الدكتور أحمد زياد محبك

دوائر في نقد الشعر

دراسات وبحوث

٢٠٢٦

العنوان: دوائر في نقد الشعر
النوع: نقد أدبي – نقد الشعر
المؤلف: الدكتور أحمد زياد محبك
إصدار خاص عام ٢٠٢٦
عنوان المؤلف
حلب سورية
البريد الرقمي mohabek@gmail.com
الهاتف والواتس ٠٠٩٦٣٩٤٤٩٢٨٧٩٢
الغلاف من تصميم: المهندسة ذكرى محبك

مقدمة

يضم هذا الكتاب بين دفتيه مجموعة دراسات حول الشعر، سواء في ذلك قصيدة البحر وقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، وسواء في ذلك شاعر مشهور، وآخر لم يحظ بعدُ ما يستحق من شهرة، وقد كُتِبَتْ تلك الدراسات في أوقات متباعدة، وفي ظروف مختلفة، ونُشِرَت كلها في المجلات والدوريات، وربما نشر بعضها مرات عدة، ومن بينها أربع دراسات تضمنها كتابي "الشعر العربي الحديث"، ورأيت ضَمَّها هنا في هذا الكتاب.

وليس الشعر وحده هو الذي ينتظم هذه الدراسات ويوحِّد بينها، بل هناك عناصر أخرى، وهي الاهتمام بالنص، لا بالشخص، والانطلاق من النصوص نفسها، لا من دراسات سبقت عنها، والحرص على جلاء مظاهرِ الجمال وقِيَمِه فيها، لأنه أساس النقد، وليس البحث عن الأخطاء والعيوب والثغرات.

وتظل كل دراسة مستقلة بذاتها، وهي أشبه ما تكون بالدائرة، لذلك كان عنوان الكتاب: "دوائر في نقد الشعر"، ومن الممكن ضَمُّ بعض الدوائر في دائرة أكبر، وفي ذلك ما يمنح هذه الدراسات المتناثرة شيئًا ما يوحِّد بين بعضها وبعضها الآخر.

فثمة دراسات عن اللوحات الفنية في الشعر، ودراسات عن التسامي والتصعيد والانطلاق في فضاء المعنى والروح، ودراسات عن صوت المرأة في الشعر، ودراسات عن بناء قصيدة النثر وتشكيلها، ودراسة أخيرة عن بناء اللغة ومستوياتها في الشعر، وبذلك يمكن أن تنضم بعض الدوائر الصغيرة، في دوائر أكبر.

وثمة خيط من العاطفة والوجدان يجمع الدراسات، هو صحبتي مع الشعراء الذين تناولت بعض شعرهم بالدرس، بعضهم صحبة كتاب من بعيد، وبعضهم، صحبة صداقة ولقاء من قريب، ولكن، في الأحوال كلها، ما كان لي أن أدرس أي مجموعة شعرية، أو أي قصيدة إلا لإعجابي بها، ولقناعتي بأنها جديرة بالدراسة، وإني لأعتز بصحبة الشعراء، وأكثر أصحابي من الشعراء، مثلما أعتز بصحبة الكِتَاب، بل ربما أكثر.

ويأتي هذا الكتاب بعد عمر عشته مع الشعر دراسة وتدريسًا، وكانت أَحَبَّ المحاضرات إلى نفسي محاضراتُ تحليلِ القصائد، ولا سيما في الصباحات الربيعية

مع تفتح الأزاهير البرية وإشراقة الشمس الدافئة، كما يأتي هذا الكتاب بعد تسعة كتب في نقد الشعر، أعتزُّ بها جميعًا، ويسعدني أني وضعت فيها أريج أنفاسي، وزهرة عمري، وخَفْقَ وجداني، ودَفْقَ مشاعري، ولا شك أن في تلك الكتب ظلالًا خافية من قراءاتي في النقد والشعر، العربي والغربي، قديمه وحديثه، بل هي صدى تلك القراءات، وكنت أجد دائمًا في الشعر ما يرقى بالإنسان فوق المادة، ويسمو به إلى فضاءات الروح.

ومن الصعب في الواقع أن يتفرغ المرء دائمًا لتأليف كتاب، ولا بد له من أن يكتب بين حين وآخر دراسة في موضوع، وبحثًا في موضوع آخر، ولا يضيره في شيء أن يجمع بعد ذلك تلك المواد بين دفتي كتاب، وكذلك فعل كثير من المؤلفين، وكنت قد عكفت بضعة أشهر على تأليف بعض كتبي، بالإضافة إلى كتب كنت أمضي سنتين أو ثلاث سنوات في تأليفها، منها كتابي: "صورة القمر في الشعر العربي".

ومثلما عشت مستمتعًا بصحبة الشعر والشعراء، طوال عمري، فإنني أرجو أن يستمتع القارئ، ولو سويعات، بصحبة هذا الكتاب، وله الحق بالطبع في أن يرفض بعض ما في هذا الكتاب من الشعر ومن النقد، وأن يقبل بعضه الآخر، وأن يعجب، أو لا يعجب، ولكن أتمنى أن يقرّ بحق الشعر والنقد على حد سواء في التعدد والتنوع والاختلاف، فهذه هي القراءة الحق، وأن يبتعد عن الإقصاء والإلغاء، فالحرية هي قوام القراءة، وقوام الإبداع، وقوام النقد، بل هي قوام الحياة، ولا حياة من غير الحرية.

حلب

١٢/رمضان/ ١٤٤٧

٢/آذار/ ٢٠٢٦

مُفْتَتَح

الشعر نداء القلب، وما دام القلب يخفق فالنداء حي، وهو نداء الحس والروح والوجدان، وهو صـــوت العاطفة والانفعال، وهو ظل الخيال والطموح، وهو شـــذى الجمال وفوحه الخالد.

لذلك لا غنى للإنسـان عن الشـعر، يبدعه، أو يسـمعه، أو يغنِّيه، ويتغنى به، ولا بد من التنوع فيـه والاختلاف، مثلـه في ذلك مثل الحياة، في تنوّع أشـــكالها ومظاهرها، وتظل مهما تنوعت هي الحياة، ويظل الشـــعر مهما اختلفت فيه الأذواق، هو الشعر، ولا بد في الشعر وفي الحياة من التعدّد والتنوّع والاختلاف.

*

وليس الشعر هو وحده قصيدة بحر، أو قصيدة تفعيلة، أو قصيدة نثر، وليس الشـــاعر هو وحده من يكتب في تلك الأنواع، فالشـــعر قد يكون موَّالا يترنم به راع يقود غنمه، وقد يكون أغنية يسـتمع إليها مِنْ مسـجل سـائقٌ، وهو يقود شـاحنته، وقد يكون بيت شـعر يسـتشـهد به صـديق، وهو يتحدث إلى صـديقه في مقهى، وقد يكون حكمة مسجوعة تنطق بها عجوز، وهي تنصح لحفيدها، فهؤلاء جميعًا شعراء بمعنى من المعاني.

الشـــعر يكاد يكون غريزة، أو فطرة، وهو متغلغل في حالات التهنئة بفرح، ومنسـرب في حالات المواسـاة في عزاء، ومن الطبيعي أن يكون قوام كلمات الغزل، بل هو متموج في نداء الباعة، وفي عبارات الوداع واللقاء، أليس من فنون الشـــعر الهجاء والرثاء والغزل والمديح؟ ولعل الإنســـان نطق أول ما نطق بكلام منغوم، فيه صـــور وانفعال وخيال، ومن الثابت أن في الدماغ خلايا للشـــعر والوزن والإيقاع والموسـيقى، مثلما أن فيه خلايا للرياضـيات واللغات والعلوم، ولذلك فالشـعر حاجة إنسانية في مختلف الحالات والأعمار.

وقديمًا عرف الأجداد أنواعًا من الشـــعر أكثر مما نعرف اليوم، وعُنُوا بها، ورَعَوْها، وكانوا أكثر منّا تسـامحًا في قبول الشـــعر، ولم يكن الشـــعر عندهم نوعًا واحدًا، ومن تلك الأنواع الموشـــحات، بما فيها من خروج على وحدة القافية، وعلى عمود الشـعر، بل بما قد يكون فيها عن قَصْدٍ مِن كَسْرٍ عروضـي، أو ألفاظ عامية

متداولة، ولا سيما فيما يسمى الخرجة، وهي من سماتها المميزة، وقد تقبَّلها الذوق العربي، وتغنَّى بها، وانتقلت من مغرب الوطن العربي إلى مشرقه.

*

ويرافق الشعر النقد، تعبيرًا عن الانفعال به، والإحساس بالجمال فيه، وتأكيدًا لتذوقه، وترسيخًا لقيمه، وتأكيدًا لأنواعه، ولا بد هنا أيضًا من التعدد والتنوع والاختلاف، بتنوع الأذواق والثقافات واختلافها، وبمرور الأيام والأعوام والعقود، وما يكون من تغيُّر في الحياة، يقود إلى تغيُّر في الشعر، إبداعًا وتلقِّيًا، وتذوُّقًا، فالتغيُّر هو قانون الحياة.

ولا بد من الإقرار بأن الشعر ما يزال يعاني في تلقِّيه عند عامة المثقفين من مشكلات عدة، أهمها توقُّعُهم من الشعر الحديث الوضوح والخطابة والتقرير، والارتباط المباشر بالواقع ومشكلاته الاجتماعية والسياسة، وكأنه وثيقة تاريخية، وتعبير عن حياة الشاعر، وكأنه سيرة ذاتية، وما يزال عامة المثقفين يتعلقون بالأسماء المشهورة، ويعتقدون أن الشعر لا يقوم إلا بالوزن والقافية.

وإذا كانت قصيدة التفعيلة قد لَقِيَتْ مؤخَّرًا بعض القبول لدى عامة المثقفين، بعد رسوخها، وتطورها، وتعدُّد اتجاهاتها، فإنهم ما يزالون ينفرون من قصيدة النثر، على الرغم من اتساع رقعتها الإبداعية، وتطوُّرها وتعدُّد أنواعها، وعلى الرغم من ظهور كتب كثيرة جادة تناولتها بالنقد الفني المعمَّق، ويحتجون بأنه لا قواعد لها ولا قوانين، وهم يظنون أن القواعد هي التي تصنع الشعر، ولا يدركون أن الشعر لا قوانين له، وأنها لا تصنعه، وأن الشعر في حالة تجدُّد دائم، وأن النقاد هم الذين يستنبطون من الجديد في الشعر مفاهيم وقِيَمًا جمالية جديدة، تتحول مع الزمن إلى ما يشبه القوانين، ولكن الشعر ما يلبث أن يثور عليها وينقضها، وبذلك يتحقق التجديد دائمًا، ولكن عامة المثقفين ينفرون من كل ما هو جديد، ويتمسكون بما حفظوا من شعر.

ولا ننكر على الإطلاق قيمًا جمالية كالوضوح والخطابة والمباشرة والتقرير، ولا ننكر قيمًا أخرى كعلو النبرة وقوة العبارة وصخب الإيقاع، ولكنها قيم كانت قائمة في نوع من الشعر، في عصر من العصور، ونقدرها في حق قدرها في ذلك الشعر الذي كان، وندرسها فيه، ولكن، تغيرت تلك القيم في الشعر الحديث، وحلَّ محلها الغموض

الشـــفيف والرمز والإيقاع الهادئ والتلميح والإيحاء، بدلًا من التصـــريح، وعلينا أن نقدرها في شعر هذا العصر، ومن الطبيعي ألَّا نحكم انطلاقًا منها على شعر كان من قبل، لم تكن قائمة فيه.

ولا بد من تأكيد أن في جديد الشـــعر ما هو جيد، وأن فيه ما هو دون ذلك، سـواء في ذلك قصـيدة البحر وقصـيدة التفعيلة وقصـيدة النثر، وأن الجيد جيد، وأن الرديء رديء، في قديم الشـــعر وفي جديده، وأن الزمن مع الإجراءات النقدية كفيل أن يحتفظ بالجيد وأن يُسْقِط ما دون ذلك.

*

والمشـكلة عند عامة المثقفين لا تتعلَّق بتلقِّي الشـعر فحسـب، بل تتعداه إلى فهمهم لحقيقة النقد، فهم على الأغلب ما يزالون يتصـــورون النقد على أنه تنقيب عن الأخطاء والعيوب والثغرات، أو أنه في أحســن الأحوال كَشْــفٌ عن شــخصــية الشـاعر وحياته، وتحليل لنفسـيته، وتفسـير شـعره بإحدى العُقَدِ المَرَضِـيَّة، وفاتَهم أن الزمن قد تجاوز تلك الدراســات، وهي أبعد ما تكون عن النقد الفني، على الرغم من تألُّقها في عصـرها، وهي في الأغلب دراسـات نفسـية، وليسـت دراسـات في صـميم الشعر.

ولـذلـك من الضـــروري التمييز في مســـتويـات التلقي، فهو على درجـات ومسـتويات، فثمة قارئ يتسـلى في حافلة أو مقهى أو في قاعة انتظار، وثمة قارئ يقرأ في السرير ليستجلب إلى عينيه النعاس، وثمة قارئ مستعجل يريد نشر مراجعة في مجلة لكتاب جديد، وثمة قارئ هو دارس يبحث عن سـمات وخصـائص أو عن عيوب وثغرات، وثمة ناقد ينطلق من ذوق مثقف خبير، ليظهر ما في الشـــعر من قيم الجمال وخصـــائص الفن، ويســـتند في نقده إلى اتجاه في النقد، أو بعض الاتجاهات.

ولعل أخطر ما حصـــل من ســـوء فهم لأحد الاتجاهات النقدية والأدبية هو الاتجاه الواقعي، وقد اسـتقر في الأذهان أن الأدب صـورة عن الواقع، ومرآة عاكسـة له، أو هو في أحســن الأحوال انعكاس عن الواقع، وغدا تصـوير الواقع قيمة عُلْيَا، وأصـبح النقد الواقعي هو المسـيطر، حتى بمعناه المباشـر، وهو البحث عن مظاهر الواقع في الأدب: شـــعره ونثره، ورَصْـــدها وتأريخها، وربطها بســـبب من ظاهرة

اجتماعية، أو طبقة، أو حدث، والواقعية في حقيقتها ليست كذلك، كما أنها لم تعد نوعًا واحدًا، بل أصبحت أنواعًا، كالواقعية الفنية والسحرية والرومنسية والتسجيلية والتاريخية، ثم ظهر في الأدب اتجاهات ترفض الواقعية كليًّا، وتنحو نحو الفنتازيا والسوريالية واللامعقول والعبث والتجريب.

وفاتَ معظم عامة المثقفين أنه قد أصبحت للنقد اتجاهات ومدراس وأنواع كثيرة، تجاوزت النقد الاجتماعي والواقعي والفكري والمضموني والنفسي والبلاغي والأسلوبي إلى آفاق من النقد اللغوي والألسني والتناصي والبيئي والبنيوي والتفكيكي والثقافي وغيرها من اتجاهات، وأنه في كل نوع من هذه الاتجاهات تتوالد اتجاهات أخرى تنشطر منها أو تنشق عنها، بالإضافة إلى دراسات في الصورة الفنية والعروض والإيقاع والتناص والسرقات والمقارنة، ودراسات أخرى في موضوعات بعينها.

وهي اتجاهات في النقد عند الغرب تأثر بها النقد العربي طوال مسيرته، وأخذ عنها، وتطوَّر من خلالها، وهي في الحقيقة اتجاهات، يصنعها الأدباء، ثم يشتق منها النقاد الخصائص والسمات المميزة، ويطلقون عليها الأسماء والمصطلحات، ونحن نسميها مذاهب أو مدارس، ونظنها ذات قواعد سابقة على الإبداع، وما هي كذلك، ونختلف في ترجمتها ونختصم، وهي اتجاهات لا تستقر على حال، بل هي في حالة من التطور المستمر، ونحن نظنها مستقرة، بل إن الناقد في الغرب ليغيِّر في آرائه في النقد، ويتراجع عن بعضها، أو يطوِّر فيها، أو يشتق من آرائه آراء أخرى، في توالد متجدد، وكذلك يفعل من بعده تلاميذُه، أو زملاؤه أو معاصروه، وإذا النقد عندهم في حراك متجدد، وكذلك الأدب.

ولا يضيرنا في شيء الأخذ بإنجازات الغرب في الأدب والنقد، وليس من الخطأ التأثر بما أبدعوا، لأنها إنجازات في مجالات النفس والمشاعر والوجدان، ولأنها إبداعات في ميادين الكلمة والجمال، وهي مجالات وميادين إنسانية مفتوحة على الجميع، ومشتركة بين الجميع، لا تتعلق بأمة أو لغة أو قارة، وقديمًا ترجم أجدادنا آداب الهند وفارس، وأضافوا إليها، وترجموا ما عند الروم من طب ومنطق وفلسفة، وكان لهم فيها بعد ذلك إضافات وإسهامات، وكيف نستورد كل ما ينتجه الغرب والشرق من منتجات تقنية ومواد، ونتقبلها وتدخل في حياتنا اليومية وأساليب

عيشـــنا، وننكر بعد ذلك التأثر بآدابهم وعلومهم واتجاهات النقد عندهم؟ وإن كان المرجو أن نستوعبها ونتمثلها التمثل الصحيح، ونمنحها هويتنا وشخصيتنا، ونعبر من خلالها عن حياتنا وثقافتنا.

وكذلك تفعل اليوم كل الأمم والشعوب، وقد أصبح العالم قرية صغيرة، واليوم تترجم اليابان كل ما ينتجه الغرب من مؤلفات، وقد يصدر كتاب في لندن أو باريس وتصدر في الوقت نفسه ترجمته في اليابان، ويورد الذكاء الاصطناعي مقارنة يذكر فيها أن حصة الفرد في الوطن العربي من الكتب لا تكاد تبلغ خمسة كتب في السنة، في حين تبلغ حصة الفرد من الكتب في الولايات المتحدة سبعة عشر كتابًا.

واليوم تتبادل كل دول العالم فيما بينها ما تُطَوِّر به زراعتَها وصـــناعتها وثقافتها، وتكمل حياتها، وما من أمة تفكر في الانغلاق على ذاتها، أو الاكتفاء بما عندها، أو ما تنتجه، وفي الحقيقة لا يمكن لأي أمة أن تنتج ما تنتج إلا بالتعاون مع الأمم الأخرى.

*

والشعر العربي المعاصر، في الحقيقة، يمضي في تطوره، ويحقق أشكالًا من الحداثة الفنية تتجاوز كل ما استقر، بل تتجاوز كل ما يستقر، إذ يمكن القول إن مراحل من التطور الحق في الشعر تتلاحق، حتى إن النقد نفسه يبدو مقصرًا عن ملاحقتها، وعلى الرغم من توافر ممارســات نقدية جادة، فإن عامة المثقفين لا يعرفون عنها شيئًا، ولذلك يزداد بُعْدُ هؤلاء عن الشعر، ويزداد الشعر بُعْدًا عنهم، حتى غدا الشعر خاصًّا بالنخبة من المثقفين، أو المهتمين بالشعر.

ومن المؤسف حقيقة أن عامة المثقفين ما يزالون يسألون عن أفضل شاعر، وحين تذكر لهم شاعرًا يقولون: "لم نسمع عنه؟"، ولا يقولون: "لم نقرأ له"، ومقياس الشعر عندهم هو الشهرة، ومقياس الشهرة هو السماع من خلال التلفزيون، وما يُجرَى مع الشاعر من مقابلات.

وهنا تظهر مسؤولية وسائل الإعلام، ولا سيما التلفاز، والصحافة، وهي التي تُظْهِرُ من تشاء وتمنحه الشهرة، وتُخْمِدُ من تشاء، وهي وسائل تابعة لمؤسسات رسمية، ولها أهدافها الخاصة، ولا تختلف عنها كثيرًا دور النشر، فهي خاضعة أيضًا لسياسات المُمَوِّلين، أو أرباح التجار في أحسن الأحوال، أو لقدرة الشاعر على

الدفع وتغطية نفقات الطباعة والدعاية والإعلان، ولا ننسى مسابقات ترصد الملايين لمتسابقين في هذا النوع من الشعر أو ذاك، ولذلك تزداد الفجوة بين الشعر وعامة المثقفين.

*****

ويبدو الخوض في الكلام على الشعر موضع خلاف عميق، واختلاف شديد، ويطول فيه الجدل والخصام، ولذلك كله، لا بد من الاعتراف بالتعدُّد والتنوع والاختلاف، في أنواع الشعر وأشكاله واتجاهاته، ولا بد من الاعتراف أيضًا بالتعدد والتنوع والاختلاف في تلقيه وتذوقه ونقده، ولا بد من تأكيد أن أي نوع في الشعر أو أي اتجاه في النقد لا يلغي غيره من الأنواع أو الاتجاهات، وأن من حقِّها جميعًا أن تعيش وتنمو وتتطور، وهي في الحقيقة تفعل ذلك على الرغم من اعتراض المعترضين، وهذا هو قانون الحياة، وهذه هي حقيقة الحرية، التي لا يكون الإبداع من غيرها، شعرًا وتلقيًا ونقدًا، وهي حقيقة الحرية أيضًا في الحياة.

اللوحات الشعرية

التراجيدي والكوميدي
في لوحات عمر أبو قوس*

المقصود بالتراجيدي حس الألم والصراع الذي يطغى على العمل الأدبي، شعرًا أو نثرًا، وينتهي نهاية حزينة، وإن لم تكن فاجعة، وليس المقصود هنا المسرحية التراجيدية، كذلك الأمر بالنسبة إلى الكوميدي، فليس المقصود به المسرحية الكوميدية، وليس المقصود به الإضحاك، إنما المقصود به الحس المرح والدعابة وحب الحياة الذي يطغى على عمل أدبي، أيًّا كان، شعرًا أو نثرًا، وقد وجدنا في هذين المفهومين، التراجيدي والكوميدي، قيمة جمالية، يمكن أن تدرس في ضوئهما كثير من اللوحات الشعرية، ولا سيما التي غلب عليها طابع السرد، بالإضافة إلى قيم نقدية أخرى لا يمكن الاستغناء عنها من مثل الكلاسيكية والرومنتيكية، وأقرب مثل على ذلك لوحات شعرية في الشعر الجاهلي، يصور فيها الشاعر الثور الوحشي وقد تغلب على الكلاب التي أرسلها عليه الصياد، إذا كان الغرض المديح، وهي ذات طابع كوميدي، لأنها تنتهي نهاية سعيدة، وإن كان جوها العام تراجيديًّا، كما في مسرحية تاجر البندقية لوليم شكسبير، فهي كوميديا، بسبب نهايتها السعيدة، وإن كان جوها تراجيديًّا، وليس فيها شيء من الهزلي أو المضحك، ومن مثل تصوير الثور الوحشي وهو يُقتل، وذلك في قصائد الرثاء، وهي لوحات ذات طابع تراجيدي، في جوها وفي نهايتها، ويغلب عليها أسلوب السرد، وهو ما يرشحها أيضًا لدرس التراجيدي فيها أو الكوميدي، بوصفهما قيمتين جماليتين.

وقد وقع الاختيار لتطبيق هذين المفهومين الجماليين على لوحات شعرية اهتم بها الشاعر عمر أبو قوس، (سورية ١٩١٣ – ١٩٨١) وهي عنده كثيرة ومتنوعة، وتعبِّر

---

* سيجري طوال البحث رواية لقب "أبو قوس" على الحكاية من غير إعراب، لأنه لقب ثابت على الأسرة، وليس للشاعر ولد اسمه "قوس".

عن شخصيته أصدق تعبير، وتمثّل حياته وثقافته، وجديرة بالدرس لقيمتها الجمالية والفنية، ولم تدرس في مجملها من قبل دراسة خاصة بها، كما لم تدرس من زاوية علم الجمال، ولم يكتف البحث بإبراز هاتين القيمتين الجماليتين في اللوحات الشعرية عند الشاعر، بل ذهب البحث إلى ربطها بحياته، وبيان علاقتها بنشأته وتربيته وثقافته، وتناولها البحث بالدرس من جانب نفسي، كما حللها فنيًّا، وأظهر ما فيها من بناء سردي، وما تتصف به من وضوح ومباشرة وتقرير.

الشعر والتصوير

إذا كان الفنان التشكيلي يرسم بالألوان، وقد يلجأ أحيانًا إلى الكلمة فيضيفها إلى اللوحة في داخلها، أو يضعها تحتها مُسَمِّيًا بها اللوحة، فإن الشاعر يرسم اللوحات بالكلمة، وقد أشار أرسطو (٣٨٤ ـــ ٣٢٢ق.م) إلى وحدة الفنون، سواء في ذلك الرقص والموسيقا والغناء والشعر والنحت والتصوير والعمارة، فقد رآها واحدة، لا يختلف بعضها عن بعضها الآخر في شيء، غير وسيلة التعبير، وغايتها هي الإنسان، وعن ذلك يقول[١]: "وكما أن بعضها يحاكي بالألوان والرسوم كثيرا من الأشياء التي تصورها، وبعضها الآخر يحاكي بالصوت، كذلك الحال في الفنون السالفة الذكر (يقصد فنون الشعر) كلها تحقق المحاكاة بواسطة الإيقاع واللغة والانسجام"، وفي موضع آخر من كتابه فن الشعر يقول[٢]:" لما كان الشاعر محاكيًا، شأنه شأن الرسام، وكل فنان يصنع الصور، فينبغي عليه بالضرورة أن يتخذ دائما إحدى طرق المحاكاة الثلاث، فهو يصور الأشياء إما كما كانت، أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون"، ويستهل هوراس (٦٥ ـــ ٨ ق.م) كلامه على الشعر بالحديث عن وحدة اللوحة وتكاملها وانسجامها، ثم يساوي بين الرسامين والشعراء، فيقول[٣]: "لقد كان للشعراء والرسامين دومًا حق متساو في حرية الابتكار"، ثم يقول في موضع آخر:" شأن القصيدة كشأن الصورة، واحدة تعجبك لو وقفت بالقرب منها، وأخرى تأخذك لو وقفت بعيدًا عنها".

---

[١] أرسطو، فن الشعر، تر. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط. ثانية، ١٩٧٣، ص ٤ . ٥

[٢] المصدر السابق، ص ٧١

[٣] هوراس، فن الشعر، تر. د. لويس عوض، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ط. ثانية، ١٩٧٠، ص ١٠٨

وينسب بلوتارك (٤٠ ــ ١٢٠م) إلى سيمونيدس (٥٥٦ ــ ٤٦٨ ق.م) قوله[١]: "الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق، والرسم أو التصوير شعر صامت"، وقد وضح هذا القول بتعبير دقيق ليوناردو دفا نشي، حيث قال[٢]:" التصوير شعر يرى ولا يسمع، والشعر تصوير يسمع ولا يرى، ويمكنك أن تقول إنهما نوعان من التصوير، اقتسما الحواس التي ينفذان من خلالها إلى العقل الواعي، وإذا افترضنا كونهما من نفس الجنس، أي إذا كانا تصويرا مرسوما، كان لزامًا عليهما إذن أن يمرا عبر الحاسة الأرقى، ألا وهي العين، وإذا كانا شعرًا كلاهما فيستوجب عليهما أن في هذا الحالة المرور عن طريق الحاسة الأدنى منزلة، وهي حاسة السمع"، وقديما قال الجاحظ [٣]: "فإنما الشِّعرُ صناعةٌ، وضَرْبٌ مِنَ النَّسجِ، وجِنْسٌ مِنَ التَّصويرِ".

التراجيدي والكوميدي في اللوحات الشعرية

حفل الشعر الجاهلي باللوحات الشعرية، وبعضها يحمل الحس التراجيدي، وبعضها يعبّر عن موقف كوميدي، ومن ذلك ما ورد في معلقة النابغة[٤] من لوحة يصور فيها الصياد وقد أرسل كلابه على ثور وحشي جاء ليشرب من الغدير، وما كان من الثور إلا أن طعن أحد الكلاب بقرنه، وفر باقي الكلاب ونجا الثور، ومثلها في الروعة أيضًا لوحتان اثنتان قدمهما لبيد بين ربيعة العامري في معلقته[٥]، وفي الأولى يصور حمارًا وحشيًّا أمضى مع أتانه شهور الشتاء في قمة الجبل، فلمّا كان الربيع انحدر معها إلى الوادي، وجعل الأتان تجري أمامه، حتى بلغا غدير ماء يحف به القصب، دخلا في الغدير وغابا معًا بين القصب، وفي اللوحة الثانية يصور بقرة وحشية هبطت من السفح إلى الوادي لتشرب، فأحست حركة من الصياد، فولت هاربة، فأرسل عليها الصياد كلابه، فانعطفت على الكلاب ورجعت وطعنت كلبة بقرنها،

---

[١] ينظر: مكاوي، عبد الغفار، **قصيدة وصورة**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ١١٩، تشرين الثاني، ١٩٧٨، ص ١٣

[٢] دافنشي، ليوناردو، **نظرية التصوير**، تر. عادل السيوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٥٩.

[٣] الجاحظ، **الحيوان**، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ٢٠١٥، المجلد ٢ جزء ٣ ص٧٥.

[٤] ينظر: التبريزي، **شرح القصائد العشر**، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٣٤٣هـ، ص ٢٩٣، الأبيات ٩. ١٩

[٥] المصدر السابق، ص ١٣٦، الأبيات: ٢٥ . ٥٢

وقتلتها، ثم ولت هاربة، وواضـح ما في هذه اللوحات من طابع كوميدي، المقصـود به تلك النهاية السعيدة.

وفي قصـــيدة للشـــاعر أبي ذؤيب الهذلي ثلاث لوحات شـــعرية، ذات طابع تراجيدي، يصـــور في اللوحة الأولى حمارًا وحشـــيًّا نزل مع أُتُنِه الأربع من الجبل إلى مورد ماء، فبادرهن الصـياد بسـهامه وكلابه، فقضـى عليهن جميعًا، وفي بداية اللوحة يقول[1]:

وَالـدَهرُ لا يَبقى عَلى حَـدَثـانِـه جَونُ السَـــراةِ لَـهُ جَـدائِـدُ أَربَعُ

ويصـور في اللوحة الثانية ثورًا وحشـيًّا ورد الماء ليشـرب فأرسـل عليه الصـياد كلابه فرمته أرضًا فتضرج بدمائه ثم أسرع إليه الصياد فقضى عليه، وفي بداية اللوحة يقول[2]:

وَالـدَهرُ لا يَبقى عَلى حَدَثـانِـهِ شَـــبَـبٌ أَفَزَّتــهُ الكِلابُ مُرَوَّعُ

وفي اللوحة الثالثة يصـــور بطلين اثنين تعاورا الجراح وماتا معًا، وفي ختامها يقول[3]:

فَتَخالَســـا نَفسَـــيهِما بِنَوافِذٍ كَنَوافِـذِ العُبُطِ الَّتي لا تُرقَعُ
وَكِلاهُما قَد عاشَ عيشَـةَ ماجد وجنى العلاء لَوَ انَّ شيئًا ينفع

والشاعر في هذه اللوحات الثلاث يعزي نفسه بموت أولاده الخمسة، وهي ذات طابع تراجيدي واضـح، وغير ذلك من اللوحات في الشـعر العربي كثير، وواضـح أنها لم تكن غرضًـــا بحد ذاتها، وإنما كانت جزءًا من غرض آخر هو الرثاء تارة، والمديح

---

[1] السكري، **ديوان الهذليين**، تح. أحمد الزين، ومحمود أبو الوفا، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٦٥، ص ٤ وما بعدها. الجون: الأسود، والسراة: الظهر، ويقصد حمارا وحشيا أسود، والجدائد: هي إناث هذا الحمار. جمع جدّاء وهي المقطوعة الأذن.

[2] المصدر السابق، ص ١٠، وما بعدها، والشبَب: الثور الوحشي المُسِنّ. أفزته الكلاب: أفزعته.

[3] المصدر السابق، ص ١٥، وما بعدها، النوافذ جمع نافذة، وهي الطعنة التي تخترق الجسم وتخرج من الطرف الآخر. تخالسا: تبادلا الطعن خلسة. العُبُط: الشقوق في الثياب.

تارة أخرى، بخلاف اللوحات الشعرية التي صنعها الشاعر عمر أبو قوس، فهي عنده ذات موضوع مستقل.

عمر أبو قوس: حياة الشاعر وشعره [1]

ولد عمر أبو قوس في مدينة حلب عام ١٩١٣ وفيها توفي عام ١٩٨١، وهو من عائلة عريقة في التصوف على الطريقة الشاذلية، وجده مدفون في عكا بفلسطين إلى جوار قبر نبي الله صالح، كان والده محمد أبو قوس صاحب محل لبيع التوابل والبهارات في حلب، نشأ أميًّا ثم ثقف نفسه بنفسه، فتعلم القراءة والكتابة وأكب على المطالعة في أشهر الكتب الفلسفية والاجتماعية والأدبية والصوفية، وله عليها تعليقات وحواشٍ كثيرة، نظم الشعر الصوفي وغناه له المغنون مرارًا، من إذاعة حلب، أنشأ جمعية خيرية ظلت ترعى الفقراء والأيتام والأيامى قرابة أربعين عامًا اسمها "جمعية التضامن الخيري"، وكان هو رئيسها، وكان يعينه على إدارتها بعض وجهاء مدينة حلب وأعيانها، وكان يعقد في منزله ومنازل أصحابه جلسات أدبية وصوفية، وكان يحرص على أن يحضرها ولده عمر، وهو غلام صغير مما كان له أثر بيِّنٌ في نفسه وفي بعض شعره، وقد توفي والده عام ١٩٦٢.

والدة الشاعر من أسرة زبيدة، امرأة صالحة هادئة الطبع مرحة كريمة الأخلاق، تحمَّلت بصبر طويل حدة أبيه وتقلب طباعه وإسرافه في إنفاق المال وعدم حسبانه للمستقبل حسابًا، على نحو ما يروي كاتب سيرة الشاعر في مقدمة ديوانه، وقد توفيت عام ١٩٦٥.

تلقى الشاعر دروسه الابتدائية في المدرسة العربية الإسلامية، وكان مديرها عبد القادر الشوا المعروف بشعوره القومي، فأثر في نفس الشاعر وجعلها تتأجج حماسة للعروبة والإسلام، نظم عمر الشعر وهو في الرابعة عشرة من عمره من دون أن يعرف شيئًا عن علم العروض، وأكب على دراسة الشعر الجاهلي وحفظه، ولمَّا أنهى دراسته الابتدائية انتقل إلى المدرسة العلمانية الفرنسية حيث تعلم اللغة الفرنسية، ولكنه طرد منها مع رفيقين له بسبب قيادتهم مظاهرات الطلاب ضد الفرنسيين

---

[1] ينظر في حياة الشاعر: **ديوان عمر أبو قوس**، تقديم الدكتور كمال زبيدة، مكتب البنقسلي، حلب، ١٩٧٠، ص ١. ٣ وفي التقديم تمجيد مبالغ فيه لشعر الشاعر، ويبدو صاحب المقدمة من أقارب أمه، وهذا التقديم منشور في عدة مواقع رقمية، منها ويكيبيديا، وغيرها، وجرى الاعتماد في هذا البحث على تقديم كمال زبيدة في الكتابة عن حياة الشاعر.

المحتلين في ذلك العهد، فانتقل إلى المدرسة الفاروقية، ومنها إلى التجهيز الأولى في حلب، وقد سميت فيما بعد "ثانوية المأمون"، حيث أكمل دراسته الثانوية، وكان إذ ذاك وهو طالب أحد خطباء الكتلة الوطنية ومناضليها الذين كافحوا الاحتلال الفرنسي بزعامة إبراهيم هنانو وسعد الله الجابري، ثم حصل على البكالوريا السورية عام ١٩٣٣، ثم عين معلمًا عام ١٩٣٤ وظل في مهنة التعليم حتى عام ١٩٤٦، إذ نُقِلَ بناءً على طلبه إلى ملاك وزارة الداخلية فعُيِّن مُنْشِئًا في ديوان محافظة حلب ثم مديرًا للمطبوعات والإذاعة ثم مدير ناحية عام ١٩٥٣ وظلَّ في هذه الوظيفة حتى عام ١٩٥٦ حين سُرّحَ من الخدمة.

تزوج الشاعر عام ١٩٥٠ السيدة سامية برمدا، وقد رعته خير رعاية وأعانته بمالها على أعماله الزراعية ولكنه لم يُرزق منه بولد، مما كان له أعظم الأثر في نفسه، ومنذ عام ١٩٥٤ حتى عام ١٩٥٩ اشتغل بالزراعة فخسر فيها كل ما يملكه من المال وتملكه زوجته، وركبه دَيْنٌ كابد منه بلاء عظيمًا وعيشًا ضنكًا ردَّد ذكره في شعره.

سافر الشاعر إلى الكويت في آذار ١٩٦٤ سعيًا وراء عمل، ومكث فيه أربعة أشهر تعرَّف خلالها على بعض شيوخ الكويت ووجهائه، وزار أمير دولة الكويت الشيخ عبد الله السالم الصباح، ولكنه خرج من كل ذلك صِفْر اليدين فعاد إلى حلب، يرسل لواعجه متنقلًا بين منزله في حي الأنصاري وبعض المقاهي حيث يجلس غالبًا وحده بين كتبه وأوراقه مدخنًا نرجيلته، وهو يحلم بوفاء دينه وبطفل يبدد وحشة حياته، إلى أن وافاه الأجل عام ١٩٨١.

شعر عمر أبو قوس:

يسير شعر عمر أبو قوس في اتجاهين اثنين، الاتجاه الأول الكفاح الوطني ضد المستعمر الفرنسي، والمناداة بالوحدة وبعث الشعور القومي، والاتجاه الثاني التعبير عن مشاعره الذاتية وعواطفه ومعاناته الخاصة، شأنه في ذلك شأن معظم شعراء المرحلة التي تألَّق فيها، وهي النصف الأول من القرن العشرين، وشعره تقليدي، يتسم بالوضوح والمباشرة والتقرير، وعلو النبرة الخطابية، وينضح بالمشاعر الوطنية والقومية.

أعماله الشعرية المنشورة هي:

١. حروف من نار "شعر الجهاد الوطني السوري" مطبعة طبّاخ إخوان . حلب . ط١ تموز ١٩٤٦ م.

٢. وحي الليل . صدر عام ١٩٤٨ م.

٣. العيون الخضر ـــ مطبعة الشرق ـــ حلب ١٩٣٦ م ـــ نشر وتوزيع مكتبة ربيع.

٤. ديوان عمر أبو قوس، يتضمن ثلاث مجموعات، وهي: وحي الليل، العيون الخضـــر، جراح القلب" مطبوع في مكتبة البنقســـلي، حلب، ١٩٧٠ م، ويقع ١٤٢ صـــفحة من القطع الكبير، A4، قدم له الدكتور كمال زبيدة بمقدمة وافية، تحدَّث فيها عن حياة الشاعر بالتفصيل حتى عام ١٩٧٠، وأشاد بشعره، والديوان محفوظ في مكتبة المركز الثقافي بالعزيزية في حلب.

٥. بعض أشعاري، المطبعة الحديثة، حلب، ١٩٧٤، ويضم هذا الديوان قصـــائد مختارة من دواوينه الســـابقة بلغت /٣٦/ قصـــيدة، إلى جانب /١٤/ قصـــيدة جديدة، كان قد كتبها في مطلع الســـبعينيات ومؤرخة في أيلول ١٩٧٠ إلى أيلول ١٩٧٣.

وتظهر في حياة الشاعر أربعة مؤثرات أساسية، وهي تربيته الصوفية، وثقافته الإســـلامية، وكفاحه الوطني، وأخيرًا المصـــائب التي ابتُلِيَ بها، ومنها الحرمان من الولد، وخســـارة الأموال في الزراعة، وتراكم الديون عليه، والخيبة في زيارة الكويت، ولعل الحرمان من الولد وتراكم الديون عليه الأعمق تأثيرًا في حياته، والأكثر بروزًا في شعره، وكان من المتوقع أن يرضى بنصيبه من الحياة، وهو الذي نشأ طفلًا في زاوية صوفية، ولكن فيما يبدو لم يكن للتصوف تأثير عميق في نفسه، فقد عاش التصوف طفلًا، ولم يفقه منه شـيئًا، ولم يعشـه شـابًّا، إنما انصـرف في شـبابه إلى النضـال الوطني، ولمّا استقلت سورية، عام ١٩٤٥، لم يعد له دور في النضال الوطني، وفي عام تزوج عام ١٩٥٠، وله من العمر واحد وأربعون عامًا، وهي سن متأخرة، ولا سيما في تلك المرحلة، فقد كان معظم الشـــباب يتزوجون دون العشـــرين، وتبدو الغاية الأساسية من الزواج في المجتمع هي الإنجاب، ولذلك كان الحرمان من الولد هو ما يقلقه، ويؤجج نار الشعر في نفسه، ولم يعد له دور في النضال الوطني، ولعله أصيب بخيبة، فقد استقلت سورية حقيقة، وخرج المستعمر، ولكن بعد عام ١٩٥٠ شهدت

سورية ثلاث انقلابات متتابعة في عامين، ولعل هذا كله ما جعله يشتاق إلى ولد يملأ حياته، ثم أضـــيف إلى ذلك خســـارته في الزراعة، وتراكم الديون عليه، ثم خيبته من زيارة الكويت، ولعله كان يؤمل العودة بالمال الوفير، ومما يلفت النظر في شـــعره كما ســـيظهر في البحث هو شـــكواه من الحرمان من الحب، وكانت زوجته قد أعطته من مالها كي يعمل في التجارة، ولو لم يكن بينهما ولو قدر قليل من الحب، لما فعلت ذلك، وتبدو هذه الشكوى مجرد جري على عادة أكثر الرجال الذين يتطلعون دائمًا إلى حب جديد، ولا سيما الشعراء، كي يفجّروا قريحتهم الشعرية.

ويبدو الشـــاعر عمر أبو قوس مفتونًا بصـــنع اللوحات في شـــعره، وهي عنده لوحات شـعرية مسـتقلة بذاتها، وهذا ما يميز لوحاته من اللوحات في الشـعر الجاهلي، في حين كانت اللوحات الشعرية في الشعر القديم تمهيدًا لغرض المديح أو الرثاء، ففي المديح ينتصـــــر الثور، وفي الرثاء يُقتل، ولعله وجد في هذا النمط من التعبير في لوحات فنية ما يوافق هواه وأحلامه، فســـكب فيها عواطفه ومشـــاعره، وبناها على الأحلام والخيالات والأوهام، وبث فيه أفكاره، بل مهَّد فيها بما يدل على أنها حلم أو خيال، وعلَّق عليها، وشـــرحها، وبث فيها أفكاره وخواطره، فجعلها واضـــحة، معانيها محدودة ومنتهية، ويغلب على أكثرها الحس التراجيدي، ويمكن تصـــنيف هذه اللوحات في أربعة أنواع:

١. لوحات الحب:

يشـكو الشـاعر دائمًا من حرمانه من الحب، وغياب المرأة الجميلة في حياته، ويشـتاق إلى أن تكون بجانبه امرأة جميلة تواسـيه، وهو المحروم من الحب، وتعويضًـا عن هذا الحرمان يرسم الشاعر أربع لوحات للحب، يصور في الأولى زيارة قام بها في الحلم إلى الجحيم، ورأى أشـكالًا من النيران والسـهول المحترقة، وفي قلب الجحيم يرى عاشـقين يتعانقان، وكأن الشـاعر يرى أن الحب لا يتحقق إلا في الجحيم، بعيدًا عن أعين الرقباء، وهذا دليل على حرمانه من الحب، فيقول في قصـــيدة عنوانها "غرام في الجحيم"[١]:

---

[١] أبو قوس، عمر، **ديوان عمر أبو قوس**، تقديم الدكتور كمال زبيدة، مكتب البنقسلي، حلب، ١٩٧٠، ويتضمن ثلاث مجموعات، وحي الليل، العيون الخضر، جراح قلب، من مجموعته وحي الليل، ص ١٦ . ١٧، والقصيدة مؤرخة في آب ١٩٣٥، وإلى هذا الديوان سيشار طوال البحث.

رأيت وفي الرؤى نبأ عجيبُ ... يُبَيّن ما أسرَّتْهُ القلوبُ
سُهوبًا دونها قامتْ سهوبُ ... يضل بها المغفل واللبيب
بها ظهرَتْ لعينيَّ السعالي ... بعُرْيٍ مِنْ تهاويلِ الجمالِ
تواثَبُ فوقَ معقودِ الرمالِ ... لها هَجْسُ وآونةً دبيبُ
أَهَبْتُ بها وفي قلبي كُلُومُ ... إلى أنْ لاحَ لي وادٍ عظيمُ
به غاداتُ أحلامي تُقيمُ ... سواخرَ منْ غرامي لا تجيبُ
أردتُ لحاقَها فإذا بنهرٍ ... له شطآنُ مِنْ حِمَمٍ وجَمْرِ
وفوقهما كغيضِ الغيث تجري ... دماءُ القوم والدمعُ الصبيبُ
ظللتُ ومهجتي تزداد شجوا ... وينزو الدمعُ مِن عينَيَّ نزوا
إلى أن جزتُ هذا النهر عدوا ... ولاح لناظري الوادي الرهيب
سألت فقيل ذا وادي السعير ... يُعذَّب فيه أصحاب الفجور
فسرت به وما أدري مصيري ... أأقضي فيه نحبي أمْ أؤوبُ
تراه في الشهيق وفي الزفير ... يفور بأهله مثل القدور
وتبصر كل غانية تهادى ... تكاد بعُرْيِها تسبي الجمادا
وبينا كنت في وسط الجحيم ... أسبّح باسم خلّاق رحيمِ
هنالك أبصرت عيناي أمرا ... فتاة عانقت في الحُسْنِ بدرا
كشطر القلب ضمَّ إليه شطرا ... وقد غابَ الرقيبُ فلا رقيب
يقول لها وفوقها السحاب ... تَسَاقَطَ قَطْرُهُ القاني المُذاب:
"فِراقُكِ يا منى نفسي جحيم ... وقربُك فيه لذات النعيمِ
سنقطف مِنْ لظى الحبِّ الأثيم ... ثمارًا حلوة وجَنًى يطيب"
أفقتُ مِنَ الكرى فإذا بحُلْمي ... سماديرٌ بدَتْ في أفْق مَهْمِي
ذكَرْتُ بنارِها نيرانَ همّي ... لحبٍّ مات ضيَّعه الحبيب

والشاعر يصرّح من البدء أن الحلم الذي رآه هو تعبير عن خلجات نفسه، وهو يسوق الحلم بصيغة مباشرة، ويعلن أنه حلم، والقصيدة طويلة وفيها وصف لوديان في

الجحيم، ويرى في الجحيم غادات كانت نفسه تتمناهن، ثم يصور عناق عاشقين، ولا شك في أنه قرأ عن صور العذاب في الجحيم على نحو ما وردت في قصة الإسراء والمعراج، ويبدو في الوصف مخايل من جحيم دانتي، ولعله قرأ شيئًا من "الكوميديا الإلهية"، أو سمع عنها، ومهما يكن من أمر، فهو لا يرى مشاهد العذاب، بل يرى غادات حسانًا، ويرى عاشقين يتعانقان ويتبادلان القبل.

وتصوير الحب في الجحيم حيث لا رقيب هو تعبير عن نقمة على الواقع المعيش، حيث العذال والرقباء، وحيث لا يمكن ممارسة الحب، وهو دليل على أن الواقع الذي يعيشه الشاعر أسوأ من الجحيم نفسه، ففي الجحيم حب، ولا حب في الواقع اليومي، وهذا الموقف من الحب يدل على حس مأسوي عند الشاعر، قوامه الحرمان من الحب، وهو لا يتحقق إلا في الحلم، أو في الحرب، كما في اللوحة التالية.

وفي لوحة أخرى يؤكد الشاعر حرمانه من الحب فيصور الحرب وحدوث غارة جوية، ونزوله مع الجيران إلى ملجأ، ويتحدث عن لجوئه إلى امرأة يختبئ في صدرها، فيجد الأمن والأمان، ويجتني من اللذات ما شاء، ويبيح لنفسه الحديث بجرأة وصراحة بألفاظ مباشرة، ثم يتمنى على الحرب ألّا تنتهي مع أنه عدو للحرب، وهو يعتقد أن الحرب شر أو دَيْن، ولا بد منه، يقول في قصيدة عنوانها "ملجأ"[1]:

في الغارةِ الشعواء يا مُنْيَتي ... وحينما تُمْعِن في عنفها
ما بين نهدَيْك أرى ملجأ ... تَأْمَنُ فيه الروح مِن خوفها
ويلتقي الجسمان في ضجعة ... كَشَفْتُ نُعماها ولم أُخْفِها
ثغْرٌ إلى ثغْرٍ وصدرٌ إلى ... صَدْرٍ وطَرْفٌ غابَ في طرفِها
قطفتُ مِنْ لذاتِها ما اشتَهَتْ ... نفسي ولم أبلُغْ مدَى عَرْفِها
فيا سماءَ الحرب لا تُقْلعي ... وأمطري ما شئتِ فالشرُّ دَيْن
هذا عدُوُّ الحربِ في مأمَنٍ ... بين ذراعَيْ ساحرِ المُقلتين

[1] من مجموعته من وحي الليل، ص٤٣، والقصيدة مؤرخة في حزيران ١٩٤٢.

وهذا الاختباء بين نهدي امرأة في الملجأ في أثناء الغارة هو في اللاشـــعور تعبير عن خوف من الحياة اليومية وهرب منها، وليس من الحرب فقط، ولذلك يتمنى للحرب أن تدوم، مع أنه عدوها، لأنه يريد للحياة في الحقيقة أن تســتمر، لأن الحرب تتيح له فرصـة الحب، فالحرب تشـغل الناس عن العشـاق، وتمنح هؤلاء العشـاق الجو المناسب ليمارسوا الحب.

واللجوء إلى صدر المرأة والاختباء فيه هو في اللاشعور لجوء إلى صدر الأم، أي إلى الحياة الأولى في مرحلة الطفولة، ولذلك يسرف في الوصف وبوضوح مباشر، لأنه يريد أن يسترجع لا شعوريًّا متعة العيش الأول في الحياة بمراحلها الطفولية الأولى في حضن الأم وبين نهديها.

وهذا اللجوء إلى صـــدر المرأة هو لجوء إلى الجزء المؤنث من شـــخصـــيته، ويتصف هذا الجزء بالوداعة والحنان، وغالبًا ما يكون الجزء المؤنث من الرجل متشكلًا وفق الموقف من الأم في المراحل الأولى من حياة الطفل، فهو يحقق تكامل شخصيته بهذا الاختباء بين نهدي المرأة، ويبدو أنه لا يحس بهذا التكامل إلا في حالات الخطر. يقول بيير داكو[1]:"إن كثيرا من الرجـال يعـانون انجـذابًـا نحو الجزء المؤنـث من شخصيتهم، يتصف معًا بأنه خفي وقوي...وإن الصبي سينظر بصورة لا شعورية إلى الجزء المؤنث من شخصيته تبعًا لردود فعله إزاء أمه...إن علينا عدم النسيان أن الأم ترمز بصورة قوية إلى اللاشعور الذي خرجنا منه".

وهذا الإعجاب بالحرب، على الرغم من كرهها، يدل على نقمة على الواقع، وكأنه يريد للواقع، لا شعوريًّا، الدمار، من أجل بناء واقع جديد، من خلال الحب.

والحرب في حقيقتها موقف تراجيدي، فيها الموت والقتل والدمار والخراب، ولكن الشـــاعر يرى فيها غير ذلك، إذ يحولها إلى حالة من الكوميدي، لأنه يرى في الحرب إمكانية عيش الحب، وبذلك تختلط في رؤيا الشـاعر قيم التراجيدي بالكوميدي، ويرى في الحرب حبًّا، بل يرى فيها حياة مختلفة.

وفي لوحة ثالثة يتخيل الشـاعر جارة له شـابة زوّجها أهلها من عجوز فقامت بزيارة الشـاعر ليلًا، وجرى بينهما وصـال، والشـاعر يقدم تفاصـيل جريئة لهذا اللقاء

---

[1] داكو، بيير، **انتصارات التحليل النفسي**، ترجمة وجيه أسعد، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣، ص ٣٥٥

الجســدي المتخيل، ويفحش في القول، وبألفاظ صــريحة مباشــرة، ومن بعض أبيات القصيدة، وعنوانها "ارتواء"[1]:

لي جـارةٌ حســـنـاء فـاتنـة	**عجزاءُ حوْلَ التســـعِ والعَشْـــرِ**
قـد زوَّجوهـا وَهْيَ كـارهـةٌ	**شـــيخًا كبيرًا أشـــيبَ الشـــعر**
كم ليلةٍ في الصـــيف مظلمةٍ	**طَلَعَـتْ عَلَـيَّ كليلـةِ القـدر**
فضـــممتُها للصـــدر مبتهجًا	**وقَرَعْـتُ منهـا الثغْر بـالثغر**
ثم انثنينـا للفراش على	**حرِّ الـهوى وتـلـهُّـبِ الـحر**

وتدل هذه اللوحات على حرمان الشــاعر من الحب، وميله إلى الجســد يرتوي منه، وهو يرى الحب يأتيه رهوًا مُشْـبَعًا بالعطاء والحنان من غير عَنَتٍ ولا رقيب، وهو في الحقيقة تعبير لاشعوري عن شوق إلى حنان الأم وعطائها الذي لا حدود له والذي تمنحه لطفلها من غير أن يشقى ويتعب.

ومما لا شــك فيه أن هذا اللقاء الليلي ما هو في حقيقته إلا حلم، وتعبير عن رغبة لم تتحقق في الواقع، لكن الشــاعر حقَّقها في الشــعر، يقول فرويد[2]: "الفنان في الأصـــل رجل تحوَّل عن الواقع لأنه لم يســـتطع أن يتلاءم مع مطلب نبذ الإشـــباع الغرزي كما وضــع أولا، وبعد ذلك أطلق العنان في حياة الخيال لكامل رغباته الغرامية ومطامحه، غير أنه وجد طريقا للعودة من عالم الخيال هذا إلى الواقع، وهو يصوغ في تهويماته بمواهبه الخاصـــة، نوعا آخر من الواقع، ثم يمنحها الناس تبريرا باعتبارها تأملات قيمة في الحياة الواقعية".

وهذه القصيدة مؤرخة عام ١٩٥٤، أي بعد زواج الشاعر عام ١٩٥٠، وذهاب الشــاعر إلى هذا النوع من الحلم والتعبير عن الشــبق لا يتناقض في الواقع مع كونه متزوِّجًا، فقد يكون تعبيرًا عن رغبة حقيقية، وهذا لا يضـــير الرجل في شـــيء، لأن الرغبة تتجدد بالعلاقة الجســـدية ولا تنطفئ، ولا تموت، وقد يكون تعبيرًا عن رغبة في نظم قصيدة وتفجير القريحة الشعرية.

---

[1] من مجموعته العيون الخضر، ص ٤، والقصيدة مؤرخة في تشرين الأول ١٩٥٤

[2] وارين، أورستن، ويليك، رينيه، **نظرية الأدب**، تر. محيي الدين صبحي، مر. د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون، دمشق، ١٩٧٢، ص ١٠٢

والقصيدة ذات طابع كوميدي وإن كان مناخها العام تراجيديًّا، فالقصيدة تصور فتاة صـبية في التاسـعة عشـرة من عمرها زوَّجها أهلها كارهة من رجل عجوز، وهو موقف تراجيدي، ولم تجدْ الفتاة من حل سوى اللجوء إلى جارها الشاعر الشاب، وهو حل كوميدي بالنسـبة إلى الشـاعر، وإن كان تراجيديا من نواح أخرى متعددة، منها الأخلاق والقيم والمجتمع، ومنها حياة تلك الفتاة نفسـها مع زوجها، وبذلك تختلط مرة أخرى الرؤيا التراجيدية عند الشـاعر بالرؤيا الكوميدية، في وضـع يبدو في ظاهره كوميديًّا، ولكنه في حقيقته تراجيدي.

وبصـورة عامة تبدو رغبة الشـاعر في المرأة رغبة طفولية، تتحقق عنده في الحلم، والمرأة تأتيه في يُسْـر، وتمنحه كل ما يريد، أو يلجأ إليها ببسـاطة ويظفر بما يريد من غير مشـقة ولا عناء، فهي كالأم، تمنح طفلها الاهتمام والرعاية، بخلاف الشـاعر المغامر الذي يخترق الأهوال ليصـل إلى ما يريد، من مثل امرئ القيس الذي يغامر في الوصول إلى المرأة فيغزوها في مضارب عشيرتها أو يدخل عليها في خدرها وهي فوق ناقتها، على نحو ما عبر عن ذلك امرؤ القيس في معلقته.

٢. لوحات الموت والحياة:

ولعل في لوحة الحرب نفسها ولوحة الجحيم ما يدل أيضًا على تعلق الشاعر بالحياة والنفور من الموت، وأشـدُّ ما يكون تعلقه بالحياة حين يقترب الموت، فهو يجد الحياة في قلب الحرب وفي عمق الجحيم، ويؤكد ذلك لوحتان له عن الموت والحياة، فهو يتحدث عن تعلقه بالحياة على الرغم من رغبته في الموت، إذ يصـوِّر نفسـه وقد حمل كأسًـا فيها السـم ليتجرعه، ولكن تمرُّ تحت نافذته عربة الموت، ويدعوه حوذيُّها إلى الركوب معه، ليُريحه من عَنَتِ الدنيا، فيغيِّر موقفه، ويرمي بالكأس، وسـرعان ما يرى الفجر قد أشرق ويسمع تغريد بلبل ويرى حسناء مشرقة الوجه تجلو عن نفسه الهم والحزن، وهذا ما يصوره في قصيدة عنوانها "المركبة" يقول فيها[1]:

تطـاولـت ليلتي واشـتـدّ غيهبُهـا وكفَّن الـدهرُ نجمـاتي ووارهـا
وفـي يـدي جُرعـةٌ حمـراءُ قـانيـة من ناقعِ السُّـم تدعوني لنُعماها
وثمَّ فوق الطريق الرحـب مركبـةٌ سـوداءُ يعدو بها عَدْوًا جَوَاداها

[1] من مجموعته جراح قلب، ص ١٧ . ١٨ ، والقصيدة مؤرخة في كانون الأول ١٩٦٥.

حوذيُّهـا هيكَـلٌ مِنْ رُمَّـةٍ بَـلِيَـتْ ... وســوطُهُ شُــعلةٌ بالحِقْدِ أزكاها
فصـــحتُ، والكـأسُ في كفي تراودني ... أنِ احْتَسِـيها، وشـيْءٌ فيّ يأباها
يا أيُّها الســيدُ الميمونُ ها جسـدي ... وارفِقْ بروحي فإن الدهرَ أشـقاها
أذلَّهـا الـدَّيْنُ بعـد الفقرِ واحتشـــدتْ ... لها الخطوبُ فما تَنْفَكُّ تغشـــاها
وزادهـا وَحشـــةً أنْ لا أليفَ لهـا ... ممَّنْ تحـبُّ فترعـاهُ ويرعـاهـا
ولا صـــديقَ يواســيهـا ولا ولـدٌ ... على المشيب فتلقَى فيه سلواها
فاستضحك السائق الوحشيُّ من جزعي ... وقالَ يخدعُ عن نفْسٍ تشـــهّاها:
"يـا أيُّهـا المُتْعَـبُ المكـدودُ: مركبتي ... تدعوكَ، فاركبْ ولا تجْزَعْ لمرآها"
فقلت: "يـا طلعـةَ الشـــؤمِ التي تَعِبَتْ ... فيها الظنونُ وضـلَّتْ في خباياها
إليـكَ عني، وإن نـاديـتَ مُسـتمِعًـا ... وخـلِّ روحي ولا تحفـلْ ببلواهـا"
وأســفرَ الصــبحُ عن غرّاءَ ضــاحكةٍ ... جلّى العمـايـةَ عن قلبي مُحَيّـاها
وبلبـلٍ قـد رأى عبْرَ الشـــتـاءِ رؤى ... فراحَ يشـدو مِنَ الألحانِ أشـجاها
وطيفِ مركبـةٍ ســوداءَ قـد عَبَرَتْ ... في الليل، أشتاقُها حينًا وأخشاها

والقصـيدة ذات جو تراجيدي، فالشـاعر يحمل كأس السـم، ويريد احتسـاءها، وتمر به عربة الموت، وحوذيها يغريه بالانتحار، وكأنه ملك الموت، ولكن فجأة تقوى لديه إرادة الحياة، ويسـفر الصـبح عن حياة جديدة، وبذلك تنتهي اللوحة نهاية سـعيدة، لتؤكد الطـابع الكوميدي، على الرغم من جوها التراجيدي، والنهـاية تقوم على تحول مدهش ومفاجئ.

وعلى هذا فالشـاعر متعلق بالحياة، وإن كان يرغب في الموت، ويكشـف في القصـيدة صـراحة عن مشـكلته، وهي الديون التي تراكمت عليه، ووحدته، وغياب الحبيبة، والحرمان من الولد والصـديق، فهو في صـراع بين رغبة في الموت، وتعلُّقٍ بالحياة، ولكن ينتصـر أخيرًا حبه للحياة، إذ يرمي كأس السـم، وتملأ قلبه بهجة تلك الحسناء التي أطلت عليه مع الفجر، وكأنه لا يجد الخلاص إلا في المرأة، وهو محروم منها، فالمرأة بالنسبة إليه هي الخلاص.

ويؤكد حبه للحياة وحرمانه منها قصـيدة يتحدث فيها عن لوحة علَّقها على الجدار، ويصـور فيها الحياة التي كان يحلم بها في الشـباب، فقد كان يحلم بمزرعة

ونهر وبيت وزوجة حســـناء وأولاد، وتمر الأيام واللوحة على الجدار، ولا يتحقق منها شيء في الواقع، فينزلها من الجدار ويحرقها وهو يندب حظه من الحياة، وهذا ما عبَّر عنه في قصيدة عنوانها " الصورة المحروقة" يقول فيها[1]:

فوق الجدار ومنذ أيام الصـــبا ... علَّقتُ صـورةَ حُلْمِيَ المنشـودِ
نـهْـرٌ ومـزرعــة وبـيــتٌ قــائـمٌ ... مـا بين أشـــجارٍ وبيْنَ ورودِ
وصـــبيَّةٌ حســـناءُ يلهو حولَها ... أولادُهـا مِـن يـافـعٍ وولـيـدِ
وعلى ضفافِ النهر يجلس زوجُها ... يـرنـو إلـى أفُقٍ أغَرَّ بـعـيـد
ومضـــى الشـــبابُ كأنه برْقٌ خبا ... في ليلـــةٍ ظلمـــاءَ ذاتِ رعود
والصـــورةُ الحســـناءُ فوق جدارها ... تهفو ليومِ حيـــاتِهـــا الموعود
حتى إذا عَصَـفَ الأســـى بي مرَّةً ... وذكرتُ شـــقوةَ عُمْرِيْ المنكود
أنزلتهـا ونظرت فيهـا ســـــاعـة ... نظَرَ الوداعِ وكنـتُ غير جليـد
وذَكَرْتُ دَيْنًا قد أقضَّ مَضـــاجعي ... وأحـــالني كـــالميّـــتِ الملحود
وذكرتُ فقري للـبنـينَ وزوجـــةٍ ... حســـناءَ ســـاحرةِ الجمالِ ودودِ
والصورةُ الخرساءُ ترجُفُ في يدِي ... مثلَ الضـحيَّةِ في صـبيحةِ عيد
فرميتهُـا في النـار فـالتهبَتْ بهـا ... وتقلَّصَـــــتْ كالخائِفِ الرِّعْدِيدِ
وتراقصَـــــتْ فوق الجدارِ ظلالُها ... لـهفي تلوذ برُكْنِهـــا المعهود

وواضـــحٌ إلحاح الشـــاعر على الحديث عن معاناته من الفقر والحرمان من الحب والولد، وقد عبَّر الشـــاعر عن ذلك أولًا من خلال لوحة فنية معلقة على الجدار تمثل حلمه، وهو حلم بسيط متواضع، ثم أحرقها بعد خيبته وعدم تحقيق حلمه، وكانت هذه اللوحة كافية للتعبير فنيًّا عن حياته، ولكن أبى إلا التصـــريح وقول كل شـــيء والبوح، فعبّر مباشرة عن شقائه في الحياة بلغة عادية مباشرة.

وإحراق اللوحة يدل على صـراع في داخل الشـاعر بين رغبة في الحياة ورغبة في الموت، وهو يحقق الرغبة الثانية بإحراق اللوحة، بدلا من أن يدمّر حياته، معبّرا لا شعوريًّا عن نزعة تعويضية، وهو يشبه أبا حيان التوحيدي الذي أحرق كتبه، على نحو

[1] من مجموعته جراح قلب، ص ٩ . ١٠، والقصيدة مؤرخة في تموز عام ١٩٦٤.

ما يروى، بدلًا من أن يحرق نفسه، ويشبه أيضًا الشاعر الألماني غوته الذي جعل بطل روايته "آلام فرتر" ينتحر بدلًا من أن ينتحر هو نفسه، بسبب خيبة كل منهما في الحب، إن إحراق اللوحة تعبير عن نزعة الموت في نفس الشاعر، عبَّر عنها فنيًّا، وأشبعها، وانتصرت في داخله نزعة الحياة، وفي داخل كل إنسان تتصارع دائمًا هاتان النزعتان.

إن إحراق اللوحة هو موقف تراجيدي، يدل على تصاعد الحس التراجيدي عنده، وتوتره، وهذا الإحراق للوحة هو في اللاشعور بديل من إحراق الشاعر نفسه، وما اللوحة إلا تعبير عن ذاته، وبذلك يتأكد الحس التراجيدي في وجدان الشاعر، مثلما يتأكد النزوع التراجيدي في فنه الشعري.

٣. لوحات الأولاد

قدَّم الشاعر لوحتين اثنتين عن الأطفال ذواتي طابع تراجيدي واضح، أقوى من كل ما قدَّم من لوحات، تحدَّث في اللوحة الأولى عن خروجه ذات يوم من البيت ووقوفه أمام محل لبيع الألعاب للأطفال، ووجد نفسه مدفوعًا إلى شراء بعض الألعاب، وسرعان ما حملها ومضى إلى البيت، وهو يتخيل توزيعها على أولاده، ثم يذكر أنه يراهم في الحلم، وهم يضجون حوله لاعبين بما حمل إليهم من ألعاب، وقد عبَّر عن هذه اللوحة في قصيدة عنوانها "هَوَس" وفيها يقول[١]:

خرجتُ من منزلي أسوانَ معترضًا ... عيشي الشقيَّ وآلامي وآمالي
فلا صديقٌ ولا مالٌ ولا ولدٌ ... أَشفي حنينًا إليه هدَّ أوصالي
فلو رآني بصيرٌ بالنفوسِ رأى ... دمعي الخَفِيَّ وأنَّاتِي وإعوالي
وكنتُ أمشي على مَهْلِي وقدْ حَمِيَتْ ... شمسُ الضحى ودَنَتْ مِنْ سَمْتِها العالي
فاستوقفَتْني دُكَّانٌ مُزَيَّنَةٌ ... يبيعُ صاحبُها حاجاتِ أطفالِ
والناسُ مِنْ والدٍ فيها ووالدةٍ ... تبتاعُ ما يشتهيه طفلُها الغالي
وطال مُكثي أمامَ البابِ مُنْكَسِرًا ... باديْ الهزيمةِ وَحْدي كاسِفَ البال
حتى دَخَلْتُ بلا قَصْدٍ فطالعني ... ربُّ المحلِّ بترحيبٍ وإجلال
فابتَعْتُ أُكْرَةَ مَطَّاطٍ وألْبِسَةً ... شتَّى وعُدْتُ إلى بيتي بإدلال

---

[١] من مجموعة جراح قلب، ص ٢٠، القصيدة مؤرخة في تموز عام ١٩٦٦.

هـذا لمروانَ قَـدَّ القـدِّ أَحْسَـــبُـهُ وذا لأسْـــعَدَ والصُّـــغْرَى لهـا التـالي
والدمعُ يجري على خدّي مُنْسَـــكبًا والـدهرُ يضـــحَـكُ مِن عقلِي وأحوالي
ولم أزلْ كلَّما أغْفَيْتُ مُضْـــطَجِعًا ســـمعتُ في رَقْدتي أصـــواتَ أطفالي
وأُكْـرةً تـتـرامـى بـيـنـهـمْ لَـعِـبًـا مســـــرورةً بـيـن إدبـار وإقـبـال

والشـاعر يصـرّح بحزنه لحرمانه من الولد، ويذرف الدموع، ويعبّر عن مشـاعر أبويَّة دفاقة، وقد بلغ الثالثة والخمســين من العمر، كما يدل على أن حاجة الرجل إلى الولد لا تقل عن حاجة الأم، وقد يُظَنّ أن حاجة الأم إلى الولد حاجة عضـــوية كي تحس بأنها أم تحمل وتلد، فإن هذا لا ينفي حاجتها الاجتماعية أيضًا إلى الولد، وتبدو حاجة الرجل هنا إلى الولد لا تقل عن حاجة الأم.

والشـاعر يعبر عن نزعة مازوشـية واضـحة، وكأن غايته من القصـيدة التعبير عن مشاعره وأحاسيسه أكثر مما هي غايته خلق عمل فني متماسك وناضج، فالقصيدة واضحة ومباشرة، وتفتقر إلى النضج الفني، ولو أنها استعانت بأسلوب القص، وينطبق على الشـاعر كلام بيير داكو على الرجل المازوشـي حيث يصـفه فيقول[1]:"المازوشـي يبسـط تعاسـاته لا دون داع كما يظن، وإنما ليثير شـفقة الغير، ويحس بأنه محبوب، ويمكن لذلك أن يغطي تشـــكيلة واســـعة جدًّا: المبالغة في همومه، واختراع الحوادث والعراقيل، وتحويل مرض إلى كارثة، وممارسة التشويه الذاتي".

ويغلب على القصـيدة الطابع التراجيدي، وتنتهي بما هو تراجيدي، إذ يرى في الحلم أولادًا يلعبون بالكرة، وهو المحروم منهم، والمســـرور في الحلم هو الكرة، وليس الشاعر ولا الأولاد، وفي هذا ما يؤكد الحس التراجيدي.

ويتأكَّد هذا النزوع التراجيدي والمازوشـي عند الشـاعر في لوحة شـعرية أخرى يتحدّث فيها عن صـورة طفل رضـيع علّقها على الجدار منذ أن كان شـابًّا، وظل يحلم بطفل يرزق به، وعبَّر عن ذلك في قصيدة عنوانها: "الصورة المسحورة"، وفيها يقول[2]:

---

[1] داكو، بيير، **انتصارات التحليل النفسي**، تر. وجيه أسعد، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣، ص ٥٠٣

[2] من مجموعته جراح قلب، ص ١٤، القصيدة مؤرخة في أيار ١٩٦٥.

طفلٌ رضيعٌ ضاحكٌ أبدًا ... يرنو إليَّ بوجهه النَّضِر
علَّقْتُه فوقَ الجدار على ... عهْدِ الشبابِ الزاهرِ العَطِرِ
ومكثتُ أيامي أُشاهِدُه ... وأرى به أُمْنِيَّةَ العُمُرِ
ومضى الشبابُ كأنَّه لُجَجٌ ... تهوي إلى أعماقِ مُنْحَدَرِ
والطفلُ يضحك حينَ أُبْصِرُه ... فيزيد في همّي وفي فِكَرِي
أَتُراه يشعرُ بي فيضحك لي ... أم قد كبرت ورابني بصري
وأفقتُ أمسِ منَ الكرَى تَعِبًا ... فكأنَّني أقبلتُ مِنْ سفري
متذكِّرًا ما مرَّ مِن عُمُري ... فوقَ الطريقِ الموحشِ الوَعِرِ

وبجانبي عِرْسي ممدَّدَةٌ ... والنومُ يحمِلُها إلى القَمَر
حيثُ الصغارُ البيضُ قد ملؤوا ... ساحاتِه كروائِعِ الزَّهَر
فترى لها مِنْ بينهم ولدًا ... زاهيْ المُحَيَّا أشقرَ الشَّعَرِ
فتضمُّه وتشمُّه فَرَحًا ... وتُحِسُّ فيه بنشوةِ الظَّفَر
حتى إذا ما استيقظتْ رَجَعَتْ ... للأرض تشكو خيبةَ العُمُر
وتعود تكلَؤُني وأكلَؤُها ... وتظلُّ مِن أمري على حَذَرِ
يا بؤسَها من زوجةٍ عقمتْ ... قهرًا وترجو رحمةَ القدر
غيرَى معذبةً ويُعجبها ... صبري الطويلُ ولاتَ مُصْطَبَر
ويَسَرُّها عُسْري، ويُرعبها، ... مِنْ أن تُصابَ بِضُرَّة، يُسُرِي

ونظَرْتُ ناحيةً فطالعني ... وجهُ الرضيع الضاحكِ النَّضِر
أتُراه يشعرُ بي فيضحك لي ... أم قد كَبِرتُ ورابني بَصَري
ورأيتُه يهتزّ مضطربًا ... متفلِّتًا مِنْ قبضةِ الجُدُر
ويمُدُّ لي كفَّيه مبتهجًا ... وينقُل القدمينِ في حَذَر
في عمره الثاني ويُدهِشُني ... أني أراه مُسْرِعَ الكَبَر
حتى استوى مثلَ ابنِ عاشرة ... يمشي بلا وَهَنٍ ولا خَوَر
ودنا إليَّ ولستُ أحسبُه ... إياهُ لولا صِحَّةُ النظر
إني لأُبصرُه فأسمعُه ... والحقُّ ليس ككاذبِ الصُّوَر

أبتاه، إني جئتُ معتذرًا ... أَوَلَسْتَ طولَ الدهرِ مُنْتَظري
قد عوَّقَتْني عنكَ عائقةٌ ... فنَأَى المزارُ وطال بي سَفَري
ثم انحدَرْتُ إليكَ يا أبتي ... عجلانَ عبْرَ عوالمَ أُخَرِ
فضَمَمْتُه للصدْرِ مبتهجًا ... وفرحتُ حين أتى على قَدَر
وشمَمْتُ في أنفاسِه نفَسي ... ولمستُ فيه حرارةَ البَشَرِ
أبُنَيَّ،، شوقي لا يُقاس به ... شوقُ الثرى الظمآنِ للمَطَرِ
وبكيتُ من فرحٍ به وبكى ... بمدامِعٍ تنهلُّ كالدُّرَر
لكنه يرتد مبتعِدًا ... عنّي ويرجِعُ مُفْرِطَ الصِّغَرِ
وغدا كواحدةٍ مِن الصور ... وتجمَّدَتْ عيناه كالحجَر
عينان قائلتان لي أبداً ... لا شيءَ يمحو صفحةَ القدَر

والمؤلم في اللوحة أن الشاعر أمضى العمر يرقب الصورة ويتأملها، حتى إنه استيقظ ذات صباح فرأى الطفل الرضيع قد كبر وصار عمره عامين، وأخذ يحبو نحوه، ففرح به، وسرعان ما كبر أكثر فبلغ العاشرة من العمر، وأخذ الطفل نفسه يعتذر إليه في التأخر في القدوم إلى الحياة، فضمَّه إليه وفرح به، ولكن سرعان ما تراجع الطفل وصغر حجمه وعاد إلى مكانه في اللوحة طفلا رضيعًا، ولا ينسى الشاعر زوجته، فيصوِّرها وهي نائمة إلى جواره، وهو يظنها تحلم بالوصول إلى القمر لترى هناك أولادًا كثيرين، وترى بينهم ولدًا لها أشقر الشعر، ولكنها تصحو من الحلم، وهي تعرف أنها عاقر، وتخشى من أن يتخذ زوجها لنفسه زوجة أخرى.

والشاعر في هذه اللوحة يذرف الدموع ويحاور الطفل ويعطف على زوجته ويعبِّر عن ألم شديد، وتطغى فيها عاطفة الأبوة، كما تطغى مشاعر الحزن والشكوى، ولا يمكن اتهام الشاعر بالضعف عندما يذرف الدموع، فالإنسان رجلا وامرأة يرغب في الذرية، وبقاء الأثر، وهو دافع نفسي واجتماعي لحفظ النوع، وفي هذا ما يدل على أن إشباع الحاجة الجنسية وحده لا يكفي، ولا بد من إشباع الإحساس بالقيام بدور فردي اجتماعي وإنساني بالإنجاب، وفيه ما يدل أيضًا على أن حاجة الرجل للإنجاب ليست مجرد حاجة اجتماعية، يلبي فيها رغبة المجتمع، بل هي حاجة فردية أيضًا، يلبّي فيها

رغبة خاصـة، تكاد تبلغ في أهميتها حاجة المرأة للإنجاب، وهي عندها حاجة عضـوية واجتماعية.

والمؤلم في اللوحة أيضًـا هو نظرةُ الشـاعر إلى زوجته وهي نائمة إلى جانبه في الفراش، وتخيُّله أنها تحلم مثله بأطفال يلعبون في القمر، وبينهم طفل لها، أشـقر الشـعر، وهذا حلم آخر في داخل حلم الشـاعر، وهو حلم تراجيدي، مؤلم، يدلّ على إحساس الشاعر بألم زوجته ومعاناتها، وبذلك يبدو ألمه مضاعفًا، ولا يخلو من طابع إنساني، في تعاطف مع الزوجة، وعطف عليها.

بل الشـاعر يحس بقلق الزوجة، وخوفها من أن يتخذ زوجها لنفسـه زوجة أخرى، وهذا الإحسـاس من الرجل صـادق، وواقعي، لأن المجتمع يطالب الزوجين بالإنجاب، ولا يتركهما يسعدان في حياتهما ولو من غير إنجاب.

إن الشـاعر يعبر في اللوحتين الأخيرتين عن أكثر أشـكال الحس التراجيدي، وهو يعيش هذا الحس في حياته، ويعبر عنه في شعره، وهذا التعبير التراجيدي في حد ذاته يرسخ الحس التراجيدي في حياة الشاعر ويؤكده، ويزيد من إحساسه بالألم.

لقد أبدع الشاعر في هذه القصيدة، ولا سيما حين جعل الطفل في اللوحة وهو ابن عامين يكبر، ويخرج إليه من اللوحة، طفلًا حيا تدب فيه الحياة، وهو ابن عشـرة أعوام، ثم يعود إلى اللوحة طفلًا، ابن عامين، وبذلك يعبر عن خيال مبدع، يحقق به رغبته في إنجاب طفل يخرج إلى هذا العالم، وهذا الخروج من اللوحة والعودة إليها موقف تراجيدي، يعبر عن شدة معاناة الشاعر.

وللشـاعر بعد ذلك لوحات قليلة ذات طابع كوميدي مرح، لا تخلو من تعبير غير مباشر عن الحزن الدفين والحس التراجيدي المخبوء، وهي لوحات الحيوان.

٤. لوحات الحيوان

وإذا كان الشـاعر قد حُرِمَ من الولد ومن حب المرأة ومن تحقيق أحلامه في الحياة، فإنه قد وجد بعض السـلوان في حبه الكون كله وكل ما فيه من كائنات حتى السـامّ منها والقاتل، أو الكريه الشكل والدميم الخلقة، ولعله وجد في ذلك تعويضًـا عن بؤس حياته، ولعله وجد في عالم الحيوان أنسـه، في حين لم يجد الأُنس في عالم الإنس.

وفي لوحة فنية يصوّر شاة ضعيفة هزيلة، جزّ صاحبُها صوفَها، فإذا هي شبه عارية، ولكنه يراها كالعروس، ويرى في عينيها نظرة بلهاء، فيشـــفق عليها، بل يحس بروحه قد التقت بروحها، ويهمُّ بلثمها، لكن صـــاحبها يناديها، فتجري وراءه، يقول في قصيدة عنوانها "أنا والشاة"[1]:

خرجـتُ للنزهــة يومًــا وقـد ... ذهَّبَتِ الشـمسُ حواشــيْ الأصـيل
وكــانَ قلـبي زاخرًا بــالـهوى ... يـهيمُ بــالكون البَهِيّ الـجميـل
فـأبْصَـــرَتْ عينـايَ فيمـا أرى ... شـــيخًا كبيرًا ســـائرًا في الطريق
تتْبَعُـهُ.. شـــاةٌ عفـا لحمُهـا ... وبــانَ منهــا عظمُهــا والعروق
مجزوزةَ الصـــوفِ على وجهها ... ســـيمَــا غبــاءٍ وجمودٍ عميق
فانصَـــبَّ حبي فوقَها ســـاكبًا ... ورحمتي مثلَ انصـــبابِ الســـيول
ورمــتُ مِنْ حبي ومِن رحمتي ... ألثُمُهــا وجْـدًا وأَشْـــفِي الغليـل
وامتـزجـتْ روحـي بــأجزائِـهــا ... مثلَ امتزاجِ الماءِ بالســـلســـبيل
فـأقْبَلَـتْ نحوي تحـثُّ الخُطـا ... كــأنَّــهــا تــعـرفـنــي مِـن قـديـم
فـأبصـــرتْ عينـاي في عينِهـا ... أشـــيـــاءَ مرّتْ مثــلَ مرِّ الغيوم
حســـنـاءُ ألقتْ ثوبَهـا جانبًـا ... وأشـــرقَتْ في عُرْيِهـا كـالعروس
عرفتُهــا مِنْ قبْـلِ خلْقِ الورَى ... وقبل أن تسْـــطَع تلك الشـــموس
في عــالَمٍ أســـمى تــذكَّرْتُــه ... فهـاج في النفس مكـانٌ رســـيس
أيــامَ لا نـعرِفُ أجســـــادَنــا ... ولا نُعــاني ضِـــيقَ هـذا اللَّبُوس
فــاعتنق الروحــان بعْـدَ النَّوى ... في لمحـــةٍ مرَّتْ كـدهرٍ طويـل
وذاقـتــا مِــن لــذةً خــمــرةً ... مــا زلـتُ منهــا في خُمــارٍ ثقيـل
ولم أُفِقْ إلا على صـــــائحٍ ... يــدعو إليــه شـــــاتَــه للقُفُول

فالشاعر يمتلك نفسًا مستعدة لاستقبال الجمال في الكون، وقد رأى الشاة أقبلت نحوه والتقت عيناه بعينيها، وكأن كلًّا منهما يعرف الآخر من أول الخلق في العالم الأول، قبل حلول الروح في الجســـد، في الأزل، أو في عالم الذر، وهاهما يلتقيان

[1] من مجموعة العيون الخضر، ص ٨ . ٩، والقصيدة مؤرخة في شباط عام ١٩٥٤.

فيتعارفان وتتعانق الروحان، والقصـــيدة تعبّر عن نزعة صـــوفية تؤمن بوَحْدَةِ الخلق، فالكائنات كلُّها تملك روحًا واحدة، وقد تعارفت في الأزل، ثم افترقت جسـدًا، وسـتعود إلى التعارف، بل العناق، وكأنه يشير من طرف خفي إلى بيت ابن الفارض[1]:

تذكّرُني العهدَ القديم لأنها حديثةُ عهدٍ مِن أُهَيْلِ مودَّتي

ويذكُر الشاعر شعورَ الروحين، روحه وروح الشاة، بنشوة، وكأنهما ذاقتا خمرة أزلية، وفي هذا إشارة خفية أيضًا إلى بيت ابن الفارض، حيث يقول[2]:

شربنا على ذِكْرِ الحبيبِ مُدَامةً سَكِرْنا بها مِنْ قبلِ أنْ يُخْلَقَ الكَرْمُ

وفي القصيدة يختلط الحس التراجيدي بالكوميدي، فالشاعر يشفق على الشاة، لأن صـــوفها قد جُزَّ، وهو يراها كالعروس، ويرى روحه قد تجاوبت وروحها، فأقبلت نحوه، ويهم بتقبيلها، وهو موقف كوميدي، فيه إشـفاق وحب، ولكن صـاحب الشـاة سـرعان ما يجذبها بعيدًا عن الشـاعر، ليحرمه منها، فيتفجر عنده الموقف التراجيدي، ويؤكد إحساسه بالحرمان.

وثمة قصـيدة أخرى تحمل معنى الإحسـاس بوحدة المخلوقات روحًا، يتعاطف فيها الشاعر مع المخلوقات، وعنوانها "ذكرى عقرب"، وفيها يقول[3]:

في ليلـةٍ مِن آبَ تشـــوي الوَرَى لـولا نســـيـمٌ بـاردٌ وانـي
تـحـدثَـتْ أُخْـتِـيَ عـن عـقْـرَبٍ قـد قَـتَـلَـتْـهـا أمُّ مـروان
فحزَّ في نفســي مـا نـابَـهـا ورحـتُ فـي هـمٍّ وأشـــجـان
ذكرتُ سُـــودًا في جُيُوبِ الثَّرى تـعـيـشُ فـي بـؤسٍ وحـرمـان
تـخـرجُ فـي الـلـيـل إلـى رزقـهـا مـا بـيـنَ أوســـاخٍ وأدران
فاســتشـــعرَتْ نفســي لها رأفةً ونـمـتُ نـومَ الـراحـمِ الـحـانـي
أفقتُ عنـد الصـــبح مِن رقْدتي فـراعـنـي فـي الـبـيـت ثِـنْـتـان

---

[1] البوريني، بدر الدين، والنابلسي، عبد السلام، **شرح ديوان ابن الفارض**، جمعه رشيد بن غالب، صححه محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٢، ج١، ٢١١

[2] المصدر السابق، ج ٢، ص ٢٤٥

[3] من مجموعته العيون الخضر، ص ١٠. ١١، والقصيدة مؤرخة في ١٩٥٥.

واحـدةٌ قَرَّتْ على مَضْـــجعي ... وتلـك تَســـعَى فوقَ أردانـي
فـقـلـتُ: "يـا أللهِ مـاذا أرى؟ ... أصـــدفـةٌ أمْ رَجْعُ وُجـداني؟
هـلْ ثمَّ عهْـدٌ قبْـل خلْقِ الورَى ... ذكرْتُـهُ مِن بـعـدِ نســـيـان؟
فـأســـرعَـتْ نحوي كلتـاهمـا ... تـرجـو لـقـاءً بـعـد هـجـران
أم أنـهـا قـد فـهمـتْ رحمتـي ... فـقـابـلَـتْ حُـبّـي بشُـــكـران؟"
وكـان فـي البيـت أخي واقفًـا ... يشـــدو طروبًـا بعضَ ألحـان
فـأبصـــرتْ عينـاه إحـداهمـا ... تمشـــي حثيثًـا نحْوَ أحضـــان
فـداســـهـا دَوْسَ امرِئٍ حـاقـدٍ ... يـطـلـب ثـأرًا مـنـذُ أزمـان
فـقـمـتُ بـالأخرى إلـى مـأمَنٍ ... مـا بـيـن أحـجـارٍ وعـيـدان
أُخْبِئُـهـا مِنْ شـــرّ جيرانـهـا ... وشـــرِّ أطـفـالٍ وصـــبـيـان
خرجـتُ من بيتـي وبـي وخزة ... تـحـزُّ فـي أعـمـاق وجـدانـي
لعقربٍ عجمـاءَ صـــافيتُهـا ... قـد ســحقتْهـا رِجْـلُ إنســـان
فـذاكَ مـا أذكـرُه آســـفًـا ... كـأنـنـي كـنـتُ أنـا الـجـانـي

فالشـاعر يعطف على العقارب، ويراها تعيش بائسـة في الجحور، وقد حزَّ في نفســه حديث أخته عن قتلها العقرب، واسـتيقظ في الصـباح على عقربين اثنتين فوق فراشـــه، وإحداهما تدبُّ نحوه، ففرح بها، ورأى أنها تذكرت عهدًا قديمًا بينها وبينه قبل خلق البشر في عالم الأرواح، فاشتاقت إليه وأقبلت عليه، فحملها إلى مكان آمن بعيدًا عن الناس، وتألم أشد الألم لأن أخاه قتل العقرب الأخرى.

والقصـيدة تدل على تعلق الشـاعر بالحياة، حياة الكون كلِّه، وحرصـه على ألا يموت مخلوق، لأن الروح في جميع المخلوقات واحدة، ويعتقد أن الأرواح تعارفت في أول الخلق، ثم افترقت وهي ستعود لتتعارف من جديد، وهو نزوع صوفي، أو لعله نوعٌ من حب المخلوقات كلها تعويضًا عن الحرمان من الولد.

والقصـيدة ذات طابع كوميدي واضـح، فالشـاعر ينتصـر للعقرب، ويحافظ عليها، ويحملها، ليحميها من أذى الناس، ويتركها في مكان آمن.

وقد عبَّر الشـاعر عن نزوع صـوفي واضـح، في قصـيدة أخرى، دل فيها على اعتقاده بوحدة الكائنات، وهي ما يسمى في التصوف وحدة الشهود، فالمخلوقات متعدِّدة

في أجسامها ومتنوعة في أشكالها ومختلفة، ولكن جوهرها واحد، والروح فيها واحدة، يقول في قصيدة عنوانها "شعور غريب": [1]

لستُ أدري وليتَ أني أدري ... لِمَ ينتابني شعورٌ غريب
أنني أعرِف الخلائقَ طُرًّا ... مثلما يعرفُ الحبيب حبيب
أهو حبي يطوي الوجودَ جناحا ... هُ ويَرقَى حيثُ الحياةُ تطيب
أم أراني حييتُ قبل حياتي ... هذه أم مضتْ بعقلي الخطوب
فدهتني الأوهامُ من كل صوب ... أم أكلُّ العقولِ حسي العجيب
غير أني أحس في الأمر سِرًّا ... مثلما يوقظ الوحوشَ الذيب
فأرى الأرض والسماء قريبًا ... مِنْ شعوري بل كلُّ شيءٍ قريبُ
مثل نور يلوح خلف ضباب ... فهو يبدو حينًا وحينًا يغيب

وهذا الإحساس بالتوحد مع الكون والكائنات يمنح الشاعر الشعور بالرضا والراحة والأمان، بل به يحس بالقوة، فهو جزء من قوة عظمى، هي قوة الكون كله، وفي ذاته يجري شيء من هذه القوة، فهو قوي بها، وهو ليس وحده، فكل الكائنات في الكون من حوله معه، وهو معها، ويحس بتعاطف الكون كله معه، ويحس بتعاطفه هو مع الكون كله والكائنات، وفي هذا ما يعزز فيه الشعور بذاته، وينفي عنه الإحساس بالوحدة والاغتراب والحرمان من الولد ومن الحب، ويجعله يحس بالحياة، وبقوة الحياة، والقدرة على العطاء، على الرغم من الحرمان، ولكن هذا كله، من ناحية أخرى، دليل وحدته وغربته واغترابه.

وفي قصيدة العقرب يدل الشاعر على حسٍّ ذكوري نحو العقرب، والعقرب في العربية هي أنثى، وقد حملها بيده وحماها وعطف عليها، وقد ظهر هذا الحس الذكوري نحو الشاة، وهو يراها عارية كالعروس، وقد التقت منهما العيون، ورغب في لثمها، وهذ الحب للشاة والعقرب يدل حبٍّ للمرأة الأنثى، التي تلد، وتجدد الأجيال، وتصنع الحياة.

---

[1] من مجموعة جراح قلب، ص ٣٩، والقصيدة مؤرخة في عام ١٩٧٠ .

والشـــاعر يحب الشـــاة وقد جز صـــوفها، وهي تســـاق مع العجوز إلى الذبح، والشـاعر يتعاطف مع العقرب، وفي إبرتها السم القاتل، والشـاعر يحب المرأة في أثناء الغارة الجوية، والشـاعر يرى الحب يتحقق في الجحيم، وهذا يدل على أن غريزة الحياة تنشط عنده في لحظة الخطر أو الإحساس بالموت، وهو نوع من التحدي، ودليل على بؤس حياته.

وهذا التعاطف مع العقرب والشـاة هو دليل على حس كوميدي لدى الشـاعر، فهو يريد أن يمرح، وأن يسـلي نفسـه ولو قليلًا، ويريد أن يجد نهاية سـعيدة، وهي نادرة في حياته، فيجدها في شـاة مجزوزة الصـوف، أشـبه بالعارية، يعطف عليها، ثم يجدها في العقرب، يعطف عليها، ويحملها بيده، ليضـعها في مكان آمن، ليصـنع في حياتها نهاية سعيدة، وبصورة عامة، يظل الحس الكوميدي قليلًا في شعره، مثلما هو قليل في حياته.

والشـــاعر ينظر إلى الكائنات الحية، حتى الضـــارة منها، نظرة حب وتعاطف ونظرة إحســاس بالجمال لا تخلو من شــعور روحي شــفيف، في حين ينظر كانط إلى الكائنات الحية، ولاسـيما الضـارة، نظرة نفعية، ويسـوّغ وجودها بما تحقق للإنسـان من نفع غير مباشـــر، يقول كانط[1]: "يمكن للمرء أن يقول إن الطفيليات التي تؤذي الناس في ملابسـهم وشـعرهم وأفرشـتهم قد تكون وفق تدبير حكيم للطبيعة حافزًا للنظافة التي هي وسـيلة ضـرورية لحفظ الصـحة، أو إن البعوض والحشـرات اللاسـعة الأخرى التي تجعل من براري أمريكا مرهقة جدًّا للوحوش، قد تكون محرّضات لهؤلاء الناس البُدائيين لتجفيف المســـتنقعات وإدخـال النور إلى الغـابـات الكثيفـة الخـانقـة، وبهـذه الطريقـة بالإضـافة إلى زراعة التربة تجعل مَوَاطِنَ سُـكناهم صـحيّةً أكثر"، ويلاحظ أن كانط لم يعبِّر عن أي حس جمالي أو روحي في تلك الكائنات، وكانت نظرته نفعية محضـــة، بخلاف الشاعر.

وبالنظرة النفعية نفســها يرى كانت الحرب، فيقول[2]: "وبرغم أن الحرب جهدٌ لا يقصـده البشـر، مبعثُه الأهواء المُطْلَقَةُ العِنان، فهي ربما تكون مسـعى مقصـودًا خفيًّا

---

[1] كانط، **نقد ملكة الحكم**، تر. سعيد الغانمي، كلمة، أبو ظبي، ومنشورات الجمل، بيروت، ٢٠٠٩، ص ٣١٧.

[2] المصدر السابق، ص ٣٧٣ . ٣٧٤

بعمق من حكمة أعلى، إن لم تكن لتأسيس الشرعية، فعلى الأقل لتهيئة الطريق للقانون وحصـــول الدول على حرياتها، وبرغم المِحَن المروعة للحرب...فإنها تظل دافعًا آخر لتطوير جميع المواهب التي يمكن للثقافة أن تســـتفيد منها حتى أعلى درجاتها"، في حين كانت نظرة الشـاعر إلى الحرب جمالية نوعًا ما، وإن كان يكرهها، ويراها شـرًّا لا بد منه، فقد وجد فيها مجالًا ليعيش الحب، ويحس بوجود المرأة.

لقد كانت لوحات الشـــاعر ســـجِّلا تاريخيًّا لحياته، صـــدر فيها عن تجربته الحياتية مباشـــرة، وكأنه كان يتطلع إلى تخليد معاناته في الحياة، وهو الذي كان في الوقت نفســـه يتطلع إلى حياة أخرى مختلفة لم يتمكن من تحقيقها، يقول أندريه جيد[1]: "إن مؤلفاتنا ليست بمثابة أقاصيص واقعية تروي حياتنا، وإنما هي وثبات شاكية تعبِّر عن نزوعنا نحو حيوات أخرى ظلت محرَّمة علينا، وحنينًا إلى الإتيان بأفعال أخرى بقيت متعذرة أو مستحيلة بالنسبة إلينا، فكل كتاب تخطه يد الأديب إن هو إلا إغراء موقوف أو غواية معطلة".

خاتمة

عبَّر الشـــاعر عمر أبو قوس في معظم لوحاته عن حس تراجيدي، قوامه الوعي بشـقاء حياته، وبؤسـها، بسـبب حرمانه من الولد، وفقره، وتراكم الديون عليه، وخيبته في تحقيق آماله في الحياة، وقد ظهر هذا كله عقب انتهاء دوره النضـــالي في سورية، فقد كان شاعرًا مناضـلًا ضد المستعمر الفرنسي، ولكن بعد الاستقلال، عام ١٩٤٥، وزواجه عام ١٩٥٠، تفجر لديه الإحســاس بالحرمان من الولد، وظل يشــكو طوال حياته من هذا الحرمان.

ودلَّ الشـــاعر في لوحاته على نزعة رومنتيكية، فاتخذ من اللوحات وســـيلة للتعبير عن ذاته الفردية، وعما يعانيه من حزن ووحدة وفقر وحرمان من الولد والحب، وقد مال إلى المبالغة العاطفية، وتقوم اللوحات في معظمها على الســـرد، فقد توافرت فيها عناصر القصة القصيرة، فظهر فيها تحديد الأمكنة والأزمنة ووصف الأشخاص، وظهر في بعضـــها الحوار الحي المباشـــر، والحوار الداخلي مع الذات، وظهرت فيها الحركة والتحول في المواقف والأحوال، وهي تعتمد في المقام الأول على الحلم، فأكثر

---

[1] إبراهيم، زكريا، **مشكلة الفن**، مكتبة مصر، القاهرة، لاتا، ص ٢١٣

تلك اللوحات كانت أحلامًا وخيالات، تعويضًـــا عن واقع مأزوم، لكن التعبير فيها كان واقعيًّا مباشرًا، حرص فيه الشاعر على الشرح والتوضيح والتفسير، فقد سمَّى المشاعر وحدَّدها، وشـــرح اللوحات، فقدَّم لها وعلَّق عليها، ولم يترك للمتلقي فرصـــة التأويل، وأغرق في التفاصـيل ورَصْـدِ الجزئيات، وفي البحث جرى حذْفُ كثير من الأبيات لِمَا فيها من تفصـــيل، ولم يتغيَّر المعنى، وقامت القصـــائد على اللغة المعجمية العادية، وعمادها التقرير والمباشـــرة، ولم تتألق فيها الصـــور الفنية، ولا اللغة الشـــعرية، ومن الصـــعب أن تُعدّ تلك اللوحات نوعًا من التجديد في الشـــعر العربي، وكانت لوحات يرســمها الشـــاعر ولم تكن عن لوحات جدارية أو تماثيل أو آثار عمرانية يســتوحيها، حتى في قصـيدته عن اللوحة المحروقة التي تحدث فيها عن لوحة جدارية تمثل حياته وقد أحرقها، أو في صـورة الطفل الذي يخرج من اللوحة ثم يعود إليها، لم يكن يصـدر عن لوحة جدارية حقيقية، إنما كان يتخيل لوحة، وهو يعبر عن ذلك صراحة.

وعلى الرغم مما في لوحات الشـــاعر من نزوع رومنتيكي واضـــح، فإن هذا النزوع وحده لا يمكن أن يفسر حقيقة تلك اللوحات ولا طبيعتها الفنية، فهي في الحقيقة لوحات بعضـــها كوميدي النزعة، وهي الأقل، وبعضـــها الآخر، وهو الأكثر، تراجيدي النزعة، وهذا النزوع، ولا سيما التراجيدي كان يعيشه الشاعر في حياته، وقد عبَّر عنه في لوحاته الشـــعرية، فجاءت تحمل قيمة التراجيدي فنيًّا بوضـــوح، وتثير لوحاته ذات الطابع التراجيدي في نفس المتلقي عاطفة الشفقة على الشاعر ولاسيما بسبب معاناته من الحرمان من الولد، وتثير أيضًـا مشـاعر الخوف من المصـير الذي آل إليه، وهو حالة الهذيان والأحلام التي يعيشها، والشكوى التي يرسلها صريحة في قصائده، وتثير قصـائده ذات الطابع الكوميدي قدرًا من السـخرية، ولا سـيما في حبه الشـاة والعقرب، وهي سخرية مُرّة ومؤلمة في الوقت نفسه، وتنم عن حس تراجيدي كامنٍ في الأعماق.

إن ما يمنح لوحات الشـــاعر قيمتها هو تعبيرها عن عاطفة حرمان الزوج من الأولاد، والموقف الإنسـاني والصـوفي النبيل من المخلوقات، وربما امتازت لوحة خروج الطفل من اللوحة وعودته إليه بشـــيء من الخيال، لكن لغتها العادية والتقرير فيها والتفصيل يحدّ من قيمة هذا الخيال، وما يعطي لوحات الشاعر قيمتها الحقيقية هو في الواقع لصـــوقها بحياته، وتعبيرها عن حســـه التراجيدي، وقد جاءت حاملة هذه القيمة الجمالية المميزة لها، وبعد ذلك لا تمتلك اللوحات ســـوى قيمة تاريخية، نتعرف من

خلالها إلى شــاعر عاثر الحظ كثير الشــكوى لم يضــف كثيرًا إلى حركة الشــعر في عصره.

المصادر والمراجع

إبراهيم، زكريا، **مشكلة الفن**، مكتبة مصر، القاهرة، لاتا.

أبو قوس، عمر، **ديوان عمر أبو قوس**، تقديم الدكتور كمال زبيدة، مكتب البنقسلي، حلب، ١٩٧٠.

أرسطو، فن الشعر، تر. **عبد الرحمن بدوي**، دار الثقافة، بيروت، ط. ثانية، ١٩٧٣.

البوريني، بدر الدين، والنابلسي، عبد السلام، **شرح ديوان ابن الفارض**، جمع. رشيد بن غالب، تصحيح. محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٢، ج١، ج٢

التبريزي: **شرح القصائد العشر**، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٣٤٣هـ.

الجاحظ، **الحيوان**، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ٢٠١٥.

دافنشي، ليوناردو، **نظرية التصوير**، تر. عادل السيوى، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩.

داكو، بيير، **انتصارات التحليل النفسي**، تر. وجيه أسعد، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣.

السكري، **ديوان الهذليين**، تح. أحمد الزين، ومحمود أبو الوفا، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٦٥.

كانط، **نقد ملكة الحكم**، تر. سعيد الغانمي، كلمة، أبوظبي، ومنشورات الجمل، بيروت، ٢٠٠٩.

مكاوي، عبد الغفار، **قصيدة وصورة**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ١١٩، تشرين الثاني، ١٩٧٨.

هوراس، **فن الشعر**، تر. د. لويس عوض، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ط. ثانية، ١٩٧٠.

وارين، أورستن، ويليك، رينيه، **نظرية الأدب**، تر. محيي الدين صبحي، مر. د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون، دمشق، ١٩٧٢.

الوحدة والتأمل
في لوحات زاهد المالح

يميل شعر الحداثة نحو محاكاة الفنون، وولاسيما فن التصوير، بل يسعى إلى أن تكون القصيدة أشبه بلوحة مرسومة بالألوان، ولا يعبر فيها عن موضوع أو فكرة أوحالة تعبيرًا لغويًّا مباشرًا، بل يترك للمتلقي حرية التعامل مع القصيدة اللوحة، يتلقاها مثلما يتلقى اللوحة، بما فيها من قدرة على الإيحاء، بل بما قد يكون فيها من غموض شفيف. ويقف هذا البحث عند بضع قصائد للشاعر زاهد المالح هي قصائد لوحات، بل هي لوحات خالصة لفن التصوير.

تتألق اللوحات الشعرية وتتميز في شعر زاهد المالح، وهو يرسم من خلالها لوحات للصفاء والنقاء والجمال، تنم عن ميل نحو العزلة الجميلة المبدعة، والبعد عن الصخب والضوضاء، وتدل على روح تحب الآفاق الواسعة العريضة، وتصغي إلى لغة الصمت، وترى في الطبيعة ملامح الجمال الشفيف، وتجد في الظل أطيافاً من سحر خلاب أكثر غنى من الواقع المضاء بالنور الكثيف، لأن الظلال تثير الخيال، وهو يتأمل العالم، ويرى الكأس تعكس أكثر مما تعكس المرآة، فهي باب مغلق على أسرار، ولكن أكثر ما يؤلمه هو قسوة المدينة، وقهرها الإنسان، وشيوع البؤس فيها، وهو يتعاطف فيها مع الناس جميعاً، ولكنه من فرط الألم يبجأ إلى السخرية السوداء، ثم يلجأ إلى فضاء مطلق غير محدد، تسبح فيه الخطوط والألوان في تجردي تعبيري حر، ثم يحاول الشاعر أن ينحت باللغة تمثالاً، فيستلهم الحضارات كلها عبر العصور، وفي النهاية يجد أنه لم ينحت غير تمثال هو نفسه بالذات، وفي هذا من صدق الفن وصدق الحياة ما لا ينطق به إلا شاعر صادق مع نفسه ومع الحياة.

وتقرأ شعر زاهد المالح، فإذا أنت في معرض للفنون التشكيلية، تتجول بين لوحات تملأ جدران المعرض، لوحات صغيرة، وأخرى واسعة عريضة بانورامية، ولوحات ثنائية ولوحات ثلاثية، وقد تمرّ بتمثال جديد للفنان عند المدخل، وقد ترى تمثالاً قديماً في نهاية المعرض، وما بين التمثالين لوحات كثيرة، بعضها وهي الأقل لوحات تصور الطبيعة الصامتة، وبعضها الآخر، وهو الأكثر، يصور الريف الجميل، وتدل على

صمت قوامه التأمل والميل إلى الوحدة، ثم تجد لوحات تصور المدينة وما فيها من بؤس وشقاء وفقر أو ذكريات، ثم تمر بلوحة أو اثنتين تجريديتين، تسعيان إلى تحقيق التامل الحر، والانطلاق الصافي إلى فضاء لا حدود له، وحيثما سرت في المعرض أو التفت لا تجد الشاعر الفنان، لأنه لا يريد شَرْح لوحاته، ولا التعليق عليها، يريد أن يقدمها بموضوعية، يريد تركها للمتلقي كي يتعامل معها بحريَّة، ولكن لا بد من أن تحس بأن الشاعر يكمن في داخل لوحاته، ولكن بصمت، وتدرك عندئذ أنه يميل إلى التأمل والعزلة، ولكنها العزلة الإيجابية البناءة.

الطبيعة الصامتة

يرسم الشاعر لوحة للطبيعة الصامتة يصور فيها كأساً في قصيدة عنوانها **"كأس"**:[1]

صمت معزول عن نفسه/مرآة تعكس ما لا تعكسه المرآة/شفافية يتمرد فيها الظل/باب مغلق/جدران تخفي المجهول عن العين/تنفتح بعيداً في الأزرق.

والقصيدة تعبر عن إيحاءات الكأس وما تتركه من انطباع، وهذا هو التصوير الانطباعي، فالكأس توحي بالوحدة والعزلة عن العالم، وبناء عالم خاص بها، مستقل عن العالم الخارجي، وهي تعكس أكثر مما تعكس المرآة، لأن المرآة محدودة بسطح مستو، والكأس ذات أسطح مقعرة ومحدبة وملتوية ومُتَثَنِّية متنوعة، والمرآة لا تعكس إلا سطحاً واحداً، أما الكأس فتعكس أسطحاً ومستويات مختلفة، فهي تعكس آفاقاً أغنى وأوسع، وتمنلك الكأس شفافية لا حدود لها، وهي باب مغلق يوحي بعالم واسع يمكن أن ينفتح عليه، وهي أشبه ما تكون بجدران تخفي وراءها عوالم غير متوقعة، وتترك الخيال يسرح، وكأنها تنفتح على سماوات زرقاء لا نهاية لزرقتها.

والزرقة توحي بالماء والسماء والحياة، كما توحي بامتدادات لا نهاية لها، وبأعماق شفافة لا غور لها، وبصفاء لا كدورة فيه، الأزرق هو لون الحياة، والجدران هنا لا توحي بالضيق أو الاختناق والانحباس، بل توحي بما وراءها من عوالم لا يمكن للخيال أن يستوعبها، هي جدران الكأس الشفافة، لا جدران الحجر الكتيم، والباب المغلق هنا ليس باباً من حديد، بل هو باب من الخيال والتأمل، والصمت هنا خاص ومتميز،

---

[1] المالح، زاهد، **تنويعات على وترين**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤، ص ٨٧

لأنه معزول حتى عن نفسه، أي إنه صامت خالص الصمت، ولحظات الصمت هي لحظات التأمل والصلاة والطهر، القصيدة عالم من التأمل الحر، قوامه الصفاء والنقاء، لا التفكير ولا القلق ولا التوتر، هو الشفافية والصمت، هو حقيقة حضور كأس لها صمت، وفيها إيحاء، تمتلك شفافية لا حدود لها.

والقصيدة مكثفة، لا تطويل فيها، والعناصر الحسية المذكورة فيها من مرآة وباب وجدران وأزرق تتخلى عن حسيتها لتوحي بما وراء المادة من روح وصفاء وهدوء لا تشوبه شائبة من قلق أو تفكير أو معاناة، القصيدة حالة من التأمل الصافي، تمثل الكأس الوحيدة، وهو ما يدل عليه العنوان، أو هو ما يؤكد العنوان. فالعنوان كلمة مفردة، نكرة، مفتوحة على احتمالات وغير محددة بصفة، وهذا ما منحها سعة الخيال وحريته، وتبدو الكأس هي التي تملأ اللوحة كلها وتشغلها، وليس لها إطار، ولا وراءها خلفية، واللوحة خالصة للتأمل وليس وراءها أي غرض. والقصيدة موضوعية، فالشاعر يقف خارج القصيد، بل خارج اللوحة، ولا يظهر صوته، ولا يعلق على اللوحة، ويبدو كالمتأمل من بعيد.

*

ولكي تتضح طبيعة الكأس في هذه اللوحة يمكن مقارنتها بلوحة أخرى تظهر فيها الكأس في مكان محدد، ووراءها خلفية، وحولها عناصر تحيط بها، في قصيدة عنوانها "**اقرئيها**"[1] أبدعها الشاعر عمر أبو ريشة، ولها عنوان فرعي، وهو "**أوراق ميت**"، يقول فيها:

إنها حجرتي لقد صدئ النسيان فيها وشاخ فيها السكوت
ادخلي بالشموع فهي من الظـ ـلمة وكر في صدرها منحوت
وانقلي الخطو باتئاد فقد يجـ ـفل منك الغبار والعنكبوت
عند كأسي المكسور حزمة أورا ق وعمر في دفتيها شتيت
احمليها ماضي شبابك فيها والفتون الذي عليه شقيت
اقرئيها لا تحجبي الخلد عني انشريها لا تتركيني أموت

[1] أبو ريشة، عمر، **ديوان عمر أبو ريشة**، دار العودة، بيروت، ط. ثانية، ١٩٨٨، ج ١، ص ٢٠٥

فالشاعر يصور كأساً معينة، ويصفها بأنها مكسورة، ويحدد مكانها، وهو غرفته المهجورة، ويحدد موضع الكأس أيضاً بوجود أوراقه إلى جانبها، وهي أوراق أشعاره، وفيها عمره الشتيت، والكأس هنا توحي بالحزن واليأس والموت، وترتبط بالشعر والألم والحرمان من المرأة، وهي تدل على الوحدة والعزلة، وهي محبوسة في حجرة ضيقة، محدودة، وهي متعلقة بالشعر، ولكنها مع ذلك تنفتح على أمل في المستقبل، ورجاء، قوامه أن تنشر المرأة أشعاره كي لا يموت، والكأس هنا ليست غاية في ذاتها، وإنما هي جزء من لوحة أكبر، وإن كانت الكأس تحتل البؤرة منها، واللوحة ذاتية، تعبر عن حزن الشاعر، وليست موضوعية، وهي ذات نزعة رومنتيكية.

ولكي تتضح حقيقة الصورة أو اللوحة ويتبين الفرق بين الشعر التصويري والشعر التقريري يمكن الإشارة إلى بيتين للشاعر الأخطل الصغير يقول فيهما[1]:

يشرب الكأس ذو الحجا ويبقّي لغد في قرارة الكأس شيا

لم يكن لي غد فأفرغت كأسي ثم حطمتها على شفتيّا

فالأخطل لا يصور، وإنما يقدم فكرة، ويعبر عن مقولة، بلغة تقريرية، مباشرة، استعان فيها بالكأس، فالكأس عنده وسيلة للتعبير عن فكرة، وليست غاية في حد ذاتها، وهو لا يصور الكأس، ولا يصفها، وإنما يعبر من خلالها عن موقف، فالعاقل المفكر لا يشرب كأسه كلها، وإنما يُبْقِي شيئاً فيها للغد، أما الشاعر اليائس فلا يملك أي أمل في الغد، لذلك يشرب كأسه كلها، ثم يحطِّمها.

*

وفي لوحة ثانية من لوحات الطبيعة الصامتة يصور الشاعر كرسياً، وعنوانها **"كرسي"**:[2]

يتذمر من صخب العالم/عصْفِ الريح/بأعطافِ الشجر/حفيفِ الأغصان/يتفقَّد ساعات الحائط/يوقف أرجحة البندول/ونحنحةَ الوقت *. يمكنني أن أبتدئ الآن *خلف الباب الموصد/طاولة شاخت/رجل يستند إلى كفيه/يناهز عمر الموت/وشريطُ عناوين/ لكتب لم تنجز/يلتف عليه * في الغرفة/كرسي/يتأمل ذاته.

---

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

[2] المالح، **مأدبة في الهواء الطلق**، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٧، ص ١١٨ . ١١٩

واللوحة مملوءة بصمت مخيف، كأنه صمت المُتْحَف، وهو فراغ خال من الإنسان، تحضر فيه الأشياء، ويغيب عنه الإنسان، إذ يحضر في الختام الكرسي، ويغيب الإنسان، أو يموت، تحضر الأماني والأحلام ويغيب الفعل، تحضر الساعات وتغيب دقاتها، يحضر الصمت ويغيب الحب، هي لوحة الخيبة والوحشة والفراغ، لوحة الأماني التي لم تتحق، والأحلام التي ماتت.

وثمة رجل، كالشبح، أو كالطيف، يضيق ذرعاً بصخب الحياة وضجيجها، يضجر من الرياح العابثة بالشجر، فيأوي إلى حجرة ينعزل فيها عن العالم، بل إنه يلغي الزمن، إذ يوقف حركة الساعات التي على الحائط، ويقرر أن يبدأ العمل، ويعم الغرفة الصمت، ويمر الزمن، ويصمت الرجل، أو ينام، أو يموت، ويلتف عليه شريط الأحلام والأماني بتأليف مئات الكتب، من غير أن يفعل شيئاً، ويبقى الكرسي وحده، في الغرفة الخاوية، حيث يتأمل الكرسي ذاته.

اللوحة قصة، تعيد قصة المرأة الثرية التي قررت أن تقرأ، فأغلقت نوافذ قصرها، وأَسْدَلَتِ الستائر، وعمَّ الصمت، ولم تلبث المرأة أن نامت، ولم تقرأ شيئاً، ولكنْ، ثمة فرق بين المرأة في القصة والرجل في القصيدة، وثمة فرق بين القصة والقصيدة.

في القصيدة تبرز العزلة عن العالم، وعن صخب الحياة وضجيجها، وإيقاف الإحساس بنبض الزمن، ويقرر الرجل أن يبدأ، لأنه يملك الرغبة، ويملك الحلم، ولكنه يموت من غير أن ينجز شيئاً، وشريط الأحلام الذي كان يمر بخاطره هو نفسه الشريط الذي يلتف عليه دليل موته، ويموت الرجل، الإنسان، ويبقى الكرسي وحده. اللوحة كابوسية، لا تعني أن من ينعزل عن الواقع والحياة ويوقف دقات الزمن كي يكتب تقتله الحياة، ولا تعني أن من يسعى وراء رغباته الخاصة وأمانيه الشخصية بمعزل عمن حوله لا يمكنه أن يحقق شيئاً، هذا فهم أولي وسطحي ومباشر، اللوحة تقول أشياء أخرى أكثر من هذا الفهم، وإلا كانت مجرد دعوة سمجة للالتزام بالواقع.

القصيدة تقول، بصورة أخرى، إن الواقع المادي لا يرحم الإنسان، ولا يتركه ليعيش وحده ليحقق أحلامه، الفرد ينعزل عن العالم، ولا يريد أن يكون ضحية الصخب والضجيج، ولا يريد أن يكون ألعوبة في يد الريح تهز أغصانه، ولا يريد الإنسان أن يكون ضحية الوقت، تُصِمُّه دقاتُ ساعة العمر، يريد أن يكون هو ذاته، ويريد أن يحقق أحلامه وأمانيه، يريد أن يبدأ ذاته، بمعزل عن العالم، ولذلك أغلق الباب على نفسه،

ليكون هو نفسه، ولكن مشروعه يفشل، ويضمحل ويتلاشى، ولا يبقى من الإنسان إلا الشيء، إلا الكرسي وحده، فينتصر الشيء على الإنسان، ويمتلك الشيء ذاته، وبالمقابل يفقد الإنسان ذاته، إن العالم يتشيّا، ولذلك يغيب الإنسان، وتحضر الأشياء، ولا يظهر في اللوحة في الختام غير الكرسي، وقد امتلك ذاته، وهو يتأمل فيها، وقد غاب الإنسان، حتى من قبل أن يبدأ.

اللوحة ليست تعبيراً عن الهرب من العالم، ولا الفرار إلى العزلة، إنما هي تعبير عن مشكلة الإنسان مع الأشياء، المادة تحضر وتطغى وتسيطر، والزمن ينتصر، ولا يستطيع الإنسان أن يوقف عقارب الساعة، ولا أن يلغي صخب الحياة وضجيجها، ولا أن يوقف عصف الرياح بالأغصان، القصيدة توحي بأن الإنسان محكوم بالعالم من حوله، ولا يستطيع أن يبني عالمه، وأن المنتصر في هذا العالم هو المادة والأشياء، وليس الحلم، بل إن الحلم قد يكون الشريط الذي يلتف على عنق الإنسان ليقتله.

ولكن على الرغم من هذا كله، يظل الإنسان حاضراً في اللوحة، ويظل هو الفاعل، ولا يمكن أن يغيب، ويكفي أن الإنسان قد قرر أن يفعل، ويكفي أنه في هذا الصمت الرهيب المفزع قد تكلم، ليقول: "**يمكنني أن أبتدئ الآن**"، وهذا الصوت ما يزال يتردد، مع أن الباب مغلق، وأن صاحبه قد التف عليه شريط أحلامه، وهذه هي عظمة الإنسان، فهو في كل لحظة يمكنه أن يبدأ، إن لم يكن الفرد هو نفسه الذي سيبدأ، فإن أجيالاً معه ستبدأ، وأجيالاً من بعده ستبدأ، والحياة دائماً تبدأ من جديد.

واللوحة غنية بالصمت والصوت، بالداخل والخارج، وبالإنسان الحاضر الغائب، وبالشيء الحاضر مادة والغائب قيمة، وتبقى القيمة للإنسان ولو غاب، وحضور الكرسي في حد ذاته لا قيمة له، وإنما قيمته في دلالته على من كان، ومن غاب، والقيمة دائماً لمن هو حاضر في القيمة وحاضر في الوجدان، وهو الإنسان، لأنه هو من صنع الكرسي، ولأنه هو صاحب الكرسي.

وما تمتاز به القصيدة اللوحة أنها موضوعية، لا تظهر فيها ذات الشاعر، وهي خلو من الغنائية، وبعيدة عن التعبير المباشر، لا تسمِّي عاطفة، ولا تحدِّد شعوراً، ولا تخلو القصيدة من حس مأسوي مؤلم، فالرجل لا يستند إلى شيء، فلا شيء يعينه، ولا شيء يمكن أن يستند إليه، ولذلك يستند إلى كفيه، وعلينا أن نتخيل الصورة، هي سريالية، وكم عمر الرجل؟، ليس سبعين أو ثمانين، إنما هو يناهز الموت، وعلى ذلك،

فعمر الإنسان لا يقاس بالسنين ولا الأيام، إنما يقاس بمقدار قربه من الموت، لأن الموت هو الذي سيؤول حتماً إليه، ومن المؤلم بل من المأسوي أن يكون شريط الأحلام هو الشريط الذي يلتف على الإنسان، كالمشنقة، أو كالأفعى، ليموت، من غير أن يحقق شيئاً.

وهذه الصور الدرامية المأسوية المؤلمة تأتي عفوية بسيطة بقدر قليل من الألفاظ حتى يكاد المتلقي يمر بها من غير أن يدرك مأسويتها، ومن أكثر أشكال المأساة درامية أن يفقد الإنسان ذاته، وأن يلتف على عنقه شريط أحلامه، ويرحل، في حين يبقى الكرسي، ليمتلك ذاته، أي ليصبح للكرسي ذات، ويمضي فيتأمل ذاته، هذا هو العصر الذي تمتلك فيه الأشياء حضورها وذواتها وتغدو قيمة، في حين يغيب الإنسان، ومما يزيد من الإحساس بالمأساة أن الكرسي مجرد كرسي، هو اسم مفرد نكرة، وتنكيره يؤكد شيئيته، وحضوره المنفرد، بعيداً عن أي قيمة، هو مجرد كرسي، كما في العنوان، ولكنه وحده يسيطر على اللوحة، ويغدو كلمة الختام فيها،

والقصيدة قصيرة، عفوية، مكثفة، لا حشو فيها، ولا تفصيل، ولا إطالة، ولا تراكم في الصور، ولا تصنُّع، والشاعر يتخذ موقف الراوي العليم بكل شيء، فهو يضع نفسه خارج اللوحة، وخارج القصة، ويروي بضمير الغائب "هو" عن غائب لا يحدده، ولكنه يعرفه، ويحيط به، وينقل لنا صوته عندما يتكلم، ويعلم ما تهجس به نفسه، فقد تذمَّر ذلك الرجل من صخب العالم ومن عصف الريح بالصفصاف، بل يعلم ما آل إليه هذا الكرسي من تحول، عندما امتلك الكرسي ذاته.

الريف الجميل

ويلتفت الشاعر عن الأشياء، وعالمها الساكن المؤلم، والمتشيِّئ، لينطلق في رحاب الريف الجميل، ويلتقط أول ما يلتقط صورة جزئية لشجرة واحدة مفردة، يتكلم عليها في قصيدة عنوانها"**شجرة وحيدة**" [1]:

واقفة في الحقل الأجرد/لا تكترث بأحد/صامتة/تتفيأ ظل الحلم/تحت قناطر تتمزق في الأفق/تبسط غربتها/أسيجة تحمي العري الأرضي/ترسم وجه امرأة/تنبثق

[1] المالح، زاهد، **مأدبة في الهواء الطلق**، ص ٢٢ . ٢٣

من الموجة للتو/تقترب/ترجُّ مياه النبع/الغافي في القلب/تحاورني شبه حوار يومي/تغرس كفي/غصناً/لا يلبث أن يتطاول/أشجاراً/أشجاراً/تزحم وجه الريح/وتزهر في جسدي.

والقصيدة لوحة ريفية، تتغنى بجمال الشجرة، لا لأنها شجرة، ولكن لأنها وحيدة، وهذا ما يدل عليه العنوان، وتقف الشجرة وحيدة في وسط اللوحة، لتملأها كلها، وتؤكد قوة حضورها، فهي التي تصنع اللوحة، وتكوّنها، غير مبالية بأحد، دليل قوتها، وثقتها بنفسها، فحلمها كبير، إذ تتفيأ ظلاله، ولا تحتاج إلى ظل آخر، وهي تعي ذاتها، وتدرك أنها وحيدة، وتحس بغربتها، ولكنها لا تصاب بالقهر، بل إنها تعوض بوعيها عن غربتها، إذ تغطي بغربتها عري الأرض.

وقد يظن أن القصيدة ترسم لوحة نفسية للشجرة، وهذا صحيح، ولكن هذا التصوير النفسي يتبدى من خلال عناصر حسية تملأ اللوحة، فثمة حقل وهو أجرد، وثمة ظلال لحلم تتفيؤه الشجرة، وثمة قناطر تتمزق في الأفق، وثمة أسيجة تحمي عري الأرض، وهكذا تتشكل اللوحة من عناصر حسية، ذات حضور، لها كتلة، وجسد، ولكنها ليست جامدة، وإنما هي ذات دلالات نفسية.

ثم تخرج الشجرة من اللوحة، أو تتحول إلى رؤية، إذ تغدو الشجرة امرأة، تحاور الشاعر الحوار اليومي أي الحقيقي، وتحرك في أعماقه المياه، بل النبع، أي تستثير مشاعره وعواطفه وأشجانه، وتغرس في كفه غصناً، أي تهبه شيئاً من ذاتها، بل عضواً من أعضائها، وهو الغصن، وينمو ما تهبه فيتحول إلى أشجار وأشجار، تتحدَّى الريح، ما تلبث أن تزهر في جسده، أي يتحول الحوار إلى خصب وثمر وعطاء حسي ملموس يترك أثره في الجسد.

وهكذا تخرج الشجرة من اللوحة، وتتحول إلى امرأة، وتمنح الشاعر كل قوى الخصب والنماء والعطاء، وهذا هو عطاء الطبيعة والريف ممثلاً في شجرة، وهذا هو عطاء المرأة ممثلاً في شجرة، فالشجرة هي رمز الطبيعة والحياة والعطاء المتجدد، وما الشجرة إلا شجرة الحياة، يتفيأ الإنسان دائماً ظلالها، ويحتفل بها في أعياد الميلاد، لأنها دائماً تعني الخصب والتجدد والحياة والميلاد، وعليها يرسم العشاق قلوبهم، وينقشون الأحرف الأولى من أسمائهم ليؤكدوا خصب حبهم وتجدده ونماءه، وسرعان ما يرسم الزوجان شجرة يعلقان على أغصانها وأوراقها أسماء الأبناء والأحفاد، وما يزال أناس

يتخيلون شجرة تسقط منها كل يوم بضع أوراق دليلاً على موت أشخاص، وقديماً عبدتها بعض الأقوام، ومنهم أصحاب الأيكة الذين ورد ذكرهم في القرآن الكريم، ومن قبل أكل من ثمرها آدم وزوجه، فعرفا معنى الحياة وأصبحا بشرين، وأُهْبِطا إلى الأرض.

وعلى هذا فاللوحة تتألف من قسمين، الأول الشجرة وحيدة في اللوحة تتفيأ الظل، وفي القسم الثاني تخرج الشجرة من اللوحة لتمنح الشاعر غصناً ينمو في يده أشجاراً ويمنح جسده الزهور والثمار، ولعل ما تمنحه من غصن أن يكون رمز القلم، وما يزهر في جسده من زهر رمز الأشعار، إذا ما أردنا فك الرموز وقراءة الألغاز.

واللوحة كثيفة، مملوءة بالعناصر، فيها الشجرة، وليست في الحقيقة وحدها، فحولها الحقل الأجرد وظل الحلم وقناطر تتمزق في الأفق وأسيجة، وثمة موجة ومياه نبع وغصن وأشجار وريح وزهر، وتموج الحركة بين العناصر وتتحرك العناصر نفسها بالحياة، وتظهر فيها الأفعال المضارعة الدالة على الحياة، وهي كثيرة، منها: تتفيأ، تتمزق، تبسط، تحمي، ترسم، تنبثق، ترج، تحاورني، تغرس، يتطاول، تزحم، تزهر، وهي جميعاً أفعال حركة وحياة، وتدل على تطور وتغير وانبعاث.

وعماد اللوحة هو التحول والنمو والعطاء، فالشجرة تصبح أشجاراً، وتكسر وحدتها، ولم تتكسر الوحدة إلا بلقاء الشاعر، ومنحه غصناً منها، كان سبب النماء، وهذا يؤكد أن الحب هو الخلاص، الحب الذي يجمع الرجل بالمرأة، ليصنعا معاً الحياة.

وهذا الخروج من الطبيعة والدخول في جسد الشاعر حوَّل اللوحة من الموضوعية إلى الذاتية، ومنحها بعداً رومنتيكياً، ولكنه ليس البعد الرومنتيكي الحزين، ,إنما هو البعد الرومنتيكي المبدع الخلاق، المؤمن بالتغيير والإبداع، وعلى هذا فالوحدة هنا لا تعني العزلة والانعزال إنما تعني التأمل من أجل الخلق والتغيير.

*

ويتملى الشاعر جمال القمر، ويستمتع ببزوغه من وراء الجبل، ثم بلوغه قمته، ثم انحداره نحو النهر، واختبائه بين أشجار الصفصاف، والشاعر يرقبه وهو جالس مع الصحب في مقهى الشرفة، في قلب الوادي، مستمتعاً بجماله، بعيداً عن أي غرض،

وإن كان موقفه الجمالي لا يخلو من توتر هادئ وانفعال، وعنوان القصيدة "**الشرفة**"[1]، وفيها يقول:

نجلس في الشرفة/تجلس في الوادي عائلة الأشجار *نرنو للنهر يهرول بين يديها فنغار/تحني قامتها تسدل عليه ذيل إزار *يندلح القمر/ويتسلق ظهر الجبل السامق يعثرْ/يتزحلق من كتف الجرفِ/فأسند جنبيه بحرفْ/يبلغ بعد عناء سطح القمة ينهار/ثم يحاول ثانية يسقط في النهرْ/تتمرأى فيه الأغصان فتعشقه/تحتال عليه وتسرقه *نتفقّد وجه النهر/ونختلس النظرة في السر/تتغافل عنا الأشجار/وتدير لنا الظهر.

وتتضمن القصيدة تكوينين اثنين، الأول يتألف من ثلة من الصحب، وفيهم الشاعر، وهم يقعدون في مقهى بالوادي، والتكوين الثاني يتألف من أسرة من الأشجار وهي تلتف حول النهر، والذي يجمع بين التكوينين هو القمر، وما إن يبزغ القمر من وراء الجبل حتى يأخذ الشاعر بتملّيه والاستمتاع بجماله، ويكاد القمر ينزلق فوق الجرف، فيبادر الشاعر إلى سنده بكل ما يملك، وهو الحرف، وبدلاً من أن ينزل القمر في الشرفة، ينحدر نحو النهر، وينزل فيه، وتحضنه الأشجار بأغصانها، ولا يجد الرجال في الشرفة غير النظر يختلسونه من القمر، والأشجار لا توليهم اهتمامها، بل تدير لهم الظهر، لأنها حظيت بالقمر، ولذلك تثور الغيرة في قلب الصحب، ويحسون بالقهر.

وهكذا تحظى الأشجار بالقمر، لأنها قرب النهر، ولا يحظى به الشاعر والصحب لأنهم في المقهى، والنهر هو الطبيعة وهي التي احتضنت القمر، والمقهى بناء من حجر بناه الإنسان، ولذلك من الطبيعي ألا ينزل القمر في المقهى، على الرغم من أن الشاعر قدم له كل ما يملك وهو الحرف، سنده به خشية أن يقع في الجرف.

وفي القصيدة حركة حسية ظاهرة، وحركة أخرى وجدانية خفية، الحركة الأولى تتمثل في صعود القمر من وراء الجبل وانحداره نحو النهر وانعكاس نوره في صفحة النهر والتفاف الأغصان حوله تسرقه وتخفيه، واختلاس الصحب النظر منه وأغصان الأشجار تدير ظهرها للصحب، والحركة الثانية غيرة الصحب من أسرة الأشجار، وإحساسها بالقهر، لأنها لم تحظ بالقمر.

---

[1] المالح، زاهد، **مأدبة في الهواء الطلق**، ص ٩١. ٩٢

وتبرز في القصيدة ذات الشاعر، فهو الذي يسند القمر بالحرف، وهي أميز حركة في القصيدة، والأشد خصوصية، وهي بؤرة القصيدة، لأنها تعبر عن ذات الشاعر ومَنْحِه القمر أجمل ماعنده، ولكن القمر لم يبال به، وتظل القصيدة موضوعية، ولا تقع في الذاتية ولا الغنائية، ومشاعر القهر والغيرة لا يحس بها الشاعر وحده، وإنما يحس به مع الصحب، وهو لا يتغنى بهذه المشاعر، وإنما يصفها بموضوعية، وبجمل خبرية، والعنوان، وهو "الشرفة"، يدل على تأمل الجمال، وعلى أن المقهى أشبه بشرفة مفتوحة تطلّ على الوادي، وقد جاء العنوان معرفاً بال التعريف، مما يعني أن الشرفة مقهى معروف، ويوحي العنوان بالبعد العمراني بخلاف البعد الطبيعي وهو الوادي والنهر.

وقد تكون القصيدة تصويراً واقعياً لمجموعة من الرجال قعدوا في مقهى قائم في الوادي فعلاً يدعى الشرفة، وتكون أسرة الأشجار تعبيراً عن لفيف من النسوة اقتعدن إلى جوار النهر، يستمتعن بالقرب منه، وهن يرين انعكاس صورة القمر في النهر، في حين لا يراه الرجال، أو تكون أسرة الأشجار أسرة من رجال ونساء وأولاد جلست بمنأى عن المقهى إلى جوار النهر، فمن عادات الاصطياف في المنتجعات والمصائف والمطاعم والمقاهي في البلاد العربية أن تخصص أماكن للعائلات وأماكن أخرى للأفراد، ويرشِّح مثل هذا الفهم تعريف الشاعر الشرفة في الحاشية، بقوله[1]:"مقهى في مكان مرتفع يشرف على وادي بردى، في جديدة الشيباني، وقبالته جبل سامق اعتاد القمر تسلقه في أماسي الصيف"، ومع أن هذا التعريف للمقهى يمنح القصيدة بعداً تاريخياً وجغرافياً ويضفي عليها قدراً كبيراً من الواقعية، فإنه لا ينفي عنها الفنية، ولا التغني الحر الصافي بالجمال، بل تظل القصيدة تعبيراً عن التغني بجمال الطبيعة الخالص بما فيها من قمر ونهر وأشجار، والإحساس بأن الجمال الحقيقي لا يكون إلا في أحضان الطبيعة، لا في الشرفة المبنية، ويبدو القمر رمزاً للجمال الطبيعي، الذي تحظى به الطبيعة، وتحرم منه الأبنية الحديثة، على الرغم من أنها مشيدة في قلب الوادي، وما تمتاز به القصيدة هو خلوصها للفن والجمال والقمر، بعيداً عن أي غرض فكري، ولعلها تكون أكثر خلوصاً للجمال لو أنها خلت من الإشارة إلى مشاعر الغيرة والإحساس بالقهر.

*

[1] المصدر السابق، ص ٩٢، الحاشية.

وثمة، قمر مختلف عن القمر السابق، هو قمر يتسلَّل عبر النافذة المفتوحة، ويتغلغل في خطوط الجسد وحناياه، ثم يعود إلى موضعه في السماء، ولكن لماذا يعود؟ وكيف يعود؟ هذا ما تجيب عنه قصيدة للشاعر، عنوانها "**نافذة لليل**": [1]

جسد أبنوسي/يتمدد كالموجة يتمرد كالحرف/قمر يتجول يتسلل/خلف النافذة المشرعة لأنسام الصيف

يتوهَّج يتشنَّج/يتخثر في الحلمة/يأخذ شكل خطوط العري/ويعتنق الظل النزق المحني/لو أن الأنجم تبطئ/لو يقدر أن يقفل مزلاج الليل/لو أن الليل.../وتذكر... كان خلياً بالأمس سعيداً/يغفو كالطفل/على أغصان الشجر/لكن الظفر الأبنوسي/المغروس بخاصرة الضوء/يؤرِّقه الآن/وتؤرقه شكوى العصفور/الزهر المائي/فيصعد يصعد مركبة الألق الغارب/أشرعة البحر/يتجوَّل في السحب وحيداً/يتأمل يتأمل/ثمة يتحوَّل/يتشكل قمراً آخر/نافذة للعالم في الليل.

القصيدة جديدة في موقفها، فالقمر هنا يمتلك حريته، ويتّخذ قراره، فهو ينزل إلى الجسد الأبنوسي، ثم يتخذ قراره فيغادره إلى موقعه في السماء، والشاعر يفتتح القصيدة بصورة الجسد الأبنوسي، وهو يتمدد مثل الموجة، كأنه يدعو القمر إليه ليغرق فيه، ولذلك سرعان ما يدخل القمر متسللاً خلف النافذة، وإن كان لا ضرورة لهذا التسلل، لأن النافذة مشرَّعة لأنسام الصيف، وما يلبث أن يتَّحد مع خطوط الجسد، ويدخل في حناياه، ويتمنَّى لو أنه أقفل على الليل الباب، كي لا يرحل، ولكن المشكلة ليست في الليل، إنما في القمر نفسه، إذ يتذكر طفولته البريئة، وكم كان سعيداً وهو يغفو على الأغصان، خالياً من الهمّ، ويقلقه تعلُّق الجسد الأبنوسي به، مثل ظفر مغروس في خاصرة الضوء، ويؤرقه الحنين إلى الطيور والزهور والصخور التي كان يمدُّها بنوره، وهي من غير شك تنتظره، وهنا يرفض الاستسلام للجسد الأبنوسي، فقد أصبح مصدر أرق بالنسبة إليه، لأنه مختلف عنه في معدِنه، فالقمر من نور، والجسد من أبنوس، ولأنه يذكر الطفولة ويحن إليها، ولأن لديه رسالة تؤرقه، وهي أن يشع على الطيور والصخور والزهور المائية، ولأنه بعد أن عرف الحب يريد أن يشع على العالم كله، ولذلك سرعان ما يغادر إلى الأعالي، ويتجوَّل في السحب، كأنه يعيد تشكيل ذاته بالماء،

---

[1] المالح، زاهد، **نافذة لليل**، دار عبد المنعم، ناشرون، حلب، ط.ثانية، ٢٠٠٩، ص ٢١ . ٢٣

ليعود إلى مكانه، في الفضاء الحر ينطلق فيه، وقد غدا قمراً جديداً، بعد أن مر بتجربة الحب، ويصبح نافذة للعالم في الليل، بعد أن كان نافذة لليل، أي ليمنح ذاته للعالم كله.

والقصيدة تقوم على التحول مرتين، في الأولى يتَّحد القمر بالجسد الأبنوسي، وفي الثانية ينفصل عنه ويعود قمراً، ولكن في رؤية جديدة، والقمر في هذين الشكلين من التحول لا يفقد ذاته، بل تتطور فيه هذه الذات، فقد كان محض قمر، ولكنه في التحول الثاني، بعد أن عرف الحب، غدا نافذة للعالم كله.

وتبرز في القصيدة صور مدهشة، منها قوله عن القمر: "يتخثر في الحلمة"، وقوله: "لو يقدر أن يقفل مزلاج الليل"، وقوله في مستهل القصيدة: "جسد أبنوسي، يتمدَّد كالموجة، يتمرَّد كالحرف"، وفي هذا التشبيه الأخير يتحول الجسد إلى خشب، ثم إلى ماء، ثم إلى حرف، وهو تحول متدرج من الجمالي إلى المعرفي، فخشب الأبنوس جمال، والماء حياة، والحرف معرفة، وفي التحول إيقاع موسيقي داخلي، يتجلى في قوله: يتمدد كالموجة، يتمرد كالحرف، والتمرد في البدء يوحي بالتمرد في الختام، وهو تمرد القمر على الجسد، ومغادرته من الأرض إلى السماء.

وتكثر في القصيدة الأفعال المضارعة، وكلها تدل على الحركة والانتقال والتحول، وتبلغ تسعة عشر فعلاً، وهي: يتمدّد، يتمرّد، يتجوّل، يتسلّل، يتوهّج، يتشنّج، يتخثّر، يأخذ شكل، يعتنق، يقدر، يغفو، يؤرِّقه، تُؤرِقه، يصعد، يتجوَّل، يتأمل، يتأمّل، يتحوّل، يتشكّل، ولعل أكثرها دلالة على التحوُّل في المرة الأولى: يتوهّج، يتشنّج، يتخثّر، يأخذ شكل خوط العري، وفي المرة الثانية: يتشكّل، يتحوّل، ومعظم الأفعال ذات إيقاع واحد، علة وزن يتفعَّل، وهذا الوزن يدل على التكرار والمبالغة، ويوحي بقوة المعاناة في التحوُّل.

وفي النص سرد، قوامه النزول إلى النافذة، والصعود منها، والعودة إلى السماء، بعد المرور بتجربة الحب، والتجوال في السحب، وهو سرد زمني متسلسل، أضفى على القصيدة قدراً غير قليل من الموضوعية، وأكد من خلوّها من الغنائية، وهي مروية بضمير الغائب، وذات الشاعر غائبة عنها، وقوامها التصوير، وليس فيها مباشرة ولا شرح ولا تفصيل.

والقصيدة تعبِّر عن مزاج الفنان، عن حبه للناس كافة، ورغبته في أن يكون نافذة للعالم كله، فهو بعد أن عرف الحب يريد أن يشع على العالم، إنه يحافظ على

معدنه النوراني، فهو يدخل من نافذ أرضية، ثم يخرج منها، وهذا ما يقوله العنوان في البدء بصورة غامضة، ولكنه يتضح في النهاية ويتأكد، وقد كان في البداية كما في العنوان:"نافذة لليل"، فأمسى في النهاية" نافذة للعالم، في الليل"، وثمة فرق بين نافذة لليل ونافذة للعالم في الليل، إن نافذة لليل تعني الارتباط بزمان واحد، وحالة واحدة، ومكان واحد، ولكن نافذة للعالم في الليل، تعني أن النافذة أعرض وأوسع وهي تطل على العالم كله، وفي الليل وفي كل ليل، وفي هذا الربط التكراري مع الزيادة بين العنوان والنهاية والتطور تتأكد وحدة القصيدة وتتضح حقيقة التحول، كما يتضح موقف القصيدة، وهو الحب الذي يعلمك كيف تمنح ذاتك لا لفرد واحد بل للعالم كله، وهذه هي حقيقة الشاعر الذي لا يريد أن يكون أسير اللحظة، ولا أسير الحالة، ولا أسير فرد، بل يريد أن يكون للعالم كله، ينفتح عليه، ويمنحه ذاته، وهذه إحدى حقائق التصوف.

وعودة القمر إلى السماء، ومغادرته الجسد الأبنوسي، لا يعني العزلة عن الناس، بل يعني الانفتاح عليهم، ولا يعني عداء المرأة أو كراهيتها، بل يعني معرفة الحب من خلالها، والانطلاق من حبها إلى حب العالم كله، هو نوع من امتلاك الحب من خلال المرأة، ثم الفيض بهذا الحب على العالم، إنه نوع من السمو بحب المرأة إلى حب العالم.

وهكذا، فلقد طوع الشاعر القمر لموضوعه، وهو النزوع نحو السمو، والتحليق فوق العالم، لمنح الناس فيضاً من نور، وعدم الانحباس في نافذة أرضية ضيقة محدودة، وهو وإن روى قصة النافذة والفتاة النائمة إلى جوارها ونزول القمر إليها، وهي قصة عاطفية مكرورة، فقد عالج القصة بطريقة مختلفة، ووظفها للتعبير عن رؤية مختلفة، ليست عاطفية، وإنما موضوعية، إذ لم يخضع النص للعاطفية ولا الغنائية، وتوافر فيه قدر من السرد، قوَّى من موضوعيته.

بؤس المدينة

ومن الريف الجميل، ينتقل الشاعر إلى المدينة، فيلتقط منها بضع صور، بعضها واسع عريض شامل، وبعضها الآخر جزئي محدود صغير، ومنها لوحة جزئية داخلية تصور امرأة وحدها في مخدعها، في قصيدة عنوانها" **شرخ**":[1]

[1] المالح، زاهد، **مأدبة في الهواء الطلق**، ص ١١٤ . ١١٥

سماء مطرزة بالنجوم/معلقة بجناحي غمامه *قليل من الضوء/ينسل ما بين نافذة وسرير *تُباغَتُ في العتمة امرأة/تستحم بأحلامها المشتهاة/فينزاح غيم الغلالة/عن جسد كالحصاة/وقد صقلتها مياه الغدير*على سطح مرآتها/شبه شرخ صغير.

واللوحة داخلية، في داخل حجرة امرأة، والغرفة معتمة، فالضوء فيها خافت، هو ضوء النجوم الذي ينسل برفق عبر النافذة، ليكشف في عتمة الليل عن امرأة تنام في سريرها، وهو لا يكشف عن جسدها الأملس الناعم فحسب، بل يكشف عن أحلامها المشتهاة، ثم تنتقل عين المصور إلى المرآة لتكشف عن شبه شرخ صغير. فالصورة معتمة، مضاءة بضوء النجوم، وهي موحية شديدة الإيحاء، وفي البؤرة من اللوحة امرأة وحيدة تحلم، والضوء الخافت يكشف عن جسمها وعن أسرارها، والحركة تنتقل برشاقة وسرعة إلى المرآة، لتكشف عن شبه شرخ صغير، وتبدو عين المصور دقيقة وحساسة، فقد كشفت عن شبه شرخ، لا عن شرخ، وهو صغير.

والشرخ في المرآة صورة موضوعية معبرة، وهو الذي منح القصيدة فنيتها، وجعلها من أكثر قصائد الشاعر نجاحاً، وهذا الشرخ الصغير يوحي بألم في حياة المرأة، وهو جرح صغير، ولكن المرأة شديدة الحساسية، ولذلك استجابت له وتأثرت به، يؤكد ذلك جسمها المصقول مثل حصاة غسلها الغدير، وهذه الحصاة تدل على نقاء وطهر فقد غسلها الغدير، وتدل على قوة وصلابة، أي على تماسك وقدرة على التحدي، ولا تعني القسوة أو الجمود والبرودة، وهي ملساء ناعمة، توحي بالرقة واللطف، ولذلك يبدو الشرخ مجرد شبه شرخ، وليس شرخاً، وهو صغير، وهذا التحديد بأنه شبه شرخ وأنه صغير يتناسب مع كون الجسد مثل حصاة غسلها الغدير، وهو يتناسب مع أحلامها المشتهاة، مما يدل على أن أحلامها بسيطة وخجول، وليست أحلاماً منكرة ولا فاحشة، فهي على ما يبدو ما تزال طفلة غرة بريئة.

والقصيدة مكثفة جداً، لا شرح فيها ولاتفصيل، وهي مجرد لقطات سريعة عابرة، ولكنها تخضع لموضوع واحد، وتأثير واحد، ومكان واحد، وخاتمتها مدهشة، وتعتمدعلى الصفات الدقيقة المختارة بعناية، والشديدة الإيحاء، فالشرخ شبه شرخ، وليس شرخاً، وهو صغير، وجسد المرأة مثل حصاة، وهو تشبيه جديد، والحصاة صقلتها مياه الغدير، والمرأة تستحم بأحلامها، وأحلامها مشتهاة، فالألفاظ قليلة، ومدهشة، وموحية، والشاعر

يرقب من الخارج بحياد، ومن غير تعليق، ويترك للمتلقي أن يتخيل ماشاء له الخيال، أو ما استطاع هو أن يتخيل.

*

وثمة صورة بانورامية عريضة تتألف من مجموعة صور صغيرة مجمَّعة تجميعاً عشوائياً، أشبه بالكلمات المتقاطعة، لا تشكل مشهداً، إنما تشكل تجمُّعاً لعدة مشاهد، لا رابط بينها سوى المكان الذي يجمعها، أو اللوحة التي تضمها، وهذا التجمع لما هو مشتت ومبعثر وغير منسجم والذي لا يشكل لوحة متكاملة، هو حقيقة الحياة في تشتتها وتبعثرها، ولا يجمع بين مشاهدها غير المكان أو المصادفة، على الأقل الآن وبالنسبة إلى الإنسان، وهذا ما تقوله قصيدة عنوانها "**حركة**":[1]

تحت رذاذ المطر الناعم/في أيلول/يترنَّح/وتجر خطاه الدربَ/إلى المجهول* في زاوية الشارع/عند المنعطف الأيسر/شحاذ يتسول/ويبش لكل فتاةٍ/عابرةِ سبيل* خلف زجاج المقهى/أستاذ/يتصفح باستعلاء/قسمات وجوه المارة/ويهز الرأس *في النافذة امرأة/تجلس في ظل الخط المنحني الظهر/وتسقط فوق كتاب* في الناحية الأخرى/قطط وكلاب/ومراكب تمخر أثباج وحول*ماذا يجمع بينهم/يضحك شخص/ويقهقه ثان/ويحملق كل في وجه الآخر*تسبقه ضحكته/تسري عدوى الضحك/وتأتلف جميع الأوجه/يلتمُّ مكان.

والقصيدة أشبه بلقطات سريعة لصور خارجية في مشهد عريض، بل هي عدة لقطات متباعدة، لا يجمعها سوى الشارع، فثمة لوحة صغيرة في الشارع حيث يسير رجل تحت المطر، ولوحة أخرى في زاوية الشارع حيث يقف شحاذ يتسول، وفي اللوحة الثالثة أستاذ يتأمل باستعلاء وجوه العابرين، وثمة لوحة رابعة تصور نافذة فيها امرأة تقرأ في كتاب، وفي اللوحة الخامسة قطط وكلاب وعربات تمخر أثباج وحول، ثم تنتهي اللوحات بسؤال يطلقه صوت يسأل عما يجمع بين اللقطات، وتعلو الضحكات والقهقات وتسري بالعدوى، وتأتلف الأوجه، ويلتم مكان.

إذاً، هو محض مكان، نكرة، مفرغ من أي قيمة، لا صفة له، ولا شيء يميزه، أو يمنحه خصوصية، ولذلك تعلو فيه الضحكات، هي ضحكات سخرية تنتقد الواقع

---

[1] المالح، زاهد، **مأدبة في الهواء الطلق**، ص ١٢١ . ١٢٢

وتصور بؤسه، وكما يقال: "شر البلية ما يضحك"، وهي ضحكات جهل وغباء، تدل على مجرَّد العيش في المكان من غير وعي به، والمصيبة هنا أدهى وأمرُّ، والذي يؤكد ذلك اللقطة الخامسة، حيث تظهر في الناحية الأخرى قطط وكلاب، ومراكب تمخر أثباج وحول، وهذه اللقطة تدل على فقر وتخلف وغياب النظافة والخدمات، فالقطط والكلاب منتشرة في الشارع، والشارع تملؤه أثباج من وحول، هذه اللقطة هي التي تقود إلى الضحك، من سخرية وألم، وهي التي تكشف اللقطات السابقة، وتعريها، وتمنحها معناها، فلاجدوى لقراءة المرأة في كتاب، ولاقيمة لنظرة الاستعلاء في عيني الأستاذ، وأي استعلاء هذا، ما دام الشارع على تلك الحال، ومن البؤس أن الفتيات العابرات لا يتلقَّين نظرات من شباب إنما من شحاذ متسول، والقصيدة تبدأ بتحديد الزمان، وهو أيلول، وإذا كان الفصل هو أيلول والمطر في أولياته، وهو رذاذ، وقد تراكمت أثباج الوحول في الشارع، فكيف يكون الحال في أشهر الشتاء؟ والقصيدة توحي بالبؤس منذ البدء، فالمصور البطل يترنح تحت رذاذ المطر، وخطاه تجر الدرب إلى المجهول، وأي سخرية هذه؟ فخطا المصور تجر الدرب إلى المجهول، في حين أن الدرب هو الذي يجر خطا المصور، والخطا تعود على غائب، هو المصور، وهو يلتقط بعدسته تلك المشاهد.

والشاعر يقف خارج اللوحة، وينظر إلى اللقطات بعيني العدسة، ولا يحشر ذاته في اللوحة، ولكنه يعلق بصوت المصور، إذ يسأل: ماذا يجمع بينهم؟ هو سؤال يأتي من الخارج، هو صوت المصور، ولكنه صوت محايد، ويأتي الجواب ساخراً إذ الذي يجمع بينهم هو مجرد المكان، ولا شيء سواه، وهذه هي مشكلة الإنسان، ينتمي إلى المكان، وما يربطه بالآخرين هو مجرد المكان، وليس أي قيمة أخرى، مثله مثل المسافرين في حافلة، لا جامع بينهم، ولا هدف سوى الحافلة المرتحلة.

ولا تخلو تلك اللقطات من الإحساس بالعبث، والشعور بأزمة الوجود الإنساني، والسؤال عن معنى الحياة، يؤكد ذلك السخرية في النهاية، بل الضحكات، كما يؤكده المكان الذي يلم الصور، فالمكان هو حقيقة الوجود الحسي الجسدي، من غير قيمة ولا معنى، والقصيدة لا تعبر مباشرة عن شيء من هذا السؤال الوجودي، وإنما تدل عليه من خلال اللقطات التي لا يجمع بين وجودها العبثي سوى المكان.

*

وفي قصيدة أخرى يصور الشاعر زيف الحياة في المدينة، وما يكون فيها من شقاء المرأة، وعنوان القصيدة **"بياض"**:[1]

حمل أبيض/زهر أبيض/هر أبيض/نهد أبيض/يطغى اللون الأبيض*. هل تذكر لون ستارته؟/. ما لون ثياب المسرح؟/. كانت تسقط كالريشة/تلك الراقصة، وتنسل كحلم/. هل كانت جيدة، ما رأيك؟/وهززنا الرأس وسرنا/وانهمر الخدر علينا*في الشارع تقترب امرأة/في ثوب حداد/نبتهج ونرقص نفرح/تنهمر النشوة بيضاء وبيضاء/تصطفق الأجنحة/وتهبط فوق الكتف حمائم وسماء/تنداح بحيرات البجع/المائس في الفجرْ/. كم كانت رائعة تلك الراقصة/وناصعة النحر/كم أن الأبيض أبيضْ.

والقصيدة تصور ثلة من الصحب يسهرون في ملهى، ويستمتعون بمشاهدة جسد الراقصة الأبيض، وبكل ماحولها من بياض، سواء في ذلك الحَمَل والهر والنهد والزهر، فالأبيض يمنحهم نشوة، ليست بالنشوة النقية، ولكنهم ينسون الأبيض فور خروجهم من الملهى، ويسأل أحدهم عن لون الستارة ولون ثياب المسرح، فقد كان تعاملهم مع كل ما يحيط بهم آنياً وسطحياً، وتمرّ بهم سيدة تلبس ثياب الحداد، وهي من غير شك سوداء، فتذكرهم على الفور بالراقصة، ويسترجعون ذكرى الأبيض، ويشعرون بالمرح ويحسون بالنشوة، ويؤكدون أن الأبيض كان حقيقة أبيض، وهم لا يحسّون بألم هذه المرأة المتجهة نحوهم، وهي على الأغلب الراقصة نفسها، وهنا تزداد المأساة حدة، فهي تلبس الأبيض في داخل الملهى لتدخل البهجة والفرحة والنشوة إلى قلوب الناس، والحزن معشش في قلبها، وتلبس الأسود في خارج الملهى، وحين يراها ثلة الأصحاب في السواد، لا يحسون بها، بل يذكرون البياض، ويؤكدون أنه كان حقيقة أبيض.

والأبيض يطغى على القصيدة، وفي وسط اللوحة يسطع اللون الأسود، ليتحول البياض في اللوحة كل البياض إلى سواد، لا سواد في اللون، ولكن إلى سواد في النفس، فالأسود يعشش في قلب الراقصة، حزناً، والأسود يملأ قلب الرجال، جهلاً بحقيقة الإنسان، فالبحث عن اللذة السطحية العابرة هو ما يملأ أبصارهم، وتظل قلوبهم فارغة.

---

[1] المالح، زاهد، **مأدبة في الهواء الطلق**، ص ٦٣ . ٦٤

وفي القصيدة حركة وحياة وحوار، وتقوم على السرد والتصوير، ولكنها لاتقع في التفصيل، على الرغم من كثرة عناصرها، وهي بعيدة عن المباشرة والتقرير، ولا تخلو من سخرية مرة سوداء، يحس بها المتلقي في النهاية، إذ يسخر من أولئك الرجال المستمتعين بالأبيض، والذين لا يدركون حقيقته، ويكتفون برؤيته ببصرهم لا ببصيرتهم.

والقصيدة تتألف من لوحتين الأولى في داخل الملهى والثانية في خارجه، تصور الأولى البياض الطاغي على خشبة الملهى، حيث كل شيء أبيض، وتصور الثانية الشارع في خارج الملهى، والسواد في اللوحة مضمر، كامن، لا يراه أحد، ولا يجري له ذكر، بل كل ما يذكر هو بياض الليلة الفائتة، بما فيه بياض نهد المرأة، بل إن ثلة الصحب ليذكرون البحيرة والبجعات والفجر ونصاعة نحر المرأة، ويؤكدون أن الأبيض كان أبيض شديد البياض، ولا يجري على لسانهم ذكر الأسود، مع أن المرأة أمامهم في ثياب الحداد، فالأسود كامن في القلب، لا يراه أحد، ولعل تعلق ثلة الصحب بالبياض هو نوع من الهرب إلى الأبيض في الخارج من الأسود الكامن في داخل أنفسهم هم بالذات.

وتكتسب اللوحة عدة أبعاد، منها دلالتها على مجتمع المدينة، وما فيه من سهر ولهو وعبث، ومنها بؤس المرأة، إذ تضطر إلى الرقص في الملاهي لتكسب القوت، كما تضطر إلى انتحال اللون الأبيض داخل الملهى لترضي الرواد وتكسب عيشها، والأسود قابع في داخلها، كما تدل على بؤس الصحب، فهم ينظرون إلى السطح، ولا يرون الحزن في أعماق المرأة، ولا يتعاطفون معها، ولعلهم هم أنفسهم بائسون مثلها، هربوا إلى الأبيض في السطح، فراراً من الأسود الكامن في عمق أنفسهم، ولا يخلو موقفهم خارج الملهى وداخله على السواء من تعلق سطحي باللون، واللوحة بصورة عامة تدل على مجتمع المدينة.

*

ويتأكد بؤس المرأة حين تمضي عمرها تنتظر، ثم لا يأتي المنتظر، وهذا ما تعبر عنه قصيدة للشاعر عنوانها "**انتظار**":[1]

[1] المالح، زاهد، **مأدبة في الهواء الطلق**، ص ٤٩.٥٠

خرق بالية بمهب الريح*امرأة/ تجلس في الشرفة/وتحيك بصمت/تحلم بالغائب/ويمر الوقت* يبلى الثوب/تترهل قطط البيت/يختبئ الشارع في الإسفلت*تتدلى/خرق بالية/من حبل غسيل/وتمس العشب الرطب/تنتظر الشمس.*تقف امرأة/في شرفتها/تقذف بكرات الغيم الأغبر في أيلول/وجه الشمس.

القصيدة لوحة قليلة العناصر، المكان فيها ثابت، ولكن كل مافيه متحول، فالمكان شرفة، فيها خرق بالية، وامرأة تجلس وحيدة، تحيك ثوباً وتنتظر الغائب، ويحدث بسرعة التحول، دليلاً على سرعة انقضاء العمر، إذ يبلى الثوب، وتترهل القطة، ويغيب الشارع في الإسفلت، ولا يأتي الغائب، ويخيم اليأس ويتحول الثوب إلى خرق بالية، تنتظر الشمس لتجففها، ويأتي الخريف، والمرأة ترمي الشمس بكرات غبراء.

ومن المؤلم أن تتحول الثياب إلى قطع خرق بالية، ومن الأكثر إيلاماً أن تصبح الخرق البالية تعبيراً عن الإنسان وعلامات تدل على بؤسه ووحدته ومُضِيّ عمره وانتظاره اليائس، وفي المقابل يظل المكان ثابتاً، والفاعل في الحالات كلها هو الزمن لا الإنسان، إذ لا يستطيع الإنسان فعل شيء، سوى الانتظار.

والقصيدة تشير بصورة غير مباشرة إلى بنيلوب التي انتظرت زوجها أوديسيوس ليعود من حرب طروادة، وقد استغرقت غيبته عشرين عاماً، وتهافت الضباط في القصر عليها، طمعاً فيها وفي مُلْك زوجها، ولكنها كانت تتعلل بثوب تنسجه لوالد زوجها، وكانت تنكث في الليل ما تنسجه في النهار، أملاً في عودة الغائب، وإذا كان أوديسيوس في ملحمة هوميروس قد عاد إلى وطنه ومملكته وزوجته، فإن الغائب المنتظر هنا مجهول، ولم يعد.

والقصيدة قليلة العناصر، مكثفة، لا تفصيل فيها ولا تطويل، وهي بعيدة عن المباشرة، وعمادها رصف العناصر الحسية وتوزيعها في أماكنها، في توازن وانسجام، حيث الشرفة، وتظهر فيها الخرق البالية دلالة على إنسان وحيد، لا جديد في حياته، ومن المفجع أن تكون الخرق البالية علامة على الإنسان ودليلاً عليه، لا الورود ولا الزهور ولا الأشجار، ولا الأطفال. والتحول في القصيدة سريع، وهو ما منحها الحركة، ولكن لا إدهاش، فكل شيء فيها متوقع، ويسير مع حتمية الزمن.

والقصيدة أشبه بقصة قصيرة، فهي تبدأ من النهاية، حيث تفتتح بصورة الخرق البالية، وهي في مهب الريح، ثم يتوضح أن الخرق البالية هي في الأصل ثوب كانت

تحيكه امرأة تقعد في الشرفة تنتظر الغائب، ويطول الانتظار، فيبلى الثوب ويتحول إلى خرق بالية، ومن المفارقات المؤلمة أن الشمس التي كانت تنتظرها كي تجفف ثيابها، وكي تمس العشب الرطب، هي الشمس نفسها التي تقذفها المرأة في أيلول بكرات كئيبة، هي دموعها البائسة، مما يدل على حياد الشمس وبرودتها وعدم مبالاتها بواقع المرأة، ومن المؤلنم أيضاً أن يختبئ الشارع في الإسفلت، ويغدو مجرّد إسفلت أسود، ويفقد صفته شارعاً، أي لا أحد يعبره أو يمر فيه، وهو ما يؤكد وحدة المرأة ويزيد في عزلتها، وتبدو الشمس رمزاً للحياة في موضوعيتها وحيادها ولا مبالاتها، هي شمس المدينة التي لا تستطيع فعل شيء.

*

وثمة قصيدة أخرى للشاعر تشبه القصيدة السابقة في تعبيرها عن مأساة الإنسان مع الزمن، ولا سيما في مجتمع المدينة، عنوانها "**النافذة**":[1]

نافذة مغلقة/وحبال غسيل/يتدلى ثوبك منها/يتلامح وجهك/خلف النارنجة/أو أصص الفل/فلماذا تدعين ثيابك/تحت الشمس الكسلى/في أيلول/ولماذا أنتظر الثوب الأبيض/حيناً/والأزرق حيناً/والخمري/وأطارد ظلك بين الأثواب/كعصفور دوري/وأراك تطلينْ/من نافذة في الحلم عليّ/نافذة لا تغلق/حتى في الليل/وحبال غسيل/أسراب حبال/تتعلق بشراع قوارب/تبحر في مطر ونخيل.* ولماذا حتى الآن/وقد كرت/أيام/أعوام/أجيال/وامتد ذراع الإسفلت/فاجتث ضلوع الحارة/واقتلع الظل/أسمع إذ أغلق عيني/أصوات الباعة/غمغمة الجيران/صهيل الوحل/وأرى نافذة/مفردة/تتدلى من حبل.

والقصيدة عفوية بسيطة، تصور جمال البيوت القديمة في المدينة، حيث تنشر المرأة ثيابها على حبال الغسيل في الشرفة، ويتملاها الفتية المراهقون، ويشبعون بها خيالهم القوي، ولكن تكر الأيام، وتدخل المدنية بشوارعها الإسفلتية، لتخرب أزقة الحارات الضيقة، وتهدم الشرفات، ولكن الشرفة تظل تسكن الخيال، وكأنها معلقة بحبل.

واللوحة ذات قسمين، ماض بعيد، وحاضر قريب، في الماضي تظهر الشرفة بما فيها من غسيل منشور على الحبال، وبما فيها من خيال مراهق يستمتع بمرأى ثياب

---

[1] المالح، زاهد، **مأدبة في الهواء الطلق**، ص ٤٢. ٤٤

نسوية، والقسم الثاني من اللوحة أسود معتم غابت عنه الثياب والشرفة وحضرت الشوارع الإسفلتية وتدلت الشرفة من حبل كأنه مشنقة.

واللوحة تصور طغيان المدينة، وسيطرتها على الحياة، وقتلها الخيال، ولكن تظل الذاكرة البشرية أقوى وأغنى، فقد احتفظت بالذكرى، مثلما احتفظت باللوحة، وما يزال صوت الباعة يرن، وما زال مشهد الشرفة حاضراً مما يؤكد انتصار قيم الإنسان. والقصيدة لوحة موضوعية، تتألق فيها الألوان ثم تبهت، ولكن تظل الحياة خافقة تنبض بالذكرى، وهي أغلى ما يملكه الإنسان، بل لعلها هي الدواء والسبيل إلى الخلاص، وفي ذلك يتأكد المجد للإنسان، وتتأكد حريته، إذ إنه يملك ما لا يمكن أن ينسى أو يسجن أو يعدم، ولو طغت المادة، وهو الذكرى والخيال.

*

ومن أقسى لوحات المدينة لوحة تصور طفلة داستها سيارة، وكانت تبيع الكبريت، وقد تناثرت العود والدماء على الإسفلت الأسود، ومما يزيد من مأسوية اللوحة مواقف الناس منها، وهي مواقف أبعد ما تكون عن الإنسانية، بل هي مواقف انتهازية تستغل المشهد لصالحها، وكل شخص يستغله وفق مكانته في المجتمع، ووفق ما يمثل من شريحة في المجتمع أو سلطة، وهي مواقف مدانة، وتفضح أصحابها، وتعري المؤسسات التي يمثلها أولئك الناس، بما في ذلك الشرطي والصحفي والثوري، ولا يبقى سوى الكناس الذي يزيل البقعة وكأنها قد لوثت وجه الإسفلت، وفي النهاية تمتد بقعة الدم لتغطي وجه الشمس، وكأن الحقيقة نفسها قد تلطخت، وهذا ما تعبر عنه قصيدة عنوانها **طفولة:**[1]

مر الناس ولم يكترثوا/وابتسم البعض/وقطب الشرطي/يحملق/يتشهى الجسد البض/نظر الصحفي/منفرج النفس./همس الثوري/لا بأس/لا بد من البؤس/مر المسؤول/وهز الرأس/جاء الكناس/مع الفجر/وراح ينظف وجه الإسفلت/من علب الكبريت المتناثرة/وفوضى الصمت/لمعت بقعة لون أحمر/في الأرض/وانداحت/حتى غطت وجه الشمس.

[1] المصدر السابق، ص ٥١ .٥٢

والقصيدة تدين الواقع بأبعاده ومؤسساته وطبقاته وشرائحها كلها، وتنعى الطفولة البريئة، وهي أشبه بلوحة كاريكاتيرية، تزيد من الإحساس بالفجيعة، تكشف وتعري وتدين، وهي مبنية على قصة "بائعة الكبريت" لمؤلفها القاص الدانمركي هانز أندرسون(١٨٠٥. ١٨٧٥)، وإذا كانت الفتاة في قصته قد ماتت من البرد، بفعل عوامل الجو، وكانت تحاول أن تتدفأ بأعواد الكبريت التي لم تتمكن من بيعها، فإن الفتاة هنا ماتت بفعل سيارة، وقد غطى دمها الرصيف، وإذا كانت الفتاة عند أندرسون قد أثارت مشاعر الحزن والألم، فإن الفتاة هنا الفقيرة القتيلة غدت سلعة يتاجر بها الجميع، ويستغلون موتها، ولا يولونها أي قدر من الشفقة.

واللوحة واضحة مأسوية، وهي من الكوميديا السوداء، إذ تمزج الحزن والألم بالسخرية المرة، فمن السخرية أن يتشهَّى الشرطي الجسد البض، وأن يقول الثوري لا بأس في بعض البؤس، وأن يكتفي المسؤول بهز الرأس، وهم جميعاً يقعون على إيقاع واحد، وهو السين، وكأنهم يهمسون، وقد غدت الصورة لكثرتها في الواقع العربي مكرورة، ولا جديد فيها، وما عادت تثير الناس لكثرة ما يرون مثلها كل يوم في التلفاز وفي نشرات الأخبار في كل ساعة، بل إنهم ليرون ما هو أشد منها إيلاماً حتى غدت تلك الصور مألوفة.

*

وقد يأتي على المدينة حين من الوقت يختفي فيه قبحها، ولو إلى أمد محدود، ذلكم هو الثلج الذي يستر، وهو ما يؤكد نقاء الطبيعة، وهذا ماتعبر عنه قصيدة عنوانها **"خطوات في الثلج"**:[١]

الأفق شلال رخامي/وأجنحة تصفق وانسراح/ومراوح بيضاء/أشرعة تجاذبها الرياح/وعلى المدى تتشكل اللوحات/ترتسم الخطوط وتمَّحي/يتوافد الغجر الحفاة/تتفجر الرغبات/تنتفض الخطى في الثلج

تمتد المسافة ثم تختصر المسافة/ثم تشتبك الخطوط مع الخطوط/يتبدّد الزمن الرديء.

---

[١] المالح، زاهد، **تأملات في الزمن الرديء**، دار كنعان، دمشق، ط.ثانية، ٢٠٠٩، ص ٢٤. ٢٥

واللوحة زاخرة بالعناصر المكوّنة، ففيها شلال، وأجنحة، ومراوح، وأشرعة، ولوحات، وخطوط، وفيها غجر ورغبات ومسافات، وكلها يغطيها البياض، وكلها تمور بحركة صريحة واضحة، تدل عليها الأفعال المضارعة، وهي كثيرة، منها: تصفق، تجاذبها، تتشكل، ترتسم، تمحي، يتوافد، تنتفض، تمتد، تختصر، تشتبك، وهي أفعال مضارعة تدل على حركة صاخبة، قوامها التداخل والتشابك، ولكنها تنتهي بحركة مختلفة وهي الزمن الرديء الذي يتبدد، وكأن تلك الحركات الموارة هي التي بددت الزمن الرديء، أو غطت عليه على الأقل، إلى حين.

والعنوان نفسه يوحي بالحركة، وهو "خطوات في الثلج"، ففي الخطوات حركة، وهي أوضح ما تكون في الثلج، والخطوات علامات، تدل على الثلج نفسه، مثلما تدل على إنسان يسير فوق الثلج، أي تدل على حياة، وعلى حركة.

واللون الأبيض يشمل كل شيء، وإن لم تذكر كلمة البياض سوى مرة واحدة، حين ذكرت صفة للمراوح، ولكن عدا ذلك فكل العناصر بيضاء في طبيعتها، ولا سيما الشلال الرخامي، والأجنحة، والأشرعة، والثلج المذكور في العنوان مرة وفي النص مرة أخرى، ويدل هذا على إيجاز وحذف، إذ لم يرد الوصف بالبياض سوى مرة واحدة.

والقصيدة ترصد حركتين داخليتين، الأولى حركة الرغبات إذ تتفجر، والثانية حركة الزمان الرديء إذ يتبدد، والقصيدة لا تحدد نوع الرغبات، ولا تصفها بأي صفة، إنما تذكرها مطلقة، وهي على الأغلب رغبات بيض، كاللعب فوق الثلج، وصنع الدمى، والتقاذف بكرات الثلج، أما الرغبات السود الكريهة فنادراً ما تتحرك مع الثلج الأبيض، يؤكد ذلك الحركة التالية وهي حركة الزمن الرديء الذي يتبدَّد، وهي الحركة التي من أجلها كتبت القصيدة، فالثلج يمحو القبح، ويستر الزيف، ويغطي على كل ما هو رديء، ولو إلى حين، وعلى ذلك تكون الجملة الأخيرة في القصيدة مفتاح القصيدة، وسرها، ولعل عنوان القصيدة، وهو خطوات في الثلج، أن يكون خطوات في الثلج نحو زمن آخر مختلف، غير الزمن الرديء الذي يبدده الثلج.

وعلى ذلك تبدو القصيدة تطلعاً نحو طهر جديد، يمنحه الثلج للمدينة, والأرض، كي تسير في خطوات في الثلج الأبيض النقي الطاهر، بخطى بيضاء أيضاً نقية، نحو زمن جديد يتبدد فيه الزمن الرديء، بفعل الطبيعة التي تزحف بثلجها على المدينة وتطهرها، وبفضل الغجر الحفاة، الذين يتوافدون على المدينة مع الثلج، وما هم إلا رمز

الناس البسطاء البدائيين الذين لم تفسدهم المدينة، ولم يعرفوا سوى حياة التنقل والحرية، وعدم الارتباط بأرض أو مكان أو وطن، هم عشاق الحرية.

والقصيدة واضحة، شفيفة، وضوح البياض، لا رمز فيها لا غموض ولا تعقيد، ولا تكلف ولا اصطناع، الفاظها قليلة، وجملها معدودة، ولعل أجمل ما يميزها هو الحركة الموّارة التي تفيض بها أسطر القصيدة.

ولعل الخطوات التي في الثلج هي الخطوات التي تريدها القصيدة في الحياة، حرة نقية، نظيفة، ليست خطوات في ثبج الوحل.

لوحات تجريدية

وبعد هذه الجولة في عالم المدينة الحسي القاهر، نرى لوحتين للشاعر تجريديتين، يصور الشاعر فيهما فضاء حراً رحباً، يتطلع فيه نحو الحرية والانطلاق والتحرر من إسار المادة، في اللوحة الأولى يتأمل الشاعر البحر والأفق البعيد، ويرى في الأزرق انطلاقاً، ويرى الصخرة تتحول إلى شراع، كي تتحرر من الثبات، وتنطلق نحو اللامحدود، وهو يعبر عن هذه الرؤية في قصيدة عنوانها "**تشكيل**":[1]

في العزلة القصية الزرقاء/بين التقاء الغيم والبحر/اعتناق الصمت والصمت/انسكاب الأفق في ناي المساء/تتشكل الأشياء/يخرج من محارته الضياء* هذي النوارس فرحة الشطآن/تطلقها إلى الشطآن سارية الصباح/والسحب والأصداء/أردية الرياح/هذي الصخور ملاذ بعض المتعبين/تعدها الأمواج للأمواج/إن فرت من الصخب المؤرق/أو غوايات السفين. * تلك المحارات المطرزة الرداء/تضمها بلهفة لصدرها الرمال/لكنها تظل في توجس/لم تنس بعد أنها مخابئ اللآل/فتنثني تخط فوق الرمل ما/قد يشبه السؤال.*من عالم الموج الطليق/تخزن البروق/وهج الوميض/يغزل الشعاع/معاطف السماء/وصخرة بسجنها تضيق/تكابد السر العميق/تتوق لو/تحررت تحللت تحولت/إلى شراع.

والقصيدة لوحة تأملية في الكون وما يجري فيه من تحولات، والمنطلق هو الأفق، حيث يلتقي الغيم والبحر، وهما في الواقع لا يلتقيان، إنما ما نراه هو مجرد وهم اللقاء، وعلى هذا فالمنطلق في التأمل هو أفق مفتوح، لا حدود له، هو اللانهاية، حيث

---

[1] المالح، زاهد، **تنويعات على وترين**، ص ٧٠ . ٧٢

يعتنق الصمت والصمت، والصمت حالة من الصفاء والنقاء وانعدام الحس والحواس، وعندئذ يخرج من محارته الضياء، أي يولد النور، ويتم التحرر من ضيق المحارة، والنور حرية وخلق وإبداع، وعلى هذا فالقصيدة تستهل بالنور الذي يولد من أضيق الأماكن ليؤكد معنى الحرية والحياة والجمال، وتروي الأسطورة أن فينوس ربة الجمال خرجت من محارة، ولا تتحقق هذه الولادة للنور إلا بالعزلة، وهي عزلة زرقاء، والأزرق هو لون البحر والسماء، أي لون الرحابة والانفتاح، هو لون الحرية والحياة، لون التألق والصفاء، وفي هذا الفضاء الرحب تتألق النوارس، وهي رمز الأمان والفرح، لأنها تبشر المسافرين بالوصول إلى بر الأمان، وصخور الشواطئ هي ملاذ للآمنين، وتضم رمالُ الشاطئ إلى صدرِها المحارات، ولكن المحارات لا تستسلم للسكون، إذ تعرف أنها مصدر اللآلئ، ولذلك يظل السؤال يضطرب في داخلها، وهذا دليل على غنى تلك المحارات، وخصبها، لأن النور يولد منها، فهي لا تستسلم للرمال، وتظل تتحرك، وتظل تحلم بالبحر الذي خرجت منه، وفي هذا العالم الخصب بالنور، الغني بالحركة والحياة، المبتهج بالصفاء، القائم على الأزرق الشفيف، تتوق صخرة إلى التحرر من الأرض، وتتطلع إلى التحول إلى شراع، كي تجوب البحار، وكي تعانق الأزرق في السماء والماء، فالقصيدة غناء للصفاء والنقاء، وتطلُّعٌ إلى التحرر والانطلاق، وهي بحْثٌ عن الخلاص من السكون والأرض، وطموح نحو آفاق لا يمكن الوصول إليها، وهذا ما يؤكده تطلع الصخرة إلى أن تتحول إلى شراع.

القصيدة لوحة صافية أنيقة، عناصرها كثيرة، ولكنها ذات وحدة وتماسك، فهي مستوحاة من البحر، يظهر فيها الشراع والأمواج والنوارس والصخر والرمال والمحارات، ويتألق فيها النور الطالع من المحارات، ويجللها الصمت، ويحيط بها الأزرق الصافي الشفيف، القصيدة لوحة تعبر عن التطلع إلى الصفاء والنقاء عبر العزلة الأنيقة المرتبطة بالحياة.

*

وفي لوحة أخرى صافية شفافة رقيقة، يرسم الشاعر مشهداً لا يتجلى فيه غير الأزرق، هي امتداد للوحة السابقة، وتطوير لها، وإذا كانت الصخرة في اللوحة السابقة تودُّ لو تتحرَّر من الأرض وتنطلق في زرقة الأفق، فإن الشاعر في اللوحة الثانية يحقق

بروحه هذا التحرر والانطلاق، ليهيم في سديم من الزرقة، وهذا ما يعبر عنه في قصيدة عنوانها "**الزرقة**":[1]

الزرقة تغرق في الزرقة/تمتد الأغصان العارية الزرقاء/في أبد أزرق/في قبة جرس تترجع فيه الأصداء/كواكبَ تسَّاقط في الماء/ونجوماً تتوالد كالسمك الفضي/تومض بين بحار تنأى وسماء/روحي مركبة الريح/روحي معراج الروح/في قبة هذا الكون المفتوح المغلق/في قلب سديم أزلي/تتشكل فيه الأشياء/في صخب الصمت الكوني/والأفق الأزرق يفضي/للأفق الأزرق/يفضي للأزرق.

هذه اللوحة جديرة باسمها وهو الزرقة، وهي لوحة تجريدية، لا موضوع لها، لا تقول شيئاً محدداً، ولكنها تقول كل شيء، هي لوحة الصفاء والنقاء والطهر والصلاة، حيث الصفاء فيها يفضي إلى الصفاء، كما توحي في النهاية، أو كما تقول:الأزرق يفضي إلى الأزرق، والأزرق هو لون الماء والسماء، هو لون الحياة.

والعناصر المكونة للوحة تتألف من الأغصان العارية الزرقاء، والأبد الأزرق، وقبة جرس، وأصداء تتحول إلى كواكب تسقط في الماء، وإلى نجوم تتوالد كالسمك الفضي، وقبة هذا الكون المفتوح المغلق، وقلب سديم أزلي، وأشياء تتشكل في صخب، والصمت الكوني، والأفق الأزرق، وهذه العناصر هلامية ذات طابع سديمي تتلامح من غير أن يكون لها جرم حسي ملموس، وهي تتراءى زرقاء أو غائبة في الأزرق.

وهذا يعني أن اللوحة سديم، أو حلم، أو غلالة زرقاء شفافة، يتبدى من خلالها كل شيء أزرق شفيفاً، وما هو بالأزرق القاتم، وليست العناصر ساكنة ثابتة، بل هي متحرِّكة ومتحوِّلة، ولا بد من ملاحظتها في تحولها، وهو ما أكسب اللوحة حيويتها، فالأغصان العارية الزرقاء تمتد في أبد أزرق، وهذا الامتداد يوحي بالحركة الذاهبة في عمق اللوحة إلى اللانهاية، حيث الأبد الأزرق، كما تمتد أيضاً في قبة جرس تترجع فيه الأصداء، لتتحول هذه الأصداء إلى كواكب تسقط في الماء، وبذلك يتحول الصوت إلى ضوء ثم إلى ماء، ثم تتحول الأصداء إلى نجوم تتوالد مثل السمك الفضي، ومرة أخرى يتحول الصوت إلى ضوء ثم إلى كائن حي يُرَى ويلمس كالسمك، وهو يتوالد، مما يوحي باستمرار الحركة وديمومتها، وهي حركة الأصداء في قبة جرس تمتد فيه الأغصان

---

[1] المالح، زاهد، **نافذة لليل**، ص ٢٤ . ٢٦

العارية الزرقاء، وتظل الحركة مستمرة، فالأصداء تومض بين بحار وسماء، مما يعني أن الامتداد في فضاء اللوحة لا نهائي، يوحي بالاتساع المستمر، وفي هذا الفضاء الرحب يفضي الأزرق إلى الأزرق، في توالد أبدي.

والقصيدة تضع أمام العين انفتاحاً على آماد لا نهاية لها، وتضيء فيها التماعات وتتألق فيها أصداء تخاطب السمع والبصر، وتخلق فضاءات تتوسع وتتوسع وتمتد، عبر الأزرق، لتمنح النفس لون السماء والماء، لون الحياة.

وهنا ينتهي القسم الأول من اللوحة، ليبدأ القسم الثاني، وفيه يظهر فيه صوت الشاعر، ليؤكد أن روحه تدخل في هذا الفضاء الأزرق الواسع والبعيد والعميق، وما روحه إلا مركبة ومعراج، في قبة هذا الكون المفتوح المغلق، وهو مفتوح أمام الروح، ومن عرف سر الكون، وهو مغلق أمام الجسد، وهنا تدخل روح الشاعر في سديم أزلي، أي في الزمن الأول، حيث تتشكل الأشياء في صمت الكون، وحيث الأفق الأزرق يفضي للأفق الأزرق، في عملية مستمرة لا متناهية.

والأفق في حد ذاته هو حالة من اللاتناهي والاستمرار الأبدي، إذ كل ما تصل إليه هو أفق، وكلما وصلت إلى ما تظنه أفقاً رأيت أفقاً، لأن الأفق هو اللامكان، في حين تحسبه مكاناً، وهكذا يدخل الشاعر بروحه عبر الأزرق في اللانهائي، وفي اللامتناهي، وحيث الأزرق أخيراً يفضي إلى الأزرق، وهذه هي حالة التأمل الصافي، والنقاء والتحرر الكلي من كل ما هو محسوس أو ملموس أو مجسد، وعلى ذلك تغدو الزرقة خلاصاً ودخولاً في اللامتناهي، ولا أدل عليه من أفق أزرق يفضي إلى أفق أزرق، يفضي للأزرق، وكأن الأزرق هنا هو المطلق وقد تشكل بلون.

إن القصيدة حالة من الشفافية، والتحليق في فضاء حر، يتسع ويمتد ويمتد إلى ما لانهاية حيث يصفو الأزرق ويشف، ولقد استطاع الشاعر بالكلمة أن يجسد أمامنا حالة الصفاء والتحليق في الكون المغلق المفتوح.

فن النحت

وبعد هذا الدخول الحر في عالم من سديم لا حس فيه ولا مادة، يعود الشاعر ليجسد رؤاه في كتل مادية حسية صلبة، فإذا هو يلجأ إلى فن النحت ليصنع تمثاله، فيحاول الشاعر باللغة أن ينحت تمثالا، يستلهم فيه الماضي والحاضر والمستقبل، ثم يجد في النهاية أنه لم ينحت سوى تمثال لنفسه، وفي هذا من صدق الفن أجمل ما فيه،

وهذا ما تنطق به قصيدة للشاعر عنوانها "**التمثال**"[1]، وفيها يقول: **في كفي حفنة طين والصلصال/يتخذ بكفي شتى الأشكال/لكني أضرع لأبولو/أتلمس كل أزاميل الفن/أسافر ملهوفاً في كل حضارة/فيدياس أعرني إزميلك/دع عيني تحلق في الأجواء الرحبة/دعني أتخطى كل مهارة/دع روحي من زبد البحر/تبزغ من صدر محارة/دعني أرفع في وجه الظلمة/فوق الأنقاض الإنسانية تمثال/آه، تلمست بعين خيالي كل خيال/أتعبت يدي/أتعبت أزاميلي وتعبت/عبثاً أعدو أركض/ألهث خلف الآل/في كفي ما زال حفنة صلصال/قد غيب فيها الزمن الماضي أسراره/وأنا أحلم أهرب أرجع للأمس المنسي/أدخل كهف الزمن الغابر/أتلمس أغواره/أفتح باب الرؤيا/أطلق نفسي/من شرك الإحساس الآني/أتلمس هذا الطين الممزوج بكل نفايات الزمن المقهور/يسطع وجه الأرض/تمر عصور وعصور/تتداخل كل الأزمان/تتمخض كل الحيوات/تنتفض حضارات وتغيب حضارات/يختلط الماضي والحاضر والآت/وتفيض الرؤيا/ينسل النور من الديجور/وبلمحة طرف أرعدت الصحراء/واهتزت مكة/وأنا أرتعش وحيداً/في غار حراء/وعلى كفي حفنة صلصال/وخلاصة أجيال/أمزجها أعمل دون كلال/أنهي بعض اللمسات/وأناديه تكلم/ألقي إزميلي/وأناديه/أناديه/يتكلم/يرتعش الطين/وينبعث حياة/أيهما كنت أنا/يدهشني/وأراني فيه.**

والشاعر يحكي قصة صوغ تمثال من الطين، وهو يستلهم الحضارات، ويستحضر الأزمنة كلها والتاريخ، ويغوص في الماضي والحاضر، ويرتجي خلق تمثال مثل فينوس إذ تخرج من زبد البحر، أو يستصرخ فيدياس أعظم نحات عند الإغريق يرجوه أن يعيره إزميله، أو يستنهض تمثاله يرجوه أن يتكلم مثلما استنهض ميكيل أنجلو تمثال موسى ورجاه أن يتكلم، ويحاول أن يصب الشاعر في تمثاله كل ارتعاشات الفن، ولكن لا يجد في النهاية فيه سوى ذاته.

والقصيدة تمخر عباب التاريخ والفن والحضارة، ولكنها تخرج في النهاية بتمثال هو ذات الشاعر، ولا شيء جديداً، مما يعني بؤس الحياة وفقرها، فالشاعر يستنسخ ذاته، ويكررها، في تمثاله، ولا يستطيع أن يبدع مثلما أبدع النحاتون السابقون، ولكنه إذ

---

[1] المالح، زاهد، **تأملات في الزمن الرديء**، ص ١٩ . ٢٣

لا يستطيع أن يبدع الجديد، فإنه يصدق مع ذاته، وهذا وحده كاف للشهادة على صدق الفن، فإنسان هذا العصر لا يستطيع أن يبدع، وما عليه إلا أن يقبل ذاته كما هي عليه، وهو إذ يصوغ تمثاله، ويصنع ذاته، فهذا حسبه، فهو في ذلك صادق، وهو بذلك قادر أن يصنع تمثاله، وهو نتاج التاريخ والحضارات والفن، وهذا ليس بهزيمة، إنما هو انتصار في حد ذاته.

والقصيدة تعبر عن رغبة واضحة في الانتصار على الزمن وتخليد لحظة الإبداع، فالشاعر يجمع الماضي والحاضر والآتي، وتتداخل عنده كل الحضارات، ثم في رعشة الإبداع يصنع تمثاله، وهي رعشة مستوحاة من وحي الله لنبي محمد عليه الصلاة والسلام، فالشاعر يذكر مكة وغار حراء حيث كان محمد يتعبد ربه وحيث نزل عليه الوحي الأمين بالرسالة، وبذلك يربط الشاعر لحظة الإبداع عنده بلحظة حضارية مستمدة من التاريخ الإسلامي، مع أنه يجمع في قصيدته مراحل الحضارة من فيدياس الإغريقي إلى ميكيل أنجلو في عصر النهضة، ثم يتوّجها بالحضارة العربية الإسلامية.

والقصيدة طويلة، لا تخلو من تفاصيل تعبر عن معاناة الشاعر النحات ومحاولته الإبداع، وتدل على ذات الشاعر المبدعة، وقد استعان الشاعر بأسماء نحاتين وقصص الإبداع في عالم النحت عبر التاريخ لكي يصوغ تمثاله، الذي أتى في النهاية معبراً عن ذاته، والقصيدة حافلة بألفاظ تتعلق بالنحت والنحاتين وتاريخهم، من مثل فيدياس والإزميل والصلصال وحفنة من طين، كما تظهر فيها ألفاظ الزمن وتدل على صراع معه ومحاولة التحرر من وطأته وتحقيق الخلود.

إن الشاعر يتطلع إلى نحت تمثال، وفي النهاية ينحت تمثالا يعبر فيه عن ذاته وحضارته وثقافته، إنه هو نفسه، ويدل بذلك على وعي الذات، والرغبة في تخليدها.

*

وللشاعر تجربة أخرى مع النحت، ويبدو أنها قديمة، ولو أنها منشورة في مجموعة جديدة، هي أحدث مجموعات الشاعر، فالقصيدة مؤرخة بعام ١٩٧٠، وعنوانها أيضاً "**التمثال**" [١]، ويؤكد قدمها أنها أقل نضجاً من سابقتها، وفيها يقول:

---

[١] المالح، زاهد، **على كتف الجرف**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٨، ص ٢٢٢. ٢٢٤

باقة الفل التي أغفت على صدر النجوم
غمرتني بشذاها وجلت عني الهموم
فانتشى القلب وهل الفجر يجتاح الغيوم

قلت يا فيدياس أنجدني وكررت النداء
وغسلت المرمر الزاهي بأذيال الضياء
وتسمرت طويلاً فأطل الوحي جاء

تعبت كفي فألقيت بإزميلي ملولا
فاجأتني نظرة التمثال أطرقت قليلا
أهو حي هل تراني قد بلغت المستحيلا

قلت كلمني وأصغيت ملياً فتكلم
أهو حلم راوغ الجفن محال لست أحلم
رعشة الإبداع سر من ترى بالسر أعلم

راكعاً صليت في السر أناجيه بهمس
خاشعاً أخشى عليه الطيف لو همّ بلمس
هل ترى أعبد فيه الله أن أعبد نفسي

يا لأزميلي فما إن جس في كفي هيامي
راح يستل وجيب القلب من صدر الرخام
ورمى أغلى أماني على صمت الرغام

والقصيدة تقريرية مباشرة، تعتمد على السرد، وتسير وفق سير الزمن، فهي تبدأ بالإشارة إلى إيحاء الفجر إلى الشاعر بما يحمل من شذا الفل، ثم ينادي النحات الإغريقي، ويغسل المرمر بالضوء، وسرعان ما ينال منه التعب والملل، فيلقي بإزميله، ثم تفاجئه نظرة التمثال، وقد دبت فيه الحياة، فلا يكاد يصدق، ويرجوه أن يتكلم، ثم

يركع أمامه، وهو لا يدري هل يعبد الله أم هل يعبد ذاته، وأخيراً، ولكن، ما إن يخفق قلبه بحب التمثال، حتى يدرك أنه أمام صمت التراب.

وبالإضافة إلى التقرير والسرد، فالشاعر يعتمد على لغة عادية مباشرة، ويظهر ذلك واضحاً في المقطعين الثالث والرابع، وقوام القصيدة فكرة، وليس خبرة ولا تجربة، وهي دهشة المبدع أمام عمله، وتخيله وقد دبت فيه الحياة، فتكلم، والقصيدة تكرر أسطورة بيجماليون الذي كان ملكاً على قبرص، وكان نحاتاً، ثم صنع تمثالاً أودع فيه كل ما يتمناه من جمال المرأة، وانصرف إليه يعشقه، وزهد في نساء الأرض، ثم توسل إلى أفروديت ربة الحب والجمال أن تبعث فيه الحياة، ففعلت، وقد استوحى الأسطورة عدد كبير من الشعراء والمسرحيين الأوربيين، وبعض المسرحيين العرب، ومنهم توفيق الحكيم، والقصيدة لا تضيف جديداً على الأسطورة.

ويبدو الشعر القائم على نظام البحر ذي الشطرين أقل مساعدة للشاعر على الخوض في مثل هذه التجارب الشعرية، مع أن الشاعر اعتمد على تفعيلة واحدة، وهي تفعيلة الرمل (فاعلاتن) وتعامل معها بحرية، ولكنه كان يكررها على كل سطر أربع مرات، بما يشبه مجزوء الرمل، وكان ينوع في القوافي، ومع ذلك غلب التقرير على القصيدة والتعبير اللغوي المباشر، كما غلبت عليها الفكرة وغابت عنها حرارة التجربة.

*

لقد تنوعت لوحات زاهد المالح الشعرية، ما بين لوحات جزئية، وأخرى كلية بانورامية، ففي الجزئية صوَّرَ "**شجرة وحيدة**"، وفي البانورامية الكلية صور مجموعة مشاهد لأستاذ في مقهى ومتسول على الرصيف وامرأة في النافذة وكلاب وقطط في وحل الشارع، كما في قصيدة عنوانها "**حركة**"، وعُنِيَ بالأشخاص كما في قصيدة "**انتظار**" حيث صور امرأة في الشرفة تنتظر الغائب وهي تحيك الثوب، وقد بَلِيَ هذا الثوب ولم يأت الغائب، وصوَّر الطبيعة الصامتة في قصيدتين هما "**كرسي**" و"**كأس**"، ودل في الأولى على قوة حضور الأشياء وغياب الإنسان، وفي الثانية أوحى بالانطلاق في رحابة انعكاسات الضوء في ثنايا الكأس، وعُني بالمدينة في بضع قصائد، وصور طغيان المادة فيها وقسوتها على أهلها، وأوضح ما كان ذلك في قصيدة "**طفولة**" حيث صور طفلة على الإسفلت قتيلة لا يبالي بها أحد، بل يقف منها بعضهم موقف المستغل لحاجاته، وقد جعل الثلج في النهاية يغطي سوءات المدينة، ولو إلى حين، في قصيدة

عنوانها "**خطوات في الثلج**"، وعُنِيَ بالريف الجميل في بضع قصائد، وتغنَّى بجمال الطبيعة، وأوضح ما تجلى ذلك في قصيدة عنوانها"**الشرفة**"، حيث تغنَّى بجمال القمر الذي يطل من فوق الجبل ثم يهبط إلى الوادي ثم يغيب في النهر تحيط به أسرة من أشجار الصفصاف، وقدم لوحتين تجريديتين، عبَّر في الأولى عن الانطلاق الحر في رحاب الفضاء أمام البحر في قصيدة عنوانها "**تشكيل**"، حتى إنه جعل الصخر يودّ لو يتحرك من مكانه لينطلق حراً في الآفاق، وحقق هذا التحرر بتعبير تجريدي أقوى في قصيدته "**الزرقة**" حيث ترك الخطوط والأضواء والأصوات تتداخل وتتشكل وجعل الزرقة تفضي إلى الزرقة وشكل فضاء للصفاء والنقاء والتحرر من كل حس، وكانت هذه القصيدة لوحة تعبيرية تجريدية بامتياز، وتظهر الحركة في معظم لوحاته، وهي حركة هادئة، وقد تكون سريعة، كما في قصيدة "**نافذة لليل**"، إذ يتسلل القمر إلى نافذة الحسناء ويتغلغل في جسدها، ثم ما يلبث أن يغادرها عائداً إلى موضعه من السماء، كما يظهر التحول، وهو تحول بطيء، فالمرأة في الشرفة تحيك الثوب، في انتظار الغائب، ولكن هذا الثوب يبلى ولا يأتي الغائب، كما تبدو التحول بطيئاً وهادئاً في قصيدة "**النافذة**"، وهي تصور شاباً يتعلق بثياب امرأة كانت تنشر ثيابها في الشرفة، وتمر السنوات، ويبتلع العمران الشرفة والثياب، ولكن تظل الصورة معلقة في خيال الشاب وقد أصبح رجلاً، وبفعل التغير والتحول والحركة تكاد اللوحات كلها تنقسم إلى قسمين، لكي يظهر التحول والتغير في القسم الثاني، وهذا ما تقتضيه طبيعة التعبير المكاني في اللوحة، وتغيب عن معظم اللوحات ذات الشاعر، فلا يعلِّق، وهو يقدمها بحياد وموضوعية، إلا حيث يكون هو المتأمل، كما في قصيدة "**الزرقة**"، ولذلك تنأى اللوحات عن المباشرة والتقرير، وهي لا تسمِّي شعوراً ولا عاطفة، ولا تحدد فكرة ولا معنى، وتترك للمتلقي حرية الفهم والتأويل، كما تنأى عن الواقعية المباشرة، وإن كان بعضها مستوحى من الواقع، كما في قصيدة "**طفولة**"، وهو واقع ممزوج في هذه القصيدة بالذات بالسخرية المرة، وكأنه يقدم مأساة سوداء، والشاعر في لوحاته كلها حريص على إيحاء الكلمة، وإيقاعها، ودقة اختيارها، كما هو حريص على التلميح والإشارة والإيجاز والتكثيف، فلا تطويل في القصائد، ولا إسهاب في الوصف، ولا حشو في اللغة، ولا حشد للعناصر، فاللوحات رائقة صافية، قليلة العناصر، وهي تدل على ذات الشاعر، وتعبر عن شاعر يميل إلى التأمل ويعشق الصفاء والوحدة، بل يرغب في العزلة والنأي عن صخب العالم وضجيجه،

لا عن تعالٍ أو تكبر، بل طلباً للصفاء، كي يعود إلى الناس بفن راق جميل، وتعبّر عن هذا أصدق تعبير قصيدة "**نافذة لليل**"، ولعلها تمثل ذات الشاعر في شخص القمر الذي ينزل من عليائه ليتغلغل في الجسد الأبنوسي لفتاة النافذة ثم يسرع في العودة إلى موضعه من السماء ليكون نافذة في الليل للعالم كله، ويلاحظ غلبة اللون الأزرق الشفيف على معظم اللوحات، حتى إن إحدى لوحاته تغرق في الأزرق، وعنواها نفسه يدل عليها وهو "**الزرقة**"، وكان للشاعر مع فن النحت محاولتان في قصيدتين كل منهما بعنوان "**التمثال**"، وفيهما يستوحي تاريخ الفن والنحت وينحت تمثالاً يودعه فنه، ثم يكتشف في النهاية أنه لم ينحت سوى تمثال يمثل فيه ذاته، وهو بذلك يدل على صدقه في فنه، وعلى صدقه في قوله، ويؤكد ذلك لوحاته كلها، وليس أجمل في الفن من الصدق في القول وفي العمل، لأن الصدق هو الحياة، مثلما أن الفن هو أيضاً الحياة.

والشاعر زاهد المالح لم ينشر إلا القليل من شعره، وله اليوم من العمر أكثر من سبعين عاماً، فهو من مواليد دمشق عام ١٩٤٧، ومقيم منذ نحو عشر سنوات في حلب، وقد أصدر خمس مجموعات شعرية، وفي المجموعات جوانب متعددة من المشكلات والقضايا والموضوعات، وقد اكتفت هذه الدراسة بالوقوف عند أبرز ملمح في شعره، وهو اللوحات الفنية وفن النحت، ولكن يظل شعره بما فيه من جوانب أخرى جديراً بدراسة أوفى، ولا بد من الإشارة في الختام إلى أن ضرورات الطباعة وتوفير الورق اقتضت طباعة القصائد على سطر واحد، مع خط مائل يحدد نهاية كل سطر، ووضع نجمة تحدد نهاية كل مقطع، مما أفقد النص المطبوع بعض قدرته على الإيحاء، ولذلك يلقى عبء القراءة الشعرية على القارئ، مع الاعتذار إليه، وإلى الشعر والشاعر.

ملحق

زاهد المالح شاعر اللوحة الفنية، وشاعر التأمل، وشاعر العزلة الراقية، هو رجل نبيل، دمشقي المولد والهوى، ولد عام ١٩٤٧، وتخرج في كلية الحقوق، نزل حلب حوالى عام ٢٠١٠، وأقام فيها، كان يرتاد مقهى الشباب، وهو في الواقع مقهى الأدباء والشيوخ، يشارك الأدباء جلساتهم في فناء المقهى تحت ظلال الأشجار، يتنسم معهم أجواء حلب، شعرًا وعطرًا وأحاديث، وهو لطيف ودود، على الرغم من العزلة التي أحاط نفسه بها.

كان في جلساته مع الأدباء يستعيد ذكرى حياته في دمشق، ويذكر صحبه وأصدقاءه، ويتحدث دائمًا عن صديقه الشاعر شوقي بغدادي، الذي كتب مقدمة لإحدى مجموعاته، ودعاه للانتساب إلى اتحاد الكتاب العرب، ويقر له بالفضل، مما يدل على صدقه وتواضعه ووفائه، وفي أحاديثه ما يدل بصدق على عفته ونزاهته أيام عمله مستشارًا قانونيًّا في إحدى الوزارات في دمشق، وما كان يغتاب أحدًا، ولا يكره أحدًا، بل كان شديد التواضع، خافت الصوت.

وكان قد فاز بالجائزة الأولى في مسابقة السفارة الإسبانية في دمشق عن الشعر، عام ١٩٨٨، ولكنه لم يحظ من الإعلام بما يستحق من اهتمام، ربما بسبب تواضعه، وبعده عن الشهرة، ولكنه كان ما يفتأ يعيد الحديث عن هذا الفوز، مما يدل على إحساسه بالغربة في حلب، وكان دائم الحنين إلى دمشق، وزاد من إحساسه بهذه الغربة عيشُه في السنوات الأخيرة وحيدًا، وهو ما أودى بصحته، وسرعان ما وافته المنية من غير مرض، ولا معاناة، فقد توفي يوم الجمعة ٣٠ نيسان ٢٠٢١ ، وحيدًا في منزله، وكان الفضل لصديقه الشاعر محمود أسد، الذي افتقده، إذ مرت بضعة أيام لم ينزل فيها إلى مقهى الشباب، وكتب عنه في الفيس بوك، ونبَّه على غيابه، واتصل بالدكتور فاروق اسليم، وسارع الدكتور فاروق مع الأستاذ إبراهيم العبد الله إلى منزله، ثم كان تشييعه إلى المقبرة الحديثة، وشارك في تشييعه الدكتور فاروق اسليم عضو المكتب التنفيذي في اتحاد الكتاب العرب، والأستاذ إبراهيم العبد الله عضو اتحاد الكتاب العرب، والدكتور أحمد زياد محبك رئيس فرع اتحاد الكتاب بحلب، والدكتور محمد حسن عبد المحسن، والأستاذ أسامة مرعشلي، ولفيف من الجيران.

ونشر اتحاد الكتاب العرب بدمشق كتيّبًا ضم مختارات من شعره، بعنوان "زاهد المالح شاعر اللغة المرئية"، في سلسلة كتاب الجيب الملحق بمجلة الموقف الأدبي، في العدد رقم ١٧١ لشهري تشرين الثاني وكانون الأول، وقد اختار الأشعار الشاعر الدكتور نزار بريك هنيدي، وقدم لها بمقدمة نقدية متميزة، أشار فيها إلى إلى بحثي هذا، وأشاد به، وكان بحثي قد نشر من قبل في مجلة المعرفة الصادرة عن وزارة الثقافة بدمشق، في العدد ٦٥٦ لشهر شباط عام ٢٠١٩.

وكان بيني الشاعر زاهد المالح لقاءات، وزارني في بيتي بحلب مرات عدة، وأهداني مجموعاته الشعرية كلها، وحين رأى دراستي منشورة فوجئ بها وفرح.

المصادر والمراجع

أبو ريشة، عمر، **ديوان عمر أبو ريشة**، دار العودة، بيروت، ط. ثانية، ١٩٨٨.

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

المالح، زاهد، **تنويعات على وترين**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤.

المالح، زاهد، **مأدبة في الهواء الطلق**، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٩٧.

المالح، زاهد، **نافذة لليل**، دار عبد المنعم، ناشرون، حلب، ط.ثانية، ٢٠٠٩.

المالح، زاهد، **تأملات في الزمن الرديء**، دار كنعان، دمشق،ط. ثانية، ٢٠٠٩.

المالح، زاهد، **على كتف الجرف**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٨.

الإنسان والزمن
في لوحات سعدية مفرح

قديماً كان أرسطو قد وحّد بين الفنون، من شعر ورسم ونحت وعمارة ورقص وموسيقا وغناء، ذلك أن موضوعها واحد، وهو الإنسان، وجعل الفرق بينها في وسيلة التعبير، فالشعر يعبر باللغة، والرسم باللون، والنحت والعمارة بالحجر، والرقص بالجسد، والغناء والموسيقا بالصوت، وكثيراً ما تتداخل هذه الفنون، وكثيراً ما تستعار مصطلحات فن للتعبير بها عن فن آخر، ففي العمارة موسيقا، وفي الموسيقا ألوان، وفي اللوحة إيقاع موسيقي، وفي الشعر وزن وإيقاع، وكثيراً ما يطمح فن ما إلى أن يبلغ مستوى فن آخر، كالشعر السريالي الذي يسعى إلى أن يكون لوحات فنية، أو الشعر الرمزي الذي يحرص على أن يكون موسيقا خالصة.

وقد أشار أرسطو إلى وحدة الفنون فقال عنها[١]: "وكما أن بعضها يحاكي بالألوان والرسوم كثيرًا من الأشياء التي تصورها، وبعضها الآخر يحاكي بالصوت، كذلك الحال في الفنون السالفة الذكر (يقصد فنون الشعر) كلها تحقق المحاكاة بواسطة الإيقاع واللغة والانسجام"، وفي موضع آخر من كتابه فن الشعر يقول[٢]:" لما كان الشاعر محاكيًا، شأنه شأن الرسام، وكل فنان يصنع الصور، فينبغي عليه بالضرورة أن يتخذ دائمًا إحدى طرق المحاكاة الثلاث، فهو يصور الأشياء إما كما كانت، أو كما هي في الواقع، أو كما يصفها الناس وتبدو عليه، أو كما يجب أن تكون".

وقديما أيضًا قال سيمونيدس[٣]: "الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق، والرسم أو التصوير شعر صامت"، وذكر هذا ليوناردو ده فنشي، فقال[٤]:" التصوير شعر يُرَى ولا يُسْمَع، والشعر تصوير يُسْمَع ولا يُرى".

---

[١] أرسطو، **فن الشعر**، تر. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط. ثانية، ١٩٧٣، ص ٤ . ٥

[٢] المصدر السابق، ص ٧١

[٣] ينظر: مكاوي، عبد الغفار، **قصيدة وصورة**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ١١٩، تشرين الثاني، ١٩٧٨، ص ١٣

[٤] ده فنشي، ليوناردو، **نظرية التصوير**، تر. عادل السيوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٥٩.

ويوحِّد هوراس بين الرسام والشاعر، فيقول[1]: "لقد كان للشعراء والرسامين دومًا حقٌّ متساو في حرية الابتكار"، ثم يؤكد هذه الوحدة، فيقول:" شأن القصيدة كشأن الصورة، واحدة تعجبك لو وقفت بالقرب منها، وأخرى تأخذك لو وقفت بعيدًا عنها".

*

واللوحة الشعرية هي شكل من أشكال التجديد في الشعر، يلجأ الشاعر في هذا الشكل إلى رسم لوحة في خطوط وألوان وأشكال وحجوم، ووسيلته التي يرسم بها هي اللغة لا الخطوط ولا الألوان، وهذه اللوحات الشعرية فن جديد، وهو يختلف كلياً عن وصف الشاعر لوحة على جدار، على نحو ما هو معروف عند البحتري في وصفه لوحة في قصر كسرى، أو وصف المتنبي رسماً في خيمة سيف الدولة. إن الشاعر المعاصر لا يصف لوحة، إنما يرسم لوحة، ولا يصور شيئاً خارجياً، إنما يصور حالة داخلية، بوساطة لوحة يرسمها هو في قصيدته باللغة، ليعبر من خلالها عما هو داخلي.

وقد برع في هذا النوع من اللوحات الشعرية عدد من الشعراء العرب، منهم عمر أبو ريشة من الشعراء الرومنتيكيين، وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وسعدي يوسف من شعراء الحداثة، كما برعت فيه بعض الشاعرات الكويتيات، منهن سعدية مفرح ونجمة إدريس وعالية شعيب، وسيتم الوقوف في هذا البحث عند ثلاث لوحات شعرية للشاعرة سعدية مفرح، وتمتلك لوحاتها الشعرية خصوصية تميزها، ومن هذه اللوحات قصيدة عنوانها "**أربع شرفات منسية**"، تقول فيها:[2]

(١)
شرفة أذهلت المارّين
بنبتتها المتدلية
وكلام أخضر يسيل على جدرانها
كل ليل.
(٢)
شرفة أخرى أذهلت المارين

---

[1] هوراس، **فن الشعر**، تر. د. لويس عوض، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ط. ثانية، ١٩٧٠، ص ١٠٨

[2] مفرّح، سعدية، **تواضعت أحلامي كثيراً**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٦، ص ٧١ . ٧٢

بالنبتة الصاعدة إليها
وكلام أخضر يتسلق جدرانها
كل ليل.
(٣)
شرفة ثالثة
رسمتها الصغيرة في كراسة الرسم
ولونت سياجها وستائرها وبلاط أرضيتها بالأخضر
لكنها مزقت الورقة
قبل أن تكمل أغنيتها الخضراء.
(٤)
شرفة رابعة احتفت بصباحها الجديد
غمزت للمارين تحت سياجها
بعطر منسيٍّ من ليل البارحة
وبقايا أغنيةٍ قديمة
وكثير من البكاء المكتوم
قبل أن يغلق زجاجها المشرع
صهد الظهيرة القائظ.

والقصيدة تحقق مفهوم التصوير في أدق معانيه، فهي ترسم أربع لوحات، اثنتان منهما متشابهتان، والثالثة والرابعة مختلفتان، وتختلف أيضاً كل من هاتين الاثنتين عن الأخرى، ولا تصرح القصيدة بأي فكرة أو معنى، ولا توحي مباشرة بأي شيء، وتظل اللغة محايدة، وتظل تصويرية، بعيدة عن الغنائية كلياً، وتترك للمتلقي حرية تأويل اللوحة وفهمها، وهي تخاطب العين، وترسم بالألوان الشرفة، وتجعل اللوحات الأربع حافلة بحركات إيمائية مسرحية، كما تستعين بالزمن، واختلافه بين ليل وظهيرة، واختلاف الزمن هو ما يوحي بالدلالة، بل يبدو هو فكرة اللوحات الأربع، والجميل أن المادة المشكلة للوحات واحدة، وهي الشرفة، ولكن الحالات مختلفة، وهي طريقة في الرسم معروفة، إذ يرسم الفنان عدة لوحات ذات موضوع واحد ولكن في حالات مختلفة، والموضوع هنا هو الشرفة، ولكن شرفة عن شرفة تختلف.

ففي الشرفتين الأولى والثانية يتم التواصل بين من هو فوق في الشرفة، وبين من هو تحت في أسفلها، ويتم هذا التواصل ليلاً، وهذا هو حال العشاق، يتناجَوْن ليلاً، ويتواصلون، يأتي العاشق إلى شرفة الحبيبة، فتخرج إليه، فينزل كلامها إليه مثل نبتة خضراء، ويصعد كلامه إليها كذلك مثل نبتة خضراء، وهذا ما يكون ليلاً، والناس يدهشون من أمر هذه الشرفات، ويتحقق هذا بشكل حلمي جميل في اللوحتين الأولى والثانية، وهما شرفتان للحب والتواصل واللقاء ولا حرمان فيهما، ولذلك فهما مدهشتان لمن يمر بهما.

وفي اللوحة الثالثة طفلة ترسم مشهد شرفة وتلونه بالأخضر، ثم تمزق الورقة، وهي لا تدرك قيمة المشهد ولا معناه دلالة على براءتها، وهو نوع من لعب الطفولة وعبثه ولهوه، ولكنه يحمل دلالات نفسية، تؤكد وجود الإحساس بالشرفة في أعماق الطفل، لأن الشرفة خروج من الداخل، وإطلالة على العالم، وانفتاح على أفق واسع، ولأن الشرفة تواصل ولقاء، بالإضافة إلى ما فيها من علو، والعلو دائماً مطمح إنساني كامن في الأعماق.

وفي اللوحة الرابعة، وهي القفلة في القصيدة، وهي التي تمنحها معناها، شرفة تنفتح مع صباح جديد على عطر قديم وذكرى أغنية قديمة، وبكاء مكتوم، ولكن سرعان ما يغلق زجاج هذه الشرفة عندما يعلو صهد الظهيرة، وهذا يعني أن وراء هذه الشرفة امرأة تقدم بها العمر، وهي تسترجع ذكرى حبيب مضى، وتبكي بحرقة مكتومة ذلك العهد القديم، وتفتح نافذة شرفتها في الصباح على عطر الليلة الماضية، وقد أصبح منسياً، فقد تهيأت من أجل اللقاء، ولكن لا لقاء، وهاهي ذي تغمز للمارين، ولا أحد يستجيب إليها، فقد تقدم بها العمر، وليس لها سوى ذكرى الماضي، والعطر القديم، وتحين الظهيرة، ويشتد الحر، ويعلو الصهد، فتغلق المرأة مضطرةً زجاج نافذتها، بل الصهد هو الذي يغلق الزجاج، إذ لا أحد يمر في الشارع في مثل هذا الوقت، وتظل المرأة وراء زجاج النافذة تنتظر.

الشرفة الأخيرة شرفة مأسوية، تثير مشكلة الزمن، الشباب يستمتعون بالشرفة الأولى والثانية، صعوداً ونزولاً، والأطفال يلهون في الشرفة الثالثة، ولا يقدرون قيمتها، يرسمون صورتها ويمزقونها، والعجائز هم الذين يدركون قيمة الشرفة، ويحسون بمرارة المعاناة من الوحدة وقسوتها، سواء في ذلك الرجال والنساء.

والشرفة الأولى والثانية ملونة كل منهما باللون الأخضر، وكذلك الشرفة الثالثة، وهو لون خصب وحب وحياة، وليس في الشرفة الرابعة لون، ولا نبات، ويعلو حولها الصهد، ويضطر الشرفة إلى الانغلاق بالإكراه، وليس الصهد كالدفء، فالدفء حنون، والصهد حرٌّ قاتل.

والتنسيق بين اللوحات الأربع والانسجام متحقق، وهو سر جمال القصيدة، وهو دليل وحدتها، وقد أكد أرسطو أهمية التنسيق بين الأجزاء والانسجام، فقال[1]: "فالكائن أو الشيء المكوّن من أجزاء متباينة، لا يتم جماله ما لم تترتب أجزاؤه في نظام، وتتخذ أبعاداً ليست تعسفية، ذلك لأن الجمال ما هو إلا التنسيق والعظمة".

والشاعرة تختار مشهدًا عاديًا جدا من عناصر المدينة المعاصرة، لتعبر عن مشكلة الإنسان، والقيمة ليست في مجموع الشرفات، ولا في كل شرفة على حدة، وإنما في العلاقة بين الشرفات، يقول روجيه غارودي[2]: "إن المقولة الأساسية في المنظور البنيوي ليست هي مقولة الكينونة، بل مقولة العلاقة، والأطروحة المركزية للبنيوية هي توكيد أسبقية العلاقة على الكينونة، وأولوية الكل على الأجزاء، فالعنصر لا معنى له ولا قوام إلا بعقدة العلاقات المكونة له، ولا سبيل إلى تعريف الوحدات إلا بعلاقاتها".

والقصيدة تقيم تناصًّا ضمنيًّا غير مباشر مع مشهد الشرفة في مسرحية روميو وجولييت للشاعر المسرحي وليم شكسبير، وهو من أشهر المشاهد المسرحية، ويجري استلهامه في كثير من المسرحيات والأفلام والمسلسلات والأغنيات، حيث يأتي روميو إلى شرفة جولييت، وتخرج إليه، ثم يصعد إلى غرفتها من خلال حديقة المنزل وعبر الشرفة، وللمشهد جذوره في الحكايات الشعبية، حيث يأتي العاشق الشاب إلى قصر الأميرة، فتدلي له شعرها أو غطاء فراشها فيتسلق إلى مخدعها، وهذه الإشارة غير المباشرة إلى مشهد الشرفة يغني القصيدة، ويمنحها بعداً ثقافياً وإنسانياً.

*

---

[1] أرسطو، **فن الشعر**، ص ٢٤.

[2] غارودي، روجيه، **البنيوية، فلسفة موت الإنسان**، تر. جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط. ثالثة، ١٩٨٥، ص ١٣

وترسم الشاعرة ست صور مختلفة متنوعة في قصيدة عنوانها "**لهشاشة المشهد بيننا**" تقول فيها[1]:

(١)
صورة بالأبيض والأسود
أرمِّم ما تبقى من فضولي تجاهها
وأضعها في إطار جديد
تتنافر الخطوط
وتبكي الملامح
بدموع معدنية
(٢)
صورة بيضاء
مطرزة بالغيوم الصيفية
والأرانب البرية
والشرائط المزينة لجدائل التلميذات
وأكوام من السكر اللامع
وخيام على أطراف صحراء ربيعية
وبيضة وضعتها حمامة للتو
قبل أن يتعالى هديلُها
ورسالة مضمخة بعطر الاعتراف الذاهل
في الصباح القديم.
(٣)
صورة سوداء
حياة سماوية
بنسختها السالبة
(٤)

---

[1] مفرّح، سعدية، **تواضعت أحلامي كثيراً**، ص ٥٣ – ٦١

صور غائمة
صور مشرقة
صور سالبة
صور موجبة
صور كثيرة تزدحم بالبشر
صور أثيرة واحدة
ممعنة في الغياب
(٥)
للصور قصيدة دون كلمات
وموسيقا فائضة بالحنين
وصوت مرتبك
وخضرة مطلة من شرفة عالية جدا
ولها
شغف ما.
(٦)
لهشاشة المشهد بيننا
مشهد لا تغيب تفاصيله
أبداً.

والقصيدة تتألف من ستة مقاطع ترسم في كل مقطع صورة أو صوراً مختلفة عن الأخرى، قوام هذه الصور هو الزمن، فالصورة الأولى هي صورة قديمة، تجلو عنها الغبار، وتضعها في إطار جديد، تحتفي بها، والصورة الثانية صورة طفولية بريئة عناصرها شرائط ملونة وسكاكر وأرانب وغمامات بيض وحمامة تضع بيضة، وإذا كان في هاتين الصورتين شيء من التفاصيل، حيث يمر الزمن ببطء، وهو زمن الطفولة والشيخوخة، فإنه سرعان ما تتلوها صورة كئيبة في المقطع الثالث، هي صورة الموت، فهي سوداء تمثل حياة السماء، وهي صورة سالبة، وتتعاقب في المقطع الرابع صور كثيرة وتتلاحق لتدل على قسوة الحياة ومآسيها وسرعة الحوادث فيها، وتلجأ هنا الشاعرة إلى السرعة والإيجاز والتكثيف، فلا تفاصيل، وإنما ثمة إشارات، كمن يقلِّب بسرعة

صفحات دفتر الذكريات، ينظر إلى ما فيه من صور نظرة سريعة، ولا يقف عند أي صورة، سوى الإشارة في نهاية المقطع إلى صورة أثيرة واحدة.

صور غائمة

صور مشرقة

صور سالبة

صور موجبة

صور كثيرة تزدحم بالبشر

صور أثيرة واحدة

ممعنة في الغياب

وقبل أن تقدم الشاعرة الصورة السادسة في المقطع الأخير، بما فيها من مأسوية الهشاشة، تقدم في المقطع الخامس ما للصور من مكانة في حياة الإنسان، فللصور خصوصية، وهي ذات قيمة، وليست مجرد رسم على ورقة، فبعض الصور لها شغف، وفيها صوت وموسيقا، وفيها خضرة مطلة من شرفة عالية، والخضرة حب وخصب وحياة، والشرفة إطلالة من شرفة عالية على أفق حر واسع مفتوح.

ولكن بعد هذا السمو والتألق والخضرة تأتي الفاجعة، حيث تظهر صورة مأسوية فيها هشاشة، وهي صورة خاصة وداخلية وذاتية، ومتميزة ومختلفة كلياً، ومع ذلك تكتفي الشاعرة بالإشارة إلى هذه الصورة والتأكيد على أن تفاصيلها لا تغيب، وهي لا تسميها صورة، وإنما تسميها مشهداً، وتصفه بالهشاشة، لأنها لا تريد لذلك المشهد أن يتحول إلى صورة، تريده أن يظل مشهداً مؤلماً، ووصفه بالهشاشة يدل على فتور العلاقة، أي ضعف بنيتها، التي ستقود حتماً إلى الانكسار، كهشاشة العظام وترققها، لكنها لا ترسمها ولا تحدد ملامح لها ولا تذكرها، إنما تتركها كامنة في الأعماق، دليلاً على قوة حضورها في العمق من الداخل، ولا تريد إخراجها.

إن بقاء التفاصيل في العمق، هو أكثر إيلاماً من خروجها، وعدم الإفصاح عنها أقوى تأثيراً من الإفصاح عنها، والمشهد في المقطع السادس والأخير من القصيدة أشبه بلوحة تتخايل ملامحها ولا تظهر، فيها أشباح دخانية تتلامح من بعيد ولا تتحدد، وحين تقرن باللوحات السابقة تبدو أكثر تأثيراً، وكونها الأخيرة يوحي بالختام المؤلم الحزين، وعدم الاكتمال، هو تلميح أشد تأثيراً من التصريح، هو تلويح من بعيد لشخص

يغيب، هذا يعني أن التفاصيل في الحقيقة بدأت تغيب، وإن أكدت القصيدة أنها في الأعماق لا تغيب، وهذه المراوحة بين الحضور والغياب هي ما يعطي القصيدة قيمتها وجمالها، ومجيء هذه اللوحة في الختام بعد اللوحة الخامسة المتألقة يوحي بالسقوط المأسوي.

وهذا التعبير عن الحس المأسوي هو ما يمنح القصيدة جلالها، ولكن من غير جعجعة ولا مبالغة، بل بخفوت من الحس، وشعور دفين في الوجدان، وهذا التعبير عما هو خفي من الألم والمعاناة هو ما يمنحنا الشعور بالتسامي، وهو ما عبر عنه سانتيانا حيث قال[1]: "إن النشوة السامية التي تصاحب تأكيد الذات أمام عالم لا يمكن السيطرة عليه هي لذة عميقة تامة، حيث إنها توفر لنا عنصر القيمة السامي الذي كنا نبحث عنه حينما حاولنا أن نفهم كيف يبعث التعبير عن الألم على اللذة أحيانا".

*

وتعبر الشاعرة عن تجربة العيد في قصيدة مختلفة عن القصيدتين السابقتين عنوانها "**للعيد نكهته الأخرى**" [2]، ولا تبتعد عن تشكيل لوحات فنية، تقول فيها:

(١)
علبة مليئة بالمسرات المعتقة
تنفتح كلها في لحظة واحدة
ليتشاركها الجميع
لا يشعر بها أحد.
(٢)
على موسيقى تشايكوفسكي
يتهادى فرحي الليلي
يأخذني من يدي
نحو ممرات سرية
ثم يسقطني في بحيرات غير مكتشفة

---

[1] سانتيانا، جورج، **الإحساس بالجمال**، تر. د. محمد مصطفى بدوي، مر. د. زكي نجيب محمود، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د. ت، ص ٢٥٦

[2] مفرّح، سعدية، **تواضعت أحلامي كثيراً، ص ٧٥ – ٧٦**

أرقص في فيض مياهها
كأنني البجعة الوحيدة في العالم

والشاعرة لا تعبر بصورة تقريرية مباشرة عن فرحة العيد، ولا تقدم معاني مجردة، إنما تقدم أشياء مادية لها جُرْمها وحضورها، هي أشبه بمنحوتات، فثمة علبة مليئة بالمسرات المعتقة، والعلبة مرتبطة دائماً بالمناسبات السارة، إذ توزع مملوءة بالحلوى، والعلبة ذات حجم، لها حضور مادي كثيف، ولها عمق، وهي تحتوي على أشياء سارة، تتلقفها الأيدي، وتتحسسها، وتبادر إلى فتحها لترى ما فيها، وبذلك تجسد الشاعرة فرحة العيد في علبة، وكأنها منحوتة ماثلة لها حضورها، وهذا الفرح قائم بين جماعة تشارك الشاعرة فرحة العيد، حتى كأن الأيدي تتخاطف المسرات كلها، فلا يكاد يحس بها أحد، وهذا الإحساس بزحمة الأيدي يوحي برغبة لا شعورية كامنة في الأعماق تتمثل في الحاجة إلى الانفراد بالمسرات.

وهذا ما يؤكده المقطع التالي، وفيه تعبر الشاعرة عن فرحها، وهو معنى مجرد، ولكنها ترسمه في لوحة، تشتمل على ممرات سرية تثير الخيال، تنتهي إلى بحيرة بكر غير مكتشفة من قبل، ترقص فوقها بجعة وحيدة في العالم، فاللوحة سريالية، تظهر فيها ثلاثة عناصر: ممرات وبحيرة وبجعة، وكل عنصر له خصوصيته فالممرات سرية، والبحيرة لم يكتشفها أحد، والبجعة وحيدة في العالم، وهذه الصفات ذات الخصوصية تهب اللوحة غموضها الشفاف، وتبدو البجعة في بؤرة اللوحة، وتمنحها لونها الأبيض ليحدث الصراع مع الممرات السرية التي توحي بالسواد والعتمة والضبابية، في حين توحي البجعة بالوضوح والانكشاف، وهو ما يولد التصادم contrast في اللوحة.

وفي القسم الأول من اللوحة يظهر مكان ضيق محدود ذو حجم محدد، هو العلبة التي تمتلك الطول والعرض والعمق، ومهما كبرت تظل صغيرة، ولكن الجميل أنها تطلق مسرات كبيرة لاحدود لها، كأنها القلب النابض، والعلبة مرتبطة دائماً عند الصغار والكبار بالأسرار وحب الاكتشاف ودهشة المفاجأة.

وفي القسم الثاني من اللوحة يظهر مكان واسع ورحب، هو البحيرة، وهي مسطح مائي، يوحي بالانطلاق الحر، وفي بؤرته تتمركز البجعة لتقف في مركز الدائرة كأنها في مركز الكون، بجمالها وبياضها وحركتها الهادئة المنسابة، والمتلائمة مع سطح البحيرة الهادئ والآمن، المختلف عن سطح البحر المائج والمخيف.

وينضاف إلى اللوحة البصرية بما فيها ألوان وحركة ومسطحات وحجوم، الحس الصوتي متمثلاً في موسيقا تشايكوفسكي، وهذه الموسيقا هي التي تفتح تلك الآفاق الرحبة.

والقصيدة تدل على عيد خاص، وفرح شخصي، كأنه عيد ميلاد الشاعرة، يؤكد ذلك ضمير ياء المتكلم، ولا سيما في المقطع الثاني، ويظهر في الأسماء والأفعال الآتية: **فرحي، يأخذني، يدي، يسقطني، أرقص، كأنني**، كما يؤكده رغبة في الانفراد لتكون الفرحة خاصة بالشاعرة وكأنها البجعة الوحيدة في العالم، والرغبة في الوحدة والتفرد شعور أنثوي جميل، هو دليل اعتزاز بالذات، والإحساس بتميز هذه الذات وتفردها، وكأنها تريد أن تكون ملكة العالم، ولا يعني هذا الشعور حالة مرضية، بل يعني حالة أنثوية سوية، تحس بها كل امرأة، وتريد أن تكون فريدة ومختلفة ومتميزة في كل شيء.

والقصيدة تقيم تناصًّا جماليًّا واضحًا مع باليه "**بحيرة البجع**" للموسيقي الروسي تشايكوفسكي، وهي تحكي قصة الأمير سيجفريد الذي دعا أصدقاءه للاحتفال بعيد ميلاده، ولكن أمه تخبره أنها أعدَّت حفلة في القصر، وعليه أن يختار صبية من المدعوات، فيراوغ أمه ويمضي في رحلة صيد إلى الغابة، حيث يحط سرب من البجع قرب البحيرة، ويختبئ سيجفريد مع صحبه، وتنفرد إحدى البجعات، لتخلع ريشها، وإذا هي صبية حسناء، يبرز لها سيجفريد، فتذعر من قوسه وسهامه، ولكنه يطمئنها، فتخبره أنها الحسناء أوديت وأن الساحر فون روتبارت حوَّلها إلى بجعة، ولن يزول عنها السحر إلا إذا أحبها شاب وأخلص لها، فيؤكد لها سيجفريد حبه وإخلاصه، ويوجه سهمه إلى الساحر وقد اتخذ شكل بومة، فيرديه قتيلاً، ويسقط السحر عن ملكة البجع، ويتزوجها سيجفريد، وهذا الاستحضار لبحيرة البجع وموسيقا تشايكوفسكي هو نوع من الهرب الرومنتيكي إلى عالم السحر والخيال والأسطورة والحب الوفي المخلص الخالد.

وبذلك تمتلك القصيدة بعيدن اثنين، البعد الأول هو بعد اللوحة الفنية، حيث تظهر البحيرة والبجعة والممرات السرية بما فيها من حركة، وحيث تظهر أيضاً علبة المسرات بحجمها وحضورها اللافت للنظر، والبعد الثاني هو بعد موسيقي، حيث تصدح موسيقا بحيرة البجع، ويتحقق البعدان الصوتي والبصري في القصيدة بوساطة اللغة الشعرية.

*

والقصائد الثلاث ذات طابع فني واحد، قوامه تشكيل لوحة شعرية تتألف من وحدتين، أو ثلاث وحدات، أو سبع وحدات، وهذا التعدد في المشاهد لصنع لوحة واحدة قوامه الإحساس بالزمن، حتى في اللوحة ذات المشهدين، فالزمن هو الذي تحكم في جسد القصيدة وجعلها تنقسم إلى وحدات زمانية مختلفة، مثلما تحكم في المكان، فثمة شرفة للشباب، وأخرى للطفولة، وثالثة للشيخوخة، وثمة صورة للشيخوخة وأخرى للطفولة، وثمة صور لأزمنة مختلفة، وثمة صورة متميزة لعلاقة هشة، وأخيراً ثمة صورة محدودة لعلبة هدايا، وصورة واسعة جداً لبحيرة وبجعة وأسطورة أميرة مسحورة وأمير، وقوام هاتين الصورتين هو العيد، أي الزمن المتجدد. وبذلك تعبر الشاعرة عن مشكلة الزمان من خلال لوحات شعرية، تعكس أوضاعاً وحالات نفسية، مرجعها إلى الزمن، العامل الأول الفاعل في حياة الإنسان.

*

إن القصائد الثلاث تحقق مفهوم المعادل الموضوعي "The Objective Correlative" ، باختيارها سلسلة من المعطيات الحسية، لتعبر من خلالها عن تجربة، ولتنقل إلى المتلقي هذه التجربة، وهذا ما أشار إليه إليوت في حديثه عن المعادل الموضوعي، حيث قال[1]: "إن السبيل الوحيد للتعبير عن الوجدان في الفن هو إيجاد معادل موضوعي، أو بعبارة أخرى: إيجاد مجموعة أشياء، أو موقف، أو سلسلة من الأحداث لتصبح قاعدة لهذا الوجدان، بنوع خاص، حتى إذا ما اكتملت الحقائق الخارجية التي لا بد وأن تنتهي إلى خبرة حسية، تحقق الوجدان المراد إثارته".

واعتماد الشاعرة على التصوير لم يكن غاية في حد ذاته، إنما كان وسيلة فنية، تحمل قيمة ومعنى، وعلى المتلقي أن يصل إلى القيمة والمعنى من خلال اللوحة، وهو ما يسميه هيغل التمثُّل، حيث يقول[2]: "التمثُّل الشعري تمثُّل تصويري، لأنه يضع تحت أبصارنا لا الماهية المجردة، بل الواقع العيني، لا احتمالات وأعراضًا طارئة، بل تظاهرات تتيح لنا من خلال الخارجية بالذات وفرديتها"، ويشير أيضا إلى وحدة الفنون

---

[1] متى، د. فائق، **إليوت**، سلسلة نوابغ الفكر الغربي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٢٩

[2] هيغل، **فن الشعر**، تر. جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨١، ج١، ص ٦٢

فيقول [1]: "إن التمثُّل وحده يمكن أن يمثل التعبير الشعري ما يمثله الشكل المنظور والحسي المنحوت من الحجر أو المرسوم بالألوان للفنون التشكيلية، وما يمثله التساوق واللحن الحيان للموسيقى، أي تظهيرًا فنيًّا لمضمون ما"، وأكد سانتيانا أهمية الحس والبعد عن المجرد في التعبير، فقال[2]: "إن الطابع الحسي للموضوع هو ذاته مصدر جلاله".

وتكلم الدكتور زكريا إبراهيم على أهمية التصوير الحسي للتعبير عن التجربة الشعرية، وخلق الحالة الجمالية، فقال[3]: "لو أنعمنا النظر إلى الموضوع الجمالي لوجدنا أنه أولًا وقبل كل شيء موضوع حسيٌّ يأسر انتباهنا، دون أن يكون برهانًا على شيء، أو إثباتًا لقضية بعينها، أو إيضاحًا لحقيقة معينة، وإنما المفروض في العمل الفني أن يكون موجودًا في ذاته ولذاته...وتبعًا لذلك فإن الإدراك الجمالي هو إدراك لموضوع حسيٍّ له صلابة الشيء وعناده ووجوده الخارجي، ولكن له أيضًا وحدة الذات وحياتها الباطنية وعالمها الخاص".

والجميل في اللوحات أنها تخاطب العين من خلال اللغة، وهذه حقيقة الشعر، فهو تصوير باللغة، ولكن بلغة فنية خاصة، وقد أكد أرشيبالد مكليش أن الشعر لغة وأصوات، وليس معانيَ ولا أفكارًا، فقال[4]: "إن الشعر لا يُنْسَج من الأفكار، بل من الكلمات، وإن القصيدة تُوجَد كقصيدة في العلاقات بين الكلمات كأصواتٍ ليس إلَا، وإن معنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات، كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان، وذلك التكثيف للمعنى الذي نشعر به في أية قصيدة أصيلة إنما هو حصيلة لبناء الأصوات".

*

إن القصائد الثلاث لا تقدم معاني مجردة، ولا أفكاراً تقريرية، وإنما تقدم لوحات تخاطب بها عين المتلقي، فترسم باللغة مساحات وتمد خطوطاً وتزرع ألواناً، وهي بذلك تنجو من التقرير، وتبتعد عن المباشرة، وتحقق قيمة فنية جديدة في الشعر، يطمح إليها

---

[1] المصدر السابق، ج ١، ص ٦١

[2] سانتيانا، جورج، **الإحساس بالجمال**، ص ١٢٥

[3] إبراهيم، زكريا، **مشكلة الفن**، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت، ص ٢٣٨

[4] مكليش، أرشيبالد، **الشعر والتجربة**، تر. سلمى الخضراء الجيوسي، مر. توفيق صايغ، مؤسسة فرنكلين، بيروت، نيويورك، دار اليقظة العربية، ١٩٦٣، ص ٢٣

شعر الحداثة، وهي التصوير، وعلى المتلقي أن يعيش تجربة اللوحة الفنية من خلال اللغة، ليستمتع باللغة والشعر وفن التصوير والموسيقا في وحدة وانسجام.

المصادر والمراجع

إبراهيم، زكريا، **مشكلة الفن**، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت.

أرسطو، **فن الشعر**، تر. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط. ثانية، ١٩٧٣.

دا فنشي، ليوناردو، **نظرية التصوير**، تر. عادل السيوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩.

سانتيانا، جورج، **الإحساس بالجمال**، تر. د. محمد مصطفى بدوي، مر. د. زكي نجيب محمود، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د. ت.

غارودي، روجيه، **البنيوية، فلسفة موت الإنسان**، تر. جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط. ثالثة، ١٩٨٥.

متى، د. فائق، **إليوت**، سلسلة نوابغ الفكر الغربي، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٦.

مفرّح، سعدية، **تواضعت أحلامي كثيراً**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٦.

مكاوي، عبد الغفار، **قصيدة وصورة**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ١١٩، تشرين الثاني، ١٩٧٨.

مكليش، أرشيبالد، **الشعر والتجربة**، تر. سلمى الخضراء الجيوسي، مر. توفيق صايغ، مؤسسة فرنكلين، بيروت، نيويورك، دار اليقظة العربية، ١٩٦٣.

هوراس، **فن الشعر**، تر. د. لويس عوض، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ط. ثانية، ١٩٧٠.

هيغل، **فن الشعر**، تر. جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ج١، ١٩٨١.

الانطلاق من إسار المادة والتحليق

التسامي والتصعيد
في شعر الدكتور خلدون سراج الدين

تملك التجربة الشعرية عند الدكتور خلدون سراج الدين خصوصيّة تميّزها، ومطمح أي شاعر هو امتلاك خصوصية تميّز شعره، وإلّا فلا معنى لِمَا يكتب، ولا قيمة، ولعلّ أبرز ما يميز شعر الدكتور خلدون هو التسامي والتصعيد، والتسامي هو التعالي فوق الجزئي العارض والمؤقت والزائل، والإعراض عنه، والتطلُّع إلى ما هو دائم وباق وشامل، والتصعيد هو التحول بالمشاعر والعواطف والرغبات إلى الفن والشعر والكلمة، وهذه خصيصة في كلّ ما يعبر عنه الدكتور خلدون من تجارب شعرية.

١ التفسير النفسي للتصعيد

يذهب فرويد إلى أقول بأن سر الإبداع في الآداب والفنون بل في معظم أشكال العبقرية يرجع إلى التصعيد، وقد جاء في معجم مصطلحات علم النفس تعريف التصعيد sublimation على النحو التالي[١]: "هو أن يتحول الليبيدو من صورته الجنسية، ويعمل في مستوى أرقى من التعبير المباشر، فيتجه إلى أنواع النشاط العلمي أو الألعاب الرياضية أو الإغراق في التعبُّد والتديُّن أو الانصراف إلى التأليف الموسيقي والرسم والنحت، كل ذلك قد يكون تصعيدا للدوافع الجنسية".

ويضيف المعجم نفسه بعد ذلك موضِّحًا التصعيد[٢]: "التغيير في نوع استجابة الفعل الغريزي، أي تعديل الوسائل التي يتمّ بها إشباع هذا الفعل بحيث تهدف هذه الوسائل إلى مستوى يتناسب مع القواعد الخلقية والاجتماعية المتعارف عليها".

ويظهر في التجربة الشعرية عند الدكتور خلدون ما يدعم هذا التفسير ويؤيده بقوة، حيث يقول[٣]:

---

[١] الخازن، منير وهيبة، **معجم مصطلحات علم النفس**، دار النشر للجامعيين، بيروت، ١٩٥٦، ص ١٤٠

[٢] المصدر السابق، ص ١٤٠.

[٣] سراج الدين، خلدون، **بماذا أبوح؟**، طبعة خاصة، حلب، ٢٠٢٥، ص ٤٩ – ٥٠

يمرُّ بي الهوى ثائرًا متلهِّفًا يلوكُ حُلْوَ أعوامي
فأنزوي في شجوني
أسرِقُ مِن سَبَحَاتِ حِرماني هُيامي
أهفو إلى سره في لهفة...وظلُّه يسير أمامي
يشدُّني شدًّا في السطور
يهزني بأنغام الحروف هز الوتر

وفي المقطع توصيف واضح لعملية الإبداع، فمرجع الهُيام إلى الحرمان، ومِن سَبَحات هذا الحِرمان يسرق الشاعر حبَّه وهُيامه، ويهفو إلى معرفةِ سرِّه، وهذا الحب يشدّه إلى الشعر شدًّا، يهز أوتار الإبداع عنده، فتنثال الحروف، وما الإبداع، إذن، إلَّا تحوُّلٌ بطاقة الحب إلى شعر، وسُمُوٌّ بالمشاعر، وتصعيدٌ لها، سواء نتيجة حرمانٍ في حب دنيوي، أو استحالةِ حبٍّ إلهي.

ويلخص الشاعر مفهوم التسامي والتصعيد في سطرين، فيقول[1]:

تقاسمَتْكَ الحروفُ في دَوَامِ تسامي
تُلْبِسُ الطِّرْسَ أحلامَكَ... تستُرُ الجرحَ القتيل

فالحروف شاركت الشاعر في استمرار التسامي، وساعدته عليه، وما الحروف إلا الشعر، وهو يكتب أحلامه على الورق شعرًا، وبهذا الشعر يداوي ألم جراحه، وهذا هو عين التسامي والتصعيد.

ويتجلى التسامي والتصعيد في التجربة الشعرية عند الدكتور خلدون بما يعبِّر عن هذه الخصيصة من قيم فنية، تناسبها وتدلّ عليها، ومن خلال هذه الخصائص الفنية يبرز معنى التسامي، ويتضح مفهوم التصعيد، ولعل أبرز ما يظهر من خصائص فنية هو العناية بالبناء الفني للقصيدة، والدقة في اختيار العنوان، وأغلب ما في تجربته الشعرية من قصائد يقوم على قصائد طوال بنيت بناء متناميًا، ولا يخلو شعره من قصائد بنيت بناءً غنائيًّا في حلقات تنداح، ولكنها أقل، كما لا يخلو من قصائد قصار، وهي الأقل.

٢ البناء المتنامي

---

[1] المصدر السابق، ص ٦١

العنوان هو مدخل إلى القصـــيدة، وهو في المصـــطلح النقدي الحديث العتبة الأولى للنص، والعنوان يقع خارج النص طباعة، لكنه في الحقيقة في داخله، بل هو جزء منه، وقد يتكرر في النص، وكأنه اقتطع من بنية النص، ليكون دالًّا عليه.

والعناوين عند الدكتور خلدون تدلُّ على دقة في الاختيار، وعلى عناية وحرص واهتمام، وليست عفوية الخاطر، وهي على الأغلب واضحة الدلالة، ولكنها غنية بالإيحاء، واسعة الامتداد في ظلالها.

والشاعر يعتني أشد الاعتناء بمبتدأ القصيدة، مثل عنايته بالعنوان، فابتداء القصيدة مدخلها، ولا بد أن يكون الابتداء قوي الدلالة، بعيد الإيحاء، ويعتني بالنهاية، وهي امتداد للقصيدة، ونتيجة للابتداء، وبذلك تتحقق وحدة القصيدة، وما بين المبتدأ والمنتهى لا يكون ثمة تكرار، ولا دوائر تنداح، ولا طوابق يتراكم بعضها فوق بعض، بل ثمة بين المبتدأ والمنتهى حالات من المعاناة والتنامي والتطور، مما يؤدي إلى المنتهى، وما هو بخلاصة، ولا تكرار، وإنما هو ولادة جديدة، وحالة هي نتاج كل ما تقدم من حالات.

ومن عناوين القصائد في هذه المجموعة: "بماذا أبوح" قصيدة عنوانها: "أحرف الصلصال"، والعنوان واضح، ولكن إيحاءه واسع، فالصلصال هو الإنسان، وقد أخبر المولى عزّ وجلّ أنه خلق الإنسان من صلصال كالفخار، والصلصال هو الفخار المشوي بالنار، فله صلصلة، أي صوت، ولكن هذه الصلصلة تحوّلت إلى لغة، وباللغة علَّم الله عز وجل آدم الأسماء كلها، فعرف العالم من حوله، وهو الذي علّمه البيان، وعلَّمه بالقلم، أي اللغة، وباللغة أرسل الله الرُّسُلَ إلى البشر، ودلّهم على الطريق القويم في الحياة، وباللغة تعرّف الإنسان على الله، وتوسّل إليه، وتعبّده وناجاه، وباللغة عرف الإنسان العالم من حوله، وباللغة أبدع الإنسان الأشعار، وباللغة توصَّل إلى المعارف والعلوم، وهكذا فالعنوان "أحرف الصلصال" يوحي باللغة التي تميز بها الإنسان من سائر الكائنات، وهي لغة العلم والمعرفة والدين والشعور والتواصل والخطاب والفن والإبداع، وبها تحقَّق للإنسان معنى كونه الإنسان.

والعنوان هو الذي يسقط على القصيدة أنواره فيضيئها، والقصيدة تشع من أنوارها على العنوان فتتسع آفاق إيحاءاته وتمتد، وقد يكون العنوان الوسيلة إلى فهم

القصـيدة، وتحديد مسـارها، والعنوان هو أول ما يثير اهتمام المتلقي، لأنه المدخل إلى القصيدة.

والقصـيدة تبدأ بسؤال: مَنْ أنتَ؟ والسؤال ليس عن مجهول، وإنما السؤال عن معروف، ولكن من الصـــعب أن يحيط به المرء علمًا، فالســـؤال للتعظيم والتمجيد، لا للفهم والتعريف، وتتضـــح القصـــيدة فورًا بالمواجد والأشـــواق، وما يكون بين المحب والمحبوب من قُرْب وبُعْد[1]:

تُغازلني خلفَ امتدادِ بِعادي

ما شئتَ تدنيني مِن حبٍّ يكبّلني

وشوقٍ بات يُقصيني

وتصَّـــاعد القصـــيدة لتعبّر عن القلب وأســـراره ويقظة الحرف، رمز المعرفة، وأخيلة الأحلام، دلالة على بعد المنال عن المعرفة الحق، وما يكون من قلق[2]:

فأتيه كالطيف الشريد من رحيق الوجود

بأخيلةِ الأحلامِ في يقظات السهاد

فأغدو تائهًا

كالأمل المريج في سراديب الظنون

وتنتهي القصـــيدة ابتداء من الســـجود ارتقاءً إلى ذروة الوجد، حيث تضـــيء الأنوار ويكون التمجيد للذاتِ العَلِيَّة[3]:

فأُقْبِلُ مِنْ سجود ...مُعْتَلِيًا قمَّة النبض

بعدما أزاح لي الغطاء ...بِسِرّ سماحة التوحيد

وهكذا تنجلي القصيدة عن تجربة التوسُّل إلى الله، جلّ شأنه، باللغة، التي هي أحرف الصـــلصـــال، فيتَّحِد العنوان مع النص، ويتحد النص مع العنوان، للتعبير عن حالة من العشق الإلهي، ومحاولة التعرف إلى الله، والتواصل معه، حبًّا، واشتياقًا، بلغة الشـعر، وتصـوير الحال والتجربة، من خلال الكون كلّه، ومن خلال الذات، وإشـراك المتلقي في الحالة.

---

[1] المصدر السابق، ص ٢

[2] المصدر السابق، ص ٣

[3] المصدر السابق، ص ٥

ومعظم الشـــعر عند الدكتور خلدون يقوم على مثل هذه التجربة التصـــعيدية المتسامية، وعلى مثل هذا التطور والتنامي في بناء القصيدة، ليصعد من افتتاح عبر معاناة إلى اختتام هو رؤية جديدة متسامية للحياة، ولا سيما في القصائد الطويلة.

٣ البناء المنداح في دوائر

وقليلة عند الدكتور خلدون القصـــائد التي تقوم على دوائر تنداح وتتكرر في غنائية، ومنها في هذه المجموعة قصـــيدة عنوانها "قراءات"، وهي تتألف منْ ســـتة مقاطع، يفتتح كل مقطع بلازمة تتكرر: "أقرأُ في عينيكِ"، وفعل القراءة بصـــيغة المضارع يدلُّ على استمرا ر القراءة، ويؤكد أنها لن تنتهي، حتى لو انتهت القصيدة، والقراءة تجربة اختبار ومعرفة واســـتبصـــار، وهي محاولة للفهم ورغبة في التواصـــل، وليســت مجرد قراءة للحروف، وأول ســورة أنزلها المولى عز وجل على رســوله الكريم افتتحت بفعل "اقرأ"، وما يزال هذا الأمر بالقراءة للناس كافة متجدِّدًا، ودائمًا، والقراءة بصـيغة الفعل المضـارع في القصـيدة تظل مفتوحة على ما هو جديد، ومع كل قراءة جديدة في كل مقطع يحدث كشـــف جديد للعالم والحياة والحب في عيني المرأة، التي هي الحياة نفسـها، فليس ثمة تكرار إذن، وإنما هو تجدُّدٌ في المعرفة والعيش والمعاناة، ومع كل قراءة تجد معنًى جديدًا، ينضـــاف إلى معنى قراءة ســـابقة، والقراءة هنا تعني إعادة إبداع البديع، والتواصـــل الحي المتجدِّد مع الحب والجمال، فالقراءة تزداد قوة وعمقًا، والقراءة تزيد التجربة إحساسا بالجمال.

ومن المقاطع في قصيدة "قراءات" المقطع التالي[١]:

أقرأ في عينيكِ
خطَراتٍ كلُّها فِتَنٌ... كأني لست أَدريها
في كل لحظة خجلى... تجري دمعةٌ عطشى
ورديةَ اللونِ على الخدود.. كيف أحكيها؟
رغبةٌ تأخذني تمحو الحدود
وأَتُوقُ لحُسْنِكِ في لحنٍ... وعُود

[١] المصدر السابق، ص ٦٧

والقراءة في العينين غير القراءة في النهدين، أو الْجِيْدِ، أو الســـاقين، هي في العينين قراءة في عمق الإنسان، في روحه ومشاعره وعواطفه وانفعالاته، هي قراءة في الحياة، لأن العينين هما الحياة، ومع انطفاء الحياة، تنطفئ العينان، فهي إذن قراءة في الحياة، وليســت تلبية لشــهوة أو تحقيقًا لمتعة، إنما هي للمعرفة والتجربة والتذوق الفني والجمالي، إذ سرعان ما تتحوَّل إلى لحنٍ، وبهذا يتحقق التسامي والتصعيد.

والشـــاعر يقرأ في العينين خطراتٍ جديدة، كأنه لا يعرفها من قبل، فهي متجددة، ولا يعرف كيف يحكيها، لأنها أكبر من أن تحيط بها اللغة، أو يحيط بها وصـــف، ولذلك تأخذه الرغبة في الانعتاق من الحدود، والانطلاق في عالم رحب، والشوق في القصيدة إلى الحُسْنِ، لا إلى الجسد، والحُسْنُ وصف يتعلَّق بالوجه، على الأغلب، فنقول امرأة حســناء، وينصــرف الفهم إلى حســن الوجه والخلق، ولا يتعلق الحسن بالجسد، والحسن على الأغلب بالخُلُق والفعل والقول: قال عز وجل في محكم التنزيل[1]: " وَقُولُوا لِلنَّاسِ حُسْناً"، وقال عز وجل على لسان يوسف عليه السلام[2]: "وَقَدْ أَحْسَـنَ بِي إِذْ أَخْرَجَنِي مِنْ السِّـجْنِ"، والشـوق إلى هذا الحسـن يتحقَّقُ في لحن، وفي عُود، هو إذن شوق إلى حسن يملأ الكون، ويظل يتردَّد لحنًا، لا يفنى، ولا ينتهي.

وما الشـوق إلى حسـن المرأة، والقراءة في عينيها، إلا قراءة في الكون، وبحْثٌ عن الجمال الكلي، ورغبة في تصـــعيد القوى والطاقة والرغبات إلى فن ونغم ولحون تتجدد، وما العود إلا بديل من الجســـد، وهو بديل فني رفيع، يتحقق فيه التســـامي والتصعيد.

وقد أفاض ابن الفارض في ذكر حســـن المحبوب، واســـتحالة الانتهاء من وصـف حسـنه، فوصـفه يتجدّد على مرور الأيام، ولا ينتهي وصـفه، ويظل فيه ما لم يوصف، ويعبّر عن ذلك، فيقول[3]:

وعلى تَفَنّنِ واصِـــفيهِ بِحُسْـــنِهِ يَفنى الزّمانُ وفيه ما لم يُوصـــف
ولقد صَـــرَفْتُ لحُبّـه كُلّي على يَدِ حُسْـنِهِ فحمِدْتُ حُسْـنَ تصـرّفي

---

[1] **القرآن الكريم**، سورة القرة، الآية ٨٣

[2] **المصدر السابق** ، سورة يوسف، الآية ١٠٠.

[3] البوريني، **شرح ديوان ابن الفارض**، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٢، ج١، ص ٣٠٧

فالعينُ تهوى صورةَ الحُسْنِ التي روحي بها تَصبو إلى مَغْنىً خَفي

كذلك أفاض المتصوفة في الترنُّم بأنغام العود والناي، والشعور بتجليات الحبيب في هذا الإبداع الراقي، وفي ذلك يقول ابن الفارض أيضًا[1]:

تراهُ إن غابَ عنّي كُلُّ جارحةٍ في كلّ مَعنى لطيفٍ رائقٍ بَهِجِ
في نغْمَةِ العودِ والنّايِ الرّخيم إذا تَألّفا بينَ ألحانٍ من الهَزَجِ
وفي مَسارحِ غِزْلاَنِ الخمائلِ في بَرْدِ الأصائلِ والإصباحِ في البلَجِ
وفي مَساقط أنْداء الغَمامِ على بِساط نَوْر من الأَزهارِ مُنْتَسِجِ

فغاية ما يطمح إليه المحب للذات الإلهية هو الشعور بتجليات الإله في مظاهر الجمال في الكون، والجميل أن ابن الفارض لا يستشعر حضور الذات الإلهية في مظاهر الجمال في الكون كله، فحسب، بل يستشعر حضوره في الفن الراقي الذي يبدعه الإنسان في نغمات العود والناي، أي في حسن تعامل الإنسان مع ما خلقه الله في الطبيعة من نبات كأعواد القصب وجذوع الشجر، فيصنع منها آلات تصدر نغمات تشف لها النفس وترق وتصفو.

وقد عبَّر عن هذا المعنى اللطيف جلال الدين الرومي، فقال[2]:

على نبْعِ النّدى أَحَدٌ يشذِّبُ في قصبة
لتبدو نايًا، ترشُفُ القصبةُ الروحَ كالراح
ترشف أكثرَ كي تتمرّس، الآن، سكرى
فتشرع في أنغام عُلْوِيَّة رائعة

فالناي يدل على تسخير الإنسان عناصر الطبيعة للفن والجمال، لا للحرب والعدوان، فيصنع من عود القصب نايًا يعزف عليه ألحانًا من الروح لتنعش النفس، ولا

---

[1] المصدر السابق، **ج ٢**، ص ١٠٣

[2] جلال الدين الرومي، **رباعيات جلال الدين الرومي**، تر. محمد عيد إبراهيم، دار الأحمدي للنشر، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٤٣

يصنع منها رماحًا للقَتْلِ وسَفْكِ الدماء، وكان المتنبي قد أنكر هذا الصنيع من البشر، فقال[1]:

كُلَّما أَنبَتَ الزَمانُ قَناةً رَكَّبَ المَرءُ في القَناةِ سِنانا

وشتان بين من يصنع من القصبة نايًا فيملأ الكون موسيقى وغناء، ومن يصنع من القصبة رمحًا فيملأ الدنيا نُوَاحًا وبكاء.

وهكذا، لم يكن تغنِّي الدكتور خلدون بحسن المرأة في قصيدته إلا تغنِّيًا بجمال الكون والحياة، فهو يتغنى بحسنها، لا بجمالها، ومدار الحسن على جمال الخلق، وسرعان يما يتحول من المرأة إلى اللحون والأنغام، ليحقق التسامي والتصعيد في مشاعره، بل كأنها هي التي تتحول إلى لحون وأنغام

وكان البناء الغنائي قائمًا على الانديا ح في دوائر، ولكنه كان في الوقت نفسه يقوم على قدر غير قليل من التنامي والتطور الفني والجمالي، وحسبه الانتقال من الحسن في المرأة إلى النغم واللحون، وهذا يؤكد حرصه على العناية بنهاية القصيدة وختامها.

٤ خواتيم القصائد

وفي كثير من القصائد في التجربة الشعرية الدكتور خلدون تكون الخاتمة مدعاة إلى العود إلى ابتداء القصيدة، إذ تنفجر في النهاية لحظة هي انتقال من عالم إلى آخر، من الجسد إلى الروح، ومن الأرض إلى السماء، ومن المادة إلى القيمة، ومن الحس إلى الشعور، وهو نوع من التعالي والسمو، وضرب من الرقي وتحقيق الخلاص من ضيق المادة، ولكن من غير مباشرة ولا تقرير، وبعد قدْرٍ غير قليل من المعاناة والحيرة والقلق، وليس ذلك الخلاص ضربًا من الوهم، بل هو نتيجة قلق حقيقي، لكنه قلق يقود إلى انفراج، لا إلى انغلاق، وإلى رحابة واتساع، لا إلى ضيق واختناق، ومن ذلك هذه الخاتمة الراقية[2]:

وأنتِ بداخلي حبيسة الأنغام

---

[1] اليازجي، ناصيف، **العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**، دار صادر، دار بيروت، ١٩٦٤، ص ٥١١

[2] سراج الدين، د. خلدون، **بماذا أبوح؟**، ص ٢٨

فأنتِ لحنُ صبابتي وحنيني
يمشي في دمي والعظام
يغور إلى حيث لا ينتهي
ويسمو إلى قمة لا تُرام

فالحبيبة تحل في الذات، مثل لحن وحنين، وتمشي في الدم والعروق، وتنساب إلى عمق الأعماق، وتحرّك الأشواق كلها والرغبات، ولكن ما تلبث تلك الرغبات نفسها أن تسمو إلى حيث لا تتحقق، وإلى قمة لا يمكن بلوغها، وهذه هي حقيقة السمو، والقمة التي لا ترام صفة مكانية، ولكنها تدل على قيمة خلقية ومعرفية عالية، وتدل على معنى نفسي وحضاري، وعلى علو لا يعرفه إلا من تكبَّد مشقة التسامي وحلاوة التصعيد.

وكان جلال الدين الرومي قد عبّر عن مثل هذه الحالة من الوحدة وتحقيق الذات واكتمال الوجود، فقال[1]:

ممتلئ بك
جلدًا ودمًا وعظامًا وعقلًا وروحًا
لا مكان لنقص رجاء، أو للرجاء
ليس هذا الوجود إلاكِ

فالوجود الحق لا يتحقق إلا بالتوحد مع الحبيب، وبسريان الأشواق إليه إلى أعماق، وبهذا التوحد مع الحبيب يكون الاكتمال، فلا نقص، بل لا طلب لرجاء جديد، أو رغبة أخرى، وهذا هو الاتحاد المستحيل الذي يتطلّع إليه كل عاشق.

وفي التوحد مع الحبيب يكاد الحبيب لا يرى، وهذا ما يفصح عنه الدكتور خلدون في ختام إحدى القصائد، فيقول[2]:

تقدّس حتى لا يكاد يُرَى
من أي نبع ذلك المتسامي

---

[1] جلال الدين الرومي، **رباعيات جلال الدين الرومي**، ص ٢٧

[2] سراج الدين، د. خلدون، **بماذا أبوح؟**، ص ٨١

فالحبيب في الختام روح تتجلى، وقيمة عليا تتسامى، وليس جسدًا يرى، ولا حسًّا يُلْمَس.

وتكثيف المعنى في الختام يؤكد أن سر القصيدة في ختامها، والختام من أصعب ما يعانيه العمل الإبداعي، فقد يتسرب النص، ويطول، ويفلت الزمام، وما أشبه القصيدة هنا بالقصة القصيرة، التي لا تكتب إلا من أجل لحظة التنوير في الختام، وهي اللحظة التي تضفي على القصة أو القصيدة قيمتها، وتمنحها معناها، بل تمنح العمل مُسَوِّغ كتابته.

ومن الخواتيم المميزة في التجربة الشعرية عند الدكتور خلدون[1]:

هي الهوى ...لا يُرامُ سواها

كَسِرِّ الروح ...بين ماءٍ وتراب

وسر الروح سر عظيم، لا يعرف كُنْهَهُ أحد، ولذلك يشبه القيمة التي يسعى إليها بالروح، بل يشبهها بسر الروح، وهي هواه كله، ولا يروم سواها، وعلى الرغم من انبثاقها من بين الماء والتراب، فليس فيها رغبات الطين، أي هي أسمى من الجسد بما فيه من رغبات وأهواء.

ومن الختام الجميل قوله[2]:

تلهيه لفظة بها قلب يشاطره مستوحيًا حبًّا أجلّا

تُطِلُّ سَحًّا بين الصحائفِ ونداء الكون والجِبِلَّه

في صميم وجدان بنفضة ريشة بالغًا أسمى محله

فالكلمة تشغله، وتملأ قلبه، ومنها يستوحي حبه، وهذا دليل على قيمة الكلمة، فهي سر الخلق، وهي بدء البدء، وما هي بالحس الملموس، إنما هي قول، وليست مجرد حرف في صحيفة، إنما هي حقيقة الكون، وأصل الحياة، ولذلك تنفض الكلمة الوجدان، وتبلغ به أعلى مرتبة، وتسمو به إلى الصفاء.

وجاء في ختام قصيدة أخرى[3]:

فرَجَعْتُ أرقُبُها

---

[1] المصدر السابق، ص ٣٥

[2] المصدر السابق، ص ٥٩ – ٦٠

[3] المصدر السابق، ص ١٠

أشربُ توَهُّجَ لونِها... فتلمسني
والوجد يسقيني... في شبه لمس

فالشـــاعر يرقب الحبيبة من بعيد، ولا يطالها، دليل الطهر والنقاء والصـــفاء، ويكفيه تألق لونها، أي يكتفي بأنوارها، فيحس كأنها تلمســه، بل يحس بالوجد يســقيه، فيرتوي حبًّا، وشـــوقًا، فيما يشـــبه اللمس، وما هو باللمس، وهذا دليل انتفاء الحس والمادة، والتواصـــل مع المعنى، وفي عنفوان هذه الحالة عند الختام تتداخل الحواس، ويتم تبادل المدركات بين شرب ولمس، دليلًا على التوهج وقوة الانفعال.

ومن الخواتيم المميزة قوله[1] :

أشرب من رحيق صوت أستشفي به
أرعى بفيض الكأس ...أقصى تلاويني

فالشـــاعر يشـــرب الصـــوت كأنه العطر ويجد فيه الشـــفاء، ومن فيض أنوار الكأس يبلغ أقصـــى الأماني والحالات، وفي هذا دلالة مرة أخرى على تداخل الحواس، وتبادلها المدركات، في لحظة الإشراق والتجلي.

وقد عبر ابن الفارض عن مثل هذه الحالة من تداخل الحواس في لحظة التجلي والإشراق، فقال[2]:

والعين تهوى صـورة الحسـن التي ... روحي بها وتصـبو إلى معنى خفي
أسْـــعِدْ، أُخَيَّ، وغَنِّني بحـديثِـه ... وانْثُر على سَـــمْعي حِلاهُ وشَـــنِّفِ
لأرى بعينِ السّـمْعِ شـاهِدَ حُسْـنِهِ ... معنىً فـأتحِفْني بـذاكَ وشَـــرّف

فالشاعر ينادي صديقه أُخَيّ بصيغة التصغير للتحبب، ويطلب منه أن يحدثه عن الحبيب، ليرى بعينه الحبيب من خلال الوصـــف الذي يســـمعه عنه، وهذه حال العشاق، لا يرون الحبيب، ولكن يسمعون عن صفاته، ويجدون في ذكر الحبيب متعة ما بعدها متعة، حتى من غير أن يروه.

---

[1] المصدر السابق، ص ٢٠

[2] البوريني، **شرح ديوان ابن الفارض**، ٢٠٠٢، ج١، ص ٣٠٩

وفي ذلك كله ما يؤكد أن الإحساس بالجمال تجربة روحية، ترقى بالإنسان من الحسي إلى المعنوي، ومن العارض إلى الدائم، وقد حفلت خواتيم القصائد عند الدكتور خلدون بتلك المعاني، وتدل الخواتيم على تَطَلُّعٍ إلى آفاق بعيدة، وعوالم لا تنتهي عند حدود، وعندما يتسامى المرء فوق الزمان والمكان، ويتجاوز الحدود، تتحد عنده الأضداد.

٥ وحدة الأضداد والمتناقضات

وتبدو وحدة الأضداد والمتناقضات خصيصة مميزة في التجربة الشعرية عند الدكتور خلدون، فالعاشق الحق، والشاعر الحق، بل الإنسان الحق، يرى الأضداد واحدة، لأنه يمتلك حسًّا بالكون، واسعًا شاملًا، فيدرك أن هناك بلادًا تعيش في ظلام، وأخرى تعيش في الوقت نفسه في وضح النهار، ويعرف أن ساعة الألم زائلة، وأنه كان قبلها عمر من السرور، وسيليها مثل ما سبقها، وهكذا تتَّحد في نظرة الشاعر الأضداد، بل تتجاور وتتحاور، وإذا بعضها ينصهر في بعضها الآخر، فالضد وجه آخر للضد، لا يُظهر حسنه أو قبحه، بل هما معا يكشفان حقيقة الوجود، ولا يحس بهذا ولا يعيه إلا من يسمو فوق المكان، ويتجاوز اللحظة الراهنة إلى واسع الأزمان، ويعبر الدكتور عن شيء من هذا القبيل، فيقول[١]:

أجوس عوالم لا تقيدها العبارة ...ما بين وصل أو صدود
مشعلة الحروف في خشوع الحال...لا يعرف لمدادها إخماد

فالشاعر ينطلق في عوالم غير محدودة، واسعة الآماد، لا يمكن أن تحيط بها معرفة، ويعيش بين وصل مع الحبيب تارة وصدود تارة أخرى، والحالتان عنده سيان، لأن الحبيب حاضر دائما لا يغيب.

ويؤكد هذا المعنى بتعبير آخر، ليقول إن الحبيب معه، في كل آن، فيقول مخاطبًا الحبيب[٢]:

في وحدتي تزاحمني... ترفع حجاب القلب عني
أقاسمك السُّدُم البعيدةَ... ضياءً مدثَّرًا بضياء

---

[١] سراج الدين، د. خلدون، **بماذا أبوح؟**، ص ٤

[٢] المصدر السابق، ص ٦٣

أستجلي وجودًا آخر ..بكل رحيقه
من لفظة الروح في شعر البقاء

فالحبيب وحده في عزلة، ولكنه يحس بالحبيب معه يزاحمه، فالعزلة في حقيقتها ليست عزلة، وإنما هي خلوة مع الحبيب، وهو يقاسم الحبيب السدم البعيدة وهي معتمة ومظلمة، ولكنهما معًا يتدثران بالضياء، فهما معًا يصنعان النور، ويكسران العزلة، بل إن الشاعر ليكتشف عالمًا آخر، من خلال حضور الحبيب في داخل ذاته.

هذه هي حالة العاشق، فهو هو وحده، وليس وحده، لأن الحبيب معه دائمًا، وبذلك تزول الحدود، وتلغى المسافات، وتنتفي الأضداد، فلا معنى للمكان ولا للزمان، ولا معنى للعتمة والضياء، لأنها أحوال متغيرة، فالمحب والمحبوب حاضران معًا، خارج إطار الزمان والمكان، لأن الحب الذي يجمعها قيمة ومعنى، هو مطلق مفهوم الحب، ولا يعني بالأحرى المحب والمحبوب، بل يعني الحب، في حد ذاته، كما يعني الجمالُ الجمالَ في حد ذاته.

وقد أكد ابن الفارض أنه لا يحسّ بالغربة، لأن الحبيب معه حيثما كان، وعبَّر عن ذلك، فقال[1]:

لم أدرِ ما غُرْبَةُ الأوطان وهو معي وخاطري أين كنّا غيرُ مُنْزَعِجِ

ويؤكد ابن الفارض أنه لا بِعاد، ولا غربة ولا مسافات، فالحبيب في داخله، فيقول[2]:

ما للنّوَى ذنْبٌ ومَنْ أهوَى مَعي إن غابَ عن إنسانِ عيني فهْوَ في

وابن الفارض يؤكد أن حقيقة الحبيب هي كامنة في الداخل، فالحب ينبع من الذات، ومن داخلها، ولا يتأتى من موضوع خارجي، وهذه هي حقيقة الحب، لذلك لا يحس المحب بالغربة.

---

[1] البوريني، **شرح ديوان ابن الفارض**، ج٢، ص ١٠٦

[2] المصدر السابق، ج١، ص ٣١١

وذكرى اللقاء عند الدكتور خلدون هي بحد ذاتها لقاء متجدِّد، وكأنه لا فِراق ولا لقاء، ولا رحيل ولا بقاء، وبذلك تتَّحدُ الأضداد، في انسجام روحي وتوافق، ويؤكد ذلك، فيقول[1]:

ذكرى كأنها اللقاء بعد البين
هي بين اثنين...لا بقاء ولا رحيل
لموعد يأتي غدًا... في زمان مستحيل

فلا معنى للبعد، ولا للغربة، لأن الحب قيمة يلغى الأزمنة والأمكنة، ولا بعد ولا قرب، ولا ماض ولا حاضر، فالماضي قائم في الحاضر، والحاضر ماثل في الماضي، ولذلك لا يحس الشاعر في داخله بالزمن، ويشعر بالربيع وهو في خريف العمر، وهو في الحاضر ما يزال يرى حلم الأمس، فيقول[2]:

في أمسه حلم ما يزال يراه
وفي يومه ذكرى يؤججها هواه
وشى الربيع خريفه ونسي ما أضناه

ويقول في قصيدة أخرى[3]:

يغويه الجمال يحييه أعمارا
كي يموت مرارا

فالإحساس بالجمال ينعش النفس، ويبعث الحياة، ولكن هذا الإحساس نفسه يجعل ذاته تفنى في الجمال، وكأنها تموت، ولكنها تبعث ثانية بالجمال نفسه، وبذلك يكون التناوب بين موت وحياة أمام الجمال، فهما حالتان لحقيقة واحدة، هي الإحساس بالجمال.

ومن وحدة الأضداد قوله[4]:

فاتركي شعرك يموج في سدفة الليل
جمالًا يحكي الشروق بكل لون

---

[1] سراج الدين، د. خلدون، **بماذا أبوح؟**، ص ٥٦
[2] المصدر السابق، ص ٥١
[3] المصدر السابق، ص ٩٥
[4] المصدر السابق، ص ٤٢ – ٤٣

متفرقًا في الكون
وازرعي بشوق عينيك أسرار الغروب
تتخطرين بقالب أسكره الهوى
سابحًا في مداك بين السماء والثرى

فشعر الحبيبة أسود يموج في ظلام الليل، ولكنَّ تألُّقَ جماله يثير الإحساس بتعدُّدِ الألوان عند الشروق، وسرعان ما يذكر الغروب، وهي تزرع أسراره بالشوق الذي في عينيه، وهي تتخطر في مشيتها، وتبعث الهوى في سكرة نشوى، تملأ الفضاء، وتوحِّد بين السماء والأرض، وهذا ليس من باب ما يسمى في البلاغة المقابلة أو الطباق، وليس نوعًا من الجمع بين المتناقضات، ولا من صراع الأضداد، إنما هي جميعًا حالات من العشق، تنطلق فيها النفس من إسار المادة، فتنتفي الأبعاد والمسافات، ويتحد الكل في الكل، على الرغم من التناقضات والأضداد.

هذه هي حقيقة الشاعر الذي تتسع آماد الرؤية عنده، وتفيض مساحات الرؤيا، فليس ثمة ماض ولا حاضر، إنما هي أحوال، وهي في تقلب، وإلى زوال، وهذه الرؤية التي توحِّد الأضداد هي نتاج رؤية واسعة شاملة، تسع الكون في رحابته، لتدل على جماله وكماله، وبذلك يتطلع الشاعر إلى قمم بعيدة، وآماد واسعة لا تحد.

٦ الآماد الواسعة واللانهايات

والآماد الواسعة، هي سمة أخرى تتميز بها التجربة الشعرية عند الدكتور خلدون، فهو يطمح دائمًا إلى ما لا ينتهي وإلى السرمدي، وإلى الدائم، وإلى أقصى ما يتمنى، وهذا الطموح دليل بُعْدٍ عن صغائر الأمور، وتعالٍ على عوارض الحياة، وتطلُّعٍ إلى ما هو أرقى وأبقى، ممّا لا يخضع مع الزمن للتغيير.

فالفضل يرجع إلى الحبيبة في تألق النجوم في عتمة الليل، ولولاها لما أضاء الفجر، فهي صانعة النور في الليل وفي النهار، وفي نورها تعرف قسمات الجمال، والنور معرفة وضياء وحقيقة، وقد تجلَّى هذا الجمال في عالم الخيال، وهو عالم بعيد عن الحس والمادة، وهو عالم أبدي خالد، وهذا التطلُّع ليس مرتبطًا بمطمح شخصي،

ولا بمصلحة فردية، بل هو حس جمالي بحت، ونزوع روحي خالص، ويعبر عن ذلك، فيقول[1]:

فلولاك ما عبق الدُّجى بنجوم
ولا أبان شعاع الفجر عن قسمات
وتجلي في عالم الخيال
في حسن سرمدي سكن السحر في البسمات

وقد أكد جلال الدين الرومي أن الكون يصبح كلُّه واحدًا، في أرضه وسمائه، وعندما يتغلغل العشق إلى الأعماق، فالحب هو كالزاج، وهو المعدن الذي إذا أضيف إلى المعادن كالحديد والنحاس أذابها، وإذا أضيف إلى الماء أنتج حرارة عالية، والحب يصهر القلب، ويجعله يتفجر حرارة، وقد عبر عن ذلك، فقال[2]:

عندما ينبسط عشقك إلى اللب
عرامة الأرض وغارات تنز على الهواء
يصير الكون روحيًّا واحدًا وبسيطًا
العشق زاج الروح

هذا هو مطمح عاشق القيمة والمعنى، لا عاشق الجسد، ومثل هذه القيم السامية لا تتجسد في الخارج، وإنما هي ماكثة في الداخل، في عمق الإنسان، والإنسان يستمدها من داخله، لا من واقعه الخارجي، لذلك يقول الدكتور خلدون في ختام إحدى قصائده [3]:

أعدني عمرًا جديدًا يملكني الحب بيقظة ساهم
يستلهم الأبد الصغير بداخلي
فيه يومي ومرجُوّي وحلمي

وهذا الموقف لا يتحقق إلا بالتعالي والتسامي والتصعيد، أي التخلي عن الرغبات والشهوات والأهواء، وصرف الطاقة إلى فضاءات أخرى أوسع وأرحب، وأنقى

---

[1] المصدر السابق، ص ٤٤ – ٤٥

[2] جلال الدين الرومي، **رباعيات جلال الدين الرومي**، ص ٤١

[3] المصدر السابق، ص ٩٢

وأصـــفى، حيث تمتد الأكوان، بدلا من حيز ضـــيق محدود، وهذا ما يؤكده الدكتور خلدون، فيقول[1]:

فكأنما تاقَ توهُّجَ لَمْسِها

فاعتلى صور المعاني

ما شاء من أكوان

والشـاعر هو الذي صـنع تلك الفضـاءات، يطلقها من ذاته، جريا وراء الدائم والباقي والمتســامي والجمال المقيم، ولذلك تتناثر مثل هذه الألفاظ في ثنايا القصـــائد، لتشكل معجم الشاعر، ومن ذلك قوله[2]:

في همس من سر السماء يعلن الجمال الدائم

ومن الجمال الدائم، الذي تخفيه نظرات العيون، ينبع الحب المقيم، ويؤكد ذلك فيقول[3]:

ولم يزل يرنو إلى خلاس عيونها

ينشد الحب المقيم

وما دام الشـــاعر يتطلع إلى الجمال الدائم، والحب المقيم، فمن الطبيعي أن يتطلع إلى الشعر الذي يبقى، الشعر الجدير بهذا الحب، وذاك الجمال، فيقول[4]:

من لفظة الروح في شعر البقاء

والوصول إلى شعر البقاء، لا بد له من سعي إلى أقصى ما يتمنى، فيقول[5]:

أجري إلى أقصى مرادي

وهكذا تتأكد قيم المتسامي والباقي والمقيم والأبدي في أقانيم ثلاثة، هي الجمال والحب والشـــعر، فالجمال الأبدي، يصـــنع الحب الدائم، والحب الدائم يوحي بشـــعر البقاء.

---

[1] المصدر السابق، ص١

[2] المصدر السابق، ص ٩٢

[3] المصدر السابق، ص ٩٣

[4] المصدر السابق، ص ٦٣

[5] المصدر السابق، ص ٥٥

وفي هذا الاتحاد والتوحد بين الجمال والحب والشعر من خلال قيم التسامي ما يدل على وحدة التجربة عند الشـــاعر، وصـــدقها، فلا خلل فيها، ولا تناقض، ولا اضـطراب، هي رؤية متسـامية في الجمال والحب والشـعر، ويحق لها أن تبحث عن البقاء.

وما هذا الحب في حقيقته إلا حب موجه إلى الذات الإلهية، فهو الجمال الكلي المطلق، وقد تملك ذات الشـاعر، وما شـعره إلا من عطايا الإله، ومنه ينهل الصـفاء، فيقول[1]:

جمعتَ الجمالَ بكلِّ رحيقِه في تفتُّحِ خاطري
تملَّكْتَ في الحبِّ كلَّ شَغَافي في صوالح لهفتي
تهتف لكَ أطيافُ نفسي السكرى
أتلقَّفُكَ في شعري كاللؤلؤ الغالي
أحنُّ إليكَ لا أدري ...ولحظي يسابق مسمعي
أقطع مسافات الخيال وجوارحي ملء تجاوبي وتحناني
تُشْعِلُ وميض الطروسِ في أفياءِ صومعتي
وكلماتك ترسم صفو نفسي ...بسطور تطوى إلى ميعادي

واسـتحالة هذا الحب هي التي توحي بالشـعر، وتملأ الطروس، مما يؤكد ثانية مفهوم التصعيد وفق مفهوم فرويد.

ويتكرر دوما التطلع إلى ما هو دائم، وما لا ينتهي، وفي كل مرة تظهر قيمة جديدة، ويتجلى معنى جديد، فلا تكرار في الحقيقة، وإنما هي أوجه مختلفة لحالة، ومن ذلك قوله يناجي الحبيبة[2]:

ولونكِ في نسغ الجذور لا يتغير أبدا

وهذا تعبير عن رسوخ القيمة، وثبات المعنى، وتأكيد لمعنى الأصالة، فالقيم لا تتغير، ولكن تتغير تجلياتها، والأفعال الدالة عليها، فالصـدق واحد والوفاء واحد سـواء عند راكب الناقة في الصحراء أو راكب القطار في العواصم المزدحمة.

---

[1] المصدر السابق، ص ٥٤ – ٥٥

[2] المصدر السابق، ص ٢٩

هذه هي حقيقة التجربة الشعرية عند الدكتور خلدون سراج الدين، تجربة قوامها التســـامي، والرؤية الكونية، وحب الجمال الأبدي، والتعلُّق بقيم الروح والمعنى والنقاء، بعيدًا عن شوائب الحياة، وما يكون فيها من صخب المادة والاقتتال والحروب وصراع الأديولوجيات.

٧ حقيقة الحب والجمال

والحب الحق لا يكون إلا بالخيال أو بالروح، أي بغير ما هو مادي محسوس، أو بغير ما هو مرئي ملموس، وهو ما لا ينتهي، ولا ينالـه فناء، في عالم القيم والمعاني، وهذا هو الحب الذي يرتجيه الشـاعر، حتى في غياب الحبيب، أو في حال هجره، حيث يقول[١]:

حب نما في الهجر ...لا يحن إلى انتهاء

ويؤكد الدكتور خلدون الشـوق إلى حضـور الحبيب، حتى يكاد يسـمع وقع خطواته، مما يدل على أنه لا يكاد يرى، ويرى ذاته في الحبيب، وإن كان لا يراه، فهو شعره في الخيال، ويتغنى بجماله، فيقول[٢]:

فأراك في خلوة النفس تمضي ..وقد سمعتُ خطاك
فأنت النوافح... بل أنت الجوانح
وأنت لي الصوت ...وأنت الصدى
وأنت شعري في الخيال
وحبي بأجمعه يرودُ حضورك المتعال

فالحبيب يحس في الخلوة بحضور الحبيب، وكأنه يسمع خطواته، وهو بالنسبة إليه كل شيء، وهو الذي يلهمه الشعر، ويتمنى دومًا حضوره العالي.

وذهب جلال الدين الرومي إلى القول بحب من غير حبيب، لأن الحب هو الغاية، فقال[٣]:

لا حبَّ أفضل من حبٍّ بدون حبيب
ليس أصلح من عمل صالح دون غاية

---

[١] المصدر السابق، ص ٥٨

[٢] المصدر السابق، ص ٦١

[٣] جلال الدين الرومي، **رباعيات جلال الدين الرومي**، ص ١٢

فالحب الحق أن يكون من غير حبيب، أي من غير هدف ولا غاية، وليس متعلِّقًا بشخص، وإنما هو الحب في ذاته الذي يشعر به المحب، أي أن يكون الحب للحب نفسه، مثله مثل العمل الصالح، لا غاية له، سوى أن يكون صالحًا في حد ذاته.

وبذلك تتضح حقيقة الحب، فهو قيمة، ومثل أعلى، مثله مثل الجمال، ولا سيما عند كانط، فغاية الجمال في ذاته، ولا غاية له سوى الجمال، لذلك فالجميل جميل في أي مكان أو زمان أو في أي حالة كان عليها الإنسان، فالجمال والحب والحق والخير قيم موضوعية مطلقة لا تتعلق بحالة أو شخص أو حدود من زمان أو مكان.

يقول كانط[1]: "إن رضا الذوق بالجمال هو وحده الرضا النزيه الحر"، أي الرضا غير المستند إلى مفهوم عقلي، أو انطباع قبلي، وغير المقيد بشخص أو حالة أو زمان أو مكان، ثم يضيف كَنْتْ[2]:" الجميل موضوع الرضا، الخالي من كل مصلحة"، أي البعيد عن الفائدة، ولا يحكم عليه من حيث المنفعة.

ولعل أرقى أشكال الجمال والعمل الصالح في الكون هو عمل النحل إذ يصنع العسل، لا لشيء، إلا لمتعة العمل به، فهو يطير مسافات بعيدة، ويجمع الرحيق، ويصنع العسل، ولا يستفيد منه في شيء، ولذلك حرم المعري على نفسه تناول العسل، لا إشفاقا على النحل، ولكن تقديرا للعمل الحر النزيه عن أي غاية.

ولذلك تكون تجليات الحبيب في مظاهر الجمال، وهي مظاهر يتملاها العاشق، منتظرا تلك التجليات التي تسكن روحه، فيحس كأنه يجالس الحبيب، وهذا يدل على وحدة الحب والجمال، ففي الجمال يتجلى الحب، وفي الحب يكون الإحساس بالجمال، ويتغنى الدكتور خلدون بتجليات الحبيب في الجمال، فيقول[3]:

يُطِلُّ في جبين الفجر...بمجلَى أُنسه أُحْيِيه

---

[1] كنت، إمانويل، **نقد ملكة الحكم**، تر. د. غانم هنا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٥، ص ١٠٩

[2] المصدر السابق، ص ١١١

وينظر: كانط، إمانويل، **نقد ملكة الحكم**، تر. سعيد الغانمي، كلمة، أبو ظبي، منشورات الجمل، بيروت، ٢٠٠٩، ص ١٣٠ و ص ١٣١ وص ١٣٢، وينظر ملخص رأي كانط في مقدمة المترجم ص ١٥.

[3] سراج الدين، خلدون، **بماذا أبوح؟**، ص ١٨

فكأنه الأمل المأهولُ في ذَوْبِ نجوى..أحيا في تجلّيه
أَحِلُّ بضوئِه مختلجًا في النور ...أطوفُ بِبِشْرِه
ورُهام موجدي يُحيلُه نجوى ... يبدِّد زفرةَ الشكوى
يُناثِر الوردَ فوق سهوبِ ضميري.. يسكنني ظلُّه
وأشواقي في عجيبِ تشكيلٍ ...في وجداني مَحَلُّه

وهكذا تذوب شكوى العاشق، إذ يتحقق له حضور الحبيب، وما هو إلا حضور في الخيال، يتجلى من خلال مظاهر الجمال، فيسكن الوجدان، ويكن محله في الضمير، لا في العينين، لأن العين لا تراه، وهو يتناثر في الورود، وفي أنداء الفجر وفي أنواره.

ومرة أخرى تتجاوب الأصداء والأنغام والروائح والأمطار، في تناغم مدهش عجيب، وتتبادل الحواس المدركات، فإذا العاشق في لحظة التجلي في مهرجان عجيب من الورد والرُّهام والنجوى والضوء، احتفالا بتجليات الحبيب، وخلجات الحب، وإذا بالحب والجمال يتحدان، بل هما في الأصل متحدان، ولا يدرك هذا إلا العاشق لحقيقة كل منهما، بعيدا عن التجسيد والتشخيص والمنفعة، وهذه هي حقيقة التسامي والتصعيد.

ويلخص الدكتور خلدون استلهام الحب من جمال الطبيعة، ويرى فيه سر الخلود، فيقول[1]:

يقطف الوجد في صحوة الفجر الطهور
وعشق القلوب سر خلود تحييه الشراره

وللفجر عند العشاق خصوصيته، ففي نداوته يفيض العشق، يقول جلال الدين الرومي[2]:

تنشر ريح الصبح فوحها النضير
لا بد ننهض كي ننشقه
تلك الريح تجعلنا نعيش

---

[1] المصدر السابق، ص ٣٩

[2] جلال الدين الرومي، **رباعيات جلال الدين الرومي**، تر. محمد عيد إبراهيم، دار الأحمدي للنشر، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٤٧

فتنسم قبل أن تنقضي

ولذلك يجد جلال الدين الرومي ذاته متحققة في الموسيقى، لأنها جمال يبدعه الإنسان، ويعيش في رحابها، وكأنه بها يستحضر الحبيب، ويبتعث في داخله الحب، ففي النغم سر وجود الإنسان، وإذا ما انطفأ النغم، انطفأ معنى الإنسان في الإنسان، ويعبّر عن ذلك، فيقول[1]:

طوال النهار والليل لحن
نيٌّ هادي
غناءُ مِزمار
لو خَبَا ...نذوي

فالوجود الحق للإنسان مرتبط بوجود الجمال، أي بوجود القيمة والمعنى والروح، وليس بوجود الجسد والمادة، فالجسد إلى زوال، والروح هي الباقية.

وأكثر عمر الخيام من ذكر الخمرة والناي والوتر، رغبة منه في صنع الجمال، وعيش حالات الوجد والتجلي، ومن ذلك قوله[2]:

قُمْ هاتِها ورديَّةً مسكيَّةً
وداوِ بها هذا الفؤادَ والعِلَلا
وإنْ تَرُمْ مُفَرِّجًا يجلو الأسى
فأحضِرِ العودَ وياقوتَ الطِّلا

والشاعر في دعوته إلى الخمرة والنغم لا يطلبَ لذَّة حسية، وإنما يتطلع من خلالهما إلى تحقيق حالة من السمو والتصعيد، والبعد عن الأسى والكدر، وتحقيق الصفاء والنقاء، التماسا لتجلي الحبيب في هذه الحالة من الوجد.

والدكتور سراج الدين لا يذكر الخمرة، ولكنه يذكر الشعر، وهو عنده كالموسيقى، به يخلق الجمال، ويستلهم الحبيب، ويستثير المواجد، وفي أجوائه يستدعي حضور الحبيب، فيراه بين السطور، حيث يقول[3]:

---

[1] المصدر السابق، ص ١٠

[2] عمر الخيام، **رباعيات عمر الخيام**، تر. أحمد الصافي النجفي، سالم الدليمي، ٢٠٢٠، رباعية ٢٥، ص ١٢٤ ، ويذكر الناي والمِعْزَف والغناء في كثير من الرباعيات، ينظر الرباعيات ذوات الأرقام: ١٥، ٣٠، ٣٤.

[3] سراج الدين، خلدون، **بماذا أبوح؟**، ص ٦٢

كلُّ ما أهواه برهانٌ أنت جوهره
كُتِبَتْ صحائِفُهُ بينَ تخيُّلٍ وذهول
تلوح بأثناء السطور...تقارف بؤرة الأسرار
تزرع في مهجتي حبا مصفى كقطر الندى
تعكس مرآة عمر مضى يعاشقني ظلا ونور

فالشعر عند الدكتور خلدون شكل آخر من أشكال الجمال، به يستلهم حضور الحبيب، وبه يعيش حالة الحب، ويتحسس الجمال، وفي لحظة الوجد يتحد الظل بالنور، وتتكشف حقيقة الحب والجمال، فإذا هما مظهران لحقيقة واحدة، كالظل والنور، لا تناقض ولا خلاف، وهذه هي حال العاشقين، تسمو عندهم المشاعر والعواطف والحالات، وتتصاعد، لتتحول إلى الفن والسحر والجمال.

٨ مقارنة مع المتنبي

وتجدر الإشارة هنا إلى التسامي والتصعيد عند المتنبي، فقد حقق في حياته وفي شعره مفهوم التصعيد والتسامي، فلم يكن يشرب الخمرة، وإن كان قد أسرف في شربها في مجلس بدر بن عمار ذات مرة، ثم ندم في اليوم التالي على ما كان منه، وذم الخمرة في بضعة أبيات[١]، ولم يكن يبالي بالنساء، ولا يذكر الخمرة في شعره، ولا يكاد يذكر النساء، حتى قيل إنه كان لا يجيد الغزل، وهو في شعره قليل، ولا يكاد يتجاوز مفتتح بعض القصائد، حتى العطايا والأموال لم تكن موضع اهتمامه، فقد كان كل همِّه منصرفً إلى المجد والشهرة وتحقيق الذات وتأكيد حضورها، حتى اتهم بجنون العظمة.

وقد أشار إلى عدم مبالاته بالمتع الجسدية، وعدم تعلقه بالنساء، ولا مبالاته بالخمرة، فهو يمنح المرأة ساعة من عمره، ثم يفارقها، ولم يكن للنساء أن يصبن قلبه، ولم تكن يده مطية لكؤوس الخمرة، وهو القائل[٢]:

---

[١] بلاشير، ريجيس، **أبو الطيب المتنبي**، تر. د. إبراهيم الكيلاني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص ١١٠

[٢] اليازجي، ناصيف، **العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**، ٥١٧

وللخُودِ مِنِّي ســاعةٌ ثمَّ بَينَنا فَلاةٌ إلى غَيرِ اللقــاءِ تُجــابُ
وغَيرُ فُؤادي للغَواني رَمِيَّــةٌ وغَيرُ بَنــاني للزّجــاجِ رِكــابُ

وقد أكد طموحه البعيد الذي لا يُحَدُّ ولا يُسْمَى، فقال[1]:

يقولون لي: ما أنتَ في كلِّ بلدة؟ وما تبتغي؟ ما أبتغي جَلَّ أن يُسْــمَى

ويمكن أن يقال إن تسامي المتنبي عن الحسي والمادي كان تعبيرًا عن طموح فردي، وكفاحًا من أجل غاية خاصــة، كالمجد أو الشــهرة، وقد خالطه قَدْرٌ غير قليل من الغرور والاعتداد بالذات، إلى حد ما يســمى بجنون العظمة، ولم يكن تطلُّعًا نحو قيمة روحية، ولكن، مهما يكن من أمر، فقد كان ضــربًا من التســامي، ونوعًا من التصــعيد، لا يمكن أن يُنْكَر، وهو الذي دعا إلى المغامرة من أجل ما هو صــعب وبعيد، وعدم الرضــا بما هو ســهل وقريب، وبرهن على ذلك بأن الموت في الحالتين سواء، مما يعني أن الموت من أجل الصعب والبعيد أجدرُ وأَجَلُّ، فقال[2]:

إذا غامَرتَ في شَــرَفٍ مَرومٍ فَلا تَقنَع بِمــا دونَ النُجومِ
فَطَعمُ المَوتِ في أَمرٍ صَــغيرٍ كَطَعمِ المَوتِ في أَمرٍ عَظيمِ

والمتنبي في دعوته إلى التسامي يعبّر فنيًّا تعبيرًا مباشرًا عن فكرة كليَّة مجردة، ويعمد إلى التقرير بأســلوب الشــرط، ويقدم عظة أو حكمة عقلية، ثم يحاول البرهان عليها بفكرة أخرى كلية مجردة، على ســبيل العظة والحكمة والبرهان العقلي، والفكرة الداعمة هي حقيقة الموت الذي هو واحد، في أمر صغير أو أمر جليل، على السواء، ولذلك يجدر بالإنســان أن يكون موته في أمر جليل، ويظل تعبيره في الحالتين عقليًّا مجرّدًا، وتقريريًّا مباشــرًا، ولا يضــع القارئ في تجربة يســتخلص منها العبرة، بل يقدم العبرة جاهزة.

---

[1] المصدر السابق، ص ١٧٨

[2] المصدر السابق، ص ٢٣٨

ومثل هذا النوع من الحكمة والوعظ المباشـرة والأفكار المجردة هو النوع الذي يعجب به القارئ العربي بصورة عامة بسبب وضوحه وخطابه العقلي، ومما لاشك فيه أن القارئ سيجد في التجربة الشعرية عند الدكتور خلدون قدرًا غير قليل من الصعوبة، لأن هذا النوع من الشعر في تجربته الشعرية يقوم على تصوير الحالة، وإشراك المتلقي في التجربة، ولا يخلو من غموض، وسحر هذا الشعر في غموضه، وهو ما لم يألفه القارئ العربي، وفي الحقيقة، لا يمكن التعامل مع الشعر بالعقل والسعي إلى الفهم، ولا بد من التعامل معه بالحس والحدس والانفعال والنظرة الكلية الشـــاملة، أو كما قال جلال الدين الرومي مخاطبًا قارئ شعره[1]:

أنْصِتْ إلى الأطيافِ داخلَ القصائد
دَعْها تأخذْكَ إلى حيثُ تريد
اتَّبِعْ تلك الإشاراتِ الباطنية
ولا تُخْلِفْ مقدمة منطقية

وما جرى من مقارنات في هذا البحث بين التجربة الشـــعرية عند الدكتور خلدون والتجربة الشعرية عند كلٍّ من المتنبي وعمر الخيام وابن الفارض وجلال الدين الرومي ليست الغاية منها المفاضلة، ولا القول بالتأثر والتأثير، إنما الغاية بيان الفرق في طبيعة التجارب فنًّا ومضـــمونًا ورؤية وتعبيرًا، وتبقى لكل تجربة قيمتها الفنية وخصوصيتها، وما المقارنة إلَّا شكل من أشكال التحليل والتذوق والإحساس الفني والجمالي.

٩ خاتمة

ولم تكن رؤية الدكتور خلدون رؤية انعزالية، إنما هي رؤية متســـامية، تمنح الروح نفحات من الأنداء والأشذاء، وتسمو بالنفس، وتخلّصها ولو مؤقتًا من ضغط الحياة وقهرها وقســوتها، هي رؤيا مَنْ يدعو إلى تأمُّلِ البحر في امتداده اللانهائي، أو مَنْ يدعو إلى تسريح النظر في أعماق السماء، لاستشعار عظمة الكون، بما فيه من رحابة واتساع، بعيدًا عن الحرج والضيق، وللإحساس بعظمة الإنسان، بما يملك مِنْ حَدْس وحس بالعالم، وبما تتطلع إليه روحه من صـــفاء، وتوحُّدٍ مع العالم، في رؤية

[1] جلال الدين الرومي، **رباعيات جلال الدين الرومي**، ص ٤٥

تتجاوز الثنائيات، وتنفي الحدود، وتُعانِقُ الكُلِّي، لتؤكد من خلاله عظمة الإنسان، التي تتجلى في تحقيق هذا الانطلاق والتحرُّر مِنَ العابر المحدود والانطلاق في الكلي الواسع الحر، وهذه هي حقيقة الجمال، وهي التي تؤدي في الوقت نفسه إلى معرفة الخالق عز وجل، والشعور بعظمته وجلاله.

وتبدو القصيدة في التجربة الشعرية عند الدكتور خلدون تعبيرًا عن حالة، وتصويرًا لتجربة، وتحقيقًا لمعاناة، مِن الداخل، تجعل القارئ يعيش الحالة، ويعانيها، ويشترك مع الشاعر في خلق القصيدة، وبنائها، ولذلك تبدو قراءة هذا الشعر صعبة، ويبدو هذا النوع من الشعر غامضًا، ولكنه في الحقيقة ليس صعبًا، وليس بالغامض، والمشكلة ليست فيه، وإنما المشكلة في القارئ الذي اعتاد على وصف الحالة من الخارج، وتلخيصها، في تقرير مباشر، والذي اعتاد على المباشرة والتقرير والوضح، وعلى تقديم أفكار لا على تقديم حالات.

وإذا دلَّ كل ما تقدَّم على شيء فإنه يدلُّ على نزوع أصيل لدى الإنسان نحو الروح، وكل ما هو غير مادي، كما أن لديه رغبةً في التسامي وتطلُّعًا نحو اللامحدود، وهذه المطامح الإنسانية تنبع من مصدرين اثنين: الأولُ ذاتُ الإنسان، أي مِن داخله، ومن عمق أعماقه، لأنه يملك في داخله ما هو غير مادي، والثاني جمالُ الكون مِنْ حوله، وهو الجمال الذي يؤكد أن الحس ليس وحدَه كلَّ شيء، فالوردة تذبل وتموت، ولكن ذِكْرَها يبقى، وإذا كان فرويد قد فسَّر هذا النزوع بتحويل طاقة الليبيدو إلى أعمال إبداعية، فإن هذا التفسير وحده فيما يبدو غير كاف، لأن معظم الشعراء الذين تغنَّوا بالروح وتعلَّقوا بما هو غير مادي كانوا غير محرومين من تحقيق رغبات الليبيدو، ولم يكونوا بعيدين كليًّا عمَّا هو مادي، ولكن لم يكن المادي والمحسوس والمرئي كلَّ همِّهم، ولم يكن شُغْلَهم الشاغل.

ومما لا شك فيه أنه ليس مطلوبًا أن يكون البشر جميعًا، أو الشعراء جميعًا ممَّن يتعلقون بالروحاني وباللامادي واللامحسوس، ومثل هؤلاء كمثل راكبي الأمواج، أو متسلقي الجبال، أو الماشين فوق الجمر، أو السابحين في الفضاء، هي نوع من الرياضات، يتعشَّقها هواة، وينذرون حياتهم لها، وليس من الضروري أن يحذو حذوهم البشر كلهم، بل ليس مطلوبًا، وما هي إلا نوع من الرياضات للنفس والجسد، ومثلها كثير من الرياضات الأخرى، وأي نوع لا يُلغي نوعًا آخر.

ولذلك قد نجد من الشعراء، ومن البشر، مَن يتعلّق التعلُّقَ كلَّه بالمادي والمرئي والمحسوس، ويشيدون به ويكادون ينذرون حياتهم وشعرهم له، بخلاف مَنْ تقدَّم من الشعراء، وهذا طبيعي، فكلا النزوعين موجودان لدى البشر، ولكن يغلب هذا النزوع عند فريق، ويغلب ذاك النزوع عند فريق آخر، ولا يمكن أن ينطفئ كليًّا أيٌّ مِن النزوعين، أو يُلْغَى، ومدار الأمر كله على التغليب، لا على الإلغاء، وليس أي من الفريقين بأفضل من الآخر، فالحياة تتطلب كلا الفريقين، ويمكن القول أخيرًا إن النزوع إلى التسامي والتصعيد قد يكون نتيجة إشباع للرغبات المادية، وامتلاء بها، ونتيجة تطلُّعٍ بعدَ ذلك إلى الخلاص الروحي، والتسامي فوق تلك الرغبات، وتصعيدها نحو اللامادي، عن رغبة ووعي وقصد، ومن ناحية فنية محض، تبقى القيمة لجمال الأداء وروعة التصوير وقوة التعبير.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

بلاشير، ريجيس، **أبو الطيب المتنبي**، تر. د. إبراهيم الكيلاني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.

البوريني، **شرح ديوان ابن الفارض**، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٢.

جلال الدين الرومي، **رباعيات جلال الدين الرومي**، تر. محمد عيد إبراهيم، دار الأحمدي للنشر، القاهرة، ١٩٩٨.

الخازن، منير وهيبة، **معجم مصطلحات علم النفس**، دار النشر للجامعيين، بيروت، ١٩٥٦.

سراج الدين، د. خلدون، **بماذا أبوح**، طبعة خاصة، حلب، ٢٠٢٥.

عمر الخيام، **رباعيات عمر الخيام**، تر. أحمد الصافي النجفي، سالم الدليمي، ٢٠٢٠.

كانط، إمانويل، **نقد ملكة الحكم**، تر. سعيد الغانمي، كلمة، أبو ظبي، منشورات الجمل، بيروت، ٢٠٠٩.

كنت، إمانويل، **نقد ملكة الحكم**، تر. د. غانم هنا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٥.

اليازجي، ناصيف، **العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**، دار صادر، دار بيروت، ١٩٦٤.

القلق والاطمئنان
بين خلدون سراج الدين وصلاح عبد الصبور

تهبط على الإنسان حالة، يشعر فيها بالبهجة، ويحس بالدنيا رحبة واسعة، كل ما فيها جميل، وتشرق أنوار، وتتألق أضواء، يحب العالم والناس والحياة، وسرعان ما تزول تلك الحال، مثل خيال، لا يعرف كيف جاءت، وكيف ذهبت، لا يدرك لها سببًا، وقد فاجأته من غير موعد، وهو يتمنَّى لو أنها دامت. وتهجم على الإنسان حالة يحس فيها بالعالم ضيِّقًا، خانقًا، كأنما الكون كلّه قد أُغلق، وسُدَّتْ منافذُه، وهو محصور بين جدران عالية، غارق في العتمة، لا يحس ولا يرى، ولا يستطيع التفكير، مشلول الإرادة، يكره نفسه والحياة، وتطول الساعات وتطول، وقد تمتد به أيامًا، ثم ينغمس في الحياة، وينسى، ولا يعرف أيضًا لماذا هجمت عليه تلك الحالة.

والحالة الثانية أقوى تأثيرًا، وأبقى، ولا تكاد تُنسى، والحالة الأولى أقلُّ تأثيرًا، وسريعة الزوال، سريعة النسيان، كأنها التماعة برق، بل هي كذلك، والحالة الثانية أكثر دوامًا وأطول بقاء، كأنها سحاب ركامي أسود في يوم شتوي معتم غائم، وكثيرا ما يجد المرء نفسه قادرًا على التعبير عن حالة الضيق والاختناق، ولا يكاد ينساها، وقليلًا ما يجد المرء نفسه قادرًا على التعبير عن حالة الانفراج والانبساط، وينساها، حتى أكثر الشعراء لا يكادون يعبرون إلا عن حالة الضيق والاختناق، أما حالة الانفراج فلا يعبرون عنها، إلا فيما ندر، وإذا ما فعلوا فإنهم ينصحون بها، ولا يصورونها.

وفيما يلي قصيدة تعبر عن إحدى هاتين الحالتين، وهي للشاعر الدكتور خلدون سراج الدين، وعنوانها: "بعدما ألقى الوشاح"[1]، ترى عن أي الحالتين تعبِّر؟:

طيفٌ من ذَوْبِ قطرات الندى.. في فجرِ وجْدِي
يجوس في مسارب الغايات، يوقظ الحسَّ الوديع
صدى.. سرى في الروح على غير وعد
يحاور الصمت ينادي المنتهى، يجاذب القلب التياع

[1] سراج الدين، خلدون، **التلوين والتمكين في أحوال العاشقين**، دار النهج، حلب، ٢٠١٩، ص١٤٤

يستشفّ الفجر في فكري.. في رعشة تعروني
في عمق سكوني تائهًا.. يناجيني ذلك المجنون
أنظُرُ إليه ملهوفاً يناديني.. فأستفيضُ خشوع
يؤجج مشكاة الهوى في فجر الصباح
أعدو إليه، وهو مقاربي، فتنة قدسية تغريني
ومصباح حضوره تجلّى كالبدر.. بعدما ألقى الوشاح
فأطلق بالبوح صوتي في ملتقى العبرات
أَغْتنمُ الحضورَ المشتهى في ضراعةٍ وحنين
والقلبُ ما زال يهفو أبداً، ينبش لهفة الأنات
يُرْوَى من خمرة الرضى.. طلقَ الجناحِ عاشقاً مفتون
أسير وراءه وانيَ الخطوة حيث يسير
في انسكاب من ضياءٍ مستنيمًا للمصير
عالَمٌ لا يحدّه أبدٌ في تيه الوجد والخلجات
يتراءى ككتاب بأسرار مغلَّقة.. مرمَّزِ الصفحات
كُتِبَ بقلم السريرة البيضاء.. في سرّهِ المكنون

والقصيدة تقوم على الانطلاق من طيف يطل مع الفجر الهادئ، وما هو بالفجر الذي يعقب الليل، إنما هو فَجْرُ وَجْدِ الشاعر، فهو فجْرٌ نابع من الداخل لا من الخارج، وهو قادمٌ مِن غير وعد، فيبعث الحياة في الحس والجسد والروح، فتنتاب الشاعر في تلك الهنيهة رعشات، والطيف يتجلى كأنه مصباح يضيء، ويسير الشاعر مهتديًا في إثر ما يتراءى له من تجليات، هي عالم من ضياء غير محدود، تتألق في رموز تومئ ولا تفصح، وهو ما يفتح الآفاق أمام النفس للتحليق.

ويظهر في القصيدة عالمان، الأول هو عالم الذات الشاعرة، والثاني هو عالم النور، وعالم النور له صفات، وله أفعال في عالم الذات الشاعرة، فمن صفات عالم النور أنه ذَوْبُ قطراتِ الندى في الفجر، وقد تجلَّى كالبدر، وقد ألقى الوشاح، وكأنه انسكاب من ضياء، في عالم لا يحدّه أبد، وقد كُتِبَ بقلم السريرة البيضاء سرُّه المكنون. وهذا العالم له أفعال في الشاعر، فهو يوقظ الحس، ويحاور الصمت، ويجاذب القلب، ويناجي الشاعر ويناديه، ويؤجِّج مشكاة الهوى. أما العالم الأول، وهو عالم الذات

الشاعرة، فهو يستجيب إليه بحسِّه الوديع، ويشعر به يسري في الروح، وتعروه رعشة، وينظر إليه ملهوفًا، ويعدو إليه، ويُطْلِق بالبوح صوته، مع العبرات، ويغتنم حضوره، والقلب يهفو، ليُرْوَى من الرضى، ثم يسلس له القياد، فيسير في إثره، مستنيمًا للمصير.

تلك هي حالة التعالُق بين الطرفين، الذات الشاعرة وعالم النور، وهو تعالُقٌ وتجاذُب من الطرفين، واستجابة الذات الشاعرة استجابة كلية، فيها عواطف وانفعالات ووجْدٌ، وفيها عبرات ورعشات وصيحات، تنتهي بالاستنامة للمصير، أي الاستسلام له، استسلام الحالم، المطمئن إلى نوم مريح.

ثم في الختام يتراءى هذا العالم مثل كتاب، لم ينكشف الانكشافَ الكلي، فأسراره مُغَلَّقَة، وصفحاتُه مرمَّزة، أي أنه قابل لتجربة انكشاف ثانية، وثالثة، ورابعة، دائما متجدِّدة، لأن أسرارَه لا تنتهي، فقد كتب بقلم السريرة البيضاء، في سره المكنون.

تلك هي تجربة اللقاء بين ذات الشاعر وعالم النور، بعدما ألقى عالَم النور وشاحه، أي بعدما رفَع عن الشاعر الحجاب، فاستجاب لعالم النور، وسار في إثره، وارتعش وبكى وصرخ، ورأى ما رأى، وإن كان ما رأى ليس إلا بعضًا مما يمكن أن يُرَى، فالسر أبدًا مكنون.

*

ولا بد من القول إن عالم النور لم يشرق على الشاعر في فجر صباح يوم من صباحات أيام الناس، وإنما أشرق عليه "في فجر وجدي"، فقد أشرق فجر الوجد في ذات الشاعر، فأشرق عليه عالم النور وألقى الوشاح. أي أن ذات الشاعر تملك ذلك الاستعداد الروحي والوجداني والعاطفي والروحي ولولا هذا الغِنى لما أشرق فجر وجد الشاعر، ولما أشرق عليه عالم النور. والقصيدة تبدأ بإشراقة فجر الوجد، وتنتهي بكتاب الأسرار يتراءى مثله عالم النور:

طيف من ذوب قطرات الندى في فجر وجدي

.....

يتراءى ككتاب بأسرار مغلقة مرمَّز الصفحات

كتب بقلم السريرة البيضاء في سره المكنون.

والتمثيل للعالم الذي لا يحدُّه أبدٌ هنا بكتاب لا يعني التشبيه، إنما يعني أن عالم النور قد تراءى حقيقة في كتاب بأسرار مُغَلَّقة، وفي صحفٍ مرمَّزة، وقد كُتِب بقلم

السريرة البيضاء، وهو أبدًا مكنون، وهذا هو معنى تمثيل المعنى، أي حملُه وأداؤُه والتوحُّد به. وهذا الكتاب يمكن أن يكون القرآن الكريم، وعنه يقول المولى عز وجل: "وَمَا جَعَلَهُ اللَّهُ إِلاَّ بُشْرَى لَكُمْ وَلِتَطْمَئِنَّ قُلُوبُكُمْ بِهِ وَمَا النَّصْرُ إِلاَّ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ الْعَزِيزِ الْحَكِيمِ (١٢٦) سورة آل عمران، ويمكن أن يكون كتاب الطبيعة والكون والعالم، ولِمَ لا يكون الكتاب هو الإنسان نفسه؟ وما يزال الإنسان ذلك المجهول، وفيه انطوى العالم الأكبر.

وبين البدء والمنتهى تتطور القصيدة، مصورة حالة التعالُق في تطور، من إيقاظ حسّ وديع، إلى التياع قلب، إلى استفاضة الخشوع، إلى إطلاق الصوت بالبوح في ملتقى العبرات، إلى الري من الرضى، والري أعلى درجات العشق، إذ يبدأ بالذوق ثم الشرب، ثم يكون الري:

ومصباح حضوره تجلى كالبدر بعدما ألقى الوشاح
فأطلق بالبوح صوتي في ملتقى العبرات
والقلب ما يزال يهفو أبدًا ينبش لهفة الأنات
يُرْوَى من خمرة الرضى

هذه هي بؤرة القصيدة، ومركزها، حيث يعبِّر الشاعر عن حالة وجد، تنخطف فيها الذات الشاعرة نحو النور، في انجذاب كلي، وتنهمر العبرات، وتصدر صيحات الوجد، ويظل القلب يهفو إلى مزيد، حتى يُرْوَى من خمرة الرضى، بالعطاء من عالم النور الذي يجود عليه.

وإذا كان عالم النور قد أشرق على الذات الشاعرة في فجر وجدها، فهذا يعني أن عالم النور ليس خارج الذات، بل هو في داخلها، وهو نابع من جُوَّانيَّتِها، ولولا الوجد الذاتي، ولولا فجر هذا الوجد، لما كان هذا الانكشاف، ولما ألقى الوشاح.

والآن تتضح دلالة العنوان، بل جمالُه، وهو جملة فعلية، فيها حركة، وفيها فعل، وهي تدل على فعلٍ حدَثَ، وتوحي بفِعْلٍ سيحدث، أما الفعل الذي حدث، فهو إلقاء الوشاح، وأما الفعل الذي سيحدث، فينبئ به لفظ بعدما، فما الذي سيحدث بعد إلقاء الوشاح؟ والوشاح سِتْر، وغطاء، وحجاب، فما الذي سيحدث بعد كشفِ الغطاء والحجاب والستر؟ هل هو الوضوح؟ هل هو البوح؟ هل هو تألق النور؟ هل هو فجر الفجر؟ أم هل هو الرؤيا؟ وفعل ألقى مسند إلى فاعل غائب؟ فمن الذي ألقى الوشاح؟ هل هو

النور؟ أم هل هو الوجد؟ أم قوة أخرى مطلقة لا تحد ولا توصف، لأنها من عالم النور، لذلك عبر عنها بضمير الغائب: "ألقى"، من غير تسمية الفاعل، لأنه أعظم من يُسَمّى، ولأن الاسم وحده لا يمكن أن يعرف به، لذلك يكنى عنه بضمير الغائب المستتر"هو"، وإن كان هو حاضرًا في كل آن.

*

وفي القصيدة ألفاظ وتعبيرات ذات خصوصية اختيرت بعناية، أو اختيرت في حالة الوجد، ولا يمكن استبدال غيرها بها، ومنها على سبيل المثال: طيف من ذوب قطرات الندى، فالطيف خيال لا يرى، ولكن الشاعر جعلَه من ذَوْبِ قطرات الندى، فأعطاه نورًا ورطوبة ودفئًا وإحساسًا بالفجر، ومنه قوله: "أعدو إليه وهو مقاربي"، فهو مقارب منه، ولكنه يعدو إليه، والحركة كأنها في الحلم، تدلُّ على قرب المسافة بينهما، وبُعدها في آن، ومنه قوله: "يُروَى من خمرة الرضى"، فالإرواء عطاء ومنحة، من قدرة عليا، وليس ارتواء بمقدرة ذاتية، ومنه أخيرًا قوله:

أسير وراءه وانِيَ الخُطوة حيث يسير

في انسكابٍ من ضياء مستنيمًا للمصير

فكل كلمة اختيرت هنا بدقة متناهية، مثل رسام يضع الألوان بأناة وصبر، لتدل على معنى دقيق، فهو يسير وراءه، حيث يسير، لا عن جهل، ولا في عماء، ولا في ظلام، وإنما في انسكاب من ضياء، ولذلك حُق له أن يسير وراءه حيث يسير، لأنه يسير على هدى، وهو يسير وراءه وانيَ الخُطوة، لا من كسل، وإنما من اطمئنان، ومن انجذاب وانغماس في التجربة، وربما من تعب فالحالة استهلكت قواه واستنفدتها، وهو يسير مستنيمًا، أي مستسلمًا استلام الحالم الذي يداعب أجفانه النوم، وما هو هنا بنوم، وإنما هو الاستغراق في الحالة، والاستمتاع بها والتلذذ، ومن الطبيعي أن يستنيم للمصير، وهو مطمئن، بل راض، لأنه يسير في انسكاب النور، بل يريده أن يكون مصيرًا، وهل ثمة ما هو أشهى من ذلك المصير؟ ولِمَ لا يستنيم المرء إليه؟ وحُق له أن يستنيم، فغِمارُ التجربة ووطأةُ الحالة شَغَلَتْ حواسَّه قواه، وآن له أن يستسلم للمصير وأن ينام على حلمه.

ويقوم الإيقاع في القصيدة على المدود الطويلة، وفيما يلي أمثلة عليها: "قطرات الندَى، مسارب الغايات، سرى، ينادي المنتهى، يجاذب القلب التياع، تائها يناجيني

ذلك، ملهوفا يناديني، مصباح حضوره تجلّى بعدما ألقى الوشاح، يُرْوَى من خمرة الرضى، طَلْقَ الجناح عاشقًا، في انسكاب من ضياء، يتراءى ككتاب بأسرار، السريرة البيضاء"، ومثل تلك المدود المبنية على ألف فيها مدٌّ شاقولي طويلٌ صاعدٌ إلى الأعلى، كأنه المئذنة، عدا المدود الأفقية المبنية على واو أو ياء، وهي تدلّ على انفتاح العالم واتساعه ورحابته، وتوحي بالانطلاق، وتثير الإحساس بملء الصدر بالهواء، والعب من الحالة، والامتلاء بها، وهي حالة فيض وإشراق وامتلاء بالكون.

وداخل هذا العالم الواسع الآفاق تموج حركة، تتجلى في سلسلة من الأفعال، أفعال عالم النور، وأفعال الذات الشاعرة، المستجيبة المتشبعة، ويلاحظ أن أفعال النور هي الأكثر، لأنها هي المعطاء، ومنها: يجوس، يوقظ، سرى، يحاور، ينادي، يجاذب، يستشف، يناجيني، يناديني، يؤجج، تغريني، تجلى، يتراءى، ألقى الوشاح، فهي أفعال منح وعطاء وغمر، وأفعال جذب وحوار، فعالم النور هو المانح المعطاء، الجاذب، الغامر، ويلاحظ أن أفعال الذات الشاعرة أقل، ومنها: أنظر، أستفيق، أعدو إليه، أطلق صوتي، أغتنم الحضور، القلب يهفو، أسير وراءه، وهي أفعال استجابة وأخذ وانجذاب، وفيها لطف، وبين العالمين تحاور وتجاذب، وفي كثرة الأفعال دليل على امتلاء الحالة بالحس والحركة والحياة، فما هي بحالة سكون.

والجمل في القصيدة كلها خبرية، ولا إنشاء فيها، وهي توحي بانسياب الحالة، وتدل على تأكيدها وثبوتها، واطمئنان النفس إليها وارتياحها، فلذلك لا سؤال ولا استفهام، مما يؤكد حالة الرضا والتجاوب الكلي والاستسلام لعالم النور، ولكن تكثر في الجمل الأفعال، كما تقدم، لتدل على التجاوب والتواصل، كما تكثر الصفات والأحوال، كثرة واضحة، من أجل دقة التعبير، وأكثرها صفات تحدِّد، وبعضها متميز، ومنها: الحس الوديع، في رعشة تعروني، تائها، أنظر إليه ملهوفًا، أستفيضُ خشوع، أغدو إليه وهو مقاربي، فتنة قدسية تغريني، الحضور المشتَهَى، أغتنم الحضور في ضراعة وحنين، يُرْوَى...طلقَ الجناح عاشقًا مفتون، أسير...وانيَ الخطوة، أسير....مستنيمًا للمصير، بأسرار مغلَّقة، ككتاب...مرمَّز الصفحات، السريرة البيضاء، سره المكنون.

وتتَّحد الصفات والأحوال بالأفعال، لتبني فضاء القصيدة، بما فيه أيضًا من أسماء المعاني وأسماء الذوات، وتكثر في النص أسماء المعاني، ولكن الشاعر يلحق بها صفة، أو يضيف إليها ما يمنحها الحضور الحسي، فينقلها من المعنوي المجرد

إلى الحسي الملموس، وتلك هي تقانة فنية، ومنها: فجر وجدي، مسارب الغايات، الحس الوديع، ينادي المنتهى، الفجر في فكري، عمق سكوني، مشكاة الهوى، مصباح حضوره، تجلى كالبدر، ألقى الوشاح، الحضور المشتهى، خمرة الرضى، تيه الوجد، السريرة البيضاء، سره المكنون. إن منح المجردات كتلة ومادة يعطيها قوة الحضور، ويدل على تأثيرها الفعال، ويخرجها من المجرد إلى المحسوس، ومن أكثرها إدهاشًا قوله خمرة الرضى، والسريرة البيضاء، وتيه الوجد.

القصيدة تعبير عن تجربة الوجد والتوحد مع النور والإحساس بإشراقة الروح وتجليها في حالة من صفاء النفس وتألقها وإحساسها بخشوع كوني يرتعش له الجسد وتنهمر فيه العبرات في شيء من الانجذاب نحو ما هو كلي وغير محدود، هي حالة يصعب وصفها والتعبير عنها، ولكن الشاعر استطاع أن يصبها في قصيدة نثر.

وإذا كان في القصيدة لغة خاصة، وإذا كان فيها بعض الغموض، فهذا من طبيعة التجربة، لأنها تجربة خاصة، ولا يمكن التعبير عنها باللغة العادية، يقول والاس فاولي[1]: "إن هناك أنماطا من التجربة تعلو على الوصف، فإذا ما بذلت محاولة لإفراغه في اللغة، بدت وكأنها ابتعدت عن أصلها، واعتراها الهزال والتشويه...وحين يغدو الشعر معتمدًا اعتمادًا كليًّا على اللغة السائدة في أيامه والتي يسهل فهمها في تلك المرحلة، يموت تلقائيا بسبب ما يعتوره من جمود ورتابة".

وميزة القصيدة أنها لا تتحدث عن الحالة من الخارج، ولا تصفها الوصف الساكن، ولا تعبّر عنها، إنما تصورها من الداخل، وتعبِّر عن مراحلها وتطورها، وتضع المتلقِّي في قلب الحالة، وتجعله يحس وينفعل، ويستجيب ويتأثر، فيعيش التجربة التي عاشها الشاعر، وهذا هو الفرق بين الوصف والتصوير، الوصف يكون من الخارج، وهو هادئ ساكن، يعطي المتلقي الخلاصة، ويسمي له الأفكار، والتصوير يكون من الداخل، وهو حي متحرك، ولعل الوصف أسهل، وإلى نفس المتلقي أقرب، في حين يبدو التصوير أصعب، وهو يفترض في المتلقي أن يستعد هو نفسه لتلقي الحالة والعيش فيها.

---

[1] فاولي، والاس، **عصر السريالية، تر. خالدة سعيد، منشورات نزار قباني، مؤسسة فرنكلين، بيروت، نيويورك، ١٩٧٦٧، ص ٣٩.**

وميزة القصيدة أنها تصور حالة من الإشراق والتوحد مع النور، وهي حالة صوفية، راقية، فيها من الصفاء والنقاء قدر كبير، ولكنها لا تستعمل ألفاظ الصوفية، ولا مصطلحاتها، وهو ما جعلها بمنجاة من التقليد.

وأكثر المتلقين ينجذبون إلى الأشعار المعبِّرة عن حالات الضيق والقهر والانغلاق، لأن عميقة التأثير فيهم، ولأن التعبير عنها غالبًا ما يكون قويًّا، ولأن طبيعة الحياة المادية التي يعيشها الناس، بما فيها من قهر وعذاب وشقاء، تجعلهم يميلون إلى الشعر الكئيب الذي يفجر لواعجهم، ويمتصّ ألمهم، وقلَّ أنْ ينجذبوا إلى الشعر المعبر عن حالة الرضا والصفاء والتوحد مع النور، لأنها حالة هادئة، تمتاز باللطف، ولأن التعبير عنها رقيق، ولأنهم قلَّ أن يعيشوها، وهم في الحقيقة أحوج إلى مثل هذا الشعر المعبر عن صفاء الروح وطمأنينة النفس.

*

ولكي تنجلي الصورة، ويظهر الفرق بين الصفاء والتألق الروحي، والاختناق والضيق المادي، لا بد من قصيدة أخرى، تعبر عن حالة الضيق والاختناق، وهي للشاعر صلاح عبد الصبور، عنوانها " تأملات ليلية"[1]:

-١-

أبحرتُ وحدي في عيونِ الناس والأفكارِ والمدنْ
وتهتُ وحدي في صحاري الوجدِ والظنونْ
غفوت وحدي، مُشْرَعَ القبضة، مشدودَ البدنْ
على أرائِكِ السَّعَفْ
طارقَ نصفِ الليلِ في فنادق المشردينْ
أو في حوانيتِ الجنونْ
سريتُ وحدي في شوارعٍ لغاتُها، سِماتُها، عماء
أسمع أصداء خطاي،
ترن في النوافذ العمياءْ
وطرتُ بين الشمس والسحابه

[1] عبد الصبور، صلاح، **شجر الليل**، دار الوطن العربي، بيروت، ١٩٧٢، ص ٩ وما بعدها.

ونمت في أحضان ربة الكتابه
لكنني، هذا المساء
(ممددا ساقي في مقعدي المألوف)
أحس أني خائفٌ،
وأن شيئاً في ضلوعي يرتجف
وأنني أصابني العيُّ، فلا أبِين
وأنني أوشك أن أبكي
وأنني سقطتُ
في كمين
-٢-
كأنِّي قطعةُ صخرْ
تهتف بالأقدام:
رديني في أكتاف الجبلِ الجرداءْ
أو في حِضْنِ الأغوارِ المهجوره
وخذيني من أرصفةِ الطرقات
أو زنزاناتِ السجنِ المتَّسخه
أو أعتاب الخمَّاراتْ
وكأني كومةُ رملْ
تهتف بالأيدي:
ذرّيني فوق شطوط البحر
ألقيني جنبَ طيور الزبدِ البيضاء
صونيني عن آنية الزرع الشمعيّ
أو عن طرقِ الأمراء
وكأنَّي نهر
يهتف بالمجرى:
أَرْجِعْني للقمم البيضاء
حتى لا يشربني الحمقى والجهلاء

-٣-

أين أعلّق تذكاراتي؟
والحائط منهارْ
أين أسمّرُ حزني، شغفي
أفراحي، ولهي، لهفي
والحائط منهارْ
يا أيتها الأمسية الصيفيه
ردِّي عني أنسام النسيان
أو فاعطيني صندوقًا من كلمات
كي أخزن فيه بعض المقتنيات
يا أسفي،
هربت مقتنياتي كالطير الهيمان
تذكاراتي ارتفعت نحو الآفاق الغيمية
حبلا من دخّان

-٤-

الظلمة تهوي نحو الشرفهْ
في عربتها السوداء
صلصلة العجلات الوهميه
تتردَّد في الأنحاء
خدمُ الظلمة والأجراء
طافوا من حول المركبة الدخانيه
يلقون بذور الوجد الخضراء
عينا القمر اللبني الشاحب
بكتا مطرًا فوق جبيني المتعب
بكتا حتى ابتل الثوب
آهٍ، يلذعني البرد
فَلْأُهْرَعْ للغرفه

لم أدرك أنّي عريان
إلا الآن
-٥-
أرتدُّ إلى هذي الفكرة كلَّ مساءْ
مثل صدى يرتد الى الصوت
مثل النهر الى البحر
تتشكل أحيانا في أقنعة،
متشابهةٍ، متغيرةٍ، كالأيام
أو كالموت
تتجوَّل في جسمي مثل دمي
تلذعني أحيانا في عيني،
إذ أنزف
أو في قدمي
إذ أتوقف
تبغي أن تعرفها يا جاسوس الوقت؟
لا، إني أكتمها عنك
بل إني في الحق
لا أعرف كيف أعبّر عنها لك
-٦-
لا شيء يعينك ... لا شيء يعينك
لا شيء يعينك ... لا شيء يعين
لا شيء يعينك، لا شيء
لا شيء يعينك
لا شيء
لا ...
*

فالشاعر يعبر عن حالة الإنسان المعاصر، الذي استهلكته الحياة اليومية، وغرق في المادة، ثم وجد نفسه أخيرًا وحيدًا، بعد طول تجوال وتطواف وبعد تجارب وخبرات كثيرة، ولم يجد غير أن يأوي إلى ذاته، مكتئبًا، يعيش في العتمة، ولا خيط نور، بل يحس بالقهر وما من شيء يعين، ويظهر كأنه يضمحل ويغيب ويتلاشى.

تلك هي حالة الإنسان المعاصر، يحس بالعدم، والتلاشي، وهي حالة أقوى من حالة الغربة والاغتراب والضياع، فلا شيء عاد يعين، لا الإنسان، ولا المال، ولا الآلة، ولا العلم، ولا التقدم، ولا الحضارة، والإنسان يغيب كل شيء من حوله، ويغيب هو، وكأنه يسقط في قاع الجحيم.

*

ولذلك تبدو استجابة المتلقي للشعر المأسوي بصورة خاصة، ولما يكون في الشعر من كآبة وحزن وألم، أكثر من استجابته لما في الشعر من فرح وسرور، لأن مشاعر الحزن وأحاسيس الألم أكثر تأثيرًا في النفس البشرية، وهي تحفر عميقًا في الذاكرة والوجدان، ولا يكاد المرء ينساها، بل هو دائم الذكر لها، وخلاصة ذلك في المثل الشعبي القائل: "الأسى لا يُنْتَسَى"، في حين تمَسُّ مشاعر الفرح السطحَ من النفس الإنسانية، وسرعان ما يزول أثرها، وقليلا ما يذكرها الإنسان، وإذا ما ذكرها فإنه لا يسترجعها في حسه ووجدانه مثلما يسترجع مشاعر الحزن وأحاسيس الألم.

وعلى الرغم من ذلك كله، يظل الإنسان يتطلع إلى النور، ويتوق إلى فرجة ولو ضيقة ينفذ من خلالها إلى مساحات واسعة من التألق، ويرتجي فضاءات رحبة من الصفاء والسمو، يؤكد ذلك أن الإنسان يميل في بعض الأوقات إلى الاختلاء في الأماكن الضيقة المعتمة الموحشة، ويرغب في بعض الأوقات في الانطلاق إلى أماكن رحبة واسعة، وهو في الحالتين يلبي حاجات في النفس متنوعة مختلفة، بل لعلها تكون في كثير من الحالات متناقضة، وليس هذا من المنطق أو العقل أو الوعي في شيء، ولكنه من طبيعة النفس البشرية، وهو أكثر صدقًا وأدق في التعبير عن حقيقة الإنسان.

*

ومما لا شك فيه أن الانطلاق في عالم النور هو مطلب إنساني، وبمعيار أخلاقي واجتماعي وتربوي هو الأرقى والأفضل، ولكن من ناحية فنية بحتة، تظل القيمة

في التعبير الفني عن التجربة، لا في نوع التجربة المعيشة، ولا في طبيعتها، وهذه هي حقيقة الفن.

ومن حيث الدرس والتحليل والنقد يظل النتاج كله قابلًا لتلك الإجراءات، بما فيه من رديء أو جيد، ضعيف أو قوي، لأن معايير الجودة والقوة والرداءة والضعف معايير متغيرة في الزمان والمكان وعند الأفراد وفي المجتمع، ولأن الشعر، وهذا هو الأهم، ظاهرة اجتماعية، وكل ظاهرة جديرة بالدرس، والشعر ليس مجرد كلام، وليس مجرد ورق مطبوع، بل هو سلوك إنساني، وكل سلوك قابل للدرس، بل يجب درسه بموضوعية، بعيدًا عن الحكم الأخلاقي أو الفني، فالشاعر عندما ينظم قصيدة أو يلقيها أو ينشرها، يقوم بفعل، ويؤدي عملًا، وينتج، وما يقِّدمه جدير بالدراسة، لأنه إنتاج يدل عليه وعلى مجتمعه وعلى الفن والشعر، وهو جزء من ذلك كله، وقد يكون الضعيف منه أو الرديء أكثر قابلية للدرس وأبلغ دلالة، وهذا هو مضمار الدراسات الاجتماعية والفكرية واللغوية واللسانية والتاريخية.

ولكن ذلك الدرس الموضوعي المحايد للظاهرة السلوكية أو الاجتماعية، لا يلغي القيمة، ولا يلغي التذوق الفني، ولا يلغي الإحساس الجمالي، بل لا بد من تقدير الفن والجمال، مع الإقرار بواقع التعدد والتنوع والاختلاف، في الإبداع وفي التلقي، وهذه هي حرية الإبداع وحرية التلقي، إذ لا يمكن فرض نوع واحد من الإبداع، ولا طريقة واحدة في التلقي، وإذا تحققت هذه الحرية في الإبداع والتلقي، تحققت الحرية بمختلف أنواعها ومستوياتها، وهذا هو مضمار الدراسات الفنية والجمالية.

المصادر والمراجع

سراج الدين، خلدون، **التلوين والتمكين في أحوال العاشقين**، دار النهج، حلب، ٢٠١٩.

فاولي، والاس، **عصر السريالية**، تر. خالدة سعيد، منشورات نزار قباني، مؤسسة فرنكلين، بيروت، نيويورك، ١٩٧٦٧.

عبد الصبور، صلاح، **شجر الليل**، دار الوطن العربي، بيروت، ١٩٧٢.

الحضور والغياب
في شعر منذر يحيى عيسى

يمتلك الشاعر منذر يحيى عيسى خصوصية تميزه في مجموعته الشعرية الجديدة، وعنوانها "الرحيل إلى الندم"[1]، وعليها ستبنى هذه الدراسة، بمعزل عن أعماله الشاعرية السابقة، وتتمثل هذه الخصوصية في البحث عن الخلاص، وتحقيق صفاء النفس، والبعد عن الحس والمادة، ويمكن أن نتلمس هذا البحث في جدلية الحضور والغياب، وهي الجدلية التي تولد من رحمها الكلمة القصيدة، وهي التي توصله إلى التوجه إلى الله في تأملات روحية وتطلعات إلى الخلاص، والتوسل إليه، ثم ينطلق الشاعر بعد هذا الاطمئنان الجميل إلى التعبير عن الإحساس بقرب النهاية، وتكون له وقفة تأملية مع الموت في قصيدة مطولة، تفيض بمشاعر الإنسان تجاه الموت، بلغة شعرية متميزة، محملة بالثقافات وأساطير الموت والانبعاث، في رؤية وجدانية مشبعة بعواطف الإنسان ومشاعره تجاه الحياة والاستعداد لمغادرتها ووداع الأمل والندم والكلمة والأحبة، ولكن في غير ما حزن ولا نواح، إنما في قدر كبير من الحَيْرة والسؤال وعمق التأمل.

وكأننا في أشعار هذه المجموعة أمام ثلاث مراحل من التجربة، تقود إحداهما إلى الأخرى من غير ما اختلاف أو تناقض، لأن المراحل كلها من طبيعة واحدة، وهي البحث عن الخلاص، وفي هذا ما يدل على أن المجموعة تمتلك وحدة في الرؤية والموقف، وهو ما يمنحها التماسك، ويؤكد خصوصيتها، على الرغم من وجود قصيدتين من وحي شاعرين صديقين للشاعر، فهما لا تخرجان عن الرؤية نفسها، ولا عن الفن، وعلى الرغم من أن القصائد ترجع إلى مراحل من الكتابة متباعدة، فمنها ما كتب عام ٢٠٠٩، ومنها ما كتب عام ٢٠٢٣، وفي هذا ما يدل أيضا على وحدة التجربة عند الشاعر، مع تنوعها، وعلى تماسك شخصيته، وغنى رؤيته ومواقفه، وقابليتها للتنوع والتعدد، وإخلاصه لها، من غير ما تناقض أو اختلاف.

---

[1] عيسى، منذر يحيى، **الرحيل إلى الندم**، دار المتن، بغداد، ٢٠٢٥، ٣٧ قصيدة، ١٠٣ صفحات.

ولن تكون هذه المقالة دراسة شاملة للمجموعة، وحسبها أن تقف عند جدلية الحضور والغياب في بعض قصائد المجموعة، وإن كانت المجموعة بكل قصائدها جديرة بالدراسة.

الحضور في الغياب

من الغالب، بل من الطبيعي، أن يغيب الحبيب، وألا يكون حاضرًا دائمًا، وإن كان هو في الحقيقة أيضًا حاضر، وليس بغائب، وفي هذه الجدلية، من الحضور والغياب، يجد الشاعر الحبيب حاضرًا دائمًا، يقول الشاعر في قصيدة عنوانها "حضور في الغياب"[١]:

لأنّكِ/ تُؤثرينَ كما تعوّدتِ على الحضورِ/الغياب/وعطرُ الياسمينِ/يستحضرُ طيفكِ/في أمسياتِ الصيفِ الحزينة/زرعتُ على شرفةِ وقتي/ كرمى لعينيكِ والهًا/ شجرةَ الحنين.

فالحبيبة تحضر، ولكن حضورها في حقيقته غياب، فهي غائبة حاضرة، وهي حاضرة ولكنها غائبة، ولذلك لا يبقى منها سوى عطرها، والشاعر في غيابها يستحضر طيفها من خلال عطرها، ولا يبقى له منها سوى الذكريات، ويظل يحن إليها ويشتاق، وهذا الحنين هو حضور من نوع آخر، هو حضور في الخيال والوجدان.

والحضور في الغياب هو نوع من الحضور الفني والجمالي، يصنعه الخيال، شعرًا وفنًّا، وهو تعويض عن عدم القدرة على تملُّك الحبيب، والاستحواذ عليه، ويعبر عن ذلك في مقطع من قصيدة عنوانها "وحول المعصية" [٢]:

لأنَّ يدي تعجزُ عن الإمساكِ بكِ/فأنا بعيدٌ عن فردوسكِ/ولأنكِ بعيدةٌ عني/أحاولُ أن أخلقَ/نعيماً يليقُ بحرماني.

في غياب الحبيبة، يلجأ الشاعر إلى الشعر، والفن، والخيال، ليصنع عالمًا حاضرًا، من الكلمة والفن والشعر، يعوضه عن غياب من يحب، وهكذا يصنع الشاعر نعيمًا حاضرًا في غياب من يحب.

ويقول في مقطع آخر من قصيدة "وحول المعصية" [٣]:

---

[١] المصدر السابق، ص ٧

[٢] المصدر السابق، ص ٥٠، مقطع رقم ٣

[٣] المصدر السابق، ص ٥٠ مقطع رقم ١٩ ص ٥٩

في قلبي مثولكِ الدائمُ/يورقُ خضرةً ناعمهة/ أتحدى صقيعَ العتمةِ/ ولا أخشى أنيابَ الطبيعة/ هناكَ تغفو روحي/ في حريرِ تقواها/وادعة/ وادعة.

فالحبيبة حاضرة في القلب دائمًا، لا تغيب، والشاعر راض بهذا الحضور الروحي، ومطمئن إليه، ولا يخشى أي هاجس بشري تمليه الطبيعة البشرية، لأن روحه اطمأنت إلى ذلك الحضور، بما في قلبه من تقوى، عماده العفة، ولذلك تغفو روحه وتستقر في أمان، ويعبر عن هذا فيقول في قصيدة عنوانها: "كأس وطيف" [1]:

يكفي طيفكَ المرميّ/في صقيعِ اغترابي/لتُعَانقَهُ روحي/ حينَ تبُاشِرُ في ترحالها/ طقسَ الغناء.

والشاعر يكتفي بالطيف ليكتب قصيدة، لأن لا غاية له من الحبيب، سوى أن تلهمه الشعر، ويكفيه أن يزوره طيفها، لتطمئن روحه، وتسكن، وينشد قصائده.

وعندما يغيب الحبيب يبحث الشاعر عن حضوره، لأن غيابه هو المحرك لوجوده، والأمر لا يتعلق برغبة مادية، إنما يتعلق بالبحث عن حقيقة الحضور وجوهره، ولذلك يلجأ الشاعر إلى الأحلام، أي إلى الحضور في الخيال، فيكون النوم، ليس هربًا، ولكن ليجد الحبيب في حالة الضياء، والضياء هو النور المصفى من أي كدر، وهو الطهر والجمال، فيقول في قصيدة عنوانها "خداع الفصول"[2]:

عندما تبتعدينَ/وأُمْسي جسداً ممزَّغاً في هشيمهِ/أبحث عن طقسٍ لأحلامٍ جميلة/قد تجيءُ كرسائلِ الغياب/فيكونُ النومُ ضالتي/وأهيمُ في أوديةِ الضياء.

وحضور الحبيب طيفًا في المنام هو حضور نقي صافٍ جميل فيه رقيٌّ وفيه سُمُوٌّ، ففي حضور الحبيب في النوم يهيم الشاعر في أودية الضياء، دليل النقاء والصفاء والطهر.

والحلم هو الطريق إلى لقاء من يحب، أي تحقيق الحضور في الغياب، يقول في قصيدة عنوانها "بوابة الحلم"[3]:

---

[1] المصدر السابق، ص ١٠

[2] المصدر السابق، ص ٢٩

[3] عيسى، منذر يحيى، **الرحيل إلى الندم**، ص ١١ – ١٢

لا أجهدُ كثيراً/ لتكوني معي/ غفلةٌ قصيرةٌ/ زهرةٌ تستحمُّ بعطرها/ زرقةُ السَّماء/ أغنيّةٌ تنسابُ بعذوبة/ نبعٍ شفيف/ نسمةٌ تداعبُ هجيرَ الطُّرقاتِ/ وكلّ شيءٍ جميل/ كلُّ شيءٍ جميلٍ يستحضِرُ أنفاسكِ/وخرائطَ وجهكِ/ الغاصَّةَ بكنوزها.

فالشاعر يلجأ إلى الحلم، ليجد الجمال في الكون كله، ويجد الحبيب حاضرًا بأنفاسه في مظاهر الكون الجميل، ولذلك فالحبيب حاضر دائمًا، ويستطيع أن يجده حلمًا وخيالا، وهو يجده من خلال تجيله في مظاهر الجمال في الكون، ومنها: زرقة السماء، أغنية تنساب بعذوبة، نبع شفيف، نسمة ناعمة، وهي جميعا مظاهر فيها من اللطف والرقة قدْرٌ كبير.

وقديما كان ابن الفارض قد رأى تجليات الحبيب في مظاهر الطبيعة، ولاسيما مظاهر الجمال اللطيف والرقيق والناعم، وليس العظيم الجليل الرائع، فقال[1]:

تراه إن غاب عني كل جارحة ... في كل معنى لطيف رائق بهج
في نغمة العود والناي الرخيم إذا ... تألّفا بين ألحان من الهزج
وفي مَسَارحِ غِزْلاَنِ الخمائلِ في ... بَرْدِ الأصائلِ والإصباحِ في البلَجِ
وفي مَساقط أنْداء الغَمامِ على ... بِساط نَوْر من الأَزهارِ مُنْتَسِجِ
وفي مساحِب أذيالِ النّسيم إذا ... أهْدى إليّ سُحَيْراً أطيَبَ الأرَجِ
وفي التِثامِيَ ثَغْرَ الكاسِ مُرْتَشِفاً ... ريقَ المُدامة في مُسْتَنْزَهٍ فَرِجِ
لم أدرِ ما غُرْبَةُ الأوطان وهو معي ... وخاطري أين كنّا غيرُ مُنْزَعِجِ

وهذا التوق إلى لقاء الحبيب هو توق روحي، وتطلُّعٌ إلى لحظة الكشف والرؤيا، وليس شوقًا إلى التملك الحسي، والحوز، بل إن الحبيب حين يتجلى ويحضر سرعان ما يحس الشاعر بأنه سيغيب، بل يحس بأنه قد غاب، لأن لحظة التجلّي هي لحظة كشف، لا تدوم، وههنا يتغنى الشاعر بالغياب في الحضور، مثلما تغنى بالحضور في الغياب.

---

[1] البوريني، **شرح ديوان ابن الفارض**، تح. محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٣، ج٢، ص ١٠٢ وما بعدها.

الغياب في الحضور

وحين تحضر الحبيبة، يهرب منها إلى الخيال، لذلك يبدو حضورها أشبه بالغياب، بل هو غياب، فالشاعر لا يبغي الجسد ولا الحس، ولا اللقاء المادي، ولذلك حضورها في حقيقته غياب، وهذه هي حقيقة الشاعر الذي لا يريد أن يستنفد حضور الحبيبة، يريد لها أنْ تظلَّ خيالًا، يؤجج عواطفه، ويبعث خياله، ويحرك قريحته، ولذلك يزرع شجرة الحنين، بديلا من حضورها، ويكتب القصيدة، تعويضًا عن الغياب، بل يجد في القصيدة الحضور الحق، فإذا الغياب حضور.

وفي حضور الحبيبة يخاف الشاعر فقدها، فإذا حضورها هو في حقيقته غياب، ولذلك يتشبث بثوبها، فثمة حس داخلي، ينبئ بما هو نقيض الحضور، وهذا لا يعني القلق ولا التشاؤم، بل يعني الإحساس بأن حالة الحضور هي مجرد إشراقة أو ومضة، ولن تدوم، ولذلك سماها لحظة التوهج، وهي حقيقة لحظة توهج، ما يلبث أن يعقبها انطفاء، بل موت، لذلك في لحظة التوهج، توهج الانفعال والحضور، يتشبث بالثوب، أي يريد التمسك بشيء من الحبيبة، يذكره بها، لأنه في لحظة الحضور، يحس بحقيقة الغياب، ويعي أن هذا الحضور ليس أبديًّا، يقول في قصيدة عنوانها: "رُهاب الفَقْد" [1]:

لماذا أتشبثُ بثوبكِ/ في لحظةِ التوهجِ/طفلاً/ يخشى حالةَ الفقدِ/ في ازدحامٍ مفترض.

وهذا الرُّهاب هو نتيجة الوعي بأن اللحظة الراهنة زائلة، ولذلك تحدث الخشية، ويكون التشبث بما هو جزء من الحبيب، بل بما هو لباس الحبيب، لأن هذا اللباس هو الذي يحتوي الحبيب في داخله، وفيه رائحته، وبه تتجسد ملامحه، وهويته، وما هو بقشرة خارجية.

ويتأكد هذا الغياب في لحظة الحضور في قصيدة عنوانها "غياب"[2]:

وأنا أرتشفُ/قهوتي كل صباحٍ/أخافُ أَنْ يأتي يومٌ/لا أجدكِ فيهِ/أو لا أجدني/ وتكون الكلماتُ قد هيَّأت وسادتَها/وسافرتْ في ذاكرة ليلِها ذاتَ وجعٍ/ لتنام.

---

[1] المصدر السابق، ص ٢١

[2] المصدر السابق، ص ٢٥

ففي لحظة الحضور، والشاعر يشرب القهوة، يحس بالغياب، بل يكاد يراه يقينًا، وإذا كان عنوان القصيدة السابقة "رهاب الفقد"، أي الخوف من الفقد، وهو حالة كامنة، فإن عنوان القصيدة الثانية "غياب"، وكأن الغياب قد تحقق في لحظة الحضور، مع أن الشاعر ما يزال يشرب القهوة، ويخاف ألا يجد الحبيب أو ألا يجد ذاته، وهذا الخوف ليس خوفًا عدميًّا، ولا تعبيرًا عن تشاؤم، إنما هو تعبير عن حقيقة الإحساس بالغياب في لحظة الحضور، لأن لحظة الحضور هي إشراقة، أو ومضة، يدرك الشاعر أنها لن تدوم.

ومن خلال هذا الوعي بالغياب والحضور يكون الاتجاه نحو الكلمة، لذلك تكون الكلمة قد هيأت وسادتها، لتنام، فالكلمة، أي القصيدة المعبرة عن تلك الحالة هي الخلاص، وهي الاطمئنان، وبذلك يجد الشاعر خلاصه في الكلمة، فهي التي توحِّد بين الحضور والغياب، وهي نتيجة تلاقحهما.

إن لحظة اللقاء أو التجلي أو الكشف، هي لحظة الخلق والإبداع، فحين يلتقي الحبيب، تتسع الغرفة وتصبح مَرْجًا أخضر، ويتحقق الاتساع والحضور ملء الكون، ولكن في اللحظة نفسها يذكر الغياب، وكأنه يعيشه حاضرًا، وإذا الغرفة نفسها أضيق من قوقعة، وهذه هي حقيقة قوة التجربة، وما الغرفة في الحقيقة إلا ذات الشاعر، وهي تتسع، وتصبح مرجا أخضر، في حالة الحضور، وفي الوقت نفسه يتذكر الغياب، ويحس أنها أضيق من قوقعة، يقول في قصيدة عنوانها: "اتساع الخضرة" [1]:

اتِّساعَ الخضرةِ/لا أدري/لماذا تصيرُ غرفتي/عندَ اللِّقاءِ/ باتِّساعِ خضرةِ المروجِ/ وانبساطِ رملِ البحار/ وأضيقَ من قوقعةٍ/ في مقامِ الغياب.

ولكن لماذا يحس المرء بالغياب في لحظة التوحد والحضور، هل هو الخوف والقلق، من الطبيعي أن يحس المرء بالغياب، والفقد لأن المرء في الحقيقة يفقد ذاته، ولا يحس بوجوده، يغيب في الحبيب، ويفنى، ولكنه في الوقت نفسه، يحس بهذا الغياب، فيستعيد وعيه، ليكون حضور الحبيب في الحقيقة من أجل تأكيد الذات، لا من أجل محوها.

---

[1] المصدر السابق، ص ٢٨

وقد يبدو في هذا شيء من التناقض، ولكنه ما هو بالتناقض، هو في الحقيقة وحدة الأضداد، هو تحطيم لثنائية السالب والموجب أو الجسد والروح أو الأنا والآخر، فحين يتحقق حضور الحبيبة، يتوق الشاعر في تجربته الشعرية إلى الخيال، وهو نوع من الغياب، لكي يحتفظ بما هو أغنى وأبقى من الحضور المادي، وحين تغيب الحبيبة يتحقق حضورها الأقوى، بالخيال والكلمة، وهكذا يترجح الشاعر بين الحضور والغياب.

وهذا الترجُّح لا يثير القلق والتوتر عند الشاعر، بل يمنحه الرضا والقبول، وهذه سمة أخرى مميزة، بل هي السمة الأكثر بروزًا، فالشاعر يبحث عن الرضا والسكينة الاطمئنان، بقدر كبير من الإيمان، واليقين بأن هناك في الغيب ما هو أجمل وأبقى.

إن الاكتفاء بالقليل لا يعني الكسل، ولا العجز، ولا القنوط ولا اليأس، فالقليل من العظيم عظيم، والقليل من الحبيب كثير، وهذه هي حقيقة الحب، فالحب لا يعني الأخذ ولا التملك، بل يعني الرضا بالقبول، ويعبر عن هذا فيقول في قصيدة عنوانها: "صوفيٌّ على طريقته" [1]:

هذا القلبُ الوادعُ/الذي يُغَنّي على هواهُ/يرقصُ فرحاً كلَّما صافحَ وجهاً/ بأناةٍ صاغهُ اللهُ/وكلَّما راوغهُ صدى الأغنياتْ/يحلّقُ في سمواتٍ لانهائيةِ الأمداءْ/ هذا القلبُ الرائعُ/الذي يذوبُ خاشعاً/ بينَ يديّ خالقهِ/وفي حضرةِ منْ يهوى/ وهو يتعبدُ غاويا/ في خيمةِ الصدرِ/اكتفى موقناً/ هو الذي يَسعُ دنيا من الأشواقْ/معمّداً بقناعتهِ/اكتفى بالقليلِ/ من نبيذِ الدماءِ/وتلفّعَ واجماً كصوفيٍّ/ اكتفى بدفءِ وحنانِ الشِغاف.

والقصيدة تدل على عشق الشاعر الجمال الذي أبدعه الله، وهو يحس بهذا الجمال، وينفعل به، ويعشقه، ويسمو به إلى فضاءات واسعة، ولكنه يحتفظ بهذا العشق في داخله، في صدره، مع أن قلبه يتسع للعالم كله حبًا وشوقًا، بعيدًا عن تحقيق الرغبات والأهواء، وهو يكتفي بالقناعة، وبقناعته، ويكتفي بالقليل القليل من عَرَض الدنيا، ويكفيه الدفء في القلب والحنان.

ويدل الشاعر في هذا المقطع القصير على قيمة اللطف، لطف قلب المحب، فالقلب وادع، ويذوب خاشعًا، بين يدي خالقه، وهو يتعبَّد غاويًا، ويكتفي بالقليل، ويتلفَّع مثل صوفي، ويكتفي بدفء وحنان الشغاف، وهي جميعا قيم اللطف ووصفاته ومعانيه.

---

[1] المصدر السابق، ص ٥

وقديما كان أبو فراس الحمداني قد خاطب ابن عمه سيف الدولة، فقال له[1]:

فليتـكَ تحلو والحيـاةُ مريرة ... وليتك ترضـى والأنام غضـاب
وليت الذي بيني وبينك عامر ... وبيني وبين العـالمين خراب
إذا نلت منك الود فالكل هين ... وكـل الـذي فوق التراب تراب
فيـا ليـت شـــربي من ودادك ... وشـربي من ماء الفرات سـراب صافيا

وتدل الأبيات على اكتفاء الشاعر برضا ابن عمه عليه، وهذا دليل حبه له، واكتفائه بالقليل منه، على الرغم من أنه كان قد تركه ثلاث سنوات أسيرًا عند الروم، ولم يسارع إلى افتدائه، والجميل في شعر أبي فراس هو البيت الأخير، فهو يرى الشُّرب من وداد سيف الدولة هو الحقيقة، في حين يرى الشرب من ماء الفرات سرابا، فالوداد عنده حقيقة وواقع عيان، وماء الفرات عنده سراب، وهو بذلك يؤثر ما لا يُرى على ما يُرى، ويتطلع إلى الروحي والمعنوي والقيمي، لا إلى الحسي والمادي.

وقد وجد المتصوفة في هذه الأبيات ما يعبر في دواخلهم من وجد، ومن عشق الذات الإلهية، فرددوها في أناشيدهم، وهي شديدة الارتباط بمفهوم الرضا والقبول بالقليل.

وحين يتحقق الحضور يكون الغياب، وكأن الشاعر في داخله يخشى الحضور الكلي، لأنه ينذر بالغياب، يقول في قصيدة عنوانها "حجاب"[2]:

في الطريقِ إليكِ/ وعندما اقتربتِ/اقتربتُ/حتى تلاشتِ المسافةُ/ وضاقَ المكانْ/ تمايلتُ فرحاً برؤيةٍ/عندها/ارتدَّ البصرُ حسـيراً/ وضـاعْ/ ضاعَ شريداً في تفاصـيلِ الحجابْ.

وهكذا يتحقق الغياب في لحظة الحضور، لأن الشاعر دخل في تفاصيل الحجاب، والحجاب هنا هو كل ما يحجب النفس عن إدراك حقيقة المعنى والقيمة والروح، ولذلك حصل الغياب، على الرغم من الاقتراب من لحظة اللقاء، وقد يكون ذلك

---

[1] أبو فراس الحمداني، **ديوان أبي فراس الحمداني**، تح. د. سامي الدهان، اختيار وتقديم. أحمد عكيدي، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٤، ص ٣١. وأبو فراس الحمداني، **ديوان الأمير أبي فراس الحمداني**، تح. د. محمد ألتونجي، دمشق، ١٩٨٧، ص ٤١.

[2] يحيى، منذر عيسى، **الرحيل إلى الندم**، ص ٣٩

الحجاب الدنيا ومشاغلها، وقد يكون النفس وما بداخلها من نزعات وأهواء، وفي التفاصيل تضيع الحقيقة، تمامًا مثلما يحدُث عندما نقترب كثيرا من اللوحة، إذ ندقق في التفاصيل، فتغيب اللوحة.

والمرجو ألا يذهب الظن بأن المقصود بالحجاب حجاب المرأة، بمعنى غطاء الرأس والوجه، وعندما اقترب منها ارتدَّ البصر حسيرًا بسبب الحجاب، فهذا الفهم ظاهري، لا يصح مع هذا النوع من الشعر.

والشاعر فيما يبدو يلجأ إلى ما يسمى في علم البلاغة التورية، إذ يذكر كلمة الحجاب، وهي تدل في معناها القريب على حجاب المرأة، ولكنه تدل في معناها البعيد كل ما يحجب عن المحب بهاء الجمال، وأنوار الحضور، ويؤكد هذا قوله في مقطع من قصيدة "وحول المعصية"[1]:

كل صباحٍ/ أفتحُ نوافذي على المدى/ ومنها على بساتين غيابكِ/ العابقةِ بالأسرار/ سأتقاسمُ فرحتي مع صفاءِ وجهكِ/ولن أبوحَ بما رأيتُ من تجليّاتٍ/ خلفَ الحجابْ.

فالشاعر رأى تجليات الجمال وراء حجاب الكون، عندما فتح نوافذه في الصباح على آفاق بعيدة، والحبيبة في حالة الغياب، وفي غيابها أسرار، وهو سيتقاسم فرحة ما رأى من تجليات الجمال في الكون مع بهاء وجهها، لأنه يشبه تجليات الجمال في وجهها، شأنه هنا شأن ابن الفارض أيضًا، إذ يرى الشهود على الحبيب في آيات الجمال في الكون الجميل.

ونجد الشاعر يهرب من أي علامة تدل على الحبيب أو إشارة، لأنه يدرك أن الحبيب أعظم من أن يتجلى في محدود، وأكبر، ولذلك يرجع إلى ذاته، إلى كهفه، ويظل الحبيب حلما يراوده، ويظلُّ منبعًا للنور، يقول في قصيدة عنوانها: "كهف الخوف"[2]:

أدخلُ كهفَ خوفي/لأجدَ هاجساً واحداً/يتسلقُ جدراني/كنباتٍ طفيلي/ هاجسَ أن أمدَّ يدي/ باحثاً عن فراشةٍ/كأنَّها أنتِ.../ فيضيعُ التماع حلمي/ في فراغٍ رجيم.

---

[1] عيسى، منذر يحيى، **الرحيل إلى الندم**، ص ٦١

[2] المصدر السابق، ص ٤١

وفي الترجح بين الغياب والحضور يشير الشاعر إلى غيابه هو في لحظة حضور الحبيبة، فيقول في مقطع من قصيدة عنوانها "وحول المعصية"[1]:

عندما توغلينَ في الغيابِ/يكونُ الشوقُ/كالصُّراخ وآهاتِ الألم/ وحينَ تقتربينَ/أغيبُ في سكينةِ الصمتِ/أو.../ أطفو في زبدِ الارتواءْ.

عندما تغيب الحبيبة، يشتاق إليها، وهذا الشوق دليل رغبة في حضورها، بل يصرخ وينادي، وكأنها حاضرة، ولكن حين تحضر يغيب هو، ويغرق في الصمت، ويطفو على السطح مثل زبد البحر، ولا يغوص في الأعماق، لأن لحظة الحضور سرعان ما تتلاشى وتغيب.

وهذا الترجح بين الرغبة في تحقيق حضور الحبيب، والسعي إلى الغياب في حال حضوره، هو ما يدل على حقيقة هذا الحب، فما هو بحب الجسد، إنما هو حب القيمة والمعنى، وقد أكد من قبل ابن الفارض هذا القلق بين الغياب والحضور، فقال[2]:

ما بين معترك الأحداق أنا القتيل بلا إثم ولا حرج والمهج

لقد دل ابن الفارض على شدة المعاناة بلفظ القتيل، ودل على الحضور بالأحداق، ودل على الغياب بالمهج، فالأحداق تشير إلى الحضور، إلى ما تراه العين من تجليات الجمال، والمهج تشير إلى الغياب، إلى ما يعتلج في القلب من وجد وأشواق، وهو خافٍ لا تراه العين، فالشاعر يعاني من حضور الحبيب ومن غيابه، فللحبيب حضور حق لا شك فيه، ولكن تجليه قليل ونادر، ولذلك يبدو كأنه في غياب، وما هو بغائب، إنما هو غياب عن عالم الحس، فالأحداق ترمز إلى ما يرى من تجليات الجمال في الكون، وهي الشهود على وجود الحبيب، والمهج ترمز إلى ما لا يُرى من حقيقة المحبوب، الذي هو أعظم من أن تحيط به الأبصار أو تدركه العقول.

وفي لحظة حضور الحبيب لا يمكن للمحب أن يصمد أمام المحبوب، إذ يضطرب ويغيب عن الوجود، وعندما طلب موسى من ربّه أن يراه جهرة تجلى الرب

---

[1] المصدر السابق، ص ٥٠، المقطع ١٣

[2] البوريني، **شرح ديوان ابن الفارض**، ج٢، ٨٤

على الجبل، فخر موسى صَعِقًا، وقد جاء في القرآن الكريم قوله عز وجل عن موسى عليه السلام[1]: ﴿وَلَمَّا جَاءَ مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَنْ تَرَانِي وَلَكِنْ انظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنْ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكّاً وَخَرَّ مُوسَى صَعِقاً فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ (١٤٣)﴾.

ولعل أقصى ما يتمناه الشاعر هو التوحد مع الحبيب، ليصير جزءًا منه، ولكنه مع ذلك يخاف هذا التوحد، فهو لقاء بالحبيب، ولكنه ضياع فيه، لذلك تتملكه الحَيْرَة، وهذه هي حقيقة المعاناة، ولا يجد سبيلا للخلاص، فيقول في مقطع من قصيدة "وحول المعصية" [2]:

كم تمنيتُ أن أكونَ حرفاً من اسمكِ/وأنا أدركُ أنهُ لا معنى لهذا الحرف بعيداً عنكِ/ولكني أدرك أيضاً أن الكلماتِ تضيعُ/عندما يفرُّ أحد الحروف/كأنه طائرٌ ضَلَّ عن السرب/ فمن أين يأتي الخلاص؟

وهكذا يظل الشاعر معلقا بين الحضور والغياب، ولكنه يتطلع إلى السكينة والاطمئنان، وهو لا يجد هذه الطمأنينة إلا في الحلم، وهو الذي يفتح له باب الشعر، فالخلاص هو في الكلمة، وتكفيه إفاءة قصيرة، ليدخل في عالم الحلم، وعندئذ يرى عوالم، يقول في قصيدة عنوانها "بوابة الحلم"[3]:

عندها أكتشفُ عوالمَ/تُرَصِّعُ بواباتِها القصـائدُ/ويكونُ القـلبُ قدْ هيّأ وسـائدَهُ/على قارعةِ الأملِ/ فلنبـدأ الحلمَ معاً/كي نَلِجَ طقسَ السَّكينةِ/أو نذوبَ معاً/ في عسلِ الكلام.

والرضا حالة عليا، وقيمة سامية، وهذا الرضا عند الشاعر ينبع من الداخل، ولا يأتي من الخارج، فهو يبحث عن السكينة والأمان في القلب.

والقلب في الحقيقة هو موطن النور، وهو الذي يمكن رؤية الحبيب من خلاله، يقول فريد الدين العطار[4]: "إن ترغب في رؤية جمال الحبيب، فاعلم أن القلب هو مرآة

---

[1] **القرآن الكريم**، سورة الأعراف، الآية ١٤٣

[2] المصدر السابق، ص ٥٠ المقطع ٢٣ ص ٦٢

[3] المصدر السابق، ص ١١

[4] العطار، فريد الدين العطار، **منطق الطير**، تر. د. محمد بديع جمعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط. رابعة، ٢٠٠٦، ص ٢١٤

طلعته، ليكن قلبك على كفك، ثم انظر جماله، ولتكن روحك مرآة له، ثم انظر جلاله، إن مليكك في قصر الجلال، والقصر مضيء بشمس ذلك الجمال، وللمليك طريق صوب كل قلب، ولكن لا طريق للقلب الضال صوبه".

وهكذا يرضى الشاعر بالقليل، ويطمئن، ويكفيه أن الحبيب يسكن شغاف قلبه، مع أن قلبه يتسع للدنيا كلها، وهذه هي القناعة، وهي لا تكون إلا في ظل الحبيب العظيم، ففي حضرة العظيم يرضى الإنسان المحب بالقليل، ويقنع، وكل همه السكينة والأمان والاطمئنان.

وكثيرًا ما يجد الشاعر نار المعرفة والوصول والدخول في التجربة قد أوقدت، وكأنها لحظة التجلي والإشراق، ولكن الحبيبة نفسها سرعان ما تطفئ تلك النار، بصوتها، فينجو من الاحتراق، فيغيب، في حضور الحبيب، ولا يتحقق الوصول، وربما من أجل مزيد من التجريب والاختبار، ويعبِّر عن ذلك فيقول[1]:

كلَّما تُوقَدُ لي نارٌ /ينهمرُ صوتكِ برداً/ على قلبي وسلامًا/ وأكونُ كفراشٍ يغازلُ نوراً/فأنجو مراراً/ من موتي/ ساحراً/ولا أحترقْ.

وفي هذه التجربة يلتقي الشاعر مع قصة رواها فريد الدين العطار[2]، عن جماعة من الفراش، رأت ضوءًا في نافذة، فذهبت فراشة، استطلعت، ورجعت لتقول رأيت شمعة تشتعل، فقالت لها فراشة، ما عرفت، وذهبت فراشة، ورجعت وقد احترق طرف من جناحها، ووصفت ما رأت، فقالت لها فراشة: ما عرفت، ثم ذهبت فراشة ثالثة، وما رجعت، فكأنها احترقت بنار الشمعة، فقالت فراشة: تلك هي التي عرفت.

والحكاية تدل على حقيقة المعرفة، أو الوجد، أو الوصول إلى الحبيب، وهي لا تكون إلا بالتوحد معه والاحتراق فيه، والجميل عند الشاعر أن النار توقد له، وتضيء، وتجذبه، ولكن الحبيبة هي التي ترسل صوتها، فتطفئ النار، وكأن الشاعر يريد لا واعيًا الغياب في الحضور، وعدم الاحتراق، من أجل مزيد من الشوق والتجريب، وليؤكد لا نهائية هذا الحب.

---

[1] عيسى، منذر يحيى، **الرحيل إلى الحلم**، ص ٣٢

[2] العطار، فريد الدين العطار، **منطق الطير**، ١٠٩.

وقد تكون النار الموقدة هي الحياة الدنيا بما فيها من رغبات وأهواء ومشاغل، ويجيء صوت الحبيبة لينقذه من الاحتراق بها، وهو دليل أن حبها هو الخلاص.

وقد جمع الشاعر في السطرين اللطف إلى العظمة، فالعظمة في قوة النار الموقدة، واللطف في صوت الحبيبة وقد كان بردًا وسلامًا، واللطف في قلبه، واللطف في تشبيه نفسه بالفراش في رقته ونعومته وقد نجا من النار.

ولقد كان الخلاص هنا بصوت الحبيب مثلما كان من قبل نجاة إبراهيم عليه السلام من النار بالكلمة، والكلمة خلق وفعل، وأخبرنا المولى عز وجل عن هذا في محكم التنزيل، حيث قال تعالى[1]: ﴿قَالُوا حَرِّقُوهُ وَانصُرُوا آلِهَتَكُمْ إِنْ كُنتُمْ فَاعِلِينَ (٦٨) قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْداً وَسَلاماً عَلَى إِبْرَاهِيمَ (٦٩) وَأَرَادُوا بِهِ كَيْداً فَجَعَلْنَاهُمْ الأَخْسَرِينَ (٧٠) وَنَجَّيْنَاهُ وَلُوطاً إِلَى الأَرْضِ الَّتِي بَارَكْنَا فِيهَا لِلْعَالَمِينَ (٧١)﴾.

تلك هي آفاق شاعر ينشد الأمان والاطمئنان والسكينة، ولا يروم القلق والتوتر والاضطراب، مع أنه يعشق الجمال ويحس به، ويعاني من غيابه ومن حضوره، وفي حضوره يفر إلى الغياب، وفي غيابه يلجأ إلى الخيال، ليحقق حضورا فنيًّا خاصًّا.

ويتحقق التحليق في سموات لانهائية الأمداء أمام الجمال الذي أبدعه الله، وفي حضور الأشعار، فالشاعر يطمح أمام الجمال إلى ما لا ينتهي، ولكنه في عالم الحس والواقع المعيش يكتفي بالقليل من نبيذ الدماء، وهذه هي الصوفية التي تجمع بين الدين والدنيا، وتحقق العدل والتوازن، وتحقق قول المولى عز وجل[2]: ﴿وَابْتَغِ فِيمَا آتَاكَ اللَّهُ الدَّارَ الآخِرَةَ وَلا تَنسَ نَصِيبَكَ مِنْ الدُّنْيَا وَأَحْسِنْ كَمَا أَحْسَنَ اللَّهُ إِلَيْكَ وَلا تَبْغِ الْفَسَادَ فِي الأَرْضِ إِنَّ اللَّهَ لا يُحِبُّ الْمُفْسِدِينَ (٧٧)﴾، وقدر وردت كلمة النصيب مرة واحدة في القرآن الكريم، لتدل على أن نصيب الإنسان من الدنيا واحد ومحدد ومحدود ونهائي، وهو لن ينال من الدنيا إلا نصيبه منها، ولكن ما في الآخرة هو الأوسع والأشمل والكلي، وهو مفتوح وغير محدود، ويستطيع المرء أن يأخذ منه كل ما يبغي وما يريد.

والشاعر يدين لله بالعبودية، وهو يخشع بين يديه، ويتعبده في قلبه وحسه ووجدانه، وكأن صدره خيمة لتعبد الله، والخشوع، والشاعر يصف قلبه بأنه وادع في

---

[1] **القرآن الكريم**، سورة إبراهيم، الآيات ٦٨ – ٧١

[2] **القرآن الكريم**، سورة القصص، الآية ٧٧.

وجود الجمال، ولكنه يصف قلبه بأنه رائع في حضرة الله، والقلب واحد، ولكنه يستمد الروعة من الله العزيز الخالق، ويستمد الوداعة واللطف من الجمال المخلوق.

وقد جعل عنوان القصيدة: "صوفي على طريقته" ليؤكد معنى الروح لا الجسد، وليؤكد تفرده وخصوصيته، فهو صوفي، ولكن على طريقته، والعنوان واضح، ويحقق مضمونه، ويصل إلى المتلقي، ولكنه يثير لديه الشوق والتحريض لمعرفة طريقة هذا الصوفي المتفرد في طريقته.

ويؤكد الشاعر بحثه عن المعنى والقيمة فيقول[1]: **رباه/أنا المفتونُ بخلقكَ السَّاحرِ/ضائعاً في أبهاءِ الجمالِ/الباحثُ عن سرٍّ مكينْ/أطلبُ المزيدَ من قدرةِ الرؤيا/وبصرًا من حديدْ/ والغوصَ في لحظاتِ الكشفِ/متأهباً/لأدخلَ ولو خلسةً/ إلى فضاءاتِ المعنى/علّني أكتشفُ نعيمَ فيوضكَ/ وأنا لا أملكُ/ إلاّ قلبي المتأجّجِ وباصرتي/ دليلاً إلى قدسِ واديكَ/ وقد خلعتُ نعلي/ متدثراً بخوفي/ ونشيدِ توبتي/ ورائحةِ الحرائقِ في الذاكرةِ/ فهل من سبيل؟**

ومن عناء الحضور والغياب، وتجربة الشعر والفن، ومعايشة الجمال، لا ينشد الشاعر غير الوصول إلى القيمة والمعنى، ورؤية الجمال الكلي، وهو لا يتعلق لا بمادة ولا حس ولا جسد، بل يتطلع إلى الروح والقيمة والمعنى.

ويدل الشاعر في هذا المقطع على قيمة العظمة والجلال، فهو يحاطب الله عز وجل بقوله: رباه، وتدل أبهاء الجمال على الامتداد والاتساع، وإذ يطلب من الله المزيد من قدرة الرؤيا، فإنما يدل على أن الله عز وجل هو مصدر القوة والعطاء، ويذكر خلع الشاعر نعليه استعدادًا لدخول الوادي المقدس، ليدل على عظمة الله وجلاله.

وبالمقابل تظهر وداعة الشاعر ولطفه، فهو يسأل ويرجو ويتمنى، وهو المفتون والضائع والباحث والمتأهب، ليدخل ولو خلسة، أي بلطف ووداعة، وهو لا يملك إلا قلبه، وهو خائف وتائب، وكلها صفات تدل على الوداعة واللطف، ويزداد معناها وداعة حين تذكر في ثنايا تعظيم الخالق والإقرار له بالعظمة والجلال.

خلاص الروح:

---

[1] عيسى، منذر يحيى، **الرحيل إلى الندم**، ص ٤٥

والشاعر على يقين من أن الموت لا بد قادم، وما هو إلا مرفأ تلجأ إليه الروح، لتستقر بعد رحلة في بحار الوجد، حيث تطمئن في بساتين الجنان، والشاعر واثق من أن الروح لن تتخلى عن الجسد، بما كان يحمل من أوزار، ولن تقبل الروح أن تحقق لنفسها وحدها الخلاص، ويعبر عن ذلك في مقطع من قصيدة "وحول المعصية، فيقول[1]":

عندما تفـرُّ الروحُ ترفاً/ إلى بساتينِ البياضِ/ المُكْتَظَةِ بِبَرَاءَتِها/ ويُخلَعُ الجسـدُ/المثقلُ برغباتهِ

المُسْتَغْرِقُ بشهواتهِ/ الموشومُ بِأَوْزَارِهِ/المُكَبَلُ بأحاسيسهِ الواخزةِ/ في غيابةِ الترابْ/ كيفَ لهُ/ أن يتقبلَ عقوق الروحِ الهاربةِ/وهي تنشدُ في المدى الفضي/ لوحدها النَجَاة؟

فالروح بعد رحلة الوجد تطمئن، في عالم الطهر الأبيض، وتستقر في الجنان، ولا يمكن أن تتخلى عن الجسد، والبياض هو لون الصفاء والنقاء والطفولة والبراءة، وعن اللون الأبيض يقول كانط[2]: "يوحي اللون الأبيض في وردة النيلوفر بأفكار البراءة للعقل"، وتقول كلاريسا بنكولا[3]: "الأبيض هو لون الجديد النقي الأصلي، وهو أيضا لون تحرُّر الروح من الجسد، ولون الروح غير المثقلة بما هو مادي، هو لون القوت الأساس، لبن الأم...وحينما يكون اللون الأبيض فكل شيء يكون للحظة لوحًا ناصعًا عقلًا خاليًا... اللون الأبيض هو الوعد بأن هناك غذاء يكفي الأشياء لتولد من جديد".

بعض الجوانب الفنية

ولقد اتخذ الشاعر من المرأة في كثير من القصائد رمزا للحبيب، وقد يكون الحقيقة المطلقة، أو الخير والعدل والجمال، وقد يكون المعنى والقيمة، وقد يكون الله، عز وجل، وكان هذا دأب المتصوفة في التعبير عن عشقهم للذات الإلهية، وليس هذا بالغريب، فالمرأة هي سر الحياة، وهي منبع الإلهام، وهي مكمن المشاعر والعواطف

---

[1] يحيى، منذر عيسى، **الرحيل إلى الندم**، ص ٦٢

[2] كانط، إيمانويل، **نقد ملكة الحكم**، تر. سعيد الغامدي، كلمة ومنشورات الجمل، بيروت، ٢٠٠٩، ص ٢٣٢

[3] بنكولا، كلاريسا، **نساء يركضن مع الذئاب**، تر. مصطفى محمود محمد، مر. أحمد مرسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ١٢٨

والانفعالات، ولعلها هي خير وسيلة للتعبير عن الحب، بأوسع معانيه، وليس حب المرأة وحدها، وهو نفسه جزء من الحب العظيم.

ولقد أشار سانتيانا إلى شيء من هذا القبيل حيث قال[1]: "ولو أراد المرء أن يخلق كائنًا له مَيْلٌ كبير إلى الجمال لما وجدنا ما هو خير من الجنس يمنحه إياه لتحقيق مأربه، ولو لم يكن الفرد مُجْبَرًا على الاتحاد بفرد آخر لكي يتكاثر ويرعى ذريته لظل في حالة وحشية من الاستقلال، ولما كان في حاجة لأن يجذب بصره منظر أي شيء أو أن يحس بحنين إلى أي شيء"، ويضيف سانتيانا، فيقول[2]: "المرأة هي أجمل موضوع في نظر الرجل".

وقد شفت لغة الشاعر عن كثير من أشكال التناص الفني غير المباشر، مع آيات من القرآن الكريم، وقد لمسنا في أعماق هذه اللغة الشعرية أطيافًا بعيدة من ثقافات متنوعة، حاولنا بها تعميق تذوقنا لهذا الشعر، وقد يكون الشاعر واعيا بها أو قد لا يكون، ولكن من حق المتلقي أن يغني تذوقه للشعر بمثل هذه الأطياف، سواء قصد إليها الشاعر أو لم يقصد.

وقصائد الشاعر تتسربل بالرموز الفنية الشفيفة، وفيها من قوة الإيحاء ما يجعلها واضحة، ولكن ما هو بالوضوح المباشر، وهي أبعد ما تكون عن التقرير، وأبعد ما تكون عن الوصف الخارجي، بل إنها تضع المتلقي في عمق التجربة، وتجعل المتلقي يعيش الحالة بالحس والوجدان.

وكانت القصائد التي وقفنا عندها قصيرة مكثفة، غنية في عمقها المعرفي والوجداني، وهي أشبه ما تكون بالومضة، ولكنها في مجموعها يمكن أن تشكل قصيدة واحدة، وفي هذا ما يدل على الوحدة والتماسك في الرؤية والفن، وهذه خصيصة لا بد أن تقدر لهذه المجموعة الشعرية.

وعدا ذلك كما أشرنا في البدء، ثمة جوانب أخرى من تجربة الشاعر جديرة بالدرس والتقدير، وهي لا تنفصل عما وقفنا عندها، بل لعلها الأهم في تجربته الشعرية في "الرحيل إلى الندم".

---

[1] سانتيانا، جورج، **الإحساس بالجمال**، تر. د. محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص ٨٥.

[2] المصدر السابق، ص ٨٦

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أبو فراس الحمداني، **ديوان أبي فراس الحمداني**، تح. د. سامي الدهان، اختيار وتقديم. أحمد عكيدي، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٤.

أبو فراس الحمداني، **ديوان الأمير أبي فراس الحمداني**، تح. د. محمد ألتونجي، دمشق، ١٩٨٧.

بنكولا، كلاريسا، **نساء يركضن مع الذئاب**، تر. مصطفى محمود محمد، مر. أحمد مرسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢.

البوريني، **شرح ديوان ابن الفارض**، تح. محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٣.

سانتيانا، جورج، **الإحساس بالجمال**، تر. د. محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

العطار، فريد الدين العطار، **منطق الطير**، تر. د. محمد بديع جمعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط. رابعة، ٢٠٠٦.

عيسى، منذر يحيى، **الرحيل إلى الندم**، دار المتن، بغداد، ٢٠٢٥.

كانط، إيمانويل، **نقد ملكة الحكم**، تر. سعيد الغامدي، كلمة ومنشورات الجمل، بيروت، ٢٠٠٩.

الانعتاق من إسار المادة
في شعر نزار قباني

في حياة كل إنسان رغبة في الانعتاق من الحس والمادة والمكان والزمان والجاذبية والانطلاق في عالم من الفضاء الحر المطلق، ليسبح في فضاءات غير محدودة، وهذا ما يحققه الفن، نحتًا وتصويرًا وغناءً وشعرًا وموسيقا، فالفن يطلق طاقات الإنسان، ويحرر قواه، ويخلصه من المحدود والجزئي، وهذه الرغبة ذات مستويات وأشكال متنوعة ومختلفة بحسب العمر والاستعداد والتربية والثقافة والبيئة والعصر، وهي رغبة موجودة، تتحقق بشكل من الأشكال، حتى سائق الشاحنة، يحس بلحظة من اللحظات بالتحرر والانطلاق وصوت المسجل إلى جواره يصدح بأغنية، وحتى الحجَّار الذي يضرب الحجر بمعوله ليفلقه، يصدح بأغنية وهو يضرب الحجر، وكذلك الحداد والخياط، وكل إنسان له لحظة يتحرر فيها من الواقع وينطلق في آفاق، ومما لا شك فيه أن أعلى أشكال الانعتاق تكون أمام الجمال، ولا سيما جمال المرأة، ومنها يكون الانطلاق.

وفي شعر نزار جانب لم يلتفت إليه النقاد ولا الدارسون، وهو الانعتاق والانطلاق، فقد استقر في رُوع أكثر المتلقين لشعر نزار تصوُّرٌ يتلخص في أنه شاعر المرأة، وهذا التصور صحيح، ولكنه وحده غير كافٍ، ولا بد من أن يضاف إليه تصوُّر آخر يتلخص في أنه شاعر الوطن، ويحتاج بعد ذلك كلٌّ من التصوُّرين إلى مزيد من الشرح والتوضيح والتفصيل.

ففي التصور الثاني هو شاعر الوطن حقيقة، ونعني به وطنه بلاد الشام، ولا سيما سورية، ووطنه بلاد العرب، أي الأقطار العربية، ولا سيما فلسطين، فقد تغنى بحب الشام، وتضمن هذا الجانب في شعره جوانب من الحب والتمجيد والتعظيم، وجوانب من النقد والانتقاد والعتاب، لأن من يحب يصدق في حبه فينتقد، لأنه يريد للمحبوب ما هو أفضل وأرقى وأعظم، وهذا هو ديدن المثقف، إذ يملك دائما طموحات عالية، فينتقد أكثر مما يمجِّد، بل قد ينتقد ولا يمجد.

وفي التصور الأول هو شاعر المرأة حقيقة، أيضًا، ولكن هنا لا بد من وقفة، فقد رسخ في التصور على أنه شاعر الجسد والجنس والإباحة، وهذا وحدَه غير كاف، ولا بد هنا من التفصيل، ففي شعره إحساس بجمال الجسد، وتصوير لمفاتنه، ووصْفٌ، وفي شعره تعبير عن رغبات جنسية صريحة، وهو تعبير عن قوة الحياة واندفاعها، ولكنْ في شعره أيضًا إحساسٌ بجمال المرأة وسِحْرها وتألُّقها، وفي شعره تعبير عن عواطف ومشاعر متنوعة، من طرف الرجل، ومن طرف المرأة، وفي شعره بعد ذلك كله نزوع نحو جمال كلّي مُطْلق في المرأة لا يُحَدُّ ولا يقاس، ورغبة في الانطلاق معها وفيها من كل ما هو محدود ومقيد، وإذا هو صوفي في تعلُّقه بالجمال، يعبر عن رغبة الإنسان في الانعتاق والتحرر والذهاب إلى عوالم غير محدودة، وهذا الجانب لم يقف عليه أحد من الدارسين والنقاد، ويمكن التمثيل له بقصيدة له عنوانها " القصيدة البحرية".

*

إن الشعر انعتاق وخلاص، هو حرية، مثله مثل الحق والخير والحب والجمال، في هذه القيم يجد المرء ذاته، ويحقق وجوده، فيها يطمئن، وإليها يرتاح ويسكن، وهو يبحث عنها دائمًا، ويراها كالمطلق الذي لا يكاد يتحقق، لأن هموم الحياة اليومية تشغله، وتسلبه ذاته، ولكنه يظل يحنّ إلى الجمال الكلي الرائع السامي الذي لا يُحدّ، لأنه يتطلع إليه، ويتغنَّى به. وهذا ما عبر عنه نزار قباني في غير قصيدة، منها "القصيدة البحرية"[1]:

في مرفأ عينيك الأزرق
أمطار من ضوء مسموع
وشموس دائخة وقلوع
ترسم رحلتها للمطلق

في مرفأ عينيك الأزرق
شُبَّاك بحري مفتوح

[1] قباني، نزار، **الأعمال الشعرية الكاملة**، الجزء الأول، منشورات نزار قباني، بيروت، لاتا، ص ٤٧٧، من مجموعته الرسم بالكلمات، ١٩٦٦.

وطـيـور فـي الـبـعـاد تـلـوح
تـبـحـث عـن جـزر لـم تـخـلـق

فـي مـرفـأ عـيـنـيـك الأزرق
يـتسـاقـط ثـلـج فـي تـمـوز
ومـراكـب حـبـلـى بـالـفـيـروز
أغـرقـت الـبـحـر ولـم تـغـرق

فـي مـرفـأ عـيـنـيـك الأزرق
أركض كـالـطـفـل على الصـخـر
أسـتـنشـق رائـحـة الـبـحـر
وأعـود كـعـصـفـور مـرهـق

فـي مـرفـأ عـيـنـيـك الأزرق
أحـلـم بـالـبـحـر وبـالإبـحـار
وأصـيـد مـلايـيـن الأقـمـار
وعـقـود الـلـؤلـؤ والـزنـبـق

فـي مـرفـأ عـيـنـيـك الأزرق
تـتـكـلـم فـي الـلـيـل الأحـجـار
فـي دفـتـر عـيـنـيـك الـمـغـلـق
مـن خـبـأ آلاف الأشـعـار

لـو أنـي لـو أنـي بـحـار
لـو أحـد يـمـنـحـنـي زورق
أرسـيـت قـلـوعـي كـل مسـاء

فـــي مـــرفـــأ عـــيـــنـــيـــك الأزرق

والقصيدة تتألف من سبعة مقاطع، فهل هي البحار السبعة؟ وهل هي السموات السبع؟ وهل هي الأيام السبعة؟ وما هي في حقيقتها سبعة ولا سبع، بل هي أكثر من مضاعفات السبعة، فالأيام تترى، إلى غير ما نهاية، وِفق ما نحس ونرى، وكذلك السموات ننظر فيها فإذا هي تعلو وتعلو، وتمتد وتمتد، وكذلك البحار تتسع وتتسع، وتمتد وتمتد، إلى ما لا نهاية، فالكون كله في اتساع وتمدد، فإذا الرقم سبعة مجرد رمز لما هو غير نهائي، وكذلك المقاطع في عددها، فهي توحي باللانهاية، كأنها شمعة بين مرآتين متقابلتين متوازيتين. والمقاطع في تعدُّدها، والبحار في تعددها، والسموات في تعددها، هي قصيدة واحدة، وبحر واحد، وسماء واحدة، وهذه هي الوحدة في التنوع، وهذا هو التنوع الذي تضمه وحدة، وهي حقيقة الكون، وحقيقة الشعر.

وكل مقطع يتألف من أربعة أسطر، والمقاطع قصيرة، سريعة، متلاحقة، فكأنها مويجات بحر هادئ، أو كأنها رفات رموش في عيون، بل كأنها ومضات شعاع في منارة مرفأ. واختار الشاعر اللون الأزرق لأنه لون البحار والسماء، ولاسيما عندما نرى السماء والبحر ممتزجين متعانقين متداخلين عند خط الأفق، فنحس بعظمة هذا اللون واتساعه ورحابته، فهو يشملنا ويحيط بنا، من تحت ومن فوق، ونحن ندخل فيه ونبحر ونغوص، ونذوب فيه ونغيب ونتلاشى، ولا سيما عندما نبحر في عرض البحر، فلا شيء سوى ماء وسماء، هنا نكون في قلب الأزرق، وهو ممتد من فوق ومن تحت، ومن أمام ومن وراء، هو محيط بنا، يستغرقنا، وهو مستمر إلى ما لانهاية.

*

والشاعر لم يذكر العينين، إنما ذكر مرفأ العينين، وبذلك يكون قد أحال العينين إلى مرفأ، وفي العينين سر الحياة، وفيهما تتلامح المشاعر والعواطف والانفعالات، والعينان تتكلمان وتقولان أكثر مما يتكلم اللسان، فالعينان هنا مرفأ، وقد كرَّر الشاعر اللازمة "في مرفأ عينيك الأزرق"، في مفتتح كل مقطع، ليوحي أيضًا بالامتداد اللانهائي، ولم يكرِّر اللازمة في مفتتح المقطع الأخير، بل جعلها في نهاية المقطع، أي في ختام القصيدة، فإذا قوله "في مرفأ عينيك الأزرق"، هو افتتاح واختتام، وبذلك يلتقي الختام بالبدء، ولتنتهي القصيدة بالمرفأ، وهي من المرفأ بدأت، أي تدور الدائرة ويلتقي المنتهى

بالبدء في حركة دورانية مستمرة لا نهاية لها، ولتؤكد أن الغاية من العينين ليس اللون، وإنما الغاية هي كونهما مرفأ. والمرفأ ليس مدينة إقامة واستقرار، ولا سيما بالنسبة إلى البحَّار، والشاعر هنا يتمنى لو كان بحَّارًا ليرسو كل ليلة في هذا المرفأ ولينطلق في الصباح، فالمرفأ ليس مكان استقرار، إنما هو مكان نزول مؤقت، ثم ليكون منه انطلاق جديد في بحار جديدة، وفي حالات جديدة، وفي مغامرات جديدة، فهو لا يقصد إلى الإقامة في هذا المرفأ إنما يقصد إلى النزول فيه كل مساء، ليعاود الانطلاق، بل إنه لا يقصد إلى ذلك، بل يحلم به، إذ إنه تائه ضائع في البحار، مثله مثل الملاح التائه، ويتمنى لو أن لديه زورقًا، ليرسو كل مساء في مرفأ عينيها الأزرق، ثم ليعاود رحلة التشتت والضياع في البحار، وهذا ما عبر عنه الشاعر بصدق وفن في المقطع الأخير:

لـــو أنـــي لـــو أنـــي بـــحـــار
لـــو أحـــد يـــمـــنـــحـــنـــي زورق
أرســـــيـــت قـلـوعـي كـل مســـــاء
فـــي مـــرفـــأ عـــيـــنـــيـــك الأزرق

وهكذا فالقصيدة رحلة بحث عن مرفأ، لاستراحة مؤقتة، من أجل انطلاقة متجددة، في بحار المغامرة، وهذا هو دأب الإنسان، يملّ من الترحل والانتقال، ويودّ لو يستريح، ولكنه لا يريد الاستقرار، بل يريد الانطلاق، وهذا هو مفتاح القصيدة: الانعتاق والانطلاق، والشاعر يبحث عن المستحيل، بل يحلم بما هو مطلق، ومعجز، وبعيد المنال، وبما هو غريب وفريد ومتميز، لا ينتمي إلى عالم الواقع والحس، إنه يطلب مرفأً عجائبيًّا، وقد عبَّر عن هذا في المقطع الأول مستعملًا كلمة صريحة وهي "المُطْلَق"، فهو يسعى إلى المطلق واللامحدود، ويتجاوز العادي والمألوف والمحدود.

ولذلك أتى بأوصاف وصور عجائبيّة لمرفأ عينيها الأزرق، ففيه أمطار من ضوء، وهذا الضوء مسموع، وبذلك يحرِّض ثلاث حواس، ويجعلها تتداخل وتتراسل وتتجاوب، فثمة أمطار، تثير حاسة اللمس وتوحي بالنداوة والبلل، وهي خصب وخير وحياة، وهي مياه عذبة تتضاف إلى ماء البحر المِلح، بل تعود إليه صافية عذبة، وهي التي خرجت منه، وهي أمطار من ضوء، ينبِّه حاسة البصر، والضوء نور يغمر الكون،

وهو حياة، وهذا الضوء مسموع، ولا يكون هذا التراسل بين الحواس إلا في ذروة التوتر والإحساس بوحدة الكون والكائنات، والدخول في غمار التجربة والمعاناة والانصهار.

وثمة شموس في مرفأ عينيها ترسم رحلته للمطلق، وهذا كله دليل على عجائبية ذلك المرفأ وسحره، وبذلك يتجاوز نزار مسألة الجسد واللذة والحس، ليعبِّر عن رغبة في الانطلاق في رحاب الكون، من خلال مرفأ عينيها، وليعانق المطلق، ولكن لا ليفنى فيه، ويحل، ويذوب، بل ليأوي إليه كل مساء، ثم يعود إلى الرحلة والضياع والاغتراب، ليتجدد، كالعنقاء، كما صرَّح في الختام، وهو الذي من غير زورق.

ويؤكد هذا المطلق بحث الطيور في المقطع الثاني عن جُزُر لم تُخْلَق، وتؤكده مراكب حبلى بالفيروز تُغرِق البحر ولا تَغرق، وتؤكده رغبته في أن يعود طفلًا، وعصفورًا، ويؤكده حلمه بالبحر والإبحار وصيد ملايين الأقمار وعقود اللؤلؤ والزنبق، وهو بذلك يريد أن يجمع الماء والسماء والأرض بما فيها من زنابق، وثمة في مرفأ عينيها الأزرق بعد ذلك حجارة تتكلم، ودفاتر مغلقة تخبئ آلاف الأشعار، أي أنه يرى في مرفأ عينيها الأزرق: الأرض والتاريخ والثقافة والحرية والإبداع والحضارة. وعودته طفلًا هي عودة إلى البراءة والطهر والنقاء، وعودته عصفورًا هي عودة إلى الحرية والسماء والروح، فالطير عند المصريين والفرس والعرب رمز للروح.

وهكذا فمرفأ عينيها ليس كأي مرفأ، هو مختلف، هو مرفأ عجائبي، يشمل الكون والكائنات، بما فيها من ماء وضوء وصوت ونبات وثقافة وتاريخ وحضارة، ومثل هذا المطلب دليل سَأَمٍ من اليومي والعادي والمكرر، ودليل بحث عن خلاص من الوحدة والغربة والضياع، ودليل بحث عن استراحة ولو مؤقتة في رحلة الحياة المتعبة، ومحاولة للتطهر والعودة إلى البراءة والروح. ويلاحظ حضور الماء والهواء والتراب، وغياب عنصر النار، وهذا طبيعي لأن القصيدة بحرية، والشاعر تائه في البحار، وهو لا يريد النار، بل يريد اليابسة، والزنبق، والحجارة الناطقة، والأشعار، والضوء والأقمار، والهواء، ولا يريد النار. وبذلك تتضح وحدة القصيدة، على الرغم مما فيها من تنوُّع غنيٍّ، وتتأكد وحدتها من خلال ذلك التكرار الذي لا يُمَلّ، لأنه تكرار يؤكد الأزرق، وينشر اللون، على طول القصيدة، مثلما هو منتشر في الماء والسماء، بل مثلما هو متَّحد في الماء والسماء، فهو اللون الذي ينسج القصيدة ويمنحها لونها.

*

ويبدو عنوان القصيدة "القصيدة البحرية" أنسب ما يكون لها، وهو مفتاح فهمها، فهي عن بحَّار يريد أن يستريح من البحار كل مساء في مرفأ العينين، ليعاود رحلته في الصباح، وليس مرفأ العينين هنا مكان استقرار، وعلى هذا كان العنوان القصيدة البحرية، وليس: "القصيدة الزرقاء" مثلًا، ولا "عينان زرقاوان" ولا "مرفأ عينيك الأزرق".

وتظل القصيدة مفتوحة على قراءات لا تنتهي، فهي تفتح آفاقًا، وتطلق خيال المتلقي، فثمة مراكب حبلى بالفيروز، تغرق البحر ولا تغرق، وثمة دفتر مغلق، يحتاج لخيال ليفتحه، ولا يعرف مَن خبأ فيه آلاف الأشعار؟ وما هذا التمني في الختام أن يكون بحارًا؟ وما هذا الرجاء من أحد يمنحه زورقًا ليبحر في مرفأ عينيها؟ هل هو الرغبة في البعد عن هذا المرفأ؟ هل هو الحرمان منه؟ هل يبحث الشاعر عما هو ساحر ومعجز ومختلف؟ هل يبحث عما هو مطلق؟

هذا هو سر القصيدة، فما هي كما تبدو للوهلة الأولى تغزُّلًا بزرقاء العينين، وما هي بالقصيدة الحسية، وإنما هي قصيدة بحرية يتمنى فيها الشاعر أن يكون بحَّارًا، وأن يمنحه أحدٌ زورقًا، كي يبحر إلى ذلك المرفأ البعيد، الغائب في الزرقة بين السماء والأرض، الغائب في الزرقة الأبدية، الزرقة التي توحد السماء والبحر وتشمل الكون.

إن الشاعر لا يقف عند مرفأ العينين الأزرق ليتأمل فقط، وهو لا يحلم بأن يستقر في هذا المرفأ، إنما يرغب في أن ينطلق منه إلى عالم بديع مبتكر لا وجود له، إلى عالم مختلف، يتحرر فيه، ويتمنى لو كان بحارًا، أي يتمنى لو كان يعيش حالة من الانعتاق من أسر المادة، ويرغب في أن يمتلك وسيلة هذا الانطلاق وهو الزورق، وذلك من أجل أن يبلغ ذلك المرفأ الذي هو حلم ببلوغ الكل المطلق الشامل، وهو يدرك أنه لا يمكن الاستقرار فيه ولكن يكفي أن يعود إليه كل مساء.

إن اللون الأزرق ليس هو المقصود، وليست العينان الزرقاوان في حد ذاتهما بالمقصودتين، فثمة نساء كثيرات لهن عيون زرق، إنما المقصود هو صاحبة هاتين العينين الزرقاوين اللتين تملكان هذه الإيحاءات، والقوى الفاعلة والمؤثرة، ولذلك لا يمكن الزعم بأن الشاعر يتغزل بصاحبة عينين زرقاوين لأنه كان يعيش في لندن، فهذا تفسير سطحي، من خارج القصيدة، وقد يصح، وقد لا يصح، ففي كل مكان من العالم نساء ذوات عيون زرق، ولكنه تفسير لا يغني القصيدة في شيء، ولا ينبع من داخل القصيدة،

والشاعر لا يتغزل بالمعنى المألوف للغزل، إنما هو ينطلق من صاحبة هاتين العينين إلى تلك الآفاق الرحبة.

والأزرق في هاتين العينين لا يعني الأزرق نفسه، أي ما ليس هو بأسود أو أصفر أو أخضر، إنما يعني الأزرق الذي يمتلك تلك الإيحاءات، فالكلمة في الشعر ليست هي نفسها في الحياة اليومية، لأنها في الشعر تملك معنى المعنى، بل تملك إيحاءات المعنى، وتملك دوائر تتداح من الكلمة وتتسع وتتسع إلى ما لا نهاية، والكلمة في الحياة اليومية تملك معنًى واحدًا، ولا يمكن أن تملك غيره، ويؤكد ذلك النص نفسه، وليست كل ذات عينين زرقاوين تملك القدرة على بعث مثل تلك الإيحاءات، إنما هي امرأة بعينها.

يقول الشاعر بول كلوديل[1]:

الكلمات التي أقولها
هي نفس الكلمات التي تقال كل يوم
ولكنها ليست على الإطلاق نفس الكلمات

*

وليست هذه القصيدة الوحيدة التي يعبر فيها الشاعر عن طموحه نحو الانعتاق من الواقع الحسي والمادي، والانطلاق نحو ما هو غير محدود، بل نحو ما هو أبدي وخالد، وليست هي الوحيدة التي يذكر فيها اللون الأزرق، إذ نجد قبل "القصيدة البحرية"، في مجموعاته الشعرية خمس قصائد يذكر فيها اللون الأزرق، ويسعى فيها أيضًا نحو الانعتاق والانطلاق. فثمة قصيدة عنوانها "وشوشة" [مجموعة طفولة نهد ١٩٤٨]، يعبِّر فيها عن الانعتاق والانطلاق، ويذكر اللون الأزرق، انطلاقًا من وشوشة من الحبيبة، فقد همست له، ومن همسها انطلق نحو فضاء أزرق أيضًا، فقال[2]:

في ثغرها ابتهال يهمس لي تعال
إلى انعتاق أزرق حدودُه المُحال
نشرد تياري شذا لم يخفقا ببال

---

[1] كوين، جون، **اللغة العليا: النظرية الشعرية**، تر. أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط.ثانية، ٢٠٠٠، ص ١٤٠، وينظر الصفحات التي تليها.

[2] قباني، نزار، **الأعمال الشعرية**، المجلد الأول، ص ١٠٠ . ١٠١.

أنا كما وشْـــوَشْـــتِني ملـقـى علـى الـجبـال
مــخــدَّتــي طــافــيــة عــلــى دم الــزوال

وقد ذكر أنه يريد انعتاقًا حدودُه المُحال، أي لا حدودَ له، وجعل مخدته طافيةً على دم الزوال، فكأنه يريد أن ينحر الزوال، ويمتلك الأبد والبقاء، وهذا تعبير عن رغبة في الانعتاق والانطلاق من خلال المرأة، فهي بالنسبة إليه حرية وانطلاق لا يحد.

وليس ورود الأزرق في القصيدتين مصادفة، ولا ضرورة شعرية، فبإمكانه أن يقول: أبيض أو أصفر أو أخضر، فلا ينكسر الوزن، في القصيدتين، وإنما هو دليل رسوخ الأزرق في لا شعور الشاعر على أنه مجال خصب للتحرر والانعتاق والانطلاق.

وفي قصيدة ثانية عنوانها "لو" [مجموعة طفولة نهد ١٩٤٨] يحكي عن لقائه صبية في حفل، سقط منها منديلها، فالتقطه، ودعاها إلى الرقص، فاستجابت، وهو يصف لحظة سقوط المنديل والتقاطه بأنها زرقاء، ثم يجعلها لحظة انطلاق الحب، واتساعه، هي لحظة فيض، وإشراق، فقد عاد بعد تلك الهنيهة إلى غرفته حالمًا، ولولا تلك اللحظة لما كتب وأبدع، ولَمَا امتلأ قلبه بالنبض والدفء، فهو يصف تلك الهنيهة بأنها انطلاقة في عالم الحب والشعر والفن والحياة، ويصفها بأنها هنيهة زرقاء. يقول في قصيدة "لو" [1]:

هنيهة زرقاء لو أفلتت منـي لم أعرض ولم تعرضي
من ذلك التاريخ جاء الهوى وقبل لم أعشق ولم أبغض
ليلتها عدت إلى حجرتي وبي عبير منك لا ينقضي
حاولت أن أنسى فلم يغتمض جفني وجفن الحب لم يغمض
لو لم يكن ما كان لم ترتعش لي ريشة والشعرَ لم أقرض
وظل قلبي موحشا يابسا لم يعرف الدفء ولم ينبض

والشاعر يمنح اللون الأزرق للهنيهة من الزمن، وهي لحظة سقوط المنديل، والهنيهة هي قيمة معنوية وفكرة مجردة، وبذلك يُكْسِبها حضورًا حسيًّا، إذ تصبح الهنيهة ذاتَ حضور، وهو حضور واسع عريض ممتد بما يحمل من لون أزرق، تكتسبها من امتداد السماء واتساع البحر، فكأنها هي السماء والبحر في الاتساع والامتداد والشمول،

[1] المصدر السابق، ص ١٣٦

ويتأكد هذا الاتساع بما كان نتيجة هذه الهنيهة من حب، فهي التي منحته الحب ونبض القلب وصنعت لحظة تاريخية فاصلة ومنحته عبيرًا لا ينقضي، وهنا يظهر الطموح نحو الانطلاق، فالعبير لا ينقضي. وهكذا تتسع الهنيهة لتصبح تاريخًا، والذي يساعد على صنع هذا الإيحاء هو وصفها بأنها هنيهة زرقاء.

وثمة قصيدة ثالثة يظهر اللون الأزرق فيها، إذ يصف العصافير باللون الأزرق، عنوانها "وشاية"[1] [مجموعة أنت لي ١٩٥٠]، وفيها يقول:

أأنتَ الذي يا حبيبي نقلتَ لزرق العصافير أخبارنا؟
فجاءت جموعًا جموعا تدق مناقيرها الحمر شباكنا
وتغرق مضجعنا زقزقات وتغمر بالقش أبوابنا
وهل قلت للورد حتى تدلى يزركش بالنور جدراننا
ومن قص قصتنا للفراش فراح يلاحق آثارنا
سيفضحنا يا حبيبي العبير فقد عرف الطيب ميعادنا

ويظهر الانطلاق في انتشار قصة الحب بين الشاعر والمرأة، فقد عرفت العصافير قصة حبهما، فجاءت جماعات جماعات لتغرق مضجعهما بالعطر وتملأ بالقش الأبواب، وفي هذا انطلاق لقصة الحب وانتشار واتساع، واختيار اللون الأزرق يوحي بكثرة هذه العصافير، وكأنها قادمة من السماء تحمل لونها، وتدل كثرتها وكونها جماعات على اتساعها مثل اتساع السماء والبحر.

وفي قصيدة رابعة يتغنى نزار بخطاب جاءه من حبيبته في قصيدة عنوانها "خطاب من حبيبتي"[2][مجموعة حبيبتي ١٩٦١]، فيقرؤه أربعين مرة أو أكثر، ويتمنّى لو يقرؤه للكون كله، ثم يصفه بأنه أزرق، واسع الطيف، أغنى من البحور وأوسع، فيقول:

عندي خطاب منك... يا لَلْنبأ المثير
داخت به وسائدي
داخت به ستوري

---

[1] المصدر السابق، ص ٢٤٠

[2] المصدر السابق، ص ٤٢٥ . ٤٢٦

أود لو قرأته للنهر للنجمة للغدير
للريح للغابات للطيور
عندي خطاب أزرق
ما مر في ذاكرة البحور

ويؤكد وصف الخطاب بأنه أزرق دلالة الأزرق على الرحابة والاتساع، والانطلاق في رحاب واسعة، لأن الخطاب غني بالمعاني والمشاعر والعواطف التي تتجدَّد ولا تنفد، والتي تتوالد ولا تموت، ولذلك يقرؤه أربعين مرة، ويعيد قراءته، ورقم أربعين لا يعني مجرد العدد، إنما يعني اللانفاد واللانهاية، فكأنه متوالية هندسية لا نهاية لها، ولذلك وصفه بالأزرق، دلالة على اللانهاية.

وفي القصائد الأربع (وشوشة . لو . وشاية . خطاب من حبيبتي) جاء الوصف باللون الأزرق عفويًّا، وطبيعيًّا، ولم يكن لإقامة الوزن، ولا من أجل ضرورة شعرية، ففي المواضع الأربعة كان من الممكن أن يكون الوصف بأي لون آخر، ولا يختل الوزن.

*

وقد يقال إن الشاعر في انطلاقه نحو المحال والكلي والمطلق إنما ينطلق من المرأة، من عينيها، ومن وشوشتها، بل من جسدها، وهذا لا يقدح في انطلاقه نحو المحال أو المستحيل، وتساميه، بل يؤكد أنه يرى في المرأة خلاصًا وانطلاقًا وحرية، ولا يراها مجرد وعاء شهوة وميدان لذة ومتعة، فالرجل والمرأة معًا يحققان الحرية ويصنعان الانعتاق ويؤكدان معنى الإنسان.

*

ويمكن تلمُّسُ النواة الحقيقية لـ "القصيدة البحرية" في قصيدة "رحلة في العيون الزرق" [مجموعة قصائد ١٩٥٦]، وهي أسبق منها، وكأن هذه القصيدة هي الخيط الذي نُسِجَتْ منه "القصيدة البحرية"، فكل العناصر والمكونات المتوافرة في "رحلة في العيون الزرق" ظهرت في "القصيدة البحرية"، ولكن بفنية أعلى، وبنضج أعمق وأوسع، فالقصيدة الأولى، ونعني "رحلة في العيون الزرق"، نشرت في مجموعة قصائد ١٩٦٤، وهي الأسبق، و"القصيدة البحرية" نشرت في مجموعة: "الرسم بالكلمات ١٩٦٦، وجاءت بعدها، وليس بينهما غير سنتين، وهذا يعني أن الرحلة في العيون الزرق ظلّت هاجسًا في وجدان الشاعر، ولم يشعر بالرضا عن هذا الحلم بالرحلة في العيون الزرق، فكتب

القصيدة الثانية، "القصيدة البحرية"، ليروي ظمأه الفني، ويحقق حلمه، وفيما يلي نص قصيدة "رحلة في العيون الزرق"[1]:

أســـوح بـتـلـك الـعـيـون ... على ســـفن من ظنون
أنـا فـاتـح الصـــحو فـاتـح ... هـذا الـنـقـاء الـحـنـون
أشـــقُّ صـــبـاحـا أشـــقُّ ... ضـــميرًا من الـيـاســـمين
وتـعـلـم عـيـنـاك أنـي ... أجـدف عـبـر الـقـرون
أُكـــوِّن جُـــزْرًا وأُغْـــرِق ... جُـزْرًا فـهـل تـدركـيـن؟
أنـا أول الـمـبـحـريـن عـلـى ... أزل مـــن لـــحـــون
حِـبـالـي هـنـاك فـكـيـف ... فكيف تقولين هـذي جفون؟
أنـا يـوم غـنَّـت صـــواريَّ ... تجرح صـــدر الســـكون
تســـاءلـتِ والفُلْـكُ ســـكرى ... وبـحَّـارتـي يـنشـــدون
أفـــي أبـد مـن نـجـوم ... ســـتُبحر؟ هـذا جنـون
قـذفـت قـلـوعـي إلـى الـبـحـر ... لـو فـكـرتُ أن تـهـون
ويســـعـدنـي أن ألـوب ... عـلـى مـرفـأ لـن يـكـون
عـزائـي إذا لـم أعـد ... أن يقـال: انتهى في عيون

وفي كلتا القصيدتين سفن من ظنون، ومراكب تغرق البحر ولا تغرق، وفيهما رحلة في العيون الزرق ومرفأ عينيك الأزرق، وفيهما ألوب على مرفأ لن يكون وفي مرفأ عينيك الأزرق، وفيهما أنا أول المبحرين، ولو أني بحار، وفيهما أكوِّن جُزُرًا وأُغْرِق جُزُرًا، وسفن أغرقت البحر ولم تغرق، وغير ذلك من العناصر والصور والمكونات اللغوية الواحدة، لا لأنها لشاعر واحد، ولا لأنها تكرار، بل لأنها تعبير عن رغبة في الانطلاق والانعتاق.

*

و"القصيدة البحرية" تنمّ عن انشغال بعينين زرقاوين لم يجد من سبيل إلى الارتواء منهما إلا بقصيدتين عن البحر والعيون الزرق، بينهما من الزمن عامان اثنان، مما يدل على قوة التأثر بهاتين العينين، وظلَّ اللون الأزرق يسكن في روحه، وظل الأزرق

[1] قباني، نزار، **الأعمال الشعرية**، المجلد الأول، ص ٢٩٧ . ٢٩٨

يوحي إليه بالانطلاق الحر الواسع في آفاق لا تنتهي، وفي كلتا القصيدتين يبدو الوصول إلى هاتين العينين أقربَ إلى الحلم بالمستحيل، وإنْ هما إلا حُلُم، ففي الأولى "رحلة في العيون الزرق" يُعلن أنه يلوب على مرفأ لن يكون، وهو يَعِدُ أن يغرق فيهما وألا يعود، وهو في الثانية " القصيدة البحرية" يتمنى لو كان بحَّارًا ولو أن أحدًا يعيره زورقًا، وهذا يدل على أن الوصول إلى هاتين العينين لم يتحقق، وإنما هو حلم بالمستحيل، وهنا يكمن سر هذا الانطلاق في حلم أزرق، وتبدو القصيدة الأولى "رحلة في العيون الزرق" أقرب إلى الغنائية والكتابة العفوية في حين تبدو القصيدة الثانية "القصيدة البحرية" أكثر إتقانًا، ولا تخلو من صنعة فنية وقصد، وبناء مصنوع بإتقان ووعي.

*

إن العينين الزرقاوين لم تحركا لدى الشاعر الرغبة الجنسية، ولم تكونا مثيرتين، بل كانتا دافعتين إلى الرغبة في الانطلاق نحو آفاق وآماد وأبعاد لا حدود لها، تتجاوز الحس والجسد، وتتجاوز الزمان والمكان، بل تتجاوز الأزرق نفسه. يؤكد ذلك عدم وجود أي إشارة إلى الجسد أو رغباته، أو أي ذكر لجسد المرأة أو رغباتها، وكل عناصر القصيدة لا تحمل في أعماقها أي احتمال للتفسير الجنسي. لقد انطلق الشاعر من عينين زرقاوين، ولكنه لم يحبس نفسه في إسارهما، بل وجد فيهما سعة الكون كله، سعة البحار والسموات، وتجاوز مسألة الحس أو الجمال الحسي الفرد المعين والمحدود ليعانق الجمال الكوني الكلي الشامل. وهذا هو سر إعجاب المتلقين بشعر نزار بصورة عامة، لأنه استطاع من خلال تعبيره عن رغباته أن يعبر عن رغبات الناس جميعًا، وهي رغبات كامنة في أعماق كل فرد، ولكنها غائمة، ولا يعيها، ولا يدركها بمثل هذا الوعي أو الوضوح، فكل فرد يريد شيئًا ما، ولكنه لا يعرف ما هو، ولذلك يصبح قلقًا، يعمل طوال اليوم، ويجني ويكسب ويدرك في النهاية أنه لم يحقق شيئًا، ويظل يبحث عن شيء آخر، قد لا يكون سُفُنًا حبلى بالفيروز، وقد لا يكون صيد الأقمار والزنبق، ولكن ما يبحث عنه فيه أطياف من هذا كله أو بعضه، ومن هنا يحقق الشعر حلم الإنسان، ويعبر عما لم يستطع التعبير عنه، وهذه هي جنة الشعر.

وقد عبر عن هذه القيمة العليا في النظر إلى المرأة محيي الدين بن عربي (٥٦٠ – ٦٣٨هـ = ١١٦٥ – ١٢٤٠م) ورأى أن معرفة الله عزَّ وجل تنبع من معرفة الذات، وأن معرفة الذات حق المعرفة لا تكون إلا بمعرفة المرأة وحبِّها، ولذلك فإن أقرب طريق

إلى حب الله، هو حبُّ المرأةِ الحبَّ الحقَّ، أي أن يحب الله فيها، ومَنْ 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 ربَّه، لأنه لم يحبَّ الله في المرأة. ولابن عربي في هذا كلام طويل ومفصَّل، ومنه قوله [1]:"المرأة جزء من الرجل....ومعرفة الإنسان لنفسه مقدَّمةٌ على معرفته بربه، فإن معرفته بربه نتيجة عن معرفته بنفسه، لذلك قال عليه السلام: "من عرف نفسه، عرف ربه".... فحنَّ (الرجل) إليها لأنه من باب حنين الكُلِّ إلى جزئه... وحنت إليه حنين الشيء إلى وطنه...ولما أحب الرجل المرأة طلب الوصلة، أي غاية الوصلة التي تكون في المحبة.....فشهودُه للحقِّ في المرأة أتم وأكمل....إذ لا يُشاهَدُ الحقُّ مجردًا عن المواد أبدًا....وإذا كان الأمر مِنْ هذا الوجه ممتنعًا فشهود الحق في النساء أعظم الشهود وأكمله". ويتابع ابن عربي مؤكدًا أن الحب الحق للمرأة هو حب الله فيها، أما إذا لم يكن كذلك، فهو مجرد تَعَلُّقٍ بالجسد، لا يعرف صاحبُه نفسَه ولا المرأةَ ولا يعرف ربَّه، ويقول في ذلك[2]: "فمَنْ أحبَّ النساءَ على هذا الحدِّ فهو حبٌّ إلهي، ومَنْ أحبَّهُنَّ على جهةِ الشهوة الطبيعية خاصة، نقصه علْمُ هذه الشهوة، فكان صورةً بلا روحٍ عنده، وغابَ عنه روحُ المسألة، فلو علمها لعلم بِمَنِ التذَّ ومَنِ التذَّ وكان كاملاً".

وهذا يعني أن رحلة الحب ليست متعة جسدية، إنما هي رحلة إيمانية، وهي تعني أن الخلاص في هذا العالم قوامه الحب والإيمان، وهما شعوران متكاملان، 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، ومُسَلَّمٌ به، ومتوقع، فالحب "تجربة شخصية، لا يمكن أن تكون لدى كل إنسان إلا بنفسه ولنفسه"[3]، ولذلك فلا بد من التعدُّد والتنوُّع، بل لا بد من الاختلاف، لأنه قانون الحياة، ولذلك لا بد من أن يكون في الحب ألوان.

---

[1] ابن عربي، محيي الدين، **فصوص الحِكَم**، تح. أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، لاتا، ٢١٥.

[2] المصدر السابق، ٢١٧ – ٢١٨.

[3] فروم، إريك، **فن الحب**، تر. مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٠، ص ٩٧.

ومما لا شك فيه أن نزارًا لم يقصد إلى ما قصد إليه ابن عربي بهذا الشكل من التحديد والدقة والوضوح، لقد قصد نزار إلى مجرد الانعتاق من اليومي والمحدَّد ومن الجسد والانطلاق إلى ما هو أغنى وأشمل وأوسع، وهو يلتقي في هذا الحد مع طموح كل إنسان إلى التحرر من الواقع اليومي المعيش والدخول في عالم رحب مما هو غير محدود. فالشاعر لا يعبر عن رغبة فردية خاصة، وإنما يعبر رغبة إنسانية، فكل إنسان يرغب في أن يرجع مساء إلى جنة يرتاح فيها ويطمئن، وجنة من الجمال الكلي، يتخلص فيها من أعباء الحياة اليومية العابرة التافهة، ليحس أنه في جُزُرٍ لم تخلق، أو ليرى أنوارًا من ضوء مسموع، أو يرى مراكب حبلى بالفيروز، أو يعود طفلًا، وهي حالات وعاها الشاعر واستطاع التعبير عنها، ولكن الإنسان العادي لا يعيها هذا الوعي، ولا يستطيع التعبير عنها، وقد لا يفكر في حالات من الانعتاق في مثل هذا المستوى الباهر والمطلق، ولكنه يحسُّ بها، ويحققها، يحس بها الإنسان عندما يرجع إلى بيته، ليلتقي الزوجة والأولاد، أو ليمضي وقتا أمام التلفاز ينطلق فيه في عوالم وفضاءات، أو يمضي إلى المقهى أو المسرح أو يسهر مع الصحب ويبحر في عوالم ليست كالعوالم التي ذكرها الشاعر، ولكنها على الأقل عوالم تمنحه الحرية ويحس أنه بحَّار، أو يكاد، هي عوالم من الفن والجمال والموسيقا والغناء أو لقاء الصحب والسمر والتسلية والأنس، هي عوالم الجمال، تكسبه خبرات وتجارب جمالية. إن الحس والجسد والمادة لا يمكن أن تشبع وحدها رغبات الإنسان، رجلًا وامرأة، ولا يمكن أن تحقق وحدها طموح الإنسان إلى السامي والكلي والمطلق، بل لعله وهو في قمة انغماسه في المادة والحس والجسد يتوق أكثر فأكثر إلى ما هو روحي ومعنوي ومجرد، ويتطلع إلى ما هو كلي ومطلق.

ولقد عبر عن هذا التطلع إلى الانعتاق والسمو إلى ما هو روحي ابن الرومي، وهو منغمس في عمق المادة والحس، فقال[1]:

أعانقها والنفسُ بعدُ مشوقةٌ إليها وهل بعد العناق تداني
فألثمُ فاها كي تموتَ حزازتي فيشتد ما ألقى من الهيمان

---

[1] ابن الرومي، **ديوان ابن الرومي**، تح.أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.ثالثة، ٢٠٠٢، ج.ثالث، ص ٤٠٦.

وما كان مقدار الذي بي من الجوى ليَشْفِيَهُ ما ترشُفُ الشَّفَتانِ
كأنَّ فؤادي ليس يَشْفي غليلَه سوى أنْ يرى الروحَيْن يمتزجان

وهذه حقيقة الإنسان، ليس روحًا خالصًا، ولو زهد وتصوف، فيظل يحنُّ إلى المادة والجسد، وليس جسدًا محضًا، ولو انغمس في المادة، فيظل يتطلع إلى السمو والروح، ولعل أجمل قصائد الزهد والتوبة والتوجه إلى الله هي قصائد أبي نواس، وببعضها يتغنَّى النسَّاك والمتعبدون، وينشدها المنشدون، وما يزال الإنسان متقلِّبًا بين حدَّيْن، وإذا تغلب أحدهما على الآخر، فإن الآخر لا يموت، بل يظل كامنًا، ولا بد له من تجليات يظهر فيها، بشكل من الأشكال، أجملها الظهور الفني الجمالي، وأقساها مرض نفسي وربما جسدي، وفي هذا تكمن حقيقة كونه الإنسان.

المصادر والمراجع:

قباني، نزار، **الأعمال الشعرية الكاملة**، الجزء الأول، منشورات نزار قباني، بيروت، لاتا، ص ٤٧٧، من مجموعته الرسم بالكلمات، ١٩٦٦.

كوين، جون، **اللغة العليا: النظرية الشعرية**، تر. أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط.ثانية، ٢٠٠٠، ص ١٤٠، وينظر الصفحات التي تليها.

ابن عربي، محيي الدين، **فصوص الحِكَم**، تح. أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، لاتا، ٢١٥.

فروم، إريك، **فن الحب**، تر. مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٠، ص ٩٧.

ابن الرومي، **ديوان ابن الرومي**، تح.أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.ثالثة، ٢٠٠٢، ج. ثالث، ص ٤٠٦.

البحث عن القيمة والمعنى
في شعر صلاح عبد الصبور

تزداد الحياة تعقيدًا وصعوبة، وتزداد مع الأيام متطلبات العيش المادية، ويلهث الإنسان سعيًا وراء تلبية هذه المتطلبات العابرة والزائلة والمتجددة، بل المتوالدة والمتضخمة، حتى يكاد ينسى ذاته، ويفقد القيمة الحقيقية لوجوده، ويظن، بل يعتقد أن هذه الأشياء هي غاية ما يسعى إليه، حتى يصبح هو نفسه شيئًا من تلك الأشياء، وفي خضم هذا الطغيان المادي، بما فيه من عنف وحرب وصخب وفوضى وضغط وقهر وخوف ورعب وضياع القيم، يبرز صوت الشاعر، باحثًا عما هو مختلف، باحثًا عن القيمة والمعنى الحقيقي للوجود الإنساني في عالم غير إنساني.

يقول ستيفن سبندر[1]: "إن كتابة الشعر اليوم هي ببساطة دليل على أن الإنسان لا يزال حيًّا، فمن الحقائق الجلية التي يدركها الجميع انعدام الصفات الشعرية من العالم الذي نعيش فيه، فأينما نظرنا أدركنا فورًا أن حضارتنا قائمة على أساس المادة والقوة، وأن المادة تخلق جميع القيم الفعالة". ولكن كيف تتجلى تلك الحالة شعريًّا؟ هذا ما يعبر عنه صلاح عبد الصبور في قصيدة عنوانها "البحث عن وردة الصقيع"[2]:

أبحث عنك في ملاءة المساء
أراك كالنجوم عارية
نائمة مبعثرة
مشوقة للوصل والمسامرة
ولاقتراح الخمر والغناء
وحينما تهتز أجفاني
وتفلتين من شِباك رؤيتي المنحسرة
تذوين بين الأرض والسماء

---

[1] سبندر، ستيفن، **الحياة والشاعر**، تر. د. محمد مصطفى بدوي، مر. د. سهير القلماوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مكتبة الأسرة، ٢٠٠١، ص ١٠٥

[2] عبد الصبور، صلاح، **ديوان صلاح عبد الصبور**، المجلد الثالث، دار العودة، بيروت، ١٩٧٧، من مجموعته: "شجر الليل"، ص ٤٥٧ . ٤٦٣

ويسقط الإعياء
منهمرا كالمطرة
على هشيم نفسي الذابلة المنكسرة
كأنه الإغماء
أبحث عنك في مقاهي آخر المساء والمطاعم
أراكِ تجلسين جلسة النداء الباسم
ضاحكة مستبشرة
وعندما تهتز أجفاني
وتفلتين من خيوط الوهم والدعاء
تذوين بين النور والزجاج
ويقفر المقعد والمائدة الهباء
ويصبح المكان خاويا ومعتما
كأنه صحراء
أبحث عنكِ في العطور القلقه
كأنها تُطل من نوافذ الثياب
أبحث عنكِ في الخطى المارقه
يقودها إلى لا شيء لا مكان
وهم الانتظار والحضور والغياب
أبحث عنكِ في معاطف الشتاء إذ تُلف
وتصبح الأجسام في الظلام
تورية ملفوفة
أو نصبا من الرصاص والرخام
وفي الذراعين اللتين تكشفان عن منابت الزغَب
حين يهل الصيف
ترتجلان الحركات الملغزه
وتعبثان في همود الموت والسموم والزحام
حتى يدور العام

أبحث عنكِ في مفارق الطرق
واقفة ذاهلةً في لحظة التجلي
منصوبةً كخيمة من الحرير
يهزها نسيم صيفٍ دافئ
أو ريح صبحٍ غائمٍ مبلل مطير
فترتخي حبالها
حتى تميل في انكشافها
على سواد ظلّيَ الأسير
ويبتدي لينتهي حوارنا القصير
أبحث عنكِ في مرايا علب المساء والمصاعد
أبحثُ عنكِ في زحام الهمهمات
معقودة ملتفة في أسقف المساجد
أبحثُ عنكِ في المتاجر
أبحث عنك في محطات القطار والمعابر
في الكتب الصفراء والبيضاء والمحابر
وفي حدائق الأطفال والمقابر
أنظرُ في عيون الناس
جامدَ الأحداق
كأنني أسألُ كلَّ عابر
آوي إلى بيتيَ في الليل الأخير
أنتظر انبثاقك_البغتة_كالحقيقة
أيتها السفينة الوهمية المسار
يا وردة الصقيع
أيتها العاصفة المُحكمة الإسار
خلف فصول الزمن الدوار
حتى إذا طال انتظاريَ المرير
شربت كأس الخمر والدوار

كأنني أقبّل الدموع في خدود الكأس
قطرةً فقطرةً
كأنني ألتذُّ باليأس والانكسار
وأورق اليقين
أن مستحيلا قاطعا كالسيف
لقاؤُنا
إلا لِلَمْحةٍ من طرف.

حياة كل إنسان في هذا العالم، ماضيًا وحاضرًا ومستقبلًا، رحلة، يكدّ فيها ويشقى ليعيش، ويدفع عن نفسه غائلة الجوع والفقر والمرض، وعليه أن يعمل ليكسب قوت يومه، وليوفر لنفسه المسكن وسبل العيش، وليحقق وجوده، ببناء أسرة، وإنجاب البنين والبنات، وفي خضم هذا الصراع تشغله الحياة، وتستنفد قواه، ولكنه مع ذلك، لا يستسلم لهذا الواقع المادي اليومي، بل يدرك أنه عارض، وأنه وسيلة، وليس كل شيء، يحس أن هناك ما هو مختلف، ليس الطعام، ولا الكساء، ولا المال، يود أن يعرفه، يود أن يمتلكه، يبحث عنه في جمال الطبيعة، يبحث عنه في العلم والمعرفة، يبحث عنه في الدين، يبحث عنه في الفنون، بمختلف أشكالها، وفي الرياضة والمغامرة. يقول الدكتور زكريا إبراهيم[1]: "إذا كان ثمة شيءٌ قد أصبح الإنسان المعاصر يفتقر إليه، فما ذلك الشيء سوى الوعي الأخلاقي الذي يمكن أن يوقظ إحساسه بالقيم، وحسبنا أن نُنْعِمَ النظر إلى حياة الإنسان الحديث لكي نتحقق من أنها سطحية خاوية يُعْوِزها عمق الاستبصار وينقصها كل إحساس بالمعنى أو القيمة، خصوصًا وأن الحياة الآلية الحديثة قد جعلت من وجود المخلوق البشري وجودًا مزعزعًا لا سكينة فيه ولا أمل، بل مجرد حركة وسرعة وتعجُّل".

*

والقصيدة موضوعية، وليست ذاتية، وهي تمثل رحلة البحث عن المعنى، القيمة، المثل الأعلى في الحياة، هي رحلة البحث عن الخلاص الروحي والكشف المعرفي، هي رحلة البحث عن الكنه الحقيقي للوجود الإنساني الذي لا ينكشف إلا لثوان، أو برهة،

[1] إبراهيم، زكريا، **المشكلة الخلقية**، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٩، ص ١١

ولا يتجلى إلا بعد عناء ومكابدة وجهد، والذي لا يتجلى في مظهر واحد، بل في مظاهر كلية متعددة لا حصر لها. إن المعرفة الكلية المطلقة لا يستطيع أن يمتلكها الإنسان، لأن عقله قاصر عن امتلاك الكل، لأنه جزء، والجزء لا يستطيع أن يستوعب الكل، ولا أن يمتلكه، ولا أن يحيط به، يستطيع أن يعرف أشياء كثيرة، وأن يتطور به العلم والكشف والامتلاك، ولكن لا يمكن أن يحيط بالكل، لأن الكل هو الذي أعطاه المقدرة، والعقل، وهو الذي يكشف له.

وآية ذلك أن موسى عليه السلام طلب من المولى تعالى أن يراه جهرة، فأمره المولى تعالى أن ينظر إلى الجبل، فلما تجلّى المولى عز شأنه على الجبل، زُعْزِعَ الجبل، وخرَّ موسى صعقًا، وهذا دليل على أن المعرفة محدودة، ولا يستطيع حتى النبي المرسل، أن يعرف المعرفة الكلية، ولا يمكن أن تكون له الرؤية المطلقة، وحسبه أن يأخذ ما أعطاه الله، ولا يمكنه أن يأخذ كل شيء. يقول المولى عز وجل في محكم التنزيل: (وَلَمَّا جَاءَ مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَنْ تَرَانِي وَلَكِنْ انظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنْ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكّاً وَخَرَّ مُوسَى صَعِقاً فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ (١٤٣))سورة الأعراف.

إن البحث حالة إنسانية، يحقق بها الإنسان وجوده، ويمنح هذا الوجود قيمة ومعنى، وإلّا ظل وجودًا ماديًّا مِن غير قيمة. والإنسان يبحث عن هدف أو غاية أو فكرة أو معنى، ويعاني في البحث، ويخفق، ويحاول مرة ثانية وثالثة، وعندما يحقق بغيته، يحس بشيء من النشوة وفرحة الوصول والانتصار، ولكن سرعان ما تضيع هذه النشوة، ويجد أن ما وصل إليه لم يحقق طموحه، ولم يكن كل شيء في الحياة، بل يحس بوحشة واكتئاب وغربة، فيسعى إلى هدف آخر، مثله مثل من يصعد إلى قمة، يتعب في الصعود، ويشقى ويعاني، حتى إذا ما وصل إليها فرح، ولكن هذه الفرحة لا تدوم طويلا، ويجد أنه لم يحقق شيئًا، بل يطل على هوة سحيقة، ويحس بالوحدة، وينظر حواليه، فيرى قمة أخرى، فيتطلع إليها، وهكذا يبدأ السعي من جديد.

وهكذا يعيش الإنسان حياته كلها في بحث دائم مستمر، يريد أن يقبض على سر الحياة، على مغزاها، على كنهها، يريد أن يتجاوز المادة، ويعانق الروح، أن يمسك بالمعنى، ويحوز القيمة، وفي لحظة يحس أنه عَرَف، ويظن أنه أدرك المعنى، ولكن سرعان ما يضيع منه المعنى، ولا يمسك به، ولا يستطيع التعبير عنه. وكثيرًا ما يمرُّ

الإنسان بمشكلة، ويبحث عن حل، وفي لحظة يشرق الحل، وتلتمع الفكرة، بعد طول عناء، ولكنه يجد الفكرة قد أفلتت منه.

وفي هذا العناء يتحقق وجود الإنسان، ويتأكد معنى وجوده، وفي ذلك يقول المولى تعالى: (يَا أَيُّهَا الإِنسَانُ إِنَّكَ كَادِحٌ إِلَى رَبِّكَ كَدْحاً فَمُلاقِيهِ (٦)) سورة الانشقاق، وذكر المولى عز وجل مكابدة الإنسان فقال: (لَقَدْ خَلَقْنَا الإِنسَانَ فِي كَبَدٍ (٤)) سورة البلد، ولم يذكر المولى تعالى مكابدة أي مخلوق من المخلوقات الأخرى، وهذا تأكيد لحمل الإنسان الأمانة، يقول المولى جل شأنه: (إِنَّا عَرَضْنَا الأَمَانَةَ عَلَى السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الإِنْسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُوماً جَهُولاً (٧٢)) سورة الأحزاب، وفي حمل الإنسان الأمانة لا بد له من أن يكابد ويشقى ويكدح، وهو بحمله الأمانة وبكدحه مفضَّل على العالمين، ولذلك سخر الله له الكائنات.

*

وفي هذه القصيدة يعبّر الشاعر عن بحث الإنسان عن معنى لوجوده، وعن قيمة هذا الوجود، يريد أن يمسك بسر الحياة وكنهها، ويريد أن يصل إلى لحظة من سعادة، أو فرح، أو نور، أو إشراق، أو معرفة، ويصل إليها، ولكن سرعان ما تفلت منه، وتضيع منه، فالسعادة تنقضي، ويعقبها حزن وألم، والفكرة تضيع، ويعقبها غموض وجهل، والنور ينطفئ، ويعقبه ظلام، وإذا ما سعى إليه الإنسان وظنَّ أنه وجده، أحس فجأة أنه قد أفلت منه، ولم يكد يحس به إلا للحظة، ويعاود الإنسان البحث والسعي والعمل، ويظل معلَّقًا قلبه بالبحث عن قيمة أو معنى أو عن هدف.

وقد اختار الشاعر لقصيدته عنوانا هو: "البحث عن وردة الصقيع"، والبحث اسم معنى، وهو مصدر الفعل بحث يبحث، والمصدر اسم مجرد عن الزمان والمكان، أي أن البحث معنى، قيمة، وهو كلي مطلق، يتجدد في كل حين وآن، فهو مجرد عن الزمان والمكان، ولكنه حادث في الأزمنة كلها والأمكنة كلها. وهذه هي حقيقة البحث، فهو اسم، يدل على ثبات المعنى، لكنه يدل في الوقت نفسه على ديمومته واستمراره، والبحث في حد ذاته قيمة عليا، هو فضيلة، بخلاف السكون والاستسلام.

والوردة هي اسم مستعار للحقيقة، أو لحظة الكشف، أو لمحة الوصول، أو حالة الفرح والسرور والنجاح والامتلاك، ولكن أين تنبت هذه الوردة؟ ومتى تتفتح؟ ليست وردة الربيع، وليست مبذولة في مكان، وفي كل حين، هي وردة الصقيع، وليست وردة الثلج

ولا البحر ولا النهر ولا الجبل، وفي الصقيع جمود وصعوبة ومعاناة، وليس من السهل الوصول إليها، وليس من السهل كسر الجليد، وليس من السهل أن يذوب، وهنا تكمن المعاناة. أي على الإنسان أن يعاني ويكابد، وأن يقتحم الجليد، وأن يكسره، لكي يصل إلى وردة الصقيع، بل إن هذه الوردة هي نفسها وردة الصقيع، أي إنها وردة ليست كباقي الورود، هي وردة نابتة في الصقيع، وهي نفسها من صقيع، فنحن نقول ثوب الحرير وثوب المخمل وثوب الكتان، أي الثوب المصنوع من الحرير أو المخمل أو الكتان، كأننا نقول: وردة من صقيع، هي وردة ليست كباقي الورود. ووردة الصقيع حقيقية هي زهرة الصقيع FROST FLOWER تزهر في أوائل الشتاء مما يؤدي إلى تجمد أوراقها وتصبح مثل زهرة منحوتة من الجليد وقد تم اكتشافها في جبال أوزراك في أمريكا[1]، والشاعر لا يبحث عن وردة الصقيع، حقيقة، هو يبحث عما رمز إليه بوردة الصقيع.

*

والشاعر يبحث عن وردة الصقيع في مجالات مختلفة:

البحث في الزمان = أبحث عنك في ملاءة المساء

البحث في المكان = أبحث عنك في مقاهي المساء والمطاعم

البحث في لحظات التغيُّر والاختيار = أبحث عنك في مفارق الطرق

البحث في معطيات الحضارة = أبحث عنك في مرايا علب المساء والمصاعد

البحث في الذات وانتظار انبثاقها = آوي إلى بيتي

إن تعدد أمكنة البحث، وأزمنته، واختلاف أنواعه، هو تعدد في الظاهر، واختلاف في الشكل، لأن البحث عن شيء واحد، هو: وردة الصقيع، وهذا يعني أن وردة الصقيع موجودة في تلك الأشكال والأماكن، في الزمان والمكان والبشر والحضارات وفي مفترق الطرق وفي الذات، وما هذه المظاهر إلا تجليات لحقيقة واحدة، هي الإنسان، القيمة، المعنى، الحب، الحق، الحرية، هي المثل والقيم والمعاني، هي الروح في سموها وتألقها، ولذلك لا تتجلى إلا بغتة، عندما تتأمل الذات في ذاتها.

وما أشبه الوصول إلى وردة الصقيع والبحث عنها بالبحث عن ليلة القدر، لا يمكن رؤيتها إلا بالصبر والمعاناة وبأشكال مختلفة من العبادة والتوجُّه: بالصلاة والدعاء

---

[1] ينظر: ويكيبيديا، الشابكة.

والسهر والإخلاص في النية والمقصد والصدق، وهي تتجلى لحظة، برهة، وتجلِّيها ليس للعين، إنما للقلب، ولا يمكن الإبصار بها. ويرى أحد النساك أن ليلة القدر هي متاحة لكل إنسان في كل ليلة، إذا جد في السعي إليها واجتهد وصدق، أما مَنْ يطلبها في ليلة واحدة، وينساها في سائر الليالي، فهو لن يدركها ولن يبصرها، ولن تتجلى له، لأنه أشبه ما يكون بالتاجر الذي يريد الكسب الكبير في ليلة واحدة.

إن البحث عن وردة الصقيع حالة إنسانية عامة وشاملة، يعيشها كل إنسان في أوقات وأماكن كثيرة، وفي أشكال وحالات مختلفة، يعيشها هاوي متسلق الجبال، وعازف الموسيقى، ومنشد الشعر، والبائع والتاجر والفلاح والطالب والمعلم، يعيشها الصحيح الجسم والسقيم، الغني والفقير، الكبير والصغير، كل منها يحسها في لحظة وفي شكل، وكل منهم يبحث عنها في شكل لذلك يقول الشاعر:

أنظرُ في عيون الناس

جامدَ الأحداق

كأنني أسألُ كلَّ عابر

فالشاعر لا يسأل عنها العالم والفقيه، إنما يسأل عنها كل عابر، لأن كل عابر له تجربته الخاصة مع وردة الصقيع، وله فهمه الخاص بها، وله تجليها الخاص به، فبعضهم يراها في المال، وبعضهم يراها في الطعام، وبعضهم يراها في الوحدة والخلوة مع النفس، وبعضهم يراها في الاندماج في الناس والاختلاط بهم، وكل منهم لا يمتلكها الامتلاك الكلي والأبدي والدائم، إنما يمتلكها لحظة، ثم سرعان ما تفلت منه، ثم يعيد محاولة البحث عنها، ويتعب ويجهد، وتلك هي متعة الحياة. والعابرون هم الذين يعبرون في الشارع ويمرون، وهم البشر الذين يعبرون في الحياة، وكلنا فيها عابرون، وليس فيها من هو خالد، وهم الذين يمرون بوردة الصقيع، ويعبرون، أو يمرون بلحظة الإشراق والتجلي والإبداع، ويعبرون، أو تعبر بهم، ولا يملكونها إلى الأبد.

والشاعر يراها أحيانا امرأة تجلس في مقهى أو مطعم، وهذا لا يمنع أن تكون المرأة تعبيرًا عن الحقيقة الكلية المطلقة ورمزا للحظة التجلي والإشراق والكشف، ومعرفة المرأة المعرفة الحق هي التي تقود إلى معرفة الكون والعالم، فهذا البحث مشروع، وجميل، فهو يبحث عنها في الكون والكائنات، ولها حضور، ولكنه ليس الحضور العيني الحسي المادي، بدليل أنها تفلت من مجال الرؤية الحسية، وسرعان ما تغيب، فهي تتجلّى، ولا

تظهر. ومعرفة المرأة هي معرفة الذات، فإذا أردت أن تعرف نفسك فاعرف الآخر، والآخر الأولى بالمعرفة هو المرأة، لأنها شقيقة الرجل، وتوأمه، وهما معا الإنسان، والبحث عنها في المقاهي والمطاعم يعني البحث عنها في الحاجات اليومية العضوية في حياة الإنسان، في الحاجات الأساسية التي لا غنى عنها.

ثم يبحث عنها في العطور والفصول، أي يبحث عنها في الزمن، وللزمن تجليات، ومظاهر من الثياب بمختلف الأشكال بما يتناسب والفصول، وهي تتجلى في العطور مثلما تتجلى في الجسد الحسي وحركاته وبعض أجزائه، وهو ما يؤكد أن لها حضورًا حسيًّا حقيقيًّا، وليست مجرد فكرة متوهمة، ولكنها في تجليها الحسي سرعان ما تغيب، ولا يمكن الإمساك بها، هي كالطيف الزائر. ثم يبحث عنها في المجتمع والثقافة والحضارة فيذكر الناس والقطارات والكتب والمعابر والمقابر، وهذه المظاهر ترمز إلى الحضارة والتاريخ والثقافة والمجتمعات البشرية.

فالقصيدة تبدأ بالبحث، ويستمر البحث، وتتنامى القصيدة، في تصاعد هادئ بطيء، في دوائر حلزونية الشكل، مثل طريق تلتف حول جبل كي تصل إلى القمة، وكل دائرة تنتهي بخيبة وانكسار، وحتى إذا ما أطبق الشاعر جفنيه على رؤية الوردة، غابت الوردة، ويتجدد ثانية البحث، وهذه الخيبات والانكسارات أشبه بالحضارات، تنمو الحضارة وتتطور، وترقى صُعُودًا في طريق المعرفة، ثم ما تلبث حتى تنتهي دورتها، لتبدأ دورة حضارية جديدة، وتتنامى الخبرة الإنسانية، من أجل الوصول في النهاية إلى القمة، والقمة هنا عند الشاعر هي لقاء وردة الصقيع، ولكنه ليس اللقاء الكلي ولا الأبدي، هو لقاء للمحة من طرف.

*

وتنتهي رحلة البحث عند الشاعر، ويأوي الشاعر إلى بيته، ينتظر انبثاقها بغتة، وهذا يعني انتهاء البحث في الخارج، والعودة إلى الذات، لأن البيت هو الذات، ويدرك أن البحث لن يجدي، وإنما عليه الانتظار، وبذلك ينتقل من البحث إلى الانتظار، كي تنبثق فجأة، وإذن فالوردة ليست في الخارج، وإن كان لها ظلٌّ فيه وتجليات، وإنما هي في الداخل، فهو ينتظر انبثاقها. وانتظار انبثاقها بغتة في بيته، أي في داخله، دليل على أن التجربة كلها تجربة صوفية، وما مغامرة البحث عن الحقيقة المطلقة في الخارج

إلا مرحلة التلوين، أي هي الطريق، كما يسميها المتصوفة، أما تجليها في الداخل، فهي حالة التمكين، أي الوصول.

وليست هذه المصطلحات بغائبة عن الشاعر، بل هو نفسه تحدث عنها، واقتبسها من الرسالة القشيرية، فقد تعرَّض الشاعر للعملية الإبداعية، وذكر أن لها حالات ترد على الشاعر، كما ترد على المتصوف حالات، وقد سماها المتصوفة الوارد، ولها أيضًا لوائح وطوالع ولوامع، وهي مرحلة التلوين، وهي الطريق التي يسير فيها العارف، وما أشبه المراحل الأولى التي مرت بها القصيدة في البحث عن وردة الصقيع باللوائح والطوالع واللوامع، وهي الطريق، ثم تكون لحظة التجلي والانكشاف، فهي البروق، فإما أن يمسك بها الشاعر، فيكتب القصيدة، وإما أن تفلت منه، فإذا ما أمسك بها وكتبها، فقد حقق التمكين، يقول صلاح عبد الصبور[١]:" والقصيدة كوارد قد تكون حين يرد إلى الذهن مطلع القصيدة، أو مقطع من مقاطعها بغير ترتيب في ألفاظ مموسقة، لا يكاد الشاعر نفسه يستبين معناها، قد يأتي هذا الوارد بين الناس أو في الوحدة، في العمل أو في المضجع، لا يكاد يسبقه شيء يماثله أو يستدعيه، ويعيده الشاعر على نفسه، فيجد أن هذا الوارد قد يفتح له سبيلا إلى خلق قصيدة، وقد يعيده مرات ومرات حتى تنفتح أمامه إحدى السبل، لقد تم الحمل بالقصيدة في صورة ما، والذات تريد أن تعرض نفسها في مرآتها. وهنا تبدأ المرحلة الثانية من حياة القصيدة، وهي القصيدة كفعل يلي الوارد، وينبع منه، فالوارد كما حدثنا الصوفية لا بد أن يتبعه فعل، ولو جرينا مع مصطلحاتهم لقلنا إن هذه المرحلة هي مرحلة التلوين والتمكين".

ويستشهد صلاح عبد الصبور بكلام للقشيري[٢] يقول فيه[٣]: "فما دام العبد في الطريق فهو صاحب التلوين، لأنه يرتقي من حال إلى حال، وينتقل من وصف إلى وصف، ويخرج من مرحل (مكان الرحيل) ويحصل في مربع (محل الربيع والرعي)، فإذا وصل تمكن...وصاحب التلوين أبدًا في الزيادة، وصاحب التمكين وصل ثم اتصل، وأمارة أنه اتصل: أنه بكلية عن كليته بطل".

*

---

[١] عبد الصبور، صلاح، **حياتي في الشعر**، ص ١٣ . ١٤

[٢] المصدر السابق، ص ١٤ وما بين قوسين زيادة من عبد الصبور.

[٣] القشيري، **الرسالة القشيرية**، شرح خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠١، ص ١١٤

فالشاعر يوقن بحتمية اللقاء بوردة الصقيع، ولكنه يوقن أيضًا أن هذا اللقاء سريع بل خاطف، أشبه ما يكون بالتماعة البرق، ولن يدوم أكثر مِن لمحةٍ من طرْف. إن لحظة اللقاء للمحة من طرف، هي ذروة القصيدة، وهي نتاج كل التجارب السابقة التي مر بها، وهي جماعها، وقد تحدث صلاح عبد الصبور نفسه طويلًا عن أهمية الذروة في القصيدة فنيًّا، بشكل عام، فقال[1]:" إن مِحكَّ الكمال في بناء القصيدة هو احتواؤها على ذروة شعرية، تقود كل أبيات القصيدة إليها، وتسهم في تجليتها وتنويرها".

ومثل هذا العمر القصير للِّقاء لا يضير اللقاء، ولا ينقص من أهميته ولا قيمته، فالعبرة ليست في طول اللقاء، إنما في تحققه، ولو للمحة من طرف، لأن من طبيعة هذا اللقاء أن يكون كذلك، وإلا اختل ميزان الكون، لأن الجزء لا يمكن أن يستوعب الكل، وإلا أصبح جزءًا منه. وحسب هذا اللقاء أن يمنح الذات المعرفة، أو بعض المعرفة، وأن يمنحه النور أو بعض النور، وأن يحقق به إنسانيته، ولقد عبر عن هذا الشاعر بقوله[2]:

وما المرءُ إلا كالشهابِ وضوئه يحور رمادًا بعدئذْ هو ساطع
وما الناسُ إلا عاملان: فعاملٌ يتبِّر ما يبني وآخرُ رافع

إن عمر الإنسان ولو امتد مئة عام لا يقاس بالأيام ولا السنوات، إنما يقاس بما قدَّم للبشرية من عمل يخدم البشرية، والوردة قصيرة العمر، ولكن حسبها أنها تمنح الكون كله نفحات العطر الجميل، هذه هي قيمة الزمن، أو العمر سواء أطال أم قصر، فالقيمة ليست للزمن، وإنما للفعل في الزمن.

إن اللقاء مع وردة الصقيع للحظة من طرف، هي لحظة محدودة في الظاهر، لكنها مفتوحة على آفاق غير محدودة، وهذا ما عبر عنه عباس محمود العقاد (١٨٨٩-١٩٦٥) في كلامه على الحب، في قصيدة له عنوانها "كلماتي"[3]، فقال:

لحظة تمنح قلبي كل هاتيك الهبات
لحظة ترفع عمري حقبا متصلات
رب عمر طال بالرفـ ـعة لا بالسنوات

---

[1] عبد الصبور، صلاح، **حياتي في الشعر**، دار اقرأ، بيروت، ١٩٨١، ص ٣٠. ٣١

[2] لبيد بن ربيعة، **الديوان**، تح. د. إحسان عباس، الكويت، ١٩٦٢، ص ١٦٩ . ١٧٠

[3] العقاد، عباس محمود، **خمسة دواوين في ديوان**، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣، ص٤٨.

لحظة؟ لا بل خلود لاح بين اللحظات
كالسموات تراها من شباك الحلقات
رب آباد تجلت من كوى مختلفات
وقطيرات زمان ملأت كأس حياة

وثمة فرق كبير في التعبير الفني بين عباس العقاد وصلاح عبد الصبور، العقاد يعبِّر عن فكرة، ويخلُص إلى مقولة، ويلخِّص لنا حالة، يجعلنا نفهمها عقلًا، ونعجب بالصور والتشبيهات، وهو يعبر بدقة ووضوح لغوي، ولكنه لا يضعنا في قلب الحالة، لا يجعلنا نعيش التجربة، وعبد الصبور يقدم لنا تجربة، ويجعلنا نعيش معاناة، ويدفعنا إلى الحوار مع القصيدة، ويضطرنا إلى قراءتها غيرَ مرة، لندخل في عالمها، وتظل القصيدة متلفِّعة بالغموض الفني، ولا تلخِّص الفكرة، ولا تحدد شيئًا نهائيًّا واضحًا ومحدّدًا، مثلما فعلت قصيدة العقاد.

إن نهاية القصيدة تؤكد حتمية اللقاء، ولو لبرهة، ولكن هذا اللقاء المؤكد لا يعني النهاية ولا الختام، ولا يعني النهاية الجامدة، المغلقة، بل هي نهاية مفتوحة على احتمالات، فثمة لقاء، وهو محدود وقصير مثل لمحة من طرف، وهو مجرد لقاء، وليس قطفًا، ولا نوالًا، ولا لمسًا، ولا شمًّا، ولذلك لا نعرف طبيعة هذا اللقاء، ويظل مفتوحًا على حالات واحتمالات، وهنا يكون السؤال: كيف التقى الشاعر الوردة؟ أو بالأحرى كيف يلتقي الإنسان وردته بعد رحلة البحث الشاقة؟ هل يلتقيها وهو في أرذل العمر؟ وقد خارت قواه وضعف، وزهد فيها؟ هل يلتقيها وهو مثخن بالجراح والآلام؟ هل يلتقيها وقد فقد بهجة اللقاء؟

*

ثمة دائمًا أشكال وأنواع من اللقاء والنهايات، من ذلك النهاية في رواية حضرة المحترم لنجيب محفوظ[1]، وفي بدايتها يدخل عثمان بيومي على المدير العام ليقدم إليه أوراق تعيينه موظفًا بالشهادة الثانوية، فيبهره مكتب المدير، ويسحره، ويخلب لبه، ويقرر أن يعمل للوصول إلى منصب المدير العام، فيجدُّ في العمل، ويتفانى، وينال الإجازة في الحقوق، ويتقن الإنكليزية والفرنسية، فيدَّخر المال، ويقتِّر على نفسه، ولا ينفق إلا

[1] ينظر: محفوظ، نجيب، **حضرة المحترم**، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٦، طبعت أول مرة عام ١٩٧٥.

القليل، ويتمنى موت زميل له في الوظيفة، فيحصل شاغر وظيفي، ويحصل هو على الترقية، ويتوسل إليه زميل له في المديرية أن يقرضه بعض المال لشراء الدواء، فيأبى، ويحب سيدة لكنه لا يتزوجها، خشية أن تصرفه عن طموحه، وهو منصب المدير العام، ويعرض عليه زميل في العمل الزواج من ابنته، فيعرض عنها، وتتودد إليه في العمل أنيسة ولكنه يعرض عنها لأنها ليست ذات حسب ونسب، ولن تساعده على الوصول إلى منصب المدير العام، وكان يحقق رغباته الجسدية بتردده على مومس تدعى قدرية، وهي عجوز قبيحة مترهلة، وفي لحظة جنون، يتخذها زوجة، ويستأجر لها شقة، ثم يحس بحاجته إلى ولد، وقد تقدم في العمر، فيتزوج راضية، ثم يكتشف أنها رضيت به زوجًا مع فارق في العمر طمعا بماله، وكان يؤدي صلاة الجمعة رياء، وليس لديه أي هواية أدبية أو فنية، سوى التفاني في العمل، وإرضاء الرؤساء في الوظيفة، ويكون في تلك الأثناء قد قطع أشواطًا كبيرة في الترقي، وأصبح مرشَّحًا لمنصب المدير العام، ولكن المرض ينال منه، فيبدأ بتجهيز قبره، ويوصي بأن يكون فخمًا، ثم يصل إليه قرار الوزارة بتعيينه في منصب المدير العام، وهو على فراش الموت.

حياة عثمان بيومي هي رحلة من مكتب المدير العام إلى القبر، وكان في هذه الرحلة طموحًا إلى تحقيق حلمه في منصب المدير العام، هو حلم مشروع، في البداية، لأنه تعبير عن طموح، وقد عمل له بجد وإخلاص يثير الإعجاب، لكنه اتبع للوصول إلى هدفه سُبُلًا غير شريفة ولا نزيهة ولا راقية، بل تبين أنه كان يسعى وراء منصب المدير العام للهيمنة والسلطة بل التسلط، وكل ما بهره هو المنصب، ولم يفكر قط في أن المنصب خدمة للمواطن، وهكذا كان مكتب المدير العام قبرًا دفن فيه نفسه وهو حي، وقد تحول في النهاية إلى قبر، لأنه عاش وهو ميت القلب.

حياة عثمان بيومي تعبير عن رحلة إنسان هذا العصر، اللاهث وراء المناصب، الراكض وراء المادة، الباحث عن السلطة والتسلط، والذي لا يتطلع إلى قيمة، ولا يملك حسًّا جماليًّا، ولا يفكر في الآخرين، إلا بمقدار ما يحقق أهدافه من خلالهم، ولا يفكر بعونهم، بل يفكر باتخاذهم وسيلة لهدفه، عثمان بيومي هو بطل عصر المادة والخداع والبحث عن السلطة والسيطرة، وفي مثل هذا العصر يتألق بطل آخر مختلف، بطل "البحث عن وردة الصقيع".

ويصدق في "حضرة المحترم" عثمان بيومي قول الشاعر[١]:

أتت وحياض الموت بيني وبينها وجادت بوصل حين لا ينفع الوصل

*

وثمة قصة عنوانها:" فقط من أجل الحب"[٢]، تحكي عن رجل كان يسير بإزاء سور عال، وأحس أنَّ ثمة شخصًا يحاذيه وهو يسير على الطرف الآخر من السور، وكانت خطواتهما متوافقة، ولَمَحَ في السور نافذة صغيرة، فأسرع إليها فرأى امرأة، أُعْجِبَ بها، وأحس أنها هي التي كان يتمناها، وتبادلا نظرات الإعجاب، وتابع كل منهما سيره، هو على جانب من السور، وهي على جانب آخر، وبعد برهة، رآها عبر نافذة أخرى، وتبادلا النظرات، ثم تابعا السير، والسور يفصل بينهما، ثم بلغ بابًا، ورآها على الطرف الآخر تنتظره، وهم بعبور الباب، ولكن الباب كان ضيِّقًا جدًّا، فحشر نصفه الأيسر فيه، وأدخل رأسه، ولكن أذنه بقيت في الخارج، حاول جهده إدخالها، فلم يفلح، فاستلَّ سكينًا وقطع أذنه، ولمَّا هم بإدخال طرفه الأيسر، وجد الباب ضيقًا جدًّا، ولا يمكنه الدخول، وقد قرر عبور الباب للقاء مَن يحبّ، واستل سكينًا، وقطع كتفه الأيمن، وحاول إدخال قدمه اليمنى، ولم يفلح، وحمل فأسًا وقطع قدَمَه، وعبر إلى محبوبته، وأكَّد حبه له، وأشار إلى تضحيته مِن أجلها، فاعتذرت إليه، وقالت: "هكذا؟ لا، لا أريدك هكذا، لقد أعْجَبْتَني عندما كنتَ كاملا"[٣]. وبغض النظر عن الدلالات الكثيرة التي تحملها القصة، فإنها تشير إلى لقاء بين الحبيبين، ولكنه ليس اللقاء المرجو أو المتوقع، فقد التقاها وهو في حالة يرثى لها، وإذا دل هذا على شيء فهو يدل على أن أي لقاء يظل مفتوحًا دائمًا على احتمالات لا نهاية لها، لأن اللقاء تجربة إنسانية، وهي متعددة ومتنوعة ومختلفة، وقد ترك عبد الصبور النهاية في قصيدته مفتوحة على كل الاحتمالات.

---

[١] ابن عنين، **ديوان ابن عنين**، تح. خليل مردم بك، دار صادر، بيروت، لاتا، ص ١٣٥، والبيت من قصيدة ساخرة على لسان خروف، وكان الشاعر قد أهدى إليه صديق له خروفًا هزيلًا، بعد وعد طال تحقيقه، فقدم الشاعر للخروف الهزيل باقة من حشيش، فتأملها الخروف طويلًا، ثم جعل يردد البيت، وهو ختام القصيدة.

[٢] بوكاي، خورخي، **حكايات للتفكير**، تر. أمل بكري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٤، ص ٨٣ . ٨٩.

[٣] المرجع السابق، ص ٨٩

ومن الممكن الإشارة أيضًا إلى البطل في رواية "قصة حب مجوسية"[1]، وبطل الرواية شاب يدرس في فرنسا، وهو غارق في المتع والملذات الجسدية، وعنده عدد من العشيقات، منهن ميرا ورادميلا وباولا، ولكنه في رحلة سياحية إلى الجبل يرى في الفندق صبية حسناء تلفت نظره، فيقع أسير حبها، تدعى ليليان، ما يفتأ يرتجي رؤيتها في بهو الفندق وردهاته وفي المطعم، وهو يراها تقعد إلى المائدة مع زوجها، ولا يلتقيان إلا لبرهة وجيزة، يتعارفان فيها فحسب، ولكنها تشغفه حبًّا، وتملأ خياله، وتستثير عواطفه ومشاعره، وتملأ حياته، وهو الغارق في الملذات، وكأنه يجد في حبها الطهر والنقاء والعاطفة التي افتقدها في علاقاته مع نساء كثيرات، كما يجد فيها البعد الروحي في مجتمع يغرق في المادة، ويأخذ بعد انتهاء الرحلة السياحية بالبحث عنها في الشوارع والطرقات ومحطات السفر وأمام دور السينما وفي كل مكان يمكن أن تكون فيه، وهو يتوقع رؤيتها هنا وهناك، وكثيراً ما يرى امرأة تشبهها يحسبها هي، وتمر سنوات الدراسة، وينال البطل الشهادة الجامعية، ويحزم حقائبه، وفي محطة القطار وهو يغادر إلى الوطن يراها خلف الزجاج في نافذة قطار ذاهب عكس القطار الذي سيصعد هو إليه.

إن قصة الحب المجوسية هي قصة حب عذري بريء، قوامه العواطف الرومانسية، وما يشعر به البطل تجاه ليليان هو حب حقيقي، فهو لا يعرفها، وقد انساق وراء حبها، ولا يعرف ماذا يريد منها، ويحس أنه ولد من جديد بنظرة من عينيها، وعلى الرغم من امتلاكه جسد بعض الفتيات، فإن ليليان بالنسبة إليه مختلفة عنهن جميعاً، يريد امتلاكها ولا يريد، يحس بالقوة في حبه لها، ولكن حين يكون أمامها يحس بالضعف، هذا هو قَلَقُ الحب، ويدرك أن لقاءه بها كان مجرد مصادفة قدرية، لقد التقاها في رحلة سياحية في الجبل، والجبل رمز البراءة والنقاء والسمو، ورآها في فوج سياحي، مما يعني أنه لقاء عابر مؤقت، وما كان له أن يلتقيها في المدينة، على الرغم من بحثه عنها في كل مكان، لأن المدينة ـ كما في الرواية ـ لا تصلح للحب، فالمدينة مكان للعلاقات المادية النفعية، وقد التقاها أخيرًا مصادفة في محطة القطار، وهي مكان ارتحال لا مكان لقاء، والتقاها في لحظة عبور لا لحظة استقرار. إن بطل الرواية يبحث في خضم الحياة المادية الطاغية عن لحظة نور، عن هنيهة إشراق، يبحث في طغيان العلاقات الجسدية

[1] ينظر: منيف، عبد الرحمن، **قصة حب مجوسية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.خامسة، ١٩٩٠.

عن علاقة روحية، عن تواصل مع جوهر الإنسان، وحين التقى من يحب، كان اللقاء هو نفسه الوداع، وكان مثل لحظة البرق الخاطف، بل مثل التماعة سيف قاطع، ولكن هذه اللحظة أعطته زادًا روحيًّا، ومنحته معنى لا ينفد. هذا هو خلاص الإنسان، في الروح، لا في الجسد. ويصدُق على بطل "قصة حب مجوسية" قول الشاعر[١]:

افترقنا حينًا فلما التقينا كان تسليمُه عليَّ وداعا

*

ورحلة البحث "عن وردة الصقيع" تشبه رحلة بحث جلجاميش عن زهرة الخلود. لقد سمع جلجامش عن زهرة تمنح الخلود، وتعيد الشباب، فقرر أن يبحث عنها، كي يعيد الحياة إلى صديقه أنكيدو الذي توفي بعد أن كانا قد اشتركا معًا في قتل إله الشر خمبابا في غابات الأرز بلبنان، فغادر جلجاميش مدينته أوروك، وارتحل أيامًا ولياليَ، وقطع مسافات، وفي الطريق مر بفتاة الحان سيدوري فأكدت له أن الخلود من نصيب الآلهة، ونصحت له أن يستمتع بالعمر الذي يعيشه، وحسبه أن يأكل الطعام الطيب، وأن يعنى بنظافة جسمه، وأن يشترك مع زوجته في متعة العيش[٢]، ولكنه لم يستجب، ومضى قُدُمًا في رحلته، وعانى من الأهوال، وغاص في أعماق البحار، واقتطف زهرة الخلود، ووخزت أشواكُها أصابعَه، على أمل أن يعيد لصديقه أنكيدو الحياة، وليمنح شعبه الشباب والخلود، وليأكل منها في آخر أيامه حتى يعود الشباب إليه، ثم لم يلبث أن نزل في بركة ماء بارد ليستحم من وعثاء السفر، وبسرعة خاطفة، برزت أفعى، وقد شمت رائحة الزهرة، فاختطفتها منه، ونزعت عنها جلدها[٣]، فاكتسبت الخلود، فعرف جلجاميش عندئذ الحقيقة، وهي أن الإنسان محكوم عليه بالموت، وأن الخلود وحده للآلهة، ولكن حسْبُه أنَّه كافح وكابد واقتطف زهرة الخلود، وأنه أخلص في عمله، وكان يقصد إلى هدف نبيل وشريف.

وكما يقول عمر أبو ريشة[٤]:

---

[١] القشيري، **الرسالة القشيرية**، ص ١١٤

[٢] ينظر: باقر، طه، **كلكامش**، ص ٧٩

[٣] ينظر المصدر السابق، ص ١٠٣

[٤] أبو ريشة، عمر، **ديوان عمر أبو ريشة**، دار العودة، الجزء الأول، ص ٤٤٢

شرف الوثبة أن تَرْضَى العلا غلَبَ الواثبُ أمْ لمْ يَغْلِبِ

ورحلة الشاعر في القصيدة هي رحلة الإنسان في جوانب الحياة المعاصرة، في الأزمنة والأمكنة والمدن وبين البشر، بحثًا عن لحظة الكشف والمعرفة، وقد وصل إلى اليقين، وهو أنه لا يمكن امتلاك هذه اللحظة إلا للمحة من طرف، أي أن المعرفة الكلية المطلقة ليست من نصيب البشر في هذه الدنيا، ولكن حسبهم أن يكتشفوا وأن يعرفوا، وتبقى المعرفة الكلية هي معرفة التي يملكها رب العالمين، الذي أحصى كل شيء، وأن ليس للإنسان إلا ما سعى إليه، وليس له إلا ما علَّمه الله.

التشابه بين قصيدة عبد الصبور وملحمة جلجاميش هو تشابه في الخبرة الإنسانية والتجربة، فكل من النصين ينطلق من الإنسان في بحثه عن الزهرة، رمز المعرفة المطلقة، والخلاص من محدودية الجسد، تطلُّعًا إلى إدراك كنه الوجود، وتحقيق المعرفة الكلية، والتشابه بين النصين كامن في العمق، وهو بعيد الغور، وليس في الظاهر، ولا على السطح، والفرق بينهما يتمثل في بحث البطل في وردة الصقيع من أجل ذاته وخلاصه الفردي، ولكن هذه الذات في الحقيقة تعبر عن طموح البشرية كلها وتطلعاتها، والبحث عن زهرة الخلود في ملحمة جلجاميش هو من أجل الصديق، ومن أجل شعب أوروك، وهو في الحقيقة، أيضًا، من أجل البشرية كلها. وجلجاميش يصل إلى زهرة الخلود ويحوزها، ولكنه لا يمتلكها إلا لبعض الوقت، إذ سرعان ما تسرقها منه الأفعى، والإنسان يصل إلى لحظة الإشراق ويمكن أن يحوزها، ولكن للمحة من طرف، ولا يستطيع أن يمتلكها، مثلما لم يستطع جلجاميش امتلاك الزهرة.

زهرة الخلود، أو وردة المعرفة والكشف، هي تعبير عن طموح البشرية إلى معانقة الكلي الشامل، والخلاص من مادية الجسد الفاني، وتحقيق التوحد الكلي مع العالم، واكتساب الخلود، ومغامرة الوصول إليها هي تعبير عن مغامرة البشرية كلها، والفارق بين النصين، أن رحلة جلجاميش أسطورية، ملحمية، في عالم من الآلهة، والغابات والمحيطات الخيالية، وفيها بطولات خارقة، من مثلِ قتْلِ خمبابا، إله الشر، وقتْلِ الثور السماوي، والمرور بالرجل العقرب، والغوص في بحار الموت، إن بطل جلجاميش هو بطل أسطوري، وهي، كما سماها المعاصرون فيما بعد ملحمة، وإن كان اسمها "هو

الذي رأى كل شيء"[1]، وفِعْلُ رأى هنا بمعنى عرف، ونص "البحث عن وردة الصقيع" ليس فيه شيء من البطولة، ولا الملحمية، ولا من ملامح أسطورية، بطلها إنسان عادي معاصر يبحث عن وردته في الطرقات والشوارع وفي محطات القطار والمقاهي وفي وجوه الناس العابرين وفي المساء، ثم في ذاته، هي رحلة داخلية، في الذات، من أجل معرفة كلية.

وإذا كانت الزهرة في ملحمة جلجاميش ذات حضور عيني وقد اقتطفها جلجاميش، فإن وردة الصقيع ليس لها وجود عيني، وحضورها في النص مجرد حضور شيء غائب يراد البحث عنه، ولم يفكر في البطل في قطفها، كل جُلُّ همِّه أن يبحث عنها، وحسبه أن يراها أو يلتقيها ولو للمحة من طرف. وإذا كانت زهرة جلجاميش غائصة في عمق بحار سبعة، فإن وردة الصقيع غائصة في الصقيع، هي متجمدة. إن العلاقة التناصية بين النصين هي علاقة التجربة البشرية الواحدة والمتكررة عبر التاريخ، المختلفة في الظاهر ولكنها الواحدة في العمق والأساس والهدف.

هل يمكن أن نمنح نص البحث عن وردة الصقيع عنوانًا جديدًا: "ملحمة جلجاميش المعاصر؟"، أم هل نمنحها عنوانا آخر: "هو الذي يريد أن يرى"؟ أم هل نسمي ملحمة جلجاميش: "البحث عن زهرة الخلود"؟

وما أشبه ختام القصيدة بختام ملحمة جلجامش، لقد قطف جلجاميش زهرة الخلود، ولكن سرعان ما اختطفتها منه الأفعى، وفي نهاية القصيدة التقى الشاعر بوردة الصقيع، ولكن اللقاء لم يدم لأكثر من لمحة طرف. فاللقاء هنا لمحة من طرف، واحتياز الزهرة لم يدم سوى برهة، حتى إن نص الملحمة يختصر اختطافها في سطرين، ولا يوضح كيف كان[2]:

أبصر بركة ماء ماؤها بارد
فنزل فيها ليغتسل في مائها
فشمت حية عرف النبات
وخرجت من الماء واختطفت النبات

---

[1] باقر، طه، **كلكامش، ص ١٠٤**

[2] **المصدر السابق، ص ١٠٣**

وفي عودتها نزعت عنها جلدها

وثمة فرق كبير بين جلجاميش، والشاعر. جلجاميش غاص في الأعماق، ووخزت الأشواق أصابعه، وقطف الزهرة، فقد انتصر بقواه وذكائه وصبره وإرادته، وحاز الوردة. أما الشاعر، فبعد جولات من البحث، مكللة بالخيبة، قعد في بيته ينتظر انبثاقها، وهي التي تجلت له، وأطلت عليه، وكان هذا اللقاء لا بفضل منه، ولا قوة، ولا ذكاء، إنما هي التي تجلت عليه. ومع ذلك كان هذا اللقاء للمحة من طرف. وما أطول الطريق، وما أبعد المسافة، وما أشد الشقاء، وما أكثر الكدح والعذاب، ثم ما أسرع الفراق بعد اللقاء. هذه هي طبيعة الحياة، يكد الإنسان ويشقى ويكدح، وحين يصل، إذا وصل، فإن فرحة الوصول قصيرة، وسرعان ما تزول.

*

ويظهر في القصيدة واضحًا ضمير المتكلم، وبالفعل أبحث يفتتح كل مقطع جديد، ويتكرر الفعل أبحث مع بداية كل مقطع، كما يتكرر في تضاعيف المقطع، وفي أثنائه، وهو صوت الشاعر، ولكنه لا يعبر عن صوته الفردي الخاص، وإنما يعبر عن صوت الإنسان، فالتجربة ليست تجربة ذاتية، وإنما هي تجربة موضوعية، تعبر عن طموح البشرية إلى المعرفة الكلية المطلقة.

والأفعال والأسماء كلها مسندة إلى ضمير المتكلم: أبحث، أراك، شِبَاك رُؤيتي، أجفاني، نفسي، شربتُ كأس الخمر والدُّوَار، أقبِّل الدموع، كأنني ألتذُّ، وطوال القصيدة يظل ضمير المتكلم وما أضيف إليه هو المسيطر، ليدل على شقاء الإنسان ومعاناته في سبيل المعرفة، وفي خضم الحياة، وبحثه عن لحظة النور والإشراق، ولا يظهر إلا في النهاية ضمير الجماعة في لفظ "لقاؤنا":

وأورق اليقين
أن مستحيلا
قاطعا كالسيف
لقاؤنا
إلا لمحة من طرف

لقد أصبح الشاعر أمام وردة الصقيع، ولقاؤه بها قد تحقق، لذلك لم يعد وحده، أصبح هو وهي: اثنين، ولذلك قال لقاؤنا، ولفظ لقاؤنا هنا هو اللفظ الوحيد الذي يجمع

بين صوت الشاعر ووردة الصقيع، لكن هل هو (لقاء) حقيقة؟ هو لقاء للمحة من طرف، هو أشبه ما يكون بالفراق، بل هو إلى الفراق أقرب منه إلى اللقاء، هو لقاء الفراق.

*

وتلك اللمحة من طرف هي اللحظة التي يتوق إليها الشاعر سعيد رجو، ويشتدُّ الشوق إلى الدخول فيها، هي لحظة الإبداع، لحظة الوصول، لحظة اللقاء، ويتخذ من الدوران وسيلة للوصول، بل يتخذ من الاحتراق ومن الآلام ومما يشبه الاحتضار بل الموت، كي يدخل في أقنومها، ليطير إليها مثل وميض، فيقول في قصيدة عنوانها "دوران لذيذ"[1]:

إلى ملكوتك أهفو
يزلزلني عارض ..لا أسمّي
ويعصف بي هاجس كالجنون
يطوّح بي دورانُ لذيذٌ
وينشرني في فضائك بوحُ كمانٍ
أطير إليكِ وميضا وحنجرة من نبيذٍ
أطير إلى سُبُحاتك وهجا شجيا
أباغت أقنومك الليليَّ
بفيض من الورد والقُبُّراتِ
بنزفٍ يناغيكِ
هذا أواريَ هذا احتضاريَ
هذا اعتباط أسايَ انبلاجُ رؤايَ
بروق انهماريَ
في البرهة الواعدهْ

وقد سماها الشاعر برهة، ووصفها بأنها واعدة، ليؤكد أنه على موعد معها، وأن الوعد قائم دائمًا ومتجدد، يؤكد ذلك عنوان القصيدة "دوران"، وهو يوحي بدوران المولوي حول نفسه كما تدور الأرض حول نفسها، ليصبح جزءًا من نظام الكون، وليتحد مع

[1] رجو، سعيد، **شمسها سيدة الأوقات**، دار نون، حلب، ٢٠٠٨، ص ٣١

أفلاكه التي تدور، مادًّا يسراه نحو الآفاق، كي يحلّ فيها، رافعا السبابة في يمناه نحو السماء مؤكِّدا توجهه نحو الأسمى والأعلى والأبقى والكلي، مائلا برأسه على كتفه معبِّرًا عن ذل الانكسار والطاعة والانتظار، مرتديا الأبيض الفضفاض معبِّرًا عن الصفاء والطهر والنقاء، متوسلا به نحو الدخول في تلك البرهة مثلما يدخل الميت في الملكوت الإلهي بالكفن الأبيض.

*

وقد لخص الشاعر عمر أبو ريشة هذه الرحلة في قصيدة مكثفة جدًا، عنوانها "طال دربي"، وفيها يقول[1]:

هي والدنيا وما بينهما غصصي الحرى وأهوائي العنيده
رحلة للشوق لم ابلغ بها ما أرتني من فراديس بعيده
طال دربي وانتهى زادي له ومضى عمري على ظهر قصيده

تلك هي رحلة كل إنسان في الحياة، أشواقه وطموحاته وتطلعاته فيها لا تنتهي، وينتهي العمر، ويدرك أنه لم يصل إلى ما كان يصبو إليه، وهذا ليس تعبيرًا عن خيبة وانكسار، بقدر ما هو تعبير عن طموح إلى المعرفة الكلية المطلقة.

ويتضح هذا في أبيات يختتم بها أيضا الشاعر أبو ريشة رحلته فيقول في قصيدة عنوانها "ما بعدك"[2]:

مـا بـعـدك يـا أفـقـي ..إنـي مـنـطـلـق مشـبـوب الـهـمـه
ويحي ...ما لي أنهار... وما ما ما لمطـافي يسـتـنـزف حلمـه
لـي أهـوي.. وأحـس الـغـيـمـة تـقـذف بـي إثـر الـغـيـمـه
لأظـن جـنـاحـي مـحـتـرق محترق من لمسـة نجمـه

فالشاعر يدرك أنه بلغ نهاية الرحلة، ويحس أنه يهوي، لمجرد أن جناحه لامس النجمة، ولم يدخل فيها، ولم يحترق بها، أي أنه اقترب من المعرفة الكلية، ولكنه لم يحط بها، ولم يتحقق منها، أي أن لقاءه كان لمجرد لمسة، ولم يكن دخولا كليًّا. والشاعر يشير هنا إلى حكاية رواها فريد الدين العطار في "منطق الطير" يتحدث فيها عن فراشة

---

[1] أبو ريشة، **غنيت في مأتمي**، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢، ص ٦٥

[2] المصدر السابق، ص ٤٦

رأت نورًا في نافذة بعيدة، فاستأذنت كبير الفَراش في الذهاب إلى النور لمعرفته، ورجعت لتخبر أنها رأت شمعة، فقال لها كبير الفراش ما عرفت، وذهبت فراشة أخرى، واقتربت من النور، ورجعت وقد احترق طرف جناحها، فقال لها كبير الفراش: "ما عرفت"، وذهبت فراشة ثالثة، ودخلت في النور، واحترقت به، ولم ترجع، فقال: "لقد عَرَفَتْ".

تلك هي الحقيقة الكلية، هي النور، لا يمكن معرفتها، إلا بالانصهار الكلي فيها، وقد أكد العلم هذه الحقيقة إذ لا يستطيع أي جسم مهما تسارع أن يبلغ سرعة الضوء، إلا إذا انصهرت كتلته وحلت في الضوء.

وكذلك معرفة الإنسان للإله الخالق جل شأنه، لا يمكن تحقيق معرفته أو حبه، إذ لا يمكن لمخلوق أن يعرف الخالق، وهذا هو عين المستحيل، ولا يكون إلا بالموت، الذي لا نعرف حقيقته، على نحو ما كان من الفراشة التي لم ترجع.

*

يؤكد ذلك قصة موسى الذي رأى نارًا، فاقترب منها، وإذا هي نور الله عز وجل، وقد رأى النار ولم ير النور، لأنه بشر، لا يستطيع رؤية النور، وما عليه، كما أمره المولى عز وجل، إلا أن يؤمن، ويتعبد، أما أن يدخل في النور، كما يزعم أصحاب الاتحاد الكلي أو الفناء، فهذا ما لا يستطيعه بشر، وهذا ما تدل عليه الآيات الكريمات في قوله عز وجل من محكم التنزيل: وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى (٩) إِذْ رَأَى نَاراً فَقَالَ لأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَاراً لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى (١٠) فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ يَا مُوسَى (١١) إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِي الْمُقَدَّسِ طُوًى (١٢) وَأَنَا اخْتَرْتُكَ فَاسْتَمِعْ لِمَا يُوحَى (١٣) إِنَّنِي أَنَا اللَّهُ لا إِلَهَ إِلاَّ أَنَا فَاعْبُدْنِي وَأَقِمْ الصَّلاةَ لِذِكْرِي (١٤) سورة طه.

•

ويمكن أن يشار هنا إلى رحلة دانتي في الكوميديا الإلهية، وما كان من دخوله الجحيم، الذي كان حفرة ذات تسع طبقات، أشبه بالقُمع، ورؤيته أشكال العذاب، ثم عبوره المطهر، ثم صعوده جبل الفردوس، وكان يصاحبه في رحلته الشاعر فرجيل، ثم توقف عن مصاحبته عند مرحلة في صعوده جبل الفردوس، لتصحبه حبيبته بياترتشا، ثم ليصلا في الختام إلى القمة حيث تتفتح وردة النور، رمز الخلاص النهائي والأبدي، واللقاء الإلهي.

وإذا كانت رحلة دانتي أخروية، فإن رحلة الشاعر دنيوية، وإذا كان دانتي مصحوبا بدليل يرافقه ويدله، وهو الشاعر فرجيل، وهو رمز الشعر الذي فيه بعض الخلاص، فإن الشاعر يبحث وحيدًا، ولا شيء يعينه، وإذا كان دانتي قد التقى بحبيبته وأصبحت دليله إلى وردة النور، فإن الشاعر ظل وحده، وأخيرًا، يلتقي دانتي بوردة النور اللقاء الأبدي الدائم الخالد، فإن الشاعر لا يلتقي بوردته إلا للمحة من طرف، وما عليه بعد ذلك إلا أن يجدد البحث، وليست رحلة الشاعر في البحث رحلته هو وحده فردًا، إنما هي رحلة كل إنسان عبر التاريخ كله، ولكن يلاحظ أن الإنسان في الآداب القديمة يصل إلى النهاية، أيا كانت، في حين يظل الإنسان المعاصر في بحث دائم، وهو أكثر بؤسًا وشقاء.

*

وتبدو وردة الصقيع مجرد إشارة ورمز، والبحث لم يكن عن الوردة نفسها، إنما كان بحثًا في المطلق، وهذا يعني أنه بحث عما هو غير مادي وغير مجسد، وأن ما يبحث عنه ليس وردة الصقيع، وإنما وردة الصقيع رمز له، وإذا كان قد رمز لما يبحث عنه بوردة الصقيع، فهذا يعني أن ما يبحث عنه هو الحب، لأن في الحب دفئًا يذيب الصقيع من حول وردة الصقيع أو يذيبه عنها، أو يذيبه فيها إذا كان الصقيع قد نال منها، ويعطيها الوجود، فالحب هو الطريق إلى وردة الصقيع، وبالحب يكون اللقاء الأبدي، ولو للمحة من طرف، يقول إريك فروم[1]: "فالحب هو قوة فعَّالة في الإنسان، تقتحم الجدران التي تفصل الإنسان عن رفاقه، والتي توحِّده مع الآخرين، إن الحب يجعله يتغلب على الشعور بالعزلة والانفصال، ومع هذا يسمح له أن يكون نفسه، وأن يحتفظ بتكامله، إن اثنين يصبحان واحدًا، ومع هذا يظلان اثنين"، وبعبارة أخرى أوضح كما يقول فروم أيضًا[2]: "الحب هو الجواب العاقل والمُقْنِع والوحيد عن مشكلة الوجود الإنساني".

---

[1] فروم، إريك، **فن الحب، ص ٢٨**

[2] المصدر السابق، ص ١٢٠.

وهذا الاستعراض لبعض الروايات والقصص ليس حشوًا ولا استطرادًا، إنما هو تأكيد لمقولة نورثروب فراي التي يقول فيها إن الأدب مُزَاحٌ عن الأسطورة[1]، فالأساطير تتكرر في الأعمال الأدبية، بصورة غير مباشرة، وما يظهر في الأعمال الأدبية من شخصيات وأحداث تبدو مشابهة لمثيلاتها في الحياة، ليست في الحقيقة إلا رموزًا للميول الأساسية لدى الإنسان البدائي، مشابهة للأنماط الأسطورية التي عبرت عن تلك الميول. فالقصص والروايات والأشعار التي عرضناها كلها تكرر قصة الرحلة، رحلة الإنسان، سعيًا وراء حلم، وهي نفسها الرحلة التي قام بها جلجامش، وهذا لا يعني النقل أو التأثر أو الاقتباس، وإنما يعني حالات ومواقف إنسانية بدائية، ما تزال تعيش في العمق من اللاشعور الجمعي، وهذا الربط بين تلك الأعمال والقصيدة يزيدها غنى، ويغني خبرة المتلقي، ويساعد على التواصل معها.

*

لقد كانت الأسطورة بالنسبة للإنسان في القديم، "التاريخ والفلسفة والحكمة والشعر والعلم والأدب والغناء والفن، وهي بالنسبة إلى الإنسان اليوم، رديف لذلك كله، لا غنى عنها، وليس منها بد، وهي بالأمس واليوم، جماع لأنشطة كثيرة، فيها التفكير والانفعال والتوهم والإدراك والتمني والخوف والطموح والانكسار، وفيها الخلق والإبداع، وغير ذلك، من الأنشطة والقوى، التي يتميز بها الإنسان، وتنعكس في الأسطورة، التي تمثل في الحقيقة شخصيته"[2].

وعن الأسطورة يقول ريشاردز[3]: " إن الأساطير العظيمة ليست أوهاماً، بل هي منطوق النفس الإنسانية كلها، وهي من ثم لا يحيط بها التأمل، ولا نأتي على كل ما فيها، وهي ليست متعة، أو ملاذاً للهرب، حتى يتطلبها مَنْ يتطلبها للراحة والفرار من

---

[1] ينظر: فراي، نورثروب، **تشريح النقد**، تر. محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ١٩٩١، ص ٢٠١ وما بعدها. وينظر العرض الملخص لرأي فراي في: هو، غراهام، **مقالة في النقد**، تر. محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية العلوم والفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٣، ص ٢٨.

[2] ينظر، محبك، د.أحمد زياد، **دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة**، دار علاء الدين، دمشق، ١٩٩٩، ص ٩ وما بعدها.

[3] هايمن، ستانلي، **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة**، تر. د. إحسان عباس، ود. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ج٢، ١٩٦٠، ص ٢٠٩.

حقائق الحياة القاسية، ولكنها هي تلك الحقائق نفسها، معروضة ممثلة. هي الإدراك الرمزي لتلك الحقائق، ومحاولة لخلق الانسجام فيما بينها، وتقبلها بالرضى. ومن خلال تلك الأساطير تستجمع إرادتنا، وتتوحد قوانا، وينضبط نمونا، ومن خلالها أيضاً يتزن كياننا المضطرب، ويلتئم وجودنا المشعث، وبهذه الأساطير يطمئن التناقض، وينسجم النشاز في الأشياء، ومن خلالها حصلنا على التكامل، الذي يجعل منا أناساً متمدّنين".

ولقد عرف أجدادنا من قبل مثل هذا الشكل من ربط النصوص بعضها ببعضها الآخر، والمقارنة بينها، أو الموازنة، فكان ما إن يذكر أحدهم موضوعًا، حتى يورد عليه أمثلة كثيرة من الشعر أو من النثر، على شكل تداعيات، وهو ما كان يسمى التقميش، ومعناه اللغوي الجمع من هنا وهناك، ويمكن تسميته اليوم المقارنة، لا من أجل الكشف عن التأثر والتأثير، إنما من أجل الكشف عن أساليب التعبير عن التجربة الإنسانية، في أشكال أدبية مختلفة.

*

لقد استطاع صلاح عبد الصبور في قصيدته " البحث عن وردة الصقيع" أن يصوغ ملحمة جلجامش جديدة، هي ملحمة إنسان هذا العصر، بسمو روحه، وتطلعه نحو الأسمى والأرقى، على الرغم مما يحيط به من قهر الحياة، وضغطها المادي، وهو بذلك يؤكد أن الإنسان ما يزال يبحث عن المعنى والقيمة، في عالم خلا من المعنى والقيمة، وتلك هي بطولة إنسان هذا العصر.

المصادر والمراجع:

إبراهيم، زكريا، **المشكلة الخلقية**، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٩.
ابن عنين، **ديوان ابن عنين**، تح. خليل مردم بك، دار صادر، بيروت، لاتا.
أبو ريشة، عمر، **ديوان عمر أبو ريشة**، دار العودة، الجزء الأول، لاتا.
أبو ريشة، **غنيت في مأتمي**، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢.
بوكاي، خورخي، **حكايات للتفكير**، تر. أمل بكري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٤.
رجو، سعيد، **شمسها سيدة الأوقات**، دار نون، حلب، ٢٠٠٨.
سبندر، ستيفن، **الحياة والشاعر**، تر. د. محمد مصطفى بدوي، مر. د. سهير القلماوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مكتبة الأسرة، ٢٠٠١.
عبد الصبور، صلاح، **حياتي في الشعر**، دار اقرأ، بيروت، ١٩٨١.
عبد الصبور، صلاح، **ديوان صلاح عبد الصبور**، المجلد الثالث، دار العودة، بيروت، ١٩٧٧.
العقاد، عباس محمود، **خمسة دواوين في ديوان**، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣.
فراي، نورثروب، **تشريح النقد**، تر. محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ١٩٩١.
القشيري، **الرسالة القشيرية**، شرح خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠١.
لبيد بن ربيعة، **الديوان**، تح. د. إحسان عباس، الكويت، ١٩٦٢.
محبك، د.أحمد زياد، **دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة**، دار علاء الدين، دمشق، ١٩٩٩.
محفوظ، نجيب، **حضرة المحترم**، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٦، طبعت أول مرة عام ١٩٧٥.

منيف، عبد الرحمن، **قصة حب مجوسية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.خامسة، ١٩٩٠.
هايمن، ستانلي، **النقد الأدبي ومدارسه الحديثة**، تر. د. إحسان عباس، ود. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ج٢، ١٩٦٠.
هو، غراهام، **مقالة في النقد**، تر. محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية العلوم والفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٣.

الانطلاق في فضاء إنساني
في شعر سعيد رجو

سعيد رجو شاعر الكلمة الأنيقة، والحرف المترف، والمعاناة المرة القاسية، وهو شاعر الطموح الإنساني، والأمل البعيد البعيد، وهو الشاعر المتطلع في حياته وفي مسيرته الشعرية إلى انتصار المظلومين والمقهورين في العالم كله، وقد حمل همَّ الإنسانيةِ كلِّها في وجدانه وفي حياته وفي تجربته الشعرية، صدر له عشر مجموعات خلال مسيرته الشعرية الممتدة على أربعين عاما بين عام ١٩٧٠ تاريخ مجموعته الأولى وعام ٢٠٠٨ تاريخ نشر مجموعته الأخيرة، وعنوانها "شمسها سيدة الأوقات"، وقد صدرت عن دار نون بحلب، والشاعر من مواليد عام ١٩٣٣ في بلدة تادف من ريف حلب، وهو من الكادحين، وكان يعمل في كيّ الثياب، ثم عمل رئيس ديوان في مقر فرع اتحاد الكتاب العرب بحلب عام ١٩٧١، أسس ثقافته بمطالعاته الخاصة، وهو الذي لم يكمل الدراسة الابتدائية، وتوفي عام ٢٠٢٥.

وفي مجموعته الأخيرة يتطلع إلى التوحد مع العالم، والحلول في الكون، ويعبر عن رغبة في الانعتاق من اللحظة الراهنة، والتحليق في فضاءات وعوالم أبعد من كل الحدود، ونراه عاشقًا لهذا السمو، متفانيًا فيه، لأنه يراه الخلاص الأبدي، وما هذا التطلع الجديد ببعيد عن تجربة الشاعر في مسيرته الشعرية الطويلة، وما هو بغريب عنها، فهو فيما يبدو نتاج ذلك النزوع الإنساني الذي هو كامِنٌ فيه في الأصل، وذلك النزوع الإنساني هو الباعث على هذا الانعتاق من العابر والمؤقت للانطلاق إلى الكوني والكي والشامل، وستنصبُّ الدراسة على هذه الظاهرة في شعره، كما تجلَّت في مجموعته "شمسها سيدة الأوقات"، وكل الشواهد مقبوسة منها، وجرى ذكر أرقام الصفحات إلى جوار المقبوس تخلُّصًا من الحواشي.

ومثلما ينعتق رائد الفضاء من الجاذبية الأرضية، ويدخل في الفضاء الخارجي، لينطلق في الكون الواسع، ويصنع مدارات، مُحَلِّقًا بقوة دفع جديدة، ليعيش حياة جديدة، كذلك نرى الشاعر، يؤمن بالحرف ويثق به، فيمتلك القوة والقدرة ويغتني،

فيستطيع أن يبنيَ لنفسه عالم النور والحرية، ويحلق في فضاء رحب وعالم خاص من سرور، فيقول في قصيدة عنوانها "السيد الحرف" (ص ٥):

أعطاني مفتاح الطلسم، وقال:
سمائيَ أرضيَ ناريَ أنواريَ تتمرأى في عينيكَ
وهذا القبس القدوس النازفُ بين أناملك الوهاجة:
نور يسعى بين يديك
وإنك خازن أكوان الأسرارِ
فسافر بأساطير الأقمار إلى عتمات الأغوارِ
فأنت عريف ملائكة الحضرةِ قُمريُّ السدرةِ
جوهرة الأفلاكْ.
غادرتُ خفائي منطلقا لمدارات بهائيَ
كل جهاتي كانت مائجة بتهاليلِ النورِ
موشاة بمجرات عصافيرَ محيطات سرور.

والشاعر لا يسرح في الحلم أو الوهم، بل يدرك أن هناك قوى الشر والفساد والظلام، وهي تعرقل خطواته، ولولا قوى الشر لكان ملأ الدنيا خضرة وبهجة، فيقول في قصيدة عنوانها "العاشق الناسك" (٨ . ٩):

ولولا انتهاك اخضراريَ
لولا استباحة أقداس داريَ
للسلم كنت جنحتُ
وكنت حَدَبْتُ على الأرض مثل السماءِ
انهمرتُ على الكل مثل السماءِ
وأخصبتُ حتى القفارِ بفيض الوئامْ
ولكنهم يذبحون الحمائمَ
ينتهكون السياج الحرامَ
ويجترحون ألد الخصام.

وعلى الرغم من القبح والشر والفساد في المجتمع، يظل الشاعر متعلقًا بالجمال، ولا بد للجمال من أن يتجلى في الأنثى، وهي وإن كانت من طين، فإن

الشـــاعر يســـمو بها، ويتحرر من الطين، وينطلق ليعانق الأفلاك والأكوان، ومن لا يعرف المرأة لا يعرف الجمال ولا يعرف الأسرار ولا الأكوان، فيقول في قصيدة عنوانها " أشواق الأرض" (١٣):

وهذا الصلصال المتكور أنثى
مزهو بفرادته وهجا في ملكوت الزرقةِ
صحوا عبر متاهات الزوغان
هل أصغيتَ إلى الإيقاع الدمويّ؟
إلى أجراس اللهفة؟ هل أبحرتَ بآلاء مفاتنها؟
هل شرَّدكَ الألق الغامض فوق غبوق الليلك؟
أو شهقات الألق النشوان؟
وحين تهب الأنهار على فُلَّةِ سُرتها
تهتز الأفلاك لتحتضن لهفتها
لتعانق غربتها وتبادلها النهداتِ
فهل عانقتَ على شرفتها نار الشهوةِ
أو هاصرتَ هبوبَ النشوةِ
فوق سرير الأنداء؟
فكنت غريق الوهج القمحيّ
سبيَّ بساتين الأطيافِ ذبيحَ الوضحَ الوسنانْ؟

وبما أن الشاعر قد امتلك الحرف، وامتلك الحب، فهو على ثقة بأنه يستطيع تغيير العالم، لأنه لا يمتلك الحب العادي، بل يمتلك الحب الكلي المُطْلَقَ الذي يتجاوز الأسوار والحدود والمسافات، فيقول في قصيدة عنوانها "آية الحب" (ص ٢٣):

يمكنني أن أجعل الهواء مرِحًا
والبحرَ أبهى زرقة وأوسع ابتسامةً
وسِحنةَ الرمالِ غابةً وأنهرًا موَّارةً بالعطر والأقمارْ
يمكنني أن أجعل السماء ساحة للرقص جنةً
للعنب الأحمر والأزهارْ
لأنني الحب الذي لا يعرف الأسوار.

ويؤكد الشاعر حضوره في الأكوان وحلوله في العالم وخروجه من هذا الإسار المحدود في الحياة اليومية، فما الموت إلا ولادة جديدة ودخولٌ في عالم أغنى وأرحب، لا موت بعده، فيقول في قصيدة عنوانها "الخروج من حمأ الموت" (ص ٢١ . ٢٢):

نحو الآماد الأولى
نحو النار المشبوبة بالوحم البكر
إلى حيث اختلج الهاجس في رحم هيولاه
انفرج الحلم اللا محلومُ
انبلج المجهول المعلومُ
وآب الذاهب من بوابة بدء البدء
هلاميَّ القسماتِ
هنالك يا غبطة قلبي، أتكوَّر واواً
بين الكاف المكنونة والنون المظنونهْ
أتدفق نهرا وهاجا مهجوسا بفراديس النور
يواصل عريانا سفر النار إلى أزل البدء الآخر
مغسولا من حمأ الموت المسنون.

ويتحدث عن لحظة الإشـــراق، عن برهة الإبداع، عن لمحة الفيض، عن الإحســاس بالكون والوجود للحظة من نور، ولا بد أن تكون المرأة الشـكل الذي تتجلى به هذه اللحظة، لأن المرأة هي الإبداع وقوة الخلق والتجديد والولادة، فيقول في قصــيدة عنوانها "سيدة الزرقة" (ص ٢٥):

تأتيك من شجن البنفسجِ
تبدأ الأنهارَ تبدأ وقتَها
وترتِّب الأقمارَ فوق إهابها خزفا وبلَّوراً
لفاكهة الرغائب تزدهي عنبا وكمثرى
وترتجل التدفقَ تغدق الفرح المعتق والحَبَابَ
وكركراتِ دوارقِ الأطيابِ
موجًا من عناق واجتياحاتٍ رغيده.

وهذا التوحد مع الكون، أو هذا العشـق، أو هذه الهنيهة من النور والإشـراق، نابعة من كينونة الشـــاعر ومنطلقة منه، وهي كامنة فيه، بل هي متولدة عنه، ولذلك فهي باحثة عن نفســـها فيه، وهو الباحث عنها، وهذا هو التوحد المســـتحيل، ولكن الشاعر يجعله ممكنًا، فيقول في قصيدة عنوانها "لوحة" (ص٢٧):

تأتي لتقول: أضعت زمانك بحثا عني
وأنا متوامضة في نظراتك
طافرة من نبضاتكَ
لاهثةٌ في أنفاسكَ
غارقة في إحساسكَ
أحلم عنك وفيك
وأنسى أني هائمة فيك في أعماقك
باحةً عني.

وتظل لحظة الإشـراق أو الإبداع أو اللقاء أو التوحد مع الكون لحظةً سـرية، خاصــة، لا يعرف الشــاعر وقت انبثاقها، لذلك فهو ينتظرها بل يبحث عنها، ويشــتاق إليها، وهو يرتجيها، ويريدها، ولكن يريدها كلَّها، ولا يريد الجزء، فيقول في قصـــيدة عنوانها إلى "وردة محتملة" (ص ٢٩):

يدور بي التوقُ حين تمرين في عتمات انتظاري
حيث وميضك يجتاحني نبضة نبضةً
أو يرج الخشوع بأعماق أحزانيَ الراعفهْ
وكم مِتُّ أرقب ومض احتمالك
رغم ارتداد مدى الذكرياتِ
ورغم الذي بين بري وبحركِ
بين تقايَ ومحرابك القزحيّ
ودون ورورديَ هذا السياج المذبَّبُ
أنت الهواءُ وروحي في لجة من زجاجٍ
فكوني اجتياح السياجِ انحطامَ الزجاجِ
وهُبّي حدائقَ نورٍ معلقةً أو دمارا

ولا تتركيني أُعلَّقُ بين أوار الشتات وورد الوصولِ
فلا بين بين لأشواقي النازفه.

وهو لأجل حضورها يستعدُّ ويتهيَّأُ ويدور ويبحث ويبكي، وهو مستعد ليعطيها كل ذاته، لأن كل قصائده لأجلها، يقول في القصيدة نفسها:

وكم قلت يا نار كوني نبيذا
لما قد يجيء به الدوران السعيدُ
ويا دمع كن بلجَّة المستحيلِ
بنيسانِ ضحكتها الوارفهْ
وكم قلت للكلمات الهتونةِ طيري إليها
أفيضي عليها شجِيَّ الحنينْ
ويا كل كلي كن للجميلةِ ما تشتهي أن تكونْ
أليست لهيب أناشيدك اللاهفه؟

ويشتد الشوق بالشاعر إلى الدخول في هذه اللحظة، لحظة الإبداع، لحظة الوصول، لحظة اللقاء، ويتخذ من الدوران وسيلة للوصول، بل يتخذ من الاحتراق ومن الآلام ومما يشبه الاحتضار بل الموت، كي يدخل في أقنومها، ليطير إليها مثل وميض، فيقول في قصيدة عنوانها "دوران لذيذ"(ص٣١):

إلى ملكوتك أهفو
يزلزلني عارض ..لا أسمِّي
ويعصف بي هاجس كالجنون
يطوِّح بي دورانُ لذيذٌ
وينشرني في فضائك بوحُ كمانٍ
أطير إليكِ وميضا وحنجرة من نبيذٍ
أطير إلى سُبُحاتك وهجا شجيا
أباغت أقنومك الليلكيَّ
بفيض من الورد والقُبُّراتِ
بنزفٍ يناغيكِ
هذا أواريَ هذا احتضاريَ

هذا اعتباط أسايَ انبلاجُ رؤايَ
بروق انهماريَ في البرهة الواعدهْ

ويؤكد الشـاعر تحرره من الذات الحبيسـة في الأوهام، ومن الرغبات الغبية، وينطلق مثل طائر حرٍّ، طامحًا إلى الوصـول إلى مدار نجمته الخاصـة، قاصـدًا إلى التي سـكنت أوردته، مُخْلِصًـا لها الإخلاصَ كله، وعندئذ يجد الخلاص والانعتاق الكلي، وهو يدرك أن هذا الوصـول لم يتحقق إلا بعد الاكتواء بنيران عدة، مختلفة الشكال والألوان، فيقول في قصيدة عنوانها "النار والنور" (ص ٣٥):

خرجتُ من توجسات حمأتي
من غبش الأوهام في أغواري السحيقةِ
من رهبة الشروخ في مرآتيَ القديمةِ
خرجت مثل طائر مشتعل بالحب والنبوءة.
رسمت بالمواجع البهيجةِ
مآتمي...ملاحمي ...ما هيتي
رسمت نار غربتي...رسمت ريح صبوتي

ثم يقول مؤكدا حقيقة الوصول إلى جنة حبيبته:

أرقب رغم خيبتي سرب يمام عاشق
يلمح برق صرختي
يحملني إلى مدار نجمتي
متوَّجًا بغربتي ...مخضَّبًا بلهفتي
ممتشقًا وضاءتي
ميمِّمًا شطر التي تسكن في أوردتي
تلك التي نفختُ في أحشائها حُشَاشتي
فكانَ كونُ حوضِها
وكُوِّرَتْ في صدرها كواكبُ العذوبة
وها أنا أبصر باب جنتي
ينشق عن حوريتي الجليلةِ
ها وجهها يمنحني مواسمي

ويدها ترتب الورد على ما تشتهي محبتي.
ثم يتحدث في القصيدة نفسها عن الانعتاق الكلّي والاتحاد، فيقول:
على يدي طفلِها
أقصد شمسَ وقتها
في شفتيَّ نسغها
أقصد راح روحها
تلك التي عتقها الله وما أعتقها
وحينما أعتقني عانقتها
وحينما عانقتها أعتقها
فغرَّدَ النور على عرائشِ الأشواق في حديقتي
وأشرقت صبيحة الأسرار في سريرتي.
والشـــاعر يُخْلِصُ لها، يمنحها وجوده كلَّه، يهَبُها موته وحياته، فيقول (ص ٤٢):
فضاؤك مهدي ولحدي
وعيناك إبحاري الأبديُّ بما لا يُحَدُّ
من السِّحر والمُتَعِ الغامضاتِ
أزف إليك سحائب حزني
وأُغرق فيك اندلاعَ الحنين
هذا هو التعلق الكلي، وهو المنح والعطاء، وهو التوحد مع المحبوب، وبذلك يكتسب المستحيل في عيني الشاعر حضوره، فيراه، في فجر متميز، لأن الفجر يصنع الحياة في الكون كله، والحياة الحق هي المحال، ولكن الشـــاعر يراه وقد تحقق، فيقول في قصيدة عنوانها "الباهرة "(ص ٦٥):
حدثني الصباح قال:
أنا الذي غمرت نار صدرها
بسوسن الجبال
زوَّجْتُ في حقولِه غزالة غزال
أطلقت طائرين أبيضين في سمائهِ

فغمر التهليل هيكل الجمال والجلال
وحينما تماوج العبير وانتشت رفارف الظلال
ها إنني أشاهد المحال.

وبرؤية الشـاعر المحال قد تحقق يؤكد ثقته بالحياة، ويقينه بانتصـارها، وقوة حضورها، ويدل على تعلُّق كلي بما هو أجمل وبما هو أفضل، ويقينه بحتمية التغيير، وقوام هذا التعلق وعماد هذا اليقين: الحب، وهذا ما يؤكده عنوان المجموعة نفســـها:" شـمسـها سـيدة الأوقات"، فالشـمس وإن غابت، فلا بد أن تشـرق، وهي سـيدة الأوقات دائمًا، حتى ولو غابت، لأن لها حضــورًا مُنتظرًا، وهي غائبة، ولكن هي شــمس من؟ على من يعود الضمر في شمسها؟ هل هي شمس البلاد؟ هل هي شمس العباد؟ هل هي شمس الحقيقة؟ هل هي شمس القضية؟ لعلها هي شمس الكل، وفي هذا ما يؤكد النزوع نحو الانعتاق والانطلاق نحو ما هو كلي، نحو ما هو إنساني شامل.

صوت المرأة

نرْجسة الشعر
رولا عبد الحميد

هي زهرة الجبل، يســـقيها الغمام بالندى في الأعالي، وتحميها الصـــخور الشماء، ويرعاها قمر، هو دائما بدر لا يتحوَّر، ولا يتحوَّل عنها، ولا يغيب، هي شاعرة تهيم في وديان وســـهول وحقول، وترجع إلى ذروتها الشـــماء، ومِن ذروتها الشـــماء المُشرفة على الناس، تُحِسُّ قبْحَ العالم، وتدرك سخْفَ الراكضين وراء ما يحسبونه كلَّ شـيء، فتسـري في قصـائدها رعشـة من حزن وألم وقهر، ويظن فيها القارئ العجلان تشـــاؤمًا، وما هو بالتشـــاؤم، إنما هو تعبير عن روح نقيَّة يزعجها التلوث، وهو تعبير عن نفس جميلة يؤلمها القبح، وهي لا تصـــرِّح بهذا ولا تبوح، إنما تعبر عنه بهمس هادئ حنون.

*

هي لا تطرح أفكارًا، ولا تقدم معاني، ولا تنادي بشعارات، ولا تصرّح بمواقف، هي تعبر عن حالات، هي ترســـم صـــورًا للطبيعة ومن الطبيعة، وهي تهيم في وادٍ صـــخري ســـحيق، تهدل كاليمامة حيث تركها الحبيب وحيدة، وتخلّى عنها، فلا هو يسمع نداءها، ولا هو يقرأ قصائدها.

وهي تهيم في ســـهل أخضـــر رحيب كالغزالة، ترســـل بُغامها منادية غزالها بهمس، تدعوه، وترسل النداء من جديد بتحنان، كأنه البنفسج الحزين.

وهي تتيه في غابة مثل ليلى الصـــغيرة، تخشـــى العتمة والضـــباب والذئاب، وتنادي القمر تســـتغيث به، وهي تعبُر ميادين الوغى، لتبكي شـــهيدًا هو أخوها أو هو كلُّ شهيد، وتصوِّر الثرى وقد شرب دماه.

وتقف هنيهةً على جســـر صـــغير قديم، فترى من تحته المياه راكدة، قد أَسِـنَتْ، وعَلَتْها الطحالب، فتأسـى وتتألم وترسـل زفرات الحزن، وهي تدرك أن هذه هي حال الحياة، وحُقَّ لها أن تتألم.

وفي فسـحة صـغيرة من المروج الخضـر تتغنَّى بحروفها وكلماتها، وليس في ملكها ســـوى حروفها وكلماتها، وتزهو بقصـــائدها على خجل وخفر وحياء، وليس في حياتها سوى قصائدها، وهذه نغمة في شعرها جديدة خافتة هادئة، ثم تعود إلى ذروتها الشماء، نرجسةَ آخر الشتاء، مبشِّرة بالربيع، هي ابنة الجبل والنهر والسحاب.

*

ولذلك كانت لها لغتها، لغتها هي النرجس والعنادل والورود والغمامات والقمر والنجوم والفجر والسحاب، لغتها الطبيعة، يسمعها السامع العجلان، فيقول هي تبدأ وتعيد في لغة الطبيعة مثل الأندلسيين أو الرومنسيين، وقد يسمعها مستمع في أمسية أو أمسيتين فيقول هي هي نفسها، تكرّرُ نفسها، ويراها لا تهيم إلا في وادٍ واحد، أو هكذا يُخَيَّل إليه، ولكن حين يقرؤها الناقد الخبير بعين ترى الجديد، يكتشف خصوصية الطبيعة عندها، فما هي مفردات، وإنما هي علاقات جديدة بين المفردات، هي ولادات جديدة من رحم الحياة، هي لغة الحسِّ والانفعال والخيال، وقد تجلّت من خلال الطبيعة التي هي الأم، والتي هي المخزون الذي يتجدد، ولا ينفد فيه التجديد.

*

لذلك تسمع في شعرها بغام الغزالة، وهديل اليمام، وتلمس رحيق الزهور، وتسمع همس النجوم، وتحس دفء ضوء القمر، وهي تناديه وتأنس به.

في شعرها سبعة عنادل، وعشرة نجوم، وخمسة أقمار، وخمسون نرجسة، وهي نفسها نرجسة الشعر، ونرجسة الجبل، وفي معصمها عقود ياسمين، وفي وريدها غزلان شاردة، هذا بعض ما تقوله في شعرها، هو ما يقول عنه النقاد: المعجم الشعري، فهل يشبه حقًّا ما قاله الأندلسيون أو الرومنسيون؟ لا يشبهه في شيء، لا يشبهه في العلاقات، وفي الكل الموحد، وفي البناء، ولو تشابهت الألفاظ.

الألفاظ واحدة هي هي، قديمة، ولكن العلاقات فيما بينها هي الجديدة.

*

وهي تبكي تارة طفلةً صغيرةً حلوةً تائهةً في غابة، وهي تارة أخرى في أبهى حُلَلِها كالعروس، لكنها محبوسةٌ في قصرها المسحور المحروس بالجُند والحُرّاس، تنتظر الفارس القادم من وراء السحاب، وهي تناديه، وهي تقرّر تارة ألّا تستقبله، فقد تأخَّر كثيرًا، وتارة أخرى تقرّر غير ذلك، وهذا هو قلق الحسناء، وتوتر الشاعرة، وبهما تتلظَّى، وبهما تنفحنا الشعر.

*

وهي في شعرها تهمس بإيقاع خافت حنون، وتبوح بصوت حزين مبحوح، والأذن العربية اعتادت الموسيقا الصارخة والإيقاع الجليَّ الواضح، والعين العربية اعتادت الشعر المطبوع في حقلين أو جدولين والمنتهي بقافية، وعلى الوزن الصريح والقافية الواضحة اعتادت الذائقة العربية الساكنة المستقرة، واستنامت.

وكثيرٌ مما هو مطبوع اليوم في دواوين ومجموعات ليس فيه مما يمكن أن نُسمّيَه شعرًا، وليس فيه غير الوزن واللغة الصريحة والتقرير المباشر والأفكار المجردة، وأقول بعضه ولا أقول كله، وبعض ما ليس فيه وزن ولا قافية، هو الشعر الذي هو حقًّا شعر، لأنه شعر، لأن فيه صورة أو خيالًا أو عاطفة، لأن فيه سحرًا وألقًا وخصوصية، لأن فيه ما لا يُمكن أن تحدّه أو تعرف سرَّه، وأقول بعضه، ولا أقول كله، وإن كان أكثره أيضًا ليس بشعر.

*

وهي ابنة بيتها الذي هو محرابُها، مثلما كان لمريم البتول محرابُها، تتعبّد فيه وتتنسّك، لا تنتمي إلى ثُلَّة مِنَ الأوَّلين، ولا إلى ثلة من الآخرين الآخرين، هي لا تتلمَّس رضا هؤلاء، ولا تخشى غضب أولئك، ولا تدخل معبدًا آخر، سوى معبدها المصُون.

وظلّتْ ترسل شعرَها عبْر وسائل التواصل، وهي تلقيه في بعض المؤسسات الثقافية الرسمية، كاتحاد الكتاب العرب، والمراكز الثقافية التابعة لوزارة الثقافة، لا تتوسّل إلى هذا، ولا ترتجي ذاك، تأتيها الدعوة رسمية، الدعوة تسعى إليها، فتتردَّد، عزّةً وإباءً، قبل تلبيتها، وقد لا تلبيها، إلى أن امتدّ ظلها وطال.

دأبَتْ على طبع مجموعتين أو ثلاث، على نفقتها، ومن مصروفها مثل طفلة تدَّخر شِعرها في حصّالتها الفخارية، ثم كسرت تلك الحصالة، خابية السمن والعسل، فإذا مجموعاتها تنتشر، وتزدهر، وتتفتح مثل زهرات الربيع، زهرة في سفح قاسيون حيث وزارة الثقافة، وزهرة على ضفة بردى، حيث اتحاد الكتاب العرب، وزهرة في مهرجان فاس حيث مؤسسة مقاربات، في المغرب العربي، وإذا هي تنشر نُورها ونَورها، وترسل شعاعها من مشكاة في محرابها، ويضوع عطرها شذى يملأ الآفاق سناء وسنا.

وإذا هي عضو مرشّح في اتحاد الكتاب العرب، وإذا هي، بعد طرفة عين، وفي الحقيقة بعد مرور سنتين، عضو مُؤَصَّل، كاملة العضوية، لا لأن الزمن يمضي ويمرّ، بل لأنها تعمل في الزمن، فتكتب وتنشر، فالزمن عندها لا يتوقف، بل يسير مع سيرورة قصائدها، بل تدفعه دفعًا، وتُزجيه كالسّحاب، وتسوقه، كلَّ يوم بقصيدة.

*

لم يكن ظهورها بين عشية أو ضحاها، بل كان بين عشر سنوات، وعشر أخريات من السنين، وإذا هي ابنة عشرين عامًا من الشعر، إلا قليلا، وابنة عشر مجموعات شعرية، بل تزيد، وإذا هي واحدة ممَّن يبدعون في قصيدة النثر، تلك

القصـيدة الحنون التي لا تُلغي أي قصـيدة أخرى، ولا تنافس أحدًا، والتي أصـبح لها حضورها الحق الجميل.

ويتّهم بعضهم قصيدة النثر أنه ليس لها قواعد وأسس، وهل كان للشعر أسس وقواعد سـار عليها امرؤ القيس والمتنبي والسيَّاب ونزار؟ لقد حاولت نازك الملائكة أن تضـع لقصـيدة التفعيلة قواعد، وعابت فيما عابت تنوع التفعيلات في القصـيدة الواحدة، وعابت التدوير في التفعيلات، وتنبأت لقصـــيدة التفعيلة أن تتراجع وألا تزدهر، فقد حسبت نفسها الوصية عليها، ولم تصحّ النبوءة، ولا وصاية على الشعر، لأنه الحرية، ولا وصاية على الحرية، لأنها الحياة. ويقال عن نازك الملائكة إنها في أخريات أيامها تراجعت عن قصـيدة التفعيلة، وكان هذا شـأنها، فقصـيدة التفعيلة، ليسـت ملكًا لها، وليست القيِّمة عليها، ولا الوصية.

ونوّع الشـــعراء في التفعيلات في شـــعر التفعيلة، ولم يلتزموا قواعد نازك وأبدعوا، وأكثر الشاعر عبد الصبور من الاعتماد على بحر الرجز، وأبدع، وأسماه من قبل بعض اللغويين حمار الشـعراء، وحُكْمُهم ينسـجم وبعض الشـعر في عصـرهم، ولا يجوز أن نســحبه على عصــرنا، ولا على كل الشــعر في عصــرهم، ولكننا نقدِّس الأقدمين، ونرى أحكامهم أحكامًا مطلقة صالحة لكل زمان ومكان.

النقاد والدارسـون والباحثون هم الذين في كل مرحلة يضـعون أُسُسًـا وقواعد، يســتنتجونها مما ســبقهم من إبداع، وفي كل مرحلة يثور بها وعليها المبدعون، ولا يتقيّدون بما يُسَـمَّى أصـولًا وقواعد، وهذا هو الشـعر الذي هو حقا شـعر، أما ما يكتب وفق أسس وقواعد فليس من الشعر في شيء.

*

الشعر في الواقع إشكالي، ومشكلاته تتجدّد على مرّ العصور، ولا نهاية لها، ولا حلول، والأذواق في الشــعر متفاوتة ومختلفة أشــدَّ الاختلاف، لأنَّ تاريخه طويل، وميراثه ضخم وثقيل، وأكثر المتلقِّين للشعر ما يزالون يريدونه واضحًا صريحًا مباشرًا، ومـا يزال أكثرهم يرونـه تعبيرًا عن فكرة أو مقولـة أو حكمـة، وهو في حقيقتـه مرتبط بالحس والانفعال والوجدان والخيال، لا بالعقل والمنطق والتفكير، بل لا يزالون يرونه مدحًا وهجاء وغَزَلًا، أو ذا موضــوع وطني أو قومي أو عاطفي أو وجداني، ولا يزالون يربطونه بالأغراض، ويوزعونه على رفوف، ويميزون بينها أشد التمييز.

والشــعر الحق ليس كذلك، الشــعر الحق يأبى على التقســيم والتصــنيف، القصــيدة فيه ذات وحدة، لا يمكن أن نســتلَّ منها ســطرًا أو ســطرين، ولا يمكن أن نختصــرها في بيت أو بيتين، ولكن للأســف هذا ما اعتاد الباحثون عليه، يبحثون في

القصـيدة كلِّها عن بيت القصـيد، أو عن فكرة تلخِّصـها، وحين تكون القصـيدة ذات وحدة، وحين يعجزون عن الإحاطة بها في رؤية كلية شـاملة، عندئذ لا تعجبهم، لأنهم اعتادوا على الشـعر الواضـح الذي يمكن أن تقتبس منه البيت لتسـتشـهد به، وتحفظه، والشـعر الحديث لا ينطبق عليه هذا، لذلك لا يعجبهم، بل الشـعر كله لا يصـح معه مثل ذلك التعامل من الاجتزاء والاقتطاع والتقسيم، وهذا للأسف ما درج عليه الباحثون والدارسون، وأفسدوا ذوق الناس.

ومشـــكلـة أخرى قـديمـة متجـددة، وهي أن أكثر المتلقِّين للشـــعر يهللون للمشـهور، أو المعروف، وإذا حدثتَهم عن شـاعر، يقولون: لا نعرفه، وهم لا يعرفونه، لأنهم لا يقرؤون، وهم لا يعرفون على الأغلب إلا مَنْ تروِّج لهم، كالسـلع، وسـائل التواصـل والإعلام، ثم سـرعان ما ينطفئ ذِكْرُ هؤلاء، وتموت أشـعارهم قبل أن يموتوا، مثل موجات الأغنيات التي تملأ الشوارع والأسواق.

ومن الغريب أن أكثر المثقفين يقبَلون كلَّ أشكال التجديد في القصة والرواية والمسـرح، وحتى هؤلاء أنفسـهم لا يكادون يقبلون التجديد في الشـعر، وتلك مشـكلة أخرى.

واليوم تتعدَّد طبعات الرواية، ولا تكاد مجموعة شـــعرية تُطْبَع مرة ثانية، إلا فيما ندر، فالشعر لا يلقَى الإقبال، ربما لأنه رؤيا وجدانية خاصة، أو ربما لِمَا فيه من رمز وغموض، أو تِقْنِيات فنية أخرى، في حين تعبِّر الرواية عن رؤية للمجتمع، من زوايا عدة، وربما لِمَا فيها من صراع، وتطوُّرٍ في الحوادث وتشويق، ولما فيها من تنوُّع في الشـخصـيات، وتعدُّد في الأصـوات والمواقف والحالات، ولذلك بدأ شـعر الحداثة يأخذ بمثل هذه التقنيات.

ولكن ما يزال الشعر بعيدًا عن الجمهور، لسبب فنِّيٍ فيه، أو أسباب، على نحو ما تقدم، أو ما يزال الناس بعيدين عن الشـــعر، لعِلَّةٍ فيهم، أو لِعِلّات كثيرات، أهمُّها انشغالهم بمتطلبات الحياة اليومية، وغرقُهم في قلق وقهر وتوتُّر، وانصرافهم إلى وسـائل التسـلية والترفيه من مسـلسـلات وبرامج في التلفاز، واسـتغراقهم في وسـائل الاتصـال والتواصـل الاجتماعي، يجدون فيها الخلاص، لكن أَلَمْ يكن الشعر نفسه من قبل شكلًا من أشكال الخلاص الفني؟ ولكأن الأغنيات الهابطة أيضًا أصبحت البديل، فأفسدت الأذواق، وكم كان في الأغنيات من أشعار راقية.

*

وتسمعهم يقولون: كثُرَ الشعر، وما عدنا نعرف الزائف من الصحيح، ونَسُوْا أنَّ مِن حق كلِّ إنســـان أن يعبِّر، وأن يكون شـــاعرًا، وقديمًا قال الجاحظ: "يكاد كل

عربيٍّ ينطق بالشعر"، وهذا حقيقي، وليس كل عربي فحسب، بل يكاد كل إنسان ينطق بالشعر، لأن الشعر حاجة فطرية إنسانية، هو غناء المشاعر والعواطف، هو التعبير عنها لتأكيدها ولترسيخها في أعماق نفسه، وهو البوح بها والإفصاح عنها للتحرر منها والانعتاق، ولكن ليس من الضروري أن يصبح شاعرًا كل من ينطق بالشعر.

ولأحد النقاد كلمة يقول فيها: "إذا استمر المرء في كتابة الشعر بعد الخامسة والعشرين، فهو حقيقة شاعر"، وهي مجرد كلمة هو قائلها، قد تصح، وقد لا تصح، ولكنها تدلُّ على أن مرحلة الشباب هي المرحلة التي تتفجر فيها الرغبات، وتنضج المشاعر، وتتفتح الرغبة في كتابة الشعر، ولذلك من الممكن لكثير من الشباب أن يكتبوا الشعر في هذه المرحلة، ويُسْتَنْتَج من هذا كثرة مَنْ يكتبون الشعر، ثم يصمتون، ولا شك في أن من حق الجميع أن يكتبوا وأن ينشروا، ولا يحقُّ لقوم أن يسخروا من قوم لأن هؤلاء لا يكتبون الشعر وفق أهواء أولئك، فالشعر أنواع تتعدد وتتنوع وتختلف.

ثم يتساءل قوم: أين أمير الشعراء؟ ومَنْ هو أفضل شاعر؟ وهم يدلُّون بذلك على نوع من الثقافة الاجتماعية والذوق السائد الذي يتعلَّق بفرد أوحد، ويكاد يُلغي ما سواه، وهذه مِن بقايا تفكيرٍ يمجِّد السلطان، ويعظِّم الأمير، ولا يرى الفضل إلا لفرد، وهي بقايا اعتقاد قديم يظن أن الإنتاج المُتقن يصنعه فرد مشهور، كنجارة باب أو حدادة مطرقة أو صناعة حلوى، وهي من بقايا تسمية أمير الشعر، أو سلطان الطرب، أو نجم الغناء، ولا يدخل في روع القوم أن الأدب بصورة عامة ظاهرة اجتماعية يصنعها كل المشاركين في الكتابة والتأليف ولا يصنعها فرد، وهو إنتاج، كالإنتاج الذي يكون في الأسواق، وهو أنواع وأصناف ومستويات، وهو يلبّي كل الأذواق على اختلافها، ويسد كل الحاجات على تنوُّعها، ولا يمكن أن يُلْغِيَ أي صنف صنفًا آخر أو أصنافًا أخرى، فالحياة في مختلف أنواعها وجوانبها قائمة على التعدُّد والتنوُّع والاختلاف. ولكن عقلية التسلط والاستبداد والإقصاء تأبى إلا أن تمارس طغيانها حتى في ساحة الأدب، وهي ثقافة أجيال، لم تتمتع يومًا بالحرية، ولم تعرف حق الجميع في العيش معًا على السواء.

وثمة مشكلة أخرى، وهي أن الشعر كان يُنْظَم، والشعر اليوم يُكْتب، الشعر كان مشافهة، يُتَنَاقل بالحفظ، ويُرْوَى، ويُنْشَد، والشاعر ينظمه وهو يمشي، ويحفظ، ثم يملي، أو يدوّن، واليوم الشعر يكتب بالورقة والقلم، أو بوسائط الكتاب الحديثة، من حاسوب أو هاتف جوال، والشاعر يكتبه وهو جالس وراء منضدة، العين هي التي تكتب الشعر اليوم، ومن قبل كانت الأذن هي التي تنظمه، ولهذه الآليات تأثيرها في

طبيعة الشعر، ولذلك لا بد أن تختلف القصيدة المعاصرة عن القصيدة القديمة، ببعض أسباب هذه الآليات، وببعض أسباب أخرى كثيرة.

ولذلك من الخطأ أن نتوقع من قصيدة اليوم أن تكون كقصيدة الأمس، حتى من هذه الزاوية على الأقل، وحتى لو وُجِدَ مِنَ الشعراء اليوم مَنْ ينظم الشعر مثل مَنْ كان ينظمه بالأذن في الأمس، ولذلك من العَجَب أن يجعل أحدهم الحفظ معيارًا لجودة الشعر، ولأن الشعر الحديث عَصِيٌّ على الحفظ فهو لا يعجبه، والمشكلة ليست في الشعر ولا في الحفظ، إنما المشكلة في روح العصر، وطبيعة الذاكرة المعاصرة التي ما عادت تقدر على الحفظ، وفي الحالات كلها، من قديم وحديث، ليس الحفظ معيارًا للجودة، هو معيار مفتعل.

*

والمشكلة ليست في قُرَّاء الشعر وحدهم، بل هي في الشعراء أنفسهم، فأغلب الشعراء شديدو الحساسية، إلى حد المبالغة والإفراط، وكلٌّ من هؤلاء يظن نفسه هو الشاعر الأوحد، ويكاد ينكر على غيره ما يكتب من شعر، بل يكاد ينكر الشخص كله، وكأنه لا يراه، وكأنه لا يرى غير نفسه، ولا أبالغ في ذلك، ولا أعني أحدًا بعينه، وكم من شاعر يرفض أن يشارك شاعرًا آخر في أمسية، لأنه ينطلق من تصوُّره الخاص للشعر، ولأنه يرى شعره وحده هو الشعر، ولأنه يرى نفسه الشاعر الحق، وكل ما سواه باطل.

*

وثمة مشكلة في التلقي، فكم من مستمع إلى شاعر لا يكاد يهتم بغير الأخطاء الإعرابية في إلقائه، ولو أنه وقف في مقامه وألقى لوقع في أخطاء أشدَّ نُكرًا، وكم من شخص تلقى مجموعة شعرية هدية من صديق، والتقاه بعد حين، فأخذ يعيب عليه الغلاف والخط والورق، وهو لم يقرأ من المجموعة شيئا، وكم من قارئ لم يجد غير كلمة لم تعجبه فاقترح على الشاعر استبدال غيرها بها، أو لم ينل رضاه عنوان قصيدة، لأنه غامض وساحر، ومضى يقترح عنوانا فجًّا مباشرًا صريحًا يكشف عن مضمون القصيدة ويلخصه.

كل ما اعتاد عليه قراء الشعر، وبعض نقاده، الحكم على الشعر، وتصنيفه، وربما الربط بين القصيدة وشخص الشاعر أو حياته أو الواقع الخارجي، وقليل هم الذين يدركون أن النقد تذوق وإحساس، وقليل هم الذين يقدرون على كشف مواطن الجمال في القصيدة، والذين يرون العلاقات بين أجزاء القصيدة وعناصرها، وأكثرهم يقفون عند عنصر، من كلمة أو جملة أو عنوان أو وزن.

*

وعلى الرغم مِنْ كلِّ ما تقدَّم مِن حماستنا للشعر ودفاعنا عنه وغَيْرَتنا عليه، لا بد من أن نقر بأن حركة الشعر تشهد حالة من الانكسار والخيبات والتقهقر، مثلها مثل أحوال الشعب العربي في معظم أقطاره، وعلى الأصعدة كلها، وكنّا نعتقد أن التطور حالة مستمرة ومتجدِّدة ترقى دائمًا إلى الأفضل، وأن التراكم الكمي سيقود حتمًا إلى تطوُّر نوعي، ولكن بدأنا نوشك أن نعتقد بما هو خلاف ذلك.

ومع ذلك، ما نزال نعتقد أن التطور والارتقاء والتجديد هو الأصل، وأن أي شكل من أشكال التقهقر أو التراجع أو التخلف لن يكون أبديًّا، وإنْ هو إلا مرحلة عارضة، ولا بد أن يحدث التقدم والتطور والارتقاء ثانية، بل إن كلًّا من التقدم والارتقاء والتطور حاصلٌ على الرغم مما يطرأ من حالات الانكسار والتقهقر، فحركة التاريخ، وإن تشابهت فيها بعض الحوادث، أو حصل فيها شيء من الخيبة والانكسار، فهي لا تعرف التراجع ولا التكرار، وهي تسير في تصاعد دائم، كالطريق التي تلتف حولَ الجبل في حلقات صاعدة، قد تبدو تكرارًا، أو في تعرُّجات وانعطافات، قد تبدو تراجعًا، ولكن الحركة العامة في مجملها حركة صاعدة، ولا بدَّ لها من أن تصل إلى القمة، وقد يكون وراءها قمم أخرى.

ولذلك كله أصبح من الصعب اليوم أن يشقَّ شاعرٌ طريقه في الشعر، ومن الأصعب أن ينال ولو بعض الرضا أو القبول.

*

وما هذا التوسُّع والاستطراد إلَّا من أجل التقدير لنرجسة الشعر، لأنها نَمَتْ في هذا المُناخ، وتفتّحتْ في هذه البيئة الشعرية، ونشرتْ، على الرغم من ذلك كله، نورَها وشذاها والبهاء.

نرجسة الشعر هي حقيقة وفي الواقع زهرة آخر الشتاء، تتحدَّى البرد والصقيع، وتتفتَّح في الجبل بين الصخور، لتبشِّر باكرًا بالربيع، هذه هي نرجسة الشعر، شاعرة قصيدة النثر: رولا عبد الحميد.

قصائدُها همسات، لا شرح فيها ولا تفصيل، ولا تكرار ولا تطويل، وهل تتوقَّع من الهمس أن يطول؟ وهي همسات خافتة النبرة، وهل تتوقع من الهمس أن يكون عالي النبرة صارخًا بصوت جهير؟

ولستُ أدري كيف اصطنع المصطنعون معيارًا واشترطوا شرطًا هو كتابة قصيدة البحر ليُجيزوا بعد ذلك كتابة قصيدة النثر، وكأنه امتحان، بل مِنَ الحريِّ بشاعر قصيدة النثر ألَّا يكون قد كتب قصيدة البحر، وحريٌّ به ألّا يجرِّب كتابتها،

حتى تظلّ روحُه منطلقة في قصـــيدة النثر، حتى لا يُثقلها ببعض القوافي، وحتى لا يعلو فيها هدير الإيقاع وصخب الوزن.

*

وسيظل لشعر البحر جمالُه إن أبدع فيه الشاعر، ولو سميناه شعر الخليل أو الشعر التقليدي أو الشعر العروضي، وسيظل لشعر التفعيلة جمالُه إن أبدع فيه الشاعر، ولو سميناه الشعر المنسرح أو المنطلق أو الحر، والأرجح تسميته شعر التفعيلة، وسيظل لقصيدة النثر جمالها إن أبدع فيها الشاعر، ولو سميناها النثيرة أو أي اسم آخر، والأرجح أن نسميها قصيدة النثر، وليست التسمية التي هي تحدِّد الشعر، وهذه هي حقيقة الشعر، وليس من الإبداع في شيء أن نبتكر اسمًا، بل الإبداع أن نبدع شعرًا، وفضاء الإبداع في اتساع، وهو مفتوح للجميع.

الشعر في حقيقته على مر العصور والأزمان أشعار، أي هو أنواع وأصناف وأشكال، وليس شعرًا، أي ليس نوعًا واحدًا، ولا يمكن أن يحدِّدَه تعريف، الشعر هو الشعر الذي يبدعه الشاعر، ويكسر كل ما استقر، ويتجاوز كلَّ ما أصبح معروفًا ومتداولًا، وأي تعريف هو تعبير عن صاحبه، ونتاج ثقافته، ودليل على ثقافة عصره، وهو في المحصلة تعبير عمَّا كان من شعر، أو ما هو كائن في عصره، ولا يمكن أن يكون تحديدًا لِمَا سيكون، وإلا كان قيدًا، والإبداع لا يحدّه قيد ولا تعريف.

وكم مِنْ شاعر لا تتفجر في روحه الكلمات فيفتح المعجم أو يبحث في ذهنه عن كلمة تطابق في حرفها الأخير حرف الروي أو القافية كما نسميها لتصبح قصيدته في خمسة وخمسين بيتًا بدلًا من أربعة وخمسين، وهو يفاخر بأنه سيبلغ بها الثمانين، وهو لا يعطيك غير الأفكار والأوزان والقوافي، ويصب في أذنك أقوالًا تعرفها، وأفكارًا تسمعها كل يوم في المذياع.

ولا أعني بهذا الشعراء الذين هم حقا شعراء.

*

لجأ الشعراء إلى قصيدة النثر، لا هربًا من الوزن، بل لأن الحياة ألجأتهم إليها، ولأن التجديد اقتضاها، أكثرهم لم يتأثروا بسوزان برنار، ولم يقرؤوها، ومِنْ عَجَبٍ أن أكثر الذين يرفضون قصيدة النثر إنما يرفضونها لأن اسمها قصيدة نثر، وهم يقرُّون بعد ذلك أن من قصائد النثر ما هو جميل وبديع، وهم يقولون سمِّ هذه الكتابة ما شئت، لكن حاذر من تسميتها شعرًا.

ويزعمون أن ثمة تناقضًا في الجمع بين كلمة قصيدة وكلمة نثر، وما هو في الحقيقة بجمع، إنما هو تركيب، وكل تركيب يكتسب قيمة جديدة من خلال العلاقة بين

الطرفين أو الجزأين، فقصيدة النثر لا تعني قصيدة ونثر، بل تعني قيمة جديدة، ودلالة جديدة، هي: قصـــيدة النثر، تمامًا مثلما نقول: دفتر الطالب، فهو تركيب، فيه علاقة بين طرفين، تولد دلالة جديدة غير دلالة كل مفردة على حدة، وهي بعد ذلك مصطلح، وللمصطلح دلالته الجديدة، غير دلالته في أصل اللغة.

*

ومِن قبل في قديم الزمان قبل ألف عام، سمع أعرابي شعر أبي تمام، فقال: "إن كنتم تسمُّون هذا شعرًا فما قالته العرب باطل"، ومن حق الأعرابي أن يقول هذا، لأنه لم يتثقف بثقافة أبي تمام، ولو تثقف بثقافته، لقدَّر حق التقدير شـــعره، إنما كانت ثقافته محدودة، ولقد عاش في عصر أبي تمام، لكنه لم يحس بروح العصر كما أحس أبو تمام، ولو أنه عاصره، ولذلك لا يمكن أن يفهم شعره، فالمعاصرة وحدها لا تكفي لتشكيل الوعي بروح العصر، فكم من إنسان يعيش بتفكيره في عصور سابقة غير العصـــر الذي يعيش فيه، ولا يعيش نبض عصـــره، ولعل ذلك الرجل كان يمثل ذوقًا آخر مختلفًا، لا يستطيع به أن يتلقى شعر أبي تمام، وله الحق في ذلك، ولكن ليس له الحق في أن يحكم على شعر أبي تمام.

*

الاختلاف في الشعر قديم، والخصومة في الشعر قديمة متأصلة في الثقافة العربية، وفي كل الثقافات، والمتنبي أعظم شـــاعر في العربية اليوم، لم يكن كذلك بالأمس، فقد اختصـموا فيه كثيرًا، وبدر شـاكر السـيَّاب لم يلْقَ من التقدير في حياته مثلما لقي بعد وفاته.

وهكذا تظهر الغَيْرة على القديم مســتبدة بالإنســان، في كل مكان، وفي كل زمان، وفي كل ثقافة، وليس عند العرب فحسـب، أو في ثقافتهم، هو طبْعٌ في البشـر ليس بالجديد، لأن الإنسان يطمئن إلى ما هو مألوف عنده، ويخشى التجديد، والجديد يواجه دائمًا بالإنكار، ثم ما يلبث أن يلقى الاعتراف والتقدير، بعد أن يشـيع وينتشـر، ومن عَجَبٍ أن قصيدة التفعيلة في أول ظهورها اتّهمها بعضهم بأنها كُفْر صراح، وأنها من صـــنع أعداء وأعداء وأعداء، وما أكثر الأعداء مِن حولِنا، بل ما أكثرهم فينا وفي أنفسنا وفي دواخلنا، حتى بتنا نحن أعداء أنفسنا.

وكان أجدادنا يقيمون الولائم إذا ظهر فيهم شاعر، ولكننا مِنْ أَسَفٍ، نذبحه، ونقيم المآتم، بل نبشِّـر بموت الشـاعر حتى قبل أن يولد، فما أحوجنا إلى الحب، وما أحوجنا إلى الشعر.

*

ورولا عبد الحميد بدأت اليوم تكتب قصـيدة التفعيلة، لا اسـتجابة لدعوة من ناقد، أو تلبية لرغبة شـاعر، بل تكتبها هكذا عفو الخاطر، اسـتجابة لِحسِّـها الداخلي، وتلبية لذوقها الخاص، وليس عن قرار عقلي، وهي حرة التفكير والإرادة والشعور.

ولقصـيدة التفعيلة عندها سـيكون حديث آخر، لي، أو ربما لغيري، فهي لا تزال في بداية تجربتها، وهذا وحده دليل تطور وحيوية وتجديد.

فلْنَنْتَظِرِ الجديدَ عند رولا عبد الحميد، وللنَنْتَظِرِ الجديدَ في الحياة، وما أحوجنا دائمًا إلى الجديد.

حلب

٢٠٢٢/٧/٢٤

الموقف من الذات والشعر والعالم
في شعر رولا عبد الحميد

هل تستطيع قصيدة النثر أن تقدم رؤية جديدة للعالم؟ هل تستطيع أن تؤكد حضور الذات حضورًا جديدًا يختلف عن حضورها الغنائي في أغلب الشعر العربي؟ هل تستطيع قصيدة النثر أن تقدِّم فهمًا جديدا للشعر في طبيعته وفي وظيفته؟ وبالأحرى هل تستطيع قصيدة النثر أن تملك مسوِّغات وجودها أمام التحديات الكبيرة التي تواجهها حتى الآن مِن كثير مِن المثقفين؟ على الرغم من أن قصيدة النثر قد استطاعت أن تشغل مساحة كبيرة في النتاج الشعري الجديد، وعلى الرغم من أنها قد حظيت بدراسات نقدية ليست بالقليلة.

ستحاول هذه القراءة النقدية أن تجيب عن بعض تلك الأسئلة، وأن تكشف عن موقف قصيدة النثر من الذات والشعر والعالم، وتم اختيار مجموعة شعرية عنوانها "أهب النهر مصباحي"[1] أنموذجًا، للشاعرة رولا عبد الحميد، والمجموعة صادرة عن اتحاد الكتاب العرب عام ٢٠٢٢، وتقع في ١٦٠ صفحة، وتضم اثنتين وخمسين قصيدة من قصائد النثر، وهي المجموعة الشعرية الحادية عشرة التي تصدر للشاعرة خلال خمسة عشر عامًا، مما يدلّ على شاعرة نذرت حياتها للشعر، وهو ما يجعل تجربتها الشعرية جديرة بالدراسة.

وبعد، فما رؤية الشاعرة إلى العالم؟ ما موقفها من الآخر؟ كيف تحس بذاتها؟ وكيف تفهم الشعر؟ هذه هي أبرز الموضوعات التي ستحاول هذه القراءة النقدية استبصارها في هذه المجموعة الشعرية، وهذه الموضوعات لا تعالجها الشاعرة، ولا تقصد إليها، إنما القراءة النقدية هي التي تتقصَّدها، وتحاول استكشافها من خلال بعض النصوص الشعرية، ولا بدَّ من الإشارة إلى أن هذه النصوص الشعرية تمثل تجربة شعرية بعيدة البعد كلَّه عن المباشرة والتقرير، وهي أبعد ما تكون أيضًا عن

[1] عبد الحميد، رولا، **أهب النهر مصباحي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٢٢.

تقديم أفكار، أو تصـريح بمواقف، هي تعبير عن تجربة شـعرية تملك خصـوصـيتها وفرادتها.

*

في القصـــيدة الأولى من قصـــائد المجموعة، وعنوانها "في صـــناديقنا براعم خضـــر"، تثق الشـــاعرة بالكلمة، وتؤمن بأنها هي صـــانعة الحب والحياة، وأنها هي الخلاص من الموت والحرب والنار والحديد، لأنها تخبئ في صـناديقها براعمَ خضـرًا، فهي تســـتوحي من القمر كلماتها لا من الأرض والتراب والمال، ولا من الجســـد أو الحرب:

حصـــان أشـــهب/ يطل من القمر كل مســـاء/ أَهَبُهُ حرفًا/ يهبني لغة لؤلؤية الأردان

وبهذه اللغة تتطلع الشاعرة إلى مجتمع ترتجي الوصول إليه، فتقول:

يا أشجار القلب هناك/ اعتلي صهوته/ وجوبي الحقول/ ففي الروابي البعيدة/ كتابان لي/ وثُلَّة أتراب/ أودعتُ لديهم سراجي/ أودعتُ لديهم دربًا للزيزفون.

فهي تتطلَّع إلى مجتمع فيه كتابان، وهما رمز الحضـارة والمعرفة، وهو مجتمع يزرع الزيزفون، وليس مجتمعَ آلاتٍ ومصانع، وقد أودعتْ في ناس هذا المجتمع سراج النور والحب، وهذا هو مجتمع الســـلم والأمان والخير والحضـــارة، وهو بعيد كل البعد عن مجتمع الحديد والنار والمال والحرب، حيث تتشوه الوجوه ويعلوها القتام والظلال:

لا أسمع صليل مواكب الحديد/ لا أرى وجوها شابتها ظلال.

هي تبني عالمًا يوحِّد الجهات، ويُلغي المســـافات، تصـــنع عالمًا من الجمال قوامه الكلمة لصنع المحبة والسلام:

نحن هنا/ في الفُلْكِ القصِـــيّ/ نرتق الجهاتِ الأربع/ بمُخمل مِن كلمات/ في صناديقنا أصوات النايات/ وبراعم خضر/ وماء زلال.

وتتميز صـناديق الشـاعرة بما فيها من أصـوات النايات، وبراعم خضـر، وماء زلال، أي في صـــناديقها الهواء والتراب والماء، وليس فيها النار، وليس فيها الحديد، وليس فيها المال، وإذن، وهي مع أترابها من الطيبين في فُلْكٍ مِنْ مثل فلك نوح، وهو فُلك بعيد عن الناس المشـــوهين، وكأنهم قد نجَوْا من الطوفان، طوفان الفســـاد، والماء من حولهم زلال.

والشـــاعرة تمضـــي في هذا الموكب من الجمال والخيال في طريقها لا تبالي بمشـــقَّات الطريق ولا بالحصـــى، لأنها متجهة إلى الأمهات اللواتي يلدن المســـتقبل ويصنعن الحياة:

ســنمضــي لن نلقي بالًا لحصــى الطريق/ ففي ناصــيته/ أمهاتُنا الحِســان/ يبتهلن وفي أجيادهن العقيق يغنّي/ وفي أيديهن أقلام/ وفي سلالنا الأوراق.

والتزيُّن بقلادة من عقيق رمز الارتباط بالأرض، ورمز التراث الذي لا يموت، ورمز البراءة والعفوية، وكانت المرأة في الريف تزيّن جيدها بحبات من العقيق، وهو حجارة شبه كريمة من حجارة الأرض، زهيدة الثمن، تورثها الأمهات للبنات والحفيدات، وما هن بالأمهات الأميات، إنما هن أمهات مثقفات بأيديهن أقلام وبأيدي الأحفاد أوراق، ولا شـــك في أنهن يُملين على الأحفاد الحكمة والمعرفة، ويكون بين الأجيال تواصل.

وهي تثق بالخلاص وتحقيق المجد للأرض والإنســان، فهي تكاد تســمع هديل الأمهات، وتكاد تسمع الخلاخيل، فالأرض ترقص طربًا:

أسمع هديلهن وأطرب/ أسمع رنين خلاخيل الأرض.

وكيف لا تثق، وهي التي انطلقت في بدء القصيدة من الكلمة التي وهبها إياها الحصــان الأشــهب، وهي في الختام تسـير مع ذلك الحصــان، وهي في مسـيرة العزة والثقة والتفاؤل بالوصـــول إلى مجتمع الخير والحب والعطاء، مجتمع تبنيه أمهات، ويســير إليه الأجيال، بِهَدْيٍ مِن كلمة جميلة، مســتوحاة من القمر، رمز النور والمحبة والخير، رمز الشرق، وهكذا يكون الختام الذي يوجِّد القصيدة:

سنسير ومعنا الحصان الأشهب/ وتشرع أمهاتنا الباب/ ويصهل الحصان.

هذه هي قصـيدة الافتتاح، وهي بصـوت الشـاعرة، ولكنها تنطلق من صـوتها المفرد إلى صـــوت المجتمع، مجتمع النور والســـلم والحب، وعنه تعبِّر، وإليه تنتمي، متمســـكة بالأمهات، اللواتي هن رمز التراث ورمز الأرض ورمز الخصـــب والخير والعطاء، وواثقة بما تملك من مخمل الكلمات، وبما في الصـــندوق من براعم خضـــر، وصـــوت نايات، وماء زلال، هو صـــندوق واعد بالخصـــب والخير والعطاء، واعد بما سوف يتفتح وينمو ويثمر.

الشـــعر هنا أمانة ومســـؤولية، وليس مجرَّد كلمات ملونة مســـتوحاة من القمر، وليس لعبًا ولا تســـلية، الشـــعر نور يضـــيء الدرب، يحقق ذات الإنســـان، ويتطلع إلى مسـيرة للبناء، وصـنع مسـتقبل للوطن، هذه أمانة الكلمة وهذه هي مسـؤوليتها، وجميل جدًّا أن تكون هذه القصيدة هي قصيدة الافتتاح مما يدلَّ على وعي الشاعرة لما تكتب، وإدراكها لحقيقة الشعر، ولكن بلغة فنية عالية الأداء، مجنَّحة بأضواء القمر، لا للهرب من الواقع، ولكن للحلم بواقع أجمل.

يقول الشـاعر هولدرلن في رسـالة إلى صـديقه [١]: "والشـعر يتبدى للناس لعبًا، ولكنـه ليس كذلك، إن اللعب يقرّب ما بين النـاس، ولكن على نحو يجعل كلَّ واحد ينســى نفســه فيه، أما في الشـعر، فالإنسـان يركز ذاته على وجوده الإنسـاني، ويصـل هنالك إلى الطمأنينة، لا إلى تلك الطمأنينة الوهمية المتولدة من البطالة، وفراغ الفكر، بل إلى تلك الطمأنينة الضافية التي يصحبها نشاط في جميع القوى والعلاقات".

وإذا كانت تلك المرأة التي اســـمها باندورا [٢]في الأســـاطير الإغريقية قد حملتْ صـندوقًا فيه شـرور البشـرية من حقد وبغض وحسـد وكراهية وأذى، فإن أتراب الشـاعرة يحمِلْن صـناديقَ فيها براعمُ خضـر، تورق حبًّا وخيرًا وعطاء، وفيها ماء زلال، وأصـوات نايات، هذا هو المجتمع الذي تحلم به الشاعرة، وتتطلع إلى الوصول إليه.

والخلاخيل وعقود العقيق والجدات والأوراق والجدات هي عناصـــر متماســـكة متلاحمة تشـــكل في مجموعها بنية ترمز إلى الانتماء إلى الأرض والتراث والإنســـان، وهي أشـبه ما تكون بالمعادل الموضـوعي، "The Objective Correlative" الذي قال عنه إليوت[٣]: "إن الســـبيل الوحيد للتعبير عن الوجدان في الفن هو إيجاد معادل موضوعي، أو بعبارة أخرى: إيجاد مجموعة أشياء، أو موقف، أو سلسلة من الأحداث لتصـــبح قاعدة لهذا الوجدان، بنوع خاص، حتى إذا ما اكتملت الحقائق الخارجية التي لا بد وأن تنتهي إلى خبرة حسية، تحقق الوجدان المراد إثارته".

---

[١] هيدجر، مارتن، **في الفلسفة والشعر**، تر. د. عثمان أمين، الدار القومية للطباعة، ١٩٦٣، ص ١٠٠

[٢] ينظر: عكاشة، د. ثروت، **المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية**، مكتبة لبنان، بيروت، شركة لونجمان، القاهرة، ١٩٩٠، ص ٣٤٧.

[٣] متى، د. فائق، **إليوت: سلسلة نوابغ الفكر الغربي**، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٢٩

والصندوق هو خزانة الإنسان، ومَكْمَن أسراره، هو نفس الإنسان وقلبه، وكانت العروس تهتمّ أكثر ما تهتم قديمًا بصـندوقها والمرآة، ولم يكن ثمة خزائن من الخشـب الفاخر، أو ما يسمى "الموبيليا"، ولكن مع ذلك كانت تلك الصناديق تزخرف بالرسوم، وبعضها يكون من خشب الساج ومطعَّمًا بالعاج، وللمرأة في داخل الصندوق صندوقٌ آخر أصـغر منه، تضـع فيه حُلِيَّها وأسـاورَها وعقودَها، وكل ما لها من أمور خاصـة، فالصندوق هو مكمن الأسرار وموضع الخصوصيات، وإذا كان ما تحتويه الصناديق هي براعم خضراء، فمما لا شك فيه أنها تتفتح عن كل ما هو جميل وستثمر الخير.

والصناديق مضافة إلى ضمير الجماعة، وما يوحي به هذا الضمير هو عودتُه على ناس طيبين، ولا سـيما من أبناء الأرض، أي الريف النقي، بدليل أن القصـيدة تشير في النهاية إلى أن هؤلاء يمضون في طريقهم غير مبالين بالعقبات، وهم يؤمنون بأن أمهاتهم في نهاية الطريق، ينتظرْن، وهن متزيّنات بعقود من عقيق، وهي العقود المعروفة عند نسـاء الريف في العصـور الخالية، مما يدل على عراقتهن وأصـالتهن، والبراعم الخضر رمز للتفتح في المستقبل والإزهار والإثمار والعطاء.

وهكذا تعبر الشـاعرة في مفتتح المجموعة عن ثقتها بالكلمة، وإيمانها بقدرة الكلمة على بناء مجتمع الخير والمحبة.

*

وقصيدة "أهب النهر مصباحي" (ص ١٥٠ – ١٥١) هي القصيدة قبل الأخيرة في المجموعة بقصـيدتين، وهي تلتقي في رؤيتها مع القصـيدة الأولى في مفتتح المجموعة، وبذلك يلتقي تقريبًا منتهى المجموعة بمبتدئها، لتدلّا مًعا على أن الشـعر هو الخلاص الفردي والجماعي من بؤس العالم وقسـوة الحياة، هو الخلاص الجميل من القبح الطاغي والمسيطر، ولكن هذا التلاقي لا يقوم على التشابه أو التكرار، إنما يقوم على اللقاء والتكامل، واحتفاظ كل قصيدة بخصوصيتها.

وفي القصيدة تصور الشاعرة ذاتها، وقد نهضتْ مع الفجر، لتسير بموازاة النهر مخلِّفةً وراءها الأرض اليباب، وتهب النهر مصباحها:

في الفجر/ والناس نيام/ والعصافير ما زالت في الوكنات/ أسير على ضفة النهر/ وبيدي مصباحي/ أسير وجديلتان تغنّيان للضوء/ أهب النهر مصباحي.

وهي تنشر حيث تسير الورد والجمال مخلفة وراءها التصحر واليباس:

أســـير وعلى موطئ أقدامي تتفتح زهرات/ وأنســـى أنّي تركت خلفي/ أوراقًا صفراء/ وأغصانًا يابسة.

فالشـــاعرة تهجر الواقع البائس، وتخلفه وراء ظهرها، وتســـير مع النهر، مع الخصـــب والخير والعطاء، وتصـــنع الجمال، ناســـية اليباس والجدب، لأنها تحمل في داخلها النور:

أســـير وألتحف العتمة/ وفي شـــرياني يتنفس النور/ خلف عباءتي اللؤلؤية/ واريتُه/ لن يراه أحد/ لن يسلبَه أحد.

وهي تخبئ ضـــوءها، أي ذاتها، تصـــونها وتحميها، ثم تمنح هذا الضـــوء إلى النهر، وتحسُّ به يملأ العالم نورًا وجمالًا، وتحسّ بتحقيق الذات، فتُزْهَى بشعرها، وترى الكون كلَّه يردِّد أصـــداء شـــعرِها، فتســـمع قيثارةً خلف المدى البعيد، تتغنّى بكلماتها، فتفخر قائلة:

أسير على الضفة/ والمصباحُ يضيء اليمَّ/ وقيثارةٌ خلفَ المدى البعيد/ تعزف كلماتي.

وتأخذها النشوة، ويمتلكها الطرب، فتريد مِنْ كاهنات المعبد أن يشاركنها لذَّتَها:

يا كاهنات المعبد/ ألا تسمعن العزف/ شراييني هناك/ تراقص الضوء والعزف.

وهكذا تنتصـــر ذات الشـــاعرة، على اليباس والجدب، وتحقق ذاتها، إذ تمنح ضوءَها إلى النهر، مؤكِّدة صفاء هذه الذات ونقاءها وطهرها إذ تشبهها بالمصباح.

وهي تطلب من كاهنات المعبد أن يُصـــغين إلى العزف على أنغام شـــعرها في المدى البعيد، حيث شـــراييُنها تراقص النغم والنور، وهي تريد أن يشـــاركنها فرحتها وأن يرقصـــن طربًا، وتعبر عن نزوع إنســـاني، فمن طبيعة الإنســـان أنه يريد من الآخرين دائمًا مشـــاركته مشـــاعره وانفعالاته، حزنًا أو فرحًا، ولذلك اســـتُعْمِلَتْ كلمة المأتم قديمًا لتدل على مجلس العزاء أو مجلس الفرح، خصصت في الاستعمال بمجلس العزاء.

واستنجاد الشاعرة بكاهنات المعبد كي يشاركنها فرحتَها بل نشوتَها في انتصار شـعرها دليلٌ على أنها تحس بأنها حققت ذاتها بالشـعر وبَنَتْ لنفسـها معبدَها الخاص، فإذا كانت الكاهنات قد نذَرْنَ أنفســهنَّ للمعبد فهي قد نذرت نفســها للشــعر، وأصــبح الشعر لها معبدًا تحمي فيه نفسها وتصونها، مثلما يصون المعبد الكاهنات ويحميهن، ومثلما تحقق الكاهنات ذواتهن في المعبد، فكذلك تحقق الشاعرة ذاتها في معبد شعرها،

فكاهنات المعبد ناسكات متعبدات في معبدهن، وهن منقطعات إلى الصلاة والطهر، وكذلك الشاعرة في معبد شعرها ناسكة متعبدة، في عالم الشعر، بما فيه من ضياء وطهر ونقاء.

وفي هذه القصيدة تهب الشاعرة ذاتها للنهر، أي تهب وجودها وكيانها وشعرها للصفاء والنقاء والطهر، تهب ذاتها للخلود والحياة النقية، تهب شعرَها للوجود المتجدِّد، وهي ذاتٌ مضيئة كالنور في الصفاء والنقاء والسمو.

وفي الحضارة البابلية وفي عهد حمورابي، واسمه يَعْني المتعالي، توفي ١٧٥٠ ق.م، نصت شريعته على إلقاء الرجل المتَّهم في نهر الفرات، فإن غرق ثبتَتْ عليه التهمة، وصارت أموالُه إلى مَنْ اتهمه، وإذا خرج من النهر فهذا يعني بطلان التهمة، ويقتل الرجل الذي اتهمه، وتصير أمواله للمتهم البريء[١]، ولم يكن النهر مجرد نهر، بل كان ربًّا، يهب الموت ويهب الحياة، وكل الناس على ضفافه يجيدون السباحة منذ نعومة أظفارهم، ولكنهم في حضرة الرب قد يغرقون خوفًا من الإثم، وقد ينجُون لا بمهارة السباحة، بل لأنهم أطهار غير آثمين، وكذلك يُفْعَلُ بالمرأة المتَّهمة بالزنا.

وها هي ذي الشاعرة لا تُلقي بنفسها بالنهر، لأنها غير متَّهمة، بل هي بريئة طهور، بل إنها لترسل مصباحها إلى النهر، فيرقص الكون كله طربًا، وتتلألأ الحياة وتتألق.

وفي الألف الثالثة قبل الميلاد في الحضارة السومرية في بلاد الرافدين كانت ثمة معابد للكاهنات، وكانت الكاهنات يتقنَّ الكتابة ويُجِدْنَ الحساب ويبْرَعْنَ في العزف على الآلات الموسيقية، وكُنَّ مِن مختلف الطبقات، بعضُهن ينذرُهُنَّ آباؤهن للمعبد[٢]، وبعضهن ينذرن أنفسهن، وبعضهن الآخر كنَّ مِنْ أبناء الملوك، ويذكر التاريخ الأميرة انخيدوانا Enheduanna ابنة الملك سرجون، وكانت شاعرة[٣].

---

[١] حمورابي، **شريعة حمورابي**، تر. محمود الأمين، تقديم: الأب سهيل قاشا، دار الوراق، لندن، الفرات للنشر، بيروت، ٢٠٠٧، المادة ٢، ص ١٣

[٢] المصدر السابق، ص ٥٣ المادة ١٨١

[٣] جاد الله، عزة علي أحمد، الأميرة انخيدوانا ابنة الملك سردون، Bulletin of the center Papyrolrgycal studies BCPS، المجلد ٣٤، العدد ١، ٢٠١٧، ص ٢٨٢ وما بعدها.

وفي العهد البابلي حرم على الكاهنات الزواج، وفرض عليهن المجتمع أن يعشن حياة العفة، وإذا خرجت راهبة المعبد إلى الخمارة فإنها تحرق[1]، وكان المعبد في العهد البابلي يحوي مدرسة وأجنحة للسكن ومقبرة، ويدار بإشراف كبار موظفي المعبد.

ويمتلك عنوان القصيدة "أهب النهر مصباحي" إيحاءات واسعة الطيف، فالمصباح رمز الذات، وهو نور صاف متحوّل عن نار، أي هو راقٍ ونقي، وليس نارًا، وفي هذا إشارة إلى موسى عليه السلام، إذ رأى نارًا، لأنه بشر، فلما أتاها، ناداه مولاه أن اخلع نعليك، لأنه في واد مقدس، وإذا النار هي في حقيقتها نور، وقد ضرب الله لنفسه مثلًا، وهو أعظم من المثل، بالنور، وجعل هذا النور في مصباح، ليؤكد معنى الصفاء والنقاء.

وفِعْلُ "أَهَبُ" يدلُّ على المَنْح، فالهبة عطاء مِن قَوِيٍّ عظيم يمنح، ويقدِر على المنح بسخاء وكرم، ويُعطي مبادرةً من غير ما سبب، فليست الهبة كالأجر، ولست كالثواب، وليست كالجزاء، هي عطاء حر، من غير سبب، ومن غير مقابل، فهي أجمل أشكال العطاء وأرقاها.

العطاء ليس حرمانًا، ولا تضحية، ولا ضعفًا، ولا نقصًا في القوة، بل هو دليل قوة وعاطفة وقدرة، بل هو دليل فيض في الحيوية والنشاط، ويرى إريك فروم أن الحب في حقيقته هو العطاء، وليس الأخذ ولا التلقي، ثم يتكلم على العطاء مطوَّلًا، ومن بعض ما يقوله[2]: "الحب نشاط، إن الحب هو العطاء أساسًا، وليس التلقي...إنني في الفعل ذاته للعطاء، أعيش قوتي ثروتي قدرتي، وهذه المعايشة للحيوية القصوى والإمكانية القصوى تملؤني بالفرح، إنني أعيش نفسي كشخص يفيض وينفق ويحيا، ثم أعيش نفسي كشخص فرح، العطاء أكثر ابتعاث للفرح من التلقي، لا لأنه حرمان، ولكن لأن في فعل العطاء يكمن التعبير عن اتقادي بالحياة".

والنهر هو الحياة الأبدية المستمرة إلى غير ما نهاية، في دورة مِنَ التجدُّد، مِنَ الأزل إلى الأبد، فالنهر يصب في البحر، ومن ماء البحر يتشكل السحاب، ويهطل

---

[1] حمورابي، **شريعة حمورابي**، ص ٣٥، المادة ١١٠.

[2] فروم، إريك، **فن الحب**، تر. مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٠، ص ٣٠.

السحاب مطرًا، ليعود إلى النهر في روافد، وهكذا فالنهر هو الحياة المستمرة، مقابل الموت والفناء.

والنهر ماء، والماء طُهر وقداسة وصفاء، ولا يكون التطهر إلا بالماء، والقدس لفظ يدل على الماء نفسه، والماء طهور بذاته، يقول المولى عز وجل: [وأنزلنا من السماء ماء طهورًا] (الفرقان آية ٤٨) وهو منزَّل من السماء، أي مِنَ العُلُوّ، وهو منزَّلٌ بأمر من رب السموات والأرضين، فهو طُهْر وطَهور، وبه يكون التطهُّر.

والماء رمز الحياة، وبالماء تحيا الكائنات، ومن الماء خُلِقَتْ، يقول عز وجل: "وَجَعَلْنَا مِنْ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلا يُؤْمِنُونَ (٣٠)" (سورة الأنبياء) وقال تعالى: "وَهُوَ الَّذِي خَلَقَ مِنْ الْمَاءِ بَشَراً فَجَعَلَهُ نَسَباً وَصِهْراً وَكَانَ رَبُّكَ قَدِيراً (٥٤)" (سورة الفرقان)، والشاعرة وَهَبَتْ ذاتَها وشِعْرَها وروحها للنهر، لكي تصنع الحياة، وتجعل الزهورَ تتفتَّح للناس جميعًا على ضفة النهر.

وإذا كان المصريون القدامى يختارون أجمل فتاة عندهم في الربيع، ثم يهبونها للنيل كي يمنح مصر كلها خيراته، ثم أخذوا يمنحون النهر دمية، جميلة، فالشاعرة تمنح شعرها أو مصباحها للنهر كي يمنح الحياة للناس جميعًا، ولكي يجري شِعْرُها مع النهر مع الحياة، إلى عالم الخلود.

والقصيدة تدل على ثقة الشاعرة بالشعر، وإيمانها بدوره في الحياة، فالشعر الذي هو ذاتها، هو المصباح، الذي يلد النور ويعطيه الأنام، كما يقول سعيد عقل، فالشاعرة تنجو بذاتها من القُبح واليباس والقحط، وتحتمي بالنور الذي في داخلها، ثم تمنحه هبة للنهر، لتصنع الحياة الجميلة، ولتؤكد ذاتها الجميلة.

ويمكن أن نقارن ذات الشاعرة في هذه القصيدة بشخصية أوفيليا في مسرحية هملت لوليم شكسبير، وكانت أوفيليا تحب هاملت، وهي تعيش مع أبيها في قصر الملك عم هاملت، كلُّ الأجواء في القصر قائمة على الفساد، وكان أبوها الوزير بولونيوس يتجسس عليها، وعلى هملت ويترصد خطواتهما، ويريد أن يفسد عليهما هذا الحب، وكان عم هملت قد اغتال بالسم والده، وتزوج أمه، وسلبه الملك، ثم تورط هملت عن غيْرِ قَصْدٍ في قتل والدها، ثم اتَّفق عمُّه الملك مع أمه على نفيه إلى إنكلترة، وما كان لأوفيليا الفتاة النقية البريئة أن تعيش في القصر مع ملك غادر يقتل أخاه، ومع ملكة خائنة تقتل زوجها لتتزوج شقيقه، وما كان لها أن تعيش في ذلك

القصـــر، ولا ســـيما بعد مقتل أبيها، ونفي حبيبها، فأقدمت على ارتداء ثياب الزفاف البيضـــاء، وانتقت أجمل زهور الربيع، وتزينت ببعضـــها، وعقدت بعضـــها أكاليل، ثم توجهت نحو النهر، واعتلت غصن شجرة صفصاف، فروعها مائلة تميس فوق النهر، ولم تلبث أن سقطت في الماء، ليحملها النهر إلى عالم الخلود[1].

والشـــاعرة تمنح النهر مصـــباحها لا ليغرق فيه، بل ليزداد النهر تدفُّقًا، ويزداد المصـــباح تألُّقًا، باجتماع الماء والنور، وكلاهما قدســـيان، وكلاهما رمز الحياة والاستمرار والأبدية، والجامع بينهما ذات الشاعرة المانحة، لا الغارقة.

ومِنَ المُمكن أن يُشار أيضًا إلى ديوجين الحكيم الذي حمل مصباحه في وضح النهار، وأخذ يسـير به، فسـأله الناس عن حاجته إلى المصـباح، وهو يسـير به في وضـح لنهار، والشـاعرة مثله تحمل مصـباحها مع الفجر، وتسير به في محاذاة النهر، وكان جواب ديوجين أنه يبحث عن الحقيقة[2]، والشاعرة ماضية بمصباحها نحو قرية لا حديد فيها ولا أشـــخاص تعلو وجههم الظلال، بل فيها أمهات طيبات نقيات، يملين على الأحفاد الحضارة.

ولنا أن نذهب إلى القول بأن الشـــاعرة اســـتعملت النور بدلا من النار، دلالة على التصـعيد لطاقة الحب والسُّمُوِّ بها، مرة أخرى، ولنا أن نقول أيضًـا إنها استعملت لفظ النور، وهو مذكَّر، لفظًا، ولم تستعمل لفظ النار، وهو مؤنَّث، لفظًا، لتدل على قوة المنح لديها، والقدرة على أن تهب، ولتدلّ على انتصـــار القوة لديها، بالشـــعر، على الضـــعف الأنثوي، ويؤكد ذلك أنها تهب النهر، والنهر لفظ مذكَّر أيضًـــا، ولم تقل السـاقية، أو البحيرة، ولم تقل الحياة، وهي بذلك تؤكِّد لاشـعوريًّا قوتَها، وانتصـارها على المجتمع الذكوري، فهي التي تهبـه، وهي القادرة على منح الهبـات وصُـــنْعِ الجمـال والحياة شعريًّا.

فالشاعرة تواجه العالم، أو الواقع، بما فيه من قبح وفساد وقهر ويباس، وتريد الاحتفاظ لنفسها بالبراءة والنقاء والطهر، لذلك تتمسك بالشعر، تجد فيه ذاتها، والشعر قوامه الكلمة، ولا تنغمس في التعبير عن شهوات الجسد ورغباته، ولا تسقط في النوح

---

[1] ينظر: شكسبير، وليم، **هملت**، تر. محمد عوض محمد، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٢، ص ١٧٨ – ١٧٩

[2] عكاشة، ثروت، **المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية**، ص ١١٨.

والبكاء والتشاؤم والندب، بل تسمو، وتحلم بالمجد الشعري، يقول يونغ[1]: "إن شيئًا فينا يريد أن يظلَّ طفلًا، هذا الشيء يريد أن ينبذ كلَّ ما هو غريب، أو على الأقل إخضاعه لإرادتنا، هذا الشيء يريد منا أن نفعل شيئًا، أو ننغمس في شهوتنا إلى اللذة أو السلطة"، وقد أرادت الشاعرة أن تختار، فاختارت الشعر سبيلًا إلى الخلاص، وهذا ما سيتضح في القصيدة التالية.

وتدل القصيدة على وعي الشاعرة لذاتها، ولدور الشعر، وقد تجلى هذا الوعي بأسلوب فني غير مباشر، بعيد التصريح، وبعيد عن الغموض.

ولنا أن نتحدث بعد ذلك كله حديثًا تقليديًّا عن أسلوب السرد، في القصيدة الثانية، وعن الصور المبتكرة في القصيدتين، وعن الخيال المجنّح، وعن النزوع نحو الطبيعة، ومناخ الريف الجميل، والنزعة الغنائية، وهذا كله ممّا لا يصعب الحديث عنه، ومما يتكرَّر القول فيه عند كل نص، وهو مما يسهل على المتلقي إدراكه والإحساس به وتذوقه، ولذلك نستغني عن الحديث عنه، ونتركه للقارئ يتلقاه بنفسه ويستمتع به.

*

ويتأكد حضور هذا الوعي فنيًّا في قصيدة عنوانها: "جلجاميش"، وهي من أكثر قصائد المجموعة نضجًا وتطورًا، وهي ذات خصوصية، لأنها تشفّ عن علاقة الذات مع الآخر وموقفها منه، ولا سيما ذات الشاعرة المرأة، في موقفها من الآخر، الذي هو الرجل، لذلك هي جديرة بالتوقف عندها.

وتتألف القصيدة من ثلاث وحدات شعرية، يتكرَّر فيها العنوان جلجاميش مع الترقيم ب ١ و٢ و٣، وفي قصيدة جلجاميش ١ (ص ١٣ – ١٦) توظف الشاعرة كلًّا من قصة جلجاميش وقصة بلقيس وبعض المأثورات الشعبية، لتؤكِّد أن الحبّ هو الخلاص، وكان جلجاميش قد غامر وارتحل وصارع ربَّ الشرّ، وخاض بحارًا وبحارًا، حتى عثر على زهرة الخلود، ولكن مسعاه خاب في النهاية، فقد التهمت الأفعى زهرة

[1] يونغ، ك.غ، **علم النفس التحليلي**، تر. نهاد خياطة، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٨٥، ص ١٤١.

الخلود التي شَقِيَ في الحصول عليها، وها هي ذي الشاعرة تؤكد أن الخلاص والحياة والخلود لا يكون إلا في الحب، فالمرأة هي الخلاص، وجلجاميش لم يعرف الحب.

ولذلك تناديه الشاعرة مؤكدة انتظارَها حضوره، لتعلَّمه الأسماء، وكأنه آدم يولد ثانيةً، فهي المُنْقذ من الأفعى، وهي الخلاص:

طالت رحلتُك يا جلجاميش/ وخلْفَ البحر نار/ والأفعى تترقَّب ما في يديك من أزهار/ ألقِها في اليمّ/ وأقْبِلْ، عند بابي ستتفتَّحُ ألف زهرة/ وستنبثق الينابيع العِذَاب.

وهي تَعِدُ الرجل بالمعرفة والحب والعطاء، وتَعِدُه بأن تعلِّمَه الحضـــارة، فهي ستعطيه الشعر والكلمة وتعلمه القراءة:

جلجاميش/هذه رُقُمِي خَطَطْتُ عليها شِـــعري/ اقرأ، لا تقُلْ ما أنا بقارئ للأشعار/ فقط انظُرْ إليها/ وسينطِقُ الرقيم/ وسينمو للقمر جناحان.

وهي تؤكد له أنها هي له الدواء والشفاء والراحة:

أقْبِلْ فأنا هنا منتظرة/ تحت ظل الصنوبرة الشماء/ أحوكُ لك دثارًا مِنْ أمنيات بيضاء/ سأنادي عصافيري لتعطِّرَكَ من عطور بساتيني/ وأنادي يمامتي كي تحطَّ على كتفيك/ وترشف ما عليهما مِن حبات الأوجاع/ وأضمِّد جراحك الدامية/ وأداويها بعُشبة نَمَتْ على قلبي وأنتَ هناك.

وإذن، فالعشـبة الحقّ ليسـت في قاع المحيطات، إنما هي العشـبة التي نمتْ على قلب المرأة، وهي تؤكد له أنها بالحبِّ صانعة المعجزات:

جلجاميش، أَعْلَمُ أن الطريق كان شاقًّا/ لكن هنا في قصري/ الشمس والقمر يجتمعان/ أقْبِلْ، فضفيرتي غدتْ شلال ضوء/ وكلمتي تعشق أن تغدو نجمة على جبينك الوضّاء.

والشاعرة تؤكد في نهاية القصيدة تفاؤلها وثقتها بحضوره:

وأنا أتوقع حضورك هذا المساء.

فهل يدرك الرجل أن الحبّ هو الخلاص، وأن المرأة هي الخلاص؟ وهل يلبي حقيقة هذا النداء؟

من أسف أن الرجال يذهبون إلى الحرب لا إلى الحب.

والقصـيدة هنا ليسـت تعبيرًا عن حرمان امرأة، ولا تصـويرًا لأشـواقها، وليسـت القصيدة تفجيرًا لرغبات مكبوتة، ولا تصريحًا عن حاجات جسدية، بخلاف ما قد يتوقَّع

القارئ، هي نداء للرجل، ولكنه ليس نداء أنثى لذكر، هو نداء المرأة للرجل الحقّ، هو نداء الإنسان للإنسان، هو نداء يحمل عبق الأسطورة والدين والتاريخ منذ ألف عام أو يزيد، لذلك لم يكن اختيار جلجاميش ليكون الخطاب موجَّهًا إليه مجرَّد تقنية فنية، أو استحضارًا لأسطورة، إنما اختيار جلجاميش هو استحضار لمشكلة المرأة والرجل، لمشكلة الإنسان، واستحضار لمشكلة الرجل الذي لا يعرف حقيقة المرأة، فقد كان جلجاميش يسلب كل شابِّ عروسه في ليلة الزفاف، لتكون هي له أولًا في الليلة الأولى، وجلجاميش كان يقود الشباب إلى الحروب[1]، ولم يحبّ امرأة، ولم يعرف الحب، وحين عرضت عليه عشتار الزواج مقابل منحه الخلود رفض، وفي عهده كانت المرأة مجرَّد وسيلة للمتعة، أو لترويض الرجل ابن الطبيعة، وإدخاله في مجتمع المدينة، على نحو ما اتُّخِذَت العاهرة وسيلة لترويض أنكيدو، فقد راودته عن نفسه، وأطعمته الخبز، وأسقته الخمرة، ثم أدخلته إلى المدينة، وهو الذي كان يعيش في الطبيعة، ويأنس بالحيوان، وبه أيضًا كانت الحيوانات تأنس[2]، وهكذا يبدو استحضار جلجاميش استحضارًا تاريخيًّا لمشكلة الرجل الذي لا يعرف الحبّ، ولا يعرف حقيقة المرأة الإنسان، والقصيدة تدعوه إلى أن يعرف المرأة حق المعرفة، وأن يدرك أنها هي زهرة الخلود.

وبذلك تغدو القصيدة تعبيرًا عن رؤية حضارية، وليست تعبيرًا عن أنثى تدعو إليها الذكر، يؤكد ذلك أنها أكّدتْ له أنها ستعلمه القراءة، في رُقُم الشعر، وأنها ستجلو عنه آثار التعب، وأنها ستعطّره بعطر من بساتينها، أي من ذاتها ومن روحها.

والمرأة هنا عزيزة مكرمة، مصونة محمية، هي أميرة تعيش في قصر، بل هي ملكة، شأنها كشأن بلقيس، بل كأنها هي، وعندها جُند، يحرسونها، وما هي بالمرأة المُبْتَذَلة، وما هي التي تذكر مفاتنها أو محاسنها، لتغري جلجاميش بالعودة، وقد تَعِدُه بشيء الملذات، ولكنها تَعِدُه في الوقت نفسه إن جاء أن تعلمه الأسماء، وأن تصنع له وشاحًا من كلمات بيضاء نقية:

---

[1] **ملحمة جلجاميش**، تر. عبد الغفار مكاوي، مر. عوني عبد الرؤوف، مؤسسة هنداوي، لندن، ٢٠١٩، ص ١٢ وما بعدها.

[2] المصدر السابق، ص ٦٥ وما بعدها.

وينظر: **ملحمة جلجامش**، تر. طه باقر، طبعة غير موثقة، ص ٤٢ – ٤٣

وكنتُ، لابد سآمر جندي أن يفتحوا لك الباب/ وأعلّمُك كيف تمشّط شَعري/ وكيف تذوب في دمي كقطعة سكر/ كنتُ سأعلمكَ الأسماء/ وأطرّز لجيدك وشاحًا/ من كلمات بيضاء.

ولكن، هل سيقرأ جلجاميش الرجل الإنسان، هذه القصيدة؟ هل سيلبي النداء، ويبحث عن الحب، عن المرأة، التي هي حقيقة زهرة الخلود؟

في القصيدة الثانية، أو الوحدة الثانية، وعنوانها جلجاميش ٢، (ص ٥١ – ٥٢) يبدو جلجاميش قد طال غيابه، وتأخر عن الحضور، وطال سفره والارتحال، فقد شغلته المغامرة، ولم يلبِّ نداء المرأة، تقول القصيدة:

وأنت يا جلجاميش/ مكثت طويلا هناك/ وها أنت بعيد/ تصارع أفعى مغرورة تحت المياه.

وقد عرفت المرأة حقيقة انشغاله بالأسفار، وعدم مبالاته بما أعدت له من لآلئ، ولذلك لن يقرأ رُقُمَها، ولن يدرك لغتها:

فقد عَرَفْتُ أنَ تحتَ مسامك/ رجلًا يعشق التنزُّه على الأشواك/ رجلًا لا تهمه لآلئِي التي صنعتُها له/ رجلًا شغوَفا بالرَّحَلات والنار/عُدْ بسبعين صندوقًا مِنَ الماس/ لكن ستظل وحدَك خلفَ الأسوار/ تحاول قراءة رُقُمي التي خَطَطْتُها بالأزهار/ وستصيرُ الحروفُ طلاسم/ ومُحالٌ أنْ تَعِيَ سرَّ الأوراق الخُضْرِ على السُّطُور.

ولذلك تغضب الشاعرة وتثور، ولن تطلب من عصافيرها أ، تصون أشرعته، ولن تتوسل إلى الأعاصير كي تهدأ، فكأنها ترجو بشكل غير مباشر تمزيق أشرعته، وثورة الإعصار:

فلتُبْحِرْ في اليمّ/ لن أقول لعصافيري صوني قلوع سفينته/ لن أقول للإعصار نَمْ.

وهكذا فالشاعرة تصور انكسار حلمها، وخيبة أملها في نهوض وعي الرجل، وفي عودته إليها، ولكنها مع ذلك لا تستسلم، فهي تعلن ثورتها، ولن تهدأ ثورتها، مما يؤكد وعيها لدورها، وعزمها على الانتصار للمرأة.

وهذه القصيدة قصيرة، وهي تدل على وعي، ومعرفة بحقيقة الرجل، وهي أيضًا تضج بالغضب، ولكن لا يسيطر عليها اليأس، ولا ينال منها، وتدل أيضًا على تصاعد درامي.

*

وفي القصـــيدة الثالثة، أو الوحدة الثالثة، وعنوانها جلجاميش ٣ (ص ٨١ – ٨٣) تعود الشـاعرة إلى مناداة جلجاميش وتؤكِّد له أن رحلته طالت، وأنها في قَصْـرِها ما تزال تنتظر، وقد مرَّتْ دهورٌ ودهور:

طالت رحلتُك، يا جلجاميش/ وهنا تحت ســـقف هذا القصـــر العظيم/ مات أنكيدو وسبعون وزيرًا/ وسقطتْ شجرة التوت/ والعرش المرصَّع باليواقيت/ صار بقايا قش مبثوث/ وأنا هنا منتظرة.

وهي تظل تناديه، وتطلب منه أن يعود، لا لأجلها، لكن لأجل الناس جميعًا:

فإن عُدْتَ لا تأتِ بعشـــبة/ بل عد بشـــجرة تحت ظلالها نهدهد حماماتِنا البيض/ ونغزِل أوراقها للعراة الجائعين/ ونطعم ثمارها للشاحبين.

وهكذا يرقى الحب، ويسمو، من حب فرد، الرجل، إلى حب الناس جميعًا، فهي لم تعد تنتظر جلجاميش لأجلها، بل أصـــبحت تنتظره لأجل الشـــعب كله، وترجوه أن يرجع حاملًا شجرة لا عشبة.

وتصور ما نالها من ضيم في بعده، وهي الأميرة في قصْرها، العزيزة، المكرمة، وكأنها بلقيس ملكة سبأ، في قصْرها المُمَرَّد، فتقول:

الحب غاب/ وهوت أوراقي/ وهذه أغصاني اليابسة/ تلوذ بوشاحك اللؤلؤي/ طالت رحلتك يا جلجاميش/ وهنا تحت سقف القصر العظيم/ مات أنكيدو وسبعون وزيرًا/ وصدئ خاتمي/ ونكَّلوا بعرشي/ فصرت لا أعرفه.

وعلى الرغم من هذا البؤس، فإنها تظل تنادي جلجاميش، منتظرة عودته، مؤكدة أن الطريق ما تزال طويلة، وهي لن تسقط ولن تستسلم، وتنتهي القصيدة بقولها:

جلجاميش، عُدْ، فنحن ما زلنا في أول الطريق.

وهكذا ينتصر الأمل، ويعلو صوت المستقبل، فلا يأس مع الحب.

ولئن عاد جلجاميش، فسيكون كآدم، أول البشر، وستعلمه الأسماء، لأنه حقيقة سيكون الرجل الذي يولد من جديد، ليكون الإنسان، لا الذكر.

*

والقصـــائد الثلاث في حقيقتها قصـــيدة واحدة، من ثلاثة مقاطع، وهي قصـــيدة مطوَّلة، ولكنها مكثفة، وليســـت بالغة الطول، وهي تجمع الدرامية إلى الغنائية، وكان

من التقليد أن تنشر في موضع واحد من المجموعة الشعرية، لتشكل قصيدة درامية واحدة، ولكن آثرت الشاعرة توزيعها في ثنايا المجموعة، ولعلها أرادت أن تشير إلى تحولات الحب عبر الزمن، فالمقاطع الثلاثة تمثل ثلاثة أزمنة، زمن الأمل، وزمن الخيبة، وزمن التحدي والأمل الجديد، والشاعرة تضيف إلى الأسطورة البعدين الديني والتاريخي، فهي تجمع بين أسطورة جلجاميش وقصة بلقيس، ملكة سبأ، وما أعظم بلقيس، تلك المرأة القوية، وقد ذكرها المولى عز وجل في محكم التنزيل على لسان الهدهد: ﴿إِنِّي وَجَدتُّ امْرَأَةً تَمْلِكُهُمْ وَأُوتِيَتْ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ وَلَهَا عَرْشٌ عَظِيمٌ (٢٣) (سورة النمل).

وبذلك تُبْنَى القصيدة على ثقافة شرقية، لتؤكد دور المرأة، ولتقول إن الحب ليس مجرد علاقة بين ذكر وأنثى، إنما الحب أكبر من ذلك، هو لقاء الرجل بالمرأة، ليصنعا معًا الإنسان، وأن هذا الحب لا يموت، وإذا كانت عواصف الزمن والبعد قد نالت منه، وغيَّرته، فإنه لا يموت، بل ينمو ويكبر ويتسع، ليكون حبا للمجتمع كله، وللناس جميعًا، ويظل ذلك النداء الأبدي من المرأة للرجل أن تعال، ولا ترتحل بعيدًا، لأنهما معًا يستطيعان تحدي الزمن، وبناء المجتمع.

ويؤكد فروم حقيقة اللقاء بين الرجل والمرأة على أنها أساس بناء المجتمع وتماسكه، وليست مجرد لقاء فرد بفرد، وبذلك يكون الحب قيمة اجتماعية، وليس قيمة فردية، وفي ذلك يقول فروم[1]: "هذه الرغبة للاندماج مع شخص آخر، هي أكبر توقان لدى الإنسان، إنها أشد عواطفه جوهرية، إنها القوة التي تبقي الجنس البشري متماسكا، وكذلك الأسرة والقبيلة والمجتمع".

إن المرأة هنا منذ البدء تنادي الرجل، لا لأنه الذكر وهي الأنثى، بل لأنه الرجل وهي المرأة، ليكونا معا الإنسان، وبذلك كانت رغباتها منذ البدء راقية، ثم عانت من ألم البعد، والتأخر والغياب، لقد عانت المرأة من غياب جلجاميش، ومن تأخره، ومرت دهور، وهي تناديه، وتتألم، حتى صدئ خاتمها، وهوت أوراقها، وذوت أغصانها، وهذا التوق إلى لقاء الرجل هو تعبير عن طبيعة الإنسان، وحقيقته، رجلًا كان أو امرأة، والرجل على الأغلب هو الذي يصرح، ويدعو الخجل المرأة إلى عدم

---

[1] فروم، إريك، **فن الحب**، ص ٢٦

التصـريح، ولذلك تلجأ إلى التلميح، يؤكد ذلك جورج سـانتيانا في قوله[1]: "إن المرأة هي أجمل موضـوع في نظر الرجل، وإن الرجل هو أكثر الموضـوعات إثارة لاهتمام المرأة، وإن كان ما في المرأة من حياء يمنعها من الاعتراف".

وإذا كان الجند قد نكَّروا لبلقيس عرشها، حتى حسبته لُجَّة من ماء، فإن الأميرة هنا قد نكَّلوا بعرشـها، يقول المولى عز وجل في محكم التنزيل على لسـان سـليمان: (قَالَ نَكِّرُوا لَهَا عَرْشَهَا نَنظُرْ أَتَهْتَدِي أَمْ تَكُونُ مِنْ الَّذِينَ لا يَهْتَدُونَ (٤١) (سورة النمل)

وهذا الألم الذي عاشـته المرأة في القصـيدة صـعّد من عواطفها، فجعلها تتحول من حب الفرد الرجل الإنسـان، إلى حب المجتمع كله، وهي تريد لهذا الرجل أن يعود لا إليها، بل إلى الناس جميعًا، ولا تريده أن يحمل عشـبة، بل تريده أن يحمل شـجرة، للجائعين والشاحبين، وهكذا يكون التصعيد.

إن الحب في هذه القصـائد يجمح نحو الأعلى، ويسـمو بالإنسـان، وعن الحب يقول الدكتور زكريا إبراهيم[2]: "طبيعة الحب ثنائية: لأن الحب من ناحية حاجة وعوز وافتقار، ثم هو من نـاحيـة أخرى نزوع نحو الخير والجمـال والكمـال، ومن النـاحيـة الأولى ينتسب الحب إلى عالم الظلال في حين أنه من الناحية الثانية يندرج في معراج العالم المعقول أو الملأ الأعلى".

وعندما تريد الشـاعرة من جلجاميش أن يأتي ومعه شـجرة، لا عشـبة، فهذا يعني أنها تريد الخير والحياة والخلود للناس جميعًا، للعالم كله، فالشـجرة أكبر، وخيرها أعم وأشـمل، وبذلك يكون الجمال عندها مرتبطا بالخير، وهذا يدل على تصـورها وحدة القيم، الحق والخير والعدل والجمال، وعن وحدة القيم، وارتباط الجمال بالخير يقول غويو[3]:"إن الجمال والخير في ميدان العواطف وفي غير ذلك من الميادين يتّحدان، وما ينفصـلان، وعندنا أن الجمال الروحي نقيض اللعب السـطحي والنشـاط الذي لا غاية له، ويمكن أن نقول إن العاطفة الجميلة والميل الجميل والعزم الجميل كل ذلك إنما يكون جميلا لأنه يفيد نمو الحياة في الفرد وفي النوع".

---

[1] سانتيانا، **جورج، الإحساس بالجمال**، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١، ص ١٠٦، ١٠٧.

[2] إبراهيم، زكريا، **مشكلة الحب**، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت، ص ١٣٣

[3] جويو، جان ماري، **مسائل فلسفة الفن المعاصرة**، تر. سامي الدروبي، دار الفكر العربي، مطبعة الاعتماد، القاهرة، لاتا، ص ٥٤.

وكان كانط قد نفى ارتباط الجمال بأي مصلحة أو منفعة، ولكنه لم ينف ارتباط الجمال بالخير، بل جعل الجمال رمزًا للخير، ووسيلة للوصول إلى النبل، فقال[1]: "إن الجميل هو رمز للخير أخلاقيًّا، وهو من هذه الناحية يُمْتِع، ويدَّعي حصولَ إجماع بشأنه، من كل شخص آخر، وفي هذا يَعِي العقلُ أنه حصل على درجة من النبالة، وارتفع فوق مجرد التقبل لِلَّذة المُسْتَحصَلة من الانطباعات الحسية... وهذا هو المعقول الذي يتطلع إليه الذوق".

وقد أكد غياب النفعية المباشرة عن الفن، ووضح ارتباط الخير بالمصلحة والنفع، ليميزه من الجمال، فقال[2]: "يُمْتِعُ الجميل مباشرة، ولكن فقط في العِيان التأملي... إنه يمتع من دون أية مصلحة، أما الخير أخلاقيًّا، فيرتبط بالطبع بالضرورة، بمصلحة ما".

ومثل المرأة هنا في القصيدة كمثل بلقيس، لقد كانت تريد أن تغزو سليمان، ولكنها جاءته مؤمنة، فحققت لشعبها الأمن والأمان والإيمان، يقول المولى عز وجل في محكم التنزيل عن ملكة سبأ: "فَلَمَّا جَاءَتْ قِيلَ أَهَكَذَا عَرْشُكِ قَالَتْ كَأَنَّهُ هُوَ وَأُوتِينَا الْعِلْمَ مِنْ قَبْلِهَا وَكُنَّا مُسْلِمِينَ (٤٢) وَصَدَّهَا مَا كَانَتْ تَعْبُدُ مِنْ دُونِ اللَّهِ إِنَّهَا كَانَتْ مِنْ قَوْمٍ كَافِرِينَ (٤٣) قِيلَ لَهَا ادْخُلِي الصَّرْحَ فَلَمَّا رَأَتْهُ حَسِبَتْهُ لُجَّةً وَكَشَفَتْ عَنْ سَاقَيْهَا قَالَ إِنَّهُ صَرْحٌ مُمَرَّدٌ مِنْ قَوَارِيرَ قَالَتْ رَبِّ إِنِّي ظَلَمْتُ نَفْسِي وَأَسْلَمْتُ مَعَ سُلَيْمَانَ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ (٤٤)(سورة النمل).

وكذلك المرأة هنا تريد أن يعود جلجاميش، لا إليها وحدها، بل إلى الناس كافة، ليصنع معًا السلام والأمان للعالم، وما أشبهها أيضا ببنيلوب، زوجة أوديسيوس، التي كانت تحوك نهارًا لوالد زوجها ثوبًا، ثم تنكثه ليلًا، لتشغل الضباط المنتظرين في قصرها اختيار أحدهم بدلًا من زوجها، والمرأة هنا تحوك لجلجاميش دثارًا من أمنيات بيضاء.

وثمة ألفاظ وعبارات ذات خصوصية من مثل "دثار"، و"لا تقل ما أنا بقارئ"، فهي تمتلك إيحاءات دينية تتصل بسيرة الرسول محمد صلى الله عليه وسلم، وما كان من نزول الوحي عليه، وقوله له "اقرأ"، وقول محمد صلى الله عليه وسلم: "ما أنا

---

[1] كانط، إمانويل، **نقد ملكة الحكم**، تر. سعيد الغانمي، منشورات الجمل، بيروت، ٢٠٠٩، ص ٢٨٨.

[2] المصدر السابق، ص ٢٨٩.

بقارئ"، وما كان بعد ذلك من لجوئه إلى السيدة خديجة، وهو يطلب منها أن تدثره[1]، ومثل هذا التناص غير المباشر مع الدين والتاريخ والأسطورة يغني القصيدة ويمنحها إيحاءات تؤكد دور المرأة في المجتمع وتأثيرها في حياة الرجل.

وصورة الأميرة في قصرها المسحور، والجند يحرسونها، وهي العزيزة الممنَّعة المصونة، والفارس يأتي إليها على جواده الأبيض صورة راسخة في الذاكرة الشعبية، تردّدها الأساطير والحكايات الشعبية، وتكررها القصص والأفلام حتى للأطفال، وأصبحت جزءًا من ثقافة الفتاة التي تنتظر الحبيب العاشق، ولاسيما في المجمعات الشرقية.

*

وهكذا تعبر قصيدة جلجاميش عن موقف الشاعرة من الرجل، وهو موقف إعلائي، تسمو به الشاعرة من المشاعر والعواطف الفردية، نحو الرجل، الإنسان، وترتقي إلى حب المجتمع كله والبشرية، ومثل هذا التصعيد كان نتيجة معاناة المرأة من بعد الرجل عنها، وانشغاله بالحروب والأسفار، وقد ظلت على حب للرجل، وصبْر على بعده، ووفاء لها، مثلها مثل العظيمات في التاريخ، لتؤكد سُمُوَّ مشاعرها ورقيَّها، بأداء فني، درامي متميز.

*

لقد قامت هذه القراءة النقدية على تحليل ثلاث قصائد من قصائد النثر للشاعرة رولا عبد الحميد، فتبيَّن من خلالها أنها تعبِّر عن موقف من الشعر، ترى فيه تحقيقًا للذات، واندماجًا في الآخر، وعطاء للعالم كله وللحياة، فالشعر مصباح تهبه الشاعرة إلى النهر، والشعر عندها غناء كغناء الجدات في قرية بعيدة، وهن جدات يعلمن الأحفاد الكتابة، فالشعر تعبير عن ارتباط بالأرض والإنسان والتاريخ، وتبيَّن من خلال هذه القصائد أن في الشعر خلاصَ العالمِ كله، وليس خلاصَ فردٍ، أو مجتمع واحد، فهو انفتاح على العالم، وأخيرا تبيَّن من خلال هذه القصائد الموقف الراقي من الرجل، فالقصائد تعبِّر عن دعوة إلى لقاء المرأة بالرجل، وهي تناديه، ولكنها ليست دعوة إلى

---

[1] ينظر: البخاري، **الجامع الصحيح**، تح. محب الدين الخطيب، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٤٠٠هـ، ج١، ص ١٤، رقم الحديث ٣.

لقاء المذكر بالمؤنث، من أجل الجســـد والجنس، بل هي دعوة إلى لقاء الرجل والمرأة معًا، لقاء الإنسان بالإنسان، لبناء الإنسان.

وتحقق في القصــائد الاتحاد العضــوي بين الشــكل والمضــمون، وكان التعبير الحســي يشــف عن الروح، وبذلك يتحقق في الفن الإيحاء، وهو إيحاء شــفيف بعيد عن الغموض، يقول والتر ستيس مؤكدًا أهمية أن تكون الفكرة والروح خفية تحت التصــوير الحســي[1]: "إن القول بأن الجمال يجمع بين الإدراك الحســي والتصــور العقلي لا يعني أننا إذا وضــعنا التصــور العقلي جنبًا إلى جنب مع الإدراك الحســي في تجاوُرٍ خارجي آلي فإن ذلك ســيؤدي إلى الجمال، ونتيجة لذلك ســوف نجد أن التصــوُّر العقلي لا بد أن يذوب في الإدراك الحســي، بطريقة خاصــة، وأنه لا بد أن يختفي فيه، ولكي يظهر الجمال لا بد أن تكون العلاقة بين هذين الجانبين علاقة عضوية".

وكان التعبير في المواقف كلها تعبيرًا فنيًّا راقيًا، ينصــهر فيه الموقف بالصــورة، بل يختفي الموقف في تضــاعيف العمل الفني، فالقصــائد ابعد ما تكون عن المباشــرة والتقرير، هي قصـــائد حالة وانفعال وصـــورة، وليســـت قصـــائد فكر أو دعاوة أو أيديولوجية.

ولعل في ذلك كلِّه ما يؤكد حق قصــيدة النثر في أن يكون لها حضــورها الفني الراسخ في الساحة الأدبية، وإذا كانت قد ظهرت تجارب في قصيد النثر لا تحقق شيئًا من قيم الفن والجمال، فإن هذا لا ينفي وجود تجارب شــعرية أخرى فيها قدر كبير من قيم الفن والجمال، وهي جديرة بالدرس والتقدير، ويجب ألَّا تترك التجارب الضــعيفة في نفس المتلقِّي، ولاسيما الناقد، انطباعًا يعمِّمه على التجارب كلها، ومما لا شكَّ فيه أن في أشكال التجارب الشعرية كلِّها تجارب قوية وأخرى دون ذلك، ولا بدّ من التمحيص للوقوف على ما هو جدير بالدرس.

---

[1] ستيس، والتر، **معنى الجمال، نظرية في الإستطيقا**، تر. إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٦٦.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

إبراهيم، زكريا، **مشكلة الحب**، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت.

البخاري، **الجامع الصحيح**، تح. محب الدين الخطيب، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٤٠٠هـ.

جاد الله، عزة علي أحمد، "الأميرة انخيدوانا ابنة الملك سردون"، مجلة: **Bulletin of the center Papyrolrgycal studies BCPS**، المجلد ٣٤، العدد ١، ٢٠١٧.

جويو، جان ماري، **مسائل فلسفة الفن المعاصرة**، تر. سامي الدروبي، دار الفكر العربي، مطبعة الاعتماد، القاهرة، لاتا.

حمورابي، **شريعة حمورابي**، تر. محمود الأمين، تقديم: الأب سهيل قاشا، دار الوراق، لندن، الفرات للنشر، بيروت، ٢٠٠٧.

سانتيانا، **جورج، الإحساس بالجمال**، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١.

ستيس، والتر، **معنى الجمال، نظرية في الإستطيقا**، تر. إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٦٦.

شكسبير، وليم، **هملت**، تر. محمد عوض محمد، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٢.

عبد الحميد، رولا، **أهب النهر مصباحي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٢٢.

عكاشة، د. ثروت، **المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية**، مكتبة لبنان، بيروت، شركة لونجمان، القاهرة، ١٩٩٠.

فروم، إريك، **فن الحب**، تر. مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٠.

كانط، إمانويل، **نقد ملكة الحكم**، تر. سعيد الغانمي، منشورات الجمل، بيروت، ٢٠٠٩.

متى، د. فائق، **إليوت: سلسلة نوابغ الفكر الغربي**، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٦.

ملحمة جلجامش، تر. طه باقر، نسخة ورقية، طبعة غير موثقة.

ملحمة جلجاميش، تر. عبد الغفار مكاوي، مر. عوني عبد الرؤوف، مؤسسة هنداوي، لندن، ٢٠١٩.
هيدجر، مارتن، **في الفلسفة والشعر**، تر. د. عثمان أمين، الدار القومية للطباعة، ١٩٦٣.
يونغ، ك.غ، **علم النفس التحليلي**، تر. نهاد خياطة، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٨٥.

قصيدة الومضة
عند جمانة طه

هل تمتلك قصـيدة الومضـة عند المرأة خصـوصـيّة تميّزها؟ وهل مرجع هذا التميُّز إلى البناء أم هل مرجعه إلى التجربة؟ وما سـرُّ إقبال المرأة على كتابة قصـيدة النثر، ولا سيَّما قصيدة الومضة؟ ستحاول هذه المقالة الإجابة عن بعض هذه الأسئلة من خلال مراجعة نقدية لقصـائد الومضـة في مجموعة شـعرية عنوانها: "للبحر نوافذ"، للأديبة جمانة طه، صدرت في دمشق عن دار كنانة عام ٢٠٢٣، وقد تضمَّنت قسطًا وافرًا من قصائد النثر وقصائد الومضة.

تعريف بالمجموعة

"للبحر نوافـذ" هو العنوان الرئيس للمجموعـة، وتحـت العنوان الرئيس عنوان فرعي: "نصوص وشذَرات"، ويحقّ للمؤلف أن يحدِّد النوع الذي يصنِّف تحته ما يكتب، ولكن للناقد أيضًـا الحقّ في التصـنيف، وما تتضـمنه صـفحات الكتاب ينتمي أكثره إلى قصـيدة النثر، وينتمي بعضُـه إلى قصـيدة الومضـة، والمؤلفة لم تصـنِّف كتابتها تحت أيٍّ من هذين النوعين، إما لأنها ترفض هذين النوعين من الأدب، أو لأنها لا تريد أن يُقَيَّم كتابُها وفق مفهوم قصيدة النثر أو قصيدة الومضة.

ولفظ "نصـــوص" في العنوان الفرعي لا يحمل غير معناه العام، وهو "الكلمات المطبوعـة أو المخطوطـة التي يتألف منهـا الأثر الأدبي"[١]، ويُراد منـه التحرُّر من أي تسـمية اصـطلاحية أخرى، وهو نوع من الهرب من الأعراف والمصـطلحات الأدبية والنقدية أو التمرُّد عليها، كذلك لا تحمل كلمة "شـــذرات" غير دلالتها اللغوية العامة، بمعنى النصوص المتفرقة غير المنتظمة.

دلالات العنوان: نوافذ للبحر

---

[١] وهبة، مجدي، المهندس، كامل، **معجم المصـــطلحات الأدبية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٩، ص ٢٢٦

وعنوان المجموعة هو "للبحر نوافذ"، والنافذة هي فتحة في جدار يمكن من خلالها الإطلالُ على العالم والنفاذ إليه والتواصل معه ومعرفته، ولذلك سُمِّيت نافذة، أي إن البصر ينفذ من خلالها، ويرى، وحين يرى البصر تتحقق المعرفة، وتتحقق الحرية، والخروج من بين الجدران، فالنافذة هي انفتاح على العالم ومعرفة وتواصل. وفي المجموعة قصيدة نثرية طويلة بعنوان "بحر"، وهي تتعلق بالبحر، وفي المجموعة أيضًا مجموعة ومضات تحت عنوان "نوافذ"، مستوحاة من الواقع الاجتماعي، ولاسيما ما يتعلق بشقاء الأطفال وتشردهم، وقهر المرأة وحرمانها. ويوحي عنوان المجموعة أن المواد المكتوبة هي محاولة للولوج عبْرَ نوافذ متعدِّدة إلى البحر، وهذه النوافذ يمتلكها البحر، بدليل وجود لام التملك: "للبحر"، وفي العنوان إيحاء وجاذبية وتشويق.

محتويات المجموعة

وليس للمجموعة قائمة بالمحتويات، وهي تتضمن أربعة نصوص أساسية، يتصدَّرها إهداء، (ص ٥ –٦)، ونص قصير بعنوان رغبات في صفحة واحدة (ص ٧)، ونص مطوّل بعنوان أربيسك وطني (ص ٨ – ٦٣) ويتألف من ٧١ وحدة، ونص مطوَّل بعنوان "حب" (ص ٦٤ – ١١٥) ويتألف من ٧٨ وحدة، ونص مطوَّل بعنوان "بحر" (ص ١١٦– ١٣٠) ويتضمن ٢٠ وحدة، ونص مطوَّل أخير بعنوان "نوافذ" (ص ١٣١ – ١٤٧) ويتضمن ٤٠ وحدة، والوحدات في كل نص تحمل أرقامًا متسلسلة، وليس لها عناوين جزئية.

والإهداء قصيدة نثر بعنوان: "شجيرة آس"، وهو إلى ابن الكاتبة إياد هشام طهماز، والقصيدة رثاء له، وفيها تعبِّر عن حزنها وألمها، وتصوِّر شجيرة آس تنمو فوق قبره، ثم تنبئه أن اجتماعها به لم يعد بعيدًا، والنص ينضح بمشاعر الأمومة، ويعبِّر عن لوعة وألم.

ويلي الإهداء نص قصير في صفحة واحدة عنوانه "رغبات"، وكأنه مدخل إلى المجموعة، وهو ملتحم بالإهداء، وتعبِّر فيه الكاتبة عن رغبتها في ألَّا تقام لها مراسم التأبين بعد موتها، وتوصي أحبتها: "كلّ ما أريده منكم أن تقرؤوا كتبي، وتكتبوا عنها، فلعل فيها ما يغفر لي"، والنص يعبر عن شعور ديني، وإحساس بأن الحياة مجرد إثم، وأن في الكتابة ما يغفر ذلك الإثم، وتتمنى بصورة غير مباشرة الرغبة في الخلود، وهذه هي رغبة أكثر الأدباء، ولا سيَّما الذين لم يحظَوا بما يظنون أنهم يستحقونه في

حياتهم، ويتمنَّون أن يحظوا بالتقدير بعد الوفاة، وهذا شـــأن معظم الأدباء العرب لأن مجتمعاتهم لا تقدر الأديب في حياته، وبصـــورة عامة يطمح كل إنســـان إلى تخليد اسمه، بولد يرثه، أو علم ينفع به الناس، أو أثر صالح يتركه.

ونص "رغبات" يعبِّر عن دافعين، دافع الموت ودافع الحياة، أما دافع الموت فيتمثل في انتظار الكاتبة الموت، وهي تتوقعه، أما دافع الحياة فيتمثل في رجائها بأن تظل تحيا في كتبها، وفي الناس يقرؤون كتبها، ويكتبون عنها، وهذا هو الخلود الذي يتطلع إليه معظم الكتاب.

ويلي الإهداء، وما سميناه مدخلًا أربعة نصوص طويلة، تتوهج فيها العاطفة، وتتألَّق فيها الصور، ولكنها نصوص واضحة، تعالج موضوعات محددة، هي الوطن، ومشكلة الحرب والدمار، في النص الأول، وعنوانه "أربيسك وطني"، ومشكلة الحب في النص الثاني، وعنوانه "حب"، والشـــوق إلى البحر والبلد في النص الثالث، وعنوانه "بحر"، ويمكن تصنيف النصوص الثلاثة الأولى في قصيدة النثر، ولكنها طويلة جدًا، ومن المعتاد أن تكون قصيدة النثر قصيرة.

أما النص الرابع، فهو مجموعة ومضات شعرية، تحمل أرقامًا متسلسلة، تبلغ الأربعين، قوامها التأمل في مشـــاهد جزئية في المجتمع وفي الطبيعة، بقدر عالٍ من رهافة الحس، والمعاناة الفردية والاجتماعية، والتأمل الحســـي الجمالي في بعض الأحيان، ويغلب عليها الوصـــف، ويكاد يغيب عنها الإدهاش، وتعتمد على الإيجاز، فهي لا تزيد في أكثر الأحيان عن أربعة أســـطر، في أقل من عشـــر كلمات، إلا ما ندر، وهي أشبه بقصائد الهايكو اليابانية، وتقوم على التقاط مشهد جزئي، لِمَا فيه من ألم ومعاناة، أو ما فيه من ســـحر، أو ما يســـتدعيه من وقفة تأمل، وعند هذا النص الأخير بومضاته الأربعين ستقف هذه المراجعة النقدية.

الفقر وشقاء الأطفال

تحفل الومضات بمشاهد فقر الأطفال وبؤسهم وشقائهم، ومنها: "أعيش الألم/ أطفال حفاة/ يسابقون الريح/ إلى سيارة/ توقفت عند الإشارة" (ص ١٣٣)، والومضة اجتماعية، فيها حركة، وتدل على فقر الأطفال وبؤســـهم، وعملهم في مســـح زجاج السيارات والتسول، وكان من الممكن الاكتفاء بالتصوير، فهو أكثر إيحاء، وليس ثمة ضرورة للتصريح في البدء بالقول: أعيش الألم.

وتنجو الومضـة التالية من المباشـرة، وتحقّق الموضـوعية، وتترك للقارئ حرية الانفعال، وتعبّر عن حالة شبيهة إذ تقول: "نهارٌ شمسُه تعوي/ وامرأة/ تجرّ ذيل فقرها/ وثلاثة أطفال"(ص ١٣٦)، والومضـة لوحة مكثفة معبّرة، بعيدة عن المباشـرة، وغنية بالإيحاء، وتدل على الفقر والشقاء، من خلال مشهد حيٍّ.

ومثلها أيضًا في دقة التصوير وحسن التقاط المشهد، ولعل هذه الومضة أكثر جمالًا وأشـدَّ إيلامًا: "أطفال/ يسـابقون الجوع إلى الموت/ بأقدام/ فقدتْ نعالها"(ص ١٣٧) فالومضـة تلمّح ولا تصـرّح، وتصـوّر ولا تقرّر، وتجعل المتلقي يعاين المشـهد، وينفعل به.

ومن الومضات الجميلة والموحية في السياق نفسه الومضة الآتية: "بركة ماء/ وقدما طفل" (ص ١٤٠)، وهذه الومضـة من أكثر الومضـات تكثيفًا، وأشـدّها إيحاء، وإن كانت واضـحة، وقوامها الوصـف، وهي خلو من الحركة، ولكنها تدل على قسـوة المعاناة.

وتبدو معايير قصيدة الهايكو مناسبة لقصيدة الومضـة، ويتكلم الدكتور شاكر مُطْلَق عليها فيقول: "إن الهايكو بالتحديد هي القصيدة ذات الأسطر الثلاثة، والمقاطع ... التي تحتوي على صـور من الطبيعة أو انطباعات عنها في المركز الأول، وبذلك فإن موضـوعها محصـور بدقة في الطبيعة....ولا يُطلب هنا من الشـاعر أن يعرض عواطفه، وانفعالاته الشـخصـية، وإن كان يمكنه من خلال صـور الطبيعة أن يرمز إليها".[1]

قهر المرأة وحرمانها

ومن الومضات ما هو ذاتي، يعبر عن شعور خاص، قوامه نكران الرجل حب المرأة، ومنها الومضـة الآتية: "فتح درفتيّ/ حدق إلى البعيد/ وبحسـرة راح يردد/ قلب حبيبتي/ بلا نوافذ" (ص ١٣٨) وتدلُّ الومضـة على إحساس المرأة بالقهر، لأن الرجل لا يرى إلّا الظاهر، ويحدّق في البعيد، ولا يرى عن قرب، ولا يقدِّر المرأة التي هي بجواره، وهي أقرب ما تكون إليه، بل ينفي أن يكون لها قلب، وهو إحساس مؤلم جدًّا،

---

[1] مطلق، د. شاكر، **فصول السنة اليابانية، شعر من اليابان على نمط الهايكو والتانكا**، اتحاد الكتاب لعرب، دمشق، ١٩٩٠، ص ٢٣

وفي الومضة حركة، وصوت، من جهة الرجل، وصمت حزين من جهة المرأة، وتحقق الومضة بنيتها الفنية المكثفة.

وتعبِّر إحدى الومضات عن إحساس المرأة بالوَحدة، وشعورها بالألم، فتقول: "يمام/ زار شرفتي/ ليته/ لم يكن طيرًا" (ص ١٤٥)، فالمرأة هنا تفرح بيمام ذكر يحطُّ على شرفتها، ولكن تأسى وتتألم، لأنه طير، سوف يتركها ويطير، وهذه الزيارة العابرة لن تدوم، وهذه هي مشاعر المرأة الحق، إذ تريد للحب دوامه واستمراره، والومضة تبعث الخيال في النهاية، وتنفتح على تأويلات غنية، وتمتاز بالتكثيف وقوة الإيحاء.

ومن الومضات الجميلة المبنية على صور مدهشة ولقطات فنية الومضة التالية: "ثلج يغطي إفريزي/ أنفاسي الحارة/ غبش يغطي الزجاج/ ولا أحد/ يكتب عليه كلمة حب "(ص ١٤٦) والومضة تعتمد على الصورة الطفلية، فالصغار دائمًا يرغبون في أن يكتبوا على الزجاج كلمات، ولكن كم هو صعب عندما يتقدم المرء في العمر، ويحس بالوحدة، ولا يجد مَن يكتب له كلمة، وعلى الرغم من جمال هذه الومضة، فقد انتهت بالتقرير المباشر، ولو أنها اكتفت بالقول: ولا أحد يكتب عليها كلمة، من غير تخصيص الكلمة بكلمة حب، لكانت أكثر إيحاء بالوحدة والألم.

ومن التقرير والمباشرة الومضة الآتية: "على مدى بصري/ نافذة مكبَّلة بالحديد/ أحسست بتوقها إلى الحرية/ فحزنت (ص ١٤٧)، ولو أن الومضة انتهت عند: مكبَّلة الحديد، لكانت شديدة الإيحاء، ولكنها أضافت: أحسست بتوقها إلى الحرية/ فحزنتُ، ففي هاتين الجملتين تحديدٌ للشعور، وتسميةٌ له، وتعليقٌ عليه، ولم تترك الومضة للقارئ أن يتخيَّل، وأن يكمل اللوحة بنفسه، فلعله يلعنُ السجان، أو صانعَ الحديد، أو يقول سأكسر الحديد، لقد انتهت اللوحة بما هو محدَّد، وغابت عنها حرية التخيل.

لقد بنيت بعض الومضات السابقة على التعبير الصريح، وتحديد الشعور وتسميته، وكان الأحرى أن يظل الشعور مخفيًّا تحت المشهد، وعندئذ يفسح المجال للمتلقي لكي يفهم اللوحة كما يشاء، ويعلق هو على اللوحة، ويقول ما يريد.

ويؤكد الدكتور شـــاكر مطلق أهمية اختفاء الفكرة تحت المشـــهد من دون تصـريح بها فيقول[1]: "على قصـيدة الهايكو الجيدة، غالبًا، أن تقدم إلى جانب الصـورة المثيرة الظاهرة للعيان، معنى خفيًّا عميقًا أو أكثر، وراء السطور".

وليســـت القيمـة في الفن للفكرة، إنمـا القيمـة للتعبير الـذي يعبر عن الفكرة بصـورة غير مباشـرة، يقول سـانتيانا[2]:" ليس الموضـوع هنا هو الذي يخلع قيمة على الانطباع الحسي، بل الانطباع الحسي هو الذي يخلع قيمة على الموضوع".

وبعض الومضـــات تعتمد على المباشـرة والتقرير، وعمادها اللغة العادية، ومن ذلـك: "روحي معـذّبـة/ مجبرة/ أن ترى مـا لا تحـب" (ص ١٤٦) وهـذه هي حقيقـة الاغتراب، إذ يشـعر المرء بأن ما حوله لا يتفق وذوقه أو رأيه أو قِيَمَه، والومضـة بوحٌ مباشر، واعتراف، تسمّي الأشياء بأسمائها، وتحدد الانفعال، وتسميه، فهي معذبة، ولا تدل عليه بصورة حسية.

ويؤكد والتر سـتيس أهمية اندماج الفكرة في النص، لا أن تطفو على السـطح، فيقول[3]: "نجد أن التصـوُّر العقلي لا بد أن يذوب في الإدراك الحسـي، بطريقة خاصـة، وأنـه لا بـد أن يختفي فيـه، ولكي يظهر الجمـال لا بـد أن تكون العلاقـة بين هـذين الجانبين علاقة عضوية...التجريدات الخالصة ليست جميلة".

ومن الومضـــات الذاتية المؤلمة: "شـــجرة/ تناظرني/ خريفها/ غطاني" (ص ١٤٤) وهنا يبدو تأثر المرأة بالطبيعة، وهي ترى في الطبيعة، على طريقة الرومنسيين، ما يعبر عن ذاتها الحزينـة، ولكنها لو قالت: غطَّانا معًا، لكان تعبيرها أكثر جمالًا، لأنه يدل على حالة مشاركة مع الطبيعة وتوحُّد، وما الشجرة المذكورة في بدء الومضـة في الحقيقة إلا معادل موضوعي للمرأة نفسها.

وعن المعادل الموضـوعي "The Objective Correlative" يقول إليوت[4]: "إن السبيل الوحيد للتعبير عن الوجدان في الفن هو إيجاد معادل موضوعي، أو بعبارة

---

[1] المرجع السابق، ص ٢٣.

[2] سانتيانا، جورج، **الإحساس بالجمال**، تر، محمد مصطفى بدوي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١، ص ١٢٧

[3] ســـتيس، والتر، **معنى الجمال، نظرية في الإســـتطيقا**، تر. إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٦٦.

[4] متى، د. فائق، **إليوت**، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٢٩

أخرى: إيجاد مجموعة أشياء، أو موقف، أوسلسلة من الأحداث لتصبح قاعدة لهذا الوجدان، بنوع خاص، حتى إذا ما اكتملت الحقائق الخارجية التي لا بد وأن تنتهي إلى خبرة حسية، تحقق الوجدان المراد إثارته".

الطبيعة وحرية الخيال

وقد حقَّقت بعض الومضات السحر، وأطلقت للمتلقي حرية التخيل والتعليق، ليفهم من اللوحة ما يريد، ولا سيما الومضات التي تعلقت بالحس الجمالي في الطبيعة، وكانت مكثفة جدًّا، لا تزيد عن أربع كلمات، أو ست، وهي هنا أشبه بقصائد الهايكو اليابانية، ومنها: "شجرة ليلك/ وضوء/ في السماء" (ص ١٤٩) فالومضة هنا ترسم لوحة مصغرة مختزلة، وتمنح المتلقي حرية الانفعال والتواصل مع النص، والإحساس المحض بالجمال.

ومن الوَمَضات المتألقة: "غيوم في السماء/ مظلة مطر/ وعصفور"(ص ١٤١) وعلى الفور يدخل المتلقي في جو الومضة، ويكاد يحس برعشة العصفور، ونداوة المطر، ويحس المتلقي بالجمال، وتطمئن نفسه، ويشعر بالانسجام والألفة والبهجة.

ومن ومضات الطبيعة الساحرة: "أمطار/ براعم/ فوق الشجر" (ص ١٤١) وهذه هي الومضة الحق، تضع المتلقي في قلب الطبيعة، وتتركه يتأمل بهدوء، ولا تقول شيئًا فكريًّا محدَّدًا، ولكنها جماليًّا تقول كل شيء، وليس من الضروري تأويلها بالأمل والتفاؤل والمستقبل، والأجمل أن يتعامل المتلقي مع اللوحة بالحدس والحس لا بالعقل والتفكير.

ومنها أيضًا: "خريف / وأشجار تتعرى" (ص ١٤٣) ثلاث كلمات، خلقت مناخًا متكاملًا، يعيش فيه المتلقي، وما عليه إلا التأمل، وعيش اللحظة بكل ما فيها من عمق وجمال، وفي الومضة حركة مستمرة في الفعل تتعرى، وله إيحاءات تنبئ بالتحول والتغيير وانفتاح على المستقبل.

ومنها أيضا: "ريح /كنست الأوراق/ الأشجار / بكت" (ص ١٣٩) ففي هذه الومضة الأخيرة إيحاء إنساني مؤلم، فكأن الأوراق هي بنات الشجرة، والريح تكنسها إلى القبر، وكم تودّ الشجرة لو أن بناتها الوريقات يظلَلْنَ قريبات منها، تحنو عليهن بالظلال، لذلك تبدو الغابات أجمل من الحدائق، لأن أوراق الأشجار تظل فوق الأرض

تحت ظلال الأشجار ما بين خضراء وصفراء وحمراء وسوداء محترقة، وما أجملها، في حين تبدو الحدائق عارية مكنوسة، تتدخل فيها يد البشر.

ومن الومضات الموحية: "وحشة المساء/ ذئب يعوي/ والليل طويل" (ص ١٣٩) وعواء الذئب من بعيد يدلّ لا شعوريًّا على ضجيج الرغبة في وجود الآخر، وتعبير عن الإحساس الصعب بالوحدة، وإشارة خفية غير مباشرة إلى حاجة المرأة إلى الرجل، وحاجة الرجل إلى المرأة، وبالأحرى حاجة الإنسان إلى الإنسان، ليكسر وحدته، وينفي عن نفسه الخوف، ويحس مع الآخر بالأمان والاطمئنان، ولكن الليل طويل، والوحدة قاسية، لقد قدمت الومضة مشاهد حسية، تدل على حالات وجدانية، وكانت بعيدة عن التصريح والمباشرة، وهذه هي حقيقة الشعر، يقدم الفكرة والحالة والشعور من خلال الحس المادي، ولا يشرحه، إنما يتركه خفيًّا في الأعماق، ليستكشفه القارئ بنفسه.

ومن أجمل الومضات ومضة عن معاناة المرأة في المجتمع المتخلِّف، ولا سيما معاناة المرأة الواعية المتطلعة إلى آفاق واسعة وبعيدة، في مجتمع مغلق، فتقول: مأساتي/ أني نافذة/ في بيت/ لا يفتح نوافذه (ص١٣٥)، ويحمل لفظ بيت بصيغة التنكير إيحاءات أوسع من دلالة البيت، الذي هو بيت الأسرة، فقد يعني المجتمع كلَّه، مثلما يعني أيضًا الأسرة، وهي الوحدة الأولى في المجتمع التي منها يتكوَّن المجتمع كله، ومن المؤلم أن في هذا المجتمع نوافذ، أي طاقات وإمكانات يمكن من خلالها الإطلال على المستقبل، ولكن هذه النوافذ بكل إيحاءاتها مغلقة، وهنا يبدو التوتر حادًّا بين امرأة تفتح نوافذها، ومجتمع يغلق نوافذه، فهو دليل تناقض كبير بين الفرد والمجتمع، ودليل صراع، وقد تكون نتيجته مأسوية، لأن فردًا واحدًا لا يستطيع فعل شيء، كما أن نافذة واحدة لا تكفي، وتبدو هذه الومضة غنية بالقدرة على الإيحاء، وهي بعيدة عن المباشرة والتقرير.

وعن وحدة المرأة وإحساسها بالغربة يقول زكريا إبراهيم[١]: "وليس أقسى على نفس المرأة مِنْ أنْ تشعر بأنها زهرة لا يشتهيها أحد، أو عطر لا يرغب في تنسُّمه

[١] إبراهيم، زكريا، **مشكلة الحب**، مكتبة مصر، القاهرة، ط. ثالثة، لاتا، ص ٢١٣

أحد، أو كنز لا يطمع في امتلاكه مخلوق، وإلا فلماذا عسى أن تكون تلك الثروة التي لا تغني صاحبها والتي لا يطمع في الظفر بها إنسان".

ومن الجميل أن تبوح المرأة بحاجتها إلى الحب، فقد شهد الشعر العربي على مر العصور عددًا كبيرًا من النساء الشواعر، ولكن شعرهن كان في معظمه تقليدًا لشعر الرجل، والقليلات جدًّا هن اللواتي تحدثن عن الحب، والحب في الواقع موضوع يشغل كلًّا من الرجل والمرأة، ولكن الخجل يمنع المرأة من البوح، يؤكد ذلك جورج سانتيانا في قوله[1]: "إن المرأة هي أجمل موضوع في نظر الرجل، وإن الرجل هو أكثر الموضوعات إثارة لاهتمام المرأة، وإن كان ما في المرأة من حياء يمنعها من الاعتراف".

إن الومضات الجميلة هي تلك التي تركتها الكاتبة من غير تعليق ولا تفسير ولا تحديد حس أو شعور أو انطباع، وللمتلقي أن يفهم منها ما يريد، أو أن يحس بما تثيره في نفسه من شعور، على طريقة الهايكو، وهي الأقل عددًا، ولكنها الأكثر فنيَّةً وجمالًا.

ولكن المشكلة في القارئ العربي الذي اعتاد على الشعر الذي يقول فكرة أو حكمة أو يقدم موعظة، وقد لا يشغله في القصيدة سوى بيت مفرد فيه فكرة مباشرة، ولم يعتد القارئ العربي على الشعر الذي يصوِّر مشهدًا، أو يعبِّر عن حالة، واعتاد المبدع العربي أن يسعى إلى توضيح كل شيء للمتلقي، فكلاهما ينفران من الغامض والساحر، ويلجأان إلى الواضح والقريب.

ومن الومضات الموحية الومضة التالية: "بتلات وردة/ نملة/ حملتها/ غذاء لأطفالها" (ص ١٤٢ – ١٤٣) فالومضة تقدم لوحة، وتجعل المتلقي يحار في اختيار موقفه، هل يتعاطف مع الوردة، التي فقدت بتلاتها، أم هل يتعاطف مع النملة التي تريد تغذية أطفالها، ولعل الومضة تشير إلى التكامل والتوازن في الكون.

خصائص قصيدة الومضة

وقصيدة الومضة قصيرة لا بعدد أسطُرها وقلة كلماتها فحسب، وهي قصيدة ومضة لا بالموقف الجزئي الصغير الذي تعبِّر عنه فحسب، أو بالحالة المحدودة التي

---

[1] سانتيانا، **جورج، الإحساس بالجمال**، ص ١٠٦، ١٠٧.

تصورها، وإنما هي قصيدة ومضة بمشهدها الحسيّ المكثف، الذي يخفي في أعماقها قيمة أو فكرة أو حالة، من غير تحديد أو توضيح، فالوضوح المباشر لا يثير الخيال، ولا يحرِّض العقل على التفكير، ولا يثير العواطف، يقول إدموند بيرك: "إن الوضوح الكبير لا يساعدنا إلا قليلًا في التأثير على العواطف، على اعتباره إلى حدٍّ ما عدوًّا لكل حماسة"[١].

إن قصيدة الومضة تثير فينا الإعجاب، ونحس بها بما فيها من لطف ونعومة ورقّة ورشاقة، وهي قيم جمالية على النقيض من قيم الجليل والرائع والعظيم، فما نخضع له، نحس نحوه بالجلال والعظمة، وما يخضع لنا، لصغر حجمه، نحس نحوه بالجمال واللطف، ولذلك يمكن أن نقول عن الومضات إنها لطيفة، ولا يمكن أن نقول عن المعلقات إلا أنها جليلة وعظيمة، يقول إدموند بيرك: "فنحن نخضع لما نُعْجَبُ به، ولكننا نُحِب ما يَخْضَع لنا...وإذا نظرنا إلى الكمية قلنا إن الأشياء الجميلة تكون صغيرة نسبيا"[٢]، ثم يذكر إدموند بيرك الزهور فيقول: "إن الجميل يكون من أنواع الزهر المشهور بضعفه وعمره القصير"[٣]، ويتكلم على جمال المرأة فيقول: "إن جمال النساء يُعْزَى إلى ضعفهن أو كياستهن، ومما يزيدهن جمالًا خجلهن"[٤]، ويمكن أن نفهم من كلام إدموند بيرك أنه يقصد بالضعف الرقة واللين واللطف، لا الضعف مقابل القوة، وواضح من كلامه أن قيمة الخجل قيمة اجتماعية قديمة في المجتمعات الإنسانية، وليست خاصة بالمجتمع العربي.

وغلبت على الومضات أيضًا البساطة والعفوية والسهولة والوضوح، وغلبت عليها الجمل الاسمية، وكثرت فيها الأسماء والمصادر وأسماء المعاني، وقلَّتْ فيها الجُمل الفعلية والأفعال، يقول الدكتور عيسى برهومة: "تستخدم المرأة الأسماء أكثر من استخدام الأفعال، فيما يميل الذكور إلى استخدام الأفعال بكثرة، ويعلل بعض الدارسين أن التفاوت في استخدام الأفعال والأسماء مآله إلى طبيعة الجنس، فالتعبير بالأحداث

---

[١] بيرك، إدموند، **الجليل والجميل**، تر. حنا عبود، دار الحوار، اللاذقية، ٢٠١٧، ص ٦٥.

[٢] المرجع السابق، ص ١٢٦

[٣] المصدر السابق، ص ١٢٩

[٤] المصدر السابق، ص ١٣٣

يفضي إلى سيطرة فاعلة، أما التعبير بالأسماء فيعني قبولًا والتزامًا"[1]، ويبدو مثل القول مقبولًا على التغليب والترجيح، لا على التعميم والتأكيد، ولعل هذه البساطة والسهولة والعفوية في الومَضات راجعة إلى طبيعة قصيدة الومضة، ولعلها راجعة أيضًا إلى طبيعة تفكير المرأة، وهي بصورة عامة لا تميل إلى التعقيد والغموض كميل الرجل.

وقد سميت هذه الومضات في المجموعة "نوافذ" وهي حقيقة نوافذ على المجتمع، ولا سيما على حالات البؤس والفقر وتشرد الأطفال، وعلى الحياة الداخلية للمرأة، ولا سيما إحساسها بغياب الحب.

ولا نزعم أن الومضات تعبير عن ذات كاتبتها، وأنها تصوير لتجربة ذاتية مباشرة، بل نذهب إلى القول إلى أنها تعبير عن حالة إنسانية، ووضع اجتماعي، فالأديب حين يكتب إنما يمثل ظاهرة، ويعبر عن حالة، ولو استعمل ضمير المتكلم، وليس من الضروري أن يكون الشاعر قد مرَّ بالتجربة نفسها التي يصورها.

تعليق النقاد

وتتضمن المجموعة في الختام كلمتين للشاعر شاهر خضرة، والأديب محمد كمال، وكلمة الأستاذ شاهر خضرة طويلة في صفحتين ونصف الصفحة، وهي تحت عنوان: "انطباعات"، ويُعرب الأستاذ شاهر عن عدم إعجابه بقصيدة مطولة في المجموعة عنوانها "الوطن"، ويقول: "وعلى الرغم من سمُوّ الموضوع وشرف الاسم الوطن فالشعر مرَّ في القسم الأول وكأنه ضيف بلا ثياب، ثم يستثني شذرات، ويقتبسها، وليدل على ما فيها من شعرية، وتبدو نظرته إلى الكتاب نظرة تجزيئية، تقوم على الإعجاب بلمحات، من دون تقدير للكتاب في مجمله.

أما كلمة الأستاذ محمد كمال فقد كانت تحت عنوان: "تعليق"، جاءت مختصرة في تسعة أسطر، وقوام التعليق الانطباع واللغة الشعرية، وعماده التقريظ، وليس من النقد في شيء.

ويحمل الغلاف الأخير للمجموعة تعليقًا نقديًّا مطوَّلا للناقد عدنان كزارة، وفي هذا التعليق تحليل مطوَّل ومعمق وذكي لتناص ورد في المجموعة مع عصا موسى، حيث تقول الكاتبة في أحد نصوصها: "أتوكأ على عصا تفاؤلي/ وأهشُّ بها/ على

---

[1] برهومة، د. عيسى، **اللغة والجنس**، دار الشروق، عمان، الأردن، ٢٠٠٢، ص ١٢٨.

قطيع الوجع"، ويبدع الناقد في تحليل هذا التناص، ولكن التعليق طويل، ولا يحقق مفهوم كلمة غلاف، وكان حريًّا بهذا التعليق أن يوضع في نهاية الكتاب.

وتدل الكمات الثلاث على حاجة الإبداع إلى النقد، وضرورة النقد للإبداع، وكان حريًّا بالكاتبة أن تعرِّف بالأدباء الثلاثة، فهم معروفون لبعض الأدباء، ولكنهم غير معروفين لأكثر القراء، مع التقدير لشخصهم وآرائهم.

مشكلات قصيدة النثر

لقد حققت قصيدة النثر في الواقع الأدبي حضورها، وقصيدة الومضة جزء منها، وتوافرت في الساحة الأدبية مساحات واسعة من هذين النوعين، قد يكون أكثرها ضعيفًا، ولكن فيها ما هو جيد وجدير بالتقدير، ومن المؤسف أن كثيرًا من المثقفين ينكرون هذا الجديد، وقد يقرّ بعضهم بالنماذج الجيدة، ولكنهم ينكرون التسمية، ويبحثون عن أسماء أخرى، ويزعمون أن في التسمية "قصيدة النثر" تناقضًا، وغاب عن أذهانهم أنه مصطلح، وقد اتفق النقاد والمبدعون على دلالته، وهذه هي حقيقة المصطلح، أي ما تم الاتفاق على دلالته الجديدة، وهو لا يدل على قصيدة وعلى نثر، وإنما يدل على معنى جديد متولد من هذا التركيب الإضافي، وهو يحمل من كل جزء بعض دلالاته، ومن خلال التفاعل بين دلالات الجزأين تتوالد دلالة جديدة، هي قصيدة النثر، وليست قصيدة النثر هي ما ظهر من قبل من مثل: الشعر المنثور، أو النثر الشعري، هي جنس أدبي جديد، أو نوع من أنواع الشعر جديد.

ويذهب بعض المثقفين إلى أن هذا الجديد مولود غير شرعي للشعر القديم، وهذا الحكم انفعالي، وقوامه التشبيه والاستعارة، وليس بحجة، إن قصيدة النثر هي استجابة فنية للتطور في الواقع على المستويات الثقافية والاجتماعية، وهي أيضًا نتيجة التأثر بالثقافة العالمية، سواء في ذلك الشعر المترجم، وقصيدة الهايكو، وقصيدة النثر، ولم يكن نتيجة مباشرة لكتاب سوزان برنار، وعنوانه: قصيدة النثر[1]، فقد بدأت قصيدة النثر بالظهور في العربية في الستينيات من القرن العشرين، قبل صدور كتاب سوزان برنار بالفرنسية عام ١٩٧٨.

---

[1] برنار، سوزان، **قصيدة النثر**، تر. د. زهير مجيد مغامس، مر.د. علي جواد الطاهر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط.ثانية، ١٩٩٦، الطبعة العربية الأولى: دار المأمون، بغداد، ١٩٩٣، وصدر أول مرة بالفرنسة عام ١٩٧٨.

ويرى بعض المثقفين أن انتشار قصيدة النثر هو نتيجة لسهولة كتابتها، وهم يحتجون لذلك بأمثلة من قصائد نثرية لا تنتمي إلى قصيدة النثر في شيء، وكتابة قصيدة النثر ليست بالسهلة، فهي تحتاج إلى تركيز وتكثيف، وقدرة على الإثارة والتشويق، وإيجاد إيقاع لغوي خاص، وبناء تركيب في العرض، ينتهي بما هو مدهش ومفاجئ، وتحقيق التصوير والبعد عن المباشرة، ويرى بعض المثقفين أيضًا ضرورة أن يتقن كاتبُ قصيدة النثر كتابةَ قصيدة البحر أولًا، وليس هذا بشرط ملزم، بل لعله من الأفضل لكاتب قصيدة النثر ألا يكون من شعراء البحر، حتى لا يظهر في كتابته قصيدة النثر بقية من القافية أو السجع، أو اصطناع الوزن.

خاتمة

ومهما يكن من أمر، فإن مجموعة "للبحر نوافذ" هي مجموعة شعرية، تنتمي إلى قصيدة النثر وإلى قصيدة الومضة، في بساطة لغتها، وعفويتها، وجمالها الهادئ، وفي تأملاتها في المجتمع والحياة والطبيعة، وفي بوحها الأنثوي وكلامها على قهر المرأة وإحساسها بالغربة، هي مجموعة شعرية، مع أن الكاتبة وصفتها بأنها "نصوص وشذرات"، ربما من قبيل التواضع واللطف، وفي الحالات كلها تظل مجموعة "للبحر نوافذ" جديرة بالقراءة.

المصادر والمراجع

إبراهيم، زكريا، **مشكلة الحب**، مكتبة مصر، القاهرة، ط. ثالثة، لاتا.

برنار، سوزان، **قصيدة النثر**، تر. د. زهير مجيد مغامس، مر.د. علي جواد الطاهر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط.ثانية، ١٩٩٦، الطبعة العربية الأولى: دار المأمون، بغداد، ١٩٩٣، وصدر أول مرة بالفرنسة عام ١٩٧٨.

برهومة، د. عيسى، **اللغة والجنس**، دار الشروق، عمان، الأردن، ٢٠٠٢.

بيرك، إدموند، **الجليل والجميل**، تر. حنا عبود، دار الحوار، اللاذقية، ٢٠١٧.

سانتيانا، جورج، **الإحساس بالجمال**، تر، محمد مصطفى بدوي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١.

ستيس، والتر، **معنى الجمال، نظرية في الإستطيقا**، تر. إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠.

طه، جمانة، **للبحر نوافذ**، دار كنانة، دمشق، ٢٠٢٣.

متى، د. فائق، **إليوت**، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٦.

مطلق، د. شاكر، **فصول السنة اليابانية، شعر من اليابان على نمط الهايكو والتانكا**، اتحاد الكتاب لعرب، دمشق، ١٩٩٠.

وهبة، مجدي، المهندس، كامل، **معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٩.

الحب في قصيدتين
بين هزار طباخ وإبراهيم ناجي

١. مقدمة

غلب على النقد الأدبي حتى وقت قريب في أوساط معظم المثقفين الاهتمام بالمبدع، بدرس حياته بكل تفاصيلها، بما فيها عصره وبيئته وأسرته وثقافته، ومحاولة فهم إبداعه من خلال حياته، وإسقاط أدبه على حياته، والربط بين المبدع وإبداعه ربطاً مباشراً، لا يخلو في كثير من الحالات من آلية في الفهم، أو النظر إلى الإبداع على أنه وثيقة تاريخية تسجل حياة الأدب، وفي أكثر الحالات يتم تفسير أدبه بعقدة من العقد التي قال بها علم النفس، وقد غدت هذه الطريقة ممتعة للناقد والمتلقي، حتى غدا أكثر المبدعين مرضى بعقد مختلفة، وكثيراً ما تقل العناية بدراسة الجوانب الفنية في الإبداع، أو تدرس سريعاً وبشكل آلي يتناول الأشكال البلاغية والأساليب التعبيرية.

ولقد اتجهت الدراسات النقدية الحديثة إلى درس النص من الداخل، وسعت إلى الغوص على أعماقه من خلال القراءة التأويلية، وهي قراءة حرة، ترى في اللغة رموزاً وإشارات مستقلة، تنطلق منها لتقرأ ما وراءها، معتمدة على فهم المتلقي وثقافته ورؤيته وتجربته وانفعاله، تستفيد من مختلف مناهج النقد، بما يتوافق والنص المدروس، ولا تتقيد بمنهج، أو خطة أو طريقة، فالتأويل هو فتح النص، وانفتاح عليه، قوامه قراءة ما بين السطور، والبحث عن المسكوت عنه، وتحميل النص ما قد لا يحتمله، فهي قراءة إبداعية حرة، قد لا يرضى عنها المبدع، بل قد ينكرها القارئ العادي، فهي قراءة حوارية تساؤلية، غير مقيدة بالنص، وهي بالنتيجة غير مقيدة بشرط، لذلك قادت كثير من القراءات التأويلية إلى اتهام اصحابها بالكفر أو الجنون أو الخروج على النص، أو قوبلت بالاستنكار والتكذيب، هي أشبه بتأويل الحلم، عمادها الحدس، فهي ليست أكيدة، ولا ثابتة، وليست مطلقة، بل هي متغيرة ومتحولة ومتناقضة حتى مع نفسها، لأنها تقوم على التداعي، هي مغامرة، والقراءة التأويلية ليست مرتبطة بالمبدع ولا حياته ولا شخصه ولا عصره، ولا متعلقة بظروف النص ولا بيئته، فالنص كيان مستقل، له حضوره الخاص، وهو حضور إشاري مفتوح على التأويل، أو الفهم المتعدد

والمتجدد والمتناقض، ولكنها قد تخلص إلى نتائج تتعلق بالمبدع وعصـــره مجتمعه وثقافته، ولكنها تجزم ولا تؤكد، بل تفتح أفقاً للاختلاف، هي قراءة غير مقيدة بشرط.

٢. نص القصيدة

وتســـعى هذه الدراســـة إلى تقديم قراءة تـأويلية ثقافية حرة لقصـــيدة عنوانها:"**واســتباح الليل أصــداء الحكاية**"، وهي للشـــاعرة هزار طباخ، من مجموعة شعرية لها عنوانها: "**بعثرة ظلال**"، منشورة في دار خطوات بدمشق، عام ٢٠١٠، وتقع في ١٥٩ صـفحة، وتضـم ثلاث عشـرة قصـيدة، والقصـيدة التي سـتتعرض لها هذه الدراسة هي الأخيرة في المجموعة، وفيما يلي نصها(ص ١٤٩ . ١٥٨):

وطوينا صفحة البوح أخيراً/ وجلسنا/ نتهجى من ضلوع الموقد/ كوم أكوان بديله/ وكلانا/ يتباهى بغرور لانتهاء المشـهد/ دون نزف/ دون تيه/في المسـافات القتيله/ نتباهى بالنهايات الحزينه/ بسـقوط اللون من عنابنا/ أضـغاث فجر/ مضّـه صمت الليالي/ وارتحال الصيف والدنيا الحنونه/ فانزوى في ركنه/ يطوي سنينه.

ونظرنا حولنا ...أرض يباب/ لا فصول ترتدينا/ لا ربيعاً يسكب الميلاد فينا / لا عتاب / لحظات / شـيع التنهيد فيها بضـع أحلام بتوله/ جف فيها التوق منا/ تاه من شـح السـحاب / لحظات/ غصـت الذكرى بها/ من عاشـقين اسـتعذبا غيم الزوال/ فتهاوت والحنايا/ طي غصات السؤال/ فاكتفينا/ أننا رجع الجواب.

واتفقنا /إن تلاقت مقلتانا/ أن نواري الشـوق تحت الكبرياء/ أن نغطيه/ فلا يضـني جزيئات الهواء/ لا فضـاءات تمور/ لابحاراً تشـتهي الإبحار فينا/ لا براكيناً تثور/ لا شـرارات/ ولا غلي دماء/ واتفقنا أننا دوماً سـنبقى أصـدقاء/ مثل كل الأصدقاء.

واستباح الليل أصداء الحكايه/ واستوت كل التجاعيد على وقع النهايه.

وافترقنا /دون برق/ دون رعد/ دون وعد باللقاء/ ومضينا/ نحتسي الأرواح من وجه الزمن/ واكتفينا بالقفار/ فاكتفى منا الحنين/ واكتفى منا الشجن.

والتقينا صدفة ذاك المساء/ فاحترقنا/ بشرارات حضور كالرحيل/ وتلاقت في أيادينا أغاني المستحيل/ فانتبهنا/ واعتصرنا للشرايين جنونا/ يجلد البوح بأيلول الجفاف/ ويريق الثلج فوق الخطوتين / واسترد الصمت كون الشهقتين/ فابتسمنا/

نطفئ الدمع من البوح/ إذا لاح وناداه الوريد/ وانطفأنا / حفنتين / من غبار/ والبقايا منهما حلم فقيد/ تاه منا/ حين أضناه الدوار.

وافترقنا/ لم يعد في الليل أقمار وعيد/ لم يعد فيه سوى ناي/ وقنديل وحيد / وغروب/ يغرق الموال باللحن الحزين/ لم يعد للشـــط لون ينتقيه/ للســـويعات العجاف/ لم يعد يغري مواعيد المحار / بارتحال/ وانطفاء/ في عناوين الضـفاف/ لم يعد فيه سوى صحو سجين/ وشراع/ قد تعالى من صواريه الأنين/ وحنين/ أغمدت ألوانه طي الوتين.

وعلمنا يومها أن احتراقات الفصول/ لا تداريها الفصول/ وخيال الأصدقاء/ كان ضرباً من ضروب المستحيل.

والقصـــيدة تتتابع من غير تقطيع في فقرات، على نحو ما هو ظاهر في الدراسة، وهي موزعة على أسطر، وفق الخط المائل، في قدر غير قليل من عشوائية التوزيع، لتملأ ثماني صفحات، ولا تخلو القصيدة من إسهاب وتطويل.

٣. **الموقف في القصيدة**

تعبر القصيدة عن موقف يتلخص في محاولة المتحابَّيْنِ الافتراقَ على أساس أن يبقيا صديقين، وتبدأ القصيدة بالكلام على طيّ صفحة الحب، ووضع نهاية له حزينة، والمتحابَّان يفاخران بذلك، لأنهما متفقان على هذه النهاية، ثم يلتفتان فيجدان كل ماحولهما مُجْدِباً، فلا أحلام، وليس ثمة غير القحط، ثم يتفقان على أن يبقيا إن تلاقيا مثل الأصدقاء، فلا تثور فيهما المشاعر ولا الأهواء. وتمر الأيام، ويروي الليل الحكاية التي أصبحت جزءاً من الماضي، وهكذا ينتهي كل شيء، فلا حنين ولا حزن. ثم التقى العاشـــقان مصـــادفة، فأحس كل منهما بالحنين، ولكنهما ســـكبا الثلج على المشـــاعر، وأطفأ كل منهما الدمع، وافترقا ثانية، يحملان الحزن والأنين، وأدركا عندئذ أن مفهوم الصـــداقة الذي افترقا عليه لا يمكن أن يتحقق، ولا يمكن أن يلتقيا ثانية كما يلتقي الأصـــدقاء، فثمة عواطف في العمق تشـــتعل، لا يمكن مداراتها، ولا يمكن أن تخفيها الفصـــول. وإذن، تبقى عاطفة الحب كامنة في الأعماق، مهما أراد المتحابّان إخفاءها، ولو اتفقا على الفراق، وكأن القصيدة كتبت لطرح هذه الفكرة، يؤكد ذلك ورود كلمة علمنا الدالة على العقل والمعرفة في الختام: "**وعلمنا يومها أن احتراقات الفصول/ لا تداريها الفصول/ وخيال الأصدقاء/ كان ضرباً من ضروب المستحيل**".

٤. الرؤية وحقيقة الموقف

وتسْـــتهِلُّ الشـــاعرة القصـــيدة بالحديث عن انتهاء الحب، وعدِّه جزءاً من الماضـــي، متبعة أسـلوب الحكاية، فكأنها الجدة تقعد إلى جوار الموقد تحكي لأحفادها عما كان، مؤكدة عمق الماضـي، أو كأنها شـهرزاد، تحكي قصـة من الماضـي، فهي تفتتح القصـيدة بالفعل الماضـي: "وطوينا صـفحة البوح أخيراً"، فالفعل ماض، والجملة تدل على الانتهاء، وهو طي الصـــفحة، وكأن الحب مجرد حكاية تروى، وقد رويت وانتهت، ويؤكد ذلك كله لفظ صـــريح، وهو: "**أخيراً**"، وكأن الحب كان عبئاً ثقيلاً أو مســؤولية كبيرة، وقد انتهى أخيراً، وهو اســتهلال صــعب، يؤكد قســوة الموقف، بل مأســويته. ولكن هل نهاية الحب هنا مأســوية حقاً؟ هل هي فاجعة؟ إن الفعل طوينا مسـند إلى ضـمير المتكلمين، وهذا يعني أن طي صـفحة الماضـي كان باختيارهما، وبعد أن اتفقا على طي صـفحة الحب، باتفاق ورضـى، من كليهما، فإذا هما فخوران لأنهما صنعا النهاية باختيارهما من غير أن يلحق أي منهما بالآخر الأذى النفسي أو الإساءة.

ومن الغريب أن يتباهى كلا المتحابَّيْن بانتهاء الحب، وقد جرى اســتعمال المصـدر انتهاء المشـهد، للإيحاء بأن المشـهد قد انتهى بنفسـه، في حين أنهما هما اللذان أنهياه، ولكنْ في استعمال إنهاء المشهد اعتراف وتحمل للمسؤولية، وهما يريدان الهرب من الاعتراف، ولذلك جرى استعمال (انتهاء) بدلاً من (إنهاء)، وهو ضرب من الهرب والتمويه والتبرير، ومن المؤلم أن يكون الحب مجرد مشـــهد من مســـرحية وقد انتهى،

وبعد أن يفترق المتحابّان ينظران إلى العالم من حولهما فيجدانه أرضـاً يباباً. ويؤكد أن الفراق كان عن قرار ذاتي اتفاقهما على أن يكون الفراق عن غير ضـغن ولا حقد، وعلى أن يظلا صـديقين، ومثل هذا الاتفاق هو شكل من أشكال الحب المخفق، أو شـكل من أشـكال الحب المثالي، ولا يخلو في الحالات كلها من نزعة رومنتيكية، ويؤكد ذلك كله القول:"**تتباهى بالنهايات الحزينة**".

وقد تم الإلحاح على فكرة الصداقة بينهما، ففكرة الصداقة تتأكد **بـ أن**، وتتأكد **بـــ دوماً**، وتتأكد بسين الاستقبال الدالة على **استمرار** هذه الصداقة في المستقبل: **واتفقنا أننا دوماً سـنبقى أصـدقاء/ مثل كل الأصـدقاء**. ولكن، هل كان ذلك حباً؟ لو

كان حباً حقاً لما قاد إلى فراق، بل لما قاد إلى اتفاق على الفراق، الحب الحق لا يدمر إلا بعاصـــفة قوية من خلاف بين العاشـــقين، ليحل محله البغض والكراهية، ولا يمكن لمتحابين حقاً أن يتفقا على الفراق، ولا يفترقان إلا بسـبب عامل خارجي يفسـد عليهما الحب، ويجبرهما على الفراق. ولذلك يبدو ذلك الحب غريباً لما فيه من اتفاق على الفراق، لأن الاتفاق نتيجة عقل وتفكير وشـــرط، وليس في الحب عقل ولا تفكير ولا شـرط، ويؤكد غرابة ذلك الحب مواراة الشـوق تحت الكبرياء، فالشـوق في الحب أقوى من الكبرياء، ولا كبرياء في الحب، بل فيه ذل وخضـــوع وامتثال، ولا يمكن أن يُغطَّى الشوق ولا يُمكن أن يُوارى.

وبعد ذلك الفراق المتفق عليه سـيكون اللقاء مصـادفة، وهذا هو المتوقع، من أجل اختبار حقيقة الفراق ومصداقية الاتفاق: ترى هل سيلتقيان صديقين أم هل ستثور فيهما الأشـــواق؟؟ وحدوث اللقاء مصـــادفة، يعني أن الذات لا تريد اللقاء وفق اتفاق، وإنما تريده مصـادفة، لأن اللقاء بالتخطيط والاتفاق والاختيار يعني المسـؤولية، ويعني الحب، ويعني الالتزام، أما اللقاء مصـــادفة فيعفي من المســـؤوليات، ويؤكد أن الذات ليست مسؤولة عن أي شـيء، ولذلك لن تكون نتيجة اللقاء مصـادفة إلا الفراق، وكأن اللقاء لم يحصل، إنما هو وسيلة أخرى لتبرير الفراق وتأكيده.

واللقاء مصـــادفة كان في المســـاء، ولم يكن في النهار ولا في الليل، فالنهار يعني الاسـتمرار، والليل يعني الوصـال، أما المسـاء فهو مرحلة تقع بين بين، وتوحي بسـرعة المرور، وتؤكد سـرعة الزوال والفراق. ولذلك سـرعان ما ينتهي اللقاء مصـادفة، ويتم كبح المشـــاعر والعواطف، وينهمر الثلج على الخطوات، ويطفئ الدمع البوح، ولا يبقى في الليل ســـوى قنديل وحيد، ويعلو الحزن والحنين، ويعلم المتحابَّان أن لقاءهما مثل الأصدقاء مستحيل، لأن في الأعماق مشاعر مكبوتة.

ومن ذلك كله يمكن الخلوص إلى أنه كان ثمة حب، ولكنه ليس من القوة ليكون جارفاً، بل هو حب هادئ خافت، يمكن التحكم فيه والســـيطرة عليه، ويمكن الاتفاق من خلاله على الفراق على أســـاس من الصـــداقة، وفي هذا ما يدل على أنه ليس بالحب الجارف، ويتأكد أن الرؤية في النص رؤية عقلية، وأن الموقف هو موقف رومنتيكي، فالقصـيدة تريد تأكيد فكرة، لا تصـوير تجربة، ويتضـح هذا كله من خلال الأسلوب.

٥. أسلوب السرد

والقصيدة أشبه بقصة قصيرة، فهي تقوم على السرد، وتتألف من ثلاث حركات، الأولى هي انتهاء الحب بين الطرفين، واتخاذهما قرار الفراق، على أساس أن يظلا صديقين، والحركة الثانية هي مرور الزمن، وتحول الحب إلى حكاية يردد الليل أصداءها، والحركة الثالثة هي لقاء المتحابَّيْن مصادفة، وثورة كوامن الحنين في داخلهما، ثم افتراقهما سريعاً، وإدراكهما في النتيجة أنه لا يمكن أن يلتقيا مثل الأصدقاء، ولقد منح أسلوب السرد القصيدة وحدة وتماسكاً، وأكسبها قدراً من التشويق، وكسر من حدة الغنائية فيها، وزاد من كسر الغنائية فيها خلوصها في النهاية إلى مقولة، ويؤكد ذلك كله بناؤها، بما في ذلك البداية والنهاية.

فالقصيدة تبدأ بالفراق بين المتحابَّيْن، ولا تتحدث في البداية عن مستوى العلاقة بينهما، ولا عن طبيعة هذا الحب، ولا عن مداه، ولا تسترجع بعد البداية شيئاً من ذلك الماضي، ولا تستحضره، لذلك لا يمكن معرفة حقيقة هذا الحب، ولكن يمكن التخمين بأنه كان مجرد علاقة سطحية وليس حباً، لأن المتحابَّيْن حقيقة لا يمكن أن يتفقا على الفراق، ولا يمكن أن يلتقيا لقاء الأصدقاء، ولا يكون الفراق إلا عن قلى وتباغض، أو عن قهر خارجي. وتبدو نهاية القصيدة مؤلمة، ولكنها هادئة، فهي أشبه بمقولة، تتمثل في انصراف المتحابَّيْن وافتراقهما بعد اللقاء مصادفة وقد خلصا إلى نتيجة، لا تخلو من إدراك عقلي، وهي أن بعض العواطف تبقى في الأعماق، ولا يمكن لعشاق الأمس أن يلتقوا اليوم مثل الأصدقاء، ولو عزموا على ذلك.

والقصيدة مبنية على الجمل الخبرية، وليس فيها جملة إنشائية، سوى جملة واحدة، وهي جملة شرطية، وهذا يدل على استقرار النص، وهدوئه، وسيطرة المعاني والأفكار على العاطفة والانفعال، فالجمل الإنشائية تدل على انفعال وتوتر، في حين تدل الجمل الخبرية على تقرير حقائق ثابتة، ويؤكد ذلك أيضاً الجملة الشرطية، فالشرط نظام عقلي، وليس نظاماً انفعالياً.

ويغلب على النص الأفعال الماضية، فهي نسيجه، مما يدل على أن القصيدة تتحدث عن حالة ماضية، ولا تعبر عن حالة معيشة الآن، كما لا تحمل رؤية مستقبلية، أو أي توقع، بل تنهي الموضوع بمقولة تتلخص بالقول: "**وعلمنا يومها أن احتراقات الفصول/ لا تداريها الفصول/ وخيال الأصدقاء/ كان ضرباً من ضروب**

المســـتحيل"، وهذا ما يفســـر غلبة الجمل الخبرية، ويفســـر الهدوء المســـيطر على القصيدة، فهي تأملية، وليست انفعالية.

٦. العنوان في الداخل وفي الخارج

يقف العنوان: "**واستباح الليل أصداء الحكاية**"، كالعادة في رأس القصيدة، ثم يتكرر في داخلها، وهو جملة فعلية خبرية طويلة، معطوفة على جملة محذوفة، وهو يصـــور حالة، هي نتاج حالة ســـابقة، والحالة التي يصـــورها العنوان هي أن الليل قد اســـتباح الحكاية، وفي الليل تروى دائماً الحكايات، على نحو ما كانت شـــهرزاد تروي لشهريار، وفي الليل الأرق والسهر، أو النوم والنسيان، ولكن فعل استباح يرشح المعنى الأول، فقد أصبحت الحكاية مستباحة لليل، يعيدها ويكررها، ويجعلها معروفة منتشرة، وما الحكاية إلا الحب الذي كان، ومن المؤلم أن يصـــبح الحب مجرد حكاية تُتَناقَل، وتُرْوَى، وهكذا ينتهي الحب ويصـبح حكاية، بل يصـبح الحب أصـداء الحكاية، فكأن الحكاية قد انتهت، ولم يبق سوى الأصداء، والليل يستبيح تلك الأصداء التي سرعان ما ســتزول. ومن الممكن تأكيد ذلك من خلال تقدير المعطوف عليه، وهو:افترقنا، أو طوينا صفحة البوح، وهي الجملة التي تفتتح بها القصيدة، وكأن العطف يأتي على لا حق لا على سابق، وهو كسر للتوقع، أو كأن العطف على محذوف، على المتلقي أن يتخيله، وأن يبحث عنه في تضـــاعيف النص. وتتكرر جملة العنوان في منتصـــف القصـــيدة، مما يعني أن العنوان من داخل النص، وأنه ملتحم بها، وهو يمنحها الوحدة والتماسـك، وتتلو جملة العنوان في داخل القصـيدة جملة موضـحة تؤكد دلالة العنوان على انتهاء الحب، وهي الجملة التالية: "**واســـتوت كل التجاعيد على وقع النهاية**"، والجملة واضحة الدلالة على النهاية، وعلى مرور الزمن، وظهور التجاعيد التي يخلفها مروره، بل أصبحت كلها سواء، مما يدل على الانتهاء، وعلى استواء الأمور. فالعنوان إذن يعلن عن نهاية الحب، وتحوله إلى حكاية تروى، وقد مر عليه الزمن، وانتهى، ولكن المقصود من هذا الإلحاح على انتهاء الحب، وتحوله إلى حكاية، هو التأكيد في نهاية القصـــيدة، أن انتهاء الحب لا يمكن أن يُنهي بقايا من الحنين في الأعماق، قد تظهر عند أول لقاء، ولو كان مصادفة، وهذه هي مقولة القصيدة.

٧. التألق الشعري

والقصيدة تتألق شعرياً، فالصور فيها جديدة مبتكرة، ولعل أجمل المقاطع في القصيدة المقطع الذي يصور لحظة اللقاء مصادفة، وفيما يلي نصه: "**والتقينا صدفة ذاك المســـاء/ فاحترقنا/ بشـــرارات حضـــور كالرحيل/ وتلاقت في أيادينا أغاني المستحيل/ فانتبهنا/ واعتصرنا للشرايين جنونا/ يجلد البوح بأيلول الجفاف/ ويريق الثلج فوق الخطوتين / واسترد الصمت كون الشهقتين/ فابتسمنا/ نطفئ الدمع من البوح/ إذا لاح وناداه الوريد/ وانطفأنا / حفنتين / من غبار/ والبقايا منهما حلم فقيد/ تاه منا/ حين أضناه الدوار**". فالحضور مجرد شرارات، مما يدل على قِصَر هذا الحضور، وسرعة زواله، وهو يوحي بما يمكن أن يحدثه من حريق، وثمة تناقض بين الحضـــور والرحيل، فإذا هما يجتمعان، فالحضـــور كالرحيل، وهذا التناقض يحرك الوعي، ويوحي بالمأساة، وبدلاً من أن تتلاقى في الأيدي أغنيات الفرح باللقاء، تتلاقى أغنيات المســـتحيل، مما يدل على اليأس من اســـتمرار اللقاء، ومن الإبداع أن يكون للمستحيل أغنيات.

وما تمتاز به صور القصيدة هو جدتها وإدهاشها، ومنها: "**نتهجى من ضلوع الموقد/ كوم أكوان بديله**"، و "**من عاشقين استعذبا غيم الزوال**"، و"**بسقوط اللون من عنابنا أضـغاث فجر مضـه صـمت الليالي**"، وهي صـور جديدة لا تخلو من طرافة وغموض شـفيف، كما لا تخلو القصـيدة كلها من غموض محبب، ولكن ثمة تعبيرات واضـــحة جداً ومباشـــرة أضـــعفت ســـحر الغموض، ومن الجمل العادية والواضـــحة والمباشرة: "**نتباهيى بالنهايات الحزينة**" "**واتفقنا أننا دوماً سنبقى مثل كل الأصدقاء**"، "**وخيال الأصدقاء كان ضرباً من ضروب المستحيل**"، وهذه الجمل الواضحة والمباشرة والعادية تقلِّل من ألق القصيدة، وتكشف فكرتها، وتحدِّد الغرض منها وتنهيه، ولعل هذا ما قصدت إليه الشاعرة، فكأنها تحرص على توصيل فكرة القصيدة ولو بقدر غير قليل من الوضوح وبجمل مباشرة.

وتظهر في القصيدة العناصر الأربعة معبرة عن فراق الأحبة وجفاف الحب، فيتكرر في القصـــيدة كثير من الألفاظ المتعلقة بالحقل الدلالي للنار، من مثل: موقد وشـرارات وبرق واحتراق، ولكن يغلب في هذا الحقل اسـتعمال دلالة الانطفاء، فيرد في القصـيدة: "**نتهجى من ضـلوع الموقد كوم أكوان بديله**"، "**لا براكين تثور/ لا شـرارات/ ولا غلي دماء**"، "**دون برق**"، "**فاحترقنا / بشرارات حضور كالرحيل**"، "**نطفئ الدمع من**

البوح"، "وانطفأنا/ حفنتين من غبار"، "لم يعد يغري مواعيد المحار/بارتحال/وانطفاء"، "احتراقات الفصـــول"، ثم ترد ألفاظ تتعلق بالحقل الدلالي للتراب بما فيه من جفاف وقحط وغبار، ومنها: "في **المســـافات** القتيلة"، "ونظرنا حولنا **أرض يباب**"، "**جف** فيها التوق منا"، "واكتفينا **بالقفار**"، "حفنتين من **غبار**"، "لم يعد **للشـــط** لون ينتقيه"، ثم ترد ألفاظ تنتمي إلى الحقل الدلالي للماء، لتدل على شحه، ومنها:"**لا ربيعاً يسكب** الميلاد فينا"، "تاه من **شح السحاب**"، "**غيم الزوال**"، **لابحاراً** تشتهي الإبحار فينا"، "**دون رعد**"، "**صحو** سجين"، ولا يحضر الهواء سوى مرة واحدة، ويرد في مجال موارة الشوق حتى لا يضـــني "**جزيئات الهواء**"، وهنا لا يغيب الهواء ولكن يغيب الشـوق حتى لا يفسـد الهواء، مما يؤكد غياب الحب، ويلاحظ أن أكثر ما يذكر هو النار وهي مطفأة كانطفاء الحب، ويليها ذكر التراب والجفاف، ثم يليها شـح الماء، ولا يذكر الهواء غير مرة واحدة، وبذلك تتفق العناصر الأربعة في طبيعة حضورها، ولا سيما النار المنطفئة والتراب الجاف للدلالة على انطفاء الحب وجفافه وفراق الأحبة، وقد ســـاعد توظيف هذه العناصـر على منح القصـيدة وحدة في النسـيج وانسـجاماً في الدلالة على الفراق، ولعله منحها ملمحاً ثقافياً، ولكنه ملمح عفوي بسيط.

٨. الروح الأنثوية المحافظة

والقصـيدة تمتاز بهدوء جملها الخبرية، وانسـياب لغتها، ولجوئها إلى أسـلوب القص، وبعدها عن الضـجيج والصـخب، وتمتاز بهدوئها وبساطتها وعفويتها، فلا تعقيد فيها ولا صـــعوبة، وليس فيها بعد ثقافي معمق ســوى العناصـــر الأربعة، وليس فيها تناص، إلا ما يمكن حدسـه مع قصـيدة الأطلال، على نحو ما سـيتضـح، كما تمتاز برؤيـة للحب تبتعد فيه عن جموح العاطفة، وثورة الرغبات، بل تدعو إلى الفراق بين المتحابَّيْن، على رضـا واتفاق، وتحاول تأسـيس بديل عن ذلك الحب، وهو الصـداقة، ولكنها تؤكد في الختام أن ذلك مســتحيل، فلا بد من تحرك المشـــاعر في الأعماق، ولكن يراق عليها الثلج، ومثل هذه الخصـــائص في القصـــيدة، في الرؤيـة واللغة والأسـلوب، تدل على وحدة وانسـجام، كما تدل على موقف أنثوي، قوامه اللطف والرقة والعفة، والحرص على سـمو المشـاعر وبراءتها، حتى لو كان بإطفائها أو انطفائها في الأعمـاق، فلا جموح في العواطف، ولا ثورة في الرغبـات، ممـا يؤكـد موقف المرأة الشرقية بعامة والعربية المسلمة بخاصة، وهو موقف محافظ.

٩. مقارنة بين قصيدتين

وسيتأكد أن القصيدة تعبير عن رؤية فكرية، وليست تصويراً لتجربة، وأن العقل مسيطر عليها، وأن الرؤية الفكرية فيها هي الأساس الذي بنيت عليه، كما يتأكد هدوء لغتها، من خلال مقارنتها بقصيدة مشابهة، تتحدث عن فراق الحبيبين مُكْرَهين، وتسترجع ماكان بينهما من حب، ثم تنتهي بشيء من التعزية لهما والمواساة إن هما تلاقيا، لأن الحظ هو الذي فرق بينهما، ولم يفترقا عن اتفاق أو تباغض أو قِلَى. والقصيدة هي الأطلال للشاعر إبراهيم ناجي (١٨٩٨. ١٩٥٣)، ويستهلها بالحديث عن فراق المتحابين، وانهيار ما كان بينهما من حب، ويسترجع ذكرى ذلك الحب، وما كان فيه من اندفاع عارم، وشوق كبير، ولقاء حميم، ثم يصور لحظة الفراق القاسية التي أكرهتهما على الفراق، ولم تكن باختيار أيٍّ منهما، ثم يؤكد للحبيبة أنهما قد يلتقيان لقاء الغرباء، وقد يمضي كل منهما إلى غايته بعيداً عن الآخر، ويرجوها أن تذكر أن الفراق لم يكن بيد أي منهما، بل كان بإرادة الحظ. وإذن، فإبراهيم ناجي يتحدث عن حب قوي، وعن فراق قدري، لا يد للمتحابين فيه، ويؤكد أن الحظ هو الذي شاء. وفيما يلي نص قصيدة "الأطلال" (الديوان ص ١٣٢)[١]:

يا فؤادي رحم الله الهوى ... كان صرحاً من خيال فهوى
اسقني واشرب على أطلاله ... وارو عني طالما الدمع روى
كيف ذاك الحب أمسى خبراً ... وحديثاً من أحاديث الهوى
وبساطاً من ندامى حلم ... هم تواروا أبداً وهو انطوى

لست أنساك وقد أغريتني ... بفم عذب المناداة رقيق
ويد تمتد نحوي كيد ... من خلال الموج مدت لغريق
آه يا قبلة أقدامي إذا ... شكت الأقدام أشواك الطريق
وبريقاً يظمأ الساري له ... أين في عينيك ذيَّاك البريق

[١] النص هنا كما جاء في الديوان، وقد أجرت السيدة أم كلثوم بعض التغيير في الألفاظ حين أدت القصيدة غناء.

أين من عيني حبيب ساحر ... فيه نبل وجلال وحياء
واثق الخطوة يمشي ملكاً ... ظالم الحسن شهي الكبرياء
عبق السحر كأنفاس الربى ... ساهم الطرف كأحلام المساء
مشرق الطلعة في منطقه ... لغة النور وتعبير السماء

أين مني مجلس أنت به ... فتنة تمت سناء وسنى
وأنا حب وقلب ودم ... وفراش حائر منك دنا
ومن الشوق رسول بيننا ... ونديم قدم الكأس لنا
وسقانا فانتفضنا لحظة ... لغبار آدمي مسنا

أعطني حريتي أطلق يدي ... إنني أعطيت ما استبقيت شيّ
آه من قيدك أدمى معصمي ... لم أبقيه وما أبقى عليّ
ما احتفاظي بعهود لم تصنها؟ ... وإلام الأسر والدنيا لديّ
ها أنا جفت دموعي فاعف عنها ... إنها قبلك لم تبذل لحيّ

هل رآى الحب سكارى مثلنا ... كم بنينا من خيال حولنا
ومشينا في طريق مقمر ... تثب الفرحة فيه قبلنا
وتطلعنا إلى أنجمه ... فتهاوين وأصبحن لنا
وضحكنا ضحك طفلين معاً ... وعدونا فسبقنا ظلنا

وانتبهنا بعدما حان الرحيل ... وأفقنا ليت أنا لا نفيق
يقظة طاحت بأحلام الكرى ... وتولى الليل والليل صديق
وإذا النور نذير طالع ... وإذا الفجر مطلٌّ كالحريق
وإذا الدنيا كما نعرفها ... وإذا الأحباب كل في طريق

أيها الشاعر تغفو ... تذكر العهد وتصحو
وإذا ما التأم جرح ... جد بالتذكار جرح

فـتـعـلـم كـيـف تـنـســـى وتـعـلـم كـيـف تـمـحـو
أو كـــل الـــحـــب فـــي رأ يـــك غـــفـــران وصـــــفـــح

يا حبيبي كل شـــيء بقضـــاء مـا بـأيـدينـا خلقنـا تعســـاء
ربـمـا تـجـمـعـنـا أقـدارنـا ذات يوم بعـدمـا عز اللقـاء
فـإذا أنـكـر خـل خـلـه وتـلاقـيـنـا لـقـاء الـغـربـاء
ومضـــى كـل إلـى غـايـتـه لا تقل شـئنا وقل لي الحظ شـاء

وما يميز الأطلال اســـترجاعُها الحب، وهو حب عارم جارف متألق، وقد انتهى نهاية فاجعة، لم تكن باختيار الحبيبين، ولا باتفاق منهما، واللغة فيها شـــديدة الانفعال، والجمل الإنشـائية كثيرة، تدل على قوة التوتر ووفرة الانفعال، وهذا هو جموح الرجل الشـرقي العاشـق، في توهجه العاطفي، وثورة رغباته، وقوة اندفاعه، وصـخب تعبيره المتسق مع رغبته الثائرة، وما يميز القصيدة أيضاً هو الصور المبتكرة والمدهشة والتي لا تنتهي جدتها وقوة تاثيرها، ومنها:"**وضحكنا ضحك طفلين معاً، وعدونا فسبقنا ظلنا**"، ومنها أيضـاً:"**وإذا النور نذير طالع، وإذا الفجر مطل كالحريق**"، وتشـبيه النور بنذير والفجر بحريق مناسب لفراق الأحبة على كره منهما، وهو تشبيه جديد، والصور عامة عريضـة ممتدة، ترسم مشاهد حية، حافلة بالحس والحركة الغنية بالحياة، ومنها: "**يمشي ملكاً**"، "**تثب الفرحة فيه**".

ولقد برع الشـــاعر في اختيار العنوان، وهو الأطلال، وقد حول الأطلال من كتلة حجرية إلى قيمة معنوية، بل حولها إلى حالة، وهي الفراق، واســـتهل القصـــيدة بتصـوير الحب في البيتين الأولين على أنه كان صـرحاً فهوى وغدا أطلالاً، والشـاعر بذلك يقيم تناصـاً في العنوان وفي الاسـتهلال مع أصـل من أصـول الشـعر العربي القديم، وهو الوقوف بالأطلال، فيقف كما وقف الشعراء القدامى، ولكن بأسلوب جديد، يســـتثير به ذاكرة القارئ، ويحرض ثقافته, ويربطه بتراثه، لينطلق منه في التعبير عن تجربته، ويحقق تأثيراً قوياً في المتلقي.

والذي يؤكد أهمية المقارنة بين القصـــيدتين أيضـــاً بناؤهما معاً على تفعيلة الرمل، فاعلاتن، وقد التزمت قصـيدة الأطلال بالبحر، فتكررت التفعيلة في كل شـطر

ثلاث مرات، مع الجوازات، في حين لم تتقيد القصـــيدة المدروســـة بنظام الشـــطرين، وكانت التفعيلة تأتي على أســـطر باختلاف في عدد التفعيلات، ولكنها في كثير من المواضع تأتي ثلاث مرات وكأنها من نظام الشطرين.

ويظهر التقطيع واضحاً في كلتا القصيدتين، والمقصود به تطابق الكلمة مع التفعيلـة، على نحو مـاجـاء في الأطلال من مثـل: "**ومشـــينـا في طريق مقمر**"، ومثل:"**وعدونا فسبقنا ظلنا**"، وعلى نحو ماجاء في القصيدة المدروسة:" **يتباهى بغرور لانتهاء المشـــهد**"، ومثل:"**تتباهى بالنهايات الحزينه**"، والتقطيع يمنح القصـــيدة حســـاً إيقاعياً واضـــحاً، ينبه سـمع المتلقي، ويزيد من اسـتمتاعه الموسـيقي، ولكن بشـرط ألا يطغى.

والمقصـود بهذه المقارنة توضـيح الفرق بين القصـيديتن في الرؤية والموقف والتجربة والبناء وأســـلوب التعبير، ولعله ظهر الفرق أيضـــاً بين تعبير الرجل وتعبير المرأة، في الموقف واللغة والأســـلوب، ولا تخلو المقارنة بين القصـــيدتين من ظلم للقصـيدة المدروسـة، لأنها لا تمتلك ما تملكه قصـيدة "**الأطلال**" من حضـور في ثقافة المتلقي، فقد لحنها محمد عبد الوهاب، وشـدت بها أم كلثوم، في السـتينيات من القرن العشـــرين، ومايزال الليل يردد أصـــداءها إلى اليوم، ولكن ليس المقصـــود بالمقارنة المفاضلة، ولا القول بالتأثر أو التأثير، إنما هو محض تذوق للقصيدتين، وفتح المجال للدرس.

ومهما يكن من أمر، فلا بد من أن نقر بأن روح العصر، ولا سيما في القرن الحادي والعشـــرين، جعلت الأدب يتراجع، ولا ســـيما الشـــعر، ولم يعد ديوان العرب، ليحتل الصف الأول في الثقافة وفي الذاكرة الإعلام، ليصبح هو ديوان العرب، بما فيه من إذاعة وتلفاز وإعلام ودعاية، وقد غدا من المألوف ألا يعرف أكثر الناس أســـماء الشـــعراء والأدباء والنقاد، وأن يعرفوا بالمقابل أســـماء المطربين والممثلين والمذيعين واللاعبين، وأن يحفظوا الأغنيات، على الرغم من إقرارهم بأنها هابطة، بل أن يحفظوا كلمات الدعايات وألحانها، وويصبح هذا كله المكون الأساسي لثقافتهم.

١٠. خاتمة

وبعد، فإنه يبقى للقصيدة المدروسة خصوصيتها، وهو بوحها، واعترافها، في صـوت هادئ ناعم، لا يخلو من خفوت، وبلغة شـعرية متألقة، وهي تدل على حضـور

أنثوي لطيف مهذب، قوامه الحشـــمة، فلا ذكر للحس ولا الجســـد ولا الرغبات، وتؤكد القصـــيدة أنـه من حق المرأة أن تعبر، ويمكنها أن تعبر، وأن تظل محافظة على مشـــاعرها، وليس من الضـــرورة أن يكون تعبيرها فاحشـــاً، وفي هذا دلالة على بنية المجتمع العربي وتركيبه، فهو ما يزال يريد من المرأة أن تكون هادئة لطيفة تتســـم بالوقار والحشـــمة، وتتســـم بالاتزان والحكمة، على الرغم من توهم بعض المثقفين أن تعبير المرأة يجب أن يكون رفضـاً للقيم، وخروجاً على الأعراف، وعلى الرغم من دعوة بعض المثقفين أيضـــاً إلى أن تكتب المرأة بأسـلوب فضـــائحي جارح يهدم كل شـــيء لتحقق ذاتها وتؤكد حضـــورها، ولو بالفحش والإباحة والتهتك، وقد أثبتت القصـــيدة أن بإمكان المرأة أن تعبر عن ذاتها، وأن تحقق حضـــورها بخلاف هذا التوهم، وذلك بالانطلاق من العفة والحشـــمة واللطف، وهي خصـــائص المرأة الشـــرقية والعربية، وسماتها المميزة، وهي حقيقة المجتمع الشرقي، ولا سيما العربي، وسماته، وتخليه عنها يعني تخليه عن قيمه وثقافته وشخصيته.

وقد تم التوصل إلى هذه المعاني من خلال النص ومن داخله، وبدرس موقفه ولغته وأسلوبه، ومن خلال المقارنة مع نص آخر، ومن دون أي إسقاط خارجي، ومن دون أي معرفة بالشـــاعرة، مما يعني أن القراءة التأويلية الحرة تســـتطيع الغوص على أعماق النص، والخروج منه إلى فضـــاء ثقافي ومعرفي، وإظهار قيمه الفكرية والفنية والجمالية، بل الاجتماعية أيضاً والنفسية والتاريخية.

١١. تذييل وتعليق

مهما يكن من أمر القصـيدتين، فإنه لا بد من ملاحظة الاختلاف بينهما في الصـوت والموقف والرؤية والتعبير والفن، فـــ"الأطلال" تعبر عن صـوت الرجل في الحب، وهو صـوت عال، قوي، جريء، مندفع، شـديد التأثير، في حين كان صـوت الحب في القصـيدة المدروسـة هو صـوت المرأة، وهو صـوت هادئ، كما برز في القصـــيدة، وهو خافت، ناعم، ليس فيه جرأة ولا علو ولا اندفاع، وهو يطوي صـــفحة الحب ليحتفظ بالصـــداقة، ولا يبوح، ولا يمكن إنكار الاختلاف بين الصـــوتين، ولعله راجع إلى الخَلْق والتكوين، أو لعله راجع إلى التربية وعادات المجتمع والتقاليد، وإذا كانت الدراسـات الحديثة تأخذ بالتفسـير الأخير، فإن الدراسـات القديمة تأخذ بالتفسـير الأول، ومن الصـعب الجزم بأحد التفسـيرين، ولا يتعلق الأمر بقديم ولا جيد، وسـيظل

كل من التفسيرين قابلاً للرفض أو التأييد. ولعل ما بين القصيدتين من اختلاف ليس اختلافاً، وإنما هو خصوصية في كل من الصوتين وتميز، ولكن لا بد من التفسير أيضاً.

وبعد، أفلا يمكن تأويل العنوان وتكراره في القصيدة مع الجملة التالية له وفق رؤية أخرى، وذلك بالقول إن الليل هو رمز الظلم والقهر الاجتماعي وقد استباح حكاية الحب وأنهاها، ولذلك استوت كل أشكال التجاعيد على وقع النهاية؟ أي استوت كل أشكال القهر والعذاب الأخرى وأصبحت لا تذكر بعد أن انتهى الحب، ولكن القصيدة لا تشير إلى أي شكل من أشكال القهر الخارجي، ولا تلمّح إليه، وتؤكد أن الفراق كان باتفاق الطرفين، ولعل هذا الاتفاق هو شكل من أشكال التحدي والحرية، باختيار الفراق بإرادة المتحابَّين، قبل أن يفرضه عليهما المجتمع، ويؤكد ذلك الإلحاح على أن الفراق كان بالاتفاق، كما يؤكده استعار نار الشوق والحنين في اللقاء مصادفة، كما يؤكده فعل استباح، وهو فعل قهري، ويبقى أفق القراءة والتأويل، لكل ما سبق في الدراسة وفي الشعر، مفتوحاً أمام المتلقي.

المصدر:

طباخ، هزار، **بعثرة ظلال**، دار خطوات، دمشق، ٢٠١٠.

ناجي، إبراهيم، **ديوان إبراهيم ناجي**، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦.

ظواهر في قصيدة النثر

بناء قصيدة النثر

يُعنى هذا البحث بدراسة "البناء في قصيدة النثر"، والمقصود بالبناء هو الهيكل الذي بنيت عليه القصيدة، أو المخطط، أو الشكل الذي ظهرت من خلاله، هذا من جهة، والمقصود بالبناء، من جهة أخرى، البنية التي تكونت منها القصيدة أو البنيات، وتأسست عليها، وبذلك لا ينفصل البناء عن المضمون، أو المحتوى، أو عن رؤية الشاعر، أو رسالته، ولا بد من الإقرار بهذه الثنائية في الدرس، ولذلك يمكن التمييز في البناء على أساس من الشكل أولًا ومن المضمون ثانيًا.

وفي الشكل يمكن أن نميز الأنواع التالية: القصيدة الطويلة والقصيرة وقصيدة الومضة وقصيدة المجموعة الشعرية وقصيدة النثر المقفاة والخالية من التقفية، وغير ذلك من الأنواع مما يتعلق بالشكل، ومن حيث المضمون يمكن تمييز أشكال كثيرة، ومنها البناء التكراري والأسطوري والسردي والدرامي والحواري. وبعض الأشكال من هذه الأبنية يمكن أن يدخل بعضها في بعضها الآخر، ويندمج فيه، فقد يندمج البناء الأسطوري بالبناء السردي، أو بالعكس، وقد يظهر التناص في كل تلك الأبنية، ولكن عندما يكون طاغيا فيمكن القول عن البناء إنه بناء تناصي، وهذا ما سوف يظهر في تضاعيف البحث الذي سيُعنى بالأبنية الخاصة بالمضمون.

ومن ذلك **البناء الأسطوري**، ومنه القصيدة التالية للشاعرة لميس الزين، وعنوانها "الحسناء والمارد"[1]:

في قصره المنيف تجوَّلَتْ
شدها جمالُه وفضولُها
فتجرأتْ ودخلتْ تنقلتْ تلفَّتتْ
مأخوذة مسحورة

[1] الزين، لميس، **أحلام منتصف الشوق**، الدار، بيروت، ٢٠١٧، ص ٥٦

غاب عن ذهنها أن هناك أمورًا
عن مثلها محظورة
لم تشعر بمضيفها يراقب من بعيد
راض هو عن صيده
حسناؤنا هي كل ما يريد
ظهوره أجفلها
لكنه بحرفة طمأنها
باتت تشكك المسكينة
أحقا أنا يمكنني الخروج
لأعود ظبية تجري
في السهول في الهضاب
في معشوشب المروج؟
مستمعيَّ ما رأيكم؟ ماذا تظنون؟
هل ألفت حسناؤنا قصر المارد العامر؟
واستكانت لإغوائه وتغريره السافر؟
أم أنكم ترونها قوية بما يكفي
لتحزم أمرها وتغادر؟

والقصيدة مبنية على أسطورة الحسناء التي حولها الساحر إلى غزالة ثم ساقها إلى قصره واحتجزها فيه، والأسطورة موظفة هنا للتعبير عن الرجل الغني الذي يخدع فتاة فقيرة، فيحرمها حريتها، وتنتهي القصيدة بتوجيه الخطاب إلى المتلقي، لكسر الخطاب السردي، ووضع نهاية مفتوحة على احتمالات غايتها التحريض والتنبيه. والقصيدة طويلة، وفيها إسهاب وتعليقات من الراوية، لا ضرورة لها، وفيها ما يشبه القافية، ولكنه في الحقيقة سجع، وليست قصيدة النثر بحاجة إلى تقفية، ولغتها عادية مباشرة.

ويقوم **البناء التكراري** على تكرار موقف أو حالة أو معنى في أشكال وألفاظ مختلفة، في مقاطع أو دوائر تتكرر، وغالبا ما يدعم تكرار المعنى أو الموقف تكرار

لفظي بتكرار كلمة أو جملة فيما يشـــبه اللازمة، ومن البناء التكراري النص التالي للشاعرة لميس الزين، وعنوانه "أحلام منتصف الشوق"[1]:

ماذا لو كانت النجوم زهور غاردينيا
تُقطَفُ وتضم قلائد أزين بها جيدكِ وصدر أمي
وأعناق نساء بلادي المتعبات
ماذا لو كانت شمس الشتاء وشاحات تطوى
وفي علب هدايا بشرائط ملونة
أرسلها لصغار وطني في برد الصباحات
ماذا لو كانت الحرب لعبة إلكترونية
مزودة بخيار "إيقاف التشغيل"
لكن ماذا لو تلاشت الثواني وبقينا عالقين
في منتصف الشوق بلا أحلام

فالقصـــيدة تكرر أمنيات متعددة مختلفة مفتتحة كل أمنية بالســـؤال: ماذا لو كانت، ثم تنتهي مجموعة الأمنيات المختلفة إلى ما يشبه الخيبة والانكسار، والأمنيات ســـلمية طفولية بريئة، غايتها المحبة، ولكنها تحمل في داخلها توقع الإخفاق، وهذا ما آلت إليه في الختام. ويظهر البناء التكراري في قصـــيدة عنوانها "لن يأتي" للشـــاعرة غفران طحان، ومنها:[2]

وطويلا كان الطريق يمتد أمامها
بأخيلة وأشباح وغربان ... لن يأتي
وما زالت تحمل سراجا تنير حلمها/ حلمه
وتتوضأ بمطر يعربد في الطرقات الحزينة
وتتعمد بماء عينيها ..... لن يأتي
وأحلام الطفولة تعربش على ذاكرتها كشجيرة ياسمين
تتساقط كفرحه كبسمته كدفء عينيه لحظة ولادة وحنين

---

[1] الزين، لميس، **أحلام منتصف الشوق**، ص ٢٧

[2] طحان، غفران، **حلم يغفو على مطر**، أرواد للطباعة، طرطوس، ٢٠١٦، ص ٥٣

لن يأتي ..... وتعرف أن مروره بها محض احتمال
بل هو يقين محال
وهي تعلم تمامًا أن مَنْ رحل إلى هناك لن يأتي
وما زالت جدتي تنتظر

ويتضح في نهاية القصيدة أنها عن جدة فقدت حفيدها، ويبدو التكرار مناسبا للقصيدة لأنه يدل على الحزن، ولا سيما تكرار لازمة " لن يأتي"، وهو لا يكشف ولا يقرر، لكنه يوحي وينبئ، وبذلك تبدو النهاية مدهشة. ومن التكرار ما يقوم على التأكيد، ومنه قصيدة عنوانها "وأبقى أحبك جدا" للشاعرة غفران طحان، ومنها[1]:

أحبك جدا
وأعلم أني أرتكب جنوني غواية
وأعلم أني أطوح أقمار الحكاية
وأعلم أني أذوب بكلي لأنك كلي
وما تبقى مني تاه عني ..فبت كأني...
أحبك جدا، رغم استحالة الوعد فينا
رغم أقدار الفقد ولجة الحنين
أحبك جدا وأعرف أني على رهانك خاسرة
وأبقى رغم يقيني أناور.
وأبقى يا سيد السحر يا مليكي
أحبك جدًّا

والقصيدة تعبير عن حب نقي بريء، قوامه عدم التعويل على اللقاء، مما يجعله حبًّا لا غرض له، ولا هدف، سوى الحب في حد ذاته، ولذلك يناسبه التأكيد والإلحاح، والبناء في قصائد التكرار السابقة يقوم على تدفق المشاعر والعواطف وانديا‌حها منسابة في خط أفقي. ومن التكرار المكثف والمتنوع المقاطع التالية من قصيدة للشاعرة رولا عبد الحميد عنوانها "الشوق عجيب"[2]:

---

[1] المصدر السابق، ص ٦٥

[2] عبد الحميد، رولا، **أيا زمردة الصباح تنفسي**، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٩، ص ١١٤

إلهي، لدي سؤال: هل يفكر بي القمر
وهل ينزل إلى شرفتي حين أنام
هل للنجمات مثلنا أرواح
هل هي تعشق وتختار
هل خلف الشمس وردة
هل للكواكب جذور وأغصان
إلهي، لدي سؤال: هل لقلبي صوت
هل لروحي نبض ولحروفي أنفاس
أسمع صوت روحي يسير عبر الضوء
ويتهادى على صفحة الماء
إلهي من أنا؟

وتدل الأســـئلة على قلق الروح، ومحاولة البحث عن الذات في الكون كله، ورغبة في الإحساس بأن الكون كله يشاركها معاناتها، وهي التي تشاركه معاناته، فهي تريد التوحد مع الكون في المعاناة، وبذلك يبدو التكرار هنا تكرارًا يحمل قلق الحياة، ويدل على البحث عن المعنى والقيمة. ولذلك تتوجه بالسـؤال إلى الله خالق هذا الكون لأن لديه وحده الجواب، وكأنها تريد أن تسـمعه سـؤالها، وترجوه الجواب، لأن الجواب هو في الحقيقة تحقيق لوجودها، ولذلك كان السؤال الأخير: من أنا، وفي النص سمو وتألق، فروحها تسـير عبر الضـوء، ويتهادى على صـفحة الماء، لا على التراب، ولا عبر النار، فالضوء سر الكون، والماء سر الحياة.

ومن التكرار ما يدفع إليه البحث عن الذات، ولا بد للبحث أن يكون في حالات وأماكن ومواضـــعات، ولذلك يكون التكرار من لوازم هذا البحث، ومن ذلك قصيدة عنوانها ""أفتش عن أنا" للشاعرة نصرة إبراهيم، ومنها[1]:

أفتش عن أنا
في صهيل الشتاء
في دفء طائر الحجل

---

[1] إبراهيم، نصرة، **يا حادي الريح**، آس للنشر، بانياس، ٢٠١٩، ص ٤٨

في جعبة المقاتل عدوه
في صوت اليتامى يعلو سقف البرد
من رآها فليدل على ذاته

وتبدو النهاية مدهشـــة، لأن الذي يقدر على أن يجد الآخر يقدر في الحقيقة أن يجد ذاته.

ومن القصـائد المبنية على النهاية المدهشـة القصـيدة التالية للشـاعر محمد حجازي وعنوانها[1]:

وقفت أمام المرآة
رفعت يدي ...فارتفعت اليد
حركت رأسي ...فتحرك الرأس
مطفأة روحي كمشكاة
كأني نجوت توا من الحياة
ضحكت ... فما ضحكت في المرآة

ويقوم الإدهاش على كســـر المعقول، ومخالفة الواقع، فالمرآة تعكس ظاهر الإنســان، وتعكس باطنه، فلو اصــطنع الإنســان الضــحك، وكان حزينا في الباطن، لعكست الباطن، وما كان لها أن تعكس الظاهر، وهي بذلك أصدق من الإنسان نفسه. ومن القصـائد ذات النهايات المدهشـة غير المتوقعة قصـيدة للشـاعر الدكتور خلدون سراج الدين، وعنوانها "فاصلة ...شاءت أن تكون"[2]، وفيما يلي نصها:

أنت فاصلة في عمر هذا القلب شاءت أن تكون
مثلما الورد المخملي في العيون
ينام بين ظلين وتقطفين رعاش نوره
أو كأمنية بين مسافتين
يحوم بينهما الخيال وترقدين إلى جواره
وتغازلين زمن العشق

---

[1] حجازي، محمد، **خن فيخون**، دار استانبولي، حلب، ٢٠١٩، ص ٢٨

[2] سراج الدين، خلدون، **التلوين والتمكين في أحوال العاشقين**، دار النهج، حلب، ٢٠١٩، ص١٢٦

وتأسرين أطوار الشوق
وتسكبين منك ألوان الحب في حواره
فاتركي أملي يتدلى من شعرك المجدول
ويأكل من صدرك المعسول
فما زال القلب يهفو إليك وتزيدين نوره
وما زال هذا الكون كله منك صوره

فالشـــاعر يتحدث طوال القصـــيدة عن امرأة منحته الحب، وغنى لها أجمل الألحان، وسـكب لها بديع الصـور، وكانت نقطة حاسـمة في حياته، ولكن يتبين في النهاية أنها لحظة إشـــراق روحي، وفيض ملأ القلب، ولم تكن تلك المرأة إلا فكرة الحقيقة، التي يعبر الكون كله عنها، وما هو إلا صـــورة لها، وهي الأصـــل. ونهاية القصـيدة مدهشـة، كالدهشـة التي تولدها لحظة الكشـف والمعرفة، ولكن التقفية أرهقت القصيدة، ولم تكن بحاجة إليها.

ومن النهايات ما يكون مجرد سؤال، لتظل النهاية مفتوحة على احتمالات، أو تكون مجرد رغبة في الســـؤال ودعوة للتفكير والتأمل في الواقع، ومن ذلك قصـــيدة للشاعر بديع صقور، عنوانها "أحلام طيران"[1]:

تطير فراشات أحلامنا إلى بساتين السماء
وقت تضيق صدورنا عليها
عندما تحترق بساتين السماء
إلى أية سماء ستنطلق
تلك الفراشات الحائرة؟

وتبدو النهاية مفتوحة على احتمالات، ولكنها في الحقيقة تعبر عن إحســـاس بالانغلاق، وانســـداد الأفق، فبســـاتين الســـماء محترقة، ولا مجال غير الســـماء لتلك الفراشـــات، فأين المفر، هو أفق مغلق، ونهاية خانقة، تثير الإحســـاس بالضـــيق والاختناق أكثر مما تثير من الإحســـاس بالحيرة، والفراشـــات كائنات رقيقة تثير

[1] صقور، بديع، **خواتم في أصابع الصدى**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١٦، ص ١٨٢

الإحساس بالعطف والشفقة، وهي رمز للروح نفسها. ومن النهايات بالسؤال قصيدة مكثفة للشاعرة نصرة إبراهيم[1]:

نية الماء ري التراب
ونية التراب إغراء الهواء
ونية الهواء إشعال النار
والنار لا تعرف مسارا
ما نية المسار؟

والقصيدة تتفكر في العناصر الأربعة، وتعبر عن إدراك الغاية من كل من الماء والتراب والهواء، ولكنها تثير القلق حول غاية النار؟ وحول مسارها الذي لا يعرف، وبذلك تنتهي القصيدة من غير جواب، لتبقى مفتوحة.

ويبدو اهتمام قصيدة النثر بالنهاية المدهشة واضحًا، وأمثلته كثيرة، وكأن قصيدة تريد التعويض عن الوزن بهذه النهايات المدهشة.

وتقوم بعض القصائد على **الحوار**، والحوار ظاهرة إنسانية، وهو عماد المجتمع، وفي كثير من الحالات يسبق الفعل، ويكون أهم منه، والحوار يكشف عما في داخل الإنسان، ويدل على ما في البيئة المحيطة به من واقع، ومن **البناء الحواري** قصيدة للشاعر مصطفى النجار عنوانها "دائرة الطباشير الضوئية"[2]:

وقف التلميذ أمام المعلم
مثل عصفور مبتل بالحبر
وأجهش بالرعب
فقال المعلم: "التقط دموعك سريعا
ولا تدع الحزن يتسرب إلى حياتك"
قال: "الحزن رفيقي، إنما يبكيني هو ما رأيته"
قال المعلم: "ماذا رأيت؟"
قال: "رأيت وجهك ينطفئ ... بينما الذئاب تعوي".

---

[1] إبراهيم، نصرة، **قال: ثم ماذا، دار بعل**، دمشق، ٢٠١٨، ص ٣٨

[2] النجار، مصطفى، **الوردة ذات التويجات المبعثرة**، دار نون، حلب، ٢٠١١، ص ٥٢

والقصيدة تكشف عن الواقع الخارجي، فالتلميذ يسأل، وقد عرف خيبة الجيل القديم، واكتشف ما في الواقع من فساد، وأدرك انهيار مكانة المثقف، وقد انعكست مظاهر هذا كله على وجه المعلم، مما يدل على معاناة المعلم، وعلى صمته وكبته انفعالاته، ومما يدل على الجيل الجديد، ومعرفته الواقع، والقصيدة قصيرة مكثفة، ويدل العنوان على التواصل الدائر بين المعلم والتلميذ، كأنه دائرة، وهو كالضوء الكاشف.

ومن **البناء الحواري** قصيدة للشاعر بديع صقور رقمها ١٦ وفيما يلي نصها[١]:

قالت: "آخر الورد أنت، أشتاقك مثل صبح
أشتاقك مثل ربيع المطر، مثل الحمام لأفراخه"
قلت: "دمي يهدل حين أراك
وحين تقتربين أحضن عصافير روحك
وحين تهاجم الذئاب خضرة الدم
أطير بك إلى عرزال السماء".

ويدل الحوار على حب متبادل بين الرجل والمرأة، فيه مستوى عال من التفاهم والتناغم والشعري والانسجام، وهو حب قوي، ينتصر بالمرأة والرجل معًا على قوى الشر والفساد، ويسمو بهما معا إلى السماء.

وقد يكون الحوار بين الكائنات أو بين الجمادات أو بين القيم والمعاني، ومن ذلك الحوار التالي في مقطع من قصيدة عنوانها " إلى هنا لا إلى أبعد" للشاعر بديع صقور[٢]:

سألتِ الحقيقةُ:
تعلمون لماذا طريقي موحش؟
أجابت الدروب الموحشة:
في زمننا لم يعد للحق من طريق
لم يعد ولو معْلَمُ طريق.

---

[١] صقور، بديع، **خواتم في أصابع الصدى، ص ٣٠**

[٢] المصدر السابق، ص ٢٣٢

والحوار مأسوي مفجع، فالحقيقة تسأل عن سبب الوحشة في الطريق إليها، وتجيب الدروب الكثيرة، مما يدل على التشتت والتمزق والضياع والاختلاف، وهو ما أدى إلى ضياع الطريق، بل ضياع معالم الطريق، وهو ما يعني ضياع الحقيقة، والقصيدة قصيرة ومكثفة، والسؤال فيها هو سؤال العارف، ليدل على عمق المأساة.

ومن الحوار ما هو حوار داخلي، ويسمى المونولوغ، وهو حديث مع النفس، وقد يقوم على التحاور والتردد واستعراض احتمالات متناقضة، وقد يقوم على البوح والاعتراف فيما يشبه التقرير، ومن البناء القائم على المونولوج قصيدة للشاعر مصطفى النجار عنوانها "رسالة"[1]:

رفت على نوافذي نسائم ناعمة
وحلق فوق داري سرب فراش ملون
وفي قلبي صفق عصفور
إنما شككت بالنسائم الرقيقة
وخِلْتُ سِرْبَ الفراش سرابا
ونظرات المقلتين الساحرتين نظرات حرباء
تحيَّرْتُ في الرؤى: فهل أنا مريض محموم معلَّب؟
فلا نوافذ لداري ولا دار في حارتي
ولا حارة في مدينة مزدحمة
بدأت أعيد حساباتي مجدَّدًا
وأنا تحت سطوة المتغيرات المعاصرة
بعد أن اختلطت عليَّ الألوان
ولم يعد للماء للهواء ...للشعر ..للحب للأصدقاء للحياة
اللمسةُ النكهةُ... الرعشةُ الأولى.

[1] النجار، مصطفى، **الوردة ذات التويجات المبعثرة، ص ٥٩**

وهذا الحوار مع الذات يدل على قلق داخلي وعذاب نتيجة فساد العالم وتغير القيم والمعطيات، وضياع البراءة والنقاء والصدق، وغياب الأصالة. ومن **المونولوغ** القائم على البوح قصيدة للشاعر بديع صقور عنوانها "لحظة حزن"[1]:

نافذتي مفتوحة على سهول الشمس
قلبي أصيص دائم للأزهار
ومع ذلك أبدًا لا يغادرني الحزن
لحظة واحدة.

والقصيدة تعبر عن نفس منفتحة على العالم، وعن قلب لا يحمل إلا الأزهار، ليمنح العطر والحب والجمال للكون، ولكن مع ذلك فإن الحزن لا يغادر هذه الروح، ولا يغيب عن تلك النفس، ولعل مرجع هذا الحزن إلى الإحساس العميق والخفي بالتناقض بين صفاء النفس ونقائها، وكدورة العالم في الخارج وقبحه، والنص يوحي بذلك، فالشاعر يبوح، وهو يحدث نفسه، بما في نفسه من حزن، ويحس بالتناقض، ولكنه لا يصرح بالسبب، وهذه هي حقيقة المونولوغ الداخلي، هو بوح، ونوع من التفريغ التلقائي لما هو مكبوت في الأعماق.

ومن البناء ما يقوم على **المناجاة**، وعماده التوجه إلى الحبيب بالخطاب، والتوسل إليه، طلبا للعون والاحتماء، فيما يشبه الابتهال، وكأنه المخلِّص، وهو حوار من طرف واحد، ومنه قصيدة للشاعرة رولا عبد الحميد عنوانها "قلبي يخفق حينما أراك"[2]:

قلبي يخفق حينما أراك
أسمع هدير حبيبات الفضة
وزقزقة عصافير خرجت من بيوضها للتو
أسمع خرير المطر ينسكب على الشريان
أسمع صوت أمي تنادي الأفق الأبيض
أنت نبض أبي ينساب على أوراقي

---

[1] صقور، بديع، **خواتم في أصابع الصدى، ص ٢٠٠**

[2] عبد الحميد، رولا، **أيا زمردة الصباح تفتحي، ص ٦٥**

وصوت القرنفل في الغاب
كن معي .....فالضفة الأخرى بعيدة
والموج في كانون هائج
كن معي .... ضع يدك أمام الرصاص
كن معي .....فالضفة الأخرى بعيدة
ومعك قدماي تثبتان
يثبت العيد ويشهق الهلال.

والقصـــيدة تعبر عن روح أنثوية رقيقة، تلجأ إلى الرجل، تجد فيه المنقذ والمخلص، وتجد فيه الأمان والدفء والحنان، وفي المناجاة صدق وجرأة، لكنها الجرأة اللطيفة الناعمة، وليست الفاحشة الصريحة، وجميل أن نجد المرأة تتوجه بهذه المناجاة نحو الرجل، لتعبر عن ذاتها، ولتبتعث في الرجل قيمة نفسية واجتماعية وجمالية.

ومن مناجاة الحبيب والتوســـل إليه والنداء ما يكون جريئا في التعبير عن الرغبات، لتؤكد أن الألم في الحب يعيد خلق الإنســـان، وأن الحب هو ما اختاره الله للإنسان، ومن ذلك قصيدة للشاعرة نصرة إبراهيم، ومنها[1]:

هلم نتوجع، ثم نخلق
كما يشتهي الله فينا
في فلك واحد ندور
التقط شفة الظهيرة
وخذ رشفة لباقي المساء.

ومن البناء ما يقوم على **تعدد الأصوات** وتنوعها واختلافها، وفق زاوية الرؤية، ومن ذلك قصيدة للشاعر بديع صقور، عنوانها "أقوال في القمر"[2]:

قال العجوز: وجد القمر لإضاءة فجر المصلين.
قالت الأم: وجد ليؤنس وحشة الأم
في ليل انتظارها ابنها الغائب

---

[1] إبراهيم، نصرة، **قال: ثم ماذا؟ ص ٢٥**

[2] صقور، بديع، **خواتم في أصابع الصدى، ص ١٨١**

قالت العاشقة: الله أوجد القمر كي نير شفاه العاشقين
قال الطفل متوسلا لأمه: أمي، لا أريد للقمر أن يغيب.

والأصـــوات كلها تقدر القمر، وتعجب به، وتنظر إليه نظرة تقدير وإحســـاس بالجمال، وما من صـوت يرى فيه شـيئًا من ضـر أو أذى أو رغبة في التملك، وليس ثمة نظرة علمية أو رغبة في السبق إلى استعماره، وهذه هي روح الإنسان في الشرق، وهذه هي رؤيته للكون.

ومن **البناء المأســوي** قصـيدة للشـاعر مصـطفى النجار، عنوانها "وتشـرق الشمس"[1]:

كم أحببت فيك، فما حصدت سوى الهشيم
وكم مشيت وركضت فيك
فما ركضت إلا وراء سراب
يا ليل كم كنت متشوقًا لضم خصلات شعرها
لعناق عينيها تحت ظلالك
فغابت عني بعيدًا، فما ضممت سوى ظلمتك
فهل تسألني عن أحلامي وعن مشروعي الشعري
لا تسلني شيئًا: صرت صاحب مأساة

فالشـــاعر يحس بخيبات وانكســـارات، ويؤكد الإخفاق في تحقيق الأحلام والأمنيات، نتيجة عوامل خارجية، لا قدرة له على ردها، وفي هذا انكســـار لإنســـانية الإنسان، مع أنه كان يحلم ويتمنى، ويرغب ويريد، بكل ما أوتي من طيب وبراءة، وهنا تكمن المأساة.

ومن القصـائد ما هو مبني كليًّا أو جزئيًّا على **الحلم**، والحلم ظاهرة إنسـانية، ومنه ما هو حلم يقظة، ومنه ما هو حلم نوم، وقد يكون جميلًا ممتعًا، وقد يكون مرعبًا مخيفًا، وفنيا قد يكون التعبير عنه صـــريحًا بلفظ أحلم، وقد يكون تلقائيا من غير تصريح. ومن الحلم مقطع من قصيدة للشاعرة رولا عبد الحميد عنوانها" إلهي"[2]:

---

[1] النجار، مصطفى، **الوردة ذات التويجات المبعثرة، دار نون، حلب، ٢٠١١، ص ٦٥**

[2] عبد الحميد، رولا، **أيا زمردة الصباح تنفسي، ص ١١٠**

أغمضت عيني: رأيت هرًّا أسود يلاحقني
وثعلبا ينام عند بابي
واستيقظت: ما رأيت دميتي،
وقصيدتي مقضومة
وصرير الأسنان عند منتصف الليل
يقطعني إلى نصفين.

وهذا الحلم كابوس ثقيل ومخيف، وقد تحقق فور الاســـتيقاظ، وكان له تأثير حسي وروحي ومعنوي وجسدي مباشر، ويحمل طبيعة الحلم بما فيه من إيجاز، ويدل على قبح الواقع وفساده.

والرمز قديم في الآداب العالمية، ويمكن أن تبنى القصـــيدة كلها على رمز واحد كلي، ويمكن أن يكون الرمز في بعض أجزائها، ولكن الرمز الحق هو ما بنيت عليه القصيدة كلها، ومن البناء الرمزي قصيدة للشاعر مصطفى نجار عنوانها "الوردة ذات التويجات المبعثرة"[1]:

مضى وجه من وجوه الوردة
يبحث عن أمه في الزحام، مضى ولم يعد
أما الوجه الآخر فقد تمسّك بتلابيب الغصن
كي يدفع عن أمه ريحًا هبَّت من نافذة الغروب
ووجه أرسل في بريد الهواء
ملامحه الأكثر خصوصية إلى بنفسجة يتيمة
وآخر يتكوَّر حينًا وحينًا يختلس النظرة والنظرة
إلى الفجر الذي ينسل بفتو
لكل وجه .. لكل تويجةٍ حلمٌ
حلم يتكاثر على غصنه
أو يتكاثر في المنافي
أو يزداد سخونة وامتعاضًا

[1] النجار، مصطفى، **الوردة ذات التويجات المبعثرة، ص ٥**

تحت دغدغة يوميات صغيرة
إنما لن تصبح الوردة وردة
ولن تتوالد الأحلام أو تصبح وردة
إلا ساعة ينتظم التويجاتِ عبقٌ
عبق واحد أو لون يشبه لون الحب أو لون العيد
أو لون الأم أو لون الجرح.

والقصيدة تتحدث عن وردة تبعثرت تويجاتها، فلم تعد وردة، وهي لن تصبح وردة مرة أخرى إلا إذا اجتمعت التويجات، تحت لون أو فرح أو ألم أو في كنف الأم، وتبدو القصيدة رمزًا لأبناء الأسرة إذ يتفرقون، أو أبناء الوطن إذ يتباعدون، وتؤكد ضرورة الوحدة والاتحاد تحت أي شعار، والرمز واضح وشفيف.

ومن البناء الرمزي قصيدة للشاعرة رولا عبد الحميد عنوانها "لقلق أنا"[1]:

ثمل أنا مجنون أنا
أتعبتني المحيطات وأنا أجتازها
أرهقني الملح وأنا أقتاته
دوختني الريح وأنا أرفع أشرعتي في وجهها
وهأنذا أقف في مكاني كالتمثال
لقلق أنا
أورثتُ فراخي الترحال
فيا لتعسي، فلألطم وجهي
وأمرغه في التراب
لقلق أنا وفراخي أشقياء.

ويبدو اللقلق رمزا للتشرد والقلق والضياع التاريخي المتوارث عبر الأجيال، وكان اختيار اللقلق رمزًا مناسبًا للموضوع، وجرى تصويره بعناية، والقصيدة أشبه ما تكون بالمونولوغ على لسان اللقلق، وعلى مر العصور كانت الطيور والحيوانات دائما رموزًا لحالات ومواقف إنسانية.

---

[1] عبد الحميد، رولا، **موسم العنب قريب**، دار العراب، دمشق، ٢٠١٧، ص ٣٦

ومن القصائد ما يبنى **بناء موضوعيًّا**، أي إنه يقدم حالة تقديما محايدًا، كأنه يصفها من الخارج، وللقارئ حق الفهم والتأويل، ومن البناء الموضوعي قصيدة للشاعر مصطفى النجار عنوانها "من سيرة شجرة[1]:

انفلتت من أنامل الشجرة
أسراب الأوراق الذابلة ذات اللون الأحوى
ترنحت بمصيرها المشترك تحت خفقان الريح
وافترشت مهاد الأرض
متلفِّعة بحزن الفراق الشفيف
وبالكثير من الذكريات
فكم كان لها على أسرة الأغصان
من صباحات منعشة ومساءات حالمة
وكم هي الآن نائية عن أمها الأغصان
ثمة فصل يهطل بالعذوبات الخضر
"قل يحييها الذي أنشأها أول مرة وهو بكل خلق عليم".

ويمكن أن يعد البناء الموضوعي بناء رمزيا لأن المادة التي يصورها تقبل تأويلات مختلفة، فقد تكون الشجرة رمزًا للحياة أو للأمة في تجددها وانبعاثها، وقد تكون تعبيرًا عن الأمل والتفاؤل والثقة بشكل مطلق، ويحمل هذا البناء قدرًا غير قليل من الغنى، وينشر إيحاءات واسعة.

وفي **البناء الدرامي** يظهر الصراع بين قوة تكافح لتنصر الخير والحق والجمال، وتعاندها قوة الشر والظلام وتحاول إحباط جهدها، ولكن قوة الخير تظل متمسكة بمبدئها متعلقة بهدفها، من البناء الدرامي قصيدة للشاعر مصطفى النجار، عنوانها "العاشق"[2]:

من جسد يتآكل فاصلةً، فاصلةً
من جسد يتداعى مثل جدار من جسد يتكلَّم عن غده

---

[1] النجار، مصطفى، **الوردة ذات التويجات المبعثرة، ص ٥٨**

[2] المصدر السابق، ص ٨٦

جاء ليستلّ سيف الروح كي يقطع أرجل الأخطبوط
التي تناسلت عن رؤوس كثيرة
يستل سيف الروح من غمد الرماد
والدماء تقطر من روحه
يتداعى مثل جدار .. لكن ما فكر هنيهة
أن يرفع قميص الروح والجسد قميصه الأبيض الممزق
إنما يشد .. ويشد به على جسده
مثل درع فولاذية ليصارع حتى الرمق الأخير
حتى آخر رفة من أجنحة النار في مشكاة الروح
وليستلّ ما تبقى من قصيدة
ذات عينين مفتوحتين وذات قلب لا يهدأ
عن ممارسة الصحو، ومطارحة الوردة
يستل .. ليبحث عن بقايا إنسانية
وبقايا حقيقة، وشظايا حرية عن صلوات غير ملوثة
وحين حاول أن يقذف بها في وجه الصمت المريب
وهو يتخطى حقول الألغام
ويجول في أرجاء السيرك الواسع
وحين حاول أن يخطو بها
خارج دائرة الثعابين المعاصرة
اشتدت حصارات لا تحصى حول رقبة القصيدة
التصق بالقصيدة أكثر..بعناصر الطبيعة أكثر
بفطرته...بأمه أكثر ....

والقصيدة تتحدث عن إنسان ضعيف الجسد لكنه قوي الروح، يستل سيف الحق ليقطع أرجل الأخطبوط، مدافعا عن الناس جميعًا، وهو يأبى أن يرفع قميصه مستسلمًا، وعلى الرغم من قوة الحصارات التي لا تنتهي، يظل ذلك الرجل متمسكا بالقصيدة والطبيعة وبأمه، ليؤكد إيمانه بالخير والحق والعدل والجمال، والصراع واضح بين القوتين، وهو صراع لا ينتهي في القصيدة، مثلما لا ينتهي في واقع الحياة،

والقصـيدة غنية بالحركة وحافلة بالصـراع، ولغتها شـعرية، ورموز الخير والشـر فيها جديدة وواضحة.

ومن **البناء الدرامي** قصيدة للشاعرة رولا عبد الحميد عنوانها "أنت أنا"[1]:

في صومعة الكلمات أنحت تمثالا لا يكتمل
ينهال الرصاص علي
تمد يديك المعجونتين بالسكر
فيتلاشى الرصاص
وتخضر شجرة الأرز على معصمي
ويتنهد التمثال ويبكي والدمع سلال أقحوان
وربة الينبوع تملأ منك جرار الماء
وتسكبها في نسغ قصيدتي
فتنتشي بذار الكلمات.

ويظهر الصـراع في القصـيدة مع قوى القتل المدججة بالرصـاص، ولكن سـرعان ما ينتهي هذا الصـراع بقدوم الحبيب، فتكمل الشـاعرة تمثالها، وذلك بفضـل الحب، وتبعث الحياة في التمثال، ويبكي فرحًا، وتغرف من دموعه ربة الينبوع الماء، لتسـكبه في القصـيدة، وهكذا يظهر الحب هو الخلاص، وهو الحياة، ويظهر في المقطع التناص مع أسـطورة بيجماليون وتمثال جالاتيا الذي بعثت فيه الحياة بفضـل الحب.

ويظهر الصراع أيضا في قصيدة للشاعر بديع صقور، وعنوانها "كل الذي"[2]:

كلما منحتك ابتسامة منحتني دمعة
أقاسمك حزن الرغيف
فتفتحين لي بوابة التسول
أراهنك على مجيء الربيع
فتغلقين نافذة المطر.

---

[1] عبد الحميد، رولا، **أيا زمردة الصباح تنفسي، ص ٧٥**

[2] صقور، بديع، **خواتم في أصابع الصدى، ص ٢١٣**

كل صباح تترقبين موتي
فأمنحك الكثير من الحنان.
كلما ظننت أنك تسكنينني كبيت
أنهدِمُ كجدار ... وأغدو قاعًا صفصفًا.

فالشـــاعر يمنح الحياة كل ما هو جميل، يمنحها الأمل والتفاؤل ويفتح النوافذ والأبواب، ولكنه يصـــاب في النهاية بالخيبة والانكســـار، لأن الحياة تهدم كل ما بناه، وتجتثه من الجذور، وهذا الصـــــراع يدل على الروح الطيبة المتفائلة، وعلى إنســـــانية الإنسان، مقابل قسوة الحياة، ولا إنسانيتها.

وثمة قصـــــائد بنيت على **التناص**، فهو فيها كثيف، أو متعدد، أو قريب واضح، أو بعيد الغور لا يمكن اكتشافه بسهولة، ومن التناص الثقافي المتنوع المكثف قصيدة للشاعرة لميس الزين عنوانها "طفولة ضامرة"[1]:

" أليس" الهزائم أنا في أرض العجائب
"أليس" التي حولت نفسها قزمة لتعبر النفق
وحين وجدت كعكة العودة لحجمها الطبيعي
كانت بتاريخ منتهي الصلاحية
وأنا "جاك" الذي باع بقرة أمه بثلاث حبات من الفاصولياء
فلا أنبتت له شجرة عملاقة توصله لدجاجة تبيض ذهبا
وأنا سندريلا التي سقطت فردة حذائها على درجات القصر
فكنسها الزبال، وتزوج الأمير أخت المغدورة.
أنا رينزل التي تدلي جدائلها الطويلة لأمير سينقذها من البرج
لكن شعرها يخونها وينقطع
رغم استخدامها شامبو بانتين لأربعة عشر قرنا.
فأنا من بلاد الطفولة التي رفض تجديد إقامتها
فنحن ننتمي لزمن التعليم الذي لا ينجح
وأوراق يانصيب العلكة التي لا تربح

[1] الزين، لميس، **أحلام منتصف الشوق، ص ٣٣**

وفي القصيدة عدة أشكال من التناص المباشر مع عدة حكايات من حكايات الأطفال وأساطيرهم التي تتحقق فيها أحلام أبطال الحكايات، في حين لا تتحقق أحلام الطفلة بطلة القصـــة، بل تؤكد خيباتها وانكســـاراتها منذ فجر الطفولة الأولى، ويبدو التناص مع حكايات الأطفال موظفا أحســـن التوظيف للدلالة على الخيبة في الواقع مقابل تحقق الحلم في الحكايات، والتناص مكثف ومتنوع وفيه توافق وانســـجام، ولكن القصيدة تنتهي في الختام بالتعبير المباشر عن تلك الخيبة، ولم تكن بحاجة إليه.

ويظهر التناص في قصـــيدة عنوانها "أمي افتحي النافذة" للشـــاعرة رولا عبد الحميد[1]:

أمي، لا تقرئي لي قصة السندباد البحري
فأنا أخاف المارد
حينما يظهر من الفانوس السحري
لا أريد صناديق الذهب والحرير
لا أريد بساط الريح
أمي لا تقرئي لي قصة ممو زين
فقصص الحب الحزينة
تسكب في رُوعي ليلكة مجنحة الوجد
تخلع من قلبي أقحوانة
تقطف من وسادتي الياسمين
أمي، افتحي النافذة.

وفي القصيدة تناص مع قصص المارد والفانوس السحري وحكايات السندباد وروايات الحب، والشاعرة لا تريد من أمها أن تحكي لها هذه الحكايات، لأن روحها قد ضـــاقت ذرعا بالواقع المر والقاســـي، ولأن هذه الحكايات تزيد من ألمها ومعاناتها، وتجعلها تعي تناقض الحكايات مع الواقع، لذلك تطلب في الختام فتح النافذة، لأنها

[1] عبد الحميد، رولا، **أيا زمردة الصباح تنفسي، ص ٥٧**

تحس بالاختناق، ويدل موقفها على رقة في المشاعر ولطف. ومن التناص الجزئي ما ورد في قصيدة بعنوان "مقاربة للشوق" للدكتور توفيق يونس[1]:

أترك لأشواقي أن تصلك

أن تقد قميصك من قُبُل

فأشواق المحب هنا تتجرأ على الحبيبة وتقد قميصها، وهو تناص مغاير لما ورد في قصة يوسف الصديق عن امرأة العزيز التي قدت قميصه من دبر.

والسرد في الشعر قديم، وهو كلي وجزئي، وفي الكلي تكون القصيدة مبنية كلها على قصة، وفي الجزئي تكون القصة متمثلة في جزء منها، ومن **البناء السردي** الكلي قصيدة للشاعرة منى بدوي عنوانها "جارنا"[2]:

وقفتُ على رؤوس أصابعي

كي أطال قامته المديده

لأقطف زهرة من فمه زهرة فريده

ونسمة من أنفه المعطار

كان جارنا ...يا روعة الجوار

يعزف على فمي بهادئ الأوتار

مقطوعة جديده ...

وكان بيننا جدار

والقصيدة تروي قصة ذات نهاية مفاجئة، إذ كان بين الرجل والمرأة جدار، وهما مع ذلك يتبادلان القبل، وقد يكون هذا الجدار من حجر حقيقة، ولكنه يظل رمزا للتغلب على الحواجز، وتبدو المرأة هنا في سن المراهقة، إذ تقف على أطراف أصابعها لتطال قامة الرجل، والقصيدة مثقلة بالقافية، ولم تكن بحاجة إليها.

ومن **البناء السردي** قصيدة للشاعرة رولا عبد الحميد عنوانها "لا أعلم من هو"[3]، وفيما يلي نصها:

ينقر على نافذتي كل مساء نقرتين

---

[1] يونس، د. توفيق، **مقاربات**، دار حوران، دمشق، ٢٠٠٤، ص ٤٠

[2] بدوي، منى، **سلاما أيها الحزن**، دار نون، حلب، ٢٠١١، ص ٩٦

[3] عبد الحميد، رولا، **موسم العنب قريب، ص ١١٣**

وأهرع لأفتح الشباك ..أراه مضى
وترك لي رسالتين
وعنقودا من حروف: كاف وراء وميم
رسالة لأقرأها في السحر
وأخرى ما تنفك من وريدي تشرب
وترسم لي شرفة بلا أعمدة
تطل على كوكب من رؤى
ينقر على نافذتي كل مساء
ولا أعلم من هو.

والقصة تثير الخيال، ولغتها تصويرية، ونهايتها مدهشة، وهي مفتوحة على آفاق واسعة، فالشرفة من غير أعمدة، وهي تطل على كوكب من رؤى، وثمة رسالتان، لا رسالة، ويظل الطارق مجهولا.

ومن البناء بناء **الطرافة والمفارقة**، وتقوم فيه القصيدة على موقف طريف، أو فيه مفارقة وتناقض، ومن ذلك قصيدة للشاعر محمد حجازي عنوانها "غبطة"[1]:

كنت سأطرق بابك للوهلة الأولى
قبل أن أعلم أنه لا باب لديك
ثمة عصفور يطرق نافذتك
كنت على وشك أن أغبطه
لولا علمت أنك لا تقطنين ذلك المنزل

والقصيدة تعبير عن حبيب مجهول، لا يعرف له المحب مقرًّا ولا منزلا، وفي هذا تعبير أيضًا عن حالة من الضياع والقلق. وثمة نوع من البناء هو **البناء المعرفي**، وتقوم فيه القصيدة على استعمال مصطلحات علم من العلوم الإنسانية، وتوظف تلك المصطلحات للتعبير عن المعاني التي تحملها القصيدة، ومن ذلك قصيدة للشاعر محمد حجازي عنوانها "ناقدة"[2]:

---

[1] حجازي، محمد، **خن فيخون، ص ١٢٣**

[2] **المصدر السابق، ص ١٠٢**

صرتِ تلحظين أخطائي الإملائية
فتتحولين من عاشقة إلى ناقدة رعناء
تفتش في ثنايا الحروف عن همزة وتاء
وعن تنوين نصب كان يجب هنا
وعن نقطة فوق الحاء
وتتجاهلين أني عندما أكتب لك
أتورط بكثير من الأفعال
فلا تجعلي اسمك في خاطري
بعضا من تلك الأخطاء.

فالشـــاعر يتخذ من مصـــطلحات اللغة والإملاء وســـائل للتعبير عن طبيعة العلاقة بينه وبين تلك المرأة، وليدل على رغبة في التواصل معها والتعبير عن عواطفه نحوها.

وهكذا، فقد تعددت أشـكال البناء الفني في قصـيدة النثر، وتنوعت، ومما لا شـك فيه أن تلك الأشـكال من البناء ليسـت جديدة، ولا مبتكرة، وهي حاضـرة في كثير من الشـعر، سـواء أكان على البحر أو على التفعيلة، ولكن حضـور هذه الأبنية في قصـيدة النثر يدل على نضـجها وتطورها. ومما لا شـك فيه أيضًـا أن النماذج التي اختيرت ليست من أفضل ما كتب في قصيدة النثر، ولكن اختيرت فقط لتوضيح أنواع البناء الفني، بمعزل عن قيمتها الفنية، لأنها نتاج إنســاني، وكل نتاج إنســاني جدير بالتقدير والدرس.

المصادر:

إبراهيم، نصرة، **قال: ثم ماذا؟**، دار بعل، دمشق، ٢٠١٨.
إبراهيم، نصرة، **يا حادي الريح**، دار آس، بانياس، ٢٠١٩.
بدوي، منى، **سلاما أيها الحزن**، دار نون، حلب، ٢٠١١.
حجازي، محمد، **خن فيخون**، دار استانبولي، حلب، ٢٠١٩.
الزين، لميس، **أحلام منتصف الشوق**، الدار، بيروت، ٢٠١٧.
سراج الدين، **خلدون، التلوين والتمكين في أحوال العاشقين**، دار النهج، حلب،٢٠١٩.

صقور، بديع، **خواتم في أصابع الصدى**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١٦.
طحان، غفران، **حلم يغفو على مطر**، أرواد للطباعة، طرطوس، ٢٠١٦.
عبد الحميد، رولا، **أيا زمردة الصباح تنفسي**، ودارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٩.
عبد الحميد، رولا، **موسم العنب قريب**، دار العرَّاب، دمشق، ٢٠١٧.
النجار، مصطفى، **الوردة ذات التويجات المبعثرة**، دار نون، حلب، ٢٠١١.
يونس، محمد توفيق، **مقاربات**، دار حوران، دمشق، ٢٠٠٤.

من القصـائد القصـيدة الطويلة، والقصـيدة القصـيرة، وقد عرف هذين النوعين الشـعر العربيُّ منذ القديم، وعرف الشـعر العربي المطولات والألفيات، وعرف الشـعر العربي النتفة الشـعرية، وهي ما كان أقل من سـتة أبيات، كما عرف البيت المفرد، وعرف الشعر العربي الحديث قصيدة المجموعة، أي أن تكون المجموعة الشعرية، بما فيها من قصـائد طويلة أو قصـيرة، هي في مجموعها قصـيدة واحدة، وليست مجموعة قصـائد، ومن ذلك على سـبيل المثال مجموعة "أغاني مهيار الدمشـقي" لأدونيس، ومجموعـة "الـذي يـأتي ولا يـأتي" لعبـد الوهـاب البيـاتي، ومجموعـة "يوميـات امرأة لا مبالية"، لنزار قباني، و"قصيدة الطين" و"كتاب الملاجة"، لمحمد عمران.

وهذه المجموعات تختلف في بنيتها عن القصيدة المطولة، فقصيدة ""سامبا" مثلا لنزار قباني، قصـيدة مطولة في مجموعة واحدة، وليست قصـيدة المجموعة، وقصـيدة " المواكب" لجبران خليل جبران قصـيدة مطولة، وهكذا، فإن قصـيدة المجموعة هي المجموعة الشـعرية التي تمثل كلها بمجموع قصـائدها قصـيدة واحدة، فهي تتألف من وحدات، أو قصائد ذات عناوين، أو أرقام متسلسلة.

وقد كان لقصـيدة النثر في هذا النوع تجارب جديدة، نذكر منها مجموعة "**مقاربات**" للدكتور محمد توفيق يونس، وتتألف من ٣١ مقاربة، تشكل قصيدة واحدة، تعالج موضـوع الحلم والحب والجسـد واللقاء والعواطف بين الرجل والمرأة، وتحمل المقاربة الأولى عنوان "مقاربة للحلم"، وجاء في بدايتها[١]:

حلم يعبر باب الضوء
والضوء كهف في فضاء
وينصت ...والصمت حضن يغمر المسافة
حلم يبوح: الجسد مغامرة لا تنتهي
والحب فكرة نسلكها معا.

---

[١] يونس، د. محمد توفيق، مقاربات، دار حوران، دمشق، ٢٠٠٤، ص ٧

ويدل هذا الافتتاح على الاعتقاد بأن الحب مقدس، وهو من عالم النور، ويتدفق من بوابة النور، وهو يتجدد ويتوالد ولا ينتهي، ويؤكد الافتتاح أن الحب علاقة بين اثنين، ولا يمكن أن يكون من طرف واحد، وبهذا الافتتاح يتحدد موضـــوع الحب كما تتحدد طبيعته، وفي هذا ما يدل على وضوح التجربة الشعرية ونضجها وقوة التخطيط لها. ومن قصائد المجموعة هذه القصيدة، وهي بعنوان "مقاربة للشوق"[1]:

أترك لأشواقي أن تصلك
أن تقد قميصك من قُبُل
أن تدخل طقس حضورك
وفي بوح غيابك تحضرك
نحن المختلفان أكثر مما يطيق الجسد
والمتماثلان أكثر مما تكتشف الرغبة
والممتزجان أكثر مما تمتزج الخمرة بالماء الزلال
ها أنت من شعاع الومض الأول
تضيئين العقل الأول
وتفيضين فضاء يسطر الفكر
يجمع حروفه
كلاما يحتشد في هذه السريرة ....ولا يبوح.

وتؤكد هذه القصـــيدة الوحدة التي تجمع بين الرجل والمرأة، على الرغم من اختلافهما في التكوين والبناء، وفي هذا الاختلاف يكمن ســـر اللقاء، الذي يحقق التكامل، ويخلق الضـــوء الأول والفكر الأول، أي إنه لقاء خَلْقٍ وابتكار وإبداع، وكأنه بداية الكون، وبداية الحياة على الأرض، وفي الحقيبة يحس كل عاشـــقين أنهما أول عاشــقين على ســطح الأرض، فكأنهما آدم وحواء، ويؤكد ذلك أن لقاء الحبيبين يبدع الأبجدية، أي أنه أول إبداع حضاري، وإن كان لا يستطيع البوح بكل أسرار اللقاء، لما فيه من عظمة. وفي قصيدة عنوانها مقاربة للرؤيا[2]:

---

[1] المصدر السابق، ص ٤٠

[2] المصدر السابق، ص ٥١

سنلتقي... وسيجلس عريُنا وحده
قرب الرعشة التي اكتشفت
كل عناصري فيك ...يوم لملمت أعضاءك
وقد أيقنت أنك المرأة التي امتلكتني من الأعماق
كل هذا الحلم الملتصق بعيني
بذاكرتي وبالهواء الذي أشم
كل هذا الشوق الطافح بالخمرة بالسكرة
وبهذا الفم الذي أضم
كل هذا الحب ...يتقدمني حُرًّا إليك.

وفي القصيدة تعبير عن روعة اللقاء بين الرجل والمرأة، وهو اللقاء الذي يمنحهما معا الثقة بأنهما قد التقيا حقيقة، وتوحَّدا، وامتزجا، وامتلك كلٌّ منهما الآخر، وحققا معًا الإنسان العاشق، كما امتلكا معًا الحرية. وفي قصيدة من أواخر المجموعة عنوانها مقاربة للرؤية [1]:

كل شيء حتى اللحظة ...التي صارت دهرًا
لملمت تفاصيلك ....وأدركت أن العيش فيك
مفتوح على الزمن المستمر.
حتى المطر الغريب في سمائي ومائي
يعرف أن لا حقيقة غير الحب وحده.
ويعرف لأنك متصلة فيَّ ....ومنفصلة عني
فلا بقاء لغير الحب وحده.
وهكذا، لأنك نور يضيء شعوري
أشهد أن انتهائي بك اكتمال ظهوري.
وإني أشبه بحاضر يعيش الحب
كأنه يراني .... فإن لم يكن يراني فإني أراه.

---

[1] المصدر السابق، ص ٩٦

وفي هذه القصيدة الختامية تعبير عن حقيقة الحب، فهو أبدي وسرمدي، يتجدد ولا ينفد، وفي القصيدة تعبير عن حقيقة أعظم، وهي أن الحبيبين مستقلان، لكل منهما ذاته وكينونته، وهما منفصلان، بقدر ما هما متصلان، وفي هذا احترام من كل منهما لذات الآخر، وهما يدركان أنهما مع ذلك متصلان يجمع بينهما الحب، الذي هو نور، وهو سر الخلق، وهو يدرك أن كمال أحدهما لا يكون إلا بالآخر، وهو مؤمن بالحب، فإن لم يكن الحب يراه، فالشاعر نفسه يراه، وفي هذا أقصى درجات الوفاء للحب، والإيمان به، والإخلاص له، وتبدو القصيدة، وهي قصيدة مجموعة، ذات وحدة متماسكة، تقدم رؤية للحب ناضجة وحضارية متماسكة. وفي القصيدة عمق ثقافي، وأشكال من التناص غير المباشر مع آيات من القرآن الكريم، تدل على غنى التجربة الفنية وقوة تعاملها مع الموروث الثقافي والحضاري.

ويدل عنوان قصيدة المجموعة " مقاربات" على عظمة الحب، وصعوبة الكلام عليه، ويدل على أن قصائد المجموعة ليست سوى مقاربات، تحاول الاقتراب من عالم الحب، والدخول فيه، وفي هذا تمجيد للحب وتعظيم، وفي العنوان اختصار وتكثيف، وفيه قوة إيحاء.

ومن قصيدة المجموعة الشعرية أيضا قصيدة عنوانها: **"خواتم في أصابع الصدى"**[1] للشاعر بديع صقور، وتضم ١٠٦ قصائد مرقمة بالتسلسل، ولكنها من غير عناوين، وتضم المجموعة بعد ذلك بضع قصائد أخرى مستقلة، وتعالج قصيدة المجموعة "خواتم في أصابع الصدى" موضوع الحب والحرب، والمقصود بالحرب هنا الحرب على سورية بين عام ٢٠١١ وعام ٢٠١٨. والقصيدة مفتتحة بنص يحمل عنوان القصيدة كلها، وهو: "خواتم في أصابع الصدى" وفيما يلي نصه[2]:

بين صوتي وأنين الموج رسالة أقولها لك:
لا تدع فرصة للغرباء واللصوص
يتسللون بها إلى رأس شمرا
كي يغرزوا خناجرهم في رحم ترابها المقدس

---

[1] صقور، بديع، خواتم في أصابع الصدى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١٦، ص ١٤٤

[2] المصدر السابق، ص ١٥

أبعدهم عن شواطئ أوغاريت
اسكب سلاما في جوف الأرض
أكثر من المحبة في قلب الحقول
كي تقيم في الأرض وئاما
اسكب دموعك في جوف التراب
ولتنبت المحبة زهورا
تنشر عطرها على عنق السماء.

ويذيل الشاعر قصيدة المُفْتَتَح بهذا التعليق: "بتصرف، رأس شمرا، شتاء، ١٤٠٠ ق.م"، ويمثل هذا المفتتح صوت التاريخ الذي يؤكد أن الأرض السورية عصية على الغرباء والدخلاء، وأنها كانت على مر العصور مطمعا لكل الأجانب، ولكنها كانت دائما عصية عليهم، بفضل شعبها المدافع عن الأرض، وهو الشعب الذي يريد دائما زراعة الأرض بالحب لا بالدماء. والقصيدة تعبر عن ألم شديد، لِمَا ينال الإنسان في الحرب من وجع وقهر ودمار وقتل، وتعبر عن إحساس بالمرارة، وتدين القتلة، وتصور قبحهم، ومن قصائد مجموعة خواتم في أصابع الصدى[١] **القصيدة ذات الرقم ١٠٣** وفيها يقول:

إذا ما كسرت أصابعي الحرب فلن يكون بمقدوري
كتابة رسائل في الحب والاشتياق إلى أهلي
وإلى زوجتي وأطفالي المنتظرين بلوعة وخوف
خلف بطاح هذه الحروب؟
ولن يكون بمقدورك . أنت . أيضا
أن تضغط على زناد بندقيتك
كي تجهز علي ... بعد أن كسرت أصابعك الحرب.

وفي هذه القصيدة تعبير عن خسارة المواطن العادي في الحرب كل معاني الحب والحياة، وستجر الحزن والألم على أسرته، بل تؤكد أن الحرب ستجعل القاتل نفسه يخسر ذاته، لأنه في النهاية سيجد أصابعه وقد كسرتها الحرب، أي أن الحرب

[١] المصدر السابق، ص ١٤٤

نفسها سوف تستهلك أولئك الذين يشعلونها، وسوف يغدون وقودا لها. وعلى الرغم من الألم الشـــديد الذي يحس به الشـــاعر بســـبب الحرب، وعلى الرغم من معاناته من ويلاتها، يظل يؤمن بالحب، ويتمســـك به، ويكتب له، لأن الحب هو الحياة، وهذا ما يصرح به في **قصيدة**[1] **رقم ٤٣:**

انتظريني بعد مئة سنة
ألف سنة آلاف السنين
وستجديننني هناك
على ضفة نهر..تحت فيء جناح
كما كنت منهمكا بكتابة قصيدة جديدة
عن الحب الذي اغتالته أيدي الحروب

وهذا يعني أني الحب خالد لا يموت، وأن الحب يبعث من جديد، ولو اغتالته يد الحرب. والشـــاعر يدين الحرب، ويدرك أنها من صـــنع مجرمين قتلة، فيقول في القصيدة[2] رقم ٨٧ :

القتل ليس من السماء
مَنْ يجود علينا بهذا الموت؟
مِن أين جئتم بهذه القطعان من الذئاب؟
من أوحى لكم؟ القتل ليس وحيا من السماء.
الذئاب المتوثبة خلف الأبواب
على الزوايا ... في الطرقات
فوق أسطح المنازل هي صاحبة الوحي هذا.

والشاعر متأكد من أن المجرمين القتلة لا يعرفون الشعر ولا الموسيقى ولا الأغنيات، لأنهم لو عرفوا ذلك لما قتلوا، فهم جهلة متخلفون ليسوا من الحضارة في شيء، فيقول[3] في قصيدة رقم ٥٨:

لا تضع وقتك في البحث بين ركام الحروب

---

[1] المصدر السابق، ص ٦٣
[2] المصدر السابق، ص ١١٩
[3] المصدر السابق ، ص ٧٨

عن محبي الشعر والموسيقى والأغاني
من مناصري أنبياء الحروب
ومحبي حملة السواطير
والبنادق والعبوات الناسفة
حاذر أن تهدي أيا من قصائدك
لأي من هذه الذئاب الداشرة.

ويقدم صورة للشهداء الأبرياء، فيها كثير من الألم، فهؤلاء الشهداء كانوا يحبون الشمس والبراري، وليس لهم في الحرب ناقة ولا جمل، فيقول[1] في قصيدة رقم ٥٩

بين ركام دمي وأصابع الصدى
حملت نعش القتيل أخي بعد أن كفنته بدموع أمي
مع من قضوا في حروب ناقتهم فيها
أنهم يحبون الشمس ومواويل الجبال

وهكذا، فالقصيدة في مجموع قصائدها، تدين الحرب، وترفضها، لأنها عداء للإنسان والحب والحياة، وهي تشير إلى أن الحرب المقصودة هي الحرب على سورية، وتشير إلى وجود دخلاء، وتذكر الشهداء، وتمتاز بأنها تنجو من المباشرة والتقرير، وهي تخاطب عقل المتلقي ووجدانه، متوسلة إلى ذلك بألفاظ الطبيعة، وبكثير من العتبات النصية التي تتضمن مقبوسات من: شكسبير، والمتنبي، ومحمود درويش، ولوركا، والخيام، وعلي بن أبي طالب، وماركيز، وحمزاتوف، لتؤكد أن الحرب مشكلة الإنسان في الأمكنة والأزمنة كلها. ويوحي عنوان القصيدة "خواتم في أصابع الصدى" بأن الشاعر يضع في أصابع الصدى خواتم، وما هذه الخواتم إلا قصائده التي تنتظم في المجموعة، وما الصدى إلا صوت التاريخ، الذي يؤكد عظمة الشعب والأرض، الشعب الذي يرفض الحرب، وينادي بالحب.

وتبدو كتابة قصيدة تضم مجموعة قصائد لتشكل المجموعة قصيدة واحدة تقنية فنية جديدة، ونوعًا من البناء الفني، يقتضيه موضوع مثل الحب أو الحرب، وهذان الموضوعان هما مدار الأدب في العالم كله. كما يبدو إقدام قصيدة النثر على كتابة

---

[1] المصدر السابق، ص ٧٩

ما أسـميناه قصـيدة المجموعة الواحدة نوعًا من المغامرة وتأكيدا على حضـور قصـيدة النثر ونضجها وقدرتها على تحقيق أشكال فنية متقدمة ومتطورة.

المصدر:

يونس، د. محمد توفيق، **مقاربات**، دار حوران، دمشق، ٢٠٠٤.

صقور، بديع، **خواتم في أصابع الصدى**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١٦.

لغة الشعر

الألفاظ الشائعة والألفاظ النادرة
بين عبد الصبور وحجازي وخلدون سراج الدين

الدكتور أحمد زياد محبك
أستاذ الأدب العربي الحديث في كلية الآداب بجامعة حلب

يُصاغ الشعر باللغة، وهي اللغة نفسُها التي يكتبُ بها كُتَّابُ القصة والرواية والمقالة، وهي نفسها التي يتكلم بها الناس، ولكن أسلوب الشعر يختلف عن أسلوب الناس في الكلام، ويختلف أيضًا عن أسلوب الأدباء في كتابة الأنواع الأدبية الأخرى، فما هو أسلوب الشعر؟ وهل على الشاعر أن يختار الألفاظ والتراكيب السهلة الشائعة، أم هل عليه أن يختار من الألفاظ أعلاها وأكثرها ندرة؟ وهل يمكن أن يطعِّم أسلوبه بين حين وآخر بلفظ نادر في الاستعمال؟ أو بلفظ عامي شائع؟ هذا ما ستحاول هذه الدراسة الإجابة عنه.

أولا – الشعر واللغة

يغلب على السرد، من قصة ورواية وملحمة، الحوادث والشخصيات، ولا تغيب عن تلك الأنواع من الإبداع جماليات الأسلوب اللغوي، ويغلب على الشعر، بأنواعه كافة، الأساليب اللغوية، بما فيها من جماليات، ولا تغيب عنه بالطبع الصور والأخيلة، وبذلك يبدو الأدب كلُّه قائمًا على اللغة، فإذا كان المصوِّر يستخدم الألوان، والنحَّات يستعمل الحجر والطين، فإن الأديب يستعمل اللغة، ولكنه يستعملها الاستعمال الخاص.

وقد أشار أرسطو (٣٢٢ ق.م) من قبل إلى وحدة الفنون، فموضوعها هو الإنسان، ولكن مادتها تختلف، فيقول عن الفنون[١]: "فكما أن بعضها يُحاكي بالألوان والرسوم كثيرًا من الأشياء التي يصورها، وبعضها الآخر يُحاكي بالصوت، كذلك الحال

[١] أرسطو، **فن الشعر**، تر. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط. ثانية، ١٩٧٣، ص ٤ . ٥

في الفنون السالفة الذكر (يقصد فنون الشعر) كلها تحقق المحاكاة بواسطة الإيقاع واللغة والانسجام، مجتمعةً أو تفاريقَ".

ويؤكد معظم النقاد أهمية اللغة في الشعر، ويرون أن اللغة هي مادته، ولكنه يتعامل معها بأسلوب مختلف، بل إن بعض النقاد يؤكدون أن الشعر لغة، وأصوات، وليس معانيَ ولا أفكارًا، يقول أرشيبالد مكليش (ناقد وشاعر أمريكي ت ١٩٨٢) :[١]"إن الشعر لا يُنْسَج من الأفكار، بل من الكلمات، وإن القصيدة تُوجَد كقصيدة في العلاقات بين الكلمات كأصواتٍ ليس إلَا، وإن معنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات، كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان، وذلك التكثيف للمعنى الذي نشعر به في أية قصيدة أصيلة إنما هو حصيلة لبناء الأصوات".

وحين نقول إن الشعر لغة فإن هذا لا يلغي الخبرات والتجارب، وإنما يراد التأكيد لقيمة الإيقاع والصوت وإيحاء الكلمة، وجمال بناء الجملة، وتركيب العبارة، بما يكون في ذلك من تقديم وتأخير أو حذف أو تكرار أو ما يكون في الكلمات من إيحاء خاص، وإذن، فالشعر لا يبنى باللغة، وإنما يبنى بنوع خاص من اللغة، أو بمستوى معين من مستوياتها، يقول جون كوين (فيلسوف وعالم لغة فرنسي ت ١٩٩٤)[٢]: " موضوع الشعرية ليس اللغة على وجه العموم، إنما شكل خاص من أشكالها، وإنَّما يُعَدُّ الشاعر شاعرًا لا لأنه فكَّر أو أحسَّ، ولكن لأنَّه عبَّر، وهو ليس مبدِعَ أفكار، وإنما هو مبدع كلمات، وكلُّ عبقريته تكمُنُ في اختراعِ الكلمة".

والشاعر يعتني بلغته، ويتخيَّرها، وهي من غير شك تَرِدُ على خاطره عفوًا، ولكن في إطار هذه العفوية ينتقي الكلمة الأجمل، والعبارة الأكثر إيقاعًا، والأكثر تأثيرًا، وذلك بما امتلك من ذوق وحسٍّ مرهف، يقول هربرت ريد (شاعر وفيلسوف بريطاني ت ١٩٦٨)[٣]: "يبحث الشاعر بحثًا أكثر تدقيقًا عن الدقة المطلقة للغة والفكر، وتقتضي ضروراتُ هذه الدقة أنه ينبغي أن يتجاوز حدود التعبير المألوف، ومن هنا فإنه يبدع

---

[١] مكليش، أرشيبالد، **الشعر والتجربة**، تر. سلمى الخضراء الجيوسي، مر. توفيق صايغ، مؤسسة فرنكلين، بيروت، نيويورك، دار اليقظة العربية، ١٩٦٣، ص ٢٣

[٢] كوين، جون، **بناء لغة الشعر**، تر. د. أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط. ثالثة، ١٩٩٣، ص ٥٥

[٣] ريد، هربرت، **طبيعة الشعر**، تر. د. عيسى العاكوب، مر. د. عمر شيخ الشباب، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧، ص ١٠٩

أحيانًا كلمات ويبدع استخدامات جديدة للكلمات، ويبدع أكثر من ذلك كله عباراتٍ وصورًا بلاغية، تبعث الحياة في الكلمات".

وتأكيد قيمة الأصوات والألفاظ لا يعني بالمطلق إلغاء المضمون، ولا إقصاء المعنى، إذ لا يمكن أن يتحول الشعر إلى أصوات، أو بالأحرى لا يمكن أن يتحول إلى محض إيقاع، فهو ليس بالموسيقا الصرف، فهو لفظ ومعنى، ولكن القيمة ليست للمعنى ما لم تتم صياغته صياغة فنية مميزة، بلغة شعرية.

ويؤكد هيدجر(فيلسوف ألماني ت ١٩٧٦) حقيقة أن الشعر ألفاظ، فيقول[١]:" الشعر كالحلم، وليس حقيقة واقعة، إنه لَعِبُ ألفاظ، وليس جِدَّ أفعال"، وليس المقصود باللعب هنا العبث واللهو، وإنما المقصود هو العمل البريء النقي من أي غاية، سوى الجمال اللغوي، بخلاف الأفعال التي لها غاية في الواقع ومقصد.

والأمر لا يتعلق باختيار ألفاظ بعينها، إنما يتعلق باختيار الألفاظ وحُسْنِ تنسيقها في جمل وعبارات، وهذا ما أكده من قبل عبد القاهر الجرجاني (مؤسس علم البلاغة ت ٤٧١ هـ – ١٠٧٨م)، حين دعا إلى ما سماه بالنظم، فقال:[٢] "واعْلَمْ...أن لا نَظْمَ في الكَلِم ولا ترتيبَ حتى يُعَلَّقَ بعضُها ببعضٍ، ويُبْنَى بعضُها على بعض، وتُجْعَلَ هذه بسببٍ من تلك".

وقد ذهب الجرجاني إلى القول بأنه لا قيمة للفظ مفردًا، وأنه لا يكتسب معناه إلا من خلال السياق، فاللفظ تابع للسياق، ويرى أن القيمة كلها للنظم، وأن الجملة تترتب في النفس قبل الألفاظ المفردة، ويؤكد[٣]: "أن اللفظ تَبَعٌ للمعنى في النظم، وأن الكَلِمَ تترتَّبُ في النطق بسبب تَرَتُّبِ معانيها في النفس، وأنها لو خَلَتْ من معانيها حتى تتجرَّدَ أصواتًا وأصداءَ حروفٍ، لَمَا وقع في ضميرٍ، ولا هَجَسَ في خاطر، أن يَجِبَ فيها ترتيبٌ ونظْمٌ"، فلا قيمة للكلمة عند الجرجاني خارج السياق، ومعناها إنما تستمده من النظم، أي من السياق.

---

[١] هيدجر، مارتن، **في الفلسفة والشعر**، تر. د. عثمان أمين، الدار القومية للطباعة، ١٩٦٣، ص ٨٠

[٢] الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، تح. محمود محمد شـــاكر، الهيئة المصـــرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٥٥

[٣] المصدر السابق، ص ٥٥ – ٥٦

ويكرِّر مكليش المعنى نفسه، فيقول[1]: "والكلمات مشحونة بالمعنى في القصيدة، ولكنها ليست مشحونة بالمعنى خارج القصيدة، أو بالأحرى إنها مشحونة في القصيدة بنوع خاص من المعنى، معنى يشق طريقه مباشرة إلى ما نسميه القلب"، ويمكننا القول إن للكلمة معنى خارج القصيدة، ولكنها في داخل القصيدة تكتسب معنى آخر، بل بالأحرى تكتسب معاني جديدة، أو إيحاءات وظلالًا ما كان لها أن تكتسبها خارج النص.

وفي هذا كله ما يؤكد حتمية اختيار الشاعر بناء الجملة، أو نظمها، واختيار ألفاظ بعينها، لا يمكن أن تسد مسدها ألفاظ أخرى، وهو ما نسميه الأسلوب.

ثانيًا . الأسلوب

وهكذا يتبين أن الشعر يُبنى باللغة، ولكن بمستوى معين من اللغة، ويمكننا هنا أن نستعين برأي فردنان دي سوسير (عالم لغة سويسري ت ١٩١٣) الذي ميز بين اللغة "Langue" والكلام "Parole"، فاللغة هي الصورة الافتراضية المتخيلة للغة بقواعدها ونحوها وأصواتها وتاريخها وتراثها، والكلام هو استعمال تلك اللغة.

فاللغة كما يسميها سوسير مؤسسة اجتماعية، أما الكلام فعمل فردي، فاللغة كما يقول[2]: "مجموع الصور اللفظية المختزنة لدى جميع الأفراد ...إنه كنز مُودَعٌ عن طريق ممارسة اللفظ / الكلام لدى جماعة من الأشخاص المنتمين إلى مجموعة واحدة، وهو نظام نحوي يوجِّد بالقوة في كل دماغ، أو على نحو أدق في أدمغة مجموعة من الأفراد...ولا وجود لها على الوجه الأكمل إلا عند الجمهور"، أما الكلام، كما يقول سوسير[3] :"فهو على العكس من ذلك عَمَلٌ فردي يقوم على الإرادة والذكاء"، فاللغة عمل اجتماعي، والكلام إنتاج فردي.

وما يميز الشعر من غيره من الفنون الأدبية، من ناحية اللغة، هو أسلوبه، أو بالأحرى الاستعمال الفني المميز للغة، وبالطبع لا ينسى المرء الصورة والعاطفة والخيال والإيقاع، وهي نفسها مكونات يعبر عنها باللغة، ولكن يضاف إلى ذلك الاستعمال المميز للغة، وهو ما ندعوه بالأسلوب.

---

[1] مكليش، أرشيبالد، **الشعر والتجربة**، ص ٢٢

[2] سوسير، فردينان دي، **دروس في الألسنية العامة**، تر. صالح الفرمادي، محمد الشاوش، محمد عجينة، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ١٩٨٥، ص٣٤

[3] المصدر السابق، ص ٣٥

ويعرف ميشيل بوتور (شاعر فرنسي ت ٢٠١٦) الأسلوب فيقول[١]: "هو مبدأ الاختيار ضمن إمكانات اللغة والألفاظ، والتراكيب النحوية"، ويعرف بيير جيرو (عالم لغة فرنسي ت ١٩١٢) الأسلوب، فيقول[٢]: "الأسلوب طريقة في الكتابة، وهو من جهة أخرى، طريقة في الكتابة لكاتب من الكتاب، ولجنس من الأجناس، ولعصر من العصور"، وليس المقصود باللغة الألفاظ والمفردات، وإنما بما بين الألفاظ من علاقات، أي بناء الجملة، وتركيب العبارات، يقول عز الدين إسماعيل (ناقد مصري ت ٢٠٠٧) [٣]: "القيمة التعبيرية للعلاقات بين المفردات، لا إلى هذه المفردات"، وهو ما كان الجرجاني قد سماه النظم.

والظواهر الأسلوبية ليست من ابتكار شاعر ما، إنما هي ظواهر لغوية أصيلة في اللغة، وهي من داخلها، ومن بنيتها، والشعراء يرثونها بالتربية، ويمتلكونها بالقراءة والثقافة، ومنها التكرار والنداء والاستعارة والكناية والجناس والسجع والنداء والاستفهام وغيرها من الأساليب، وقد نشأت وتطورت خلال عهود.

وأكد سوسير أن المجتمع يرث اللغة، وهو مقيد بها، وتنتقل إليه عَبْرَ الأجيال، فيقول[٤]: "تبدو اللغة دائمًا إرْثًا ورثناه عن العصر السابق...وجميع المجتمعات لم تعرف اللغة ولا تعرفها إلا في صورة نتاج موروث عن الأجيال السابقة، وعليها أن تتقبله كما هو".

ويؤكد ريمون طحان أن الأديب محكوم باللغة، ومنها يختار أسلوبه، ثم يعرف الأسلوب، فيقول[٥]: "اللغة بناء مفروض على الأديب من الخارج، والأسلوب مجموعة من الإمكانيات تحققها اللغة، ويستغل أكبر قدر ممكن منها الكاتب الناجح أو صانع الجمال الماهر الذي لا يهمه تأدية المعنى وحسب، بل يبغي إيصال المعنى بأوضح السبل وأحسنها وأجملها، وإذا لم يتحقق هذا الأمر فشل الكاتب وانعدم معه الأسلوب".

---

[١] بوتور، ميشيل، **بحوث في الرواية الجديدة**، تر. فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٧١، ص ٣٤

[٢] جيرو، بيير، **الأسلوب والأسلوبية**، تر. د. منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لاتا، ص ٥

[٣] إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهر الفنية**، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧، ص ١٣٣

[٤] سوسير، فردينان دي، **دروس في الألسنية العامة، ص ١١٧.**

[٥] طحان، ريمون، **الألسنية العربية**، دار الكتاب اللبناني، ط. ثانية، بيروت، ١٩٧٢، ص ١١٦ – ١١٧.

ويرى عبد السلام المسدّي أن الأسلوب هو القدرة على إحداث توافقات ومفارقات في بناء الجملة لإدهاش القارئ ومفاجأته، فيقول[1]: "وتتواتر فكرة مطابقة الأسلوب مع نجاعته القصوى في استنفار حساسية المتقبّل إلى أن يصبح أساسُ تعريف الأسلوب هو مقياس المفاجأة، تبعًا لردود الفعل ومعدن المفاجأة ومُوَلِّدها، هو اصطدام القارئ بتتابع جملة الموافقات بجملة المفارقات، في نص الخطاب، وعلى هذا المعتمَد يحدِّد مؤلفو البلاغة العامة الأسلوب بحصيلة ردود فعل القارئ في استجابته لمنبهات النص".

فالشاعر محكوم باللغة، وهو يتعامل مع اللغة المتوارثة، ولكنه حين يبدع يكون له أسلوبه الخاص، فهو مترجِّح بين القيد والحرية، ومن خلال هذا التوتُّر عليه أن يبدع، أي أن يكون له أسلوبه، ولكل كاتب ولكل شاعر أسلوبه، يقول جون كوين[2]: "كل فرد يستخدم هذه اللغة ليعبِّر عن فكره الخاص في لحظة ما".

وبذلك تختلف الأساليب باختلاف العصور والثقافات والأشخاص، وتتأثر لغة الشخص الواحد ببيئته وأسرته وتعلُّمِه وثقافته، بل تتأثر بعلاقاته مع الناس، وتختلف باختلاف عمره وتجاربه، يقول كولردج (شاعر إنكليزي ت ١٨٣٤)[3]: "لغة كل إنسان تتنوَّع حسب مدى معلوماته ونشاط قدراته وعمق مشاعره وسرعتها، ولغة كل إنسان فيها أولا خصائصها الفردية، ثانياً الصفات العامة في الطبقة التي ينتمي إليها، ثالثاً الكلمات والعبارات المستخدمة استخدامًا عامًا".

ولا يقف مفهوم الأسلوب عند اللغة، بل يتعداه إلى أسلوب العيش والتعامل مع الناس، وقد جاء في "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب"[4]: "الأسلوب هو طريقة الإنسان في التعبير عن نفسه كتابة...وهناك اتجاه مُكَمِّل توارثه الأدباء الأوربيون من المفهوم القديم للأسلوب، وهو التفرقة بين مضمون الكلام وطريقة التعبير عنه أو

---

[1] المسدي، عبد السلام، **الأسلوب والأسلوبية**، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، تونس، الجمهورية التونسية، ط. ثانية، ١٩٨٢، ص ٨٥ – ٨٦.

[2] كوين، جون، **بناء لغة الشعر**، ص ١٢٧

[3] كولردج، **النظرية الرومنتيكية في الشعر: سيرة أدبية**، تر. د. عبد الحكيم حسان، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧١، ص ٢٨٤

[4] وهبة، مجدي، المهندس، كامل، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٩، ص ٢٢، مادة الأسلوب.

صيغته...وفي أواخر القرن الثامن عشر مع بدء انتشار الحركة الرومنتيكية في أوربا أخذ الأدباء ينظرون إلى الأسلوب بوصفه جزءًا لا يتجزأ من طبيعة المؤلف نفسه، وهذا هو معنى القول المنسوب إلى عالم الطبيعة الفرنسي جورج بوفون (ت ١٧٨٨) بأن الأسلوب هو الإنسان نفسه".

وقد سبق ابن طبابا (شاعر وناقد ت ٣٢٢ هـ / ٩٣٤م) جورج دي بوفون (عالم طبيعة فرنسي ت ١٧٨٨م) إلى القول باختلاف الأساليب، وبأن الأسلوب هو تعبير عن الإنسان، وأن الأسلوب يختلف باختلاف العقول والأمزجة والأخلاق، فقال[١]: "والشعر على تحقيق جنسه، ومعرفة اسمه، متشابِهُ الجملة، متفاوتُ التفصيل، مختلفٌ كاختلاف الناس في صورهم، وأصواتهم، وعقولهم، وحظوظهم، وشمائلهم، وأخلاقهم، فهم متفاضلون بهذه المعاني، وكذلك الأشعار هي متفاضلة في الحُسْن، على تساويها في الجنس، ومواقعها من اختيار الناس إياها كمواقع الصور الحسنة عندهم".

ويعتمد الدكتور صلاح فضل (ناقد مصري ت ٢٠٢٢) على رأي شارل بالي (عالم لغة سويسري ت ١٩٤٧) الذي يرى أن الأسلوب في الفن وفي الحياة واحد، ويلخص رأيه فيقول[٢]: "ويؤكد بالي حقيقة بارزة، وهي أن الجهد التعبيري لا يختلف في أصل طاقته سواء اتصل بالحياة، أم بالفن، وتتمثل القوى التعبيرية في تعديل العبارة القائمة كمًّا أو كيفًا، وذلك بتجديدها أو تحويرها أو تكثيفها، وكان أرسطو يقول إن اللغة الأدبية تنحو إلى الإغراب وتتفادى العبارات الشائعة".

رابعًا . السهولة والوضوح

ومن الطبيعي أن يوصي النقاد والأدباء والشعراء باتباع الأسلوب السهل الواضح، لأن الغاية من الإبداع هي التوصيل والتأثير، وليست مجرد التعبير عن النفس، يقول على الجارم (شاعر مصري ت ١٩٤٩) ومصطفى أمين (أديب مصري ت ١٩٩٧) في صدد تعريف الأسلوب[٣]: "هو المعنى المصوغ في ألفاظ مؤلفة على صورة تكون أقرب لنيل الغرض المقصود من الكلام وأفعل في نفوس سامعيه".

---

[١] ابن طباطبا، **عيار الشعر**، تح. د. طه الحاجري، ود. محمد زغلول سلام، المطبعة التجارية، القاهرة، ١٩٥٦، ص ٧

[٢] فضل، صلاح، **علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط. ثالثة، ١٩٨٨، ص ٢٨

[٣] الجارم، علي، أمين، مصطفى، **البلاغة الواضحة**، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط. سابعة عشرة، ١٩٦٤، ص ١٢

ويروي الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ – ٨٦٨ م) في كتابه البيان والتبيين عن بِشْرِ بنِ المُعْتَمِر (ت ٢١٠ هـ – ٨٢٥ م) رسالة مطولة يوصي فيها الكُتَّابَ بالوضوح، والسهولة والبعد عن التَّوَعُّر في الألفاظ، ومما يقوله بِشْرٌ في الرسالة [١]: "وإياك والتوعر، فإن التوعُّرَ يُسْلِمُكَ إلى التعقيد، والتعقيد هو الذي يستهلك معانيَكَ، ويشين ألفاظك، ومن أَرَاغَ معنىً كريماً فليلتمِسْ له لفظاً كريماً؛ فإنّ حقّ المعنى الشريفِ اللفظُ الشّريف، ومن حقِّهما أن تصونهما عما يفسدُهما ويهجّنُهمَا، وعمّا تعودُ من أجله أن تكونَ أسوأَ حالاً مِنك قبل أن تلتمس إظهارَهُما، وترتهِن نفسَك بملابستِهما وقضاءِ حقِّهما، فكُن في ثلاثِ منازل؛ فإن أُولَى الثلاث أن يكون لفظُك رشيقاً عذْباً، وفخْماً سهلاً، ويكونَ معناك ظاهراً مكشوفاً، وقريباً معروفاً، إمَّا عند الخاصَة إنْ كنتَ للخاصَّة قصَدت، وإمَّا عند العامَّة إنْ كنتَ للعامَّة أردت، والمعنى ليس يشرفُ بأن يكونَ من معاني الخاصَّة، وكذلك ليس يتَّضع بأن يكونَ من معاني العامَّة، وإنّما مَدارُ الشّرَف على الصواب وإحراز المنفعة، مع موافَقَة الحال، وما يجب لكلّ مَقامٍ من المقال، وكذلك اللفظ العامّيّ والخاصّيّ، فإنْ أمكنَكَ أن تبلغ من بيان لسانك، وبلاغةِ قلمك، ولُطف مَدَاخلك، واقتدارِك على نفسك، إلى أن تُفْهم العامَّة معانيَ الخاصَّة، وتكسُوَها الألفاظَ الواسطة التي لا تَلطُف عن الدَّهْماء، ولا تَجفُو عن الأَكْفاء، فأنت البليغ التامّ".

وعلى الرغم من أن بِشْرَ بنَ المُعْتَمِر يتوجَّه في كلامه إلى الكتاب لا إلى الشعراء، فإنه، مع ذلك، يميز في أسلوب الكتابة بين مستويات في الأساليب، وباختلاف الموضوعات والمعاني، وباختلاف المتلقين، وفي هذا ما يؤكد أن أسلوب الشعر ليس كأسلوب الأنواع الأدبية الأخرى.

ويقول علي الجارم ومصطفى أمين في صدد الكلام على البلاغة والفصاحة[٢]: "والكلام الفصيح ما كان واضح المعنى، سهل اللفظ، جيد السبك، ولهذا وجب أن تكون كل كلمة فيه جارية على القياس الصرفي، بينة في معناها، مفهومة عذبة سلسة".

خامسا . الألفاظ والعبارات الشعبية

---

[١] الجاحظ، **البيان والتبيين**، تح. عبد الســـلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مكتبة الهلال، بيروت، ط. ثالثة، ١٩٦٨، ج١، ص ١٣٦

[٢] الجارم، علي، أمين، مصطفى، **البلاغة الواضحة**، ص ٥

ذهب بعض الشعراء المعاصرين إلى استعمال ألفاظ وعبارات شعبية في قصائدهم للتعبير عن الواقع اليومي المعيش، وحققوا نجاحًا، وأحدثوا في الشعر اتّجاها تحت اسم الواقعية والوصول إلى الجماهير، ومن ذلك قول صلاح عبد الصبور (ت ١٩٨١) في قصيدة عنوانها الحزن: [١]

يا صاحبي، إني حزين/ طلع الصباح، فما ابتسمت، ولم يُنِرْ وجهي الصباح/ وخرجتُ من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح/ وغَمَسْتُ في ماء القناعة خبز أيامي الكَفَاف/ ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش/ فشربت شايًا في الطريق/ ورَتَقْتُ نعلي/ ولعبت بالنَّرْدِ الموزَّع بين كَفِّي والصديق/ قلْ ساعة أو ساعتين/ قل عشرة أو عشرتين/ وضحكت من أسطورة حمقاء رددها الصديق/ ودموع شحاذٍ صفيق.

ومضى بعض الشعراء يحتجون بتلك الألفاظ الشائعة، ويَدْعُون إلى البساطة والوضوح، ولكنهم لم يدركوا أن السياق العام للقصيدة هو الذي اقتضى مثل تلك البساطة في التعبير، ويوضح ذلك الشاعر صلاح عبد الصبور نفسه، فيقول[٢]: "كنت أريد أن أقدِّمَ صورة لحياة تافهة، تنطلق في الصباح وراء فُتَاتِ العيش، وتقضي أصيلَها في ممارسة السخف والابتعاد عن جوهر الحياة، كل ذلك مقدمة لأحزان الليل التي لا يستطيع الإنسان في وحدته أن يهرب منها"، وواضح أن الموقف من المجتمع والحياة هو الذي اقتضى مثل تلك الألفاظ والعبارات، ولم تكن زينة ولا زركشة، ولا رغبة في لفت الأنظار، بل كانت مناسبة للموقف والحالة، ولشخصية المتكلم في القصيدة.

ولا بد من الإشارة إلى أن شعر عبد الصبور لا يسير كله على هذه الشاكلة من استعمال ألفاظ وتعابير شعبية، وليس في كل قصيدة من قصائده مثل هذه العبارة التي التقطها كما قال من أفواه السابلة، بل إن في بعض أشعاره ألفاظًا نادرة في الاستعمال، ومن ذلك قوله على لسان إحدى الشخصيات في مسرحية "مأساة الحلاج" [٣]:

---

[١] عبد الصبور، صلاح، **ديوان صلاح عبد الصبور**، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢، مجلد ١، ص ٣٦.

[٢] عبد الصبور، صلاح، **ديوان صلاح عبد الصبور**، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ١٩٧٧، المجلد ٢، ص ١٧١ – ١٧٢

[٣] المصدر السابق، ص ٤٩٣ – ٤٩٤ من مسرحية مأساة الحلاج.

وصرتُ أجوس في الطرقات مختالًا نضيرَ الوجه ورديَّ الذراعين/ بلا سُوءٍ، ولا وَسْمٍ بسيمائي، ولكني إذا فارقته لملمتُ ثوبي فوق أعضائي/ ولُذْتُ بسَتْرِ مسغبتي وإعيائي وأدوائي.

ففي المقطع السابق أربع كلمات نادرة في الاستعمال، وهي: أجوس، وَسْمٍ، بسيمائي، مَسْغَبَتي، ويزيد من غرابتها أنها ألفاظ في حوار مسرحي، وعلى لسان رجل عادي، وليست على لسان ملك ولا فقيه، ولا فيلسوف، ولا شاعر.

ويصور الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي طفلًا يبيع الليمون على الرصيف في أحد شوارع القاهرة، فيشفق على الليمون الذي ضاع في الزحام، فيقول في قصيدة عنوانها "سلة ليمون" [١]:

سلّة ليمون/ تحت شعاع الشمس المسنون/ والولد ينادي بالصوت المحزون/ عشرون بقرش/ بالقرش الواحد عشرون/ أيّ يد جاعت، قطفتها هذا الفجر/ حملتها في غبش الإصباح/ لشوارع مختنقات، مزدحمات/ أقدام لا تتوقّف، سيّارات/ تمشي بحريق البنزين/ مسكين/ لا أحد يشمّك يا ليمون.

ومن الطبيعي أن يستعمل الشاعر ألفاظًا من الحياة اليومية المعيشة، تتعلق بالرصيف والشارع والزحام والسيارات والبنزين، في عبارات سهلة جدًّا وبسيطة، عندما يعبِّر عن تجربة في المدينة وفي الحياة اليومية.

ويرى الناقد رجاء النقاش (صحفي وناقد مصري ت ٢٠٠٨) في مقدمته النقدية المطولة لديوان "مدينة بلا قلب" أن مثل هذه الألفاظ والعبارات إنما جاءت بسبب تعبير الشاعر المعاصر عن قضايا اجتماعية، فيقول[٢]: "فالشعر الجديد يقوم على أساس من التعبير عن وظيفة اجتماعية جديدة"، وبذلك يكون الموضوع والموقف والحالة هي الأمور التي اقتضت مثل تلك الألفاظ والعبارات.

وهكذا يتضح أن الكلمة تكون مناسبة وجميلة إذا جاءت في سياقها، وبالسياق لا نعني الجملة، أو العبارة، فحسب، بل نعني أيضًا الموقف العام للقصيدة، فحين كان الشاعر يعبر عن ضياع الإنسان في مجتمع المدينة، وقلقه في زحامها، جاءت العبارات

---

[١] حجازي، أحمد عبد المعطي، **مدينة بلا قلب**، دار الكاتب العربي، القاهرة، ط. ثانية، ١٩٦٨، ص ١١٦.

[٢] حجازي، أحمد عبد المعطي، **مدينة بلا قلب**، ص ٨٣

الشعبية مناسبة للتعبير عن هذه الحالة، وحين صور الشاعر التلوث في المدينة، وضياع البراءة والطفولة، وعبر عنها من خلال "سلة ليمون" تباع على الرصيف في المدينة، وما السلة إلا رمز البراءة والنقاء والجمال، جاءت الألفاظ والعبارات والجمل معبرة عن الموقف العام في القصيدة، ومناسبة له.

وما نراه مقبولًا من ظهور لمفردات وتعابير شعبية في الشعر، يرفضه بعض النقاد رفضًا كليًّا، وهم لا يرفضونه في الشعر فحسب، بل يرفضونه حتى في الحوار في الرواية، ومنهم جورج ديهامل (شاعر فرنسي ت ١٩٦٦) الذي يقول: "ولكني في الحقيقة أَجْنَحُ إلى الاعتقاد بأن استعمال تراكيب اللغة الدارجة وأخطائها باطِّراد في الحوار نظرة صبيانية...ومعنى هذا هو أن روح اللغة . أعني خصائصها المميزة . يجب أن تُحْتَرَم حتى في الحوار الواقعي نفسه، والواقعية الحقيقية ليست في الألفاظ، وإنما في الآراء...وأعني بذلك إمكان أن تُبْدِيَ بالفعل هذه الشخصية أو تلك ما ننسب إليها من آراء إذا وجدت في ظروف اجتماعية معينة"[١].

سادسا . الألفاظ النادرة

وقد تظهر في شعر الشاعر ألفاظ نادرة في الاستعمال، لم تألفها أذن المتلقين، ولكن الحكم عليها لا يكون من خارج القصيدة، لا بد من ربطها بالبناء العام للقصيدة، وبموقف الشاعر، وإذا كان مقبولًا جدًّا ظهور ألفاظ شعبية في شعر يعبِّر عن الحياة اليومية في المدينة، وعن الناس والأسواق والزحام والتلوث، فإنه بالمقابل من المقبول ظهور ألفاظ نادرة في الاستعمال للتعبير عن موقف فيه التسامي بالروح والتصعيد نحو قيم ومعان لا نهائية، بعيدة عن الجسد والحس، وهي معان دقيقة، فيها الصفاء والنقاء والخصوصية، من الضروري أن يكون التعبير عنها بألفاظ تناسب هذه الرؤية، أو هذا المقام، كما كان الأجداد يقولون: "لكل مقام مقال".

وفي الحقيقة للكل تجربة لغتها وأسلوبها وخصوصيتها، ويؤكد ذلك الدكتور عز الدين إسماعيل، فيقول[٢]: "إن كل تجربة جديدة لها لغتها، والتجربة الجديدة ليست إلا لغة جديدة أو منهجًا جديدًا في التعامل مع اللغة"، وقد يعد ظهور مثل تلك المفردات

---

[١] ديهاميل، جورج، **دفاع عن الأدب**، تر. د. محمد مندور، الدار القومية للطباع والنشر، القاهرة، ص ٢٠١

[٢] إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي الحديث، قضاياه وظواهره الفنية**، ص ١٧٤

النادرة في شعر الشاعر لفتة مميزة يعرف بها، ويتميز، ولا سيما إذا كان شعره كله يعبر عن ذلك الموقف الروحي الصافي المتسامي.

وهذا ما يمكن أن نلتمسه في شعر الدكتور خلدون سراج الدين، وجُلُّ شعره تعبير عن حالات وجدانية روحية، قوامها التوجه بالحب إلى المثل الأعلى، والتطلع إلى الصفاء والنقاء، والسمو بالنفس نحو معارج من البهاء والنور، ويظهر مثل هذا التسامي والتصعيد في شعره حتى حين يعبر عن مشاعره نحو المرأة، فهو يتطلع إلى حب لا ينتهي ولا يتبدل، ويسمو بنظرته إلى جمال لا يطال، ويعبر عن مشاعر بعيدة عن الأهواء والنزعات الحسية، وسرعان ما يحول كل ما يعتلج في نفسه ويصعدها إلى كلمات من نور وحروف من شذى لا ينفد، متساميًا فوق الجسد والتراب والطين.

ولذلك تظهر في قصائده ألفاظ نادرة في الاستعمال، لأنها تعبر عن معان دقيقة، أو تصور حالات متميزة، أو يكون لها إيحاء خاص مميز، أو بما تمتلك مِن جَرْسٍ موسيقي خاص، أو ما تُحْدِثه من إيقاع، أو ما تثيره في النفس من شعور، وفي معظم الأحوال تجد أن الألفاظ التي يتخيّرها لا يمكن أن يسد مسدها ألفاظ أخرى، وإلا اختل المعنى، وافتُقِدَ الجمال، وغاب الإيحاء.

ويجب القول إن هذه الألفاظ النادرة في الاستعمال ليست هي عماد شعره، وليس شعره كله مبنيًّا عليها، وإنما هي تتناثر في شعره، بين حين وآخر، عفو الخاطر، كالدرر الثمينة، وتظهر في أحايين متباعدة، حيث يقتضي السياق ظهورها.

وقد ظهرت في شعر الشاعر ألفاظ نادرة في الاستعمال اليومي، ولكن يمكن الإحساس بمعناها والشعور بإيحاءاتها من خلال السياق، وفيما يلي بعض الأمثلة، ومنها قول الشاعر[1]:

يُدَغْدِغُ الطُّهْرُ ذرَّاتِي كَرَعْشٍ أَبيد/ فأغدو تائهًا كالأمَلِ المريجِ في سراديبِ الظنون.

[1] سراج الدين، د. خلدون، **بماذا أبوح؟**، طبعة خاصة، حلب، ٢٠٢٥، ص ٣، قصيدة: أحرف الصلصال.

والأبيد صفة مشتقة من الأبد، وهو الدهر، وجاء في لسان العرب[1]: "وأَبَدٌ أَبيد كقولهم دهر دَهير"، والمقصود وَصْفُ الرعشة بأنها دائمة ومستمرة إلى آخر الدهر، وهي رعشة طُهْر، لا رعشة لذة أو ألم، ومثل هذه الرعشة تنتاب المؤمن في صلاته أو حين يذكر الله تعالى خاليًا، وقد ناسبت صفة الأبيد للرعش كي تدل على استمراره، فهو رعش لا يضمحل، ولا يزول، ومنبعه هو الطهر، وجدير بالطهر أن يثير رعشات أبدية لا تنتهي، ومما لا شك فيه أنه ثمة بدائل من مثل: رعش دائم، متجدد، مستدام، ولكن أيًّا من هذه البدائل لا تغني عن الصفة بأبيد.

والأمل المريج هو الأمل الداخل في سراديب الظنون والمختلط بها، وقد ورد في القرآن الكريم أربع كلمات من مادة مرج، وكلها تدل على التداخل والاختلاط، ولكن من غير مزج، فالرمل يختلط بالحصى، ولكن لا يمتزج به، بخلاف الخل الذي يمتزج بالماء، ومن ذلك قوله تعالى[2]: ﴿وَهُوَ الَّذِي مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ هَذَا عَذْبٌ فُرَاتٌ وَهَذَا مِلْحٌ أُجَاجٌ وَجَعَلَ بَيْنَهُمَا بَرْزَخاً وَحِجْراً مَحْجُوراً (٥٣)﴾، وأكد المولى تعالى المعنى بأسلوب مختصر فقال عز شأنه في محكم التنزيل[3]: ﴿مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ (١٩) بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لا يَبْغِيَانِ (٢٠)﴾، وتشير الآية الكريمة إلى دخول ماء النهر العذب في ماء البحر المالح، ولكنه لا يمتزج به، ويقول المولى عز وجل[4]: ﴿وَخَلَقَ الْجَانَّ مِنْ مَارِجٍ مِنْ نَارٍ﴾، ومارِجُ النار لَهَبُها المختلط بسوادها، ويقول المولى عز وجل عن الكافرين[5]: ﴿بَلْ كَذَّبُوا بِالْحَقِّ لَمَّا جَاءَهُمْ فَهُمْ فِي أَمْرٍ مَرِيجٍ﴾، أي في أمر مختلط عليهم.

وقد وصف الشاعر الأمل بالمريج في سراديب الظنون، وهو الأمل الداخل في عتمة السراديب، والمختلط بها، مما يدل على أمل قلق مضطرب ملتبس غير واضح،

---

[1] ابن منظور، ابن منظور، **لسان العرب**، تح. عبد الله علي كبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، سيد رمضان أحمد، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٤٠١ هـ، ١٩٨١، مادة أبد، وكل ما سيلي من الشروح اللغوية مصدره لسان العرب، ولا ضرورة لتكرار الإشارة إليه.

[2] **القرآن الكريم**، سورة الفرقان، الآية رقم ٥٣

[3] المصدر السابق، سورة يس، الآية ١٩ – ٢٠

[4] المصدر السابق، سورة الرحمن، الآية ١٥

[5] المصدر السابق، سورة ق، الآية ٥

وبما أن الشاعر تائه، فقد ناسب وصفه الأمل بالمريج، ولو قال الداخل في سراديب الظنون أو المقتحم لها، لاختلف المعنى.

ويبدو في صوت الميم مع الجيم ما يدل على الحركة والاضطراب والتداخل، ومن ذلك: ماج، ومزج، ومشج، ومنه الأمشاج، أي الأخلاط، ومعج، بمعنى خلط، والريح تمعج البحر والنبت تجعله يضطرب، ويختلط بعضه ببعض، والمأْج الرجل الأحمق المضطرب المختلط عقله، ومنه يأجوج ومأجوج، وتدلان على الكثرة والاختلاط والاضطراب، بل لعل في صوت الميم وحده ما يوحي بالضم، والمزج، ومنه: مذق، بمعنى مزج، ومنه المسد، وهو الحبل المنضم بعضه إلى بعضه والمفتول بشدة، ومثله المرس.

ويستعمل الشاعر فعل نَوْدَلَ في قوله[1]:

سِحْرٌ نَوْدَلَ على خَصْرِ غِوى/ أشعلَ الخيالَ تَدَلُّهًا مِنْ تحتِ شال.

ونَوْدَلَ تعني استرخى، وتهدَّل، وقد جعل الشاعر للغِوَى خصرًا يسترخي السحر عليه، وكلٌّ من الغِوى والسحر معنويان، ولا يُرَى أيٌّ منهما ولا يُحَسُّ، ولذلك صور السحر وقد نَوْدَلَ على خصر الغِوى، وأيُّ فعل آخر لا يناسبه، فلا يمكن أن يقول: سحر استرخى، أو تهدل، أو نام، أو سال.

وفي قصيدة "النداء الخفي" يقول الشاعر[2]:

أُرَدِّدُ أنفاسَها ساهرةً معي/ وصدى الأمنيات في سُدْفَةِ الأهواء.

يستعمل الشاعر لفظ سُدْفَة، وهي ظلمة الليل، وقد استعملها للأهواء، وكان من الممكن وصف الأهواء بأنها غامضة ومعتمة ومظلمة، ولكن هذه الصفات لا توحي بما توحي به لفظة سُدفة، وهي نادرة في الاستعمال، ويمكن فهمها من السياق والإحساس بما فيها من إيحاء.

ويستعمل فعل هاف، وهو بمعنى سقط، ومنه الهَيَف، وهو الخصر النحيل، وتوصف المرأة بأنها هيفاء، فيقول[3]:

هاف الندى... جرَحَ المدى... في فجرك المطلول.

---

[1] سراج الدين، خلدون، بماذا أبوح؟، ص ٦٦، قصيدة: أقرأ في عينيك.

[2] المصدر السابق، ص ٧٢، قصيدة: النداء الخفي.

[3] المصدر السابق، ص ٧٧، قصيدة: أحجية الغرام.

والفعل هاف يدل على السقوط الناعم اللطيف الهادئ، يقال: هاف ورق الشجر، وهو يناسب لطف الندى، لأن الندى يسقط هادئًا ناعمًا، ولا يناسبه فعل سقط، ولا فعل هوى.

ويستعمل الشاعر للجيد صفة رؤود، وتعني الغصن الطيب الرطيب اللين، وهو يناسب الجيد، وهذا المد اللطيف يشبه طول العنق، ويستعمل الشاعر الفعل المضارع المبني للمجهول من الفعل رنا يرنو، بمعنى نظر وتأمل، ليدل على تأمُّلِ ذلك الجيد والنظرِ إليه حُبًّا ساعة الغروب، فيقول[1]:

يتدلى من ضفائرها ظلال/ على جيدٍ رؤودٍ نشوانَ من دلال/ يُرْنَى في الهوى وقتَ الغروب.

ويستعمل الشاعر الفعل غاف بمعنى تمايل، ويقال للمرأة غافت: أي تمايلت في مشيتها وتبخترت، وغافت الشجرة تمايلت أغصانها يمينًا وشمالًا من ثقل الثمار، فيقول[2]:

ضَمَّةٌ غافَتْ تشُعُّ كومْضِ آل.

ويبدو الفعل غاف مناسبًا لتلك الضمة المثقلة بالجنى وبما فيها من نشوة، وكان من الممكن أن توصف الضمة بالنشوى أو السكرى، ولكن وصفت بالفعل غافت، وهو أكثر إيحاء، لما فيه من غموض، ينشر إيحاءات غير متناهية.

ويستعمل الشاعر كلمة هينام ومعناها الصوت الخفي، ليدل بها على صوت القُبْلَةِ على الصدر، والكلمة قوية الدلالة، ومتميزة، وقد جعلت هذه القُبَل بصوتها الخفي ترتو الفؤاد، أي تشدُّ من عزمه وتقويه، وهي كلمة نادرة، ولكنها جاءت في موضعها المناسب، وليس لكلمة أخرى أن تحل محلها، ثم يجعل النجمة ترفأ القمر، أي تدخل به في المرفأ، وذلك في قوله[3]:

وشفاه حطت على صدر توثب/ سرت ترتو الفؤاد بسر هينامها المطراب/ نجمة سكرى أرفت القمر بقفلة الهدب/ يغفو في حضنها كوكب.

---

[1] المصدر السابق، ص ٨٢، قصيدة: غي الهوى يحلو الغروب.

[2] المصدر السابق، ص ٨٣، قصيدة: في الهوى يحلو الغروب

[3] المصدر السابق، ص ٨٣، قصيدة: في الهوى يحلو الغروب.

ويضيف لفظ خِلاس إلى الريح لتكون صفة لها، وهي الريح إذ تمرُّ خلسة، فيقول[١]:

وخِلاسُ الريح جَبَلَ في الفؤاد كلَّ ما قَصَدَا

ويستعمل خلاس مرة ثانية، ويضيفها للعيون، ليدل على نظرات خاطفة، مختطفة، كالريح التي تمر خلسة، وهو تشبيه جميل، جاء على سبيل الإضافة، وفيه يقول[٢]:

ولم يزل يرنو إلى خلاس عيونها...ينشد الحب المقيم.

ويستعمل لفظة خلسة الدالة على استراق الأمر في غفلة من الرقيب، وذلك في قوله[٣]:

وأعود أرشف خلسة من شرودي/ ما فاتني من سكرة جمالك الوضاء

ويستعمل كلمة الهَتَفَى وهي صفة مشتقة من الهتاف، يصف بها الرموز الواضحة الدالة المعبرة، وكأنها تهتف بصوت عال، فيقول[٤]:

تقدَّس برموزه الهَتَفَى... تضاعفه الحياةُ بكل تكوين

ويستعمل الشاعر فعل يندري بمعنى ينبري، وهو فعل نادر في الاستعمال، فيقول[٥]:

شوق يندري... يزجي السعاده

ويستعمل الفعل يندري مرة ثانية في قوله[٦]:

لقبلة تندري فوق جيد

وفي الموضعين يبدو الفعل دالًّا ومعبِّرًا عن سرعة الفعل والمبادرة إليه، وهو أكثر إيحاء من الفعل ينبري، لأن القبلة التي تندفع فوق الجيد مدهشة ونادرة، وناسبها الفعل تندري.

---

[١] المصدر السابق، ص ٣٠، قصيدة: سحر الخريف.

[٢] المصدر السابق، ص ٩٣، قصيدة: شجن.

[٣] المصدر السابق، ص ٦٨، قصيدة: أقرأ في عينيك.

[٤] المصدر السابق، ص ٨٦، قصيدة: لمسة الإقنات.

[٥] المصدر السابق، ص ٢٧، قصيدة: في حضن الحرف.

[٦] المصدر السابق، ص ٤٥، قصيدة: سلاسل الإغراء

ويستعمل الفعل يشيم ليدل على النظر إلى البعيد، فيقول[1]:

يشيمه بشعور يغازله يرقب لمحه

والفعل يشيم يناسب الشعور والمغازلة ومراقبة اللمحة من بعيد.

ويستعمل لفظة رُدُوب ولم أجدها في المعجم، ولعلها جمع إردب، وهو مكيال يعدل أربعة وعشرين صاعًا، ويقول[2]:

تقرأ في فنجانها ردوب أهواء السنين

ويبدو اللفظ مناسبًا للدلالة على تجمُّع الأهواء والسنين في فنجان القهوة.

ويستعمل الحال مُنْدَلِثًا، وهي حال من يمضي مسرعًا، فيقول[3]:

يخطف السرَّ مُنْدَلِثًا في أحلامي الأوالي... يسألني ذاتي

ولا يمكن أن يسد مسد هذا اللفظ لفظ آخر من مثل: متسلِّلًا إلى أحلامي، أو داخلًا، أو منغمسًا، وهو مناسب للأحلام.

ويستعمل فعل رنَّق ليدل على هبوط الشمس في الأفق الغربي رويدًا رويدًا، وكأنها طائر يرفُّ بجناحيه، بالإضافة إلى ما يصيبها من كدورة، وبذلك يجمع هذا اللفظ معاني واسعة، ويمتلك إيحاءات فنية وجمالية، فيقول[4]:

ووهج العشق لا يفنى... ما رنَّقَتْ شَمْسٌ في العالمِ المسحور

وجاء في لسان العرب[5]: "والرَّنْق تراب في الماء، ورَنَقَ الماء تكدَّر، والمصدر رَنْقٌ، والترنيق التكدير والتصفية، من الأضداد، وتَرْنِيقُ الطائر على وجهين: أَحدهما صَفُّه جناحيه في الهواء لا يُحرِّكهما، والآخر أَن يَخْفِقَ بجناحيه... ورَنَّق الطائرُ رَفْرَفَ فلم يسقط".

ويستعمل فعل يستوجف ليدل على من يستعجل، فالوجيف هو الإسراع، فيقول[6]:

أُفُقُ الهوى يستوجِفُ الأيام

---

[1] المصدر لاسابق، ص ٥٩، قصيدة: الحنين الذاهب.

[2] المصدر السابق، ص ٥٧، قصيدة: حكاية عمر.

[3] المصدر السابق، ص ٨٧ ، قصيدة: لمسة الإقنات.

[4] المصدر السابق، ص ٨٨، قصيدة: عبق الهوى

[5] ابن منظور، **لسان العرب**، مادة رنق.

[6] سراج الدين، د. خلدون، **بماذا أبوح؟**، ص ٣١، قصيدة: موقد الأهواء.

ويستعمل لفظ الجِبِلَّة، وتعني الفطرة والخَلْق، وتبدو ضرورية في مكانها، والمرجو ألَّا يذهب الظن أنه جيء بها من أجل القافية، فالأمر أبعد من القافية، والشاعر يكتب قصيدة النثر، وليس مُلْزَمًا بالقافية، وذلك حيث يقول[1]:

تُلهيهِ لفظةٌ بها قلبٌ يُشاطِرُه... مستوحيًا حبًّا أَجَلّا

تُطِلُّ سَحًّا بينَ الصحائِفِ... نداءَ الكونِ والجِبِلَّهْ

فالشاعر تشغله اللفظة، كما يقول في السطرين السابقين، لأن في اللفظة قلبًا يشاركه التجربة، وهو يستلهم الحب الجليل والعظيم، وهنا تطل عليه اللفظة، تسح على الأوراق شعرًا، كالمطر الغزير، وكأن الكلمة نداء الكون وكأن الكلمة قصة الخلق والفطرة، وهذه هي إذن، حقيقة الكلمة عند الشاعر، هي سر الخلق، لذلك يتخيرها نادرة عزيزة.

وجاء في التنزيل الشريف قولُه عز وجل: ﴿وَاتَّقُوا الَّذِي خَلَقَكُمْ وَالْجِبِلَّةَ الأَوَّلِينَ﴾[2]، ولن نجد في هذا المجال أجمل من تعليق الزمخشري (ت ٥٣٨ هـ . ١١٤٣م) على معنى الخَلْق، في الآية الكريمة: ﴿الَّذِي لَهُ مُلْكُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَلَمْ يَتَّخِذْ وَلَداً وَلَمْ يَكُنْ لَهُ شَرِيكٌ فِي الْمُلْكِ وَخَلَقَ كُلَّ شَيْءٍ فَقَدَّرَهُ تَقْدِيراً ﴾[3]، وتلخّصه كلمة الجِبِلَّة، حيث يقول [4]: "المعنى أنه أحدث كل شيء إحداثاً مُرَاعًى فيه التقدير والتسوية، فقدّره وهيأه لما يصلح له، مثاله: أنه خَلَقَ الإنسان على هذا الشكل المقدّر المُسَوَّى الذي تراه، فقدّره للتكاليف والمصالح المنوطة به في بابَيْ الدين والدنيا، وكذلك كل حيوان وجماد جاء به على الجِبِلَّةِ المستوية المقدّرة بأمثلة الحكمة والتدبير، فقدّره لأمر مّا ومصلحة مطابقاً لما قُدِّرَ له غيرَ متجافٍ عنه".

وجذر الكلمة جبل، وهو أصل الخلق، وبذلك تبدو كلمة الجِبِلَّة أكثر مناسبة لمعنى الخلق، وتحمل خصوصية تميزها، وقد ورد مثلها في قوله تعالى[5]: ﴿وَلَقَدْ أَضَلَّ مِنْكُمْ جِبِلاً كَثِيراً أَفَلَمْ تَكُونُوا تَعْقِلُون﴾.

---

[1] المصدر السابق، ص ٥٩ – ٦٠، قصيدة الحنين الذاهب.

[2] القرآن الكريم، سورة الشعراء، الآية ١٨٤.

[3] المصدر السابق، سورة الفرقان، الآية ٢.

[4] الزمخشري، **تفسير الكشاف**، شرح. خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، بيروت، ط. ثالثة، ٢٠٠٩، ص ٧٣٩.

[5] **القرآن الكريم**، سورة يس، الآية ٦٢.

وهكذا، تبدو الألفاظ النادرة، عند الدكتور خلدون، ذات خصوصية، وهي مناسبة للتعبير عن التجربة الشعرية الخاصة التي يعبر عنها، وهي تجربة التسامي والتصعيد في الحب، وهي تجربة نادرة، ولا تخلو من غموض، وتحتاج إلى مثل هذه الألفاظ في ندرتها وفي غموضها، ولا سيما والشاعر يصور التجربة، ويضع المتلقي في قلب المعاناة، ولا يصفها الوصف الخارجي المباشر، لذلك برزت مثل هذه الألفاظ.

وفيما تقدم ما يدل على أن الشاعر، أي شاعر، لا يختار الكلمة لمعانها، فحسب، بل يختارها لصوتها، وإيقاعها، ولدلالاتها القريبة والبعيدة، ولإيحاءاتها، والمتلقي، وهو يقرأ حروف الكلمة، يحس بجَرْسِها، ويكاد يسمعها، ولا سيما في الشعر، فالكلمة تمتاز عن الرمز والعلامة بأنها تمتلك الصوت، فعلامة الشوكة والسكين على باب تدل على أنه باب مطعم، ولكن علامة الشوكة والسكين لا تملك صوتا، لكن كلمة مطعم، تملك صوتا، وهذا ما عبر عنه ستيفن أولمان (عالم لغوي مجري ت ١٩٧٦) بقوله[١]: "تؤدي الكلمات وظائفها بنفس الطريقة التي تتبعها الرموز والعلامات الأخرى، غير أن خاصتها المميزة هي أنها تستخدم أصواتًا واضحة المعالم لأداء الوظائف".

ومن المرجح أنه لا علاقة بين الدال والمدلول، أي بين الكلمة ومعناها، فالعلاقة بينهما علاقة اعتباطية، كما يرجح سوسير، حيث يقول[٢]: "إن الرابط الذي يجمع بين الدال والمدلول رابط اعتباطي...وإنما نعني أن الدال أمر غير مبرر أي أنه اعتباطي بالنسبة إلى المدلول، وليس له أي رابط طبيعي موجود في الواقع"، ويضرب لذلك مثلا لفظ: شجرة، فليس بين هذا اللفظ والشجرة في الواقع أي صلة أو علاقة.

ويختلف عنه ابن جني(٣٩٢ هـ . ١٠٠٢ م) الذي يشير إلى وجود علاقة ما بين الصوت والفعل في الواقع، فيقول في باب إمساس الألفاظ أشباه المعاني[٣]: "وكثيرًا ما يجعلون أصواتَ الحروفِ على سَمْتِ الأحداثِ المعبَّرِ بها عنها، فيعدِّلونها بها، ويحتذونها عليها...من ذلك قولهم: خضِم وقضِم، فالخضْمُ لأكل الرَّطْبِ، كالبطيخ والقثاء وما كان نحوهما من المأكول الرطْب، والقضْمُ للصُّلب اليابس"، ويضرب لذلك أمثلة

---

[١] أولمان، ستيفن، **دور الكلمة في اللغة**، تر.د. كمال محمد بِشْر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٥، ص ٢٩.

[٢] سوسير، فردنان، **دروس في الألسنية**، ص ١١١ – ١١٣

[٣] ابن جني، **الخصائص**، تح. محمد علي النجار، دار الهدى، بيروت، لاتا، ج ٢، ص ١٥٧.

كثيرة، فيقول[1]:" ومن ذلك قولهم: صعِد وسعِد، فجعلوا الصاد لأنها أقوى لِمَا فيه أَثَرٌ مُشَاهَدٌ يُرَى، وهو الصعود في الجبل والحائط ونحوِ ذلك، وجعلوا السين لضعفها لِمَا لا يظهر ولا يُشَاهَدُ حسًّا، إلا أنه مع ذلك فيه صعودُ الجَدِّ، لا صعودُ الجسمِ".

بل يذهب الجرجاني إلى ما هو أبعد، فيعقد مقاربة بين صوت الحرف وأثر الفعل، فيقول[2]: "ومن ذلك قولهم: بَحَثَ، فالباء لغلظتِها تُشْبِهُ بصوتها خَفْقَةَ الكفِّ على الأرض، والحاء لصَحْلِها تشبه مخالب الأسد، وبراثنَ الذئب ونحوهما، إذا غارت في الأرض، والثاء للنفْث والبثِّ للتراب، وهذا تراه أمرًا محسوسًا مُحَصَّلًا، فأيُّ شُبْهة تبقى بعده".

والكلمة تكتسب في الاستعمال من خلال صوتها دلالات، تجمعها مع نظائرها من الأصوات، وقد نبَّه على ذلك ابن جني في باب تصاقُبُ الألفاظ لتصاقُبِ المعاني، وفيه يرى التقارب بين أصوات الكلمات دليلًا على المعاني، مما يدل على اعتقاده بدلالة الصوت، فيقول[3]: "واستعملوا تركيب جبل وجبن وجبر لتقاربها في موضع واحد، وهو الالتئام والتماسك، منه الجبل لشدته وقوته، وجبن إذا استمسك وتوقف وتجمع، ومنه جبرت العظم ونحوه، أي قويته".

كما بنى على هذه الفكرة معاصره ابن فارس (ت ٣٩٥ هـ. ١٠٠٤م) معجمه "مقاييس اللغة"، ومن ذلك كلامه على مادة جبل، حيث قال[4]: "جبل، الجيم والباء واللام أصل يطَّرِد، ويُقاس، وهو تجمُّعُ الشيء في ارتفاع، فالجبل معروف، والجِبْل الجماعة العظيمة الكثيرة، ويقال للناقة العظيمة السنام جَبَلة، والجِبِلَّة الخليقة، والجُبْن صفة الجبان، والجبهة الخيل، وجبي يدل على جمع الشيء والتجمع".

---

[1] المصدر السابق، ج٢، ص ١٦١

[2] المصدر السابق، ج٢، ص ١٦٣

[3] المصدر السابق، ج ٢، ١٤٩

[4] ابن فارس، **معجم مقاييس اللغة**، تح. عبد السلام محمد هارون، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢، ج١، ص ٦١٤

وذكر محمد خير الدين الأسدي (باحث لغوي ت ١٩٧١م) في "موسوعة حلب المقارنة" فعل جبل، فقال[١]: "جبل الطحين والكُبَّة والتراب والبيلون والتراب صبَّ عليها الماء وقلَّبها وحركها"، والفعل بهذا المعنى مستعمل في الحياة اليومية، وبذلك تملك لفظة الجِبلة في دلالتها على الخلق ما لا تملكه كلمة خلق أو فطر أنشأ، وكل منها مناسبة لسياقها، ولا تغني إحداها عن الأخرى في الاستعمال الدقيق.

وفي ذلك كله ما يؤكد أثر الصوت في النفس، فاللغة في حقيقتها أصوات، وليست حروفًا، وما الحروف إلا علامات، والشاعر يتخير الألفاظ لا لمعناها فحسب، بل لأصواتها، والصوت في المكتسب الاجتماعي لا ينفصل عن المعنى، لذلك يفضل الناس الألفاظ الشائعة لأنهم أَلِفُوا أصواتها واستقرَّتْ في وجدانهم من خلال الاستعمال والتعامل، في حين يتلقَّون الألفاظ النادرة من خلال اللغة المكتوبة، لا من خلال الاستماع والاستعمال.

سابعًا . آلية الاختيار والتلقي

وقد تبدو الألفاظ النادرة في الاستعمال غير مألوفة عند المتلقي، بل قد تبدو متعبة، وتحتاج إلى تأمل وتفكير ومعايشة، وهذا طبيعي، لأنه أَلِفَ الألفاظ اليومية، ويظنها هي وحدها ذات الإيحاء، ومن الطبيعي ألا يَأْلَفَ هذه الألفاظ، لأنه لم يألف التجربة الروحية التي يعبر عنها هذا النوع من الشعر، وهذه هي حقيقة التجربة التي يعبر عنها الشاعر، وهي تجربة التسامي بالعواطف والمشاعر، وهي تجربة صعبة وتحتاج أيضًا إلى تأمل وتفكير، بل تحتاج إلى معايشة من خلال لقصيدة.

وليس من الضروري أن يعرف المتلقي المعنى المعجمي الدقيق للألفاظ النادرة، وحسبه أن يُحِسَّ بمعناها العام وإيحاءاتها من خلال السياق، أو من خلال جذرها، وما يشاكلها من ألفاظ، وهذا هو شأن المتلقي للأدب، وهو أيضا شأن مبدعه، فما من أحد يستعمل الألفاظ بمعناها المعجمي الدقيق، وما من أحد يتلقاها أيضًا بمعناها المعجمي الدقيق، وإنما يكون التلقي من خلال المعاني الشائعة المتداولة، ومن خلال سياق النص، ومن إيحاءاته.

---

[١] الأسدي، محمد خير الدين، **موسوعة حلب المقارنة**، تح. محمد كمال، مطبوعات جامعة حلب، حلب، ٢٠٠٩، مادة جبل.

كذلك شأن الشاعر، فهو لا يلجأ إلى المعجم، إنما ينطلق في استعمال اللغة من الموروث الذي تلقاه في الاستعمال وسمعه، ومن خلال إحساسه وانفعاله، وبما يجد للكلمة من دلالة وإيحاء، ولذلك قد يعجب المتلقي بلفظة عامية متداولة ويفضلها على كلمة نادرة الاستعمال لأن أذنه ألفت جَرْسَها، ولأن معناها راسخ في نفسه، ولأن لها رصيدًا في حياته من التجارب والخبرات، لا لأنها جميلة في حد ذاتها.

وإذا ما ظهرت في لغة الشاعر ألفاظ نادرة في الاستعمال في عصره فلا يمكن القول إنه نقَّب في المعجم حتى عثر عليها ثم حشرها في شعره، بل يمكن القول إن مطالعة الشاعر وقراءاته في التراث العربي أغنت لغته بمفردات رسخت في لاوعيه، وهي تخرج من لا شعوره وتتداعى على ذهنه وتتناثر في شعره لأنها تعبر عن معنى دقيق يريده، أو لأنها تصور حالة خاصة، أو لأن لها إيحاءً مميزًا، ولا يمكن أن يحلَّ محلها كلمة أخرى.

وليس هذا بالترف، إنما هو رغبة في التسامي بالإنسان، وتصعيدِ مشاعره، وبَعْثِ قيمٍ ومعانٍ راسخةٍ في وجدانه وقلبه، ولكن الحياة اليومية بهمومها ومشاكلها تغطِّي عليها، وتجعله يكاد ينساها، فتأتي مثل هذه الأشعار لا للتسلية، وتزجية الوقت، بل لإحياء القلب الذي ران عليه القهر والشقاء اليومي، ومثل هذا النوع من الشعر لا يُلغي أنواعًا أخرى من الأشعار، ولا يُزاحمها، ولا ينافسها، هو لون من الشعر، تحتاج إليه النفس، بل يحتاج إليه الفن، في كل الأزمنة والأمكنة.

وقد يقال إن الشاعر ليس مضطرا لاستعمال هذه الألفاظ، ولا سيما وهو يكتب قصيدة النثر، فلا يحوجه إليها وزن ولا قافية، والجواب هو أن قصيدة النثر هي التي أعانته على استعمال هذه الألفاظ، وهي التي دفعته إلى استعمالها، ليُغني التجربة، ويغني القصيدة، وليس للزركشة ولا الزينة، ويبدو من الأجدر بقصيدة النثر أن تستوعب مثل تلك الألفاظ النادرة أو الألفاظ الشعبية على شرط الضرورة والمناسبة.

وفي هذا كله ما يدل على أن صاحب اللغة، سواء في ذلك المرسل والمتلقي، يحس بصوت اللغة، ويدرك معنى اللفظ لا من خلال المعجم، بل من خلال ما رسخ في ذاكرته من ألفاظ، يدرك معناها من خلال ما يجاورها وما يشتبه بها أو ما يشابهها من أصوات، ومن خلال ما رسخ في وجدانه يستعمل اللغة ويتلقاها، ولذلك فالشعر هو اللغة بأصواتها، قبل أن يكون بمعانيها، أي أن الشعر يقوم على الإيقاع، ولذلك يختار

الشاعر لفظا دون لفظ، لا من أجل المعنى فحسب، بل من أجل الصوت والإيقاع، ولمناسبة السياق، وتحقيق النظم، ولا نعني به الوزن، إنما نعني به النسق الذي تبنى به الجملة، بل العبارة.

وفي الحقيقة، خالف الشاعر معظم ما هو مألوف في الشعر الحديث، ويمكن الزعم بأنه أتى بجديد، ولكنه لم يخالف من أجل المخالفة، وإنما من أجل قيم روحية وفنية جديدة، قد تكون غريبة في هذا العصر الذي طغت عليه المادة وسيطرت، وبذلك يبدو هذا الاختلاف فنيًّا وقيميًّا مطلوبًا، وقد حقق الشعرية، يقول أحمد ويس[1]:" المخالفة وحدها غير كافية لتوليد الشاعرية، ولا بد إذن من أن تكون وراء المخالفة قيمة فنية وجمالية، إذ ليس بالضرورة أن تكون المخالفة حبا لتميز أو تفرد فحسب، والغالب أن يكون وراءها غاية فنية، تعبر عن شيء في النفس".

ولا بد من التأكيد أن الشاعر لا يكتب قصيدته كلها بمثل هذه الألفاظ، وإنما تظهر بعض هذه الألفاظ في مكانها الضروري والمناسب، بل إن الشاعر ليستعمل الألفاظ اليومية العابرة، شأنه شأن صلاح عبد الصبور، وذلك عندما يقتضي الموضوع والموقف والحالة مثل هذه الألفاظ، يقول الدكتور خلدون سراج الدين في قصيدة له[2]:

ورق...ورق/ورق...ورق/ نملأ الصفحات من شعر وفلسفة/ يعلوها الدبق/ نحتسي القهوة والشاي/ يغتالنا الأرق/ نختلف في اعتدال الطقس في النسمه/ يؤوّل فكرُنا البسمه/ ولا نكاد نتفق/ يصيبنا النزق/ نجري نلهث/ على قصبة في سبق/ ونحسب أننا ظَفِرْنا/ بقلب سَكَنَ في نفق/لدمية مِن ورق.

والشاعر يعبّر عن مشكلة الإنسان المعاصر، الذي يعيش في قلق وتوتر لاهثًا وراء حاجات يومية، ثم يكتشف أنه لم يظفر في المحصلة بشيء، ولذلك جاء التعبير عن هذه التجربة واضحًا في الألفاظ والعبارات اليومية، وواضحًا في أسلوب التعبير، وأقرب ما يكون إلى المباشرة والتقرير، بخلاف قصائده ذات النزوع الروحي، ويتأكد بذلك أن لكل حالة أسلوب تعبير، ولكل موقف ألفاظه وعباراته، ولكل تجربة طريقة في

---

[1] ويس، أحمد، **الانزياح من نظور الدراسات الأسلوبية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٥، ص ١٢٥

[2] سراج الدين، د. خلدون، **بماذا أبوح؟**، ص ٣٦، قصيدة ورق.

تصويرها، والأمر لا يتعلق بلفظ شعبي أو لفظ نادر، إنما يتعلق بطبيعة التجربة التي تقتضي طبيعة الأسلوب.

وقد أكد صلاح عبد الصبور هذا المعنى، فقال[1]: "ليست المشكلة إذن استعمال الألفاظ العامية لتطعيم القصيدة بنبرة شعبية كما حلا لبعض مَنْ يكتبون الشعر، ولكنها المقدرة على التصرف في اللغة بمستوياتها المزعومة المختلفة كأنها كنز خاص، فنحن على حق نلتقط الكلمة الميتة من القاموس ما دمنا نستطيع أن نعطيها دلالة واضحة، ونحن على حق حين نلتقط الكلمة من أفواه السابلة ما دمنا نستطيع أن نَدْخُلَ بها في سياق شعري، هذا مع علمنا أن مَحَكَّ جودة السياق الشعري هو قدرته على التعبير وجلاء الصورة".

ومن قبل تنبّه النقاد العرب إلى هذا الأمر، فعابوا بناء القصيدة كلها على ألفاظ وعرة، ولم يعيبوا ظهور مفردة نادرة، ومنهم قدامة بن جعفر (٣٣٧ هـ ت ٩٤٨م)، وهو الذي يقول[2]: "عيوب اللفظ أن يركب الشاعر فيه ما ليس بمستعمل إلا في الفرط"، ثم يستشهد بأمثلة من الشعر، ومنها قول الشاعر[3]:

حَلَفْتُ بما أرْقَلَتْ نحوَهُ ... هَمَرْجَلَةٌ خلفَها شَيْظَمُ
وما شَبْرَقَتْ مِنْ تنوفيَّةٍ ... بها مِنْ وَحَا الْجِنِّ زِيْزٌ يَزِمُ

وفي هذا ما يؤكد أن الشعر لا يُنْظَرُ فيه إلى المعنى فحسب، بل ينظر فيه إلى الألفاظ أيضًا، وقديما ميَّز ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ. ٨٨٩م) بين أربعة أنواع من الشعر، استنادًا إلى مشكلة اللفظ والمعنى، وهي مشكلة لا يمكن التغاضي عنها، مهما نادى النقاد بالوحدة بينهما، يقول ابن قتيبة[4]: "تدبَّرْتُ الشعر فوجدته أربعةَ أضْرُبٍ، ضَرْبٌ منه حَسُنَ لفظه، وجاد معناه... وضَرْبٌ منه حَسُنَ لفظُه وحلا، فإذا أنتَ فتشتَ لم تجد هناك فائدةً في المعنى... وضربٌ منه جاد معناه وقصَّرَ الفاظُه عنه.... وضَرْبٌ منه تأخَّر

---

[1] عبد الصبور، صلاح، **ديوان صلاح عبد الصبور**، ج٢، ص ١٧٦ – ١٧٧

[2] قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تح. كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٤٨، ص ١٧٠

[3] المصدر السابق، ص ١٧٢

[4] ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تح. أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط. ثانية، ١٩٨٢، ج١، ص ٦٤ – ٦٩.

معناه وتأخَّر لفظه".

ثامنًا . النظرة الكلية الشاملة

والأهم من هذا كله، يجب ألّا يُنْظَرَ إلى هذه الألفاظ خارج القصيدة، بل لا بد من النظر إليها في سياقها داخل القصيدة، لأن معنى الكلمة لا يدرك إلا من داخل النص، وهذا ما أكده كثير من اللغويين والبلاغيين والنقاد على مر العصور وفي مختلف اللغات والحضارات.

يؤكد عبد القاهر الجرجاني أنه لا قيمة للكلمة إلا من خلال السياق، أو النظم، لذلك قد تكون الكلمة جميلة في سياق، وتكون غير جميلة في سياق آخر، يقول الجرجاني[١]: "إنك تجد متى شئت الرجلين قد استعملا كَلِمًا بأعيانها، ثم ترى هذا قد فَرَعَ السِّمَاكَ وترى ذاك قد لصق بالحضيض، فلو كانت الكلمة إذا حَسُنَتْ حَسُنَتْ من حيثُ هي لفظ، وإذا استحقت المزيةَ والشرفَ استحقت ذلك في ذاتها، وعلى انفرادها، دون أن يكون السبب في ذلك حالٌ لها مع أخواتها المجاورة لها في النظم، لَمَا اختلف بها الحال، ولكانت إمَّا أنْ تَحْسُنَ أبدًا، أو لا تَحْسُنَ أبدًا".

وهكذا، لا قيمة للكلمة خارج السياق، فما هي بالقبيحة، ولا هي بالجميلة، في حد ذاتها، وإنما هي جميلة، أو هي قبيحة، في السياق الذي يكسبها تلك القيمة الفنية والجمالية، وهذا ما عبَّر عنه فيما بعد سوسير حيث قال[٢]: "والكلمة إذا وقعت في سياق ما، لا تكتسب قيمتها إلا بفضل مقابلتها لما هو في سابق، ولِمَا هو لاحقٌ بها، أو لكليهما معا"، ويضيف سوسير[٣]:"إن مفهوم السياق لا ينطبق على الكلمات فرادى، فحسب، بل وكذلك على مجموعات الكلمات والوحدات المركبة مهما بلغت من الطول والتنوع، كالكلمات المركبة والمشتقات وأجزاء الجمل والجمل الكاملة، وينبغي ألا نقتصر على اعتبار العلاقة التي تربط بين مختلف أقسام السياق ...بل يجب أن نعتبر كذلك العلاقة التي تربط الكل بأجزائه".

ولا بد من النظر إلى القصيدة نظرة كلية شاملة، وعدم البحث عن معناها خارج النص، بل يجب تلقي القصيدة في بنيتها الكلية الشاملة، لأن القصيدة بنية واحدة، يقول

---

[١] الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، ص ٤٨

[٢] سوسير، دي فرنان، **دروس في الألسنية العامة**، ص ١٨٦

[٣] المصدر السابق، ص ١٨٧ – ١٨٨

هربرت ريد[1]: "وينبغي أن تتلقَّى القصيدة تلقّيًا مباشرًا، دونما تساؤل، فتُحَبُّ أو تُكْرَهُ، إذ لها وجود حتمي ودائم، وهي كتيمة بالنسبة إلى العقل، وإن لم يكن لها معنى يمكن اكتشافه، فإن لها قوة لا تقاس، ويبدع الشاعر بكلماته معادلة موضوعية لتجربته الانفعالية، ربما لا تصنع الكلمات معنى، لكنها تجعل الانفعال يتبع الخط العام للفكر"، وهكذا يبدو ظهور مفردات نادرة متميزة في شعر أي شاعر لا يقدح في شعريته، ولا سيما إذا كانت هذه الألفاظ منصهرة في بنية القصيدة، ومثلها مثل أي كلمة عامية أو شائعة أو أجنبية، والشرط هو أن تكون في مكانها المناسب.

وقد أشار من قبل الجاحظ إلى مثل هذا الكلام، فقال[2]: "وأنا أزعمُ أنّ سخيفَ الألفاظ مشاكلٌ لسخيف المعاني، وقد يُحتاج إلى السَّخيف في بعض المواضع، ورُبّما أمتَعَ بأكثَرَ من إمتاع الجزْلِ الفخم من الألفاظ، والشريفِ الكريم من المعاني ...ومتى سمعتَ – حفِظك الله – بنادرةٍ من كلام الأعراب، فإيّاك أن تحكيها إلا مع إعرابها ومخارِجِ ألفاظها؛ فإنَّك إنْ غيَّرتَها بأن تلحَنَ في إعرابها وأخرجْتَها مخارجَ كلام المولّدين والبلديّين، خرجْتَ من تلك الحكايةِ... وكذلك إذا سمِعتَ بنادرةٍ من نوادر العوامّ، ومُلْحة من مُلَح الحُشوَة والطَّغام، فإيَّاكَ وأن تستعمِلَ فيها الإعراب، أو تتخيَّرَ لها لفظاً حسناً... فإنّ ذلك يفسد الإمتاع بها، ويُخرجها من صورتها، ومِن الذي أُرِيدَت له...ثمَّ اعلمْ أنّ أقبَحَ اللَّحن لحنُ أصحاب التّقعير والتقعيب، والتَّشديق والتمطيط والجَهْورةِ والتفخيم"، وبذلك يتضح أن الأسلوب يحسن حين يتفق والموضوع ويعبر عنه، والقيمة ليست في السهولة والصعوبة، ولا في اللفظ الواضح المتداول، ولا في اللفظ الغريب النادر، إنما الفضل للسياق الذي يحل فيه اللفظ، ويتحد به، ويناسب الحالة والموقف.

وإذا بحثنا عن معيار الغموض والوضوح، أو معيار العامي والنادر، وجدنا الجاحظ يقول[3]: "أما أنا فلم أجد أمثل طريقة في البلاغة مِنَ الكُتَّاب، فإنهم قد التمسوا من الألفاظ ما لم يكن متوعِّرًا وحشيًّا، ولا ساقطًا سوقيًّا، وإذا سمعتموني أذكر العوام فإني لست أعني الفلاحين والحشوة والصُّنَّاع والباعة...وأما العوام من أهل ملتنا ودعوتنا ولغتنا وأدبنا وأخلاقنا فالطبقة التي عقولها فوق تلك الأمم، ولم يبلغوا منزلة الخاصة

---

[1] ريد، هربرت، **طبيعة الشعر**، ص ١١١ – ١١٢

[2] الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج١، ص ١٤٥

[3] المصدر السابق، ج١، ص ١٣٧

منا"، وقد نبَّه علي الجارم ومصطفى أمين على معيار الوضوح والسهولة في الألفاظ، فقالا عن الألفاظ السهلة[١]: "وإنما تكون كذلك إذا كانت مألوفة الاستعمال بين النابهين من الكتاب والشعراء".

وقد استحسن الجاحظ ذكر بعض الألفاظ النادرة في الشعر، كألفاظ المتكلمين، أو بعض الألفاظ الفارسية، فقال[٢]: "وقد تحسُنُ أيضًا ألفاظ المتكلمين في مثل شعر أبي نواس، وفي كلِّ ما قالوه على وجه التظرف والتملح...وقد يتملح الأعرابي بأن يدخل في شعره شيئا من كلام الفارسية"، ويأتي الجاحظ ببعض الأمثلة على ذلك.

ولكن الجاحظ يميل إلى الواضح السهل، فيقول[٣]: "وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عاميًّا، وساقطًا سوقيًّا، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريبًا وحشيًّا...وكلام الناس في طبقات، كما أن الناس أنفسهم في طبقات، فمن الكلام الجزل والسخيف، والمليح والحسن، والقبيح والسمج، والخفيف والثقيل، وكلُّه عربي، وبِكُلٍّ قد تكلَّموا، وبِكُلٍّ قد تمادحوا وتعايبوا"، وفي هذا كله ما يدل على أن الظاهرة قديمة، وأن مشكلة اللفظ والمعنى، والسهل الشائع والغريب النادر مشكلة قديمة متجددة، وتظل القيمة لحسن الاستعمال، ومناسبة المقال للمقام، وانصهار الكلمة في مكانها من السياق، وكونها جزءًا من أجزاء الأسلوب، تترابط به وتتحد، وتكون موافقة للتجربة.

وهذه الظاهرة لا تتعلق باللغة العربية فحسب، ظاهرة استعمال النادر، بل هي موجودة في مختلف اللغات والثقافات، يقول ستيفن أولمان[٤]:"وقد تختفي الكلمة أو المعنى من الاستعمال العام، ولكنها تظل متشبثة بالحياة في عبارات وأساليب خاصة...وكثير من المصطلحات القديمة التي يفهمها المثقفون ولكن استعمالها الفعلي مقصور على الميادين الدينية والشعرية، وقد يعود إلى الحياة في الأساليب البلاغية".

ثم يضرب لذلك مثلا لتأثير الألفاظ النادرة، فيقول[٥]: "ولا تزال أروع العبارات التي ابتكرها المستر تشرشل أثناء الحرب تدين بقدر كبير من تأثيرها الساحر لمقدرته

---

[١] الجارم، علي، أمين، مصطفى، **البلاغة الواضحة**، ص ٥.

[٢] الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج١، ص ١٤١

[٣] المصدر السابق، ج١، ص ١٤٤

[٤] أولمان، ستيفن، **دور الكلمة في اللغة**، ص ١٩١.

[٥] المصدر السابق، ص ١٩٢

الفائقة على استغلال هذه المصادر التقليدية القديمة...إنه من الخطر أن نقول إن كلمة قد ماتت، إذ إن هناك دائمًا احتمالَ عودتِها إلى الحياة".

تاسعًا – اللفظ النادر في القرآن الكرم

ولنا في القرآن الكريم مثل، وهو المثل الأعلى في الفصاحة والبلاغة والبيان والجمال، وهو سهل الألفاظ، واضح التراكيب، قريب من الفهم، ولا سيما في آيات الأحكام والتشريع، ومع ذلك، فلا تكاد تخلو سورة من سور القرآن الكريم من كلمة نادرة، لم ترد في سورة أخرى غير السورة التي وردت فيها، لما فيها من دقة التعبير، وجمال الإيقاع، وخصوصية المقام، ومناسبة للسياق، ولما فيها من اختصار وتكثيف، أو لما فيها من قدسية وخصوصية، ولا يمكن أن يحل محلها كلمة سواها، وإلا تغير المعنى والجمال في الكلمة وفي السياق على حد سواء.

ومن تلك الألفاظ: عِزِين، بمعنى متفرقين(سورة المعارج الآية ٣٧) قسمةٌ ضِيْزَى، بمعنى جائرة (سورة النجم الآية ٢٢) فُومها، بمعنى الثوم (سورة البقرة الآية ٦١) فاكهةً وأبّا، بمعنى الكلأ (سورة عبس الآية ٣١) ريح صرصر، بمعنى شديدة البرودة (سورة فصلت الآية ١٦) فيذرُها قاعًا صَفْصَفًا، بمعنى الأرض الملساء المستوية (سورة طه الآية ١٠٦) القانعَ المعتَرَّ، بمعنى الرجل يعتري الأبواب، أي يطرقها سائلًا (سورة الحج الآية ٣٦) شُوَاظٌ، بمعنى اللهب لا دخان له (سورة الرحمن الآية ٣٥) الصَّمَد، بمعنى المقصود بذاته ولا يقصد أحدًا (الإخلاص ٢)، وأنتم سامدون، بمعنى عابثون (سورة النجم الآية ٦١) وتعالى جَدُّ ربّنا، بمعنى ارتفعت عظمة ربنا(سورة الجن الآية ٣) حتى تكون حَرَضًا، بمعنى مُوجَعًا هالكًا(سورة يوسف الآية ٨٥) وإذا البحار سُجِّرَتْ، بمعنى أشعلت نارًا (سورة التكوير الآية ٦) وغيرها كثير، وقد أفرد السيوطي (ت ٩١١ هـ – ١٥٠٥م) في كتابه "الإتقان في علوم القرآن" [١] فصلًا في معرفة غريب القرآن، وهو الفصل السادس والثلاثون، وذكَرَ مَنْ سبقه إلى التأليف في شرح المفردات الغريبة في القرآن الكريم، ثم تتبَّعها هو نفسه في القرآن الكريم سورة سورة[٢]، ثم أورد مسائل نافع بن

---

[١] السيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، ١٤٢٧هـ، صفحة ٧٢٨ وما بعدها.

[٢] المصدر السابق، ص ٧٢٨ – ٧٣٦

الأزرق[1]، وكان نافع (ت ٦٥هـ – ٦٨٥م) قد وَرَدَ على عبد الله بن عباس رضي الله عنهما (ت ٦٨هـ – ٦٨٧م) وسأله عن معاني أكثرَ من أربعين لفظًا في القرآن الكريم، وكان ابن عباس يجيبه عنها ويستشهد عليها بأبيات من الشعر، يؤكد معرفة العرب بها، وقد أوردت القصة كثير من المصادر[2]، وكان بعض الألفاظ من النوادر، وكان بعضها من السهل المعروف والمتداول، ولعل القصة موضوعة، أو لعل لها أصلًا، ولكن زِيْدَ عليه، والغاية منها تفسير القرآن بالشعر، وتوضيح معاني بعض المفردات للعامة، ومهما يكن من أمر، فإن في القرآن الكريم ألفاظا نادرة ذات خصوصية، وهي من بلاغة القرآن الكريم، ومن إعجازه الأدبي واللغوي.

عاشرًا . خاتمة

وهكذا يتضح مما تقدم أن مادة الأدب ووسيلة التعبير فيه هي اللغة، وهي اللغة نفسها التي يتكلم بها الناس، ولكنها في الأدب تُسْتَعْمَلُ استعمالًا فنيًّا خاصًّا، وأكثر ما تظهر هذه الخصوصية في الشعر، إذ يختلف أسلوبه عن أساليب باقي الأنواع الأدبية، والشاعر يستثمر كل الأشكال الأسلوبية، من حذف ونداء واستفهام واستعارة وتشبيه وكناية، وقد يلجأ الشاعر إلى استعمال بعض الألفاظ العامية والعبارات الشائعة على ألسن الناس، ولكن لا بد أن يكون استعمالها ضروريًّا، ومناسبا للموقف والحالة، وداخلا في السياق، أو النظم، وليس نافرًا، أي أن يكون ضروريًّا في موضعه، ومعبِّرا عن التجربة، ومناسبًا لها، وكذلك قد تظهر في الشعر بعض الألفاظ النادرة في الاستعمال، ويشترط فيها ما يشترط في الألفاظ والتراكيب الشعبية، من ضرورة تلاحمها بالنسق والبناء الكلي للقصيدة، وأن تكون ذات خصوصية، ومعبرة عن تجربة خاصة.

وقد تبين اتساع مفهوم الأسلوب، وشمل أساليب العيش والتعامل، وتبين أن لكل إنسان أسلوبَه مثلما أن لكل أديب أسلوبَه، على الرغم من أنهم جميعًا محكومون باللغة التي يرثونها من المجتمع، ولكنهم يبدعون أفانين في استعمالها، إلى جانب ما يستعملون مما هو سائد وشائع، وتبيَّن أيضًا أن هذه القضية قديمة تاريخيًّا، ومشتركة عند شعوب كثيرة، وفي لغات وثقافات مختلفة.

---

[1] المصدر السابق، ص ٨٤٧ – ٩٠٣

[2] **مسائل نافع بن الأزرق**، تح. د. محمد أحمد الدالي، الجفان والجابي للنشر، قبرص، ١٩٩٣، ص ٣١ وما بعدها.

وتبين أن الشاعر لا يستعمل الكلمة لمجرد معناها، بل يستعملها لصوتها وجرْسها وإيقاعها، واللغة في الأصل أصوات، وهي تكتسب في الاستعمال دلالات جديدة وإيحاءات، فالكلمة في الاستعمال أغنى دلالة من الكلمة في المعجم، وأوسع إيحاء، والألفاظ لا تموت، وإن ندر استعمالها، وقد تُبْعَث من جديد، وعلى الرغم من أن العلاقة بين اللفظ ودلالته هي علاقة اعتباطية، فإن صوت اللفظ يمتلك دلالات ما، أو يمتلك على الأقل إيحاءات.

وقد كان احتجاجنا على ذلك كله بآراء نقاد وشعراء وأدباء وفلاسفة قدامى ومعاصرين، من شرق ومن غرب، وفي مختلف الثقافات، وتمثَّلنا لذلك بأشعار لصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي والدكتور خلدون سراج الدين، ثم احتججنا لذلك كله بالقرآن الكريم.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أرسطو، **فن الشعر**، تر. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط. ثانية، ١٩٧٣.

الأسدي، محمد خير الدين، **موسوعة حلب المقارنة**، تح. محمد كمال، مطبوعات جامعة حلب، حلب، ٢٠٠٩.

إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهر الفنية**، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧.

أولمان، ستيفن، **دور الكلمة في اللغة**، تر.د. كمال محمد بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٥.

ابن طباطبا، **عيار الشعر**، تح. د. طه الحاجري، ود. محمد زغلول سلام، المطبعة التجارية، القاهرة، ١٩٥٦.

ابن فارس، **معجم مقاييس اللغة**، تح. عبد السلام محمد هارون، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢.

ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تح. أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط. ثانية، ١٩٨٢.

ابن منظور، **لسان العرب**، تح. عبد الله علي كبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، سيد رمضان أحمد، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٤٠١ هـ، ١٩٨١.

بوتور، ميشيل، **بحوث في الرواية الجديدة**، تر. فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٧١.

جيرو، بيير، **الأسلوب والأسلوبية**، تر. د. منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لاتا.

الجاحظ، **البيان والتبيين**، تح. عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مكتبة الهلال، بيروت، ط. ثالثة، ١٩٦٨.

الجارم، علي، أمين، مصطفى، **البلاغة الواضحة**، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط. سابعة عشرة، ١٩٦٤.

الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، تح. محمود محمد شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠.

حجازي، أحمد عبد المعطي، **مدينة بلا قلب**، دار الكاتب العربي، القاهرة، ط. ثانية، ١٩٦٨.
ديهاميل، جورج، **دفاع عن الأدب**، تر. د. محمد مندور، الدار القومية للطباع والنشر، القاهرة.
ريد، هربرت، **طبيعة الشعر**، تر. د. عيسى العاكوب، مر. د. عمر شيخ الشباب، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٧.
الزمخشري، **تفسير الكشاف**، شرح. خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، بيروت، ط. ثالثة، ٢٠٠٩.
سراج الدين، د. خلدون، **بماذا أبوح؟**، طبعة خاصة، حلب، ٢٠٢٥.
سوسير، فردينان دي، **دروس في الألسنية العامة**، تر. صالح الفرمادي، محمد الشاوش، محمد عجينة، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ١٩٨٥.
السيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، ١٤٢٧هـ.
طحان، ريمون، **الألسنية العربية**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط. ثانية، ١٩٧٢.
عبد الصبور، صلاح، **ديوان صلاح عبد الصبور**، دار العودة، بيروت، مجلد ١، ١٩٧٢.
عبد الصبور، صلاح، **ديوان صلاح عبد الصبور**، دار العودة، بيروت، مجلد ٢، ١٩٧٧.
فضل، صلاح، **علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط. ثالثة، ١٩٨٨.
قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تح. كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٤٨.
كولردج، **النظرية الرومنتيكية في الشعر: سيرة أدبية**، تر. د. عبد الحكيم حسان، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧١.
كوين، جون، **بناء لغة الشعر**، تر. د. أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط. ثالثة، ١٩٩٣.
مسائل نافع بن الأزرق، تح. د. محمد أحمد الدالي، الجفان والجابي للنشر، قبرص، ١٩٩٣.

المسدي، عبد السلام، **الأسلوب والأسلوبية**، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، تونس، الجمهورية التونسية، ط. ثانية، ١٩٨٢.
مكليش، أرشيبالد، **الشعر والتجربة**، تر. سلمى الخضراء الجيوسي، مر. توفيق صايغ، مؤسسة فرنكلين، بيروت، نيويورك، دار اليقظة العربية، ١٩٦٣.
هيدجر، مارتن، **في الفلسفة والشعر**، تر. د. عثمان أمين، الدار القومية للطباعة، ١٩٦٣.
وهبة، مجدي، المهندس، كامل، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٩.
ويس، أحمد، **الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٥.

المؤلف ومؤلفاته

أ.د. أحمد زياد محبك
أستاذ الأدب العربي الحديث بجامعة حلب
عضو اتحاد الكتاب العرب
قاص وناقد

السيرة الشخصية :

- من مواليد مدينة حلب في ١٠/٥/ ١٩٤٩
- دكتوراه في الأدب العربي الحديث من جامعة دمشق عام ١٩٨٤.
- أستاذ الأدب العربي الحديث بجامعة حلب.
- عضو اتحاد الكتاب العرب.

النشاط الثقافي:

- عضو اتحاد الكتاب العرب بدمشق منذ عام ١٩٨٣ .
- عضو هيئة تحرير جريدة الأسبوع الأدبي من عام ١٩٩٧إلى عام ٢٠٠٠ .
- عضو جمعية العاديات بحلب منذ عام ١٩٩٨
- حاز جائزة هيروشـــيما في المركز الياباني بحلب عن القصـــة القصـــيرة عام١٩٩٥
- حاز جائزة البتاني في الرقة عن القصة القصيرة عام ١٩٩٧.
- حاز جائزة جريدة الثورة بدمشق عن القصة القصيرة عام ١٩٩٨.
- حاز جائزة مدينة حلب للإبداع الفكري بمدينة حلب عام ١٩٩٨.
- أمين سر اتحاد الكتاب العرب – فرع حلب منذ عام ٢٠٠١ حتى عام ٢٠١٠.
- أوفده اتحاد الكتاب العرب لمدة أسبوع إلى الجزائر العاصمة ١٩٨٨ في زيارة اطلاعية.
- أوفدته جامعة حلب إلى فرنسة ليحاضر في طلاب الدراسات العليا بجامعة ليون الثانية لمدة أسبوع عام ١٩٩٤.
- حاضـــر لمدة أســـبوع في مدرســـي اللغة العربية بمعهد تعليم اللغات الأم في استوكهولم بالسويد بدعوة من المعهد نفسه عام ٢٠٠٠.

- حاضر في كلية الإلهيات في جامعة وان بمدينة وان في تركيا لمدة أسبوع عام ٢٠٠١.
- كرمته جمعية النقد الأدبي في اتحاد الكتاب العرب بدمشـــق بالتعاون مع فرع اتحاد الكتاب العرب في حلب عام ٢٠٠١.
- أوفدته جامعة حلب إلى جامعة عين شـــمس بالقاهرة بمهمة البحث العلمي لمدة أربعة أشهر عام ٢٠٠٢.
- عضو لجنة تحكيم في مسابقة القصة القصيرة التي أعلنت عنها مجلة ديوان العرب (الإلكترونية) في القاهرة عام ٢٠٠٥.
- عضو أسرة التحرير في موقع ديوان العرب ٢٠٠٨.
- حاضر لمدة أسبوع في كلية الإلهيات في جامعة وان بمدينة وان في تركيا عام ٢٠٠٩
- عضو المجلس الأعلى للغة العربية، بيروت، ٢٠٠٩.
- أوفدته جامعة حلب للمرة الثانية إلى جامعة عين شـــمس بالقاهرة بمهمة البحث العلمي لمدة أربعة أشهر عام٢٠١٠.
- أدى فريضة الحج ولله الحمد عام ٢٠١١.
- عضو لجنة تحكيم في مسابقة ديوان العرب للمجموعة القصصية عام ٢٠١٢
- رئيس تحرير مجلة بحوث جامعة حلب ـــــ سلسلة العلوم الإنسانية ٢٠١٥. ٢٠١٩
- رئيس قسم اللغة العربية بجامعة حلب ٢٠١٧ . ٢٠١٩
- حاز جائزة خير الدين الأسدي للإبداع الأدبي بحلب، ٢٠٢٢.
- رئيس فرع حلب لاتحاد الكتاب العرب ٢٠١٥ . ٢٠٢٢.
- أشرف على ٢٢ رسالة ماجستير ودكتوراه في جامعة اللاذقية وجامعة حلب.

المؤلفات المنشورة :

- **حركة التأليف المسرحي في سورية**، (دراسة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٢.
- **من الحكايات الشعبية**، (حكايات شعبية)، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣.
- **يوم لرجل واحد**، (قصص قصيرة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٦.
- **المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر**، (دراسة)، دار طلاس، دمشق، ١٩٨٩.

- **حجارة أرضنا** ، (قصص قصيرة)، 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 قصيرة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦.
- **عريشة الياسمين**، (قصص قصيرة)، 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 قصيرة)، 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 قصيرة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،٢٠٠١.
- **الرحيل من أجل مها** (قصص قصيرة)، 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 قصيرة)، 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 قصيرة)، دار الثريا، حلب، ٢٠٠٩.
- **اللغة العربية وثقافة القرن الحادي والعشرين**، (دراسة)، دار الثريا، حلب، ٢٠٠٩.
- **النيل لا يجف**،(رواية)، إصدار خاص، الشبكة، موقع فولة بوك، ٢٠١٠.
- **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 معدلة، دار الفرقان للغات، حلب، ٢٠١٢.
- **نقد السرد**، (دراسة)، دار الفرقان للغات، حلب، ٢٠١٢.
- **فوق سطح العمارة**، (مجموعة قصصية)، دار الفرقان للغات، حلب، ٢٠١٢.
- **أبو معتز والكناريات** (مجموعة قصصية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١٤.
- **صورة القمر في الشعر العربي**، (دراسة)، دار ليوان الربيع، المملكة العربية السعودية، ٢٠١٤.
- **المرأة المكان الشعر في شعر الدكتور عبد العزيز محيي الدين خوجة**،(دراسة)، دار ليوان الربيع للنشر، المملكة العربية السعودية، ٢٠١٤.
- **ما أزال أنتظر** (مجموعة قصص قصرة جداً)، الشارقة، كتاب الرافد، آب، ٢٠١٥.
- **شقة على شارع النيل** (رواية)، دار أمل الجديدة، دمشق، ٢٠١٨.
- **نظرات متبادلة**، (مجموعة قصص)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١٨.
- **الشعر العربي الحديث**، (دراسة)، منشورات جامعة حلب، ٢٠١٩.
- **السرير والمرآة**، (مجموعة قصص)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٩.
- **نظرات متبادلة**، (مجموعة قصص)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١٨.
- **شهريار يعترف**(مجموعة مسرحيات)، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٢٤.
- **الشاعر الشعر المرأة، في شعر توفيق أحمد**، (دراسة)، دار بعل، دمشق، ٢٠٢٤.

- **قوس قزح فوق غزة**،(مجموعة قصص)، الآن، ناشرون، عمان، الأردن، ٢٠٢٤.
- **في انتظار فاتنة**، (مجموعة قصص)، إصدار خاص، الشبكة، موقع فولابوك، ٢٠٢٥.
- **الوردة في مكانها**(مجموعة قصص)، إصدار خاص، الشبكة، موقع فولا بوك، ٢٠٢٦.
- **الغياب**، (مجموعة قصص)، إصدار خاص، الشبكة، موقع فولا بوك، ٢٠٢٦.
- **دوائر في نقد الشعر**، (دراسة)، إصدار خاص، الشبكة، موقع فولا بوك، ٢٠٢٦.

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 والواتس: ٠٠٩٦٣٩٤٤٩٢٨٧٩٢

المحتوى

مقدمة ٣

مُفْتَتَح ٥

اللوحات الشعرية ١١

التراجيدي والكوميدي في لوحات عمر أبو قوس ١١

الوحدة والتأمل في لوحات زاهد المالح ٤١

الإنسان والزمن في لوحات سعدية مفرّح ٧٧

الانطلاق من إسار المادة والتحليق ٩٣

التسامي والتصعيد في شعر الدكتور خلدون سراج الدين ٩٣

القلق والاطمئنان بين خلدون سراج الدين وصلاح عبد الصبور ١٢١

الحضور والغياب في شعر منذر يحيى عيسى ١٣٥

الانعتاق من إسار المادة في شعر نزار قباني ١٥٣

البحث عن القيمة والمعنى في شعر صلاح عبد الصبور ١٧٠

الانطلاق في فضاء إنساني في شعر سعيد رجو ١٩٧

صوت المرأة ٢٠٧

نرْجسة الشعر: رولا عبد الحميد ٢٠٧

الموقف من الذات والشعر والعالم في شعر رولا عبد الحميد ٢١٨

قصيدة الومضة عند جمانة طه ٢٤٠

الحب في قصيدتين: بين هزار طباخ وإبراهيم ناجي ٢٥٤

ظواهر في قصيدة النثر ٢٦٩
بناء قصيدة النثر ٢٦٩
قصيدة المجموعة الشعرية ٢٩٣
لغة الشعر ٣٠١
الألفاظ الشائعة والألفاظ النادرة بين عبد الصبور وحجازي وسراج الدين ٣٠١
المؤلف ومؤلفاته ٣٣٤