبتنا شدا وإخاء مع حركة القصيدة صعودا وسكونا. نحن -إذا- أمام نصين شعريين استدعى أحدهما الآخر، والأساس فيهما هو معلقة عمرو بن كلثوم، اما المتناسف فهو قصيدة " تعليق على معلقة عمرو بن كلثوم".

### قراءة في تداخل النصين:

أ. الوزن العروضي المشترك ودلالته: الموسيقى سمة من سمات الشعر العربي، وإطار مميز له عما سواه لاعتماده على ركيزتي التفعيلات المتساوية بين شطري البيت والقافية، وهو ما يوفر له ظاهرة النظام. وقد تحدد النظام في القصيدة التقليدية ( ذات الشطرين) في التزام بعض القواعد الشكلية الضابطة لاوزان القوافي، وبذلك يضمن ذلك النظام للقصيدة الشعرية حقها من الجمال (8)

ومن هذه الزاوية فإن القصيدتين (موضوع الدراسة) لعيسى حيلج وابن كلثوم تقومان على وزن عروضي مشترك هو بحر الوافر، وإذا نحن بحثنا في الحكمة من تسمية هذا البحر بهذا الاسم وجدنا السبب هو وفور أوتاده(\*) وتفعيلاته وحركاته. وهذا يعطينا - ابتداء - تفسيراً لورود القصيدتين على هذا الوزن، فكأن صاحبيهما لا يعرفان السكون والهدأة، بل هما دائماً متحفزان الى التوثب والحراك، وكأنهما على موعد مع حق مرتقب لا يدرك بالإخلاق إلى الأرض، وهذا أول قاسم مشترك بين الشاعرين يحققان به عملية التداخل العروضي.

غير أننا نحب أن نسجل في هذا الإطار ملاحظة نراها ذات أهمية استخلصناها من الوحدة الأولى للقصيدة المضيفة ( النص الحاضر)، وهي ان شاعرنا لحيلجا لم يأت بتفعيلة البحر الأوليين (مفاعلتن - مفاعلتن) سليمة من الزحاف،(\*) فنحن - مثلاً- إذا أخذنا البيت الثاني:

أطعنا في هواها كل عاص	وقد كنا كراما مسلمينا
لوجدنا أن البيت يأخذ من الوزن العروضي هذا الشكل :	
أطعنا في / هواها كل / لعاص	وقد كنا / كرامن مس / لمينا
0/0//   0/0/0//   0/0/0//	0/0//   0/ 0/0//   0/0/0//
مفاعلتن   مفاعلتن   فعولن	مفاعلتن   مفاعلتن   فعولن

فنحن نلاحظ أن الزحاف الذي دخل الجزأين الأولين من صدر البيت وعجزه هو ما يعرف في اصطلاح العروضيين - "بالعصب"، وهو عبارة عن إسكان الحرف الخامس المتحرك، فكأن لحيلحا يرسم لنا بالإيقاع والنغمة حالته وقومه وقد عصبت عقولهم فشلت عن التفكير، وهو ما دعاه الشاعر بـ"طاعة الهوى في المعاصي". غير أن هذا ليس بالسمة الثابتة في نص الشاعر، لأننا إذا تذكرنا علاقة الوزن باسمه - أي الوافر- وتذكرنا دلالة التسمية وأنها الحراك الدائم؛ أدر كنا أن العكس الصحيح هو المنتظر من الشاعر. ذلك أننا بملاحقة إحصائية بسيطة قمنا بها في الإثني عشر بيتا الأولى من القصيدة وجدنا ثمانية منها كل أجزاءها صحيحة غير معصوبة، بمعنى أن الغلبة قد كانت من نصيب الحركة على حساب السكون، أي أن الشاعر ما تزال به بقية من الرفض والتمرد على الانجذاب إلى خمرة الشهوة والاشتواء ( رمزا للظلم والتسلط)، فلا يعرف الراحة إلا إن هو انتصر لمبادئه وقناعاته، وهذا ما يمكن أن نفهمه من قوله في البيت الآتي:

هنالك نستريح ولو قليلا ونمسح عن جباتنا الغضونا

الذي إذا عرض على الوزن العروضي أخذ هذا الشكل:

هنالك نس | تريحو لو | قليلا ونمسح عن | جباتنل | غضونا

0/0// | 0///0// | 0///0// 0/0// | 0///0// | 0///0//

مفاعلتن | مفاعلتن | فعولنمفاعلتن | مفاعلتن | فعولن

هذا الشكل الذي يرسم لنا معنى الهدأة والاستراحة وهي تحيء نتيجة للحراك المستمر، عن طريق مدافعة الهوى ومغالبة الشهوات. وكذلك تمضي الملاحظة في معظم أبيات القصيدة، الأمر الذي يزيدنا (الملاحظة) توكيدا ورسوخا. وهو ما يفسر ازدحام الانفعالات وتداخل المشاعر في نفس لحيلح ومطاردة بعضها بعضا، في وقت يشتد خناق الواقع المر الذي كنا أتينا على ذكره في قراءة مضامين القصيدة قبل الآن. وكذك يوفق الشاعر في اختيار البحر- بوصفه جزءا أساسيا من أجزاء عملية المعارضة-، ليحقق التداخل بوزن أكثر طواعية يشتد عند الشد فيصلح لأمثال مضامين القصيدة الحماسية، ويرق عند الترفيق، فيناسب أمثال الوجدانيات الطافحة بوضوح، كما في نص لحيلح وهو ما

يعطي هذا الوزن (الوافر) مساحة أكبر من الشبوع في الشعر العربي قديمة وحديثة. وهكذا، يكون اختيار شاعرنا لموسيقى نصح ليست بالشيء الخارج عن شعره المضافة إليه، بل هي نابعة منه، تفرضها أحاسيسه وأفكاره، وتبرزها عاطفته الحزينة الملتهبة في آن معا. فالموسيقى عنده ليست للتطريب فقط، وإنما للإثارة والإيحاء بالفكرة أو إثراها، فهي نابعة منها متصلة فيها. فليس هناك تحكم في التزام موسيقى معينة (داخل إطار الوزن الكلي (الوافر هنا)) تفرض على شاعرنا. بل نراه حرا في صياغة شعره وتقديم أفكاره على النحو الموسيقي المناسب لها الراسم لنبضاتها المحقق للوقع الجمالي فينا.

ب. **تداخل القوافي:** القافية من أقوى الإشارات وأقدرهن على إبراز المتداخلة الشعرية. بما تتمتع به من بناء صوتي محكم. كما ان للروي إذا تضافر مع الوزن في تركيب القافية صوتا وإيقاعا دورا لا يقل أهمية في اجتلاب القوافي المتداخلة بين النصوص. وهنا تكون فرص التداخل عالية جدا، وهذا ما حدث، وما لمسناه بين عمرو بن كلثوم وعيسى لحيلج حيث اختار شاعرنا ستة وعشرين قافية من بين خمسة عشر ومائة لزميله ابن كلثوم. فلذا حذفنا من معلقة ابن كلثوم القوافي المكررة وعددها خمسة عشر قافية، فإن شاعرنا لحيلجا يكون قد وظف تلك الستة وعشرين قافية من المائة قافية في المعلقة، أي بنسبة تطاول الثلث تقريبا، فإذا وضعنا في الاعتبار أن لحيلجا قد كرر القوافي الآتية:-( فينا 4 مرات)- (اليمين 4 مرات)- (البطونا مرتان) العيون 3 مرات)- (جنونا 5 مرات)، وأسقطنا من الحسبان ورودها الأصلي (عدم حسبان الورود الأصلي) يكون مجموع عدد القوافي الموظفة ستة وثلاثين (36). وبذا ترتفع نسبة التداخل متجاوزة الثلث، لتسجل نسبة (35 %)؛ ما يؤكد لنا حكما قويا نظمنا إليه، وهو حضور نص عمرو بن كلثوم بقوة في ذهن لحيلج عند إبداعه قصيدته، وليس لمجرد تداعي التشابه الصوتي بين الإشارات (القوافي). مع ما يزيده الوزن العروضي المشترك (الوافر)، والجنس الأدبي (القصيدة العمودية) من تأكيد على ما نقوله. ولسنا نذكر هنا قصيدة أخرى يمكن أن تجعل عملية المتداخلة تتعدى معلقة ابن كلثوم، ما يجعلها مقتصرة عليها. وهذا الآن جدول يكشف عن القوافي التي تماثلت متداخلة في قصيدة لحيلج مع معلقة عمرو بن كلثوم.

رقم البيت في القصيدة (العلامة+ إشارة للقافية المكررة)	إشارة القافية
89	ابتلينا
26	حنينا
+105	فيننا
+09	جنونا
14	العيوننا
30	دفيننا
+06	اليمينا
+28	اليقيننا
+10	روينا
43	المتقيننا
26	حنينا
114	الساجديننا
02	سخينا
95	طحينا
+96	أجمعينا
26	جنينا
+05	الجبيننا
19	اللامسيننا
+83	بنينا
85	عصينا
111	سفيننا
78	الغضوننا
76	البطوننا
101	يشربوننا
61	الأوليننا

- دلالة تداخل القوافي: على أن شاعرنا لحيلحا وهو يستفيد من طاقة القوافي المتداخلة مع قوافي ابن كثوم، فإنه بدوره يزيدها تمديدا وإشعاعا قصد الكشف عن المخبوء في إحياءاته الشعرية.

فلو أخذنا - مثلا- البيت المطلع من قصيدة لحيلح وهو قوله :

"الاهبي بصحنك فاصبحينا "

فإننا بالصبح قد ابتأينا

لرأينا - أولا - التداخل مع قافية البيت التاسع والثمانين من المعلقة وهو :

وإننا الطالبون إذا نقمنا

وإننا الضاربون إذا ابتأينا

ولرأينا أن الابتلاء عند الشاعر يكاد يكون مختلفا، ففي حين يجيء عند الشاعر عمرو بن كلثوم بمعنى الاختبار والامتحان، وهو اختبار مرجوح أي أنه غير لازم الوقوع دائما، وذلك بالنظر إلى حرف الشرط (إذا). فإن وقع ونزل، كانت ردة الفعل من الشاعر هي حسم الموقف بمنطق الاحتكام إلى القوة وهو المعبر عنه بـ (الضرب). أما عند شاعرنا لحيلج فيأتي الابتلاء بمعنى الضرر والالم المترتبين عما عيرنا عنه بـ (طاعة صبح الشهوة والاشتهاء) وبما يخلفه ذلك من السقوط والتردي في مهاوي الاحتراب. يؤكد هذا حرف التوكيد (إن) وحرف التحقيق (قد). أما من جهة الورد التراتبي، فنلاحظ أن الابتلاء عند ابن كلثوم قد تأخر حتى أواخر المعلقة تقريبا؛ ما يعني غلبة الجهل والبطش في بيئة الشاعر، ولكنه عند الشاعر لحيلج يأتي كمطلع يتصدر القصيدة بوصفه (مانيفاستو) إعلانا من الشاعر عن فقد (بوصلة) التوازن، وضياح صوى السبيل من يديه.

هذا من جهة الشكل، (الإطار)، وأما من جهة المضمون الذي تنبض به القافية في البيت المطلع فهو بكاء الإنسانية المعذبة في كل زمان ومكان. هذا المضمون هو الذي يكفل نجاح الشاعر إن هو استطاع أن يوصله إلينا عبر أدوات فنية رفيعة المستوى، وكأن لحيلحا يروم رسم لوحة شعرية يرثي بها نفسه وقومه، بوصفهم جزءا من مجموع الإنسانية بما تمثله من قيم. فالإنسان يملك - بطبيعته - قدرات غير محدودة على صنع الحق والخير والجمال رغم ما يصيبه أحيانا من ضعف أو يتسرب إلى نفسه من يأس. ولو أخذنا قافية البيت الخامس من نص لحيلج في قوله:

إلى شيء كلا شيء تماما ولكن ينعش اللذات فينا

لرأينا القافية (فيينا) تجيء في موضعها المناسب لترسم دلالة تمكن (صبح الشهوة والاشتهاء) مشخصة بوصفها لظى متسعرا يحرق جنوب الشاعر وقومه فلا يبقى منهم

شيئا ولا يذر. هذه القافية تتردد (04) مرات كاملات في القصيدة، فتأتي في البيت الثاني والعشرين:

وراحت نجمة في الأفق وسنى      تردد حائر النظرات فينا  
فنحن نرى مجئ لفظة (فينا) متأخرة، وقد كان السياق يقتضي أن يترتب الكلام كالاتي: تقلب فينا حائر النظرات، بنصب لفظة (حائر) على المفعولية وجر (النظرات) بالاضافة. ولكن الشاعر آثر أن يؤخرها ليعطي المعنى دلالة أخرى على تقدير محذوف فكأنه يقول: تقلب النظرات الحيرانية جراء الشرور والأوضار النافذة فينا، وتغدو (فينا) متعلقة بالعامل (النافذة) وليس بالفعل (تقلب).

كما نشاهد هذه القافية تتكرر في البيت الخامس والخمسين وهو قول لحيلج:  
تتهد يأسنا من فرط يأسك      جزيتم يا ولاة الأمر فينا  
لتجئ أيضا مزحزة عن موضعها بالتأخير، وكان حقها من السياق ليجعلها محمولة للفعل (تتهد) على تقدير تتهد فينا يأسنا، لتتأكد الدلالة التي نراها مناسبة للمقام (مقام الإحساس بتزايد نفاذ الضعف والإمتهان).

وأخيرا تطل علينا هذه القافية الإشارة في البيت التسعين في قول الشاعر:  
"أبا ذر" ومنفاك انتماء      كبوح بشارة يمتد فينا  
لتأخذ هذه القافية (الإشارة) مكانها الطبيعي وتستقر غير قلقة في السياق لتكسبه دلالة على الصبر واحتمال المعاطب والمكاره، لتكون العاقبة للصابرين التي يمتد ظل بشارتها طويلا فينا من دون انقطاع، وهو ما يوحي بغنائية الأمل وترنيمه الرجاء. وكذلك استطاع لحيلج - كما أخذ من زميله ابن كلثوم - أن يعطي قوافيه (إشارات) من القدرة على الإضاءة والتوليد ما يجعل النصين يتلاقحان متصافحين تربطهما علاقة (الأخذ والعطاء).

**ج. المعجم اللغوي المشترك:** تأتي أهمية اللغة من حيث إنها المدخل الذي نلج من خلاله إلى عالم الشاعر الجمالي. ذلك أن العمل الإبداعي - أساسا - هو إعادة وتركيب للعوامل الداخلية والخارجية، وتتجلى قدرات المبدع الفنان في هذه الإعادة، وذلك التركيب من خلال اللغة. هذا من جانب، ومن جانب آخر، فإن اللغة تعني مدى استيعاب



الشاعر للموروث التراثي وكيفية تعامله معه، وبهذا تكتسي اللغة الشعرية حيويتها وأهميتها، فلا تغدو مجرد أداة للتعبير، بل جزء من البناء الجمالي للنص.

ومن هنا فقد جاء تعامل شاعرنا لحيلج مع التشكيل اللغوي لنص المعلقة بغية تطعيم قصيدته بشبكية لغوية تؤكد - أولاً - رسوخ ذلك التراث عنده من جهة، وتزيد - ثانياً - في عملية التداخل والتفاعل بين النصين من جهة أخرى.

يتمظهر جانب الاشتغال اللغوي في النص الحاضر مستفيداً من النص الغائب في أكثر من مظهر واحد، وها نحن نعطي كل مظهر حقه من الدراسة بما نراه كافياً في عملية القراءة.

\*البنى الإفرادية: رصدت عملية التتبع للمعجم الشعري في نص لحيلج توزيع مثل هذه المونيمات: (الخمور، مرققة، الكاسات، الشراب، الضلال، الليل، السيف، الأكف، الطعن، الدم، المربع، صرعى، الشر، النقال، اللهوة، الفطام، الرحى، البر، البحر، الجبين، دين...).

إن الملاحظة التي لا يمكن تجاهلها والواجبة التسجيل هي الحضور القوي الكثيف للألفاظ الدائرة في فلك (الخمير) إذا اعتبرناها مونيمات مركزياً، أما إذا أتبعنا هذا بالمصاحبة اللفظية، أمكننا أن نلاحظ الآتي: يقع الابتلاء على الشاعر ومن معه بصبح الشراب (بالمعنى الذي شرحناه)، ولا تكفهم كأس واحدة، فراحوا يكرعون بدل الكاس كاسات وما نفذ الشراب، حتى إذا غطت تلك الصبوح على عقولهم، دخلوا في مرحلة (الضلال) فلجوا في عتو ونفور. هذا الضلال الشبيه بالليل المدلهم الذي تفقد فيه العيون جدواها، حتى تهبج نار الشهوة في النفوس الخربة، وهنا تحمل الأكف السيوف، وتهرق الدماء، ولا يكون لها تقالا ولهوة سوى الشعب (الغاشي)، ذلك المغلوب على أمره، وتظل رحي الفتنة دائرة حتى تطول وتضيق بأهلها، فيحمل الشاعر وقومه شرهم إلى كل بر حتى إذا ضاق عنهم رموا به في البحر فكروه. إن عشرين (مونيمات) يوظفها لحيلج قد تبدو شيئاً يسيراً في قصيدة تفوق أبياتها المئة، ولكن لفظة واحدة من تلك العشرين تمثل معجماً بأكمله في ذاتها بوصفها محمولاً تاريخياً وتراثياً لا ينضب له معين.

\* **البنى التركيبية:** تأتي هذه البنى بنسبة حضور أقل، حيث إننا سجلنا توظيف مثل هذه البنى: (كان ثقالها، ضاق البر غدا، نشرب ماءنا صفوا، نملاً البحر سفينا، لهوتها، دارت...).

هذه البنى تجئ لتزيد المعنى الذي شرحناه في أخواتها (الإفرادية) تأكيداً، فإن ضيق البر هو مما يصور رحي الحرب، وقد دارت وسعرت نيرانها، كما يرسم طغيان الشر حتى يطمع فيما سواه (البحر). هذا الطغيان - لا جرم - يحرم الآخرين حقهم في الحياة، فلا ماء صفوا حتى يشرب المترفون، وإلا فدونهم الكدر والطين. وطبيعي جداً بعد هذا كله أن يكون الشعب البريء هو (الثقال واللهوة). (\*)

د- **جمل الاحرف المشبهة بالفعل:** يتأزر هذا المعجم مع ما سبقه من البنى التركيبية والإفرادية في تشكيل نسيج الجمل اللغوية ليعلم عن عملية التداخل المكثف الحاصل بأصل اللفظ كما ورد في المعلقة عند ابن كلثوم، وذلك عندما نقرأ أمثال هذه الصيغ: (إنا الحاكمون - إنا العاصمون - إنا النازلون...)، وهي كما هو واضح تصطف مع أخواتها من البنى الإفرادية والتركيبية داخل صف واحد لتزيد في التأكيد على ما أسميناه بـ(حصاد الاشتهاء) وهو اشتهاه يعلن عن نفسه في قول لحيلج:

وفيها نبتغي قلق اشتهاه يعوض ما خسرناه سنينا

هذا، مع ملاحظة أن شاعرنا قد أجرى إضافات من عنده اقتضتها التجربة الشعرية لتزيد في (درامية الموقف)، وذلك في هذه الصيغة (إنا الراضون)...وهي جملة تصور التذمر، وقد بلغ أقصاه عند أولئك المترفين. ولقد يزداد عجبنا إذا علمنا أن الشعب (الرعاع) لا يحرك ساكناً فعلام التذمر إذن؟، ولكنها سورة الحكم هي ما يعمي البصائر قبل الأبصار:

وإنا الراضون لكل رفض وما رفض الرعاع الجائعيننا (كذا) (\*)

وفي عجز البيت الوارد على لسان الشاعر - بوصفه توضيحاً - من الصدق والحرارة والتدفق ما لا يخفى، في نسج رقيق الخيوط متنازل الحركة ليرسم إيقاعه وجرسه فجائع اليائسين. هذه البنى بـ(عاملها إن التوكيدية) و(معمولها اسمها وخبرها) تزيد في اتساع الصورة عرضياً وعمقياً في آن، وبخاصة إذا نظرنا إلى (معمول إن

الثاني) أي خبرها واردا في صيغة (اسم الفاعل): (الحاكمون، النازلون، العاصمون، الرافضون) ليزيد من التجاوب معها، ذلك لأن الشاعر لا يعمد إلى تكرار صورة واحدة بل هو يرسم صورة كلية، حتى إذا تجمعت له أجزاءها، طفق يجدد تفاصيلها المختلفة. وفي رأينا، فليس في هذا الصنيع من عيب طالما أنه يزيد في التوهج الشعوري ولا ينتهي بنا إلى الرتابة التي تخمد جذوة الإحساس.

هـ- تضمين الإشارات الجزئية: باستثناء صدر البيت المطع "ألا هبي بصحنك فاصبحينا"، فإننا نرصد توظيف لحيلج لأكثر من إشارة جزئية على طريقة التضمين في نصه من معلقة زميله ابن كلثوم بعد أن يوسعها من الإيحاءات ما يكشف عن تقاوم المعاناة واحتدامها.

فنحن نقرا في البيت الثاني والثلاثين قول لحيلج:

وكان ثفالها شرقا وغربا                      لهوتها "الجزائر" أجمعينا

ليزيد رقعة الظلم والاحتراب اتساعا، فإنها - إن كانت عند ابن كلثوم- "شرقي نجد" فحسب، فإنها عند الثاني في كل الشرق والغرب. وإن كانت "لهوتها" عند الأول "قضاة"، فهي عند شاعرنا (الجزائر كلها)؛ وهذا البيت يستحضر قول عمرو من المعلقة:

يكون ثفالها شرقي نجد                      ولهوتها قضاة أجمعينا

كما نقرأ في البيت الثامن والأربعين من النص الحاضر:

ورثنا الشعب عن عقداء حرب                      "ونورثه إذا متنا بنينا"

المتداخل مع البيت الثالث والثمانين من المعلقة:

ورثناهن عن آباء صدق                      ونورثها إذا متنا بنينا

وفي تناص لحيلج من السخرية ألوان، حيث استبدل الشاعر المجد الموروث عن آباء صدق الذي عند ابن كلثوم، ليضع الشعب مكانه بوصفه ميراثا يورث من قبل (عقداء الحرب) إلى خلفائهم من بعدهم، بعد أن ينسب الكلام إلى الرفاق المبشرين بملكية الثوار، بطريقة ظاهرها مضحك وباطنها الحيرة والاستغراب.

وفي لفظة إنسانية رقيقة، وحس آدمي نبيل، يقول لحيلج في البيت الرابع والخمسين:

ونشرب ماءنا عذبا وصفوا      ونبقي رشفة للآخرينا  
والشاعر هنا يتكلم باسم من يرثون الشعوب ويورثونها، وهو سخاء يتضاءل أمامه  
(حاتم!!). سخاء يجيء في زمن (حقوق الإنسان) التي كفلتها المواثيق الدولية. إنه كرم  
يتجاوز كرم عمرو بن كلثوم الذي عاش زمن الجاهلية؛ ما فرض عليه سلوكا فظا  
وطبيعة غلابة:

ونشرب إن وردنا الماء صفوا      ويشرب غيرنا كدرا وطينا  
ولكن ابن كلثوم لا يحتكر مصدر الحياة دوما، إذ إنه قد علق فعله ذلك بشرط  
الورود وذلك في قوله: (إن وردنا)، ومعلوم أن (إن الشرطية) تفيد احتمال الوقوع، أما  
أولئك المترفون المتغلبون، فهم - لا ريب- واردون مخلدون، حيث إن لفظتي (عذبا  
وصفوا) توحيان بمكوث الماء طويلا دون مساس؛ ما يعني حظر التجوال عن عداهم  
في تلك الموارد. إن هذا الاحتكار المشين، وذلك التسلط - لا جرم - يفرضان على  
الشاعر وقومه البحث عن فضاء آخر جديد بكر يردونه طلبا للحياة. يقول لحيلج في  
البيت الثامن والخمسين:

رياس البحر.. ضاق البحر عنا      ألا بحر فنملأه سفينا؟  
وهي همسة عتاب من شاعرنا لابن كلثوم الذي علم هؤلاء "الرياس" كيف يفعلون  
بالآخرين حتى لا يزاحموهم في "ملكيتهم" الموروثة، وذلك في قوله من المعلقة:  
ملأنا البر حتى ضاق عنا      كذاك البحر نملأه سفينا  
وهو ادعاء يشي بسحب كل الحقوق الطبيعية من أيدي أصحابها الطبيعيين؛ ما  
حدى بشاعرنا لحيلج إلى أن يستجدي العطف متسائلا في مرارة ترسم معاني الحسرة  
والشعور بالاغتراب "ألا بحر فنملأه سفينا؟" بتتكير لفظة "بحر" أي بمعنى: أي مكان في  
الدنيا بعيدا عن الامتihan وسرقة حقوق الإنسان.

وفي لحظة شديدة التأزم وإحساس بالغصص، نقف على الشاعر وهو يبكي  
 "المستبدين القدامى" (رمزا للاستعمار) وينعى على بنى جلدته تفوقهم في الظلم والاستبداد  
 عليهم في قوله من البيت الواحد والثمانين:  
 وأنيابا على الضعفاء دارت  
 "كما يدرون ماذا يتقونا".

ليضمن عجز بيته قول ابن كلثوم:

نجذ رؤوسهم في غير وتر  
 ولا يدرون ماذا يتقونا  
 ولكن ابن كلثوم لا يأتي ذلك بدافع الانتقام (في غير وتر)، وقد يفعله أولو القربى  
 باكثر حقدا وبشاعة.

نلمس هذا في قول لحيلج وهو يضمن نصه الحاضر البيت الكامل الوحيد:

"يدهدون الرؤوس كما تدهدي  
 حزاورة بأبطحها الكرينا"

المقتبس بأصل حروفه من غير ما تعديل من المعلقة في البيت التاسع والاربعين.  
 ونحن نرى أن لحيلحا قد تعمد هذا لتؤدي ألفاظ المعلقة ما عجز هو عن أدائه، حيث يوفق  
 ابن كلثوم في رسم قنامة الصورة والرؤوس "تدهدي" بمعنى تدرج<sup>(9)</sup>، كـ "الكرين":  
 أي كالكرات<sup>(10)</sup>.

وشاعرنا إذ يضمن نصه بيت عمرو كاملا، فإنه لا شك، عالم بأن كل مفردة في  
 اللغة هي عالم شعري يتضمن - بالإضافة إلى معناه - قيمة تعبيرية تتجاوز سائر  
 المفردات بوصفها ناجمة عن العلاقات القائمة بين الألفاظ المفردة ومعناها  
 وحركتها<sup>(11)</sup>...

ليسدل ستار تضمين الإشارات الجزئية في البيت الختام (الأخير) من قصيدة لحيلج  
 وقد بلغ الصراع ذروته في قوله:

إذا بلغ الفطام لنا صبي  
 يساق إلى صحارانا سجيناً

معلنا عن التداخل مع قول ابن كلثوم في البيت الثاني بعد المئة:

إذا بلغ الفطام لنا رضيع  
 تخرله الجبابر ساجدينا

ويفترق المصيران. فهاهنا مستقبل جهول مع ابن كلثوم يعد بالشورور والقبائح يقترفها كل رضيع ما أن يبلغ الفطام. وهناك مستقبل لا يقل عنه في الأشباه والنظائر من لحيلج أين تكون الصحراء هي الأم الرؤوم يسجن في (حضانها الدافئ) كل صبي هذه المرة وليس كل رضيع ليصور الإحساس بجزع المتخوفين منه.

وكذلك تتناسق المشاهد وتتحد الصور من البدء أين تركنا الشاعر يستفتح قصيدته بإيقاظ (أم عمرو) كي تسقي صبوحتها (القدح العظيم)<sup>(12)</sup> من خمور يؤتى بها من بعيد حيث الشاعر الجاهلي وقومه في قراهم بالبيداء والصحاري الجالبة لكل صنوف المساوئ والقباحات، وحتى الختام أين يكون المصير المحتوم هو الإياب إلى الصحراء ثانية، ولكن على كره وإجبار هذه المرة. ليتحد - في شكل دائري - الماضي القريب، (رغم بعده) بالحاضر البعيد، (رغم قربه الشديد). وتلك لحمة فنية وحسنة تضاف إلى حسنات لحيلج وتحسب له.

**قراءة في دلالات المعارضة:** تأسست عملية التناص من جانب الشاعر عيسى لحيلج باستيعابه النص الغائب التراثي، الذي رأيناه ينزع إلى محاكاته - وهو يتمثله - بقدر ما كان يسكنه هاجس تجاوزه، من خلال إضفاء طابع المعاصرة عليه بتضمينه إشكالات الراهن الجزائري في القرن الماضي.

وهو ما يجعله ينتج نصا جديدا يمثل سيرة (جزائر ما بعد الاستقلال) وقد اختزلت في هذه المعارضة التي توسلها الشاعر لتعريية مظاهر تهافت الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي وانعكاساته السلبية، متجليا في بنية التعبير في القصيدة من خلال موقفه المدين لها. وهو ما جعل النص المعارض وهو يتعامل مع التراث يجسد أفق كتابة راهنة نلمسها في تراكيب القصيدة الخفيفة ومعجمها اليومي المعاصر: (الشعب، الجزائر، بلادي، الشهداء، فرنسا، البترول، الدوفيز...) ليبقى النص الحاضر بعد هذا وذاك فضاء مفتوحا على تأويلات شتى، تطرح أسئلة، وتقيم أكثر من حوار، وتفتح الآفاق واسعة أمام تساؤل العقل المنتوب.

### خاتمة:

نخلص في النهاية إلى نتيجة مفادها أن نص الشاعر عيسى لحيلح الحاضر قد صار تمردا وإضافة نوعية لنص الشاعر عمرو بن كلثوم الغائب، بحيث عمل على بعثه وإحيائه بما يمكنه من التمثل في ذهن المتلقي بصورة تجعل المعلقة تتشكل برؤية جديدة تفتح المجال وتخصبه لنصوص أخرى تجيء لاحقا منبثقة من بؤرة النص الحاضر. هكذا كان الشاعر لحيلح في مواجهة صعوبة (بالمعنى الفني) على المبدع بالقدر الذي كان به فضاء حضاريا مفتوحا. ولسنا نطلب من الشاعر المتناص وقت إذن سوى مواجهة ذلك النهر الثر المخزون في غيابات التاريخ بطريقة قصاراها أن تهدي للفن ما يعيد ابتكار الماضي ويجدده ويحرر الكلمة من إسارها ويطلق للتراث العنان...

## الهوامش:

- 1- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984، ص254.
- 2- محمد ناصر، ديوان "أغنيات النخيل" الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1981، ص 51.
- 3- 4 نزار قباني، الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ط5 1993، ج3، ص123.
- 5- يوسف وغليسي، اثر الاستقلال في جماليات التخاطب الشعري المعاصر (جماليات التناص نموذجاً)، مجلة الثقافة (عدد خاص)، السنة 19، عدد 104، سبتمبر - أكتوبر، 1994.
- 6- نشرت القصيدة بجريدة اليوم الأدبي في عددها الصادر يوم الخميس بتاريخ: 24 أبريل سنة 2003.
- 7- أبو زيد القرشي، جمهرة أنساب العرب، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1400هـ-1980م، ص 139.
- 8- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص81.
- (\* ) هو تغيير يطرأ على ثواني الأسباب دون الأوتاد. وهو غير لازم بمعنى أن دخوله في بيت من القصيدة لا يستلزم دخوله في بقية أبياتها.
- (\* ) (الثقال) : جلدة أو نطع يبسط تحت الرحي عند الطحن. و(اللهوة): ما يطرح في فم الرحي من الحب. ينظر: أساس البلاغة، مرجع سابق، ص45. كما ينظر: جمهرة أنساب العرب، ص 147.
- (\* ) الصواب: الجائعون؛ لأنه نعت مرفوع بالواو.
- 9- الزمخشري (أبو القاسم جار الله محمود بن عمر)، أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعارف، بيروت، 1980، ص 137.
- 10- الجمهرة، الهامش، رقم 2، ص343.
- 11- عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، ط1، 1980، ص 336.
- 12- الجمهرة، الهامش، رقم 1، ص 139.