المرأة المكان الشعر

في شعر

الدكتور عبد العزيز محيي الدين خوجة

المرأة المكان الشعر
في شعر
الدكتور عبد العزيز محيي الدين خوجة

الدكتور أحمد زياد محبك
أستاذ الأدب العربي الحديث بجامعة حلب

١٤٣٥هـ - ٢٠١٤م

العنوان: **المرأة المكان الشعر**
في شعر الدكتور عبد العزيز محيي الدين خوجة

نوع الكتاب: نقد أدبي . نقد الشعر

المؤلف: الدكتور أحمد زياد محبك

الطبعة الأولى ١٤٣٥هـ . ٢٠١٤ م

دار النشر: ليوان الربيع

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

قد يبدو العنوان للوهلة الأولى مثيراً لدهشة المتلقِّي، بل لعله يثير رفضه وإنكاره، إذ من الممكن أن تقرن المرأة بالشعر، ولكن كيف تقرن المرأة بالمكان؟!، ومما لاشك فيه أن المرأة أرقى من المكان وأغلى وأعز، بل حتى من الشعر نفسه، لأن الشعر لأجلها وبها وعنها يكتب، ولذلك لا بد من القول إن المكان هنا هو وسيلة فنية للتعبير والتوصيل والتأثير، وليس قرين المرأة، ولا بديلاً منها، إنما هو رمز ووسيلة واستعارة وكناية وتقنية فنية، وقد اختير المكان عبر العصور، وفي معظم الثقافات, ليكون كذلك، لأن للمكان ثباتاً ورسوخاً مادياً وقوةَ حضور، ولأن الإنسان كائن مكاني، يرتبط بالمكان، ويحسُّ به ويعيه، وينتمي إليه، ويمنحه قيمة ومعنى، ويجرده، ويجعله دليلاً على قيمة ومعنى، فإذا هو مكانة لا مجرد مكان.

والرجل والمرأة بعد ذلك صنوان، كشجرتي نخيل انشعبتا من أصل واحد، جذورهما واحدة، ونسغهما واحد وثمرهما واحد، هما معاً زوجان، وهما معاً الإنسان، ولذلك يحتاج كل منهما إلى الآخر، ويريده ويرغب فيه، ويشتاق إليه، وهما معاً المرء والمرأة، وقد اشتقا من جذر واحد، وهو المرو، أي التراب، ومنه المروة، وهو الحجر الأبيض الصلب تقدح به النار، ويكون بحجم جمع اليد.

وثمة معان ومفهومات وممارسات كثيرة بين الرجل والمرأة عبَّر عنها الإنسان بكلمة الحب، وإن كان يدرك أن هذه الكلمة غير كافية ولا دالة ولا معبرة، لأن العلاقة بين الرجل والمرأة أوسع من دلالة الكلمة وأكبر منها، وتظل الحياة أكثر عمقاً وأشد تعقيداً وأغنى في تنوعها من أي كلمة.

ولذلك يعبر الناس عن الحب بأشكال وأساليب وطرق مختلفة، ولكنهم يشغفون أكثر ما يشغفون حتى الآن بتعبير الفنانين، ولاسيما الشعراء، لأنهم أكثر الناس قدرة على التعبير الفني، وهذا التعبير الفني هو ما يهمُّ الناس جميعاً، والقيمة ليست في موضوع التعبير، وهو الحب، إنما المهم فيه هو فن التعبير وأسلوبه وطريقته وتقنياته.

ويبرز المكان وسيلة للتعبير عن حب الرجل للمرأة، أو بالأحرى تعبير الرجل عن المرأة، لأن الرجل ما يزال إلى اليوم الأكثر تعبيراً عن المرأة، في حين ما

تزال المرأة إلى اليوم أقل تعبيراً عن الرجل، مثلها مثل إناث بعض الطيور الجميلة، قليلاً ما تغرِّد، ومن هنا كان هذا البحث: "المرأة المكان الشعر دراسة في شعر الدكتور عبد العزيز محيي الدين خوجة".

وقد وقف البحث عند خمسة جوانب، أولها: المرأة، وهو الجانب الذي حظي بالاهتمام الأكبر، وعنه تفرعت الجوانب الأربعة التالية، فكان ثاني الجوانب عوائق المجتمع، وكان ثالث الجوانب إبداع القصيدة، أما الجانب الرابع فهو حب الله، وأما الجانب الخامس والأخير فهو مأساة السقوط، وقد برزت هذه الجوانب في أثناء البحث تلقائياً من غير قصد ولا افتراض سابق، ولكن الترتيب من عمل الباحث، وهو ترتيب افتراضي، مستمد من طبيعة الحياة، لا تدل عليه القصائد، وهي غير مؤرخة، وقد انتهى عهد البحوث التاريخية والاجتماعية والنفسية.

والبحث يعنى بالنصوص، بوصفها عملاً فنياً مستقلاً، ولا يقصد بها شخص الشاعر ولا سيرته ولا حياته ولا تاريخه، إذ يتم الوقوف عند النصوص بمعزل عن أي شيء يتعلق بالشاعر أو بيئته، وإذا ما استعمل البحث عبارة "والشاعر يرى" فالمقصود الذات الفنية للشاعر في النص لا الذات التاريخية للرجل الشاعر في الحياة المعيشة.

وينظر البحث إلى النصوص على أنها عمل لغوي ثقافي فني محض، يقصد به إلى التعبير الفني، وهذا ما أتاح للبحث حرية الدرس، بعيداً عن أي مؤثر خارجي، سوى النصوص نفسها، ولذلك كانت منطلقاً للتحليل والدرس والمقارنة من غير التقيد بمنهج محدد، مع محاولة الاستفادة من معظم المناهج النقدية، وفق ما يمليه النص، وبعيداً عن أي حكم نقدي.

والمرجو أن يجد القارئ بعض المتعة في قراءة الكتاب، أو لعله يجدها على الأقل في القصائد المدروسة من شعر الشاعر.

حلب

١/١٢/ ٢٠١٣

أحمد زياد محبك

مدخـل

المرأة الرجل

تبدو علاقة الرجل مع المرأة جزءاً من علاقته مع الكون، وشكلاً من أشكال علاقته مع نفسه، لأن المرأة هي بحد ذاتها جزء من الكون، وهي في الوقت نفسه مكوّن أساسي من مكوّنات الرجل، وهي حقيقة الكون نفسه، يتمثل الكون فيها، وتتمثل هي فيه، وهي الرجل نفسه، لأنها هي أمه وجدته وأخته وعمته وخالته، ثم هي زوجته وابنته، ثم هي زميلة العمل، فهو محاط بالمرأة دائماً، وهي محاطة به، فهو الأب والابن والأخ والزوج والعم والخال وزميل العمل، وفي الحالات كلها تكوّن المرأة الرجل، والرجل يكوّنها، وكل منهما يكون الآخر ويؤثر فيه ويتأثر به، بصورة مباشرة أو غير مباشرة، وبأساليب وطرق متنوعة مختلفة، من قريب أو بعيد، وبصورة سلبية أو إيجابية، والعلاقة فيما بينهما متأثرة بثقافة المجتمع ومتغيرة ومتطورة وفق تطوُّر المجتمع وتغيُّر العمر وتبدُّل الأحوال، وهذه كلها من الأمور البديهية التي لا تحتاج إلى مزيد من تفصيل، ولكن كثيراً ما يتناساها الناس، ولا سيما الرجال في المجتمعات المتخلفة، ويظنون أن الدور كله لهم وأنهم هم وحدهم الفاعلون، وأنه لا دور للمرأة في حياتهم ولا في الحياة، وهم لا يدرون أن دورها في حياتهم وفي مثل ظروفهم أكبر مما ينكرون.

الإنسان المكان

كما تبدو علاقة الإنسان بالمكان شائكة، فهي معقدة ومتنوعة وخاضعة للتغيُّر، وليست مستقرة على حال، ولا تابعة لقانون أو حُكم أو قاعدة، فهو يكره الأماكن المغلقة المعتمة الصغيرة، كالزنازين والسجون وقاعات المحاكم وغرف الانتظار عند الطبيب والمحامي والحلاق، وهو يحب مثيلاتها كالمطاعم الصغيرة وأماكن الشراب ذات الإضاءة الخافتة وغرف النوم والمغارات والكهوف المعتمة، ومن الناس من يتبارى في تسلق الجبال والقمم الشاهقة وركوب الطائرات والقفز منها بالمظلات، ومن الناس من يخاف الأدوار العالية، ومن التناقض ألفة الإنسان المكان واتخاذه لنفسه موضعاً لا يريد تغييره، وسعيه في الوقت نفسه إلى الأسفار والارتحال أو حلمه بها، فمن الناس من لهم موضع في المقهى أو الحديقة أو المنزل أو المكتب أو سرير النوم لا يريد تغييره، وإذا ما غيره انقلبت حياته وأحس بالتوتر، ومن الناس من يحب الانتقال والارتحال والتغيير فلا يكاد

يثبت في موضع أو يستقر على حال، وبقدر ما يرغب الإنسان في التحول والانتقال إلى مكان جديد، فإنه يحن إلى المكان القديم، ويودُّ لو يعود إليه، وثمة أماكن تصوَّرها الإنسان جنَّات وقدَّسها، وثمة أماكن تصوَّرها جحيماً ودنَّسها، فالقمة والمكان العالي للآلهة وللأنبياء والقديسين والأولياء، وتخيّل دانتي الفردوس جبلاً يعلو طبقات تسعاً وجعل وردة النور الإلهي المتفتحة في قمته، وكانت الجبال والقمم والأماكن العالية دائماً للتأمل والصفاء والتعبد والخلو إلى النفس والزهد، والأمكنة الواطئة المنحدرة للجيحم والشياطين والقاذورات والأوساخ والدنس، وقد تخيل دانتي الجحيم هوة عميقة على شكل قمع، وجعل الشيطان في قاعها، ويُرمَز بالواطئ دائماً للإسفاف في الأفعال والانحطاط في المفاهيم والعادات، ويُرمَز بالعالي لكل ما هو خلاف ذلك، وعن المكان يدافع الإنسان، أياً كان هذا المكان، صغر أو كبر، وسواء أكان وطناً أو أرضاً أو منزلاً أو رقعة صغيرة، شأنه في ذلك شأن سائر الكائنات الحية، فالأطفال في المدرسة يرسمون حدوداً وهمية على المقاعد التي يجلسون عليها، وأصحاب البسطات على الأرصفة يحتل كل منهم بقعة لا يسمح للآخر بالدخول فيها، حتى إن الرجل الواقف في الحافلة ليضيق ذرعاً بالرجل الواقف إلى جواره إذا حاول مزاحمته على المكان الذي هو واقف فيه، فهو يعدّه ملكه، ولكن وفق المفاهيم والقيم العليا يُخلِي الرجل مقعده في الحافلة للمرأة والشيخ العجوز، ووفق القيم والمفاهيم الاجتماعية يكون عمق الغرفة، أو ما يسمى صدرها، لكبير القوم وعظيمهم، ويكون أدنى الغرفة وأقرب موضع فيها من الباب للشخص العادي والطفل الصغير، ومن أجل الاستيلاء على بقعة من الأرض أو الدفاع عنها تزهق أرواح الرجال في المعارك والحروب بدعوى الوطنية والبطولة والدفاع عن الوطن أو تحريره أو نشر مبدأ ما.

وهكذا أسقط الإنسان مشاعره وعواطفه وقيمه على الأماكن، ومن الأماكن أيضاً استوحى المعاني والقيم واشتقّها، فهو يسقط على المكان تارة القيمة والمعنى، ومن المكان نفسه يستمد تارة أخرى القيمة والمعنى.

وفي الحقيقة يشترك الإنسان مع سائر الكائنات الحية بما فيها النبات والحيوان بأنه مثلها كائن مكاني، ولكنْ بينه وبين سائر الكائنات اختلاف كبير في علاقته بالمكان، فالكائنات كلها تتأثر بالمكان، وتؤثر فيه، ولكن تأثير الإنسان في المكان مختلف كلياً، وتأثره به مختلف أيضاً، إن الإنسان هو الكائن الوحيد حتى الآن على الأقل الذي يعي المكان ويطوِّره ويغيِّر فيه ويتحكَّم، وهو الذي يصوغ القيم من خلاله، ويحوِّله إلى معنى، ويمنحه قيمة، ويضع له الحدود

والإحداثيات، ويصوغ له القوانين والأعراف، وهو الذي يسميه، وبهذه التسمية يبرز الملمح الأكثر تميزاً لعلاقة الإنسان بالمكان، وهو تعامله مع المكان عبر اللغة، فكل ما سبق من أشكال العلاقة بين الإنسان والمكان قوامها اللغة، بها يحول المكان إلى قيمة ومعنى، وبها يعرفه ويحدده، حتى لو لم يره.

إن أماكن كثيرة لم يرها الإنسان ولكنه يعرفها من خلال اللغة وعبر الأساطير والحكايات والأخبار والملاحم والأشعار والقصص والراويات والأفلام والمسلسلات، مثل الغابة ووحوشها والمحيط وحيتانه والفضاء وكواكبه، فضلاً عن عالم الجن والشياطين، ورجال التاريخ ووقائعه، وهو يتعرف إليها اليوم عبر قنوات التلفاز، ولكنها لا تغني عن اللغة، وهو يعرفها بشكل علمي أدق من خلال كتب العلوم والتاريخ والجغرافيا، أي من خلال اللغة، ويتعرف الكفيف إلى العالم من خلال اللغة.

وكثير من القيم والمعاني والدلالات هي ذات أصول مكانية في دلالاتها، فالشرف هو في الأصل المكان العالي، والوطن هو أي مكان يقف فيه الإنسان، أو ينزل أو يقيم، وأحكام القيمة على الأشخاص من مثل القريب والغريب والشريف والوضيع والمتقدم والمتخلف هي في أصولها ذات دلالات مكانية، وثمة صفات معنوية من مثل سهل أو وعر هي صفات مكانية في الأصل، وكذلك الدلالات المعنوية من مثل الحزن بضم الحاء وسكون الزاي هو من الحزن بتحريكهما بالفتح وهو الأرض القاسية الصعبة، ومثل الفرَج بعد الضيق، فالفرج هو الفتحة في الجبل والضيق صفة مكانية.

وكثير من الألفاظ المستعملة في الحياة اليومية هي ألفاظ مكانية، سواء في دلالاتها الحقيقية على المكان مباشرة أو دلالتها المجازية على معان غير مكانية، وبعضها مشترك بين الإنسان والمكان، ومن الطبيعي بعد ذلك أن يضفي الإنسان على المكان ألفاظاً من جسده، فيقول: رأس الجبل، وكتفه، وظهره، وبطنه، وغير ذلك مما هو كثير.

وغالباً ما يعبر الإنسان عن المعاني والأفكار والقيم والتجارب والخبرات بالمكان على سبيل الاستعارة أو الكناية أو المثل، وقديماً تحدث الشاعر أبو تمام (حبيب بن أوس ١٨٨ – ٢٣١ هـ = ٨٠٤ – ٨٤٦ م) عن الشوق إلى المكان، فقال في نتفة شعرية من أربعة أبيات[١]:

---

[١] أبو تمام، **ديوان أبي تمام**، شرح التبريزي، تح. راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط.٢، ١٩٩٤، ج٢، ص ٢٩٠.

البــينُ جرّعنـــي نقيــعَ الحنظــل والبــينُ أثكلنـــي وإن لــم أُثْكَــل
مـا حسـرتي أن كـدتُ أقضـي إنمـا حسـراتُ نفسـي أننـي لـم أفعـل
نقِّل فؤادك حيث شئت من الهوى مـــا الحـــب إلا للحبيـــب الأول
كم منزل في الأرض يألفه الفتى وحنينـــه أبـــداً لأول منـــزل

فالشاعر يضرب مثلاً بحنين الإنسان إلى المكان الأول الذي نشأ فيه بشوقه إلى الحبيب الأول الذي أحبه، وفي قراءة أخرى يمكن القول إن الحبيب الأول هو الله عز وجل والمنزل الأول هو عالم الروح الذي كانت الروح هائمة فيه، ولذلك فالفؤاد يحن إلى الحبيب الأول لأنه هو الحق وإلى المنزل الأول لأنه هو الصدق على الرغم من إلفته منزلاً أو منازل كثيرة في الأرض، والذي يرشح لهذا الفهم إشارته إلى منازل كثيرة في الأرض لا في السماء يألفها الإنسان، ويؤكد ذلك أيضاً تمييزه بين الهوى الذي هو عارض ومؤقت يمكن تنقيل الفؤاد فيه، والحب الذي هو عاطفة ثابتة راسخة، وفي الحالات كلها يظل المكان وسيلة تعبيرية. وسواء أقصد الشاعر إلى ذلك أم لم يقصد فالأبيات تؤكد قوة حضور المكان وتأثيره في الإنسان، وقوة دلالته على قيم ومعان وأفكار لا تنتهي، لأن المكان في حد ذاته خبرة وتجربة وقيمة، وهو من أقوى وسائل التعبير، وأشدها قدرة على التوصيل والتأثير.

ومن هنا كان اختيار هذا البحث المكان موضوعاً للدراسة بوصفه وسيلة تعبيرية عن موقف الرجل من المرأة، وما انشعب عن هذا الموقف من بعض الموضوعات ذات الصلة أيضاً بالمكان.

١. الوطن:

من أشكال الالتحام بين المرأة والمكان تصوير الشاعر المرأة على أنها هي الوطن، فهي المكان الذي ينتمي إليه، ويرتبط به، ويعيش فيه، هي السكن والوطن، وهذا يعني أن المرأة هي الأرض التي ينتمي إليها الإنسان، والإنسان من غير أرض، من غير وطن، من غير سكن، لا حضور له، ولا شخصية، ولا وجود.

وتلخص قصيدة "**أنت الوطن**"[٢] موقف الشاعر من المرأة، كما تلخِّص طريقته في التعبير عن موقفه متخذاً من المكان وسيلة فنية، وفيها يقول:

أنت الوطن
أنت الحنان والشجن
أنت الحجاز والهضاب والحزن
أنت السراة
وتهامة المجد الأغن
أنت البحر
لكنها: أين السفن؟
مدي يديك واحضنيني يا سكن

فالشاعر يشبه المرأة بالوطن، بأسلوب التشبيه البليغ، بل يجعلها الوطن، إذ يقول أنت الوطن، على الحقيقة، ثم يختار من الوطن للتخصيص المرتفعات والسهول، ويختار البحر، وبذلك يجمع أبرز عنصرين هما الماء والتراب، ومنهما خُلِقَ الإنسان، ويختار أهم تشكيلين في الأرض، وهما السهول والهضاب، وهما أيضاً أبرز تشكيلين في جسد المرأة، ثم يشبه المرأة بقيمتين اثنتين وهما الحنان والمجد، يجعلها الحنان بعينه والمجد نفسه، على الحقيقة، بأسلوب التشبيه البليغ، وفي الحنان الأنوثة واللطف والنعومة، وعلى ذلك فالحنان يشبه الوهاد والسهول، وفي المجد الذكورة والقوة والقسوة والخشونة، فهو

[٢] خوجة، عبد العزيز محيي الدين، **رحلة البدء والمنتهى**، دار كليم، القاهرة، ٢٠١٢، ص ٣٩

يشبه الصخر والجبل والقمة، ولعل أهم تشبيه مكاني هو السكن، إذ يجعل المرأة هي السكن، وفي السكن معنيان: مكاني مادي، وهو المكان الذي يسكن فيه المرء، وهو البيت، ونفسي معنوي، وهو الشعور بالأمن والأمان والطمأنينة، والمعنيان متكاملان، والأصل هو المعنى المادي الذي يعني البيت الذي يسكن فيه الإنسان، أي يستقر ويطمئن، وعنه تطور المعنى المعنوي، بمعنى الأمان والاطمئنان.

وقد ناداها يا سكن، واللفظ نكرة، ليدل على خصوصيتها، وتفرُّدها، فما هي بالسكن العام، إنما هي سكن خاص، وكأنه قال: يا سكني، ولكنه لم يشأ الإضافة إلى ياء المتكلم، ليمنحها الحرية والاستقلال، لا ليجعلها ملكاً له، أو تابعاً.

والشاعر لا يريد من هذا الوطن باتساعه وشموله للمرتفعات والسهول والبحار سوى سكنٍ محدود صغير بحجم ما تضمه يداها، وهو بذلك يحب هذا الواسع الشاسع من الوطن، ولكنه يسكن ويطمئن إلى الصغير المحدود، وهو البيت والسكن، وهو أيضاً ضمة المرأة ودفء يديها، فهو يختار من الوطن الكبير كله سكناً صغيراً محدوداً، ويختار من نساء العالم امرأة واحدة تضمه بين يديها، يدل على ذلك تكراره الضمير "أنت" خمس مرات، ليؤكد التوجُّه إليها هي وحدها، وقد استعمل فعل مدّي يديك واحضنيني، ولم يقل: مدي يديك عانقيني، أو قبّليني، أو صافحيني، وفعل حضَن هو الفعل الذي تمارسه الأم في المقام الأول، مما يدلّ على شعور طفولي بريء مايزال يعتمل في قلب الشاعر، فهو يجد في المرأة الأم أو بديلها، ويؤكد ذلك ذِكْرُه الحنان وليس العطاء أو الوصال، فالحنان مما تختص به الأم، وإن كان متوقعاً من الزوجة أيضاً، وحين يخاطب اليدين فإنه يخاطب ما فيهما من دفء وحنان ومنح وعطاء وقدرة على التعبير وقوة الفعل، بدليل قوله: واحضنيني.

والقصيدة تثير الشعور بالشوق إلى المرأة والحنين إلى الوطن، وقد اتّحدا، والشاعر يشتاق إليهما معاً، ويدل على ذلك ذكره أسماء أماكن بعينها في الوطن، كالسراة وتهامة والحجاز، وتبدو القصيدة نتاج البعد عن الوطن والحبيبة، فهو يجعل المرأة في النهاية البحر، إذ يقول:"أنت البحر"، وهذا البحر هو الذي يصله بالوطن، ولكن لا سفن توصله، ولا وصول إلى الوطن إلا بها، فهي البحر، ولا سفن، إلا يديها، فبها وحدها الخلاص، لأنها هي في الحقيقة الوطن كله.

والقصيدة مبنية على خمس جمل اسمية خبرية وأربع جمل إنشائية، الجمل الخبرية الاسمية الخمس تؤكد توحيده بين الحبيبة والوطن، وهو بذلك يوحِّد بين المرأة وأعز مكان، حيث يقول:

أنت الوطن
أنت الحنان والشجن
أنت الحجاز والهضاب والحزن
أنت السراة
وتهامة المجد الأغن
أنت البحر

وكون الجمل الخبرية الخمس جملاً اسمية يدل على ثبات المعنى واستقراره وعدم تحوله، مما يوحي بأن المرأة هي دائماً الوطن وهي دائماً الحب والحنان.

وتتلو الجمل الخبرية أربع جمل إنشائية، هي نتاج الجمل الخبرية، وفيها تتحرَّك مشاعر الشوق والرغبة في احتضان المرأة والوطن، والجمل الإنشائية تتنوع بين استفهام وطلب ونداء، وهي سريعة متلاحقة في النهاية: أين السفن؟، مدي يديك، واحضنيني، يا سكن، وفي لفظ سكن يتحقق الاتحاد بين الوطن والمرأة، فالمرأة سكن، والوطن سكن، ونهاية القصيدة سكن أيضاً.

وتمتاز القصيدة بالوحدة العضوية، فموضوعها واحد، وصورها ترجع كلها إلى الأرض بما فيها من ماء وتراب، وهي تعادل المرأة بما فيها من جسد وعاطفة، ويتوحد الحسي والمعنوي في لفظ السكن وفي دلالته على المسكن والبيت والمنزل، ودلالته أيضاً على الأمان والأمن والاطمئنان، وفي الإنكليزية home تعني المنزل والوطن.

والوطن في العربية يعني في الأصل مكان السكن، وقد جاء في لسان العرب[٣] "الوَطَنُ المَنْزِلُ تقيم به وهو مَوْطِنُ الإنسان ومحله ...يقال أَوْطَنَ فلانٌ أَرض كذا وكذا أَي اتخذها محلاً ومسْكَناً يقيم فيها، والمَوْطِنُ مَفْعِلٌ منه، ويسمى به المَشْهَدُ من مشَاهد الحرب، وجمعه مَوَاطن، والمَوْطِنُ المَشْهَدُ من مَشَاهد الحرب، وفي التنزيل العزيز: لقد نصَركُمُ اللهُ في مَوَاطن كثيرة، وقال طَرَفَةُ (نحو ٨٦ – ٦٠ ق هـ = ٥٣٨ – ٥٦٤ م) في معلقته: [٤]

---

[٣] ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لاتا، مادة: وطن.

[٤] طرفة بن العبد، **ديوان طرفة بن العبد**، شرح مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط. ثالثة، ٢٠٠٢، ص ٢٩

علــى مَــوْطِنٍ يَخْشَــى الفَتَــى عنــده الــرَّدَى
متـــــى تَعْتَـــرِكْ فيـــــه الفَـــرائصُ تُرْعَـــــد

ويذكر ابن الرومي (علي بن العباس بن جريج ٢٢١ - ٢٨٣ هـ = ٨٣٦ - ٨٩٦ م) لفظ الوطن، وهو يعني به المنزل، وذلك في قصيدة يشكو فيها إلى أحد الأمراء العباسيين رجلاً أراد أن يضطر الشاعر لبيع منزله، فيلوذ الشاعر بالأمير، يستعين به، ويذكر في القصيدة تمسكه بمنزله لما له فيه من ذكريات الصبا، مؤكداً أن سكن المرء عزيز على نفسه، ومنها قوله[٥]:

أعوذ بحقْوَيْك العزيـزينِ أن أُرى ... مُقِرّاً بضيمٍ يتـركُ الوجـهَ حالِكـا
ولـــي وطـــنٌ آليــت ألا أبيعَـــهُ ... وألا أرى غيـرِي لـه الـدهرَ مالكـا
عهْدتُ به شرخَ الشبابِ ونعمـةً ... كنعمـةِ قومٍ أصبحوا فـي ظِلالكـا
فقـد ألفَتْـهُ الـنفسُ حتَّـى كأنــه ... لها جسدٌ إن بانَ غودِرْتُ هالكـا
وحبَّـــب أوطـــانَ الرجـــالِ إلـــيهمُ ... مـآربُ قضَّـاها الشـبابُ هنالكـا
إذا ذكـــروا أوطـــانَهُم ذكَّـــرتهمُ ... عُهودَ الصبا فيهـا فحنّـوا لـذلكا
وقـد ضـامني فيـه لئـيمٌ وعزَّنــي ... وهـا أنـا منــه مُعْصِـمٌ بحبالكـا
وأحْـدث أحْـداثاً أضـرَّت بمنزلـي ... يريـغُ إلـى بيْعِيْـهِ منـه المسـالكا
وراغمني فيما أتى من ظُلامتـي ... وقال لي اجهدْ فيّ جُهْدَ احتيالكا
فما هو إلا نسجُك الشعرَ سـادراً ... وما الشعرُ إلا ضلَّةٌ من ضلالِكا

وتدل الأبيات على تعلق الشاعر بسكنه، وفرط إحساسه بالضيم، وشدة ذعره من ذلك الرجل الذي يريد منه شراء سكنه غصباً، ويكرر لفظ وطن مرات عدة، وهو يتعلق بالأمير، ويشكو إليه الرجل، ولعل أشد ما ساءه أنه هذا الرجل استضعفه، فقد اتهمه أنه مجرد شاعر يقول الشعر ولا حيلة له.

وتدل الأبيات على استمرار دلالة وطن على المنزل أو مجرد المكان إلى العصر العباسي، ولم تتخصص دلالتها بالوطن بمعنى الدولة التي يعيش فيها المواطن حتى وقت متأخر، ربما في مطلع القرن العشرين.

---

[٥] ابن الرومي، **ديوان ابن الرومي**، تح. أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.٣، ٢٠٠٢، ج٣، ص ١٤.

والسكن لفظ يحمل معاني ودلالات إسلامية، توحي بالأمان والحلال واللقاء الزوجي ضمن مفهوم الشريعة الإسلامية، مما يجعل اللقاء الجسدي ليس مجرد لقاء جسدي، بل لقاء يمنحه قيمة عليا، ويضفي عليه المشاعر والعواطف، وقد قال المولى تعالى في محكم التنزيل: ﴿ **وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُمْ مِنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَاجاً لِتَسْكُنُوا إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُمْ مَوَدَّةً وَرَحْمَةً إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَاتٍ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ (٢١)** ﴾ سورة الروم.

ولفظ السكن في القصيدة يشير إلى الآية الكريمة، ويقيم معها تناصاً غير مباشر، يمنح القصيدة معاني المودة والرحمة بصورة غير مباشرة، ويضفي عليها ظلالاً من القيم الإسلامية.

إن هذا السكن هو الأمان والاطمئنان، هو السمو والعلو، وهو الارتقاء باللذة الجسدية إلى قيمة معنوية، وقد قال رسول الله صلى الله عليه وسلم:"**وَفِي بُضْعِ أَحَدِكُمْ صَدَقَةٌ، قَالُوا يَا رَسُولَ اللَّهِ أَيَأْتِي أَحَدُنَا شَهْوَتَهُ وَيَكُونُ لَهُ فِيهَا أَجْرٌ؟ قَالَ: أَرَأَيْتُمْ لَوْ وَضَعَهَا فِي حَرَامٍ، أَكَانَ عَلَيْهِ فِيهَا وِزْرٌ؟ فَكَذَلِكَ إِذَا وَضَعَهَا فِي الْحَلَالِ كَانَ لَهُ أَجْرًا**"، ١٦٧٤ صحيح مسلم.

ويقوّي من هذا الشعور بالوحدة والاطمئنان انتهاء القافية بنون ساكنة توحي بالسكون والاطمئنان، كما توحي الغنّة فيها بالدفء والليونة والأمان، على نحو ما هو متوافر معاً في المرأة والوطن.

وعنوان القصيدة "أنت الوطن"، وهو جملة اسمية، وبها يستهل الشاعر القصيدة أيضاً، مما يدل على أن المرأة هي الأثيرة لديه، مثلها مثل الوطن، وقد اتحدا، والجملة الاسمية تدل على الثبات والاستقرار، ولكنها ذهنية تقريرية مباشرة واضحة، تقرر الفكرة وتؤكدها، وتحولها إلى مقولة ثابتة، وتأتي القصيدة بعد ذلك لتؤكدها.

لقد أثارت القصيدة في النفس مشاعر الحب للمرأة والوطن، وهي مشاعر راقية سامية، وحققت فكرتها بلغة شعرية شفافة، قوامها الإيجاز والتكثيف الشديد، فلا حشو فيها ولا ترهل، وأجمل ما فيها هذا التوحيد بين المرأة والوطن، ورؤيتها لهما على أنهما معاً السكن.

٢. شجرة في قمة:

ومن الجميل أن يسمو المرء بمشاعره نحو المرأة، وأن يرى فيها القيم والمعاني، فيتجاوز نزعات الجسد ورغباته، ليعبر عن تطلع إلى ما هو أرقى وأبقى، ويرفض العيش عند السفح من الرغبات، ليبلغ الذروة من العواطف والمشاعر، وهذه هي حقيقة الحب، وكأنه يبلغ به سدرة المنتهى.

وهذا ما تعبر عنه قصيدة للشاعر عنوانها "**تسبيحة**"[٦] وفيها يرقى بالحب من السفح إلى القمة، حيث شجرة الحب، ويذكر فيها البحر والسفح والجبل والقمة، وفيها يقول:

لو كان البحر مدادي
يا قلمي نفد البحر ولم أكمل
تسبيحة شوق من أورادي
لم أكتب معنى الآهة
أحرقها تحرقني
أرسلها لحناً في تسهادي
يا من يملك سر الخفقات
يا لوعة حب يسكن نبضاتي
يا كلي يا جهري ياسرّي
يا شعري يا أحلى الأبيات
هل كانت لي من غيرك دنيا
أو معنى لحياتي؟
أأحبك؟ لا يكفي
فالحب على سفحك مرتجف
لا يرقى للمعنى
لا يقدر أن يرقى إلا أن

[٦] خوجة، عبد العزيز محيي الدين، **رحلة البدء والمنتهى**، ص ٤٤٩ . ٤٥٠

ترفعني في رفة هدب
كي أقرب من سدرة عشق
أرقى من أرقى الغايات

فالشاعر يستهل القصيدة بالتعبير عن عظمة حبه وسموه، فيستعين بمكان مائي واسع هو البحر ليؤكد أنه لو أراد أن يكتب عن شوقه لحبيبته، وكان البحر مداداً لكلماته، لنفد البحر قبل أن يكمل قصيدة الشوق، وهذا التوظيف لصورة البحر للتعبير عن الحب من خلال تشبيه الكلمات به مستمد من القرآن الكريم، وهو يغني الصورة، إذ يقول المولى تعالى في محكم التنزيل:﴿ **قُلْ لَوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَاداً لِكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَنْ تَنفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَداً (١٠٩)** ﴾ سورة الكهف، وهذا التناصُّ الواضح والمباشر مع القرآن الكريم يستحضر على الفور في ثقافة المتلقي الحضورَ القوي للآية الكريمة، ويضفي على القصيدة طابعاً ثقافياً غنياً، ويمنح هذا الحب بعداً قوامه التقدير الكبير إلى حد التقديس، ولا سيما حين جعل عنوان القصيدة "تسبيحة".

وأكَّد الشاعر البعدَ الديني عندما صرح بأن ما يريد أن يكتبه ولا يكفيه البحر مداداً هو "تسبيحة شوق من أوراد"، فهو يكرر كلمة تسبيحة الواردة في العنوان، ويردفها بكلمة أوراد، وهي جمع وِرْد، وهو ذِكْر محدد يردِّده المتعبد ولا سيما الصوفي في أوقات معينة من اليوم ليله ونهاره بانتظام، وهذا مما يقوّي المعنى الديني، ويؤكد الدرجة العالية التي وصل إليها حب الشاعر للمرأة.

ويتفق هذا الاستهلال السامي والراقي مع الاختتام السامي والراقي أيضاً في نهاية القصيدة، إذ يؤكد الشاعر أن كلمة أحبك وحدها غير كافية، فقد أصبحت مكرورة، ولأنها كلمة معجمية حرفية مباشرة، ولذلك فهو يبحث عن تعبير صوري فني جمالي أكثر قدرة على التعبير عن حبه الراقي، وهذه هي حقيقة الشعر، فهو لا يعبر باللغة المعجمية المباشرة، ولا يستعمل الألفاظ بالمعاني الحقيقية العادية التي اصطلح أكثر الناس على دلالتها، إنما يسعى الشعر إلى التعبير بالصورة، ولذلك يطرح هذا السؤال: "أأحبك؟"، ثم يوضح عدم كفاية هذا التعبير، ويأتي بصورة فنية، حيث يقول:

أأحبك؟ لا يكفي
فالحبُّ على سفحك مرتجف
لا يرقى للمعنى
لا يقدر أن يرقى إلا أن
ترفعني في رفة هدب

كي أقرب من سدرة عشق
أرقى من أرقى الغايات

وتتمثل هذه الصورة في السمو على رفة هدب من السفح إلى قمة سامية حيث شجرة العشق الأرقى، وهذا السمو لا يكون على "قبلة فم" ولا على "لمسة يد" ولا "رؤية نهد"، وكلها بدائل محتملة، إنما السمو على "رفّة هدب"، وهي إشارة رقيقة من العين، والعين هي أرقى الحواس، وأسماها، والعين هي سر الحياة، ومرآة القلب، والدالة على المشاعر، فهي التي تحمل إشارات الحب أو البغض، الود أو الكراهية، الذكاء أو الغباء، الصحة أو المرض، وهي التي تدل على الحياة أو الموت، وعلى مدى التاريخ الشعري عند العرب كان التغنِّي بالعين والنظرة والهدب، وكان دائماً ردُّ الحب إلى النظرة، ولاسيما الأولى، ولذلك يبدو السمو هنا على رفة الهدب تأكيداً لحقيقة هذا السمو، وصدق الحب، كما يبدو امتداداً لحس الجمال عند العرب ومفهوم الحب عندهم، ثم يكون الرقي من السفح، وهو مستوى مكاني، ولكنه يحمل قيمة اجتماعية وحسية تدل على التوسط، إلى القمة، وهي أيضاً مستوى مكاني، ولكنها تحمل قيمة اجتماعية ونفسية وأخلاقية أعلى، تدل على الرقيّ والسمو، وفي تلك القمة سدرة العشق، أي الشجرة التي يفيء إليها العشاق وهي في القمة.

والشجرة رمز التجدد والخصب والحياة، وهي أيضاً رمز الحب، ففي ظل الشجرة تعرَّف آدم إلى زوجه، وحين أكلا من ثمرتها عرفا الحب، وتحقق لهما معنى الإنسان، وإلى اليوم ما يزال العشاق يحفرون أسماءهم أو الأحرف الأولى منها على جذوع الأشجار تخليداً لحبهم، ولكي يبقى حياً مثمراً متجدداً مثل الشجرة، وفي كثير من بقاع العالم أشجار معمرة يدعوها الناس شجرة مريم، يتبرَّكون بها، وتلجأ إليها المرأة العاقر، تدعو الله أن يرزقها ولداً.

والشاعر يختار لفظ "سدرة" ليعبر بها عن شجرة عشق على قمة جبل يسمو إليها العشاق، وهو بهذا اللفظ "سدرة" يقيم تناصّاً واضحاً مع لفظة سدرة التي وردت في القرآن الكريم، حيث يذكر المولى تعالى شجرة تقع عند المنتهى في الجنة، وقد اقترب منها الرسول محمد صلى الله عليه وسلم حين عُرِجَ به إلى السماء، وهناك أطل عليه جبريل، وأوحى إليه، وأطلعه على آيات ربه، يقول المولى تعالى في محكم التنزيل:﴿ **وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَى (١٣) عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى (١٤) عِنْدَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَى (١٥) إِذْ يَغْشَى السِّدْرَةَ مَا يَغْشَى (١٦) مَا زَاغَ الْبَصَرُ وَمَا طَغَى (١٧) لَقَدْ رَأَى مِنْ آيَاتِ رَبِّهِ الْكُبْرَى (١٨)**﴾ سورة النجم.

والشاعر يستعين بلفظ سدرة ليدل على علو المكان وغاية ما يمكن أن يصل إليه عاشق في حبه، فهو لا يريد لحبه أن يعيش في السفح، إنما يريده أن يصل إلى سدرة العشق، أي منتهى رقيّه، وهذا نوع من الطموح نحو المطلق، وقد استعار له الشاعر صورة مكانية وهي سدرة عند القمة، وبذلك يكتسب الحب معنى الرقي والسمو والطهر والنقاء، ويدل على تكريم للمرأة وتقدير، وهو حب لا يقف عند حدود الجسد، بل يتجاوزه إلى الحب الأسمى.

وفي النص يظهر الماء والتراب، فالشاعر يذكر المداد والبحر، ثم يذكر الجبل والسفح والقمة، وبذلك يستعين بعنصرين من عناصر الكون للتعبير عن حبه، وهما عنصران مكانيان، كما يتسعين بعنصر ثالث وهو النبات، متمثلاً في الشجرة، وهي عنصر رطب أخضر، يدلّ على الخصب والحياة.

وقد يكون في هذا التناص الواضح مع القرآن الكريم والتناص الصريح مع الأوراد والصريح أيضاً مع لفظ سدرة ولفظ تسبيحة ما يبعث على شيء من التحفظ لاقترابه في الحب من التقديس، ولكن هذا ضرب من الفن، لا يقصد به المعنى الديني بحرفه أو نصه، إنما المقصود الاستعانة به فنياً، لتقدير المرأة وتكريمها.

وقد يكون لفظ تسبيحة من أكثر الألفاظ إثارة للتحفظ، لأن التسبيح هو ذكر الله وتنزيهه، ولكن لا بد من التأكيد أن لفظ "تسبيحة" هو هناعنوان قصيدة، في ديوان شعر، وليس عنواناً لتسبيحة في كتاب ديني، واللفظة تكتسب معناها من السياق الذي هي فيه، لا من خارج سياقها، فلفظة مصرف على سبيل المثال تعني في سياق ما مجرى الماء، وفي سياق آخر تعني مكان صرف النقود، ولفظة "تسبيحة" في عنوان القصيدة هي استعارة تصريحية المقصود بها قصيدة، وقد استعيرت لتدل على قصيدة، وليمنح القصيدة قيمة دينية، ولتكون الكلمة مؤتلفة مع ألفاظ أخرى في القصيدة من مثل: سدرة، والبحر، والمداد، وهذا العمق الديني في القصيدة ضروري للدلالة على أن المرأة في القصيدة نفسها تحمل قيمة سامية عالية، وليست وعاء لذة، وليست جسداً للمتعة، إنما هي في القمة من التكريم.

وإضفاء قيم السمو والرقي الديني على المرأة والحب هو خير من إسقاط معاني الجنس والتهتك والإباحة، وخير من نسبة الحب إلى الشيطان أو الجحيم أو السفول والدنو والدنس، بل لا مجال للمقارنة بين هذا الموقف وذاك.

إن معنى الكلمة يتحدد من خلال السياق الذي تستعمل الكلمة فيه، لا من خلال سياقات أخرى، وللكلمات معان لا معنى واحد، فلها المعنى الحقيقي

كاليد، في قولنا: كسرت يد الولد، ولها المعنى المجازي، فنقول عن الرجل: يده قصيرة، أي عاجز عن القيام بالأمر، ونقول يده طويلة، أي لص، ونقول: يده تطول، أي قادر على القيام بالعمل، ونقول: يده نظيفة، أي أمين ومؤتمن، ونقول: له أياد بيض، إي إنه صاحب فضل على الناس، ونقول له يد عندي: أي له فضل، ونقول: طلب يد ابنته، أي خطبها لنفسه، وهكذا، فللكلمة معنى المعنى، بل إن لها المعنى الأول والثاني والثالث، أي إن لها إيحاءات المعنى ودلالاته البعيدة وظلاله الممتدة مثلها مثل الدوائر التي تنداح على سطح ماء ساكن سقط فيه حجر.

إن الكلمة في سياقها تمتلك معنى جديداً خاصاً بها غير المعنى الذي تحمله في سياق آخر، وغير المعنى الذي يحدده المعجم، وهي لا تحمل المعنى وحدها، بل تحمله داخل شبكة من العلاقات مع النص الذي هي فيه، والمبدع الحق لا يستعمل الكلمة بمعناها المعجمي، إنما يُودِعها في نصه، والنص هو الذي يمنحها معانيها ودلالاتها وإيحاءاتها.

وفي القرآن الكريم أروع مثل على الإبداع في استعمال الألفاظ بدلالات مكتسبة من السياق لا مما استقر في الاستعمال اليومي، ولا مما هو وارد لها في المعاجم، لأن القرآن الكريم أعظم من أن يُحْتَكم فيه إلى المعاجم، والمعاجم لاحقة على اللغة لا سابقة عليها، وهي تستمد مادتها من اللغة المستعملة، ولا تستمد اللغة المستعملة مادتها من المعجم، والقرآن الكريم أعظم من أن تستعمل فيه الألفاظ بمعناها العادي، وهنا سر الإعجاز وقمة الإبداع، ومن ذلك على سبيل المثال قوله تعالى: ﴿ **احْشُرُوا الَّذِينَ ظَلَمُوا وَأَزْوَاجَهُمْ وَمَا كَانُوا يَعْبُدُونَ (٢٢) مِنْ دُونِ اللَّهِ فَاهْدُوهُمْ إِلَى صِرَاطِ الْجَحِيمِ (٢٣)** ﴾ سورة الصافات، وفيها يستعمل المولى تعالى الأزواج بمعنى الأمثال لا بمعنى الزوجات، ويستعمل فعل الهداية إلى الجحيم والشائع استعمالها إلى الجنة، ولكنها استعملت في هذا السياق للسخرية من الكافرين، واستعمل الصراط في القرآن الكريم عشرات المرات للدلالة على الصراط المستقيم والقويم والحميد، ولكن استُعمل هنا ليدل على الطريق إلى الجحيم فكسر المتوقع والمألوف. ومنه قوله تعالى: ﴿ **وَأَصْحَابُ الشِّمَالِ مَا أَصْحَابُ الشِّمَالِ (٤١) فِي سَمُومٍ وَحَمِيمٍ (٤٢) وَظِلٍّ مِنْ يَحْمُومٍ (٤٣) لا بَارِدٍ وَلا كَرِيمٍ (٤٤) إِنَّهُمْ كَانُوا قَبْلَ ذَلِكَ مُتْرَفِينَ (٤٥)** ﴾ سورة الواقعة. فثمة تجديد في اشتقاق لفظ يحموم من الحمى، وثمة إبداع في جعل الظل من يحموم، ووصفه بأنه لا بارد ولا كريم، ومن المعروف أن الظل بارد وكريم، وهو من رطوبة وفيء لا من يحموم، ومثل هذا وغيره كثير في

المفردات والعبارات والتراكيب في القرآن الكريم، وهو سر الإبداع، وموضع الإعجاز.

وتظل القصيدة مبنية على أساس المكان، وهي تتخذ منه وسيلة للتعبير الفني، ويظهر فيها مكانان اثنان، هما البحر، والجبل والشجرة في قمته، وبذلك تجمع القصيدة الماء والتراب والنبات، وفيها كلها الحياة، ودلالاتها ومعانيها، وتتكرر في القصيدة ألفاظ السمو والرقي، وهي كلها ألفاظ مكانية تدل على قيمة معنوية.

إن التطلع إلى القمة، واتخاذها رمزاً للسمو والتعالي هو شعور إنساني عام مشترك لدى الناس، فالمكان العالي هو رمز للمكانة الاجتماعية العالية، ويحتلها سيد القوم ورئيسهم وملكهم، وهو رمز للخلُق الرفيع، ونقول فلان رفيع الخلق، وفلان وضيع النسب، وفلان دنيء النفس، يترامى على الشهوات، ونقول: عالي الهمة، وسامي المقام، وافتخر طرفة بن العبد بأنه ينتمي إلى بيت رفيع يقصده الناس يلتمسون العون، وهو في القمة من هذ البيت، فقال[٧]:

وإن يلتقِ الحيُّ الجميعُ تلاقني إلى ذروةِ البيت الرفيع المُصَمَّد

والنظر من القمة إلى أمور الدنيا يجعلها تبدو أصغر، وهذا شأن العلو في الخلق الرفيع الذي يعلو فوق الدنايا والصغائر، والدنيا هي نقيض العُليا، ولذلك سميت دنيا، لدنو أغراضها.

وتستدعي قصيدة الشاعر"تسبيحة" بصورة لا شعورية "الكوميديا الإلهية" لدانتي، بما في القصيدة من رقي من السفح إلى القمة، وبما في القمة من شجرة العشق، وكان دانتي أليجيري (إيطاليا ١٢٦٥ . ١٣٢١) قد عبر في الكوميديا الإلهية عن حبه السامي والخالد لحبيبته بياتريتشا، وهو الذي أحبها وتقدم إلى خطبتها، ولكن الموت عاجلها، فصور في الكوميديا الإلهية لقاءه بها، وقد اجتاز إليها الجحيم، وتخيّلها حفرة عميقة، على شكل قمع، ذات تسع طبقات، ولأجلها نزل في طبقاتها، ورأى ما رأى من أصناف العذاب، ثم مر بالمَطْهَر، ثم أخذ يرقى إلى الجنة، وقد تخيلها على شكل جبل، فيه تسع طبقات، وقد ساعده على الرقي في الطبقات الست الأولى الشاعر الروماني فيرجيل، ثم برزت عند الطبقة السابعة حبيبته بياتريتشا لتقود خطاه إلى الطبقات العليا، حتى بلغ معها إلى وردة النور المتفتحة، وبذلك كانت الحبيبة في مكانة سامية،

---

[٧] طرفة بن العبد، **ديوان طرفة بن العبد**، ص ٢٤

وهي التي قادت الشاعر إلى المرقى الأعلى، فهي رمز الحب الطاهر، وهي السبيل إلى الخلاص.

ولقد رسخ في الوجدان وفي الثقافة العربية أن العلاقة مع المرأة ذات حدين، جسدي وعاطفي، وقد توزعت رغبات الرجال وفق ذلك المفهوم بين هذه الحدين، ومنهم، وفق التقسيم النظري، مَن يتجه نحو الجسد أكثر، ومنهم من يتجه نحو العاطفة أكثر، كشأن عمر بن أبي ربيعة في الشعر العربي وجميل بثينة، وسُمِّيَ الحب عند الأول بالحب الحسي أو الجسدي، وسمي عند الثاني بالحب العفيف، وفي الحقيقة لم يكن غزل عمر بن أبي ربيعة حسياً ولا جسدياً ولا إباحياً إنما كان غزلاً فنياً يتعلق بالجمال في أي امرأة كانت، ولذلك يمكن تسميته بالغزل المتعدد، أما غزل جميل بثينة فقد كان متعلقاً بامرأة واحدة يحبها ولذلك تصح تسميته بالغزل الموحِّد.

ويؤكد عمر بن أبي ربيعة (عمر بن عبد الله ٢٣ – ٩٣ هـ = ٦٤٤ – ٧١٢ م) مذهبه في الشعر والحياة، فيقول[٨]:

إنــي امــرؤ مولــع بالحســن أتبعــه   لا حــظَّ لــي فيــه إلا لــذة النظـر

وما يزال الحب في الثقافة العربية مقسوماً إلى اليوم على هذا النحو، وإن كان من الممكن أن نجد عند الشاعر الواحد مثل هذين الاتجاهين، لأنهما قائمان في النفس البشرية.

وقصيدة الدكتور خوجة تنتمي وفق هذا التقسيم إلى الحب العفيف، وهي ترتبط بالتراث العربي، والثقافة الإسلامية، وتؤكد معنى العفة والسمو، وهذا يزيدها جمالاً، ويجعلها أكثر تاثيراً في المتلقِّي.

---

[٨] عمر بن أبي ربيعة، **ديوان عمر بن أبي ربيعة**، تح.بشير يموت، المكتبة الوطنية، بيروت، ١٩٣٢، ص ١٤٩

على الرغم من الشوق العارم إلى المرأة، والتصوير الفني لبعض حالات اللقاء الجسدي، من خلال المكان، بوصفه وسيلة للرمز والتصوير والتعبير، فإن الشاعر في بعض الحالات يكفيه من المرأة الطيف والخيال والوهم، بل في بعض الأحيان يدعوها إلى الغياب، ويظل يحتفظ بذكراها.

ويعبر الشاعر عن مثل ذلك الموقف في قصيدة عنوانها "**آهة صبار**"[٩]، وفيها يصور الشاعر نفسه أرضاً قاحلة مجدبة، ليس فيها سوى الشوك، ويرجو المرأة أن تصنع لنفسها حديقة عامرة بالورد، أو تصنع مداراً في الفلك بعيداً عن أي مدار، ويرجوها أن تظل لؤلؤة في بحر الروح، وفي القصيدة يقول:

يــا قُــرَّةَ عينـــي تحجبنـــا	**جــدران الخيبــة فــي أســوار**
صـــبار لـــف مرابعنـــا	**وأنـــا مـــن ذاك الصـــبار**
إنــي مغــروس فــي جــدبي	**عمـــراً يتهيـــأ للإدبـــار**
فجـذوري تضـرب فـي أرض	**بيـــدٌ تمتـــد بهـــا وقفـــار**
لا شـــيء لـــدي أجـــود بـــه	**غيـر الأسـطورة فـي الإعصـار**
يـدميك العوسـج فـي قربـي	**تنســـاك أغاريـــد الأشـــعار**

أيتهـــا الـــوردة لا تصـــلي	**لا حلـــم لقلبـــي بالأمطـــار**
فأنـــا أشـــرب مـــن بحـــر	**يطفـــح بســـراب غـــدار**
لـــو كنـــت مكانـــك مـــولاتي	**لخفيـت خفيـت عـن الأبصـار**
وزرعـــت حـــدائق يانعـــة	**تحتـــل معابرهـــا الأزهـــار**
وبنيـــت بجنتهـــا عشـــاً	**يـؤوي العشـاق مـن الأخطـار**

[٩] خوجة، عبد العزيز محيي الدين، **رحلة البدء والمنتهى**، ص ٣٢٣

**وصنعت مداراً في فلك		معزولاً عن أي مدار**

**ورحلت شعاعاً في أفق		يرعاك بهالة أقمار**

**أيتها اللؤلؤة اختبئي		في بحر الروح بغير قرار**

والقصيدة تملك وحدتها، وتمتاز بالتماسك، والتنامي، والتطور، وتنتهي بما هو نتاج المقدمات، وإن كان لا يخلو من مفاجأة، وهي تتألف من افتتاح ووحدتين وخاتمة، وفي الافتتاح يخاطب الشاعر المرأة بِـ: " يا قرة عيني"، ثم يصف حاله في الوحدة الأولى، ويشبه نفسه بأرض يابسة، ليس فيها سوى الشوك والصبار، ثم يدعوها في الوحدة الثانية لتبتعد عنه وتصنع لنفسها روضة عامرة بالورد والأزهار، أو تصنع لنفسها مداراً في فلك بعيد، وفي الختام يدعوها أن تظل لؤلؤة وتختبئ في بحر روحه.

ويظهر في القصيدة أربعة أماكن، هي الأرض اليابسة، والحديقة الغناء، والفلك، والبحر، والشاعر يشبه نفسه بأرض يابسة، ليس فيها غير الشوك والصبار ولا يتوقع أن يهطل بها مطر، ويصرح بأنه تقدم في العمر، ولا شيء عنده غير الجَدْب، وهي صورة مكانية شاحبة، توحي بالموت، يعبر بها الشاعر عن ذاته. ثم يدعو المرأة لتصنع حديقة خفيَّة لا يقربها أحد، طُرُقُها مفروشة بالأزهار، وفيها عش للعشاق، وهو بذلك يراها مثل تلك الحديقة، ويريدها أن تكون بعيدة عن الأنظار، والمكان الثالث هو فلك بعيد تصنعه لنفسها تلك المرأة، وهو مكان معزول عن الأفلاك، ويتمنى أن تتحول إلى شعاع يدور في ذلك الفلك، والمكان الرابع هو البحر، يشبه نفسه به، ويرى المرأة لؤلؤة نقية، ويدعوها إلى الاختباء في قرار بحره.

والأمكنة تقع في ثلاثة أقانيم، هي البر، حيث الروضة والحديقة، والجو، حيث الفلك المعزول، والبحر، وبذلك تشمل الأمكنة التراب والماء والهواء، ويغيب عنها النار، وطبيعي غياب النار لأن الشاعر يبني موقفه كله على تقدُّمِه في العمر، وهو سبب تمنيه لها تلك الأمنيات الكبار، فمع التقدم في العمر تخبو النار، بل قد تنطفئ.

والقصيدة تنم عن حالة جَدْب يحس بها الشاعر لتقدّمه في العمر، وهو يقدر طهر تلك الحسناء الجميلة، ويحترمه، وينظر إليه نظرته إلى الجمال السامي، ولا شك في أن النظرة متسامية، فيها عطف الجَدِّ وحنان الشيخ العجوز، ولكن نظرته لا تخلو من غَيْرة عليها، ورغبة في الاستئثار بها، وتملُّكها، فهو يدعوها

لتكون حديقة خفية، بعيدة عن الأنظار، ويريدها مداراً معزولاً عن أي مدار، ثم أخيراً يراها لؤلؤة ويدعوها إلى الاختباء في بحر روحه من غير قرار، وهو بذلك يحجبها عن العالم، براً وبحراً وجواً، ويريدها أن تظل لؤلؤة مكنونة لا يحظى بها أحد، ويظل موقفه من المرأة موقف الراهب المتبتل يقدس الجمال ولا يريد مسّه، وإن كانت لديه رغبة غير خفية في حوزه، أو حجبه عن العالم للاحتفاظ بنقائه وطهره، وهذه الرغبة تدلّ على قهر داخلي سببه الحرمان من هذا الجمال وعدم القدرة على نيله، ولكن هذا القهر لا يتحول هنا إلى ثأر أو انتقام أو كَبْت، كما لايتحول إلى عقدة نفسية، كما يحلو لبعض نقاد الأدب القول.

والشاعر في الحقيقة موزع بين رغبتين، الرغبة في المرأة، والرغبة عنها، يريد أن يحوزها وأن يتمسك بها، ولكن لا يناسبه ذلك ولا يرضيه، ولذلك يريد أن يُودِعَها في مكان بعيد، في فلك معزول، أو في حديقة نائية، وأخيراً في بحر روحه، وهو موزع بذلك بين بر وسماء، ويستقر أخيراً رأيه على أن يودعها في بحر روحه مثل لؤلؤة مكنونة، وكأنه يريد أن يظل محتفظاً بها.

وهو يناديها:"قرة عيني"، والمرأة لا توصف بأنها قرة عين، إنما هو وصف يوصف به ولد الرجل أو ابنته، وكأن الشاعر هنا يخاطبها لا شعورياً على أنها ابنته، وقد اختار للقصيدة عنواناً، وهو: "آهة صبار"، والصبار نبات شوكي معمّر يعيش في الصحراء، وهو في لفظه مذكر، ولفظه مشتق من الصبر، وفي هذا الاسم دلالات واضحة على ذات الشاعر في القصيدة، ويعبر عن عزلة هذا النبات الشوكي وهرمه إرسالُه آهةً، فإذا العنوان:"آهة صبار"، وما الصبار إلا الشاعر، وقد اختاره ليدل على وحدته ووحشته وعيشه في صحراء قاحلة وحاجته إلى الحب، والآهة هي آهته.

ولا بد من تكرار القول بأن المقصود بالكلام على الشاعر، في درس هذه القصيدة وغيرها، هو ذات الشاعر الفنية كما تتجلى في القصيدة، وليس المقصود الذات الشخصية التاريخية للرجل الشاعر، وقد يكون بينهما تطابق أو تشابه أو اختلاف أو تناقض، وهذا ليس من مهمة هذا البحث ولا من اهتماماته، وإنما هو من مهمة الباحث المؤرخ لحياة الشاعر، والغرض هنا مختلف، وهو درس النص من داخله بمعزل عن شخصية الشاعر.

ويبدو التناقض في الظاهر واضحاً بين المرأة والرجل، فهو أرض يابسة، وهي روضة متفتحة، وهو في الحقيقة ليس بتناقض، وإنما هو نوع من البوح من الرجل والشكوى، وهو بهذا يستثير عاطفتها نحوه، ويستدر عطفها عليه، بل إنه ليُغريها به، حين يدعوها لأن تبتعد عنه لأنه يخاف عليها من الأشواك، ويزداد

إغواؤه لها حين يدعوها لأن تبتني لنفسها حديقة مزهرة بعيدة عن الأنظار، فالمرأة يغريها الرجل به أكثر حين يشكو إليها جَدْبَه ومعاناته، وكأنه يستثير فيها عاطفة الشفقة، فتلبَس دور الأم التي تحنو وتعطف، وهذا التناقض بين جدب الرجل وخصب المرأة لا يثير صراعاً بل على العكس يثير التعاطف، ويشجع على التواصل، ويغري أحدهما بالآخر، هو في الحقيقة نوع من الاستدراج للمرأة، مثلما تستدرج الأرض العطشى المطر، أو مثلما تغري الشجرة اليابسة البرق.

وإن كان من النسوة من يغريها أن يذكر الرجل سعادته مع زوجته، وأن يؤكد وفاءه لها وحرصه عليها، وكأنه بذلك يثير غيرتها، ويدفعها إلى أن تغويه.

وقد عبر عن شيء من مثل الحالة الأولى الشاعر صلاح عبد الصبور (مصر ١٩٣١ . ١٩٨١)، حين وصف نفسه بالرجل الرملي، ليدل على جدبه وقفره حزناً وألماً، ووصف المرأة بالسيدة الخضراء، ليدل على خصبها وعطائها حباً، وأكد أن هذا التناقض قاد إلى لقاء والتحام وتكامل، فقد تعرف كلٌّ منهما على لون الآخر، وتفاسما الأسماء، كناية عن تلاحمهما، ولكن سرعان ما انتهى هذا التلاحم فيما بعد إلى تصدع وفراق، يقول الشاعر صلاح عبد الصبور في قصيدة عنوانها "**إجمال القصة**"[١٠]:

كانت تدعوني بالرجل الرملي
وأناديها بالسيدة الخضراء
وتلاقينا في زمني الشفقي
وتنادينا في مرح طفلي
وتعارفنا في استحياء
وتحسس كل منا مبهوراً لون الآخر
وتقاسمنا الأسماء
وتفرقنا
لا تسألني ماذا يحدث للأشياء
إذ تتصدع
أو للأصداء
إذ تهوي في الصمت المفجع

---

[١٠] عبد الصبور، صلاح، **الإبحار في الذاكرة**، دار الشروق، القاهرة، ط.ثالثة، ١٩٨٦، ص ٧٥

لكني أذكر أنا ذات مساء
كنا قد خادعنا منجل حصاد الموت
غافلنا صيحة ديك الوقت
وطبعنا فوق جدار الليل
تخطيطاً يشبه ظلينا
لونين مزيجين
مسكوبين على طرف وساد متجعد
منهارين على مسند مقعد
ها أنت تراني
أتملى هذي اللوحة في أيامي الجرداء
وأنادمها حين يغيب الندماء
أفرغ للوحة كأساً أرجوك
هذا إجمال القصة.

ويتفق الشاعران بصورة غير مباشرة في التعبير عن حاجة الرجل إلى المرأة، وشعوره بأنه يجد عندها الأمان، ويحس فيها بالخصب والنماء والعطاء، ويرى فيها التكامل مع ذاته، ولذلك فهو يرغب في الالتحام بها، ومن المؤلم أن هذا لا يتم على الأغلب، وإذا ماتم فسرعان ما ينفصم، ومن الأكثر إيلاماً أن يغدو الحب مجرد قصة تروى، بل تختصر، أو مجرد خبر يذكر، كما يقول إبراهيم ناجي (مصر ١٣١٦ – ١٣٧٢ هـ = ١٨٩٨ – ١٩٥٣ م) في قصيدته الشهيرة وعنوانها الأطلال:[١١]

كيف ذاك الحب أمسى خبراً وحديثاً من أحاديث الجوى

وتشبيه المرأة باللؤلؤة المكنونة أو الروضة يرجع في جذوره إلى الثقافة العربية القديمة، فمثل هذا التشبيه كثير في الشعر العربي القديم، ولا سيما الجاهلي، وأشهره ما جاء في معلقة امرئ القيس (نحو ١٣٠ – ٨٠ ق هـ = ٤٩٧ – ٥٤٥ م) وهو قوله في تشبيه المرأة بدرّة[١٢]:

كبِكْرِ المقاناةِ البياضَ بصفرة غذاها نمير الماء غيرِ المحلَّلِ

---

[١١] ناجي، إبراهيم، **ديوان إبراهيم ناجي**، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٣٢

[١٢] امرؤ القيس، **ديوان امرئ القيس**، تح. د.محمد الشوابكة، ود. أنور أبو سويلم، دار عمار، عمان، الأردن، ١٩٩٨، ج١، ص ٢٢٨

فالشاعر يشبه حبيبته بلؤلؤة بِكْر، لم يصِدْها أحد، ولم تمسّها يد، ولم تثقب، وهي بيضاء خالطها شيء من الاصفرار الجميل، وقد رُبِّيت في ماء عذب صاف لم يُعكَّر صفاؤه، لأن موضعه خفي، لا ينزل فيه أحد، وفي هذا التشبيه إيحاء بجمال المرأة وصفائها ونقائها وترفها ومكانتها الرفيعة في قومها، ودليل على رغبة الشاعر في حوزها.

ويشبه الأعشى (ميمون بن قيس بن جندل، شاعر جاهلي، توفي ٧ هـ = ٦٢٩ م) المرأة بدرة بيضاء نقية، ويسترسل في التشبيه، ويحكي عنها قصة مطوَّلة، تدل على قيمة تلك الدرة، ورفعة مكانتها، وصعوبة الوصول إليها، وفَرْط حبِّه لها، تلك الدرة استخرجها غواص ماهر، من أعماق ثغر دارين في البحرين، وخاطَر لأجلها بحياته، وهو الذي عشقها شاباً، وظل يسعى إلى حوزها سنين عددا، حتى شاخ وارتعشت ركبتاه واضطربت مشيته، ولكنه لم ييأس من نوالها، وقد اشتعل قلبه بحبها مذ رآها ورغب فيها، وهي المكنونة في أعماق البحر، يحرسها مارد من الجن، مغالٍ في الحرص عليها، يسهر على رعايتها، يطوف حولها، وهي المخبوءة تحت درج، وهو يخشى عليها السارين ليلاً مثلما يخشى عليها اللصوص، وقد حرص ذلك الغواص على حوزها، فاقتحم لجة البحر المزبد لأجلها، مخاطراً بحياته، لأنها تفتن كل من يراها، إلى حد الموت بها حباً، ومن نالها نال الخلود الذي لا يبلى، وحاز كل ما يتمنى وأصبح منعماً بها مترفاً، وتلك الدرة أو تلك المرأة هي التي تعلق بها قلب الشاعر، وفي الحقيقة لم يتعلق إلا بالموت وحرقة القلب، لأنه لا يستطيع نولها، ويعبر الأعشى عن ذلك فيقول:[١٣]

كَأَنَّهـــا دُرَّةٌ زَهـــراءُ أَخرَجَهـــا ... غَوّاصُ دارينَ يَخشى دونَها الغَرَقا

قَـد رامَهـا حِجَجـاً مُـذ طَـرَّ شـارِبُهُ ... حَتّـى تَسَعسَـعَ يَرجوهـا وَقَـد خَفَقـا

لا الـنَفسُ تونِسُـهُ مِنهـا فَيَترُكُهـا ... وَقَـد رَأى الرغبَ رَأيَ العَينِ فَاحتَرَقا

وَمـارِدٌ مِـن غُـواةِ الجِـنِّ يَحرُسُـها ... ذو نيقَـةٍ مُسـتَعِدٌّ دونَهـا تَرَقـا

لَيسَت لَـهُ غَفلَـةٌ عَنهـا يُطيـفُ بِهـا ... يَخشى عَلَيها سَرى السارينَ وَالسَرَقا

---

[١٣] الأعشى، **ديوان الأعشى الكبير**، تح. د. محمد محمد حسين المطبعة النموذجية، القاهرة، ص ٣٦٧، دارين: موضع في البحرين، رامها: طلبها، حججاً: سنين، تسعسع: هرم واضطرب في مشيته، الرغب: المرغوب، ذو نيقة: ذو اندفاع، ترق: درج، الآذي: موج البحر، الحدب: الموج، حومة الماء: معظمه، اعتلق:علقته المنية فمات.

حِرصاً عَلَيها لَوَ اِنَّ النَفسَ طاوَعَها **مِنــهُ الضَـميرُ لَبـالى الـيَمِّ أَو غَرِقـا**
فــي حَــومِ لُجَّــةِ آذِيٍّ لَــهُ حَــدَبٌ **مَـن رامَهـا فارَقَتـهُ الـنَفسُ فَاِعتُلِقـا**
مَـن نالَهـا نـالَ خُلـداً لا اِنقِطـاعَ لَـهُ **وَمـا تَمَنّــى فَأَضـحى ناعِمــاً أَنِقـا**
تِلــكَ الَّتــي كَلَّفَتــكَ الـنَفسُ تَأمُلُهـا **وَمــا تَعَلَّقــتَ إِلّا الحَــينَ وَالحَرَقــا**

وتشبيه المرأة بالدرة عند الأعشى يدل على شغف الرجل بالمرأة، وشدة تعلقه بها، كما يدل على حرمان منها، وصعوبة الوصول إليها، فثمة عوائق دونها، إذ يحرسها جني مارد، لا يكاد يغفل عنها، وهو مبالغ في الحرص على حمايتها، وما يزيد في ألم الشاعر أن حارسها جني لا قِبَلَ للشاعر به، ولو كان من البشر مثله لنازله من أجلها، وهي محمية بالماء، فهو يحس من أجلها بالخطر، إلى حد الموت غرقاً، والماء في الصورة هو حياة للدرة وصون لها وحماية، والماء نفسه موت بالنسبة إلى الشاعر الذي يسعى إلى حوز الدرة، وعلى الرغم من أن الدرة في الماء فالشاعر يحس بالحرقة تارة وبالغرق أخرى، فثمة نار في داخله مشتعلة، بسبب تشوقه إلى تك الدرة وحرمانه منها.

وتشبيه المرأة بالدرة المكنونة في أعماق البحر لا يوحي بالحرمان فحسب، بل يوحي بالإحساس بجمال الدرة، وهو جمال نفيس، لا يقدر بثمن، وليس من السهل الحصول عليه، وهو جمال يبلغ حد التقديس، لأنه محمي مصون تحرسه قوتان، الجني المارد والبحر اللجي، وفي مقابل كل منهما يكمن خطر الموت، فلا يقدر الشاعر لا على البحر ولا على الجني، وبذلك تصبح الدرة محروسة من قوتين راعبتين عظميتين، وهذه الحراسة تضفي على الدرة الهيبة والجلال، وترفعها من رتبة الجميل إلى رتبة الجليل المقدس، ومعها ترتفع المرأة، بوصفها أيضاً جميلة مصونة يصعب الوصول إليها، فهي جميلة بل جليلة.

وقد ذكر المولى عز وجل ما يلقاه المؤمنون في الجنة من نعيم، وما يحظون به من متع، منها حور العين، ويشبههن المولى تعالى باللؤلؤ المكنون، يقول عز وجل: **﴿ وَحُورٌ عِينٌ (٢٢) كَأَمْثَالِ اللُّؤْلُؤِ الْمَكْنُونِ (٢٣)﴾** سورة الواقعة، ومثل هذه الصورة في القرآن الكريم هي خطاب للوجدان الإنساني مبني على مثل ما يعرف الإنسان في الحياة الدنيا من متع لتقريب صورة النعيم في الجنة إلى فهمه، وحقيقة هذا النعيم مختلفة كلياً، وليست على مثل هذا النحو المألوف في الدنيا، ففيها ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر، على نحو ما جاء في الحديث الشريف عن رسول الله صلى الله عليه وسلم.

ويمتلك اللؤلؤ في الوجدان رصيداً كبيراً من الدلالات والإيحاءات، فهو نادر وغالي الثمن، وفي سبيل الحصول عليه يغامر الغواص بحياته، وقد يخسرها، واللؤلؤة بيضاء ناعمة رشيقة، وفيها لطف وبضاضة، وهي تشبه بذلك المرأة، واللؤلؤة المكنونة توحي بالصون والحماية، وتدل على العذرية والنقاء والطهر، كما توحي بأنه من الصعب الوصول إليها.

وصورة الروضة متكررة في الشعر العربي القديم، وقد وردت عند عنترة بن شداد (توفي نحو ٢٢ ق هـ = ٦٠٠ م) في معلقته، وفيها يذكر طيب رائحة فم حبيبته فيقول[١٤]:

وكَأَنَّ فَارَةَ تَاجِرٍ بِقَسِيْمَةٍ ... سَبَقَتْ عوَارِضَها إليكَ مِن الفَمِ

أوْ روْضةً أُنُفاً تَضَمَّنَ نَبْتَهَا ... غَيْثٌ قليلُ الدَّمنِ ليسَ بِمَعْلَمِ

جَادَتْ علَيهِ كُلُّ بِكرٍ حُرَّةٍ ... فَتَرَكْنَ كُلَّ قَرَارَةٍ كَالدِّرْهَمِ

سَحّاً وتَسْكاباً فَكُلَّ عَشِيَّةٍ ... يَجْرِي عَلَيها المَاءُ لَم يَتَصَرَّمِ

وَخَلَا الذُّبَابُ بِهَا فَلَيسَ بِبَارِحٍ ... غَرِداً كَفِعْلِ الشَّارِبِ المُتَرَنِّمِ

هَزِجاً يَحُكُّ ذِراعَهُ بذِراعِهِ ... قَدْحَ المُكَبِّ على الزِّنَادِ الأَجْذَمِ

فهو يذكر فمها الجميل، ورائحته الزكية، كأنها رائحة عطور تصدر عن تاجر يحمل كيساً فيه أنواع شتى من العطور، ورائحة العطور الصادرة عنه تسبق مجيئه، أو كأن رائحة فمها هي رائحة روضة عطرة، وهذه الروضة في مكان محجوب عن الأعين، لم يطأها أحد، فهي نظيفة غير ملوثة، وكل ليلة تجود عليها الأمطار، ومع الصباح تشرق عليها الشمس، فتلتمع في قيعانها برك ماء صغيرة كأنها الدنانير الذهبية، فهي رطبة ندية، وهذا أقوى لزهرها ونباتها، وقد زارها ذباب الرمل، وهو ذباب نقي نظيف، فأخذ يحلِّق في أجوائها، تجذبه إليها روائح الزهر العطر، ولتحليقه أزيز كأنه التغريد، وهو يحرك جناحيه وأقدامه بسرعة حين يطير كأنه رجل يحاول بيديه، وإحداهما مقطوعة، أن يقدح النار بحك عود في حجر.

والشاعر بذلك يشبه رائحة فم الحبيبة بشذى رائحة تلك الروضة، ويدل هذا التشبيه على حساسية ذائقة الشم عند الشاعر، وهو يأتي بصورة الروضة ليدل على إحساسه بتلك الرائحة، والصورة حسية شمية، وهي مركبة، وفيها استثارات

---

[١٤] عنترة بن شداد، **ديوان عنترة** بن شداد، تح. محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، بيروت، لاتا، ص ١٩٥

لحواس كثيرة، فهي تستثير حاسة اللمس بما في الروضة من رطوبة بفعل الأمطار، وحاسة البصر برؤية الأزهار، وحاسة الشم بفوح الشذى، وحاسة السمع بما يصور من أزيز تلك الذبابة، وبذلك تثير الصورة الحواس كلها وتحدث فيما بينها تداخلاً كي تعبر عن رائحة الفم العطر، كما تثير الصورة قيماً فنية واجتماعية وجمالية، فالروضة أُنُف، لم يزرها أحد، ولم تطأها قدم، مما يدل على عفة تلك المرأة المحبوبة، ونقائها، وبعدها عن الأعين، فهي معززة مصونة، ويذكر الذباب الذي خلا بها، ولعله تعبير لا شعوري عن رغبة الشاعر نفسه أن يخلو بها، أي الروضة أو الحبيبة، ولا بد من الإشارة إلى أن هذا الذباب ليس هو ذباب المنزل المعروف الذي يحط على القمامة، وإنما هو ذباب البادية والرمال، وهو ذباب نقي نظيف، والذي يرشح هذا التأويل أن من معاني اسم الشاعر عنترة هو الذباب الأزرق.

وظهرت صورة الروضة المعطار عند الأعشى أيضاً في معلقته وهو يشبّه فيها رائحة المرأة إذا قامت وما تنشر من عطر بشذى روضة زاهرة يجود عليها المطر، وفيها يقول[١٥]:

إِذا تَقومُ يَضوعُ المِسكُ أَصوِرَةً ... وَالزَنبَقُ الوَردُ مِن أَردانِها شَمِلُ

ما رَوضَةٌ مِن رِياضِ الحَزنِ مُعشَبَةٌ ... خَضراءُ جادَ عَلَيها مُسبِلٌ هَطِلُ

يُضاحِكُ الشَمسَ مِنها كَوكَبٌ شَرِقٌ ... مُؤَزَّرٌ بِعَميمِ النَبتِ مُكتَهِلُ

يَوماً بِأَطيَبَ مِنها نَشرَ رائِحَةٍ ... وَلا بِأَحسَنَ مِنها إِذ دَنا الأُصُلُ

والمرأة التي يصفها الأعشى متطيبة بالمسك، وإذا ما قامت نشرت عبقاً يملأ المكان، ويضوع منها رائحة الزنبق والورد، وفي هذا دليل على تنعمها وذوقها المترف وعلى تزينها واستعدادها للقاء الرجل، ثم يشبه هذاالعبق المنتشر منها في أثناء قيامها بعبق روضة في أرض عالية، وهذا أدعى لنقائها وطيب هوائها، إذ لا يدوسها أحد، فهي في معزل، والعلو دليل شرف ورفعة، وهذه الروضة معشبة مزهرة، يجود عليها المطر السكوب، فيصنع فيها بركاً صغيرة كأنها كواكب ملتمعة تضاحك الشمس، وهذه البرك محاطة بعشب غزير ينتشر في أنحاء الروضة، وهو عشب نام ومكتمل، وما طيب رائحة هذه الروضة

---

[١٥] الأعشى، ديوان الأعشى الكبير، ص ٥٧، رقمها ٦، الحزن: الأرض المرتفعة، المسبل: المطر المتصل، كوكب: بقعة ماء تلتمع، مؤزر بالعشب: ملتف حوله العشب، شرق: متألق، ملتمع، عميم النبت: العشب الذي يعم الأرض، مكتهل: مكتمل النمو.

بأطيب من رائحة تلك المرأة، ولاسيما في آخر النهار، بعد أن تعمل وتقضي حوائجها في المنزل، مما يعني أن عَرَقَها ليس بخبيث الرائحة، بل هو طيب النشر.

وتشبيه المرأة بالروضة يوحي بإحساس الشاعر بالجمال المحض، وهو جمال هادئ مريح، ليست الغاية منه المنفعة، كجمال حقل القمح مثلاً، أو جمال النخلة ذات عثاكيل التمر، وبين الروضة والمرأة روابط من الأنوثة، والجمال، والرفعة والسمو، فهي في مكان عال، أو في مكان منعزل، مما يدل على خصوصية هذه المرأة، فكأن الشاعر يريدها لنفسه فقط، وأكثر ما يثير انتباهه فيها الروائح والزهور، وهي دليل تحسس بالجمال والألوان والروائح.

وهكذا تبدو صورة الروضة والدرة في القصيدة المعاصرة ضاربة الجذور في الشعر العربي القديم مما يؤكد أصالة هذه الصورة، وهي تدل على قوة التراث العربي وحضوره في ذاكرة الشاعر ووجدانه، وفي الحقيقة أصبح تشبيه المرأة بالدرة والروضة والغزال من الأصول الراسخة في الشعر العربي.

ومن الجميل أن الشاعر يريد لتلك اللؤلؤة أن تكون مكنونة في بحار الروح، وهي إضافة جديدة, وينضاف في قصيدة الشاعر صورة جديدة إلى المرأة وهي أن تتخذ لها مداراً خاصاً بها في الفلك، بعيداً عن الناس، بل بعيداً عن عالم الأرض، وهذا الاختيار لا يدل على البعد، ولا على الحرمان من المرأة، فحسب، بل يدل أيضاً على رغبة في خلود الحب، وكأن الشاعر يريد لها الخلود في الحياة الدنيا، إلى أن تقوم الساعة، فتبدل الأرض غير الأرض والسماء غير السماء، وتظل في الأفلاك تسبح وتدور، لأن عمر الأفلاك أسبق من عمر الإنسان، وهي أبقى منه، وعنصر الفلك الذي يضيفه الشاعر هو عنصر جديد في عالم الحب والشعر.

ودعوة المرأة إلى أن تكون كوكباً في فلك بعيد هي تأكيد للعفة، وتقدير للجمال، وصون له، وهي بعد عن الخيانة أو الغدر أو التملق، وهذه الدعوة تذكر بدعوة مشابهة وجهها أحمد شوقي إلى المأة أيضاً في قصيدة له يقول فيها[١٦]:

اللهَ في الخَلقِ مِن صَبٍّ وَمِن عاني تَفنى القُلوبُ وَيَبقى قَلبُكِ الجاني

صوني جَمالَكِ عَنّا إِنَّنا بَشَرٌ مِنَ التُرابِ وَهَذا الحُسنُ روحاني

أَو فَابتَغي فَلَكاً تَأوينَهُ مَلَكاً لَم يَتَّخِذ شَرَكاً في العالَمِ الفاني

[١٦] شوقي، أحمد، **الشوقيات**، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨، المجلد الأول، ج٢، ص ١٤٢

يَنسابُ في النورِ مَشغوفاً بِصورَتِهِ ... مُنَعَّماً في بَديعاتِ الحُلى هاني
إذا تَبَسَّمَ أَبدى الكَونُ زينَتَهُ ... وَإِن تَنَفَّسَ أَهدى طيبَ رَيحانِ
وَأَشرِقي مِن سَماءِ العِزِّ مُشرِقَةً ... بِمَنظَرٍ ضاحِكِ اللَألاءِ فَتّانِ
عَسى تَكُفُّ دُموعٌ فيكِ هامِيَةٌ ... لا تَطلُعُ الشَمسُ وَالأَنداءُ في آنِ
يا مَن هَجَرتُ إِلى الأَوطانِ رُؤيَتَها ... فَزُحتُ أَشوَقَ مُشتاقٍ لِأَوطانِ
أَتَذكُرينَ حَنيني في الزَمانِ لَها ... وَسَكبِيَ الدَمعَ مِن تَذكارِها قاني
وَغَبطِيَ الطَيرَ أَلقاهُ أَصيحُ بِهِ ... لَيتَ الكَريمَ الَّذي أَعطاكِ أَعطاني

فشوقي يمجد جمال المرأة ويراه نورانياً، ويدعوها إلى صونه، ويقترح عليها أن تتخذ لنفسها مأوى في الفلك الدوار، لكي تشرق على العالم بنورها، ثم يذكر أنه هجر رؤيتها، وتوجه برؤيته نحو الأوطان، فازداد شوقه للأوطان، ويذكر بكاءه بدموع من دم، ويتمنى لو يملك إليها جناحي طائر، وما يمتاز به الدكتور خوجة في قصيدته أنه ينوع في أشكال صون المرأة، فمن درة إلى روضة إلى كوكب في فلك، ويخاطب المرأة وهو في داخل المعاناة، لا خارجها، ويحس بالألم، ويرتجي في النهاية أن تكون درة في أعماق روحه، وقصيدته ذات موضوع واحد، وهو المرأة، ولا يدعي أنه هجرها والتفت إلى الأوطان، في حين يمزج شوقي موضوع المرأة بموضوع الوطن، وهو يخاطب المرأة من بعيد، ويراها كأنها تمثال، ولا يملك دفقاً من عاطفة، سوى المبالغات وذرْفِ الدموعِ مرتين، هامية وقانية، والتمني أن يملك جناحي طائر، وتنتهي القصيدة في الأبيات الثلاثة الأخيرة بعاطفية مبالغ فيها، وينتهي البيت الأخير في شطره الثاني بلغة نثرية قريبة جداً من العامية، وكأنه الخَرْجة في الموشَّحات، وفي المقابل يظل الدكتور خوجة محتفظاً بمشاعره وعواطفه حتى نهاية القصيدة، ولا يحدث التفاوت الكبير بينه وبين المرأة على نحو ما صنع شوقي، إذ جعل شوقي جمالها من نور وجعل نفسه مجرد بشر من تراب، وإلا فأين المشاعر والعواطف؟ وكأن شوقياً يهرب من نزعة جسدية بحت، ويبالغ شوقي إذ يذكر أنه هجر المرأة والتفت عنها إلى الأوطان، فازداد شوقاً إلى الأوطان، ويتمنى الدكتور خوجة في النهاية أن تسكن تلك الحسناء كأنها درة في قرارة روحه، في حين يتمنى شوقي لو أعطاه الله ما أعطى الطائر من جناحين.

وبقدر ما ترتبط " آهة الصبار" بالتراث العربي، في صورة الروضة واللؤلؤة والفلك البعيد، ترتبط بالقدر نفسه ببيئة الشاعر، وهي بيئة صحراوية، للروضة فيها مكانة عالية، لا تقدر بثمن، فيها من المتعة والجمال والحياة، بقدر ما في رمال الصحراء من الوحشة والمعاناة والموت، ولذلك فالروضة أنس ولطف وجمال وحياة، وكذلك المرأة.

وما تزال اللؤلؤة تمتلك إلى اليوم قيمتها المادية العالية، ومكانتها الجمالية الرفيعة، في العالم كله، ولاسيما في الجزيرة العربية، حيث تطل شواطئها الشرقية على خليج غني باللؤلؤ، بل إن اللؤلؤ هو من سمات ذلك الخليج وجزء من تاريخه، وبذلك تحوز القصيدة من خلال صور الروضة واللؤلؤة الارتباط بالماضي والحاضر، بالتراث والمعاصرة، وتؤكد غنى هذه الصورة في الوجدان والشعور.

ولم تكن صورة الروضة العطرة والدرة الغائصة في عمق بحار الروح والفلك البعيد عن الأنظار إلا أماكن ثلاثة أراد الشاعر من خلالها التباعد بينه وبين المرأة، لأنه كما في القصيدة يحس بالجدب وتقدم العمر، وقد اختار لنفسه أن يشبهها بمكان آخر مختلف كلياً وهو الأرض القاحلة المجدبة، وجعل من نفسه فيها مثل الصبار، وهاهو ذا يرسل آهة، لا عن عجز في الحقيقة، وإن هو إلا ذريعة، وإنما عن عفة لم يصرح بها، وهذه هي حقيقة المؤمن، يعف عند المغنم.

ويؤكد ذلك أن الشاعر لا يحس بحرقة في الختام كالأعشى، ولا يخشى الغرق في البحر اللجي، ولا يخاف الجنيَّ، بل ليس ثمة جنيٌّ في بحره، ولا موت ولا غرق، ولا نار ولا احتراق، لأن بحر الشاعر هو بحر الروح، ولا موت في قراره، حيث يريد أن يخبئ الدرة، بل في قرار بحار الروح الحياة.

٤. معبد ومحراب

العفة قيمة، وهي مطلب إنساني، تتمسك به الشعوب، وإن كان قليل من الناس لا يحققون هذا المطلب، أو كثير منهم، ولكنه يظل مطلب الجميع، حتى أولئك الذين أخلُّوا به، فهم يطلبونه، ويندمون على الإخلال به، بل يعودون إلى الدعوة إليه، والتمسك به، ولو بعد حين، لأن مبدأ العفة هو نظام الكون، والإخلال به هو فساد في النظام، ولا بد من حدوث الفساد، ولا بد أيضاً من الإصلاح، والعودة إلى النظام.

وتظهر العفة في كثير من قصائد الشاعر، بل هي قوام شعره، ومن أجمل قصائد العفة عنده نُتْفة شعرية من أربعة أبيات عنوانها "**اعتراف**"[١٧]، يقول فيها:

وأطلبُ الوصال كل مرة لكنني من الوصال أرتجف

تقول لي:"أخائف من الهوى؟" أخاف، ياحبيبتي، أن أعترف

جمالها البديع غاية المنى وقلبي المشوق نحوه يرفّ

ومعبدي عيونها، حبيبتي، أريد في محرابه أن أعتكف

والأبيات من أرقّ الشعر وأعذبه، وفيها لطف، يدل عليه حرف الروي وهو الفاء الساكنة، وكأنها رفة جفن، وفي القصيدة اعتراف صادق، يؤكده العنوان المناسب للمحتوى والدال عليه، وهو يتجاوز الاعتراف إلى التصريح، فهو يؤكد رغبته في الوصال، غير مرة، ويصرح بأنه يخاف، ولذلك يصعِّد رغبته، ويحوِّلها متسامياً إلى تأمل الجمال والاعتكاف في محرابه. ويدل على ذلك استعمال المرأة لفظ الهوى، وهو رغبة غريزية جامحة عابرة، وهو من الهُوِي بمعنى السقوط، والشاعر ينفر من هذا اللفظ، وينادي المرأة غير مرة "حبيبتي"، ليدل على عاطفة راسخة ثابتة، هي أرقى وأسمى.

---

[١٧] خوجة، عبد العزيز محيي الدين، **مئة قصيدة وقصيدة للقمر**، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، ٢٠٠٧، ص ١٤

والشاعر يستعير ألفاظاً تدل على أماكن دينية، كالمعبد والمحراب، ولا يقصدها بدلالاتها الدينية، إنما يوظفها في النص لتنشر إيحاءات فنية، وليُضْفِيَ على شعوره نحو الجمال وتأمله له قيمة سامية، تعلو فوق الحس والمادة، والمحراب هو جزء من المعبد، ويتناسب معه فعل أَعْتَكِف، وقد جاء المعبد والمحراب والاعتكاف في البيت الأخير من القصيدة ليدل على أنه تتويج للعفة.

والنص لا يعبر عن سعي إلى الوصال وحرص عليه، بل يعبّر عن تمنّيه وطلبه، ولا يدل على استماتة في طلبه، بل هو مجرد طلب، وقد يتكرّر، ولكنه في كل مرة لا يتحقق، وسرعان ما يصبح الجمال المحض هو غاية المُنَى، والقلب نحوه يرف، لا اليد إليه تمتد، ولا الرجل إليه تسعى، وإنما القلب يرفّ، والرفيف تحليق في الهواء، يدل على الرُّقِيّ، بعكس سعي الرِّجل، وهو دبيب على الأرض.

وسرعان ما يستبدل التعبد والاعتكاف بالوصال*، فهو لا يعفّ عن الوصال فحسب، بل يتخذ من عيون المرأة معبداً ومن جمالها محراباً يعتكف فيه، وهذا الموقف أعلى من العفة وأسمى، ولذلك لا يعبر عن شعور بالقهر، أو إحساس بالحرمان، ولا يوحي بشيء مما يُسَمَّى الكبت، ويؤكد ذلك الروح الإيمانية الصافية، التي تُضفي على الجمال المعاني الدينية، وفي هذا تقدير للجمال وسمو به، ولا يمس المعاني الدينية بشيء من سوء، بل هي التي تضفي على النص جماله.

والقصيدة مكثفة، لا تفصيل فيها ولا تطويل، ولا غموض ولا تعقيد، وعدد أبياتها لا يزيد عن الأربعة، وكأنها التماعة، وهذه هي حقيقة العفة، وهذه هي طبيعة الصراحة، فالعفة والصراحة كلتاهما قائمتان على الوضوح والإيجاز والاختصار، مما يؤكد وحدة الشكل والمضمون في القصيدة.

والقصيدة قائمة على التصوير الحيّ المباشر، فهي تصور حالة، ولا تعبر عن فكرة مجردة، وكأنها تضع المتلقي في الموقف، أو تصوره له، ففي البيتين الأولين يظهر الفعل المضارع، ليضع المتلقي في قلب الحدث، أو لينقل إليه الحدث، إذ تظهر أربعة أفعال مضارعة توحي بالحركة الحية وتنقل الحوار الحي، وهي: وأطلب، أرتجف، تقول، أخاف، أعترف، ويؤكد حيوية المشهد

---

* تدخل الباء في مثل هذا التعبير على المتروك، قال تعالى:﴿أتستبدلون الذي هو أدنى بالذي هو خير﴾ ، الآية ٦١ ، سورة البقرة.

خطاب الشاعر المرأة وتوجهه إليها بالنداء: ياحبيبتي، ثم يتلو الموقف تبرير وجداني قوامه الإعجاب بالجمال وتقديره والرغبة فيه وتقديسه.

لكنني من الوصال كل مرة وأطلب الوصال أرتجف

تقول لي:"أخائف من الهوى؟" "أخاف، ياحبيبتي، أن أعترف"

جمالها البديع غاية المنى وقلبيَ المشوق نحوه يرفّ

ومعبدي عيونها، حبيبتي، أريد في محرابه أن أعتكف

ويقوم البيتان الأخيران في معظمهما على جمل اسمية، تدل على ثبات الموقف واستقراره واستمراره، بل تدل على حقائق راسخة، وهي: "جمالها غاية المُنى"، و"قلبي نحوه يرفّ"، و"معبدي عيونها"، والجملة الأخيرة في البيت الأخير فعلية، وهي:"أريد في محرابه أن أعتكف"، ولكنها تقع صفة لمعبدي، أو خبراً ثانياً، وبذلك تكون جزءاً من جملة اسمية، تؤكد حقيقة ثابتة راسخة.

وتظهر في النص ألفاظ ذات خصوصية تميّزه، أبرزها ما جاء في القافية من نحو: أرتجف، ويرف، والفعلان يدلان على حركة، الأول يدل على حركة جسدية خارجية، مبعثها الخوف من الإقدام على كسر العفة، وهو فعل قوي حاد مؤلم، يدل على قوة الإيمان، والثاني يدل على حركة جسدية داخلية، هي حركة القلب، وهو فعل رقيق لطيف، يدل على رقة ما في القلب من حب، لا ما فيه من شهوة.

والقافية ساكنة، ولكنها تتضمن حركة داخلية، لا تنتهي، لأن الحرف فيها، وهو الفاء، حرف مضعَّف، وعند الوقوف عليه بالساكن يجتمع ساكنان، فتحدث حركة داخلية خفيفة يتحرك بها أحد الساكنين حركات متواترة خفيفة إلى أن تهدأ تلك الحركة، وكأنها حركة الجسد إذ يرتجف أو حركة القلب إذ يرف، واللطيف في الموقف كله أن الشاعر يعترف، مع أنه يخاف أن يعترف.

واتخاذ الجمال معبداً والاعتكاف فيه يستدعي لا شعورياً قصيدة لأحمد شوقي (مصر **١٢٨٥ – ١٣٥١ هـ = ١٨٦٨ – ١٩٣٢ م**) يقول فيها[١٨]:

بيني وبينك في الحب ما لا يقدر واش يُفْسِدُه

ما بال العاذل يفتح لي باب السلوان وأوصده

ويقول تهيم به فأقول وأوشك أعبده

[١٨] شوقي، أحمد، **الشوقيات**، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨، ج٢، ص ١٢٣.

مـــولاي وروحـــي فـــي يـــده قـــد ضـــيَّعها ســـلمت يـــده
نـــاقوس القلـــب يـــدق لـــه وحنايـــا الأضـــلع معبـــده

وهذا التناص البعيد وغير المباشر مع البيت الأخير من أبيات شوقي يُغْنِي القصيدة، ويكسبها عمقاً ثقافياً، ولا يعني التأثر، فتوظيف المعاني الدينية شائع في الشعر.

وعماد العفة عند الشاعر هو الرقة واللطف، والإعجاب والحب، وهو يذكر المرأة مرتين على أنها حبيبة، فالشاعر لا يعِفّ عن مرض أو ضعف أو قصور، ولا يعِفّ عن جفاء أو جلافة أو فظاظة أو كُرْه، بل يعِف وهو الراغب والمقتدر والمريد، مما يعني أن العفة عن خلُق وإيمان، وهو يصرح حين يصرح بلطف، لا بغلظة أو إيذاء، بل يعِف وهو يقدِّر الجمال، ويؤكد أنه يحبه ويتعلق به، بل يمجده، ويجعله محراباً يعتكف فيه، وهذا دليل فروسية ونبل.

والعفة هي كالعفو عند المقدرة، فهي القدرة على الامتناع عن ممارسة الفعل الحرام أو المكروه أوالشنيع أو المُنْكَر مع إمكان ممارسته، ولا يقدر على العفة إلا من يستند إلى قوة إيمان، وشعور بأن الله يراه، ولا ينفع هنا العقل وحده، فقد يدل العقل على مبررات، وقد يُغوي، ولذلك امتدح المولى تعالى المؤمنين الذين يحفظون فروجهم وعدَّهم من المفلحين، فقال تعالى في محكم التنزيل: **﴿ قَدْ أَفْلَحَ الْمُؤْمِنُونَ (١) الَّذِينَ هُمْ فِي صَلاتِهِمْ خَاشِعُونَ (٢) وَالَّذِينَ هُمْ عَنْ اللَّغْوِ مُعْرِضُونَ (٣) وَالَّذِينَ هُمْ لِلزَّكَاةِ فَاعِلُونَ (٤) وَالَّذِينَ هُمْ لِفُرُوجِهِمْ حَافِظُونَ (٥) إِلاَّ عَلَى أَزْوَاجِهِمْ أَوْ مَا مَلَكَتْ أَيْمَانُهُمْ فَإِنَّهُمْ غَيْرُ مَلُومِينَ (٦)﴾** سورة المؤمنون، وذكر الرسول محمد صلى الله عليه وسلم سبعة يظلهم الله في ظله يوم لا ظل إلا ظله ومنهم "**رَجُلٌ دَعَتْهُ ذَاتُ حَسَبٍ وَجَمَالٍ فَقَالَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ**" موطأ مالك ١٥٠٧.

والعفة قيمة عليا، مثلها مثل العدل والحرية والمساواة، ولا بد من أن يُقَدَّرَ الشعرُ إذا دعا إلى مثل هذه القيم وصورها فأحسن تصويرها، ولكن لا يُقَدَّرَ من جانب دعوته إلى هذه القيم أو تصويرها فحسب، بل يُقَدَّرَ أيضاً من جانب طريقته في التصوير، وحسن عرضه والتعبير، وجمال فنه، بل يقدر لما فيه من فن أولاً، ثم يُقَدَّرَ لما فيه من قيمة ثانياً، وقد يدعو قوم إلى عدم اعتبار القيم معياراً في تقدير الشعر، وهنا لا بد من سؤالهم: وهل يمكن تقدير شعر يدعو إلى الظلم والاستبداد والقهر بمجرد النظر في الجانب الفني فيه؟ من غير النظر فيما يصوره أو يدعو إليه؟!.

ولعل من أجمل أشكال العفة ما عبر عنه الشاعر الجاهلي عنترة بن شداد حيث يقول:[١٩]

ما استمتُ أنثى نفسَها في موطن حتى أوفي مهرها مولاها
أغشى فتاة الحي عند حليلها وإذا غزا في الجيش لا أغشاها
وأغض طرفي ما بدت لي جارتي حتى يواري جارتي مأواها
إني امرؤ سمح الخليقة ماجد لا أُتْبِعُ النفس اللجوج هواها
ولئن سألتَ بذاك عبلة خبَّرتْ أن لا أريد من النساء سواها
وأجيبها إما دعت لعظيمة وأعينها وأكف عما ساها

والعفة موقف لا يتجزأ ولا يتناقض، فمن يعِف في السلم يعِف في الحرب، ومن يعف عن العرض يعف عن السلب والنهب، بل عن المغنم، وهذا هو عنترة نفسه يقول:[٢٠]

هلا سألت الخيل يا ابنة مالك إن كنت جاهلة بما لم تعلم
يخبرك من شهد الوقيعة أنني أغشى الوغى وأعف عند المغنم

والعفة لا تتعلق بالعرب والمسلمين فحسب، بل تتعلق بشعوب العالم كله، أياً كانت أديانهم أو مذاهبهم، لأن العفة قيمة إنسانية سامية، مثلها مثل الحرية والعدل والمساواة، ولا يقبل أحد في الشعوب كلها أن تنتهك هذه القيم، على الرغم من حدوث الانتهاكات في الشرق والغرب.

وثمة فرق بين عفة الشاعر عنترة وعفة الشاعر خوجة، فعنترة يعف عن المرأة عفة ظاهرة مرئية أمام عيون الناس، ليثبت أمام المجتمع عفته وسمو خلقه، كما يعف في الحرب عن المغنم أمام المحاربين من أمثاله، فعفته في الحرب أيضاً عفة اجتماعية ظاهرة مرئية أمام الناس.

والشاعر خوجة في القصيدة يعف أمام المرأة، وهو وحده معها، لا يراهما أحد، ودليل ذلك أنها تحاوره ويحاورها، فهي تقول له سائلة:"**أخائف من الهوى؟**"، وهو يجيبها قائلاً:"**أخاف، ياحبيبتي، أن أعترف**"، بل يصرح قائلاً في البيت الأول:"**لكنني من الوصال أرتجف**"، والارتجاف ردة فعل جسدية تدل على شدة

---

[١٩] عنترة، ديوان عنترة بن شداد، ص ٣٠٧ . ٣٠٨

[٢٠] المصدر السابق، ص ٢٠٩

الانفعال والتأثر، وحرف الجر "من" في قوله حرف تعليل يدل على سبب الارتجاف، وعلى ذلك فعفة الشاعر هي أمام ذاته، وأمام دواخله.
وعلى ذلك فعفة خوجة أقوى وأصعب، فمن الممكن لمثل من هو في عفة عنترة أن يعف إذا خلا بالمرأة، ومن الممكن ألا يعف، لأن أحداً لا يراه، فقد يعف ظاهراً ولا يعف باطناً، أما من هو في مثل عفة الشاعر خوجة فهو يعف ظاهراً وباطناً، أي إنه يعف أمام الناس كما يعف إذا خلا بالمرأة، لأن هذه العفة عنده هي الأصل.
وعنترة يعف، وهو عبد أسود، ليثبت ذاته أمام المجتمع، ويؤكد حضوره، ويعوّض عن ضعة نسبه في مجتمع لا يعتدّ إلا بالنسب، وليقول لهم:"ها أنذا"، يؤكد ذلك مخاطبته القوم، وقوله لهم اسألوا عبلة تخبركم أني لا أحب سواها، أي ليحقق قبول المجتمع ورضاه عنه، وينال الاعتراف به، في حين يعف خوجة لا ليثبت نفسه أمام الناس، بل ليثبتها أمام نفسه، أي ليحقق الرضا الذاتي، ولينال رضا نفسه عن نفسه، وهو من غير شك يخشى الله، وإن لم يذكر ذلك في الشعر، وإلا فما هذا الدافع القوي إلى العفة؟.
ويدل على ذلك الدافع التعبيرُ عن العفة بفعل متميز وهو الاعتكاف في مكان يناسبه وهو المعبد، وهذا المكان يمنح موقف العفة قيمة دينية، ويدل بصورة غير مباشرة على أن الموقف نفسه نابع من وازع ديني، ولكن من غير تصريح.
إن قصيدة الشاعر الدكتور خوجة تثير مشاعر الإعجاب والتقدير، وتبعث في النفس قيم الخير والنبل والسمو، وتؤكد أن هذه القيم ليست مجرد مُثُلٍ هائمة في الخيال، بل هي مُثُلٌ لها ظلال تتحقق في الواقع، من خلال مواقف حية. والشعر حين يتغنى بالجمال ويقدره، ويؤكد سموه وسمو العلاقة معه، يزداد تألقاً وجمالاً، على أن يكون التعبير عن هذا كله فنياً، وهنا يكون التفاوت في الشعر، ويكون التقييم.

٥. في المهب

للمرأة مكانة كبيرة في حياة الإنسان، فهي التي تمنح الرجل الأمان والطمأنينة، ومن غيرها يحس بالقلق، ويشعر بالضياع، وكأنه معلَّق في الفراغ، لا مكان له في الكون، ولذلك يظل يبحث عنها، حتى يلتقيَها، ويسرّه هذا اللقاء، حتى لو كان من غير موعد، في زورق من سراب، فوق بحر مائج، وفي جو عاصف، ولا نجم في السماء، فحسبه أنه التقى المرأة، وكم يتمنى لهذا اللقاء أن يدوم.

هذا ما تقوله بلغة شعرية قصيدة للشاعر عنوانها "**قلب في مهب العشق**"[٢١] وتتألف القصيدة من ستة مقاطع، يبني فيها الشاعر فضاءين مختلفين، الأول يشمل أربعة مقاطع من القصيدة، يسهب فيها الشاعر في الحديث عن غربته وضياعه وتشتته في الآفاق وطرقه الأبواب، ولا يبني فيها مكاناً، بل هي مقاطع تدور في اللامكان، ثم يبني فضاء مختلفاً في المقطعين الأخيرين، الخامس والسادس، وقوام هذا الفضاء زورق من سراب فوق بحر رجراج، وفي الزورق يلتقي غريبان من غير ميعاد، يتحدّيان العواصف، ويتّحدان، ويرى الشاعر أنه في هذا الاتحاد قد وُلِد ولادة ثانية، ويتمنى لهذا اللقاء أن يدوم، وفيما يلي نص القصيدة كاملة:

أنا المجذوب والمجنون والعاشق
أنا الدرويش لا شاك ولا آبق
أنا الشرِّيد لا المطرود لا المارق
أنا الباكي على الأبواب لا السارق
أنا الشحاذ هل من يسمع الطارق
أنا المأخوذ في عينين كالبارق

أنا الهيَّام في كون بلا عنوان

[٢١] خوجة، عبد العزيز محيي الدين، **رحلة البدء والمنتهى**، ص ٢٢٢ – ٢٢٤

أنا الربان في أفق بلا شطآن
أنا ماض أنا آت بلا أزمان
أنا رفَّات نورسة على طوفان

أنا من طاف بالملكوت كالطائر
ويحملني جناحا عاشق حائر
وزوادي حنين قاهر آسر
وفي رحلي غرام غابر حاضر
ألا من يفتح الأبواب للزائر

كأني فوق أجنحة من الريح
تقلبني ولا أشكو تباريحي
وتمخر بي إلى جرحي وتقريحي
كأني أمتطي شوقي على روحي
وفي الأبواب كم ضلت مفاتيحي
فما ردوا وما حنُّوا لتنويحي

غريبان قد التقيا بلا موعد
وضمهما سراب الزورق المجهد
بلا مجذاف ملاح ولا فرقد
فذابا في جفون العالم المسهد
وما خافا عباب الموج لو أزبد
وما فزعا من الإعصار إذا عربد

توحدنا بلا ميعاد
وجاوزنا مدى الآماد
وكان لقاك آفاقي
وكان بداية الميلاد
دعيني فوق شطيك
لأنسى ليلة التسهاد
لأنسى رحلة التشريد

في الطرقات والأبعاد

فما يسعى إليه الشاعر هو التوحد مع المرأة ليُنْهِيَ وحدته وغربته بعد رحلة عذاب طويلة، وحين يتحقق له اللقاء، يحس أنه يملك آفاقاً لا نهاية لها، وهو يستعير الشطَّين، ليعبر عن الجسد والروح، والحس والعاطفة، في لقائه بالمرأة.

ويكاد يغيب ذكر المكان في المقاطع الخمسة الأولى، مما يدل على ضياع وتشتت وسباحة في الفراغ بحثاً عن أرض وشط، بل إنه ينفي وجود المكان، فيقول:

أنا الربان في أفق بلا شطآن

والأفق ليس في الواقع بمكان، وإن توهمه المرء مكاناً، بل إن الأفق عندما يذكر إنما يذكر للدلالة على ما هو مفتوح وغير محدد أو محدود، وهذا الأفق بحد ذاته لا شطآن له، وهذا زيادة في التشتت والضياع.

ويؤكد افتقاد المكان تشبيه الشاعر نفسه بنورسة ترف فوق طوفان، حيث يقول:

أنا رفَّات نورسة على طوفان

فالشاعر يبحث عن أرض يقف عليها، والعالم يغرق، وهذا دليل إحساس بالوحدة والوحشة، ودليل رغبة في الوصول إلى شط الأمان، والصورة مستوحاة من قصة الطوفان.

ولا يذكر من المكان غير الأبواب ثلاث مرات، والأبواب مَعْبَرٌ للانتقال من حال إلى حال، ولكن الشاعر لا يعبُرها، فهو يبكي أمامها تارة، وليس ثمة من يفتحها، وتارة ثانية يحسّ أنه قد أضاع مفاتيحه، وتارة ثالثة يؤكد أن الأبواب ماتزال موصدة، وهو أمام هذه الأبواب لا يقف في مكان، إنما هو بلا عنوان ولا شطآن ولا أزمان، فهو في اللامكان واللازمان، كأنه في حالة انعدام الوجود، وحين يلتقي بالمرأة في المقطع الخامس يلتقيها في سراب زورق مُجْهَد، ثم يكون بعد ذلك اللقاء في المقطع السادس والأخير، وهنا يضج المقطع بذكر الأمكنة، لأنه توحَّد بالمرأة، وأضحت بالنسبة إليه الشطين لا الشط الواحد.

ولذلك تكثر في المقطع الأخير ألفاظ المكان، ففيه ثمانية ألفاظ تدل على المكان مباشرة وهي: مدى، الأبعاد، آفاقي، فوق، شطيك، في، الطرقات، الأبعاد، وهي من أصل أربع وعشرين كلمة يتألف منها المقطع، أي إن ثلث ألفاظ المقطع تدل على المكان، مما يؤكد اتخاذه المكان وسيلة للتعبير عن لقاء المرأة، ويدل هذا على أن المرأة جزء لا يتجزأ من المكان، وأن المكان جزء لا يتجزأ أيضاً من المرأة، بل هي المكان الذي يقف فيه، وينتمي إليه، وبه يرتبط،

فالشاعر من غير امرأة ضائع، معلق، لا مكان له، وهو مع المرأة يملك المكان، أي يملك حضوره الذاتي.

وفي المقاطع الأربعة الأولى يبرز بشكل طاغ ضمير المتكلم الظاهر أنا، إذ يذكر في مفتتح كل سطر من أسطر المقطعين الأولين وفي بداية المقطع الثالث، فيتكرر بذلك إحدى عشرة مرة، كما تتكرر الياء الدالة على المتكلم ويتكرر ضمير المتكلم المستتر في كل سطر من أسطر المقطعين الثالث والرابع ويكاد يصل التكرار إلى عشرين مرة، ومن ذلك على سبيل المثال وروده مفعولاً به في الأفعال: يحملني، تقلبني، مما يدل على ضياعه وتشتته، وأكثر منه وروده مضافاً إليه، ومنه على سبيل المثال: زوادي، رحلي، تباريحي، جرحي، تقريحي، روحي، مفاتيحي، تنويحي.

وتدل كثرة ضمائر الفرد المتكلم الظاهرة والمستترة في حالاتها كلها على الضياع والتشتت، من ناحية، كما توحي من ناحية أخرى بالشعور بالذات والوعي بالأنا والإحساس بالمعاناة، والرغبة في كسر الوحدة واللقاء بالآخر. ويؤكد ذلك بروز ضمير المثنى في المقطع الخامس، مشيراً إلى لقاء الآخر، وهو يتكرر في كل شطر، ومنه: غريبان، التقيا، ضمهما، فذابا، ما خافا، ما فزعا.

وبالإضافة إلى التكرار في المقاطع الخمس الأولى، يلاحظ الطول، والإسهاب، والشرح والتفصيل، مما يدل على رغبة في البوح للتعريف بهذه الذات الضائعة.

أنا الهيَّام في كون بلا عنوان
أنا الربان في أفق بلا شطآن
أنا ماض أنا آت بلا أزمان

ثم يأتي المقطع السادس والأخير، ليبرز فيه ضمير جماعة المتكلمين ليدل هنا على الاثنين في توحُّدهما: توحدنا، وجاوزنا، ثم يبرز خطاب الشاعر المرأة والطلب إليها أن يبقى معها:

وكان لقاك آفاقي
وكان بداية الميلاد
دعيني فوق شطيك
لأنسى ليل التسهاد

ومن الطبيعي أن يظل ضمير المتكلم بارزاً ولكن بقدر محدود لأنه قد حقق ذاته من خلال التوحد بالمرأة، يقول في نهاية المقطع الأخير:

لأنسى ليلة التسهاد

وهكذا يظل الشاعر معلقاً في الفراغ، لا مكان يقف فيه مادام من غير امرأة، ولكن حين تحضر المرأة يحضر المكان، ويكون اللقاء، وينتهي التشتت، وهذا اللقاء يتحقق في زورق.

غريبان قد التقيا بلا موعد
وضمهما سراب الزورق المجهد
بلا مجذاف ملاح ولا فرقد
فذابا في جفون العالم المسهد
وما خافا عباب الموج لو أزبد
وما فزعا من الإعصار إذا عربد

ويؤكد العنوان "قلب في مهب العشق" حالة القلق والضياع والتشرد التي يعبر عنها النص، كما يدل على شعور بالوحدة، وافتقار إلى الاستقرار والاطمئنان، يؤكد ذلك الاسم النكرة المفرد: قلب، واسم المكان المشتق من الفعل هب، وهو مهب، ليوحي بأن العشق قد جاء مصادفة، وأنه مؤقت وسيزول، وكأنه ريح عاصفة هبت فجأة، من غير توقع ولا ميعاد، وفي العنوان كسر للتوقع، فالعبارة الشائعة هي "مهب الريح"، ولكن المتلقِّي يفاجأ هنا بمهب العشق، والعنوان واضح الدلالة، يلخص مضمون القصيدة، ويكشفه منذ البداية، وتأتي القصيدة لتؤكده، ولكن المقطع الأخير في القصيدة يأتي لينفي القلق كله ويؤكد تحقيق الخلاص في التوحد بالمرأة، فالمرأة هي الخلاص من الوحدة والضياع والقلق والتشرد، وهي الحل لمشكلة الوحدة.

وبذلك تبدو المرأة كما في القصيدة مكاناً ينسى الشاعر فوق شطيه رحلة التشرد، وهو الذي كان من قبل الربان في أفق من غير شطآن، وهذا يتفق مع كون المرأة مرفأ ومأوى وسكناً ووطناً.

والقصيدة ذات نزعة غنائية رومنتيكية، وهي تسير سيراً هادئاً، يغلب عليها التكرار، ولاسيما تكرار الضمير أنا البارز، وضمير ياء المتكلم، مما يعني أنه يعلو فيها صوت الفرد، وجملها كلها تقريرية، عدا جملة واحدة للتمني، وأكثر الجمل فيها اسمية، مما جعلها تفتقر إلى الحركة، سواء في ذلك حركة اللغة أو حركة الحدث.

ويبدو اللقاء من خلال النص مصادفة من غير ميعاد، وكأنه ريح هبت فجأة، على نحو ما يوحي العنوان:"مهب العشق"، وهو يتمنى لو يدوم، فيقول: "دعيني"، ولا تبدو الغاية منه الدوام إنما نسيان الأرق والتشرد، وهو يكرر

لأنسى مرتين، مما يؤكد أن الغاية مؤقتة وهي نسيان الأرق والتشرد، وكان من الممكن أن يقول لأبقى أو لأظل، ولا يرد في المقطع الأخير أي مفردة من مفردات الهوى أو الحب أو الحنان، والمقطع الأخير قصير قِصَرَ اللقاءِ، وهو يتناسب عكساً وطول المقاطع الخمسة التي عبرت من قبل عن طول الضياع والتشتت والأرق، فكأن حالة القلق كله والتوتر والضياع قد زالت باللقاء.

وتعتمد القصيدة على المكان، ولا سيما الشطين، للتعبيرعن اللقاء، لأنها تجد في هذا اللقاء ما يشبه الأرض ليستقر عليه القلب ولو لحين متخلصاً من الوحدة:

غريبان قد التقيا بلا موعد
وضمهما سراب الزورق المجهد
بلا مجذاف ملاح ولا فرقد
فذابا في جفون العالم المسهد
وما خافا عباب الموج لو أزبد
وما فزعا من الإعصار إذا عربد

وهذا اللقاء بالمرأة هو نفسه لقاء مؤقت قلق لا يقود إلى أمان أو استقرار، فهو لقاء في زورق من سراب، من غير مجذاف، أي من غير استعداد للقاء، ولا نجم في الأفق، أي من غير هدف، ولذلك لا يبالي هذان العاشقان بالإعصار ولا الموج إذا أزبد.

وهكذا فالقصيدة تصنع مكانين، الأول هو اللامكان، حيث لا يذكر في المقاطع الأربعة الأولى أي مكان، دلالة على التشتت والضياع، والمكان الثاني هو زورق من سراب من غير مجذاف فوق بحر مائج في ليل لا نجم فيه، وهذا المكان دليل قلق وتوتر وإن كان فيه امرأة. والمكان الثاني غريب موحش في فضاء أكثر منه غرابة، فالقصيدة لوحة سريالية وحشية، واللقاء مع المرأة ليس لقاء حب ولا استقرار، ولكنه بديل مؤقت من اللامكان، وبذلك يتناسب المكان الثاني مع طبيعة اللقاء، كما يتناسب اللامكان مع حالة التشتت والضياع. وفي وسط تلك اللوحة السريالية يبرز الزورق في بحر رجراج، وهو زورق من سراب، ويشكل الزورق البؤرة في اللوحة، وكأن الدنيا كلها ضنَّت على الرجل والمرأة فضاقت بهما، ولم تمنحهما من المكان سوى زورق من سراب، وهو مكان ضيق محدود، كما لم تمنحهما الدنيا سوى لحظة من لقاء عابر، يتمنى الشاعر لو يدوم، ولكنه لا يدوم.

وهذا الموقف من المرأة لا يعني أنه هو الموقف الشخصي للشاعر، فالنص مستقل عن الشاعر، وليس الشعر وثيقة تاريخية، ولا سيرة ذاتية، وليس مرآة

تعكس الواقع، وليس خبراً في جريدة، النص هو كتابة إبداعية بوساطة اللغة، هو نتاج تراكم معرفي وثقافي وحياتي، ينشئ به الشاعر انطلاقاً من موهبته فضاء حراً مستقلاً، له قوانينه الداخلية الخاصة، غايته ترك أثر فني وجمالي، من خلال تصوير حالة إنسانية، وهذه الحالة ليس بالضرورة أن تكون حالة الشاعر، وإنما هي حالة صورها الشاعر فنياً.

والحالة التي عبر عنها الشاعر في هذه القصيدة هي حاجة الرجل إلى المرأة، وقلقه وضياعه في غيابها، وتشوقه إلى لقائها، فهو من غيرها ضائع لا مكان له في العالم، وهي وحدها المكان الذي يطمئن إليه، وحين يلتقيها يتمنَّى لهذا اللقاء أن يدوم، ولو كان في زورق من سراب، وهذا الموقف هو بحد ذاته موقف شعري وإنساني، يؤكد جمال اللقاء بين الرجل والمرأة، وقد استطاع الشاعر تصويره فنيا في قصيدة.

وإذا كان الشاعر قد التقى الحبيبة في زورق من سراب في لحظة مسروقة من الزمن، فإن شاعراً آخر ما التقى الحبيبة، وظل يحلم بفراديسها البعيدة، وهو يرتحل إليها على ظهر الشعر، إلى أن نفد منه الزاد، ذلك الشاعر عمر أبو ريشة (سورية ١٩١٠ . ١٩٩٠)، وهو يقول في قصيدة عنوانها "**هي والدنيا**"[٢٢]:

هـي، والـدنيا، ومـا بينهمـا غصصي الحرى وأهوائي العنيده

رحلـة للشـوق لـم أبلـغ بهـا مـا أرتنـي مـن فـراديس بعيـده

طـال دربـي وانتهـى زادي لـه ومضى عمري على ظهر قصيده

والشاعران يشتركان في ضيق المكان، أحدهما كان حظه من الدنيا زورقاً من سراب، والآخر ظهر قصيدة، وكلا المكانين قائمان على الضيق والوهم، وإذا كان الأول قد التقى من يحب ولو في زورق من سراب، فإن الآخر ظل وحده على ظهر القصيدة، ومع ذلك فإن كلا الشاعرين ينطلقان من المكانين المحدودين إلى آفاق لا تحد بفضل المرأة والشعر.

---

[٢٢] أبو ريشة، عمر، **غنيت في مأتمي**، دار العودة، بيروت، ١٩٧٠، ص ٦٦

٦. صحراء فلاة

كيف يولد الحب؟ كيف يُحرِق الحبُّ القلب هكذا فجأة، بل كيف يُحييه؟ هل هو التماعة برق خاطفة؟ هل مبعثه نظرة عابرة أم لفتة آسرة؟ إنه سر الحياة، وعطاء من الله، ولاسيما إذا ما نظر إليه المرء على أنه قلب وشعور وعاطفة ولقاء قوامه الصدق والبراءة، لا مجرد إشباع لرغبات الجسد، ونزوات الشهوة.

يتغنى الشاعر بالحب، في نقاء وصفاء، بعيداً عن نوازع الجسد ورغباته، بل يمجد الحب ويقدسه، فيراه عطاء السماء، ويرى سر القلب بيد الإله، فالحب سر دفين، أشبه شيء بالمطر ينهل على الأرض العطشى، هو سر الحياة، ويعبِّر الشاعر عن هذا في قصيدة عنوانها "**السر الدفين**"، فيقول[٢٣]:

للقلب طَلْسَمُهُ وسر مغلق مفتاحه بيد الإله
لكنَّ بينَ الآه والجسر المؤدي للعناق لمنتهاه
خطرَ السقوط إلى مهاوي الجمر في أقصى مداه
سر الهوى في خطفة كالبرق تأخذنا إلى آه وآه
ونكون لا ندري
حتى ولم نرقب ولم نعرف ولم نسمع نداه
هي نظرة أو لفتة أو أي شيء غامض
وبرق قلب أو تذوب حشاشة
ويطيب أسر في جفاه وفي صفاه
ويزلزل السر الدفين يفجر المخبوء لا نخشى صداه
مطر تساقط من سماه إلى الضلوعِ
إلى الشفاه الظامئات إلى الشفاه
في لحظة نهر تفجر من هنا
من أرضِ مهمهة وقلب كان صحراء فلاه
كيف استحالت فجأة خضراء تنبع بالمياه

[٢٣] خوجة، عبد العزيز محيي الدين، **رحلة البدء والمنتهى**، ص ٤٣٠- ٤٣١

هذا هو السر الدفين كمثل ما
بدأت على الأرض الحياه

فالحب هو عطاء من السماء إلى الأرض، وهذا يعني أن الحب عطاء مقدس، لأن عطاء السماء لا يمكن إلا أن يكون كذلك، ولا يمكن أن يكون دَنَساً أو خُبْثاً، وهو كالمطر، يمنح الصحراء الحياة، فتخضرّ، وتنبع فيها المياه، فالحب خَلْقٌ متجدد، يشبه بَدْءَ الحياة أول مرة.

وتبدو القصيدة مبنية على ألفاظ المكان، فثمة ألفاظ مكان في الأرض، وهي الأكثر، مثل: الجسر، مهاوي، أقصى، مداه، سماه، نهر، من هنا، أرض، مهمه، قلب، صحراء، فلاة، خضراء، الدفين، الأرض، وثمة ألفاظ مكان في الجسد، وهي الأقل، مثل:القلب، الضلوع، الشفاه، وكلها موظفة للتعبير عن الحب، لا عن نوازع الجسد.

والقصيدة تقابل بين السماء والأرض، وهي لا تقيم بينهما صراعاً، بل تقيم بينهما تواصلاً، فثمة الأعلى والأدنى، في الأعلى السماء، وفي الأدنى الأرض، بما فيها من فلاة وصحراء ومهمه ونهر ومياه وخضرة، وبين السماء والأرض خيط واصل هو المطر، ما إن يصل الأرض حتى تغدو خضراء ويجري النهر وتنبع المياه.

وثمة مكان آخر في النص هو الجسد البشري، ويذكر فيه الضلوع والشفاه والقلب، وهو معادل للأرض، على سبيل الرمز الموازي، وبذلك يقيم الشاعر علاقة بين السماء والأرض، السماء تمنح، والأرض تتغير نحو الأفضل، وهي علاقة خلق وإبداع، وهي علاقة مقدسة، ثم يقيم توازياً بين الأرض والجسد، ليدل على أن هذه العلاقة قائمة أيضاً في الإنسان، وهي علاقة الحب، مثلها مثل الحياة.

وإذا كان الشاعر قد شبه الحب بين الرجل والمرأة بالحب بين الأرض والسماء، فإن ابن الرومي قد فعل خلاف ذلك، إذ شبه تزين الأرض في الربيع بتزين المرأة للرجل، إذ قال[٢٤]:

أصبحتِ الدنيا تروق مَنْ نظرْ بمنظرٍ فيه جلاءٌ للبصرْ
واهاً لها مُصطنعاً لمن شكر أثنتْ على الله بآلاءِ المطر
فالأرض في روضٍ كأفواف الحِبَر نيّرةُ النُّوار زهراءُ الزهَر

[٢٤] ابن الرومي، **ديوان ابن الرومي**، ج٢، ص ٦٦

تبرجـــت بعـــد حيـــاءٍ وخفـــر تبـــرُّجَ الأُنثـــى تصـــدّت للـــذكر

وفي هذا ما يدل على أن صورة الأرض والسماء على أنهما ذكر وأنثى وأن العلاقة بينهما هي كالعلاقة بين المرأة والرجل هي صورة بدائية قديمة راسخة في اللاشعور الجمعي، وفي جذور الثقافة العربية، وهي في الأصل ثقافة رعوية تعتمد على المطر باعث الخصب في الأرض، وقد لخص الشاعر بدر شاكر السياب (العراق ١٩٢٥. ١٩٦٤) هذه العلاقة في سطرين اثنين من قصيدته "**أنشودة المطر**" حيث يقول[٢٥]:

في كل قطرة من المطر

حمراء أو صفراء من أجنة الزهر

وقد جعل الشاعر عنوان القصيدة: "السر الدفين"، وكرَّره في نهاية القصيدة، وكأنه جعل مهمة القصيدة الكشف عن السر الدفين، والعنوان يدل مباشرة وبوضوح على ظاهرة الحياة في الطبيعة والإنسان، وتجدّدها بالمطر والحب، والعنوان هو جملة اسمية أسلوبها خبري، ولكن إيحاءها استفهامي، فأي سر هو الذي ينزل تلك القطرات من المطر، ويجعل الصحراء جنة خضراء؟ وأي سر ذاك الذي يجعل القلب يعشق؟ تسعى القصيدة إلى تفسير ذلك بردِّه إلى نظرة من عين أو لفتة من جيد، على غير توقع أو انتظار، وإذا بالبرق يومض ويشتعل القلب حباً، ولكن هذا السبب ليس وحده بكاف لتفسير ارتعاش القلب، ويبقى السر بيد الإله، وهو ما تؤكده القصيدة في المفتتح:

للقلب طَلْسَمُهُ وسر مغلق مفتاحه بيد الإله

والعنوان نفسه مبني على بعد مكاني، فالدفين على وزن فعيل من دفن بمعنى مدفون، والدفن يكون في الأرض، أو في أعماق النفس، فالكلمة توحي بمكان مجازي مبني على مكان حقيقي، والسر نفسه يوحي بما هو مكنون في النفس، ففيه بعد مكاني.

وتفسير الحب بالنظرة الأولى هو التفسير الشائع في الثقافة العربية، منذ الجاهلية إلى اليوم، ففي الجاهلية تعلق الأعشى بامرأة تدعى "جُبَيْر" من النظرة الأولى، وأصبح أسير هواها، وهو يرجوها أن تكفكف دموعه، وتفك أسره وتفتديه

---

[٢٥] **ديوان بدر شاكر السياب**، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، ص ٤٧٦

بوصالها، مؤكداً أنه عشقها من نظرة واحدة نظرت بها إليه، فحانت بها منيّتُه، وفي هذا يقول:[٢٦]

أَجُبَيـرُ: هَـل لِأَسـيرِكُم مِـن فـادي أَم هَــل لِطالِــبِ شِــقَّةٍ مِــن زادِ
أَم هَـل تُنَهنَـهُ عَبـرَةٌ عَـن جـارِكُم جـادَ الشُـؤون بِهـا تَبُـلُّ نِجـادي
مِـن نَظـرَةٍ نَظَـرَت ضُـحىً فَرَأَيتُهـا وَلَمَـن يَحـينُ عَلـى المَنِيَّـةِ هـادي

وقد لخص أحمد شوقي قصة الحب، وأكد أنها تبدأ بنظرة، لتنتهي بلقاء، وقد تنتهي بعده بفراق، فقال[٢٧]:

نظــرة فابتســامة فســلام فكــــلام فموعــــد فلقــــاء
ففــراق يكــون فيــه دواء أو فــراق يكــون منــه الــداء

ولكن الحب في هذا العصر تغيَّر، وابتعد عن العاطفة والوجدان، وأصبح متعلّقاً بالجسد، فقد يلتقي في الحب عاشقان من قبل أن يتعارفا، يقول صلاح عبد الصبور في قصيدة عنوانها "**الحب في هذا الزمان**"[٢٨]:

الحب، يا رفيقتي، قد كان
في أول الزمان
يخضع للترتيب والحسبان
"نظرة فابتسامة فسلام
فكلام فموعد فلقاء"
اليوم يا عجائب الزمان
قد يلتقي في الحب عاشقان
من قبل أن يبتسما
الحب في هذا الزمان يارفيقتي
كالحزن لا يعيش إلا لحظة البكاء
أو لحظة الشبق
الحب بالفطانة اختنق

---

[٢٦] الأعشى، **ديوان الأعشى**، ص ١٢٨، رقم القصيدة ١٦

[٢٧] شوقي، أحمد، **الشوقيات**، ج٢، ص ١١٢.

[٢٨] عبد الصبور، صلاح، **الأعمال الكاملة**، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢، المجلد الأول، ص ٢١٩.

ولكن الشاعر في قصيدة "السر الدفين" يظل محافظاً على مفهوم الحب بما يحمل من قيم، وبما فيه من دلالة على الحياة وتجددها.
ورَبْطُ الحبِّ بالأرض والسماء وما يكون بينهما من مطر، صورة مستمدة من الثقافة الإسلامية، فالماء هو سر الحياة، في الأرض وفي الإنسان، فقد قال المولى تعالى في محكم التنزيل: ﴿**أَوَلَمْ يَرَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضَ كَانَتَا رَتْقاً فَفَتَقْنَاهُمَا وَجَعَلْنَا مِنْ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلا يُؤْمِنُونَ (٣٠)**﴾ سورة الأنبياء، وقد قرن المولى تعالى خلق الإنسان في الرحم بالأرض مباشرة، فقال تعالى: ﴿**يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنْ كُنْتُمْ فِي رَيْبٍ مِنْ الْبَعْثِ فَإِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ مِنْ نُطْفَةٍ ثُمَّ مِنْ عَلَقَةٍ ثُمَّ مِنْ مُضْغَةٍ مُخَلَّقَةٍ وَغَيْرِ مُخَلَّقَةٍ لِنُبَيِّنَ لَكُمْ وَنُقِرُّ فِي الأَرْحَامِ مَا نَشَاءُ إِلَى أَجَلٍ مُسَمًّى ثُمَّ نُخْرِجُكُمْ طِفْلاً ثُمَّ لِتَبْلُغُوا أَشُدَّكُمْ وَمِنْكُمْ مَنْ يُتَوَفَّى وَمِنْكُمْ مَنْ يُرَدُّ إِلَى أَرْذَلِ الْعُمُرِ لِكَيْلا يَعْلَمَ مِنْ بَعْدِ عِلْمٍ شَيْئاً وَتَرَى الأَرْضَ هَامِدَةً فَإِذَا أَنزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ وَأَنْبَتَتْ مِنْ كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ (٥)**﴾ سورة الحج. ثم ذكر المولى تعالى خلق الإنسان من ماء في آية صريحة، يقول فيها المولى عز وجل:﴿**وَهُوَ الَّذِي خَلَقَ مِنْ الْمَاءِ بَشَراً فَجَعَلَهُ نَسَباً وَصِهْراً وَكَانَ رَبُّكَ قَدِيراً (٥٤)**﴾ سورة الفرقان.
وما يميز القصيدة هو بعدها العاطفي والروحي، وقيامها على مفهوم إسلامي، وتمتاز بعد ذلك باعتمادها على رمز المكان، ولا سيما الأرض، وهي مكثفة، متماسكة، تمتاز بالوحدة، وغاية القصيدة تأكيد فكرة وتقريرها، وهي قدسية الحب، وكونه سراً، يأتي فجأة، وتم تأكيد الفكرة بالصور والتشبيهات والاستعارات، وليس عبر حالة أو موقف.

٧. الرحاب:

ما العمر إلا ساعة، وأجمل ما فيها الاتحاد بين الرجل والمرأة، ولكنه لا يدوم غير برهة، كاتحاد السماء بالأرض، عبر التماعة برق خاطف، وهذه هي مشكلة الإنسان، كم يتمنى لهذا اللقاء الإنساني أن يدوم، ولكنه سرعان ما ينقضي، إذ لا بد لكل لقاء من فراق.

وهذا ما تنطق به قصيدة عنوانها "**قبل الغياب**"[٢٩]، يستعير الشاعر فيها الأبعاد المكانية للتعبير عن اللقاء الجسدي المُشْتَهى، ويؤكد حضور المكان لأنه هو نفسه حضور الجسد، ولكنه يحس بمشكلة الزمان الذي يخطف هذا اللقاء، وفيها يقول:

تمهّلي
فإنني على مدى قوسين أو أدنى
وأدنى للرحاب
حتى التحام النار بالنورين
بالشهد المذاب
حتى احتدام الخفق في قلبين
طارا للسحاب
حتى امتزاج الآه بالآهات
في نشوى الإياب
تمهلي بل عجلي إني هنا
أما غدٌ ...غدٌ غياب

والقصيدة تعبير خاطف سريع مكثف، عن لحظة خاطفة سريعة الزوال، لذلك كان التشبث بالآن، وهما الزمان والمكان معاً، وقد برز المكان في البدء وهو القرب الجسدي، بقوله: "فإنني على مدى قوسين أو أدنى، وأدنى للرحاب"، فلحظة اللقاء مواتية وهي قريبة جداً، وقد عبَّر عنها مرتين بالوصف: أدنى، والدنو هو قرب مكاني وزماني، ومن هذا القرب المكاني والزماني يمكن الانتقال

[٢٩] خوجة، عبد العزيز محيي الدين، **رحلة البدء والمنتهى**، ص ٢٤٨

إلى آماد رحبة، وهي آماد في الزمان والمكان أيضاً، وقد عبر عنها بلفظ مكاني وهو الرحاب، ويؤكد الإلحاح على المكان قوله: "إني هنا"، ولكن الوجود هنا في المكان يعني في الوقت نفسه الآن، أي الزمان، فلحظة الحضور تشمل المكان والزمان، ولا يمكن الحضور في مكان من غير زمان، ولا في زمان من غير مكان، والغياب يشملهما أيضاً، ولذلك ما على العاشقين سوى انتهاب المكان والزمان، وبذلك يتّحد المكان والزمان في لحظة مواتية لتحقيق اللقاء واستباحة المكان والزمان، أو بالأحرى استباحة الجسد.

وألفاظ المكان طاغية على النص، ومنها: **على/ مدى/ قوسين/ أو أدنى/ وأدنى للرحاب / التحام النار بالنورين/ في/ قلبين/ للسحاب/ امتزاج/ في نشوى الإياب/ هنا/** وكل الألفاظ توحي بالاقتراب والتداني والالتحام ثم الامتزاج، قبل أن يكون الغياب، وهي تدل على رغبة في التحام الجسدين، مكانياً، حتى يتحقق التحام الروحين، أو النورين، بالنار، زمانياً، ومن خلال هذا التقارب والتلاحم تقدح النار، ولكنها سرعان ما تكون وسيلة للالتحام بالنورين، أي إن النار هنا عنصر وسيط يوحّد هذين الكائنين اللذين هما المرء والمرأة، واللذين هما نوران، وليس محض جسدين، ولعل في هذا ما يؤكد أن الالتحام الجسدي ليس مجرد تحقيق نزوة، وإنما هو تحقيق للذات الإنسانية، فهذا الالتحام وإن كان بوساطة النار، فإنما هو التحام نورين أو روحين، وبذلك تتحول القصيدة من ضيق الجسد إلى رحاب الروح، ولعل هذا ما أشار إليه ابن الرومي، في نتفة شعرية من أربعة أبيات يقول فيها[٣٠]:

أعانقها والنفس بعد مشوقة إليها، وهل بعد العناق تداني

وألثم فاها كي تموت حزازتي فيشتد ما ألقى من الهيمان

وما كان مقدار الذي بي من الجوى ليشفيه ما ترشف الشفتان

كأن فؤادي ليس يشفي غليله سوى أن يرى الروحين يمتزجان

وكون النار وسيلة لالتحام النورين أمر طبيعي فلا بد لمزج عنصرين من عنصر ثالث وسيط يساعد على التمازج، ولذلك تظهر النار على أنها وسيط لالتحام النورين، ويكون الجسد وسيطاً كي تلتقي الروحان، والنار والنور هما من جنس واحد، ومن جذر لغوي واحد، فالنور يتولد من النار، وكلاهما طاقة، وقد ضرب الله عز وجل لنفسه مثلاً، وله المثل الأعلى، وهو ليس كمثله شيء،

---

[٣٠] ابن الرومي، **ديوان ابن الرومي**، ج ٣، ص ٤٠٦

فاختار تعالى النور، وشبهه بنور مصباح في مشكاة، كي يقربه من أذهان البشر، فقال عز وجل: ﴿ **اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونِةٍ لا شَرْقِيَّةٍ وَلا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ (٣٥)** ﴾ سورة النور.

ولقد رأى موسى ناراً فلما اقترب منها باركه الله، يقول المولى تعالى:﴿ **إِذْ قَالَ مُوسَى لأَهْلِهِ إِنِّي آنَسْتُ نَاراً سَآتِيكُمْ مِنْهَا بِخَبَرٍ أَوْ آتِيكُمْ بِشِهَابٍ قَبَسٍ لَعَلَّكُمْ تَصْطَلُونَ (٧) فَلَمَّا جَاءَهَا نُودِيَ أَنْ بُورِكَ مَنْ فِي النَّارِ وَمَنْ حَوْلَهَا وَسُبْحَانَ اللَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ (٨)**﴾ سورة النمل.

وجاء في القصيدة قول الشاعر:

فإنني على مدى قوسين أو أدنى
وأدنى للرحاب

وهو بهذا القول يقيم علاقة تناصية مباشرة مع الآية الكريمة في قوله تعالى يتحدث عن جبريل عليه السلام:﴿**وَهُوَ بِالأُفُقِ الأَعْلَى (٧) ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّى (٨) فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى (٩) فَأَوْحَى إِلَى عَبْدِهِ مَا أَوْحَى (١٠)**﴾ سورة النجم، وهذا التناص يمنح القصيدة بعداً روحياً، يؤكد من خلاله أن اللقاء بين الرجل والمرأة قد حقق التواصل الروحي، وجعلهما يطلان على الرحاب من الروح، ولا ينغلقان على الضيق من الجسد.

وعنوان القصيدة "قبل الغياب"، يدل دلالة واضحة على الرغبة في اللقاء قبل الغياب، وانتهاب اللحظة المواتية، ويؤكد ذلك السطران الأخيران، حيث يقول:

تمهلي بل عجلي إني هنا
أما غدٌ ...غدٌ غياب

والغياب لا يعني غياب اللحظة المواتية فحسب، بل يعني غياب العمر كله، وما العمر في حقيقته إلا لحظة مواتية، سرعان ما تنقضي، على نحو ما يقول لبيد بن أبي ربيعة العامري (شاعر مخضرم توفي ٤١ هـ = ٦٦١ م) في إحدى قصائد الرثاء[٣١]:

وما المرء إلا كالشهاب وضوئه يحور رماداً بعد إذ هو ساطع

[٣١] لبيد بن أبي ربيعة، **ديوان لبيد**، نشر. د. حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٣، ص ١١١

فما حياة المرء ولو امتدت على سبعين عاماً إلا التماعة من شهاب سرعان ما ينطفئ، ولكن بحسب هذا العمر أنه التماعة تضيء وتطرد الظلام لتصنع النور، وفي هذا ما يؤكد أن النار هي مصدر النور على نحو ما نرى في نور القمر الذي هو انعكاس عن ضياء الشمس، أما نور الله فمختلف كلياً، وليس كمثله شيء، إذ تضاء الأرض بنور الله، ولا شمس ولا قمر، بدليل قوله تعالى عن يوم القيامة: ﴿ **وَأَشْرَقَتْ الأَرْضُ بِنُورِ رَبِّهَا وَوُضِعَ الْكِتَابُ وَجِيءَ بِالنَّبِيِّينَ وَالشُّهَدَاءِ وَقُضِيَ بَيْنَهُمْ بِالْحَقِّ وَهُمْ لا يُظْلَمُونَ (٦٩)** ﴾ سورة الزُّمَر.

والقصيدة تقوم على التردد، فهي تفتتح بالفعل عجِّلي، لتأكيد الرغبة في اللقاء، ثم تختتم بالتردد: تمهلي، بل عجلي، فهل يعجل المرء باللقاء، أم هل يتمهل فيه؟؟ إن إدراك المرء أن ليس له غد، وأن الغد مجرد غياب، هو ما يجعله يتردد، فهو يريد أن يعجل في اللقاء قبل أن يحصل الغياب، وهو يريد أن يتمهل في اللقاء كي تطول مدة اللقاء قبل الغياب، فالتعجيل مطلوب، والتمهل مطلوب، وكلاهما تعبير عن رغبة في انتهاب اللحظة قبل الغياب، فالمرء يتعجل قبل انتهاء اللحظة، وهو نفسه يتمهل يريد استبقاءها، والتعجيل والتمهل حالتان متداخلتان بينهما توتر، وهذا التوتر يمنح القصيدة حركة داخلية، ويكشف عن أغوار النفس، ويؤكد حرج اللحظة وضيقها، على الرغم من انفتاحها على الرحاب.

وتظهر في القصيدة مقابلة مدهشة بين الرحاب والغياب، فلقاء الرجل والمرأة يجعلهما قاب قوسين أو أدنى من الرحاب، وفي الرحاب اتساع وشمول وامتداد أفقي كبير يدل على اتساع اللقاء، زمانا ومكاناً، ويقابل هذا الاتساع في الرحاب الغياب، وبقدر ما توحي الرحاب بقوة الحضور المادي الواسع العريض، والمضيء والمريح والسمح والجميل، بقدر ما يدل الغياب على النقيض من ذلك كله، فالغياب يوحي بالعتمة والعدم والضيق والاختناق وعدم الحضور، وفي كلا اللفظين امتداد وعمق، ولكنْ في الرحاب امتداد حضور، وفي الغياب امتداد فراغ ومجهول، وما أشبهه بالغياهب، فالغياب ليس مجرد ابتعاد أو فراق، إنما هو مجهول مطبق، له امتداد شاسع كالرحاب، ولكنه امتداد معتم مجهول، كأنه بحر الظلمات، وإذا ما استبدلنا بكلمة الغياب كلمة صعاب أو عذاب أو ذهاب أو خراب نجد أن الإيحاء قد تبدد كلياً، ولا تسدّ أي كلمة مسد كلمة غياب، وهذا يعني أنه كان أمام الشاعر خيارات عدة، ولكن خياره وقع على الأكثر إيحاء.

وثمة مقابلة أخرى بين:"إني هنا"، "وغد غياب"، وهي مقابلة فيها فزع كبير، ومفارقة حادة ومؤلمة، ففرق كبير بين التأكيد في: "إني هنا"، والتقرير في: "غد غياب"، والغياب يشمل كل شيء، يشمل الوجود كله، هو محض عدم، إذ لم يقل: إني هنا، وغداً أنا غائب، فقد يغيب المرء وحده، ولا يغيب شيء عن العالم، أما قوله: "غد غياب"، فيعني الدمار الشامل والعدم الكلي، فالغد يشمل الأزمنة كلها والأمكنة كلها، وإذا هي غياب في مقابل: "إني هنا".

إن لقاء المرء والمرأة هو لقاء في الرحاب، وعدم لقائهما هو غياب الوجود كله، وبين اللقاء وعدم اللقاء مفارقة، وما أقساها من مفارقة، لذلك من حق المرء أن يقول للمرأة قبل الغياب: تمهَّلي، ليطول وقت اللقاء، ومن حقه أن يقول لها: عجِّلي، كي ينتهب اللحظة قبل أن يحل الغياب.

ومن الممكن أن نحدد المقابلات في القصيدة على النحو التالي:

إني هنا (حضور) X غد غياب = مكان وزمان

تمهلي X عجّلي = مكان وزمان

والقصيدة مبنية على التوجه بالخطاب إلى المرأة، ويظهر ذلك جلياً في أفعال الطلب: تمهلي، تمهلي، عجِّلي، وهو يوحي بحضور المرأة والمرء، ويدل على أنها هي والرجل حاضران معاً، وهو يتوجه إليها بالخطاب، ويؤكد ذلك قوله في الختام:

أما غد...غد غياب

فهذا السطر كلام منطوق، وقد تحول إلى سطر مكتوب، ويحس المرء لدى قراءته بوجود وقفة ولحظة صمت، بعد قوله: أما غد، وكأنه توقَّفَ عندما ذكر الغد، وأحس بالصدمة، وشعر أن الغد سيحمل الفراق أو العذاب أو الصعاب، وحار في أمره، وأراد أن يعرف ماذا يحمل الغد، ولا أحد يعرف، ولذلك قطع الجملة بلحظة صمت، فقال: أما غد، ثم تابع كلامه بعد وقفة، وأعاد بناء الجملة، فقال: غد غياب، وقد جاءت هذه الجملة منقطعة عن سابقتها، وقد كرر المبتدأ غد، وجاء الخبر: غياب، لتتشكل جملة اسمية جديدة تخبر، بعد صمت وتأمل وتفكير، عن المبتدأ الأول:غد، ومن الممكن نحوياً أن تكون كلمة غد الثانية بدلاً من الأولى، ولكن التوجيه الأول أولى وأجمل، فنحن في السطر الأخير نسمع صوتاً، نحس بالقصيدة تلقى، وندرك الوقفة عند غد، ونحس بلحظة الصمت، وما فيها من فراغ أو غياب.

والغد في هذه القصيدة يوحي بالمجهول المخيف، الذي لا يستطيع المرء أن يفعل إزاءه في الحاضر شيئاً، ويظل يثير في نفسه الخوف منه، حتى لو انتهب

اللحظة العابرة فيه، وهو يستدعي بيتين للشاعر الأخطل الصغير(لبنان . بشارة الخوري ١٣٠٧ – ١٣٨٣ هـ = ١٨٩٠ – ١٩٦٤ م) يقول فيهما عن الغد[٣٢]:

يشرب الكأس ذو الحجى ويُبَقِّي لغد في قرارة الكأس شيا

لم يكن لي غد فأفرغت كأسي ثم حطمتها على شفتيّا

وثمة فرق بين الشاعرين، فالأخطل ألغى الغد كله، وألقى نفسه في الحاضر، واستغرق فيه، واستنفد كل ما يملك، ولذلك اطمأن واستقر، فشرب كأسه كلها ثم حطمها، أي أنه أنهى كل شيء، وجعل القصيدة منتهية والمعنى منتهياً، ولكن الغد عند خوجة غيب وغياب، أي أنه جعل الغد مجهولاً، ولذلك تردَّد بين التمهل والتعجيل، وظلت القصيدة مفتوحة عنده على أفق واسع، وإن كان معتماً ومجهولاً، وكأنه بحر الظلمات، وبذلك تتوالد المعاني في القصيدة عنده وتتجدد وتتنوع التأويلات وتختلف.

هذه هي العلاقة الجسدية مع المرأة، هي ليست لحظة شبق منتهية لتحقيق نزوة أو إشباع رغبة، إنما هي لحظة امتداد في المكان حيث الرحاب، وهي لحظة امتداد في الغد الذي هو غياب، هي حالة لقاء روحين عبر النار التي توحد وتمنح اللحظة مثل تلك الآماد، إن العلاقة مع المرأة ليست انتهاء، وإنما هي ابتداء، ممايؤكد أن الجسد هو رحاب مفتوح وزمن مطلق وليس لحظة منتهية أو رقعة مكانية ضيقة.

---

[٣٢] الأخطل الصغير، **شعر الأخطل الصغير**، دار الكتاب العربي، بيروت، ط.ثالثة، لاتا، ص ١٦٠

٨. واحة:

الصحراء فراغ ورعب ووحشة وجدب وقحط ووحدة وموت، والواحة هي الحياة. وما أشبه الحب بالواحة في صحراء العمر.

وهذا ما يعبر عنه الشاعر مؤكداً البعد العاطفي والوجداني والإنساني في موقفه من المرأة، مصوراً حاجة الرجل إلى المرأة، فهو يأتي إليها كي يجد في القرب منها الراحة والأمان وينسى أحزانه وهمومه، بل ليفنى فيها، ويجعلها أميرة حبه، فهي كالعش للطير وكالواحة في الصحراء بل هي كاللهب للفراشة. وهذا ما يتجلى في قصيدة للشاعر عنوانها "**حنان اللقاء**" وفيها يقول[٣٣]:

أتيت إليك بقلب ظمىء ... إلى رشفة من حنان اللقاء
أتيت إليك بشوق الطيور ... لعش يقيها ظلام المساء
لأحكي إليك عذاب الفراق ... وظلم الشقاء بليل التنائي
أتيت إليك فراشة حب ... أعانق فيك لهيب الضياء
فأحرق نفسي ليحيا فؤادي ... وأشعل روحي ليفنى شقائي
فيا واحتي في صحارى الحياة ... أفيء إليك فأنسى عنائي
تعالي إلى أضلعي أحتويك ... وأنهل منك رحيق الصفاء
فما همت يوماً بغير عيون ... تعلمت منها أغاني الوفاء
وتيهي بقلبي أميرة عشق ... تضمد جرحي وتثري هنائي

ويكشف عنوان القصيدة "حنان اللقاء" عن مضمونها وبنيتها الفكرية، وهو يتكرر في البيت الأول منها، ليؤكد أهميته، وفيه يجتمع المعنوي بالحسي، فالحنان عاطفة، واللقاء لا يكون إلا باجتماع اثنين في مكان وزمان محددين، فاللقاء جسد، وبذلك يضيف العنوانُ المعنويَّ، وهو الحنان، إلى الحسي والمحدد، وهو اللقاء، ليقول إن الغاية من هذا اللقاء هي القيمة والمعنى

---
[٣٣] خوجة، عبد العزيز محيي الدين، **رحلة البدء والمنتهى**، ص ٣١. ٣٢.

والعاطفة والشعور لا الحس أو الجسد، وهو يجعل الحنان أولاً، ويضيفه إلى اللقاء، وكأنه لا يريد من اللقاء إلا الحنان، أو كأنه يشرط اللقاء بالحنان، ولكن لا يمكن أن يُخْفِيَ هذا التصريح ما وراءه من رغبة حسية، ليدل على أن المعنى لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال الحس.

ويكرّر الشاعرُ التعبير "أتيتُ إليك" ثلاث مرات، ويكرِّرُه مرة رابعة في صورة أخرى وهي "أفيء إليك"، ليدل على حاجة الرجل إلى المرأة، ولجوئه هو إليها، عن وعي وإرادة وقصد، ثم يوضح الغاية من هذا اللجوء في عدة أبيات منها:

لأحكي إليك عذاب الفراق وظلم الشقاء بليل التنائي

فأحرق نفسي ليحيا فؤادي وأشعل روحي ليفنى شقائي

ثم ينهي القصيدة بغاية من هذا اللقاء محددة واضحة فيقول:

وتيهي بقلبي أميرة عشق تضمد جرحي وتثري هنائي

وبذلك يتضح أن حاجة الشاعر إلى المرأة ليست حاجة حسية جسدية فحسب، وإنما هي حاجة إنسانية سامية، فهي حاجة روحية، واجتماعية، ونفسية، فهي التي تنفي عن الرجل الظلم والشقاء وتنهي النأي وتضمد الجراح وبها يحيا القلب وتكتمل الهناءة، وهو ما يؤهلها لتكون أميرة على القلب الذي أحيَتْه.

وكل الضمائر الظاهرة والمستترة هي ضمائر الشاعر المتكلم، وهو يتوجه بكل ذاته ومشاعره وعواطفه وأحاسيسه وأضلعه إلى المرأة، ويصرح بالحاجة الشديدة إليها، معلناً عن هذه الحاجة، ودالاً على قوتها وأساسيتها.

فالشاعر يعلي من شأن المرأة، ويحقق بها التكامل النفسي والاجتماعي والروحي، بل إنه يجد عندها كل شيء، وكأنه الطفل يلجأ إلى حضن أمه وصدرها، يؤكد ذلك الغاية التي حددها من اللقاء، وهي:"الحنان"، وجعلها في العنوان وفي البيت الأول، وكان لديه خيارات أخرى غير كلمة حنان في العنوان، من مثل لذة اللقاء، أو متعة اللقاء، أو دفء اللقاء، وكان بإمكانه في البيت الأول أيضاً أن يستعمل تعبيراً آخر غير حنان اللقاء، كأن يقول "صفاء اللقاء" أو "عطاء اللقاء" أو "ثنايا اللقاء" أو "هدايا اللقاء"، ويستقيم الوزن، ولكنه اختار الحنان بما فيه من معنى وقيمة وشعور، ولما له من إيحاء العطف والاحتواء، وهو لا يتوافر إلا في الأم، أو في بديلتها المرأة، وعندما يتقدم العمر بالرجل تصبح الزوجة كالأم في حدبها على الزوج ورعايته، وهذا أصل المودة فيما بينهما والرحمة، ومما لاشك فيه أن اختيار الشاعر لفظ الحنان هو اختيار لا شعوري، وليس عن قصد، وهو أكثر دلالة.

ولا تستطيع القصيدة أن تخفي الرغبة الحسية التي تطل واضحة في اللفظ الصريح حيناً وفي التعبير الفني الشفيف حيناً آخر، ومن التصريح الذي يؤكد الرغبة الحسية ألفاظ مباشرة، من مثل: ظميء، رشفة، أعانق، أشعل، ويظهر التعبير الحسي واضحاً ومباشراً في بيت واحد يضم أربع كلمات حسية صريحة، وهي: تعالَيْ، إلى أضلعي، أحتويك، أنهل، وهي ألفاظ تواصل حسي سافر، وتبدو الدلالة الحسية أكثر وضوحاً حين تتآلف تلك الألفاظ في بيت واحد، يثقل ببعده الحسي على القصيدة، وهو قوله:

تعالي إلى أضلعي أحتويك وأنهل منك رحيق صفاء

ولعل في هذه الدعوة الجسدية الصريحة ما يوحي بنفي البعد العاطفي والروحي، ولكن هذه الدعوة نفسها تؤكد في الواقع حقيقة الحب، إذ لا بد فيه من الجسد والروح، فهما متكاملان في وحدة، أحدهما يقود إلى الآخر، وكل منهما سبب في الوقت نفسه ونتيجة، ويصعب القول باستقلال كلي لأحد الجانبين عن الآخر.

ومن التعبير الفني الشفيف عن الرغبة الحسية اتخاذ المكان وسيلة للتعبير، وهو مدار البحث، فقد جرى اختيار مكانين يوحيان بالرغبة الحسية واللقاء الجسدي، وهما العش والواحة، فالشاعر يأتي إلى المرأة بشوق الطيور إلى العش، يقول:

أتيت إليك بشوق الطيور لعش يقيها ظلام المساء

والعش مكان اللقاء بين ذكر الطير وأنثاه للتناسل، ولفظه حسي يوحي على الفور بالعلاقة الجسدية، ولكن لا يخلو العش نفسه من عطف وحنان وقيمة، فهو يحوي الفراخ، ويحوي زوجين هما الأم والأب، وهو يقي من ظلام المساء بما فيه من نور الذات.

والمكان الثاني هو الواحة ويظهر في البيت التالي:

فيا واحتي في صحارى الحياة أفيء إليك فأنسَى عنائي

والواحة في الصحراء مكان متميز، ففي الصحراء الموت والظمأ والوحدة والوحشة، وفي الواحة الحياة والارتواء واللقاء بالآخر والأنس، ففي الواحة إشباع لكل حاجات الحس والوجدان والعواطف والمشاعر.

وتظل العواطف والمشاعر والمعاني والقيم الاجتماعية والإنسانية هي الغالبة في القصيدة على الغاية من اللقاء، إذ تظهر فيها ألفاظ عاطفية وجدانية أكثر مما يظهر فيها من ألفاظ الحس والجسد، من نحو: حنان، شوق، عذاب، حب،

شقاء، الفراق، عنائي، الصفاء، الوفاء، عشق، هنائي، وهي ألفاظ معنوية تدل على عاطفة، وتدعمها ألفاظ حسية، ولكنها تتعلق بالعاطفة لا الحس، ومنها: قلب، لهيب، الضياء، نفسي، فؤادي، عيون، جرح، فهي ألفاظ حسية، ولكنها لا تتعلق بالشهوة والرغبة، إنما تتعلق بالعاطفة ولا سيما من خلال السياقات التي استعملت فيها، وبذلك يتحقق صدق الشاعر في غايته من اللقاء وهو الحنان، لا المتعة وحدها أو الجسد، ويؤكد ذلك إضافته الحنان إلى اللقاء في العنوان وفي عجز البيت الأول.

ويتأكد البعد الروحي من خلال صورة شعرية جميلة وهي احتراق الفراشة في اللهيب، في قوله:

أتيت إليك فراشة حب أعانق فيك لهيب الضياء

فأحرق نفسي ليحيا فؤادي وأشعل روحي ليفنى شقائي

وهي صورة حب روحي، وعشق صوفي، تستثير في الذاكرة قصة رواها فريد الدين العطار (فارس توفي نحو ٥٥٦ – ٦٢٧ هـ) في كتابه "منطق الطير" [٣٤]، وتحكي عن فراشات رأين نوراً في قصر، فاتجهت إحدى الفراشات إليه ورجعت لتخبر الفراشات أن مصدر النور شمعة، فقالت لها إحدى الفراشات ما عرفت، فتوجهت فراشة ثانية إلى النور، اقتربت منه، فاحترق جناحها، فرجعت إلى الفراشات لتخبرهن بما رأت، فقالت لها إحدى الفراشات ما عرفت، وسرعان ما اتجهت فراشة ثالثة إلى النور، واقتربت منه، فاحترقت فيه، ولم ترجع، فقالت إحدى الفراشات عنها: تلك التي عرفت، لأنها فنيت في المحبوب.

وتغص القصيدة بألفاظ تدل على القهر والمرارة والمعاناة والألم، من مثل: ظلام المساء، عذاب الفراق، ظلم الشقاء، ليل التنائي، شقائي، عنائي، جرحي، وهي تدل على شقاء الرجل ومعاناته وفرط حاجته إلى المرأة، كي تضمد جرحه وتقيه من ظلام المساء وتنسيه عناءه وتثري هناءته، وبذلك تبدو المرأة هي الخلاص من واقع الحياة، ولذلك كان لقاؤه بها لقاء الحنان، وكان حرياً بالقصيدة أن يكون عنوانها:"**حنان اللقاء**".

وتتألف القصيدة من خمس مراحل، تتحرك فيها ذات الشاعر قادمة نحو المرأة، والشاعر يأتي إليها مساء مثل طائر ليتَّقي في العش عندها ظلام الليل، وليحدثها عن شقائه في ليل البعد:

---

[٣٤] ينظر نص الحكاية عند: العطار، فريد الدين، **منطق الطير**، تر.د. بديع محمد جمعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط.رابعة، ٢٠٠٦، ص ١٠٩ ، وص ٤٠٦ . ٤٠٧.

أتيت إليك بشوق الطيور لعش يقيها ظلام المساء

لأحكي إليك عذاب فراق وظلم الشقاء بليل التنائي

وفي المرحلة الثانية يأتي إليها ليعانق لهيبها ويحرق نفسه ويشعل روحه وهو بذلك يبدد ظلام ليل التنائي فيحيا عندئذ فؤاده ويزول شقاؤه، وما أشبهه هنا بطائر الفينيق الذي يحترق في عشه ليبعث ثانية من رماده مكتسباً حياة جديدة:

أتيت إليك فراشة حب أعانق فيك لهيب الضياء

فأحرق نفسي ليحيا فؤادي وأشعل روحي ليفنى شقائي

وفي المرحلة الثالثة، بعد أن احترق فيها، وبعث فؤاده، وأزال الظلمة والليل، يدرك أنه قد وصل إليها واستقر فيها، فإذا هي واحته بعد أن اجتاز إليها الصحراء، والمستقر بعد النأي وطول الليل، والمهبط من الهواء، وإذا هي أرض الوصول بعد الاحتراق، وإلى ظلها يفيء ليرتاح من رحلة الليل والنأي والشقاء.

فيا واحتي في صحارى الحياة أفيء إليك فأنسى عنائي

وهكذا يمر الشاعر في ثلاثة أقانيم هي الهواء والنار والتراب، أو العش المعلق في الغصن، يهبط إليه مثل طائر قادماً من السماء عابراً الهواء، ثم يحترق بلهيبها كي يبعث من جديد، وينفي الظلمة والظلام، ثم يحط في الواحة حيث الماء والظل الظليل.

وللواحة خصوصية لا يعرفها إلا من عاش فيها، فقد يسافر المرء في السيارة عشر ساعات أو أكثر عابراً الصحراء، ولا يرى إلا الامتداد الشاسع للرمل الأصفر، ولا شيء، سوى الطريق الممتدة إلى ما لانهاية، وقد يمر بك في الساعة أو الساعتين سيارة، أو قد لا يمر شيء، حتى ولا طائر، ولا شيء سوى الفراغ المخيف، والأقسى من ذلك إذا ما هبت عاصفة وأخذت حبات الرمل تضرب السيارة كأنه الرصاص، أو إذا ما سفت الريح الرمال على الطريق فبدأت تغيب، فلا تعرف أين طرفي الطريق، والسيارة تنزلق يمنة ويسرة، وتخشى أن ينفد الماء والوقود، ثم تصل إلى الواحة، لتجد الناس والحياة، وتجد الماء العذب الصافي، وأشجار النخيل الباسقة وعثاكيل التمر تدلت منها كثريات من ذهب، الواحة هي الحياة.

والشاعر يستعمل للمرحلة الأولى والثانية فعل أتيتُ إليك لأنه قادمٌ إليها من الخارج حيث الليل والنأي والشقاء والظلمة، وهو يستعمل الفعل الماضي ليدل على الخلاص من المراحل السابقة، ثم يستعمل في المرحلة الثالثة الفعل

المضارع لأنه قد حطَّ في واحتها وصار في داخلها، وهذا الفعل المضارع فعل آخر جديد مختلف، وهو أفيء، وهو يناسب الواحة، حيث يفيء إلى الظلال فيها.

وبعد أن أتى الشاعر إلى المرأة وصار في أرضها وبعث فؤاده بعد احتراق يحق له أن يدعوها إلى نفسه، في المرحلة الرابعة، كي يضمها بين جوانحه، ويبوح لها بحبه مؤكداً لها هيامه بعينيها:

تعالي إلى أضلعي أحتويك وأنهل من رحيق الصفاء

فما همت يوماً بغير عيون تعلمت منها أغاني الوفاء

وإذا كانت المرأة بالنسبة إلى الرجل هي العش والواحة، فإن أضلعه بالنسبة إليها هي القصر الذي يحتويها فيه ويسميها أميرة.

وفي المرحلة الخامسة يتوجه إليها بوصفه الأمير، ليمنحها قلبه، تتيه في أرجائه، كأنه قصر، ويسميها أميرة عشق، تضمد جراحه وتثري هناءته، وكأنها إحدى شخصيات ألف ليلة وليلة، تعيش مع الأمير في قصره، وهو شاعر يغنيها قصائد الوفاء، فتنسيه ليالي الشقاء، ويعيشان معاً في هناءة وسرر.

وتيهي بقلبي أميرة عشق تضمد جرحي وتثري هنائي

وبذلك تبدو القصيدة مثل حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة أو مثل إحدى الحكايات الشعبية، حيث يغترب الأمير ويعاني من الغربة والشقاء والعذاب، ثم يكون خلاصه على يدي حسناء، يكتوي بنار حبها، يمنحها قلبه، فتنسيه حزنه، ويعيشان معاً في هناءة وسرور.

والقصيدة تتضمن العناصر التالية:

أمير: (تيهي بقلبي أميرة عشق)

مغترب: (أحكي إليك عذاب الفراق ...)

معذب: (وظلم الشقاء)

بعيد عن أهله: (بليل التنائي)

شاعر: (تعلمت ...أغاني الوفاء)

يهوى الجمال (فما همت يوماً بغير عيون)

اكتسب خبرة (تعلمت منها معاني الوفاء)

جاء إلى المرأة يطلب الحنان (أتيت إليك بقلب ظميء إلى رشفة من حنان اللقاء)

احتمى بها (أتيت إليك بشوق الطيور إلى عش يقيها ظلام المساء)

اكتوى بحبها (أعانق فيك لهيب الضياء)
ولد من جديد بفضلها (أحرق روحي ليحيا فؤادي)
ضمها إليه (تعالي إلى أضلعي أحتويك)
أنسته الحزن والشقاء (أفيء إليك فأنسى عنائي)
منحها قلبه وقصره (وتيهي بقلبي)
سماها أميرة (أميرة عشق)
يعيشان في هناء: (تضمد جرحي وتثري هنائي)

وهي العناصر المكررة أو (الموتيفات) نفسها التي تتكرر في كثير من الحكايات، وتمثل بنية تعبر عن تجربة بدائية راسخة في اللاشعور الجمعي لكثير من الشعوب، وطابع السرد المتضمن في القصيدة يمنحها الوحدة العضوية، ويربطها بالتراث الشعبي، وتظل القصيدة بعد ذلك تعبيراً عفوياً وصادقاً عن التكامل بين الرجل والمرأة وحاجة كل منهما إلى الآخر، جسدياً وروحياً وعاطفياً واجتماعياً، وإذا كنا نسمع صوت الرجل يعبر عن هذه الحاجة فنادراً ما نسمع صوت المرأة، كما تظل القصيدة مبنية على فكرة المكان يتخذ الشاعر منه وسيلة للتعبير عن موقفه من المرأة، فهي المكان الذي يعيش فيه ويحقق ذاته، هي العش وهي الواحة، وأضلعه حين يضمها هي بالنسبة إليها القصر.

٩. ذروة:

الثنائيات هي ما يعاني منها الإنسان، ثنائيات الجسد والروح، العاطفة والعقل، الأنا والآخر، الفرد والمجتمع، المكان والزمان، ولا يجد الشاعر مِنْ قادر على كسر هذه الثنائيات، والتوحيد فيما بينها، سوى المرأة، ففيها وحدها وبها ومعها الخلاص.

ويستعير الشاعر الأمكنة للتعبير عن تلك المشلكة، فيذكر الأرض والسماء، ليدل على الجسد والروح، وكذلك النار والماء، ثم يرى في المرأة موئل قلبه، ثم يدعوها إلى مجرى دمائه، وفي هذا التوحد يكون الخلاص، ويؤكد هذا في قصيدة له عنوانها "**حالة**"، وفيها يقول[٣٥]:

بين طيني وسمائي ... ونزولي وارتقائي
كيف أنجو من جنوني ... وهو دائي ودوائي
كيف أنضو الثوب عني ... من رداء لرداء
ويح نفسي كيف أحيا ... بين أضداد انتمائي
بين برقي وارتعادي ... واشتعالي وانطفائي
في يدي أحمل عمري ... بين نيران وماء

يا ابنة العشرين رفقاً ... جِدّي صفو روائي
واسكني ضلوعي ... ريقك العذب شفائي
أنت لي ذروة مجدي ... في ارتعاشي وانتشائي
أنت لي شعلة وجدي ... وائتلافي وصفائي
أنت لي مؤئل قلبي ... وربيعي وهوائي
أنت لي خفقة صدري ... وابتهاجي وبكائي

[٣٥] خوجة، عبد العزيز محيي الدين، **رحلة البدء والمنتهى**، ص ١٣٣ – ١٣٥.

فاســـكبي نفســـك عطـــراً واســـكني مجـــرى دمـــائي
وجِّـــديني فيـــك عشـــقاً وابعثينـــي مـــن فنـــائي

والقصيدة تتحدث عن حالة التوتر والصراع بين الثنائيات المتناقضة، وما أكثرها في حياة البشر، ثم تؤكد أن الخلاص من توتر الثنائيات يكمن في المرأة، فهي التي تلغي هذه الثنائيات، وتبعث المرء من موته، بالمعنى المجازي، وتمنحه سر الخلود.

وتضم القصيدة الثنائيات التالية:

طينيX سمائي
دائيX دوائي
نزولي X ارتقائي
رداء X رداء (بما بين الرداءين من اختلاف)
اشتعالي X انطفائي
نيران X ماء
بكائي X ابتهاجي
فنائي X ابعثيني

فالقصيدة تعبر عن معاناة الشاعر من الأضداد، وهي مجموعة ثنائيات تقلق الإنسان وتجعله يحس بالتوتر، ويعيش في حالة صراع بين طرفيها، وترد هذه الثنائيات مضافة إلى ضمير المتكلم مما يعني أن الشاعر يحس بها ويعاني منها وتمثل بالنسبة إليه مشكلة، وهي ذات طابع إنساني تعرفها المجتمعات البشرية منذ فجر التاريخ، والشاعر يعبر عنها على أنها تجربة ومعاناة، ولا يقدمها بصورة تقريرية مباشرة، فهي بالنسبة إليه خبرة لا فكرة.

وترد في القصيدة العناصر الأربعة التي تكوِّن ذات الشاعر، وهي النار (اشتعالي) والماء (انطفائي) والتراب (طيني) والهواء (سمائي)، والشاعر يرى في المرأة العناصر الأربعة أيضاً، فيقول لها: (أنت شعلة وجدي) و(ريقك العذب شفائي) ثم يقول لها:

أنـــت لـــي موئـــل قلبـــي وربيعـــــي وهـــــوائي

وبذلك يتوافر الماء والنار والتراب والهواء في المرأة والرجل، والشاعر يسعى إلى توحيد هذه العناصر وضم بعضها إلى بعضها الآخر في كل منهما، أي يدعو إلى اتحاد الرجل والمرأة.

وهو يرى في المرأة الأماكن العالية (أنت لي ذروة وجدي) والفسيحة الواسعة الرحبة (أنت....ربيعي وهوائي) و(واسكبي نفسك عطراً) والأماكن الآمنة (أنت لي موئل قلبي)، في حين يذكر من نفسه الأماكن الصغيرة (أحمل في يدي عمري) والضيقة المحدودة (واسكني مجري دمائي)، وفي هذا ما يدل على الإحساس في ذاته بالضيق والاختناق، ويؤكد ذلك تكراره ظرف المكان بين أربع مرات، وهو ظرف يدل على الانحصار بين طرفين، ويوحي بضيق المكان والانحباس فيه والاختناق، في حين يحس الشاعر في ذات المرأة بالرحابة والاتساع والعلو، وهو ينطلق من ذاته الضيقة إلى ذاتها الرحبة، ليحس بالاتساع، ولكنه ما يلبث أن يُسكنها في مجرى دمائه، أي أنه يريد أن يضم رحابتها واتساعها إلى ضيقه ليمتلكها، وهذا ما يمنحه الرواء والصفاء والابتهاج والائتلاف وتظهر هذه الألفاظ الدالة على الانسجام في قوله:

يـــا ابنـــة العشـــرين رفقـــاً	**جـــــدِّدي صـــــفو روائـــــي**
أنـــت لـــي شـــعلة وجـــدي	**وائتلافـــــــي وصـــــــفائي**
أنـــت لـــي مؤئـــل قلبـــي	**وربيعـــــــي وهـــــــوائي**
أنـــت لـــي خفقـــة صـــدري	**وابتهـــــــاجي وبكـــــــائي**
فاســـكبي نفســـك عطـــراً	**واســـكني مجـــرى دمـــائي**
وجِّـــديني فيـــك عشـــقاً	**وابعثينـــــي مـــــن فنـــــائي**

وهذا الصفاء والابتهاج وتجدُّد الرواء لا يتحقق إلا بالاتحاد في ابنة العشرين عشقاً فهي الربيع وهي الهواء.

ويؤكد هذا التوحد، أو الرغبة فيه، تكراره "أنت لي" أربع مرات، مما يدل على قوة هذه الرغبة، كما يكرر العطف بالواو حين يصفها بأنها ربيعه وهواؤه وشعلة وجده وموئل قلبه وابتهاجه وصفاؤه وخفقة صدره بل إنه ليجعلها ذروة مجده، والتكرار بعطف هذه الأسماء يدل على التراخي وانفساح الزمن ويوحي بالشعور بالاطمئنان والراحة، لأنها أسماء معان مجردة تدل على الاطمئنان والأمان والراحة، ويؤكد دلالة مثل هذا العطف قوله تعالى: ﴿ **وَسِيقَ الَّذِينَ كَفَرُوا إِلَى جَهَنَّمَ زُمَراً حَتَّى إِذَا جَاءُوهَا فُتِحَتْ أَبْوَابُهَا وَقَالَ لَهُمْ خَزَنَتُهَا أَلَمْ يَأْتِكُمْ رُسُلٌ**

مِنْكُمْ يَتْلُونَ عَلَيْكُمْ آيَاتِ رَبِّكُمْ وَيُنْذِرُونَكُمْ لِقَاءَ يَوْمِكُمْ هَذَا قَالُوا بَلَى وَلَكِنْ حَقَّتْ كَلِمَةُ الْعَذَابِ عَلَى الْكَافِرِينَ (٧١) قِيلَ ادْخُلُوا أَبْوَابَ جَهَنَّمَ خَالِدِينَ فِيهَا فَبِئْسَ مَثْوَى الْمُتَكَبِّرِينَ (٧٢) وَسِيقَ الَّذِينَ اتَّقَوْا رَبَّهُمْ إِلَى الْجَنَّةِ زُمَراً حَتَّى إِذَا جَاءُوهَا وَفُتِحَتْ أَبْوَابُهَا وَقَالَ لَهُمْ خَزَنَتُهَا سَلامٌ عَلَيْكُمْ طِبْتُمْ فَادْخُلُوهَا خَالِدِينَ (٧٣)﴾ سورة الزُّمَر، فأبواب جهنم تفتح فور وصول المشركين، دليلاً على السرعة والقلق والتوتر، أما أبواب الجنة فتفتح ببطء، لوجود الواو العاطفة بين جاؤوها وفتحت أبوابها، دليلاً على الاطمئنان.

وتتكرر الياء الدالة على المتكلم، في حالتين مختلفتين، الأولى حين تضاف إليها الثنائيات مثل طيني وسمائي وناري ومائي، وهي توحي بشدة المعاناة من قسوة الثنائيات المتناقضة، حتى ليحس الشاعر بأنها ثنائياته هو لا ثنائيات الناس كلهم، والحالة الثانية مختلفة، وهي حين تضاف إلى ياء المتكلم أسماء المعاني من مثل صفائي وروائي وهنائي، وهي توحي بالأمان والاطمئنان والرغبة في الوصول إلى مثل هذه الحالات وتملكها.

ويتضح التوتر من خلال وفرة الجمل الإنشائية، ومن خلال التكرار، فتتكرر في النص "كيف" ثلاث مرات لتدلّ على التعجب من عيشه بين تلك الثنائيات، وينادي الفتاة ابنة العشرين مرة واحدة، ثم يكرر خطابها أنت أربع مرات، وليخبرها بأنها ذروة مجده وشعلة وجده وموئل قلبه وخفقة صدره، وفي هذا الإخبار يكرر صيغة إيقاعية واحدة، ألفتها أذنه وارتاحت إليها نفسه فكررها أربع مرات، وهي تجري على النحو التالي:

ذروة مجدي

شعلة وجدي

موئل قلبي

خفقة صدري

وبغضّ النظر عن الوزن العروضي فهي على إيقاع واحد، وهو /٠///٠/٠، وهذا يدل على ما أحدثته تلك الصبية في نفسه من أثر.

ثم يتوجه إليها بأربعة أفعال طلبية وهي: واسكني، فاسكبي، واسكني، وابعثي، وهي تجري على إيقاع واحد في الصوت والحركة، وتشترك في حرفين هما السين والكاف، ويتكرران ثلاث مرات، وهو ما يمنح النص إيقاعاً واضحاً.

والشاعر يعبر عن معاناته من الثنائيات في ستة أبيات، ثم يخاطب الصبية ابنة العشرين في ستة أبيات أخرى، يخبرها فيها عن مكانتها في نفسه وتأثيرها فيه، ثم يطلب منها في البيتين الأخيرين أن تخلصه من معاناته بأن تتحد

بجسده، وبذلك فالقصيدة مبنية بناء منطقياً، يقوم على ذكر العلة في ستة أبيات وبيان الدواء في ستة أبيات أخرى وطلب الشفاء في البيتين الأخيرين.
وبناء القصيدة أشبه ما يكون ببناء قصيدة السونيت SONNET وهي تتألف من أربعة عشر سطراً ظهرت في إيطاليا في القرن الثالث عشر، ثم طورها بترارك (١٣٠٤ . ١٣٧٤) في القرن الرابع عشر وأصبح من أشهر شعرائها، وتمتاز بالبيت الأخير فيها، وهو أشبه ما يكون بالقفلة في الموشحات، وهو يلخص الفكرة، ويأتي بما هو مفاجئ، ومن أشهر السونيتات ما كتبه وليم شكسبير (إنكلترة ١٥٦٤ ، ١٦١٦)، فقد نظم أكثر من مئة وخمسين سونيتة، ومنها السونتية التالية[٣٦]:

عينا خليلتي ليستا كالشمس في شيء
والمرجان أشدّ احمراراً بكثير من شفتيها
وإن يكن الثلج أبيض، فنهداها بلون الطين
وإن يكن الشعر أسلاكا، فالأسلاك السوداء في رأسها تنمو
ولقد رأيت الورود الدمشقية، حمرها وبيضها،
غير أني لا أرى ورداً كتلك في خديها،
وفي بعض العطور شذى أطيب
من الأنفاس التي بين فكيها،
وأنا أهوى سماعها تتكلم، ولكنني واثق
أن للموسيقى أنغاماً أبلغ في النفس وقعاً بكثير:
ولست بمدّع أني رأيت إلهة تمشي أمامي
ولكن حين تمشي خليلتي، قدماها تطآن على الثرى
ولكن حبيبتي، وحقّ السماء، أندر روعة بظنّي
من كلّ ماتقصِّر عنه، إذ أشبهها به عبثاً.

وتمتاز سونيتة شكسبير بالصدق والإدهاش، فهو يصف حبيبته، ويؤكد أنها لا تملك من الجمال ما جرى الشعراء على ذكره في وصف حبيباتهم، ولكنه يفجأ المتلقي في السطر الأخير بأن حبيبته بالنسبة إليه الأجمل، وما ذلك إلا لأنه يحبها، ولأنها حبيبته، وهذا ما يصرح به في السطر الأخير.

---

[٣٦] شكسبير، وليم، **السونيتات**، تر. جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣، ص ١٣.

والشاعر في قصيدته "حالة" يبحث عن الشفاء في صبية هي ابنة العشرين، وفي هذا ما يدل على تقدمه في العمر، يؤكد ذلك أنه يطلب منها أن تجدد رواءه، وبقدر غير قليل من الرفق، وكأنه يشفق على كهولته من شبابها، مع أنه يطمع فيها، مما يدل على أنه تقدم في العمر وفقد بعض الرواء، فهو يقول:

يـــا ابنـــة العشـــرين رفقـــاً جـــدِّدي بعـــض روائـــي

وهو يتوجه إلى جسدها في خطابه، مثلما يتوجه إلى روحها، وهو يطلبها جسداً مثلما يطلبها شعوراً وعاطفة، فهو يذكر من الحسيات: ضلوعي، ريقك العذب، ارتعاشي، انتشائي، ربيعي، هوائي، خفقة صدري، مجرى دمائي، نفسك عطراً، ويطلب منها مرتين أن تسكب شيئاً من ذاتها فيه، ثم يطلب منها أن تسكن فيه، ومن المعنويات: صفو روائي، مجدي، وجدي، ائتلافي، صفائي، ابتهاجي، وهو يطلب منها أن تجدد صفو روائه وأن توحده فيها وأن تبعثه من فنائه.

وهو يطلبها جسداً ليحقق المطلب الشعوري والعاطفي، ولا أدل على ذلك من اختيارها ابنة العشرين، وطلبه أن تجدد برفق رواءه، وحسبه إشاراتان سافرتان إلى الجسد في بيتين اثنين، وهما الأخيران في القصيدة، وهما الغاية والمقصد، وكأنهما لحن الختام، ولا شيء أكثر منهما دلالة على النزعة الحسية، والبيتان هما قوله:

واســـكبي بـــين ضـــلوعي ريقـــك العـــذب شـــفائي

فاســـكبي نفســـك عطـــراً واســـكني مجـــرى دمـــائي

والمرأة عنده مكان، وهو بالنسبة إليها مكان، فضلوعه موضع لسكناها، وهو يقول لها: "واسكني ضلوعي"، ثم يجعلها ذروة مجده، كما يجعلها موئل قلبه، ويجعل مجرى دمائه موضعاً لسكناها، وهي أخيراً موضع يتوحد فيه معها. وبذلك تبرز أسماء المواضع فيه وفيها، وهي: اسكني، بين، ضلوعي، ذروة، موئل، مجرى دمائي، فيك، وبذلك يختار الشاعر للرجل والمرأة أماكن يعبر من خلالها عن توحدهما معاً.

وقد ورد في القصيدة لفظ الثوب، في قوله:

كيـف أنضـو الثـوب عنـي مـــــن رداء لـــــرداء

وهو يستعير الثوب للنفس والذات، ويعني كيف يمكنه أن يغير خلقه وطبعه، كما يكني بتبديل الرداء عن الانتقال من حالة إلى حالة، والبيت يستدعي على

سبيل التناص بيتاً لامرئ القيس في معلقته يخاطب فيه حبيبته فاطمة حيث يقول: [٣٧]

وإنْ تكُ قد ساءتكِ منّي خليقةٌ فسُلّي ثيابي من ثيابِك تنسُل

فامرؤ يقول لحبيبته إذا لم يعجبك مني خلق ما، فافصلي ثيابي عن ثيابك، أي كناية عن فصم العلاقة فيما بينهما، ومعروف عن العرب كنايتهم عن ذات الإنسان بثوبه، وقد جاء في التزيل العزيز قوله تعالى مخاطباً النبي صلى الله عليه وسلم: ﴿وثيابَك فطهِّرْ (٤)﴾ سورة المدثر.

وقد جاء في التنزيل العزيز أيضاً قوله تعالى عن العلاقة بين الرجل والمرأة: **﴿أُحِلَّ لَكُمْ لَيْلَةَ الصِّيَامِ الرَّفَثُ إِلَى نِسَائِكُمْ هُنَّ لِبَاسٌ لَكُمْ وَأَنْتُمْ لِبَاسٌ لَهُنَّ (١٨٧)﴾** سورة البقرة، وهو تعبير فني لطيف غير مباشر عن الصلة الحميمة والقوية بين الرجل والمرأة، فجعل كلاً منهما لباساً لآخر، وهو في الجمال أقوى وأكثر دلالة من قول امرئ القيس.

وجاء في رباعيات الخيام (فارس، عمر بن إبراهيم الخيام ٤٣٣هـ ١٠٤٠م . ٥١٧ هـ ١١٢٣م) بترجمة أحمد رامي (مصر ١٨٩٢ . ١٩٨١م) قوله[٣٨]:

لبست ثوب العيش لم أُسْتَشَر وحِرْتُ فيه بين شتى الفكر

وسوف أنضو الثوب عنّي، ولم أدرك لماذا جئت أين المقر

وقد استعار الشاعر الثوب للحياة، وجعل لبسه كناية عن الولادة وخلعه كناية عن الموت، وهي كناية لطيفة، فالطفل يولد عارياً، ويُلبس ثياب الحياة، ثم تخلع عنه الثياب لدى موته، وفي حالتي اللبس والخلع لا إرادة له ولا حرية ولا اختيار، وهي حقيقة واقعية، وصورة كنائية.

وجاء في قصيدة الشاعر قوله:

في يدي أحمل عمري بين نيران وماء

وهو يكني بحمل عمره في يده بين ماء ونار عن عيشه بين ثنائيات الحياة المتناقضة، وما أكثرها، وأبرزها الماء والنار، وهما لا يجتمعان، وفي البيت

---

[٣٧] امرؤ القيس، **ديوان امرئ القيس**، ج١، ص ١٩٤

[٣٨] الخيام، عمر، **رباعيات الخيام**، تر. أحمد رامي، مكتب غريب، القاهرة، ١٩٦٩، ص ٤٠

تناص قريب ومباشر مع بيت لأبي الطيب المتنبي (أحمد بن الحسين ٣٠٣ – ٣٥٤ هـ = ٩١٥ – ٩٦٥ م) يقول فيه:[٣٩]

ومـــا الجمـــع بـــين المـــاء والنـــار فـــي يـــدي

بأصـــــعب مـــــن أن أجمـــــع الجـــــد والفهمـــــا

وقد أشار مهيار الديلمي (مهيار بن مرزويه، شاعر عباسي، فارسي الأصل، توفي ٤٢٨ هـ =١٠٣٧ م) إلى بيت المتنبي، وأوضح معناه في بيتين اثنين، يقول فيهما: [٤٠]

انظر إلى الأقسام ما تأتي به متى أردتَ أن ترى عجيبا

تجمع بين الماء والنار يدٌ وما جمعت الرزق والأديبا

وليس في بيتَيْ مهيار ما في بيت المتنبي من إيجاز وتكثيف، وقوام البيتين الفكرة المجردة والشرح والتفصيل، وهما أقرب إلى النثر في معناهما، في حين يمتاز بيت المتنبي بالإيجاز والتكثيف، وهو يعبر عن تجربة ومعاناة، ويشع حرارة وتوهجاً، ولا سيما حين يتحدث فيه عن نفسه، فالمعنى تعبير عن تجربته، وإن كانت هي تجربة كل إنسان، وليس المعنى في بيته فكرة مجردة كما عند مهيار، ولم يجزم المتنبي بجمع الماء والنار في يده، وإنما قال إنه ليس بأصعب من جمع الجد والفهم، ومما يعني أن في الأمرين صعوبة، والمتنبي يذكر الجمع بين الماء والنار على سبيل الاحتمال والإمكان، لا على سبيل التحقيق، في حين جزم مهيار بجمع الماء والنار في يد.

أما الشاعر خوجة فهو لا يحمل الماء والنار في يده، إنما يحمل عمره، وهذا العمر موزع بين ماء ونار دليلاً على التشتت والتوتر والقلق، والماء والنار هما خارج يده، لا فيها، والمعنى عنده جديد ومختلف، ولكن يبقى التناص قائماً، وهو يغني القصيدة، ويمنحها بعداً ثقافياً، ويربطها بالتراث، وليس بضائر في شيء، بل هو مما يعتز به أي شاعر، وقد يقصد إليه أحياناً.

وهكذا يجد الشاعر التوحيد بين الرجل والمرأة هو الذي يحل مشكلة الثنائيات، وينهي المعاناة، ولكن حين يعاد النظر في الثنائيات وهي الطين والسماء،

---

[٣٩] اليازجي، ناصيف، **العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**، دار صادر . دار بيروت، بيروت، ١٩٦٢، ص ١٧٨

[٤٠] مهيار الديلمي، **ديوان مهيار الديلمي**، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٢٥، ج١، ص ٣٣

والنزول والارتقاء، والاشتعال والانطفاء، والنيران والماء، لا بد من أن يطرح السؤال: هل التوحد مع المرأة ينهي هذه الثنائيات؟ أو يحل مشكلتها؟ أو يلغيها؟ إذا كان المقصود بالتوحد هو العلاقة الجسدية العابرة وحدها، على المستوى الفردي، بعيداً عن قوانين المجتمع وأخلاقه وأعرافه ودينه، فإنه لا يحل المشكلة، ولا يلغيها، قد ينسيها لحظة من زمن، ولكن سرعان ما يثيرها ويبعثها ويجددها في شكل جديد أشد إيلاماً، وإذا كان المقصود بالتوحد اللقاء المتكامل جسداً وعاطفة والمستمر والمتجدد، عاطفة وشعوراً وروحاً، على المستوى الفردي والاجتماعي والنفسي والديني، فهو التوحد الحق، وهو الذي يخفف من حدة التوتر بين الثنائيات، وقد يلغيه، ليحقق التكامل.

وهذه الثنائيات في الحقيقة موجودة، ولكنها ليست متصارعة، بل هي متكاملة، ومتداخلة، ومتحد بعضها في بعضه الآخر، فلا جسد من غير روح، ولم ير أحد روحاً من غير جسد، ولا أرض من غير سماء، ولا سماء من غير أرض، ولا رجل من غير امرأة، ولا امرأة من غير رجل، ولا سرور يدوم، ولا حزن يستمر، وكم من حزن أعقبه سرور ، وكم من سرور أعقبه حزن، ويتأكد ذلك في ثنائية يذكرها الشاعر، وما هي بثنائية، وهي الداء والدواء، فهما متكاملان، وأكد ذلك المولى تعالى بقوله عز وجل:﴿ **فإن مع العسر يسراً إن مع العسر يسراً**﴾ سورة الضحى، وقد قرن المولى تعالى العسر باليسر، وأكد تعالى أنهما يأتيان معاً، وهما مخلوقان معاً، ولكن الإنسان يراهما منفصلين متباعدين، لأن الإنسان محكوم بالزمان والمكان، وهو يرى الأشياء ويعيشها منفصلة متقطعة متباعدة، يسبق بعضُها بعضَه الآخر أو يتلوه، ويظنها سبباً ونتيجة، وهي عند الله عز وجل كلٌّ موحد، فلا سابق ولا لاحق، والثنائيات هي من طبيعة الخلق والتكوين، وقد قال المولى تعالى: ﴿ **سُبْحَانَ الَّذِي خَلَقَ الأَزْوَاجَ كُلَّهَا مِمَّا تُنْبِتُ الأَرْضُ وَمِنْ أَنفُسِهِمْ وَمِمَّا لا يَعْلَمُونَ (٣٦)** ﴾ سورة يس، وقال جل شأنه في محكم التنزيل: ﴿ **وَالَّذِي خَلَقَ الأَزْوَاجَ كُلَّهَا وَجَعَلَ لَكُمْ مِنْ الْفُلْكِ وَالأَنْعَامِ مَا تَرْكَبُونَ (١٢)**﴾ سورة الزخرف، وقال تعالى: ﴿ **وَأَنَّهُ هُوَ أَضْحَكَ وَأَبْكَى (٤٣) وَأَنَّهُ هُوَ أَمَاتَ وَأَحْيَا (٤٤) وَأَنَّهُ خَلَقَ الزَّوْجَيْنِ الذَّكَرَ وَالأُنْثَى (٤٥)** ﴾ سورة النجم.

فلا حياة من غير موت، ولا موت من غير حياة، هكذا خلق الله تعالى الكون، وكذلك جعله، يقول تعالى: ﴿ **كَيْفَ تَكْفُرُونَ بِاللَّهِ وَكُنتُمْ أَمْوَاتاً فَأَحْيَاكُمْ ثُمَّ يُمِيتُكُمْ ثُمَّ يُحْيِيكُمْ ثُمَّ إِلَيْهِ تُرْجَعُونَ (٢٨)** ﴾ سورة البقرة، هذه هي حال الدنيا، هي حركة مستمرة، وتغير دائم ولا شيء يدوم على حال، والدوام لله وحده،

والبقاء له، عز وجل، وقد أخبرنا المولى تعالى بذلك فقال: ﴿ **كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ (٢٦) وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلالِ وَالإِكْرَامِ (٢٧)** ﴾ سورة الرحمن، وموت الإنسان ليس فناء، إنما بعده بعث وحساب، ثم سيحظى المؤمن بالنعيم المقيم وبالخلود في الجنة، وهذا يعني أن الخلاص الحق هو بالعودة إلى الله، كما يعني أنه لا ثنائيات، ولا تناقض ولا صراع، وإنما هي أزواج بينها تواصل وتكامل.

ولكن هل تستطيع المرأة حقا أن تبعث المرء من فنائه؟ وكيف تبعث المرأة الرجل من فنائه؟ إن انغماس الإنسان في الحياة اليومية، وانشغاله بالمتطلبات المادية، وسعيه وراء التفاصيل والجزئيات، وبعده عن الحب، هو الشيخوخة والهرم والموت في الحياة، بل هو فناء الإنسان، هو فناء القيمة، وغياب المعنى، وفي هذه الحالة يشعر الإنسان بالصراع بين الجسد والروح، بين الأرض والسماء، بين المؤقت والدائم، ولكن في لحظة ما تبسم له عينان فتورق الحياة وتخضر أمامه الحقول ويدرك أن في الحب الخلاص، وميدان الحب هو المرأة، وهي التي تنقذ من الموت، موت القيم.

ولقد عبر الشاعر بدر شاكر السياب عن قدرة المرأة على بعث الحياة في الكون كله بنظرة من عينيها، حيث يقول في قصيدته "أنشودة المطر" [٤١]:

عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء كالأقمار في نهر
يرجه المجذاف وهناً ساعة السحر

كما عبر الشاعر عمر أبوريشة عن دور المرأة في منح الشاعر الخلود، وذلك بنشرها أشعاره، وهو يثق بأنها لو فعلت لأنقذته من الموت، موت الاسم والذكر والسمعة لا موت الجسد، ويحرضها على نشر أشعاره إذ يؤكد لها أن أشعاره من وحيها، وأن ماضِيَ شبابها محفوظ في أشعاره، وهو يعبر عن هذا في مقطعة شعرية قصيرة عنوانها "**اقرئيها**"، يقول فيها [٤٢]:

إنها حجرتي لقد صدئ النسيان فيها وشاخ فيها السكوت
ادخلي بالشموع فهي من الظـ لمة وكر في صدرها منحوت
وانقلي الخطو باتئاد فقد يجـ فل منك الغبار والعنكبوت

---

[٤١] السياب، بدر شاكر، ديوان بدر شاكر السياب، ص ٤٧٤

[٤٢] أبو ريشة، عمر، **غنيت في مأتمي**، ص ٦٧

عند كأسي المكسورحزمة أورا ق وعمر في دفتيها شتيت
احمليها ماضي شبابك فيها والفتون الذي عليه شقيت
اقرئيها لا تحجبي الخلد عني انشريها لا تتركيني أموت

والشاعر يستعين بالمكان أيضاً، ويتخذه وسيلة تعبيرية، إذ يصور حجرته المهجورة بعد موته، وهو يدعو الحبيبة إلى دخولها بهدوء، كأنها مكان مقدس، ويشير إلى أوراقه، ويدعوها إلى نشرها، كي تحفظ له حياته الفنية، وكأن الشاعر ينحت بالكلمة حُجْرة ضيقة محدودة، ولا يريد لها أن تكون قبراً لأشعاره، بل يريدها رحماً منها يولد خلود هذه الأشعار، والمرأة هي التي ألهمته تلك الأشعار، وهي التي ستضمن له نشرها وخلوده.

ولعل أقوى ما تكون حالة الانبعاث عند الرجل عندما يلتقي شيخ عجوز أرهقته الأيام وأثقلت كاهله بصبية في العشرين، أي عندما يلتقي الذاهب بالقادم، عندما يلتقي الآفل بالمشرق، عندما يلتقي الجيل القديم بالجيل الجديد، عندئذ يحس بروعة الحياة وقوتها وتفجُّرها، يحس بانبعاثها.

ولعل مثل هذا اللقاء بين صبية في العشرين تطل على الحياة وشيخ عجوز آيل إلى وداع الحياة هو ما يشير إليه العنوان في القصيدة وهو: "**حالة**"، هي حالة خاصة، متميزة، فريدة، ولذلك جاءت مفردة نكرة، ويبدو العنوان مناسباً للقصيدة ومعبراً عنها بدقة، وهو لا يخلو من تشويق، إذ إنه لا يفضح المضمون ولا يكشفه.

ولكن قد يثير لقاء الآفل بالمُشْرِق، ولاسيما الشيخ العجوز بالصبية الفتاة نقيض ذلك كله، وقد يفجر الإحساس بالثنائيات، ويبعث على الأسى والحزن، بل القهر والسأم، وقديماً قال زهير بن أبي سلمى (توفي ١٣ ق هـ = ٦٠٩ م) في معلقته الشهيرة [٤٣]:

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش ثمانين حولاً لا أبالك يسأم

وفي الحقيقة لا يسأم الإنسان من الحياة، بل يظل راغباً فيها، متطلعاً إلى متعها، ولكنه يسأم ضعفه، على نحو ما قال المتنبي [٤٤]:

وإذا الشيخ قال أفٍّ فما مَلَّ حياة وإنما الضعف ملا

---

[٤٣] زهير بن أبي سلمى، **ديوان زهير بن أبي سلمى**، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤، ص ٢٩

[٤٤] اليازجي، ناصيف، **العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**، ص ٤٣٠

وقد ذكر شبيه هذا المعنى وبطريقة أخرى أبو العلاء المعري (أحمد بن عبد الله بن سليمان ٣٦٣ – ٤٤٩ هـ = ٩٧٣ – ١٠٥٧ م) فقال[٤٥]:

تعب كلها الحياة فما أعجب إلا من راغب في ازدياد

وقد نطق الشعراء الثلاثة بحقائق من واقع الحياة، يعاني منها الإنسان، ولا مراء فيها، فهو يتعب، ويضعف، ولكنه يظل يتطلع إلى الحياة، كما نطق الدكتور خوجة بحقيقة أيضاً لا مراء فيها، فالمرأة هي التي تكسر الثنائيات، وتحدث فيما بينها اللحمة، بعطائها، ولكن أحياناً قد تحدث الشرخ، وتزيد الصراع بين الثنائيات ضراماً.

وفي الحقيقة لا يسأم الإنسان من طلب الخير، ولكن إذا ما مسه شيء من سوء أو ضُرّ ضَجِر، وصدق الله العظيم حيث يقول في محكم التنزيل: ﴿ **لا يَسْأَمُ الإِنْسَانُ مِنْ دُعَاءِ الْخَيْرِ وَإِنْ مَسَّهُ الشَّرُّ فَيَئُوسٌ قَنُوطٌ (٤٩)**﴾ سورة فُصِّلَتْ. وإذا كان الشاعر في هذه القصيدة قد تطلع إلى التوحد مع المرأة ورغب فيه، فإنه في القصيدة التالية سوف يصور هذا التوحد.

[٤٥] أبو العلاء المعري، **سقط الزند**، دار صادر، دار بيروت، ١٩٥٧، بيروت، ص ٨

١٠. مكان وكيان

لا يمكن أن ينكر أي من الرجل والمرأة أن لديهما رغبات ونوازع ودوافع جسدية، فكل منهما يملك جسداً، والإنسان جسد وروح وعقل وعاطفة وحس وشعور، وهي جميعاً قوى متفاعلة متداخلة لا بد من إشباعها جميعاً، ولا ضير في هذا على الإطلاق، ولا عتب ولا إثم، إنما الضير في البغي والظلم والعدوان والشذوذ وتخطي حدود ما أمر الله وما نص عليه القانون وقال به العرف، ولا ضير في التعبير شعرياً عن هذا كله، على شرط أن يكون التعبير شعرياً، قوامه الفن الراقي الجميل لا التبذل والفحش.

ويبدو الجسد أشبه بالمكان، سواء في ذلك جسد الرجل أو جسد المرأة، وسواء في ذلك أيضاً نظرة كل منهما إلى الآخر، فكل منهما بالنسبة إلى الآخر سكن، وأحدهما مستودع والآخر مستقر، واللفظان يدلان بوضوح على المكان، وفي ذلك يقول المولى تعالى:﴿ **وَهُوَ الَّذِي أَنشَأَكُمْ مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ فَمُسْتَقَرٌّ وَمُسْتَوْدَعٌ قَدْ فَصَّلْنَا الآيَاتِ لِقَوْمٍ يَفْقَهُونَ (٩٨)** ﴾ سورة الأنعام.

وفي قصيدة عنوانها "**توحُّد**"[٤٦]، يخطو الشاعر خطوة جريئة، وما أقلها في شعره، فيصور لحظة اللقاء بين الرجل والمرأة لقاء جسدياً، فتأتي القصيدة لتصوير لقاء الجسدين واتحادهما، وهو يستعير للتعبير عن هذه اللحظة ألفاظ المكان، فيقول:

وتغلغلتني كلُّها
أنفاسها في داخلي، سكر يعربد في الجسد
وتمدَّدت
عطراً يمازجني توحد في وجودي واتحد
ورشفته ...ما زلت أرشفه ..وأرشفه مدد
وإذا سهدت معي سهد
وإذا رقدت معي رقد

[٤٦] خوجة، عبد العزيز محيي الدين، **رحلة البدء والمنتهى**، ص ٦٤

*

ونهلتها حلماً تراودني رؤاه
وتسربت بمسام كوني كله وتملكت أقصى مداه
ذاك اللمى المعقود تذكره الشفاه
ذاك الشذا الجذلان يعبث في المكان وفي كياني
ويداعب الخصلات في لهف الحنان
ويضمخ الأجواء من آه وآه

والقصيدة مبنية على استعارة المكان للجسد، حتى ليبدو الجسد في القصيدة هو المكان، والمكان هو الجسد، والجسد في الحقيقة هو المكان الأول للإنسان، يتحسس العالم كله من خلاله، فالطفل يتحسس العالم ويتعرفه عليه في بدء حياته باللمس من خلال شفتيه، حين يمص الحليب من ثدي أمه، ويتعرف على العالم من دفء صدرها، ولمس يديها وهي تنظفه، ثم من خلال السمع والبصر، فهو يسمع دقات قلب الأم، وهو يميزها من حفيف ثوبها، ثم يميز وجهها من سائر الوجوه، والإنسان يعيش من خلال جسده التناقضات كلها، فهو لا يطيق أن يحتك به أحد، في مجلس أو في حافلة، لأنه يحس أنه اعتداء عليه، ولكنه يرغب في الاحتكاك بمن يحب ويلتصق به ويشعر بذاته من خلاله، وهو يحس بأقل الألم وأشده في جسده ولا يطيقه، وهو يحس بأقل اللذة وأكثرها في جسده ويرغب فيها، فالجسد بيئة وموضع ومكان، وتكثر في الجسد ألفاظ المكان، وتستعار هي نفسها للأمكنة، من مثل الظهر والصدر والقلب والرأس والكتف، فنحن نقول رأس الجبل وكتفه ولسان البحر وصدر الغرفة وصدر بيت الشعر وعجزه وقلب المدينة ويد الباب ورجل المنضدة وعين الماء وغير ذلك كثير.

وتكثر في النص ألفاظ المكان، من أسماء وأفعال وظروف، ومن الأسماء: أقصى، مداه، المكان، كيان، الأجواء، داخلي، ومن الأفعال: تغلغلتني، تمددت، ومن الظروف: في، معي، كما تكثر ألفاظ الجسد من أسماء وأفعال كثرة واضحة، ومنها: أنفاسها، الجسد، عطراً، رشفته، أرشفه، نهلتها، تسربت، بمسام، اللمى، الشفاه، الخصلات، يضمخ.

وهكذا تتداخل ألفاظ الجسد وألفاظ المكان، لتتحد، ويصبح التعبير عن التوحد من خلال المكان، بل يظهر لفظ المكان صريحاً ويعطف عليه الكيان، وكأن الجسد وهو كيان قد تحول إلى مكان، ويتضح ذلك في قوله:

ذاك الشذا الجذلان يعبث في المكان وفي كياني

والمكان هنا، في لحظة اللقاء، مجرد مكان، أو بالأحرى جسد، وليس الوطن ولا الواحة ولا السكن ولا المأوى ولا الموئل، ولا يوحي بذلك، لأن الجسد في لحظة اللقاء يصبح مجرد جسد، يستغرق فيه كل من الرجل والمرأة، ويتحدان، وبالمقابل يبدو الجسد في حالة البعد والحرمان والشوق إليه كالسكن والوطن والمؤئل والمأوى، ولكن حين يصير إليه ويدخل فيه ويتحد به يصبح عندئذ مجرد مكان أو جسد، لأن لحظة التعامل بالحس تُنسِي القيمة والخصوصية، ولكنها من غير شك بعد ذلك تعود إلى الوعي بها والشعور بحضورها.

ويؤكد ذلك كله تألق المشاعر في الختام، وكأنها نتاج ذلك اللقاء الجسدي، ففي ما قبيل الختام وفي السطر قبل الأخير يظهر الحنان وهو قيمة ومعنى حيث يقول الشاعر:

ويداعب الخصلات في لهف الحنان
ويضمخ الأجواء من آه وآه

والقصيدة قصيرة مكثفة، لأنها تصور لحظة اللقاء الجسدي، وهي قصيرة أيضاً ومكثفة مثلها مثل هذه القصيدة، وتتألف القصيدة من مقطعين اثنين، وكأنها الرجل والمرأة وقد اتحدا ليشكلا معاً القصيدة، والأفعال والأسماء والضمائر موزعة عليهما كليهما، وهما مشتركان فيها كلها، كاشتراكهما معاً في اللقاء.

والمقطع الأول يبدأ بالفعل تغلغلتني كلها، والمقطع الثاني يبدأ بالفعل ونهلتها، مما يدل على تبادل الأدوار بين الرجل والمرأة، والاشتراك في اللقاء، وكل فعل يعد مفتاحاً ونقطة انطلاق لسلسلة أفعال متتالية، فالفعل تغلغلت الذي يدل على مباشرتها هي الغزل تتلوه الأفعال الآتية: يعربد، وتمددت، يمازجني، توحد، واتحد، ورشفته، وما زلت أرشفه، سهدت، سهد، رقدت، رقد. والفعل نهلتها الدال على مباشرته هو الغزل تتلوه الأفعال الآتية: تراودني، تسربت، تملكت، تذكره، يعبث، يداعب، ويضمخ. ومما هو عائد إليها مباشرة وبشكل واضح: وتغلغلتني كلها، أنفاسها، وتمددت عطراً، وتسربت، وتملكت، ذاك اللمى. ومما هو عائد إليه مباشرة وبشكل واضح: في داخلي، في الجسد، في وجودي، ورشفته، وما زلت، أرشفه، وأرشفه، سهدت، رقدت، ونهلتها، بمسام كوني، كياني. وفي الأفعال التي يمارسها هو ما يدل على إحساسه هو بذاته في اللقاء معها أكثر من إحساسه بذاتها، والأفعال كلها تدل على الدخول من مثل تغلغلت وتسربت وهي أفعال ذات جَرْس متميز، وتتلوها ألفاظ تدل على الشمول الكلي من مثل "تغلغلتني كلها" و"تسربت بمسامّ كوني كله"، وتتكرر كلمة "داخل" وحرف الجر "في"، وكل منهما يدل على المكان.

والقصيدة تثير أكثر ما تثير حاسة اللمس والتماس مع الجسد، فثمة خمس عشرة كلمة تتعلق كلها باللمس الجسدي والتماس مع المكان، وهي: تغلغلت، في الجسد، تمددت، يمازجني، توحد في وجودي، واتحد، رقدت، تسربت، بمسام كوني، تملكت، أقصى مداه، يداعب الخصلات، وثمة خمس كلمات متعلقة بالتذوق، وهي في الحقيقة ثلاث كلمات يتكرر بعضها، وهذه الكلمات هي: ورشفته، أرشفه، أرشفه مدد، نهلتها، ذاك اللمى المعقود تذكره الشفاه، ويمكن أن ترد هذه الإثارة لحاسة الذوق إلى حاسة التماس مع الجسد، مما يؤكد غلبة هذه الإثارة، وثمة لفظ واحد يثير حاسة الشم، وهو: الشذا الجذلان، وثمة تركيب واحد يقوم على تراسل الحواس، وهو: يضمخ الأجواء من آه وآه، فصوت الآه يتحول هنا إلى عطر يضمخ الأجواء.

ومع أن القصيدة تصور لحظة لقاء جسدي، وهي تصوره بحرارة وجرأة وقوة، فإنه لا يرد فيها أي لفظ يتعلق بعري أو عضو أو جسد، سوى لفظ المسام، وتستعيض القصيدة عن ذلك بألفاظ أكثر شمولاً وهي الكون والكيان، وهي تدل بذلك على قوة الوعي بالذات والكيان والوجود، كما تدل على أن لحظة اللقاء بين الرجل والمرأة ليست مجرد لقاء جسدي، إنما هي لقاء كيانين، يتحدان، فيحس كل منهما بكيانه ويحقق كل منهما وجوده الكلي الشامل لا العضوي المحدود أو الجزئي، أي يحقق كل منهما في ذاته وفي الآخر الإنسان.

ولذلك لا تثير القصيدة أي شعور بالخجل أو إحساس بالعري، على الرغم من قوة التعبير، لأن القصيدة تصور موقفاً فيه حركات وأفعال، ولا تصف جسداً ولا تسمي أعضاء فيه، كما لا تقف عند الجزئيات والتفاصيل، فهي تصور حالة عامة، ولذلك تظل محتفظة بشيء من الحشمة والخفر.

ولا يظهر في القصيدة غير صوت الرجل، فهو وحده الحاضر فيها، وهو الراوي والمتكلم، على الرغم من أنه يصف المشاركة الجسدية للمرأة.

وعنوان القصيدة كلمة مفردة، "**توحُّد**"، وهو اسم معنى، مجرد، وهو مناسب للقصيدة، ودال عليها، ويوحي بأن الغاية من اللقاء الجسدي هي التوحد، وليس مجرد اللقاء، والتوحد معنى وقيمة، لأنه يعني التوحد جسداً وروحاً وذاتاً وليس مجرد لقاء جسدي عابر.

١١. مجرى العطر

الحب تواصل بين الرجل والمرأة، هو لقاء بينهما جسداً ونفساً وروحاً وعقلاً، على المستوى الفردي والاجتماعي والثقافي، هو شكل من أشكال المعرفة، معرفة الإنسان والمجتمع والكون والحياة، وهو سبيل للوصول إلى الحق والخير والجمال، بل هو سبيل إلى الإيمان.

ولذلك يظل الحب عند الشاعر هو الهدف الأسمى، مما يدل على سمو موقفه من المرأة، فهو يدعو الحبيبة إلى اللقاء والتواصل لتحقيق الخلاص والانطلاق في الفضاء الرحب، والوصول إلى القيم، لأن الحب الحق قيمة، ويوظف الشاعر هنا ألفاظاً للمكان توظيفاً جديداً للتعبير عن الحب والوصال والجسد، فيقول في قصيدة عنوانها "**رحلة المنتهى**"[٤٧]:

أسمعتِ صوت الحب يهتف:أننا
في الكون أغنيتان ترتحلان من آه وآه
وصدى هوانا في رؤاه يضيء من وهج سماه
ضمي إلى أفيائك العليا ذراه
لعلها تخضر من قرب ذراه
إني وهبت جناحه وحنانه
وجنونه وجميع ما تتلو الشفاه
وهتفت إني عاشق ومتيم
هذا الهوى المجنون لا ندري مداه
هذا أنا ما بين مجرى العطر حتى منتهاه
في رحلة قدسية غيبية أجلو بها صنع الإله
وأعود حتى أعتلي أقصى المنى في مرتقاه
وكأنني من مرتقاه لمنتهاه هوى تناثر في سناه

[٤٧] خوجة، عبد العزيز محيي الدين، **رحلة البدء والمنتهى**، ص ١٥١ . ١٥٢

فأضاعني وأعادني وأذابني
ونهلته شهداً تقطر من لماه
وعرفت أن الحب مرهون به
وهتفت وارباه لا أحد سواه

إن الحب هنا يتخذ شكل أمكنة راقية هي المنتهى في السمو والرقي، وهي أماكن نقية، تبلغ بالمرء درجة عالية من الصفاء، حتى يبلغ درجة عالية أيضاً من الإيمان.

فالحبيبان صوتان يملآن الكون، أي يملآن الأمكنة كلها، ويستعين الشاعر بالقمم من الأمكنة، كي يتحقق فيها اللقاء السامي، إذ يطلب من الحبيبة أن تضم إلى أفيائها العليا ذرا حبه لكي تخضرَّ تلك الذرا، وبذلك يعلو هذا الحب في خط شاقولي صاعد حتى يبلغ الذرا، ثم يمتد في خط أفقي يمتد ويمتد، فلا يعرف مداه:"هذا الهوى المجنون لا ندري مداه"، وبذلك يؤكد امتلاء الكون بهذا الحب، طولاً وعرضاً وارتفاعاً، وهذه هي العظمة، وهذا هو الطموح إلى ملء الأكوان، وهذا الانطلاق الهائم في الأكوان ليس معنًى مجرداً، ولا فكرة غائمة، ولا خاطراً تائهاً في الفراغ، بل هو حب له حضور حسي في المكان، وهو حضور واضح ومحدد، قد يكون في مكان صغير ضيق محدود، ولكن من هذا المكان الضيق الصغير المحدود يكون ذلك الانطلاق الواسع الرحب الذي يملأ الأكوان، فذلك المكان هو مصدر الانطلاق نحو الرحاب، وما ذلك المكان إلا مجرى العطر حتى منتهاه، وهكذا، بكل جرأة، من الحسي يولد المعنوي، ومن المحدود يبدأ اللامحدود.

ومن الممكن الإشارة إلى الأماكن في القصيدة، وهي: **في/ الكون/ سماه/ إلى / أفيائك/ العليا / ذراه/ من / قرب/ ذراه/ مداه/ بين /مجرى/ حتى/ منتهاه/ أعتلي/ أقصى/ مرتقاه/ منتهاه**، مع ملاحظة تكرار بعضها، من مثل ذراه، ومنتهاه، وهي جميعاً ألفاظ رقي وسمو، وعَبْرَ هذه الأماكن يتم التواصل مع الحبيبة للوصول إلى معرفة بديع خلق الله والإيمان به، وبذلك يتأكد السمو بالجسد فوق محض اللذة، من أجل الوصول إلى غاية أسمى، تؤكده ألفاظ الذرا والمنتهى.

وهذا هو الصدق، ولكن كيف يتحقق ذلك، هو لا يتحقق بالجسد فحسب، بل بالحب عبر الجسد، وبالإيمان بالله مبدع هذا الجسد، وبالتأمل في بديع خلقه، وهو ما يزيد الإيمان، ويجعله أقوى، فالرحلة ليست لذة وجسداً، إنما رحلة تأمل حب وإيمان، ويحتل الإيمان الذروة، لأنه الغاية من الوجود، وتأتي لفظة الإله

في الختام، لتكون التتويج، ومسك الختام، بل لتكون المحرك الأول للقصيدة كلها:

هذا أنا ما بين مجرى العطر حتى منتهاه
في رحلة قدسية غيبية أجلو بها صنع الإله

والشاعر يطمح في هذه الرحلة إلى بلوغ أقصى المُنَى في الرقي والسمو، وهي كلها قيم مكانية عالية، وهو يريد في هذه الرحلة أن يتناثر في السنا، أي في النور، كي يعاد خلقه من جديد:

فأضاعني وأعادني وأذابني

ويظهر في القصيدة واضحاً عنصر الصوت، بل يطغى عليها، وهو موظف لتأكيد حقيقة الحب بصوت يملأ الكون، وفي مفتتح القصيدة يسأل الشاعر المرأة إن كانت قد سمعت صوت الحب يهتف بهما، ثم ما تلبث الألفاظ الدالة على الصوت أن تملأ القصيدة، وهي على النحو التالي: أسمعت، صوت، يهتف، أغنيتان، آه وآه، صدى، تتلو الشفاه، وهتفت.

وعنوان القصيدة، وهو "رحلة المنتهى"، يوحي بأن الرحلة مع المرأة، عبر الحب والجسد، هي رحلة المنتهى، وهي تقود إلى الإيمان، وهو المنتهى، وعلى ذلك فالحب هو رحلة إيمانية، وهو عنوان رقيق شفاف.

تلك هي تجربة الحب الحق الصادق الذي يقدر الحب، ويرى فيه سمواً وصعوداً، وبهذه التجربة يعاد صهره، كالمعدن عندما يصهر، ثم يصب من جديد، وقد انتفى عنه الخبث، وعرف أن الحب الحق متعلق بهذا الحبيب وحده ولا أحد سواه، وبذلك يتحقق الإخلاص والصدق والصفاء.

ولا ضير في أن يكون في لقاء الرجل بالمرأة تجربة إبداعية يحس بها الإنسان بعظمة الخالق وبديع صنعه، فينصهر في التجربة، وتسمو روحه، ويدرك حقيقة الإيمان وقوته، فالمولى عز وجل ذكر في القرآن الكريم مرات عديدة أنه هو الذي خلق الأزواج كلها، مما تنبت الأرض، ومما نعلم ومما لانعلم، فالكون كله قائم على نظام الزوجية، والله تعالى وحده هو الفرد الصمد الذي لم يتخذ صاحبة ولا ولداً، فالزوجية هي من خصائص المخلوقات كلها، والفردية هي صفات المولى تعالى، يقول عز وجل: ﴿**سُبْحَانَ الَّذِي خَلَقَ الأَزْوَاجَ كُلَّهَا مِمَّا تُنْبِتُ الأَرْضُ وَمِنْ أَنفُسِهِمْ وَمِمَّا لا يَعْلَمُونَ (٣٦)**﴾ سورة يس، وقال تعالى: ﴿ **وَالَّذِي خَلَقَ الأَزْوَاجَ كُلَّهَا وَجَعَلَ لَكُمْ مِنْ الْفُلْكِ وَالأَنْعَامِ مَا تَرْكَبُونَ (١٢)** ﴾ **سورة الزخرف**، وقال تعالى: ﴿**وَمِنْ كُلِّ شَيْءٍ خَلَقْنَا زَوْجَيْنِ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ**

(٤٩)﴾ سورة الذاريات، وقال تعالى: ﴿وَأَنَّهُ تَعَالَى جَدُّ رَبِّنَا مَا اتَّخَذَ صَاحِبَةً وَلا وَلَداً (٣)﴾ سورة الجن.

بل إن المولى تعالى ذكر المَنِي في صريح آياته، وذكرنا به، وأكد أنه من خلقه عز وجل، فقال تعالى: **﴿نَحْنُ خَلَقْنَاكُمْ فَلَوْلا تُصَدِّقُونَ (٥٧) أَفَرَأَيْتُمْ مَا تُمْنُونَ (٥٨) أَأَنْتُمْ تَخْلُقُونَهُ أَمْ نَحْنُ الْخَالِقُونَ (٥٩) ﴾** سورة الواقعة، ثم ذكر النطفة عندما تُمْنَى، فقال تعالى:**﴿وَأَنَّهُ خَلَقَ الزَّوْجَيْنِ الذَّكَرَ وَالأُنْثَى (٤٥) مِنْ نُطْفَةٍ إِذَا تُمْنَى﴾ (سورة النجم)** وقال عز وجل:**﴿أَيَحْسَبُ الإِنسَانُ أَنْ يُتْرَكَ سُدًى (٣٦) أَلَمْ يَكُ نُطْفَةً مِنْ مَنِيٍّ يُمْنَى (٣٧) ثُمَّ كَانَ عَلَقَةً فَخَلَقَ فَسَوَّى (٣٨) فَجَعَلَ مِنْهُ الزَّوْجَيْنِ الذَّكَرَ وَالأُنثَى (٣٩) أَلَيْسَ ذَلِكَ بِقَادِرٍ عَلَى أَنْ يُحْيِيَ الْمَوْتَى (٤٠)﴾ سورة القيامة.**

وفي هذا كله ما يؤكد أن العلاقة الزوجية هي منحة إلهية، وتشريف وتكريم من الله تعالى للبشر، وقد شرعها المولى، وأقرّها، وأذن فيها، وسمح وأباح، وجعل بين الرجل والمرأة المودة والرحمة، وقد أكد المولى ذلك فقال في محكم التنزيل: **﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمْ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالاً كَثِيراً وَنِسَاءً وَاتَّقُوا اللَّهَ الَّذِي تَسَاءَلُونَ بِهِ وَالأَرْحَامَ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلَيْكُمْ رَقِيباً (١)﴾ سورة النساء، ﴿وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ خَلَقَ لَكُمْ مِنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَاجاً لِتَسْكُنُوا إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُمْ مَوَدَّةً وَرَحْمَةً إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَاتٍ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ (٢١)﴾** سورة الروم.

وهكذا جعل الله اللقاء بين الرجل والمرأة في شريعة الزواج حلالاً مباركاً، حتى العاطفة بينهما، بما فيها من مودة ورحمة، هي من عطاء الله، وهو الذي يجعلها بينهما، بما أودع فيهما من تكامل بينهما، فهما زوجان، لا يكتمل أحدهما إلا بالآخر، وفي هذا الاكتمال يكون الخلق، وقد جعل كلاً من الرجل والمرأة سكناً للآخر، وزوجاً له، سواء في ذلك الرجل والمرأة، فهي سكن له، وهو سكن لها، وهما معاً سكن.

وقد سبق القول في المقدمة إن المرأة هي مؤنث المرء وكلاهما من جذر واحد ومن خلق واحد وهو المَر، وهو التراب، ومنه المروة، وهي الحجر الأبيض الصلب.

ومن الممكن القول إن الود هو من اليد، وإن الرحمة من الرحم، وإن السكن والاطمئنان هو من السكن، وبذلك يكون المولى تعالى قد أشار بصورة خفية إلى أن المعنوي والعاطفي والشعوري إنما ينبع من المادي، فالحس يرتقي نحو المعنى من خلال التواصل وإشباع الحاجات.

وهكذا تقوم القصيدة على بنية مكانية شاهقة، فيها الذرا والقمم، حتى الأفياء فيها عالية، والحب فيها يطمح إلى أقصى مدى، وبذلك يستغرق هذا الحب الكون، ارتفاعاً إلى الأعلى وامتداداً في الخافقين، فيملأ الكون، لأنه الحب الحق، وبه تصهر الذات ويعاد صوغها نقية سامية، لا تعرف سوى الصفاء والإخلاص للحبيب وحده، كأن هذا الحبيب هو القمة.

وتبدو رحلة الحب هي رحلة المنتهى، والمنتهى أيضاً بعد مكاني، هي الرحلة التي تبغي الغاية والأقصى والمنتهى، وهذا دليل طموح كبير، ونفس كبيرة، لا تقبل بما دون المنتهى، والمنتهى هنا هو الإيمان.

وقد رأى ابن عربي (محمد بن علي بن محمد ابن العربي المشهور بمحيي الدين بن عربي٥٦٠ – ٦٣٨ هـ = ١١٦٥ – ١٢٤٠ م) أن معرفة الله عز وجل تنبع من معرفة الذات، وأن معرفة الذات حق المعرفة لا تكون إلا بمعرفة المرأة وحبها، ولذلك فإن أقرب طريق إلى حب الله، هو حب المرأة الحب الحق، أي أن يحب الله فيها، ومن لا يفعل، فلا يمكنه أن يحب المرأة الحب الحق، وإنما يحب فيها الجسد فقط، والرجل في هذه الحالة لا يمكنه أن يعرف نفسه ولا المرأة ولا ربه، لأنه لم يحب الله في المرأة، ولابن عربي في هذا كلام طويل ومفصل، ومنه قوله[٤٨]:"المرأة جزء من الرجل، في أصل ظهور عينها، ومعرفة الإنسان لنفسه مقدَّمةٌ على معرفته بربه، فإن معرفته بربه نتيجة عن معرفته بنفسه، لذلك قال عليه السلام: "من عرف نفسه، عرف ربه"....وإنما حُبِّب إليه النساء فحن إليهن لأنه من باب حنين الكل إلى جزئه... وحنت إليه حنين الشيء إلى وطنه...ولما أحب الرجل المرأة طلب الوصلة، أي غاية الوصلة التي تكون في المحبة....فلم يكن أعظم وصلة من النكاح...فشهوده للحق في المرأة أتم وأكمل....إذ لا يُشاهَدُ الحق مجرداً عن المواد أبداً....وإذا كان الأمر من هذا الوجه ممتنعاً فشهود الحق في النساء أعظم الشهود وأكمله".

ويتابع ابن عربي مؤكداً أن الحب الحق للمرأة هو حب الله فيها، أما إذا لم يكن كذلك، فهو مجرد تعلق بالجسد، لا يعرف صاحبه نفسه ولا المرأة ولا يعرف ربه، ويقول في ذلك[٤٩]:" فمن أحب النساء على هذا الحد فهو حب إلهي، ومن أحبهن على جهة الشهوة الطبيعية خاصة، نقصه علم هذه الشهوة، فكان صورة

---

[٤٨] ابن عربي، محيي الدين، **فصوص الحِكَم**، تح. أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، لاتا، ٢١٦ . ٢١٧

[٤٩] المصدر السابق، ٢١٧ . ٢١٨

بـلا روح عنـده، وغـاب عنـه روح المسألة، فلـو علمهـا لعلـم بمـن التـذ ومـن التـذ وكان كاملاً".

وهذا يعنـي . كمـا فـي القصـيدة . أن رحلـة الحـب ليست متعـة جسـدية، إنمـا هـي رحلـة إيمانيـة، وهـي تعنـي أن الخـلاص فـي هـذا العـالم قوامـه الحـب والإيمـان، وهما شعوران ومتكاملان، فمن يحب يؤمن، ومن يؤمن يحب، وهذه هي حقيقة الرحلة، رحلة الحياة، وما الحياة إلا مكان له بدء ومنتهى وحياة الإنسان بينهما مجرد ارتحال.

وقد يختلف الناس في هذه الأمور، أو فهمها، أو في السبل إليها، أو في أشكال التعبير عنها وممارستها، وهذا أمر لا بد منه، ومسلَّم به، ومتوقع، فلا بد من التعدد والتنوع، بل بد من الاختلاف، لأنه قانون الحياة، كما يقول المولى عز شأنه في محكم التزل:﴿ **وَلَوْ شَاءَ رَبُّكَ لَجَعَلَ النَّاسَ أُمَّةً وَاحِدَةً وَلا يَزَالُونَ مُخْتَلِفِينَ (١١٨) إِلاَّ مَنْ رَحِمَ رَبُّكَ وَلِذَلِكَ خَلَقَهُمْ وَتَمَّتْ كَلِمَةُ رَبِّكَ لأَمْلأَنَّ جَهَنَّمَ مِنْ الْجِنَّةِ وَالنَّاسِ أَجْمَعِينَ (١١٩)**﴾ سورة هود.

١٢. أسوار وسدود وبحار

عندما يسعد الشاعر بالحب يرى في الطبيعة محاسن المرأة، ويرى في المرأة محاسن الطبيعة، ولكن عندما يشقى بالحب، فلا يرى في الطبيعة إلا السدود والبحار والجبال، وما هي بالنسبة إليه عندئذ إلا عوائق دون الحب.

والحب عند الشاعر هو الحياة، وهو كل ما يبغيه من الحياة، لأنه هو القيمة الأسمى، والمعنى الأكمل، وهو ما ينشده ليحقق به الخلاص، ولكن كم دون الحب من بحار وجبال وحدود وأسوار، وهنا يبرز المكان على أنه عائق، بل سلسلة من العوائق، والطبيعة في الحقيقة لا تعيق، إنما هو المجتمع، وما العوائق الطبيعية عندئذ إلا رموز، ويصطنع الشاعر أمكنة أخرى يتحدى بها العوائق كالجسور، ليؤكد تطلعه إلى الحب.

وهذا ما يظهر بشكل متميز، في قصيدة عنوانها "**جنون لا يحد**"[٥٠] وفيها يقول:

ألف سور كلّما جاوزت سوراً، لاح سور، قام سدُّ
ألف بحر كلما صارعت موجاً، جرني للشط مدُّ
ألف قيد كلما حطمت قيداً جاء سجان وقيد
ومضى العمر سراباً بين آمال توارى أو تُرَدُّ
كلما هيأت جسراً زال جسر ...هزني شوق وودُّ
كلما أطفأت ناراً ثار في الأضلع إعصار ورعد
كلما فارقت سهداً جدَّ وجدٌ ...سكن العينين سهدُ
كم تعبنا كلما فارق دمع يسترد الدمع خد
كلما قلنا ارتحلنا عن هوانا طيَّبَ الخاطرَ وعد
وحياتي: فصلُها شكّ وفصل ليله بعدٌ وصدُّ
كيف أنسى عهد حب كان حلماً؟ أين منه اليوم عهد؟
إيهِ يا ساكنةً قلبيَ ضراماً قد سبى عمريَ وجدُ
كل هذا الكون في عينيك حسن وبنفسي يستبدُّ

[٥٠] خوجة، عبد العزيز محيي الدين، رحلة البدء والمنتهى، ص ٢٠٧ . ٢٠٩

كيف أسلو منك ثغراً بوحه طيب الشذا والريق شهد؟
إن عشقت الحسنَ أنت الحسن عندي لا يضاهى فهو فرد
وهْو في عينيك كون ساحر فيه المعاني لا تعد
وهْو في حزنك شجو وهو في حبك لحن يستبيني
فيه إيقاع وردُّ
وهو روض يتنامى في كياني فوحه ندٌّ ورند
وهو في جيدك ريم لفتة تغري وأحلام وصَيْد
وهو في غصنك ميس وهو في صدرك آهات ووقد
وهو في روحك نور رقّ لطفاً ...جوهر يخفى ليبدو
كيف أنسى كل عمري؟ كلُّه أنت...جنون لا يُحَدُّ

والقصيدة تعبر عن شوق إلى الحبيبة لا يحد، كما في العنوان، وإن قامت موانع تحد منه وتحول دونه، وهنا يبرز المكان بوصفه عائقاً دون الحبيب، لا وسيلة للوصول إليه، وإن حاول الشاعر إزالة عوائق، وابتناء أمكنة تساعد على الوصول إليه، ولكنه يؤكد أن حبه جنون لا يمكن أن تحده حدود، ولا يمكن أن ينساه.

والشاعر يتحدّى الأسوار والبحار والأمواج والقيود والسجن والسجان، ويحاول ابتناء الجسور، والقصيدة تبدأ في العنوان بجنون لا يُحَد وتنتهي في الختام بجنون لا يحد، مما يدل على تحدي الأمكنة والعوائق، بل مما يؤكد عدم جدواها لأن حبه لا حدود له، لأنه أكبر، ويؤكد ذلك أن حسنها كون ساحر فيه المعاني لا تُعَدُّ.

وتبرز الأمكنة رموزاً لموانع وتحديات، ربما كانت الزمن وربما كانت المفاهيم الاجتماعية، وربما كانت عوائق خاصة، والشاعر يستعير لها الأسوار الألف، والبحار والأمواج، كما تبرز الأمكنة وسائل للوصول، وأخيراً الأمكنة في جمالها تتّحد مع الحبيبة، فكل ما هو جميل يتمثل فيها، ولذلك تزدحم القصيدة بالأمكنة، ومن الممكن تمييز ثلاثة أنواع من الأمكنة، وهي على الشكل التالي:

أمكنة عوائق: ألف سور، جاوزت سوراً، لاح سور، قام سد، ألف بحر، صارعت موجاً، جرَّني للشط مد، ألف قيد، حطمت قيداً، جاء سجان وقيد، والسجان والقيد يقتضيان وجود السجن، نار، إعصار، خد يسترد الدمع.

أمكنة للتواصل والوصول: هيأت جسراً، أطفأت ناراً.

أمكنة للحسن باقية: ساكنة قلبي، كل هذا الكون في عينيك حسن، كون فيك ساحر، روض يتنامى في كياني، الحسن في غصنك ميس، وهو في جيدك ريم، وهو في صدرك آهات.

والأمكنة العوائق في معظمها أمكنة خارجية موضوعية، كالأسوار والبحار والسدود والقيود والسجون، وهي رموز للعادات والتقاليد والأعراف الاجتماعية وكل ما هو معيق خارجي، وبعض الأمكنة ذاتي كالدموع والنيران، ويمكن أن تكون رموزاً للحزن والقهر والاكتئاب، لأن الأمزجة الشخصية تكون في كثير من الحالات هي نفسها عوائق دون الحبيب.

والأمكنة المتخذة وسائل للوصول هي في المقام الأول الجسور، على أن الشاعر يطفئ النار ويهدم السدود ويحطم القيود في محاولات كثيرة للوصول، وهي كلها محاولات خارجية، ليس فيها شيء من التضحية بالذات، أو الاحتراق أو بذل النفس، على طريقة الصوفيين، وقد روى فريد الدين العطار[٥١] قصة عن رجل فقير في مصر أحب الملك، وذات يوم اقتحم عليه قصره، ليعلن له عن حبه، فخيَّره الملك بين القتل أو الرحيل إلى الصحراء ليبرهن على صدق حبه، فاختار الرجل الرحيل، وما لبث الملك أن أرسل من يقتله، لأن الحب الحق لا يكون إلا بالتضحية بالنفس.

وهذا ما أكده شعراً ابن الفارض (مصر . عمر بن علي ٥٧٦ – ٦٣٢ هـ = ١١٨١ – ١٢٣٥ م) في مجال الحب الإلهي حيث يقول[٥٢]:

قلبي يُحَدّثني بأَنّكَ مُتْلِفي ... روحي فِداكَ عرَفْتَ أمَ لم تَعْرِفِ
لم أَقْضِ حَقّ هَواكَ إن كُنتُ الذي ... لم أقضِ فيه أسىً ومِثْليَ مَنْ يَفي
ما لي سِوَى روحي وباذِلُ نفسِهِ ... في حُبّ مَن يَهْواهُ ليسَ بِمُسرِف
فلَئِنْ رَضِيتَ بها فقد أسعَفْتَني ... يا خَيبَةَ المَسْعَى إذا لم تُسْعِفِ

أو حيث يقول أيضاً [٥٣]:

ما بَيْنَ مُعْتَرَكِ الأحداقِ والمُهَجِ ... أنا القَتِيلُ بلا إثمٍ ولا حَرَجِ
ودّعتُ قبل الهوى روحي لما نَظَرْتَ ... عيناي مِنْ حُسْنِ ذاك المنظرِ البَهِجِ
عذّب بما شئتَ غيرَ البُعدِ عنكَ تجدْ ... أوفى محِبّ بما يُرضيكَ مُبْتَهِجِ

---

[٥١] ينظر نص القصة عند: العطار، فريد الدين، **منطق الطير**، ص ٢٦٥ . ٢٦٦

[٥٢] ابن الفارض، **ديوان ابن الفارض**، المطبعة الأدبية، بيروت، ١٨٩١، ص٨٠

[٥٣] المصدر السابق، ص ٧٧

وخُــذْ بقيّــةَ مــا أبقَيــتَ مــن رمَــقٍ لا خيرَ في الحبّ إن أبقى على المُهجِ
مَن لـي بإتلاف روحـي فـي هوَى رَشَإٍ حُلْــوِ الشــمائل بــالأرواحِ مُمتَــزِجِ
مَـن مـاتَ فيـه غَرامـاً عـاشَ مُرْتَقِيـاً مـا بـينَ أهـلِ الهـوَى فـي أرفـع الـدّرَجِ

وتبقى أمكنة الحسن التي يتجلى من خلالها جمال الحبيب، وهي الكون والغصن المياس، والشاعر يتأمل فيها جمال الحبيب، ويسترجع من خلالها ذكراه، ويتذكر حبه الأول القديم، وفي هذا ما يدل على أن الحب الذي تتحدث عنه القصيدة هو مجرد حب تأملي قوامه استرجاع حب قديم وتذكره.

وأمكنة العوائق تشغل البر والبحر والفضاء، فهي سدود وبحار وأسوار ونيران وعواصف، وتشغل النفس، فهي دموع وأحزان، وهي تراب وماء ونار وهواء، ومع أنها عناصر حب وحياة، فإنها تتحول هنا إلى عوائق تحد من قوة الحياة، وكذلك محاسن الحبيب تملأ الكون وتشغله، فحسن الكون يتجلى فيه، ولذلك كانت العوائق على قدر المحاسن.

إن عشقت الحسنَ
أنت الحسن عندي لا يضاهى فهو فرد
وهو في عينيك كون ساحر
فيه المعاني لا تعد

وإذن فالقصيدة تعبر عن عشق الشاعر الجمال في الحبيبة، وقد تمثل فيه جمال الكون كله، فالريم في جيدها، والكون في صدرها، وميس الغصن في قدِّها، ولكن ذلك الحب قد كان فيما مضى:

كيف أنسى عهد حب ...كان حلماً أين منه اليوم عهد؟

ولذلك يجد الشاعر اليوم من الصعب العودة إليه، فقد حالت دونه أسوار وبحار وأمواج وقيود وسجان وأعاصير ودموع ونيران، فما أكثر الموانع، فهل هي الزمن؟ هل هي العمر؟ هل هي تَغَيُّر الأحوال؟ ومهما يكن فالشاعر يهيئ جسراً ويطفئ ناراً ويحطم قيداً، ولكن الموانع تتوالد وتتزايد، ولكنه ما يزال يتغنى بذلك الحب لفتاته وفيها يتجلى جمال الكون كله بكل أشكاله، ويظل يذكره ولا ينساه:

كيف أنسى كل عمري؟ كله أنت...جنون لايحد

فالقصيدة تتغنى بحب طفولي بريء، يملأ الكون كله، ويملأ العمر كله، فالحبيب اختصر الكون، وجمع في حسنه محاسن الكون كله، بل إن الكون كله قد حل في هذا الحبيب، ولكن الوصول إليه صعب، لأنه أصبح جزءاً من الماضي، الزمن أبعده، ووضع دونه عراقيل وتحديات، لا سبيل إلى تجاوزها.

والقصيدة تعبر بذلك عن نزوع رومنتيكي، فهي تتغنى بالبراءة، وجمال الكون، وجمال الحبيبة، والكون كله يتجلى في جمالها، كما تتغنى القصيدة بالحب المستحيل، الحب الذي يرى الجمال في الكون كله، وهذه أيضاً نزعة صوفية، قوامها استجلاء محاسن الحبيب في مشاهد الجمال في الكون، مع الاعتقاد باستحالة الوصول إلى الحبيب، وهذا مما يزيد من تعلق الحبيب بمحبوبه وبكل الأشكال التي يمكن استجلاء محاسن الحبيب فيها، فهو الحب النقي الخالد.

وفي القصيدة حركتان، الأولى قوية جداً متفجرة متكررة، والثانية هادئة ناعمة رخية متكررة أيضاً، تظهر الحركة الأولى في النصف الأول من القصيدة، وهي أشبه بحركة مارد جبار، ينهض في وجه الشاعر، فيصرعه الشاعر متحدياً، ثم ما يلبث أن ينهض، ويعود الشاعر فيصرعه، فينهض، وفي كل مرة ينهض المارد في شكل جديد ويعود الشاعر فيصرعه، وتتكرر هذه الحركة العنيفة سبع مرات، بصيغة لغوية واحدة، تدل على شدة معاناة الشاعر وقهره، وهذه الحركات الصراعية تبرز عل النحو التالي:

كلما جاوزت سوراً لاح سور قام سدّ
كلما صارعت موجاً جرني للشط مدّ
كلما حطمت قيداً جاء سجان وقيد
كلما هيأت جسراً زال جسر
كلما فارقت سهداً جد وجد
كلما فارق دمع يسترد الدمع خدّ
كلما ارتحلنا عن هوانا طيب الخاطر وعد

فالشاعر يقاوم قوى خارجية، كالأسوار والأمواج والسدود والقيود، وهي بالآلاف، وهو يكرر لفظ ألف ثلاث مرات، فثمة ألف سور وألف بحر وألف قيد، وهو ما إن يتخلص بزنده من عائق حتى يستجدعائق، كما يقاوم قوى داخلية عاطفية تتفجر في داخله، يقمعها، فما تلبث أن تنهض ثانية، ولا يستطيع لها رداً، وهي السهد والدمع والهوى.

وهذه الحركات القوية بما فيها من تكرار تدل على تتابع واستمرار، كما تدل على قوة هذا الهوى ورسوخه، وتوحي بإرادة الشاعر وعزمه وثباته على العهد، وهي حركات مضنية مجهدة تستنفد طاقة الشاعر.

ولذلك تتلوها حركة هادئة رخية مطمئنة، تتكرر عشر مرات، على طول النصف الثاني من القصيدة، يتغنى فيها الشاعر بحسن الحبيبة الذي يتجلى في الطبيعة، والذي تتجلى الطبيعة فيه، وكأنه يعوِّض عن تلك البحار والأسوار

والقيود والسجون العوائق، بما يشيد به من حسن الحبيبة وقد حل فيه جمال الطبيعة، وتتجلى هذه الحركات في قوله:

أنت الحسن عندي لا يضاهى
فهو فرد
وهو في عينيك كون ساحر
وهو في حزنك شجو
وهو في سعدك أنغام وورد
وهو في حبك لحن
وهو روض يتنامى في كياني
وهو في جيدك ريم
وهو في غصنك ميس
وهو في صدرك آهات ووقد
وهو في روحك نور

والشاعر بذلك يجمع الكون كله في الحبيبة، وينثر فيها كل مظاهره الجميلة، من غصن وغزال وروض ولحن وورد ، ولذلك فحسنها حسن فرد، لا مثيل له، والشاعر بهذا التكرار يعبر عن بوح، ويدل على راحة واطمئنان بعد جهد الصراع مع تلك العوائق، وقد يبدو التكرار للوهلة الأولى مملاً، ولكن الإنسان كثيراً ما يطمئن إلى التكرار ويرتاح إليه ويستمتع به ويجد فيه لذة، والتكرار في الحقيقة هو تكرار صيغة وشكل، وليس تكرار معنى أو حالة، فالصيغة واحدة تتكرر في الشكل، ولكنها في كل مرة تحمل معنى جديداً، وإذا بدت بعض ظواهر الطبيعة في النصف الأول على أنها عوائق فإن بعض ظواهر الطبيعة نفسها بدت في النصف الثاني على أنها محاسن يتجلى فيها جمال الحبيبة.

وبذلك فالشاعر يستجلي في الكون كله محاسن الحبيبة، وهو يدل على روح رقيقة شفافة، تعوض عن الحرمان من الحبيبة بالاستمتاع بمشاهد الكون إذ إن محاسنه هي من محاسن الحبيبة، وفي هذا صوفية راقية، لا تقل جمالاً عن صوفية ابن الفارض الذي يستجلي في الكون ومظاهر الجمال فيه بديع خلق الله، وهذا ما يعبر عنه ابن الفارض في قصيدة مطولة منها قوله:[٥٤]

ياساكن القلب لا تنظر إلى سكني واربح فؤادك واحذر فتنة الدعج
تراه إن غاب عني كل جارحة في كل معنى لطيف رائق بهج

[٥٤] ابن الفارض، **ديوان ابن الفارض**، ص ٧٨

في نغمة العود والناي الرخيم إذا تألفا بين ألحان من الهزج
وفي مسارح غزلان الخمائل في برد الأصائل والإصباح في البلج
وفي مساقط أنداء الغمام على بساط نور من الأزهار منتسج
وفي مساحب أذيال النسيم إذا أهدى إليَّ سُحَيْراً أطيب الأرج
وفي التثامي ثغر الكاس مرتشفاً ريق المدامة في مستنزه فرج

وابن الفارض يعاني من الوجد أشده، وهو يبذل نفسه في سبيل من يحب، ويجد متعة في الموت، ولا يجد أي عوائق أو تحديات، وهو يعيش هذا الحب حالة حاضرة، وليست قصة حب قديم يسترجع ذكراه، وهو يتغنى بالمظاهر الجميلة التي يتجلى فيها جمال الحبيب الذي لا يستطيع أن يراه. في حين يشكو الشاعر من كثرة العوائق وصعوبة تجاوزها على الرغم من محاولاته المتكررة، وهو يسترجع ذكرى ذلك الحب، ويتأمله في حسن الكون الذي يتجلى من خلاله، في نوع من التعويض، ويؤكد أنه لن ينساه، وإذا كان حب الفارض متوجهاً إلى الله عز شأنه، فإن الحب في قصيدة الشاعر متوجه إلى المرأة، وهو يرى في حسنها حسن الكون كله، فمن خلالها يتجلى إبداع الخالق، ومن الطريف أن القصيدة تلتقي مع قصيدة ابن الفارض في سكن الحبيب القلب، يقول ابن القارض:

يا ساكن القلب لا تنظر إلى سكني واربح فؤادك واحذر فتنة الدعج

ويقول الشاعر في قصيدته:

إيهِ ياساكنةً قلبيَ ضراماً قد سبى عمريَ وجدُ

وهذا الالتقاء في اللفظ لا يعني سوى أن الشعراء يكتبون باللغة، وهي لغة مشتركة بينهم جميعاً، وما اللغة إلا زاد معرفي ووجداني وثقافي واجتماعي وتاريخي، وهم جميعاً شركاء في هذا الإرث، وليس غريباً أن يتفق شاعران أو أكثر في لفظ أو عبارة أو معنى، هذا عدا ما قد يكون بينهما من تناص، وهو في الحقيقة دليل غنى.

وعنوان القصيدة "جنون لا يحد" يستدعي في الذاكرة الثقافية قصة الحب العذري وجنون الشعراء بمحبوباتهم، وهو مفهوم راسخ في الثقافة العربية إلى اليوم، حتى إنه سمي بالمجنون أكثر من شاعر، وغدا مجنون ليلى أسطورة، كما غدا الجنون في الحب عرفاً شائعاً في عالم الحب، والعنوان هنا يرتبط بالتراث، ويكتسب منها عمقاً تاريخياً، ووصف الجنون بأنه لا يحد يجعله جنوناً مطلقاً، وهي صفة جديدة في عالم الجنون، ولكنها زائدة، فالجنون هو في حد ذاته

خروج على الحدود، فالجنون هو في الأصل لا حدود له ولا حد له ولا عليه، ولكن يظل لهذه الصفة بعض الإيحاء، لأن الجنون قد شاع وأصبح معروفاً، ولذلك يأتي هذا الوصف ليمنحه بعض الخصوصية، ولكن القصيدة تصور في الحقيقة حباً عاقلاً لا جنون فيه، فهو حب طفولي بريء، يرجع إلى الماضي، والشاعر يسترجعه بما كان فيه من عوائق، ويظل يتملى محاسن الحبيبة في مجالي الكون الفسيح، ويظل يذكره مؤكداً أنه لن ينساه، وإدراك العوائق ومحاولة تخطيها، واسترجاع ذكرى الحب وتملي تجلياته في الكون والوعد بتذكره وعدم نسيانها فعاليات وأنشطة عقلية، لا سبيل إليها مع الجنون، الذي هو انعتاق من كل القيود وتجاوز لكل الحدود.

وبعد ذلك كله، فهذه مفاهيم الحب العربي الإسلامي، وهذه هي قيمه المتوارثة عبر الأجيال، وهي القيم التي يعيشها المرء في اللغة والثقافة قبل أن يعيشها في الواقع، فهي التي تصوغ وجدانه، وتؤثر في مشاعره.

والاستشهاد بشعر ابن الفارض، وهو في الحب الإلهي للدلالة على معاني الحب، يدل على قدسية الحب البشري وسموه، وقد اتخذ الشاعر ابن الفارض من قيمه ومعانيه وصوره رموزاً ووسائل للتعبير عن الحب الإلهي، مما يعني أن حقيقة الحب واحدة، وإن تعددت أشكل تجليه وتنوعت أو اختلفت.

١٣. يد وصدر

القصيدة أنثى، وحين يعيش الشاعر حالة الإبداع مع القصيدة، فهو يعيش حالة الإبداع مع المرأة، سواء بسواء، فالإبداع فيهما واحد، جسد يشتعل وعاطفة تسمو وروح تحلق، وفي الحالتين يكون المكان هو وسيلة التعبير الأولى، وما أشبه القصيدة بامرأة تمنح الرجل الشاعر ذاتها ليبدع، ولو لم تفعل لما كان ثمة إبداع.

وهذا ما يعبر عنه الشاعر في قصيدة يتحد فيها الإبداع بالإبداع، فإذا هو إبداع واحد، في المرأة أو في القصيدة، واللغة دائماً هي لغة المكان، وذلك في قصيدة عنوانها "**من أين أبدأ بالهوى**"، وفيها يقول[٥٥]:

وكتبتُهـــا حيرانـــة: مـــن أيـــن تبـــدأ النزيـــف؟
هـــذا الهـــوى المجنـــون يـــوردني الحتـــوف

قالـــت: هنـــا جئنـــا، وراقصـــني الهـــوى
ورأيـــت فـــي العينـــين أحلامـــاً تطـــوف

أهمســـت فـــي أذنيـــه أبيـــات القصـــيدة نفســـها
وتركتـــه حيـــران مـــا بـــين الحـــروف؟

وعزفـــت طلســـماً عليـــه فهـــزه ســـحر البيـــان
فمـــا اتكـــى حتـــى انتشـــى طربـــاً لهـــوف

*

وسبحت في عينيه حتى قد غرقت كما غرق
أواه، ما أحلى الضياء الحر في عينيك يشرق بالألق

[٥٥] خوجة، عبد العزيز محيي الدين، **رحلة البدء والمنتهى**، ص ١٧٤ . ١٧٧

ويزين الدنيا بأجمل ما براه الله أو ما قد خلق
عودي إلى صدري نفتش عن أفق
هذا الفؤاد الصب أرهقه المسير
حيران لا يدري إلى أين المصير
نشوان ما بين التولّه والجنون
إني عرفت بأمره لما عشق
وطرقت أبواب النجاة فما طرق
وتركته للشك يجحد باليقين
يا خافقي لم يبق في الأغصان إلا بعض أوراق الخريف
لم يبق في الكلمات إلا شهقة حيرانة
من أين تبدأ بالنزيف؟

*

وتسيل أسرار الجوى، ها نحن نمضي للنهاية ولا نخاف
وتقول لي: هذا الهوى لا حدّ يمنعه وليس له ضفاف
وتدلني يدها، وتأخذني إلى دنيا بلا جدل يؤخر أو زحام
هيا لنوقد شمعة قالت وعيناها تضيء لي الظلام
الحب يقرئك السلام
وتلعثمت شفتاي والعينان تقرئها الغرام
فكت جدائلها على صدري وأطلقت الحمام

*

من أين أبدأ بالهوى؟
أخذت يدي ...من هاهنا بدأ الوجود
الحب يأتي مثل برق في الدجى ويذيب أكوام الجليد
قالت: أنا هذا الهوى، وهو المطيع لما أريد
في حضنها تتغير الأشياء تتكسر القيود
أخذت يدي ..أخاف من ريح الخريف على الورود؟
قالت: معي أعطيك سر الخلد من كأس الصبابة والوعود
معها أطل على المدى
وعلى مدى ما أشتهي
معها يطل السعد من أكمامه لا ينتهي
أخذت يدي ...

في الحب لا نخشى العتاب أو الملام

تطغى على القصيدة ألفاظ المكان، أو الدالة على المكان، سواء في الأسماء أو الأفعال، ومنها:تسيل، للنهاية، لا حدَّ، ضفاف، تدلّني، دنيا، صدري، مِن، أين، هاهنا، أكوام، حضنها، أطل، المدى.

إن الإحساس بالجسد من خلال معاني المكان يطغى على القصيدة، وهو وسيلة التعبير، بل إن المكان هو وسيلة التعامل مع الجسد، لأن الجسد في حد ذاته حيِّز، فهو مكان، ويؤكد ذلك العنوان، فهو سؤال: "من أين أبدأ بالهوى؟"، فصيغة السؤال مكانية بشكل واضح، بوجود مِن الدالة على البدء، وهو مكان، وبوجود أين الاستفهامية الدالة على المكان، وبذلك تبدأ القصيدة من العنوان بالمكان، لتجعل للهوى حيزاً مكانياً، وليس الهوى هنا عاطفة، وإنما هو رغبة وجسد.

وتمضي القصيدة في الاستغراق فنياً في ألفاظ المكان، وهي تستغرق واقعياً في الجسد، فأسرار الجوى تسيل، والسيل يكون في مكان، ويكون المضي إلى النهاية، وهي حيز مكاني، ومن هذا الحيز المكاني الضيق يكون الانطلاق في فضاء "لا حدَّ يمنعه وليس له ضفاف"، وهذه هي متعة الإحساس بالمكان، ففي المكان الضيق يكون الإحساس بالاتساع، لأن الإنسان يحقق في المكان الصغير ذاته، ويحس بأنه قوي وكبير، في حين يشعر الإنسان في المكان الواسع بالضيق والرهبة، لأنه يجد ذاته صغيرة ضعيفة، ولذلك كان عالم العشاق هو السرير، وهو أوسع من العالم كله، لأنهم يحسُّون فيه بذواتهم، في حين عالم الحكام هو القصور والأبهاء الواسعة، ولكنه مع ذلك لا يتسع لهم، ويرونه غير كاف، ويتطلعون إلى امتلاك العالم كله، لا عن طموح، ولكن عن جشع وطمع، ويؤكد هذا الإحساس بالاتساع أن يدها، وهي صغيرة من غير شك، وهي أيضاً حيز مكاني، تأخذه إلى حيز مكاني واسع جداً هي دنيا لا جدل فيها ولا زحام، فالدنيا هنا حيز واسع لا عوائق فيه، وتمضي القصيدة في جرأتها المكانية فتذكر فضاءين، أحدهما ضيق، والآخر رحب، وهما متجاوران بل متداخلان، الحيز المكاني الضيق هو صدره، والفضاء الواسع الرحب هو الفضاء الذي أطلقت فيه الحمام، وما إطلاق الحمام إلاّ إشارة رمزية لحيزين مكانيين أيضاً في جسد المرأة، وهما نهداها، وهما مكانان.

وتتأكد المعاني الجسدية والمكانية في المقطع الثاني، ويتأكد الانطلاق من الحيز المكاني المحدود، هو اليد تارة، وتارة أخرى الحضن، إلى فضاء واسع لا يحد، أيضاً، حيث تتغير الأشياء وتنكسر القيود، ليكون الاتساع، ويكون

الإطلال على المدى، وهو اتساع لا يحدّ، والإطلال عليه يكون من غير شك من مكان، ويتأكد الانطلاق مرة أخرى، فالسعد يطل من أكمامه لا ينتهي، وفي الحب لا نخشى العتاب أو الملام.

وهكذا يتم التعامل مع الجسد الأنثوي عبر ألفاظ اللغة الدالة على المكان والعلاقات معه، بالانطلاق من مكان محدود إلى فضاء غير محدود، حسياً فلا حدود ولا ضفاف، واجتماعياً فلا زحام ولا ملام، ونفسياً فلا عتاب.

وهكذا أيضاً تتبنى القصيدة على حيزين، أحدهما صغير محدود، هو اليد أو الصدر أو الحضن، إلى فضاء لا حدود له ولا ضفاف ولا لوم فيه ولا عتاب، هو الهوى، وبذلك تتحول الأماكن إلى رموز للجسد، وهي رموز واضحة، مثلما يتحول الجسد إلى مكان، أو أمكنة، للحرية والانطلاق وكسر القيود.

والذي يُحدِث الانتقال من المكان المحدود إلى المكان اللامحدود، أو الذي يحقق الهوى، ويمنح الخلود، هو يد المرأة التي تقود الرجل إلى الأمكنة وتساعده على الانتقال من خلال الضيِّق المحدود إلى الرحب الشاسع، وتساعده أيضاً على تحقيق الخلود.

وهذه الفاعلية من طرف المرأة لا من طرف الرجل تحتمل دلالات مختلفة متنوعة، فمن الممكن أن تُفَسَّر على أنها ضرب من الحلم في مجتمع المبادرة فيه للرجل لا للمرأة، وهو المجتمع الشرقي عامة، والعربي خاصة، وهذا أهون أشكال التفسير وأضعفها.

ويمكن أن تفسر على أنها الحلم باستعادة القوة والفتاء والشباب، على يد صبية، تقول له: أتخاف من ريح الخريف على الورود؟ أو استعادة الطفولة الأولى، وكأن يد تلك المرأة يد الأم تحنو وتعطف وتمنح الحياة أو الخلود، وكأن حضنها حضن الأم الذي يحتضن ويمنح ويعطي، وهو مع الحضن المانح واليد التي تأخذ يده وتدله يستعيد الطفولة الأولى أو البراءة أو البكارة ليكتشف هذا العالم الفتيَّ الجديد، وهو في الخريف، وكأنها تعيد إليه ربيع العمر.

إن ألفاظاً وعبارات من مثل :"وتدلّني يدها، وتأخذني إلى دنيا"، "وأخذت يدي"، "في حضنها تتغير الأشياء"، ليست إلا عبارات من أيام الطفولة والبراءة حين تأخذ الأم يد طفلها وتدله على العالم، وتضعه في حضنها، وتمنحه الأمان بلا حدود، ويؤكد ذلك كله تلعثم الطفل ودهشته حين يكتشف العالم، فهو يقول: "وتلعثمت شفتاي والعينان تقرئها الغرام".

والجميل في هذا التعامل مع المرأة هو استعادة البراءة الأولى والقدرة على الإحساس بالدهشة الأولى، والفضل في هذا كله للمرأة التي حققت هذه المبادرة

بيدها، ومن هنا كان العنوان المستحق: "من أين أبدأ بالهوى؟"، لما فيه من تأكيد الدهشة ومفاجأة الحس المكاني وهو يقتحم البراءة، أو يستعيدها، ولكن مثل هذا التفسير النفسي أمسى مستهلكاً وفقد بريقه.

إن القصيدة تطمح إلى الانعتاق من الجسد المكان المحدود عبر اللقاء مع المرأة إلى آفاق تتكسر فيها القيود، وإلى آماد بلا حدود، وإلى دنيا لا زحام فيها ولا لوم، لاكتساب الخلود وتحقيق الحرية، وهذا كله لا يتحقق إلا باللقاء مع المرأة عبر الحب، فالحب هو السبيل إلى الخلاص، وهو الطريق إلى الانعتاق من القيود وتحقيق الحرية، ووسيلته إلى ذلك الجسد، وما الجسد هنا إلا القصيدة.

إن هذه المرأة، بما فيها من جسد، وبما تملك من يد تمنح فضاء من الحرية، وبما تستعيد من بكارة الأشياء، وبما تعيد من الطفولة الأولى، وبما تقدم من دهشة الاكتشاف، إن هي إلا القصيدة في لحظة الإبداع وقد تمثلت في المرأة، فهي التي يكتبها الشاعر، ويدخل في جسدها، ويحس معها بمتعة الإبداع، وهي التي تمنحه فضاء لا يحد من الحرية لازحام فيه ولا لوم ولا عتاب، وما هذا الفضاء إلا فضاء الشعر.

وهكذا يبدو تعامل الشاعر مع الكتابة هو تعامله نفسه مع المرأة، هو تواصل جسدي، وإبداع، وتحاوُر عبر المكان، فالقصيدة أنثى والشاعر يجد متعة في كتابتها، ويمكن قراءة القصيدة على أنها عن المرأة والقصيدة معاً، وقد اتحدتا إبداعاً مكانياً.

ويرشح لفهم القصيدة على أنها تصوير للحظة إبداع القصيدة إشاراتٌ خفية، وأخرى واضحة، ومن الإشارات الواضحة المقطع الأول من القصيدة:

وكتبتُها حيرانة: من أين تبدأ النزيف؟
هذا الهوى المجنون يوردني الحتوف

قالت: هنا جئنا، وراقصني الهوى
ورأيت في العينين أحلاماً تطوف

أهمست في أذنيه أبيات القصيدة نفسها
وتركته حيران ما بين الحروف؟

وعزفت طلسماً عليه فهزه سحر البيان

فما اتكى حتى انتشى طرباً لهوف

فالهوى الذي يورده الحتوف هو هوى الشعر، والهوى الذي يراقصه هو الشعر، وهي تهمس في أذنيه أبيات القصيدة، ثم تتركه حائراً بين الحروف، وتوحي إليه، فيهزه سحر البيان، وهو لا يتكئ، أي لا يستريح، حتى ينتشي طرباً بعد إنجاز القصيدة. وهل بعد ذكر كلمات من مثل "أبيات القصيدة" و"الحروف" و"سحر البيان" من تصريح أوضح من هذا التصريح؟، ولكن سحر البيان هو الذي مزج القصيدة بالمرأة امتزاج الخمرة بالماء.

ومن الإشارات الخفية الجميلة في القصيدة إلى كتابة الشعر قوله:

لم يبق في الكلمات إلا شهقة حيرانة

من أين تبدأ بالنزيف؟

وما الكلمات إلا القصيدة، وما النزيف إلا كتابة القصيدة، والحديث عن الكلمات التي لم يبق منها إلا شهقة حيرانة إن هو إلا إحساس الشاعر المبدع دائماً بأن القريحة قد نضبت، ويؤكد ذلك إشارة خفية أخرى يقول فيها:

الحب يأتي مثل برق في الدجى ويذيب أكوام الجليد

قالت: أنا هذا الهوى، وهو المطيع لما أريد

في حضنها تتغير الأشياء تتكسر القيود

وما الحب الذي يأتي مثل برق إلا لحظة الإلهام، ويذوب جليد الصمت، وحين تحتوي لحظة الإبداع الشاعر ويدخل في غمارها بل في أحضانها تتغير عندئذ حقيقة الأشياء وتتكسر القيود وينطلق الشاعر في حرية الإبداع.

وتتأكد أخيراً الإشارة إلى الوحدة بين المرأة والقصيدة في القول الأخير وهو التالي:

أخذتْ يدي ...

في الحب لا نخشى العتاب أو الملام

إن لحظة الإبداع هي التي تأخذ بيدها، كالمرأة، يد الشاعر أو الرجل لتقوده إلى عالم لا عتاب فيه ولا لوم هو عالم الإبداع الحر، وهكذا تتحد القصيدة والمرأة، فإذا هما صنوان، لأنهما يرتويان في أصل واحد من ماء واحد، وهو الإبداع، ويثمران معاً الحرية حيث لا لوم. وبذلك تغدو الإشارات الخفية واضحة صريحة، ولكنها ملتحفة بثوب امرأة، وما أجمله من ثوب، ولذلك تلتبس على

المتلقِّي، وما أجمله من التباس، لأنه هو المقصود، ولو كان صريحاً كل الصراحة عن القصيدة وحدها غير ملتبسة بالمرأة لما كان شعراً، ولو أبى قارئ أن يفهم القصيدة إلا أنها عن المرأة والمرأة فحسب، فله الحق كل الحق، ولا يضير هذه القراءة شيء، لأن أساس أي قراءة هو الحرية، بل إن القراءة نفسها مؤنثة، وفعل القراءة هو فعل إبداعي، مثله أيضاً مثل العلاقة مع المرأة، وحين يقرأ القارئ قصيدة، فهو يدخل في حالة إبداع مثله مثل الشاعر، وهو إبداع وسيلته التعبيرية أيضاً المكان، لأن القارئ يدخل في جسد القصيدة ويعيش معها حالة الإبداع.

وليس غريباً أن يستعير الشاعر للقصيدة شخص المرأة، وقد استعار المتنبي للحمى شخص صبية تزوره في غلس الظلام، وتأبى إلا أن تنام في عظامه، وهو يقول[٥٦]:

وزائرتي كأن بها حياء ... فليس تزور إلا في الظلام
بذلت لها المطارف والحشايا ... فعافتها وباتت في عظامي
يضيق الجلد عن نفسي وعنها ... فتوسعه بأنواع السقام
كأن الصبح يطردها فتجري ... مدامعها بأربعة سجام
أراقب وقتها من غير شوق ... مراقبة المشوق المستهام

وليس غريباً أيضاً أن يستعير الشاعر للقصيدة شخص المرأة، وقد استعار ابن عربي للنفس في لحظة الإشراق امرأة تطلع كأنها البدر، فلا يكاد يعرفها، وحين يعرفها، يُطأطِئ إجلالاً لها، فيقول[٥٧]:

لقد طلعَتْ في العينِ بدراً مكمَّلاً ... وفي جيدنا عقداً وفي ساعدِي وقفا
فقلت لها مَنْ أنتِ قالت: جهلتَني ... أنا نفسُك الغرّا تجلَّتْ لكم لطفا
فأعرضْتُ عنها كي أفوز بقربِها ... وطأطأتُ رأسي ما رفعت لها طرفا
وقد شُغِفَتْ حباً بذاتي وما درت ... وقد مُلِئَتْ تيهاً وقد حُشِيَتْ ظُرفا

وبذلك تبدو النفس عند ابن عربي امرأة مضيئة كالبدر في لحظة الإشراق، حتى إن صاحبها نفسه لا يعرفها، لأنها اكتست نوراً، ولذلك خشعت أمامها ذاته

---

[٥٦] اليازجي، ناصيف، **العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**، ص ٥٢٣

[٥٧] ابن عربي، محيي الدين، **الديوان**، شرح. محمد قجة، دار الشرق العربي، بيروت، حلب، لاتا، ص ٢٤٥ . ٢٤٦

الواعية، وطأطأت احتراماً لها، فأحبت نفسُه ذاتها، مستغنية بها عن الكائنات، ولا شك في أن نفسه قد رقت وصفت وأصبحت غنية بالظرف بعد ما عرفت الحب وعاينت الكشف.

وللتعبير عن الحب الإلهي استعار ابن عربي الحب البشري، ومن خلاله نظم ديوانه ترجمان الأشواق[٥٨]، وهو مجموعة قصائد في حب فتاة رومية يزعم أنه التقاها وهو يطوف حول الكعبة، ولكنه يصرح أن ما قاله من قصائد الغزل لم يكن إلا رمزاً لحالة الوجد ولحظة الكشف، ثم اضطر إلى شرح الديوان، ليوضح للناس حقيقة مقصده.

وقديماً تخيل الإغريق أن للشعر ربات يلهمن الشعر، وكن متنوعات، فمنهن مَن تلهم الشعر الملحمي وهي كاليوبي، ومنهن مَن تلهم الشعر الغنائي وهي يوتيريبي، وكانت تحمل ناياً تعزف عليه، وثمة ربة للشعر الغزلي وهي إيراتو، وكانت تحمل قيثارة، وكان الشعراء يناجون ربة الشعر في مستهل القصيدة يستلهمونها الشعر، بل يجعلونها هي التي تنفحهم الشعر، وقد استهل هوميروس (شاعر إغريقي ٨٥٠ ق.م) الإلياذة بالتوجُّه إلى ربة الشعر قائلاً[٥٩]:

ربة الشعر، عن آخيل بن فيلا أنشدينا، واروي احتداماً نبيلا

وكان العرب في الجاهلية قد تخيلوا أن لكل شاعر شيطاناً يلهمه الشعر، وأن هؤلاء الشياطين يسكنون وادياً أسمَوه عبقر، وإليه ينسب اليوم العبقري، ومنه اشتقت العبقرية, ومن الطريف أن الراجز الأموي أبو النجم العجلي (توفي ١٣٠ هـ. ٧٤٧م) قد افتخر بأن شيطانه ذكر، وليس أنثى، فقال[٦٠]:

إنّي وَكُلُّ شاعِرٍ مِنَ البَشَرْ

شَيطانُهُ أُنثَى وَشَيطاني ذَكَرْ

---

[٥٨] ابن عربي، محيي الدين، **ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق**، تح. محمد عبد الرحمن الكردي، دار بيبليون، باريس، المقدمة، ص ٣.

[٥٩] هوميروس، **الإلياذة**، تر. سليمان البستاني، دار كلمات عربية، القاهرة، لاتا. ص ١٩٠

[٦٠] أبو النجم العجلي، **ديوان أبي النجم العجلي**، تح. د. محمد أديب عبد الواحد جمران، مجمع اللغة العربية، دمشق، ٢٠٠٦، ص ١٦٢.

وفي الحقيقة لم يكن شياطين الشعراء قبله إلا ذكراناً، ولم يقل أحد من الشعراء إن شيطانه أنثى، وإنما هو زعم من أبي النجم العجلي، وشعره في حقيقته أراجيز ألفاظها وعرة صعبة، فيها غلظة وخشونة وقسوة، ولعله لذلك جعل شيطانه ذكراً.

ومن الاستعارات الشائعة على الألسن وفي كتابات الأدباء قولهم: "لم ينبس ببنت شفة"، وهذا القول كناية عن الصمت، وبنت الشفة هنا هي الكلمة.

ويرسل الشاعر أحمد زكي أبو شادي إلى الشاعر مطران خليل مطران (لبنان . مصر شاعر القطرين١٨٧٢ . ١٩٤٩) قصيدة فيرد عليه بقصيدة مماثلة، ويشبه القصيدة المهداة إليه بخريدة، وهي الفتاة الحسناء والعذراء والحيية، وقد أحيت هذه القصيدة أو الفتاة مكاناً مجدباً في قلبه، وفي ذلك يقول[٦١]:

أهـــدى إلـــي قصـــيدةً   كخريـــــدةٍ لـــــم تُفْـــــرع

عَمْــرَتْ مكـــان الأنـــس   عنـــدي مـــن فـــؤاد بلقـــع

ولقد جعل الشاعر عمر أبو ريشة القصائد بنات الشاعر، وذلك في رثائه الأخطل الصغير، وبما أن معظم شعر الأخطل في الخمر والهوى والشباب، فقد وصف بناته بالصبايا اللاهيات، ويموت والدهن الشاعر، ولا تعلم قصائده وهن بناته بموته، ويبقين سادرات في اللهو والحب والجمال، ويدعو الشاعر إلى كتم خبر موته عنهن، حتى لا ينال منهن الحزن، وفي ذلك يقول في قصيدة عنوانها "بنات الشاعر"[٦٢]:

نـديك السـمح لـم يخنـق لـه وتـر   ولـم يغـب عـن حواشـي أنسـه وتـر

بنـــات وحيـــك فـــي أرجائـــه زمـــر   يهزهـــا المترفـــان الزهـــو والخفـــر

تيتمـــت وهـــي لا تـــدري ونشـــوتها   من كل عنقود ذكرى كنت تعتصر

رواقـص تحمـل السـلوى وتسـكبها   ولـيس تعلـم مـا الـدنيا ومـا القـدر

علـــى تأودهـــا الإغـــراء منـــتفض   وفـــي تلفتهـــا التحنـــان منهمـــر

نبـدي لهـا غيـر مـا نخفـي ولوعتنـا   تكـاد فـي صـمتها للشـوق تعتـذر

فـلا تلمهـا إذا لـم تَخْـبُ بسـمتها   ولـم يعكـر صـدى ألحانهـا كـدر

---

[٦١] مطران، مطران خليل، **ديوان الخليل**، دار الجيل، بيروت، لاتا، ج٢، ص ٢٨١

[٦٢] أبو ريشة، عمر، **غنيت في مأتمي**، ص ٤٧ . ٤٨

لـم يبلـغِ الخبـرُ النـاعي مسـامعَها عن مثل هذي اليتامى يكتم الخبر

وفي قصيدة أخرى يصور الشاعر عمر أبو ريشة أيضاً امرأة أحبها وكتب فيها قصائده، وخلدها فيها، وقد غدت أطيافَها تلك القصائد التي صاغها من حروفه المشتعلة حباً وشوقاً، ولكن المرأة سرعان ما أخذت تغار من القصائد التي قالها فيها، وبدأت تغضب، لأنها لم تحقق أحلامها في أرض الواقع المادي، في حين اكتفى هو بالحب، وكتابة الشعر، وتحويلها إلى قصيدة، ثم يلتفت إلى امرأة أخرى ويسألها في ختام القصيدة إن كانت ستغار هي الأخرى وستغضب إن تحولت إلى كلمة أو قصيدة، وهذا ما يعبر عنه في قصيدة عنوانها "أتغضبين"، وفيها يقول[٦٣]:

أحببتُهـــا ... وشـــاء أن يشـــفي الخلـــود نهمـــه
لكنهـــا غضـــبى، تـــرى أحلامهـــا منهزمـــه
تغـــار مـــن أطيافهـــا الراقصـــة المبتســـمه
وكـــل طيـــف صـــغتُه مـــن أحـــرف مضـــطرمه
وأنـــتِ كيـــف جئتنـــي عبـــر الـــرؤى المزدحمـــه
يـــا بدعـــة الجمـــال يـــا آلاءه يـــا نعمـــه
أتغضـــبين مثلهـــا؟ إذا غـــدوت كلمـــه

ويرى نزار قباني (سورية ١٩٢٣ . ١٩٩٨) في كلماته وقصائده صبايا حساناً يملأن دفتره، وهن كثيرات، ومتنوعات، بل إنه ليتخذ من أبيات شعره عائلة له، وفي ذلك يقول من قصيدة عنوانها "أكبر من كل الكلمات"[٦٤]:

ســـيدتي عنـــدي فـــي الـــدفتر
تـــــرقص آلاف الكلمـــــات
واحـــدة فـــي ثـــوب أصـــفر
واحـــدة فـــي ثـــوب أحمـــر
يحـــرق أطـــراف الصـــفحات

---

[٦٣] المصدر السابق، ص ٨٠ . ٨١

[٦٤] قباني، نزار، **الأعمال الشعرية الكاملة**، منشورات نزار قباني، بيروت، لاتا، ج١، ص ٣٧٣، من مجموعته "حبيبتي" (١٩٦١).

وبذلك يشبه الشاعر مطران خليل مطران القصيدة المهداة إليه بفتاة عذراء حسناء، ولكنه مجرد تشبيه عادي سريع، ويجعل أبو ريشة من القصيدة المرأة نفسها، أو تصبح بديلاً منها، أو طيفها، كما يجعل نزار قباني من القصائد صبايا، وهن كثيرات ومتنوعات، وهن لا يملأن دفتر أشعاره فحسب، بل إنهن ليملأن عليه حياته، وهو يتخذ منهن أسرة له، وقد تجاوز الشاعر خوجة ذلك كله إلى تصوير العلاقة مع القصيدة في حالة الإبداع كأنها حالة العلاقة مع امرأة من لحم ودم، لأن الحالتين تقومان على الإبداع، وهو يعبر عن الحالتين بلغة واحدة، وقد تداخلتا، فأصبحتا حالة واحدة، ويتخذ من المكان وسيلة للتعبير، بذلك يتحد المكان والشعر والمرأة.

إن أكثر مظاهر الحياة قوة وجمالاً تتجلى في المرأة، وكذلك أعلاها قيمة، كيف لا وهي التي تلد الحياة، وبها تتجدد الحياة، فالحياة نفسها أنثى، وكذلك اللغة والقصيدة والثقافة والحرية والعدالة، وما إلى ذلك من مظاهر الحياة، حتى الحرب، وهي في العربية تذكر وتؤنث، وعشتار في أساطير بلاد الرافدين وشرق المتوسط ربة الذكاء والحب والحرب، ومثلها أثينة عند الإغريق، فهي ربة الذكاء والحرب، وفي لوحة شهيرة عنوانها "الحرية تقود الشعوب" صور الفنان الفرنسي ديلاكروا الحرية في شخص امرأة تقود الثوار، ويرمز في معظم الثقافات إلى العدالة بامرأة معصوبة العينين تحمل ميزاناً تحاول أن يكون معتدل الكفتين، لا ترجح إحداهما على الأخرى، ولذلك ليس غريباً أن يصور الشاعر القصيدة في صورة امرأة، وأن يجعل حالة الإبداع حالة تواصل مع المرأة، لأن قوام كلتا الحالتين هو الإبداع، وكان من الطبيعي بعد ذلك أن يكون التعبير عن الحالتين معاً من خلال المكان ولاسيما الصدر واليد، فاليد هي سر الإبداع، وهي التي تطلق القُوى، وتحرر من ضيق الصدر العواطف والانفعالات وتطلقها في فضاء الإبداع الحر.

والمزج بين حالتي الإبداع في المرأة والقصيدة إلى حد التعبير عنهما بلغة واحدة هو نوع من التصعيد في الرغبات والسمو في المشاعر والعواطف، إذ تغدو الكلمة هي الوسيلة للتعبير، والكلمة هي الإنسان، في تميزه الثقافي، وفي سموه الروحي، وبحسب الكلمة شرفاً ورفعة وعلو قيمة أن المولى تعالى قد اختار

الكلمة لخطاب الإنسان، كما جعل الكلمة وسيلة الإنسان للتوجه إليه تعالى بالذكر والصلاة والدعاء.

وقد جعل نبيه الكريم عيسى بن مريم كلمة منه، وأكد عز وجل أن خلقه إنما يكون بالكلمة، فقال عز وجل عن الأمرين معاً: ﴿ **إِذْ قَالَتْ الْمَلائِكَةُ يَا مَرْيَمُ إِنَّ اللَّهَ يُبَشِّرُكِ بِكَلِمَةٍ مِنْهُ اسْمُهُ الْمَسِيحُ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ وَجِيهاً فِي الدُّنْيَا وَالآخِرَةِ وَمِنْ الْمُقَرَّبِينَ (٤٥) وَيُكَلِّمُ النَّاسَ فِي الْمَهْدِ وَكَهْلاً وَمِنْ الصَّالِحِينَ (٤٦) قَالَتْ رَبِّ أَنَّى يَكُونُ لِي وَلَدٌ وَلَمْ يَمْسَسْنِي بَشَرٌ قَالَ كَذَلِكِ اللَّهُ يَخْلُقُ مَا يَشَاءُ إِذَا قَضَى أَمْراً فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ (٤٧)**﴾ سورة آل عمران، كما أكد أن خلقه عيسى عليه السلام كان كخلق آدم بكلمة منه، فقال تعالى: ﴿ **إِنَّ مَثَلَ عِيسَى عِنْدَ اللَّهِ كَمَثَلِ آدَمَ خَلَقَهُ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ قَالَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ (٥٩)** ﴾ **سورة آل عمران**، وأكده ثالثة في قوله تعالى: ﴿ **مَا كَانَ لِلَّهِ أَنْ يَتَّخِذَ مِنْ وَلَدٍ سُبْحَانَهُ إِذَا قَضَى أَمْراً فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ (٣٥)**﴾ **سورة مريم**، كما ذكر المولى عز وجل الكلمة تعبيراً عن الخلق في مواضع أخرى من القرآن الكريم، فقال تعالى: ﴿ **بَدِيعُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَإِذَا قَضَى أَمْراً فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ (١١٧)** ﴾ سورة البقرة. وقال عز وجل: ﴿**إِنَّمَا قَوْلُنَا لِشَيْءٍ إِذَا أَرَدْنَاهُ أَنْ نَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ (٤٠)**﴾ سورة النحل، وقال تعالى: ﴿ **إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئاً أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ (٨٢)**﴾ **سورة يس، وقال تعالى:** ﴿**هُوَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ فَإِذَا قَضَى أَمْراً فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ (٦٨)** ﴾، **سورة غافر**.

وما رحلة الشاعر مع المرأة جسداً وروحاً، ومع المجتمع، ومع القصيدة، إلا رحلة عبر اللغة، أي عبر الكلمة، وما المكان إلا وسيلة تعبيرية، فنية، هي مجرد تقانة، أي هي في المحصلة رحلة زمانية، قوامها الخيال، وهي نوع من التصعيد للمشاعر والعواطف والانفعالات، وهي نوع من التعويض عن تحقيق الرغبات والأمنيات في الواقع العيني، ولذلك ليس غريباً بعد ذلك كله أن يستعين الشاعر باللغة والمرأة والمكان على أنها تقانات فنية ليتوجه بحبه نحو الله، ولعلها هي رحلة المنتهى.

١٤. من الأدنى إلى الأعلى

ليست الطبيعة مجلى للجمال بحد ذاته فحسب، بل هي أيضاً مجلى لجمال المرأة، وهي قبل ذلك مجلى لجمال الله، خالق الكون كله، ومبدع الجميل في كل شيء، وإذا كان الشاعر قد تغنى بجمال المرأة من خلال الطبيعة، وارتقى بحبه نحوها، متخذاً من الأمكنة وسيلة للتعبير، فإنه من الطبيعي أن يتغنى بحب الله، وأن يرقى بحبه نحو الله، متخذاً من الأمكنة وسيلة للتعبير الفني أيضاً.

ومن الطبيعي بعد هذا السمو في الحب البشري أن يتطلع الشاعر إلى الحب الإلهي، لأنه هو الأصل، ولأن الشاعر يملك الاستعداد الفطري والروحي والشعري لهذا الحب، يدل على ذلك نظرته السامية إلى المرأة، وهو الذي أشار غير مرة إلى الاهتداء إلى الله من خلال الحب، كما أشار إلى تأمُّل بديع خلق الله في المرأة وفي الكون.

ويعبر الشاعر عن توجهه إلى الحب الإلهي في قصيدة له عنوانها "**مأوى**" فيقول[٦٥]:

أجيئك مثل نورسة إلى الأعلى ... من الأدنى إلى آفاقك... المأوى
وتجذبني بقايا حائر نزق ... فأقذفها إلى ماض من السلوى
كأني طائر ينجو من السجان ... والأغلال والأقفاص والمهوى
أتأخذني إلى جوزائك العليا ... وتحملني على صهواتك النشوى

فالمطمح الذي يتطلع إليه الشاعر هو في مكان سامق، وما المكان إلا وسيلة للتعبير، أو هو إشارة ورمز، والشاعر يجيء إليه، بل يعلو نحوه، مثل نورسة، وبذلك يصبح هذا المطمح العالي هو المأوى، مثلما تأوي النوارس إلى الموانئ، والمجيء إلي هذا المطمح العالي هو حرية لا قيد، وهو خلاص من القيود والأغلال، بل هو خلاص من السقوط في (المهوى)، لأن المجيء إليه سمو، ثم يبرز في الختام هذا السؤال اللطيف "أتأخذني إلى آفاقك العليا النشوى؟؟"،

[٦٥] خوجة، عبد العزيز محيي الدين، **رحلة البدء والمنتهى**، ص ٧٧

وهو يدل على تقدير وتعظيم، ويوحي بسمو المطمح وعلوه حتى إنه يصعب الوصول إليه، أو يستحيل، لأن من يطمئن إلى إمكانية الوصول وحتميته لا يصل، لأنه يتكاسل ويتبلد، أما من يقلق فهو يعيش في حالة مستمرة ومتجددة ويعمل للوصول، ويؤكد هذا المعنى وصفه ذاته بأنه حائر، والحَيرة لا تعني التشتت والتردد، بل تعني العمل المستمر للوصول.

إن اختتام القصيدة بالسؤال عن إمكان الرقي إلى آفاقه العالية يثير نوعاً من القلق حول إمكان الوصول، أو الحَيْرة، كي يبقى المطمح في مكانة عالية لا ترام ولا يوصل إليها إلا بجناحي طائر، أي بالتحليق والتحرر، أو في حالة النشوى، أي حالة الحب والوجد والشوق والهيام.

وهذا السؤال يدل على توتر في النفس، ويقظة في الروح، وتنبُّه في الوجدان، وهو ينفي الطمأنينة الكسول، والاستسلام البليد، ليؤكد أن الوصول لا يكون إلا بالعمل والمجاهدة، لا بالركون والاسترخاء.

والحَيرة مقام رفيع وحالة يسعى إليها الصوفي، بل هي منتهى ما يمكن أن يصل إليه الصوفي في الحب، ويعرّف ابن عربي الحَيْرة، فيقول[٦٦]:"فالهدى هو أن يهتدي الإنسان إلى الحيرة، فيعلم أن الأمر حيرة، والحيرة قلق وحركة، والحركة حياة، فلا سكون، فلا موت، ووجود، فلا عدم".

وفي الحيرة يقول معاصر ابن عربي الشاعر ابن الفارض[٦٧]:

زدني بفَرْط الحبِّ فيك تحيُّرا وارحم حشىً بلظى هواكَ تسَعُّرا

وفي الأبيات خمس وثلاثون كلمة سبع عشرة منها كلمات تدل على المكان، مما يعني أن أكثر من نصف عدد ألفاظ النص ألفاظ مكانية، وهي: الأعلى، الأدنى، آفاقك، المأوى، الأقفاص، المهوى، جوزائك، العليا، صهواتك، إلى (مكررة أربع مرات) مِنْ (مكررة ثلاث مرات)، على، مما يعني غلبة الحس المكاني على النص، ويظهر في الألفاظ التقابل بين الأدنى والأعلى، والمهوى وجوزائك العليا، ويجري فيها الانتقال من الأدنى إلى الأعلى، بل النجاة من المهوى والتطلع نحو الجوزاء حيث المطمح، وهذا دليل على مكانته العالية، ويوحي هذا الانتقال بحركة صاعدة نحو الأعلى كأنها العروج.

وعنوان القصيدة هو "المأوى"، ويتكرر في نهاية البيت الأول، ليكون بدلاً من لفظة آفاقك، حيث تصبح آفاقه هي المأوى، وما أشبه لفظ المأوى بلفظ السكن،

---

[٦٦] ابن عربي، **فصوص الحكم**، ج١، ص ١٩٩ . ٢٠٠

[٦٧] ابن الفارض، عمر، **ديوان ابن الفارض**، ص ٩٠

وهو يدل على الأمان والاطمئنان، وهو لفظ إسلامي، فقد وصف المولى تعالى الفردوس بأنها جنة المأوى، بقوله تعالى: ﴿ **وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَى (١٣) عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى (١٤) عِنْدَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَى (١٥)**﴾ سورة النجم، وكأن هذا المطمح عند الشاعر هو الجنة، وهو يطمح إلى السمو إليها، والجنة جنات ومنازل، وجنة المأوى أسماها درجة وأعلاها مرتبة.

إن المطمح في هذه القصيدة قيمة عليا، وهو في مكانة سامية، والشاعر يطمح إلى التحليق نحوه، وبلوغ آفاقه، فهو قيمة مطلقة، والشاعر بالمقابل يفر من الماضي ومن السجان والأقفاص والقيود، بل يفر من المهوى، فالرقي إلى هذا المطمح هو سمو وصعود، وليس سقوطاً أو هبوطاً، بل هو نجاة من الهبوط في المهوى.

ويستدعي لفظ المهوى لفظ الهاوية، وهي الجحيم، وقد وردت في قوله تعالى:﴿ **وَأَمَّا مَنْ خَفَّتْ مَوَازِينُهُ (٨) فَأُمُّهُ هَاوِيَةٌ (٩) وَمَا أَدْرَاكَ مَا هِيَهْ (١٠) نَارٌ حَامِيَةٌ (١١)**﴾ سورة القارعة، والشاعر بهذا التوجه إلى الله عز وجل يتطلع إلى النجاة من الجحيم.

إن كل ما في القصيدة يعتمد على محاولة التحليق نحو الأعالي وبلوغ أجواز الفضاء والتحرر من الأقفاص والتخلص من الماضي وما فيه من نزق، فالقصيدة هي لحظة انعتاق وخلاص وتحرر، بل هي طموح نحو الانعتاق الكلي وبلوغ الأعالي، مع الشك في إمكان الوصول.

وفضاء القصيدة هو السماوات العلا الرحبة المفتوحة لتأكيد مفهوم السمو، والعلو قيمة تتجاوز دلالة المكان، فتوحي بما لا يطال، والشاعر يشبه نفسه بالطائر مرتين، إحداهما بنورسة والثانية بطائر، ليحقق حلم التحليق، وهو حلم إنساني يراود البشر دائماً رغبة منهم في التخفف من أعباء الحياة وتكاليف المادة وثقل الجسد، وبلوغ الصفاء والنقاء بالتحليق نحو السامي في علوه.

والقصيدة في العشق الإلهي وليست في المرأة، والخطاب فيها موجه إلى الله عز وجل، وتشبيه الشاعر نفسه تارة بنورسة وأخرى بطائر يستدعي ذكر كتاب "منطق الطير" لفريد الدين العطار، وفيه يتحدث عن ثلاثين طائراً يقودهم الهدهد في رحلة الوصول إلى طائر السمندل، وهي رحلة رمزية مفادها التصوف والتطلع إلى حب الله والفناء فيه.

وليس المقصود بالفناء الحلول، بل المقصود[٦٨] سقوط الصفات الذميمة عن المحب وظهور الصفات الحميدة، لأن كلا النوعين من الصفات كامن في نفس الإنسان، وبقاء الصفات الحميدة وثباتها هو الأرقى.

واستعمال لفظ نورسة يدل على نفس لطيفة رقيقة ناعمة، واستعمال لفظ طائر يوحي بالرغبة الأصيلة في الطيران والتحليق، والتوجه إلى الذات العليا.

ويفتتح الشاعر القصيدة بالفعل "أجيئك"، وقد عدَّاه إلى المفعول به مباشرة، والشائع تعديته بحرف الجر إلى، ليدل على الرغبة في المجيء إليه مباشرة، على الرغم من استحالة هذا المجيء، أو صعوبته على الأقل.

والمد الذي تنتهي به الأبيات يوحي بالأمان والاطمئنان والامتداد الذي لا نهاية له في آفاق عالية رحاب واسعة هي رحاب هذا المطمح.

والقصيدة مبنية على تفعيلة الوافر مفاعلتن، وقد تكررت في كل شطر ثلاث مرات، وهذا نادر في الشعر العربي، إذ لا يستعمل هذا البحر إلا وقد جاءت التفعيلة الثالثة فيه على وزن فعولن، ولعل في هذا ما يدل على خصوصية التجربة في القصيدة وتميزها، فهي كسر للمألوف.

وبذلك يسمو الشاعر بحبه، ويتطلع إلى رحاب واسعة وسماوات عالية، يرمز بها إلى حب الإله، والعلو مكان، ولكنه قيمة معنوية، ولا يقصد به المكان عينه، إنما يقصد به سموه القيمي، لا الحسي أو المادي، ومصداق ذلك وصفنا المولى عز وجل بالفعل "تعالى"، ولا يقصد به العلو المكاني، حاشى وكلا، إنما يقصد به العلو القيمي.

وهكذا يسمو الشاعر بحبه، إذ يتوجه به إلى الله عز شأنه، وكان الشاعر من قبل قد سما بحبه، وأدرك في المرأة بديع خلق الله، وعرف قوة الإيمان من خلال حبه المرأة، ومن الطبيعي أن يسمو بعد ذلك إلى خالق الأكوان، ويبدو المكان في الحالات كلها وسيلة من وسائل التعبير الفني عن مختلف أشكال الحب.

ويتميَّز توجه الشاعر إلى الله جل شأنه عن اتجاهين آخرين في التوجه إلى الله، الأول توجُّه العاصي التائب، والثاني توجُّه الصوفي العاشق، ويتضح الاتجاه الأول في أبي نواس **(الحسن بن هانئ ١٤٦ – ١٩٨ هـ = ٧٦٣ – ٨١٤ م)** وهو يتوجه إلى الله جل شأنه ويتوب إليه، إذ يقول[٦٩]:

---

[٦٨] ينظر: العجم، د. رفيق، **موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي**، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، ١٩٩٩، ص ٧٣٢

وينظر: الحكيم، د.سعاد، **المعجم الصوفي**، دندرة للطباعة، بيروت، ١٩٨١، ص ٢٠٢

[٦٩] أبو نواس، **ديوان أبي نواس**، دار صادر، بيروت، لاتا، ص ٥٧٨

يـا رَبِّ إِن عَظُمَـت ذُنـوبي كَثـرَةً فَلَقَـد عَلِمـتُ بِـأَنَّ عَفـوَكَ أَعظَـمُ
إِن كـانَ لا يَرجـوكَ إِلّا مُحسِـنٌ فَـبِمَن يَلـوذُ وَيَسـتَجيرُ المُجـرِمُ
أَدعـوكَ رَبِّ كَمـا أَمَـرتَ تَضَـرُّعاً فَـإِذا رَدَدتَ يَـدي فَمَـن ذا يَـرحَمُ
مـا لـي إِلَيـكَ وَسـيلَةٌ إِلّا الرَجـا وَجَميـلُ عَفـوِكَ ثُـمَّ أَنّـي مُسـلِمُ

فـأبو نـواس يتوجَّـه إلـى الله توجُّـه العاصـي المُقِـرّ بذنوبـه، المعتـرف بآثامـه وخطاياه، وهو يرجو عفو الله، ويتعلق بعظمة الله ويتمسّك بعفوه ورحمته، ويؤكد أنـه ما لـه من رحيم سواه، وهو يقدم أفكاراً ومعاني عقلية بلغة تقريرية مباشرة، وبخطاب عقلي، قوامه المنطق والمحاجة والمقايسة، فإذا كانت ذنوب الشاعر عظيمـة فعفـو الله أعظـم، وإذا كـان لا يرجـو الله إلا المحسـن فـبمن يسـتعين المسـيء، وإذا ردّ الله يـد التائـب فمـن سـيقبله غيـر الله، وهـي ثـلاث محاجـات منطقية، يؤكدها أسلوب الشرط، ثم يقر الشاعر أخيراً بضعفه، ويتمسك بأدنى حجـة لديـه وهـي أنـه مسلم فحسـب، وعلـى ذلـك فالأبيـات توسُّـل ورجـاء، وهـي تقريريـة مباشرة، ومعانيهـا واضـحة، قوامهـا العقل والمنطـق، والمعـاني المجـردة البعيدة عن الحسية، وليس فيها من الصور غير صورة مد اليد، وهي كناية عن التوسـل، ومـن الطريـف أن الأبيـات تلقـى رواجـاً كبيـراً لـدى العامـة لوضـوحها وسـهولة ألفاظهـا ومعانيهـا ورقـة إيقاعهـا، ولمـا فيهـا مـن اعتـراف وتوسـل وتـذلل ورجاء، ويظنها بعض الناس لكبار المتصوفة.

والاتجاه الثاني في التوجه إلى الله عز شأنه هو الاتجاه الصوفي بما فيه من شطح، وعنه يختلف الشاعر، ومن أمثلته أشعار الحلاج (الحسين بن منصور ٢٤٤ . ٣٠٩ هـ = ٨٥٨ . ٩٢٢م)، ومنها قصيدة يقول في بعض أبياتها[٧٠]:

لَبَّيـكَ لَبَيـكَ يـا سِـرّي وَنَجـوائي لَبَّيكَ لَبَّيـكَ يـا قَصـدي وَمَعنـائي
أدعوكَ بَل أَنتَ تَدعوني إِلَيكَ فَهَل نادَيـتُ إِيّـاكَ أَم نادَيـتَ إِيّـائي
يـا كُلَّ كُلّـي وَيـا سَمعي وَيـا بَصَري يـا جُملَتـي وَتَباعيضـي وَأَجزائـي
يـا كُـلَّ كُلّـي وَكُـلَّ الكُـلِّ مُلتَـبِسٌ وَكُـلُّ كُلِّـكَ مَلبـوسٌ بِمَعنـائي
يا مَن بِهِ عَلِقَت روحي فَقَد تَلِفَت وَجداً فَصِرتُ رَهينـاً تَحتَ أَهوائي

---

[٧٠] الحلاج، **الأعمال الكاملة**، نشر، قاسم محمد عباس، دار رياض نجيب الريس، بيروت، ٢٠٠٢، ص ٢٨٨. ٢٨٩

حُبّـي لِمَـولايَ أَضـناني وَأَسـقَمَني فَكَيفَ أَشكو إِلى مَولايَ مَولائي
أدنــو فَيُبعِـدُني خَــوفي فَيُقلِقُنـــي شَوقٌ تَمَكَّنَ في مَكنونِ أَحشائي

والقصيدة طويلة، وهي من أبسط شعر الحلاج، وأقله إغراقاً في الشطح، وهي مع ذلك لا تخلو من جرأة، بل تجرؤ، وقوامها التصريح لا التلميح، والبوح والاعتراف الصريح، وغايتها التعبير عن الحب بلغة تقريرية خطابية مباشرة، فيها قدر غير قليل من الحذاقة اللغوية، والتلاعب بالألفاظ، حتى كادت اللغة تصبح الشكل اللافت فيها والمسيطر، وكادت القصيدة تدخل في الأسلبة، أي سيطرة الأسلوب اللغوي عليها، وتحوله إلى الوسيلة الفنية الوحيدة المسيطرة، حتى ليحس المتلقي أن اللغة هي التي تصنع القصيدة، وتسوق المعاني، بل تستجرها، والأدوات الفنية في القصيدة بسيطة جداً، والمعاني ذهنية مجردة، يكثر فيها ضميرا المتكلم والمخاطب، وهي لا تعبر عن تجربة حية يعيشها المتلقي من خلال النص، إنما تعبر عن خلاصة التجربة ونتائجها تسوقها القصيدة إلى المتلقي في أفكار جاهزة، وتعتمد على الشرح والتكرار والتفصيل.

وخلاف ذلك كله كانت قصيدة الشاعر خوجة، فهي تختلف عنها في الموقف والرؤية والتعبير، مثلما تختلف أيضاً عن قصيدة أبي نواس، فالشاعر في قصيدته يتوجه إلى الله لا عن إثم ولا خطيئة ولا يطلب عفواً ولا مغفرة، إنما يتوجه إلى الله عن حب بريء نقي طهور، ولا يطلب سوى إمكان القرب، وإن كان يحار في إمكان الوصول، وهو لا يتجرأ كما تجرأ الحلاج، ولا يغرق فيما أغرق فيه من مثل ذلك التوجه بالخطاب إلى الحبيب، كما تختلف قصيدة خوجة فنياً غن كلتا القصيدتين في أنها قصيدة تصويرية تضع المتلقي في قلب التجربة إذ تنقلها إليه بالفعل المضارع، فيحس بمحاولة التحليق والرغبة في السمو، ولا تؤكد الوصول، ولا تقطع بحتميته، وهو ما يميزها، ولا تقدم القصيدة أفكاراً جاهزة ولا معاني مجرّدة، إنما تترك المتلقي يحس ويعيش وينفعل، ولغتها تصويرية، وهي موجزة ومكثفة، لا حشو فيها ولا تفصيل، وأبعد ما تكون عن الأسلبة، والحشد اللغوي.

١٥. اللامكان:

في لحظة يحس الإنسان أنه معلَّق في الفراغ، ولا مكان، يسأل أين الحب؟ أين الإنسان؟ أين الوجود؟ هي لحظة قهر أو ألم أو فقد أو غدر، يفتقد فيها الحب، وتغيب المرأة، التي هي حقيقة الوجود والحياة والحب، وفي غيابها يحس الرجل بالسقوط، بل الموت، إذ يسقط أجمل شيء وأسماه وأعلاه وأبعده، ألا إنه القمر، سمير العشاق وأنيسهم، بل إنه ليموت، وتلك اللحظة التي يعيشها الإنسان، وهي لحظة صدق.

وعن تلك اللحظة بما فيها من مأساة يعبر الشاعر في قصيدة عنوانها "**مات القمر**"، يفتقد فيها الحب والحبيب، بل يفتقد كل ما هو جميل، وفيها يقول[٧١]:

أين الهوى
يا عاشق الأقمار والحسن الأغر
أين المنى والحب والأسمار
في جنح السحر؟
أين المدامع والسهر؟
ساءلت قلبي ما الخبر؟
وبحثت في دقاته عن دفقة الحب العطر
فلعلها موءودة في الذكريات
تعيش ما بين الصور
فتانة الأشواق في ثغر الحياة
يلفها زند الخفر
وسألت عن دنيا هوى
كانت أحاديث السَّمر
كانت حكايات النجوم مع القمر
وبحثت عنها لا أثر
ضاعت كأحلام الوتر

[٧١] خوجة، عبد العزيز محيي الدين ، **مئة قصيدة وقصيدة للقمر**، ص ١٣٨. ١٤٠

حتى الرماد
طار الرماد
لم يبق شيء للذكر
وكأن قلبي من جماد
لا حس فيه ولا خبر
هذا الذي قد كان يشدو في أمان
ولئن يدق فخفقه
كالعود يصبو في حنان
ماذا جرى للعالم المخبوء
في ليل القدر
أين اختفى من أضلعي
ذاك اللهيب المستعر
وكأنه مات الهوى
في خاطري
وكأنها أطياف وهم عابرِ
كانت زماناً
في فؤادي فانتحر
حتى القمر
سقط القمر
مات القمر.

فالشاعر ينعى الماضي الجميل، وماكان فيه من حب وذكريات، ويحاول أن يسترجع شيئاً من الماضي، فلا يجد له من أثر، ويعجب لتغير العالم، فقد تغير كل شيء، حتى قلب الشاعر أصبح من حجر، فقد مات الهوى، وماتت المشاعر والعواطف، حتى القمر نفسه، قد سقط، ومات.

والشاعر في القصيدة يقف وحده إزاء العالم، ويحس بالفجيعة الكبرى، فقد ماتت العواطف، واندثرت القيم، وتغير كل شيء، وذلك الماضي الجميل لم يعد له من أثر، والمشكلة ليست مشكلة ماض أو حاضر، إنما هي مشكلة تغيُّر العالم، فقد مات الجمال وماتت القيم، وما القمر إلا رمز هنا للقيم والمثُل والحب والجمال، وقد سقط ومات.

والرؤية في القصيدة تعبر عن إحساس الفرد بالعالم، وشعوره ببؤس الحضارة، وسقوطها، وغياب القيم والمثل، والمشكلة ليست مشكلة فردية، وإن تحسَّس بها

فرد واحد هو الشاعر، بل هي مشكلة الإنسان في هذا العصر، وقد عبَّرت القصيدة عن هذه المعاناة من خلال تجربة الشاعر، فهو يذكر قلبه وهواه ويبحث عن ذكرياته ، وهو ما أكسب القصيدة صدقها، ومنحها دفء التجربة، وأبعدها عن الذهنية، فهي تجربة الشاعر، ولكنها تجربة كل فرد، وهذا ما يؤكد أن المشكلة ليست مشكلة الماضي، إنما مشكلة غياب الحب والجمال وفقدان العاطفة والمشاعر النبيلة السامية، بل غياب المرأة، وقد جاء التعبير عن التجربة بصورة شعرية واضحة شفافة، لا غموض فيها ولبس، ولا تعقيد فيها ولا تكلف، وكانت أبعد ما تكون عن التقرير والمباشرة.

والقصيدة ذات نزوع رومانتيكي، قوامه تمجيد الماضي، انطلاقاً من وعيه بؤس الواقع، وانعدام القيم فيه، والقصيدة لا تعبر عن صراع في الواقع، ولا تستشف أفق المستقبل، كما أنها لا تسقط في السوداوية، وهي أبعد ما تكون عن الحزن الرومنتيكي المألوف.

وافتتحت القصيدة بخمس جمل إنشائية، واحدة منها للنداء، وأربع للاستفهام، ومثل هذا الافتتاح تقليدي، وهو الغالب على كثير من الشعر العربي، حتى الحديث منه، فهو يعبر عن شحنة انفعالية ويساعد على بدء القصيدة، والانطلاق في فضائها، سواء بالنسبة إلى المبدع أو المتلقي.

ويظهر القمر رمزاً للحب والجمال والبراءة، وهي القيم التي يفتقدها الشاعر في العالم، حتى إنه ليفتقدها في قلبه، ولذلك يرى القمر قد سقط ومات، وقد جاء العنوان صريحاً يعبر مباشرة عن رؤية القصيدة وموقفها ومضمونها، وقد تكرر العنوان في ختام القصيدة ليكون أشبه بالنعي للقمر، وليكون ختام القصيدة عودة إلى العنوان، فتكتمل الدائرة.

وتختلف هذه القصيدة عن سابقاتها بأنها تعبر عن ألم ومعاناة وقهر، فالشاعر يسأل قلبه، وفيه يفتش عن الذكريات، ويحس أن قلبه قد صار من حجر، بل إنه يفتقد قلبه، وهو الذي كان يدق كالعود، ويكثر في القصيدة ضمير المتكلم، وفيها يذكر غير مرة قلبه، فيقول: قلبي، ولكن القصيدة لا تسقط في الذاتية، ولا تنغلق على ذاتها، وتظل هذه التجربة تعبيراً عن تجربة إنسان هذا العصر.

ويغيب عن القصيدة المكان الذي يقف عليه الشاعر، كما تغيب عنها المرأة التي يستند إليها، بل إن الشاعر يفتقد فيها المكان، ولكن لا يغيب المكان عن القصيدة على أنه وسيلة تعبيرية، فالقصيدة تبدأ بالسؤال أين الهوى؟ وهو مفتاح القصيدة، فالشاعر يفتقد الهوى، ولا يجد له مكاناً في هذه الحياة، ولذلك يسأل

باسم الاستفهام "أين" الدال على المكان، ويتكرر أربع مرات هذا السؤال عن مكان الهوى والمنى والسهر ولهيب الشوق:

أين الهوى؟

أين المنى والحب والأسمار؟

أين المدامع والسهر؟

أين اختفى من أضلعي ذاك اللهيب المستعر؟

والأسئلة لا تدل على البحث عن شيء موجود يمكن العثور عليه، إنما تدل على شيء مفقود، ويؤكد ذلك استعماله ألفاظ البحث غير المجدي والضياع والفقد والوأد والاختفاء والنفي، ويتضح ذلك في الأسطر التالية:

وبحثت في دقاته عن دفقة الحب العطر

فلعلها موءودة في الذكريات

وسألت عن دنيا هوى

وبحثت عنها، لا أثر

ضاعت كأحلام الوتر

لم يبق شيء للذكر

لا حس فيه ولا خبر

أين اختفى من أضلعي

وكأنها أطياف وهم عابر

وأفعال البحث والضياع نفسها تدل في سياقاتها بصورة غير مباشرة على المكان، ومنها: بحثت في دقاته، سألت عن دنيا، ضاعت، أين اختفى، وهي توحي بقلق المكان وتبعثره وتشتته.

وإذا كان امرؤ القيس قد مر بديار الحبيبة، وقد زالت، ولكنه وجد رسمها باقياً، لم تمحه الأيام لأن الريح المتناوبة بين شمال وجنوب قد حفظت الرسم، هذه تغطيه، وتلك تكشفه، فظل باقياً، كأنه نسيج لم تبله الأيام، بل صانته، حيث يقول امرؤ القيس[٧٢]:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها لما نسجتها من جنوب وشمأل

فإن بقايا الديار عند الشاعر قد تحولت إلى رماد، وما لبث الرماد أن طار، فصار هباء، فهو يقول:

---

[٧٢] امرؤ القيس، **ديوان امرئ القيس**، ج١، ص ١٦٤. ١٦٦

حتى الرماد

طار الرماد

ويكثر الشاعر من فعل كان الدال على المُضِيّ والانقضاء، وأفعال البحث كلها ماضية، حتى سقوط القمر كان بالفعل الماضي، فكأنه قد سقط وانتهى الأمر، وهو ما يوحي بالغياب والزوال والافتقاد، ولذلك غابت عن القصيدة كل الأمكنة، وإذا الشاعر كمن يصاب بدوار، يفتقد المكان، يبحث عنه، ثم لا يجده، فيسقط، أو تسقط الأمكنة، ولا يبقى من مكان، حتى القمر، فإنه يسقط، وهو جدُّ عالٍ وبعيد، وسقوطه من غير شك هو المروّع، لأنه سمير العشاق ورمز الحب ومثال الجمال ودليل العلو والنبل، وما سقوطه إلا سقوط القيم، أو بالأحرى سقوط الإنسان، وما موته إلا موت الحب، وفي ذلك يقول الشاعر:

حتى القمر

سقط القمر

مات القمر

وهكذا يعبر الشاعر عن فقدان القيمة وغياب الحب وسقوط الإنسان بفقدان المكان وغياب المرأة وسقوط القمر، بل موته.

إن القمر هو رمز الحب، والسمو، والجمال، ولذلك يقسم عليه العشاق، ويسهرون في نوره، لما فيه من هدوء ولطف، فيحسون في نوره بالأمان، وكأنه يرعاهم، وهم يظنون أنه باق وخالد، بل إن القمر في حقيقته مكان عال، يرحل إليه العشاق على بساط من حب، وسقوط القمر، هو سقوط أعز الأمكنة إلى القلب وأغلاها وأعلاها، هو سقوط مكان الحب، هو سقوط الأمكنة كلها، هو سقوط مروع، لأن المعول عليه والمتوقع أن القمر باق لا يزول إلى قيام الساعة.

وهذا هو إحساس الإنسان في الجاهلية، إذ كان يرى الأجيال تموت وتفنى، والنجوم والأقمار باقية، بل حتى رسوم الديار وآثارها تظل باقية، وفي ذلك يقول لبيد بن أبي ربيعة[٧٣]:

بلينا، وما تبلى النجوم الطوالع وتبقى الجبال بعدنا والمصانع

وقد يبرز السؤال: كيف يكون هذا السقوط والفقد والغياب بعد ذلك الحب الكبير والراقي وبعد ذلك السمو والصعود إلى حب الله؟ إن السقوط هنا ليس سقوط

---

[٧٣] لبيد بن أبي ربيعة، **ديوان لبيد**، ص ١١٠، المصانع: حفر لجمع المياه، أو مسيل يصنع حول الخيمة، ليبعد عنها الماء، وهو نفسه النؤي، لأنه ينأى بالماء عن الخيمة.

الشاعر، ولا سقوط من سما بحبه وحلق، إنما هو سقوط الواقع، هو سقوط القيم والحب والجمال، وعلى ذلك يبدو حب الشاعر كما بدا من قبل أكثر سمواً وتألقاً، هو حب على الرغم من هذا السقوط، وهو صعود نحو حب الله وارتقاء على الرغم من هذا الانهيار.

إن سقوط القمر وموته هو إحساس بقرب نهاية العالم، لما دب فيه من فحش، وما انتشر فيه من فساد، ولما عمّ فيه من حروب، ولما طغى عليه من سيطرة المال، ولغياب قيمة الحب، هو إحساس لا شعوري بقرب يوم القيامة، إذ إن سقوط القمر وانشقاقه وتكوير الشمس ما هي إلا علامات الساعة، يقول المولى تعالى في محكم التنزيل: ﴿ **اقتربت الساعة وانشق القمر(١)**﴾ سورة القمر، ويقول تعالى:﴿ **فإذا بَرِقَ الْبَصَرُ (٧) وَخَسَفَ الْقَمَرُ (٨) وَجُمِعَ الشَّمْسُ وَالْقَمَرُ (٩) يَقُولُ الإِنسَانُ يَوْمَئِذٍ أَيْنَ الْمَفَرُّ (١٠)**﴾ سورة القيامة،

والقصيدة لا تعني التشاؤم ولا السوداوية، ولا تعني التناقض مع القصائد السابقة المفعمة بالحب والتفاؤل والجمال والشفافية، بل إن هذه القصيدة تدل على وعي، وعلى فرط حساسية لبؤس الحياة وشقائها، مثلما دلت القصائد السابقة على فرط حساسية نحو جمال الحياة وخصبها، كما تدل على إدراك لحقيقة الحياة، فليست الحياة شقاء خالصاً ولا سعادة خالصة، فمرُّها ممزوج بحلوها، وهي بذلك تتكامل مع القصائد السابقة، وتمثل معها لُحْمَةَ الحياة وسُدَاها، وتدل على أنها الضفة الأخرى من الحياة.

أو كما قال المعري[٧٤]:

غير مجد في ملتي واعتقادي ... نوح باك ولا ترنم شادي

أبكت تلكم الحمامة أم غنت ... على فرع غصنها الميادِ

وشبيه صوت النعي إذا قيس ... بصوت البشير في كل نادِ

وقول المعري لا يدل على بلادة في الحس، أو موت في الشعور، بل يدل على يقظة وتنبُّه، وعلى خبرة في الحياة، وإحاطة بتجاربها، ومعرفة بمعانيها، وإدراك لحقيقتها، ولذلك فهو يسمو فوق أحزانها ويترفع عن أفراحها، ولا يحزن لما تأخذ ولا يفرح بما تعطي.

---

[٧٤] أبو العلاء المعري، **سقط الزند**، ص ٧

وهو ما دعانا المولى إليه عز وجل في محكم التنزيل بقوله تعالى: ﴿ **لِكَيْلا تَأْسَوْا عَلَى مَا فَاتَكُمْ وَلا تَفْرَحُوا بِمَا آتَاكُمْ وَاللَّهُ لا يُحِبُّ كُلَّ مُخْتَالٍ فَخُورٍ (٢٣)**﴾ سورة الحديد، وصدق الله العظيم، وهو أصدق القائلين.

والشعر عندما يعبر عن تجربة يسمو بها، أياً كانت هذه التجربة، من شر أو خير، قبح أو جمال، موت أو حياة، حزن أو فرح، رثاء أومديح، هجاء أو غزل، لأن الشعر يعبر عن التجربة باللغة، فيحولها إلى فن، فتصبح جزءاً من ثقافة الأمة، وبها يكتسب الإنسان خبرة، ويرهف حسه، ويعلو ذوقه، ويعرف الحياة، وتغذي وجدانه، وتجعله أكثر وعياً بالحياة، والأقدر على عيشها بمتعة وفن، ويصبح أكثر قدرة على السيطرة على ذاته ومشاعره ودوافعه، ويستطيع أن يسمو بها، والحكم يكون على التجربة كما عبر عنها الشعر، لا على التجربة كما هي في الواقع، فقد يصور الشاعر القبح، وهو في الواقع كريه وممجوج وتشمئز منه النفس، ولكنه يصبح جميلاً في الفن.

خاتمة

خلاصة

بدا الشاعر من خلال البحث . والمقصود ذاته الفنية في قصائده . معلَّقاً في الفضاء، لا يرتاح إلا إذا التقى المرأة، لأنه بها يلتقي الكون كله، فهي العش والبيت والسكن والوطن، وهي الوهاد والجبال والبحار، وهي الموئل والمرتقى والمنتهى، وهي المكان والأفلاك والكون، وهو من غيرها يعيش في غربة وتشتت وضياع، ولذلك فهو يسعى إليها دائماً، على الرغم مما قد يكون بينهما من جبال وبحار وسدود وسجون ونيران، يحاول دائماً تحدي هذه العوائق ومد الجسور إلى المرأة، فهو تارة يهبط إليها مثل طائر يهبط إلى عشه، وتارة أخرى يحلق نحوها مثل فراشة تحلق نحو النار، وتارة ثالثة يرقى إليها وكأنه يرقى أعلى مرتقى ليبلغ سدرة العشق، يدفعه الشوق والحب ويحدوه الأمل في الوصال، ليحقق لحظة عناق، ينهل فيها من شهد مذاب، فيتجاوز الآماد والأبعاد، ويحقق الالتحام بمن يحب، حتى يصل إلى حالة من التوحد، ولذلك فهي الكون كله، يتجلى فيها، وتتجلى فيه.

إن موقف الشاعر من المرأة هو موقف من الكون، ففيها يرى الخلاص، فهي المأوى والسكن، وهي الوطن، وبها تخصب الأرض اليابسة وتعشب، وهو يصونها، ويرقى بها، ويود لو يحفظها مثل لؤلؤة في قرار من بحر الروح، وهو ينطلق في موقفه هذا من رغبة الرجل في المرأة، وتطلعه إلى وصالها وتحقيق اللقاء الجسدي، ولا يتردد في الإعلان عن تلك الرغبة، بل لا يتردد في وصف لحظة اللقاء بأكثر الألفاظ حرارة، فهي تتغلغله، وهو ينهلها، ولكن هذا اللقاء يقوده إلى صفاء الروح، وهناءة العيش، ويبلغ بها ذروة المجد، مما يدل على أن اللقاء الجسدي ينطلق من لقاء الروح، ويقود إلى الانطلاق في رحاب لا حدود لها حتى يحقق لقاء الروحين.

وبما يملك الشاعر من موقف راق من المرأة، قوامه القيمة والمعنى والروح والعاطفة والشعور، لا الجسد وحده، ينطلق نحو آماد أبعد، وسماوات أعلى، حيث يتوجه بحبه نحو مطمح أسمى وأرقى، لا يحده حد، ولا يرقى إليه بعد، يتطلع إليه، ويحلق نحوه، وهو في شك من إمكان الوصول إليه، والشك مقام رفيع، يدل على سمو المطمح، لا على ضعف الإرادة، وهذا المطمح هو ما يتنهي إليه الحب، بل هو غايته، ألا إنه في الختام حب الله.

وقد يطفو الموقف الرغبي في المرأة تارة على السطح من القصيدة، ونراه صريحاً، ولكنه يشف عما وراءه في العمق من موقف عاطفي وجداني إنساني راق، وفي تارات أخرى أكثر عدداً يتألق في القصيدة الموقف الوجداني العاطفي الراقي، ولكنه لا يُخفِي ما يكمن وراءه من موقف رغبي، وفي هذا التبادل بين المواقف، والتداخل، والشفافية، ما يؤكد صدق الموقفين، وتكاملهما، فهما في الحقيقة موقف واحد، وهو موقف متماسك، لا لبس فيه، وهو موقف شعري، لا يظهر في شكل إعلان أو مقولة أو حكمة، هو موقف شعري، يصور حالة واقعة، بعيداً عن التقرير والمباشرة.

ولكن لا يغيب عن الشاعر بؤس العالم وقحطه، ولا تلهيه مشاهد الجمال عن مظاهر القبح، ولا تنسيه هنيهات اللذة والمتعة عما في الحياة من ألم أو غدر أو قهر، كما لا ينسى أن التغير هو قانون الحياة فكم من غياب بعد لقاء، وكم من جفاء بعد ود، ولذلك تتفجر فيه أحاسيس الألم والقهر والعذاب والشقاء، فيرى العالم على حقيقته، أو يرى في العالم حقيقة أخرى مختلفة، فتغيب الأمكنة، وتغيم الرؤية، ويسقط كل شيء، حتى القمر، رمز البراءة والحب والنقاء، ولا يعني هذا فقدان الثقة بالإنسان، بل يعني الحرص على الإنسان، والرغبة في الحفاظ على القيم والمثل، وفي طليعتها الحب.

وتبرز الأمكنة في تجربة الشاعر وسيلة للتعبير عن علاقته مع المرأة، فهو يشبّه المرأة بها، أو يستعيرُها لها، أو يتخذُها وسيلة بطريقة ما للتعبير، وتتنوّع هذه الأمكنة وتتعدّد، من أمكنة ضيقة محدودة، ومنها: عش، روضة، سكن، مأوى، موئل، إلى أمكنة واسعة، ومنها: واحة، رحاب، وطن، إلى أمكنة عالية مرتفعة، ومنها: جبل، قمة، ذروة، إلى أمكنة غير محدودة، ومنها: منتهى، كون، مكان بلا أبعاد ولا حدود، كما تبرز أمكنة يعبر من خلالها عن ذاته، وتتصف في معظمها بالتصحر والجدب، ومنها: صحراء، مهمهة، قفر، وتبرز أمكنة أخرى بوصفها عوائق، ومنها: الجبال والسدود والبحار، وترجع بعض هذه الأمكنة إلى بيئة الشاعر، ولا سيما الواحة والصحراء، وهو يجعل المرأة الوطن كله، ويصرح بلفظ الحجاز والسراة وتهامة، ويرجع بعض تلك الأمكنة إلى موروث ثقافي، كالروضة المعطار والدرة المكنونة.

إن توظيف الأمكنة على تنوعها في أشكال مختلفة للتعبير عن المرأة جاء عن غير قصد من الشاعر ولا وعي ولا تخطيط، فالأمكنة تظهر في التجربة الشعرية بوصفها وسيلة تعبيرية، ويأتي الباحث ليتناولها بالدرس والتحليل عن وعي وقصد.

وما انتهت رحلة الشاعر مع المكان، ولكن انتهت رحلة البحث، وثمة أمكنة أخرى عزيزة راقية في شعر الشاعر، هي مطلب النفس ومهواها، بل هي مرقاها، ألا إنها مكة المكرمة، حيث بيت الله الحرام، والمدينة المنورة، حيث محمد رسول الله، الحبيب الأول، وهما مهوى قلوب المسلمين في العالم كله، والكعبة المشرفة قبلتهم، وقد تغنى بها كلها الشاعر وخصها بقصائد طوال، وهي وحدها جديرة ببحث مستقل، ولم يعرض لها هذا البحث بالدرس لأن تلك الأمكنة كانت مقصودة لذاتها، ولم تكن وسيلة للتعبير، ولأنها خارجة عن نطاق البحث، وهو المرأة والمكان.

والذي انتهى في الحقيقة هو هذا البحث، وليس البحث، فثمة نقاط وموضوعات وظواهر فنية كثيرة في شعر الشاعر كلها جديرة بالبحث، وثمة مناهج كثيرة يمكن الدخول من خلالها إلى شعر الشاعر، من لغوية وأسلوبية وجمالية ولسانية وبنيوية وتفكيكية، وربما الدخول بمناهج نفسية واجتماعية وتاريخية إلى حياة الشاعر الرجل وشخصيته ونفسيته، وهو ما تجنبه هذا البحث، وثمة باحثون مغرمون بهذه المناهج والموضوعات، ولكن بحسب هذا البحث أن يكون قد قدم ما هو ممتع للقارئ، ولعله يكون مفتاحاً لبحوث أخرى في شعر الشاعر، وفي الشعر العربي.

تعليق

لا بد من تكرار القول في الختام بأن اتخاذ المكان وسيلة للتعبير لا يعني الحطّ من المرأة ولا من الإنسان ولا من أي قيمة، وتكفي الإشارة إلى أن المولى تعالى، وله المثل الأعلى، قد وظف المكان للتعبير عن كل المعاني والقيم والصفات التي ينسبها المولى تعالى إلى ذاته العليا، ومن ذلك فحسب قوله تعالى: ﴿ **مَنْ كَانَ يُرِيدُ الْعِزَّةَ فَلِلَّهِ الْعِزَّةُ جَمِيعاً إِلَيْهِ يَصْعَدُ الْكَلِمُ الطَّيِّبُ وَالْعَمَلُ الصَّالِحُ يَرْفَعُهُ وَالَّذِينَ يَمْكُرُونَ السَّيِّئَاتِ لَهُمْ عَذَابٌ شَدِيدٌ وَمَكْرُ أُوْلَئِكَ هُوَ يَبُورُ (١٠)**﴾ سورة فاطر، فالمولى تعالى يصف الكَلِم الطيب بأنه يصعد إليه، وأنه تعالى يرفع إليه العمل الصالح، والله جل شأنه ليس متحيزاً في مكان، وإنما عبر بالصعود والرفع إلى الأعلى عن العظمة والسمو.

ولقد استعار المولى تعالى لفظ الحرث للتعبير عن العلاقة الزوجية بين الرجل والمرأة وما تقوم عليه من عاطفة وما تثمر من أولاد، فقال تعالى: ﴿ **نِسَاؤُكُمْ حَرْثٌ لَكُمْ فَأْتُوا حَرْثَكُمْ أَنَّى شِئْتُمْ وَقَدِّمُوا لأَنفُسِكُمْ وَاتَّقُوا اللَّهَ وَاعْلَمُوا أَنَّكُمْ مُلاقُوهُ وَبَشِّرْ الْمُؤْمِنِينَ (٢٢٣)**﴾ سورة البقرة، ولفظ الحرث لا يعني السفول ولا

الدونية، ولو ارتبط بالأرض والزرع والثمار أو الحصاد، فالإنسان يرتبط بأرضه ويحبها ويدافع عنها ويحرص على حمايتها ورعايتها، وهي مصدر عيشه وحياته، وهو يفرح بعطائها ويزداد تعلقه بها، وهي الحمى والديار والوطن، فليست الأرض مجرد حجر أو تراب، بل هي الإنسان والخصب والخير والنماء، وهذه هي حقيقة المكان، فالحرث يعني الخصب والخير والتجدد والانبعاث والحياة، وهل ثمة ما هو أهم من الحياة، إن لفظ الحرث يعني أن المرأة هي واهبة الحياة.

إن لفظ الحرث مرتبط في ذهن الإنسان المعاصر بمعنى مخصص ضيق، وهو مجرد حراثة الأرض، ولكن الحراثة تمتلك معنى أوسع يشمل العمل والجهد والتعب والكسب، سواء في زراعة الأرض أوغيرها من الأعمال، وكان امرؤ القيس قد مرَّ بواد صادف فيه ذئباً، فقال يخاطبه[٧٥]:

كلانا إذا ما نال شيئاً أفاته ومنْ يحتَرِثْ حرثي وحرثَك يُهْزَلُ

والشاعر يرى أن حظ كل منهما ضعيف، فهما يجهدان ويعملان ويتعبان، ولا يحصلان شيئاً، وهذا يدل على تحول معنى الحرث من خصوص حرث الأرض إلى عموم العمل والكسب في الدنيا وللآخرة.

وفي "لسان العرب" مادة غزيرة عن الحرث، منها[٧٦]:"الحَرْثُ والحِراثَةُ العَمل في الأَرض زَرْعاً كان أَو غَرْساً وقد يكون الحَرْثُ نفسَ الزَّرْع وبه فَسَّر الزجاجُ قوله تعالى: ﴿أَصابت حَرْثَ قوم ظَلَمُوا أَنْفُسَهم فأَهْلَكَتْه﴾ .... والحَرْثُ الكَسْبُ والفعلُ كالفعل والمصدر كالمصدر وهو أَيضاً الاحْتِراثُ وفي الحديث أَصْدَقُ الأَسماءِ الحارِثُ لأَن الحارِثَ هو الكاسِبُ واحْتَرَثَ المالَ كَسَبه والإِنسانُ لا يخلو من الكَسْب طبعاً واخْتياراً ...والحَرْثُ العَمَلُ للدنيا والآخرة وفي الحديث: "احْرُثْ لدُنْياك كأَنك تَعيش أَبداً واعْمل لآخرتك كأَنك تَموتُ غَداً"... وحَرَثَ أَيضاً إِذا تَفَقَّه وفَتَّشَ وحَرَثَ إِذا اكْتَسَبَ لعياله واجْتَهَدَ لهم يقال هو يَحْرُث لعياله ويَحْتَرِثُ أَي يَكْتَسِب، وحَرَثَ الإِبلَ والخَيْلَ وأَحرَثَها أَهْزَلها وحَرَثَ ناقتَه حَرْثاً وأَحْرَثَها إِذا سار عليها حتى تُهْزَلَ .....ويقال احْرُثِ القرآن أَي ادْرُسْه وحَرَثْتُ القرآن أَحْرُثُه إِذا أَطَلْتَ دِراستَه وتَدَبَّرْتَه والحَرْثُ تَفْتِيشُ الكتاب وتَدبُّره ومنه حديث عبد الله احْرُثُوا هذا القرآن أَي فَتِّشُوه وثَوِّروه والحَرْثُ التَّفْتِيش".

---

[٧٥] امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، ص ٢٤٥

[٧٦] ابن منظور، لسان العرب، مادة :حرث

وليس أدل على سمو كلمة الحرث من استعمال المولى تعالى لفظ الحرث نفسه للدنيا والآخرة، وتفضيله حرث الآخرة على حرث الدنيا، يقول تعالى: ﴿ **مَنْ كَانَ يُرِيدُ حَرْثَ الآخِرَةِ نَزِدْ لَهُ فِي حَرْثِهِ وَمَنْ كَانَ يُرِيدُ حَرْثَ الدُّنْيَا نُؤتِهِ مِنْهَا وَمَا لَهُ فِي الآخِرَةِ مِنْ نَصِيبٍ (٢٠)** ﴾ سورة الشورى، والحرث يدل في الآية الكريمة على أنه مما يرضى عنه الله، ويبارك فيه لمن أراد حرث الآخرة، بل إنه يزيد له فيه، وأما من أراد حرث الدنيا، فإنه لا يحرمه منه، بل يعطيه نصيبه، ولكن ليس له في الآخرة من نصيب، مما يعني أن نصيب الآخرة خير من نصيب الدنيا، ومع ذلك فقد أطلق المولى تعالى على نصيب الآخرة لفظ حرث.

وعلى هذا فليس في لفظ الحرث ما يعني الدونية، وإن ارتبط بالأرض، فمن الأرض خلق الإنسان، وإليها سيعود، ومنها سيبعث، وعلى ذلك فإن الأرض هي مأوى الميت، وهي مصدر الحياة والبعث، وكذلك المرأة هي مصدر الحياة والتجدد والانبعاث، هي الأم الوالدة، وما أكرم الأم.

والبحث في المكان على أنه وسيلة فنية للتعبير ودراسة المكان بالطريقة التي جرى عليها الكتاب هو أمر جديد في الدراسات النقدية على الرغم من وفرة ما كتب عن جماليات المكان في الشعر والرواية ولكن من منظور آخر، حيث كان المكان يدرس على أنه مكان، لا على أنه وسيلة فنية، ولعله من حق الكتاب أن يدعي لنفسه هذا السبق الإجرائي في درس المكان ولا سيما في علاقته مع المرأة مبدعة الحياة.

ملحق

وبضدّها تتميز الأشياء

يحاول هذا الملحق اختبار موضوع المرأة والمكان، على أن المرأة خبرة وتجربة ومعاناة، والمكان وسيلة للتعبير عن هذه التجربة، والغاية من هذا الاختبار بيان صحة المقولة، وهي أن المكان وسيلة تعبيرية قوية التأثير، عالية القيمة، وهي وسيلة فنية عامة، لا تخص شاعراً بعينه، أو أدب أمة بعينها.
وقد جرى اختبار هذه المقولة في شعر الشاعر الدكتور عبد العزيز محيي الدين خوجة، بالمقارنة مع إجراءات تطبيقية، وأمثلة استدلالية من القرآن الكريم، وبعض الشعر العربي، قديمه وحديثه.
وسيجري اختبار هذا الموضوع في شعر شاعر آخر غير عربي، يختلف عن الشاعر الدكتور خوجة في اللغة والانتماء التاريخي والديني والقومي والجغرافي والثقافي، وليس بينهما أي رابط.
وليست الغاية من الدراسة المقارنة، ولا القول بالتأثر والتأثير البتة، إنما الغاية اختبار المقولة السابقة، والكشف عن الطبائع الإنسانية، وأساليب التعبير الفني في الشعر بين ثقافتين.
وهذا الشاعر هو بودلير (فرنسة ١٨٢١ . ١٨٦٧)، وبقراءة شعره يتضح أسلوبه في الاستعانة غير المقصودة وغير الواعية بالمكان للتعبير عن تجاربه كلها في الحياة، ولن يقف البحث عند هذه التجارب، بل سيقف عند بضع تجارب مما يتفق فيها مع الشاعر خوجة، سواء بالتشابه أو الاختلاف، وسيجري اختبار هذا الموضوع في أربعة جوانب، وهي: الجسد، والحب، والسمو، والسقوط.

الجسد

يعبر الشاعر بودلير عن رغبة جسدية جامحة، ويصورها بقوة وجرأة وحدّة، ولا يخلو التصوير من فحش، ووسيلة التعبير هي المكان، وكأن الجسد مكان، أو أمكنة، ومن ذلك قصيدة له عنوانها "**أغنية لبعد الظهر**"، وفيها يقول:[٧٧]

أيتها الساحرة ذات العيون الفاتنة
أيتها العابثة يا ولعي الرهيب

---

[٧٧] بودلير، **أزهار الشر** ، تر. حنا الطيار، وجورجيت الطيار، ص ٤٤

أعبدك كما يعبد الراهب صنمه
برغم ما يضفيه حاجباك الماكران عليك
من سحنة غريبة لا تنتمي لملاك
الغابة والصحراء تعطران جدائلك المفتولة
فمحياك لغز وغموض
يطوف العطر على بشرتك كما يطوف حول مجمرة
وكالسماء تسحرين
أيتها الربة السوداء الدافئة
واهاً لك، إن أقوى رحيق لا يفعل ما يفعله فتورك
وتعرفين المداعبة التي تبعث الحياة في الأموات
وركاك يُعشقان منك، والظهر والصدر
وتبهرين الوسائد بفتور حركاتك
وحتى يسكن فيك الفتور الخفي
تسرفين أحياناً في منح القبل....
وبضحكة ساخرة تمزقينني ياسمراء
ثم تضعين على قلبي عيناً كالقمر حلاوة
فتحت حذاءيك الحريريين وقدميك الفاتنتين
أضع فرحي الأكبر وعبقريتي وقدري
فيك شفاء نفسي أيتها الأنوار والألوان
أنت انفجار الدفء في صقيع صحرائي السوداء

والقصيدة مغرقة في الحسية، وتدل على نهم شديد، وهي تعبر عن تشوق الرجل إلى المرأة، بلغة تقريرية مباشرة، ثم تصور ممارسات المرأة الجسدية بأفعال صريحة واضحة، ولكن هذه العلاقة الجسدية الصارخة تقود في النهاية إلى قيم معنوية ومشاعر وعواطف، إذ تنطفئ رغبات الجسد، لتشتعل العواطف، فيمنح الشاعر المرأة فرحه وعبقريته وقدره، بل يضع هذه المعطيات الإبداعية تحت حذاءيها، وتحت قدميها، ثم يجد شفاء نفسه في المرأة، ويراها نوراً وألواناً، وهي التي أشعلت النار في صحرائه، وبذلك ينتقل في الختام من الاستغراق في الجسد إلى الاستغراق في العاطفة، وكأن الجسد هو السبيل إلى تحقيق المشاعر والعوطف.

والقصيدة مبنية على المكان، ويظهر فيها أمكنة كثيرة، وهي وسيلة للتعبير عن الجسد ثم عن العاطفة، ومن تلك الأمكنة: المعبد والصنم، إذ يتعبد الشاعر

المرأة كما يتعبد الراهب صنمه، وتظهر الغابة والصحراء اللتان تعطران جدائلها، والمجمرة، فالعطر يطوف حول المرأة كما يطوف العطر حول المجمرة، والمجمرة مكان وحيّز يستوعب العطر وينشره، وتظهر الوسائد التي تبهرها المرأة بفتورها الساحر، ويظهر حذاآ المرأة حيث يضع الشاعر تحتهما فرحه وعبقريته وقدره، بل يضع هذه المعاني تحت قدميها، تقديراً لها، ومنحاً لها من ذاته، ووَضْعُ تلك القيمِ تحت قدميها لا يعني أسفل القدمين والحذاءين لتدوس عليها وتطأها، إنما يعني أنه يضعها أمام قدميها، تقديراً وتعظيماً وتقرباً إليها، مثلما كان عُبَّاد الأوثان يضعون القرابين تحت أقدام الأصنام، وتظهر أخيراً صحراء الشاعر وقد انفجر فيها دفء المرأة.

وبعض هذه الأماكن خارجي واسع، كالغابة والصحراء، وبعضها الآخر، وهو الأكثر داخلي مغلق، وصغير محدود، كالصنم والمعبد، والوسائد، وحذاآ المرأة، وقدماها.

والتعبد للمرأة على أنها صنم هو كناية عن التعلق بها والإخلاص لها، وليس المقصود به التعبد بمعناه الديني، وهو في القصيدة تعبُّد وثني، يوحي بفرط التعلق وشدته إلى حد الوَلَه.

ووَضْعُ الشاعرِ فرحَه وعبقريتَه وقدَرَه تحت قدمي المرأة هو أيضاً من باب التعلق الكلي ونذر النفس للمحبوب ومنحه أقصى ما يستطيع أن يمنحه، ويوحي بأن الحبيب أعلى من كل ما يملك وأغلى.

وثمة أماكن في جسد المرأة يذكرها الشاعر صراحة بالأسماء، وهو غالباً ما يلحقها بصفات مميزة، ومنها: العيون الفاتنة، حاجباك الماكران، جدائلك المفتولة، محياك لغز وغموض، يطوف العطر على بشرتك، وركاك يُعشقان منك والظهر والصدر.

وهذه الأماكن في المرأة والطبيعة متفاعلة متداخلة، وهي التي تصنع فضاء القصيدة، وهو فضاء مفعم بالدفء والعطر، وحافل بالحركة الصاخبة، وغني بالسحر والغموض والألغاز، وهو متألق في النهاية بالفرح والأنوار والدفء، ويلاحظ وصفه المرأة بالربة السوداء، وهو يناديها ياسمراء، وفي السواد ما يوحي بقوة اللذة وشدتها وحدتها، وهو يتناسب مع الرحيق القوي وانفجار دفئها في صقيع صحرائه، مما يؤكد قوة المتعة وشدتها، ويدل على رهافة إحساس الشاعر، وحدة مشاعره.

وبذلك يبدو الجسد في متعه وعلاقاته ذا قيمة إنسانية، فما هو محض جسد، إنما هو مرتبط بالسحر والجمال والفتنة واللغز ويقود إلى المتعة ثم ينتهي

بالعاطفة حيث الشفاء والفرح والمنح والعطاء، ويختتم بالأنوار، وكأن الجسد حين يشتعل إنما يتحول إلى نور.

ويؤكد هذا كله قصيدة شهيرة جداً للشاعر، يصور فيها جثة متفسخة، كان قد مرّ بها، ويرسم مشاهد للقبح والدونية والانحطاط، ولكنه يرى هذا كله متعلقاً بالجسد، لا بالإنسان، إذ يظل الإنسان أسمى، لأن الإنسان، على الرغم من مباذل الجسد، يحتفظ في داخله بالجوهر الإلهي، والقصيدة بعنوان "**جيفة**"، وفيها يقول:[٧٨]

أتذكرين يا نفسي الشيء الذي رأيناه
ذات صباح صيفي منعش
على منعطف طريق ضيق
هذه الجيفة الكريهة الراقدة على سرير من حصى
ساقاها إلى الأعلى كالمرأة الشبقة
تحترق وتنفث السموم
وتكشف عن جوف مفعم بالروائح المنتنة
بقحة وبغير اكتراث
كانت الشمس تضيء فوق هذا العفن
كأنما تريد أن تنهي طهوه
لتعيد إلى الطبيعة العظيمة
أضعاف ما جمعته منها
كانت السماء تنظر إلى الهيكل الرائع كأنه زهرة متفتحة
والنتن من شدته كان يبعث على الإغماء فوق العشب
والذباب يطوف فوق هذا البطن المتعفن
الذي كانت تخرج منه كتائب الدود الأسود
منسابة كالسائل الكثيف
على جانبي هذه المزق الحية
كل ذلك كان يهبط ويصعد كالموج الهادر
أو يندفع وهو يحتدم
كأني بهذا الجسد المنتفخ بنسمة غامضة
يعيش ويتكاثر

---

[٧٨] بودلير، **أزهار الشر**، ص ٢٦ . ٢٧

هذا العالم كان يردد موسيقا غريبة
كأنها الماء الجاري والريح
أو حبة القمح يحركها ويديرها غربال
كانت الأشكال تنمحي كأن لم تكن إلا حلماً
أو خطوطاً أولية تبطئ في الظهور
على لوحة منسية يحاول الفنان
إكمالها من الذاكرة
ووراء الصخور كانت كلبة قلقة
تنظر إلينا بعين حانقة
وهي تتحين الوقت الملائم
لتأخذ من الجثة القطعة التي تركتها
فيا نجمة عيني وشمس دنياي
ياملاكي وهواي
ستصبحين يا مليكة المفاتن
شبيهة بهذه الجيفة بعد تلقيك الأسرار الأخيرة
عندما ترحلين وترقدين تحت العشب والزهر
لتتحلَّلي بين الرفات
عندها ياحسنائي قولي للديدان
التي ستلتهمك بقبلاتها
إني قد احتفظت بالشكل والجوهر الإلهي
لغرامياتي التي تحللت

والشاعر يخاطب نفسه، بعد أن رأى الجيفة، وتملاها، ورأى ما آلت إليه من قبح، وتعفن وفساد وسوء المنقلب، فيقول لنفسه، إن هذه النفس ستؤول إلى ما آلت إليه هذ الجيفة، بعد أن تدفن تحت الثرى، ولكنها ستظل محتفظة بالشكل والجوهر الإلهي، والذي سيتحلل هو ملذّات الجسد الزائلة.

والشاعر بذلك يعبر عن نظرة سامية إلى الإنسان، وهو يدرك ما قد تنغمس فيه النفس من ملذات وشهوات ومتع، ولكنه يؤمن بأن النفس تحمل في داخلها معدِناً إلهياً لا يمكن أن يتلوث، لا في الشكل، ولا في الجوهر، على الرغم مما قد ينال الجسد من قبح.

وكأن عملية التفسخ تحت الشمس هي عملية صهر للمعدِن، تذوب مكوناته، وتنحل، ويعزل بعضها عن بعض، وعندئذ يمكن نفي الخبث، ليظهر الجوهر النقي، وهو الذي شبّه عملية التفسخ تحت الشمس بالطهو.

والشاعر يستعين بالمكان، ويتخذ منه وسيلة تعبيرية، وأول هذه الأمكنة هو الجيفة نفسها، لأنها بحد ذاتها مكان للديدان والتفسخ، حيث تطل عليها الشمس من فوق، وتزحف فوقها الديدان كأنها سيول، والجيفة مكان للمتع والملذات، ومكان للنفس النقية الطهور، ثم تظهر أمكنة أخرى، تتضح قيمتها التعبيرية من خلال علاقاتها بالجيفة، وما هي إلا رموز، وبودلير هو شاعر الرمز، ومنها:

(منعطف) (طريق) ضيق= الطريق هو الحياة، والمنعطف هو الموت.

(سرير) من حصى= سرير اللذة كان من حرير فتحول إلى حصى.

(جوف) مفعم بالروائح المنتنة = كان جوفاً مفعماً بالروائح العطرة فتحول.

الشمس تضيء (فوق هذا العفن) = الشمس قوة تحوِّل العفن.

لتعيد إلى (الطبيعة) العظيمة أضعاف ما جمعته منها = الطبيعة هي الأم، والشمس تعيد إلى الطبيعة ما كان قد تكوّن منها، وهي تعيده بعد أن تقوم بتفكيكه وتحليله.

السماء تنظر إلى (الهيكل) الرائع كأنه زهرة متفتحة = السماء تعطف على الجيفة فتراها هيكلاً كأنه زهرة، بخلاف نظرة المجتمع.

والنتن يبعث على الإغماء (فوق العشب): النتنُ في أرض الواقع يبعث على الإغماء بخلاف ما تراه السماء.

والذباب يطوف (فوق هذا البطن) المتعفن: الكائنات المنحطة تأوي إلى البطن.

تبطئ في الظهور على (لوحة): الجيفة تتحول من واقع إلى فن.

(ووراء الصخور) كانت كلبة قلقة: هناك في الخفاء انتهازيون يتربصون.

ترقدين (تحت العشب والزهر) لتتحلَّلي: تحت المظهر الجميل ثمة تحلل ونتن.

وهكذا تبدو الأماكن وسائل تعبيرية ورموزاً لحالات وأوضاع، يستدل منها على أن الجيفة ماهي إلا الجسد الذي قد يتحلل ويتفسخ، ولكنه يظل يعيش حياة جديدة، ويحمل في داخله الجوهر الإلهي.

فالشاعر لا يشمئز من الجيفة، بل يتملاها، ويفكر فيها، وهو يرى فيها حياة مختلفة، فهذا الجسد المنتفخ بنسمة غامضة يعيش ويتكاثر، وإذا كان في الجسم الحي نسمة، ففي هذا الجسد المنتفخ نسمة أيضاً، ولكنها غامضة، والنسمة هي الروح التي تحرك الجسد، والجيفة عالم، وله موسيقاه المختلفة، كأنه صوت ماء

يجري، أو ريح، أو حبة قمح يحركها غربال، والماء حياة، والريح حياة، وحبة القمح حياة، وعلى هذا فالجيفة ليست عدماً، بل هي حياة من نوع آخر، ولها موسيقاها، وفيها كل قوى الحياة، بل فيها جوهر إلهي.

وهذا ما يؤكده الشاعر حين يخاطب نفسه، ويصفها بأنها حسناء، وينعتها بأنها نجمه وشمسه وقرة عينه، ثم يقول لها إنك سوف تتحوَّلين تحت الثرى إلى مثل هذه الجيفة، ولكن في داخلك الجوهر الإلهي، ويظهر هذا في قوله:

فيا نجمة عيني وشمس دنياي
ياملاكي وهواي
ستصبحين يا مليكة المفاتن
شبيهة بهذه الجيفة بعد تلقيك الأسرار الأخيرة
عندما ترحلين وترقدين تحت العشب والزهر
لتتحلَّلي بين الرفات
عندها ياحسنائي قولي للديدان
التي ستلتهمك بقبلاتها
إني قد احتفظت بالشكل والجوهر الإلهي
لغرامياتي التي تحللت

والشاعر يتمسك بالحياة حتى في الموت، ويتغنى بالمتعة واللذة حتى في الألم، ويتعلق بالجمال حتى في القبح، فالجيفة لها حياتها، وفيها نسمة خفية، ولها موسيقاها، وهي كحبة قمح يحركها غربال، أو مياه جارية، أو هبة ريح، ونفسه ستتحول مثلها إلى جيفة، ولكنها ستكون تحت العشب والزهر، وكأنها عروس مزينة بالزهور، وهي في هذا الوضع يخاطبها ياحسنائي، والتهام الديدان لها ليس التهاماً، وإنما هو قُبَل.

وسر هذا التعلق بالجمال واللذة والجسد والتمسك بالحياة هو في السطر الذي قبل الأخير، حيث يريد من نفسه عندما تتحول إلى جيفة أن تعلن أنها احتفظت بالشكل والجوهر الإلهي، وهكذا يُعلِي الشاعر من شأن الحياة، ومن قيمة الإنسان، ويظل الإنسان جميلاً، حتى لو مات وتحول إلى جيفة، لأن فيه سر الإله.

ويظهر المكان وسيلة تعبيرية، ويتجلى في الجيفة نفسها، وفي كل ما فيها وفوقها وحولها وما هي فيه، من منعطف الطريق، وفي الديدان التي فوقها، أو العشب والزهور، والشمس التي تطل عليها، أو الموسيقا التي تصدح في داخلها، وبذلك يتأكد أن المكان وسيلة تعبيرية في اللذة والجمال، وفي القبح.

وإذا كان الشاعر يرى في الجيفة حياة ويتغنى بجمال القبح فيها، فكيف سيتغنى بالجمال الحي النقي الأبيض الشفاف؟

الحب

الحب شعور إنساني نبيل قوامه العواطف والمشاعر المتبادلة بين الرجل والمرأة وتمنّي كل منهما لقاء الآخر ووصاله، وهو لا يستغني عن الجسد والمتعة الحسية، بل يتعزز بها، ويقوى ويكتمل، ويصبح أشد، وهو الذي يدفع إلى هذه المتعة الجسدية ويمنحها سموها الإنساني وقيمتها، ولذلك تبدو المتعة الجسدية من غير حب ولا مشاعر دونيةً مسفةً، بل في المتعة الجسدية من غير حب هوان الإنسان، على أنه من الممكن أن يعيش الحب أيضاً من غير أي متعة جسدية، ويظل رهين المشاعر والعواطف والإحساس بالجمال.
ويظهر تعامل الشاعر مع الجمال والحب وفق رؤية جديدة قوامها الطهر والنقاء والجمال في قصيدة عنوانها "**أحزان القمر**"[٧٩]، وهذا نصها:

يحلم القمر بمزيد من الاسترخاء هذا المساء
كأنه حسناء تتكئ على وسائدها
تداعب بيد ذاهلة خفيفة حواف نهديها
قبل أن يستولي عليها النوم
وتستسلم متهالكة لانتشاءات طويلة
كأنها على متن حريري لركام ثلجي هش
وعيناها تجولان على الرؤى البيض
التي تتصاعد كأنها الأزهار في زرقة السماء
وعندما تدع دمعة خفيفة تسقط أحياناً
على هذا المصباح وهي في مللها الكسول
يتناولها شاعر تقي عدو للرقاد
في راحة يده، هذه الدمعة الشاحبة
ذات الانعكاسات القزحية
كأنها قطعة من حجر كريم

[٧٩] بودلير، **أزهار الشر**، ص ٤٨

ويخفيها في قلبه بعيداً عن عيون الشمس

والقصيدة تبني فضاء قوامه البياض، وكل مافيه ينسجم مع هذا البياض، فالحسناء تبدو عارية، وهي بيضاء، وهي تداعب حواف نهديها، وهما أبيضان، وتتكئ في تراخ على الوسائد، وتستسلم لانتشاءات طويلة كأنها على ركام ثلجي أبيض ناعم، وعيناها تسبحان في رؤى بيض، والدمعة البيضاء تسقط خفيفة من عينيها على المصباح الأبيض، والشاعر الصاحي عدو الرقاد يلتقط الدمعة كأنها حجر كريم، ويخفيها في قلبه ليحافظ على بياضها خوفاً عليها من الشمس.

وهكذا فالبياض هو لون كل شيء: الحسناء ونهداها والدمعة والرؤى والوسائد والمصباح والثلج والحجر الكريم، والحركات كلها خفيفة رقيقة رخية ناعمة يغلب عليها الكسل والرغبة في النوم، وهي حركات ترتبط بالأبيض في كسلها وتراخيها، بل يحس المرء بالحركة بيضاء، وبذلك تتراسل الحواس، وتتبادل الإحساس بالمدركات، فتتحول الحركة نفسها إلى بياض، ويتحول البياض نفسه إلى حركة خفيفة رخية هادئة كالكسل والنوم.

والذي أوحى بهذا البياض كله هو القمر، الذي هو أنثى في الثقافة الأوربية، وليس بالذكر، والشمس هي المذكر، ولذلك فالشاعر يخبئ الدمعة في قلبه مثل حجر كريم، حتى لا تطلع عليها الشمس وتذوب مثل الثلج، ولذلك كان تشبيه القمر الأنثى بالمرأة في مستهل القصيدة، وكان الشمس الذكر في ختامها، والشاعر يصنع هذا التباعد بينهما، ويخشى على القمر من الشمس، أي يخشى على الأنثى من الذكر.

والشاعر مع الأنثى القمر، مستمتع ببياضها، وبكل ما هو متعلق بها أو توحي به من بياض، جسدها ودمعتها ورؤاها البيض التي يعرفها والمصباح ووسادتها الرقيقة الناعمة وحركاتها الخفيفة واستسلامها الكسول للنوم، وهذا الاستمتاع بالبياض يدل على استمتاع بريء نقي طاهر، فهي التي تداعب حواف نهديها، لا هو، ولا أي رجل، وهي التي تستسلم للنوم، وهو سهران يرقبها، بل هو عدو للنوم، لأنه بجوارها لا يريد أن ينام، كأنه يحرسها، كي يلتقط دمعتها التي يحفظها بقلبه، ويحميها، ولا يتركها تتعرض للشمس الذكر، ويصف نفسه بأنه الشاعر التقي، ليؤكد أنه شاعر، وليدلّ بصفة التقيّ على براءة علاقته بهذا الفضاء الأبيض، الذي هو له حارس، والتقوى نفسها توحي بالبياض، أي بالنقاء من الآثام، أو التطهر منها.

إن القمر الأنثى مرتبط(ـة) في الثقافة الأوربية بالرحمة والعفة، ولذلك عاش الشاعر في قلب هذا البياض عفيفاً، ووصف نفسه بالتقي، والتقط الدمعة، وخبأها في قلبه، واستبعد الشمس المذكر، وخاف منه على الدمعة، وهي بيضاء، لأن ظهور الشمس سينفي القمر، أي سينفي البياض والعفة، والشاعر حين يستبعد الشمس، أي حين يستبعد الذكورة إلى نهاية القصيدة، بل إلى خارجها، فكأنه يستبعد ذكورته، ليؤكد دور الشاعر لا الرجل في فهم الجمال الحق وتقديره وصونه وحفظه بالتقاطه الدمعة وإخفائها في قلبه.

وعنوان القصيدة "أحزان القمر" يدل على أحزان تلك المرأة، وعزلتها، ووحدتها، ودمعتها المتحدرة، ويوحي بأن الشاعر وحده القادر على فهم أحزانها وتقديرها، والاحتفاظ بدمعتها مثل جوهرة كريمة في أعماق قلبه، لا لأنه الرجل، ولكن لأنه الشاعر التقي، فالأمر لا يتعلق بذكورة وأنوثة، إنما يتعلق بالشعرية والأنوثة، أو الشاعر والمرأة، وهو بذلك يمجّد دور الشعر والشاعر، ويؤكد دور المرأة، فهي التي تلهم الشاعر، وهو الذي يحفظ دمعتها جوهرة كريمة.

وكل ما في القصيدة أمكنة، وهي كلها بيضاء، أولها القمر، ثم المرأة، ونهداها والوسائد والمصباح وركام الثلج ودمعتها وراحة يد الشاعر التي يلتقط بها الدمعة، والحجر الكريم مكان، لأنه حيز يشغل مكاناً، والحركة الرخية توحي بمكان لأن الحركة في حيز.

وستتضح قيمة البياض في القصيدة، ودلالته على الطهر والعفة، حين يقرن البياض في هذه القصيدة بالسواد في القصيدة الأولى " **أغنية لبعد الظهر**"، وفيها يستبيح الجسد، ويتعامل معه بشراهة ونهم، وهو جسد لامرأة سوداء، يصفها بالربة السوداء، ويناديها ياسمراء، ويجعل دفئها ينفجر في صقيع صحرائه السوداء، وفيها يقول:

أيتها الربة السوداء الدافئة
واهاً لك، إن أقوى رحيق لا يفعل ما يفعله فتورك
وتعرفين المداعبة التي تبعث الحياة في الأموات
وبضحكة ساخرة تمزقينني ياسمراء
أنت انفجار الدفء في صقيع صحرائي السوداء

وكأن السواد عند الشاعر مرتبط باللذة والمتعة والجسد، والبياض مرتبط بالنقاء والطهر، ويؤكد هذا بياض القمر، وهو رمز الأم والرحمة والأنوثة، وهكذا يستعين الشاعر بالأمكنة للتعبير عن جمال أبيض نقي يقدسه، والذي يقدس هذا الجمال ويقدره هو الشاعر، وهو أولى الناس به، ويتأكد ذلك بالتقاطه

الدمعة مثل جوهرة، وتتكامل هذه القصيدة مع قصيدة جيفة، فالشاعر هناك يقدر الجمال حتى بعد فنائه، ويرى الجمال في القبح، وهنا يقدر الجمال الأبيض النقي.

وفي قصيدة أخرى سيرسل الشاعر إلى المرأة أنشودة يتغنى فيها بجمالها النقي، تغنياً خالصاً، بعيداً عن أي رغبة جسدية، وبقدر كبير من العفة والنقاء والطهر، وعنوان هذه القصيدة "**أنشودة**" [٨٠] يقول فيها:

إلى التي لا أعز ولا أجمل
تلك التي تملأ قلبي بالضياء
إلى الملاك والمعبود الخالد
تحية له في خلوده
إنها تنتشر في حياتي
كالهواء المشبع بالملح
وتسكب في روحي الظامئة
طعم الخلود
أيها الحُقّ الدائم النداوة
الذي يعطر الأجواء بعطر ثمين
يا جمرة منسية تعبق سراً خلال الليل
كيف نعبر عنك بصدق
أيها الحب الذي لا يقبل الفساد
ياحبة من المسك ترقد
مختفية في أعماق أبديتي
إلى التي لا أحلى ولا أجمل
وصانعة أفراحي وعافيتي
إلى الملاك والمعبود الخالد تحية له في خلوده

فالشاعر يجعل حبيبته كالنور والعطر والهواء والحُقِّ الدائم النداوة والجمر، وهي تملأ حياته بهذه المكونات الخلاقة الإبداعية، فالنور معرفة وسمو ورقي، والهواء وجود وتحليق وحياة، والعطر رهافة في الحس وسمو وانتشار وتحليق في الأجواء، والجمر دفء ورغبة كامنة ووعد بنار مشتعلة، وبذلك يجمع العناصر الأربعة في حبيبته، من نار (جمر) وماء(حُقّ دائم النداوة) وهواء، ويمنحها

[٨٠] بودلير، **أزهار الشر** ، ص ٩١

العزة والجمال، والعزة قيمة اجتماعية تدل على رقي المرأة وعلو مكانتها، والجمال قيمة ذاتية، وهي تمنحه الفرح والعافية، كما تمنحه الخلود، وهي نفسها خالدة، لا تتغير ولا ينال منها الفساد، ولذلك يعدُّها في مصاف الملائكة.
إن الصورة التي يرسمها الشاعر لحبيبته صورة حلمية رقيقة شفافة، قوامها الأنوار والعطور والهواء، ولا تخلو من حس وجسد، ويتمثل ذلك في الحُقِّ الدائم النداوة، وفي قطعة الجمر المنسية التي تعبق في الليل، وهو يتعامل معها بقدر كبير من التقديس، ولا يعبر عن شيء من رغبة أو شهوة.
والشاعر يقدر جمال المرأة، ويحس به، ويرى فيها حُق عطر، ومجمرة بخور، وفي العطر والبخور ما يثير الحواس وينبهها، ولكن الشاعر مع ذلك لا يعبر عن رغبة في أي متعة، بل يظل يتغنى بجمالها، ويراها تملأ قلبه ضياء، وفي الضياء الصفاء والنقاء والبراءة والمعرفة، بل إن الشاعر يرى المرأة مانحة الخلود، وهو يريد لحبها أن يكون مصوناً في أعماق أبديته لا يلحق به الفساد.
فالقصيدة تقدير للمرأة، فهي التي تمنح الشاعر الخلود، وتسكب العطر في أبديته، وهي نفسها خالدة، لا ينال منها الفساد، ولا تتغير، وهو يرقى بها إلى مستوى الملاك والمعبود الخالد.
والقصيدة جديرة بالعنوان الذي تحمله وهو أنشودة، وما الأنشودة إلا قصيدة قوامها الكلمات، وهي أشبه ما تكون بالصلوات أو "التسبيحة"، والكلمة شرف وموقف وصلاة.
وتظهر الأمكنة وسيلة للتعبير عن هذا الجمال النقي، أو تظهر الأفعال الموحية بالمكان، ومنها:
تملأ قلبي بالضياء: القلب مكان، والملء فعل مكاني.
تنتشر في حياتي: جعل الحياة مكاناً تنتشر فيه.
تسكب في روحي طعم الخلود: جعل روحه مكاناً تسكب فيه طعم الخلود.
أيها الحُقّ الدائم النداوة: الحق وعاء العطر، وهو مكان.
يعطر الأجواء بعطر ثمين: الأجواء مكان يمتلئ بالعطر.
جمرة منسية: الجمرة حيز مكاني.
ياحبة من المسك ترقد مختفية في أعماق أبديتي: جعل الأبدية مكاناً ترقد فيه حبة المسك.
وحين تقرن هذه القصيدة بقصيدته الأولى "**أغنية لبعد الظهر**" يتضح مدى امتلاء قلب الشاعر بالنور في قصيدته "أنشودة"، وقدرته على الشعور بجمال المرأة ورقيها وما تمنح من بهاء وخلود، مقابل تهافته على اللذة الجسدية والمتعة

واستغراقه الشديد فيها، في قصيدته "أغنية لبعد الظهر"، وفي هذا دلالة على امتلاك الشاعر القدرة الفنية على التعبير عن كلتا الحالتين، والعيش فيهما بقوة وعمق وصدق، وهما معاً حقيقة إنسانية واحدة، يؤكد ذلك أنه في ختام قصيدته "أغنية لبعد الظهر" يصور المشاعر والعواطف وقيم الحب والخلود، حيث يقول:

فيك شفاء نفسي أيتها الأنوار والألوان

وحين تقرن قصيدة "أنشودة" بقصيدته "جيفة" تتضح قدرة الشاعر على الإحساس بالجمال، بل تتأكد قوة هذا الإحساس وعمقه، وقدرته على تقدير الجمال، والتعبير عنه، وفوق هذا كله فالشاعر يحس بالبعد الروحي في الجمال، ولذلك يستطيع الشاعر أن يسمو بمشاعره، وهذا ما سيتضح في موقفه من السمو وتعبيره عنه.

السمو

السمو حالة إنسانية، يحتاج إليها الإنسان في كل ساعة، ولا سيما بعد شقاء اليوم وكدحه، أو بعد شقاء العمر كله، والسمو هو ترفُّع فوق الدنايا، وتجاوز للصغائر، وتطلُّع نحو قيم الجمال والحب والفن، وأعلى أشكال السمو هو التوجه نحو الله، والسمو لا يتناقض والحياة، وإنما يعني السمو بها.

والناس جميعاً يتطلعون إلى السمو، ويحلمون به، ويتمنَّوْنه، وإن كانوا غارقين في الحياة اليومية وجزئياتها وتفاصيلها، بل لعل الأكثر غرقاً في الحياة اليومية وسخافاتها هم الأكثر تشوُّقاً إلى السمو.

وفي قصيدة عنوانها "**سمو**" يعبر الشاعر عن طموح الإنسان نحو السمو عبر وسيلة فنية هي المكان، وفيها يقول: [٨١]

أنت يانفسي تندفعين بخفة فوق المستنقعات
والأودية والجبال والغابات
فوق الغيوم والبحار وراء الشموس والأثير
وتشقين كالمحراث وكسباح ماهر تطربه الأمواج
الفضاءَ الواسع العميق بنشوة عارمة لا توصف
طيري يا نفسي بعيداً عن هذه الروائح الكريهة
واذهبي وتطهري في الفضاء الواسع العالي
وليكن شرابك الإلهي النقي هذا الضياء اللامع

[٨١] بودلير، **أزهار الشر**، ص ١١

الذي يملأ أجواز الفضاء الصافية
ما أسعد من يستطيع بجناح جبار
أن ينطلق إلى الحقول المضيئة الصافية
تاركاً وراءه السأم والأحزان الكبيرة
التي تهيمن بثقلها على هذا الوجود الغامض
ما أسعد من كانت أفكاره كطيور القبَّر
تنطلق في الصباح لتتابع طيرانها حرة إلى السموات
وما أسعد من يحلق فوق الوجود
ويفهم دون كبير عناء
لغة الزهور والأشياء الصامتة

إن نفس الشاعر تندفع محلقة في السماوات، والتحليق هو أغزر أحلام الإنسان مراودة، وأشدها متعة، وأكثرها جمالاً، لأنه يسمو بها فوق الواقع، وهي شكل من أشكال السمو الروحي والنفسي.

والشاعر يستعير أمكنة ليعبر من خلالها عن السمو، وهي أمكنة كثيرة، وهو لا يعلو فوق الأرض والبحار فحسب، بل يعلو فوق الأمكنة السماوية كالغيم والشموس والأثير:

فوق المستنقعات والأودية والجبال والغابات
فوق الغيوم والبحار وراء الشموس والأثير
وتشقين الفضاء
كالمحراث
وكسباح ماهر تطربه الأمواج
طيري بعيداً عن هذه الروائح الكريهة
واذهبي وتطهري في الفضاء
ينطلق إلى الحقول المضيئة الصافية
يحلق فوق الوجود

وهو بذلك يستعين بأمكنة أفقية وأخرى شاقولية، وأمكنة ترابية ومائية وهوائية، ولكنه لا يستعين بأمكنة نارية، ولا ذكر للنار في القصيدة، لأنه يبغي الصعود والسمو لا الاحتراق، ولذلك أيضاً يذكر القُبَّرة، وهي طائر صغير سريع الطيران، لا يكاد يستقر، يغرد وهو يطير، وكثيراً ما يرد ذكره في الشعر الأوربي.

والشاعر ينعم في تحليقه كالقُبَّرة بنشوة لا تُحدّ، وهو كسباح ماهر يشق الأمواج، ويعلو فوق الوجود كله، ويغدو شرابه الإلهي النقي هذا الضياء اللامع الذي يملأ أجواز الفضاء الصافية، وبذلك يتخلص من الشراب اليومي العادي المألوف، ويصبح شرابه الضياء، وعندئذ لا يسمع صخب الحياة وضجيجها، بل يصغي إلى لغة الكائنات، ويفهم دون كبير عناء لغة الزهور والأشياء الصامتة، وهذا يعني أنه يؤمن بأن كل شيء في الكون حي يتحرك، له لغته الخاصة، وهو يتّحد بهذا الكون، ويصبح جزءاً منه، ويفهم حتى لغة الصمت، وهذه أعلى درجات السمو.

والشاعر يعنى بالصفات والأحوال، ويكثر منها، ليؤكد الرغبة في السمو والانعتاق من الأرض، ومن هذه الصفات والأحوال:

تندفعين بخفة، وتشقين كالمحراث وكسباح ماهر تطربه الأمواج، الفضاءَ الواسع العميق، بنشوة عارمة لا توصف، الروائح الكريهة، الفضاء الواسع العالي، شرابك الإلهي النقي، الضياء اللامع،أجواز الفضاء الصافية، الحقول المضيئة الصافية، الأحزان الكبيرة، الوجود الغامض، طيور القبَّر تنطلق في الصباح لتتابع طيرانها حرة إلى السموات، الأشياء الصامتة.

وهذه الصفات والأحوال هي التي تحدد الوجود القبيح والغامض، بما فيه من روائح كريهة، وهي التي ترسم الفضاء الواسع الرحب، والشراب الإلهي، والضياء اللامع، حيث تنطلق روح الشاعر، واستعمال الشاعر الصفات بهذه الغزارة يدل على دقة الشاعر في تعامله مع الكون كله كما يدل على رهافة حسه وحدته.

وللصمت لغته الخاصة المميزة، لا يمكن أن يفهمها إلا من شفت روحه ورقت وصفت، وعلت فوق ضجيج الشهوات والرغبات، كي يتطلع نحو الضياء الصافي، وهذا ما يؤكده الشاعر، ويسعى إليه، وقد كانت الكلمة الأخيرة في القصيدة الصمت، الدالة على حقيقة السمو.

السقوط

وفي أوج الصفاء والسمو، قد يحس المرء باليأس، هذا ليس تناقضاً، إنما هو واقع الإنسان وحقيقته، بل هو تكامله، فالفرح والحزن، متداخلان بأكثر مما يتصور المرء، وكل ارتفاع لا بد من أن يتلوه هبوط، هذا ما نراه في الحياة،

وهذا ما نسمعه في الموسيقا، وهذا ما يعبر عنه الشاعر في قصيدة عنوانها "**الموسيقا**"، وفيها يقول: [٨٢]

غالباً ما تحملني الموسيقا كما يحملني موج البحر
نحو نجمي الشاحب
وتحت سقف من الضباب أو في أثير واسع
أبحر
فأتسلق متن الأمواج المتراكمة التي يحجبها عني الليل
وصدري إلى الأمام ورئتاي منفوختان
كأنهما من قماش
إني لأشعر في داخلي بكل انفعالات
مركب مشرف على الغرق
وأشعر بالريح المواتية وبالعاصفة واختلاجاتها
تهدهدني فوق اللجة المترامية
وأحياناً أخرى أسمعها هادئة ملساء
كأنها مرآة يأسي الكبيرة

إن الموسيقا هي الجناح الذي يحلق به الشاعر إلى الأعالي، ويحقق ذاته، ويحس بقوته، ويتحدى العالم، إذ يحس مع الموسيقا أنه يعلو كموج البحر يحمله إلى النجم، في ليل معتم، ويحس بذاته في مركب، صدره شراعه، والهواء يحمله، ويدفع به، والريح تهدهده، حين تصخب الموسيقا يحس بالمركب يغرق، وحين تهدأ يراها كمرآة هي مثل يأسه، فهو مع الموسيقا يعلو، ومع الموسيقا يسقط في اليأس.

والشاعر يستعين بالبحر، وصور القصيدة كلها تنتمي إلى البحر، بما في القصيدة والبحر معاً من موج وهواء وليل وعواصف ومركب، هي الموسيقا وهي البحر وهي ذات الشاعر، وقد توحد الكل في الكل، في لحظة انعتاق من الزمان والمكان.

والصورة في القصيدة كونية راعبة، تملأ الفضاء، وتدل على صخب الإيقاع، ولكنه صخب يحرر النفس من الأرض، ويطلقها في رحاب السموات، فتصفو وتشف، وتحقق السمو.

---

[٨٢] بودلير، أزهار الشر، ص ٥١

وحين تهدأ الموسيقا تصبح مثل مرآة يأسه، والصورة مبتكرة، إذ تغدو المرآة صورة لليأس وعن اليأس، لأنها تعكس حقيقة الإنسان، وليس غريباً أن يحس الشاعر في أوج الصعود مع الموج بالغرق، هذه هي لحظة الصدق، لأنها لحظة المواجهة مع الذات، في البدء تعلو الذات، ولكنها سرعان ما تصطدم بذاتها، فتحس بالغرق، وتهبط مع الموسيقا التي تهدأ، وهذا الهدوء كأنه صفحة مرآة ملساء، هو هدوء اليأس والتسليم.

وتبدو مدهشة صورة الليل والموج يعلو بالشاعر إلى النجم ويحس بصدره مثل قماش منتفخ، ثم يحس بمشاعره مثل زورق يغرق، وهي صورة واحدة، عناصرها منسجمة، وتنتمي إلى فضاء واحد، هو البحر وأمواجه وليله وزورقه وريحه وعواصفه، وهي معبرة عن نفس الشاعر المتأججة، والمشتعلة، والصاخبة والطموح، والحادة في أحاسيسها ومداركها.

وتبدو صورة المرآة أكثر إدهاشاً، إذ تهدأ الموسيقا، ويحس بها ملساء ناعمة، فالصوت عنده يتحول إلى لمس، ويحسه بيده بدلاً من أن يسمعه بأذنه، والغريب أن يشبه الصوت الهادئ بالمرآة، وأن يسميها مرآة يأسه. وهذا التشبيه يوحي بمواجهة الذات، فالمرء يرى ذاته في المرآة، وفي رؤية الذات صدمة، لأن المرآة تفضح الذات، وتكشف عن ضعفها أو قبحها أو شيخوختها أو آثامها، المرآة مواجهة مع الحقيقة، ولذلك أسماها الشاعر مرآة يأسي.

ومما لاشك فيه أيضاً أن المرآة ممتعة، وهي صديقة وفية، وهي الذات في إعجابها بنفسها وفي غرورها وتكبرها، وتمليها ذاتها، بل في تعبدها ذاتها، وهو ما يدعى النرجسية، نسبة إلى الفتى نرسيس الذي كان يطيل تأمل جمال وجهه وهو مكب على نبع ماء يتملى فيه جماله، على نحو ما تروي الأسطورة الإغريقية، إلى أن أخذ منه النعاس ذات يوم وهو يتملى جمال وجهه، فأغفى، وسقط في النبع، ونبتت عندئذ إلى جوار النبع زهرة النرجس التي تميل على الماء مثلما كان يميل.

ولكن المرآة نفسها عدو، وعذول، وذميمة، وذلك عندما تكشف عن الشيب والهرم والتجاعيد، أي عندما تعكس الحقيقة، بل إنها نفسها عدو حتى في الشباب، ألم تكن سبب إعجاب نرسيس بنفسه، وغروره، وهي التي قادته إلى حتفه؟!.

إن المرآة صورة بدائية، مثلها مثل النار والمطر والكهف والغابة، تحمل أوجهاً متناقضة، رسخت في أعماق الإنسان، يمكن أن تكون باعثة على الحياة، ويمكن أن تكون مميتة، سارّة أو مثيرة للحزن، جميلة أو قبيحة.

والموسيقا في علوها تجعل الذات تغرق في بحرها، وتعلو، وتحلق، وتنسى ذاتها، ولكن الموسيقا في هدوئها تعيد الذات إلى أرض الواقع، تهبط بها، فتواجه الذات ذاتها، ولذلك بدت الموسيقا في خفوتها أشبه ما تكون بالمرآة، بل مرآة اليأس.

وهكذا تسقط تلك النفس من علياء تحليقها، ومن سماء صفائها، وهي تعلو مع الموسيقا، وتسقط معها، لأنها دخلت مع ذاتها في الموسيقا، فأحست بذاتها، وكانت الموسيقا وسيلة وعي وإدراك.

والقصيدة صورت التجربة كلها من خلال المكان، وهو البحر، وعناصر القصيدة كلها أمكنة، بما فيها الزورق، والأمواج، وصدر الشاعر، والمرآة أخيراً بحد ذاتها مكان، لأن فيها تظهر ذات الشاعر.

*

وهكذا بدا المكان وسيلة تعبيرية فذة، استعملها الشاعر فعبر بوساطتها عن قوة في الانفعال، وحدة في الإحساس، وجرأة في البوح، وكانت وسيلة ظاهرة في تصوير معظم تجاربه، وفي مقدمتها تجربته مع المرأة، جسداً وروحاً، رغبة وعاطفة، وفي تجربته مع السمو، وفي تجربته مع السقوط في اليأس.

وتبيَّن من خلال شعر بودلير أن تجربة الجسد لا تنفصل عن تجربة العاطفة، وأن تجربة السمو لا تنفصل عن تجربة السقوط، لأن الإنسان يمتلك الطاقات كلها، والرغبات كلها، وهو من خلالها بتناقضاتها المتكاملة يحقق ذاته على أنه الإنسان، فلا تناقض، بل تكامل.

*

وبعد، فمن السهولة القول إن تجربة الإنسان واحدة، في شرق أو في غرب، وإن تعبيره عن تجربته واحد، فالدكتور خوجة يخبئ الحبيبة في قرار بحره مثل درة، وبودلير يخبئ دمعة المرأة البيضاء في قلبه، وبودلير يحس بذاته مثل زورق في موج عاصف، وخوجة يجد نفسه في زورق من سراب في بحر رجراج، وبودلير يحس بذاته مثل صقيع في صحراء، وفي صقيع هذه الصحراء ينفجر دفء المرأة، وخوجة يحس بذاته مثل صبار في صحراء، وهو يرى المرأة واحة في تلك الصحراء، وخوجة يشبه نفسه بسنونوة، وبودلير يشبِّه نفسه بقُبَّرة، وكل منهما يحلق فوق الجبال والبحار وفوق الغيوم، وبودلير يُهدي المرأة قدره ومجده وعبقريته، وخوجة يجعل المرأة ذروة مجده، ويرى فيها الوطن والسكن، ولهذا الشاعر قصيدة في اللقاء الجسدي، وللآخر مثلها، وكل منهما يمتلك الجرأة في التعبير عن ذلك اللقاء، ولكن بودلير أكثر جرأة، وأكثر تصريحاً، ولبودلير

قصيدة خالصة للعاطفة، ولخوجة قصيدة مثلها، وبودلير يرقى ويسمو ويرتشف من الشراب الإلهي ويصغي إلى لغة الزهر والأشياء الصامتة، وخوجة يرقى من الأدنى إلى الأعلى، ويبلغ سدرة العشق، ويعانق النور، وكل منهما بعد هذا الرقي يحس بالسقوط، عند خوجة تغيب الأشياء من حوله ويفتقد الحب ويسقط القمر رمز البراءة والنقاء في العالم، وبودلير يحس هو نفسه بالسقوط مع خفوت الموسيقا، وكأنه على سطح مرآة اليأس.

وهكذا تبدو حقيقة الإنسان، رجلاً وامرأة، كما تبدو حقيقة الشعر، فالمكان، ولاسيما الطبيعة، وسيلة فنية للتعبير عن ذات الإنسان في تجاربه كلها، ولا سيما مع المرأة، لأنها التجربة الأولى في حياته، منذ أن خلقه الله، وهي التجربة الأقوى والأغنى والأرحب والأجمل، بل الأرقى والأسمى، لأنه من خلالها يعرف نفسه ويعرف الله.

*

وليست الغاية من هذه المقارنة السريعة بين الشاعر القول بتأثر أحدهما بالآخر أو تأثيره فيه، وإنما الغاية تقديم قراءة نقدية، تكشف عن خصائص التجربة الشعرية عند كل منهما، وبيان ما يتميز به أحدهما من الآخر، وما يختلف معه فيه، أو يتفق، للوقوف على طبيعة الخبرة البشرية وأشكال التعبير عنها، ولبيان طبيعة الحساسية الشعرية بين شاعر وشاعر وعصر وعصر وثقافة وثقافة.

ولذلك من الممكن أن تكون المقارنة بين شاعرين في لغة واحدة، أو بين شاعرين في لغتين مختلفتين وليس بين الشاعر سواء في لغة واحدة أو لغتين أي صلة من تأثر أو تأثير، بل يمكن المقارنة بين نص ونص، أياً كان النصان، سواء أكان أحدهما قصة والآخر مقالة أو قصيدة أو لوحة فنية أو منحوتة أو مقطوعة موسيقية، لأن أي نص هو خطاب، إن المقارنة وسيلة من وسائل النقد، وهي إجراء نقدي محض بمعزل عما يسمى الأدب المقارن.

إن مقارنة النص المقروء بنص آخر تساعد على الغوص في أعماق النص المقروء، سواء اتفق مع المقارن به أو اختلف، في الرؤية أو المفهوم أو الموضوع أو الأسلوب أو نوع الخطاب، وعملية المقارنة تبدو في الأساس تلقائية إذ ما إن يقرأ المرء أي نص حتى يستحضر هذا النص في ذاكرته نصاً آخر أو نصوصاً أخرى مشابهة أو مختلفة، والقراءة هي في الأساس قراءة ثقافية معتمدة على قراءات سابقة في النوع الأدبي نفسه أو في أي نوع آخر، وكلما كان القارئ مطلعاً على نصوص أكثر كانت قدرته على تقدير النص المقروء أكبر، إذ لا بد للقارئ من ثقافة في النوع الأدبي الذي يريد أن يتعامل

معه، وهذه الثقافة تُبنى على النصوص من النوع نفسه في المقام الأول وعلى نصوص أخرى كثيرة متنوعة ومختلفة.

إن المقارنة هي عملية ربط غير واعية أحياناً وواعية في أحايين كثيرة، قوامها وجود حالة معينة تستدعي في العقل على الفور حالة مماثلة، مشابهة أو مختلفة، وهي آلية عقلية بها يعرف الإنسان وينفعل ويتعلم ويكتسب خبرة، بل من خلالها يميز الأشياء، وبالمقارنة في الحقيقة تتميز الأشياء، وفي ذلك قال المولى تعالى: ﴿ **ليميز الخبيث من الطيب(٣٧)** ﴾ سورة الأنفال، ومنه قول أبي الطيب المتنبي في شطر بيت له[٨٣]:

وبضـــــدِّها تتبـــــيَّن الأشـــــياء

وفي مجال النقد تساعد المقارنة على تبيُّن الأشياء من خلال الأضداد أو الأمثال على السواء.

*

وثمة تفاصيل في شعر الشاعرين وجزئيات صغيرة مختلفة، وثمة خصوصيات ثقافية ومميزات لغوية وأسلوبية كثيرة مختلفة، وثمة نقاط كثيرة مختلفة يمكن البحث فيها، فهما مختلفان في الزمان والمكان والوطن والمعتقد والثقافة والطبع والعادات والأخلاق من غير شك اختلافاً كبيراً، وهذا البحث لا يُعْنَى بأي من الرجلين في شيء، إنما يُعنى بالنصوص، بمعزل عنهما، بل من غير معرفة بأي منهما، سوى معرفة النصوص، وبين هذه النصوص تشابه في نقاط واضحة، ولوكانت قليلة، وهي كافية لتؤكد أن الإنسان واحد، ولباحثين آخرين الحق كل الحق في أن يبحثوا عن نقاط اختلاف بين الرجلين أو الشاعرين أو الشعرين، أو مع هذا البحث، ومن طبع البشر البحث عن المختلف لا عن المؤتلف، لأنه أميز، وأمتع، والبحث في المقام الأول حرية، والهدف الأول في كل ميدان للناس كافة هو من غير شك الحرية.

---

[٨٣] اليازجي، ناصيف، **العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**، ص ١٢٥

المصادر والمراجع

المصادر:

خوجة، عبد العزيز محيي الدين، **مئة قصيدة وقصيدة للقمر**، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، ٢٠٠٧.

خوجة، عبد العزيز محيي الدين، **رحلة البدء والمنتهى**، دار كليم، القاهرة، ٢٠١٢.

المراجع:

ابن الرومي، **ديوان ابن الرومي**، تح. أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط. ثالثة، ٢٠٠٢.

ابن الفارض، **ديوان ابن الفارض**، المطبعة الأدبية، بيروت، ١٨٩١.

ابن عربي، محيي الدين، **الديوان**، شرح. محمد قجة، دار الشرق العربي، بيروت، حلب، لاتا.

ابن عربي، محيي الدين، **فصوص الحِكَم**، تح. أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، لاتا

ابن عربي، محيي الدين، **ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق**، تح. محمد عبد الرحمن الكردي، دار بيبليون، باريس.

ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، بيروت، لاتا.

أبو العلاء المعري، **سقط الزند**، دار صادر، دار بيروت،بيروت، ١٩٥٧.

أبو النجم العجلي، **ديوان أبي النجم العجلي**، تح. د. محمد أديب عبد الواحد جمران، مجمع اللغة العربية، دمشق، ٢٠٠٦.

أبو تمام، **ديوان أبي تمام**، شرح التبريزي، نشر. راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط.ثانية، ١٩٩٤.

أبو ريشة، عمر، **غنَّيتُ في مأتمي**، دار العودة، بيروت، ١٩٧٠.

أبو نواس، **ديوان أبي نواس**، دار صادر، بيروت، لاتا.

الأخطل الصغير، **شعر الأخطل الصغير**، دار الكتاب العربي، بيروت، ط. ثالثة، لاتا.

الأعشى، **ديوان الأعشى الكبير**، تح. د. محمد محمد حسين المطبعة النموذجية، القاهرة، لاتا.

امرؤ القيس، **ديوان امرئ القيس**، تح. د.محمد الشوابكة، ود. أنور أبو سويلم، دار عمار، عمان، الأردن، ١٩٩٨.
بودلير، **أزهار الشر**، تر. حنا الطيار، وجورجيت الطيار.
الحكيم، د.سعاد، **المعجم الصوفي**، دندرة للطباعة، بيروت، ١٩٨١.
الحلاج، **الأعمال الكاملة**، نشر، قاسم محمد عباس، دار رياض نجيب الريس، بيروت، ٢٠٠٢.
الخيام، عمر، **رباعيات الخيام**، تر. أحمد رامي، مكتب غريب، القاهرة، ١٩٦٩.
زهير بن أبي سلمى، **ديوان زهير بن أبي سلمى**، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٤.
السياب، بدر شاكر، **ديوان بدر شاكر السياب**، دار العودة، بيروت، ١٩٧١.
شكسبير، وليم، **السونيتات**، تر. جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٣.
شوقي، أحمد، **الشوقيات**، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨.
طرفة بن العبد، **ديوان طرفة بن العبد**، شرح مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط. ثالثة، ٢٠٠٢.
عبد الصبور، صلاح، **الإبحار في الذاكرة**، دار الشروق، القاهرة، ط. ثالثة، ١٩٨٦.
عبد الصبور، صلاح، **الأعمال الكاملة**، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢.
العجم، د. رفيق، **موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي**، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت، ١٩٩٩.
العطار، فريد الدين، **منطق الطير**، تر.د. بديع محمد جمعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط. رابعة، ٢٠٠٦.
عمر بن أبي ربيعة، **ديوان عمر بن أبي ربيعة**، تح.بشير يموت، المكتبة الوطنية، بيروت، ١٩٣٢.
عنترة بن شداد، **ديوان عنترة** بن شداد، تح. محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، بيروت، لاتا.
قباني، نزار، **الأعمال الشعرية الكاملة**، منشورات نزار قباني، بيروت، لاتا.

لبيد بن أبي ربيعة، **ديوان لبيد**، نشر. د. حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩٣.
مطران، مطران خليل، **ديوان الخليل**، دار الجيل، بيروت، لاتا
مهيار الديلمي، **ديوان مهيار الديلمي**، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٢٥.
ناجي، إبراهيم، **ديوان إبراهيم ناجي**، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠.
هوميروس، **الإلياذة**، تر. سليمان البستاني، دار كلمات عربية، القاهرة، لاتا.
اليازجي، ناصيف، **العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**، دار صادر . دار بيروت، بيروت، ١٩٦٢.

المحتوى

مقدمة ٥
مدخل ٧
أولا. المرأة
١. الوطن ١١
٢. شجرة في قمة ١٧
٣. روضة ودرة وفلك ٢٥
٤. معبد ومحراب ٣٧
٥. في المهب ٤٣
٦. صحراء فلاة ٥١
٧. الرحاب ٥٧
٨. واحة ٦٣
٩. ذروة ٧١
١٠. مكان وكيان ٨٣
١١. مجرى العطر ٨٧
ثانياً . عوائق المجتمع
١٢. أسوار وحدود وبحار ٩٣
ثالثاً . إبداع القصيدة
١٣. يد وصدر ١٠١
رابعاً . حب الله
١٤. من الأدنى إلى الأعلى ١١٣
خامساً . مأساة السقوط
١٥. اللامكان ١١٩
خاتمة: خلاصة وتعليق ١٢٧
ملحق: وبضدها تتميز الأشياء ١٣٣
المصادر والمراجع ١٥٣
المحتوى ١٥٦
الشاعر ١٥٧
المؤلف ١٥٩

الدكتور عبد العزيز محيي الدين خوجة

السيرة الذاتية

- من مواليد مكة المكرمة عام ١٣٦١هـ . ١٩٤٢م
- حصل على شهادة الدكتوراه في الكيمياء العضوية من جامعة برمنغهام بإنكلترة سنة ١٩٧٠.
- عين أستاذاً للكيمياء في كلية التربية بمكة المكرمة، ثم عميداً لها، ومشرفاً عاماً على الجامعة، ودرَّس في جامعة الملك عبد العزيز.
- تولى منصب وكيل وزارة الإعلام السعودية للشؤون الإعلامية، وقام بأعمال المدير العام لجهاز تلفزيون الخليج.
- عين سفيراً للملكة العربية السعودية في عدد من الدول، منها: تركيا(١٩٨٥.١٩٩٢) وروسيا الاتحادية (١٩٩٢. ١٩٩٦) والمملكة المغربية(١٩٩٦. ٢٠٠٤) ولبنان(٢٠٠٤. ٢٠٠٩).
- عين وزيراً للثقافة والإعلام سنة ٢٠٠٩.

دواوينه الشعرية

- حنانيك
- جئت بعد الغرق
- عذاب البوح
- بذرة المعنى
- حلم الفراشة
- الصهيل الحزين
- في حضرة النور
- إلى من أهواه
- أسفار الرؤيا
- قصائد حب
- ديوان عبد العزيز خوجة
- مئة قصيدة وقصيدة للقمر
- رحلة البدء والمنتهى

دراسات عنه:

- رحلة القلق والعشق في شعر الدكتور عبد العزيز خوجة . د. إدريس بلمليح
- تقاسيم على أوتار إنسان، د. إدريس بلمليح
- القيم الروحية والإنسانية في شعر خوجة، إيمان البقاعي
- إسراء الخلاص، إبراهيم الميزدالي
- تقنيات التعبير في شعر الدكتور عبد العزيز خوجة . غريد الشيخ
- من السلوكي إلى الإشراقي في قصيدة أسفار الرؤيا . د.أحمد الطريسي
- القيم الروحية والإنسانية في شعر الدكتور عبد العزيز خوجة . د.بكري شيخ أمين
- المناورة والإبحار في شعر الدكتور عبد العزيز خوجة . جهاد فاضل
- قراءة في ديوان عبد العزيز خوجة، الدكتور خالد محيي الدين البرادعي.
- المرأة المكان الشعر في شعر الدكتور عبد العزيز خوجة . د. أحمد زياد محبك

المؤلف

الدكتور أحمد زياد محبك

السيرة الذاتية:

- من مواليد مدينة حلب في سورية عام ١٩٤٩
- حاز الإجازة في اللغة العربية من جامعة حلب عام ١٩٧٢
- نال الدكتوراه في الأدب العربي الحديث من جامعة دمشق عام ١٩٨٤ وعين مدرساً لمادة الأدب العربي الحديث في جامعة حلب.
- رفع إلى مرتبة أستاذ عام ١٩٩٦
- عضو اتحاد الكتاب العرب في سورية منذعام ١٩٨٣

صدرللمؤلف:

- **حركة التأليف المسرحي في سورية،** (دراسة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٢.
- **من الحكايات الشعبية،** (حكايات شعبية) وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣.
- **يوم لرجل واحد،** (قصص)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٦.
- **المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر،** (دراسة)، دار طلاس، دمشق، ١٩٨٩.
- **حجارة أرضنا** ، (قصص)، مطبعة عكرمة، دمشق، ١٩٨٩.
- **الكوبرا تصنع العسل،** (رواية)، دار القلم العربي، حلب، ١٩٩٦.
- **بدر الزمان،** (مسرحية)، دار القلم العربي، حلب، ١٩٩٦.
- **حلم الأجفان المطبقة،** (قصص)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦.
- **عريشة الياسمين،** (قصص)، دار القلم العربي، حلب، ١٩٩٦.
- **دراسات في المسرحية العربية،** (دراسة)، مطبوعات جامعة حلب، حلب، ١٩٩٧.
- **حكايات شعبية** (نصوص ودراسة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩.

- **دروب الشعر العربي الحديث** (دراسة)،مطبوعات جامعة حلب، حلب ٢٠٠٠.
- **لأنكِ معي** (قصص قصيرة جداً)، دار شمأل، دمشق، ٢٠٠٠ .
- **طعم العصافير** (قصص)، دار القلم العربي، حلب، ٢٠٠١.
- **قصائد مقارنة** (دراسة ونصوص)، مطبوعات جامعة حلب، حلب،٢٠٠١.
- **دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة** (دراسة)، منشورات دار علاء الدين، دمشق،٢٠٠١.
- **العودة إلى البحر**(قصص)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠١.
- **الرحيل من أجل مها** (قصص)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣.
- **انكسارات** (بحوث ومقالات)، دار المعرفة، بيروت،٢٠٠٤.
- **الدكتور أحمد زياد محبك** (كتاب التكريم تأليف مجموعة من الباحثين) اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤.
- **متعة الرواية** (دراسة) دار المعرفة، بيروت، ٢٠٠٥.
- **من التراث الشعبي** (دراسة) دار المعرفة، بيروت، ٢٠٠٥.
- **وردات في الليل الأخير** (قصص)، دار المعرفة، بيروت، ٢٠٠٥.
- **عمر أبو ريشة والفنون الجميلة**، (دراسة)، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٦.
- **قصيدة النثر**، (دراسة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠٧.
- **قراءات في الشعر العربي الحديث، (دراسة)**، مطبوعات جامعة حلب، حلب، ٢٠٠٧.
- **نوافذ وشرفات، (مقالات)**، دار الثريا، حلب، ٢٠٠٧.
- **ريش نعام**، (قصص قصيرة جداً)، دار الثريا، حلب، ٢٠٠٧.
- **نجوم صغيرة**، (قصص قصيرة جداً)، مطبعة الأصيل، حلب، ٢٠٠٨.
- **الأعمدة والغزالة**، (قصص)، دار الثريا، حلب، ٢٠٠٩.
- **اللغة العربية وثقافة القرن الحادي والعشرين**، (دراسة)، دار الثريا، حلب، ٢٠٠٩.
- **دراسات في المسرحية العربي**، (طبعة جديدة مختلفة كلياً) مطبعة جامعة حلب، حلب، ٢٠١٠.
- **حمامات بيض ونارجيلة، (رواية)** دار الفرقان للغات، حلب، ٢٠١١.

- **عمر أبوريشة والفنون الجميلة**، (دراسة)، طبعة ثانية، دار الفرقان للغات، حلب، ٢٠١٢.
- **نقد السرد**، (دراسة) دار الفرقان للغات، حلب، ٢٠١٢.

نشر رقمي في موقع www.4shared.com
- **التفاحة الأخيرة في الحقل (مجموعة قصصية)**
- **عصفور من الغرب، (رواية)**
- **باب من ورق (مجموعة مسرحيات قصيرة)**

المؤلفات بالمشاركة:
- ستة كتب في اللغة العربية لغير المختصين لجامعات سورية (١٩٨٨.١٩٨٦)
- خمسة كتب في اللغة العربية لغير المختصين لجامعة سبها بليبيا (١٩٩٢)
- كتاب أدباء من حلب (مشاركة وإشراف) (ستة أجزاء) حلب (٢٠٠٠. ٢٠١١)
- عشرون مادة لموسوعة (أعلام العلماء العرب والمسلمين) للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، في تونس (٢٠٠٤. ٢٠٠٧).
- الحركة الأدبية في بلاد الشام، مجلدان، إصدار الأمانة العامة لاحتفالية دمشق عاصمة الثقافة العربية، دمشق (٢٠٠٨).

عنوان المراسلة:

البريد العادي : كلية الآداب جامعة حلب حلب سورية
البريد الإلكتروني : mohabek @gmail.com
هاتف المنزل : ٠٠٩٦٣ ٢١ ٢٦٤٢١٣٢
الجوال: ٠٠٩٦٣٩٤٤٩٢٨٧٩٢