توفيق أحمد

الشاعر؛ الشِّعر؛ المرأة....

توفيق أحمد (الشاعر؛ الشعر؛ المرأة....) قراءة ثقافية حرة
تأليف: الدكتور أحمد زياد محبك
العنوان: حلب – سورية
البريد الرقمي mohabek@gmail.com
الهاتف الجوال والواتس أب: ٠٠٩٦٣٩٤٤٩٢٨٧٩٢
النوع: النقد الأدبي – نقد الشعر
تاريخ التأليف: ٢٠٢٤
دار النشر:
تصميم الغلاف:
الطبعة الأولى: ٢٠٢٤

الدكتور أحمد زياد محبّك

توفيق أحمد

الشاعر؛ الشِّعر؛ المرأة....

قراءة ثقافية حرة

مقدِّمة

يقدّم هذا الكتاب ممارسة نقدية جديدة تختلف عن المألوف في نقد الشعر، فنحن هنا لا نعالج موضوعات كالغزل أو الرثاء أو الحكمة أو الموضوع الوطني أو الاجتماعي أو الإنساني، ولا ندرس التشبيهات ولا الاستعارات، ولا الأوزان ولا البحور، مما أصبح مألوفاً، ويُعاد ويُكرَّر، هنا نسعى إلى تبيان فهم الشاعر للشعر وموقفه منه، كما ظهر من خلال شعره، وليس من خلال المقابلات معه، أو من خلال مقالاته، هذا ما يعالجه الفصل الأول، ولا يقف الفصل فقط عند موقف الشاعر من الشعر، وفهمه له، وإنما يمضي الفصل في مقارنة فهمه للشعر مع أشكال أخرى من الفهم عند بعض الشعراء والنقاد والفلاسفة، سواء اتفق معها أو اختلف، وذلك لإغناء تجربة القارئ.

وفي الفصل الثاني من هذا الكتاب وقفة مطولة عند العلاقة بين المرأة والشعر، كما ظهرت هذه العلاقة في شعر الشاعر، فهي عنده المُلهمة، وهو يسعى إلى تخليدها في شعره، وتحويلها، إذا صح التعبير، إلى قصيدة، وهو يكتب الشعر لها، ويتمناها أن تكون شاعرة، وحين يجدها لا تكتب الشعر، يكتب الشعر على لسانها، فيجعلها تنطق بجرأة معبرة عن لواعجها، ثم نراه يوظف الشعر نفسه للتعبير عن مشكلات البعد عن المرأة أو بعدها أو صدها، ثم نراه في النهاية يمجد الأم لأنها الشاعرة الأولى.

ولم تكن الغاية من هذا الفصل درس الحب والغزل والأشواق واللواعج، إنما كانت الغاية محددة، وهي درس العلاقة بين المرأة والشعر، وبين الشعر والمرأة، كما ظهرت في شعر الشاعر، ولكن لم نقف عند هذه الحدود، بل تخطيناها إلى رؤية بعض الشعراء والنقاد والفلاسفة إلى هذه العلاقة بين المرأة والشعر، وكيف عبّروا، وجرت معالجة بعض القضايا المتعلقة بالشعر والمرأة والدوافع النفسية، مما لا يمكن المرور به عابرين، أو التسليم بما قال به بعض النقاد، ويكاد القارئ يجد معالجات وافية لبعض الجوانب حتى ليظنها استطراداً، أو حشواً، ولكنّنا نراها ضرورية.

وقد يجد القارئ في هذا الكتاب ما هو غير مألوف من تعليقات على شعر الشاعر، وهي تعليقات لا تتناول، إلا قليلاً، اللغة والصورة، مما هو مألوف، بل تمضي الدراسة في استنطاق الشعر وتأويله، والكشف عما يكون وراءه من دلالات وإيحاءات، قد يكون ممّا يقصده الشاعر أو ممّا لا يقصده، ولكنه يُغْني النص، ولا يحمِّله ما لا يحتمل، والنقد الحق هو قراءة الناقد للشعر، وهو يقرؤه من خلال ثقافته، ويسقط عليه من حسه وتجربته ومشاعره، ولا يتقيد بالنص، ولا يعتمد على ما هو خارج النص من سيرة الشاعر أو آرائه، أو مواقفه، أو تصريحاته، أو عصره، أو مجتمعه.

ولذلك تمضي الدراسة في المقارنة بين النصوص، لإظهار الفرق بين رؤية الشاعر ورؤية شاعر آخر، قد لا يكون بينهما صلة، هي صلة يقيمها الناقد، لا من أجل المفاضلة، ولا من أجل البحث عن التأثر والتأثير، ولكن من أجل مزيد من التذوق وفهم طبيعة المواقف، وسيجد القارئ كثيراً من المقبوسات لآراء الفلاسفة والنقاد والباحثين، لا للدعم والتفسير والشرح، فحسب، ولكن لإغناء البحث، أيضاً، ولإضاءة موقف الشاعر، وإغناء تجربة القارئ.

والدراسة لا تقصد الشاعر، إنما تقصد شعره، وكل تعليق إنما ينصب على النص، لا على الشخص، ولو قلنا: "والشاعر يرى.."، فنحن نقصد هنا الذات الفنية للشاعر كما ظهرت في شعره، ولا نعني الشاعر الشخص نفسه.

إن النقد هو قراءة ثقافية حرة للنصوص الإبداعية، ومثلما مارس المبدع الحرية في الإبداع بالكلمة، كذلك يمارس الناقد الحرية في النقد بالكلمة، ومثلما حلّق المُبدع في فضاء الحب والخير والجمال، كذلك يحاول الناقد من خلال النص التحليق في فضاء الحب والخير والجمال، وعماد كلّ مِنَ المُبدع والناقد الحرية، فالحرية هي الشعر والنقد، وهي الحيَاة، ولا شعرَ ولا نقدَ من غير الحرية، بل لا حياة من غير الحرية. إن غاية هذا الكتاب أخيراً هي التذوق، وليس الحكم، والاستمتاع بالشعر، والاستمتاع بآراء الشعراء والنقاد والفلاسفة، من عرب وغير عرب، من قدامى ومعاصرين، فالثقافة واحدة، لا يحدها زمان ولا مكان، لأن غايتها الإنسان، ووسيلتها الحب والحق والخير والعدل والجمال.

والمرجو أن يستمتع القارئ بالشعر والنقد معاً، ولا يستطيع أن يستمتع إلا إذا تخلص من تصورات سابقة راسخة في ذهنه عن

الشعر والنقد، أي إلا إذا عرف أن في الشعر والنقد على حدٍّ سواء مذاهب واتجاهات وأنواعاً تتعدد وتتنوّع وتختلف، وعلى القارئ أن يقر بوجودها، وأن يتقبل ما يقدِّمه له الآخر، وأن يقرأ قراءة ثقافة حرة.

وكنا قد بدأنا العمل في هذا الكتاب قبل نحو السنة في مدينتي مدينة حلب الشهباء تحت سماء سورية، ثم أتممناه في بلدة اسمها "مدينتي" قرب القاهرة تحت سماء مصر، وفي هذا ما يؤكد وحدة الشعب العربي أرضاً وسماء وشعباً وثقافة.

حلب - القاهرة ١٥/٨/ ٢٠٢٤

الفصل الأول

الشاعر توفيق أحمد

رؤيته للشعر وموقفه منه

لكلِّ شاعر رؤيتُه للشعر وموقفُه منه، وقد يعبّر عن هذا الموقف في مقابلات أو تصريحات، وقد يعبّر عنه في قصائد، بصورة غير مباشرة حيناً، وبصورة مباشرة حيناً آخر، وقد تتحوَّل هذه الرؤية إلى نظرية نقدية، وقد تظل مجرد انطباعات، وتدل هذه الانطباعات على شعر الشاعر، وقد تتَّسق مع طبيعة شعره، وقد تكون مناقضة له، وسنقف في هذا البحث عند رؤية الشاعر توفيق أحمد للشعر من خلال ما عبَّر عنه في بعض قصائده الشعرية.

يثير الشاعر توفيق أحمد في شعره بعض المسائل المتعلقة بنظرية الشعر، منها حقيقة الإبداع، ومسألة اللغة، ووظيفة الشعر، والوضوح والغموض، والعفوية والثقافة، وغير ذلك من المسائل المتناثرة في بعض قصائده، وهو يشير إليها عَرَضاً وبصورة عفوية، وهو يكتفي بالإشارة إليها وإبداء الرأي فيها بإيجاز، ولا يعالجها، وهذا أمر طبيعي، لأنه شاعر يكتب قصيدة، وليس باحثاً يكتب بحثاً، وليس مطلوباً منه التفسير والتحليل والتوسع، ولكن، تدل هذه الإشارات في مجموعها على امتلاك الشاعر مفهوماً للشعر، وتنم عن وعيه لدور الشاعر، وطبيعة الشعر، ووظيفته.

ولا تخلو هذه الانطباعات من نظرة إلى الشعر فيها تطور، تنظيراً وممارسة، وهي جديرة بأن تدرس، ولا بد من الإشارة إلى أن هذا البحث ليس دراسة في شعر الشاعر، وإنما هو بحث عن فهم الشاعر للشعر من خلال شعره، سواء أعبر عن ذلك بأسلوب مباشر أو غير مباشر، وسنحاول في هذا البحث أن نرصد نظرة الشاعر توفيق أحمد إلى الشعر، كيف يراه أولاً من الخارج، وما المشكلات التي يطرحها؟ ثم كيف يراه، ثانياً، من الداخل؟ وما المشكلات التي يثيرها؟ وكان لا بد من توضيح آرائه وتجذيرها بآراء فلاسفة ونقاد، تضيء رأيه، وتغني البحث.

أولا – رؤية الشعر من الخارج

الشعر في صبغِيَّات الإنسان وفي الكون كله

يرى الشاعر توفيق أحمد أن الشعر المكوّن الأول في صبغيات البشر وفي الحياة، وأن الإنسان يموت، ويَبْلَى جسدُه، ولكن تبقى صبغياته، وأهمها الشعر، وبعد الشعر تأتي الحقيقة، ثم يأتي عطر النساء، لأن النساء يَلِدْنَ الحياة، وبعد ذلك في الأهمية والترتيب تأتي العناصر الأخرى، وبذلك يكون الشعر هو الأوَّل، لأنه المعبِّر عن إنسانية الإنسان، ويعبّر الشاعر عن ذلك في قصيدة عنوانها "مقبرة جماعية"، فيقول[١]:

استعنتُ بقطراتٍ مِنَ الحمْضِ النووي/ لأتعرَّف إلى بقية الراقدين أمامي/ فرأيتُ الشعرَ، الحقيقةَ، عِطْرَ النساء/ أسئلة العابرين، المسافة الضيقة بين القلب وخفقانه/ والبقية تأتي....

وهكذا فالشعر باقٍ ما بقي النوع البشري، لأنه عنصر من عناصره المكوّنة له، ولعلّنا نصوغ تعريفاً جديداً للإنسان بالقول إنه: كائن حي شاعر، ولقد أثبت العلم أن في الدماغ تلافيفَ خاصة بالشعر مثلما أن فيه تلافيفَ خاصة باللغة والموسيقى والرياضيات، وفي هذا دلالة على إيمان الشاعر بأن الشعر صنوُ الحياة.

وقد رُوِي عن النبي ﷺ أنه قال[٢]:"لا تَدَعُ العربُ الشعرَ حتى تدعَ الإبلُ الحنين"، وحنين الناقة هو ترجيعُ صوتها إثْرَ ولدها حين تفتقده، أو حين تعطِفُ عليه، فالحنين، سواء أكان صوتاً أو عاطفة، هو جزء من خَلْقِ الناقة وخُلُقها، وكذلك الشعر جزء من تكوين الإنسان لا ينفصل عنه، وكأنه صوته الذي يميزه من باقي الكائنات.

أما الحقيقة التي يذكرها الشاعر على أنها إحدى الصبغيات المكونة للجنس البشري، ويمكن القول إنها الحقيقة النفسية، أو الشعرية، أو حقيقة التجربة الإنسانية، وليست الحقيقة العلمية، وقد استشهد ريتشاردز بقول وردز ورث عن الحقيقة[٣]: "إن موضوع الشعر هو الحقيقة، لا الحقيقة الفردية المحلية، ولكن الحقيقة العامة

---

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، دمشق، ط. ثالثة، ٢٠٢١، ص ٤٠٧.

(٢) ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تح. محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط. خامسة، ١٩٨١، ج١، ص ٣٠.

(٣) ريتشاردز، آ. إ. **مبادئ النقد الأدبي**، ترجمة: د. مصطفى بدوي، مراجعة: د. لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٦٣، ص ٣٢٨.

التي تحكم الأفراد، وليست هي بالحقيقة التي تقوم على أساس المشاهدة الخارجية، وإنما تنقلها العاطفة حية إلى القلب، فهي حقيقة دليلها في ذاتها، تخلع صفتي الثقة والكفاءة على المحكمة التي تدافع عن نفسها أمامها، كما تستقبل هاتين الصفتين من هذه المحكمة ذاتها".

*

واختيار الشاعر ثالوثاً يتألف من الشعر والحقيقة وعطر النساء يتناصُّ لغويّاً وأسلوبيّاً مع قول الرسول محمد ﷺ: "حُبِّبَ إليَّ من دنياكم ثلاث: الطيب، والنساء، وجُعِلَتْ قُرَّةُ عيني في الصلاة"، والطيب، لا يعني الطيب فحسب، بل يعني الطُّهر والنظافة والحيوية والرشاقة والإحساس الفني بجمال الكون، ولا يمكن أن يكون الطيب على قميص قذر، ولا قيمة للعطر على جسد غير نظيف، وبالطيب يجب ألَّا يذهب الذهن إلى زجاجة عطر تصنع من مواد كيماوية، بل يجب أن ينصرف الذهن بذكر الطيب إلى الأزاهير بمختلف أنواعها، وإلى المسك الطبيعي الذي يستفاد من نوع خاص من الغزلان، والبخور الذي لا يكون إلا من أشجار ونباتات طيبة، فالطيب هو جمال الطبيعة وسحرُها، واختيار النساء لا يعني فحسب الشهوة ولذة الجسد، وهي حاجة أساسية لكل من الرجل والمرأة، بها تتحقق إنسانية الإنسان، وهي تختلف كليّاً عن رغبة الكائنات الأخرى، لأنها عند الإنسان تعني الحب والحنان والعاطفة والأشواق، وتعني الالتزام بالآخر، والتعاضد معه، والتوحد، والارتباط به والوفاء له مدى الحياة، وتكوين أسرة، وبناء مجتمع، يتطور ويتحضر، وليس مجرد لذة عابرة، وإذن، اختيار المرأة يعني اختيار قوةِ الحياة، واستمرارها، فالمرأة هي التي تلد الحياة، وتجدِّدها، وتمنح هذا الكون الخصب والاستمرار، وهي الجمال، ولولاها لما كان ثمة عاطفة ولا شوق ولا حب ولا شعر ولا جمال، أما اختيار الصلاة فلأنها الضلع المكمل لهذا المثلث، وهي الأصل، وقد كان تأخيرها لقيمتها الأعلى، وهي قرة العين، أي الأمان والاطمئنان، وهي الراحة والسكينة، لأنها التواصل الحق مع واهب الحياة، وخالق الكائن، فهي اتصال بالأصل والمصدر الأول.

والبنية الثلاثية بنية متجذرة في التفكير البشري، مرجِعُها إلى الثنائيات الحسية الظاهرة للعيان، السماء والأرض، الليل والنهار، الذكر والأنثى، الموت والحياة، الماء والنار، التراب والهواء،

والجدب والخصب، الشمس والقمر، والعنصر الثالث المتمم لهذه الثنائيات هو العنصر الغائب الحاضر، لا يُدرك لا بالعقل ولا بالحواس، وهو الخالق المكوّن لتلك الثنائيات، وهو المقيم للعلاقات فيما بينها.

وهذا الربط بين العناصر الثلاثة في شعر الشاعر، وفي حديث الرسول، ليس حشواً ولا استطراداً، هو نوع من درس التناصّ البعيد الحاصل بين النص الشعري ونص الحديث الشريف، وهذه إحدى مهمات النقد.

وهذه رؤية الناقد الذي يقرأ النص الشعري، منطلقاً من ثقافته، لإغناء النص، ولا تعني بالضرورة تأثر الشاعر بالحديث، وليس من الضروري أيضاً أن يُقِرَّ الشاعر بذلك، أو ينفيه.

*

وإذا كان عطر النساء من صبغيات الإنسان، وفق رؤية الشاعر، ومن صبغياته المتوارثة، فمن الطبيعي أن تكون المرأة هي التي تمنح القصيدة لونها وشكلها وعنوانها، يقول الشاعر[1]:

لها جَسَدٌ يختار لونَ قصائدي ويسكُن كالحلم المقدَّس في صدري

فليست المرأة الملهمة للشعر فحسب، بل هي المشاركة في منح القصيدة لونها وشكلها، مما يعني أن القصيدة عن المرأة، وأن القصيدة لها، والأمر لا يقف عند الجسد، وإن كان ينطلق منه، وإنما يسمو نحو الحلم المقدس الذي يسكن الصدر، وبذلك يتحد في الشعر المادة والروح، الحس والمعنى، والجسد والوجدان، في رؤية واقعية مدركة لحقيقة الإنسان، بعيداً عن ادّعاء روحانية زائفة.

*

وقد أكَّد أكثر الشعراء دور المرأة في الإيحاء إلى الشاعر

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٨٥، جميع المصادر تُوَّثق أوَّل مرة، ولا يُعاد توثيقها.

بالشعر، وإلهامه، وقد يذهب بعض الشعراء إلى القول بأنه لولا المرأة ما كان للشاعر أن يقول الشعر، يقول الشاعر جميل بثينة[1]:

إذا ما نظمتُ الشعرَ في غيرِ ذِكْرِها أبى، وأبيها، أن يطاوعني شعري

ومن الطبيعي أن يرتبط الشعر بالمرأة، فهي الحب والجمال والحياة، والشعر هو الحب والجمال والحياة، فالشعر منها، ولها، والشعر من طبيعتها.

*

الشعر والزمان

علاقة الإنسان مع الزمان والمكان، منذ أن وعى العالم مِنْ حوله، علاقة مركَّبة ومعقَّدة، وكان للشعراء على مر العصور مواقف من الزمان والمكان مختلفة، مرجعها إلى الحس والانفعال، والقلق والتوتر الفني والجمالي، وبالإضافة إلى مشاعرهم وأحاسيسهم ترجع مواقفهم أيضاً إلى التكوين الثقافي والمعرفي للمجتمع الذي ينتمون إليه، وكان للشعراء دائماً حساسيتهم المفرطة نحو علاقة شعرهم بالزمان والمكان.

*

يترنّم الشاعر توفيق أحمد بشعره، ويتغنَّى به، ويرى أنه بالشعر ينتصر على الزمن، ويضمن بشعره الخلود للجمال، لأنه بشعره يؤرخ للزمن الجميل، ويعبّر عن ذلك فيقول[2]:

ضَمِنْتُ، وشعري شاهدٌ، أنَّ زهرةً تمرُّ به، يذوي الزمانُ، ولا تذوي
رعى اللهُ هذا الشِّعرَ، أَرَّخْتُ عندَه بقيَّةَ ما في البالِ مِنْ زَمَنٍ حُلْوِ
خذي كلماتي، حسبُها أنَّتِ خَمْرُها وأخشى عليها حين يُسْكِرُني صَحوي

فالشعر يحفظ ذكريات الزمن الجميل، ويثبّتُها، مثلما تثبت الصورة لحظة جميلة في حياة الإنسان، فتبقى خالدة، بل إن الزمان ليذوي ويموت، ويمرّ، والقصيدة تبقى، هذه هي رؤية الشاعر إلى العلاقة بين الزمن والشعر، فالشعر ينتصر على الزمان، ويحقق التجاوز والخلود.

---

(١) جميل بثينة، **ديوان جميل بثينة**، دار صادر، بيروت، لاتا، ص ٥٩
(٢) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٥٢

والشعر خمرة الشاعر، وهو صحوه، أي أن شعره يجعله ينعتق من الزمان، ويحلِّق في اللازمان واللامكان، ولكن إذا صار إلى هذه الحالة، أعاد إليه شعره صحوَه، أي أعاده إلى الوعي بالزمان والمكان، وهكذا فالشعر قادر بكلماته أن يجعل المرء يتجاوز أبعاد المكان والزمان، والشعر نفسه هو الذي يعيده إلى الحضور في الزمان والمكان، وهي حالة ما تزال تتجدَّد وتُعاد، وتلك هي آلية الشعر في تعامله مع الزمان والمكان، وهي تدل على الطاقة الكامنة في الشعر التي تهب الإنسان تلك المتعة، متعة التجاوز والعودة، هي في الحقيقة متعة الإبداع، وهي ما سيسميه الشاعر في قصيدة أخرى نشوة الإبداع.

والزمن ليس وسيلة تعبيرية، إنما هو حقيقة واقعية، وهو بالنسبة إلى شعره يفنى، ويبقى شعره، بدليل أن الشعر هو الذي يمنح الزمن قيمته، لا العكس، فالزمن ظاهرة عابرة، والشعر قيمة خالدة باقية، الزمن متغيّر، والشعر ثابت، والدليل على ذلك المعلقات، فهي وإن لم تُعَلَّق على جدران الكعبة، فإنها عُلِّقَت على جدران الزمن، وكذلك روائع الشعر.

*

والزمن الحق عند الشاعر ليس القرون أو الأعوام، فقد يمرُّ به الزمن وينقضي، وقد يضيع الزمن، فلا قيمة للزمن الذي ينقضي، إنما القيمة هي للأوقات التي يعيشها منفعلاً متوتراً قلقاً، وهي الهنيهات التي تُفَتِّق فيه الشعر، أي أن الزمن الحقّ عند الشاعر هو زمن الإبداع، لا الزمن الميقاتي الذي يُحَدَّد بالساعات أو الدقائق أو الثواني، ويعبّر عن ذلك فيقول[1]:

قصائدي طالما عانقتها طرَباً ... وقلتِ للنائم الغافي بها: أَفِقِ
قَصَّتْ ضفائرَها حزناً على زمني ... أَضَعْتِهِ وانتهى وهْجاً على شفقي
أتذكرينَ؟ وكم أدميتِه قَلَقاً ... لم يرضَ إلا لهيباً منكِ يسكنه
وكان أجملَ، حتى وهْو في قَلَقِ ... حسبُ الهنيهاتِ أنّي عشتُها طرَقِ
بكلِّ ما فيه مِنْ تَوْقٍ ومِنْ أرَقٍ ... حُرَقِ
وأن للشعرِ منها نشوةَ الأرَقِ

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٩٧ – ١٠١

فالزمن عند الشاعر جميل، ولو كان حافلاً بالقلق، لأن هذا القلق هو الذي يبعث الشعر، بل هو زمن جميل، لأنه حافل بالقلق، لأن القلق هو قلق الإبداع، ولولاه لَمَا كان إبداع، فالقلق نقيض السكون، والسكون لا يمكن أن يكون فيه إبداع، وقد زاد من توقُّدِه حضور المرأة، فحضورها يُغني الزمن.

وقيمة الزمن ليست في طوله أو امتداده، إنما قيمته فيما يمتلك من حُرَق، وتَوْق، وأَرَق، أي أن قيمته بما فيه من توتر الخلق والإبداع، لا الطمأنينة والسكون والاستسلام، ويؤكد ذلك ترادُفُ ألفاظ توحي جميعاً بحركة الإبداع، وهي: أفِق، قلَق، حُرَق، أَرَق، قَلَق، وتتضح حركيَّتُها من خلال مقابلتها بألفاظ بديلة: سكون، اطمئنان، هدوء، أمان، استقرار، نوم، راحة، فهذه حالات نادراً ما تساعد على الإبداع.

*

وهكذا، فالشعر لا يُنَال إلا بعد مشقة وتعَب، تَعَبِ الحس والانفعال، وتَعَبِ لحظةِ الإبداع، التي هي احتراق، وكما قال أبو تمام في المعتصم[1]:

بَصُرْتَ بالراحةِ الكبرى فلمْ تَرَها تُنالُ إلاّ على جسرٍ مِنَ التعَبِ

فإذا كان النصر للقائد، وهو الراحة الكبرى، لا يمكن أن يتحقق إلا على جسر من التعب، فإن النصر بالنسبة إلى الشاعر على الزمن، هو إبداع القصيدة، ولا يمكن إلا أن يكون في حالة من القلق والأرق والحُرَق، حُرَق الحب والهوى.

وقد أكد ميخائيل نعيمة عذاب الإبداع ومتعته، فقال يخاطب الفلاح[2]: "محراثُك مِن حديد، ومحراثي مِن قَصَب، وحقلُك مِن تراب، وحقلي من ورق، فكلانا مزارع، وما الفرق إلا في أنك تبذر من كفك، وأنا أبذر من قلبي، فتشتغل لتأكل، وأشتغل لأُؤكَل".

فالشاعر بعد أن يبدع القصيدة يحس أنه أنجز عملاً، ويحس بنشوة، على الرغم من الإرهاق الذي يناله، ومرجع هذه النشوة إلى شعوره بالانتصار على ذاته، وقدرته على التعبير عن التجربة، وإحساسه بالانتصار على عجز اللغة، وقدرته على تطويعها، وإبداع

---

(١) أبوتمام، **ديوان أبي تمام بشرح الصولي**، تح. د. خلف رشيد نعمان، وزارة الإعلام، بغداد، لاتا، ج ١، ص ٢٠٦.

(٢) نعيمة، ميخائيل، **كرم على درب**، مؤسسة نوفل، بيروت، ط. تاسعة، ١٩٨٩، ص ١١

القصيدة، وإحساسه بالانتصار على الفراغ، بياض الورقة، أو فراغ الزمن، وملئه بالقصيدة، أي تحويل التجربة إلى نص، إلى حضور مكاني.

يقول سانتيانا[1]: "إن النشوة التي تصاحب تأكيد الذات أمام عالم لا يمكن السيطرة عليه هي لذة عميقة تامة، بحيث إنها توفر لنا عنصر القيمة السامي الذي كنا نبحث عنه حينما حاولنا أن نفهم كيف يبعث التعبير عن الألم على اللذة أحياناً".

*

وإذا كان معظم الشعراء القدامى، وفي مقدمتهم امرؤ القيس والنابغة الذبياني قد شكَوْا من طول الليل وتمنَّوْا رحيلَه، فإن الليل عند الشاعر توفيق أحمد مختلف، فالليل يشاركه حزنه وبكاءه، والليل يفجر طاقته الإبداعية، ويمنحه نشوة الشعر، ومتعة الإبداع، بل إن الليل يشدو له، ويعبر عن ذلك، فيقول[2]:

ابْكِ يا ليلُ مثلَ قلبي المُعنَّى صار طقساً بكاؤنا صار فنَّا
يا سقى الله كيف كنا رفاقاً ذاكرٌ أنتَ يا تُرى؟ كيف كنَّا
أنت تشدو بأجمل الشعر عني وأنا في يديكَ أهتزُّ غصنا
في نزيفٍ لا ينتهي حاصَرَتْنا نشوةُ الشِّعْرِ حينَ صُغْنَاه لحْنا
نتلاشى فَينبعُ العشقُ منا شمعةً تُرْسِلُ الضياءَ وتفنى

فالزمن صديق الشاعر، وشريكه في المعاناة، وهما معاً صحبة عمر، بل إن الزمن يشدو بشعر الشاعر، ويتغنى به، ويذوبان معاً في لحظة الإبداع، وهذا الموقف من الشاعر لا يعني التصالح مع الزمن، والرضا به والقبول، بل يعني أن الزمن هو الذي شارك الشاعر معاناته، وبكى معه، ثم شاركه الإبداع، فكان ملهمه، وفي الحالتين دلالة على انتصار الشاعر على الزمن بالشعر، والجميل في هذا الموقف هو لحظة الإبداع، وقد سماها الشاعر نشوة الشعر، وهي اللحظة التي يحس فيه الشاعر بمتعة إبداع القصيدة، ويغيب فيها عن الوجود، بل يتّحد بالوجود، ويفنى فيه، ليمنح العالم الكلام الجميل، مثلما تمنح الشمعة النور، ومثلما تفنى الشمعة يفنى الشاعر أيضاً،

---

(١) سانتيانا، جورج، **الإحساس بالجمال**، تر. د. محمد مصطفى بدوي، مر. د. زكي نجيب محمود، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د. ت. ص ٢٥٦.
(٢) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ١٠٥ - ١٠٦

ولكن هذا الفناء لا يَعني العدم، بل يعني تحقيق الوجود الفني والجمالي، فهو ولادة جديدة وخلق جديد في عالم الشعر.

وقد تكلم ميخائيل نعيمة على دور الكلمة في زرع المحبة في قلوب الناس، محبة الحق والخير والعدل والجمال، وقد أوجز فقال[١]: "يا للعجيبة! أزرَعُ قلبي على الورق، فينبُتُ في قلوب الناس"، وتلك هي متعة الإبداع، لأنها تعني البذل والعطاء.

ويلاحظ أن نشوة الشعر هي حالة محدودة في الزمان والمكان، لكنها كثيفة وغنية ومعمقة، هي حالة مكتنزة بالتوتر والحس والانفعال، هي لحظة الإبداع التي ما هي في عمر الزمن إلا هنيهات، لكنها في عمر الفن والجمال دهور وأعمار، لأن الفن حالة من الإبداع المستمر، فالشاعر يموت، وشعره يبقى، والشمعة تفنى ونورها يضيء الفضاء.

هذه هي رؤية الزمن، رؤية ترى الزمن متحقِّقاً في لحظة الإبداع، أو نشوة الشعر، وما سواه باطل، وهذه اللحظة هي العمر كله، وقد أكد عباس محمود العقاد الامتداد اللامتناهي للحظة الإبداع، فهي هنيهة، ولكنها عمر من التجربة والمعاناة والحياة، يقول العقاد في قصيدة عنوانها "كلماتي" [٢]:

لحظة تمنح قلبي كل هاتيك الهبات
لحظة ترفع عمري حقبا متصلات
رب عمر طال بالرفعة لا بالسنوات
لحظة؟ لا بل خلود لاح بين اللحظات
كالسموات تراها من شباك الحلقات
رب آباد تجلت من كوى مختلفات
وقطيرات زمان ملأت كأس حياة

إن لحظة من العمر تنفتح على عصور وأعمار، بما في اللحظة من قوة وعي، وعمق حس، ودقة إدراك، بما فيها من علاقة الإنسان بالكون معرفة وخبرة، وبما فيها من علاقة الإنسان بالإنسان من حب وبذل وعطاء.

---

(١) نعيمة، ميخائيل، **كرم على درب**، ص ١١

(٢) العقاد، عباس محمود، **خمسة دواوين في ديوان**، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣، ص٤٨.

*

والزمن بالنسبة إلى الشعر والشاعر قيد، ولذلك يحس بقصائده مخزونة في صدره، وهو يريد أن يُطْلِقَها، ألم يكن من قبل زهير بن أبي سلمى يختزن القصائد في صدره حولاً كاملاً ثم يُطْلِقها؟ وإذن فالزمن سجن وقيد، والشاعر توفيق أحمد يريد لشعره أن يكسر هذا القيد، فيقول[1]:

وتلك قصائدي في الصدر أَخْزِنُها/ لطول الانتظار توجَّعَتْ/ يا ليلُ قُلْ لي كيف أُعْلِنُها؟

والليل هو الذي يلهم الشعر، وهو الذي يقيده، لذلك ينادي الليل، ويرجوه أن يطلق قصائده، فيقول[2]:

هذي القصائدُ تستغيثُ الآنَ/ تطلبُ فسحةً لتفرَّ منها/ نحو مملكة الندى/ يا ليلُ فارفَعْ قَيْدَكَ القسري عنها/ كلُّ ما فيها ينادي/ أطلقوني.

إن رغبة انطلاق القصائد هي دليل رغبة في تجاوز الزمان والمكان، والوصول إلى العالم، يؤكد ذلك أن القصائد تنادي الليل أن يطلقها، فهي تريد تجاوز حدود الزمان، لتصبح خالدة، وهي تتطلع إلى آفاق وأبعاد ومساحات غير محدودة، ولذلك فهي تتطلع إلى مملكة الندى، أي مملكة الجمال والحياة، وهي مملكة يبتكرها الشاعر، هي مكان في اللامكان، فالقصيدة تتجاوز المحدود مكاناً وزماناً، وتنادي أطلقوني، ولفظ أطلقوني يوحي بالانطلاق غير المحدود، تلك هي آفاق الحرية التي يتطلع إليها الشاعر: في الزمان وفي المكان.

*

وعن الشعر والحرية يقول عباس محمود العقاد[3]: "إن الحرية هي سر الجمال في الفنون، كما أنها سر الجمال في الحياة، وإن أمنية الإنسان القصوى التي يتطلع إليها من الحياة والفنون هي الحرية لا

---

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ١٢٢

(٢) المصدر السابق، ص ١٢٣

(٣) العقاد، عباس محمود، **مراجعات في الآداب والفنون**، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ٢٠١٣، ص ٤٠.

القوة ولا الغنى ولا السعادة نفسها...لأن كراهة الموانع غريزة مركبة في جميع النفوس، إن لم نقل في جميع الأشياء".

*

ويؤكد تلك الرغبة في الانطلاق وتجاوز الآفاق أن القصائد تحاول البحث عن زمن لكي تظهر، ولكن الزمن لا يواتيها، فهو زمن لا يقدِّر الشعر، ولا يهتم به، يقول الشاعر توفيق أحمد[1]:

هذي القصائدُ/ تستعيرُ الآنَ وقتاً للخروج/ إلى الحدائق والبحارْ/ ولَئِنْ غَفَتْ يوماً على حَجَرِ النِّعاسِ/فَعُذْرُها/ أنَّ الوسادَةَ تخلو من حريرِ/ الراحةِ الكبرى/ تَقُضَّ مَضاجِعَ الأفكار.

تلك هي مشكلة الشعر، مشكلة الإنسان، المقيد بقيود الزمان والمكان، وهذا هو طموح الشعر أن يتجاوز الحدود، لأن تجاوز الشعر للحدود هو حقيقة الإبداع، أما تقيده بالحدود والأبعاد والمقاييس فهو التقليد، ولا يمكن أن يكون إبداعاً.

والمرجو ألا يُفْهَمَ من رغبة القصائد في الانطلاق من قيد الزمان والمكان أنها تتطلع إلى الشهرة، فهذا الفهم ضيق جدّاً ومحدود، إنما الغاية نشر الجمال، والقيم، والمشاعر، وإلغاء المسافات، وتحقيق لقاء الإنسان بالإنسان، لصنع عالم جميل.

هذا هو طموح الشاعر، بل هو طموح كل شاعر، وهو أن تنتشر أشعاره، وتملأ الدنيا، وتحول التلال الجرداء إلى تلال خضراء، وما المعيق؟ إنه الزمن، لذلك يخاطب الليل ويرجوه أن يطلق سراح القصائد كي تنطلق.

وهكذا فالشعر أسير المكان، والزمان هو الذي يطلقه كي ينتشر في الأقاليم والأمصار، وفي هذا تأكيد لمشكلة الإنسان في علاقته مع الزمان والمكان، فالمكان، ولوكان رحباً، حَبْسٌ، والزمان سواء أطال أم قصر، قيد، والشاعر يريد التحرر من الزمان والمكان، فالمكان محدود، والزمان عابر، وهذه مشكلة الإنسان معهما، بعامة، ومشكلة الشاعر، بخاصة، ومشكلة الشاعر أكبر، والشعر بالنسبة إلى الشاعر هو الحرية.

---

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ١٢٥

*

ويرى الشاعر أن الزمن لا يواتي الشعر ولا الشاعر، فهو زمن قبيح يجرح البراءة، فيقول[1]:

تَعِبَتْ معي أشعاريَ الخضراءُ/ في زمنٍ تمادى في توحُّشِهِ/ لِيَجْرَحَ شَهْقَةَ الطفلِ الشفيفِ/ بداخلي/

وهنا يمكن أن نميز بين زمنين، زمن الشعر والشاعر، وهو الزمن الداخلي، وزمن المجتمع والعالم، وهو الزمن الخارجي، فالزمن الداخلي زمن الإبداع والشعر والفن، هو زمن البراءة الأولى التي تتجدد ولا تنتهي، هو زمن يسيطر عليه الشاعر، ويمتلكه، وهو زمن حر، والزمن الخارجي زمن هش قبيح لا يسر الخاطر، ولا يملكه الشاعر، ولا يستطيع السيطرة عليه، ولذلك هو زمن تمادى في توحشه، هو زمن القهر والظلم والعدوان، ولذلك هو زمن يجرح شهقة الطفل في داخل الشاعر، وهو زمن تتعب فيه قصائد الشاعر الخضراء، لأن الزمن الخارجي يعادي البراءة والطفولة، ويعادي الخصب والخير والجمال، وهذا هو الصراع الذي يحس به الشاعر والأديب والفنان، صراع بين الداخل والخارج، بين الذات والآخر، بين القيد والحرية، ولذلك يتطلع الفنان دائما إلى الحرية.

الشعر والمكان

والمشكلة مع المكان لا تفترق عن المشكلة مع الزمان، ولكن أحياناً يغلب الإحساسُ بالمكان الإحساسَ بالزمان، سلباً أو إيجابيّاً، لأن المكان عياني محسوس، أما الزمان فمفهوم مجرَّد، فالمكان عند الشاعر هو المكان الشعري، هو الحيز الشاعري، وليس أي مكان كان.

والشعر عند الشاعر شجر ينمو ويتكاثر ويفيض، فيحوّل الأرض كلها إلى شجر، أي إنه بالشعر يحقق الخصب وينتصر على الجَدْب، ويصنع الخير والجمال في العالم كله، فلا تكاد ترى أرضاً أو جبلاً، فقد اكتسى العالم كلُّه شجراً، أو بالأحرى اكتسى شعراً، يقول الشاعر توفيق أحمد[2]:

شجرُ الكلامِ يَفيضُ حتى لا أرى شجراً سواهُ ولا أُحِسُّ جبالا

فالشعر يملأ العالم خضرة وخصباً وخيراً، فالشجرة هي البركة،

---

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ١٢٥

(٢) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٤٣٩

وهي الحياة، هي شجرة الأسرة، وهي شجرة الميلاد، وهي شجرة الحياة، وبالشعر يرى الشاعر الأرض امتلأت خضرة، فلا جبال، أي لا أرض جرداء، إنما الخضرة تكسو العالم، وبذلك فالشعر يزين العالم، ويجمله.

والأشجار هي الجمال، وهي الثمار، هي الشكل والمعنى، وهي الجسد والروح، وفي ظل الشجرة تعرف آدم على زوجه، ومنها ذاقا معاً الثمر، فتحققت إنسانيتهما، وكان الإنسان، وما الشعر إلا الشجر.

فالشاعر بشعره يبعث الحياة في الأرض البور، فتعشب بالحب وبالكلمة الجميلة، وهذا ما يراه في الحقيقة بعض علماء الجمال، فبعضهم يرى الطبيعة أجمل من اللوحة، لأن الطبيعة عفوية بسيطة لا دَخْلَ ليد الإنسان فيها، وبعضهم يرى اللوحة أجمل من الطبيعة، لأن في الطبيعة جوانب قبيحة، في حين تبدو اللوحة كاملة، وهي التي تسد النقص في الطبيعة، وتمحو القبح، فالشاعر يضفي باللغة والحس والذوق الجمال على الطبيعة، ويكمل ما فيها من نقص، لأن أحلام الشاعر وأمانيه أكبر من الواقع، ولذلك هو يعبر عمَّا يتمناه لا عمَّا يراه.

وقد أكد ذلك ميخائيل نعيمة، فقال[1]: "سيبقى الشعر حاجة من حاجات الإنسان الروحية، لأنه في الشعر يجسِّم أحلامه عن الجمال والعدل والحق والخير، وفيه يرسم الحياة التي تعشقها روحُه ولا تراها عيناه، ولا تسمعها أذناه حواليه بين أقذار العالم ودأبه اليومي وهمومه الصغيرة ومشاكله الكبيرة".

وكان الجمال عند أفلاطون هو الجمال الكلي المطلق، وهو الجمال التام، أما الجمال الدنيوي الذي هو في الواقع، فهو جمال ناقص، والشاعر عندما يحاكي الجمال، فإنه يحاكي الجمال في الواقع، فهو بعيد عن الجمال الكلي التام مرحلتين، وهذا الجمال المثال لا يَقْدِرُ أحد على محاكاته، وعن ذلك يقول أفلاطون[2]: "ولم يتغنَّ أحد من شعراء الأرض حتى الآن بجمال هذا المكان الذي يقع فوق السماء، ولن يتغنَّى بجماله شاعر يتناسب مع روعته".

وخالفه أرسطو، ورأى أن الشاعر لا يحاكي المثال، كما قال

---

(١) نعيمة، ميخائيل، **الغربال**، دار صادر، دار بيروت، بيروت، ط. سابعة، ١٩٦٤، ص ٨٠

(٢) أفلاطون، **فايدروس أو عن الجمال**، تر. د. أميرة حلمي مطر، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٩، ص ٧٣

أفلاطون، إنما يحاكي الواقع، وهو لا يصور الواقع كما هو، إنما يصور الواقع بأفضل مما هو عليه في الحقيقة، أو أسوأ، وفي ذلك يقول[1]: "إن الشعراء يحاكُون إمَّا مَن هم أفضلُ منَّا، أو أسوأ، أو مُساوون لنا...إن مُهمَّةَ الشاعر الحقيقيةَ ليست في رواية الأمور كما وقعتْ فعلاً، بل روايةَ ما يُمْكِنُ أن يقع...ولهذا كان الشعرُ أوفرَ حظّاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ، لأن الشعر بالأحرى يَرْوي الكُلِّي، بينما التاريخُ يَرْوي الجزئي".

وهكذا يبدو الشاعر توفيق أحمد من أنصار القائلين بأن الفن يكمل الواقع، ويصوره بأجمل مما هو عليه، فكل شيء يستعين بالقصيدة، وهو بالشعر حيث يمشي يجعل الحقول تثمر، فالشعر يزرع الخصب، لأنه يزرع الحب، ويبيّن للناس حقيقة الجمال، ولعل هذه أنبل رسالة للشعر، إذ يكشف الشعر للناس مواطن الجمال، ويجعلهم يحسون بها، ويستشعرون ظواهر الجمال وتجلياته.

*

ومع خطوات الشاعر يعشب الثرى، فهو يحوّلُ الجَدْبَ إلى مرج أخضر، وبذلك يصنع فضاء جديداً، بل إن كل الأشياء تستعين بالقصيدة التي يصنعها مِن ذاته، وهو يعبر عن ذلك فيقول معتزّاً بشعره[2]:

إنه الشاعر أنا/ حيثُ أمرُّ تُثْمِرُ الحقول والسهول/ حيثُ أمرُّ يندلع شَرار المعنى/مِن حطب الدهشة/ كلُّ شيء يستعين بالقصيدة/ التي أُبْدِعُها بنبض روحي وقلبي.

فالشاعر هو الذي ينثر الجمال حيث يسير، لأنه ينثر أشعاره، فيزين بها العالم، ويكسوه جمالاً، وهذا الشعر هو الذي يوقظ أحاسيس الناس، وينبّه مشاعرهم، ويجعلهم يتحسَّسون الجمال، ويدركون قيمته.

إن جمال المكان ليس جمال النهر والجبل والشجر، وليس جمال الآثار والعمران والقلاع، إنما هو جمال الكلمة، والشعر، والفن، ولذلك كانت مدينة "سَلَمْيَة" جميلة، لا لشيء، إلا لأنها بلد الشعر، ولذلك كانت أوغاريت جميلة أيضاً، لأنها أرض أنبتت الأبجدية،

---

(١) أرسطو، **فن الشعر**، تر. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط. ثانية، ١٩٧٣، ص ٨

(٢) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٥٣٨ ــ ٥٣٩

ولذلك كانت إيبلا جميلة لأنها ضمَّت مكتبة التاريخ، وهكذا، فقيمة المكان ترجع إلى الكلمة، لا إلى الصخر والتراب والحجر، إنما قيمة المكان راجعة إلى أمانة الكلمة التي حملها المكان، ولدلالته عليها، والكلمة هي التي تمنح المكان قيمته، والكلمة هي التي تخلد المكان.

*

ومن الجميل أن يكون للشعر بقعة في الأرض فيها ينابيع، وأن يقصد الملهمون هذه البقعة من الأرض، وما هي في الحقيقة إلا مدينة "سَلَمْيَة" (١):

لماذا إذن لا أُحبُّكِ/ أَنْتِ التي لا "سَلَمْيَةَ" إلَّاكِ/ لو لم تكوني ينابيعَ للشّعْرِ/ ما طَافَ مِنْ حولِك المُلْهَمونَ.

وهكذا تتحول المدينة من مجرد تجمُّع بشري، إلى مدينة متفرّدة بما فيها من شعراء، فالقيمة الحق للشعر، الفن، الكلمة، لا للأموال أو المصانع أو العمارات، وبذلك تبدو العلاقة بين الشعر والمكان علاقة منح وعطاء، فالشعر هو الذي يمنح المكان قيمته، ويعطيه خصوصيته.

*

ويفتتح الشاعر القصيدة باسم أرض أهدت إلى العالم الأبجدية، فيقول في قصيدة فينيق الخصوبة" (٢): **الآنَ أَفْتَتِحُ القصيدَةَ/ باسْمِ مَنْ زفَّتْ إلى الدنيا/ شُموعَ الأبجديْة/ وأَطيرُ مزهوّاً بأشرعتي / أنا السوري فينيق الخصوبة.**

وافتتاح القصيدة باسم المدينة هو تعظيم للقصيدة، وتمجيد لها، وللشعر كله، ومن هنا تصبح العلاقة متبادلة بين المكان والشعر، فالشعر يمنح المكان قيمته، والمكان يمنح الشعر بهاءه وتألقه، ولكنه ليس المكان الجغرافي، وإنما هو المكان الحضاري، الذي ابتدع أهله الأبجدية، وكانت شموع نور، أهدت إلى العالم المعرفة.

والشاعر لا يذكر صراحة اسم أوغاريت، ولكنه يذكر المدينة

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٤٢١

(٢) المصدر السابق، ص ٤٢٦

التي أعطت للعالم الأبجدية، وقد أصبحت تلك المدينة معروفة بهذا العطاء الحضاري، ولذلك لا ضرورة لذكر الاسم، لأنه أصبح أشهر من أن يُذْكَر، وحسب المرء أن يذكر الأبجدية الأولى في العالم، ليذكر أوغاريت، لأنها بالأبجدية عُرِفَت، وبها ما تزال تُعْرَف، فاسمها متضمن في الأبجدية.

*

ويرى الشاعر أن الشعر هو الذي يُكْسِب المكان قيمته، ويمنحه الخلود، لا الأموال ولا الحروب، فلولا أبو العلاء المعري لَمَا كان لمعرة النعمان أن تُعرف، فالمعري بشعره هو الذي منح المكان القيمة والخلود، يقول الشاعر توفيق أحمد [1]:

هذي المعرةُ، هل كانتْ مسافرةً لولا الْمَعَرِّيْ، بِبَالِ الشِّعْرِ والأدب
أبو العلاء على أبوابها نَغَمٌ مِنْ أَلْفِ عامٍ وحتى آخِرِ الحِقَبِ

وبذلك يكون الشعر هو الذي منح المعرَّةَ مكانتَها وقيمتَها، بل أكسبها الخلود، ولولا المعري لكانت قرية مثل سائر القرى، يطويها الدهر، وتُنسى، وهي تُذْكَرُ مقرونة بالفن واللغة والجمال والخير، تذكر مقرونة بالمعري، لا بالحروب، ولا بالدمار، ولا تذكر مقرونة باسم قائد عسكري، أو طاغية، ولا باسم وباء أو كارثة أو مرض.

*

والمكان لا يصنعه التاريخ فقط، بل يصنعه الشعر، وهذه إيبلا، الشعرُ هو الذي يسميها، يقول الشاعر توفيق أحمد في إيبلا[2]:

هي كلُّ هذي الذكريات توحَّدَتْ فينا وسمَّاها جنون الشعر إيبلا

فالشعر يتغنى باسم إيبلا، وكأنه إذ يذكرها فإنما يعيد تسميتها، ويحييها بعد موات، فالفضل للشعر الذي يخلد أسماء القرى والمدن الحضارية مثلما يخلد العصور والتواريخ، فالعصر العباسي العصر

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ١١٩
(٢) المصدر السابق، ص ٣٧٥

الذهبي للشعر، هو عصر ابن الرومي وأبي نواس وأبي تمام والمتنبي والبحتري وأبي فراس، فالشعر صانع الأمكنة والأزمنة.

*

والعلاقة بين المكان والإنسان عِنْدَ الشاعر متبادَلة، فكما يخلِّد الشاعرُ المكان، يخلِّد المكانُ الشعرَ والشاعرَ، وكأن المكان يحل في الشاعر ويذوب فيه، فالشاعر يكتسب من المكان مكانته، ومن المكان يكتسب شخصيته، ومن المكان يستلهم شعره، فالعلاقة بين المكان والشعر علاقة متبادلة، كلٌّ منهما يصنع الآخر.

يقول في حفل تكريم الشاعر اللبناني ميشال جحا[1] في قصيدة عنوانها "قنديل الشعر" :

طويلةَ كذرى لبنانَ قامتُه يسافرُ الأرْزُ والتاريخُ في دمِه

فالعلاقة بين الشاعر والمكان علاقة انتماء واكتساب وتشابه، فالشاعر يكتسب من ذرى لبنان شموخ قامته، عزّاً وعلُوّاً ورفعة، ولبنان الذي يُشْتَهَرُ بشجر الأرز، يمنح الشاعرَ معنى الأرز ودلالته على لبنان، ويجعله يسري في دمه، فالمكان يمنح الشاعر شخصيته، ويعطيه هُوِيَّتَه، ويحقق انتماءه الأصيل إليه، وفي هذا دليل على قوة المكان وتأثيره في الشاعر، وقد انعكس هذا التأثير في شعر الشاعر ميشال جحا وفي شخصه.

*

وهكذا تتضح حقيقة العلاقة بين الشعر والزمان والمكان، وهي علاقة حس وانفعال، وعلاقة خلود وجمال، هي علاقة متبادلة، يسمو بها الشاعر إلى مراتب الفن العليا، بتطلعه إلى خلود الكلمة، وإلى نشر الجمال في العالم، وتحويله من القحط واليباس إلى الخضرة والخصب، ومن الحرب والظلم والقهر، إلى السلم والأمان والرخاء، وقد اتضح هذا في شعر الشاعر توفيق أحمد، والجميل أنه لا يعبر عن هذه المعاني مباشرة، وإنما هي التي تجلت في شعره عفو الخاطر، ولم يظهر فيها قصد أو عمد، وإنما البحث هو الذي جلّاها، وواضح أن البحث لم يتناول مواقف الشاعر من الزمان أو المكان،

---

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٣٤٢

وهو موضوع آخر، واسع، إنما اكتفى البحث بتناول ما ظهر عفويّاً من علاقة بين الشعر والزمان والمكان في شعر الشاعر.

وقد غابت عن الزمن عند الشاعر توفيق أحمد الرؤية التقليدية، فليس في هذه الرؤية نَوْحٌ على الماضي، ولا بكاء لأمجاده الغابرة، وإذا كان قد بكى مرة، فهو يبكي تذكره زمن إبداع القصيدة، ومشاركته الليل هذا الإبداع، فهو بكاء إبداع، لا بكاء حزن وألم على ماض، وفي رؤية الشاعر للزمن وعيٌ موضوعي وإدراكٌ لحقيقة الزمن، فهو الزمن الذي لا يواتي الشعر، وهو الزمن الذي يجرح براءة الطفولة في قلب الشاعر، ولكن الشعر مع ذلك يظل يحتفظ من الزمن بالحلو منه، ويظل يتطلع إلى المستقبل والخلود ونشر الحب والخير والجمال، والزمن سجن وقيد، والشعر يتطلع دائما، إلى الانطلاق من هذا القيد، وتحقيق الحرية، فالرؤية الغالبة للزمن هي رؤيةُ استشرافٍ للمستقبل، وتطلّع إلى الأجمل.

وكذلك شأن الموقف من المكان، ولاسيما المكان القديم، فالشاعر لا يمجّد المكان لقدمه، ولا لأنه من الماضي، بل لِمَا فيه من قيمة حضارية، كما في إيبلا، أو لِمَا أعطى للعالم من حضارة، كما في أوغاريت، أو لارتباطه بالشعر فنّاً وجمالاً، كما في معرة النعمان ومدينة سَلَمْيَة.

إن الجمال هو القيمة المتضمَّنة في كل المواقف من الشعر والمكان والزمان، وليس المقصود جمال اللون أو الشكل أو المظهر الخارجي، إنما المقصود جمال الروح والقيمة والمعنى، وأوضح ما يكون هذا في الشعر نفسه، فالحسناء التي جلست في المقهى أمام الشاعر جميلة، لكن الجمال الحق كان في وجود ديوان شعر الشاعر بين يديها، وما تضمَّنه من مواجد وعواطف ومشاعر.

*

ولا تخلو علاقة الشعر مع الزمان والمكان في شعر الشاعر توفيق أحمد من تجديد، فالشعر عنده يتوحد مع الزمان، ويحقق الخلود، ويرى الشعر مانحاً للمكان قيمته، وأهميته، وهذا الموقف من الشاعر دليل إعلاء للشعر وسموّ به، وبذلك تتأكد قوة العلاقة بين الشعر والزمان من جهة، والعلاقة بين الشعر والمكان من جهة أخرى، فالشعر يوحّد بينهما، والشعر يمنحهما القيمة والمكانة، ومنهما أيضاً يستمد الروعة والبهاء، ولعلَّ من أجمل ما طمح إليه الشاعر من خلال العلاقة بين الشعر والزمان والمكان هو تحقيق المعنى الكلّي

الشامل للحرية.

الشعر خلاص وراحة نفسية

وفي هذا العالم المادي الذي اختنقت فيه الروح، وضاق بها الجسد، يجد الشاعر الخلاص في الشعر، وهو يخاطب الشاعر صالح هواري، فيقول له[1]:

وزّعْ أناشيدَكَ الظمأى على زمنٍ صارتْ به الروحُ همّاً يملأُ الْجَسدا

فالشعر عند الشاعر هو الخلاص في عالم مادي، طغت فيه هموم الحياة، واختنقت الروح، والقصيدة شفاء الجسد والروح، ولذلك يرجو الشاعر أن يوزع شعره على العالم، لأن الشعر ماء ترتوي به الحياة، ويعيش به البشر.

ويقول أيضاً مخاطباً الشاعر صالح هواري[2]: **"كي ترفو القصيدةُ أَضْلُعَك؟"**.

فكأن جسد الإنسان ممزق بالقهر وطغيان المادة والغربة والاستلاب، والشعر هو الذي يرفو ذلك الجسد الممزق، ويرتق جراحه.

*

ولدى الشاعر متعة في التعبير عن خبرته وتجاربه وانفعالاته ومشاعره، فالشعر بالنسبة إلى الشاعر هو أغنية الحياة في المأتم، أي أن الشعر عزاء للنفس وسلوان، بل الشعر شفاء للنفس وعافية متجددة، يقول الشاعر[3]:

عندي جراحٌ ما أَزالُ أُحبُّها لِأُضيفَ عُرْسَ الأغنياتِ لِمَأْتَمي

وبذلك يبدو الشعر عند الشاعر توفيق أحمد مطهّراً للنفس من كل أشكال المعاناة، فهو عرس الأغنيات في المأتم، فهو العزاء، وهو السلوان، وهو البديل من الحزن والألم.

---

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٤٠٨

(٢) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٤٠٩

(٣) المصدر السابق، ص ٣٣٩

*

ورأى أرسطو أن الشعر إذ يثير المشاعر والانفعالات إنما يطهّرها، ولا سيما عاطفتي الخوف والشفقة، فهو يثير عواطف ومشاعر فنية، ويؤكد ذلك قوله عن التراجيديا[١]: "وتثير الرحمة والخوف، فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات".

إن إحساس المرء بالجمال يريح النفس ويطمئنها ويحرّرُها من القلق والخوف والألم، يقول العقاد[٢]: "إن الإحساس بالجمال يُطْلِقُ النفسَ من أَسْرِها"، وإذا كان الإحساسُ بالجمال وحدَه يحرّر النفس، فإبداع الجمال في الشعر أو اللوحة أو النحت، يحرّر النفس أكثر، ويمنحها متعة لا تُحَدُّ ولا تُوصف، لأنه يجعلها تحس أنها مُبْدِعَة الجمال.

*

فالشعر عند الشاعر يجلو الألم، ويزيل الهم والقهر، لأنه حين ينجز القصيدة يكون قد شفى نفسه من ألمها، وشعر بوجوده، وأحس بأنه قد حقق ذاته، وحين يتأمل الإنسان الجمال، في الشعر والفنون، تصفو نفسه، وترتقي روحه، ويزداد نبلاً وسمُوّاً، يقول سانتيانا[٣]:"اهتمام الإنسان بالجمال سيزيده غنًى دون أن يضيف شيئاً إلى أعبائه، وسيخلع عليه نبلاً يتفق وطبيعته".

*

وآلام الحياة وجراحها عند الشاعر تتحوَّل إلى قصائد، تريح النفس وتشفيها، ويعبّر عن ذلك، فيقول[٤]:

أنا.. الكلماتُ تولَدُ في جراحِي كما يتنهَّدُ الفجْرُ الوليدُ

---

(١) أرسطو، **فن الشعر**، ص ١٨
(٢) العقاد، عباس محمود، **مراجعات في الآداب والفنون**، ص ٤١
(٣) سانتيانا، جورج، **الإحساس بالجمال**، ص ١٠٣
(٤) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٧١

والجراح عند الشاعر لا تثير الحزن أو الاكتئاب، ولا تبعث على التشاؤم واليأس، ولا تخيم عليه كالليل الأسود الحزين، بل إنها تجعل الشعر يولد كالفجر، والفجر نور وولادة وحياة جديدة، وفي هذا ما يؤكد أن الجراح تبعث على التجدُّد في الشعر وفي الحياة، فالجراح تجعل المرء يحس بقوة الحياة، وتدفعه إلى مقاومة الألم والتشبث بالحياة، والجراح في طبيعتها الحقيقية ألم، وانحباس، وضيق، والفجر الوليد حياة وانبثاق وبداية حياة، ولكن ولادة الكلمات كولادة الفجر، فالكلمات نور ودفء وحياة تتجدَّد.

وحين يعبر الشاعر عن المشاعر التي لم يستطع الإنسان العادي التعبير عنها، فإنه يمنحه البهجة، ويعيد إليه التوازن، ويهبه الإحساس بنضارة الحياة وجِدَّتها، بل يشفي جسمه وروحه، وهو ما سماه كولردج بالنقاهة، حيث يقول [١]:" إن المزية الكبرى للعبقرية وأوضحَ طُرُقِها في الكشف هي أن تعرض الموضوعات المألوفة بحيثُ توقظ في عقول الآخرين بالنسبة لها شعوراً مماثلاً، وتلك الجِدَّةُ في الإحساس التي لا تقِلُّ في ملازمتها الدائمة للنقاهة العقلية عنها للنقاهة الجسمية.. إن العبقرية تنتج أقوى انطباعات الجِدَّة، في القصائد وفي الفلسفة على السواء".

وتزداد وضوحاً وظيفة الأدب في شفاء النفس بقول الروائي جان ما تيرن[٢]: "إن الآداب تساعدنا في تحمُّل حياتنا، وفي التلاقي بذواتنا، وفي بعض الأحيان تساعدنا في تضميد جروحنا، وقروحنا".

إن التجربة الجمالية في الشعر تسمو بالإنسان إلى آفاق من الحرية والإحساس بالجمال، وهي أرقى أشكال المعرفة، يقول سانتيانا [٣]: "فالشعراء والفلاسفة الذين يعبِّرون عن هذه التجربة الجمالية ويشجعوننا على أن نحذو حَذْوَهم فنجرّب الجمال عن طريق المَثَلِ الذي يضربونه لنا، إنما هم يؤدّون للإنسانية وظيفة أسمى مما يؤديه مكتشفو الحقائق التاريخية، وهم أجدر منهم بالتبجيل والتقدير".

ويؤكد والاس فاولي دور الشعر في تحرير روح الإنسان،

---

(١) كولردج، **النظرية الرومنتيكية في الشعر: سيرة أدبية**، تر. د. عبد الحكيم حسان، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧١، ص ٧٤

(٢) ماتيرن، جان، **في مزايا الفقدان، بين الكتابة والتحليل النفسي**، تر. عبد الهادي الفقير، دار نينوى، دمشق، ٢٠٢١، ص ١٩.

(٣) سانتيانا، **الإحساس بالجمال**، ص ٣٨

وزرْعِ روح الشعر في العالم كله، فيقول [١]: "لقد اعتبر السرياليون أن الشعر الحقيقي جزء من كل قوة تعمل على تحرير الإنسان، ولم يعد الشاعر الإنسان المُلْهَم، بل صار الإنسان الذي يُلْهِم، وبما أنه متغلغل في حياة كل إنسان، في الحياة المشتركة العامة، فإن فنَّه يعمل على تقليل الفوارق القائمة بين الناس، إنَّ أَدْهَشَ ما عَزَاه السرياليون إلى الشعر هو قدرتُه على تطهير الإنسان، ولطالما رَدَّدَ بول إيلوار والشعراء السرياليون الآخرون قول لوتريامون: إن الشعر يجب أن يصدر عن الناس جميعاً، لا عن إنسان فرد".

وهكذا، فالشعر حالة إنسانية، تنطلق من ذات الشاعر، ولكنها تخاطب الناس جميعاً، وترتقي بهم إلى عالم الشعر، حيث الصفاء والنقاء، وحيث السمو فوق الحياة اليوميّة، بما تضجّ به من صخب وقهر وعذاب.

*

وإذا كانت هذه هي وظيفة الشعر وهذه هي مهمة الشاعر، فلا بد أن يكون الشاعر نفسه نقيَّ الفؤاد صافيَ الروح، كالنبيّ والراهب، كي يستطيع أن ينشر الصفاء والجمال في العالم، ولذلك يرسُم الشاعر توفيق أحمد للشعراء فردوساً، يراهم فيه أنقياء أصفياء كالماء الزلال، لا يحمل أحدُهم على الآخر غِلّاً، فيقول[٢]:

"وأجملُ ما لدى الشعراء/ ما حَمَلُوا على أيّ بهم غِلَّا/ وهم كزُلَالِ هذا الماء/ يَجري رائعاً، ويكادُ/ يَسْكُنُهُم شَفيفُ الحُلْم/ كالطير الذي بغنائِهِ/ صلَّى".

وهي صورة حلمية شفافة، فيها ألق ووضوح وجمال، وترجع هذه الصورة إلى اعتقاد الشاعر أن الشعر مرتبط بالريف والبراءة والجمال، وأنه محاولة للسمو بالإنسان، ويؤكد ذلك حضور الماء، وهو طُهْرٌ وصفاء وحياة، ويدعمه حضور الطير، وهو دليل التحليق في فضاء حر واسع عريض، ويضاف إلى هذا النسيج الحلم الشفيف، وهذه هي حقيقة الشعر الذي يسمو بالإنسان.

*

---

(١) فاولي، والاس، **عصر السريالية**، تر. خالدة سعيد، مؤسسة فرنكلين، بيروت، نيويورك، ١٩٦٧، ص ١٩٩ - ٢٠٠

(٢) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٥٢٢

وقد تساءل الشاعر عمر أبو ريشة عن فائدة الشعر، وعن جدواه، وطرح أسئلة كثيرة حول هذه القضية، فقال في قصيدة عنوانها **"لمن؟"**[1]:

لِمَنْ تعصِرُ الروحَ يا شاعرُ ... أَمَا لِضَلال المُنَى
أَللحبِّ؟ أينَ التفاتُ الفتونِ ... إذا هَتَفَ الأملُ العاثرُ
أَللَّهْوِ؟ كَمْ دُمْيَةٍ صُغْتَها ... ومزَّقها ظفرُك الكاسِرُ
أَللمجدِ؟ ماذا يُحِسُّ القتيلُ ... إذا ازورَّ أو بَسَمَ العابرُ
أَللُخْلدِ؟ كيفَ تَردُّ الذئابَ ... وقد عضَّها جوعُها الكافرُ
رويدَكَ لا تسفحَنَّ الخيالَ ... ببيداءَ ليس بها سامرُ
أَمَا يُرقِصُ الكونَ في صَمْتِهِ ... كما يُرْقِصُ الحَيَّةَ الساحرُ؟
دَعِ الْحُلْمَ يخفِقُ في ناظِرَيْكَ ... فموعده غدُك الساخرُ

والقصيدة تضج بالأسئلة الصاخبة والتساؤلات الحائرة عن جدوى الشعر؟ أو حتى عن جدوى الحياة؟ وهي لا تدل على يأس أو إحباط أو شك، وإنما تدل على قلق، وعلى حساسية مفرطة، هي حساسية شاعر، يريد أن يعيش وأن يعرف وأن يكتب الشعر، وهذه الأسئلة والتساؤلات في الحقيقة تحرك في نفس المتلقي مزيداً من الشوق لمعرفة الشعر والحياة، بل تدفع أكثر إلى كتابة الشعر وعيش الحياة.

هي أسئلةٌ، البديل منها الكسل، والتراخي والاستسلام للحياة اليومية وتفاهاتها، أو الانغماس في الكيد والخصام والإباحة والفحش، بل الدخول في العنف، ولذلك تبدو الأسئلة دافعة إلى البحث عن القيمة والمعنى، والعيش في الجمال.

ولا بد من الإشارة إلى أن القصيدة مؤرخة بعام ١٩٣٧، فالشاعر كتبها وله من العمر سبعةٌ وعشرون عاماً، فهي إذن نتاج مرحلة الشباب، وهي مرحلة القلق والسؤال عن جدوى الشعر والحياة، وقد ظل الشاعر بعدها يكتب الشعر في موضوعات كثيرة منها قضايا الوطن والأمة، مما يدل على إيمانه بجدوى الشعر وأهميته.

*

وفي الحقيقة لا ضرورة للبحث عن وظيفة الشعر، ولا الغاية منه، ولا عن قيمته، أو جدواه، فالشعر هو الشعر، أي هو الجمال،

(١) أبو ريشة، عمر، **الديوان**، دار العودة، بيروت، المجلد الأول، ١٩٩٨، ص ٦٢٩.

والجمال يملك قيمته في ذاته، لا بما يُنْتَفَعُ به، وقد طرح أفلاطون نفسه هذا السؤال[١]: "وبمَ يَنْتَفِعُ مَنْ يملك الجمال؟"، ثم أجاب: "لا أستطيع لهذا السؤال جوابا"، ثم جعل الخير في موضع الجمال.

ويرى تيوفيل غوتييه أن غاية الشعر هي الجمال، وأن المنفعة تفسده، فيقول[٢]: "يقولون ما فائدة الشعر؟ فائدته أنه جميل، أليس هذا بكاف؟ شأنه شأن الورود والعطور وكل ما لم يستطع الإنسان أن يحوّله ويفسده باستعماله، ولا يكون الشيء عادةً جميلاً حين يكون نافعاً".

وينظر عباس محمود العقاد إلى الشعر نظرة راقية، فيراه مستوحى من روح الله، ويرى فيه الخير والجمال، ويجد فيه تجليات الكون كله، فيقول عن الشعر[٣]:

وَالشِّعْرُ مِنْ نَفَسِ الرَّحْمَنِ وَالشَّاعِرُ الْفَذُّ بَيْنَ النَّاسِ مُقْتَبَسٌ
مَا دَامَ فِى الْكَوْنِ رُكْنٌ لِلْحَيَاةِ يُرى فَفِى صَحَائِفِهِ لِلشِّعْرِ دِيوَانُ

فالشعر حالة من السمو بالروح، ورُقِيٍّ بالإنسان إلى فضاء من المعاني والقيم، ولذلك فهو محاولة للاقتراب من النور والحقيقة.

*

وعلى الرغم مما قد يكون في الواقع من قبح وفساد، فإن الشاعر موقن أن في الجوهر روحاً نقية، هذه الروح يصوغها الشاعر والفيلسوف والراهب، ويؤكد ذلك الشاعر توفيق أحمد، فيقول[٤]:

علي مرأى الذي يبدو هنا/ في عالَم الظاهرْ/ فإنَّ الجوهرَ النبويَّ فينا/ بعضُ ما صَقَلَتْهُ حِكْمَةُ راهِبٍ/ أو فيلسوفٍ شاعرٍ شاعرْ.

فالشاعر يؤمن ببراءة الشعر ونقائه، ويؤمن بدوره في الحفاظ

---

(١) أفلاطون، **المأدبة**، تر. د. وليم الميري، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٠، ص ٦٢

(٢) هلال، د. محمد غنيمي، **الرومنتيكية**، دار نهضة مصر، القاهرة، لاتا، ص ١٨٤

(٣) العقاد، عباس محمود، **ديوان من دواوين**، نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٣٧

(٤) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٥٢٧

على الجوهر الجميل في الإنسان، بل يؤمن بدوره في صنع هذا الجوهر، وهو يسند هذا الدور إلى الشاعر والراهب والفيلسوف، وكأنه يجمع في الشاعر كلّاً من الراهب والنبي والفيلسوف.

*

وأكد الشاعر مفهوم النبوة في شعره، فقال[١]:

قلمي نبيُّ الشّعْر في مِحْرابِهِ.

والشاعر يرى أن للشعر محراباً، وشعره نبي في هذا المحراب، والمِحراب سُمِّيَ مِحراباً لأنه مكان يتعبَّد فيه الإنسانُ ربَّه، ويُحارب الشيطان، وينتصر للرحمن، ويدل هذا على أن الشعر حرب على الشر والفساد والقبح، وانتصار للحق والخير والعدل والجمال، وقلم الشاعر نبي في محراب الشعر، أي هو دعوة للحق والخير والعدل والجمال.

ويدل هذا على أن الشاعر يريد الخير للبشر جميعاً، ويريد لهم الحب والنور والمعرفة، كما يدل على أن قيمته فيه خالدة باقية، تتجدَّد على مرّ العصور.

وقد جاء التعبير موجزاً مكثفا، في صورة بليغة متماسكة، فثمة ثنائية القلم والشعر، وثنائية النبي والمحراب، والثنائية الأخيرة مكافئة للثنائية للأولى، ومعبرة عنها ودالة عليها، في تلاحم ووضوح جميل.

*

وقد تغنَّى ميخائيل نعيمة بمكانة الشاعر، فرآه مثل نبي، فقال[٢]:

"الشاعر نبي وفيلسوف ومصوّر وموسيقي وكاهن، نبي لأنه يرى بعينه الروحية ما لا يراه كل بشر، ومُصَوّر لأنه يقدر أن يسكب ما يراه ويسمعه في قوالب جميلة من صور الكلام...والشاعر كاهن لأنه يخدم إلها هو الحقيقة والجمال".

والشاعر كالنبي لا بالمعنى الديني، ولكن بالمعنى الحضاري والإنساني والروحي والجمالي، فالشاعر كالنبي يحمل أمانة الكلمة ومسؤوليتها، وهو يريد للعالم كله الخيرَ والحب والجمال والسلام.

---

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٢٠٢

(٢) نعيمة، ميخائيل، **الغربال**، ص ٨٤ – ٨٥

يقول المولى عز وجل مخاطباً النبي محمداً ﷺ: وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلاَّ رَحْمَةً لِّلْعَالَمِينَ (١٠٧) سورة الأنبياء.

الشعر يحقق لقاء الإنسان بالإنسان

والشعر عند الشاعر توفيق أحمد رسالة إنسانية، يُلغي المسافات بين البشر، ويجمعهم على الحب، وينفي الغربة، فالشعر هو الخلاص في هذا العالم، لأنه يحقق لقاء الإنسان بالإنسان[١]:

يا سامعينَ نداءَ الحبْرِ في قلمي محرابُنا واحدٌ، لَبُّوا نداءاتي
لُمُّوا عنِ المُبْدِعِ الحَيرانِ غُربتَه أَدْمَتْ خُطانا سكاكينُ المسافاتِ

فالشعر يشفي الغريب القلِق التائه من معاناته، ويمنحه الطمأنينة، إذ إنه يطهّر روحه، ويزيل عنه تلك المشاعر، فالشعر دعوة إلى البشر كي يلتقوا على المحبة والخير، ونَفْي الغربة، وتحقيق التواصل الإنساني.

والشاعر يؤكد أن المحراب الذي يتوجّه إليه البشر، أفراداً وشعوباً، واحد، ألا وهو الكلمة، التي تعني الحق والخير والعدل والجمال، ويدل المحراب على المكان الذي تكون فيه محاربة النفس والأهواء والشيطان والشر والفساد، ولذلك سمي المكان الذي يقف فيه المصلون محراباً.

والمسافات صيغة مكانية، ولكنها في الحقيقة كناية عن التباعد النفسي والفكري والشعوري بين الشعوب، هي دلالة على التباعد المعنوي والقيمي والمعرفي، هي بالمحصلة تباعد زماني، تم التعبير عنه بالصيغة المكانية، وتبقى الكلمة الشعر الفن هي الوسيلة لإلغاء المسافات، سواء أكانت في الزمان أو المكان.

ومن الجميل دعوة الشعوب إلى الالتقاء في محراب، وهو مكان محدد وواضح ومحدود، ونبذ المسافات الشاسعة التي تدل على الخلافات الأوسع، فثمة طباق بين المحراب والمسافات.

*

وبالشعر تلتقي الشعوب وتتعارف، وتزول المسافات، ويُمْحَى الكره والتباغض، ويتحقق السلم، ويؤكد الشاعر ذلك، فيقول[٢]:

---

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٤٥٨
(٢) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٣٨

"أنا شاعرٌ شرقي/ أُحِبُّ امْرَأَ القيس/ البدويّ الذي رَكِبَ جَمَلاً في الصحراء/ وطَارَدَ حبيبَتَـهُ بالشِّعر والخمر/ وأحبُّ فرتر/ الذي علَّمَتْني آلامُهُ/ كيف أقضي يومَ الإجازة الأسبوعية/ بفرح شديد".

وإذن، بالشعر تطوى مسافات الزمان والمكان، وتُلْغَى الحروب، وتنتهي المصالح الدنيوية والخلافات، ويتحقق لقاء الإنسان بالإنسان، بالثقافة والمعرفة، وبالحب، يقول المولى عز وجل في محكم التنزيل: ﴿ئز ئم ئن ئى ئي بر بز بم بن بى بي تر تز تم تن تى تي ثر ثز ثم ثن ثى ثي﴾ (سورة الحجرات الآية ١٣)، هذا هو التواصل عبر المعرفة، فلا يبقى الشرق شرقاً، والغرب غرباً، بل تطوى المسافات، عبر الفن، الكلمة، الشعر، هذه هي رؤية الشاعر للشعر، هي رؤية حضارية، هي رؤية شاعر ينتصر للسلام والأمان والجمال، ويرفض الحروب والعدوان.

*

إن رؤية الشاعر هي خلاف رؤية الشاعر والروائي الاستعماري رديارد كبلنغ الذي قال: "الشرق شرق، والغرب غرب، ولن يلتقيا"، وقد أطلقها لا ليدل على الخصوصية الثقافية لكل من الشرق والغرب، وثقافة كلّ منهما، بل ليدل على التباعد بينهما، وأن الغرب هو المتفوق، وأن الشرق هو المتخلف، وأن الأخير سيبقى لاهثاً وراء الغرب في تراجع مستمر، ولن يَبْلُغَه، ولن يلتقيَه.

*

يلتقي عند الشاعر توفيق أحمد كلٌّ من امرئ القيس وغوته، وتجتمع عنده الصحراء العربية حيث معلقة امرئ القيس وقلبُ أوربة حيث ألمانيا وشاعرها غوته في روايته آلام فرتر، فألمانيا قلب أوربة في أنهرها وجبالها وأمطارها، تلتقي مع الجزيرة العربية في صحرائها وشمسها الحارقة وكثبان رمالها وجَدْبِها، ومرحلة ما قبل الإسلام عند العرب، تلتقي والنصف الأول في القرن العشرين، وإذا كانت بلاد العرب في تلك المرحلة شهدت حرب داحس والغبراء، فإن النصف الأول من القرن العشرين شهد في أوربة حربين عالميتين، أوليس هذا لقاءً بين الشعوب؟ ولكن أليس الأجمل منه لقاء امرئ القيس مع غوته؟ ويتوسط بينهما الشاعر توفيق أحمد.

ويدل هذا على أن الشاعر توفيق أحمد يرى الشعر والأدب والفن وسيلة لتلاقي الشعوب وتعارفها وتحقيق السلام والأمان، ونفي

مسافات الأزمنة والأمكنة، فبين امرئ القيس وغوته ألف وأربعمئة من الأعوام، وربما مثلها في المسافات والأميال، ولكنهما يلتقيان عند الشاعر، وبذلك يلغي الشعر مسافات المكان، ومسافات الزمان، ويحقق التواصل الجميل بين البشر.

*

وعلى مرّ العصور كان الشعراء يؤكدون أن الكلمة هي السبيل إلى لقاء الإنسان بالإنسان، وهذا أبو تمام يؤكد أن الأدب خير رابطة تجمع بين البشر، فهي تقوم مقام الوالد، وإليها ينتسب الناس، وهي أقوى من رابطة الدم والنسب، فيقول[1]:

إنْ يُكْدِ مُطَّرَفُ الإخَاءِ فإنَّنا نغْدُو وَنَسْري في إخَاءٍ تَالِدِ
أوْ يَخْتَلِفْ مَاءُ الوِصَالِ فمَاؤنا عَذْبٌ تَحَدَّرَ من غَمَامٍ وَاحِدِ
أو يفْتَرِقْ نَسَبٌ يُؤَلِّف بَيْننا أَدَبٌ أُقِمْنَاهُ مُقَامَ الوَالِدِ

فإذا كانت صداقة معاصرة لم تثمر، فإن صداقة قديمة يمكن أن تجود، وإذا اختلفت الأماكن وتباعدت، ولم يستطع المرء التواصل مع صاحبه وأخيه، فإن الناس جميعاً يشربون من ماء واحد، تجود به عليهم السماء، فالخير يجمعهم والجمال، وإذا كانوا لا ينتمون إلى أمة واحدة أو أسرة واحدة، فإن الكلمة الجميلة توحّد بينهم، وتجمعهم على الجمال والفن، وكأن الكلمة تقوم مقام النسب، فللكلمة مكانتها ولها قدسيتها.

*

وللشعر عند الشاعر وظيفة إنسانية عامة وشاملة، وهي لقاء الشعوب وتواصلها، وليس الشعر وحده الذي يحقق ذلك، بل الفنون أيضاً، يقول يقول الشاعر توفيق أحمد [2]:

"تملأُ الموسيقى عليَّ حياتي/ ولكن تذكَّروا أيها الأعزاء/ أنَّ الفارابي/ ذلك الشرقي المدهش/ علَّمني أن أقف على الرصيف/ لأنتظرَ بيتهوفن/ القادم في قطار الدرجة التاسعة".

---

(١) أبو تمام، **ديوان أبي تمام بشرح الصولي**، ج ١، ص ٤٠٠، أكدى: لم يثمر، خاب، افتقر بعد غنى، مطرف الإخاء: الصداقة الحديثة، التالد: القديم.
(٢) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٣٨٠

وهكذا يصبح الفن وسيلةً للقاء الشعوب وتعارفها، والفن هو الذي يلغي المسافات، والفروق بين الشعوب، ويجمعها على الجميل والراقي، وتلك هي إحدى وظائف الفن والموسيقى والشعر.

الشعر وتغيير العالم

والكاتب بعامة، والشاعر بخاصة، يطمح إلى تغيير العالم، بوساطة الجمال، الذي هو مكافئ للحق والعدل والخير، ولكن غالباً ما يصاب الشاعر بالخيبة، وبقدر ما يكون طموح الشاعر عالياً، في إرادة الخير للبشرية، بقدر ما تكون خيبته كبيرة إذ لا تتحقق أحلامه وتطلعاته، يقول الشاعر توفيق أحمد[١]:

الكاتب يحاول تغييرَ العالم/ تملؤه المصداقيةُ والإرادة/ بمرور الزمن/ يكتفي أن يكون شاهداً عاجزاً.

وتدل القصيدة على اعتقاد الشاعر بأن لدى الكاتب رغبة في تغيير العالم، بل يرى أن الكاتب يحاول تغيير العالم، وهو يستعمل لفظ الكاتب، ويشمل الشاعر والروائي والقاص وكل من يتعامل مع الكلمة، وهذا يعني أن الشاعر يثق بقدرة الكلمة على تغيير العالم، ولكن الكاتب مع مرور الزمن يصاب بالإحباط، لأنه لا يتمكن من تحقيق رغبته، مع أنه يملك المصداقية والإرادة.

*

ولا ترجع خيبة الكاتب بمرور الزمن إلى إخفاقه في تحقيق أحلامه، إنما ترجع إلى ازدياد وعيه بالقبح والفساد والشر في العالم، وكأنه يكتشف مظاهر جديدة لم يكن يعرفها من قبل، وهي في الواقع كانت موجودة من قبل، ولكن وعيه بها زاد، وكان يشعر بها، ويتقبلها، ولكنه مع الزمن ازداد حساسية، ولم يعد يستطيع تقبُّلَها، وقد زادت مظاهرها أيضاً وتنوعت.

ونجد لدى الناقد ستيفن سبندر ما يؤيد كلام الشاعر، حيث يقول[٢] : "إن الفرد ينتظر في شبابه أن يجد في الحياة تحقيقاً

---

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٥١٢

(٢) سبندر، ستيفن، **الحياة والشاعر**، تر. د. محمد مصطفى بدوي، مر. د. سهير القلماوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١، ص ٥٠

لأحلامه الذاتية، من فرح وحب ونور وإيمان وسلام وعون على الألم، ولكنه لا يلبث أن يجد أنه ليس في الحياة شيء من هذه الأشياء، ثم يدرك أن كل ما يستطيع أن يؤمن به هو حاجته الضرورية لتحقيق الخير في ذاته، فيذهب وكأنه يتآمر على المجتمع، وينشئ علاقة له مع إنسان آخر، ولكن سرعان ما تقابله حقيقة موضوعية أخرى لها غايات هائلة مختلفة عن غاياته هو، من شأنها أن تشل إمكانيات الفرد الاجتماعية تقريباً فإذا به يشك حتى في تحقيقه حاجته الخيرة".

ثم يؤكد ستيفن سبندر إحساس الشاعر بالغربة في المجتمع المادي، فيقول[1] : "إذا وجد الشعر في عالم يؤمن الناس فيه بأن الذي يحدِّد القيم الكلية النهائية هو المال والقوة والعنف والنجاح المادي فإن الشاعر حينئذ يجد نفسه في أزمة غريبة حقّاً، لأن القيم النهائية في هذا العالم معناها إنكار للشعر".

*

وقد ينتصر الشاعر على قسوة الواقع، ويحقق قدراً كبيراً من الشهرة، ولكن من الطبيعي أن يظل الشاعر يحس أنه لم يجد فرصته، ولم يحقق ذاته، وأن قصائده ما تزال حبيسة الظلام، وهو يريد لها أن تنطلق لترى الحياة، ولتنشر النور، فيقول[2]:

هذي القصائدُ/ والأسى المدفونُ خلفَ حروفِها/ وبراءةُ الأزهارِ فيها/ لؤلؤٌ لم يَلْقَ فُرْصَتَه/ ليُعْلِنَ للفضاءِ بياضَه/ ...هذي القصائدُ تستغيثُ الآنَ/ تطلبُ فسحةً لتَفِرَّ منها/ نحو مملكةِ الندى/ يا ليلُ، فارفعْ قيدَكَ القسريَّ عنها/ كلَّ ما فيها ينادي/ أطلقوني/ دثِّروني/ واخلعوا أميَّةَ الأشياءِ عنِّي/ علموني البَسْمَلَه.

فالشاعر لا يشكو من انحباس قصائده فحسب، بل يتطلع إلى انطلاقها، لتؤدي وظيفتها، وتنشر النور والجمال، وتؤدي رسالتها مثلما يؤدي النبيُّ رسالته.

والشاعر يؤكد البراءة في قصائده، ويشبِّهها باللؤلؤ، في نقائها وجمالها وقيمتها العالية، ويؤلمه أنها لم تُعْطَ فرصة لتحقق ذاتها، وتنشر في الفضاء بياضها، والبياض دليل النقاء والجمال والطهر والصفاء، ويقابله الليل المظلم الذي يفرض عليها الظلام.

---

(١) سبندر، ستيفن، **الحياة والشاعر**، ص ١٢٠

(٢) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ١٢٢ – ١٢٣

ويدل هذا على علو مطمح الشاعر، والآفاق البعيدة التي يتطلع إليها.

*

ويؤكد الشاعر شوق قصائده للخروج إلى عالم النور، فيقول[1]:

هذي القصائد/ تَستعيرُ الآنَ وقتاً للخروج، إلى الحدائق والبحار.

والخروج إلى الحدائق والبحار هو خروج إلى الحياة، ومشاركة للطبيعة في صنع الحياة، فالحدائق تهب الكون الخضرة والخصب والجمال، وتنقّي الهواء من التلوث، وهي رئة المدن ومتنفَّسُها، والبحار تمنح الإنسان الإحساس بالجمال الرائع، وتشعره بعظمة الكون، وهي تمنح السماءَ الغيومَ، التي تسقط على الأرض أمطاراً تصنع الخصب والحياة، وهكذا الشعر يفعل، إذ يمتزج بالحدائق والبحار، ويتحد بها.

إن الشعر يغدو قوة تغيير لطيفة تتمثل في الحدائق، وقوة تغيير عنيفة تتمثل في البحار، وما أحوج العالم إلى كل أنواع التغيير، ولعل أجمله ما يكون بالشعر، وهذا دليل طموح كبير من الشاعر، وثقة بالشعر، وإيمان بدوره في الحياة.

*

وحقيقة كثيراً ما يطمح الأديب، ولاسيما الشاعر، إلى تغيير العالم، ويظن بل يعتقد أنه بالكلمة سيفعل ذلك، وهو طموح نبيل، لأنه يريد أن يغيره إلى الأجمل والأفضل، وكان هذا طموح أكثر الشعراء الرومنتيكيين، وفي مقدمتهم الشاعر شيللي (١٧٩٢ - ١٨٢٢)، وفي قصيدة له عنوانها "أغنية إلى ريح الغرب" ١٩١٨، يخاطب ريح الغرب بما تملك من قوة وقدرة على التغيير، فهي التي تحمل أوراق الخريف وتذروها أمامها مثل جموع، تقودها نحو الموت، ثم تأتي أختها ريح الربيع لتبعث فيها الحياة، ويعرض الشاعر ثلاثة أشكال من قوة الريح، في الأرض وفي البحر وفي السحاب، ثم يرجوها أخيراً أن تَقْبَلَهُ صديقاً لرحلتها، كي تحمل شعره إلى العالم، وهو بذلك يثق بدوره في تغيير العالم، وفي المقطع الأخير من قصيدته يخاطب ريح الغرب، فيقول لها

---

(١)أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ١٢٥

:[1]

"اتخذيني قيثارتك كما تتخذين الغابة/ لتكوني أنت روحي/ أيتها الروح الوحشية المتمردة/ لتكوني أنت أنا أيتها الثائرة/ ادفعي أفكاري الميتة فوق الكون/ مثل أوراق ذابلة لتسرعي بميلاد جديد/ وبسحر هذه الأشعار/ انثري كلماتي على البشر/ كالرماد والشرر من نار لم تخمد/ كوني خلال شفتي نفير نبوءة/ إلى العالم الغافل: "أيتها الرياح: إذا ما أتى الشتاء/هل يتأخر الربيع بعده كثيراً"؟

*

ولا يقل أبو القاسم الشابي عن كيتس تطلُّعاً إلى تغيير العالم، بل يثق بتغييره، ويؤمن بإرادة الشعب، ويضرب مثلاً من الطبيعة، فيروي في ثلاثة وثلاثين بيتاً قصة البذرة التي تدفنها الريح في الثرى، وتبقى طول الشتاء، تحت البرد والثلج، لتتفجر في الربيع حياة جديدة، وشهيرة قصيدته التي عنواها "إرادة الحياة"، ومطلعها[2]:

إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر

إن تغيير العالم في الحقيقة طموح معظم الناس، وقد تكون حساسية الشعراء المفرطة وشعورهم بما في العالم من قبح وفساد وظلم هو الذي يجعلهم يظنون أن من مهمة الشعر تغيير العالم، وليس على الأغلب من وظيفة الشعر أن يغيّر العالم، ولعل الأهم بالنسبة إلى الشعر أن ينمّي الذوق العام، ويطور الإحساس بالجمال، فيجعله أكثر رهافة، وأن يزيد من حدة الإحساس بفساد الواقع وقبحه، وتنبيه الوعي، وحسب الأديب والشاعر هذا فخراً، فالشعراء والكتاب هم الذين يجعلون أفراد مجتمعهم أكثر إحساساً بمشاعرهم وعواطفهم، ويؤكد هذا الشاعر والناقد ت.س. إليوت، فيقول[3]: "وحين يعبّر الشاعر عن مشاعر الناس الوجدانية يغيّر أيضاً من طبيعة هذه

---

(١) المسيري، د. عبد الوهاب، زيد، محمد علي، **مختارات من الشعر الرومنتيكي الإنكليزي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩، ص ٣٤٥ – ٣٤٦

(٢) الشابي، أبو القاسم، **الديوان**، شرح أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط. رابعة، ٢٠٠٥، ص ٧٠.

(٣) إليوت، **مقالات في النقد الأدبي**، تر. د. لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، لاتا، ص ٥٤.

المشاعر، إذ يجعلها محسوسة بشكل أوضح، ويزيد من وعي الناس بما كانوا يشعرون به فعلاً، وبذلك يعلِّمهم شيئاً ما عن أنفسِهم...وهو يستطيع أن يُشْرِكَ قرَّاءَه معه بصورة واعية في مشاعر وجدانية جديدة لم يشعروا بها من قبل".

*

ويؤكد العقاد سمو الشعر بالإنسان إلى عالم الروح والجمال، فيقول[1]: "وكأنَّ الإنسان قد أراد بالفن أن يتمم حرية الحياة أو يستدركَ عَجْزَها عن قهر ضروراتها التي تثقل عليها، فقد خلَقَ الفنُّ للإنسان أجنحة قبل أن يطير في الهواء، وأنشأ لنا في الشعر أجيالاً من الأبطال هزموا نواميس الكون، وأحكام القدر، وأرسل أحلامنا في سماوات من الغبطة والكمال لا تفتح لأبناء الفناء، فتمت به آمال الحياة، وأصبنا في عالمه حرية لا نصيبها في عالم الحاجة والاضطرار".

إن وظيفة الشعر في المقام الأول جمالية وذوقية، وليست سياسية، يقول إليوت[2] :" إن الشعر يحدث على المدى الطويل اختلافاً في الكلام وفي الحساسية وفي حياة كل أفراد المجتمع، كل فرد في الجماعة، الشعب بأكمله، سواء منه من سمع بكبار شعرائه، أم لم يسمع، وتأثير الشعر في مداه البعيد تأثير متشعب، وغير مباشر، ويكاد يستعصي تتبعه".

ولذلك من المرجو فهم كلمة تغيير العالم بمعناها العام، وليس بمعناها الجزئي المحدود، أي أنه ليس المقصود هو التغيير الاقتصادي أو السياسي أو الاجتماعي، إنما المقصود التغيير في الذوق العام، والمشاعر والانفعالات.

*

ومهما يكن من أمر، فإن الشاعر توفيق أحمد يرى أن من مهمة الكاتب التغيير، ولكنه لا يحدِّد طبيعة هذا التغيير ولا نوعه ولا مستواه، ولكن حسبه أنه يعتقد برغبة الكاتب في التغيير، على الرغم مما قد يصيب الكاتب من خيبة مع مرور الزمن، بسبب عدم قدرته

(١) العقاد، عباس محمود، **مراجعات في الآداب والفنون**، ص ٤٠
(٢) إليوت، **مقالات في النقد الأدبي**، ص ٥٤.

على التغيير، لأنه يجد في مرحلة متأخرة من العمر أن أدبه لم يفعل شيئاً، ولكن يكفي أنه أضاف خبرة وتجربة جديدة إلى أدب أمته، وهذا التراكم الفني والجمالي والمعرفي سيحقق قدراً غير قليل من التغيير، قد لا يلاحظ بشكل واضح ومباشر، ولكنه حاصل، ولو طال الزمن، ويكفي دلالته على أن المجتمع ما يزال متمسِّكاً ببقية من قيم الفن والجمال والأخلاق.

*

والشعر بصورة خاصة، والإبداع بصورة عامة، يريح النفس ويطمئنها، ويمنحها الخلاص من قسوة الواقع وصعوباته، فالشاعر يهرب من الواقع، ويلجأ إلى الشعر، لا لأنه غير ناجح في حياته اليومية، ولا لأنه يعاني من خيبة أو إخفاق، بل قد يكون ناجحاً ومتفوقاً، ولكنه يلجأ إلى الفن والشعر، لأنه يجد في الشعر عالما آخر، لا يخلو من صعوبة، ولكنه أسهل من الواقع اليومي المعيش، فهو في عالم الشعر يجد صعوبة في اللغة، ويجد تحدّيات فنية في التعبير عن مشاعره وتجاربه، ولكنه في النهاية ينتصر على هذه الصعوبات، ينتصر على المادة المكوِّنة للشعر والفن، ويحقق ذاته، ويمارس الحرية، حرية الفن، وهي أقوى من الحرية في الواقع الخارجي، والإبداع الفني بالنسبة إلى الشاعر هو الانتصار الحق، حتى لو كان في الحياة اليومية ناجحاً.

يقول إروين إدمان[1]: "الفنون هرب من الواقع، فهي تتيح للفنان مجالاً يستطيع فيه أن يعمل بانطلاق، في مادة طيِّعة، وقد تكون المشاكل الفنية التي تعترض الشاعر أو الموسيقي مشاكل صعبة، لكنها قابلة للحل، وهو يجد في حلها نوعا خلابا من الغبطة، والموسيقي مثل العالم الرياضي، يعيش في دائرة معقدة، وإن كانت طيعة لينة العريكة، إنها دائرة فسيحة وهمية، وميتافيزيقية، ومع ذلك ففيها يستطيع عقله أن ينطلق أو يعمل في حرية، وتقدر ملكاته على أن تجد سلامها ووئامها، وقد لوحظ أن الفنانين كثيراً ما يعجزون عن مواجهة مطالب الحياة المادة، تبدو لهم مشاكلها كليلة أو محيرة وأن عقولهم المدربة على التكيف مع دائرة واحدة جميلة بقدر ما هي صغيرة، لتشعر بالغربة وعدم الألفة في هذه الحياة التي لا نظام

(١) إدمان، إروين، **الفنون والإنسان، مقدمة موجزة لعلم الجمال**، تر. مصطفى حبيب، مكتبة مصر، القاهرة، بلا، ص ١٧ – ١٨

فيها".

والشعر راحة وهدوء وارتباط بالكون كله، يقول سعيد عقل[1]: "إن الجمال الذي يخلعه الشعر سواء على الشاعر أو على المتذوق إنما قِوامه هدوء خالص، لا تتلاطم فيه فكر وصور وعواطف، هدوء يجعل النفس ولا شيء يفجؤها أو يعكر صفاءها منطوية على ذاتها، أعماقها على أعماقها، حتى لتغدو أكثر تآلفاً مع حقائق الكون، بل تغدو وحقائق الكون شيئاً واحداً، فإذا هي فوق هذا العالم بآلامه، ونقائصه لا تصطدم عمياء بأي نظام تجهل".

وهكذا يسمو الشعر بالمبدع والتلقي، ويجعله ينفصل عن الواقع اليومي بتفاهاته وعوارضه الزائلة، ليتحد بالكون العظيم في نظامه الدقيق والجميل الذي لا يناله خلل.

الشعر والحرية

والشعرُ عند الشاعر توفيق أحمد تطلُّعٌ إلى الحرية، وتطلُّعٌ أيضاً إلى المرأة الجميلة، فيقول[2]:

إلى الحريَّةِ الخضراء خُذْني وسَلِّمْنِي إلى امْرأةٍ جميلَهْ

وفي البيت يجمع الشاعر في توازُنٍ بين جانبين اثنين، الأول هو الحرية الخضراء، والثاني هو المرأة الجميلة، وهما جانبان متوازنان ومتكافئان ومتكاملان، فالحرية قيمة، وجمال المرأة قيمة، والجمال حرية، ومن يعشق الحرية، يعشق المرأة، ومن يعشق المرأة يعشق الحرية، وما جمال المرأة في حقيقته إلا الحرية.

وكثير من حركات التحرر في العالم قادتها امرأة، أو شاركت فيها، ومنهن على سبيل المثال جميلة بوحيرد في حركة تحرير الجزائر، وأنجيلا ديفز التي قادت حركة تحرير الزنوج في أمريكا.

وعندما أراد كثير من الفنانين التعبير عن الحرية مثَّلوا لها بامرأة، ففي لوحة عنوانها الحرية تقود الشعوب، للفنان ديلاكروا ظهرت الحرية في هيئة امرأة، وهي تقود الشعوب، ولا ينسى المرء تمثال الحرية الذي أهدته فرنسا إلى أمريكا عام ١٩٨٦، في ذكرى مرور مئة عام على حرب الاستقلال، وهو تمثال امرأة ترفع بيدها مشعل الحرية، وفي رأسها تاجٌ ذو ستِّ شُعَب تشير إلى قارات العالم

---

(١) عقل، سعيد، **شعره والنثر**، المجدلية، المجلد الأول، نوبليس، بيروت، ط. خامسة، ١٩٩١، ص ٩٣

(٢) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ٥٤٠ - ٥٤٢

السبع، وهو من تصميم الفنان غوستاف إيفل، وهو نفسه مصمم البرج في باريس الذي يحمل اسمه: برج إيفل.

ونحن نذكر هنا التمثال، بوصفه عملاً فنيّاً، ورمزاً للحرية، بمعزل عن النظام الأمريكي الذي يستبد بالعالم، ولم يَعُدْ جديراً بهذا الرمز العظيم.

*

وليس غريباً أن يتطلع الشاعر إلى المرأة، فهي صنو الرجل، وهي المظهر الأجمل في هذا الكون، وهي الموضوع الأجمل بالنسبة إلى الرجل، يقول جورج سانتيانا[١]: "المرأة هي أجمل موضوع في نظر الرجل"، فالمرأة هي الشعر، والشعر هو المرأة، ومن يحب المرأة الحب الحق الصحيح، يحب الوطن الحب الحق الصحيح.

وأكد العقاد العلاقة بين المرأة والفن فقال[٢]: "إن الجمال هو غاية الحياة...والحب والفن يسعيان معاً إلى وجهة واحدة، ويتعاونان معاً في المسير نحو سنن واحد، ولهذا يشتاق الحب إلى الفن، ويشتاق الفن إلى الحب".

وأكد العقاد أيضاً قيمة الجمال والحب، فقال[٣]: "ومما لا مراء فيه أن الحب يرينا من فتنة الحياة ما لا نراه بغيره، وأن جمال المرأة أغلى محاسن هذه الدنيا المشهودة، بيد أن الحب لا يخلق فتنة الحياة، وليس جمال المرأة هو كل ما في الدنيا من المحاسن، ولكنهما يصبغان الدنيا بهذه الصبغة، لأنهما يوقظان القلب ويذكيان الشعور، ويبعثان كوامن الوجدان، فينفتح لما حوله، ويرى ما لم يكن يراه ويستوعب ما كان يلمحه بطرف العين، ويستحسن ما كان في غفلة عن حسنه قبل أن تتراءى الدنيا لخواطره في ثوبها الجديد".

والمرأة ليست جسداً فحسب، بل هي روح أيضاً، وهي قيمة، ومعنى، والإحساس بجمال المرأة هو تأكيد للإحساس بجمال الحياة، ومن غير الإحساس بجمال المرأة لن يكون ثمة إحساس بقيمة الحياة ولا بالجمال في الكون، ولولا الإحساس بالجمال لكانت الحياة مجرد

---

(١) سانتيانا، جورج، **الإحساس بالجمال، ص** ٨٦

(٢) العقاد، عباس محمود، **مراجعات في الآداب والفنون**، ص ٥٣

(٣) المصدر السابق، ص ٥٢

أرقام باردة، يقول جورج سانتيانا[1]: "فقدرتنا على الحب هي التي تخلع على تأمُّلنا هذا الوهج الدافئ الذي بدونه قد يعجز الجمال عن الظهور، إن العنصر العاطفي للحساسية الجمالية، والذي لولاه لكانت إدراكية ورياضية بدلاً من كونها جمالية، إنما يرجع بكليته إلى إثارة تكويننا الجنسي إثارة خفيفة ومن بعيد".

*

ويصف الشاعر الحرية بأنها الحرية الخضراء، والخضرة توحي بالخير والخصب والعطاء، وتوحي بالسلم والأمان والرخاء، وهي مستمدة من الروابي والربوع الخضر التي تعشب في الربيع نتيجة الغيث، وتبدو صفة الخضراء مريحة للنفس، تبعث على الشعور بالأمان والاطمئنان.

وكان وصف الحرية بالحمراء قد أصبح صفة لاصقة بها منذ أن أطلق أحمد شوقي قوله الذي راج وانتشر[2]:

وللحرية الحمراء باب بكل يد مضرجة يدق

والحرية في بيت شوقي تدل على الاستقلال الذي لا يُنال إلا بالكفاح المسلح والمقاومة وبذل الدماء، بدليل الشطر الثاني الذي أكد فيه أحمد شوقي أن باب الحرية يُدَقُّ بالأيدي المضرَّجة بالدماء، والبيت من قصيدة مطولة قالها شوقي مستنكراً قصف قوات المحتل الفرنسي مبنى البرلمان في سورية عام ١٩٢٨، ولذلك اختار الشاعر توفيق أحمد اللون الأخضر، فوصف الحرية بأنها الخضراء، وهي صفة جديدة، تَكْسِرُ توقُّعَ المتلقي، وتدهشه، وتمنح الحرية بُعداً آخر جديداً.

وكان بإمكان الشاعر توفيق أحمد أن يستعمل الصفة الحمراء، إذ ليس من الضروري أن تكون صفة الحمراء دالةً دائماً على دماء أبطال المقاومة، فقد تدلّ صفة الحمراء على ما في الحرية نفسها من قوة واندفاع، وما فيها من حرارة العواطف وشدة الانفعالات، فوصف الحرية بأنها الحمراء هو وصف مفتوح على إيحاءات ودلالات تتجاوز وصف الحرية بالحمراء عند أحمد شوقي، فهي صفة مطلقة،

---

(١) **سانتيانا، جورج، الإحساس بالجمال، ص٨٤.**

(٢) شوقي، أحمد، **الأعمال الشعرية**، دار العودة، بيروت، المجلد الأول، ١٩٨٨، ج ١، ص ٧٧

وليست مقيدة، وتنفتح على إيحاءات لا نهاية لها، ولكن الشاعر توفيق أحمد آثر البُعد عن صفة معروفة إلى صفة جديدة، واختار ما يمنح شعره الخصوصية والتميز، وهذه هي الأصالة عينها.

وليست الحرية هي الحرية السياسية فحسب، بل هي الحرية في شتى جوانب الحياة، قال العقاد[١]: "إن الفكرة التي تتمثل في جمال الحياة، هي الفكرة التي تتمثل في جمال الفن...إن الحرية هي العنصر الذي لا يخلو منه جمال في عالم الحياة أو في عالم الفنون...إن الجمال هو تغلُّبُ الحرية على الضرورة، وإن هذه الفكرة هي فكرة الجمال في الحياة، وفي الفنون كلها".

*

ويستعمل الشاعر فعلين لهما دلالتهما النفسية، الأول فعل خُذْني في الشطر الأول، وهو قوله: إلى الحرية الخضراء خُذْني، والثاني فعل: سَلِّمْني في الشطر الثاني، وهو قوله: وسلِّمْني إلى امرأة جميلة، والفعلان خذني وسلمني، يدلان على أمنية الشاعر أن يأخذه الشعر أو أن تأخذه نفسه إلى الحرية الخضراء، واستعماله الفعل سلمني إلى امرأة جميلة، يوحي بأنه يجد عند المرأة الجميلة السلم والسلام والأمان والاطمئنان، وهو يريد أن يسلِّم نفسه إليها، ليستريح ويطمئن، ووصف المرأة بالجمال هو دليل قيمة الجمال التي يعتد بها الشاعر، ويراها لازمة للمرأة، لأن الجمال قيمة عالية، تنضاف إلى المرأة بوصفها شقيقة الرجل، وتوءمه، وريحانة قلبه، ومصدر الأمن والأمان له، وهي النصف الآخر الذي يكتمل به، ويتحقق وجوده التام من خلالها.

*

إن التعلق بجمال المرأة هو تعبير عن تعلق بجمال الحياة، ولذلك يعلن ستيفن سبندر أن كتابة الشعر هي تحدِّي الفساد والقبح في الواقع، وهي دليل حياة، ليس حياة الجسد والمادة والمال، إنما حياة الفن والقيم والروح، فيقول [٢]:" إن كتابة الشعر اليوم هي ببساطة

---

(١) العقاد، عباس محمود، **مراجعات في الآداب والفنون**، ص ٣٨

(٢) سبندر، ستيفن، **الحياة والشاعر**، ص ١٠٥

دليل على أن الإنسان لا يزال يحيا"، وهو يقصد بالإنسان إنسان الفن والشعر والعلم والقيم، لا إنسان المال والحرب والآلة.

*

وقصائد الشاعر هي مواويل للحب، وفي فضاء الخيال يحلق مثل نورس، وفي الأفق المفتوح على المدى تسبح أحلامه، وهو يَنْشُدُ الحرية، ولا يخاف الرقيب، ويقول[1]:

في الأُفْق أشرعتي/ عَزيفُ الريح في شجني/ وفي لغتي مواويل الصبابَة/ أنا نورسُ الشعر المُصَفِّقُ في الخيال/ ولَنْ أهابَكَ يا مقصّاً للرقابهْ.

وتقوم القصيدة على عناصر الأفق والريح والنورس المصفق في الخيال، وهي جميعاً عناصر فضائية، توحي بالرحابة والعلو والاتساع، لتؤكد فضاء الشعر الرحب، وتعاليه على الرقابة.

*

وهكذا يبدو الشعر في رؤية الشاعر حرية، وفضاء رحباً، كما يراه عنصراً أساسيّاً من مكونات الكائن البشري، ويراه صنو المرأة، والجمال، ويثق بقدرته على التغيير، لأنه يحقق لقاء الإنسان بالإنسان، بل يحقق لقاء الشعوب بعضها ببعضها الآخر.

ثانيا – رؤية الشعر من الداخل

الشعر يتجدد ولا ينفد

والشعر عند الشاعر توفيق أحمد إبداع متجدِّد، وعطاء مستمرّ عبْرَ العصور، وهو يثق بأن باب الإبداع مفتوح، وبإمكان الشاعر أن يأتي دائماً بالجديد، ومقولة عنترة عنده لا تصح، والشعر لا ينضب لأنه نتاج المعاناة والتجارب والآلام، وعندَه من الآلام ما هو كثير[2]:

أنا لا أقولُ، وألفُ نارٍ في دمي هلْ غادرَ الشعراءُ مِنْ مُتَرَدَّمِ

والشعر عند الشاعر لا ينفد لأنه نابع من قلب الشاعر، ومن النار

---

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٢٠٣.

(٢)أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٣٣٩ – ٣٤١

التي في دمه، فالشعر باق ما بقيت الحياة، ومجال القول فيه مستمر، لأن الحياة متجددة باستمرار، ولأن معاناة الإنسان كل يوم معاناة بكر جديدة، ولا تكرار فيها، وحالات الحزن والفرح والحب والكراهية والسلم والحرب والحياة والموت التي تعيشها الأجيال الجديدة، هي في الظاهر نفسها الحالات التي عاشها الأجداد في القرون الخالية، ولكنها في الحقيقة تجارب جديدة، وخبرات جديدة، والأهم من ذلك كله هو أساليب التعبير عنها، هي أساليب جديدة، لأن الوعي بتلك الخبرات والتجارب قاد إلى نضج، ولأن التعبير عنها على مر القرون أدى إلى وعي وإحساس أشدَّ عمقاً، كما أدت أساليب التعبير عنها في تراكمها وتطورها عبر الزمن إلى عمق الإحساس وقوة التعبير ونضجه، والشعر في كل عصر يتجدد ويكتسب النضارة والتألق، لذلك لا ينتهي القول فيه ولا ينفد.

*

ولا بد هنا من اقتباس تفسير الشاعر ت. س. إليوت للاستمرار في كتابة الشعر عبر القرون، وهو قوله[1]:"إن حساسيّتنا تتغيَّر باستمرار كما تتغيَّر الدنيا مِنْ حولنا، فحساسيتنا ليست كحساسية الصينيين أو الهنود، وليست أيضاً كحساسية أجدادنا منذ مئات السنين، ولا حتى نفس حساسية آبائنا، وعل كلٍّ، فنحن ذاتنا لسنا على ما كنا عليه منذ سنة مضت...وهذا بعينه هو السبب الذي لا نملك معه التوقف عن كتابة الشعر".

ويرى والاس فاولي أن الحاجة إلى الشعر متجددة، وأن الشعر مستمر، لأنه الحاجة الروحية في عالم طغت عليه المادة، وقهرت الإنسان، ويعبر عن ذلك فيقول[2]: "إن معجزة الشعر أو المدهش في تاريخ الشعر قائم فيما أظن في خلوه من المنفعة وانعدام القيمة، وإذا أخذنا ببعض النظريات التاريخية التي ترى أن الإنسان يمتاز بالصراع الاقتصادي من أجل البقاء، بدا استمرار الشعر أمراً يصعب تعليله، إذ إن الشعر هو تاريخ تجرد الإنسان من المصلحة، إن فن الشعر هو الأكثر تأثيراً بين مشاغل الإنسان المجردة من المنفعة والقيمة بالمعنى المادي".

---

(١) إليوت، **مقالات في النقد الأدبي**، ص ٥١.

(٢) فاولي، ولاس، **عصر السريالية**، ص ٢٠٢ – ٢٠٣

*

وانطلاق الشاعر توفيق أحمد من مقولة عنترة بن شداد لا تعني التناقض مع التراث، ولا تعني نفيَه، بل تعني التأسيس عليه، فهو يذكره، وذِكرُه دليل ثقافة تراثية، ودليل معرفة، ولكنها ليست معرفة الخاضع للتراث، إنما معرفة من يمتلك التراث، ويريد أن يؤسس عليه، ليتجاوزه، ويحقق الجديد، ويؤكد حتمية الجديد.

الشعر والقلق

والباعث على الشعر عند الشاعر توفيق أحمد هو قلق الحياة، وأسئلة الوجود، وهي التي تحرك القريحة، وتفجر المشاعر، وتحرض على الشعر، وهو القائل[١]:

عندي كلامٌ، لم يزلْ يحتلُّني ويُضيفُ أسئلةَ الجنونِ إلى دمي

وهذه هي حقيقة الشعر، فالشعر لا يعطي أجوبة، إنما يثير أسئلة، وباعث الشعر القلق، لا الاطمئنان، يقول أرشيبالد مكليش[٢]:" الفنان يعيش في حَيْرة وغموض وشك، دون أن يكون لديه نزوع قلق إلى التوصل للحقائق والعقل، أي دون أن يصارع للخروج من غمرة ذلك الوعي المضطرب المتلاطم بالعالم".

*

والمرجو أن يُفْهَم من القلق ذلك القلق الذي يدفع إلى العمل والإنتاج والإبداع، لا القلق الذي يقود إلى الضياع والتمزق وعدم الإنتاج، فالشاعر يحس في نفسِه رغبة في التعبير، ويظل يقلق، حتى يشرع في كتابة القصيدة، ولا يزول عنه القلق إلا بعد الانتهاء من كتابتها، بل لا يزول إلا بعد نشرها، ثم يبدأ قلق جديد، من أجل كتابة قصيدة جديدة، فالقلق قوة دافعة، والقلق نقيض البلادة والكسل والتراخي، هو نوع من الحركة في الحس والوجدان من أجل فعل شيء ما،

---

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٣٣٩ – ٣٤١

(٢) مكليش، أرشيبالد، **الشعر والتجربة**، تر. سلمى الخضراء الجيوسي، مر. توفيق صايغ، مؤسسة فرنكلين، بيروت، نيويورك، دار اليقظة العربية، ١٩٦٣، ص ١٥ – ١٦

وإنجازه.

وقد ميّز الدكتور دافيد شاهين[١] بين نوعين من القلق، "والنوع الأول يكون استجابة سوية للضغط من خارج الفرد، ويستطيع الفرد أن يميّز دائماً مصدراً مقبولاً يبرّر هذا النوع من القلق، ويمكن تسميته القلق الخارجي المنشأ...وهناك نوع ثانٍ يسمى داخلي المنشأ، ويبدو أن ضحاياه قد وُلِدوا باستعداد وراثي له، ويبدأ بنوبات من القلق تدهم المصابين فجأة دون إنذار ودون سبب ظاهر".

وميز يونغ بين إنسان يحس بالمشكلات، ويسعى إلى حلها، فهو متنبّه الحس، يقظ، فقال[٢]: "مِن الناس مَنْ لهم أمزجة خاصة تخلق لهم المشاكل، وهؤلاء، في الغالب، أناس مصابون بالعُصاب، لكن من سوء الفهم خلط هذه المشاكل بالعُصاب، فثمة فرقٌ كبير بين الاثنين، المصاب بالعُصاب مريض، لأنه يجهل مشاكله ولا يعرفها، بينما صاحب المزاج يعاني من مشاكل يعرفها ويشعر بها، لكن دون أن يكون مريضاً".

ويتضح مفهوم القلق الإيجابي الذي يدفع إلى الإبداع في قول الشاعرتوفيق أحمد [٣]:

بلاغةَ القلقِ الضافي عليَّ ندىً لو لم أكنْ قَلِقا لم تعلُ راياتي

*

والشاعر يدرك أن عنده كلاماً ما يزال يحتله، ويريد أن يتحرَّر منه، وهذا يدل على أن الشاعر لم يقل بعد كلمته الأخيرة، ولا قصيدته الأخيرة، والمسألة هنا لا تتعلق بنفاد الموضوعات أو الأساليب، إنما تتعلّق بقناعة الشاعر بأنه لم يَقُلْ بعد كلَّ ما عنده، وأن عنده مخزوناً، وهذا الإحساس اللاواعي بأن المخزون كبير، وأنه ما يزال موجوداً هو الذي يبعث على القول، ويؤكد ذلك الفعل المضارع يحتلّني، والمسبوق بعبارة: لم يزل، فهو تعبير عن حالة من الاستمرار والديمومة، وهذا دليل قوة في الحياة، وأصالة في الموهبة.

---

(١) شاهين، دافيد، **مرض القلق**، تر. د. عزت شعلان، مر. د. أحمد عبد العزيز سلامة، سلسلة كتاب عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، العدد ١٢٤، أيريل، ١٩٨٨، ص ٢٠.

(٢) يونغ، ك.غ، **علم النفس التحليلي**، ترجمة: نهاد خياطة، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٨٥، ص ١٤١.

(٣) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٤٥٨

واستعمال الشاعر الفعل يحتلني وإسناده إلى الشعر بقوله: وعندي كلام لم يزل يحتلني، دليل على وطأة الشعر على نفس الشاعر، وشدة معاناته من الرغبة في التعبير، فحالة الشعر تمتلكه، وتسيطر عليه، وكأنها حالة احتلال، وهو يريد أن يتحرر منها، وهذه هي حقيقة المعاناة قبل بدء الكتابة، فالشاعر يحس بالثقل، وكأنه مشحون بالانفعال، وممتلئ بالرغبة، ويريد التخلص منها.

والفعل يحتلُّ له دلالات بعيدة وأخرى قريبة، فهو قد يعني مجرد حلول المعاناة فيه، فهي تتلبَّسه، ويعاني منها، وقد يعني الاحتلال بمعناه المعاصر: احتلال قوة لأرض وشعب، ولا شك في أن هذا الشعب سيحس بالغليان، ويسعى إلى التحرر، وكذلك إحساس الشاعر بالغليان، من ثقل المعاناة، ويريد التحرر منها بالكتابة والإبداع.

ويمتلك الفعل "يحتلّني" في القصيدة خصوصية يستمدها من داخل القصيدة لا من المعاني خارج القصيدة، أيا كانت هذه المعاني، ومن خلال علاقته مع البنية الشاملة للقصيدة، يقول أرشيبالد مكليش:[1]:"الكلمات 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".

وفي كل ما تقدم دليل على أن القلق هو الباعث الأكبر والأقوى على قول الشعر، أما الأمان والاطمئنان والاسترخاء والكسل فهي حالات قلّما تبعث على قول الشعر، أو هي تبعث على قول شعر هادئ ليّن.

*

وكان الأصمعي قد لاحظ اللين في شعر حسان بن ثابت بعد دخوله في الإسلام، فقال[2]: "الشعر نَكِدٌ بابُه الشرُّ، فإذا دخل في الخيْرِ ضَعُف"، وفي هذا ما يؤكد أن القلق هو الباعث على قول الشعر، وقول الشعر يريح النفس من القلق، ولكن إلى حين.

---

(١) مكليش، أرشيبالد، **الشعر والتجربة**، ص ٢٢

(٢) ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، ج١، ص ٣٠٥

*

ولذلك كان القلق باعثاً أقوى على الشعر، بخلاف الطمأنينة، فقد تبعث على الشعر، ولكن في الحد الأدنى، وكذلك يبدو التعبير عن القلق أقوى عند المبدع، وأكثر تأثيراً في نفس المتلقي.

فالطمأنينة شعور هادئ جميل، كالبحيرة الهادئة، تداعبها نسمة لطيفة ناعمة، تبعث على الإحساس بالجمال، وهو جمال هادئ لطيف، ولذلك يأتي تصوير البحيرة هادئا مريحاً، ولطيفا ناعماً، تطمئن إليه النفس.

والقلق كالبحر الهائج، تثيره ريح عاصفة، فهو يبعث على الإحساس بالجلال والعظمة، ويشعر المرء نحوه بالخوف، ولذلك يأتي التصوير مخيفاً مثيراً، يبعث على القلق والتوتر.

ولذلك كان التعبير عن الخوف والحزن والألم وتصوير المعارك والحروب ووصف الأبطال أقوى فنيّاً، وأكثر تأثيراً، وكان التعبير عن الفرح والسرور والأمن والأمان والطمأنينة أميل إلى الهدوء، وكان تأثيره في النفس أقل، بل فلنقل هو تأثير من نوع آخر، هو تأثير اللطيف، في حين أن تأثير الأول هو تأثير الجليل والعظيم.

ومهما يكن من أمر فالقيمة ليست للقلق ولا للطمأنينة، فكل منهما تجربة، فالفرح تجربة، والحزن تجربة، والغنى تجربة، والفقر تجربة، والقيمة ليست في أي من هذه التجارب، وإنما القيمة للتعبير الفني عن هذه التجربة أو تلك، ومدى تحقيق الإبداع في التعبير عنها، ومدى قدرتها على التأثير في المتلقي.

*

ولكن أشد ما يُقلق الشاعر أن تجف قريحته يوماً ما، ولذلك فهو يريد أن يكون في حالة قلق دائم، وعن ذلك يقول[1]:

في كلّ يومٍ يُشْرِعُ الإبداعُ بابَهْ/ ويكادُ يَسْكُنُني الجفافُ إذا نأى/ أو أعلنَ الشِّعرُ اغترابَهْ/ مَن سوف يُبقيني ملاكاً/ أَمْنَحُ الدنيا بهاءَ صلاتِها/ مَنْ يا ترى سيقودُ مركبتي/ إذا ما استنزَفَتْني/ لعنةٌ تُدْعى الكتابَهْ.

إن قلق الكتابة هو ما يجعل الشاعر يحس بحقيقة وجوده، فهو

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٢٠١.

حين يكتب قصيدة يطمئن، ويشعر كأنه ملك ينثر على الدنيا كلها الجمال، وهذه رسالة الشاعر، وأخشى ما يخشاه هو أن ينتهي القول، وعندئذ لن يعرف إلى الحياة سبيلاً، ولكن باب القول لن يغلق، ففي كل يوم يشرع الإبداع بابه، وفي كل يوم تولد قصيدة جديدة، مثلما تشرق كل يوم شمس جديدة، وهذا هو بهاء الشعر، وبهاء الحياة، لأن الشعر والحياة صنوان، كالنخلتين تنموان معاً في جذر واحد.

لغة الشعر

والشعر عن الشاعر كلام، وهو القائل[١]:

عندي كلامٌ، لم يزلْ يحتلَّني ويُضيفُ أسئلةَ الجنونِ إلى دمي

ولا يُفْهَم من الكلام أنه مجرد كلام، ولكن يُفْهَم منه أنه إبداع يتجدد ولا ينتهي، والشعر في الحقيقة ليس كلاماً، فلغة الشعر خاصة، ليست لغة الكلام، وليست لغة الحديث اليومي، وليست لغة النثر الفني، ولا لغة النثر العلمي، هي لغة الحس والانفعال، لغة الصورة والخيال، يقول ريتشاردز[٢]: "الشعر هو أسمى صور اللغة الانفعالية، ولكنه ما من شك في أن اللغة كانت برمتها انفعالية في الأصل، وفي أن استخدامها العلمي إنما هو تطور متأخر، وأن معظم اللغة ما زال انفعاليا".

وقد سمَّى الشاعر الشعر كلاماً، لِيَدُلَّ على عفوية الشعر عنده، وعلى انثياله على خاطره انثيال الكلام، فهو لا يتكلَّفه، وهذه هي العفوية في الشعر، وقد عبر عنها الشاعر بعفوية أيضاً وببساطة.

*

ويؤكد الشاعر خصوصية اللغة، وأنه من الضروري أن تكون لغة الشاعر هي لغته هو، نابعة من داخله، وليست مستعارة، وأن تكون أصيلة، متمثلة فيه، وليست لغة عابرة كالضيف الذي لا تعرف هويته، ويختصر ذلك في ومضة شعرية، يقول فيها الشاعر توفيق أحمد[٣]:

"اللغةُ التي ليستْ فيكَ/ ضَيْفٌ مُتَقَطِّعُ الزيارات".

---

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٣٣٩ – ٣٤١

(٢) ريتشاردز، **مبادئ النقد الأدبي**، تر. مصطفى بدوي، مر. د. لويس عوض، وزارة الثقافة، ١٩٦٣، ص ٣٤٦

(٣) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٥١٦

*

ويؤكد الشاعر أيضاً حريته، وأن له لغته، وأن لغته تنداح بِحُرّية وعفوية، وهولا يبالي بمن يخالفه أو يختلف معه، لأن لغته هي لغته، وهي يعتدُّ بها فيقول في قصيدة عنواها "تجربة" [١]:

" قِضيتي/ أنّي أهيمُ في حريتي/ فَلْتُشْرعوا سيوفَكم فاترةً ساخنةً/ على انديالِ لغتي/ أبُثُّكُمْ: أنِّي أعيشُ هادئاً/ في داخل الزوبعة/ وهذه تجربتي.

ومن حق الشاعر أن يصرح بأن لغة شعره هي لغته هو، لأن اللغة هي التي تميز شاعراً من شاعر، ولغته تدل على ثقافته وحقيقة تجاربه وطبيعة انفعاله، يقول كولردج [٢]: "لغة كل إنسان تتنوع 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 استخداما عاما".

والفعل ينداح يدل على الانبساط والامتداد الأفقي، وانداح الماء امتد وساح وغمر كل ما في طريقه وتحدَّاه، ولغة الشاعر هي شعره وشخصيته وصوته المتميز، والشاعر يستخدم الفعل "أهيم" عفويّاً، ليدل على انتشار شعره، وتحقيق ذاته، وتحديه كل من يحاربه، متمسكا بتجربته، ويؤكد الشاعر حريته حين يقول في الختام: وهذه تجربتي، وهذا دليل الأصالة عند الشاعر، فالأصالة هي أن يكون الشاعر هو ذاته متحدِّيا كل ما يعترضه من عقبات بقوة وصدق وإخلاص، وأن تكون معانيه وأفكاره وتجاربه ولغته خاصة به ومبتكرة، لا يجاري الآخرين، ولا ينساق وراء التيار.

*

وقد عبَّر الشاعر تعبيراً عفويّاً ولا شعوريّاً عن الأصالة حين قال[٣]:

نَشَرْتُ غسيلَ قناعاتي على حَبْل العفوية/ ولا شكلاً بدا لشكلي

---

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية** ، ص ٣٩٩.
(٢) كولردج، **النظرية الرومنتيكية في الشعر: سيرة أدبية**، ص ٢٨٤
(٣) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٢٥٦

سوى شكلي/ تُرجمتُ إلى لغة لا أبجديةَ لها/ عاشرتُ أكثرَ من أيديولوجيا / عشقتُ مثالياتِها الأجمَل من رخاوةِ الخيال/ ثم عَثَرْتُ على ثيابي الطبيعية.

وفي النص تتحقق مفهومات الحرية والأصالة والتفرد، وتظهر مكانة الثقافة في شعر الشاعر، وتنوعها، وغناها، وكونها عند الشاعر آفاقاً للانطلاق، لا دساتير أو قوانين للقيد والالتزام، ثم تتأكد قيمة العفوية والبساطة والوضوح، ويتألق جمال الحياة الطبيعية التي لا تكلف فيها، ولعل هذه خلاصة فهم الشاعر للشعر، وإن لم يصرح بذلك.

وقد أكد الشاعر خصوصية التجربة، وخصوصية الذات، وهذا ما يحقق الأصالة، وقد أضاف إلى ضمير المتكلم أربعة أمور هي أركان الشعر، فقال: تجربتي، حريتي، قضيتي، لغتي، وهو بذلك يؤكد مفهوم الذات والحرية، والحرية سر الجمال، قال العقاد[١]: "إن الحرية هي سر الجمال في الفنون، كما أنها سر الجمال في الحياة، وإن أمنية الإنسان القصوى التي يتطلع إليها من الحياة والفنون هي الحرية لا القوة ولا الغنى ولا السعادة نفسها...لأن كراهة الموانع غريزة مركبة في جميع النفوس، إن لم نقل في جميع الأشياء".

والشعر في الحقيقة هو اللغة، يقول أرشيبالد مكليش[٢]:"إن الشعر لا ينسج من الأفكار، بل من الكلمات، إن القصيدة توجد كقصيدة في العلاقات بين الكلمات كأصوات، ليس إلا"، وامتلاك اللغة هو إحدى وسائل امتلاك الشعر، يقول كوين[٣]: " موضوع الشعرية ليس اللغة على وجه العموم، إنما شكل خاص من أشكالها، وإنَّما يعد الشاعر شاعراً لا لأنه فكَّر أو أحسَّ، ولكن لأنَّه عبَّر، وهو ليس مبدِعَ أفكار، وإنما هو مبدع كلمات، وكلُّ عبقريته تكمُنُ في اختراعِ الكلمة".

ولذلك فالشعر هو الذي يحفظ للأمة شخصيتها ويحققها، وهو الذي يحفظ اللغة ويطورها، يقول إليوت[٤]: "ولكن أغلب الناس لا

---

(١) العقاد، عباس محمود، **مراجعات في الآداب والفنون**، ص ٤٠.

(٢) مكليش، أرشيبالد، **الشعر والتجربة**، ص ٢٣

(٣) كوين، **بناء لغة الشعر**، تر. د. أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط. ثالثة، ١٩٩٣، ص ٥٥

(٤) إليوت، **مقالات في النقد الأدبي**، ص ٥٠.

يدركون أن لغتهم ستتدهور، وستتدهور حضارتهم، بأكملها، ما لم يثابروا على إخراج مزيد من الكُتَّاب العِظام، ومن الشعراء العظام، خاصة".

*

واللغة لا تعني مجرد اللغة، إنما تعني اللغة الشعرية، وهنا علينا أن نميز بين أربعة مستويات في اللغة، وهي: لغة الشعر، ولغة النثر الفني، ولغة العلم، ولغة الكلام اليومي، وواضح أن لغة الشعر تختلف كلياً عن المستويات الثلاث الباقيات، فلغة الشعر تمتاز بما فيها من إيحاء وخيال وبعد عن المباشرة، وبما فيها من إيجاز وتكثيف، وهي تقوم على التصوير، وبكل ما يمكن أن يجعلها مختلفة في مستواها عن المستويات الثلاث في الدلالة والتركيب والإيقاع.

الأصالة

وحين يؤكد الشاعر خصوصية اللغة والتجربة والحرية ويجعل الشعر قضيته، فإنه بذلك يتكلم بصورة غير مباشرة على الأصالة، ويبدو من المفيد الإشارة إلى مفهوم الأصالة عند الناقد ستيفن سبندر حيث يقول[1]: "فأصالة الشاعر إذن هي أولا وأخيراً في شجاعته الوجودية التي تمكِّنه من أن يكون صادقاً في إدراكه، مخلصاً لطبيعته...فلا تقل أصالة شاعر مثل بوب بمقاييسه الكلاسيكية الدقيقة عن أصالة أكثر الشعراء السيرياليين تقدمية، وفي حدود التقاليد التي نظم فيها بوب يجد القارئ في شعره الشجاعة الوجودية التي تجعل قراءة شعره تجربةً فريدة في نظر القارئ"، ويدل كلام سبندر على أن الأصالة معيار داخلي ينبع من داخل النص، لا من قيم سائدة في المجتمع أو حتى في الشعر نفسه، ولو كانت جديدة، فالشاعر قد يكون تقليدياً، ولكن يمكن أن يكون أصيلاً، وليستْ الأصالة في اتباع أحدث الاتجاهات.

ويعرف معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب الأصالة Authenticity بأنها[2] "التميُّز بالجودة والابتكار، وتنطبق عادة على الثقافات التي لم تدخلها عناصر أجنبية"، ويعرف سعيد علوش

---

(١) سبندر، ستيفن، **الحياة والشاعر**، ص ١٤٥

(٢) وهبة، مجدي، المهندس، كامل، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٩، ص ٢٨، مادة الأصالة.

الأصالة بأنها [١]"كل عمل يتميَّز بالجودة والابتكار"، والأصل في كتاب التعريفات[٢] هو"ما يُبْنَى عليه غيرُه، وهو ما يُفْتَقَر إليه، ولا يَفْتَقِر إلى غيره، والأصل في علم الأصول ما يثبَتْ حكمُه بنفسِه"، ويمكن القول بعد ذلك إن الأصالة هي العمل الأدبي الحر المستقل بما فيه من جودة وابتكار، وبذلك تكون الأصالة من المفاهيم الأساسية في تصور الشاعر توفيق أحمد لحقيقة الشعر.

العفوية في الشعر

والعفوية لا تتناقض في شيء مع إحساس الشاعر بالشعر يحتلُّه، بل تؤكد العفوية، فحالة الاحتلال هي حالة سابقة على لحظة الإبداع، أو ساعة الكتابة، فالمقصود بالعفوية حضور لحظة الإبداع عفويّاً، وهبوطها على الشاعر، وعدم تكلُّف الكتابة، أو اصطناعها، والعفوية لا تعني السهولة، ولا تنفي المعاناة، بل لا بدَّ من الألم، ألم تحويل الشعور والحالة لغويّاً إلى مادة مكتوبة، ويؤكد الشاعر العفوية في شعره، فيقول[٣]:

وأقولُها ... وعلى يقينٍ لا يُراوِغُ/ أيها الشعراءُ/ تلك قصيدتي بجمالِها وجلالِها/ هَبَطَتْ عليَّ ولم أكُنْ في بالِها/ سُبْحانَ من أوحى/ على قنديلِها المطريِّ برقاً/ يَشْرَبُ الأضواءَ من زلزالِها.

فالقصيدة تهبط على الشاعر، وهو لا يتعمَّد كتابتها، فالكتابة تفرض نفسها عليه، وتُجبره على الكتابة، وهو لا يُجبر نفسه على الكتابة، ولا يستنزل الإلهام، هذه هي العفوية، ولكن كتابتها لم تكن بالأمر السهل، ففيها بروق وزلازل، أي أن فيها معاناة، ويؤكد الشاعر كولردج ذلك، فيقول[٤]:" كل شعر جيد هو فيض تلقائي لمشاعر قوية"، فالمشاعر قوية، ولكن الكتابة فيض عفوي.

ويتحدث الفرزدق عن معاناة الشاعر وهو في لحظة الإبداع،

---

(١) علوش، د. سعيد، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشيبرس، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ص ١٣٣، رقم المصطلح ٣٦٢.

(٢) الجرجاني، علي بن محمد، **التعريفات**، تح. إبراهيم الأبياري، دار الريان للتراث، القاهرة، لاتا، ص ٤٥، المصطلح ١٥٦ والمصطلح ١٥٨.

(٣) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٤٩٥

(٤) كولردج، **النظرية الرومنتيكية في الشعر: سيرة أدبية**، ص ٤٣٤

فيقول[١]:"أنا عند الناس أشعر الناس، وربما مرَّتْ عليَّ ساعة ونـزْعُ ضرس أهونُ عليّ من أن أقولَ بيتاً واحداً"، وهذا القول يدل على أن الشاعر لا يستطيع أن يجبر نفسه على الكتابة، وأنه لا بد من لحظة تتفجر فيها حالة الإبداع، ويعبّر الشاعر أبو العتاهية عن موقف آخر، فيقول[٢]: "لو شئتُ أن يكونَ حديثي كلُّه شعراً موزوناً لكان"، ولا يدل هذا على سهولة كتابة الشعر بقدر ما يدل على الطلاقة والعفوية والبعد عن التكلف، كما يدل على التمكن من إقامة الوزن، ولكنه وحده لا يكفي ليجعل من الكلام شعراً.

ويشير ميخائيل نعيمة إلى معاناة المبدع الجسدية والنفسية والروحية والفكرية في الكتابة، فيقول[٣]: "كلَّما بَرَيْتُ قلمي، براني"، فالكتابة عمليةُ حَتّ من الجسم، واحتراق، ومنْح من الذات، وليس ما هو أدق من تلك الصورة المبدعة، فالقلم يبريه الكاتب ليكتب به، ولكن القلم في الوقت نفسه يبري صاحبه، دلالة على الألم والمعاناة، وتبدو عملية البري مستمرة، ومتجددة، ولا تقود إلى فناء القلم، أو انتهائه، بل تقود إلى كتابة جديدة، وفي هذا دلالة على أن القلم لا ينفَدُ، وأن الإبداع لا ينفد، بدليل أن نعيمة لم يقل كلّما بريته نقص وانضمحل أو فني، والقلم يُبرَى من أجل كتابة جديدة، وكذلك يُبْرَى الكاتب، أي يتألم ويتعذب، ليكتب ما هو جديد، وكلاهما لا يفنيان.

*

ويؤكد الشاعر المعاناة والألم في التجربة الشعرية، ويؤكد خصوصيتها، فهي عالم متميز، وفضاء خاص، لا يخطر على بال، ويعبّر عن ذلك فيقول[٤]:

شعريةُ القولِ مدىً/ من وَهَجِ الروحِ/ ودمِّ القلبِ والدفءِ/ بها ما في اتّساعِ الحُلْمِ من فيضِ المدَى/ لا بَرْدَ في صقيعِها/ لا حرَّ في جِمارِها/ ولا سلامَ في أُوارِها/ ونارِها/ بساحةِ الرؤى.

فالتجربة عند الشاعر، مدى واسع، فيه عوالم ما خطرت على

---

(١) الجاحظ، **البيان والتبيين**، تح. عبد السلام محمد هارون، ط. ثالثة، ١٩٦٨، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج١، ص ٢٠٩.

(٢) الجاحظ، **البيان والتبيين**، تح. عبد السلام محمد هارون، ط. ثالثة، ١٩٦٨، مكتبة الخانجي، القاهرة،ج ١، ص ١١٥

(٣) نعيمة، ميخائيل، **كرم على درب**، مؤسسة نوفل، بيروت، ط. تاسعة، ١٩٨٩، ص ٩

(٤) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ١٥٠

ذهن بشر، فتجربة الشعر ذات خصوصية، تتفاعل فيها المتناقضات، ولا يمكن تعريفها، واللغة تعجز عن توصيفها، فكيف يكون في التجربة صقيع، ولكن لا برد فيه، وكيف يكون في التجربة جمار، ولكن لا نار فيها، ومع ذلك فنار التجربة ممتدة ما امتدت الرؤيا، لا ما امتد البصر، والرؤيا لا نهاية لامتدادها، وهي مقتبسة من وهج الروح، ولكن كيف يكون في الروح وهج؟

وهكذا تجتمع في التجربة الشعرية الروح ودم القلب، والصقيع والجمار، وتتسع الآماد، فلا تحد، وهذه هي الحياة الحق، تتحد فيها الثنائيات، وتتوحد وتنسجم وتتناغم، وتمتد الآفاق وتتسع، ولا شيء يوسعها سوى الشعر، ولا شيء يوحد الثنائيات غير الشعر، لأنه جوهر الحياة.

*

ولا بد من التمييز بين العفوية والتلقائية، فالعفوية نزوع رومنتيكي، عماده البساطة والخضوع لقوة الكتابة والانسياق وراءها وعدم التكلف spontaneous writing، وعكسها النزعة السريالية، التي تقول بالكتابة التلقائية autotype، أي الكتابة من غير تخطيط ولا تفكير، ولا سيما تحت تأثير المخدرات، وقد جاء في البيان السريالي[1]: "الكتابة السريالية هي إملاء من الذهن في غياب كلِّ مراقبة يمارسها العقل، وبعيداً عن كل هم جمالي أو خلقي" وجاء في البيان أيضاً[2]: "الصور التي تنتج عن الأفيون سريالية من حيث إنها تنبعث تلقائيّاً لا إراديّاً، دون أن يحركها الإنسان".

ولكي يزداد معنى العفوية وضوحاً نستعير قول الجاحظ في التمييز بين الإبداع عند العرب، والإبداع عند غيرهم من الشعوب، يقول الجاحظ[3]: "إلاّ أنّ كلَّ كلامٍ للفُرس، وكلَّ معنىً للعجم، فإنّما هو عن طُولِ فكرةٍ وعن اجتهاد رأي، وطُول خلوة، وعن مشاورة ومعاونة، وعن طُول التفكُّر ودِراسة الكتُب، وحكايةِ الثاني علَمَ

(١) عبد النور، جبور، **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩، ص ١٣٩
(٢) فاولي، والاس، **عصر السريالية**، ص ١٥٤
(٣) الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج ٣، ص ٢٨

الأول، وزيادةِ الثالث في علم الثاني، حتَّى اجتمعت ثمار تلك الفِكَر عند آخِرهم، وكلُّ شيءٍ للعرب فإنّما هو بديهةٌ وارتجال، وكأنّه إلهام، وليست هناك معاناةٌ ولا مكابدة، ولا إجالةُ فكر ولا استعانة، وإنّما هو أن يصرفَ وهْمَه إلى الكلام، وإلى رجَز يومِ الخصام، أو حين يمتَح على رأس بئر، أو يحدُو ببعير، أو عند المقارعة أو المناقلة، أو عند صِراع أو في حرب، فما هو إلاّ أن يصرف وهْمَه إلى جملة المذهب، وإلى العمود الذي إليه يقصد، فتأتيه المعاني أرسالاً، وتنثال عليه الألفاظ انثيالاً".

ويوضح الدكتور حسن أحمد عيسى مفهوم العفوية، وهو يستعمل كلمة التلقائية، فيقول[١]: "هناك كثير من الأدباء والفنانين يتميَّزون بالتلقائية في إنتاجهم الذي يأتيهم غالباً في شكل لحظات إلهام فجائية، كما أن هناك طرازاً آخر لا يصل إلى إنتاجه الفني إلا بالدأب والإرادة والجهد في المراجعة "، ولكن لا بد في كلتا الحالتين من مخزون من الثقافة، والخبرات والتجارب، والتمرين والتدريب، والموهبة وحدها لا تكفي، ولا سيما إذا أراد الشاعر التجديد.

إن البساطة هي نتاج البراءة، ونتاج الارتباط بالطبيعة، البساطة هي الطفولة الممتدة والمستمرة في حياة الفنان، يقول ستيفن سبندر[٢]: "يشترك الشاعر مع سائر الفنانين في قدرته على رؤية الأشياء كما لو كان ينظر إليها للمرة الأولى، هذه القدرة إلى حد ما ليست إلا دهشة الطفولة امتدت إلى مرحلة الرشد".

*

وتظل القصيدة عند الشاعر نتاج رؤية غير واعية، ولا قصد فيها، ولا تكلف، وفيها يندمج الحضور والغياب، وهذه حقيقة الإبداع، هي مزيج من العقل والانفعال معاً، ويعبر الشاعر توفيق أحمد عن ذلك، فيقول[٣]:

على سرير الرؤية الأعمى ينامُ وعْيُها/ حاضرةً غائبةً/ غارقةً في صدقها وطهرها.

---

(١) عيسى، د. حسن أحمد، **الإبداع في الفن والعلم**، سلسلة كتاب عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٤، كانون الأول، ١٩٧٩، ص ٢١

(٢) سبندر، ستيفن، **الحياة والشاعر**، ص ٤١

(٣) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ١٥١ – ١٥٢

وتبدو رؤية الشاعر توفيق أحمد للشعر مغايرة لرؤية أبي تمام، فالشعر عنده نتاج الألم والجراح، وهو كالفجر، يصنع حياة جديدة، في حين يرى أبو تمام الشعر لا ينفد، لأنه نتاج العقل والتفكير، وهو يشبهه بالأمطار الغزيرة التي تنسكب من سحب متعاقبة، فيقول[١]:

ولو كان يفنى الشعرُ أفناه ما قَرَتْ حياضُكَ منه في العصُورِ الذواهبِ
ولكنّه صوبُ العقولِ إذا انثنتْ سحائبُ منه أُعْقِبَتْ بسحائِبِ

ومقارنة الشاعر توفيق أحمد بأبي تمام لا تعني ألبتة المفاضلة، إنما تعني توضيح موقف كل منهما من الشعر، لتزداد الرؤية وضوحاً، فالمقارنة كما يقول إليوت[٢]: "هي مجرد مقارنة يُقاس فيها شيئان أحدهما بمقياس الآخر"، والمقارنة بحد ذاتها شكل من أشكال النقد الأدبي، وليست غايتها البحث عن التأثر والتأثير، إنما غايتها البحث في الخبرة الإنسانية.

الشاعر صانع الجمال

ويرى الشاعر توفيق أحمد أن الشاعر صانع الجمال، فهو بالكلمة يمنح العالم قيم الحب والجمال والفن[٣]:

أنا باليَرَاعِ الْحُرّ أَثْقُبُ لؤلؤاً لأصوغَهُ عِقْداً مِنَ الأشعارِ
أعلو فتنتَسِبُ الغُيومُ لِنخلتي والشمسُ تحلَمُ أنْ تنامَ جِواري

وتسمو في هذه الرؤية قيمتان، الأولى قيمة العلو، والثانية قيمة النور، فالشاعر يرقى بشعره، وهو كالنخلة، سُمُوّاً وعُلُوّاً، والسمو والعلو قيمة معنوية، وليس مجرد قيمة مكانية، فهو الشرف والعزة والرفعة، فالكلمات تحمل دلالات مكانية، ولكنها ذات إيحاءات معنوية، وكالنخلة خيراً وعطاء، والنخلة ليست مجرد شجرة، وإنما هي رمز الحضارة الممتدة من اليمن إلى الشاطئ السوري على بحر المتوسط، مروراً ببلاد الرافدين، وقد عُرفت عند البابليين والفينيقيين والتدمريين، وعرفت منذ عهد إبراهيم عليه السلام، وكان والده آزر

(١) أبو تمام، **ديوان أبي تمام**، شرح الصولي، ص ٢٨٦ - ٢٨٧
(٢) إليوت، **مقالات في النقد الأدبي**، ص ٩.
(٣) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٤٦٩

ينحت من جذوعها تماثيل للآلهة[١]، ولو لم تكن النخلة مقدَّسة لما صنع منها تماثيل الآلهة، وقد ورد ذكرها في قانون حمورابي[٢]، وكانت تنقش على نقود الفينيقيين، وعلى الأختام الأسطوانية، وورد ذكرها في نشيد الإنشاد، وفيه يخاطب الحبيب حبيبته، فيقول لها[٣]: "قامتك شبيهة بالنخلة... قلت إني أصعد إلى النخلة، وأمسك بعذوقها"، وتدمر هي بلد التمور، ومنها اسمها، والنخلة هي شجرة العرب، هي شجرة الصحراء العربية، وإلى جذع النخلة لجأت السيدة مريم، لتضع في ظلها مولودها، يقول المولى عز وجل في محكم التنزيل عن السيدة مريم[٤]: ﴿صخ صم ضج ضح ضخ ضم طح ظم عج عم غج غم فج فح فخ فم قح قم كج كح كخ كل كم لج لح لخ لم له مج مح مخ مم نج نح﴾، وعندما دخل السيد المسيح القدس استقبله المؤمنون بسعف النخيل رمزاً للنصر وتأكيداً لبشارة زكريا بمجيء المسيح، وحماية له من أشعة الشمس، وورد ذكر النخلة والنخيل مرات كثيرة في القرآن الكريم، وقد وعد الله عز شأنه بها المتقين في الجنة، دلالة على قيمتها وجمالها، وقد عدَّها الرسول محمد ﷺ شقيقة آدم، فقال[٥]: "أكرموا عمتكم النخلة"، وذكر الجاحظ الحديث برواية مختلفة، وعلق عليه فقال[٦]: "حين كان بينها وبين الناس تشابُهٌ وتشاكُلٌ ونَسَبٌ من وجوه"، وفي هذا التعليق ما يؤكّد قوة الصلة بين النخلة وشعوب المنطقة.

وقد لا يقصد الشاعر إلى هذه الإيحاءات المرتبطة بالنخلة، ولكنها راسخة في لاشعوره، وهي جزء من ثقافته العربية، ولا شعوره الجمعي، ولظهورها في شعره دلالته، ولا سيما أنه شبه نفسه بها، أو شبه بها شعره، وإن لم يقصد الشاعر إلى ذلك، ومهمة النقد هي الكشف عن تلك الإيحاءات، وإغناء النص بها.

---

(١) **إنجيل برنابا**، تر. عن الإنكليزية د. خليل سعادة، دار الحكمة، د.ت. الفصل ٢٦، ص ١٤، و**إنجيل برنابا**، الخوري بولس الفغالي، الرابطة الكتابية، عمشيت، لبنان، جمعيات الكتاب المقدس، بيروت، ٢٠١٢، الفصل ٢٦، ص ٧٩.

(٢) حمورابي، **شريعة حمورابي**، تر. محمود الأمين، تقديم: الأب سهيل قاشا، دار الوراق، لندن، ٢٠٠٧، القانون رقم ٦٦، ص ٢٨.

(٣) الكتاب المقدس، **نشيد الإنشاد**، الإصحاح السابع، الرقم ٧ - ٨

(٤) القرآن الكريم، سورة مريم، الآية ٢٣ – ٢٥

(٥) السجستاني، أبو حاتم، **كتاب النخلة**، تح. د. حاتم صالح الضامن، دار البشائر، بيروت، ٢٠٢٢، ص ٣٠.

(٦) الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج١، ص ٢٣٠.

والقيمة الثانية قيمة النور، فالشعر كالشمس، يضيء، ويهب العالم الدفء، ويبعث فيه الحياة، بل لعله أقوى من الشمس عطاء وتأثيراً، وهاتان القيمتان هما من الشعر وللشعر، وهما من الشعر للإنسان، وللمجتمع والعالم، إذ عندما يعلو الشعر وينير ويضيء فإنه يعلو بالإنسانية كلها ويضيء لها وينير سبل الجمال، والجمال هو قيمة من القيم التي تقوم بها الحياة، ألا إنها العدل والخير والحق والجمال.

وصورة اليراع الذي يثقب به الشاعر الشعر، تدل على الابتكار والتجديد، فهو لا ينظم العقد من لؤلؤ مثقوب من قبل، إنما يأتي باللآلئ الجديدة، التي خرجت للتو من محاراتها، فيثقبها، ليصنع منها عقداً، أي أنه يأتي بالمعاني والأفكار الجديدة ولا يقلِّد، وفي اللآلئ معاني الجدة والابتكار، ومعاني الجمال والبياض والتألق، وفيها قيم الندرة وعلو الثمن وحسن التقدير والاختيار، وبذلك يصبح اللؤلؤ ليس مجرد شيء مادي محسوس، بل يغدو قيمة ومعنى، وهو لا يُهدى إلا للغوالي ولمن يقدره ويستحقه، وهذا يدل على أن الشاعر يفهم الشعر على أنه إبداع الجمال، وخلق الجديد، وحسن اختيار الكلمة.

*

واللؤلؤ في الشعر هو الألفاظ، ولا بد للشاعر أن ينتقي ألفاظه، وأن يحمِّلها المعنى الذي يريد، وليس هناك لفظة يمكن أن تحل محل لفظة، لذلك لا بد من حسن الانتقاء، يقول سانتيانا[1]: "ولا يوجد لأي لفظتين نفس القيمة...وليست اللفظة الواحدة إلا حلقة في سلسلة التركيب التي تتكون منها اللغة والتي تحتفظ للناس بثمار تجاربهم مقطرة ومركزة في شكل رموز".

ولكن، ما معنى أن يثقب الشاعر اللؤلؤ ليصنع عقداً من الأشعار؟ هل الغاية أن يصنع عقداً من الأشعار الجميلة؟ هل الغاية فقط الشعر الجميل؟ وإذا كان الشعر الجميل عقداً؟ فلمن هذا العقد؟ هل ليوضع في المتحف؟ هل ليهديه إلى امرأة جميلة؟ أكبر الظن أنه عقد يزين به الحياة، فالشاعر يفتح عيون الناس على الحياة، يجعلهم يرون الجمال في الحياة، هو لا يزيفها، ويجعلها جميلة، بل يزيل غبار الألفة عنها، ولعل في كلام ستيفن سبندر ما يعلل سبب نظم هذا

(١) سانتيانا، جورج، **الإحساس بالجمال**، ص ١٨٩

العقد، يقول سبندر[١]: "والذي يفعله العبقري هو أنه يوقظ العبقرية الماثلة في نفوس أولئك الذين لهم آذان صاغية، إنه يجعلهم يدركون طبيعة وجودهم، تلك الطبيعة التي أسدل عليها حلم الظواهر ستاراً من الظلام، وحجبها عن العيون".

إن الشيء الحسي الذي يعبر الشاعر بوساطته، هو تعبير عن قيمة داخلية، عن شعور وانفعال، وليست الغاية الشكل الحسي الخارجي، فالمعنى الداخلي المجرَّد لا يظهر إلا في شكل حسي ملموس، يقول هيغل[٢]: "التمثُّل الشعري تمثُّل تصويري، لأنه يضع تحت أبصارنا لا الماهية المجرّدة، بل الواقع العَيْني... وبالاتصال الوثيق مع الواقع العيني نستطيع أن نستشف الجوهري".

فالكلمة في الشعر لها معنى، ولها إيحاء، أو معنى المعنى، ولها إيقاع، واتحاد هذين العنصرين يجعل الكلمة شعرية، يقول سانتيانا[٣]:"لا تصبح الكلمة جميلة أحياناً إلا لمدلولها وما يرتبط بها، وإن كان يحدث أحيانا أن هذا الجمال التعبيري يضاف إلى ما للكلمة ذاتها من صفة موسيقية...ويوجد هذان الحدَّان معا في الذهن، ويتألف التعبير من اتحادهما".

والكلمة في الشعر لها خصوصيتها، وحسن نظمها وترتيبها، هو معيار جمالها، يقول إليوت[٤]: "الشعر كلمات ممتازة في ترتيب ممتاز، وعرض ممتاز، هذا هو ما يسمى بتكنيك النظم، بيد أننا لا نستطيع أن نعرف حتى تكنيك النظم، وإذا نحن أضفنا إليه تكنيك الشعور، فلن تؤتي هذه العبارة من ثمرة غير أن تزداد بنا ابتعاداً، إن كل ما يمكننا أن نقوله هو أن القصيدة بمعنى من المعاني ذات حياة خاصة بها وأن أجزاءها تُشَكِّل شيئا بالغ الاختلاف عن أي بنية من البيانات التاريخية الحسنة الترتيب عن تاريخ أصحابها، وأن الشعور أو الانفعال أو الرؤيا الناتجة عن القصيدة شيء مختلف عن الشعور أو الانفعال أو الرؤيا الموجودة في عقل الشاعر".

---

(١) سبندر، ستيفن، **الحياة والشاعر**، ص ٦٩

(٢) هيغل، **فن الشعر**، تر. جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨١، ج١، ص ٦٢

(٣) سانتيانا، جورج، **الإحساس بالجمال**، ص ٢١٤.

(٤) إليوت، **المختار من نقد ت. س. إليوت**، تر. ماهر شفيق فريد، تصدير د. جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٩٠، من كتاب الغابة المقدسة.

يقول مكليش:[١]:" الكلمات 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".

ويؤكد ذلك الدكتور مصطفى ناصف فيقول[٢]: "إن الشعر طريقة في تأليف الكلمات وربطها وتنظيمها، وإذا غيرت هذا النظام، تغير المعنى، وبعبارة أخرى خرجت من الشعر إلى النثر، ومن الجيد إلى الرديء".

إن صورة النخلة والشمس صورة مستمدة من الطبيعة، وهي تقوم على العفوية والبساطة، ولكنها مكتنزة بالحس والوجدان معاً، حس العُلوّ والشموخ والرفعة، ووجدان النور والمعرفة والحياة، فثمة قيمتان، قيمة العلو وقيمة النور، وهذا دليل على عفوية الشعر عند الشاعر.

الشعر امتحان وتجريب

ويدرك الشاعر تماماً أنه في كل قصيدة جديدة هو أمام امتحان جديد، وأمام مغامرة جديدة، ولذلك لا يستطيع القول إني مطمئن إلى ما أعطيت، وراض عما كتبت، وإني بلغت الكمال، وهذا هو الشاعر الحق، يقول في قصيدة عنوانها لأكون مشمولاً [٣]:

أنا ذاهبٌ لأُعيدَ خوضَ الإمتحانِ[٤]/ ولنْ يكونَ كما يظنون الأخيرْ/هي فرصةٌ أخرى لنزفٍ آخَرِ.

وما دام هذا هو دأب الشاعر، فسوف يبحث دائماً عمَّا هو جديد، لأنه يشعر أنه أمام امتحان جديد، وتلك هي حقيقة الإبداع والتطوير، يقول الشاعر في القصيدة نفسها[٥]:

فلربما سأعيدُ تشكيلَ الروايةِ/ وابتكارَ شخوصها حسبَ التجلي/ ربما ستنالُ إعجابَ المصابيحِ/ التي انتظرتْ بفارغ صبرها/ وأصوغُ وقتاً قادماً/ تتهافتُ الرؤيا علَى إيقاعه.

وعندما يقول الشاعر سأعيد تشكيل الرواية فإنما يدل على وعيه

---

(١) مكليش، أرشيبالد، **الشعر والتجربة**، ص ٢٢

(٢) ناصف، د. مصطفى، **نظرية المعنى في النقد العربي**، دار الأندلس، بيروت، ص ١٤

(٣) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٤٩٤

(٤) لا بد هنا من قطع همزة الوصل في كلمة الامتحان ليستقيم الوزن.

(٥) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٤٩٤

أن الشعر هو عملية تعبير جديد عن تجربة ليست بالضرورة جديدة، فالأمر يتعلق بإعادة التشكيل، إي إعادة التقديم في لغة جديدة وبناء جديد ورؤية جديدة، وكما يقول إليوت[١]: "فالعمل لا يستمد أهميته من عظمة أو من عمق الانفعالات أي من العناصر المؤلفة له، وإنما يستمد أهميته من عملية الخلق ذاتها، من الضغط الذي يتم في ظله الانصهار"، أي أن قيمة العمل في التماسك ووحدة البناء، وفي المعالجة، أي في الخطاب لا في الموضوع.

وإذا كانت القصيدة امتحاناً وكانت تعبيراً عن لغة الشاعر وقضيته وتجربته وحريته، فهذا يدل على أن قيمة القصيدة تنبع من داخلها، بما تحمل، بِحُرية مطلقة، من قيم ومعان وتجارب، وبما فيها من أشكال التعبير، وليست قيمتها في أي مرجعية خارجها، ويؤكد الشاعر هذا فنيّاً بقوله[٢]:

ولا، لا شيء يسمو بالقصيدة غيرُ جَمْرِ جدالِها/ ولكم ستبقى حُرَّةً حين الحروفُ تدورُ/ حاملةً لكلِّ حرامها وحلالِها.

فالشاعر يرى أن قيمة القصيدة تنبع من داخلها، أي من شعريتها، ومن جمالها الفني، وليس من الموضوع الذي تعالجه، أيّاً كان هذا الموضوع، حلالاً أو حراماً، مما يعني أنه ليس في الشعر حرام أو حلال، فالشعر حرية، ومما يعني أن الحكم على النص الشعري إنما يكون من داخله، وليس من شرط خارجي، وفي الحقيقة من الجور على الشعر أن نحكم على الشعر، ومن حق الشعر أن نتذوَّقه ونشعر به ونستمتع، لا أن نحكم عليه.

وقد استعمل الشاعر للحروف فعل تدور، وكأنها الأرض أو الأفلاك وهي تدور في مساراتها، بنظام كلي شامل، وهي تمنح الناس جميعاً كل أشكال الشعر وأنواعه واتجاهاته، مما يعني حرية الشعر، ومما يعني أن الشعر للناس جميعاً.

وقد لخَّص إليوت مهمة الشعر بلغة واضحة، فقال[٣]:"إن أول مهمة من مهمات الشعر هي على وجه اليقين إثارة المتعة، وإذا ما سألني سائل أي نوع من أنواع المتعة يثيرها الشعر؟ فلا أملك سوى

---

(١) إليوت، **مقالات في النقد الأدبي**، ص ١٥

(٢) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٤٩٤

(٣) إليوت، **مقالات في النقد الأدبي**، ص ٤٥

أن أقول: ذلك النوع من المتعة الذي يثيره الشعر"، وهكذا فالشعر عند الشاعر مغامرة، وهو امتحان، وكل قصيدة تجربة جديدة، والشعر حرية مطلقة.

وعندما يضع الشاعر نفسه في كل قصيدة أمام امتحان جديد فإنه يستطيع أن يستمر في كتابة الشعر، وليس هذا فحسب، بل إنه يستطيع أن يطوّر في آليات خطابه الشعري، ومن هنا يستطيع أن يؤكد أن ينبوع الشعر لا ينفد، لأنه نزف من آلام وجراح تتجدد.

الشعر والريف والمدينة

ويتغنَّى الشاعر بانتمائه إلى الريف، وصدوره في شعره عن الريف، فالريف هو مصدر الجمال، والشعر، فيقول[١]:

أنا ابن ريفي البعيد/ البسيط البسيط/ والعاشق الريفي/ المُنَزَّل في كتاب السحاب/ بريء كدمعة السماء/ قلبي ضعيف لرقّته/ ولكن هامتي/ كنخلة الضوء/ في حديقة النهار/ نحن ــ أبناءَ القُرى ــ طيبون/ وأصيلون جدّاً/ ودَمُنا لا ينزف إلا الشعرَ الأخضر/ لذا: فنحنُ الربيعُ الدائم والحياة".

ويتأكد النزوع الريفي نحو العفوية والبساطة والجمال هو تمجيده روح الشعر في أمِّه، إذ يراها أكبر شاعر، فيقول[٢]:

أكبرُ شاعرٍ واجَهَتْهُ روحي/ هو أمي الأُمّيةُ/ علمتني أبجديةَ الطفولة/ وسَجَّلَتني في مدرسةِ الغيم/ وهي تفركُ لي أُذُني/ وتقول: إياك ألَّا تَمُرَّ على الأشجار/ لتسقيها شجرة شجرة.

وتوجيه الأم ولدها إلى سقاية الأشجار شجرة شجرة هي تربية تعلّم الإنسان العطاء التام الكامل لكل عناصر الحياة، ومظاهرها وتجلياتها، بدقة وأمانة وإخلاص، وعدم حرمان أحد، وكأن هذه الأشجار قد تحولت فيما بعد إلى قصائد، يرويها الشاعر من قلبه.

*

لقد عرف الشعر العربي المعاصر عدة شعراء من الريف، ولكن المدينة أرهقت روحهم، وأثقلتهم بالإحساس بالغربة، لكنها لم تقض على حسهم الفطري، وشعورهم النقي، ولم تقتل براءتهم، ولم تلوث

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية** ، ص ٥٣٨ ــ ٥٣٩

(٢) أحمد، توفيق، المصدر السابق، ص ٥٠٢

نقاءهم، ولكن المدينة جعلت جُلَّ همهم ينصب على مشكلات المدينة، ومنهم بدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وأمل دنقل، وأثقلت شعر بعضهم بالعمق الثقافي، والرموز والأساطير، وأحاطتهم بغلالة من الغموض الشفيف، ولاسيما بدر شاكر السياب.

وقد غدا موضوع المدينة ظاهرة في الشعر العربي، وظهرت حولها دراسات، وإن كانت المدينة العربية في حقيقتها ليست كالمدينة الغربية في اكتظاظها وزحامها وطغيان المادة فيها قياساً على المدن الغربية، ولكن غياب الخدمات، وغلبة الفقر والجهل والتخلف هو ما جعل الحياة في المدن العربية أصعب من الحياة في المدن الغربية.

وهناك سبب آخر وهو أن معظم الشعراء الذين تكلموا على قسوة المدينة كانوا قادمين من الريف، ولذلك كان من المتوقع أن يحسوا بصدمة مدينة كبيرة مزدحمة مثل القاهرة، وثمة سبب آخر ربما هو الأظهر، وهو تأثرهم بالثقافة الغربية والشعر الغربي، ولاسيما شعر إليوت، وكان لقصيدته "الأرض اليباب" الأثر الكبير في الشعر العالمي، وفي الشعر العربي، وكان أكثرهم ممن اطلعوا على الشعر الإنكليزي بلغته، ولاسيما السياب وعبد الصبور، وقد ترجم عبد الصبور عدة مسرحيات لإليوت، وتأثر به أشد التأثر.

ولذلك يبدو الشعر العربي المعاصر بحاجة إلى شاعر من الريف، يمتاز شعره بالعفوية والبساطة والوضوح، غير مثقل بالرموز أو الغموض، ويتغنى بأنه ابن ريف، وبأنه بعيد عن الأسطورة وثقل التناص الثقافي، وهذا ما تحقق في شعر توفيق أحمد.

والتمسك بالريف عند الشاعر توفيق أحمد لا يعني الهرب إلى الطبيعة، ولا يدل على نزوع رومنتيكي، إنما يعني البساطة والعفوية والوضوح والبعد عن المبالغة في التوظيف الثقافي وإثقال النص بالتناص، وهذا الموقف من الشاعر لا يعني أنه يلغي التيارات الأخرى، ولكن حسبه أن يعلن أنه لا يريد أن ينساق وراء كل التيارات، وأن يظل متمسكاً بالريف والبساطة، وهو بذلك يحقق الأصالة، أي أن يكون هو ذاته، وليس نسخة عن غيره، وقد تحققت هذه المعاني في مفهوم الشعر عند الشاعر، وتحققت في شعره.

*

ولم يعبّر الشاعر توفيق أحمد عن نفور من المدينة، ولم يضِقٍ

ذرعاً بها، بل عبَّر عن وعي جديد للمدينة، وأدرك حقيقة دورها الحضاري، واستطاع أن يحقق التوازن، فلم يسمح لها أن تسيطر عليه أو تمتلكه، كما أنه لم يخضع لها، ولم يذب فيها كالملح في الماء، وكأنه وقَّع معها عقداً على ذلك، وقد لخص الشاعر علاقته بالمدينة، فقال[١]:

ها أنذا والمدينةُ شِبْهُ توءميْن[٢]/ ومنذ أيامنا الأولى معاً/ كتبنا عقداً على ورق من انتماء حضاري/ بألا يبتلع الواحدُ منّا الآخر.

وكتابة عقد حضاري يدل على وعي الشاعر لذاته، وإدراكه لدوره الشعري، وحرصه على مواجهة المدينة انطلاقاً من موقف واضح، وهو موقف حضاري يؤكد تلازم الشاعر والمدينة معاً، فهُما شبه توءمين، أي أن المادة في المدينة وأن الروح في الشعر شبه توءمين، لا غنى لأحدهما عن الآخر، ويجب ألا يطغى أحدهما على الآخر.

*

وقد ظل الشاعر وفيّاً للريف، في رؤيته، وفي شعره، فهو مرتبط بالطبيعة، يحس بجمالها، وعواطفه صادقة، ومشاعره نبيلة، وأُفُقُه واسع بسيط ممتد، لا تعقيد فيه، ولغته واضحة، لا اصطناعَ فيها، وهو أبعد ما يكون عن الغرور والتكلُّف.

وقد تحدَّث الشاعر كولردج عن لغة أهل الريف فقال [٣]:

"بسبب كونهم أقل تعرُّضاً لضغْطِ الزَّهْوِ الاجتماعي يعبِّرون عن مشاعرهم وآرائهم بعبارات بسيطة غير مصنوعة...لا تختلف عن لغة أي إنسان آخر ذي ذوق سليم مهما كان عالماً ومهذَّباً...في حين أن المثقف يحاول أساساً أن يكشف العلاقات بين الأشياء وأن يعبر عنها، أو الصلات النسبية بين واقعة وواقعة".

---

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٢٥٨

(٢) التوءمان هما الأخوان الاثنان معاً في حَمْلٍ واحد، الواحد منهما توأم، أو توءم، وتكتب الهمزة على السطر منفردة، توءم، لأن حركتها الفتحة، وباعتبار الواو قبلها حرف علة، وتكتب على ألف، توأم، وفق قاعدة الهمزة المتوسطة، لأن الواو قبلها ليست حرف علة، فما قبل الواو ليس مضموماً، وكلا الشكلين من الكتابة صحيح.

(٣) كولريدج، **النظرية الرومنتيكية في الشعر: سيرة أدبية**، ص ٢٨١

ويفسر كولردج لجوء صديقه الشاعر وردز ورث إلى الموضوعات الريفية وإلى اللغة الريفية البسيطة، ويبيّن جماليتها، فيقول [1]: "فقد اختار الحياة الدنيا والريفية لأن الانفعالات الأساسية للقلب تجد في هذه الحالة تربة أخصب تستطيع بها أن تبلغ فيها نضجها، وهي تتعرض لضغط أقل، وتعبِّر عن نفسها بلغة أبسط وأكثر تأكيداً، لأن مشاعرنا الأولية في هذه الحالة من حالات الحياة يوجد بعضها مع بعض في حالة أكثر بساطة، وبالتالي يمكن تأملها بشكل أكثر دقة، وإبلاغها إلى الغير بطريقة أقوى، ولأن أنماط السلوك في الحياة الريفية تتولد من هذه المشاعر الأولية، وهي أيسر فهماً، وأكثر دواماً، بسبب الطابع الضروري للمهن الريفية، وأخيراً، لأن انفعالات الناس في هذه الحالة تتوحد مع الأشكال الجميلة الدائمة للطبيعة".

ويبدو وصف كولردج لشعر صديقه وورد زورث مناسباً كل المناسبة لشعر الشاعر توفيق أحمد، وما يمتاز به الشاعر في شخصيته وفي لغته هو الوضوح، والصدق، والمباشرة، لأنه مثل الطبيعة، واضح، وصريح، ومباشر، وقليل الكلام، يعبِّر عن مقصده من أقصر السبل.

رفض التقليد والدعوة إلى التجديد

والشاعر يرفض التقليد، ويدعو إلى التجديد، ويريد أن يكون الشعر تعبيراً عن روح العصر، فيقول[2]:

أَوَما تَعِبْنا من ديار عُنَيْزَةٍ ووقوفنا زمناً على الأطلالِ
نحن ابتَداعُ العصر نحيا يومَهُ وجنونه، وتزاحُمَ الأرتالِ

وواضح أن دعوة الشاعر إلى التجديد منطلقة من روح العصر الذي نعيشه، بكل ما فيه من أشكال التجديد في الحياة، وعلى الشعر أن يواكب هذا الجديد.

والشاعر ضد التقليد، واجترار الصور والتشبيهات، وضد اللغة المعجمية البعيدة عن روح الشعر، لأن لغة الشعر في حقيقتها ليست لغة المعجم، وإنما هي لغة الفن والإبداع[3]:

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٧١.
(٢) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ١٧٠ – ١٧١
(٣) المصدر السابق، ص ٣٣٩ – ٣٤١

الاستعاراتُ القديمةَ أخفقتْ في حلّ بعضِ توحُّشي وتأزُّمي
وهَوَتْ بي اللغةُ العجوزُ أخرىَ وأسلَمني الصِّراخُ إلى لشرفةٍ فمي

من حق الشاعر أن يؤكد عبثية الاستعارات القديمة، وقد نقدّرها إذا كانت قد أدَّت الدور المطلوب منها في الشعر الذي قيلت فيه في عصرها، ولكنها لا يمكن أن تكون مناسبة للعصور التالية، فالشاعر لا يرفض الاستعارة القديمة لقدمها، لكن يرفض تكرار استعمالها، لأنها لا تحل أزمة الشاعر المعاصر، ولا تناسب العصر، فلا بد إذن من التجديد.

وقيمة الاستعارة أو التشبيه أو الصورة في الحقيقة ليست في ذاتها، إنما قيمتها في قيامها بوظيفتها في الشعر، فليست القيمة للصور في حد ذاتها، ولا لعددها، ولا لكثرتها، ولا لقلتها، ولا لمقاربتها المشبّه به ومطابقته، أو بُعدها عنه ومخالفته، ولا قيمة لطرافتها أو جِدَّتها، إنما قيمتها في التحامها بالبنية الكلية للقصيدة، ومناسبتها للموقف الذي تعبّر عنه.

ولا يمكن تقدير الشعر من خلال جزء من أجزائه أو عنصر من عناصره، معزولا عن العلاقات الكلية المتشابكة بين مكونات القصيدة، فقيمة الصورة في الوظيفة المنوطة بها والتي تؤديها داخل القصيدة، يقول أرشيبالد مكليش[1]:" إن الصور في القصائد لا تهدف إلى أن تكون جميلة، بل إن عملها هو أن تكون صوراً في قصائد، وأن تؤدي ما تؤديه الصور في القصائد".

وكذلك لا قيمة للتعبير عن قصد عن تجارب أو مواقف مدهشة لا تمتُّ إلى تجارب الآخرين، فليس الإدهاش غاية في ذاته، يقول إليوت[2]: "البحث عن انفعالات جديدة بقصد التعبير عنها هو في الواقع خطأ من الأخطاء المسؤولة عن الغرابة في الشعر، فمهمة الشاعر ليست في التوصل إلى انفعالات جديدة، وإنما في استخدام الانفعالات العادية، والتوصل عن طريق تحويلها، إلى التعبير عن مشاعر وجدانية لا وجود لها في الانفعالات الواقعية على الإطلاق...هي مسألة تركيز وشيء جديد ينتج عن تركيز عدد هائل من الخبرات ... وهو تركيز لا يحدث بوعي أو عن قصد".

---

(١) مكليش، أرشيبالد، **الشعر والتجربة**، ص ٦٧

(٢) إليوت، **مقالات في النقد الأدبي**، ص ١٧

ويتحدث ستيفن سبندر عن العفوية والبساطة، فيقول[١]: "ويمكننا أن نعرف الكاتب العبقري الخلاق بأنه هو الذي لديه أقصى قدرة على رؤية الغريب الشيق من وراء العادي المألوف".

وأكد والاس فاولي ضرورة البعد عن الأساليب البلاغية المستهلكة، وأن يكون للشاعر لغته وأسلوبه وبلاغته، فقال[٢]: "إن الشعر بصورة عامة قد رزح تحت وطأة دائه الفتاك، داء البلاغة السهلة الرخيصة، وحين يغدو الشعر معتمداً اعتماداً كليّاً على اللغة السائدة في أيامه والتي يسهل فهمها في تلك المرحلة يموت تلقائيّا بسبب ما يعتوره من جمود ورتابة".

*

والشاعر توفيق أحمد مع التجديد، ومع تجاوُز القواعد والقوانين، ولكن بشرط تحقيق الجمال، فالجمال هو الفضاء الحر الذي يحلِّق فيه الشعر، ويعبّر عن ذلك فيقول[٣]:

الشعرُ خارطةَ الجمالِ وكيفما صحَّتْ لكَ الأمداءُ فيه فَحَوِّمِ
جاوِزْ إذا كانَ التجاوُزُ مُبْدِعاً هل غادر الشعراء مِن مُتَرَدَّمِ؟

إن قوام الشعر هو الجمال، ولذلك فالشاعر مع الفضاءات الحرة الواسعة المفتوحة، يحلق فيها الشاعر ويبدع، ومع تجاوز القوانين، بشرط الإبداع، ويكرر سؤال عنترة، ليؤكد أن فضاء الإبداع واسع، ولكن الشاعر لا يحدد كيف يكون الإبداع، وهذا في الحقيقة ليس من مهمته، فهو ليس بالمنظِّر ولا الباحث، هو داعية إلى التجديد، وإلى الإبداع، وهو مع الفضاء الحر المفتوح، وهو بذلك يعطي للشاعر حريته ليعبر عن ذاته، أي ليكون له صوته، الذي يؤكد أصالته، وهو لا يتناقض مع بحثه في الشعر عن البحر، إذ لا بد للمبدع أن يتمثل ما رسخ في النوع الأدبي من مفهومات، ولعل من أهم هذه المفهومات الوزن، ولكن سنجد الشاعر فيما بعد، يغير موقفه، مما يدل على مرونة، واستجابة للجديد، وهي نفسها سمة من سمات الإبداع، الذي

(١) سبندر، ستيفن، **الحياة والشاعر**، ص ٩٣
(٢) فاولي، ولاس، **عصر السريالية**، ص ٣٩
(٣) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٣٣٩ – ٣٤١

يرفض الجمود والتحجر.

يقول هيغل[1]: "تكمن الأصالة أخيراً لا في التقيُّد بقوانين الأسلوب، بل في الإلهام الذاتي الذي يأبى الانصياع لطريقة معينة، يجري تبنيها دفعة واحدة ونهائية، ويجعل وَكْدَه أن يمسك بموضوع عقلاني في ذاته وأن يشكله ويصوغه، غير ممتثل لغير صوت ذاتيته الداخلية، وإن تقيد في الوقت نفسه بطبيعة هذا الفن الخاص أو ذاك بمفهومه، وبالمفهوم العام للمثل على حد سواء، ينجم عن ذلك أن الأصالة تختلط بالموضوعية الحقيقية، فهي تقرن بين الجانبين الذاتي والموضوعي للتمثيل على نحو لا يعود معه أي عنصر في واحدهما غريباً عن الثاني، وبالفعل تعبِّر الأصالة من جهة أولى عما هو عفوي إلى أقصى حدود العفوية لدى الفنان، ولا تعبر من الجهة الثانية إلا عما هو من صميم طبيعة الموضوع، حيث تظهر أصالة الفنان وكأنها أصالة الموضوع نفسه وتظاهر لهذا الموضوع ولنشاط الذات الخلَّاق في آن معاً".

والشاعر لا يناقض نفسه حين يبحث في القصيدة عن البحر، ثم يدعو الشاعر إلى التحليق في فضاءات حرة واسعة، هو لا يناقض نفسه حين يبحث عن الوزن، وحين يدعو إلى التجاوز، إن هذا الترجُّح، بل إن هذا الصراع، بين القيد والحرية، بين الانضباط والالتزام بمفهومات شعرية ثابتة، والثورةِ عليها وتجاوُزِها، هو في حقيقته سر الإبداع، والتجديد والأصالة، فالشاعر يتقيد بعض التقيد، لكي يخاطب الناس، ويوصل إليهم ما يمكن أن ينسجم وما أَلِفُوه، وما رسخ عندهم من مفهومات، والشاعر يتمرّد ويخالف ويأتي بما هو جديد، ليحقق ذاته، ويؤكد خصوصيته، هذه هي مشكلة الإبداع، أي أن الشاعر يحقق الانسجام بين ما هو عادي وما هو غير عادي، وعمدته في ذلك الخيال الخلاق.

ويعبّر عن ذلك كولردج فيقول [2]: "الشاعر هو الذي يطلق روح الإنسان جميعها إلى النشاط الحي، وهو يشيع نغماً وروحاً يمزج ويصهر الملكات إحداها في الأخرى، بتلك القوة السحرية المؤلفة التي

---

(١) هيغل، **فكرة الجمال**، تر. جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٨، ج ٢، ص ٣١١

(٢) مكليش، أرشيبالد، **الشعر والتجربة**، ص ٥٣ ـ وانظر كولردج، **النظرية الرومنتيكية في الشعر: سيرة أدبية**، ص ٢٥١

لا أسميها إلا الخيال وحده، إن هذه القوة تكشف نفسها في توازن الصفات المتنافرة وإشاعة الانسجام بينها، حالة عاطفية غير عادية، وتنسيق فائق للعادة".

*

والشاعر دائم التطلع إلى المعنى الجديد، وإلى الحرية في الرأي والتعبير، والشعر في مفهومه تجديد وحرية[1]:

إلى المعْنَى الْجديد يَحِنُّ حِبْري وبِيْ قَلَقٌ أُحاوِلُ أنْ أقولَهْ
أَلا جَرِّدْ رياحَكَ مِنْ لظاها وخُذْ قَلْبي على فَرَسٍ أصيلَهْ
ودرِّبْني على صيد المعاني لأُصْبِحَ فارِسَ اللُّغَةِ العليلَهْ

فالشاعر يطلب المعنى الجديد، وفي داخله قلق، هو قلق الإبداع، ومن غيره لا يمكن أن يكون إبداع، لأن الهدوء الاستقرار والاطمئنان حالات تقود إلى الرخاء والاستقرار ولا تفجر الشعر، فالشعر معاناة وقهر وقلق.

وللمرء أن يسأل: ما المعنى الذي يحنّ إليه حِبْر الشاعر؟ وكيف يمكن أن يكون جديداً؟ لا شك فيه أنه ليس المعنى التاريخي أو الجغرافي أو السياسي أو الديني أو العلمي، فليس الشعر تاريخاً ولا جغرافيا، وليس الشعر علماً ولا سياسة ولا ديناً، يقول الدكتور مصطفى ناصف[2]: "الشعر يخلق نوعاً من الحقيقة خاصّاً به، يستطيع أن ينافس ويتميز من الحقيقة التي تستخلص من دراسة الفلاسفة أو تستفاد من كتاب ديني".

وإذن فالمعنى هو المعنى الشعري، المختلف كليّاً عن تلك الميادين، هو المعنى الذي لا يحتاج إلى حجة أو برهان، المعنى الذي لا يتطلب التصديق أو التكذيب، هو المعنى الذي يثير الانفعال، ويحرك الوجدان، ويبعث على الإحساس بالجمال، هو المعنى الذي يصاغ في عبارات تثير الإحساس بالجمال، وتحتمل تأويلات وتفسيرات، وتثير الخيال، وتبعث على الإحساس بالموسيقى، وليس المعنى المصوغ في جملة محايدة، وتعبير واضح، لا يحتاج إلى تأويل أو تفسير، هو المعنى الذي يحن إليه حبره، وليس المعنى الذي يفكر فيه عقله.

---

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ٥٤٠ - ٥٤٢

(٢) ناصف، د. مصطفى، **نظرية المعنى في النقد العربي**، دار الأندلس، بيروت، ص ٧٠

ولكن كيف يكون المعنى جديداً والمشاعر هي هي نفسها؟ وتجارب الحياة هي نفسها، تتنوع وتتعدّد وتختلف، ولكن تظل محصورة بين ضفتي الموت والحياة، الشقاء والسعادة، الواقع والحلم، كيف تكون جديدة؟ هي تكون جديدة بالتعبير الجديد عنها، التعبير الذي يزداد غموضاً أو شفافية، يزداد تألّقاً وإيحاءً، هو التعبير الذي يحمل خصوصية الشاعر وتجربته، وهذه هي الأصالة، يعبر عن ذاته، وفي الوقت نفسه ينفتح على تجارب الآخرين، وهو التعبير الذي يمتلك أسلوباً لغويا جديداً في تنظيم الألفاظ والعبارات، ليس جديداً في نحوه وصرفه، ولا جديداً في اختراع كلمة، إنما هو جديد في قدرته على إثارة الإحساس بالجدة، وتحقيق الإدهاش، وكسر المتوقع والمألوف لدى القارئ.

الجديد ليس في ابتكار كلمة ولا اختراع حرف، ولا في تعريب مصطلح ولا وضع مصطلح، فهذا من اختصاص اللغويين والنحويين، الجديد هو في القدرة على إثارة الشعور إثارةً جديدة، وكأنك تحس بهذا الشعور أول مرة، مع أنك تعرفه من قبل، مثل سيدة تقدم لك طبقاً تناولتَ مثله من قبل مرات ومرات، ولكنك هذه المرة تجده جديداً، لما له من خصوصية هي أصالته وتفرده، لأنه من صنع هذه المرأة، مع أنه يتألف من كل المكونات السابقة التي صنع منها الطبق نفسه مئات المرات، ولكنه هذه المرة مختلف.

يقول الجاحظ[1]: "المعانِي مطروحَةٌ في الطريقِ، يعرِفُها العَجَمِيُّ والعربيُّ، والبدويُّ والقَرَوِيُّ، والمدنيُّ، وإنَّما الشَّأنُ في إقامةِ الوزنِ، وتخيُّرِ اللفظِ، وسهولَةِ المَخْرَجِ، وكثْرةِ الماءِ، وفي صحَّةِ الطَّبْعِ، وجَودَةِ السَّبْكِ، فإنما الشِّعرُ صَناعةٌ، وضَرْبٌ مِنَ النَّسجِ، وجِنْسٌ مِنَ التَّصوير".

وقد تمثل عبد القاهر الجرجاني رأي الجاحظ، وذهب إلى القول بأن القيمة ليست للمعنى وإنما هي للصياغة، أو ما سماه بالنظم، فقال[2]:"ومعلوم أن سبيل التصوير والصياغة وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، كالفضة والذهب، يصاغ منهما خاتم أو سوار، فكما أنّ مُحالاً إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم، وفي جودة العمل ورداءته، أن تنظر إلى

---

(١) الجاحظ، **الحيوان**، تح. محمد عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط. ثانية، ١٩٦٥، ج ٣، ص ١٣١ – ١٣٢.

(٢) الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، تح. محمود محمد شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠، ص ٢٥٤ – ٢٥٥.

الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العمل وتلك الصنعة، كذلك مُحال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه".

والشاعر لم يوضح المقصود بالمعنى على هذه الصورة، إنما أطلق عبارة، وهذا حسبه، فهو يكتب قصيدة، ولا يكتب مقالة، وهو يكثف حالة، ولا يشرح فكرة، وهذه هي حقيقة الشعر، وهذه هي طبيعته، وليس مطلوباً منه غير ذلك، وإلا خرج من الشعر إلى النقد، ولتحول من شاعر إلى ناقد.

والمعاني متضمنة في ألفاظ وعبارات، هي ملتحمة بها كليّاً، ولا معاني من غير ألفاظ وتراكيب، والتراكيب هي نفسها المعاني، فليس ثمة لفظ ومعنى، إنما ثمة معنى يتضمنه اللفظ، وثمة لفظ يتضمَّن المعنى، والمعنى ليس هو معنى الكلمة كما في المعجم، إنما هو معنى العبارة في علاقاتها مع النص كله، والمعنى في هذه الحالة ليس منتهيَا ولا محدوداً ولا جامداً، بل هو متوالد ومتجدد وباعث على مشاعر وأحاسيس.

وقول الشاعر **"إلى المعنى الجديد يحن حبري"** يثير دلالات، ويبعث إيحاءات، وله من فن التقديم والتأخير والاستعارة ما يمنحه خصوصية، وهو لا يعني: أنا أبحث عن معنى جديد، ولا يعني أريد كتابة قصيدة جديدة، وأي شكل من أشكال الشرح له أو تحويله إلى نثر، لا يفقده الوزن فحسب، بل سيفقده شعريته، أو بالأحرى سيفقده كليّاً المعنى الذي تضمنه.

وإذا شئنا شرح البيت، أو تحديد المعنى، فقدنا الشعر كليّاً، ويكفي النظر إلى البيت التالي[1]:

ألا جَرِّدْ رياحَك مِنْ لظاها وخُذّ قلْبي على فَرَسٍ أصيلَهْ

وما معنى أن يجرد الشاعر رياحه من لظاها؟ أو أن يطلب من شعره أو من نفسه أن يأخذ قلبه على فرس أصيلة، إن ألفاظاً من مثل رياح، ولظى، وقلب، وفرس، لا تحيل في هذا البيت على دلالاتها خارج النص، معناها في البيت غير معناها في النثر أو المعجم، هي هنا تكتسب معاني جديدة، هل نحدد الرياح بعواطف المشاعر وانفعالاته؟ وهل يريد الشاعر التخلص من دفقها وتوهُّجها؟ وهل الفرس الأصيلة هي الشعر الأصيل الذي يريد أن يضع قلبه عليه؟ إن التعامل مع الألفاظ ودلاتها خارج النص هو قضاء على النص، المفردات هنا تحمل معاني شعرية جديدة غير معناها في المعجم أو

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٥٤٠

في النثر، وهي تأخذ معاني جديدة من خلال علاقات بعضها ببعض، من خلال التركيب، وإلا فما معنى لظى الرياح؟

يقول الدكتور مصطفى ناصف[١]: "إن للشاعر منطقاً آخر يسمو على منطق العقل، منطق المعنى المتعدد المتعاكس السيَّال".

وحين يتطلع الشاعر إلى أن يكون فارس اللغة، فليس هذا بالكلام العابر، بل هو أقصى ما يمكن أن يتطلع إليه الشاعر والأديب والمفكر، لأن اللغة ليست مجرد وسيلة للتعبير، بل هي العالم كله، بأرضه وسمائه، زمانه ومكانه، تاريخه وحضارته، هي الجمال كله، ويؤكد ذلك الفيلسوف مارتن هيدجر فيقول[٢]: "وحيث تكون لغة يكون عالم... وحيث يكون عالم يكون تاريخ...إنها تضمن للإنسان أن يكون على نحو تاريخي، اللغة ليست أداة جاهزة، بل بالعكس إنها تلك الحادثة التي تملك بين يديها أعلى إمكانيات الوجود الإنساني، ويجب أولاً أن نكون مستوثقين من هذه الماهية لِلُّغة، لكي نفهم حقاً مجالَ العمل في الشعر".

الشعر والدُّرْبة والثقافة

والشاعر يطلب من شعره أو من ذاته أن يتدرَّب على صيد المعاني، وهو بذلك يثير مشكلة من مشكلات الإبداع، وهي التدرب على قول الشعر، فالشعر موهبة وثقافة ودُربة وخبرة حياة، فالموهبة وحدَها لا تكفي، ولا بد من الثقافة، وقد يُظَنُّ أن الشعر يقوم على الموهبة وحدها، وهذا غير صحيح، حتى عند شعراء ما قبل الإسلام.

ويُروى أن زهير بن أبي سلمى نشأ في بيت معظم أفراده شعراء[٣]، وكان راوية أوس بن حجر، وهو زوج أمه، وكان يقتفي أثره فيما يتناوله الشعر من التشبيه والوصف، وكان يتأدب بأدب خاله بشامة بن الغدير، ولما حضرتْ بشامةَ المنيَّةُ جعل يَقْسِمُ مالَه في أهل بيته، فسأله زهير أن يَقْسِم له، فقال له: قَسَمْتُ لك أفضل ذلك وأجزَله،

---

(١) ناصف، د. مصطفى، **نظرية المعنى في النقد العربي**، ص ٨٣.

(٢) هيدجر، مارتن، **في الفلسفة والشعر**، تر. د. عثمان أمين، الدار القومية للطباعة، ١٩٦٣، ص ٨٦

(٣) زهير بن أبي سلمى، **الديوان**، شرح ثعلب، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٦٤، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٤٤، ص ٩ وص ١١ وينظر في ترجمته: ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تح. أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢، ج ١، ص ١٣٧ وما بعدها.

شعري ورثَتَنِيه، وذُكِرَ في مقدمة ديوان زهير[1] عدة أبيات أخذ زهيرٌ معانيَها عن أوس بن حجر وامرئ القيس وطرفة بن العبد، وهم من السابقين عليه، وفي هذا ما يدل على حفظه أشعارهم، وتثقُّفِه بها.

ولا بد من الدُّرْبَةِ على الشعر، ويُرْوَى أن زهير بن أبي سلمى[2] كان يخرج مع ابنه كعب إلى البادية، ويُرْدِفُه وراءه على ظهر ناقته، فيرتجل زهير بيتاً، ثم يقول لابنه كعب أَجِزْ، فيرتَجِلُ كَعْبٌ بيتاً، وهكذا حتى تكتمل لهما القصيدة، مِنْ نظمِهما معاً، وما هذا النظم المشترك إلا تدريب من زهير لابنه كعب على نظم الشعر.

وكان العرب يرسلون أبناءهم إلى البادية ليتعلّموا اللغة والفصاحة، ويروى أن المتنبّي تبدَّى، أي ذهب إلى البادية، وإنما ذهب هؤلاء الشعراء إلى البادية لا كما يذهب اللغويون والنحويون ليجمعوا اللغة، ولا ليتعلموا الفصاحة، فحسب، وإنما ليعيشوا أيضاً حياة بسيطة عفوية، وليتعلّموا الطلاقة والحرية، وليمتلكوا البداهة وسرعة الجواب، وليجدوا الرَّحابة والفُسحة في النفس والنظر والعقل والعين، أي ليعيشوا في الطبيعة، وليحسوا بالعالم الإحساس الفطري الأولي، لا ليتعاملوا مع الناس تعامل التاجر والمحاسب، ولذلك كان شعراء المدن يذهبون إلى المتنزهات والحدائق لنظم الشعر.

ومهما يكن فهذا مذهب في الشعر، في حين هناك من الشعراء من ينادي بالثقافة، والرمز والغموض، وينظم الشعر في المقهى أو في المكتبة، ويكتب الشعر وهو وراء منضدة وبيده ورقة وقلم، وهو هنا يكتب الشعر، ويلجأ إلى الرمز والأسطورة، وما هذا بضارّه في شيء، فهذه هي حال العصر، فقد انتقل الشعر من الشفاهية إلى الكتابية، ومن الاستماع والإلقاء إلى القراءة بالعين، ومن النظم إلى الكتابة، ويزعم بعض الفصحاء أنه من الخطأ أن نقول اليوم كتب القصيدة، ويزعم أن الصواب أن نقول نظم.

ومن هنا ولدت قصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر، وإن كان لولادتهما أسباب وعوامل أخرى ودوافع ومكونات، ولذلك لا بد في هذا الشعر من الغموض، ولا بد من قراءته غير مرة لاستيعابه والانفعال به، بخلاف الشعر الواضح العفوي السهل، الذي يمكن تلقيه بالسماع، والتفاعل معه.

وفي أخبار المتنبي ما يدل على ثقافة غير محدودة، فقد كان وهو

---

(١) زهير بن أبي سلمى، **الديوان**، شرح ثعلب، ص١٥ – ١٦ وينظر أيضاً ابن قتيبة: **الشعر والشعراء**، ج١، ص ١٣١ وص ٢٠٥

(٢) زهير بن أبي سلمى، **الديوان**، شرح ثعلب، ص ٢٥٦ وما بعدها.

فتى يختلف إلى دكاكين الوراقين فيقرأ فيها[1]، أو يستعير بعض الدفاتر، فيحفظ ما فيها، وقد ذهب إلى بادية السماوة وهو في الثانية عشرة من عمره، فأمضى فيها عامين، اكتسب فيهما الفصاحة والطلاقة[2].

*

والشعر عند الشاعر مرتبط بالطبيعة، ولا سيما الريف، والقيمة في الشعر للعفوية والبساطة، والبُعد عن الغموض والتكلف الثقافي، لأن الشاعر نفسه ابن ريف، ويريد لشعره أن يكون بسيطاً وعفويّاً[3]:

"فلا الأسطورةُ تَعنيني/ ولا التهويماتُ الراقصةُ/ على سلالم الخيال/ ولا الجموُح العَبَثيُّ/ ولا اليقين الخاوي من اليقين".

فالشاعر يرفض التكلف في الشعر، ويرفض الغموض المغلق الذي لا يساعد المتلقي على التفاعل مع الشعر، ويؤكد أنه ابن الريف، ويريد للشعر أن يكون عفويّاً، بريئاً، سامياً، ويمنح الشعر اللون الأخضر، لون الحياة، والخصب، والسلم، والعطاء، ويرفض الشاعر إثقال الشعر بالإشارات الثقافية والتناص.

*

ولكن الشاعر توفيق أحمد لا يرفض الثقافة، بدليل أنه يكتفي بإشارة عابرة وسريعة إلى عنترة وامرئ القيس وغوته، وإلى الفارابي وبيتهوفن، ولكنه فيما يبدو لا يحبذ الغموض، ولا التوظيف الثقافي الذي يغرق النص بالإشارات الثقافية، وفي شعره إشارات ثقافية كثيرة، وتمتاز بالوضوح، ومن تلك الإشارات قوله[4]:

لم يكنِ بإمكان الإسكندر/ أن يستريحَ تلك الليلَة/ عندما رأى النملةَ/ تَصعَدُ الصخْرة/ وفي فمِها حبةُ قمح/ ولم يكن بإمكان

---

(١) بلاشير، ريجيسر، **أبو الطيب المتنبي**، تر. د. إبراهيم الكيلاني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص ٣٤ – ٣٥

(٢) بلاشير، ريجيسر، **أبو الطيب المتنبي**، تر. د. إبراهيم الكيلاني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص ٣٨

(٣) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٥٣٨ – ٥٣٩

(٤) المصدر السابق، ص ٤٠٣

أدونيس/ أن ينامَ بعد تلك الليلة أبداً.

ويمتاز التوظيف الثقافي في شعر الشاعر، أو التناص، بالوضوح، والعفوية، ولم يكن التناص في شعره وسيلة للتعبير عن المحرم أو الممنوع، ولم يكن التناص عنده رموزاً غامضة، وهذا يدل على فهمه للتناص على أنه وسيلة فنية، يمكن الأخذ بها، مثلما أخذ بها من قبل القدماء في الشعر، من غير تكلّف ولا إرهاق.

وفي الحقيقة لا بد للشاعر من ثقافة ما، واسعة أو معمقة، يقول ستيفن سبندر[١]:"ولكنه من الضروري جدّاً أن نقرر أن الأدب كله، ولا سيما الشعر، هو فن، يجب تنميته عن طريق التأمل والدراسة، وهذان يتطلبان وقتاً وعُزلة...وإذا أراد الشاعر أن يتطوَّر ينبغي له أن يقرأ، وأن يدرس، لا الحياة وحدَها، ولكن الكُتب أيضاً، وربما يلوح لنا أن الشعر ينشأ مستقلاً عن الفكر، والسبب في ذلك الاعتقاد الخطأ أن الدراسة التي يقوم بها الشاعر لا تقع دائماً في إطار الصورة التقليدية للدراسة التي تمكننا من النجاح في الامتحانات العامة، ويختلف الشعراء في دراستهم إذ يتعمق البعض في قراءتهم في مجال ضيق، بينما تشمل دراسة البعض الآخر الأدب بأسره، بل قد يقرؤون هذا الأدب في لغات عدة"، ويؤكد إليوت أهمية الثقافة للشاعر، فيقول[٢]: "عقيدتي الشعرية تتطلب من الشاعر اطلاعاً واسعاً إلى حد غير معقول، يصل إلى حد الادعاء".

وبناء على ما تقدم فإن الشاعر يفهم الشعر على أنه موهبة، وبساطة، وعفوية، ولكنه يحتاج إلى دربة ومران، مثله مثل ركوب الخيل، كما يحتاج أيضاً إلى الثقافة.

قصيدة البحر وقصيدة النثر

ويتصدّى الشاعر للشعراء الذين ينثرون الكلمات ويحسبونها شعراً، ويبدو أنه كان لا يتفق وقصيدة النثر، ولكنه فيما بعد كتب قصيدة النثر، ويعبّر عن غضبه ممن ينثرون الكلام، ويحسبونه شعراً، فيقول [٣]:

أنا ضدُّ تدمير الجُمَالِ حماقةً بِيَدٍ تحدّد جنَّتي وجهنمي
لغةٌ بلا لغةٍ وأكسدةٌ بها صَدِئَ الكلامُ وصارَ محْضَ تَوَهُّمِ

---

(١) سبندر، ستيفن، **الحياة والشاعر**، ص ٥٠ – ١٥١
(٢) إليوت، **مقالات في النقد الأدبي**، ص ١١.
(٣)أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٣٣٩ – ٣٤١

سبحانَ هذا الشعرِ إبداعاً بلا فوضى وطيشٍ عابرٍ وتَشَرْذُمِ
أنا لا أريدُ قصيدةً لم نكتشِفْ بحْراً لها ووليدةً لَمْ تُفْطَمِ

فالشاعر يدافع عن اللغة الشعرية، ويريد للشعر أن يكون من غير فوضى ولا طيش ولا تشرذُم، أي يريده أن يكون منضبطاً، وليس انفلاتاً، ويريده مبنيّاً على وزن، ويرفض أن يكون من غير بحر، أو لم يكتمل ولم ينضج، وواضح أن الشاعر يرفض بذلك قصيدة النثر ولا يذكرها بالاسم.

وللشاعر الحق كل الحق في الحرص على اللغة، كي تكون لغة شعرية، فالقيمة في الشعر لا ترجع إلى الأفكار وحدها، ولا إلى المشاعر والعواطف وحدها، ولو كان الأمر كذلك، لكنَّا اكتفينا بقراءة الأشعار المترجمة، ولكن القيمة ترجع إلى اللغة التي يجرى بها التعبير عن الأفكار والمشاعر، وليس إلى اللغة العادية، بل إلى اللغة الخاصة بالشعر، اللغة التي لها خصوصية تميزها من لغة الكلام اليومي، أو لغة العلم، وحتى تميزها من لغة النثر الفني.

*

ويلاحظ تطور الرؤية الجمالية للشاعر توفيق أحمد، فهو يُصْدِر قسماً في أعماله الشعرية عنوانُه "ألمانيا"، كُلُّ قصائدِه تنتمي إلى قصيدة النثر، ويكتب قصيدة مطولة عنوانها جينيا لوجيا[1] تتألف من ٦٣ ومضة شعرية بأسلوب قصيدة النثر.

وهذا دليل على قدرة الشاعر على مواكبة روح العصر، وفهمه أن الشعر في حالة تطوُّر، وأن في الشعر أنواعاً واتجاهات، وهذا لا يعني التناقض في موقف الشاعر، بل يدلُّ على مرونة، وعلى اعتراف ضمني بحق هذا النوع من الشعر في الوجود، وأنه جدير أن يكتب هو نفسه فيه، ولذلك كتب، وأثبت جمالية هذا النوع.

وفي كتابة الشاعر قصيدة النثر ما يدل على أن الشعر في مفهوم الشاعر في حالة تطور، وإن لم يصرح بذلك مباشرة، ولكن موقفه العملي يدل على ذلك، فهو يقرّ بحق هذا الشعر في الوجود، وأنه من الممكن الإبداع من خلاله، وأن قصيدة النثر لا تُلغي قصيدة البحر، ولا قصيدة التفعيلة، وأن الأنواع جميعاً يمكن أن تتعايش، وأن تتجاور، بدليل أنه ظل يكتب قصيدة البحر وقصيدة التفعيلة، إلى

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٥٠١

جوار كتابته قصيدة النثر، وهذا يدل على ثقته بالموهبة، والمرونة، وأن على الشاعر أن يجدِّد، ويمكنه أن يجرب في الأنواع كلها، ويظل الجيد هو الجيد في أي شكل كان.

إن مرونة الشاعر، وتعدد أنواع القصيد عنده هو دليل حيوية، فالشعر عنده حياة تتجدد، في عصر كل ما فيه يعاند الحياة، يقول ستيفن سبندر[١]:" إن كتابة الشعر اليوم هي ببساطة دليل على أن الإنسان لا يزال يحيا"، وقال العقاد[٢]: "إن الجمال هو غلبة الحرية على القيود، أو هو ظهور الحرية بين الضرورات، وليس هو بالحرية الفوضى التي لا يمازجها نظام ولا يحيط بها قانون، فلا عجب أن يمثل الفن قيود الجمال وأنظمته كما يمثل حريته وانطلاقه". فالشعر عند الشاعر توفيق أحمد لا يقوم إلا بالحرية، ولا يتحقق إلا من خلالها، وهو نفسه تعبير عن الحرية، وصانع الحرية.

*

وقد لخَّص الشاعر بأسلوب عفوي واضح وبسيط، وبعيد عن المباشرة، ولكن بلغة شعرية عالية، طبيعة التجربة الإبداعية، وهو في صدد الكلام على التجربة الشعرية عند الشاعر الدكتور رضا رجب[٣]، فقال[٤]:

كالنهر مشتعلاً بنارِ الماءِ/ تمشي في جوارحِكَ القصيْدة/ في كلّ ما أَبقى الغمُامُ على معاجِمِنا/ تُمَكِّنُكَ البلاغةُ من عُبورِ صخورِها/وتَصوغُ من موتِ التّرابِ/ ضِفائرَ العشق المشاغبْ/ لكَ وحدَكَ الكلماتُ تفتحُ بابَها/ وتنامُ في أُفُقٍ من النجوى على يدك الكواكْب/ أَوَلَسْتَ تَطْبَعُ جوهر الرؤيا على وَرِقٍ/ ينام على نِصاعته الفراغُ الممتلئ/ وإلى أصابعك الندية/ تُسْرِعُ الأفكارُ زاحفةً/ لتُبْدعَ من نقائض هذه الدنيا/ رسائِلَكَ القريبَة والبَعيْدة/ كم أنتَ تَمْنَحُ فَرصةً

---

(١) سبندر، ستيفن، **الحياة والشاعر**، ص ١٠٥

(٢) العقاد، عباس محمود، **مراجعات في الآداب والفنون**، ص ٤٠

(٣) رضا رجب من مواليد عام ١٩٥٢ في قرية عناب في ريف حماه في سورية، نال الدكتوراه في الأدب العربي من جامعة دمشق عام ٢٠٠١ عمل في التدريس في جامعة تشرين، وهو عضو اتحاد الكتاب العرب، ترأس فرع اتحاد الكتاب العرب في حماه، له ٢٧ مجموعة شعرية منها "في ظلال السنديان"، "الممكن والمستحيل"، "أمير الأزمنة"، و١٣ كتابا في الدراسة والنقد، نال عدة جوائز منها جائزة البابطين الكويتية عام ٢٠٠٦ توفي في ١٣/ آب/ ٢٠١٣.

(٤) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٢٨٣ - ٢٨٥.

أخرى لمن جهلوا البلاغَة/ إذْ تُفَجّرُ كلَّ حين نَبْعَ أسئلةٍ/ وأخيلةٍ جديدْه/ هي هذه اللغةُ العنيْدة/ فوق راحتك ارتقَى بنيانُها/ ورميتَها بِحُنُوّكَ الشعريّ/ تبحثُ عن مكانٍ ما لِطِفْلٍ لم يَجِئْ/ وشَدْدتها من مخزَن التاريخ طائعةً/ إلى بيتٍ/ أُسَميهِ المثاقفةَ.. المعاصَرَةَ .. المدى العربيَّ/ خلف جدار هذا الليل/ حيث أصالةٌ لَبِسَتْ ثيابَ العصر/ واتّكأتْ على رمح الحروف لكي تُضيئَكَ كاللهْب/ من فضةٍ سلسالُ هذا العمر/ من قمحٍ ومن شجنٍ ومن كل التفاصيل/ التي زخرت بها لغةُ العربْ/ بكَ وَجْد مجنونٍ وحكمةُ سوسنهْ/ بكَ أزمنهْ/ المستحيلُ الممكنُ اختَطفَ القصيدهْ/ والسنديانُ على دفاترِك القديمةِ/ راح يبتكرُ الجبالَ من الجبالْ/ من فضةٍ ريفيةِ التعبير/ من قمرٍ تأنّى كي تعلّمَهُ/ الحنينَ إلى الذرى.

والقصيدة مطوَّلة، وهي في الحقيقة تعبير عن وجهة نظر الشاعر توفيق أحمد في الشعر، وإن كان يرثي فيها صديقه الشاعر رضا رجب، وما يقوله في شعر رضا رجب ينطبق على شعر الشاعر توفيق أحمد، ويمثل رؤيته للشعر، فهو يضفي ما في نفسه على شعر رضا رجب وعلى شخصيته الشعرية، وإن كان شعر رضا رجب في الحقيقة يستحق هذا الوصف وينطبق عليه، فهو الشاعر الذي أبدع في كتابة قصيدة البحر، ويعبّر شعره عن رؤية توفيق أحمد للشعر، وفهمه له.

خاتمة

ويتضح مما سبق أن الشاعر توفيق أحمد يمتلك مفهومات نقدية وقيماً جمالية تتعلَّق بالشعر إبداعاً وتواصلاً، ويمكن لهذه المفهومات أن تشكِّل في مجموعها رؤية نقدية، لا تخلو من التماسك، وتمتاز بالعفوية والقدرة على التطور والتجديد، وهي مفهومات عفوية متناثرة في قصائد من شعره، ولم يخصها في قصيدة، وهذا طبيعي، لأنه شاعر وليس بناقد، ولكنه يحمل في وجدانه وفي ثقافته حسّاً نقديّاً وذائقة مثقفة ومدرَّبة، وكما يقال: في داخل كل مبدع ناقد، وفي داخل كل ناقد مبدع، ومن الطبيعي بعد ذلك أن تكون رؤيته قد تجلت من خلال إشارات وانطباعات، فهو شاعر يكتب قصيدة، وليس ناقداً يكتب بحثاً.

ويثير الشاعر توفيق أحمد من خلال شعره مشكلات وقضايا كثيرة تتعلق بطبيعة الشعر ووظيفته، ويطرح مفهومات عدة تتصل بحقيقة الشعر وجوهره، وهو يرى أن الشعر حاجة إنسانية، وأنه جزء من التكوين الفطري للإنسان، بل هو من مورّثاته وكأنه إحدى الصبغيات في شريطه الوراثي، ويرى الشعر يملأ الكون بالخضرة والسلام والجمال والأمان والخير والخصب، فالشعر معادل للحقيقة والجمال، ويرى في الشعر راحة النفس وخلاصها من أعباء الحياة وأدرانها، فالشعر يسمو بالإنسان إلى عالم الجمال والروح، وبالشعر يلتقي الإنسان بالإنسان، وبالشعر تُلْغَى المسافات بين الشعوب، فتتلاقى وتتعارف على الفن والجمال، وبذلك يصنع الشعر الحرية، حرية النفس، وحرية الفكر، ويشير بصورة غير مباشرة إلى أن الشعر يغيّر العالم، من خلال تطوير الذوق والسير به نحو الرهافة وتقدير الجمال.

ويثير الشاعر توفيق أحمد قضايا كثيرة حول الإبداع في الشعر، فيرى الشعر في حالة تجدُّد مستمر وأن القول فيه لا ينفد، لأن مشاعر البشر تتجدد، ولأن الحاجة إلى الشعر تتجدد، ويؤكد أن الشعر لا ينفد لأنه نتاج الآلام والجراح، ونتاج القلق والتوتر، ويؤكد خصوصية اللغة في الشعر، فلا بدَّ أن تكون متميزة، ومعبِّرة عن ذات الشاعر، وليست تقليدية، كما يؤكد العفوية في الشعر والبساطة، لأنه يرى الشعر نتاج الريف الجميل، ولكنه لا يقول بالسهولة، ويؤكد معاناة الشاعر، كما يؤكد أن الشاعر أمام امتحان دائم، فكل قصيدة جديدة هي امتحان جديد، ولذلك يرفض التقليد ويدعو إلى التجديد، ويرى الشاعر صانع الجمال في العالم، ويؤكد ضرورة اختيار الشاعر لكلماته ومعانيه وأن تكون كاللآلئ البِكْر، ويرى أيضاً أنه لا بد

للشاعر من الثقافة، ولا بد له من التدرب على الشعر، ولكنه يرفض الغموض، ولا يميل إلى إثقال النص بالتوظيف الثقافي، ويؤكد حق الأنواع الشعرية في الوجود، فقيمة القصيدة تنبع من داخلها، ويدلل على ذلك عمليّاً من خلال ممارسته كتابة الأنواع الشعرية كلها، فيكتب قصيدة البحر وقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر وقصيدة الومضة، ومن الطبيعي أن يرتبط الإبداع عند الشاعر بالمرأة، حبّاً وجمالاً، ولذلك يظل الشاعر يؤكد القيم العليا للشعر وهي الحرية والحق والجمال.

وقد تتبع البحث تلك المشكلات واستنتجها من خلال شعره، وقام البحث بتوضيحها، ودعمها بآراء النقاد على اختلاف مشاربهم واتجاهاتهم، من عرب وغير عرب، ومن قدماء ومحدثين، وكانت الغاية إغناء المشكلات التي أثارها الشاعر، وتأصيلها، لأن عرض آرائه وحدها من خلال شعره لا يفيد عملية النقد في شيء.

وقد انصب اهتمام البحث على آراء الشعر من خلال شعره، ولم يتعرض لشعره بالدراسة أو النقد، وإن قدم البحث بعض الوقفات التحليلية لتوضيح آرائه، وهي آراء جديرة بمزيد من الدرس والبحث، وبصورة عامة لا يتناقض شعره مع المشكلات النقدية التي أثارها، بل يحقق الوحدة والانسجام.

المصادر

- **القرآن الكريم**
- **الكتاب المقدس**
- **إنجيل برنابا**، الخوري بولس الفغالي، الرابطة الكتابية، عمشيت، لبنان، جمعيات الكتاب المقدس، بيروت، ٢٠١٢.
- **إنجيل برنابا**، تر. عن الإنكليزية د. خليل سعادة، دار الحكمة، د.ت.
- ابن رشيق القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تح. محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط. خامسة، ١٩٨١.
- ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تح. أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢.
- أبو تمام، **ديوان أبي تمام**، شرح الصولي، تح. خلف رشيد نعمان، وزارة الإعلام، بغداد، لاتا.
- أبو ريشة، عمر، **الديوان**، دار العودة، بيروت، المجلد الأول، ١٩٩٨.
- أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ط. ثالثة، دمشق، ٢٠٢١.
- إدمان، إروين، **الفنون والإنسان، مقدمة موجزة لعلم الجمال**، تر. مصطفى حبيب، مكتبة مصر، القاهرة، بلا.
- أرسطو، **فن الشعر**، تر. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط. ثانية، ١٩٧٣.
- أفلاطون، **المأدبة**، تر. د. وليم الميري، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٠.
- إليوت، **المختار من نقد ت. س. إليوت**، تر. ماهر شفيق فريد، تصدير د. جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠.
- إليوت، **مقالات في النقد الأدبي**، تر. د. لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، لاتا.

- بلاشير، ريجيسر، **أبو الطيب المتنبي**، تر. د. إبراهيم الكيلاني، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١،
- الجاحظ، **البيان والتبيين**، تح. عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط. ثالثة، ١٩٦٨.
- الجاحظ، **الحيوان**، تح. محمد عبد السلام هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط. ثانية، ١٩٦٥.
- الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، تح. محمود محمد شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠.
- الجرجاني، علي بن محمد، **التعريفات**، تح. إبراهيم الأبياري، دار الريان للتراث، القاهرة، لاتا.
- حمورابي، **شريعة حمورابي**، تر. محمود الأمين، تقديم: الأب سهيل قاشا، دار الوراق، لندن، ٢٠٠٧.
- ريتشاردز، **مبادئ النقد الأدبي**، تر. مصطفى بدوي، مر. د. لويس عوض، وزارة الثقافة، ١٩٦٣.
- زهير بن أبي سلمى، **الديوان**، شرح ثعلب، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٦٤، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب، القاهرة، ١٩٤٤.
- سانتيانا، جورج، **الإحساس بالجمال**، تر. د. محمد مصطفى بدوي، مر. د. زكي نجيب محمود، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د. ت.
- سبندر، ستيفن، **الحياة والشاعر**، تر. د. محمد مصطفى بدوي، مر. د. سهير القلماوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١.
- السجستاني، أبو حاتم، **كتاب النخلة**، تح. د. حاتم صالح الضامن، دار البشائر، بيروت، ٢٠٢٢.
- الشابي، أبو القاسم، **الديوان**، شرح أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط. رابعة، ٢٠٠٥.
- شاهين، دافيد، **مرض القلق**، تر. د. عزت شعلان، مر. د. أحمد عبد العزيز سلامة، سلسلة كتاب عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، العدد ١٢٤، أيريل، ١٩٨٨.
- شوقي، أحمد، **الأعمال الشعرية**، دار العودة، بيروت، المجلد الأول، ١٩٨٨.

- عبد النور، جبور، **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩.
- العقاد، عباس محمود، **ديوان من دواوين**، نهضة مصر، القاهرة، ١٩٩٦.
- العقاد، عباس محمود، **مراجعات في الآداب والفنون**، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ٢٠١٣.
- العقاد، عباس محمود، **خمسة دواوين في ديوان**، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣.
- عقل، سعيد، **شعره والنثر**، المجدلية، المجلد الأول، نوبليس، بيروت، ط. خامسة، ١٩٩١.
- علوش، د. سعيد، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشيبرس، الدار البيضاء، ١٩٨٥.
- عيسى، د. حسن أحمد، **الإبداع في الفن والعلم**، سلسلة كتاب عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٤، كانون الأول، ١٩٧٩.
- فاولي، والاس، **عصر السريالية**، تر. خالدة سعيد، مؤسسة فرنكلين، بيروت، نيويورك، ١٩٦٧.
- كولردج، **النظرية الرومنتيكية في الشعر: سيرة أدبية**، تر. د. عبد الحكيم حسان، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧١.
- كوين، **بناء لغة الشعر**، تر. د. أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط. ثالثة، ١٩٩٣.
- ماتيرن، جان، **في مزايا الفقدان، بين الكتابة والتحليل النفسي**، تر. عبد الهادي الفقير، دار نينوى، دمشق، ٢٠٢١.
- المسيري، د. عبد الوهاب، زيد، محمد علي، **مختارات من الشعر الرومنتيكي الإنكليزي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩.
- مكليش، أرشيبالد، **الشعر والتجربة**، تر. سلمى الخضراء الجيوسي، مر. توفيق صايغ، مؤسسة فرنكلين، بيروت، نيويورك، دار اليقظة العربية، ١٩٦٣.
- ناصف، د. مصطفى، **نظرية المعنى في النقد العربي**، دار الأندلس، بيروت.
- نعيمة، ميخائيل، **الغربال**، دار صادر، دار بيروت، بيروت،

ط. سابعة، ١٩٦٤.
- نعيمة، ميخائيل، **كرم على درب**، مؤسسة نوفل، بيروت، ط. تاسعة، ١٩٨٩.
- هلال، د. محمد غنيمي، **الرومنتيكية**، دار نهضة مصر، القاهرة، لاتا.
- هيغل، **فكرة الجمال**، تر. جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٨.
- هيغل، **فن الشعر**، تر. جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨١.
- وهبة، مجدي، المهندس، كامل، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٩.
- يونغ، ك.غ، **علم النفس التحليلي**، ترجمة: نهاد خياطة، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٨٥.

الفصل الثاني

العلاقة بين الشعر والمرأة
في شعر توفيق أحمد

ما العلاقة بين الشعر والمرأة؟ وما العلاقة بين المرأة والشعر؟ أيُّهما أكثر تأثراً بالآخر أو أكثر تأثيراً فيه؟ وكيف عبَّر الشاعر توفيق أحمد عن مثل هذه العلاقة؟ وليس المقصود بهذا الفصل التغزّل بالمرأة أو وصف جسدها أو التعبير عن الحب والمشاعر نحوها، فهذه الموضوعات مدروسة، إنما المقصود حصراً العلاقة بين الشعر والمرأة، وهو ما سيتَّضح في سياق الفصل.

ويقوم الفصل على تداعيات ثقافية تُغني البحث، وتزيد بهاء الشعر تألُّقاً، وعلى مقارنات يتضح من خلالها الفرق بين شعر وشعر، وبين تجربة وتجربة، ويقوم أيضاً على قليل من التحليلات اللغوية لبيان جمال الكلمة، والدعم بآراء النقاد والفلاسفة والباحثين، وهذه هي حقيقة النقد، وليس مجرد حشد الأمثلة والشواهد الشعرية على الموضوع المدروس.

١ - المرأة المُلْهِمة

أوَّل شكل من أشكال العلاقة بين الشعر والمرأة هو إلهام المرأة الشعر للشاعر، واستلهامُ الشاعرِ الشعرَ منها، فهي المُوحية والمُلهمة، والشاعر نفسه يستلهمها الشعر، فالمرأة كالشجرة التي تورق وتُثمر، وما ثمارُها إلا القصائد، وهي التي تعلِّم الشاعر الشعر، يقول الشاعر توفيق أحمد [١]:

وكيفَ على غصونِكِ لا أُغنِّي وقد علَّمْتِني معنى الغناءِ

ومن الطبيعي أن تكون المرأة كالشجرة، فالشجرة هي الحياة، وهي التي إلى ظلِّها أوى آدم وزوجه، ومن ثمرها ذاقا معاً، فتحققت إنسانيتُهما، وثمرُها هنا هو الشعر، وبالشعر تتحقق إنسانيةُ كلٍّ مِنَ الشاعر والمرأة.

والمرأة هي تعلم الرجل الشعر والغناء والمرح، وحقيقة هي يَنبوع تلك المعطيات، فالرجل لها يُغنِّي، ولولاها ما غنَّى، يغني لها حاضرة، يغني لها غائبة، وهي حاضرة دائماً، ولو كانت غائبة، فهي

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، دمشق، ط. ثالثة، ٢٠٢١، ص ٢٢٥، يجري التوثيق الكامل للمصادر لدى ورودها في هذا الفصل أول مرة.

في الحقيقة لا تغيب، لها الغناء كل الغناء.

وحين يصِفُ الشاعر المرأة بأنها هي التي علَّمَتْه الغناء فإنه يدلُّ على تواضع منه، ولُطْف في الأحاسيس، ورقة في المشاعر، وكأن المرأة هنا قد تجاوزتْ دور الملهمة إلى دور الأم، لأن الأمَّ هي المعلمة الأولى، تعلم الطفل مبادئ الحياة، مِن مَشْيٍ ونُطْقٍ وكلام، وتُكْسِبُه القيم والمعاني والمفهومات.

وحين يجعل الشاعر من المرأة معلمة علَّمته معنى الغناء فإنه يدلُّ على انبثاق لا شعوري لمشاعر الطفولة نحو المرأة، فكأنَّ الشاعر يسترجع براءة الطفولة الأولى، حين يصف المرأة بأنها هي التي علمته الغناء، والشاعر بحاجة دائما إلى براءة الطفولة الأولى مثلما هو بحاجة إلى المرأة لتلهمه الشعر.

*

ويتفجر الشعر بحضور المرأة، بل بحضور النساء، لأنهن يمثِّلْنَ الحياة بحضورها القوي، وكأنهن قصائد، فيقول[1]:

أللهِ ...ما هذي النساءُ كأنها مليونُ أغنيةٍ بصدري تُولَدُ

وهذا الموقف من النساء هو في الحقيقة موقف من قوة الحياة، لأن هذا الحضور الكثيف للنساء هو حضور لمعنى الحياة، ولقوة الخصب والمنح والعطاء، هو حب للنوع الإنساني، وتمجيد له، ولا يتناقض في شيء مع حب امرأة بعينها، فمن يحب امرأة، إنما يحبّ كلَّ نساء الأرض، ويحبّ كل البشر، بل يحب الكون كله: الأرض والسماء والكون والكائنات، لأن الحب انعتاق وانفتاح على العالم، فالحبُّ متعلّقٌ بشخص واحد، لكنه ليس مقيّداً به، ولا محصوراً فيه، بل هو منطلق منه إلى حب الحياة، وبذلك فالنساء هنا هُنَّ الحياة، ومن الطبيعي أن تولد في حضورهن ملايين القصائد لا مليون قصيدة.

والبيت يعبّر عن دهشة الطفولة، وإشراقة الإلهام، كأن طفلاً يرى أول مرة امرأة، أو أول مرة يرى بحراً، أو يرى غابة، وما نعنيه هنا بالطفل ليس الطفل الذي سمع عن الغابة أو البحر أو المرأة أو رأى هذا كله في الصور والأشرطة والتلفاز، بل الطفل الذي لم ير بحراً ولا غابة ولا فيلاً ولا زرافة ولا غزالاً، ولا سمع بها، ثم فجأة

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٢٦٤

رأى كل شيء، هذه هي دهشة الشاعر إذْ يكتشف المرأة والعالم.

والشاعر الحق يظل يمتلك هذه القدرة على تجدُّد امتلاك الدهشة الأولى نحو العالم، ولو بلغ من العمر أرذله، هي دهشة آدم عندما تذوق مع زوجه الثمر، فانكشفت لهما سوءاتهما، وعَرَفا ما عَرَفا.

وهكذا سرعان ما يتحد الخارج في الطبيعة مع الداخل في ذات الشاعر، فالنساء في الخارج، ولكنهن هن يَلِدْنَ في الداخل مليون قصيدة، بل إنهن ليُولَدْنَ في داخل الذات، وهذا هو الإلهام، أو هذا هو امتلاك العالم فنّاً وشعراً، وهذه هي حقيقة العلاقة بين الشعر والمرأة، فهي علاقة داخلية، وليست علاقة خارجية، فالمرأة هي التي تمنح الشعر البكارة الأولى التي كلَّما فُضَّتْ تتجدَّد إلى ما لا نهاية في اكتشاف جديد للحياة والشعر.

وهذه الصيحة التي يطلقها الشاعر: أللهْ[1]، هي الصيحة الفطرية، التي يطلقها كل إنسان عندما يرى صورة جديدة مبتكرة، ولذلك عدَّ أفلاطون الله، جل شأنه، هو الصانع والمبدع الأول، في حين عدَّ كل المبدعين مِنْ بعده مقلِّدين، بِمَنْ فيهم الصناع والحرفيون، والمصورون والرسامون والموسيقيون والشعراء، لأنهم جميعاً يُبدعون ما يُبدعون مقلِّدين المبدعين الأول، أو مستوحين عظيم إبداعه، ولذلك يطلق المتلقي صيحة: "يا أللهْ!"، عندما يرى إبداعاً بشريّاً، لأنه يذكِّره بالمبدع الأول.

وللتعبير عن هذه الفكرة ضرب أفلاطون مثلاً بالسرير، فقال[2]: "إننا نجد ثلاثة أسرَّة، هناك واحد موجود في الطبيعة، هو صُنْعُ الله، وهناك سرير آخر هو من عَمَل النجار، وعَمَلُ الرسامِ اليدوي هو الثالثُ...لكن هل ستسمي الرسامَ اليدوي مُبدعاً؟ أو صانعاً؟ تسميه مقلِّداً...وهكذا إذا كان شاعر المأساة مقلِّداً...وهكذا هم كلُّ المقلدين...إذن، فالمقلد مُبْعَدٌ من الحقيقة بطريق طويل".

ولقد أكد أفلاطون منذ البدء ارتباط الشعر بالمرأة، ولكنه أراد أن يكون مرتبطاً بالعقل والحكمة، لذلك استبعد شعراء الحب والغزل من الجمهورية، فقال[3]: "لأنك إذا تخطيتَ ذلك، وسمحتَ لعروس الشعر المعسولة أن تدخل إما في مقاطع شعر البطولة أو الشعر

---

(١) في الابتداء، وفي حالة نداء لفظ الجلالة تثبت همزة القطع، فنقول: يا أللهْ.

(٢) أفلاطون، **الجمهورية، المحاورات الكاملة**، تر. شوقي داود تمراز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٤، ص ٤٤٧ وما بعدها.

(٣) أفلاطون، **الجمهورية**، ص ٤٦٤

الوجداني الغنائي، بدلاً من دخولِ القانونِ عقلَ البشر الذي اعتُبِرَ الأفضلَ على الدوام بالرضا المشترك، فلن يكون الحكام في دولتنا سوى اللذة والألم".

ويضيف أفلاطون[1]: "دعنا نؤكِّدْ أن الشعر الذي يهدف إلى اللذة نسخةٌ وفنٌّ التقليد، إننا لمدركون سحرَه تماماً، لكن، وليس مِنَ الحق، أن نغدر بالحقيقة على ذلك الحساب".

*

والمرأة هي التي فجرت في الشاعر يَنبُوع الشعر منذ الطفولة، وعلمته الوضوح والعفوية والصدق، فيقول[2]:

كنتُ في سِنّ العاشرة/ عندما تحرَّشَتْ بي تلك المرأتانِ الصديقتانِ/ مِنْ وقتها/ قررتُ قصائدي أنْ تَلْبَسَ عُرْيَ الْكَلِمات.

والتحرش هو تقرُّب الرجل إلى المرأة، وهو الغالب، أو المرأة إلى الرجل، وهو النادر، بشيء من الكلام، أو الملامسة، أو المداعبة، ومثل هذا التحرش من المرأة بالطفل ظاهرة عادية في المجتمع، ولا سيما الطفل الذي دون الثانية عشرة، وليس له طابع جنسي، إنما طابعُه استلطاف الطفل، والغاية هي التعبير عن الإعجاب به، والرغبة في التودُّد إليه.

وهذا الموقف الذي سماه الشاعر تحرُّشاً، ليس في حقيقته تحرُّشاً، إنما هو استلطاف من المرأتين للطفل، ولعلهما قبَّلتاه، وهو ما يحدث في أي مجتمع كان، سواء في الريف أو المدينة، وهو على مرأى ومسمع من الأهل، وهو من امرأتين، وليس من امرأة، أي ليس في السر أو الخفاء، وهما صديقتان للأم أو الأسرة، وليستا غريبتين، ولكن استعمال الشاعر فعل تحرَّشتا هو استعمال متأخر، استعمله الشاعر عندما كبر، وتذكَّر ذلك الموقف مِنَ المرأتين، وقد أسماه تحرُّشاً، وما كان هذا الفعل يحمل من قبل دلالات اجتماعية سيئة، مثلما بدأ يحملها في مطلع الألفية الثالثة، وقد أصبح جُنحة يعاقب عليها القانون.

والتحرُّش فعل صريح وواضح أمام الملأ، وليس في الخفاء أو السر أو الخلوة، والمتحرش يعبر بالقول أو الفعل صراحة ومباشرة ومن غير تلميح، وتبدو غاية الشاعر من ذكر هذا التحرش هي

---

(١) أفلاطون، **الجمهورية**، ص ٤٦٤ – ٤٦٥

(٢) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٥١٩

الإشارة إلى اكتسابه الصدق والعفوية والوضوح، وهو ما انعكس في شعره، وعبَّر عنه بلُبْسِ قصائدِه عُرْيَ الكلمات.

وتدل القصيدة أيضاً على الاستجابة العفوية عند الشاعر إلى المرأة، وهي استجابة طبيعية، ويدل على ذلك وصفُه المرأتين بأنهما الصديقتان، ويشير إلى العفوية في شعره بأنه قرَّر منذ البدء أن تَلْبَسَ قصائده عُرْيَ الكلمات، أي أن تكون واضحة، لا لَبْسَ فيها ولا غموض، وأن تكون عفويّة، ومن الجميل أن تلبس القصائد عري الكلمات، وهو نوع من العلاقة الجدلية بين العُري واللُّبس، وحين تلبَسُ المعاني في القصيدة الكلماتِ العارية يكون الشعر واضحاً وسَلِساً وعفويّاً.

*

ويتحدث الشاعر عمر بن أبي ربيعة عن موقف فيه مثل هذا التحرُّش، وهو أكثر منه صراحة ووضوحاً، فيقول[1]: "لقد كنتُ، وأنا شاب، أُعْشَق، ولا أَعْشَق، فاليومُ صرتُ إلى مداراةِ الحِسانِ حتى الممات، ولقد لقِيَتْني فتاتانِ مرَّةً، فقالت لي إحداهما: أُدْنُ مِنِّي يا ابنَ أبي ربيعة، أُسِرَّ إليك شيئاً، فدنَوْتُ منها، وَدَنَتِ الأخرى، فجعلتْ تعضُّني، فما شَعَرْتُ بعدَ هذهِ مِنْ لَذَّة سِرَارِ هذه".

وواضح أن عمر بن أبي ربيعة يروي القصة بعد أن تقدَّم به العمر، ويذكر أنه كان شاباً، وسن الشباب تبدأ في الثامنة عشرة، ولا يُتَوَقَّع حدوثُ مثلُ هذا وهو في هذه السن، وهو يصفهما بأنهما فتاتان، ومِن المُحتَمل أن تكونا هما في سن الشاب، لكن مِن المرجَّح أن يكون هو دون ذلك، وكثيراً ما تتجرَّأ الفتيات على الصبيان مِمَّن هُم في العمر أصغرُ منهن.

وليس من المستبعد أن يكون الشاعر توفيق أحمد قد جرى معه مثلما جرى مع عمر بن أبي ربيعة، فهذا الموقف يحصل في كثير من المجتمعات، ولكن ليس من المستبعد أيضاً أن يكون الشاعر توفيق أحمد قد قرأ أخبار عمر بن أبي ربيعة، ورسخت في لا شعوره، ثم ظهرت في شعره، وقد امتزجت تجربة الواقع مع تجربة الثقافة، فاتَّحدتا معاً، والمهم أن الشاعر توفيق أحمد قد وظَّف التجربة في

(١) العقاد، عباس محمود، **شاعر الغزل، عمر بن أبي ربيعة**، منشورات هنداوي، القاهرة، ٢٠١٢، ص ٢٥ – ٢٦

التعبير عن ميْلِه إلى العفوية والوضوح والصراحة، في حين وظفها عمر بن أبي ربيعة في التعبير عن شغفه بالنساء ومحاولته التودُّد إليهن طوال حياته.

*

ويتأكد مفهوم الدهشة أمام المرأة والانبهار بها، وكونها الملهمة، واهبة الشعر، وذلك في قول الشاعر توفيق أحمد [١]:

لؤلؤتي أنتِ/ ولم تخطرْ على بالِ البحارِ/ مَلأَتْني بضجيجِ الدَّهشةِ الكبرى/ وصاغتني كَناراً يُبدعُ الشِّعْرَ/ بهيَّ الأغنياتِ.

فالمرأة تمنح الشاعر بهجة الدهشة الكبرى والبراءة الأولى، وتعيد خلقه وتكوينه، وتصنع منه كناراً يغرّد، فيُبْدِع الشعر، وهي لؤلؤة متفرّدة، لم تخطر ببال البحار، فهي لؤلؤة مختلفة عن كل اللآلئ.

وتمتلك اللؤلؤة عمقاً ثقافيّاً غنيّاً في الأديان والثقافات والآداب والفنون.

وقد رسخ في اللاشعور الجمعي عند العرب، وفي الثقافة الجمعية، وفي الموروث الأدبي تشبيه المرأة باللؤلؤة، وأشار كثير من الشعراء منذ الجاهلية إلى هذا المعطى الجميل، الذي يُعْلِي من قيمة المرأة، ويحتفي بجمالها، ويقدّر نقاءَها وطُهْرها، فهي دُرَّةٌ نَمَتْ في ماء نقيٍّ نمير، أو هي درة عاشت في أعماق البحار، وغامر الغواص حتى عثر عليها في الأعماق.

قال النابغة الذبياني عن المرأة[٢]:

كمضيئة صَدَفِيّةٍ غوّاصُها بَهِجٌ، متى يَرَها يُهِلَّ ويَسجُدِ

فالشاعر يشبه المرأة بلؤلؤة لامعة متألقة أحاط بها الصَّدَف وحماها، وإذا ما رآها الغواص أخذته نشوة، ففرح بها، وابتهج، وسجد لله شكراً، على هذه العطية.

ويشبه الأعشى المرأة بِدُرَّة، ويمضي في وصف طويل لهذه

---

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٢٧٧

(٢) النابغة الذبياني، ديوان **النابغة الذبياني**، تح. د. شكري فيصل، دار الفكر، بيروت، ١٩٦٨، ص ٣٢

الدرة، وهي مخبوءة في أعماق البحار، ومن هذا الوصف قوله[1] :

كَأَنّهَـــا دُرّةٌ زَهْـــرَاءُ أَخْرَجَهَـــا ... غَوّاصُ دارِينَ يَخشَى دونَها الغَرَقَا
قَدْ رَامَها حِجَجاً مُذْ طَرّ شارِبُهُ ... حتـى تَسَعسَـعَ يَرْجُوها وَقد خَفَقَا
لا الـنّفسُ تُؤيِسُـهُ مِنهـا فَيَتْرُكُهَـا ... وَقَـــد رَأى الرَّغْـــبَ رَأيَ العَـــينِ فاحتَرَقَـــا
وَمَـارِدٌ مِـنْ غُـوَاةِ الجِـنّ يَحْرُسُـها ... لَيْسَتْ لَـهُ غَفْلَـةٌ عَنهـا يُطِيفُ بها
ذو نِيقَـــةٍ مُسْـــتَعِدٌّ دُونَهـــا، تَرَقَـــا
جِرْصاً عَلَيها لَوَانّ النّفسَ طاوَعَها ... يَخشَـــى عَليهـــا سُـــرَى السّـــارِينَ
فـي حَـوْمِ لُجّـةِ آذِيّ لَـهُ حَـدَبٌ ... وَالسَّـــــــــــــــــــــــــــــرَقَا
مَنْ نَالَهَا نَـالَ خُلْداً لاَ انْقِطاعَ لَـهُ، ... مِنْـهُ الضّـمِيرُ لَيَـالِي الـيَمّ أوْ غَرَقَـا
تِلْـكَ التـي كَلّفَتْـكَ الـنّفسُ تأمُلُهـا ... مَـنْ رَامَهـا فارَقَتْـهُ الـنّفسُ فاعتَلَقَـا
وَمَـا تَمَنّـى، فَأَضْـحَى ناعِمـاً أنِقَـا
وَمَـا تَعَلّقْـتَ إلاّ الحَـيْنَ وَالحَرَقَـا

يشبّه الشاعر المرأة في جمالها وبياض لونها ونقائها وطهرها بلؤلؤة استخرجها غواص خبير في منطقة دارين في البحرين، وهو يخشى الغرق، وقد تعلّق بها قلبه منذ أن كان يافعاً، لم ينبت شارباه، وظل على كَلَفِه بها إلى أن تقدّم به العمر، وضعفتْ به رجلاه، وارتعشَ في مشيه، وما كان لليأس سبيل إلى قلبه، وهو الذي رآها هدفاً له في الحياة، واكتوى بنار حبها، وقد حمى تلك اللؤلؤة في أعماق البحار ماردٌ من الجن، كان يحيطها بعنايته، ولا يغفل عن حراستها، ويخشى عليها من السارقين ولصوص الليل، وكان يبالغ المارد في الخوف عليها، وقد أخفاها في موضع يصعب الرقي إليه، وكان الغواص حريصاً على نيلها، ولو أن نفسه أطاعته لكان غرق من أجلها، وتلك الدرة صعبة المنال، من أرادها فقد يفوز بها، وقد يناله الموت والغرق، ومن يفز بها ينل مبتغاه وينعم بالعيش الرغيد، تلك هي الدرة التي عشقتها نفسك، وفي الحقيقة لم تعشق سوى الموت والاحتراق بنار حبها.

ولعل تشبيه المرأة باللؤلؤة راسخ في اللاشعور الجمعي عند معظم شعوب العالم، ففي لوحة الفنان بوتيتشيلي تظهر أفروديت خارجة من صدفة بحرية كأنها لؤلؤة تتألق بياضاً ونصاعةً وجمالاً،

---

(١) الأعشى، **ديوان الأعشى الكبير**، تح. د. محمد محمد الحسين، مكتبة الآداب، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٥٠، ص ٣٦٧ رقم القصيدة ٨٠.

ويُروَى في الأساطير عن أفروديت [١] "وحالما وُلِدَتْ وُضِعَتْ كلؤلؤة في محارة، بدلاً من سرير، ودفعها زيفروس رب الريح الغربية إلى قبرص".

فالمرأة في الشعر القديم درة في جمالها، ونقائها، وصعوبة الوصول إليها، لكنها عند الشاعر توفيق أحمد هي كالدرة لأنها تمنح الشعر، وهذه ميزة للشاعر، وخصوصية، وهنا يتأكد خلوص هذا البحث للعلاقة بين الشعر والمرأة، وهو عن العلاقة بينهما، وليس عن الحب والغزل، أو موقف الشاعر من المرأة بصورة عامة.

ويعلم الله، جلَّ شأنه، بما في النفس البشرية، وهو خالقها، من مَيْلٍ إلى المرأة البيضاء الجميلة كاللؤلؤ، ولذلك وَعَدَ المؤمنين بأن يكون لهم في الجنة زوجات كأنهن اللؤلؤ المكنون، وقد قال عز وجل في مُحْكَمِ التنزيل: وَحُورٌ عِينٌ (٢٢) كَأَمْثَالِ اللُّؤْلُؤِ الْمَكْنُونِ (٢٣) (سورة الواقعة).

ويتأكد مما سبق الدلالات والإيحاءات البعيدة لتشبيه المرأة باللؤلؤة، وما هو بالتشبيه السطحي أو الشكلي، إنما هو تشبيه قائم على قيمة وجمال، ومبني على عمق ثقافي، يمنحه رصيداً كبيراً من الغِنَى الفني والحضاري.

*

والمرأة تقيم في فكر الشاعر، وفي وجدانه، وهي التي تصوغ شعره، وأجمل ما في الشعر الذي توحيه هو وجود المرأة نفسها في شعره، فكأن فكر الشاعر مرآة، وليس في هذه المرآة سوى المرأة، فهي خارج فكره، وهي داخله، وهي بالأحرى خارجَ شعره، وهي في داخِلِه، أيضاً، وهذه هي حقيقة الإلهام، هي الحضور في الخارج وفي الداخل معاً في آن واحد، كالصورة في المرآة، وبذلك لا يبقى ثمة خارج أو داخل، إذ يتَّحِدُ الكل بالكل، يقول الشاعر توفيق أحمد [٢]:

وأنتِ في فكري تصوغين لوحةً وأجملُ ما فيها وجودُكِ في فكري
هو السحرُ هذا الحبُّ أو هو فوقَه وكلُّ الذي بالسِّحْر يُقْتَلُ بالسحر

---

(١) وايت، كاترين آن، **الميثولوجيا الأكاديمية**، تر. حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١٧، ص ٣٣

(٢) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٥٩

*

ويتحقق اتَّحاد الخارج بالداخل، أو اتحاد الصورة بالأصل بالسحر، وما السحر إلا الحبُّ والشعر، بل ثمة طاقة أخرى خفية هي فوق الحب والشعر والسحر، هي طاقة الإلهام تمنحها المرأة للشعر، فتكون المرأة هي نفسها القصيدة، ويعبّر عن هذا الشاعر فيقول [1]:

"إني على حُفْرةٍ من لهيبٍ وطيبْ/ وتبقَيْنَ أنتِ الحبيبةَ/ أنتِ القصيدةَ/ أنتِ الحديقةَ/ أبقى الحبيبَ الحبيبْ".

فالشاعر يرضى لنفسه المعاناة والألم والعذاب، لتبقى هي الحديقة والقصيدة والحبيبة، أي لتبقى في نعيم، ولكي يبقى هو أيضاً الحبيب من خلال صبره ومعاناته، فهو لا يريد لها العذاب، وفي حضرة هذا الإلهام من المرأة يكتفي الشاعر بأن يكون هو الحبيب، بعد أن غدت المرأة هي القصيدة.

*

والشاعر من أجل إلهام المرأة يقدِّم ذاته قرباناً لها، كي توحي له بالشعر، فهو يمنحها ليله وأرَقَه وورقه، ويمنحها ذاته ووجوده، كي تفجِّر فيه قوة الإبداع، وكم يلذُّ له لو أنها أحرقته أو ذبحته، لكي ينزف شعراً، يقول في قصيدة عنوانها ثوب[2]:

لماذا؟ والقوافي لي جَناحٌ على أَرَقٍ، جُنوني، أَمْتَطِيْهِ
صعوداً...آهِ مُلْهِمةَ القوافي إلى نبعِ اللهيبِ وفَجّريهِ
أنا المسكون فيك بجمرِ نبضي فَهُزِّي بي صبايَ وحرِّريهِ
وذا ورقُ القصائدِ شعَّ شعراً فإنْ لم تشتهيه فأَحْرِقيهِ
وإني ما حييتُ فلي فؤادٌ كثيرُ العشقِ إن شئتِ اذبحيهِ

وهو يريد للمرأة أن تتقدم صُعُداً في طريق الإلهام، وتبدو المرأة هنا هي القادرة على تفجير قوة الشعر والإبداع، وبيدها سِرُّه، وهي التي تقدِّر قيمة الشعر، فإما أن تستبقيه وإما أن تُحْرِقَه، وهو قادر على منحها قلبه لتذبحه، لأنه مدرك أن ذبحه هو فداء لها، وأن ذبحه ليس موتاً، وإنما هو ألم من أجل ولادة جديدة، فالألم هو سر الإبداع، وما أجمل الألم إذا كان بيد المرأة، لأنه هو الألم المبدع الخلاق.

---

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٢٣٧
(٢) المصدر السابق، ص ٤٦٦ - ٤٦٧

ويؤكد الفلاسفة أننا نحب الألم من أجل الأهداف السامية والعظيمة، يقول الدكتور زكريا إبراهيم[١]: "إننا قد نستعذب العذاب في سبيل القيام ببعض الجهود الشاقة، أو قد نجد ضرْباً من اللذة في الاضطلاع ببعض المهام العسيرة"، وقد دأب الشعراء الرومنتيكيون على تمجيد الألم وتعظيمه، لأنه الباعث على قول الشعر.

*

والعلاقة بين الشاعر والمرأة هي علاقة شعر، هي علاقة بذل وعطاء من الشاعر وتضحية وألم وعذاب من أجل أن تفجر المرأة فيه ينابيع الشعر، فهي مصدر المعاناة، والمعاناة مصدر الشعر، ويؤكد ذلك قولُه مخاطباً المرأة[٢]:

يـــا أنـــتِ يـــا امـــرأةً قُطِفَـــتْ مِـــنَ البَحْـــرِ
مِـــنْ غيمِـــكِ انْهَمَـــرَتْ عُصـــفورةُ الشِّـــعْرِ

وتبدو المرأة هنا خارجة من البحر، وقد قطفت منه، وما أشبه المرأة هنا بأفروديت، وقد صورها الفنان الفلورنسي بوتيتشيلي في لوحة شهيرة، تحملها فوقَ موج البحر صَدَفةٌ لؤلؤيةٌ بيضاء، وتدفع بها نحو الشاطئ، وجسمها الأبيض يتألق، وأفروديت تعني المولودة من الماء، وهي ربة الحب والجنس، وتروي الأسطورة الإغريقية [٣] أن كرونوس أخصى أباه أورانوس بمنجل في يده، ورمى بأعضائه المذكرة في البحر، فظهر حولها الزبد أو الأفروس ومنه خلقت أفروديت، ثم حملها الموج إلى قبرص، وتبدو شبيهة بعشتار ربة الخصب والحب في أساطير شرق المتوسط وبلاد الرافدين، وتشبهها أيضا فينوس[٤] في الحضارة الرومانية، وهي ربة الخضار والزهور والثمر، ولكنها اتحدت بعد ذلك بالربة أفروديت في القرن الثاني قبل الميلاد.

إن خروج أفروديت من البحر، في الأسطورة، وقطف المرأة

---

(١) إبراهيم، زكريا، **مشكلة الحياة**، مكتبة مصر، القاهرة، لتا، ص ٢٦٧.

(٢) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٢٢٢

(٣) ينظر: الأصفر، عبد الرزاق، عثمان، سهيل، **معجم الأساطير اليونانية والرومانية**، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٢، ص ٥٦ وما بعدها

(٤)ينظر: الأصفر، عبد الرزاق، عثمان، سهيل، **معجم الأساطير اليونانية والرومانية**، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٢، ص ٣٤١

عند الشاعر توفيق أحمد من البحر، وهطول الشعر من غيوم تلك المرأة، يعني ذلك كله أمومة الماء، فالطبيعة بكل ما فيها هي الأم، فالمياه هي الأكثر أمومة، ينقل باشلار عن الباحثة ماريا بونابرت قولها[1]: "البحر في نظر الناس جميعاً، واحد من أكبر الكبار، ورمزٌ من أكثر رموز الأمومة ثباتاً"، ثم يؤكد أننا نحب الطبيعة قبل أن نعرفها، لأننا نحب الأم، ولأننا نجد في الطبيعة الأم، ويؤكد ما ذهب إليه فينقل كلام الباحثة ماريا بونابرت، وهي تقول[2]: "لا نحب الجبال لأنها خضراء، ولا البحر لأنه أزرق، وحتى وإن أعطينا هذه الأسباب لانجذابنا، فلأن شيئاً منَّا، من ذكرياتنا اللاواعية، شيئاً من البحر الأزرق أو الجبال الخضراء، عرَفَ كيف يتجسَّد من جديد، وهذا الشيء هو منَّا، من ذكرياتنا اللاواعية، يخرج دوماً، وفي كل مكان، من ضروب حبّنا في الطفولة، من ضروب حب هذه التي لم تكن تذهب في البداية إلا إلى المخلوقة أولاً، إلى المخلوقة الملاذ، إلى المخلوقة الغذاء، التي هي الأم، أو المُرْضِعَة".

ومن الطبيعي أن ينهمر الشعر من غيوم تلك المرأة، وهي الخارجة من الماء، لأنها تحمل معها الخصب والخير، فهي كالأم، تلد وتعطي وتمنح الحياة، وتلهم الشعر، فالماء هو سر الإبداع وأصل الخلق.

*

ولعلنا لا نذهب بعيداً حين نؤكد أن الأم هي المصدر وهي المقصَد، وهي البدء وهي المنتهى، وهي الأصل وهي المرجع، ويؤكد هذا قوله تعالى عمّن خفّت موازينه لأنه ليس له أعمال الصالحة: "فأمُّه هاوية"، أي مقصده، ومطلبه، ونهايته، وأمَّ يؤمُّ: قصد وطلب وسعى إلى، وجاء في الكشاف[3] في تفسير الآية الكريمة: " فمأواه النار، وقيل للمأوى: أُمٌّ، على سبيل التشبيه، لأنَّ الأُمَّ مأوى الولد ومَفْزَعُه"، وفي لسان العرب[4]: والأَمُّ القَصْدُ، وأُمُّ الشيء

(١) باشلار، غاستون، **الماء والأحلام، دراسة عن الخيال والمادة**، تر. د. علي نجيب إبراهيم، مر. أدونيس، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٧، ص ١٧٢

(٢) باشلار، غاستون، **الماء والأحلام، دراسة عن الخيال والمادة**، ص ١٧٢ - ١٧٣

(٣) الزمخشري، **الكشاف**، شرح خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، بيروت، ط. ثالثة، ٢٠٠٩، ص ١٢١٨.

(٤) ابن منظور، **لسان العرب**، دار المعارف، القاهرة، د. ت، مادة: أمم.

أصلُه، والفعل: أمَّ يؤُمُّ وتيمَّمَ يتيمَّم قصد يقصد، وتخيَّر يتخيَّر، ومنه التيمم بالتراب، أي اختياره بدلا من الماء.

ولعل التفسير اللغوي يذهب بنا إلى القول إن الأصل في ذلك كله هو لفظ "يمٌّ" أي البحر، وهو الموجود أولاً، ثم كان مقلوبه "مي"، ثم صار ماء، وهما معاً: البحر والماء، ومن اليمِّ كان الفعل يمَّ ويمَّم بمعنى قصد وأمَّ، ثم كان الاسم الأُم، بمعنى المقصد والمصدر، وبمعنى الأم الوالدة لأنها تحمل الوليد في عالم كاليم، وهو الرحم، فهي المصدر، وإليها يلجأ الولد، فهي المقصد، وهي في الحالتين: الأم، وهذا التفسير سَهْلٌ رفضُه، صعْبٌ قبولُه، ولكنه يُغْنِي الوجدان، وينمِّي الذوق اللغوي، وإذا كان لا يفيد، فهو يُمْتِع، وهذه حقيقة الشعر، وهذه حقيقة الجمال.

وموج البحر لا ينفد، بل يتجدَّد وكذلك جمال المرأة وعطاؤها وإلهامها الشعر يتجدد ولا ينفد، ومن البحر تتشكل الغيوم، ومن الغيوم يهطل الشعر، كأنه عصفورة تغرّد، وهكذا تبدو المرأة كائنا مائيّاً يصعد من مياه البحار، ويهطل من السحب أمطاراً، وهي دورة الحياة التي تتجدد، ولا تنفد، ولا تنتهي: من البحر إلى السماء غيوماً، ومن السماء إلى الأرض أمطاراً وسيولاً، ومن الأرض إلى البحار مرة أخرى أنهاراً وسواقي، وكذلك المرأة، تخرُجُ من البحر، لتهطل على الشاعر شعراً، مثل عصفورة تغرد.

وقد ثبت علميّاً أن خلق الماء كان سابقاً على خلق الكائنات الحية، بل لعل خلق الماء كان قبل خلق السماء والأرض، فقد كان عرش الله على الماء قبل خلقهما، والمقصود بالعرش هنا القوَّة والقدرة والإرادة، ومصداق ذلك قوله تعالى: ﴿هي يج يح يخ يم يه يى يي ذٰ رٰ ىٰ ﴾، (سورة هود الآية ٧) وقوله تعالى: ﴿ني نى ير يز يم ين يى يي ئج﴾ (سورة الأنبياء)، وقوله جلَّ شأنه: ﴿عج عم غج غم فج فح فخ فم قح قم كج كح كخ كل﴾ (سورة الفرقان).

وقد لخص عمر الخيام حركة الحياة، فقال[1]:

إنْ تُفْصَلِ القطرةُ مِنْ بَحْرِها ففي مداهُ مُنْتَهى أمْرِها
تقاربتْ، يا ربِّ، ما بيننا مسافةُ البُعدِ على قدْرِها

وجاء في ترجمة أحمد الصافي النجفي[2]:

---

(١) الخيام، عمر، **رباعيات الخيام**، تر. أحمد رامي، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٦٩، ص ٨٩

تسائلني: ما هذه النفوسُ؟ إنْ أقُلْ حقيقتَهـا يضـفو الكـلامُ ويمتـدُّ
هي النفسُ مِنْ بحرٍ بَدَتْ، ثم إنَّهـا تغيبُ بذاك البحرِ، يا صاحِ، مِنْ بَعْدُ

وكذلك المرأة، تخرج من البحر، لتعود فتهطل شعراً، وكأن الشعر هنا هو الماء في دورته من البحر إلى السماء إلى الأرض إلى البحر، ليصنع في هذه الدورة الحياة.

*

ويؤكد الشاعر قوة العلاقة بين المرأة والماء والشعر، فيرى أن اسم المرأة كان سحابة، وهو الذي كان مشتاقاً للمطر، ولذلك يتهجَّى حروف اسمها، وكأنه يبتهل إليها، فهو بذكره اسمها إنما يتوقع أن تهطل عليه مطراً، فأرضُه عطشى، وهو بذلك يرتجي منها المطر، أو بالأحرى يستلهمها الشعر والحب والحياة، وما المطر إلا الحب والشعر والحياة، وتلك هي حقيقة العلاقة بين المرأة والشعر، وهي حقيقة كون المرأة الملهمة، أو الغيمة الممطرة، ويعبِّر عن ذلك فيقول[1]:

كان اسمُها سحابه/ وأنا لم تعرفِ الأمطارَ صحراءُ روحي/ منذ خمسين عاماً/ فاسمحوا لي أيها اليائسون/ أن أهجِّي حروف اسم تلك المرأة/ التي علمتني ذات يوم انتظار المطر.

وذِكْر اسم الحبيبة هو استحضار لها، هو استلهامها واستغاثة بها كي تمطر، فهي الملهمة، وهي الباعثة للحياة.

ويمتلك الاسم حضوراً مميزاً في الأديان والثقافات والآداب، والتلفظ باسم شخص أو سماع اسمه أو قراءته ولو كان ميتاً أو غائباً يستدعي على الفور حضوره في الوعي، وحضور كامل شخصيته وصورته وسيرته وتاريخه بحسب درجة معرفته والعلاقة معه، فالاسم ليس مجرد حروف أو صوت، الاسم ممتلئ فكراً وثقافة وتاريخاً ومعرفة وحسّاً وانفعالاً وشعوراً، الاسم خبرة، فاسم صلاح الدين الأيوبي على سبيل المثال يستدعي شخصيةً ومعرفةً وتاريخاً، وذِكْرُ اسم الحبيب يستدعي حضوراً أقوى وأشد تأثيراً، وليس غريباً أن يشفى المرء من مرض، أو تناله رعدة.

وفي بعض الحالات ينفر الناس من ذكر اسم مرض أو حيوان،

---

(٢) الخيام، عمر، **رباعيات الخيام**، تر. أحمد الصافي النجفي، اختيار مالك صقور، تقديم د. حسين جمعة، كتاب الجيب، ملحق بمجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٧٠، آذار، ٢٠١٣، رباعية رقم ١١١، ص ١٢٦

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٣٩٥

كالسرطان أو الأفعى، أو تشمئز منه نفوسهم من ذكر اسم مَنْ لا يحبّونه، وقد أشار المولى عز وجل إلى هذه الظاهرة فقال تعالى في محكم التنزيل: ﴿ يز يم ين يى يي ئج ئح ئخ ئم ئه بج بح بخ بم به تج تح تخ تم ته﴾ سورة الزمر، وذكر المولى عز وجل بالمقابل اطمئنان قلوب المؤمنين لذكر الله، فقال عز وجل: ﴿ هج هم هى يج يح يخ يم يه ئم ئه بم به﴾ سورة الرعد، وقد أشار المولى تعالى إلى حالات تكون فيها الاستجابة للكلام أبعد من ذلك، وأشد، ومنها قوله تعالى عن المؤمنين: ﴿ ثر ثز ثم ثن ثى ثي فى في قى قي كا كل كم كى كي لم لى لي ما مم نر نز نم نن ني ىٰ ير يز يم ين يى يي ئج﴾ سورة مريم، وذكر تعالى حالة أخرى مناقضة كلّياً فقال تعالى عن المنافقين: ﴿ لخ لم لى لي مج مح مخ مم مى مي نج نح نخ نم نى ني هج هم هى هي يج يح يخ يم يى يي ذٰ رٰ ىٰ﴾ سورة محمد، ويظهر واضحاً من خلال الآيات الكريمات ما لِذِكْرِ الكلمة من أثر نفسي وجسمي.

واسم المرء هو تعبير عن ذاته وشخصيته، وبالاسم يعرف الإنسان، والاسم يُمْنَح عند الولادة، ويُطْوَى عند الموت، دليلاً على أن الاسم جزء من ذات الإنسان، بل هو ذاته، وهو مفتاح شخصيته، وقد قيل: "لكل امرئٍ من اسمه نصيب"، وهو قول شائع، وليس بحديث شريف، ولذلك يحار الأبوان في اختيار اسم المولود، ويتم اختيار الاسم على سبيل التفاؤل، وفي الأديان اسم الرب مقدس، وذِكْرُهُ نوع مِن التعبُّد، وبه يكون الاستشفاء والاستسقاء وطلب الرزق، وبه يكون الدعاء، وكذلك أسماء الرسل والأنبياء.

وللاسم في عالم السحر خصوصيته، فبالاسم يكون استحضار الأرواح، ويُتَّخَذ الاسمُ وسيلةً للضُّرّ بصاحبه أو نَفْعه على ما يوحي بذلك السحرة والمشعوذون عند كثير من الشعوب، ويكون بكتابة الاسم واسم الأم على ورقة ثم وخزها بدبابيس أو حرقها أو رميها في الماء لأغراض مختلفة، ولذلك يخفي كثير من الناس اسم الأم[1]، وقد ذهب السيميائيون إلى القول بأسرار الأعداد والحروف، وأن لها تأثيراً، وتحدث عن ذلك ابن خلدون مطوَّلاً، ومنه قوله عنهم[2]: "وزعموا أن طبائع الحروف وأسرارها سارية في الأسماء...وحاصِلُهُ

---

(١) ينظر: ديفيز، أوين، **السحر: مقدمة قصيرة جداً**، تر. رحاب صلاح الدين، مر. هبة نجيب مغربي، مؤسسة هنداوي للنشر، وندسور، المملكة المتحدة، ٢٠١٤، ص ٨٥.

(٢) ابن خلدون، **المقدمة**، تح. عبد الله محمد الدرويش، دار البلخي، دمشق، ٢٠٠٤، ج٢، ص ٢٨٢.

عندهم وثمرتُه تصرُّفُ النفوسِ الربانية في عالم الطبيعة بالأسماء الحسنى والكلمات الإلهية الناشئة عن الحروف المحيطة بالأسرار السارية في الأكوان"، وأكد البوني ذلك في كتابه "شمس المعارف الكبرى"، فقال[1]: " واعلم أن للأعداد أسراراً كما أن للحروف آثاراً...وإذا نظر ناظر إلى الحروف وجَدَ لها انطباقاً في النفس قبل وجودها في الشكل...والأعداد قوة روحانية لطيفة، فالأعداد من أسرار الأقوال، كما أن الحروف من أسرار الأفعال...مما ظهر تأثيره للعالم بأنواع الأسماء".

*

ومن الطبيعي أن يكون لاسم الحبيب مكانته في النفس، بل من الطبيعي أن يكون له تأثيره في النفس والروح والجسد، وقد أشار إلى ذلك عمر بن أبي ربيعة، فقال[2]:

إذا خَدِرَت رِجلي ذكَرتُكِ صادِقاً وَصَرَّحتُ إذ أدعوكِ بِاسْمِكِ لا أكني
وَإنّي لَتَغشاني لِذِكرَاكِ رَوعَةٌ يَخِفُّ لَها ما بَينَ كَعبي إلى قَرني

والشاعر يؤكد أن لذكر اسم الحبيبة تأثيراً في الأعصاب والجسم والحسّ والوجدان، وما هو بالأمر المفتعل، بل هو حقيقة ويقين، وخدر الرجل هو الإحساس بالتنميل بسبب طول القعود، ولا سيما غير المريح، أو ضغط الفخذ على حافة الكرسي الصلب، مما يسبب تشنج الأوتار، ويعرقل تدفق الدم، وسرعان ما يزول بعد الحركة والنهوض، وذِكْرُ الحبيب يصرف الذهن عن الإحساس بالألم والتفكير فيه، إلى تذكر الحبيب، والانشغال به، وفي حالة أخرى يؤدي ذِكْرُ الحبيب إلى رعشة تنتاب الجسم كله من القدم إلى الرأس.

وقد ذكر مثل هذا الشاعر عُرْوَةُ بنُ حَزَامٍ، فقال[3]:

وإني لتعروني لذكراكِ رعدةٌ لها بين جسمي والعظام دبيبُ
وما هو إلا أن أراها فُجاءَةً فأُبْهَتَ حتى ما أكاد أُجيبُ
وأُصرَف عن رأيي الذي كنت وأنسى الذي حُدِّثْتُ ثم تغيبُ

---

(١) البوني، أحمد بن علي، **شمس المعارف الكبرى**، مؤسسة النور، بيروت، ط. ثانية، ٢٠٠٦، ص ١٠.

(٢) عمر بن أبي ربيعة، **الديوان**، شرح: د. فايد محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط. ثانية، ١٩٩٦، ص ٣٨٢

(٣) عروة بن حزام، **شعر عروة بن حزام**، تح. د. إبراهيم السامرائي، وأحمد مطلوب، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العدد ٤، حزيران، ١٩٦١، ص ٢٦

وتغنّى أحمد شوقي في مسرحية مجنون ليلى باسم ليلى على لسان قيس، فقال [1]:

ليلـى، منـادٍ دعـا ليلـى، فخـفَّ لـه نشوانُ فـي جَنَبَـات الصَّـدْر عِربيـدُ
ليلى، انظُروا البيدَ هل مادَتْ بِأهلِها وهـلْ تـرنَّم فـي المزمـار داوود
ليلـى، نـداءٌ بليلـى رنَّ فـي أُذُنـي سِحْرٌ لَعَمْري لـه فـي السَّمْع ترديد
ليلى تَرَدَّدُ فـي سمْعي وفـي خَلَـدي كمـا تـرَدَّدُ فـي الأيْـكِ الأغاريـدُ
إذا سمعْتُ اسْمَ ليلى نُبْتُ مِن خَبَلي وثـابَ مـا صَـرَعَتْ منِّـي العناقيـدُ
كَسَـا النـداءَ اسـمُها حسـناً وحبَّبَـه حتى كأنَّ اسمَها البُشْرى أوِ العيدُ

ويلاحظ أن اسم الحبيبة عند الشعراء يؤدي إلى حالات نفسية وجسمية لا تتجاوز ذواتهم، في حين تتسع دائرة التأثير لاسم الحبيبة عند الشاعر توفيق أحمد، إذ يفتح آفاقاً أوسع على العالم، فاسمها غذاء الروح، وهو أمطار تتساقط، وهو أشعار تتوالد، وهو باسمها يخاطب البائسين، يحمل لهم بشرى الخصب والخير والخلاص، وهذه هي رؤية الشاعر الحديث إلى المرأة وإلى اسمها، فهو يتعامل معها من خلال العالم كله، ومن خلال الآخرين، ولا سيما البائسين، لا من خلال ذاته المحدودة.

ومن هنا أيضاً تبدو أهمية المقارنة بين الأشعار، ومعارضة النصوص بعضها ببعضها الآخر، ولم يكن استعراضنا الأشعار حشوَا ولا تزَيُّداً.

والشاعر إذ يتهجَّى حروف اسم تلك المرأة، فكأنه الطفل يتعلَّم القراءة، فهو يتهجّى الاسم حرفاً حرفاً، فكأنه يقدسه، وهذه عودة متجدِّدة عند الشاعر إلى الطفولة، وهي عودة إلى المرأة الأم، ويؤكد ذلك أنها هي التي علمته ذات يوم انتظار المطر، وقوله "ذات يوم" يدل على بُعْدِ ذلك اليوم، فهو يوم من أيام الطفولة، ويؤكد ذلك أيضاً استعماله اسم الإشارة مصحوباً بلام البعد، فيقول: تلك المرأة، ليدل على بُعْدِها، وما هو بالبُعد المكاني أو الزماني فحسب، إنما هو أيضاً بُعْدُ العُلُوّ والسُّمُوّ والرُّقِيّ والارتفاع، للتقدير والتعظيم، وللجلال الذي سنرى الشاعر قد وصف به قامة المرأة، ويرشِّح لهذا تشبيهها هنا بسحابة، وما هي بسحابة عابرة، بل هي سحابة ممطرة، وهي بذلك

(١) شوقي، أحمد، **الأعمال الكاملة، المسرحيات**، تح. سعد درويش، مر. د. عز الدين إسماعيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص ص ١٤٤ ـ ١٤٥

تُغدق من عطاياها بسخاء على اليائسين.
وسوف نجد الشاعر في آخر هذا الفصل يعدُّ الأم أكبر شاعر.

*

وقد يلجأ الشاعر إلى استلهام المرأة الشعر، وتحفيزها على الإيحاء له، لكن بأسلوب غير مباشر، فهو يخاطبها، ويروي تفاصيل دقيقة كثيرة يعرفها عن حياتها، ثم يقول لها[١]:

أعرفُ عنكِ كُلَّ هذه التفاصيل/ فَحاذِري أن تُحاوري/ رمادَ الأشياء في داخلي.

والشاعر يغري المرأة بأن تحاور رماد الأشياء في داخله، وأن تستثير ما همد في نفسه من مشاعر، وعندما تستثير ما همد، فإنها تبعث فيه الشعر حيّاً، وبذلك يكون أسلوب المنع وسيلة للإغراء بفعل الممنوع، ومن الرماد ومن المحطم تبعث الحياة، مثل طائر الفينيق الذي يحترق، ومن رماده يبعث طائر جديد.

*

وفي كل ما تقدّم تنويعات على حقيقة المرأة الملهمة للشعر، عبَّر عنها الشاعر من جوانب مختلفة، وبأشكال وصور متنوعة، تؤكد كلها حقيقة واحدة، وهي أن المرأة هي التي يكتب الشاعر لها الشعر، وأنها هي الملهمة له.

وطوال التاريخ كان الشعراء يتغنون بالمرأة، ويرَوْنَها ملهمةَ الشعر، وباعثة الحياة في النفس، ودَأَبَ معظمُ شعراء العالم منذ أقدم العصور على استهلال أشعارهم باستلهام المرأة والتوجُّه بالخطاب إليها، لكي توحي إليهم الشعر، وقد استهل هوميروس الإلياذة بالتوجه إلى ربَّة الشعر، فقال[٢]:

غَنِّ لي يا ربةَّ الشعر عنْ غضبة أخيليوس بن بيليوس المدمِّرة، التي ألحقت بالآخيين مآسيَ تفوقُ الحَصْر.

واستهل الأوديسة أيضاً بالتوجه بالخطاب إلى ربة الشعر،

---

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٣٩٨

(٢) هوميروس، **الإلياذة**، تر. لطفي عيد الوهاب يحيى، مر. د. أحمد عتمان، الهيئة القومية للترجمة، القاهرة، ط. ثانية، ٢٠٠٨، القسم الأول، ص١١٩

فقال:[١]

أخبريني، ربَّةَ الشعر، عن ذلك البطلِ البارع الذي ارتحلَ بعيداً بعد دمارِ المدينة المشهورة طروادة.

وقد زعم أُوفيد في مستهل كتابه "فن الهوى" أن تجربته في الحياة هي التي أوحت له تأليف كتابه، وأنه لم يستلهم أبولو، ولم توح إليه ربات الفنون، ولم يستلهم طير المساء، ولكنه ما لبث أن طلب من فينوس أن تكون له عوناً، فقال[٢]:

وما أنا بزاعم أن فني هذا هبةٌ منكَ يا أبولو/ وأن مناغاة الطير في جو السماء / هي التي أوحت إليَّ به/ وما تجلت لي كليو وأخواتها ربات الفن/ حين كنت أرعى أغنامي في واديك قرب مدينة أسكرا/ تجربتي مصدر إلهامي/ فأنصتوا لشاعر عركته الحياة/ ينبض بالصدق نشيده/ ناشدتك يا فينوس/ يا أمَّ ربِّ الهوى/ العونَ على ما أنا مقدم عليه.

وكأن معظم الشعراء العرب في الجاهلية يستهلُّون أكثر قصائدهم بذكر المرأة، ومخاطبتها، مما يدل على أنهم كانوا يستلهمونها الشعر، ويستوحون منها نظم القصيد، وما الوقوف بالأطلال وتصوير ارتحال الظعائن إلا وسيلة لتحريك القريحة واستثارة العواطف كي ينثال الشعر بعد ذلك على لسان الشاعر.

ومشهورة جدّاً معلقة عمرو بن كلثوم، وهو يستهلّها بخطاب المرأة، فيقول[٣]:

الا هبي بصحنك فاصبحينا ولا تبقي خمور الاندرينا

ويستهلُّ الأعشى معلَّقته بوداع حبيبته هُرَيْرَة، فيقول[٤]:

ودع هريرة إن الركب مرتحل وهل تطيق وداعا أيها الرجل

ويستهل زهير بن أبي سلمى معلقته بذكر ديار أم أوفى، وقد ارتحلت عنها، فيقول[٥]:

أَمِنْ أَمِّ أَوْفَى دِمْنَةٌ لَمْ تَكَلَّمِ بِحَوْمَانَةِ الدَّرَّاجِ فَالْمُتَثَلَّمِ

ويذكر النابغة الذبياني ديار مية وقد خلت من أهلها، ويستنطقها،

---

(١) هوميروس، **الأوديسة**، تر. حنا عبود، دار الحقائق، حمص، ٢٠٠٧، ص ٢١

(٢) أوفيد، **فن الهوى**، تر. د. ثروت عكاشة، مر. د. مجدي وهبة، دار الشروق، بيروت، القاهرة، ص ٤٠

(٣) التبريزي، **شرح القصائد العشر**، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٣٤٣هـ، ص ٢٠٩

(٤) المصدر السابق، ص ٢٧٣

(٥) المصدر السابق، ص ١٠٠

فيقول[1]:

يـــا دارَ ميَّـــةَ بالْعَلْيـــاءِ فالسَّـــنَدِ أَقْوَتْ وَطَالَ عليها سَالِفُ الْأَمَدِ

ويقف امرؤ القيس في ديار الحبيبة ويستوقف صَاحِبَيْه، ليشاركاه حزنه لفراق الأحبة، فيقول[2]:

قِفَا نَبْكِ مِنْ ذكرى حبيبٍ ومنزل بسِقطِ اللِوَى بينَ الدّخَولِ فحَوْمَلِ

فالشاعر الجاهلي يذكر الحبيبة في مستهل القصيدة، أو يذكر ديارها الخالية، ويسترجع ساعة ارتحالها، وما أثارت في نفسه من شجن، ويصوّر لواعجه وأشواقه إلى الحبيبة، مستثيراً بذلك قريحته، لينطلق بعد ذلك في قصيدته، وغالباً ما يستهل القصيدة بجملة إنشائية، قوامها النداء أو الاستفهام أو الطلب، وهي أقدر على استثارة المشاعر والانفعالات لدى كل مِنْ المبدع والمتلقي.

وقد فسر ابن قتيبة هذا الاستهلال تفسيراً عقليّاً، ورأى أن غاية الشاعر كانت استثارة مشاعر المتلقي، وكان الشعر يُلْقَى، وكان على الشاعر أن يهيج مشاعر المتلقين، ووضَّح ذلك، فقال[3]: "إن مقصِّدَ القصيدِ إنَّما ابتدأ فيها بذكْرِ الدِّيار والدِّمَن والآثار... ليجعلَ ذلك سبباً لذِكْرِ أهلِها الظاعنين عنها... ثم وصل ذلك بالنَّسيب، فشكا شدَّة الوجْد، وألَمَ الفِراق، وفَرْطَ الصَّبابة والشوق، ليَمِيلَ نحوَه القلوب، ويصرفَ إليه الوُجوه، وليستدْعِيَ به إصغاءَ الأسماع إليه... لِمَا قد جعل اللهُ في تركيبِ العبادِ مِنْ محبَّةِ الغزَلِ، وإلْفِ النساء... فإذا علِمَ أنْ قدِ استوثَقَ مِن الإصغاء إليه، والاستماعِ له، عقَّبَ بإيجابِ الحقُوق، فرَحَل في شِعْرِه، وشكا النَّصَبَ والسَّهَرَ، وسُرَى الليل، وحرَّ الهجير، وإنضاءَ الراحِلَةِ والبعير".

وكلام ابن قتيبة يقوم على التفكير، وقوامُه تقسيمُ القصيدة إلى أغراض ومقاطع تقسيماً عقليّاً، والبحث عن الدافع إلى نظم الشعر في كل قسم، والسبب في ترتيب القصيدة، والأمر كله يرجع عنده إلى التأثير في المتلقي، فالشاعر عنده ينظم الشعر للتأثير في المتلقي، ويغفل عن الدافع الذاتي لنظم الشعر، ولا يخلو كلامه من فائدة، إذا نظرنا إليه من جهة التلقي.

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٩٠

(٢) المصدر السابق، ص ١

(٣) ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تح. أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر، القاهرة، د.ت.، ج ١، ص ٧٤ – ٧٥

وليس عجيباً أن يظل الشاعر المعاصر يستوحي المرأة الشعر، ويرى فيها الملهمة، وأن يكون بينها وبين شعره علاقة، أو بين شعره وبينها علاقة، فهي المبدعة لهذا الشعر، وهي الموحية به، وهو منها ولها، والشعر جزء منها، وهو هديتها، وهو هدية لها، وليس هذا غريباً، فما تزال المرأة باعثة المشاعر والعواطف، على الرغم من سيطرة الحياة المعاصرة، وعلى الرغم من طغيان الرغبات المادية، وسيطرة التفكير العقلي، وقهر الهم السياسي ولاقتصادي، وعلى الرغم من صخب الحياة المعاصرة وضجيجها وقسوتها، بل لعل المرأة هي الخلاص في هذا العالم، ولعل الحاجة إليها في هذا العصر أشد من الحاجة إليها في العصور السابقة، لذلك تظل المرأة والشعر معاً الخلاص من صخب الحياة، وربما كانا معاً الوسيلة إلى حياة راقية جميلة.

*

وإذا كانت المرأة قد بدت ملهمة للشعر، فإنها في الحقيقة هي الشعر نفسه، بل هي والشعر معاً من العناصر الأساسية المكوّنة في الجنس البشري، يقول الشاعر في قصيدة عنوانها "مقبرة جماعية"[1]:

استَعنتُ بقطراتٍ من الحمض النووي/ لأتعرَّفَ إلى بقية الراقدين أمامي/ فرأيتُ: الشِّعْرَ، الحقيقةَ، النساءَ/ أسئلةَ العابرين، المسافةَ الضيقةَ بين القلب وخفقانه/ والبقيةُ تأتي.

فالشعر والحقيقة والنساء، هي المكونات الثلاثة الأساس من مكونات العنصر البشري، وما عدا ذلك من مكونات يأتي تالياً في الترتيب، ولو فَنِيَ الجنس البشري، فإنه لا يبقى من مورّثاتِه (جيناته) سوى الشعر والمرأة والحقيقة، هذه هي حقيقة الإنسان وحقيقة وجوده على سطح الأرض، فالمرأة هي التي تلد الحياة، والشعر هو الصوت والكلمة والوعي والنطق والعقل والإحساس والشعور، هو الحضارة، والحقيقة هي الحقيقة التي لا بد منها، وهذه الأضلاع الثلاثة لا بد من وجودها معاً ليتمَّ مثلث الحياة وثالوثها الفني الجميل.

---

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٤٠٧.

٢ - المرأة شريكة في إبداع الشعر

والمرأة، إذ تمنح الشاعر عواطفها ومشاعرها، وتسكب في روحه نظراتها وكلماتها، تكون حقيقة أكثر من كونها ملهمة، إذ تصبح شريكة في إبداع الشعر، ويتجاوز دورها الإلهام، إلى المشاركة في الإبداع، يقول الشاعر[١]:

مرَّةً تكتُبُ بالعِطرِ على دفتري الحُبَّ، ومراتٍ أنا

ولا يقتصر دور المرأة في علاقتها مع الشعر على الإلهام، بل هي نفسها تصوغ القصيدة وتمنحها لغتها ومعانيها، فالمرأة تزود الشاعر بالمعاني الحقيقية للمفردات، تشرح له بالعين والقلب والحس والوجدان، تحوّل اللغة من حرف ونقش ورسم، أو صوت إلى حالة وموقف وفعل، هذه هي اللغة البديلة من لغة القاموس، ولكنها، بذلك، في الوقت نفسه تُغْنِي لغة القاموس[٢]:

كانت ترشُّ عليَّ أسئلةً/ وتأخذُني إلى مُدُنِ الغبار المستحيلةْ/ كانت توزع كل يوم خبز عينيها على جوعي/ وتقرأ في صحيفتها الوحيدة/ كُلَّ شيءٍ عن تفاصيل الحياة بداخلي/ وتمزّقُ الأوراق في نَزَقٍ/ وتُدْخِلُ بين أحلامي/ كلامِ اللون في جسد الكلامْ/ كانت تُعيدُ إليَّ مفرَدَةً/ من القاموس في اللغة البديله.

والشاعر يؤكد أن المرأة تملك لغة، هي ما يسميه اللغة البديلة، هي لغة العيون، لغة المنح، لغة العطاء، لغة فهم الآخر، هي لغة الحس والروح والوجدان والمشاعر، وهي بذلك تأخذ مفردة من لغة القاموس، وهي لغة باردة ساكنة جافة، فتضخُّ فيها الحياة بوساطة اللغة البديلة، وبذلك تغتني لغة الشاعر، وتكتنز بالحس والانفعال، وعندما يصوغ الشاعر القصيدة، تكون هي التي مَنَحَتْ لُغَتَه عُمقها الحسي والوجداني والثقافي والتاريخي والحضاري، وبذلك تكون المرأة شريكاً في صياغة القصيدة، أو بالأحرى شريكاً في منح القصيدة بُعْدَها الشعري.

وقد تكلَّم الجاحظ على ما يرافق النطق والكلام من إشارة باليد أو العين أو الرأس تزيد الكلام وضوحاً وتزيده تأثيراً في المتلقي، ثم تكلَّم على الإشارة وحدَها وبيَّن ما لها مِنْ دور في التوصيل، وهي في

---

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٧٩

(٢) المصدر السابق، ص ٣٤٨

الحقيقة شكل من أشكال اللغة البديلة، فقال[1]: "والإشارة واللفظ شريكان، ونِعْمَ العَوْنُ هي له، ونِعْمَ التَّرجمان هي عنه، وما أكثرَ ما تنوبُ عن اللفظ، وما تُغني عن الخط...وفي الإشارة بالطَّرْفِ، والحاجِبِ وغيرِ ذلك مِنَ الجوارح، مِرْفَقٌ كبير، ومعونةٌ حاضرة، في أمور يسترها بعضُ الناس من بعض، ويُخْفُونها مِنَ الجليس وغير الجليس، ولولا الإشارةُ لم يتفاهمِ الناسُ معنى خاصِّ الخاصِّ...هذا، وَمَبْلَغُ الإشارةِ أبعدُ مِن مَبْلَغ الصوت".

ثم استشهد الجاحظ ببضعة أبيات فيها كلام على الإشارة، ومنها قول عمر بن أبي ربيعة[2]:

أشارَتْ بِطَرْفِ العَيْنِ خِيفَةَ أهْلِها إشَارَةَ مَحْزُونٍ وَلَمْ تَتَكَلَّمِ
فَأيْقَنْتُ أنَّ الطَّرْفَ قَدْ قَالَ: مَرْحَباً وَأهْلاً وَسَهْلاً بِالْحَبِيبِ المُتَيَّمِ

واستشهد الجاحظ أيضا بقول الشاعر:

ترى عينُها عيني فتعرفُ وَحْيَها وتعرِفُ عيني ما به الوحيُ يرجِعُ

والإشارة هي شكل من أشكال اللغة البديلة، وما توحي به اللغة البديلة أبعد من الإشارة وأوسع، فقد توحي بأشكال مختلفة من لغة الجسد، وهي في بعض الحالات أقوى دلالة وإيحاء وحيوية من لغة الألفاظ نفسها.

*

ويؤكد ذلك أن دور المرأة قد يتجاوز المشاركة غير المباشرة في خلق الشعر إلى المشاركة المباشرة، إذ من جسمها تمنح المرأة القصيدةَ لونها وطبيعتها، يقول الشاعر توفيق أحمد [3]:

لها جَسَدٌ يَختارُ لونَ قصائدي ويسكن كالحُلْم المقدَّس في صدري
أَيَغْضبُها أنّ الربيعَ يُحبُّني وأنيَ جارٌ للبنفسج والنهرِ
وأنّي لا أدري متى كان حبنا قصيدةَ عشاق الجمال ولا تدري

والمرأة هنا تشارك الشاعر في تكوين القصيدة، وبنائها، وهي التي تمنح الشعر حقيقته، إذ تمنح القصيدة لونها، تمنحها إياه من

(١) الجاحظ، **البيان والتبيين**، تح. عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط. سابعة، ١٩٩٨، ص ٧٨ – ٧٩
(٢) المصدر السابق، ص ٧٩.
(٣) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٨٥

جسدها، والجسد هنا هو الحياة والحب والخصب، أي أن المرأة تجعل القصيدة مثلها، امرأة تضج بالحياة والقوة والخصب، وتمنحها معنى الأنوثة والأمومة والولادة والانبعاث والتجدد، ولا يعني الجسد هنا مجرد الجسد، إنما يعني كل تلك الإيحاءات والمعاني والدلالات التي تحيط بالجسد، والجسد لا يعني الجثمان، إنما يعني الجسد الحي، بكل ما في الجسد من حس وروح ومشاعر وانفعالات وعواطف ورغبات، ولولا هذه لكان ميتاً، أو كان جثماناً، وليس جسداً، ونحن نقرأ في شعر، ولا نقرأ في معجم، والكلمة هنا لها معنى المعنى، بل لها معنى معنى المعنى، أي لها هالات من المعاني ودوائر من حولها تتداح وتتسع، ويؤكد هذا الرُّقِي في فهم معنى الجسد الشطر الثاني من البيت:

لها جسد يختار لون قصائدي ويسكن كالحلم المقدس في صدري

فجسد المرأة يسكن أيضاً مثل حلم مقدس في صدر الشاعر، أي أن المرأة تمنح القصيدة من جسدها اللون والتكوين والطبيعة، وتمنح المرأة الشاعر من جسدها الحلم المقدس، وهي بهذا الحلم في الحقيقة تشاركه في بناء القصيدة وخلْقها وتكوينها، بل تشارك في خلق الشاعر الإنسان وإعادة بنائه وتكوينه، وما الحياة في حقيقتها إلا حلم.

*

وتبدو المرأة داخلة في تكوين القصيدة، وبنائها، وليست مجرد ملهمة لها، أو موحية بها، كما تبدو عنصراً مكوّناً في بناء الشاعر وتكوينه، فالمرأة في خارجه، والمرأة في داخله، وهذه هي العلاقة الحقيقية مع المرأة، هذا هو الاتحاد الذي يقوم على اتحاد اثنين، لكن يبقى كل منهما محافظاً على ذاته، من غير أن يحلّ في الآخر أو يذوب. بل تبدو المرأة مكوّناً من مكوّنات لغته الشعرية، ويؤكد ذلك فيقول[1]:

وليس سواكِ في لغتي أحدْ/ هذا التوحُّدُ بيننا/ لم يَأْتِ عن عَبَثٍ/ درزناهُ بأجنحة العناق.

واللغة لا تعني مجرد الألفاظ أو مجرد الكلام، بل اللغة تعني المشاعر والأحاسيس والانفعالات، فهي نتاجها، وهي المعبرة عنها،

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٣٥١

وهي الحاملة للثقافة والتاريخ، وهي الصانعة للحضارة، وهي الشعر، وبذلك تبدو المرأة جزءاً من هذا التكوين، بل هي كله.

٣ - المرأة قارئة شعر الشاعر

يكتب الكاتب شعراً أو قصة أو رواية، لا لنفسه، ولا لحبيبته، بل للناس جميعاً، بل إنه يتخيل قارئاً سيقرأ ما يكتب، بل يتمنَّى أن يوجد هذا القارئ وأن ينشر ما يكتب، ولا يشعر الكاتب بالراحة ولا الطمأنينة لمجرد التعبير عن تجاربه، بل يريد أن يرى أثرها في نفوس الآخرين، فليست الغاية من الكتابة مجرَّد التعبير، بل الغاية هي التأثير، ولذلك من الجميل جدّاً، بل من المبهج والباعث على المتعة والسرور أن يرى الشاعر امرأة وبين يديها ديوان شعره، فيقول[١]:

جَلَسَتْ، وكنتُ أمامَها وحدي ... وتبسَّمَتْ خُلِقَ الشذى عندي
ديوانُ شعري كان في يدها ... وشبابي المرسوم في النَّهْدِ
كانت تُقَلِّبُهُ مُحَدِّقَةً ... بحروفه مجنونَةَ الرَّصْدِ

أرضاكَ هذا الشعرُ سيدتي؟ ... قالت: به ما بي من الوجدِ
قلتُ: الخيار الصَّعْبُ أعرفُهُ ... أنا بعد هذا الورد في الخدِّ

إن أَكْتُبِ الأشعارَ عن شفةٍ ... ما زلتُ أذكرُ موسمَ الشَّهْدِ
أنا صاحبُ الشعر الذي اتقدت ... نيرانه فَحَذارِ من وقْدي
كم حلوة مَرَّتْ بأحرفه ... لتظلَّ فيه حكايةً بعدي
ما زلتُ أذْكُرُ عينُها الْتَفَتَتْ ... نحوي وطوق خصرها زندي

وسرعان ما يحس الشاعر أنه اتَّحد بالمرأة وحلّ فيها، لمجرد رؤية ديوان شعره بين يديها، وإذا شبابُه مرسوم على نهدها، وما تلبث أن ترميه هي بنظرة، وسرعان ما يطوق في النهاية خصرها بزنده، وكيف لا يكون ذلك وديوان شعره بين يديها، وكأنه هو كله بين يديها، وهنا يتحقق الاتحاد والتواصل الجميل مع المرأة.

وليس غريباً أن يقفز الشاعر فوراً من الديوان إلى النهد، ومن النظرة إلى الخصر، والأمر لا يتعلق بالجنس ولا الغريزة، إنّما يتعلق بخصوصية المرأة المتمثلة في النظرة، وفي النهدين، فالنظرة رسالة شوق ومحبة من العينين، وفي النهدين الخصب والحياة والعطاء، فهما اللذان يهبان الطفل مادة الحياة والنمو والوجود، وهما اللذان يصنعان منه الرجل، وهما اللذان يعيدان الرجل إلى الطفولة،

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٨٧ - ٨٨

ويمنحانه حياة جديدة، فهما رمز البراءة والطفولة والحياة، بقدر ما هما أيضاً رمز اللذة والمتعة والدفء والأمان والحياة، فالنهد طفولة، والنهد رجولة، ثم هو مرة أخرى طفولة، إذ يعيدان الرجل إلى الطفولة الجديدة، وليس بين الرمزين من تناقض، بل هما متكاملان، ولا نقول هما وجهان لعملة واحدة، فالمثل المالي هنا غير لائق، بل هما تجلِّيان لحقيقة واحدة هي الحياة: كالزهرة والثمرة، الزهرة جمال وشذى وعطر، والثمرة مادة وغذاء ونفع، ولا تخلو من جمال وعطر، ولولا الزهرة ما كانت الثمرة، والديوان بين يدي المرأة هو الزهرة، والشباب المرسوم على النهد هو الثمرة.

وبذلك ينتقل الشاعر من ديوان الشعر إلى النهد، ومن النظرة إلى الخصر، أي ينتقل من المشاعر والعواطف والانفعالات والكلمة إلى الجسد، ليجمع بينهما، ويوحِّد، وهو الانتقال العفوي والواقعي، فالعواطف والمشاعر لا تتناقض مع الجسم، بل تتكامل به، ويتكامل بها، وفي الجسم تجري المشاعر، وفيه تسري العواطف والأحاسيس والروح، وبه تتحقق، وهو بها يمتلك الجمال والدفء والحس والحركة والبهاء، وهو من غيرها ليس بجسم، إنما هو جثمان، والعواطف والمشاعر والانفعالات من غير الجسم أوهام، وهذه حقيقة ينكرها مَن يزعمون الانتصار للمشاعر والعواطف والروح، ويذهبون إلى القول بإدانة الحس والجسد والأحاسيس واتهامها بالدونية.

والقصيدة مبنيَّة بناء سرديّاً، والسرد هو حكاية حوادث مترابطة سببيّاً في زمان ومكان ومن خلال شخصيات، ولذلك فهي أشبه ما تكون بالقصة القصيرة، فقد توافرت فيها عناصر المكان والزمان، والحركة، والتغيُّر، والفعل، وتنتهي نهاية مفاجئة مدهشة، إذ التفتت المرأة نحو الشاعر، وطوق هو خصرها بيده.

وهذا التطور السريع من النظرة إلى تطويق الخصر، ومن ألق الكلمة في الديوان إلى بهاء الجسد، وهذا الاختصار للزمان والمكان هو نتيجة النار المتقدة في قلب الشاعر وفي جسده، وهو الذي قال لها[1]:

أنا صاحبُ الشعر الذي اتَّقَدَتْ نيرانُـــهُ فحـــذارِ مـــن وقْـــدي

ولذلك، ليس غريباً أن يحدث هذا النضج السريع، فالنار قوة

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٨٧ - ٨٨

تغيير، يقول باشلار[1]: "والنار عند مَن يتأمَّلها مثالٌ على الصيرورة العاجلة، ومثالٌ على الصيرورة الآجلة، وهي أقلُّ رتابة وتجريداً من الماء الجاري، لا بل هي أسرع إلى التكاثر من الطير في وكناتها، وهي توحي بالرغبة في التغيير والإسراع بالزمن والبلوغ بالحياة إلى خاتمتها وإلى ما بعد خاتمتها".

وفي الواقع لا يتحقق وجود النص الأدبي إلا بوجود مَن يتلقَّاه، فالنص الأدبي المطبوع ورقيّاً موجود بالقوة، ولا يتحقق وجوده بالفعل إلا عند تَلَقِّيه: قراءةً، أو نقداً، أو إلقاءً، أو عرضاً، أو في أي شكل من أشكال التلقي، على تعدد أنواع التلقي، واختلاف مستوياته، ولذلك كان من حقّ الشاعر أن يتغنّى وأن يَسْعَد وأن يطرب لدى رؤيته امرأة وبين يديها ديوان شعره، فالمرأة هنا تبعث الحياة في شعره، وتحقّق وجوده الفني، والمرأة هنا أيضاً تمنح الشاعر حقيقة إحساسه بكونه شاعراً، فثمة امرأة تقعد أمامه، وهذا شيء جميل، والأجمل أن يكون بين يديها ديوان شعره، وهي تقرأ فيه، وأن تراه تلك المرأة شاعراً، فهو يحقق ذاته مرتين، مرة في شعره، ومرة في ذاته بوصفه شاعراً.

*

ولذلك، في موقف آخر مختلف كليّاً، يتوسل الشاعر عمر أبو ريشة إلى المرأة أن تحمل أوراقه، وأن تقرأها، وأن تنشرها، وألا تتركه يموت، لأن بقاء الأوراق وحدها من غير وجود قارئ لا يعني إلا الفناء، يقول الشاعر عمر أبو ريشة في قصيدة عنوانها "اقرئيها"[2]:

إنها حجرتي لقد صدئ النسيان فيها وشاخ فيها السكوتُ
ادخلي بالشموع فهي من الظـ لمة وكْرٌ في صدرها منحوتُ
وانقلي الخطو باتئاد فقد يجـ فل منك الغبارُ والعنكبوتُ
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

(١) باشلار، غاستون، **النار في التحليل النفسي**، تر. نهاد خياطة، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٢، ص ١٩

(٢) أبو ريشة، عمر، **ديوان عمر أبو ريشة**، دار العودة، بيروت، ١٩٩٨، ص ٢٠٥.

وللقصيدة عنوان فرعي، وهو "أوراق ميت"، وبذلك يدل الشاعر على نزوع رومنتيكي، إذ يصور حُجْرَتَه وقد عشَّشَ فيها العنكبوت بعد موته، وهو يرجو من المرأة أن تدخل إليها بهدوء واحترام، حاملة الشموع، وكأنها تدخل إلى معبد، ويشير إلى كأسه المكسور، دلالة على وحدته وعزلته وغربته وحزنه، وكأنه مات حبّاً، ويشير إلى أوراق تضمنت عمره وشقاءه في حبها، مما يدلّ على حب قوامه الحرمان والألم، ثم يرجوها أن تقرأ الشعر وأن تنشره لتمنحه الخلود، وبذلك تتحول الحُجْرَةُ المهجورة مِن قبر إلى رَحِم، بفضل تلك المرأة التي تبعث الحياة في الأوراق، وتحوّلها إلى شعر، ويتحقق الخلود، وتظهر حقيقة الشعر والحب معاً، بفضل تلك القراءة التي هي ولادة حياة جديدة.

والشاعر ينطلق من ضيق الحُجْرةِ المحدودة ومن أبعادها الضيقة، إلى آفاق الحب والفن والحياة الخالدة، كما يتحول من الموت إلى الحياة، ومن أوراق ميت تقرؤها الحبيبة فتتحول إلى كلمات تنبض بالحياة، ولعل في هذا سرّ العنوان الأول للقصيدة: "اقرئيها"، وسرّ عنوانها الثاني: "أوراق ميت".

*

ويتأكد بذلك القول: إن القراءة هي التي تمنح النص الأدبي حقيقة وجوده، بما في النص من قيم الجمال والفن والحب والحياة، فيخلد بالقراءة الشعر والشاعر والحب، بل تتجدّد الحياة وتخلد، ولا سيما إذا كان من يقرأ هو المرأة الحبيبة.

وإذا كان عمر أبور ريشة، بعد موته، كما يتخيل، وهو حي، يرتجي من المرأة أن تقرأ شعره، لتهبه الحياة والخلود، أفلا يحق للشاعر توفيق أحمد أن يتغنى بتلك المرأة التي تقعد أمامه وبين يديها ديوان شعره، تقرأ فيه، أفلا يحق له، وهو الحي المملوء بالحياة، أن يقفز إلى قارئة شعره، وأن يطبع على نهدها اسمه، وأن تقفز هي إليه لتخاصره، وبذلك تضج الحياة وتمتلئ شعراً وحبّاً.

وإذن، ثمة قارئة بعد موت الشاعر، وثمة قارئة في حياة الشاعر، وثمة شاعر عاش على شقاء الحب، ويتمنى على الحبيبة أن تقرأ شعره بعد موته، وثمة شاعر يرى الحبيبة أمامه تقرأ شعره، فيقفز إليها ليعانقها، هي حالات وحالات، هنا واقعية، وهناك رومنتيكية، ويظل لكل حالة قيمتها وجمالها، وليست المقارنة للمفاضلة، وإنما من

أجل مزيد التقدير والفهم والاستمتاع.

٤ - تخليد المرأة في قصيدة

إن النزوع إلى الخلود نزوع إنساني، ويعرف الإنسان أنه غير خالد، ولكنه يطمح إلى الخلود، ويراه أكثر الناس متحقِّقاً في الذرية والنسل، ولكن الخلود لا يكون فقط بإنجاب الأولاد، فقد يكون بالأعمال الفنية، من موسيقا وعمارة وشعر وتصوير ونحت، وقد يكون بالاكتشافات والمخترعات والمؤلفات، وغير ذلك، وهذه الأشكال من الخلود سامية، ولذلك يسر المرأة أن يذكر اسمها في الشعر، أو تُهدى إليها قصيدة، فهذا نوع من الخلود الفني الروحي البعيد عن المادة والحس.

ويفخر الشاعر توفيق أحمد بأنه يخلد المرأة في شعره، وتظل قصتها من بعده سائرة على الألسن، بما يمنحها من شعر اتَّقدت فيه نيران الحب والشوق، وكادت حروفُهُ تشتعل، ويؤكد ذلك، فيقول[١]:

أنا صاحبُ الشعر الذي اتَّقَدتْ نيرانُه فحذارِ من وَقْدِي
كم حلوة مَرَّتْ بأَحْرُفِه لتظلَّ فيه حكايةً بَعدي
ما زلتُ أذكرُ عينُها الْتَفَتَتْ نحوي وطوَّق خصرَها زندي

فالشاعر يمنح المرأة الخلود بالكلمة، إذ يحوّلها إلى قصيدة، تدخل بها التاريخ، مثلما فعل بجماليون بجالاتيا عندما نَحَتَ لها تمثالاً، وكما فَعَلَ كُثَيِّر وعنترة وجميل مع مَن أحبوا فدخلن التاريخ واكتسبن الخلود، حتى إن أسماءهم اقترنت بأسمائهن، فإذا هم: كُثَيِّرُ عزةَ، وجميلُ بُثَيْنَةَ، وعنتر وعبلة، حتى إن قيس بن الملوح نُسِيَ اسمُه وأصبح: مجنون ليلى، وفي هذا ما يؤكد وحدة الرجل والمرأة، واقعاً وفنّاً وتاريخاً وحبّاً، وفي الحقيقة يسر المرأة أن يتغزل بها الشاعر، ويطيب لها أن يذكرها في شعره، وأن يصف جمالها ومكانتها في قومها.

*

وفي العصر الأموي وفي مجتمع مكة المكرمة وصف عمر بن أبي ربيعة كثيراً من سيدات القوم الشريفات والشهيرات، وقد تغزَّل بهن الغزل العفيف، وكنَّ يباهين بذلك، ويفخرن، ومنهن سيدات شهيرات، منهن عائشة بنت طلحة حفيدة أبي بكر من ناحية أمها

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٨٧ - ٨٨

وزوجة مصعب بن الزبير، والسيدة سكينة بنت الحسين، وفاطمة بنت عبد الملك بن مروان، والثريا[١]، وغيرهن، يقول العقاد[٢]:"فهن جميعاً مزهوات بجمالهن، حريصات على أن يَشْهَدْنَ أَثَرَه، ويسمعْنَ حديثه، مشغولات بجِدّه ولهوه، في عزَّةٍ تتفاوت بين الصَلَفِ وبين تقريب أسباب الهوى لمن يُحْسِنُ الاقتراب، ويتجنَّبُ الارتياب"، ويروى أن سُعدى بنت عبد الرحمن بن عوف، رضي الله عنه، رأت عمر بن أبي ربيعة في المسجد الحرام، وهو يطوف حول الكعبة، فدعته إليها، وسألته أن ينشدها من شعره، فأنشدها قصيدة يذكرها فيها، ويقول[٣]:

قالتْ سُعَيْدةُ والدموعُ ذوارفٌ منها على الخدين والجلبابِ
ليتَ المُغِيرِيَّ الذي لم نُجْزِهِ فيما أطال تصيُّدي وطلابي

فقالت له: أخزاك الله يا فاسق، ما علم الله أني ما قلتُ مما قلتَ حرفاً، ولكنك إنسان بهوت"، وواضح أنها كانت تتقبَّل منه أن ينشدها ذلك الشعر، وهي تدرك أنه بهوت، أي يكذب، ويقول ما لم تقلْه، ولكنها تستمتع بما قاله عنها، وتلك هي متعة الفن بما فيه من براءة وعفوية وجمال، وتلك هي علاقة المرأة مع الشعر، ولا نقول علاقة المرأة مع الشاعر، أو الرجل، ولولم يكن شاعراً لما قبلت منه هذا القول، لأنها تعرف أنه يقول ما لا يفعل، فالشاعر أو الشعر بالأحرى هو الذي يخلد المرأة، ويسرُّها من الشاعر هذا الشعر، ويسعدها أن تُذْكَر فيه، ولا سيما في مجتمع متحضر منفتح، ولقد كان كذلك مجتمع مكة في عصر بني أمية.

*

ولذلك نجد الشاعر توفيق أحمد في حفل تكريم الشاعر ميشال جحا يؤكد هذه المقولة، فيذكر أن المرأة تتمنّى أن تغدو حرفاً في شعر الشاعر، فيقول[٤]:

ماذا أحدِّثُ عنهُ؟ كلُّ فاتنةٍ تودُّ لو أنّها سَطْرٌ بِمُعْجَمِهِ

---

(١) العقاد، عباس محمود، **شاعر الغزل: عمر بن أبي ربيعة**، سلسلة كتاب اقرأ، دار المعارف، القاهرة، ط. ثالثة، ١٩٦٤، ص ٢٥
(٢) المصدر السابق، ص ٣٦
(٣) المصدر السابق، ص ٤٨ – ٤٩
(٤) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٣٤٢

وهذا دليل على طبيعة العلاقة بين المرأة والشعر، فهي تتمنى أن تكون قصيدة، ويسرها ذلك، لأن في هذا تخليداً لذكرها، وتأكيداً لجمالها، وتحقيقاً لحضورها، وهي تعلم أن ما يقوله فيها هو عمل فني، وليس حقيقة تاريخية، ودليل ذلك أننا لا نجد مثل هذه الظاهرة في الرواية، فلم يحدث أن سمعنا عن امرأة افتخرت بأنها إحدى شخصيات رواية ما، لأنها تدرك أن الرواية عمل أشد التصاقاً بالواقع من الشعر، أو أنه هكذا رسخ في تصوُّر الناس، بخلاف الشعر.

*

والشاعر يخلِّد المرأة في التغني بحضورها في وجدانه، إذ يحوِّلها إلى قصائد خالدة، فيقول[1]:

أنتِ في خاطري قصائدُ خُضْرٌ كَتَبَتْها على المدى أشواقي
أنتِ كالفجرِ فتنةٌ وحياءٌ وهُوَ يمتاحُ مِن دمِ الأشفاقِ
ها هو الشعرُ شامخٌ يتحدَّى حيثُ تطويكِ بينها أوراقي

فالشاعر يجعل المرأة قصائدَ خالدة لا تموت، فهي خُضْرٌ دائماً، والخضرة دليل خصب وخير ونماء، ودليل نضارة وتجدُّد وحياة، فهي لا تذبل ولا تفنى ولا تتغيَّر على مرّ العصور، وهو لا يكتبها بالحروف، إنما يكتبها في خاطِره، أي في قلبه ووجدانه وأحاسيسه، وما الحروف إلا رموز لها، ودليلٌ عليها، وهو إذ يبدع القصيدة، إنما يعيد خلقَ المرأة وإبداعَها فنّاً وجمالاً بوساطة اللغة، وهي لذلك تظل خالدة، وأوراق الشعر التي تتضمن القصيدة، أو بالأحرى المرأة، ليست قبراً، بل هي رحم، تولد من خلاله القصيدة ثانية، وتولد من خلاله المرأة أيضاً من جديد، فالشاعر يبدع القصيدة، وهي المرأة، وليست القصيدة حروفاً وكلمات، وإنما هي مواجيد وأشواق وأحاسيس وانفعالات، وحين يقرأ قارئ القصيدة، فهو لا يقرأ الحروف والكلمات، وإنما يبتعث في نفسه المشاعر والأحاسيس والمواجيد، فهو يعيد إبداع القصيدة، ويعيد خلق المرأة وتكوينها من جديد، مثلما كان الشاعر قد أبدعها من قبل، وهكذا تتجدد القصيدة قراءةً وتلقياً وإبداعاً في كل يوم، وتتجدَّد في القصيدة ولادة المرأة، وهذا هو الخلود الذي يهبه الشعر للمرأة، وهذه هي علاقة المرأة بالشعر.

والخلود في الواقع دافع فطري عند الإنسان، فهو يريد أن يخلد

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٦ – ٢٨

اسمه في أي عمل كان، في إنجاب طفل، أو بناء عمارة، أو في تأليف كتاب، ويبذل الإنسان أقوى ما عنده من طاقة ليصبح من الخالدين، ويشهد على ذلك الألعاب الأولمبية ومباريات كأس العالم، وتسلق الجبال، والقفز بالمظلات، وما يبذل فيها أولئك من طاقة وقوة من أجل كسب الخلود، يقول الدكتور بيلا غرانبرغر عن الخلود[1]:

"والواقع أن هذا الاعتقاد موجود، إلى حدٍّ معين، عند كل فرد، ولن تكون الحياة ممكنة لولاه"، بل يستعد الإنسان لأن يضحي بروحه وحياته من أجل أن يكتسب الخلود في حياة أخرى، وهذا ما يدفع المقاتلين إلى خوض المعارك حتى اليوم من أجل كسب الشهادة، أي الخلود في حياة أخرى.

فالشعر هو الذي يبرز جمال المرأة، وهو الذي يخلِّدها على مر التاريخ، فلولا الشعر لما كانت لتُعْرَف ليلى ولا بثينة ولا عزة ولا ولَّادة حبيبة ابن زيدون الشاعر، ولا غيرهن من حسان النساء ومعشوقاتهن، والشعر في الحقيقة هو الحب، وهو نفسه الجمال، وبذلك فالشعر هو زينة العالم، وهو الذي يجلو الجمال في الكون، ولولا الشعر ربما ما كان للناس أن يكتشفوا الجمال، أو ليدركوه، فهم يرون الجمال، ويتحسَّسونه، ويشعرون به، ولكن الشعر يجلوه لهم، ويجعله أكثر نصاعة وتألقاً، ويجعلهم الشعر أكثر إحساساً به، وأشد وعياً.

*

وقد أكد الشاعر عمر أبو ريشة طموح الإنسان إلى الخلود، وتطلُّعَه إلى الانتصار على الزمن، ورأى أن الانتصار لا يكون إلا من خلال الفن، وقد عبَّر عن ذلك في قصيدة عنوانها "امرأة وتمثال"، صوَّر فيها خلود الجمال في تمثال فينوس، حيث لا يناله التغيير، ولا تؤثر فيه عوامل الزمن، وقد وصفه وهو واقف أمامه في متحف اللوفر بباريس، ثم التفت إلى امرأة حسناء بجواره، فتمنَّى لجمالها الخلود كخلود هذا التمثال، ولكن ما السبيل إلى الخلود؟ هذا ما يؤكده في ختام القصيدة، وفيما يلي نصها كاملاً[2]:

---

(١) غرانبرغر، د. بيلا، **النرجسية**، تر. وجيه أسعد، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٠، ص ٢٥

(٢) أبو ريشة، **الديوان**، المجلد الأول، ص ١٢٥- ١٢٧.

حســـــناءُ، هـــــذي دمـــــيةٌ منحوتـــــةٌ مِـــــن مَرْمَـــــر
طَلَعَـــتْ علـــى الـــدُّنيا طلـــو عَ الســـــاخِرِ المُسْـــــتَهْتِر
وَسَـــرَتْ إلـــى حَـــرَمِ الخُلـــو د علـــى رِقـــابِ الأَعْصُـــرِ
عُريانـــــةٌ سَكِـــــرَ الخيـــــا لُ بعُرْيِهـــــا المُتَكَبـــــرِّ
أبـــــداً مُمَتَّعَـــــةٌ بيَنبـــــو عِ الصِّـــــبا المُتَفَجِّـــــر
نرنـــــو إليهـــــا فـــــي وُجُـــــو مِ الحـــــالِمِ المُسْتَفْسِـــــر
والطَّـــــرْفُ بيـــــنَ مُنَقَّـــــلٍ فـــــي سِـــــحْرِها ومُسَـــــمَّرِ
وَشَّـــــى بهـــــا إبـــــداعُ نـــــا حتِهـــــا الجمـــــالَ العبقـــــري
ومضـــــى وبنـــــتُ رُؤاه لـــــم تكبَـــــرْ ولـــــم تَتَغَيَّـــــر
حســـــناءُ، مـــــا أقســـــى فُجَـــــا ءاتِ الزمـــــــــانِ الأَزْوَرِ
أخشـــــى تمـــــوتُ رُؤايَ إنْ تتغيّـــــري فتحجّـــــري

فالشاعر لا يرى من سبيل إلى خلود الجمال سوى سبيل الفن، وطبعاً لا يريد الشاعر للمرأة أن تتحجَّر على الحقيقة، إنما هو يريد لها الخلود من خلال الفن، مثلما خُلِّدَ جمال فينوس في تمثالها، والقصيدة تعبر في الواقع عن صراع الإنسان مع الزمن، وعن تطلُّعِ الشاعر إلى الخلود عبر الفن.

*

وتطلَّع الشاعر كيتس أيضاً إلى خلود الحب والجمال، ولم يجد من سبيل إلى هذا الخلود غير الفن، وقد عبَّر عن هذا التطلع في قصيدة عنوانها: "أغنية إلى آنية إغريقية"، وفيها يصف آنية إغريقية نُقِشَتْ عليها رُسومٌ لأشجار ورعاة وعُشَّاق وعازفين وصبايا حسان، ويلتقط الشاعر بعض الصور على الآنية فيصور عازف ناي ويؤكد أن أغنيته لن تنتهي أبداً، وأن الأشجار لن تتجرَّد من أوراقها أبداً، كما يلتقط صورة لمُحِبٍّ يحاول تقبيل حبيبته، ويشير إلى أنه لن يستطيع تقبيلها أبداً، مع أنه قريب منها، ويعزّيه، بأن حبَّه لها لن يفنى أبداً، وأن جمالها لن يذوي أبداً، والشاعر يكرّر لفظ أبداً، ليؤكد معنى الخلود، ومن تلك القصيدة المقاطع الآتية[1]:

أيُّها الفتى الجميلُ الجالسُ تحت الأشجار، أنتَ لا تستطيع

(١) المسيري، عبد الوهاب، وزيد، محمد علي، **مختارات من الشعر الرومانتيكي الانكليزي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩، ص٢٧٨.

أن تترك أغنيتك، لا، ولا تستطيعُ تلك الأشجار أن تتجرَّد
من أوراقها أبداً
أيها المُحِبُّ الجسور، أبداً لن تستطيع أن تقبِّلَ حبيبتك أبداً
رغم قربِ بُغْيَتِكَ، ولكن، لا تَدَعِ الحزنَ يغمرْكَ
فهي لا يمكن أنْ تذوي، وإذا لم تَجْنِ سعادتَكَ
فستظلُّ أنتَ على حبِّك لها، وستظلُّ هي جميلةً إلى الأبد.

وهكذا يُخَلَّدُ الجمالُ عندَ كيتس إلى الأبد مِن خلال الفن، كما يُخَلَّدُ الحُبُّ والمُحِبُّون، والفضل في ذلك للفن، الذي صور المحبين على آنية إغريقية، بل إن الأشجار من حولهم ستبقى في ربيع دائم، ولن تتجرد من الأوراق، وبذلك يمنح الفنُّ الخلودَ للكون كله وللكائنات.

ولذلك تقبل المرأة أن يتغزل الشاعر بها، بل تفتخر، كي تكتسب الخلود، ويظل اسمها محفوظاً في سجل التاريخ.

*

وفي كل يوم يولد فجر جديد، وكذلك في كل فجر تتجدَّد القصيدة والمرأة، فالخلود ليس خلود الحروف، وإنما خلود المرأة، ولذلك حُقَّ للشعر أن يشمخ، فهو يتحدى العصور، ويظل يتجدَّدُ مشاعرَ وأحاسيسَ وأشواقاً، وبه تتجدد ولادة المرأة التي تحولت إلى قصيدة، والشعر حين يطوي المرأة بين أوراق الشاعر هو في الحقيقة يطويها في قلب كل قارئ جديد للشعر، وكأن أوراق الشاعر هي رَحِمُ ولادةٍ وتجدُّد، وهو لا يطويها إنما يحتضنها.

والقصيدة أو المرأة في القصيدة مكتوبة بنار ونور، أي هي مكونة من جسد وروح، من كلمة ومعنى، من حس ومن شعور، من كلمة مضت وكلمة مستقبلية تتجدَّد، فلا فرق بين ماض وحاضر، ولا بين جسد وروح، ولا بين كلمة ومعنى، والنار والنور كلاهما من جذر واحد، وفي الشاعر يتحد النار والنور، أو هو يتحد فيهما، وفيهما يحترق الشاعر، وبهما يتألق، وفيهما تنصهر المرأة وتحضر في قصيدة، ويتحقق وجودها، ألم يأنس موسى من قبل ناراً، فجاءها، فإذا هي نور، وهنالك تلقى النبوة والمعجزات، وألقى العصا فإذا هي حية تسعى، وهنا يُلْقِي الشاعر القصيدة فإذا هي امرأةٌ خالدة، يقول

الشاعر توفيق أحمد[1]:

كَتَبْتُـكِ كالقصـيدةِ فـي الضـمير كـــزنبقتين مـــن نـــارٍ ونـــورِ

*

ويظلُّ الشعرُ المانحَ الخلودَ للمرأة، إذ يَمُرُّ بهـا، فينفحهـا عطـره، وتكتسب منه الخلـود، فـلا تـذوي، وتظـل خضـراء، والشـاعر توفيـق أحمد ضامنٌ ذلك، وواثق منه، ومتأكد، إذ يقول[2]:

ضَمِنْتُ، وشعري شاهِدٌ، أن زهرة تمرُّ به، يذوي الزمـانُ، ولا تـذوي
تغسَّلت بالعطر المقدس هل تـرى تذكرْتِ أنَّ العطْرَ جاءكِ من نحوي
رعى اللهُ هذا الشِّعرَ، أرَّخْتُ عنـدَه بقيَّةَ مـا فـي البـالِ مِنْ زَمَـنٍ حُلْـوِ
خذي كلمـاتي، حسبُها أنْـتِ خَمْرُهـا وأخشـــى عليهـــا حـــين يُسْـكِرُني صـــــــــــــــــــــحوي

فالشعر تاريخ، وهو تاريخ الزمن الجميل، لأنه تاريخ المـرأة، أو تلك الزهرة التي يحفظها الشعر بين أوراقه.

*

وعندما يكتب الشاعر عن المرأة في شعره فإنه ينشر ذكرها فـي العالم، يحكيه لكل مظاهر الجمال في العالم، أي إنه يضعها في مكانها الطبيعي في الكون، والمرأة تفخر بذلك وتتبـاهى، لأن الشـعر يخلـدها على مر العصور، وينثر جمالها على الكون كله، يقول[3]:

كتبتُـكِ فـوق صـدر الغـيم عشـقاً نـديّاً فاكتشـفتُكِ فـي ضـميري
كتبتُـكِ نهـرَ نـورٍ فـي خيـالي كـأنَّ العُمْـرَ أقصـرُ مِـن قصـيرِ
إذا مـا الشِّـعْرُ حـاول أن يرانـي بعيـداً عنـكِ عدتُ إلـى سطوري
وأولُ مـا تَخُـطُّ يـدي كتـابٌ مَـلأْتِ بـه علـيَّ مـدى شـعوري
كتبتُـكِ قصـةً كانـتْ وتبقـى بـذاكرةِ العصـورِ مـع العصـورِ

فالشاعر يكتـب اسم الحبيبـة علـى الغـيم، ليمـنح العـالم الخصـب والخير والجمال، وليملأ العالم حبّاً، وهو يسجلها قصة خالدة على مر

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٣١
(٢) المصدر السابق، ص ٥٢
(٣) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٥٦ – ٥٧

العصور، وكيف لا يفعل؟ وهي جزء منه، فهي ماكثة في ضميره وفي خياله، أي في كيانه كله، حقيقة وخيالاً، جسداً وروحاً، وإذا ما ابتعد هو عنها، أعاده الشعر إليها، ليكتبها في سطوره، فيخلدها.

فمن طبيعة الشعر نفسه أن يؤرخها، وأن يكون عنها، ولذلك لا يستطيع الشاعر الابتعاد عنها، لأن الشعر نفسه يعيده إليها، وهذا دليل التصاق الشعر بالمرأة، فكأن الشعر خُلِقَ لها، وكأنها خُلِقَتْ للشعر.

*

ويؤكد الشاعر دوره في نشر اسمِ مَنْ يُحِبّ في العالم كلّه، فيقول[1]:

جمَّعْتُ أشياءَكِ البِكْرَ، ثم ضَمَمْتُ عليكِ المدى/ واعْتَصَرْتُ نبيذَكِ في جرَّتي/ وسَقيتُ البلادْ.

فالشاعر ينشر اسم من يحب في العالم كله، ويرسِّخُ ذكرى المرأة التي أحب، وهي تُسَرُّ بذلك وتسعى إليه، فالشاعر المُحِبُّ يملأ الأرض بالشعر والحب، فيقول[2]:

سنُشْعِلُ الأرضَ بالفوضى، وبالغزل.

والشاعر نفسه يجد متعة في تأكيد حضور حبيبته في العالم، فهو يحرص على سر هذا الحب، لكنه يحرص في الوقت نفسه على أن يذيعه في العالم كله، لأن اسمها يزين العالم.

ويستعمل الشاعر فعل سنشعل، لأن النار قوة مدمرة، تناسب الفوضى، ولأن النار قوة معمِّرة، تساعد على إنضاج الحب، وتبدو واضحة رغبة الشاعر بسرعة التغيير، لذلك استعمل فعل سنشعل، ولم يستعمل فعل نزرع، لأن الزرع يحتاج إلى زمن طويل، مِنْ رَمْيِ البذار إلى الحصاد، وما يكون بينهما من انتظار يطول، أما الحرق فسريع، ويبدو واضحاً هنا دور الشعر، فلم يقل الحب، إنما قال الغزل، والغزل لا يكون إلا بالشعر، أو بلغة شعرية، على الأقل، وبذلك يكون الشعر أو الكلمة وسيلة للتدمير وإعادة البناء، وهذا هو طموح الشعر.

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٧٥

(٢) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٢٨٧

فالنار مدمِّرة ومعمِّرة، والنار سلبية وإيجابية، يقول باشلار[١]: "وهكذا هي النار ظاهرة ذات انسياب يمكنها أن تفسِّر كل شيء، وإذا كان كل ما يتغيّر بطيئاً تفسره الحياة، فإن كل ما يتغيّر سريعاً تفسره النار، تصَّاعد من أعماق الجوهر، وتتبدَّى لنا حبّاً، ثم تعود فتهبط إلى قلب المادة، وتختفي كامنة منطوية كالحقد والانتقام، وهي الوحيدة من بين جميع الظاهرات التي يمكنها أن تتقبَّل كلتا القيمتين المتضادتين: الخير والشر، تتألق في الفردوس، تستعر في الجحيم، عذوبةً وعذاباً".

*

وسبب رغبة المحب في أن يذيع حبه في الناس هو شعور المحب بالقوة والامتلاء، فلا يحب إلا مَنْ يمتلك عاطفة وحسّاً وشعوراً، ولا يحب إلا من يملك قدرة على الحب وإرادة، فالحب موقف، والحب قوة، وليس الحب وقوعاً أو مرضاً أو ضعفاً أو هزالاً، يقول الدكتور بيلا غرانبرغر[٢]: "الحب عاطفة ابتهاج، ترفع الفرد، بدلاً مِنْ أن تخفضه"، ويؤكد والاس فاولي أن الحب طاقة تسمو بالإنسان، وتجعله يتحد بالعالم، ويتخفف من ثقله المادي، فيقول[٣]: "إن في العالم نوعاً من الوزن، مِنَ الثقل والمادية، والحب هو القوة أو السر القادر على تكثيف العالم حتى لينعدم وزنه، ويصبح ملخَّصاً في كلمات لا تزن أكثر مما تزن ألطفُ النسمات، وأقصرُ الأنفاس إذ تتردَّد على شفتي إنسان، قوة الحب قادرة على تحويل العالم المادي إلى حلم لا ثِقَلَ له، إلى حقيقة كحقيقة الأمل، لا مادة لها".

ومن يحبّ يظن أن كل الناس مثله عشاق، أو أنه يريدهم جميعاً أن يكونوا مثله عشاقاً، فيرى الحب في الجبل والنهر، في الوردة والكناري، في الأرض والغيمة، يحس بأن كل ما حوله ينبض بالحب، ولذلك يريد أن يكتب حبه على النهر والغيمة والجبل، يريد أن يعبِّر عنه في قصيدة، والمرأة نفسها تريد أن تتحول قصةُ حُبِّها إلى قصيدة، بل يريد الشاعر تغيير العالم كله، يريد أن يملأ الأرض بالشعر والحب.

ويؤكد أفلاطون أن الحب قوة، وأن من يحب يصبح شاعراً،

---

(١) باشلار، غاستون، **النار في التحليل النفسي**، تر. نهاد خياطة، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٢، ص ١١

(٢) غرانبرغر، د. بيلا، **النرجسية**، ص ١٣

(٣) فاولي، والاس، **عصر السريالية**، تر. خالدة سعيد، مؤسسة فرنكلين، بيروت، نيويورك، ١٩٦٧.ص ٢٢٥

فيقول عن الحب في "المأدبة" على لسان أجاثون، وأجاثون شاعر شاب[1]: "إن الحب شاعر، ويستطيع أن يُلهم الناس الشعر، وكل مَنْ مسَّه الحب بيده أصبح شاعراً حتى لو لم يكن قد نظم بيتاً واحداً من الشعر من قبل...الحب قادر على الخلق والإبداع".

ومن مظاهر امتلاك العشاق روح الشعر، ولو لم يكونوا شعراء، فهم يعبرون عن حبهم وعن أنفسهم بحفر أسمائهم وأسماء حبيباتهم أو الحروف الأولى من أسمائهم على جذوع الشجر، كي يبقى حبهم حيا متجدّداً وخالداً كالشجرة في تجدُّدِ حياتها وفي خصبها وخيرها وعطائها، أو قد يكتبونه على جدران الكهوف والمغاور أو جدران أماكن التقوا فيها ليبقى حبهم راسخاً باقياً، والسبيل إلى ذلك الكلمة ينقشونها على ما هو ثابت وراسخ ومتجدد، وهذه رغبة الإنسان الحقيقية في الخلود.

يقول أفلاطون[2] في المأدبة: "ولا يزال الفرد مشغولاً بالحب لكي يحقق لنفسه البقاء والخلود...إنها الرغبة في المجد التالد هي الدافع إلى كل عمل مجيد، وكلّما ارتقى الإنسان زاد حبه للخلود، وقوي الدافع إليه، أما أولئك الذين تتجه غريزتهم الخلاقة اتجاها جنسيّاً يجعلون همهم النساء، ويكون حبهم جنسيّاً محضاً، وتراهم يحسبون أنهم يضمنون لأنفسهم الخلود بإنجاب الأطفال، ولكن هناك غيرهم تكون ميولهم الخلاقة روحية، ويحملون بالروح لا بالجسد، ويخلقون ذرية روحية، وأزيد أن هذه الذرية هي الحكمة والفضيلة عامة، فالشعراء وأصحاب الحرف الذين يبتدعون أشياء يستحقون من أجلها أن يسموا مبدعين وخلاقين".

*

وبعض الشعراء، فيما يبدو، يبحثون كل يوم عن حب جديد لامرأة جديدة، تلهب مشاعرهم، وتلهمهم الشعر، لكي تولد لديهم قصيدة جديدة، يخلدون بها تلك المرأة، أو يخلدون بها ذواتهم، ويعبِّر عن هذه الحالة الشاعر عمر أبو ريشة، فيقول في قصيدة عنوانها

---

(١) أفلاطون، **المأدبة**، تر. د. وليم الميري، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٠، ص ٥١ ــ ٥٢

(٢) أفلاطون، **المأدبة**، تر. د. وليم الميري، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٠، ص ٦٦ ــ ٦٧

"أتغضبين"[1]:

أحبيبتُهـــــا وشـــــاءَ أن يشـــفي الخلـــودُ نهَمَـــهْ
لكنَّهـــا غضـــبى تـــرى أحلامَهـــا منهزمـــه
تغـــارِ مِـــنْ أطيافِهـــا الراقصـــةِ المبتســـمه
وكـــلَّ طَيْـــفٍ صُـــغْتُه مِـــن أحـــرُفٍ مُضـــطرمه
وأنـــتِ، كيـــف جئتنـــي عبْـــرَ الـــرؤى المزدحِمـــه؟
يـــا بِدعـــةَ الجمـــالِ يـــا آلاءه يـــا نِعَمَـــه
أتغضـــبينَ مثلَهـــا إذا غـــدوتِ كلمـــه؟

فالشاعر قد أحب امرأة، وحقق بها خلوده وخلودها، إذ نظم فيها الشعر، وحوّلها إلى كلمة، ثم تخلّى عنها، واكتفى بما ألهمته من شعر، ولم يحقق أحلامها، ثم يلتفت إلى امرأة أخرى، ذات جمال باهر، ويتغنى بجمالها، ويسألها إذا كانت ستغضب إن صارت مثل سابقتها قصيدة، وهو يومئ بذلك إلى أن علاقته بها هي علاقة استلهام، وليست أبعد من ذلك، وهذا الموقف من الشاعر موقف رومنتيكي يبحث عن العذاب والألم، لنفسه وللحبيبة من أجل أن يكتب الشعر.

وهل يمكن أن نسمي ذلك حبا؟ يمكننا في الواقع أن نميز بين أشكال كثيرة من الحب، فالحب جنس، وله أنواع، والشهير منه الحبُّ الموحِّد، أي الذي يتَّجه إلى امرأة واحدة، ولكنه نادر، وأبرز أمثلته حب عنترة وكثيِّر عزة وجميل بثينة والأحنف بن قيس، وتغلِبُ عليه أنواع أخرى، أشهرها الحب المتعدِّد، ويتمثل في حب الرجل أي امرأة تعرض له، يستهويه جمالها، أو حديثها، أو شخصيتها، وقد يكون حبّاً جارفاً لامرأة أو أكثر، وقد لا يتجاوز الإعجاب والتعلُّق، ولكنه لا يخلو من عاطفة تتجدّد، وثمة من غير شك أنواع أخرى ليس هنا مقام الحديث عنها.

وتحدث مطوَّلا الدكتور شكري فيصل عن هذين النوعين من الحب، حب عمر بن أبي ربيعة، وحب جميل بثينة، ثم خلص إلى القول عن حب عمر بن أبي ربيعة[2]: "ولكن، فَرْقٌ ما بينه وبين حب جميل أن حبّه يتَّخذ كل يوم مداراً، ويحوم في كل مرة على ورد، وهو كذلك لا يبقى هذا الحبَّ الأولَ، وإنما يتشكّل خلقاً آخر في كل حين... والحقّ أنّ الحب العُمَريّ ليس ضعيفَ العاطفة، إنه كذلك قوي

(١) أبو ريشة، عمر، **الديوان**، المجلد الأول، ص ٢٦٢ – ٢٦٣

(٢) فيصل، د. شكري، **تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام: من امرئ القيس إلى عمر بن أبي ربيعة**، مط. جامعة دمشق، دمشق، ١٩٥٩، ص ٣٨٢

العاطفة مشبوبها".

٥ ـ الشعر لأجل المرأة

وما دامت المرأة هي الملهمة للشعر، وهي الشريكة في إبداع الشعر، وهي القارئة للشعر، وما دامت تتمنى أن تكون قصيدة، وأن تُخَلَّدَ في قصيدة، فمن الطبيعي أن يكتب الشاعر لأجلها الشعر، وأن يكون ما يكتبه من شعر مُهْدًى إليها، ويؤكد الشاعر أن المرأة جديرة بأن يسهر الليل كله ليكتب فيها الشعر، وأن يملأ شعراً كل ما لديه من أكداس الورق، وأن يبذل كل ما لديه من قوة، ليعبّر عن جلال قامتها، فيقول الشاعر توفيق أحمد [١]:

لو أتاح ليَ الحبرُ أبهى احتمالاتهِ/ واستعادتْ أصابعيَ الْخَمْسُ/ كُلَّ العزيمة/ ما كان يكفي/ لأَكْتُبَ عن بعضِ ذاك الجلالِ بقامتها/ كُلَّ ما تكدَّس فَي البيت/ من مكتباتِ الورقْ.

المرأة هنا ملهمة عظيمة، ذات جلال، حتى إن أكداس الورق لا تكفي للتعبير عنها، أو بالأحرى عن جلالها.

إن جمال المرأة في هذا البيت يتجلّى في بهاء قامتها، وقد وصفها بالجلال، ليدل على العلو والعظمة، ولذلك ترادفَ كل ما يدل على الجلال، من بهاء الحبر، وكل الأصابع الخمس، بما تدل عليه من قوة وفاعلية، وكل العزيمة، وما تكدس من مكتبات الورق، وهذه كلها تتصف بالكثرة والفخامة والقوة، وتتناسب مع صفة الجلال التي تتحلّى بها قامَتُها، وكأن الشاعر أراد أن يحيط بكل القوى والممكنات والمتاحات وأن يستنفدها لكي يعبّر عن جلال قامة تلك المرأة، وهذه الإرادة في الإحاطة والاستنفاد مستحيلة التحقق، أي أن جلال قامتها لا يكاد يوصف، ولا يمكن أن يَفِيَهُ الشعر حقه، وهذا من خصائص الكُلِّي والمُطْلَق، وقد أضفاه الشاعر على المرأة.

ومن الممكن أن نتلمس تناصّاً بعيدَ الغَوْرِ مع آيات قرآنية كريمة تصف كتاب الله عز وجل بأنه لا يمكن أن تحيط بكلماته كلُّ أشجار الأرض وبحارها، مع التأكيد الفارق بين الموضوعين، والإشارة إلى أن التناص هو في أسلوب التعبير وأدواته، لا في مضمونه ومحتواه، يقول المولى عز وجل: ﴿فخ فم قح قم كج كح كخ كل كم لج لح لخ لم له مج مح مخ مم نج﴾، (سورة الكهف).

---

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ١٧٥

وصفة الجلال تطلق على الموضوعات الكبيرة الضخمة المهيبة، كالجبال والبحار والقلاع والحصون، يقول إدموند بيرك[١]: "الموضوعات الجليلة هي ذات أبعاد كبرى، بينما الموضوعات الجميلة هي صغيرة نسبيّاً، الجمال يجب أن يكون ناعماً مشعّاً، بينما العظيم ضخم مشدود...الجمال يجب ألّا يكون غامضاً، بينما العظيم ملزم أن يكون داكناً معتماً، الجمال يجب أن يكون خفيفاً ولذيذاً، أما العظيم فصُلْبٌ بل ثقيل".

ويضرب كانط أمثلة على الجليل من خلال الطبيعة، ويحدِّد خصائصه، فيقول[٢]: "الصخور الناتئة المعلقة، وكأنها تشرف على السقوط، والغيوم المرعبة التي تَتَكَلْكَلُ[٣] في كبد السماء، وهي تحمل وميض البرق، وهزيم الرعد، والبراكين التي تُزبد بعنفها المدمر فتجعل من قدرتنا على المقاومة شيئاً تافهاً، قياساً بقوتها الهوجاء، لكن رؤيتها لا تصير أكثر جاذبية إلا إذا كانت أكثر إثارة للمخاوف، ما دمنا نجد أنفسنا في مأمن من هذه الأشياء، ونسميها أشياء جليلة، عن رضاء أنها ترفع من قوة أنفسنا فوق مستواها العادي، فتتيح لنا أن نكتشف داخل أنفسنا قدرة على المقاومة من نوع مختلف تماماً، وتهبنا الشجاعة على قياس أنفسنا في مقابل جبروت الطبيعة الواضح".

ويبدو الجليل في الحقيقة أي موضوع يعظم في النفس ويكبر، وليس من الضروري أن يكون ذا حجم كبير، أو أن يكون مخيفاً، هو كبير في تأثيره النفسي، يقول سانتيانا[٤]: "إن الجلال هو أقصى درجات الجمال التي يُوجِدُ فيها الجمالُ نشوةً في النفس، إنه لذة التأمل حينما تصل إلى درجة من الحدة تبدأ عندها في فقدان موضوعيتها، بحيث يتضح أنها، كما هي في جوهرها دائماً، عاطفة باطنة في الروح".

وفي الواقع لا توصف المرأة بجلال القامة، إنما توصف قامتها بالليونة والرشاقة والتمايل والطول، وتُشَبَّه بغُصن البان، ولذلك مِنَ

---

(١) بيرك، إدموند، **الجليل والجميل**، تر. حنا عبود، دار الحوار، اللاذقية، ٢٠١٧، ص ١٣٩ — ١٤٠

(٢) كانط، إيمانويل، **نقد ملكة الحكم**، تر. سعيد الغانمي، كلمة، أبو ظبي، ومنشورات الجمل، بيروت، ٢٠٠٩، ص ١٨٨

(٣) هكذا جاءت في الترجمة، والكلكل هو الصدر، ومن هذا الاسم تم اشتقاق هذا الفعل ليدل على التجمع والتزاحم.

(٤) سانتيانا، جورج، **الإحساس بالجمال**، تر. د. محمد مصطفى بدوي، مر. د. زكي نجيب محمود، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د. ت ص ٢٥٩

المرجَّح أن صفة الجلال التي أطلقها الشاعر على قامة المرأة، لا يُقْصَدُ بها القامة الجسدية، ولا الطول، إنما هي القامة الاجتماعية أو النفسية أو الوجدانية، فهي ذات قامة جليلة في حبها أو مواقفها أو مكانتها الاجتماعية، ومن هنا يبدو وصف قامتها بالجلال الذي لا يمكن أن يوصف أو يُحَدّ وصفاً معبّراً ودالاً على معنى مجازي جديد غير معنى الطول، ولا نبالغ إذا ما قلنا إن الشاعر هنا يصنع أسطورته الخاصة بالمرأة، مثلما صنع من قبل بجماليون تمثاله عن حبيبته جالاتيا.

ولعلنا نسرع إلى القول بأن هذا المرأة الجليلة في قامتها ما هي إلا الأم، أو رمز لها، أو أن الأم مستبطنة فيها، وهذا ما سنتناوله بالدرس في نهاية هذا الفصل، وكل امرأة في المحصلة هي أمٌّ.

*

ومرة أخرى يتحدث الشاعر عن عظمة المرأة وجلالها، ويصورها قادمة إليه، ومقبلة عليه، فيستقبلها استقبال الأميرات، يقول الشاعر توفيق أحمد [1]:

ليلى أَقْبَلَتْ بجمالِها وجلالِها/ فافتحْ لها أبوابَ قلعتِكَ العصيةِ/ واقْطُفِ التفاحَ عن أغصانِ موسمِها...واسهرْ لأجل عيونها الليلَ الطويلَ/ واكتبْ لها دُرَراً منَ الشعرِ ارتحلْ/ في ليلِ عينيها وقلْ/ قلبي خذيه كي يسافرَ/ لا الصِّعابُ تردُّنا عن آخر المشوار.

ومرة أخرى يستعمل الشاعر صفة الجلال للمرأة، وتحمل هذه الصفة في طياتها معاني العظمة والسمو، وتدل على تقدير المرأة واحترامها، وهذه الصفة تتسق مع أمرين، الأول هو إحساس الشاعر بأنه أمير عظيم، يفتح للمرأة أبواب قلعته، ولذلك فهي على قدر كبير من الجلال وجديرة أن تدخل تلك القلعة، وليست بالمرأة العادية، وما هذه القلعة في حقيقتها إلا قلبه والشعر، بل هما معاً، ولذلك يجب أن تكون جليلة تناسب قلعته وشعره وكيانه، والأمر الثاني الذي يجعل المرأة هنا جديرة بأن توصف بالجلال هو الصعاب التي عليهما أن يتحدياها معاً، ويجب ألّا تردهما تلك الصعاب عن متابعة الطريق، ولذلك يجب أن تكون تلك المرأة جليلة وعظيمة، قادرة على تحدي الصعاب مع الرجل، وأن تكون معه رفيقة درب.

---

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الكاملة**، ص ٩٢

وهكذا تبدو صفة الجلال التي أكسبها الشاعر للمرأة ذات خصوصية، تتعلق بامرأة جديرة بحبه وشعره، وقادرة على السير معه ليتحدَّيا معاً الصعاب، وما أكثرها في الحياة، وبقدْرِ كثرتها وصعوبتها تكون الحياة جليلة وعظيمة.

*

والشاعر لا يكتب الشعر للحبيبة فحسب، بل يكتبه لكل امرأة، ولا سيما المرأة التي تعمل في الأرض، وفي قصيدة عنوانها: "على ذراها أصلي" يهديها إلى اللاذقية، يقول [1]:

وأَنْظُمُ الشِّعْرَ طَوْقُ الياسمينِ فلاحةٍ زنـدُها لا يعرِفُ الْمَلَلا على

فالشاعر وَفِيٌّ لكل نساء الأرض، وهنا يتأكد مفهوم المرأة الحق، فالمرأة هي الأم والزوجة والابنة والأخت، هي المرأة العاملة في البيت والحقل والمعمل والمدرسة والمستشفى، هي المرأة المكافحة التي تشقى وتعمل، وهي حقيقة الجديرة بالشعر وبباقات الورد والمستحقة للتقدير والتكريم.

*

ومن الطبيعي أن يكون الشعر وسيلةَ بَوْحٍ للمرأة عن عذابات الرجل وعن قهره، فهو يشكو إليها همَّه، ويَبثُّها حزنه، ويهديها جراحاته دليلَ حبٍّ ووفاء، مؤكداً لها أنه ما يزال يذكر الماضي الجميل، والقُبَلَ الأولى، فيقول[2]:

هي لحظةٌ قد لا تُكرَّرُ فاعذري إن كنتُ في ردِّ الجوابِ كسولا
سيكون موعدنا بظلِّ غمامةٍ تختار للحُلُم الجميلِ هطولا
فخذي إليكِ قصائدي واستمتعي بجراحي المتدفقاتِ قليلا
هيهات أن تنسى القلوبُ مواسماً طُبِعتْ بها قُبَلُ الغرامِ الأولى

وبذلك يتأكد دور الشعر في حياة المرأة، فهو ليس مجرد تغزُّل بها، فهو أيضا بَوْحٌ لها، وتعبيرٌ عن عذاب الإنسان وآلامه وجراحه، لكي

---

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الكاملة**، ص ٣١٨
(٢) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ١٠٨ – ١٠٩

تكون شريكة له في آلامه وأحزانه، ولتشعر أنها موضع ثقته، وأنه إليها يشكو ويبوح ويعترف، فتزداد ثقة به، وحبّاً له، وتزداد إحساساً بوجودهما معاً شريكين في الحياة، ويضاف إلى هذا كله شعورها بأنه يكتب لها الشعر، وهذه بحد ذاتها متعة خاصة لدى كل منهما.

وكل قصائد الحب والشوق والحرمان موجهة إلى المرأة، ولكن، ليس المقصود هنا دراسة هذه الموضوعات، وإنما المقصود هو ما صرح به الشاعر من أنه يكتب الشعر للمرأة.

٦ -المرأة تكتب الشعر

ولكن، بعد هذا كله، هل تكتب المرأة الشعر؟ يرى العقاد أن المرأة لا تبدع، لأنها لا تملك حس المبادرة، حتى في الفنون كلها، فيقول[١]: "ولا ينكشف قصور المرأة عن الابتداء والابتداع في فن من الفنون كما ينكشف في فن الغناء والموسيقى على الإجمال...فلم يُؤْثَر لها ابتكار في التلحين ولا اختراع في الآلات ولا افتنان في معاني التعبير والألحان...وعلة ذلك أن الرجل هو الذي يريد وهو الذي يطلب المرأة، ويسمعها نداء الرجولة، دعاء وغناء، فيقترن تمام الصوت فيه بتمام صفات الرجولة".

ويرى العقاد أن الرجل يطلب المرأة، ولا يضيره أن يطلبها، وأن المرأة ترغب في الرجل، ولكنها لا تطلبه، لأن ذلك يعيبها، فيقول[٢]: "والرجل أقوى إرادة من المرأة، ولكنه لا يشعر بالعيب وهو يريد المرأة ويلاحقها ويحرص على احتجانها واستبقائها... والمرأة أضعف إرادة من الرجل، ولكنها تشعر بالعيب من ملاحقته، واحتجانه، فتصدُّ عنه".

وقد يكون هذا أحد الأسباب في قلة شعر المرأة، ولكنه ليس السبب الوحيد أيضاً، فليس الشعر تعبيراً عن شوق الرجل إلى المرأة، فحسب، أو شوق المرأة إلى الرجل، ففي الشعر تأمل وتفكير وحكمة، وفي الشعر تصوير للطبيعة والجمال، وفي الشعر تعبير عن الألم والحزن والقلق والفرح والسعادة، ولا أحد يحظر على المرأة أن تكتب.

ثم يذهب العقاد إلى القول بأن المرأة نظمت كثيراً من الشعر في

---

(١) العقاد، عباس محمود، **هذه الشجرة**، دار الكتاب العربي، بيروت، ط. ثالثة، ١٩٧١، ص ٦٢

(٢) العقاد، عباس محمود، **هذه الشجرة**، دار الكتاب العربي، بيروت، ط. ثالثة، ١٩٧١، ص ١٠٠

الرثاء، ولكنها لم تنظم قصيدة واحدة تضارع قصائد الفحول من الشعراء في لبرثاء، على الرغم من أن الشعراء لم ينظموا في الرثاء إلا عرضاً، في حين يكاد شعر المرأة يكون خالصاً للرثاء، بل يرى أن المرأة تميل منذ البدء إلى الحزن والنُّواح، فيقول[١]: "ومنذ القدم كانت المرأة تنوح وتبكي وتطيل الرثاء والحداد على الأموات، ولكنها لم تنظم في الرثاء قصيدة واحدة تضارع قصائد الفحول من الشعراء الذين لم ينقطعوا للرثاء، ولم ينظموا فيه إلا عرضاً في الآونة بعد الآونة، كلَّما أَلْعَجَهُمُ[٢] الحزن على فقيد عزيز".

ويبدو لمعظم الباحثين الرثاء الموضوع الغالب على شعر النساء، وقد جمع الأب لويس شيخو مراثي النساء، وكتب عن شعر المرأة، فقال[٣]: "وقد جرى نساؤهم في ميدانهم (يقصد الشعراء) ولا تراهن في الرثاء أنزل صفة من أئمتهم، لا بل تجدهن يستنبطن في هذا الباب أساليب بديعية لم يتنبّه إليها الفحول، لِمَا طُبِعْنَ عليه من رقّة الطباع، وشدة الجزع في المصائب، وصِدْقِ الحسّ، فيُبْرِزْن عواطفهن بشعر سَلِس، وكلام ليّن قريب، المأخذ يكاد يسيل رقة وانسجاماً".

ويبدو وصف الأب لويس شيخو لشعر الرثاء عند المرأة وصفا دقيقاً، ولا سيما فيما يتعلق برقة المشاعر، ولكنه يذهب إلى المبالغة في القول إنهن استنبطن أساليب بديعية لم يتنبّه إليها الفحول، وهذا دأب معظم الباحثين العرب، فهم يتعصبون للموضوع الذي يعملون فيه.

وفي الحقيقة كانت المرأة تقول الشعر، وما تزال، ولكن قول الشعر شيء، والنشاط الشعري أمر آخر، فالمرأة لم تكن تحقق حضورها الشعري في المجتمع، لأسباب تتعلق بالمجتمع، ولا تتعلق بها وحدها، والخجل وحده لا يكفي لتعليل غياب الحضور، أو ضعفه، على الأقل، لأن تحقيق الحضور الأدبي في المجتمع ظاهرة اجتماعية، هي حركة يصنعها فريق من الأدباء، بل جيل، وليست عملاً فرديّاً يصنعه شاعر، مهما أوتي من العبقرية، فالمتنبي لم يكن

---

(١) المصدر السابق، ص ٦١

(٢) اللاعج: الهوى المحرق، جمعه لواعج، ولَعَجَ الحبُّ والحزنُ فؤادَه أحرقه، وألعج النار في الحطب أوقدها. لسان العرب، مادة: لعج.

(٣) شيخو، الأب لويس، **رياض الأدب في مراثي شواعر العرب**، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٨٩٧، ج١، ص ١.

وحيد عصره، بل كان في عصر يموج بالشعر والأدب والفن والعلم، فخلال مئتي عام من عام ١٥٠ هـ إلى عام ٣٥٠هـ تألق أبو تمام والبحتري وابن الرومي وابن المعتز وأبو الطيب المتنبي وأبو فراس الحمداني والصنوبري وكشاجم والسري الرفاء، وغيرهم كثير ممَّن لم يحظوا بالشهرة، وهو عصر من أزهى عصور الشعر العربي، ويقال إن المتنبي أخمد مئة شاعر في عصره.

والمشكلة لا تتعلق بكتابة المرأة الشعر، أو عدم كتابته، إنما تتعلق بتحقيق الحضور الشعري، أي بالمشاركة في الحركة الشعرية في بيئتها زماناً ومكاناً، والمرأة مقصِّرة في هذا المجال، وكثير من الرجال كتبوا الشعر، ونشروا عشرات الدواوين، ولكن ليس لهم حضور في الحركة الشعرية، ولم يشكلوا ظاهرة، وقد يرد ذكرهم في تاريخ الأدب، ولكن قيمتهم تاريخية فقط، وليست فنية.

*

ومن ناحية أخرى، نجد المرأة لا تعبّر عن شخصية المرأة، أو لا تعبر عن نموذج الرجل الذي تتطلع إليه، أي لم تصنع أسطورة الرجل كما خلق الرجل الشاعر أسطورة المرأة.

لقد كانت المرأة بالنسبة إلى الرجل هي الشعر والحب وهي الحياة، تقول سيمون دو بوفوار[١]: "هي كل شيء: الحقيقة، والجمال، والشعر، مرة أخرى، كل شيء بصورة الآخر، وكل شيء عدا ذاتها"، لقد كانت المرأة بالنسبة إلى الرجل الآخر الجميل الذي يتمثل فيه الحب والشعر والجمال بل الحقيقة.

لقد صنع الشعر أسطورته عن المرأة، فهي الحبيبة، وهي الأم، وهي الطبيعة، وهي العالم، وهي الشعر، وهي الجمال كل الجمال، شعر أسود، ووجه أبيض، وصدر ناهد، وخصر نحيل، فكأنَّ الشعر العربي صنع تمثال الجمال للمرأة، وإذا المرأة في الشعر العربي ربة مثلها ربة الشعر في الأساطير الإغريقية، أي أن الشعر صنع أسطورته عن المرأة، فهل صنعت المرأة أسطورتها عن الرجل؟ تقول سيمون دو بوفوار[٢]:" تتطلب كل أسطورة وجود ذات تطلق

---

(١) دو بفوار، سيمون، **الجنس الآخر، الواقع والأساطير**، تر. د. سحر سعيد، الرحبة للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٥، ص ٢٨٩.

(٢) دو بوفوار، سيمون، **الجنس الآخر، الواقع والأساطير**، ص ١٨٨

آمالها ومخاوفها نحو سماء متسامية، وبما أن النساء لا يطرحن أنفسهن كذات فلم يخلقن الأسطورة الذكرية التي تنعكس فيها مشاريعهن، ليس لديهن ديانة ولا شِعر يخصهن، ما زلن يحلمْنَ عبْرَ أحلامِ الرجال، ويعبدن الآلهة التي صنعها الذكور".

وما تقوله سيمون دوبوفوار حقيقي، فعلى الرغم من الانطلاقة الكبيرة للمرأة في عالم الشعر، فإنها حتى الآن لم تظهر الخصوصية الأنثوية للمرأة في شعر المرأة، ولم تظهر حقيقة مشاعرها نحو الرجل، ولم تتشكل صورة للرجل في الشعر النسوي، تعبّر عن حقيقة مشاعرها نحو الآخر الذي هو الرجل، ولم تتشكل أسطورة الرجل في شعر المرأة على نحو ما تشكلت أسطورة المرأة في شعر الرجل.

ولعلنا نلاحظ أن المرأة كانت أكثر إنتاجاً في الرواية في الربع الأول من القرن الحادي والعشرين، وكانت جريئة جدّاً في التعبير عن المشاعر والأحاسيس الأنثوية، تجاوزت فيه في بعض الأحيان القيمة الفنية لتسقط في بعض النماذج في الأدب الإباحي، ولعلها صورت تمردها على الرجل، في ردَّة فعل، ولكنها مع ذلك لم تقدم صورة للرجل كما تحس به المرأة في وجدانها على نحو ما قدم الرجل في الرواية.

ولكن هل كان الرجل بالنسبة إليها كذلك، هو كذلك، على الأغلب، لكن المرأة لم تعبّر شعريّاً عن هذا، بما أن المرأة بالنسبة إلى الرجل هي الشعر والحب، أي هي الآخر، تقول سيمون دو بوفوار[1]:" إن تساءلنا عن قدْرها هي، سيأتي الجواب ضمن مثال الحب المتبادل، فليس لديها نزعة سوى للحب، ولا يشكل هذا أي دونية، بما أن نزعة الرجل هي الحب أيضاً، مع ذلك كنا نود أن نعرف إن كان الحب بالنسبة لها أيضاً مفتاح العالم، اكتشافاً للجمال، هل ستجد هذا الجمال لدى عشيقها؟ أو في صورتها هي؟ هل ستكون قادرة على القيام بالنشاط الشعري الذي يحقق الشعر عبر شخص حساس أم ستكتفي بتقدير عمل رجلها؟ هي الشعر بحد ذاته بالنسبة للرجل، ولا يقولون لنا إن كانت كذلك لنفسها؟".

وقد أكد جورج سانتيانا أن لدى المرأة من المشاعر مثلما لدى الرجل، ولكن الحياء يمنعها من التعبير، فقال[2]: "نجد أن المرأة هي أجمل موضوع في نظر الرجل، وأن الرجل هو أكثر الموضوعات

---

(١) دو بوفوار، سيمون، **الجنس الآخر، الواقع والأساطير**، ص ٢٨٩

(٢) سانتيانا، جورج، **الإحساس بالجمال**، ص ٨٦

إثارة لاهتمام المرأة، وإن كان ما في المرأة من حياء يمنعها من الاعتراف"، وتكلم العقاد على طبيعة المرأة والرجل، فقال[1]: "يعتز الرجل بأن يريد المرأة، ولا تعتز المرأة بأن تريده، لأن الإغواء هو محور المحاسن في النساء، والإرادة الغالبة هي محور المحاسن في الرجال"، ثم قال عن المرأة[2]: "ريضت زمنا على إخفاء حبها...لأنها تخفي الحب أنفة من المفاتحة به والسبق إليه، وهي التي خلقت للتمنع وهي راغبة"، ويظل في نفس الرجل ولا سيما المعاصر توق إلى أن تبدي المرأة إرادتها.

*

لذلك كله يتوق الشاعر توفيق أحمد إلى أن تكتب المرأة الشعر، ولا سيما المرأة التي يحبُّها، يقول عن المرأة[3]:

/ تجاوَزَ الجَمالُ في قاموسها الجمالْ/ صار المدى والنهرَ والسهولَ والجبالْ/ وقصةُ الدموعِ في العيوْن/ ونشوَة الحنينْ/ أميرةٌ يَشْهَقُ في دفترها السؤالْ/ يَشْرُدُ في أحرفها المُحالْ/ تَضيعُ بين همسةٍ وهمسةٍ جبالْ/ ويصبحُ الحقيقةَ الخيْالِ/ أميرةٌ تسكنُ في جزيرةٍ/ وتُرجعِ الشراعْ/ من رحلةِ الضَّيَاعْ/ وتكتُبُ القصيدَة الأخيْرة/ عن عاشقٍ يُولَدُ كالمساءْ/ في غابةِ الضفائرِ الطويلهْ/ وينسجُ العباءَة الجميلهْ/ لآخرِ النساءْ/ وأجملِ النساءْ.

فالمرأة جميلة، بل هي أجمل الجميلات، وهي آخر النساء، ولديها ما يرشحها لذلك، ولعل أهمه هو كونها تكتب الشعر، وتبدو هذه المرأة أشبه بالأسطورة، فالخيال يصبح عندها حقيقة، والجمال في قاموسها تجاوز معنى الجمال، وهي تعيش في جزيرة، وتبدع القصيدة الأخيرة، وصفة الأخيرة هنا ليست تعبيراً عن الأخيرة في الكتابة زمناً، أي آخر ما تكتب، أو يكتب الشاعر، بل هي تعبير عن القصيدة التي يطمح كل شاعر أن تكون حاملة أقصى ما لديه من طاقات الفن والإبداع، ويتمنى أن تكون آخر ما يكتب حتى لا يكتب

---

(١) العقاد، عباس محمود، **هذه الشجرة**، ص ٢٥

(٢) المصدر السابق، ص ٢٦

(٣) توفيق، أحمد، **الأعمال الشعرية**، ص ٩٤

بعدها ما هو ضعيف، وهذا في الحقيقة مطمح يتجدَّد ويتوالد إلى ما لا نهاية، فالشاعر يظن أن كل قصيدة هي الأخيرة، ولكنه ما يلبث أن يكتب، وبذلك تبدو صفة الأخيرة دالة في سياقها على اللانهائي، وليس على النهائي، وفي هذا ما يؤكد أن دلالة الكلمة مفردة ليست كدلالتها أو إيحاءاتها وهي في سياق ما.

وكذلك صفة "آخر" النساء لا تعني أنها آخر امرأة يعشقها الشاعر، أو آخر امرأة في العالم، بل تعني المرأة المثال، التي توافرت فيها كل ما يتوقع أن يكون في المرأة، ولعل أجمل ما هو متوقع في المرأة هو أن تكون شاعرة.

وقد ورد وصف المرأة بأنها أميرة مرتين، والمرجو ألا يفهم من هذا الوصف الإيحاءات الطبقية المتعلقة بالمَلَكِيَّة أو الأرستقراطية أو البرجوازية، بل يرجى فهم هذه الصفة من خلال أصلها اللغوي، وهو الأمر، أي الفكر، فصفة أميرة صفة على وزن فعيلة، وهي صفة مشبهة باسم الفاعل، بمعنى فاعلة، أي إنها ذات رأي وتفكير في الأمور، مثل فهيمة وقديرة وجليلة، أي ذات فهْم وقدْر وجلال، ويؤكد ذلك وصفها أول مرة بقوله: يشهق في دفترها السؤال، فهي تسأل، وتفكر، وتقلق، وليست بليدة تستسلم وتقنع، ويتكرر وصفها بأميرة مرة ثانية، فهي أميرة تسكن في جزيرة، تعيد الشراع التائه إليها، أي أنها مرفأ للشاعر، وملاذ له، يستقر في جزيرتها ويطمئن، بل يولد عندها من جديد، فهي أميرة الفكر، وأميرة الخلق وإعادة التكوين.

وما أشبه هذه الأميرة بالسيرنيات[1] اللواتي كن يعشن في جزيرة معزولة، ويغنِّين بأصواتهن العذبة، أجمل الأغنيات، فيجذبْن إليهن البحارة، وسرعان ما يقبضْن عليهم، ويَسُقْنَهم إلى الموت، وكان على أوديسيوس أن يمرّ قريباً من جزيرتهن، وهو مُبحر في طريق العودة من طروادة إلى موطنه إيتاكا، فما كان منه إلا أن صب في آذان بحارته الشمع، حتى لا يسمعوا سحر أصواتهن، وقيَّد نفسه إلى صارية السفينة، فنجا والبحارة من سحرهن، والأميرة في القصيدة تشبههن، فهي مثلهن تعيش في جزيرة معزولة، وتنشد مثلهن الشعر والغناء، وتعيد إلى جزيرتها الشراع التائه، وتجذب إليها الشاعر، لكن

(١) هوميروس، **الأوديسة**، تر. أمين سلامة، مؤسسة هنداوي للنشر، وندسور، المملكة المتحدة، ٢٠٢٢، ص ٢٨٩، صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٦١.

لا ليموت، بل ليولد بين ضفائرها الجميلة، وينشد لها الشعر.

وإذا كانت بنيلوب تنسج الثوب لوالد زوجها أوديسيوس في انتظار عودته، فإن الشاعر هنا هو الذي ينسج عباءة جميلة للمرأة التي هي أجمل النساء، وإذا كان أوديسيوس هو آخر الرجال الناجين من حرب طروادة، فإن المرأة هنا هي آخر النساء، في معركة الحياة.

وولادة الشاعر بين ضفائرالمرأة دليل على أنها المرأة الخالقة، الولود، التي تنتج الحياة، وهذه هي الولادة الجديدة للشاعر، بعد الأولى من الأم، وكأن المرأة هي التي تمنح الرجل حياة جديدة، وتجعله يخلق من جديد، ليولد من جديد، وتعيده بحبها إلى الطفولة، ليحس بمتعة التعرف إلى العالم من جديد، ويحس بجمال الدهشة والمعرفة الجديدة.

وبعد، أليست هذه المرأة هي المرأة الأسطورة؟ أليست إذن الجديرة بصفة الجلال؟ وإن لم يصرح بها الشاعر هنا، لكنها موجودة ضمناً، وراء السطور.

*

ولكن حين يجد الشاعر المرأة لا تكتب الشعر، يعبّر هو على لسانها، فينطقها بالمشاعر التي يتوقع أن تحملها له، فيضع على لسان المرأة قصيدة كاملة عنوانها "شفتي تراكَ" ومن بعض ما تقوله المرأة في القصيدة، أو يقوله الشاعر توفيق أحمد على لسانها[1]:

أنا لا أحبَّكَ حين تَطْلُبُ موعداً أو تشتهي لمودتي برهانا
شفتي تراكَ كأن عيني في فمي فمتى سنبقى هكذا عميانا
قُلْ ما تشاءُ ولا تَقُلْ فأنا هنا نَهْرٌ يطارِدُ وردةً وحصانا
حَسْبُ القصيدة أنني قد صُغْتُها قمراً وأنَّكَ صُغْتَني إنسانا

فالمرأة هنا تعبّر عن مشاعر أنثوية طاغية، فالمرأة لا تحب الرجل حين يطلب موعداً، وإنما تحبه حين يفرض هو الموعد، كذلك لا تحبُّه حين يشتهي برهاناً على حبها، إنما تحبه حين يأخذ منها هذا البرهان باندفاعه وإرادته ومبادرته، فالرجل هو المبادر، أو هو الطالب، وهي المطلوب، ولكن المرأة هنا مندفعة وراغبة، وهي التواقة إلى لقاء الرجل، فشَفَتُها تراه مثل عينِها، وكأن عينَها في فمها، وهذا دليل الاحتراق والشوق إلى قبلة، وهي تستحث الشاعر وتحرّضه، وتدعوه إلى نفسها متسائلة باستنكار: إلى متى سنبقى هكذا

(١) توفيق، أحمد، **الأعمال الشعرية**، ص ٣١٤

عميانا؟

وجميلٌ جدّاً أن يشعر الرجل أنه في لحظة من اللحظات هو المطلوب، وجميل أن يتمنّع على المرأة، وأن يتعزَّز كي تبادر هي، وفي مبادرتها متعة، لعل الرجل بصورة عامة محروم منها، فعليه هو دائما أن يبادر، ولدى المرأة من الرغبات مثل ما لدى الرجل، ولكن الخجل يمنع المرأة على الأغلب من المبادرة.

وهنا، في هذه القصيدة، تقوم المرأة بدور الطالب، والمندفع، والمبادر، وتؤكد للرجل أنها صاغت القصيدة لأجله، لأنه هو الذي صاغها إنساناً، أي أنه كان من قبل قد أشعرها بحقيقة وجودها، وجعلها تحس بذاتها، بكل ما في هذه الذات من مشاعر ورغبات وأحاسيس وقيم إنسانية، ولذلك اكتمل حضورها، وتحقق وجودها، فكتبت الشعر، تدعوه إلى نفسها، بعد أن تأكدت من حبه لها، والمرأة لا تفعل هذا إلا بعد أن تتأكد من حب الرجل لها، وبعد ثقتها به، وجميلٌ جدّاً أن تفعل هذا، فتعبّر عنه في قصيدة.

والقصيدة حافلة بأفعال الطلب الموجهة من المرأة إلى الرجل، وما يعقبها من ردَّات فعل من طرفها، ومنها: **خذني إليكَ فلا أريدَ مكانا، لا تبتعد عني أريدك طعنة أخرى لأطلق للصهيل عنانا، رُدَّ لي طعم البكاء لأعرف النيرانا، قل ما تشاء ولا تقل فأنا هنا نهرُ يطاردُ وردة وحصانا،** فالمرأة تطلب من الرجل أفعال اقتحام وقوة وعنف، وفي الطلب دعوة ونداء بأسلوب الأمر، وهذا الأسلوب يدل على شوق أنثوي عارم، وتعقب أفعال الطلب أفعال هي ردات فعل، أو هي نتائج أفعال الطلب إذا ما حققها الرجل، وتتمثل في أفعال أنثوية جريئة ساخنة جدّاً، بل فيها النيران الحارقة والرغبة في الاتحاد والانصهار.

*

وفي قصيدة أخرى عنوانها "حبيبان نحن وأكثر"[1]، تدعو المرأة الرجل إليها، وكانت قد صدت عنه، وأقامت بينها وبينه حدوداً، ثم ندمت، وها هي ذي تدعوه بكل ما أوتيت من جرأة إلى لقاء صباحي، لاحتساء فنجان قهوة، معبّرة عن أشد ما في نفسها من رغبة مضطرمة، متغنية بما يملك من معطيات الرجولة والفن والشعر، وهي تناديه، فتقول، أو يقول الشاعر على لسانها[2]:

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٤٧٦

(٢) المصدر السابق، ص ٤٧٧ – ٤٧٩

تعالَ، تَخَطَّ حدوداً بوجهكَ أَوْصَدْتُها/ أفلا تتذكَّرْ/ تعالَ، اسْتَفَقْتُ على وجعي/ وجعي طاعنٌ في مدى الأمل المُشْتَهى/ قُلْ لعيني ولو كلمةً كاذبه/ وقدِّمْ إلى رملِ روحي/ ولو غيمةً هاربة/ وقُلْ لي: بعينيَّ غيبي هنا كي أراكِ/ وقل لي: إذا فَمُكَ العذبُ لامس وردي/ فغيُركَ من ذا يَفُكُّ ارتباكي/ تعالَ: ونَمْ في عيوني/ ورَمِّمْ بسيفِ هواكَ جُنوني/ ضلالُك هذا الرحيم/ إلى اللاوصول يقودُ سفيني/ وصولي إليكَ ضياعيَ فيكَ/ ضلالُك فيَّ يقيني/ فخُذْني إلى حيثُ لا بَعْدَ بَعْدُ/ وطوِّقْ بجَمْرِ يديكَ أعاصيرَ بردي/ إلى أين تمضي: وكيف ستُقْلِتُ من جَزْرِ مَوْجي ومدّي/ لأنكَ يا سيد الضوء عندي/ حبيبي وفارسيَ المُجْتَبى/ كلُّ ما فيك يُغوي/ حديثُ يديكَ/ بلاغةُ عينيكَ/ إيماءةُ الورد في شفتيك/ حبيبان نحن وأكثر/ تعالَ لنشربَ قهوَتنا في الصباح المُعَطَّرْ.

وفي القصيدة من أفعال الطلب والنداء ما هو كثير، ومن هذه الأفعال التي تكسر كل القيود والحدود: تعال، تخطَّ حدوداً، تعال، قُلْ لعيني كلمة، قدّم إلى روحي غيمة، قُلْ لي، وقلْ لي، تعال ونَمْ، ورمّمْ بسيف هواك جنوني، خذني إلى حيث لا بعد، وطوّق بجمر يديك، وهي أفعالُ قوة تطلبها امرأةٌ من رجل.

وفي نداء المرأةِ الرجلَ ما يفتحُ آفاقاً لا حدَود لها، تدل على رغبة في الانعتاق من كل القيود والانطلاق إلى أقصى ما يمكن بلوغه من متعة، فهي تقول له: تخطَّ حدوداً بوجهكَ أوصدتُها، ضلالُك هذا الرحيمُ/ إلى اللاوصول يقود سفيني، فخُذْني إلى حيثُ لا بَعْدَ بَعْدُ، والمرأةُ بذلك تبتكرُ لامتناهياتٍ في عالم التواصل بين الرجل والمرأة، هي لا متناهياتٌ حسية وجمالية ووجدانية مكتنزة بكل الأشواق المشتعلة.

والجميل أيضاً أن دعوة المرأة الرجل إلى لقائها يكسر المتناقضات، ويوحد الثنائيات فيصهرها، فهي تطلب منه أن يتخطَّى حدوداً كانت أوصدَتْها، وتطلب منه أن يقول لها: غيبي بعينيَّ كي أراكِ، فالغيابُ في العين يقود إلى رؤية، وتؤكد أن ضياعها فيه هو الوصول، وان ضلاله فيها يقين، وتطلب منه أن يطوق بجمر يديه برد أعاصيرها، وهكذا تعد المرأة أن تتوحد في لقائهما المتناقضات، وتنصهر الثنائيات، وهذه هي حقيقة اللقاء بين الرجل والمرأة، إذ بلقائهما معا تُلغى الثنائيات وتتحقق حقيقة الإنسان.

بل تذهب المرأة إلى ما هو أبعد من هذا، إذ تعدِّد المرأة أمام الرجل ما يفتنها فيه، وما يجذبها فيه، فهي بذلك تغريه كي يحقق تلك

القوى والإمكانات والمواهب التي يمتلكها، والتي هي مفتونة بها، فهي، إذا صح التعبير، تتغزل به، وتغويه، وتغريه، فتقول له صراحة: كل ما فيك يغوي، ثم تذكر حديث يديه، وبلاغة عينيه، وإيماءة الورد في شفتيه، منبهة بذلك كل المشاعر والأحاسيس، وبالإضافة إلى ذلك كله، فإن القصيدة لا تخلو من رموز جريئة، منها قول المرأة: ورَمِّمْ بسيفِ هواكَ جُنُوني.

والقصيدة، في الواقع، نداء أنثوي صارخ، وجميل، بل هو أسطوري، ولو أن السرينيات كنَّ قد غنَّيْن بمثله، لكان أوديسيوس طلب من البحارة أن يفكوا قيده، ولأسرع إلى رفع الشمع من آذانهم، ثم سبقهم إلى الجزيرة.

لقد استطاع الشاعر خلق أنموذج للمرأة القادرة على التعبير عن مشاعرها، والبوح بها، في قدر كبير من الجرأة، وفي قدر كبير أيضا من الفنية العالية، وكان الشاعر يعايش ذلك الأنموذج، ويشعر بالمتعة وهو يكوّنه ويخلقه ويصوّره، ويحسّ به حيّاً نابضاً بالدفء والحياة، ويعيش معه، في حسه ووجدانه، ويكتب الشعر على لسانه، ولكن يحس في لحظة أن هذا الأنموذج هو الذي ينطق حقيقة، بل لعله يدخل معه في خلوة بعيداً عن الواقع الحقيقي.

لقد استطاع الشاعر أن يخلق أنموذجاً لامرأة تعي ذاتها، وتحس برغباتها، وتعيش مشاعرها، وتعيها، وتعرف كيف تعبّر عنها بقوة، بل تعرف كيف تغوي الرجل وتغريه بمعسول الكلام، بل إنها تعي مفاتن الرجل، وتحس بها، وتسميها، وتستثيرها، هي امرأة تملك الحس الأنثوي وخفاياه، فتعبّر عنه، وتعرف بواطن الحس الذكوري عند الرجل، فتذكره وتحرضه وتناديه، هي امرأة تكاد تكون كاملة الأنوثة، خبيرة بالحياة.

وأي قارئة للقصائد التي هي بصوت المرأة سوف تجد متعة في قراءتها، وسيذهب بها الظن بل اليقين إلى أن المرأة التي يتحدث الشاعر بلسانها هي امرأة حقيقية لها ظل في الواقع، أو هن نساء حقيقيات يعرفهن الشاعر، فسوف تحسدهن على ما أوتين من نباهة الحس الأنثوي، والقدرة على البوح والتعبير، والخبرة بأساليب التعامل مع الرجل، وستجد القارئة لهذه القصائد أسوة لها تحتذيها، أو قد تداخلها مشاعر الغيرة، لأن الشاعر استطاع أن يبعث الحياة في أنموذج المرأة التي صنعها، ولأن القارئ العربي للشعر ينظر إلى الشعر على أنه وثيقة تخبر عن الشاعر نفسه على سبيل الحقيقة والواقع، وسرعان ما ينفصل القارئ عن الواقع فور بدئه في قراءة القصيدة، ويدخل في فضائها، ويحس بوجود تلك المرأة وكأنها تناديه،

وسوف يتخيلها حاضرة، أو قد يسقطها على امرأة ما يعرفها، ويتمنى لو أنها تنطق بمثل ما تنطق به المرأة في هذه القصيدة، أو سوف يتخيلها ويصنعها وفق قدراته الشخصية وطاقة خياله الخلاق.

*

وقد أشار ابن طباطبا إلى تأثير الشعر في النفس، فقال[1]: "إذا وَرَدَ عليك الشّعرُ اللّطيفُ المعنى، الحلو اللفظ، التامُّ البيان، المعتدِلُ الوزن، مازجَ الرُّوحِ، ولاءم الفهمَ، وكان أنفذَ من نفثِ السحرِ، وأخفى دبيباً مِنَ الرُّقى، وأشدّ إطراباً من الغناء، فسلّ السّخائِمَ وحلَّ العُقَد، وشجَّع الجبان، وكان كالخمر في لُطْفِ دبيبِه وإلهائه وهزّه وإثارته".

إن ما يزيد جمال المرأة جمالاً أن تنطق وتتكلم، فصوُتها وحده له تأثير السحر، فكيف إذا تكلمت بالشعر، أو حتى بما يشبه الشعر، وعندما يدور حوار بين المرأة والرجل بمثل هذا المستوى من الشعر، أو حتى أقل، يغدو اللقاء أكثر جمالاً، وأكثر فنّاً، ويمتلك أبعاداً فنية وجمالية وإنسانية، فالكلمة هي أرقى شكل من أشكال تحقيق الذات، وتأكيد التواصل مع الآخر، وهو يزيد التواصل الجسدي قوة إحساس، ويوقد نار الرغبة.

*

ويتحدث الشاعر عن امرأة، فيروي على لسانها ما قالت له، وما باحت به من رغبات، وما وجهت إليه من نداء، فيقول في قصيدة عنوانها "تخت"[2]:

قالَتْ:/ خذني في مشواركَ/ نَمضي عصفورين إلى حقل الدُرَّاْق/ رغم كثافة ما أنجزنا في الأيام الأولى/ يبقى في جَعبتنا الأحلى/ يبقى أن نَسْتَرْسِلَ مثل جدائل غانيةٍ/ أتْعَبَها الحُسْنُ/ ويبقى أن نتزنّرَ باللهفة/ مثلَ الرؤيةِ في العينين تُزنّرها/ الأحداقْ/ لا خوف على من يحمل في خافقه/ الدنيا/ مكتشفا لُغْزَ الآفاق/ فالأجملُ في أسفار العاشق/ أن يتبنَّى في رحلة نشوته/ أمطار الوصل وأوجاعَ الإخفاق.

لا توجد في الدنيا امرأةٌ/ إلا ما يَنْدُرُ/ يَحْكُمُها ميثاقْ/ لو وُضعتْ

---

(١) ابن طباطبا، **عيار الشعر**، تح. عباس عبد الساتر، مر. نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٥، ص ٢٢.

(٢) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ١٥٣ – ١٤٥

بين يديها/ نظرياتُ الحقّ الأولى/ حتى والمتأخرُ منها/ ما اكترثَتْ / إلا بالطالعِ مِنْ طينتها/ وهو سفينُ الإنسانِ إلى غايته/ وينابيعُ اللوعةِ في ذروتِها/ وهو مصادِرُ كلّ الأشواقْ.

قُمْ، وامنحني رجلاً/ يستهويهِ الليل كثيراً/ حيثُ الشاعرُ في جنبيكَ/ يبيتُ مساءً/ في تَخْتِ الأوراقْ.

فالمرأة تتطلع إلى لقاء الرجل، وَجَنْيِ المتع، على الرغم من أنهما قد جَنَيَا منها كثيراً في اليوم السابق، وهي تناديه، وتطلب منه أن يأخذها إليه، ليَمْضِيا معاً إلى حقل الدُّرَّاق، وهي واثقة من قدرته، وهي لا تصفه مباشرة بأنه شاعر، بل تصفه بأنه يحمل في قلبه الدنيا، وهو الذي يكتشف لغز الآفاق، وهذا تلميح منها جميل، ووصف له فيه إطراء، يغريه.

ثم تبوح بمكنون نفسها، وتؤكد أن المرأة فوق كل القوانين والنظريات، ولا تستجيب إلا لِمَا يطلع من طينتها، أي مِنْ تكوينها الأول، ومن رغبات الجسد، وهذه الرغبات هي وسيلة الإنسان إلى كل غاياته، وهي مصادر الأشواق.

وهذا البوح أشبه بالمونولوج تحدِّث به المرأة نفسها، لتُقْنِع نفسَها، ولتُسَوِّغَ لنفسها اندفاعَها نحو الرجل، وهو بوح جميل، وصادق، وفيه متعة أيضاً، إذ تعترف، وتؤكد دوافعها الجسدية، وهو مونولوج جريء، ومن الطبيعي أن يكون المونولوج جريئاً، لأنه حديث النفس إلى النفس، ولا أحد يسمعه.

وقد يكون هذا المقطع حوار الشاعر مع نفسه، وتعليقاً على كلامها، ويؤكد ذلك ما فيه من وعي، وإدراك حاد، وتفسير لحقيقة المرأة، من وجهة نظر المرأة، بل لِمَا فيه أيضاً من تفسير عمل الإنسان، وأشواقه، بدافع الرغبات البدئية الأولية، أو دوافع الجسد متمثلاً في الطين، ولذلك يبدو الكلام كأنّه كلامُ رجل، وهو تعليق على دعوتها وقولها: خذني.

وتبرز في القصيدة أفعال الطلب، خذني، قُمْ، وامنحْني، وهي أفعال موجهة من المرأة إلى الرجل، ومثل هذا الطلب النوعي والخاص من المرأة إلى الرجل له إيحاءاته البعيدة ودلالاته العميقة، فهو طَلَبُ رغبةٍ ووصال، وتخاطب فيه المرأةُ الرجل مباشرة مرتين، مستخدمة كافَ المخاطَب، فتقول: "خذني في مشوارك"، فكأن علاقتها معه هي مجرد مشوار، أي مسيرة قصيرة عابرة ومؤقتة، ثم تخاطبه بصفته شاعراً، فتقول: قُمْ، "وامنحني رجلاً حيث الشاعر في جنبيك يبيت مساء في تخت الأوراق"، فهي تريد رجلاً شاعراً يملك

الذوق المرهف، ويقدر على أن يسمعها الكلمات العذبة، وهي تذكر نومه في تخت الأوراق، وكأنها تريده ألا يبيت فيه، وبذلك تومئ إلى تخت آخر مختلف، والشاعر مدعو صراحة إلى النوم فيه، ويؤكد ذلك عنوان القصيدة، وهو "تخت"، وكون التخت في العنوان نكرة، فهو يشير إلى غير تخت الأوراق.

ولكن يمكن أن يكون أيضاً حوار المرأة مع نفسها، على الرغم من جرأته، وتحديد للمرأة في دوافع الجسد، لأن في هذا البوح للذات متعة الاعتراف، ولذة الجرأة والإصرار.

وفي المقطع الأخير يستمر توجه المرأة إلى الرجل، وهي تستحثه وتدعوه إلى نفسها، منادية بل آمرة بكل جرأة، مستخدمة فعل: قُمْ، بما يوحي به من نهوض وجرأة واستفزاز وقوة واقتحام، وهي لا تخاطبه بوصفه الرجل فقط، بل بوصفه الرجل الشاعر، الذي يستهويه الليل، وهو ليل الشعراء، وهي تنظر إليه على أنه الشاعر.

القصيدة رؤية من الداخل، إلى الداخل، تكشف عن المكنون في نفس المرأة، وفي نفس الرجل، على السواء، من خلال ما يتمناه الرجل، ولكن على لسان المرأة، وكون القصيدة على لسان المرأة هو ما يمنحها مسوّغ وجودها، ولو كانت على لسان الرجل وبصوته لكانت عادية جدّاً، وليس فيها ما يدهش.

ولا بد من استعادة قول المرأة للرجل في القصيدة:

لا توجد في الدنيا امرأةٌ/ إلا ما يَنْدُرُ/ يَحْكُمُها ميثاقْ/ لو وُضِعتَ بين يديها/ نظرياتُ الحقّ الأولى/ حتى والمتأخر منها/ ما اكْترثَتْ / إلا بالطالعِ من طينتها/ وهو سفينُ الإنسان إلى غايته/ وينابيعُ اللوعة في ذروتها/ وهو مصادر كل الأشواقْ.

فهذا القول في الحقيقة ثورة من المرأة، وتعبير حقيقي وصادم عن حقيقة المشاعر والعواطف والرغبات التي هي أقوى من العقل ومن حكمة الفلاسفة، ويلتقي هذا القول مع قول رائدة الرومنتيكية في باريس وصاحبة منتدى أدبي، وهي مدام دي لا مبير Mme de Lambert وهي القائلة[1]: "لا إنسانية ولا نُبْلَ من دون شعور، وإن عاطفة واحدة أو خفقة من خفقات القلب لجديرة أن تسمو بالروح أكثر مما تسمو به كل حكم الفلاسفة"، وهذا التوافق بين قول المرأة في القصيدة وقول مدام لا مبير لا يعني تأثر الشاعر توفيق أحمد بقول

(١) هلال، د. محمد غنيمي، **الرومنتيكية**، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، لاتا، ص ١٨.

مدام لا مبير، ولكنه يعني التعبير عن نزوع رومنتيكي ينتصر للمرأة وللعواطف والمشاعر.

وكلام المرأة هنا، هو كلام الرجل الشاعر، فهو ينطقها بما يتمناه ويشتهيه، ويتخيلها كذلك، هو يصنع المرأة التي تُغْوي الشاعر، والمرأة التي تعترف بأنها تنطلق من رغباتها، والمرأة التي ترى أن الرغبات هي سفين الإنسان إلى غايته، فهي لا تكتفي بالتعبير عن رغباتها، بل تؤكد أن هذه الرغبات هي سفين الوصول إلى الحياة، معتمدة في ذلك على رأي فرويد ويتلخص بأن الرغبات ولا سيما الليبيدو هي دافع الإنسان إلى العمل والإبداع، بل هي صانع التاريخ والحضارات.

*

ويقدِّم الشاعر أنموذجاً حيّاً للمرأة التي يفتنها الرجل، ثم يبتعد عنها، فتشتعل شوقا إليه، وهي تتمنى لقاءه ولو خيالاً، وتجد نفسها من غيرهِ لا شيء، كأنها ربيع لا يمر بحقل، وهي تعيش على انتظار مجيئه، وهو يمر ببيتها مر سحابة الصيف، ولا يزورها، فتزداد شوقاً إليه، وتظل ترتقب حضوره، وتفتش عنه في داخلها، لأنه مخبوء في صدرها، وتعده إذا جاء أن يجد عندها كل ما في نفسها من ميول إليه، وترجو أن تمتد إليها يداه ليجد عندها كل ما هو حلو، بل تعده أن يسيرا معاً إلى اللُغز الجميل، ليكتشفاه معاً، ويعيشاه معاً، وهي لا تكشف له سر هذا اللغز، ولا تبوح به، وبذلك تزيده تشويقاً، كالأم التي تطبق أصابع يدها على شيء وتدعو طفلها إليها، وقد عبر عن هذا كله في قصيدة عنوانها "لو مرت يداكَ"، فقال[1]:

لأنكَ لحظةُ العشقِ الجميلِ ... وذاكرةُ المواسمِ والفصولِ
لأنكَ دائماً تحيا بصدري ... همومَ الغيم في بال النخيلِ
وليس لديكَ من وقتٍ وإني ... لأرضى من حديثِكِ بالقليلِ
تمرُّ كما سحابة فصل صيفٍ ... على بيتي وتبخل بالهطولِ
ويأخذني فضولي صوب دنيا ... تحاصر أنتَ في دمها فضولي
أحاول أن أراكَ ولو خيالاً ... بذاكرة الزمان المستحيلِ
أتمنعني بأنْ أشتاقَ حسبي ... بأن أبقى أسيرُ بلا وصولِ
أتمنعني التوقُّع؟ أيُّ سِرٍّ ... تُخَبِّئُ لي من الخُلُمِ البخيلِ
أنا الصوتُ الذي يزدادُ عمقاً ... ليوقظَ ما تبقّى من طلولِ

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٥٣ وما بعدها.

أَفتّشُ عَنكَ بين دمي وقلبي ... ويأخذني إلى تعبي دليلي
وأرتقبُ الثواني علّ سحراً ... يمرُّ كشهقة الوتر القتيلِ
وصرتُ إذا امْتُحنتُ بأيّ عشْقٍ ... إلى عينيكَ يأخذني سبيلي
يُجدِّدني انتظارُكَ هل تُراني ... ربيعاً لا يَمُرُّ على الحقول؟
تجيء ولا تجيء لديك أبقى ... وأفنى في الترقب والذهولِ
ولو مَرَّتْ يداكَ على صفائي ... عرَفْتَ هناك سُكْرَ السلسبيلِ
إذا ما عُدْتَ يوماً نحو بيتي ... سَتَشْهَدُ ما أخبّئُ من ميولِ
وإن غَفِلَتْ عيونُ الأهل عني ... نسير معاً إلى اللُّغْزِ الجميلِ

والقصيدة تعبّر عن مشاعر أنثوية ناعمة لطيفة، تتدفق فيها الأشواق وتنداح الرغبات في رقة ورشاقة وانسياب، وتدل على أنثى تنضح رغبة في لقاء الرجل، فهي تشير إلى بيتها الذي يمر به كالسحاب ولا يهطل، وما هذا البيت إلا ذاتها العطشى إلى الماء، وما الماء إلا الرغبة في الوصال، ثم تكشف عن الرغبات الحسية صراحة، إذ تتمنى أن تمتد يداه إلى صفائها، وتَعِدُه أن يكتشفا معاً اللغز الجميل، وهنا يكون السؤال: هل اللغز هو اللقاء بين الرجل والمرأة الذي يظل لغزاً عند كليهما يتشوقان إلى معرفته، ولا يعرفانه إلا إذا التقيا من خلاله معاً؟ وقد يظلّ لغزاً ولو التقيا، وهذا هو سر تجدُّد الحياة.

والقصيدة تتغلغل في نفسية المرأة، وتغوص في عمق رغباتها، وتعبّر عن ذاتها، ولكن ما هي في الحقيقة إلا تعبير عن تصور الرجل للمرأة، وتخيُّله لها على هذه الصورة، وهي من غير شك صورة من نسج خياله، وهي تشبع رغباته، وتؤكد تطلعه إلى امرأة ترغب فيه وتتمنّاه، وتتحرق شوقاً إليه، بل تؤكد تطلعه إلى امرأة تدعوه وترتجيه، وتتمنى أن تمتد إليها يداه، وفي هذا تمجيد من الشاعر لذاته، وتعبير عن تطلعه إلى امرأة تبادر إليه، وتتحرَّش به.

وقبل هذا كله، هي امرأة تجيد التعبير عن مشاعرها ورغباتها، بل هي امرأة شاعرة، تقول هذا الشعر، وتنظمه للرجل، أو هكذا يتخيل الشاعر، وبذلك هو يكتب الشعر على لسانها، ولكنه في الخيال يتصورها هي الشاعرة، ويتصورها تشتاق إليه وتَعِدُه وتمنيه، بل يتصورها وهي تنتظر أن تمتد يداه إليها، ليكتشفا معا اللغز، كالأم، أو أي امرأة تقوم بدور الأم، وتغري الطفل بشيء ما مخبوء في قبضة يدها، وتنتظر منه أن يمد إليها يديه، ليجد السُّكْرَ والسُّكُّر.

والتعبير عن المشاعر والعواطف، والتعبير عن الرغبات الحسية

والنزوات، على حد سواء، نزعة فطرية في الإنسان، يرتجيها كلٌّ من الطرفين، الرجل والمرأة، ويجد كل منهما متعة في التعبير عنها بالكلام قبل التعبير عنها بالحواس، والتعبير عنها بالكلام المعسول والمنغوم أجمل، فكيف إذا كان التعبير عنها بالشعر، ومن المؤكد أنه الأبلغ والأكثر تأثيراً في النفس، وأن النفس تطلبه وترتجيه.

*

والمتعة في التعبير عن العواطف والمشاعر والأحاسيس حاصلة عند الطرفين، ولا نعني الرجل والمرأة، بل عند المرسل والمتلقي، فالمرسل يجد متعة في التعبير، وهو يكتب القصيدة، والمتلقي يجد متعة في التلقي، وهو يقرؤها، وكل منهما يحقق ذاته، وتستثار في نفسه المشاعر والأحاسيس في حالة الإرسال وفي حالة التلقي على السواء، وتزداد المتعة قوة وخصباً عندما يكون المرسل والمتلقي مجتمعين ومتواصلين، في الزمان والمكان، وعندئذ يكون التواصل حيّاً، وقد رأينا نموذجه في الشاعر وهو يرى المرأة وهي تقرأ في ديوانه وقد جلست قبالته في المقهى، وقد يكون التواصل في الزمان فحسب، كأن يقرأ أحدهما رسالة الآخر، وهو بعيد عنه، أو يسمع صوته في الهاتف، وقد رأينا نموذجه عندما يذكر الشاعر حلاوة صوت المرأة وهو يأتيه عبر الهاتف.

ولعل من أسباب نجاح أغنيات أم كلثوم وتأثيرها الشديد في الجمهور أن الخطاب في أغانيها موجه إلى الرجل وهي تغنيه بصوتها، فيحس المتلقي أن المرأة هي التي تعبّر عن مشاعرها نحو الرجل فيزيد استمتاعه بسماعها، ومن تلك الأغنيات العظيمة: يا ظالمني، أنا بانتظارك، حيَّرْتِ قلبي معاك، عودت عيني على رؤياك، رقّ الحبيب، غلبت أصالح، دارت الأيام، الأمل، أنت الحب، أنت عمري، ولو أننا جمعنا عناوين أغنياتها، وكيفما قدمنا فيها وأخَّرْنا، لخرجنا بقصائد شعرية تنضح بمشاعر المرأة نحو الرجل.

وهذا هو المتوقع من شاعر رقيق المشاعر، مرهف الحواس، أي المتوقع منه، وهو الواثق بنفسه وبشعره، أن تدنو المرأة منه وأن تتقرب إليه، ولا يُتَوَقَّع منه ألبتة أن يهجم عليها، وأن يطلب وصالها، أو نوالها، فلا يمكن أن يكون هذا من طبع شاعر رقيق المشاعر، مرهف الحواس، يمتلك قدرة التعبير بالكلمة.

والشاعر يُنْطِق المرأة بما يريد، وهو بذلك يمجّد نفسه، ويتغنَّى بشاعريّته، ويرى ذاته في المرأة، فهي مرآة له، يرى فيها ذاته، ويمجّد هذه الذات، وهذا نزوع إنساني وطبيعي، وليس عيباً.

والمرأة نفسها، في القصيدة، تتغنى بذاتها، وتمجّد رغبتها الأنثوية، وتؤكد أن الرغبة الطالعة من الطين، الذي هو الجسد، فوق كل نظريات الحق وقوانينه، وأن الرغبة هي سفين الخلاص، وهذا أيضاً تمجيد لرغبة المرأة، وهو نزوع طبيعي عند المرأة، التي تحب أن ترى ذاتها في ذاتها، وليس من العيب في شيء.

ومن الطبيعة البشرية أن الإنسان، سواء في ذلك الرجل والمرأة، يلجأ إلى ذكر صفاته، الجسدية والنفسية والاجتماعية، والتغني بها والإشادة أمام الآخر، صدقاً أو كذباً، حقيقة أو ادعاء، لستر ضعفه وعيوبه، أو للفخر والمباهاة، وهو يشعر بالغبطة والسرور، وقد ظهر هذا في الشعر، في شكل الفخر، وسرور الإنسان يزداد عندما يقوم الآخر بذكر صفاته ومدحها وإطرائها، وهو ما ظهر أيضاً في الشعر وسميناه مديحاً، وهو كثير، وإذا كان الإطراء من الرجل إلى المرأة، سميناه غزلاً، وهو كثير وشائع، ولعله أجمل ما يكون عندما يكون الإطراء من المرأة للرجل، وهو قليل ويكاد يكون نادرا، ولذلك فهو مطلوب.

*

ولجوء الشاعر إلى تخيل المرأة وهي تدعوه إلى نفسها، أو تتدلَّل عليه، أو تذكر ما يفتنها فيه، ظاهرة عرفها الشعر العربي، فإذا هو يضع على لسانها، وبصوتها، ما يتمنى أن تقوله له، أو تقوله فيه، ومن قبل تخيَّل امرؤ القيس نفسه وقد قفز إلى ناقة عنيزة، ودخل عليها في الهودج، فمال بهما، وكادت تسقط، وهي ترجوه أن ينزل، ويعبر عن هذه الصورة المتخيلة، فيقول[1]:

وَيَوْمَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خِدْرَ عُنَيْزَةٍ فَقَالَتْ لَكَ الوَيْلاَتُ إِنَّكَ مُرْجِلِي
تَقُولُ وقَدْ مَالَ الغَبِيْطُ بِنَا مَعاً عَقَرْتَ بَعِيْرِي يَا امْرأَ القَيْسِ فَانْزِلِ
فَقُلْتُ لَهَا سِيْرِي وأَرْخِي زِمَامَه ولاَ تُبْعِدِيْنِي مِنْ جَنَاكِ المُعَلَّلِ

فالشاعر يضع على لسان المرأة عبارة محبّبة، إذ تقول له: "لك الويلات"، وهي في الواقع لا تقصد الويلات حقيقة، إنما هي كلمة هي

(١) التبريزي، **شرح القصائد العشر**، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٣٤٣هـ، ص ١٠

قائلتها، وكل ما تريده التعبير عن إحساسها بالمفاجأة، ويسره أن يسمع منها هذا، وهو لا يجعلها تصرخ أو تصيح مستنجدة، مما يدل على قبولها في الواقع دخوله عليها، بل بكل بساطة تقول له: عقرت بعيري، فانزل، وهي تناديه باسمه: يا امرأ القيس، ويُسَرُّ لسماع صوتها يردد اسمه، وهذا كله مما يضعه الشاعر على لسان المرأة، وهو يتخيل مفاجأته لها بدخوله خِدْرَها، وهو يقصد رحلها الذي فوق الناقة، من غير موعد، وهذا كله، فيما نرى، مما يتخيله الشاعر ويتمناه، وليس على سبيل الواقع والحقيقة.

ولعُمَرَ بنِ أبي ربيعة قصيدة مطولة، يصور فيها زيارة قام بها في آخر الليل إلى خيمة مَنْ يحب، وهي في مضاربِ خيام أهلها، وأمضى بعض الوقت معها، ثم خرج قبيل الفجر متنكِّراً، وقد ارتدى ثوب امرأة ومشى في الوسط بينها وبين أختها، حتى لا يشعر به قومها، ومن طريف ما قاله في تلك القصيدة المطولة[1]:

فحيَّيْتُ إذ فاجأتُها فتولَّهتْ ... وكادتْ بمخفوضِ التحيةِ تجْهَرُ
وَقَالَتْ وَعَضَّتْ بِالبَنَانِ "فَضَحتَني ... وأنتَ امرؤٌ ميسورُ أمرك أعسر
أَريتُكَ إذ هُنَّا عليكَ ألَمْ تخفْ ... وُقِيتَ وحولي من عدوِّكَ حُضَّر
فو اللهِ ما أدري أتعجيلُ حاجةٍ ... سَرَتْ بِكَ أَمْ قَدْ نَامَ مَنْ كُنْتَ تَحْذَر
فقلتُ لها بل قادني الشوقُ والهوى ... إليكِ وما عَينٌ من النّاسِ تَنظر
فقالتْ وقد لانتْ وأفرخَ رَوْعُها ... كلاكَ بحفظِ ربُّكَ المتكبّرُ
فأَنْتَ، أَبَا الخَطَّابِ غَيْرَ مُدَافَعٍ ... عَلَيَّ أَميرٌ، مَا مَكَثْتَ، مُؤَمَّرُ

وتَغَزُّلِ النساء بالشاعر طابَعٌ غالب على شعر عمر بن أبي ربيعة، فهو في شعره معشوق لا عاشق، وقد لخص الدكتور شوقي ضيف هذه السمة في شعره فقال[2]: "ولا يكتفي بإعلان الفتيات والنساء حبهن له فحسب، بل أيضاً بما يصفن من خطوب هذا الحب، فهن يتحدثن عن هجرانه، وهنَّ يذقن مرارة الغَيْرَة، ويصطلين بنارها المحرقة".

ونرى أن هذا العشق كله من خيال الشاعر، وما هو إلا نوع من التودُّد ولطف المحادثة، ولكن الشاعر كان يصوغه في عمل فني،

---

(١) عمر بن أبي ربيعة، **ديوان عمر بن ابي ربيعة**، ص ١٢٢ وما بعدها.

(٢) ضيف، د.شوقي، **تاريخ الأدب العربي: العصر الإسلامي**، دار المعارف، القاهرة، ط. سابعة، ١٩٧٦، ص ٣٥٢
وينظر: ضيف، د. شوقي، **التطور والتجديد في الشعر الأموي**، دار المعارف، القاهرة، ط. ثامنة، ١٩٨٧، ص ٢٣١ وما بعدها.

ويضفي عليه من فنه وذوقه وخياله، ونرى أن الشاعر أراد أن يعبر عن رغبات كامنة في نفسه، لم يستطع تحقيقها عنها في الواقع، فانصرف إلى الشعر، يجد فيه نعبراً عن تلك الرغبات، وتصعيداً لها، ويستمتع بها المتلقون، ويحسبها أكثرهم قد حدثت حقيقة، وقد تحدث عن ذلك فرويد، فقال[1]: " الفنان في الأصل رجل تحول عن الواقع لأنه لم يستطع أن يتلاءم مع مطلب نبذ الإشباع الغرزي كما وضع 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 الخاصة، نوها آخر من الواقع، ثم يمنحها الناس تبريرا باعتبارها تأملات قيمة في الحياة الواقعية، وهكذا وبوساطة مسلك معين يغدو فعلًا البطل أو الملك أو الخالق المفضل الذي رغب في أن يكونه، مُتَجنّباً بذلك المسلك الملتوي الذي يتطلبه خلق تغييرات واقعية في العالم الخارجي".

ولعل الشاعر عمر بن أبي ربيعة أراد أيضاً أن يقدم للمتلقين عملاً فنيّاً يُسعدهم فيه، ويطربهم، ويحقق رغباتهم، ويثير خيالهم، وليس رغباته وحدها، بل أراد أن يؤكد شاعريته ويحققها في عمل إبداعي متميز، بل في موضوع شعري جديد، هو انعكاس عن واقع المجتمع الجديد في مكة والمدينة وما كان فيه من تسامح.

وإذن، ليست القصيدة تعبيراً عن الشاعر فحسب، بل هي تعبير عن مجتمعه، فلو لم تكن تعبيراً عن مجتمعه لما لقيت ما لقيت من رواج وتقدير، حتى إنه يروى أن عمر بن أبي ربيعة دخل على ابن عباس في مسجد رسول الله ﷺ ، فاستنشده شعره، فأنشده قصيدته الرائية التي منها الأبيات السابقة، وهي في خمسة وسبعين بيتاً، وقَدِمَ إليه نافع بن الأزرق ليسأله في قضية دينية، فلم يلتفت إليه، إلا بعد أن استكمل سماع القصيدة، فقال له نافع[2]: "إنَا نضرب إليك أكباد الإبل من أقاصي البلاد، نسألك عن الحلال والحرام، فتتثاقل عنا"، وفي الخبر ما يدل على شيوع شعر عمر، ويؤكد أنه لا يدل على فعل حقيقي، وإنما هو عمل فني يرضي عصره ومجتمعه.

وفي ذلك ما يدل على أن الأدب هو تعبير عن المجتمع، بقدر ما هو تعبير عن مبدعه، وأن الأدب هو صورة تعكس حالة المجتمع

---

[1] ويليك، رينيه، وارين، أوستن، **نظرية الأدب**، تر. محيي الدين صبحي، مر. د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٢، ص ١٠٣.

[2] العقاد، عباس محمود، **شاعر الغزل: عمر بن أبي ربيعة**، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ٢٠١٣، ص ١١

وواقعه، ولكن ليس بصورة آلية، ويؤكد ذلك غولدمان حيث يرى أن[١] "كلّ عمل أدبيّ أو فنيّ كبير تعبيرٌ عن رؤية العالم، وهذه ظاهرة وعي جَمْعي يبلغ الحد الأقصى من الوضوح التصوري والحسي في وعي المفكر أو الشاعر".

إن تسامح ابن عباس مع عمر ابن أبي ربيعة وسماعه شعره الغزلي، هو مظهر آخر من مظاهر المجتمع المتسامح في مكة والمدينة، حيث كان هذا المجتمع يتقبل شعر عمر بن أبي ربيعة وما فيه من تغزل بسيدات شريفات، ويقابله في الواقع تزمت نافع بن الأزرق زعيم الخوارج القادم من الكوفة.

يقول لوسيان غولدمان[٢]: "إن الطابع الجماعي للإبداع الأدبي آت من أن بُنَى عالم المبدع متجانسة مع البُنَى العقلية لبعض الجماعات الاجتماعية، أو هي على علاقة قوية واضحة معها، في حين يملك الكاتب على مستوى المضامين، أي على مستوى إبداع عوالم خيالية تحركها هذه البُنى، حرّيَّةً كاملة، واستخدام المظهر المباشر من تجربته الفردية لإبداع هذه العوالم الخيالية هو بلا شك متكرر، وممكن ولكنه ليس جوهرياً على الإطلاق، كما أن إلقاء الضوء عليه لا يشكل سوى مهمة مفيدة، لكنها ثانوية للتحليل الأدبي".

وفي الحقيقة ليس من السهل أن نربط الشعر بحياة الشاعر، وأن نرى فيه تاريخاً له، أو سيرة ذاتية، فالعلاقة بين الأديب وإبداعه علاقة معقدة، يقول لوسيان غولدمان أيضاً[٣]: "إن المشاكل التي تمس سيرة الحياة البيوغرافيا والآلية النفسية للإبداع أكثر تعقيداً من أن نتمكن من ادعاء رسم تصور لدراسة علمية جدية لها"، وفي الحقيقة لا تفيد دراسة سيرة الأديب في شيء، وهي أبعد ما تكون عن النقد الأدبي.

وقد يقال إن هذا الكلام صحيح بالنسبة إلى الرواية، أما في الشعر، ولا سيما الغنائي، فيمكن درس شخصية الشاعر من خلال شعره، ولكن في الحقيقة، يظل الشعر الغنائي حافلاً بالخيال، وقائما

---

(١) غولدمان، لوسيان، **الإله الخفي**، تر. د. زبيدة القاضي، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٠، ص٤٨

(٢) غولدمان، لوسيان، **مقدمات في سوسيولوجية الرواية**، تر. بدر الدين عرودكي، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٣، ص ٢٣٣ – ٢٣٤

(٣) غولدمان، لوسيان، **الإله الخفي**، ص ٦١١

على التخييل، والتقليد الفني، وليس تعبيراً مباشراً عن حياة الشاعر، إلا في بعض الحالات.

ولقد عدَّ الدكتور شكري فيصل تصوير النساء وهن يتغزلن بالشاعر نوعاً من قدرة الشاعر على التعبير عن نفسية المرأة، فقال[١]: "إن عُمَرَ أشد قدرة على استكناه نفسية المرأة في شعره منه في استكناه نفسيته أو التعبير الدقيق عنها"، ويرى أن هذا الحب من النساء الذي يصوره عُمَر هو نوع من الفخر بالنفس والاستعلاء، ويصف هذا الحب بالتمركز حول الذات، ثم يقول موضحا ذلك[٢]: "وحب عمر يكسوه في بعض مواقفه هذا اللونُ منَ الإعجاب بالنفس والإدلال بالمكانة الاجتماعية...وتضخَّمَ هذا الفخرُ واشتدّ حتى كانت ذات عمر هي المحور فيه، وحتى بدا وكأنما كُنَّ هُنَّ أو كانت هي سبيلا إلى أن يتحدث عن نفسه".

*

ولعل أول ما يخطر على بال الدارس المتسرع القول بأن ما يقال من شعر على لسان المرأة تتغزل فيه المرأة بالشاعر وتتودد إليه هو تعبير عن نزوع نرجسي، وفي هذا النوع من الدرس والتحليل النفسي متعة للدارس، وإثارة للمتلقي، ولكنه أبعد ما يكون عن النقد الأدبي، وإن هو إلا تفسير نفسي للأدب.

وقد خص خريستو نجم الشاعر نزار القباني بدراسة عن النرجسية في شعره ونثره نال بها درجة الدكتوراه، وقد تكون دراسته للنرجسية عند نزار أكثر إقناعاً لأن نزارا لم يصور المرأة وهي تتغزل به فحسب، وتشكو حبها له، وتعبر عن رغبتها في لقائه، فحسب، بل كان هو نفسه، ولا سيما في نثره، يذكر زرقة عينيه، وشقرة شعره، ويشير إلى أناقته ووسامته، مما أتاح للباحث خريستو نجم أن يؤكد النزوع النرجسي عنده.

يقول خريستو نجم عن النرجسية في أدب نزار قباني[٣]: "النرجسية بارزة في كل ما كتب من شعر ونثر، قد تكون النرجسية

---

(١) فيصل، د. شكري، **تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام: من امرئ القيس إلى عمر بن أبي ربيعة**، ص ٣٧٤.

(٢) المصدر السابق، ص ٣٨٧ – ٣٨٨

(٣) نجم، د. خريستو، **النرجسية في أدب نزار قباني**، إشراف الدكتور جبور عبد النور، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨٣، ص ٢٠

صفة عامة لدى الفنانين إلا أنها لم تبلغ من الحدة ما بلغته عند نزار"، ويؤكد الدكتور خريستو أن[١] "الذي يتصفح شعر نزار لا يعدم مقاطع يتغنى الشاعر فيها بنبرة صوته، وروعة جبهته، ورشاقة أصابعه، وسحر شعره، وأناقة ثغره" ويضيف الدكتور نجم[٢]:"واضح أن نزاراً معجب بجماله، مفتون بشهرته، مُدِلٌّ بصِيته الذي طبَّق الآفاق، وكتب اسمَه في سجل الخالدين، وواضح أيضاً أن شعره مرآة تنعكس فيها صورةُ الشاعر الجسمية، فضلاً عن صورته النفسية...والحق أنَّ شاعرنا مطبوعٌ على حُبِّ الاستعراض، ولا يروقه غير التحدث عن خصائله وشمائله وذكر صفاته وملامحه متمركزاً حول ذاته، لا يفارقها أبداً".

وعلماء النفس هم الذين استنبطوا من الأساطير والآداب معظم العقد النفسية، وبعض الأعمال الأدبية كتبت على أساس من العقد النفسية، وقد نشأت دراسات نقدية انطلاقا من مفهوم العقد النفسية، ومن ذلك دراسة عباس محمود العقاد[٣] في كتابه " أبو نواس الحسن هانئ"، ودرس فيه عقدة النرجسية، ودراسة الدكتور خريستو نجم وعنوانها " النرجسية في أدب نزار قباني"، ودراسة الدكتور عز الدين إسماعيل بعض الروايات والمسرحيات العربية والعالمية انطلاقا من علم النفس في كتابه " التفسير النفسي للأدب"[٤]، وغير ذلك من الدراسات الأدبية.

ويمكن أن يتلمس الباحث أثر العقدة النفسية في كثير من الأعمال الأدبية، ولكن ليس بالضرورة أن تكون حالة مرضية، بل إن باشلار ليرى أن العقدة تمنح النص الشعري قيمته الفنية، فيقول[٥]:" إن العمل الشعري لا يمكن أبدا أن يحقق وحدته إلا عن طريق العقدة، وإذا لم يكن هناك من عقدة لم يعد العمل، وهو منبت من جذوره، ذا صلة بالخافية (اللاشعور)".

---

(١) المصدر السابق، ص ٣١

(٢) المصدر السابق، ص ٣٦ - ٣٦

(٣) العقاد، عباس محمود، **أبو نَواس: الحسن بن هانئ**، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٨، ص ٢٩ وما بعدها.

(٤) إسماعيل، عز الدين، **التفسير النفسي للأدب**، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، لا تاريخ، ص ١٢٩ وما بعدها.

(٥) باشلار، غاستون، **النار في التحليل النفسي**، تر. نهاد خياطة، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٢، ص ٢١ – ٢٢

ودراسة الأدب من وجهة نظر علم النفس ممتعة جدّاً ومغرية، وتفتح آفاقاً واسعة للتحليل، ولكنها تتعامل مع الأدب على أنه سجل شخصي لمبدعه، وعلى أنه وثيقة، واعتراف، وعلى أنه تصوير واقعي ومباشر للحياة، أي كأنه تاريخ، وتلغي عنصر الخيال فيه، وتلغي عنصر التقاليد الفنية، ولا تعامله على أنه نص لغوي، وقد يكون بعض النتاج الأدبي أشبه بوثيقة، ولكن ليس الأدب كله كذلك، وفي المحصلة يظل التحليل النفسي للأدب تحليلاً نفسيّاً، وليس ممارسة نقدية، وما أشبه الناقد في هذه الحالة بالمحلل النفسي، وما أبعد إجراءاته عن النقد الأدبي، وكان من نتائجه أن حول الأدباء والشعراء إلى مرضى وأصحاب عقد.

*

والنرجسية في الحقيقة نزعة فطرية بدئية موجودة عند الإنسان، ويؤكد غرانبرغر ذلك فيقول[1] "إن النرجسية موجودة في الفرد منذ وجوده، أي منذ أن كان جنيناً، وكلُّ شيء يُقَدَّم له، وتكاثُرُ الخلايا لدى الجنين نشاط جنسي، ويستمر الوليد بعد كل شيء في أن يتغذى على حساب مادة الأم، ووجود الاندفاعات السادية التي يوجهها إلى ثدي الأم لا تثير أي شك".

ثم يضيف غرانبرغر قوله[2]:" الصيرورة النرجسية مرتبطة بالحياة الغريزية السابقة على الولادة، ولكن خصائصها الأساسية تبدو وكأنها ترجمة الواقع الذي مفاده أن الجنين يجهل التربة التي ينمو فيها جهلا تاماً، الشروط الموضوعية لتطوره أيضاً، ويبدو أنه يعيش في كون يملؤه وجوده فقط من الناحيتين المادية وجنون العظمة، على حد سواء، ويحتفظ من هذا الكون ببصمة حاسمة تقدم له السجل الذي تتبيّنُ فيه خاصياته النوعية، مشكلة فيما بعد شكل حالات وحالات، انفعالية، كعاطفة الوحدانية، وحب الذات، والعلم الكلي، والمنعة، وجنون العظمة، والقوة الكلية، والخلود، والاستقلال الذاتي".

وتؤكد لو أندرياس سالومي أن النرجسية مستمرة في حياة

---

(١) غرانبرغر، د. بيلا، **النرجسية**، ص ٢٦ -٢٧ وحاشية رقم ٧

(٢) المصدر السابق، ص ٣٠ – ٣١

الإنسان، فتقول[١]: "ترافق النرجسية كل راقات تجربتنا وبصورة مستقلة عنها، فليست النرجسية فقط مرحلة غير ناضجة، ينبغي تجاوزها، ولكنها هي أيضاً رفيق حياة، وتتجدَّد دائماً".

وشاع استعمال مصطلح عقدة عند الناس جميعاً على مختلف مستوياتهم الثقافية، وباستعمالات متنوعة، ودلالات مختلفة، ومتناقضة، وليس هذا بالشائع عند العرب فحسب، بل هو شائع في مختلف الثقافات، يقول روجر موشيلي[٢]: "والعبقرية الشعبية تستخدم الكلمة بمعنى خاص إلى حد كاف، معنى المانع لسير عمل من الأعمال سيراً عفويّاً أو ماديّاً، ومعنى الضيق النفسي، أو كفّ التصرف المتكيف السوي، بفعل أسباب ذاتية ولا إرادية".

والعقد النفسية في حقيقتها حالات إنسانية عادية، يعرفها كل البشر، على مختلف أشكالها وأنواعها، وليست حالات مرضية، ولكنها تتحول إلى حالات مرضية عندما تطغى وتتضخم وتصبح ظاهرة مسيطرة على الفرد، ويتحدث روجر موشيلي عن رأي فرويد في العقد، ولا سيما عقدة أوديب، التي تتشكل عند الطفل، فيقول[٣]: "والعقدة، في هذا العمر، يعيشها جميع البشر، في رأي فرويد، أيّاً كانت الثقافة التي ينتمون لها، وتؤدي العقدة دوراً أساسيّاً في تبيُّن الحياة الانفعالية: وعلى كل فرد أن يحلّ عقدته، والأسلوب الذي يحلها به يَسِمُه إلى الأبد، فإذا كُبتت العقدة دون أن تكون محلولة فإنها، إذ تسقط في اللاشعور، ستغذي جميع الاضطرابات المرضية للشخصية، وكل أمراض الأنا وجميع العقد الصغيرة، الخاصة بالحياة اليومية، تلك العقد التي تتصف بأنها فسائلها".

وينقل روجر موشيلي تعريف هيزنارد للعقدة، وهو قوله[٤]:"والعقدة آلية سلوكية في الاستجابة، ولكنها تحتوي على شحنة انفعالية هيجانية حادة، وليس رد الفعل حركيّاً على نحو محض، إنه حالة من الهيجان، ومحل الشعور العقلي، الواضح والأدائي، بمعطى وضع من المعطيات الخارجية، الذي يجب إدراكه كما هو وحله، يحل بصورة مفاجئة شعور مضطرب، وفي هذا السياق الذاتي الجديد

---

(١) المصدر السابق، ص ٣٣

(٢) موشيلي، روجر، **العقد النفسية**، تر. وجيه أسعد، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٥، ص ٥

(٣) المصدر السابق، ص٢١

(٤) المصدر السابق، ص ٤٣

ينطلق رد الفعل الآلي المجزأ وغير المندمج".

ويقدم منير وهبة الخازن تعريفاً أكثر وضوحاً وبساطة، ويميز بين الحالة العادية للعقدة والحالة المرضية، فيقول[1]:"العقدة هي مجموعة من الرغبات أو الأفكار التي كبتت لأنها غير سارة في مجموعها، ولا تتفق مع ضمير الشخص اللاشعوري، ولا مع فكرته عن نفسه... والفرق بين العاطفة والعقدة أن العاطفة عبارة عن تركيب انفعالي منظم حول موضوع معين، بينما العقدة لا تتميز بأي تنظيم انفعالي، بل هي مجموعة انفعالات مكبوتة، والعاطفة يشعر بها صاحبها، ويدركها، ويعرف أهدافها، بينما العقدة تظل مجهولة تماماً من صاحبها، بعيدة عن انتباهه، وذاكرته، وشعوره، وهكذا تكون الدوافع الصادرة عن العقد غير منطقية، ولا شعورية تماماً...وأما العقدة المريضة فتعرف بأنها مجموعة من الأفكار والذكريات مزودة بطاقة انفعالية عالية تكمن في اللاشعور، ولكنها تمدُّ سلطانها إلى الشعور، بأفكاره وعواطفه وتصرفاته، وهي تؤثر في التفكير والسلوك والوجدان، وتؤدي إلى ظواهر المرض النفسي".

*

وبعد هذه الجولة الطويلة مع النرجسية، وهي جولة لا بد منها، يمكن القول إن كتابة القصائد على لسان المرأة وهي تتغزل بالشاعر، ليست بالضرورة دليلاً على نزعة نرجسية، ودراسة هذه الظاهرة في الشعر من وجهة نظر علم النفس لا تفيد بشيء، وإن كانت مغرية وممتعة.

وكتابة قصيدة على لسان المرأة هي نوع من التقنية الفنية، وأسلوب في التجديد، وتعبير عن رغبة في استكناه نفسية المرأة والتدليل على المعرفة بها، وهي أيضا دليل على قدرة الشاعر على استكناه نفوس البشر والتعبير عن نوازِعِهم وكوامنهم، رجالاً كانوا أو نساء، ملوكا أو مهرجين.

ولنا في الشاعر والكاتب المسرحي وليم شكسبير خير مثل، فقد صور نفسية المرأة الهلوك في شخصية جيرترود أم هاملت، ونفسية الشابة المحبة الطيبة البريئة في شخصية أوفيليا حبيبة هاملت،

---

(١) الخازن، منير وهبة، **معجم مصطلحات علم النفس**، دار النشر للجامعيين، بيروت، ١٩٥٦، ص ٣٤ – ٣٥

والعاشقة المندفعة في روميو وجولييت، وصور نفسية المرأة المحرضة على القتل في شخصية زوجة ماكبث، وصور شخصية الساحرات الثلاث في المسرحية نفسها، وصور شخصيات نسائية كثيرة في العاصفة والملك لير وعطيل ويوليوس قيصر وأنطونيو وكليوبترا، ولم يكن وليم شكسبير إلّا رجلاً، وليس امرأة، ولكن الأديب يستطيع أن ينفذ إلى تجارب لم يعشها وأن يعرفها وأن يعيشها بحسه وخياله ومشاعره، ولو لم يُعَايِنْها في الواقع، وقد يكون أقدر على التعبير عنها فنياً من تجارب أخرى عاشها حقيقة في الواقع.

يتحدث زكريا إبراهيم عن قدرة الأديب على عيش تجارب الآخرين والتعبير عنها، فيقول[1]: "كثيراً ما نتعاطف مع حالات وجدانية لم يسبق لنا اختبارها سيكولوجيا، أو الاستجابة لها في صميم حياتنا الاجتماعية، ولولا هذه المقدرة الحيوية الموجودة لدينا على مشاركة الْغَيْر وفهْم مواقفهم النفسية والاجتماعية لكان كل فرد منّا مجرد سجينٍ يحيا أسيراً لتجاربه الخاصة وخبراته الذاتية".

٧ - المرأة والشعر في الصدّ والبُعْد والعتاب

وتبدو حالة البُعد والحرمان أقوى تأثيراً، وأكثر تحريضاً على الإبداع، فالشاعر يحوّل رغباته المكبوتة إلى أحلام، ويصوغها فناً، وقد يكون هذا الصد من طرف المرأة، وهو الغالب، وقد يكون من طرف الرجل، وهو الأقل، وتبدو المرأة في حال الصد والبعد أكثر إثارة للمشاعر والعواطف، وأكثر تحريضاً على قول الشعر، وتظل المرأة حاضرة في وجدان الشاعر على الرغم من بعدها، ويؤكد ذلك قول الشاعر في قصيدة عنوانها: "إذا لم تكوني معي"[2]:

مُدْهِشٌ صوتُكِ الْحُلْوُ/ مثلَ القصيدة طالعةً/ من جنونِ الخيالْ/ إذا رنَّ صوتُك في الهاتف الخَلَويِّ/ تُقيمُ العصافيرُ مئذنةً للندى/ ويَصيرُ المدى كرنفال.

إن صوت المرأة وحدَه قصيدة، فللصوت سِحْرٌ خاص، ولا سيما صوت المرأة، بالنسبة إلى الرجل، فالصوت هو شخصية الإنسان، وبه تتحدَّد شخصيته، مثلما تتحدَّد ببصمة الإبهام، وحدقة العين، وصوت المرأة هنا قصيدة، وسرعان ما تقيم العصافير بصوتها مئذنة للندى، وبذلك يتحول الصوت إلى ندى، يُحَسُّ ويُلْمَسُ ويُرى، ويثير الإحساس بالألق والنداوة والرطوبة، وفيه سحر وجمال، وفيه رقة ولطف،

(١) إبراهيم، زكريا، **مشكلة الحب**، مكتبة مصر، ط. ثالثة، لاتا. ص ٧٠
(٢) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٤٣٢

فقطرات الندى ناعمة لطيفة، وهي في هذا اللطف شامخة، كالمئذنة في علو وجمال وقداسة وجلال، وليس بين اللطف والجلال تناقض، فقطرة الندى مِن فَرْطِ لطفها ودقتها ونعومتها تبدو جليلة عظيمة، وصوت المرأة على الرغم من لطفه ونعومته وهدوئه يملأ المدى الشاسع، وبذلك يغدو الصوت، صوت المرأة مالِئَ الدنيا، وشاغِلَ الناس، وهكذا تغدو المرأة، بصوتها، حالة تملأ العالم، فصوتها قصيدة، وهذه حقيقة العلاقة بين المرأة والشعر، فهي تصنع القصيدة، بصوتها.

*

وليس اللقاء الجسدي هو الغاية الأولى والأخيرة من المرأة، بل يخشى الشاعر أن ينطفئ الشوق باللقاء، ولذلك يكتفي بأن تظل المرأة حلماً، غير قابل للتحقق، ويجد العِوَض في الشعر، يصوغ المرأة قصيدةً، وعندئذ تمتلك المرأة فنيّاً حضوراً لا ينتهي، كأنها خمرة معتقة، وفي هذا تصعيد بالمشاعر نحو المرأة، وتحويل نحو الفن، إذ يكتفي بأن تصبح قصيدة، وتبقى خالدة، لا ينطفئ الشوق إليها ولا ينتهي، فيقول[1]:

يخمد الشوقِ بالعناقَ فَظلّي حُلُماً غيرَ قابلٍ للعناقِ
حسْبِيَ الآنَ أنْ أصوغَكِ ظلَّ خمرّاً على فمِ الذّواقِ شِعراً

فالشاعر لا يصوغ المرأة قصيدة في حال حضورها، فحسب، بل يصوغها أيضاً قصيدة حتى في حال غيابِها، ولعله يرتجي غيابَها، ولا يريد عناقها، لكي يزداد الشوق، وعندئذ تتفجَّر معاً كوامنُ الأشواق والإبداع.

*

وحين تغيب المرأة أو يعزّ اللقاء، تتحول المرأة إلى حُلُم وقصيدة، فيقول[2]:

أحلى وإن غَضِبَتْ بلا سببٍ وأخَّرَتِ الِّلقاءْ

---

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٦٥ – ٦٦
(٢) المصدر السابق، ص ٧٦

هـي كالقصـيدةِ حـين لا تـاتي وكـالحلم المضـاءْ

فـالمرأة كالقصـيدة، كلتاهمـا يشـتاق إليهمـا الشـاعر ويرتجيهمـا، ينتظر كتابة القصيدة، وينتظر لقاء المـرأة، ويشـتاق إليهمـا، وكلتاهمـا تجـودان فيحلـو العطـاء، وكلتاهمـا تتمنّعـان وتتأبَّيـان فيتفجـر الشـوق ويطغـى الحنـين، ولـذلك كانـت المـرأة كالقصـيدة، وكانـت القصـيدة كالمرأة، كلتاهما حرمان وحرية، حضور وغياب، حلم وواقع، حقيقـة وخيال، وهذه الثنائيات في وجدان الشاعر وفي الإبداع وجهان لحالـة واحدة، ففي ذروة الإبداع يصبح الحضور غياباً، ويتحوَّل الغياب إلـى حضـور، فـالمرأة الغائبـة يُحْضِـرها الشـاعر فـي قصـيدة، والمـرأة الحاضـرة يغيّبُهـا الشـاعر فـي قصـيدة، ومـا فِعْلُـه الإبـداعي إلا فِعْـلُ ساحر.

*

وحين يتغزل الشاعر بالمرأة فليس من الضرورة أن يكون بينهما لقاء حسي، أو مادي، أو جنسي، هو مجرد متعة الفن والتعبير، وكمـا قال عمر بن أبي ربيع نفسه[1]:

إني امرؤ مولع بالحسن أتبعه لا حظ لـي فيـه إلا لـذة النظـر

ولـذلك كـان الشـعر أجمـلَ مظـاهر ذلـك الترسـيخ لقيمـة الحـب، وتأكيد معنى الخلـود، ويـرى أفلاطـون أن الغايـة النهائيـة للحـب هـي الخلود، خلود الذِّكْر والاسم، في النسل والأولاد ولذلك كان الحب.

*

والمرأة هي الملهمة دائماً، في قربها وفي بعدها، في وصلها وفي هجرها، في التودُّد إليها، وفي الغضب منها، فالشاعر دائما يلجـأ إلـى الشـعر ليفـرغ فيـه تجربتـه مـع المـرأة، أيـا كانـت هـذه التجربـة، فيقول[2]:

متبرّئاً مِن مِلْحِ صوتِكِ جِئْتُ أَروي قصتي للحِبرِ

فالشعر نتاج القرب من المرأة، والشعر نتاج البعد عنهـا، لسـبب أو لأسباب، وقد يضـطر الشـاعر إلـى عتـاب المـرأة ولومهـا، وبـذلك

(١) عمر بن أبي ربيعة، **ديوان عمر بن أبي ربيعة**، ص ١٩٦.
(٢) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٣٥٠

تكون علاقة الشعر معها ليست علاقة شوق وحب فحسب، بل قد تكون علاقة لوم وعتاب، ولكن اللوم والعتاب لا يكونان في الحقيقة إلا عن مودة خفية، وحب كامن في الأعماق، يقول الشاعر في قصيدة تكاد تبلغ الخمسين بيتاً[1] :

مزّقيهـا، الـدفاترَ الخضـراءَ وانثريهـا مـع الريـاح هبـاءَ
كُنتِ يوماً مباهجَ الحسن فيها صـرتِ فيهـا وريقـةً سـوداءَ
كنتِ في كل صفحةٍ كل حرفٍ وملاكـاً وفتنـةً شَـمَّاءَ
كنـتِ حقلـي وغلتـي وثمـاري وغـدوتِ البيـادرَ الجـرداءَ
كـم تمنيـتُ أنْ تظـلَّ حيـاتي جـدولاً لا يفـيضُ إلَّا هنـاءَ
وتمنيـتُ أن أراك أمـامي كـلَّ يـوم حمامـةً بيضـاءَ
جنَّـةً كنـتُ أشـتهي أن تكـوني ثـم أصـبحتِ نـاريَ الحمـراءَ
مـا الـذي تطلبـينَ مـن كلماتٍ كـلُّ حـرفٍ فيهـا يشـعُّ ضـياءَ
وقصـيدي هـذا وثيقـةُ هجْـرٍ لا تحـابي محاكمـاً أو قضـاءَ
أوشـكَ الآنَ أنْ أنـامَ هنيئـاً حيـثُ هـذا النشـيدُ يُنهـي اللقـاءَ
هـي بعـضُ الآلامِ عنـدي وأبقـى بـاحترامٍ أفضّـل الإنكفـاءَ[2]

وتدل القصيدة على انقلاب في مكانة تلك المرأة عنده، أو بالأحرى انقلاب في مكانة امرأة بعينها، وليس كل النساء، وتحوُّلها إلى يباب بعد أن كانت خضراء ممرعة، وهو لا يبين طبيعة هذا الانقلاب، ولا سببه، ولا يذكر ما يسيء إلى المرأة أو يهينها، بل هو بعيدٌ عن هذا البعدَ كلَّه، ثم يقرّر في النهاية البُعْدَ عنها، وإنهاءَ اللقاء، متحمّلاً وحده الآلام، وفي هذا قدْرٌ كبير من النُّبْل والتضحية، مفضّلا الانسحاب من حياتها.

وهذا الموقف في حقيقته ينطوي على عزّة في النفس، وكبرياء، إذ يصعب على الرجل أن تبادر المرأة إلى الخروج من حياته، ولذلك يبادر هو إلى اتخاذ مثل هذا الموقف، فيكون هو الأقوى، وهو صعب ومؤلم للطرفين، لكنه بالنسبة إلى المرأة أصعب وأكثر إيلاماً، لأن قلب المرأة لا يخفق بالحب إلا بعد أن تتأكد من حب الرجل لها، ولذلك يكون انسحاب الرجل من حياتها أشد إيلاماً بالنسبة إليها، ويُشعرها بالخيبة والإحباط، في حين يبدو قلب الرجل أكثر استعداداً للحب وأسرع، وغالباً ما يلقى انسحاب الرجل من حياة المرأة الرفض منها، فتصرُّ هي على بقائه والاستمرار معه، إما حفاظاً على الرجل، كي لا يضيع منها، وإما لتقرّر هي بعد ذلك إنهاء اللقاء، انتقاماً

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ١٨٧.
(٢) يجب قطع همزة الانكفاء لاستقامة الوزن، وهو من ضرورات الشعر.

وحفظاً لكرامتها، ولتكون هي صاحبة القرار لا هو.

وعلى الرغم من طول القصيدة، فإن نهايتها لا توحي بالقطع المؤكد للعلاقة، فهو يقول: أوشك أن أنام هنيئا، ويؤكد بعد ذلك أن هذه القصيدة، على الرغم من طولها، هي بعض الآلام التي عنده، مما يعني أن عنده من الآلام ما هو أكثر، ثم ينهي القصيدة باختياره هو الانكفاء، وهذا الموقف فيه من اللطف والرقي قدْر كبير، وليس مثله لو أنه طالبها بالانسحاب من حياته، ففي مطالبتها بالانسحاب نوع من الطرد القاسي الخشن، والشاعر أبعد ما يكون عنه، ولا تغيب عن البال كلمة الاحترام، وفي الاحترام حب، وتقدير، واعتراف بالآخر، وهذا الاعتراف سيحرض المرأة على دعوة الشاعر إلى عدم الانكفاء.

وقد استعمل الشاعر الألوان للدلالة على الانفعالات، فدفاتر شعره خضراء، دليل الخصب والحب، وهو يطلب من المرأة أن تمزقها، ولا شك في أنه يعز عليها تمزيقها، ففيها تاريخها، وخلودها، وكانت المرأة مباهج الحسن في تلك الأوراق فصارت الأوراق وريقة سوداء، والتحول من الخضرة إلى السواد دليل حزن واكتئاب، وواضح أن التحول ينال الأوراق، لا المرأة، وهذا دليل دقة في الوعي، وحرص في التعبير، ويؤكد أنه كان يتمناها حمامة بيضاء، أي أنه كان ينشد فيها الأم والأمان والسلام، واللطف والرقة والحنان، كما يؤكد أنه كان يشتهي أن تكون جنة، والجنة توحي بالخضرة، ولكنها أصبحت نارا حمراء، وليست مجرد نار، بل أصبحت ناره هو، وهذا دليل أنها هي حظه من الدنيا ونصيبه، وأنه اكتوى بنارها، وهذه الألوان ذات تأثير كبير، ولا سيما في المرأة، وما هي بألوان، إنما هي حالات نفسية، وهي رموز وإشارات.

وهكذا يتخذ الشاعر من الشعر وسيلة للتعبير عن عتابه للمرأة، ورغبته في الانكفاء من حياتها والانسحاب، وهو يجعل القصيدة وسيلة للتعبير عن هذه القطيعة، ويصف دفاتر شعره بأنها خضراء، والشاعر يثق بذوق المرأة، ويقدر فهمها للشعر، لذلك يخاطبها بهذه القصيدة، وتتأكد بذلك قوة العلاقة بين المرأة والشعر، وبين الشعر والمرأة.

*

وفي قصيدة أخرى يتوجه الشاعر إلى المرأة بشيء من اللوم

اللطيف، ويعاتبها على إقلاقها له، وإن كان هذا الإقلاق قد تحول عنده إلى شعر، لذلك، يرجوها أن تبتعد عنه، وأن تتركه للشعر، فالشعر همُّه، ويؤكد أنه يظل يحبها، ولكن في الحبر على الورق، أي في الشعر، لا في عالم الواقع، فالشعر عنده البديل، ويقول[1]:

قصائدي طالما عانقتها طرباً ... وقُلْتِ للنائمِ الغافي بها: أَفِقِ
قصَّتْ ضفائرَها حزناً على زمنٍ ... أضعتِه وانتهى وهجاً على شفَقي
أتذكرين؟ وكم أدميتِه قَلَقاً ... وكان أجملَ، حتى وهْوَ في قلقِ
لم يرضِ إلا لهيباً منكِ يسكنُهُ ... بكلِ ما فيه مِنْ تَوْقٍ ومِن حُرَقِ
حَسْبُ الهنيهاتِ أنّي عشتُها ... وأنَّ للشِّعْرِ منها نشوةَ الأَرَقِ
أرَقاً ... كانتْ نهايتُه حَبْلاً على عُنُقي
وأنَّ عشقاً أنا اخترتُ الفناءَ به ... أحلى بما نال مِن جهدي ومِن عَرَقي
يأبى عليَّ ويدري كيف أُرْجِعُه ... عُمْري، فما فيه شيءٌ غيْرُ مُحْتَرَقِ
لا تفتحيه على همّ يكلفُني ... فالشعر أنتِ احتمالاتُ الضياعِ به
أنا أحبُّكِ شعراً ما ضننْتُ به ... فأنتِ كالوشمِ في حبري وفي وَرَقي
أضيفُ أمحو أعيدُ الذكرياتِ إلى ... فيا البخيلةُ، همُّ الشعرِ يذبَحني
وقد منحتُكِ صكَّ العفْوِ فانطلقي

والشاعر، يقص ضفائر قصائده، حزناً على زمن أضاعته المرأة، وهي التي كانت تتغنى بتلك القصائد، فقد أقلقت الشاعر، وأتعبته، ولكنه كان سعيداً بإقلاقها له، لأن الشعر كان نتيجة هذا القلق، فشعره انتشى من الأرق الذي كانت هي سببه، ولذلك يظل يحبّها شعراً، وليس من الضروري أن يواصلها، وهنا يُظْهِر الشاعر عزته وكبرياءه، ويؤكد لها أنه يكفيه شعرُه، فهو عالَمُه، وهو سيّد عالمه، يمحو ما يشاء فيه، ويُثْبِت، فالشعر مملكته، وشغله، وهمه، وما مِنْ همّ له سوى شعره، وهَمُّ الشعرِ يذبحه، ولا أحدَ، غيرَ الشعر، يذبحه، وفي الختام يسامح المرأة، ويدعوها إلى أن تنطلق، فلها حياتها.

وقد تبدو هذه القصيدة قاسية بالقياس على القصيدة السابقة، ولكن عند التأمل والتدقيق، تبدو ليست كذلك، فهو يخاطبها بأداة النداء للبعيد، ويصفها بالبخيلة، ويقول: يا البخيلة، ومن حق النداء لغويّاً أن

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٩٧ – ١٠١

يناديها أيتها البخيلة، لأن المعرف بأل لا يخاطب بيا، ولكنه فيما يبدو كسر القاعدة النحوية من فرط قلقه وشدة إحساسه، وهذا الوصف بالبخيلة يحمل في خفاياه التحريض لا الإدانة والاتهام، وكأن المتوقع أن تثبت أنها ليست بالبخيلة.

ويخاطبها ثلاث مرات، بضمير المخاطبة المنفصل: أنت، وهذا الخطاب يؤكد شدة قربها منه، وقوة تأثيرها في نفسه وفي شعره، كما يؤكد بقاءها في شعره كالوشم، فهي موجودة وباقية، وإن كان في الختام يدعوها إلى الانطلاق.

وختام القصيدة بفعل الطلب: "انطلقي"، لا يعني الطرد، وليس فيه شيء من القسوة، فهو لم يقل لها: "فاحترقي"، ولم يحرجها، وإنما منحها حق الانطلاق، وفي الانطلاق حرية ورحابة وانفتاح، والشاعر، في الحقيقة، ومن خلال القصيدة، هو في حاجة إلى الانطلاق، وليست هي، فهي التي كانت قد أقلقته، وكانت كالحبل على عنقه.

ويظل الشعر شفاء للشاعر، وتظل المرأة ملهمة له، وباعثة عليه، في القرب وفي البعد، في الصد وفي الود، سواء اختار هو أو اختارت هي، وها هو ذا يقول لها: انطلقي، مؤكدا لها أنه هو الذي اختار في النهاية الصدّ، لا هي، وهو المنتصر شعراً، لا هي، وهذا الموقف منه دليل تصعيد، إذ يسمو بانفعالاته، ويحوّل مشاعره كلَّها نحو الشعر، منصرفاً عن المرأة، صانعاً مجده وتاريخه، ولكن مِنْ غير أن يجرح المرأة، أو يُسيء إليها، لأنها هي التي آذتْه في البدء، ولكن لا شيء يذبحه، في النهاية، سوى همِّ الشعر.

*

ويسوق الشاعر إلى المرأة قصيدة صاخبة ضاجة، ظاهرها عتاب واحتجاج، وباطنها أمل في لقاء وانفراج، فيقول[1]:

لك عندي قصائدٌ مِنْ عتابٍ لم أقُلْها وبعْضُهُنَّ احتجاجُ
قادمٌ كالربيعِ مرَّ على الروضِ ويدري بيتُ الهوى والسياجُ
كان بحراً مِنَ التَّوَهُّمِ شوقي عندَ شطَّيه تهدأ الأمواجُ
ما لنا كلَّما أردنا خلاصاً من هوانا تخطَّفَتْنا الفِجاجُ
أصعبُ الحبِّ ما يكونُ مزاجاً يرتمي عندَ صانعيه المِزاجُ

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٩٦

لا تظنِيـــه مُـــذنِباَ رُبَّ يـــومٍ بعْدَ ضيقِ الأحلامِ يأتي انفِراج

والقصيدة تدل على تقلب في المزاج بين الرجل والمرأة، فكأنَّ أحدهما أو كليهما يريدان إنهاء الحب، والتخلص منه، ولكن يعودان إلى ما كانا عليه، ويعلل الشاعر نفسه، ويمنّي المرأة بأن يأتي الانفراج، ولكن ما عساه يكون هذا الانفراج؟ هل هو الخلاص من الحب؟ يبدو الأمر غير ذلك، فالانفراج لا يكون إلا بعد شدة، ولا يكون إلا على خير.

والقصيدة مدهشة ومشوقة، فالشاعر يعلن أن لديه قصائد كثيرة، بعضها عتاب وبعضها احتجاج، وأنه لم يقلها، وفي هذا تشويق وإثارة، ويؤكد أنه مقبل كالربيع، وليس متخلياً، ولكنه فجأة يحس بشوقه كأنه وَهْمٌ، ثم يعلن تذمره من تقلب المزاج، ويبدو هذا التقلب حاصلاً عند الطرفين، وتنتهي القصيدة بتوقع الانفراج، وهي نهاية تبدو مفتوحة على عدة احتمالات، قد لا يكون الخلاص أحدها.

ولدى التأمل في القصيدة تبدو حافلة بالشكوى والضجر والقلق، وكأن الشاعر يريد أن يبتَّ في الأمر، وينهي الموضوع، ولكن يظل يترجّح بين موقفين، أحلاهما مر، ومرجع ذلك كله إلى تقلب المزاج.

والقصيدة حافلة بألفاظ المعاني الواضحة الصريحة، وهي تدل على انفعالات وحالات، وجاءت صاخبة فيها ضجيج، ومن هذه الألفاظ: عتاب، احتجاج، التوهم، شوق، خلاص، مزاج، انفراج، ويدل هذا الازدحام بالألفاظ المجردة على قلق داخلي.

*

وهكذا يبدو الشعر على علاقة مع المرأة، وهي علاقة طريفة، قوامها التقلب في المزاج، والعتاب، واللوم، ولكن من أجل انفراج أو عودة إلى لقاء وصفاء، ويظل الشعر وسيلة للتواصل مع المرأة، وللتعبير عنها، وعن علاقته معها، وتظل علاقة المرأة بالشعر قوية، فهي تلهمه الشعر، في القرب وفي البعد، وفي الوصل وفي الصد.

وأحيانا يبتعد الشاعر عن المرأة، لكي يكون بُعْدُه سبباً في إلهامه الشعر، ويأتي ببرهان على ذلك من الطبيعة، فيقول[1]:

---

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٢٧٠

لأني نسيتُكِ أكثر ممَّا يَجِبْ/ وعنكِ ابْتَعَدْتُ كثيراً/ لكي أقتربْ/ أحبُّكِ فاحتجبي/ كي يزورَ المَطَرْ/ عرائشَ داري/ طيورٌ مِنَ الغيم سوف تغطي سمائي/ وإلا .. فكيف ستبكي السماءُ إذا هي لم تَحْتَجِبْ.

فالمرأة ملهمة الشعر، في حضورها، وفي غيابها، فيما تمنح من سعادة، وفيما تسبب من ألم، وقد يسعى الشاعر وراء الألم كي يقدح الشعر في خاطره، فيمطر عليه، فالسماء لا تمطر إلا عندما تغطيها الغيوم.

وهذه هي فلسفة الألم عند الشعراء، يبحثون عن الألم، لأنه يلهمهم الشعر، يقول الدكتور زكريا إبراهيم[1]: "إن الآلام هي التي تبرز الجانب الشخصي من وجودنا، لأنها هي التي تضطر الذات إلى الغوص في أعماق وجودها، من أجل العمل على اكتشاف ما يكمن في أغواره من قيم...وما من شيء عظيم أو جليل قد أمكن يتحقق يوما دونما ألم أو عذاب".

*

وعلاقة العتاب واللوم بين الشعر والمرأة قليلة في الشعر العربي، ولكنها ليست نادرة، ولعلها تذكر بقصيدة ابن الرومي في عتاب صديق، ومنها قوله[2]:

أخي أين عهدُ ذاك الإخاء ... أين ما كان بيننا من صفاء
كشفت منك حاجَتي هنواتٍ ... غُطيَت برهةً بحُسن اللقاءِ
تَركَتْني ولم أكن سيّئ الظـ ... ـن أُسيءُ الظنون بالأصدقاءِ
يا أخي هَبْكَ لم تهَبْ لي من سَعـ ... ـيكَ حظّاً كسائر البخلاءِ
أفلا كان منكَ ردٌّ جميلٌ ... فيه للنفسِ راحةٌ من عناء

وابن الرومي يعتب على صديقه، ويتألم بسبب تخلي الصديق عنه، إذ لم يحقق له حاجة كان قد طلبها منه، أما الشاعر توفيق أحمد فهو يصد عن الحبيبة، ويعلن هجرها الهجر الجميل، وموقفه موقف قوة، وهو موقف لطف واحترام، يقرّر فيه إنهاء اللقاء، أما موقف ابن الرومي فموقف ضعف وألم وشكوى وعتاب.

ومن أمثلة الصد عن المرأة وهجرها، ما كان من موقف المحقق

---

(١) إبراهيم، زكريا، **مشكلة الحياة**، مكتبة مصر، القاهرة، لات، ص ٢٦٩ – ٢٧٠.

(٢) ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، شرح أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٢، ج١، ص ٢٢ وما بعدها.

محمود محمد شاكر من المرأة، وقد عبَّر عن غضبه على من كان يحبها، والقصيدة طويلة، ولا بد من إيرادها كاملة، ليتضح الموقف بجلاء، وفيها يقول الرجل[1]:

حبيْتُكِ والأوهامُ فكري وحُجتّي ... تؤلّب بعضي في هواكِ على بعضي
إذا ما نَقضتُ الرأيَ بالرأي ردّني ... إلى خطَراتِ الوهمِ مضٌّ على مضّ
أصارعُ أهوالا من الغيظِ والرّضى ... وما يتولى الغيظ فوق الذي يُرضي
عجبتُ لمنْ راضَ النساءَ ورُضْنَه ... ويقضينَ من إيلامه دون ما يقضي
ويرمينَه بالسهم ليس بضائرٍ ... ويرمي بما يحمي الجفونَ من الغمض
فكيف به قد ذلّ وهو مكرَّمٌ ... وأغضى ولو ناصبَ الدهرَ لم يُغْض
كفى بك ذلاً أن تبيت على جَوى ... وتصبح على ذكرى وتمسي على رمْض

كأنك لم تُخلقِ لدنيا تَجوبُها ... وما أضيقَ الدنيا من الحدَق المُرْض
فهن اللواتي زِدْنَ في العيشِ لذّةً ... فأقصَيْنَ لذاتٍ من الفرح المَحْض
شككْت وقد تُنْجي من الشرّ ريبة ... وتُبدِلُ مُسوَدّ الحظوظِ بمُبيَضّ
لقد كنتُ أمضي طائعا غير جامحٍ ... وأرضى بإطراقي على الريْب أو غَضّي

ويفضحني فيكِ اقتحامي وغيْرتي ... وطرْفي وما جَسّ الأطباءُ من نَبضي
ويأكل قلبي ما أكتّم راضيا ... فما بكَت العينُ الشبابَ الذي يَمضي
وأنتِ لَعَمري في سرورٍ وغبطةٍ ... يَسرّك بَسطي في الحوادثِ أو قَبضي
أأنثى ووحشٌ! جلّ خالقُ خلقِهِ ... وسبحان كاسي الوحشِ من روْنق غَض

وأعجبُ منه لذتي ومَسرّتي ... على حينِ نهشي في المخالب أو نَفْضي
فيا سوء ما أبقيت في الدم من لظى ... وفي الفكر من كلم وفي القلب من عض

أخافكِ في سري وجهري، ومشهدي ... لديك وغيْبي، خوفَ أرْقط مُنقض
لقد كنت أحلامي ــ إذا الليل ضمني ... وكنت ــ إذا ما الفجر أيقظني ـ روضي
يناجيك طير في الضلوع بلحنه ... لقد عاش في سحر وقد عشتِ في خفض
وكنت على ورد الخمائل زينة ... وكان بشير الفجر في الفنن الغض

فأصبحتِ لا خيراً فيُرجى، ولا لقى ... فيُلقى، ولستِ من سمائي ولا أرضي
تصاممت عن قلبي ورمتِ مساءتي ... وتنتظرين الحب؟! انتظري بغضي!

---

(١) شاكر، محمود محمد، **اعصفي يا رياح**، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ٢٠٠١، ص ١٣٩، نشرت أول مرة بمجلة الرسالة، القاهرة، السنة الرابعة، أول يونيو، عام ١٩٣٦.

والقصيدة طافحة بالمتناقضات، وممتلئة بالأوامر، وهي صريحة ومباشرة، ولا تخلو من فجاجة وعنف، فقد كان الرجل يحب المرأة ويراها زينة ورود الخميلة، وبشير الفجر في الغصن الطري، ولكنه سرعان ما انقلب، وبدأ يراها وحشا، ويخافها مثلما يخاف النمر الأرقط، وكان يشعر نحوها بالحب فانقلب وأصبح يحس نحوها بالبغض والكراهية، ثم ينكرها ويتنكر لها، فما هي من سمائه ولا هي من أرضه، ثم يتوعدها، ويقول لها في الختام: انتظري بغضي.

وفي الحقيقة من المؤلم أن يتخذ الرجل من النظم وسيلة للتعبير عن الحقد والبغض والانقلاب ولا سيما في خطاب المرأة، وهو خطاب أشبه ما يكون بالشتم، بل هو في صراحته شتم واضح.

*

وبمقارنة ما كان من عتاب الشاعر توفيق أحمد بما كان من عتاب ابن الرومي لصديقه، أو ما كان من غضب محمود محد شاكر على المرأة، يتضح الفرق الكبير بين تجارب الشعراء الثلاثة، فابن الرومي يلوم صديقه، ويستجديه، ويرغب في استمرار التواصل معه، ومحمود محمد شاكر يشبه المرأة بالنمر الأرقط، ويعبر عن خوفه منها، ويصفها بالوحش، ويُوعِدُها بالبُغض، وواضح أن ليس في عتاب توفيق أحمد للمرأة شيء مما ورد عند محمود شاكر ولا مما ورد عند ابن الرومي، لا في اللغة، ولا في الأسلوب، ولا في طبيعة التجربة.

فالعتاب عند توفيق أحمد يظل يحمل في داخله الود والحب أو الاحترام على الأقل، وهو يحرر إرادة المرأة، ويمنحها حريتها، ويظل يتواصل معها بالشعر، ويرى في الشعر تصعيدا لمشاعره، وخلاصا، وإذا ما عبَّر عن حالة مِن تقلُّبِ المزاج فإنه يثق بالانفراج.

ومما تقدَّم يبدو من الضرورة المقارنة بين التجارب الشعرية لبيان خصائص كل تجربة.

*

وتظل المرأة، عند توفيق أحمد، ملهمة بحضورها وغيابها، بوصالها وصدودها، وبودها وجفائها، فقد ينتهي اللقاء بين الشاعر والمرأة بفراق مؤلم، ولكنه يظل يحمل لها الشوق والحلم، وتظل في داخله الآمال والأمان، وتظل الملهمة في الحالات كلها، فهما معاً

شركاء في كتابة القصيدة، فرحا وحزنا، سعادة وشقاء، يقول[1]:

رغم امتلاء الروح بالدفَّاق مِن خُضْرِ المُنى/ وتوحُّش الأحلامِ فوقَ محاجري/ ما زلتُ أرغب/ ما زال عندي لهفةٌ حرَّى/ لشمسٍ غيرتْ خطواتِها عنِّي/ ووهْمِ قصيدةٍ كانت وما زالت/ بأدمعنا معاً/ تُرْوَى وتكْتبْ.

وتبدو المرأة هنا معذبة، فهي كالشمس تغيب عن الشاعر، ولكن يظل في داخله الشوق إليها، وتظل ملهمته، فكأنها حاضرة، وكأنهما معا يكتبان القصيدة.

ومن هنا أيضاً تبدو ضرورة المقارنة، والاستشهاد بأشعار أخرى، والأمر لا يتعلق بحشو ولا استطراد، إنما يتعلق بنقد حق، من خلال مقارنة النصوص بعضها ببعض، لتتضح ما في التجارب من تمايز وتباين واختلاف، وهذا ما دعوناه القراءة الثقافية الحرّة.

٧ - الشاعرة الأم

وإذا كانت المرأة لا تكتب الشعر، فإنها تعلمه، تلك هي الأم، الأمية، الريفية، البسيطة الطيبة، التي تزرع في ولدها روح الشعر، وتعلمه حب الطبيعة والحياة، وتعلمه الأمانة والإخلاص، وتعلمه صنع الحياة، ونشر الخضرة في العالم، يقول الشاعر[2]:

أكبرُ شاعرٍ واجَهَتْهُ روحي/ هو أمي الأمية/ عَلَّمتني أبجدية الطفولة/ وسَجَّلَتني في مدرسة الغيم/ وهي تفرك لي أذني/ وتقول/ إياك ألا تَمُرَّ على الأشجار/ لتسقيها شجرة شجرة.

وهكذا تظهر الأم هي المرأة الأولى، بعد الله الخالق الأول، عز وجل، تظهر هي السبب المباشر في الخروج إلى هذه الحياة، وبعد الله عز وجل، المعلم الأول الذي علم آدم الأسماء كلها، تظهر الأم المعلم الثاني الذي علم الشاعر الأبجدية، والشعر، والعمل، وزرع الخضرة في العالم، والدقة والأمانة والإخلاص، لقد علمت الأمّ الشاعر اللغة، والأخلاق، والفضيلة، والعدل، وعلمته الشعر، وهل الشعر إلا الحب والعدل والحياة؟

وفي اللغة يُسَمَّى من لا يعرف القراءة والكتابة أُمِّيّاً، وهو في الحقيقة ليس بجاهل، إنما هو عارف بالحياة، والطبيعة، والمشاعر،

---

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ١٦٩

(٢) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية** ، ص ٥٠٢

والقيم، والأخلاق، فالأم هي المعلم الأول، وهي المربي، وهي التي علمته المشي واللغة وأرضعته مع لبن صدرها القيم والأخلاق.

ويظهر في النص وحدة النسق، فقد سجلته في مدرسة الغيم، وعلمته أبجدية الطفولة، وعلمته أن يسقي الأشجار شجرة شجرة، فثمة وحدة بين الغيم والشجر، وثمة وحدة بين السماء والأرض، وثمة وحدة بين التعليم والمدرسة، والقائم على التوحيد بين الثنائيات هو كلٌّ من الأم والشاعر، الأم المعلم من قبل، والابن الشاعر المنفذ من بعد.

والمعلم هو الأم التي وضعته، فكانت الوالدة، وكانت الأم، وليست كلُّ والدة أُمّاً، فقد تلد المرأة الولد، ولا تربيه ولا تعلمه، ولا تكون له أمّاً، فأمُّ الشاعر هنا هي الوالدة وهي الأم، وهي المربية، وهي المعلمة، وهي الشاعرة.

فالمرأة الأولى، وهي الأم، تعلم الشاعر الشعر، وإن كانت لا تكتبه، فالشعر حالة حب وحياة ومنح وعطاء، حالة إحساس بروح العالم، وهذا ما تمنحه الأم، ولذلك فهي أول شاعر، ويحق لها أن تكون كذلك.

وكون الأم هي التي علمت الشاعر الشعر، وكونها الشاعرة الأولى، هو دليل كون الشعر عنده عفويّاً وفطريّاً، ومرتبطا بالمرأة الأم، ومرتبطاً بالطبيعة، ومُنطلقاً منهما معاً.

*

ويظل الشاعر توفيق أحمد يذكر أمه، ويمجدها، وهي تسكن في وجدانه، ومبدؤها الحب، الحب الكلي المطلق، ويؤكد ذلك فيقول[1]:

وتلك أمي جناح الله في وجعي كتابها الحب من أنقى القداساتِ

ولذلك، فإن الشاعر يجد في المرأة التي يحب أمّاً، فهو يتهجَّى اسمَ من يحب، وهو يولد في ضفائر شعرها، وهي تعلمه وتعلمه، وقد ذكر ذلك مرتين أو ثلاثاً في شعره، وهذه النظرة إلى المرأة هي نظرة انتماء وارتباط جذري، وهذا سر كونه شاعراً، فقد كان وفيّاً لشاعرية الأم.

ومن يحب أمه يحب نساء الأرض، ويحترمهن، ومن يحب امرأة بعينها، يحب كُرْمَى لها نساء الأرض، بل يحب الكون والكائنات، بل يحب العالم، وهذا النزوع نحو المرأة هو نزوع نحو الحياة، وتطلُّعٌ إلى الجمال، وهو بحث عن الذات، والمرأة أجمل شيء في الكون،

(١) أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، ص ٤٥٨

ولا بديل عنها، يقول سانتيانا[1]:" ولو أراد المرء أن يخلق كائناً له ميل كبير إلى الجمال لَمَا وجدنا ما هو خير من الجنس يمنحه إياه لتحقيق مأربه، ولو لم يكن الفرد مُجْبَراً 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"، ومن هنا كانت الأم مقدسة، وقد تمت الإشارة إلى هذا من قبل في غير موضع من هذا البحث.

(١) سانتيانا، **الإحساس بالجمال**، ص ٨٥

خاتمة

وهكذا يظهر من خلال البحث ما للمرأة من مكانة في عالم الشعر، فهي الملهمة للشاعر، وهي الموحية له، وهي التي تمنح القصيدة لونها وشكلها واسمها، ولعل أجمل شيء في حياة الشاعر أن يجد المرأة تقرأ شعره، وأن تشاركه في كتابته، بل لعل الأجمل أن تكتب له قصائد تبوح له فيها بحبها ورغبتها في لقائه، وإن كانت من كتابته هو، ولكن على لسان المرأة، ولا يمكن أن نعد ذلك تعبيراً عن نزعة نرجسية، بل هو تقنية فنية، ورغبة في التعبير عن القدرة على استكناه نفسية المرأة، ومعرفة مشاعرها ودوافعها، ولعله وسيلة إلى إثارة غيرتها، ومع ذلك لا يخلو الموقف من المرأة من لوم وعتاب وصد، في بعض الحالات، ولكنه لوم لطيف، يظل يحمل في طياته الحب والمودة، وظهرت أخيراً المكانة العظيمة للأم، لأنها المرأة المثال، وما كل النساء الأخريات إلا صورة عنها، في روحها وجمالها المعنوي.

وقد ظهر التنوع الشديد في أنواع النساء اللواتي عبر عنه الشاعر، وصورهن في شعره، شأنه شأن عمر بن أبي ربيعة في افتتانه بجمال المرأة، وتعلقه بها، وانفعاله بها، حبا وشوقا وعشقا، وهذا التعدد لا ينفي صدق الحب، ولا يلغي الأشواق، بل هو تعبير عن مراحل يمر بها الشاعر، وحالات، وتعبير عن غنى في المشاعر، وعلى قدرة في التعامل مع المرأة على مستويات عدة، وهذا ما تقتضيه طبيعة العصر، بل طبيعة الحياة، ولا يتناقض في شيء مع الحب الذي هو إحساس بالجمال، ونبض في القلب، وتعبير فني جميل.

وكان لا بد في درس العلاقة بين المرأة والشعر في شعر الشاعر من رفد البحث بأمثلة وشواهد لشعراء، ولا بد من المقارنة، والتحليل، بل كان لا بد من معالجة بعض الجوانب الجزئية معالجة مطولة، ولا سيما موضوع النرجسية، أو موضوع المرأة وكتابة الشعر، لإغناء البحث، لأن النقد في حقيقته فن التمييز بين النصوص، ولأن التعامل مع النص لا يعني الانغلاق عليه، فالنقد الحق يعني الانفتاح الثقافي على النص، وهي في الحقيقة ثقافة الناقد، الذي يحاول سبر أغوار النص من خلال ثقافته، ولا تعني المقارنة السرقة، ولا تعني تأثر الشاعر، إنما المقارنة إجراء نقدي بحت، عماده ثقافة الناقد، وقد يربط الناقد نص الشاعر بنص آخر لشاعر آخر، ولا يعني هذا على الإطلاق ضرورة اطلاع الشاعر على هذا النص أو تأثره به.

ولعله أصبح واضحاً في النهاية أن البحث لم يكن عن الغزل في شعر الشاعر توفيق أحمد، ولا عن الحب، ولا عن المرأة، وإنما كان عن العلاقة بين المرأة والشعر في شعره، وهو موضوع جديد لم يسبق درسه على الرغم من كثرة الدراسات عن الشاعر.

ولا بد من تأكيد موضوع مهم، وهو أننا في هذا البحث لا نعني شخصية الشاعر توفيق أحمد، ولا نقصد إلى ربط شعره بحياته، ولا إلى تحليل شخصيته، إنما كان قصدنا إلى دراسة شعره، أو بالأحرى إلى دراسة جانب محدد وهو المرأة وعلاقتها بالشعر في شعره، وإذا ما ذكرنا الشاعر فإننا نقصد الذات الشعرية، ولا نقصد الشخص، فدَرْسُنا كان للنص لا للشخص، وإذا كنا في البحث نقول: والشاعر يرى، فإننا نعني الذات الشعرية كما تنطق في النص، ولا نعني شخص الشاعر في حياته الشخصية.

المصادر

- **القرآن الكريم**
- أحمد، توفيق، **الأعمال الشعرية**، دمشق، ط. ثالثة، ٢٠٢١.
- إبراهيم، زكريا، **مشكلة الحب**، مكتبة مصر، ط. ثالثة، لاتا.
- ابن الرومي، **ديوان ابن الرومي**، شرح أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٢.
- ابن خلدون، **المقدمة**، تح. عبد الله محمد الدرويش، دار البلخي، دمشق، ٢٠٠٤.
- ابن طباطبا، **عيار الشعر**، تح. عباس عبد الساتر، مر. نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٥.
- ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تح. أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر، القاهرة، د.ت.
- ابن منظور، **لسان العرب**، دار المعارف، القاهرة، د. ت.
- أبو ريشة، عمر، **ديوان عمر أبو ريشة**، دار العودة، بيروت، المجلد الأول، ١٩٩٨.
- إسماعيل، عز الدين، **التفسير النفسي للأدب**، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، د. ت.
- الأصفر، عبد الرزاق، عثمان، سهيل، **معجم الأساطير اليونانية والرومانية**، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٢.
- الأعشى، **ديوان الأعشى الكبير**، تج. د. محمد محمد الحسين، مكتبة الآداب، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٩٥٠.
- أفلاطون، **الجمهورية، المحاورات الكاملة**، تر. شوقي داود تمراز، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٤.
- أفلاطون، **المأدبة**، تر. د. وليم الميري، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٠.
- أوفيد، **فن الهوى**، تر. د. ثروت عكاشة، مر. د. مجدي وهبة، دار الشروق، بيروت، القاهرة، د.ت.

- باشلار، غاستون، **الماء والأحلام، دراسة عن الخيال والمادة**، تر. د. علي نجيب إبراهيم، مر. أدونيس، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٧.
- باشلار، غاستون، **النار في التحليل النفسي**، تر. نهاد خياطة، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٢.
- البوني، أحمد بن علي، **شمس المعارف الكبرى**، مؤسسة النور، بيروت، ط. ثانية، ٢٠٠٦.
- بيرك، إدموند، **الجليل والجميل**، تر. حنا عبود، دار الحوار، اللاذقية، ٢٠١٧.
- التبريزي، **شرح القصائد العشر**، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٣٤٣هـ.
- الجاحظ، **البيان والتبيين**، تح. عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط. سابعة، ١٩٩٨.
- الخازن، منير وهبة، **معجم مصطلحات علم النفس**، دار النشر للجامعيين، بيروت، ١٩٥٦.
- الخيام، عمر، **رباعيات الخيام**، تر. أحمد الصافي النجفي، اختيار مالك صقور، تقديم د. حسين جمعة، كتاب الجيب، ملحق بمجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد ٧٠، آذار، ٢٠١٣.
- الخيام، عمر، **رباعيات الخيام**، تر. أحمد رامي، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٦٩.
- دو بو فوار، سيمون، **الجنس الآخر، الواقع والأساطير**، تر. د. سحر سعيد، الرحبة للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٥.
- ديفيز، أوين، **السحر: مقدمة قصيرة جداً**، تر. رحاب صلاح الدين، مر. هبة نجيب مغربي، مؤسسة هنداوي للنشر، وندسور، المملكة المتحدة، ٢٠١٤.
- الزمخشري، **الكشاف**، شرح خليل مأمون شيحا، دار المعرفة، بيروت، ط. ثالثة، ٢٠٠٩.
- سانتيانا، جورج، **الإحساس بالجمال**، تر. د. محمد مصطفى بدوي، مر. د. زكي نجيب محمود، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د. ت.
- سانتيانا، جورج، **الإحساس بالجمال**، تر، محمد مصطفى بدوي،

مهرجان القراءة للجميع، ٢٠٠١.
- شاكر، محمود محمد، اعصفي يا رياح، مطبعة المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، ٢٠٠١، ص ١٣٩
- شوقي، أحمد، **الأعمال الكاملة، المسرحيات**، تح. سعد درويش، مر. د. عز الدين إسماعيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.
- شيخو، الأب لويس، **رياض الأدب في مراثي شواعر العرب**، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٨٩٧.
- ضيف، د. شوقي، **التطور والتجديد في الشعر الأموي**، دار المعارف، القاهرة، ط. ثامنة، ١٩٨٧.
- ضيف، د.شوقي، **تاريخ الأدب العربي: العصر الإسلامي**، دار المعارف، القاهرة، ط. سابعة، ١٩٧٦.
- عروة بن حزام، **شعر عروة بن حزام**، تح. د. إبراهيم السامرائي، وأحمد مطلوب، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العدد ٤، حزيران، ١٩٦١.
- العقاد، عباس محمود، **أبو نواس: الحسن بن هانئ**، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٦٨.
- العقاد، عباس محمود، **شاعر الغزل: عمر بن أبي ربيعة**، سلسلة كتاب اقرأ، دار المعارف، القاهرة، ط. ثالثة، ١٩٦٤.
- العقاد، عباس محمود، **شاعر الغزل: عمر بن أبي ربيعة**، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ٢٠١٣.
- العقاد، عباس محمود، **هذه الشجرة**، دار الكتاب العربي، بيروت، ط. ثالثة، ١٩٧١.
- عمر بن أبي ربيعة، **ديوان عمر بن ابي ربيعة**، تح. د. فايد محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط. ثانية، ١٩٦٦.
- غرانبرغر، د. بيلا، **النرجسية**، تر. وجيه أسعد، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٠.
- غولدمان، لوسيان، **الإله الخفي**، تر. د. زبيدة القاضي، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٠.
- غولدمان، لوسيان، **مقدمات في سوسيولوجية الرواية**، تر. بدر الدين عرودكي، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٣.
- فاولي، والاس، **عصر السريالية**، تر. خالدة سعيد، مؤسسة

فرنكلين، بيروت، نيويورك، ١٩٦٧.
- فيصل، د. شكري، **تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام: من امرئ القيس إلى عمر بن أبي ربيعة**، مط. جامعة دمشق، دمشق، ١٩٥٩.
- كانط، إيمانويل، **نقد ملكة الحكم**، تر. سعيد الغانمي، كلمة، أبو ظبي، ومنشورات الجمل، بيروت، ٢٠٠٩.
- المسيري، عبد الوهاب، وزيد، محمد علي، **مختارات من الشعر الرومانتيكي الانكليزي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩.
- موشيلي، روجر، **العقد النفسية**، تر. وجيه أسعد، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٥.
- النابغة الذبياني، ديوان **النابغة الذبياني**، تح. د. شكري فيصل، دار الفكر، بيروت، ١٩٦٨.
- نجم، د. خريستو، **النرجسية في أدب نزار قباني**، إشراف الدكتور جبور عبد النور، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٨٣.
- هلال، د. محمد غنيمي، **الرومنتيكية**، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، لاتا.
- هوميروس، **الإلياذة**، تر. لطفي عيد الوهاب يحيى، مر. د. أحمد عتمان، الهيئة القومية للترجمة، القاهرة، ط. ثانية، ٢٠٠٨.
- هوميروس، **الأوديسة**، تر. أمين سلامة، مؤسسة هنداوي للنشر، وندسور، المملكة المتحدة، ٢٠٢٢، صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٦١.
- هوميروس، **الأوديسة**، تر. حنا عبود، دار الحقائق، حمص، ٢٠٠٧.
- وايت، كاترين آن، **الميثولوجيا الأكاديمية**، تر. حنا عبود، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١٧.
- ويليك، رينيه، وارين، أوستن، **نظرية الأدب**، تر. محيي الدين صبحي، مر. د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٢، ص ١٠٣.

ملحق

أما بعد،

فلا يمكن لأي دراسة أنْ تَفِيَ الشعرَ حقَّه، حتى في الجانبين الاثنين المختارين للدراسة: مفهوم الشعر والعلاقة بين الشعر والمرأة، وكل دراسة تقوم في الواقع على الانتقاء والاجتزاء، وهذا أمر لا مهرب منه، ولا يمكن أن تقوم على الاستقصاء، ولا يمكن أن نتناول النصوص الشعرية كاملة بالدراسة، ولا بد من الانتقاء من قصائد الشاعر، ولا بدّ من الاجتزاء من تلك القصائد المنتقاة، وكأننا بعيدون عن الأصل مرتين كما يقول أفلاطون.

ولذلك ارتأينا في هذا الملحق أن نقدّم للقارئ بعضاً من قصائد الشاعر كاملة، تتعلق بالجانبين المدروسين: مفهوم الشعر عند الشاعر، والعلاقة بين الشعر والمرأة، ومثلنا مثل مَنْ يدخل حديقةً ويطوف في أرجائها، ويعجب بكل ما أنتجتْ من ورود وأزاهير، ولكن حين يهمُّ بالخروج يحلو له أن يختار بعض الوردات والزهرات، ونحن هنا نقدّم للقارئ بعض القصائد المختارة، وفق ذوقنا الشخصي، مما يتناسب مع مفهوم الشعر، وموضوع المرأة.

والمرجُوُّ من هذه القصائد أن تحقق للقارئ متعة قراءة الشعر، بعد أن قرأ الدراسة، وأن تتكامل لديه الصورة عن مفهوم الشعر، وعن العلاقة بين الشعر والمرأة، وأن يعيش مع النص الشعري في بنيته الكلية الموحَّدة بعيداً عن الانتقاء والتجزيء.

وأي دراسة لا يمكن أن تحقق المتعة الحقيقية في قراءة الشعر مثلما تتحقق هذه المتعة في قراءة الشعر نفسه، ولا سيما قراءة القصيدة كاملة، وما الدراسة في الحقيقة إلا محاولة لمساعدة القارئ على الاستمتاع بالشعر وتنمية إحساسه بجمال الشعر، وهذه هي مهمة النقد.

القصيدة

هـــي القصـــيدةُ أمـــسٌ مشـــرقٌ وغـــدُ
وحاضـــــرٌ مســـــتمرُّ الـــــوهج متّقـــــدُ

ولحظـــة تســـكنُ الأيـــامُ فـــي يـــدها
حتـــى تَضـــيقَ بحَمْـــلِ الأمنيـــاتِ يـــدُ

هـــي القصـــيدةُ بحـــرٌ لا ضـــفَافَ لـــه
وكلمـــا اقتربـــتْ فـــي الظـــن تبتعـــدُ

أشـــجارُها تلـــدُ الرؤيـــا مبعثـــرةً
مـــع الغمـــام وتلظـــى حـــين لا تلـــدُ

موجـــودةٌ يتشـــهّى الـــدفءَ واجـــدُها
محســـودةٌ يتهـــاوى دونهـــا الحســـدُ

هـــي القصـــيدة واســـألْ والضـــفافُ علـــى
مـــــدارها أهْـــــو درٌّ ذاك أم زبـــــدُ

تَـــروي الجـــراح الظـــوامي وهـــي ظامئـــة
وتشـــتهي وِرْدهـــا النجـــوى ولا تـــردُ

تـــــأتي الهـــــوينى ولا تـــــأتي ويرهقهـــــا
نـــــصٌّ يحاصـــــرُ فحواهـــــا فتجتهـــــدُ

هـــي الحيـــاة بمـــا أعْطـــتْ ومـــا أخَـــذَتْ
فكـــلّ روحٍ لهـــا مـــن خَلقهـــا جَسَـــدُ

تلمّنـــــي يـــــدها وهمـــــاً وأســـــئلة
وتســـــتعيدُ جراحـــــي النازفـــــاتِ يـــــدُ

أنـــا علـــى شـــفتيها بـــرعُمٌ خضـــلٌ
وطـــائرٌ فـــي كتـــابِ المشـــتهى غـــردُ

هـــي القصـــيدةُ تســـتثني ســـوايَ وفـــي
دمـــي تفـــيضُ .. ومـــن إلآي؟ لا أحـــدُ

أنـــا أكَفِّـــرُ أحلامـــي وأرجعُهـــا
ومـــا غريـــبٌ لـــه مـــن حُزْنـــه بلـــدُ

هـــي القصـــيدةُ حـــين الـــوهْنُ ينـــزفُ بـــي
علـــى تمرُّدهـــا المجنـــون أعتمـــدُ

كيف كنا

إبـــــكِ ياليـــــلُ مثـــــلَ قلبـــــي المعنّـــــى
صـــــار طقســـــاً بكاؤنـــــا... صـــــار فنّـــــا

أيهـــــا الوجـــــدُ كيـــــف تغتـــــال حُلمـــــي
وعلـــــى ســـــاعديكَ قلبـــــي تثنّـــــى

يـــــا ســـــقى اللهُ كيـــــف كنـــــا رفاقـــــاً
ذاكـــــرٌ أنـــــتَ يـــــا تـــــرى كيـــــف كنّـــــا !!

أنـــــت تشـــــدو بأجمـــــل الشـــــعر عنِّـــــي
وأنـــــا فـــــي يـــــديكَ أهتـــــزّ غصـــــنا

نحـــــن عشـــــنا لقاءَنـــــا وشوشـــــاتٍ
أفتنســـــى بلحظـــــةٍ كيـــــف عشـــــنا

مِـــــزقُ الوقـــــت ســـــافرت وتلاشـــــت
خلـــــف ســـــقف الضـــــباب وهمـــــاً وظنـــــا

فـــــي نزيـــــفٍ لا ينتهـــــي حاصـــــرتنا
نشـــــوة الشـــــعر حـــــين صـــــغناهُ لحنـــــا

نتغنـــــى والصـــــمت فـــــي العـــــين يحكـــــي
أبلـــــغ الصـــــمت حينمـــــا نتغنّـــــى

نتلاشـــــى فينبـــــع العشـــــق منـــــا
شـــــمعة ترســـــلُ الضـــــياء وتفنـــــى

كيـــــف نشـــــكو إليـــــك ياليـــــلُ همـــــاَ
مثلنـــــا أنـــــت ســـــاهرُ العـــــين مضـــــنى

إنـــــه العمـــــر بيـــــرقٌ مـــــن أمـــــانٍ
مالـــــه فـــــي حســـــابنا أيُّ معنـــــى

فاســـــكبي يـــــا حبيبتـــــي العمـــــر كأســـــاَ
نتســـــــاقاهُ كلمـــــــا الليـــــــلُ جنّـــــــا

لا تزيـــــــدي لشـــــــجونا هلوســـــــاتٍ
أنـــــتِ أدرى بكـــــل مـــــا ضـــــاع منّـــــا

يـــــا اغتيـــــالَ الماضـــــي هـــــل اليـــــوم يكفـــــي
لنُســـــمّي هـــــذي البكـــــاءاتِ حزنـــــا ؟

ربمـــــا يصـــــبح الحـــــوار حصـــــاراً
لـــــن تـــــري فيـــــه عاشـــــقاً مطمئنـــــاً

فـــــاغزلي أمنياتنـــــا مـــــن جديـــــدٍ
وابـــــدئي بالغنـــــاء حـــــين انتهينـــــا

إن هـــــذا الفضـــــاء قصـــــرٌ رحيـــــبٌ
فلمـــــاذا نحسُّـــــهُ اليـــــوم ســـــجنا !!

أشـــعلي المـــاء فـــي قمـــيص الصـــحارى
ليعـــــود الينبـــــوع أحلـــــى وأغنـــــى

شفتي تراكَ

سـافِرْ غـداً كـي لا أراكَ الآنـا
خـذني إليـكَ فـلا أريـدُ مكانـا

خُـذْ مـن يـديكَ يـدي لقـد عَلمتَنـي
فـي العشـق كـم كـان الحـوارُ جبانـا

لا تبتعـد عنـي أريـدكَ طعنـة
أخـرى لأطلـقَ للصـهيلِ عنانـا

أتُريـدُ غيـرَ النـار عنـدي فسـحة
للانتحـار فكـنْ دمـاً وحنانـا

يـا عاشـق الوقـتِ المؤجَّـلِ رُدَّ لـي
طعـمَ البكـاءِ لأعـرفَ النيرانـا

مـن ألـفِ عـامٍ لـم أجـدْ لخطيئتـي
أفَقـاً أوزّعُ فوقـه الغفرانـا

أنـا لا أحبُّـكَ حـين تطلـبُ موعـداً

آو تشـــــتهي لمـــــودتي برهانـــــا

شـــفتي تـــراكَ كـــأنّ عينـــي فـــي فمـــي
فمتـــــى ســـــنبقى هكـــــذا عميانـــــا

قَـــلْ مـــا تشـــاءُ ولا تقـــلْ فأنـــا هنـــا
نهـــــرٌ يطـــــاردُ وردةً وحصـــــانا

حَسْـــبُ القصـــيدةِ أننـــي قـــد صـــغتُها
قمـــــراً وأنّـــــكَ صُـــــغْتني إنســـــانا

أحبُّكِ

لأنكِ مشغولةٌ من خيوط العناد
أحبُّكِ
لأنكِ أسطورةٌ من رماد
أحبُّكِ...
لأنكِ تفاحةُ اللامبالاة
أحبُّكِ
لأنكِ جنَيةٌ صعبةُ الانقياد
أحبُّكِ
لأنكِ لا تعشقيني كثيراً
أحبُّكِ
لأنكِ لا تكرهيني قليلاً
أحبُّكِ
لأنكِ تستنفرين ملائكتي
من سرير الرقاد
أحبُّكِ
لأنكِ لا شيءَ في خاطر الشيءِ
جَمَّعتُ أشياءَكِ البِكْرَ
ثم ضممتُ عليكِ المدى
واعتصرتُ نبيذَكِ في جرتي
وسقيتُ البلادْ

عيناكِ

كيـــف عينـــاكِ تَرْفَضـــانِ انعتـــاقي
إنـــه العشـــقُ فتنـــة الخَـــلاَقِ

زُرْقَـــة تَسْـــبَحُ السَّـــماوات فيهـــا
وانطـــلاقٌ للضـــوءِ تِلـــوَ انطـــلاق

عَـــالمٌ بعضُـــهُ الوصـــولُ إلـــى التِّيـــهِ
ودنيـــا مجهولـــةَ الأعْمَـــاَقِ

فيهمـــا أســـتريحُ ســـيفاً مـــن الفَـــتّحِ
ونهـــراً أضـــاعَ حُلـــمَ الســـواقي

بِهِمَـــاَ أنتهـــي وُعـــوداً رماهـــا
بانتظـــار المجهـــول يـــومُ التلاقـــي

أنـــا بـــاقٍ ويـــا الربيـــعُ تحـــدَّثْ
عـــن أغـــانيَّ.... عـــن لهيـــب اشـــتياقي

عـــن كُـــرومٍ تواعـــدتْ وطيـــورٍ
شـــرَدَتْ فـــي مجاهـــل الـــدَّرّاقِ

أنـــا بـــاقٍ يلفّنـــي الآهُ والشـــوقُ
وبعـــضُ الـــذهولِ والإشـــفاقِ

أنـــا بـــاقٍ أخـــافُ يُسْـــكرني الوصـــلُ
وتَفنـــى فـــي البـــالِ كـــأسُ الســـاقي

يـــا رفيـــفَ المســـاء حَسْـــبُ انتظـــاري
أنْ تكونيـــــهِ لحظـــــة الإشـــــراقِ

إنّ سِـــرَّاَ مُخَبَّـــأ فـــي ضُـــلوعي
كـــانَ ســـربَ الحمـــام فـــي آفـــاقي

لـــكِ مجـــدٌ ولـــو تحـــدثتُ عنـــهُ
هـــمَّ نَجْـــمٌ مـــن غبطـــةٍ لانعتـــاقِ

المـــداراتُ تنتهـــي فـــي هوانـــا
مَجْمَـــراَ صـــار مُـــوحشَ الإحتـــراقِ

وحـــدَها الخمـــرُ أدركـــتْ مـــا نُعـــاني
وتعـــاني فـــي الســـاحِ كـــلّ العِتـــاقِ

يَخْمُـــدُ الشّـــوْقُ بالعنـــاقِ فَظلِـــي
حُلْمـــاَ غيـــرَ قابـــلٍ للعنـــاقِ

حَسْـــبِيَ الآنَ أنْ أصـــوغَكِ شِـــعراَ
ظـــلّ خمـــراَ علـــى فـــمِ الـــذوَّاقِ

العودة

مَـــــرّتْ فـــــلا جِـــــنّ ولا إنّـــــسُ
أهِـــــيَ الحبيبـــــة أمْ هـــــيَ الشـــــمسُ؟

وتظللـــــتْ منهـــــا ضـــــفافُ غـــــدي
وَمَحَـــــتْ كتابـــــاً خَطـــــهُ الأمـــــسُ

يـــــا حُبَّهـــــا الحـــــاني علـــــى وجعـــــي
أواه كـــــم يُـــــدمي وكـــــمْ يأســـــو

* * *

لـــــم أدْرِ يـــــومَ عَشِـــــقْتُ فِتْنَتَهـــــا
هـــــل قلبُهـــــا ســـــيحنّ أو يقســـــو؟

لـــــم تســـــتجبْ قَبْلـــــي لِـــــذِي وَلـــــهٍ
يـــــدنو ويعمُـــــرُ قلبَـــــه البـــــأسُ

ولأننـــــي واجهـــــت ســـــطوتَها
وغـــــدوتُ لا يُلـــــوى بـــــيَ الـــــرأسُ

طـــــابَ الغـــــرامُ بظـــــلِّ دَوْحَتِهـــــا
عَـــــذَبَ الهـــــوى والشّـــــمُّ والهمـــــسُ

وإذا أصـــــــــــابعُها تَلامســـــــــــني
كالنـــــــارِ إذ بالعشـــــــبِ تنـــــــدسُّ

الخمـــرُ مـــا عـــادَتْ تَثيـــرُ فمـــي
وتنبهـــــتْ مـــــن غَيّهـــــا الكـــــأسُ

وشـــــذى هواهـــــا اجْتـــــاحَ أوْردتـــــي
واحتلنـــــــي... وتحكّـــــــمَ الحَـــــبْسُ

* * *

اليـــــومَ عـــــادت مثلمـــــا رحلـــــتْ
لا يَعْتَـــــــريْ أوصـــــــافَها لـــــــبْسُ

* * *

كانـــــت إذا رَغِبَـــــتْ تمـــــدَّ يـــــداَ
لا الشـــــيخُ يُهْـــــديها ولا القِـــــسُّ

وإذا تَمنّـــــــعَ خصْـــــــرُ رَغْبَتِهَـــــــا
لا الـــــرُّومُ تَلويـــــــهِ ولا الفَـــــرْسُ

هـــــي مِثـــــلُ قَبْطـــــانِ البِحـــــارِ إذا
رَغِبَـــــتْ بشـــــطٍ عنـــــدهُ ترســـــو

* * *

لمّـــــا لعينيهـــــا نَـــــذَرْتُ دمـــــي
طـــــابَ الهـــــوى وتوقّـــــدَ الحِـــــسُّ

هـــي فـــي حيـــاتي القَصْـــرُ مزدهـــراً
لـــــولا هواهـــــا مـــــا لـــــهُ أسُّ

تقتـــــادني رَغْباتُهـــــا بيـــــدي
فيـــــزول مـــــن أيـــــاميَ اليـــــأسُ

نمشـــــي ويرمينـــــا الهـــــوى لِغَـــــدٍ
وبكـــــلِّ يـــــومٍ عنـــــدنا عُـــــرْسُ

* * *

البـــــؤسُ قبـــــلَ نـــــداكِ آلمنـــــي
وغـــــدا نـــــديَّاً بَعْـــــدَكِ البـــــؤسُ

أبْعَـــــأدُ هـــــذا الكـــــونِ أربعـــــة
وَلأنْـــــتِ فيـــــه لأرْبَعـــــي خَمْـــــسُ

بلاغةُ القلق

الـــــدربُ زائغـــــة ... روحـــــي موزّعـــــة
فرمَّموهـــــا لعلـــــيّ ألتقـــــى ذاتـــــي

محيَّـــرٌ ... هـــدفي يمشـــي بـــلا هـــدفٍ
يقـــودني زورقـــي مـــن دون مرســـاةِ

أميـــل كالغصـــنِ ... كـــفُّ الـــريح تحملنـــي
إلـــى الفـــراغ ... فـــلا مـــاضٍ ولا آتِ

أســـائلُ الغـــيمَ : مـــن أيـــن الطريـــقُ إلـــى
نبعـــي ... فيضـــحكُ هْـــزءاً مـــن حماقـــاتي

يهُـــبُّ قلبـــي إذا أغرتَـــهُ فاتنـــة
مـــا قيمـــة الغصـــنِ يبقـــى دون هَبَّـــاتِ
وكلمـــا زاد شـــيبي زادنـــي شـــغفاً
ســـحرُ الصـــبايا ... وهـــذي بعـــضُ نزواتـــي

أظـــنّ أنـــي أميـــرُ العشـــقِ ، لا أحـــدٌ
ســـوايَ . والطـــيشُ بعـــضٌ مـــن غوايـــاتي

حــولي العــذارى حمامــاتٌ ، ومِــن وَلهــي
أظـــــنهنّ جميعـــــاً مـــــن عشـــــيقاتي

يـــا ســـيدي الحُـــبَّ أعـــذرْني علـــى شـــغبي
ونزوتـــــــي وجنـــــــوحي وانفلاتـــــــاتي

إليـــــكَ لـــــم أتوسَّـــــلْ قَـــــدْرَ ثانيـــــةٍ
ولا انتظـــــرتُ رجـــــاءً مـــــن بـــــداياتي

بلاغـــــةَ القلـــــقِ الضـــــافي علـــــيَّ نـــــدىً
لـــــو لـــــم أكـــــنْ قلِقـــــاً لـــــم تَعْـــــلُ رايـــــاتي

وتلـــــك آمـــــي جنـــــاحُ الله فـــــي وجعـــــي
كتابُهـــــا الحـــــبُّ مـــــن أنقـــــى القداســـــاتِ

فـــــي خيمتـــــي يتـــــآخى الـــــورد محـــــتفِلاً
بمولـــــد القمـــــر الآتـــــي مـــــن الآتـــــي

يـــــا ســـــامعينَ نـــــداءَ الحبـــــر فـــــي قلمـــــي
محرابُنـــــا واحـــــدٌ ... لبّـــــوا نـــــداءاتي

لمّـــــوا عـــــن المبـــــدع الحيـــــرانِ غربتَـــــهُ
أدْمَـــــتْ خُطانـــــا ســـــكاكينُ المســـــافاتِ

أسـئلة

أنـــا لا أقـــولُ و«ألـــفُ نـــارٍ فـــي دمـــي»
هـــل غـــادر الشـــعراء مـــن متـــردّم

عنـــدي كـــلام لـــم يـــزل يحتلنـــي
ويضـــيفُ أســـئلة الجنـــون إلـــى دمـــي

عنـــدي جـــراحٌ مـــا أزال أحبُهـــا
لأضـــيف عـــرس الأغنيـــات لمـــأتمي

أنـــا لســـت أحتقـــر النجـــوم لبعـــدها
عنّـــي وأكـــره قـــرب كـــلّ مـــنجّم

الاســـتعاراتُ القديمـــةَ أخْفَقَـــتْ
فـــي حـــلِّ بعـــض توحُّشـــي وتـــأزّمي

وَهَـــوَتْ بِـــيَ اللغـــة العجـــوزُ لشـــرفةٍ
أخـــرى وأســـلمني الصـــراخُ إلـــى فمـــي

هـــذا ســـؤالُ أســـتعينُ بكـــم علـــى

مـــا فيـــه مـــن صـــوفيّةٍ وتكلـــمِ

أنـــا لا أريـــد القتـــلَ ضَـــرْبَ هوايـــةٍ
لكـــنْ أريـــد الآن كشـــف المجـــرم

هـــذا الفـــراغ إلـــى الفـــراغ يقـــودني
ويصـــوغ قيـــد الهلوســـات لمعصـــمي

لا وقـــت للمعنـــى فمـــا هـــذا الـــذي
يجـــري بقـــاموس الهـــراء المظلـــم

هـــي حكمتـــي أفضـــي بهـــا لجميـــعِ مَـــنْ
ســـــتَثيرُهُمْ عفـــــويتي وتهكّمـــــي

شُـــقّوا ثيـــابَ الأمـــس إنـــي تائـــبٌ
عمـــا بـــه مـــن زائـــفٍ ومنمـــنم

شـــقوا العصـــا عـــن طاعـــةٍ لـــم تعطنـــا
وقتـــأ بـــه قلـــقُ القصـــيدة يحتمـــي

أنـــا ضـــدّ تـــدمير الجمـــال حماقـــة
بيـــدٍ تحـــدّدُ جنتـــي وجهنمـــي
لغـــة بـــلا لغـــةٍ وأكسَـــدةٌ بهـــا

صَـــدِئَ الكـــلامُ وصـــار مَحْـــضَ تـــوهّمِ

ســـبحان هـــذا الشـــعر إبـــداعاً بـــلا

فوضـــى وطـــيشٍ عـــابرٍ وتشـــرذم

أنـــا لا أريـــد علـــى البلاغـــة قيّمـــاً

فالشـــعرُ لا يَعنيـــه شَـــكْلُ القَـــيِّمِ

إنّـــا نُريـــدُ قصـــيدةً لـــم نَكْتَشِـــفْ

بحـــراً لهـــا ووليـــدةً لـــم تُفْطـــمِ

الشـــعرُ خارطـــة الجمـــال وكيفمـــا

صَـــحَّتْ لـــك الأمـــداءُ فيـــه فَحَـــوِّمِ

جـــاوزْ إذا كـــان التجـــاوُزُ مُبْـــدِعاً

هـــل غـــادر الشـــعراء مـــن مُتَـــرَدَّمِ

المحتوى

مقدّمة ٥

الفصل الأول :الشاعر توفيق أحمد رؤيته للشعر وموقفه منه ٩

أولا – رؤية الشعر من الخارج ١٢
الشعر في صبغِيَّات الإنسان وفي الكون كله ١٢
الشعر والزمان ١٥
الشعر والمكان ٢٢
الشعر خلاص وراحة نفسية ٢٩
الشعر يحقق لقاء الإنسان بالإنسان ٣٦
الشعر وتغيير العالم ٣٩
الشعر والحرية ٤٥
ثانيا – رؤية الشعر من الداخل ٤٩
الشعر يتجدد ولا ينفد ٤٩
الشعر والقلق ٥١
لغة الشعر ٥٥
الأصالة ٥٨
العفوية في الشعر ٥٩
الشاعر صانع الجمال ٦٣
الشعر امتحان وتجريب ٦٧
الشعر والريف والمدينة ٦٩
رفض التقليد والدعوة إلى التجديد ٧٢
الشعر والدُّرْبة والثقافة ٧٩
قصيدة البحر وقصيدة النثر ٨٢
خاتمة ٨٦

المصادر ٨٨

الفصل الثاني : العلاقة بين الشعر والمرأة في شعر توفيق أحمد ٩٣

١ ـ المرأة المُلْهِمة ٩٥
٢ ـ المرأة شريكة في إبداع الشعر ١١٥
٣ ـ المرأة قارئة شعر الشاعر ١١٨
٤ ـ تخليد المرأة في قصيدة ١٢٢
٥ ـ الشعر لأجل المرأة ١٣٣
٦ ـ المرأة تكتب الشعر ١٣٧
٧ ـ المرأة والشعر في الصدّ والبُعْد والعتاب ١٦٢
٧ ـ الشاعرة الأم ١٧٣
خاتمة ١٧٦

المصادر والمراجع ١٧٨

ملحق ١٨٢

القصيدة ١٨٤
كيف كنا ١٨٦
شفتي تراكَ ١٨٩
أحبُّكِ ١٩١
عيناكِ ١٩١
العودة ١٩٥
بلاغةُ القلق ١٩٨
أسئلة ٢٠٠