

# النقد النصي

(مقاربات شعرية)

د. إحسان بن صادق اللواتي

# النقد النصي

(مقاربات شعرية)

د. إحسان بن صادق اللواتي

xkp





بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

## المقدمة

يحتوي هذا الكتاب مجموعة من الدراسات التي تتشارك في كونها تهدف إلى مقارنة نصوص شعرية ، قديمة وحديثة ، من منطلق «النقد النصي» الذي يهتم ، في المقام الأول ، بمسألة الإجراء في تحليل النصوص الأدبية التي ينظر إليها بوصفها أنظمة للأدلة أو العلامات (Signes) و«يرتبط ظهور النقد النصي بتطور علوم أخرى : علم السلالة الأدبية الذي ابتدعه الشكلاونيون الروس أثناء دراستهم للحكايات الشعبية ، واللسانيات التي هي عندهم في قلب مفهوم الأدبية»<sup>(١)</sup> .

يفتح الكتاب بتمهيد يعرض لمفهوم «النقد النصي» ، والروافد التي استقى منها الأسس التي قام عليها ، والملاحم الرئيسية التي تميّزه من غيره ، ويتناول بالعرض كتاب الدكتور مصطفى ناصف «قراءة ثانية لشعرنا القديم» نموذجاً عليه .

---

(١) جيريل فالانسي : «النقد النصي» ، ضمن كتاب : مدخل إلى مناهج النقد

الأدبي ، لمجموعة من الكتاب ، ترجمة رضوان ظاظا ، ص ٢٠٩ .

أما دراسات الكتاب فقد توزعت بين قديم الشعر وحديثه :  
فمن القديم تناولت الدراسة الأولى قصيدة للصنوبري (ت ٣٣٤هـ) قالها في رثاء ابنته «ليلي» ، وحاولت الدراسة أن تقرأ القصيدة بنزعة تجريبية لا تتقيد بالترتيب الذي وردت به أبيات القصيدة ؛ لمسوغات معينة ذكرت في التوطئة ، وهدفت إلى الولوج في العالم الشعري الذي تبنيه القصيدة بأسلوبها الخاص ونهجها المعين .

والدراسة الثانية ارتبطت بالشعر القديم أيضاً ، فتناولت قصيدة «يا قلب» للشريف الرضي (ت ٤٠٦هـ) ، منطلقة من الثنائية الكبرى التي هيمنت على النص كله ، وهي ثنائية القلب/الشاعر ، لتحاول تتبّع التغيّرات والتطوّرات التي طرأت عليها ، وأثر ذلك في ظهور ثنائيات صغرى متفرعة عنها ، مما يندغم كله ويتفاعل في سبيل إبراز رؤية النص وأثره العام .

ومن الشعر الحديث ، اختارت الدراسة الثالثة أن تتناول شعر خليل حاوي (ت ١٩٨٢م) ، مقتصرةً على ديوانيه الأولين : «نهر الرماد» و«النأي والريح» ، لتقف فيهما على موضوعة مهمة جداً ، إن لم تكن هي الأهم إطلاقاً ، وهي موضوعة «الانبعاث» ، ساعيةً إلى دراستها كما تبدى في النصوص الشعرية نفسها .

وكان مسك ختام الدراسات - والترتيب بينها زمنيّ - مع شاعرنا العماني المعاصر سعيد الصقلاوي ، إذ تتبعت الدراسة

الأخيرة وجوه الفاعلية المميزة التي كانت لأدوات الاستفهام في ديوانه «أجنحة النهار» ، ساعية إلى إبراز ما أضفته هذه الأدوات من أثر في بنية النصوص وتكوين رؤيتها وجمالياتها الفنية .

أملي أن يجد قارئ الكتاب فيه شيئاً مما يجدر أن يُمضي معه بعض وقته ، ويخصه ببعض جهده .  
والحمد لله على توفيقه .

د . إحسان بن صادق بن محمد اللواتي

ehsansadiq@hotmail.com

مسقط ، سلطنة عمان





## تمهيد عن النقد النصي

«النقد النصي» هو ذلك النقد الذي يجعل من النص بؤرة رئيسة لاهتمامه ، ويتولى دراسته «دراسة نصية تستغرق أبعاد المعنى الممكنة من خلال رؤية شمولية للتشكيل اللغوي المتعدد والمتنوع والمتشابك في العلاقات»<sup>(١)</sup> . وإذا كان صحيحا ما ذكره بعض الباحثين من أن «النص كان له النصيب الأوفى من عناية النقاد في معظم العصور»<sup>(٢)</sup> ، فإن هذا لا يعني أن الاهتمام الذي أولاه النقد والنقاد في معظم العصور للقارئ ودوره في عملية التلقي كان متماثلا أو متقاربا من الاهتمام الكبير الذي يلقاه القارئ في النقد النصي اليوم . فبينما كنا نجد من النقاد سابقا من كان لا يعترف بأي دور حقيقي للقارئ في تشكيل النص ، فكانت القراءة عنده ذات اتجاه واحد من

---

(١) عبد القادر الرباعي : «طاقة اللغة وتشكل المعنى في قصيدة الربيع للبحثري» ،

ص ٦٣ .

(٢) شكري عياد : دائرة الإبداع ، ص ١٢١ .

النص إلى القارئ<sup>(١)</sup> ، أصبحنا اليوم نجد النقد ينظر إلى القارئ بأهمية لا تقل عن الأهمية التي ينظر بها إلى المؤلف ، بل قد تفوقها ، فقد «أصبح هذا القارئ طاغية جديدا ، تشكل استجابته للنص نسيج الموقف النقدي برمته»<sup>(٢)</sup> .

وإذا ما أردنا أن نضع تحديدا دقيقا لوقت بدء الاهتمام الشديد بالقارئ والقراءة ، فإن المسألة لن تكون هينة ، ومع هذا ف«ثمة من يرى أن هذا الاهتمام بالقارئ ابتداء على عهد إدجار آلن بو ١٨٠٩-١٨٤٩ ، بيد أن هذا الاهتمام لم يقوَ إلا في هذا القرن (= العشرين) وإن شئنا الدقة قلنا في النصف الثاني منه»<sup>(٣)</sup> .

وكما هو شأن المدارس والمناهج الأدبية والنقدية المختلفة ، فقد تأثر النقد القصصي بما سبقه من تيارات وأفكار في تكوين أدواته وتشكيل آلياته . وقد بلغ هذا التأثير درجة حدت ببعض الباحثين إلى إنكار وجود منهج واحد متميز عن غيره يسمى «المنهج التحليلي» ، إذ «من الخطأ أن نتحدث عن المنهج التحليلي وكأنما هو منهج نقدي واحد ، إنه طريقة في التناول لا

---

(١) انظر : وليم راي : المعنى الأدبي ، ص ٤٣ .

(٢) علي جعفر العلاق : الشعر والتلقي ، ص ٦٤ .

(٣) أحمد محمد ويس : «وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية» ، ص

منهج»<sup>(١)</sup>. وفي مقام ذكر بعض الأمثلة على تأثير النقد النصي بالاتجاهات التي سبقته يمكن أن يشار هنا إلى تأثيره بالرومانتيكية ، فقد «كان الرومانتيكيون يميزون بين أنواع مختلفة من رؤية العالم ، حيث يرون - كما يقول شليجل Shlegel - أن الرؤية غير الشعرية للأشياء هي التي تعتبر خاضعة لإدراك الحواس وأحكام العقل ، أما الرؤية الشعرية فهي التي تؤولها باستمرار ، وترى فيها ما لا ينفد من الأشكال التصويرية»<sup>(٢)</sup>. كما أفاد النقد النصي من جهود الشكلايين الروس ، إذ «كان منطلق الشكلية الروسية هو أن الناقد الأدبي عليه أن يواجه الآثار نفسها ، لا ظروفها الخارجية التي أدت إلى إنتاجها ، فالأدب نفسه هو موضوع الأدب ، وليس مجرد ذريعة للإفاضة في دراسات جانبية أخرى»<sup>(٣)</sup>. وكان للتوجهات المختلفة في اللسانيات دورها الكبير في إغناء الدراسات النصية ، ولا سيما جهود دوسوسور وياكوبسون وأميل بنفينيست<sup>(٤)</sup>. ولا ننسى هنا الدين الكبير الذي تحمله

---

(١) ديفيد ديتشس : مناهج النقد الأدبي ، ص ٤٨٥ .

(٢) صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص ١٤٨ .

(٣) صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ص ٥٩ - ٦٠ .

(٤) انظر : جيزيل فالانسي : «النقد النصي» ، في : مدخل إلى مناهج النقد

الأدبي ، ص ٢١٠ .

الدراسات النصية الحديثة للبنويين ، ولا سيما رولان بارت ، في إلغاء النظرة التقليدية للقارئ بوصفه مستهلكا للنص . وإضافة إلى كل ما تقدم ، فقد أفاد النقد النصي من إسهامات فروع عدة من علم النفس وعلم الجمال ١١ .

هذه الروافد المختلفة ، وغيرها ، بقيت ترفد النقد النصي وتتناول مشكلاته ، حتى التقت أخيرا ، في سبعينيات القرن العشرين ، في علم جديد عُرف بـ «علم النص» ، وُصفت دراساته أساسا بأنها «عبر تخصصية» . ويختلف هذا العلم عن الدراسات التحليلية التي كانت سائدة قبله للنصوص في أنه ، من ناحية ، يشير إلى جميع أنواع النصوص وأنماطها في السياقات المختلفة ، كما أنه ، من ناحية أخرى ، يتضمن جملة من الإجراءات النظرية والوصفية والتطبيقية ذات الطابع العلمي المحدد المعتمد بصفة خاصة على البحوث التجريبية والمنجزات النظرية لعلم نفس المعرفة وارتباطه الوثيق بميدان الذكاء الاصطناعي الذي يتطور بسرعة فائقة في النشاط اللغوي للعقول الإلكترونية ١٢ .

---

(١) انظر : صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص ٤٢ و ٥٢ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٢٤٧-٢٤٨ .

### الملاحم الرئيسة للنقد النصي:

على الرغم من تنوع الدراسات المنصوية تحت مظلة النقد النصي واختلافها الكبير فيما بينها ، فإن هناك ملاحم رئيسة مشتركة تجمعها ، أهمها :

١- الموقف من النص الأدبي : فالنص لم يعد - في منظور النقد النصي - كينونة لغوية مكتملة الأبعاد ومنتهية الصياغة ، لا تترك لقارئها سوى دور الاستهلاك السلبي . وإنما هو كيان متجدد باستمرار ؛ ذلك أن «الأدبية ليست ميزة ثابتة ، بل جملة من الظواهر تستوعب أيضا القارئ ومجمل إمكانات القراءة»<sup>(١)</sup> . ومن هنا ينظر النقد النصي إلى النص الأدبي بوصفه نظاما للأدلة ، «أي نسيجا من التشكيلات Figures ينعقد فيه معًا زمن الكاتب الذي يكتب - أو حياته كما يقال - وزمن القارئ الذي يقرؤه ، ويتشابكان في هذا الوسط الغريب الذي هو الصفحة أو الكتاب»<sup>(٢)</sup> .

٢- الموقف من القارئ : وهذه النقطة قائمة ، في الواقع ، على أساس من النقطة السابقة ، فمن الطبيعي بعد أن لم يكن النص الأدبي سوى «وجود عائم ، فمبدعه يطلقه في

---

(١) جيزيل فالانسي : «النقد النصي» ، ص ٢٥٩ .

(٢) نفسه ، ص ٢٠٩ .

فضاء اللغة سابحا فيها إلى أن يتناوله القارئ ويأخذ في تقرير حقيقته»<sup>(١)</sup> ، طبعي بعد هذا أن يكون للقارئ دور أي دور في إعادة إنتاج النص من خلال قراءة واعية ، تقوم باستكشاف جمالياته وارتداد آفاق رؤاه ؛ لذا ذكر بعض الباحثين أن «النص بدون قراءة ليس نصا على الحقيقة ، ولا هو بنص على الإطلاق»<sup>(٢)</sup> .

ولكن ، أية قراءة هذه التي ستضطلع بمهمة إيجاد النص ورسم ملامح كينونته؟ هنا يميل بعض الدارسين إلى تصنيف تودروف المعروف للقراءة ، ويبرز «القراءة الشاعرية» تحديدا ، قائلا : «إنّ القراءة الشاعرية تسعى إلى كشف ما هو باطن النص ، وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر . وهذا يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية ، وعلى إثراء معطيات اللغة كإكتساب إنساني حضاري قويم»<sup>(٣)</sup> .

والقراءة ، أية قراءة ، لا يمكن أن تدّعي لنفسها أنها قراءة نهائية لا مجال لقراءة بعدها ، فالقراءات متعددة بتعدد القراء أنفسهم . كما أنه لا مجال للحكم على قراءة ما

---

(١) عبد الله الغدامي : الخطيئة والتكفير ، ص ٢٦ .

(٢) قاسم المومني : «نحو تأسيس مفهوم معاصر لقراءة النص الأدبي» ، ص ٦٥ .

(٣) عبد الله الغدامي : الخطيئة والتكفير ، ص ٧٦ .

بأنها خاطئة ، إذ «ما دام أنه لا وجود للمعنى الثابت أو الجوهري فإنه لن يكون هناك مجال لحكم أو لحاكم على الصحة من عدمها»<sup>(١)</sup> .

وتجدر الإشارة إلى أنّ هناك من الباحثين من لم يقصر دور القارئ على مرحلة ما بعد إنتاج النص الأدبي ، بل جعل هذا الدور يشمل مرحلتي الإنتاج وما قبل الإنتاج أيضاً<sup>(٢)</sup> .

٣- الموقف من المؤلف : عندما نتحدث عن موقف النقد النصي من المؤلف ، فإنّ أول ما يتبادر إلى أذهاننا ، ولا ريب ، هو رولان بارت ومقولته المعروفة عن «موت المؤلف» . ولكن حري بنا أن نتساءل عن حدود ما تعنيه هذه المقولة ، فهل تعني قراءة النص الأدبي كما لو كان نتاجاً من غير منتج؟ وهل تعني أن النص يجب أن يُقرأ معزولاً عن كل الظروف التاريخية والاجتماعية والحضارية التي جرى إنتاجه فيها أول مرة؟

إننا عندما نعود إلى حديث ديتشس عن المنهج التحليلي في نقد النص الأدبي ، نجدّه يؤاخذ إمبسون على إغفاله للناحية التاريخية ، فيما يرتبط بظروف عصر المؤلف ، في

---

(١) عبد الله الغدامي : الخطيئة والتكفير ، ص ٨٠-٨١ .

(٢) انظر : عبد النبي إصطيف : «النص الأدبي والمتلقي» ، ص ٤٤ .

نقده التحليلي<sup>(١)</sup> . كما أننا حين نعود إلى بارت نفسه ،  
نجده لا يرضى بإبعاد المؤلف تماما ، على الرغم من إصراره  
على موته ، فهو يقول :

«لقد مات المؤلف بوصفه مؤسسة ، واختفى شخصه المدني  
والانفعالي والمكوّن للسيره ، كما أنّ ملكيته قد انتهت .  
ولذا ، لم يعد في مقدوره أن يمارس على عمله تلك الأوبة  
الرائعة التي أخذها على عاتقه كل من التاريخ الأدبي  
والتعليم والرأي العام ليقيموا قصتها ويجددوها . ولكنني  
في النص لأرغب في المؤلف ، بأي شكل من الأشكال .  
فأنا محتاج إلى صورته ، وهذه الصورة ليست تمثيلا له ولا  
إسقاطا عليه ، مثلما هو محتاج إلى صورتي (وإلا فإنه  
يثغثغ)<sup>(٢)</sup> .

إنّ بارت هنا يفرّق - فيما يظهر - بين نوعين من حضور  
المؤلف : بين حضوره بوصفه «أبا» للنص ، بنحو يتحول معه  
جهد قراءة النص الأدبي إلى مجرد سعي للبحث عن  
القصد الحقيقي لذلك الأب ، دون أن يكون للقارئ حق  
في الابتعاد عن دائرة هذا القصد ، وبين حضور المؤلف  
بوصفه دلالة للقارئ على الجو الذي جرى فيه إنتاج النص

---

(١) انظر : ديفيد ديتشس : مناهج النقد الأدبي ، ص ٤٨٣ .

(٢) رولان بارت : لذة النص ، ص ٥٦ .



أول مرة ، دون أن يعني هذا كونَ القارئ مطالباً بتحري مراد المؤلف في ما ألفه . ورولان بارت إنما يرفض الحضور الأول ، دون الأخير . بل هو يصرح ، في كلمته السابقة ، بضرورة هذا الحضور الأخير .

وعلى هذا ، فإنّ الدراسات النصية الحديثة ، في معظمها ، «لا تقتضي عزل النص عن منشئه وجوّه وواقعه ، ثم محاورته لذاته مجرد استكشاف قضاياها اللغوية وتقنياته البلاغية . ولكنها تعني تمثّل التجربة الخلاقة للشاعر بكل أبعادها وامتداداتها الأفقية والعمودية»<sup>(١)</sup> . وهكذا يحضر المؤلف في النص ، يحضر فاقداً «أبوته» ، أي يحضر «ميتاً» بالمعنى المتقدم .

٤- النص والتاريخ : هل يحق للنقد النصي أن يستخلص من النص المقروء معلومات ذات صبغة تاريخية عن المؤلف ومجتمعه وظروف عصره؟ تجيب جوليا كريستيفا بالنفي ، إذ «بما أن النص مساحة خصوصية للواقع والتاريخ ، فإنه يمنع من المطابقة بين اللغة كنسق لتوصيل المعنى وبين التاريخ ككل خطي مستقيم»<sup>(٢)</sup> . والسرف في هذا هو أن النص الأدبي إنما يتعامل مع «المحتمل» الذي «ليس له

---

(١) عبد القادر الرباعي : «طاقة اللغة وتشكل المعنى . . .» ، ص ٦٣ .

(٢) جوليا كريستيفا : علم النص ، ص ١١ .

موضوع خارج الخطاب ، وليس يهمله الترابط :  
موضوع/لغة ، إذ لا تهمة في شيء إشكالية الصحة  
والخطأ»<sup>(١)</sup> .

بيد أن رأي كريستيفا هذا لا يلقى تأييدا عند بعض  
الدارسين الذين لا يمانعون الاستفادات التاريخية من  
النص ، ما دامت تأتي في المقام الثاني من اهتمام الناقد  
النصي ، ولا تصرفه عن النظر في النص بوصفه نصا أدبيا  
وليس شيئا آخر<sup>(٢)</sup> .

٥- النص والقيمة : يتجنب النقد النصي الخوض في إعطاء  
أحكام قيمة للنصوص التي يتناولها بالتحليل ، «فالناقد  
التحليلي المحدث يقنع بعامة بأن يصف الأثر المعطى بدقة  
بالغة وبحنكة أعظم ونفاذ أشد مما يفعله النقاد الذين  
يؤثرون أن يتحدثوا عن الأثر من طريق أثره في نفوسهم .  
فهم يتركون للقارئ أن يقرر درجة الاستحقاق ، وإنما  
يعنيهم في المقام الأول أن يتأكدوا من أن القارئ يقرأ الأثر  
قراءة صحيحة»<sup>(٣)</sup> .

ولعل هذا التجنب للأحكام القيمية أن يكون ناتجا من

---

(١) جوليا كريستيفا : علم النص ، ص ٤٥ .

(٢) انظر : عدنان خالد عبد الله : النقد التطبيقي التحليلي ، ص ٩ .

(٣) ديفيد ديتشس : مناهج النقد الأدبي ، ص ٤٧٢ .

إدراك هؤلاء النقاد لأهمية أن الغطاء البحثي للأدب «لا بد أن يستوفي شروط الخطاب العلمي حتى يتسم بكفاءة احتوائه وقدرة تمثله ، مما يجعله يكف في المقام الأول عن إصدار أحكام القيمة ليضع مكانها أحكام الواقع وقوانينه المتغيرة»<sup>(١)</sup> .

٦- مصطلحات : يركز النقد النصي على مجموعة من المصطلحات التي تشير ، في معظمها ، إلى آليات تعامل هذا النقد مع النصوص المختلفة ، من مثل :  
البنية الكبرى ، والقراءة الجدولية ، والنص المفتوح ،  
والتضمنين ، والنص الغائب ، والتأويل ، والإشارة العائمة ،  
والانزياح ، والمفعول الارتجاعي .

#### «قراءة ثانية لشعرنا القديم» من منظور النقد النصي:

سعى الدكتور مصطفى ناصف في كتابه هذا إلى قراءة نصوص اختارها من الأدب الجاهلي ، ويمكن هنا ذكر ملحوظات تتعلق بهذا العمل :

١- لم يحدد المؤلف صراحةً في الجانب النظري من كتابه - وقد استغرق خمسين صفحة - على أي المناهج النقدية يركز في تعامله مع النصوص الشعرية التي يدرسها ،

---

(١) صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص ٩ .

اللهم سوى حديثه عن القراءة التي عرفها بأنها «فن كسر الحواجز التي تفصل بيننا وبين قصيدة من القصائد»<sup>(١)</sup> ، ونأى بها عن أن تكون مجرد بيان انطباعات القارئ عن النص الذي بين يديه : «ولا أظن أن إحياء القراءة هو أن تذكر انطباعاتك الخاصة ، ووقع الكلمات والعبارات على وجدان فردي ، وبخاصة إذا كنت أمام تجربة الحب الضائع» (ص١٤٦) .

ومع هذا ، فيمكن للقارئ أن يلحظ أنّ القراءة في هذا الكتاب تَفيد من مناهج مختلفة ، دون أن تحصر نفسها في أحدها أو بعضها ، من مثل : المنهج النفسي (ص٥٣ ، ٥٤) ، والمنهج البنيوي (ص٥٦) ، والمنهج الأسطوري (ص٨١ ، ١١٢) ، والمنهج التاريخي (ص١٧٩) . هذا إضافة إلى الإفادة المتكررة من الدراسات اللغوية والأسلوبية الحديثة ، والاستعانة الدائمة بالرمزية كما سيأتي .

٢- يذكر المؤلف ، في مستهل كتابه ، أنه يسعى إلى قراءة النصوص الجاهلية القديمة دون أن يعزلها عن واقعها التاريخي عن الأجواء التي صدرت فيها ، وينعى على

---

(١) مصطفى ناصف : قراءة ثانية لشعرنا القديم ، ص٦ . وسأكتفي في الإحالات اللاحقة المتكررة على الكتاب بذكر رقم الصفحة بين قوسين في المتن .

«الرواد» من نقادنا المحدثين عدم سلوكهم هذا المسلك :  
«وإنما أريد - فحسب - أن نعطي للأجيال الماضية قدرا  
أكبر من الصلة أو البحث عن أساليبهم في الاهتمام . ولم  
أستطع أن أشعر قط أن الرواد بذلوا جهدا كبيرا من أجل  
الدخول في صميم الجو الفكري الذي عاش فيه الشعراء»  
(ص ٢٨) .

لكن هذا المسلك لم يجعل المؤلف يخلط بين ما هو أدبي  
وما هو تاريخي ؛ لذا وجدناه يؤكد : «والنعمان في القصيدة  
ربما لا يكون هو النعمان الإنسان الذي عاش على الأرض»  
(ص ١٨٣) ، ويؤكد أيضا أن علينا «ألا نخلط بين الشعر  
والتاريخ» (ص ١٨٣) .

٣- يسعى المؤلف - كما هو واضح من عنوان كتابه - إلى تجاوز  
الشروح والتفسيرات القديمة للشعر الجاهلي ، فهذه غالبًا ما  
تكون ، في نظره ، ساذجة أو سخيفة ، ولا يميل المؤلف من  
وصفها بمثل هذين الوصفين . ثم إنها تقنع بوصف ما هو  
ظاهر من النص ، «ولكن لكل ظاهر باطنا» (ص ٥٨) ،  
ومن مهمة المؤلف إذن أن يسعى للوصول إلى هذا الباطن  
الذي بقي ، دوما ، خفيا . الإلحاح على هذا المبدأ قد يكون  
المسؤول الأول عن طغيان النظرة الرمزية لدى المؤلف إلى  
معظم - وأكاد أقول كل - ما يقرؤه في الشعر الجاهلي ،  
الطغيان الذي قد يبدو مبالغًا فيه أحيانا . فالناقة ، أينما

ذُكرت ، هي رمز لشيء ما ، بل «هي خالقة الأساطير»  
(ص ١١٥) ، وفي لوحة الثور والكلاب يكون الصياد  
«شخصية غريبة قريبة من روح الشيطان» (ص ١٨٣) ،  
ويكون الأسد «هو ذلك الشيطان الذي كان منذ قليل  
صيادا» (ص ١٨٥) .

ولسعي المؤلف نحو الباطن أو الجديد أو المدهش - سمّه ما  
تشاء - مظهر آخر ، هو تلك اللغة التي استخدمها . فهي  
لغة تميل ، في كثير من الأحيان إلى التهويل والإدهاش  
والتعميم ، كما يظهر في قوله : «الناقة تبدو فوق أي  
شيء ، وإن كان كل شيء ينتسب إليها . الناقة تكوين  
شاذ مشبع بالقوة والرهبة . . .» (ص ١١٤) ، وفي قوله  
أيضا : «المطر في شعر امرئ القيس قيامة غير عادية ، أو هو  
هزة كبرى . . .» (ص ١٢٧) .

٤- لم يتناول الكتاب نصا كاملا لأي من الشعراء الذين  
توقف عندهم ، بل كان يختار أجزاء من نصوص يتوقف  
عندها وقفات متفاوتة في الطول والعمق ، وربما عرض  
لشاعر ثم عاد إليه بعد أن يكون قد عرض في البين  
لشعراء آخرين . ولا ريب أنّ للخلفية الفكرية التي ينطلق  
منها المؤلف في تعامله مع الشعر الجاهلي أثرا في هذا ،  
أعني الخلفية التي كشف عنها بقوله : «إنّ الشعر الجاهلي  
إيقاع واحد . حقا إن فيه نغمات داخلية متنوعة ، ولكن

هذه النغمات تصنع إيقاعا واحدا» (ص ١٣٧-١٣٨) .  
وقد أدت هذه القناعة الفكرية الجازمة إلى غياب الاهتمام  
بالخصوصيات الفنية التي تميز شاعرا من آخر ، من جهة ،  
وإلى تغليب العناية بالجانب الرؤيوي من الشعر على  
الجانب التشكيلي الفني ، من جهة أخرى .

٥- لم يقنع المؤلف ، في تعامله مع الصور الشعرية ، بالتوقف  
عند العلاقات الظاهرة والتماتلات السطحية بين أجزائها  
ومكوناتها ، بل كان يبذل من جهده الكثير لربط هذه  
الصور بأعماق نفس الشاعر ودواخل مشاعره وأحاسيسه  
من جهة ، ولربطها بالجو العام والفكرة الكلية التي يقوم  
عليها النص من جهة أخرى . ومن هنا يأتي انتقاد المؤلف  
للدارسين الذين لم يفعلوا مثل فعله :  
«ولم يكن الشاعر يعبر عما نسميه عاطفته نحو الناقاة  
تعبيرا مباشرا ، فقد كان يزدي هذه الطريقة ويتجنبها  
تجنباً ؛ لذلك سلك طريقاً صعباً حافلاً بما نسميه  
التشبيهاً . وخيّل إلى كثير من الدارسين آراء غريبة  
صدرت عن العجز عن بذل الجهد وإنفاق النفس في المحبة  
اللازمة للقراءة والتدبر» (ص ٩٧) .

## المصادر والمراجع

- ١- إصطيف ، عبد النبي : «النص الأدبي والمتلقي» ، علامات ، الجزء ٢١ ، المجلد ٦ ، سبتمبر ١٩٩٦ .
- ٢- بارت ، رولان : لذة النص ، ترجمة منذر العياشي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ١٩٩٢ .
- ٣- ديتشس ، ديفيد : مناهج النقد الأدبي ، ترجمة محمد يوسف نجم ، مراجعة إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ١٩٦٧
- ٤- راي ، وليم : المعنى الأدبي ، ترجمة يوثيل عزيز ، دار المأمون ، بغداد ١٩٨٧ .
- ٥- الرباعي ، عبد القادر : «طاقة اللغة وتشكل المعنى في قصيدة الربيع للبحثري ، دراسة نصية» ، حولية كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية بجامعة قطر ، العدد الخامس عشر ٩٢/٩٣ .
- ٦- عبد الله ، عدنان خالد : النقد التطبيقي التحليلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٦ .
- ٧- العلاق ، علي جعفر : الشعر والتلقي ، دار الشروق ، عمّان ١٩٩٧ .
- ٨- عياد ، شكري : دائرة الإبداع ، دار إلياس العصرية ، القاهرة ١٩٨٧ .



- ٩- الغدامي ، عبد الله : الخطيئة والتكفير ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ١٩٨٥ .
- ١٠- فالانسي ، جيزيل : «النقد النصي» ، في : مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد ٢١ ، الكويت مايو ١٩٩٧ .
- ١١- فضل ، صلاح : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٧ .
- ١٢- فضل ، صلاح : بلاغة الخطاب وعلم النص ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد ١٦٤ ، الكويت ، أغسطس ١٩٩٢ .
- ١٣- كريستيفا ، جوليا : علم النص ، ترجمة فريد الزاهي ، دار توبقال ، المغرب ١٩٩١ .
- ١٤- المومني ، قاسم : «نحو تأسيس مفهوم معاصر لقراءة النص الأدبي» ، مجلة كلية التربية ، جامعة عين شمس ، العدد ١٥ للعام ١٩٩١ .
- ١٥- ناصف ، مصطفى : قراءة ثانية لشعرنا القديم ، دار الأندلس ، بيروت ، د.ت .
- ١٦- ويس ، أحمد محمد : «وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية» ، علامات ، الجزء ٢١ ، المجلد ٦ ، سبتمبر ١٩٩٦ .



## ليلى والأقدار (قراءة في قصيدة الصنوبري في رثاء ابنته)

### مدخل:

تحاول هذه الدراسة أن تقرأ نصاً شعرياً عربياً قديماً هو قصيدة الصنوبري (أحمد بن محمد بن الحسن الضبي ت ٣٣٤هـ) في رثاء ابنته «ليلى»، بانتهاج نهج تحليلي يسعى إلى الولوج في عمق تجربة الشاعر دونما التزام دقيق بترتيب الأبيات كما وصلت إلينا، فتبيح الدراسة لنفسها أن تقرأ الأبيات على الترتيب الذي تجده أنسب مع روح النص، وأقرب إلى الالتقاء المبدع معه. ليس هذا من باب دعوى حصول تغيير في الترتيب الحقيقي للأبيات وكون الدراسة تسعى إلى إعادة الحق إلى نصابه في هذا المجال، كما أن هذا ليس من باب الرغبة في إثبات انعدام الوحدة العضوية أو وجودها في قصيدتنا التي ندرسها، لمجرد تحقق إمكانية قراءتها سليمة مع التغيير في ترتيب أبياتها، بناء على الجدل المعروف الذي نشب بين مندور والعقاد في هذا الصدد<sup>(١)</sup>. فهذا كله ليس من وكد هذه الدراسة.

(١) انظر: محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، ص ١٠٢ - ١٠٩.

إنّ الدراسة تنطلق من إيمان مستقر بأنّ للناقد وظيفة تفوق وظيفة قراءة التلقي السلبي للنص الأدبي بكثير ، فله وظيفة مهمة في بلورة شاعرية النص وجماله الفني لا تقلّ عن وظيفة الشاعر نفسه ، إن لم تزد عليها . وهذه حقيقة أدركها القدماء حينما عبّروا عن النقد بأنه «كلام على الكلام» ، فوصفوه بالصفة نفسها التي وصفوا الأدب بها ، فكأنّ كليهما إبداع كلامي ، بلا فارق بينهما من هذه الناحية التي بها تتحقق للنص كينونته وجماليته . نقرأ في «الإمتاع والمؤانسة» مثلاً : «إنّ الكلام على الكلام صعب . قال : ولم؟ قلت : لأنّ الكلام على الأمور المعتمد فيها على صور الأمور وشكولها التي تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالحس ممكن ، وفضاء هذا متسع ، والمجال فيه مختلف . فأما الكلام على الكلام فإنه يدور على نفسه ، ويلتبس بعبئه ببعضه . . .»<sup>(١)</sup> .

وهذه حقيقة أكّدها الدراسات النقدية الحديثة التي جعلت لقراءة النص أهمية كبرى في تشكّله وانفتاحه على الآفاق الدلالية المختلفة ، ومن ثمّ في بقاءه وخلوده ؛ ذلك أنّ «العمل الأدبي ليس نصّاً بالكامل ، كما أنه ليس ذاتية

---

(١) أبو حيان التوحيدي : الإمتاع والمؤانسة ، ٢ : ١٣١ .

للقارئ ، ولكن تركيب أو التحام من الاثنين»<sup>(١)</sup> .

إبداع الناقد هذا في قراءته للنصوص ، يستدعي منه أن يحاول طرق أبواب النص المتعددة ، من الجوانب المختلفة ، وأن يستعمل له المفاتيح المتنوعة التي يسعه أن يستعملها ، «فكل باب تسمح القصيدة بأن يفتح عليها ، ولو في غير موقعه المنتظر ، يصلح لتأمين حركة المرور منها وإليها ، بل أحيانا يكون أكثر صلاحية في ذلك من الباب الذي يقام في موضعه المعدّ له»<sup>(٢)</sup> ، لا أن يظل واقفا أمام باب وحيد بمفتاح فريد ، قد لا تسعفه الأيام لفتحه ، أو قد يفتحه فلا يرى في الداخل سوى سراب بقيعة يحسبه الظمان ماءً ، حتى إذا جاءه لم يجده شيئا .

ثم إن محاولة قراءة النص الشعري دونما التزام بترتيب أبياته تستمد شرعيتها أيضا من طبيعة الشعر نفسه ، فمن الثابت أنّ الشعر الغنائي قائم أساسا على العواطف ، قبل أن يقوم على الفكر والمنطق ، ف«العاطفة أهم العناصر وأقواها تأثيرا في سائرهما ، إذ خلقت الخيال وضاعفت صورته ثم أحيت الحقائق وزادت روعتها ووضوحها ، واستوجبت هذه اللغة

---

(١) روبرت سي هول : نظرية الاستقبال ، ترجمة رعد عبد الجليل جواد ،

ص ١٠٢ .

(٢) محمد الهادي الطرابلسي : البنى والرؤى ، مضائق الكلام وأوساعه ، ص ١٣٧ .

الموسيقية الجميلة ، ثم هذا التلازم بين هذه العناصر ، فليس يستغني أحدها عن الباقي»<sup>(١)</sup> . والعواطف تختلف عن الفكر في قضية عدم انصياعها للضبط والترتيب والنظام ، وربما تجعلك العاطفة تسير في اتجاه واحد مرتين أو ثلاثا ، ولربما تقتادك في طريق ثم تعيدك إليه بعد أن تكون صرفتك عنه ، وليس من المستبعد أن تجعلك تبدو في أنظار الآخرين غير متسق المواقف والخطوات ، خلافا لما في وجدانك من مشاعر حقة .

وإذا كان هذا هكذا في الشعر الغنائي بجملته ، فإنّ القضية تكتسب بُعدا أعمق حينما نتحدث عن الشعر الرثائي بخصوصه ، فقدما أدرك العرب أنّ الرثاء له تميّزه الخاص وموقعه المميز عند الحديث عن العاطفة الشعرية ، حتى نقل ابن رشيق عن بعض النقاد القول : «أصعب الشعر الرثاء ؛ لأنه لا يُعمل رغبةً ولا رهبةً»<sup>(٢)</sup> .

وقصيدتنا التي هي محل كلامنا لها موقعها العاطفي المميز وسط كل مرثي شاعرنا ، حتى ذهب بعض الباحثين إلى أنها «أعظم مرثيه وأكثرها تفجّعا»<sup>(٣)</sup> . وإذا تفجرت العاطفة في رثاء الشاعر ابنته المحبوبة ، وتشظت نفسه قطعا قطعا ، وتلاشى مع

---

(١) أحمد الشايب : أصول النقد الأدبي ، ص ٣٤ .

(٢) ابن رشيق القيرواني : العمدة ١ : ٢٥١ .

(٣) صالح التويجري : الصنوبري شاعر الطبيعة في العصر العباسي ، ص ١٢٠ .

كل ذلك عقله ومنطقه ، فأى تنظيم دقيق عقلاني للأبيات  
تنتظره منه؟

لقد تبدى عدم عناية الشاعر بتنظيم أبياته وترتيبها في  
مظاهر متنوعة ، منها أنه استهل قصيدته بذكر نتيجتها  
النهائية ، دونما مقدمات تمهد لها . ومنها أن أفكاره فيها ظهرت  
مبعثرة مفرقة مشتتة ، لا يجمع شتيتها هذا سوى عاطفة  
إنسانية صادقة غلّفت النص كله بغلاف مبلل بمدامعه ومكتو  
بأتون قلبه ، لكن هذه العاطفة لم تكفل للأفكار أن تكون مرتبة  
وفق ترتيب أبيات القصيدة ، فكانت هذه دعوة غير مباشرة ،  
من الشاعر نفسه ، لمحاولة سبر أغوار النص دونما اعتناء بالترتيب  
الذي جاءت عليه أبياته .

### القصيدة<sup>(١)</sup> :

- ١- أقصرِ فما تملك إقصاري
- صبرت من ليس بصبر
- ٢- مالي عن الأوزار مندوحة
- إذ كانت الأحزان أوزاري
- ٣- لا درّ درّ العين إن سامحت
- عيني بدمع غير مدرار

---

(١) ديوان الصنوبري ، تحقيق إحسان عباس ، ص ٩٩ - ١٠٠ .

- ٤- ألقنتني الأحداث من كيدها  
ما بين أنياب وأظفار
- ٥- وألبست جسمي ثياب الضنا  
فالجسم من غير الضنا عاري
- ٦- أضربّ بي ثكلك ليلى وفي  
إضراره بي كل إضرار
- ٧- يا يوم ثكل لم أذق مثله  
أمرّ عيشي أيّ إمرار
- ٨- أما على يومك من ناصر  
أم غاب عن يومك أنصاري
- ٩- أجيل في قبرك عينيّ في  
مجال أرواح وأمطار
- ١٠- أشتاق رؤياك فآتي فلا  
أرى سوى ترب وأحجار
- ١١- وأعمر الصحراء في مآتم  
عمّاره ألف عمّار
- ١٢- جليس أجدات كأنني بها  
جليس أنهار وأشجار
- ١٣- مالي بأرض وطن إنما  
بباب قنّسرين أوطاري



- ١٤- باب به الأثار محوّة  
وهنّ من أبين أثار
- ١٥- يا باب قنسرين لا تخلّ من  
سحائب عُون وأبكار
- ١٦- من مزنة تهمني ومن مقلة  
تبكي بدمع من دم جار
- ١٧- يا رحمتا لي والأسى أخذ  
عنان إيرادى وإصداري
- ١٨- يا رحمتا لي والأسى ممسك  
تلبيب إقبالي وإدباري
- ١٩- من أي أفاقي رمى مهجتي  
أصاب أو من أي أقطاري
- ٢٠- أَلنار من قلبي مخلوقة  
أم هو مخلوق من النار؟
- ٢١- كأنّ عرض الأرض ما بيننا  
وبيننا خمسة أشبار
- ٢٢- يا نور عيني والتي لم تزل  
من نورها تُقتبس أنواري
- ٢٣- يا ربة القبر المضيء الذي  
يضيء ضوء الكوكب الساري

- ٢٤- قومي إلى زورك أو فاجلسي  
فإنهم أكرم زوار
- ٢٥- قومي إلى دارك قد أنكرت  
صبرك عنها أي إنكار
- ٢٦- استوحشت دارك من أهلها  
واستوحش الأهل من الدار
- ٢٧- واحدتي أمسيت في وحدة  
من بعد ألف وسَمَّار
- ٢٨- ما بال جيرانك أهل البلى  
هل داركتهم رقة الجار
- ٢٩- كنت القرير العين إذ كنت لي  
تحلو أحاديثي وأخباري
- ٣٠- وكان شعري يُتغنى به  
فاستُحسنت للنوح أشعاري

#### قراءة القصيدة:

- ١- أقصر فما تملك إقصاري  
صبرت من ليس بصبار
- هكذا ، منذ البيت الأول من القصيدة ، وبلا مقدمات  
تمهيدية ، يفتح الشاعر لنا صدره ليرينا عمق الجرح فيه . إنه  
يخاطب صاحبه طالباً منه أن يكف عن محاولة تصبيره ؛ لأنَّ

هذه المحاولة محكوم عليها بالفشل لا محالة ، فالشاعر ليس ممن يمكن أن يجد الصبر طريقه إلى نفوسهم ، فالمصاب جليل ، والصبر على مثله أشبه بالمحال .

ولئن كان الشاعر قد جرى على منهج قدامى الشعراء ، منذ امرئ القيس ، في توجيه الخطاب إلى الصاحب أو الخليل ، فإنه قد خالف سننهم حينما اتخذ من هذا الخطاب طريقاً إلى موضوع لم يألفوه ، ألا وهو رثاء البنت . فقد لوحظ على رثاء الآباء لأبنائهم حتى نهاية العصر الأموي أنه اقتصر على رثاء الولد الذكر ، ولم يتعرض لرثاء البنت ، «والأمر ليس غريباً ؛ إذ أن العرب في قديمهم فضلوا الولد على البنت ، واحتفلوا بقدوم الولد ، وضاقوا بقدوم البنت ( . . . ) وانطلاقاً من هذا فقد كانوا يتمنون موت البنت لا حياتها»<sup>(١)</sup> . وشاعرنا يخالف هذه النظرة مخالفة تامة ، فموت ابنته قد عنى له الكثير كما سيأتي بيانه .

ويلاحظ في هذا البيت أن الشاعر قد استخدم صيغة المبالغة مرتين : ففي المرة الأولى استخدم هذه الصيغة عندما تحدث عن محاولة صاحبه تصبيره ، وهذا يعني أن محاولة الصاحب لم تكن محاولة واحدة عابرة فحسب ، بل هي

---

(١) محمد إبراهيم حور : رثاء الأبناء في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي ،

محاولات متكررة متعاقبة ذات عمق وفعل شديدين . وفي المرة الأخرى استخدم الشاعر صيغة المبالغة عندما تحدث عن نفسه ، ذاكرا أنه «ليس بصبار» . وهذا يشير إلى أن الشاعر قد حاول الصبر عدة مرات ، وليست هذه مرتته الأولى التي يحاول فيها أن يصبر . ولعله كان قد وفق في بعض هذه المرات إلى أن يتحلى بالصبر فعلا ، ولعله لم يكن قد وفق أصلا . إنه لا يوضح لنا هذا الآن ، لكن استخدامه صيغة المبالغة يشي بأننا ، نحن القراء ، نتلقى هنا نهاية القصة ، قصة الصراع النفسي لدى الشاعر بعد فقدته ابنته ، وأن هذه النهاية مسبوقة بأحداث وتفصيلات علينا أن نعثر عليها في الأبيات اللاحقة ؛ لنعيد بناء القصة من جديد ، فنفهم بذلك عمق مأساة الشاعر .

وما دام الشاعر قد ذكر النتيجة النهائية في البدء ، فقد فتح الباب أمامنا واسعا لقراءة أبيات قصيدته دون الالتزام بترتيبه لها ، وإن كنا لا نحتاج منه إلى إذن لنفعل ذلك . وسنقرأ القصيدة من طريق المحاور الرئيسة الآتية :

#### ١- أنماط من الضرر:

٦- أضرب بي ثكلك ليلي وفي

إضـراره بي كلّ إضـرارٍ

بهذا التعبير يضع الشاعر بين أيدينا المفتاح الأول لقراءة قصيدته أو قصة فقدته لابنته ليلي ، وهو مفتاح «الضرر» . فقد

كان فقده هذا مضرًا به ، وهذا أمر مألوف ومنتوق . ولكن هذا الضرر لم يكن ضررا عاديا ، بل كان يحوي في داخله «كل إضرار» .

واستعمال الشاعر أداة التعميم «كل» ، مع تنكيره كلمة «إضرار» ، يفسح المجال أمام خيال القارئ لتصور جميع ما يمكن أن يتصوره من مصاديق الإضرار وتجلياته . ومع هذا ، فقد أبى الشاعر إلا أن يأخذ بيد قارئه برفق ليوقفه على أنماط بارزة من الضرر ، واجهها في تجربته المريرة ، وهي كما يأتي :

#### ١- أ : الضرر الذاتي المباشر:

٧- يا يوم ثكل لم أذق مثله

أمرّ عيشي أيّ إمرارٍ

١٣- مالي بأرضٍ وطنٍ إنما

بباب قنسرين أوطاري

٢٢- يا نور عيني والتي لم تزل

من نورها تُقبس أنواري

٢٩- كنتُ القرير العين إذ كنت لي

تحلو أحاديثي وأخباري

٣٠- وكان شعري يُتغنى به

فاستحسنت للنوح أشعاري

مع هذه الأبيات الخمسة المتفرقة (والرقم المتقدم على كل بيت يدل على ترتيب وروده في القصيدة) ، نواجه مع الشاعر النمط الأول من الضرر ، وهو النمط الذي يتحدث الشاعر عن إصابته به بشكل ذاتي مباشر ، أي دون أن يخلع مشاعره على شيء من مظاهر الطبيعة الحية والجامدة من حوله ، كما سيكون عليه الوضع في النمط الثاني الآتي بعدُ .

ففي البيت السابع ينادي الشاعر اليوم الذي فقد فيه ابنته . ولماذا يناديه؟ لعله يريد أن يستعطفه ، أن يسترحمه . ولكن كيف يسترحمه وهو قد مضى ولم يعد موجوداً؟ هذا مغزى النداء هنا ، فالشاعر لا يرى هذا اليوم ماضياً . إنه حاضر ومستقبل أيضاً في نظره . وما دام كذلك ، فحريّ بالشاعر إذن أن يطلب منه الرأفة بحاله والشفقة به . وهذا اليوم العصيب لم «يذق» الشاعر مثله . واللجوء إلى الذائقة هنا فيه إلماح ، من جهة أخرى ، إلى مدى حيوية القضية وأساسيتها ؛ لأن الذائقة تكون عادة للطعام والشراب ، وهما أساسان للحياة ، كما أن ذكر «التذوق» فيه إشارة ، من ناحية أخرى ، إلى سعة آمال الشاعر وورديتها فيما يتعلق بابنته قبل وفاتها ؛ لأن المتذوق لا يطمح إلا إلى ألد المذوقات طعماً في العادة . لكن الشاعر لم يحصل في ذلك اليوم إلا على المرارة ، وأية مرارة؟ إنها المرارة التي أمرت عيشه كله كما يخبرنا في الشطر الأخير من البيت نفسه (السابع) . وهكذا يعود بنا هذا الشطر إلى الفكرة التي سبق

استيحاًؤها من النداء في الشطر الأول لتتلور بذلك الفكرة الكلية لهذا البيت : زمان الشاعر كله قد لخص في يوم وفاة ابنته .

وإذا كان هذا حال الزمان ، فهل يختلف عنه حال المكان؟ تأتينا الإجابة في البيت الثالث عشر الذي يبتدئه الشاعر بهذه الجملة : «مالي بأرض وطن» . إنّ دارسي حياة الشاعر يخبروننا بأن «موطن الصنوبري الأول هو الرقة ، وأنه ربما قدم إلى حلب صغيراً ثم استقر فيها فنسب إليها»<sup>(١)</sup> . لكن يبدو أنّ للشاعر رأياً آخر ، فهو ينفي أن يكون له في أية بقعة من هذه الأرض أي وطن . والنفي هنا عام - نظراً لورود «أرض» و«موطن» نكرتين في سياق النفي - للدلالة على التأكيد والقوة . أجل ، لم يعد الشاعر يعرف الرقة ولا حلب . إنه لا يعرف الآن سوى باب من أبواب حلب هو باب قنسرين ، فلدى هذا الباب وحده كل أوطاره ومآربه ومقاصده : «إنما باب قنسرين أوطاري» . وما ذلك إلا لكون هذا الباب موضع ابنته «التي دفنها في مقبرة بباب قنسرين»<sup>(٢)</sup> . ومعنى هذا أن المكان لا يختلف حاله عن حال الزمان ، فكما تلخص الزمان كله ، في نظر الشاعر ، في يوم وفاة ابنته ، فكذلك تلخص المكان كله في مكان دفنها .

---

(١) عبد الرحمن عطية : الصنوبري شاعر الطبيعة ، ص ٦٢ .

(٢) نفسه .

ومع تجمد الزمان الذي هو مقياس الحركة ، وتجمد المكان الذي هو موضع الحركة ، هل يبقى لحركة الشاعر في الحياة أي احتمال؟ يجيبنا الشاعر في البيت الثاني والعشرين موضحاً أن حركته لم تعد سوى حركة الأعمى الذي لا يلوي على شيء . إنها حركة التخبط والضياح ، حركةٌ عديمها أفضل من وجودها ، ذلك أن الشاعر قد فقد نور عينيه : «يا نور عيني» . وليت الأمر اقتصر عليه وحده! كلا ، فبموت ليلي ماتت أنوار الشاعر التي كان يقتبسها الآخرون فيهدون بها إلى ما فيه سعادتهم «والتي لم تزل من نورها تُقبس أنواري» . لم تعد أنوار الشاعر تُقبس منه إذن ، فهذه الأنوار لم تكن سوى من نور ليلي ، النور الذي انطفأ . وسيوضح الشاعر هذا المعنى أكثر في البيتين التاليين .

فهو وسط هذا الظلام الحالك المحيط به يتذكر ، في البيت التاسع والعشرين ، ما كان عليه حاله قبل موت ابنته : «كنتُ القرير العين إذ كنت لي» . ولنلاحظ هنا أنه لا يقول «قرير العين» ، بل «القرير العين» ، وكأن قرة العين كانت من مختصاته ، ومن مميزاتة التي كان يُعرف بها بين الناس ، وهذا يعمق لدى المتلقي الإحساس بمأساة الشاعر أكثر وأكثر .

وعندما كان الشاعر قرير العين ، كان إحساسه هذا ينعكس على تصرفاته وأقواله كلها : «تحلو أحاديثي وأخباري» ، فكان الناس يستحسنون منه هذا ، ويتخذون من أشعاره أغاني يتغنون بها : «وكان شعري يُتغنى به» ، كما يقول في البيت الثلاثين .



ولكن بعد أن تغير الحال ، ولم تعد العين قريبة ، لم يعد الناس يجدون في شعر الشاعر ما يصلح لغنائهم في أوقات لهوهم ومرحهم ، فأخذوا يستخدمون شعره للنواح والبكاء : «فاستحسنت للنوح أشعاري» .

#### ١-ب: الضرر المنعكس:

١٤- باب به الآثار مـحـوـة

وهنّ من أبين آثار

١٥- يا باب قنسرين لا تخلّ من

سحائب عون وأبكار

١٦- من مزنة تهمني ومن مقلة

تبكي بدمع من دم جار

٢٣- يا ربة القبر المضيء الذي

يضيء ضوء الكوكب الساري

٢٤- قومي إلى زورك أو فاجلسي

فإنهم أكرم زوار

٢٥- قومي إلى دارك قد أنكرت

صبرك عنها أي إنكار

٢٦- استوحشت دارك من أهلها

واستوحش الأهل من الدار

٢٧- واحديتي أمسيت في وحدة

من بعد ألف وسَمَّار

٢٨- ما بال جيرانك أهل البلى

هل داركتهم رقة الجار

في هذه الأبيات يوقفنا الشاعر على النمط الثاني من أنماط الضرر ، وهو النمط الذي يراه الشاعر منعكسا على الموجودات من حوله . وإذا كان شائعا في الرثاء بعامة أنه «يتضح أن الإنسان والطبيعة يغدوان شيئا واحدا ، ولا سيما حين تتناهى القصص الكثيرة إلى لحظة العبرة والتعزي . فالرثاء يعمدون إلى تصوير المآسي في المخلوقات الحية بأسلوب بارع ينزع إلى التصوير الحركي والسمعي الموشى بالظلال والحياة ، ويجعلونها مرتكز عزائهم»<sup>(١)</sup> ، فإن الملاحظ أن شاعرنا لم يعمد إلى توسعة مجال حديثه ليشمل مظاهر الطبيعة المختلفة من ليل ونهار وأشجار وطيور وما إلى ذلك ، بل اقتصر على ذكر السحاب والأمطار وحدها من بين مظاهر الطبيعة كلها . وهذا قد يبدو ، للوهلة الأولى ، أمرا غريبا في حق شاعرنا الذي عُرف عنه «أنه أخذ بجمال الطبيعة في بلاد الشام فأثر ذلك في نفسه تأثيرا قويا ، فجاء أكثر شعره في وصف الطبيعة والرياض والبساتين

---

(١) حسين جمعة : الرثاء في الجاهلية والإسلام ، ص ٢٦٩ .

والأنهار والأمطار والثلج وملاذّ الشراب واللّهو»<sup>(١)</sup> . ولكننا إذا تأملنا في القضية ثانيةً ، فسنوقن بأنّ ترك الشاعر الحديث هنا عن مختلف مظاهر الطبيعة إنّما هو دليل على صدق مشاعره ، وعلى مدى تأثره بوفاة ابنته . فوفاتها لم تُبق له أمراً على حاله السابق ، فكل شيء في حياته قد تغير . وما دام الأمر كذلك ، فلا بد من أن تكون نظرتّه إلى قيمة الحياة وجمال الطبيعة قد تغيرت هي أيضاً . ومن هنا نلاحظ أن الشاعر قد سعى إلى تجنب التركيز على مظاهر الطبيعة الحية ، فركّز ، بدلا منها ، على الموجودات الميتة من حوله ، خالعا عليها مشاعره وآلامه .

ففي البيت الرابع عشر ، يحدثنا الشاعر عن باب قنسرين ، وهو باب قديم قد محيت عنه كل الآثار التي كان يتميز بها فيما سلف ، فلم يعد سوى باب متهرئ لا يعني شيئا ، ولا يحمل في ذاته أية قيمة جمالية : «باب به الآثار محوة» . ولكن الشاعر لا يريدنا أن نسترسل في الوهم فنظن أن الباب هو كذلك واقعا ؛ ولذا يستدرك ويقول : «وهنّ من أبين آثار» ، فالآثار إذن ما زالت موجودة ، بل هي من أبين الآثار . فالباب إذن لم يفقد قيمته الأثرية والجمالية في الواقع ، ولكنه فقدتها في نظر الشاعر وحده . أجل ، الشاعر وحده هو الذي لم يعد يجد لهذا الباب أي معنى في حد ذاته . فمعناه الوحيد إنّما هو

---

(١) عمر الأسعد : نصوص من الشعر العباسي ، ص ١٤٣-١٤٤ .

من جهة ليلى التي تضطجع بالقرب منه . من هذه الجهة ،  
وحدها ، يدعو الشاعر للباب بأن لا يخلو أبدا من السحب  
المختلفة :

يا باب قنسرين لا تخل من

سحائب عون وأبكار

والدعاء بالسقيا يعني «الخير والبركة الشاملة للأرض التي  
يحلّ فيها الفقيد أو الحبيبة ، كما أنه إشارة إلى كرم  
الفقيد . . .»<sup>(١)</sup> . ولكن الدعاء بالسقيا هنا ليس عاديا ،  
ونلاحظ ذلك في البيت السادس عشر :

من مزنة تهمني ومن مقلة

تبكي بدمع من دم جـار

الشاعر هنا يطلب نوعين من السقيا للقبر : سقيا بالمطر  
المنهمر من السحب ، وسقيا بدموع محمرة بالدماء تنسكب  
من العيون ، وكأنه هنا لا يريد للمطر العادي أن يغطي على  
مظهر الحزن والألم المرتبط بالقبر ؛ ولذا فهو يطلب دموعا حمراء  
ترافق مع المطر لتصبغه بحمرتها ، ويتلون القبر بالنتيجة بتلك  
الحمرة ، لتبقى الحمرة شاهدا لا يقبل الرد على مدى ألم  
الشاعر ووجده . وبذا يكون المطر المظهر الثاني - بعد باب

---

(١) بشرى الخطيب : الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام ، ص ١٩٦ .

قنسرين - من مظاهر الموجودات التي أصبحت تعكس وجدان الشاعر .

والمظهر الثالث من هذه المظاهر هو القبر نفسه . فهذا القبر على الرغم من أنه يمثل عمق المأساة وتحليلها الأوضح ، مما يستلزم أن يظهر في نظر الشاعر في أشد الصور إيلاما ، فإن محتواه الباهر هو الذي يمنحه صورته النهائية ؛ لذا يصوره الشاعر مضيئا ، مع كل ما يرتبط به من حزن وألم ، بل إن إضاءته هي السر في إضاءة كل الكواكب والنجوم السماوية :

يا ربة القبر المضيء الذي

يضيء ضوء الكوكب الساري

ولما كان هذا القبر ، بإضاءته الغريبة ، قبرا غريبا من نوعه ، فقد اجتذب إليه جمعا من كرام الزائرين أتوا إليه منجذبين بنوره . والشاعر يستغل زيارة هؤلاء الكرام ليطلب إلى ابنته ، بحقهم ، أن تقوم إليهم لتستقبلهم :

قومي إلى زورك أو فاجلسي

فإنهم أكرم زوار

ولكن البنت لا تستجيب لطلب أبيها ، وأنى لها أن تفعل؟ وهنا يجد الأب البائس نفسه أمام الصورة الحقيقية للقبر . فالقبر وإن كان في ظاهره مضيئا مزورا ، فإنه في واقعه موحش مقفر . وفي داخل هذا القبر الموحش ترقد ابنته وحيدة تحن إلى الناس الذين كانت تألفهم وتسمر معهم :

واحدتي أمسيت في وحدة  
من بعد ألف وسُمّار  
وهنا يسعى الشاعر إلى القضاء على وحدة ابنته أو إلى  
التقليل من وطأتها عليها في أقل تقدير؛ لذا تقفز إلى مخيلته  
صورة جيران ابنته من أهل القبور الأخرى، ويسأل: ألم تدركهم  
الرقّة والحنان على ابنته الراقدة وحدها؟ ليتهم إذن يؤنسونها:  
ما بال جيرانك أهل البلى  
هل داركتهم رقّة الجار  
وينتقل الشاعر إلى المظهر الأخير من المظاهر التي يعكس  
عليها مشاعره، وهو الدار، فيقول:  
قومي إلى دارك قد أنكرت  
صبرك عنها أي إنكار  
استوحشت دارك من أهلها  
واستوحش الأهل من الدار  
موقف الدار هنا هو موقف الشاعر نفسه، فقد ضاق صدر  
الدار بابتعاد ليلي عنها حتى أصبحت تستنكر هذا الابتعاد.  
وقد انقلب ضيقها هذا إلى استيحاش من الأهل، كل أهل  
الدار. ولما رأى أهل الدار موقفها منهم، قابلوها بموقف مشابه،  
فصاروا يستوحشون منها. وهكذا غدت هذه الدار مغلفة  
بالوحشة من كل أطرافها، مثلما هي حال الشاعر نفسه. وهذه  
صورة سيرفدها الشاعر لاحقاً بصور تؤكدتها وتعمّقها.

١-ج: الضرر المتناغم:

٩- أجيل في قبرك عينيّ في

مـجـال أرواح وأمطار

١٠-أشتاق رؤياك فأتي فلا

أرى سوى ترب وأحجار

١١- وأعمر الصحراء في مآتم

عُمّاره ألف عُمّار

١٢- جليس أجدات كأنني بها

جليس أنهار وأشجار

٢١- كأنّ عرض الأرض ما بيننا

وبيننا خمسة أشبار

هذه الأبيات تصوّر لنا الشاعر فيها النمط الأخير من الضرر ، وهو النمط الذي يحاول أن يجمع بين النمطين السابقين معًا ، أو يحاول أن يقع في الحد المتوسط ما بينهما . فلئن كان النمط الأول قد سعى فيه الشاعر إلى إعطائنا صورة ذاتية مباشرة للضرر الذي حلّ به ، مستعملاً أسلوب التكلم عن نفسه فيما نزل به ، وكان النمط الثاني على الخلاف من ذلك تمامًا ، فخلع فيه الشاعر إحساسه بالضرر والأسى على الموجودات من حوله ، فإنّ النمطين المتقدمين يتناغمان هنا معًا ، بمعنى أنّ الشاعر يقدم لنا هنا صوراً قائمة للموجودات من حوله ، خالغاً عليها ذات نفسه في الوقت الذي لا تغيب فيه ذاته عن

هذه الصور ، بل تظهر أيضا جزءاً من الصورة الكلية (البانورامية) للمشهد المصوّر ، وبذا تتناغم الذات مع ما حولها في رسم صورة الضرر ، صورة كل الأسي الجارف الذي حمله الشاعر في داخله .

يحدّثنا الشاعر في هذه الأبيات عن حالته كلما استبدّ به الشوق إلى ابنته وملك عليه وجدانه ، فهو يأتي قبرها زائراً ، أملاً أن ترد إليه زيارته هذه شيئاً من اطمئنانه النفسي واستوائه الوجداني . وعند القبر يختلط الواقع بالمتخيل ، أو الحقيقة بالحلم ، بشكل مبدع حقا ، فالواقع هو ما يصوّر البيت العاشر :

أشتاق رؤياك فآتي فلا

أرى سوى ترب وأحجار

إنه الواقع الجاف الميت الذي يلقاه الشاعر أمام عينيه كلما أتى القبر زائراً ، يسوقه إليه شوقه الشديد إلى رؤية ابنته . إنه لا يجد أمامه سوى «ترب وأحجار» ، و«الترب» هنا رمز القحط والجذب ، و«الأحجار» رمز الجفاف والقسوة ، وكل هذا ينبغي أن نلاحظه مرتبطاً بباطن الشاعر وانعكاساً له .

إنّ الشاعر لا يتحمل شدة جفاف هذا الواقع وقسوته ، فهو يريد واقعا غيره ، فأين يجده؟ لا بديل له عن اللجوء إلى عالم الحلم ، ليصنع فيه الواقع الجديد للقبر كما يريد ، وهذا ما يمثله البيت التاسع :



أجيل في قبرك عينيّ في

مـجـال أرواح وأمطار

إنه هنا «يجيل» عينيه في القبر ، أي يحولهما إلى ناحية أخرى من هذا القبر ، أملا أن يرى في الناحية الأخرى صورة أخرى غير صورة الجفاف والقسوة والوحدة ، وفعلا يساعده خياله على الفور فيرى صورة أخرى مختلفة كلياً . إنه يرى نفسه في مكان تجول فيه الأرواح جيئة وذهاباً ، طاردة الوحشة والوحدة ، كما أنه يرى الأمطار تنهمر على القبر ، قاضية على كل الجفاف ، أيا كان منبعه ومصدره . ونحن نتذكر ، منذ ما تقدم في البيت الخامس عشر ، أنّ السقيا كانت أمنية تراود ذهن الشاعر ، ولم تكن تمثل الواقع . لكن ها هو الشاعر قد حوّل الأمنية ، بخياله ، إلى واقع .

ويجتمع هذان الجانبان - أعني الواقع والمتخيل - في

البيتين الآتين :

وأعمر الصحراء في مآتم

عمّاره ألف عمّار

جليس أجداث كأنني بها

جليس أنهار وأشجار

إنه هنا «يعمر» الصحراء ، يريد أن يزيج عنها حالة الفراغ والوحشة . ونلاحظ أنه نسب الإعمار إليه فقط ، أي لم يكن معه أي إنسان آخر ، هكذا يقول الواقع . ولكنه يريد أن يقيم

مأتمًا على ابنته ، وفي المآتم لا بد من وجود أناس غيره ، فما العمل؟ هنا يأتي دور الخيال/الحلم ليوحي إليه بوجود أناس آخرين معه يشاركونه حزنه ومأتمه وعمارة الصحراء ، وهم أناس يعرفهم وتعرفهم ابنته كذلك ؛ لذا فهم «آلف عمّار» .

والشاعر يجلس لدى أحداث وقبور موغلة في الوحشة والكآبة والصمت ، هذا هو الواقع ، إلا أنه يلجأ إلى خياله مرة أخرى ليتخيل أن جلوسه هذا ليس سوى جلوس بين أنهار وأشجار ، حيثما كان يحلوه أن يجلس دومًا ليدع للناس أجمل الأشعار في الطبيعة .

ولكن ، هل يتأتى لعالم الخيال/الحلم أن يكون ملاذ الشاعر من همومه إلى الأبد؟ يقول الشاعر في البيت الحادي والعشرين :

كأنّ عرض الأرض ما بيننا

وبيننا خمسة أشبار

في هذا البيت أيضا يلتقي الواقع مع الخيال ، ولكن هذا لا يحصل إلا بعد أن يتبادل الاثنان موقعيهما القديمين . فهنا واقع يقول : «بيننا خمسة أشبار» ، أي ليست بين الشاعر وابنته سوى مسافة ضئيلة ، قدرها الشاعر ، إمعانًا في التقريب ، بخمسة أشبار . ولكن هنا أيضًا خيال يقول : «كأنّ عرض الأرض ما بيننا» ، فهو خيال يرى أن المسافة التي تفصل الأب عن ابنته مسافة شاسعة جدا تقارب عرض الأرض كلها .

ويتضح من هذا أن الخيال والواقع قد تبادلا موقعيهما السابقين . فسابقا كان الواقع هو الجاف القاسي المؤلم ، وكان الخيال يأتي بما هو مرضٍ مريح ، أما الآن فقد تبدل الحال تماما ، فأصبح الخيال يأتي بما هو مؤلم ، لكن الواقع هو المريح . وهذا يعني أن الشاعر قد اكتشف أن اللجوء إلى خياله لأجل التقليل من وطأة الواقع المزعج عملية غير منطقية ، أو غير حكيمة ؛ لذا أخذ يظلمن من نزوات خياله بالتدرج ليعيده إلى ما يقتضيه العقل والحكمة من الإيمان بالواقع المعيش . وقد استجاب له خياله فعاد إلى حظيرة الواقع ، عاد لينطلق محلّقا من جديد ، لكن ليس في الاتجاه السابق ، بل في اتجاه يعمّق الألم الموجود في الواقع ، ويزيده بروزا وحدة . وهذا يذكّرنا ، من جديد ، بما كان الشاعر قد ذكره من تبدل حال شعره من شعر يُتغنى به ، إلى شعر صالح للنواح (في البيت الثلاثين) .

## ٢- هاجس التخلص:

٣- لا دَرَّ دَرُّ العَيْنِ إن سامحت

عيني بدمع غير مدرار

٨- أمّا على يومك من ناصر

أم غاب عن يومك أنصاري

١٧- يا رحمتا لي والأسى أخذ

عنان إيرادى وإصـدارى

١٨- يا رحمتالي والأسى ممسك

تلبيب إقبالي وإدباري

١٩- من أي أفاقي رمى مهجتي

أصاب أو من أي أقطاري

٢٠- أَلنار من قلبي مخلوقة

أم هو مـخلوق من النار؟

بعد أن تعرّفنا إلى كل أنماط الضرر التي كابدها الشاعر بعد أن تُكل بابنته ، بقي لنا أن نتساءل : ثم ماذا؟ أي ماذا يكون موقف الشاعر من كل هذه المعاناة؟ أيبقى يئنّ تحتها طوال عمره أم أنّ له موقفاً آخر؟

هنا تدلنا الأبيات الستة المذكورة ، فيما أزعّم ، على حضور هاجس التخلص من الوضع النفسي المتأزم لدى الشاعر . لقد فكّر في إزاحة كل ذلك العبء النفساني ، أو بعضه في أقل تقدير ، عن كاهله ، بل لقد سعى إلى هذا جاداً ، وبدت منه بعض البوادر لتحقيقه .

وهنا تنبغي الإشارة إلى أن حضور هاجس التخلص من الواقع الداخلي المتأزم ، لا ينبغي أن يُحمل على أنه نوع من التقليل من جانب الشاعر لمكانة ابنته في نفسه ، أو نوع من الإنكار من طرفه لاستحقاق ابنته كل هذا الحزن والأسى عليها . القضية هي أن الشاعر بات ، فيما يبدو ، يخشى على نفسه الهلاك من شدة غمه وحزنه ؛ لذا صار يفكر في وسيلة

للتخفيف من هذا الحزن ، حفاظاً على نفسه من التلف . وقد  
برز هذا المعنى في بعض شعره الآخر في رثاء ابنته ، كقوله  
مثلاً: (١)

إن كنت لا تقدمين من سفرك  
فإنني راحل على أترك  
يا ليتني كنتُ شاخصاً بصري  
وما رأيتُ الشخوص في بصرك

وهكذا لا يكون في حضور هاجس التخلص ، بل في  
محاولة التخلص ذاتها ، من الواقع النفسي المأزوم أي نوع من  
أنواع عدم الوفاء أو التنكّر لقيمة الذكرى . لكن ، كيف يستفاد  
حضور مثل هذا الهاجس من الأبيات الستة التي سبق ذكرها؟  
هذا ما يأتي بيانه .

يدعو الشاعر ، في البيت الثالث ، على عينه بأن تجف  
دموعها إلى الأبد إن لم تُجد على ليلى بوافر دموعها . وهذا  
معنى يوحى ، في ظاهره ، بأن الشاعر مصمم على مواصلة  
مشوار الحزن والدموع إلى ما لا نهاية ، مما يدل على رغبته  
الجامحة في الاسترسال مع عواطفه الدفاقة التي لا تعرف  
الوهن .

ولكن ، لنا أن نقرأ البيت من ناحية أخرى فنتساءل عن

---

(١) الصنوبري : الديوان ، ص ١٠٤ .

السر الذي يجعل الشاعر يدعو على عينه إن لم تبق تجود على ابنته بفيض دموعها . ألا يمكننا هنا أن نذهب إلى أن الشاعر أضحى يجد في نفسه فتورا عن الاسترسال في البكاء والحزن ، وأنه خشي أن تستجيب عينه لهذا الفتور فتقطع عن البكاء يوما ما ؛ لذا أخذ يهددها ويتوعدها ويدعو عليها؟

بلى ، ويلاحظ أيضا أن الشاعر قد استعمل الفعل «سامحت» ، فهو لا يريد للعين أن «تسامح» بدمع غير مدارار ، وهذا يعني أنه يريد لها أن «تسامح» بدمع مدارار . وإذا رجعنا إلى دلالة الفعل في اللغة وجدناها بمعنى «لانت بعد استصعاب»<sup>(1)</sup> ، مما يعني أن الشاعر يواجه نوعا من الصعوبة في جعل العين تجود بالدموع ، وهو يريد أن يذلل هذه الصعوبة ؛ لتبقى عينه «تسامح» بدمع مدارار ، أي تبقى تجود به بعد استصعاب . وهذا أيضا يؤكد حضور هاجس التخلص في ذهن الشاعر .

لكن هذا الذي وجده الشاعر في نفسه ، حتى الآن ، لم يكن إلا فتورا بسيطا لم يجد له قرارا ، بعد ، في أعماقه . ويبدو أنه كان يشعر في أعماقه بأنه عاجز ، بطبعه ، عن ترسيخ هاجس التخلص ؛ لذا أخذ يبحث عمّن عساه يكون معيننا له على هذا الترسخ ؛ ولهذا قال :

---

(1) الفيروز آبادي : القاموس المحيط ، مادة «سمح» .

أما على يومك من ناصر

أم غاب عن يومك أنصاري

إنه هنا يبحث عن الناصر ، وبسؤاله بـ «أما» يُشعر بأنه يحمل في داخله شعورا بأنه لا بد أن يكون هذا الناصر موجودا . ثم إن تعبيره بـ «ناصر» يشي بأنه يجد في داخله رغبة في التخلص من واقعه النفسي المتأزم ، وإنما يطلب من ينصره في تحقيق هذه الرغبة ، وإلا فلا معنى للنصرة هنا إن لم تكن الرغبة ، من أصلها ، حاضرة لدى الشاعر .

ومع قناعة الشاعر بأن الناصر موجود لا محالة ، لم يجد منه أي تحرك لنصرته ، مما دعاه إلى الاعتقاد بأن الناصر لم يتحرك إشفاقا على نفسه (الناصر) وشعورا بأن المهمة غير متاحة التحقيق ، وهذا ما يوحي به قوله : «عن يومك» . ويلاحظ أيضا أن الشاعر قد جعل «أنصاري» في الشطر الأخير مكان «ناصر» في الشطر الأول ، مما يفيد قناعته بأن الناصر الواحد لن يجديه نفعا مهما حاول المساعدة .

وما دام الناصر موجودا ، فعلى الشاعر إذن أن يبذل جهده لتحريكه نحو مساعدته ونصرته ؛ لذا أخذ يستغيث مسترحماً :

يا رحمتالي والأسى أخذ

عنان إيرادي وإصـداري

يا رحمتالي والأسى ممسك

تلبيب إقبالي وإدباري

يحاول الشاعر هنا ، جاهدا ، أن يحرك في داخل ناصره  
الشعور بالرحمة والشفقة إزاءه ؛ لذا يكشف له واقعه ، واقعه  
الذي جمده الأسي تماما ، فلم يعد للشاعر أي مهرب ، مهما أقبل  
أو أدبر ، بعيداً عنه . وهذا يعيد إلى أذهاننا الفكرة المرتبطة بتجمد  
الزمان والمكان لدى الشاعر (البيتان السابع والثالث عشر) .

وثمة ملاحظة تتعلق بهذين البيتين لا يحسن الإغماض  
عنها ، وهي قضية التكرار ، فالبيت الثاني يكاد يكون تكرارا  
تاما للبيت الأول ، فهل لهذا التكرار دلالة ما؟

لاحظ نقادنا القدماء أنّ هناك صلة متينة بين الرثاء  
والتكرار ، إذ «أولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء ، لمكان  
الفيجعة ، وشدة القرحة التي يجدها المتفجع ، وهو كثير ، حيث  
التُّمس من الشعر وُجد»<sup>(١)</sup> . فهنا يوقفنا ابن رشيقي على غرض  
للتكرار قد يرتبط بلا شعور الشاعر أكثر من ارتباطه بشعوره .  
فإذا أضفنا إلى ذلك أن الشاعر كان في مقام استفراغ وسعه في  
استنصار ناصره المفترض واستغاثته ، اجتمع أمامنا غرض  
شعوري مع الغرض اللاشعوري السالف ، وبذا لا يكون هذا  
التكرار نوعا من الزينة المقتصرة على التنميق اللفظي الذي لا  
يجد له دعما من الرؤيا الشعرية لدى الشاعر .

وأيّا كان الأمر ، فإنّ الشاعر يئس أخيرا من تحرك ناصره

---

(١) القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ٢ : ٦٨٧ .



المفترض ؛ لذا عاد إلى ذاته من جديد ، محاولاً أن يعثر فيها  
على جرأة وشجاعة للتخلص من كل ما هو فيه من هموم ،  
قائلاً :

من أي أفاقي رمى مهجتي

أصاب أو من أي أقطاري

إنه هنا يذكر أن الأسي المتقدم ذكره في البيتين السابقين ،  
لا تعوزه الحيلة للوصول إليه ، فكل وجدانه وكيانه هدف سهل  
له ، فروحه هدف سهل (مهجتي) ، وجسمه أيضاً كذلك  
(أقطاري) ، فمن أيّ النواحي أتت سهام الأسي فإنها مصيبة  
هدفها لا محالة . لكن هذا التقرير من الشاعر للنتيجة يحمل  
في باطنه دلالة على شيء آخر . إنه يدل على أن الشاعر أخذ  
يتأمل روحه وجسده ، أي كل كيانه ووجوده ، بنظرة متمعنة  
تحاول أن ترصد نقاط الضعف والقوة ، وما ذلك إلا لأنّ الشاعر  
حاول أن يستبين ، في ذاته ، الوسائل والطرق التي قد تكون  
صالحة ، بنحو ما ، لتمكينه من التخلص مما هو فيه . وشبيهه  
بهذا ما يمكن أن يلاحظ في البيت الآتي :

ألنار من قلبي مخلوقة

أم هو مخلوق من النار؟

يضع الشاعر أمامنا حقيقة مفادها أنّ هناك تشابهاً كبيراً  
بين قلبه والنار ، بل إنّ إحداهما أصل للآخر ؛ لذا أخذ يسأل :  
أيهما الأصل للآخر؟

إنّ هذا السؤال - وإنّ دلّ على كون حرارة الحزن والأسى شيئاً ذاتياً لقلب الشاعر لا يمكن انفكاكه عنه كما لا تنفكّ الإنسانية عن الإنسان - يحمل ، إلى جانب ذلك ، دلالة أخرى مفادها أنّ الشاعر أخذ يتأمل كل الجوانب العاطفية والوجدانية التي يخترنها قلبه المكلم ، محاولاً أن يرى ما إذا كان لدى هذا القلب أي استعداد للتخفيف من وطأة الماضي وآلامه . أجل ، لقد حاول الشاعر أن يعثر في قلبه على فسحة من مساحة يمكن أن يبني عليها مشروعه للتخلص . ولولا هذه المحاولة لما تيسّر للشاعر أن يجزم ، من فوره ، بأنّ قلبه ليس سوى قطعة من نار لا تنطفئ .

### ٣- حكم الأقدار:

٢- مالي عن الأوزار مندوحة

إذ كانت الأحزان أوزاري

٤- ألقنتني الأحداث من كيدها

ما بين أنياب وأظفار

٥- وألبست جسمي ثياب الضنا

فالجسم من غير الضنا عاري

في هذه الأبيات الثلاثة يعرض الشاعر إجابته عن السؤال الحاسم الذي لا بد أن يراود كل من قرأ أبياته المتقدمة ، وهو : إذا كان الشاعر قد واجه كل أنماط الضرر التي تقدم ذكرها ، وإذا

كان راغباً بالفعل في التخلص من ثقله النفسي الذي تكأده طويلاً ، فلماذا لم يقم بذلك؟ لماذا لم يخفف شيئاً من أحزانه ويواجه الحياة بطريقة تختلف عن طريقته السابقة؟

هنا يجيب الشاعر موجّهاً إصبع الاتهام إلى الأقدار وحكمها ، ملخصاً بذلك فلسفته للحياة ، أو لحياته هو في أقل تقدير . فلقد حكمت عليه الأقدار بأن يبقى يئن تحت وطأة حمله النفسي ، ولا مندوحة له بتاتاً عن الخضوع لهذا الحكم . فإذا كانت أحماله هي الأحزان ، فلا بد له من أن يبقى متحملاً إياها إلى النهاية . ويلاحظ هنا من استعمال الشاعر لكلمتي «أوزار» و«مندوحة» تأثر الشاعر بالروح الدينية في التعامل مع مجريات الزمان وأحداثه . ولكن هذا يبقى تأثيراً بتيار معين - هو أشبه بتيار القدرية - من التيارات والمدارس الكلامية الإسلامية التي طال اختلافها في تفسير فكرة القضاء والقدر .

ومهما يكن من أمر ، فالشاعر يرى أن الأقدار لا تفتأ تحفر له الحفر وترتب له الأحداث بنحو يوقعه في الأزمات المتلاحقة ، حتى كأنّ حياته كلها قد أضحت «بين أنياب وأظفار» هي ، لا شك ، كاشفة عن هول الصورة التي يحملها الشاعر في نفسه عن الأقدار .

وقد بلغ كيد الأحداث للشاعر درجة بحيث أصبح «الضنأ» ، بكل ما تحمله الكلمة من إيحاءات بالشقاء والتعب

والضياع والانكسار ، ثياباً يرتديها الشاعر . ومن المخالف لأحكام العقلاء أن يسعى المرء إلى التخلص من ثيابه وسط الناس والبقاء عارياً ؛ لهذا سيبقى الشاعر متقيداً بما أملت عليه الأقدار ، صابراً متحملاً .

هذه النظرة هي التي كانت قد جعلت الشاعر يبدو ، منذ البيت الأول في القصيدة ، بمظهر الإنسان المنهزم المتراجع الذي لا يطيق لحالته النفسية دفعاً ولا تخفيفاً :

أَقْصِرْ فَمَا تَمَلِّكَ إِقْصَارِي

صَبَّرتَ مِنْ لَيْسَ بِصَبَّارٍ

إنه يطلب من صاحبه أن يكف عن محاولة تصبيره ، فقد حاول الصبر مرات متعددة - بدلالة صيغة المبالغة - ولكنه لم يفلح . وسيظل لا يفلح في مثل هذه المحاولة ؛ لأنّ هذا الصاحب «لا يملك» أصلاً أن يصبّره ، وهنا تبرز فلسفة الجبر وحتمية خضوع الإنسان لحكم القدر بصورة واضحة : «فما تملك إقصاري» و«من ليس بصبار» .

بقي أن نلاحظ أننا استفدنا مما مضى من أبيات أنّ مَنْ كان الشاعر يطلب نصرته لم يستجب ولم يتحرك أصلاً للمساعدة ، لكننا نلاحظ هنا - من الفعل «صَبَّرتَ - أنّ المخاطب قد حاول أن يصبّر الشاعر ويعينه مرات متعددة . ولكي نحاول الجمع بين الفكرتين ، لا بد لنا من افتراض أنّ هذا

المخاطب الذي يخاطبه الشاعر في البيت الأول من القصيدة ليس شخصاً آخر غير الشاعر نفسه .  
أجل ، فالشاعر هو الوحيد الذي رام تبديل حاله بعد أن حضر في ذهنه هاجس التخلص كما مضى تفصيله . والنتيجة هي أنّ الشاعر هنا - بعد أن يئس من كل محاولاته - يقنع نفسه بالأّ يحاول المزيد ، فهذه المحاولات كلها لا تمثل سوى العبث ، ما دامت الأقدار هي الحاكمة والمسيطرة .

### الخاتمة:

طالعنا ، في هذه القصيدة ، صورة صادقة لنفس بشرية غارقة في لجج الأحزان والدموع . رأينا كيف عانت هذه النفس وناءت تحت ثقل كل تلك الأنماط المتقدمة من الأضرار والمآسي ، وشاهدنا هذه النفس لا تريد أن تبدو في صورة مثالية قاهرة لكل الصعاب والأزمات دون أن تضعف أو تسقط .  
لقد كان الشاعر صادقاً مع نفسه ، صريحاً معنا نحن المتلقين ، فرأيناه كيف يضعف أمام محنه وآلامه النفسية ، وكيف يحاول التخلص منها أو التخفيف من أثرها ، ولكنه - في النتيجة - لم يتمكن من ذلك ؛ لإيمانه بأنه محكوم عليه بأن يبقى على ما هو عليه ، دوغما قدرة لديه على التبديل .  
وكان أنّ ظهرت لصدق الشاعر في رثائه ومشاعره مجموعة من الآثار في الجانب التشكيلي من قصيدته ، فاندغم بذلك

الشكل مع المضمون ضمن الإطار الرؤيوي الحاكم على النص .  
ومن هذه الآثار التي لاحظتها هذه الدراسة وتوقفت عندها :

١- عدم الترتيب في الأفكار ، فكان الشاعر يأتي بالنتيجة قبل مقدماتها ، وكان يترك الفكرة - قبل إشباعها - إلى أختها ، ثم يعود إلى الفكرة الأولى أو ينتقل إلى فكرة ثالثة وهكذا . وما هذا إلا لضغط المشاعر الحبيسة على وجدانه ، فكأن هذه المشاعر كانت تتدافع وتتسابق في الخروج من داخله . ومن هنا سمحت هذه الدراسة لنفسها أن تقرأ القصيدة غير معتنية بترتيب أبياتها .

٢- التمحور بنحو كلي حول الموضوع ، فلم يكن الشاعر يترك موضوعه الأساس لينتقل إلى موضوعات أخرى قد تكون هامشية أو غير ذات أثر حقيقي في بلورة كيان النص ، فاحتفظت القصيدة - نتيجة لذلك - بأبهى صور الوحدة والتماسك الداخلي ، مما كفل لها مكانة سامقة . ومن مظاهر هذا التمحور حول الموضوع الأساس : غياب الاهتمام ، أو ضآلته نسبياً ، برسم صور جمالية لمظاهر الطبيعة ومكوناتها . وهذا الأمر قد يكون مستغرباً من شاعر عُرف بـ «شاعر الطبيعة» ، لكن هذا الاستغراب سرعان ما يتلاشى عندما نلاحظ الحالة النفسية للشاعر ، ومدى صدق رغبته في التعبير عنها وحدها .

٣- التكرار ، وهو ملحوظ بنحو واضح في البيتين السابع عشر

والثامن عشر ، وقد مضى تعليل ارتباط هذا التكرار بالحالة الوجدانية المأزومة للشاعر .  
إنّ هذه الآثار ، وغيرها ، لا تعني ، بالضرورة ، أنّ الشاعر قد قام هنا بمحاولات واعية مقصودة لربط الجانب التشكيلي من قصيدته بالجانب الرؤيوي منها ، ففي الشعر الحقيقي نواح كثيرة قد لا تكون خاضعة لمفهومنا المألوف والمعتاد للوعي والقصد .  
أجل ، فالوعي الذي يتصف به الشاعر في أثناء عملية الإبداع هو من نوع خاص ، «إنه وعي ، لكنه غير تام ، ولا يمكن له أن يكون تاماً ؛ لأنّ صاحبه يتعامل مع حقائق كامنة وراء الظواهر والمحسوسات»<sup>(١)</sup> .

---

(١) عبد القادر الرباعي : الصورة الفنية في النقد الشعري ، ص ٨٣ .

## المصادر والمراجع

- ١- الأسعد ، عمر : نصوص من الشعر العباسي ، مكتبة المنار ، الزرقاء ، الأردن ١٩٨٥ .
- ٢- التوحيدي ، أبو حيان : الإمتاع والمؤانسة ، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، د.ت .
- ٣- التوجيهي ، صالح عبد الله : الصنوبري شاعر الطبيعة في العصر العباسي ، دار الأصاله ، الرياض ١٩٨١ .
- ٤- جمعة ، حسين : الرثاء في الجاهلية والإسلام ، دار معد ، دمشق ١٩٩١ .
- ٥- حور ، محمد إبراهيم : رثاء الأبناء في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي ، مكتبة المكتبة ، أبوظبي ١٩٨١ .
- ٦- الخطيب ، بشرى محمد علي : الرثاء في الشعر الجاهلي و صدر الإسلام ، مطبعة الإدارة المحلية ، بغداد ١٩٧٧ .
- ٧- الرباعي ، عبد القادر : الصورة الفنية في النقد الشعري ، دار العلوم ، الرياض ١٩٨٤ .
- ٨- الشايب ، أحمد : أصول النقد الأدبي ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٩٣ .
- ٩- الصنوبري ، أحمد بن محمد بن الحسن الضبيي : الديوان ، تحقيق إحسان عباس ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٧٠ .



- ١٠- الطرابلسي ، محمد الهادي : البنى والرؤى ، مضايق الكلام وأوساعه ، دار محمد علي للنشر ، صفاقس ، تونس . ٢٠٠٦ .
- ١١- طرابيشي ، جورج : مذبحه التراث في الثقافة العربية المعاصرة ، دار الساقي ، بيروت ١٩٩٣ .
- ١٢- عطية ، عبد الرحمن : الصنوبري شاعر الطبيعة ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا وتونس ١٩٨١ .
- ١٣- الفيروز آبادي ، مجد الدين محمد بن يعقوب : القاموس المحيط ، إعداد محمد عبد الرحمن المرعشلي ، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ٢٠٠١ .
- ١٤- القيرواني ، الحسن بن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وأدابه ، تحقيق محمد قرقزان ، دار المعرفة ، بيروت ١٩٨٨ .
- ١٥- مندور ، محمد : النقد والنقاد المعاصرون ، دار المطبوعات العربية ، د. م. ، د. ت .
- ١٦- هول ، روبرت : نظرية الاستقبال ، مقدمة نقدية ، ترجمة رعد عبد الجليل جواد ، دار الحوار ، اللاذقية ، سورية . ١٩٩٢ .



## القلب والشاعر

### قراءة في قصيدة «يا قلب» للشريف الرضي

#### مقدمة:

أدى تطور المناهج النقدية الحديثة إلى بلورة مقام الأهمية التي تحتلها قراءة أي نص أدبي في إعطاء ذلك النص القيمة التي يستحقها ، فصارت القراءة «عملية تقرير مصيري بالنسبة للنص»<sup>(١)</sup> . هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإنّ التطور المذكور أدى إلى تمييز نوع القراءة التي تتسم بمثل هذه الأهمية ؛ فلم تعد القراءة المهمة هي القراءة الإسقاطية التي تجعل النص الأدبي مجرد وسيلة موصلة إلى شخص المؤلف وظروف عصره ، ولا القراءة الشارحة التي لا تتجاوز شرح المعنى الظاهر للنص ، وإنما صارت القراءة الناجعة هي قراءة الشاعرية (أو القراءة الشعرية) التي تسعى إلى تجاوز ظاهر النص بمحاولة التغلغل إلى باطنه واكتناه أسرارهِ .<sup>(٢)</sup>

ورافقت هذه الأهمية التي أعطيت للقراءة أهمية أخرى

---

(١) عبد الله الغدامي : الخطيئة والتكفير ، ص ٧٥ .

(٢) يراجع المرجع نفسه ص ٧٥ - ٧٦ .

أعطيت للقارئ نفسه ؛ إذ أنّ عمل القارئ لم يعد مجرد تلقي النص أو استهلاكه ، بل «إنّ هدف العمل الأدبي هو جعل القارئ منتجاً للنص لا مستهلكاً له» بتعبير رولان بارت<sup>(١)</sup> . وبذا لم يعد القارئ مقيداً في القراءة بحدود المعاني التي قصدها مبدع النص ، بأنّ لا يفهم من النص إلا ما يمكن أن يكون المبدع قد قصده ، بل أصبحت الكلمات والجمل الشعرية إشارات حرة ينتقل القارئ بفضلها إلى مختلف الأبعاد التي يمكنه الانتقال إليها من أبعاد النص بواسطة أجنحة خياله ، وهكذا «يغدو العمل الأدبي نتاج مسعى البشر عوضاً عن قصد لذاته ، فهو شعار للتعاون الحر بين القارئ والمؤلف ، ومن ثمّ حرية البشر عامة»<sup>(٢)</sup> .

وقد يمكن أن تؤيد هذه النظرة للقراءة الحرة (أو القراءة الكاتبة) من خلال طبيعة لغة الشعر ، «فلغة الشعر - كما تؤكد النظريات الشعرية الحديثة - تختلف عن لغة الفلسفة والمنطق ، بل تختلف عن لغة النثر أيضاً ؛ لأنّ الكلمات في الأولى لا تدلّ على المعنى مباشرة بل تحرك ذاتك الداخلية - بطريقة غير مباشرة - لتدركه أنت وبطريقتك الخاصة . أما الكلمات في الثانية فإشارات حرفية تدلّ على المقصود مباشرة وبلا

---

(١) نفسه ص ٢٥٩ ، نقلا عن كتاب S/Z ص ٤ .

(٢) وليم راي : المعنى الأدبي ، ص ٢٢ .

إيهام»<sup>(١)</sup> . وكون فهم النص موقوفا على الخاصة للقارئ يعني ،  
بعبارة أخرى ، أن للقارئ وظيفة في صنع النص لا تقل ، بحال  
من الأحوال ، عن وظيفة الكاتب .

كما يمكن أن تُؤيد النظرة نفسها بحقيقة واضحة هي  
تفاوت مكونات النص الأدبي ، لا سيما الصورة الشعرية ، من  
جهة المستوى والعمق ، إذ «للصورة الشعرية أشكال مختلفة  
يسائر كل شكل منها طبيعة الجمال أو النفس التي ينشأ عنها ،  
فبعض أشكال الصورة بسيط لا يتعدى الإشارات الساذجة أو  
التشابهية المتناسبة الأجزاء ، وبعضها معقد شديد التعقيد  
كالرموز والاستعارات التي لا تقف عند إيجاد علاقات بين أمور  
متناسبة أو متشابهة أو متجانسة فحسب ، وإنما تتعدى ذلك  
إلى إحداث علاقات بين أمور مختلفة متباعدة ، بل بين أمور  
متنافرة أيضا»<sup>(٢)</sup> . فإذا كان في مقدور القراءة الإسقاطية أو  
القراءة الشارحة التوصل إلى فهم الصور الشعرية التي تكون من  
النمط الأول ، فإن التغلغل إلى داخل الصور التي هي من  
النمط الأخير سيكون بحاجة إلى نوع خاص من القراءة لا  
يقف معه القارئ عند حدود المعاني الظاهرة ، بل يحاول أن  
يتعمق بقدر وسعه ، ويكون الحال كما يقول سارتر : «يستطيع

---

(١) عبد القادر الرباعي : الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، ص ١٥ .

(٢) نفسه .

القارئ دائماً أن يذهب أبعد في قراءته ، ويبدع على نطاق أوسع . وبهذه الطريقة يبدو العمل له كأنه معين لا ينضب وغير شفاف كالأشياء الواقعية»<sup>(١)</sup> .

وتتضح المسألة بجلاء أكثر حينما ندرك حقيقة أن الشاعر لا يكون في حالة كاملة من الوعي حين يبدع شعره ؛ إذ «يكون الشاعر وهو يخلق فنه في حالة من الوعي ، ولكنه وعي يختلف فيه عن وعي العالم في مصنعه أو مخبره . إنه وعي لكنه غير تام ، ولا يمكن له أن يكون تاماً ، لأنّ صاحبه يتعامل مع حقائق كامنة وراء الظواهر والمحسوسات . لو كان الشاعر يعي تماماً كل ما في شعره لجاء بحقائق منطقية واضحة يدركها هو ، ولا تحتاج منا إلى تفسير أو تأويل ، لكن الثابت أنّ الشعراء لا يدركون تماماً كنه أعمالهم ، ولا يستطيعون بالتالي الإبانة عما فيها»<sup>(٢)</sup> . فإذا كان الشاعر نفسه لا يعي كل ما في شعره فهذا يعني أنه ليس حالاً من القارئ ؛ لذا يكون من حق القارئ أن يفهم النص كما يراه هو ، لا كما يراه الشاعر .

ومع أنّ هذا النحو من القراءة يُعَلِّي من شأن القارئ كثيراً على حساب الكاتب والمنشئ للنص ، فإنّ القراءة ينبغي أن «لا تقتضي عزل النص عن منشئه ، وجوّه ، وواقعه ، ثم محاورته

---

(١) وليم راي : المعنى الأدبي ص ٢٢ ، نقلاً عن سارتر : ما هو الأدب؟ ص ٥٨ .

(٢) عبد القادر الرباعي : الصورة الفنية في النقد الشعري ، ص ٨٣ .

لذاته مجرد استكشاف قضاياها اللغوية وتقنياته البلاغية»<sup>(١)</sup>؛ ذلك أنه وإن أمكن أن «يكون عمل الشاعر قناعاً أو انضواء مسرحياً تحت لواء العرف، ولكنه غالباً انضواء لخبراته الخاصة وحياته. فإذا استعملت آثار الكاتب بالمعنى الذي تحمله هذه التمييزات فثمة فائدة في دراسة السير، فلا شك أولاً أن لها قيمة تفسيرية فقد تشرح عدداً كبيراً من التوريات أو حتى بعض الكلمات المنبثة في أعمال الكاتب»<sup>(٢)</sup>.

إنّ فهم أبعاد حياة الشاعر وظروفها ينير لنا ظلمات كثير من المجاهيل في عمله الفني، تلك الظلمات التي كنا سنظل، نحن القراء، نتخبط فيها من دون اهتمام لولا معرفتنا بحياة الشاعر، وهذا يعني أنّ الاطلاع على حياة الشاعر سينتج منه إثراء أكبر للنتائج المتحصلة من القراءة.

ولربما تتضح المسألة أكثر إذا لاحظنا أنّ «الشعر بصورة الخلاقة لا يمكن أن يكون تقليدياً لنموذج آخر مهما كان سامياً. إنه خلق جديد أنتجته عبقرية صاحبه التي منحت لنفسها حرية التنقل بين النماذج العليا تدرسها وتهضمها، وبالتالي تتمثلها فتصبح ملك يمينها لا ينازعها فيها أحد متقدم عليها أو

---

(١) عبد القادر الرباعي: طاقة اللغة وتشكل المعنى في قصيدة الربيع للبحثري،

ص ٦٣.

(٢) ويليك ووارن: نظرية الأدب، ص ٨٢.

متأخر عنها»<sup>(١)</sup> . ويعني هذا الكلام ، فيما يعنيه ، أنه ليس في وسعنا أن نعتمد في فهم صور شاعر كابن أبي ربيعة مثلاً على فهمنا لصور شاعر سابق كامرئ القيس مثلاً ؛ لأن لكل منهما خصوصيته ورؤاه ونظراته للحياة ، فتكون التعميمات في الأحكام مرفوضة مما يعني ، بالضرورة ، الحاجة الملحة إلى التخصيص والدنو .

وبالإضافة إلى ما تقدم ، ف«هناك أمر آخر يجب ألا يغيب عن البال ، فالواقع الفني ، إذ لا يمكن تصوره خارج نطاق الإبداع ، لا يعكس بحكم طبيعته الواقع فحسب ، بل ويتأمله كذلك . إنه يعزل الحقائق المتميزة المعبرة عن الوقائع التصادية ، يحيل الحقيقة الأصلية إلى حقيقة فنية»<sup>(٢)</sup> . فإذا كان الشاعر في شعره «يتأمل» واقعه ، فإن هذا معناه وجود واقع في مرحلة أسبق لكي يتناوله التأمل ، فإن نحن لم نعرف الواقع الذي انطلق الشاعر منه في تأملاته فكيف يتأتى لنا أن نجاريه في هذه التأملات؟

من هذه المنطلقات النظرية ينطلق هذا البحث المتواضع ليتناول نصاً من النصوص الشعرية القديمة بالتحليل ، والنص

---

(١) عبد القادر الرباعي : الصورة الفنية في النقد الشعري ، ص ١٠٦ .

(٢) ليزيروف : «الانعكاس التأملية والفن» في كتاب «البيولوجي والاجتماعي في

الإبداع الفني» ، ص ٦٨ .



المتخيّر هنا هو غنائية «يا قلب»<sup>(١)</sup> لشاعر عربي كبير هو الشريف الرضي (٣٥٩-٤٠٦هـ) عُرف لدى القدماء والمحدثين ببراعته الشعرية حتى قال عنه الثعالبي في اليتيمة : «ولو قلت إنه أشعر قریش لم أبعد عن الصدق ، وسيشهد بما أجره من ذكره شاهد عدل من شعره العالي القدح الممتنع عن القدح ، الذي يجمع إلى السلاسة متانة ، وإلى السهولة رصانة ، ويشتمل على معانٍ يقرب جناها ويبعد مداها»<sup>(٢)</sup> . وقال عنه الدكتور زكي مبارك : «الشريف كان معروفًا عند القدماء بصدق اللوعة والصبابة ، وكانت أشعاره في الحب كؤوسًا يعاقرها المتيمون»<sup>(٣)</sup> . وقال الدكتور عبد الفتاح الحلو في شعره الوجداني : «كما أنّ شعره الوجداني في النسب وطيف الحبيب غاية في الرقة والإفصاح عن الأخلاق العالية والنفس التي صقلها الوجد وهذبها العشق»<sup>(٤)</sup> . وما هذه الأقوال سوى غيض من فيض مما قيل في حق الشريف الرضي وشعره قديمًا وحديثًا .

ولنتقل بعد هذا إلى النص :

(١) القصيدة في ديوان الشريف الرضي ٢ : ١٠٨-١٠٩ .

(٢) الثعالبي : يتيمة الدهر ٣ : ١١٧ .

(٣) زكي مبارك : عبقرية الشريف الرضي ٢ : ٨٥ .

(٤) عبد الفتاح الحلو : مقدمة ديوان الشريف الرضي ١ : ١١٥ .

## يا قلب

### أ - الحلم:

- ١- يا قلب ليتك حين لم تدع الهوى  
علّقت من يهواك مثل هواكا
- ٢- لو كان حرُّ الوجد يُعقب بعده  
بردَ الوصال غفرت ذاك لذاكا

### ب - قتل الحلم:

- ٣- لا بل شجيتَ بمن يبيت مسلماً  
خالي الضلوع ولا يحس شجاكا
- ٤- إنْ يصبحوا صاحين من خمر الهوى  
فلقد سقوك من الغرام دراكا

### ج - بعث الحلم:

- ٥- يا ليت شغلك بالأسى أعداهم  
أو لا ، فليت فراغهم أعداكا

### د - الحساب:

- ٦- أهوى وذلًا في الهوى وطماعة  
أبدًا ، تعالى الله ما أشقاكا

#### هـ- الوقوع:

- ٧- يا قلب كيف علقت في أشراكهم  
ولقد عهدتك تُفلت الأشرাকা  
٨- أكثبتَ حتى أقصدتك سهامهم  
قد كنتُ عن أمثالها أنهاكا

#### و- المصير بعد الوقوع:

- ٩- إنْ ذبْتَ من كمد فقد جرَّ الهوى  
هذا السقام عليّ من جرّاكا  
١٠- لا تشكونّ إليّ وجرّاً بعدها  
هذا الذي جرّت عليّ يداكا  
١١- لأعاقبنك بالغيلل فإنني  
لولاك لم أذق الهوى لولاكا

#### ز- الدفاع:

- ١٢- ياعاذل المشتاق دعه فإنّه  
يطوي على الزفرات غير حشاكا  
١٣- لو كان قلبك قلبه ما لمتّه  
حاشاك مما عنده حاشاكا  
تننظم أبيات هذه القصيدة ثنائية بارزة هي ثنائية :  
القلب/الشاعر ، وتتصل بهذه الثنائية الكبرى أو تتفرع عنها

ثنائيات أخرى تؤدي إليها الجزئيات المبتوثة في النص الشعري  
بعناية ، كما سيتضح في التفصيل الآتي :

أ/١:

يعيش الشاعر في البيتين الأولين في عالم الحلم (عالم  
الأمنيات) ، ويغرق فيه حتى أذنيه متمنياً واقعاً غير الواقع  
الذي يعيش فيه ، ويبدأ حلمه هذا بمخاطبة قلبه : «يا قلب» ،  
ولنلاحظ هنا أنه لم يصف القلب إلى نفسه فلم يقل «يا  
قلبي» ، وإنما عدّه قلباً ، مجرد قلب ، كأى قلب آخر لا تربطه به  
أقوى الروابط ، فالقلب هنا ممتنع عن الإضافة ، هو لا يستحق  
هذه الإضافة . إذن فالقلب شيء والشاعر نفسه شيء آخر ،  
وهكذا تتبلور الثنائية الكبرى : القلب/الشاعر التي يدور حولها  
النص بأكمله منذ البيت الأول ، بل منذ الكلمة الأولى . ولو  
حقّ لنا استعمال عبارات القدماء لقلنا بوجود «براعة  
الاستهلال» ههنا ، «وإذا كان الابتداء حسناً بديعاً ومليحاً  
رشيحاً ، كان داعية إلى الاستماع لما يجيء بعده من  
الكلام» .<sup>(١)</sup>

وإبعاد الشاعر للقلب عن نفسه إنما هو لأنّ هذا القلب قد  
ابتلي بمرض الهوى الذي جرّ على الشاعر كثيراً من العناء أولاً ،

(١) أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ، ص ٤٩٦ .

ولأنّ هذا القلب قد عصى الشاعر ، ثانيًا ، حينما طلب منه الانتهاء عن الهوى فلم ينته عنه ولم يأبه لطلب الشاعر ، وهذا ما يشير إليه بقوله : «حين لم تدع الهوى» ، مما يعني وجود محاولات عن طرفه لإقناع القلب بالإقلاع عن الهوى ، لكنها باءت بالفشل ، بل ازداد القلب تشبثًا وتعنتًا كما لعله يُستوحى من «لم تدع» . والسبب الأخير لهذا الإبعاد هو وجود القناعة الأكيدة لدى الشاعر بعدم استحقاق المحبوب لمقادير الهوى الكبيرة التي يكيلها القلب له . وعدم الاستحقاق هذا له بُعدان ، يوضح هذا البيت البعد الأول منهما وهو البعد النفسي ؛ فالمحبوب وإن كان يهوى ، بدليل «من يهواك» ، إلا أنّ هواه لا يمكن أن يقارن ، بحال ، بالهوى في الطرف المقابل (القلب) . فالهوى ، إذن ، من طرف المحبوب موجود (قريب) لكنه ليس بالمستوى الذي يطمح إليه الشاعر (فهو إذن بعيد) ، وهكذا تنتظم علاقة القلب بالمحبوب ثنائية : القرب/البعد ، وهي ثنائية واضحة التعارض .

فالشاعر في عالم حلمه يتمنى من القلب ، بعد أن عصاه ، لو أنه اهتدى إلى صلاحه وعرف أنّ هذا المحبوب ليس يمتلك الكفاءة النفسية التي تؤهله لحبه إياه .

وكلمة التعليق (علّقت) التي يستخدمها الشاعر هنا لا تخلو من ظلال موحية ، إذ تدل على أنّ الحب المبذول من القلب شيء يُعلّق على المحبوب فيصير علامة تميزه وزينة ترفعه ،

فليس القلب بمستفيد من الحب بقدر ما يستفيد منه المحبوب لو أنه عرف قيمته وقدره .

وإذا كانت «التجربة الشعرية إفضاء بذات النفس بالحقيقة كما هي في خواطر الشاعر وتفكيره ، في إخلاص يشبه إخلاص الصوفي لعقيدته ، ويتطلب هذا تركيز قواه وانتباهه في تجربته»<sup>(١)</sup> ، فإن الشاعر مطالب بتوظيف كل الإمكانيات المتاحة لديه لأجل كمال هذا الإفضاء ، بما في ذلك النواحي الصوتية ، وهذا ما يمكن أن يلاحظ بوضوح في المقام ؛ ذلك أنّ التمني يعني التحسر والألم من الواقع المعيش والرغبة في نفي ما في الصدر ، والناحية الصوتية هنا تؤدي هذا الدور بوضوح ، وأعني بالناحية الصوتية القافية ، فهي تمتد فيمتد معها الصوت ، وتتيح بذلك المجال الأوسع لإفراغ ذات النفس والإفضاء بها .

## ٢/أ: الحلم:

بعد أن كان الشاعر قد أشار في البيت السابق إلى البعد الأول من بُعديّ عدم استحقاق المحبوب لحب القلب إياه ، يأتي هنا ليشير إلى البعد الآخر ، وهو البعد الجسدي ؛ ذلك أنّ هذا المحبوب لا يرضى بأن يطفئ حرارة الوجد ببرد الوصال حتى يكون الوصال كفارة له ، بل هو يتمادى في الابتعاد ، وكون

---

(١) محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ص ٣٦٤ .

الوجد قد بقي حاراً أمانة هذا البعد .

ولنلاحظ هنا الحرف «لو» الذي استعمله الشاعر ، فهو حرف امتناع لامتناع كما يقول النحاة ، وهذا يعني أن الدنو الجسدي الذي يطلبه الشاعر أمر ممتنع الوقوع وليس بعيداً وحسب . وبذا تظهر ثنائية جديدة تنتظم العلاقة مع المحبوب من الناحية الجسدية ، وهي ثنائية البعد/الامتناع ، وهذه الثنائية ليست ثنائية تعارض كما هو واضح ، فالامتناع تعميق للبعد وتجزير له . وتقف هذه الثنائية الجسدية في مقابل الثنائية النفسية السالف ذكرها (القرب/البعد) ، فما المحصلة النهائية؟ هذا ما سيوضحه الشاعر في البيت الثالث .

ولما كان «معنى الشعر يعتمد على السياق ، فالكلمة لا تحمل معها فقط معناها المعجمي ، بل هالة من المترادفات والمتجانسات . والكلمات لا تكتفي بأن يكون لها معنى فقط ، بل تثير معاني كلمات تتصل فيها بالصوت أو بالمعنى أو بالاشتقاق أو حتى كلمات تعارضها أو تنفيها»<sup>(١)</sup> ، فإنّ هذا يجعل البحث يستفيد أمرين من الفعل «يُعقب» حسب السياق الذي ورد فيه : الأمر الأول : تعميق حالة «الامتناع» السالف توضيحها ؛ ذلك أنّ الشاعر ينتظر من «حر» الوجد أن يُعقب بعده «برد» الوصال ، وهذا أمر واضح الامتناع ؛ لأنّ الحر

---

(١) ويليك ووارين : نظرية الأدب ، ص ١٨١ .

لا يمكنه أن يولّد البرد في حال من الأحوال .  
والأمر الآخر : هو الإيحاء بجمود المحبوب وعدم مبالاته ؛  
فليس المحبوب هو الذي يجعل الوصال تاليًا للوجد ، بل الوجد  
نفسه هو المطالب بأن يأتي بالوصال من بعده ، ومن هنا أُسند  
الفعل « يُعقب » إلى الضمير العائد على حر الوجد .  
وهنا شيء آخر جدير بالملاحظة ، وهو إسناد الغفران إلى  
تاء المخاطبة التي يراد بها القلب . فكأنّ الشاعر يقول : إنّ المطلب  
الجسدي لو كان يتحقق لكنت أنت أيها القلب ستغفر  
للمحبيب تقصيره ، أما أنا فلا ؛ إذ لا يقنعني إلا تحقق المطلين  
الجسدي والنفسي معًا . وبذا يعود الشاعر بأذهاننا إلى الثنائية  
الكبرى : القلب/الشاعر مرة أخرى ، ويثبت الانفصام الموجود  
بين طرفيها .

ولنعد معًا هنا إلى الوراء قليلًا لنستذكر أهم المضامين التي  
أثارها الشاعر منذ البدء ، فلقد عرفنا أنّ قلب الشاعر قد ابتلي  
بالهوى ، وأنّ الشاعر غير راضٍ بهذا ، وقد كان زجر قلبه فلم  
ينزجر ، وهو يرى أن هذا المحبوب لا يستحق الحب ؛ لأنّ نفسه  
وإنّ عرفت الحب لكنه ليس الحب الكامل ، ثم هو لا يؤدي ،  
جسديًا ، ما ينبغي بين المحبين من الوصال والقرب ، ولو كان  
هذا المحبوب يعرف صلاحه لعرف أنّ هذا الحب زينة وفخر له .  
ولقد كان يمكن للبحث ألا يتوقف عند هذه الأمور كثيرًا ،  
 ويفهم الهوى هنا على أنه من النوع المعروف الذي يجمع بين



بني آدم وبنات حواء منذ بدء الخليقة ، ويفهم المحبوب على أنه لا يخرج عن هذا الإطار . ولكنّ مراجعة سريعة لحياة الشريف الرضي وظروف حياته قد تفتح أمام البحث أفاقاً أرحب ، وقد يتوصل من خلال ذلك إلى أن المحبوب هنا يقع خارج دائرة أبناء آدم وحواء قاطبة . إنه شيء آخر ، مغاير ، أسمى ، أعظم شأنًا . إنه الخلافة . إذ «تتفق المصادر القديمة والدراسات الحديثة جميعاً على طموح الشريف الرضي إلى مركز الخلافة ، وعلى اعتباره هذا المركز حقاً من حقوقه ، وحقوق أسرته من قبل ومن بعد»<sup>(١)</sup> . وهذا ما ظهر بوضوح في ثنايا شعره ، كقوله مثلاً لما تقلّد النقابة<sup>(٢)</sup> :

لو كنت أقنع بالنقابة وحدها  
لغضضتُ حين بلغتها آمالي  
لكن لي نفس تتوق إلى التي  
ما بعد أعلاها مقام عال  
قد هفا قلب الشريف الرضي إذن إلى الخلافة ، وابتلي بهواها ، لا سيما بعد أن تنبأ له أبو إسحاق الصابغ بأنه لا بد

---

(١) حميد الهيتمي : «الرفض في شعر الشريف الرضي» ، ضمن كتاب : الشريف

الرضي دراسات في ذكراه الألفية ، ص ١٤٩ .

(٢) الديوان ٢ : ١٨٢ .

سينال الخلافة وأنه «سيرقى من العلياء أبعد مرتقى» (١). ولعلّ هذا الرأي - أي كون المحبوب هنا هو الخلافة - أن يكون قابلاً للتأييد من خلال المضامين والصفات التي أطلقها الشاعر، فهي قابلة للانطباق على مسألة الخلافة بنحو واضح، فأما أن الحب زينة للمحبوب، فهذا يمكن تفسيره من خلال روح الفخر التي كان الشريف الرضي يحملها بين جنبه، الفخر بنفسه وعلاها، والفخر بانتسابه إلى الدوحة الهاشمية والشجرة النبوية. فوصوله إلى الخلافة، والحال هذه، سيكون من دواعي الفخر والاعتزاز للخلافة نفسها، وتظهر روح الفخر هذه بوضوح في ديوانه، كقوله مثلاً: (٢)

أنا ابن الفرع من أعلى نزار  
ومن يزن الأسافل بالأعالي  
نماني كل ممتعض أبيّ  
جرى طلق الجموح إلى المعالي  
من القوم الألى ملكوا رقاب الـ  
أواخر واختلفوا قمم الأوالي

---

(١) يراجع في هذا الموضوع: زكي مبارك: عبقرية الشريف الرضي ٢: ٣٩ وما بعدها.

(٢) الديوان ٢: ١٧٥-١٧٦.

إذا بسطوا الخُطأ سحِبوا رِقاق الـ  
برود على الرِقاق من النعال  
وإن قُسمت بيوت المجد حازوا  
فناء البيت ذي العمد الطوال

وأما كون الشاعر غير راضٍ عن هوى القلب فمرجعه إلى ما عُرف عن الشاعر في حياته من ميل إلى حياة الزهد والتقشف ، فقد كان يُعد من علماء عصره وفضلائهم ، و«كان في سلوكه العام يحاول أن يتمثل نفسية الإمام عليّ ويتشبه به حتى في جزئيات المسائل ، دع عنك أمر العدالة الصارمة والزهد والتقشف»<sup>(١)</sup> . ومع كل هذا الذي تقدم ، لا يبقى مجال للتعجب من نهى الشاعر قلبه عن الهوى ، ومن الانفصام الحاصل بينه وبينه نتيجة عدم الانتهاء .

وأما كون المحبوب لا يؤدي حق الوصال الجسدي فليس سوى تصوير رمزي لعدم توافر الظروف الخارجية الحسية التي من شأنها تحقيق اللقاء مع المحبوب/الخلافه . صحيح أن الشريف كان قد اتخذ لنفسه داعية - سماه عمراً أو أبا العوام أو ابن ليلي - ليجمع حوله بعض القبائل البدوية في نجد وأطراف العراق<sup>(٢)</sup> ، إلا أن هذا لا يعني أن الظروف كانت قد تهيأت

(١) إحسان عباس : الشريف الرضي ، ص ١٤٧ .

(٢) نفسه ، ص ١١٦ .

تمامًا لوصول الرضي إلى الخلافة ، بل كانت الأقدار لا تزال  
تحوّل بينه وبين الخلافة ، كما يتضح من قوله :<sup>(١)</sup>

فيا عجبًا مما يظن محمد

وللظن في بعض المواضع غرار

يقدر أن الملك طوع يمينه

ومن دون ما يرجو المقدر أقدار

تبقى قضية واحدة ما تزال في حاجة إلى تفسير ، هي  
قضية البعد النفسي ؛ فكيف يزعم الشاعر أن الخلافة تحبه  
(لكن بمستوى أقل من مستوى حب قلبه لها) ؟

ينبغي لنا ألا ننسى هنا أن الشاعر هو في عالم الحلم ، وهو  
عالم تنطلق فيه الأخيصة من عقالاتها إلى أبعد مدى ممكن ،  
فيصبح الجماد كائنًا حيًا ، وينقلب غير المحسوس إلى محسوس ،  
وتختلط المعادلات الكونية اختلاطًا عجيبًا ، ليتكون من هذا  
كله عالم جديد تحكمه رؤى الشاعر وأحاسيسه ، وهذا هو  
الحاصل هنا ؛ لذا سنلاحظ في مرحلة «قتل الحلم» الآتية أن  
الشاعر سيتراجع عن هذا كله .

### ٣/ب: قتل الحلم؛

من المعروف أن الإبداع الفني ما هو في أساسه إلا انفعال ،

---

(١) الديوان ٢ : ٥٠ ، و«محمد» هو الشاعر نفسه ، فذا اسمه الحقيقي .

إذ «ينهض الإبداع الفني إلى حد كبير على قاعدة الانفعال ، أي على تأثر جميع جوانح الشخصية إزاء موضوع أو فكرة أو هدف»<sup>(١)</sup> . ويجد هذا الكلام تطبيقاً صادقاً له في هذا البيت وتاليه ، حيث تغير انفعال الشاعر فتغير معه خط سير القصيدة .

كان الشاعر فيما مضى يسبح في بحر أحلامه ، مولياً ظهره للواقع وما فيه ، لكن يبدو أن ضغط الواقع عليه كان أكبر مما كان يتوقع ، فما لبث أن انصاع لهذا الضغط ورجع إلى الواقع ، تاركاً بذلك عالم أحلامه ، بل قاتلاً له! فهو لم يترك الحلم تركاً عادياً ، وإنما قتله قتلاً ، ويتضح هذا من خلال العنف الذي استعمله معه بصرخته في وجهه : «لا» . هذه الصرخة المدوية كانت كفيلة لوحدها بقتل الحلم ، ومع ذلك لم يكتفِ الشاعر بها ، فأرجع نفسه إلى عالم الواقع بعنف ، مستعملاً «بل» بكل ما في الكلمة من قوة وجبروت .

والضغط الذي مارسه الواقع على الشاعر ليس إلا الهوى الذي ابتلي به القلب ، هذا الهوى الذي لا يدع الشاعر لحظة ، حتى في سباحته في الأحلام .

وبما «أنّ للصورة مستويين من الفاعلية هما المستوى النفسي

---

(١) ياكوفليف : «حول الطبيعة الانفعالية والعقلانية للإبداع الفني» ، مقالة ضمن

كتاب : البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني ، ص ٤٧ .

والمستوى الدلالي ، أو الوظيفة النفسية والوظيفة المعنوية ، وأن حيوية الصورة وقدرتها على الكشف والإثراء وتفجير بُعد تلو بُعد من الإيحاءات في الذات المتلقية ، ترتبطان بالاتساق والانسجام (Harmony) اللذين يتحققان بين هذين المستويين للصورة<sup>(١)</sup> ، فإن شاعرنا قد وُفق هنا في تصويره الهوى بصورة «الشجا» الذي يعترض في حلق الإنسان فلا يدعه يسيغه ليرتاح ولا يميته فيرتاح أيضاً ، وهذا إنما يكشف عن حدة الهوى وقسوته من جهة ، وعن الكره الباطني الذي يكنه الشاعر له من جهة أخرى .

ولنلاحظ أيضاً أنّ «الشجا» أمر محسوس ، وألمه مرتبط بـ «الجسد» ، فالجسد يبقى متألماً ؛ لأنه لم يظفر بلبسم الوصال ، إذ أن الوسائل المادية المحسوسة للوصول إلى الخلافة غير متاحة . وهكذا يعود الشاعر إلى تعميق الثنائية الجسدية : البعد/الامتناع ، ليؤكد واقعيته في عالم الحقيقة واليقظة . وبعد قتل الحلم والرجوع إلى عالم الواقع ، صار الشاعر ينظر إلى الناحية النفسية لدى المحبوب بمنظار مختلف عن ذلك الذي كان ينظر به وهو في عالم الحلم ، فالمحبوب صار :

١- يبيت مسلماً : إنه يلتذ بالسلام الداخلي الوردني الهانئ ، بعيداً كل البعد عن الاضطراب والجيشان اللذين يعانيهما

---

(١) كمال أبو ديب : جدلية الخفاء والتجلي ، ص ٢٢ .

القلب فيقلبان الوجود من حوله حربًا طاحنة .  
٢- خالي الضلوع : أجل ، هكذا تقول الحقائق ، وبه يشهد الواقع . ليس المحبوب/الخلافه يحب بمستوى أقلّ من المطلوب ، إنه لا يحب أصلًا ، ولم يعرف يوماً طعم الحب .  
٣- لا يحس شجاكا : إنه أيها القلب ليس فقط لا يحبك ، بل إنه ليس مستعدًا لأن ينظر إلى عذابك نظرة رحيمة فيريحك منه أو يخفف عنك ، إنه معدوم العاطفة كليًا . وبذا ينكص الشاعر عن الثنائية النفسية التي تخيلها في عالم الحلم : القرب/البعد ، ويلغيها تمامًا ؛ إذ لا وجود لاحتمال القرب بتاتًا ، فليس ثمة إلا البُعد ، البعد الذي يتعمق فيستحيل امتناعًا ، فتصبح الثنائية الجسدية هي وحدها الواقعية ، أعني ثنائية البُعد/الامتناع .  
هكذا حال المحبوب في الليل كما تفيده كلمة «يبيت» ، فهل يختلف حاله عن هذا في ساعات الصباح؟

٤/ب:

كلا ، لا يختلف الحال في الصباح أيضًا ، فالمحبيب يصبح وهو صاح من أثر خمر الهوى . وهنا أمران يجدر أن نلاحظهما :  
١- كون المحبوب يصبح صاحيًا من خمر الهوى يعني أنه قد سقى هذه الخمرة في الليل ، في أثناء نومه ، في عالم الأحلام . وهذا يعني أن المحبوب يعيش ، هو أيضًا ، حالة

«القرب» في عالم أحلامه ، بيد أن هذه الحالة لا يبقى لها أي أثر حينما يصحو ويواجه الواقع ، حينما تصبح الثنائية الواقعية هي البُعد/الامتناع ، وحدها .

٢- الإضافة البيانية هنا - أي إضافة «خمر» إلى «الهوى» - لا تخلو من دلالة خاصة في المعجم الشعري الخاص بالشريف الرضي ، وتتضح هذه الدلالة إذا نحن راجعنا موقف الرضي العام من الخمر . يقول الدكتور زكي مبارك : «ونسارع فنقرر أن الشريف لم يصف الخمر ، وكان وصف الخمر من أهم الفنون عند شعراء العراق»<sup>(١)</sup> ، ولا بد هنا من أن نحمل كلام الدكتور مبارك على أن الشاعر لم يصف الخمر بدافع من ذاته ؛ وذلك لكي ندفع التنافي بينه وبين قوله : «وهو قد وصف الخمر بالفعل ، ولكنه نص في الديوان على أنه سُئِلَ وصفها على لسان بعض الناس»<sup>(٢)</sup> . فالشريف إذن قد اجتنب ميدان الخمر ، مع أنه كان أهم ميادين شعراء العراق ، وما كان ذلك إلا بدافع من شدة تدينه والتزامه بأحكام الشريعة المقدسة ، فهو لا يرى في الخمر إلا الخطيئة وإلا المعصية . ومن هنا يكون ربط الخمر بالهوى الذي يرتبط به القلب إمعاناً في تعميق

---

(١) زكي مبارك : عبقرية الشريف الرضي ٢ : ١٩٤ .

(٢) نفسه ٢ : ١٩٦-١٩٧ .



الثنائية الكبرى : ثنائية القلب/الشاعر . فالقلب قد خرج  
عن طوع الشاعر المتدين وصار متبعاً لهواه ، خاضعاً لطوع  
المحبوب ، ومن هنا فقد سُقي الخمر/الغرام بنحو متواصل  
(دراكا) .

وثمة شيء آخر تجدر ملاحظته ، هو أن الشاعر قد تحدث  
عن المحبوب ، ابتداء من هذا البيت ، بصيغة الجمع التي لم  
تظهر فيما سبق من أبيات ، فما السرف في اللجوء إلى هذه  
الصيغة؟ أنكتفي هنا بأن نقول مع السيوطي : إنَّ من «سنن  
العرب» ذكر الجمع والمراد واحد أو اثنان؟<sup>(١)</sup> ونسى ما قاله ابن  
الأثير من أنَّ مثل هذا الجواب هو «عكاز العميان»؟<sup>(٢)</sup>

الأجدى أن ننظر إلى هذه القضية من خلال مشاعر  
الشاعر وأحاسيسه ، فاللجوء إلى صيغة الجمع هنا وسيلة لعل  
الشاعر يريد منها بيان عمق المعاناة وثقلها . العمق والثقل  
كفيلان بجعل الشاعر يرى أنه لا يعاني واحداً بل كثيرين ،  
وقلبه لم يُسَقَّ الغرام من شخص واحد ، بل سقاه كثيرون ،  
وتلتقي كثرة السقاة هذه مع كثرة مرات السقي التي أوضححتها  
كلمة «دراكا» .

وإذا أردنا أن نفهم دلالة الكثرة المرتبطة بالخلافة ، فهي

---

(١) السيوطي : المزهري : ١ : ٣٣٣ .

(٢) ابن الأثير : المثل السائر : ٢ : ٣ .

الكثرة التي تتمثل في جانبها السلبي ، أي جانب العقبات  
الخاللة دونها .

#### ٥/ج: بعث الحلم:

بعد أن عاد الشاعر إلى أرض الواقع قاتلاً الحلم ، وجد ،  
فيما يبدو ، عالم الواقع ثقيلًا قاسيًا إلى درجة لا يتحملها ؛ لذا  
لم يجد - وقد أثقلت الهموم نفسه الحساسة - بدءًا من اللجوء  
ثانيةً إلى الحلم . ولكن كيف وقد قُتل؟ لا بد إذن من بعثه  
وإحيائه من جديد ؛ حتى يجد فيه متنفسًا يفرغ فيه همومه .  
وهكذا رجع من جديد إلى عالم الحلم ليتمنى ما يشاء .  
وأمنيته هنا تتعلق بردم الهوة الواسعة بين الطرفين (القلب  
والمحبوب) ، فإما أن يحس الطرفان بالأسى ويتجرعا معاً ، وإما  
أن يكونا ، معاً أيضاً ، فارغي البال .

وإذا كان «الارتباط الخاص للألفاظ هو الذي ينشئ  
العلاقات الجديدة التي تتمثل لنا في صور التعبير المختلفة التي  
تظهر دائماً في الكتابة الشعرية ، وأعني بصفة خاصة تكوين  
الصورة ، فالألفاظ في ارتباطها تكوّن في القصيدة مجموعة من  
الصور ، تلك الصور التي تنقل إلينا الشعور أو الفكرة»<sup>(١)</sup> ، فإنّ  
هذا الارتباط الخاص قد وظّفه الشاعر هنا لتصوير مدى الهوة

(١) عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه ، ص ١٣٨ .

الفاصلة بين الطرفين ، إذ أنّ القلب لا يعاني الأسى وحسب ، بل الأسى هو شغله الشاغل ، وهو أسى شديد إلى درجة يكون معها بمنزلة عدوى تنتقل إلى القريبين منه . وفي المقابل يكون الفراغ ، في طرف المحبوب ، فراغاً شاسعاً كالصحراء ، حتى لكأنه هو أيضاً يُعدي .

ولافت للنظر هذا التوقف الاستدراكي البديع الذي يبتدئ به الشطر الأخير : «أولا» ، فكأنّ الشاعر بعد أن تمنى أن يصاب المحبوب بعدوى الأسى تنبّه على حالة الانفصام الحادة بينه وبين القلب ، وتيقن بأنّ القلب لن يقبل منه كلاماً كهذا في حالة الانفصام هذه ، بل القلب لا يقبل بأن يصاب المحبوب بالأسى في أي حال من الأحوال ؛ لذا توقف الشاعر ، وغير وجهه سيره ليتمنى للقلب الإصابة بعدوى الفراغ .

#### ٦/د: الحساب:

ليس من المبالغة أن يوصف هذا البيت ، باستخدام أوصاف القدماء ، بأنه «بيت القصيد» ؛ ذلك أنه ينماز بمجموعة من المزايا والخصوصيات :

أ - تصب في هذا البيت روافد الأبيات السابقة مشكّلة نهراً واحداً كما سيتضح .

ب - تتغير درجة الانفصام في الثنائية الكبرى (القلب/الشاعر) تغيراً واضحاً بعد هذا البيت مباشرة .

ج- هو الوحيد الذي يتضمن استفهامًا إنكاريًا ( أما البيت الآتي فالاستفهام فيه حقيقي ، كما سيظهر في محله ) .

د- وجود معنى التأبید (أبدًا) ، بما له من ظلال .

هـ- الاشتمال على ذكر الله ، ودلالاته .

و- وجود أسلوب التعجب (ما أشقاكا!) .

ز- الذكر الصريح للذل الذي قاد القلبَ إليه ، الهوى .

ففي البيت ينكر الشاعر - باستخدامه الاستفهام الإنكاري - على قلبه أن يعيش الهوى (وهذا يرتبط البيتين ١ و٢) ، وأن يوقعه هذا الهوى في الذل (لوجود التباين الكبير بين حالي القلب والمحبوب ، على ما تقدم في البيتين ٣ و٤) ، وأن يبقى مع ذلك يعيش الطمع في تغير الأحوال ( على ما مر في البيت ٥) ، والطماعة في البيت الخامس وإن كانت من الشاعر لا من القلب ، إلا أن الشاعر كان قد اضطر إليها اضطراراً لينقذ القلب المسكين من مصيره المنتظر فيما إذا استمر في غيِّه ، ومن هنا كان مبدأ الطماعة وأصلها هو القلب نفسه . ومعنى الإنكار هنا هو أن هذه الأمور «لا ينبغي» أن تحصل ، لا سيما إن كان حصولها سيكون «أبدًا» .

وهذا الأبد المقضي في الضلال يرتبط ، عند الشاعر ، بثنائية ضدية ، مع الأبد الذي يكون مع الهدى ، وهذا ما ذكره هنا بالله سبحانه الذي هو أبدي دائم ولكنه ، مع ذلك ، متعال

عن مثل الشقاء العظيم الهائل - كما يوحي التعجب - الذي يقاسيه القلب .

إنَّ كل وصف خلعه الشاعر على القلب يمكن خلع ضده على المحبوب ، فالمحبوب (أو الخلافة بعبارة أخرى) لا يعرف الهوى ، فهو لا يعيش في ذلِّه ، ولا يطمع في شيء ، وبأخرة فهو لا يقاسي الشقاء . وهكذا تكتنف هذا البيت روحُ المحاسبة ، محاسبة الشاعر للقلب على ماضيه ومستقبله .

ويلاحظ مما تقدم أنَّ الشاعر قد أقام مجموعة من الثنائيات المتعارضة بين القلب والمحبوب ، وهي التي يمكن تلخيصها كما يأتي :

المحبوب	القلب
لا وصال	الرغبة في الوصال
السلامة	الشجاء
الصحة	خمر الغرام
الفراغ المعدي	الشغل بالأسى المعدي
خلو الضلوع	الهوى
العزفي الفراغ	الذل في الهوى
القناعة	الطماعة
الهداية الأبدية	الضلال الأبدية
النعيم	الشقاء

## ٧/هـ: الوقوع:

«إنّ أولى مميزات الأديب هي قدرته على استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائية ، وهكذا تصبح الكلمات والعبارات صوراً إيحائية ، وفي هذه الصور يعيد الأديب إلى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية»<sup>(١)</sup> . هذه الميزة تظهر عند شاعرنا هنا منذ بدء البيت ، حينما ينادي قلبه بـ «يا قلب» ، فقد اختلف هذا عن النداء الذي كان في البيت الأول «يا قلب» ، مما يعني أن الشاعر قد سمح لنفسه أخيراً بأن يضيف القلب إليه ، وهذا يشير إلى حصول تقارب بينهما وتغيّر في درجة الانفصام في الثنائية (القلب/الشاعر) ، إلا أنّ هذه الثنائية لم تنعدم تماماً ، بدليل أنّ الشاعر ما زال يشخص القلب تشخيصاً ويراه إنساناً يخاطبه . ولبقاء هذه الثنائية أثر ظاهر في صيغة النداء نفسها ، فالشاعر وإن كان قد أضاف القلب لنفسه (وهذا تقارب) ، إلا أنه لم يبرز ياء المتكلم بصورة ظاهرة (وهذا تباعد) ، مما قد يشير إلى تردده بين الإضافة وعدمها .

وهذا الاقتراب من القلب يسوّغه الشاعر بأمرين : أولهما أنه قد تنبّه على أنّ القلب كان قد عُدر به على حين غرة ، إذ نُصبت له شركاء وحبائل أوقعته ، والآخر أنّ هذا القلب ليس قلباً أحرق غيباً ، فهو يجيد الإفلات والمراوغة ، لكنها مرّته

(١) السعيد الورقي : في الأدب والنقد الأدبي ، ص ٥٢ .

الأولى التي خانته فيها الحيلة .

وهنا نظرة جديدة من الشاعر إلى المحبوب ، فمع كونه خالي الضلوع لا يحس بالآلام القلب ولا يطمع في شيء ، إلا أنه قد تعمّد نصب الشباك والشراك للإيقاع بالقلب ، وهكذا دومًا حال المناصب . يأتي الشاعر هنا ليسأل قلبه عن كيفية وقوعه في المصيدة ، وسؤاله ليس إلا استفهامًا حقيقياً قُصد منه معرفة الجواب . ولا يمنع من هذا كون الاستفهام موجّهًا إلى غير العاقل ؛ وذلك لأنّ المفروض أنّ الشاعر قد شخّص القلب وعدّه ذاتًا عاقلة يحادثها . فالتجوز ، إذن ، حاصل في مرحلة التشخيص ، أما بعد تحقق التشخيص فيكون الاستفهام على حقيقته .

هـ/٨ :

لكي لا يبرئ الشاعر قلبه من مسؤولية الوقوع تمامًا ، ولكي يمهّد للمصير الآتي (مصير القلب والشاعر) أخذ هنا يلقي على القلب نصيبه من المسؤولية ، ومن هنا جعل الشاعر يتراجع رويدًا عن الأمرين اللذين سوّغ بهما اقترابه من القلب : فأما فيما يرتبط بالأمر الأول فصحيح أنّ الشراك قد نُصبت من طرف المحبوب ، إلا أنّ القلب أخطأ حينما دنا منها ، وما كانت الشراك لتضره بوجودها لولا اقترابه منها . وأما فيما يرتبط بالأمر الآخر فالشاعر بيّن أنه قد نهى قلبه عن «أمثال» هذه الحالة ،

لا عن هذه الحالة بعينها ، فكان القلب مطالباً إذن بأن يقيس حال هذه الحالة على حال غيرها مما نهى الشاعر عنه ، فكونه لم يقس دليل على أنه قلب أحرق غبي . وعلى هذا ، فالقلب لا يستحق أن يقترب الشاعر منه ، فليبق إذن التباعد بينهما . وهكذا يعود الانفصام بين الطرفين إلى التعمق من جديد . ويؤكد الشاعر هذا الانفصام من خلال ذكر نهيه القلب صراحةً في الشطر الأخير .

#### ٩/و: المصير بعد الوقوع:

ابتداءً من هذا البيت يبدأ الشاعر في بيان المصير (مصير القلب ومصيره هو) نتيجةً لسوء اختيار القلب ، فالقلب مصيره إلى الذوبان كمدًا ، والكمدها إشارة إلى عدم إمكانية البوح بالرغبة في الخلافة علناً ، إما لأن الشاعر كان قد لبس مسوح الزاهدين في الدنيا وكان زاهداً بالفعل ، فكان يرى رغبته في الخلافة نوعاً من المنقصة ولا بد أن تُستر ، وإما لعدم سماح الظروف الخارجية بمثل هذا البوح العلني .

والشاعر مصيره إلى الإصابة بالسقم ، وأي سقم؟ إنه شيء هائل ضخمة يُجر جراً (ولا يُحمل لثقله) ، ثم يُلقى به فوق الشاعر (فقد قال : «علي» ) ليدفنه في الأرض من شدة الثقل . وحالة الانفصام في الثنائية الكبرى (القلب/الشاعر) تزداد هنا أيضاً ؛ إذ أنّ الشاعر لم يكتف بتشخيص القلب ، بل سلّ نفسه



عنه سلاً عجيباً ، فقال : «فلقد جرّ الهوى هذا السقام عليّ من جرّاك». الضمير الذي هو في محل جرّ بحرف الجر «على» يُقصد به الشاعر كاملاً ما عدا قلبه ؛ لأنّ الشاعر هو الذي جرّ عليه السقام ، والقلب هو وسيلة هذا الجرّ وسببه .

١٠/و؛

تتجذر حالة الانفصام هنا أكثر ؛ إذ لم يعد الشاعر يكتفي بوجود الاثنينية التي كان قد عمّقها بينه وبين القلب ، وإنما يريد من القلب أيضاً ألاّ يعدّه صديقاً أو صاحباً فيشكو إليه وجده وحزنه ، فالقلب والشاعر شخصان لا يعرف أحدهما الآخر ، بل هما عدوّان ، فكيف يشتكي أحدهما ما به إلى الآخر؟ لا مجال لذلك إطلاقاً .

وسرّ هذا التجذير للانفصام هو أنّ الشاعر بات يعدّ القلب المسؤول الأول المباشر عمّا حلّ به (أي بالشاعر) ، لا مجرد سبب أو وسيلة كما كان الوضع في البيت السابق ؛ ففي البيت السابق كان الهوى هو الذي جرّ السقام على الشاعر بسبب القلب ، أما هنا فالقلب هو الذي جرّ السقام على الشاعر بيديه . ولا يخفى ما في الكلمة «يداكا» من تأكيد زائد على مسؤولية القلب عمّا نزل بالشاعر ؛ إذ اليدان تدلان على العمل الطوعي الاختياري .

يصل الانفصام هنا إلى الذروة التي ما فوقها ذروة ، حين يقرر الشاعر معاقبة القلب . وكيف يكون هذا العقاب؟ إنه سيعاقبه بـ «الغليل» ، ويقال في اللغة : «أغلّ إبله : أساء سقيها ، فصدرت ولم تَرَوْ»<sup>(١)</sup> ، وبذا يكون العقاب من جنس الجريمة ؛ لأنّ الجريمة كانت - كما في الشطر الأخير - «ذوق» الشاعر الهوى من دون التنعم الكامل به . ومعنى هذا العقاب هو أنّ الشاعر يقرر هنا ألاّ يبتعد عن المحبوب (أو الخلافة) ابتعاداً كلياً ، بل يبقى على مقربة من دون تناول أو وثوب حتى يذوق القلب ، ويظل يذوق ، آلام الحرمان .

ويلاحظ في البيت وجود عدد من المؤكّدات والمقويّات التي تدعم الانفصام من جهة ، وتزيد من إلقاء المسؤولية على القلب من جهة أخرى ، وهي : القَسَم (وهو محذوف ، ولكن تدل عليه اللام الواقعة في جوابه) ، ونون التوكيد الثقيلة ، و«إنّ» التوكيدية ، وتكرار «لولاك» .

## ١٢/ ز: الدفاع؛

بعد أن صرّح الشاعر برغبته في معاقبة القلب ، وجد نفسه هنا في حاجة إلى أن يدافع عن صحّة تصرفاته ، وذلك حينما

(١) ابن منظور : لسان العرب ، مادة «غلل» .

وقف عليه شخص متفرج متطفل وأخذ بعتابه ولومه ، فخاطبه الشاعر ههنا طالباً منه تركه في حال سبيله ؛ ذلك أنّ هذا المتفرج ليس بوسعه أن يدرك تماماً حقيقة الوضع ، لا من الناحية الجسدية ولا من الناحية النفسية . فأما من الناحية الجسدية (وهي التي يتحدث عنها هذا البيت بدليل «الحشا» ) ، فأحشاء هذا المتفرج لم تتقد فيها نار كتلك التي اتّقدت في أحشاء الشاعر ، فهو لم يذق مسّها ؛ لذا فهو لا يفهم معنى الثنائية الجسدية : البعد/الامتناع ، وهي التي يعانيتها الشاعر نظراً لامتناع الوصال .

ويلاحظ في هذا البيت أنّ الشاعر قد غيّر من أسلوب الحديث عن نفسه ، فبعد أن كان في السابق يتحدث عن نفسه بصيغة المتكلم (باستعمال تاء المتكلم) ، أصبح هنا يتكلم عن نفسه بصيغة الغائب (المشتاق ، دعه) ، وهذا ضرب مما يسمى «الالتفات» ، وهو «لا يكون إلا لفائدة اقتضته ، وتلك الفائدة أمر وراء الانتقال من أسلوب إلى أسلوب ، غير أنها لا تحدّ بحدّ ، ولا تضبط بضابط»<sup>(١)</sup> . فما الفائدة التي اقتضت الالتفات ههنا؟ ليس من المستبعد أن تكون الفائدة هي الدفاع عن نفسه ؛ ذلك أن الشاعر لما كان هنا في مقام الدفاع عن نفسه ، فإنه وجد أنّ دفاع المرء بنفسه لا يكون له في نفس المتلقي من

---

(١) ابن الأثير : المثل السائر ٢ : ٤ .

الأثر ما يساوي الأثر الذي يكون للكلام فيما إذا كان المدافع شخصاً آخر ، فعَدَّ الشاعر نفسه شخصاً مدافعاً آخر ، فلجأ إلى الالتفات المذكور .

وإذا عدنا إلى الثنائية الكبرى (القلب/الشاعر) لنرى حالها هنا ، فقد يُخيّل للمرء في الوهلة الأولى أنّ درجة الانفصام ما زالت على وضعها الذي كانت عليه في البيت السابق ما دام الشاعر هنا في مقام الدفاع عن صحة فعله . لكنّ التأمّل في كلمة «المشتاق» قد يفضي بنا إلى شيء جديد ، فالشاعر هو المشتاق ، لكن الشوق لا يكون إلا في القلب ، فنسبة الشوق إلى الشاعر نفسه تكشف عن حصول تقارب - سنعرف سببه في البيت الآتي - بين القلب والشاعر ، هذا من جهة . ومن جهة أخرى فإنّ ذكر الشوق ، الذي مكانه القلب ، قد يلمّح إلى وجود رغبة خفية لدى الشاعر في الدفاع عن قلبه أيضاً ، إذ القلب لم يفعل ما فعله إلا بداعي الشوق الذي غلب عليه أمره .

١٣/ز؛

وأما من الناحية النفسية فهذا المتفرج لا يحمل قلباً كقلب الشاعر حتى يعرف ما يمكن لمثل هذا القلب أن يوقع صاحبه فيه ، فالأجدر بهذا المتفرج المتطفل أن ينسحب ، ويترك الحكم فيما يجهل .

وفي هذا البيت الختامي تصل الثنائية الكبرى التي تذبذبت من مستوى لآخر في القصيدة ، إلى موقعها النهائي ، وهو موقع التلاشي والانعدام . يبرز هذا الموقع من قبول الشاعر أخيراً إضافة القلب إليه إضافة صريحة بيّنة ، فهو يعبر هنا بـ «قلبه» ، والهاء تعود إلى الشاعر نفسه كما هو واضح . هذه الإضافة الواضحة ما هي إلا علامة على إلغاء الاثنينية والانفصام بين القلب والشاعر .

إنّ هذا الإلغاء قد جاء لسببين اثنين :

الأول : مهما قسا الشاعر على القلب ، فإنه يجد هذا من حقه . أما أن يمارس الآخرون القسوة (العدل واللوم) ضد الشاعر فهذا ما لا تتحملة نفسه الحساسة ؛ لذا فهو مستعد لإعادة القلب إلى موقعه لإسكات الآخرين . وهذا يكشف عن جانب عدم الاقتناع الحقيقي بمسألة إلغاء الانفصام ، ويعبر الشاعر عن عدم الاقتناع هذا بتكراره «حاشاك» في البيت . وبهذه النقطة يعرض الشاعر حقيقة مهمة ، هي أن العاقل قد يضطر أحياناً إلى التساهل في موقفه رعايةً للآخرين من حوله .

والآخر : أنّ القلب مهما أذنب وفعل فإنه يظل قلبه هو (مما عنده) ، شاء أم أبى . ولا يمكنه ، بحال من الأحوال ، التنكر لهذه الحقيقة المسلّمة . وهذا يعني وجود جانب الاقتناع أيضاً لدى الشاعر . وهنا يشير الشاعر إلى حقيقة مهمة أخرى هي : مهما حاول الإنسان فلا يمكنه أبداً أن يفر من مواجهة نتائج أعماله .

وبين حدّي الاقتناع وعدمه ، أُلغي الانفصام .  
وفي هذا البيت بيّن الشاعر أنّ هذا القلب ليس قلباً  
للشخص الآخر (المتفرج المتطفل) ، أي أنّ القلب «ممنوع عن  
الإضافة» ، وبهذه النقطة يرجع هذا البيت إلى البيت الأول ،  
ليرتبط به في حركة توازي الحركة من البيت الأول إلى  
الأخير ، فتكتمل بذلك دائرة القصيدة ، لكن مع ملاحظة أنّ  
الامتناع عن الإضافة هنا إنما هو بالنسبة للشخص الآخر . أما  
بالنسبة للشاعر ، فالإضافة متحققة في أجلى صورها .

#### الخاتمة:

تجلّت من دراسة هذه القصيدة مجموعة من النتائج ،  
أهمها :

- ١- طغت على كل أبيات القصيدة ثنائية مهمة بارزة هي  
ثنائية القلب/الشاعر ، إذ سرت العلاقة بين قطبيها في كل  
أرجاء النص ، وكانت المكوّن الأساس الذي طغى على  
بنيته الدلالية والفنية .
- ٢- كانت علاقة الشاعر بقلبه علاقة غير مستقرة ، تحكمها  
الظروف والعوامل النفسية المتغيرة التي قامت على أساس  
من الواقع المعيش وتفصيلاته الدقيقة .
- ٣- أعطى الشاعر قارئه مفاتيح دلالية يستطيع بواسطتها أن  
يقف على الأسباب والعوامل التي كانت وراء كل موقف

من مواقف الشاعر إزاء قلبه . فلم تكن القضية ، إذن ، قضية عاطفية هوجاء تحرك المواقف ذات اليمين وذات الشمال دونما منطق أو أساس عقلائي .

٤- لئن كان الواقع طاغياً ومؤثراً في موقف الشاعر ، فإنه لم يظل في إساره طوال الوقت ، فقد كان يتهرب منه إلى عالم الحلم ، فإذا زاد ضغط الواقع عليه «قتل» حلمه ، لكنه يظل بعدئذ يتحين الفرص لأجل «بعث» هذا الحلم من جديد .

٥- تفرعت عن الثنائية الكبرى الحاكمة (القلب/الشاعر) مجموعة من الثنائيات الصغرى التي كان لها أثرها الواضح في بنية النص وتشكيل ملامحه المهمة . لكن كون هذه الثنائيات فرعية جعلها غير قادرة على النأي بنفسها والاستقلال في وجودها عن الثنائية الكبرى الأصلية .

٦- اختتم النص - بناءً على ما تراه الدراسة الحالية - بنهاية تصالحية ، احتضن فيها الشاعر قلبه ؛ لسببين أشار إليهما في نهاية القصيدة ، وقضى على الانفصام الحاد الذي ساد علاقته المتوترة به .

٧- استعان النص في بيان رؤيته بمجموعة من التقنيات والوسائل اللغوية والفنية ، أهمها : التشخيص ، والتقابلات الثنائية ، والرمزية ، والحلم ، والتنويع الأسلوبي ، والإمكانات الصوتية ، إضافةً إلى استعمال الألفاظ ذات

الظلال الدلالية الوارفة ، والأساليب المعبرة الدالة . وكل  
هذه ، وغيرها ، كان لها أثرها الفاعل في إثراء النص وإغناء  
جوانبه الدلالية والعاطفية .



## قائمة المصادر والمراجع

- ١- ابن الأثير ، ضياء الدين : المثل السائر ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، المكتبة العصرية ، بيروت ١٩٩٠ .
- ٢- إسماعيل ، عز الدين : الأدب وفنونه ، ط٧ ، دار الفكر العربي ، القاهرة ١٩٧٨ .
- ٣- الثعالبي : يتيمة الدهر ، مطبعة الصاوي ، القاهرة ١٩٣٤ .
- ٤- أبو ديب ، كمال : جدلية الخفاء والتجلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٧٩ .
- ٥- راي ، وليم : المعنى الأدبي ، ترجمة يوثيل عزيز ، دار المأمون ، بغداد ١٩٨٧ .
- ٦- الرباعي ، عبد القادر : الصورة الفنية في شعر أبي تمام ، جامعة اليرموك ، إربد ١٩٨٠ .
- ٧- الرباعي ، عبد القادر : الصورة الفنية في النقد الشعري ، دار العلوم ، الرياض ١٩٨٤ .
- ٨- الرباعي ، عبد القادر : «طاقة اللغة وتشكل المعنى في قصيدة الربيع للبحثري» ، حولية كلية الإنسانيات والعلوم بجامعة قطر ، العدد ١٥ للسنة ٩٢ / ١٩٩٣ .
- ٩- الرضي ، الشريف : ديوانه ، تحقيق عبد الفتاح الحلو ، وزارة الإعلام ، العراق ١٩٧٧ .

- ١٠- السيوطي ، جلال الدين : المزهري في علوم اللغة وأنواعها ، تحقيق محمد أحمد جاد المولى بك وآخرين ، ط ٣ ، دار التراث ، القاهرة ، د.ت .
- ١١- شلش ، محمد جميل وآخرون : الشريف الرضي دراسات في ذكره الألفية ، دار آفاق عربية ، بغداد ١٩٨٥ .
- ١٢- عباس ، إحسان : الشريف الرضي ، دار بيروت ودار صادر ، بيروت ١٩٥٩ .
- ١٣- العسكري ، أبو هلال : كتاب الصناعتين ، تحقيق مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ١٩٨٤ .
- ١٤- الغدامي ، عبد الله : الخطيئة والتكفير ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ١٩٨٥ .
- ١٥- ليزيروف ، وآخرون : البيولوجي والاجتماعي في الإبداع الفني ، ترجمة محمد سعيد مضية ، دار ابن رشد ، عمان ١٩٨٦ .
- ١٦- مبارك ، زكي : عبقرية الشريف الرضي ، دار الجليل ، بيروت ١٩٨٨ .
- ١٧- المصري ، ابن منظور : لسان العرب ، دار بيروت ودار صادر ، بيروت ١٩٦٨ .
- ١٨- هلال ، محمد غنيمي : النقد الأدبي الحديث ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٧ .

- ١٩- الورقي ، السعيد : في الأدب والنقد الأدبي ، دار المعرفة  
الجامعية ، الإسكندرية ١٩٨٩ .
- ٢٠- ويليك ، رينيه ووارين ، أوستن : نظرية الأدب ، ترجمة  
محيي الدين صبحي ، المؤسسة العربية ، بيروت ١٩٨٧ .



## الانبعاث في شعر خليل حاوي

(قراءة في ديوانيه الأولين: «نهر الرماد» و«النأي والريح»)

### المقدمة:

ليس من المبالغة أن يقال: إنّ الشاعر العربي الحديث قد استطاع تخطي المسافة بين ما هو خاص وما هو عام من الرؤى الشعرية، فهو لم يتخلّ عن شحن شعره بشحنات من تجاربه الشخصية ورؤاه وأحلامه وآماله؛ وبذا لم يفقد الشعر حرارته الوجدانية ودفقته الإنسانية الشعورية، وفي الوقت نفسه لم يسترسل الشاعر مع همومه الذاتية، ناسياً كل ما يمتّ بصلّة إلى تطلعات مجتمعه أو أمته وهمومهما، بل «تحول الشاعر الحديث إلى شاعر رؤى حضارية، وامتدت مسافة المعاناة والعذاب والتموج الداخلي والحنين ضمن التجربة الشعرية الذاتية الواحدة المتوحدة»<sup>(١)</sup>. والطريف في الأمر أنّ هذا التحول لم يكن ارتياداً لآفاق لم يسبق للشعر أن ارتادها في تاريخ البشرية الطويل، بل كان نكوصاً إلى الوراء، وعودة بالشعر إلى «الدور الذي كان يقوم به في الأطوار الأولى من

(١) أمطانيوس ميخائيل: دراسات في الشعر العربي الحديث، ص ٣٨.

الحضارة الإنسانية ، حين كان الشاعر نبيّ القوم وكاهنهم  
وساخرهم وقائدهم السياسي والاجتماعي»<sup>(١)</sup> .

وعندما نكون بسبيل الحديث عن الرؤى الحضارية في  
شعرنا العربي الحديث ، فإنّ ثمة شاعرًا لا يمكن إغفاله في حال  
من الأحوال ، وهو الشاعر اللبناني خليل حاوي (١٩١٩ أو  
١٩٢٥ - ١٩٨٢) ؛ ذلك أنّ «غاية الشعر عند خليل حاوي غاية  
حضارية ، بمعنى أنّ القصيدة عنده تلتزم بمواجهة ما في الأعماق  
من تردّد وانكفاء ، لتحيلها إلى أعماق دافقة عاصفة ، تعيد بعث  
حضارة إنسانها العربي من خلال اقتناعها برؤيا الانبعاث الذي  
يحمله الشاعر»<sup>(٢)</sup> . ومن هنا ، لم يكن وصفه بأنه «شاعر  
البعث العربي الأول الذي طرح تجربة البعث على صعيد  
حضاري مطلق»<sup>(٣)</sup> وصفًا مجانيًا أو قائمًا على أساس واه ، فلقد  
كان حاوي «الأول» فعلًا : الأول فيما وصل إليه من مستوى  
عمق التناول الحضاري وتميزه ، والأول أيضًا من جهة تقدمه

---

(١) ريتا عوض : أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير ، ص ٩٧ .

(٢) عبد الرضا علي : دراسات في الشعر العربي المعاصر ، ص ٢٢ .

(٣) جورج طرايشي : «خليل حاوي بين نهر الرماد والناي والريح ، من المسألة إلى

الملحمة» ، الآداب ، العدد ٩ ، أيلول ١٩٦١ ، ص ٧٩ .

الزماني على غيره فيما يقال<sup>(١)</sup>، بل ذهب بعض الدارسين إلى أن شعر خليل حاوي مختلف تمامًا عن شعر سواه من الشعراء العرب المعاصرين، نتيجة تميز تناوله للناحية الحضارية<sup>(٢)</sup>.

لقد كانت وراء تميّز التناول الحضاري لخليل حاوي مجموعة من الأسباب، لعل من أهمها كون هذا التناول متصفاً بالأصالة. فعلى الرغم من سعة اطلاع حاوي على النتاجات الفكرية والأدبية والفلسفية في الغرب، إلى جانب اطلاعه على تراثه العربي، فإنه لم يجعل من رؤاه نسخة مطابقة لرؤى

---

(١) تقول عفاف بيضون: «كان خليل حاوي أول من وُحِد عندنا بإخلاص تام بين مصيره ومصير بلادنا» (عفاف بيضون: «نهر الرماد، رائد الاتجاه الوجودي»، الآداب، العدد ٥ للعام ١٩٥٨، ص ٢٦).

(٢) يقول خليل الموسى: «يختلف شعر الحاوي عن الشعر العربي المعاصر اختلافاً جذرياً، فهو، في مجمله، نسيج وحده في موضوعاته وبناءه التي تتلاقى عند نقطة واحدة: الهمم الحضاري» (خليل الموسى: «الوحدة العضوية الكلية في قصيدة خليل حاوي»، الموقف الأدبي، العددان ١٤٩ و١٥٠ للعام ١٩٨٣، ص ٥٥).

ويقول مطاع صفدي: «ليس في تاريخ الشعر العربي المعاصر تجربة التحمت ببنية الزمن العربي ولحظته الخاصة بالنسبة لمشروعه الثقافي، ولتقاطعه البنيوي مع المشروع الثقافي الغربي، كتجربة حاوي» (مطاع صفدي: «الشعر: الكون والفساد»، الفكر العربي المعاصر، العدد ٢٦ للعام ١٩٨٣، ص ٩).

أي مفكر أو أديب أو فيلسوف ، بل ظلّ كما قال نزار قباني عنه : « لا يغمس قلمه إلا في دواته ، ولا يستعير أصابع الآخرين»<sup>(١)</sup> ، وهذا ما منح تناوله صفة الأصالة وعدم التقليد . إنّ تناول خليل حاوي انطلق من إيمانه ومعتقده ، اعتقاداً داخلياً حرّاً ، غير قائم على تقليد أحد أو مجاراته فضلاً عن إطاعته ، حتى لو كان هذا «الأحد» هو حزبه الذي كان قد انضم إليه وهو ما يزال في الخامسة عشرة من عمره ، الحزب السوري القومي . فخليل حاوي نفسه يخبرنا بأنّ إيمانه بالانبعاث العربي لم يكن قائماً على أساس من فكر حزبه هذا الذي انفصل عنه فيما بعد . فالحزب كان يقتصر ، في دعوته إلى الوحدة ، على وحدة منطقة الهلال الخصيب باسم سورية والحضارة السورية ، لكن حاوي كان يعتقد «أنّ الدعوة إلى مثل هذه الوحدة نفسها يجب أن تكون باسم العروبة ؛ لأنها السمة الجوهرية التي يتم بها تراث المنطقة ، هذا مع الاعتقاد بإمكان قيام وحدة عربية أشمل»<sup>(٢)</sup> . على أنّ فكرة الانبعاث العربي التي آمن بها خليل حاوي لم تكن تتلخص في قضية الوحدة

---

(١) إيليا حاوي : «قراءة في شعر خليل حاوي» ، الفكر العربي المعاصر ، العدد ٢٦

للعام ١٩٨٣ ، ص ٢٩ .

(٢) ساسين عساف : «السيرة الناقصة كما أملاها خليل حاوي على ساسين

عساف حين كان طالباً لديه» ، الآداب ، العدد ٦ للعام ١٩٩٢ ، ص ١٠٢ .



العربية وحدها ، فبناء انبعاث حضاري عربي هو - كما قال -  
«أبعد من الوحدة السياسية العربية ، غير أنه يجب أن يكون  
هناك وحدة ليحس الإنسان العربي بطاقة أمة كبيرة وأنه ينتمي  
إلى أمة كبيرة»<sup>(١)</sup> .

والسبب الآخر لتمييز تناول خليل حاوي الحضاري هو أن  
تناوله لقضية الانبعاث العربي الحضاري لم يكن يوتوبياً مغرماً  
في الأحلام الوردية ، كما لربما يصنع الكثيرون ، بل كان تناولاً  
واعياً مستنداً إلى أساس من مراعاة الظروف الموضوعية المحيطة  
بالأمة . ومن هنا ، لاحظ الدارسون أنه قد «تقلّب إيمان خليل  
حاوي بانبعاث الحضارة العربية وانتفاض الإنسان العربي من  
موته ، بين مدّ وجزر»<sup>(٢)</sup> ، فقد بدأ موضوع الانبعاث يظهر منذ  
ديوانه الأول «نهر الرماد» الذي أهدها إلى «الطليلة المقبلة» ، لا  
سيما في نشيدي «عودة إلى سدوم» و«الجسر» ، وقوي هذا  
الموضوع واشتد في الديوان الثاني «الناي والريح» ، ولا سيما  
بعد الوحدة بين مصر وسورية في العام ١٩٥٨ ، إذ كانت هذه  
الوحدة «من الأسباب المباشرة التي فجرت رؤيا الشاعر ،  
فصورت له انحلال مظاهر الانحطاط وولادة حضارة عربية

---

(١) ريتا عوض : «خليل حاوي : الشاعر ، الناقد ، الفيلسوف» ، الآداب ، العدد ٦

للعام ١٩٩٢ ، ص ٣٣ . والمقالة تتضمن حواراً مع الشاعر .

(٢) ريتا عوض : مقدمة ديوان خليل حاوي ، ص ٢٩ .

أصيلة»<sup>(١)</sup>. لكن هذه الوحدة سرعان ما انهارت ، وانهارت معها رؤى خليل حاوي وتطلعاته ، وبرز هذا الانهيار بوضوح في ديوانه الثالث «بيادر الجوع»<sup>(٢)</sup> ، وهذا ما أوضحه بقوله : «وكان بعض النقاد قد نعتني بـ «شاعر الانبعاث الأول» ، فلم يمنعني ذلك من الإخلاص ليقين التجربة والرؤيا وإعلان ما تكشف لي ، إن ما يدعى بالانبعاث لم يكن سوى تكرار لترسبات عصر الانحطاط ، وليست عودة إلى ينابيع الحيوية في الفطرة الأصلية»<sup>(٣)</sup> .

وبعد انهيار الوحدة المصرية السورية عام ١٩٦١م ، شهد الواقع العربي مجموعة من المآسي المتتالية : هزيمة حزيران ١٩٦٧ ، واشتعال الحرب الأهلية في لبنان ١٩٧٥ ، والاحتياح الإسرائيلي الغاشم للبنان ١٩٨٢ . ومع كل هذه المآسي ، لم تعد رؤى خليل حاوي تجد لنفسها أي معنى ، فتلاشت تمامًا ، بل لم يعد خليل يرى لحياته كلها أي معنى ، فجعل لها نهاية . «لقد رُبط انتحار خليل حاوي بالغزو الإسرائيلي للبنان ، وظل انتحاره يُفسر على أنه احتجاج على هذا الغزو ، بكل ما يحمله

---

(١) ريتا عوض : أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث ، ص ١١٥ .

(٢) محمود شريح : «تجربة المدينة في شعر خليل حاوي» ، الفكر العربي المعاصر ،

العدد ١٠ للعام ١٩٨١ ، ص ٩١ .

(٣) محيي الدين صبحي : مطارحات في فن القول ، ص ٦٧ .

ويشير إليه من دلالات ، وأنه نتيجة حتمية له»<sup>(١)</sup> .  
بناءً على ما تقدم ، يكون مجانبا للصواب أن يُفسر احتلال  
قضية الانبعاث المنزلة الأولى في شعر خليل حاوي بأنه : « كان  
من قدر الشاعر الحديث أن يكون ، رغم النكسات الكثيرة التي  
ألمت بأمته ، متفائلاً ، وأن يستشرف من خلال الواقع المظلم  
مستقبلاً أنصر ، رغم ما تقدمه قصيدة لعازر من شهادة  
مخالفة»<sup>(٢)</sup> ، فقد تقدم أن تفاؤل حاوي بالمستقبل لم يكن  
تفاؤلاً ساذجاً ، أحرق ، يتغاضى عن الواقع بكل محدداته  
وتفصيلاته . والدليل على عدم كونه كذلك ، عدم استمراريته  
عندما لم تعد دواعيه موجودة على أرض الواقع في نظره . أما  
قصيدة «لعازر عام ١٩٦٢» فهي إحدى قصائد الديوان الثالث  
«بيادر الجوع» ، وهو الديوان الذي انهارت فيه رؤيا الانبعاث ،  
فلم تعد قائمة . وبعبارة أخرى : القائل يفترض أن خليلاً بقي  
متفائلاً مهما كانت ظروف الأمة ، وأن قصيدة «لعازر» هي

---

(١) خليل الشيخ : الانتحار في الأدب العربي ، ص ٩٨-٩٩ . وجدير بالذكر أن  
الدارسين قد اختلفوا في تعليل انتحار خليل حاوي وذكروا في المقام أسباباً  
متعددة ، راجع للتفاصيل : مي المغايرة : «الزمن في شعر خليل حاوي» ، رسالة  
ماجستير ، جامعة اليرموك ، ١٩٩٦ ، ص ١٤-٢٠ .  
(٢) إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، ص ١٣١ .

استثناء من هذا، لكنّ الحقّ أنّه لم يبقَ متفائلاً دوماً، وقصيدة لعازر دليل على هذا .

إنّ هذه الدراسة محاولة متواضعة لتتبع أهم ملامح موضوعة «الانبعاث» في أوان مجدها في شعر خليل حاوي، أي في ديوانيه الأولين «نهر الرماد» و«الناي والريح». وعلى الرغم من كثرة ما كُتب عن هذه الموضوعة تحديداً، إذ لا تكاد تخلو أية دراسة عن حاوي أو شعره من إشارة إليها، فإنّ الدراسة الحالية تطمح إلى أن يكون لها سبيلها الخاص في تلمس موضوع عنايتها، على ألاّ يعني هذا إهمال الدراسات السابقة أو تناسي جهود أصحابها .

ستحاول الدراسة، في البدء، أن تستجلي أهم سمات الواقع العربي المتخلف كما يظهر في شعر خليل، لننتقل بعد هذا إلى الحديث عن أهم النقاط المرتبطة بالانبعاث الحضاري كما يظهر في هذا الشعر، في الديوانين الأولين، والله الموفق .

### **الواقع المتخلف:**

إذا ما أراد المرء أن يلخّص نظرة خليل حاوي إلى الواقع العربي المتخلف في كلمة، فلن يجد خيراً من كلمة «الموت» لتحقيق هذا الغرض. والموت في رؤية خليل حاوي ليس ذلك الموت الطبيعي الذي يتربص بكل إنسان، فالإنسان «كائن

للموت» كما رأى الفيلسوف الألماني هيدغر<sup>(١)</sup>. الموت هنا ليس موت فرد ولا أفراد، إنه موت أمة بكاملها، ومن هنا يكتسب الموت خطورته وبشاعته في أن.

ومند القصيدة الأولى «البحار والدرويش»، يقدم لنا حاوي صورة معبرة للموت المخيم على الشرق الذي يمثله الدراويش:

أه لو يسعفه زهد الدراويش العراة

دوّختهم حلقات الذكر

فاجتازوا الحياة

حلقات حلقات

حول درويش عتيق

شرّشت رجلاه في الوحل وبات

ساكنًا، يمتص ما تنضح الأرض الموات

في مطاوي جلده ينمو طفيلي النبات:

طحلب شاخ على الدهر ولبلاب صفيق

غائب عن حسه لن يستفيق<sup>(٢)</sup>.

والموت وإن لم يكن قد ذكر صراحةً في هذا المقطع من القصيدة، إلا أن كل شيء يدل عليه: فهؤلاء الدراويش

(١) ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص ٢٧.

(٢) خليل حاوي: الديوان (الأعمال الكاملة)، ص ٤٣-٤٤.

يتصفون أولاً بـ «الزهد»، والزهد في نظرهم ليس سوى الانعزال تماماً عن الحياة وكل طيباتها، مما يجعل للزهد دلالة عدمية مقارنة لدلالة الموت. وهؤلاء الدراويش هم، ثانياً، «عراة»، والعري مظهر نبذٍ لشيء هو من مظاهر الحياة. ثم إنهم «يجتازون» الحياة، لكن هذا الاجتياز، بعد أن «دوّختهم حلقات الذكر»، إنما كان بشكل حلقات، تدور في دوائر محددة دون أن تغادرها إلى آفاق أرحب، ويا له من «اجتياز» هذا الذي يتم على هذا النحو!

وهذه الحلقات الصوفية التي لا تفتأ تدور وتدور، يقف في وسطها «درويش عتيق»، هو الشيخ الصوفي الذي تستمد منه هذه الحلقات معناها وحقيقتها، لكن ما حال هذا الدرويش المركز؟ إنه قبل كل شيء «عتيق»، له صلة بدهر غابر لم يعد له اليوم من أثر. وهذا الدرويش ساكن سكون الموت نفسه، فرجله قد «شرّشتا» في الوحل، والوحل مانع من الحركة؛ لذا فقد «بات ساكناً». وكل ما يفعله في حال سكونه هو أنه «يمتص ما تنضح الأرض الموات»، فليست لديه القدرة على الحراك وبذل الجهد والعمل؛ لذا نجده مكتفياً بامتصاص ما تجود عليه به الأرض «الموات». وهو يكتفي بهذه الصدقة التافهة من الأرض «الموات» لأنه ليس سوى جزء من هذا «الموات»، وإلا فلو لم يكن ميتاً لما رضي لنفسه أن ينمو في مطاوي جلده «طفيلي النبات». إنه ميت؛ لهذا يستغله

الطامعون والمتآمرون والمستعمرون بسهولة لا مثيل لها ، فهم جميعاً مطمئنون إلى أن هذا الموت لن تعقبه إفاقة (غائب عن حسه لن يستفيق) .

وهكذا تزخر هذه اللوحة الشعرية بدلالات متعاضدة ، تقود جميعاً إلى دلالة مركزية كبيرة ، هي «الموت» . وهي الدلالة التي أكّدها انتهاء معظم الأسطر الشعرية بحرف ساكن ، الأمر الذي يقوي معنى نهاية الحركة والانطلاق ، والوقوع في السكون ، سكون الموت .

وتتكرر صورة الموت الخيم على الأمة في مواقع مختلفة من ديواني خليل حاوي الأولين ، ولعل من أشد هذه الصور إحياء الصورة الواردة في نشيد «عصر الجليلد» :

في خلايا العظم ، في سر الخلايا  
في لهات الشمس ، في صحو المرايا  
في صرير الباب ، في أقبية الغلّة  
في الحمرة ، في ما ترشح الجدران  
من ماء الصديد  
عرشة الموت الأكيد<sup>(١)</sup>

هذه الصورة ، أو الصور بتعبير أدق ، تكشف عن أنّ «فترات

---

(١) الديوان ، ص ١١٨-١١٩

الانحطاط الطويلة التي رانت على مجتمعنا جعلت الشاعر يعتقد أنّ حالة الموت والجمود قد تأصلت فينا بشكل جذري عميق وشامل ، وهذا ما تعرضه قصيدة الشاعر «عصر الجليد» التي يبدو فيها الإنسان فاقداً كل أمل بالحياة خلال مرحلة من الموت الشامل»<sup>(١)</sup> . فالموت هنا ليس أمراً محدقاً بالإنسان من خارجه ، إنه يعيش معه في داخله ، في خلايا عظامه ، بل في أدق أسرار تلك الخلايا ، مما يدل على شدة توغله وتمكنه . ثم إنّ المفارقة التي يرسمها الشاعر في الصور التالية هي أنه يجعل الموت كامناً في مظاهر يُفترض فيها أن تكون مظاهر تجدد ، وأمل ، وحياة ، ومتعة . فالموت كامن في «لهاث الشمس» ، أجل ، الشمس تلهث باحثة عن التجدد والدفء للإنسان ، لكن لا يكمن في أحشائها سوى الموت . والموت كامن أيضاً في «المرايا» التي تعيش «الصحو» ، الصحو الذي ينتظر البهاء والجمال ليعكسه ، فلا يلقي غير الموت في انتظاره . وهناك أيضاً «الباب» الذي يُفتح أمام الأمل الجديد والحياة الجديدة ، فلا يكون ثمة أثر لهذين ، وليس ثمة غير الموت . ومجمع الغلة هو مجمع الخير والحياة ، هذا ما يُفترض ، لكنه هنا مجمع الموت ليس غير . والخمرة تحمل في طياتها دلالات المتعة والنشوة ،

---

(١) محمد إسماعيل دندي : «من أبعاد الثورة في شعر خليل حاوي» ، الموقف

الأدبي ، العددان ١٥٥ و ١٥٦ للعام ١٩٨٤ ، ص ٥٨ .



لكنها هنا مخبأ يختبئ فيه الموت . وهكذا لا يبقى غير الموت ،  
موجوداً خارقاً وحيداً ، يتجلى في كل ما نحسبه مظاهر حياة  
وتجدد .

وعندما يتحول كل ما حولنا وفينا إلى موت ، وعندما لا  
يبقى أمام سطوة الموت وجبروته أي أمل بالنجاة وأي إيمان  
بالتغيير ، عندها لا يبقى للعمر كله أي معنى ، ولا يضير المرء  
بعدها أن يغرق في الذنوب أكثر ، وأن ينسحق تحت النيوب  
أكثر :

أنجرّ العمرَ مشلولاً مدمّى  
في دروب هدّها عبء الصليب  
دون جدوى ، دون إيمان  
بفردوس قريب؟  
عمرنا الميت ما عادت تدميه الذنوب  
والنيوب<sup>(١)</sup> .

والعمر عندما يكون مجرد سير في هذه الحياة ، بلا غاية  
ولا هدف ، فإنه لا يستحق أن يسمى عمراً من أساس :  
عمره ما كان عمراً  
كان كهفًا في زواياه

---

(١) الديوان ، ص ٥٧ .

تدب العنكبوت  
والخفافيش تطير  
في أسي الصمت المرير  
وأنا في الكهف محموم ضرير  
يتمطى الموت في أعضائه  
عضواً فعضواً ، ويموت  
كل ما أعرفه أنني أموت  
مضغطة تافهة في جوف حوت<sup>(١)</sup>

أن يكون العمر كله مجرد كهف موحش ، يرقد المرء وحيداً  
في زاوية من زواياه ، محمومًا ضريراً ، وحوله تتحرك العناكب  
والخفافيش ، والصمت مطبق على كل الأرجاء بمرارة وأسى .  
وفي هذه الظروف المأساوية يبدأ الموت بالسريان في المرء ببطء  
وتدرج ، وكأنه في نزهة ، هكذا يصور الشاعر فصول المأساة .  
ولئن كان موت الأمة قد اتخذ ، فيما سبق من أمثلة ،  
طابعاً تجريدياً ، بمعنى أنه اكتفى بالحومان حول الفكرة الكلية  
للموت دونما ولوج في ذكر الجزئيات والمصاديق ، فإنّ هناك أمثلة  
أخرى يقترب فيها خليل حاوي من التحديد أكثر ، ساعياً إلى  
التصريح ببعض مصاديق الموت وتجلياته . فمن هذه المصاديق

---

(١) الديوان ، ص ٩٧-٩٨ .

والتجليات : موت الإرادة والإحساس ، فهو يقول :

لو كان فينا جمرةً خضرا  
لثارت واستحالت خنجراً يصيح  
من لهب أخضر في الجروح  
تفتق البلسم والريحان والظلال  
كانت جروح .. عاصفٌ وزال<sup>(١)</sup>

هنا الشاعر يتحدث عن شيء نحتاج إليه «فينا» ، أي في دواخلنا ، وهو الإرادة المتوقدة التي يصورها الشاعر على أنها «جمرة خضرا» . وهنا صورة لونية يمزج فيها اللونان الأحمر والأخضر ، فالجمرة حمرة الغضب الذي تقدح شرره الإرادة الحية والإحساس المتحفز ، والخضرة هي خضرة الأمل والخصب والخير ، وهي معانٍ لا بد منها لتتضح صورة الغضب ، فهو ليس غضباً أعمى لا يعرف سوى اللون الأحمر . إنه يعرف اللون الأحمر ، ولكن ما الأحمر سوى وسيلة للوصول إلى المراد الحقيقي ، الأخضر . ومن المنطلق نفسه يمزج الشاعر بين اللونين الأحمر والأخضر ، مرة أخرى ، عندما يحدثنا عن «لهب أخضر» منطلق من الأعماق ، من الجروح . لكن المسألة كلها واقعة في نطاق «لو» ، والواقع يقول أن لا جمرة خضراء ولا

---

(١) الديوان ، ص ٨٩ .

لهب أخضر ، إذ ليس ثمة سوى الموت .  
ومع ضياع الإرادة الحقيقية ، يبرز المصداق الثاني للموت  
وهو سقوط الكرامة ، وبيع الضمير ، والاكتفاء بالركض وراء  
المادة ، مهما تكن النتائج :

بنتهم تستمرئ الناب الذي يغرز  
في البض الحرير  
وليكن ناب خصي  
إن يكن ناب أمير  
لم يزل شاعرهم ينسلّ من جيب  
لجيب خلف دينار صغير  
ثم يزهو ، يتشهى ، يستعير  
لصرير الفأر في أمعائه  
من ضميري صوت عملاق الضمير<sup>(١)</sup>

البنّت ، رمز الكرامة والشرف ، لا تجد ما يمنعها من أن  
تسلم نفسها إلى أي شخص ، حتى لو كان خصياً ، ما دام  
يكفل لها ما تطمع فيه من مال وبهجة دنيوية . والشاعر ، رمز  
وعي الأمة وحياتها ، أضاع قيمته ومنزلته فتحول إلى شيء  
تافه وحقير يُنقل من جيب إلى جيب من جيوب الكبار ، طمعاً

---

(١) الديوان ، ص ١٥١-١٥٢ .

في «دينار صغير». ثم لا يكتفي بكل هذا ، بل يأخذ بالزهو والتبخر ، ويستعير حناجر الآخرين ليصبح شاعر الرجولة والبطولة . وللحديث عن الشعر والشعراء تتممة ، تأتي في موضعها من هذه الدراسة ، إن شاء الله تعالى .

والمصداق الأخير للموت هو التمويه ، وفيه يقول الشاعر :  
عاينتُ في مدينة  
تحترف التمويه والطهارة  
كيف استحالت سمرة الشمس  
وزهو العمر والنضارة  
لغصة ، تشنج ، وضيق  
عبر وجوه سُلخت من  
سورها العتيق<sup>(١)</sup>

المدينة التي يتحدث عنها الشاعر هنا ، وهي مدينة تحتضن في أفاقها الدلالية كل المدن العربية بلا شك ، «تحترف التمويه والطهارة» . واقتران التمويه بالطهارة إشارة إلى أن الطهارة التي قد تقع عليها عين المرء في هذه المدينة ما هي سوى نوع من التمويه الاحترافي ، فهي ليست طهارة حققة ، وإنما تبدولنا كذلك نتيجة التمويه والخداع المتقنين .  
وأكثر ما يزعج الشاعر من هذا التمويه ، هو أن يتم التنكر

---

(١) الديوان ، ص ٢٦٣ - ٢٦٤ .

للاحتياجات الحقيقية ، والتغافل عن الخير الحقيقي ، بل التضايق منه ، فتستحيل «سمره الشمس وزهو العمر والنضارة لغصه ، تشنج ، وضيق» . وما كان كل هذا إلا لأن ثمة وجوهاً قد اعتادت القديم ، حتى تحجرت وصارت جزءاً من سور عتيق ، وما عادت ترى للجديد أي معنى أو قيمة . وهكذا تجلى التمويه في التنكر للجديد الذي هو «الشمس وزهو العمر والنضارة» ، وهي أمور لا يستغني عنها أي ذي لبّ .

وما دام التمويه هو ما يسود الحياة القائمة ، فلن يحالف التوفيق أحداً إلا إذا أتقن الخداع والتضليل ، وترك الصدق والإخلاص واستحال :

لساحر يمّوه الأشياء في العيون

مهرج حزين

في مسرح الغجر

يروّض الأفعى ويمشي حافياً

يمشي على الجمر على الإبر

يعجن في أسنانه الزجاج والحجر

يضم في كفيه وهج الشمس للظلال

ينسج منها هالة وشال

حورية تهبط من أكمامه الطوال<sup>(١)</sup> .

---

(١) الديوان ، ص ١٨٨ - ١٨٩ .

والشاعر هنا « كأنه يود أن يقول إن الذين يستأثرون بالانتباه وينالون التصفيق ليسوا سوى المشعوذين . لقد افتقد الإنسان حقيقته , وغدا العيش يستحيل عليه إذا لم يخدع نفسه ويخدع الناس ، لأن حضارتنا هي حضارة خداع وشعوذة»<sup>(١)</sup> . الحياة كلها ، إذن ، زيف وخداع وتمويه ، والواقع ليس فيه غير الموت حاكمًا مطلقًا نافذًا حكمه في الأشياء كلها والموجودات جميعها . كل هذا لأنّ ثمة رفضاً لكل ما هو جديد ، وتشبثاً بكل ما هو قديم ، أيّ ما كان هذا القديم أو ذاك الجديد ، فكيف تعامل خليل حاوي مع مثل هذه النظرة؟

#### جدلية الماضي والحاضر:

تنطلق النظرة المتعصبة للقديم من منطق الإيمان بأنّ الماضي هو ، وحده ، موئل كل ما هو صواب وصحيح ، بل بأنّ الماضي يعني الحقيقة المطلقة ، تماماً كما كان الدرويش ، في قصيدة «البحار والدرويش» يقول :

طرقات الأرض مهما تتناهى  
عند بابي تنتهي كل طريق

---

(١) إيليا حاوي : «المضمون الوجودي في الناي والريح» ، الأداب ، العدد ٤ للعام

١٩٦١ ، ص ٢١ .

وبكوشي يستريح التوأمان :  
الله ، والدهر السحيق<sup>(١)</sup>

الدرويش «العتيق» يرى أنه - وهو الموعغل في التشبث بالماضي وبكل ما هو قديم - قد أحاط بالحقيقة من كل مساربها ، فلم يبقَ طريق إلا وهو يقود إلى باب كوخه ، كيف لا وبكوخه «يستريح التوأمان : الله والدهر العتيق»؟ وبذا تكون كل محاولة للبحث عن الحق والصواب بمعزل عن الماضي ، محكومة بالفشل قبل بدئها .

أمام مثل هذه النظرة ، يسعى خليل حاوي إلى زعزعة ما يمكن زعزعته من القناعة الراسخة عند الناس بثبات الماضي واكتماله ، وذلك من خلال إبرازه العلاقة الجدلية القائمة بين الماضي والحاضر ، وهي العلاقة التي لا يبصر الناس ، عادةً ، سوى أحد جانبيها ، بينما يركز حاوي على الجانب الآخر . فالناس في العادة يؤمنون بتأثير الماضي (التراث) في الحاضر ؛ لذا نجدهم يكررون مقولات مثل : مَنْ لا ماضي له لا حاضر له . لكنّ للمسألة وجهاً آخر ، قد يكون أشدّ خطورة من الأول ، وهو أنّ للحاضر تأثيراً في الماضي أيضاً ، وهكذا تنعكس المقولة السابقة لتصبح : مَنْ لا حاضر له لا ماضي له . وكأنّ الماضي

---

(١) الديوان ، ص ٤٥ .



ليس شيئاً تام الاكتمال ، راسخ الثبات ، بل هو متأثر بالحاضر ،  
تماماً كما يتأثر الحاضر به . فعندما يموت الحاضر يموت معه  
الماضي أيضاً ، وهذا ظاهر في وصف الشرق الذي حطّ فيه  
«البحار» :

مطرح رطب يميت الحس  
في أعصابه الحرّي ، يميت الذكريات<sup>(١)</sup>

حاضر الشرق هنا ميت تماماً «يميت الحس» ، فإذا مات  
الحاضر فأنّى للذكريات أن تبقى حية؟ وموت الذكريات ليس  
إلا موت الماضي تبعاً لموت الحاضر .  
وتظهر القضية بنحو أوضح في قصيدة «سدوم» حين  
يسأل :

أي ذكرى ، أي ذكرى  
من فراغ ميت الأفاق . . صحرا  
مسحت ما قبلها ، ثم اضمحلّت  
خلّفت مطرحها طعم رماد<sup>(٢)</sup>

سؤال الشاعر هنا سؤال مغرق في الإنكار ، والإغراق

---

(١) الديوان ، ص ٤٢ .

(٢) الديوان ، ص ١١٠-١١١ .

يستمد دلالاته من تكرار السؤال . إنه ينكر أن تبقى ثمة ذكرى ،  
ما دام الحاضر ليس سوى صحراء يغلفها الفراغ من كل حذب  
وصوب ، فهذه الصحراء الفارغة كفيلة بأن تلغي كل الماضي ،  
ثم تضمحل بنفسها ، لتخلف وراءها العدم نفسه ، وشيء من  
«طعم رماد» .

ومن هنا ، يكون الحريصون على الماضي مطالبين بتغيير  
حاضرهم ، حفاظاً على قيمة الماضي ونصارته :  
باسم ما أحرقت من نفسي بنفسي  
لأصفي وجه تاريخي وأمسي<sup>(١)</sup>

ومن دون هذه الخطوة ، سيبقى الماضي حزيناً مهيناً ، لا دور  
له سوى إلغاء فاعلية هذه الأمة وقدرتها على استبصار صالحها  
وسبيل تقدمها :

تنفض الأمس الذي حجّر  
عينها يواقيتاً بلا ضوء ونار  
وبحيرات من الملح البوار  
تنفض الأمس الحزينا

---

(١) الديوان ، ص ١٦٠ .

والمهينا<sup>(١)</sup>

إنّ كون العلاقة بين الماضي والحاضر علاقة جدلية ، إشارة إلى أنه ليست لأحد الطرفين ، في حد ذاته ، ميزة على الطرف الآخر . فالميزة إنما هي لما يتوافق مع فطرة الإنسان الأصيلة ، ولما لا يتغير على مرّ الأيام وصروف الدهر ، كوجه السندباد الذي يقول فيه :

أدري أنّ لي وجهًا طريًا  
أسمرًا لا يعتريه  
ما اعترى وجهي  
الذي جارت عليه  
دمغة العمر السفية<sup>(٢)</sup>

والعودة إلى الفطري والأصيل ليست مقصورة على العودة إلى ما في الماضي وحده من أصالة ، ففي الحاضر أيضًا كثير من الأمور المتفقة مع الفطرة والمناسبة لسد احتياجاتنا ، ومن هنا تكون من أولى أولويات الانبعاث أن يكفل لنا الرجوع إلى البراءة والفطرة :

ويعود ما كانت عليه

---

(١) الديوان ، ص ١٢٦ - ١٢٧ .

(٢) الديوان ، ص ٢٢٤ - ٢٢٥ .

التربة السمراء في بدء الخليفة  
بكرًا لأول مرة تشهى<sup>(١)</sup>

وهكذا، لا تبقى بين الماضي والحاضر، أو التراث والمعاصرة، أية منافاة؛ ذلك أنّ الانبعاث لا يتنكر للتراث، كما لا يغمض عينيه عن مقتضيات المعاصرة، فهو يبحث في كل منهما عن الأصيل والحيوي. وفي هذا يقول خليل حاوي: «من البداهة أن يكون الانبعاث صهرًا للتراث، يهد لتفجّر تلقائي بالجديد الأصيل غير المرتقب. وأحرى أن يعتبر تعبيرًا واحدًا عما اختزنت الأمة من طاقة حيوية عبر هجوع تاريخي طويل»<sup>(٢)</sup>.

#### أمل الانبعاث:

على الرغم من كل صنوف التخلف، التخلف الذي يجعل الحياة أشبه شيء بالموت، فإنّ خليل حاوي يلحّ في التركيز على وجود أمل بالانبعاث. والأمل هنا ليس أملًا خياليًا متناسيًا ما في الواقع من تخلف، بل على العكس تمامًا، فهو أمل يلاحظ كل الوهن والموت في الواقع، ومع ذلك ينطلق من

(١) الديوان، ص ٢٠٩.

(٢) محيي الدين صبحي: مطارحات في فن القول، ص ٥٥.

البين ، ناصعًا أخاذًا ، من حيث لا يتوقعه المرء . فهو تارة ينطلق  
من عينيّ البغيّ التي يخاطبها الشاعر بقوله :  
وتغنيّ ، كأنّ الظلّ في عينيك  
ما مات ، ولا الينبوع غارا<sup>(١)</sup>  
وثانيةً ينطلق من خلال كوى السجن :  
الكوى ما للكوى تنشقّ  
عن صبح عميق<sup>(٢)</sup>

وأخرى ينبثق من أعماق الأرض التي بقيت ترزح تحت  
وطأة الجليد :  
كيف ظلّت شهوة الأرض  
تدوي تحت أطباق الجليد  
شهوةً للشمس ، للغيث المغنيّ<sup>(٣)</sup>  
ومن هنا يأتي تنبيه الشاعر على أننا مهما بدت علينا  
علامات الموت وإماراته ، فإننا لم نمت موتًا كاملًا . إننا ما نزال  
أحياء ، وكل ما في الأمر أننا قد تعبنا من كل ضروب التمويه  
والضياح المحيطة بنا :

---

(١) الديوان ، ص ٦٩ - ٧٠ .

(٢) الديوان ، ص ١٠١ .

(٣) الديوان ، ص ١٢٤ .

خففوا الوطاء  
على أعصابنا يا عابرين  
نحن ما متنا ، تعبنا  
من ضباب وسخ  
مهترئ الوجه ، مداجي<sup>(١)</sup>

وسوف يأتي اليوم الذي ننهض فيه من رقدة تعبنا هذه ،  
لنجعل الأمة تنهض ، ونهزم الزمان شر هزيمة :  
ويمرّ العمر مهزوماً  
ويعوي عند رجليه  
ورجلينا الزمان<sup>(٢)</sup>

ويتقوم أمل الانبعاث ، في نفس الشاعر ، بوجود مجموعة  
من العناصر في هذه الأمة ، تملأ بوجودها كيان الشاعر تفاعلاً  
بالمستقبل الواعد ، وأهم هذه العناصر : الجيل الصاعد بشبّانه  
وأطفاله . فالشبان - رغم أنّ صورهم ليست كثيرة التكرار في  
الديوانين - يقترون دوماً بالصفاء والأمل والمستقبل المكتنز  
بكل الخيرات :

---

(١) الديوان ، ص ٢٤٦ . ولعل «عابرين» هنا خطأ طباعي ، فالصحيح نحوياً :  
عابرون .

(٢) الديوان ، ص ٢٥٢ .

بي حنين لعبير الأرض  
للعصفور عند الصبح ، للنبع المغني  
لشباب وصبايا  
من كنوز الشمس ، من ثلج الجبال<sup>(١)</sup>

أما الأطفال فهم العنصر الرئيس الذي يشحن نفس الشاعر  
أملاً وتفאוلاً ، فيجد في حبهم خمراً وزاداً لنفسه :  
وكفاني أن لي أطفال أترابي  
ولي في حبهم خمر وزاد<sup>(٢)</sup>

والشاعر على ثقة من أن هؤلاء الأطفال الذين هم الذين  
سيعبرون ، وتعبر الأمة بواسطتهم ، من الشرق بكهوفه  
ومستنقعاته القديمة ، إلى الشرق الجديد ؛ لذا يؤكد الشاعر  
استعداده لأن يتخذ لهم من أضلعه جسراً يعبرون عليه :  
يعبرون الجسر في الصبح خفافاً  
أضلعي امتدت لهم جسراً وطيد  
من كهوف الشرق ، من مستنقع الشرق  
إلى الشرق الجديد

---

(١) الديوان ، ص ١٣٣ - ١٣٤ .

(٢) الديوان ، ص ١٦٥ .

## أضلعي امتدت لهم جسراً وطيداً<sup>(١)</sup>

وبهذه الطريقة يتمكن الشاعر من إسكات «بومة التاريخ» وتحديها، تلك البومة التي بقيت تملأ نفس الشاعر أسى وتشاؤماً، وتذكره بالموت القادم لا محالة. «فقد وجد الشاعر الطريقة المثلى لمواجهة هزائم الأمة المتكررة، بأن تحدى المصير المحتوم (الموت) الذي أصبح يحيط به من كل جانب، بالتوجه إلى عنصر يحمل بداخله سمة التجدد والتطور عبر الزمن... فالطفولة في استمراريتها للحياة تحدّ للموت»<sup>(٢)</sup>:

أخرسي يا بومة تقرع صدري  
بومة التاريخ مني ما تريد؟  
في صناديقي كنوز لا تبعد:  
فرحي في كل ما أطعمتُ  
من جوهر عمري  
فرح الأيدي التي أعطت وإيمان وذكرى  
إنّ لي جمراً وخمراً  
إنّ لي أطفال أترابي<sup>(٣)</sup>

(١) الديوان، ص ١٦٨ - ١٦٩ .

(٢) مي المغايرة: «الزمن في شعر خليل حاوي»، رسالة ماجستير، ص ٣٨ .

(٣) الديوان، ص ١٧١ .



وهنا لا بد من الإشارة إلى نقطة مهمة ، هي أن تفاعل الشاعر بالأطفال ليس قائماً على أساس كونهم أطفالاً وكفى ، فالطفولة في حد ذاتها لا تعني شيئاً في مقامنا ؛ إذ من الممكن جداً أن يكون الأطفال نسخاً مطابقة لآبائهم بنحو تفصيلي دقيق ، وعندئذ لا تبقى للطفولة أية قيمة :

طفلهم يولد خفاشاً عجوز  
أين من يغني ويحيي ويعيد  
يتولى خلقه طفلاً جديداً<sup>(١)</sup>

فالطفولة بحاجة إلى شيء يعطيها القيمة والأهمية لتصبح ، بعد ذلك ، قواماً للتفاعل بالمستقبل . وما هذا الشيء سوى العناية بتربية الأطفال وتنشئتهم على النحو الصحيح المحقق لآمال الأمة فيهم ، تماماً مثلما كان الشاعر يفعل :

طالما روضتهم في الريح والثلج  
وفي الشمس على جمر الرمال  
شئتهم من معدن الفولاذ سُمراً  
ورياحيناً طوال<sup>(٢)</sup>

---

(١) الديوان ، ص ١٦٦ .

(٢) الديوان ، ص ١٥٤-١٥٥ .

والى جانب الشبان والأطفال ، يتقوم أمل الانبعاث في نفس الشاعر بعنصر آخر ، هو «الشاعر» ، فللشاعر أهميته الكبيرة ، في نظر حاوي ، في القضاء على سطوة الموروثات العتيقة التي لم تعد تجدي الأمة نفعًا اليوم ، فهو الذي يوجّه ، بعبارته ، الريح في موسم غضبها :

ريح تهب كما تشير عبارتي  
للريح موسمها الغضوب  
للريح جوع مبارد الفولاذ  
تمسح ما تحجّر  
من سياجات عتيقة<sup>(١)</sup>

والريح هنا ، سواء أقلنا هي «إمكانية التمرد واليقظة الكبرى على الواقع»<sup>(٢)</sup> ، أم رمز للبعث العربي<sup>(٣)</sup> ، أم «تجسيد للعقل المنضبط»<sup>(٤)</sup> ، تحمل دلالتها الواضحة على الفاعلية التغييرية للواقع . وإذا كان الشاعر هو الذي يوجه هذه الريح ، فبهذا «يؤكد حاوي إيمانه بالدور الكبير الذي يلعبه الشعر في

---

(١) الديوان ، ص ٢٠٨ .

(٢) أمطانيوس ميخائيل : دراسات في الشعر العربي الحديث ، ص ٤٣ .

(٣) يوسف نور عوض : رواد الشعر العربي الحديث ، ص ٢٢١ .

(٤) إيليا حاوي : «المضمون الوجودي في الناي والريح» ، ص ٧٧ .

الثورة على صور التخلف والانحطاط وإبداع عالم النهضة  
المنبعث بعد موات»<sup>(١)</sup> .

ويستمد الشاعر ، في نظر حاوي ، أثره التغييري للواقع من  
رؤياه التي يستطيع بها أن يستشرف آفاق المستقبل ويقرأ ما في  
رحم الغيب ، مثل السندباد الذي ضيَّع كل ما كسبه من أموال  
التجارة ، ليعود من رحلته الثامنة ، وقد كانت «رحلة عجيبة  
لأنه سافر فيها عبر نفسه ودياميسها وأنفاقها»<sup>(٢)</sup> ، يعود حاملاً  
معه بشارة الانبعاث :

ضَيَّعْتُ رَأْسَ الْمَالِ وَالتَّجَارَةَ  
عَدْتُ إِلَيْكُمْ شَاعِرًا فِي فَمِهِ بَشَارَةٌ  
يَقُولُ مَا يَقُولُ  
بِفِطْرَةٍ تَحْسَبُ مَا فِي رَحْمِ الْفِصْلِ  
تَرَاهُ قَبْلَ أَنْ يُولَدَ فِي الْفِصُولِ<sup>(٣)</sup>

لكن لما كان من الطبيعي ألا يكون جميع الشعراء  
متحملين مسؤولياتهم إزاء الأمة وانبعاثها ، فقد صبَّ خليل

---

(١) ريتا عوض : خليل حاوي ، ص ٤٩ .

(٢) إيليا حاوي : «خليل حاوي ، ملامح وثوابت في سيرته وشعره» ، الأداب ،

العدد ٦ للعام ١٩٩٢ ، ص ٤٣ .

(٣) الديوان ، ص ٢٩٩ .

حاوي سخريته الكاوية ونقده اللاذع على الشعراء المتخاذلين ،  
وصورهم بصور مختلفة تقدّم ذكر إحداها ، وهذه صورة أخرى :

وأرى ، أرى الطاووس يبجر  
في مراوح ريشه  
نشوان يبجر وهو في ظل السياج  
ويظن أن الورد والشعر المنمق  
يستتران العار في تكوينه والمهزلة  
في صدره ثديان  
ما نبتا لمرضعة  
ولا للعانس المسترجلة  
ثديان يأكل منهما عسلًا  
ويحصد منهما ذهبًا وعاج<sup>(١)</sup>

حاوي يتحدث هنا عن الشاعر «الطاووس» الذي يلوذ وراء  
تنميقاته وتزويقاته اللفظية ، مثلما يلوذ الطاووس وراء جمال  
ريشه ، لكي يستتر به العار المائل في تكوينه . ويمعن حاوي في  
سخريته من مثل هذا الشاعر حين يصوره غير محدد الجنس ،  
فهو ليس رجلًا قطعًا ، وإلا لما كان له ثديان ، وهو ليس امرأة  
أيضًا ، فثدياه ليسا كأثداء النساء (ما نبتا لمرضعة) ، بل إن

---

(١) الديوان ، ص ٢١٠-٢١١ .

ثدييه لا يشبهان ما لدى «العانس المسترجلة» أيضاً . ومع كل هذا ، فهذا الشاعر لا يمكنه التخلص من هذين الشديين ، فلولاهما لما أكل العسل ، ولما لبس الذهب والعاج .

### ملامح الانبعاث ومتطلباته:

لم تقتصر تجربة خليل حاوي ، في التعامل مع الانبعاث ، على الإشارة إلى وجود الأمل ، بل تعدت ذلك إلى الحديث عن بعض ملامح هذا الانبعاث وبعض متطلباته الأساسية التي لا يمكن الاستغناء عنها في حال من الأحوال . فمن هذه الملامح ، مثلاً ، إشارته إلى أن الانبعاث لا بد أن يكون من داخل هذه الأمة ، من إمكاناتها الذاتية ، فلا يُفرض عليها من خارجها . وفي هذا يقول :

ما له ينشقّ فينا البيت بيتين  
ويجري البحر ما بين جديد وعتيق  
صرخة ، تقطيع أرحام ،  
وتمزيق عروق<sup>(١)</sup>

«وهنا يتكشف خليل حاوي كشاعر ثوري حق ، لا لأنه آمن بالبعث فحسب ، بل أيضاً لأنه آمن أن البعث لا يمكن أن

---

(١) الديوان ، ص ١٦٧ .

يأتي من الخارج ، بل من حركة انفصام داخلي»<sup>(١)</sup> . بهذا فقط يكون الانبعاث انبعاثاً حقيقياً ، وإلا فلو كان قد فُرض على الأمة من خارجها ، لما استحق هذه التسمية .

ومن ملامح الانبعاث التي يتكرر ورودها في شعر حاوي ، كون الانبعاث مترافقاً مع الشدة والعنف ، فالخدوعون النائمون في «مدينة التمويه والطهارة» لا بد لهم من يوم يستفيقون فيه ، وعندما يرون التخلف الذي هم فيه ، لا بد أن ينتفضوا ، ويدمروا ، ويحرقوا :

مدينة التمويه والطهارة

مدينة الأفيون تستفيق

فتبصر الأدغال تغزو سورها العتيق

وتبصر الحجارة

تفرّ من الطريق

ومن كهوف شبعت مراره

تفور قطعاناً جياع

ليس يرونها سوى التدمير والحريق<sup>(٢)</sup>

وإذا كانت الشدة والعنف سيتحققان لا محالة ، فإنّ على

---

(١) جورج طرابيشي : «خليل حاوي بين نهر الرماد والناي والريح» ، ص ١٥ .

(٢) الديوان ، ص ٢٦٥ - ٢٦٦ .

المرء إذن أن يكون مستعداً لأن يموت في سبيل قضيته ، في  
سبيل الحياة . هكذا هو الشاعر ، كما يخبرنا عن نفسه :  
وأنا في حبكم ، في حبكنّ  
- ومدى الزنبق في تلك الجباه -  
أتحدى محنة الصلب

أعاني الموت في حب الحياة<sup>(١)</sup>  
وهكذا يريد الشاعر من الجميع أن يكونوا :  
فلنعان من جحيم النار  
ما يمنحنا البعث اليقيناً<sup>(٢)</sup>

ليس الانبعاث ، إذن ، مناسبة للغرق في الأحلام  
الطوباوية السعيدة والفرار من مجابهة الواقع . إنه مسؤولية ، وما  
دام كذلك فلكل مسؤولية تبعاتها التي لا بد من تحمّلها . وهذه  
الحقيقة تقودنا إلى نقطة أخرى ، إلى متطلب آخر من متطلبات  
الانبعاث ، وهو تطهير الذات . فليس يمكن للأمة أن تهناً  
بالانبعاث الحقيقي ما لم يسع كل فرد من أفرادها إلى تطهير  
ذاته من كل ما علق بها من سمات التخلف القديم . يقول  
الشاعر :

---

(١) الديوان ، ص ١٣٥ .

(٢) الديوان ، ص ١٢٦ .

عدتُ في عينيّ طوفان من البرق  
ومن رعد الجبال الشاهقة  
عدتُ بالنار التي من أجلها  
عرّضتُ صدري عارياً للصاعقة  
جرفت ذاكرتي النارُ وأمسي  
كل أمسي فيك يا نهر الرماد :  
صلواتي سفر أيوب ، وحيي  
دمع ليلي ، خاتمٌ من شهرزاد  
فيك يا نهر الرماد<sup>(١)</sup>

نقابل الشاعر هنا وهو في حال تصميم أكيد على التخلص من الماضي ، وتطهير ذاته منه ؛ لذا يلقي بذاكرته في النار ، وبألمسه في «نهر الرماد» . لكن ما مكونات هذا الأمس الذي يتخلص منه الشاعر؟ إنه يذكر لنا بعض هذه المكونات : «صلواته» التي ترتبط بـ «سفر أيوب» ، وأيوب يرتبط اسمه بالصبر والتحمل ، ولا شك أنّ الشاعر يعني هنا التخلص من الصبر الذي يرادف السكوت عن المطالبة بالحق ، ومن ثمّ الخضوع للظلم . ومن هذه المكونات أيضاً «حبه» الذي يرتبط بـ «دمع ليلي» ، ودمع ليلي يجرنا إلى حب قيس لها ، إلى الحب

---

(١) الديوان ، ص ١٤٩ - ١٥٠ .



الذي يلخص كل حياة الإنسان ، ويحول بينه وبين تحمّل المسؤوليات والاهتمام بشؤون الأمة والناس . وأخيراً يبقى من هذه المكونات «خاتم من شهرزاد» ، وشهرزاد تقترن في أذهان الجميع بحكاياتها الطويلة في «ألف ليلة وليلة» ، تلك الحكايات التي كان يُراد منها إلهاء شهريار ، وجعله يستغرق في عالم الخيال المجنح ، بدلاً من الالتفات والتوجه إلى أمور المملكة والرعية . وبكلمة ، فإنّ ما يريد الشاعر إحراقه هنا هو كل ما من شأنه أن ينسيه ما هو مطلوب منه من اهتمام بقضايا أمته ، هذا ما تراه الدراسة الحالية ، وإن كانت ثمة اجتهادات أخرى بطبيعة الحال<sup>(١)</sup> .

وفي قصيدة «الناي والريح في صومعة كيمبرج» ، نلتقي برمز أساس من الرموز التي يقوم عليها بناء القصيدة كلها ، وهو «الناي» . والناي هنا ، في دلالاته القريبة ، «يُرمز به إلى الحب والأهل والخطيبة»<sup>(٢)</sup> ، أو بعبارة أخرى هو يمثل «ذكريات الشاعر المحببة وأشواق شبابه الضائع الحزين»<sup>(٣)</sup> ، ولكننا إذا حاولنا أن نذهب بدلالة الناي إلى أبعد من هذا ، فسنراه «رمزاً للقيود

---

(١) انظر مثلاً ما ذكره يوسف حلاوي : الأسطورة في الشعر العربي المعاصر ،

ص ١٥٢-١٥٣ .

(٢) يوسف نور عوض : رواد الشعر العربي الحديث ، ص ٢٢١ .

(٣) أمطانيوس ميخائيل : دراسات في الشعر العربي الحديث ، ص ٤٣ .

العاطفية التقليدية التي تشلّ خطوته وتعوقه عن الانطلاق إلى آفاق التجربة البكر، ثم يصبح الناي رمزاً لكل القيود البالية»<sup>(١)</sup>، وهكذا يدخل الناي في سياق الأمور التي يجب التطهر منها، ليتحقق بعدها الانطلاق مع «الريح» في الآفاق الرحبة الجديدة .

وما دام الحديث هنا هو عن ملامح الانبعاث ومتطلباته، فحريّ بنا أن نتوقف قليلاً عند الدين، لنتساءل عن موقعه من كل هذا، فهل يصطدم الدين، أو يتنافى، مع الانبعاث المرتقب؟

يلاحظ، في البدء، أنّ خليل حاوي ينتقد من الدين جانب القيود التي يفرضها على التفكير الحر فيما هو من مصلحة الأمة . يبدو هذا واضحاً في قصيدة «الناي والريح في صومعة كيمبردج»، فالشاعر كان مشغول البال بـ«الريح» التي لا بد أن تنطلق في موسمها الغضوب لتمسح السياجات العتيقة المتحجرة، وكان يفكر في التحرر من قيود «الناي» لينطلق مع «البدوية السمراء» في رحلة إبداعه الشعري الهادف، وفجأة أطلّ عليه «الناسك» -والوصف ديني بلا ريب- ليوقف تفكيره عند حده :

الناسك المخدول في رأسي

---

(١) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص ٢١٩ .

أهملت فرضك ،  
هل جننتَ فرحتَ تحلم في النهار  
حلم النهار  
مدى النهار؟<sup>(١)</sup>

وما دام الدين ، في هذه النظرة ، يحجر على العقول أن  
تنطلق في تفكيرها الحر ، فمن البدهي أن يكون الدين ، إذن ،  
سبباً لوأد الخصب المنتظر :  
وكاهن في هيكل البعل  
يربّي أفعواناً فاجراً وبوم  
يفتضّر سر الخصب في العذارى<sup>(٢)</sup>

لكن يبدو أنّ الشاعر لم يكن ، في الصورتين المتقدمتين ،  
ينتقد الدين ذاته ، بل الدين كما يُفهم ويُطبّق ، بدليل أنّ  
الفعل الآثم ، في المرتين ، كان فعل ممثلي الدين : الناسك  
والكاهن .

وأشد شيء يثير حفيظة الشاعر ويفجر غضبه هو أن يُفهم  
الدين وسيلةً للتخلي عن المسؤوليات ، اعتماداً على الجانب

---

(١) الديوان ، ص ٢١٣ - ٢١٤ .

(٢) الديوان ، ص ٢٥٩ .

الغيبى ، فيتوقف الناس عن العطاء المثمر الخيّر ، بحجة أنّ الله هو الموفّق وهو الرازق . ومثل هذا التواكل السلبي على الغيب لن يقود الأمة إلا إلى مزيد من الغرق في الظلمات :

عبثاً كنّا نصليّ ونصليّ  
غرقتنا عتمة الليل المهل<sup>(١)</sup>

يريدنا الشاعر أن نفهم ، بوضوح ، أنّ عصر المعجزات ، بمعناها التقليدي المعروف ، قد ولى إلى غير رجعة ، وأنّ المعجزات في هذا العصر لا تكون إلا بجهد الإنسان وكفاحه وعطائه ؛ لذا نجده يقول :

أترى يولد من حبي لأطفالي  
وحبي للحياة  
فارس يمتشق البرق على الغول ،  
على التنين ، ماذا هل تعود المعجزات؟  
بدوي ضرب القيصر بالفرس  
وظفل ناصري وحفاة  
روّضوا الوحش بروما ، سحّبوا  
الأنياب من فك الطغاة  
ربّ ماذا؟

---

(١) الديوان ، ص ١٢٠ .

ربّ ماذا؟  
هل تعود المعجزات؟<sup>(١)</sup>

الشاعر هنا يريد المعجزة ، ويتمناها بالحاح ، معجزة كمعجزة الخضر الذي قاتل التنين ، أو كمعجزة النبي محمد ﷺ البدوي الذي ضرب القيصر بالفرس ، أو كمعجزة المسيح عيسى ، الطفل الناصري الذي تمكن مع حفاته من حواريه من ترويض الوحش بروما ، لكن أي نوع من المعجزات هذا الذي يريده الشاعر؟ إنه النوع الذي - كما أخبرنا منذ البدء - يولد من حبه لأطفاله ، ومن حبه للحياة . ومعلوم أنه لا يولد من حبه لأطفاله وللحياة إلا العطاء لهؤلاء الأطفال ، والعمل لإغناء تلك الحياة بكل ما هو جميل ومفيد ، وليست المعجزة المطلوبة شيئاً سوى هذا .

والمعنى نفسه نجده أيضاً في قول الشاعر :  
ليحلّ الخصب وتجرّ الينابيع  
ويمض الخضر في إثر الغزاة

---

(١) الديوان ، ص ١٥٨ - ١٥٩ . ويبدو غريباً ما ذكره بعض الدارسين من أن الشاعر أراد هنا أن يشير إلى ما ورثه الغرب عن الشرق من تراث إنساني . انظر : الميداني بن صالح : «السقوط والانبعاث من خلال نهر الرماد» ، الحياة الثقافية ، العدد ٣٠ للعام ١٩٨٤ ، ص ٦٦ .

فارس يولد من حبي لأطفالي  
وحبي للحياة<sup>(١)</sup>

الخضر هنا ليس هو سبب الخصب ، خلافاً لما تقوله المعجزات الماثورة . إنه هنا مجرد تابع للغزاة الذين هم سر الخصب في الحقيقة ، بل الخضر أصلاً يستمد كينونته ووجوده من حب الشاعر لأطفاله وحبه للحياة ، أي أن الخضر ليس سوى عنوان للعطاء الصادق المخلص الذي يقدمه الشاعر لأطفاله وللحياة ، بكل سخاء . وبهذا كان خليل حاوي «يريد أن يكون الإنسان صانعاً لقدره وصانعاً لمصيره ، ويعتبر ذلك شرطاً من شروط الكرامة الإنسانية والجدارة ، وتمرساً يومياً بالحرية الفذة»<sup>(٢)</sup> .

ويبدو أن هذه الفكرة كانت من الأفكار التي تبلورت عند خليل منذ حداثة سنه ، وبرزت في مجموعة من مواقفه وتصرفاته ، كهذا الموقف الذي يحدثنا عنه أخوه إيليا :  
«كان خليل يقول للوالدة إنه عازم أن يفعل أمراً ما في الغداة الباكرة ، فأجابت الوالدة : قل إن شاء الله ، فردّ خليل : إن شاء أو ما شاء ، سأفعله»<sup>(٣)</sup> .

(١) الديوان ، ص ١٦٠ .

(٢) إيليا حاوي : «خليل حاوي ، ملامح وثوابت في سيرته وشعره» ، ص ٤٢ .

(٣) إيليا حاوي : مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره ، ص ١٨٨ .

ما يريده خليل حاوي ، إذن ، أن يكون الإنسان حرّاً في تفكيره ، وألاً يقف إيمانه بالغيب حجر عثرة في طريق عطائه وكفاحه . وإذا تحقق الشرطان في ظل الدين ، فلا منافاة ، عندئذ ، بين الانبعاث والدين .

### أساطير ورموز:

استعان خليل حاوي ، في تناوله لموضوعه الانبعاث وبيان أصالتها ، بمجموعة من الوسائل الفنية ، لعلّ من أهمها : الأساطير . واللجوء إلى الأسطورة هنا فيه إشعار بشدة إلحاح الفكرة ، فكرة الانبعاث ، على ذهن الشاعر وكل وجدانه ، هذه واحدة . والأخرى هي أن اللجوء إلى الأسطورة مشعر بأنّ الفكرة المعروضة هنا هي فكرة أصيلة راسخة ، وليست مجرد متطلب وقتي زائل ، إذ «لا يعود لجوء الفن الحديث إلى الأساطير ارتداداً إلى البدائية يتعارض مع التطور الحضاري ، بل استجابة لحقيقة إنسانية مطلقة لا يحدّها زمان ولا مكان»<sup>(١)</sup> . ومن أبرز أساطير البعث والتجدد التي يستعين بها حاوي في ديوانيه الأولين : بعل وتموز والعنقاء ، وإلى جانبها قد يستعين أحياناً بشخصيات تاريخية أو تراثية شعبية مثل : المسيح والخضر والسندباد .

(١) ريتا عوض : أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث ، ص ٢١ .

والملاحظ على توظيفات حاوي الأسطورية والتراثية أنه قد  
يجمع بين مجموعة من الشخصيات أو الأساطير في اللوحة  
الواحدة ، كما في قوله :

يا إله الخصب ، يا بعلًا يفضّ

التربة العاقر

يا شمس الحصيد

نَجْنَا ، نَجَّ عروق الأرض

من عقم دهاها ودهانا<sup>(١)</sup>

فهو يجمع هنا بين كل من : بعل والمسيح (بدلالة ذكر  
«الفصح») وتموز ، وهذا الجمع يدل على أنّ الشاعر ليس له  
غرض خاص بواحد معيّن من هذه المدلولات ، فمراده إنّما هو  
الروح المشتركة بين جميعها ، أي الانبعاث والتجدد .

والملاحظة الأخرى في المقام ، هي أنّ حاوي قد لا يكتفي  
بتوظيف الأسطورة كما وردت ، بل يسعى إلى تحويرها وتعديلها  
لتتلاءم مع الرؤية التي يريد لها أن تحملها . هذا واضح جدًا في  
تعامله مع السندباد ، الشخصية التراثية المعروفة . فخليل يخترع  
للسندباد رحلة ثامنة ، هي رحلة إلى داخل نفسه ، ومنها يعود  
السندباد خاسرًا كل أمواله وقد ربح الشعر ، فصار شاعر

---

(١) الديوان ، ص ١١٩ - ١٢٠ .



البشارة ، وهذه أحداث لم يعرفها السندباد الأصلي قط!  
والى جانب الأساطير والقصص التاريخية والشعبية ،  
يستعين حاوي ، في تأكيده أمل الانبعث ، بالرموز . وأهم هذه  
الرموز وأكثرها استعمالاً عنده هي الرموز الجنسية . فالفعل  
الجنسي في شعره فعل مثقل بدلالات الخصب والولادة  
والبعث . وهذا واضح وظاهر في موارد كثيرة من شعره ، منها  
المثال المتقدم قريباً ، ومنها المثال الآتي :

لن تموت الأرض إن تمّم

لها بعل إلهي قديم

طالما حنّت إليه عبر ليل العقم

أنثى والهة

فضّها البعل وروّأها

فغصّت بالرجال الآلهة<sup>(١)</sup>

فالأرض لن تنتهي ، والحياة لن تتوقف ، بنهاية هؤلاء  
الذين عدّهم الشاعر من أهل «سدوم» ، بل ستظل الحياة  
تتجدد ، والخصب يتجدد ، ما دام هناك فعل جنسي رمزي بين  
الأرض وزوجها الذي هو «بعل إلهي قديم» . وبما أنّ الفعل  
الجنسي هنا هو بين الأرض من جهة وزوجها البعل الإلهي من

---

(١) الديوان ، ص ١٥٣ .

جهة أخرى ، فمن الطبيعي ، إذن ، أن يكون النسل الجديد من «الرجال الآلهة» ، وهي إشارة إلى تميز صفات الجيل الذي سيتحقق على يديه للأمة انبعاثها ونهوضها .

### الخاتمة:

- بعد هذا التطواف مع «الانبعاث» في شعر خليل حاوي ، كما تبدى في ديوانيه الأولين «نهر الرماد» و«الناي والريح» ، خلصت الدراسة إلى مجموعة من النتائج ، أبرزها :
- يشكل الانبعاث موضوعاً أساسياً قامت عليه رؤية الشاعر في الديوانين ، بل ليس من المبالغة أن يقال إنه يمثل الركيزة الأولى للبنية الدلالية فيهما .
- سعى شاعرنا إلى أن يكون الانبعاث في نظره ذا صبغة واقعية غير مثالية ؛ لذا وجدنا بريق الفكرة يقوى ويخفت تبعاً للحالة التي عليها الأمة في وقت الكتابة .
- الواقع العربي المتخلف يمكن اختصاره في صورة الموت التي ظلت تتردد في مواضع مختلفة من الديوانين .
- كانت لهذا الموت مجموعة من التجليات أهمها : موت الإرادة والإحساس ، وسقوط الكرامة ، وبيع الضمائر ، والزيف والتمويه .
- يرى حاوي أنّ نضارة الحاضر ، إن تحققت ، هي التي ستحفظ للماضي شأنه ورفعته ، فمن ليس قادراً على بناء

- حاضره لا يستحق أن يظل له ماضٍ أيضاً .
- المههم من الماضي والحاضر أن نبحت عما هو فطري وأصيل يستحق البقاء .
- مع كل صنوف الموت المسيطرة ، فإنّ الأمل بالانبعاث يظل موجوداً ، وسيأتي يوم نهزم فيه الزمان شر هزيمة .
- أهم ركائز الانبعاث في وجدان الشاعر تتمثل في الجيل الصاعد من الشبان والأطفال ، فهم أمل المستقبل ، وكذلك قيام الشعر والشعراء بما هو مطلوب في مقام استشراف المستقبل وصياغة ملامحه .
- يتطلب الانبعاث أن يكون من داخل هذه الأمة واعتماداً على إمكاناتها الذاتية ، كما يتطلب أن يكون مترافقاً مع الشدة والعنف .
- الدين لا ينبغي اتخاذه بديلاً عن العمل وتحمل المسؤوليات ، اعتماداً على الجانب الغيبي .
- وظّف الشاعر الأساطير والرموز توظيفاً مناسباً ساعده على إبراز ما يحمله من تطلعات ورؤى في صور فنية وجمالية بديعة .

## قائمة المصادر والمراجع

### أ - الكتب والرسائل الجامعية:

- ١- إسماعيل ، عز الدين : الشعر العربي المعاصر ، دار الثقافة ، بيروت ، د . ت .
- ٢- حاوي ، إيليا : مع خليل حاوي في مسيرة حياته وشعره ، مؤسسة خليفة للطباعة ، بيروت ١٩٨٦ .
- ٣- حاوي ، خليل : الديوان ، دار العودة ، بيروت ١٩٩٣ .
- ٤- حلاوي ، يوسف : الأسطورة في الشعر العربي المعاصر ، دار الآداب ، بيروت ١٩٩٤ .
- ٥- الشيخ ، خليل : الانتحار في الأدب العربي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٧ .
- ٦- صبحي ، محيي الدين : مطارحات في فن القول ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ١٩٧٨ .
- ٧- عباس ، إحسان : اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، ط ٢ ، دار الشروق ، عمّان ١٩٩٢ .
- ٨- علي ، عبد الرضا : دراسات في الشعر العربي المعاصر ، القناع - التوليف - الأصول ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٩٥ .
- ٩- عوض ، ريتا : أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر .

- ١٠- عوض ، ريتا : أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ١٩٧٩ .
- ١١- عوض ، ريتا : خليل حاوي ، ط٢ ، المكتبة العالمية ، بغداد ١٩٨٤ .
- ١٢- عوض ، يوسف نور : رواد الشعر العربي الحديث ، مكتبة الأمل ، الكويت ، د.ت .
- ١٣- المغايرة ، مي نايف أحمد : «الزمن في شعر خليل حاوي» ، رسالة ماجستير ، جامعة اليرموك ، إربد ، الأردن ١٩٩٦ .
- ١٤- ميخائيل ، أمطانيوس : دراسات في الشعر العربي الحديث ، د.ن ، د.م ، ١٩٦٨ .

#### ب - الدوريات:

- ١- بن صالح ، الميداني : «السقوط والانبعث من خلال نهر الرماد» ، الحياة الثقافية ، العدد ٣٠ للعام ١٩٨٤ .
- ٢- بيضون ، عفاف : «نهر الرماد ، رائد الاتجاه الوجودي» ، الآداب ، العدد الخامس للعام ١٩٥٨ .
- ٣- حاوي ، إيليا : «المضمون الوجودي في الناي والريح» ، الآداب ، العدد الرابع للعام ١٩٦١ .
- ٤- حاوي ، إيليا : «قراءة في شعر خليل حاوي» ، الفكر العربي المعاصر ، العدد ٢٦ للعام ١٩٨٣ .

- ٥- حاوي ، إيليا : « خليل حاوي : ملامح وثوابت في سيرته وشعره » ، الآداب ، العدد ٦ للعام ١٩٩٢ .
- ٦- دندي ، محمد إسماعيل : « من أبعاد الثورة في شعر خليل حاوي » ، الموقف الأدبي ، العددان ١٥٥ و ١٥٦ للعام ١٩٨٤ .
- ٧- شريح ، محمود : « تجربة المدينة في شعر خليل حاوي » ، الفكر العربي المعاصر ، العدد العاشر للعام ١٩٨١ .
- ٨- صفدي ، مطاع : « الشعر : الكون والفساد » ، الفكر العربي المعاصر ، العدد ٢٦ للعام ١٩٨٣ .
- ٩- طرابيشي ، جورج : « خليل حاوي بين نهر الرماد والناي والريح ، من المأساة إلى الملحمة » ، الآداب ، العدد التاسع للعام ١٩٦١ .
- ١٠- عساف ، ساسين : « السيرة الناقصة كما أملاها خليل حاوي على د . ساسين عساف حين كان طالبًا لديه » ، الآداب ، العدد ٦ للعام ١٩٩٢ .
- ١١- عوض ، ريتا : « خليل حاوي : الشاعر ، الناقد ، الفيلسوف » ، الآداب ، العدد ٦ للعام ١٩٩٢ .
- ١٢- موسى ، خليل : « الوحدة العضوية الكلية في قصيدة خليل حاوي » ، الموقف الأدبي ، العددان ١٤٩ و ١٥٠ للعام ١٩٨٣ .

## فاعلية الاستفهام في «أجنحة النهار» للصقلاوي

### توطئة:

تسعى هذه الدراسة إلى مقارنة ديوان «أجنحة النهار» للشاعر العماني سعيد الصقلاوي<sup>(١)</sup>، من منطلق معيّن هو فاعلية الاستفهام. وقد جاء اختيار هذا المنطق تحديداً استجابةً لطبيعة هذا الديوان الذي يشيع فيه استعمال الأساليب الإنشائية شيوعاً بيّناً، حتى غدت هذه ظاهرة أسلوبية فيه.

---

(١) سعيد بن محمد الصقلاوي الجنبي، شاعر عماني معاصر من مدينة صور في شرقيّ عمان، حاصل على بكالوريوس في هندسة التخطيط من جامعة الأزهر وماجستير في التصميم الحضري من جامعة ليفربول بالملكة المتحدة. صدرت له المجموعات الشعرية الآتية: ترنيمّة الأمل (١٩٧٥)، أنت لي قدر (١٩٨٥)، أجنحة النهار (١٩٩٩)، نشيد الماء (٢٠٠٤)، وصايا قيد الأرض (٢٠١٥). تُرجمت بعض أشعاره إلى لغات أخرى كالإنجليزية والإسبانية والفرنسية والأوردية. له دراسات واهتمامات بالتاريخ والأدب والهندسة في سلطنة عمان، وقد صدر له كتاب «شعراء عمانيون» (١٩٩٢)، وموسوعة التحصينات العمانية (٢٠٠٢) في سبعة أجزاء.

فقصائده الاثنتان والعشرون يتمحور ثلثها تقريباً حول الإنشاء  
تمحوراً شبه كامل ، هكذا :

\* توجّس = الاستفهام

\* حبك موسم النعمى = الأمر

\* أنوثة = الأمر

\* في دمي تشتعلين = النداء

\* شعاع = النداء

\* انبثاق = الاستفهام

\* بوح = الأمر

ويحضر الإنشاء حضوراً بارزاً في الثلثين الباقيين أيضاً . إن  
هذا الحضور المكثف له أهميته وأثره الكبيران في تحقيق الإبداع  
بمعناه الدقيق ، أي الإتيان بجديد ، فالشاعر المبدع الحقيقي  
ليس محاكياً لواقع قائم . إنه مبدع لواقع جديد ، لواقع قائم  
على رؤياه هو ، و«الرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة .  
هي ، إذن ، تغيير في نظام الأشياء ، وفي نظام النظر إليها»<sup>(١)</sup> .  
والإنشاء يحمل في طياته دلالة على الانفكاك عن الواقع  
القائم ، فهو «الكلام الذي ليس لنسبته خارج تطابقه أو لا  
تطابقه»<sup>(٢)</sup> . ويكون عمل المبدع هنا إبداعاً لشيء لا يعرفه

---

(١) أدونيس : زمن الشعر ، ص ٩ .

(٢) الشريف الجرجاني : كتاب التعريفات ، ص ٣٠ .



الواقع ؛ وذلك لأنّ الإنشاء «تكون نسبته بحيث تحصل من اللفظ ، ويكون اللفظ موجدًا لها ، من غير قصد إلى كونه دالًّا على نسبة حاصلة في الواقع بين الشيئين»<sup>(١)</sup> . وهكذا يكون الأسلوب الإنشائي - بأنواعه المختلفة - أداة طيعة بيد الأديب المبدع ، يعيد بها تشكيل هذا العالم ، ويصوغه من جديد بما يتناسب مع رؤاه وتأملاته الخاصة . والحق أنّ فكرة الارتحال من واقع قائم إلى واقع جديد - أو الانتقال من الواقعي إلى المتخيّل - فكرة حاضرة بوضوح في الديوان كله ، ابتداءً من عنوانه الموحي «أجنحة النهار» ، ومرورًا بعناوين قصائده من مثل : انتفاضة الصمت ، وصرخة طفل ، وإنّ موعدنا الوصول ، والحلم أشرعة ، وطائر ، وشعاع ، وانبثاق ، وترانيم الإياب ، وهولو عماني .

ومن بين أنواع الإنشاء المختلفة التي يتناولها الديوان ، يبرز الاستفهام برورًا مميّزًا . يكفي للدلالة على هذا التميّز أن نلاحظ أنّ أول ما يواجهه قارئ الديوان هو هذه الأسئلة المتتابعة :

متى يا أيها المطر

متى تنهلّ في الشريان ، تنهمر

كشلال من السبحات والبركات والأنوار ينحدر

متى الصحراء في الوجدان تزدهر

---

(١) التفتازاني : المختصر ، ١ : ٣٧ .

متى الظلماء في الأحداق

يهزم جيشها القمر

فتندحر (١)

وهكذا تستمر هذه القصيدة الأولى «توجّس» في طرح أسئلتها بنحو موغل في الكثافة التي لا تدع للقارئ مجالاً لالتقاط أنفاسه قبل أن يغوص في أعماقها غوصاً . وهي أسئلة مهمة ، تستدعي أن تعود إليها هذه الدراسة من بعد .

وإذا كان الاستفهام - لغةً واصطلاحاً - هو طلب الفهم (٢) ، فإنّ وجوده يستدعي فرض وجود ذات باحثة ترى في طرحها للسؤال تلو الآخر طريقاً يقودها إلى ما يمكن أن يكون بمنزلة الاستقرار الفكري والاطمئنان النفسي لها . فهذان الأخيران لا يمكن أن يتحققا بمجرد الرضوخ لسلطة كل ما هو تقليدي مألوف ، بل لا بد من إخضاع كل ذلك للسؤال والبحث . وليس هذا المنحى بمستغرب من شاعر عُرف بين

---

(١) سعيد الصقلاوي : أجنحة النهار ، ص ٥-٦ .

(٢) فمن الناحية اللغوية نجد ابن منظور مثلاً يقول : «واستفهمه : سأله أن يفهمه» (لسان العرب ، مادة «فهم» ) ، ومن الناحية الاصطلاحية نجد الخطيب القزويني مثلاً يقول عن الاستفهام : «وحقيقته طلب الفهم بألفاظ معروفة» (التلخيص في علوم البلاغة ، ص ١٥٣) .

دارسي شعره بأنه لا يتنكر لما هو قديم ، لكنه لا يرضى بأن يظل في إيساره ، حتى لقد وصفه أحد الباحثين بقوله : «إذا صحَّ أنَّ ثمة سلفية عصرية أو عصرية سلفية في الشعر العماني فشاعرنا خير ممثّل لها»<sup>(١)</sup> .

وبعد ، فإنّ فاعلية الاستفهام في «أجنحة النهار» يمكن أن تتبدى أمامنا في النقاط الآتية :

#### ١- البحث عن مشروعية اليقين:

يلاحظ قارئ الديوان أنّ أداة الاستفهام «هل» تأتي في المرتبة الأولى من جهة كثرة الاستعمال ، فقد استعملت ثمانى مرات في قصائد مختلفة . ولما كانت هذه الأداة مختصة بطلب التصديق ، أي «لطلب انقياد الذهن وإذعانه لوقوع نسبة تامة بين الشئين»<sup>(٢)</sup> ، كان من الملائم أن نتساءل عن نوع التصديق - أو متعلّقه - في الديوان .

لاحظ أحد الباحثين المعاصرين - في سياق حديثه عن بعض قصائد الديوان الأول للشاعر «ترنيمة الأمل» - غلبة الحيرة التي تجعل شاعرنا «يبدو فيها متأثراً بشعراء الرومانسية

---

(١) عبد اللطيف عبد الحلیم : في الشعر العماني المعاصر ، ص ٩٣ .

(٢) التفتازاني : المختصر ١ : ٢٠٣ .

العرب أمثال إيليا أبي ماضي في قصيدته الطلاسم»<sup>(١)</sup> . لكن من الواضح أنّ «الديوان الأول يمثل في حياة الشاعر مرحلة الشباب المبكر ، بما يقترن بها من ثورة عاطفية مشبوبة»<sup>(٢)</sup> ، ولا شك أنّ الفاصلة الزمنية الطويلة نسبياً بين «ترنيمة الأمل» و«أجنحة النهار» - وهي تبلغ أربعاً وعشرين سنة - لا بد أن يكون لها أثرها في زيادة العمق الفكري عند الشاعر وتأصل رؤيته لنفسه ولكل ما من حوله .

إنّ الشاعر يبدو في «أجنحة النهار» وطيّد الإيمان ، راسخه :

شراعي عزم إيمان

تلاشى عنده الخطر

ومرساتي هي التاريخ والعبر<sup>(٣)</sup>

وإيمانه هذا هو ما يبعده عن طلاسم أبي ماضي ونزعتهما «اللا أدريّة» ، فإيمانه شراعه الذي يتجاوز به كل المخاطر ، بل إنّ المخاطر تتلاشى من أمام هذا الإيمان المتوقد . وربما لم يكن الشاعر موفقاً كثيراً في الصورة الأخيرة ، حين ربط بين المرساة من جهة والتاريخ والعبر من جهة أخرى ؛ فالمرساة تعني

---

(١) شبر بن شرف الموسوي : اتجاهات الشعر العماني المعاصر ، ص ١٩٢ .

(٢) سعد دعبيس : دراسات في الشعر العماني ، ص ٩٠ .

(٣) أجنحة النهار ، ص ٨ .

السكون وتوقف الحركة ، فهي في فعلها معارضة لفعل الشراع ، في حين أنّ التاريخ تؤخذ منه العبر للانطلاق والحركة ، وليس للتوقف . فليس ثمة تعارض بين التاريخ والعبر من جهة والإيمان من جهة أخرى ، كالتعارض الموجود بين قرينيهما : المرساة والشراع .

ومهما يكن من أمر ، فإنّ التصريح بوجود هذا الإيمان الراسخ يدعو إلى استبعاد ربط فاعلية «هل» في الديوان بالبحث عن اليقين . لكن القضية لا تنتهي عند مجرد وجود اليقين ، فثمة موارد يكون فيها وجود هذا اليقين موضعاً للسؤال عن مدى مشروعيته ، ومن أهم هذه الموارد :

أ - مفارقات الواقع الخارجي : ثمة في الواقع حوادث وقضايا ملأى بالمفارقات التي لا تكاد الأذهان تتقبلها ، فهي عصيّة على التصور ، وصعبة التصديق ، وبدهي بعد هذا أن يكون اليقين بها مثار سؤال عن مشروعيته . يقول الشاعر :

هل أضحى الدفقُ القاتلَ والمقتول؟

وأضحى الفلُّ دمًا يقطر؟<sup>(١)</sup>

السؤال هنا بـ «هل» يفيض بما تمتلئ به نفس الشاعر من تعجب مما هو كائن ، في عالم زاخر بمفارقات والتباسات

---

(١) أجنحة النهار ، ص ٩٠ .

يقوى معها الشعور بالحاجة الملحة إلى الحب المنغرس الذي يعيد للبشر بشريتهم . إنه يصور لنا غياب التمييز ، واختلاط المقاييس ، عندما يجتمع القاتل والمقتول على صعيد واحد ، في «دقق» واحد ، ويقرع أمامنا جرس الإنذار في لوحة يخلع عليها الفلّ ثوب هويته المعروفة ، ثوب الطهارة والنصاعة والبراءة ، ليتحول إلى فلّ جديد مغموس بالدم الذي يتقاطر منه . وأمام مثل هذه المفارقات التي يعجّب بها واقع البشر ، لا محييص عن التساؤل عن مدى مشروعية اليقين بواقع مريض كهذا ، وهذا ما تقوم به «هل» خير قيام .

ب - التطلع إلى مستقبل واعد : من الملاحظ أنّ الرؤية الشعرية الغالبة على الديوان ليست مستسلمة لظلام الوجود الخارجي وقسوته ، على شدتهما . فثمة نظرة تنتظر مستقبلاً مغايراً يكفل للحياة وجهاً آخر غير وجهها القائم المعروف ، لكن هل يكون اليقين بمثل هذه النظرة أمراً مشروعاً وسط كل هذه التحديات والصعوبات؟ هنا تعود إلينا «هل» لتطرح السؤال عن مشروعية اليقين مرة أخرى . في قصيدة «صرخة طفل» ، نستمع إلى صوت طفل فلسطيني يرسم لنا لوحات متنوعة لصنوف المآسي والشدائد التي لقيها ، كقوله مثلاً :

أنا طفل فلسطيني  
أنا المذبوح شرياناً وأوردة  
أنا المهتوك أعراضاً وأفئدة  
أنا المسلوب آمالاً منضّدة  
أنا المقبور أفكاراً معمّدة<sup>(١)</sup>

وبعد كل هذه اللوحات عميقة التأثير بأبعادها الإنسانية الكبيرة، يختتم الطفل الفلسطيني شريط مأسيه بهذا السؤال: «وهل جفني تفك إسهاره أنوار مستقبل؟»<sup>(٢)</sup> إنّ الواقع المظلم الحالي يجبر جفن العين على أن يرضى بالكون في أسر الإطباق، لكن ثمة إيمان بمستقبل ذي أنوار يفك أسر الجفن، وتثير «هل» التساؤل عن مشروعية هذا الإيمان وسط الظلام المطبق.

ومثل هذا ما نقرؤه في نهاية قصيدة «حضور الغياب»: :  
صارخ في لحظة سؤال:  
هل يلوح فجر يوم عيد؟  
هل يلوح فجر يوم عيد؟<sup>(٣)</sup>

---

(١) أجنحة النهار، ص ٢٦ .

(٢) نفسه، ص ٢٩ .

(٣) نفسه، ص ١٠٥ .

فمن بين ركاز الانكسار والنزف وعصف الليالي والحراب  
المغروسة ، ينبثق السؤال المملوء توقاً ورغبةً في الخلاص  
والانتقال إلى غد جديد ، إلى يوم عيد ، يزيل كل تلك  
التراكمات عن القلب المضنى . وتتأكد الرغبة ويظهر مدى  
إلحاحها من خلال التكرار الذي تختتم به القصيدة ،  
واضحاً السؤال عن مشروعية البحث عن العيد في لبّ  
القصيدة وأساسها .

ج- الإنكار على المنكرين والمشككين : يحدثنا الشاعر في  
قصيدته «هولو عماني» - والهولو من الفنون البحرية  
المعروفة في عمان - عن شوق البحّار المسافر وحنينه إلى  
وطنه ، وعن موقعه الخاص ومكانته في قلبه ونفسه . وقد  
برز في الأثناء تفاؤله بالغد القادم :  
فوق الصواري يمدّ الحلم أذرعه  
إلى مرافي الغد الضحيان منجذبا  
وكم تشوفت عن بُعد طلائعه  
وكم ترقبته فهي مهجتي دأبا<sup>(١)</sup>  
فالعلم بالغد الجميل الذي يختتم فيه الاغتراب عن الوطن  
هو أغلى من كل الصواري ، وهو إنسان مشوق يمد ذراعيه

---

(١) أجنحة النهار ، ص ١٢٠ .



إلى المستقبل ليعانق الغد الذي طالما انجذب إليه . بل إنَّ هذا الانجذاب لم يكن مقصوداً على حالة الحلم وحدها ، فقد كان موجوداً دوماً في اليقظة أيضاً ، فتشوّف الوطن وترقّبه دأب لا محيد عنه .

النفس ، إذن ، ملأى باليقين بالغد الجميل الذي لا شك ولا شبهة في مجيئه . بيد أنَّ الشاعر لا ينسى أن يستعمل «هل» في هذا السياق مرتين ، قائلاً :

فهل يعنّف مفتون بفتنته؟

وهل يُلام حبيب النور إن سغبا؟<sup>(١)</sup>

كأنني بالشاعر يفتن إلى أنّ هناك من الناس من ينظر بعين الإنكار أو التشكيك إلى هذا التفاؤل بالغد القادم ، وإلى هذا الوله بالوطن المحبوب ، فيطرح هذين الاستفهامين ، الإنكاريين أمام كل نوازع الإنكار ودواعي التشكيك ، ذاهباً إلى أنه لا ينبغي أن يكون هناك مجال لإنكار أو تشكيك . إنه هنا باحث عن مشروعية اليقين أيضاً ، ولكن عند الآخر الذي لا يرضى إلا بأن يقف موقف الإنكار والتشكيك . إنه ساع إلى الأخذ بيد هذا الآخر إلى عالم اليقين النفسي والإيمان الداخلي المتفائل بمجيء الغد الرغيد في الوطن .

---

(١) نفسه ، ص ١٢١ .

د- الرهبة والرغبة : قد يطول الأمد الذي يتطلع فيه المرء إلى غاية محببة إلى نفسه يطمع في الوصول إليها ، فإذا ما نال مراده يوماً وحصل على بغيته فاطمأنت نفسه ، تنازعته الوسواس وتعاورته الشكوك في مدى إمكانية بقاء هذا الاطمئنان المتحقق . في «ترانيم الغياب» ، وبعد أن فرحت النفس التي طال اغترابها في «ضيق الزمان وحدّ المكان» بعودتها و«ميلاد عصر جديد» ، لم يكتب لهذه الفرحة أن تظل دائمة في «نشوة إيقاع صفو الزمان الفريد» ؛ لذا برز السؤال :

فهل بعد هذا الإياب

ستأخذنا مرةً سفن الاغتراب

إلى عالم من ضباب

مدائنه الهمّ والريب والاحتضار<sup>(١)</sup>

إنّ هاجس «سفن الاغتراب» التي ستنتشله من سعادته وتعيده إلى غربته ينغص عليه سعادته ؛ لهذا يسأل عن مشروعية يقينه بالاستقرار والاطمئنان . ونجده ، بعد هذا ، يقول :

وهل بعد هذا الإياب

سيكبو حصان الرحيل

---

(١) أجنحة النهار ، ص ٩٩ .

ويسكت صوت سهيل التشرذ  
تحرق في موقد الحب منظومة الانشطار؟<sup>(١)</sup>  
وإذا كان الصوت الشعري قد حدثنا في المقطع السابق عن  
الرغبة من التغرّب من جديد ، فإنّه في هذا المقطع يحدثنا  
عن الرغبة في الاستقرار واحتراق «منظومة الانشطار»  
بفعل الحب الذي هو قادر على صنع الأعاجيب . وفي  
المقطعين ، تكون الرغبة والرغبة مجالين للسؤال بواسطة  
«هل» عن المشروعية .

## ٢- البحث عن الزمان؛

تشارك أداة الاستفهام «متى» مع الأداة السالفة «هل» في  
عدد مرات الاستعمال ، فقد استعملت ثماني مرات أيضاً ،  
لكنها تخالفها في أنّ هذه المرات كلها قد تحققت في قصيدة  
واحدة من قصائد الديوان ، هي القصيدة الافتتاحية «توجّس» ؛  
لذا يجدر بنا أن نتوقف عندها قليلاً لتأملها :  
يحمل عنوان القصيدة «توجّس» دلالة واضحة على  
التخوّف ، ففي اللغة : «أوجس القلب فزعاً : أحسّ  
به . . . الوجس فزعة القلب»<sup>(٢)</sup> . ففي القصيدة إذن تعرّض لما

(١) أجنحة النهار ، ص ١٠٠ .

(٢) ابن منظور : لسان العرب ، مادة «وجس» .

يمكن أن يُتخوف منه ، ولا بد أن يكون هذا شيئاً بالغ الأهمية حتى يستحق أن يكون مركزاً للقصيدة الافتتاحية في الديوان . فممّ هذا التوجس؟ هذا لن يتضح إلا بعد إلقاء نظرة شاملة على القصيدة كلها .

تتنظم القصيدة كلها في ثلاثة مقاطع :

١- البحث عن الزمان .

٢- الاستعداد للرحلة .

٣- المحبوبة والحب .

فأما المقطع الأول ، فالبحث فيه هو عن زمان المطر :

متى يا أيها المطر

متى تنهلّ في الشريان ، تنهمر

كشلال من السبحات والبركات والأنوار ينحدر

متى الصحراء في الوجدان تزدهر

متى الظلماء في الأحداق

يهزم جيشها القمر

فتندحر (١)

إنّ البحث عن الزمان هنا لا يمكن إنكاره بحال ، وأدلّ دليل عليه هذا التكرار المتقارب لأداة الاستفهام «متى» . والبحث ،

---

(١) أجنحة النهار ، ص ٥-٦ .

بطبيعته ، تساؤل وتدقيق و«توجّس» ، لاسيما عندما يكون البحث عن شيء غير مألوف وعادي ، كما هو الوضع هنا . فالمطر - بكل ما تحمله الكلمة من إحياءات الظهر والرفعة والعدوبة - ليس مطراً عادياً ، فهو في «الشریان» ، تأثيره داخلي ، مختلط بالدم ، يصل إلى أعماق أعماق الإنسان ؛ لذا ليس غريباً أن يقتترن هذا المطر بازدهار صحراء الوجدان ، وباندحار الظلمة من الأحداق بعد هزيمة القمر لجيشها . المطر هنا ، إذن ، تطهّر داخلي ذاتي ، يجعل النفس تحت «شلال من السباحات والبركات والأنوار ينحدر» . والبحث عن زمنه بحث عن زمن أت يحمل كل الخير لداخل الإنسان ، وهو زمن الحب القادر على كل جميل :

متى الحب الذي قد صار يحتضر  
سينبت زهرة الأزمان

والأبعاد يختصر<sup>(١)</sup>

وحين ترتبط القضية بالحب ، يصبح من المتوقع ألا يقتصر الخير المنتظر على داخل الإنسان وحده ، فتكون له انعكاساته أيضاً على الطبيعة والمظاهر الكونية من حولنا ؛ ذلك أن من

---

(١) أجنحة النهار ، ص ٦ .

المعروف عن شاعرنا أنه «يمزج في بعض قصائده تجربة الحب بموقف شمولي من الكون والطبيعة ، وهو موقف يندمج فيه الشاعر مع الطبيعة اندماج الجزء بالكل ، وتصبح الطبيعة عالمه النفسي والتصويري ، ومن ثمّ تصبح مظاهرها صوراً ورموزاً ومعجماً نابضاً بالحياة لقصائده الغزلية»<sup>(١)</sup> . يقول :

متى الأشواك في الطرقات تنتحر

ويورق فوقها الريحان

والكيذاء والزهر

وترقص حولها النسومات

والأشذاء والأضواء

والأظلال والوتر

متى تتلألأ النجمات

في الأفق الذي قد شابه الكدر

وتنتشر<sup>(٢)</sup>

وأما المقطع الثاني من القصيدة فهو مقطع يبيّن فيه الشاعر استعدادده للانتقال العملي إلى الزمن المنتظر ، زمن الخير لنفسه ولكل ما من حوله ، وذلك بواسطة ارتحال شاقّ :

---

(١) سعد دعبيس : دراسات في الشعر العماني ، ص ٩٩ .

(٢) أجنحة النهار ، ص ٦-٧ .

أنا البدن العماني الذي ما فتّه خور  
برغم الرياح والتيار والإعصار  
يجذبني بعنف نحوه السفر<sup>(١)</sup>

والملاحظ أنّ الرحلة الخارجية هنا تقترن برحلة أخرى  
نفسية ، حين يهجر الشاعر حالة الخوف والتوجس التي كانت  
لديه إلى حالة أخرى مختلفة تمامًا :  
فلا خوف ولا حذر  
شراعي عزم إيمان  
تلاشى عنده الخطر<sup>(٢)</sup>

وليس هذا بالأمر المستغرب ؛ فرحلة مهمة كهذه لن  
تتحقق على النحو الأتمّ إلا إذا اقترنت بقوة داخلية واستعداد  
نفسي حقيقي لمجابهة كل الأخطار المتوقعة .  
وأما المقطع الأخير من القصيدة ففيه حديث عن منتهى  
الرحلة ومقصدها ، عن المحبوبة والحب . والملاحظ أنّ المحبوبة  
تنتمي إلى الزمنين : الماضي/المرتل عنده والمستقبل/المرتل  
إليه :

---

(١) أجنحة النهار ، ص ٧-٨ . والبدن هو نوع من السفن البحرية العمانية .

(٢) نفسه ، ص ٨ .

وأنت قصيدتي الأولى  
وأنت قصائدي الأخر<sup>(١)</sup>

وهذا الانتماء إلى الزمنين معاً هو الذي يجعل هذه المحبوبة  
مجمعةً للصفات المتضادة : فهي المعنى المجرد وهي كذلك  
التمثّل الخارجي المحسوس ، وهي الأشجان والأفراح معاً :  
وأنت الفكر والفكر  
وأنت الرسم والصور  
وأشكال التعابير التي تشدو  
بها الآمال والأحلام والوטר  
وعنواني ومصباحي  
وأشجاني وأفراحي<sup>(٢)</sup>

ولئن كان هذا حال المحبوبة ، فهو حال الحب نفسه أيضاً .  
إنه كذلك مجمع للصفات المتضادة - بحكم انتمائه إلى  
الزمنين - فهو معروف وشائع في الوقت نفسه الذي هو فيه  
مبتكر ، وهو ملتصق ومنتشر في الوقت نفسه :

---

(١) نفسه ، ص ٩-١٠ .

(٢) أجنحة النهار ، ص ١٠ .



وعطر هواك في الأضلاع  
معروف مبتكر  
وملتصق ومنتشر<sup>(١)</sup>

إنّ هذا الانتماء إلى الزمنين ليحمل دلالة ظاهرة على عمق حضور الزمن المرتحل عنه في الزمن المرتحل إليه ، فلولا ذلك البحث عن الزمن الجديد ، ولولا ذلك التوجس ، لما كان هذا الزمن الجديد وهذا الاستقرار النفسي بالحب والمحبوبة . وبعبارة أخرى : المقطع الأول للقصيدة هو الأساس المكين لمقطعها الأخير . وغني عن البيان أنّ المقطع الثاني كان مبنياً أيضاً بناءً عضوياً محكماً على المقطع الأول ؛ فالاستعداد للرحلة ما كان ليتحقق لولا وجود تطلّع إلى هدف الرحلة وغرضها . والنتيجة هي أنّ المقطع الأول «البحث عن الزمان» هو جوهر القصيدة كلها وأساسها الذي تقوم عليه ؛ ولهذا كان حضور أداة الاستفهام «متى» طاغياً في القصيدة ، فكانت القصيدة كلها باحثة عن الزمان في الحقيقة . ولهذا أيضاً كان الشاعر موفقاً جداً حين منح قصيدته كلها العنوان الدال على الحالة النفسية السائدة في المقطع الأول وحده «توجّس» ، فقد علمنا سابقاً أنّ هذه الحالة تغيّرت تماماً بعد هذا المقطع ، لكن

---

(١) نفسه ، ص ١٠-١١ .

أثرها القوي في بناء النص كله هو الذي سوّغ لها أن تكون  
عنواناً له .

### ٣ - البحث عن المكان:

يعدّ البحث عن المكان كامناً ، في الحقيقة ، في الفاعلية  
السابقة للاستفهام ، أي البحث عن الزمان ؛ وذلك لما بين  
الزمان والمكان من ارتباط ، بل امتزاج حقيقي ، وبتعبير  
باختين : «علاقات الزمان تتكشف في المكان ، والمكان يدرك  
ويقاس بالزمان»<sup>(١)</sup> . بيد أن أفراد البحث عن المكان بوصفه  
فاعلية مستقلة للاستفهام ناظر ، في الحقيقة ، إلى فاعلية الأداة  
«أين» التي يميل الشاعر إلى استعمالها باحثاً عن مكانين  
اثنين :

أولهما : مكان الانبثاق . يقول في قصيدته «انبثاق» :  
من أين إلى قلب  
يتسلل ضوء النجم النازف  
عشقاً قدسياً؟  
من أين يطل؟<sup>(٢)</sup>

(١) ميخائيل باختين : أشكال الزمان والمكان في الرواية ، ص ٦ .

(٢) أجنحة النهار ، ص ٨٩ .

فشيء غريب أن يجد هذا القلب - وهو قلب عادي لا يكاد يميزه أي شيء عن غيره ، بدلالة تنكيهه - في داخله تسليلاً لوهج العشق . وإنه لعشق سام ؛ ولهذا يصفه الشاعر بكونه «قدسيًا» ، وبكونه نزفًا لضوء النجم . هذه التجربة لم يألّفها هذا القلب من قبل ؛ لهذا كان السؤال عن مكان الانبثاق سؤالاً وجيهاً يستحق التكرار : «من أين يهل؟»<sup>(١)</sup>

والمكان الآخر : مكان الانتهاء . يقول في قصيدته «حضور الغياب» :

ليس يدري أين منتهاه  
دونه الأقدار بالوصيد<sup>(٢)</sup>

إننا هنا بإزاء امرئ غارق في شروده ، متألم من واقعه المؤلم المرير الذي لم يترك له أية مساحة ضيقة للسعادة ، فحتى مناه صارت مقيدة تئن في الحديد . أمام واقع كهذا ، لا بد من السؤال عن مكان الانتهاء ، فإلى أين ستمضي به مثل هذه الحياة؟ وإلى أين ستنتهي؟

إنّ تركيز فاعلية «أين» على البحث عن المكانين - أي مكان الانبثاق ومكان الانتهاء - لا يعني إلغاء أهمية البحث

---

(١) نفسه ، ص ٩١ .

(٢) نفسه ، ص ١٠٥ .

عن أي مكان آخر غيرهما ، فلكل مكان أهميته الخاصة به .  
لكنه قد يعني الانضواء التبعية لأهمية المكان الآخر تحت  
أهمية هذين المكانين ، فتحديد أية نقطة متوسطة يعتمد إلى  
حد كبير على تحديد نقطتي البدء والانتها .

#### ٤- البحث عن الدعائم:

لا بد لأي انتقال ، مهما كان نوعه ، من دعائم يستند إليها  
ويقوم عليها . وهذه الدعائم لا تكون في العادة جاهزة ناجزة ،  
بل تحتاج إلى طلب وبحث حثيثين . ويشتمل الديوان على  
بحث عن دعائم متنوعة ، أهمها :

أ - الإنسان الموساسي : فالمرء الواقع تحت وطأة ظروف معيشية  
قاهرة ينتابه إحساس قوي بأن لا خلاص ولا مهرب إلا إذا  
وجد من يهتم بالآلامه ويواسيه فيها . هذا ما نجده واضحاً  
في «صرخة طفل» :

يمرّ العام مشحوناً بالآلام  
ويأتي آخر مثقل  
فمن يدري؟ ومن يسأل؟<sup>(١)</sup>

إنّ الدراية والسؤال المنتظرين من الإنسان الموساسي عاملان

---

(١) أجنحة النهار ، ص ٢٣ .

مقابلان للشحن والثقل بالآلام ، وكأنّ بهما تتخفف - في  
أقل تقدير - أعوام الطفل الفلسطيني من الآلام .

ب - الكيفية : لا تنحصر الأهمية في أن يتحقق ما هو مؤمّل  
منتظر ، فمهمٌ أيضاً - بل هو من الدعامات الأساسية - أن  
يكون ثمة تساؤل عن كيفية هذا التحقق . نقرأ في  
«المرايا» :

تراهم غابة حلم وحوشٌ  
تمزق فيها البراءة  
تخطف منها القداسة خطفا  
فتبكي الطهارة نزا  
وجرحاً تضرّج بالممكن المستحيل  
فأنّى له أن يُصَفّى  
وأنّى له أن يكون كما كان حرفا  
تمنطق شمساً وأسرج حتفا<sup>(1)</sup>

أمامنا هنا مشهد درامي مأساوي ، لم تنعم فيه غابة الحلم  
ببراءتها وقداستها وطهرها ، فسرعان ما داهمتها وحوش  
ضارية لا ترضيها القيم السامية المذكورة ، فحطمتها تحطيماً

---

(1) أجنحة النهار ، ص ٤٣ .

شنيعاً . وأمام كل الجراحات والدماء ، لا مكان لليأس  
والانكسار ، بل لا بد من السؤال الجاد عن كيفية التصفية  
وإرجاع كل الجمال الذي قد كان .

ويظهر السؤال عن الكيفية بنحو أجلى حين تُستعمل أداة  
الاستفهام «كيف» التي هي نص صريح في هذا السؤال ،  
بخلاف «أنتى» التي ليس هذا السؤال سوى معنى من  
معانيها المحتملة . يقول الشاعر في «حضور الغياب» :

كيف يلمس النهار جفناً  
والدجى ينقضّ بالحشود  
كلما يحاول اتقاء  
تُغرس الحراب من جديد<sup>(١)</sup>

إنّ النفس المنكسرة النازفة المتألّمة التي ترقب الأحلام من  
بعيد وتتطلع إلى فجر يوم عيد ، يحقّ لها أن تسأل عن  
الكيفية التي بها سيدخل النهار حياتها ، طارداً كل حشود  
الظلمات العنيدة التي لا تني تشحذ حرابها لتغرسها مرة  
بعد أخرى .

---

(١) نفسه ، ص ١٠٤-١٠٥ .

ج- الوسيلة : لا ريب في أنّ تحقيق أية غاية موقوف على كفاءة الوسيلة التي يتوخاها المرء لذلك ، ومن هنا تفرض أهمية الغاية وإلحاحها أن يسأل المرء عن الوسيلة وعن مدى جدواها في الإيصال إلى المراد ، فالوسيلة دعامة حيوية لا غنى عنها . يقول الشاعر في «انبثاق» :

وبأيّ شرع يبهر منتشياً  
في ذاكرة التاريخ ، ويعبر منتفضاً  
ضد التيار . . . بلا حذر ينسل<sup>(١)</sup>

يظهر الاهتمام بالوسيلة هنا في الحرص على السؤال عما يميزها عن مثيلاتها ، فليس المهم وجود شرع مهما كانت مواصفاته ، بل المهم أن نعرف «أيّ شرع» هذا الذي سيكون مجددياً؟

#### الختامة:

يمكن القول إجمالاً : إنّ الحضور المكثف للاستفهام في هذا الديوان راجع إلى أهميته القصوى في تشكيل الرؤية الشعرية الكلية التي تحكم الديوان ، والتي تظهر بوضوح في عنوانه «أجنحة النهار» ، أي الارتحال من واقع قائم إلى آخر متخيّل

---

(١) أجنحة النهار ، ص ٨٩-٩٠ .

منتظر . فالاستفهام تساؤل يناقش ويحاكم ما هو قائم موجود ، ويستشرف ما هو منتظر مأمول ، ويثير تفصيلات كثيرة ترتبط بهذا أو بذاك . وبذا لا يكون الاستفهام ، في الديوان ، مجرد وسيلة أدائية أسلوبية لجأ إليها الشاعر مثلما كان يمكنه أن يلجأ إلى أية وسيلة بديلة ، فله هنا مكانه الذي لا محيد له عنه .

لقد لاحظت الدراسة أنّ الاستفهام كان له أثره الواضح في بحث النفس الشاعرة عن يقينها ، لا سيما في موارد معينة من قبيل : مواجهة مفارقات الواقع الخارجي ، والتطلع إلى مستقبل واعد مبشر ، والإنكار على المنكرين والمشككين ، وكذلك في الرهبة والرغبة .

وتوصلت الدراسة أيضاً إلى أنّ الاستفهام كان له موقعه البين في عملية البحث عن كل من الزمان والمكان والدعائم ، وهذه كلها لها وظائفها الخاصة التي تؤديها في تكوين الرؤية العامة التي تحكم الديوان كله ، لا سيما عندما يتعلق الموضوع بدعائم أساسية مثل : الإنسان المواسي ، وكيفية تحقيق المأمول ، إضافة إلى الوسيلة المناسبة لهذا التحقيق .



## مصادر البحث ومراجعته

- ١- أدونيس : زمن الشعر ، ط٣ ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٣ .
- ٢- باختين ، ميخائيل : أشكال الزمان والمكان في الرواية ، ترجمة يوسف حلاق ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ١٩٩٠ .
- ٣- التفتازاني ، سعد الدين : المختصر ، تحقيق عبد المتعال الصعيدي ، المكتبة المحمودية ، القاهرة ، د.ت
- ٤- الجرجاني ، الشريف علي بن محمد : كتاب التعريفات ، دار الفكر ، بيروت ١٩٩٧ .
- ٥- دعيبس ، سعد : دراسات في الشعر العماني ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ١٩٩٢ .
- ٦- الصقلاوي ، سعيد : أجنحة النهار ، مطابع النهضة ، مسقط ١٩٩٩ .
- ٧- عبد الحلیم عبد اللطيف : في الشعر العماني المعاصر ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٨٩ .
- ٨- القزويني ، الخطيب : التلخيص في علوم البلاغة ، ضبطه وشرحه عبد الرحمن البرقوقي ، ط٢ ، دار الكتاب العربي ، بيروت ١٩٣٢ .
- ٩- المصري ، ابن منظور : لسان العرب ، دار صادر ، بيروت ، د.ت

١٠- الموسوي ، شبر بن شرف : اتجاهات الشعر العماني  
المعاصر ، مطابع النهضة ، مسقط ٢٠٠٠ .

## المؤلف:

- دكتوراه في اللغة العربية وآدابها (تخصص الأدب والنقد) من جامعة اليرموك بالأردن في ٢٠٠٠م .
- عضو هيئة التدريس بقسم اللغة العربية وآدابها ، بكلية الآداب والعلوم الاجتماعية ، في جامعة السلطان قابوس ، مسقط ، سلطنة عمان .

## - الكتب:

- \* من أين الدرب؟ (قصص قصيرة) ، ١٩٨٦م .
- \* هروب (قصص قصيرة) ، ١٩٨٨م .
- \* كانت ليلة طويلة (قصص قصيرة) ، ١٩٩٦م .
- \* علوم البلاغة عند العرب والفرس (دراسة مقارنة) ، ٢٠٠٠م .
- \* نظرات ثقافية (مقالات) ، ٢٠٠٧م .
- \* نفثات من اللغة والأدب والنقد (مقالات) ، ٢٠٠٧م .
- \* نافذة على القصة القصيرة الفارسية الحديثة (اختيار وترجمة) ، ٢٠٠٨م .
- \* في السرد العماني المعاصر (دراسات) ، ٢٠١٣م .
- \* قراءات شعرية ونثرية (دراسات) ، ٢٠١٥م .
- \* مع المصطلح البلاغي والنقدي (دراسات) ، ٢٠١٦م .

\* النقد النصي (هذا الكتاب) .  
- له بحوث ودراسات منشورة في مجلات علمية محكمة ،  
وشارك في مؤتمرات وندوات مختلفة ، محلية وخارجية .

- العنوان الإلكتروني :  
ehsansadiq@hotmail.com

## الفهرست

- 5 - المقدمة
- 9 - تمهيد عن النقد النصي
- 27 - ليلى والأقدار (قراءة في قصيدة الصنوبري في رثاء ابنته)
- 67 - القلب والشاعر (قراءة في قصيدة «يا قلب» للشريف الرضي)
- 109 - الانبعاث في شعر خليل حاوي (قراءة في ديوانيه الأولين : «نهر الرماد» و«الناي والريح»)
- 159 - فاعلية الاستفهام في «أجنحة النهار» للصقلاوي

ISLAMICMOBILITY.COM  
IN THE AGE OF INFORMATION  
IGNORANCE IS A CHOICE

*"Wisdom is the lost property of the Believer,  
let him claim it wherever he finds it"*

*Imam Ali (as)*