الشعر العربي الحديث

منشورات جامعة حلب
كلية الآداب والعلوم الإنسانية

الشعر العربي الحديث

الدكتور أحمد زياد مُحبكِ
أستاذ في قسم اللغة العربية

للطلاب السنة الرابعة
قسم اللغة العربية

مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية
١٤٤٠ هـ - ٢٠١٩ م

المحتوى

الموضوع	رقم الصفحة
مقدمة	٩
القسم الأول	
مشكلات تلقي الشعر الحديث	
١. مستويات التلقي	١٣
٢. الشعر جنس وأنواع	١٤
٣. التعدد والتنوع والاختلاف	١٥
٤. الاختيارات الشعرية	١٩
٥. الحكم على الشعر	٢٠
٦. الأغراض الشعرية	٢٧
٧. الواقع والواقعية	٢٨
٨. النظرة التجزيئية	٣١
٩. الذاتية والموضوعية	٣٩
١٠.بيت القصيد	٤٤
١١.الصدق والواقع	٤٨
١٢.التفاؤل والتشاؤم	٥٦
١٣.الصورة الفنية	٦٤
١٤.الغموض والإبهام	٧٩
١٥.السريالية	٨٢
١٦.الواقع والالتزام	٩٣
١٧.قصيدة النثر	٩٧
١٨.النثرية	١١٠
١٩.شروط وقوانين	١١٤
٢٠.التوظيف الثقافي	١١٦

القسم الثاني

قصائد مدروسة

القراءة الثقافية الحرة ١٢٩

١. النشيد الوطني ١٣٥

٢. البحث عن القيمة والمعنى ١٤٥

٣. الجمال النوراني ١٧١

٤. الانعتاق والانطلاق ١٩٣

٥. المرأة والتعبير عن الحب ٢٠٩

٦. الذات الشاعرة وتجليات النور ٢٢٣

القسم الثالث

قصائد مختارة للدراسة

١. أحمد عبد المعطي حجازي ٢٣٩

٢. الأخطل الصغير ٢٤٢

٣. أدونيس ٢٤٤

٤. أنس بديوي ٢٤٨

٥. بدر شاكر السياب ٢٥٤

٦. بهيجة مصري إدلبي ٢٦٧

٧. جلال قضيماتي ٢٧٠

٨. رولا عبد الحميد ٢٧٣

٩. زكريا مصاص ٢٧٦

١٠.زكية مال الله ٢٧٨

١١.سعاد كواري ٢٧٣

١٢.سعد الدين كليب ٢٨٤

١٣.سعدي يوسف ٢٩٠

١٤. سعيد رجو	٢٩٣
١٥.صلاح عبد الصبور	٢٩٦
١٦.عبد الرفيع الجواهري	٣٠٣
١٧.عبد القادر الحصني	٣٠٤
١٨.عصام ترشحاني	٣٠٦
١٩.عمر أبو ريشة	٣٠٩
٢٠. فدوى طوقان	٣١١
٢١.محمد بشير دحدوح	٣١٥
٢٢.محمد عمران	٣١٩
٢٣.محمود درويش	٣٢٢
٢٤.محمود علي السعيد	٣٢٧
٢٥.مصطفى النجار	٣٢٩
٢٦.منير محمد خلف	٣٣٣
٢٧.نزار قباني	٣٣٦
٢٨.نزيه أبو عفش	٣٣٨
٢٩.يوسف الخال	٣٤١
الشعراء وقصائدهم	٣٤٣

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

الشعر هو أحد المقررات الجامعية في قسم اللغة العربية بكلية الآداب، يحاضر فيه الأستاذ الجامعي، ويدرسه الطالب، وعلى الطالب أن يحقق فيه على الأقل علامة قدرها خمسون من مئة ليحرز النجاح ويتجاوز المقرر، هذا هو الشعر في الواقع، ولكن هل هو هذا الشعر في الحقيقة؟ الشعر يكتبه الشاعر ليعيش متعةَ الكتابة والإبداع، وليعبّر عن مشاعر وانفعالات، ولأن لديه شيئًا ما يريد قوله، وليحس بجمال اللغة والإيقاع، وليتخلص من ضغط تجربة عانى منها، أو ليعيش في الخيال والفن واللغة تجربة لم يعشها، ولكنه يشبع رغبته فيها بالكتابة عنها، وليحقق ذاته ويؤكد وجوده. وللشعر بعد ذلك أهداف أخرى وغايات كثيرة، لكن أجمل غاية هي جماله هو في حد ذاته، فإن لم يحقق الجمال، جماله هو الخاص به، فليس هو به بشعر، إن جمال الشعر يكمن فيه، لا في الفكرة ولا في الحالة ولا في التجربة التي يعبر عنها، مهما عظمت الفكرة أو جلت الغاية.

وهذا ما نرجو أن يأخذ به الطالب في قسم اللغة العربية بكلية الآداب، أي أن يحس بمتعة الشعر، ويتلمس جمال الشعر، جماله الخاص به. ومن حق الطالب أن يسعى إلى النجاح في المقرر، ومن حقه أن يسعى إلى العلامات العالية، ونحثه على ذلك ونرجوه له، ولكن المرجو أيضًا ألا ينظر إلى الشعر من هذه الزاوية فحسب، أو ينظر إليه هذه النظرة وحدها. نرجو للطالب أن يعيش متعة الشعر، وأن يحس جماله، وأن يتلقاه أولًا مثلما يتلقاه كل مستمتع بالشعر، لأنه الشعر، لا لأي غاية أخرى، ثم من بعد ذلك يفكر في أنه مادة للدراسة، ومقرر للنجاح، ونيل الشهادة، فالشعر كتب بداية لجماله الخاص، ويقرؤه القارئ لجماله الخاص. قد تكون هذه النظرة مثاليةً، ولكن ما أحوجَ المرء دائما إلى المثال، لأن الواقع الذي لا يُصاغُ على مثالٍ واقعٌ ممزّق مُدَمَّر، وبالمثال لا نعني مثالًا سابقًا موروثًا مُعَدًّا سلفًا، بل نعني المثال المبتكر المرسوم والمُعد للتطبيق على الواقع لتطويره وإغنائه، وفي ميدان العمل لا يُبنى أي بناء ولا يُشاد أي جسر ولا تصنع أي عربة إلا وَفْقَ مثال، لا في مخطط على الورق فحسب، بل على مثال

مُجَسَّـم مُصَـغَّر في الواقع، ثم يكون الواقع على مثاله، قد لا يكون المُنَفَّذ في الواقع مثلَه تمامًا، ولكن لا بد أن يكون على مثاله.

وهنا تبرز مسؤولية الأستاذ الجامعي، فعليه أن يأخذ بيد الطالب ليجعله يستمتع بالشعر، وأن يعرفه على حقيقته، من خلال المحاضرات، وبالمحاضرات نعني هنا على وجه الخصوص المحاضرات الخاصة بالتحليل، ويُعَدُّ تحليل النص الشعري من أصعب الممارسات النقدية، وهو شاقٌّ على الأستاذ، وشاقٌّ على الطالب، لأنه نتاج مجموع من الخبرات والتجارب والثقافات، ولأنه لا يخضع لخطة ثابتة، ولا يقوم على منهج واحد، فقد يُضطر المرء في تحليل النص إلى الاستعانة بتاريخ الأدب، بل هو مضطر إلى الأخذ بمناهج نقدية متعددة، من نفسية واجتماعية وبنيوية وتأويلية وسيميائية وتفكيكية، وعليه أن يستعين بالنظريات الأدبية، إذ لم يعد ثمة نظرية واحدة، بل هو مضطر إلى الاستعانة باتجاهات الأدب المقارن، إذ لم يعد ثمة اتجاه واحد أيضًا في الأدب المقارن، بل على المرء أن يتعامل مع كل نص تعاملاً جديدًا غيرَ ما عرَفَ أو أَلِفَ. وليس المهم أن يمارس الأستاذ التحليل الأدبي للنص، وإنما المهم أن يدرِّب الطلاب على التحليل، بل هو الأهم، مع ما في التحليل نفسه من مشقات وصعوبات.

ومن هذا المنطلق كان التوجُّه إلى وضع هذا الكتاب لطلاب السنة الرابعة في قسم اللغة العربية، وكان من الواجب أن يكون أيضًا وفيًّا بالخطة الدرسية والمنهاج وتوصيف المقرَّر، وهو نتاج عُمْر من العمل في تحليل النصوص ودرْسِها، وقد سبق لنا إنجاز كتابين في هذا المجال، الأول نشرَتْه مشكورةً جامعة حلب عام ١٩٩٩ بعنوان "دروب الشعر العربي الحديث"، والثاني عنوانه: "قراءات في الشعر العربي الحديث" نشرته مشكورة أيضًا جامعة حلب عام ٢٠٠٨، وقد لقي الكتابان التقدير مِن كثير مِن الزملاء المهتمين بالشعر، وكان الزملاء في بعض الجامعات في القطر السوري يوصون طلابهم بالعودة إليهما، وليس من قبيل المصادفة أن يكون بين كل كتاب وكتاب، بما ذلك هذا الكتاب الذي سيطبع هذا العام ٢٠١٩، بإذن الله، ما يقارب عشر سنوات، أو يزيد، وليس مرجع هذا إلى كسل في التأليف، بل إلى صعوبة هذا التأليف، وإلى انشغالي بمؤلفات وأعمال نقدية وإبداعية أخرى لا مجال لذكرها هنا.

وهذا الكتاب، عدا العمل في التدريس، هو أيضًا نتاج بحوث ودراسات نقدية غير قليلة في مجال الشعر والرواية، ونتاج حب للشعر، وتواصل مستمر معه منذ مرحلة الدراسة الثانوية، وكثير من الشعراء كنت من المتابعين لإنتاجهم فور صدوره، ومنهم صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وأدونيس، بل هو نتاج تواصل مباشر مع الشعراء في حلب وإصغاء إليهم ومخالطتهم والتحاور معهم وحضور مجالسهم ومشاركاتهم الشعرية في اتحاد الكتاب العرب ومديرية الثقافة، وهذه الجوانب بحد ذاتها خبرة ذات تأثير، يجب أن يذكر، لأن الشعر يكتب في الأصل ليُسمع، لا ليُقرأ فقط، وقديما كانت مجاس الخلفاء والأمراء ميدانا للممارسة النقدية واكتساب الخبرات والتجارب والتواصل مع الشعر والشعراء.

ولعل مجالستي للشعراء ومخالطتهم وحضور مشاركاتهم والمشاركة في النقد والتعليق في اتحاد الكتاب العرب ومديرية الثقافة هي التي أوحت إليَّ بالقسم الأول في هذا الكتاب، فقد جرت فيه معالجة مشكلات تلقِّي الشعر الحديث، وأكثرها مشكلات تتعلق بظواهر فنية، وهي التي تنبِّه وعي المتلقّي، وتجيب عن أسئلته، وتحلّ بعض مشكلاته في التعامل مع الشعر، ويمكن أن يُعَدّ هذا القسم الأول مهادًا تأسيسيًّا للتحليل، وقد أثرْتُ فيه كثيرًا من القضايا والمشكلات النقدية، وأجريت فيه تحليلًا جزئيًّا لعدد غير قليل من القصائد، ولذلك كان الانطلاق منه إلى القسم الثاني من الكتاب. ويتضمن القسم الثاني من الكتاب دراسات تحليلية نقدية لبضع قصائد، كان القصد من اختيارها التنوع، فهي ليست بمستوى واحد، ولا من اتجاه واحد، ولا من موضوع واحد، ففيها قصائد عن الوطن، وقصائد عن الحب، وقصائد عن التأمل في الحياة، وهذا التنوع هو دليل وحدة وتكامل، فلا يبتعد موضوع عن موضوع، ولا يتناقض، ومع كل قصيدة كان يتم الانطلاق من داخلها، وكان التوسع في نقد أكثر القصائد وتحليلها ومقارنتها والذهاب معها نحو دراسة أشمل وأوسع، ووفق اتجاهات نقدية متعددة، ولعل التوسع في دَرْسِ بعض القصائد يكون عونًا للطالب على اختيار موضوعات للبحث والدراسة يمكن أن تكون فيما بَعْدُ موضوعًا لرسالة ماجستير أو دكتوراه. وتلا ذلك قسم ثالث جرى فيه اختيار قصائد لبعض الشعراء، وهو اختيار حرٌّ، لم يخضع لخطة محدّدة، ولكنه متنوع، والغاية منه وضع نصوص بين

يدي الطلاب لتكون عونًا على التحليل في أثناء المحاضـرات، وليسـت الغاية من اختيار القصـــائد أن تكون وفية لعصـــر أو اتجاه، إنما كانت الغاية التنوع، والتكامل مع بعض القصائد المدروسة، ولا يمكن المطالبة بالاستقصاء لكل الشعراء ولا كل الاتجاهات. وبما أن الغاية من الكتاب هي التحليل، فقد كان أبعد ما يكون عن التأريخ والتسلسل التاريخي، بل اختار الكتاب أن يكون خالصًـــا لمشـــكلات تلقي الشـــعر الحديث، وظواهره الفنية وقضاياه، ولتجارب التحليل النقدي وتطبيقاته، وَفق اتجاهات نقدية متعددة، سيجري الكلام عليها في موضعها من الكتاب، وإذا كان قد وفَّى ببعض هذا الجانب فهو حسبه، وكل ما ورد في الكتاب من نقد وتحليل هو انطباع أولي وتذوق ذاتي قابل للنقاش والتعديل، وقد لا يقبل بعضَ ما ورد فيه بعضُ الأذواق، وهذا حق مشروع لكل قارئ.

ولا بد من التوجه بالشكر إلى طلابي الذين تمرَّست معهم بتحليل الشعر، فعلَمْتُهم وتعلَّمْتُ منهم، وكان تحليلي النص لهم دربةً ومرانًا، بل كان متعةً حقيقيَّة واســـتمتاعًا، ولاسيما عندما تكون محاضرة تحليل الشعر في صباح خريفي متميز، وكان من نتاج هذه المحاضرات كتبي الثلاثة، كذلك أتوجه بالشكر إلى ابني مجد الذي صمَّم الغلاف.

ولا بد أيضًـــا من التوجُّه بالشـكر إلى الزملاء أعضـــاء الهيئة التدريسـية ورؤسـاء الأقسام وإلى السادة عمداء الكلية الذين عاصرتهم منذ تعييني معيدًا عام ١٩٧٧، وأخص بالذكر الدكتور عمر الدقاق والدكتور مصـــطفى جطل والدكتور أحمد دواليبي، وســـأظل مدينًا بالشكر إلى جامعة حلب ففيها تمرَّسْتُ بالأدب والنقد.

والشكر لله من قبل ومن بعد، وله الحمد، وله الفضل في الأولى والآخرة.

حلب

٦ رمضان ١٤٤٠

١٠ أيار ٢٠١٩

أحمد زياد محبك

القسم الأول
الشعر...ومشكلات التلقي

مستويات التلقي

يعاني الشعر، ولا سيما العربي الحديث، من مشكلات كثيرة، مرجعها إلى المتلقين الذين تشيع فيما بينهم مفهومات وأعراف وقوانين وقواعد وأحكام مُسَبَّقة يتلقَّون بها الشعر الحديث، والمقصود بالمتلقين: القارئ العادي والعابر والمتصفح، والقارئ المتعمق والدارس والباحث والمؤرخ للشعر والناقد، فالتلقي مستويات ودرجات وأنواع. إن كل الناس يحبون الشعر، ويستمعون إليه، وقد يحفظونه وينشدونه، حتى الأميُّ فيهم، وقد ينظمه، وبعض الأنواع من الشعر نظَمَها أميون، كالموال والعتابا والأغنيات والأهازيج، فالتعامل مع الشعر ضَرْبٌ من الإحساس بالجمال، والشعور بالحاجة إليه، والإحساس بالجمال حاصل لدى الناس جميعًا. يقول ماري جويو[1]: "إن جميع حواسِّنا قادرة على أن تهيئ لنا انفعالات جمالية، لننظر أولًا إلى إحساسات الحرارة والبرودة، وهي التي تبدو أبعد ما تكون عن شؤون الجمال، إن قليلا من الانتباه يكفي لإدراك الطابع الجمالي في هذه الإحساسات...إن جمال الشمس لا يقوم على النور وحده، بل على هذه الحرارة المنعشة أيضًا، وهل هذه الحرارة إلا النور يدركه الجسم كله؟ قال أحد العميان، وقد أراد أن يصف لذته بحرارة الشمس التي لا يراها: "إني لأسمع للشمس لحنا جميلا". ولذلك، فإن جميع الناس يمكنهم أن يستمتعوا بالشعر، وأن يقدروه، ولكن استمتاعهم به يختلف من شخص إلى آخر بحسب العمر وخبرة الحياة والموهبة والثقافة، فالمسألة[2] "مسألة درجة لا أكثر"، لا مسألة نوع. وأكثر مشكلات تلقِّي الشعر الحديث سببه الاطلاع المحدود على الشعر الحديث، والاعتماد على أحكام سابقة متوارثة، من غير نقد ولا تمحيص، وعدم النظر إلى

---

[1] **جويو، جان ماري، مسائل فلسفة الفن، تر. د. سامي الدروبي، دار اليقظة العربية، بيروت، ط.ثانية، دمشق، ١٩٦٥، ص ٧٢**

[2] **المصدر السابق، ص ٨١**

الشـعر الحديث من داخله، بما يملك من قيم ومعطيات وخصـائص، والانطلاق في تلقيه من الشـعر القديم وحده، ولعل من أبرز مشـكلات التلقي النظر إلى الشـعر على أنه نوع واحد.

الشعر جنس وأنواع

الشـعر إبداع إنسـاني يضـيف إلى جمال الحياة جمالًا. الشـعر يجعل الحياة أكثر بهاء، بما يضفي على لحونها من لحون، وعلى ألوانها من تلاوين، وعلى ما في أَلَقِها من أَلَقٍ، فتزدان بالشعر، وتصبح أكثرَ جمالًا. الشعر يمنح المتلقي تجربة فنية، إذ يعبر عنها بالكلمة، فيسـاعد على إثارة الانفعال، والإحسـاس بالجمال، وجلاء الرؤية، وإدراك القيم، ومعرفة العالم. الشـعر يفتح البصـيرة على الكون، فيكشـف عما فيه من جمال، ويبرز ما في الجمال نفسـه من تنوع، وما فيه من قيم ومعان، فإذا هو متنوع ما بين رائع وعظيم وجميل وناعم ولطيف ورشـيق وأنيق، بل يعبر عن القبيح فيجعل الإحسـاس به جميلاً، بمعزل عن قبحه في الواقع، لأن التعبير عنه تعبير فني جميل. الشـعر يشـفي الحزين، ويوقد لواعج المحب، ويبصِّـر المرء بالقِيَم، ويكشـف غطاء الألفة عما هو مألوف ومعروف، فيمنح الإنسـان الإحساس بالدهشـة، ومتعة الشـعور بالجدة والنضـارة، الشـعر يغذي روحه، ويغني تجاربه، ويحفظها عبر الأزمنة والأمكنة، فإذا هو تاريخ الإنسـان، وسـجل أيامه، ودفتر أعماله. الشـعر صـورة عن الإنسـان، فيه صـوته وملامحه وعواطفه وانفعالاته وأفكاره وتجاربه وخبراته وخيالاته وسبحاته وشطحاته وانطلاقات روحه وأحلامه. في الشعر كل ما في حياة الإنسان من تلاوين وأشكال وصور منسجمة ومتناقضة فاعلة ومنفعلة، ساخطة وراضية، جميلة وغير جميلة. الشعر هو الحياة بكل أشكالها، هو الحياة فنًّا، وقد صيغت بلغة خاصة جميلة.

وعلى هذا فالشـعر أشـعار، وليس لونًا واحدًا ولا شـكلًا وحدًا، وهو أنواع، كالحياة، ومسـتويات، كالحياة، وهو متطور ومتغير، كالحياة، وقد يناله جمود وفتور، كالحياة، وقد يتفجر جِدَّةً وحداثة وعطاء، كما تتفجر الحياة قوة وشـبابًا. وفي الشـعر كما في الحياة، مفهومات وأعراف وتقاليد وبُنى وقواعد وقوانين، ومثلما يترجح الناس في الحياة بين أخذ بتلك الأعراف والتقاليد والبنى والقواعد والقوانين، والالتزام بها والتقيُّد، وبين رفْضٍ لها

وتمرُّد وخروج وثورة، كذلك يحدث في الشعر، بل في الأشعار، ما يحدث في الحياة. وتلك هي سنة الحياة، وسنة الشعر، بل الأشعار.

النظرة السريعة العابرة للشعر تراه جنسًا واحدًا، هو الشعر. ولكن النظرة الكلية الشاملة التاريخية التي تدرك تطوره في الأمكنة والأزمنة تراه أشعارًا، وهذه هي حقيقة الشعر، فما هو بلون واحد، وما هو بنوع واحد، مثله مثل البشر، في المجتمعات، واللغات، وعبْرَ الأزمنة والأمكنة. فالشعر جغرافيًّا، في مشرق البلاد العربية، اليوم، غير الشعر في المغرب من البلاد العربية، والشعر في بلاد الشام، والعراق، غير الشعر في مصر، ومع هذا التنوع والاختلاف، هو شعر عربي واحد، هو الشعر العربي، ولكن في تنوُّع وتعدُّد واختلاف، وهو ما يمنحه شرعية الوجود.

والشعر تاريخيًّا، في العصر العباسي، غير الشعر فيما سبق في الشعر الأموي، والشعر الأموي يختلف عن الشعر في عصر صدر الإسلام، وهو القريب منه زمنيًّا، وهذا الشعر كله يختلف كليًّا عن الشعر في العصر الجاهلي، ومع ذلك، فالشعر كله من العصر الجاهلي إلى اليوم، هو شعر واحد، هو الشعر العربي، ولكن لا بد من ملاحظة ما فيه من تعدُّد وتنوُّع واختلاف. وهذا التباين، والتناقض، بين الوحدة والتنوع، والوحدة والاختلاف، هو ما يمنح الشعر حقيقة وجوده. وهو التعدد والتنوع والاختلاف نفسه القائم في الحياة كلها، مع وحدتها. ففي الغابة أشجار من أجناس شتى، وفي الأجناس أنواع، وفي الأنواع فصائل، وفي الفصائل أُسَر، وفي الأُسَر شجرات مختلفات، وكذلك الأمر في البشر، ففيهم أعراق وأجناس وشعوب وقبائل وأسر وأفراد. وكذلك الشأن في الشعر.

التعدد والتنوع والاختلاف

وهذه هي في الواقع حقيقة الإبداع. فلو كان البشر جميعًا متشابهين، شكلًا وخلقًا وعمرًا وعقلًا وذوقًا ورزقًا وصحة ولونًا، لما كان للحياة متعة وبهجة، ولما كان فيها إبداع ولا عمل، ولما كان فيها قبيح وجميل، وبالأحرى لما كانت حياة. وكذلك لو كان الشجر كلُّه واحدًا، أو الثمر أو الطير أو السبع أو البحر أو السحاب أو الجبل أو التراب أو الحجر. بل إن هذا التعدد والتنوع والاختلاف قائم في الكائن الواحد، فهو اليوم في الظاهر كما هو في الأمس، كما يراه جاره كل يوم، فهو متعدِّد، في الظاهر، لأنه مجرد جار،

ولكنه في الحقيقة ليس كذلك، فهو أب وزوج وموظف ومسؤول ذو سلطة وسيادة، فهو متنوع، وقد لا يدرك هذا مَنْ يراه عابرًا في الشارع، وهو اليوم، عدا ذلك كله، مكتئب حزين مكروب، ولم يكن كذلك في الأمس، فهو إذن مختلف، وهذا كله مما هو متَّفَقٌ عليه، في الحياة، ولا اختلاف فيه، وهو مما يقرّ به الناس جميعًا. وكذلك الحال في الشعر، فهو متعدد ومتنوع ومختلف، ولكن أكثر المتلقين للشعر لا يدركون ذلك، فهم يرَوْنَ الشعر واحدًا.

بل إن التعدد والتنوع والاختلاف قائم في شعر الشاعر الواحد، وفي ديوانه، وفي مجموعاته الشعرية، وإذا لم يتحقق في شعره، فما هو بالشاعر الذي يذكره التاريخ. فالشاعر الحق هو الشاعر الذي تجد في شعره التعدد والتنوع والاختلاف، بل تجد التطور من مرحلة إلى مرحلة، ومن شكل إلى شكل، وقد يتحقق هذا التطور تلقائيًّا، من غير قصد من الشاعر، بسبب تطوُّر تجاربه وخبراته في الثقافة والحياة، وقد يكون عن وعي وقصد ودراسة للحركة الشعرية، وهذا النوع من التطور هو الأجدى، وعلى الشاعر في الحقيقة أن يتابع الحركة الشعرية وتطوُّرَها، وأن يتابع التطور في الاتجاهات النقدية، وعليه أن يعرف موقع شعره في خريطة الشعر، وأن يعرف أين يقف هو بين شعراء عصره، بل أين يقف بين شعراء أمَّته، ليكون له صوته الخاص، ولونه المتميز، وإلا كان مثله مثل كثير من الشعراء الذين يغفلهم النقد، لأن الناقد قائد طائرة كبيرة، لا يحط إلا في مدن كبيرة، يقصدها ركاب، وفيها مطارات، أي أن الناقد لا يُعنى إلا بالشعر الذي يحقق وجوده، ويكون له حضور، وهذا الحضور لا يتحقق إلا بالتعدُّد والتنوُّع والاختلاف.

وقديمًا وضع ابن سلام معيارين لتصنيف الشعراء، وهما: الجودة والكثرة، أو بالأحرى كثرة الجيّد، وكثيرًا ما كان النقاد يقولون في وصف الشاعر: متعدِّد أغراض الشعر، ويعدُّون التعدُّد قيمة. وليس التعدد عند الشاعر هو كثرة الشعر، بل كثرة الجيد، وقد أخَّر ابن سلام الجمحي بعض الشعراء عن الطبقة الأولى لأن شعرهم قليل، مع أنه جيد، مثل طرفة بن العبد، وقد وضعه في الطبقة الرابعة، والتنوُّع يكون في موضوعات وأغراض مختلفة، والاختلاف يكون في الأنواع، كأن يكتب الشاعر المطوَّلة الشعرية والقصيدة والمُقَطَّعة، ويكون الاختلاف أيضًا في الرجز أو في الموشح أو في المسرحية

الشعرية أو في القصة الشعرية، بالإضافة إلى كتابة القصيدة. وقديما جرى تفضيل أبي نُوَاس على مسلم بن الوليد لأن الأول كان أكثر تنوُّعًا في شعره، يروي أبو هلال العسكري[1] أنه "سُئِلَ بعضُهم عن أبي نواس ومسلم، فذكر أن أبا نُوَاس أشعر، لتصرفه في أشياء من وجوه الشعر، وكثرة مذاهبه فيه، قال: ومسلمٌ جارٍ على وتيرة واحدة لا يتغير عنها". وذُكِرَ الفرزدق، فقال[2]:"والفرزدق يجري على طريقة واحدة، والتصرف في الوجوه أبلغ". ومن ذلك شعر أحمد شوقي، فهو كثير، وفي موضوعات وأغراض متنوعة، من رثاء ومديح وغزل ووصف، وفي المناسبات الوطنية والقومية والإنسانية، وفي أشكال مختلفة، فقد عارض الشعر القديم، وكتب الشعر للأطفال، وكتب المسرحية الشعرية.

وفي المجموعات الأولى من شعر صلاح عبد الصبور قصائد طوال، وفي مجموعاته الأخيرة قصائد قصار، وفي المجموعات الأولى حزن وبوح وألم، وفي المجموعات الأخيرة تأمُّل وتفكير، وإلى جانب ذلك فقد كتب المسرحية الشعرية، والمقالات النقدية، وترجم.

إن الاختلاف والتنوع والتعدد من شروط الإبداع، والشاعر دائما مترجِّح بين التقيُّد والتمرُّد، إنْ تقيَّدَ الشاعر بالأعراف والمفهومات والقوانين فإنه لن يبدع، وفي الواقع لا يستطيع أحد أن يتقيَّدَ التقيُّد كلَّه، لا في الشعر ولا في الحياة، وكذلك لا يستطيع أحد يتمرَّد التمرُّد كلَّه، ولا أن يخرج عن كل ما استقر، وإلا فإنه لن يلقَى القبول، ولو حاول، فلا بد من وجود شيء من الضوابط، لأنه وريث لغة وثقافة وأعراف عمرها آلاف السنين، ومئات الأجيال، ولن يستطيع أحد الخروج عنها الخروج كلَّه لا في الشعر ولا في الحياة.

والتعدد والتنوع والاختلاف قائم في الحياة نفسها، فالبشر كلهم من جنس واحد، قائم على التعدد، ولكنَّ فيهم أعراقًا وشعوبًا وأممًا متنوعة، وفيهم أيضًا أفرادٌ مختلفون في الطباع والأمزجة والعواطف والانفعالات، بل كل فرد فيهم مختلف عن الآخر، منذ أول الخلق، في حدقة العين ونبرة الصوت وبنية الشعرة والخطوط في الإبهام، وهذه هي الحياة

---

[1] **العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تح. علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء التراث العربي، ١٩٥٢، ص ٢٤.**

[2] **العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، ص ٢٥**

في روعتها وإبداعها وجمالها. وكذلك الحال في الشعر، فشعر أبي نواس، لا يلغي شعر المتنبي، وشعر أبي تمام لا يلغي شعر البحتري، وشعر ابن الرومي لا يلغي شعر أبي العتاهية، وكل واحد من هؤلاء له شعره الذي يميزه، وأشعارهم كلها تلبّي حاجات المجتمع، على ما في أشعارهم من تفاوت واختلاف، والمشكلة عند أكثر المتلقين هي البحث عن أعظم شاعر، وأفضل شاعر، وأكبر شاعر، هي مشكلة البحث عن أمير الشعراء، بناء على إلغاء شعراء آخرين، أو التقليل من شأنهم، والشعر في الحقيقة رياض زهور ربيعية، ولا تصنع رياض الربيع زهرة واحدة، ولا يصح في الشعر، كما لا يصح في الحياة، الإلغاء أو الإقصاء، ولكن مِنْ أَسَفٍ أن ذلك حاصل.

ولا بد من أنْ نُقِرَّ مع ستيفن سبندر[1] أن:" لنا حقيقة مهمة، وهي أن شاعرًا يجد إلهامه في زهرة، بينما يدفع الآخرَ إلى تأليف الشعر أَلَمُه وآلام غيره، أما الثالث فقد تتحرك مشاعره لذكرى ملوك غابرين، وهناك أيضًا من يودُّ أن يصل إلى الحقيقة الفلسفية النهائية في الحياة، وهناك من يتأمل الفلاحين وهم يعملون في حقولهم ويحاول أن ينقل إلى فنه أنغام حياتهم وأوزانها، وهناك أيضًا من يؤمن بأن الأحلام هي الباب الذي نلج منه إلى بحيرة الشعور الهائلة التي تختفي فيها الإنسانية أثناء النوم، بينما يسعى آخر إلى استلهام فضائل البطولة في كفاح أمة في سبيل استقلالها، أو في نضال طبقة مع الجور والطغيان".

وكان محمد بن سلام الجمحي[2] قد سأل يونس النحوي: من أشعر الناس؟ فقال: "لا أومئ إلى رجل بعينه، ولكني أقول: امرؤ القيس إذا غضب، والنابغة إذا رهب وزهير إذا رغب، والأعشى إذا طرب". وفي جواب يونس ما يدل على تقدير الشعراء جميعًا، وعدم تفضيل أحدهم، ويدلُّ على معرفة ما يميز شعر كل شاعر.

وبعد، فكيف يمكن الحكم على الشعر على أنه واحد؟ وهل يمكن الحكم على البشر جميعا بأنهم سواء؟ العلة في الشعر العربي أن الحكم فيه يجري على أنه الشعر،

---

[1] **سبندر، ستيفن، الحياة والشاعر، تر. د. محمد مصطفى بدوي، مر. د. سهير قلماوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١، ص ١٤٤**

[2] **الأصفهاني، الأغاني، أخبار الأعشى ونسبه، الجزء الثاني، ص ٤٨٣.**

وليس الأشـــعار، وكأنه يجري في نســـق واحد منذ العصـــر الجاهلي إلى اليوم، وكأنه مصـــبوب في قالب. والعلة في أن الحكم في الشـــعر يجري على قواعد وقوانين محفوظة وقوالب جاهزة، تنطلق من تعريف قدامة بن جعفر للشـــعر على أنه " قول موزون المقفى يدل على معنى"، وكأن هذا التعريف الجامع المانع قد حوى الشـعر منذ العصـر الجاهلي إلى اليوم! وهل ثمـة تعريف مطلق يمكن أن يكون جـامعًا مـانعًا قـاطعًا؟ هل يمكن أن نضـــع للحياة تعريفًا جامعًا مانعًا قاطعًا؟ أو للإنســـان؟ هل يمكن تعريف الإنســـان بأنه "حيوان ناطق"؟ وأين في ذلك التعريف ما يمتاز به الإنسـان من قدرة على تأسـيس المدن والبناء والعمران وتدوين المعارف والعلوم واختراع وابتكار وغزو للفضـاء وتبديل لأعضـاء الإنسان، بل صنع أعضاء. حتى لو كان المقصود بالنطق التفكير، فإن ذلك التعريف لا يكفي. وما جدوى التعريف. إن الإنسان لا يمكن حصره في أي تعريف، وكذلك الشعر.

الاختيارات الشعرية

والعلة في الحقيقة، ليسـت في الشـعر العربي، فهو في الواقع حيٌّ متطوّر ومتغيّر ومتجدّد ومختلف في ألوانه وأشكاله ومستوياته. والعلة في الحقيقة ليست في النقاد، نقاد الشـــعر، النقاد الحقيقيين. والشـــعر لا يكتب للنقاد وحدهم، وإنما يكتب للناس كافة. وإنما العلة في الواقع هي في المتلقّين، وفي أســـاليب التعليم. ولهذا كان هذا التقديمُ كلُّه، وهذا التبسيط. فالمتلقي للشعر يستند في تلقيه للشعر، وفي حكمه عليه، إلى مجموعة أشعار مختارة، وهي من عصـــور مختلفة، لشـــعراء مختلفين، كان قد تلقّاها على مقاعد الدرس، فحَسِـــبَ أنها هي وحدها الشـــعر كلُّه، وظن أن ما فيها من قيم وأعراف ومفهومات هي حقائق مطلقة وقوانين كلية يجب أن تنطبق على الشـــعر كله، أو كذلك أوحَى إليه المدرسـون. وإذا ما جاء هذا المتلقي إلى شـعر آخر، في عصـر آخر، اسـتند في الحكم عليه، إلى ما كان قد تلقَّاه وحفظه، وقاســـه عليه، وحَكَمَ مِن خلال معرفته الضـــيقة، واطلاعه المحدود، ويقينه أن في الشـــعر قوانينَ وقواعدَ، وأن في الشـــعر أحكامًا. بل لقد رسـخ في رُوْعِه أسـماء نَفَرٍ من الشـعراء، من عصـور مختلفة، وأسـماء بضـعة شـعراء آخرين، معاصـرين، كان قد قرأ بعض أشـعارهم، فظن أنهم هم الشـعراء، وإذا ما سمع بعدَ ذلك بشعراء آخرين أنكرهم. وهذه هي مشكلة تلقي الشعر في كل عصر.

ويُروَى أن أحد الشعراء قَدِمَ إلى لغوي في العصر العباسي، فأنشده قصيدة فأعجب بها الإعجاب كله، وقال له: "هذه يتيمة الدهر"، أي أن الزمان لن ينجب مثلها. ثم سأله: "لِمَن هي؟"، فأجابه: "هي والله ابنة ليلتها". أي أنه هو نفسه الشاعر الذي نظمها ليلة أمس. فما كان من اللغوي إلا أن قال له: "خرِّقْها، خرِّقها". أي مزِّقها، معبِّرًا عن عدم إعجابه بها، لأن صاحبها شاعر حي يرزق، وليس من الشعراء القدامى.

ولم تغب هذه المشكلة عن المتلقين في العصر الحديث، ففي الستينيات من القرن العشرين كان مدرسو اللغة العربية في الثانويات يسخرون من شعر التفعيلة وينالون من بدر شاكر السياب ويُنكرون شعره، واليوم، بعد أن مرَّت عقود على وفاة السياب وانتشار شعر التفعيلة، ورسوخه وتطوره، يستشهدون بالسياب ويعدّونه من الشعراء الكبار، وينكرون ما جاء بعده أيضًا من شعر أحدث. تلك هي علة المتلقين للشعر، وليست علة الشعر. إن الملتقي اليوم في مطلع الألفية الثالثة يقر بشعر البياتي والسياب وعبد الصبور وحجازي ودنقل وأدونيس وينكر أسماء شعراء، لأنه لم يسمع بهم، ولم يقرأ لهم في الكتب المدرسية. تلك هي علة المتلقين، وليست علة الشعر ولا النقَّاد.

الحُكم على الشعر

وللمشكلة وجهُها الآخر، بل سببها الرئيس هو طبيعة العلاقة بين المتلقي والشعر. وأكثر نتائج التلقي هي الحُكم. والحكم يقوم في الغالب على التأثُّر الأولي والانطباع السريع، ولا سيما في العصور القديمة، عندما كان الحكم يصدر على الاستماع إلى الشعر لا على قراءته، وقد تطوَّر الحكم، فأصبح يبنى على التعليل والتفسير العقلي والمنطقي، بالمقارنة مع قديم الشعر، أو بالاستناد إلى أعراف ومفهومات، سرعان ما تحولت إلى قواعد وقوانين. وهذا ما أفسد الذوق وأضر به، وأساء إلى أكثر الشعر.

وما يزال في تلقي الشعر أَثَرٌ من تلك العلاقة التأثرية الانطباعية السريعة أو العقلية المنطقية، ولاسيما في التعليم بالمدارس، وهو تعليم ما يزال يقوم على شرح الأبيات، وتلقِّيها بالعقل، وتحويلها من تجربة انفعالية إلى مقولات عقلية، ونثرها إلى معان، بل تقسيمها إلى أفكار، وكأن الشعر نثر جرى نظْمُه في بحور، وسَلْكُه في قوافٍ، وهذا ما صرَّح به ابن طباطبا في كتابه "عيار الشعر"، إذ تصوَّر الشعر على أنه معانٍ

وأفكارٌ نثرية تنظم في أوزان وبحور، وينظم الشاعر أبياتًا متناثرة، ثم يضم بعضها إلى بعض، ويسد الخلل فيما بينها، وفي ذلك يقول[1]: "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مَخَضَ المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرًا، وأعد له ما يُلْبِسُه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي سلس له القول عليه، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يَرُومُه أَثْبَتَه وأَعْمَلَ فِكْرَه في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيقٍ للشعر وترتيبٍ لفنون القول فيه، بل يُعَلِّق كل بيت يتفق له نظمه على تفاوت ما بينه وبين ما قبله، فإذا كملت له المعاني، وكثرت الأبيات، وفَّق بينها بأبيات تكون نظامًا لها، وسِلكًا جامعًا لما تشتَّت منها، ثم يتأمل ما قد أدَّاه إليه طبْعُه، ونَتَجَتْه فكرته فيستقصي انتقاده، ويَرُمُّ ما وَهَى منه، ويبدل بكل لفظة مستكرهة لفظةً سهلة نقية".

ويبدو نظم القصيدة، وفق هذا التفكيك العقلي، والتصور المنطقي، مجرد استحضار لأفكار، ثم نظم بعض الأفكار في أبيات متفرقة، وضم بعضها إلى بعض، ثم إدخال بعض الأبيات في بعض، ليكتمل المعنى، ويتم النظم، وكأن الشاعر يأتي بحجارة ثم يبني جدارًا، ثم يبدل حجرًا بحجر. وهذا كله ليس من عملية الإبداع في شيء، فهي عملية تتحقق دفعة واحدة، كأنها الحلم، ولا تسير في مثل هذا الترتيب المنطقي، ومثل هذا الفهم للإبداع هو الذي يفسد عملية تلقي الشعر.

ولعل أكثر أشكال الحكم بعدًا عن حقيقة الشعر هي أحكام المفاضلة، كالقول بأشعر بيت قالته العرب، أو القول بأفضل قصيدة، أو القول بأفضل شاعر، فالشعر في حقيقته ظاهرة، وهو حركة، يشارك في صنعها كل الشعراء، كبيرهم وصغيرهم، قديمهم وحديثهم، قويُّهم وضعيفهم، ولا يصنع الشعر شاعر بعينه، ولولا تاريخ طويل من الشعر، لا نعرف بُعدَه أو عمقه التاريخي، سبق امرئ القيس لما كان امرؤ القيس، ولولا تاريخ طويل من الشعر سبق المتنبي لَمَا كان المتنبي، ولولا تاريخ طويل من الشعر سَبَقَ أحمد شوقي لما كان أحمد شوقي، وهكذا. مع أن أحدًا مما قد يُسَمَّى أمير الشعر أو ينال التعظيم والتمجيد، لا يمكنه أن يلغي الحركة الشعرية، ولا يمكن أن يلغيَ أحدٌ من الشعراء، مهما كان عظيمًا، أحدًا ممَّنْ سبقه من الشعراء، أو ممن سيأتي بعده، فالشعر حاجة

---

[1] ابن طباطبا، عيار الشعر، تح. د. عبد العزيز بن ناصر المانع، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥، ص ٧.

إنسانية متجدِّدة. ومعيار العظمة أو الشهرة أو المكانة هو في المقام الأول، للأسف، معيار اجتماعي دعاوي سياسي، بحسب المرحلة والظرف والمناسبة، قبل أن يكون معيارًا فنيًّا محضًا، ولكن مما لا شك فيه أيضًا أنه لا يخلو من قيمة فنية، ولكنها ليست وحدَها سبب منح مثل تلك الألقاب، والمشكلة تكمن في آلية التفكير التي تمجَّد الفرد في المجتمع لقوته أو غناه أو شهرته أو عشيرته أو سلطته، وهي نفسها التي تعمل في تلقي الشعر.

إن شعراء من أمثال أبي تمام والبحتري وابن الرومي والمتنبي والمعري على سبيل المثال لا يمكن أن يلغي أيٌّ منهم الآخر، فكل واحد منهم له مكانته، ولكُلٍّ منهم لونُه وصوته وفنه، ولا يمكن لأي منهم أن يسد مسدَّ الآخر. ولا يمكن أن يلغوا شعراء آخرين كانوا في عصرهم، ولم ينالوا من الشهرة ما نالوا، على الرغم من التفاوت والاختلاف.

وإذا كانت أشكال التفضيل تُمارَس سابقًا في الأسواق كالمربد وعكاظ، وفي مجالس الخلفاء والأمراء، فإن أشكال التفضيل ما تزال تمارس اليوم في المسابقات في الصحف والدوريات وفي الإذاعات والفضائيات، تحت أسماء ما تزال تستلهم القديم، كسوق عكاظ أو أمير الشعراء، ولا بد من القول إن تلك الأشكال من التفضيل لا تلغي شاعرًا متميزًا، ولو لم يفز، كما أنها لا تصنع شاعرًا، ولو فاز، إذا لم يتابع مسيرته الشعرية، ولم يطوِّر فيها ولم يجدِّد.

إن العلاقة الحق بين المتلقي والشعر هي علاقة دخول في حرم الشعر، والعيش معه بالحس والوجدان والانفعال والشعور والثقافة والمقارنة، لا بد من اشتراك كل القوى الفاعلة والمنفعلة في تلقي الشعر، والتواصل معه، والتأثُّر به، عقلًا وروحًا ونفسًا وجسدًا، لأن للقصيدة حضورَها الحسي والجسدي والصوتي والروحي والانفعالي والفني والجمالي والإنساني والتاريخي والثقافي والمعرفي، هي جماع ذلك كله، ونتيجة تفاعله، ولا بدَّ لمن يتصدَّى للقصيدة أن يعيش معها بكل مكوِّناتها، ويمتلك القدرة والإمكانات للتواصل معها، كي تمنحه عندئذ ذاتها، ويُمكنه تلقيها، التلقي الفني الإبداعي، أي ليحسن التعامل معها، ويعرف المداخل إلى أسرارها وكوامنها، وكان من قبل قد شبه أحد الشعراء القصيدة بالمرأة، ولكن من أسف أن أكثر المتلقين يتصدَّون للقصيدة بالبحث عن الأخطاء والعيوب والثغرات والسرقات. ولذلك، فلعل مصطلحات من مثل الحكم والفهم والشرح والتشريح

والنقد والتفسير لم تعد كافية للتعبير عن طبيعة العلاقة المعقدة التي يمكن أن تكون بين المتلقي والشعر، هي علاقة معقدة جدًّا، ومركبة، هي كعلاقة الشاعر بقصيدته، هي علاقة إبداع. والمرجو ألا يفهم من هذا أن شرط التلقي للشعر أن يكون المتلقي شاعرًا، والمرجو أيضًا ألا يُظَنَّ أن الشاعر هو أقدر الناس على تلقي الشعر، فهذان المفهومان خاطئان، إن التلقي درجات ومستويات وأشكال، ولا بد في التلقي الصحيح من الثقافة والقدرة على الدخول في حرم الشعر والتعامل معه في ضوء ما تقدم.

ومن هنا كان لا بد من توضيح مشكلة الأعراف والمفهومات والتقاليد والقواعد والقوانين، فمما لا شك فيه أن للشعر مفهومات أولية، منها على سبيل المثال: العاطفة والانفعال واللغة الشعرية والإيقاع والصورة والخيال، ولكن هذه وحدها ليست كافية لتصنع شعرًا، ولو اجتمعت، فلا بد مما لا يمكن وصفُه أو حدُّه أو تعريفُه، وهو الإدهاش والتألق والتميز والخصوصية والتفرد، وما سُمِّيَ أيضًا بالشعرية، وكان أجدادنا يستعيرون لفظ الماء ليحكموا به على الكلام، يقول أبو هلال العسكري[1]: "الكلام إذا انقطعت أجزاؤه، ولم تتصل فصوله، ذهب رونقه، وغاض ماؤه، وإنما يروق الكلام إذا جرى جريان السيل، وانصب انصباب القَطْر".

فالوزن وحده لا يصنع شعرًا، ولا القافية، وغيابهما لا ينفي عن الشعر شعريته، والصور الجديدة المدهشة وحدَها لا تصنع شعرًا، ولو كثرت وتنوعت وأدهشت، وغيباها لا ينفي عن الشعر شعريته، وجمال الألفاظ وحسن اختيارها وسبكها وحده لا يصنع شعرًا، وفخامة الموضوع أو خطورته أو جلالته وحدَها لا تصنع شعرًا، وأهمية التجربة أو الموقف أو الحالة وحدَها لا تصنع شعرًا، بل لا بد من تفاعل معظم تلك المكونات وتماسكها وخروجها في بناء كلي موحَّد يصهر المكونات ويحقق بينها علاقات الوحدة والانسجام والتماسك. ولذلك، فليس في الشعر قواعد، ولا قوانين، لأن الشعر خروج دائم عن المألوف، ولأنه دائما كشف وانفتاح.

وقديما لم يعجب ابن قتيبة ببضعة أبيات، لأنه لم يجد فيها حكمة أو فكرة ذات حضور حسي واضح، وغفل عما فيها من تصوير لحالة وجدانية، وما فيها من تعبير عن

---

[1] **العسكري، أبو هلال، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، ص ٤٣.**

معنى دقيق، وشـــعور لطيف، ولعله لم يعجب أيضًـــا بها لأنه لم يتنبَّه إلى الصـــورة في البيت الأخير، حيث جعل الشـــاعر أعناق الإبل تســـيل في الوادي، ولكن نقادًا آخرين قدَّروها حق قدرها من مثل عبد القاهر الجرجاني[1] الذي أدرك ما فيها من سلاسة الألفاظ، وحســـن النظم، والخلو من الحشـــو والفضـــول، بل تنبّه إلى دقة معانيها ولطفها، وإلى الاســـتعارة في البيت الأخير منها، ووقف يعلّق عليها ويحلّلها في ثلاث صـــفحات. وهي بضعة أبيات تنسب إلى يزيد بن الطَّثَرِيَّة[2]، وفيها يقول:

ولمَّا قضـــينا مِنْ مِنًى كلَّ حاجةٍ ومسَّـــحَ بالأركانِ مَنْ هو ماسِـــحُ
وشُـــدَّتْ على دُهْمِ المَهارَى رحالُنا ولم يَنْظُرِ الغادي الـذي هو رائِح
أخـذْنـا بـأطرافِ الأحـاديـثِ بينَنَـا وســـالتْ بأعناقِ المطِيِّ الأباطِحُ

وجمال الأبيات في بسـاطة لغتها وعفوية التجربة التي تعبر عنها، فهي تصـور ما هو عادي مألوف، فتجعله جميلًا مدهِشـــا، كأننا نراه أول مرة، إذ تزيل عنه غبار الألفة، وفي ذلك يقول ســـتيفن ســـبندر[3]: "إن من واجب الفنان أن يحتفظ بقدرته على الرؤية البســـيطة، أي على رؤية العالم كما لو كان ينظر إليه للمرة الأولى، بعد أن يكون قد رآه مرات عديدة".

وفي الأبيات التالية للأخطل الصـــغير ضَـــرْبٌ من الجمال لا يقاس بقانون ولا قاعدة، ولا يطلق عليه حُكْم، ولا يكفيه وصف ولا تعريف، وفيها يقول[4]:

الهوى والشـــباب والأمل المنشـــود توحي فتبعـث الشِّـــعرَ حيًّـا
والهوى والشـباب والأمل المنشـود ضـــاعـت جميعُهـا مِنْ يـديَّـا
يشـــرب الكأس ذو الحِجَا ويُبَقِّي لِغَـدٍ في قرارةِ الكـأسِ شـــيًّـا
لم يكنْ لي غدٌ فأفرغْتُ كأســـي ثم حطَّمْتُهـا على شـــفتيًّـا

---

[1] الجرجاني، أسرار البلاغة، تح. محمد محمود شاكر، مط. المدني، القاهرة، دار المدني، جدة، لاتا، ص ٢١

[2] الجرجاني، أسرار البلاغة، ص ٢٢

[3] سبندر، ستيفن، الحياة والشاعر، تر. د. محمد مصطفى بدوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١، ص ٧٤.

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

والأبيات تعبّر عن موضوع مأسوي، هو فقدان قوى الحياة ودوافعها، وهو موضوع لا يعاني منه الشيوخ، بل يعاني منه الشباب أيضًا، فموضوعها إنساني، يمس شغاف القلب، وقد عبر عنه الشاعر على أنه موضوعه هو، انطلق به من ذاته، وربطه بالشعر، وجعل حضور تلك القوى باعثًا على الشعر، وأشار إلى ضياع تلك القوى، ولم يقل موتها، فهي موجودة، ولكنها ضائعة، والأمر لا يتعلق به وحده، لأن تلك القوى تخص الناس جميعًا، ولا سيما الأمل المنشود، وكثير من الناس يفقدونه، وإذا كان قد ذكر الشعر، فالشعر قيمة عليا، ولم يقل إن الشعر قد نضب أو جف أو ضاع، بل اكتفى بالقول إن القوى الباعثة عليه قد ضاعت من يديه، وكأنه قد عبر عن ضياع القيم كلها بضياع القوى من أيدي الناس جميعًا. والموضوع مأسوي، وهو فجيعة، ولكنه عبر عنه بأسلوب لطيف سلس، يقوم على الإخبار، لا على الإنشاء، أي من غير تهويل ولا مبالغة ولا استثارة مباشرة للانفعالات، وثمة حركة تقدم وإيجاب وانبعاث في البيت الأول، إذ يجعل الهوى والشباب والأمل المنشود قوى محركة وفاعلة تبعث الشعر، وثمة حركة مغايرة في البيت الثاني، وهي حركة ضياع وتشتت وغياب، وهذا ما يزيد في حس المأساة، ولكنه لم يصرح بنتائج ضياع الأمل المنشود والشباب والهوى، بل تركها لخيال المتلقي وانفعاله واستجابته الشعرية والجمالية، هي حقا مأساة، لكن الشعر صورها تصويرًا فيه رقة ولطف وهدوء، فجعلها تنساب إلى الأعماق، من غير ثورة ولا صخب أو ضجيج، وفي الأبيات إيقاع سلس، هو إيقاع البحر الخفيف، والقافية مطلقة، بحرف مد طويل، كأنه زفرات وآهات طويلة، وقبلها ياء مشددة، في البيت الثاني منها ياء ضمير المتكلم، فكأنها ضغطٌ ثقيل شديدٌ على النفس وإرهاقٌ، وكأنها تأكيد لمعاناة الذات، وقد غناها محمد عبد الوهاب بلحن تأملي حزين، وبصوت شائخ أجش هادئ متأمل، فكأنه يبكي بدموع لا تسيل على الخدود، وإنما تنهمر في الأعماق، وقد جرى الكلام على البيتين الأولين فقط، أما البيتان التاليان فقد تركناهما للمتلقي يحس بهما ويتذوقهما.

وفي الحقيقة يملك الشعر سحره الخاص، وهو لا يرجع إلى عناصره، مهما تعددت وتنوعت وكثرت، أو قلّت، وإنما يرجع إلى طبيعته الخاصة، وهو سحر يتجدّد، ولا ينفد ولا يبلى على مر العصور، ويظل يحيا في كل الأزمنة، لا جديده يُلغي قديمَه، ولا قديمُه

يحجب جديده، وتظل الحاجة إليه متجددة، لأنه تعبير عن الإنســـان، ولأنه جزء من ذات الإنسان.

والشعر يحتاج إليه الأمي والمتعلم، والغني والفقير، والقاطن في المغاور والكهوف، والســـاكن في العمارات وناطحات الســـحاب، ولذلك فهو أيضًـــا على أشـــكال وأنواع ومستويات، ولا يمكن إلغاء أي نوع من أنواعه، ولا بد من أن يقرَّ المتلقي بحاجة المتلقين على مختلف مستوياتهم وأذواقهم إلى الشعر بمختلف مستوياته أيضًا وأنواعه. فثمة شعر يخاطب على الأغلب العقل، وفيه الحكمة، وثمة شـعر يخاطب الوجدان والشـعور، فهو شعر لطيف ناعم رقيق، وثمة شعر يخاطب الجسد ويثير الرغبات والأهواء، فهو واضح صريح جريء، وثمة شعر يخاطب الروح ويسمو فوق الحواس، فهو شعر صوفي رفيع، وعدا ذلك كله، ثمة شعر واضح تقرؤه مرة واحدة فتستنفد أكثر معانيه، ولا تضطر إلى قراءته مرة أخرى، إلا إذا أردت مَحْضَ الاســتمتاع، وثمة شــعر صــعب الألفاظ ومعقد التراكيب، تحتاج إلى قراءته مرات وتســتعين بالمعجم لفهم معانيه، وثمة شــعر واضــح الألفاظ سـهل التراكيب ولكنه غامض المعاني تحتاج للغوص فيه كي تدرك مراميه، وثمة شعر مبني على بحور الشعر العربي، مقيَّد بقافية واحدة، وثمة شعر مبني على البحور أيضًـا، ولكنه متنوع القوافي، وثمة شعر مبني على وحدة التفعيلة، من غير قافية، أو بما يشـبه القوافي، وثمة شـعر من غير وزن ولا قافية، هو قصـيدة النثر، وثمة أنواع وأنواع، ولكل نوع قراء، وكل نوع من الأنواع مطلوب، وليس ثمة نوعٌ يلغي نوعًا آخر.

ولكل نوع مفهوماته وأعرافه وتقاليده، وقد يكون بين هذه المفهومات والأعراف والتقاليد شـــيء من التشـــابه، ولكن بينها من الاختلاف ما هو أكبر، ولولا الاختلاف في المفهومات والأعراف والتقاليد، لما كانت تلك الأنواع، وفي الحقيقة: النوع هو الذي يخلق مفهوماته وأعرافه وتقاليده، وليست المفهومات والأعراف والتقاليد هي التي تصنعه، فالنوع الأدبي يسبق النقد، والنقد تابع له.

ومن حق المتلقي العادي أن يعجب بنوع أو نوعين، وألا يُعجب بباقي الأنواع، وليس من حق الناقد ذلك، فعلى الناقد الحصيف أن يكون مُلِمًّا بالأنواع كلِّها، أو بأكثرِها، وعارفا بتقاليدها وأعرافها ومفهوماتها، وأن يكون قادرًا على تذوُّقِ كلِّ نوعٍ وفقَ مفهومات

كل نوع وأعرافه وتقاليده، وألا يتصدى لنقد نوع من خلال معايير نوع شعري آخر. وعلى سبيل المثال، لا يمكن تلقي قصيدة النثر من خلال تقاليد قصيدة البحر، فلا يمكن مطالبة قصيدة النثر بالوزن، ولا بالقافية، ولا بعلو النبرة، فمن خصائص قصيدة النثر تخلّيها عن هذا كله.

ولذلك على الناقد أن يكون مثقفًا، وعليه أن يكون مطلعًا على نماذج كثيرة من النوع الذي يتصدى لنقده، فلا يمكنه أن ينقد قصيدة التفعيلة إذا لم يطلع على نماذج كثيرة من قصيدة التفعيلة، ويتعرف على خصائصها ومقوماتها وقيمها، وإذا لم يستنبط هذا كله من نماذج كثيرة من قصيدة التفعيلة، أما إذا تصدى لنقدها من خلال اطِّلاعه على نماذج من قصيدة البحر، فلن يكون في إمكانه التعامل مع قصيدة التفعيلة. وقديما قال الحطيئة[1]:

الشعر صعبٌ وطويلٌ سُلَّمُه
إذا ارتقى فيه الذي لا يعلمُه
زلت به إلى الحضيض قدمُه
يريد أن يعربَه فيُعجمُه

والمعاني التي تتضمنها الأبيات لا تنصرف في الحقيقة إلى من يريد نظم الشعر، وحده، بل يمكن أن تنصرف أيضًا إلى من يتصدَّى لنقد الشعر.

الأغراض الشعرية

وقد ظلم كثيرٌ من النقاد الأوائل الشعر القديم إذ صنفوه في أغراض وموضوعات، وسار على نهجهم أكثر النقاد فيما بعد، وقد ترسَّخت صورة الأغراض الشعرية، بل جمدت، وتحوَّلت إلى تصنيفات عقلية منطقية عند قدامة بن جعفر، توفي ٣٣٧هـ، إذ حدَّد أغراض الشعر بالمديح والهجاء والنسيب والرثاء والوصف والتشبيه، وأخذ يحدد لكل غرض القيم والمعاني التي يجب أن يتكلم عليها الشاعر، فهو يحدِّد للمديح أربعَ قِيَمٍ، هي

[1] **الحطيئة، ديوان الحطيئة، رواية وشرح ابن السكيت، تح. د. نعمان محمد أمين طه، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٢٩١.**

العقل والشـــجاعة والعدل والعفة[1]، ويذهب ببســاطة إلى أن الهجاء هو نقيض المديح، ثم يذهب إلى أن الرثاء هو مديح، ولكن بصــيغة كان، وأما النســيبَ فهو ذِكْرُ خلق النســاء وأخلاقهن، وتصـرُّفِ أحوال الهوى معهن، وأما الغزل فهو الصـبوة إلى النسـاء والتصـابي والاسـتهتار بمودّات النسـاء، وكان يضـع لكل غرض تقسـيمات وصـفات، بل كان يضـع حدودًا وتعريفات منطقية، وهو متأثر بثقافته، فقد كان عالمًا بالفلســـفة والمنطق، وكان مسؤولًا عن الجباية وإدارة الأموال وشؤون البريد، وله كتاب في الجباية.

لقد فتَّتَ النقاد بنية القصيدة العربية، وقالوا بتفككها، ورأوها تتألف من عدة أغراض، بل ذهب بعضهم إلى أن القصيدة العربية كانت تُنظم مقاطعَ مقاطعَ، ثم يُضَمُّ بعضها إلى بعضـها الآخر، على نحو ما ذهب إليه طه حسين مِن القول بأن وصـف الناقة في معلقة طرفة مقطع مســـتقل بذاته، لِمَا فيه من طول، وبأنه مقطع نُظِمَ وحدَه، ثم ضُـــمَّ إلى القصـــيدة، بل ذهب إلى أن هذا المقطع مِمَّا نظمه اللغويون فيما بعد[2]، ليجمعوا فيه الغريب من ألفاظ تتعلق بأوصـــاف الناقة، ونســـي أن لطرفة قصـــةً مع الإبل طويلة، فقد تُوفِّي والده، فسلبه أعمامُه معظم ميراثه من الإبل، ثم عمل في رعْيِ إبل أخيه، فأضاعها، فألح عليه أخوه في طلبها، فتوسل إلى مالك ابن عمه، فتبرع له بسبعين من الإبل، ونسي طه حسين أن طرفة استغرق في الخمرة، فعزلته قبيلته، فشبه نفسَه بجمل أجرب، وما هذا الوصف الطويل للناقة إلا دليل تعلقه بإبله وتوحُّدِه معها.

كما ذهب طه حسـين أيضًـا إلى أن وصْـفَ المطر والسـيل وما ألحقه من دمار بالبيوت في معلقة امرئ القيس هو وصـف مضـاف إلى المعلقة[3]، ونسـي أيضًـا أن امرأ القيس كان ناقمًا على قومه لأنهم قتلوا أباه الملك، وأنه عبَّر بالسيل عن نقمته على قومه، وكأنه كان يريد أن ينتقم منهم بسـيل لا يُبقي شـيئًا مِن دُورهم، وقد وجد في المطر تسـلية يعزي بها نفسـه، ويغسـل به ما بنفسـه من ألم وقهر. وما يزال إلى اليوم كثير من المتلقين بِما فيهم من دارسـين وباحثين ونقاد يرَوْنَ في الشـعر أغراضًـا، كالمديح والهجاء والرثاء،

---

[1] **ينظر: ابن جعفر، قدامة، نقد الشعر، مط. الجوائب، قسطنطينية، ١٣٠٢ هـ، ص ٢٠، وما بعدها.**

[2] **حسين، طه، في الأدب الجاهلي، دار المعارف بمصر، ١٩٦٤، ص٢٢٨**

[3] **المصدر السابق، ص ٢٧٦**

وقد يصدُق هذا على بعض الشعر، ولكنه لا يصدق عليه كله، بل أضافوا إلى موضوعاته موضوعات أخرى، وإلى أغراضه أغراضًا أخرى، فقالوا بالشعر الوطني والشعر القومي والشعر الإنساني، وقد يصدُق أيضًا هذا على بعض الشعر، ولكنه لا يصدق على الشعر كله، ولا سيما الشعر الحديث، أو الشعر الحداثي، وهو في أكثره لا يخضع إلى مثل هذه الأغراض والموضوعات.

الواقع والواقعية

ولعل من جنايات النقاد القدامى على الشعر نظرهم إليه على أنه ديوان العرب وسجل أيامهم، وهو في بعض جوانبه كذلك، ولكن ليس في كل جوانبه، ولذلك عدُّوا الشعر وثيقة تاريخية، ورأَوْا أن كل ما يذكره الشاعر في شعره من وقائع وحوادث ومواقف هي مواقف ووقائع حقيقية واقعية قد جرت على الحقيقة في زمان ومكان، وجعلوا هذا معيار الصدق، وغاب عنهم أن الشعر يقوم على الخيال، في بعض ما يقوم عليه، بل في أكثره، ولذلك ذهبوا إلى تأويل الصور والتشبيهات والاستعارات، وإلى اصطناع القصص والحكايات والأخبار، لشرح الشعر وتأويله.

ومن ذلك اصطناعهم قصة تفسر تهديد المنذر بن ماء السماء ملك الحيرة للنابغة وإهداره دمه، وتتلخص القصة في أنه رأى زوجة الملك تخرج من الحمام عارية، ووَصَفَها وهي في هذه الحالة، فغضب عليه وأهدر دمه، والحقيقة ليست كذلك، ولم يهدر الملك دمه إلا لأنه ذهب إلى الغساسنة أعداء المناذرة فمدحهم، فاعتبر المنذر ذلك خيانة من النابغة، وهو الذي كان قد اصطفاه لنفسه، وجعله شاعر البلاط، والنابغة لم يمدح الغساسنة طمعًا في مال ولا في عطاء، كما ذهب إلى ذلك طه حسين[1]، وإنما مدح النابغة الغساسنة من أجل افتداء فتية من قومه، كانوا قد رعوا إبلهم في أرض الغساسنة، فحبسوهم عندهم.

ولذلك، فليس المدح كله عن تكسب، ولا الاعتذار كله عن رهبة، وهذا من بعض ما أطلقه النقاد من أحكام عامة، ومن بعض ما صنفوا فيه الشعر من أغراض، لا يصح فيها التصنيف، ومنه تصوير النابغة أيضًا في معلقته الثور الوحشي ينجو بجلده من

[1] **حسين، طه، في الأدب الجاهلي، ص ٣٠٠ . ٣٠٠١**

الصياد وكلابه، بل ينتصر على الكلاب بصرع أحدها وفرار البقية، وما هو بوصف ولا تصوير، وما هو بمقطع مستقل عن القصيدة، وما هو بموضوع قائم بذاته، أو غرض، وإنما هو أشبه ما يكون بحلم يرمز به الشاعر لانتصاره على الوشاة، وقد أتى به ليشفي ضيق صدره بهم، وليس تمهيدًا لمدح الملك أو تأكيد براءته مما اتُّهِمَ به من تزلف للغساسنة وانفضاض عن المناذرة.

ومن ذلك ما اصطنعه الفرزدق من قصة دارة جلجل[1]، حيث روى أن امرأ القيس قد خرج مع نساء القبيلة إلى غدير في دارة جلجل، فنزلن إلى الغدير للسباحة فيه، فما كان من امرئ القيس إلا أن أسرع إلى ثيابهن فجَمَعَها، ثم أبى أن يرد عليهن الثياب إلا بعد أن يخرجن إليه من الغدير عاريات، ويراهن مُقْبِلات مُدْبِرات، وفي الحقيقة لم يذكر امرؤ القيس شيئًا من ذلك، إنما اكتفى بالإشارة إلى يوم بدارة جلجل، ولمَّا وجد الفرزدق الإشارة غامضة، وقد سئل عنها، اختلق تلك القصة، ليفسر البيت ويشرحه، وليؤكد صدق امرئ القيس، وواقعية ما جرى. يقول امرؤ القيس[2]:

ألا رب يوم لك منهن صالح ولا سيما يوم بدارة جلجل

وقد غاب عن كثيرين أن بعض الشعر نوعٌ من التعويض عن الحرمان، وشكلٌ من أشكال الحلم، إذ يُحرَم الشاعر من تحقيق رغبات مكبوتة، فيحققها في الشعر، ويظن المتلقون أنها قد وقعت معه حقيقة، فيعجبون بها، وتشبع لديهم رغبات مكبوتة أيضًا، وتجدر الإشارة هنا إلى وصف فرويد لعملية الإبداع والتلقي، وفيه يقول[3]: "الفنان في الأصل رجل تحوَّل عن الواقع لأنه لم يستطع أن يتلاءم مع مطلبِ نبْذِ الإشباع الغَرَزي كما وُضِعَ أوّلًا، وبعد ذلك أطلق العِنان في حياة الخيال لكامل رغباته الغرامية ومطامحه، غير أنه وجد طريقًا للعودة من عالم الخيال هذا إلى الواقع، وهو يصوغ في تهويماته، بمواهبه الخاصة، نوعًا آخر من الواقع، ثم يمنحها الناس تبريرًا باعتبارها تأملات قيمة في

---

[1] المصدر السابق، ص ٢٠٥ . ٢٠٦

[2] التبريزي، شرح القصائد العشر، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٣٤٣ هـ، ص ١٠

[3] يليك، رينيه، وارين، أوستن، نظرية الأدب، تر. محيي الدين صبحي، مر. د.حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٢، ص ١٠٣.

الحياة الواقعية، وهكذا وبوساطة مسلَكٍ معين يغدو فعلًا البطلَ أو الملك أو الخالق المفضل الذي رغب في أن يكونه، متجنِّبًا بذلك المسلك الملتوي الذي يتطلبُه خلق تغييرات واقعية في العالم الخارجي".

وإذا كان كلام فرويد لا يصح على الشعر كله، كوصف الحروب والمعارك، مثلًا، فإنه يصح على بعض الشعر، على الأقل، فهو يصح مثلا على دارة جلجل نفسها، وقصة نَحْرِ امرئ القيس ناقته للعذارى، فقد كان امرؤ القيس يشكو من قروح في جسمه، وكان لجسمه رائحة منفرة، وكان يُلَقَّب بذي القروح، وكانت زوجته تكرهه، وهي التي فضَّلت وصْفَ الفرس عند علقمة بن عبدة الفحل على وصف الفرس عند زوجها امرئ القيس، حين احتكما إليها، وما كان من امرئ إلا أن طلقها، وفي الحقيقة كان امرؤ القيس أشعر من علقمة، لكنها ما فضَّلَتْ وَصْفَ علقمة إلا لحاجة في نفسها، وكانت ابنة عمه فاطمة أيضًا تصدُّ عنه، وفي هذا كله ما يدلّ على أن فُحْشَه في التغزل بالنساء لم يكن إلا نوعًا من الخيال، يعوِّض به عن الحرمان.

ولم يقف الأمر عند النقاد القدامى، بل استمر إلى العصر الحديث، بل إن كثيرًا من النقاد مَن يرون في الشعر وثائق تاريخية، ويرون ما يجري ذكره في الشعر من وقائع قد جرى في الواقع على الحقيقة، وينسون مكوِّنًا أساسيًّا من مكونات الشعر، وهو الخيال.

النظرة التجزيئية

وكان من نتيجة إخضاع الشعر إلى أغراض، وتقسيم القصيدة إلى مقاطع ووحدات، لجوء الدارسين والنقاد إلى التجزيء والاكتفاء بمقبوسات من القصيدة، وعدم النظر إليها نظرة كلية شاملة، وعدم رؤيتها على أنها تجربة من تجارب الحياة. وقد يصح موقف أولئك الدراسين والنقاد من بعض الشعر، ولكن لا يصح مع الشعر كله، ومن ذلك وقوف كثير من الدارسين عند هذا البيت منفردًا بعيدًا عن القصيدة[1]:

ما أُرانا نقولُ إلا رجيعًا ومُعادًا مِنْ قولنا مكرورا

وقد انتهى أكثر الدارسين بعد قراءة البيت إلى أن الشاعر يقرِّر أن زمن الإبداع في الشعر قد انتهى، وأن الشعراء يعيدون القول ويكررونه، ولا يأتون بجديد من الكلام.

[1] **كعب بن زهير، الديوان، شرح. علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٧، ص ٢٦**

ومرجع هذا الفهم إلى استلال البيت من سياقه في القصيدة، وعَزْلِه بعيدًا عنها، بل مرجعه إلى البحث عن شعر يؤكد فكرة راسخة في أذهانهم من قبل، فوجدوا فيه ما يؤيد فكرتهم، والبيت لا ينطق بهذا، ولا سيما عندما يُقْرَأُ في داخل القصيدة، فالبيت من قصيدة يعاتب فيها الشـــاعر زوجته، وهو كعب بن زهبر، ويطلب منها أن تكفَّ عن عتابه ولومِه، والتوقف عن الشجار، لأن الكلام بينهما مُعادٌ مكرور، ولا ضرورة لإثبات نص القصيدة هنا، فهي طويلة، وصعبة الألفاظ، ويمكن مراجعتها في ديوان الشاعر.

ومن ذلك أيضًـــا عند بعض نقاد الشـــعر الحديث اجتزاءُ أحدهم المقطع الأول من قصيدة للشاعر صلاح عبد الصبور، وعَدُّهُ الشاعرَ قد أفحش في القول، وتصنيفُه في شعراء الغزل الإباحي، وفيما يلي نص القصيدة، وعنوانها "أغنية من فيينا"[1]:

كانت تنامُ في سريري، والصّباحْ
منسكبٌ كأنه وِشاحْ
من رأسها لردْفِها
وقطرةٌ من مَطَرِ الخريفْ
ترقدُ في ظِلالِ جَفْنِها
والنَفَسُ المستعجلُ الحفيفْ
يَشهَقُ في حَلْمَتِها
وقفتُ قربها، أحُسّها، أرقُبُها، أشمُّها
النَبْضُ نَبْضٌ وَثَني
والروحُ صوفي، سليب البَدَنِ
أقولُ، يا نفسي، رآكِ اللهُ عطشى حين بلّ غربتك
جائعة فقَوّتَكْ
تائهةً فمدّ خَيْطَ نجمةٍ يُضيءُ لكْ
يا جسمها الأبيضَ قلْ: أأنتَ صوتْ؟
فقد تحاوَرْنا كثيراً في المسَاءْ

[1] عبد الصبور، صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢، المجلد الأول، ص ٢٠١٣.

يا جسمها الأبيض قلْ: أنت خُضرة مُنوّرَهْ؟
يا كم تجولتُ سعيداً في حدائِقكْ
يا جسمها الأبيض قلْ: أأنت خمرهْ؟
فقد نهلتُ من حوافِ مَرْمركْ
سقايتي من المُدامِ والحبابِ والزَبَدْ
يا جسمها الأبيضَ مثلَ خاطرِ الملائكهْ
تباركَ اللهُ الذي قد أبدعَكْ
وأحمدُ اللهَ الذي ذاتَ مَساءْ
على جفوني وضعك
لما رأينا الشمسَ في مفارق الطرق
مدّتْ ذراعَيها الجميلتينْ
مدت ذراعيها المخيفتينْ
ونَقّرَتْ أصابعُ المدينةِ المدبّبَهْ
على زجاجِ عُشّنا، كأنها تدفعُنا
نذهبُ، أينْ؟
تشابكتْ أكفّنا، واعتنقتْ
أصابع اليدينْ
تعانقت شفاهُنا، وافترقتْ
في قبلةٍ بليلةٍ منهومهْ
تفرّقتْ خطواتُنا، وانكفأتْ
على السلالِمِ القديمهْ
ثم نزلنا للطريقِ واجِمَيْن
لما دخلنا في مَواكبِ البَشَرْ
المسرعين الخطوَ نحو الخبزِ والمؤونَهْ
المسرعين الخطوَ نحو الموتْ

في جبهةِ الطريقِ، انفلتتْ ذراعُها
في نِصْفِهِ، تباعَدَتْ، فرّقَنا مستعجلٌ يشدُّ طِفلته
في آخِرِ الطريقِ تُقْتُ –ما استطعتُ –لو رأيْتُ مالونُ عينيها
وحين شارَفنا ذرى الميدان، غمغمَتْ بدونِ صوتْ
كأنها تسألُني ... من أنتْ؟

والقصـيدة تصـوير لعلاقة عابرة أقامها في فيينا رجل غريب مع امرأة بيضـاء في ليلة واحدة، ثم فرَّق بينهما النهار، وباعد بينهما الزحام، وحين حاول أن يرى لون عينيها أنكرته ولم تتعرف عليه. وقد تبدو القصـيدة حتى قبيل النهاية مجرد قصـيدة في الغزل الفاحش، ولكن ختام القصيدة يكشف عن أنها تعبير عن وضع الإنسان: رجلًا وامرأة في المجتمع الأوربي، وتصـويرٌ للعلاقة المفكَّكة بينهما في مجتمع تطغى عليه المادة، وتكون العلاقة المقدسة مجرد علاقة جسدية نفعية مؤقتة عابرة، حتى إن المرأة في نهاية اللقاء لا تعرف الرجل الذي أمضـت الليل معه، فتُنْكِره، وتتنكَّر له، بعد انتهاء اللقاء الجسـدي بينهما، حتى إنها تغمغم، ولا تكلمه، منصرفة عنه، وهو نفسه لا يعرف لون عينيها، وهو الذي كان قد أمضى الليلة معها، من غير أن يسألها عن اسمها، ومن غير أن يرى لون عينيها، والعيون هي التي تحمل معنى الحب وعلاماته، والاسـم هو الذي يدل على ذات الإنسان، وهذا يعني أن اللقاء بينهما كان لقاء جسديًّا محضًا، من غير أن يتعرف فيه أي منهما على ذات الآخر، ومن غير أن يكون بينهما حب، لأن علاقته بها كانت عابرة، ولم تقم على لقاء العيون حيث فيهما مسـتودع الحب ومُسْـتَقَرُّه، والذي فرق بينهما هو طغيان المادة والنفع وغياب المعنى والروح والقيمة، وكلاهما ضـحية ذلك المجتمع، وتتمثل الفاجعة في غياب القيمة الإنسانية عند كل من الرجل والمرأة.

وتدلُّ القصـيدة على اغتراب كل من الرجل والمرأة في المجتمع الأوربي، واغتراب كل منهما عن الآخر، وهو اغتراب حسـي ومعنوي وثقافي، يشـعر فيه الفرد بضـياعه، وانعدام قيمته، وإنكار الآخر له. ويؤكد دلالة القصيدة على واقع الإنسان في الغرب ذلك العري الفاضح في القسم الأول من القصيدة والكشف عن الجسد الأبيض والإلحاح على العلاقة مع الجسد، كما يؤكده أيضًا عنوان القصيدة، وهو: "أغنية من فيينا"، ولذلك تُعَدُّ

القصـيدة تعبيرًا عن رؤية موضـوعية للحضـارة الأوربية، وليسـت تعبيرًا عن تجربة ذاتية شـخصـية، كما قد يتوهم القارئ العادي. ويؤكد دلالة القصـيدة على واقع المرأة في الغرب موقف الرجل من المرأة، فهو غريب، ويحمل رؤية شـــرقية، ويدل على عفويته وبراءته، فهو مشدوه أمام جسمها الأبيض، ويظنها عطاء من الله، ويرى فيها ما يبلُّ غربته.

والقصـــيدة تمتاز بأســـلوب القص، وهو ما منحها وَحْدَتَها وتماسُـــكَها، كما تمتاز بالوصف المدهش للجسد، والصور الجديدة، والتعبير عن تناقضات المدينة، فالشمس تمد ذراعيها الجميلتين والمخيفتين في الوقت نفســه، وجموع البشــر تحث الخُطى نحو الخبز والمؤونة، وهي في الوقت نفســـه تغذ الخطى نحو الموت، لأنها لا تعرف ســـوى المادة ومتطلبات الجســـد، وليس بالخبز وحده يحيا الإنســـان، وتلك الجموع البشـــرية لا تملك تطلعات ســامية أو آفاقاً من الفن والروح والمعنى، بسـبب انغماسـها في متطلبات العيش اليومي، وهذا الانغماس في المادة هو الذي قضـــى على مفهوم الحب، ويلاحظ في القصيدة غياب العطور والورود، وهي من علامات الحب والتواصل بين المحبين، وغياب التعارف بين الرجل والمرأة، قبل اللقاء الجسدي وبعده.

كما تتميز القصـيدة بصـورها الجديدة المدهشـة، وبعض هذه الصـور يقوم على تراسُـل الحواس، فجسـد المرأة الأبيض خمرة، وجسـدها حديقة يتجول في رياضـها، وهو يحاور هذا الجسد، ويراه شـفيفًا بريئًا نقيًّا مثل خاطر الملائكة، وهذا دليل على براءته هو ونقائه، وليست هذه الصور وحدها هي التي تمنح القصيدة قيمتها، ومن المؤسف أن كثيرًا من المتلقّين لا يسترعي اهتمامَهم سوى جدةِ الصور وحداثتِها، ويذهب بعضُهم إلى عدِّها وإحصائها، ولا يكادون يحيطون بالبنية العامة للقصيدة.

والقصـــيدة تتجاوز مفهوم الغزل لتعبر عن موقف من العالم والحضـــارة الغربية، وبذلك تضـع القصـيدة المرأة في قلْبِ العالم، وتعدُّها جزءاً من مشـكلات الحياة والمجتمع والحضـــارة، وبذلك تحمل القصـــيدة رؤية كلية، وتتجاوز مفهوم الحب والغزل إلى التعبير عن موقف حضاري. وفي ذلك ما يؤكد أن مفهوم الأغراض الشعرية لا يمكن أن تخضع له القصيدة الحديثة، إذ لا يمكن أن تصنف القصيدة السابقة في غرض الغزل.

ومثلها في ذلك قصيدة أخرى للشاعر صلاح عبد الصبور تؤكد أن القصيدة السابقة تعبير عن صورة الحب في الغرب وضياع المعاني والقيم وسقوط الإنسان في حَمْأَةِ المادية، وفي هذه القصيدة الجديدة يتغنى الشاعر بحب ريفي بريء نقي، لا تشغَلُه المادة، ولا تعزله عن حبيبته، ولا تفرّق بينهما المدينة، وفيها ينظر الشاعر إلى المرأة نظرة شاملة، لتغدو جزءًا من الحياة نفسها، وليست مجرد وعاء للذة، أو موضوعاً للغزل، والقصيدة تعبير عن قضية وموقف، وعنوانها "سوناتا"، وفيما يلي نصها[1]:

ولا تُشْغَلي إننا ذاهبانِ ... إلى قريةٍ لم يَطأها البشرْ
لنحيا على بَقْلِها، لا الحياةُ ... تَضنُ علينا، ولا النَبعُ جَف
ونصنعَ كوخاً، حواليه تلٌ، ... من الوردِ باحَتُهُ والسُجف
ويا فتنتي، سأمِي رحْلَتي ... وغُرْبَتُنَا المَرفَأُ المنتظرْ
وكانَ سريرك من صَنْدَلٍ ... وفَرْشَتُهُ من حَريرِ الشآم
وطَوَّقْتُ جيدكَ بالياسمين ... ومَسَّحتُ كفَّيك بالعنبرِ
وثوبك خيطٌ من الموسلين ... وخيطٌ من الذَهَبِ الأصفر
ونُرْخي الستارَ، وفيروزتان ... تموجانِ في وَجهك المُستهام
وأيقَظْني صاحبي (يا فلان) ... أفِقْ، غَمرَ النُور وَجْهَ الوجود
ودوّى القطارُ، وماجَ الطريقُ ... زحاماً من الأرضِ حتى السماء
يساقونَ والموتُ في مرصدِ ... لمعركةِ البُلْهِ والأغْبياء
لأجلِ الرَغيفِ، وظِلٍ وريفِ ... وكوخٍ نظيفٍ، وثوبٍ جديدْ
وفي العصرِ شُفْتُكِ يا فتنتي ... ولم نفترِق في الزِحَامِ البليدْ
وقبَّلْتُ ثوبَكِ يا فتنتي ... لأَنَّكِ أنتِ رجائي الوحيدْ

فالشاعر يدعو المرأة إلى العيش معه في قرية بعيدة عن المدينة حيث البراءة والنقاء والحب، وحيث العيش على عطاء الطبيعة لا عطاء المدينة، ويدعوها ألا تُشْغَلَ بتلك العوارض، وهو يقدم لها الحب والورود والأزاهير، تعبيراً عن الحب، كما يقدم لها ثياب الحرير دلالة على جمالها الفتّان الذي لا يصرِّح به، ولا يصفه، إنما يَكْنِي عنه،

[1] عبد الصبور، صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الأول، ص ٤٢، من مجموعته: الناس في بلادي.

حياء وخجلًا وصـــونًا وعفة، كما إنه لا يعرّيها أمام القارئ ولا يذكر جســـدها ولا يذكر مفاتنها، بل يسدل الستائر، دلالة على الخفر والحياء والحشمة، وعلى الرغم من إسدال الســـتائر فإنه يرى عينيها الفيروزيتين دلالة على الحب، وعلى خطاب أعماق المرأة، والغوص في داخلها من خلال عينيها، بخلاف القصـيدة السـابقة، التي صـورت علاقة جســـدية بين رجل وامرأة، من غير أن يرى لون عينيها، والعينان هما من أكرم الحواس وأعلاها وأهمها، والعينان مرآة القلب والروح، ودليل على المشاعر والعواطف والانفعالات، وهما دليل حياة، إذ بانطفائهما تنطفئ الحياة. ثم يمضـي الشـاعر إلى العمل مع الجموع الزاحفة المشغولة بمتطلبات العيش، والركض وراء المادة، ولكنه لا يفقد المرأة ولا ينساها، بل يرجع إليها في آخر النهار ليقبّلَ طرف ثوبها مثلما يقبل المرء طرف ثوب أمه أو طرف ثوب قديس، وفي هذا دلالة على تقدير المرأة، بل تقديســـها، فهي الخلاص. وقد رجع الشـاعر إلى حبيبته عصـرًا، والعصـر من أصـعب الأوقات، وأحرجها، فيه تضـيق النفس ذرعًا بالحياة والعمل، وفيه يتعب الجســم، وتتوتر الأعصـــاب، وهو وقت مراجعة الحسابات، وقد أقسم به المولى تعالى في محكم التنزيل العزيز، فقال عز وجل: ﴿وَالْعَصْرِ (١) إِنَّ الإِنسَـــانَ لَفِي خُسْـــرٍ (٢) إِلاَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّـــالِحَاتِ وَتَوَاصَـــوْا بِالْحَقِّ وَتَوَاصَـوْا بِالصَّـبْرِ (٣)﴾ سورة العصـر. والقصـيدة تعبير عن رؤية شرقية، تدل على عفة وحشـــمة وخجل، وتؤكد الرؤية الريفية للحياة، وهي رؤية رومنتيكية، حالمة، لا تخلو من مثالية، وإلى مثل هذه الرؤية يحتاج العالم الذي حوَّل المرأة إلى ســـلعة وجعلها صـــورة غلاف ووسـيلة لترويج بضـاعة، بل جعل منها بضـاعة في كثير من الحالات، وشـغلها بصـــبغ شـــعرها وتغيير لون عينيها وجعل جُلَّ اهتمامها ينصـــب على أزيائها وجســـدها ومشـكلات الغذاء والنحافة، وهو يزعم أنه يدعو إلى تحريرها. وهكذا يجعل الشـاعر المرأة جزءاً من العـالم، ويجعلهـا طريقـاً للخلاص من عَنَـتِ العـالم، ولا يكون الخلاص إلا بالالتحام بالمرأة حباً والعيش معاً بعيداً عن تعقيدات المدينة.

والقصـــيدة مبنية على البحر المتقارب، وتفعيلته فعولن أربع مرات في كل شـــطر، وقد حافظ الشـاعر على وحدة البحر، لكنه نوّع في القوافي، وهذا البحر سـريع الحركات، وكثير من قصائد الحماسة نظمت عليه، وقد جاء هنا سَلِسًا، هادئًا.

وعنوان القصيدة "سوناتا" مستمد من فن السونيته sonnet وهي أغنية قصيرة تتألف من أربعة عشر بيتًا، تهتم بالحب العفيف، وكانت منتشرة في صقلية في القرن الثالث عشر لدى الشعراء متأثرين بالثقافة العربية والحب العذري، ثم طورها الشاعر الإيطالي بترارك، واشتُهِرَ بها وليم شكسبير الذي نظم أكثر من مئة وخمسين سونيته[1]، واختار الشاعر العنوان ليدل به على الحب الشرقي العفيف، وهو مناسب للقصيدة.

والشاعر يلح في كلتا القصيدتين على انشغال الناس بالطعام والشراب والحياة اليومية العارضة والزائلة، ولا يتطلعون إلى أي أفق من القيمة والمعنى، فقال عنهم في القصيدة الأولى:

المسرعين الخطو نحو الخبز والمؤونة

المسرعين الخطو نحو الموت

وقال في القصيدة الثانية:

وأيقَظْني صاحبي (يا فلان) أفِقْ، غَمرَ النُور وَجْهَ الوجود

ودوّى القطارُ، وماجَ الطريقُ زحاماً من الأرضِ حتى السماء

يساقونَ والموتُ في مرصدِ لمعركةِ البُلْهِ والأغْبياء

لأجلِ الرَغيفِ، وظِلٍ وريفِ وكوخٍ نظيفٍ، وثوبٍ جديدْ

وفي صورة الزحام، والتهافت على الحياة المادية، والبعد عن الحب والقيم والمعاني العليا، وكون هذا الزحام مجرد موت وهلاك، ما يمكن القول عنه إنه تناصٌّ غير مباشر، بعيد الغور مع أسطر من قصيدة "الأرض اليباب" للشاعر ت.س. إليوت، يقول فيها[2]:

يا مدينة الوهم

تحت الضباب الداكن فجر شتاء

تدفَّق حشد هائل فوق جسر لندن، حشد غفير

لم أتصور أن الموت قد طوى كل هؤلاء

---

[1] ينظر: وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٩، ص ١١٤.

[2] إليوت، ت.س، أرض الضياع، تر. د. نبيل راغب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٥٤

زفير التنهدات كان قصيرًا متقطعًا

حين ثبَّت كل واحد عينيه على موطئ قدميه.

ففي المدينة الوهمية يتدفق البشر على جسر لندن في صباح يوم شتوي، ومع أنهم يمشون إلى أعمالهم، ويعبرون الجسر، فإن الموت في الحقيقة يطويهم، وكل واحد منهم ينظر إلى موطئ قدميه، (لا يرى أبعد من أنفه)، غارقًا في الهموم والقهر، منغمسًا فيما هو يومي وأرضي زائل، ولا يتطلع إلى أفق بعيد ولا إلى السماء.

الذاتية والموضوعية

ومن المفاهيم الشائعة عند المتلقين قناعتهم بأن كل ما يقوله الشاعر هو عن ذاته، وقد جرى معه في الواقع، وهم بذلك لا يميزون بين الذاتية والموضوعية في الشعر. فالشاعر في قصيدة "أغنية من فيينا"، مثلا، يتكلم بضمير المتكلم، ولكنه لا يعني ذاته، ولا يتحدث عن نفسه، والرجل في القصيدة ليس هو الشاعر، إنما هو شخصية، وقد تكلم الشاعر نيابة عنه، ولكن بضمير المتكلم، فقد اتخذه قناعًا، أو شخصية، ليعبِّر من خلاله عن موضوع، وهو غياب الحب في المجتمع الغربي، واستهلاك ذات الإنسان، رجلًا أو امرأة، على السواء. فالشاعر لا يعبِّر عن ذاته الشخصية التاريخية، وإنما يعبِّر عن ذات فنية، وهو لا يؤرخ سيرته، ولا يكتب عن نفسه، إنما يضع بين ذاته وموضوعه مسافة، ويعالج موضوعه بموضوعية فنية، ليعبر من خلاله عن حالة وموضوع وقضية، وهذه إحدى سمات الشعر الحديث، الذي يسعى غالباً إلى التعبير عن حالة وموقف كلِّي أكثر ممَّا يعبِّر مباشرة عن ذات الشاعر، بل ليعبِّر عن مرحلة، ووضع اجتماعي، ومشكلة سائدة، سواء أقصد إلى ذلك أم لم يقصد، وهو، وإن عبر عن حالته الشخصية الخاصة، فإنه يعكس وضعًا اجتماعيًّا، ويعبر عن رؤية العالم، وهي الرؤية التي قال عنها لوسيان غولدمان[1]: "هي بالتحديد هذا المجموع من التطلعات والمشاعر والأفكار التي تجمع بين أعضاء المجموعة الواحدة وغالبًا الطبقة الواحدة الاجتماعية الواحدة وتعارضها مع المجموعات الأخرى".

[1] غولدمان، لوسيان، الإله الخفي، تر.د. زبيدة القاضي، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٠، ص ٤١.

ومن أمثلة القصائد الموضوعية التي يعبر فيها الشاعر بموضوعية عن شخص آخر، لا عن ذاته، قصيدة للشاعر نزار قباني، يتحدث فيها على لسان رجل غني، نال مأربه من امرأة فقيرة، فاستمتع بها الاستمتاع كلّه، ثم أهانها وأذلّها، وأكّد لها أنه لا يحبها، وأنه اشترى جسدها بما قدَّم لها من دراهم وعطور ومجوهرات خدعها بها، وقد تلبَّس نزار شخصية ذلك الرجل، ووضع على وجهه قناعه، وتكلم بضمير المتكلم، موجّهًا خطابه إلى تلك المرأة، وهو لا يعني ذاته، ولا يقصد إلى التغني بذلك الموقف، ولا الإشادة به، بل يقصد إلى إدانة ذلك الموقف، وإدانة ذلك النوع من الرجال، وفيما يلي نص القصيدة، وعنوانها "إلى أجيرة"[1]:

بدراهمي
لا بالحديث الناعم
حطمتُ عزتك المنيعة كلها بدراهمي
وبما حملت من النفائس والحرير الحالم
فأطعتني وتبعتني
كالقطة العمياء مؤمنة بكل مزاعمي
فإذا بصدرك ذلك المغرور ضمن غنائمي
أين اعتدادك؟
أنت أطوع في يدي من خاتمي
قد كان ثغرك مرة
ربي، فأصبح خادمي
آمنت بالحسن الأجير وطأته بدراهمي
وركلته وذللته
بدُمى بأطواق كوهم الواهم
ذهب وديباج

---

[1] قباني، نزار، العمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، منشورات نزار قباني، ص ٣٤٦، من مجموعته: قصائد، عام ١٩٥٦ .

وأحجار تشع فقاومي
أي المواضع منك
لم تهطل عليه غمائمي
خيرا ت صدرك كلها
من بعض بعض مواسمي
بدراهمي بإناء طيب فاغم
ومشيت كالفأر الجبان إلى المصير الحاسم
ولهوت فيك فما انتخت
شفتاك تحت جرائمي
والأرنبان الأبيضان
على الرخام الهاجم
جَبُنا فما شعرا بظلم الظالم
وأنا أصب عليهما
ناري ونار شتائمي
ردِّي...فلست أطيق حسنا
لا يرد شتائمي
مسكينة لم يبق منك شيء
منذ استعبدْتك دراهمي

ومن الواضح أن الشاعر لا يقصد ذاته، وإلا فإنه يكون قد أدان نفسه، وإنما يقصد إلى إدانة نوع من الرجال، وهذا الرجل يميل إلى ممارسة العنف في النيل من المرأة والاستمتاع بها، مما يدل على شخصية سادية، تمزج الجنس بالعنف والإيذاء، وتصلح القصيدة لدراسة نفسية، ولكنها لا تقف عند هذا الحد، بل تصوِّر الرجل يفخر بأنه نال كل ما نال بالدراهم وبالعقود والأساور، مما يدل على رجل ينتمي إلى طبقة غنية فاحشة الغنى، وقد نال من امرأة فقيرة، وقد وصفها بأنها "أجيرة"، وبذلك تملك القصيدة بعدًا اجتماعيًّا، وتصلح للدرس الاجتماعي.

وتملك القصـــيدة قيمة فنية تميزها، وهي الروح الغنائية، والانطلاق على لســـان الرجل، والتباهي والمفاخرة، ولذلك برز فيها التكرار، والبســـاطة، والعفوية، وغلبت عليها ألفاظ الغنى المادي، من ذكر للدراهم، واسـتعمال الدراهم بدلًا من المال، أو أي نقد آخر، يدل على كثرتها من ناحية، وعلى أنها بالنســـبة إلى الرجل مجرد دراهم لا قيمة لها، من ناحية أخرى، ووصَـفَ الجواهر بأنها حجارة تشـع، ليدل على زيْفها، أو على أنها لا قيمة بالنســـبة إليه، ليدل على ثرائه، وهي في الحالتين تدل على زيف رغباته، ولا نقول زيف مشـــاعره، لأنه لا يملك شـــيئًا من المشـــاعر، ســـوى مشـــاعر العداء والكراهية والإذلال والإهانة، إن صـحت تسـميتها مشـاعر، وغلبت على القصـيدة ألفاظ الفحش الجسـدي مع العنف، وألفاظ الإذلال والإهانة، ولا سـيما في ختام القصـيدة. وغابت عن القصـيدة ألفاظ الحب، والزهور، والجمال، لأن شخصـية الرجل في القصـيدة لا تعرف الحب، ولا الجمال، ولا الزهور، وقامت القصـيدة كلُّها على ألفاظ الجنس والجسـد والعنف والاسـتباحة والإذلال والمال، وهي من سـمات تلك الشـخصـية التي أراد الشـاعر تصـويرها. وفي ختام القصـيدة يرسـم الشـاعر شـخصـية ذلك الرجل، فهو يحس بمتعة الجريمة، ويسـتمتع بقوة التملك، والسـيطرة، ويتغنى بما يملك من دراهم، يسـتعبد بها المرأة، ويسـحقها في النهاية، ويدمرها، بل يشـفق عليها ويسـخر منها، فيقول مسـكينة، ويظل يتغنى بدراهمه، ويكرر ذكرها، وقد فقد الحس الإنســـاني، والشـــعور. وعنوان القصـــيدة "إلى أجيرة"، مفتاحها، وهو عنوان مختصـــر جدًّا، يتألف من جار ومجرور، والمجرور مجرد صـــفة نكرة، وهو يخاطبها من غير أن يذكر اسمها، مكتفيَا بالوصف، وكأن الوصف قد تحول إلى اسم، وهذا زيادة في الاحتقار.

والقصـيدة خطاب موجَّه من الرجل إلى المرأة، وكأنه رسـالة إليها، وتبدو هذه المرأة فقيرة، ولم يقدّر الرجل شخصـها، ولم ينظر إليها على أنها إنسان، تملك ذاتًا وروحًا وجسدًا ومكانة اجتماعية، فقد اكتفى بوصـفها أجيرة، بل وصـف حسـنها بأنه حسـن أجير، ولم يكتف بالاستمتاع بها وإذلالها، بل أخذ بتوجيه هذه القصـيدة إليها، ليستمتع أكثر بالتعبير عن موقفه منها، وليتغنَّى بماله وعنفه ونيله منها وإذلالها، وليسمعها هذا الكلام إمعانًا منه في الإذلال لها والسـيطرة عليها، فهو يتغنى بدراهمه، ولا يملك سـواها، فليس لديه حب ولا

شعور ولا عاطفة، بل لديه رغبة النيل، وحس السيطرة والتملك، بل لديه شهوة الافتراس والقضاء على الآخر، والسخرية منه.

وبنيت القصيدة على البحر الكامل، وتفعيلته متفاعلن، والتزم الشاعر فيها قافية واحدة، كما التزم حرف الروي وهو الميم المكسورة، وكان يأتي بالبحر كاملا، يتألف كل شطر فيه من ثلاث تفعيلات، وتارة يأتي به مجزوءًا، يتألف فيه كل شطر من تفعيلتين، ولكن الشاعر في الطباعة وزَّع التفعيلات على أسطر، وهذا يعني أن الشاعر التزم تفعيلة البحر، وحافظ على إيقاعه، وحافظ على وحدة القافية، ولكنه منح نفسه الحرية في الطباعة بتوزيعها الحر على أسطر. وهذا التوزيع على أسطر أعطى القارئ الشعور بحرية النص، ومَنَحَه الحس بصوت النص، فالقارئ يقرؤه بعينيه، ولكن يحسّ بصوت القصيدة في أذنيه من خلال هذا التوزيع على الأسطر، ويضطره إلى الوقوف حيث يجب الوقوف، لإدراك المعنى والإحساس بالصوت، ويجعله يسترسل، حيث يجب أن يسترسل في القراءة، ولو أنه وزع التفعيلات على شطرين، وأعطى القصيدة شكل جدولين في الطول، لتتبع القارئ الشطر إلى آخره، ولم يقف حيث يجب الوقوف، إلا إذا كان القارئ ممن يحسن قراءة الشعر وكأنه يلقيه أو يسمعه.

لقد حافظ نزار على الإيقاع التقليدي للقصيدة العربية، بما فيه من وضوح، وعُلُوّ، ووحدة، وبذلك أرضى ذوق بعض المتلقين، ممن يميلون نحو التقليد، وطوَّر في بناء القصيدة، فجعلها رسالة موجهة إلى تلك المرأة، فأرضى ذوق متلقِّين آخرين، ممن يميلون نحو التجديد والتحديث، وبذلك استطاع أن يحقق إرضاء أكبر عدد من المتلقين، وحقق شهرته التي تميز بها، بالإضافة إلى ما في القصيدة من عفوية وبساطة وانطلاق، فهي خلو من الغموض والتعقيد وبعيدة عن تقانات القصيدة الحداثية. ويمكن تسمية القصيدة بقصيدة القناع، فالشاعر يتقمَّص شخصية ذلك الرجل، ويضع على وجهه قناعه، ويتكلم بلسانه وصوته، والشاعر هنا أشبه بالممثِّل الذي يقوم بدور المجرم والشرير، وما هو بمجرم ولا شرير.

والقصيدة تثير في نفس المتلقين مشاعر الاشمئزاز من ذلك الرجل الطاغية المستبد والثري، والفاحش في علاقته مع المرأة، وهي مشاعر ظاهرة واضحة لدى كل

المتلقين، رجالا ونســـاء، وتترك لهم حرية التلقي، ولا تُعلن صـــراحة عن موقف فكري أو نفســـي أو اجتماعي، ولا تقدم مقولة ولا تطرح فكرة، بل تترك المتلقين يتعرَّفون على الشخصية من خلال تصريحاتها، ولا تربط الشخصية بأي فكرة خارج السياق.

بيت القصيد

يشيع لدى كثير من المتلقين الإعجاب ببيت تُخْتَتَمُ به القصيدة يلخِّص فكرتها، أو يطلق فكرة جديدة، غير متوقعة، يُسَمَّى بيت القصيد، وهو مما يميز بعض القصائد في الشعر التقليدي والشعر الرومنتيكي، ولكنه ليس مما يميز قصائد الشعر الحديث، ولا يمكن أن يطالب به الشعر الحديث، ولا يمكن أن يعد معيارًا للجمال الفني، فالقصيدة في الشـــعر الحديث تحاول أن تختتم بموقف مدهش، لا ببيت يلخص الفكرة، ومن أمثلة القصيدة التي تنتهي ببيت القصيد، قصيدة يحكي فيها الشاعر عمر أبو ريشة عن رجل ثري، من أمراء النفط، سفح أمواله أمام حسناء، بل أمام حسناوات، ومنحهن من عطاياه، ونسي واقع الأمة وما لحق بفلسطين من ضياع، وعنوان القصيدة "هكذا"، وفيها يقول[1]:

صـــاحَ: "يا عبد" ...فرفَّ الطيب ... واســتعر الكأس وضــج المضــجع
منتهى دنيــاه نهــد شـــرس ... وفم ســـمْحٌ وخصـــر طـيِّع
بــدوي أورق الصـــخــر لــه ... وجرى بــالســـلســـبيــل البلقع
فــإذا الــنــخــوة والــكِبْـر عــلــى ... تــرف الأيــام جــرح مــوجــع
هــانــت الخيــل على فرســـانهــا ... وانطوت تلــك الســـيوف القطع
والخيــام الشـــم مــالــت وهوت ... وعــوت فــيــهــا الــريــاح الأربــع
قال: "يا حسناء ما شئت اطلبي ... فــكــلانــا بــالــغــوالــي مــولــع
أختــك الشـــقراء مــدت كفهــا ... فاكتســـى من كل نجم إصـــبع
فــانتقي أكرم مــا يــهفو لــه ... مــعصـــم غض وجيــد أتــلــع"
وتلاشـــى الطيب من مخدعه ... وتــولاه الســـبــات الــمــمــتــع
والــذليــل العبــد دون البــاب ... لا يغمض الطرف ولا يضـــطجع
والــبــطــولات عــلــى غــربــتــهــا ... في مغــانينــا جيــاع خشـــع

[1] أبو ريشة، عمر، الديوان، دار العودة، بيروت، المجلد الأول، ١٩٨٨، ص ٢٥

هكـذا تقتحم القـدس علـى غـاصـــبيهـا هكـذا تســـترجع

وتتفق هذه القصـــيدة مع ســـابقتها في أمر، وتختلف عنها في أمور، فهي مثلها تصـــور رجلًا يهدر أمواله على ملذاته، ولكن الرجل هنا يســفح كرامته، ويهدرها، ولا يُذِلُّ المرأةَ، ولا يهينها، بل يَذِلُّ هو لها، ويجود عليها بالنفائس، ويعزِّزها، ولا يتردَّد في الإعلان عن الفحش أمام خادمه العبد الذي يقف في الباب، يلبي طلباته، ويحرسه، وكأنه يستمتع بهذا الإعلان، ويجعل عليه شـــاهدًا، ويضـــيف إلى ذلك كله متعة الخمر والإنفاق وبَذْل المال، بل بذل النفس، وتبذُّلها، وهو في النهاية يضعف ويستسلم للنوم.

وتظهر في القصيدة تعليقات عقلية وانتقادات ساخرة من خارج الحالة التي يتحدث عنها الشاعر، وهي تدل على تفكير عقلي واع، يخرج عن الموقف، ومن ذلك قوله:

هـانـت الخيـل على فرســـانهـا وانطوت تلـك الســـيوف القُطَّع

والخيـامُ الشُّـــمُّ مـالـت وهوت وعـوت فـيـهـا الـريـاح الأربـع

فهذان البيتان يمثلان تعليقًا انتقاديًّا يطال وضـــعًا ماديًّا واجتماعيًّا وثقافيًّا عامًّا خارج النص، وهو مما يرضـي المتلقِّي العادي، ويجعله يُسَرُّ لهذا النقد، ويمتصُّ غضبَه، ويؤكد ذلك أن القصـــيدة توظف الشـــخصـــية لدعم الفكرة، وتعلن عن الفكرة في النهاية بوضـــوح ومباشـــرة، وكأنها كتبت من أجل الفكرة في الختام، في حين تقوم قصـــيدة نزار قباني "إلى أجيرة" على تصـــوير الشـــخصـــية من الداخل، عبْرَ خطاب طويل تنطق به الشخصية، وتترك للمتلقي معرفة الحالة التي يعيشها ذلك الرجل، ولا تلخص الموقف في فكرة، ولا تعطي العبرة، وتترك للمتلقي حرية الاستمتاع والفهم، والمقطع الأخير هو تطور في الموقف، يبلغ فيه ذلك الغني القمة بل الحضيض في إهانة تلك المرأة.

وتقوم القصـــيدة الأولى، أي قصـــيدة نزار، كلها على خطاب موجه إلى المرأة، في حين تقوم الثـانيـة على الوصـــف والحوار والتعليق والخلوص إلى فكرة، فهمـا معًـا موضوعيتان، أي أن الشاعر لا يتحدَّث فيهما عن نفسه، وإنما عن شخصية، والقصيدة الثانية، التي قالها عمر أبو ريشـــة، قائمة على الســـرد، أو القص، وهي حكاية عن، من غير تقمص الشـــخصـــية، أو تمثيل دورها، أو وضـــع قناعها، ثم تذهب إلى التعليق على الشخصية تعليقًا مباشرًا، ساخرًا، وتربطه بواقع الأمة، وتسخر منه، إذ تشير إلى فلسطين

الســـليبة، وتختم الحكاية بتعليق تهكمي، فتقول:" هكذا يكون اقتحامنا الأعداء"، وهذا التعليق ليس نتيجة لتطور فكري أو شـعوري أو وجداني لِمَا سـبق في القصـيدة، إنما هو تعليق مفارق لما تقدم، ومناقض، ولذلك فهو يدهش، ويرضـــي جمهور المتلقين ملبيًا رغبتين، الأولى انتقاد ذلك الغني، والثاني الانتصـار للقضـية الفلسـطينية. وكأن الشـاعر يتخيل جمهورًا من المتلقين، وهو يلقي فيهم القصيدة، ليقول في ختامها:

هكـذا تُقْتَحَمُ القـدس علـى غـاصـــبيهـا هكـذا تُسْـــتَرْجع

فالشاعر يلتفت الالتفات المفاجئ من موضوع جزئي خاص فيه فحش وهدر للمال والعزة إلى موضــوع قومي عام شــامل فيه إشــارة إلى القدس بما ترمز إليه من دين وعزة ومكانة للعرب، هو التفات مدهش، يستثير عواطف الجمهور، ويبتعث غضبهم، ونقمتهم، لا على ذلك الفرد، بل على بلده وأبناء بلده، ويبعث التعاطف مع القدس والشـــعب الفلسطيني.

والشـــاعر يورد لفظة "هكذا" في العنوان، ثم يكرّرها في الختام مرتين، وفي ختام القصــيدة تتضــح دلالة اللفظة في العنوان، وبذلك تتّحِدُ القصــيدة، وتصــبح كتلة واحدة، مرتبطة بالعنوان أقوى ارتباط، ويغدو العنوان دالّا وملخّصًا للفكرة وموضّحًا ومؤكّدًا.

واللفظة "هكذا" ولاسيما في الختام ترتبط ارتباطًا قويًّا باللهجة العامية، فهي تستثير لدى المتلقي تعبيرًا عاميًّا شائعًا، فإذا أقام أحدُهم مثلًا وليمة فاخرة جدًّا، وحضرها شخص كان قد أقام من قبل وليمة ليســت مثلَها، فيقال له: "لا هيك وليمة وإلا بلا"، أو يقال له: "هيك الولائم"، على سبيل التهكم والسخرية، أي هكذا تكون الولائم.

والتعبير العامي في الأصل فصيح وبليغ، وقد مدح المتنبي سيف الدولة، فقال[1]:

ذي المعالي فلْيَعْلُوَنْ مَنْ تعالى هـكـذا هـكـذا وإلا فـلا لا

ورثى أبو تمام القائد محمد بن حُمَيْد الطائي، فقال[2]:

---

[1] **اليازجي، ناصيف، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار صادر، دار بيروت، بيروت، ١٩٦٤، ص ٤٣٢**

[2] **أبو تمام، ديوان أبي تمام بشرح التبريزي، بعناية راجي الأسمر، دار الكتاب العربي، بيروت، ط.ثانية، ١٩٩٤، ج٢،ص ٢١٨، رقم القصيدة ٢١٨.**

كذا فلْيَجِلَّ الخَطْبُ ولْيَفْدَحِ الأمْرُ فليس لعين لم يفِضْ ماؤها عُذْرُ

واللفظتان "كذا"، و"هكذا" كلتاهما تدلان في البيتين على الإشـــارة إلى حدث كبير للتعظيم، ولكن جرى توظيف "هكذا" في القصيدة للسخرية والتهكم.

ويؤكد العنوان "هكذا" حرص الشـاعر على الوصـول إلى الغاية من القصـيدة في الختام، وإنشاء بيت القصيد، والنيل من المقصِّرين في الدفاع عن القضية الفلسطينية، كما يؤكد العتبة النصية التي يضعها الشاعر تحت العنوان، وفيها يقول:" في ليلة واحدة أنفق أحد رعايا المحميات البريطانية سـتين ألف دولار على عشـيقته"، وهذه العتبة تدل على حرص الشـاعر على الوصـول إلى المتلقّي والتأثير فيه، وتنبيه وعيه على خطورة الواقع في بعض الأقطار العربية المقصرة في الدفاع عن القضية الفلسطينية، كما تدل القصيدة على حس قومي لدى الشـــاعر، والتزامه بقضـــايا أمته، وإيمانه بقدرة الكلمة على إيقاظ الوعي والتنبيه. ويُراد من العتبة النصية أن توحي إلى المتلقي بواقعية الحدث، أي بوقوعه على وجه الحقيقة، وإن لم يكن قد حدث حقيقة في الواقع، ولكنه من الممكن أن يحدث، والقيمة ليست في وقوعه على وجه الحقيقة، إنما القيمة في القدرة على تصويره، والتعبير عنه فنيا، والقدرة على التأثير في المتلقي وإثارة خياله وجعله يتفاعل مع الموقف ويمتلك الفكرة المقصودة من القصيدة ويقتنع بها أو ينفعل.

ولم يضـع عمر أبو ريشـة تلك العتبة النصـية إلا لقناعته أن المتلقي يرغب في أن تكون القصيدة عن حدث قد وقع حقيقة، وأن المتلقي سيقتنع بها أكثر عندما يقرأ مثل تلك العتبة، لأن المتلقي لا يعجب بما هو من صـنع الخيال، ولأن المتلقي يرى أن الصـدق لا يكون إلا في التعبير عما وقع على وجه الحقيقة.

والمقارنة بين القصيدتين لا تعني المفاضلة، ولا القول بأن هذه أفضل من تلك، ولا البحث عما يمكن أن يكون بين الشاعرين من تأثر أو تأثير، وإنما الغاية من المقارنة هي بيان الاختلاف في أساليب التعبير والتصوير وأشكال التلقي، وليست الغاية الحُكْم، وهذه هي حقيقة النقد، وبذلك يمكن أن تكون المقارنة وســيلة من وســائل النقد، بل يمكن أن تكون منهجًا نقديًّا قائمًا بذاته، غايته إظهار القيم الجمالية واختلافها بين نص ونص، ولو في لغة وحدة، وليست الغاية البحث عن التأثر والتأثير.

الصدق والواقع

ويشيع بين كثير من المتلقّين موضوعُ الصدق، ويتصورون أن الشاعر يكون صادقًا عندما يعبّر عن تجربة عاناها وعاش في غمارها، ولكن هذا المفهوم للصدق ليس مفهومًا فنيًّا ولا نقديًّا، وهم يظنون أن الشعر تعبيرٌ عن الواقع الذي جرى حقيقة، ولا يتصورون أن الشعر تعبير عما يمكن أن يقع، بالاحتمال أو الضرورة، وليس عما قد وقع حقيقة، ويظنون أيضًا أن الواقعية هي الواقع، ويغفلون عن أن الواقعية هي تصوير فني للواقع، وليست الواقعَ عينَه، بل هي إعادة خَلْقٍ للواقع، وبناءٌ له جديدٌ، وفق رؤية جديدة، فالأدب ليس تاريخًا، بل هو رؤية إنسانية مبدعة تعيد خلق الواقع.

يقول أرسطو[1]: "إن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلًا، بل رواية ما يمكن أن يقع، والأشياء ممكنة إمَّا بحسب الاحتمال، أو بحسب الضرورة، ذلك أن الشاعر والمؤرخ لا يختلفان بكَوْنِ أحدهما يروي الأحداث شعرًا والآخر نثرًا، فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودتس نظمًا، ولكنه كان سيكتب مع ذلك تاريخًا سواء كتب نظمًا أو نثرًا، وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلًا، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع، ولهذا كان الشعر أوفر حظًّا من الفلسفة وأسمى مقامًا من التاريخ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي، وأعني بالكلي أن هذا الرجل أو ذاك سيفعل هذه الأشياء أو تلك على وجه الاحتمال أو على وجه الضرورة".

وتغيب عن أذهان المتلقين مكوّنات أخرى من مكونات الشعر، أهمها الخيال، وليس الخيال هو الكذب ولا هو بالوهم، إنما هو طاقة إبداعية خلَّاقة، فالخيال هو قدرة على ابتكارِ صورٍ جديدة، وتوليدِ معانٍ جديدة، وهو القدرة على خلقِ بناءٍ كليٍّ متكامل تتماسك فيه العناصر ويتَّحِدُ بعضها مع بعض في تطورٌ أو في انسجام وتناغم، وهو القدرة على ابتكار عوالمَ جديدة وخلق فضاءات ومناخات مبتكرة، وهو القدرة على تأسيس علاقات بين الجزئيات، ولا يعني الكذب، بل هو القدرة على عيش التجربة فنيًّا. فالخيال قدرة الشاعر على عيش التجربة، والتعبير عنها، بأسلوب يثير خيال المتلقي، ويجعله

[1] أرسطو، فن الشعر، تر. عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط. ثانية، ١٩٧٣، ص ٢٦ . ٢٧

يعيش التجربة، يقول خلدون الشـــمعة[1]: "إذا كان أعذب الشـــعر أكذبه، فليس ذلك لأن الكذب عكس الحقيقة، وإنما لأن الكذب هنا يعني التخييل، أي القدرة على اســـتخدام الخيال". ويقول كولردج في تعريف الخيال[2]: "القدرة على خلق أثر موحَّد من الكثرة، وعلى تعديل سلسلة من الأفكار بواسطة فكرة واحدة سائدة، أو انفعال واحد مهيمن"، وزاد مفهوم الخيال توضيحًا صديقه الشاعر وردز ورث، فقال[3]: " المخيلة تشكل وتبدع، ولكن كيف؟ بواسـطة عمليات لا حصـر لها، لكن أمتعها ما يتم فيه تلاحم أعداد كثيرة في وحدة، وما يحل ويفصل الوحدة إلى أعداد، وهي تغيرات تتم من، وتخضع للوعي السامي، للروح في قدرتها وفي طاقاتها الإلهية تقريبًا". والمتلقي في الواقع هو بحاجة إلى هذه القدرة أيضًـــا، ليعرف كيف يستكشف العلاقة بين عناصر القصيدة، ويخضعها لشعور واحد سائد، أو فكرة واحدة، وألَّا ينظر إلى القصيدة على أنها أشتات مجتمعات.

إن الشـاعر بحسـاسـيته، ورهافة مشـاعره، وسـعة خياله، يملك القدرة على تمثُّل الحـالـة، ومعـانـاتهـا، كمـا يملـك القـدرة على التعبير عنهـا، في حين أن كثيرين يمرون بالتجربة، ولا يعيشونها فنيًّا، بالإضـافة إلى أنهم لا يستطيعون التعبير عنها. والشعر في حقيقته تخييل، أي القدرة على إثارة خيال المتلقي، للتعبير عن حالات ومواقف، يتخيَّلُها، فيعيشـــها بوجدانه، أو يدرك أنها رموز لمعان وقيم. إن أكثر المتلقين يقتنعون أن معاناة الشاعر التجربة التي يعبر عنها في الواقع الحقيقي هو معيار صدق القصيدة، ولذلك كان بعض الشـعراء يضـعون عتبات نصـية لأسـباب فنية كثيرة، منها الحرص على وصـول القصـــيدة إلى المتلقين، ومنها إيهامهم بحقيقة الحدث، وليس المتلقون في الحقيقة بحاجة إلى ذلك، ولا الشعراء أنفسهم.

ومن ذلك على سبيل المثال قصيدة عنوانها "في الطائرة" يقدم لها الشاعر عمر أبو ريشـة بالعتبة الآتية:" كان في رحلة إلى الشـيلي، وكانت إلى جانبه حسـناء إسـبانيولية،

---

[1] **الشمعة، خلدون، المنهج والمصطلح، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٩، ص ٢٠٤**

[2] **ريتشاردز، آيفور، أرمسترونغ، مبادئ النقد الأدبي، تر. مصطفى بدوي، مر. لويس عوض، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٦٣، ص ٣١٢**

[3] **ويمزات، ويليام، وبروكس، كلينث، النقد الأدبي، تاريخ موجز: النقد الرومنتي، تر. د.حسام الخطيب، ومحيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، ج٣، ١٩٧٥، ص ٥٨٦**

تحدّثه عن أمجاد أجدادها، القدامى، العرب، دون أن تعرف جنسية مَنْ تُحَدِّث"، والقصيدة واضحة، وليست في حاجة إلى مثل هذا التقديم، وإذا دل هذا على شيء فإنه يدل على رغبة الشاعر في إيهام المتلقي بحقيقة الواقعة، وفيما يلي نص القصيدة[1]:

وثبتْ تستقرب النجمَ مجالا ... وتهادتْ تسحب الذيل اختيالا
وحيالي غادةٌ تلعب في ... شعرها المائج غنجاً ودلالا
طلعةٌ ريَّا، وشيءٌ باهرٌ ... أجمالٌ؟ جلَّ أن يسمى جمالا
فتبسمتُ لها، فابتسمتْ ... وأجالت فيَّ ألحاظاً كسالى
وتجاذبنا الأحاديثَ فما ... انخفضت حساً ولا سفَّت خيالا
كل حرفٍ زلَّ عن مرشفها ... نثر الطيبَ يميناً وشمالا!
قلت يا حسناء، من أنتِ ومن ... أيّ دوحٍ أفرع الغصنُ وطالا
فرنتْ شامخةً أحسبها ... فوق أنساب البرايا تتعالى
وأجابت أنا من أندلسٍ ... جنة الدنيا سهولاً وجبالا
وجدودي، ألمح الدهر على ... ذكرهم يطوي جناحيه جلالا
بوركتْ صحراؤهم كم زخرتْ ... بالمروءات رياحاً ورمالا
حملوا الشرقَ سناءً وسنىً ... وتخطوا ملعبَ الغرب نضالا
فنما المجدُ على آثارهم ... وتحدَّى، بعد ما زالوا، الزوالا
هؤلاء الصِّيد قومي فانتسب ... إن تجد أكرمَ من قومي رجالا!
أطرق القلب، وغامت أعيني ... برؤاها وتجاهلتُ السؤالا!

والقصيدة متألقة فنيًّا، وتثير الخيال، وبارعة في تصوير تلك الفتاة الإسبانية، وهي موظفة توظيفًا فنيًّا جيدًا من أجل التعبير عما كان للعرب من أمجاد في الماضي، وما هم عليه الآن من ضعف، وتدلُّ على تألم الشاعر لِمَا صار إليه العرب، وتشف عن حسه القومي، وغَيْرته على أمته، ولم تكن القصيدة بحاجة إلى مثل تلك العتبة، وتظل القصيدة تلقَى الإعجاب والتقدير سواء أكان وجود تلك الحسناء إلى جواره في الواقع حقيقة أو مجرد خيال، فهذا كله لا ينقص من قيمة القصيدة في شيء، ولا يزيد.

[1] أبو ريشة، ديوان عمر أبو ريشة، المجلد الأول، ص ٨٩، والقصيدة مؤرخة بعام ١٩٥٣

وقد تكلم الدكتور محمد يوســـف نجم على الخيال والمعاناة المباشـــرة في الواقع، وذكر ما ســـماه التجربة الحياتية، وهو يعني التجربة التي يعيشـــها القاص في الواقع المعيش، وتكون مادة لقصته، فقال[1]: "ومجال القاص هو عناصر التجربة الإنسانية التي عرفها أو خبرها، ولهذا يستطيع أن يتمثَّـلها تمثلًا فنيًّا صحيحًا، وهذا المجال يتوقف على طبيعة الكاتب وعلى بيئته الأولى، والكاتب الذي يتقيد بمجاله يستطيع أن يمضي فيه إلى آخر الشوط، وأن يبلغ فيه شأوًا لا يدرك".

ثم ســرعان ما يذكر أن التجربة التي يعيشــها القاص غير كافية، فيقول[2]: "وليس من الضـروري أن تكون التجربة المباشرة المصـدر الوحيد لمعرفة الحياة والخبرة بها، ففي الكتب أنواع مختلفة من الخبرة يحتاج إليها الكاتب مهما اتسـع أفقه، كما أن في الاتصـال بالناس والتحدث إليهم ألوانًا من الخبرة التي قد نعجز عن الحصـــول عليها بالتجربة المباشــرة". ثم يتحدث عن الخيال فيقول[3]: "وإذا كان الكاتب ذا موهبة خالقة، وكانت لديه القدرةُ على اســتيعاب أنواع التجارب، التي تنهال عليه من مختلف دروب الحياة، وتمثُّلِها تمثُّلًا صحيحًا، وكان بالإضافة إلى ذلك ذا خيال واقعي، يمكنه أن يرى الأشياء بوضوح، وأن يرسـمها بدقة، اسـتطاع أن يصـور لنا ألوان التجارب هذه تصـويرًا حقيقيًّا، ولو كان فيها من المشاهد والأحداث ما لم يسبق له الوقوع ضمن مجال اختباره الحيوي".

إن مرور الشـاعر بالتجرِبة لا يقتضـي بالضـرورة نجاح التعبير عنها، إن كثيرًا من التجارِب يمرُّ بها الشاعر، ولا يستطيع التعبير عنها على الإطلاق، وإن كثيرًا من التجارِب لا يســـتطيع التعبير عنها على الفور، ولا بد لها من أن تذهب إلى أغوار نفســـه، لكي تختمر وتنضـــج في أعماق اللاشـــعور، ثم في لحظة تنفجر وتنثال في قصـــيدة، أو قد يسترجع تلك الحالات في شيء من الهدوء، وقد عبَّر عن هذا المعنى الشاعر الرومنتيكي وردز وروث بإيجاز فقال[4]:" الشعر عاطفة تُستَذْكَرُ بهدوء".

---

[1] نجم، د.محمد يوسف، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط.خامسة، ١٩٦٦، ص ٦٧

[2] المصدر السابق، ص ٦٩

[3] المصدر السابق، ص ٦٩ . ٧٠

[4] ويمزات، ويليام، وبروكس، كلينث، النقد الأدبي، تاريخ موجز: النقد الرومنتي، تر. د.حسام الخطيب، ومحيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، دمشق، ج٣، ١٩٧٥، ص ٥٩٠

فالشـاعر نادرًا ما يعبّر على الفور عن التجربة، وإذا ما عبر على الفور فلن يكون تعبيره على مسـتوى عال من الجودة، بل قد يجد صـعوبة في التعبير، وقد تنبه من قبل بِشْرُ بنُ المُعْتَمِر ٢١٠هـ ٨٦٨م إلى أهمية نضـج التجربة بمُضِـيّ الوقت، فقال[١]: "فإن ابتُلِيتَ بأن تتكلّف القولَ، وتتعاطى الصـنعةَ، ولم تسـمحْ لك الطباعُ في أول وهلة، وتعاصـى عليك بعد إجالة الفكرة، فلا تَعْجَلْ ولا تَضْـجَرْ، ودعْهُ بياضَ يومِك، وسـوادَ ليلتِك، وعاودْه عند نشـاطك وفراغِ بالِك، فإنك لا تَعْدَمُ الإجابةَ والمواتاةَ، إنْ كانت هناك طبيعةٌ، أو جَرَيْتَ من الصناعةِ على عِرْق".

ومن القصـائد التي كتبت عن تجربة معيشـة، أبيات كتبها الشـاعر عمر أبو ريشـة على قبر والده، وقدَّم لها بعتبة نصـية قال فيها: "كتبها على قبر والده"، وهذه العتبة ضـرورية، لأنها تحدد المناسـبة، وتوضِّـح المقصـود بالرثاء، وواضـح أنه نظمها بسـرعة، ويتضـح من قراءتها ما فيها من تقرير ومباشرة، فهي تفتقر إلى القوة والتألق، ويغيب عنها التوهج العاطفي وحدة الانفعال، ويغلب عليها التأمل والتفكير، عنوانها "قلبي معك"، وفيها يقول[٢]:

نـاداك تحنـاني فمـا أسـمعك	**فاذهب، فداك الشوق، قلبي معك**
سـرنـا معـاً حينـاً، وخلّفتني	**وحدي على الدرب الذي ضـيّعك**
أرنو إلى الـدنيـا، وآفـاقهـا	**فمـا أراهـا جـاوزت مضـجعك**
حسـبي منها موعدٌ في المسـا	**أفهم فيه سـر ما اسـتودعك**

وهذا الرأي خاص بهذه القصـيدة، ولا ينسـحب على شـعر الشـاعر كله، ولكن من المتوقع أن يسـتفزَّ القارئ، ليدافع عن القصـيدة، وسـيحتج بواقعيتها وصـدقها وعفويتها، ويعبر عن إعجابه بأفكارها الواضـحة، وهو متأثر باسم الشـاعر وشـهرته، وهذا الدفاع من حق القارئ، وما هذا الرأي الخاص بالقصيدة بالنهائي أو القاطع، إذ ليس في الفن والأدب

---

[١] الجاحظ، البيان والتبيين، تح. عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة،ط. ثالثة، ١٩٦٨، ج١، ص١٣٨. وللتوسع في دراسة صحيفة بشر بن المعتمر ينظر: محبك، أحمد زياد، دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، منشورات علاء الدين، دمشق، ٢٠٠١، ص ٥٧ وما بعدها.

[٢] أبو ريشة، عمر، ديوان عمر أبو ريشة، المجدل الأول، ص ٣٩٩، والقصيدة مؤرخة بعام ١٩٤٣.

والتذوق ما هو نهائي وقاطع، وكل الآراء قابلة للنقاش والحوار، بل قابلة للتطوير والتعديل.

وللشاعر نفسه قصائد طوال في رثاء كثير من صحبه وبعض رجالات عصره، أبدع فيها أيَّما إبداع، أمثال المجاهد إبراهيم هنانو والمناضل سعيد العاص والشاعر الأخطل الصغير والموسيقي كميل شمبير، وله قصائد قالها في ذكرى شعراء وأدباء كبار توفوا قبل نحو ألف عام، ومن ذلك قصيدته في المهرجان الألفي لأبي العلاء المعري، والمهرجان الألفي لأبي الطيب المتنبي، وقد أبدع في الكتابة عنهما، وليست العلة في أن القصيدة في رثاء والده كتبت لتنقش على قبر والده، وإنما العلة في أنها كتبت سريعًا في تجربة لم تختمر في أعماق الشاعر، أو ربما لأنها كتبت في تجربة هي من قوة التأثير في نفسه حتى إنه لم يستطع التعبير عنها التعبير الفني العظيم.

ومن ذلك على سبيل المثال رثاؤه لسعيد العاص، وكان قد استشهد في جبل النار في فلسطين، وهو ابن حماه، وتقام له في دمشق وحماه حفلات التأبين، ويقف فيها عمر أبو ريشة ليرثيه بقصيدة مطولة عنوانها شهيد (١٩٣٧) وفيها يقول[١]:

يا شهيد الجهاد يا صرخة الهول — إذا الخيلُ حمحمت في الساح
كلما لاح للكفاح صريخ — صحت لبيك يا صريخ الكفاح
تحمل الحملة القوية والإيمان — أقوى في قلبك المفراح
فكأن الحياة لم تلق فيها — ما يروّي تعطش الملتاح
هبةً في يديك كانت ولما — رامها المجد عفتها بسماح

ويبدع الشاعر في تصوير الصراع بين العرب في فلسطين والعداة المحتلين، ويقدم لوحة فنية متميزة، إذ يصور جبل النار في فلسطين يهتز غضباً من ظلام الطغاة، وتنطلق النسور العربية، تاركة فراخَها، لتصارع قوى الظلام، ولكن هذه القوى تسلط نيرانها على النسور، فتحترق أجنحتها، وهي تنشب مخالبها في جسد الظالم، وتأبى إلا أن تسلم الروح وتروي الأرض بدمائها، فيقول:

---

[١] أبو ريشة، عمر، ديوان عمر أبوريشة، الجزء الأول، ص ٥٦٢

يـا ظلام الأجيـال قصَّ جنـاحيـك فـهـذي طـلائـع الإصـبـاح
مرود كحّـل الجفون الكسـالى فـأفـاقـت على السـنـا اللمّـاح
فصـحا من عليائه الجبل الهاجع واهـتـزّ مـفـعـم الأتـراح
وتـعـالـى صـيـاحـه يـتـوالـى فـاشـرأبـت نسـوره للصـيـاح
تركـت في الوكون أفراخهـا الزغـب وهـبـت عـلـى أزيـز الـريـاح
وتبارت عصـائبا فالفضـا الرحب بسـاط مـن مـخـلـب وجـنـاح
غضـب البغي فانبرى يحشـد الهول ويـرنـو إلـى الأذى بـارتـيـاح
شـقّ فكّي جهنمٍ فـأسـالـت فـي الـروابـي لـعـابَـهـا والـبـطـاح
فاقشـعرت من وهجة القلل الصـمّ وأجّـت شـوامـخ الأدواح
وتدجّى الدخان يحجب عين الشمس عـن مـأتـم الـثـرى الـمسـتـبـاح
فتهـاوت تلـك النسـور وأزرت بـالمنـايـا على اللظى المجتـاح
تنشـب المخلب المعقّف في البغي وتـزجـي الـمـنـقـار فـي إلـحـاح
ولسـان اللهيب يلعب بـالريش ويـطـوي الـجـراح فـوق الـجـراح
غضـبة للنسـور لا النصـر فيها بـمـتـاح ولا الـونـى بـمـبـاح
لـم تُزَحْزَحْ تلـك المخـالـب إلا بـعـدمـا جُـرِّدَتْ مـن الأرواح
فتلاشـى الدخان عن وَثَبَات البغي فـي بـركـة الـدم الـنضـاح
وسـرى الليـل مـائـلاً جبـل النـار سـكونـاً لولا نشـيـد الأضـاحي
يا دماء النسـور تجري سـخاء بـغـرام الـبـطـولـة الـفضـاح
أنبـتـي الـعزَّ سـرحـةً يـتـفـيـا بـأظـاليـلـهـا شـتـيـت الـنـواحي
أنت دمع السـماء إن لهث الحقل وجـفـت سـنـابـل وأقـاحـي

فالشاعر يبدع في تصوير الصراع بين قوى الحق والباطل، الخير والشر، العرب والصهاينة، وهو يستعير صورة الليل والظلام والنيران تغالبها النسور وتنشب فيها مخالبها وتبذل الروح والدم لتسقي الأرض العطشى، والشاعر يؤكد أن قوى الحق على استعداد دائم للتضحية والفداء، وإن كانت تعلم أن الغلبة لن تكون لها، وحسبها فخراً وشرفاً أنها

تثبت بطولتها، وتؤكد حقها، كما يؤكد الشـــاعر أن هذا الدم لن يضـــيع عبثاً فهو الذي سينبت شجرة العزة.

وصـورة الصـراع مبتكرة، وهي حافلة بالصـور الجزئية البديعة، فالبَغْيُ يشـق فكي جهنم، والثرى في مأتم مستباح، والنسور تنشب المخلب في البَغْيِ وتُزْجِي المنقار، والعزَّة سَـــرْحَةٌ، والدماء دمع الســـماء يروي الحقل الظامئ. والقصـــيدة مبنية على فنية عالية، وصـور جديدة، ومعان بعيدة، وليس فيها إلا قدر قليل من المباشـرة والخطابة، على الرغم من أنها قيلت في مناســبة، وأُنْشِـــدت في حفل، وكانت موجهة إلى جمهور حاشـــد من المتلقين. وإذا دلَّ هذا على شـيء، فإنه يدل على أن الشـاعر يأبى إلا أن يجوِّد فنه، ولو كانت قصيدته في مناسبة، فهي تصدر عن موهبة، لا يمكن إلا أن تعبر عن ذاتها، أقوى ما يكون التعبير. ولا يمكن الحكم دائمًا على القصـــيدة بالتصـــنع والافتعال إذا قيلت في مناسبة، فما المناسبة إلا شرارة تشعل العاطفة، وتحرِّض الخيال، وقد تكون القصيدة بعد ذلك قوية وناجحة، وقد لا تكون، استنادًا إلى مكوناتها الداخلية، لا إلى المناسبة.

وما يروى عن ارتجال بعض الشـــعراء في موقف ما أبياتًا أو مقطعات شـــعرية أو قصـــائد، فإنما هو تعبير عن تجارب عاشـــوها من قبل، أو تعبير عن مجرد أفكار، لا تجارب، وهو ارتجال يســـتند إلى تقاليد متوارثة، وأســـاليب محفوظة، وهي مجرد حالات محدودة، وبعضها أقاصيص وأخبار مصنوعة. إن الارتجال ليس تعبيرًا مباشرًا وفوريًا عن تجربة راهنة، إنما اسـتجابة لمحرض أو حافز أو سـبب أو مناسـبة، وهو بعد ذلك تعبير عن تجربة أو تجارب سـابقة، هو اسـتحضـار لها، وهو تعبير عن ثقافة لغوية، ومعرفة بأصـول الشـعر وتقاليده وتمكُّنٍ منها، وهو نتاج مهارة وطلاقة، وسـرعة اسـتجابة، وليس تعبيرًا فوريًّا عن تجربة راهنة. ولذلك يجب التمييز بين عيش التجربة بمعناها الفني وعيش الواقعة، فقد يسـافر المرء عشـرات المرات، ولكنه لا يمر بتجربة السـفر، فالتجربة تعني عيش الحالة ومعاناتها فنيًّا وشعوريًّا ومعرفيًّا والوعي بها، وإدراكها جماليًّا. وحتى لو عاش الشـاعر التجربة وعاناها فإنه لا يستطيع أن يعبِّر عنها مباشرة، ولا بد من أن يمر بعض الوقت، لكي يختزنها وجدانه، وتذهب إلى أعماق اللاشـعور، وتغيب في أغوار نفسـه، ثم ليسترجعها بشيء من الهدوء كي يستطيع التعبير عنها التعبير الفني.

التفاؤل والتشاؤم

ويتحدث أكثر المتلقين عن التفاؤل والتشـــاؤم، وغالبًا ما ينفرون من الشـــاعر المتشـائم، ويفرُّون إلى الشـاعر المتفائل، لأن التفاؤل في الشـعر يلبّي لديهم رغبات غير متحققة، وينسـيهم واقعهم، ولأن التشـاؤم ينبّههم على واقعهم، ويوقظ حسَّـهم، وهذا الموقف ليس من النقد في شـــيء، فلا قيمة للتشـــاؤم في حد ذاته، ولا للتفاؤل، فكل منهما حالة إنســانية، وبكلٍ منهما يمرُّ الإنســان، فلا تشــاؤم يبقى، ولا تفاؤل يدوم، والإنســان بينهما متقلَّب، بين حين وحين، وليسـت القيمة في تشـاؤم ولا في تفاؤل، ولا في فرح أو ترح، ولا في ســـعادة أو شـــقاء، ولا في فقر أو غنى، ولا في موت أو ولادة، فهي جميعا خبرات إنسـانية وتجارِب، والقيمة في التعبير عنها، بما في التعبير من تقانات وأسـاليب وأشـكال، وقد يكون الشـــاعر في حالة متفائلًا، وقد يكون في أخرى متشـــائمًا، ومن ذلك القصـــيدة التالية للشاعر مصطفى النجار وعنوانها "قدح من الشاي الساخن"[1]:

هيّئي لي قدحاً من الشاي الساخن
فمساء هذا اليوم المباغت
يستدعي ذلك وأكثر
يستدعي أن أنكفئ على الموقد القديم
مستدفئاً بأريج الذكريات
يستدعي أن تكوني امرأة، أنثى، مدفأة
فالخراب العصري يزحف
مثل دببةٍ على صقيع القلب
ويلتهم الهاجس البارد ما تبقى
من شرره
فكل ما لدي ذات يوم
من أمتعة لا تدفئ إلا نفسها
وكل ما أتمتّع به من امتيازات

[1] النجار، مصطفى، الوردة ذات التويجات المبعثرة، دار نون، حلب، ٢٠١١، ص ٣٤

في الوقوف على ناصية الدفء الإنساني
وكل ما أعطانيه الله
من صبرٍ سائلٍ أو غازي أو متجمّد
ومن أعصاب مضبوطةٍ
ونظرات ثاقبة فيما حولي
كل ذلك فضلاً عن كل الشعر الذي
يتوهّج في ثقوب الليل
ويتسلّل إلى الهاوية الباردة
وعن الكلام الذي يشعر بمواربةٍ ذكيةٍ
في ذاكرة الغد
فأنا أشعر باليوم ناقصًا
وبالطقس باردًا
وبالشعر قاسيًا وشرسًا
إن لم يسطع في قلبي حبّك
وفي يدي قدح الشاي الساخن

والشاعر يصور على طول القصيدة قبح العالم وفساده وقسوته، ولكنه يؤكد في النهاية أن موقفه سيتغير إذا ما منحته المرأة حبَّها، وهو بعد ذلك لا يريد من العالم كله سوى قدحِ شايٍ ساخنٍ، ولا شك في أن هذا القدح من الشاي سيكون من يد تلك المرأة، وبذلك يجد الشاعر الخلاص في الحب، ويعبِّر عن ثقة بالغد، وتفاؤل بالحياة، ولكن بعد معاناة، وبعد وعي بما في الحياة من قسوة ومرارة، وبذلك يبدو الشاعر متفائلًا، ويبدو هذا التفاؤل قائمًا على وعي ومعاناة وعلى خبرة وتجربة، وبعد شقاء وألم، وإدراك لما في الحياة من قسوة، وما هو بالتفاؤل المجاني.

وفي قصيدة أخرى يبدو الشاعر نفسه غير متفائل، فهو يقول في قصيدة عنوانها "وردة الذاكرة"[١]:

[١] النجار، مصطفى، حلم تفتح في أباريق الندى"، دار نون، حلب، ٢٠١٢، ص ١٤. ١٥

تضيقُ عليكَ دوائر حزنٍ..
وصمتٌ ثقيلٌ كمثل رحى دائره
تضيق عليك الدروب..
فلا الأرض أرض..
ولا في الفضا غيمة ماطره
يُقلّ القطار سواكَ من العابرين..
وتبقى وحيداً ولا قاطره
تضيق عليك الفصول..
أتنوي ابتكار زمان؟
تطرّز بالشعر مناديله الساحره
تضيق عليك مضائق حلمٍ..
فتبدو وحيداً..
تهدهد شعر قصيدتك الصّابره
تُشيح بوجهك عن مغريات جسامٍ
تولّي بعيداً كمثل قطاً نافره
وتغدو الحياة لديك كمثل رؤىً عابره
أراكَ تتمتم بعض الكلام..
وتندسُّ في وردة الذاكره!

فالشاعر ضاقت به الأرض، وحاصرته دوائر الحزن، وسافر كلُّ مَنْ حوله، وظل وحيدًا، ولا يستطيع فعل شيء، سوى اللجوءِ إلى الماضي، إلى وردة الذاكرة، وبذلك يعبّر الشاعر عن معاناة مرَّةٍ قاسية، ولا يجد سبيلًا إلى خلاص سوى الانكفاء إلى الماضي، وهو موقف سلبي، يدل على تشاؤم.

والشاعر يتكلم بضمير المخاطب، فهو يستخلص من ذاته ذاتًا أخرى يخاطبها، ولا يتكلم بضمير المتكلم، مما يدل على حرصه على الموضوعية، فكأنَّه يتكلم على آخر، ولا يتكلم على نفسه، وفي هذا ما يؤكد أن الحالة التي يعبر عنها ليست هي حالته وحده،

ولكنها في الحقيقة حالة إنســـانية، عامة مشـــتركة، يحس بها كل فرد، في كثير من الأوقات، وبذلك يرقى بالتجربة إلى مستوى إنساني.

وقد تضمنت القصيدة وسائل فنية وعناصر شديدة الإيحاء، فدوائر الحزن تضيق، مما يوحي بالاختناق والانحباس، والدوائر تدور، وفي ذلك إيحاء بالتكرار، فهي دوائر، وليســـت دائرة واحدة، والدائرة تعني الصـــفر، فهي الموت، والدائرة تعني الخواء والفراغ، والدائرة تعني الاكتمال والتمام، والاكتمال يعني الانتهاء، فلكل شيء إذا ما تم نقصان.

وتتأكد فكرة الدائرة ثانية في رحى الطاحون التي تدور، وقد شـــبَّه بها الصـــمت، وفي رحى الطاحون ثِقْلٌ قاتل، يكتم الأنفاس، وفي دوران الرحى تكرار مُمِلٌّ كئيب، ويتغير كل شـيء، بل ينقلب، فلا الأرض المعروفة أرض، وثمة جَدْبٌ هو الموت واليباس، فليس ثمة غيمة ماطرة، وغياب المطر يعني غياب الماء، أي غياب الحياة.

وإذا كانت عناصر الطبيعة قد حاصرت الشاعر فإن عناصر المجتمع قد خانته، فهذا القطار يُقِلُّ الآخرين من العابرين، ويتركه وحيدًا، بل ليس ثمة قاطرة أخرى قادمة، وفي هذا شعور باليأس المُطْبِق، وفوات الوقت.

حتى الحلم، وهو آخر ما يتبقى للإنســان، يراه الشــاعر مجرد مضــائق، أو معابر ضيقة، ولكنها ضاقت عليه، وماذا يبقى؟ ليس ثمة غير الذاكرة، وهنا تبدو الذاكرة وحدها هي الخلاص، ولكنها ليست ذاكرة شاحبة أو قاتمة أو سوداء أو ليست مغارة مغلقة، بل هي وردة، وفي الوردة لون وعطر وتفتح وجمال وبهاء، وقد يُظَن أن النهاية متفائلة، ولكنها ليست كذلك، فالذاكرة، ولو كانت وردة، فإنها لا يمكن أن تكون خلاصًا، وما هي إلا هرب، وانكفاء إلى الماضي، وليست رؤية مستقبلية، ولا حلمًا، والماضي لا يمكن أن يعود، مهما كان بهيًّا، ولا يمكن أن يكون خلاصًا، ولو كان الاسترجاعُ بالخيال ممتعًا.

وهكذا تبدو القصيدة معبرة عن التشاؤم، أو بالأحرى هي معبرة عن حالة إنسانية، وليست عن الشاعر الفرد، وهي أكثر قوة، وأشد تأثيرًا من التعبير عن التفاؤل، مهما كان التعبير عنه جميلًا، لأن حالة التشـــاؤم أو الحزن أو الألم أقوى تأثيرًا في النفس، وأبعد بقاء، وأكثر ديمومة، واستجابة المتلقي إليها أسرع، ولا يكاد ينساها.

ولعل من أكثر أشكال التشاؤم والإحساس بعبث الحياة ولا جدوى الشعر قصيدة قالها الشاعر عمر أبو ريشة عام ١٩٣٧ وله من العمر سبعة وعشرون عامًا، أي وهو في أوج شبابه، وعنوانها "لِمَنْ؟"[١]:

لمن تعصر الروح يا شاعر ... أما لضلال المنى آخر
أللحب؟ أين التفات الفتون ... إذا هتف الأمل العاثر
أللهو؟ كم دمية صغتها ... ومزّقها ظفرك الكاسر
أللمجد؟ ماذا يحس القتيل ... إذا ازورّ أو بسم العابر
أللخلد؟ كيف ترد الذئاب ... وقد عضها جوعها الكافر
رويدك لا تسفحن الخيال ... ببيداء ليس بها سامر
أما يرقُصُ الكونُ في صمته ... كما يرقص الحية الساحر
دع الحلم يخفق في ناظريك ... فموعده غدُك الساخر

والقصيدة لا تعني اليأس، ولا القنوط، بل تعني القلق والتوتر، وهي حالة تعتري كل شاب، إذ يمتلك طاقات وقوى ورغبات، ويخشى ألا يحققها، فلذلك يقلق، ويتجلى التعبير عن حالته في مثل هذا الشكل من التوتر، أو التشاؤم، وما هو في الواقع بتشاؤم، وإنما هو تعبير عن طموح خفي، وإرادة في العطاء والإبداع، ولذلك يُعجب به أكثر المتلقين، لأنه يعبر عن شعور كامن. ولعل من أكثر الأشكال قوة في التعبير عن التفاؤل وتصوير قوة الإرادة والتصميم على العيش والتحدي قصيدة شهيرة للشاعر أبي القاسم الشابي (١٩٠٩ ـــ ١٩٣٤) الذي دهمه المرض وهو في العشرين من عمره، وقد سماها "نشيد الجبار"، وقدم لها بعتبة نصية قال فيها: "أو هكذا غنى بروميثيوس"، وهو يشير في هذه العتبة إلى بطل الأسطورة الإغريقية بروميثيوس الذي سرق مِنَ الآلهة النار، وهي سر الخلق، فحكمت عليه أن يُقيَّد بالسلاسل إلى صخرة، وينهش نسر كبده في النهار، حتى إذا ما جن عليه الليل، نمت كبده، ويعود النسر إلى نهشها ثانية في النهار، وهكذا دواليك في عذاب أبدي.

---

[١] أبو ريشة، عمر، ديوان عمر أبو ريشة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨، المجلد الأول، ص ٦٢٨

ومن القصيدة المقطع التالي[1]:

سَـــأعيشُ رَغْمَ الـدَّاءِ والأَعـداءِ ... كالنَّسْـــر فوقَ القِمَّةِ الشَّـــمَّاءِ
أرْنُو إلى الشَّـمْسِ المُضِـيئةِ هازِئاً ... بـالسُّـــحْـبِ والأَمطـارِ والأَنواءِ
لا أرْمِقُ الظِّـلَّ الكئيـبَ ولا أرَى ... مَـا فـي قَرارِ الـهُوَّةِ السَّـــوداءِ
وأَسـيرُ في دُنيا المَشَـاعرِ حالِماً ... غَرِداً وتلـكَ سَـــعـادةُ الشـــعَراءِ
أُصْـغي لمُوسـيقى الحَياةِ وَوَحْيِها ... وأذيبُ روحَ الكَوْنِ في إنْشَـــائي
وأُصـــيخُ للصَّـــوتِ الإلهيِّ الَّذي ... يُحْيي بقلبي مَيِّـتَ الأَصْـــداءِ
وأقولُ للقَـدَرِ الَّـذي لا ينثنـي ... عَنْ حَرْبِ آمـالـي بكـلِّ بَـلاءِ
لا يُطْفِئُ اللَّهـبَ المؤجَّجَ في دمي ... موجُ الأســى وعواصـــفُ الأَرزاءِ
فاهدمْ فؤادي ما اســتطعتَ فانَّهُ ... سـيكون مثلَ الصَّـخرة الصَّـمَّاءِ
لا يعرفُ الشَّـــكوى الذليلَة والبكا ... وضـــراعَة الأَطفالِ والضّـــعفاءِ
ويـعيشُ جبَّـاراً يحـدِّق دائمـاً ... بـالفجر بـالفجرِ الجميـلِ النَّـائي

والإنســان في الحقيقة يمتلك قوة الإرادة والتحدي عندما يجد أدنى خطر يتهدد وجوده، لذلك من الطبيعي أن يتحدى الشاعر المرض ويكون أشد حرصًا على الحياة من السـليم المعافى. وفي الحقيقة ليس التشـاؤم هو كل شـيء، وليس وحده المسـيطر، ولا التفاؤل، فكلاهما تعبير عن حالات إنسانية، لا حالة واحدة، تنتاب الإنسان، وليس هناك تشاؤم صرف، ولا تفاؤل مطلق، وكل منهما يكمل الآخر.

ويظل اليأس والتشـاؤم والإحباط حالة إنسـانية، موجودة في المجتمعات، قديمها وحديثها، المتحضـر فيها والمتخلف، الغني والفقير، وليس إلى نكرانها من سـبيل، وفي القديم كان دعبل الخزاعي (توفي ٢٤٦هـ) قد قال[2]:

ما أَكثَرَ الناسَ لا بَل ما أَقَلَّهُمُ ... اللهُ يَعلَمُ أَنّي لَم أَقُـل فَنَـدا
إِنّي لَأَفتَحُ عَيني حينَ أَفتَحُها ... عَلى كَثيرٍ وَلَكِن لا أَرى أَحَـدا

[1] الشابي، أبو القاسم، ديوان أبي القاسم الشابي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.رابعة، ٢٠٠٥، ص ١١.
[2] دعبل الخزاعي، ديوان دعبل الخزاعي، تحقيق، د. عبد الكريم الأشتر، مجمع اللغة العربية، دمشق، د. ثانية، ص ١٢١، مقطوعة ٧٢.

وليس في البيتين صـــورة فنية، ولا خيال مجنح، ولكنَّ فيهما تعبيرًا عن حالة إنسانية، بلغة تقريرية مباشرة، ويظل البيتان جميلين، بما فيهما من بساطة ووضوح وسلاسة، وبما فيهما من ملامسة للشعور الإنساني، وإذا كان الشاعر العباسي الذي عاش في مجتمع أقل تعقيدًا قد أحس بالغربة والوحدة والعزلة، فكيف سيكون شأن الشاعر الذي يعيش في مجتمع القرن العشرين، الأكثر تعقيدًا بما لا يقاس أو يقارن، ولا سيما إذا كان شاعرًا ريفيًا طيب القلب نقيًّا، وقد صدم بمجتمع المدينة، بما فيه من تعقيد وصعوبة، كالشاعر أحمد عبد المعطي حجازي الذي يقول في قصيدة عنوانها "لا أحد"[1]:

رأيت نفسي أعبر الشارع، عاريَ الجسد
أغض طرفي خجلاً من عورتي
ثم أمدّه لأستجدي التفاتاً عابرًا
نظرة إشفاق عليّ من أحد
فلم أجد
إذن...
لو أنني – لا قدّر الله –أُصِبْتُ بالجنون
وسرت أبكي عارياً .. بلا حياء
فلن يردّ واحدٌ عليّ أطراف الرداء
لو أنني – لا قدَّر الله – سُجِنْتُ، ثم عدت جائعًا
يمنعني من السؤال الكبرياء
فلن يردّ بعضَ جوعى واحدٌ من هؤلاء
هذا الزحام ... لا أحد.

ولعل في هذا ما يؤكد أن التشاؤم والتفاؤل معًا حالة إنسانية، عرفها الإنسان منذ أقدم العصور، وهي دليل اصطدام بالواقع، ولا سيما الواقع الاجتماعي، الذي يكسر الأماني، ويميت الرغبات، ويرهق الفرد بالخيبة والإحباط، فيجعله يحس بالغربة، وهو في وطنه، ويعيش الاغتراب وهو بين أهله وقومه، ومما لا شك فيه أن الشاعر أكثر الناس إحساسًا

[1] **حجازي، أحمد عبد المطي، لم يبق إلا الاعتراف، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥، ص ١٣٣**

بمثل هذه الحالة لأن طموح الشـــاعر عالٍ جدًّا، ولا يقنع بما يمنحه الواقع من عطاءات مهما كانت كبيرة. ولذلك ليس غريبًا أن نجد شـــاعرًا كالمتنبي يثق بنفســـه ويعتز بمكانته ويفخر في بيت، وفي بيت تالٍ له مباشرة، في القصيدة نفسها، يشعر بالغربة، فيقول[1]:

أنـا تِرْبُ النـدى وربُّ القوافي وسِـــمامُ العِدا وغيظُ الحســـود

أنـا في أمـة تـداركهـا الله غريـب كصـــــالح في ثمود

ومهما يكن، فتظل القيمة في جمال التعبير، وقوة التأثير، لا في اليأس أو في التشـاؤم، ويظل الإنسـان أيضًـا مترجِّحًا بين يأس وتفاؤل، والمهم أن يقيم التوازن بينهما، فلا يســتســلم لأي منهما، يقول نيكوس كزنتاكيس[2]: "نأتي من هاوية مظلمة وننتهي إلى مثيلتها، أما المسافة المضيئة بين الهاويتين فنسميها الحياة، لحظة نولد تبدأ رحلة العودة، الانطلاق والعودة في آن، كل لحظة نموت، لهذا جاهر كثيرون أن هدف الحياة هو الموت، ما إن نولد حتى تبدأ محاولا تنا في أن نخلق ونبتكر، أن نجعل للمادة حياة، كل لحظة نولد، لهذا جاهر كثيرون أن هدف الحياة هو الخلود. في الأجســـام الحية الفانية يتصـــارع هذان التياران: الصـــاعد نحو التركيب، نحو الحياة، نحو الخلود، الهابط، نحو التحلل، نحو المادة، نحو الموت. هذان التياران ينبعان من أغوار الجوهر البدائي...هذان التياران كلاهما مقدس، واجبنا أن ندرك الرؤيا التي تستطيع أن تستوعب هذين الاندفاعين الهائلين: الفوضويين واللانهائيين، وتجانسهما، وأن نضبط بهذه الرؤيا فكرنا وسلوكنا".

ولا بد من الاستمتاع بشيء من الأمل والتفاؤل، في مقطوعة شعرية غنائية للشاعر مرسي جميل عزير عنوانها "سوف أحيا"، وقد غنتها السيدة فيروز، يقول فيها:

لـمَ لا أحـيـا وظِـلُّ الـورد يـحـيـا فـي الشـــفـاه

ونشـــيـد الـبـلـبـل الشـــادي حـيـاة لـهـواه

لِـمَ لا أحـيـا وفـي قـلـبـي وفـي عـيـنـي الـحـيـاه

سوف أحيا سوف أحيا

---

[1] **اليازجي، ناصيف، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ص ١٨.**

[2] **كزنتاكيس، نيكوس، تصوف، ترجمة سيد أحمد علي بلال، دار المدى، بيروت، ط.رابعة، ٢٠١٣، ص ١٣.**

يـا رفـيـقـي نـحـن مـن نـور إلـى نـور مضـــيـنـا
ومـع الـنـجـم ذهـبـنـا ومـع الشـــمـس أتـيـنـا
أيـن مـا يـدعـى ظـلامـا يـا رفـيـق الـلـيـل أيـن؟
إن نـــور الله فـــي الـــقـــلـــب وهـــذا مـــا أراه
سوف أحيا سوف أحيا
لـيـس ســـرًّا يـا رفـيـقـي أن أيـامـي قـلـيـلـه
لـيـس ســـرًّا إنـمـا الأيـام بســـمـات قـلـيـلـه
إن أردت الســـر فـاســـأل عنـه أزهـار الخميلـه
عـمـرهـا يـوم وتـحـيـا الـيـوم حـتـى مـنـتـهـاه
سوف أحيا سوف أحيا

وبصورة عامة يبدو التفاؤل في الشعر أقل، لأنه عاطفة هادئة رخية مريحة، تمس من النفس السطح، كأنها جدول رقراق، لا تستثير الشاعر، ولا تقدح الشرارة في قريحته، ويجيء التعبير عنها هادئًا أيضًـــا، لا صـــخب فيه ولا قوة، ولذلك لا يســـتقطب اهتمام المتلقي، ويراه مجرد وهم أو حلم أو موعظة، ولا يخلو من برود. وبالمقابل يبدو التعبير عن التشاؤم أكثر وأقوى، فالتشاؤم انفعال حاد، وإحساس عميق، يحفر في الأعماق، كأنه سـيل جارف، أو عاصـفة هوجاء، تسـتثير الشـاعر، وتقدح زناد قريحته، ولذلك يجيء التعبير عن التشـاؤم أقوى، وأشـد تأثيرًا في النفس، ويجذب المتلقي، لأنه يجد فيه التعبير عما في نفسه، ويراه أكثر واقعية، وأكثر صدقًا، ولكن تظل القيمة الحقيقية في عين الناقد الحق للفن، لا للتشاؤم ولا للتفاؤل.

الصورة الفنية

وتبرز عند المتلقي للشعر الحديث مشكلة الصورة الفنية، والشعر في الحقيقة قائم على الصورة الفنية، لا على اللغة، فهو يستعمل اللغة المجازية، ولا يستعمل اللغة العادية، وقد أَلِفَ المتلقِّي الصور البسيطة الواضحة، التي تشرح المعنى وتؤكده، وقد أصرَّ كثير من النقاد القدامى على ضرورة أن يكون هناك علاقة ما بين المشبه والمشبه به، أو المستعار منه والمستعار له، وأكد أولئك النقاد أنه كلما كانت العلاقة أقوى وأوضح كانت الصورة أجمل، وعلى هذا جرى كثير من الشعر، ولم يخرج عنه إلا بعضهم، وفي مقدمتهم أبو تمام. ومعروفة قصة الرجل الذي قرع على أبي تمام باب الدار، وناوله سطلًا وقال له: "املأ لي السطل من ماء الحياء"، ويريد الرجل أن يسخر من قول الشاعر:

لا تَسْقِني ماءَ المَلامِ فإنني صبٌّ قد استعذبتُ ماء بكائي

ولا لَوْمَ على هذا المتلقي، لأنه رجل عادي، لم يقبل أن يكون للمَلام ماء، لأنه يفهم ألفاظ الشعر على أنها حقيقة وواقع، ولا يعرف أنها تستعمل استعمالًا مجازيًّا، وفي الواقع لا نعرف حقيقة ذلك الرجل، ولعل أعداء الشاعر اصطنعوا الحكاية. ومثلها حكاية الرجل الذي قال لأبي تمام أيضًا: "لماذا تقول ما لا يفهم؟"، فأجابه أبو تمام فيما يُروى: "ولماذا لا تفهم ما يقال؟"، وتبدو الحكاية مصطنعة للرد على الحكاية السابقة، ولا نعرف حقيقة الحكايتين، ولا نعرف أيهما أسبق. وهما تدلان على مشكلة تلقي الشعر، ولا سيما تلقي لغته المجازية، وصوره البيانية.

ولا بد في الحقيقة من إنصاف النقاد القدامى، ولا سيما أصحاب الذوق الرفيع، أمثال الجاحظ (توفي ١٥٥هـ)، فقد أدرك أن الشعر تصوير وليس أفكارًا، ومصداق ذلك قوله[١]: "وأنا رأيتُ أبا عمرو الشيبانيَّ وقد بَلَغَ مِنِ اسْتِجادَتِه لهذيْنِ البيتينِ، ونحنُ في المسْجِدِ يومَ الجُمعَةِ، أنْ كلَّفَ رجلاً حتَّى أحضرَ دَوَاةً وقِرطاسًا حتَّى كتَبَهما له، وأنا أزْعُمُ أنَّ صاحِبَ هذين البيتين لا يقولُ شعرًا أبدًا، ولولا أنْ أُدْخِلَ في الحُكْمِ بعضَ الفَتْكِ؛ لزعمتُ أنَّ ابنَه لا يقولُ شعرًا أبدًا، وهما قوله:

[١] الجاحظ، الحيوان، المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، ٢٠١٥، مجلد ٢ ج٣ ص ٧٥

لا تحسِـــبَنَّ الموتَ مَوْتَ البِلَى فَـإنَّمـا الموتُ سُـــؤالُ الرِّجـالِ
كــلاهــمــا مــوتٌ ولــكِــنَّ ذَا أفظَعَ من ذاكَ لــذلِّ السُّـــؤالِ

وذهب الشَّــيخُ إلى اســتحســانِ المعنى...والمعانِي مطروحَةٌ في الطريقِ، يعرِفُها العَجَمِيُّ والعربيُّ، والبدويُّ والقَرَوِيُّ، والمدنيُّ، وإنَّما الشَّــأنُ في إقامةِ الوزنِ، وتخيُّرِ اللفظِ، وسـهولَةِ المخْرَجِ، وكثرةِ الماءِ، وفي صـحَّةِ الطَّبْعِ، وجَودَةِ السَّـبْكِ، فإنما الشِّـعرُ صـناعةٌ، وضَـرْبٌ مِنَ النَّســجِ، وجِنْسٌ مِنَ التَّصــويرِ". والجاحظ لا يقدم اللفظ على المعنى، كما قد يقع في الوهم، إنما يعطي الشـعر خصـوصـية البناء الفني، فهو صـناعة، وضـرب من النسـج، وجنس من التصوير. وهو يستهجن رأي أبي عمرو الشيباني، ويعبر عن اختلافه معه، إذ يؤكد أن البيتين ليس فيهما غير المعنى، فهما خلو من التشبيه أو الاستعارة، ولا تصوير فيهما، ويقومان على التقرير والخطاب العقلي المباشـــر، والطريف أن الجاحظ ينفي عن صاحب البيتين صفة الشاعر، بل يكاد ينفيها حتى عن ابنه.

إن الشـــعر ليس هو الواقع، وليس هو الحياة اليومية، وليس هو اللغة اليومية، هو لغة الحس والانفعال والخيال، والشـعر يصـنع عالمه الخاص به، هو مسـتوحى من العالم المعروف، ولكنه ليس هو نفسـه، فالمنضـدة الخشـبية التي نسـتند إليها، مصـدرها شـجرة، ولكنها ليست هي الشجرة نفسها، وكذلك الشعر، مصدره الحياة، ولكنه ليس الحياة نفسها، يقول برادلي[1]:"يجب على الشعر ألا يكون في طبيعته جزءًا من العالم الحقيقي ــ بالمعنى الذي نفهمه عادة من هذه العبارة ـ أو صورة عنه، ولكنه يجب أن يكون عالمًا قائمًا بذاته، كاملًا ومستقلًّا".

ولقد أَلِفَ المتلقُّون أن تكون الصورة واضحة، شارحة للمعنى، داعمة له، أو مفسرة، أو موضِّحة، بل أن تكون أقوى منه، ومن ذلك الصورة التالية في بيت المتنبي[2]:

مـا كـل مـا يتمنى المرء يـدركـه تجري الرياح بما لا تشـتهي السـفن

فالشـطر الأول يقدم معنى عقليًّا، ويصـوغُه بلغة واضـحة مباشرة، لا غموض فيها ولا تعقيد، وهو معنى إنسـاني شـامل، يقرر حقيقة، ثم يدعمه بصـورة مركبة في الشـطر

---

[1] ريتشاردز، آيفور، أرمسترونغ، مبادئ النقد الأدبي، ص ٥٥

[2] اليازجي، ناصيف، اليازجي، ناصيف، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ص ٥٠٩.

الثاني، وهي صورة واضحة، تترك انطباعًا حسيًّا في النفس، وهو أقوى تأثيرًا من المعنى الذي في الشطر الأول، لأن الصورة أكثر تأثيرًا في النفس من المعنى الذهني الذي يخاطب العقل، وبذلك تتكامل الصورة والفكرة، ويتماسك البيت، بشطريه، شطر للعقل والفكرة، وشطر للشعور والخيال والصورة، ولا يغيب عن البال الجامع بينهما والموحد وهو دقة اللفظ ورقة الصياغة، مع أن البيت تعبير عن ألم في الحياة وشقاء، ولكنه ألم دفين وعميق، يدل على ذلك تلك المدود الكثيرة في (ما كل) و(ما يتمنى المرء) و(الرياح) و(بما) و(لا تشتهي السفن)، وكأن تلك المدود آهات وزفرات من الأعماق مرسلة.

ومن الطريف في الأمر أن أحد قراء الشعر قرأ "السفن" بفتح السين والفاء، زاعمًا أن المقصود بها الربابنة أصحاب السفن، وهذا غير صحيح، ويحتج لهذه القراءة بأن السفن لا تشتهي، وأن الربابنة هم الذين يشتهون، وهذا القارئ ينسى أن الشعر مجاز وخيال وتشبيه واستعارة وصورة، وليس لغة عادية مباشرة.

ومثل تلك الصورة في بيت المتنبي صورة أخرى مشهورة للشاعر أبي تمام [1] وهي قوله في بيتين اثنين:

وَإذا أَرادَ اللهُ نَشرَ فَضيلَةٍ طُوِيَت أَتاحَ لَها لِسانَ حَسودِ

لولا اِشتِعالُ النارِ فيما جاوَرَت ما كانَ يُعرَفُ طيبُ عَرفِ العودِ

فالبيت الأول مستقل بنفسه، ومعناه قائم بذاته ومكتمل، ولكن أراد الشاعر دَعْمَه بحجة صورية، فأورد الصورة الطويلة الممتدة المركبة في البيت التالي، وهي صورة مدهشة، وذكية، وحجتها قوية، وهي تدعم المعنى في البيت الأول، وفي كل من البيت الأول والثاني حجاج فكري وعقلي، أكثر مما فيهما من انفعال ومشاعر، فهما حكمة.

والصورة في المثالين السابقين تصل إلى عقل المتلقي ويفهمها ويحس بها، ولا يشعر بشيء من العناء في التفكير، ولا يضطر إلى القراءة ثانية، بل يكفي أن يسمع الأبيات، حتى يدرك معناها، ولذلك غدت الأبيات الثلاثة السابقة من الأبيات السائرة.

---

[1] أبو تمام، ديوان أبي تمام بشرح الصولي، تح. د.خلف رشيد نعمان، وزارة الإعلام، العراق، سلسلة التراث، رقم ٥٥، الجزء الأول، لاتاريخ، ص ٣٩٥، القصيدة رقم ٣٨.

وإذا كان ذلك الرجل لم يفهم ماء الملام فكيف فهم العرب جميعًا جناح الذل في قوله تعالى: ﴿وَاخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ الذُّلِّ مِنْ الرَّحْمَةِ وَقُلْ رَّبِّ ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَّيَانِي صَغِيراً (٢٤)﴾ سورة الإسراء، وكيف فهم العرب الشعر الجاهلي، وفيه من الصور ما هو أكثر صعوبة وأكثر تعقيدًا، ومنها قول زهير[١]:

رأيت المنايا خبطَ عشواءَ مَن تُصِبْ تُمِتْهُ، ومَن تُخطِئ يُعَمَّرْ فيَهْرَمِ

فقد شبه الموت بناقة عشواء تخبط خبطًا، فمن تصبه تتل منه المنية، ومن أخطأته، فلا بد من أن تصيبه في يوم آخر. والصورة هنا انفعالية موحية، وهي تحمل المعنى، وتنقله، بل هي نفسها المعنى، متَّحدة به، وليست منفصلة عنه، ومرجعها إلى الانفعال والتوتر. ومن ذلك قول امرئ القيس[٢]:

وليل كموج البحر أرخى سدوله عليَّ بأنواع الهموم ليبتلي

فالشاعر يشبه الليل بموج البحر، في تتابع ساعاته، واستمرارها، حتى كأنها موج البحر، يتتابع ويتتالى، في غير ما انتهاء، وهي صورة بسيطة واضحة، ولكنها انفعالية شديدة الإيحاء، تخاطب الحس والانفعال، ولا تخاطب العقل، ثم تأتي الصورة الاستعارية المدهشة، وهي تشبيه الليل بخيمة كبيرة، أرخت سدولها على الكون كله، ليشعر المتلقي في داخلها بالعتمة والضيق والاحتباس والاختناق، فالشاعر يستعير لليل الخيمة، ثم يحذف الخيمة ويبقي شيئًا من لوازمها، وهو إسدال الستور، كما يقول البلاغيون، والصورة موحية، انفعالية، وهي تحمل المعنى، بل تلتحم به، وليست منفصلة عنه. وإذا كان ذلك الرجل قد أنكر ماء المَلام فعليه أن ينكر هنا خيمة الليل، وهل توجد حقيقة خيمة بحجم الكون، تسدل ستورها عليه؟

ومن جميل الصور قول أحمد شوقي[٣]:

فَمَن يَغتَرُّ بِالدُنيا فَإِنّي لَبِستُ بِها فَأَبلَيتُ الثِيابا
جَنَيتُ بِرَوضِها وَرداً وَشَوكاً وَذُقتُ بِكَأسِها شُهداً وَصابا

---

[١] التبريزي، شرح القصائد العشر، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٣٤٣ هـ، ص ١٢٢

[٢] التبريزي، شرح القصائد العشر، ص ٣٧

[٣] شوقي، أحمد، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨، ج١، ص ٦٨ . ٦٩

هنا يظهر الشعر الذي يعبر بالصورة، وتكون الصورة حاملة للمعنى، ومعبرة عنه، بل هي المعنى نفسه، لا تشرحه ولا تدعمه، إنما توصله، وهنا يكون التعبير بالصورة أو المجاز، فإبلاء الثياب كناية عن معرفة الحياة، والمرور بتجاربها الكثيرة، وشرب العسل والمر بكأسها كناية عن الخبرة بكل ما في الدنيا من ترح وفرح. وهكذا فالشعر يعبر بالصورة، أو يمكن القول إن الشعر يعبر باللغة، ولكنه يستعملها بأسلوب فني متميز خاص، قوامه المجاز، ولا يستعمل اللغة الاستعمال اليومي العادي.

ولكن الصورة في الشعر الحديث تختلف كليًّا عن الصورة في الشعر القديم، بل لعل من أبرز مميزات الشعر الحديث الصورة الفنية، وأصبح من أهم خصائص الصورة في الشعر الحديث هو الإدهاش والغرابة والبعد بين المشبه والمشبه به، بل التباعد والمفارقة، وقد لقيت بعض الصور الفنية في الشعر الحديث قدرًا غير قليل من سوء الفهم، على الرغم من أنها لم تكن على قدر كبير من المفارقة أو التباعد، ومن تلك الصور ما جاء في المقطع الأول من قصيدة السياب " أنشودة المطر"، وفيه يقول[1]:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتانِ راحَ ينأى عنهما القَمَرْ
عيناكِ حين تبسمانِ تورِقُ الكروم
وترقصُ الأضواءُ كالأقمارِ في نَهَرْ
يرجُّهُ المجذافُ وَهْناً ساعةَ السَّحَرْ
كأنما تنبض في غوريهما، النجوم...
وتغرقان في ضباب من أسىً شفيف
كالبحر سرّح اليدين فوقه المساء
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف
والموت، والميلاد، والظلام، والضياء

---

[1] **السياب، بدر شاكر، ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، ١٩٧١، المجلد الأول، ص ٤٧٤. وكنت قدمت دراسة شاملة للقصيدة ومن منظور آخر وبمنهج مختلف كليًّا، في كتابي: دروب الشعر العربي الحديث، منشورات جامعة حلب، عام ١٩٩٩، ص ٥١ وما بعدها.**

فتستفيق ملء روحي، رعشة البكاء
ونشوة وحشية تعانق السماء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر
كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم
وقطرة فقطرة تذوب في المطر...
وكركر الأطفال في عرائش الكروم
ودغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودة المطر ...
مطر ... مطر ... مطر ...

والشـــاعر يشـــبه عيني حبيبته بغابتي نخيل، وفي غابتي النخيل خصـــب وخير وعطاء، وغابتا النخيل هما رمز الوطن المشـــهور بالنخيل، وهو العراق، بل ربما كان النخيل رمزا للعرب جميعًا، وساعة السحر هي الساعة الأخيرة من الليل، التي سيكون من بعدها الفجر حتمًا، وهذا إرهاص بالتغيير وإطلالة الفجر وسطوع الشمس، فالصورة طويلة ممتدة تشمل المكان والزمان وتدل على الحركة والتغير والانتقال من الظلام إلى النور.

ثم يشبه عينيها بشرفتين راح ينأى عنهما القمر، والشرفتان تعبّران عن إطلالة حرة واســعة على الأفق البعيد، وهي خروج من ضــيق الغرفة إلى رحابة الســماء واتســاعها، فالشـــرفتان رؤية مســـتقبلية، وإطلالة على الغد، وبدء القمر بالابتعاد عنهما، دليل على غروبه، وإيذان بسـطوع الفجر، والصـورة هنا أيضًـا واسـعة طويلة ممتدة تشـمل المكان والزمان والأرض والسماء وتحتوي على الحركة وتنبئ بسطوع الفجر، فجر الحرية والعدل والسـلام. ثم يجعل عينيها تبتسـمان، وهو يسـتعير للتألق في العينين فعل الابتسـام، وهو فعل يدل على الفرح والحياة والخصـــب، وفي العينين يكمن ســـر الحياة، وفيهما تنعكس كوامن العواطف والمشـــاعر والانفعالات والأحاســـيس، وحين تبســـم عيناها يعم الخير والخصـــب وتنتعش الحياة، إذ تورق الكروم اليابســـة، فنظرتها تبعث الحياة في الكون، وتمنحه الخير والنماء.

وبفعل الابتسامة في عينيها ترقص الأضواء في النهر كأنها الأقمار، فعلى سطح كل موجة تنعكس صورة القمر، فإذا نحن أمام أقمار منعكسة على صفحات الأمواج، ورقْصُ الأقمار دليل فرح وخير وخصب، والنهر أيضًا رمز الحياة والديمومة والاستمرار، والنهر هو الحياة، والنهر يسير ويتدفق، وتنضاف إلى حركة النهر الطبيعية حركة أخرى هي حركة مجذافين في زورق، تدفعان الموج، وتزيدان في حركته، وهذا دليل وجود حياة في النهر، حياة صياد أو حياة مهاجر أو حياة عاشقين في زورق، ويحدث هذا كلّه بُعَيْدَ منتصف الليل، لتكون الصورة أيضًا مكانية زمانية، توحي بالانتقال والتحوُّل مِنَ الليل إلى النهار، ومن الظلام إلى النور. وهكذا تبدو هاتان العينان مفعمتين بالحياة والخصب والحركة ومنبئتين بتحول الليل وظهور الفجر، وانحسار الظلام، بل هما قادرتان على بعث الحياة في الكون. وتغتني هاتان العينان أيضًا بصورة أخرى فإذا هما متألقتان فيهما نور وحياة وحركة، فكأن النجوم تنبض في عمق هاتين العينين، وقد استعار لتألق النجوم فِعْلَ النبض، وهو فعل يدل على حركة ودفء وحياة، ويدل أيضًا على استمرار. وتكثر في المقطع الأفعال المضارعة: تبسمان، تورق، ترقص، يرجُّه، تنبض، وهي أفعال تدل على حركة مستمرة، وهي حركة انبعاث من موت، وانبثاق من سكون، وتدلُّ على استمرار، وتوحي بالحب والمرح والحياة والخصب.

وبعد أن يتغنى الشاعر بهاتين العينين ويحس بما فيهما من قوة، وقدرة على الفعل والتغيير في العالم، وبَعْثِ الخصب والحياة، يدرك أن الحال لا تدوم، وأن كل شيء يمكن أن ينقلب ويتغير، فيُخْبِرُ عن غَرَقِ هاتين العينين في الأسى، ولكنه يجعله مثل غلالة شفيفة، وليس مثل ستارة سميكة تحجب الرؤية، وهذا دليل قدرة على الإبصار على الرغم من الأسى الذي وصفه بأنه شفيف، وكأنه استعار له غلالة شفيفة، بل استعار أيضًا للأسى الضباب، وميزة الضباب أنه يشف، ولا يحجب الرؤية، وميزة الضباب أيضًا أنه لا يدوم، إذ سرعان ما ينقشع عندما تعلو الشمس، وهكذا يعبّر الشاعر عن رؤية واعية، فيدرك حقيقة الأشياء، ويقرر أن التغير هو قانون الحياة، فلا القوة تدوم، ولا الضعف، ولا الظلام، ولا الجدب، فالتغير هو قانون الحياة، والأسى نفسه يحمل في داخله قانون زواله،

لأنه كالضـــباب، أو الغلالة الشـــفافة، وبذلك تغدو الرؤية جدلية، تدرك ما في الكون من ثنائيات، وما يكون بين الثنائيات من حركة، تؤدي للتغيير.

ويرسم الشاعر صورة يعبِّر بها عن ذلك الحزن أو الأسى الذي تغرق فيه العينان، وهي صـورة المسـاء وكأنه عملاق كبير مدَّ يديه فوق البحر، فغطَّاه، وهي صـورة كونية تشمل الأرض والسماء، وهي صورة متحركة، ليست ثابتة، لأن هاتين اليدين اللتين غطتا البحر سوف ترتفعان عنه بعد حين، من غير شك. يؤكد ذلك أن هذا المساء فيه الموت والميلاد والظلام والضـياء، أي أن فيه كل القوى المتحركة الفاعلة، التي تدل على الحركة والتغير، وعدم الثبات، وقدَّم الموت على الحياة، وقدَّم الظلام على الضـياء، ليتناسـب مع مطلع القصـــيدة، حيث ثمة في البداية ليل، والقمر راح ينأى مع نهاية الليل، وهذا يدل على التفاؤل بزوال الليل، وحلول النهار، وزوال الظلام لحلول النور، وزوال الموت لحلول الحياة، وبالأحرى زوال الجدب والظلم والقهر والاستعباد، لحلول الخصب والعدل والحرية. ويتناســب هذا أيضًـــا مع كون الظلام هو المســيطر في الكون، والنور هو الذي يزيل الظلام، ويتناسـب مع كون البشـر في البدء أمواتًا، ثم أحياهم الله، أي أوجدهم من عدم. ويؤكد ذلك قوله تعالى في محكم التنزيل: ﴿كَيْفَ تَكْفُرُونَ بِاللَّهِ وَكُنتُمْ أَمْوَاتاً فَأَحْيَاكُمْ ثُمَّ يُمِيتُكُمْ ثُمَّ يُحْيِيكُمْ ثُمَّ إِلَيْهِ تُرْجَعُونَ (٢٨)﴾ سورة البقرة.

وصـراع هذه الثنائيات يؤكد التحول، وهي أسـماء جامدة: الموت والميلاد، والظلام والضـــياء، ولكنَّ تجاوُرَها، وما بينها من صـــراع، يوحي بالحركة، ويؤكد معنى التغير، وتجاورُها جاء، كما يقال في علم البلاغة، على سبيل المقابلة، وفي المقابلة حركة.

وحركة الصـراع المبشرة بالانتقال من الموت إلى الميلاد، ومن الظلام إلى الضـياء تبعث في نفس الشـــاعر نشـــوة وحشـــية، أي فرحة بدائية، قوية صـــاخبة، غير محدودة الأبعاد، حتى إنها لتعانق السماء، فرحًا بحتمية انتصار الضياء والميلاد، وانقشاع الظلام، وتخالط هذه الفرحة رعشـــة البكاء، مِن فرح، وهنا تختلط الأحاســـيس، وهذا ما يحس به المرء حقيقة في لحظة الولادة ولحظة الانتصـــار ولحظة النجاح، فتغلب دموعُه فرحتَه، وهي حالة فطرية بدائية كحالة الطفل إذ ينظر إلى القمر، ويمد يده إليه ليطاله، فيفرح أو يخاف أو تختلط عليه المشاعر.

وهنا ينقشع الضباب ويزول الأسى والحزن، إذ يسقط المطر، رمز الخصب، وهو الخيط الواصل بين السماء والأرض، الواصل بين الجدب والخصب، الواصل بين الموت والحياة، الواصل بين الظلام والضياء، فالمطر هو قوة التغيير، وبهطوله يزول الضباب ويزول الظلام، وتسطع الشمس ويبدو الكون مغسولا بماء الحياة. وهنا تأتي صورة الفرح، إذ ينطلق الأطفال ليلعبوا تحت عرائش الكروم التي أورقت، وليضحكوا، والأطفال هم المستقبل والفرح القادم والبشرى، بل تنطلق العصافير لتغرد مستمتعة بالكون المغسول بالمطر المتألق بالصحو، والعصافير هي الفرح والمرح وهي الطيران الحر، هي حلم الإنسان بالحرية. وما أشبه المطر هنا بالمطر في معلقة امرئ القيس، وقد جعله سيلًا يهدم البيوت المبنية بالحجارة الضخمة، ويقتلع الأشجار، ويضطر الوحوش إلى النزول من القِمَم، ولكن سرعان ما ينقشع الغيم، وتسطع الشمس، عقب المطر، وتخرج الطيور لتغرد في الوديان، وكأنها شربت خمرة فيها الفلفل والبهار، فجعلت تصدح بالغناء، ليعبّر امرؤ القيس بغنائها عن فرحه بالمطر الذي غسل الكون وأنساه حزنه وأزال عنه قلقه وغمَّه وقهره، فالمطر قوة تغيير، سواء أكان غيثا أو سيلًا، والطيور رمز الفرح والإحساس بالحرية، يقول[1]:

كـأنَّ مكـاكِيَّ الجِواءِ غُدَيَّـةً صُـبِحَن سُـلافًا مِن رحيقٍ مُفَلفَلِ

ولذلك يتغنَّى الشاعر بالمطر، بل يصوره وهو يهطل مستعملًا الاسم الجامد: "مطر، مطر، مطر"، ثلاث مرات، وإذا الأسماء الجامدة: "مطر مطر مطر" كأنها أفعال مضارعة تقول: "تمطر تمطر تمطر" لتوحي بالاستمرار، وتؤكد فعل المطر في الطبيعة والمجتمع والحياة، ولتُحدث إيقاعًا يشبه إيقاع هطول المطر، وهو إيقاع كوني تصدح به السماء والأرض، ويتردد صداه في القصيدة، بل تصدح به القصيدة أيضًا، من داخلها، ليترافق مع الإيقاع في الكون، وإذا هو "أنشودة المطر"، أي أنشودة الخصب والحب والخير والعطاء، أنشودة التغيير، أنشودة الحياة.

وهكذا يبدو المقطع غناء للخصب والخير والنور والحرية والحياة، وليس مجرد غزل بالعينين، وبذلك تبدو المرأة بعينيها قوة من قوى التغيير في العالم، بما تملك من

[1] **التبريزي، شرح القصائد العشر، ص ٥٤**

حب وعطاء ومنح، فهل هي الحبيبة أم هل هي الأم أم هل هي الوطن أم هل هي عشتار مانحة الحب والخصب كما في الأساطير الشرقية؟ إنها كل ذلك، إنها إرادة الحب والحياة والخصـــب. هي على النقيض من ميدوزا التي يتحول إلى حجر كل ما تقع عليه عيناها، بخلاف عشتار التي تبعث عيناها الحياة.

لقد أبدع الشاعر في صنع لوحة كونية، وحَّد فيها بين السماء والأرض، وجمع فيها بين الكروم والنخيل، والمياه والأقمار والنجوم، والأطفال والعصـافير، وبين الموت والميلاد والظلام والضياء، وبين ابتسام العينين وغرقهما في الأسى، وبين المطر والصحو، وجعل هذه اللوحة الكونية متحركة بفعل عينين ســـاحرتين، ودلَّ على وعي بما في الكون من ثنائيات تتصـــارع، ولا تســـتمر على حال ثابتة، وأكد أن التغير هو قانون الحياة. وهكذا، فالمقطع ليس غزلا، ولا يمكن أن يُصَـــنَّف في غرض الغزل، هو نشـــيد للحب والحياة والحرية والوطن والمستقبل، هو موقف من الحياة، يضـع المرأة في قلب الحياة، ويراها أمًّا وحبيبة ووطنًا، يراها مبدعة، صانعة للحياة، ومن المؤسف أن كثيرًا من المتلقين يصنفون الشعر الحديث في أغراض، والشعر الحديث يأبى هذا التصنيف.

ومن المؤسف أيضًـا أن بعض الشـعراء يلقون في المهرجانات قصـائد يسـمونها وطنية، ثم يعلنون بشيء من الخجل والاعتذار للجمهور أنهم سيلقون بعد ذلك قصائد في الغزل، وينسَـوْنَ أن الحب الحق لا يتجزأ، فالذي يحبُّ المرأة الحب الحق، هو الذي يحب الوطن الحب الحق، فالحب طاقة وقوة منح وعطاء، وهو لا يتجزأ ولا ينقسم.

وحب المرأة وجمالها هو ســـر هذا الكون، وهو ســـر الانجذاب إلى الجمال، ولولا المرأة لما كان شِـعْرٌ، بل لَمَا كان إحساس بالجمال في العالم، وهذا ما عبر عنه سانتيانا حيث قال[1]: "ولو أراد المرءُ أن يخلق كائنًا له ميل كبير إلى الجمال لَمَا وجدنا ما هو خير من الجنس يمنحه إياه لتحقيق مأربه، ولو لم يكن الفرد مُجبَرًا 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...ولذلك نجد أن المرأة هي أجمل موضوع في نظر الرجل".

---

[1] **سانتيانا، الإحساس بالجمال، تر. د. محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ص ٨٥. ٨٦**

تلك هي طبيعة الصورة في الشعر العربي الحديث، هي الشعر نفسه، وهي نسيج القصيدة ولحمتها وسداها، لا تأتي لتزيّن المعنى أو توضِّحه أو تدعمه، بل هي المعنى والعاطفة والشعور، هي الموقف وهي الرؤية وهي التجربة الشعرية والجمالية.

إن أقصى طموح الشاعر أن يعبِّر بالصورة، وأن تكون صوره كلها جديدة مبتكرة، وأن تكون خاصة به لأنه يحس أن تجربته جديدة مبتكرة، وهو لا يفكر، بل يطلق لتجربته العِنان، كي تنطق وتعبِّر عن ذاتها، فإذا تجربته تنحلّ في صور، وتتجلى في صور، وهي صور قادمة من عمق التجربة، كأنها قادمة من عالم الأحلام، والشعر في حقيقته حلم، والحلم لا يقول شيئًا محددًا، ولكنه يقول كل شيء، تحس به، ولكن لا يمكن أن تمسك به، بل لا يمكن أن تصوغه في لغة عادية، ومن هنا تأتي الصور لتعبر عن التجربة، وفيما يلي نص حافل بالصور الجديدة، وهو للشاعرة زكية مال الله وعنوانه "غيم في جدران الليل"[1]:

أتشبث بالجدران المخبوءة بين عروق الصمت
أتلمَّس وقع الخطوات المنسربه
هذا خطوي
تلك خطاه ..من يفصل بين ملامحنا
من يجتاز مسافات الأجساد
ذبلت أوراق الورد بكفي
لم أعقد بخيوط الفجر لأسراري بوْحا
سكنت همهمة الشطآن
لم تشهق أمواج السهد بأجفاني المتربة
لم تعصف ريح
يا غيم الليل وكم أمطرتَ على فيئي الممدود بعرض القلب
كم أورقت ولم أجتث جذورك بعد

---

[1] مال الله، زكية، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، قطر. الدوحة، ٢٠٠٦، المجلد الثاني، ص ٩، من مجموعة عنوانها "أسفار الذات".

وتغسلني بنقائك
تعرّيني كالأغصان وكالأوثان
لا أملك من أردية الشمس
سوى وهجي ونسيجٍ من زبد الأحزان
ما أصعب أن تعبر أفلاكا فوق عروش الأسر
وتقايضني
في زمن لا تقبل فيه مقايضة الإنسان
ماذا تعطيني قطراتك
ولماذا تصطخب بمرساتي الليلةَ
متدفقة أو واهنةً
قد محلت فيّ الشطآن
أستشعر في قيعان هطولك أمواجي
أتسربل في أهداب السكْرِ..
فيسترني ظل الأجفان
أتكوم بين شقوق الكأس
أبلل ما جف بريقي
ما علق بصدري
يا غيم الليل
وهل كنا في اللوح سوى طين ظمآن
صافية ألمحها هلاَّتك
تنسجني جسدا: عينين .. شفتين
وتعود لتسلبني خلقي
وتهيل عليَّ الكثبان
لم أبرح حتى اليوم دخان اللهفة في ذاتي الموقدة
أو أعتزل رماد الأنجم بعد

صفحاتي داكنةٌ
حرف حرفان ثلاثه
أشعلت لحرفي نورين
ورياشي أرشقها عشقي المصلوبَ
ومحبرتي العينان
ظلٌّ من طرْفك يرسمني
تتجعد في رسمي الألوان
اللوحة أمست قاتمةً
لا ألمح وجهي
أمسيت بظلي عريان

إن الإحساس بجمال القصيدة لا يتحقق إلا بالعيش مع صورها، والاستمتاع بها، فهي كالموسيقا، لا تحتاج إلى شرح ولا تفسير، ولكن لا بد من التعبير عن شيء مما يمكن أن توحي به القصيدة، وذلك بتلمُّس بعض مفاتيحها، فثمة ليل، وغيم، وقطرات من الحبيب، وهلَّات، تنسج عيني المرأة وشفتيها، وتشعل نورين لحروفها، ثم تتجعّد الألوان في اللوحة، وتصبح قاتمة، ولا يبقى في الختام إلا الشاعرة وظلها. هل هو طيف الحبيب يزور الشاعرة ليلًا فيلهمها قصيدة، ثم تغيم الصورة، ويغيب الحبيب، وتبقى الشاعرة وحدها؟ قد يكون هذا هو الموقف الذي عبرت عنه القصيدة، وقد يؤيده العنوان: "غيم في جدران الليل"، فالغيم يبشر بالمطر، والمطر خصب وعطاء وخير، والجدار حاجز وصلادة وبرودة، والليل وحدة وعزلة وقهر، فهل الغيم هو طيف الحبيب الذي زار فأوحى؟ تلك هي الصورة التي تبعث الخيال وتحرّكه، وتدخل المتلقي في تجربة الطيف الزائر، وهي تجربة غامضة غائمة يصعب التعبير عنها، هي أشبه ما تكون بالحلم.

وأكثر الناس لا يحسنون التعبير عن أحلامهم، وينسَوْنَها، ولكن الشاعر يعبّر، ولأن الحلم غامض وصعب يأتي التعبير عنه غامضًا وصعبًا، ومثلما الحلم ممتع، ومتعته في غموضه، كذلك هي متعة الشعر الحديث، وتلك هي خصوصية الشعر الحديث، وميزته، وإلا فإنه لن يكون شعرًا حديثًا.

الغموض والإبهام

ولعل من أهم المشكلات التي يشكو منها أكثر المتلقين للشعر الحديث هي مشكلة الغموض، لأنهم اعتادوا على الشعر الواضح المباشر، ولا بد من الإقرار بأن من الشعر ما هو واضح، ومنه ما هو غامض، وفق تجربة الشاعر وثقافته ورؤيته للعالم ووفق المرحلة التي يعيش فيها، ولكل نوع مِن الشعر مَن يرغب فيه، ولا يطلب من الشعر أن يكون كله واضحًا، ولا يطلب من الشعر أن يكون كله غامضًا.

ولا يُطْلَبُ في الشعر الغامض، بخلاف الشعر الواضح، فَهْمُ المعاني فهمًا عقليًّا، إنما يُكْتَفَى فيه بعيش التجربة الفنية، والتواصل مع الأحاسيس والمشاعر، والتأثر بالصور، والاستجابة الفنية، وأكثر المتلقين ينكرون هذا الاتجاه في الشعر، ويرفضونه، ولكن لا بد من التعرف عليه، والتعامل معه، ولا يجوز في الشعر الإقصاء، لأن الشعر كالحياة، حرية وإبداع. إن المطلوب في الشعر الغامض التوصل فيه إلى أحاسيس وانفعالات والشعور بحالات، ولا يطلب منه أن يُحَوَّلَ إلى مفهومات أو مدركات عقلية، والشاعر كما يرى أرشيبالد مكليش[1] "يقول ما يظن كل إنسان آخر أنه يعرفه...ولكنه يقوله بطريقة تجعل الآخرين لا يكتفون بمجرد فهمه ووضعه في سجل الذاكرة لينسى، بل إنهم في القصيدة يجب أن يشعروا به، وأن يواجهوه ويعيشوه".

ومن الغموض ما هو شفيف، ومحبب، وضروري، ومنه القصيدة التالية للشاعرة زكية مال الله، وعنوانها "اختيار"[2]:

لبهائك تصطف قوارير الحلم
تحدق في أفئدة ظامئة
تعاويذ تسترق السمع
آلافٌ من أعوام
تنخرط بأزمانك

---

[1] **مكليش، أرشيبالد، الشعر والتجربة، تر. سلمى الخضراء الجيوسي، مر. توفيق صايغ، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٦٣، ص ٤٨**

[2] **مال الله، زكية، مرجان الضوء، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ١٧٤**

وكلانا ينغمر بقاع القارورة
نسيج يلتم بأوج الحرف
يحدّث: أنت حبيبي
بعينيك تنسرب مواويل الكلم
تردّد: أكتبك بعروق الشجر
أقطِّر في الأعصاب ندى الوجنات
لتنضج كلمات حرى
معان خارجة عن تأويل النص
أُسْمِعُك صدى ما بالروح تراتيلَ قصائدَ
تنمو كالأوردة بين تلافيف القلب
تشق الأنفاق لآماد خلف حدود النبض
تمهَّلْ كيلا تجتاز إشارات الصمت
تضل في بوح الخفقات الآيلة لمدائن مهجورة
أضج بأصوات الأحياء جميعاً.
لحبّك ينتظم الشعر لآلئ
ينفرط الياقوت عقودا
حول الأفلاك السابحة وسط مدارات اليقظة
أُهَدهِدُكَ بشوارد التكوين
أمازج طين الأطراف بطينك
أشكِّلُ للهمس بلورات
تعكس آثارك فوق مراياي
ألمح ومضك
تتحلل الذرات الكائنة في هيكل الجُمل
يتبعثر ما احتشد بين الأحرف من ثغرات.

والشاعرة في القصيدة تتوجه إلى الحبيب بالتعبير عن حبها، وما تحمل له مِنْ وَجْدٍ به وأشـــواق إليه ورغبات، لكنها تحولها إلى كلمات تصـــبها في قصـــائد وتراتيل، وتظلُّ القصـــيدة في صـــورها أجمل من أي تلخيص أو توضـــيح، وفيها ما هو أعمق من هذه المعاني وأغنى وأبعد، بالإضافة إلى ما فيها من دهشة الصور الجديدة، والشعرية لا تتمثل في الصـــورة وحدها ولا في اللغة ولا في الإيقاع، بل في العلاقات بين مكونات النص بمجموعه الكلي.

ومن تجارب الغموض النص التالي للشاعرة سعاد الكواري، وعنوانه "مغامرة"[1]:

أجلس بين ضفتين
أجرّبُ كيف ينقسمُ الطريقُ أمامي
كيف تنشقُّ الزوايا
وينهدمُ إيقاعُ الوقتِ
ثم أرمي معطفي من النافذة
أزيحُ غطاءَ السراديب وأدخلُ
كما لو أنني أنتهكُ منطقةً مُحرمةً
كما لو أن سيرتي الذاتية..
تخلعُ عنها جلدَها السميكَ
كما لو أنني أدخلُ فخاً..
منصوبا لي بإتقانٍ
ورغم علمي... إلا أنني أدخلُ
أدخلُ، فيفرُّ قلبي هاربًا
كأنه عصفورٌ يتشاغبُ
أدخلُ فتغطسُ قدماي في بركةٍ مالحةٍ

وما يميز النص هو وحدته وتماســـكه، وهذه الوحدة تقوم على حسِّ المكان، فالأفعال كلها تدلُّ على المكان والفعل في المكان: أجلس بين ضـــفتين، ينقســـم الطريق،

[1] الكواري، سعاد، وريثة الصحراء، المجلس الوطني للثقافة والإعلام، قطر ـ الدوحة، ٢٠٠٦، ص ٥٩

تنشـــق الزوايا، ينهدم، أرمي معطفي من النافذة، أزيح غطاء الســـراديب، أدخل، أنتهك منطقة محرمة، أدخل فخًّا، تغطس قدماي في بركة، وهذا المكان فيه وحدات مكانية كلها مغلقة خانقة ضـــيقة، والشـــاعرة تدخلها، وتكرر فعل أدخل أربع مرات، وهذا يدل على مغامرة، وهو عنوان القصيدة. والفعل الأول في القصيدة مفتاح الدخول إليها، وهو: أجلس بين ضـــفتين، ويعني الترجُّح وعدم اتخاذ موقف محدد، لذلك ينقســـم الطريق، دلالة على الضـياع، وتنشـق الزوايا، دلالة على غياب المواقف الواضـحة، وينهدم إيقاع الوقت، وهذا ما يقود إلى الإحســـاس بالدخول في منطقة محرمة، ومن يترجح بين بين ولا يتخذ موقفًا ينســلخ من جلده، ويخلع ســيرته، أي يخون ذاته، ويخون ماضــيه، ويدخل في ســرداب، ويدرك أنه يدخل في فخ، وهذا التكرار لفعل أدخل أربع مرات دليل إحســـاس بالاختناق وشعور بالذنب، وتغطس القدمان في بركة من ماءٍ مِلْح، لا عذب، وهو نتيجة الترجح بين بين، والبِرْكة دليل الســـكون، والماءُ المِلْحُ يعني الجَدْبَ واليباس، لا الحياة، وهذا نتاج الجلوس بين بين، وطيران القلب مثل عصـفور، هو دليل سـلامة الروح، فالعصـفور هو رمز الروح، فالروح سلمت، على الرغم من غوص معظم الجسد في الوحل. وفي كثير من الثقافات تبرز الطيور رمزًا للروح، ففي الحضارة المصرية القديمة يُرْمَز للروح بطائر اسمه ألبا، وروح القتيل عند العرب في الجاهلية تأخذ شكل طائر يسمى الهامة، يظل يزقو عند قبره، أي يصـيح، حتى يؤخذ بثأره، وشـبه ابن سـينا الروح وهي تحل في الجسـد بحمامة تهبط إلى الأرض ثم تغادرها، وكانت الحمامة هي التي بشرت نوحًا باقتراب الوصول إلى اليابســة، فأضــحت علامة ســلام وأمان، وفي المطولة الشــعرية التي نظمها فريد الدين العطار بعنوان "منطق الطير" صـور رحلة ثلاثة عشـر طيرًا إلى عالم الروح يرشـدهم فيها الهدهد، وقد عجزوا عن الوصول لانشغالهم كالبشر بأمور الدنيا.

إن في القصـيدة خطين، أحدهما سـاقط نحو الأسـفل، يغوص فيه الجسـد، فيخلع معطفه، ويتخلى عن سـيرته، ليدخل في سـرداب، ثم لتغوص القدمان في بحيرة من الماء الملح، والخط الآخر صـــاعد نحو الأعلى، هو القلب، الذي يطير مثل عصـــفور، ويدل الخطان على الصراع في النص، وعلى الحركة المناقضـة، التي تقول: كلّما غاص الجسد

نحو الأسفل ارتقت الروح نحو الأعلى، متحدية ورافضة، فالجسد يعود إلى أصله وهو التراب، والروح تعود إلى مصدرها، وهو السماء.

وهكذا يتضح أن القصيدة ذات وحدة وأنها متماسكة، وتدل هذه الوحدة على أن وراء القصيدة تجربة، وأن القصيدة ليست مجرد تلاعب بالألفاظ، وأن قراءتها ليست بالعمل السهل، لأن التجربة التي تعبر عنها تقتضي مثل هذا النوع من التعبير.

هذه هي طبيعة القصيدة الحديثة، تومئ ولا تفصح، تشير ولا تحدد، غايتها إثارة انطباعات، وترك تصورات، بل غايتها تنبيه الحس، وتحريض الخيال، ولا تسعى إلى تقديم أفكار أو طرح مقولات، لأن طبيعة التجربة التي تعبر عنها غامضة، فلذلك يجيء التعبير عنها غامضًا، وهذا الغموض هو من خصائص شعر الحداثة، ويؤكد ذلك الدكتور عز الدين إسماعيل فيقول[1]:"الشعر هو الغموض، وعند ذاك يكون شيوع ظاهرة الغموض في الشعر الجديد دليلًا على أن هذا الشعر قد حاول التخلُّصَ من كل صفة ليست شعرية"، ثم يستشهد بقول أمبسون: "إن الغموض صفة خيالية تنشأ قبل مرحلة التعبير المنطقية، أي قبل الصياغة اللغوية النحوية".

السريالية

ذهبت بعض المدارس الشعرية إلى بناء القصيدة كليًّا على الصورة، فنجد في الصورة الغموض، والغرابة، بل الصدمة، والتفكك، وكأن القصيدة كتبت من أجل الصورة والصورة وحدَها، ومن ذلك ما كان من الاتجاه السريالي في الشعر، وهو يقوم على كتابة الشعر في حالة من اللاشعور وغياب الوعي، بل تحت تأثير مُخَدِّر في بعض الحالات، أو بشيء من الافتعال في حالات أخرى، بما يشبه الهلوسات، وعدم القصد إلى موضوع، أو فكرة، بما يشبه الحلم، أو حلم اليقظة، أو الغيبوبة، بل الجنون، ولا يطلب من هذا النوع من الشعر الفهم، إنما يطلب منه الاسترسال وراء ما فيه من شطح، والسريالية surrealism كما ورد تعريفها عند مجدي وهبة[2]: "اصطلاح ابتكره الشاعر الفرنسي

---

[1] **إسماعيل، د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧، ص ١٨٨. ١٨٩**

[2] **وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص ١١٤**

أبولينير Apollinaire (١٨٨٠. ١٩١٨) سنة ١٩١٧ ...وفي سنة ١٩٣٤ استعمله أندريه بريتونBreton ليدل على مدرسته المجددة في الإبداع ...وأرادت هذه المدرسة أن تحرر الإبداع من قيود المنطق"، ولكنها لم تعمِّر طويلا.

وكان الشاعر السوري أورخان ميسر ١٩١٤ ـــ ١٩٦٥ الرائد في كتابة هذا النوع من الشعر، وقد نشر مع صديقه الشاعر علي الناصر في حلب عام ١٩٤٧ كتابًا عنوانه "سريال"، وتقع المجموعة في ٧٧ صفحة، طبع في مطبعة السلام بحلب، وضمنه دراسة عن السريالية، تقع في اثنتي عشرة صفحة، كما ضمَّنه قصائد لصديقه الشاعر علي الناصر، وتقع في ٢٤ أربع وعشرين صفحة، ثم ضمنه قصائد له وتقع في ١٧ سبع عشرة صفحة، وختمه بتعليقات على القصائد وعلى السريالية في سبع صفحات.

وقد أعاد اتحاد الكتاب العرب طبع هذا الكتاب سنة ١٩٧٩، أي بعد اثنين وثلاثين عاماً، ولكن أجرى عليه بعض التعديلات، فوضع له أدونيس مقدمة، وحذف قصائد على الناصر، وأبقى مقدمة أورخان ميسر عن السريالية، كما أبقى على قصائده، وأضاف إليها قصائد أخرى لأورخان لم تنشر من قبل، ويقع الكتاب في مئة وإحدى عشرة ١١١صفحة من القطع المتوسط. ثم أعاد اتحاد الكتاب العرب مرة ثانية نشر كتاب سريال، عام ٢٠١٦، في سلسلة كتاب الجيب، العدد ١٠٧، ووضع له مقدمة الشاعر نزار بريك هنيدي.

ومن مجموعة سريال القصيدة التالية، وهي من غير عنوان[١]:

نهر تعانق ضفتاه مد البصر

مجراه: أوحال داكنة

تناوب في انسيابها الأصداء المرتدة من

المصب غير المنظور

جذوع أشجار بقايا عظام

يرقصها التيار

الأصداء:

---

[١] **ميسر، أورخان، سريال وقصائد أخرى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٩، ص ٢٣**

بقايا آهات وقهقهات

ارقصي أيتها الشعلة

وليعج فضاؤك بالأخيلة المرتعشة

إن الزمان . اللحظة . في غفوة

ارقصي ارقصي

ارقصي قبل أن تهزأ يقظة الزمان

من حلمك الهزيل

فالحياة عند الشاعر نهر ممتد إلى ما لانهاية، ومجراه أوحال، وما الكائنات فيه إلا أشجار أو بقايا عظام يلعب بها التيار، والأصداء هي مجرد آهات ألم أو قهقهات سخرية، ولذلك يدعو الذات الفردية المتمثلة في الشـــعلة أن ترقص وأن تحلم في غفوة الزمن، لأن الزمن إذا ما صـحا نفض عنها أحلامها الهزيلة. وتبدو القصـيدة واضـحة على الرغم من صـورها الجديدة، وتبدو متماسكة وذات وحدة، وهي تقول شـيئًا محدّدًا، ولا غموض فيها، وهذا يعني أنها ليست نتاج اللاشعور، وليست نتاج الكتابة العفوية، فثمة خيط من الوعي يربط أجزاءها ويشـد عناصـر بعضـها إلى بعضـها الآخر، مما يعني أنها ليسـت نتاج تداعيات اللاوعي، ولا تحقق مفهوم السريالية.

وفي قصـيدة أخرى عنوانها "جدار الغد" يعبّر أورخان ميسـر عن نقمة على الواقع، وإحسـاس بقهر الزمن، وتبدو صـوره جديدة مدهشـة، ولكنها تبدو واضـحة نسـبيًّا، أو هي ذات غموض شفيف، وفيها يقول[1]:

يقتاتون بالظلال ويستنشقون الزفير

ويكومون أيامهم ولياليهم على فضلات موائد الجوع

ويرون النور من خلال الثقوب التي فجرها في أجفانهم التحديق في لا شيء

أما آذانهم فهي بوق أبح لهدير رحى الأرض

وأيديهم خلجة زعانف لخلية

أما أقدامهم فما زالت تخفق في السديم

---

[1] ميسر، أورخان، سريال وقصائد أخرى، ص ٧١

وكل الصلوات التي تطلقها حناجرهم المشدودة إلى زوايا مقابر الزمن

ما زالت تحوم في خدر

في سقف بيت عنكبوت نسج على جدار الغد.

والقصيدة ذات وحدة عضوية متماسكة، وصورها جديدة مدهشة، ولكنها واضحة المعنى، لا غموض فيها، وهي تقليدية الغرض، إذ إنها تهجو الواقع، وتصور خدر الناس، وتمسكهم بالماضي، وعيشهم في الوهم، حتى المستقبل الذي يبنونه هو مجرد خيوط عنكبوت، وبذلك تنتمي القصيدة إلى السريالية في الصور فقط، ولكنها لا تنتمي إليها في البنية العامة أو الموقف أو الرؤية، وتظل أقرب إلى الواقعية الانتقادية.

وله قصيدة عنوانها "التمثال"[1]:

تمثالي هناك، لِمَ تعذبني؟

كل شيء في معالمه واضح

كأنني أمسي ويومي وغدي

فاتركني أيها المجهول القوي

أنعم لحظة بما أبقيته لدي

من ترهات.

فالقصيدة تعبِّر عن الصراع الذي يحسه الشاعر بين المِثال والواقع، تمثاله هو الذي يحمل مفاهيمه وقيمه، وهو يعيه ويعرفه، ويراه قريبًا، وقد امتلك كل وجوده، في حاضره وماضيه ومستقبله، ولكن اليأس نال منه، وأصابه الواقع بالإحباط، حتى إنه يحس إزاء المثال بالتعب، فيرجوه، أمام الواقع الثقيل أن يسمح له بممارسة قدر قليل من سخافات الواقع، فقد أضناه المِثال والتمثال، والقصيدة تعبير عن الصراع بين المثال والواقع، وخيبة الإنسان في الواقع، إذ ينكسر الحلم الجميل في الواقع القبيح، وهذا الصراع تاريخي، عَرَفه الإنسان منذ القدم، ولاسيما حين تطورت المجتمعات، وزاد فيها التعقيد، وقد عبَّر عن هذا الصراع الشاعر علي محمود طه في قصيدة له شهيرة مطوَّلة عنوانها

[1] المصدر السابق، ص ٥٠

"التمثال" صـــور فيها مَثَلَه الأعلى في الفن والجمال وقد صـــاغه في تمثال، ولكن الواقع المُرَّ يغرق ذات ليلة ذلك التمثال بالسيول، ومنها المقاطع التالية[1]:

أيهـذا التمثـال هـأنـذا جئـت ... لألقاك في الســـكون العميق
صـــورة أنت من بدائع شـــتى ... ومثـال من كـل فن رشـــيق
كلما شـــمت بارقا من جمال ... طرت إليـه أشـــق طريقي
شـهد الطير كم سكبت أغانيه ... على مسـمعيك سـكب الرحيق
شهد البحر لم أدع فيه من در ... جـديـر بـمـفـرقـيـك خـلـيـق

أنا يا أم صـــانع الأمل الضـــا ... حك في صـــورة الغد المرموق
صـــغته صـــوغ خالق يعشـــق ... الفن ويســـمو لكل معنى دقيق
وتنظرتـــه حيـــاة فـــأعيـــاني ... دبيـــب الحيـــاة في مخلوقي
ضـــاع عمري وما بلغت طريقي ... وشكا القلب من عذاب وضيق

يـــا لتمثـــالي الجميـــل احتواه ... ســـارب الماء كالشـــهيد الغريق
لم أعـد ذلـك القوي فـأحميـه ... من الويـــل والبلاء المـحيق
ليلتي ليلتي دنيـــت من الآ ... ثام حتى حملت مـا لم تطيقي
فاطربي واشـربي صـبابة كأس ... خمرها سال من صميم عروقي

وقصـة التمثال المعبر عن المثال ترجع إلى جذور أسطورية، تحكي عن بجماليون ملك قبرص، وكان قد صـنع تمثالًا لامرأة أودع فيها كل ما يتمناه في المرأة من جمال، ثم تمنى على الآلهة أن تبعث فيها الحياة، فكان له ما تمنى، والأســـطورة تعبير عن حلم الإنسان دائما بالمثل الأعلى، وما الأسطورة نفسها إلا محاولة لحل مشكلة ذلك الصراع، وإذا كان الإنسان في عصـر الأسطورة يتحقق له ما يتمنى، ولو في الحلم، وبالأسطورة،

---

[1] **طه، علي محمود، ديوان علي محمود طه، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢، ص ٣١٣ وما بعدها، من مجموعة عنوانها: ليالي الملاح التائه.**

فإن حلم الإنسان المعاصر ينتهي بالخيبة والانكسار، ولا يستطيع حل المشكلة، ولو بالحلم والشعر، لأن المشكلة ازدادت تعقيدًا.

ولأورخان ميسر قصيدة غريبة، من غير عنوان، يقول فيها[1]:

إليك بجثتي فانهشيها
انهشيها بأنيابك العاجية القيمة، العجينية التركيب
الحيوانية النبت
انهشيها كما شئت فليس بين أنيابك
إلا بقايا رماد
وانتظرنا آخر الحريق في لهفة وتوق
لنكون فيه بعض الرماد
أما الدود الذي نبت من جثتي
فأخشى انطباقة أنيابك عليه
انطباقتها على جثتي
لأن الدود لم يشعل النار
ولم يَتُقْ إلى الرماد.

فالشاعر يعبر عن نزوع مازوشي، إذ يجد متعته في أن تنتهك الحبيبة جسده، وأن تلتهمه مثل دودة، ثم إنه يشفق من أنيابها على الدود المنبعث من جثته. وتبدو القصيدة مستوحاة من قصيدة لبودلير عنوانها "ربة الحسن السوداء"، يذكر فيها الجثة والديدان، ولكن في حالة سادية، إذ يشبّه بودلير نفسه بالدودة، ويشبه الحبيبة بالجثة، وفيها يقول[2]:

أهيم بك هيامي بقبة الليل
يا آنية الحزن، يا حليفة الصمت
وزاد في حبيك أنك تجافينني

---

[1] **ميسر، أورخان، سريال وقصائد أخرى، ص ٨٢**

[2] **بدوي، عبد الرحمن، الشاعر الرجيم: بودلير، سلسلة اقرأ، العدد ٧، دار المعارف بمصر، القاهرة، لاتا، ص٧٧ . ٧٨**

ولكني أبداً عارِجٌ نحوك، أساورك، وأصعد إليك
كما يصعد إلى الجثة فوجٌ من الديدان.

وفي قصيدة أخرى يتمنى بودلير لو يقتل حبيبته، ولكنه يدرك أن قُبَلَه ستعيد الحياة إلى جثتها، فيقول[1]:

أيتها الساقطة التي أنا مُوْثَقٌ بها
كالسجين بأغلاله، ورهين المقامر بالمقامرة
والسكير بزجاجة الشراب، والديدان بالجيفة
لعينة لعينة أنت
ناشدت الخنجر القاطع أن يمكنني من حريتي
وهتفت بالسم الزعاف أن يغيث نذالتي
فأزرى بي السم والخنجر وناجياني:
لست أهلاً لإعتاقك من أسرك المنكر
يا مأفون: لو عملنا على موتها
وإنقاذك من سلطانها
لأحييت بحرارة قبلاتك
جثة معذبتك ومستنزفة دمك".

إن معظم صور أورخان هي صدى صور بودلير، وأكثر قصائده تظل واضحة، أو تشف على الأقل عن فكرة، ولكن الموقف عند كل من الشاعرين مختلف.

وتظهر عند الشاعر بعض الصور السريالية التي تذكر القارئ بلوحات سلفادور دالي، بما فيها من اختراق للمسافات، وكسر لحواجز العقل، وتقديم لوحة لا يراد منها أي غرض أو معنى، سوى دهشة الصورة الحلمية، النابعة من أعماق اللاشعور، ومن ذلك الصورة التالية، وهي تذكر بمشاهد العذاب في الجحيم في الكوميديا الإلهية لدانتي، وهي من قصيدة لا عنوان لها[2]:

---

[1] المصدر السابق، ص ٧٩

[2] ميسر، أورخان، سريال وقصائد أخرى، ص ١٠٠

هناك..هناك في زاوية الحفرة
كان مسخ ذو أطراف عديدة شدت كلها إلى
جوانب الحفرة بشرايين شفافة
يسيب فيها سائل غريب اللون يغلي
تتصاعد من فوهة في رأس المسخ
أبخرة مسكرة.

ومن قصائد أورخان المتميزة قصيدة عنوانها "سباق"[1]، وفيما يلي نصها:

الوقت ليس نهاراً
الأضواء تصفع عيني الذاهلتين
سباق أخيلة عجيبة
تمور فيها الألوان
وتتلاشى الخطوط في التواءات ضامرة حيناً
منتفخة حيناً آخر
سباق أخيلة
يتقلص في مداه الأوقيانوس
ويمتد الجدول ويتسع.

والقصيدة تدهش بصورة الأوقيانوس وهو ينحسر، والجدول وهو يمتد، وهذا الكسر للمنطق والعقل هو ما يخلق حالة شعرية مغايرة للمألوف، يتأكد ذلك أن الوقت ليس نهاراً، وهو بالطبع ليس ليلاً، فثمة أضـــواء، أي أن هناك عالماً مختلفاً، كأنه يوم القيامة، وكل شيء ينقلب ويتغير، فثمة خطوط ضامرة وأخرى منتفخة، وهناك خيول عجيبة في سباق، وهذه الخيول العجيبة هي الكائن الحي الوحيد المتحرك في اللوحة، وهي التي تعطي اللوحة تميُّزَها وخصوصيتها.

وقد خلت قصائد أورخان ميسر من الزوائد اللغوية ومن الإسهاب والحشو، ومن الجناس والطباق والزخرف اللغوي، واعتمدت على لغة مختزلة مكثفة، وعلى جمل بسيطة

[1] المصدر السابق، ص ١٠٢

لا تعقيد في تركيبها، وقامت على الوضــوح، وخلت من أي شــكل من أشــكال الروي أو القافية أو التوازن أو الترادف، واسـتطاعت أن تحقق بنضـج قصـيدة النثر. ولكن لا تخلو تلك الأمثلة من ترابط وتماسـك، كما لا تخلو من وعي، ولئن كانت معظم صـورها جديدة ومدهشة، فإن بعضها يدل على شيء من القصد، وليس نتاج اللاوعي.

وفي الواقع لم تحظ الســريالية بالحضــور القوي في الشــعر العربي الحديث، لأن جمهور المتلقين يبحثون في الشعر عن الفكر والمعنى والهدف، ويرفضـون القصـيدة التي لا تقول شـيئا محدّدًا وواضـحًا، ولهم الحق في ذلك، لأن ذائقتهم الشـعرية بنيت على هذه المفهومات، ولكن ليس لهم الحق في رفض نماذج من الشـــعر لم يألفوها، بل عليهم أن يدربوا أنفسهم على التعامل معها. وما يزال بعض الشعراء يحاولون الكتابة في هذا الاتجاه من الشعر، ومن ذلك المقاطع الشعرية التالية للشاعر وليد سعادة:

دخان أبيض [1]

ماء يسقط على الجسر
ولبوءات
في دفن الشتاء
والهواء يتابع السير إلى المقهى.
الحمام يأتي اليوم
وسنذهب لرؤية المداخن
الدم نقي بحيث تمكن رؤية العظام
كائنات مالحة في وعاء
ودخان أبيض.

صداع بسيط
بعد الخطوات الخفيفة والابتسامة

---

[1] **سعادة، وديع، الأعمال الشعرية، تقديم الدكتورة علياء الداية، دار أبابيل، كتب رقمية، ٢٠١٦، ص ١٠٤ . ١٠٩ من مجموعته رجل في هواء مستعمل يقعد ويفكر في الحيوانات عام ١٩٨٥**

التي أرسلتُها على كل حال
في هواء مستعمل
يوم آخر
القميص على يدي طوال الوقت
وعظام النهار
هذه.
إنه يوم عادي
زجاجة مكسورة في حديقة عامة
فقط يوم مهمل
كصداع بسيط.

جيد
أجلس بنية واضحة ومشروعة
إلى فنجان قهوة
الأمور الشخصية تتمشى
وما تبقى يجلب اليأس
البن الرازيلي في النهاية
جيد.

نهار طيب
السكرتيرة الألوفة
تترجل من قميصها
العامل النشيط
يصب مصنعا
في كأسه

إنه نهار طيب
خالة امرأتي ذهبت إلى مصر
وعادت.

الليلة
الليلة
ثياب نظيفة تأخذ وجهة مخطئة
وبحر بتوارى
كسباح
هذه الليلة
الشبيهة بجبل يفر من الأرض
كم من الحيوانات كانت ستنتسب إلى رائحتي
وكم كنت
سأعض الفجر.

وقد توحي القصائد القصيرة السابقة بمواقف أو أفكار أو حالات، وقد يسعى العقل إلى تأويلها وفهمها، أو قد يستشف المتلقي شيئًا ما وراءها، ولكن ليس هو المطلوب، وليست هذه هي الغاية من كتابتها، لقد كتبت تلك المقطَّعات لمجرد التعبير عن حالة حلمية، لا يراد تفسيرها، ولا تأويلها، إنما يراد عيشها، والدخول في حالاتها، فهي مثلها مثل الحياة في جزئياتها العابرة، لا يمكن فهمها بالعقل، ولا تفسيرها، وحسب المرء أن يعيشها. والصور في كل مقطَّعة تتداعى على الذهن أو تتلامح في النفس من غير منطق، كما تتداعى على الذهن، أو تتلامح في الحلم من غير ترابط منطقي، ولذلك تأتي الصور في المقطع الواحد عفوية مفككة غير مترابطة، وهذه هي طبيعة هذا النوع من الشعر، ولا يمكن أن يقرأه المتلقي منطلقا من مفاهيم شعر آخر أو نوع آخر من الشعر.

وهذا الشعر في حقيقته نوع من الحرية المطلقة، التي تسعى إلى كسر كل القيود والأعراف والتقاليد، هي أقرب إلى الجنون، وقد استعمل السرياليون هذه الكلمة غير مرة،

وأكدوا[1] " أنه ليس ثمة حدود واضـــحة تفصـــل بين حالة الخلق الشـــعري وحالة الجنون، فالحالتان متداخلتان بحق، في نظرهم، ذلك أن الإنسان فيهما يترك نفسه، ويبرأ من أفعاله التقليدية الموروثة، ويرى كل شيء في الوجود".

إن القصـيدة في السـريالية لا تقول شـيئًا، ولا تحيل إلى أي معنى في الخارج، هي بنية فنية مكتفية بذاتها، فهي قائمة على التعارض بين اللغة النفعية، ولغة المتعة الفنية الخالصـــة، وقد وضـــح هذا تودوروف وهو يتكلم على الأدب بقوله[2]:" لقد ولد الأدب من تعارض بينه وبين اللغة النفعية التي تجد تبريرها خارج ذاتها، بينما الأدب على العكس من ذلك، خطاب مكتفٍ بنفســـه، وبالنتيجة ســـوف يقلل من قيمة العلاقات بين الأعمال الأدبية وبين ما تشـــير إليه أو تعبر عنه أو تعلمه، أي بينها وبين كل ما هو خارجها، بالمقابل ســـوف ينصـــب اهتمام مماثل على بنية العمل الأدبي نفســـه، على لا تشـــابك الداخلي لحلقاته لمداراته لصـوره"، ثم يسـتشـهد تودوروف بقول أرشـيبالد مكليش:"لا ينبغي للقصـــيدة أن تدل على معنى، وإنما ينبغي أن تكون". وقد أكد هذا الاتجاه في اســـتقلال القصـيدة عن العالم الخارجي كلايف بل Clive Bell حيث يقول[3]:" يجب على الشـعر ألا يكون في طبيعته جزءًا من العالم الحقيقي، بالمعنى الذي نفهمه عادة من هذه العبارة، أو صورة منه، ولكنه يجب أن يكون عالما قائما بذاته كاملا ومستقلا".

ومما لا شك فيه أن هذا الاتجاه في فهم الأدب ليس هو الفهم المطلق، أو الوحيد، فقد عارضـــه ريتشـــاردز، فقال وهو يعلق على كلام كلايف بل[4]: "وهذ النظرة إلى الفنون التي تعتبرها مصدر فردوس خصوصـي ينعم به الجماليون إنما هي عقبة كأداء في سبيل دراسة قيمة الفنون".

الواقع والالتزام

---

[1] **فاولي، والاس، عصر السريالية، تر. خالدة سعيد، منشورات نزار قباني، بيروت، ١٩٦٧، ص ٤٠**

[2] **تودوروف، تزفيتان، نقد النقد، تر. سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ١٩٨٦، ص ١٨.**

[3] **ينظر: ريتشاردز، مبادئ النقد الأبي"، ص ٥٥**

[4] **المصدر السابق، ص ٥٥**

وواضح أن هذا المفهوم للأدب بعامة وللشعر بخاصة يتعارض أيضًا كليًّا مع ما رسخ لدى القارئ العربي من مفهوم للأدب والشعر، وهو أيضًا مفهوم مبالغ فيه، فقد قام مفهوم الأدب العربي على قيمته الخارجية، أي على القيم والأخلاق والمعاني التي يعبر عنها، وعلى المناسبات التي قيل فيها، وعلى التزامه بقضايا المجتمع السياسية ومشكلاته الاجتماعية ومدى تعبيره عن الواقع وما يستجد فيه، إلى حد المبالغة، حتى ظهرت تصنيفات للشعر على أساس كلي من موضوعاته، فثمة شعر اجتماعي يعالج قضايا الغنى والفقر والمرأة والعمل والتعليم، وشعر وطني يعالج موضوعات الحرية والاستقلال والاستعمار والنضال والمقاومة والوحدة، وأصبح الموضوع الذي يعالجه هو معيار التصنيف بل معيار الحكم، ويرى كثير من الدارسين قيمة القصيدة نابعة من قيمة موضوعها، ويقدرونها بتقدير موضوعها، ومن قبل نبَّه الجاحظ إلى أن المعاني معروفة يعرفها الكبير والصغير، والقيمة للصياغة، أي للتشكيل الفني وبناء القصيدة.

وما يزال كثير من المتلقين يردّدون مقولة: "الشعر ديوان العرب"، ويطالبون الشعر بأن يعبّر عن الواقع اليومي العابر والمعيش، بل شاع لديهم تصوُّرٌ يتلخَّص في أن "الأدب مرآة تعكس الواقعَ بصورة صادقة وواضحة"، وينسَوْنَ أن من المرايا المستويَ والمُقَعَّرَ والمُحَدَّبَ والمُغْبَرَّ والمتشظِّيَ والمُكَسَّر، وكل نوع يعكس الواقع وفق تكوين المرآة. أي أن هنالك مرايا، وليس ثمة مرآة واحدة، وأن كل نوع من المرايا يعكس الواقع بطريقته، والأدب بالأحرى يعيد تركيب الواقع ويبنيه بناء آخر.

إن مهمة الشاعر أن يطوِّر أدواته الفنية، وأن يجدِّد، وأن يكون مخلصًا للفن، وليست مهمته أن يرضي أذواق المتلقِّين، يقول إليوت[1]: "ومن الخطأ أن يتوجه السيد كيبلنغ إلى جمهور كبير، ولكن هذا أفضل من التوجه إلى جمهور صغير، ولعل الأفضل من هذا التوجه إلى القارئ الذكي المتخيل، والذي لا وجود له، القارئ الذي يشكل جمهور الفنان".

ومن البديهي أن يرفض المتلقي القصيدة التي لا تحيل إلى شيء خارجها، أو التي لا تقول شيئًا محدّدًا، وهذا من حقه، ولكن من حق الشاعر أن يكتب مثل هذا النوع من

[1] **الشمعة، خلدون، المنهج والمصطلح، ص ١١٨**

الشـــعر، وليس من الضـــروري أن يكتب مثله الشـــعراء جميعًا، ومن واجب الدارس أو الباحث أو الناقد أن يعترف للشـــاعر بالحق في كتابة مثل هذا النوع، وألا يحظره، وأن يكون قادرًا على التعامل معه ودرسه أو نقده.

وللقارئ العربي، وللشاعر أيضًا، عذره في ربط القصيدة بما هو خارجها في الواقع التاريخي والجغرافي، زمانًا ومكانًا، لأنّه أَلِفَ هذا في الشـعر بخاصـة وفي الأدب بعامة، على طول التاريخ العربي، في التاريخ السياسي وفي التاريخ الأدبي، ولأن الواقع التاريخي والجغرافي الذي يعيش فيه الإنســان العربي يثقل كاهله بالهموم والمشــكلات والقضــايا، ويضـغط عليه، ويصـوغ تجاربه، ويصـنع أفكاره، بل يصـنع حياته، ولذلك فهو مقتنع بأن القصـــيدة يجب أن ترتبط عنده بواقعها الخارجي، فهي جزء منه، ولو أنها حاولت فإنها تبقى دالة عليه، بل تظل متربطة به، بخيوط غير مرئية، ولو انفكت عنه. وقد دعا كثير من الكتاب والإعلاميين والصـحفيين إلى أن يكون للكلمة دور كدور الرصـاصـة، ولا شك في أن هذه الدعوة هي صـــدى مباشـــر للواقع التاريخي، ولكنها قادت إلى طرح كثير من المفاهيم والأحكام النقدية البعيدة عن أدبية الأدب.

ولعل أبرز مثل على حتمية ارتباط القصـــيدة بواقعها هو الارتباط بالقضـــية الفلسطينية، ويمكن أن تكون القصيدة حداثية، ومرتبطة في الوقت نفسه بواقعها الخارجي. ومن ذلك على ســبيل المثال المجموعة الشــعرية التي عنوانها "أثر الفراشــة"، للشــاعر محمود درويش، ومنها قصيدة عنوانها "البنتُ / الصرخة"[1]:

على شاطئ البحر بنتٌ. وللبنت أَهلٌ
وللأهل بيتٌ. وللبيت نافذتان وبابْ...
وفي البحر بارِجَـةٌ تتسَلَّى
بصَيْـدِ المُشَاة على شاطئ البحر:
أَربعَةٌ، خَمْسَةٌ، سَبْـعَةٌ
يسقطون على الرمل، والبنتُ تنجو قليلاً
لأنَّ يداً من ضبابْ

[1] درويش، محمود، أثر الفراشة، دار رياض الريس، لندن، ط.ثانية، ٢٠٠٩، ص ١٧.

يداً ما إلهيَّةً أَسْعَفَتْها، فنادتْ: أَبي
يا أَبي! قُمْ لنرجع، فالبحر ليس لأمثالنا!
لم يُجِبْـها أبوها المُسَجَّى على ظلِّهِ
في مهبِّ الغيابْ
دَمٌ في النخيل، دَمٌ في السحابْ
يطير بها الصوتُ أَعلى وأَبعدَ مِنْ
شاطئ البحر. تصرخ في ليل بَرّيـة،
لا صدى للصدى.
فتصير هي الصرخةَ الأبديَّـةَ في خَبَرٍ
عاجلٍ، لم يعد خبراً عاجلاً
عندما عادت الطائرات لتقصف بيتاً بنافذتين وبابْ.

فالقصيدة سهلة وواضحة وبسيطة، ولا تعقيد فيها، وهي تعكس بساطة تلك الأسرة الفلسطينية وعفويتها، وهي الأسرة التي خرجت إلى شاطئ البحر، ففاجأتها غارات الطائرات المعادية، ونهايتها تؤكد استمرار العدوان، والغاية من هذا كله توضيح قضية شعب. وتمتاز القصيدة بالتماسك وتتابع الحوادث وتسلسلها في ترابط متين من خلال أسلوب السرد، وتمتاز بالامتداد والاتساع، فغارات العدو مستمرة، والعدوان يتسع ليشمل بيوتا أخرى. وفي القصيدة سخرية مُرَّةٌ، بل مفجعة، فالباخرة تتسلى بصيد المشاة الأبرياء على شاطئ البحر، وإنْ هم في نظر الباخرة إلا أرقام: أربعة، خمسة، سبعة، ومن السخرية المؤلمة أن الطفلة البريئة تقترب من أبيها وتدعوه للنهوض والرجوع إلى البيت، وهي لا تدرك أنه مات، دلالة على براءتها وعفويتها، بل من المؤلم أن تقول له: ليس البحر لأمثالنا، مما يدل حرمان الشعب الفلسطيني من أبسط حقوقه في أرضه وبحره وسمائه، وتظهر سخرية أخرى أكثر ألمًا، إذ تتحول صرخة الطفلة إلى خبر، ولكن سرعان ما يُطوَى هذا الخبر، ليتلوه خبر آخر، لتؤكد القصيدة استمرار مأساة الشعب الفلسطيني واتساعها وامتدادها.

والقصـــيدة مبنية على تفعيلة المتقارب، وهي فعولن، ولكنها لا تلتزم بها كالتزام الشـعر التقليدي، أي لا تأتي بها أربع مرات في كل شـطر، بل تأتي بها وفق تتابع غير محدد بعدد، وفي بعض الحالات تأتي التفعيلة مدورة من ســطر إلى ســطر، وتفعيلات القصـيدة كثيرة، وسـريعة، وحركات القصـيدة كثيرة، تناسـب حركة الموقف، وسـرعة وقوع الحوادث، من قنص متكرر وقصف متكرر، وهو ما منح القصيدة إيقاعًا سريعًا، وتتلامح في القصـــيدة القافية، وقد جاءت متناثرة، غير ملتزمة بنهاية كل ســطر، لتدل على عدم التوقع، الذي هو مثل القنص والقصـف، متوقع، ولكنه غير محدد بزمن، فقد يأتي في كل لحظة، وقد لا يأتي، وحرف الروي فيها الباء الساكنة، المسبوقة بألف المد: باب، سحاب، غياب، ضـباب، وكأن الصـوت صـراخ، أو ندب، فاجع. وهكذا يظهر غنى القصـيدة، بما فيها من تصوير، يضع المتلقي في قلب المشهد، ويجعله يعاني ويحس، بعيدًا عن التقرير والمباشرة أو الخطابة، وفي هذا الغنى الفني ما يشفع للقصـيدة ارتباطَها بالواقع الخارجي، وقيمتها لا تنبع من هذا الارتباط بقدر ما تنبع من نضجها الفني.

لقد اســتطاعت تجارب شــعرية كثيرة تحقيق الارتباط بالواقع الخارجي والالتزام به فنيًا الارتباط الصــحيح، وقدَّمت أعمالًا شــعرية ناضــجة، ولكن تجارب أخرى أكثر كان ارتباطها بالواقع الخارجي والالتزام به دعاويًا صــــريحًا مباشــــرًا عالي النبرة، يغلب عليه التقرير والخطاب الإعلامي البعيد عن الفن، مدعيًا الالتزام ومناديًا بالواقعية تحت شعارات وأهداف بعيدة عن الفن والشعر، وقد لقيت هذه التجارب في الأدب بعامة والشعر بخاصة الإقبال والتشجيع والترويج، ونشأت حولها دراسات تحت عناوين أشبه ما تكون باللافتات، من مثل الأدب الاجتماعي والأدب الوطني والأدب القومي والأدب الثوري والأدب المقاوم، وأصـبحت الدراسـات تنصـب على المضـمون، وتعلي من شـأن النص الأدبي اسـتنادًا إلى مضـامينه في المقام الأول، وبدأت الدراسـات أيضًـا تصـطنع معايير فنية من مثل خطاب الجماهير، وتحميل الأدب وظيفة أبعد ما تكون عن وظيفته الفنية والجمالية، ومقارنته في بعض الحالات بالبندقية والمدفع والرصــاصــة، وهو ما قاد إلى تشــويه مفهوم الواقعية والالتزام.

ولعل فيما تقدم ما يؤكد حتمية التنوع والتعدد والاختلاف في الإبداع، ولكن في الحالات كلها، لا يمكن اتخاذ المضـــمون أو الموضـــوع أو الأفكار معيارًا للتقدير الفني ولتذوق القصـــيدة أو تقويمها أو الحكم عليها، ويظل الفن هو الأســـاس للتقدير، ولا يمكن فرض نوع أو رفض نوع، ومن حق كل الأنواع أن تتعايش وتبدع.

قصيدة النثر

ومن أهم مشـكلات الشـعر الحديث قصـيدة النثر، وقد برزت في السـتينيات من القرن العشرين، وقد استقر مصطلح "قصيدة النثر"، ونضجت تجربة الكتابة فيها، ولكن ما يزال كثير من المتلقين يرفضون هذا الشكل من الشعر، ويعدُّونه نثرًا، ويتنازل بعضهم قليلًا، فيظهر الإعجاب ببعض نماذجه، ويقر بما فيها من فن، ولكن يرفض تســـميتها " قصيدة نثر"، ويمضي ليبتكر تسميات أخرى، من مثل " النثر الفني"، أو "خواطر شعرية"، أو"نصـــوص"، هربا من الإقرار بقصـــيدة النثر، وحجته أنه لا يمكن اجتماع لفظي: "قصـيدة"، و"نثر"، وفي الحقيقة هما لا يقومان على الجمع ولا التركيب، إنما يقومان على المزج، فمصطلح "قصيدة النثر" لا يعني "قصيدة" و"نثر"، إنما يعني "قصيدة نثر"، بما في اللفظين من علاقات يكتســـب من خلالها كل منهما من الآخر قيمًا ومعاني جديدة، فإذا نحن أمام مصـــطلح جديد، له دلالات جديدة[1]. إن تركيب "نار الغَيْرة" مثلًا، لا يعني نارًا وغيرة، إنما يعني "نار الغَيرة"، فهو تركيب إضـــافي، يخلق علاقات جديدة، ويعني معنى جديدًا غير ما تعنيه كل كلمة على حدة، ولئن كان في التركيب الجديد أصول من دلالات كل مفردة، فإن هذا لا يلغي ولادة معنى جديد، وإلا فما جدوى التركيب؟

ومرجع إنكار المتلقين لقصـــيدة النثر هو انطلاقهم من مفهومات الشـــعر القديم، وعدم اطلاعهم على "قصـــيدة النثر"، والمرء عدو لِمَا يجهل، وحجتهم أن أكثر تجارب قصيدة النثر ضعيف، وهذا صحيح، ولكن وجود الرديء والضعيف لا يعني رفض النوع كله، والرديء والضـــعيف موجود في الأنواع الأدبية كلها، قديمها وحديثها، ويحتجون بأن قواعد قصـيدة النثر وقوانينها لم توضـع بعد، وفي الحقيقة لا يحتاج الإبداع إلى قواعد، ولا

---

[1] **ينظر للتوسع: محبك، أحمد زياد، قصيدة النثر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٧، وفيه دراسة موسعة وتحليل لنماذج وأمثلة كثيرة، ولم يرد منه شيء في هذا الكتاب.**

إلى قوانين، وتراكم الإبداع وتوافره هو الذي يصـــنع مفهوماته وأعرافه، وتتطور مع الزمن، فتتحول إلى قواعد، ولكن ســـرعان ما يثور المبدعون على ما اســـتقر من مفهومات، ويرفضون ما جمد في صيغة قواعد، وهذه هي دورة التجديد عَبْرَ التاريخ.

ومن أشهر كُتّاب "قصيدة النثر" في سورية الشاعر محمد الماغوط، وتميل قصائده إلى الجرأة والدفاع عن الإنســـان في كل مكان في العالم، وتمتاز بالصـــور المفاجئة والمدهشـــة، والســـخرية المرة والانتقاد الحاد واللاذع، وتمتاز أيضـــا بالعفوية والوضـــوح والبساطة، ومن شعره قصيدة عنوانها "الوشْم"، وفيما يلي نصها[1]:

الآن في الساعة الثالثة من القرن العشرين
حيث لا شيء
يفصل جثث الموتى عن أحذية المارة
سوى الإسفلت
سأتّكئ في عرض الشارع كالشيوخ البدو
ولن أنهض
حتى تُجْمَعَ كلُّ قضبان السجون وإضبارات المشبوهين
في العالم وتوضع أمامي
لألوكها كالجمل على قارعة الطريق
حتى تفرَّ كل هراوات الشرطة والمتظاهرين
من قبضات أصحابها
وتعود أغصاناً مزهرة مرة أخرى في غاباتها
أضحك في الظلام أبكي في الظلام
أكتب في الظلام
حتى لم أعد أميز قلمي من أصابعي

---

[1] **الماغوط، محمد، الأعمال الشعرية، دار المدى، دمشق، ط. ثانية، ٢٠٠٦، ص ١٩٩، من مجموعته: الفرح ليس مهنتي.**

كلما قرع باب أو تحركت ستارة
سترت أوراقي بيدي كبغي ساعة المداهمة
مَنْ أورثني هذا الهلع؟
هذا الدم المذعور كالفهد الجبلي
ما إن أرى ورقة رسمية على عتبة
أو قبعة من فرجة باب
حتى تصطك عظامي ودموعي ببعضها
ويفرّ دمي مذعوراً في كل اتجاه
كأن مفرزة أبدية من شرطة السلالات
تطارده من شريان إلى شريان
آه يا حبيبتي عبثاً أسترد شجاعتي وبأسي
المأساة ليست هنا
في السوط أو المكتب أو صفارات الإنذار
إنها هناك في المهد... في الرحم
فأنا قطعًا ما كنتُ مربوطًا إلى رحم بحبل سرّه
بل بحبل مشنقة

والقصيدة تصدم المتلقي بصورها الغريبة المدهشة بما فيها من قسوة وفجاجة أحيانًا، والشاعر يقصد إلى ذلك، كي يثير المتلقي وينبّه وعيه، ويبعث اهتمامه، بل ليحرضه، فهو يتمنى أن يجمع أوراق المتهمين وقضبان السجون ليلوكها مثل جمل على قارعة الطريق، والصورة توحي بحُرية الجمل الذي ينطلق في الصحراء ويأكل الشوك، رمز القهر والعذاب والصبر، وهنا يريد الشاعر أن يأكل ملفات المتهمين والقضبان، ليصنع الحرية، والقصيدة تصور الرعب الراسخ في نفس الفرد من أجهزة السلطة في الأنظمة المستبدة في العالم من غير تخصيص، وهو رعب تكوَّن في نفس الفرد منذ بَدْءِ خلقه، وكأن الجنين كان مشدودًا إلى رحم أمه بحبل المشنقة، لا بحبل السرة، ممّا يدل

على أن الرعب والقمع والعســـف والظلم والخوف ظواهر تاريخية متوارثة عبر الأجيال والقرون، والشــاعر يتمنى في الختام لو أن العصــي في أيدي الشــرطة عادت إلى الغابة أشجارًا لتزهر هناك، وبذلك يتطلع الشاعر إلى الحرية والانعتاق، ويتمنى للحياة أن تزدهر وتكون كالطبيعة تمنح وتعطي وتتجدد. وقد اختار الشــاعر عنوانًا لقصــيدته وهو الوشــم ليدل على انطباع الخوف على جلد الفرد فلا يســتطيع أن يُزيله، وهو وشْــم غير جميل، يشوّهِ جمال الإنسان.

وقد استطاع محمد الماغوط بما كتب من "قصيدة النثر" أن يحقق حضوره الفني، وأن يقنع المتلقين بقصـــيدة النثر، ويحظى بإعجابهم، على الرغم من أن جمهور المتلقين لا يرضـون عن قصـيدة النثر، ومرجع قبولهم قصـيدة النثر "الماغوطية" إلى أربعة ظواهر في شـــعره، الأولى هي ما في قصـــيدة النثر عنده من جرأة في الانتقاد، لبّى بها عند المتلقين هذه الرغبة، وحققها، بل أشـــبعها، وهم غير القادرين على تحقيقها، والظاهرة الثانية ما في قصيدة النثر عنده من صور مدهشة ومفاجئة، والظاهرة الثالثة هي وضوح قصــيدة النثر عنده، وبعدها الكلي عن الغموض، والظاهرة الرابعة والأخيرة هي الســخرية المرة والتهكم اللاذع.

والتعامل الحق مع قصـــيدة النثر لا يكون إلا بالانطلاق من نماذج من "قصـــيدة النثر"، وهي نفســها ذات أشـكال وأنواع واتجاهات، منها ما هو واضـح، وبسـيط، وعفوي جدًّا، ومنها ما يتميز بالصورة الجديدة المدهشة، ومنها ما يتميز بالخاتمة المفاجئة، ومنها يمتاز بالإيجاز والتكثيف، ومنها ما يتصف بالطول، ومنها ما يتصف بالغموض.

وأقبل الشباب على قصيدة النثر، وشاركت فيها المرأة بشكل لافت للنظر، وكثرت المجموعات الشـــعرية الخاصـــة بقصـــيدة النثر، وإن كان أكثر كتابها يتردَّدون في كتابة "قصـــيدة نثر" على الغلاف، وإن كان أكثرها أيضًـــا ليس من الشـــعر في شـــيء. ومن التجارب الشـابة في مجال قصـيدة النثر قصـيدة عنوانها "خبئني في ضـوئك يا قمر"[1]، للشاعرة رولا عبد الحميد، ونصُّها:

---

[1] **عبد الحميد، رولا، موسم العنب قريب، دار العرَّاب، دمشق، ٢٠١٧، ص ٣٨، وللشاعرة خمسة دواوين مطبوعة: يا ضفيرتها لا تنامي، دار الفرقان، حلب، ٢٠١٥ موسم العنب قريب، دار العرَّاب، دمشق، ٢٠١٧،**

خبئني في ضوئك يا قمر
فالمطر غزير
وسقف بيتي قش
ودوي الرعد مخيف
خبئني في ضوئك
فقلب حبيبي حزين
والزهرة التي زرعتها فيه
تتنهد وتئن وتنوح
لكن سرب الحمام
الذي طار من قلبي
جاءني منه بغصن زيتون
فخبئني له يا قمر
واسكبني في قارورة عطره
حينما يثمر الزيتون
اسكبني في روضه
حيثما تسطع الشموس
دعني لأجله أكون.

والقصيدة هادئة عفوية بسيطة، فيها شفافية ووضوح، وفيها رقة ولطف، فهي ذات طابع أنثوي رقيق، تدل على تعلُّق المرأة بحبيبها، وانتظارها له، وهي تخاف من بُعده عنها، وتفزع إلى القمر، تختبئ في ضوئه، وهي لا تبكي ولا تنوح ولا تضجر ولا تتذمر من الليل، ولذلك فاللجوء إلى القمر دليل ثقة بالتحول، فلا بد للقمر من أن يغيب، ويطلع الفجر، وتسطع الشموس، وهذا يدل على أنها تثق بعودة الحبيب، لأنها غرست في قلبه وردة، ولأن سرب الحمامات جاءها منه بغصن زيتون، ولذلك ترجوه أن يخبئها في انتظار

لنَمْشِ تحت المطر، دار العرَّاب، دمشق، ٢٠١٧، أيا زمردةَ الصباح... تنفَّسي، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٩، في شريانِكِ آنست نارًا، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١٩.

مجيئه، ليزرعها في حقوله. وتنداح في القصيدة صور لطيفة، منها الاختباء في ضوء القمر من دوي الرعود، فسقف بيت المرأة من قش، وهذا تعبير عن لطف المرأة، وهي التي زرعت في قلبه زهرة، والجميل تمنيها أن يسكبها القمر في قارورة عطره، ففي هذا غاية اللطف والبذل والتضحية والعطاء، وتختتم القصيدة مؤكدة أن كينونتها لا تتحقق إلا لأجله، وهذه هي طبيعة الأنوثة التي تمنح.

ويظهر الإيقاع في ألفاظ ذات صيغة واحدة، تنتهي بها معظم الأسطر، وهي: غزير، مخيف، حزين، تنوح، حمام، شموس، أكون، وهذا المد يعطي إيقاعًا هادئًا، ليس فيه قوة أو صخب، وتكرَّر فعل خبئني الموجه إلى القمر ثلاث مرات، وهذا يعني أنها تود أن تختبئ في ضوء القمر، كي تحفظ نفسها وتصون ذاتها، لأجل الحبيب.

وضوء القمر نور لطيف، وهو أمان، واطمئنان، والقمر رمز للزمن الذي لا بد أن يدور، والمرأة تودُّ الاختباء في الضوء، لا في العتمة، ولا في الظلام، لأن الضوء طُهْر وصفاء ونقاء. والحبيب غائب عن الحبيبة، وهي في الليل، ولكنها لا تشكو طول الليل، بل تلجأ إلى ضوء القمر، وهي لا تبكي ولا تحزن، بل تطمئن إلى سرب الحمام الذي جاءها من قِبَلِه بغصن زيتون، وهي لا تخاف ولا تبتئس، بل تتفاءل منتظرة الشموس الساطعة، كي تنزرع في حقوله.

فالقصيدة تدل على طفولة وبراءة وثقة بأن الحبيب قادم، وبأنها ستتسكب في قارورة عطره أو ستنزرع شجرة في حقله مثلما زرعت هي في قلبه زهرة، وهذا هو الحب البريء الطفولي الجميل، الحب الذي يعيش على الأمل والتفاؤل، ولا يشكو ولا يئن، وكأن هذه الزهرة التي زرعتها هي زهرة الخلود والحياة والحب الأبدي، كأنها زهرة جلجاميش. ويظهر التحول في القصيدة، فسرب الحمام جاءها من قِبَلِه بغصن زيتون، فثمة أمل، وهي تريد أن تختبئ في ضوء القمر إلى أن يثمر الزيتون، وإلى أن تسطع الشموس، فثمة ثقة في التحول، وأمل في التغير والانتقال.

ويبدو ضوء القمر ملجأ بل مخلِّصًا، ولعله يذكر بقصة "ضوء القمر"[1] للكاتب الفرنسي موباسان، والقصة تحكي عن قسيس متزمِّت، وكان يظن أنه يعرف الحكمة من

[1] ينظر نص القصة : رشدي، د.رشاد، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط.ثالثة، ١٩٧٠، ص ٤٢

خلْق الكائنات، وكان يكره المرأة، حتى إنه كان ينفر من الراهبات، ثم تخبره زوجة الخادم في الكنيسة عن وقوع ابنة أخته في حبِّ شاب، وتؤكد أنها تراهما كل ليلة في حديقة الكنيسة، فيحمل هراوته، وهو غضبان، ويمضي إلى حديقة الكنيسة حيث الأزهار تنفث في الجو شذاها، والأشجار تميس وتتمايل، وطيور الليل تغرد، ثم يغمره ضوء القمر بنوره الهادئ، ولا يكاد يدرك السر من هذا كله، وهو يعرف أن الليل خلق للنوم، ثم ما يلبث أن يرى ظلَّين لشاب يميل برأسه على كتف صبية، فيتركهما ويرجع إلى كنيسته، وقد أدرك أن هذا الليل قد خلق من أجل الحب. وهكذا غيَّر نور القمر في قناعة القسيس، وظهر نور القمر مخلِّصًا للعاشقين، ومباركًا لهما.

وتشير القصيدة إلى الحَمَامَات التي أرسلتها إلى قلب الحبيب وقد رجعت حاملة أغصان الزيتون، على نحو ما حملت الحمامة غصن زيتون إلى نوح علامة على انحسار الطوفان، وقد جاء ذكر الحمامات هنا حاملة غصن زيتون مناسبًا لخوف المرأة من المطر الغزير ومن دوي الرعود، وبذلك يبدو التناصّ واضحًا مع طوفان نوح والحمامة.

ثم يرد في نهاية القصيدة الحلم بأن يسكب ضوء القمر المرأة في قارورة عطر الحبيب ريثما يثمر الزيتون، وفي الزيتون خصب وخير وخضرة دائمة، وفي زيته نور وضَّاء، يتناسب وضوء القمر.

ووَصْفُ الشاعرة سقفَ بيتِ المرأة بأنه من قش يدل على اليباس والحاجة إلى الخصب كما يدل على الضعف، ويقابله في النهاية موسم إثمار الزيتون، ولعل هذا الوصف يذكِّر بوصف ميخائيل نعيمة سقف بيته بأنه من حديد وما كان من تحدِّيه الرعود والعواصف، مؤكِّدًا أنه لا يهابها، حيث يقول في قصيدة عنوانها "الطُّمَأنينة"[1]:

سقف بيتي حديد ... ركن بيتي حجر
فاعصفي يا رياح ... وانتحبْ يا شجر
واسبحي يا غيوم ... واهطلي بالمطر
واقصفي يا رعود ... لست أخشى خطر
سقف بيتي حديد ... ركن بيتي حجر

[1] **نعيمة، ميخائيل، همس الجفون، دار صادر، بيروت، ١٩٤٣، ص ٦٦.**

من سراجي الضئيل أستمدّ البصر
كلما الليل طال والظلام انتشر
وإذا الفجر مات والنهار انتحر
فاختفي يا نجوم وانطفئ يا قمر
من سراجي الضئيل أستمد البصر
باب قلبي حصين من صنوف الكدر

وتبدو شخصية المرأة في قصيدة الشاعرة مختلفة عن شخصية الرجل في قصيدة ميخائل نعيمة الاختلافَ كله، فهو متحصِّن ببيته، وسقفه من حديد، وهو لا يخاف المطر ولا الرعود، بل لا يهمه أن يغيب القمر، لأنه يستمد النور من سراجه الخاص، أي من ذاته، ولا يحتاج إلى الآخر، ونظرة نعيمة صوفية تأملية، وسقف بيت المرأة من قش، وهي تخاف المطر ودوي الرعود، وتفزع إلى ضوء القمر، تحتمي به، وهي تشعر بالوحدة، وتنتظر الحبيب، ونظرة المرأة نظرة عاشقة تحتاج إلى الآخر، ولكنها ليست بالنظرة الحسية المادية. ومثل هذه الملامح الثقافية التي تتخايل في أعماق القصيدة تغني التجربة الشعرية، ولا تعني في شيء أن الشاعرة تأثرت بميخائيل نعيمة، وإنما هي إجراءات نقدية صرف، غايتها تحليل النص، والكشف عن الأغوار الثقافية، وسواء أقصدت إليها الشاعرة أم لم تقصد، فهي راسخة في أعماق النص، وسواء أقرت الشاعرة بها أم أنكرتها، فمن حق الناقد أن يكشف عن هذه الأعماق الثقافية، وهي تغني النص، ولا تنقص من قيمته.

والمشاعر التي تبوح بها المرأة في القصيدة هي مشاعر الحاجة إلى الرجل للاحتماء به، فهي تجد عنده الأمان، وليس في القصيدة شيء من التعبير عن حاجات جسدية، ولا إشارات حسية، لا بالتصريح ولا بالتلميح، ولا بالرمز ولا بالإيحاء، وهذا ما يؤكد البراءة في القصيدة والعفة، وما حاجة المرأة هنا إلى الرجل إلا حاجة إنسانية عامة.

والقصيدة قصيرة، مكثفة، لا شيء فيها من الحشو أو الفضول، وقد حققت أبرز قيمة في قصيدة النثر وهي الإيجاز، تقول سوزان برنار[1]:" لنلاحظ قبل كل شيء الميل إلى الإيجاز الذي هو غريزي تقريبًا عند كل شاعر نثري، وحينذاك لا تكون القصيدة حدثًا في الزمان، وإنما تبدو بريقًا آنيًّا ذا أثر آني في القارئ، وليس أثرًا متطوّرًا".

وقد يُظن أن جيل الشباب قد أقبلوا على كتابة قصيدة النثر لسهولتها، وقد يُظَنُّ أنه من السهولة كتابة عشرات القصائد من هذا النوع كل يوم، وأنه بإمكان كل إنسان أن يكون شاعرًا، والحقيقة ليست كذلك، فمما لا شك فيه أنه من حق كل إنسان أن يعّبر، وأن يكتب، ولكن الأمر ليس بهذه السهولة، وليس الدافع إلى كتابة "قصيدة النثر" سهولتها، والأمر لا يتعلق بسهولة ولا صعوبة، إنما يتعلق بطبيعة التجربة، وروح العصر، وتطور القيم والمفاهيم.

ويؤكد ذلك نماذج أخرى من قصيدة النثر، لم تكن من القصائد السهلة، ولا من القصائد الواضحة، وهي نماذج كتبتها شاعرة أيضًا، وهذا ما يؤكد خطأ إطلاق أحكام عامة، فليس كل ما تكتبه المرأة بالسهل الواضح، وليس كل ما تكتبه بالصعب الغامض، وكذلك ما يكتبه الرجل، فالأمر لا يرجع إلى رجل أو امرأة، إنما يرجع إلى طبيعة التجربة، وطبيعة الذوق، وطبيعة المزاج، وإلى مذهب شعري، أو طريقة في كتابة الشعر، سواء في ذلك قصيدة النثر أو قصيدة التفعيلة أو قصيدة البحر، وقديما كان في العصر العباسي شاعران، أحدهما واضح شعره الوضوح كله، سهل بسيط، معانيه عادية، يكاد يكون نثرًا، حتى إنه زعم أنه يستطيع أن ينظم الكلام اليومي، وهو أبو العتاهية، ويختلف عنه الاختلاف كله معاصره أبو تمام.

ومن قصائد النثر التي تكتبها امرأة أيضًا، قصيدة للشاعرة سعاد الكواري عنوانها "الطاووس"[2]:

---

[1] برنار، سارة، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر. زهير مجيد مغامس، مر. د. علي جواد الطاهر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦، ص ١٤٠، وطبعت الترجمة العربية أول مرة عام ١٩٩٣، ونُشِرَ الكتاب بالفرنسية أول مرة عام ١٩٧٨. ومن التسرع القول إن الشعراء العرب قد تأثروا بهذا الكتاب.

[2] الكواري، سعاد، وريثة الصحراء، المجلس الوطني للثقافة والإعلام، قطر. الدوحة، ٢٠٠٦، ص ٥٣

هامَتُكَ مَنارتي الوحيدةُ
في هذه العتمة
تسبقني وأسبقها
هامَتُكَ المُتكئةُ على مجرَّةٍ تائهةٍ
تأخذُني معها
وتتركُني أحومُ
كجمرةٍ توشكُ على الانطفاء
ولا تنطفئ

والشاعرة تعبر عن مشاعر أنثوية مفعمة بالإعجاب بالرجل، والتعلق به، حتى إنها لتجعله منارة، بل ضوءًا يسطع في المجرة وهي تتبعه، مثل جمرة لا تنطفئ، والقصيدة قصيرة مكثفة، ذات وحدة، وهي متماسكة، إذ يقوم نسيجها على ثلاثة عناصر أساسية، وهي العلو والضوء واللانهاية، وهي عناصر متلاحمة لا ينفصل بعضها عن بعضها الآخر، فهامته منارة، وهامته تتكئ على مجرة، وفي المجرة والمنارة ضوء أبدي، وفيهما علو، وهو يأخذها معه، لتعلو، وهي جمرة لا تنطفئ، وفي الجمرة ضوء، ودفء، وبذلك يتحد العلو والضوء، في وسط العتمة، والجميل أن هذا الضوء لا ينطفئ، وهذا يدل على أن لقاءهما أبدي، وقد اختارت الشاعرة للقصيدة عنوانا مدهشًا، وهو "الطاووس"، ليدل على الشموخ والعزة والكبرياء، فالرجل الذي تحبه عظيم رافع الرأس وسيم، تعتز به كأنه الطاووس. وتشف القصيدة في الأعماق عن حس أنثوي معجب بجمال ذكوري، يؤكد ذلك إحساسها بأنها جمرة تعلو معه نحو المجرة، وتوشك أن تنطفئ، ولكنها لا تنطفئ، وفي هذا توق أنثوي جميل إلى العلو مع ذلك الجمال البهي.

وتتلامح في القصيدة مصادفة تفعيلات متنوعة تتناثر هنا وهناك، ولكنها لا تنتظم، ولذلك لا تخرج بها عن قصيدة النثر، ولكنها تدل على إيقاع داخلي، وتمنحها أصداء موسيقية، وتتأكد هذه الأصداء في ثلاثة أفعال تتوارد على وزن واحد، وهي: تسبقني، تأخذني، تتركني، وتتردد أصداء موسيقية أيضًا في أفعال تقوم على المخاتلة والتناقض، وهي: "تسبقني وأسبقها"، و"توشك على الانطفاء .....ولا تنطفئ"، وإذا ما دلَّ هذا على

شـيء، فإنه يدل على أن كتابة قصـيدة النثر لم يكن عن اسـتسـهال ولا عن ارتجال، إنما كانت كتابتها تعبيرًا عن حالات لا يمكن التعبير عنها إلا في شـكل قصـيدة نثر، أي في شكل صور ورموز، لا في لغة عادية.

ويؤكد ذلك اتّســـاع بعض قصـــائد النثر لتجارب مكتنزة بالتجربة المعمقة والتأمل البعيد مما يكتبه رجال اغتنَوا بالتجارب والخبرات، ومن ذلك قصـيدة للدكتور خلدون سراج الدين، وعنوانها "فاصلة ...شاءت أن تكون"[1]، وفيما يلي نصها:

أنت فاصلة في عمر هذا القلب
شاءت أن تكون
مثلما الورد المخملي في العيون
ينام بين ظلين وتقطفين رعاش نوره
أو كأمنية بين مسافتين
يحوم بينهما الخيال وترقدين إلى جواره
وتغازلين زمن العشق
وتأسرين أطوار الشوق
وتسكبين منك ألوان الحب في حواره
وتتألقين في سماء الوعود
وتنثرين نجوما طال فيها السهاد
كوميض جناح وتجولين في سروره
فاتركي أملي يتدلى من شعرك المجدول
ويأكل من صدرك المعسول
فما زال القلب يهفو إليك وتزيدين نوره
وما زال هذا الكون كله منك صوره

والشاعر يتوجه بالخطاب في الظاهر إلى امرأة، ويمنحها القدرة على أن تكون بكل حريتها وقدرتها فاصـــلة، أي فارقة بين حالتين، أو بين طرفين، فهي الفاعلة، وهي التي

[1] سراج الدين، خلدون، التلوين والتمكين في أحوال العاشقين، دار النهج، حلب، ٢٠١٩، ص١٢٦

تغازل زمن العشـــق، أي تبعثه وتحييه، وهي التي تنثر الوعود، وهي مجرد وعود، تزيد الشوق اتقادًا، ولا تتحقق، كأنها نجوم السماء، لا تُطال ولا تُنال، ولذلك يظل الأمل مُعلَّقًا يتجدد، وهو أجمل من الوصـول، لأنه حياة متجددة، ووعود مستدامة، ولذلك أيضًـا يظل القلب نابضًـا بحبها، بل متألّقًا بنورها، ثم يكشـف الشـاعر في الختام عن حقيقتها، فهي جوهر هذا الكون، وأصـله، وما هذا الكون كله إلا صـورة عنها، وفي هذا ما يلقي الضـوء على القصيدة كلها، كأن الختام ضوء كشاف، ينير كل ما تقدم، ويفسر حقيقته، فما المرأة إلا رمز للحقيقة الكلية المطلقة، وهي ســـر هذا الوجود، وما الوجود في كل تجلياته إلا صورة عنها، ولذلك هي الفاصلة، أو الفارقة، بين الخيال والحقيقة، بين الحلم والواقع، بين الوعد والتحقق، ويظل القلب يحبّها ويعشـــقها، ويظل متعلّقًا بشـــعرها المجدول، فهي الحقيقة، ولكنَّ لها حضورًا، يرمز إليها، ويدل عليها، ومن بعض هذا التجلي الشَّعر، وهو مجدول، وليس مرســـلًا، أي أنه مغلق، وصـــعب، وليس معطًى لكل طالب، ولا مبذولًا، وكلما هفا القلب إليها، ازداد نوره، وهذه هي حقيقة العشـق، لا الوصـول، وهذا هو النزوع الأبدي نحو الكلي والمطلق.

وبعد معالجة القصـيدة تتضـح دلالة العنوان "فاصـلة شـاءت أن تكون"، فالفاصـلة هي الحقيقة الفارقة، ولها قوتها التي تخرُج بالفكرة من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، فهي تفصـــل، أو تَفْرُقُ بين العدم والوجود، بين الفكرة والتحقق، بين الإرادة والفعل، وتفرُق بينهما، لا بمعنى تميّز بينهما وتضـــع حاجزًا، وتُبعِد طرفًا عن طرف، بل هي القوة التي تقضـي، وتحقق. وقد وصـف المولى تعالى يومَ القيامة في غير موضـع بأنه يوم الفصـل، ومنه قوله عز وجل: ﴿إِنَّ يَوْمَ الْفَصْـــلِ كَانَ مِيقَاتاً (١٧)﴾ ســـورة النبأ، فهو اليوم الذي يقضـــي فيه تعالى بالحق، ﴿إِنَّ رَبَّكَ هُوَ يَفْصِـــلُ بَيْنَهُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ فِيمَا كَانُوا فِيهِ يَخْتَلِفُونَ (٢٥)﴾ سورة السجدة، أي يظهر الحق على الباطل، ويحقق وجوده، فالفصـل هو القطع، ولا يعني وضـع حاجز، بالمعنى الشـائع، وسـمي القرآن الكريم الفرقان، لا لأنه يميز بين الإيمان والكفر، بل لأنه يظهر الإيمان على الكفر، ويحققه.

والفاصـلة قوة لها قدرتها ومشـيئتها، وهي نفسـها أرادت أن تكون، فكانت، تلك هي الحقيقة، تملك قوة التحقق والتحقيق والخلق والتكوين، وهي تفْرُقُ بين حالتين، لتؤكد قدرتها

الكلية القادرة على الفعل. ووصفها بأنها فاصلة شاءت أن تكون مستوحى من معاني قوله عز وجل في محكم التنزيل: ﴿إِنَّمَا قَوْلُنَا لِشَـــيْءٍ إِذَا أَرَدْنَاهُ أَنْ نَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ (٤٠)﴾ ســـورة النحل، وقوله جلّ شـــأنه: ﴿إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَـــيْئاً أَنْ يَقُولَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ (٨٢) ﴾سورة يس.

ولكي تتضـح حقيقة تلك الحقيقة أو القوة الكلية، يكفي أن نشـير إلى البشـر الذين يصـفهم إليوت بالرجال الجوف، فهم يملكون القوة والإرادة والرغبة، ولكنهم لا يسـتطيعون الفعل، فليسوا بقادرين على أن يكونوا كالفاصلة، وبضدِّها تعرف الأشياء، يقول إليوت[1]:

نحن الرجال الجوف

مظهر بلا شكل، ظل بلا لون

قوة مشلولة، إيماءة بلا حركة

هذا هو الفَرق بين البشـــر الذين يملكون القوة والإرادة والرغبة، ولا يملكون الفعل، وبين الحقيقة الكلية المطلقة التي تشاء أن تكون فتكون.

وهكذا تستوعب قصيدة النثر تجربة عشق للحقيقة، وتجلياتها في الكون، وتستوعب الترميز لها بامرأة، لها قوة التحقق، ولكن لا يمكن الوصـــول إليها، تظل وعدًا لا يتحقق، وحُلما لا يطال، وهو ما يزيد من بهائها، وهو ما يزيد من النور في القلب، وليس غريبًا أن تكون المرأة رمزا للحقيقة ولســـر الوجود، فالمرأة هي الأم الولود، وهي والدة الأجيال، وهي صـانعة الحياة. بل هي سر الجمال، وهي مبعث العشـق، ومن عشـقها يولد العشـق الكلي للكون ولسر الحياة، وللحقيقة، فهي الأصل، والكون كله عنها صورة.

وبذلك يتضـح أن كتابة قصـيدة النثر لم يكن مرجعها إلى الاسـتسـهال، والأمر كله لا يرجع إلى صـعوبة أو استسـهال، وإنما يرجع إلى تجربة وثقافة وخبرة وموهبة هي التي تتجلى في قصـيدة، قد تكون على البحر أو على التفعيلة، وقد تكون قصـيدة نثر، والقيمة لقوة البناء، ووحدة العمل، وتماسكه، وقوة تعبيره عن التجربة.

النثرية prosaic

---

[1] **متى، فائق، إليوت، نوابغ الفكر الغربي، العدد ١٧، دار المعارف بمصر، القاهرة، ص ١٥٠**

إن "قصـيدة النثر" هي محاولة لتحقيق الانعتاق من الأشـكال الثابتة، ومن طغيان الذاكرة، مثلها في ذلك مثل محاولات التجديد التي سـبقتها، وكما تقول سـوزان برنار:" إن الشـعر المنثور والنثر الشـعري وقصـيدة النثر هي ردود فعل لطغيان الشـعر الكلاسـيكي والأشكال الثابتة، هي جهود ترمي إلى أشكال أكثر مرونة وتنوعًا واستعدادًا لترجمة جميع خفايا وتناقضـات الحسـاسـية الحديثة"، ولذلك لا بد من التمييز بين "النثرية" و"قصـيدة النثر"، إن كثيرا مما ينشـر تحت اسم "قصـيدة النثر" أو "قصـيدة التفعيلة"، هو ليس منهما ولا من الشـعر في شـيء، وكثير مما ينشـر من قصـائد على البحر هو نظم، وليس من الشـعر في شـيء ، والجيد جيد على أي شـكل كان، لأن هذه الأشـكال لا تمنح النص قيمته، ومن النصوص "النثرية" النص الآتي للشاعرة حصة العوضي، وعنوانه "إدمان"[1]:

"من أين لي بوصـــفة طبيب..تشـــفيني من لوثة حبك..من حرِّ هواك..؟من لي بطبيـب يفحصـــني..يحقن بوريـدي تريـاقي..يلهيني..حتى أنســـاك..؟ أين العطـار وأعشابه..؟أين الحجام ومشرطه..؟ أين العراف وطلسمه..؟ يبعد عن فكري..ذكراك..فأنا أدمنتك في قلبي..في عقلي..لا بل في كبدي..أدمنتك..مالي إلاك..فاشرح لي بالتفصيل ...كل الحالات المضـمونة..كي أبطل هذا الإدمان.. وأفتت في القلب هواك....!! ما لي أصـبحت بلا قلب ..؟؟ فالقلب عليل بك أنت..والعلة شكوى وظنون..ما لي أمسيت بلا جدوى..؟؟ ونهاري..ليلي..ملكك أنت.. فاصنـع ما شئت..وكن ما تكون..مالي أصـبحت بلا عقـل؟...وجنون الحـب بـدون هواك..لا يحمـل معنى أي جنون..وضـــحـايـا الوجد..سـهارى العشـق..مآقي العين..وروح السـهد..وقلب الشـجون..أدمنتك مثل طيور النورس..حين تحب صـــخور البحر..وعشـــقتك مثل ليالي الحب..حين تحب ضـــياء البدر..وشربتك..مثل مياه القلب..حين تراق بكف الصبر..وحضـنتك..بين الروح.. وبين العظم..وبين الصـــــدر..ونظرتـــك في الأفلاك..وفي الأحلام..وفي ملكوت الحـــب ســـفيرا..يجمعني .. بليالي القدر.. أعرتك ليلي..أعرتك نجمي.. رســـمتك في تجويف القلب..شـــعارا..ليس يقلده في الكون شـــعار..وختمتك فوق الروح..بخاتمي الأصـــلي.. وغلفتـــك ورق الأزهـــار.. وكتبـــت بخط العمر وخط الحـــب كلامـــا.. ليس يغنى..

[1] العوضي، حصة، بقايا قلب، مكتبة حسن العصرية، بيروت، ٢٠١٢، ص ١١٢

كالأفكار..أهديتك للإنس سـوارا.. للجن وهبتك..قيدا..مقلمة..ودثار.. أدمنتك في شـرفة أحلامي..موجا يدفعه الإعصار..أدمنتك في رفة جفني..أحلاما تعصف كل نهار..أدمنتك في لوحة أيامي..في الأفكار..كخطوط الدهر على الكفين..كلوحة فنان محتار..كاللون الأسـود في شـعري.. في عيني.. قصـة أشـعار.. في عمق الليل وبوح الفجر.. وفي تنهيدة كل صـباح.. ينتظر الحب مع الأطيار.. في قلمي الشـاعر أنظمها.. قصـصـا يرويها السـمار.. فارحمني من هذا الإدمان.. وهذا النزف..وهذا البوح.. وارفق بالقلب إذا طار.. وامنحني تعويذة وجد....تشفيني ترتق أيامي.. وحنيني في كل نهار..لا تفتح للحب جراحا.. فجراح الحب كثيرا جدا..ما تصـدأ..لا تفتح للحقد عيونا.. فعيون الليل..وعين الوجد.. وعين الحب مؤرقة.. في جوف الشـكوى..لا تهدأ..لا تفتح للنار طريقا..فالنار سـتحرق من يبدأ..لا تكتب بالحبر الأسـود..لا ترسـم للنجم عيونا..للبدر شفاها باسمة..للشمس ضفائر تتورد..للقلب شرائط وردية..وملاعب طفل..تتجدد.. هل تعرف كيف سـتلقاني. في عمق الليل وفي ترنيمة أجفاني..؟ هل تعرف كيف تفرق تلك الوردة.. ما بين الزارع والجاني..؟؟هل تعرف كيف تصول الدهر..تجوب العمر.. يطاولك المد.. وترحل بالكفن الفاني..؟؟هل تعرف كيف تصـوغ حكاية حب؟بل مأسـاة..؟؟ كيف سـتنظم قطعة شـعر..؟؟ كيف سـتعزف فوق الجرح..؟؟وفوق اليأس؟ وفي أعماق الوجدان؟ ....كيف تبوح وكيف تنوح....؟ وكيف تقاتل رأس البؤس.... وكيف ستبصم ميثاق عهدي..؟؟ وإطلاق أسـري..بدون وثيقة إدماني..؟؟سـأشـكوك.. أشـكو إليك.. أشكو منك..أشكو عليك..وسوف أقاتل حتى الفجر..حتى آخر نقطة حبر..أخط عرائض طول السـطر..أزخرفها بشـهادة عمر..أطرزها بهدير البحر..وسـوف أدون فوق جبيني..فوق المد وفوق الجزر..وأشـهد أني بحبك عشـت..بحبك كنت بحبك أدمنت كل الحب..وكل الوجد..وكل الصبر".

والنص موزع في الأصـل على أسـطر، وقد أثبتناه كاملًا، ولكننا لجأنا إلى طباعته على سطر واحد، مع وضـع نقاط للدلالة على الطريقة التي طبع بها أصـلا، ولا يمكن أن يُعَدَّ هذا النص من "قصـيدة النثر"، ولا من الشـعر، فهو يقوم على الشـرح والتفصـيل، والإسـهاب والتطويل، بلغة نثرية، ليس فيها دفق عاطفي، ولا تألق شـعري، وإذا كانت قد

ظهرت فيه بعض الصور الجديدة المدهشة، مثل: "أدمنتك مثل طيور النورس حين تحب صخور البحر"، فإن الصور وحدَها لا تصنع شعرًا، ولو تكاثرت، ولو كانت مدهشة، ما لم تتوحَّد مع بنية النص، وتوزيع الجُمَلِ في الطباعة على أسطر، لا يجعل من الكلام شعرًا، وتظهر في النص بعض الجمل وقد جاءت على تفعيلات بعينها، من مثل تفعيلة المتدارك، وجوازاتها، وهي: فاعلن، /.//.، وفَعِلُنْ، ///.، وأحيانًا تأتي فاعل /.//، وأحيانًا تأتي متفعلن، //.//.، ولكن هذا لا يصنع من النص شعرًا، ولو كان كله موزونًا على البحر أو التفعيلة، إن هذا الطول يفقد النص سمة الشعر، فالشعر ليس تعليلًا ولا تفسيرًا، ولا شرحًا ولا تفصيلًا، والشعر ليس لغة عادية تحكي وتروي، بل هو لَمْحٌ وإشارات، وليس خُطبًا مطوَّلة، وهو لغة تومئ، وتعتمد على المجاز، وما أشبه النص بخواطر نثرية، وقديما قال البحتري[1]:

وَالشِعرُ لَمحٌ تَكفي إِشارَتُهُ وَلَيسَ بِالهَذرِ طُوِّلَت خُطَبُه

وَاللَفظَ حُلْيُ المَعنى لَيسَ يُريـ ـكَ الصُفرُ حُسناً يُريكَهُ ذَهَبُه

ويمكن أن نشير إلى قصيدة للشاعرة سعاد الكواري تخاطب فيها الرجل بإيجاز شديد، وتكثيف، في قصيدة عنوانها "حنان"[2]، تقول فيها كل شيء، وهذا نصها:

تقدَّم

أطعمني فاكهتك المحرمة

انسج قميصك المبلل حول جسدي

واسكُنّي إلى الأبد.

ولكأنها تستوحي قول امرئ القيس، حين يخطب ابنة عمه فاطمة، فيقول[3]:

أفاطم مهلا بعض هذا التدلل وإن كنت قد أزمعت صرمي فأجملي

وإن تك قد ساءتك مني خليقة فسُلي ثيابي من ثيابك تنسل

---

[1] البحتري، ديوان البحتري، تح. حسن كامل الصيرفي، دار المعارف بمصر، المجلد الأول، ط.ثالثة، ص ٢٠٩

[2] الكواري، حنان، وريثة الصحراء، ص ٤٦

[3] التبريزي، شرح القصائد العشر، ص ٢١

وامرؤ القيس يدعو فاطمة، وهو غير جاد في دعوته، إلى أن تســـل ثيابها من ثيابه، أي أن تفارقه بإحســـان، ولطف، الفراق الجميل، ولكن الشـــاعرة هنا تدعو الحبيب دعوة مغايرة، والقصيدة مكثفة أشد التكثيف، وهي مما يُسَمَّى "الومضة".

وبذلك تظهر قصـــيدة النثر صـــعبة. إن ما تســـعى إليه قصـــيدة النثر، كما تقول سوزان برنار[1]، هو "الوصـول إلى تركيب جدلي تطالب به الروح الشـاعرية الجديدة للجمع بين تحطيم الشـــكل وخلق شـــكل في وقت واحد"، أي أن قصـــيدة النثر هي رفض لبناء شعري قديم له نظام، ترسخت فيه أسس وقواعد ومفهومات وأعراف، وهي خلق بناء شعري جديد لا يصـطنع نظامًا جديدًا، بديلًا من النظام القديم، بل يرفض أي شـكل من أشـكال النظام، وهي مهمة صعبة. ولا بد من الاستشهاد ثانية بقول سوزان برنار[2]: "قصيدة النثر في الواقع مبنية على اتحاد المتناقضات ليس في شكلها فحسب، وإنما في جوهرها كذلك، نثر وشـعر، حرية وقيد، فوضـوية مدمرة وفن منظم، ومن هنا يبرز تباينها الداخلي، وتتبع تناقضاتها العميقة الخطرة، والغنية، ومن هنا ينجم توترها الدائم وحيويتها".

شروط وقوانين

ومن مشكلات تلقي الشعر اصطناع بعضِ مَنْ يتصدَّوْن للنقد شروطًا وقوانين لم يعهدها الشعر العربي، لا قديمه ولا حديثه، ولا تتفق وطبيعة الشعر الذي هو إبداع، ولعل من أكثر تلك الشـــروط تعسُّـــفًا مطالبة كاتب "قصـــيدة النثر" أن يكون قادرًا على كتابة قصـيدة البحر، وكأنّ إقامة الوزن وحدَه دليل على الموهبة الشـعرية، وكان عباس محمود العقاد مقرِّرًا في لجنة الشعر بمجمع اللغة العربية بالقاهرة، وهو نفسه مِن روّاد التجديد في الشعر ومن الدعاة إليه، وتقدَّم إليه صلاح عبد الصبور بقصيدة على التفعيلة، كي يشارك بها في مهرجان الشـعر، فردَّها العقاد، بل حولها إلى لجنة النثر، وطلب من عبد الصـبور أن ينظم قصـيدة على البحر، ليثبت قدرته على نظم الشـعر. وتعبِّر الحادثة عن التشـبث بالماضـــي، والتمســـك بما هو مســـتقر، ورفض كل ما هو جديد، كما تعبر عن صـــراع الأجيال، وهذا من طبيعة البشر. ويبدو من التعسف جعلُ التمكُّنِ من النظم شرطًا لكتابة

---

[1] برنار، سوزان، قصيدة النثر، ص ١١٨

[2] المصدر السابق، ص ١٢٩

"قصيدة النثر"، بل لعله من الأفضل لكاتب قصيدة النثر ألَّا يحاول كتابة قصيدة البحر، ليظل محافظًا في "قصيدة النثر" على تخلُّصها من الإيقاع الوزني الواضح في البحر، وأن يظل حسه الشعري خالصًا لقصيدة النثر.

ومن القوانين التي وضعها بعض المتلقين قابلية الشعر للحفظ، فقد رأَوْا الحفظ شرطًا من شروط الشعر، بل دليلًا على جودته، واستشهدوا بما يحفظون من مختارات شعرية، أو من أبيات فرادى، يستظهرونها، ثم حكموا على الشعر الحديث، بما في ذلك شعر التفعيلة بأنه ليس بشعر، أو ليس بالشعر الجيد، في أحسن الأحوال، لأنه شعر لا يمكن حفظه، وهذه الحجة لا يمكن أن تعدَّ من المفهومات النقدية، ولا تصلح في شيء لتذوق الشعر وتلقِّيه. وكثير من الشعر الجيد المنظوم على البحور لا نحفظه، وهذا لا يعني أنه غير جيد، وبعض الشعراء يملكون القدرة على حفظ أشعارهم، وينشدونها غيبًا، ولكن بعضهم لا يملك تلك القدرة، وهذا لا يضير الشعر ولا الشاعر في شيء، ولا يمكن عدُّ الحفظ معيارًا لأي قيمة. وفي كثير من الحالات يمكن حفظ مقاطع من النثر، فهل قابلية نص نثري للحفظ تجعل منه شعرًا؟ إن الشعر بخاصة، والأدب بعامة حالة إبداعية، والعملية الإبداعية لا يمكن إخضاعها لقانون أو شرط. وقديما سخر المتنبي ممن اشترط النسيب في مقدمة قصائد المديح، فقال[1]:

إذا كان مَدْحٌ فالنسيبُ المُقدَّمُ أكلُّ فصيحٍ قال شعرًا مُتَيَّمُ

وفي هذا ما يؤكد أنه لا قواعد في الفن ولا شروط، فالفن إبداع، والإبداع حرية. ومما لا شك فيه أنه سيظل هناك عدد كبير من المتلقين، من القارئ العادي إلى الناقد الحصيف، يرفضون قصيدة النثر، تحت أي اسم كانت، ولكن سيظل هناك عدد أكبر ممن يكتبون قصيدة النثر، ومن حق أي إنسان أن يكتب تحت أي نوع، وليس من الضروري أن يكون كاتبًا عبقريًّا أو مبدعًا أو عظيمًا، فالكتابة حق مشروع لكل من يريد أن يكتب، وهي تحقيق للحرية الشخصية، وهي ممارسة وسلوك معرفي واجتماعي، يحقق

[1] **اليازجي، ناصيف، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، ص ٣٠٨**

بها المرء ذاته، اجتماعيًّا ونفسيًّا، ويحقق الرغبة في التعبير، وهي حق مشروع للإنسان، ولا يجوز قمعه أو منعه من التعبير بدعوى الضعف الفني.

إن التقييم الفني أمر آخر، وفي أي عصر من العصور لم يكن الشاعر العظيم هو الشاعر الوحيد في عصره، بل هو نتاج تطور تاريخي، وهو واحد في جوقة كبيرة من الشعراء، فالمتنبي لم يكن الوحيد في عصره، ولم يكن الشاعر الأول تاريخيًّا، إنما هو نتاج تطور تاريخي للشعر العربي، وهو ابن مرحلة تاريخية عاصر فيها عشرات الشعراء، بل مئات.

وستظل قصيدة البحر تكتب، ولن تلغيَ قصيدةُ البحر قصيدةَ النثر، ولن تلغي هذه تلك، وستظل قصيدة التفعيلة تُكْتَب أيضًا، وسيكون في كل نوع من هذه الأنواع الثلاثة غث كثير، وضعيف كثير، وسيكون الجيد أقل في قصيدة النثر وفي قصيدة التفعيلة وفي قصيدة البحر، على السواء، ولا يمكن أن يقال للشاعر الضعيف: "لا تكتب"، فمن حقه أن يكتب وينشر، ولولا الشاعر الضعيف لما عُرِفَ الشاعر القوي، إن حق الكتابة والنشر هو من حق الجميع.

وفي عصر توافرت فيه وسائل الطباعة، أصبح من السهل على المرء أن يكتب وينشر، بل في عصر الشبكة ووسائل التواصل الاجتماعي أصبح من السهل على المرء أن يكتب وأن ينزِّل في صفحات التواصل الاجتماعي وفي الشبكة ما يكتب، وليس ثمة حَجْرٌ ولا مَنْعٌ، بل ثمة دورُ نشْرٍ رقمية، وثمة كتبٌ رقمية ستملأ الفضاء الرقمي، وسيكون لها قراء، ودارسون، ونقاد، بل ستخرج أشكال مِنَ الكتابة غير ما أَلِفْنَا مِنْ أنواع الكتابة وفنونها، وهي تلبي حاجات الناس في عصرها، وتنم عن أذواقهم، فقد يأتي يوم تجري فيه دراسة المواد المنشورة في صفحات التواصل الاجتماعي على أنها نوع من أنواع الإبداع، أو الكتابة على الأقل.

ومن حق القارئ العادي ألا يُعْجَبَ إلا بما يميل إليه وَفْقَ هواه، ولكن من واجب الناقد والدراس والباحث أن يكونوا جميعًا منصفين، وأن يتعاملوا مع الإبداع وفق معطيات الإبداع، بحياد وموضوعية، لا وَفق أهوائهم، وأن يحتفظ كل واحد منهم لنفسه بما يهوى، ولكنه عندما يتصدَّى للدرس والبحث والنقد، فعليه أن ينصف الأنواع كلَّها.

والنصوص الضعيفة نفسها قابلة للنقد والدرس والتحليل، فهي تدل على عصرها، وتدل على كاتبها، وقابلة لدراسات نفسية واجتماعية ولدراسة اللغة وآلية الإبداع ومستوى الذوق العام وروح العصر، ولا ننسى أن كثيرًا من الشعر العربي كان في بعض العصور يسقط في التكلف اللفظي والزخرفة والتقليد، ومع ذلك لم يسقط من يد الزمن، وما يزال الدراسون يتناولونه بالدرس من جوانب شتى، بل ما يزال الدارسون يبحثون عن شاعر مغمور في كل عصر من العصور لدَرْسِه، ولو لم يكن عظيمًا، ولو لم يكن شعره على مستوى عال من الفن.

إن أهم ما يميز قصيدة النثر هو قدرتها على الثورة على التقاليد، وتماسكها الذاتي، ووحدتها العضوية، تقول سوزان برنار[1]:" قطبا قصيدة النثر: الميل إلى رفض الأشكال الموجودة، وقوة منظمة تميل إلى وحدة شاعرية".

التوظيف الثقافي . التناص

ويشيع بين كثير من المتلقين أن الشعر يُكْتَبُ عفو الخاطر، على السليقة، وأن الشعر من الشعور، وينكرون الشعر الغنيَّ بالثقافة، والدال على عمق، وهذا الموقف يحتاج إلى مراجعة، فالشعر يعني العِلْم، لا يعني الشعور، ونحن نقول: "ليت شعري"، أي ليت علمي، وفي الشعر القديم توظيف ثقافي واضح مباشر، وتوظيف ثقافي بعيد، غير مباشر. ومن ذلك تشبيه زهير الحرب بالناقة الولود التي تحمل ثم تلد ثم تحمل وتلد، ليدل بذلك على النتائج الكثيرة للحرب، وهي نتائج وخيمة، وما نتائجها إلا أجيال من الأولاد الأشقياء، الذين سيكونون مثل الأشقياء الذين عقروا ناقة نبي الله صالح، وفي ذلك يقول[2]:

وَما الحَربُ إِلّا ما عَلِمتُم وَذُقتُمُ ... وَما هُوَ عَنها بِالحَديثِ المُرَجَّمِ
مَتى تَبعَثوها تَبعَثوها ذَميمَةً ... وَتَضرَ إِذا ضَرَّيتُموها فَتَضرَمِ
فَتَعرُكُمُ عَركَ الرَحى بِثِفالِها ... وَتَلقَح كِشافاً ثُمَّ تَحمِل فَتُتئِمِ
فَتُنتَج لَكُم غِلمانَ أَشأَمَ كُلُّهُم ... كَأَحمَرِ عادٍ ثُمَّ تُرضِع فَتَفطِمِ

---

[1] برنار، سوزان، قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ص ١٤٢

[2] التبريزي، شرح القصائد العشر، ص ١١٢

وتدل الأبيات على ثقافة الشـــاعر، ومعرفته بتاريخ نبي الله صـــالح وناقته، التي أخرجها الله من الجبل، لتكون معجزة، وكانت تسـقي القوم كلهم مِن لبنها، على شـرط أن يتركوا لها النهر الذي يمر بقريتهم يومًا واحدًا في الأسـبوع لا يشـربون منه، لكن عصـبة من المُجَّان، شـربوا الخمرة، ثم ضـاقوا ذرعًا بالناقة فعقروها. وهكذا سـخَّر الشـاعر ثقافته للتعبير عن ويلات الحرب وما تجره على القوم من ويلات تشـــبه الويلات التي جرها الأشـــقياء على القوم إذ غضـــب الله عليهم ودمر عليهم ديارهم. ومن التوظيف الثقافي الواضح والمباشر في الشعر القديم إشارة النابغة الذبياني إلى زرقاء اليمامة، وذكرُه بصرَها الحاد، وتمنّيه على ملك الحيرة أن يكون مثلَها في بُعْدِ النظر، وفي ذلك يقول[1]:

وَاحْكُمْ كَحُكْمِ فَتاةِ الحَيِّ إِذ نَظَرَت إِلى حَمـامِ شِـــراعٍ وارِدِ الثَّمَـدِ
يَحُفُّـهُ جـانِبـا نيقٍ وَتُتبِعُـهُ مِثلَ الزُجاجَةِ لَم تُكحَل مِنَ الرَمَدِ
قالَت أَلا لَيتَما هَذا الحَمامُ لَنا إِلى حَمـامَتِنـا وَنِصـــفُـهُ فَقَـدِ
فَحَسَّـــبوهُ فَأَلفَوهُ كَما حَسَـــبَت تِسـعاً وَتِسـعينَ لَم تَنقُص وَلَم تَزِدِ

وكذلك تفضـيل النابغة ملك الحيرة على الناس قاطبة، ثم اسـتثناؤه نبي الله سـليمان لِمَا اشتُهِرَ به مِنْ عدْل في الحكم، وكأنه يُلمِّح إلى ضرورة أن يكون مثله، إذ يقول[2]:

ولا أَرى فاعِلاً في الناسِ يُشـبِهُهُ وَلا أُحـاشـــي مِنَ الأَقوامِ مِن أَحَـدِ
إِلّا سُـــلَيمـانَ إِذ قـالَ الإِلَـهُ لَـهُ قُمْ في البَرِيَّـةِ فَـاحـدُدْها عَنِ الفَنَـدِ
فَمَن أَطـاعَـكَ فَـانفَعـهُ بِطـاعَتِـهِ كَمـا أَطـاعَـكَ وَادِلُهُ عَلى الرَشَـــدِ
وَمَنْ عَصـــاكَ فَعاقِبْـهُ مُعاقَبَـةً تَنهى الظَّلومَ وَلا تَقعُد عَلى ضَـــمَدِ
إِلّا لِمِثلِكَ أَو مَن أَنتَ ســـابِقُهُ سَـبقَ الجَوادَ إِذا استَولى عَلى الأَمَدِ

وفي النقد الحديث أُطلق مصـــطلح التناص intertextual على مثل هذه الظاهرة من التوظيف الثقافي، وأول من أشـار إلى المصـطلح جوليا كريسـتيفا وتحدثت عنه، ثم طوَّره جيرار جينيت، والتناص هو دخول نص في نص، وله أشـكال ومسـتويات، وتكلَّم

---

[1] المصدر السابق، ص ٢٩٧

[2] المصدر السابق، ص ٢٩٦

عليه بعد ذلك نقاد كثر، منهم بلوم وشـــنايدر وبارت وليتش وريفاتير[1]، حتى غدا درسُ التناص منهجًا نقديًّا، وهو في الأصـــل ظاهرة إبداعية عرفها الشـــعر في العالم على مر العصور، ولكن الشعر الحديث طوَّر فيها.

ومن التناصّ في الشـعر العربي الحديث إشـارة أحمد شـوقي إلى يوسـف الصـديق عليه الســـلام وتقطيع النســـوة أيديهن عندما خرج عليهن، فقد أراد التعبير عن جمال الحبيب، فاستعان بقصة يوسف وحسنه، لما لها عند المتلقين من حضور ثقافي له فاعلية وتأثير، فقال[2]:

الحُســـنُ حَلَفتُ بِيوسُـــفِهِ وَالســـورَةِ إِنَّـكَ مُـفـرَدُهُ
وَتَـمَـنَّـت كُـلُّ مُـقَـطَّـعَـةٍ يَـدَهـا لَو تُبعَثُ تَشـــهَدُهُ
مـولايَ وروحـي فـي يَـدِهِ قد ضـــيَّعها سَـــلِمَتْ يَدُهُ
نـاقوسُ القَلـبِ يـدُقُّ لـه وحنـايـا الأَضْـــلُعِ مَعْبَـدُهُ

ويعبر صـلاح عبد الصـبور عن ضـياع قيمة الحب في هذا العصـر وتحوله إلى علاقات مادية عابرة، فيقول في قصيدة عنوانها "الحب في هذا الزمان"[3]:

الحب، يا رفيقتي، قد كان
في أول الزمان
يخضع للترتيب والحسبان
"نظرة فابتسامة فسلام
فكلام فموعد فلقاء"
اليوم يا عجائب الزمان
قد يلتقي في الحب عاشقان
من قبل أن يبتسما

---

[1] ينظر: جينيت، جيرار، دراسات في النصّ والتناصيّة، تر: محمّد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب ط٢، ٢٠٠٤، ص ٣٥، و ١٣٨

[2] شوقي، أحمد، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨، ج٢ ص ١٢٢

[3] عبد الصبور، صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، ص ٢٢٠

فهو يوظف بيت أحمد شـــوقي ليدل على اختلاف مفهوم الحب، فقد كان ينمو ويتطور، لأنه مبني على العاطفة والمشـاعر، أما اليوم فسـرعان ما يكون اللقاء، مما يدل على تحول الحب إلى علاقة مادية، والأمر لا يتعلق بعصـر السـرعة، إنما يتعلق بغياب القيمة والمعنى، بغياب المشـاعر، فقد يلتقي في الحب عاشـقان من قبل أن يبتسـما، أي من غير أن يخلق بينهما تواصل روحي ووجداني، وقد أدخل الشاعر في نصه بيت أحمد شوقي الشـهير على سبيل التناص الواضـح المباشـر، ليستثير ثقافة المتلقي ويترك حرية المقارنة بين عصـــرين اختلف الحب فيهما مفهوم الحب وضـــاعت قيمته، وبهذا التناص اختصـر كثيرًا من الكلام، وأحدث نوعا من المفارقة بين مفهومين للحب، وبين عصـرين، وبين نوعين من الشـعر. وأخذ التوظيف الثقافي في الشـعر الحديث يتخذ اتجاهات أخرى مختلفة، فقد يشـــير الشـــاعر إلى أســـاطير لا يعرفها المتلقي، كأســـطورة ســـيزيف أو بروموثيوس من الأساطير الإغريقية، أو أسطورة دوموزو وعشتار من الأساطير الشرقية، والمتلقي لا يعرف شـــيئًا عنها، أو قد يشـــير إليها من طرف خفي، وتكون غائصـــة في العمق، ويجد المتلقّي صـعوبة في الفهم، ولا بد له في الواقع من التمرس بهذا الشـعر، ولا بد له من التزود بثقافة تقارب ثقافة الشـاعر، لأن الشـاعر المعاصـر مثقف، وهو يوظف ثقافته في تطوير شعره، ومن التوظيف المباشر الصريح، باللفظ المباشر قول عبد الوهاب البياتي في مقطع من قصيدة عنوانها "الوريث"[1]:

يجف في عيون بوذا النور
تنقطع الجذور
وآخر السلاله
حفيد هوميروس في مدريد
يعدم رميا بالرصاص، إرم ذات العماد
تغرق في ذاكرة الأحفاد
مات المُغَنّي، ماتت الغابات
وشهريار مات

[1] البياتي ،عبد الوهاب، الذي يأتي ولا يأتي، دار الآداب، بيروت، ط. ثانية، ١٩٦٨، ص ٦٩

وريث هذا العالم المدفون في أعماقنا يموت:
المعدن الخسيس والياقوت
سفينة تغرق في عاصفة، وعنكبوت
بوذا وأورفيوس
المدن الغالبة المغلوبه
بابل روما نينوى وطيبه

فالشاعر يحشد أسماء مدن ورجال، ليعلن أنهم جميعًا ماتوا، بما فيهم بوذا معبود الصينيين، وهوميروس الشاعر الإغريقي، ولوركا الشاعر الذي ثار ضد المستبد فرنكو في إسبانيا، وأُعْدِم في مدريد، وإرم ذات العماد المدينة الأسطورية التي شادها العرب في الأحقاف، وكانت ذات قصور وأعمدة شاهقة، وشهريار المستبد، وأورفيوس العاشق الذي ماتت حبيبيته بلدغة أفعى، فأخذ يعزف على قيثاره، فأوت إليه الوحوش الكاسرة والأليفة لتؤنسه وتسليه، كل هؤلاء الطيبين ماتوا، ومات شهريار المستبد، وغرقت سفينة نوح، وزالت مدن مثل بابل ونينوى وروما القديمة وطيبة مدينة أوديب الملك، وهي مدينة الوباء والإثم، وهكذا يرثي الشاعر العالم، ويعلن موت القبيح والجميل، الخبيث والطيب، وماتت في داخلنا اليواقيت، حتى المعدن الخسيس في داخلنا مات، هذا هو الإنسان المعاصر، وريث تلك القرون والحضارات، بكل ما فيها من خير وشر، فكم هو وريث بائس، وقد عبَّر الشاعر في الواقع عن تجربة الغربة، غربة الإنسان في هذا العصر، وضياعه، فاستعمل تلك الثقافات، ووظَّفها بشكل مباشر للتعبير عن واقع الإنسان في هذا العصر، ومما لا شك فيه أن المتلقي يحتاج إلى معرفة تلك الشخصيات وتلك المدن، وأن يدرك سر حشدها، والغاية من وراء ورودها في هذا النسق الشعري، وهي تحرِّضه على التفكير، وتعبر له عن موقف، ولكنها . على الأغلب . لا تحرك انفعالاته.

ومن التناص المباشر قصيدة قصيرة للشاعرة سعاد الكواري عنوانها "شفرة"[1]:

أكان لا بد أن أزحزح الصخرة
لتخرج العنقاء ثانية وتسكنني

[1] الكواري، سعاد، وريثة الصحراء، ص ١٥

أكان لا بد أن أنزع قلبي وأرميه للذئاب

أكان لا بد أن أنحرف عن قطيع الثياب المعلقة منذ الأزل؟

أكان لا بد أن أحمل الصخرة؟

والشاعرة تريد التعبير عن معاناة الإنسان بصورة عامة والإنسان العربي بصورة خاصة، فأشارت إلى أسطورة سيزيف الذي حكمت عليه الآلهة أن يدفع الصخرة إلى قمة الجبل، حتى إذا ما بلغ القمة، تدحرجت، وكان عليه أن يعيد دفعها إلى الأعلى، وهكذا دواليك في شقاء أبدي، كما أشارت إلى أسطورة طائر العنقاء الذي يحترق في عشه كل خمسمئة سنة مرة، ليولد من رماده طائر جديد، رمز الانبعاث والتجدد، لكن بعد مكابدة ومعاناة وتضحية، وهي تكني بهاتين الأسطورتين عن عذاب الإنسان، ولعل الشاعرة تقصد بالمعاناة المرأة على وجه الخصوص، ثم تذكر بعد ذلك قطيع الثياب المعلقة منذ الأزل، وتكني بالثياب عن أصحاب العقول المتحجرة والنفوس البالية، لأنهم مجوفون من الداخل، وليس عليهم سوى الثياب، وما أشبههم بالرجال الجوف الذين وصفهم الشاعر الإنكليزي إليوت وقال إنهم محشوون بالقش، وهذا نوع آخر من التناص البعيد، يقول إليوت[1]:

نحن الرجال الجوف

حُشينا بالقش

نميل معا

وقد امتلأت رؤوسنا بالقش، وا أسفاه

إن أصواتنا الجافة

حينما نتهامس معًا

هادئة لا معنى لها

كالريح في الحشائش الجافة

أو وقع أقدام الجرذان على الزجاج المحطم

في خزائننا الجافة

---

[1] متى، د.فائق، إليوت، نوابغ الفكر الغربي، دار المعارف بمصر، القاهرة، لاتا، ص ١٥٠

مظهر بلا شكل، ظل بلا لون

قوة مشلولة، إيماءة بلا حركة"

إن دفع سيزيف الصخرة إلى القمة، والسقوط وتكرار الدفع والسقوط، لا يعني العبث، بل يعني أن الإنسان يحقق بهذا التكرار وجوده الإنساني، وهو في كل مرة يدفعها يحس بإحساس جديد، وينتابه شعور مختلف، فما نراه تكرارًا ليس في حقيقته تكرارًا، وما نظنه عبثًا ليس في حقيقته عبثًا، بل هو إرادة جديدة، ومحاولة جديدة، بل حب وعشق وغرام، ولو لم يكن قد عَشِقَ عمله وأحبَّه لما كان أعاده أو كرره، وهو من غير شك واجد في الدفعة الجديدة حريته، لأنه يدفعها مرة جديدة بإرادته، وحُريته، ولو شاء لقعد ولم يدفعها. إن تفسير ناقد ما أسطورة سيزيف بأنها تدل على العبث، ليس تفسيرًا ثابتًا حيثما جرت الإشارة إليها، فمكانها في النص، وبحسب توظيفها، هو الذي يحدد معناها، وليست حيثما وجدت تدل على العبث، وكذلك سائر الأساطير أو الإشارات الثقافية، وعن ذلك يقول أوزياس[1]: "والرمز الذي ينمو في الأسطورة ليس مطلقاً، وليس للصور والرموز معنى أزلي، وموقعها هو الذي يعين معناها"، وليس العكس، ويؤكد ذلك قصيدة للشاعر أدونيس عنوانها "الصخرة"[2]:

رضيتُ بما شئتِهِ: أغانِيَّ

خبزي، ومملكتي كلماتي

فيا صخرتي أثقلي خطواتي

حملتك فجرًا على كتفيَّ

رسمتُك رؤيا على قسماتي

إن التكرار هو تجليات مختلفة لحالة تبدو في الظاهر حالة واحدة، أو فعلًا واحدًا، ولكنها في العمق والحقيقة ليست كذلك، ألم يقل الفيلسوف "إنه لا يمكنك أن تسبح في النهر نفسه مرتين"، كذلك لا يمكن أن تكون ضفتان متشابهتين، مثلما لا يمكن أن تكون لعبتان في الشطرنج أو في ملعب لكرة القدم متشابهتين، ومادام الزمن قد اختلف فقد

---

[1] أوزياس، جان ماري، البنيوية، تر. إبراهيم مخول، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٢. ص١١٦.

[2] أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، دار المدى، دمشق، ١٩٩٦، ص ١٨٠.

اختلف الفعل، ولا يمكن أن يتكرر، ولو كان الفاعل هو نفسه والمكان هو نفسه، بل إن هذا الإنسان في اللعبة الثانية ليس هو الإنسان نفسه الذي كان في اللعبة الأولى، لأن الزمن قد مر به، فتغير، ولأنه امتلك خبرة ومعرفة، فليس هو نفسه. وأدونيس يحول دفع الصخرة من العبث إلى الإبداع، إذ يرى في دفع الصخرة تأكيدًا لذاته وتحقيقا لهويته، فالصخرة تحدد شخصيته، وترسم ملامحه، وهذه هي إرادة الإنسان، وقوة تحديه، وبذلك يصنع الإنسان حريته، وهو محكوم بقَدَرِه.

وثمة أساليب وطرق أخرى من التناص أكثر بساطة، وأقرب إلى الوضوح، ومنها قصيدة للشاعر صلاح عبد الصبور عنوانها "رسالة إلى صديقة"، ومنها المقطع التالي:[1]

هذا الصباح
أدرت وجهي للحياةِ واغتمضت، كي أموت
في هدأةِ السكوت
قد آن للغريبِ أن يؤوب
للمركب الجانِح أن يرسُو على شَطٍّ قريب
للجدولِ الناضبِ أن يُفضي إلى نهرٍ رحيب
وطرقتين فوقَ بابنا .... موزِّعُ البريد
لا ! لا أريد
هل مِن مزيدٍ يا حياة محنتي ! هل من مزيد
خطابُك الرقيقُ كالقميص بين مُقلتَي يعقوب
أنفاسُ عيسَى تصنعُ الحياةَ في التراب
الساقَ للكسيحْ
العينَ للضرير
هناءةَ الفؤادِ للمكروبْ
المقعدونَ الضائعونَ التائهونَ يفرحون
كمثلما فَرحتُ بالخطابِ يا مسيحيَ الصغيرْ ...

[1] عبد الصبور، صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الأول، ص ٧٨

فالشاعر يشكو إلى صديقته غربته في المجتمع، وعذابه في هذا الوجود، وإحساسه بالقهر، وما هذا المرض إلا نتيجةُ هذه المشـــاعر، وقد مل من الحياة، وبدأ يتهيأ للموت، ولكن رســـالة منها كانت كمعجزات الأنبياء، وســـرعان ما أعادته إلى الحياة، ورأى فيها مخلصا كالسيد المسيح عليه السلام، وما أشبه رسالتَها بقميص يوسف عندما أُلْقِيَ على وجه أبيه يعقوب، فارتدَّ بصيرًا، والتوظيف الثقافي في القصيدة واضح، وشفيف، ولا تعقيد فيه، ويحقق على الفور لدى المتلقي استجابات شعورية وجمالية وفكرية من غير تعقيد ولا غموض، ومرض الشاعر ليس عن حب ولا عن هجر الحبيبة أو صدها، كما هي العادة في الشعر القديم، إنما هو مرض بسبب ضغط العصر، وقهره الإنسان.

وهو لا ينادي المرأة حبيبتي أو فاتنتي أو معشوقتي، ولو ناداه بذلك النداء لاستقام الوزن، إنما يناديها صديقتي، ليدل على أنها صديقته في العذاب والشقاء ومحنة الحياة، ثم يجعل الخلاص برسالة منها، ليؤكد دور المرأة في الخلاص، خلاص الإنسان، وليس الشاعر الفرد، فكأن دور المرأة في هذا العصر هو كدور الأنبياء في العُصُر الخوالي، وهي مثلهم، صاحبة رسالة بل صاحبة معجزات. ومن التناص البعيد غير المباشر، ولكنه واضح وشفيف، قول صلاح عبد الصبور في قصيدة عنوانها "الخروج"[1]:

أخرج من مدينتي من موطني القديم
مطَّرحاً أثقال عيشي الأليم....
أخرج كاليتيم
لم أتخير واحداً من الصحاب
لكي يفدِّيني بنفسه
فكل ما أريد قتل نفسي الثقيله
ولم أغادر في الفراش صاحبي يضلل الطلاب
فليس من يطلبني سوى أنا القديم

فالشاعر يعبِّر عن شعوره بالاغتراب، ويريد أن يهرب من ذاته، وأن يخرج منها، ويهاجر من ذاته، فلم يجد سوى قصة هجرة الرسول محمد ﷺ، حين هاجر من مكة،

[1] عبد الصبور، صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، ص ٢٣٥.

وطلب من ابن عمه علي بن أبي طالب أن ينام في فراشه، ليوهم الأعداء الذين تربَّصوا به عند باب حجرته أن محمدًا ﷺ لم يغادر فراشه، وقد جاء التوظيف الثقافي، أو التناص، شفيفًا، عبْرَ تلميحات، ومن خلال ألفاظ واضحة الدلالة، ومعروفة عند المتلقي، ويستطيع أن يدرك الغاية منها مباشرة، ويحس بها وينفعل.

وفي الشعر تقانات فنية، وأدوات، ووسائل تعبير، وله أعراف وتقاليد، وفيه مفهومات، وهذه لا يمكن امتلاكها إلا بالثقافة، أي بالاطلاع على تلك التقانات والأدوات والوسائل، والتعرف عليها، في الشعر والنقد، بل لا بد للشاعر من التدرب عليها، والتمرس بها، بل لا بد له من معرفة تاريخها، وما طرأ عليها من تطور، فأساليب التعبير وتقاناته في عصر لا يمكن أن تكون هي نفسها تقاناته وأساليبه في عصر لاحق، ولا بد للشاعر من أن يتعرف على ذلك التطور، وأن يجاريه، بل أن يضيف تطورًا نوعيًّا وفنيًّا جديدًا، وإلا كان مقلِّدًا، لا بد له من أن يعرف موقعه في خريطة الشعر، ليركز علمه في عاصمة كبيرة، أو يبقى يجول في الخلاء، ولا يكون للشاعر ذلك كله إلا بالموهبة أيضًا، فهي التي تصهر العناصر، ولولاها لما كان الشعر، فاجتماع الخبرة والثقافة والخيال لا يكفي، ولا بد من الموهبة التي تبدع.

تلك هي بعض المشكلات التي يعاني منها المتلقون للشعر الحديث الذين لا يتابعون حركة الشعر الحديث، لأن التجديد حادث في كل يوم، ومن الصعب متابعته، يسبق إلى التجديد الشعراء، ويقصِّر عنه المتلقون، ولأن الشعراء يمتلكون الجرأة على التجديد والخروج عن المألوف، لأنهم يملكون حس الإبداع، وقَلَّ مِنَ المتلقين مَنْ يملك مثل ما يملكه الشعراء، ولذلك يبقى الشعر في حركة متجددة دائمًا، والتجديد هو قانون الحياة.

وثمة مشكلات أخرى كثيرة، فأكثر المتلقين يظنون أن الصوفيةَ في الشعر تعني حشدَ مصطلحات المتصوفة، والصوفية في الشعر لا علاقة لها بالتصوف بمعناه الديني، فالصوفية في الشعر هي علاقة مع الكون ومحاولة لتجاوز المحدود والتوحُّد مع الكلي المطلق، وهي التعلق الكلي بقيمة أو فكرة أو مبدأ والإخلاص لها الإخلاص كله، ونذر الذات لها، والتوحد معها، ويظن المتلقون أن دلالات اللون وإيحاءاته في الشعر هي

نفسها دلالاته في المفهومات الشعبية الرائجة، مع أن من حق الشاعر أن يحمِّل اللون الدلالة التي يريد، ويحسبون الرمز يتحقق في بعض المفردات، مع أن الرمز لا يكون إلا في قصيدة بنيت كلُّها على الرمز، وكثير من المتلقين بعد فراغهم من تلقي القصيدة يقولون: ولكنه لم يقدم حلًّا؟ وينسون أنه ليس مِنْ مهمة أي نص شعرًا أو روايةً أو قصة أن يقدم حلًّا، يكفيه أن ينبِّه، ويثير الوعي، ويجعل المتلقي يعيش الحالة، بل يكفيه فنًّا أن يُمْتِعَ المتلقي، أما الحلول فيقدِّمها المفكرون، وبعض المتلقين يفرحون بما في بعض الشعر من انتقادٍ لاذع لبعض الأنظمة وشتْمِها، ويهللون للحِكَمِ والمواعظ والأفكار والمقولات المنظومة، وقد يرحِّب بعضهم بما قد يكون في الشعر من تجرُّؤ على الدين والقيم والأخلاق، وقد تجذب هذه الظواهر الثلاث الأخيرة بعض المتلقين في مرحلة ما، ولكنها لا تستطيع أن تُغْنِيَ الشعرَ في شيء، ولا تُفيده سوى التصفيق المؤقت.

وهنا تنتقل المشكلة من المتلقين إلى بعض الشعراء الذين يسعون إلى إرضاء جمهور المتلقين والاستجابة إلى رغباتهم، مع أن من واجب الشاعر أن يرتقي بالمتلقين من خلال ارتقائه بالشعر، وأن يطور في شعره ليطور في المتلقين.

وتلك مشكلات أخرى تحتاج إلى بحوث مستقلة وافية.

القسم الثاني
قصائد مدروسة

القراءة الثقافية الحرة

١. النشيد الوطني
٢. البحث عن القيمة والمعنى
٣. الجمال النوراني
٤. الانعتاق والانطلاق
٥. المرأة والتعبير عن الحب
٦. الذات الشاعرة وتجليات النور

القراءة الثقافية الحرة

للمتلقين مشـــكلاتهم مع النقد الأدبي، فهم غالبًا يصـــفون بالناقد كل من يكتب مراجعة في مجلة، ويحبون تصنيف النقاد في اتجاهات نقدية، ويظنون الاتجاهات مدارس ومذاهب لها قوانين يجب ألا يحيد عنها الناقد، وكثيرًا ما يعجبون باتجاه نقدي لشـــيوعه، فهم يحبون النقد النفســـي، ويكفي أن يشـــير صـــاحب مقالة ما إلى جانب نفســـي، حتى يصـنفوا ما كتبه في النقد النفسـي، ويكفي أيضًـا أن يردد كاتب مقالة بضـعة مصـطلحات من اتجاه نقدي، حتى يعدوه ضليعًا في هذا الاتجاه، ولا يعرفون أن عمل ناقد ما في اتجاه نقدي لا يعني بالضرورة جودة نقده.

وكثيرًا ما يكرهون اتجاهًا نقديًّا من غير أن يطلعوا عليه، بل لمجرد أنهم ســـمعوا إحدى مقولاته، ولعل أكثر اتجاه نقدي لقي النفور من أكثر المتلقين هو الاتجاه البنيوي، ولعلهم نفروا منه لســـماعهم مقولة بارت بموت المؤلف، وهم الذين أَلِفُوا أن يقرؤوا في العمل الأدبي شـــخصـــية المؤلف، فكيف يحرمهم هذا الاتجاه هذه الألفة؟ وكأنهم أشـــفقوا على المؤلف من الموت، بل ذهب بعض المتلقين إلى تكفير من قال بموت المؤلف.

ولعـل أكثر اتجـاه لقي من ســـوء الفهم هو الاتجـاه التفكيكي، أو التفكيكيـة Deconstructionوفهمه كثير من المتلقين على أنه تفكيك عناصـر العمل الأدبي، أي تحليلها، ثم إعادة ضمِّ بعضها إلى بعضها الآخر، ومرجع هذا الفهم الخاطئ عند المتلقين إلى ترجمة المصطلح.

وكان الأحرى أن يترجم المصـــطلح بالتقويضـــية أو التدميرية، ولكن هذه الترجمة بدت غير مستساغة، وفي الحقيقة[1] "يشير مصطلح التفكيك إلى الكيفية التي يمكن بها رؤية السمات (العارضـة) في نص بوصـفها سـمات تجعل فحواه (الجوهري) يضـل عن

---

[1] رورتي، ريتشارد، "التفكيك"، تر. حسام نايل، فصل في كتاب:"من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية"، تحرير: رامان سلدن، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ٢٨٢ .

قصده المزعوم فيعتريه تقويض تلقائي"، أي التقاط نقطة أو فكرة ثانوية لتقويض المرتكزات التي بني عليها النص ونقض مقولاته، انطلاقًا من القول بغموض اللغة.

وهذا كله يدل على العاطفية في تعامل المتلقِّين مع النقد، فقد أعجب كثير منهم مثلًا بمصطلح النقد التكاملي، لِمَا لصفة التكامل من رصيد قيمي ونفسي وجمالي، مع أنه لا وجود لمنهج تكاملي، وما هو في الحقيقة إلا محاولة الناقد أن يأخذ في نقده ببضعة اتجاهات معدودة، يستفيد منها، ويكون نقده عندئذ متنوعًا، وليس تكامليًّا، ولا شك في أنه لا يستطيع الأخذ بالاتجاهات كلها، وليس هذا مطلوبًا في الممارسة النقدية، بل هو غير ممكن، لأن بعض الاتجاهات النقدية تتناقض مع بعضها الآخر.

ولا بد من الاعتراف أنه قد غلب على النقد والدراسات الأدبية حتى أواخر القرن العشرين الاهتمام بالمبدِع، وذلك بدرْسِ حياته بكل تفاصيلها، بما فيها عصره وبيئته وأسرته وثقافته، ومحاولة فهم إبداعه من خلال حياته، وإسقاط أدبه على حياته، والربط بين المبدع وإبداعه ربطًا آليًّا مباشرًا، كما غلب على النقد والدراسات الأدبية الاهتمام بالتفسير التاريخي والاجتماعي والسياسي للأدب.

ولا يخلو هذا كله في كثير من الحالات من آلية في الفهم، من غير تحقيق الربط الصحيح، أو النظر إلى الإبداع على أنه وثيقة تاريخية تسجل حياة الأديب، أو حياة المجتمع، وفي أكثر الحالات يتم تفسير أدبه بعقدة من العقد التي قال بها علم النفس، وقد غدت هذه الطريقة ممتعة للناقد والمتلقي، حتى غدا أكثر المبدعين مرضى بعقد مختلفة، وفي كثير من الحالات سيطرت الدراسات الفكرية والاجتماعية وتعلقت بدراسة المضامين وفق توجهات أيديولوجية، وأصبح الأدب يُحكم عليه بمقدار تعبيره عن قضايا الواقع ومشكلاته، ولا سيما الاجتماعية والسياسية، حتى لو كان تعبيره مباشرًا، وقلت العناية بدراسة الجوانب الفنية في الإبداع، وكانت تُدرس سريعًا وبشكل آلي مختصر.

إن الاتجاهات النقدية ليست في حقيقتها قواعد أو قوانين أو خطوات محددة يسير عليها الناقد، وليست مجرد مصطلحات تتردَّد ثم تجمد، إنما هي توجهات وثقافات ومجالات مفتوحة، وكل اتجاه لم يوضع سلفًا، إنما كان يتكوّن من ممارسات وإجراءات نقدية، يقوم بها النقاد، ثم يُستخلص منها الاتجاه، وسرعان ما يتخلى عنه الذين عملوا

فيه، ليعملوا في غيره، أو سرعان ما يطوِّرون في أدواتهم ومصطلحاتهم، ويشقِّقون فيها، ويفرِّعون عنها، أو ينشقُّون، أو يبدلون في دلالات المصطلح أو يستبدلون به غيره، ونادرًا ما كان المنهج يوضع أولا ليكون التطبيق فيما بعد وَفْقَه، وفي مثل هذه الحالات النادرة كان مثل هذا المنج سرعان ما يتوارى، أو تسقط تطبيقاته في الآلية.

لقد ظن كثير من المتلقين أن الاتجاه النقدي هو قوانين وقواعد، على الناقد أن يلتزم بها، واعتقدوا أن المصطلحات النقدية ذات محتوى واحد جامد لا يتطور، ولا يجوز الخروج عنه، أو التطوير، وَنَسُوا أن النقاد الحقيقيين الذين صاغوا تلك المصطلحات هم أنفسُهم تخلوا عنها، أو غيروا فيها أو بدَّلوا.

ومن ذلك على سبيل المثال مصطلح التناص، فقد اقترحته جوليا كريستيفا مستفيدة من بحوث ميخائيل باختين في الحوار، ثم طوره جيرار جينيت واشتق منه خمسة أنواع، وقدَّم له هولمه فهماً مختلفاً إذ فسره من وجهة نظر التحليل النفسي على أنه "قلق الأجداد" أي امتلاك النص القديم والتفوق عليه واستعار لتفسيره أيضاً مصطلح "قتل الأب"، وعمل عليه رولان بارت وميشال أريفي وريفاتير ولوسيان ديلنباخ وجراهام ألن Graham Alan وهاوثورن Hawthorn وهاريز Haris، وقدم كل منهم فهمه للمصطلح، وكثر الكلام على التناص والاختلاف فيه، وهذا ما دفع كريستيفا عام ١٩٧٤ إلى التخلي عن المصطلح، إذ رأت أن معظم الذين استعملوه قد أساؤوا فهمه، وتبنت مصطلحاً جديداً هو التموضع Transposition مؤكدة أن التناص تقاطع تحويلات متبادلة لوحدات منتمية لنصوص مختلفة، وعلى الرغم من ذلك فإن مصطلح التناص ما يزال قابلاً للتطوير والإغناء والممارسة النقدية، لأنه ليس ملك أحد من النقاد، وإنما هو ملك الحركة النقدية[١]. وهكذا يظهر التناص وقد تحوَّل من ظاهرة أدبية قديمة، إلى منهج نقدي حديث.

ولقد اتجهت الدراسات النقدية الحديثة إلى درس النص من الداخل، وسعت إلى الغوص في أعماقه من خلال قراءته من الداخل، وهي قراءة حرة، ترى في اللغة رموزاً وإشارات مستقلة، تنطلق منها لتقرأ ما وراءها، معتمدة على فهم المتلقي وثقافته ورؤيته

---

[١] ينظر: عبد السلام، مصطفى بيومي، التناص: مقاربة نظرية شاردة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، المجلد ٤٠، العدد ١، يوليو سبتمبر ٢٠١١، ص ٦٣ وما بعدها.

وتجربته وانفعاله، تستفيد من مختلف مناهج النقد، بما يتوافق والنص المدروس، ولا تتقيد بمنهج، أو خطة أو طريقة أو اتجاه، فالنقد هو فتح النص، وانفتاح عليه، قوامه قراءة ما بين السطور، والبحث عن المسكوت عنه، وتحميل النص ما قد يحتمله، وما قد لا يحتمله، وفق ثقافة المتلقي، فهي قراءة إبداعية حرة، قد لا يرضى عنها المبدع، بل قد ينكرها القارئ العادي، فهي قراءة حوارية تساؤلية، تنطلق من النص.

وهي قراءة حرة، ليست مرتبطة بالمبدع ولا حياته ولا شخصه ولا عصره، ولا متعلقة بظروف النص ولا بيئته، فالنص كيان مستقل، له حضوره الخاص، وهو حضور إشاري مفتوح على الفهم المتعدد والمتجدد والمتناقض، ولكنها قد تخلص إلى نتائج تتعلق بالمبدع وعصره مجتمعه وثقافته، ولكنها لا تجزم ولا تؤكد، بل تفتح أفقاً للاختلاف، هي قراءة غير مقيدة بشرط.

القراءة الحرة هي قراءة المتلقي، تعتمد على التداعي الحر، أي على ما يتداعى على ذهن المتلقي من ثقافات، يبتعثها النص المقروء، سواء أكانت كامنة في النص، مستترة في أعماقه، أو لم تكن، فالنص مجرد محرض، أو محرك، أو باعث، يستثير لدى المتلقي قراءات سابقة، وبالمقارنة بين ما كان قد قرأه وبين النص المقروء، تتضح جماليات هذا النص، وقيمه الفنية، لأن النقد في حقيقته هو فن تمييز النصوص، وبيان مدى اختلاف بعضها عن بعض، والكشف عما يمتاز به كل نص من نصوص أخرى.

وتستطيع القراءة الحرة أن تستعين بمنهج المقارنة، أو ما يسمى الموازنة، وذلك بعرض نص على نص، لرؤية ما بينهما من اتصال، أو ما بينهما من تشابه واختلاف، في الرؤية والموقف وأسلوب التعبير، وليست الغاية هنا الوصول إلى القول بالتأثر والتأثير، وإنما الغاية الوقوف على طبيعة التجربة، وأسلوب التعبير عنها، وما قد يكون بين النصين من اتفاق أو اختلاف، والغاية تنمية الذوق، والإحساس بمواطن الجمال.

ولا نزعم أنه منهج جديد، إنما هو ممارسة نقدية، تستعين ببعض الاتجاهات النقدية، وتأخذ من كل اتجاه ما يناسب النص، ويظل النص بعدها قابلًا لدراسات لا حصر لها، إن النقد عملية حرة، مفتوحة. وإذا كان لا بد من الإشارة إلى المناهج التي بُني عليها هذا الفهم للقراءة الثقافية الحرة فمن الممكن الإشارة إلى البنيوية والتناص

والأدب المقارن الداعي إلى المقارنة الموسعة بين النصوص لا بدافع البحث عن التأثر والتأثير، إنما بدافع الكشف عن طبيعة التجربة الإنسانية، واختلاف أساليب التعبير عنها، ولو كانت المقارنة في لغة واحدة، أو بين فن وفن كالمقارنة بين لوحة وقصيدة[١]، وقد نادى به هنري ريماك[٢]، وهو ما أخذت به في التطبيق على عدة قصائد في كتابي "قصائد مقارنة"[٣]، ثم في كتابي "عمر أبو ريشة والفنون الجميلة"[٤]، ولعل الانطلاق الأول في القراءة الثقافية الحرة كان من قول نورثروب فراي بأن الأدب كله انزياح عن الأسطورة[٥]، وقد وسعناه في التطبيق لنقول إن الأدب كله منزاح بعضه عن بعضه الآخر، ويرجع الفضل في الحقيقة على تعرفي على المنهجين الأخيرين إلى أستاذي الدكتور حسام الخطيب يوم كنت أعد بإشرافه رسالتي للماجستير عام ١٩٨٠.

ومنذ عملي في رسالتي للماجستير كنت آخذ بهذه المقاربات النقدية في تطبيقات على مسرحيات كثيرة، من أبرزها تطبيقي على مسرحيات سعد الله ونوس القصيرة[٦]، ثم اتضحت هذه المقاربة في ممارساتي النقدية، ولا سيما في دراستي قصيدة أنشودة المطر لبدر شاكر السياب، وقد قلت في مقدمة الدراسة[٧]: "يقدم هذا الفصل قراءة ثقافية حرة لقصيدة " أنشودة المطر"، وهي قراءة تقوم على ما تستدعيه القصيدة من أبعاد وإشارات ثقافية توحي بها القصيدة للقارئ، وهي على هذا الأساس قراءة حرة، تنطلق من المتلقي، إذ بوسعه أن يستوحي ما يشاء، بقدر ما يملك من ثقافة واطلاع، بما ينسجم مع النص، ويدعمه، ويؤكد أعماقه، ولا يناقضه أو يختلف معه. وبذلك تكون الاستدعاءات الثقافية

---

[١] ينظر: مكاوي، عبد الغفار، قصيدة وصورة، كتاب عالم المعرفة، الكويت، العدد ١١٩، تشرين الثاني، ١٩٧٨.

[٢] ينظر: الخطيب، د. حسام، الأدب المقارن، جامعة دمشق، ١٩٨١– ١٩٨٢، الجزء الأول ص ١٧–٢٦.

[٣] محبك، أحمد زياد، قصائد مقارنة، مطبوعات جامعة حلب، ٢٠٠٠.

[٤] محبك، د.أحمد زياد، عمر أبو ريشة والفنون الجميلة، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٦، وأعيد طبعه ثانية عام ٢٠١٢، في دار الفرقان للغات بحلب.

[٥] ينظر: فراي، نورثروب، تشريح النقد، تر. محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ١٩٩١، ص ٢٠١ وما بعدها. وينظر العرض الملخص لرأي فراي في: هو، غراهام، مقالة في النقد، تر. محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية العلوم والفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٣، ص ٢٨.

[٦] محبك، أحمد زياد، حركة التأليف المسرحي في سورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٢، ص ٣٤٨ .

[٧] محبك، أحمد زياد، دروب الشعر العربي الحديث، منشورات جامعة حلب، ١٩٩٩، ص ٥١

للقصيدة صدى للأعماق الثقافية للقارئ، وصدى للأعماق الثقافية أيضاً للقصيدة نفسها، أما مسألة وجودها في النص، أو قصد المبدع إليها، أو وعيه بها، فهي مسألة لا يمكن الخوض فيها، بل إن تركها يؤكد حرية القراءة، ويفتح آفاقاً أخرى أوسع. إن القراءة الثقافية الحرة تؤكد دور المتلقي في بناء النص، وإعادة تشكيله، يغتني بالقراءة، ويزداد غنى بتعدد القراءات. كما يصبح النص بالقراءة الثقافية الحرة نصًا مفتوحًا على الثقافات، فيتجاوز محدودية الزمان والمكان، ليصبح خيطًا في النسيج الثقافي الإنساني. والمقصود بعد ذلك بالثقافة كل ما هو خارج النص ومبدعه من ثقافة، أي الابتعاد قدر المستطاع عن الاستدعاءات الشخصية للمبدع أو التاريخية أو البيئية للنص، وهو ما كانت تقوم به الدراسات التقليدية من ربط للنص بمبدعه وبيئته ومناسبته. إن النص بالقراءة الثقافية يغدو مستقلاً عن مبدعه وظروفه من جهة، ويغدو من جهة ثانية مرتبطاً بالبناء الثقافي الإنساني. ولعله يرد على الخاطر فوراً استفادة القراءة الثقافية الحرة من مفهوم التناص، وهو أمر لا يمكن نفيه، ولكن يمكن نفي التقيد به، فالقراءة الثقافية الحرة تنطلق بدءاً من النص، ولكنها في الحقيقة تعتمد في الأساس على قدرة القارئ على إعادة بناء النص".

وكنت قد سميت هذه الطريقة في المقاربة النقدية "القراءة الثقافية الحرة"، وهي قراءة لا علاقة لها بالنقد الثقافي عند عبد الله الغذامي، ولا أزعم أن "القراءة الثقافية الحرة" منهج، ولا خطة، إنما هي قراءة أو مقاربة. وقد أخذت بها في معظم إجراءاتي البحثية والدرسية، ولكن لم أكن لأتخلى عن جوانب أخرى، بلاغية وأسلوبية.

وفي الصفحات القادمة دراسة لنصوص شعرية بنيت في معظمها على هذه المقاربة، ولكنها لم تقف عندها، بل أخذت بمناهج وطرق وأساليب أخرى في الدرس، بما يناسب كل نص، فلم أهمل الدرس البلاغي، ولا الدرس الأسلوبي، بل أخذت بهذا وذاك الأخذ الكلي في بعض القصائد، والأخذ الجزئي في بعض القصائد، فالدرس الأسلوبي والدرس البلاغي كلاهما مما نعتز به من أساليب الدرس التي ورثناها، وجدَّدنا فيها، ولا يمكن أن نتخلى عنها، وهذا ما سيتضح للقارئ في الصفحات القادمة.

النشيد الوطني

النشـيد الوطني هو رمز لحرية الوطن واسـتقلاله، وهو تعبير عن شـخصـيته، يتم تناقله عَبْرَ الأجيال، وهو غذاء روحي، ينمّي حس الانتماء إلى الوطن، مثله مثل العَلَم، وهو يحمل قِيَمًا ومعاني، يمجّد تاريخ الوطن، ويعظّم مكانته، ويشـير إلى مسـتقبله، تردّدُه الأجيال، وتفخر به، ولكل دولة نشيدها الوطني، وهو ثابت لا يتغير، ولو تغيرت الأنظمة وتتالت الحكومات. وفيما يلي نص النشيد الوطني للجمهورية العربية السورية:

حُـــماةَ الـــدّيارِ عليكمْ ســـلامْ — أبَتْ أنْ تـــذِلَّ النفـــوسُ الكِرامْ
عَـــرينُ العروبةِ بيتٌ حَـــرام — وعرشُ الشّـموسِ حِمَىً لا يُضَـامْ
ربوعُ الشّـــآمِ بـــروجُ العَـــلا — تُحاكي السّـــماءَ بعـــالي السَّـــنا
فأرضٌ زهتْ بالشّـموسِ الوِضَـا — سَـــماءٌ لَعَمـــرُكَ أو كالسَّـــما
رفيـــفُ الأماني وخَفـــقُ الفؤادْ — عـــلى عَـــلَمٍ ضَمَّ شَـــمْلَ البلادْ
أما فيهِ منْ كُـــلِّ عـــينٍ سَـــوادْ — ومِـــن دمِ كـــلِّ شَـــهيدٍ مِـــدادْ؟
نفـــوسٌ أبـــاةٌ ومـــاضٍ مجيـــدْ — وروحُ الأضـــاحي رقيبٌ عَـــتيدْ
فمِـــنّا الوليـــدُ ومِـــنّا الرّشـــيدْ — فلـــمْ لا نَسُـــودُ ولِمْ لا نشـــيد؟

يتوجَّه النشـيد الوطني بالخطاب إلى الجيش، لأنه صـانع الاسـتقلال، والمحافظ عليه، وهو الحامي للوطن، والمدافع عنه، وقد ناداه بـــ "حماة الديار"، لأن الجيش يحمي الوطن، وهو يهديه السلام، والسلام أسمى ما تتطلع إليه البشرية، في كل مكان في العالم، ثم يؤكد أن النفوس العزيزة ترفض الذل، لأنها أبية.

ويسـتعير للوطن لفظ العرين، وهو بيت الأسـد، رمز القوة والمَنَعة، فيجعل الوطن بيت العروبة، لأن سـورية كانت قد تبنت مفهوم العروبة، ودعت إليها، ثم طورتها إلى مفهوم الأمة العربية والقومية العربية، ودعت إلى الوحدة العربية، ثم يجعل الوطن عرشًـا للشـموس، والشـموس اسـتعارة تصـريحية أراد بها الأبطال الشـجعان، والعلماء الكبار، والمشـاهير من العظماء، فالوطن هو عرش لهؤلاء، والعرش هو سـرير الملك، والوطن

حِمَى، والحمى هو ما يحميه الإنسان ويدافع عنه، مِنْ أرضٍ وعِرضٍ، فهذا الوطن حمى، يدافع عنه رجاله الأبطال، وهو لن يضام، ولن يهان.

ربوعُ الشّآمِ بروجُ العَلا تُحاكي السّماءَ بعالي السَّنا
فأرضٌ زهتْ بالشّموسِ الوِضَا سَماءٌ لَعَمْرُكَ أو كالسَّما

والشاعر يتغنى ببلاد الشام، وربوعها الخضر الخيرة، والمعطاء، والغنية برجالها العظماء، ولذلك فهي بروج وصروح للمعالي والقيم السامية والأخلاق النبيلة، وأرض الشام، بما ضمت من رجال عظماء، تشبه السماء العالية بما فيها من نجوم وكواكب، فأرض الشام أنبتت العظماء، وكأنهم نجوم السماء، فالأرض بعظمة رجالها كالسماء في نجومها المضيئة.

رفيفُ الأماني وخَفقُ الفؤادْ على عَلَمٍ ضَمَّ شَمْلَ البلادْ
أما فيهِ منْ كُلِّ عينٍ سَوادْ ومِن دمِ كلِّ شَهيدٍ مِدادْ؟

ولقد خفقت قلوب الشعب في سورية، وكانت تحرص على وحدة البلاد، لأن المستعمر كان قد مزقها، وجعلها دويلات، ولذلك تطلع الشعب إلى وحدة الأرض والشعب، وكان ينتظر وحدة البلد تحت راية واحدة، وهذا ما تحقَّق له في ظل العلَم العربي السوري، الذي يتألَّف من الأسود، رمز العرب، أصحاب العيون السود، وفيه الأحمر رمز الدماء التي بذلت سخية طاهرة في سبيل الحرية، وفيه الأبيض رمز السلام، والأخضر رمز الخصب والخير.

والشاعر يوظف الألوان بدلالاتها المباشرة الشائعة بين الناس والمتداولة للتعبير عن قيم ومعان وطنية، وهو بذلك يكفل للنشيد القبول لدى الناس ويضمن له قوة التعبير والتأثير، وهذا هو المطلوب في النشيد الوطي.

نفوسٌ أباةٌ وماضٍ مجيدْ وروحُ الأضاحي رقيبٌ عَتيدْ
فمِنّا الوليدُ ومِنّا الرّشيدْ فلَمْ لا نَسُودُ ولِمْ لا نشيد؟

ونفوس الشعب عزيزة أبية كريمة، وهي ذات ماض عريق فيه الحضارة والعزة والقوة، وروح الشهداء الذين ضحوا بأرواحهم في سبيل الحرية ما تزال تنظر إلى الأجيال الجديدة، كي تحافظ على الاستقلال، وتحميه، ولكي تبني الوطن وتعمره.

ويذكر النشيد الماضي العظيم، وبعض رجالاته كالوليد بن عبد الملك أحد خلفاء الدولة الأموية، ويذكر هرون الرشيد، أعظم خلفاء الدولة العباسية، ويُعَدُّ عهده أروع عهود الحضارة العربية الإسلامية، ففي عهده توسعت الدولة وقويت، وازدهر العلم وتطور، ويريد النشيد أن يقول إن تاريخ بلاد الشام تاريخ غنِيٌّ وحافلٌ بالتجارب الحضارية، وتأسيس الدُّوَل، ثم يسأل: لماذا لا نكون سادة أحرارًا مثلما كان أجدادنا، ولماذا لا نبني ونعمر ونصنع الحضارة كما فعلوا.

وهكذا، يجمع الشاعر في ثمانية أبيات الماضي والحاضر والمستقبل، فيعظم الماضي، ويؤكد قوته، ويفرح بالحاضر وما تحقق فيه من استقلال، ويستبشر بالمستقبل، ويشبه أرض الوطن، بما ضمت من رجال عظماء، من علماء ومقاتلين ومبدعين بالسماء، بما فيها من كواكب وشموس، فالرجال هم كواكب الأرض، وهو يستشهد بعظمة الماضي فيؤكد ضرورة البناء في المستقبل، مثلما بنى الأجداد، وهو يفتتح القصيدة بتحية رجال الجيش، حماة الوطن، لأنهم هم الذين حرروه، ومنحوه الاستقلال، وهم الذين يحفظونه.

والشاعر يجعل الأماني تَرِفُّ، والفؤاد يخفق، ثم يذكر العَلَم، فيقيم تناسبًا بين العلَم والرفيف والخفق، فالأماني رفرفت والفؤاد خفق من أجل عَلَمٍ ضمّ شمل البلاد ووحَّدها، وتحت راية العلم تتوحد البلاد ويلتم الشعب.

وهنا تظهر الحركة التي تغني القصيدة، وتوحي بارتفاع العلم عاليًا وتموجه في الهواء الطلق دلالة على القوة والعزة والحرية.

وإذا كانت القصيدة قد جمعت بين السماء والأرض، حين شبهت أرض الوطن بما فيها من رجال عظماء، بالسماء بما فيها من شموس وكواكب، فإنها جمعت بين الماضي والمستقبل حين ذكرت الوليد والرشيد ودعت إلى البناء والإعمار حاضرًا ومستقبلًا، وبذلك تملك القصيدة وحدتها وتماسكها، كما تملك الروعة والفخامة والجلال.

*

وغلبت على القصيدة الجمل الاسمية والخبرية، لأنها تدل على حقائق ثابتة، ومعان راسخة، تريد تأكيدها، ولم تظهر في القصيدة سوى ثلاث جمل إنشائية، الجملة

الأولى هي نداء التحية في الافتتاح: حماةَ الديار عليكم سلام، والجملة الثانية هي جملة الاستفهام الذي يذهب معناه إلى التأكيد بقوله عن العلَم:

أما فيه من كل عين سواد ومن دم كل شهيد مداد

والجملة الثالثة هي الاستفهام الدال على التحريض في الشطر الثاني من البيت الأخير:

فمنا الوليد ومن الرشيد فلِمْ لا نسود ولم لا نشيد؟

ويبدو الشطر الأول من البيت السابق مقدّمة، ويبدو الشطر الثاني منه كالنتيجة المنطقية، فكأنه يقول: إذا كان منا الوليد الذي ازدهرت في عهده الدولة الأموية والرشيد الذي ازدهرت في عهده الدولة العباسية فلماذا لا نكون سادة؟ ولماذا لا نبني كما بنى الأجداد، ولماذا لا نقدم مثلما قدموا؟

*

والوليد هو الوليد بن عبد الملك بن مروان بن الحكم (٥٠ ـ ٩٦هـ) سادس الخلفاء الأمويين، حكم عشر سنوات، تُوُفّيَ وله من العمر ستة وأربعون عامًا، فُتِحَتْ في عهده الهند والأندلس، حفر الآبار على طرق الأسفار، اعتنى بالرعية، بنى بيوتًا لإقامة الغرباء، وفرض لليتامى مَنْ يعلِّمهم، واهتم بالفقراء، ومنع السؤال، وأجرى الرواتب للفقهاء والعلماء، وبنى المسجد الأموي في دمشق، وشرع في بناء مسجد مماثل بحلب، وأتمه أخوه سليمان.

والرشيد هو هرون بن محمد المهدي بن أبي جعفر المنصور (١٤٩ــ ١٩٣هـ) خامس الخلفاء العباسيين، حكم ثلاثة وعشرين عامًا، تُوُفِّيَ وله من العمر أربعة وأربعون عامًا، ازدهرت في عهده العلوم والفنون والآداب، وعمَّ الرخاء، أنشأ دار الحكمة، وضمت ضخمة، وكانت دارًا تُدَرَّس فيها علوم عصره، حافظ على قوة الدولة على الرغم من انشغاله بإخماد الثورات وبحرب البيزنطيين، حجَّ تسع مرات، وليس صحيحًا ما يروى في الحكايات الشعبية عن شربه الخمرة وصحبته أبا نواس.

ويمكن أن نذهب إلى القول بأن لفظ الوليد والرشيد يدلان على الطفل المولود، وعلى الرجل الراشد، وبذلك فنحن نملك طاقة بشرية، فيها أجيال وأجيال، ويمكننا أن نبني ونصنع المجد ونكون سادة العالم، ويمكن قراءة الفعل نشيد بضم النون، فيكون مضارعًا

من الفعل المزيد: أشاد، يُشيد، والمصدر الإشادة، أي فلماذا لا نفخر ونباهي، وفينا ذلك الماضي المجيد، ويمكن قراءة الفعل نشيد بفتح النون، من الفعل الثلاثي شاد يَشيد، بمعنى بنى يبنى، فلماذا لا نبني حضارة مثلما بنى الأجداد. وقديما فخر عمرو بن كلثوم بالأجيال فقال[1]، وهذا نوع من التفكيك الجزئي للمعنى:

إذا بلغ الفطام لنا صبيٌّ تخر له الجبابر ساجدينا

وافتتاح القصيدة بالسلام تقليد قديم في الشعر العربي، وبعض قصائد الشعر الجاهلي افتتحت بإلقاء التحية على الأطلال، ومنها قصيدة امرئ القيس اللامية، وفي مطلعها يحيي بقايا الدار، وقد مرت بها العصور، فيقول[2]:

أَلَا انْعَمْ صَباحاً أَيُّها الطَلَلُ البالي وَهَل يَنعَمَن مَن كانَ في العُصُرِ الخالي

وفي العصر الحديث استهل أحمد شوقي قصيدته في نكبة دمشق بالسلام، فقال[3]:

سلام من صبا بردى أرق ودمع لا يكفكف يا دمشق

والسلام هو أحد أسماء الله الحسنى، يقول المولى عز وجل في محكم التنزيل: ﴿هُوَ اللَّهُ الَّذِي لا إِلَهَ إِلاَّ هُوَ الْمَلِكُ الْقُدُّوسُ السَّلامُ الْمُؤْمِنُ الْمُهَيْمِنُ الْعَزِيزُ الْجَبَّارُ الْمُتَكَبِّرُ سُبْحَانَ اللَّهِ عَمَّا يُشْرِكُونَ (٢٣) ﴾ سورة الحشر، والسلام هو تحية المؤمنين في الجنة، يقول تعالى: ﴿دَعْوَاهُمْ فِيهَا سُبْحَانَكَ اللَّهُمَّ وَتَحِيَّتُهُمْ فِيهَا سَلامٌ وَآخِرُ دَعْوَاهُمْ أَنْ الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ (١٠)﴾ سورة يونس، والجنة هي دار السلام، وقد وصفها المولى جل شأنه بقوله تعالى: ﴿لَهُمْ دَارُ السَّلامِ عِنْدَ رَبِّهِمْ وَهُوَ وَلِيُّهُمْ بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ (١٢٧)﴾ سورة الأنعام، وما أحوج الناس جميعا إلى السلام.

*

وكثير من الألفاظ يوحي بالقوة والأصالة وينتمي إلى التراث، ومن ذلك نداء الجيش: "حماة الديار"، واستعمال ألفاظ عربية صحراوية، من مثل: حمى، عرين، أباة،

---

[1] التبريزي، شرح المعلقات العشر، ص ٩٤

[2] امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، شرح السكري، تح. د.محمد الشوابكة، د.أنور أبو سويلم، دار عمار، عمان، الأردن، ١٩٩٨، المجلد الأول، ص ٢٩٩

[3] شوقي، أحمد، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨، المجلد الأول، الجزء الثاني، ص ٧٢.

عتيد، نَسُـــود، نشـــيد. والنص قوي في معانيه، قوي في إيقاعه، قوي في ألفاظه، يثير الإحساس بالقوة، والشعور بالعظمة، ويبعث على الفخار ويحرّض على حب الوطن وحس الانتماء إليه، والارتباط به.

وتظهر واضحة ألفاظ المكان، من مثل: الديار، عرين، بيت، عرش، حمى، أرض، وهي ألفاظ تراثية، قديمة، تحمل دلالات عريقة، تدل على الصـحراء والبادية وحياة العرب القدامى، ولكنها تكتســـب في النص دلالات حديثة، فهي تدل على الوطن والبلد والدولة بمعانيها الحديثة، ومن الطبيعي أن يســتعمل الشــاعر ألفاظ الأرض وما يدور في حقلها الدلالي، لأنه يكتب نشيدًا لدولة مستقلة حديثًا، وهو يريد أن يؤكد حضورها الأرضي.

*

والشـــاعر إذ يذكر الحمى والديار والعرين، بما في دلالاتها الأصـــلية من عمق تاريخي يرتبط بالصحراء، فإنما يؤكد روح الانتماء إلى العروبة، ماضيًا وحاضرًا، ويرسخ قيم الوطن، واتصـــال ماضـــيه بحاضـــره، وهذه الألفاظ تحمل روح الثقافة الجمعية، فهي تستثير لدى المتلقي صور الماضي البعيد، وتبتعث في ذهنه حياة الأجداد وقيمهم، وكأنه هو الذي عاشـــها بالأمس القريب. يقول باشـــلار[1]:"إن البيوت التي فقدناها إلى الأبد تظل حيَّة في داخلنا، وهي تلح علينا لأنها تعاود الحياة، وكأنها تتوقع منا أن نمنحها تكملة لما ينقصـــها من حياة، ما أروع أن نعيش اليوم في بيوت الماضـــي، وأن تتَّخذ ذكرياتُنا فجأة إمكانيَّةً حيَّةً للوجود".

وهكذا، فالأرض ليست مجرد جغرافيا، بل هي تاريخ وحضـارة، فهي الأرض التي أنبتت الرجال العظماء، فهم كالشـــموس، وبذلك اتحد الزمان والمكان، ولم تكن الأرض مجرد تراب وحجر وحدود، بل هي تعبيرٌ عن قِيَم، فهي العروبة وهي الأمجاد والحضـــارة والنفوس الأبية وهي العزة والكرامة، هي أرض العلاء، وهي كالســـماء، ولذلك وحد بينها وبين السماء، في العلو والقيمة.

---

[1] **باشلار، غاستون، جماليات المكان، تر. غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط. ثانية، ١٩٨٤، ص٧٤**

واتحاد الزمان والمكان كان بوساطة الشعب، والنفوس الأباة، والشموس الوضاء، من علماء ورجال فكر وإبداع، ومن حماة الديار، ومن ذلك كله يتحقق مفهوم الوطن

*

والقصيدة موجزة، مكثفة، جمعت كثيرًا من المعاني والأفكار في قليل من الأبيات، فلا شرح فيها، ولا تفصيل، ولا تكرار للمعاني، ولا امتداد، وهي سهلة التراكيب، بسيطة العبارات، لا تعقيد فيها، وإن كانت قوية الألفاظ، وهي مشحونة بالحس الوطني، والشعور القومي، والفخر بالماضي، والعزم على بناء المستقبل، والقصيدة على البحر المتقارب، وتفعيلته فعولن، وهي مقلوب فاعلن، وفي كلتا التفعيلتين خفة وحركة، ولكن في فعول قوة، وفي فاعلن رشاقة، وهي أربع تفعيلات في كل شطر، وحركات المتقارب كثيرة، ولكنه قصير، وليس ممتدًّا، فحروفه قليلة، والقصيدة متنوعة القوافي، والقافية فيها مقيَّدة، أي ساكنة، وهذا السكون يعطي الصوت قوة وفخامة، فالوقوف بالسكون على الحرف الأخير يعطي الحرف قوة.

وفي كثير من المواضع في القصيدة جاءت الكلمة على قدْر التفعيلة، فكأن الأبيات مقطعة عروضيًّا، وهذا يعطي الأبيات قوة في الإيقاع، ويجعل النغم واضحًا. ومن ذلك قوله:

نفوسٌ / أباةٌ / وماضٍ / مجيدْ وروحُ ال/ أضاحي/ رقيبٌ / عَتيدْ
فعولن / فعولن/ فعولن / فعول فعولن / فعولن/ فعولن / فعول

وكذلك قوله:

ربوعُ ال/ شّآمِ/ بروجُ / العَلا تُحاكي ال/سّماءَ /بعالي ال/ سَّنا
فعولن/ فعول/ فعولن/ فعو فعولن / فعول / فعولن/ فعو

والإيقاع في القصيدة لا يتأتى من الوزن فقط، بل يتأتى من الصياغة وحسن تقسيم الألفاظ، من مثل هذا التوازن الإيقاعي بين أوزان المفردات، وهو ما يسمى الموسيقا الداخلية، فأكثر الألفاظ يجري على نسق واحد، من مثل المد في الكلمات الآتية: حماة، الديار، سلام، الكرام، حرام، لا يضام، أباة، ماض، الأضاحي، العلا، السما، السنا، وكذلك المد بالياء أو الواو في الألفاظ الآتية: عرين، الشموس، ربوع، بروج، نفوس،

مجيد، روح، رقيب، عتيد، الوليد، الرشيد، نسود، نشيد. ومجيء القوافي مقيدة، أي ساكنة، يعطي الصوت قوة، وفخامة، ويوحي بالقوة والعظمة.

*

والبحر المتقارب يساعد في كثرة حركاته وسرعتها على استيعاب العواطف والمشاعر القوية، ودليل ذلك أن كثيرًا من قصائد الحماسة والقوة والوطنية كتبت على البحر المتقارب، ومن ذلك قصيدة على محمود طه في فلسطين[1]:

أخي جاوز الظالمون المدى فحق الجهاد وحق الفدا

وقصيدة أبي القاسم الشابي الشهيرة[2]:

إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بد أن يستجيب القدر

وقصيدة عبد الرفيع الجواهري في وصفه جمال المغرب العربي، ومطلعها[3]:

خجولاً أطلَّ وراء الجبال وجفنُ الدجى حوله.. يسهر

ولكن الإيقاع لا يتأتى من البحر، كما تقدم، وإنما ينبع من الصياغة، فالإيقاع في القصائد الثلاث السابقة، وفي النشيد السوري، مختلف ومتباين، والقصائد المذكورة كلها ملحنة ومغناة، ولو أدى أحد قصيدة بلحن قصيدة أخرى لظهر النشاز في اللحن والإيقاع.

وتكلم عبد الله الطيب على البحر المتقارب فقال[4]: "بحر بسيط النغم، مطرد التفاعيل، طبلي الموسيقا، ويصلح لكل ما فيه تعداد للصفات، وتلذذ بجرْسِ الألفاظ، وسرد الأحداق في نسق مستمر، والناظم فيه لا يستطيع أن يتغافل عن دندنته، فهي أظهر شيء فيه، ولذلك فتجويد الصناعة فيه أمر مهم جدًا".

وقد نظم على المتقارب أحمد شوقي قصيدته المعروفة في المكتب، ومنها قوله[5]:

---

[1] من قصائد علي محمود طه الشهيرة، وهي غير مثبتة في ديوانه.

[2] الشابي، أبو القاسم، ديوان أبي القاسم الشابي، شرح أحمد جسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط. رابعة، ٢٠٠٥، ص ٧٠.

[3] مجلة (آفاق)، اتحاد كتاب المغرب العربي، ع. ٣، س. ١، يوليوز . غشت . سبتمبر ١٩٦٣، ص. ٣٣ – ٣٤، وقام بتلحينها عبد السلام عامر، وأداها غناء عبد الهادي بلخياط.

[4] الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم اشعار العرب وصناعتها، الكويت، ١٩٨٩، ط.ثالثة، ج١، ص ٣٨٣.

[5] شوقي، أحمد، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨، المجلد الأول، ج٢، ص ١٤٧.

ألا حَبَّذا صُـــحبَةَ المَكتَبِ وَأَحبِـب بِـأَيّـامِـهِ أَحبِـبِ
وَيـا حَبَّذا صِـــبيَـةٌ يَمرَحو نَ عِنانُ الحَياةِ عَلَيهِم صَـبي
كَـأَنَّهُمو بَسَـــمـاتُ الحَيـا ةِ وَأَنفـاسُ رَيحـانَهـا الطَيِّـبِ

والإيقاع في قصيدة شوقي يختلف كليًّا عن الإيقاع في القصائد السابقة، فهو إيقاع خفيف مرح راقص يناسب الطفولة وأيام المكتب.

وهكذا يظهر واضحًا أن قيمة أي قصيدة لا تكمن في أفكارها أو معانيها فحسب، بل تكمن أيضا في أصوات كلماتها، وفي النسق الذي ينتظم الكلمات، أو ما يسمى النظم أو الأسلوب، أسلوب الجمل والتراكيب، لأن الشعر كُتِبَ ليُنْشَد، ويُلقى، وحتى حين يُقرأ بالعين قراءة صامتة، يحس القارئ بصوت الكلمات، ولا سيما في هذا النوع من الشعر الذي كُتِبَ في الأساس على أنه نشيد وطني. يقول أرشيبالد مكليش[1]:"إن الشعر لا ينسج من الأفكار، بل من الكلمات...إن القصيدة توجد كقصيدة في العلاقات بين الكلمات، كأصوات...وإن معنى القصيدة إنما يثيره بناء الكلمات كأصوات أكثر مما يثيره بناء الكلمات كمعان، وذلك التكثيف للمعنى الذي نشعر به في أية قصيدة أصيلة إنما هو حصيلة لبناء الأصوات".

*

وقام بكتابة كلمات النشيد الشاعر: خليل مردم بك (١٨٩٥ ـ ١٩٥٩) وهو شاعر، ومناضل وطني، عمل وزيرًا للخارجية، وكان في أواخر حياته رئيسًا لمجمع اللغة العربية بدمشق، وضع النشيد العربي السوري عام ١٩٣٦، مؤكّدًا استقلال سورية، وشاع النشيد وانتشر، ثم جرى تبنيه نشيدًا وطنيًّا لسورية في عيد استقلالها عام ١٩٤٦.

ولحَّنَ النشيدَ الأَخَوَان محمد وأحمد فليفل عام ١٩٣٨، وهما من مواليد مطلع القرن العشرين، في منطقة الأشرفية ببيروت، وَرِثا عن والديهما الحس الموسيقي، وكان جدهما لأمهما مؤذِّنًا في الجامع العمري الكبير ببيروت، لحَّنا معًا أكثر من ألف قصيدة لشعراء كبار أمثال الأخطل الصغير وفخري البارودي وإبراهيم طوقان وعمر أبو ريشة وسعيد

---

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

عقل. وفي هذا دلالة على وحدة الشعب العربي في سورية ولبنان وسائر أقطار الوطن العربي الكبير.

*

والنشيد ينطلق من حماة الديار، لأن الجيش هو الذي حقق الاستقلال، وعليه تقع مسؤولية حماية الاستقلال، ولكن النشيد سرعان ما يصبح خالصًا للوطن، أرضًا وسماء وتاريخًا وشعبًا، ولا يرتبط بشخص ولا ملك أو رئيس أو زعيم، ولا يتعلق بحزب أو نظام حكم، ولا بدين أو عقيدة أو مذهب، والنشيد بذلك يتعلق بالوطن، ويحقق مفهوم الوطن.

ذلك هو النشيد العربي السوري، يؤكد عراقة الشعر، وأصالته، ويؤكد قوة ارتباط الشعر بالوطن والشعب، ويظل رمزًا للاستقلال، والاستقلال قيمة متجددة، يدافع عنه أبناء الوطن دائمًا، جيشًا وشعبًا، بالقوة والسلاح، وبالعمل والجد والثقافة والبناء، وبحب الوطن والارتباط به والانتماء إليه، ولذلك يتردَّد كل يوم النشيد الوطني، ليؤكد معنى الاستقلال، الذي هو فعل مستمرٌّ متجدِّد دائمًا، وقيمة يجب الدفاع عنها دائمًا، لأن التحديات والمؤامرات على الوطن متجددة، وكل دولة تحرص دائمًا على حفظ معنى استقلالها، وتدافع عنه، لأن الاستقلال قيمة عليا، ولا يتحقق مرة واحدة، بل لا بد من تحقيقه كل يوم وكل ساعة، فهو خلق وتربية وعمل وجد وإبداع، هو الحرية، حرية الوطن والإنسان.

البحث عن القيمة والمعنى

تزداد الحياة تعقيدًا وصـــعوبة، وتزداد مع الأيام متطلبات العيش المادية، ويلهث الإنســـان ســـعيًا وراء تلبية هذه المتطلبات العابرة والزائلة والمتجددة، بل المتوالدة والمتضـــخمة، حتى يكاد ينســـى ذاته، ويفقد القيمة الحقيقية لوجوده، ويظن، بل يعتقد أن هذه الأشياء هي غاية ما يسعى إليه، حتى يصبح هو نفسه شيئًا من تلك الأشياء، وفي خضـم هذا الطغيان المادي، بما فيه من عنف وحرب وصـخب وفوضـى وضـغط وقهر وخوف ورعب وضـياع القيم، يبرز صـوت الشـاعر، باحثًا عما هو مختلف، باحثًا عن القيمة والمعنى الحقيقي للوجود الإنساني في عالم غير إنساني.

يقول ستيفن سبندر[1]: "إن كتابة الشعر اليوم هي ببساطة دليل على أن الإنسان لا يزال حيًا، فمن الحقائق الجلية التي يدركها الجميع انعدام الصـــفات الشـــعرية من العالم الذي نعيش فيه، فأينما نظرنا أدركنا فورًا أن حضـــارتنا قائمة على أســـاس المادة والقوة، وأن المادة تخلق جميع القيم الفعالة". ولكن كيف تتجلى تلك الحالة شـــعريًا؟ هذا ما يعبر عنه صلاح عبد الصبور في قصيدة عنوانها "البحث عن وردة الصقيع"[2]:

أبحث عنك في ملاءة المساء
أراك كالنجوم عارية
نائمة مبعثرة
مشوقة للوصل والمسامرة
ولاقتراح الخمر والغناء
وحينما تهتز أجفاني
وتفلتين من شِباك رؤيتي المنحسرة

---

[1] سبندر، ستيفن، الحياة والشاعر، ص ١٠٥

[2] عبد الصبور، صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الثالث، دار العودة، بيروت، ١٩٧٧، من مجموعته: "شجر الليل"، ص ٤٥٧ . ٤٦٣

تذوين بين الأرض والسماء
ويسقط الإعياء
منهمرا كالمطرة
على هشيم نفسي الذابلة المنكسرة
كأنه الإغماء
أبحث عنك في مقاهي آخر المساء والمطاعم
أراكِ تجلسين جلسة النداء الباسم
ضاحكة مستبشرة
وعندما تهتز أجفاني
وتفلتين من خيوط الوهم والدعاء
تذوين بين النور والزجاج
ويقفر المقعد والمائدة الهباء
ويصبح المكان خاويا ومعتما
كأنه صحراء
أبحث عنكِ في العطور القلقه
كأنها تُطل من نوافذ الثياب
أبحث عنكِ في الخطى المارقه
يقودها إلى لا شيء لا مكان
وهم الانتظار والحضور والغياب
أبحث عنكِ في معاطف الشتاء إذ تُلف
وتصبح الأجسام في الظلام
تورية ملفوفة
أو نصبا من الرصاص والرخام
وفي الذراعين اللتين تكشفان عن منابت الزغَب
حين يهل الصيف

ترتجلان الحركات الملغزه
وتعبثان في همود الموت والسموم والزحام
حتى يدور العام
أبحث عنكِ في مفارق الطرق
واقفة ذاهلةً في لحظة التجلي
منصوبةً كخيمة من الحرير
يهزها نسيم صيفٍ دافئ
أو ريح صبحٍ غائمٍ مبلل مطير
فترتخي حبالها
حتى تميل في انكشافها
على سواد ظلّيَ الأسير
ويبتدي لينتهي حوارنا القصير
أبحث عنكِ في مرايا علب المساء والمصاعد
أبحثُ عنكِ في زحام الهمهمات
معقودة ملتفة في أسقف المساجد
أبحثُ عنكِ في المتاجر
أبحث عنك في محطات القطار والمعابر
في الكتب الصفراء والبيضاء والمحابر
وفي حدائق الأطفال والمقابر
أنظرُ في عيون الناس
جامدَ الأحداق
كأنني أسألُ كلَّ عابر
آوي إلى بيتيَ في الليل الأخير
أنتظر انبثاقك_البغتة_كالحقيقة
أيتها السفينة الوهمية المسار

يا وردة الصقيع
أيتها العاصفة المُحكمة الإسار
خلف فصول الزمن الدوار
حتى إذا طال انتظاريَ المرير
شربت كأس الخمر والدوار
كأنني أقبِّل الدموع في خدود الكأس
قطرةً فقطرةً
كأنني ألتذُّ باليأس والانكسار
وأورق اليقين
أن مستحيلا قاطعا كالسيف
لقاؤُنا
إلا لِلَمْحةٍ من طرف.

حياة كل إنسان في هذا العالم، ماضيًا وحاضرًا ومستقبلًا، رحلة، يكدّ فيها ويشقى ليعيش، ويدفع عن نفسه غائلة الجوع والفقر والمرض، وعليه أن يعمل ليكسب قوت يومه، وليوفر لنفسه المسكن وسبل العيش، وليحقق وجوده، ببناء أسرة، وإنجاب البنين والبنات، وفي خضم هذا الصراع تشغله الحياة، وتستنفد قواه، ولكنه مع ذلك، لا يستسلم لهذا الواقع المادي اليومي، بل يدرك أنه عارض، وأنه وسيلة، وليس كل شيء، يحس أن هناك ما هو مختلف، ليس الطعام، ولا الكساء، ولا المال، يود أن يعرفه، يود أن يمتلكه، يبحث عنه في جمال الطبيعة، يبحث عنه في العلم والمعرفة، يبحث عنه في الدين، يبحث عنه في الفنون، بمختلف أشكالها، وفي الرياضة والمغامرة. يقول الدكتور زكريا إبراهيم[1]: "إذا كان ثمة شيءٌ قد أصبح الإنسان المعاصر يفتقر إليه، فما ذلك الشيء سوى الوعي الأخلاقي الذي يمكن أن يوقظ إحساسه بالقيم، وحسبنا أن نُنْعِمَ النظر إلى حياة الإنسان الحديث لكي نتحقق من أنها سطحية خاوية يُعْوِزها عمق الاستبصار وينقصها كل

[1] إبراهيم، زكريا، المشكلة الخلقية، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦٩، ص ١١

إحســـاس بالمعنى أو القيمة، خصـــوصًـــا وأن الحياة الآلية الحديثة قد جعلت من وجود المخلوق البشري وجودًا مزعزعًا لا سكينة فيه ولا أمل، بل مجرد حركة وسرعة وتعجُّل".

*

والقصـيدة موضـوعية، وليسـت ذاتية، وهي تمثل رحلة البحث عن المعنى، القيمة، المثل الأعلى في الحياة، هي رحلة البحث عن الخلاص الروحي والكشـف المعرفي، هي رحلة البحث عن الكنه الحقيقي للوجود الإنسـاني الذي لا ينكشـف إلا لثوان، أو برهة، ولا يتجلى إلا بعد عناء ومكابدة وجهد، والذي لا يتجلى في مظهر واحد، بل في مظاهر كلية متعددة لا حصـــر لها. إن المعرفة الكلية المطلقة لا يســتطيع أن يمتلكها الإنســان، لأن عقله قاصـــر عن امتلاك الكل، لأنه جزء، والجزء لا يســتطيع أن يســتوعب الكل، ولا أن يمتلكه، ولا أن يحيط به، يســتطيع أن يعرف أشــياء كثيرة، وأن يتطور به العلم والكشــف والامتلاك، ولكن لا يمكن أن يحيط بالكل، لأن الكل هو الذي أعطاه المقدرة، والعقل، وهو الذي يكشف له.

وآية ذلك أن موســـى عليه الســـلام طلب من المولى تعالى أن يراه جهرة، فأمره المولى تعالى أن ينظر إلى الجبل، فلما تجلّى المولى عز شأنه على الجبل، زُعْزِعَ الجبل، وخرَّ موسى صعقًا، وهذا دليل على أن المعرفة محدودة، ولا يستطيع حتى النبي المرسل، أن يعرف المعرفة الكلية، ولا يمكن أن تكون له الرؤية المطلقة، وحسبه أن يأخذ ما أعطاه الله، ولا يمكنه أن يأخذ كل شـــيء. يقول المولى عز وجل في محكم التنزيل: ﴿وَلَمَّا جَاءَ مُوسَـــى لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَنْ تَرَانِي وَلَكِنْ انظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنْ اسْـتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَـوْفَ تَرَانِي فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكّاً وَخَرَّ مُوسَـى صَـعِقاً فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ (١٤٣) ﴾سورة الأعراف.

إن البحث حالة إنســـانية، يحقق بها الإنســـان وجوده، ويمنح هذا الوجود قيمة ومعنى، وإلّا ظل وجودًا ماديًّا مِن غير قيمة. والإنسـان يبحث عن هدف أو غاية أو فكرة أو معنى، ويعاني في البحث، ويخفق، ويحاول مرة ثانية وثالثة، وعندما يحقق بغيته، يحس بشيء من النشوة وفرحة الوصول والانتصار، ولكن سرعان ما تضيع هذه النشوة، ويجد أن ما وصل إليه لم يحقق طموحه، ولم يكن كل شيء في الحياة، بل يحس بوحشة

واكتئاب وغربة، فيسعى إلى هدف آخر، مثله مثل من يصعد إلى قمة، يتعب في الصعود، ويشقى ويعاني، حتى إذا ما وصل إليها فرح، ولكن هذه الفرحة لا تدوم طويلا، ويجد أنه لم يحقق شيئًا، بل يطل على هوة سحيقة، ويحس بالوحدة، وينظر حواليه، فيرى قمة أخرى، فيتطلع إليها، وهكذا يبدأ السعي من جديد.

وهكذا يعيش الإنسان حياته كلها في بحث دائم مستمر، يريد أن يقبض على سر الحياة، على مغزاها، على كنهها، يريد أن يتجاوز المادة، ويعانق الروح، أن يمسك بالمعنى، ويحوز القيمة، وفي لحظة يحس أنه عَرَف، ويظن أنه أدرك المعنى، ولكن سرعان ما يضيع منه المعنى، ولا يمسك به، ولا يستطيع التعبير عنه. وكثيرًا ما يمرُّ الإنسان بمشكلة، ويبحث عن حل، وفي لحظة يشرق الحل، وتلتمع الفكرة، بعد طول عناء، ولكنه يجد الفكرة قد أفلتت منه.

وفي هذا العناء يتحقق وجود الإنسان، ويتأكد معنى وجوده، وفي ذلك يقول المولى تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الإِنسَانُ إِنَّكَ كَادِحٌ إِلَى رَبِّكَ كَدْحاً فَمُلاقِيهِ (٦)﴾ سورة الانشقاق، وذكر المولى عز وجل مكابدة الإنسان فقال: ﴿لَقَدْ خَلَقْنَا الإِنسَانَ فِي كَبَدٍ (٤) ﴾ سورة البلد، ولم يذكر المولى تعالى مكابدة أي مخلوق من المخلوقات الأخرى، وهذا تأكيد لحمل الإنسان الأمانة، يقول المولى جل شأنه: ﴿إِنَّا عَرَضْنَا الأَمَانَةَ عَلَى السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الإِنْسَانُ إِنَّهُ كَانَ ظَلُوماً جَهُولاً (٧٢)﴾ سورة الأحزاب، وفي حمل الإنسان الأمانة لا بد له من أن يكابد ويشقى ويكدح، وهو بحمله الأمانة وبكدحه مفضَّل على العالمين، ولذلك سخر الله له الكائنات.

*

وفي هذه القصيدة يعبّر الشاعر عن بحث الإنسان عن معنى لوجوده، وعن قيمة هذا الوجود، يريد أن يمسك بسر الحياة وكنهها، ويريد أن يصل إلى لحظة من سعادة، أو فرح، أو نور، أو إشراق، أو معرفة، ويصل إليها، ولكن سرعان ما تفلت منه، وتضيع منه، فالسعادة تنقضي، ويعقبها حزن وألم، والفكرة تضيع، ويعقبها غموض وجهل، والنور ينطفئ، ويعقبه ظلام، وإذا ما سعى إليه الإنسان وظنَّ أنه وجده، أحس فجأة أنه قد أفلت

منه، ولم يكد يحس به إلا للحظة، ويعاود الإنسان البحث والسعي والعمل، ويظل معلَّقًا قلبه بالبحث عن قيمة أو معنى أو عن هدف.

وقد اختار الشاعر لقصيدته عنوانا هو: "البحث عن وردة الصقيع"، والبحث اسم معنى، وهو مصدر الفعل بحث يبحث، والمصدر اسم مجرد عن الزمان والمكان، أي أن البحث معنى، قيمة، وهو كلي مطلق، يتجدد في كل حين وآن، فهو مجرد عن الزمان والمكان، ولكنه حادث في الأزمنة كلها والأمكنة كلها. وهذه هي حقيقة البحث، فهو اسم، يدل على ثبات المعنى، لكنه يدل في الوقت نفسه على ديمومته واستمراره، والبحث في حد ذاته قيمة عليا، هو فضيلة، بخلاف السكون والاستسلام.

والوردة هي اسم مستعار للحقيقة، أو لحظة الكشف، أو لمحة الوصول، أو حالة الفرح والسرور والنجاح والامتلاك، ولكن أين تنبت هذه الوردة؟ ومتى تتفتح؟ ليست وردة الربيع، وليست مبذولة في مكان، وفي كل حين، هي وردة الصقيع، وليست وردة الثلج ولا البحر ولا النهر ولا الجبل، وفي الصقيع جمود وصعوبة ومعاناة، وليس من السهل الوصول إليها، وليس من السهل كسر الجليد، وليس من السهل أن يذوب، وهنا تكمن المعاناة. أي على الإنسان أن يعاني ويكابد، وأن يقتحم الجليد، وأن يكسره، لكي يصل إلى وردة الصقيع، بل إن هذه الوردة هي نفسها وردة الصقيع، أي إنها وردة ليست كباقي الورود، هي وردة نابتة في الصقيع، وهي نفسها من صقيع، فنحن نقول ثوب الحرير وثوب المخمل وثوب الكتان، أي الثوب المصنوع من الحرير أو المخمل أو الكتان، كأننا نقول: وردة من صقيع، هي وردة ليست كباقي الورود. ووردة الصقيع حقيقية هي زهرة الصقيع FROST FLOWER تزهر في أوائل الشتاء مما يؤدي إلى تجمد أوراقها وتصبح مثل زهرة منحوتة من الجليد وقد تم اكتشافها في جبال أوزراك في أمريكا[1]، والشاعر لا يبحث عن وردة الصقيع، حقيقة، هو يبحث عما رمز إليه بوردة الصقيع.

*

والشاعر يبحث عن وردة الصقيع في مجالات مختلفة:

البحث في الزمان = أبحث عنك في ملاءة المساء

---

[1] ينظر: ويكيبيديا، الشابكة.

البحث في المكان = أبحث عنك في مقاهي المساء والمطاعم

البحث في لحظات التغيُّر والاختيار = أبحث عنك في مفارق الطرق

البحث في معطيات الحضارة = أبحث عنك في مرايا علب المساء والمصاعد

البحث في الذات وانتظار انبثاقها = آوي إلى بيتي

إن تعدد أمكنة البحث، وأزمنته، واختلاف أنواعه، هو تعدد في الظاهر، واختلاف في الشكل، لأن البحث عن شيء واحد، هو: وردة الصقيع، وهذا يعني أن وردة الصقيع موجودة في تلك الأشكال والأماكن، في الزمان والمكان والبشر والحضارات وفي مفترق الطرق وفي الذات، وما هذه المظاهر إلا تجليات لحقيقة واحدة، هي الإنسان، القيمة، المعنى، الحب، الحق، الحرية، هي المثل والقيم والمعاني، هي الروح في سموها وتألقها، ولذلك لا تتجلى إلا بغتة، عندما تتأمل الذات في ذاتها.

وما أشبه الوصول إلى وردة الصقيع والبحث عنها بالبحث عن ليلة القدر، لا يمكن رؤيتها إلا بالصبر والمعاناة وبأشكال مختلفة من العبادة والتوجُّه: بالصلاة والدعاء والسهر والإخلاص في النية والمقصد والصدق، وهي تتجلى لحظة، برهة، وتجلّيها ليس للعين، إنما للقلب، ولا يمكن الإبصار بها. ويرى أحد النساك أن ليلة القدر هي متاحة لكل إنسان في كل ليلة، إذا جد في السعي إليها واجتهد وصدق، أما مَنْ يطلبها في ليلة واحدة، وينساها في سائر الليالي، فهو لن يدركها ولن يبصرها، ولن تتجلى له، لأنه أشبه ما يكون بالتاجر الذي يريد الكسب الكبير في ليلة واحدة.

إن البحث عن وردة الصقيع حالة إنسانية عامة وشاملة، يعيشها كل إنسان في أوقات وأماكن كثيرة، وفي أشكال وحالات مختلفة، يعيشها هاوي متسلق الجبال، وعازف الموسيقى، ومنشد الشعر، والبائع والتاجر والفلاح والطالب والمعلم، يعيشها الصحيح الجسم والسقيم، الغني والفقير، الكبير والصغير، كل منها يحسها في لحظة وفي شكل، وكل منهم يبحث عنها في شكل لذلك يقول الشاعر:

أنظرُ في عيون الناس

جامدَ الأحداق

كأنني أسألُ كلَّ عابر

فالشاعر لا يسأل عنها العالم والفقيه، إنما يسأل عنها كل عابر، لأن كل عابر له تجربته الخاصـــة مع وردة الصـــقيع، وله فهمه الخاص بها، وله تجليها الخاص به، فبعضهم يراها في المال، وبعضهم يراها في الطعام، وبعضهم يراها في الوحدة والخلوة مع النفس، وبعضـــهم يراها في الاندماج في الناس والاختلاط بهم، وكل منهم لا يمتلكها الامتلاك الكلي والأبدي والدائم، إنما يمتلكها لحظة، ثم ســـرعان ما تفلت منه، ثم يعيد محاولة البحث عنها، ويتعب ويجهد، وتلك هي متعة الحياة. والعابرون هم الذين يعبرون في الشـارع ويمرون، وهم البشـر الذين يعبرون في الحياة، وكلنا فيها عابرون، وليس فيها من هو خالد، وهم الذين يمرون بوردة الصـــقيع، ويعبرون، أو يمرون بلحظة الإشـــراق والتجلي والإبداع، ويعبرون، أو تعبر بهم، ولا يملكونها إلى الأبد.

والشاعر يراها أحيانا امرأة تجلس في مقهى أو مطعم، وهذا لا يمنع أن تكون المرأة تعبيرًا عن الحقيقة الكلية المطلقة ورمزا للحظة التجلي والإشـراق والكشـف، ومعرفة المرأة المعرفة الحق هي التي تقود إلى معرفة الكون والعالم، فهذا البحث مشـروع، وجميل، فهو يبحث عنها في الكون والكائنات، ولها حضـــور، ولكنه ليس الحضـــور العيني الحســـي المادي، بدليل أنها تفلت من مجال الرؤية الحسـية، وسـرعان ما تغيب، فهي تتجلّى، ولا تظهر. ومعرفة المرأة هي معرفة الذات، فإذا أردت أن تعرف نفســـك فاعرف الآخر، والآخر الأولى بالمعرفة هو المرأة، لأنها شـــقيقة الرجل، وتوأمه، وهما معا الإنســـان، والبحث عنها في المقاهي والمطاعم يعني البحث عنها في الحاجات اليومية العضوية في حياة الإنسان، في الحاجات الأساسية التي لا غنى عنها.

ثم يبحث عنها في العطور والفصـول، أي يبحث عنها في الزمن، وللزمن تجليات، ومظاهر من الثياب بمختلف الأشـكال بما يتناسـب والفصـول، وهي تتجلى في العطور مثلما تتجلى في الجسـد الحســي وحركاته وبعض أجزائه، وهو ما يؤكد أن لها حضـــورًا حسيًّا حقيقيًّا، وليست مجرد فكرة متوهمة، ولكنها في تجليها الحسي سرعان ما تغيب، ولا يمكن الإمسـاك بها، هي كالطيف الزائر. ثم يبحث عنها في المجتمع والثقافة والحضـارة فيذكر الناس والقطارات والكتب والمعابر والمقابر، وهذه المظاهر ترمز إلى الحضـــارة والتاريخ والثقافة والمجتمعات البشرية.

فالقصـيدة تبدأ بالبحث، ويسـتمر البحث، وتتنامى القصـيدة، في تصـاعد هادئ بطيء، في دوائر حلزونية الشكل، مثل طريق تلتف حول جبل كي تصل إلى القمة، وكل دائرة تنتهي بخيبة وانكسـار، وحتى إذا ما أطبق الشـاعر جفنيه على رؤية الوردة، غابت الوردة، ويتجدد ثانية البحث، وهذه الخيبات والانكسارات أشبه بالحضارات، تنمو الحضارة وتتطور، وترقى صُـــعُودًا في طريق المعرفة، ثم ما تلبث حتى تنتهي دورتها، لتبدأ دورة حضارية جديدة، وتتنامى الخبرة الإنسانية، من أجل الوصول في النهاية إلى القمة، والقمة هنا عند الشـــاعر هي لقاء وردة الصـــقيع، ولكنه ليس اللقاء الكلي ولا الأبدي، هو لقاء للمحة من طرف.

*

وتنتهي رحلة البحث عند الشـاعر، ويأوي الشـاعر إلى بيته، ينتظر انبثاقها بغتة، وهذا يعني انتهاء البحث في الخارج، والعودة إلى الذات، لأن البيت هو الذات، ويدرك أن البحث لن يجدي، وإنما عليه الانتظار، وبذلك ينتقل من البحث إلى الانتظار، كي تنبثق فجأة، وإذن فالوردة ليســـت في الخارج، وإن كان لها ظلٌّ فيه وتجليات، وإنما هي في الداخل، فهو ينتظر انبثاقها. وانتظار انبثاقها بغتة في بيته، أي في داخله، دليل على أن التجربة كلها تجربة صوفية، وما مغامرة البحث عن الحقيقة المطلقة في الخارج إلا مرحلة التلوين، أي هي الطريق، كما يســـميها المتصـــوفة، أما تجليها في الداخل، فهي حالة التمكين، أي الوصول.

وليست هذه المصطلحات بغائبة عن الشاعر، بل هو نفسه تحدث عنها، واقتبسها من الرسالة القشيرية، فقد تعرَّض الشاعر للعملية الإبداعية، وذكر أن لها حالات ترد على الشاعر، كما ترد على المتصوف حالات، وقد سماها المتصوفة الوارد، ولها أيضًا لوائح وطوالع ولوامع، وهي مرحلة التلوين، وهي الطريق التي يســـير فيها العارف، وما أشـــبه المراحل الأولى التي مرت بها القصـــيدة في البحث عن وردة الصـــقيع باللوائح والطوالع واللوامع، وهي الطريق، ثم تكون لحظة التجلي والانكشـاف، فهي البروق، فإما أن يمسـك بها الشـــاعر، فيكتب القصـــيدة، وإما أن تفلت منه، فإذا ما أمســـك بها وكتبها، فقد حقق

التمكين، يقول صلاح عبد الصبور[١]:" والقصيدة كوارد قد تكون حين يرد إلى الذهن مطلع القصيدة، أو مقطع من مقاطعها بغير ترتيب في ألفاظ مموسقة، لا يكاد الشاعر نفسه يستبين معناها، قد يأتي هذا الوارد بين الناس أو في الوحدة، في العمل أو في المضجع، لا يكاد يسبقه شيء يماثله أو يستدعيه، ويعيده الشاعر على نفسه، فيجد أن هذا الوارد قد يفتح له سبيلا إلى خلق قصيدة، وقد يعيده مرات ومرات حتى تنفتح أمامه إحدى السبل، لقد تم الحمل بالقصيدة في صورة ما، والذات تريد أن تعرض نفسها في مرآتها. وهنا تبدأ المرحلة الثانية من حياة القصيدة، وهي القصيدة كفعل يلي الوارد، وينبع منه، فالوارد كما حدثنا الصوفية لا بد أن يتبعه فعل، ولو جرينا مع مصطلحاتهم لقلنا إن هذه المرحلة هي مرحلة التلوين والتمكين".

ويستشهد صلاح عبد الصبور بكلام للقشيري[٢] يقول فيه[٣]: "فما دام العبد في الطريق فهو صاحب التلوين، لأنه يرتقي من حال إلى حال، وينتقل من وصف إلى وصف، ويخرج من مرحل (مكان الرحيل) ويحصل في مربع (محل الربيع والرعي)، فإذا وصل تمكن...وصاحب التلوين أبدًا في الزيادة، وصاحب التمكين وصل ثم اتصل، وأمارة أنه اتصل: أنه بكلية عن كليته بطل".

*

فالشاعر يوقن بحتمية اللقاء بوردة الصقيع، ولكنه يوقن أيضًا أن هذا اللقاء سريع بل خاطف، أشبه ما يكون بالتماعة البرق، ولن يدوم أكثر مِن لمحةٍ من طرْف. إن لحظة اللقاء للمحة من طرف، هي ذروة القصيدة، وهي نتاج كل التجارب السابقة التي مر بها، وهي جماعها، وقد تحدث صلاح عبد الصبور نفسه طويلًا عن أهمية الذروة في القصيدة فنيًّا، بشكل عام، فقال[٤]:" إن مِحكَّ الكمال في بناء القصيدة هو احتواؤها على ذروة شعرية، تقود كل أبيات القصيدة إليها، وتسهم في تجليتها وتنويرها".

---

[١] عبد الصبور، صلاح، حياتي في الشعر، ص ١٣ . ١٤

[٢] المصدر السابق، ص ١٤ وما بين قوسين زيادة من عبد الصبور.

[٣] القشيري، الرسالة القشيرية، شرح خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠١، ص ١١٤

[٤] عبد الصبور، صلاح، حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت، ١٩٨١، ص ٣٠. ٣١

ومثل هذا العمر القصـــير للِّقاء لا يضـــير اللقاء، ولا ينقص من أهميته ولا قيمته، فالعبرة ليســت في طول اللقاء، إنما في تحققه، ولو للمحة من طرف، لأن من طبيعة هذا اللقاء أن يكون كذلك، وإلا اختل ميزان الكون، لأن الجزء لا يمكن أن يستوعب الكل، وإلا أصـــبح جزءًا منه. وحســـب هذا اللقاء أن يمنح الذات المعرفة، أو بعض المعرفة، وأن يمنحه النور أو بعض النور، وأن يحقق به إنسانيته، ولقد عبر عن هذا الشاعر بقوله[1]:

وما المرءُ إلا كالشهابِ وضوئه يحور رمادًا بعدئذْ هو ســـاطع

وما الناسُ إلا عاملان: فعاملٌ يتبِّر مـا يبنـي وآخرُ رافـع

إن عمر الإنســان ولو امتد مئة عام لا يقاس بالأيام ولا الســنوات، إنما يقاس بما قدَّم للبشرية من عمل يخدم البشرية، والوردة قصيرة العمر، ولكن حسبها أنها تمنح الكون كله نفحات العطر الجميل، هذه هي قيمة الزمن، أو العمر سواء أطال أم قصر، فالقيمة ليست للزمن، وإنما للفعل في الزمن.

إن اللقاء مع وردة الصـــقيع للحظة من طرف، هي لحظة محدودة في الظاهر، لكنها مفتوحة على آفاق غير محدودة، وهذا ما عبر عنه عباس محمود العقاد (١٨٨٩-١٩٦٥) في كلامه على الحب، في قصيدة له عنوانها "كلماتي"[2]، فقال:

لحظة تمنح قلبي كل هاتيك الهبات
لحظة ترفع عمري حقبا متصلات
رب عمر طال بالرفـ ـعة 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

وثمة فرق كبير في التعبير الفني بين عباس العقاد وصلاح عبد الصبور، العقاد يعبِّر عن فكرة، ويخلُص إلى مقولة، ويلخِّص لنا حالة، يجعلنا نفهمها عقلًا، ونعجب

[1] لبيد بن ربيعة، الديوان، تح. د. إحسان عباس، الكويت، ١٩٦٢، ص ١٦٩ . ١٧٠

[2] العقاد، عباس محمود، خمسة دواوين في ديوان، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣، ص٤٨.

بالصور والتشبيهات، وهو يعبر بدقة ووضوح لغوي، ولكنه لا يضعنا في قلب الحالة، لا يجعلنا نعيش التجربة، وعبد الصبور يقدم لنا تجربة، ويجعلنا نعيش معاناة، ويدفعنا إلى الحوار مع القصيدة، ويضطرنا إلى قراءتها غيرَ مرة، لندخل في عالمها، وتظل القصيدة متلفِّعة بالغموض الفني، ولا تلخِّص الفكرة، ولا تحدد شيئًا نهائيًّا واضحًا ومحدّدًا، مثلما فعلت قصيدة العقاد.

إن نهاية القصيدة تؤكد حتمية اللقاء، ولو لبرهة، ولكن هذا اللقاء المؤكد لا يعني النهاية ولا الختام، ولا يعني النهاية الجامدة، المغلقة، بل هي نهاية مفتوحة على احتمالات، فثمة لقاء، وهو محدود وقصير مثل لمحة من طرف، وهو مجرد لقاء، وليس قطفًا، ولا نوالًا، ولا لمسًا، ولا شمًّا، ولذلك لا نعرف طبيعة هذا اللقاء، ويظل مفتوحًا على حالات واحتمالات، وهنا يكون السؤال: كيف التقى الشاعر الوردة؟ أو بالأحرى كيف يلتقي الإنسان وردته بعد رحلة البحث الشاقة؟ هل يلتقيها وهو في أرذل العمر؟ وقد خارت قواه وضعف، وزهد فيها؟ هل يلتقيها وهو مثخن بالجراح والآلام؟ هل يلتقيها وقد فقد بهجة اللقاء؟

*

ثمة دائمًا أشكال وأنواع من اللقاء والنهايات، من ذلك النهاية في رواية حضرة المحترم لنجيب محفوظ[1]، وفي بدايتها يدخل عثمان بيومي على المدير العام ليقدم إليه أوراق تعيينه موظفًا بالشهادة الثانوية، فيبهره مكتب المدير، ويسحره، ويخلب لبه، ويقرر أن يعمل للوصول إلى منصب المدير العام، فيجدُّ في العمل، ويتفانى، وينال الإجازة في الحقوق، ويتقن الإنكليزية والفرنسية، فيدَّخر المال، ويقتِّر على نفسه، ولا ينفق إلا القليل، ويتمنى موت زميل له في الوظيفة، فيحصل شاغر وظيفي، ويحصل هو على الترقية، ويتوسل إليه زميل له في المديرية أن يقرضه بعض المال لشراء الدواء، فيأبى، ويحب سيدة لكنه لا يتزوجها، خشية أن تصرفه عن طموحه، وهو منصب المدير العام، ويعرض عليه زميل في العمل الزواج من ابنته، فيعرض عنها، وتتودد إليه في العمل أنيسة ولكنه يعرض عنها لأنها ليست ذات حسب ونسب، ولن تساعده على الوصول إلى منصب

[1] ينظر: محفوظ، نجيب، حضرة المحترم، دار الشروق، القاهرة، ٢٠٠٦، طبعت أول مرة عام ١٩٧٥.

المدير العام، وكان يحقق رغباته الجسدية بتردده على مومس تدعى قدرية، وهي عجوز قبيحة مترهلة، وفي لحظة جنون، يتخذها زوجة، ويستأجر لها شقة، ثم يحس بحاجته إلى ولد، وقد تقدم في العمر، فيتزوج راضية، ثم يكتشف أنها رضيت به زوجًا مع فارق في العمر طمعا بماله، وكان يؤدي صلاة الجمعة رياء، وليس لديه أي هواية أدبية أو فنية، سوى التفاني في العمل، وإرضاء الرؤساء في الوظيفة، ويكون في تلك الأثناء قد قطع أشواطًا كبيرة في الترقي، وأصبح مرشَّحًا لمنصب المدير العام، ولكن المرض ينال منه، فيبدأ بتجهيز قبره، ويوصي بأن يكون فخمًا، ثم يصل إليه قرار الوزارة بتعيينه في منصب المدير العام، وهو على فراش الموت.

حياة عثمان بيومي هي رحلة من مكتب المدير العام إلى القبر، وكان في هذه الرحلة طموحًا إلى تحقيق حلمه في منصب المدير العام، هو حلم مشروع، في البداية، لأنه تعبير عن طموح، وقد عمل له بجد وإخلاص يثير الإعجاب، لكنه اتبع للوصول إلى هدفه سُبُلًا غير شريفة ولا نزيهة ولا راقية، بل تبين أنه كان يسعى وراء منصب المدير العام للهيمنة والسلطة بل التسلط، وكل ما بهره هو المنصب، ولم يفكر قط في أن المنصب خدمة للمواطن، وهكذا كان مكتب المدير العام قبرًا دفن فيه نفسه وهو حي، وقد تحول في النهاية إلى قبر، لأنه عاش وهو ميت القلب.

حياة عثمان بيومي تعبير عن رحلة إنسان هذا العصر، اللاهث وراء المناصب، الراكض وراء المادة، الباحث عن السلطة والتسلط، والذي لا يتطلع إلى قيمة، ولا يملك حسًّا جماليًّا، ولا يفكر في الآخرين، إلا بمقدار ما يحقق أهدافه من خلالهم، ولا يفكر بعونهم، بل يفكر باتخاذهم وسيلة لهدفه، عثمان بيومي هو بطل عصر المادة والخداع والبحث عن السلطة والسيطرة، وفي مثل هذا العصر يتألق بطل آخر مختلف، بطل "البحث عن وردة الصقيع".

ويصدق في "حضرة المحترم" عثمان بيومي قول الشاعر[1]:

---

[1] **ابن عنين، ديوان ابن عنين، تح. خليل مردم بك، دار صادر، بيروت، لاتا، ص ١٣٥، والبيت من قصيدة ساخرة على لسان خروف، وكان الشاعر قد أهدى إليه صديق له خروفًا هزيلًا، بعد وعد طال تحقيقه، فقدم الشاعر للخروف الهزيل باقة من حشيش، فتأملها الخروف طويلًا، ثم جعل يردد البيت، وهو ختام القصيدة.**

أتـت وحيـاض الموت بيني وبينهـا وجادت بوصـل حين لا ينفع الوصـل

*

وثمة قصة عنوانها:" فقط من أجل الحب"[1]، تحكي عن رجل كان يسير بإزاء سور عال، وأحس أنَّ ثمة شـخصًـا يحاذيه وهو يسـير على الطرف الآخر من السـور، وكانت خطواتهما متوافقة، ولَمَحَ في السـور نافذة صـغيرة، فأسـرع إليها فرأى امرأة، أُعْجِبَ بها، وأحس أنها هي التي كان يتمناها، وتبادلا نظرات الإعجاب، وتابع كل منهما سـيره، هو على جانب من السور، وهي على جانب آخر، وبعد برهة، رآها عبر نافذة أخرى، وتبادلا النظرات، ثم تابعا السـير، والسـور يفصـل بينهما، ثم بلغ بابًا، ورآها على الطرف الآخر تنتظره، وهم بعبور الباب، ولكن الباب كان ضـيِّقًا جدًّا، فحشر نصفه الأيسر فيه، وأدخل رأسـه، ولكن أذنه بقيت في الخارج، حاول جهده إدخالها، فلم يفلح، فاسـتلَّ سـكينًا وقطع أذنه، ولمَّا هم بإدخال طرفه الأيسـر، وجد الباب ضـيقًا جدًّا، ولا يمكنه الدخول، وقد قرر عبور الباب للقاء مَن يحبّ، واسـتل سـكينًا، وقطع كتفه الأيمن، وحاول إدخال قدمه اليمنى، ولم يفلح، وحمل فأسًـا وقطع قدَمَه، وعبر إلى محبوبته، وأكَّد حبه له، وأشـار إلى تضحيته مِن أجلها، فاعتذرت إليه، وقالت: "هكذا؟ لا، لا أريدك هكذا، لقد أعْجَبْتَني عندما كنتَ كاملا"[2]. وبغض النظر عن الدلالات الكثيرة التي تحملها القصـة، فإنها تشـير إلى لقاء بين الحبيبين، ولكنه ليس اللقاء المرجو أو المتوقع، فقد التقاها وهو في حالة يرثى لها، وإذا دل هذا على شـيء فهو يدل على أن أي لقاء يظل مفتوحًا دائمًا على احتمالات لا نهاية لها، لأن اللقاء تجربة إنسـانية، وهي متعددة ومتنوعة ومختلفة، وقد ترك عبد الصبور النهاية في قصيدته مفتوحة على كل الاحتمالات.

ومن الممكن الإشـارة أيضًـا إلى البطل في رواية "قصـة حب مجوسـية"[3]، وبطل الرواية شـاب يدرس في فرنسـا، وهو غارق في المتع والملذات الجسـدية، وعنده عدد من

---

[1] **بوكاي، خورخي، حكايات للتفكير، تر. أمل بكري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٤، ص ٨٣ . ٨٩.**

[2] **المرجع السابق، ص ٨٩**

[3] **ينظر: منيف، عبد الرحمن، قصة حب مجوسية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.خامسة، ١٩٩٠.**

العشـيقات، منهن ميرا ورادميلا وباولا، ولكنه في رحلة سـياحية إلى الجبل يرى في الفندق صـبية حسـناء تلفت نظره، فيقع أسـير حبها، تدعى ليليان، ما يفتأ يرتجي رؤيتها في بهو الفندق وردهاته وفي المطعم، وهو يراها تقعد إلى المائدة مع زوجها، ولا يلتقيان إلا لبرهة وجيزة، يتعارفان فيها فحسب، ولكنها تشغفه حبًّا، وتملأ خياله، وتستثير عواطفه ومشاعره، وتملأ حياته، وهو الغارق في الملذات، وكأنه يجد في حبها الطهر والنقاء والعاطفة التي افتقدها في علاقاته مع نســـاء كثيرات، كما يجد فيها البعد الروحي في مجتمع يغرق في المادة، ويأخذ بعد انتهاء الرحلة السـياحية بالبحث عنها في الشـوارع والطرقات ومحطات الســـفر وأمام دور الســـينما وفي كل مكان يمكن أن تكون فيه، وهو يتوقع رؤيتها هنا وهناك، وكثيراً ما يرى امرأة تشـبهها يحسـبها هي، وتمر سـنوات الدراســة، وينال البطل الشـــهادة الجامعية، ويحزم حقائبه، وفي محطة القطار وهو يغادر إلى الوطن يراها خلف الزجاج في نافذة قطار ذاهب عكس القطار الذي سيصعد هو إليه.

إن قصـــــة الحب المجوســـية هي قصـــــة حب عذري بريء، قوامه العواطف الرومانسية، وما يشعر به البطل تجاه ليليان هو حب حقيقي، فهو لا يعرفها، وقد انساق وراء حبها، ولا يعرف ماذا يريد منها، ويحس أنه ولد من جديد بنظرة من عينيها، وعلى الرغم من امتلاكه جسد بعض الفتيات، فإن ليليان بالنسبة إليه مختلفة عنهن جميعاً، يريد امتلاكها ولا يريد، يحس بالقوة في حبه لها، ولكن حين يكون أمامها يحس بالضـعف، هذا هو قَلَقُ الحب، ويدرك أن لقاءه بها كان مجرد مصـــادفة قدرية، لقد التقاها في رحلة سـياحية في الجبل، والجبل رمز البراءة والنقاء والسـمو، ورآها في فوج سـياحي، مما يعني أنه لقاء عابر مؤقت، وما كان له أن يلتقيها في المدينة، على الرغم من بحثه عنها في كل مكان، لأن المدينة ـ كما في الرواية ـ لا تصلح للحب، فالمدينة مكان للعلاقات المادية النفعية، وقد التقاها أخيرًا مصـــادفة في محطة القطار، وهي مكان ارتحال لا مكان لقاء، والتقاها في لحظة عبور لا لحظة اســـتقرار. إن بطل الرواية يبحث في خضـــم الحياة المادية الطاغية عن لحظة نور، عن هنيهة إشـراق، يبحث في طغيان العلاقات الجسـدية عن علاقة روحية، عن تواصل مع جوهر الإنسان، وحين التقى من يحب، كان اللقاء هو نفســه الوداع، وكان مثل لحظة البرق الخاطف، بل مثل التماعة سـيف قاطع، ولكن هذه

اللحظة أعطته زادًا روحيًّا، ومنحته معنى لا ينفد. هذا هو خلاص الإنسان، في الروح، لا في الجسد. ويصدُق على بطل "قصة حب مجوسية" قول الشاعر[1]:

افترقنا حينًا فلما التقينا كان تسليمُه عليَّ وداعا

*

ورحلة البحث "عن وردة الصقيع" تشبه رحلة بحث جلجاميش عن زهرة الخلود. لقد سمع جلجامش عن زهرة تمنح الخلود، وتعيد الشباب، فقرر أن يبحث عنها، كي يعيد الحياة إلى صديقه أنكيدو الذي توفي بعد أن كانا قد اشتركا معًا في قتل إله الشر خمبابا في غابات الأرز بلبنان، فغادر جلجاميش مدينته أوروك، وارتحل أيامًا وليالي، وقطع مسافات، وفي الطريق مر بفتاة الحان سيدوري فأكدت له أن الخلود من نصيب الآلهة، ونصحت له أن يستمتع بالعمر الذي يعيشه، وحسبه أن يأكل الطعام الطيب، وأن يعنى بنظافة جسمه، وأن يشترك مع زوجته في متعة العيش[2]، ولكنه لم يستجب، ومضى قُدُمًا في رحلته، وعانى من الأهوال، وغاص في أعماق البحار، واقتطف زهرة الخلود، ووخزت أشواكُها أصابعَه، على أمل أن يعيد لصديقه أنكيدو الحياة، وليمنح شعبه الشباب والخلود، وليأكل منها في آخر أيامه حتى يعود الشباب إليه، ثم لم يلبث أن نزل في بركة ماء بارد ليستحم من وعثاء السفر، وبسرعة خاطفة، برزت أفعى، وقد شمت رائحة الزهرة، فاختطفتها منه، ونزعت عنها جلدها[3]، فاكتسبت الخلود، فعرف جلجاميش عندئذ الحقيقة، وهي أن الإنسان محكوم عليه بالموت، وأن الخلود وحده للآلهة، ولكن حسْبُه أنَّه كافح وكابد واقتطف زهرة الخلود، وأنه أخلص في عمله، وكان يقصد إلى هدف نبيل وشريف.

وكما يقول عمر أبو ريشة[4]:

شرف الوثبة أن تَرْضَى العلا غلَبَ الواثبُ أمْ لمْ يَغْلِبِ

---

[1] القشيري، الرسالة القشيرية، ص ١١٤

[2] ينظر: باقر، طه، كلكامش، ص ٧٩

[3] ينظر المصدر السابق، ص ١٠٣

[4] أبو ريشة، عمر، ديوان عمر أبو ريشة، دار العودة، الجزء الأول، ص ٤٤٢

ورحلة الشاعر في القصيدة هي رحلة الإنسان في جوانب الحياة المعاصرة، في الأزمنة والأمكنة والمدن وبين البشر، بحثًا عن لحظة الكشف والمعرفة، وقد وصل إلى اليقين، وهو أنه لا يمكن امتلاك هذه اللحظة إلا للمحة من طرف، أي أن المعرفة الكلية المطلقة ليست من نصيب البشر في هذه الدنيا، ولكن حسبهم أن يكتشفوا وأن يعرفوا، وتبقى المعرفة الكلية هي معرفة التي يملكها رب العالمين، الذي أحصى كل شيء، وأن ليس للإنسان إلا ما سعى إليه، وليس له إلا ما علَّمه الله.

التشابه بين قصيدة عبد الصبور وملحمة جلجاميش هو تشابه في الخبرة الإنسانية والتجربة، فكل من النصين ينطلق من الإنسان في بحثه عن الزهرة، رمز المعرفة المطلقة، والخلاص من محدودية الجسد، تطلُّعًا إلى إدراك كنه الوجود، وتحقيق المعرفة الكلية، والتشابه بين النصين كامن في العمق، وهو بعيد الغور، وليس في الظاهر، ولا على السطح، والفرق بينهما يتمثل في بحث البطل في وردة الصقيع من أجل ذاته وخلاصه الفردي، ولكن هذه الذات في الحقيقة تعبر عن طموح البشرية كلها وتطلعاتها، والبحث عن زهرة الخلود في ملحمة جلجاميش هو من أجل الصديق، ومن أجل شعب أوروك، وهو في الحقيقة، أيضًا، من أجل البشرية كلها. وجلجاميش يصل إلى زهرة الخلود ويحوزها، ولكنه لا يمتلكها إلا لبعض الوقت، إذ سرعان ما تسرقها منه الأفعى، والإنسان يصل إلى لحظة الإشراق ويمكن أن يحوزها، ولكن للمحة من طرف، ولا يستطيع أن يمتلكها، مثلما لم يستطع جلجاميش امتلاك الزهرة.

زهرة الخلود، أو وردة المعرفة والكشف، هي تعبير عن طموح البشرية إلى معانقة الكلي الشامل، والخلاص من مادية الجسد الفاني، وتحقيق التوحد الكلي مع العالم، واكتساب الخلود، ومغامرة الوصول إليها هي تعبير عن مغامرة البشرية كلها، والفارق بين النصين، أن رحلة جلجاميش أسطورية، ملحمية، في عالم من الآلهة، والغابات والمحيطات الخيالية، وفيها بطولات خارقة، من مثلِ قتْلِ خمبابا، إله الشر، وقتْلِ الثور السماوي، والمرور بالرجل العقرب، والغوص في بحار الموت، إن بطل جلجاميش هو بطل أسطوري، وهي، كما سماها المعاصرون فيما بعد ملحمة، وإن كان اسمها "هو الذي

رأى كل شيء"[1]، وفِعْلُ رأى هنا بمعنى عرف، ونص "البحث عن وردة الصقيع" ليس فيه شيء من البطولة، ولا الملحمية، ولا من ملامح أسطورية، بطلها إنسان عادي معاصر يبحث عن وردته في الطرقات والشوارع وفي محطات القطار والمقاهي وفي وجوه الناس العابرين وفي المساء، ثم في ذاته، هي رحلة داخلية، في الذات، من أجل معرفة كلية.

وإذا كانت الزهرة في ملحمة جلجاميش ذات حضور عيني وقد اقتطفها جلجاميش، فإن وردة الصقيع ليس لها وجود عيني، وحضورها في النص مجرد حضور شيء غائب يراد البحث عنه، ولم يفكر في البطل في قطفها، كل جُلُّ همِّه أن يبحث عنها، وحسبه أن يراها أو يلتقيها ولو للمحة من طرف. وإذا كانت زهرة جلجاميش غائصة في عمق بحار سبعة، فإن وردة الصقيع غائصة في الصقيع، هي متجمدة. إن العلاقة التناصية بين النصين هي علاقة التجربة البشرية الواحدة والمتكررة عبر التاريخ، المختلفة في الظاهر ولكنها الواحدة في العمق والأساس والهدف.

هل يمكن أن نمنح نص البحث عن وردة الصقيع عنوانًا جديدًا: "ملحمة جلجاميش المعاصر؟"، أم هل نمنحها عنوانا آخر: "هو الذي يريد أن يرى"؟ أم هل نسمي ملحمة جلجاميش: "البحث عن زهرة الخلود"؟

وما أشبه ختام القصيدة بختام ملحمة جلجامش، لقد قطف جلجاميش زهرة الخلود، ولكن سرعان ما اختطفتها منه الأفعى، وفي نهاية القصيدة التقى الشاعر بوردة الصقيع، ولكن اللقاء لم يدم لأكثر من لمحة طرف. فاللقاء هنا لمحة من طرف، واحتياز الزهرة لم يدم سوى برهة، حتى إن نص الملحمة يختصر اختطافها في سطرين، ولا يوضح كيف كان[2]:

أبصر بركة ماء ماؤها بارد
فنزل فيها ليغتسل في مائها
فشمت حية عرف النبات
وخرجت من الماء واختطفت النبات

---

[1] **باقر، طه، كلكامش، ص ١٠٤**

[2] **المصدر السابق، ص ١٠٣**

وفي عودتها نزعت عنها جلدها

وثمة فرق كبير بين جلجاميش، والشاعر. جلجاميش غاص في الأعماق، ووخزت الأشواق أصابعه، وقطف الزهرة، فقد انتصر بقواه وذكائه وصبره وإرادته، وحاز الوردة. أما الشاعر، فبعد جولات من البحث، مكللة بالخيبة، قعد في بيته ينتظر انبثاقها، وهي التي تجلت له، وأطلت عليه، وكان هذا اللقاء لا بفضل منه، ولا قوة، ولا ذكاء، إنما هي التي تجلت عليه. ومع ذلك كان هذا اللقاء للمحة من طرف. وما أطول الطريق، وما أبعد المسافة، وما أشد الشقاء، وما أكثر الكدح والعذاب، ثم ما أسرع الفراق بعد اللقاء. هذه هي طبيعة الحياة، يكد الإنسان ويشقى ويكدح، وحين يصل، إذا وصل، فإن فرحة الوصول قصيرة، وسرعان ما تزول.

*

ويظهر في القصيدة واضحًا ضمير المتكلم، وبالفعل أبحث يفتتح كل مقطع جديد، ويتكرر الفعل أبحث مع بداية كل مقطع، كما يتكرر في تضاعيف المقطع، وفي أثنائه، وهو صوت الشاعر، ولكنه لا يعبر عن صوته الفردي الخاص، وإنما يعبر عن صوت الإنسان، فالتجربة ليست تجربة ذاتية، وإنما هي تجربة موضوعية، تعبر عن طموح البشرية إلى المعرفة الكلية المطلقة.

والأفعال والأسماء كلها مسندة إلى ضمير المتكلم: أبحث، أراك، شِبَاك رُؤيتي، أجفاني، نفسي، شربتُ كأس الخمر والدُّوَار، أقبِّل الدموع، كأنني ألتذُّ، وطوال القصيدة يظل ضمير المتكلم وما أضيف إليه هو المسيطر، ليدل على شقاء الإنسان ومعاناته في سبيل المعرفة، وفي خضم الحياة، وبحثه عن لحظة النور والإشراق، ولا يظهر إلا في النهاية ضمير الجماعة في لفظ "لقاؤنا":

وأورق اليقين
أن مستحيلا
قاطعا كالسيف
لقاؤنا
إلا لمحة من طرف

لقد أصــبح الشــاعر أمام وردة الصــقيع، ولقاؤه بها قد تحقق، لذلك لم يعد وحده، أصـــبح هو وهي: اثنين، ولذلك قال لقاؤنا، ولفظ لقاؤنا هنا هو اللفظ الوحيد الذي يجمع بين صوت الشاعر ووردة الصقيع، لكن هل هو (لقاء) حقيقة؟ هو لقاء للمحة من طرف، هو أشبه ما يكون بالفراق، بل هو إلى الفراق أقرب منه إلى اللقاء، هو لقاء الفراق.

*

وتلك اللمحة من طرف هي اللحظة التي يتوق إليها الشـاعر سـعيد رجو، ويشـتدُّ الشــوق إلى الدخول فيها، هي لحظة الإبداع، لحظة الوصــول، لحظة اللقاء، ويتخذ من الدوران وسـيلة للوصــول، بل يتخذ من الاحتراق ومن الآلام ومما يشـبه الاحتضــار بل الموت، كي يدخل في أقنومها، ليطير إليها مثل وميض، فيقول في قصـــيدة عنوانها "دوران لذيذ"[1]:

إلى ملكوتك أهفو
يزلزلني عارض ..لا أسمِّي
ويعصف بي هاجس كالجنون
يطوِّح بي دورانُ لذيذٌ
وينشرني في فضائك بوحُ كمانٍ
أطير إليكِ وميضا وحنجرة من نبيذٍ
أطير إلى سُبُحاتك وهجا شجيا
أباغت أقنومك الليلكيَّ
بفيض من الورد والقُبُّراتِ
بنزفٍ يناغيكِ
هذا أواريَ هذا احتضاريَ
هذا اعتباط أسايَ انبلاجُ رؤايَ
بروق انهماريَ
في البرهة الواعدهْ

[1] رجو، سعيد، شمسها سيدة الأوقات، دار نون، حلب، ٢٠٠٨، ص ٣١

وقد سماها الشاعر برهة، ووصفها بأنها واعدة، ليؤكد أنه على موعد معها، وأن الوعد قائم دائمًا ومتجدد، يؤكد ذلك عنوان القصيدة "دوران"، وهو يوحي بدوران المولوي حول نفسه كما تدور الأرض حول نفسها، ليصبح جزءًا من نظام الكون، وليتحد مع أفلاكه التي تدور، مادًّا يسراه نحو الآفاق، كي يحلّ فيها، رافعا السبابة في يمناه نحو السماء مؤكِّدا توجهه نحو الأسمى والأعلى والأبقى والكلي، مائلا برأسه على كتفه معبِّرًا عن ذل الانكسار والطاعة والانتظار، مرتديا الأبيض الفضفاض معبِّرًا عن الصفاء والطهر والنقاء، متوسلا به نحو الدخول في تلك البرهة مثلما يدخل الميت في الملكوت الإلهي بالكفن الأبيض.

*

وقد لخص الشاعر عمر أبو ريشة هذه الرحلة في قصيدة مكثفة جدًا، عنوانها "طال دربي"، وفيها يقول[1]:

هي والدنيا وما بينهما غصصي الحرى وأهوائي العنيده
رحلة للشوق لم ابلغ بها ما أرتني من فراديس بعيده
طال دربي وانتهى زادي له ومضى عمري على ظهر قصيده

تلك هي رحلة كل إنسان في الحياة، أشواقه وطموحاته وتطلعاته فيها لا تنتهي، وينتهي العمر، ويدرك أنه لم يصل إلى ما كان يصبو إليه، وهذا ليس تعبيرًا عن خيبة وانكسار، بقدر ما هو تعبير عن طموح إلى المعرفة الكلية المطلقة.

ويتضح هذا في أبيات يختتم بها أيضا الشاعر أبو ريشة رحلته فيقول في قصيدة عنوانها "ما بعدك"[2]:

ما بعدك يا أفقي ..إني منطلق مشبوب الهمه
ويحي ...ما لي أنهار... وما ما لمطافي يستنزف حلمه
ما لي أهوي.. وأحس الغيمة تقذف بي إثر الغيمه
لأظن جناحي محترق محترق من لمسة نجمه

---

[1] أبو ريشة، غنيت في مأتمي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢، ص ٦٥

[2] المصدر السابق، ص ٤٦

فالشـــاعر يدرك أنه بلغ نهاية الرحلة، ويحس أنه يهوي، لمجرد أن جناحه لامس النجمة، ولم يدخل فيها، ولم يحترق بها، أي أنه اقترب من المعرفة الكلية، ولكنه لم يحط بها، ولم يتحقق منها، أي أن لقاءه كان لمجرد لمسة، ولم يكن دخولا كليًا. والشاعر يشير هنا إلى حكاية رواها فريد الدين العطار في "منطق الطير" يتحدث فيها عن فراشة رأت نورًا في نافذة بعيدة، فاستأذنت كبير الفَراش في الذهاب إلى النور لمعرفته، ورجعت لتخبر أنها رأت شمعة، فقال لها كبير الفراش ما عرفت، وذهبت فراشة أخرى، واقتربت من النور، ورجعت وقد احترق طرف جناحها، فقال لها كبير الفراش: "ما عرفت"، وذهبت فراشة ثالثة، ودخلت في النور، واحترقت به، ولم ترجع، فقال: "لقد عَرَفَتْ".

تلك هي الحقيقة الكلية، هي النور، لا يمكن معرفتها، إلا بالانصهار الكلي فيها، وقد أكد العلم هذه الحقيقة إذ لا يستطيع أي جسم مهما تسارع أن يبلغ سرعة الضوء، إلا إذا انصهرت كتلته وحلت في الضوء.

وكذلك معرفة الإنسان للإله الخالق جل شأنه، لا يمكن تحقيق معرفته أو حبه، إذ لا يمكن لمخلوق أن يعرف الخالق، وهذا هو عين المستحيل، ولا يكون إلا بالموت، الذي لا نعرف حقيقته، على نحو ما كان من الفراشة التي لم ترجع.

*

يؤكد ذلك قصة موسى الذي رأى نارًا، فاقترب منها، وإذا هي نور الله عز وجل، وقد رأى النار ولم ير النور، لأنه بشر، لا يستطيع رؤية النور، وما عليه، كما أمره المولى عز وجل، إلا أن يؤمن، ويتعبد، أما أن يدخل في النور، كما يزعم أصحاب الاتحاد الكلي أو الفناء، فهذا ما لا يستطيعه بشر، وهذا ما تدل عليه الآيات الكريمات في قوله عز وجل من محكم التنزيل: وَهَلْ أَتَاكَ حَدِيثُ مُوسَى (٩) إِذْ رَأَى نَاراً فَقَالَ لأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَاراً لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجِدُ عَلَى النَّارِ هُدًى (١٠) فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ يَا مُوسَى (١١) إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِي الْمُقَدَّسِ طُوًى (١٢) وَأَنَا اخْتَرْتُكَ فَاسْتَمِعْ لِمَا يُوحَى (١٣) إِنَّنِي أَنَا اللَّهُ لا إِلَهَ إِلاَّ أَنَا فَاعْبُدْنِي وَأَقِمْ الصَّلاةَ لِذِكْرِي (١٤) سورة طه.

•

ويمكن أن يشـــار هنا إلى رحلة دانتي في الكوميديا الإلهية، وما كان من دخوله الجحيم، الذي كان حفرة ذات تســع طبقات، أشــبه بالقُمع، ورؤيته أشــكال العذاب، ثم عبوره المطهر، ثم صعوده جبل الفردوس، وكان يصاحبه في رحلته الشاعر فرجيل، ثم توقف عن مصاحبته عند مرحلة في صعوده جبل الفردوس، لتصحبه حبيبته بياترتشا، ثم ليصـــلا في الختام إلى القمة حيث تتفتح وردة النور، رمز الخلاص النهائي والأبدي، واللقاء الإلهي.

وإذا كانت رحلة دانتي أخروية، فإن رحلة الشـــاعر دنيوية، وإذا كان دانتي مصـــحوبا بدليل يرافقه ويدله، وهو الشـــاعر فرجيل، وهو رمز الشـــعر الذي فيه بعض الخلاص، فإن الشـاعر يبحث وحيدًا، ولا شـيء يعينه، وإذا كان دانتي قد التقى بحبيبته وأصبحت دليله إلى وردة النور، فإن الشاعر ظل وحده، وأخيرًا، يلتقي دانتي بوردة النور اللقاء الأبدي الدائم الخالد، فإن الشـاعر لا يلتقي بوردته إلا للمحة من طرف، وما عليه بعد ذلك إلا أن يجدد البحث، وليســت رحلة الشـــاعر في البحث رحلته هو وحده فردًا، إنما هي رحلة كل إنسان عبر التاريخ كله، ولكن يلاحظ أن الإنسان في الآداب القديمة يصل إلى النهاية، أيا كانت، في حين يظل الإنسان المعاصر في بحث دائم، وهو أكثر بؤسًا وشقاء.

*

وتبدو وردة الصقيع مجرد إشارة ورمز، والبحث لم يكن عن الوردة نفسها، إنما كان بحثًا في المطلق، وهذا يعني أنه بحث عما هو غير مادي وغير مجســـد، وأن ما يبحث عنه ليس وردة الصـــقيع، وإنما وردة الصـــقيع رمز له، وإذا كان قد رمز لما يبحث عنه بوردة الصقيع، فهذا يعني أن ما يبحث عنه هو الحب، لأن في الحب دفئًا يذيب الصقيع من حول وردة الصـــقيع أو يذيبه عنها، أو يذيبه فيها إذا كان الصـــقيع قد نال منها، ويعطيها الوجود، فالحب هو الطريق إلى وردة الصقيع، وبالحب يكون اللقاء الأبدي، ولو للمحة من طرف، يقول إريك فروم[1]: "فالحب هو قوة فعَّالة في الإنســـان، تقتحم الجدران التي تفصـــل الإنســـان عن رفاقه، والتي توحِّده مع الآخرين، إن الحب يجعله يتغلب على

[1] فروم، إريك، فن الحب، ص ٢٨

الشعور بالعزلة والانفصال، ومع هذا يسمح له أن يكون نفسه، وأن يحتفظ بتكامله، إن اثنين يصبحان واحدًا، ومع هذا يظلان اثنين"، وبعبارة أخرى أوضح كما يقول فروم أيضًا[1]: "الحب هو الجواب العاقل والمُقْنِع والوحيد عن مشكلة الوجود الإنساني".

وهذا الاستعراض لبعض الروايات والقصص ليس حشوًا ولا استطرادًا، إنما هو تأكيد لمقولة نورثروب فراي التي يقول فيها إن الأدب مُزَاحٌ عن الأسطورة[2]، فالأساطير تتكرر في الأعمال الأدبية، بصورة غير مباشرة، وما يظهر في الأعمال الأدبية من شخصيات وأحداث تبدو مشابهة لمثيلاتها في الحياة، ليست في الحقيقة إلا رموزًا للميول الأساسية لدى الإنسان البدائي، مشابهة للأنماط الأسطورية التي عبرت عن تلك الميول. فالقصص والروايات والأشعار التي عرضناها كلها تكرر قصة الرحلة، رحلة الإنسان، سعيًا وراء حلم، وهي نفسها الرحلة التي قام بها جلجامش، وهذا لا يعني النقل أو التأثر أو الاقتباس، وإنما يعني حالات ومواقف إنسانية بدائية، ما تزال تعيش في العمق من اللاشعور الجمعي، وهذا الربط بين تلك الأعمال والقصيدة يزيدها غنى، ويغني خبرة المتلقي، ويساعد على التواصل معها.

*

لقد كانت الأسطورة بالنسبة للإنسان في القديم، "التاريخ والفلسفة والحكمة والشعر والعلم والأدب والغناء والفن، وهي بالنسبة إلى الإنسان اليوم، رديف لذلك كله، لا غنى عنها، وليس منها بد، وهي بالأمس واليوم، جماع لأنشطة كثيرة، فيها التفكير والانفعال والتوهم والإدراك والتمني والخوف والطموح والانكسار، وفيها الخلق والإبداع، وغير ذلك، من الأنشطة والقوى، التي يتميز بها الإنسان، وتنعكس في الأسطورة، التي تمثل في الحقيقة شخصيته"[3].

---

[1] المصدر السابق، ص ١٢٠.

[2] ينظر: فراي، نورثروب، تشريح النقد، تر. محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، ١٩٩١، ص ٢٠١ وما بعدها. وينظر العرض الملخص لرأي فراي في: هو، غراهام، مقالة في النقد، تر. محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية العلوم والفنون والآداب، دمشق، ١٩٧٣، ص ٢٨.

[3] ينظر، محبك، د.أحمد زياد، دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، ص ٩ وما بعدها.

وعن الأسطورة يقول ريشاردز[1]: " إن الأساطير العظيمة ليست أوهاماً، بل هي منطوق النفس الإنسانية كلها، وهي من ثم لا يحيط بها التأمل، ولا نأتي على كل ما فيها، وهي ليست متعة، أو ملاذاً للهرب، حتى يتطلبها مَنْ يتطلبها للراحة والفرار من حقائق الحياة القاسية، ولكنها هي تلك الحقائق نفسها، معروضة ممثلة. هي الإدراك الرمزي لتلك الحقائق، ومحاولة لخلق الانسجام فيما بينها، وتقبلها بالرضى. ومن خلال تلك الأساطير تستجمع إرادتنا، وتتوحد قوانا، وينضبط نمونا، ومن خلالها أيضاً يتزن كياننا المضطرب، ويلتئم وجودنا المشعث، وبهذه الأساطير يطمئن التناقض، وينسجم النشاز في الأشياء، ومن خلالها حصلنا على التكامل، الذي يجعل منا أناساً متمدّنين".

ولقد عرف أجدادنا من قبل مثل هذا الشكل من ربط النصوص بعضها ببعضها الآخر، والمقارنة بينها، أو الموازنة، فكان ما إن يذكر أحدهم موضوعًا، حتى يورد عليه أمثلة كثيرة من الشعر أو من النثر، على شكل تداعيات، وهو ما كان يسمى التقميش، ومعناه اللغوي الجمع من هنا وهناك، ويمكن تسميته اليوم المقارنة، لا من أجل الكشف عن التأثر والتأثير، إنما من أجل الكشف عن أساليب التعبير عن التجربة الإنسانية، في أشكال أدبية مختلفة.

*

لقد استطاع صلاح عبد الصبور في قصيدته " البحث عن وردة الصقيع" أن يصوغ ملحمة جلجامش جديدة، هي ملحمة إنسان هذا العصر، بسمو روحه، وتطلعه نحو الأسمى والأرقى، على الرغم مما يحيط به من قهر الحياة، وضغطها المادي، وهو بذلك يؤكد أن الإنسان ما يزال يبحث عن المعنى والقيمة، في عالم خلا من المعنى والقيمة، وتلك هي بطولة إنسان هذا العصر.

---

[1] **هايمن، ستانلي، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر. د. إحسان عباس، ود. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ج٢، ١٩٦٠، ص ٢٠٩.**

الجمال النوراني

الجمال هو سر هذا الكون، فكل ما فيه جميل، في الحجر والشجر والبشر، وفي الحيوان والحشرات والأسماك والزواحف والطير، وفي البحار والأنهر والنجوم والكواكب والشموس والأقمار، بل تسرب الجمال إلى كل ما يصنعه الإنسان من منازل وأدوات وآلات، فهو يقيس جمال ما يبدع على جمال ما أبدع الخالق، فيحاكيه في إبداع الجمال، فالكأس التي يشرب فيها ذات جمال، وكذلك القلم والكتاب والبيت والسيارة حتى الفأس والمعول، بل حتى السيف الذي يضرب به لا بد أن يكون مصقولا، ومزخرف المقبض، ومكسوًا بالذهب ومُطَعَّمًا بالجواهر.

والإنسان هو أجمل ما في الكون، وأكرم الكائنات، والمرأة هي الأجمل في بني البشر، فإذا كان الرجل هو الأقوى، فالمرأة هي الأجمل، هذا من حيث الظاهر، ومن حيث ما هو شائع ومستقر، ولكنهما معا في الحقيقة يمتلكان القوة والجمال على السواء، ولكن متطلبات الحياة والعمل، جعلت قوة الرجل أكثر طلبًا، في حين أصبح جمال المرأة هو المطلب الأول، ولذلك زاد الاهتمام بما يمتاز به كل منهما، فبرزت قوة الرجل، وتألق جمال المرأة، ولكن القوة تتوافر فيهما معًا، مثلما يتوافر في كل منهما الجمال، ودليل قوة المرأة خوض كثير من النساء الحروب والمعارك وقيادة الجيوش، وحكم البلاد وإدارتها، والعمل في مجالات يعمل فيها الرجل نفسه، ولا ننسى قدرتها على الحمل والوضع والتربية، وفي الرجل مظاهر للجمال، ولا ننسى تماثيل الآلهة والقياصرة والمحاربين عند الإغريق وما فيها من مظاهر الجمال والقوة. وغلب على الشعر الاهتمام بالجانب الحسي الجسدي في المرأة، ولكن هذا الجانب ليس هو الوحيد، فثمة كثير من الشعر عُنِيَ بروح المرأة، وحُسْنِ أخلاقها، وما لها من أثر في حياة الرجل الروحية والنفسية، وليس الجسدية فحسب، ومن ذلك قصيدة للشاعر بدوي الجبل (١٩٠٤ – ١٩٨١) عنوانها "خالقة"[١]:

---

[١] **الجبل، بدوي، ديوان بدوي الجبل، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨، ص ٤١٣، نشرت أول مرة في مجلة الآداب، بيروت، عدد ١، كانون الثاني، ١٩٥٥، ص ٨٣**

من نُعميـاتـك لي ألفٌ منوّعـةٌ ... وكـلٌّ واحـدة دنـيـا مـن الـنـور
رفعتنـي بجنـاحيْ قـدرة وهوى ... لعـالم من رؤى عينيـك مســحور
تعبٌّ من حسـنه عيني فإن سـكرت ... أغفت على سُـنْدُسِـيٍ من أسـاطير
أخـادع النوم إشـــفـاقـاً على حلم ... حانٍ على الشـــفة اللمياء مخمور
وزار طيفـك أجفـانـي فعطرهـا ... يا للطيوف الغريـــــرات المعاطير
طيوبهـا في زيـارات الرؤى نزلـت ... من مقلتيّ على أصـــفى القوارير
كأن همســك في رياه وشـــوشـــة ... دار النســـيم بهـا بين الأزاهير
تنـدى البراءة فيـه فهو منســكب ... من لغو طفل ومن تغريد عصـــفور
رشـــفت صـــوتك في قلبي معتقة ... لم تُعْتَصَـــر وضـــياء غير منظور
لو كنـت في جنـة الفردوس واحـدةً ... من حورهـا لـتجلـى الله لـلحور
خلقتني من صـــبـابـات مـدلَّهـة ... ظمـأى الحنين إلى دَلٍ وتغرير
فكيف أغفلـت قلبي من تجلـده ... لمـا توليـت إبـداعي وتصـــويري
وكيف تشـــكين من حبي غوايتـه ... وأنـت كوّنـتِ تفكيري وتعبيري
وهـل تريـدين روحي هـدأة وونىً ... فكيف أنشـأتِ روحي من أعاصـير
ألفتُ نفسـي على ما صـغت جوهرها ... يا غربتي عنـد تحويـري وتغييـــري
كبرتُ للطلعة النشـــوى أســـبحها ... أكـان لله أم لـلحســـن تكبيري
يـا طفلـة الروح حبات القلوب فدى ... ذنـبٍ لحســـنـك عنـد الله مغفور
آثـامـكِ الخفرات البيض لو جليـت ... لطور موســـى لنـدَّتْ ذروة الطور
كـأنـهـا أقـحـوانـاتٌ مُـنضَّـــرةٌ ... بمُخْصِـــبٍ عَبِقِ الريحـان ممطور
يا نجمة تختفي حيناً وتشـــرق لي ... حينـاً أفـانين تـعريـف وتنكير
لقـد هجرت أخـاك الفجر وانتبهـت ... شـمس الصـباح على أنات مهجور
من موطن النور هذا الحسـن أعرفه ... حلو الشـــمائل قدســـيّ الأســـارير
ففي المساء على مطلـول زرقتهـا ... أرى مساحب ذيل منك مجـرور
لا تجزعي من مقـادير مخبـأة ... حنـا يـدللـنـا ظلـم المـقـادير
عنـدي كنوز حنـان لا نفـادَ لهـا ... أنـهبتـهـا كـل مظلوم ومقهور

أُعطي بـذلــة محروم فوا لهفي لســـــائـل يغـدق النعمـاء منهور
جواهري في العبير الســـكب مغفية من الونى بعـد تغليس وتهجير
تاهت عن العنق الهاني فأرشـــدها إلى ســـنـــاه حنين النور للنور

تُعْلِي هذه القصــيدة من قدر المرأة وتمجدها وتعظم من شــأنها، عاطفيًّا ووجدانيًّا، بل تعدُّها خالقة، وبذلك تجعلها مبدعة إلى حد الخلق، أي بمعنى قدرتها على التأثير في الرجل، والتغيير في حياته. وهذا الإعلاء من شأن المرأة والتقدير لها موقف فيه قدْرٌ كبير من الرقة واللطف من الرجل، ومرجع هذا كله إلى أنها تعيد بناء الرجل، وتكوِّنه، وتخلقه خلقًا آخر، والرجل يرى في جمالها عالمًا نورانيًّا.

وتتألف القصيدة من ثمانية وعشرين بيتًا، تتداح فيها المعاني، في تسلسل شعوري جمالي، وليس في تركيب عقلي منطقي، ولا في بناء تطوري تصـــاعدي متطور، بل في فيض من المشاعر الهادئة، ومن الصعب تقسيمها إلى مقاطع أو وحدات، ولكن يضطر المرء إلى هذا التقسيم من أجل تحديد المواقف ودرْسِ النص.

فالشــاعر يتغنَّى في الأبيات العشــرة الأولى بجمال المرأة ويمجِّد حُسْــنها العُلْوِي، ويتحدث عن طيفها الذي زاره وصـــوتها الذي رشـــفه. وفي هذا المقطع يقدِّر جمالها وحسـنها، وهو تقدير فيه من الرقة واللطف والسـمُوِّ قدْرٌ كبير، فهو ليس بالغزل الفاحش، فليس فيه كلام على الجسد، فهو لا يذكر نهدًا، ولا ساقًا، ولا يثير رغبة ولا يحرك شهوة، بل إنه يكتفي بالنظر إلى حسـنها، والارتواء به، كما يكتفي بأن يعطِّر جفنيه طيفُها الزائر في الحلم، وارتشـاف صـوتها الذي يشـبه الوشـوشـة بين الأزاهير. وفي الأبيات الخمسـة التالية يتكلم على خَلْقِها له، وتكوينِه، فقد خَلَقَتْه من أشـواق، ونسِـيَتْ أن تمنحَه الصـبر، وعليها ألا تنكر عليه رغباته، وهي التي خلقته من أعاصـــير، وقد أَلِفَ هذا العذاب، ولا يريد التغيير. ثم يعود في الأبيات الأربعة التالية إلى تمجيد حسنها البريء، فيذكر طلعتها البهية، ويؤكد براءتها وكأنها طفلة، ويرى أخطاءها بيضـــاء نقية بل مقدســـة وكأن هذه الأخطاء أقحوانات عطرة.

ثم يتحدث في الأبيات التسعة الأخيرة من القصيدة عن حضورها وغيابها وصدها ووصالها، فكأنها نجمة تظهر وتغيب، فهو الحبيب المهجور، ويعزِّي نفسه ويعزِّيها، فالبُعدُ

هو قدرهما، وهو متمسك بالعفو والسماح والعطاء، على الرغم من حرمانه، وإذا لم يكن القدر قد أتاح له اللقاء بها، فإنه يظل يحتفظ لها بجواهره، وإذا كانت هذه الجواهر لم تلامس جيدها، فإنه يظل يحنُّ إليها مثل حنين النور إلى النور.

فالقصيدة تعبير عن التمجيد لجمال نوراني وحُسْنٍ نقي بريء، وتعبيرٌ عن حب روحي طاهر، قوامه الحرمان، والاحتفاظ بالذكرى والأشواق السامية الطاهرة، وهو الحب العذري أو الأفلاطوني الطاهر الذي لا يلتقي فيه الحبيبان. وقوام هذا الحب في الحقيقة هو تقدير الجمال، والإحساس به، والتعظيم له، والقصيدة تتألق فيها المعاني والقيم السامية، وهي تمتاز بالهدوء والتأمل للجمال، وبمشاعر الإعجاب الهادئة، وليس في القصيدة شيء من صخب العواطف، وضجيج الأهواء، وانفجار الانفعالات، فالقصيدة تطوف في حرم الجمال بهيبة وخشوع، وتسير بتؤدة وحذر، كطائف في متحف بديع يتأمل التماثيل واللوحات، ويقدِّرها حق قدرها، ولكنه يكتفي بالتأمل، ويحذر الاقتراب واللمس، ولا يشتهي الحصول على أي تمثال أو لوحة، وهذه سمة للقصيدة، وليست عيبًا فيها.

الافتتاح والاختتام

يستهل الشاعر القصيدة بذكر عطايا هذه المرأة له، وهي عطايا كثيرة، وسمَّى هذه العطايا نُعْميَات، وهي جمع نُعمى، ونعمى اسم تفضيل من نعمة، أي نعمة كبيرة وعظيمة، والنعمة هي عطاء من غير مِنَّة، وهديّة من غير مناسبة، ومنحة من غير مقابل، والنعمى ذات إيحاء ديني، فهي عطاء إلهي، وقد ذكر المولى عز وجل النعمة مفردة نكرة، فهي مفردة، ولكنها تدل على كثرة ووفرة، ثم أكد أنه لا يُمكن عدُّها ولا إحصاؤها، فقال تعالى في محكم التنزيل: ﴿وَآتَاكُمْ مِنْ كُلِّ مَا سَأَلْتُمُوهُ وَإِنْ تَعُدُّوا نِعْمَةَ اللَّهِ لا تُحْصُوهَا إِنَّ الإِنسَانَ لَظَلُومٌ كَفَّارٌ (٣٤)﴾ سورة إبراهيم، وقال عز شأنه: ﴿وَإِنْ تَعُدُّوا نِعْمَةَ اللَّهِ لا تُحْصُوهَا إِنَّ اللَّهَ لَغَفُورٌ رَحِيمٌ (١٨)﴾ سورة النحل.

والشاعر يذكر أنَّ مِن بعضِ نعمياتها ألفًا، فإذ كانت بعض عطاياه ألفًا، فكيف بنعمايتها كلها؟ فهي من غير شك كثيرة، وما هي بالكثيرة فحسب، بل هي منوعة، والتنوع يضفي على الكثرة غنى، فقد يكون في الحقول زهور كثيرة من صنف واحد، وهي جميلة،

ولكن الأجمل أن تكون منوعة. وكل واحدة من هذه العطايا دنيا، وفي الدنيا رحابة واتساع وشمول، وفي الدنيا غنى وتنوع وكثرة، ولكن هذه الدنيا ليست دنيا من الأموال والعقارات، ولا من الممالك والعروش، ولا من السلاح والجيوش، وليست من متع الجسد ولذاذاته، وإنما هي دنيا من النور.

وإذا كان من بعض نعمياتها ألف، وكلٌ نعمى دنيا، وفي الدنيا من الرحابة والاتساع ما فيها، فهذا يعني أن نعمياتها في اتساع وتمدُّد وتنوع لا نهائي، مثل انفجار انشطاري، هو انفجار أول تتلوه سلسلة من الانفجارات، وهنا أيضًا نعميات تولّد سلسلة لا متناهية من الرحابة والاتساع والتنوع والتعدد، وهكذا فإن عطاياها غير مادية ولا حسية وهي لا نهائية في رحابتها وتنوعها وتعدُّدها. ولا يكاد المرء يجد كلمة تناظر كلمة نعميات، أو ترادفها، أو تغني عنها، فلا تدل على ما تدل عليها نعميات ألفاظ أخرى مثل: هبات أو منح أو عطايا.

والنور هو الخَلْقُ والقوة والحياة، هو سرُّ الكون وعظمته، والنور سمو وجلال وعظمة، ولقد ضرب الله عز وجل لنفسه مثلًا، وهو أعظم من المثل وأجل، فشبه نفسه بالنور، وهو فوق الشبيه والتشبيه، فقال تعالى في محكم التنزيل: ﴿اللَّهُ نُورُ السَّمَوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونِةٍ لا شَرْقِيَّةٍ وَلا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ (٣٥) ﴾ سورة النور.

وهكذا فإن عطايا هذه المرأة وهباتها الكثار ليست من المادة ولا الجسد، وإنما هي من عالم النور. وإذا كانت عطاياها ومنحها من عالم النور فهي إذا تنتمي إلى عالم النور لأنه لا يمكن أن يمنح النور إلا مَن كان منتميًا إلى النور، بهذا الافتتاح النوراني يستهل الشاعر قصيدته. وإذا كان الشاعر قد افتتح القصيدة بالنور ليصوّر عطايا المرأة ونعمياتها ومِنَحَها له وهي عطايا من نور، فهو سيختتمها بالنور، فقد هجرته وابتعدت عنه مثلما تبعد النجمة، وظل يحتفظ لها بجواهره، رمز حبّه وهداياه الثمينة العالية ورمز أشواقه، وإذا كان لم يتمكن من أن يزين جيدها بجواهره فإن هذه الجواهر قد اهتدت إلى سنا هذا الجيد

أي إلى تألقه وسـموه ونقائه، وقد دلّه عليها حنين النور للنور، فهو يظل يحن إليها ببراءة ونقاء وطهر وصـــفاء، هو حنين النور الذي في قلبه ووجوده وكيانه إلى النور الذي هي رمزه أو هو رمزها، فهي من عالم النور، وحنينـه إليها هو حنين النور إلى النور. فإذا كانت تلك المرأة من عالم النور فالشاعر نفسه أيضًا في مشاعره ووجدانه من عالم النور، ولا يحن إلى النور إلا النور، وبذلك يعود ختام القصـــيدة على بدئها فيلتقي الاختتام بالافتتاح وتكتمل الدائرة ليكون الافتتاح بالنور وبالنور الاختتام، لتظل القصيدة سابحة في عالم من النور، وهو ما يمنحها الوحدة والتماســك مثلما يمنح الموقف كله الرقة واللطف. والشــاعر لا يســعى إلى نيل المرأة ولا إلى امتلاكها، ولا إلى نيل لذة أو متعة، هو يكتفي بتأمل الجمال، لذلك كانت مشاعره نحوها هادئة، وليست متأججة، والقصيدة في مجملها تقوم على التأمل الروحي الجميل، والوصـف، وتذكُّرِ المشـاعر والحرمان والصـد والهجر، ولكنها لا تؤجج العواطف، ولا تســتثيرها، إذ يغلب عليها الوصـــف والتقرير وتســـمية العواطف، لا تصـــويرها، كما يغلب عليها الحرص على الوصـــف بلغة دقيقة والتعبير بصور فنية جمالية مدهشة. ومن هذه الصور قوله:

رشفت صوتك في قلبي معتقة لم تعتصر وضياء غير منظور

والصـور تقوم في البيت على تراسـل الحواس، فصـوتها وهو مسـموع يتحول إلى خمرة معتقة يرشـفها، فاسـتعمل فعل رشـفت بدلا من فعل سـمعت، كما جعل الخمرة غير معتصـــرة، فهي إذن خمرة من نوع خاص، هي خمرة النور، يؤكد ذلك أنه جعل صـــوتها ضـياء غير منظور، وبذلك تكون الصـور جديدة مدهشـة، تريد الارتقاء من عالم الحس والمادة إلى عالم الروح والنور. وفي البيت تناص بعيد مع ابن الفارض حيث يقول[1]:

شـــربنا على ذكر الحبيب مدامة ســـكرنا بها من قبل أن يخلق الكرم

فخمرة ابن الفارض التي يشـربها خُلِقت قبل أن يخلق الكرم، فهي لم تعتصـــر من عنب، وماهي بخمرة، إنما هي النور المحمدي، الذي خُلِقَ قبْلَ أن يُخْلَقُ الكونُ كلُّه، ومن هذا النور شرب هذا العاشق.

---

[1] ابن الفارض، ديوان ابن الفارض، المطبعة الأدبية، بيروت، ١٨٩١، ص ٧٤

كثرة الصفات

وتكثر في القصيدة الصفات، وهي صفات موحية، وليست فضلة، ولا حشوًا، بل فيها من المعاني والإيحاء والدلالات ما هو جديد. ومن ذلك قوله في البيت الأول:

من نعمياتك لي ألف (منوعة) وكـل واحـدة دنيـا (من النور)

فصـفة (منوّعة) تضـيف إلى النعميات صـفة التنوع، وهي صـفة تغني الأَلْفَ، وتجعلها أكثر متعة، فقد تكون الكثرة متعددة، وواحدة، متراكمة، ولا تنوع فيها، فهي مملة، ولكن التنوع يمنحها الغنى، فالشاعر لم يصفها بأنها: ألف كثيرة، أو ألف عديدة، أو ألف جميلة، وإنما وصـفها بأنها منوعة، وفي التنوع نفي للتكرار والتعدد والرتابة. ووَصَـفَ في الشـطر الثاني الدينا بأنها من النور، فقال: دنيا (من النور)، فما هي دنيا من المال ولا القصـور ولا النسـاء وإنما دنيا من النور، ووَصْـفُ الدنيا بأنها من النور وَصْـفٌ مدهش، وغير متوقع، فالدنيا في حقيقتها ليسـت من النور، إنما الدنيا كما هو معروف هي من المال والتجارة واللهو والعبث والحرب، لكنها هنا دنيا مختلفة، لذلك جاءت نكرة، دنيا، ثم وصـفها بأنها (من النور). ويرد حرف الجر (من) في الشـطر الأول ليدل على التبعيض (من) نعمياتك، ثم يرد في الشطر الثاني: دنيا (من) النور ليدل على وصف الدنيا وبيان نوعها، وبين حَرْفَيْ الجرّ مِنْ إيقاع صوتي واحد، وبينهما اختلاف في الدلالة والإيحاء.

رفعتني بجنـاحي قـدرة وهوى لعالمٍ مِن رؤى عينيك مسـحور

فقد وصـف العالم الذي رفعته إليها بأنه (مِن رؤى عينيها)، فهو عالَم مِن خلْقِها، وإبداعها، ومن عطاياها، وهو عالَم، وفي العالم سـعة ورحابة وعمق وامتداد، وفيه حرية وانطلاق، ثم وصفه بأنه عالَم مسحور، والسحر هو قوة خفية، تثير الخيال، وتوسّع آفاق الكون، وتجعل الممكن مستحيلًا، وتمنح المشاعر آمادًا واسعةً تنطلق فيها بحرية.

تَعُبُّ مِنْ حُسْنِه عيني فإن سكرت أغفت على سندسي من أساطير

والشاعر يجعل العين تعب الحسن عبًا كأنه خمرة، فإذا سكرت من هذا الحسن نامت على أحلام كأنها أساطير، والأساطير مجال رحب للخيال الحرّ المنطلق في آفاق تكسـر قوانين الطبيعة والعقل والمنطق، وهي أسـاطير من سـندس، أي خضـراء، وفي

الخضرة خصب ونماء وخير، ولفظ السندس لا يوحي بالخضرة فقط، بل يوحي بالانسياب والنعومة واللين، وبذلك تتجسد الأحلام في نسيج حريري ناعم أخضر رقيق شفاف.

أخادع النوم إشـــفاقًا على حلم حانٍ على الشفة اللمياء مخمور

ويصف الشاعر الحلم بأنه مخمور، وتوحي صفة مخمور بالانطلاق والحرية في عالم لا يحكمه العقل، وهي صفة للحلم جديدة، موحية، ذات امتداد واسع الطيف، يؤكد الانطلاق وتحقيق الأماني، ويجعل هذا الحلم متعطفا على الشـــفة، فكأن الحلم يداعب الشفة، ثم يصف الشفة بأنها لمياء، والشفة اللمياء هي الشفة التي فيها سمرة محببة.

ومن أجمل الصفات وَصْفُ ذنبِها بأنه عند الله مغفور كرمى حسنها، إذ يقول:

يا طفلة الروح حبات القوب فدا ذنب لحســـنك عند الله مغفور

ويجعل حبات القلوب فدى ذنب من ذنوبها، لأنها طفلة الروح، أي نقية، وبريئة، وذنوب الأطفال في الواقع مهما عظمت مغفورة، لأنهم يخطئون بعفوية لا عن قصْـد، بل إن أخطاءهم محبَّبة إلى النفس، وفداؤه ذنبها بحبات القلوب دليل قلب كبير يغفر ويسامح.

آثامك الخفرات البيض لو جُلِيَتْ لطور موســى لندَّت ذروة الطور

وهو يصف آثامها بصفتين مبتكرتين، وهما البيض والخفرات، ثم يخبر عن آثامها بجملة طويلة، وهي: "لو جليت آثامها لطور موســـى لندت ذروة الطور". والتعبير عن أخطائها بأنها آثام يدل على نظره إليها على أنها هَنَات عابرة وهفوات صغيرة، فالإثم ذنب صـغير، هيِّن، وهو غير الذنب، وغير الخطيئة، وغير المعصـية، وغير الفاحشـة، وغير الكبيرة، وقد تكون أخطاؤها كبيرة، ولكنه يعدُّها آثامًا، تلطُّفا منه، كأنه يلتمس لها العذر، سـلفًا، ثم يصـف هذه الآثام بأنها خَفِرات، أي حَيِيَّات، خجولات، وهي صـفة بديعة، تدل على خجلها وحيائها، ثم يصـــف تلك الأخطاء بأنها بيض، دلالة على نقائها، وطهرها، ودلالة على تقبُّله لها، وهي صفة مبتكرة تقوم على التجسيد، إذ الأخطاء أمور مجرَّدة، لا تُرَى، لكنه يمنحها كتلة وحضـورًا، فيجعلها بِيضًـا، وصـفة البياض تدلُّ عموما على النقاء والطهر والصـــفاء، بل يذهب الشـــاعر إلى أبعد من هذا إذ يمنح آثامَها الطُّهرَ والقدسيةَ والجلال، مع أنها آثام لطيفة، فهي آثام طاهرة نقية، هي آثام طفلة، ولو أن هذه

الآثام جُلِيَتْ لطُور موســـى، وهو جبل مقدس، لكانت كالندى النقي الطاهر، أي لمنحته الخير والبركة والخصب، دلالة على طهر تلك الأخطاء، ونقائها، فهي أخطاء طفلة، وهو الذي وصفها من قبل بأنها طفلة الروح.

كـأنـهـا أقـحـوانـات مـنضَّـــرة بمُخْصِـبٍ عَبِقِ الريحان ممطور

ثم يشــبه تلك الآثام بالأقحوانات، هو تشــبيه، ولكنه أقرب ما يكون إلى الصــفة، والأقحوان زهر ربيعي، طبيعي، ينبت تلقائيًّا، ولا يزرع، مما يدل على عفويته وبراءته، وهو يتفتح باكرًا أوائل الربيع، وكذلك آثامها، فهي عفوية، طبيعية، بل هي زهور ربيعية متفتحة وعطرة، وهل ثمة ما هو أبدع من أن تكون أخطاء تلك المرأة زهورا ربيعية عطرة؟ ثم يصــف هذه الأقحوانات، وهو بالأحرى يصــف الآثام، بأنهامعطرة بعبق الريحان الذي بلله المطر، فهو أدعى إلى انتشــار عبقه، وهذا يجعل الشــاعر آثامها نقية، بيضــاء، طاهرة، مقدســة، عطرة، فيســتثير بهذا الوصــف الحواس كلها، من شــم وبصــر ولمس وإحساس بالرطوبة، بل يستثير أعماقًا ثقافية دينية، عندما يجعلها تندي ذروة الطور.

ويؤكد الشــاعر طهر حســنها، فيصــفه بأنه من موطن النور، ويضــفي عليه هالة قدسية، فملامحها بريئة، بل مقدسة، وطاهرة، تدل على الصفاء والنقاء، حيث فيقول:

من موطن النور هذا الحســـن أعرفه حلو الشــمائل قدســي الأســارير

ويجعل الشاعر المرأة نجمة، على سبيل الاستعارة التصريحية، إذ يخاطبها بقوله: " يا نجمة"، وفي النجمة نور وعلو وســمو، وبُعْدٌ عن الوصــول إليها، ثم يذكر حضــورها وغيابها، فهي تشرق له حينًا، وتغيب حينًا، بسبب بُعدها عنه، فقد كانت تؤنسه في الليل، ولكنها غابت في الفجر، فهجرته، وأشــرقت الشــمس على أنين رجل مهجور. وهكذا فإن حســـن هذه المرأة حســـن نقي طاهر بريء طبيعي عفوي، وهو يعطي ملامح عامة، ولا يصف نهدًا، ولا ساقًا، ولا فخذًا، إنما يعطي صفات حسن نوراني.

فضاء القصيدة

إن الفضــاء الذي تحلق فيه القصــيدة فضــاء رحب واســع ممتد، وهو فضــاء شــامخ عال فيه رقي وســـمو، وتدل عليه ألفاظ من مثل: دنيا من نور، عالم من رؤى عينيك

مســـحور، زار طيفك أجفاني، ذروة الطور، يا نجمة، حنين النور للنور، لذلك يغلب على الألفاظ لغة النور والعالم على رحابته، فتتكرر ألفاظ النور أربع مرات، حيث يقول:

من نـعميـاتـك لـي ألف منـوعـة وكـل واحـدة دنيـا من (النور)
رشـــفت صـــوتك في قلبي معتقة لم تعتصر (وضياء) غير منظور
من موطن (النور) هذا الحسن أعرفه حلو الشـمائل قدسـي الأسـاريـر
تـاهت عن العنق الهـاني فـأرشـــدها إلى سـناه حنين (النور) (للنور)

وهذا يعني أن القصـيدة قائمة على النور والتقديس للجمال، وهي بعيدة عن الحس والجنس والإثارة، بل يمكن القول إن القصـــيدة قائمة على وصـــف تمثال لامرأة فيه كل معاني الحســـن والجمال والطهر والنقاء، هو تمثال من روح، وليس من حس ولا جســـد، ويمكن القول أيضًـــا إن القصـيدة تقوم على الإعجاب، لا على الحب، فليس فيها عاطفة ولا انفعال، ويكفي الإشارة قوله:

من موطن النور هذا الحسن أعرفه حلو الشـمائل قدسـي الأسـاريـر

فهو يشـير إلى الحسـن باسـم الإشـارة: (هذا)، مما يعني أن الحسـن موضـوع قائم خارج ذاته، ويذكر أنها (من موطن النور)، فهي من موطن، ولم تسـكن فؤاده، ويصـف هذا الحســـن فيقول: (أعرفه)، والمعرفة عقل وإدراك، ولا يقول أعشـــقه، والعشـــق عاطفة وهوى. وهو يخاطب المرأة فيسألها:

وهـل تريـدين روحي هـدأة وونى فكيف أنشأت روحي من أعاصير

وفي الحقيقة لا نجد في القصـــيدة غير الهدأة والونى، ولا نجد فيها شـــيئا من أعاصـــير، فكيف يزعم أنها أنشـــأت روحه من أعاصـــير؟ والروح حقيقة لا تكون من أعاصير، إنما النفس هي التي تكون من أعاصير، فالروح هي صاحبة الهدأة والونى. مع ذلك، فإن هذا لا ينفي عن القصـــيدة قيمة الجمال واللطف، وهي بالمقابل لا تثير لدى المتلقي عواطف قوية، بل تثير فيه الإحساس بالجمال والسمو.

ألفاظ القصيدة وتراكيبها الأسلوبية

وكل لفظ في القصـيدة يكتسـب من جواء القصـيدة دلالات النور والرقي والصـفاء، وينشـــر أطيافًا واســـعة من الإيحاءات غير المنتهية، ويصـــدق عليها ما قاله أرشـــيبالد

ماكليش وهو يعلق على ألفاظ قصيدة[1]:" فهذه الكلمات مشحونة بالمعنى في القصيدة، ولكنها ليست مشحونة بالمعنى خارج القصيدة، أو بالأحرى مشحونة في القصيدة بنوع خاص من المعنى، معنى يشق طريقه مباشرة إلى ما نسميه القلب، ونعني بهذا عضو المعرفة الذي يأخذ المعاني حية كاملة".

ويكثر العطف في القصيدة، وكله يرد في عجز الأبيات، ويتضح ذلك فيما يلي: "ظمأى الحنين إلى دلٍّ وتغرير، تولَّيْتِ إبداعي وتصويري، كوَّنْتِ تفكيري وتعبيري، عند تحويري وتغييري، أفانين تعريف وتهجير، كل مظلوم ومقهور، بعد تغليس وتهجير"، وهذا الشكل من العطف، وقد كثر وتتابع، أعطى القصيدة إيقاعًا رتيبًا، يوحي بتكرار النغم، ولاسيما عندما يكون المعطوف على وزن المعطوف عليه، من مثل: تفكيري وتعبيري، تحويري وتغييري، تعريف وتنكير، محروم ومقهور، تغليس وتهجير، وهو إيقاع هادئ رتيب، يتناسب ومشاعر التأمل في الجمال، والنظر إليه بعين الإعجاب الهادئ، لا الانفعال المتوتر، ومرجعه إلى الإعجاب العقلي والروحي، لا الافتتان بالحس والجسد، ولا الانشغال بالأشواق والرغبات.

وهذا الإعجاب بالجمال النوراني محكوم عليه بالبعد والحرمان، والشاعر يعزي نفسه والمرأة، ويسليها، ويؤكد لها أن القدر الذي حكم عليهما بالبعد، هو نفسه القدر الذي حنا عليهما، يدلِّلُهما، لأنه حفظ لهما الطهر والنقاء والصفاء، ويؤكد أنه يمنح وهو المحروم، ويعطي، لأن الحب عطاء ومنح، وليس أخذًا، ولا سيما حب الجمال الروحاني.

عنوان القصيدة

والعنوان "خالقة" عنوان فريد، فهو يجعل تلك المرأة خالقة له، ومكونة لمشاعره وعواطفه وأفكاره، وهي الصانعة لذاته، والفاعلة فيه، والمؤثرة، وليس دائما معنى الخلق هو الإيجاد من عدم، فالخلق هو التقدير، يقال خلق الشيءَ ملَّسَه وليَّنه، وخلق الكلامَ صنعه، وخلق النطع والأديم قدَّره[2]، والخلق هنا بمعناه الشعري، وليس بمعناه الديني، لأن السياق هو الذي يحدد المعنى، وهو هنا معنى مجازي، وليس حقيقيًّا، وهو بمعنى التأثير

---

[1] **مكليش، أرشيبالد، الشعر والتجربة، ص ٢٢**

[2] **الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة خلق.**

في الرجل، وتكوينه. والعنوان على وزن اســـم الفاعل من فعل خلق، ويدل على القدرة والفاعلية، وهو اسم نكرة، مما يعني أنه دالٌ على امرأة بعينها، ولا يمكن القول إنه يقصد مطلق المرأة، أي لا يمكن الزعم بأن المقصود كل النساء بأنهن خالقات، بل هو يقصد امرأة بعينها، وإلا فقدت هذه المرأة في القصيدة خصوصيتها.

القصيدة ونقيضها

وفي العمق من القصيدة تكمن أسطورة بجماليون النحات الذي صنع لامرأة اسمها جلاتيا تمثالًا أودع فيه كل ما يتمناه من جمال، وانصـــرف إليها عن نســـاء الأرض، وعشقها، ثم توسل إلى الآلهة يرجوها أن تبث فيه الحياة، فلبت دعاءه، وتزوجها.

والقصيدة هنا تقوم على المفارقة، فالمرأة هي التي صاغت مشاعره، ولذلك جعل العنوان خالقة، ولكن، حين نفكك العنوان، ونسأل: أهي حقيقة الخالقة؟ أو هو الخالق؟ في الواقع هو الخالق، لأنه هو الذي خلقها في هذه القصيدة، وصاغ لها هذا التمثال من لغة سامية راقية هادئة جميلة.

ويروى أن بجماليون نهض ذات صباح، فلم يجد جلاتيا، فأطل من نافذة القصر، فرآها في أحضان البستاني، وسنجد الشاعر أيضًا يعبر عن خيانة تلك الخالقة، فسيبادر على الفور إلى القول في قصيدة عنوانها "الدمية المحطمة"[1]:

أيا دمية أنشـــأتها وعبدتها ... كما عبد الغاوون منحوت أحجار
سكبت بها روحي وأهواء صبوتي ... وألوان أحلامي وبدعة أطواري
جمعت بها الدنيا فكانت ســـلافتي ... وكأســـي وندماني وأهلي وســـمّاري
ونامت على الحلم المريح بمقلتي ... وهدهدها عطري وحبي وإيثاري
ويا دمية أنشـــأتها ثم حطمتْ ... يداي الذي أنشـــأت تحطيم جبار
جمالك من سحري وعطرك من دمي ... وفتنتك الكبرى خيالي وأشـــعاري
وثغرك من حاني فيا لـــــمنمنم ... ندي بأنفاس الرياحين معطار
خلقتك من أهواء نفســـي ونوعتْ ... بك الحســـن أهوائي وحبي وأوطاري
فما يُشـــتهى خدّاك إلاّ لأنني ... تركت على خديك إثمي وأوزاري

[1] الجبل، بدوي، ديوان بدوي الجبل، دار العودة، لاتا، ص ٣٥٩

ومـا أســكرت عينـاك إلا لأنني	**ســكبت بجفنيك الغوبين أســراري**
أينكرني حســن خلقـت فتونـه	**فيخنقني عطري وتحرقني نـاري**
وتنكرني يا غضـبة الشـعر والهوى	**ويا غضـبة الدنيا ويا غضـبة الباري**
رددتـك للطين الوضـيع ومـا حنـا	**على روضك الحالي هبوبي وإعصاري**
وفارقـتُ إذ فارقتُك الطينَ وحده	**وعادت إلى نفسـي عطوري وأنواري**

فالشـاعر يؤكد أنه هو الذي صـنع بأهوائه وانفعالاته ومشـاعره جمال تلك المرأة وحسـنها، وفق ما يهوى، ثم صـبَّ عليها غضـبه لأنها خانته، ثم سَـلَبَها ما منحها من جمال، ويلاحظ أنه أضـفى عليها الجمال والفتون والأهواء والأوطار، ولم يُضْـفِ عليها مشـاعره وحبه، ويؤكد ذلك تصـريحه أنه حين حطمها أعادها إلى الطين، واسـترد عطوره وأنواره، وكثير من الألفاظ مشـتركة بين القصـيدتين، بل كثير من الأسـاليب التركيبية مشتركة، ومن المرجح أن تكون القصيدة الثانية مكتوبة بعد الأولى، وهي نتيجة موقف ما من المرأة اضطره إلى هذه الغضبة.

آفاق نقدية ومقارنات

ومثل هذا النزوع التأملي في الحسـن والجمال الروحي يمكن أن نجد جذوره في قصيدة للشاعر أحمد شوقي، وفيها يقول[1]:

اللهُ في الخَلقِ مِن صَبٍّ وَمِن عاني	**تَفنى القُلوبُ وَيَبقى قَلبُكِ الجـاني**
صـوني جَمالَكِ عَنّا إِنَّنا بَشَـرٌ	**مِنَ التُرابِ وَهَذا الحُسـنُ روحاني**
أَو فَـابتَغي فَلَكـاً تَـأوينَـهُ مَلَكـاً	**لَم يَتَّخِذ شَـرَكاً في العالَمِ الفاني**
يَنسـابُ في النورِ مَشـغوفاً بِصورَتِهِ	**مُنَعَّمـاً في بَـديعـاتِ الحُلى هـاني**
إِذا تَبَسَّـمَ أَبـدى الكَونُ زينَتَـهُ	**وَإِن تَنَفَّسَ أَهـدى طيـبَ رَيحـانِ**
وَأَشـرِقي مِن سَـماءِ العِزِّ مُشـرِقَةً	**بِمَنظَرٍ ضـاحِـكِ اللَألاءِ فَتّـانِ**
عَسـى تَكُفُّ دُموعٌ فيـكِ هـامِيَـةٌ	**لا تَطلُعُ الشَـمسُ وَالأَنداءُ في آنِ**
يا صـورَةَ الحورِ في جِلبابِ فانِيَةٍ	**وَكَوكَبَ الصُبحِ في أَعطافِ إِنسـانِ**

[1] شوقي، أحمد، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٨، المجلد الأول، الجزء الثاني، ص ١٤٢.

مُري عَصِـيَّ الكَرى يَغشـى مُجامَلَةً وَسـامِحي في عِناقِ الطَيفِ أَجفانِي
فَحَسـبُ خَدّي مِن عَينَيَّ ما شَـرِبا فَمِثـلُ مـا قَـد جَرى لَم تَلقَ عَينـانِ

فكل من الشاعرين يمجد حُسْنًا نورانيًّا ويعظمه، وكل منهما يعبر عن إعجابه بهذا الحُسْـن، وكل منهما يرى فيها قداسـةً وسـمُوًّا، وإذا كان بدوي الجبل يرى في هذه المرأة خالقة له، ومكونة لمشـاعره وتفكيره وعواطفه، وهو يصـبر على ترجُّحها بين قرب وبعد، ويقبل منها الحرمان، ويضـحي، ويبذل من روحه، ويعطي وهو المحروم، فإن شـوقيًّا يضجر من هذا الانجذاب نحو حسنها النوراني، وما عاد يطيق صبرًا، فيرجوها أن تصون جمالها، ويعترف أنه بشـر، ثم يتمنَّى عليها أن تفر إلى الأفلاك العليا، لأنها ببسـمتها سـتمنح الكون البهاء، ويرجوها أخيرًا أن تمنح عينيه النوم، لعله يرى طيفها في المنام. ويظهر بدوي الجبل أكثر استجابة لجمال تلك المرأة، وأكثر تقديرًا لها، وهو يتفنن في إبداع المعاني، وفي التعبير عن قيم الجمال الروحي، ويأتي بتشـبيهات واسـتعارات وصـفات لم يأت بمثلها أحمد شـوقي، وتبدو قصـيدة بدوي الجبل أكثر إبداعًا وأبعد في التجديد، في حين تبدو قصيدة أحمد شوقي مغرقة في التقليد.

ومن مظاهر التقليد طلب شوقي من المرأة أن تشرق كالشمس، كي تكف دموعه، إذ لا يمكن أن تشرق الشمس والأنداء تهطل، فهو يستعير لدموعه الأنداء، ويستعير لوجه المرأة الشمس، والصورة مفتعلة، ووصف الدموع بأنها هامية وصف لغوي مباشر ليس فيه شـيء من الإيحاء، وقد طلب منها أن تشـرق في سـماء العز، ثم ألحق الطلب بالحال مشرقة، وليس في الحال مشرقة، ولا سيما بعد الطلب أشرقي غير التكرار اللفظي، فالحال مشرقة لا تضيف إلى فعل الطلب أشرقي جديدًا، ولا توحي بشيء، وذلك في قوله:

وَأَشـرِقي مِن سَـماءِ العِزِّ مُشـرِقَةً بِمَنظَرٍ ضـاحِـكِ اللَألاءِ فَتّـانِ
عَسـى تَكُفُّ دُموعٌ فيـكِ هـامِيَـةٌ لا تَطلُعُ الشَـمسُ وَالأَنداءُ في آنِ

إنّ شـوقيًّا لا يأتي بشـيء من مثل ما أتى به بدوي الجبل من الصـور الجديدة المبتكرة، ولا سيما القائمة على تراسل الحواس، ولا يتفاعل شوقي مع جمال المرأة، بمثل ما تفاعل معه بدوي الجبل، بل إنه يريد أن تصـون جمالها، وأن تفر إلى الأفلاك العليا

لتعيش مع الملائكة، ولكن يظل كلا الشـــاعرين راقيين في تعبيرهما عن التعامل مع الجمال النوراني وبعيدين عن الحس والجسد والرغبة.

*

ومن أَسَفٍ أن يتهم الشاعر أبو القاسم الشابي الشعر العربي بأنه مُغْرِقٌ في الحس والجسد والرغبة، وبعيد عن الروحانيات في التعامل مع المرأة، يقول أبو القاسم الشابي[1]: "إن الشـاعر العربي ما كان يبوِّئ المرأة المنزلة السـامية وذلك المقام الجميل إلا ليتحدث عن ملهاته الساحرة التي ألفى عندها متعة الجسد ومنهل الشهوات، أو لكي يفاخر رفاقه من أبناء البادية بأنه قدير على تصـبي قلوب النسـاء والعبث بهن ليس غير". ثم يطلق أحكاما قاسـية، لا تخلو من إسـاءة للشـعر العربي، فيقول: "إن نظرة الأدب العربي إلى المرأة نظرة دنيئة سـافلة منحطَّة إلى أقصـى قرار من المادة، لا تفهم من المرأة إلا أنها جسـد يُشْـتَهَى، ومتعة من متع العيش الدنيء". ثم يسـتمر في إطلاق الأحكام العامة، فيقول: "ولم يحاول الشـاعر العربي أن يحس بما وراء الجسـد من روح جميلة سـاحرة، تحمل بين جنبيها سـعادة الحب ومعنى الأمومة، وهما أقدس ما في هذا الوجود، ولا بذلك القلب النقي الذي يزخر بأسمى عواطف الحياة وأشعارها، وأجمل أحلام هذا العالم الكبير ولا شَـعَرَ بما بين هاته الطبيعة الكبرى وبين المرأة من اتصـال وثيق، حتى كأنها قلْبُها الإنسـاني الذي يحمل بسـمة الفجر ويأس العالم، ذلك شَـأْوٌ لم تحلِّق فيه أجنحة الشـاعر العربي ولا نالته، بل ولم يطمح إليه بصـره الذي أَلِفَ مَغَاوِرَه الأولى وكهوفه الضـيقة". ثم لا يكاد يستثني غير ابن الرومي، فيقول:" لا أستثني أحدًا غيرَ ابنِ الرومي ومَن لفَّ لفَّه وهو نفر قليل، فإن ابن الرومي تحدث عن جمال المرأة كشيء مستقل عن الجسد مصدره النفس الخالدة، يقول:

ليـت شـــعري إذا أدام إليهـا كـرَّةَ الـطرفِ مُـبِـدِئٌ ومُـعيـد
أهي شـيء لا تسـأم العين منه أم لهـا كـل ســـاعـة تجـديـد؟
ـــــدَثْتَ يُبدي غرائبًا ويُفيد

[1] **الشابي، أبو القاسم، الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٣، ص ٧١. ٧٢ ونشر الكتاب أول مرة عام ١٩٢٩، وهو في الأصل سلسلة محاضرات، ألقاها الشاعر عام ١٩٢٩.**

بــل هي العيش لا يزال متى
استحـ

ثم يضـيف معمِّمًا: "هذه هي النظرة الشـائعة في الأدب العربي كله، والتي يتسـاوى فيها جميع شـعراء العربية، على اختلاف عصـورهم، وتبايُن طبقاتهم، وتفاوُتِ أوسـاطِهم". وكلام أبي القاسـم الشـابي لا يقوم على اسـتقراء الشـعر العربي، بل يقوم على الانتقاء، والتعميم، ويفتقر إلى الموضوعية وروح البحث العلمي.

وفي الحقيقة لا بد من وجود اتجاهات متنوعة ومختلفة في التعامل مع المرأة وفي الموقف منها في الحياة وفي الشـعر، ولا بد من اتجاه يهتم بالجسـد وعلاقاته، واتجاه ثان يعنى بالمشـاعر والعواطف، واتجاه ثالث يتطلع إلى ما هو أسـمى وأرقى في التعامل مع المرأة، ولا بد من اتجاهات واتجاهات، بعدد ما في الحياة نفسها من اختلاف وتنوُّع وتعدُّد، بل إن الرجل نفســه يمر بحالات ومواقف مختلفة في موقفه من المرأة وفي طبيعة تعامله معها، وفق العمر والثقافة ووفق ما يمر به من تجارب، ولذلك يمكن أن نجد عند الشـاعر الواحد مستويات مختلفة، واتجاهات متباينة من التعامل مع المرأة، وفي الموقف منها.

ولا يضير الشعر في شيء أن يكون فيه اتجاه حسي مادي، فهذا الجانب ماثل في الحياة نفســها، وليس عيبًا أن يعبِّر الشــعر عنه، وهذا الاتجاه الحســي المادي قائم في أشعار الأمم كلها، ولا ينفرد به الشعر العربي، وفي أحد أسفار التوراة، وهو نشيد الإنشاد، أشـعار تتحدث عن الجسـد والرغبات بشـكل سـافر. لقد غاب عن الشـاعر أبي القاسـم الشـابي أشـعار كثيرة تنتمي إلى البداوة وإلى العصـر الجاهلي تصـوِّرُ الخُلُق الرفيع للمرأة، وحُسْـنَ التعامل مع الناس، وتصــور عفتها، وكَرَم طباعِها، وحســن ســيرتها، وتعبِّر عن عواطف الإعجاب بها والتقدير، ومن ذلك الأبيات القليلة الآتية للشنفرى:[1]

لَقَد أَعجَبَتني لا سَــــقوطاً قِناعُها ... إِذا مــا مَشَــــت وَلا بِـذاتِ تَلَفُّـتِ
تَبيـتُ بُعَيـدَ النَومِ تُهـدي غَبوقَهـا ... لِـجـارَتِـهـا إِذا الـهَـدِيَّـةُ قَـلَّـتِ
تَحُـلُّ بِمَنجـاةٍ مِنَ اللَومِ بَيتَهـا ... إِذا مـا بُـيـوتٌ بِـالـمَـذَمَّـةِ حُـلَّـتِ

[1] التبريزي، شرح اختيارات المفضل الضبي، تح. د. فخر الدين قباوة، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، الجزء الأول، ١٩٧١، ص ٥١٥

كَأَنَّ لَها في الأَرضِ نِسـياً تَقُصُّـهُ عَلى أَمِّهـا وَإِن تُكَلِّمْـكَ تَبْلَـتِ
أَمَيمَـةُ لا يُخزى نَثـاهـا حَليلَهـا إِذا ذُكِرَ النِسـوانُ عَفَّـت وَجَلَّـتِ
إِذا هُوَ أَمسـى آبَ قُرَّةَ عَينِـهِ مَآبَ السَـعيدِ لَم يَسَـل أَينَ ظَلَّتِ
فَدَقَّت وَجَلَّت وَاِسـبَكَرَّت وَأُكمِلَت فَلَو جُنَّ إِنسـانٌ مِنَ الحُسـنِ جُنَّتِ

فالشاعر الجاهلي يصور أخلاق المرأة، فهي إذا مشت لا تتلفت، ولا يسقط قناعها، دلالة على حشمتها، وهي كريمة، تهدي إلى جارتها ما عندها من لبن المساء، في الوقت الذي يكون فيه اللبن قليلا، لأن الحلب يكون في الصـباح، ولا ينالُها أحد بالمذمة، في حين تنال المذمةُ بيوتًا كثيرة، وهذا دليل عفتها وكرمها، وإذا سارت أطرقت برأسها، وكأن لها شيئا في الأرض أضاعته، وإذا كلمت أحدًا تقطَّع نفَسُها، خجلا وحياء، ولا ينال أحد منها بشيء من الكلام السيئ، لعفتها، ولا يخجل زوجها مما يقال من أحاديث عنها، لأنها أحاديث خير، وإذا رجع إلى بيته مساء، رجع إلى قرة عينه، سعيدًا، ولا يسألها أين كانت، لأنه واثق منها، مطمئن إليها، ومحاسـنها دقيقة، ومكانتها جليلة، واعتدلت في خلقتها، وفي أخلاقها، ولو أريد لإنسان أن يُصان ويُحجب عن العيون لحُسْنِه، لكانت هي الأولى أن تحجب عن العيون وتصان، لحسنها، ولو جُنّ إنسان من التفكير في حسنها، لكانت أيضًا الأَولى أن يجن الإنسان من التفكير في حسنها.

فهل في هذه الأبيات شـيء من الدنو والسـفول والانحطاط والهُوِي نحو المادة والجسد؟ هل فيها شيء من التبذل والفحش؟ ليس في الأبيات إلا التمجيد لأخلاق المرأة، والإعلاء لمكانتها، والتقدير لسلوكها، والإعجاب بحسنها، من غير وصف لأي جزء من جسمها، وثمة إشارة واحدة عامة إلى دقة خلقتها، من غير ذكر أو وصف لما هو مخجل أو فاحش، بل في الأبيات عفة وورع وحياء وخجل من ذكر أي مظهر من مظاهر الجمال، فالمرأة مقنَّعة، أي تضع قناعًا يستر حسنها، والشاعر يتمنى لها مزيدًا من الصون، ولن تغيب عنا أخلاق عنترة، وهو يتحدث عن تعامله مع المرأة، فيقول[1]:

أَغشـى فَتـاةَ الحَيِّ عِندَ حَليلِهـا وَإِذا غَزا في الجَيشِ لا أَغشـاها
وَأَغَضُّ طَرفي ما بَدَت لي جارَتي حَتّى يُواري جـارَتـي مَـأواهـا

[1] عنترة بن شداد، ديوان عنترة، تح. محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي، ص ٣٠٨

إنّي اِمرُؤٌ سَـــمحُ الخَليقَةِ ماجِدٌ لا أُتبِعُ النَفسَ اللَجوجَ هَواهـا
وَلَئِن سَـــأَلتَ بِذاكَ عَبلَةَ خَبَّرَت أَن لا أُريدُ مِنَ النِســاءِ سِــواها
وَأُجيبُهـا إِمّـا دَعَـت لِعَظيمَـةٍ وَأُغيثُها وَأَعِفُّ عَمّا ســـاها

فعنترة يزور قريبته مادام زوجها عندها، أمّا إذا ذهب إلى الحرب، فإنه لا يزورها، وهو يغض الطرف عن جارته، ولا ينظر إليها، حتى تغيب في خبائها، وهو عفيف لا يتبع هوى نفســه، وما على المرءِ إلا أن يســأل عبلة، لأنها تؤكد أنه لا يفكر في امرأة غيرها، وهو يلبي طلبها، ويخدمها، ويتجنب أي أمر قد يسوؤها، ذلك هو موقف الشاعر الفارس من المرأة، حبيبة وقريبة وجارة، وهو موقف فيه رقي وسمو، لا يرقى إليه في النبل والسمو والشهامة إلا الشاعر الفارس النبيل.

بل إننا لنجد في الشعر الجاهلي تعبيرًا رقيقًا عن أدقِّ العواطف، وألطف المشاعر، ونجد فن التحبُّب إلى المرأة، وأسلوب التوسُّل إليها والعتب الناعم، وطريقة راقية في رجائها أن تهجره إذا أرادت هجرًا جميلًا، وهو بذلك لا يفرض عليها حبه، ولا يتسلط، لكنه يتحبَّب إليها، ويمنحها حريتها، بل يعتذر إليها، ويؤكد لها أن لها الحق في أن تهجره إذا كانت قد لمســت منه خلقا لا تحبه، ولكنه يؤكد لها أخيرًا أن قلبه قتيل حبها، وأن دموعها تزيده قتلا، وكأنه بذلك يسد عليها سبل هجره، ولكن بلطف، وذلك كله في الأبيات القليلة التالية وهي لامرئ القيس[1]:

أفـاطم مهلا بعض هـذا التـدلـل وإن كنت قد أزمعت صـــرمي فأجملي
وإن تك قد ســـاءتك مني خليقة فســـلي ثيابي من ثيابك تنســـل
أغرك منـي أن حـبـك قـاتـلـي وأنـك مهمـا تـأمري القلـب يفعـل؟
ومـا ذرفـت عينـاك إلا لتضـــربي بســـهميك في أعشـــار قلب مُقَتَّلِ

وليس ثمة في الغزل ما هو أرق من هذا الغزل، وأكثر عفة منه، ولا أكثر منه تفنُّنًا في التودد إلى المرأة والتقرب منها، بأســـلوب يمنحها فيه حرية القرار، ولكنه في الوقت نفسه يؤكد لها حبه، فلا يدع لها مجالا للصد، فهل في هذا انحطاط؟

[1] التبريزي، التبريزي، شرح القصائد العشر، المطبعة السلفية، القاهرة، ١٣٤٣ هـ، ص ٢١

وليس غريبا أن يكون هذا الغزل الرقيق واللطيف والعفيف من شـــاعر هو نفســـه كان قد أفحش في الغزل والوصــف وفي التصــريح، فكيف يكون هذا منه؟ وما ســر هذا التناقض؟ هو في الحقيقة ليس تناقضًا، بل هو تكامل، فالرجل الغارق في المتع الجسدية، هو الأكثر تقديرًا للعواطف والمشـــاعر، وهو الأكثر حاجة إليها، وهو الأكثر الإحســـاس بها، لأنه محروم منها، وبحاجة إليها، وهو الأقدر على التودد إلى المرأة العفيفة، لأنه خَبَرَ النســـاء، وعرف المســـالك إليهن، ولذلك جاء هذا الغزل الرقيق واللطيف، في مقابل ذلك الغزل الفاحش الصـــريح، وفي هذا ما يؤكد أن للموقف من المرأة حالات ومواقف ومستويات تتعدد وتتنوع وتختلف باختلاف الأعمار والمناسبات، وربما باختلاف النساء.

وفحش امرئ القيس مجرد تصريح فج مباشر، فهو يذكر فحشه ذكرًا، ولا يصفه، ولا يصـــوره، وهو بذلك لا يســـتثير القارئ، ولا يحرك رغباته، لأنه لا يضـــعه في قلب المعاناة، ولا يدخله في التجربة، بخلاف ما تشـــهده كثير من الروايات العربية المعاصـــرة التي تصور العلاقة الجسدية وتصفها وصفًا دقيقًا، يحرض الرغبة ويثيرها.

وفي الشـــعر العربي في العصـــور التالية من التعبير عن معاني الحب العاطفي والروحي ما هو أكثر دقة، وأكثر اتساعًا، وأشد وضوحًا وتفصيلًا، ففيه وصف لحالات العشق وأحوال المحب، وتكفي الإشارة إلى قصيدة شهيرة مطولة لجميل بثينة، ومما يقوله في بعض أبياتها[1]:

خَليلَيَّ ما أَلقى مِنَ الوَجدِ باطِنٌ ... وَدَمعي بِما أُخفي الغَداةَ شَـــهيدُ
إِذا قُلتُ ما بي يا بُثَينَةُ قاتِلي ... مِنَ الحُبِّ قالَت ثابِتٌ وَيَزيدُ
وَقَد كانَ حُبّيكُم طَريفاً وَتالِداً ... وَما الحُبُّ إِلّا طارِفٌ وَتَليدُ
وَأَفنَيتُ عُمري بِانتِظارِيَ وَعدَها ... وَأَبلَيتُ فيها الدَهرَ وَهوَ جَديدُ
يَموتُ الهَوى مِنّي إِذا ما لَقيتُها ... وَيَحيا إِذا فارَقتُها فَيَعودُ
عَلِقتُ الهَوى مِنها وَليداً فَلَم يَزَل ... إِلى اليَومِ يَنمي حُبُّها وَيَزيدُ
فَما ذُكِرَ الخلّانُ إِلّا ذَكَرتُها ... وَلا البُخلُ إِلّا قُلتُ سَـــوفَ تَجودُ

[1] جميل بثينة، ديوان جميل بثينة، دار صادر، بيروت، ص ٣٩

والقصيدة طويلة، وهي حافلة بالمشاعر والعواطف والوجدانيات، وليس فيها شيء من الحس والجسد والرغبة، وليس فيها تصوير لما هو مخجل أو مشين، بل هي راقية فيما تصف من مشاعر، وهو وصف روحي عاطفي رقيق.

ولا يغيب عن البال الأمير الفارس أبو فراس الحمداني، فقد كان رقيقًا في غزله، عفيفًا، يرق للحبيبة، ويفي، وهي تغدر، ويصفها بالوقار، ويسلم لها زمام أمره، وهو الفارس النبيل، ويفخر بأن تكون هي سبب ما ناله من تغيّر، لا بسبب عوامل الزمن، وهذا دليل عزة، ودليل لطف، وهو نوع من تكريم المرأة، ومنحها القدرة على التأثير، بل يفخر بأن سبب حزنه وألمه هو حبها، وهذه من شيم الفارس النبيل، ومن ذلك قوله[1]:

وَفَيتُ وَفي بَعضِ الوَفاءِ مَذَلَّةٌ ... لِإِنسانَةٍ في الحَيِّ شيمَتُها الغَدرُ
وَقورٌ وَرَيعانُ الصِبا يَستَفِزُّها ... فَتَأرَنُ أَحياناً كَما أَرِنَ المُهرُ
تُسائِلُني مَن أَنتَ وَهيَ عَليمَةٌ ... وَهَل بِفَتىً مِثلي عَلى حالِهِ نُكرُ
فَقُلتُ كَما شاءَت وَشاءَ لَها الهَوى ... قَتيلُكِ قالَت أَيَّهُم فَهُمُ كُثرُ
فقلت لها: لو شئت لم تتعنتي ... ولم تسألي عني وعندك بي خُبْر
فَقالَت لَقَد أَزرى بِكَ الدَهرُ بَعدَنا ... فَقُلتُ مَعاذَ اللَهِ بَل أَنتِ لا الدَهرُ
وَما كانَ لِلأَحزانِ لَولاكِ مَسلَكٌ ... إِلى القَلبِ لَكِنَّ الهَوى لِلبِلى جِسرُ

وبالمقارنة السريعة بين قصيدة أبي فراس الحمداني وقصيدة بدوي الجبل يظهر الحمداني محبًّا عاشقًا، إذ تتوهج العواطف، ويظهر واضحًا ما بينه وبين المرأة من تواصل ومواقف متبادلة، يؤكدها الحوار، ويدل على وجود المرأة وحضورها في القصيدة، في حين لا يظهر للمرأة في قصيدة البدوي أي حضور، فهو يتكلم عليها، ويتحدث عنها، ولا يظهر في قصيدته شيء من توهج العواطف، وليس فيها غير التأمل والإعجاب والوصف، وهذا هو الفرق بين الإعجاب والحب.

---

[1] أبو فراس الحمداني، الديوان، شرح: د.خليل الدويهي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط.ثانية، ١٩٩٤، ص ١٦٢.

ولذلك يقول ثيودور رايك[1]: "إن الغرام خبرة يجهلها كثير من البشـــر"، ثم يضـــيف موضّـــحًا:" إنه الخلط بين أن يكون المرء محبًّا وأن يكون محبوبًا، وقد يبدو هذا الخلط مدهشًـــا، لأن كلتا الخبرتين تبدوان مختلفتين، وكل واحد منا..... يعتقد أنه مُحب، بينما هو في الحقيقة يبتغي أن يكون محبوبًا، أو يحسب أنه مفعم بالعاطفة".

ولا يمكن أن يغيب عن البال شـــاعر تميز بالرقة في غزله، وباللطف في خطاب المرأة، وحفل شعره بالمعاني الوجدانية البعيدة عن الجسد والحس، وما قصائده إلا مواجد وأشواق، ومنح للحبيب وصبر على صده وبعده وتلطف له في القول، ألا إنه البهاء زهير (٥٦٥٦هـ)، ومن لطيف قصائده المغناة الأبيات الآتية[2]:

حَبيبي على الدّنيا إذا غِبتَ وَحشـــةٌ ... فَيا قَمَري قُلْ لي متى أنتَ طالعُ

لقد فَنِيَتْ رُوحي عَلَيكَ صَـــبابَةً ... فَما أنتَ يا روحي العزيزَةَ صـــانِعُ

سُـــروريَ أنْ تَبقَى بخَيرٍ وَنِعْمَـةٍ ... وَإنّي منَ الـدّنْيـا بـذلِـكَ قـانِعُ

وَغَيرُكَ إنْ وَافَى فَمـا أنـا نـاظِرٌ ... إليـهِ وَإنْ نـادَى فما أنـا ســـامِعُ

كـأنّيَ مُوسَـــى حينَ ألقَتْـهُ أُمّـهُ ... وَقد حَرِمتْ قِدْماً علَيْهِ المَراضِـــعُ

فإنْ تَتَفَضّـــلْ يا رَسُـــولي فقُلْ لَهُ ... مُحبُّكَ في ضِـــيقٍ وحِلمُكَ وَاسِـــعُ

تَذَلّلْتُ حتى رَقّ لي قَلبُ حاسِـــدي ... وَعادَ عَذولي في الـهوَى وَهوَ شافعُ

وهكذا يتضح غنى الشعر العربي بمواقف تعلي من مكانة المرأة، وتنظر إليها نظرة المحب، فتنزلها في القلب منزلة سـامية، عمادها الإعجاب والتقدير والوفاء والصـبر على الصد والبعد.

ولو ظهر في الشعر العربي موقف آخر ينظر إلى المرأة من جانب الشهوة والجسد والحس، فهذا لا يضير الشعر في شيء، لأن هذه النظرة نفسها لا يمكن أن تكون خالصة للجسد وحده، ولا بد أن تكون قائمة على الإعجاب، والإحساس بالجمال، والشعور بالميل

---

[1] رايك، ثيودور، سيكولوجيا العلاقات الجنسية، تر. ثائر ديب، دار المدى، دمشق، ٢٠٠٥، ص١٠٨.

[2] البهاء زهير، ديوان البهاء زهير، تح. محمد أبو الفضل إبراهيم، ومحمد طاهر الجميلاوي، دار المعارف بمصر، ط.ثانية، لاتا، ص ١٥٦، ويغني المطرب الحلبي صباح فخري بعض الأبيات.

العاطفي والانجذاب، والتعبير عن الأحاسيس والرغبات الجسدية هو تعبير عن قوة الحياة، وهي قوة قائمة في الإنسان ولا سبيل إلى نكرانها، والتعبير الفني الجميل عنها لا يعني الانحطاط، بل يعني منحها قيمة فنية جمالية، ويعني السمو بها، فالتعبير الجميل يمنح الحس والجسد والرغبة السمو والجمال. وعلى سبيل المثال ننكر التعذيب الجسدي وننفر من مشاهد القتل في الحروب ومشاهد الدماء والجروح النازفة في الحقيقة والواقع، ولكننا نتقبلها في اللوحات الفنية، ونتأملها، ونستمتع بها في العروض السينمائية والمسلسلات، وهذه وظيفة الفن، يضفي على القبيح جمالا فنيًّا، وليست الأهواء الحسية والرغبات الجسدية بالأمور المستهجنة أو القبيحة.

وحين ندقق النظر في القصائد الخالصة للعواطف والمشاعر ونغوص في أعماق معانيها نكتشف أنها ليست في الحقيقة إلا تعبيرًا عن دوافع وأهواء حسية ورغبات جسدية، ولا سيما إذا تناولناها من زاوية التحليل النفسي، ودرسناها على أنها أحلام أو أحلام يقظة.

وبذلك تبدو ثنائية العاطفة والجسد، والمشاعر والحواس، ثنائية مفتعلة، يصطنعها العقل والمنطق، في حين نجدها في الواقع متداخلة يمتزج بعضها ببعض، مثلها مثل ثنائيات أخرى، كالزمان والمكان، والجسد والروح، واللفظ والمعنى، والشكل والمضمون، ويحس المرء بوطأة أحد البعدين، لانخراطه فيه، والغوص، فيتغنى بالبعد الآخر، ولكنه لا يستطيع أن يكون خالصًا في عيشه لأحدهما من دون الآخر.

وهذا ما سيعالجه تحليل النص التالي.

*

ولا بد من القول في نهاية الكلام إن الحب قد أصبح في العالم المعاصر كما يقول زكريا إبراهيم[1] "مشكلة الموجودات التي لم تَعُدْ تستطيع أن تحيا إلا على الكراهية، والعدوان، وحبِّ القوة، والخوف من الحرب، فبقيت المحبة في نظر كثيرين مجرَّدَ حلم يراود تلك النفوسَ الطيبة". لذلك، سيظل التعبير عن الحب في الشعر حاجة إنسانية متجددة، لأن الحب هو نفسه حاجة، بل قيمة إنسانية عليا.

[1] إبراهيم، زكريا، مشكلة الحب، مكتبة مصر، القاهرة، لاتا، ص ٦ . ٧

الانعتاق والانطلاق

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

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

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

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

*

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

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

في مرفأ عينيك الأزرق
شُبَّاك بحري مفتوح

[1] قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الأول، منشورات نزار قباني، بيروت، لاتا، ص ٤٧٧، من مجموعته الرسم بالكلمات، ١٩٦٦.

وطـيـور فـي الـبـعـاد تـلـوح
تـبـحـث عـن جـزر لـم تـخـلـق

فـي مـرفـأ عـيـنـيـك الأزرق
يـتسـاقـط ثـلـج فـي تـمـوز
ومـراكـب حـبـلـى بـالـفـيـروز
أغـرقـت الـبـحـر ولـم تـغـرق

فـي مـرفـأ عـيـنـيـك الأزرق
أركـض كـالـطـفـل عـلـى الصـخـر
أسـتـنشـق رائـحـة الـبـحـر
وأعـود كـعـصـفـور مـرهـق

فـي مـرفـأ عـيـنـيـك الأزرق
أحـلـم بـالـبـحـر وبـالإبـحـار
وأصـيـد مـلايـيـن الأقـمـار
وعـقـود الـلـؤلـؤ والـزنـبـق

فـي مـرفـأ عـيـنـيـك الأزرق
تـتـكـلـم فـي الـلـيـل الأحـجـار
فـي دفـتـر عـيـنـيـك الـمـغـلـق
مـن خـبـأ آلاف الأشـعـار

لـو أنـي لـو أنـي بـحـار
لـو أحـد يـمـنـحـنـي زورق

أرســـيـت قـلـوعـي كـل مســـاء
فـــي مـــرفـــأ عـيـنـيـك الأزرق

والقصـيدة تتألف من سـبعة مقاطع، فهل هي البحار السـبعة؟ وهل هي السـموات السـبع؟ وهل هي الأيام السـبعة؟ وما هي في حقيقتها سـبعة ولا سـبع، بل هي أكثر من مضـــاعفات الســـبعة، فالأيام تترى، إلى غير ما نهاية، وِفق ما نحس ونرى، وكذلك السموات ننظر فيها فإذا هي تعلو وتعلو، وتمتد وتمتد، وكذلك البحار تتسع وتتسع، وتمتد وتمتد، إلى ما لا نهاية، فالكون كله في اتسـاع وتمدد، فإذا الرقم سبعة مجرد رمز لما هو غير نهائي، وكذلك المقاطع في عددها، فهي توحي باللانهاية، كأنها شـــمعة بين مرآتين متقابلتين متوازيتين. والمقاطع في تعدُّدها، والبحار في تعددها، والسموات في تعددها، هي قصـــيدة واحدة، وبحر واحد، وســماء واحدة، وهذه هي الوحدة في التنوع، وهذا هو التنوع الذي تضمه وحدة، وهي حقيقة الكون، وحقيقة الشعر.

وكل مقطع يتألف من أربعة أسـطر، والمقاطع قصـيرة، سـريعة، متلاحقة، فكأنها مويجات بحر هادئ، أو كأنها رفات رموش في عيون، بل كأنها ومضات شعاع في منارة مرفأ. واختار الشاعر اللون الأزرق لأنه لون البحار والسماء، ولاسيما عندما نرى السماء والبحر ممتزجين متعانقين متداخلين عند خط الأفق، فنحس بعظمة هذا اللون واتســـاعه ورحابته، فهو يشـملنا ويحيط بنا، من تحت ومن فوق، ونحن ندخل فيه ونبحر ونغوص، ونذوب فيه ونغيب ونتلاشى، ولا سيما عندما نبحر في عرض البحر، فلا شيء سوى ماء وسـماء، هنا نكون في قلب الأزرق، وهو ممتد من فوق ومن تحت، ومن أمام ومن وراء، هو محيط بنا، يستغرقنا، وهو مستمر إلى ما لانهاية.

*

والشـــاعر لم يذكر العينين، إنما ذكر مرفأ العينين، وبذلك يكون قد أحال العينين إلى مرفأ، وفي العينين ســـر الحياة، وفيهما تتلامح المشـــاعر والعواطف والانفعالات، والعينان تتكلمان وتقولان أكثر مما يتكلم اللســـان، فالعينان هنا مرفأ، وقد كرَّر الشـــاعر اللازمة "في مرفأ عينيك الأزرق"، في مفتتح كل مقطع، ليوحي أيضًـا بالامتداد اللانهائي،

ولم يكرِّر اللازمة في مفتتح المقطع الأخير، بل جعلها في نهاية المقطع، أي في ختام القصـــيدة، فإذا قوله "في مرفأ عينيك الأزرق"، هو افتتاح واختتام، وبذلك يلتقي الختام بالبدء، ولتنتهي القصـــيدة بالمرفأ، وهي من المرفأ بدأت، أي تدور الدائرة ويلتقي المنتهى بالبدء في حركة دورانية مســـتمرة لا نهاية لها، ولتؤكد أن الغاية من العينين ليس اللون، وإنما الغاية هي كونهما مرفأ. والمرفأ ليس مدينة إقامة واسـتقرار، ولا سـيما بالنسـبة إلى البحَّار، والشـــاعر هنا يتمنى لو كان بحَّارًا ليرســـو كل ليلة في هذا المرفأ ولينطلق في الصـباح، فالمرفأ ليس مكان اسـتقرار، إنما هو مكان نزول مؤقت، ثم ليكون منه انطلاق جديد في بحار جديدة، وفي حالات جديدة، وفي مغامرات جديدة، فهو لا يقصـــد إلى الإقامة في هذا المرفأ إنما يقصـد إلى النزول فيه كل مسـاء، ليعاود الانطلاق، بل إنه لا يقصـــد إلى ذلك، بل يحلم به، إذ إنه تائه ضـــائع في البحار، مثله مثل الملاح التائه، ويتمنى لو أن لديه زورقًا، ليرســـو كل مســـاء في مرفأ عينيها الأزرق، ثم ليعاود رحلة التشتت والضياع في البحار، وهذا ما عبر عنه الشاعر بصدق وفن في المقطع الأخير:

لـــو أنـــي لـــو أنـــي بـــحـــار
لـــو أحـــد يـــمـــنـــحـــنـــي زورق
أرســـــيـــت قـــلـــوعـــي كـــل مســـــاء
فـــي مـــرفـــأ عـــيـــنـــيـــك الأزرق

وهكذا فالقصيدة رحلة بحث عن مرفأ، لاستراحة مؤقتة، من أجل انطلاقة متجددة، في بحار المغامرة، وهذا هو دأب الإنسـان، يملّ من الترحل والانتقال، ويودّ لو يسـتريح، ولكنه لا يريد الاستقرار، بل يريد الانطلاق، وهذا هو مفتاح القصيدة: الانعتاق والانطلاق، والشـاعر يبحث عن المسـتحيل، بل يحلم بما هو مطلق، ومعجز، وبعيد المنال، وبما هو غريب وفريد ومتميز، لا ينتمي إلى عالم الواقع والحس، إنه يطلب مرفأً عجائبيًّا، وقد عبَّر عن هذا في المقطع الأول مستعملًا كلمة صريحة وهي "المُطْلَق"، فهو يسعى إلى المطلق واللامحدود، ويتجاوز العادي والمألوف والمحدود.

ولذلك أتى بأوصاف وصور عجائبيّة لمرفأ عينيها الأزرق، ففيه أمطار من ضوء، وهذا الضـوء مسـموع، وبذلك يحرِّض ثلاث حواس، ويجعلها تتداخل وتتراسـل وتتجاوب،

فثمة أمطار، تثير حاسة اللمس وتوحي بالنداوة والبلل، وهي خصب وخير وحياة، وهي مياه عذبة تنضاف إلى ماء البحر المِلح، بل تعود إليه صافية عذبة، وهي التي خرجت منه، وهي أمطار من ضوء، ينبِّه حاسة البصر، والضوء نور يغمر الكون، وهو حياة، وهذا الضوء مسموع، ولا يكون هذا التراسل بين الحواس إلا في ذروة التوتر والإحساس بوحدة الكون والكائنات، والدخول في غمار التجربة والمعاناة والانصهار.

وثمة شموس في مرفأ عينيها ترسم رحلته للمطلق، وهذا كله دليل على عجائبية ذلك المرفأ وسحره، وبذلك يتجاوز نزار مسألة الجسد واللذة والحس، ليعبِّر عن رغبة في الانطلاق في رحاب الكون، من خلال مرفأ عينيها، وليعانق المطلق، ولكن لا ليفنى فيه، ويحل، ويذوب، بل ليأوي إليه كل مساء، ثم يعود إلى الرحلة والضياع والاغتراب، ليتجدد، كالعنقاء، كما صرَّح في الختام، وهو الذي من غير زورق.

ويؤكد هذا المطلق بحث الطيور في المقطع الثاني عن جُزُر لم تُخْلَق، وتؤكده مراكب حبلى بالفيروز تُغرِق البحر ولا تَغرق، وتؤكده رغبته في أن يعود طفلًا، وعصفورًا، ويؤكده حلمه بالبحر والإبحار وصيد ملايين الأقمار وعقود اللؤلؤ والزنبق، وهو بذلك يريد أن يجمع الماء والسماء والأرض بما فيها من زنابق، وثمة في مرفأ عينيها الأزرق بعد ذلك حجارة تتكلم، ودفاتر مغلقة تخبئ آلاف الأشعار، أي أنه يرى في مرفأ عينيها الأزرق: الأرض والتاريخ والثقافة والحرية والإبداع والحضارة. وعودته طفلًا هي عودة إلى البراءة والطهر والنقاء، وعودته عصفورًا هي عودة إلى الحرية والسماء والروح، فالطير عند المصريين والفرس والعرب رمز للروح.

وهكذا فمرفأ عينيها ليس كأي مرفأ، هو مختلف، هو مرفأ عجائبي، يشمل الكون والكائنات، بما فيها من ماء وضوء وصوت ونبات وثقافة وتاريخ وحضارة، ومثل هذا المطلب دليل سَأَمٍ من اليومي والعادي والمكرر، ودليل بحث عن خلاص من الوحدة والغربة والضياع، ودليل بحث عن استراحة ولو مؤقتة في رحلة الحياة المتعبة، ومحاولة للتطهر والعودة إلى البراءة والروح. ويلاحظ حضور الماء والهواء والتراب، وغياب عنصر النار، وهذا طبيعي لأن القصيدة بحرية، والشاعر تائه في البحار، وهو لا يريد النار، بل يريد اليابسة، والزنبق، والحجارة الناطقة، والأشعار، والضوء والأقمار، والهواء، ولا يريد

النار. وبذلك تتضح وحدة القصيدة، على الرغم مما فيها من تنوُّع غنيٍّ، وتتأكد وحدتها من خلال ذلك التكرار الذي لا يُمَلّ، لأنه تكرار يؤكد الأزرق، وينشر اللون، على طول القصيدة، مثلما هو منتشر في الماء والسماء، بل مثلما هو متَّحد في الماء والسماء، فهو اللون الذي ينسج القصيدة ويمنحها لونها.

*

ويبدو عنوان القصيدة "القصيدة البحرية" أنسب ما يكون لها، وهو مفتاح فهمها، فهي عن بحَّار يريد أن يستريح من البحار كل مساء في مرفأ العينين، ليعاود رحلته في الصباح، وليس مرفأ العينين هنا مكان استقرار، وعلى هذا كان العنوان القصيدة البحرية، وليس: "القصيدة الزرقاء" مثلًا، ولا "عينان زرقاوان" ولا "مرفأ عينيك الأزرق".

وتظل القصيدة مفتوحة على قراءات لا تنتهي، فهي تفتح آفاقًا، وتطلق خيال المتلقي، فثمة مراكب حبلى بالفيروز، تغرق البحر ولا تغرق، وثمة دفتر مغلق، يحتاج لخيال ليفتحه، ولا يعرف مَن خبأ فيه آلاف الأشعار؟ وما هذا التمني في الختام أن يكون بحارًا؟ وما هذا الرجاء من أحد يمنحه زورقًا ليبحر في مرفأ عينيها؟ هل هو الرغبة في البعد عن هذا المرفأ؟ هل هو الحرمان منه؟ هل يبحث الشاعر عما هو ساحر ومعجز ومختلف؟ هل يبحث عما هو مطلق؟

هذا هو سر القصيدة، فما هي كما تبدو للوهلة الأولى تغزُّلًا بزرقاء العينين، وما هي بالقصيدة الحسية، وإنما هي قصيدة بحرية يتمنى فيها الشاعر أن يكون بحَّارًا، وأن يمنحه أحدٌ زورقًا، كي يبحر إلى ذلك المرفأ البعيد، الغائب في الزرقة بين السماء والأرض، الغائب في الزرقة الأبدية، الزرقة التي توحد السماء والبحر وتشمل الكون.

إن الشاعر لا يقف عند مرفأ العينين الأزرق ليتأمل فقط، وهو لا يحلم بأن يستقر في هذا المرفأ، إنما يرغب في أن ينطلق منه إلى عالم بديع مبتكر لا وجود له، إلى عالم مختلف، يتحرر فيه، ويتمنى لو كان بحارًا، أي يتمنى لو كان يعيش حالة من الانعتاق من أسر المادة، ويرغب في أن يمتلك وسيلة هذا الانطلاق وهو الزورق، وذلك من أجل أن يبلغ ذلك المرفأ الذي هو حلم ببلوغ الكل المطلق الشامل، وهو يدرك أنه لا يمكن الاستقرار فيه ولكن يكفي أن يعود إليه كل مساء.

إن اللون الأزرق ليس هو المقصـــود، وليســـت العينان الزرقاوان في حد ذاتهما بالمقصــودتين، فثمة نســاء كثيرات لهن عيون زرق، إنما المقصــود هو صــاحبة هاتين العينين الزرقاوين اللتين تملكان هذه الإيحاءات، والقوى الفاعلة والمؤثرة، ولذلك لا يمكن الزعم بأن الشاعر يتغزل بصاحبة عينين زرقاوين لأنه كان يعيش في لندن، فهذا تفسير سطحي، من خارج القصيدة، وقد يصح، وقد لا يصح، ففي كل مكان من العالم نساء ذوات عيون زرق، ولكنه تفسير لا يغني القصيدة في شيء، ولا ينبع من داخل القصيدة، والشاعر لا يتغزل بالمعنى المألوف للغزل، إنما هو ينطلق من صاحبة هاتين العينين إلى تلك الآفاق الرحبة.

والأزرق في هاتين العينين لا يعني الأزرق نفسه، أي ما ليس هو بأسود أو أصفر أو أخضر، إنما يعني الأزرق الذي يمتلك تلك الإيحاءات، فالكلمة في الشعر ليست هي نفسها في الحياة اليومية، لأنها في الشعر تملك معنى المعنى، بل تملك إيحاءات المعنى، وتملك دوائر تتداح من الكلمة وتتسع وتتسع إلى ما لا نهاية، والكلمة في الحياة اليومية تملك معنًى واحدًا، ولا يمكن أن تملك غيره، ويؤكد ذلك النص نفسه، وليست كل ذات عينين زرقاوين تملك القدرة على بعث مثل تلك الإيحاءات، إنما هي امرأة بعينها.

يقول الشاعر بول كلوديل[1]:

الكلمات التي أقولها

هي نفس الكلمات التي تقال كل يوم

ولكنها ليست على الإطلاق نفس الكلمات

*

وليست هذه القصيدة الوحيدة التي يعبر فيها الشاعر عن طموحه نحو الانعتاق من الواقع الحســـي والمادي، والانطلاق نحو ما هو غير محدود، بل نحو ما هو أبدي وخالد، وليست هي الوحيدة التي يذكر فيها اللون الأزرق، إذ نجد قبل "القصيدة البحرية"، في مجموعاته الشعرية خمس قصائد يذكر فيها اللون الأزرق، ويسعى فيها أيضًا نحو

---

[1] **كوين، جون، اللغة العليا: النظرية الشعرية، تر. أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط.ثانية، ٢٠٠٠، ص ١٤٠، وينظر الصفحات التي تليها.**

الانعتاق والانطلاق. فثمة قصيدة عنوانها "وشوشة" [مجموعة طفولة نهد ١٩٤٨]، يعبّر فيها عن الانعتاق والانطلاق، ويذكر اللون الأزرق، انطلاقًا من وشوشة من الحبيبة، فقد همست له، ومن همسها انطلق نحو فضاء أزرق أيضًا، فقال[١]:

في ثغرها ابتهال يهمس لي تعال
إلى انعتاق أزرق حدودُه المُحال
نشرد تياري شذا لم يخفقا ببال
أنا كما وشْوَشْتِني ملقى على الجبال
مخدَّتي طافية على دم الزوال

وقد ذكر أنه يريد انعتاقًا حدودُه المُحال، أي لا حدودَ له، وجعل مخدته طافيةً على دم الزوال، فكأنه يريد أن ينحر الزوال، ويمتلك الأبد والبقاء، وهذا تعبير عن رغبة في الانعتاق والانطلاق من خلال المرأة، فهي بالنسبة إليه حرية وانطلاق لا يحد.

وليس ورود الأزرق في القصيدتين مصادفة، ولا ضرورة شعرية، فبإمكانه أن يقول: أبيض أو أصفر أو أخضر، فلا ينكسر الوزن، في القصيدتين، وإنما هو دليل رسوخ الأزرق في لا شعور الشاعر على أنه مجال خصب للتحرر والانعتاق والانطلاق.

وفي قصيدة ثانية عنوانها "لو" [مجموعة طفولة نهد ١٩٤٨] يحكي عن لقائه صبية في حفل، سقط منها منديلها، فالتقطه، ودعاها إلى الرقص، فاستجابت، وهو يصف لحظة سقوط المنديل والتقاطه بأنها زرقاء، ثم يجعلها لحظة انطلاق الحب، واتساعه، هي لحظة فيض، وإشراق، فقد عاد بعد تلك الهنيهة إلى غرفته حالمًا، ولولا تلك اللحظة لما كتب وأبدع، ولَمَا امتلأ قلبه بالنبض والدفء، فهو يصف تلك الهنيهة بأنها انطلاقة في عالم الحب والشعر والفن والحياة، ويصفها بأنها هنيهة زرقاء. يقول في قصيدة "لو" [٢]:

هنيهة زرقاء لو أفلتت مني لم أعرض ولم تعرضي
من ذلك التاريخ جاء الهوى وقبل لم أعشق ولم أبغض

---

[١] قباني، نزار، الأعمال الشعرية، المجلد الأول، ص ١٠٠ . ١٠١.

[٢] المصدر السابق، ص ١٣٦

ليلتها عدت إلى حجرتي وبي عبير منك لا ينقضي
حاولت أن أنسى فلم يغتمض جفني وجفن الحب لم يغمض
لو لم يكن ما كان لم ترتعش لي ريشة والشعرَ لم أقرض
وظل قلبي موحشا يابسا لم يعرف الدفء ولم ينبض

والشاعر يمنح اللون الأزرق للهنيهة من الزمن، وهي لحظة سقوط المنديل، والهنيهة هي قيمة معنوية وفكرة مجردة، وبذلك يُكْسِبها حضورًا حسيًّا، إذ تصبح الهنيهة ذاتَ حضور، وهو حضور واسع عريض ممتد بما يحمل من لون أزرق، تكتسبها من امتداد السماء واتساع البحر، فكأنها هي السماء والبحر في الاتساع والامتداد والشمول، ويتأكد هذا الاتساع بما كان نتيجة هذه الهنيهة من حب، فهي التي منحته الحب ونبض القلب وصنعت لحظة تاريخية فاصلة ومنحته عبيرًا لا ينقضي، وهنا يظهر الطموح نحو الانطلاق، فالعبير لا ينقضي. وهكذا تتسع الهنيهة لتصبح تاريخًا، والذي يساعد على صنع هذا الإيحاء هو وصفها بأنها هنيهة زرقاء.

وثمة قصيدة ثالثة يظهر اللون الأزرق فيها، إذ يصف العصافير باللون الأزرق، عنوانها "وشاية"[1] [مجموعة أنت لي ١٩٥٠]، وفيها يقول:

أأنتَ الذي يا حبيبي نقلتَ لزرق العصافير أخبارنا؟
فجاءت جموعًا جموعا تدق مناقيرها الحمر شباكنا
وتغرق مضجعنا زقزقات وتغمر بالقش أبوابنا
وهل قلت للورد حتى تدلى يزركش بالنور جدراننا
ومن قص قصتنا للفراش فراح يلاحق آثارنا
سيفضحنا يا حبيبي العبير فقد عرف الطيب ميعادنا

ويظهر الانطلاق في انتشار قصة الحب بين الشاعر والمرأة، فقد عرفت العصافير قصة حبهما، فجاءت جماعات جماعات لتغرق مضجعهما بالعطر وتملأ بالقش الأبواب، وفي هذا انطلاق لقصة الحب وانتشار واتساع، واختيار اللون الأزرق يوحي بكثرة هذه

[1] المصدر السابق، ص ٢٤٠

العصـــافير، وكأنها قادمة من الســـماء تحمل لونها، وتدل كثرتها وكونها جماعات على اتساعها مثل اتساع السماء والبحر.

وفي قصيدة رابعة يتغنى نزار بخطاب جاءه من حبيبته في قصيدة عنوانها "خطاب من حبيبتي"[1][مجموعـة حبيبتي ١٩٦١]، فيقرؤه أربعين مرة أو أكثر، ويتمنّى لو يقرؤه للكون كله، ثم يصفه بأنه أزرق، واسع الطيف، أغنى من البحور وأوسع، فيقول:

عندي خطاب منك... يا لَلْنبأ المثير
داخت به وسائدي
داخت به ستوري
أود لو قرأته للنهر للنجمة للغدير
للريح للغابات للطيور
عندي خطاب أزرق
ما مر في ذاكرة البحور

ويؤكد وصف الخطاب بأنه أزرق دلالة الأزرق على الرحابة والاتساع، والانطلاق في رحاب واسعة، لأن الخطاب غني بالمعاني والمشاعر والعواطف التي تتجدَّد ولا تنفد، والتي تتوالد ولا تموت، ولذلك يقرؤه أربعين مرة، ويعيد قراءته، ورقم أربعين لا يعني مجرد العدد، إنما يعني اللانفاد واللانهاية، فكأنه متوالية هندســية لا نهاية لها، ولذلك وصـــفه بالأزرق، دلالة على اللانهاية.

وفي القصائد الأربع (وشوشة ــ لو ــ وشاية ــ خطاب من حبيبتي) جاء الوصف باللون الأزرق عفويًّا، وطبيعيًّا، ولم يكن لإقامة الوزن، ولا من أجل ضـرورة شـعرية، ففي المواضع الأربعة كان من الممكن أن يكون الوصف بأي لون آخر، ولا يختل الوزن.

*

وقد يقال إن الشـــاعر في انطلاقه نحو المحال والكلي والمطلق إنما ينطلق من المرأة، من عينيها، ومن وشوشتها، بل من جسدها، وهذا لا يقدح في انطلاقه نحو المحال أو المســتحيل، وتســاميه، بل يؤكد أنه يرى في المرأة خلاصًــا وانطلاقًا وحرية، ولا يراها

[1] المصدر السابق، ص ٤٢٥ . ٤٢٦

مجرد وعاء شهوة وميدان لذة ومتعة، فالرجل والمرأة معًا يحققان الحرية ويصنعان الانعتاق ويؤكدان معنى الإنسان.

*

ويمكن تلمُّسُ النواة الحقيقية لـــ "القصيدة البحرية" في قصيدة "رحلة في العيون الزرق" [مجموعة قصائد ١٩٥٦]، وهي أسبق منها، وكأن هذه القصيدة هي الخيط الذي نُسِجَتْ منه "القصيدة البحرية"، فكل العناصر والمكونات المتوافرة في "رحلة في العيون الزرق" ظهرت في "القصيدة البحرية"، ولكن بفنية أعلى، وبنضج أعمق وأوسع، فالقصيدة الأولى، ونعني "رحلة في العيون الزرق"، نشرت في مجموعة قصائد ١٩٦٤، وهي الأسبق، و"القصيدة البحرية" نشرت في مجموعة: "الرسم بالكلمات ١٩٦٦، وجاءت بعدها، وليس بينهما غير سنتين، وهذا يعني أن الرحلة في العيون الزرق ظلّت هاجسًا في وجدان الشاعر، ولم يشعر بالرضا عن هذا الحلم بالرحلة في العيون الزرق، فكتب القصيدة الثانية، "القصيدة البحرية"، ليروي ظمأه الفني، ويحقق حلمه، وفيما يلي نص قصيدة "رحلة في العيون الزرق"[١]:

أسوح بتلك العيون ... على سفن من ظنون
أنا فاتح الصحو فاتح ... هذا النقاء الحنون
أشقُّ صباحا أشقُّ ... ضميرًا من الياسمين
وتعلم عيناك أني ... أجدف عبر القرون
أُكوِّن جُزْرًا وأُغْرِق ... جُزْرًا فهل تدركين؟
أنا أول المبحرين على ... أزل من لحون
حِبالي هناك فكيف ... فكيف تقولين هذي جفون؟
أنا يوم غنَّت صواريَّ ... تجرح صدر السكون
تساءلتِ والفُلْكُ سكرى ... وبحَّارتي ينشدون
أفي أبد من نجوم ... ستُبحر؟ هذا جنون
قذفت قلوعي إلى البحر ... لو فكرتُ أن تهون

[١] قباني، نزار، الأعمال الشعرية، المجلد الأول، ص ٢٩٧ . ٢٩٨

ويســـــعـدنـــي أن ألــوب عــلــى مــرفــأ لــن يــكــون
عــزائـــي إذا لـــم أعـــد أن يقــال: انـتـهـى في عيون

وفي كلتا القصيدتين سفن من ظنون، ومراكب تغرق البحر ولا تغرق، وفيهما رحلة في العيون الزرق ومرفأ عينيك الأزرق، وفيهما ألوب على مرفأ لن يكون وفي مرفأ عينيك الأزرق، وفيهما أنا أول المبحرين، ولو أني بحار، وفيهما أكوّن جُزُرًا وأُغْرِق جُزُرًا، وسفن أغرقت البحر ولم تغرق، وغير ذلك من العناصر والصور والمكونات اللغوية الواحدة، لا لأنها لشاعر واحد، ولا لأنها تكرار، بل لأنها تعبير عن رغبة في الانطلاق والانعتاق.

*

و"القصيدة البحرية" تنمّ عن انشغال بعينين زرقاوين لم يجد من سبيل إلى الارتواء منهما إلا بقصـــيدتين عن البحر والعيون الزرق، بينهما من الزمن عامان اثنان، مما يدل على قوة التأثر بهاتين العينين، وظلّ اللون الأزرق يسكن في روحه، وظل الأزرق يوحي إليه بالانطلاق الحر الواسع في آفاق لا تنتهي، وفي كلتا القصيدتين يبدو الوصول إلى هاتين العينين أقربَ إلى الحلم بالمستحيل، وإنْ هما إلا حُلُم، ففي الأولى "رحلة في العيون الزرق" يُعلن أنه يلوب على مرفأ لن يكون، وهو يَعِدُ أن يغرق فيهما وألا يعود، وهو في الثانية " القصـــيدة البحرية" يتمنى لو كان بحَّارًا ولو أن أحدًا يعيره زورقًا، وهذا يدل على أن الوصول إلى هاتين العينين لم يتحقق، وإنما هو حلم بالمستحيل، وهنا يكمن سر هذا الانطلاق في حلم أزرق، وتبدو القصـــيدة الأولى "رحلة في العيون الزرق" أقرب إلى الغنائية والكتابة العفوية في حين تبدو القصيدة الثانية "القصيدة البحرية" أكثر إتقانًا، ولا تخلو من صنعة فنية وقصد، وبناء مصنوع بإتقان ووعي.

*

إن العينين الزرقاوين لم تحركا لدى الشـاعر الرغبة الجنسية، ولم تكونا مثيرتين، بل كانتا دافعتين إلى الرغبة في الانطلاق نحو آفاق وآماد وأبعاد لا حدود لها، تتجاوز الحس والجسد، وتتجاوز الزمان والمكان، بل تتجاوز الأزرق نفسه. يؤكد ذلك عدم وجود أي إشـارة إلى الجسـد أو رغباته، أو أي ذكر لجسـد المرأة أو رغباتها، وكل عناصـر القصيدة لا تحمل في أعماقها أي احتمال للتفسير الجنسي. لقد انطلق الشاعر من عينين

زرقاوين، ولكنه لم يحبس نفسه في إسارهما، بل وجد فيهما سعة الكون كله، سعة البحار والسموات، وتجاوز مسألة الحس أو الجمال الحسي الفرد المعين والمحدود ليعانق الجمال الكوني الكلي الشامل. وهذا هو سر إعجاب المتلقين بشعر نزار بصورة عامة، لأنه استطاع من خلال تعبيره عن رغباته أن يعبر عن رغبات الناس جميعًا، وهي رغبات كامنة في أعماق كل فرد، ولكنها غائمة، ولا يعيها، ولا يدركها بمثل هذا الوعي أو الوضوح، فكل فرد يريد شيئًا ما، ولكنه لا يعرف ما هو، ولذلك يصبح قلقًا، يعمل طوال اليوم، ويجني ويكسب ويدرك في النهاية أنه لم يحقق شيئًا، ويظل يبحث عن شيء آخر، قد لا يكون سُفُنًا حبلى بالفيروز، وقد لا يكون صيد الأقمار والزنبق، ولكن ما يبحث عنه فيه أطياف من هذا كله أو بعضه، ومن هنا يحقق الشعر حلم الإنسان، ويعبر عما لم يستطع التعبير عنه، وهذه هي جنة الشعر.

وقد عبر عن هذه القيمة العليا في النظر إلى المرأة محيي الدين بن عربي (٥٦٠ – ٦٣٨هـ = ١١٦٥ – ١٢٤٠م) ورأى أن معرفة الله عزَّ وجل تنبع من معرفة الذات، وأن معرفة الذات حق المعرفة لا تكون إلا بمعرفة المرأة وحبِّها، ولذلك فإن أقرب طريق إلى حب الله، هو حبُّ المرأةِ الحبَّ الحقَّ، أي أن يحب الله فيها، ومَنْ لا يفعل، فلا يمكنه أن يحب المرأة الحب الحق، وإنما يحب فيها الجسد فقط، والرجل في هذه الحالة لا يمكنه أن يعرف نفسه ولا المرأة ولا ربَّه، لأنه لم يحبَّ الله في المرأة. ولابن عربي في هذا كلام طويل ومفصَّل، ومنه قوله [1]:"المرأة جزء من الرجل....ومعرفة الإنسان لنفسه مقدَّمةٌ على معرفته بربه، فإن معرفته بربه نتيجة عن معرفته بنفسه، لذلك قال عليه السلام: "من عرف نفسه، عرف ربه".... فحنَّ (الرجل) إليها لأنه من باب حنين الكُلِّ إلى جزئه... وحنت إليه حنين الشيء إلى وطنه...ولما أحب الرجل المرأة طلب الوصلة، أي غاية الوصلة التي تكون في المحبة.....فشهودُه للحقِّ في المرأة أتم وأكمل....إذ لا يُشاهَدُ الحقُّ مجردًا عن المواد أبدًا....وإذا كان الأمر مِنْ هذا الوجه ممتنعًا فشهود الحق في النساء أعظم الشهود وأكمله". ويتابع ابن عربي مؤكدًا أن الحب الحق للمرأة هو حب الله فيها، أما إذا لم يكن كذلك، فهو مجرد تَعَلُّقٍ بالجسد، لا يعرف صاحبُه نفسَه ولا المرأةَ ولا

[1] ابن عربي، محيي الدين، فصوص الحِكَم، تح. أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، لاتا، ٢١٥.

يعرف ربَّه، ويقول في ذلك[1]: "فمَنْ أحبَّ النســـاءَ على هذا الحدِّ فهو حبٌّ إلهي، ومَنْ أحبَّهُنَّ على جهةِ الشهوة الطبيعية خاصة، نقصه علْمُ هذه الشهوة، فكان صورةً بلا روحٍ عنده، وغابَ عنه روحُ المسألة، فلو علمها لعلم بِمَنِ التذَّ ومَنِ التذَّ وكان كاملاً".

وهذا يعني أن رحلة الحب ليست متعة جسدية، إنما هي رحلة إيمانية، وهي تعني أن الخلاص في هذا العالم قوامه الحب والإيمان، وهما شـــعوران متكاملان، فمن يحب يؤمن، ومن يؤمن يحب، وهذه هي حقيقة الرحلة، رحلة الحياة، وما الحياة إلا مكان له بدء ومنتهى، وحياة الإنســان بينهما مجرد ارتحال. وقد يختلف الناس في هذه الأمور، أو فهمها، أو في السبل إليها، أو في أشكال التعبير عنها وممارستها، وهذا أمر لا بد منه، ومُسَلَّمٌ به، ومتوقع، فالحب "تجربة شخصية، لا يمكن أن تكون لدى كل إنسان إلا بنفسه ولنفســـه"[2]، ولذلك فلا بد من التعدُّد والتنوُّع، بل لا بد من الاختلاف، لأنه قانون الحياة، ولذلك لا بد من أن يكون في الحب ألوان.

ومما لا شك فيه أن نزارًا لم يقصد إلى ما قصد إليه ابن عربي بهذا الشكل من التحديد والدقة والوضـــوح، لقد قصـــد نزار إلى مجرد الانعتاق من اليومي والمحدَّد ومن الجسد والانطلاق إلى ما هو أغنى وأشمل وأوسع، وهو يلتقي في هذا الحد مع طموح كل إنســـان إلى التحرر من الواقع اليومي المعيش والدخول في عالم رحب مما هو غير محدود. فالشاعر لا يعبر عن رغبة فردية خاصة، وإنما يعبر رغبة إنسانية، فكل إنسان يرغب في أن يرجع مساء إلى جنة يرتاح فيها ويطمئن، وجنة من الجمال الكلي، يتخلص فيها من أعباء الحياة اليومية العابرة التافهة، ليحس أنه في جُزُرٍ لم تخلق، أو ليرى أنوارًا من ضـــوء مســـموع، أو يرى مراكب حبلى بالفيروز، أو يعود طفلًا، وهي حالات وعاها الشاعر واستطاع التعبير عنها، ولكن الإنسان العادي لا يعيها هذا الوعي، ولا يستطيع التعبير عنها، وقد لا يفكر في حالات من الانعتاق في مثل هذا المستوى الباهر والمطلق، ولكنه يحسُّ بها، ويحققها، يحس بها الإنســـان عندما يرجع إلى بيته، ليلتقي الزوجة والأولاد، أو ليمضـــي وقتا أمام التلفاز ينطلق فيه في عوالم وفضـــاءات، أو يمضـــي إلى

---

[1] **المصدر السابق، ٢١٧ – ٢١٨.**

[2] **فروم، إريك، فن الحب، تر. مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٠، ص ٩٧.**

المقهى أو المسرح أو يسهر مع الصحب ويبحر في عوالم ليست كالعوالم التي ذكرها الشاعر، ولكنها على الأقل عوالم تمنحه الحرية ويحس أنه بحَّار، أو يكاد، هي عوالم من الفن والجمال والموسيقا والغناء أو لقاء الصحب والسمر والتسلية والأنس، هي عوالم الجمال، تكسبه خبرات وتجارب جمالية. إن الحس والجسد والمادة لا يمكن أن تشبع وحدها رغبات الإنسان، رجلًا وامرأة، ولا يمكن أن تحقق وحدها طموح الإنسان إلى السامي والكلي والمطلق، بل لعله وهو في قمة انغماسه في المادة والحس والجسد يتوق أكثر فأكثر إلى ما هو روحي ومعنوي ومجرد، ويتطلع إلى ما هو كلي ومطلق.

ولقد عبر عن هذا التطلع إلى الانعتاق والسمو إلى ما هو روحي ابن الرومي، وهو منغمس في عمق المادة والحس، فقال[1]:

أعانقها والنفسُ بعدُ مشوقةٌ إليها وهل بعد العناق تداني
فألثمُ فاها كي تموتَ حزازتي فيشتد ما ألقى من الهيمان
وما كان مقدار الذي بي من الجوى ليَشْفِيَهُ ما ترشُفُ الشَّفَتانِ
كأنَّ فؤادي ليس يَشْفي غليلَه سوى أنْ يرى الروحَيْن يمتزجان

وهذه حقيقة الإنسان، ليس روحًا خالصًا، ولو زهد وتصوف، فيظل يحنُّ إلى المادة والجسد، وليس جسدًا محضًا، ولو انغمس في المادة، فيظل يتطلع إلى السمو والروح، ولعل أجمل قصائد الزهد والتوبة والتوجه إلى الله هي قصائد أبي نواس، وببعضها يتغنَّى النسَّاك والمتعبدون، وينشدها المنشدون، وما يزال الإنسان متقلِّبًا بين حدَّيْن، وإذا تغلب أحدهما على الآخر، فإن الآخر لا يموت، بل يظل كامنًا، ولا بد له من تجليات يظهر فيها، بشكل من الأشكال، أجملها الظهور الفني الجمالي، وأقساها مرض نفسي وربما جسدي، وفي هذا تكمن حقيقة كونه الإنسان.

[1] ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، تح.أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، ط.ثالثة، ٢٠٠٢، ج.ثالث، ص ٤٠٦.

المرأة والتعبير عن الحب

حب المرأة وجمالها هو سر هذا الكون، وهو سر الانجذاب إلى الجمال، ولولا المرأة لما كان شِعر، بل لما كان إحساس بالجمال في العالم، وهذا ما عبَّر عنه سانتيانا حيث قال: "ولو أراد المرء أن يخلق كائنًا له ميل كبير إلى الجمال لَمَا وجدنا ما هو خير من الجنس يمنحه إياه لتحقيق مأربه، ولو لم يكن الفرد مُجْبَرًا على الاتحاد بفرد آخر لكي يتكاثر ويرعى ذريته لظل في حالة وحشية من الاستقلال، ولما كان في حاجة لأن يجذب بصرَه منظرُ أيّ شيء أو أن يحس بحنين إلى أي شيء"[1].

والغالب في الثقافة الإنسانية هو تمجيد جمال المرأة، لأن الرجل يمتلك حس المبادرة، فهو الذي يعبر عن مشاعره وأحاسيسه نحو المرأة، أكثر مما تعبر المرأة، بل هو إلى هذا التعبير أسرع، ولذلك غلب ظهور جمال المرأة على ظهور جمال الرجل، لأن الشعراء والفنانين والرسامين هم الذين أشادوا بجمالها وأبرزوه. ولو أن المرأة امتلكت من الجرأة وحس المبادرة ما امتلك الرجل لكانت سبقت إلى التعبير عن إحساسها بجماله، والتعبير عن مشاعرها نحوه ورغباتها، ولكن الضوابط الاجتماعية عبر العصور هي التي جعلتها تحجم. ويزيد الفكرة سانتيانا توضيحًا، فيقول:" ولذلك نجد أن المرأة هي أجمل موضوع في نظر الرجل، وأن الرجل هو أكثر الموضوعات إثارة لاهتمام المرأة، وإن كان ما في المرأة من حياء يمنعها من الاعتراف بذلك"[2].

ولا شك في أنه قد ظهر في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي شواعر كثيرات، ولكن أكثر شعرهن كان تقليدًا لشعر الرجل، عدا ما تعلق منه بالرثاء، وقلَّ أنْ تجد شاعرة تبوح بما في نفسها نحو الرجل، عدا عند بعض الشاعرات في الأندلس، وما نجده في ألف ليلة وليلة والحكايات الشعبية من شعر على لسان الجواري، وندر أن تجد شاعرة جددت في الشعر أو طورت، باستثناء نازك الملائكة في العصر الحديث.

---

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

[2] المصدر السابق، ص ٨٦

ولم تفصح المرأة العربية عن عواطفها شعرًا إلا في القرن العشرين، ولا سيما في قصيدة التفعيلة، ثم في قصيدة النثر، وهي ظاهرة بعينها جديرة بالدرس، وفيما يلي قراءة نقدية لقصيدة عنوانها "واستباح الليل أصداء الحكاية"، للشاعرة هزار طباخ[1]، لتكون أنموذجًا لشعر المرأة، وهي تعبِّر عن مشاعرها نحو الرجل، وهي طويلة، واضطررنا إلى كتابتها على سطر واحد، وجعلنا الخط المائل إشارة إلى الشكل الأصلي الذي طبعت به القصيدة موزعة على أسطر متصلة، مع الاعتذار للشاعرة:

"وطوينا صفحة البوح أخيراً/ وجلسنا/ نتهجّى من ضلوع الموقد/ كوم أكوان بديله/ وكلانا/ يتباهى بغرور لانتهاء المشهد/ دون نزف/ دون تيه/في المسافات القتيله/ نتباهى بالنهايات الحزينه/ بسقوط اللون من عنابنا/ أضغاث فجر/ مضّه صمت الليالي/ وارتحال الصيف والدنيا الحنونه/ فانزوى في ركنه/ يطوي سنينه. ونظرنا حولنا ...أرض يباب/ لا فصول ترتدينا/ لا ربيعاً يسكب الميلاد فينا / لا عتاب / لحظات / شيع التنهيد فيها بضع أحلام بتوله/ جف فيها التوق منا/ تاه من شح السحاب / لحظات/ غصت الذكرى بها/ من عاشقين استعذبا غيم الزوال/ فتهاوت والحنايا/ طي غصات السؤال/ فاكتفينا/ أننا رجع الجواب. واتفقنا /إن تلاقت مقلتانا/ أن نواري الشوق تحت الكبرياء/ أن نغطيه/ فلا يضني جزيئات الهواء/ لا فضاءات تمور/ لابحاراً تشتهي الإبحار فينا/ لا براكيناً تثور/ لا شرارات/ ولا غلي دماء/ واتفقنا أننا دوماً سنبقى أصدقاء/ مثل كل الأصدقاء.

واستباح الليل أصداء الحكايه/ واستوت كل التجاعيد على وقع النهايه. وافترقنا /دون برق/ دون رعد/ دون وعد باللقاء/ ومضينا/ نحتسي الأرواح من وجه الزمن/ واكتفينا بالقفار/ فاكتفى منا الحنين/ واكتفى منا الشجن. والتقينا صدفة ذاك المساء/ فاحترقنا/ بشرارات حضور كالرحيل/ وتلاقت في أيادينا أغاني المستحيل/ فانتبهنا/

---

[1] طباخ، هزار، بعثرة ظلال، دار خطوات، دمشق، ٢٠١٠، ص ١٤٩ . ١٥٨. شاعرة من حلب، صدر لها أيضا: يجتاز هاوية الحضور، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، ٢٠١٢ شجر غريق، مؤسسة أروقة، القاهرة، ٢٠١٦ أقرب ما أكون إلى تفخيخها، مؤسسة أروقة، القاهرة، ٢٠١٦.

واعتصـرنا للشـرايين جنونا/ يجلد البوح بأيلول الجفاف/ ويريق الثلج فوق الخطوتين / واسـترد الصـمت كون الشـهقتين/ فابتسـمنا/ نطفئ الدمع من البوح/ إذا لاح وناداه الوريد/ وانطفأنا / حفنتين / من غبار/ والبقايا منهما حلم فقيد/ تاه منا/ حين أضـناه الدوار. وافترقنا/ لم يعد في الليل أقمار وعيد/ لم يعد فيه سـوى ناي/ وقنديل وحيد / وغروب/ يغرق الموال باللحن الحزين/ لم يعد للشط لون ينتقيه/ للسويعات العجاف/ لم يعد يغري مواعيد المحار / بارتحال/ وانطفاء/ في عناوين الضـفاف/ لم يعد فيه سـوى صحو سجين/ وشراع/ قد تعالى من صواريه الأنين/ وحنين/ أغمدت ألوانه طي الوتين. وعلمنا يومها أن احتراقات الفصول/ لا تداريها الفصول/ وخيال الأصدقاء/ كان ضرباً من ضروب المستحيل".

والقصـيدة تتتابع من غير تقطيع في فقرات، على نحو ما هو ظاهر في الدراسـة، وهي موزعة على أسـطر، وفق الخط المائل، في قدر غير قليل من عشـوائية التوزيع، لتملأ ثماني صفحات، ولا تخلو القصيدة من إسهاب وتطويل.

الموقف في القصيدة

تعبر القصـيدة عن موقف يتلخص في محاولة المتحابَّيْنِ الافتراقَ على أسـاس أن يبقيا صـديقين، وتبدأ القصـيدة بالكلام على طيّ صـفحة الحب، ووضـع نهاية له حزينة، والمتحابَّان يفاخران بذلك، لأنهما متفقان على هذه النهاية، ثم يلتفتان فيجدان كل ما حولهما مُجْدِباً، فلا أحلام، وليس ثمة غير القحط، ثم يتفقان على أن يبقيا إن تلاقيا مثل الأصـدقاء، فلا تثور فيهما المشـاعر ولا الأهواء. وتمر الأيام، ويروي الليل الحكاية التي أصـبحت جزءاً من الماضـي، وهكذا ينتهي كل شـيء، فلا حنين ولا حزن. ثم التقى العاشقان مصادفة، فأحس كل منهما بالحنين، ولكنهما سكبا الثلج على المشاعر، وأطفأ كل منهما الدمع، وافترقا ثانية، يحملان الحزن والأنين، وأدركا عندئذ أن مفهوم الصـداقة الذي افترقا عليه لا يمكن أن يتحقق، ولا يمكن أن يلتقيا ثانية كما يلتقي الأصـدقاء، فثمة عواطف في العمق تشـتعل، لا يمكن مداراتها، ولا يمكن أن تخفيها الفصـول. وإذن، تبقى عاطفة الحب كامنة في الأعماق، مهما أراد المتحابّان إخفاءها، ولو اتفقا على الفراق، وكأن القصـيدة كتبت لطرح هذه الفكرة، يؤكد ذلك ورود كلمة علمنا الدالة على العقل

والمعرفة في الختام: "وعلمنا يومها أن احتراقات الفصـــول/ لا تداريها الفصـــول/ وخيال الأصدقاء/ كان ضرباً من ضروب المستحيل".

الرؤية وحقيقة الموقف

وتسْـتهِلُّ الشـاعرة القصـيدة بالحديث عن انتهاء الحب، وعدِّه جزءاً من الماضـي، متبعة أسـلوب الحكاية، فكأنها الجدة تقعد إلى جوار الموقد تحكي لأحفادها عما كان، مؤكدة عمق الماضـي، أو كأنها شـهرزاد، تحكي قصـة من الماضـي، فهي تفتتح القصـيدة بالفعل الماضـي: "وطوينا صـفحة البوح أخيراً"، فالفعل ماض، والجملة تدل على الانتهاء، وهو طي الصـفحة، وكأن الحب مجرد حكاية تروى، وقد رويت وانتهت، ويؤكد ذلك كله لفظ صـريح، وهو: "أخيراً"، وكأن الحب كان عبئاً ثقيلاً أو مسـؤولية كبيرة، وقد انتهى أخيراً، وهو استهلال صعب، يؤكد قسوة الموقف، بل مأسويته. ولكن هل نهاية الحب هنا مأسوية حقاً؟ هل هي فاجعة؟ إن الفعل طوينا مسند إلى ضمير المتكلمين، وهذا يعني أن طي صـفحة الماضـي كان باختيارهما، وبعد أن اتفقا على طي صـفحة الحب، باتفاق ورضـى، من كليهما، فإذا هما فخوران لأنهما صـنعا النهاية باختيارهما من غير أن يلحق أي منهما بالآخر الأذى النفسي أو الإساءة.

ومن الغريب أن يتباهى كلا المتحابَّيْن بانتهاء الحب، وقد جرى استعمال المصدر انتهاء المشـهد، للإيحاء بأن المشـهد قد انتهى بنفسـه، في حين أنهما هما اللذان أنهياه، ولكنْ في اسـتعمال إنهاء المشـهد اعتراف وتحمل للمسـؤولية، وهما يريدان الهرب من الاعتراف، ولذلك جرى اسـتعمال (انتهاء) بدلاً من (إنهاء)، وهو ضـرب من الهرب والتمويه والتبرير، ومن المؤلم أن يكون الحب مجرد مشهد من مسرحية وقد انتهى.

وبعد أن يفترق المتحابّان ينظران إلى العالم من حولهما فيجدانه أرضاً يباباً. ويؤكد أن الفراق كان عن قرار ذاتي اتفاقهما على أن يكون الفراق عن غير ضـغن ولا حقد، وعلى أن يظلا صديقين، ومثل هذا الاتفاق هو شكل من أشكال الحب المخفق، أو شكل من أشكال الحب المثالي، ولا يخلو في الحالات كلها من نزعة رومنتيكية، ويؤكد ذلك كله القول: "نتباهى بالنهايات الحزينة".

وقد تم الإلحاح على فكرة الصداقة بينهما، ففكرة الصداقة تتأكد بـــ أن، وتتأكد بـ دوماً، وتتأكد بسين الاستقبال الدالة على استمرار هذه الصداقة في المستقبل: واتفقنا أننا دوماً سنبقى أصدقاء/ مثل كل الأصدقاء. ولكن، هل كان ذلك حباً؟ لو كان حباً حقاً لما قاد إلى فراق، بل لما قاد إلى اتفاق على الفراق، الحب الحق لا يدمر إلا بعاصـــفة قوية من خلاف بين العاشـقين، ليحل محله البغض والكراهية، ولا يمكن لمتحابين حقاً أن يتفقا على الفراق، ولا يفترقان إلا بســـبب عامل خارجي يفســـد عليهما الحب، ويجبرهما على الفراق. ولذلك يبدو ذلك الحب غريباً لما فيه من اتفاق على الفراق، لأن الاتفاق نتيجة عقل وتفكير وشــرط، وليس في الحب عقل ولا تفكير ولا شــرط، ويؤكد غرابة ذلك الحب مواراة الشـوق تحت الكبرياء، فالشـوق في الحب أقوى من الكبرياء، ولا كبرياء في الحب، بل فيه ذل وخضوع وامتثال، ولا يمكن أن يُغطَّى الشوق ولا يُمكن أن يُوارى.

وبعد ذلك الفراق المتفق عليه سـيكون اللقاء مصــادفة، وهذا هو المتوقع، من أجل اختبار حقيقة الفراق ومصداقية الاتفاق: ترى هل سيلتقيان صديقين أم هل ستثور فيهما الأشـواق؟؟ وحدوث اللقاء مصــادفة، يعني أن الذات لا تريد اللقاء وفق اتفاق، وإنما تريده مصـادفة، لأن اللقاء بالتخطيط والاتفاق والاختيار يعني المسؤولية، ويعني الحب، ويعني الالتزام، أما اللقاء مصـادفة فيعفي من المسؤوليات، ويؤكد أن الذات ليست مسؤولة عن أي شـيء، ولذلك لن تكون نتيجة اللقاء مصـادفة إلا الفراق، وكأن اللقاء لم يحصـل، إنما هو وسيلة أخرى لتبرير الفراق وتأكيده.

واللقاء مصــادفة كان في المســاء، ولم يكن في النهار ولا في الليل، فالنهار يعني الاسـتمرار، والليل يعني الوصــال، أما المســاء فهو مرحلة تقع بين بين، وتوحي بسـرعة المرور، وتؤكد سـرعة الزوال والفراق. ولذلك سـرعان ما ينتهي اللقاء مصـادفة، ويتم كبح المشاعر والعواطف، وينهمر الثلج على الخطوات، ويطفئ الدمع البوح، ولا يبقى في الليل ســوى قنديل وحيد، ويعلو الحزن والحنين، ويعلم المتحابَّان أن لقاءهما مثل الأصــدقاء مستحيل، لأن في الأعماق مشاعر مكبوتة.

ومن ذلك كله يمكن الخلوص إلى أنه كان ثمة حب، ولكنه ليس من القوة ليكون جارفاً، بل هو حب هادئ خافت، يمكن التحكم فيه والســيطرة عليه، ويمكن الاتفاق من

خلاله على الفراق على أســـاس من الصـــداقة، وفي هذا ما يدل على أنه ليس بالحب الجـارف، ويتـأكد أن الرؤيـة في النص رؤيـة عقليـة، وأن الموقف هو موقف رومنتيكي، فالقصيدة تريد تأكيد فكرة، لا تصوير تجربة، ويتضح هذا كله من خلال الأسلوب.

أسلوب السرد

والقصـيدة أشـبه بقصـة قصـيرة، فهي تقوم على السرد، وتتألف من ثلاث حركات، الأولى هي انتهاء الحب بين الطرفين، واتخـاذهما قرار الفراق، على أســـاس أن يظلا صديقين، والحركة الثانية هي مرور الزمن، وتحول الحب إلى حكاية يردد الليل أصداءها، والحركة الثالثة هي لقاء المتحابَّيْن مصادفة، وثورة كوامن الحنين في داخلهما، ثم افتراقهما ســريعاً، وإدراكهما في النتيجة أنه لا يمكن أن يلتقيا مثل الأصــدقاء، ولقد منح أســلوب السرد القصـيدة وحدة وتماسكاً، وأكسبها قدراً من التشويق، وكسر من حدة الغنائية فيها، وزاد من كسر الغنائية فيها خلوصها في النهاية إلى مقولة، ويؤكد ذلك كله بناؤها، بما في ذلك البداية والنهاية.

فالقصــيدة تبدأ بالفراق بين المتحابَّيْن، ولا تتحدث في البداية عن مســتوى العلاقة بينهما، ولا عن طبيعة هذا الحب، ولا عن مداه، ولا تســترجع بعد البداية شــيئاً من ذلك الماضي، ولا تستحضره، لذلك لا يمكن معرفة حقيقة هذا الحب، ولكن يمكن التخمين بأنه كان مجرد علاقة سطحية وليس حباً، لأن المتحابَّيْن حقيقة لا يمكن أن يتفقا على الفراق، ولا يمكن أن يلتقيا لقاء الأصــدقاء، ولا يكون الفراق إلا عن قلى وتباغض، أو عن قهر خارجي. وتبدو نهاية القصــيدة مؤلمة، ولكنها هادئة، فهي أشــبه بمقولة، تتمثل في انصــراف المتحابَّيْن وافتراقهما بعد اللقاء مصــادفة وقد خلصــا إلى نتيجة، لا تخلو من إدراك عقلي، وهي أن بعض العواطف تبقى في الأعماق، ولا يمكن لعشــاق الأمس أن يلتقوا اليوم مثل الأصدقاء، ولو عزموا على ذلك.

والقصـيدة مبنية على الجمل الخبرية، وليس فيها جملة إنشائية، سوى جملة واحدة، وهي جملة شــرطية، وهذا يدل على اســتقرار النص، وهدوئه، وســيطرة المعاني والأفكار على العاطفة والانفعال، فالجمل الإنشــائية تدل على انفعال وتوتر، في حين تدل الجمل الخبرية على تقرير حقائق ثابتة، ويؤكد ذلك أيضـاً الجملة الشرطية، فالشرط نظام عقلي،

وليس نظاماً انفعالياً. ويغلب على النص الأفعال الماضـية، فهي نسـيجه، مما يدل على أن القصـيدة تتحدث عن حالة ماضـية، ولا تعبر عن حالة معيشـة الآن، كما لا تحمل رؤية مستقبلية، أو أي توقع، بل تنهي الموضوع بمقولة تتلخص بالقول: "وعلمنا يومها أن احتراقات الفصـول/ لا تداريها الفصـول/ وخيال الأصـدقاء/ كان ضـرباً من ضـروب المستحيل"، وهذا ما يفسر غلبة الجمل الخبرية، ويفسر الهدوء المسيطر على القصيدة، فهي تأملية، وليست انفعالية.

العنوان في الداخل وفي الخارج

يقف العنوان: "واستباح الليل أصداء الحكاية"، كالعادة في رأس القصيدة، ثم يتكرر في داخلها، وهو جملة فعلية خبرية طويلة، معطوفة على جملة محذوفة، وهو يصـور حالة، هي نتاج حالة سـابقة، والحالة التي يصـورها العنوان هي أن الليل قد اسـتباح الحكاية، وفي الليل تروى دائماً الحكايات، على نحو ما كانت شـهرزاد تروي لشـهريار، وفي الليل الأرق والسهر، أو النوم والنسيان، ولكن فعل استباح يرشح المعنى الأول، فقد أصـبحت الحكاية مسـتباحة لليل، يعيدها ويكررها، ويجعلها معروفة منتشـرة، وما الحكاية إلا الحب الذي كان، ومن المؤلم أن يصـبح الحب مجرد حكاية تُتَناقَل، وتُرْوَى، وهكذا ينتهي الحب ويصـبح حكاية، بل يصـبح الحب أصـداء الحكاية، فكأن الحكاية قد انتهت، ولم يبق سوى الأصداء، والليل يستبيح تلك الأصداء التي سرعان ما ستزول. ومن الممكن تأكيد ذلك من خلال تقدير المعطوف عليه، وهو: افترقنا، أو طوينا صـفحة البوح، وهي الجملة التي تفتتح بها القصيدة، وكأن العطف يأتي على لا حق لا على سابق، وهو كسر للتوقع، أو كـأن العطف على محـذوف، على المتلقي أن يتخيلـه، وأن يبحـث عنـه في تضاعيف النص.

وتتكرر جملة العنوان في منتصـف القصـيدة، مما يعني أن العنوان من داخل النص، وأنه ملتحم بها، وهو يمنحها الوحدة والتماسـك، وتتلو جملة العنوان في داخل القصـيدة جملة موضـحة تؤكد دلالة العنوان على انتهاء الحب، وهي الجملة التالية: "واسـتوت كل التجاعيد على وقع النهاية"، والجملة واضـحة الدلالة على النهاية، وعلى مرور الزمن، وظهور التجاعيد التي يخلفها مروره، بل أصبحت كلها سواء، مما يدل على

الانتهاء، وعلى اســـتواء الأمور. فالعنوان إذن يعلن عن نهاية الحب، وتحوله إلى حكاية تروى، وقد مر عليه الزمن، وانتهى، ولكن المقصـــود من هذا الإلحاح على انتهاء الحب، وتحوله إلى حكاية، هو التأكيد في نهاية القصـــيدة، أن انتهاء الحب لا يمكن أن يُنهي بقايا من الحنين في الأعماق، قد تظهر عند أول لقاء، ولو كان مصادفة، وهذه هي مقولة القصيدة.

التألق الشعري

والقصـــيدة تتألق شـــعرياً، فالصـــور فيها جديدة مبتكرة، ولعل أجمل المقاطع في القصيدة المقطع الذي يصور لحظة اللقاء مصادفة، وفيما يلي نصه: "**والتقينا صدفة ذاك المســاء/ فاحترقنا/ بشــرارات حضــور كالرحيل/ وتلاقت في أيادينا أغاني المســتحيل/ فانتبهنا/ واعتصـــرنا للشـــرايين جنونا/ يجلد البوح بأيلول الجفاف/ ويريق الثلج فوق الخطوتين / واسترد الصمت كون الشهقتين/ فابتسمنا/ نطفئ الدمع من البوح/ إذا لاح وناداه الوريد/ وانطفأنا / حفنتين / من غبار/ والبقايا منهما حلم فقيد/ تاه منا/ حين أضــناه الدوار**". فالحضــور مجرد شــرارات، مما يدل على قِصَــر هذا الحضــور، وسـرعة زواله، وهو يوحي بما يمكن أن يحدثه من حريق، وثمة تناقض بين الحضـــور والرحيل، فإذا هما يجتمعان، فالحضــور كالرحيل، وهذا التناقض يحرك الوعي، ويوحي بالمأســاة، وبدلاً من أن تتلاقى في الأيدي أغنيات الفرح باللقاء، تتلاقى أغنيات المستحيل، مما يدل على اليأس من استمرار اللقاء، ومن الإبداع أن يكون للمستحيل أغنيات.

وما تمتاز به صــور القصــيدة هو جدتها وإدهاشــها، ومنها: "نتهجى من ضــلوع الموقد/ كوم أكوان بديله"، و "من عاشقين استعذبا غيم الزوال"، و"بسقوط اللون من عنابنا أضــغاث فجر مضــه صــمت الليالي"، وهي صــور جديدة لا تخلو من طرافة وغموض شـفيف، كما لا تخلو القصـيدة كلها من غموض محبب، ولكن ثمة تعبيرات واضـحة جداً ومباشـرة أضــعفت ســحر الغموض، ومن الجمل العادية والواضــحة والمباشــرة: "نتباهى بالنهايات الحزينة" "واتفقنا أننا دوماً ســنبقى مثل كل الأصــدقاء"، "وخيال الأصــدقاء كان ضــرباً من ضــروب المســتحيل"، وهذه الجمل الواضــحة والمباشــرة والعادية تقلِّل من ألق القصيدة، وتكشف فكرتها، وتحدِّد الغرض منها وتنهيه، ولعل هذا ما قصدت إليه الشاعرة،

فكأنها تحرص على توصـــيل فكرة القصـــيدة ولو بقدر غير قليل من الوضـــوح وبجمل مباشرة.

وتظهر في القصـــيدة العناصـــر الأربعة معبرة عن فراق الأحبة وجفاف الحب، فيتكرر في القصـــيدة كثير من الألفاظ المتعلقة بالحقل الدلالي للنار، من مثل: موقد وشـــرارات وبرق واحتراق، ولكن يغلب في هذا الحقل اســـتعمال دلالة الانطفاء، فيرد في القصـيدة: "نتهجى من ضـلوع الموقد كوم أكوان بديله"، "لا براكين تثور/ لا شـرارات/ ولا غلي دماء"، "دون برق"، "فاحترقنا / بشرارات حضـور كالرحيل"، "تطفئ الدمع من البوح"، "وانطفأنا/ حفنتين من غبار"، "لم يعد يغري مواعيد المحار/بارتحال/وانطفاء"، "احتراقات الفصـــول"، ثم ترد ألفاظ تتعلق بالحقل الدلالي للتراب بما فيه من جفاف وقحط وغبار، ومنها: "في المسافات القتيلة"، "ونظرنا حولنا أرض يباب"، "جف فيها التوق منا"، "واكتفينا بالقفار"، "حفنتين من غبار"، "لم يعد للشـــط لون ينتقيه"، ثم ترد ألفاظ تنتمي إلى الحقل الدلالي للماء، لتدل على شُـــحِّه، ومنها: "لا ربيعاً يســـكب الميلاد فينا"، "تاه من شـــح السحاب"، "غيم الزوال"، لا بحاراً تشتهي الإبحار فينا"، "دون رعد"، "صـحو سـجين"، ولا يحضـر الهواء سـوى مرة واحدة، ويرد في مجال مواراة الشـوق حتى لا يضـني "جزيئات الهواء"، وهنا لا يغيب الهواء ولكن يغيب الشـوق حتى لا يفسـد الهواء، مما يؤكد غياب الحب، ويلاحظ أن أكثر ما يذكر هو النار وهي مطفأة كانطفاء الحب، ويليها ذكر التراب والجفاف، ثم يليها شـــح الماء، ولا يذكر الهواء غير مرة واحدة، وبذلك تتفق العناصـــر الأربعة في طبيعة حضـورها، ولا سـيما النار المنطفئة والتراب الجاف للدلالة على انطفاء الحب وجفافه وفراق الأحبة، وقد سـاعد توظيف هذه العناصـر على منح القصـيدة وحدة في النســـيج وانســـجاماً في الدلالة على الفراق، ومنحها ملمحاً ثقافياً، ولكنه ملمح عفوي بسيط.

الروح الأنثوية المحافظة

والقصيدة تمتاز بهدوء جملها الخبرية، وانسياب لغتها، ولجوئها إلى أسلوب القص، وبعدها عن الضـجيج والصـخب، وتمتاز بهدوئها وبسـاطتها وعفويتها، فلا تعقيد فيها ولا صـعوبة، وليس فيها بعد ثقافي معمق سـوى العناصـر الأربعة، وليس فيها تناص، إلا ما

يمكن حدسه مع قصيدة الأطلال، على نحو ما سيتضح، كما تمتاز برؤية للحب تبتعد فيه عن جموح العاطفة، وثورة الرغبات، بل تدعو إلى الفراق بين المتحابَّيْن، على رضا واتفاق، وتحاول تأسيس بديل عن ذلك الحب، وهو الصداقة، ولكنها تؤكد في الختام أن ذلك مستحيل، فلا بد من تحرك المشاعر في الأعماق، ولكن يراق عليها الثلج، ومثل هذه الخصائص في القصيدة، في الرؤية واللغة والأسلوب، تدل على وحدة وانسجام، كما تدل على موقف أنثوي، قوامه اللطف والرقة والعفة، والحرص على سمو المشاعر وبراءتها، حتى لو كان بإطفائها أو انطفائها في الأعماق، فلا جموح في العواطف، ولا ثورة في الرغبات، مما يؤكد موقف المرأة الشرقية بعامة والعربية المسلمة بخاصة.

مقارنة بين قصيدتين

وسيتأكد أن القصيدة تعبير عن رؤية فكرية، وليست تصويراً لتجربة، وأن العقل مسيطر عليها، وأن الرؤية الفكرية فيها هي الأساس الذي بنيت عليه، كما يتأكد هدوء لغتها، من خلال مقارنتها بقصيدة مشابهة، تتحدث عن فراق الحبيبين مُكْرَهين، وتسترجع ما كان بينهما من حب، ثم تنتهي بشيء من التعزية لهما والمواساة إن هما تلاقيا، لأن الحظ هو الذي فرق بينهما، ولم يفترقا عن اتفاق أو تباغض أو قِلَى. والقصيدة هي الأطلال للشاعر إبراهيم ناجي (١٨٩٨- ١٩٥٣)، ويستهلها بالحديث عن فراق المتحابين، وانهيار ما كان بينهما من حب، ويسترجع ذكرى ذلك الحب، وما كان فيه من اندفاع عارم، وشوق كبير، ولقاء حميم، ثم يصور لحظة الفراق القاسية التي أكرهتهما على الفراق، ولم تكن باختيار أيٍّ منهما، ثم يؤكد للحبيبة أنهما قد يلتقيان لقاء الغرباء، وقد يمضي كل منهما إلى غايته بعيداً عن الآخر، ويرجوها أن تذكر أن الفراق لم يكن بيد أي منهما، بل كان بإرادة الحظ، فإبراهيم ناجي يتحدث عن حب قوي، وعن فراق قدري، لا يد للمتحابين فيه، ويؤكد أن الحظ هو الذي شاء، وفيما يلي نص "الأطلال"[١]:

يا فؤادي رحم الله الهوى ... كان صرحاً من خيال فهوى
اسقني واشرب على أطلاله ... وارو عني طالما الدمع روى
كيف ذاك الحب أمسى خبراً ... وحديثاً من أحاديث الهوى

[١] ناجي، إبراهيم، ديوان إبراهيم ناجي، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦، ص ١٣٢

لســـت أنســـاك وقد أغريتني ... بفـــم عـــذب المنـــاداة رقيـــق
ويـد تـمـتـد نـحـوي كـيـد ... مـن خـلال المـوج مـدت لغريـق
وبـريـقـاً يـظـمـأ الســـاري لـه ... أيـن فـي عينيـك ذيَّـاك البريـق
أين من عيني حبيب ســـاحر ... فيـــه نبـــل وجـــلال وحيـــاء
واثـق الـخـطـوة يـمشـــي ملـكـاً ... ظـالم الحســن شــهي الكبريـاء
عبق الســـحر كـأنفـاس الربى ... ســاهم الطـرف كـأحلام المسـاء
أيـن مـنـي مـجـلـس أنـت بـه ... فتنـــة تمـــت ســـناء وســـنا
وأنـــا حـــب وقـــلـــب ودم ... وفـــراش حـــائر منـــك دنـــا
ومن الشـــوق رســـول بيننـا ... ونـــديم قـــدم الكـــأس لنـــا
أعـطـنـي حـريـتـي أطـلـق يـدي ... إننـي أعطيـت مـا اسـتبقيت شـيّ
آه من قيـدك أدمى معصـــمي ... لـــم أبقيـــه ومـــا أبقـــى عليّـــا
مـا احتفاظي بعهود لم تصـــنها؟ ... وإلام الأســـر والـــدنيا لـــديّا
هـل رأى الحـب ســكـارى مثلنـا ... كـم بنينـا مـن خيـال حولنـا
ومشـــينـا فـي طـريـق مـقـمـر ... تثـــب الفرحـــة فيـــه قبلنـــا
وضـــحكنـا ضـــحـك طفلين معاً ... وعـــدونا فســـبقنا ظلنـــا
وانتبهنـا بعـدمـا حـان الرحيـل ... وأفقنـــا ليـــت أنـــا لا نفيـــق
يـقـظـة طـاحـت بـأحلام الكرى ... وتـــولى الليـــل والليـــل صـــديق
وإذا الـنـور نـذيـر طـالـع ... وإذا الفجـــر مطـــلٌّ كـــالحريق
وإذا الـدنـيـا كـمـا نـعـرفـهـا ... وإذا الأحبـاب كـل فـي طريـق
أيـهـا الشـــاعـر تـغـفـو ... تـــذكر العهـــد وتصـــحو
وإذا مـــا الـــتـــأم جـــرح ... جـــد بالتـــذكار جـــرح
فـتـعـلـم كـيـف تـنسـى ... وتعلـــم كيـــف تمحـــو
يـا حبيبي كل شـــيء بقضـــاء ... مـــا بأيـــدينا خلقنـــا تعســـاء
ربـمـا تـجـمـعـنـا أقـدارنـا ... ذات يـــوم بعـــدما عـــز اللقـــاء
فـإذا أنـكـر خـل خـلـه

ومضـــــى كـل إلـى غـايـتـه وتلاقينـــا لقـــاء الغربـــاء

لا تقل شئنا وقل لي الحظ شاء

وما يميز "الأطلالَ" اســترجاعُها الحب، وهو حب عارم جارف متألق، وقد انتهى نهاية فاجعة، لم تكن باختيار الحبيبين، ولا باتفاق منهما، واللغة فيها شـــديدة الانفعال، والجمل الإنشـــائية كثيرة، تدل على قوة التوتر ووفرة الانفعال، وهذا هو جموح الرجل الشرقي العاشق، في توهجه العاطفي، وثورة رغباته، وقوة اندفاعه، وصخب تعبيره المتسق مع رغبته الثائرة، وما يميز القصيدة أيضاً هو الصور المبتكرة والمدهشة والتي لا تنتهي جدتها وقوة تأثيرها، ومنها: "وضـحكنا ضـحك طفلين معاً، وعدونا فسـبقنا ظلنا"، ومنها أيضـاً: "وإذا النور نذير طالع، وإذا الفجر مطل كالحريق"، وتشـبيه النور بنذير والفجر بحريق مناسب لفراق الأحبة على كره منهما، وهو تشبيه جديد، والصور عامة عريضة ممتدة، ترسم مشاهد حية، حافلة بالحس والحركة الغنية بالحياة، ومنها: "يمشـي ملكاً"، "تثب الفرحة فيه".

ولقد برع الشـاعر في اختيار العنوان، وهو الأطلال، وقد حول الأطلال من كتلة حجرية إلى قيمة معنوية، بل حولها إلى حالة، وهي الفراق، واستهل القصيدة بتصوير الحب في البيتين الأولين على أنه كان صـرحاً فهوى وغدا أطلالاً، والشـاعر بذلك يقيم تناصـاً في العنوان وفي الاسـتهلال مع أصـل من أصـول الشـعر العربي القديم، وهو الوقوف بالأطلال، فيقف كما وقف الشـعراء القدامى، ولكن بأسـلوب جديد، يسـتثير به ذاكرة القارئ، ويحرض ثقافته، ويربطه بتراثه، لينطلق منه في التعبير عن تجربته، ويحقق تأثيراً قوياً في المتلقي. والذي يؤكد أهمية المقارنة بين القصيدتين أيضاً بناؤهما معاً على تفعيلة الرمل، فاعلاتن، وقد التزمت قصـــيدة الأطلال بالبحر، فتكررت التفعيلة في كل شطر ثلاث مرات، مع الجوازات، في حين لم تتقيد القصيدة المدروسة بنظام الشطرين، وكانت التفعيلة تأتي على أســطر باختلاف في عدد التفعيلات، ولكنها في كثير من المواضع تأتي ثلاث مرات وكأنها من نظام الشطرين.

ويظهر التقطيع واضـحاً في كلتا القصـيدتين، والمقصـود به تطابق الكلمة مع التفعيلة، على نحو ما جاء في الأطلال من مثل: "ومشـينا في طريق مقمر"، ومثل:

"وعدونا فسبقنا ظلنا"، وعلى نحو ما جاء في القصيدة المدروسة:" يتباهى بغرور لانتهاء المشهد"، ومثل: "نتباهى بالنهايات الحزينه"، والتقطيع يمنح القصيدة حساً إيقاعياً واضحاً، ينبه سمع المتلقي، ويزيد من استمتاعه الموسيقي، ولكن بشرط ألا يطغى.

والمقصود بهذه المقارنة توضيح الفرق بين القصيديتن في الرؤية والموقف والتجربة والبناء وأسلوب التعبير، ولعله ظهر الفرق أيضاً بين تعبير الرجل وتعبير المرأة، في الموقف واللغة والأسلوب، ولا تخلو المقارنة بين القصيدتين من ظلم للقصيدة المدروسة، لأنها لا تمتلك ما تملكه قصيدة "الأطلال" من حضور في ثقافة المتلقي، فقد لحنها محمد عبد الوهاب، وشدت بها أم كلثوم، في الستينيات من القرن العشرين، وما يزال الليل يردد أصداءها إلى اليوم، ولكن ليس المقصود بالمقارنة المفاضلة، ولا القول بالتأثر أو التأثير، إنما هو محض تذوق للقصيدتين، وفتح المجال للدرس.

خاتمة

وبعد، فإنه يبقى للقصيدة المدروسة خصوصيتها، وهو بوحها، واعترافها، في صوت هادئ ناعم، لا يخلو من خفوت، وبلغة شعرية متألقة، وهي تدل على حضور أنثوي لطيف مهذب، قوامه الحشمة، فلا ذكر للحس ولا الجسد ولا الرغبات، وتؤكد القصيدة أنه من حق المرأة أن تعبر، ويمكنها أن تعبر، وأن تظل محافظة على مشاعرها، وليس من الضرورة أن يكون تعبيرها فاحشاً، وفي هذا دلالة على بنية المجتمع العربي وتركيبه، فهو ما يزال يريد من المرأة أن تكون هادئة لطيفة تتسم بالوقار والحشمة، وتتسم بالاتزان والحكمة، على الرغم من توهم بعض المثقفين أن تعبير المرأة يجب أن يكون رفضاً للقيم، وخروجاً على الأعراف، وعلى الرغم من دعوة بعض المثقفين أيضاً إلى أن تكتب المرأة بأسلوب فضائحي جارح يهدم كل شيء لتحقق ذاتها وتؤكد حضورها، ولو بالفحش والإباحة والتهتك، وقد أثبتت القصيدة أن بإمكان المرأة أن تعبر عن ذاتها، وأن تحقق حضورها بخلاف هذا التوهم، وذلك بالانطلاق من العفة والحشمة واللطف، وهي خصائص المرأة الشرقية والعربية، وسماتها المميزة، وهي حقيقة المجتمع الشرقي، ولا سيما العربي، وسماته، وتخليه عنها يعني تخليه عن قيمه وثقافته وشخصيته.

وقد تم التوصـــل إلى هذه المعاني من خلال النص ومن داخله، وبدرس موقفه ولغته وأسـلوبه، ومن خلال المقارنة مع نص آخر، ومن دون أي إسـقاط خارجي، ومن دون أي معرفة بالشـاعرة، مما يعني أن القراءة الحرة تسـتطيع الغوص في أعماق النص، والخروج منه إلى فضـــاء ثقافي ومعرفي، وإظهار قيمه الفكرية والفنية والجمالية، بل الاجتماعية أيضاً والنفسية والتاريخية.

ومهما يكن من أمر القصـــيدتين، فإنه لا بد من ملاحظة الاختلاف بينهما في الصوت والموقف والرؤية والتعبير والفن، فـ"الأطلال" تعبر عن صوت الرجل في الحب، وهو صـوت عال، قوي، جريء، مندفع، شـديد التأثير، في حين كان صـوت الحب في القصـيدة المدروسـة هو صـوت المرأة، وهو صـوت هادئ، كما برز في القصـيدة، وهو خـافت، نـاعم، ليس فيه جرأة ولا علو ولا انـدفـاع، وهو يطوي صـــفحـة الحب ليحتفظ بالصـــداقة، ولا يبوح، ولا يمكن إنكار الاختلاف بين الصـــوتين، ولعله راجع إلى الخَلْق والتكوين، أو لعله راجع إلى التربية وعادات المجتمع والتقاليد، وإذا كانت الدراســـات الحديثة تأخذ بالتفسير الأخير، فإن الدراسات القديمة تأخذ بالتفسير الأول، ومن الصعب الجزم بأحد التفسـيرين، ولا يتعلق الأمر بقديم ولا جيد، وسـيظل كل من التفسـيرين قابلاً للرفض أو التـأييـد. ولعـل مـا بين القصـــيـدتين من اختلاف ليس اختلافـاً، وإنمـا هو خصوصية في كل من الصوتين وتميز، ولكن لا بد من التفسير أيضاً.

وبعد، أفلا يمكن تأويل العنوان وتكراره في القصيدة مع الجملة التالية له وفق رؤية أخرى، وذلك بالقول إن الليل هو رمز الظلم والقهر الاجتماعي وقد اسـتباح حكاية الحب وأنهاها، ولذلك اسـتوت كل أشـكال التجاعيد على وقع النهاية؟ أي اسـتوت كل أشـكال القهر والعذاب الأخرى وأصـبحت لا تذكر بعد أن انتهى الحب، ولكن القصـيدة لا تشـير إلى أي شـــكل من أشـــكال القهر الخارجي، ولا تلمّح إليه، وتؤكد أن الفراق كان باتفاق الطرفين، ولعل هذا الاتفاق هو شـكل من أشـكال التحدي والحرية، باختيار الفراق بإرادة المتحابَّين، قبل أن يفرضـــه عليهما المجتمع، ويؤكد ذلك الإلحاح على أن الفراق كان بالاتفاق، كما يؤكده اســتعار نار الشــوق والحنين في اللقاء مصــادفة، كما يؤكده فعل استباح، وهو فعل قهري.

الذات الشاعرة وتجليات النور

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

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

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

طيفٌ من ذَوْبِ قطرات الندى.. في فجرِ وجْدِي
يجوس في مسارب الغايات، يوقظ الحسَّ الوديع
صدى.. سرى في الروح على غير وعد

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

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

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

ويظهر في القصـــيدة عالمان، الأول هو عالم الذات الشـــاعرة، والثاني هو عالم النور، وعالم النور له صفات، وله أفعال في عالم الذات الشاعرة، فمن صفات عالم النور أنه ذَوْبُ قطراتِ الندى في الفجر، وقد تجلَّى كالبدر، وقد ألقى الوشـــاح، وكأنه انســكاب

من ضياء، في عالم لا يحدّه أبد، وقد كُتِبَ بقلم السريرة البيضاء سرُّه المكنون. وهذا العالم له أفعال في الشـــاعر، فهو يوقظ الحس، ويحاور الصـــمت، ويجاذب القلب، ويناجي الشـاعر ويناديه، ويؤجّج مشكاة الهوى. أما العالم الأول، وهو عالم الذات الشـاعرة، فهو يسـتجيب إليه بحسّـه الوديع، ويشـعر به يسـري في الروح، وتعروه رعشـة، وينظر إليه ملهوفًا، ويعدو إليه، ويُطْلِق بالبوح صـــوته، مع العبرات، ويغتنم حضـــوره، والقلب يهفو، ليُرْوَى من الرضى، ثم يسلس له القياد، فيسير في إثره، مستنيمًا للمصير.

تلك هي حالة التعالُق بين الطرفين، الذات الشـــاعرة وعالم النور، وهو تعالُقٌ وتجاذُب من الطرفين، واسـتجابة الذات الشـاعرة اسـتجابة كلية، فيها عواطف وانفعالات ووجْدٌ، وفيها عبرات ورعشات وصيحات، تنتهي بالاستتامة للمصير، أي الاستسلام له، استسلام الحالم، المطمئن إلى نوم مريح.

ثم في الختام يتراءى هذا العالم مثل كتاب، لم ينكشـف الانكشـافَ الكلي، فأسـراره مُغَلَّقَة، وصـــفحاتُه مرمَّزة، أي أنه قابل لتجربة انكشـــاف ثانية، وثالثة، ورابعة، دائما متجدِّدة، لأن أسرارَه لا تنتهي، فقد كتب بقلم السريرة البيضاء، في سره المكنون.

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

*

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

طيف من ذوب قطرات الندى في فجر وجدي

.....

يتراءى ككتاب بأسرار مغلقة مرمَّز الصفحات

كتب بقلم السريرة البيضاء في سره المكنون.

والتمثيل للعالم الذي لا يحدُّه أبدٌ هنا بكتاب لا يعني التشـــبيه، إنما يعني أن عالم النور قد تراءى حقيقة في كتاب بأسرار مُغَلَّقة، وفي صحفٍ مرمَّزة، وقد كُتِب بقلم السريرة البيضـــاء، وهو أبدًا مكنون، وهذا هو معنى تمثيل المعنى، أي حملُه وأداؤُه والتوحُّد به. وهذا الكتاب يمكن أن يكون القرآن الكريم، وعنه يقول المولى عز وجل: "وَمَا جَعَلَهُ اللَّهُ إِلاَّ بُشْرَى لَكُمْ وَلِتَطْمَئِنَّ قُلُوبُكُمْ بِهِ وَمَا النَّصْرُ إِلاَّ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ الْعَزِيزِ الْحَكِيمِ (١٢٦) سورة آل عمران، ويمكن أن يكون كتاب الطبيعة والكون والعالم، ولِمَ لا يكون الكتاب هو الإنســـان نفسه؟ وما يزال الإنسان ذلك المجهول، وفيه انطوى العالم الأكبر.

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

ومصباح حضوره تجلى كالبدر بعدما ألقى الوشاح

فأطلق بالبوح صوتي في ملتقى العبرات

والقلب ما يزال يهفو أبدًا ينبش لهفة الأنات

يُرْوَى من خمرة الرضى

هذه هي بؤرة القصيدة، ومركزها، حيث يعبّر الشاعر عن حالة وجد، تنخطف فيها الذات الشـاعرة نحو النور، في انجذاب كلي، وتنهمر العبرات، وتصـدر صـيحات الوجد، ويظل القلب يهفو إلى مزيد، حتى يُرْوَى من خمرة الرضـــى، بالعطاء من عالم النور الذي يجود عليه.

وإذا كان عالم النور قد أشـرق على الذات الشـاعرة في فجر وجدها، فهذا يعني أن عـالم النور ليس خـارج الذات، بل هو في داخلهـا، وهو نـابع من جُوَّانيَّتِهـا، ولولا الوجد الذاتي، ولولا فجر هذا الوجد، لما كان هذا الانكشاف، ولما ألقى الوشاح.

والآن تتضـــح دلالة العنوان، بل جمالُه، وهو جملة فعلية، فيها حركة، وفيها فعل، وهي تدل على فعلٍ حدَثَ، وتوحي بفِعْلٍ ســـيحدث، أما الفعل الذي حدث، فهو إلقاء الوشـــاح، وأما الفعل الذي ســـيحدث، فينبئ به لفظ بعدما، فما الذي ســـيحدث بعد إلقاء الوشاح؟ والوشاح سِتْر، وغطاء، وحجاب، فما الذي سيحدث بعد كشفِ الغطاء والحجاب والسـتر؟ هل هو الوضـوح؟ هل هو البوح؟ هل هو تألق النور؟ هل هو فجر الفجر؟ أم هل هو الرؤيا؟ وفعل ألقى مســـند إلى فاعل غائب؟ فمن الذي ألقى الوشـــاح؟ هل هو النور؟ أم هل هو الوجد؟ أم قوة أخرى مطلقة لا تحد ولا توصـــف، لأنها من عالم النور، لذلك عبر عنها بضـمير الغائب: "ألقى"، من غير تسـمية الفاعل، لأنه أعظم من يُسَـمّى، ولأن الاسـم وحده لا يمكن أن يعرف به، لذلك يكنى عنه بضـمير الغائب المسـتتر"هو"، وإن كان هو حاضرًا في كل آن.

*

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

أسير وراءه وانِيَ الخُطوة حيث يسير

في انسكابٍ من ضياء مستنيمًا للمصير

فكل كلمة اختيرت هنا بدقة متناهية، مثل رسـام يضـع الألوان بأناة وصـبر، لتدل على معنى دقيق، فهو يســـير وراءه، حيث يســـير، لا عن جهل، ولا في عماء، ولا في ظلام، وإنما في انسكاب من ضياء، ولذلك حُق له أن يسير وراءه حيث يسير، لأنه يسير على هدى، وهو يسير وراءه وانيَ الخُطوة، لا من كسل، وإنما من اطمئنان، ومن انجذاب وانغماس في التجربة، وربما من تعب فالحالة اســـتهلكت قواه واســـتنفدتها، وهو يســـير

مستنيمًا، أي مستسلمًا استلام الحالم الذي يداعب أجفانه النوم، وما هو هنا بنوم، وإنما هو الاستغراق في الحالة، والاستمتاع بها والتلذذ، ومن الطبيعي أن يستنيم للمصير، وهو مطمئن، بل راض، لأنه يسير في انسكاب النور، بل يريده أن يكون مصيرًا، وهل ثمة ما هو أشهى من ذلك المصير؟ ولِمَ لا يستنيم المرء إليه؟ وحُق له أن يستنيم، فغِمارُ التجربة ووطأةُ الحالة شَغَلَتْ حواسَّه قواه، وآن له أن يستسلم للمصير وأن ينام على حلمه.

ويقوم الإيقاع في القصـــيدة على المدود الطويلة، وفيما يلي أمثلة عليها: "قطرات الندَى، مسارب الغايات، سرى، ينادي المنتهى، يجاذب القلب التياع، تائها يناجيني ذلك، ملهوفا يناديني، مصباح حضوره تجلّى بعدما ألقى الوشاح، يُرْوَى من خمرة الرضى، طَلْقَ الجناح عاشقًا، في انسكاب من ضياء، يتراءى ككتاب بأسرار، السريرة البيضاء"، ومثل تلك المدود المبنية على ألف فيها مدٌّ شـاقولي طويلٌ صـاعدٌ إلى الأعلى، كأنه المئذنة، عدا المدود الأفقية المبنية على واو أو ياء، وهي تدلّ على انفتاح العالم واتساعه ورحابته، وتوحي بالانطلاق، وتثير الإحساس بملء الصدر بالهواء، والعب من الحالة، والامتلاء بها، وهي حالة فيض وإشراق وامتلاء بالكون.

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

والجمل في القصـيدة كلها خبرية، ولا إنشـاء فيها، وهي توحي بانسـياب الحالة، وتدل على تأكيدها وثبوتها، واطمئنان النفس إليها وارتياحها، فلذلك لا سؤال ولا استفهام، مما يؤكد حالة الرضـا والتجاوب الكلي والاسـتسـلام لعالم النور، ولكن تكثر في الجمل

الأفعال، كما تقدم، لتدل على التجاوب والتواصـــل، كما تكثر الصـــفات والأحوال، كثرة واضـــحة، من أجل دقة التعبير، وأكثرها صـــفات تحدِّد، وبعضـــها متميز، ومنها: الحس الوديع، في رعشـــة تعروني، تائها، أنظر إليه ملهوفًا، أســـتفيضُ خشـــوع، أغدو إليه وهو مقاربي، فتنة قدســـية تغريني، الحضـــور المشـــتَهَى، أغتنم الحضـــور في ضـــراعة وحنين، يُرْوَى...طلقَ الجناح عاشـقًا مفتون، أسـير...وانيَ الخطوة، أسـير....مسـتنيمًا للمصـير، بأسرار مغلَّقة، ككتاب...مرمَّز الصفحات، السريرة البيضاء، سره المكنون.

وتتَّحد الصفات والأحوال بالأفعال، لتبني فضاء القصيدة، بما فيه أيضًا من أسماء المعاني وأسماء الذوات، وتكثر في النص أسماء المعاني، ولكن الشاعر يلحق بها صفة، أو يضـــيف إليها ما يمنحها الحضـــور الحســـي، فينقلها من المعنوي المجرد إلى الحســـي الملموس، وتلك هي تقانة فنية، ومنها: فجر وجدي، مســـــارب الغايات، الحس الوديع، ينادي المنتهى، الفجر في فكري، عمق سكوني، مشكاة الهوى، مصباح حضوره، تجلى كالبدر، ألقى الوشاح، الحضور المشتهى، خمرة الرضى، تيه الوجد، السريرة البيضاء، ســـره المكنون. إن منح المجردات كتلة ومادة يعطيها قوة الحضـــور، ويدل على تأثيرها الفعال، ويخرجها من المجرد إلى المحســـوس، ومن أكثرها إدهاشًـــا قوله خمرة الرضـــى، والسريرة البيضاء، وتيه الوجد.

القصـــيدة تعبير عن تجربة الوجد والتوحد مع النور والإحســـاس بإشـــراقة الروح وتجليها في حالة من صـفاء النفس وتألقها وإحسـاسـها بخشـوع كوني يرتعش له الجسـد وتنهمر فيه العبرات في شـــيء من الانجذاب نحو ما هو كلي وغير محدود، هي حالة يصعب وصفها والتعبير عنها، ولكن الشاعر استطاع أن يصبها في قصيدة نثر.

وإذا كان في القصـيدة لغة خاصـة، وإذا كان فيها بعض الغموض، فهذا من طبيعة التجربة، لأنها تجربة خاصـــة، ولا يمكن التعبير عنها باللغة العادية، يقول والاس فاولي[1]: "إن هناك أنماطا من التجربة تعلو على الوصـف، فإذا ما بذلت محاولة لإفراغه في اللغة، بدت وكأنها ابتعدت عن أصـــلها، واعتراها الهزال والتشـــويه...وحين يغدو الشـــعر معتمدًا

[1] فاولي، والاس، عصر السريالية، ص ٣٩

اعتمادًا كليًّا على اللغة السائدة في أيامه والتي يسهل فهمها في تلك المرحلة، يموت تلقائيا بسبب ما يعتوره من جمود ورتابة".

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

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

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

*

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

-١-

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

أبحرتُ وحدي في عيونِ الناس والأفكارِ والمدنْ
وتهتُ وحدي في صحاري الوجدِ والظنونْ
غفوت وحدي، مُشْرَعَ القبضة، مشدودَ البدنْ
على أرائِكِ السَّعَفْ
طارقَ نصفِ الليلِ في فنادق المشردينْ
أو في حوانيتِ الجنونْ
سريتُ وحدي في شوارعٍ لغاتُها، سِماتُها، عماء
أسمع أصداء خطاي،
ترن في النوافذ العمياءْ
وطرتُ بين الشمس والسحابه
ونمت في أحضان ربة الكتابه
لكنني، هذا المساء
(ممددا ساقي في مقعدي المألوف)
أحس أني خائفٌ،
وأن شيئاً في ضلوعي يرتجف
وأنني أصابني العيُّ، فلا أبِين
وأنني أوشك أن أبكي
وأنني سقطتُ
في كمين
-٢-
كأنّي قطعةُ صخرْ
تهتف بالأقدام:
رديني في أكتاف الجبلِ الجرداءْ
أو في حِضْنِ الأغوارِ المهجوره
وخذيني من أرصفةِ الطرقات

أو زنزاناتِ السجنِ المتَّسخه
أو أعتاب الخمَّاراتْ
وكأني كومةُ رملْ
تهتف بالأيدي:
ذرّيني فوق شطوط البحر
ألقيني جنبَ طيور الزبدِ البيضاء
صونيني عن آنية الزرع الشمعيّ
أو عن طرقِ الأمراء
وكأنَّي نهر
يهتف بالمجرى:
أَرْجِعْني للقمم البيضاء
حتى لا يشربني الحمقى والجهلاء
-٣-
أين أعلِّق تذكاراتي؟
والحائط منهارْ
أين أسمّرُ حزني، شغفي
أفراحي، ولهي، لهفي
والحائط منهارْ
يا أيتها الأمسية الصيفيه
ردِّي عني أنسام النسيان
أو فاعطيني صندوقًا من كلمات
كي أخزن فيه بعض المقتنيات
يا أسفي،
هربت مقتنياتي كالطير الهيمان
تذكاراتي ارتفعت نحو الآفاق الغيمية

حبلا من دخّان

-٤-

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

-٥-

أرتدُّ إلى هذي الفكرة كلَّ مساءْ
مثل صدى يرتد الى الصوت
مثل النهر الى البحر
تتشكل أحيانا في أقنعة،
متشابهةٍ، متغيرةٍ، كالأيام
أو كالموت
تتجوَّل في جسمي مثل دمي
تلذعني أحيانا في عيني،

إذ أنزف
أو في قدمي
إذ أتوقف
تبغي أن تعرفها يا جاسوس الوقت؟
لا، إني أكتمها عنك
بل إني في الحق
لا أعرف كيف أعبِّر عنها لك
-٦-
لا شيء يعينك ... لا شيء يعينك
لا شيء يعينك ... لا شيء يعين
لا شيء يعينك، لا شيء
لا شيء يعينك
لا شيء
لا ...

*

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

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

*

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

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

*

ومما لا شك فيه أن الانطلاق في عالم النور هو مطلب إنساني، وبمعيار أخلاقي واجتماعي وتربوي هو الأرقى والأفضل، ولكن من ناحية فنية بحتة، تظل القيمة في التعبير الفني عن التجربة، لا في نوع التجربة المعيشة، ولا في طبيعتها، وهذه هي حقيقة الفن.

ومن حيث الدرس والتحليل والنقد يظل النتاج كله قابلًا لتلك الإجراءات، بما فيه من رديء أو جيد، ضعيف أو قوي، لأن معايير الجودة والقوة والرداءة والضعف معايير متغيرة في الزمان والمكان وعند الأفراد وفي المجتمع، ولأن الشعر، وهذا هو الأهم، ظاهرة اجتماعية، وكل ظاهرة جديرة بالدرس، والشعر ليس مجرد كلام، وليس مجرد ورق مطبوع، بل هو سلوك إنساني، وكل سلوك قابل للدرس، بل يجب درسه بموضوعية، بعيدًا عن الحكم الأخلاقي أو الفني، فالشاعر عندما ينظم قصيدة أو يلقيها أو ينشرها،

يقوم بفعل، ويؤدي عملًا، وينتج، وما يقِّدمه جدير بالدراســـة، لأنه إنتاج يدل عليه وعلى مجتمعه وعلى الفن والشـعر، وهو جزء من ذلك كله، وقد يكون الضـعيف منه أو الرديء أكثر قابلية للدرس وأبلغ دلالة، وهذا هو مضـمار الدراسـات الاجتماعية والفكرية واللغوية واللسانية والتاريخية.

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

القسم الثالث

قصائد مختارة للدراسة

١. أحمد عبد المعطي حجازي
٢. الأخطل الصغير
٣. أدونيس
٤. الدكتور أنس بديوي
٥. بهيجة مصري إدلبي
٦. جلال قضيماتي
٧. رولا عبد الحميد
٨. زكريا مصاص
٩. زكية مال الله
١٠. سعاد الكواري
١١. الدكتور سعد الدين كليب
١٢. سعدي يوسف
١٣. سعيد رجو
١٤. صلاح عبد الصبور
١٥. عبد الرفيع الجواهري
١٦. عبد القادر الحصني
١٧. عصام ترشحاني
١٨. عمر أبو ريشة
١٩. فدوى طوقان
٢٠. محمد إبراهيم أو سنة
٢١. محمد بشير دحدوح

٢٢. محمد عمران
٢٣. محمود درويش
٢٤. محمود علي السعيد
٢٥. مصطفى النجار
٢٦. منير محمد خلف
٢٧. نزار قباني
٢٨. نزيه أبو عفش

أحمد عبد المعطي حجازي . مصر

الموتُ فجأة[1]

حملتُ رقم هاتفي، واسمي وعنواني
حتى إذا سقطت فجأة تعرفتم عليّ
وجاء إخواني
تصوّروا لو أنكم لم تحضروا..ماذا يكون
أظل في ثلاجة الموتى طوال ليلتين
يهتز سلك الهاتف البارد في الليل، ويبدأ الرنين
بلا جواب.. مرةً..ومرتين!
يذهب إنسانٌ إلى أمي.. وينعاني
أمي تلك المرأة الريفية الحزينه
كيف تسير وحدها في هذه المدينه
تحمل عنواني!
كيف ستقضي ليلها بجانبي
في الردهة الشاملة السكينه
تقهرها وحدتها يريحها انفرادها بحزنها
حيث تظل تستعيد وحدها
أحزانها الدفينه
تنسج من دموعها السوداء أكفاني
يا ليت أمي وشَّمتني في اخضرار ساعدي
كيلا أتوه كيلا أخون والدي
كيلا يضيع وجهي الأول تحت وجهي الثاني.
حين أرى أن الرجال والنساء يخرجون صامتين

---

[1] **حجازي، أحمد عبد المطي، لم يبق إلا الاعتراف، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥، ص ١٠٩**

من بعد ما ظلوا أمامي ساعتين، ما تبادلنا النظر
ولا تغيرت أمامنا الصور
حين أرى أن الحياة قد خلت من الجنون
ورفَّ فوق الكل طائر السكون
أحس أني مِتُّ فعلاً، واضطجعت صامتا
أرقب هذا العالم الفاني.

نهاية[1]

ما الذي أبقت لنا الأيام، حتى نتجلّد
وكلانا يخبر الآخر.. أن الحب مات
أيّ ساعاتِ سرورٍ، نستعيد الآن ذكراها، فنصمد
لرياح اليأس والذل التي هبت علينا،
في هدوء الكلمات.
فجأة صرنا غريبين، وحيدين، نثير الشفقة
تلتقي أعينُنا حيناً .. وتشرد
ثم ترتدّ بلا ذكرى .. كأنا ما التقينا
وكأنا ماعرفنا ألم العودة في الليل،
ببعض الذكريات
فجأة .. صرنا عجوزين، دخلنا في طريق ضيّقة
وتجاوزنا بلا قصد، وسِرنا،
خطواتٍ، بعدها يصبح كلٌّ وحده في الطرقات
فجأةً . صرنا عدوُيَّن تعيسين ظَهرنا
كعبيد الزمن الغابر، صلَّينا.. وجئنا
لنلاقي حتفَنا في الحلقه

[1] **حجازي، أحمد عبد المطي، لم يبق إلا الاعتراف، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥، ص ٧٥**

مَنْ تُرانا يبدأ القولَ، وينهى الجلسةَ المختنقه
من ترى يعلن .. أنّ الوقتَ فات.

أنا .. والمدينة[1]

هذا أنا... وهذه مدينتي
عند انتصاف الليل
رحابة الميدان والجدران تل
تبين ثم تختفي وراء تل
وريقة في الريح دارت ثم حطت ثم ضاعت في الدروب
ظل يذوب
يمتد ظل
وعين مصباح فضولي ممل
دست على شعاعه لما مررت
وجاش وجداني بمقطع حزين
بدأته ثم سكت
– من أنت ... يامن أنت؟
الحارس الغبي لا يعي حكايتي
لقد طُرِدْتُ اليوم
من غرفتي
وصرت ضائعاً بدون اسم
هذا أنا
وهذه مدينتي

[1] **حجازي، أحمد عبد المعطي، مدينة بلا قلب، دار الكاتب العربي، القاهرة، ط. ثانية، ١٩٦٨، ص ١٧٥. وانظر الدراسة الموسعة للقصيدة في كتابي: دروب الشعر العربي الحديث.**

الصّبَا والجَمال[1]

الصِّـــبا والجمالُ مُلكُ يَديكِ ... أيُّ تاجٍ أعزُّ من تاجيكِ
نَصَبَ الحُسنُ عَرشهُ فَسَألنا ... مَن تَراها لهُ فدلَّ عليكِ
فاسكُبي رُوحكِ الحنونَ عليهِ ... كانسكابِ السماء في عينيكِ
كُلما نافسَ الصِّبا بجمالٍ ... عبقريّ السّنا نماهُ إليكِ
ما تغَنى الهزارُ إلا ليُلقي ... زفراتِ الغرامِ في أذنيكِ
سَكرَ الروضُ سكرةً صَرعتهُ ... عند مَجرى العبيرِ من نَهديكِ
قَتلَ الوردُ نفسهُ حسَداً مِنكِ ... وألقى دِماهُ في وجنتيكِ
والفراشاتُ مَلّتِ الزهرَ لمّا ... حَدثتها الأنسَامُ عن شفتيكِ
رفعُوا منكِ للجمالِ إلهاً ... وانحنوا سُجداً على قَدميكِ

في عيونه خبر[2]

قَد أتَاكَ يَعتذرُ ... لا تسَلهُ مَا الخبرُ
كُلما أطلتَ لَهُ ... في الحديثِ يختصرُ
في عُيُونهِ خَبرُ ... ليسَ يَكذبُ النظرُ
قَد وَهَبتهُ عُمرِي ... ضَاعَ عندهُ العمُرُ
حُبنا الذي نشَروا ... مِن شذاهُ ما نشروا
صُوحَتْ أَزاهِرهُ ... قَبلَ يُعقدُ الثمرُ
عُد فَعَنكَ يُؤنسني ... في سَمائهِ القمرُ

---

[1] الأخطل الصغير، شعر الأخطل الصغير، دار الكتاب العربي، بيروت، ط. ثالثة، لا تاريخ، ص ٤٥
[2] المصدر السابق، ص ٣٤

قَـــد وَفـــى بِـــمـــوعـــدهِ حـــيـــنَ خَـــانـــتِ الـــبَشَـــرُ

جَفنهُ عَلّم الغزَل[1]

جَـفـنـــهُ عـلَّـمَ الـغـزل ومـن الـعـلـمِ مـا قَـتَـل
فَـحَـرقـنـا نـفـوسَـــنـا فـي جـحـيـمٍ مـن الـقُـبـل
ونَشَـــــدنـــا، وَلَـم نَـزَل، حُـلُـم الـحُـبِّ والشَّـــبـاب
حُـلـمَ الـزهـرِ والـنـدى حُـلـم الـلـهـو والشَّـــراب
هـاتـهـا مِن يـدِ الرضـــى جُـرعَـةً تـبـعـثُ الـجـنـون
كيف يشـــكو من الظمـا مَـن لَـهُ هـذهِ الـعـيـون
يـا حَـبـيـبـي، أَكُـلـمـا ضَـــمـنـا لـلـهوى مَـكـان
أشـــعـلـوا الـنـارَ حـولـنـا فَـغَـدونـا لـهـا دُخـان
قُـل لـمـن لام فـي الـهـوى، هَـكـذا الـحســـنُ قَـد أمَـر
إن عَشـــقـنـا .. فَـعُـذرنـا أنَّ فـي وجـهـنـا نَـظَـر

[1] المصدر السابق، ص ٣٤ ص ٣٠٩

أدونيس . سورية

الحضور[1]

أفتحُ بابًا على الأرض أُشْعِلُ نار الحضور
في الغيوم التي تتعاكس أو تتوالى
في المحيط وأمواجه العاشقه
في الجبال وغاباتها في الصخور
خالقاً لليالي الحبالى
وطنًا من رماد الجذور
من حقول الأغاني من الرعد والصاعقه
حارقا مومياء العصور.

أسلمت أيامي[2]

أسلمت أيامي لهاوية
تعلو وتهبط تحت مركبتي
وحفرت في عينيَّ مقبرتي
أنا سيد الأشباح أمنحها
جنسي، وأمسِ منحتُها لغتي
وبكيت للتاريخ منهزمًا
متعثِّراً يكبو على شفتي
وبكيتُ للرعبِ الذي احترقت
أشجارُه الخضراء في رئتي
أنا سيد الأشباح أوقظها

[1] **أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، دار المدى، دمشق، ١٩٩٦، ج١، ص ١٨٥**
[2] **المصدر السابق، ج١، ص ١٩٢**

وأسوقها بدمي وحنجرتي
الشمس قبَّرةٌ رميتُ لها
أنشوطتي، والريحُ قبَّعَتي

لا حدّ لي [1]

لدربي اللابسةِ الأمواجَ والجبال
لوجهي المليءِ بالأصداء
أطفأتُ آلاف الشموع البيضِ في السماء
قلت لأسناني للأظافر الزرقاء
لِيني معي واستسلمي للموج والهدير
قلتُ لها أن تقطعَ الحبال
بيني وبين الشاطئ الأخير
لا حدّ لي، لا شاطئٌ أخير

قلت لكم[2]

قلت لكم أصغيتُ للبحار
تقرأ لي أشعارَها أصغيت
للجرس النائم في المحار
قلتُ لكم غنَّيتْ
في عرس الشيطان في وليمة الخرافه
قلتُ لكم رأيتْ
في مطر التاريخ في توهج المسافه
جنيَّةً وبيتْ

---

[1] **أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة ، ج١، ص ١٩٤**

[2] **المصدر السابق، ج١، ص ١٩٨**

لأنني أُبحر في عيني
قلت لكمْ رأيت كلَّ شيء
في الخطوة الأولى من المسافه

الأرض الثانية[١]

ها أنا في طريقي إلى أرضي الثانيه
ومعي رايتي ورياحي
والنهار يموت
ساحبًا خلفه عربات الأضاحي
ساحبًا خلفه البيوت

المسافر[٢]

مسافر تركت وجهي على
زجاج قنديلي
خريطتي أرض بلا خالق
والرفض إنجيلي.

تائه الوجه[٣]

تائه الوجه أصلي لغباري
وأغني روحي المغتربه
وإلى معجزة لم تكتمل
أتخطى عالمًا تحرقه

---

[١] **أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، ج ١، ص ٢٢١**
[٢] **المصدر السابق، ص ٢٢٤**
[٣] **المصدر السابق، ص ٢٣٠**

أغنياتي، وأمد العتبه

الدكتور أنس بديوي . سورية

أنا .. وهي ..[1]

يقول الشاعر النيجيري "كريستوفر أوكيجو":
"أيا لبؤتي، ليس ثمة درع من رصاص يقيني منك
فاجرحيني بسحنتك ذات الأعشاب البحرية
العمياء مثل غرفة قوية
إن مسافات عطرك تتحوّل إلى كلوروفورم
يكفي صبري
وحين تنتهين وتفرغين من رتق غرزات جرحي
أيقظيني قرب المحراب".

أنا .. وهي..
سكبنا في عيونِ الليلِ
أغنيةً يمدّ حنينها
للفجرِ شلالاً من الذهبِ
يعيشُ بنا حديثاً يملأ الدنيا
ويشغلُ صمتَ أوردةٍ
يطرزها بكاءُ حمامةٍ
حطّت –على قلبينِ– ساجعةٌ
يطاردها حنينُ تنهدِ القصبِ
أنا .. وهي ..
نؤدّي زركشاتِ الحبّ أطفالاً

[1] **بديوي، د. أنس، الوجع الأسود، دار الفرقان للغات، حلب، ٢٠٠٩، ص ١٠٧**

تُصافحُ موسمَ اللقيا
وتوغل في ابتسامتها
لتشرقَ كلما عزفت
على الأوتارِ صادحةٌ
تُناجي رفّة الهدبِ
تركنا من بقايانا
على الشطآن أشرعةً
وإبحاراً بدمعِ عرائسِ الشهُبِ
قطعنا الدربَ لم نأبه بأشواكٍ
توزعها يدُ الأيامِ تهديها لنا عبقاً
يعطرُ صفحةَ الذكرى
على قيثارةِ التعبِ
يُسَمِّرُ من حكايانا رؤىً
نقشت على أبوابِ رحلتنا
أهازيجاً موقعةً
بدفء السُّهدِ والنصبِ
أفاقَ الكونُ عند حدودِ غربتنا
وأمطرنا حديثاً عن دمِ الماضي
الذي سقناهُ للكتبِ
أعدَّ لنا أحاجيه
وراحَ يترجمُ الأبعادَ
أوهاماً لمغتربِ
أنا .. وهي ..
نداءٌ أرهقَ الثغرَ الذي عبقت بهِ
الأطيابُ فارتعشت سلافتهُ

على شفتينِ عُطِّرَتا
ببوحِ حدائقِ النشوه
تفرَّدتا بأسرارٍ يُعتّقها
صدى أيامنا الحلوه
ويكتبها بشدوِ ضفائرِ الكلماتِ
سحراً عبقريَّ الوجدِ
يهربُ دونما جدوى
أنا.. وهي ..
مداراتٌ يطوفُ على كواكبها
نهارُ مدائنِ العشقِ التي نقَشَتْ
على الأيامِ ذاكرةً
وأدَّتْ فصلَنا حُرقاً
نُداريها بكل صدىً
تُناجينا بقاياهُ
حملنا في تفرُّدنا نقاء الحبّ
فانتشرت على الأكوانِ رؤياهُ
ولم تترك لنا الأحزانُ جارحةً
تجوبُ عوالمَ الماضي
وتستجدي عطاياهُ
أنا .. وهي ..
غيابٌ في خيالاتٍ
تدفّ لنا البريقَ العذبَ
تسلمنا لذكراهُ
فيصهلُ في ملاعبنا
عبيرُ مواقدِ الوطنِ

الذي يغتالنا بالحبّ
يحيانا ونحياهُ

لماذا تبكي أيّها البحر؟[1]

يقول الشاعر السنغالي "دافيد ديوب":
" كانت الشمس تسطع على كوخي
وكانت زوجاتي جميلات رشيقات
يتمايلن كأشجار النخيل مع نسيم السماء
وكان أطفالي ينزلقون على سطح النهر العريض
فوق الأعماق الخطرة"

حدّث الشاطئ عن أحلامه:
" ليتني أبقى نشيدَ الغرباء
مسّني من مهجة الرملِ شجونٌ
فتشظت بين جنبي الدلاء
أوقفَتْ أشطانُ تاريخي ملوكاً
غادروا فجري إلى ليلِ الفناء
ماذا أحكي للصبايا؟
إذ وقفن اليومَ عند خلجاني
صباحاً ينثرُ الآفاقَ في وجهِ
الضياء
أنا وحدي أقطع الدّنيا وأبقى
في عيون النّاسِ خدراً للبكاء

[1] **بديوي، د. أنس، الوجع الأسود، دار الفرقان للغات، حلب، ٢٠٠٩، ص ٩٩**

حمل الزورقُ ناقوسَ حياةٍ
للعطاشْ
شدّ برْدَ اليأسِ
في عظمٍ مُشاش
فتتَ الأصداغَ فارتاحت
على قسماتِ الأرضِ
من دونِ ارتعاش
همساتُ الطيرِ تنعشُ الموجَ
وتأوي لجداري
صفحةً زرقاء تحدو
موكبَ النورسِ
في سرّ قراري
حدثتني ضحكةُ الأصحابِ
عن بوحِ الحنين
عاودتني في صهيلِ
الدرب شوقاً للسفين
ما لها تقتاتُ خبزي
من جبينٍ لجبين؟
هذه غصّةُ أطفالٍ
تردَّت في جباهِ السَّاهرين
فتباروا خلفَ حيتاني
ركاماً من أنينِ الغابرين
يضحكُ البحرُ
ويبقى بينَ جنبيه البكاء
قصَّةً تروي بصمتٍ

شدوَ أنقاضِ الفضاء
يمسحُ الجمرَ بكفٍّ
تجتلي نورَ السّماء
إذ تعرَّتْ بعدَ وهنٍ
فتلقاها الشّقاء
يمسحُ الماضي ويرنو
من بعيدٍ للغناء
يكسرُ الأوهامَ عنا
ويردُّ الكبرياء.

بدر شاكر السياب . العراق

جيكور والمدينة[1]

وتلتفُّ حولي دروب المدينه:
حبالاً من الطين يمضغن قلبي
ويعطين، عن جمرةٍ فيه، طينه،
حبالاً من النار يجلدْن عُريَ الحقول الحزينه
ويُحْرقن جيكور في قاع روحي
ويزرعن فيها رماد الضغينه.
دروبٌ تقول الأساطير عنها
على مَوْقدٍ نام: ما عاد منها
ولا عاد من ضفّة الموت سارٍ،
كأن الصدى والسكينه
جناحا أبي الهول فيها، جناحان من صخرةٍ في ثراها ذفينه.
فمن يَفجر الماءَ منها عيوناً لتُبنى قرانا عليها؟
ومن يرجع الله يوما إليها؟

وفي الليل، فردَوْسها المستعادِ،
إذا عرَّش الصخرُ فيها غصونه
ورصَّ المصابيحَ تُفاحَ نارٍ
ومدّ الحوانيتَ أوراقَ تينه،
فمن يُشعل الحبَّ في كل درب وفي كلِّ مقهى وفي كل دار؟
ومن يُرجع المِخلبَ الآدميَّ يداً يمسح الطفلُ فيها جبينه؟

---

[1] السياب، بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، المجلد الأول، ص ٤١٤

وتخضلُّ من لمسها من ألوهية القلب فيها عروق الحجار؟
وبين الضُّحى وانتصافِ النهار:
إذا سبّحت باسم ربِّ المدينه
. بصوت العصافير في سدرة يخلق الله منها قلوب الصغار .
برحى معدن في أكف التجار
لها ما أسماك جيكور من لمعة واسمها من معان كثار
فمن يسمع الروحَ؟ من يبسط الظلَّ في لافحٍ من هجير النضار؟
ومن يهتدي في بحار الجليد إليها فلا يستبيحُ السفينه؟
وجيكور، من غلَّق الدور فيها . وجاء ابنها يطرق البابَ . دونه؟
ومن حوَّل الدرب عنها.. فمن حيث دارَ اشرأبّت إليه المدينه؟

وجيكور خضراءُ مسَّ الأصيل ذرى النخل فيها
بشمس حزينه
يمدُّ الكرى لي طريقاً إليها:
من القلب يمتدُّ، عبرَ الدهاليز عبر الدجى والقلاع الحصينه..
وقد نام في بابلَ الراقصون
ونام الحديدُ الذي يشحذونه،
وغشَّى، على أعين الخازنين، لهاثُ النُّضار الذي يحرسونه:
حصادَ المجاعات في جنتيها.
رحَى من لظى مرَّ دربي عليها،
وكرمُ مَنْ عساليجُه العاقرات شرايين تموز عبر المدينه
شرايين في كل دار وسجن ومقهى
وسجن وبار وفي كل ملهى
وفي كل مستشفيات المجانين
في كل مبغى لعشتار

بطلعن ازهارهن الهجينه
مصابيح لم يسرج الزيت فيها وتمسسه نار
وفي كل مقهى وسجن مبغى ودار
" دمي ذلك الماء، فهل تشربونه؟
ولحمي هو الخبز، لو تأكلونه"
وتموز تبكيه لاة الحزينه

ترفع بالنواح صوتها مع السحر
ترفع بالنواح صوتها كما تنهّد الحجر
تقول: " يا قطار، يا قدر
قتلت إذ قتلته لربيع والمطر".
وتنشر الزمان والحوادث الخبر
ولاة تستغيث بالمضمد الحفر
أن يُرجِع ابنها: يديه، مقلتيه، أيَّما أَثرْ!
وترسل النواحَ: «يا سنابل القمَرْ
دم ابنيَ الزجاجُ في عروقه انفجر..
فكهرباءُ دارنا أصابت الحجَرْ
وصكّه الجدارُ، خضّه، رماه لمحةَ البصرْ.
أراد أن يُنير، أن يبدِّد الظلامَ فاندحر"
وترسل النواح ثم يصمت الوتر.

وجيكور خضراء
مسّ الأصيل
ذرى النخل فيها
بشمسٍ حزينه.

ودربي إليها كومض البروق،
بدا واختفى ثم عاد الضياء فأذكاه حتى أنارَ المدينه
وعرَّى يدي من وراء الضِّماد كأن الجراحات فيها حروق.
وجيكور من دونها قام سورٌ وبوابةٌ واحتوتها سكينه.
فمن يخرق السورَ؟ من يفتح البابَ؟ يدمي على كل قفل يمينه؟
ويُمناي: لا مخلبٌ للصراع فاسعى بها في دروب المدينه
ولا قبضةٌ لابتعاث الحياة من الطين..
لكنها محضُ طينه.
وجيكور من دونها قام سورٌ وبوابةٌ واحتوتها سكينه.

غريب على الخليج[1]

الريح تلهث بالهجيرة كالجثام على الأصيل
وعلى القلوع تظل تطوى أو تُنَشَّرُ للرحيل
زحم الخليج بهنّ مكتدحون جوّابو بحار
من كلّ حاف نصف عاري.
*
وعلى الرمال على الخليج
جلس الغريب يسرّح البصر المحيّر في الخليج
ويهدّ أعمدة الضياء بما يصعّد من نشيج
أعلى من العبَّاب يهدر رغوُه ومن الضجيج
صوت تفجّر في قرارة نفسيَ الثكلى : " عراق "
كالمدّ يصعد كالسحابة كالدموع إلى العيون.

[1] السياب، بدر شاكر، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، ص ٣١٧

الريح تصرخ بي: " عراق "
والموج يعول بي: "عراق، عراق"، ليس سوى عراق
البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون
والبحر دونك يا عراق.

*

بالأمس حين مررت بالمقهى سمعتك يا عراقُ (م)
وكنت دورة أسطوانه
هي دورة الأفلاك من عمري تكوّر لي زمانه
في لحظتين من الزمان، وإن تكن فَقَدَتْ مكانه
هي وجه أمي في الظلامِ (م)
وصوتها يتزلّقان مع الرؤى حتى أنام
وهي النخيل أخاف منه إذا ادلهم مع الغروب
فاكتظ بالأشباح تخطف كلّ طفل لا يؤوب (م)
من الدروب
وهي المفليّة العجوز وما توشوش عن " حزامِ " (م)
وكيف شقّ القبر عنه أمام " عفراء " الجميله
فاحتازها ... إلا جديله.

*

زهراء أنت .. أتذكرين
تنّورنا الوهّاج تزحمه أكف المصطلين ؟
وحديث عمتيَ الخفيض عن الملوك الغابرين؟
ووراء باب كالقضاء
قد أوصدته على النساء
أيد تطاع بما تشاء لأنها أيدي رجال
كان الرجال يعربدون ويسمرون بلا كلال

أفتذكرين ؟ أتذكرين ؟
سعداء كنا قانعينَ (م)
بذلك القصص الحزين لأنه..... قصص النساء
حشد من الحيوات والأزمان، كنا عنفوانه
كنا مداريه اللذين ينال بينهما كيانه
أفليس ذاك سوى هباء ؟
حلم ودورة أُسطوانه ؟
إن كان هذا كلّ ما يبقى فأين هو العزاء ؟
*
أحببت فيك عراق روحي أو حببتكِ أنت فيه
يا أنتما، مصباح روحي أنتما، وأتى المساء
والليل أطبق، فلتشعّا في دجاه فلا أتيه.
لو جئتِ في البلد الغريب إليّ ما كمل اللقاء،
الملتقى بك والعراق على يديّ.. هو اللقاء
شوق يخضّ دمي إليه، كأنّ كلّ دمي اشتهاء
جوع إليه .. كجوع كلّ دم الغريق إلى الهواء
شوق الجنين إذا اشرأبّ من الظلام إلى الولاده
إني لأعجب كيف يمكن أن يخون الخائنون
أيخون إنسان بلاده ؟
إن خان معنى أن يكون، فكيف يمكن أن يكون ؟
الشمس أجمل في بلادي من سواها، والظلام
حتى الظلام هناك أجمل، فهْو يحتضن العراق.
*
واحسرتاه ، متى أنـام
فأحس أن على الوساده

من ليلك الصيفي طلاّ فيه عطركَ يا عراق ؟
بين القرى المتهيّبات خطاي والمدن الغريبه
غنّيت تربتك الحبيبه
وحملتها فأنا المسيح يجرّ في المنفى صليبه
فسمعتُ وقع خطى الجياع تسير تدمى من عثار
فتذرّ في عينيّ منك ومن مناسمها غبار.
مازلت أضرب مترب القدمين أشعث في الدروب
تحت الشموس الأجنبيّه
متخافق الأطمار أبسط بالسؤال يدا ندّيه
صفراء من ذل وحمّى: ذلّ شحّاذ غريب
بين العيون الأجنبيه
بين احتقار وانتهار وازورار ... أو " خطيّه "
والموت أهون من " خطيه "
من ذلك الإشفاق تعصره العيون الأجنبيه
قطرات ماء ... معدنيّه
فلتنطفي، يا أنت يا قطرات يا دم يا .. نقود
يا ريح، يا إبرا تخيط ليَ الشراع، متى أعودُ (م)
إلى العراق ؟ متى أعود ؟
يا لمعة الأمواج رنّحهنّ مجداف يرودُ (م)
بيَ الخليج ، ويا كواكبه الكبيرةَ .. يا نقود.

*

ليت السفائن لا تقاضي راكبيها عن سفار
أوليت أنّ الأرض كالأفق العريض بلا بحار
مازلت أحسُب يا نقود أعدّكنّ وأستزيد
مازلت أُنْقِصُ، يا نقود، بكنّ من مدد اغترابي

مازلت أوقد بالتماعتكنّ نافذتي وبابي
في الضفّة الأخرى هناك، فحدثيني يا نقودُ (م)
متى أعود ؟ متى أعود ؟
أتراه يأزف قبل موتي ذلك اليوم السعيد؟
سأفيق في ذاك الصباح، وفي السماء من السحابِ
كسر وفي النسمات برد مشبع بعطور آبِ
وأزيح بالثوباء بقيا من نعاسي كالحجابِ (م)
من الحرير يشف عما لا يبين وما يبين
عما نسيت وكدت لا أنسى وشكٍّ في يقين.

*

ويضيء لي وأنا أمدّ يدي لألبس من ثيابي
ما كنت أبحث عنه في عتمات نفسي من جوابِ
لِمَ يملأُ الفرح الخفيّ شعاب نفسي كالضبابِ ؟
اليوم – واندفق السرور عليّ يفجؤني – أعودُ !

*

واحسرتاه .. فلن أعود إلى العراق ! وهل يعود
من كان تعوزه النقود؟ وكيف تُدَّخرُ النقود (م)
وأنت تأكل إذ تجوع ؟ وأنت تنفق ما يجود (م)
به الكرام على الطعام؟ (م)
لتبكينّ على العراق (م)
فما لديك سوى الدموع
وسوى انتظارك دون جدوى للرياح وللقلوع.

الكويت ١٩٥٣

أنشودة المطر[1]

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر،
أو شرفتانِ راحَ ينأى عنهما القَمَرْ
عيناكِ حين تبسمانِ تورِقُ الكروم
وترقصُ الأضواءُ كالأقمارِ في نَهَرْ
يرجُّهُ المجذافُ وَهْناً ساعةَ السَّحَرْ
كأنما تنبض في غوريهما، النجوم...
وتغرقان في ضباب من أسىً شفيف
كالبحر سرّح اليدين فوقه المساء،
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف،
والموت، والميلاد، والظلام، والضياء؛
فتستفيق ملء روحي، رعشة البكاء
ونشوة وحشية تعانق السماء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر!
كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم
وقطرة فقطرة تذوب في المطر...
وكركر الأطفال في عرائش الكروم،
ودغدغت صمت العصافير على الشجر
أنشودة المطر ...
مطر ... مطر ... مطر ...
تثاءب المساء، والغيوم ماتزال
تسحّ ماتسحّ من دموعها الثقال.
كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام :

---

[1] **السياب، بدر شاكر، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، ص ٤٧٤**

بأن أمه – التي أفاق منذ عام
فلم يجدها، ثم حين لج في السؤال
قالوا له: " بعد غدٍ تعود .. "
لابد أن تعود
وإن تهامس الرفاق أنها هناك
في جانب التل تنام نومة اللحود
تسف من ترابها وتشرب المطر؛
كأن صياداً حزيناً يجمع الشباك ويلعن المياه والقدر
وينثر الغناء حيث يأفل القمر.
مطر .. مطر..
أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟.
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟
وكيف يشعر الوحيد فيه بالضّياع ؟
بلا انتهاء – كالدم المراق ، كالجياع،
كالحبّ، كالأطفال، كالموتى– هو المطر!
ومقلتاك بي تطيفان مع المطر
وعبر أمواج الخليج تمسح البروق
سواحل العراق بالنجوم والمحار،
كأنها تهم بالشروق
فيسحب الليل عليها من دمٍ دثار
أصيح بالخليج: " ياخليج
يا واهب اللؤلؤ ، والمحار، والردى ! "
فيرجع الصدى
كأنه النشيج :
" ياخليج

ياواهب المحار والردى ... "
أكاد أسمع العراق يذخر الرعود
ويخزن البروق في السهول والجبال،
حتى إذا ما فضّ عنها ختمها الرّجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الواد من أثر.
أكاد أسمع النخيل يشرب المطر
وأسمع القرى تئن، والمهاجرين
يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع،
عواصف الخليج، والرعود، منشدين:
" مطر ... مطر ... مطر ...
وفي العراق جوع
وينثر الغلال فيه موسم الحصاد
لتشبع الغربان والجراد
وتطحن الشوان والحجر
رحىً تدور في الحقول ... حولها بشر
مطر ... مطر ... مطر ...
وكم ذرفنا ليلة الرحيل، من دموع
ثم اعتللنا –خوف أن نلام – بالمطر...
مطر ... مطر ...
ومنذ أن كنا صغاراً، كانت السماء
تغيمُ في الشتاء
ويهطل المطر ،
وكلَّ عام – حين يعشب الثرى – نجوع
مامرَّ عامٌ والعراق ليس فيه جوع .

مطر ... مطر ... مطر ...
في كل قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنَّة الزّهر
وكل دمعةٍ من الجياع والعراة
وكلّ قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد
أو حلمة توردت على فم الوليد
في عالم الغد الفتي، واهب الحياة !
مطر ... مطر ... مطر ...
سيُعشب العراق بالمطر ..."
أصيح بالخليج: " ياخليج ...
ياواهب اللؤلؤ، والمحار، والردى ! "
فيرجع الصدى
كأنه النشيج :
" يا خليج
يا واهب المحار والردى " .
وينثر الخليج من هِباته الكثار ،
على الرمال، : رغوه الأُجاجَ، والمحار
وما تبقى من عظام بائسٍ غريق
من المهاجرين ظلّ يشرب الردى
من لجّة الخليج والقرار،
وفي العراق ألف أفعى تشرب الرَّحيق
من زهرة يربُّها الفرات بالندى
وأسمع الصدى
يرنّ في الخليج :

" مطر ... مطر ... مطر ...
في كل قطرة من المطر
حمراء أو صفراء من أجنة الزَّهر
وكلّ دمعة من الجياع والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسمٍ جديد
أو حُلمةٌ توردت على فم الوليد
في عالم الغد الفتيّ، واهب الحياة "
ويهطل المطر ...

بهيجة مصري إدلبي . سورية

كشف[1]

في الروح ذاكرة من شوقها تكِفُ
والقلبُ من سرِّها كالموج يرتجفُ
إنْ شفَّها الوجد لا يجدي به سهرٌ
أو حالها الحالُ لا يُجدي به الأسفُ
ما نحن فيها سوى أسماء يحملها
مِن رعشة البرد في أحزانه الخزفُ
نصحو فتدركنا في صحونا سعةٌ
نغفو فيحملنا من رملنا اللهفُ
في جهلنا تنجلي كشفاً ومعرفةً
تصفو لنرقى لها يوماً ونعترفُ
تُخفي بما حملت أسرارها أبداً
منها لها وبها الأسرارُ تنكشفُ
منها إذا شاقنا شوقٌ ترددهُ
فالعارفون لها هاموا بما عرفوا
والهائمون بها فاضت مواجدهم
فالحال خاب به كل الذي وصفوا

وكن روحي لتفنى[2]

بهيجة مصري إدلبي . سورية

لأني لا أرى غيري أراكَ

---

[1] **إدلبي، بهيجة مصري، امرأة من خزف الروح، دار التكوين، دمشق، ٢٠٠٧، ص٥**

[2] **المصدر السابق، ص ٧**

فأنتَ أنا وفي سرّي مداكَ
حملتُ إليكَ ما أخفي فهامتْ
مسافاتي إلى أقصى هواكَ
كأنكَ حين تشربُ مِن دناني
تصبُّ الخمرُ في روحي لظاكَ
فأرفعُ ما ترسّبَ في دمائي
إلى ما قد ترسّبَ في دماكَ
أنا سرّ خفيٌ لا يراني
-لأني لا أرى غيري – سواك
فخذ ما شئتَ من شكّي يقينا
ومن صمتي حياة أو هلاكا
أنا في وحدتي كالماء وحدي
وأنتَ هناكَ في قاعي هناكَ
أحبكَ إنما لأحبَّ نفسي
وأبلغَ سرّها في منتهاكَ
إذا ما الليلُ أغراني بلحنٍ
وكان حنينُه فيّ انتهاكا
تركتُ الروح تسري في مداها
لأدركَها إذا القلبُ احتواكَ
أنا ماكنتُ إلا كي أراني
وأعرفَني وإن ضلّتْ رؤاكَ
أمزّقُ عن رؤى روحي ضبابا
يحوكُ على مسافاتي شباكا
لأكشف ما تراكم في ضلالي
وأعرفَ ما اعترانيَ واعتراكَ

أحبكَ فلتكنْ منّي لأنّي
- وإن جاوزتَ آفاقي – صداكَ
بلغتُ الصمتَ حين أردتَ قتلي
وسهمُكَ كنتَ تشهدُ إذْ رماكَ
رأيتُك والهوى أمسى هلالاً
وكنتَ الريحَ تنصبُ لي شراكا
ولكني لأني لستُ غيري
سأبقى في حمى صمتي ملاكا
وأمضي كي أرى أسبابَ كوني
وتمضي دون حبيَ في عماكَ
أعلمكَ الهوى لا كي تراني
ولكن كي ترى ما في حماك
أنا الرؤيا وأنتَ هنا ضلالي
أنا أهديكَ إنْ ضلّتْ خطاكَ
فكن ظلي لتبلغَ سابحاتي
وكن سرّي لتبلغَ مبتغاكَ
وكن نفسي لتعرفَني تماما
وكن روحي لتفنَى كي أراكَ

جلال قضيماتي . سورية

تكوين[1]

وأراك على أفنان الأنجم
أقبس من ريّاك بريق المزنِ
وأسكن تحت رموشك
أنحت من عينيك تماثيل الرؤيا
فأضيع بقربك بين المدّ وبين الجزر
وهواجس روحي
ترقد تحت سنابل وحيك
تمسح عني الذوب
إذا تنثال شموع هواك
وتقطر في رؤياي
تعرّش في روحي ألقاً
يتضوّع من سحريك
بحب أرهقه الينبوع
فغنّى في نهرين:
من اللقيا ونزيف الصبر
أتشوّف أن نتسامى
أنت إلى أفقي
وأنا .. وهواك إلى فلقٍ
ما فيه سوى
روحين سرى في سرّهما
أمل يتهجّى ذكرهما

[1] قضيماتي، جلال، معارج الطين، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٢، ص ٨٥

وهوى يتأنّى حين يغذّ السير إلى الرؤيا
ويجنّح فينا أشرعةً
ما تبحر إلا صوب هوانا
حين يكون الحب هدير البحر
على ياقوت الصخر
وكلانا نعرف أنّ لنا
ما نعرفه من كثبانٍ
إذ نعرف أن لنا آماد العمر
وأن لنا آباد الدهر مُذ كُوِّنا
نفحت فينا من روح الله
رؤى الإبداع فأبدعنا
في الكون رفيف نداءاتٍ
وسكنّا في شرفات الحلم
تقايضنا الأحلام بما شئنا
أو شاء لنا طوفان الغمر
ما أنت سوى سفري في الومض
وما تدري
روحي برحيل إلا حين يكون لك الترحال
وحين ينادي الركب شراع السفر
فيحن الشطّ
وتسكن فيك الموجة إن هدرت
لتضمّ إليها روحينا وتغيبنا
وكلانا نحو مرافئنا
نعدو ورمال شواطئنا
ترسمنا فوق نوازعها وتوحّدنا

في لحظة تجمعنا اللقيا
لنعود كما شئنا سطراً
يكتبه الموج كأن الموج صدى النجوى
وهوانا رفّ غمامات
تمطرنا منه نسائم طهر وتنزّلنا
كالغيث على الأرض الظمأى
فيموج الجرد
وتخصب بعد القحط
عيون القفر.

رولا عبد الحميد . سورية

"لقلق أنا"[1]

ثمل أنا مجنون أنا
أتعبتني المحيطات وأنا أجتازها
أرهقني الملح وأنا أقتاته
دوختني الريح وأنا أرفع أشرعتي في وجهها
وهأنذا أقف في مكاني كالتمثال
هأنذا أتحدى الرحيل والتجوال
فراخي يحلِّقون يمدون أجنحتهم لي
وأنا واقف بلا حراك
أستجديهم البقاء
فالدفء سراب
والقمر ظل وخيال
والبحيرة قطرة تغور في الصحراء
لقلق أنا أورثت فراخي الترحال
فيا لتعسي، فلألطم وجهي
وأمرغه في التراب
لقلق أنا وفراخي أشقياء.

"لا أعلم من هو"[2]

ينقر على نافذتي كل مساء نقرتين
وأهرع لأفتح الشباك ..أراه مضى

---

[1] **عبد الحميد، رولا، موسم العنب قريب، دار العراب، دمشق، ٢٠١٧، ص ٣٦**
[2] **المصدر السابق، ص ١١٣**

وترك لي رسالتين
وعنقودا من حروف: كاف وراء وميم
رسالة لأقرأها في السحر
وأخرى ما تنفك من وريدي تشرب
وأحرف تتوشحني إذ دهمها الشتاء
وترسم لي شرفة بلا أعمدة
تطل على كوكب من رؤى
ينقر على نافذتي كل مساء
ولا أعلم من هو.

"قلبي يخفق حينما أراك"[1]

قلبي يخفق حينما أراك
أسمع هدير حبيبات الفضة
وزقزقة عصافير خرجت من بيوضها للتو
أسمع خرير المطر ينسكب على الشريان
أسمع صوت أمي تنادي الأفق الأبيض
وغيمة زهرية الأنامل والوسائد والرايات
قلبي ينفتح حين أراك
أنت نبض أبي ينساب على أوراقي
وصوت القرنفل في الغاب
هزيلة الأحلام لا تفي شغفي
غريبة القناديل لا تسقي
وردة همست في فناء الوجدان
ألف وردة تتفتح على رداء روحي

[1] **عبد الحميد، رولا، أيا زمردة الصباح تفتحي، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٩، ص ٦٥**

حينما تهمس في روعي
حينما تضع زهرة على شعري
وتسير في حديقتي
يحف بك نرجس ويمامة وريحان
كن معي
فالضفة الأخرى بعيدة
والموج في كانون هائج
هائجة أصوات مراجل النحاس
كن معي
ضع يدك أمام الرصاص
ولف جيدي بوشاحك
قني من لهيب الحطب
كن معي
فالضفة الأخرى بعيدة
ومعك قدماي تثبتان
يثبت العيد ويشهق الهلال.

زكريا مصاص . سورية

طيف..[1]

أهــواكِ لا ثَــغــراً ولا نَــهــدا ... أهــواكِ لا لــقــيــا ولا وعَــدا
لكنّ حبّــكِ مــلء بــاصـــــرتي ... قد صـــــاغَ لي دنيا الهوى شَـــهدا
ورفيفُ طيفٍ منــكِ ســـــامرني ... قــد صـــــير الإلهــامَ لي وَفــدا
وهــواكِ لــحــنٌ لاحــدودَ لــهُ ... يـزدادُ ســـــحراً كـلّـمــا امتــدّا
ينســـابُ نبضـــي مثلَ ســـاقيةٍ ... مـرّت عـلـى جـيـد الـربـى وردا
يــدنو الــدجى مني على حــذرٍ ... أن يــفــزع الــقــنــديــل والــوجــدا
ويــعــودُ طــيــفــكِ دوح ذاكـرتــي ... ويــزخّ شـــــعــراً مــاطــراً جــدّا
ويـهـزّني طربــاً علـى شـــــغفٍ ... وأهــيــمُ فـــي أجــوائـــهِ فــردا
هــذا هــواك يــنــوسُ مــن تــعــبٍ ... فتوسّـــــدي من خــافقي مهــدا

تَعِبَ الوردُ[2]

تـعــبَ الـوردُ مـن عـبـيـرِ هـواهُ ... فـتـثـنـى مـن عشـــــقــهِ ورمــاهُ
وانــحــنــى نـرجـسٌ لــهُ وبـكــاهُ ... وهــوى الــظــلّ لــلــثــرى ورثــاهُ
والنســـيمُ الطليقُ ألقى عليــهِ ... من بــديع الحريرِ أغلى نــداه
يــا حبيبــاً وأنــتَ تغمر روحي ... أحـرقـتـنـي مـن الـنـوى نـجـواهُ
هل إلى الروضِ عودة الوردِ يوماً ... قــد قضـــــى الــدهر دوننــا لانراه
إن يكن بيننــا رســـول الأمــاني ... فنســـيمٌ يـردّ بـعـض أســـــاهُ
قـد طوينـا الجنـاح لا طـار حُراً ... وهو في البعـد يصـــطلي ذكراهُ
فمتى يا دوح الطيوبِ وصـــــالٌ ... فيــهِ نلقى بين الظلالِ ســـنــاهُ؟!

---

[1] مصاص، زكريا، أسئلة السحاب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١٥، ص ١٥٢

[2] المصدر السابق، ص١٧٨

ياسَمين الشام[1]

ياســـمينَ الشّـــام سُـــقيا ... لـلـرؤى بـوحـاً سَـــنـيّـا
صـــبّ لي مـاءَ المعـاني ... إنـنـي بـالـوجـدِ أحـيـا
لـيـس بـعـدَ الـغـيـمِ إلاّ ... فـجـر إشـــراقٍ ورؤيـا
شـــاعرَ اللمح مشـــوقـاً ... أضـــرمَ الأشـــواقَ فـيـا
خـطـفـت مـنـي رؤاهُ ... مـهـجـةً تـحـنـو عـلـيّـا
طـف بـأفـق الأفـق لـكـن ... عُـد كلمح البرق ســعيا
كن صـــدىً إن شـــئت بوحاً ... أو هـوىً عـذبـاً، هـنـيـا
وأطـق إن رمـتَ صـــدّاً ... أو فـطـب وصـــلاً ولـقـيـا
يـاســمينَ الشّـــامِ يـامن ... طـبـتَ قـلـبـاً ومـحـيـا
فـيـكَ كم غـنـيـتُ لـحـنـاً ... فـاضَ بـوحـاً عـبـقـريـا
ولـكـم أجـريـتُ حـلـمـي ... وارفَ الـظّـلّ بـهـيـا!
ولـكـم نـهـنـهـتُ نـبضـي ... حـائـرَ الشـــوقِ شـــجـيـا!
ولـكـم رفّ جـنـاحـي ... فـي مـغـانـيـكَ مـلـيـا!
عرفـت همسَ ارتعـاشـي ... فـاطـمـأنـت فـي يـديـا
مـلأت روحـي انـتـعـاشـاً ... وغـفـت فـي مـقـلـتـيـا
يـاســمينَ الشّـــامِ دهراً ... عـمـتَ بـالأطـيـابِ وحـيـا

---

[1] مصاص، زكريا، أسئلة السحاب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١٥، ص ١٣٨

زكية مال الله . قطر

تشكيل[1]

في تشكيلك مد وجزر
ومئات من جزر
تتمدد فوق خطوط الظل وتفترش مساحات الضوء
في تشكيلك بوح/ همس/ لمس/ دفء
مرايا تتجمع وتعكس ما خلف حدود الكون
وما قبل البدء
وأمرِّغ وجهي ببريق أستخلصه من عينين كقنديلين
وطرف يقطر بين عروقي كشظايا
فألملم ناري وأشع
بنواجذ تختطف الأبصار وتسكن عند شفاه فارهة
وأتساءل من صاحب التشكيل
وكيف يؤم الوجه الروح
وبين الأضلاع منافذ تلتحم بتكوين الجسد
وتؤرخ لملامح جامعة؟
أستنفر بحري
أغوص لقيعان تجذبني للأسفل
أستكنه عن قديس أسمر اللون
بخديه تباشير الطهر
وعلى الثوب الأبيض..أختام التوبة..
هل ذاك حبيبي؟
أو بعض ملاك حل على وجه الأرض

---

[1] **مال الله، زكية، مرجان الضوء، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ٩٨**

وتصور كبشر وارتحل وحل وارتحل بلا أجنحة؟
ضم بهاءك
استرخ على الحد الفاصل بين غروب الشمس وقرص القمر
أشعل نيرانك وسآتيك
فتاة أسقي من وهج الكفين، ألثم أنوارك
وأضمك إلى آخر ما يحويه التشكيل.

توجس[1]

حسّ النور، حسّك
يلتفّ بثوب الرمل
يُدَمّي أطراف المقلة
فيضٌ من أجواء تتلصص،
تتحيَّن ريح المدّ
وتهطل بالأصداف.
أورّي نارك أستنفذ قطر الوقدة
وأبارك حسي
مَن أوجدك بوجدي
ومضى، وبقيت ساهمة
أرتقب جنوح الماء
وأحاكي الصمت
أنتفش كرياش
هائجة في ناقوس الصخر
وأفتت جسدي
توجس

[1] **مال الله، زكية، مرجان الضوء، ص ٧٨**

أن تفتر بثغر القاع
تبصق أسرارك
تلتهم بقايا الناس
تشهق بالأعضاء،
الأطراف وتنخرط كرحى.
خشيةَ أن تفقد بعض بقائك
صن ذاتك
وتحيَّنْ لشروق الروح فجرَا
أشتاقك
وأبعثر طيَّ الضوء هواءً
ثملا بسواك.

مأدبة[1]

عزاءٌ للبرق المقصوف
وعينٌ تتقد كمدفأة
خذْ بعض الجمر
أشعلِ السحب المنفية
خارج كوكب الأرض
وتدفَّأْ بي حشودٌ تتقرب للقمر
تشقُّ الحد الفاصل
بين الظل وبين الظل
وتعرّي جلد الشمس
لأنوار خائرة
نجمٌ في قدمي

[1] **مال الله، زكية، مرجان الضوء، ص ٥٢**

على كفي ونجومٌ تشرد
ولعلي أفتح باب الكون
أدعو الأفلاك لمأدبة
على شرف الماء

منافذ[1]

تحطم الشبابيك
تسمح لحزمة من الضوء أن تنزلق على كفيك
وتضيء كفي
عنفوان راحتيك
وهج يشعل المصابيح المطفأة على جدران القلب
يشع كقنديل قديم لا زيت فيه.
زهورك بكل الأركان
وعلى قدمي آثار شمع متجمد
انصهر مرة على أوراقي.
تسري كبرهة على جذع الليل
تفتق فروع الأشواق المتاخمة
وتمتصني حتى الموت
ألاحق خطواتك
تزرعني يمنة ويساراً
ولا أملك إلا السقوط رويداً فوق عتبات وجدي،
وأعيد ترتيب الرسائل
مذْ أو عزت لي عن قصائد طافية على سطح البحر
ألقيت بشباكي

[1] **مال الله، زكية، مرجان الضوء، ص ٤٢**

وجلست أرتقب الغروب
رب أسماك مهاجرة تقع في مخيلتي
وتجذبني نحو الأفق المتورم
فأقص زوائدي وأتعلق بأهدابك
سابحة في تموجاتك
وأحيانا أعض على نواجذي
كسمكة القرش وألتهم آلاف الطحالب
المغروسة في شعاب صدري.
أنبش عن لآلئك في عرصات العشق المنبوذة
أحثو على وجهي أكوام المسافات
وأتوقف كثيراً عند بقاع مجهولة
بشر يتقافزون حولي كالضفادع
وأنا أحمل سلة كبيرة
أُراكم فيها أيامنا.
قل إنها المقادير
تستلقط الأنفاس تجمعنا أو تفرقنا
كدوائر المطلق المغلقة
ومنافذ للحقيقة توصد أبوابها
وتتركنا في ثورة.

سعاد الكواري ـ قطر

فضائي[١]

لم يكن ما حدث
نتيجة ثقة أو غرور
ما حدث كان بسبب تقديري لأهميتك
إن كنتُ نقطة في بحرك المترامي الأطراف
ستكون بالنسبة لي هذه النقطة
هي فضائي.

لوحة[٢]

وجهي مرسوم في كفك
فحذار أن تحرك كفك
وجهي مرسوم بإتقان
فأشعل غاباتك بنيراني
وأشعلني بلمسة.

غياب[٣]

وأنت غائب ...الدروب نهضت
الصراخ تسكع في الأعماق
الصباحات سكبت عطرها وانتحرت
البحر ثرثر كثيرًا كثيرًا
وأنت غائب

---

[١] **الكواري، سعاد، وريثة الصحراء، ص ٧٧**
[٢] **المصدر السابق، ص ٤٥**
[٣] **المصدر السابق، ص ٥١**

الدكتور سعد الدين كليب . سورية

البيت[1]

من ذا يعيد الطفل للبيت القديم
يرد ألفته عليه
وغبطة كانت تطارحه الغرام
من ذا يعيد الطفل
يرتق حبله السري
يسقي وجهه برذاذ دالية
وأضلعه بترتيل اليمام
من ذا يعلق خرزة زرقاء
في مريوله البني
يتلو آية الكرسي
كي يشفى من الحمى
يسرح شعره بدموع فرحته
ويدعو الرب:
يعمي أعين الظُلَّام عنه
يميط عن دمه الغشاوة واللئام
من ذا يعيد الطفل للبيت القديم
بيت بحجم القلب
لا نافورةٌ تلهو ولا أرجوحةٌ
لا زخرفٌ يحبو على الأبواب
عارية هي الجدران

[1] **كليب، د. سعد الدين، باب اليمام، دار المركز الثقافي، دمشق، ٢٠٠٧، ص ١١ . ١٥**

إلا أحرفا معقوفة
تزهو باسم الله
واسم نبيه الأمي
تحرس صورةً للوالد المطحون
بالعيش الزؤام
بيت تخاصره البيوت
تطل من ولهٍ ومن تعب عليه
ترش في أنحائه فيئا
ويسكب قلبه
في حزنها العالي
تطل عليه مئذنة
يرف هلالها ويبوح
مئذنة يسامرها
وتملؤه بأخلاق الحمام
بيت بحجم القلب
ثدي الأم قُبَّته
وزخرفه أغاني الروح
زقزقة الصغار
ولمسة النعمى
هو الشغف الظليل
بلاغة الشرف العصي
محارة الرؤيا ومحراب الغمام
من ذا يعيد الطفل للبيت الحرام

امرأة[1]

ظبية ...عصفورة ..أم سمكه
هذه المرأة؟ أم نور على نار
على أشرعة مرتبكه
أم رفيف أم حسيس أم نديف
أم رؤى منسبكه
يا لها مِنْ زخرف بض
ويا لي من حواس منهكه
هذه المرأة لو تدخل في المرآة
لانثالت أهازيجَ
من الياقوت والرمان
لو تفتح باب الورد
لابتلت يدي
بالنعميات المهلكه
هذه المرأة يا أله
كم فيها من الغبطة والأنس
وكم فيها من الأسماء والأهواء
كم سنبلة فيها
وكم أغنية منهمكه
هذه المرأة لو كانت
ولو كنت لكنا آية أو زبدا
أو ... ليس لي أن أدركه

[1] **كليب، د. سعد الدين، باب اليمام، دار المركز الثقافي، دمشق، ٢٠٠٧، ص ٨٧ . ٩٠**

من معجم الروح [1]

في صحن الجامع
كان الطير يتقافز
ينقر ما يتساقط من صلوات
في صحن الدير
كانت راهبة
تتصاعد من وجد
حسرات
*
جسد أم روح
يتطاير من شجر التفاح
إلى شجر التسبيح
لا أدري
هل ينقر لوز الغبطة
أم يفتح شباكي للريح
*
شبح
يخرج من فوضى الأوراق
يتمدد كالسعلاة على جسدي
ويلوث روحي بالأشواق
لا أدري ما قالت عنه الريح
بطل أم أفّاق؟
*

[1] **كليب، د. سعد الدين، باب اليمام، دار المركز الثقافي، دمشق، ٢٠٠٧، ص ٥١ . ٥٥**

يتحسس ما يوجعه من أشياء
ومن أسماء
رائحة الحزن على كفيه
وفي رئتيه ...دخان الماء
ما حاول أن يبكي
ما حاول أن يستاء
*
شيء ما يتنفس في الفنجان
رائحة القهوة أم قبلتها
وهي ترف على أعضائي
أم ذاكرة الأحزان؟
*
من عادته
أن يسكر في الحانة شهرا
ثم يصلي خلف إمام المسجد
طول العام
هل كان يكفر عن ذنب
أم يستغرق في الأحلام؟
*
هل حقا أن الظل
يتساقط من أغصان النور
كي نسبح في الديجور؟
*
ما بين الوردة والعصفور
نسب من نور

*

يبدو أني أصبحت كمثل التوت
لا ينضج إلا حين يموت.

غرفة وحسب[1]

لنا كلُّ شيءٍ ..
حفيفُ الأماني، وزهوُ القصائدِ
دفءُ الأزقة، والمشتهى
لنا ما يجيءُ وما سوف نخسره كي
يعيشَ الوطن
فمن أجلنا يصبح البحرُ غيماً
نخبئه قطرةً .. قطرةً
ثمّ نسكبه في شفاه الزمن
ونأتي سريعاً إلى الزّند،
نعصره .. كي يكون الثّمن
وفي القلب أسئلةٌ ليس تشبعُ
في القلب شكٌ بحجمِ .. الوطن
لنا كلُّ شيءٍ ..لنا كلُّ شيءٍ ..
وليس لنا غرفةٌ ..
للسّكن!

[1] **كليب، د.سعد الدين، وأشهد...هاك اعترافي، دار الينابيع، دمشق، ١٩٩٣، ص ٧٤**

سعدي يوسف . العراق

الشّجرة[1]

عاريةٌ، إلا من بضعِ وُريقاتٍ تسقطْ
وتويجاتٍ ميتةٍ
والشّجرة سوداءُ، تمرُّ بها الريحُ
ولا همسَ من الريحِ أو الشّجرة
لكن العصفور الأولَ يأتي
فالعصفورُ الثاني
فالعصفورُ الثالث،
وإذا بالشّجرة..
كم أحلمُ أن أطبقَ هُدبي!

صباحٌ مُمطر[2]

تمرُّ السيارات
مُبللةً مسرعةً
وأنا أنتظرُ الهدهدَ تحتَ الكالبتوسةِ[3]
غصنُ الكالبتوسة يقطرُ في كفّي
أيُّ شميم! أيُّ روائحَ
من غابات يسقيها مطرٌ منذُ قرون
غاباتٍ لم يدخلها حطابون

---

[1] **يوسف، سعدي، أربع حركات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٢٩٠.**

[2] **المصدر السابق، ص ٢٩٢.**

[3] **الكالبتوس: نوع من الشجر، قوي، جذعه مستقيم، قد يصل ارتفاعه إلى مئة متر، ورقه دائم الخضرة عطر الرائحة، يزرع في أرصفة الشوارع، يستخرج من ورقه الكينا، ويتعمل لعلاج الملاريا، ويسمى شجر الكينا.**

ولم يمسسها بشرٌ
غاباتٍ ما كانت لتكون
سأظل معَ المطرِ،
في الموقفِ تحتَ الكالبتوسةِ
أستافُ بخورَ الغابات
وأذكرُ شعركِ....

من النافذة[1]

آه، أيتها السّيدة
كيف تقضين عمركِ، هذا الجميل
تحت حبل الغسيل؟
آه، أيتها السّيدة
كم أرى في الصباح حبالكِ
بل كم أرى في السماء حبالكِ
أنتِ الجميلةُ
أنتِ يداكِ، اليدان
صاعدتان وهابطتان
أبداً، تحت حبلِ الغسيل..
آه، أيتها السّيدة
أيّ عمرٍ سنقطعهُ تحتَ حبلِ الغسيل؟
أم ترانا سنقطعُ حبلَ الغسيل؟
آه، أيتها السيدة..

[1] **يوسف، سعدي، أربع حركات، ص ٣٣١.**

ولاء[1]

من بلدٍ ستدورُ إلى آخر
ومن امرأةٍ ستفرُّ إلى امرأةٍ
من صحراء إلى أخرى
لكنّ الخيطَ المدودَ مع الطائرةِ الورقية
سيظلُّ الخيطَ المشدودَ إلى النخلةِ
حيثُ ارتفعت طيارتكَ الأولى...

جواب[2]

ماذا يمكنُ أن تمنح هذا الكون؟
هل تقدرُ أن تضفر من أليافِ الكلمات
غصناً؟
هل تقدرُ أن ترفعَ كفيكَ لتستمطرَ غيمة؟
هل تقدرُ أن تمسي في العتمةِ
نجماً؟
هل تقدرُ أن تعصرَ من ثوبِ الحُمّى كأسَكَ؟
هل تقدرُ أن تهبَ الطفلةَ أبعدَ من دهشتها؟
ماذا يمكنُ أن تمنحَ هذا الكون؟
أحياناً تغمضُ عينيكَ
وفي أقصر من لحظة
تشعرُ أن الأرض سماء.

---

[1] **يوسف، سعدي، أربع حركات، ص ٣٥٣.**
[2] **المصدر السابق، ص ٣٥١.**

سعيد رجو . سورية

السيد الحرف[1]

أعطاني مفتاح الطلسم، وقال:
سمائيَ أرضيَ ناريَ أنواريَ
تتمرأى في عينيكَ
وهذا القبس القدوس النازفُ
بين أناملك الوهاجة:
نور يسعى بين يديك
وإنك خازن أكوان الأسرارِ
فسافر بأساطير الأقمار
إلى عتمات الأغوارِ
فأنت عريف ملائكة الحضرةِ
قُمريُّ السدرةِ
جوهرة الأفلاكْ
غادرتُ خفائي منطلقا لمدارات بهائيَ
كل جهاتي كانت مائجة
بتهاليلِ النورِ
موشاةً بمجرات عصافيرَ
محيطات سرور.

"آية الحب"[2]

يمكنني أن أجعل الهواء مَرِحا

---

[1] **سعيد، رجو، شمسها سيدة الأوقات، دار نون، حلب، ٢٠٠٨، ص ٥ . ٦**
[2] **المصدر السابق، ص ٢٣**

والبحرَ أبهى زرقة وأوسع ابتسامةً
وسحنة الرمال غابةً
وأنهرا موَّارةً بالعطر والأقمارْ
يمكنني أن أجعل السماء ساحة للرقص
جنةً للعنب الأحمر والأزهارْ
لأنني الحب الذي لا يعرف الأسوار.

"الخروج من حمأ الموت"[1]
نحو الآماد الأولى
نحو النار المشبوبة بالوحْم البكر
إلى حيث اختلج الهاجس في رحم هيولاه
انفرج الحلم اللا محلومُ
انبلج المجهول المعلوم
وآب الذاهب من بوابة بدء البدء
هلاميَّ القسماتِ
هنالك يا غبطة قلبي، أتكوَّر واواً
بين الكاف المكنونة والنون المظنونهْ
أتدفق نهرا وهاجا
مهجوسا بفراديس النور
يواصل عريانا سفر النار
إلى أزل البدء الآخر
مغسولا من حمأ الموت المسنون.

[1] **المصدر السابق، ص ٢١**

"سيدة الزرقة"[1]

تأتيك من شجن البنفسجِ
تبدأ الأنهارَ تبدأ وقتها
وترتب الأقمارَ فوق إهابها خزفا وبلَّوراً
لفاكهة الرغائب
تزدهي عنبا وكمثرى
وترتجل التدفقَ
تغدق الفرح المعتق والحَبَابَ
وكركراتِ دوارقِ الأطيابِ
موجًا من عناق
واجتياحاتٍ رغيده

"لوحة" [2]

تأتي لتقول:
أضعتَ زمانك بحثا عني
وأنا متوامضة في نظراتك
طافرة من نبضاتكَ
لاهثةٌ في أنفاسكَ
غارقة في إحساسكَ
أحلم عنك وفيك
وأنسى أني هائمة فيك
في أعماقك
باحثةً عني.

---

[1] **المصدر السابق، ص ٢٥**

[2] **المصدر السابق، ص ٢٧**

صلاح عبد الصبور . مصر

توافقات[1]

يعتريني المزاج الرماديُّ، حين تصير
السماء، رماديةُ، حين تذبلُ
شمس الأصيل، وتهوي على خنجر
الشجرِ، النقط الشفقية تنزِف
منها، تموتُ بلا ضجَّةٍ، ويواري
أضالعَها العارياتِ الترابُ الرميمْ
يعتريني المزاج الترابي، حين تصير
السماء ترابية، حين يصبح مرج
السماء جديبا، كصحراءَ تنحل فيها
النجوم رمالا، ويَنحلُّ حتى يذوبَ
ببطن الهيولي القديمِ الترابُ السقيمْ...
يطلع الصبحُ، يطلع فيّ صباحُ،
فلا باهرَ الضوءِ، أو مشرقَ
القسماتِ، ولكنّه فارغٌ، الكلامُ
محارُ رخيصُ، وقلبيَ يَفرغ
من حزنه الغسقي كي يشربَ
الضجر الماسخَ الطعمِ، موجُ
من اللحظاتِ البطيئةِ يحملني
مثلما يحمل النسر والدودَ أو

[1] **عبد الصبور، صلاح عبد الصبور، شجر الليل، دار الوطن العربي، بيروت، ١٩٧٢، ص ١٠٧**

يحمل الزهر والفِطْرَ والعشب
والريحَ، أو يحمل العشق والقتلَ
أو يحمل الذكرياتِ الغبيةَ، يلقي
بها في ظلامِ شطوطِ المساء..السديمْ....

ها أنا سائرٌ في الفصولِ، عليلٌ
صحيحٌ، كئيبٌ، وأخشى الكآبةَ
حيناً، وتمضي الحياةُ تعيدُ مداراتِها
والشموس والنجوم تعيد استداراتها،
وروحي تعيدُ ولاداتها واحتضاراتها
والشموسُ والنجومْ....
والشموسُ والنجومُ الأهلَّةُ، يا زمناً
فاترا، يا حياةً تجرّب كيف تقلد صورتها
في الزمانِ البعيدِ القديم
ها أنا أستديرُ بوجهي إليك، أيا زمناً
ليس يوجدُ بعدُ، أيا زمناً قادما من وراء الغيوم

ها أنا أستديرُ بوجهي إليك، فأبكي
لأنّ انتظاريَ طالَ، لأن انتظارِي
يطولُ، لأنَّك قد لا تجيء، لأن
النجوم تكذب ظنّي، لأن كتابَ
الطوالع يزعم أنك تأتي اذا
اقترن النسر والأفعوانُ، لأن
الشواهدَ لم تتكشَّف، لأن الليالي
الحبالى يلدن ضُحىً مجهضاً، ولأن

الإشارات حين تجيء....
تجيء إلينا الاشارات من مرصدِ
الغيبِ، يكشفُ عن سِرِّها
العلماءُ الثقاتُ، تقول:
انتظار عقيمْ!
انتظار عقيمْ!
انتظار عقيمْ!

أحلام الفارس القديم[1]

لو أننا كنا كغصني شجرة
الشمسُ أرضعتْ عروقنا معا
والفجرُ روانا ندىً معا
ثم اصطبغنا خضرةً مزدهِره
حين استطلنا فاعتنقنا أذرُعا
وفي الربيع نكتسي ثيابَنا الملونه
وفي الخريفِ، نخلعُ الثياب، نعرى بدنا
ونستحم في الشتا، ويُدفئنا حنوُّنا

لو أننا كنا بشطِّ البحرِ موجتين
صُفيتا من الرمالِ والمحار
توجتا سبيكةً من النهارِ والزبد
أسلمتا العنان للتيار
يدفعنا من مهدنا للحدنا معا

[1] عبد الصبور، صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢، المجلد الأول، ص ٢٤٢

في مشيةٍ راقصةٍ مُدندنه
تشربنا سحابةٌ رقيقه
تذوبُ تحت ثغرِ شمسٍ حلوةٍ رقيقه
ثم نعودُ موجتين توأمين
أسلمتا العنانَ للتيار
في دورةٍ إلى الأبد
من البحارِ للسماء
من السماءِ للبحار
لو أننا كنا بخيمتين جارتين
من شرفةٍ واحدةٍ مطلعنا
في غيمةٍ واحدةٍ مضجعنا
نضيءُ للعشاقِ وحدهم وللمسافرين
نحو ديارِ العشقِ والمحبه
وللحزانى الساهرينَ الحافظينَ موثقَ الأحبه
وحين يأفُلُ الزمانُ يا حبيبتي
يُدركُنا الأفول
وينطفي غرامُنا الطويلُ بانطفائنا
يبعثُنا الإلهُ في مساربِ الجنانِ دُرتين
بين حصىً كثير
وقد يرانا ملكٌ إذ يَعبرُ السبيل
فينحني، حين نشد عينهُ إلى ضفائنا
يلقطنا، يمسحنا في ريشهِ، يُعجبه برقينا
يرشقُنا في المفرقِ الطهور

لو أننا كنا جناحي نورسٍ رقيق

وناعمٍ، لايبرحُ المضيق
محلقٍ على ذؤاباتِ السفن
يبشر الملاحَ بالوصول
ويوقظُ الحنينَ للأحبابِ والوطن
منقاره يقتاتُ بالنسيم
ويرتوي من عرق الغيوم
وحينما يجنّ ليلُ البحر يطوينا معاً .. معاً
ثم ينامُ فوقَ قلعِ مركب قديم
يؤانس البحارةَ الذين أرهقوا بغربةِ الديار
ويؤنسون خوفهُ وحيرته
بالشدوِ والأشعار
والنفخِ في المزمار

لو أننا لو أننا
لو أننا، وآه من قسوة "لو"
يافتنتي،وإذا افتتحنا بالمنى كلامنا
لكننا ....وآه من قسوتها "لكننا"
لأنها تقولُ في حروفها الملفوفةِ المشتبكه
بأننا نُنكرُ ماخلفتِ الأيامُ من نفوسنا
نودُّ لو نخلعهُ
نود لو ننساه
نود لو نعيدهُ لرحمِ الحياه
لكنني يافتنتي مجربٌ قعيد
على رصيفِ عالمٍ يموجُ بالتخليط والقمامه
كونٍ خلا من الوسامه

أكسبني التعتيم والجهامه
حين سقطتُ فوقهُ في مطلعِ الصبا
قد كنتُ فيما فاتَ من أيام
يا فتنتي محارياً صلباً، وفارساً همام
من قبلِ أن تدوسَ في فؤادي الأقدام
من قبل أن تجلدني الشموسُ والصقيع
لكي تذلّ كبريائي الرفيع
كنتُ أعيشُ في ربيعٍ خالدٍ، أي ربيع
وكنتُ إن بكيتُ هزّني البكاء
وكنتُ عندما أحسّ بالرثاء
للبؤساءِ الضعفاء
أود لو أطعمتُهم من قلبي الوجيع
وكنت عندما أرى المحيرين الضائعين
التائهينَ في الظلام
أود لو يحرقُني ضياعهُم، أودّ لو أضيء
وكنتُ إن ضحكتُ صافياً، كأنني غدير
يفتر عن ظل النجومِ وجههُ الوضيء
ماذا جرى للفارسِ الهمام؟
انخلع القلبُ، وولى هارباً بلا زمام
وانكسرت قوادمُ الأحلام
يا من يدلُّ خطوتي على طريق الدمعةِ البريئة
يا من يدلُّ خطوتي على طريق الضحكةِ البريئة
لك السلام
لك السلام
أعطيكَ ما أعطتني الدنيا من التجريبِ والمهاره

لقاءَ يوم واحد من البكاره
لا، ليس غيرَ "أنتَ" من يعيدني للفارسِ القديم
دونَ ثمن
دون حسابِ الربحِ والخساره

صافيةً أراكِ ياحبيبتي كأنما كبرتِ خارجَ الزمن
وحينما التقينا ياحبيبتي أيقنتُ أننا مفترقان
وأنني سوف أظلّ واقفاً بلا مكان
لو لم يُعدني حُبكِ الرقيقُ للطهاره
فنعرفُ الحبّ كغصني شجره
كنجمتين جارتين
كموجتين توأمين
مثل جناحي نورسٍ رقيق
عندئذٍ لا نفترق
يضمنا معاً طريق
يضمنا معاً طريق

عبد الرفيع الجواهري . المغرب العربي

القمر الأحمر [1]

خـجـولاً أطـلَّ وراء الـجـبـال ... وجفنُ الـدجى حولـه.. يسـهر
ورقراقُ ذاك العظيم على شـا ... طـئيـه ارتمـى الـلحنُ والمِـزْهر
وفي موجِـه... يسـتحمُّ الخلود ... وفي غوره ترسُـبُ الأعصـر
خَشـوعـاً أطـل كطيفِ نبي ... وفـي السـفـح أغـنـيّـةٌ تـزهـر
توقّعُها رعَشـات الغصـونِ ... يصـلّي لها ليلُنا الأسـمر
غِـلالَـةُ وردٍ تـلـفُّ الـمـروجَ ... وموجـةُ عطرِ المسـا تُبْحر
لـتـروِيَ لِـلْـغـدِ كُـلَّ الـحـكـايـا ... يعـانـقـهـا سـحـرُهـا الأعطَر
لـتـحـكـيَ أن غـلالـة ورد ... يـهـفـهـفـهـا الـقـمـر الأحـمـر
لـيـزجِـيَـهـا لـبـلادي هـدايـا ... عطـايـا هوى بـالضـيـا تزخر
على الرَّبَوات اسـتهـام العبير ... تـعـرَّى الـجـمـالُ شـدا الـوتـر
وشـقراءُ من عَرَصَـات الضـباب ... يعـبُّ السـنـا طرفُـها الأحور
لقـد ظمئـتْ روحهـا للضـيـاء ... وفـي بـلـدتـي أكـؤُسٌ تُسـكـر
وقلبهـا مـلَّ ليـالي الضـبـاب ... وفـي لـيـلـنـا أنـجـمٌ تـنـثـر
تسـائلني حلوة الوجنتين ... ومن شـفتيهـا النـدى يقطر
أفي مرجكم تولـد البسـمات ... أفـي لـيـلـكـم قـمـر أحـمـر؟
ورقراقُ .. موجـاتُـهُ.. أغنيـاتٌ ... أمِـنْ سـحـره تـنـبُـع الأنـهـر؟
وعـزةُ هـامـات هـذي الـجـبـال ... أفـي صـخـرِهـا يـرقـد الـقـدر؟
وهذي المراعي الخصابُ.. أَلِلْوَحْـ ... ـيِ في أرضـكم معبدٌ أخضـرُ؟"
تسـائلني حلوة الوجنتين ... يسـائلني طرفـها الأحـور
وفي السـفح تاه عبير الأماسـي ... وفـي أفْـقِـنـا يسـهـر الـقـمـر

[1] مجلةآفاق، اتحاد كتاب المغرب العربي، ع. ٣، س. ١، يوليو . غشت . سبتمبر ١٩٦٣، ص. ٣٣ – ٣٤.

عبد القادر الحصني . سورية

مرايا لذاكرة الروح[1]

شكل الروح

غريب أمر خمرك يا صـــديقي ... كـأنّ بلطفهـا نَكَـأَتْ جروحي
فلا تعتب على صـمتي، ودعني ... أُطِلُّ منَ الغبوق على الصَّـــبوح
بقلـب لو تكشَّـــفَ عن رؤاه ... غطاؤك، قلتَ: إن الخمر توحي
تُري مـا لا يريـك العقـل، حتى ... لتمتلئَ الحواشـــي بـالشـــروح
وتـهبط من نـجوم عـاليـات ... ظبـاءٌ يرتعين على الســـفوح
يُفَسِّـــرْنَ البيـاضَ بمـاءِ ليـلٍ ... فينكر هـدهـدٌ طوفـانَ نوح
أمور مشـــمســـات في عيوني ... بأحســن ما يكون من الوضـــوح
ســـوى أمرٍ يغيم عليَّ حتى ... لتأخذ شـــكلَ هذي البنتِ روحي

سوف أمضي

سوف أمضـي وسوف أترك مني ... بيـد الأرض حفنـة من تراب
فهي منهـا تغربـت بعض وقـت ... وأقـامـت غـريـبـة فـي ثـيـاب
غير أني أعيدها غيرَ ما أُعْطِيتُ ... فيها مما اقتضـــاه اصـــطحابي
وغـدًا، إن رأيـتَ نـبـعـة وردٍ ... تنفح العطر في مهـب الخراب
فـاعلمن أنهـا ترابي، وأبـدى ... بعض ما كنت أشـتهي من رغابي
واعلـمن أنـي أبيـت ظـهوري ... بين مـاء الأرحـام والأصـــلاب
متعـبٌ متعـبٌ أنـا انظر مليًّـا ... مـا الـذي قـد فعلْـتَ بي وكتـابي

[1] الحصني، عبد القادر، كأني أرى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦، ص ٧٧ وما بعدها

حسبي

حسبي، فقد تعبت خطاي على ... درب ضـــلال ليس من درب
لحســبتُ أن خطاي آخذتي ... من ضــيِّق ضــنك إلى رحب
وحســبت أني قيد قالفة ... من جنة تندى من الحب
وحســبت حتى بت مقتنعا ... بمقال صــحبي أنني حســبي
ما ألأم الدنيا على رجل ... في قلبه شــيء من القلب

مرآة الجنون

سأطلق روحي في المساء كموجة ... وأســحب كالمجنون من تحتها رملي
وأرنو إليها حرة من قميصــها ... مســرحة الأطيار من قفص الشــكل
وأســألها هل أنت روحي حقيقة؟ ... وهل لك علمي في الأمور وهل جهلي؟
وهل بيننا خيط من الوهم اســمه ... حياة من الجد المُمَوَّه بالهزل
فإن ســكتت عما أريده وأطلقت ... على حقل أزهاري رفوفا من النحل
حلفت لها بالحب لامتُّ قبلها ... وحلَّفْتُها ألا تموت به قبلي

عصام ترشحاني . فلسطين

هنا أول الكوكب القزحي[1]

سفري دائمٌ...
والطريق إلى كوكب الشعرِ
مأهولة بالوجوم المريبِ وبالشك
مفتونةٌ بالذهول وبالأسئلة..
تَهجّيتُ عند الضواحي
غزالة برقٍ
وحاولتُ أن أحتوي المتناثر فيها
ولكنهُ الانخطاف
رماني قريباً من الحلمِ..
قلتُ..لماذا تفرَّين
في لحظة القَطف
هل أنت مسكونة بالفناء..؟
أرى غابة .. تَتَهَيّبُ مني
وتُغلق أغصانها باختيالٍ
وتمضي ..
أرى برزخاً عائماً ..
يختلي بالجنونِ
وسهلاً يُلاحق نهراً
يباغتُ شطآنهُ بالغرابةِ...
هل أول الكواكب القزحي هنا..

---

[1] **ترشحاني، عصام، جسد النار والخرائب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥، ص ٧**

أم هو الشعر..؟
لكنها في الفجاءة غابتْ..
فواصلتُ...بين الرموز طريقي..
رأيتُ أناساً بغير ملامح..
أوداجُهم تتورَّمُ شيئاً فشيئاً..
من الرعب.. والقحطِ..قالوا:
ستنهار..أو تكتوي باللظى
إنهُ الشعرُ قبلَ الجحيمِ..
وقد خلتُ حين استمعتُ إليهم
بأن السماء ستقصف أحلامنا
ثم ترمي بنا
خارج البعثِ أو خارج الموتِ
لكنني..بالفروق انتصرتُ
وظلّوا على يأسهم
يكتبونَ .. ولا يكتبونَ
وتابعتُ..
كانت ظلالي تَرعفُ بالمدهشاتِ
وتغسل أعصابها بالمُحيّرِ
كانت توسوس في الريحِ والدمدماتِ
ومن حولها..الكائنات الصغيرةُ تُصغي..
أنا الآن أدخلُ دغل الذي لا يُرى
هل أُسمي الذي
يُفلت السحر بين الأصابعِ
حين صعود الغياب
وتشكيله .. للجسد؟

هل أُسمي الذي أَفلتَ الشمس
في هيئتي..مثلما أَفلتَ الامتلاءَ
ليلحظني في عبوري ..
أنا الآن في شرنقات البياضِ
وفي حضنها اللدْنِ
أُوغِلُ .. أوغلُ حتى وميض الحريرِ
وحتى انتشاء القصيدة..

أهبط كاللغة الزرقاء[1]

وأنا..أتبع ما يُدهشني
والضوءُ شجيٌّ في لحظتنا
خَدَشتني تلك الشعلة
بالورد الطالعِ من شوكتها
قالت ويداها
تُطفئ شكوى شغبي
خُذ .. من روحي النرجسَ
والضفةَ والقلبَ
ولاتصعد نحو فراشي ..
فمسافة جسمي ..
رملٌ .. وضبابٌ وبكاء ...
جسدي ..طينٌ وحشيٌّ للموتِ
غبارُ وعواء..
أتساءلُ ..هل كنت بَغيّاً

[1] **ترشحاني، عصام، جسد النار والخرائب، اتحادالكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥، ص ١٧**

أم أن رياحي لا تتقن إلا ..
هز الكلمات على شرفتها؟
يَتَسقّطُني الفلّ فأُسعفُ أوراقَ الدم
بإثم الحلمِ
أُراود نصَ المرعى وألفُّ جبالي
بسماء لاظلّ لها.
يمتد لهاثُ الغيم مديداً
ويعيد إلى الصحراء صلاة الزيتونِ
وللشُّعلةِ موسمها المائي، وللأزهارِ
صراخ العطر الأقصى..
وأنا لتخومي..أهبط كاللغة الزرقاء
كم هَيّجني ..ظِلُّ الزمن المحمولِ
على صخرتها
فهربتُ إلى الطوفانِ
أُحاول بَرَّ الليلِ
وأُخلي النار بصهوتها..
مجنوناً .. كان العوسجُ
وهو يحكُّ بكارتَهُ بكآبته
وحزيناً ..كنت أُقلبُّ عزلتهُ
بين غموضي..هل كان حريقي بغواً
أم أن رياحي
لا تتقن إلا..هز الكلمات على شرفتها؟

عمر أبو ريشة . سورية[1]

نسر

أصـــبح الســـفحُ ملعباً للنســـور ... فاغضـبي يا ذرى الجبال وثوري
إن للجرح صـــيحـــةً فـابعثيهـا ... في ســماع الدنى فحيحَ ســعير
واطرحي الكبريـاء شـــلواً مـدمّى ... تحت أقدام دهرك الســـكيرِ !!!
لملمي يـا ذرى الجبـال بقـايـا ... النسر وارمي بها صدورَالعصور
إنــه لم يعـد يكحّـل جفنَ النجم ... تـيـهـاً بـريشـــــه المـنـثـورِ
هجر الوكرَ ذاهلاً وعلى عينيـه ... شـــيءٌ مـن الـوداع الأخـيـر
تـاركـاً خلفـه مواكـبَ ســحـب ... تتهـاوى من أفقهـا المســحورِ
كم أكبّـت عليـه وهي تُنـدّي ... فوقـه قبلـةَ الضـــحى المخمورِ
هبط الســـفحَ طاوياً من جناحيه ... عـلـى كـل مـطـمـح مـقـبـورِ
فتبارت عصـــائبُ الطير ما بين ... شَـــرودٍ مـن الأذى ونَـفـورِ
لا تطيري جوّابةَ الســفح فالنســر ... إذا مـا خـبـرتِـه لـم تـطـيـري
نســـل الوهنُ مخلبيـه وأدمـتْ ... منكبيـه عواصـــفُ المقـدورِ
والوقـارُ الـذي يشـــيع عليـه ... فضلة الإرث من سحيق الدهورِ
وقف النســـر جـائعـاً يتلوَّى ... فوق شـــلوٍ على الرمـال نثيرِ
وعـجـافُ الـبـغـاث تـدفـعـه ... بالمخلب الغض والجناح القصيرِ
فســـرت فيـه رعشـــةٌ من جنون ... الـكـبـر واهـتـز هـزَّةَ الـمـقـرورِ
ومضـى ساحباً على الأفق الأغبر ... أنـقـاضَ هـيـكـلٍ مـنـخـورِ
وإذا مـا أتى الغيـاهـبَ واجتـاز ... مدى الظن من ضـــمير الأثيرِ
جلجلتْ منه زعقة نشّـــت الآفاقُ ... حرّى من وهجهـا المســتطيرِ
وهوى جثّةً على الذروة الشـــماء ... في حضـــن وكره المهجورِ !
أيها النســـر هل أعود كما عدتَ ... أم الســفح قد أمات شـــعوري ؟

---

[1] أبو ريشة، عمر، ديوان عمر أبور يشة، ج١، نسر ص ١٥٨، امرأة وتمثال ٣١٥، إفرست ١٣١، اقرئيها ٢٠٥

امرأة وتمثال

حســـناء، هذي دمـــــية منحوتــة من مرمـــــر
طلعـــت على الدنيا طلو ع الســـاخر المســـتهتر
وسرت إلى حـــرم الخلو د على رقـاب الأعصـــر
عريانـــة سكـــر الخيا ل بعريهـا المتكبـــر
أبـــداً ممتعـــة بينبـــو ع الصـــبا المتفجـــر
نرنو إليها في وجـــو م الحـالم المســتفســر
والطرف بيـــن منقـــل في ســحرهـا ومســمّر
وشـى بهـــا إبداع نـــا حتهـا الجمـال العبقري
ومضـى وبنت رؤاه لـــم تكبر ولم تتغيـــــر
حسناء، ما أقسى فجـــا ءات الزمـــــان الأزور
أخشـــى تموت رؤاي إن تتغيّـــــري فتحجّري

إفرست

إليـك غير الظن لا يرتقي يا عاصـــب الغيم على المفرق
لأنت مجلى الأرض في شـــوقها إلى البعيـد المترف الشـــيّق
غـازلهـا نجم غويّ الســـنـا وهزّهـا من خـدرهـا الضـــيق
فانتفضـــت تهتف يا خصـــره قرب ويـا وجـدي بـه طوق
فكنـت منـهـا اليـد ممتـدة ولم تزل ممتـدة يـا شـــقي

اقرئيها

إنها حجرتي لقد صدئ النسيان فيها وشـــاخ فيها الســـكوت
ادخلي بالشـــموع فهي من الظـ لمة وكر في صـدرها منحوت
وانقلي الخطو بـاتئـاد فقـد يجـ فـل منـك الغبـار والعنكبوت
عند كأسي المكسور حزمة أورا ق وعمر في دفتيها شـــتيت
احمليها ماضـــي شـبابك فيها والفتون الـذي عليـه شـــقيت

فدوى طوقان

أنا والسر الضائع[1]

ما زلت والدرب بعيد طويل
أبحث في المجهول عبر الزمان
عن ضائع أبحث عن سرِّ
ظننته أنأى من المستحيل
ما انفك يجري خلفه عمري
وهو وراء الغيب في لا مكان

كان دعاني صوته المفعمُ
والعمر فجرٌ والصِّبا برعم
ولم يزل يعمر قلبي صداه
عذباً، قوياً، فائراً كالحياة
مستغلقاً، كأنه طلسمُ

ولم أزل أبحث عنه سدى
في ألف وجه من وجوه الحياه
في الليل، في الإعصار، في الأنجم
وهو يناديني وينأى مداه
ولم أزل أبحث حتى رمى
بي اليأس في ظلامه المعتمِ

وسِرْتُ والأيام أمشي إلى

[1] طوقان، فدوى، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣، ص ١٧٧.

لا غاية لا مأمَلٍ لا رجاء
وسرت شيئاً ميّت الروح لا
أبحث عن شيء، وفي نفسي
ثلج وليل، ووطأة اليأس
تخنق في نفسي بقايا النداء

وكان يوم، كان صبح رطيب
فتحت عيني على ضوئه
وخلف أجفاني حلمٌ قريب:
وجه أليف ومكان غريب
تفتّحت روحي في فيئه
وثلج قلبي ذاب في دفئه
فتحت عينيّ وكان النهار
صافي المجالي ضاحك الشمس

وكان بي حسّ خفي الدبيب
توقعٌ مستبهمٌ، وانتظار
مأتاهما من أين؟ لم أدر
لم أدر إلا أن في صدري
يداً من الغيب مضت كفّها
تمسح عنه عتمة اليأسِ
ورحت، في نفسي صفاء وفي
قلبي حنين وانجذاب خفي
وبغتة، في لفتة عابره
لقيته يملأ دربي سناه

لقيته، لم أدر مَنْ ساقه
إليّ، من وجَّه نحوي خطاه
لقيته، لا حلماً، إنما
حقيقة ساطعة باهره
عانقت فيها حين عانقتها
الله والحبّ وسرّ الحياه

يا جذَلَ الروح ونُعمى الوصول
لقيت سرّي الضائع المبهما
لقيت سرّي بغتةً بعدما
ظننته أنأى من المستحيل

محمد بشير دحدوح . سورية

شفاه البنفسج[1]

أنا والفتون على شفاه
بنفسجٍ مُتلهفٍ مستلقيان
نستاف حبّاتِ النّدى
والعطرُ في أكمامه يتمازجان
ونصوغ مِنْ قُبلِ الهوى شعراً
ترنّح حين ينعقد اللسان
نلغو بلثغة طائرين تجانحا
سُكْراً به يترنّحان
مِنْ كُحْل جفن العشق نقطف رغبة
همست بأنَّ الوقتَ... حان
سمراء...إنّي عاشق تهمي
إليك شواغفي ...بل عاشقان

نُطفةُ شاعر[2]

يبقى الإنسان في خلق جديد
فنفخة الخلق أبدية سرمدية

أُهادِنُ فيكِ الأمسَ والزَّمنَ الآتي
وأنسى بِرندٍ غُربتي وشَتاتي

---

[1] **دحدوح، محمد بشير، إلا إليك، دار نون، حلب، ٢٠١١، ص٧١**

[2] **دحدوح، محمد بشير، عود رند يحترق، طبعة خاصة، حلب، ٢٠٠٩، ص ٩**

أُديرُ على الأيَّامِ كأسَ صبابتي
تَعِلَّةَ مَفؤودٍ وخوفَ وشاةِ
وذاكَ لأنَّ المنعماتِ جلبنَ لي
حبيباً يُغنّي لي: (ملا الكاساتِ)
حبيباً قَضيتُ العمرَ أرجو هلالَهُ،
وأَجلوهُ في سِرّي وفي خَلواتي
أتيت وفي الإحساسِ نُطفةُ شاعرٍ
فخلَّقتها موجاً كحُسنكِ عاتِ
تَصوغين للأحلامِ كُسوةَ مُرهفٍ
رقيق الحواشي ثاخِنِ العبراتِ
تَلُمّين بالأهدابِ كومةَ عاشقٍ
وتُذرين بالمفُتَرّ.. والوجناتِ
وتُجزينَ أسبابَ الغرامِ جداولاً...
من الحُسنِ والأوهامِ والحسراتِ
فلا الحُبُّ مَبذولٌ إليَّ مَعينُهُ
ولا السِّرُّ مكتومٌ لِفرطِ أذاتي
يهيمُ بيَ الشَّطَّانِ: شَطٌّ يُضلّني
وشَطٌّ يُحيّيني إلى صَلواتي
أشافِهُهُ نَبضَ الغرامِ مُنمنماً
فيُرشفُني نقراً من القُبُلاتِ
يَئِنُّ بُغامُ الهَمْسِ والوجدُ ناهِضٌ
إلى المُضنَياتِ الحُمْرِ مُرتشفاتِ
أَبُثُّكِ روحي والمُنى تُسكرُ المُنى
وأقتاتُ من أنفاسكِ العَطراتِ
وما فارقَت عينايَ ظِلَّاً رسَمتِهِ

على الأَملِ الشَّعشاعِ في ظلماتي
وما سمعتْ أُذنايَ قَولةَ لائمٍ
إلى أن يَسوقَ هَواهُ في الحسناتِ

الجُبَّةُ الخَرْساء[1]

تناهى الليلُ مُضنىً مُستهاما
يُناغي نجمهُ... والنَّجمُ غاما
يَنُوءُ بحسرةٍ ويَجُرُّ ذكرى
وِفاضاً خالياً ... وجَوىً تنَامى
فأشعلَ للندامى عودَ رَندٍ،
وطيَّبَهُمْ فأسكرهُم شِماما
وحَطَّ ليخطبَ السَّلوى لديهم
فألفاهُمْ على وجدٍ قياما
وجاسَ خلالَ أكؤسِهِم نديماً
وأترَعَ سُهدَهُمْ جاماً فجاما
وآنسهُم، وطارَ بهم لأمسٍ
فكانَ لمُهرةِ الذكرى لجاما
وشقَّ غَمامَهُم، فانداحَ سِرٌّ
كليلُ الجَنحِ رشراشاً...رِهَاما
يسامِرُهُم، ويَمْسحُ بالأغاني
وبالأشعارِ أفئدةً سِقاما
ويَزرعُ فيهمُ الآمال حُلماً،

[1] دحدوح، محمد بشير، عود رند يحترق، طبعة خاصة، حلب، ٢٠٠٩، ص ٢٩

نسيماً واهناً، وصدىً ترامى
يُكَفْكفُ حُزنهُ ويلُمُّ بَوحاً
لينشرهُ ربيعاً وابتساما
ولمْ يحفلْ به أحدٌ وظنُّوا
بأنَّ الحُبَّ لا يُصمي الإماما
وتحتَ الجُبَّةِ الخَرساءِ مَوجٌ
من الأشواقِ تعتلجُ احتداما
يخادعُ كِبرهُ أنْ كان يوماً
يَتيهُ على النّجومِ..كمنْ تَعامى
فقد تركَ الثريا رَجْعَ آهٍ
ونجمَ القُطبِ أوسعهُ غَراما
وأزرى حُبُّهُ ببناتِ نَعْشٍ،
وكان سهيلُ آخرهُم هُياما
كأنَّ النَّيِّراتِ جُعلنَ نجماً،
وجاء اليومَ..يُصليكَ انتقاما
فما لكَ ملجأٌ إلا إليهِ،
فَعُذْ بالقربِ وامتشقِ السَّلاما
وبُحْ بالعشقِ واستعْطفهُ وصلاً
ليَرعى فيكَ أحلاماً يتامى
أخَا العشاقِ ما في البوحِ وَهنٌ
إذا الأسرار أشعلتِ الظلاما
فَكُلٌ حاملٌ عُتبى هَواهُ
على النُّعمى، ويأبى أنْ يُلاما

محمد عمران . سورية

أفق النبات[1]

أفقٌ طازجٌ خرجتْ من دمي غيمةٌ
ومشتْ في الهواءْ
مطرٌ يستظلُ بسنبلةٍ،
وجديلةُ عشبٍ تُسرّحُ خضرتَها
وترابٌ يُفيقُ على لثغة الماءِ
إن يداً من نبات تهزُّ إليها بجذع السماءْ
لمن الوسادةُ من حشيشِ الماءِ،
والقمرُ البهيُ على الوسادةْ؟
لمن السريرُ مزُنَّراً بالزهو والبشرى، تُزَفُّ له الولادةْ؟
ولمن تخيطُ يدُ الهواءِ الهدهداتْ؟
طفلٌ كما لو أن قبرَّةَ الصلاةْ
نسلتهُ من ريشِ العبادةْ
إنها قبةٌ من عسلْ
أيقظني على شهدها فغسلتُ سوادَ دمي،
وارتديتُ قميصَ الجبلْ
وأدرتُ لها وطناً من نحاسْ
نخبَ ما تخلقُ الأرضُ ريحانةً، أو صنوبرةً
أو جديلةَ عشبٍ تُسرّحُ خضرتَها في اليباسْ
نخبَ زيتونةٍ تضعُ الزيتَ،
سنبلةٍ تتعرى على القمحِ،

---

[1] **عمران، محمد، اسم لماء والهواء، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٦، ص ١٤٥ وما بعدها، مقاطع مختارة.**

داليةٍ في مخاضِ النبيذِ، ورمانةٍ من عقيقْ
أسكرتني الرؤى
مطرٌ يستظلُّ بأغنيةٍ فتحتها الحقولْ
وترابٌ يُفيق على لجةٍ،
ومدائنُ تكشفُ عن ساقها،/
إن دفقاً من الخلقِ، ينبعُ من كل فجٍ عميقْ
وضلوعي سواقٍ، وأوردتي شجرٌ من ذهولْ
لمنِ الوسادةُ من لهبْ
لمن السريرُ مزُنَّراً بالبرقِ، متشحَ القوامِ بالذهبْ
ولمن تخضّ يدُ الدماءِ الأغيناتْ
طفلٌ/ كمل لو أن خابيةَ الحياةْ
مخضتهُ من لبن الغضبْ
وكأني أرى كوكباً من حليبْ
ينحني فوق جذع السماءِ،
وثدياً يُشيرُ بحلمته للترابِ،
كأني أرى قبةً تتكورُ ثدياً،
وأرضاً ترفُّ فماً ... أسكرتني الرؤى
أفقي طازجٌ، ودمي غيمةٌ،
خرجتْ في الهواءْ
*
هذا، إذن، أفق النبات
كل القبور تقوم أشجارا
وكل دم يصير إلى شجر
وأنا أغني الأم تضفر دمعها شجرا
وتغزل ثكلها شجرا

ويُتْمَ صغارها شجرا
وشهوتها شجر
وأنا أغني الأم رافلة الترمل بالشجر.
هذا إذن أفق النبات
فجر من الأشجار
متشح الذرى بالقبرات الخضر
مشتعل الأصابع بالصلاة
قمر على ثمر
وأثمار معلقة على قمر
وجمر من شجر
هذا إذن أفق النبات
نهار أشجار يتوج بالمطر
*
ليل من الأشجار يسري بي
إلى قمر تفتح عن حجر
قمر ينام على حجر
حجر ينام على قمر
ليل على شجر
على حجر
على أفق ذبيح أنا من دمائك
أيها الحجر الجريح
وأنا حنينك للقمر.

محمود درويش . فلسطين

ذباب أَخضر[1]

المشهد هُوَ هُوَ. صيفٌ وعَرَقٌ، وخيال
يعجز عن رؤية ما وراء الأفق. واليوم
أفضلُ من الغد. لكنَّ القتلى هم الذين
يتجدّدون. يُولَدُون كُلَّ يوم. وحين يحاولون
النوم يأخذهم القتلُ من نعاسهم إلى نومٍ
بلا أحلام. لا قيمة للعدد. ولا أَحد
يطلب عوناً من أحد. أصوات تبحث عن
كلمات في البرية، فيعود الصدى واضحاً
جارحاً: لا أَحد. لكن ثمَّةَ من يقول:
من حق القاتل أن يدافع عن غريزة
القتل. أمَّا القتلى فيقولون متأخرين:
من حق الضحية أن تدافع عن حَقِّها في
الصراخ. يعلو الأذان صاعداً من وقت
الصلاة إلى جنازات متشابهة: توابيتُ
مرفوعةٌ على عجل، تدفن على عجل... إذ لا
وقت لإكمال الطقوس، فإنَّ قتلى آخرين
قادمون، مسرعين، من غاراتٍ أخرى. قادمون
فُرَادي أو جماعات... أو عائلةً واحدةً لا
تترك وراءها أيتاماً وثكالى. السماء رماديَّةٌ
رصاصية، والبحر رماديٌّ أزرق. أَمَّا لون
الدم فقد حَجَبَتْهُ عن الكاميرا أَسرابٌ من
ذباب أَخضر!

---

[1] درويش، محمود، أثر الفراشة، دار رياض الريس، لندن، ط. ثانية، ٢٠٠٩، ص ١٩

ليتني حجر[1]

لا أَحنُّ إلى أيّ شيءٍ
فلا أَمسِ يمضي، ولا الغَدُ يأتي
ولا حاضري يتقدَّمُ أَو يتراجَعُ
لا شيء يحدث لي
ليتني حَجَرٌ . قُلْتُ . يا ليتني
حَجَرٌ ما ليصقُلَني الماءُ
أَخضرٌ، أَصفَرٌ ... أُوضَعُ في حُجْرَ ةٍ
مثلَ مَنْحُوتةٍ، أَو تمارينَ في النحت...
أو مادَّةً لانبثاق الضروريّ
من عبث اللاضروريّ ...
يا ليتني حجرٌ
كي أَحنَّ إلى أيّ شيء!

أَبعد من التماهي[2]

أَجلسُ أمام التلفزيون، إذ ليس في وسعي
أن أفعل شيئاً آخر. هناك، أمام التلفزيون،
أَعثُرُ على عواطفي، وأَرى ما يحدث بي ولي.
الدخان يتصاعد مني. وأَمدُّ يدي المقطوعةَ
لأمسك بأعضائي المبعثرة من جسومٍ عديدة،
فلا أَجدها ولا أهرب منها من فرط جاذبيّة
الألم. أَنا المحاصَرُ من البرّ والجوّ والبحر

---

[1] درويش، محمود، أثر الفراشة، ص ٢٣
[2] المصدر السابق، ص ٢٥

واللغة. أقلعتْ آخرُ طائرةٍ من مطار بيروت
ووضعتني أمام التلفزيون، لأشاهد بقيَّة موتي
مع ملايين المشاهدين، لا شيء يثبت أني
موجود حين أفكِّر مع ديكارت، بل حين ينهض
مني القربان، الآن، في لبنان. أَدخُلُ في
التلفزيون، أنا والوحش. أَعلم أنَّ الوحش
أقوى مني في صراع الطائرة مع الطائر. ولكني
أَدمنت، ربما أكثر مما ينبغي، بُطُولَةَ المجاز:
التهمني الوحشُ ولم يهضمني. وخرجتُ سالماً
أكثر من مرة. كانت روحي التي طارت شَعَاعاً
مني ومن بطن الوحش تسكن جسداً آخر
أَخفَّ وأَقوى، لكني لا أعرف أين أنا
الآن: أمام التلفزيون، أم في التلفزيون.
أما القلب فإني أراه يتدحرج، ككوز صنوبر،
من جبل لبناني إلى رَفَح!

العدوّ[1]

كنتُ هناك قبل شهر. كنتُ هناك قبل
سنة. وكنت هناك دائماً كأني لم أَكن
إلَّا هناك. وفي عام ٨٢ من القرن الماضي
حدث لنا شيء مما يحدث لنا الآن. حُوصرنا
وقُتِلْنا وقاومنا ما يُعْرَضُ علينا من جهنم.
القتلي / الشهداء لا يتشابهون. لكلِّ واحد منهم
قوامٌ خاصْ، وملامح خاصة، وعينان واسمٌ

[1] درويش، محمود، أثر الفراشة، ص ٢٧

وعمر مختلف. لكن القتلة هم الذين يتشابهون. فَهُم واحدٌ مُوزَّعٌ علي أَجهزة معدنية. يضغط على أزرار إلكترونية. يقتل ويختفي. يرانا ولا نراه، لا لأنه شبح، بل لأنه قناع فولاذيّ لفكرة ... لا ملامح له ولا عينان ولا عمر ولا اسم. هو ... هو الذي اختار أن يكون له اسم وحيد: العَدُوّ!

البيتُ قتيلاً[1]

بدقيقة واحدة، تنتهي حياةُ بيتٍ كاملة. البيتُ قتيلاً هو أيضاً قَتْلٌ جماعيّ حتى لو خلا من سُكَّانه. مقبرة جماعية للموادّ الأولية المُعَدَّةِ لبناء مبني للمعني، أو قصيدةٍ غير ذات شأن في زمن الحرب. البيت قتيلاً هو بَتْرُ الأشياء عن علاقاتها وعن أسماء المشاعر. وحاجةُ التراجيديا إلى تصويب البلاغة نحو التَّبَصُّر في حياة الشيء. في كل شيء كائنٌ يتوجَّع... ذكرى أَصابع وذكرى رائحة وذكرى صورة. والبيوت تُقْتَلُ كما يُقْتَلُ سكانُها. وتُقْتَلُ ذاكرةُ الأشياء: الحجر والخشب والزجاج والحديد والإسمنتُ تتناثر أشلاء كالكائنات. والقطن والحرير والكتّان والدفاتر والكتب تتمزّق كالكلمات التي لم يتسَنَّ لأصحابها أن يقولوها. وتتكسَّر

[1] درويش، محمود، أثر الفراشة، ص ٣٥

الصحون والملاعق والألعاب والأسطوانات والحنفيّات
والأنابيب ومقابض الأبواب والثلّاجة والغسّالة
والمزهريات ومرطبانات الزيتون والمخللات والمعلبات
كما انكسر أصحابها. ويُسحق الأبْيَضَان الملح
والسُّكَّر، والبهارات وعلب الكبريت وأقراص الدواء
وحبوب منع الحمل والعقاقير المُنَشطة وجدائل
الثوم والبصل والبندورة والبامية المُجَفَّفة والأرُزُّ
والعدس، كما يحدث لأصحابها. وتتمزَّق عقود
الإيجار ووثيقة الزواج وشهادة الميلاد وفاتورة
الماء والكهرباء وبطاقات الهوية وجوازات السفر
والرسائل الغرامية، كما تتمزّق قلوب أَصحابها.
وتتطاير الصُّوَر وفُرَشُ الأسنان وأمشاط
الشَّعْر وأدوات الزينة والأحذية والثياب
الداخلية والشراشف والمناشف كأسرار عائلية
تُنْشَرُ على الملأ والخراب. كل هذه الأشياء
ذاكرةُ الناس التي أُفْرِغَتْ من الأشياء، وذاكرة
الأشياء التي أُفْرِغَتْ من الناس... تنتهي
بدقيقة واحدة. أشياؤنا تموت مثلنا. لكنها
لا تُدْفَنْ معنا!

محمود علي السعيد . فلسطين

افتحي الأفق للمحب قليلاً[1]

لا تقولي لضـــوءِ شـــمســـي وداعا ... أنتِ طرّزتهِ شـــعاعاً شـــعاعا
كيفَ ترضَـــين يا شـــقيقةَ روحي ... مَرْجُ كفيكِ أن يضـــيقَ اتّســـاعا؟
أوقـدي الحرفَ في مـدافئِ عمري ... واتركيني على الســـطورِ يَراعـا
وابعثي الريحَ بـانتعـاشٍ لـذيـذٍ ... كي يرقَّ المدى الحنونُ شـــراعا
وافتـحـي الأفقَ للمحـبِّ قليـلاً ... واســـتفيضـــي إذا أردتِ ارتفاعا
وإذا الكـأسُ بـالبراءةِ شـــفَّـتْ ... فاســـكبيها على الشـــفاهِ تباعا
كلَّما ضـــجَّ في العروقِ ســـؤالٌ ... ضـيَّع اللحنَ في الجوابِ وضـاعا
لا تبـالي إذا السـمـاءُ انتقـامـاً ... ألبَسَـــتْهـا يـدُ الغيومِ قنـاعـا
علّقي الطقسَ فوق عرشـكِ يصـفو ... هاجسُ الشـــوقِ أنْ يروقَ طباعا
وادعـمـيـنـي بـقـبـلـتـيـنِ احـتـراقـاً ... مثلما تدعمُ الصـــخورُ القلاعا
جوهرُ الوصـــلِ بالحضـــورِ غرورٌ ... دغـدغيـهِ بلفظتينِ سَـــمـاعـا
وإذا البـابَ دقَّ روضُـــــك فجراً ... فاشـــبعيهِ من الجمال رضـــاعا
حيـثُ أوغلْـتِ في البعـادِ اقترابـاً ... يقطرُ الوجـدُ بـاللقـاءِ امتنـاعـا
صـــمتُ عينيكِ في حديقةِ قلبي ... ســـوف يبقى مدى الحياةِ مُطاعا

---

[1] السعيد، محمود علي، بضع قرنفلات فقط، منشورات الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين، ٢٠١٧، ص ٥

إلى من أطربت أوراق روحي[1]

إلامَ البعدُ يا رضـــوى إلامـا ... تعاليْ رممي القلبَ المضـــاما
ملأَتُ الروضَ بالخطواتِ دمعاً ... فـأورقـتِ الأقـاحي والخزامى
بقبضـــةِ هجركِ القســريّ فجرٌ ... غدا من فرطِ قســـوتها ظلاما
يعانقُ في أقاصـــي العمرِ طيفاً ... علا في مربطِ النعمى مقـامـا
ويا ما فاقَ فيهِ الشـــهدَ طعماً ... منَ القبلاتِ في شـــفتيكِ يا ما
إذا دقّـت على الوجـدانِ ليلاً ... يـدُ الـذكرى إلى الأوتـارِ قـامـا
يطرّزُ في جبينِ الصـــمتِ لحناً ... بـهِ من حرقـةِ الأكبـادِ هـامـا
على صـدرٍ من الشـفقِ المدمّى ... كموجِ بحيرةِ الـدفلـى ترامـى
يـدغـدغُ مـا تبقّى من وداد ... بمهجتـهِ ويشـــعلـهُ غرامـا
ولما شحَّ قرصُ الشمسِ ضوءاً ... على بضـع من النظراتِ صـاما
يُمَنّي شـــمعةَ الأحلامِ وصـــلاً ... ويشـــبعها إذا احترقت ســـلاما
عـلامَ مـرابـعُ الـخـلانِ تـجـفـو ... وقـد عبقَ الربيعُ بهـا علامـا؟
وكانت كأسُها المضـيافُ تزجي ... إلى ثغرٍ تجنُّ بـهِ المـدامـا
وقيسُ الوردِ لو تدرين أضـــحى ... بـأرضٍ لا ترقُّ لـه حطـامـا
لـمـاذا وجـهُ أيـامِ الـغـوالـي ... عن الضحكاتِ يا ليلى تسامى؟
وكنتِ –وتشـهدُ الأشـواقُ سـراً– ... له في الخطوةِ الأرقى وســـاما
إلى من أطربـت أوراقَ روحي ... وطـابـت في تـألقهـا قوامـا
أُطيّرُ مـا تبقى من حنينٍ ... بكلّ طلاقةِ الفصـــحى كلاما

[1] السعيد، محمود علي، بضع قرنفلات فقط، ص ١٠

مصطفى النجار . سورية

الوردة ذات التويجات المبعثرة[1]

مضى وجه من وجوه الوردة
يبحث عن أمه في الزحام
مضى ولم يعد
أما الوجه الآخر فقد
تمسّك بتلابيب الغصن
كي يدفع عن أمه
ريحًا هبَّت من نافذة الغروب
ووجه أرسل في بريد الهواء
ملامحه الأكثر خصوصية
إلى بنفسجة يتيمة
وآخر يتكوَّر حينا
وحينا يختلس النظرة والنظرة
إلى الفجر الذي ينسل بفتور
ووجه يضيق ذرعا
بشبكة الأغصان
يحاول أن يطير
مثلما تطير فراشة البستان
وآخر كاد أن يذوب وجديّة
من لمسة غادة شديدة الكهرباء
لكل وجه .. لكل تويجةٍ حلمٌ
حلم يتكاثر على غصنه

[1] **النجار، مصطفى، الوردة ذات التويجات المبعثرة، دار نون، حلب، ٢٠١١، ص ٥**

أو يتكاثر في المنافي
أو يزداد سخونة وامتعاضا
تحت دغدغة يوميات صغيرة
لكل وجه لكل تويجة
الحق في التململ رويداً .. رويداً
أو الانكفاء على أحزان الورد
أو الموت وردا
غصب أنثى الأشواك
إنما لن تصبح الوردة وردة
ولن تتوالد الأحلام أو تصبح وردة
إلا ساعة ينتظم التويجات عبق
عبق واحد أو لون يشبه
لون الحب أو لون العيد
أو لون الأم أو لون الجرح!

العاشق[1]

من جسد يتآكل فاصلةً، فاصلةً
من جسد يتداعى مثل جدار
من جسد يتكلم عن غده
جاء ليستلّ سيف الروح
كي يقطع أرجل الأخطبوط
التي تناسلت عن رؤوس كثيرة
يستل سيف الروح من غمد الرماد

[1] **النجار، مصطفى، الوردة ذات التويجات المبعثرة، ص ٨٦**

والدماء تقطر من روحه
من ثقوب كثيرة في جسد العالم
في ضمائر الناس
وفي جسد يتآكل فاصلة، فاصلة
يتداعى مثل جدار .. لكن
لكن ما فكر هنيهة
أن يرفع قميص الروح والجسد
قميصه الأبيض الممزق
أن يرفعه إلى موازاة عيون الضواري
شارة ابتهاج للضواري البشرية
شارة تثير شهية الافتراس
إنما يشد .. ويشد به على جسده
مثل درع فولاذية
ليصارع حتى الرمق الأخير
حتى آخر رفة من أجنحة النار
في مشكاة الروح
وليستلّ ما تبقى من قصيدة
ذات عينين مفتوحتين
وذات قلب لا يهدأ
عن ممارسة الصحو، ومطارحة الوردة
يستل .. ليبحث عن بقايا إنسانية
وبقايا حقيقة، وشظايا حرية
عن صلوات غير ملوثة
يبحث عن قوس قزح
عُبئ في زجاجات النوم

وعن عنادل مصلوبة
و .. وحين حاول أن يترجم ما بها
للعصافير وللأطفال وللأمهات
وحين حاول أن يقذف بها
في وجه الصمت المريب
وهو يتخطى حقول الألغام
ويجول في أرجاء السيرك الواسع
وحين حاول أن يخطو بها
خارج دائرة الثعابين المعاصرة
ليجزّ بها وبسيف الروح أعناق الليل
وما تكاثر من أرجل الأخطبوط
ومن براثن القهر
وأن يكسر علبة ألوان الحرباوات
اشتدت حصارات لا تحصى
حول رقبة القصيدة
ورأى كيف تتناسل حوله
حتى تصبح غابة موحشة
التصق بالقصيدة أكثر
بعناصر الطبيعة أكثر
بفطرته...بأمه أكثر ....

منير محمد خلف . سورية

ترميم حالة[1]

ظلّي وظلُّك فوق الماء يلتحمانِ
كلّما قلتُ: هذا قلتِ لي: وأنا

سمّيتُ باسمك ضوءَ القلب، فانسكب
المسكُ الذي في يدَينا ثمَّ صار سنا

لو أنني بعضُ ما تدرين كنتِ أنا
فمن أكونُ وقد أدّيتُ مُمتحنَا

فرائضَ الحبّ إذ لمَّحتِ لي لأرى
فما وجدتُ سوى عينيك لي سكنا؟

ما زلتُ أحفظ نبضَ الماء في شفتي
فصوتك النهر إذ رمَّمْتِني سُفنا

ذاتي التي من شذا الأوراد طينتُها
مدّت إلى الروح صوتاً أخصبَ البدنا

[1] خلف، منير محمد، كأنك وحدي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠١٤، ٣٧

نسرٌ هو الشّعر[1]
ما لي أراهُ يفلّي غيم وحشتهِ
كأنه شاعرٌ يَرْقَى بريشتهِ؟

يستفهمُ النّايَ أن لا شجوَ يدركه
ولا شموعاً تلبّي ليلَ رعشتهِ

كأنّه مدركٌ أسماءَ غربته
كأنّه خارجٌ من بيت دهشته

لقد سعى كي يرى أنفاسَ من وقفوا
ضدّ اغترابٍ سينمو في عريشته

محارباً كلّ ظلّ باتَ سيّدهُ
وكلّ مَن دسّ نكداً ضمن عيشته

نسرٌ هو الشّعرُ..لا كرسيَّ يُوسعهُ
ولا مناصب ترقى فوق قشّته

مسافرٌ نحو أرضٍ لا تخومَ لها
ونحو أفقٍ غدا كتّانَ فرشته

ينامُ في السرِّ يصحو لا يرى أحداً
سوى بريقٍ يعي أطياف غُبشته

---

[1] **المصدر السابق، ص ٩١**

يسعى إلى الفجر حتى لا يراهُ غدٌ
مستقبلاً خبراً يسمو بشاشته

يسافرُ الغيمُ في كفّيه منتشياً
ويسهرُ النجمُ في عيني بشاشته

يمشي على الرّيح لا عنوان في يده
كأنّما سعيُه في فُلْكِ وحشته

يخادشُ الهرُّ هرُّ الخوف وجهتَهُ
فأينما حلَّ عانى مُرّ خدشتِهِ

لكنّه الحرُّ ..صوتُ العالمين له
وشعلة الشُّهدا..في كفّ ريشتهِ

نزار قباني . سورية

خربشات طفولية[1]

خطيئّتي الكبيرةُ الكبيرَةْ
أنّيَ، يا بحريّةَ العينينِ، يا أميرَة
أحبُّ كالأطفالْ
وأكتبُ الشعرَ على طريقة الأطفالْ
فأشهر العشّاقِ يا حبيبتي
كانوا من الأطفالْ
وأجملُ الأشعار يا حبيبتي
ألَّفها الأطفال
خطيئتي الأُولى
وليستْ أبداً خطيئتي الأخيرة
أني أعيش دائماً بحالة انبهارْ
وأنني مُهيَّأ للعشقِ يا حبيبتي
على امتدادِ الليل والنهارْ..
وأنَّ كلَّ امرأةٍ أحبُّها
تكسرني عشرينَ ألف قطعةٍ
تجعلني مدينةً مفتوحةً..
تتركني –وراءها– غُبارْ
خطيئتي..أني أرى العالَم يا صديقتي
بمنطق الصغارْ
ودهشة الصغارْ..
وأنني أقدرُ في بساطةٍ

[1] قباني، نزار، أشعار خارجة على القانون، منشورات زار قباني، بيروت، ١٩٧٢، ص ٢٩

أن أرسمَ النساءَ في كرّاستي بهيئة الأشجار
وأجعلَ النهدَ الذي أختارهُ
طيَّارةً من ورقٍ أو زهرةً من نارْ ...
خطيئتي _ومن بنا كان بلا أخطاءْ _
أنّي بقيتُ مؤمناً بزرقة السماء
وأنني أعتبرُ الأشجارَ، والنجوم، والغيومَ أصدقاء
وأنني جعلتُ من قصائدي
عاصمةً تحكمها النساء ..
فأيُّ ثغرٍ مغلقٍ
يقول في مملكتي جميعَ ما يشاء
وأيُّ نهدٍ خائفٍ ..
يقدر أن يطيرَ أو يحطَّ في الوقت الذي يشاء ..
خطيئتي _ إن كنتِ تحسبينها خطيئةً_
أنيَ من طفولتي ..
أبحث عن جنيةٍ نائمةٍ بغابة
مرآتُها بحيرةٌ ومشطُها سحابة
خطيئتي أنّي أظلُّ دائماً .. منتظراً قصيدةً ..
تجيء من شواطئ الغرابه
وأنني أدركُ يا حبيبتي
كيف يكونُ الموتُ في الكتابة ..
خطيئتي أنّي نقلتُ الحبَّ من كهوفهِ
إلى الهواء الطلق
وإنَّ صدري صارَ يا حبيبتي
كنيسةً مفتحةً لكلِّ أهل العشق.

نزيه أبو عفش . سورية [1]

ما قبل الأسبرين

ما قبل الأسبرين، فكر في الألم،
مثلما كان مايكل أنجلو يفكر في عذاب الصخر،
فكر في الألم
فكر في ضجر الدودة عذراء التراب عارية،
وعزلاء تنزلق في أنفاق يأسها وتأكل الظلام،
فكر في أحزان النباتات... في ما يتألمه الطائر،
وما تشقاه البذرة، وما يحمله عرق النبات.
فكر في صداع الحلزون،
هل سبق أن فكرت في حلزون يتألم؟
فكر في حيرة الأتان الخجول،
في صرخة مخاضها الدامية،
تتدلق على فراش أمومتها الأولى،
فكر في العجلة البتول تحت ميزان موتها،
يعصر الهواء بعينيها وتتوسل حنان أخيها الجزار
فكر في الألم،
فكر في ضوضاء الآلام قبل أن تتحول إلى فكر،
وفي غصات الموسيقى قبل أن تصير أغنية أسى،
فكر في الدمعة اليابسة لأم الجندي الميت تصرخها أمام عدسة التاريخ:
أنا فخورة بموته،
فكر بالألم لا أقول لك ابك،

[1] **أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر، ديسمبر، ٢٠٠٥، الكويت، ج٢، ص ١٦٦**

لا أدعوك إلى قداس شفقة ولا أتوسل إليك:
صل لأجل هذا وهذا،
ولكن فكر فحسب قدر ما تستطيع، وأعمق ما تستطيع
فكر في أنك أنت الحلزون والطائر وعرق النبات المقطوع،
بل وأكثر كن أنت هذا وذاك وتلك،
فكر في أنك من تألم،
وأنك ربما بسبب الحياء لا تستطيع أن تقول: أنا أتألم،
وأنك أنت العاجز إذ تتضرع في السر،
تتضرع إلى جدران وبشر وأيقونات،
لم يكن بمقدورها أن تشفي أحدا من الآلام
فكر في أنت.. وفي الألم
وانتبه، الألم ليس مجرد فكر،
الألم ذاكرة العناصر
فكر وآمن بما تفكر فيه، إذ كيف لأحدنا أن يعرف،
ربما الهواء صرخة جرح الطائر
والظلام وأنين الصخرة،
والأخضر دمعة قلب النبات،
فكر في الألم ولا تستنجد بأحد أو شيء
ما تصرخه لا يسمع،
وما تلوح به لا أحد يراه،
صرخة الألم الصمت.. إذن فكر في الألم،
فكر في ما قبل الأسبرين،
أيام كان الناس يحملون الحياة بأسنانهم
ويداوون آلام الموت بصرخات قلوب اليائسين،
ما قبل الأسبرين،

ما قبل اللغات والرسائل والتعاويذ،
ما قبل الأسئلة الكبرى والرسالات الكبرى،
ما قبل help me، وأنجدني، وضمد بحنانك عذاب قلبي،
ما قبل الأسبرين، ما قبل النار والطبول والرايات
وزجاجات البحارة الهالكين عائمة على أقيانوسات الموت،
فكر في كوابيس تلك الأزمنة وصيحات أولئك الناس،
فكر في ألم الكائنات الضعيفة العاجزة المنذهلة البكماء،
فكر في هذا وهذا، وفي ألم هذا وهذا
تألم هذا وهذا
لا كمن يشارك في وليمة ندم أو وليمة عطف،
بل كمن يتألم نيابة خليقة بكاملها،
فكر الألم
فكر الألم، فتكتشف اللغة الرسمية لجدِّك الحزين

يوسف الخال . لبنان

انتظار[1]

الليل لا يطول يا حبيبتي
الليل في احتضار
وها أنا مُمَدَّدٌ
وكلُّني انتظار
عيني على الشباك، يا لَخَيْبَتي
والقفل لا يُدار
السقف فوق جبهتي
أخاف أن ينهار
على الجدار صورة
بأحرف من نار
أواه يا حبيبتي
أيسقط الجدار
الليل لا يطول يا حبيبتي
ما دمتُ في انتظار.

[1] **الخال، يوسف، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩، ص ٢٦٠**

الشعراء وقصائدهم

قصائد الدراسة الشاملة **
قصائد التعليق الجزئي *
قصائد مختارة للدراسة . من غير رمز
ثمة أبيات ومقطّعات كثيرة لم نذكرها في هذا الجدول

اسم الشاعر	عنوان القصيدة	رقم الصفحة
إبراهيم ناجي	الأطلال **	٢١٨
أبو القاسم الشابي	نشيد الجبار . مقطع	٦١
أحمد شوقي	الحسن الروحاني*	١٨٣
	مضناك جفاه مرقده . مقطع	١١٨
	المكتب . مقطع	١٤٣
أحمد عبد المعطي حجازي	لا أحد	٦١
	الموت فجأة	٢٣٩
	نهاية	٢٤٠
	أنا والمدينة	٢٥١
الأخطل	الصبا والجمال	٢٤٢
	في عيونه خبر	٢٤٢
	جفنه علَّم الغزل	٢٤٣
أدونيس	الحضور	٢٤٤
	أسلمت أيامي	٢٤٤
	لا حد لي	٢٤٥
	قلت لكم	٢٤٥

	الأرض الثانية	٢٤٦
	المسافر	٢٤٦
	تائه الوجه	٢٤٦
	الصخرة*	١٢٣
أنس بديوي	أنا وهي	٢٤٨
	لماذا تبكي أيها البحر	٢٥١
أورخان ميسر	نهر تعانق*	٨٣
	جدار الغد *	٨٤
	التمثال *	٨٥
	جثتي*	٨٦
	زاوية الحفرة*	٨٨
	سباق *	٨٩
بدر شاكر السياب	أنشودة المطر . مقطع**	٦٩
	أنشودة المطر . نص كامل	٢٦٢
	جيكور والمدينة	٢٥٤
	غريب على الخليج	٢٥٧
بدوي الجبل	خالقة **	١٧٢
	الدمية المحطمة*	١٨٢
بهيجة مصري الإدلبي	كشف	٢٦٧
	وكن روحي لتفنى	٢٦٧
جلال قضيماتي	تكوين	٢٧٠
حصة العوضي	إدمان *	١١٠
خلدون سراج الدين	فاصلة شاءت أن تكون *	١٠٧
	بعدما ألقى الوشاح**	٢٢٣
خليل مردم بك	النشيد الوطني **	١٢٥

رولا عبد الحميد	خبئني في ضوئك يا قمر*	١٠١
	لقلق أنا	٢٧٣
	لا أعلم من هو؟	٢٧٣
	قلبي يخفق حينما أراك	٢٧٤
زكريا مصاص	طيف	٢٧٦
	تعب الورد	٢٧٦
	ياسمين الشام	٢٧٧
زكية مال الله	غيم في جدار الليل*	٧٦
	اختيار*	٧٨
	تشكيل	٢٧٨
	توجس	٢٧٩
	مأدبة	٢٨٠
	منافذ	٢٨١
سعاد الكواري	فضائي	٢٨٣
	لوحة	٢٨٣
	غياب	٢٨٣
	حنان*	١١٢
	مغامرة	٧٩
	شفرة	١٢١
	الطاووس *	١٠٦
سعد الدين كليب	البيت	٢٨٤
	امرأة	٢٨٦
	من معجم الروح	٢٨٧
	غرفة وحسب	٢٨٩
سعدي يوسف	الشجرة	٢٩٠

	صباح معطر	٢٩٠
	من النافذة	٢٩١
	ولاء	٢٩٢
	جواب	٢٩٢
سعيد رجو	السيد الحرف	٢٩٣
	آية الحب	٢٩٣
	الخروج من حمأ الموت	٢٩٤
	سيدة الزرقة	٢٩٥
	لوحة	٢٩٥
	دوران*	١٦٥
صلاح عبد الصبور	توافقات	٢٩٦
	أحلام الفارس القديم	٢٩٨
	الخروج *	١٢٤
	البحث عن وردة الصقيع**	١٤٥
	سوناتا*	٣٦
	أغنية من فيينا*	٣٣
	تأملات ليلية	٢٣١
	رسالة إلى صديقة* مقطع	١٢٣
عباس محمود العقاد	كلماتي*	١٥٦
عبد الرفيع الجواهري	القمر الأحمر	٣٠٣
عبد القادر الحصني	سوف أمضي	٣٠٤
	شكل الروح	٣٠٤
	حسبي	٣٠٥
	مرآة الجنون	٣٠٥
عبد الوهاب البياتي	الوريث . مقطع*	١٢٠

عصام ترشحاني	هنا أول الكوكب القزحي	٣٠٦
	أهبط كاللغة الزرقاء	٣٠٨
علي محمود طه	التمثال *	٨٥
عمر أبو ريشة	امرأة وتمثال	٣١١
	إفرست	٣١١
	اقرئيها	٣١١
	هكذا *	٤٤
	في الطائرة*	٥٠
	قلبي معك *	٥٢
	لمن *	٦٠
	نسر	٣١٠
	شهيد . مقاطع*	٥٣
	طال دربي *	١٦٦
فدوى طوقان	أنا والسر الضائع	٣١٢
محمد الماغوط	الوشم*	٩٩
محمد بشير دحدوح	شفاه البنفسج	٣١٥
	نطفة الشاعر	٣١٥
	الجبة الخرساء	٣١٧
محمد عمران	أفق النبات	٣١٩
محمود درويش	ذباب أخضر	٣٢٢
	ليتني حجر	٣٢٣
	أبعد من التماهي	٣٢٣
	العدو	٣٢٤
	البيت قتيلا	٣٢٥
	البنت / الصرخة*	٩٥

محمود علي السعيد	افتحي الأفق للمحبين قليلا	٣٢٧
	إلى من أطربت أوراق روحي	٣٢٨
مرسي جميل عزيز	سوف أحيا	٦٣
مصطفى النجار	الوردة ذات التويجات المبعثرة	٣٢٩
	العاشق	٣٣٠
	قدح من الشاي الساخن *	٥٦
	وردة الذاكرة *	٥٨
منير محمد خلف	ترميم حالة	٣٣٣
	نسر هو الشعر	٣٣٤
ميخائيل نعيمة	الطمأنينة*	١٠٤
نزار قباني	خربشات طفولية	٣٣٦
	القصيدة البحرية **	١٩٤
	وشوشة*	٢٠١
	لو *	٢٠١
	وشاية*	٢٠٢
	رحلة في العيون الزرق*	٢٠٤
	إلى أجيرة **	٤٠
نزيه أبو عفش	ما قبل الأسبرين	٣٣٨
هزار طباخ	واستباح الليل أصداء الحكاية**	٢١٠
وليد سعادة	دخان أبيض	٩٠
	صداع بسيط	٩٠
	جيد	٩١
	نهار طيب	٩١
	الليلة	٩١
يوسف الخال	انتظار	٣٤١

راجع الكتاب علميًّا

الأستاذ الدكتور	الأستاذ الدكتور	الأستاذ الدكتور
محمد حسن عبد المحسن	أحمد عبد القادر دواليبي	سعد الدين كليب