جدلية الحياة والموت
فى الشعر العربى

تأليف
د. عادل هنداوى

مؤسسة يسطرون للطباعة والنشر والتوزيع

رئيس مجلس الإدارة

عماد سالم

المدير العام

أحمد فؤاد الهادى

مدير الإنتاج

أحمد عبد الحليم

الطبعة: الأولى

الكتاب: جدلية الحياة والموت فى الشعر العربى

المؤلف: د. عادل هنداوى

تصنيف الكتاب:

التصميم والإخراج: م/ محمد سالم

المقاس: ١٧ × ٢٤

رقم الإيداع: / ٢٠١٨

الترقيم الدولى: - 978-977-776-

العنوان : المكتبة والمطبعة : ٣ ش صفوت - محطة المطبعة شارع الملك فيصل - الجيزة

التليفون : ٠١٢٢٩٣٠٠٠٢٩ - ٠١١٥٧٧٦٠٠٥٢

Email : yastoron@gmail.com

موقعنا على الفيس بوك : مؤسسة يسطرون لطباعة وتوزيع الكتب

جميع الحقوق محفوظة للمؤلف

مُقدّمة

لقي النتاج الشعري العربي قديمة وحديثه- ولايزال- احتفاء كبيراً من الباحثين، والدارسين المعاصرين، فتناولوه بالدراسة والتحليل والتقييم علي اختلافِ بينهم في الرؤية وطريقة التناول، بل المنهج الذي يعتمدون عليه، في محاولة جادة لكشف جوانب العبقرية والإبداع فيه.

ويأتي موضوع الكتاب الذي يحمل عنوان (جدلية الحياة والموت في الشعر العربي) استكمالاً للدراسات الشعرية السابقة، وقد وقع الاختيار علي شاعرين مائزين أحدهما يمثل الشعر القديم وتظهر عنده ثنائية الحياة والموت بصورة واضحة، وهو الشاعر العباسي أبو العلاء العربي، وقد أتكأت الدراسة علي شعره في اللزوميات تحديداً. أما الآخر، فهو بدر شاكر السيّاب، ووقع اختياري علي هذا الشاعر الحديث لما لاحظته من تناولة للحياة والموت بشكل لافت . وفي حقيقة الأمر أن جدلية الحياة والموت شغلت الفكر الإنساني منذ القدم، والحقيقة أن العصر يختار فنه، ولايختار الفن عصره، لأن العصر هو ثقافة الناس وانجازاتهم، وإيقاع الحياة التي يعيشونها، ومن ثم تختار أرواحهم وعقولهم فناً يناسب ثقافتهم وحياتهم، وظروفهم الاجتماعية والاقتصادية. ولزوميات المعرّي- التي لم يختر هو لقصائدها عنواناً، ولكن المحققين وضعوا لها عناوين- وديوان السيّاب يأتتيان نتيجة طبيعية للعصر الذي وُجدا فيه، رغم التباعد الزماني والمكاني بينهما، وهو عصر مليء بالتناقضات والثنائيات، التي كان لها أثرها الواضح في نظرة كليهما للحياة والموت، بحيث لم تخل لزومية من لزوميات المعرّي أو قصيدة من قصائد ديوان السيّاب إلا وتتضمنت إشارة إلي ثنائية الحياة والموت المركزية التي تندرج تحتها كل الثنائيات وتقود إليها، وبالتحام هذه الثنائيات في ثنائية واحدة (الموت والحياة) يتحقق مادة بحثية خصبة، تتيح الكثير من التحليل والاستنتاج، وتفسير رؤي الشاعرين لهذه الثنائية التي انبسطت في فضاء النص الشعري وانصهرت في نسيجة عند كليهما.

وإذا كان العمل الأدبي هو نتاج أديب سواء أكان شاعراً أم كاتباً، فإن هذا النتاج لايكون إلا بعد معاناة الأديب، وإحساسه بما حوله، ومن حوله؛ فيتأثر به، ويتخذ تجاهه موقفاً سلباً أو إيجاباً، وهو ما يتجلي عند المعرّي والسيّاب، فجاءت رؤاهما حول جدلية الحياة والموت انعكاساً، واستجابة لتناقضات الحياة من حولهما، وجاء تناولهما للموضوع تعبيراً واضحاً دقيقاً لحالتيهما النفسية والفكرية.

وقد دفعني إلي دراسة هذه الجدلية عند الشاعرين أمور عدة منها:

١ – التطابق الواضح بين نفسية المعرّي والسيّاب المتأزمة إزاء الكون والحياة، خاصته في ثنائية

الحيــاة والمــوت، والتي جاء تعبير المعرِّي عنها قاتما ســوداوياً، في حين جــاء التعبير عنها عند السيّاب ممزوجاً بين القلق والخوف من الموت.

٢ – إن ثنائية الموت والحياة عند كلا الشــاعرين لم يتطرق إليها أحدٌ في دراسة أو بحث يجمع بين هذين الشاعرين.

٣ – الرغبة في إيجاد توازن بين الكتابات التنظيرية لثنائية الحياة والموت، وتأصُّلِها في الشعر العربــي، وتبــيُّن الكتابات التطبيقية، من خلال التطبيق علي لزوميات المعرِّي وديوان الســيّاب؛ لتضحي الرؤية الفنية أعمق وأوسع.

٤ – تقديم صورة شــاملة للحياة والموت، وما يخص كلاً منهما من دلالات تابعة من نفسية كلا الشاعرين، ورؤيتهما للحياة من حولهما.

٥ – الوقوف علي التقنيات الشعرية التي شكلت ثنائية الحياة والموت، وما لها من دور في أداء المعني، أو الجانب الجمالي والدلالي لهذا الأداء.

وقد اشــتمل هذا الكتاب علي مقدمة بها نبذة مختصرة عن موضوع، وتمهيد الدراســة (الحياة والموت في الفكر الإنساني) ونعرض منه:

١ – مفهوم الحياة والموت.

٢ – الحياة والموت في الأديان السماوية.

٣ – ثنائية الحياة والموت عند الفلاسفة والمفكرين.

٤ – الحياة والموت في الشعر.

الفصل الأول: جاء بعنوان (دوافع الحياة والموت عند المعرِّي والسيّاب) أما الدوافع عند المعرِّي فندرس منها:

١ – الدوافع السياسية.

٢ – الدوافع الاجتماعية.

الدوافع الذاتية (الإعاقة – موت الأهل– التناقض– عدم الثقة– الاعتزال– الســجن الروحي– التشاؤم– الاغتراب).

ودوافع الحياة والموت عند السيّاب وتتضمن:

١ – الدوافع السياسية.

٢ – الدوافع الاجتماعية.

الدوافع الذاتية (اليتم – التكوين الخارجي– التناقض– الاغتراب).

أما **الفصل الثاني**: فحمل عنوان (أنماط ثنائية الحياة والموت) وندرس فيه:

١ – تداخل الحياة والموت.

٢ – المكان والزمان.
٣ – تضخم الأنا والتمركز حولها.
الفصل الثالث: عنوانه (الحياة والموت في بِنَى النص) ويتناول:
١ – الحياة والموت في العنوان.
٢ – الحياة والموت في بدايات النص.
٣ – الحياة والموت في وسط النص.
٤ – الحياة والموت في الخواتيم.
الفصل الرابع: وعنوانه (البنية التصويريّة في ثنائية الحياة والموت) أتناول فيه:
مصادر الصورة التصويريّة ،الثقافية– الطبيعية– الحضارية).
أنماط الصورة ومظاهرها (التشبيه– الاستعارة– الكناية تبادل المدركات بشقية التشخيص والتجسيدي).
أما **الفصل الخامس** والأخير فجاء بعنوان: النسق الإيقاعي . أتحدث فيه عن الإيقاع بنوعيه –عند كلا الشاعرين – وأثره في إبراز تجليات الإبدع الشعري . ثم جاءت خاتمة الدراسة ، بها ملخص الدراسة ،وأهم نتائجها
والله أسأل أن يلهمني السداد والإخلاص في الفكر والقول والعمل، وهو حسبي ونعم الوكيل

القاهرة الجديدة
مايو ٢٠١٨
عادل هنداوي

تمهيد

الحياة والموت في الفكر الإنساني

شغلت قضية الحياة والموت – ولا تزال – الفكر الإنساني الباحث عن الخلود والأبدية، وأثارت جدلاً كبيراً لدى الدارسين والباحثين، فتعددت الدراسات في شتّى معارف العلم؛ لتعالج القضايا ذات الصلة بسر الوجود، ولغز الموت، وطبيعة المستقبل المجهول الذي ينتظر الإنسان، بحيث تحولت هذه الدراسات إلى شكل تعبيري يستوعب خواطر الباحثين وأفكارهم ومشاعرهم ورؤيتهم الذاتية، والبحث عن وسيلة للهرب من الموت، وتحقيق البقاء والديمومة.

ومن ثم يتبادر إلى الذهن كثير من الأسئلة؛ ما مفهوم الحياة والموت؟ وما حقيقتها، وموقف الأديان والفلاسفة والمفكرين والشعراء منهما؟ وغير ذلك من الأسئلة التي شغلت الفكر الإنساني.

وأقرر بداية أن الهدف من هذا التمهيد ليس الخوض في إشكالية الحياة والموت إلا بالقدر الذي يجلي الفكرة، ويضئ الطريق أمام الدراسة، حتى تنطلق في رحاب الجانب التطبيقي لثنائية الحياة والموت في شعر المعرِّي والسّياب، حتى تدعم الفكرة القائلة بأن الأدب العربي – قديمه وحديثه – قد حفل بعدد من الثنائيات في مقدمتها ثنائية الحياة والموت، وبذلك تضحى الرؤية التحليلية والنقدية لهذا الأدب – خاصة الشعر – أكثر عمقاً وأوسع خبرة.

أولاً مفهوم الحياة والموت :

نقرر بداية أنه من الصعوبة بمكان وضع تعريف جامع مانع لمفهومي الحياة الموت؛ نظراً لتعدد مفهومهما عند العلماء تبعاً لتخصص كل منهم.

وقد اتصل مفهوم الحياة والموت – رغم تعقيدهما وصعوبة تحديد مفهومهما – بالكائنات الحية خاصة الإنسان، ولذا يعد إشكالاً إنسانياً، تتفشى ملامحهما في صميم الحياة الإنسانية، مما يستحيل معهما استجلاء مفهومهما؛ لأن كل منهما معلقاً بالآخر – ولا أقول مقابلاً له – ومتوارياً خلفه.

وعلى الرغم من ذلك، فإن الدراسة الحالية ستقترب من مفهوم هاتين الثنائيتين، بتوضيح معنى كل منهما في اللغة والإصطلاح.

وسنبدأ بتحديد مفهوم الموت أولاً؛ لقوله تعالى: ﴿ ٱلَّذِى خَلَقَ ٱلْمَوْتَ وَٱلْحَيَوٰةَ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا ﴾[1].

(١) سورة المُلك: آية ٢

وقد وردت معاني عدة للموت في اللغة، وإن كانت تشير كلها إلى أنها مشتقة من الأصل أو الجذر اللغوي (مات)، وهي تحمل دلالة التلاشي والزوال وذهاب القوة من الشيء.[1].

وبالنسبة لمفهوم الموت في الاصطلاح، فقد تعددت تعريفاته – أيضاً – وإن دارت كلها حول توقف معالم الحياة نهائياً [2]. بحيث تنفصل ثنائية الوجود (الجسد والروح)، مما يعني أن كل إنسان مصيره الموت والفناء، وهذا ما يمثل جوهر الإشكال الإنساني، بحيث يمثل الموت القضية الأهم إنسانياً بالرغم من أنها تتصل بالأنا أكثر من الجماعة، ولذا يحس الفرد بالألم ويحاور نفسه «لماذا كُتب عليَّ أن أموت وحدي؟! يخيل إلي أنه ليس أقسى على نفس المحتضر من أن يشعر أنه يموت وحده، وأن العالم مستمر من بعده دون أن يحفل بغيابه في كثير أو قليل، أليس في الموت وحده آلام تزيد من هوله وتجعل منه واقعة فردية أليمة؟»[3].

وللموت مرادفات عدة، فإلى جانب اللفظ الأصلي (الموت) وما يشتق منه من أسماء وأفعال، هناك ألفاظ ومرادفات أخرى منها « الردى، والهلاك، والثكل، والوفاة، والخبال. ويقال في الكنايات عن ذكر الموت، لاقاه، ووفاه حمامه، واستأثر الله به، ونقله إلى دار كرامته، وعوجل إلى رحمة ربه، واختار له الله ما اختار لأصفيائه من جواره، ومنه أرجن في حضرته، وأقضى إلى ربه، وأجنه ضريحة، وصار إلى عمله، وماكدح نفسه»[4].

أما مفهوم الحياة، فإنه مأخوذ – في اللغة – من الجذر اللغوي (حيّ) أي أبقاه الله، وهو نقيض (مات)[5].

أما في الاصطلاح، فتعرف الحياة بأنها «ثبات الشيء على الحالة الأولى، ويضاده الفناء»[6].

أي إن الحياة هي بقاء الشيء على وضعيته الأولى، كما أنها تحمل دلالة على الحركة والاستمرارية، بخلاف مصطلح (الموت) الذي يعني التلاشي والثبات والتوقف.

---

(١) انظر على سبيل المثال لا الحصر:
– مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دراسة وتحقيق: علي الرشيدي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط٣، ١٩٤، ١٣٥\٣٢
– ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبدالله الكبير وآخرون، دار المعارف، د.ت مادة (موت)
– ابن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٢، ٢٢٧/٥

(٢) انظر، سيد عويس، الخلود في التراث الثقافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مكتبة الأسرة) ١٩٩٩ صـ١٨ بتصرف

(٣) زكريا إبراهيم، تأملات وجودية، دار الأدب، بيروت، ١٩٦٢ صـ٦١

(٤) عبدالرحمن عيسى الهمذاني، كتاب الألفاظ الكتابية، ضبط وتصحيح: لويس شيخو اليسوعي، مطبعة الأباء اليسوعيين، بيروت ط٨، ١٩١١، صـ٢٥٣

(٥) انظر: ابن منظور، لسان العرب، سابق، مادة (حياة) والمعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط٤، ٢٠٠٤، ٨٩١/١

(٦) محمد عبدالرؤوف المناوي، التوقيف على مهمات التعاريف، تحقيق: محمد رضوان الداية، دار الفكر، بيروت، ١٤١٠، صـ٦٣٩

وتبدو المعاني الاصطلاحية لمفهومي الحياة والموت وثيقة الصلة بمعناها المعجمي.

ومن خلال هذه التعريفات تتضح مجموعة من الخواص التي ترتبط بكل من الحياة والموت، فالموت وقف للحركة ونفي للوجود والقدرة على الفعل، أما الحياة، فهي وجود وإحساس وقدرة على الفعل، ولأجل هذه الخواص يكره الإنسان الموت بكل ما يتصل به من ظلام وجهل وشر، ويفضل الحياة بكل ما فيها من نور وخير وإيجابية [(١)]. مما يجعل منهما أبرز الثنائيات التي شغلت الفكر الإنساني قديماً وحديثاً إذ «تعبر مفردتا الحياة والموت عن معنى مشترك، أو أنهما نمطان لحالة واحدة بمعنى إن كل واحدة منها لا يكتمل معناها إلا بذكر الثانية، فكل منهما بحاجة إلى الأخرى، وهما متساويتان اصطلاحاً متضادتان في المعنى»[(٢)].

ثانياً: الحياة والموت في الأديان «الإسلام»:

اهتمت الأديان السماوية بقضية الحياة والموت، وهذا ما يتجلى لنا عبر الكثير من النصوص الدينية، التي لجأ إليها الإنسان ليطمئن روحه الحائرة بعد أن عجز عن معرفة حقيقة هذه الثنائية[(٣)].

وقد اهتمت الدراسات القرآنية والفقهية بهذه الثنائية اهتماماً كبيرا، تجلى ذلك في كثير من الآيات القرآنية التي جمعت بين هذه الثنائية في أكثر من موضع، نحو قوله تعالى: «ويُحْيي الأرض بعد موتها وكذلك تخرجون»[(٤)].أي إزالة القوة النامية في الكائنات الحية، وقوله تعالى: «أومن كان ميتاً فأحييناه» [(٥)] بمعنى زوال القوة العاقلة[(٦)].

والغرض من هذه الآيات – وغيرها – هو التذكير بحتمية الفناء، وزوال كل ملذات الحياة وشهواتها، وهذا ما نصت عليه الآية الكريمة «وما الحياة الدنيا إلا متاع الغرور»[(٧)].

وهذا ما يؤكد لنا أن الحياة الدنيا بزيفها ولذاتها ماهي إلا المتاع الخادع الذي يغتر به الخاسرون العاقلون فيذهلون عن منهج الله» [(٨)].

---

(١) انظر، أبا حيان التوحيدي، الهوامل والشوامل، نشر أحمد أمين والسيد صقر، القاهرة، ١٩٥١، صـ٢٠١ – ٢٠٢

(٢) نضال الزبيدي، الثنائيات المتضادة في شعر مخضرمي الجاهلية والإسلام، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٠ صـ٢١

(٣) انظر، ثريا عبدالفتاح، القيم الروحية في الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ت صـ١٥

(٤) الروم (١٩)

(٥) الأنعام (١٢٢)

(٦) انظر، ابن منظور، لسان العرب، سابق، مادة (موت)

(٧) الحديد (٢٠)

(٨) أمير عبد العزيز، التفسير الشامل للقرآن الكريم، دار السلام للطباعة والنشر والترجمة، القاهرة ٢٠٠٠، ٣٢٩٥/٦

ولقد تجلت ثنائية الحياة والموت بأشكال متختلفة وسياقات متعددة في القرآن الكريم، لذلك جاءت كل من هاتين الثنائيتين لها «قوانينها التي تحكمها ونحن لانعرف من هذه القوانين إلا ما أخبرنا به الله تبارك وتعالى» [(١)]، أي إن الله تعالى خلق هاتين الثنائيتين وجعل لهما القوانين والضوابط والحدود التي يقف عندها الإنسان ولا يمكن له تجاوزها.

وقد رأينا في استعراض بعض الآيات القرآنية المتعلقة بالحياة والموت، أن رؤية القرآن لهذه الثنائية رؤية واضحة، فإذا كانت بعض المذاهب الغربية ترى أن الموت نهاية الحياة وليس بعده بعث أو حساب أو خوف[(٢)]. فإن القرآن حل إشكالية الموت، بأن الموت ليس النهاية، وإنما هو بداية لحياة أخرى أبدية، من خلال تفسير جوهره[(٣)]. فالمسلم مطمئن إلى مصيره بعد الموت، ومن ثم عدم اكتراثه به كثيراً.

ثالثاً: ثنائية الحياة والموت عند الفلاسفة والمفكرين:

تعتبر قضية الحياة والموت في مقدمة القضايا الفلسفية والفكرية التي أقلقت الإنسان منذ أقدم العصور إلى عصرنا الحديث، باعتبارها حقيقة مطلقة لا شك فيها ولا مناص منها ولذلك اعتبر الكثير من الفلاسفة أن التقابل بين الحياة والموت هو «تقابل العدم والملكة «[(٤)].

ومن الفلاسفة الذين تحدثوا عن هذه الثنائية سقراط الذي يرى أن»الموت قد يكون خيراً من الحياة«[(٥)].

في حين يرى (أفلاطون) أن هذه الثنائية تساورالإنسان طوال حياته؛ بسبب تعطشه للمعرفة والحقيقة، «فتدفعه إلى النظر في أسرار هذا الوجود، والبحث عما يكمن وراء ظواهر الحسن»[(٦)].

وكما شغلت هذه الثنائية الفلاسفة والمفكرين قديماً، فكذلك شغلتهم أيضاً في العصر الحديث، فيرى البعض أن «الموت ليس فناء بل مجرد ميلاد ثانٍ للإنسان في عالم مجرد من المادة»[(٧)].

---

(١) محمد متولي الشعراوي، الحياة والموت، مكتبة الشعراوي الإسلامية، د.ت صـ١٢

(٢) انظر، جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ترجمة: كامل يوسف حسين، عالم المعرفة، الكويت ع (٧٦)، أبريل ١٩٨٤، صـ٦٦

(٣) انظر عبدالرحمن بدوي، الموت والعبقرية، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٢، صـ٣

(٤) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢، ٤٤٠/٢

(٥) جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، سابق، صـ٤٧

(٦) زكريا إبراهيم، تأملات وجودية، سابق صـ٦٦

(٧) السيد حسن، الروح بين العلم والعقيدة: الحياة بعد الموت، دار الهادي للطباعة والنشر، والتوزيع، بيروت، طـ٣، ٢٠٠٥ صـ١٣١

وهذا شوبنهار يرى أن الموت هو أسوأ مافي الحياة[1]. في حين يرى (أونامو) أنه مع استغراقه في دوامة الحياة، يكتشف فجأة أن الموت يحوم حوله، وأن الإحساس بالفناء صار يستولي عليه[2].

وبهذا يتأكد حضورجدلية الحياة والموت في الفكر الإنساني، ويتضح مدى استبدادها وسيطرتها على الفلاسفة والمفكرين.

رابعاً: الحياة والموت في الشعر:

تجدر الإشارة بداية إلى أن ثنائية الحياة والموت سيطرت على الشعرمنذ عصوره الأولى، بل وكانت أساس بنائه، مما يجعل الشعر- المتضمن لهذه الثنائية- نموذجاً للجانبين: الذاتي والإنساني معاً، فالمستويان مقصودان في هذا النوع من الشعر، فكلاهما وسيلة للآخر، فلا إمكانية للنفوذ والعبور إلى ماهو إنساني إلا بالمرور بما هو ذاتي.

ولقد تغنى بهذه الثنائية الشعراء على مر العصور، إذ انصهرت في لهيب التجربة الشعرية[3]، بحث صارت قاسماً مشتركاً التفَّ حولها الشعراء منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحديث، حين أجهد الشعراء أنفسهم في البحث عن عشبة الخلود عند جلجامش، الذي تؤرقه هذه الثناية بعد وفاة صديقة أنكيدو فيقول:

يا صديقي من ذا الذي يستطيع أن يرقى بك إلى السماء؟ فالآلهة وحدهم هم الذين يعيشون إلى الأبد مع الشمس ، أما البشر فأيامهم معدودات، وكل ما عملوا يذهب مع الريح[4]..

وقد دفع هذا الإحساس جلجامش إلى البحث عن سر الخلود، وحين ظن أنه أدرك كُنه هذا السر، سيطر عليه مرة أخرى الإحساس بالفناء:

إلى أين تسعى يا جلجامش
إن الحياة التي ينبغي لن تجد
حينما خلقت الآلهه العظام البشر
قدرت الموت على البشرية
واستأثرت هي بالحياة[5].

(١) انظر، زكريا إبراهيم، مشكلة الحياة، مكتبة مصر، د.ت صـ٢٣
(٢) انظر، السابق صـ١٩٧
(٣) انظر، صابر عبدالدايم، شعراء وتجارب، نحو منهج تكاملي في النقد التطبيقي، دار الوفاء، الإسكندرية، ١٩٩٩، صـ١٧٨
(٤) ملحمة جلجامش، ترجمة: طه باقر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٠ صـ٩٧
(٥) السابق صـ١١٧، ١٢٠

ويبدو جلياً مدى سيطرة هذه الثنائية على ملحمة جلجامش التي اتخذت شكلاً يمتزج فيه ماهو واقعي بماهو أسطوري وخيالي، مما يعد إرثاً إنسانياً يشكل ثقافة البشر و»صورابتدائية لا شعورية، أو رواسب نفسية لتجارب ابتدائية لا تحصى، شارك فيها الأسلاف في عصور بدائية قد ورثت في أنسجة الدماغ بطريقة ما، فهي- إذن- نماذج أساسية قديمة لتجربة إنسانية مركزية»[1]

وهذا يعني أن ثنائية الحياة والموت في الشعر قد رافقتها الأسطورة في العصور الأولى بكل أشكالها، مثل ردّ الشعر إلى قوى غيبية متمثلة في الشياطين والجن [2].

وقد انعكست هذه الثنائية على الشعر الجاهلي، واستولت عليه، فبات هذا الشعر يجمع بين هذين الضدين: الحياة والموت [3]. من إحساسه بالوجود والزمن، ولعل المقدمة الطللية خير شاهد على هذه الثنائية النفسية والوجدانية التي تحمل دلالة القلق النفسي والحيرة أمام تقلبات الحياة، والشعور بالفناء وفعل الزمن.

وتعد مقدمة امرئ القيس الطللية من المقدمات المؤسسة للمقدمات الطللية في الشعر العربي، والتي تشير إلى هزيمة الإنسان واستسلامه أمام قوة الزمن المشار إليها في القصيدة بحركة الرياح التي تعبث بالمكان (آثار الديار) حيث تأتي رياح الجنوب والشمال، إحداهما تُظهر ما تمحوه الأخرى في حركة مستمرة لا تنتهي، والشاعر لا يملك إلا البكاء الذي يعكس استسلامه وضعفه[4]:

قِفا نبكِ مِن ذكرى حبيبٍ ومنزِلِ ..... بِسقطِ اللِّوى بينَ الدّخُول فحومل

فتُوضحُ فالْمقراة لم يَعْفُ رسمُها ..... لِما نسجتها من جنوبٍ وشمألِ

تَرَى بَعَرَ الأرامِ في عرصاتها ..... وقِيعانها كأنّهُ حَبُّ فُلفُلِ

كأنِّي غَدَاةَ البينِ يومَ تحمّلُوا ..... لَدَى سُمُراتِ الحيِّ ناقِفُ حنظَلِ

وقوفاً بها صحبي عليّ مطِيهُم ..... يقولون لا تَهلَك أسًى وتجَمَّلِ

وإنّ شفائي عَبرَةٌ مُهرَاقةٌ ..... فهل رَسْمٍ دارِسٍ مِن مُعَوّلِ

---

(١) استانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة: إحسان عباس و يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٨، ٢٤٦/١

(٢) انظر، أحمد شمس الدين، الأسطورة والشعر العربي، المكونات الأولى، مجلة فصول، ع٢، ١٩٨٤، صـ٤٣- ٤٧، و أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي، دار المعارف، ١٩٩٢، صـ٦٩

(٣) انظر كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، نحو مهنج بنيوي في دراسة الشعر العربي، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٦ الفصل الأول

(٤) امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ١٩٨٤، صـ٨

وهي أبيات تعبر عما يحسه الشاعر من تناقض ومن فقد وضياع وعدم وجود سوى الذكرى التي تظل مصدراً لإحساسه بالحزن والضعف والعجز أمام الزمن، والتي يثيرها بداخله الآثار المتبقية، ويدعم الشعور باليأس ذكر الحبيب والمنزل، والذي يؤكد أن الفقد ليس فقداً للحبيب فقط، وإنما فقد للوطن أيضاً؛ بسبب ما تفرضه طبيعة الحياة، وهي طبيعة تُسلمه إلى اليأس «وفي شعوره باليأس يحس أن سعيه إلى استعادة ما ضاع لا فائدة منه، أو أن هذا السعي لم يعد ممكناً، ولذلك ينبغي أن يستكين، وأن يتوقف عن هذا السعي، واستسلامه لليأس والضياع لا يريح نفسه، بل يملؤها أسى وحزناً ... فلم تبق لديه إلا الذكريات التي لا تجدي ولا تشب الديار» [(١)].

وهذا ما دفع الإنسان الجاهلي إلى تجسيد مقدساته على الحجر؛ إيماناً منه بصموده أمام عاديات الزمن وبأن « تجلي القدس في الحجر، ماهو إلا تجلٍ وجودي بامتياز» [(٢)].

وقد أثرت صورة المقدمة الطللية على الشعر العربي بعد ذلك، بحيث باتت هذه المقدمة تجمع بين النقيضين: الحياة والموت، فها هو (عمرو بن كلثوم) يُقبل على الحياة بكل ملذاتها، فيخاطب صاحبته:

أَلاَ هُبِّي بِصَحْنِكِ فَاصْبَحِيْنَا ..... وَلاَ تُبْقِي خُمُوْرَ الأَنْدَرِيْنَا (١)

إلا أنه سرعان ما يتذكر مصيره المحتوم فيقول:

وَلاَ تُبْقِي خُمُوْرَ الأَنْدَرِيْنَا ..... مُقَدَّرَةً لَنَا وَمُقَدِّرِيْنَا (٢).

وقد استمرت هذه الثنائية في المقدمات الطللية تتكرر في العصر الأموي، محتفظة بطابعها الصحراوي الموروث منذ العصر الجاهلي[(٣)]. ، ولكنها اتخذت شكلين متناقضين في العصر العباسي، شكل يحاول التمرد على تلك المقدمات والسخرية من الوقوف على الأطلال كما هو الحال عند أبي نواس، وابن المعتز وغيرهما [(٤)]. ، وشكل مساير لتلك الظاهرة، كما في شعر الشريف المرتضى ومهيار الديْلَمي [(٥)].

(١) عبد الحليم حنفي، مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧ صـ٨٢-٨٣

(٢) تركي علي الربيعو، من الطين إلى الحجر، قراءة في سفر الخلود، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٧ صـ١٣٨

(٣) انظر، يوسف خليف، ذي الرحمة شاعر الحب والصحراء، مكتبة غريب، د.ت صـ١٤٦-١٤٨

(٤) انظر، محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٦ صـ١٢٣، وأيضاً: عبدالله النطاوي، ومي يوسف خليف، مداخل إلى عصور أدبنا القديم، دار الثقافة العربية، القاهرة، د.ت صـ١٢١

(٥) انظر، إبراهيم عبدالرحمن، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب ١٩٨٤ صـ٢٠٦

ومن المعلوم أن المعرِّي قد عاش في العصر العباسي، ومن ثم فقد شغلته هو الآخر هذه الثنائية، وفرضت نفسها بقوة على أشعاره في اللزوميات – موضع الدراسة – فأكثر من الجمع بينهما في غير موضع منها، معلناً يأسه من الحياة وترحيبه بالموت فيقول:

متى أنا للدار المريحة ظاعـــنٌ ..... فقد طال في دار العناء، مقامي؟ (٣)

ويكرر المعنى نفسه في موضع آخر فيقول:

رب متى أرحل عن هذه الـــــ ..... دنيا، فإني قد أطلتُ المقـــام؟ (٤)

وعلى هذا النحو، سيطرت ثنائية الحياة والموت على الشعر القديم، ليأتي بعد هذا الزمن زمن آخر، تتحرك في أخيلة الشـعراء تبعاً لتطور الزمن وتلاحقه، من خلال رؤية الشـعراء المعاصرين لهـذه الثنائيـة التي لا تختلف كثيراً ن رؤية الشـعراء القدامى، فتزداد الرؤيـة التأملية للموت والحياة، فهذا الجواهري يعلن عن إدراكه لهذه الثنائية فيقول:

فيم التحايـل بالخلود وملهم ..... لحضـيرة ومفكـر لـتراب
من منكم رغـم الحياة وعبثها ..... لم يحتسب للموت ألف حساب
ذئـب ترصدني وفـوق نيوبه ..... دمأخوتيوأقاربيوصحابي(٥)

ومـع تطور العالم وسـيطرت الرأسمالية عليه، أحس الشـعراء بالغربـة الروحية والمكانية، فيشـتاقون إلى الموت؛ لعلهم يجدون فيه الراحة من حالة الاغتراب التي تنتابهم، فيصفون الموت بالحياة دون أن يصرحوا بذلك، نحو قول الشابي:

جف سحر الحياة يا قلبي البا....كي فيها تجرب الموت هبا[(١)]

لم يكن السـيّاب بمنأى عن هذا الإحسـاس المدرك لتناقضات الوجود مـن حوله، فيجمع بين الحياة والموت في قوله:

جيكور .... ستولد جيكور
النـور سيورق والنور
جيكور ستولد من جرحي،
من عضة موتي، من ناري [(٢)].

(١) أبو القاسم الشابي، ديوان: أغاني الحياة، دار مصر للطباعة، طـــ١، ١٩٥٥، صـــ١٤٣
(٢) بدر شاكر السيّاب، ديوانه، دار العودة، بيروت، ٢٠١٦، ٧٣/٢

نخلص من العرض الموجز السابق لثنائية الحياة والموت في الشعر القديم والحديث إلى نتيجة مؤداها أن رؤية الشعراء – على اختلاف العصور – لتلك الثنائية كانت متقاربة، وأنها تولدت بفعل قوى ثلاث: الدهر، والمنية، والقدر.

وأن هذه الثلاثة ولدت لدى الشعراء إحساساً عميقاً بالتشاؤم والحزن والعجز والاستلاب أمام سطوة الزمن، بما يشكل نوعاً من التراجيديا المبنية على الثنائيات الضدية في كل ما يحيط بهم، والتي ضيعت أهم ما يحرصون عليه ألا وهو الحب[(١)]، دون أن يدركوا ماهية هذه الثنائيات: الموت الذي يترصدهم، والحياة التي تلفظهم، مما يساعد على توهج اللحظات الشعرية، التي تجعل منهم» أداة تخلق الرؤيا وإعادة صياغة العالم بالحلم المستحيل، والدفق الإنساني الذي يمسك بجوهر الوجود الهارب في تشظي الكلمات، وتقاطع الصور والأوضاع»[(٢)].

ويتبادر إلى الذهن – في ختام هذا التمهيد – سؤالان، الأول: هل استسلم الشعراء للهزيمة أمام قدرهم المحتوم؟ والثاني: هل هناك تناقض في جمع الشعراء بين الحياة والموت ؟، وبالنسبة لإجابة السؤال الأول، فإن الشعراء استطاعوا أن يجعلوا من أشعارهم نشيداً للحياة، يكشف عن تعاطفهم مع الضعف الإنساني تجاه هذه الثنائية، الأمر الذي دفعهم إلى البحث عن مواطن القوة التي تمكنهم من التغلب على الموت بوهم الخلود كما قال أوفيد «ولتضع الأقدار – ما شاءت – خاتمة لحياتي في لا تملك إلا جسدي، أما أنبل مافي ذاتي فسنطلق خالداً فوق مسرى النجوم والأفلاك، وسيبقى اسمي مشرقاً ما بقي الدهر»[(٣)]. وأنبل ما في الشعراء وأخلد، هو الشعر يستجيرون به في منازلة الموت:

هزمتك يا موت الفنون جميعها
هزمتك يا موت الأغاني في بلاد
الرافدين مسلة المصري، مقبرة الفراعنة
النقوش على حجارة معبد هزمتك
وانتصرت، وأفلت من كمائنك الخلود
فاصنع بنا واصنع بنفسك ماتريد[(٤)].

(١) انظر، سيزا قاسم، القارئ والنص، العلاقة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القارة، ٢٠٠٢، صـ٨١
(٢) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥، صـ١٦٤
(٣) أوفيد، مسخ الكائنات، ترجمة: ثروت عكاشة، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٢ صـ٣٣٣
(٤) محمود درويش، الجدارية، دار رياض الريس، بيروت، ٢٠٠٠ صـ٥٤– ٥٥

أما التساؤل الثاني، فإن الإجابة عنه تكمن في أن هاتين الثنائيتين متلازمتان، فلا وجود وذكر لإحداهما دون الآخرى وهذا «نتيجة للإحساس بالضياع في الحياة .... وأن الموت الذي يبدو في ظاهرة نهاية للحياة إنما هو في حقيقته بداية لحياة أخرى خالدة خلوداً يرتبط ارتباطاً وثيقاً بما يقدمه الإنسان في حياته من خير وشر»[(1)]. من خلال الإيمان المطلق بالبعث والنشور، الذي حرص القرآن على تثبيتها في النفوس.

(١) يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب، د.ت صـــــ١٥٧-١٥٨

الفصل الأول

دوافع الحياة والموت عن المعرِّي والسيّاب

الفصل الأول
دوافع الحياة والموت عند المعرّي والسيّاب

توطئة

تعـد جدلية الحياة والمـوت من الثنائيات المهمة التي اهتم بها كل من المعرّي والسـّياب، وأن هذا الاهتمام ماهو إلا استجابة لعوامل نفسية داخلية، وأخرى خارجية تؤثر فيها طبيعة الزمان والمكان، أي إن هذه الثنائية لم تكن وليدة اللحظة عند هذين الشـاعرين، وإنما توافر لها العوامل النفسـية، التي يهيؤها المكان والزمان والدافع المناسب ، وكلها أشياء أثرت في نظرة كلا الشاعرين للمـوت والحيـاة وطبيعة الوجود «فالشـاعر إذ يرى الوجود من خلال عينيـه هو، الوجود بكل نواحيه الطبيعية والاجتماعية والنفسـية والفكريـة، وكما وصفه ناقد أوروبي معروف، هو الذي يرى الحياة كما لو كان انظر إليها أول مرة، والفرق بين الشعر الجيد والشعر الردئ هو أننا نجد في الأول رؤية مباشرة للحياة ينعدم وجودها في الثاني، سمى هذه الرؤية ماشئت، ولكنك لا تستطيع أن تنكر أنها رؤية ذاتية، إنها رؤية الشاعر نفسه للأشياء»[(١)].

ومـن خلال هذه العامل وتلك البواعث الداخلية والخارجية، نسـتطيع أن نقرر –بداية – أن المعرّي والسيّاب قد أثرت فيهما دوافع عدة، جعلت كلا منهما يتأثر بالوجود من حوله، وانطبعت صورة الزمان والمكان عليهما، مما مثل انعكاسـاً لموقف عام هو موقفهما وسط العالم المحيط بهما، وهو موقف –كما عبر عنه الدكتور محمد غنيمي هلال– «هو علاقة الكائن الحي ببيئته وبالآخرين في وقت ومكان محددين، وبهذه العلاقة يكشف الإنسان عما يحيط به»[(٢)].

وقد ظهر المعرّي والسـّياب في عصرين متباعدين، فالأول قديم والثاني معاصر، وإن تشـابهت ظـروف العصر والأوضاع، وكأن عصر السـيّاب ماهـو إلا صورة مكررة لعصـر المعرّي، من خلال التشـابه الكبير بين العصرين: اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً، إضافة إلى العوامل الذاتية الداخلية التي دفعت كلا الشـاعرين إلى التعبير عن حالة التناقض التي يعيشـونها والتي ظهرت وتجلت في حديـث الحياة والموت عندهما، بحيث صارت هذه الثنائية تجسـيداً للموقف العام للعصر، الذي يسـتحيل بعد ذلك إلى عدد من المواقف الفنية الخاصة التي تُعنى بتصوير أزمة الإنسـان الداخلية والخارجية.

---

(١) مصطفى بدوي، دراسات في الشعر والمسرح، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٠ صـــــ٤٨

(٢) محمد غنيمي هلال، المواقف الأدبية، نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٩٢ صـــ٢٥

وحقيقــة الأمــر أن «العصر يختار فنه، ولا يختــار الفن عصره؛ لأن العصر هــو ثقافة الناس وإنجازاتهم، وإيقاع الحياة التي يعيشونها، ومن ثم تختار أرواحهم وعقولهم فناً يناسب ثقافتهم وحياتهم، وظروفهم الاجتماعية والاقتصادية»[(١)].

وعلى هذا فإن جدلية الحياة والموت عند المعرِّي والسيّاب تأتي نتيجة طبيعة للعصر الذي وُجدا فيه، والظروف التي أحاطت بهما.

وليس معنى ذلك تماثل المعرِّي والسـّياب في طريقة التناول لثنائية الحياة والموت، فلكل منها بصمتــه التي تميزه عن الآخر، فكل منهما يمتلك الرؤية أوالحكمة أوالفلســفة منطلقاً، يجعل من شــعر الحياة والموت نقطة التقــاء بينهما، تملك بداخلها بذور التشــابه والاختلاف معاً، وبهذه الرؤية بين الشاعرين تبزغ صورة الحياة والموت الخالدة بخلود الشعر نفسه، مما يؤكد أن « شعرنا العربــي على امتداد قرون طويلة حافل بالكنوز الثمينة، والدرر الكامنة، تنتظر دائماً من يجلوها ويعرضها، مشــرقة وضيئة، نابضة بالحس الحضاري، والوجدان الإنساني ،اللذيْن اتسمت بهما خلال هذه المســيرة الطويلة الممتلئة»[(٢)] وحتى لا يُتوهم من قولنا بتشــابه البواعث والدوافع أننا في طريقنا إلى جعل الشــاعرين شاعراً واحداً، فإننا نقول مع الدكتور غنيمي هلال-: «مبادئ النقد ليست قوة القوانين، ولا حتمية العلوم التجريبية، نعم ولكن لها سيطرة الوعي التاريخي للفن كما هو، فيمكن تجديدها أو تجاوزها، أو التوفيق بين متناقضاتها، ولكن لا يصح تجاهلها. وليســت قيمــة هذه المبادئ قصراً علــى النظريات في دعواتها التجريبية، ولكنهــا حية في صورها الأدبية ومُثلها الحية في العباقرة من الأدباء»[(٣)].

ثم هل هذا التشــابه بين عصري الشاعرين يوقع في مأزق إعادة الإنتاج لثنائية الحياة والموت في الشــعر الحديث ممثلاً في شعر السـّياب أم لا ؟ كما يقول أدونيس[(٤)]، ومن ثم فإن لكل من المعرِّي والســيّاب عامله الاصيل، وقلعته الشــعرية المحكمة، التي تدفع إلى الموضوعية في تناولنا لثنائية الحياة والموت عند كلا الشــاعرين ونتجاوز منطقة السابق واللاحق إلى طريقة الحاسة الفنية، التي دفعت ابن قتيبة إلى القول عن الطريقة التي اتبعها في كتاب: الشــعر والشــعراء: «ولم أسلك فيما ذكرته من شــعر كل شــاعر سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعــين الجلالة لتقدمه أو إلى المتأخــر بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرتُ بعين العدل إلى الفريقين، وأعطيت كلاحظه، ووفرت عليه حقه»[(٥)].

---

(١) فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، سلسلة كتابات نقدية (١٢٣)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٢ صـــــ٧٣

(٢) فاروق شوشة، أحلى ٢٠ قصيدة حب في الشعر العربي، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٦ صـــــ٧

(٣) محمد غنيمي هلال، المدخل إلى النقد الأدبي الحديث، الأنجلو المصرية، طـــ٢، ١٩٦٢، صـــــ١٧

(٤) انظر أدونيس، الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت طـــــ٤، ١٩٨٣ مج

(٥) ابن قتيبه، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد شاكر، دار المعارف ١٩٦٧ صـــــ٣

ومن هذا المنطلق، فإن هذا الفصل سيأخذ بمضمون كلام ابن قتيبة فيبدأ المعرِّي، لسبقه زمانياً.

أولاً دوافع الحياة والموت عند المعرِّي:

امتدت حياة أبي العلاء المعرِّي بين سنتي (٣٦٣- ٤٤٩هـ)، فهو من رجال القرنين الرابع والخامس. هذه الحياة الطويلة جعلت قضية الحياة والموت من أهم ما كان يلح على المعرِّي؛ إذا امتدت به الحياة أكثر من ثمانين عاماً، جعلته يفكر في مصيره وفي حياته الزائلة، فجاء شعر أشبه لأهل زمانه[(١)]، مما جعله أحد أمراء الشعر العباسي بلا منازع[(٢)].

ولقد كانت حياة المعرِّي سلسلة من المحن والآلام منذ أن وُلد إلى أن رحل عن العالم؛ فقد «أساءت الحياة إلى أبي العلاء المعرِّي غير مرة، وغدرت به في شتى المناسبات؛ فقد سلبته ناظريه وهو حَدَث، لم يتجاوز الرابعة من عمره، وأصابته بتلك العاهة التي كان يتألم لها أيما تألم، ويحس بشدة وقعها في أعماق نفسه أقوى إحساس، إذ إنها كلمت نفسه وجرحت روحه جرحاً دامياً، وأحدثت في نفس نقصاً حرمها الاستمتاع بكثير من مباهج الحياة»[(٣)].

ولذا كره المعرِّي البقاء وتمنى الرحيل عن الدنيا[(٤)]:

قد طال عمري طول الظفر، فاتصلت .... به الأذاةُ، وكان الحظ لو قُلِما

وإذا كان كثير من الدارسين قد أفاضوا في الحديث عن شخصية المعرِّي: نشأته، وحياته، وثقافته ونتاجه الأدبي وما إلى ذلك، فإن الدراسة الحالية ستنتهج – قد الاستطاعة- نهجاً آخر يتصل بالدوافع والبواعث التي شكلت ثنائية الحياة والموت عند المعرِّي، الذي يعد شاعر هذه الثنائية الأكبر، حيث جلها الحقيقة المطلقة في لزومياته التي يقول في مقدمتها: « كان في سوالف الأقضية أني أنشأت أبنية وأوراق، توخيت فيها صدق الكلمة، ونزهتها عن الكذب والميط[(٥)].»

هذه الحقيقة أقرب ما تكون إلى الحقيقة الدينية، فهو يقول عن اللزوميات: «فمنها ماهو تمجيد لله الذي شرف عن التمجيد، ووضع المنن في كل جيد، وبعضها تذكير للناسين، وتنبيه للرقدة الغافلين، وتحذير من الدنيا الكبرى التي عبثت بالأول»[(٦)].

(١) انظر التبريزي، شروح سقط الزند، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٦، طـ٤، صـ٤

(٢) انظر، أنيس المقدسي، أمراء الشعر في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، د.ت ١

(٣) حامد عبدالقادر، فلسفة أبي العلاء مستقاه من شعره، لجنة البيان العربي، ١٩٥٠، صـ٩٤

(٤) لزوم ما لا يلزم ١٤٤٢/٣

(٥) اللزوميات ١/١

(٦) السابق، الصفحة نفسها

ولا يمكن دراسة الحياة والموت ورصد جوانب هذه الثنائية بسهولة ويسر في لزوميات المعرِّي إلا إذا عرفنا شيئاً عن شخصية المعرِّي، والدوافع الأساسية التي أعطته القدرة على تشكيل هذه الثنائية وتوازنها في اللزوميات.

وإذا أردنا التدقيق في هذه الدوافع والبواعث أمكن تقسيمها إلى:

أ- الدوافع السياسية:

اتسم عصر المعرّي بالانهيار السياسي الذي ضرب ركائز الوحدة، وتحولت الدولة أو الإمبراطورية في العصر العباسي إلى دويلات، وانقسم جناحا هذه الأمة بين الخلافة العباسية -اسماً- والفاطميين . « المعرِّي يتنفس في هذه الجو، وعلى بابه تصطخب الأمواج .... يلتفت عن يمين فإذا العراق غير بعيد منه، فيه خلافة عباسية سنية قائمة، بايعها جمهور المسلمين، ورسخها عمر طويل قارب منتصف قرنه الثالث ، ويلتفت إلى يساره، فإذا مصر قريبة منه واصلة إليه، قد استقرت فيها دولة فاطمية قوية فتية، في عنفوان نشاطها وضجيج دعوتها. ومن حولها التف الناقمون والطامحون والمغامرون، وحفت بها إيحاءات غيبية وهمسات سرية»[(١)]..

أضف إلى ذلك أن الطبقية كانت حجر الزاوية في عصر أبي العلاء «فالثروة في المجتمع المتصدع يستأثر بها أفراد معدودون، والحقوق الاجتماعية للناس غير مقررة ولا مؤداة، بل يأكل الأقوياء الضعفاء. ونجم عن خلل الأوضاع الاقتصادية، وفساد الأحوال السياسية، أعراض مرضية؛ من سوء النظرة للحياة وانتصار المباغتات»[(٢)]..

ولم يكن بمستغرب على شخصية كشخصية أبي العلاء المرهفة الراصدة بدقة لواقعها، أن تتأثر بهذه الظروف، فتضجر من الحياة، ويضيق ذرعاً بها، فلم يجد متنفساً له سوى الشعر، يبث فيه أحزانه وتبرمه، فيقول[(٣)]:

مل المقامُ، فكم أعاشرُ أمة ..... أمرت، بغير صلاحها، أُمراؤها
ظلموا الرعية، واستجازوا كيدها ..... فعدوا مصالحها وهم أُجراؤها
فرقاً، شعرتُ بأنها لا تقتني ..... خيراً، وأن شرارها شُعراؤها
أثرت أحاديث الكرام، بزعمها ..... وأجاد حبس أكُفها إثراؤها.

(١) عائشة عبدالرحمن، مع أبي العلاء المعرِّي في رحلة حياته، دار المعارف، د.ت صـ١٠٩
(٢) السابق صـ١٠٨، ولمزيد من التفاصيل حول هذه الجزئية انظر، حسن إبراهيم حسن، تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، دار النهضة المصرية، ١٩٩٦ صـ٣٢-٣٦
(٣) لزوم ما لا يلزم ٤٨/١

هذه الأبيات تكشف عن قلق المعرِّي من الأحوال السياسية التي تعصف بالأمة، فيرى أن الشر تغلب على الخير، فلازمة الخوف والقلق في كل المناسبات ومختلف الظروف، مما أشعره بالهوة السحيقة بينه وبين الدنيا من حوله: [(١)]

عرفت سجايا الدهر: أما شروره ..... فنقد، وأما خيره فوعودُ
إذا كانت الدنيا كذاك، فخلها ..... ولو أن كل الطالعات سعودُ
رقدنا، ولم نملك رقاداً عن الأذى ..... وقامت بماخفنا، ونحن قعودُ
فلا يرهبن الموت من ظل راكباً ..... فإن انحداراً في التراب صعودُ
وكم أنذرتنا بالسيول صواعق ..... وكم خبرتنا بالغمام رعودُ

فلم يكن بمستغرب -إذن- أن يزداد تبرم المعرِّي من الأوضاع السياسية المحيطة به، فيرى أن أفضل ما يقوم به هو اعتزال الحياة من حوله، دون أن يحاول في لزومياته أن يستنهض الهمم للتخلص من الوضع السياسي الذي تفوح فيه رائحة الفساد والتفكك والإستسلام[(٢)]:

هذي طباع الناس معروفة ..... فخالفوا العالم، أو فارقوا

على الرغم من أنه عبر عما في مجتمعه من فوضى وفساد وتفكك، واستبداد سياسي: [(٣)].

إن العراق وإن الشام من زمن ..... صفران ما بهما للملك سلطان
ساس الأنام شياطين مُسلطة ..... في كل مصر من الوالين شيطان

إلا أن هذا التعبير لا يعد دليلاً على محاولته التخلص من الفساد السياسي التي انتهجها في باقي شعره حين «استعمل الرمز استعمالاً ذكياً، حين أفرد من شعره باباً للدرعيات، ساق فيها الحوار الممتع الجرئ، الذي يعكس تخلي الأمة عن دروعها وبيعها أحياناً [(٤)]..»

وعلى الرغم من هذا المأخذ، فإن إحساس المعرِّي بفساد الحياة السياسية كان عاملاً قوياً في اتجاهه إلى الإحساس بالتناقض والإحباط نتيجة للتعارض الشديد بين ما يتمناه لمجتمعه وبين ما هو عليه حقيقة، فجاء شعره بلون عصره «وطبيعي أن يكون الشعر في هذا العصر من نفوسهم شعر

(١) لزوم ما لا يلزم، ٤٠٦/١
(٢) لزوم ما لا يلزم ١١١٥/٢
(٣) السابق ١٥٣٦/٣
(٤) يسري سلامة، النقد الاجتماعي في آثار أبي العلاء، دار المعارف، طـ٢، ١٩٨٢، صـ١٩٨

أسـود حزين ... فيه الكآبة والقلق والتشاؤم ... لا في حقائق الناس السياسية والاجتماعية وحدها وإنما في حقائق الحياة والموت أيضاً» [(١)].

ب- الدوافع الاجتماعية:

ثمة عوامل اجتماعية أثرت في المعرِّي، وأسـهمت في اتجاهـه نحو التفكير في الحياة والموت؛ فالمعـرِّي لم يكـن بمعزل عما يحيط به من أحوال تتصل بحياة الناس من حوله، وكان لهذه الحياة تأثيرمباشـر عليـه، فحاول إصلاح هذه الحيـاة بنقد المجتمع وتقويمه، وإيماناً منه بأن للشـعر الاجتماعـي « رسـالة أخلاقية متعمدة، والشـاعر يتحدث فيه مباشـرة إلى مجتمعه، ويعلن عن نقائصه من أجل انتزاع الاعتراف بها، ولأن الشـاعر يتحدث في هذا الشـعر إلى مجتمعه، ويكون شعره أشبه بالخطابة والوعظ»[(٢)]..

والمعرِّي كان في شـعره مصلحاً اجتماعياً، فالصلة وثيقة بين ما يقول المعرِّي وما نجده في عصره من مؤثرات جعلته يعبر عنها بما قال من خلال انفعاله بما حوله وتأثره به[(٣)]. ، وتجلى ذلك في شعره المتصل بالحياة والموت.

والحقيقـة أن الحياة الاجتماعية في عصر المعرِّي لم تكن أقل سـوءًا من الحياة السياسـية ،بل كانت في غاية السـوء «وكأنما عبث السياسـة ألقى ظلاله على الناس، فأذاع بينهم البغض والطمع ... وأخذت الصلات بينهم وبين الدين تتضاءل تضاؤلاً شـديداً في سـبيل رضا صاحب السلطان ،أو في سـبيل المنافع العاجلة، فأصبح النفاق والكذب السلعة التي لا تبور»[(٤)] وهو ما عبر عنه المعرِّي بقوله[(٥)]:

أنافـق في الحيـاة كفعـل غـيري ..... وكل النـاس شـأنهم النفـاق

وامتد تردي الأوضاع الاجتماعية إلى رجال الدين أنفسهم فأصبح الدين أهون ما في الحياة: [(٦)].

نادت على الدين، في الآفاق، طائفة ..... يا قوم! من يشتري ديناً بدينار

(١) شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي، دار المعارف، طـ٦، ١٩٧٦ صـ١٠٧

(٢) إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، منشورات منيمنة بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين، بيروت-نيويورك، ١٩٦١، صـ ١٩١

(٣) لمزيد من الاستزادة انظر كتاب زكى المحاسني، أبو العلاء ناقد المجتمع، دار المعارف، بيروت ١٩٦٣

(٤) شوقي ضيف، فصول في الشعر والنقد، دار المعارف، طـ ٢، ١٩٧١، صـ ١٠٩

(٥) لزوم ما لا يلزم ١١١٠/٢

(٦) لزوم ما لا يلزم ٧٣٦/٢

جنــوا كبائــر آثــام، وقــد زعموا ..... أن الصغائر تُجني الخلد في النار

ومن ثم فإن شعر المعرِّي يمثل سجلاً واقعياً لما حوله، فقد راعه أن المجتمع من حوله طبقات: الفقير والغني، فيقول: ((١)).

لقــد جاءنــا هــذا الشــتاء وتحتــه ..... فقــير معــرى أو أمــير مــدوجُ
وقد يــرزق المجــد ود أقــوات أمة ..... ويُحــرم قوتاً واحد وهــو أحوجُ

يتجلــى في البيتين المعرِّي الإنســان، حين يعرض صــورة أو ثنائية للتناقض التي تنتشــر في المجتمع ومن الجوانب الاجتماعية المهمة الأخرى التي أثرت في المعرِّي، ما كان من تســلط الحكام وهم يكيدون للناس، ويفسدون عليهم أمورهم، حتى نراه يتأفف من الحياة ومن الزمن الذي جمعه بهم فيقول: ((٢)).

يسوســون الأمــور بغــير عقــل ..... فينفــذ أمرهــم ويقال: ساســه
فــأُف مــن الحيــاة وأُف مــني ..... ومــن زمــن رئاســته خاســه

وعلى الرغم من ذلك، فإن المعرِّي لم يفقد الأمل في وجود إمام عادل ينشر العدل بين الناس: (٣).

متــى يقــوم إمــام يســتقيدُ لنــا ..... فنعرف العــدل أجيــالٌ وغيطانُ

وقد انطبعت صورة المجتمع السوداء السابقة في نفسية أبي العلاء، مما أحزنه وآلمه، وزعزعت نفسه الحساسة «وهو الفنان القوي الشعور، الملتهب الوجدان، المرهف العاطفة، والإنسان الشاعر متى أحس عبر عن إحساســه، ومتى شعر فاض شعره، ومتى اجت نفسه نفّس عنها بنظم القصائد والمقطوعات((٤)).»

التي يعلن فيها تأففه ورغبته في الرحيل عن هذه الدنيا فبقول: ((٥)).

لــو كنــت رائــد قــوم ظاعنين إلى ..... دنياك هــذي لما ألفيــت كذَّابا
لقلــت: تلــك بــلاد نبتهــا ســقم ..... وماؤهــا العذب ســم للفتى ذابا

(١) السابق ٣١٨/١
(٢) السابق ٨٩٣/٢
(٣) السابق ١٥٣٦/٣
(٤) حامد عبدالقادر، فلسفة أبي العلاء، سابق صـــــ ٣٧
(٥) لزوم ما لا يلزم ١٣٧/١

هــي العــذاب فجــدوا في ترحلكــم ..... إلى ســواها ، وخلوا الدار إعذابا

ونظــراً لســوء أحوال المجتمع مــن حوله، فإن المعرِّي قــد يئس أن يجد من صــلاح الناس في مجتمعه؛ لتغير الناس والدنيا: [1].

تغير النــاسُ والدنيــا بأجمعها ..... حتــى الفرائس، بعــد الإبل، خزانُ

ومن ثم استقر في نفس المعرِّي اليأس من أن يجد أحداً يستجيب لدعوته الإصلاحية: [2].

آليــتُ مــا في جيلنــا أحــدٌ ..... يُختــار، لا زيــدٌ ولا عمــرو
عُمنــا علــى دُر، فأعوزنــا ..... إن الجواهــر دونهــا الغمــرُ

أرى المعاشــر، في غرائزهــم ..... ســوء الطبــاع: الختــل والقمرُ
نــارٌ، فميتهــمُ الرمــادُ هَبَــا ..... وكأنمــا أحياؤهــا جمــر

وكان للكوارث الطبيعية التي شهدها مجتمع المعرِّي[3].دور كبير في نزعته التأملية في مصائر الناس وأحوالهم فيقول عن بلدتي (كفر طاب) التي ليس لها مصدر ماء إلا الأمطار، وبلدة (بالس) التي أغناها نهر الفرات عن حفر الآبار مشبهاً حالتيهما بالرزق[4]. :

أرى كفــر طاب أعجز الماء حفرها ..... وبالس أغناها الفــرات عن الحفر
كذلك مجرى الــرزق واد بلا ندى ..... وواد بــه فيــض، وآخــر ذو جفر

كل هــذه الدوافــع الاجتماعية –وغيرها– كان لها تأثير قوي ومباشــر على المعرِّي، فيأس من الحياة، ومال إلى مصانعة ماحوله: [5].

يَقولُ لَكَ العَقــلُ الّذي بَيّنَ الهُدى ..... إذا أَنــتَ لَم تَــدرَء عَــدُوّاً فَــدارِهِ
وَقَبِّل يَدَ الجاني الّذي لَستَ واصِلاً .... إِلى قَطعِهــا وَانظُر سُــقوطَ جِدارِهِ

ومــن ثم كانت للبيئة الاجتماعية التي أحاطت المعــرِّي دور واضح وملموس في اتجاهه التأملي

(١) السابق ١٥٣٧/٣
(٢) السابق ٦٣٤/٢
(٣) انظر، محمد سـليم الجنـدي، الجامع في أخبار أبي العلاء المعرِّي وآثاره، المجمع العلمي العربي، دمشـق، ١٩٦٢، ١١٣/١ وما بعدها
(٤) لزوم ما لا يلزم، ٧٠٩/٢
(٥) السابق ٧١٦/٢

إلى حياتــه ومصيره، وهو الاتجاه الذي نلمســه واضحاً في اللزوميات؛ لأنــه رصد فيها كثيراً من التناقضات الاجتماعية، التي أعطت صورة واضحة لحياة الناس وأحوالهم في عصره.

ج- الدوافع الذاتية الداخلية:

توفرت أسباب ذاتية داخلية للمعري، شكلت في مجملها أهم الدوافع المناسبة لاحتضان ثنائية الحياة والموت والعمل في تغذيتها وإبرازها في اللزوميات، ومن هذه الدوافع الذاتية:

١- الإعاقة:

أشــرنا في بدايــة تناولنا لدوافع الحياة والموت في شــعر المعرِّي إلى أنه أُصيــب بالعمى وهو في الرابعــة مــن عمره، فكانت بمثابة الصدمــة التي أثرت في مجريات حياته بعــد ذلك «فإن إصابة الشــخص بالعمــى يلقي عليه جميــع القيود والمضايقــات المتعلقة بهذه العاهــة، وأخطرها تعذر الحركة بســهولة، وعدم القدرة على التحكم في البيئة، وهذه القيود –مضافاً إليها شعور الشخص بأنها ســتلازمة طوال حياته– تصبح غاية القسوة ةالألم، ومثل هذا الشخص يتصرف نحو مأساته بنفس الطريقة التي يتصرف بها الأشــخاص الذين يعيشون في مواقف شاذة وتحت ظروف غاية في القسوة»[(١)].

وقد تركت هذه العاهة أثراً نفسياً وسلوكياً على نفسية المعرِّي، فأحس بآلام هذه المحنة مبكراً فأحــس أنه «لا يحيا حياة الناس، فحياته تحيط بها أثقال من العجز، وتغشــاها ظلمات تحجب عنه الوجود وعبء على غيره، لا يســتطيع الحركة بدون عون، وجعله ذلك يشــعر بغير قليل من الأســى والحزن، وأن الحياة مليئة بالشــرور، ومن هنا فقد أطال التفكير في شرور الحياة، ويطول به القلق واليأس، فالحياة نصَب وعذاب وألم»[(٢)].

لقد جعلته هذه المحنة ساخطاً قلقاً متبرماً من الحياة، ومن ثم أقام علاقة جدلية ونفسية بين هــذه العاهة وبين العزلة والانطواء، وشــعر بالنقص والدونية الــتي حاصرته وأحاطته بالخوف والقلق[(٣)]. يذكي ذلك الصورة المتعلقة بالعميان في مخيلة الناس، فهي صورة شحاذين يستجدون العطف وسبل العيش[(٤)].. يقول أبو العلاء معمماً الجدلية الطبيعية بين العمى والانطواء: [(٥)].

(١) مختار حمزة، سيكولوجية المرضى وذوي العاهات، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٥، ط٣، صـــ١١٩

(٢) يسري سلامة، النقد الاجتماعي في آثار أبي العلاء، سابق صـــ ١٥٦

(٣) انظر، عدنان عبيد، شعر المكفوفين في العصر العباسي، دار أسامة للنشروالتوزيع، الأردن، ١٩٩٩ ص ١٠٧

(٤) انظر، مختار حمزة، سيكولوجية المرضى، سابق صـــ ١٠٥

(٥) لزوم ما لا يلزم ١٢٤/١

إذا كُـفّ صِـلٌّ أُفعُـوانٌ فَمـا لَـهُ ..... سِوى بَيتِهِ يَقتاتُ ما عَمَرَ التُربا
وَلَـو ذَهَبَـت عَينـا هِزَبرٍ مُسـاوِرٍ ..... لَمـا راعَ ضَأناً في المَراتِعِ أَو سِـربا

فالمعرِّي جعل نفسه –بسبب عاهة العمى– كالثعبان الذي يلزم بيته ويُحبس فيه حين يمنع من السـعي، ويقتات على التراب، كما أوضح أن عاهته تلك كانت السـبب في جرأة غيره عليه، وليس أدلّ على ذلك من أن العمى إذا أصاب الأسد (الهزبر) لما أخاف ولا هاجم الغنم ولا سرب الوحوش. ومن ثم عد المعرِّي العمى عورة يجب أن يستتر منها: [1].

بعلم إلهي يوجد الضعف شيمتي ..... فلسـت مطيقا للغدوّ ولا المسـرى
غبرت أسـيرا في يديـه ومن يكن ..... له كرم تكرم بسـاحته الأسـرى

ويبدو أن المعرِّي قد تبرم من هذه العاهة وتمنى التخلص منها بطلوع النهار/ الموت فيقول:[2].

ولطالمـا صابـرتُ ليـلاً عاتمـاً ..... فمتـى يكون الصبحُ والأسـفارُ؟

وقد اعتبر المعرِّي العمى سجناً وليس خلوة؛ لأن الخلوة في معناها الارتياح، فيقول: [3].

أيسـجنني رب العلا وهـو منصفٌ ..... وإن تُقن راح فهي لا ريب تُبزلُ

كما عد العمى أسراً فيقول: [4].

غدوتُ أسـيراً في الزمـان كأنني ..... عروض طويل قبضها ليس يُبسطُ

ويصور المعرِّي ظلام القبر بظلام العمى فيقول: [5].

وإظـلام عـينٍ بعـد ظلمـة الثـرى ..... فقـل في ظـلام زيـد فـوق ظـلامِ

وقد جعل المعرِّي الموت أماناً من عاهة العمى فيقول: [6].

إذا طفئـت في الثـرى أعـينٌ ..... فقـد أمنـت مـن عمـى أو رمد

(١) السابق ٨٢/١
(٢) السابق ٦٢٤/٢
(٣) السابق ١٢١٥/٣
(٤) السابق ٩٨٣/٢
(٥) السابق ١٤٦٣/٣
(٦) السابق ٥٣٤/١

إن تقديم المعرِّي الموت على العمى يدل على شدة حزنه من عاهته هذه، وجعلها إحدى المؤثرات القويــة ذات الحضور الفاعل في شــعره «فإن تعاطي صناعة الشــعر أو الوصف فإن هذا الحرمان قد اســتتبع ضعف خياله»[(١)]. ومن ثم نالت محنة العمى حظاً كبيراً في شــعر المعرِّي، فاعتبرها أحد سجونه الثلاثة: [(٢)].

أرانــي في الثّلاثة من ســجوني ..... فــلا تســأل عــن الخــبرِ النّبيــثِ
لفقــدي ناظــري، ولــزومِ بيتي ..... وكــونِ النّفس في الجســدِ الخبيثِ

لقد حدد المعرِّي قيوده أو ســجونه الثلاثة في هذه الدنيا: فقد البصر ، لزوم البيت، وســجن ثالث تخيلي فلسفي، وهو الجسد.

إننــا نســتطيع – من خلال عاهة العمــى– أن نطالع المعرِّي كاملاً في قصيــدة واحدة، حتى ولو اختلفــت زاوية التناول عنده، فكل زاوية من زوايا رؤيته يفصح في النهاية على فلســلفته للموت والحياة. وهذه قصيدة أخرى من قصائده، تعطينا بعداً آخر لهذه الفلســفة، يفتتحها بالعمى آفته التي أفسدت عليه حياته: [(٣)].

إذا مــرَّ أعمى، فارحموهُ وأيقِنوا ..... وإن لم تُكَفُّــوا، أنّ كلّكــمُ أعمــى
وما زالَ نعمَ الرأيُ لي أنّ منزلي ..... كأنّــي فيــه مضمــرٌ كَـنّ فــي نِعما
غَدَوتُ ابنَ وقتي، ما تقضّى نسيتُهُ ..... ومــا هــوَ آتٍ لا أُحِــسُّ لــه طَعما
وقــال أُناسٌ: مــا لأمــرٍ حقيقــةٌ ..... فهل أثبتــوا ألاَّ شــقاءَ ولا نُعمى؟

فالحــل المريح لأبي العلاء أن يلزم محبس الزمن إضافة إلى ســجونه الثلاثة الســابقة؛ ليقضي حياته في عزله وانطواء، تتنازعه رغبة الموت وبصيص أمل في الحياة من خلال تعويض عاهة العمى باستغلال باقي حواسه الأخرى؛ لأن «فقد البصر يستدعي تسخيراً أكبر للحواس الأخرى، فيركز اهتمامه لالتقاطه وتفهم المعلومات غير البصرية، ومن ثم فالتجربة والتركيز، ينتجان اســتعمالاً أفضل، ومهارة أكبر في استغلال الحواس كاللمس أو الشم أو السمع»[(٤)]. وهو ما نجح فيه المعرِّي.

(١) طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، دار المعارف، طـــ٩، ١٩٨٢، صـــ١١٣
(٢) لزوم ما لا يلزم ٣٠٨/١
(٣) السابق ١٤٢٨/٣
(٤) مختار حمزة، سيكولوجية المرضى() السابق ١٤٢٨/٣
، سابق صـــــ ١١٢

٢- موت الأهل والأحبة:

يمثل موت الأل والأحبة الصدمة أو الفاجعة الثانية التي فُجع بها المعرِّي بعد فقد بصره، وتمثل ذلك في موت أحب الناس إليه؛ أبيه وأمه، فبوفاة الأب فقد المعرِّي «الوزير الذي كان يلجأ إليه، والمعقل الذي كان يعتصم به، ويتركه نهب الحوادث تدهمه وتغير عليه من غير أن يجد له عوناً ولا نصراً»[(١)].

وعلى الرغم من مكانة الأب هذه، فإن المعرِّي كان قليل الحديث عنه، إذ لم يرْثِه إلا مرثية واحدة تقع في ثلاثة وخمسين بيتاً في ديوانه. (سقط الزند) تفيض بأسمى معاني «الإكبار، والإجلال، وتمثله لنا نقى الضمير واليد واللسان، مهيباً وقوراً يتحاشى الزحام»[(٢)]. ولذا فإن فجيعة المعرِّي فيه كانت مزلزلة لكيانه، حتى إنه أشار إلى ملازمة الحزن له في حياته حتى يلقاه في الآخرة: [(٣)].

و أحمل فيك الحزن حيًا فإن أمت ..... و ألقكِ لم أسلك طريقًا إلى الحزنِ.
و بعدك لا يهوى الفؤاد مسرةً ..... و إن خانَ في وصل السرور فلا يهني

وتوالت النكبات على المعرِّي، بعد موت أبيه فقد ماتت أمه، فشعر بالوحدة والوحشة، وأدرك أن عليه أن يواجه الحياة بمفرده[(٤)]. بل ووصل به الشعور بعد رحيلها أنه «أمسى أشبه بغصن مجتثّ ملقى، بغير جذور ولا فروع»[(٥)].

وقد دفعه موت الأم دفعاً إلى طريق التأمل في حياته، فتمثَّلَ نفسه نبتاً مُنع عنه الزاد، فزبل ومات واستأصل جذره[(٦)].:

كأني نبتٌ مر يوم وليلة ..... علي وكانا منفضين، فجزاني

وقد جاء رثاء المعرِّي لوالدته مليئ بالأسى الفادح والإحساس العميق بالفقد، عبر عن ذلك بقول: [(٧)].

---

(١) طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، سابق صـ ١٢٠، وانظر في المعنى نفسه، عائشة عبدالرحمن، مع أبي العلاء، سابق صـ ٨٦

(٢) عائشة عبدالرحمن، مع أبي العلاء، سابق صـ ٢٨

(٣) التبريزي، شروح سقط الزند، سابق ٩٤١/٢

(٤) انظر، طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، سابق صـ ١٤٩ وما بعدها

(٥) عائشة عبدالرحمن، مع أبي العلاء، سابق صـ ١٦٥

(٦) لزوم ما لا يلزم ١٥٨٥/٣

(٧) لتبريزي، شروح سقط الزند، ١٥٩٤/٤

سَمِعْتُ نَعِيّهـا صَمّـا صَمَام ..... وإنْ قـالَ العَـوَاذِلُ لا هَمَـام
وأمَتْـني إلى الأجْـداثِ أُمٌّ ..... يَعِـزّ عَلَـيّ أنْ سـارَتْ أمامـي
وأُكْـبِر أنْ يُرَثّيهـا لِسـاني ..... بلَفْـظٍ سـالِكٍ طُـرُقَ الطّعـام

وقـد وجـد المعرِّي الراحة الكبرى في الحزن على أمه «ويطيب نفسـاً لهـذه النعمة، فيرى أن إبـلاء جسـمه في طلبها إبـلال ، والتعلق بها، يضنيه مـن أوصاب وأشـجان، ويَرُوعه أن يتصور إمكان نفاد نعمة حزنه، بسلو لا يعني عنده إلا العقوق والخيانة، وتبلد الإحساس، وسواد القلب ومـوت الضمـير، وهو الذي أوجب يُقتل بأمه التي أهلكها بسـفره إلى بغداد، ولولا أن الأجل قدر ومكتوب»[1]

يقول المعرِّي: [2].

خُلُـوُّ فـؤادي بالمَـوَدّةِ إخْـلالُ ..... وإبْـلاءُ جِسـمي في طِلابِـكِ إبْـلالُ
ولـي حاجـةٌ عنْـد المنيّـةِ فَتْكُهـا ..... برُوحـيَ والأهـواءُ مُذْ كُـنّ أهْوالُ
إذا مُـتُّ لم أحْفِـلْ أبالشـأم حُفْـرَةٌ ..... حَوَتْـنيَ أم ريـمٌ برَيْمـانَ مُنْهـالُ
علـى أنّ قَلْـبي آنِـسٌ أنْ يُقـال لـي ..... إلى آلِ هـذا القـبر يَدفِنُـك الآلُ
دعـا اللهُ أُمّـاً لَيْـتَ أنّـي أمامَهـا ..... دُعيـتُ ولـو أنّ الهواجِـرَ آصـالُ
مضَـتْ وكأنّـي مُرْضَـعٌ وقـد ارْتَقَـتْ ..... بيَ السـنُّ حتى شَـكْلُ فَودَيّ أشْكالُ
أرانـي الكَـرى أنّـي أصِبْـتُ بناجِـذٍ ..... ألا إنّ أحـلامَ الرّقـادِ لَضُـلاّلُ
أجارِحَـتي العُظْمـى تُشَـبِّه سـاهِياً ..... بسـنٍّ لهـا في سـاحةِ الفَـمِ أمْثالُ
وبـينَ الـرَّدى والنـوْمِ قُرْبَـى وَنِسْـبَةٌ ..... وشَـتّانَ بُـرْءٌ للنّفُـوس وإعْـلالُ
إذا نِمْـتُ لاقَيْـتُ الأحِبّـةَ بَعـدم ..... طَوَتْهمْ شُـهورٌ في الـترابِ وأحوالُ

لقد استحال المعرِّي أمام محنة وفاة أمه طفلاً رضيعاً عاجزاً، لا يزال في حاجة إلى أمه.

هذه المحنة كان لها مذاق مر خاص على المعرِّي، فعندما قرر اعتزال الناس، والانسـحاب من الحيـاة الخارجية لا حياة التأليف، عزم علـى أن لا يبقى له أثر أو جذر في هذه الحياة غير جذر

(١) عائشة عبدالرحمن، مع أبي العلاء، صـ ١٦٣
(٢) التبريزي، شروح سقط الزند ١٦٨٥/٤-١٦٩١

الخلود الأدبي، فقرر ألا يتزوج؛ لأن أمه كانت بمثابة كل النساء، وما دعواه إلى إكرامها إلا دعوة لإكرام كل امرأة: [(١)].

تَصَدَّق عَلى الأَعمى بِأَخذِ يَمينِهِ ..... لِتَهدِيَـهُ وَامنُـن بِإِفهامِـكَ الصُمّا
وَإِنشادُكَ العَودَ الَّذي ضَلَّ نَعيُهُ ..... عَلَيـكَ فَما بـالُ اِمرِئٍ حَيثَمـا أَمّا
وَأَعطِ أَباكَ النَصـفَ حَيّاً وَمَيِّتاً ..... وَفَضِّـل عَلَيـهِ مِـن كَرامَتِهـا الأُمّا
أَقَلَّـكَ خِفّـاً إِذا أَقَلَّتـكَ مُثقِـلاً ..... وَأَرضَعَـتِ الحَولَـينِ وَاِحتَمَلَت تِمّا
وَأَلقَتـكَ عَن جَهدٍ وَأَلقـاكَ لِذَّةً ..... وَضَمَّت وَشَمَّـت مِثلَما ضَـمَّ أَو شَمّا

وما هذا التكريم للأم إلا لإيمانه بما احتملت من أجله: [(٢)].

العيشُ ماضٍ، فأكرِمْ والدَيكَ به ..... والأُمُّ أوْلى بإكـرام وإحسـانِ
وحَسبُها الحملُ والإرضاعُ تُدْمِنُهُ ..... أمـرانِ بالفَضْـلِ نالاَ كلّ إنسـانِ

هذه الأبيات تكشف كذب الدعاوي المغرضة بأن المعرِّي كان عدواً للمرأة «لا يدرون أنه إن كان قد صد عن الزواج، فإنه وضع المرأة ،إما موضع التكريم والولاء، وذكر فضل عطائها لكل إنسان»[(٣)].

هكـذا وجد المعرِّي بيته يتقـوض ركناه برحيل والديه إلى مجتمع الموتى، فيحس بالانكسـار النفسي والرغبة الصادقة في الرحيل فيقول: [(٤)].

رب! متى أرحل عن هذه الدنيا ..... فإنـي قـد أطلـتُ المقـام؟
لم أدر مـا نجمي،ولكنـه ..... في النحس، مذ كان، جرى واستقام
فـلا صديـق يترجـى يـدي ..... ولا عـدوٌ يتخشـى انتقـام
والعيـش سـقمٌ، مُنصـبٌ ..... والمـوت يأتـي بشـفاء السـقام

٣- التناقض (ثنائية التواضع والتعالي):

يمكن القول بأن ذاتية المعرِّي الحالية قائمة في الأسـاس على الصراع الناتج من وقوع ذاته بين

(١) لزوم ما لا يلزم ١٤٢٤/٣ () وانظر،التبريزي، شروح سقط الزند ١٦٨٥/٤-١٦٩١
(٢) السابق ١٦٠٣/٣
(٣) عائشة عبدالرحمن، مع أبي العلاء، سابق صـــ٣٥
(٤) لزوم ما لا يلزم ١٥١٢/٣

ضدين متناقضين، الأول الزهد، والثاني تضخيم الأنا والاعتزاز بالنفس (النرجسية).

ولا شك في أن أبا العلاء انتهج في غير موضع من لزومياته منهج الزهد والتواضع، فكانت دعواه إلى ترك أكل اللحم من قبيل التواضع والزهد: ((١)).

فـلا تـأكل مـا أرج المـاء ظالمـاً ..... ولا تبـغ قوتاً من غريـض الذبائحِ
ولا تفجعـن الطـير، وهـي غوافـل ..... بمـا وضعـت، فالظلم شـر القبائحِ

في مقابل هذه الدعوة، توجد دعوة تعالي وإحساس مفرط بالذات، وإضافة هالة من التعظيم على الأنا، فكان كثيرالاعتداد بنفسه تياهاً بملكاته وعلمه.

وهذا الأمر لا يتحقق إلا حينما يشعر المرء بشخصيته وذاته المستقلة عن الآخرين شعوراً قوياً.

وتحقيـق الـذات عند أبي العـلاء كان في غاية الصعوبـة؛ لأنه كان يصطـرع داخله مع الزهد والاعتـزال الذي كان دائم الالحاح عليه، وطموحـه في أن يحقق ذاته، ولا يتم ذلك إلا بالاعتراف بوجود الآخرين.

وقد أُلفت من لسان المعرِّي أبيات عدة تكشف عن هذه النزعة المعتزة بنفسها وبموطنها: ((٢)).

يعيرنـا لفـظ المعـرة أنهـا ..... من العر، قوم، في العُلا، غرباءُ
فإن إبـاء الليث، مـا حل أنفه ..... بـأن محـلاتِ الليـوث أبـاءُ
وهل لحق التثريبُ سكان يثرب ..... من الناس، لا بل في الرجال غباءُ

كما كان يحس أن موهبته ومؤهلاته أقوى من عاهته، وأنه بسبب ذكائه وعلمه خليق بأن يكون ملكاً: ((٣)).

لو شـاء ربـي لصاغـني ملِكاً ..... أو مَلـكاً ليس يعجـز القدرُ

إلا أن هذه الذاتية قابلتها صور عدة من الخيبة والفشل: ((٤)).

ظمئـت إلى مـاء الشـباب ولم يزل ..... يغـور على طول المـدى ويفيضُ
تـراه مـع الإخـوان لا تسـتطيعه ..... حبيب متى يبعد، فأنت بغيض

(١) السابق ٣٧٦/١
(٢) السابق ٣٤/١
(٣) السابق ٦٤٥/٢
(٤) السابق ٩٦٩/٢

وقد كانت ظروف العصر الذي عاش فيه المعرِّي الحائل دون تحقيق إثبات الذات: ((١)).

لما رأيتُ سجايا العصر تُرخصني ..... رددتُ قدري إلى صبري، فأغلى بي

ومن ثم يمكن القول بأن ثنائية الزهد والتعالي عاشتا جنباً إلى جنب في ذات المعرِّي، حيث بقيت آثار الثانية واضحة وإن حاول المعرِّي إخفاءها تحت ستار العزلة والزهد «ولقد رأينا أن أبا العلاء كان لا يرضى من الدنيا إلا بالسيادة عليها، أو بالإعراض عنها، فإما ملك وإما الرهبانية ولا توسط عنده بين الأمرين»((٢))

٤- العجز عن كشف سر الوجود والكون:-

حاول المعرِّي البحث عن فلسفة سر وجوده في الحياة، بل حاول كشف حقيقة الوجود والكون من حوله ولذا قيل « إن أبا العلاء هو أول شاعر ميتافيزيقي في تراثنا الشعري، من حيث إنه مأخوذ بالعودة إلى حضن الأم (الأرض)، مأخوذ بالمطلق: الزمن، والموت، والغناء، والأبدية .... إنه شاعر ميتافيزيقي، وليس شاعراً فيلسوفاً، و..إنه يثير مشكلات ذات طبيعة ميتافيزيقية، ويتحدث عنها ويستلهمها،

في سبيل توكيد الحقيقة التي يشعر أنها تملأ يقينه. وهو في شعره يتحدث بنبرة أليفة، نبرة الذي يعلم الحقيقة، لذلك يتوجه إلى الفكر أكثر مما يتوجه إلى الشعور»((٣))..

وقد أسلمه البحث في حقيقة الوجود والكون إلى تأمل الحياة من حوله بحثاً عن سر الخلق والحياة والموت((٤)):

لعل نجوم الليل تُعمل فكرها ..... لتعلم سرا فالعيون سواهدُ

وقد استولت عليه هذه الحقيقة حتى إنه تمنى أن يعود الموتى فينبئه أحدهم بما وراء الموت((٥)).:

فهل قام، من جدثٍ، ميتُ ..... فيخبر عن مسمع أو مري؟

---

(١) السابق ١٨١/١

(٢) عباس محمود العقاد، رجعة أبي العلاء، دار الكتاب العربي، بيروت، طـ ٣، ١٩٦٧ صـ ٣١

(٣) أدونيس، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، طـ ٤، ١٩٨٣ صـ ١٤

(٤) لزوم ما لا يلزم ٤٠٢/١

(٥) السابق ٧٨/١

مع أنه يدرك يقيناً أنه لا رجعة للأموات، فكان على من أدرك ذلك أن يبكي بدلاً من الضحك((١)).:

ضحكنا وكان الضحك منا سفاهةً ..... وحق لسكان البسيطة أن يبكوا
يحطمنا ريب الزمان كأننا ..... زجاج، ولكن لا يعادُ له سبكُ

وإلى جانب هذه الحقيقة، يوجد حقيقة أخرى ألا وهي الفناء ولقاء الله((٢)).:

بوحدانية العلام دِنا ..... فذرني أقطعُ الأيام وحدي
سألتُ عن الحقائق كل يوم ..... فما ألفيت إلا حرف جحدِ
سوى أني أزول بغير شكٍّ ..... ففي أي البلاد يكون لحدي؟

ومع إيمانه برجاحة عقله ((٣)).:

كذب الظن لا إمام سوى الـ ..... عقل مشيراً في صبحه والمساء

فإن هذا العقل عاجزٌ عن معرفة أسرار الكون والوجود ،وفيما وراء الحياة، ومن ثم يتراجع أمام الظن الذي ينتهي إلى الحيرة والقلق، وهي من الدوافع الذاتية التي اتجهت بالمعرِّي إلى اليأس من الحياة((٤)). وهذا ما صرح به المعرِّي وأمن به((٥)).:

أما اليقين فلا يقين، وإنما ..... أقصى أن أظن وأحدِسا

٥- عدم الثقة في الدنيا والناس:

وطن المعرِّي نفسه على سوء الاعتقاد في الدنيا والناس، حتى إن هذا الشعور لا يكاد يفارقه في حياته، وعبَّر عنه في غير موضع من شعره ((٦)).:

عرفتُ سجايا الدهر: أما شروره ..... فنقدٌ، وأما خيرُه فوعودُ

(١) السابق ١١٤٥/٣ وفي المعنى نفسه انظر ٤٣٢/١
(٢) السابق ٥٠٧/١
(٣) السابق ٦١/١
(٤) انظر، يوسف خليف، تاريخ الشعر في العصر العباسي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٨، صـ ٢٢٥
(٥) لزوم ما لا يلزم ٨٩٤/٢
(٦) السابق ٤٠٦/١

إذا كانت الدنيا كذاك، فخلها ..... ولو أن كل الطالعات سعودُ

وأحس أن النحس يلازمه في هذه الدنيا((١)).:

ألا إنما الدنيا نحوسٌ لأهلها ..... فما في زمان أنت فيه سعودُ

في حين أنها تبتسم لغيره من اللئام((٢)).:

والحظيسري، فيغشى معشراً، حُسبوا ..... من اللئام، وتُقصى، دونه المجدُ

ومن ثم يُبدي المعرِّي قنوط ويأسه((٣)).:

الله أكبر ما اشتريتُ بضاعةً ..... إلا وأدرك سوقها الإكسادُ

٦- الاعتزال:

لم يكن اختيار المعرِّي لاعتزال الحياة الخارجية والناس اختياراً اعتباطياً، وإنما وراؤه عقل وبصيرة، يدرك أن الحياة والموت يلحّان عليه، ومن ثم انشغل بهما. هذا الأمر «لهو الكفيل بعزلها عن الآخرين، وردها إلى باطن وجودها»((٤)). أي إن المعرِّي اختار العزلة ولم تختره هي، والدليل على ذلك أنه لم يتوقف – في عزلته – عن التأليف، حيث نظم لزومياته، والتي قدم خلالها روائع شعرية مشبعة بالروح الفلسفية العلائية((٥)). وهنا نلمس الجانب الإيجابي للعزلة عند المعرِّي، والتي جعلته يتأمل بعمق الكون والوجود وما فيه من ثنائيات.

ومن دلائل اعتزال المعرِّي قول((٦)):

بُعدي عن الناس برءٌ من سقامهم ..... وقربهم، للحجا والدين، أدواءُ

فهو يجعل من البُعد عن الناس شفاء من أمراضهم الخُلقية والخارجية، أما الاقتراب منهم فهو مرض للعقل والدين.

---

(١) السابق ٤٠٩/١

(٢) السابق٤١٦/١

(٣) السابق ٤٤٧/١

(٤) عبدالقادر زيدان، قضايا العصر في أدب أبي العلاء المعرِّي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ صـ٣٣٩

(٥) انظر، سناء خضر، النظرية الخلقية عند أبي العلاء المعرِّي بين الفلسفة والدين، دار الوفاء، الإسكندرية ١٩٩٣ صـ١٠٤

(٦) لزوم ما لا يلزم ٤١/١

والعزلة رديف الموت عند المعرِّي((١)):

ثيابـي أكفانـي ورمـى منزلـي ..... وعيشـي حمامـي والمنية لي بعث

ومن إيجابيات العزلة، أنها ستر للعيوب((٢)):

تغيبـت في منزلـي برهـةً ..... سـتير العيـوب فقيد الحسـدْ

٧- السجن الروحي:

يعد السـجن الروحي أقسى على النفس من واقعة السجن المادي، بل من الموت نفسه، يتخلص المرء من السـجن الحقيقي بعد برهة من الزمن، أما السـجن الروحي فيظل ضاغطاً على النفس التي لا تستطيع نيل حريتها منه إلا بالموت «والموت يرتبط في كثير من التفسيرات الدينية بالحرية، في الوقـت الـذي لا توجد الحرية إلا إذا كانت هناك حياة، وكان هناك وجود، أي لا توجد حرية إلا بعيداً عن الموت»((٣)).

وقد عبر المعرِّي عن تجربة السجن الروحي: سجن المنزل، وسجن العمى، وسجن الجسد، التي ولدت في نفسه شعوراً قوياً بالموت، وقام بوصف محنة السجن والحبس هذه باثاً خواطره ومشاعره وهو يتأهب لأن يفارق الحياة، مسقطاً الأسر والحرمان على الزمن؛ بسبب وقوعه تحت قهر الزمن وجبريته فيقول((٤)).:

غدوت أسيراً، في الزمان كأنني .... عروض طويل، قبضها ليسس يُبسطُ

وقد ربط المعرِّي بين الموت والحرية من الأسـر الروحـي الذي ضرب حوله، وانتهى من الربط بينهما إلى أن الموت يحمل معه الحرية والخلاص التي ينشدها، فيقول((٥)).:

مـوتٌ يسـيرٌ، معـه رحمـةٌ ..... خـيرٌ من اليُسـر وطـول البقاء

وقـد بلونـا العيـش أطـواره ..... فمـا وجدنـا فيـه غير الشـقاء

وقد وجد المعرِّي في سـجونه الثلاثة عائقاً أمام الحرية الروحية التي ينشـدها، وأنه لا يمكنه

(١) السابق ٣٠٤/١

(٢) السابق ٥٣٤/١

(٣) عبدالرحمن بدوي، الموت والعبقرية، سابق صـ ٧٠٤

(٤) لزوم ما لا يلزم ٩٨٣/٢

(٥) السابق ٦٦/١

التحرر منها والانطلاق من أسرها إلا عندما تأتيه منيته ((١)).:

ستُطلقني المنيــة عــن قريــب ..... فإنــي في إســار واعتقــال

٨- التشاؤم:

شَعَر المعرِّي بعدم التوافق بين وبين الحياة، ورأى فيها الجانب السيئ، والموت الذي يحمل في طياته تدميراً وفناءً؛ مما خلَّف لديه شعوراً بالتشاؤم والخوف من المصير((٢)):

وكيــف أقضي ســاعة بمســرَّة ..... وأعلــم أن الموت مــن غُرمائي؟

ساعد على تجسيد هذه النزعة التشاؤمية، إحساسه بعدم أهمية الحياة وإيمانه بحتمية الموت، فتحدث عن خوفه لما بعد الموت، راجياً عفو الله((٣)):

بعلــم إلهــي يوجــد الضعفُ شــيمتي ..... فلســتُ مطيقاً للغدو ولا المســرى
غــبرتُ أســيراً في يديــه، ومــن يكن ..... لــه كرم تكرم بســاحته الأســرى
أأصبــح في الدنيــا كمــا هــو عــالمٌ ..... وأدل نــاراً مثل قيصر أو كســرى
وإنــي لأرجــو منــه يــوم تجــاوز ..... فيأمرُ بي ذات اليمين إلى اليســرى
إذا ركــبٌ نالــت بــه، الشــأو، ناقــة ..... فمــا أيُنقى إلا الظوالع والحســرى
وإن أُعــفَ بــد المــوت ممــا يريبــني ..... فما حظي الأدنى ولا يدي الخُسرى

ونظراً لأن المعرِّي من أصحاب العاهات، فإنه علل تشــاؤمه بفســاد الحياة من حوله، مفلســفاً كآبته بذكر المنغصات الحياتية؛ لتجاوز عاهته، والتي من أجلها حاول التصدي لاســتلاب الزمن طوال عمره الطويل بكل المحاولات والتجارب حتى مل كل منهما الآخر ((٤)):

فقــد عشــتُ حتــى ملــني ومِلتِه ..... زماني،وناجتنيعيوبالتجارب

وقد سيطرت نزعة التشاؤم على المعرِّي، فأصيب بالإحباط، وسيطرت عليه فكرة الرحيل، فقال متمنياً العدم على الحياة والوجود((٥)):

---

(١) السابق ١٣١٦/٣، وله في المعنى نفسه أبيات عدة، انظر، ٦٠٥/٢
(٢) السابق ٦٠/١
(٣) السابق ٨٢/١
(٤) السابق ١٦٣/١
(٥) السابق ٦٢٥/٢

يـا ليـت آدم كان طلـق أُمهـم ..... أو كان حرمهـا عليـه ظهـار

٩- الاغتراب:

يعد الشعور بالاغتراب الملمح الذاتي المشترك بين جميع الدوافع الذاتية الداخلية عند المعرِّي؛ فقـد كان المعرِّي في أغلب حالاته قلقـاً يحس بالاغتراب المكاني والروحي بعـد وفاة والديه –كما أشـرنا– هذه الغربة اتخذها المعرِّي في قصائده، عندما أحس بظلم مجتمعه له، وعدم إثبات ذاته ؛بسـبب عاهته، فعاش في غربة موحشة، ضربت حصارها حوله، ولم يجد فكاكاً منها، فقد كان المعرِّي يشعر بالاغتراب لدرجة اندماجه فيه.

ومن خلال قصائده، يلقي المعرِّي الضوء على شخصيته التي يقهرها الإحساس بالاغتراب.

وتعـد اللزوميـات رد فعل علـى الاغتراب الذي أضنـى روح المعرِّي وذهـب بصبره، وحبب إليـه الموت على الحياة، فلم يسـتطع أن يتواءم مع المكان الذي يعيـش فيه وقد حدد المعرِّي نوعي الاغتراب اللذين عاشهما في مجتمعه: الأول: تفرده بعقله ، والثاني: أنه حكَّم عقله ،ولم يساير مجتمعه((١)):

هـي غربتـان: فغربـة مـن عاقـلٍ ..... ثم اغـتراب من مُحكـم عقله

أما عن سبب اغترابه، فأرجعه إلى أمرين: الأول: انقلاب الموازين في المجتمع، بحيث صارت الأخلاق الفاضلة غريبة((٢)):

وجدتُ سجايا الفضل في الناس غريبةً ..... وأعـدم هـذا الدهـر مغتربيـهِ

والثاني: طول الحياة، ومشاهدته لفواجع الزمن في نفسه وأهله((٣)):

من عاش تسـعين حولاً، فهو مغترب ..... قد زايـل الأهل إلا معشـراً جُددا
وشـاهد النـاس مـن كهـلٍ ومقتبـلٍ ..... ودالفِ الخطو لا يُحصى لهم عددا

ويبـدو أن المعرِّي قد آنـس الاغتراب ،وجعله صاحبه، بل إنه أحس بالوحشـة في وجوده مع الناس، فجعل إنفراده بنفسه خير عنده من عشرة الناس((٤)):

(١) السابق ١٣٣٣/٣
(٢) السابق ١٦٩٥/٣
(٣) السابق ٤٦١/١
(٤) السابق ٨٥٨/٢

جــزى الله، عــني مؤنســي بصدوده جميلاً، ففي الإيحاش ماهو إناسُ

وقد حدد المعرِّي السبب في ذلك، برغبته إلى المطالعة والتأليف((١)):

إذا حضرت عندي الجماعةُ أوحشتْ ..... فما وحدتي إلا صحيفة إيناســي

نخلص مما ســبق إلى أن ثمة بواعث وداوفع جعلت المعرِّي ينقل لنا هذا الوجود بكل جوانبه، وكيف أثرت هذه الدوافع في تأمل ثنائية الحياة والموت، وجعلها -في الغالب- محوراً دارت حوله لزومياته، والتي جاءت ملائمة للدوافع والبواعث: الخارجية (السياسية والاجتماعية) والداخلية الذاتية، ومن خلال التطرق لشــعره في هذه الثنائية نشــعر بمدى رصــده للأحداث من حوله، مع ظهور ذاتيته من خلال فلسفته الخاصة، التي انعكست في شكل ثنائية كونت شخصية المعرِّي فكراً وتأليفاً، امتزجت وتداخلت فيها الدوافع والبواعث السابقة.

ثانيا: دوافع الحياة والموت عند السيّاب

تعد حياة السيّاب – على قصرها (١٩٢٦- ١٩٤٦) – نموذجاً صارخاً لجدلية الحياة والموت، التي عكســتها أشعاره بصورة تتســم بالذيوع والانتشــار والكثافة، مما يجعلها جديرة بالوقوف أمامها لرصد الدوافع والبواعث التي أدت إليها.

والســيّاب من الشــعراء الذين داهمهم الموت وهم في ســن مبكرة (٣٨ عاماً)، ومع ذلك رأينا في أشعاره إصراراً على إبراز الصراعات والثنائيات التي خاضها في حياته فلم يصرفه شبابه عنها إلى الحديث عن أحلام الشباب وطموحاتهم.

وقــد كان وراء هذا الإلحاح على تلك الثنائية العديد من الدوافع والبواعث، منها ماهو داخلي يختــص بالــذات، ومنها ماهو خارجــي يتصل بالواقع وظــروف العصر السياســية والاجتماعية والثقافيــة، وإن كنا لا نجيز هذا الفصل التعســفي بين الذاتــي الداخلي وبين ما هو خارجي؛ لأن الذات تنفعل بالضرورة بما يحيط بها خارجيا((٢)).

وإذا تصفحنــا ديــوان (الســيّاب) وتأملنا عناوين القصائــد فيه، وجدنا حضوراً واســعاً لهذه الثنائيــات، التي تقف وراءها عدد من الدوافع والبواعث، أدت في النهاية إلى ملل الحياة والســأم

(١) السابق ٢/٩٠٠

(٢) فــرق علــم النفس بين الدافــع والباعث، فجعل الدافع حالــة ذاتية داخلية، أما الباعــث فموضوعه الظروف الخارجيــة. انظــر، أحمد عــزت راجح، أصول علــم النفــس، المكتب المصــري الحديث، الإســكندرية، د..ت صـــــــ٦٨-٧٠

منها حتى وإن كان ظاهره الحب فهو يقول((١)):

ليلان غاما، بالنجوم الآفلات على سُهادي،
يومان. لاوعد ولا لقيا وتخفق يا فؤادي!
سأم .... ومصباح وحيد ران في أقصى الطريق
سأم ..... ونافذة يطيل فضاؤها الدرب الطويلا.
سأم ومرآة تثاءب في قرارتها الوجوم.....
الغرفة الجوفاء والأقداح والباب القديم.

أولا: الدوافع السياسية:

كان السيّاب على وعي كامل وتام بالظروف السياسية التي تحيط به، فانفعل بها وعايشها، وآلمه ما آل إليه حال العراق من فساد سياسي، فتطلع إلى حياة أفضل فقال((٢)):

حيث التفت رأيت شعباً جائعاً ..... عريان، يملأ جوفه بالماء
يسقي الزروع دماً لتثري طغمةٌ ..... تبني سعادتها على الأشقاء
وإذا تضجر أطعمته رصاصها ..... وكسته بالأكفان والبوغاء

وإذا أمعنا النظر في الأبيات السابقة وجدنا تشابهاً قوياً مع أبيات المعرِّي، فكلا الشاعر ينعانى من سوء الأحوال السياسية وسوء توزيع الثروة.

ولم يكن السيّاب أقل حزناً من المعرِّي لما آل إليه حال الشعب العراقي في العصر الحديث، غير أن السيّاب يختلف عن المعرِّي في مشاركته في تيارات الحياة السياسية المتقلبة في العراق، فيتحمس لثورة رشيد الكيلاني التي اندلعت في أبريل ١٩٤١، وكتب يرثي شهداءها؛ منددا في الوقت نفسه بأعوان الإنكليز في العراق((٣)):

شهيد العلا لن يسمع اللوم نادبه .... وليس يرى باكيه من قد يعاتبه
طواه الردى فالكون للمجد مأتمٌ .... مشارقه مسودة ومغاربه

---

(١) الديوان ٣٣٥/١
(٢) السابق ٣٤٧/١٢
(٣) السابق ١٠١/١-١٠٢

رجـــال أباه عاهدو الله أنهـــم ... مضحون حتى يرجع الحق غاصبه
أراق عبيـــد الإنكليـــز دماءهم .... فيا ويلهم ممـــن تخاف جوالبه
أراق عبيـــد الإنكليـــز دماءهم ..... ولكن دون الثـــأر من هو طالبه
أراق ربيـــب الإنكليـــز دماءهم .... ولكـــن في برلين ليثـــاً يراقبه

ولم يكتف الســـيّاب بذلك، بل شـــارك في الأحزاب السياســـية ،فانضم إلى الحزب الشـــيوعي العراقي، وما تبعها من ملاحقات، فهرب إلى إيران وظل بها شـــهرين وعشرة أيام((١))، وهو ما جسَّده في قصيدته (قرار عام ١٩٥٣) بقولك((٢)):

في ليلة كانت شراييننا
فحماً، وكانت أرضها من لحود
يأكل من أقدامنا طينها،
تسعى إلى الماء،
إلى شراع مزقته الرعود
فوق سفين دون أضواء،
في الضفة الأخرى .... يكاد العراق
يومئ؛ يا أهلاً بأبنائي
لكننا، واحسرتاه، لن نعود.

وقد أحس السيّاب وهو في إيران بالاغتراب المكاني والروحي وهو بعيد عن وطنه ((٣)):

أثقل طين الخوف ما للفرار
من قدم تدمى .. ومد السدود
أمن بلادي هارب؟ أي عار!!

فلم يكن أمام الســـيّاب إلا الفرار إلى الكويت، التي لم تزده ســـوى حنين إلى العراق. وقد صور

(١) انظر، إحسان عباس، بدر شاكر السيّاب، دراسة في حياته وشعره، المؤسسه العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٢ صـــ١٢٧
(٢) الديوان ٢٧٢/٢
(٣) السابق ٢٧٣/٢

حالتــه النفســية المعذبة في قصيدة (غريب على الخليج) التي صــرَّح فيها بما يعانيه من نار البعد عن وطنه((١)):

أعلى من العباب يهدر رغوه ومن الضجيج
صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى: عراق،
كالمد يصعد، كالسحابة، كالدموع إلى العيون،
الريحُ تصرخ بي: عراق،
والموج يُعول بي: عراق، عراق، ليس سوى عراق!
البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون والبحر دونك يا عراق

ويصرح الســيّاب بأنه لم يســتطع التأقلم مع حياته خارج العراق، وصور نفسه مسيحاً مغترباً يحمل صليبه((٢)):

بين القرى المتهيبات خطاي والمدن البعيده غنيت تُربتك الحبيبة
وحملتها فأنا المسيح يجر في المنفى صليبه.

وفي فترة مرضه وعلاجه خارج العراق، لم يتوقف الســيّاب عن المشــاركة في الحياة السياسية، فيعلن تأييده لدور الجيش في إزاحة عبدالكريم قاسم عن سدة الحكم، ويعتبر ذلك شفاءً له((٣)):

الجيــش ثــار ومــات قاســم ..... أي بشــرى بالشــفاء!
ولكدتُ من فرحي أقوم، أسير، أعدو دون داء. ..... مرحــى لــه .. أي إنطــلاق
لقــد جــاع حتــى حطــم الجوع جســمه ..... وطورد حتى ما على المشــي يقدر

ومــا ذاك الفرح إلا تعبير لما عاناه الســيّاب نفســه من ملاحقة الســلطات في عهــد عبدالكريم قاسم((٤)):

وكان السيّاب قبل مشاركته في الحياة السياسية يبكي على آماله وأحلامه الضائعة((٥)):

ولكــم هــررت بزهــرة ذبلــت ..... فبكيــت، حين بكيتهــا، أملي

(١) السابق ٦/٢
(٢) السابق ٩/٢
(٣) ٣٤٧/٢
(٤) السابق ٤٧٢/٢
(٥) السابق ٣٨٩/١

ولكن هذه النظرة الذاتية الشخصية صارت نظرة تهتم بالكل، فمنذ انغماسه في الحياة السياسية صار ساخطاً على المستغلين لثروات بلاده، فيثيره منظر السائلة السوداء الذي يذكره بحاله، وحال وطنه((١)):

يـا مـن رأيـت بحالهـا حالـي ..... ورثيتهـا فرثيـت آمالـي
إنـا لمثلـك في مواطننـا ..... نشـقى وينعـم كل محتـال

ولذا يثور السيّاب ويسخط على الواقع السياسي الذي أدى إلى تلك الحالة البائسة التي يعانيها العراق((٢)):

ولى شـبابك مـا انتفعـت بـه ..... وذوى ربيـعُ شـبابنا الحالـي
مـا بـين مغتصـب يجرعنـا ..... كأس الهـوان وقلبـه خالـي
وأخـي ثـراءٍ لا تحركـه ..... حسـرات زراع وعمـال
لولاهمـا لأمنـت مسـغبة ..... تخشـى، وبـت بخـير مـا حال
لولاهمـا لخـلا ثـرى وطـني ..... مـن كاد حـين سـدى، وسـوالِ

وقد أحس السـيّاب بأن الجو السياسـي مـن حوله خانق، يفيد حركتـه ويؤخر الحرية التي ينشدها لنفسه ووطنه((٣)):

الجـو فيـك لـكل نسـر ضيـق ..... رحـب لـكل ملـون المنقـار
قصـوا جنـاح النسـر فيـه وأطلقـوا ..... للبـوم أجنحـة الخنـا والعـارِ
ومـن المهـازل أن أوفـى صفحـةٍ(٦) ..... للشـعب تطويهـا يـدا غـدارِ
مـا راش جـودُ الكادحـين جناحها ..... حتـى يـراهُ مقـص الاسـتعمارِ

ولم يكن أمام السيّاب – والموقف السياسي كذلك – إلا أن يدعو إلى الثورة((٤)):

أصبـح الكـون وهـو نـورٌ ونـار ..... أيهـا الظالمـون أيـن الفـرارُ؟
الأعاصـرُ تمـلأ الشـرق والغـرب ..... وقـد جـاش حولهـن الشـرار

(١) السابق ١٥٧/١
(٢) السابق ١٥٨/١
(٣) السابق ٢٦١/١
(٤) الديوان ٢٥١/١-٢٥٢

فاعصفي يا شعوب فالكون لا يُرضيه ..... إلا أن يعصف الأحرارُ
وأحطمي القيد فوق هامِ الطواغيت ..... وثوري فالفائز الثوارُ

عالمُ الظالمين قد هدم المظلومُ ..... ركنيه، فاحتواه انهيارُ
فهو إن ظل واقفاً كان للموت ..... وإن سار فالمسيرُ انتحارُ

وقد أسلمه نشاطه السياسي إلى الاعتقال أكثر من مرة ((١))، مما جعله يشعر بأنه مطارد ومقيد((٢)):

وعرفت ما قلق الطريد يكاد كل فم ورائي
يعوي بـ»ها هوذا» وتوشك كل عين ألتقيها
ان يومض اسمي في قرارتها وجهلي بالدروب
ولست أسأل عابريها من بعيد عن قريب
من منتهاها واكتئابي والحنين مع الغروب
وتوقع المتعقبين خطاي احسب في صداها
وقع الخطى وأكاد التفت التفاتة مستريب
ألا تشد يد على كتفي، وأوشك أن أراها

ثانياً: الدوافع الاجتماعية:

كان السيّاب على وعي تام بالظروف الاجتماعية المحيطة به، فانفعل بمشاهد البؤس والفقر التي كانت تقع تحت نظره، فنقم عليها.

وقد نجم عن فساد الحياة السياسية تردي أحوال المجتمع؛ بسبب ضياع ثروات البلاد، واستئثار الأغنياء والموالين للاستعمار بالأموال والنفوذ، فلم يكن هناك مفر أمام السيّاب، الذي يمتلك نفساً حساسة سريعة التحفز والتجاوب مع الواقع الاجتماعي، من محاولة إصلاح هذا الواقع

(١) انظر، ناجي علوش، مقدمة الديوان ٢٣/١، ٣٧، وأيضاً: عيسى بلاطة، بدر شاكر السيّاب، حياته وشعره، دار النهار، بيروت، ١٩٧١، صـ٤٥
(٢) الديوان ٩٩/٢

المؤلم الذي أخذ يتفاعل معه في أشعاره التي جعلها سلاحه((١)):

واحــر قلــبي يــا بــلادي أنــني ..... جردت فيك ســوى من الأشعار

هذا الشعر أوقفه السيّاب للدفاع عن أبناء شعبه وإصلاح أحوالهم الاجتماعية((٢)):

شعري لُهات الكادحين، وليس أنفاس الغواتي
توحيه آلاف الأكف القابضات على الزمانِ
وافرحتاه إذا تلاقى في اللهيب الثائرات
داس القيود «ابن المصانع» فاقتفاه «ابن الجنان»
واهتزت الكفان فانقد التراب من الدخانِ

ومن الأشــياء الاجتماعية التي أثارت روح الســيّاب، ما وجده من تناقض بعض الشــخصيات واستيلاء الازدواجية عليها ما بين الظاهر والباطن((٣)):

يــارب جســم غــارق في قبحــه ..... قــد ضــم روحــاً زانــه مــا زانه
ولــرب جســمٍ معجــبٍ لــك حســنه ..... قد ضــم روحــاً شــانه ما شــانه

يقع الســيّاب في هذين البيتين بين ازدواجيتين، الأولى يشــده فيهــا المظهر الجميل، والثانية تحمل معاني الصدود والبعد لما تحمل من روح منفردة ومن الأدوات الاجتماعية الأخرى التي كانت عاملاً مساعداً في تناقضات السيّاب ، ووقوعه بين مطرقتي الثنائيات الضدية:

عامل الفقر الذي يعيشــه المجتمع من حوله ويعيشه الســيّاب نفسه سواء داخل العراق((٤)) أم خارجه. ففي مرحلة هروبه إلى الكويت، عبر الســيّاب عن فقره الذي يلازمه حتى صار شحاذاً تحتقره العيون((٥)):

مازلتُ أضربُ، مُتربَ القدمين أشعتَ،
في الدروب تحت الشموس الأجنبية، متخافقَ الأطمارِ، أبسط بالسؤال يداً نديه

(١) السابق ٢٦٠/١
(٢) السابق ٢٧١/١
(٣) السابق ٤٢٣/١
(٤) نشــأ الســيّاب في أســرة فقيرة، غارقة في الديون، انظر، عاصم الجندي، بدر شاكر الســيّاب ... شاعر المأساة والحداثة
(٥) الديوان ٩/٢

صفراءَ من ذل وحُمى: ذل شحاذٍ غريبٍ بين العيون الأجنبية،
بين احتقار، وانتهاز، وازورارٍ .... أو «خطيه»

وظل العوز والفقر يلازمان السيّاب طيلة حياته حتى في مرضه، الذي دفعه للسفر إلى إنجلترا طلباً للشفاء((١)):

بعيداً عنك، في جيكور، عن بيتي وأطفالي، تشد مخالبُ الصوان والأسفلتِ والضجر على قلبي، تمزقُ ما تبقى فيه من وتر يدندن: «يا سكون الليل، يا أنشودة المطر»، تشدُ مخالب المالِ على بطني الذي ما مر فيه الزادُ من دَهَرِ.

عيون الجوع والوحدة
نجومي في دجى صارعت بين وحوشه برده، وإن البرد أفظعُ، لا... كأن الجوع أفظع، لا ...
فإن الداء يشل خطاي، يربطها إلى دوامة القدرِ.

وقد دفعه الفقر إلى مراسلة أصدقائه والمجلات الأدبية التي تنشر أعماله إلى سرعة مساعدته((٢)).

ولما لم يجد السيّاب مهربا من حالة الفقر المدقع المضروب من حوله، لم يكن أمامه إلا بث الشكوى إلى أمه في قبرها، يشكو إليها حاله وحال أطفاله((٣)):

أما حملت إليك الريح عبر سكينة الليل
بكاء حفيدتيك من الطوى وحفيدك الجوعان؟
لقد جُعنا وفي صمت حملنا الجوع والحرمان
ويهتك سرنا الأطفالُ ينتحبون من ويل

وبعد هذا المقطع يقارن السيّاب بين حال الأحياء في بلاده وبين حال الموتى في قبورهم:
أفي الوطن الذي آواكِ جوعٌ؟ أيما أحزان تؤرق أعين الأموات؟

لا ظلم ولا جور
هناك لكل ميت منزل بالصمت مستور،
ولكنا هنا عصفت بنا الأقدار من ظل إلى ظل ومن شمس إلى شمس يغيب ال

(١) السابق ٣٠٥/٢
(٢) انظر رسائل السيّاب إلى جبرا إبراهيم جبرا صـ١٦٣، ١٧٥، ١٩٩، ٢٠٧، وإلى يوسف الخال صـ١٦٧، ١٨٠، ١٨٢، وأيضاً رسالته إلى أدونيس صـ١٨٦ وغيرها.
(٣) الديوان ٤١١/٢

ثالثاً: الدوافع الذاتية:

تتشابه الدوافع الذاتية لجدلية الحياة والموت عند السيّاب ، وتقترب إلى حد كبير مع الدوافع الذاتية عند المعرِّي التي سبق الإشارة إليها، فكلا الشاعرين تنازعته أمور داخلية عدة، ساهمت في هدم الحدود الفاصلة بين هاتين الثنائيتين، من خلال طرق عدة، تتمثل في «طريقة أساسية لمقاومة حقيقة الموت، هي الأمل. وطريقة ثانية أساسية لمقاومة حقيقة الموت هي الحب. وطريقة ثالثة أكثر أساسية من كليهما في هذه المقاومة، هي الكلمة الشعرية»((١)) وهذا ما يمثل – في حد ذاته – حقيقة الذات الشاعرة وموقفها النفسي من هذه الثنائية.

وإذا ما نظرنا – فيما نحن بصدده من البحث عن الدوافع الذاتية التي قادت السيّاب إلى هذه الثنائية – لزم علينا أن نقف على عدد وافرمن الدوافع الذاتية نذكر منها:

اليتم:

عانى السيّاب – كما عانى المعرِّي – من آلام الفراق بفقد الأهل، الأمر الذي جعل من مشاهد الموت الأسرية معادلاً موضوعياً لرغبة الحياة عنده.

وقد أحس السيّاب– مبكراً – بمرارة اليتم عندما توفيت والدته (كريمة) وهو في سن السادسة((٢))، فما لبث التصدع النفسي أن غزا أعماقه في هذه السن الصغيرة، خاصة أنه لم يكن جواباً عن تساؤلاته عن مبرر غيابها، سوى أنها ستعود في الغد((٣)):

تثاءب المساء، والغيوم ما تزال
تسح ما تسح من دموعها الثقال
كأن طفلا بات يهذي قبل أن ينام:
بأن أمه – التي أفاق من عام
فلم يجدها، ثم حين لح في السؤال
قالوا له: «بعد غدٍ تعود ....» –
لابد أن تعود

(١) فؤاد رفقة، الشعر والموت، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧٢ صـ١٩

(٢) انظر، مقدمة الديوان صـ١٢ وإن كان السيّاب قد ذكر أن عمره وقتها كان أربع سنوات، انظر، إحسان عباس، بدر شاكر السيّاب، دراسة في حياته وشعره، سابق صـ١٦، وماجد السامرائي، رسائل السيّاب، جمع وإعداد، المؤسسة العربية للنشر، بيروت ١٩٩٤ صـ١١

(٣) الديوان ١٢٢/٢

وإن تهامس الرفاق أنها هناك
في جانب التل تنام نومة اللحود
تسف من ترابها وتشرب المطر؛
كأن صياداً حزيناً يجمع الشباك
ويلعن المياه والقدر
وينثر الغناء حيث يأفل القمر.

ففي هذه الأبيات، يؤكد السيّاب على ثنائية الحياة والموت، وإن كان خياله الطفولي قد ظن أن بمقدور الموتى العودة إلى الحياة ثانية((١)).

وإذا ما كان السيّاب بموت أمه فقد الحضن الدافئ، فإنه قد فقد – في هذه السن الصغيرة – الحصن الذي يركن إليه في مواجهة هذه المصيبة، حينما تزوج والده وتركه في رعاية جده لأبيه (أمينة) ((٢))، فتحولت صورة الأب في وعيه إلى «رمز للجحود والطغيان»((٣))، خلف في قلب السيّاب سخطاً دفعه إلى الدعاء عليه((٤)):

لينهد هذا الجدار الرهيب ..... وتندك حتى ذراعا أبي!!

.....

وما دعاء السيّاب على أبيه إلا لأنه حُرم من عطفه ورعايته له صغيراً؛ فقد كان يحن((٥))

لأبٍ يعود بما استطاع من الهدايا في المساء
لأبٍ يقبل وجه طفلته الندي أو الجبين

ويبدو أن هاتين الحادثتين: موت الأم وزواج الأب، كان لهما أكبر الأثر على نفسية السيّاب، فأحس بأن الحياة استلبت منه ركنين شديدين، الأول بزواجه والثانية بموته((٦)):

أبي.... منه قد جردتني النساء.... وأمي... طواها الردى المعجل

(١) انظر، جاك شورون، الموت في الفكر العربي، سابق صـ١٨
(٢) انظر مقدمة الديوان صـ١٢
(٣) عاصم الجندي، بدر شاكر السيّاب، شاعر المأساة والحداثة، دار المسيرة، بيروت، ١٩٩٠ صـ١٣
(4) الديوان ٣٣٠/١
(٥) السابق ١٤٧/٢
(٦) السابق ١٢١/١

لقد أدرك السـيّاب أن والده لم يعد له وجود في حياته ولا دور، ولذا انصب حزنه على والدته الراحلة، حتى إنه مزج صورتها بالأرض من حوله / جيكور؛ لوجود قواسـم مشتركة ما بين الأم والأرض، فكلتاهما رمز للخصب والجمال((١))، حيث ظل هذا الترابط قائماً، وظل الشعراءيتغنون به إلى عصرنا الحاضر. ولو تأملنا قصيدة (أوفياء جيكور) للسياب لوجدنا ذلك الارتباط الوثيق بين الأم والأرض / جيكور((٢)):

أوفياء جيكور أهواها
كأنها انسرحت من قبرها الليالي/
من قبر أمي التي صارت أضالعها التعبى وعيناها
من أرض جيكور.... ترعاني وأرعاها

ويبـدو أن صورة الأم السـابقة وعلاقتها بـالأرض/ الوطن، جعلت السـيّاب أكثر إلحاحاً على ضرورة حضور الأم – بشـتى صورها – في شـعره، حتى إنه جعل من مناجاته لأمه تنفيسـاً عن شكواه من الزمن والناس((٣)):

آه يا أمي! عرفتُ الجوع والآلام العبا
ولم أعرف من الدنيا سوى أيام أعياد
فتحت العين فيها من رقادي لم أجد ثوبا
جديداً أو نقوداً لامعات تملأ الجيبا
لأن أبي فقراً كان

وكمـا كانت والدة السـيّاب مهرباً له من الحصار المفروض عليه نفسـياً، فكذلك كانت ذكراها بمثابة الأمل الذي يتشبث به، والقوة التي تجعله يقاوم المرض ويتعلق بالحياة((٤)):

وكم ناديت في أيام سهدي ولياليه:

«أيا أمي، تعالي فالمسي ساقي واشفيني»

(١) انظر، أحمد كمال زكي، الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩ صـ٥٣
(٢) الديوان ٢٦٤/٢
(٣) السابق ٣٧٥/٢
(٤) السابق ٤١١/٢

إلا أن هذا التشبث بالحياة سرعان ما ينطفئ، ليحل محله الاستسلام لقوة الموت وجبروته((١)):

وتدعو من القبر أمي «بُني احتضني فبردُ الردى في عروقي فدفئ عظامي بما قد كسوت ذراعيك والصدر، واحم الجراح

جراحي بقَلبك أو مقلتيك ولا تحرفن الحظى عن طريقي»

ولا شيء إلا إلى الموت يدعو ويصرخ، فيما يزول، خريف، شتاء، أصيلٌ، أفول.

وباقٍ هو الليل بعد انطفاء البروقِ

وباقٍ هو الموت، أبقى وأخلد من كل مافي الحياة.

فيا قبرها افتح ذراعيك ..... إني لآتٍ بلا ضجةٍ، دون آه!

وخلاصة القول إن السيّاب بفقدانه لحنان الأم مبكراً ،جعل منه إنساناً يبحث عن المرأة التي تعوضه عن هذا الحنان، بحيث علق الهدف المنشود وتلك الرغبة المتأججة بمنطقة اللاوعي عنده، في قصائده وأشعاره، وظل مصاحباً له في رحلة حياته خاصة في فترة المرض.

ويبدو أن الأقدار لم تشأ أن يتلهى السيّاب عن فقد الأم بحنان جدته (أمينة)، إذ انقض الموت عليها في أواخر صيف عام ١٩٤٢، مما زاد من تصدع ذاته، وأنه أشقى إنسان على ظهر البسيطة، فكتب إلى خالد الشواف يرثيها نثراً «حُرمت عاطفة الأمومة وأنا ابن أربع .... ولكنني لم أحرم من صدر يضمني ويحنو علي، ولكنني لم أحرم جدتي، ومرت السنون وأنا أهفو إلى الحب، ولكني لم أنل منه شيئاً ولم أعرفه، وما حاجتي إلى الحب مادام هناك قلب لجدتي يخفق بحبي ... أفيرضى الزمن العاتي ... أيرضى القضاء أن تموت جدتي – أواخر الصيف–؟ فحرمت بذلك آخر قلب يخفق بحبي ويحنو علي، أشقى من ضمت الأرض»((٢)).

وقد أطلقت روح السيّاب تنهدات شجية، بث فيها آلامه وأحزانه، فراح يرثي تلك الجدة في قصيدة أطلق عليها (رثاء جدتي)، والتي بفقدها فقد السيّاب أنيسه، وملاذه عند الشدائد((٣)):

جدتي من أبث بعدك شكواي ..... طواني الأسى وقل معيني

أنت يامن فتحت قلبك ..... بالأمس لحبي، أوصدت قبرك دوني

فقليل علي أن أذرف الدمع ..... ويقضي على طول أنيني

آه لو لم تعوديني على العطف ..... وآه لو لم أكن ولم تكوني

(١) السابق ٢٩٣/٢

(٢) رسائل السيّاب، سابق صـ١١

(٣) الديوان ٩٨/١

وقد تملك اليأس من نفس السيّاب بعد رحيل الجدة ويقينه من عدم مجيئها، فيخاطب سعف النخيل بقوله((١)):

سعف النخيل على الممر تهدل ..... واحجب بظلك ما يراه المجتلي
من كنت أحذر أن تحجب طيفها ..... عن ناظري نزلت بأبعد منزل
سيان عندي اليوم قفر موحش ..... وظلال روض مستطاب المنهل

وهكذا فقد السيّاب آخر إنسان راعاه واختضنه، فحال الموت – بذلك– بينه وبين ديمومة السعادة والأمان الذي كان يعيشه فتملكه «الحزن النابع من الفراق، الذي يبدو قاطعاً لمن يحبهم، ويغمره إحساس واضح يبعث الدمار الكلي، الذي يصيب ما يبدو أنه الخير الأسمى»((٢))

وفي ظل مناخ الموت الذي تنفسه السيّاب، رحل والده ، لكن بدر لم يحضر جنازته((٣))، ولم يحزن عليه كحزنه على رحيل والدته وجدته، ومرجع ذلك إلى أسباب عدة، منها زواج الأب بعد رحيل الأم –كما ذكرنا– أضف إلى ذلك أن السيّاب قد رأى أن سطوة الأب قد حالت دون أن يفعل ما يحبه، وكأن والده قيداً يحد من حركته، وتمتعه بالحياة بالرغم من انفصاله عنه فيقول((٤)):

ذراعا أبي تلقيان الظلال ..... على روحي المستهام الغريب
ذراعا أبي والسراج الحزين ..... يطاردني في ارتعاش رتيب
وحفت بي الأوجه الجائعات ..... حيارى، فيا للجدار الرهيب!

صورة الأب تلك جعلت منه قيداً اجتماعياً و «صورة مصغرة للمجتمع الضاغط الذي يدفع إلى الإحساس بالغربة ويخنق شخصية الإنسان»((٥))

وعلى الرغم من ذلك، فإن السيّاب أظهر بعض الحزن على رحيل والده، بل أفصح عن شوقه إليه وإن لم يبك عليه((٦)):

أتى نعيه اليوم، جاب الديار
وجاب المحيطات حتى أتاني،

(١) السابق ١١٥/١
(٢) جاك شورون، الموت في الفكر العربي، سابق صـ٢٧٠–٢٧١
(٣) انظر، عيسى بلاطة، بدر شاكر السيّاب، سابق صـ١٥٢
(٤) السابق ٣٢٩/١
(٥) روجيه جاوردي، واقعية بلا ضفاف، ت: حليم طوسون، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٨ صـ١٥٢
(٦) الديوان ٤٢٨/٢

فلم تجر بالأدمع المقلتان
فقد غلغلت من دمي في القرار
(أبي مات لم أبك حزناً عليه
وإن جن قلبي
من الهم وأنهد شوقاً إليه)

فبمـوت الأم والجـدة وإهمال الأب وموته بعـد ذلك، يكتمل ثالوث اليتـم، الذي ظل يتذكره السيّاب، ولذا راح السيّاب يلقي باللوم على الزمن والموت، الذي سلب منه كل شيء وهو عاجز عن دفعه((١)):

لا تلمسـني قـد علـم الله ..... أرد القضـاء لـو يأتيـني
ولِمَ المـوت والزمـان الذي يسـلب ..... مـا ترتجيـه غـير ضنـين

التكوين الخارجي:

يقصد بالتكوين الخارجي ما يشـكل تضاريسـه الجسمية والشـكلية. فبالنسبة لملامح السيّاب الخارجية، فلا نكاد نعرف من ملامحه الخارجية سوى أنه لم يكن وسيماً، بل كان ناحل الجسم. ولعل وصف إحسـان عباس لملامح السـيّاب الخارجية خير دليل على ما نقول إذ وصفه بأنه «غلام ضاوٍ نحيلٍ كأنه قصبة، رُكب رأسـه المسـتدير، كحبة الحنظل على عنق دقيقة تميل إلى الطول، وعلى جانبي الرأس أذنان كبيرتان، وتحت الجبهة المسـتعرضة التي تنزل في تحدب متدرج أنف كبير يصرفك عن تأمله وتأمل العينين الصغيرتين العاديتين، على جانبيه فم واسع تبرز (الضبة) العليا منه، ومن فوقها الشفة بروزاً يجعل انطباق الشفتين فوق صفي الأسنان كأنه عمل اقتساري، وننظر مرة أخرى إلى هذا الوجه (الحنطي) فتدرك أن هناك اضطراباً في التناسب بين الفك السفلي الذي يقف عند الذقن كأنه بقية علامة استفهام مبتورة، وبين الوجنتين النائيتين وكأنهما بدايتان لعلامتي استفهام أخريين قد انزلقا من موضعيهما الطبيعيين»((٢)).

ويبدو أن السـيّاب لم يكن راضياً عن شـكله الخارجي، فشـعر بالدونية والنقص، ظهرت في رسـالته إلى صديقه (خالد الشواف) حين وصف نفسه بصغر القامة(((٣))، هذا الشعور بالدونية

(١) السابق ٩٨/١
(٢) إحسان عباس، بدر شاكر السيّاب، سابق صـ١٥
(٣) انظر، رسائل السيّاب، سابق صـ٤١

جعله يشعر بأنه يعيش على هامش الحياة، كما قال لصديقة جبرا إبراهيم جبرا((١)).

وقد انعكست هذه المشاعر السلبية على شخصية السيّاب، فكونت لديه ما يشبه العقدة، التي أفرزت مظاهرها في سلوكه وشعره، فهو إنسان مهزوم يتمنى الفرار من عالمه ومن الحياة؛ لأنه يشعر بأنه أقل من البشر شكلاً ومكانة، فأحس باحتقار ذاته((٢)):

أنا ما تشاء: أنا الحقير

هذا الإحساس جعل السيّاب يقف بين أمرين متناقضين: الإقدام والإحجام فهو يرغب في اقتحام الدنيا وتحقيق أهدافه، وفي الوقت نفسه يشده الإحجام إلى الوراء؛ بسبب تكوينه الجسمي، وهذا ما عبر عنه السيّاب بقوله((٣)):

صارخة أصواتنا الكسيره
خناجرا تمزق الهواء بالأنين:
«وجوهنا اليباب
كأنها ما يرسم الأطفال في التراب،
لم تعرف الجمال والوسامه.
تقضت الطفولة. انطفا سنا الشباب
وذاب كالغمامة،
ونحن نحمل الوجوه ذاتها
لا تلفت العيون إذ تلوح العيون»

تكشف هذه الأبيات – صراحة – أن السيّاب كان على يقين بخلوه من الجمال والوسامة سواء في مرحلة الطفولة أم في مرحلة الشباب، حتى إن العيون لا تهتم به أو تلتفت إليه.

ويستمر السيّاب في التعبير عن إحساسه بضآلة شكله ومكانته، فيكشف عن ثنائية أخرى يتعامل بها المحيطون من حوله، ألا وهي ثنائية المظهر/ الباطن فيقول ((٤)):

«إليك يا مفجر الجمال، تائهون نحن، نهيم في حدائق الوجوه. آه
من عالم يرى زنابق الماء على المياه

(١) انظر السابق صـ٢٣٢
(٢) الديوان ٢/٢٣
(٣) السابق ٢/٢٢٥-٢٢٦
(٤) لسابق ٢/٢٢٦

ولا يرى المحار في القرار
واللؤلؤ الفريد في المحار!»

فالسـيّاب يرى أن المجتمع من حوله يقيم الناس على حسب صورهم وأشكالهم دون الغوص في أعماقهـم والبحث عما انطوت عليه من لؤلؤ مكنون، تماماً كما رأى أن التقاليد الاجتماعية البالية التي تفرق بين الناس على أسـاس المكانة الاجتماعية، لابد من تحطيمها؛ إلا أنه يعجز عن ذلك لترسخها((١)):

ياليت للموتى عيوناً من هباء في الهواء ترى شقائي
فيرى أبي دمه الصريح يعب أوشال الدماء
كالوحل في المستنقعات. فلا يرد الخاطبين
أب سواه: لأن جدة أم ذلك من الإماء
ولأن زوجة خال ذلك بنت خالة هؤلاء!

وقد زادت هذه الثنائية من قناعة السيّاب – بفضل شكله الخارجي، ودناوة مكانته الاجتماعية – مـن أنه غير كل البشـر من حوله، فهو أقلهم؛ فيفر من ذلك كلـه بالتضرع إلى الله أن يمن عليه بالرقاد((٢)):

يارب لوجدت عبدك بالرقاد
لعله ينسى
من عمره الأمسا
يارب لوجدت على عبدك بالرقاد
لأنه يذكره السهره
بأنه أقل من بشر!

إنسـان واحد كان يبتهج بالسيّاب، رغم تكوينه الخارجي ، (أمُّه) التي أفاضت عليه رعايتها ما جعله «شـديد التعلق بها، يصحبها كلما حنت إلى أمهـا في جيكور فخفت لزيارتها، أو قامت بزيارة عمة لها تسـكن عند نهر (بويب) ولها على ضفته بسـتان جميل، يحب الطفل أن يلعب في جنباته أو يقطف من ثماره»((٣))

(١) السابق ١٦٥/٢
(٢) السابق ٤٢١/٢– ٤٢٢
(٣) إحسان عباس، بدر شاكر السيّاب، سابق صـ ١٩

وخلاصة القول في دافعي اليتم والتكوين الخارجي، أن السيّاب ظل «يتذكر الأم، وإهمال الأب، والإحساس باليتم، ثم موت الجدة التي رعته، وعقدة الشكل القبيح، وسخرية الآخر منه، وخيبات مراهقته العاطفية»((١)) ما جعله إنساناً يشعر بالثنائيات الضدية من حوله، كشفت عنها قصائدة وأشعاره بشكل يجعل من ثنائية الحياة والموت الأساس الذي تبنى عليه تلك القصائد والأشعار.

٣- التناقض الداخلي:

المتأمل في ذاتية السيّاب يجد التناقض واضحا ؛ بسبب ما لاقاه من فقر وعوز من ناحية، وعدم تقدير موهبته من ناحية أخرى، الأمر الذي جعله يعيش إزدواحية ، أو تناقضاً مع النفس والشعر على حد سواء((٢)).

هذا التناقض يبدو جلياً في موقفه من عبد الكريم قاسم ومن ثورة الجيش فيما بعد ، ففي وقت سابق كان السيّاب يسمى قاسما : أبا الأحرار في قصيدة تحمل الاسم نفسه؛ يمدحه فيها بقوله((٣)):

هب في الفجر هبوب العاصفات ..... قدر حطم أبواب الطغاة
قدر من سدة الله سعى ..... يزرع الزيتون في الأرض الموات
يالها من قبضة في حدها ..... يكمن الموت وأسباب الحياة
حررت أعناقنا من نيرها ..... وأنارت في الليالي المظلمات
يا كريماً ما رأينا مثله ..... من كريم، يا نجي المكرمات
يا أبا الأحرار، يا رافعها ..... راية تزهو على شط الفرات
دم الشعب عاش من تموزه ..... في نعيم فوق أشلاء الطغاة

وبعد أن مدح السيّاب عبد الكريم قاسم بهذه القصيدة، كتب يهجوه في (قصيدة إلى العراق الثائر) ((٤)):

(١) علي حداد، بدر شاكر السيّاب ... قراءة أخرى، دار أسامة، عمان، ١٩٩٨ صـ ١٧٧
(٢) انظر، أحمد عودة الله، الاغتراب في شعر بدر شاكر السيّاب، دار عمار، الأردن، ١٩٨٧ صـ ١٥٩
(٣) الديوان ٤٥٣/٢
(٤) السابق ٣٤٦/٢- ٣٤٧

عملاء قاسم يطلقون النار آه على الربيع
سيذوب ما جمعوه من مال حرام كالجليد
ليعود ماء منه تطفح كل ساقية يعيد
ألق الحياة إلى الغصون اليابسات فتستعيد
ما لص منها في الشتاء القاسمي فلا يضيع

يا حفصة ابتسمي فثغرك زهرة بين السهوب
أخذت من العملاء ثأرك كف شعبي حين ثار
فهوى إلى سقر عدو الشعب فانطلقت قلوب
كانت تخاف فلا تحن إلى أخ عبر الحدود

مرحى لجيش الأمة العربية انتزع الوثاق
يا أخوتي بالله بالدم بالعروبة بالرجاء
هبّوا فقد صرع الطغاة و بدّد الليل الضياء
فلتحرسوها ثورة عربيّة صعق الرّفاق
منها وخر الظالمون
لأن تموز استفاق
من بعد ما سرق العميل سناه فانبعث العراق

هاتان القصيدتان تكشفان عما تحمله ذاتية السيّاب من تناقض وازدواجية، حتى إنه لم يستنكف أن يفعل الشيء وضده في الوقت نفسه، الأمر الذي يشكل صعوبة أمام دارسي حياته وشعره؛ لأن السيّاب متقلب، تتنازعه اتجاهات متضادة((١)).

وقد يرجع ذلك التناقض إلى أن الأدباء –بصفة عامة– يلازمهم ذلك الأمر كثيراً؛ لقدرتهم على الشكوى والأنين أو التفلسف في تشريح النفس والعواطف

٤- الاغتراب:

كان السيّاب في أغلب حالاته قلقاً يحس الاغتراب المكاني والروحي على حد سواء، فهو في كل

(١) انظر، باسل بديع، رواد الشعر العربي المعاصر، بدر شاكر السيّاب، أبو الحداثة، دار الفكر المعاصر، ٢٠٠٠ صـ ٦٤– ٦٥

بيئة وكل أرض غريب « كانت مأساة بدر تكمن في غربته ... غربته الأبدية عن أمه، وعن أبيه، وعن جدته. وكان يعيش في مرحلة اشتد الصدام فيها بين القيم والواقع، بين الماضي والحاضر. وكان هذا كله يجعله دائماً يبحث عن مثل أعلى ليس موجوداً ... وزاد من شعور بدر بالغربة هجرته من الريف إلى المدينة. هنا يبدأ الضياع الكبير الذي ترك آثاره العميقة في مستقبله كله»((١)).

هذا الاغتراب أحس به السيّاب في مرحلة مبكرة من حياته وكبر معه بمرور الأيام حتى تملكه –كما قال– «شعور مبهم بالغربة»((٢))

وزاد من إغتراب السيّاب تلك المتناقضات التي اصطدم بها، فأثرت في نفسه، واصطدم بسببها مع واقعة المعاش.

ويمكن القول بأن اغتراب السيّاب قد أتخذ أشكالا عدة، منها ما هو مكاني، حين اضطرته الظروف السياسية إلى مغادرة العراق –كما أشرت سابقا – ؛ بحثاً عن الأمان، إلا أنه لم يجد سوى السكون المؤدي إلى الموت((٣)):

لأنّي غريب
لأنّ العراق الحبيب
بعيد و أني هنا في اشتياق
إليه إليها أنادي : عراق
فيرجع لي من ندائي نحيب
تفجر عنه الصدى
أحسّ بأني عبرت المدى
إلى عالم من ردى لا يجيب
ندائي
و إمّا هززت الغصون
فما يتساقط غير الرد
حجار
حجار و ما من ثمار

(١) مقدمة الديوان صـ ٦١– ٦٢
(٢) رسائل السيّاب صـ ٨٤
(٣) الديوان ٢٦٨/٢، وراجع قصيدته (غريب على الخليج) التي بث فيها حنينة إلى العراق، ٦/٢–١١

إحساس الغربة نفسه يسيطر على السيّاب ويتملكه في رحلة مرضه وطلبه للشفاء خارج وطنه خاصة في لندن/ مدينة الضباب، والتي عانى فيها من مرارة النفس والنفور من تلك المدينة، ومن مرارة الفقر، وقلة المال((١)):

وتنطفئ مدفأتي فأضرم اللهيب
واذكر العراق : ليت القمر الحبيب
يأتي من العراق يرتمي عليّ: آه ياقمر
أما رأيتَ وجهَ غيلان ؟ أنا الغريب
يكفيه، او لثمت وجه غيلان؟ أن انتثر
منك ضاء عبر شباك الأب الكئيب

وعلى الرغم من أن النص السابق يحمل دلالات الغربة المكانية، فإن السيّاب يبتكر من خياله مصدرا من مصادر البعث والولادة، من خلال (غيلان) رمز البعث ومقاومة الاغتراب الذي يعني له الفناء.

والشكل الثاني من أشكال اغتراب السيّاب، يتمثل في اغترابه عن المجتمع؛ بسبب طبعه ورومانسيته((٢))، الأمر الذي أشعره بوحدته وغربته، التي لا يستطيع أحباؤه أن ينقذوه منها((٣)):

وحيداً، هناك... على الترابية ..... جلست أبث الدجى مابيه
أعدد أيامي الذاهبات ..... فأبكي لأيامي الباقية
وجددت الحزن لي دمعة ..... محيرة بين أهدابيه
عرفت بها قصتي في الحياة ..... وتضليل روحي وآماليه

وهناك الاغتراب النفسي والذاتي معاً، فالأول تمثله ثنائية الروح والجسد، والتي انتهت بانتصار الشهوة((٤))، والثاني يمثله الصراع بين ذات الشاعر وذاته في الوقت نفسه، حين أحس بانفصام داخلي عن ذاته، فأحس باغترابه عن روحه((٥)):

(١) السابق ٣٣٩/٢- ٣٤٠
(٢) انظر، مقدمة الديوان صـ ٥٢
(٣) الديوان ٩٥/١
(٤) السابق ٤١١/١-٤٢٥
(٥) السابق ٤٠٠/٢

ياغربة الروح في دنيا من الحجر
والثلج والقار والفولاذ والضجر،
يا غربة الروح ... لا شمس فأ~تلق
فيها ولا أفق.

هـذه الأشـكال الاغترابية – مجتمعة– جعلت من حياة السـيّاب صورة عن إغتراب الشـاعر العربي المعاصر، الذي جعل إغترابه فلسفة حياة حتى في الأحلام((١)):

غريباً كنت حتى حين أحلم

وليس معنى ذلك أن السـيّاب قد استسـلم لحالة الاغتراب بأشـكاله المتعددة ولم يقاومه، بل إن السـيّاب تمنى العودة من تلك الحالة التي لازمته داخل العـراق وخارجه؛ لكنها عودة عاجز منكسر((٢)):

إذا عدت من وحدتي واغترابي
أصيلان يوم حزين السحاب
حديقتنا فيه تنضخ موتا
وصمتا
وتنثر أوراقها في اكتئاب

إذا عدت أعجز عن طرق باب
وعن صيحة، من بعيد، مشوقه
تدحرجني عجلات تدور

كدوامة الماء/ شددت بكراسي ألوذ عليه بنفسي وبالانكسار الهوى والحبور!
ولكي يعبر السيّاب عن شعوره العميق بالضياع والغربة، خاطب نفسه بقوله((٣)):

وأنت يا شاعر واديك، أما تؤوب
من سطر يقول من البطاح،

(١) السابق ٣٦٧/٢
(٢) السابق ٢٢٧/١
(٣) السابق ٢/ ٣٢٠– ٣٢١

تراقص النهر
وتلثم المطر؟
أما سمعت هاتف الروح؟
«خام وزنبيل من التراب
وآخر العمر ردى». ويطلع القمر

نخلص من العرض السابق لدوافع جدلية الحياة والموت في شعر السيّاب، إلى أن هذه الدوافع والبواعث شبيهة، بمثيلتها عند المعرِّي، وإن كانت بصورة أوضح عند السيّاب، الذي تملكه هاجس تلك الثنائية، في كل مراحل حياته القصيرة في اليقظة والمنام خاصة حين بلغ العشرين من عمره التي أحس فيها بذبول عمره((١))، وهو ما أكده في رسالته إلى صديقه خالد الشوتف والتي يقول فيها:

«كم عاهدت نفسي في سكون الليل العميق أن أخفت نغمة اليأس في أشعاري، وأمحو صورة الموت من أفكاري، حتى لا تسمع الآذان ركزا من تلك، ولا تبصر العيون خطا من هذه، لكنني – واحسرتاه– عدت بصفقة الخاسر، وحظ الخائب، وقد نذرت نفسي للألم والشقاء، واليأس والفناء. ما أجهل من لامني على أن سميت مجموعة أشعاري بـ(الأزهار الذابلة) ليته كان معي؛ ليرى أن كل الكون –الأرض والسماء، والتراب والماء، والصخر والهواء– أزهاراً ذابلة في عيني الشاحبتين، ونفسي الهدامة الخامدة((٢))»

(١) أشار السيّاب في غير موضع إلى هذه المرحلة، فمع أنها مرحلة الشباب والفتوة والأمل إلا أنها بالنسبة إلى السيّاب كانت بداية النهاية لحياته، انظر الديوان ١٦٣/١، ١٠٦/٢، ١٦٦ وغيرها، ومجموعته الشعرية (أزهار ذابلة)

(٢) رسائل السيّاب صـ ٩٣

الفصل الثاني

أنماط ثنائية الحياة والموت

الفصل الثاني

أنماط ثنائية الحياة والموت

أشرنا في الفصل السابق إلى أن وراء ثنائية الحياة والموت لدى المعرِّي والسيّاب دوافع عدة، وكان الغرض من ذلك هو بيان أوجه الاتفاق والتشابه بين الشاعرين في هذه الجزئية.

وباعتبار هذه الثنائية محل اهتمام الشاعرين، فإن المتلقى يركز في بداية إحاطته بأشعار كليهما بأنماط تلك الثنائية وملامحها في العمل الشعري؛ إذ يتابع المتلقى -بكل شغف- ما تنطوي عليه الحياة والموت من ثنائيات تكشف عن طبيعة التجربة التي مر بها كلا الشاعرين، فكل أنماط الحياة والموت - كما سنوضح- حاضرة وبقوة عند كليهما، بحيث باتت تلك الثنائية بديلاً عن كثير من الأشياء من حوليهما، فيتخذا من الطبيعة والأماكن والأزمان عناصر ملائمة لما تحمله هذه الثنائية من دلالات.

وقد تنوعت أنماط ثنائية الحياة والموت وأشكالها في شعر المعرِّي والسيّاب، بحيث باتت معان فكرية تتصل بالبقاء والفناء والانتماء والتجذر.

أولا: تداخل الحياة والموت:

نقصد بتداخل الحياة والموت معالجة كُلًّا من الشاعرين لموضوعي، الحياة في الموت والموت في الحياة، وفق رؤية أملتها عليهما طبيعة الأزمة التي اجتاحتهما.

والمتأمل في اللزوميات يجد أن الموت هو المفسد الأول لحياة المعرِّي، وهو الهاجس الجوهري عنده، الذي ينتقل من كونه هاجساً في كثير من الأحيان إلى رؤية مخيفة تشمل الحياة بأسرها، ويراه الحقيقة التي تتساوى عندها كل الثنائيات الضدية؛ وهي نظرة لا تخلو من سخرية بالإنسان المتكالب على الحياة، ولذا يتساءل((١)):

أيلحد الشيخ، وملحودة . . . . . قد آن للحافر أن يحفره؟

ويعلو إحساس المعرِّي بالموت، فيتجلى في شعوره بالإمتلاء من كل شيء في الحياة التي خبرها((٢)):

(١) اللزوميات ٦٩٥/٢

(٢) السابق ٦٩٦/٢

قد خبرنـا، فكيف نغتر بالشـيء ..... الـذي بـات عندنـا مخبـورا؟

ويـرى المعرِّي أن الموت هو بوابة الدخول إلى الحياة والخروج منها في آن واحد، بحيث ننتقل من حياتنا بين عدمين، كنا عدماً قبل وجودنا ثم نموت((١)):

نمر، سـرعاً، بين عدمـين، مالنا ..... لباتٌ، كأنا عابرون على جسـر

ولذا يرى المعرِّي أن اللبيب من يرجو نهاية الحياة((٢)):

كأن حيـاة الفتـى ليلـة ..... يرجـى أخـو اللـب إسـفارها

فالدنيا – بالنسبة إليه– أسر((٣)):

متـى ألـق مـن بعـد المنيـة أسـرتي ..... أخبرهـم أني خلصت من الأسـر!

ويبدو أن مرارة الحياة وكراهية المعرِّي لها، هي التي دفعته إلى تداخل الموت في الحياة، بـل إنه يفضل الموت على الحياة؛ لأنه نظر إليه بوصفه «وسـيلة للخلاص أو التحرر من ربقة الحياة، فعن طريقة يستطيع الإنسان أن يحصل على الأمان المفتقد في دنيا البشر»((٤)) ومن ثم كان المعرِّي دائم التساؤل لنفسه((٥))

فمـا لـي أخـاف طريـق الـردى ..... وذلـك خـير طريـق سـلك
يريحـك مـن عيشـة مـرة ..... ومـال أضيـع، ومـال ملـك

ويتطرق المعرِّي في إحساسه بتداخل الموت في الحياة وتسلطه عليها فيقول((٦)):

دع النسـل إن النسـل عقبـاه ميتـةُ ..... ويهجر طيب الراح، خوفاً منالسكر

ولذلك فإنه يتمنى لو مات الوليد ساعة ولادته؛لأن ذلك أفضل من ذل الحياة((٧)):

(١) السابق ٧١٢/٢
(٢) السابق ٦٩٩/٢
(٣) السابق ٧٠٠/٢
(٤) عبدالقادر زيدان، قضايا العصر، سابق صـ ٣٤٩
(٥) اللزوميات ٣٢/ ١٢٠٦
(٦) السابق ٧٠٣/٢
(٧) السابق ٥٨/١

وليــت وليــداً مــات ســاعة وضعه ..... ولم يرتضــع مــن أمــه النفســاء

ولا تــكاد تخلة قصيدة عند المعــرِّي من تداخل الموت في الحياة ســواء بلفظه أو بإحدى حقوله الدلالية، حيث يصبح الأمر عنده أكثر اتســاعاً، فيأخذ شــكل الرؤية الإنسانية التي تساوت فيها الأشياء، وتآخى فيها المتضادان -كما أشرت- فالموت رفيق الحياة منذ لحظة الميلاد.

هــذه الرؤية جعلت من المعرِّي الميت الحي أو الحي الميت الذي يقدم رؤية عقلية لهذه الثنائية الجدلية التي تؤرق الإنسان((١)):

قالــت معاشــر: كل عاجــز ضــرع ..... مــا للخلائــق لا بــطء ولا شــرع
مــد بــرون، فــلا عتــب، إذا خطئوا ..... على المســيء ولا حمدٌ، إذا يراعوا
وقــد وجدت لهــذا القــول، في زمني ..... شــواهداً، ونهاني، دونه، الورع
والنــاس ضــأنٌ تســاوت في غرائزها ..... يلقون بالأرض كفــاً كلما اقترعوا

والعيــش ورد سيســقى الحــي آخره ..... عند الحمــام، وأنفاس الفتى حُرَعُ
شــاموا بــروق المنايا، غــير مانعهم ..... من الحوادث، ما شاموا وما ادرعوا
ويدعــى الرتبــة العليــا أخســهم ..... فمــا يُجــاب لهــم داع إذا ضرعوا

ولو يكشــف عــن أبصارهــم، لرأت ..... آمالهــم والمنايــا كيــف تصطرعُ
عــادت لياليهــم دُهمــاً، بــلا وضحٍ ..... وقــد يكــون بهــن الغُــر والدرغ

ويؤكد المعرِّي – في حكمة منطقية – أن من أراد أن يجعل كل شــيء كما يريد، فإن البقاء ليس نافعاً له((٢)):

مــن رام أن يلــزم الأشــياء واجبهــا ..... فإنــه ببقــاء ليــس ينتفــع

ويدرك المعرِّي ويؤمن بأن عداوة الإنسان وصراعه مع الآخرين هو أصل فيه وطبع مؤكد((٣)):

المــين أهلــك فــوق الأرض ســاكنها ..... فما تصــادق، فيأبنائها، الشــيع

(١) الديوان ٢/١٠٢٢- ١٠٢٣
(٢) السابق ٢/١٠٢٤
(٣) السابق ٢/١٠٢٩

لــولا عــداوة أصــل في طباعهــم ..... كانت مســاجد مقرونــا بها البيع

ويذكر المعرِّي الإنسان بأن حياته نهايتها الفناء، وهذه هي سنة الله، عايشها السابقون((١)):

أرى كل خــير، في الزمــان مفرقــاً ..... فــلا تأســفن فيهــا لقلــة خــيركا
ودنيــاك ســارت بالأنــام مغــذة ..... فلا فرق قيها بين ســيري وسيركا

هذا الموقف الســلبي من الحياة يتنافى مع خلافة الإنســان في الأرض، التي عمل المعري –من خلال البيتين– على التفريط فيها.

هذا الموقف أخذ شــكل الفلســفة الكاملة للحياة، نســتطيع أن نطالعها في كل قصيدة من قصائد اللزوميات، التي نشــهد من خلالها تجليــات الموت، الذي أصبح ســيداً للحياة، بحيث لا يمكن الفصل بين هاتين الثنائيتين، فلا مناص –إذاً– من الموت في الحياة والحياة في الموت، فالموت عنده هو الحياة ؛لأنه يرى أن معنى الموت العميق يتجلى في موت((٢)):

غرائــز لــما ألفــت جمعــت ردى ..... وهل يجد الحلم الذي يحفظ الخلما؟

وعنــد موازنة المعرِّي بين الحياة والموت، يختار الموت، معللاً ذلك بما تنطوي عليه الحياة من غرور((٣)):

وصدقــت العيــش في حــبي لــه ..... واغترنــي بخداعــه وكذابــه
وجذبت من مرســى الحيــاة مغاره ..... فالآن أخشــى البث عند جذابه

وامتداداً لهذه الفلســفة العلائية، يجعل المعرِّي الموت متداخلاً في الحياة، فالحياة تقينا كأســاً مريراً عندما ينتقض حبل الحي((٤)):

تودعنــا الحيــاة بمــر كأس ..... إذا انتقضــت مــن الحــي المريــره

ومــع أن الحياة تعب كلها، والموت قهر الإنســان وأخذه عنــوة، إلا أن المعرِّي يتمنى أن يدنو الموت منه((٥)):

---

(١) السابق ١١٦٨/٣
(٢) السابق ١٤٢٧/٣
(٣) السابق ١٩٦/١
(٤) السابق ٦٨٦/٢
(٥) السابق ٨٠/١

حيـاة عنـاء ومـوت عنـا ..... فليـت بعيـد حـام دنـا

ومـع أن المعرِّي –في كل ما سـبق– يفضل الموت على الحياة ويتمناه، إلا أنه يسـاوي بينهما، فيعمم الجبر((١)) على ما بين لحظتي الميلاد والموت، بحيث يكون الإنسـان –وفقا لنظرة المعرِّي وفلسفته– مجبراً على الأمرين معاً((٢)):

جئنـا علـى كـره، وترحـل رغمـاً ولعلنـا مـا بـين ذلـك نجـبر

ويتبادر إلى الذهن –بعد التعرض السـابق– تسـاؤل مفاده: هل اسـتمر المعرِّي في نظرته التي تجعـل الموت متداخلاً في الحياة ومرغوباً فيه أكثر منها؟ أم أنه قد انطبعت في نفسـه نظرة أخرى تتجلى فيها الحياة منبثقة من الموت؟

الحقيقة أن المعرِّي أظهر في لزومياته اهتماماً كبيراً بالحياة وتعلق بها يناقض فلسفته السابقة الـتي ترى أن الموت متجذر في الحياة ومولود معها فـ» الخلاص بالموت لم يكن املاً لأبي العلاء، بل كان من هذيان أمانيه. فمع انشـقاقه من التبعة ورهبته غوائل السـبيل، كان التعلق الغريزي بالحياة، يشـده إليها بأغلال تكذب الأمل في الخلاص منها بالموت، وذلك ما عرفه أبو العلاء من قديم دهره الأول»((٣)).

والشـواهد علـى صحة ما نقول كثيرة، يظهر ذلك في محاولاتـه المتكررة للتعلق بحبل الحياة والتمتع بها((٤)):

أفطـر وصـم، أو صـم وأفطـر، خائفاً ..... صـوم المنيـة مالـه إفطـار

هذا التعلق جعله يقدم الحياة على الموت والبقاء على الفناء((٥)):

قبيـح أن يحـس نحيـب بـاكٍ ..... إذا حـان الـردى، فقضيت نحبي
ولـأرد المنيـة باختيـاري ..... ولكـن أوشـك الفتيـان سـحبي

(١) لم يسـتقر المعرِّي على رأي قاطع في مسـألة الجبرية، ففي أشـعاره ما يوهم بها وبعكسـها في الوقت نفسه، ويرجع ذلك إلى اختلاف الدارسين حول تلك القضية في شعره، انظر، طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، سابق صـ٢٠٢، ٢٨٠–٢٨١، وحامد عبدالقادر، فلسفة أبي العلاء مستقاة من شعره، سابق صـ١٤٤

(٢) اللزوميات ٥٩٧/٢

(٣) (عائشة عبدالرحمن، مع أبي العلاء، سابق صـ٢٣٣

(٤) اللزوميات ٦٠٩/٢

(٥) السابق ١٩٢/١

ولـو خـيرت لم أتـرك محليـا ..... فأسـكن في مضيـق بعـد رحـب

وتزداد الصورة وضوحاً عندما يصور المعرِّي علاقته بالحياة((١)):

أعانقهـا عنـد الـوداع، تشـبثاً ..... وأي وداع بـين قـال وفـارك!

يكشـف صدر البيت السـابق عن مدى تعلق المعرِّي بالحياة، فهو يودعهاوداع عاشق، في حين أن عجُز البيت يكشـف عن ثنائية أو تناقض، حيث كشـف العجز أن المعرِّي حين يودع محبوبته (الحياة) فإنه يودعها وداع النافر المبغض، مما يكشـف عن مدى الصراع الذي يعانيه بين رغبته في البقاء وبين ترحيبه بالوداع/ الفناء، ولا أدل على تصوير ذلك الصراع من أن نرى المعرِّي متشبثاً قالباً كارهاً في الوقت نفسـه ومعانقاً مبغضاً في آنٍ واحدٍ، فالتشـبث الغريزي بالحياة والرفض لها مجتمعان في شخصية المعرِّي وفي لحظة شعورية واحدة((٢)).

ومن ثم لم يفرط المعرِّي في حقوقه على الأرض، فجعل الإنسـان محملاً بكل معاني الاستخلاف يمضي بها في الحياة((٣)):

أيا مفرقي ! هلا ابيضضت على المدى ..... فما سـرني أن بت أسـود كالحاً
قبيـح بفـود الشـيخ تشـبيه لونه ..... بفـود الفتـى، والله يعلـم ذلكا
فبعداً لهذا الجسـم، يا روح، مسلكا ..... وبعداًلهذي الروح، ياجسم، سالكا
تواصلتما، فاسـتحدث الوصل منكما ..... عجائـب كانت للرجـال مهالكا

وهذا يعني أن الصراع قائم بين الحياة/ الجسـد والموت/ الروح؛ لأن إتصال الروح بالجسد –في وجهة نظر المعرِّي– هو الكارثة الكبرى التي نتجت عنها العجائب الموردة للإنسان في الهلاك.

ويفصـح المعرِّي عن المكنون الداخلي والحقيقي السـاكن في دخائل نفسـه، معلنـاً عن الصورة الجديدة/ الحياة في الموت فيقول((٤)):

قديمـاً كرهـت المـوت والله شـاهدٌ ..... وقد عشـت حتى أسمحت ليفرونتي
وأحسـبه لـو جاءنـي لأبيتـه ..... ومـن عند ربـي نصرتـي ومعونتي

(١) السابق ١١٨٦/٣
(٢) انظر، صالح حسن، الفكر والفن في التجربة العلائية، دار المعارف، ١٩٨١، صـ٢١٢
(٣) اللزوميات ١١٦٩/٣
(٤) السابق ٢٧٢/١

إن المعرِّي لم ينسحب من الحياة وإنما سلك طريقاً جديداً لم يسلكه أحد، حينما تغلب على غرائزه المتأصلة((١)):

وقال الفارسون: حليف زهدٍ ..... وأخطأت الظنون بما فرسنه
ورضت صعاب آمالي، فكانت ..... خيولاً، في مراتعها، شمسنه

يكشف البيتان السابقان أن المعرِّي يتمتع بكامل قواه التي تؤهله للتمتع بالحياة إلا أنه « قابض على زهده بجماع إرادته استخلاصاً له من دوافع طبعه العنيف وغرائزه المندفعة، حتى ليحسبه الناس شبعان ريان وهو ظمآن الدوافع جائع الرغبات، مقيماً على الحرمان بإرادته الفكرية الملتزمة»((٢)).

ونتساءل: هل وقع المعرِّي في التناقض حين فضل الموت على الحياة وفضل الحياة –في مواضع أخرى– على الموت؟

الحقيقة أن المعرِّي لم يقع في أي نوع من التناقض حين تداخل الموت في الحياة والحياة في الموت في شعره، وإنما شغلته قضية المصير التي تمثل قمة الحيرة، التي فرضت نفسها على فلسفته، وأشعرته بالعجز عن معرفة مصيره؛ لأن ما بعد الموت أمر غيبي فوق مستوى العقل((٣)).

وهذا يعني أن المعرِّي خوف المعرِّي مما بعد الموت هو في الحقيقة « تعبير عن تمسك الإنسان بالحياة، وجزعه من ذلك المستقبل المجهول الذي ينتظرنا في نهاية المطاف، فنحن نشعر بأن الإمكانية الوحيدة التي تبقى لنا في آخر الشوط هي في صميمها (لا– إمكانية) وهذه النهاية الأليمة التي تهددنا في كل حين إنما هي التي تخلع على وجودنا الزماني (ظلالاً مأساوية) تجعل لحياتنا نفسها طعم الرماد، فالخوف من الموت إحساس ضمني بضرورة الفشل وشعور أكيد بحتمية النهاية الأليمة، وقد يستطيع الإنسان أن يجد تبريراً للشر أو الألم أو المرض أو القلق أو العذاب... ولكنه لم يستطيع أن يجد سبباً واحداً لتبرير ذلك الفشل النهائي الأكبر الذي يسمونه (الموت) ومن هنا فإن الخوف من الموت، هو الخوف من ذلك (المجهول) الذي يستطيع في طرفة عين أن يحيل (الكل) إلى لا شيء»((٤)).

وهذا ما عبر عنه المعرِّي من خوفه لما بعد الموت، وجهله إلى المصير الذي سيؤول إليه((٥)):

---

(١) السابق ١٥٦٩/٣
(٢) صالح حسن، الفكر والفن، سابق صـ ٢١٢
(٣) انظر، يوسف خليف، تاريخ الشعر في العصر العباسي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٨ صـ ٢٤٨
(٤) زكريا إبراهيم، مشكلة الحياة، سابق صـ ٢٠٠ وما بعدها
(٥) اللزوميات ٨٢/١

أأصبح في الدنيا كما هو عالم ..... وأدخل ناراً مثل قيصر أو كسرى
وإني لأرجو منه يوم تجاوز ..... فيأمر بي ذات اليمين إلى اليسرى

وإن أعف بعد الموت مما يريبني ..... فما حظي الأدنى ولايدي الخسرى

ومع أن المعرِّي يرحب بالموت ويجعل قدومه كقدوم العيد، إلا أنه –في الوقت نفسه– يفزع من الحساب((١)):

إن صح لي أنني سعيد ..... فليتني ضمني صعيد
صمت حياتي إلى مماتي ..... لعل يوم الحمام عيد
وراعني للحساب ذكر ..... وغرني أنه بعيد

ومن ثم فإن المعرِّي لم يكن يرهب الموت وإنما كان يخاف من المصير الذي سيصير إليه.

وفي ختام تناولنا السابق لتداخل الموت في الحياة والحياة في الموت عند المعرِّي، نستطيع القول بأن نظرة المعرِّي لهذه الثنائية المتداخلة كانت نابعة من النكبات الكثيرة التي دفعته دفعاً –كما أشرنا في الفصل الأول– إلى انتهاج هذه الثنائية فلسفة حياة لا يحيد عنها؛ رغبة منه في الكشف عن حقيقتها، خاصة لحياة الدنيوية التي نجح في تعريتها أمام المقنتين بها، من خلال الدعوة إلى مقاومة مفاتنها((٢)):

خير لآدم والخلق، الذي خرجوا ..... من ظهره، أن يكونوا قبل ما خلقوا

ومن أجل تأكيد دعواه وإثبات صحتها، يبرز المعري المفارقة العجيبة بين حب الإنسان للحياة وحقد الحياة عليه وكرهها له، على الرغم من معرفة الإنسان بهذه الحقيقة((٣)):

وتظهر لي مقتاً، وأضمر حبها ..... كأني جهول ما عرفت شنارها

ولذلك يدعو المعرِّي الذين يتكالبون على غنائم الحياة ألا يفعلو ذلك؛ لأن مآلها الموت((٤)):

---

(١) السابق ٤٣٧/١
(٢) ١١٠٧/٢
(٣) السابق ٦٦٥/٢
(٤) السابق ١٤٣١/٣

أراك زنيماً، إن تعرضت ليلةً ..... لأدم رماح، أو لغزلان أزنما
غنائم قوم سوف ينهبها الردى ..... فلا تدن منها، واجعل النسك مغنما

وهي دعوة إيجابية فريدة في فلسفة المعرّي للموت والحياة، لكن تشاؤمه يفيض عندما يدعو الحمامة المغنية ألا تتغنى في الأصائل، وأن تلوذ بالجبال؛ فالموت محيط بها سواء من الصقر في السماء أم الإنسان في الأرض((١)):

أعكرم! إن غنيت ألفيت نادباً ..... فلا تتغنى في الأصائل عكرما
بنظم شجا في الجاهلية أهلها ..... وراق مع البعث الحنيف المخضرما
لك النصح مني، لا أغاديك خئلاً ..... بمكر، ولكني أغاديك مُكرما
إذا ما حذرت الصقر يوماً فحاذري ..... أخا الإنس أياماً، وإن كان محرما

يختلط في الأبيات الإنساني بالحيواني؛ فما لحمامة هنا تختلط بالفتاة التي تطرب الناس، ويطلب منها ألا تتغنى، فهو يقدم نوذجاً -من خلال الحمامة- متناقضاً مع الحياة: الحمامة التي تضار باختلاطها بالإنسان.

تلك هي الصورة أو النمط لتداخل الحياة في الموت والموت في الحياة، التي انطبعت في نفس المعرّي، استوحاها من المجتمع والبيئة المحيطة به.

أما السيّاب، فقد وضعه الموت -كما أشرنا- وجهاً لوجه -منذ الصغر- أمام حزن دائم، حاول أن يعكس مظاهره ومظاهر الحياة من حوله في شعره ولما «كان جيل السيّاب غارقاً في رومانتيكية حالمة، فشدتهم الحرب العالمية الثانية بعنف إلى واقع يناقض تلك الرومانتيكية التي حبوا فيها»((٢)).

حينها ظهر التناقض جلياً في شعر السيّاب، حينما حاول -كغيره من الشعراء الرومانسيين في تلك الفترة -التوفيق بين الواقع المتردي وبين تلك الرومانسية؛ لأنه «إذا كانت سمة النضج في رؤية أي شاعر تتركز في إدراكه لنسبية الحياة والموت، وامتزاجهما، بما يجعل هذا الامتزاج هو المطلق الوحيد، فإن السيّاب هو الشاعر الذي يندر أن تجد بين شعراء العربية من أدرك بمثل نفاذه كمون الموت في الحياة، وكمون الحياة في الموت»((٣)).

(١) السابق ١٤٣٣/٣
(٢) جلال الخياط، الشعر العراقي الحديث، مرحلة وتطور، دار صادر، بيروت، ١٩٧٠ صـ ١٧١
(٣) عبدالجبار عباس، السيّاب، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧١، صـ ٢٤٣

لقد عالج السـيّاب موضوعي الموت في الحياة والحياة في الموت وفق رؤية تكونت من مرحلتين: الأولى مرحلة الأربعينيات التي ساد فيها موضوع الموت في الحياة، أما المرحلة الثانية فهي مرحلة التموزية، مرحلة الخمسينيات التي ساد فيها موضوع الحياة في الموت؛ إذ أصبح الموت لديه ميلاد حياة جديدة، حتى عاد في الستينيات من القرن الماضي إلى موضوع الموت في الحياة؛ ليواكب انخذاله وسوء ما وصل إليه((١)).

وبالنسبة للمرحلة الأولى (مرحلة الموت في الحياة)، فقد صار فيها الموت حقيقياً، يتراءى أمام عينيه في كل لحظة، بحيث بات التسليم المطلق له أمراً لا يمكن تجاوزه فقد «جعله يودع الحياة في كل قصيدة، ودفعه إلى تأكيد فاجعته بعمق فاعل ... إذ أصبح نبض قصائده قائماً على الموت وحده، يقاومه بروه مستسلمة، ويتحدث عن بقائه، بصوت باك»((٢)).

ومن ثم يمكن القول بأن رؤية السيّاب في هذه المرحلة تكمن في أن الموت يتخر الحياة، ويتربص بها حتى يحيلها هيكلاً خالياً من أي معنى للبقاء والسعادة، وبذلك حقق الموت الغلبة على الحياة، فكانت رحلته مع الموت في الحياة تتبلور وبصورة جلية في قصائده وأشعاره.

ولعل أول ما يتجلى الموت في الحياة في مسـألة الحب، وهو أمر لم يشـعر به المعرِّي ولم نلمسه في لزومياته.

والحقيقـة أن هناك التحام وثيق بين الحب والموت؛ فالحب –خاصة عند الرومانيين– إذا خلا الكون منه صار مقفراً، ويزداد هذا الإحسـاس إذا انقطعت الصلة بين المحب ومحبوبه، فتعتري المحـب حالات من التوهـان والهذيان وعدم الرغبة في الحياة، بحيث يكون هذا الشـعور مصدراً للجزع والعذاب، لا يمكن أن يتبدد إلا بالفنا، ولا راحة فيه إلا بنشدان الموت((٣)).

إن الشاعر إذا فقد الحب أو أُرغم على فقده يرى أن الحياة لا قيمة لها، وإن الوجود يبدو أمامه عناصر متناثرة يصعب تجميعها في إطار متناسـق مع هذا العالم الداخلي، واتسمت تجربة الحب في وجدان السـيّاب وتعبيره بسمة الموت؛ فرحلته الحياتية غنية بدلالات الظمأ الداخلي إلى المرأة وعالمهـا؛ لأنها جمعت بين الحلم والحقيقة، فكان حبه في كل مرحلة من مراحل حياته لا يتعدى كونه أزمة نحو الإخفاق أو الموت((٤)) .

لقد حاول السيّاب أن يقيم توازناً بين توقه للمرأة وفقدانه لحنان الأم مبكراً، لكن الواقع الذي

(١) انظر، عبدالرضا علي، الأسطورة في شعر السيّاب، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٧٨، صـ١٧٢

(٢) السابق صـ ١٨١

(٣) انظر، عبدالرحمن بدوي، الموت والعبقرية، سابق صـ ٢١، ٢٢

(٤) انظر، إحسان عباس، بدر شاكر السيّاب، سابق صـ ٦٣

يريده غير الواقع الذي يفرض نفسه عليه؛ لانعدام وسائل الجذب عند السيّاب (الوسامة- المال) ولذا «استبد به القلق، وسيطرت عليه الكآبة، فلم يدر ما يريد»((١)) ونتيجة لذلك تأثرت نفسه بين تضارب الواقع مع ما تطمح إليه نفسه، فظل في حالة استلاب، دعمته وأصلته شدة حساسية السيّاب.

لقد أدرك السيّاب منذ تجاربة الأولى مع الحب مدى استحقار المرأة له((٢)):

يا ليت أقدامي تشق الثرى ..... عن قبري الداجل فلا أنظرُ
واحسرتا .. ما بالها لا ترى؟ ..... يا خيبة اللقيا .. أما تبصر؟
أين التحايا؟ أين أين السلام؟ ..... يا ضيعة الآهات ... أين اللقاء؟
أواه.. مالي لا أطيق الكلام؟ ..... مالي .. وأنفاسي تهز الهواء؟
يا نظرة الأنثى علام البرود؟؟ ..... فيم ادراء العاشق الخائر؟
يا ثغرها الألاق .. فيم الصدود؟ ..... يا من روى أغنية الشاعر؟

ويبدو أن السيّاب أراد أن يبرهن على فشله في ميدان الحب؟ ومدى ازدراء المرأة ، من خلال تعانق أسلوبي التمني والاستفهام معاً؛ لما فيهما من فاعلية في رسم صورة للمحب الذي يعاني تجاهل محبوبه، وهذا من شأنه اجتذاب المتلقي، وإثارة اهتمامه؛ ليكون على استعداد ذهني ونفسي للتفاعل مع أفكار الشاعر وأحاسيسه من بداية الأبيات.

وقد جاء الاستفهام في الأبيات السابقة مهيمناً عليها، بحيث يجعل السيّاب من الاستفهام المحور الأساس الذي يكشف عن أشكال صدود المرأة وتجاهلها له، كما يجعل منه عتبة من بِنَى الأبيات لا يمكن فهم أسباب فشله في الحب إلا من خلال الاستفهام القائم على حوارية من طرف واحد/ الذات الشاعرة التي تطرح أكبر قدر من الأسئلة، تعول عليها في إظهار إخفاقاتها.

والمتأمل في ديوان (أزهار ذابلة وقصائد مجهولة) يجد أغلبها يطفح رومانسية ممزوجة بعواطف الحب الثائرة.

والغريب أن السيّاب كلما وقع في الحب، تعجل الفراق((٣)):

سأمضي .. فلا تحلمي بالإياب؟ ..... على وقع أقدامي النائية

(١) أحمد عودة الله، الاغتراب في شعر بدر شاكر السيّاب، دار عمار، الأردن، ١٩٨٧ صـ٩١
(٢) الديوان، ١٦١/١
(٣) السابق ٣١٣/١

ولا تتعبيني، إذا ما التفت ..... ورائي إلى الشمعة الخابية
يرنحها في يديك النحيب ..... فتهتز من خلفك الرابية

وبعد الفراق وضياع الحب، يسترجع السيّاب ذكريات هذا الحب، فيصيبه الألم والعذاب فيأخذ في الشكوى والتحسر((١)):

أأمسيت أستحضر الذكريات ..... وما كان بالأمس كل الحياه؟
أضاعت حياتي؟ أغاب الغرام؟ ..... أماتت، على الأغنيات، الشفاه؟
أنمسي، ومازال غاب النخيل ..... خضيلاً ومازال فيه الرعاه
حديثاً على موقد السامرين! ..... أحبا، وخابا، فواحسرتاه؟!

تضمنت الأبيات السابقة خمس استفهامات بالهمزة، هيمنت على بناء الأبيات، من خلال مركزية السؤال من طرف الشاعر.

ويمكن القول بأن مجموعته (أزهار ذابلة) تمثل بصدق خيبة السيّاب في الحب، يؤكد ذلك رسالته إلى (خالد الشواف) التي يسخر فيها من الذين لاموه على اختياره هذا الاسم فهو يقول: «ما أجهل من لامني... ليته كان معي... ليرى أن كل الكون والأرض والسماء، والتراب والماء، والصخر والهواء أزهار ذابلة في عيني الشاحبتين ونفسي الهامدة الحزينة»((٢)).

وقد كفانا السيّاب مؤونة البحث عن محبوبته، حين صرح بأنهن سبعاً لم تحبه واحدة منهن((٣)):

وما من عادتي نكران ماضي الذي كانا،
ولكن ... كل من أحببت قبلك ما أحبوني
ولا عطفوا علي، عشقت سبعاً لكن
ترف شعورهن علي، تحملني إلى الصين
سفائن من عطور نهودهن، أغوص في بحر من الأوهام والوجد
فألتقط المحار أظن فيه الدُر، ثم تُظلني وحدي جدائل نخلة فرعاء.

(١) السابق ٢٨٢/١
(٢) رسائل السيّاب، سابق صـ ٤٠
(٣) الديوان ٣٨٤/٢

حتى زوجته (إقبال) يشك في حبها له، ويعده من سبيل الإشفاق عليه ولمرضه((١)):

ألا تبا لحب هذه الآلام من عقباه!
كأن شفاهنا، حين التقت، رسمت من القبل
سريراً نمت فيه أنث منه الآه بعد الآه،
وعكازاً عليه مشيت ثم هويت في ثقل.

ويؤكد وجهة نظره السابقة فيقول((٢)):

آه ... زوجتي، قدري. أكان الداء
ليقعدني كأني ميت سكران لولاها؟
وها أنا ... كل من أحببت قبلك ما أحبوني.
وأنت؟ لعله الإشفاق!!

وعندما نطالع حب السيّاب لزوجته (إقبال)، نجده تائهاً يبحث عن امرأة تبادله الحب الحقيقي الصادق، فروحه الغريب يبحث عن روح ليهواها((٣)):

لا غربة الروح لا روح فتهواها.

وقد تأكد للسياب أجواء الموت في الحب من خلال فشله الدائم، وأيقن –وهو في الثلاثين– أن كل تجاربه كانت وهماً((٤))، كوهمه في لقاء ابنة الجلبي، والتي أيقن من خلال تجربته معها –أن كل من أحبهم قابلوا هذا الحب إما بالنفور وإما بالاستعطاف والإشفاق((٥)):

ثلاثون انقضت، وكبرت: كم حب وكم وجدٍ توهج في فؤادي!
غير أني كلما صفقت يدا الرَعدِ
مددتُ الطرف أرقبُ: ربما أئتلف الشناشيل
فأبصرتُ ابنة المتجلي مقبلة إلى معدي!
ولم أرها. هواءً كل أشواقي، أباطيلُ
ونبتٌ دونما ثمرٍ ولا وردِ!

(١) السابق ٤٢٤/٢
(٢) السابق ٣٨٦/٢
(٣) السابق ٤٠١/٢
(٤) للسياب قصيدة بعنوان (عاشق الوهم) تؤكد ذلك، الديوان ١٨٧/١– ١٨٨
(٥) الديوان ٣٥٤/٢

فلم يكن أمام السيّاب –وقد علم الحقيقة– إلا الاعتراف بأنه لا يملك مقومات استمرارية الحب من فقر، وفقدان الوسامة، إلى المرض الذي يدنيه من الموت.

ولكن هل أحب السيّاب حقاً؟ أم أنه كان يبحث عن تعويض حنان الأم الذي حرم منه؟

الحقيقة أن السيّاب كان يبحث عن الحنان أكثر من الحب؛ لإدراكه حقيقة ذاته وإمكاناته التي تقف حائلاً أمام اكتمال قصة حب واحدة ولذا «أنفق حياته القصيرة منذ أدرك الحياة إلى أن مات وهو يبحث عن القلب الذي يخفق بحبه دون أن يجده»((١)).

أما إذا انتقلنا للحديث عن مرض السيّاب، فإننا نجده من أبرز البواعث التي تجلى فيها الموت في الحياة، فالسّياب عندما استبد به المرض ويأس من الشفاء، أحاطه اليأس، وشاعت في نفسه زفرات الموت فكانت «توطئة لموت الجسد»((٢)) فأدرك أن نهايته آتية لا محالة((٣)):

يا للنهاية حين تسدل هذه الرئة الأكليل
بين السعال، على الدماء، فيختم الفصل الطويل
والحفرة السوداء تغفر، بانطفاء النور، فاهماً –
إني أخاف ... أخاف من شبح تخبئة الفصول

وقد أسلمه ذلك الشعور إلى نوع آخر من المرض، ونعني به المرض النفسي، فناوشته المخاوف، وصار هاجس الموت يطارده، من خلال قناع المرض الذي يستتر خلفه((٤)):

ويا مرضي، قناع الموت أنت، وهل ترى لو أسفر الموتُ
أخاف؟ ألا دع التكشيرة الصفراء والثقبين، حين امتصت العينين
جحافل من جيوش الدود يجثم حولها الصمت

إلا أن إدعاء السيّاب الثبات وعدم الخوف أمام الموت المستتر في قناع المرض، سرعان ما يتلاشى، ليحل محله الخوف والانكسار، فبينما يشد السيّاب رحاله إلى بيروت طلباً للعلاج «بسبب أن مرضه الأخير لم يكن في أعقاب حياة هانئة سعيدة ومستقرة»((٥)) كان جزعه من الموت يكبر،

(١) إحسان عباس، بدر شاكر السيّاب، سابق صـ٥١
(٢) عبدالجبار عباس، السيّاب، سابق صـ ٢٣١
(٣) الديوان ٣٠٣/٢
(٤) السابق ٤٣٤/٢
(٥) عبد الجبار عباس ، السابق ص٢٣٣

وبينما هو يوصي زوجه (إقبال) بابنه، فإنه صارحها برعبه الشديد من الموت((١)):

من مرضي،
من السرير الأبيض

أكتبها وصية لزوجتي المنتظره
وطفلي الصارخ في رقاده «أبي، أبي»

أخاف من ضبابة صفراء تنبع من دمائي
تلفني فما أرى على المدى سواها
أكاد من ذلك لا أراها

أخاف من ضبابة صفراء
أخاف أن أزلق من غيبوبة التخدير
إلى بحار مالها من مرسى
وما استطاع سندباد حين أمسى
فيهن أن يعود للعود وللشراب والزهور

وقد امتد هاجس الموت –بسبب المرض– إلى ما يشبه اليقين الذي سيقضي على طموحاته وآماله الشعرية((٢)):

رنين المعول الحجري يزحف نحو أطرافي

سأعجز بعد حين عن كتابة بيت شعر في خيالي جال

خوالج كل نفسي، ذكرياتي، كل أحلامي وأوهامي

وما سيطرة ذلك الشعور إلا نتيجة لكثرة أمراضه التي لم يجد لها شفاءً، وهي أمراض اجتمعت

(١) السابق ، الصفحة نفسها
(٢) الديوان ٢/٢٩٢

لتقوده حثيثاً إلى الموت((١)):

على عمري الذي عراه من زهراته الداء.

وقد أوصله هذا الشــعور إلى مرحلة من الهذيان والغياب، حتى إنه صار يتخيل الموت في صورة اللصوص الذين يحملون الفؤوس والحراب، يشقون بها الجدار((٢)):

أفاق على ضربة في الجدار
هو الموت جاء
وأصغي: أذاك انهيار الحجار
أم الموت يحسو كؤوس الهواء؟
لصوص يشقون درباً إليه
مضوا ينقبون الجدار
وظل يعد انهيار التراب
ووقع الفؤوس على مسمعيه
يكادُ يحس التماع الحراب
وحزاتها فيه ... يا للعذاب!!
وما عنده غير محض انتظار:
هو الموت عبر الجدار

ألا فاخرقوا، بالصوص، الجدار
فهيهات، هيهات، مالي فرار

وحين يوقن السيّاب أن مصيره هو الموت، وأن مرضه سيقوده حتماً إليه، فإنه يتمنى أن يستلذ بعدمية الموت((٣)):

ماذا لو أن الموت ليس بعده صعوه،
فهو ظلام عدم، ما فيه من حس ولا شعور!

---

(١) السابق ٢/٤١٣- ٤١٤
(٢) السابق ،/٤١٥
(٣) السابق ٢/٢٨٥

لذلك خاطب درم أن تمد له يديها لتحضنه إلى هوة العدم((١)):

دَرَم...
بنفسي مما عراني بروم
فمدي ذراعيك لتحضنيني
إلى هوة من ظلام العدم،
فما قيمة العمر أقضيه أمشي
بعكازة في دروب الهرم؟

ويسلك السيّاب مسلك الصوفية في رحلة مرضه، من خلال استجلاب عطف الله عليه من أجل الشفاء –بعد أن انتهى عصر المعجزات النبوية((٢)) – لذلك يقول((٣)):

لك الحمد مهما استطال البلاء
ومهما استبد الألم،
لك الحمد، إن الرزايا عطاء
وإن المصيبات بعض الكرم

وعد مرضه هدية من الله((٤)):

لك الحمد، إن الرزايا ندى،
وإن الجراح هدايا الحبيب

ويقول في موضع آخر:

يارب أيوب قد أعيا به الداءُ
في غربة دونما مال ولا سكن
يدعوك في الدجن
يدعوك في ظلمون الموت: أعباءُ
ناد الفؤاد بها، فارحمه إن هتفا((٥))

(١) السابق ٢/٢٣٣
(٢) انظر قصائده: سفر أيوب (٥) ٢/٣١٠، ولوى مكنيس ٢/٤٢٩، ونفس وقبر ٢/٤٤٣
(٣) ٢/٣٠١
(٤) السابق الصفحة نفسها
(٥) السابق ٢/٣٠٧

وإلى جانب التوسل إلى الله، يتخذ السيّاب -في بصيص من الأمل- الشعر وسيلة أخرى لمقاومة الموت((١)):

رميت وجه الموت ألف مرة
إذا أطل وجهه البغيض
كأنه السيرين((٢)) ، يسعى جسمي المريض
نحو ذراعية بلا تردد
فأنتضى من سيفي المجرد،
ويقطر الشعر ولا يغيض،
لأني مريض
أودع الحياة أو أشد بالحياة

إلا أن هذا الأمل الكاذب سرعان ما يزول عنه تحت وطأة المرض المفضي إلى الموت في النهاية((٣)):

أنا قد أموت غداً، فإن الداء يقرض، غيروان،
حبلاً يشد إلى الحياة حطام جسم مثل دارِ

أنا ميت، لا يكذب الموتى.

نخلص مما سبق إلى أن مرض السيّاب كان دافعاً قوياً إلى استحواذ هواجس الموت عليه، بحيث هيأ له المرض النعش والأكفان لتلقى به -في النهاية- في مهاوي الردى العميقة والحقيقة أن وراء الحب والمرض المؤديان إلى الموت يكمن الفقر، الذي لعب الدور الرئيس في فشل علاقات السّياب العاطفية، وفي استجدائه للمال طلباً للشفاء من مرضه ، وهذا ما عكسته رسائله -كما أشرنا- وعكسه شعره في ديوانه، الذي عكس في بعض قصائده أن شفاءه متوقف على المال، خاصة الكنوز التي تحتضنها البحار((٤)):

هناك ألف كنز من كنوز العالم الغرقى
ستشبع ألف طفل جائع وتقيل آلاف من الداء

---

(١) السابق ٣١٩/٢
(٢) حورية بحر تغني فتجذب إليها من يسمعها كما في الاودية
(٣) السابق ٣٢٥/٢-٣٢٦
(٤) السابق ٢٥٥/٢- ٢٥٦

وتنقذ ألف شعب من يد الجلاد، لو ترقى إلى فلك الضمير!
أكل هذا المال في دنيا الأرقاءِ
ولا يتحررون؟ كيف يصفد الأعناق، يربطها إلى الداء؟

ومن ثم يراوده الأمل في أن يأتيه المال((١)) :

لأن منك حلو، عندي المرض،
حاشا، فلست على ما شئت أعرض.
والمال؟ رزق سيأتي من موفور

أما المرحلة الثانية: مرحلة السيّاب التموزي، فيبدو فيها تداخل الحياة في الموت.

وقد اعتمد السيّاب –في الكشف عن انبعاث الحياة في الموت– على رموز عدة، منها الموت الأسطوري، بحيث تحول مفهوم الموت في هذه المرحلة إلى «أسطورة ... أصبح فداء أسطورياً، يمثله تموز أو المسيح. إن تحوُّل الموت إلى أسطورة، ليس تصوراً شعرياً فقط، إنه ذو مضمون أيديولوجي أيضاً ... فالسيّاب عندما كان يناضل ،كان يرى الخلاص في النضال. في الدم الحقيقي الذي يسيل ... أما الآن، فالدم ليس دم العبيد، إنه دم المسيح»((٢)).

ويبدو أن إدراك السيّاب للعلاقة بين الشعر والأسطورة كان إدراكاً واعياً لدورها في تصوير الصراع بينه وبين الموت، مما يؤهله للإفادة من ذلك المصدر «الذي أفاد منه إليون في رموز الخصب والنماء وتجديد الحياة بعد الموت؛ ليثرى به تجربته الشعرية، ويستقي منه صوره التي يمكن أن تفجر الواقع المأزوم»((٣)).

وقد عمل السيّاب على توظيف عدد من الأساطير الأجنبية مثل: تموز، وأوديب، وعشتار، وأدونيس، التي لم تلق رواجاً عند المتلقي العربي والإسلامي؛ لما لتلك الأساطير من صفات وثنية لا تمت للإسلام بأية صلة، ولذلك غضوا الطرف عنها؛ لأنها مجهولة الهوية بشكلها التاريخي((٤)).

ولعل من بين الأسباب المباشرة التي دفعت السيّاب إلى اتخاذ الأسطورة رمزًا للحياة في الموت،

(١) السابق ٣٠٨/١
(٢) الديوان، المقدمة، صـ٧٢– ٧٣
(٣) عبدالرضا علي، الأسطورة في شعر السيّاب، سابق صـ٥٠
(٤) انظر، على عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، ١٩٩٧ صـ١٨٣

هروبه من واقعه الأليم، لينطلق في عالم أرحب تكون فيه الأسطورة والخيال عنصرين أساسيين فيه، فيؤسس بهما عالمه الخاص، ولذا حمل السيّاب أساطيره معه حتى في ترحاله ورحلة علاجه؛ لتكون دليلاً عليه.

لقد كانت قوي الفتك المتمثلة في (قابيل) دليلاً على ولادة الموت وتغلغله في كل مناحي الحياة((١)):

الموت في البيوت يولد،
يولد قابيل لكي ينتزع الحياة
من رحم الأرض ومن منابع المياه
فيظلم الغد

وإزاء سيطرة الموت على الحياة من حوله، كان لابد للسياب من البحث عن الخلاص من تلك السيطرة، فكان الاتكاء على الأسطورة، منها أسطورة (عشتار)((٢)):

في أرضك الخضراء. كان انعتاق!
بالأمس وارى قومك الآلهة
عشتار، أم الخصب، والحب، والإحسان، تلك الرية الوالهه

لقد حاول السيّاب من خلال أسطورة (عشتار) أن يجعل منها معادلاً موضوعياً للواقع الذي يعيش؛ لأن عشتار هنا ترمز إلى حياة جديدة، غير حياة الموت والاستلاب التي يعيشها الشاعر، فهو ينتظر بفارغ الصبر ذلك التجديد لحياته التي ليس فيها سوى رائحة الموت.

كما يتكأ السيّاب على أسطورة تموز، محاولاً من خلالها إحداث تغيير يؤدي إلى التوازن بين المتناقضات القائمة على فكرة التضحية، فيتوحد مع تموز الذي قتله خنزير بري، وغدت دماؤه شقائق، أما دماء السيّاب فغدت ملحاً((٣)):

ناب الخنزير يشق يدي
ويغوص لظاه إلى كبدي،
ودمي يتدفق، ينساب:

(١) الديوان ١١٧/٢– ١١٨
(٢) السابق ٥٤/٢
(٣) الديوان ٧٢/٢

لم يغد شقائق أو قمحاً
لكن ملحاً

ولما كان السيّاب يأمل بعث تموز من أجل بعث الحياة، فإنه يود أن يبعث لكي تبعث قرية جيكور من جديد((١)):

جيكور ... ستولد جيكور:
النور سيورق والنور.
جيكور ستولد من جرحي،
من غصة موتي، من ناري؛
سيفيض البيدر بالقمح،
والجرن سيضحك للصبح،
والقرية داراً عن دارِ
تتماوج انغاماً حلوه، والشيخ ينام على الربوة
والنخل يوسوس أسراري

إلا أن هذه الولادة ستتعثر((٢))

هيهات ... اتولد جيكور
إلا من خضة ميلادي؟
هيهات ... أينبثق النور
ودمائي تظلم في الوادي؟
أيسقسق منها عصفور
ولساني كومة أعواد؟
والحقل، متى يلد القمحا
والورد، وجُرحي مغفورُ
وعظامي ناضحة ملحا؟

وقد تأكد للسياب تعثر لحظة الميلاد والبعث التي ينتظرها، من خلال توظيف أسطورة

(١) السابق ٧٣/٢
(٢) السابق، ٧٣/٢– ٧٤

(أدونيس) التي ترمز إلى الخير والنماء فيقول((١)):

أهذا أدونيس، هذا الحواء؟
وهذا الشحوب، وهذا الجفاف؟
أهذا أدونيس؟ أين الضياء؟
وأين القطاف؟
مناجل لا تحصد،
أزاهر لا تعقد،
مزارع سوداء من غير ماء!
أهذا انتظار السنين الطويلة؟
أهذا صراخ الرجولة؟
أهذا أنين النساء
أودنيس يا لاندحار البطولة
لقد حطم الموت فيك الرجاء
و أقبلت بالنظرة الزائغة
و بالقبضة الفارغة
بقبضة تهدّد
و منجل لا يحصد
سوى العظام و الدم

يوظف السيّاب في هذا المقطع شخصية (أدونيس) عَبْرَ تساؤلات إنكارية متعددة، حيث يتعالى فيها أصوات اللاءات (لا تحصد/ لا تعقد/ لا يحصد)؛ لأن أدونيس لم يأت بما هو متوقع منه من الخير والسعادة، أي إنها كانت شخصية سلبية، قضت على كل آمال الشاعر في البعث والحياة.

ونتيجة لذلك، أطبق اليأس من تلك الولادة والبعث الذي ينتظره السيّاب، فما كان منه إلا أن تساءل((٢)):

من الذي يسمع أشعاري؟
فإن صمت الموت في داري

(١) السابق ١١٥/٢
(٢) السابق ٨١/٢– ٨٢

و الليل في ناري
من الذي يحمل عبء الصليب
في ذلك الليل الطويل الرهيب
من الذي يبكي و من يستجيب
للجائع العاري
من ينزل المصلوب عن لوحه
من يطرد العقبان عن جرحه
من يرفع الظلماء عن صبحه
و يبدل الأشواك بالغار

ومن ثم كانت الولادة التي ينتظرها صعبة على الرغم من أنه حال موعدها((١)):

ونزع ولا موت،
نُطق ولا صوت،
طلق ولا ميلاد

ولكن هل استسلم السيّاب ويأس من إمكانية البعث والميلاد، الإجابة، لا، فالسيّاب لا يزال يرادوه الأمل في الحياة((٢)):

هذا مخاض الأرض لا تيأسي؟
بشراك يا أجداث، حان النشور!

وكما وظف السيّاب الأسطورة الأجنبية، كذلك وظف أسطورة السندباد المغامر، التي ذاب فيها الشاعر، بحيث يصعب الفصل بينهما، فإن كان السندباد في سفر دائم، وكثير الترحال، ليعود في نهاية المطاف –مهما طال سفره– محملاً ببشائر الحياة الجديدة من الكنوز والهدايا، فإن السيّاب –أيضاً– ينتقل بين عواصم العالم، بحثاً عن الشفاء الذي يعيد إليه الحياة((٣)):

رحل النهار
ها إنه إنطفأت ذبالته على أفقٍ توهج دون نار

(١) السابق ٨٢/٢
(٢) السابق ٦٠/٢
(٣) السابق ٢٨٨/٢

وجلست تنتظرين عودة سندباد من السفار
والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود
هو لن يعود.

ذلك هو الإحساس عند الذات الشاعرة، فقدانها للأمل في العودة/ البعث، ورؤية قريتها من جديد، وقد تجسدت المأساة في هذا المقطع من صراع دائم يعيشه الشاعر بين الأمل والألم، وهذا الأمل سيضيع عندما يموت الشاعر خارج وطنه.

وهناك أسطورة كونغاي الصينية التي تتحدث عن «ملك أراد ناقوساً ضخماً يصنع من الذهب، والحديد، والفضة، والنحاس، وكلف أحد الحكام بصنعه، ولكن المعادن المختلفة أبت أن تتحد، واستشارت كونغاي –وهي ابنة ذلك الحاكم– العرافين بالأمر، فأنبأوها بأن المعادن لن تتحد ما لم تمتزج بدماء فتاة عذراء ... وهكذا ألقت كونغاي بنفسها في القِدْر الضخمة التي تصهر فيها المعادن .. فكان الناقوس .. وظل صدى ناقوس كونغاي يتردد منه كلما دق: هياي.. كونغاي، كونغاي»((١)).

وقد وظف السيّاب هذه الأسطورة؛ ليصور البعث الذي يولد من واقع الحديد والموت((٢)):

مازال ناقوس أبيك يقلق المساء
بأفجع الرثاء
«هياي ... كونغاي، كونغاي»
فيفزع الصغار في الدروب
وتخفق القلوب
وتغلق الدور ببكين وشنغهايمن رجع: كونغاي، كونغاي..!
فلتحرقي وطفلك الوليد،
ليجمع الحديد بالحديد،
والفحم والنحاس بالنضار
والعالم القديم بالجديد

وكما وظف السيّاب الموت الأسطوري، فكذلك وظف الموت المسيحي للتأكيد على تداخل الحياة في الموت، لا سيما استخدامه لأشهر ألفاظه: الصليب/ المسيح؛ فما يؤكد على صحة ما ذهب إليه

(١) الديوان ٢/٣٤ الهامش
(٢) السابق الصفحة نفسها

(سي موريه) من أن الشعراءالعرب المعاصرين، استخدموا المفردات المسحية في بناء قصائدهم الشعرية((١)) ، وذلك لأن مسألة صلب المسيح تثير لدى الشاعر والمتلقي مشاعر التضحية والفداء –أساس ثنائية الحياة والموت عند السيّاب– ولا شك أن الطاقة الاستيعابية الهائلة لشخصية المسيح (عليه السلام) جعلت السيّاب يحلق في فضاءاته الواسعة، ويبعث من خلال معجزاته الحياة من جديد((٢)):

«بابا... كأن يد المسيح
فيها، كأن جماجم الموتى تبرعم في الضريح
تموز عاد بكل سنبلة تعابث كل ريح

ويستحضر السيّاب معجزات عيسى (عليه السلام) في شفاء الأمراض وإحياء الموتى في قوله تعالى: «وإذ تخلق من الطين كهيئة الطير بإذني فتنفخ فيها فتكون طيراً بإذني وتبرئ الأكمه والأبرص بإذني وإذ تخرج الموتى بإذني»((٣)) لعله يبعثه من جديد من خلال إبراء المرض الذي استولى على جسده ونفسيته((٤)):

(تاج وليدك الأنوار لا الذهب،
سيصلب منه حب الآخرين، سيبرئ الأعمى
ويبعث من قرار القبر ميتاً هدّه التعب
من السفر الطويل إلى ظلام الموت، يكسو عظمه اللحما
ويوقد قلبه الثلجي. فهو بحبه يثب!)

ويوحد السيّاب بين ذاته وبين المسيح (عليه السلام) في مسألة الصلب، تأكيداً لمبدأ التضحية والفداء الذي انتهجه في حياته، بحيث بات المسيح «هو السيّاب الذي قطع عنه رزقه وألقى في سوق البطالة يتسول بقاءه تسولاً، السيّاب الذي اضطهد وأُبْعِد وشُرِّد دون أن يُهزم»((٥)) ومن ثم فإن الصليب وجراحه الدامية عليه لم يمته؛ لسماعه ما يبعث الأمل في الحياة من خلال أصوات

(١) انظر، سي. موريه، الشعر العربي الحديث (١٨٠٠–١٩٧٠) تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة: شفيع السيد، وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٨٦ صـ ٣٥٠
(٢) الديوان، ١٢/٢
(٣) المائدة (١١٠)
(٤) الديوان ٣٥٢/٢
(٥) إيليا حاوي، بدر شاكر السيّاب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٠ صـ ١٠٠

العويل والنواح والرياح((١)):

بعد ما أنزلوني، سمعت الريح،
في نواح طويل تسف النخيل
والخطى وهي تنأى. إذن فالجراح والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل
لم تمتني. وأنصت: كأن العويل
يعبر السهل بيني وبين المدينة
مثل حبل يشد السفينة
وهي تهوى إلى القاع. كان النواح
مثل خيط من النور بين الصباح
والدجى، في سماء الشتاء الحزينة

ويوحد السيّاب بينه وبين تموز والمسيح تأكيداً على فكرة البعث والميلاد من جديد((٢)):

قلبي الشمس إذا تنبض الشمس نورا،
قلبي الأرض، تنبض قمحاً، وزهراً، وماءً نميرا،
قلبي الماء، قلبي هو السنبل
موته البعث: يحيا بمن يأكل
في العجين الذي يستدير
ويدحى كنهر صغير، كثدي الحياة

وموت المسيح/ السيّاب ليس اعتباطياً أو بلا هدف، وإنما له هدف أراده الشاعر، ألا وهو الحياة مرة أخرى((٣)):

كم حياة سأحيا: ففي كل حفرة
صرت مستقبلاً، صرت بذره،
صرت جيلاً من الناس: في كل قلب دمي
قطرة منه أو بعض قطرة

(١) الديوان ١٠٨/٢
(٢) السابق ١٠٩/٢
(٣) السابق الصفحة نفسها

وهكذا نجح السيّاب –من خلال شخصية المسيح (عليه السلام)– أن يؤكد على فكرة البعث من جديد، من خلال انصهاره وتوحده مع تلك الشخصية في «الكيان الأول، في الغياب، في الجسر العائم المتحرك بين الموت والولادة، اليباب والبعث، في أبدية الرمز وحركيته»((١)).

وظف السيّاب –إلى جانب الرموز الأسطورية والمسيحية– الرموز الذاتية القريبة منه؛ ليجعلها إحدى وسائل البعث والحياة من عالم الموت الذي يحيط به، منها زوجه (إقبال) التي تعمل على تخفيف وطأة المرض، وتبعث فيه الأمل من جديد((٢)):

غداً تأتين يا إقبال، يا بعثي من العدم
ويا موتي ولا موت.
ويا مرسى سفينتي التي عادت ولا لوحٌ على لوح
ويا قلبي الذي إن مت أتركه على الدنيا ليبكيني

وفي موضع آخر يقول((٣)):

لولاكِ ما رمت الحياة ولا حننت إلى الديار
حببت لي سدق الحياة، مسحتها بسهنار النهار

الأبيات السابقة –من خلال زوجة الشاعر: إقبال –مفعمة بالأمل أهداها الشاعر إلى زوجه، التي امتزجت صورتها بصورة الوطن، حيث منحها السيّاب بعداً رمزياً لتكون ذات دلالة أوسع على العودة من دلالات البعث والحياة.

ويوجد إلى جانب الزوجة (إقبال) الابن (غيلان) الذي صار رمزاً من رموز بعث الشاعر وبعث قريته جيكور من جديد((٤)):

غيلان يصعد فيه نحوي، من تراب أبي وجدي
ويداه تلتمسان، ثم، يدي وتحتضنان خدي
فأرى ابتدائي في انتهائي

---

(١) أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر، بيروت، ١٩٦٨ صـ ٢١٧
(٢) الديوان ٤٤١/٢
(٣) السابق ٤٤٦/٢
(٤) السابق ١٣/٢

جيكور من شفتيك تولد، من دمائك، من دمائي
فتحيل أعمدة المدينة
أشجار توت في الربيع

وكما استعان السيّاب بالرموز الأسطورية والمسيحية والذاتية/ الأهل، فكذلك استعان بالرموز النضالية النسائية، وجعلها رمزاً للتضحية المفجرة لبعث الأمة من جديد.

إن الواقع الأليم للأمة جعل السّياب يبتعد عن الاتجاه الرومانسي، ويتأثر بالاتجاه الواقعي، من خلال التزامه بقضايا أمته، باستدعاء نماذج مناضلة لها دورٌفي الكفاح والتضحية، كما في شخصية (جميلة بوحريد) التي جعلها رمزاً للبعث من خلال وصفها بالمسيح المصلوب الذي ينزف دماً فداء وتضحية((١)).

ثانيا : المكان والزمان:

لا شك أن هناك علاقة تلازمية تربط بين نمطي المكان والزمان حتى إنه لا يمكن الفصل بينهما في الأعمال الأدبية «فالتأطير هو أول الخطوات الإجرائية في تشكيل العمل الفني، وأعني بالتأطير رسم الحدود التي تفصل عالم العمل الفني عن غيره من العوالم، ففي العمل الفني ... يقدم لنا الفنان عالماً تخييلياً بكل مقوماته وإحداثياته المكانية والزمنية»((٢)).

وتُعد اللزوميات وديوان السيّاب دليلا نابضا بصدق تلك المقولة؛ لارتباط هذين البعدين بالذات والخارج عند كلا الشاعرين، حيث يرتبط هذان النمطان بتجربة الحياة والموت عندهما؛ لكونهما ركناً أساسياً في تأصيل تلك الثنائية.

وتجدر الإشارة إلى أن هذين البعدين (المكان– الزمان) استعارهما الشعر من فن القص وجعلهما إطاراً لبعض نماذجه إلا أن هذا الاستدعاء «لا يعني تماثل نسق البناء القصصي في مجالي الشعر والنثر، وإنما يأتي ذلك في الشعر من أجل إضفاء مزيد من الحيوية والخصوبة الفنية على النص الشعري»((٣)).

ومن ثم يمكن القول إن ثنائية الحياة والموت عند المعرِّي والسيّاب غنية بهاتين السماتين (المكان– الزمان) التي تخضع لروح الشعر المسيطرة على نحو عام وأساسي على النصوص الشعرية عند كليهما.

---

(١) الديوان ٢/٥٠–٥٧

(٢) سيزا قاسم، القارئ والنص، العلاقة والدلالة، الهيئة المصرية للكتاب، ٢٠١٣ صـ٨٧

(٣) طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، لونجمان، ٢٠٠٠ صـ٢٩٢

المكان:

يعـد المكان واحداً من أهم مكونات ثنائية الحياة والموت عند المعرِّي والسـّياب؛ لأن علاقة كل منهمـا بالمـكان هي علاقة جدلية، فلا يمكن لنا أن نتصور أنـه قد تتم هذه الثنائية التي تعبر عن الوجود الإنساني في رحلتي الحياة والموت دون سياق المكان، حين عمد كلا الشاعرين إلى دمج المكان بعالم كل منهما المتخيل، والذي يضعه كلاهما في إطار مكاني يغلب عليه الوهم الواقعي؛ لأن عملية القيـاس المنطقـي التي يتبعها المتلقي في ذهنه بعد محاولة مقارنـة العمل الأدبي بالواقع، تجعله يكون فضاء شبيهاً بالفضاء الواقعي، وبذلك يتم دمج المتخيل مع الواقع((١)).

ومما لاشـك فيه أن المكان –تبعاً لثنائية الحياة والموت– قد ترك أثراً كبيراً في تشكيل شخصية المعـرِّي والسـيّاب وطبعهما وتحديـد رؤيتهما للعالم الدنيـوي والأخروي، وهو مـا ينطلق منه الشـاعران؛ بهدف تحطيم أنسـاق الأماكن السـائدة في واقعيهما، ويضعا بدائـل لها تؤدي الدور نفسه، قادرة على الإيهام بواقعية تلك الأماكن((٢)).

وإذا نظرنا إلى المكان من حيث قيمته الفلسفية عند المعرِّي والسيّاب فإنه «يرد في الإبداعِ الأدبي كجـزء من حلمـي النوم واليقظة، وهما حلمـان مختلفان، ففي حلم النوم لا نجـد أبعاداً واضحة للمكان، المكان فيه تشـظى يتفتت ... أما المكان في الأدب، والأدب من أحلام اليقظة الواقعية التي تقهر الخيال والتأويل فيصبح المكان محسوساً»((٣)).

وقد بدت علاقة المعرِّي بالمكان –معرة النعمان– متأصلة في نفسه، لكونها مبعثة الأول للحياة، ومـن ثم يأتي الحنين الدائم لها؛ ليضفي جمالية مكانية، حتى وإن أحس المعرِّي بالمعايرة من هذا الاسم((٤)):

يعيرنـا، لفـظ المعـرة أنهـا ..... من العُر، قـومُ، في العلا، غرباء

وذو نجـب، إن كان مـا قيـل صادقاً ..... فمـا فيـه إلا معشـر نجبـاء

---

(١) انظر، حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٣، صـ٦٥

(٢) انظر، صلاح صالح، قضايا المكان الروائي، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٧ صـ١٧

(٣) ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦صـ١٥٨

(٤) اللزوميات ٣٤/١– ٣٥

تفـزع أعرابيـة أن جـرت لهـا ..... نواعـب، يسـتعرضنها وظبـاء
ومـا الأربـى للحـي إلا مُسـفة ..... علـى أنهـم في أمررهـم أدبـاء

فالمعرِّي –كما بدا لنا في الأبيات– ما نظم هذه الأبيات إلا لتوضيح ما طبع عليه الناس في الحياة من عادات سيئة كان عليه أن يستقبحها وينقدها.

ويرى المعرِّي أن المكان ثابت في مقابل صيرورة الزمن فيقول((١)):

أمـا المـكان، فثابـت لا ينطـوي ..... لكـن زمانـك ذاهـب لا يثبـتُ

ولذا يتسـاءل المعرِّي، إن كانت هذه هي الحقيقة، وأن قهر الزمن للإنسان هو الأمر الحتمي، فلماذا تعتني الأم بابنها؟:

وإذا الفتـى كان الـتراب مآلـه ..... فعـلام تسـهر أمـه وتربـتُ

ومن ثم رأى المعرِّي أن التشـبث بالأماكن الدنيوية هو من قبيل العدم؛ لأن الذات فيه مسـلوبة الإرادة مـن كل شـيئ، فهي تبحث عن الخلاص الذي تجده مسـتجداً في صـورة القبر، الذي كان بمثابة الرمز الحي، للميت الفائت، فهو قائم ليذكر الأحياء بالذين رحلوا قبلهم إلى العالم الآخر، ويبين أن الحياة لا قيمة لها، وأن الإنسان – مهما عظم– فمصيره إلى تلك الحفرة((٢)).

ولعل في تصوير المعرِّي للمكان/ القبر منذ القدم ما يشير إلى ذلك((٣)):

أرواحنـا معنـا وليـس لنـا بهـا ..... علم فكيـف إذا أحوتهـا الأقبرُ؟

فلم يكن بمسـتغرب –إذن– أن يشغل المعرِّي بالأماكن الأخروية أكثر من الدنيوية، بالرغم من أن القبر/ المكان ضيق((٤)).

إذا الحـي أُلبـس أكفانـه ..... فقـد فنـى اللبـسَ واللابـسَ
ويبلـى المحيـا، فـلا ضاحـكٌ ..... إذا سـر دهـرٌ، ولا عابـسُ
ويحبـس في جـدثٍ ضيـقٍ ..... وليـس بمُطلقـه الحابـسُ

(١) اللزوميات ٢٥١/١٢
(٢) انظر، صلاح عبدالحافظ، الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، دار المعارف، ١٧٥/١– ١٧٦
(٣) اللزوميات ٦٠٢/١
(٤) اللزوميات ٨٨٩/٢، والمعنى نفسه نجده في ٨٥٩/٢، ٨٨٥

نجد المكان في هذه الأبيات ذا طابع حركي، يشكل الحالة التي سيكون عليها في أول منازل الآخرة.

ويستخدم المعرِّي في قصيدة (جسر الموت) تقنية الطباق؛ ليعبر من خلاله على حقيقة واقعية، فيقول((١)):

الليل والإصباح، والقيظُ، والإبرادُ ..... والمنزل والمقبره

من خلال تتابع الطباق (الليل_ الإصباح) و(القيظ- الإبراد) و(المنزل- المقبرة) يعبر المعرِّي عن واقع مأساوي يسرد أحداثاً واقعية، يوظف فيه المكان (المنزل- المقبرة) بوصف الأول دنيوي، والآخر أخروي، خير توظيف، واختار المعرِّي لقصيدته عنوان (جسر الموت) لأنه حجر الزاوية الذي منه تبدأ مأساته التي عبر عنها بفلسفته العلائية.

ومن ثم رأى المعرِّي أن البقاء في القبر خير من البقاء في الدنيا بل خير من الحشر نفسه((٢)):

ضحكنا وكان الضحك منا سفاهةً ..... وحق لسكان البسيطة أن يبكوا
يحطمنا ريب الزمان كأننا ..... زجاجٌ، ولكن لا يُعادُ له سبكُ

يحاول المعرِّي في هذين البيتين أن يعطي للمكان (البسيطة) بُعداً نفسياً يوحي بالسلبية من خلال لفظه (يبكوا) وهي مفردة تعطي للمكان/ البسيطة، نوعاً من الخصوصية، تعكس حزن المعرِّي؛ لعدم استقرار ذلك المكان، ولذا يختار القبر، مما يدل على أن صفة الفناء هي الغالبة على المكان/ البسيطة، وأن الأنا غير متشبثة بها.

وقد يجمع المعرِّي بين الفضاءات المتضادة، ويجعلها مكاناً مفتوحاً من خلال خطابه لأهل هذه الدنيا((٣)):

حياة وموت وانتظار وقيامةٍ ..... ثلاثٌ أفادتنا ألوف معانِ؟
فلا تمهروا الدنيا المروءة، إنها ..... تفارقُ أهليها فراق لعانِ
ولا تطلباها من سنانٍ وصارم ..... بيوم ضراب، أو بيوم طعانِ
وإن شيءتما أن تخلُصا من أذاتها ..... فخُطابها الأثقال واتبعاني

ولعل مفتتح الأبيات يشي بإدراك المعرِّي للعلاقة بين الأمكنة الدنيوية والآخروية، من خلال التحذير من الدنيا والتكالب عليها.

(١) اللزوميات ٦٩٣/٢
(٢) اللزوميات ١١٤٥/٣
(٣) اللزوميات ١٥٩٥/٣

ويبـدو أن المعرِّي قد شـغل بقضية القوة التدميرية للزمن فأسـقطها على المكان، بحيث خاض المـكان صراعاً مع الدهر بما يمكن أن نطلق عليه الصـراع الزماني المكاني، رصده المعرِّي ببراعة في قصيدة (صوت من القبر) مستعيناً بمحاورته لطفل فارق الحياة((١)):

أيـا طفـل الشـفيقة! إن ربـي ..... علـى مـا شـاء مـن أمـرٍ، مُقيتُ
تكلـم، بعـد موتـك، باعتبـارٍ ..... وقـد أودى بـك النبـأُ المقيـتُ

ويجيبه الطفل:

تركـتُ الـدار خاليـة، لغـيري؟ ..... ولـو طـال المقـامُ بهـا شـقيتُ
نقيـتُ، فمـا دنسـتُ، ولـو تمـادن ..... حياة ربي، دنسـتُ، فمـا نقيتُ
مـا يدريـك باكينـني؟ عسـاني ..... لسُـكنى الفوز في الأخرى انتقيتُ

أتاح الحوار السـابق بين المعرِّي والطفل اكتشـاف الحركة الباطنية في شخصية المعرِّي، حيث استغل المعرِّي هذه التقنية، حتي يتمكن بها من تمثيل صراع الزمان مع المَعْلم المكاني (الدار).وقد اتخـذ المعرِّي من (طـال مقام) أيقونة تحوي دلالة الزمن العابثـة، فالعلاقة بين طول المقام المؤذن بالخلود والبقاء ، وبين الزمن وتشكلاته هي علاقة تخييلية تقوم على أساس التشابه((٢)).

كما صور المعرِّي تخريب الزمن وسـطوته على المكان/ الدار، بمنتهى القسـوة، مستغلاً سكون الإنسان وعجزه عن رد الفعل((٣)):

دنيـاك دارٌ، إن يكـن شُـهادها ..... عقـلاء، لا يبكـوا علـى غُيابها
قـد أظهرت نوباً تزيـد على الحصى ..... عدداً، وكـم في ضبنهـا وعيابها
تفريهـم سـيوفها، وتكبهـم ..... برماحهـا، وتنالهـم بصيابهـا
مـا الظافـرون بعزهـا ويسـارها ..... إلا قريبـوا الحـال مـن خيابها

أسـهم الزمن مع المكان/ الدار في الإحسـاس بالفناء والزوال، فيما يشبه المفارقة التي تأسست عليها طبيعة المكان/ الدار، فعلى الرغم من أن تلك الدار، المفروض فيها والواجب أن تقدم لقاطنيها

(١) اللزوميات ٢٤٩/١
(٢) انظر شرح صلاح فضل لمصطلح الأيقونة في كتاب: مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٢ صـ١٢٣- ١٢٤
(٣) اللزوميات ٢٠٢/١

كل سُبل الراحة، فإنها تسلك سلوكاً شنيعاً حين تتحد مع الزمن –بما فيها من مصائب ونوائب ما يزيد على عدد الحصى– في النيل من قاطنيها بالسيوف، والرماح والسهام الصائبة.

وهكـذا كان المعرِّي مسـتخفاً بالمكان والحياة، فذم أهلها والمتصارعين عليها، حتى غدا شـبح المكان الأخروي/ الموت يسيطر عليه.

ويبـدوأن هذا الأمر على العكس عند السـيّاب، الذي هام بالمـكان الطبيعي من حوله، فأضحى واضح المعالم في شعره، ابتداءً من رباعية جيكور (مرثية جيكور– جيكور والمدينة– تموز جيكور– العودة لجيكور) حتى نافسـت –في شـعره– الأماكن التي تغنى بها الشعراء قديماً؛ لكونها مهد الطفولة وقد «زاد تعلقه بها أنه دفن في ثراها أمه»((١)).

لقد شـكلت جيكور عالماً متجذراً في نفس السـيّاب، فظلت في مخيلته –طيلة حياته القصيرة– بمثابة المرفأ الآمن الذي يحن إليها، عسـاه أن يسـتريح على شـاطئيها من عناء رحلتي: المرض والاغـتراب، ومن ثم فإن هذه القرية صارت «فاعل فعلـي ينفتح وينمو. وحين يكون المكان قيمة، فإنـه يصبح لها خصائص تكبيريـة»((٢)). غير أن جيكور قد أدركتهـا –هي الأخرى– عوادي الزمن، وأصبح من المتعسـر بعثها من جديد «وأصبحت علاقته مع جيكور وبقيع علاقة مع التراب والقبور والنخيل»((٣)) فقد شابت جيكور((٤)):

وجيكور شابت وولى صباها
وأمسى هواها
رماداً، إذا ما
تأوهن هزته ريحُ...
أثارته حتى ارتمى في صداها

(١) إحسان عباس، بدر شاكر السيّاب، سابق صـ٢٠، وهو ما عبر عنه السيّاب بقوله:

أفياء جيكور أهواها
كأنها انسرحت من قبرها الليالي،
من قبر أمي التي صارت أضالعها التعبى وعيناها
من أرض جيكور ... ترعاني وأرعاها. الديوان ٢٦٤/٢

(٢) غاسـتون باشـلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسـة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠ صـ٢٢٦

(٣) مقدمة الديوان ١٨/١

(٤) الديوان ٢٧٦/٢

هباءً وذراً تضيقُ الصدور
به عن مداها
أين جيكور؟

تكشف الأبيات عما آل إليه حال جيكور، فقد تبدلت وشاخت بفعل الزمن الذي استلب كل مظاهر الجمال فيها((١)):

في ريف جيكور الذي لا يميل
عنه الربيه الأبيض الأخضر:
السهل يندى والربى تزهر

وتمتلك السيّاب الحيرة في محاولة لمعرفة حقيقة هذا التحول الذي أصاب جيكور؛ فيتسرب إليه شعور مخيف: الموت سيحلق على جيكور((٢)):

جيكور ديوان شعري،
موعدٌ بين ألواح نعشي وقبري

وقد تملك هذا الشعور السيّاب، فاستقر اليأس في نفسه، فأخذ يُسأل جيكور:

أيه جيكور، عند سؤال، أما تسمعينه؟
هل تُرى أنت في ذكرياتي دفينه
أم تُرى أنت قبر لها؟ فابعثيها
وابعثيني

ويظل هذا الشعور مسيطراً على السيّاب حتى بعد أن عاد إليها، ووجد ما آلت إليه، لم يجد أمامه إلى سيل من التساؤلات يلقيها إليها بلا وعي وبصورة تحمل الكثير من الحسرة والألم والفجيعة((٣)):

جيكور، جيكور: أين الخبز والماء؟
الليل وافي وقد نام الأدلاء؟
والركبُ سهرانُ من جوع ومن عطشٍ
والريحُ صرٌ، وكل الأفق أصداء.

(١) الديوان ٢/٢٧٣
(٢) الديوان ٢/٢٧٧
(٣) السابق، الصفحة نفسها

بيداء مافي مداها ما يبين به((١)).

دروبٌ لنا وسماءُ الليل عمياءُ
جيكور مدي لنا باباً فندخله
أو سامرينا بنجمٍ فيه أضواءُ!

ولكن هل سمعته جيكور؟ الإجابة. لا؛ لأن عالم المدينة حال بين الشاعر وقريته((٢)):

وتلتف حولي دروب المدينة
حبالاً من الطين يمضغن قلبي
ويعطين عن جمرة فيه طينه
حبالاً من النار يجلدن عُري الحقول الحزينة
ويحرقن جيكور في قاع روحي
ويزرعن فيها رماد الضغينة

ومن ثم باتت جيكور ضحية، وصارت فردوساً مفقوداً للشاعر يحن إليه الشاعر في يقظته ومنامه((٣)):

أحن لريف جيكور

ولكن هيهات أن تعود إليه جيكور كما كانت أو أن يعود هو كما كان، بعد أن حال بينه وبينها سور محكم وبوابة مغلقة؛ لا يستطيع هدمه أو فتح البوابة((٤)):

وجيكور من دونها قام سورٌ
وبوابة
واحتوتها سكينه.
فمن يخرق السور؟ من يفتح الباب؟ يرمي على كل قفل يمينه؟
ويمناي: لا مخلب للصراع فأسعى بها في دروب المدينة
ولا قبضة لابتعاث الحياة من الطين...

(١) الديوان ٨١/٢
(٢) الديوان ٧٥/٢
(٣) الديوان ٣١٦/٢
(٤) الديوان ٧٨/٢– ٧٩

لكنها محض طينة.

فلم يكن أمام السيّاب –بعد أن فقد أسلحة تحطيم السور وضاع منه مفتاح بوابة جيكور– أن يستسلم ويرثى قريته –على طريقة القدماء في رثاء الأطلال والمدن والممالك الزائلة– بعد أن عصف بها وبه الزمن((١)):

ويل جيكور؟ أين أيامها الخضر وليلان صيفها المفقود؟ والعشاء السخى في ليلة العرس وتقبيلة العروس الودود ولم يكن أمام السيّاب، بعد تأكده من استلاب الزمن لقريبته، إلا أن يعلن أن صباه قد ضاع ولم يعد بالأمكان أن يرجع؛ لأن جيكور ضاعت((٢)):

هيهات ... إنها جيكور
جنة كان الصبي فيها وضاعت حين ضاعا.

وما ذلك الح

زن المسيطر على السيّاب لضياع جيكور، إلا انعكاس لعشقه لحياة الريف التي بكاها بقصيدته (المساء الأخير) التي افتتحها بقوله:

«آخر مساء قبل مغادرة الريف»((٣))

بعد أن شدته نداءات المدينة إلى طلب العلم:

نعى لي وللناس النهار (مؤذنٌ) ... وقد كان ينعى لي فؤادي ومأملي
تمنيته لا يسمع الصوت، أخرساً ... تمنيتُ لو يهوى إلى الأرض من علِ
ألا وقـرت آذانُ من يسـمعونه ... بأشـلاء قلـب في ضلوعي مقتل

هذا الريف الذي يضم دار جده التي اغتالتها هي الأخرى يد الزمان بقسوة((٤)):

مطفأة هي النوافذ الكثار
وباب جدي موصدٌ وبيته انتظار
وأطرق الباب، فمن يجيبُ، يفتحُ؟
تجيبني الطفولة، الشبابُ منذ صار،

(١) الديوان ٦٧/٢
(٢) الديوان ٣٩٨/٢
(٣) الديوان ١٢٤/١
(٤) الديوان ٢٢٩/٢

تجيبني الجرار جف ماؤها، فليس تنضح:

وحين تقفر البيوت من بناتها
وساكنيها، من أغانيها ومن شكاتها
نحسُ كيف الزمان إذ يدور

ويصيب الحزن السيّاب من جراء ذلك، فيتساءل عن سبب ذلك((١)):

وهل بكيتُ أن تضعضع البناء
وأقفر الفناء أن بكيتُ ساكنيه؟
أم أنني رأيت في خرابك الفناء
محدقاً إلي منك، من دمي
مكشراً من الحجارة، آه أي برعم
يُرب فيك؟ برغم الردى!! غداً أموت

أدرك السيّاب أن طفولته في دار جده ستصير إلى الاندثار شأنها في ذلك شأن هذه الدار التي لن تعود إلى حالتها الأولى.

هذه الدار تتحول إلى خراب تنعق فيها البوم((٢)):

خرائب فانزع الأبواب عنها تغد أطلالاً،
خوال قد تصك الريح نافذة فتشرعها إلى الصبح
تُطل عليك منها عينُ يوم دائب النوح
وسلمُها المحطمُ، مثل برج داثر، مالًا
يئن إذا أتته الريح تصعده إلى السطح،
سفينٌ تعرك الأمواج ألواحه.

وهي صورة قريبة من الأطلال القديمة التي بكاها الشاعر الجاهلي، ومن ثم يمكن القول: إن الآثار الباقية قاسم مشترك في الشعر العربي على تنوع الصيغ والتعابير والأماكن.

وإذا كان هذا الإحساس قد سيطر على السيّاب بالنسبة لقريته جيكور، فإن الإحساس قد

---

(١) الديوان ٢/٢٣٠

(٢) الديوان ٢/٣٢٢

صاحبه إينما رحل عنها، فهو يقول في قصيدة (لأني غريب) ((١)):

لأني غريب
لأن العراق الحبيب
بعيد، وأني هنا في اشتياق
إليه، إليها ... أنادي: عراق
فيرجع لي من ندائي نحيب
تفجر عنه الصدى
أحس بأني عبرتُ المدى
إلى عالمٍ من ردى لا يجيب
ندلئي،
وإماهززتُ الغصون
فما يتساقط غيرُ الردى:
حجاره
حجارٌ وما من ثمر
وحتى العيون
حجارٌ، وحتى الهواء الرطيب
حجارٌ يندِيه بعض الدم.
حجارٌ ندائي، وصخرٌ فمي
ورجلاي ريحٌ تجوب القفار

المكان في هذه القصيدة يخيم عليه الاغتراب، وقد اختار السيّاب الألفاظ التي تدل على القسوة، ومع ذلك يحاول تقريب المسافة الشاسعة بين المكان وصاحبه، على الرغم من بعده، ونجد الغربي هي التي كانت سـبباً في تذكر المكان الذي يناديه (عراق) ولكن صدى صوته يرجع له بصورة سيئة (نحيب/ ردى/ حجار، دم) وكا ماهو نذير شؤم أتى به ذلك الصدى، وحتى خيوط الأمل الذي تعلق بها قُطعت، فلا أمل ولا حياة (وإما هززت الغصون، فما يتساقط غير الردى).

ومـن ثم فإن المكان – هنا – يوحي بالسـلبية، وجميع معاني الألفـاظ في القصيدة توحي بذلك (لا يجيـب/ إلى عالم من ردى/ حجار حجـار/ وما من ثمار/ وصخر فمي) وأغلبها يوحي بالجمود والموت والنهاية الأليمة.

(١) الديوان ٢٦٨/٢

فلم يكن بمستغرب – إذن – ألا ينسجم السيّاب – بعد فقده لجيكور – مع أي مكان رحل إليه، فيقول عن بغداد((١)):

بغدادُ؟ مبغى كبير

بغدادُ كابوسٌ: (ردى فاسد
يجرعه الراقدُ
ساعاته الأيام، أيامه الأعوام، والعام نيره:
العام جرحٌ ناغرٌ في الضمير)

ونحن في بغداد؟ من طينٍ
يعجنه الخزاف تمثالاً،
دنيا كأحلام المجانين
ونحن ألوان على لُجها أشلاء وأوصالا

فالسيّاب يرى بغداد مبغى وكابوساً وموتاً، ومع ذلك يستأنف بتلقائية وصفه لها.

أما لندن، فهي موات لا تنبض بالحيوية((٢)):

ولندن مات فيها الليل، مات تنفس النور

وكذلك الحال في بيروت التي لم يبصر فيها إلا وجه الموت((٣)):

وليلى الأواه في بيروت يحييني
لأبصر فيه وجه الموت، راح يذيبه نبعٌ من اللهفه
تدفق من فؤاد البلبل المسكوب بين غصوب لبلاب
ليالٍ من عذابٍ، من سقامٍ، لست أنساها.

الأمر نفسه يشعر به السيّاب في (باريس) التي لم يجد فيها سوى الظلمة والبرد والحزن((٤)):

---

(١) الديوان ٢/١٠٢– ١٠٣
(٢) الديوان ٢/٣١٦
(٣) الديوان ٢/٣٦٧
(٤) الديوان ٢/٣٧٠

وذهبت فانسحب الضياء،
أحسست بالليل الشتائي الحزين، وبالبكاء
ينثال كالشلال من أفق تحطمه الغيوم.
احسستُ وخز الليل في باريس، واختنق الهواء

وما أحساس السيّاب السابق بعدم الانتماء للمكان خارج العراق وتحديداً جيكور إلا لكونه إحساساً نابعاً عن ضياع القيم والمثل العليا فيها، وهذا ما عبر عنه صراحة في قصيدة (المومس العمياء) التي يظهر فيها السيّاب الوجه القبيح للمدينة، من خلال استغلال قاطنيها لحاجة الفقيرات والقرويات إلى المال، فيجبروهن على ممارسة البغاء((١)).

لكل هذه الأسباب، رأى السيّاب المدينة وجهاً آخر، من وجوه الاستلاب الروحي والمكاني الذي تمارسه المدينة بسطوتها على ساكنيها((٢)):

ولكن لم أر الأموات يطردهن حفارُ
من الحفر العناق وينزعُ الأكفان عنهاأو يغطيها
ولكن لم أر الأموات، قبل ثراك، يُجليها
مجون مدينةٍ، وغناءُ راقصةٍ، وخمارُ
يقول رفيقي السكران: «دعها تأكل الموتى
مدينتنا لتكبر، تحضن الأحياء، تسقينا
شراباً من حدائق برسفون، تعلنا حتى
ندور جماجمُ الأموات من سُكرٍ مشى فينا!»

وخلاصة القول إن المكان قد شغل حيزاً كبيراً في ديوان السّياب، فلا نكاد نقرأ قصيدة للشاعر إلا ونجد بها فضاءات مكانية تكون واضحة الدلالة يفوح من بعضها الانتماء والارتباط الروحي، ومن الأخرى/ النفور، وعدم الانسجام.

الزمـــان:

ما من عنصر شغل النقاد والمفكرين مثلما شغل عنصر الزمان؛ إذ يُعد العنصر الشفاف الذي لا يمكن أن تلميه بكلتا يديك، فكأنه ينبلج من اللاشعور الفني، فإذا ما توقف الناقد أمام هذا العنصر وطبيعته لدى الشاعر، استطاع في نهاية الأمر الولوج إلى قلب التجربة الشعرية.

(١) الديوان ١٤٤/٢– ١٦٨
(٢) الديوان ٢١٩/٢

ومــن ثم يمكن القول بأن الزمن من المفاهيم الكبرى التي حار في تعريفها المفكرون والباحثون؛ فوجودنا مرهون به، وهو يؤثر فينا ولا نؤثر فيه؛ لذا فالزمن له «مظهر نفســي لا مادي، ومجرد لا محســوس، ويتجســد الوعي به من خلال ما يتســلط عليه بتأثيره الخفي غــير الظاهر، لا من خــلال مظهره في حــد ذاته. فهو وعيٍ خفي، لكنه متســلط ومجــرد، لكنه يتمظهر في الأشــياء المجســدة»((١)) ويشكل الزمن عنصراً من العناصر الرئيسة التي تقوم عليها ثنائية الحياة والموت فــ» إننا نجد – بخصوص علاقة الزمــن بجدلية الحياة والموت خلال هذا التلاحم – أن الزمن قد تعاظم شــأنه وســطوته في وعي الإنســان منذ عهد مبكر، فنظر إليه كأنه سر الحياة والموت، ولعل الآية الكريمة « ... وما يهلكنا إلا الدهر ...» ((٢)) تمثل أحســن تعبير عن هذه العلاقة الوطيدة ما بين الزمن والموت في ذهن الإنسان»((٣)).

ويجسد الزمن بأنه « خيط وهمي يربط الأحداث بعضها ببعض، ويؤسس لعلاقات الشخصيات بعضها مع بعض، ويظاهر اللغة عن أن تتخذ موقعها في إطار الســيرورة»((٤)). لذا فنحن نحاول رصد الزمن المتضمن داخل ديواني المعرِّي والسّياب، ونُعني بــه الفترة الزمنية التي تجري فيها الأحداث داخل كل قصيدة.

ويبدو أن تأثير البُعد الزماني عند المعرِّي والسّياب كان نابعاً من تصور وجودي أصيل للزمن، هذا التصوُّر نراه يســتحيل خوفــاً وجودياً من الفناء تارة، وصراعاً عنيفــاً مع الدهر تارة أخرى، ويبــدو هذا واضحاً في كثير من القصائد التي يتســم فيها الزمن بالذاتية، ويعبر الشــاعر فيها عن زمنه النفســي، ومن ثم يغدو الزمن مفتاحاً لفهم تجربة كلا الشــاعرين أو بالأحرى ثنائية الحياة والموت عندهما.

وبمــا أن النقطة الحاسمة في كيــان المعرِّي – كما أعتقد – هي آفته التي غيرت حياته وجعلته رهين المحبسين، فإنها أشعرته بسطوة الموت الذي ملأ عليه حياته.

وبعد الزمن – من وجهة نظري – مبحس آخر يضاف إلى المبحسين السابقين، وأحد مستويات تجلي فلسفته في الموت، بحيث بات المعرِّي ابن وقته، يرتبط به حيث كان، والوقت مطية يركبها الإنسان إلى أن يفارق الحياة، فهو مرتبط بالدنيا عنده، والوقت أجلى مظاهره: الليل والنهار الذي

(١) عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية، صـ ٢٠١

(٢) الجاثية (٢٤)

(٣) لطيف محمد حسن، جدلية الحياة والموت في شعر أبي القاسم الشابي، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٢ صـ ١٢٤

(٤) عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية صـ ٢٢٥

يسميها (الفتيان) أو اليوم والليلة، وهما كائنان وجوديان كبيران يتجولان في الدنيا، وهما حاملا معنى الزمان، ومعنى الحياة والموت نتيجة حتمية لفعلهما؛ إذ يستوليان على المرء بالتعاقب، يشهران سيفهما على كل الناس((١)):

هما الفتيان استوليا بتعاقب ..... وما لهما لُب، فكيف يشُطان؟
إذا مضيا لم يرجعا، وتلاهما ..... نظيران، بالمستودعات، يلُطانِ
وكل غني يسلبان من الغنى ..... وكل كمى، عن جواد، يحطان
وكم نزلا في مهمة، وتحملا ..... بغير حسيس، عن جبال وغيطان
وما حملا رجلين، طوراً، فيؤنسا ..... إذا حفز الوشك الرحال يئطان
ويبتريان العظم والنحص، ذائباً ..... لينتفيا، والأديم يعطان
وما برحا، والصمت من شيمتيهما ..... يقصان فينا عبرة، أو يخطان
وقد شهرا سيفين في كل معشر ..... يقدان ما همسا به، أو يقطان

ويقول في قصيدة أخرى((٢)):

هما بدويان، الطريق تعرضا ..... وبردي، من نسيج الشبيبة، نراني
قويان عزاني عليه، وأوقعا ..... بغيري مابي أوقعاه، فعزاني
وما ضيقا أرضي، ولكن أراهما ..... إلى الضنك، من وجه البسيطة، لزاني

بل الفتيان، اعتاد قلبي أذاهما ..... يشيمان أسياف الردى، ويُهزان

ومن الوقت وحامليه الكونيتين: الليل والنهار، إلى مشاهد الوجود اللصيقة به إلى الشمس، وهي داخلة في الموت، وهو في عدادها داخل((٣)):

أجم رحيلي ما أجمت مواردي ..... وكان دخولي من ذوي العدد الجم
أشمس نهاري! كم خلت لك حجة ..... فهل لك من خال، فيعرف، أو عم؟

---

(١) اللزوميات ٣/١٥٨٢- ١٥٨٣
(٢) اللزوميات ٣/ ١٥٨٥- ١٥٨٦
(٣) اللزوميات ٣/١٤٥١

والشمس حياتها موت، ولذا يطلب منها الرحمة للإنسن المسئول في هذه الحياة((١)):

رحمتـك يـا مخلوقـة الإنـس إنما ..... حياتك مـوت، والمطاعم كالسـم
فإن تحرمـني عقلاً سـعدت بغبطة ..... وإن ترزقيه، فهـو مبتعث الهم
ولن يجمـع الناس، الذيـن رأيتهم ..... على الحمد، لكن يجمعون على الذم

ومن رثائه للشـمس، يرثي المعرِّي الإنسـانية كلها التي يلازمها الداء والألم – بفعل الزمن – والذي لا حسم له إلا بالموت، ويختصر هذا العناء في وصف الأرض بالمريضة والممرضة معاً، والعطب مـآل كل مـن عليها والألم نصيب ما يدب عليها، ولا حـل لذلك إلا بالموت: صيرورة دائمة في هذه الحياة، لا نتعلم من أخطائنا، نخطو خطو من سبقونا((٢)):

لعمري! لقد أغنتك صورة واحد ... من الإنس، في الأقوام، عن كُنية واسم

ومـا كان فينـا مـن سـجية مخطئ ..... فقد وجدت في حي عادٍ وفي طسـم

تحمل عن الأرض المريضة غادياً ... ولا ترض للداء العياء سوى الحسم

والزمـن عند المعرِّي لصيق بالموت؛ فتغير الوقت هو المبشـر بالموت، أو هو الموت الذي يحدث على الأرض((٣)):

إذا داع دعـاكَ لرُشـدِ أمـرٍ ..... فلَـبِّ ولا يفُتْـكَ لـهُ اتّبـاعُ
تَغَـيّر مُلْـكُ حِمـيرَ ثـمّ كِسـرى ..... ولم تَقبَـلْ، تَغيّرَهـا، الطّبـاع
وجـدتُ النّـاسَ في جبـلٍ وسَـهلٍ ..... كأنّهُـمُ الذّئـابُ، أو السّـباعُ
رجـالٌ مثـلُ مـا اهترَشَـتْ كِلابٌ ..... ونسـوانٌ كمـا اغتَلَـمَ الضّبـاعُ
أزالَ اللّهُ خـيراً عـن أمـيرٍ ..... لـهُ ولَـدٌ، علـى عِلـمٍ يُبـاعُ
جَـوارٍ، كالنّيـاقِ يُسَـقنَ عَنـهً ..... وفي أحشـائهِنّ لَـهُ رِبـاع

---

(١) السابق، الصفحة نفسها
(٢) اللزوميات ١٤٥٢/٣
(٣) اللزوميات ١٠٣٠/٢

ويقول عن الوقت في قصيدة أخرى((١)):

ومـازال البقـاء يـرت حبلـي ..... إلى أن حـان، للمـرس، انقطاع

ومـن ثم يمكن القول بـأن الزمن يقف على قمة المفردات ذات الصلـة الوثيقة بالحياة والموت، فالزمن قوة متسـلطة جبارة على الحياة والإنسـان معاً، مما يشـعرنا بضآلـة الحياة والموجودات عليها((٢)):

قـد صحبنـا الزمـان بالرغـم منـا ..... وهو يردى، كما علمت، الصحابا

وأمام هذه القوة المتسـلطة للزمان، فإن الإنسـان يجد نفسه أسيراً في قبضته لا يستطيع الفكاك من براثينه((٣)):

ومـا الإنسـان، في التطـواف، إلا ..... أسـير الزمـان، فهـل يُفـك؟

وقد رسم المعرِّي للزمان صورة الأسود المفترسة التي لا ترحم فريستها((٤)):

وتـأكـلـنـا أيـامـنـا، فـكـأنما ..... تمـر بنا السـاعات، وهي أسـودُ

وهي طبيعة متأصلة في الزمن، يطار الإنسان بسهام الموت((٥)):

ومازالـت الأيـام، وهـي غوائـل ..... تسـدد سـهماً، للمنية، صائباً

ومادام الأمر كذلك، فإن المعرِّي يذكر الإنسان بأن فعل الزمان معه هو أمر مفروض عاناه السابقون وسيعانيه اللاحقون، ولذا فعليه ألا يأسف؛ فالهلاك المصاحب للزمن هو أمر محتوم((٦)):.

أرى كل خـير، في الزمـان، مفارقـاً ..... فـلا تأسـفن فيهـا لقلـة خـيركا
ودنيـاك سـارت بالأنـام مغـذةً؟ ..... فلا فرق فيها بين سـيرى وسـيركا
أصـاح! أتـدري كيـف بعـدك حالها؟ ..... أجـل مثل ما شـاهدته بعـد غيركا

(١) اللزوميات ١٠٣١/٢
(٢) اللزوميات ١٤٨/١
(٣) اللزوميات ١١٦٣/٣
(٤) اللزوميات ٤٠٥/٢
(٥) اللزوميات ١٢٨/١
(٦) اللزوميات ١١٦٨/٣

فإن كنت لا تستطيع، للنفع، كثرة ..... فلا تعد منك النفس قلة ضيركا

ويرجع اهتمام المعرّي بالزمان – فيما أعتقد – إلى معاناته المستمرة والمتلاحقة مع الحياة وصراعه معها، ولذا يستشعر قوة الزمن، وسرعته التي تدينه إلى مصيره المحتوم((١)):

وأنفقتُ، بالأنفاس، عمري، مجزئاً ..... بها اليوم، ثم الشهر، يتبعه الشهر
يسيراً يسيراً مثل ما أخذ المدر ..... على النأى، ماشٍ، في جوانحه بهر
كذر على ظهر الكثيب، فلم يزل ..... به السير، حتى صار من خلفه الظهر

نخلص من ذلك كله إلى نتيجة مؤداها أن إحساس المعرّي بالزمان وسطوته ،قد سيطر عليه وجعله قلقاً ينتظر نهايته، فإحساسه بالزمن كان «فادحاً ومرهقاً، لم ير في الزمان سوى وجه صخرى قاحل ينذر بالشر، وينزل النقمة للإنسان»((٢)).

أما تجربة السيّاب الشعرية مع الزمان، فهي قريبة من تجربة المعرّي وإن كانت أشد قوة؛ نظراً لسيطرة المرض والفشل في العلاقات العاطفية ؛ مما جعل نفسه ساحة لصراع مرير مع الزمن بأبعاده الثلاثة الماضي، والحاضر، والمستقبل، بحيث يمكن القول بداية – إن الزمن عند السيّاب مفقود((٣)):

هذا هو اليوم الأخير؟!
واحسرتاه! أتصدقين؟ ألن تخف إلى اللقاء؟!
هذا هو اليوم الأخير. فليته دون انتهاء!
ليت الكواكب لا تسير؛
والساعة العجلى تنام على الزمان فلا تفيق!
خلفتني وحدي – أسير إلى السراب بلا رفيق.

الزمن في هذا المقطع مفقود، ومتحسر، ومأسوف عليه، وهو اللحظة الأخيرة التي يتمنى الشاعر جاهداً ألا تزول، فهو يوم أخير، سيذهب فلا يرجع ثانية، ونجد الشاعر يتمنى عدم زوال ذلك الزمن، ويتمنى له أن يجمد ولا يسير، وقد تزاحمت عند الشاعر مفردات تؤكد ذلك المعنى خير تأكيد (واحسرتاه) حرقة وألماً من ضياع الزمن (ليته دون انتهاء، ليت الكواكب لا

(١) اللزوميات ٥٥٧/٢
(٢) صالح حسن، الفكر والفن، سابق صـ ٢٣٣
(٣) الديوان ٢٩٢/١

تسـير) كما أنه يتمنى من الساعة التي هي الضابطة للوقت أن تقف؛ ليتوقف الزمن معها ؛حتى لا يفارقه الأحبة.

ويعطي السيّاب للزمن مفهوماً حزيناً، فهو العدو((١)):

ونحن نسير، والدنيا تسير وتقرع الأبواب
فتوقظ من رؤاه القلب: ذاك عدوك الزمن
تدور رحاه ... كم ستظل تخفق؟ ها هم الأصحاب
تراب منه تمتلئ الدروب وتشرب الدمن!

يتضمن الموقع السـابق حقيقة أراد السـيّاب إيصالها للمتلقي ألا وهي أن العدو المعنوي في هذه الحياة هو الزمن من خلال اسم الإشارة (ذاك)، هذا العدو يستعين بالدنيا لإنزال الفناء بالإنسان، مـن خلال صيرورتها، ونجد أفعالها (تسـير/ تقـرع/ توقظ)، لتدور رحى الزمن على الإنسـان؛ فيصبح جثة محللة وتراباً، تشرب الدمن دماءه، وكلها أشياء تزيد القلب ألماً وحزناً وحسرة.

وللزمن مشـتقات ومرادفات، لعل أهمها الليل الذي يسـدل أسـتاره، فيحيل الكون إلى ظلام وعمى((٢)):

الليل يطبق مرة أخرى، فتشربه المدينة
والعابرون، إلى القرارة ... مثل أغنية حزينة

عمياء كالخفاش في وضح النهار، هي المدينة،
والليل زاد لها عماها.

هذا الليل له صورة قبيحة، تشبه صورة الخنزير جاء ذلك على لسان المربية الزنجية (مرجانة) ((٣)):

وتقول، ويخذلها النفس:

«الليل، الخنزير الشرس
الليل شقاء!»

(١) الديوان ٢/٢٩١
(٢) الديوان ٢/١٤٤
(٣) الديوان ٢/١٦

هذا الليل الكئيب يطبق على السيّاب، ويكون مجمعاً لأووجاعه وأحزانه، خاصة حينما يتذكر ابنه (غيلان) الذي بكى بحرقة على فراق والده، وهو الشعور نفسه الذي عاناه الشاعر((١)):

اسمه يبكي، يناديني
في ليلي المستوحد القارس،
يدعو: « أبي كيف تخليني
وحدي بلا حارس؟»
غيلان، لم أهجرك عن قصد...
الداء، يا غيلان، أقصاني.
إني لأبكي، مثلما أنت تبكي، في الدجى وحدي
ويستثير الليل أحزاني

ولأن الزمن هو عدو السيّاب الأول، فإنه يجعل من عمره القصير – خاصة الأعوام التي قضاها في المدينة – بمثابة الدهور((٢)):

عشرون قد مضين، كالدهور كل عام

ويبرز السيّاب تداخل الزمن بثلاثية (الماضي/ الحاضر/ المستقبل) في ثنائية الصراع مع الزمن، مع أن لكل زمن مفهومه وطبيعته((٣)):

سهرت فكل شيئ ساهر: قدماي والمصباح وأوراقي.
أنا الماضي الذي سدوا عليه الباب، فالألواح غدي والحاضر الباقي

وقد دفعه إلى ذلك دافعان، الأول مرضه الذي يضغط عليه، والثاني، هو دافع ذاتي وجودي المتمثل في تعلق السيّاب بأن يخلد من خلال اجترار الماضي المحفور في الذاكرة، في مقابل الفناء الذي ينتظره في الحاضر والمستقبل.

وعندما أيقن السيّاب أن صراعه مع الزمن صراع غير متكافئ، وأن نتيجته محسومة لصالح الزمن وسطوته، تنهال عليه أسئلة محيرة، كل سؤال فيها يُدخل المتلقي في متاهات لا حصر لها((٤)):

(١) الديوان ٣٣٠/١٢
(٢) الديوان ١٠٦/٢
(٣) الديوان ٢٨٠/٢ وانظر أيضاً ١١٥/٢، ١٦٧، ٢١٣
(٤) الديوان ٢٦٢/٢

جيكور ... ماذا؟ أنمشي نحن في الزمن
أم أنه الماشي؟
ونحن فيه وقوف؟
أين أوله
وأين آخره؟
هل مر أطوله؟
أم مر أقصره الممتد في الشجن
أم نحن سيان، نمشيبين أحراش
كانت حياة سوانا في الدياجير؟

وبسبب هذه المتاهة الزمانية التي يعيشها السيّاب، صار الماضي ينتزعه من الحاضر، من خلال اجترار ذكريات الصبي، عساها أن تمنحه القدرة على مواصلة الصراع مع الزمن((١)):

يا صباي الذي كان للكون عطراً وزهواً وتيها ...
كان يومي كعام، تعد المسره
فيه نبضاً لقلبي تفجر منها كل زهره
كانت الأرض تلقي صباها لأول مرة
كان قابيلها بذرة مستسره

إلا أن هذا الماضي لم يستطع أن يخلصه من اللحظة الآتية؛ لأن الماضي لن يعود((٢)):

وهيهات! ما للصبي من رجوع.
إن ماضي قبري، وإني قبر ماضي:
موت يمد الحياة الحزينة؟
أم حياة تمد الردى بالدموع

وعندما حاول السيّاب استعادة ذلك الماضي، استدعاه في صورة المتضرع اليائس من حاضره((٣)):

يارب أرجع على أيوب ما كانا:

(١) الديوان ٢٧٧/٢
(٢) الديوان ٢٧٧/٢
(٣) الديوان ٣٠٧/٢

جيكور والشمس والأطفال راكضة بين التخيلات
وزوجةتتمرى وهي تبتسم
أو ترقب الباب، تعدو كلما قرعا:
لعله رجعا
مشاءة دون عكاز به القدم!

هـذا الإحسـاس بالماضـي، مرتبط بحالـة الشـاعر الصحية وبمرضـه الذي طـال، فيأمل في الشفاء((١)):

إني سأشفى، سأنسى كل ما جرحا
قلبي، وعربي عظامي فهي راعشة، والليل مقرور.
وسوف أمشي إلى جيكور ذات ضحى!

وغـد السـيّاب كحاضره، تفـوح منه رائحة المـوت، حتى بـات هاجس الموت صـورة ماثلة أمامه((٢)):

وعلام تنعب هذه الغربان، والكون الرحيب
باق يدور ... يعج بالأحياء: مرضى، جائعين
بيض الشعور كأعظم الأموات – لكن خالدين
لا يهلكون؟ علام تنعب؟ إن عزرائيل مات!
وغدا أموت، وغدا أموت!

وإذا كان صـراع السـيّاب مع الزمن قد اتخذ شـكلاً واقعياً في رحلة مرضـه، فإنه اتخذ صورة رومانسية في تجارب الحب الفاشلة التي مر بها، إلا أن الزمن يحول دون إتمام أي منها، ويظهر الشماتة من خلال تلك القهقهات((٣)):

«سأهواك حتى ...» نداء بعيد
تلاشت؛ على قهقهات الزمان
بقاياه ... في ظلمة، في مكان،

(١) الديوان ٣٠٨/٢
(٢) الديوان ١٧١/٢، وأيضا ٣٢٥/٢
(٣) الديوان ٣٣٧/٢– ٣٣٨

وظل الصدى قي خيالي بعيد:
«سأهواك حتى سأهوى» نواح
كما أعولت في الظلام الرياح

هذا الحب قد مات بفعل الزمن، ليصبح مجرد أساطير، وحشرجات باقية من الزمن((١)):

أساطير من حشرجات الزمان
نسيج اليد البالية،
رواها ظلام من الهاوية
وغنى بها ميتان

ولـذا كان حرص السـياب على اغتنـام كل دقيقة بالقـرب من المحبوبة، فعمـل على توقف الزمن((٢)):

ليت الكواكب لا تسير؛
والساعة العجلى تنام على الزمان فلا تفيق

إلا أن تلك الأمنية لن تتحقق، طالما أن سـهام الزمان تطارده؛ لتصيبه في جسـده وفي عواطفه، وتتركه في أتون من الحزن المستطاروالعويل والتنهيد((٣)):

رباه والعشرون من عمري تسير إلى الذبول
سوداً، مكفنة الأهلة بالتنهيد والعويل

ماذا جنيت من الزمان سوى الكآبة والنحول؟

والملاحظ في هذا المقطع أن الزمان قد رمى السيّاب بكل النوائب والمصائب الجسديةوالمعنوية ولهذا السـبب شكاه الشـاعر، حيث امتزجت آهات الإنابه؛ لأنها تراه زمناً قاسياً سلطوياً لم يرحمه.

(١) الديوان ٢٩٤/١
(٢) الديوان ٢٩٢/١
(٣) الديوان ١٦٣/١

ثالثاً: تضخم الأنا والتمركز حولها:

المتأمل في شعر المعرِّي والسيّاب، يلحظ تمظهرات كثيرة حول الذات رافقت كل لحظة من لحظات وجودهما. وتجدر الإشارة – بداية – إلى أن حضور الأنا في الشعر العربي لا تخص عصر معين، ولا شاعر بعينه، وإنما جاءت وظيفة الأنا ؛ لتشكل دلالات الذات المبدعة القادرة، على ترجمة الشعور الداخلي إلى تجربة واقعية مؤثرة في ذاته ،التي أضحى خروجها إثر معركة نفسية تعتري المبدع، حتى يخرج لنا تجربته في قالب محكم من الإبداع والإحساس العميق، فكان الشعر، ومن أهم مقوماته ،أن له وظيفتيْن، الأولى فردية يعبربها المبدع عن نفسه (الأنا) ، والثانية، جماعية يعبر بها عن (نحن) فالقيم التي يحملها الفرد عبارة عن إرث ثقافي إجتماعي صارت مع الزمن ثوابت أخلاقية، ورموزا فنية منغرزة في الشعراء العرب في مختلف العصور((١)).

ولا تكاد قصيدة من قصائد المعرِّي والسيّاب تخلو من ذكر الأنا؛ ليشكل حضورها البارز في شعريهما – والشعر العربي بصفة عامة قديمه وحديثه – كمًّا كبيرًا يستدعي الاهتمام والدراسة، بحيث يمكن القول إن قصائد الشاعرين أشبه بالاعترافات الشخصية لحياتيهما المريرة التي اكتويا بنيرانها، فعبرت عن معاناتيهما وآلامهما وأحزانهما وكانت « بمثابة فضاء شعري يعاد فيه إنتاج أنا الشاعر، أي سيرته الذاتية من خلال أنا المتكلم»((٢)).

ولكي يتضح لنا تضخم الأنا عند المعرِّي، يجب وضعها، وفهمها بشكل جلي وواضح من خلال آفته، التي يجب ربطها نفسياً وجدلياً بمجمل سلوكه، وآرائه في الحياة والموت، بدءًا برثائه مرورًا بعاهته إلى أن يصل في نهاية المطاف مفتخراً ببصيرته ،منكراً الاعتراف بعاهته.

إن رثاء المعرِّي لذاته – مهما يكن – فإنه ماهو إلا دليل يكشف به عن بالغ ألمه وأساه؛ نتيجة عماه، فراح يعبر عن عمق إحساسه بالعاهة ومدى عذابه وآلامه منها فيقول((٣)):

وما بي طرق للمسير ولا السرى ..... لأني ضرير، لا تضئ لي الطرق

ويقول((٤)):

بعلم إلهي يوجد الضعف شيمتي ..... فلست مطبقاً للغدو ولا المسرى

(١) انظر، عبدالعزيز موافي، الرؤية والعبارة، مدخل إلى فهم الشعر، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠١٠ صـ ١١٠ بتصرف

(٢) عز الدين إسماعيل، كل الطرق تؤدي إلى الشعر، الدار العربية للموسوعات، لبنان، ٢٠٠٦، صـ ٦٩

(٣) اللزوميات ١٠٩٧/٢

(٤) السابق ٨٢/١

غـبرت أسـيراً في يديـه، ومـن يكـن ..... لـه كـرم تكرم بسـاحته الأسـرى

ويقول((١)):

ولطالما صبرت ليلاً عاتماً ... فمتى يكون الصبح والإسفار؟

توضح لنا هذه الأبيات – وغيرها – ما كانت تحسـه الأنا الحزينة من جراء هذه الآفة، فجاء مفهومها متجسـداً في رثاء نفسـه، حيث يمثلها عدو ثقيل يحاصر ذاته، عبَّر عنه بتلك الأصوات الانفجارية بتكرار الباء والراء أكثر من مرة، اللتان ساعدتا في تكريس دلالات الحزن والتأزم.

فلم يكن بمسـتغرب – إذن – والحال كذلك أن يسـاوي المعرِّي بين ظلام القبر، وظلام العمى بقوله((٢)):

وإظلام عين بعده ظلمة الثرى ..... فقل في ظلام زيد فوق ظلام

فهو يقول ويقرر أنه مظلم العينين، هذه الظلمة تتساوى وظلمة القبر، ولذا فهو يحيا في ظلام دنيوي، سيعقبه ظلام في أول منازل الآخرة.

ومن ثم أخذ المعرِّي يرثي ذاته التي لا تدرك التفريق بين الزمن: الليل والنهار((٣)):

تداولني صبح ومسى وحندس ... ومر علي اليوم والغدا والأمس
يضئ نهار، ثم يخدر مظلم ... ويطلع بدر ثم تعقبه شمس

فهذان البيتان يسـردان ويفسـران لنـا حالة الأنا عنـد المعرِّي، حيث جاءت الأنا منكسـرة ومنهزمة، تعاني من الحزن والشـديد، ومن هنا نحس أن الشـاعر يسـرد – من خلال التقابلات الزمنية – لأحداث عاشـها في الماضي وسيعيشـها في الحاضر والمستقبل، وكأنه يطلب المواساة على حاله من الآخرين

ولعـل المعرِّي وجد في تعاقب الليل والنهار، إيذاناً وإعلاناً بانقضاء حياته وغيره، ولذا فهو لا يأبه لضياء أو ظلام ،كما أشرنا عند تناولنا للزمان.

وأحياناً اخرى نجد أن المعرِّي يعزي نفسـه مفتخراً بعقله؛ لـيرح ذاته المجروحة بالعاهة، وخير دليل على ذلك قوله((٤)):

---

(١) السابق ٦٢٤/٢

(٢) اللزوميات ١٤٦٣/٣

(٣) ٨٥٣/٢

(٤) ٥٣٤/١

إذا طفئت في الثرى أعينٌ ..... فقد أمنت من عمى أو رمد

وما الأبيات السابقة إلا قدر يسير من رثائياته لذاته المعذبة بسبب عاهته التي حرمته من متع الحياة.

أما فيما يتصل بعاهته وربطها بالموت، فإن ما يلفت الانتباه في شعره، كثرة ذكره للموت، إذ عد العمى خطوة نحو الموت أو مقدمة له((١)) ، ولهذا رأى المعرِّي، أن الموت راحة له من هذه العلة((٢)):

والعيش، سقمٌ، للفتى منصبٌ ..... والموت يأتي بشفاء السقام

فالموت له صفة إيجابية عند المعرِّي، تكمن في أنه شفاء من داء العيش في الحياة بما فيها من أمراض((٣)):

وما العيش إلا علة برُؤها الردى ..... فخلى سبيل أنصرف لطياتي

ولهذا تمنى المعرِّي الرحيل – بسبب ما يعانيه في الدنيا – جراء عاهته وغيرها((٤)):

متى أنا للدار المريحة ظاعنٌ ..... فقد طال، في دار العناء مُقامي
وقد ذقتها ما بين شهدٍ وعلقمٍ ..... وجربتها من صحة وسقامِ

ففي هذه الأبيات يبحث المعرِّي عن الشفاء، فهو بحاجة إلى توكيد ذلك – بالتمني – واحتياجه له، فهو يريد أن يشفى أو بالأحرى يريد أن يتخلص مما أصابه من الحزن والأسى في الحياة، وهنا تبدو إرادة الأنا في الإسراع في طلب ما يريده ، بحيث تبدو أن حالة الأنا الحزينة قد تغيرت إلى حالة من الشوق والسعادة إلى الموت، الذي جعله عيداً سعيداً على نحو ما نرى في قوله((٥)):

صمتُ حياتي إلى مماتي ..... لعل يوم الحمام عيدُ

(١) انظر عدنان عبيد العلي، شعر المكفوفين في العصر العباسي، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٩ صـ٢٦
(٢) اللزوميات ١٥١٢/٣
(٣) السابق ٢٧٣/١
(٤) السابق ٤٦٥/٣
(٥) اللزوميات ٤٣٧/١

وقوله((١)):

أنـا صائـمٌ طـول الحيـاة، وإنمـا ..... فطـري الحمامُ، ويـوم ذاك أعيدُ

فهـذا البيتان يكشـفان تغير حالة المعـرِّي من الحزن إلى السـعادة، فتعود الأنـا إلى صفائها وسـكينتها، فكان حضور ضمير المتكلـم الأكثر حضورًا وتجليًا بشـقيه المنفصل والمتصل، وتجلى ذلك في سيطرته على الأبيات السابقة، وهو بذلك يرسخ رؤية الأنا في التجربة الشعرية، حيث إن الأنا هنا تميل إلى الفردية وترسـيخ مفهوم الذاتيـة، دون أن تغيب عن الجمع، ولذا فإنه من غير المسـتبعد أن «يتحول الموت في تصور المعرِّي خلال رحلة قلقه الوجودي إلى أداة من أدوات الزمان، أو الدهر التدميرية وما تحدثه هذه النبل من وأد لكل دوافع الرغبة والتمني، حتى قبل أن تنطلق من مكامنها، فإنها نذير موت لا يفتدى بشيئ»((٢)).

ومـن الملاحظ أن المعرِّي، قد جعل من الموت مرآة للحيـاة، فهو يمجد الحياة الفانية((٣))وقد سـاعدت الأنـا في تأكيد ذلك المعنى، حيـث رأى المعرِّي أن الحياة والموت سـواء، ما دامت بداية الوجود مرتبطة بنهايته.

ومن ثم يمكن القول إن الأنا الشاعرة لم تنس الموت أو تتناساه؛ لأن الزمن/ الموت في رأي المعرِّي أعجم لا يفقه، وحيّة فتاكة ، وغليظ لا يرحم، وفعله فعل العجماء((٤)):

ووجـدت الزمـان أعجـم فظـاً ..... وجبـارٌ، في حكمهـا، العجمـاء
إن دنيـاك مـن نهـار وليـل ..... وهـي في ذاك حيـة عرمـاء

إلا أن هذه الأنا التي يسـيطر عليها الحزن والكآبة بسـبب العمى، تحاول أن تبحث لها عن مخارج وأعذار وأسباب، تتعدى حالة العمى، بذكر المنغصات الحياتية((٥)) :

وأحلـفُ، مـا الدنيـا بـدار كرامـةٍ ..... ولا عُمـرت، مـن أهلهـا، بكريم

والجديـر بالذكر أن المعرِّي اتخذ من البصيرة والعقل وسـيلتي دفاع نفسـية وتعويضية، فقوة بصيرتـه ونبـوغ عقله يثبتان ذاته، ويؤكدان الأنا المبدعة في مجمع لا يقدر ذلك، وهذا يظهر جليا

(١) السابق ٤٤٥/١
(٢) عبدالقادر زيدان، قضايا العصر في أدب المعرِّي، سابق صـ٣٥٠
(٣) انظر، زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، سابق صـ١٢٣ وما بعدها
(٤) اللزوميات ٥٢/٢
(٥) اللزوميات ٤٦٢/٣

في افتخاره ببصيرته التي تهدي إلى الصواب((١)):

لــو اتبعونــي، ويحهــم، لهديتهم ..... إلى الحــق، أو نهج لــذاك مقاربِ

كما أنه يجعل من عقله البحر الواسع الذي يسوءه النقل دون تمحيص((٢)):

وكم غــرت الدنيــا بتيها، وســاءني ..... مع الناس، مينٌ في الأحاديث والنقل
ســأتبع من يدعو إلى الخــير، جاهداً ..... وأرحل عنها، ما إنا في سوى العقل

وبناء على ما ذكر، نستطيع القول: أن آفة المعرِّي ، لم يكن لها تأثيرعلى سلوكه فحسب، وإنما طالت وامتد آثرها على أدبه، طفحت منه الأنا الشاعرة، ذات الحضور المتجدد التي تحاصرها الألم والانكسار، فتبدو الأنا الشاعرة حزينة، ومن ثم فإن المتأمل في اللزوميات يجد أنها غوص في شجن الذات وآلامها، يتخللها موقف شعوري، تنبعث منه الألم ، ورغبة أكيدة في العزلة مع الذات.

الأمر نفســه نجده عند الســيّاب، فالقارئ لشــعره ، يجد أن الأنا تتربع على أغلبه، فقصائد الســيّاب « تمثل أدق تعبير عن الذات، وتمثل تكثيفًا شــديدًا لوعيه، وعاطفته في معاناة الوجود ما بــين ثنائية الحياة والموت، وتعطي هذه القصائد مصيرًا خارجيًّا لذات الشــاعر، فهي بمثابة خط بياني يرسم كل ما خالج ذهن الشاعر وهاج في شعوره، وتعطي صورة جمالية، وفكرية في آن واحد لموضوعات الخارج»((٣)).

وقد تضمن شعر السياب في غالبيته تمظهرات كثيرة للأنا أوجدها كبرياء الشاعر فيقول((٤)):

كأن طائر بحر غريب
طوى البحر عند المغيب
وطاف بشباكك الأزرق
يريد إلتجاء إليه
من الليل يريد عن جانبيه
فلم تفتحي.
ولو كان ما بينا محض باب
لألقيت نفسي لديك

(١) السابق ١٦٣/١
(٢) اللزوميات ٣/ ١٢٨٨
(٣) لطيف حسن، جدلية الحياة والموت، سابق صـ ٣٣
(٤) الديوان ٢١٢/٢– ٢١٣

وحدقت في ناظريك
وهو الموت والعالم الأسفل
هو المستحيل الذي يذهل.

يتَّحد الزمان والمكان (البحر/ المغيب) في المقطع السابق في صورة لها بعد واحد، هو الغياب والتلاشي النهائي، والشاعر يفتقد كل شيئ، فهو يدرك رهبة الموت والفناء، الأمر الذي انعكس بصورة جلية على أبيات المقطع، فكثرت فيه الارتدادات القاسية إلى الذات؛ لإيضاح الظروف التي أحاطت به، وهو أمر نلحظه بصفة عامة قي «القصيدة العربية الحديثة، كما نرى في قصائد كثيرة تختلف فيما بينها في المذهب أو الاتجاه الشعري منذ نهايات أربعينيات القرن العشرين»((١)).

وقد شكل الحب عنصراً مهماً في شعر السيّاب، فكان يتشكل فيه فيض من الأحاسيس والمشاعر، التي تأسر الأنا تجاه الآخر، فكان كثير من شعره وليد ذلك الحب الفاشل، الذي كان له تأثيره المباشر في تضخيم الأنا، فراح يشيد بموهبته((٢)):

أما تراني أكاد إن نظرت ..... لي ذات حسن تذيبني الحُرق
لكن شعر الذي سكبت به ..... قلبي على جانبيك يأتلق

وقد ازداد السيّاب تمركزاً حول الأنا المعذبة في رحلة المرض خارج العراق في بلاد عدة، حتى ظن نفسه السندباد المغامر((٣)) :

أخاف أن أزلق في غيبوبة التخدير
إلى بحار ما لها من مرسى
وما استطاع سندباد حين أمسى
فيهن أن يعود للعود وللشراب والزهور

كما يجعل من نفسه (ألعاز) الذي أحياه المسيح من قبره((٤)):

ألعاز قام من النعش

(١) حسن البنداري، تقنيات السرد في الشعر العربي، الأنجلو المصرية، ٢٠١٧ صـ ١٧٦
(٢) الديوان ١/ ١٣٣
(٣) الديوان ٢/ ٩٤
(٤) انظر السابق، ٨٦/٢ حاشية (١).

شخنوب العاز رقد بعثا
حياً يتقافز أو يمشي

وحينما سُدت أوجه الحياة في وجه الشعب ووفي عين شاعرنا، ورأى أن منافذ الخلاص فيها قد غُلِّقتْ، عدّ نفسه المخلص (غنيميد) فيقول:

أيها الصقر الإلهي الغريب
أيها المنقض من أولب في صمت السماء
رافعاً روحي لأطباق السماء
رافعاً روحي غنيميدا جريحا.

فكما أن غنيميدا هو المصطفى عند (زيوس) كبير آلهة الأولب، فكذلك السيّاب((١))
وعندما خيم شبح الموت على السيّاب، أخذ انظر إلى كل شيئ من خلاله((٢)) ، فرأى الزمن حاملاً للسهام الصائبة، التي ستورديه حتماً بوسائل عدة ،منها المشاكل والمصائب((٣)):

أنا ميتٌ يحتضر الحياة
ويخاف من غده المهدد بالمجاعة والفراق
إقبالُ مدى لي يديك من الدجى ومن الفلاه،
جسي جراحي وامسحيها بالمحبة والحنان
بك ما افكر لا بنفسي: مات حبك في ضحاه
وطوى الزمان بساط عرسك والصبى في العنفوان

هذه الأبيات تسرد لنا أفعال الأنا المقبلة على الموت أو بالأحرى التي تحتضر الحياة؛ بسبب مصائب الزمان الذي رُمي بها، والتي عكستها سيطرة الأنا على الآخر الزوجة (إقبال) من خلال أفعال الحركة (مدي/ جسي/ أمسحي) والتي تتعانق مع الأفعال الماضوية، تحكي خط سير الفاعل الأنا المأزومة والمتألمة بسبب الزمان الذي طوى بساط عرسه، وفرق بينه وبين من يحب.

وفي قصيدة (سهر) نبرز صراع الأنا مع الزمان بأبعاده الثلاثة((٤)):

(١)
(٢) انظر مقدمة الديوان ١/ ٧٨
(٣) الديوان ٢/٤٤٦– ٤٤٧
(٤) الديوان ٢/٢٨٠

أنا الماضي الذي سدوا عليه الباب، فالألواح
عذى والحاضر الباقي.
أنا الغد في ضمير الليل، مد الليل ألف جناح
عليه، فطار، لما طار، بالظلماء والشهبِ

فالأنا الشاعرة تدخل في صراع مع ثلاثية الزمان: الماضي/ الحاضر/ المستقبل، بكل ما تحمله هذه الثلاثية من دلالات، فالماضي هو البهجة والسرور والذكريات الجميلة المتمثلة في قريته (جيكور) وفي أمه الحنونه، إلا أن هذا الماذي لن يعود (سدوا عليه الباب) فيفقده مقابل الحاضر المؤلم (والحاضر الباقي)، والذي امتد تأثيره إلى المستقبل الجامد الساكن الميت (الألواح عندي).

وقد ارتبطت الأنا عند السيّاب بمرحلة مهمة من حياته ألا وهي مرحلة الانكفاء على ذكرياته مع أمه التي رحلت عنه؛ ليصور قسوة الموت بعد أن أيقن أن صوته يناديه

«آه يا ولدي البعدي عن الديار!
ويلاه! كيف تعود روحك، لا دليل ولا رفيق؟»
أماه ليتك لم تغيبي خلف سور من حجارِ
لا باب فيه لكي أدق ولا نوافذ في الجدار!
كيف انطلقت على طريق لا يعود السائرون

من ظلمة صفراء فيه كأنها غسق البحار؟((١))
وحين يفيق من غيبوبة التخدير يلتمس الشفاء من أمه((٢)):
أما رن الصدى في قبرك المنهار، من دهليز مستشفى،
صداي أصبح من غيبوبة التخدير، أنتفضُ
على ومض المشارط حين سفت من دمي سفاً
ومن لحمي؟ أما رن الصدى في قبرك المنهار؟
وكم ناديت في أيام سُهدي أو لياليه!
«أيا أمي، تعالي فالمسي ساقي واشفيني»

(١) الديوان ٢/٣٦٥- ٣٦٦
(٢) الديوان ٢/٤١٠- ٤١١

يمكــن القول بناء على ما ذكرناه أن هناك تمظهرات عدة جعلت من الســيّاب يلجأ إلى تضخيم الأنــا والتمركز حولها، لعل أهمها علاقته بأمه التي حددت علاقته بالموت، الذي صار بالنســبة إليه
راحة من العذاب((١)).

(١) انظر، إحسان عباس، بدر شاكر السيّاب، سابق صـ ٣٩٦

الفصل الثالث

الحياة والموت في بِنَى النص

الفصل الثالث
الحياة والموت في بِنَى النَّص

معلوم أن أي نص شـعري يتكون من أجزاء ثابتة هي: المطالع، والمقدمة، والغرض، والخاتمة تصاغ منها ما يعرف ببنية النص التي تحدد شكله وبناءه المتكامل الذي يرتّب فيه النص ترتيباً، يتقدم من خلاله شيئاً فشيئاً حتى ينتهي إلى الخاتمة((١)).

ولـو حاولنا التأمـل في جدلية الحياة والموت عند المعرِّي والسـيّاب لتكشَّـف لنا ماهية هذه الجدلية في بنى النصوص الشـعرية لديهما، ووجدنا أنها تتغلغل في أجزائها، بداية من العنوان حتى الخاتمة .

أولاً: الحياة والموت في العنوان:

يعـد العنـوان هو وجه القصيدة وأول ما نراه من ملامحها وهـو العتبة الأولى للوج فيها، وهو الخطـوة الأولى في التواصل مع المتلقي، ومن ثم الدخول إلى عوالمه، ومحاولة فك شـفرة القصيدة أو النص الشـعري من خلاله، كما أنه يشـكل نصاً موازياً ومفتاحاً لسبر أغوار النص الأصلي وكشف مقاصده المباشرة وغير المباشرة((٢)).

وللعنوان وظائف عدة، إذ يرى كريفل «أن للعنوان وظيفة نصية؛ لأنه بمثابة بهو يتم الدخول فيه إلى النص، إذ تؤطره خلفية ثقافية، وتحدد قصديته بمساعدة دلالتين هما: الدلالة التجريبية والدلالة التاريخيـة»((٣)). وقد ذكر جيرار أربع وظائف للعنـوان هي»الوظيفة التعينية، وهي التي تبرز هوية النص وانتماءه، والوظيفة الوظيفية، وهي تؤكد أن العنوان وصف قبل كل شـيئ، ووظيفـة المدلول، وهي ترتبط بالوظيفة الثانية، فللعنوان وظيفة دلالية، فضلاً عن وظيفة المدلول؛ لأنـه يعد نصاً قائماًيشـير إلى نص يكتب، وأخـيراً وظيفة الإغراء، التي تؤكـد جاذبية العنوان بالنسبة للمتلقي»((٤)).

ويبدو أن الشاعر العربي لم يكن بحاجه إلى تسمية قصيدته أو عنونتها؛ لأن اسمها يولد معها، إما في المطلع أو القافية، وقد اشـتهرت القصائد العربية بمطالعها مثل (بانت سـعاد) أو بقوا فيها

(١) انظر، محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، سابق صـ ٢٧

(٢) انظر، بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠١ صـ٣٣، بتصرف

(٣) شعيب خليفي، هوية العلاقات في البِنَى وبناء التأويل، دار الثقافة، الدار البيضاء ٢٠٠٥ صـ ٣٥

(٤) السابق صـ ٣٦– ٣٧

مثل (سينية البحتري)، غير أن الإشارة إلى القصيدة بمطلعها أو قافيتها، لا تعطي للمتلقي أي فكرة عنها إذا لم تكن له خبرة سابقة بها.

وبالتأمل في لزوميات المعرِّي، يجد أن عنوان القصائد والمقطوعات تحمل دلالات مباشرة على مضمونها، وفيما يتعلق بثنائية الحياة والموت، فقد كشف عنوان القصائد – كما وُضعت– عن هذه الثنائية نحو قصيدة (عناء في الحياة والموت) ((١)) فقد جاء العنوان دالاً على مضمونها من أن الحياة تعب والموت قهر للخلق، وإن كنت أرى أن نصف العنوان يحمل طابعاً دينياً من أن الحياة كلها كدح وتعب ،ولا راحة فيها. أما النصف الآخر من العنوان فهو لا يحمل هذا الطابع، فقد جعل الرسول (ص) الموت راحة من عناء الدنيا، وهو الأمر الذي نبه إليه المعرِّي في أكثر من موضع من لزومياته كما أشرنا.

ومن العناوين الأخرى ذات الدلالة على هذه الثنائية عنوان (الموت حظ) ((٢)) الذي جاء متمشياً مع المضمون، فقد رأى المعرِّي أن الموت حظ وسعادة للإنسان، أما الحياة فهي لا تجلب إلا التعاسة والشقاء له.

وفي قصيدة (أفضل اللبس الكفن) ((٣)) جاء العنوان فاكًّا لشفراتها، حيث يوازن فيها بين الأحياء والأموات، كاشفاً عن أن الذل الذي يلاقيه الإنسان عند موته ودفنه، يوازي الذل الذي يعانيه البشر وهم أحياء.

والحقيقة أن العنوان في اللزوميات قد جاء –كثيراً– يجمع بين ثنائية الحياة والموت أو طرفاً فيها، مظهراً من خلاله أوجه الائتلاف والاختلاف بينهما، حتى يمكن القول بأن هذا الأمر صار من الملامح المميزة في اللزوميات.

وقد حظى العنوان في العصر الحديث بأهمية كبيرة، باعتباره أحد المفاتيح الأولية والأساسية التي على الباحث ،أن يحسن قراءتها، وتأويلها، والتعامل معها؛ فهو بمثابة عتبة على الدار أن يطأها قبل إصدار أي حكم؛ فالعنوان له دور فاعل حيث يشكل سلطة النص وواجهته المرئية للوهلة الأولى، كما أنه الجزء الدال من النص، وهذا ما يؤهلة للكشف عن طبيعة النص، والمساهمة في فك غموضه، بل يشارك مشاركة فاعلة في فهم كامل النص، وهذا يعني أن العنوان في الشعر الحديث «حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الاستراتيجي النصي. وأصبح بالإمكان، أن نتحدث

(١) اللزوميات ٨٠/١– ٨١
(٢) السابق ١٠١١/٢
(٣) اللزوميات ١٥٣٣/٣

عن شـعرية العنوان كحديثنا عن شعرية النصوص المعروضة بعد العنوان»((١))، وهو يمدنا بزاد ثمين؛ لتفكيك النص ودراسته، ويقدم معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض فيه((٢)).

ويظل العنوان –رغم ذلك– خاضعاً لاحتمالات دلالية مختلفة، وهو لا يتضح من خلال القراءة التأويلية الاستبطانية.

وبالنظـر في عنوان النص في شـعر السـيّاب، نجد أن العنوان جاء قصـيراً، يتألف من كلمة أو اثنتين، وقد يكون اسماً أو فعلاً، وكلها تحمل لغة الشـعر الذي يعود إلى نظام المفردات وعلاقتها ببعضها، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو، بل الانفعال والتجربة((٣)).

وقـد جاءت عناوين القصائد تتضمن إلى حد كبير ثنائية الحياة والموت، ومن ذلك عنوان قصيدة (المسـاء الأخير) ((٤)) الذي يحمل طابعاً دينياً طبقاً للعهد الجديد مشابهة للعشاء الأخير، وهو عشاء عيد الفصح اليهودي، وكان آخر ما احتفل به عيسى (عليه السلام) مع تلاميذه، وقدم اليهم خلاصـة تعاليمه ،وتوصياته قبل صلبه في المعتقد المسـيحي، فكما أن العشـاء الأخير يحمل هذه الدلالة، فكذلك يحمل عنوان قصيدة السـّياب دلالة وصايا السـيّاب وما يعانيه في آخر مساء له في الريف قبل مغادرته إلى المدينة وصخبها، ومثلها أيضاً قصيدة (جيكور والمدينة) ((٥)) الذي جاء فيهـا العنوان من خـلال التركيب العطفي، الذي حمل في طياته ثنائيـة الريف والمدينة، بكل ما تحما الكلمتان من دلالات: فالأولى رمز للذكريات السـعيدة التي هي بمثابة الحياة بالنسبة إليه، في حين أن المدينة تمثل الجانب السلبي بكل ما تحمله من مادية وابتذال، وقسوة وصراع وضوضاء.

وفي قصيدة (دار جدي) ((٦)) يحمل العنوان دلالة الحنان والسـكينة التي فقدها الشـاعر منذ غادر الجد في جيكور، وحل محلها دبيب الموت، فأطلق احتجاجه العنيف المخنوق :

أهكذا السنون تذهب؟

أهكذا الحياة تنضب؟

أحس أنني أذوب، أتعب، أموت كالشجر

وقد يأتي العنوان، ليحمل معنى الذات في قصيدة (تموز جيكور) التي يعني بها نفسـه((٧))

(١) رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث دراية في المنجز النصي، إفريقيا الشروق، ١٩٩٨ صـ ١١٠

(٢) انظر، محمد مفتاح، دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت ٢٠٠٦ صـ٧٢

(٣) انظر، كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، مكتبة بيروت، ١٩٨٦ صـ ١٤٨

(٤) الديوان ١٢٤/١

(٥) الديوان ٧٥/٢– ٧٩

(٦) الديوان ٢٢٩/٢– ٢٣٢

(٧) الديوان ٧٢/٢– ٧٤

وقد يأتي العنوان ،كلمة مفردة في صيغ متنوعة ككلمة (الخريف) ((١)) بكل ما تحمله من دلالات تساقط أوراق الشجر عندما تذبل وتموت، كأنما أراد بذلك ذبول حياته وقرب انقضائها، فكل ما فيها مقدمات إلى الموت.

نخلص في ذلك إلى أن عناوين قصائد اللزوميات، وديوان السيّاب نموذجان –في أغلبها– للجانبين معاً : الحياة والموت، فهما مقصودان، فكلاهما وسيلة للآخر، فلا إمكانية للنفوذ والعبور إلى الموت إلا بالمرو بالحياة، ومن خلال ذلك تتضح دلالة عنوان القصائد.

ثانيا: الحياة والموت في بدايات النص:

مما لا شك فيه أن الشعراء يحرصون على تحسين بدايات القصائد ومطالعها؛ لأنها فواتح النصوص التي تدعو المتلقي للدخول في عالمهم الشعري، ومن ثم إذا أهملوها كان ذلك مدعاة لانصراف المتلقي عن الانخراط في عالم النص، لذلك فقد كان ابن رشيق على حق حينما قال: «الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي على الشاعر أن يجوّد ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة»((٢)).

ويحدثنا محمد بنيس عن سلطة الاستهلال فيقول: بـ«الاستهلال تفتتح القصيدة بناءها، والاستهلال مقدم على غيره من الأبيات، فهو طقس الشروع في بنية فضاء القصيدة»((٣)).

وإذا ما ذهبنا لاستجلاء مدى عناية المعرِّي والسيّاب بمطالع قصائدهم الدالة على جدلية الحياة والموت، فإننا سنجد أمثلة كثيرة دالة على ذلك، وسوف نكتفي بإيراد نموذج واحد عند كل شاعرعلى سبيل المثال لا الحصر، مثل هذا المقطع الذي يستهل به المعرِّي قصيدته في ذم الحياة والموت معاً((٤)):

حياة عناء، وموت عنا ..... فليت بعيد حمام دنا
يد صفرت، ولها ذوت ..... ونفس تمنت وطرف رنا

وقد أظهر الاستهلال –هنا– حفاوة المعرِّي بالحياة والموت، من خلال اختياره لكلمات جذبت انتباهنا، وناسبت مقام التأمل والتفكير مثل: (عناء– عنا– حمام– صفرت– ذوت) كما اعتمد

(١) السابق ٢١٥/١– ٢١٦

(٢) ابن رشيق القيرواني، العمدة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١، وانظر أيضاً: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٦ صـ ٣٠٩

(٣) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، دار توبقال للنشر، المغرب ١٩٨٩ صـ١٣٠

(٤) اللزوميات ٨٠/١

الاستهلال على التصريع (عنا- دنا) الذي يعد من العناصر الأساسية في بناء القصيدة العربية القديمة، حيث بدت عناية المعرِّي بالبيت الأول، حيث تحدث الشاعر فيه عن تعب الحياة ،وقهر الموت للإنسان وتسلطه عليه، ولذا تمنى أن يدنو الموت منه.

وقد جاء البيت الثاني متمماً لمعنى البيت الأول، ومعللاً له، فاليد فقيرة من المال، واللهاة ذبلت من العطش، والنفس تتمنى، والعين تنظر ولا ينال صاحبها ما يشتهي، هذا من جهة المعنى، أما من جهة اللفظ، فقد اعتمد المعرِّي على التصريع في البيت الأول، وحسن التقسيم في البيت الثاني.

وتعد لحظة وصف الحياة والموت، مقدمة وتوطئة مهمة جداً، مهد بها المعرِّي لموضوع قصيدته، الذي بدل من خلال الافتتاح معرفة الشاعر بحقيقة الحياة التي يحياها، والموت الذي ينتظره، وقد تضخمت هذه الحقيقة إلى حد بدا معه –المعرِّي– متمنياً الموت على الحياة.

الأمر نفسه نجده في مطلع قصيدة (الموت فرض) فيقول((١)).:

تباركت! إن الموت فرض على الفتى ... ولو أنه بعض النجوم تسري
ورب امرئ، كالنسر في العز والعلا ... هوى بسنان مثل قادمة النسر
وهون ما نلقى من البؤس، أننا ... بنو سفر، أوعابرون على جسر

يمثل هذا المقطع شعور كاسر بالفناء، يهونه علم الشاعر أن كل ما على البسيطة مسافر والسفر مشقة، أو أننا نعبر على جسر الحياة والموت.

وقد جاءت بداية القصيدة تبعاً لاعتقاده بالجبرية، التي جعلته بعد الموت فرضاً.

وتجدر الإشارة إلى أن المعرِّي تحدث بالجبر في المسائل التي يضعف فيها الإنسان (الأحداث اللاإرادية) كالموت، والولادة، والهرم،والوفاة كاستهلال قصيدته (الجبرية) بقوله((٢)):

ما باختياري ميلادي ولا هرمي ... ولا حياتي، فهل لي بعد تخيير

فقد استهل المعرِّي قصيدة باستفهام ينفي حرية الإنسان، وبهذا يضعنا المعرِّي أمام ملمح تمردي، يضج بالسخط على قانون الجبرية. ويحيلنا الإستهلال السابق إلى استهلال آخر يطفح حزناً، ويطفو على سطحه كل ما يعمل في أعماق المعرِّي من سخط، يتخلله تيار حارق من التوحد بينه وبين الآخر والاغتراب((٣)):

(١) الديوان ٢/٧٠٠
(٢) اللزوميات ٢/٥٨٨
(٣) اللزوميات ٣/١١٦٩

أيا مفرقي، هلا ابيضضت على المدى ... فما سرني أن بت أسود حالكاً
قبيح بفود الشيخ تشبيه لونه ... بفود الفتى والله يعلم ذلكا

يبدو في هذا الاستهلال نقمة المعرِّي على الآخر/ الشباب، وقد اتَّشح بسلسلة من المتواليات الضدية، تعانقت فيها المتناقضات، وتآلفت على النحو الآتي (ابيضضت- أسود) (الشيخ- الفتى) ومثل هذا الجمع المتعمد يضفي على تجربة المعرِّي كثيراً من المفارقة، تتراءى من خلالها لوعة الشاعر وحسرته على عمره الضائع.

نجد الأمر نفسه عند السيّاب واضحا بشكل أشد كثافة من قصيدة إلى أخرى نحو قوله((١)):

لا النأى أطفأ سالف الحرق ..... في جانبي، ولايدُ الأرقِ
أهواك" ماخدمت على شفتي ..... أومات حبي، فاعذري نزقي

ويبدو من خلال هذا الاستهلال لوعة السيّاب على فراق محبوبته التي يظل يهواها، ولذا نجده يناجي محبوبته مستعطفاً بلفظة (أهواك) التي تدل على تمكن الهوى منه حتى وإن بعدت عنه المحبوبة.

وفي قصيدة (أم البروم) يستهلها السيّاب بمقطع يدل على استيائه الشديد من سطوة المدينة((٢)):

رأيتُ قوافل الأحياء ترحل عن مغانيها
تطاردها، وراء الليل، أشباح الفوانيس
سمعتُ نشيج باكيها،
وصرخة طفلها، وثغاء صادٍ من مواشيها،
ولكن لم أر الأموات يطردهن حفارُ
من الحفر العتاق، وينزع الأكفان عنها أو يغطيها

ويبدو جلياً من خلال هذا المطلع مقدار الثقل والمرارة اللذين استشعرهما السيّاب في لحظته الراهنة، وذلك حين عادت به الذاكرة إلى الوراء، ولاحت له ذكريات زحف المدينة على الموتى، بعد أن زحفت المدينة على هدوئهم، مما عدة السيّاب تجاوزاً على هيبة الموت ،وحرمة الموتى.

وفي قصيدة أخرى وهي (تموز جيكور) يضج السيّاب تمركزاً حول الذات فيقول في مستهلها((٣)):

(١) الديوان ١٧٥/١
(٢) الديوان ٢١٩/٢
(٣) الديوان ٧٢/٢

نابُ الخنزير يشق يدي
ويغوص لظاه إلى كبدي
ودمي يتدفق، ينساب:
لم يغدُ شقائق أو قمحا
لكن ملحا.

ويبدو السيّاب من خلال هذا الافتتاح وقد بلغ أقصى حالات الانفتاح على الموت ،والتمركز –في الوقت نفسه حول الذات– حيث يتخذ السيّاب من (تموز) قناعاً ويسقط بعض دلالات تموز عليه دون أن تكون هناك علاقة مشابهة بينهما، فيذكر ما حدث لتموز الذي قتله الخنزير في رحلة صيده، إلا أنه يعكس بعد ذلك ما حدث له بعد القتل. فإذا كان دم تموز قد استحال إلى شقائق النعمان، فإن دم تموز/ السيّاب قد تحول ملحا.

وحينما يتصل الأمر بالمرأة، نجد السّياب –فيما يشبه الحياة والموت لحظة النسيب– شديد اللهفة إلى الحب((١)):

عيناك غابتا نخيل ساعة السحره،
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر.
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء ... كالأقمار في نهره.

فالمرأة في هذا الاستهلال ليست مجرد ذات مرغوبة، يتمنى الشاعر لقاءها ووصلها فحسب، بل هي الحياة نفسها من خلال ألفاظ الحياة (نخيل/ تورق الكروم– ترقص الأضواء) حتى يستحيل معها الزمن صديقاً لا عدواً.

وقد ساعد على ذلك الإحساس تكرار لفظة (عيناك) وكأنه يصور تأثيرهما عليه، فهما يمدانه بالحياة والأمل، وتمنحانه فرحاً واستبشاراً؛ ليرصد بعد ذلك كل دلالات البعث والحياة المنبعثة عن ذات الشاعر.

وخلاصة القول،إن استهلالات قصائد المعرِّي والسّياب ،كشفت تجربة الحياة والموت عند كليهما، من خلال مقدمات تتميز بكثير من العمق التعبيري الذي يمكن تلمُّسه في جميع القصائد التي ذكرناها.

(١) الديوان ١٢١/٢

ثالثاً: الحياة والموت في وسط البنية:

من الأجزاء المكونة لبناء النص: الوسط، أو ما يطلق عليه التخلص الذي يربط بين حاشيتي الكلام، وله طرق عدة منها، الانتقال من معنى إلى معنى مما يناسبه ويكون منه بسبب، ويستحسن التخلص الواقع في البيت بأسره؛ لأن ذلك يؤدي إلى زيادة المعنى، ولذا فإن على الشاعر أن يجد نفسه في تحسين البيت التالي لبيت التخلص من خلال بنائه بحيث يكون محركاً لما بعده((١)):

وقد وجدت عند المعرِّي والسيّاب أن أواسط النصوص عندهما ،تحتوي على ثنائيات تدل الحياة والموت،

ففي القصيدة التي مطلعها يقول المعرِّي في نعمة العدم((٢)):

لا يغبطن ماشٍ فوارس شُزبٍ ... ما فارسُ إلا كآخر راجل

يأتي هذا البيت ليقوم بوظيفة افتتاحية تنبأ عن رأي المعرِّي في الحياة التي رآها شراً خالصاً لا خير فيها، وليمهد بعد ذلك لما سيليه من دلالات تؤكد رأيه من خلال وسط القصيدة:

وأرحتُ أولادي، فهم من نعمة العدم ..... التي فضلت نعيم العاجلِ
ولو أنهم ظهروا لعانوا شدة ..... ترميهم في متلفات هواجلِ

لقد جاء وسط القصيدة ليكشف عن رأي المعرِّي في الحياة، فهي زائلة وكلها شرور، وكان نتيجة هذا الرأي هو عدم الزواج؛ حتى لا يعاني أولاده مثل ما عاناه من مصائب الدنيا.

وفي قصيدة (مشرق ومغيب) يستهلها المعرِّي بقوله((٣)):

رأيت بجنح، في الزمان، حُلوكاً ..... وللشمس فيها مشرقاً ودلوكا

وترتسم في هذا المطلع ذي السمة التقريرية الحكمية علاقتان، الأولى ذاتية/ الأنا (رأيتُ) والأخرى موضوعية تضطلع ، بتتسيير حركة البيت وهي (الزمان) بعلاقتية (الحلوك/ الدلوك) أي الإظلام والمغيب.

وكلتا العلامتين تشتركان في امتداد تأثيرهما على بقية القصيدة؛ لتشكلا مهيمناً دلالياً، يتجلى ذلك في الوسط التي تتجلى فيه رائحة الموت:

---

(١) انظر، حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، سابق صـ ٣١٨- ٣٢١
(٢) اللزوميات ١٣٣٦/٣
(٣) اللزوميات ١١٧٢/٣

وكـم حل فيها معشـر بعد معشـرٍ ..... من الناس، عاشـوا سوقة وملوكا
فمـا بلغتهم منـك بعـد رحيلهم؟ ..... ألـوك، ولا أهـدوا إليـك ألوكا

وقد تجلى الموت في وسـط القصيدة من خلال الإشـارة إلى فناء الآخر/ العامة والملوك ،الذي بدا بمحو الملامح، استترت وراءه ذات الشاعر.

أضف إلى ذلك أن البيتين فيهما انفتاحاً دلالياً، تطلُّ منهما الحقيقة الوجودية الوحيدة للحياة ألا وهي الموت ، فهو الذي يشعرنا بما في الزمان –المشار إليه في الاستهلال– من سلطوية وقهرية، تدفـع الإنسـان –وهو أمر إيجابي– إلى العمل على الاسـتفادة، مما بين يديـه من لحظات الحياة الحاضرة والمحدودة((١)).

وإذا ما انتقلنا إلى شعر السيّاب، نجد أن أواسط النصوص الشعرية تحفل هي الأخرى بما يشير إلى ثنائية الحياة والموت نحو قوله((٢)):

نزعٌ ولا موت،
نطق ولا صوت،
طلق ولا ميلاد

يأتي هذا المقطع في وسـط قصيدة (العـودة لجيكور) ليؤكد الالتحـام الدلالي بين غرض النص وسـياقه أو بين بدايات النص وأوسـطه في اسـتقرار سـياقي ودلالي، طفت على سـطحه تعاقب الثنائيات الضدية للموت والحياة ثلاث مرات بالسـلب مثل: الجمع بين (نزع/ ولا موت) و(نطق/ ولا صـوت) و(طلق/ ولا ميلاد) إشـارة إلى الحياة والموت، وكان هدفـه من هذا الجمع التأكيد على معنى حركي ، وهو أن كل بعث وحياة يقابله بالضرورة موت وسكون، بحيث بدت تلك الثنائيات المتعاقبـة بارزة في المقطع، اسـتجابة لضرورة نفسـية وهي: وضع صورة مأسـاوية للحياة، فهي ثنائيـات متواليـة غرضها إحداث تأثير في نفس المتلقي، قائم علـى التباين، بحكم طبيعة المتلقي المجبولة على معرفة التناقضات والجدليات من حوله((٣)).

وقصيدة (ثعلب الموت) لا تختلف عن النموذج السابق، فقد تضمن وسطها دلائل الحياة والموت أو الثنائيتين معاً((٤)):

(١) انظر، زكريا إبراهين، مشكلة الإنسان سابق صـ ١٢٨
(٢) الديوان ٨٢/٢
(٣) انظر، رئيف خوري، الأدب المسؤول، دار الآداب، بيروت ١٩٨٦ صـ ٦٤
(٤) الديوان ١٠٠/٢

ليت أن الحياة كانت فناء
قبل هذا الفناء، هذي النهاية،
ليت هذا الختاك كان ابتداء.

هذا المقطع يمثل وسط القصيدة، وقد بدا كأنه مشهد متلاحم، بالرغم من اعتماده -بصورة مباشرة- على الثنائيات الضدية (الحياة- فناء) و(الختام- ابتداء) المصحوبة بالمترادفات (النهاية- الختام)، وذلك استجابة لأمنية الشاعرألا تكون الحياة قد خلقت أصلاً، مما يكشف عن حالة شعورية ومعاناة دعت السيّاب إلى استرجاع الماضي (كانت- كان) للهروب من موقع آني مأزوم ؛أملاً في التخلص من شدة وقعه على نفسه.

ويأتي نماذج من ثنائية الحياة والموت في أواسط النصوص عند السيّاب ،لتشكل ديمومة هذه الثنائية((١)):

جيكور ... ماذا؟ أنمشي نحن في الزمن
أم أنه الماشي
ونحن فيه وقوف؟
أين أوله
وأين آخره؟
هل مر أطول
أم أقصره الممتد في الشجن

تعاقب في هذا المقطع – مثل سابقيه – الثنائيات الضدية (الماشي/ وقوف) و(أوله/ آخره) و(أطول- أقصره)؛ لتكشف عن مدى توتر عواطف السيّاب وتضاربها، وكيف أن ذلك قد فجّر في نفسه احساساً ازدواجيًّا؛ بسبب عدم اجتلاء حقيقة الصراع مع الزمن الذي قضى على احلامه في جيكور، مما يكشف عن مدى المعاناة التي تعرض لها الشاعر في تجربته، وعن تأثره العميق بتلك التجربة، تأثراً يوضح أنه لا يزال متعلقاً بهذا الماضي (جيكور) ، وراغباً في إعادته.

ويمكن القول – بناء على ما ذكرناه من نماذج للمعري والسيّاب- إن الحياة والموت قد شغلا أواسط النصوص لديهما، واحتلا حيزاً كبيراً، وجاءا متضمنين مع المعنى في الاستهلال، بحيث بات وسط القصائد والنصوص حلقة الوصل بين الاستهلال والنهاية؛ مما جعل لأواسط النصوص «قيمة فنية عالية لأنه يناط به ألا يجعلنا نشعر بانقطاع الكلام المسترسل، وألا نسمع صوت أقدام

(١) الديوان ٢٦٢/٢

الشاعر، وهو ينتقل من معنى إلى آخر، فيعذوعمله بالنسبة للمتلقي، وكأنه مصبوب في قالب واحد لا تنفر منه النفس»((١)).

رابعا: الحياة والموت في الخواتيم:

ويقصد بها نقاد الشعر الأبيات التي يسوقها الشعراء؛ لينبهوا بها على انتهاء القصيدة، ويسميها ابن رشيق الانتهاء، ويرى أنه «قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الأسماع، وسبيله أن يكون محكماً، لا يمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه، وإذا كان الشعر مفتاحاً له، وجب أن يكون الآخر قفلاً عليه»((٢)).

ومثلما حضرت ثنائية الحياة والموت عند المعرِّي والسّياب في الاستهلال والوسط، نجدها – كذلك – قد حضرت بشكل مكثف – أيضاً – في الخواتيم والنهايات، بحيث لا تكاد تخلو قصيدة عندهما من هذه الثنائية.

ويتميز هذا النوع من الخواتيم ،بعلو سمة العمق، وتأمل الوجود من جهة، واقترانه بجانب وجودي عميق هوالأنا في صراعها المستديم مع الزمن والموت، وتشبثها بالحياة، ورغبة في حل تناقضات الوجود.

ومن نماذج ما نلمسه لهذا النوع عند المعرِّي قوله((٣)):

كذاك الدهر اظلام وصبح ..... وريحٌ من جنوب أو شمال
بلا مال عن الدنيا رحيلي ..... وصعلوكاً خرجت بغير مال

ويرصد هذان البيتان الختاميان ثنائية ضدية شديدة الاشتباك والتعقيد، يمثل طرفها الأول هاجس الزمن، الذي يعد الرمز المعادل للاستلاب والفناء، ويمثل الطرف الثاني الحياة وأهم مظاهرها (المال) الذي هو عصب الحياة فيها، الذي لا يثور المعرِّي على تناقضاته.

وقد ساهمت الثنائيات الضدية (إظلام– صبح) و(جنوب– شمال) في البيت الأول، وبين (الدنيا) ويعني بها الحياة وبين (الرحيل) تخلصاً من فقره، وباجتماع هذه الثنائيات يتكشف التدبير التآمري الذي تنسجه خيوط الزمن على الإنسان تمشياً مع عنوان القصيدة (أزلية الزمان والمادة).

---

(١) النعمان القاضي، أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٢ صـ ٥٤٢
(٢) ابن رشيق، العمدة، سابق ٢٣٩/١، وانظر أيضاً: حازم القرطاجي، المنهاج، سابق، صـ ٢٨٥
(٣) اللزوميات ١٣٢٠/٣

ويمكن تلمس تلك النزعة التحطيمية أو من خلال المواجهة أو الثنائية بين الجسد والروح في قوله((١)):

تلقى النفوس حقوقها من مظلم ..... أو مصبح، أو مظهر أو مؤصل
فكأن روحك لم يحل بشخصه ..... والراح ما دبت له في مفصلِ

وقد أتى هذان البيتان ليختم بهما المعرِّي قصيدته في ذم الجسد، وقد احتشد بمظاهر الصراع بين الحياة (الشخص) أي الجسد، والموت (الراح) أي الروح، اللذان تفنن الشاعر في تصويرهما، من خلال تضييق الخناق من قبل الروح على الجسد، مستأثرا بذلك الاضطلاع بدور الموت الغالب المتربص، الذي لا أمل يرجى للنجاة من فتكه وبطشه.

ويأتي ختام قصيدة (يعيش الفتى في عدمه)؛ ليتمشى مع العنوان ذاته من خلال تكراره((٢)):

يعيش الفتى في عدمه عيش راغب ..... ويثرى للمعيشة سائم
وأنوار أعوام مضين شواهد ..... بما ضمنته بعدهن الكمائم

ففي هذين البيتين، يتشكل التأمل الهادئ الذي يستبطن المعرِّي من خلالهما أغوار الوجود، ويغوص في سراديبه؛ ليخلص إلى فلسفه عملية قوامها: ألا جدوى في الحياة ومن ثم لا جدوى من خشية الموت، والأمعان في محاولة الهرب طالما أن الحياة نفسها عدم.

وكما غلبت الخواتيم المتضمنة لثنائية الحياة والموت في اللزوميات، فكذلك كثرت –وإن كانت بصورة أقل عن مثيلاتها في اللزوميات– عند السيّاب، نلمس ذلك في أكثر من نص شعري، نحو قوله((٣)):

أهكذا السنون تذهب؟
أهكذا الحياة تنضب؟
أحسُ أنني أذوب، أتعب،
أموت كالشجر.

ختم السيّاب قصيدته (دار جدي) بهذا المقطع الذي يكشف عن أن الماضي (دار الجد) قد ولى ولن يعود، ساعد على ذلك تكرار حرف الهمزة سبع مرات، فقد بدأ السيّاب المقطع بالهمزة الدالة

(١) السابق ١٣٣٢/٣
(٢) السابق ١٣٧٨/٣
(٣) الديوان ٢٣٢/٢

على الاستفهام (أهكذا) ثم كررها بالمعنى نفسه في السطر الثاني، وانسياقاً مع ما تركته الهمزة من تساؤل موجع، جاءت الكلمات الأخرى مبدوءة بالهمزة، مانحة النص الشعري تصوراً كاملاً لدى المتلقي ، أن الحياة قد انتهت تماماً من خلال انتهاء الماضي، فلا بريق أمل يداعب خيال الشاعر في عودته، لكون الحياة نضبت، وأخذت تذوب. وقد ساعد التكرار في تأصيل كل ما يحتاجه السيّاب من تساؤلات داخلية محيِّرة، تُلبِّي أحاسيسه وتحسِّره على ضياع سنوات عمره.

وقد يأتي الختام متضمناً إحدى الرموز الذاتية التي ابتكرها خيال السيّاب؛ ليجعل منها مصدراً من مصادر البعث والولادة مقابل الفناء، كما في قصيدة (رسالة من مقبرة) فالسيّاب ميت مع غيره من الناس في بلاده العراق بسبب فساد النظام والسلطة الحاكمة، فإذا به يلجأ إلى الرمز الذاتي (وهران) التي هي رمز للثورة والبعث من جديد((١)):

هذا مخاض الأرض لا تيأسي؛
بشراك يا أجداث، حان النشور!
بشراك ... في «وهران» أصداءُ وصور
سيزيف ألقى عنه عبء الدهور
واستقبل الشمس على «الأطلس»!
آه لوهران التي لا تثور

تمثَّلَ السيّاب (وهران) الجزائرية رمزاً من رموز بعث بلاده؛ ليجعل العراق في عيني الشاعر واحة تنبض بالحياة، من خلال استحضار صورة الموت المهزومة (الأجداث) أمام مقومات البعث والولادة (النشور/ الشمس/ الثورة)، وبذلك ينزل السيّاب الدهر/ الموت من حصنه المنيع؛ ليغدو قوة محدودة، لاحول لها ولا قوة أمام إرادة الشعوب، ومع أن السطور الأولى حملت دلالات الفرح (بُشراك) إلا أن السطر الأخير تملؤه الحسرة في الوقت ذاته، فوهران الجزائرية قد ثارت وبُعثت من جديد، فلماذا لا تثور وهران العراق هي الأخرى؟

وهكذا يتضح لنا –من العرض السابق للموت والحياة في الخواتيم عند المعرِّي والسيّاب –أن الخواتيم كانت شديدة الصلة بما سبقها من أبيات وسطور شعرية، متناسبة مع جميع ما سادها من سياقات: ساخطة هادرة أو تأملية حكيمة، اشتركت في خاصية جوهرية ألا وهي: التعبير عن نفس المعرِّي والسيّاب، وتجسيد وعْيَيْهما العميق بذاتهما وزمن وجودهما.

(١) السابق ٦٠/٢

الفصل الرابع

البنية التصويرية في ثنائية الحياة والموت

الفصل الرابع
البنية التصويرية في ثنائية الحياة والموت

تمهيد:

تكمن قوة النص الشعري في كونه فناً لغويا يستدعي أن يكون انفعالياً يعتمد على وحدة تركيبية تسمى الصورة الفنية أو البيانية((١)). هذه الصورة تعد جوهر الشعر وأداته الرئيسة القادرة على «استكناه جوهر التجربة الشعرية، وتشكيل موقف الشاعر من الواقع وفق إدراكه الجمالي الخاص»((٢)) المحدود بطبيعة الموضوع والتجربة التي يعيشها.

وقد أصبح تحديد مفهوم الصورة أمراً صعباً؛ لارتباطها -من ناحية- بالعاطفة والانفعالات والمشاعر المراوغة التي تؤرق الشاعر، والتي لا يستطيع التعبير عنها إلا من خلال الصور، ولكونها متمردة - من ناحية أخرى- على أن يحددها تعريف أو تعبير((٣)).

وقد تشكل مفهوم الصورة أكثر من مرة حسب الدراسات المطروحة، والتوجهات النقدية السائدة في كل مرحلة حضارية، فاختلف المفهوم عند القدماء عنه عند المعاصرين، بل واختلف عند الحداثيين منهم عن التقليديين((٤))، فإذا كان مفهومها عند القدماء قد اقتصر على أنها وسيلة للإيضاح وتجسيد المعنى، وخصصوا لدراستها مبحثاً قائماً بذاته هو: علم البيان، والتي تمحورت أبحاثه في أربعة مباحث رئيسة هي: التشبيه، والاستعارة، والكناية، والمجاز المرسل، فإن النقد الحديث قد تجاوز هذه المباحث الأربعة، فصارت الصورة الشعرية تعني « الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص؛ ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع، والحقيقة والمجاز ... وغيرها من وسائل التعبير الفني»((٥)) إلى جانب الخيال.

وقد اتصل مفهوم الصورة الفنية -رغم تعقيده وصعوبة تحديده- بمفهوم الخيال، فالخيال هو الذي ينهض بالدور الأساس في تشكيل الصورة، حين يجمع بين عناصرها المختلفة، موفقاً بينها

(١) انظر، نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق، ١٩٨٢، صـ٣٩

(٢) مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف، ١٩٩٥، صـ٦

(٣) انظر، محمد حسن عبدالله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، ١٩٨١ صـ ١٦٦

(٤) انظر، طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، ٢٠٠٠، صـ ١٣٦

(٥) عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي، مكتبة الشباب، ١٩٩٢، صـ ٣٩١

وصاهراً لها في بوتقته، فأي مفهوم للصورة لا يمكن أن يقوم إلا على أساس متين من الخيال، والذي يعد «أساس الصورة وعلتها التي تدور معها وجوداً وعدماً، وأي غنى في التصوير، وأية خصوبة في فهم الخيال تعني بالضرورة خصوبة في فهم الصورة»((١)).

وفيما يتعلق بدور الصورة الفنية في الكشف عن ثنائية الحياة والموت عند المعرِّي والسيّاب، فإن طبيعة نصيبها الشعري تجعل من الصورة الفنية وسيلة جوهرية في سبر أغوار تلك الثنائية؛ لما تحمله من دلالات وإيحاءات تصويرية مشحونة بعواطف وأحاسيس تجلت في نفس كليهما، مما يضعنا على أعتاب النظرة الكلية الشاملة لثنائية الحياة والموت . فبعد دراسة دوافع هذه الثنائية وأشكالها، تأتي الصورة ليس بوصفها الجانب الموشَّي المطرز لهذه الثنائية فحسب، بل لكونها جزءًا مهمًّا للثنائية نفسها، حيث تسهم الصورة – مع غيرها من مكونات البناء الشعري الأخرى الكاشفة عن ثنائية الحياة والموت– في إرساء نظرة محددة لكلا الشاعرين قوامها المزج بين رؤية كليهما لهذه الثنائية، وبين قناعة المتلقي بالأثر الذي تحدثه الصورة في نفسه من خلال «الطريقة التي تفرض بها علينا نوعاً من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به»((٢)).

وتأتي دراسة الصورة الفنية لدى المعرِّي والسيّاب من خلال أمرين:

الأول: مصادر الصورة الفنية.

الثاني: مظاهر الصورة الفنية.

أولاً: مصادر الصورة:

المقصود بمصادر الصورة أو منابعها، تلك المادة التي يعتمد عليها الشاعر في إعداد الصور الفنية ، وبث الروح في قصائده، والتي من خلالها يتطلع إلى جعل العمل الشعري كائناً حياً عن طريق التجسيد أو التشخيص، أي إن البحث في منابع الصورة الفنية لثنائية الحياة والموت يعد بحثاً في مادتها، أي الأشياء التي استخدمها المعرِّي والسيّاب –سواء أكانت ثقافية أم طبيعية((٣))– في تعميق النصوص الشعرية، ومنحها القدرة على الحركة والتأثير في المتلقي.

---

(١) رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، صـ ١٤٧

(٢) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، ١٩٨٠، صـ٣٦٣

(٣) يحتوي المصدر الثقافي على الآثار الأدبية، والدينية، والتاريخية، والأسطورية التي استدعاها الشاعر من مخزونة الثقافي عن طريق الاطلاع، في حينأن المصدر الطبيعي يحتوي على كل ما يحيط بالشاعر من مظاهر الطبيعة المتحركة والجامدة. انظر، محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، سابق، صـ ١٨٦، ١٦٩ وما بعدها.

ومما لا شك فيه أن هذه المنابع والمصادر يستمدها الشاعر من الذاكرة، وهذا أمر طبيعي، فحين يكون الشعر مجهوداً إرادياً واعياً يعتمد على الطاقة العقلية والشعورية، لابد أن يبرز دور الثقافة، ويعظم خطرها، فهي تشكل الرافد الأساس الذي يمده بالصور وغيرها من آليات البناء الشعري في الألفاظ والمعاني، وبقدر عمق هذا الرافد وغزارته تكون قدرة الشاعر على التعبير والانطلاق في آفاق الفن الرحبة، الأمر الذي يجعل هذه العناصر أو المنابع «أداة جوهرية لتصوير رؤيته، وبناء عالم متخيل يقف موازياً للعالم الخارجي»((١)) من حوله.

وتعكس قراءة شعر المعرِّي في اللزوميات والسيّاب في ديوانه كثيراً من الملامح الثقافية، ففي ذاكرة كل منهما كمٌّ متنوعٌ من هذه الثقافة، يكشف عن مدى سعة ثقافتيهما من ناحية، وعن مدى انشغالهما بثنائية الحياة والموت من ناحية أخرى.

هذه الثقافة استدعاها كلا الشاعرين من الذاكرة الجمعية ،والغوص فيها؛ ليربطا تجربتيهما الحاضرة بهذه الثقافة التي أصبحت جزءًا من نسيج التجربة الشعرية «ذلك أن أكثر المبدعين أصالة مَنْ كان تكوينه ذا طبيعة تراكمية، على معنى أن الروافد الغائبة قد وجدت فيه مصباً صالحاً لاستقبالها، فمن الحقائق المسلم بها أنه لا يوجد مبدع يخلص لنفسه تماماً، وإنما يكون تكوينه -في جانب كبير- من خارج ذاته»((٢)).

مصادر الصورة عند المعرِّي:

صور مستوحاة من التراث الثقافي:

صور مستوحاة من الثقافة الدينية:

لا شك في أن الحس الديني بمخزونه من الخطابين: القرآني والنبوي، كان وراء ظواهر الاقتباس بشقيه التضمين والتناص((٣))، التي ترددت بصورة أو بأخرى في الخطاب الشعري وثيق الصلة بثنائية الحياة والموت عند المعرِّي والسّياب «بوصف الخطابين القرآني والنبوي مادة

(١) كري الطوانسي، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة، سابق، صـ٣٦٦

(٢) محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، صـ ١٥

(٣) صل التضمين والتناص واحد «جوهرهما هو أن أحدهما: وليد الحضارة العربية بخصوصيتها، وقدراتها العلمية والفكرية والدينية، والأدبية، والآخر: وليد الحضارة الغربية بمنجزاتها المتشعبة المجالات. «التضمين» وليد الأمس، و«التناص» وليد اليوم، وإذا كان الأمس واليوم يشتركان في أنهما جزء من الزمن، فإنهما يختلفان اختلافاً يحتاج إلى بيان» منير سلطان، التضمين والتناص، وصفا رسالة الغفران للعالم الآخر (نموذجاً) منشأة المعارف، الأسكندرية، ٢٠٠٤، صـ١٥

ثرية بمجموعة القيم والرموز الإنسانية التي يتكئ عليها المبدعون في نتاج معانيهم»((١))وجعلها بؤرة فيها الكثير من الإيحاءات والأفكار المولدة التي لها أثر كبير في ارتقاء لغة التصوير والخطاب الشعري.

من هذا المنطلق، سعى كلا الشاعرين إلى توظيف الخطاب الديني، وإن ظهر هذا التوظيف بصورة أوضح وأكثر بروزاً عند المعرِّي منه عند السيّاب، ويعود ذلك لأمرين «أحدهما، إن الموروث الديني منهل ثري عذب، يزود الشاعر بألفاظ وتراكيب عجيبة، والآخر، اعتقاد أبي العلاء بأن الاقتباس والتضمين، أو استلهام القرآن خاصة والموروث الديني عامة، بالغ الأثر في الانتقال بشعر الشاعر من مصاف الشعراء المغمورين إلى مدارج الشعراء المتميزين بشعرهم»((٢)) ومن ثم فقد أكثر المعرِّي من المخزون الديني كمصدر أساسي من مصادر الصورة الفنية لثنائية الحياة والموت، حتى إن اللزوميات لا تكاد تخلو منها قصيدة من الإشارة الدينية، سواء باستدعاء لفظة من الخطاب الديني أم باستدعاء جملة كاملة منه.

ويأتي الموروث الديني، بوصفه مصدرًا من مصادر الصورة عند المعرِّي ،من خلال تضمين أبيات اللزوميات، لألفاظ ومعان، وجمل من القرآن الكريم، أو الحديث الشريف ،لا على أن هذه الأبيات منهما((٣))، اقتداءً بهما واتعاظاً، ولا سيما القرآن الكريم، الذي يمثل نبعاً قوياً، يمنح الشاعر منه استدعاءً لبعض ألفاظه وآياته، متأثراً في ذلك بأسلوب الشعراء والأدباء الذي ساد العصر العباسي((٤))، بحيث خرج أسلوب المعرِّي في اللزوميات من «الخصوصية إلى العمومية، خصوصية فكرة الكاتب إلى عمومية معالجة القرآن، مع إضفاء الدقة والجدة والبلاغة»((٥)).

وهذا ما انعكس بوضوع في اللزوميات التي فاضت بالعديد من المفردات والتراكيب المقتبسة من القرآن من ذلك قوله:

أُبلست من وسواس حلى خلته .... إبليس وسوس في صدور الناس(٧).

فهذه الصورة مستوحاه ومستدعاه من سورة الناس، من خلال استدعاء جملة كاملة منها

(١) محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، سابق صـ ١٦

(٢) ابراهيم مصطفى الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعرِّي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ٢٠١١، صـ١١٧

(٣) انظر الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق ودراسة: عبدالقادر حسين، مكتبة الداب، ١٩٩٦، صـ٤٦٧

(٤) انظر، شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، دار المعارف ١٩٩٩، صـ ٤٦٨

(٥) منير سلطان، التضمين والتناص، سابق صـ ١٣١

(وسوس في صدور الناس) بالإضافة إلى استدعاء مفردات السورة الكريمة في قوله تعالى: ﴿قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ ٱلنَّاسِ ۝١ مَلِكِ ٱلنَّاسِ ۝٢ إِلَٰهِ ٱلنَّاسِ ۝٣ مِن شَرِّ ٱلْوَسْوَاسِ ٱلْخَنَّاسِ ۝٤ ٱلَّذِى يُوَسْوِسُ فِى صُدُورِ ٱلنَّاسِ ۝٥ مِنَ ٱلْجِنَّةِ وَٱلنَّاسِ ۝٦﴾[1] وقد جاء التناص مطابقاً تماماً للسياق الشعري، حيث صرح المعرِّي بأنه وقع ضحية لوساوس الشيطان، وهذا ما عبرت عنه لفظة (أبلست)، التي أراد من خلالها، وغيرها من مفردات الناس، أن يرسخ لفكرة بعينها، وهي التحذير من الوقوع فريسة لوساوس الشيطان، لذا جاء مضمون البيت مناسباً ومتمشياً مع مضمون الآية الكريمة، فلا مجال لأي تحوير أو تغيير في معنى النص القرأني، الذي يتناول أموراً أساسية منها التحذير من الشيطان ووسوساته، مما أعطى قوة وثباتاً للصورة الشعرية التي تضمنها الخطاب الشعري في البيت «والمتأمل لآيات سورة الناس، يلحظ أنها جاءت تقريعاً للشيطان وأفعاله ووسوسته، وتحذيربني البشر من أن يقعوا في مكائده، لأنه قضى حياته مغرياً للإنسان وجالباً للشر»[2].

وفي قصيدة (التنافس على الرتب) يقول المعرِّي:

تنافس قوم على رتبة ..... كأن الزمان يديمُ الرُتب
ودنياك غر بها جاهلٌ ..... فتبت على كل حال وتب(٨).

يتجلى التناص القرآني في القصيدة السابقة في قوله في عجز البيت الثاني (فتبت على كل حال وتب) هذه الصورة المنفردة للتنافس على رتب الحياة تستدعي مباشرة قوله تعالى في سورة المسد ﴿تَبَّتْ يَدَآ أَبِى لَهَبٍ وَتَبَّ﴾[3]. ومن الملاحظ أن المعرِّي استدعى هذه الآية القرآنية؛ لأنه يحاول أن يلمس قضية مهمة في واقعنا، ألا وهي الاغترار بالدنيا، فقام المعرِّي باستدعاء الآية الكريمة؛ ليسقطها على هذا الواقع الموبوء الذي تعيش فيه الذات الشاعرة، ومن ثم فقد جاء عنوان القصيدة مناسباً للنص الشعري، مما يوحي بأن المعرِّي يختص بعض الآيات القرآنية؛ لتضفي دلالات متعددة يريد الشاعر أن يعبر بها من خلال النص الذي يكتبه؛ ليصنع بذلك تناصاً يمتزج فيه النص الشعري بالنص القرآني، لنخرج برؤية كلية للنص الشعري بصفة عامة.

وقد يستعمل المعرِّي تعابير خاصة استفتحت بها بعض سور القرآن نحو قوله:

الحمد لله! ما في الأرض وداعة ..... كل البرية في هم وتعذيب(٩).

جاء استدعاء النص القرآني –وبالأحرى التعابير القرآنية الخاصة: الحمد لله– داخل الخطاب

(١) سورة الناس (١– ٦)
(٢) ابراهيم مصطفى الدهون، التناص في شعر أبي العلاء، سابق صـ١٢٣
(٣) المسد (١)

الشـعري بصورة واضحة ومباشرة، وقد أوحى التناص السابق بمدى معرفة المعرِّي بحقيقة الحياة التي أراد أن يبثها داخل الخطاب، وهي أن الأرض لا اطمئنان فيها، ونلحظ – أيضاً – أن مضمون عجز البيت فيه استدعاء لقوله تعالى: ﴿ يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡإِنسَٰنُ إِنَّكَ كَادِحٌ إِلَىٰ رَبِّكَ كَدۡحٗا فَمُلَٰقِيهِ ﴾[1]، فقد اقتطف المعرِّي معنى هذا العجز من السـياق القرآني؛ ليعـبر عن حقيقة أن كل الناس في قلق وعذاب. وقد دل التعدد التناصي داخل البيت على مدى اتساع ثقافة المعرِّي، مما أدى إلى تعدد الدلالات النصية للبيت الواحد.

ولم يكتف المعرِّي باسـتدعاء الجمل القرآنية بصورة مباشـرة أو معانيها، بل لجأ إلى توظيف المفردات القرآنية نحو قوله:

لعـالم العلـو فعـل لاخفـاء بـه ..... في عـالم الأرض، من وحض ومن أنس
فالخنس الكنس الأفـراد، خالقها ..... مدبر لاحتقار الخنس في الكنسِ(١٠).

يتضـح لنا مدى انبهـار المعرِّي بالعالم العلـوي، الأمر الذي جعله يحتقـر حياته الأرضية، اتضح ذلك من خلال استدعاء لفظتي (الخنس / الكنس) فالأولى يقصد بها الكواكب الخمس (زحل – المشـترى– المريـخ– الزهرة – عطـارد) والثانية تعني مكان غياب تلـك الكواكب، وهي صورة استدعاها المعرِّي من قوله تعالى: ﴿ فَلَآ أُقۡسِمُ بِٱلۡخُنَّسِ ١٥ ٱلۡجَوَارِ ٱلۡكُنَّسِ ١٦ ﴾[2] ولا شك أن السياق الشعري يتفق تماماً مع السـياق القرآني ويماثله، حيث إن الشـاعر وظف التناص في سـياق النص الشعري نفسه، فكل ما نعرفه أن الله تعالى أقسم بالخنس التي تخنس في مجراها فترجع، وتكنس فتستتر في بيوتهـا، فكانت هذه المقارنة بين العالمين العلوي والأرضي بمثابة الثورة على الحياة الأرضية، التي وفق الشـاعر في المقارنة بينها بصورة ضمنية إشـارية، بحيث حول الشاعر النص القرآني إلى سـياق جديد، فالسـياق القرآني فيه قسم، أما في النص الشعري فإنه يعكس تأثير العالم العلوي في العالم الأرضي.

نخلص من الأمثلة السـابقة – وغيرهـا – إلى القول بأن القرآن الكريم كان مادة أساسـية أخذ منها المعرِّي صوره الشـعرية، من خلال تشـربها وامتصاصها، هذا الأمر هو في الحقيقة رجوع من الشاعر إلى « أصل لغته وشخصيته العربية والإسلامية، فالقرآن جاء بأرفع لغة، وأبلغ معنى»[3].

ولم يقتصرالمعرِّي من أن ينهل صوره على القرآن الكريم فحسب، بل استوحى بعض صوره من الحديث النبوي الشريف ذات الصلة بالكون والحياة من حوله.

---

(١) الانشقاق (٦)

(٢) التكوير (١٥– ١٦)

(٣) جمعة حسـين الجبوري، المضامين التراثية في الشـعر الأندلسي في عهد المرابطين والموحدين، دار صفاء للنشر والتوزيع– عمان، ومؤسسة دار الصادق الثقافية، ٢٠١٢ صـ٦٤

ولا يعد الحديث النبوي الشريف مصدراً من مصادر التشريع فحسب، بل يعد كذلك مصدراً ثرياً من مصادر اللغة والدلالة على الإيحاء.

وقد وظف المعرِّي الحديث النبوي في بعض المواضع القليلة مقارنة بالقرآن الكريم، نحو قوله:

زجاج، إن رفقت به، وإلا ..... رأيت ضروبه متقمصات
وصن في الشرخ نفسك عن غوان ..... يزرن مع الكواكب معتمات(١١).

إن لفظة (زجاج) في هذا السياق تجعلنا نستحضر ما يروى عندما أتى النبي (ص) على بعض نسائه فقال لأنشجة: «ويحك يا أنشجة رويدك رفقاً بالقوارير»((١)) حيث استلهم المعرِّي معطيات الحديث النبوي السابق؛ ليرسم صورة من صور التمتع بالحياة وزينتها ، وهي صورة المرأة، من خلال تحوير لفظة (قوارير) الواردة في الحديث إلى لفظة (زجاج) التي تدل على الرقة والضعف التي تتصف به المرأة، بما يحتم ضرورة الحفاظ عليها وحمايتها؛ لأنها الأساس الثاني الذي تقوم عليه دعائم الحياة، ونجد المعرِّي يتمثل النص النبوي، فيوظف لفظة (زجاج) المتضمنة لمعنى اللفظة الأصلية (القوارير). وهذا التوظيف وإن كان به اختلاف في صورة اللفظ، قد أضاف إلى المفردة في سياقها الشعري شحنة من الدلالة الناتجة من استحضار المتلقي للنص النبوي((٢)).

وفي قصيدة (جناح تفضل) يقول المعرِّي:

نجى المعاشر في براثن صالح ... رب يفرج لكل أمر معضل
ما كان لي فيها جناح بعوضة ... والله ألبسهم جناح تفضل

نستف من البيتين السابقين ،أن المعرِّي يستحضر صورة محتقرة للحياة التي لا يوجد فيها ما يستحق التشبث بها، وهذا ما تضمنه البيت الثاني الذي استدعاه المعرِّي من قول النبي (ص): «لو كانت الدنيا تعدل عند الله جناح بعوضة ما سقى كافرا منها شربة ماء»((٣)) فالمعرِّي هنا يظهر للمتلقي مدى احتقار الحياة والانتقاص منها، وهي صورة سلبية للحياة استحضرها المعرِّي من الحديث النبوي السابق.

وفي قصيدة (طاعة الملوك) يقول:

العيش ماض، فأكرم والديك به .... والأم أولى بإكرام وإحسان
وحسبها الحمل والإرضاع تدمنه .... أمران بالفضل نالا كل إنسان((٤))

(١) رواه البخاري بحديث رقم (٥٨٠٩) ومسلم بحديث رقم (٤٤١٥)
(٢) اللزوميات ١٣٣٣/٣
(٣) اخرجه الترمذي في سننه برقم (٢٣٢٠) وصححه الألباني في السلسلة الصحيحة برقم (٦٨٦)
(٤) اللزوميات ١٦٠٣/٣

استدعاء المعرِّي للنص النبوي بضرورة الإحسان للوالدين داخل الخطاب الشعري في البيتين السابقين جاء بصورة رمزية ولفظية، ففي سبيل تدليل المعرِّي على فناء الحياة، يوصي بضرورة الإحسان إلى الوالدين خاصة الأم بذكر فضائلها، وهو بذلك يأخذ المعنى واللفظ من الحديث الذي رواه أبو هريرة (رضي الله عنه) قال: «جاء رجل إلى رسول الله (ص) فقال: يا رسول الله، من أحق الناس بحسن صحابتي؟ قال: أمك، قال: ثم من؟ قال: أمك، قال: ثم من؟ قال: أمك، قال: ثم من؟، قال: أبوك»((١)) ليصبح النص الشعري أشد وقوعاً وأبلغ أثراً على السامع والمتلقي، الأمر الذي يجعل الإحسان إلى الأم بؤرة الاهتمام والتمركز التي دار حولها الحديث النبوي، والنص الشعري على حد سواء.

مما سبق يمكن القول بأن المصدر الديني (القرآن والحديث النبوي) كان مصدراً أساسياً ارتكز عليه المعرِّي في بناء صوره الشعرية؛ نظرا لنشأته الدينية من ناحية، وتمشيا مع ما كان سائدا في عصره من تزيين الشعراء لصورهم الشعرية بألفاظ وعبارات دينية لها وقعها وتأثيرها على المتلقي، وإن جاء توظيف الحديث النبوي بصورة أقل «ولعل ذلك يعود إلى أن القرآن هو المنبع الأول والمصدر الأساسي في ثقافة الشاعر، فضلا على أنه أساس العقيدة الإسلامية ... فمن المعتاد أن يأتي كلام رسوله بالمرتبة الثانية»((٢)).

صور مستوحاة من التراث الشعري:

لا شك في أن الشاعر يتحرك في إطار تراثي متعدد المصادر، يُجري الشاعر من خلاله حوارا مع مخزونه الأدبي الذي يعيش في وجدانه، يستلهمه مجدَّدا، بما يحقق به ذاته، وهو على وعي بالتشكيلات المتداولة لدى الشعراء، وهنا يستنجد بموهبته وذكائه وخبرته بفنه، ويعمل على تغيير الأنماط المألوفة بأخرى غير مألوفة((٣)).

ولا بعد استدعاء الموروث الشعري عيباً؛ لأن تسرب هذا المخزون سمة تكاد تكون القاسم المشترك عند جل الشعراء؛ فالشعر العربي يظل مرتبطاً في كثيرأو قليل من جوانبه بالمظاهر الفنية في هذا التراث القديم((٤)).

والمعرِّي – كغيره من الشعراء– متأثر بهذا التراث، وظهر تأثيره عليه أكثر من موضع في

(١) اتفق عليه.

(٢) جمعة حسين الجبوري، المضامين التراثية، سابق، صـ٧٤– ٧٥

(٣) انظر، منير سلطان، البديع في شعر المتنبي: التشبيه والمجاز، منشأة المعارف، الأسكندرية، د.ت صـ٤٧٣

(٤) انظر، عبدالقادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٨، صـ ٣٩١

اللزوميات، بحيث نلمح بصفة عامة روح الصورة العربية القديمة في شعره، من خلال استدعاء واجترار بعض تلك الصور بما يتناسب مع تجربته، والتي تظهر من خلال تشربه وتحويله للنصوص الشعرية القديمة – خاصة الجاهلية– تاركاً بصماته من خلال خصوصية تجربته، بحيث تنصهر النصوص القديمة مع النص العلائي في اللزوميات وتصير جزءًا من نسيجها.

ولعل في استلهامه للمقدمة الطللية، بما تحمله من دلالات الاستلاب والشعور بالفناء والعجز أمام سطوة الزمن، خير دليل على تسرب المخزون الثقافي الشعري القديم إلى اللزوميات، وذلك من خلال استلهامه لمقدمة امرئ القيس، والتي تعد من المقدمات المؤسسة للمقدمات الطللية، التي تشير إلى هزيمة المكان، واستسلامه أمام قوة الزمن المشار إليها في القصيدة بحركة الرياح التي تعبث بالمكان/ آثار الديار، الأمر الذي لا يملك امرؤ القيس إلا البكاءالذي يعكس استسلامه وعجزه وضعفه حيث يقول:

عوجا على الطلل المحيل لأننا ..... نبكي الديار كما بكى ابن حذام(٢١)

وقد استلهم المعرِّي هذه الصورة مؤكدا على حقيقة البكاء والهزيمة بفعل الزمن فيقول:

ألم تر لامرئ القيس من حجر ..... بكى، متشبهاً بفتى حذام؟(٣١)

يوظف المعرِّي في هذا البيت صورة الأطلال والبكاء عليها، مستدعيا من مخزونه الثقافي ما قاله امرؤ القيس، الذي لم يبتكر هذا الأمر وإنما سبقه إليه ابن حذام الشاعر القديم.

وقد وظف المعرِّي صورة الأطلال؛ للتعبيرعن سطوة الموت والفناء على الحياة الزائلة، من خلال تداخل بيته مع بيت امرئ القيس، وإن أجرى عليه المعرِّي بعض التغيير، فاستبدل قول امرئ القيس (نبكي الديار كما بكى ابن حذام) بقوله : (بكى متشبها بفتى حذام).

وفي قصيدة (الشقاء لا يبيد) يقول المعرِّي:

مضى الواقف الكندي، والسقط غابر ..... وصاحت ديار الحي: أين لبيد؟
تولى ابن حجر لا يعود لشأنه ..... وطالت ليال، والمعالم بيد(٤١)

يتداخل في هذين البيتين مع مطلع قصيدتي امرئ القيس ،ولبيد بن ربيعة، في الوقوف على الأطلال، فقوله (السقط غابر) تضمين لقول امرئ القيس عن سقط اللوى:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل ..... بسقط اللوى بين الدخول فحومل(٥١).

فقد وظف المعرِّي (السقط) توظيفا جديدا، فإذا كان امرؤ القيس قد وظفها في البكاء على محبوبته الراحلة، فإن المعرِّي قد وظفها للتعبير عن محبوبة أخرى، وهي فقدانه البصر.

أما قوله: (ديار الحي) فهو إشارة إلى قول لبيد:

عفت الديار محلها فمقامها ..... بمنى تأبد غولها فرجامها(٦١)

فقد استدعى المعرِّي إحساس امرئ القيس ولبيد عند وقوفها على الأطلال ومدى شعورهما بالانهزام والضياع ، والإحساس بالاستلاب، وهو الأمر نفسه الذي يشعر به المعرِّي من قوة الزمن القاهرة لبني البشر، فكما أن إحساس امرئ القيس ولبيد دائم، فكذلك إحساس المعرِّي بالشقاء والقهر في الحياة دائم هو الآخر.

وقد جاء بيتا المعرِّي متمشيان مع عنوان القصيدة ،ومتعانقان مع أبيات امرئ القيس ولبيد في الوقوف على الأطلال.

وفي قصيدة (كل بيد) يقول المعرِّي:

ولا أدعى للفرقدين بعزة ..... ولا آل نعش، ما ادعاه لبيد
وكم ظالم يلتذ شهدا، كأنه ..... ظلم، قراه، بالفلاة هبيد(٧١)

والملاحظ أن المعرِّي يطرح رؤيته حول فناء الخلائق من خلال الاقتباس الذي استدعاه من التراث الشعري، فقد اقتبس الشاعر البيتين من قول لبيد:

فهل نبئت عن أخوين داما ..... على الأيام إلا ابني شمام
ولا الفرقدين وآل نعش ..... خوالد ما تحدث بانهدام(٨١)

وقد أراد المعرِّي باستدعائه لقول لبيد، تقديم صورة ملخصة للحياة بأن كل ما فيها سيفنى، وقد جاء بهذه الصورة معكوسة لما كانت عليه في بيت لبيد، فإذا كانت لفظتا (الفرقدين/ آل نعش) دلنا على البقاء والخلود عند لبيد، وهذا ما كشفت عنه لفظة (خوالد) فإن المعرِّي قد استدعى هاتين اللفظتين، وامتصهما ووظفهما في معنى مغاير، ألا وهو الفناء والإنتهاء.

ومن الشعراء القدامى الذين اقتبس منهم المعرِّي صورة للحياة، الشاعر عبيد بن الأبرص في قوله:

سرحوب! عمن سرى، لله مبتعثاً ..... وجناء في الكور أو في السرح سرحوبا
في لا حب، لا يعود السا لكونه به ..... مثل ابن الأبرص لما عاد ملحوبا(٩١)

فقد استدعى المعرِّي في هذين البيتين قول عبيد ابن الأبرص:

أقفز من أهله ملحوب ..... فالقطبيات فالذنوب (٠٢)

فلفظنا (لاحب/ ملحوب) تناص مع لفظة عبيد بن الأبرص (ملحوب) لفظا ومعنى، وكلا القولين يحمل إشارات إلى الفناء والموت، وأن المصير المحتوم هو الموت، وهو مصير لم ينج منه السابقون، وهذا ما أكده المعرِّي بقوله:

فإن عبيدا، وابن هند، وتبعا ..... وأسرة كسرى، للمليك عبيد(١٢)

فكل الخلائق السابقين، ومنهم الشعراء: عبيد بن الأبرص، إضافة إلى الملوك، كابن هند ملك الحيرة وأسرة كسرى ملك الفرس، وملوك تُبَّع، كان مصيرهم واحدًا ، ألا وهو الفناء.

وكما تناص المعرِّي في صوره مع الشعر القديم، فكذلك تناص في صوره مع شعراء العباسيين ومنهم: أبو العتاهية، فقد استلهم معانيه، وسار معه في رؤيته للحياة بأنها فانيه، وأن الناس مجرد عابرون مسافرون عن الدنيا، حيث يقول:

على سفر هذه الأنام، فخلنا ..... لأبعد بين واقع، تتحوج(٢٢)

فهذه الصورة المعبرة عن موقف المعرِّي من الحياة، مستقاه من قول أبي العتاهية:

الناس في هذه الدنيا على سفر ..... وغن قريب بهم ما ينقص السفر(٣٢)

وفي قصيدة (لا فرق عند المنية) يقول المعرِّي:

ما بين موسى ولا فرعون تفرقة ..... عند المنون، بإكبار وإصغار(٤٢)

يطرح المعرِّي في هذا البيت مسألة انتفاء الوجود، وأنه لا فرق عند الموت بين الناس، فقانون الرحيل والموت هو القانون السائد في هذه الحياة منذ بداية الخليقة إلى نهايتها، هذا القانون استدعاه المعرِّي من قول أبي العتاهية:

الموت فيه جميع الخلق مشترك ..... لا سوقة منهم يبقى ولا ملك
لم يختلف في الموت مسلكهم ..... لا بل سبيلا واحدا سلكوا(٥٢)

وفي قصيدة (الناس في الدنيا) يقول المعرِّي:

أصاح! هي الدنيا تشابه ميتة ..... ونحن حواليها الكلاب النوابح(٦٢).

يصف المعرِّي في هذا البيت الدنيا بجيفة ميتة، ومن ثم وجب على قاطنيها أن يكفوا عن التصارع حول نعيمها الزائل، وهذا التشبيه استدعاه المعرِّي من قول أبي العتاهية:

إنما الدنيا على ما جبلت ..... جيفة نحن عليها نصطرع(٧٢).

نخلــص من ذلك إلى القول بأن المعرِّي كان مولعا باســتدعاء التراث الشــعري، وإنه اتكأ عليه بوصفه مصدرا من مصادر الصورة الشــعرية ، للموت والحياة، من خلال تضمين صوره الشــعرية لصور مقتبســة معنى ولفظا من هذا التراث، ســواء أكان جاهليا أم إســلاميا؛ لتحقيق وظيفة فنية واجتماعية أكثر من كون هذه الصور المقتبسة تبهر المتلقي ، أو تستعرض الثقافة العربية الواسعة التي يمتلكها المعرِّي.

صور مستوحاه من أحداث التاريخ وشخصياته:

من المضامين الثقافية الأخرى التي اعتمد عليها المعرِّي بوصفها مصدرا من مصادر صورة الحياة والمــوت: الأحداث التاريخية، التي انتقلت للذاكرة الجمعية للمعري عبر ثقافته فأصبحت «جزءا من أفكاره ومعجمه الشعري، يستدعيها بأسلوب فني في نصوصه الشعرية استدعاء يبغى من ورائه التعبير عن ثقافته التاريخية، فضلا عن اســتلهامه لمضامين الوقائع في التعبير عن حادثة مشابهة حدثت في عصر الشاعر»((١)).

والذي ســاعد المعرِّي على اســتدعاء التاريخ وأحداثه، هو ما يمتلكه التاريخ من حضور في ذهن المتلقي، فمجرد إشــارة المعــرِّي لحوادث التاريــخ ينتقل المتلقي إلى تصور تلــك الأحداث، حيث يصوغها الشاعر بصورة فنية تجعلها تحمل مضامين ودلالات جديدة فـ«حضور التاريخ واستلهام حوداثه ومعطياته الدلالية في الســياق الشعري ينتج تمازجاً ويخلق تداخلاً بين الحركة الزمنية، حيث ينسكب الماضي بكل إشاراته وتحفزاته وأحداثه ،على الحاضر بكل ماله من طزاجة اللحظة الحاضرة، فيما يشبه تواكباً تاريخيا يومئ الحاضر إلى الماضي»((٢)).

وقد كان المعرِّي كثير الاطلاع على أحداث التاريخ؛ للاســتفادة من دروســه وعبره، وليس أدل على صدق ما ذهبنا إليه من قول المعرِّي مفتخرا بنفسه في هذه الجزئية:

مــا كان في هــذه الدنيــا بنو زمن ..... إلا وعنــدي مــن أخبارهــم طــرف
يخــبر العقــل أن القــوم ماكرموا ..... ولا أفــادوا ولا طابــوا ولا عرفــوا
عاشــوا قليلا، وماجو في ضلالتهم ..... ولا يفوزون إن جوزوا بما اقترفوا(٨٢).

تكشــف الأبيات عن دلالتين الأولى: كثرة إطلاع المعرِّي على أخبار الناس السابقين، والثانية: أن الحياة –مهما طالت– فهي قصيرة، وهو ما عبر عنه المعرِّي بقوله (عاشــوا قليلا) فهذا القليل يجعل الحياة مذمومة، والتكالب عليها مستكره.

(١) جمعة حسين الجبوري، المضامين التراثية، سابق صـ١٧٢
(٢) رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، د.ت صـ٢٠١

ومن الأحداث التاريخية: يوم النسار الذي أشار إليه في موضعين الأول في قوله:

قنـــى فـــوارس، مـــا كان منهم ..... فوارس رحرحان ولا النسار(٩٢)

والثاني في قوله:

مـــا يفخـــر الأســـدى، بعـــد حمامه ..... بنســـور معركة ولا بنسار(٠٣)

فقد اســـتعدى المعرِّي يوما من أيام العرب ألا وهو يوم النســـار الذي ظهر فيه بنو أسد على بني عامر، وقد حور المعرِّي دلالة استخدام هذا اليوم من دلالة النصر والفخر إلى دلالة جديدة ألا وهي حتمية الموت، فالانتصار في ذلك اليوم وغيره من الأيام، لا قيمة له أمام حتمية الموت.

ومن أجل الوصول إلى مذهبه في الحياة، وهو حتمية الموت، لجأ المعرِّي إلى استدعاء أخبار الأمم الزائلة كأصحاب الناقه في قوله:

لم تـــدر ناقـــة صـــالح، لمـــا غـــدت ..... أن الـــرواح يحـــم فيـــه أقـــدار
هذا الشـــخوص، من التراب، كوائن ..... فالمرء، لـــولا أن يحـــس، جدار
وتضـــن بالشـــيئ القليـــل، وكل مـــا ..... تعطي وتملك، ماله مقدار(١٣).

يســـتغل المعرِّي حادثة قتـــل ناقة صالح (عليه الســـلام) ووظفها بدلالات جديـــدة ألا وهي أن أصحـــاب الناقة زائلون وأن مصيرهم إلى التراب، وهذا يكشـــف عن مدى المفارقة التي يعيش فيها الإنســـان فمع أنه يســـعد بما يمتلكه في هذه الحياة، إلا أن ما يمتلكه هو في الحقيقة قليل لا قيمة له؛ لأن مصيره الزوال.

وكما توقف المعرِّي أمام أحداث التاريخ، فكذلك توقف أمام أشـــهر شـــخصياته ليؤيد بذكرها مذهبه في الحياة.

وقد اســـتلهم المعرِّي هذه الشـــخصيات بدلالتها الكلية، بما تشـــمل عليه من قابلية للتأويلات المختلفة، وهذه الدلالة هي التي يســـتغلها الشـــاعر في التعبير عن بعض جوانب تجربته ورؤيته؛ ليكسبها نوعا من الكلية والشمول، وليضيف عليها ذلك البعد التاريخي الحضاري، الذي يمنحها لونا من جلال العراقة، من خلال استلهام دلالاتها بطريقة إبداعية((١)).

ومن الشـــخصيات التاريخية التي اســـتدعاها المعرِّي؛ ليدلل بها على حتميـــة الفناء والموت، شخصية كسرى بما تعكسه من دلالات الظلم والجبروت، نحو قوله:

(١) انظر، على عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر،دار غريب، ٢٠٠٦ صـ١٥١

ودرع الفتــى، في حكمه، درع غادة ... وأبيات كســرى من بيوت العناكب((١)).

استدعى المعرِّي شخصية كسرى؛ لإثبات أن كل شيء يتساوى عند الموت: دروع المحارب ودرع الفتاة المنسوج من القطن، بالإضافة إلى بيوت كسرى التي تشبه بيوت العنكبوت، فكل هذه الأشياء ضعيفة أمام الموت، ويقول المعرِّي أيضا:

أرى الحــيرة البيضاء حارت قصورها ... خلاء، ولم تثبت لكســرى المدائن((٢))

يؤكد المعرِّي –من خلال استدعائه شخصية كسرى– على حتمية فناء الدنيا، فمع أن كسرى قد شيد المدائن وعمرها وحصنها فإنها سقطت بعد ذلك في يد المسلمين، وصارت إلى الفناء والموت الذي أكده بالفعل (أرى) الذي يدل على المشاهدة والرؤية.

وقد يســتدعي المعرِّي ةأكثر من شــخصية تاريخية نحو استدعائه لشخصيتي كسرى وقيصر في قوله:

أأصبــح في الدنيــا كمــا هو عــالم ... وأدخــل نارا مثــل قيصر أو كســرى((٣)).

لقد أراد المعرِّي باســتدعائه لهاتين الشــخصيتين –وما عرف عنهما من تجبر وظلم– أن يؤكد علــى أنهما مع مكانتهما في الدنيا إلا أن مصيرهمــا المحتوم هو الموت. وقد قابل المري بين حياته القصيرة وحياة هاتين الشخصيتين المترفة، فخشى أن يكون مصيره في الآخرة هو مصيرهما.

وقد يلجأ المعرِّي إلى استدعاء أسماء بعض القبائل كعاد وثمود في قوله:

لا كانــت الدنيــا، فليــس يســرني ..... أنــي خليفتهــا، ولا محمودهــا
وجهلــت أمــري، غــير أني ســالك ..... طرفا، وختهاعادهاوثمودها(٢٣).

يؤمن المعرِّي بأن الدنيا إلى زوال، وهذا ما جعله يظهر حزنه من وجوده في الحياة أو بالأحرى من خلق الدنيا حتى وإن كان ســلطاناً كالســلطان محمود بن ســبكتكين؛ لأنه سيســلك في النهاية طريقا واحدا سارت فيه قبيلتا عاد وثمود، ألا وهو طريق الهلاك. كما نجد تناصا آخر في البيتين يتمثل في التناص مع القرآن الكريم متمثلا في لفظتي (عاد وثمود) حيث جاء ذكرهما متلازمتين في القرآن الكريم في غير موضع((٤))، ولا شــك في أن الســياق الشعري يتفق تماما مع السياق القرآني

(١) اللزوميات ١٦٤/١
(٢) السابق ١٥٢٥/٣
(٣) اللزوميات ٨٢/١
(٤) نحو قوله تعالى: «ألم يأتهم نبأ الذين من قبلهم قوم عاد وثمود» (التوبة: ٧٠) ، وقوله سبحانه: «وعادا وثمودا وأصحاب الرس قرونا بين ذلك كثيرا» (الفرقان: ٣٨)

ويماثله، حيث إن المعرِّي وظّف التناص في سياق النص النص الشعري نفسه، فكل ما نعرفه عن قوم عاد وثمود، هو العصيان والكفر، فكان بيتا المعرِّي بمثابة الثورة على الحياة؛ لأن كل ما فيها إلى زوال، ومن ثَمَّ، فقد وفق المعرِّي في توظيف النص القرآني الذي أثرى السياق الشعري بطريقة مقنعة.

صور مستوحاة من الطبيعة:

تعد الطبيعة بكل مظاهرها الحية والجامدة، مصدر وحي الشاعر، يستقي منها وينتقي الصور التي تناسب تجربته، ولعل ذلك يرجع إلى معايشتهم لها صباح مساء، بحيث صارت الطبيعة في أغلب الأحيان «خلفية لحركة الإنسان والحيوان، وما تتضمنه من صراع بين الحياة والموت، وما توحي به من قدرة، أو جمال، أو تناسق، أو عجز، أو قبح ،أو غير ذلك من المشاعر والمعاني»((١)).

ولقد شهد العصر العباسي ازدهارا لشعر الطبيعة؛ لأن شعراءه كانوا يكثرون من تصوير الطبيعة في مقدمات مدائحهم، في إيجاز تارة، وفي إطناب وإسهاب تارة أخرى ، رامزين بها – خاصة الظبية– إلى الممدوح، وكثيرا ما وصفوا في هذه المقدمات، الغيث ،والسحب، والبروق ؛لبيان كرم الممدوح، ومن ثم يمكن القول، بأن الطبيعة صارت المرتكز الأساسي الذي تنطلق منه نفس الشاعر، وتجود به فريحته((٢)).

ويختلف الأثر الذي تتركه الطبيعة في الشعر من شاعر إلى آخر، كلٌّ حسب تجربته، والمعرِّي واحد من هؤلاء الشعراء الذين استوحوا مصادر صورهم من عالم الطبيعة؛ الذي أمده بمختلف الألوان لتشكيل صورة الحياة والموت.

وتقسم الطبيعة إلى: طبيعة جامدة تتضمن الجمادات والأرض وما عليها، كالتراب والماء وغير ذلك، وطبيعة حية بكل ما فيها من طيور وحيوانات وغير ذلك((٣)). وقد استقى المعرِّي من هذه الطبيعة بشقيها: الجامد والمتحرك مصادر الصورة الشعرية التي شكلها.

صور مستوحاة من الطبيعة الجامدة:

اعتمد المعرِّي على الطبيعة الجامدة في بناء صوره الشعرية، فاستعمل صورا مصدرها الجماد منها الجبال في قوله:

---

(١) عبد القادر القط، في الشعر، في الشعر الإسلامي والأموي، دار المعارف ١٩٩٥، صـ ٣٨٦

(٢) انظر، راوية عبدالمنعم، القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٧، صـ٣٠٥

(٣) انظر، محمد الدسوقي، البنية التكوينية للصورة الفنية، درس تطبيقي في ضوء على الأسلوب، دار العلم للنشر، طنطا، ٢٠٠٩ صـ ١٦

وإذا وقــرت جبــال الــردى جلــت ..... فلــم تندفــع بجل جبيــل(٣٣)

اســتقى المعرِّي صورة فريدة للردى حين جعله جبالا، فكما أن الجبال لا يمكن دفعها فكذلك الموت، وبذلك جسد المعرِّي الردى مما أكسبه قوة وإجلالا تزيد من قوة الجبال نفسها.

ومن الصور الأخرى المســتقاة من الطبيعة الجامدة صورة السراب، فهو يشبه الدنيا به في قوله في قصيدة (دنيا الحزن والزوال):

دنياك مشــبهة الــزوال، فلا تزل ..... برزيــن حلمــك موشــكا خدعاتهــا
رقشــاء فيهــا ليلهــا ونهارهــا ..... تلــك الضئيلــة، شــأنها لســعاتها
وترت أغــراض الشــباب وينطوي ..... إبانهــا، فتنيــب مرتدعاتهــا
وينهنــه الرجل الحصيف بســنه ..... أو طــاره، فتضيــق متســعاتها
وتظــل حبــات القلــوب زرائعــا ..... كالأرض، والشهوات مزدرعاتها (٤٣)

تتعانــق في هذه الأبيات أكثر من صورة للدنيا مســتمدة من الطبيعة، ففي البيت الأول يشــبه الدنيا بالســراب الخادع الذي يطارده الإنســان طوال حياته، دون أن يحصل على شيء ولو ضئيل، كما أن هذه الدنيا كالحية الرقشــاء شديدة الســواد، التي دأبها أن تلسع، وفي كلا الصورتين دليل علــى مخادعة الدنيا وغدرها، ومن ثمَّ فلا أمان لها، ويظهر ذلك الخداع والغدر بصورة جلية حين ينطوي عهد الشــباب، فتضيق الدنيا على الإنســان رغم اتساعها، ويحل بعد مرح الشباب الهموم التي تسببه الدنيا.

ويلجأ المعرِّي إلى الصورة المســتمدة من الطبيعة الســماوية؛ لإبراز مقاصده المتنوعة، وتوضيح معانيــه المختلفة؛ فالنجوم تعبر عن موقفه إزاء تلك الظاهرة الفلكية على حد ســواء، ففي قصيدة (مدعى النسك) يقول:

عــز رب الــنجــوم تــسرى ..... ولا تــســأم الــرحــل
أيــتــام الــســمــاك أم ..... هــو بــالــغــمــض مــا اكتحل
جــهــل المــشــترى، وإن ..... كــان في الخــير ذا محل
أي ذنــــب أصــابــه ..... فــسمــا فــوقــه زحــل(٥٣).

ففي هذه الصورة، نجد المعرِّي يتحدث عن عدد من النجوم (الســماك/ المشترى/ زحل)، ويبدو أنه أراد بهذه الصورة أن يشــبه نفســه بالمشــترى رمز الســعادة، ومع ذلك فهو ســائر إلى مصيره المحتــوم الــذي أنزل قدْره، وعلا بغيره، والمقصود كوكب زحل أعلــى الكواكب، برغم أنه كوكب

النحس. هذا الأمر دفع المعرِّي إلى طلب الرحيل عن هذه الدنيا، معللا ذلك بأن نجمه لا يعود عليه إلا بالنحس فيقول:

رب! متى أرحل عن هذه الدنيا ..... فإني قد أطلت المقام؟
لم أدر ما نجمي، ولكنه ..... في النحس، مذ كان، جرى واستقام(٦٣)

كما كان للقمر دور في تأثر المعرِّي بالطبيعة السماوية، نحو قوله:

بدر المال مثل بدر الدجا يمحق ... من بعد أن يتم ضرورة((١))

وصف المعرِّي من خلال تشبيه أكياس المال بالبدر في السماء يمحق بعد أن يكتمل، وصف حياة الإنسان بأنها زائلة حين يكتمل نموه، فالكمال يتبعه نقصان وزوال لا محالة، ومن ثم دعا إلى عدم التكالب على الدنيا لأنها فانية كفناء البدر في السماء بعد اكتماله.

كما كان لصورة السحاب نصيب في شعر المعرِّي نحو قوله:

فيا سحاب المنون! سلت بنا ..... هل لك أخرى الزمان إتجام؟
تلك بلاد النبات ما سقيت ..... والغيم فوق الرمال سجام(٧٣)

عمد المعرِّي إلى تشخيص السحاب وجعله إنساناً يناديه، وربط السحاب بالمنون للدلالة على كثرة الموتى، فالسحاب عند المعرِّي لا تمطر ماءً ، وإنما تمطر الموتى، ولذا يطالبها بأن تكف وتذهب إلى بلاد أخرى غير بلاده.

صور مستوحاة من الطبيعة المتحركة:

لم يقف المعرِّي في تأثيره بالطبيعة عند الطبيعة الجامدة، بل تأثر أيضا بالطبيعة المتحركة بكل مفرداتها ومنها الحيوان «والشاعر وهو يرسم هيئات الحيوان وصفاته، كان مشغولا برسم حدود أفعال،ه وتوجيه هذه الأفعال والخصوصيات نحو حاجات الإنسان بصفة عامة، وحاجاته بصفة خاصة، وعلى هذا اكتسبت صور الحيوان الشعرية صفات وأحوالا بشرية، حتى ليشعر المتلقي المحلل لهذا الشعر أن عالم الإنسان بأحواله ودوافعه وراء العالم الحيواني»((٢)).

ولعل أول صورة مستوحاة من عالم الحيوان، تلك الصورة التي يشبِّه فيها المعرِّي نفسه بحصان جامح بقوله في قصيدة (رياضة النفس):

(١) السابق ٦٩٨/٢

(٢) أحمد الدسوقي، البنية التكوينية، سابق صـ٦٢

قد رضت نفسي، حتى ذل جامحها ... فما أصاحب صعب النفس ماريض((١))

يصف المعرِّي نفسه بالحصان الجامح الذي يحتاج إلى ترويض، وقد استعان المعرِّي في هذه الصورة بالرمز، فنفسه هي الحصان الجامح التي ترفض الانصياع إلى أوامر مروضها/ الجسد، الذي يريض أن يحبس نفسه بداخله، وبالتالي تنصاع لأوامر الجسد ورغباته.

غير أن المعرِّي يعترف أنه لم يستطع مقاومة رغبات جسده الذي يريد الاستمتاع بملذات الحياة فيقول:

أراني في الثلاثة من سجوني؟ ..... فلا تسأل عن الخبر النبيت
لفقد ناظري، ولزوم بيتي ..... وكون النفس في الجسد الخبيث(٨٣)

ومن الصور الطبيعية المستمدة من عالم الحيوان: صورة الضأن في قصيدة (الناس ضأن) في قوله:

كأنما العالم ضأن، غدت ..... للرعي، والموت أبو جعده
فهادج حامل عكازة ..... وفارس معتقل صعده
وآخر يدرك من قبله ..... ويترك الدنيا لمن بعده (٩٣)

يستمد المعرِّي في هذه الأبيات من الطبيعة / عالم الحيوان صورة العالم الذي يعيش فيه، فهي صورة ذليلة، خانعة تماما كما هي صورة الضأن، وفيها إسقاط على مدى احتقار المعرِّي للدنيا التي يحياها، وهو أمر انعكس بدوره على احتقاره للناس الذين يتمسكون بهذه الدنيا، مثلهم في ذلك مثل الضأن التي أطلق صراحها للرعي (دليل التمسك بالحياة) مع أن الموت ينتظرها على يد الذئب.

وقد اعتمد المعرِّي في رسم هذه الصورة على المتناقضات بين الشيخ الذي يحمل عكازه (المعرِّي نفسه) متمسكا بأهداب الدنيا، وبين الفارس الذي اعتقل، وبين الإنسان السابق الذي لحقه الموت والإنسان اللاحق الذي سيدركه هو الآخر الموت فيترك الدنيا لمن بعده، والذي سيصيبه ما أصاب السابقون وهكذا.

وإذا كانت الصور السابقة مستمدة من عالم الحيوان الأليف، فهناك صور طبيعية أخرى مستمدة من عالم الحيوان المفترس، منها صورة الذئب في قصيدة (لم تنل أملك):

والأرض دار اهتضام، والأنام بها ..... مثل الذئاب فأحرز دونهم حملك (٠٤)

استمد المعرِّي في البيت السابق صورة الذئب المعروف بالبؤس والعدوان، ليصور حال الناس في

(١) اللزوميات ٩٦٩/٢

هذه الدنيا، فعلى الرغم من أن الدنيا تظلم الناس حقوقهم ، إلا أن الناس يتكالبون عليها ويعتدون على إخوانهم، مثل الذئاب المفترسة، التي لا تتوانى عن مواجهة الفريسة؛ لإشباع رغباتها.

وكما استمد المعرِّي بعض صورة من الطبيعة الحيوانية، فكذلك استمد بعضها من بيئة الطيور من حوله؛ رغبة في تصوير نفسه بالطائر السجين الذي يشتاق إلى الحرية فيقول:

يـا نفس، يـا طائرا في سـجن مالكه ..... لتصبحن، بحمد الله مسروحا(١٤)

ففي مجال ثنائية الروح والجسـد، يخاطب المعرِّي نفسـه مشـبها إياه بالطائر السجين، فإذا كانت حرية الطائر في إطلاق سراحه، فإن حرية المعرِّي هي الخلاص من ربق الجسد وطلب الحرية في الموت.

ويستلهم المعرِّي صورة النسر في قوله:

ورب امـرئ، كالنسـر في العز والعلا ..... هـو بسـنان مثـل قادمة النسـر
وهـو مـا تلقـى مـن البـؤس، أننـا ..... بنو سفر، أو عابرون على جسر(٢٤)

استلهم المعرِّي صورة النسـر في علوه وارتفاعه وسرعة انقضاضه على فريسته؛ ليشبه الإنسان به، إلا أن كليهما (الإنسـان/ النسر) أصابه الزمن بغدائره، فهوى النسر من عليائه بسنان رمح، وكذلك هو الإنسان برماح الموت التي تلاحقه، وإن كان هناك ما يهون رزايا الزمن ، ألا وهو تذكر المعرِّي أننا مجرد عابري سبيل على هذه الدنيا ،ولا محالة أن الموت سيدركه.

ومن الطيور الأخرى التي استمد منها المعرِّي صوره الشعرية طائر الغراب في قوله:

أرى جنـح الدجـا أوفـى جناحـا ..... ومـات غرابـه الجون المـرب(٣٤)

نلاحـظ أن الغـراب في هذا البيـت له أكثر من وظيفـة؛ فهو رمز الفرقة والتشـاؤم والحزن، والغالب أن يكون الغراب أسـود (غرابه الجون) والاسـتثناء الذي يعكس الأمل هنا أن يكون موت الغراب يوحي على المسـتوى النفسـي باسـتحالة انفراد الظلام بالدنيا، فتشبيه الغراب بالليل في السـواد، يرمز إلى بزوغ الفجر والأمل من جديد بعد زوال الليل، ومن هنا يمكن القول بأن صورة الغراب –رغم ما ارتبط به من تشاؤم وحزن– قد جعلت المستحيل ممكنا، من خلال أمل المعرِّي في بزوغ فجر جديد، فالغراب مرتبط هنا بالتحول والمسـتقبل والبحث عن النور في مواجهة الظلام، وهـو الأمـر الذي صار ممكنا عند المعرِّي؛ لأن هذا الأمر «يتعلـق بالآتي أكثر من ركونه إلى الواقع القائم، بل هو يشـكل من القائم منافذ واسـعة تطل منها الإنسانية على المستقبل المشرق، ومن هنا

كان عمل الشـاعر وما زال تحويليا، حيث ينقلب في شعره المستحيل إلى ممكن، والقيد إلى حرية، والرؤية إلى رؤيا»((١)).

تلك هي أهم مصادر البناء التصويري لرؤية المعرِّي للموت والحياة، تنوعت إلى نوعين أساسيين هما: المصادر الثقافية (الدين/ التراث الشعري/ التاريخ) والمصادر الطبيعية (الجامدة/ المتحركة)، وكلهـا مصادر أفرزت صورا متنوعة بتنوع تلك المصادر، التي لا ينقل عنها المعرِّي نقلا مباشـرا، وانما يبدا منها ثم يتخطاها ليشـكل منها صورا مبتكرة تناسـب رؤيته الفنية وتجربته الذاتية، فالمحك الأساسـي يعتمد على كيفية تعامل الشـاعر مع مصادر الصورة ومادتها بوعي فني يظهر مقدرته الفنية، فيأتي تأثيرها على المتلقي الذي يشـهد بمهارة الشاعر في تكوين علاقات جديدة، تبني من خلالها تلك الصور التي تثير انتباه المتلقي((٢)).

مصادر الصورة عند السيّاب:

نقرر بداية أن مصادر الصورة عند السيّاب يمكن ملاحظتها من خلال معاناته الخاصة، وبخاصة أنه كان يلجأ في شـعره إلى ذاته كثيرا، جاعلا منها المحور العام الذي يضيء النص، وينطلق منه إلى القضايا الكبرى ومنها قضية: الحياة والموت.

ومما لا شـك فيه أن طبيعة الصراع التي تكتنف السـيّاب، قد انعكسـت بدورها على مصادر الصورة؛ فالصور المتداخلة اعتمدت على سياقات مختلفة، وعناصر متنوعة بين الثقافي، والشعري، والشعبي والأسطوري، كل ذلك عبَّر عن حالة السيّاب القلقة والمتشائمة.

وتجدر الإشارة إلى أن إجادة السيّاب في التعبير عن صورة الحياة والموت من مصادرها السابقة، لم يكن ليسـتطيع التعبير عنها إلا من خلال امتلاكه لمعجم شـعري قديم ومعاصر، يسـتطيع من خلاله اسـتدعاء ما يشـاء من الصور الـتي يعبر من خلالها عن رؤيته لهـذه الثنائية؛ لأن المعجم الشعري هو «لحمة أي نص كان، ويحتل مكانا مركزيا في أي خطاب، ولذلك اهتمت به الدراسات اللغوية قديما وحديثا، وجعلته مركز الدراسات التركيبية والدلالية»((٣)).

ويمكن تقسيم مصادر الصورة الشعرية عند السيّاب – تبعا لرؤيته للموت والحياة– إلى الآتي:

توظيف المصادر التراثية:

---

(١) عبد القادر الرباعي، تشكيل المعنى الشعري ونماذج من القديم، مجلة فصول، ع ٢، مج ٤، ١٩٨٣، صـ ٥٥

(٢) انظـر، جابر عصفور، توليد الصور التراثية في شـعر البارودي، مجلة العربي، الكويت، ع ٤٥٧، ديسـمبر ١٩٩٦ صـ٧٨– ٨٢

(٣) أحمد مفتاح، تحليل الخطاب الشـعري، إسـتراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٥ صـ ٦١

كما اعتمد المعرِّي على المصادر التراثية، فكذلك اعتمد السيّاب عليها بوصفها مصدرا من مصادر الصورة الشعرية؛ نتيجة للثقافة المتشعبة التي يمتح منها، ونلاحظ ذلك من خلال التلقي الخاص للنص الشعري، فنجد فيه استدعاء خاصا لعناصر تراثية عدة منها:

الموروث الديني:

المتأمل في شعر السيّاب لا يكاد يخطئ مدى التأثير الذي أحدثه الموروث الديني في ألفاظ الشاعر وتعبيراته وصوره.

ويأتي القرآن الكريم بوصفه مصدرا دينيا أساسيا، يعتمد عليه السيّاب في تشكيل الصورة الشعرية، وهو أمر لم ينج من سيطرته أديب؛ لأن القرآن «استثمر كل الطاقات الكامنة في اللغة العربية، وأنشأ بين صيغها علاقات جديدة، فنمت وتبرعمت على يديه، وأصبحت خلقا متكاملا، نسج على منواله الخطباء والشعراء في العصور الإسلامية كلها»((١)).

وبالتأمل في شعر السيّاب يجد أنه لم يكن، بمنأى عن التأثر بالقرآن الكريم، من خلال توظيف الدلالات الجديدة التي يحملها اللفظ القرآني داخل السياق، سواء على مستوى الاستدعاء اللفظي أم القصصي، والأمثلة على ذلك كثيرة، -وإن كانت أقل من مثيلتها عند المعرِّي- وتجدر الإشارة -قبل المضي قدما في هذه الجزئية- إلى أن السيّاب كان له موقفين متباينين من مسألة الدين، ولسنا هنا بصدد الحكم على عقيدة السيّاب، وإنما أردنا بذلك التوضيح والإشارة لا أكثر، ففي قصيدة (غادة الريف) يظهر السيّاب شكله في رعاية الله له، فيقول شاكيا:

أغفلت أمري السماء وإني ..... سوف أشكو إلى الورى ما عناني(٤٤)

ويرى السيّاب أن أمام الشعوب المضطهدة طريقين متضادين: الدنيا والآخرة، وأنها ستختار الدنيا؛ لأنه مقدر عليهم أن يعيشوا تحت وطأة الطغاة، فليختاروا الدنيا وملذاتها، بل إنه يجعل الشيطان هو مولاهم، وهو ما عبر عنه في قصيدة (اللعنات) بقوله:

فزمزم الحشد والنكباء تنشره ..... حينا، وتطويه كف الله أحيانا!
رباه لو أن في طول انتظار عذ ..... جدوى.. لما أسمعتك الريح شكنا
ما كان حتما علينا أن يعذبنا ..... طاغ، وأن يشهد الرحمن بلوانا
النار أشهى... فهات النار تقهرنا ..... يوم الحساب ومتعنا بدنيانا
إن كان لا يدخل الجنات ... داخلها ..... إلا شقيا على الأولى وغرثانا
وكان أمرك أن ترضى بما صنعوا ..... فاحفظ عبيدك ... فالشيطان مولانا(٥٤)

(١) التاغ عبود، أثر القرآن في الشعر العربي الحديث، دار المعرفة، دمشق، ١٩٨٧ صـ٧١

وقد وصل الأمر بالسـيّاب إلى أن زمن الآلهة قد ولى، وحل مكانه زمن الثوار، فيقول في قصيدة (إلى جميلة بوحريد) ((١)):

وجاء عصر سار فيه الإله
عريان، يدمي، كي يروي الحياة.
واليوم ولى محفل الآلهه،
اليوم يفدي ثائر بالدماء
الشيب والشبان، يفدي النساء،
يفدي زروع الحقل، يفدي النمساء،
بالأمس وارى قومك الآلهة((٢)).

بل ووصل الأمر بالسيّاب إلى الكفر بالوحي فيقول في قصيدة (أحبيني):

كفرت بأمة الصحراء
ووحي الأنبياء على ثراها في مغاور مكة أو عند واديها((٣)).

وانتهى الأمر بالسيّاب إلى الشك في عقيدة البعث والنشور، ففي قصيدة (الوصية) يقول:

ماذا لو أن الموت ليس بعده من صحوه،
فهو ظلام عدم، مافيه حس ولا شعور!
أكل ذاك الأنس، تلك الشقوة،
والطمع الحافر في الضمير
والأمل الخالق من توثب الصغير

أكلها لهذه النهاية؟
ترى الحمام للحياة غاية؟((٤)).

في مقابل هذه الصورة، نجد صورة أخرى –هو موضع دراستنا– استمدها من الموروث الديني،

(١) الديوان ١/٤٢٦– ٤٢٧
(٢) الديوان ٢/٥٣– ٥٤
(٣) الديوان ٢/٣٨٦
(٤) السابق ٢/ ٢٨٥

وجعلها مصادر أساسية للصورة الشعرية، فقد وردت إشارات دينية في شعر السيّاب منها لقطة النشور في قوله في قصيدة (أم البروم):

على أمواتك المتناثرين بكل منحدر
سلام جال فيه الدمع والآهات والوجد
على المتبدلات لحودهم والغاديات قبورهم طرقا
وطيب رقادهم أرقا
يحن إلى النشور ويحسب العجلات في الدرب
ويرقب موعد الرب((١)).

يتضح لنا في هذه الأبيات صورة موحشة للمدينة، التي صارت مقبرة، تجمع رفات القاطنين فيها الذين حنوا إلى البعث، مستلهما لفظة (النشور) من قوله تعالى: «هو الذي جعل لكم الأرض ذلولا فامشوا في مناكبها وكلوا من رزقه وإليه النشور»((٢)) ولكن التناص حول اللفظ القرآني إلى سياق جديد، فإذا كان النشور هو بعث من في القبور للحساب، فإن النشور بالنسبة لقاطني المدينة هو بمثابة الوعد الإلهي بالانتصاف لهم.

ويقول السيّاب في قصيدة (حنين في روما):

يتثاءب جسمك في خلدي
فتحن عروقي،
عريان تزلق في أبد
تنهبه الرعشة، فهي شروق
في ليل الشهوة. كل دمي
يتحرق، يلهث، ينفجر،
ويقبل ثغرك ألف فم
في جسمي تنبتها سقر
وأحن، وأتوق((٣))

يتضح لنا من خلال هذه الأبيات مدى ما يعانيه السيّاب في رحلة مرضه، ومدى اشتياقه للحب

(١) الديوان ٢/٢٢٢
(٢) الملك (١٥)
(٣) الديوان ٢/٢٣٣

المفقود الذي سعى إليه طوال حياته دون أن يدركه، والذي جعله يتحرق شوقا إلى ثغر الحبيب، فيرمي جسمه في سقر، مستلهما هذه اللفظة من القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ سَأُصْلِيهِ سَقَرَ ﴿٢٦﴾ وَمَآ أَدْرَىٰكَ مَا سَقَرُ ﴿٢٧﴾ لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ ﴿٢٨﴾ لَوَّاحَةٌ لِّلْبَشَرِ ﴿٢٩﴾ ﴾((١)).

إن استلهام السيّاب لهذه اللفظة بالذات دال على شدة وحدته وغربته في روما، وعلى مدى سخطه الشديد على هذه الوحدة. فمعنى سقر في القرآن دال على شدة العذاب «فهي لا تبقي من الشدة ولا على المعذب شيئا إلا وبلغته، فهي تلوح على البشر، وتصليهم بعذابها، وتقلقهم بشدة حرها وقرها»((٢)) ولكن استلهام السيّاب لتلك اللفظة حولها إلى سياق جديد، فإذا كان أصحاب النار يصيبهم عذاب؛ فيتألمون منه، فإن السيّاب الراغب في قبلة الحياة يستعذب هذه الشدة ويحن لها ويتوق إليها .

وغاية السيّاب من الاستدعاء السابق للفظ القرآني تعود إلى محاولته طي مسافات طويلة من التعبير، وتلهمه تصوير الموقف الذي يريده أدق تصوير((٣)).

ولا يقتصر استدعاء السيّاب على ذكر المفردة القرآنية ، بل تجاوز ذلك إلى استلهام جزء من الآيات القرآنية من خلال الإيحاء كما في قوله في قصيدة (رؤيا في عام ١٩٥٦):

أيها الصقر الإلهي الغريب
أيها المنقض من أولمب في صمت المساء
رافعا روحي لأطباق السماء

أيها الصقر الإلهي ترفق
إن روحي تتمزق،
إنها عادت هشيما يوم أن أمسيت ريحا((٤))

إن قول الشاعر في تصوير انقضاض الموت عليه:

(إنها عادت هشيما يوم أن أمسيت ريحا) يجعل الأذهان واعية بأن هذا التعبير مقتبس من

---

(١) المدثر (٢٦- ٢٩)

(٢) عبد الرحمن السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، جمعية إحياء التراث الإسلامي، الكويت، ٢٠٠٥، صـ ١٢٥٠

(٣) انظر، شلتاغ عبود، أثر القرآن في الشعر، سابق صـ٩٧

(٤) الديوان ٨٦/٢

قولــه تعالى: ﴿ وَٱضۡرِبۡ لَهُم مَّثَلَ ٱلۡحَيَوٰةِ ٱلدُّنۡيَا كَمَآءٍ أَنزَلۡنَٰهُ مِنَ ٱلسَّمَآءِ فَٱخۡتَلَطَ بِهِۦ نَبَاتُ ٱلۡأَرۡضِ فَأَصۡبَحَ هَشِيمٗا تَذۡرُوهُ ٱلرِّيَٰحُۗ ﴾[1] فقد جاء التناص في لفظة (هشـيما والرياح) التي اقتطفهما الشاعر من السياق القرآني؛ ليعبر عن شـدة السـخط على ما أصاب روحه، وذلك بتحطيمها وتهشـيمها، مقتبسـا بذلك لفظة قرآنيـة ذات إيحاء قوي ودلالة معبرة، فالشـاعر يخاطب الصقر الإلهـي (الموت) أن يترفق؛ لأن روحه تتمزق، والله يريد أن يضرب مثلا على ضعف الإنسـان، أن نبات الأرض أصبح قشـا تذروه الرياح.

ويجاري السيّاب القرآن في أساليبه المتعددة منها القسم كما في قوله في قصيدة (ضلال الحب):

والـعـصـر مخـضـوب البنان ..... وأزاهـــر الحـقـل الحـسـان
والـصـبـح يمـلأ بـالـنـدى ..... عـطـرا سـلال الأقـحـوان
والـــبـــدر وهـــو مظـلـة ..... لـلـيـل تمـتـلـك افـتـنـانـي
إن الـــفـــؤاد لـفـي ضـلال ..... من هـواه وفي هـوان (٦٤).

يرتفع صوت الشاعر منددا بالحب الذي يساوي الحياة؛ لأنه في نظره ضلال، وقد لجأ لتوضيح رؤيته السـابقة للحب إلى مجاراة أسـلوب القرآن في القسـم خاصة في قوله (والعصر) وجملة القسم في صـدر البيت الأخير «إن الفؤاد لفي ضلال»، فالقسـم والجواب في أبيات السـيّاب هو اسـتدعاء للنص القرآني ،داخل الخطاء الشـعري، فالشاعر يستدعي قوله تعالى: ﴿ وَٱلۡعَصۡرِ ۝١ إِنَّ ٱلۡإِنسَٰنَ لَفِي خُسۡرٍ ۝٢ ﴾[2] مع تحوير في الجواب.

ولم يكتف السـيّاب في اسـتدعائه للقرآن الكريم على ما سبق، بل إنه لجأ إلى استلهام القصص القرآني لأنها «ظلت ومازالت تلهم الأدباء بصورة عامة والشـعراء خاصة، دروسـا سامية تغني في قاموسهم اللغوي وخيالهم الرائع، حيث تسبح فيه صور جميلة وأهداف ومثل عليا»[3]. والسيّاب -كغيره من الشـعراء- اسـتلهم القصة القرآنية، ووظفها في أشـعاره بوصفهـا مصدرا من مصادر الصورة الشـعرية، توظيفاً يميل إلى الإيجاز والإشـارة والتلميح دون التفصيل في القصة، لا سـيما قصة عيسى (عليه السلام) [4] التي تعد من أكثر القصص حضورا خاصة، لحظة الميلاد، فيقول في قصيدة (شناشيل ابنة الجلبي):

(١) الكهف (٤٥)
(٢) العصر (١- ٢)
(٣) محمد العباسي الدراجي، الإشعاع القرآني في الشعر العربي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٧ صـ١٥١
(٤) انظر، الأسطورة في شعر السيّاب، سابق صـ٦٣- ٦٤

وتحت النخيل حيث تظل تمطر كل ما سعفه
تراقصت الفقائع، وهي تفجر إنه الرطب
تساقط في يد العذراء، وهي تهز في لهفه
بجذع النخلة القرعاء (تاج وليدك الأنوار لا الذهب)
سيصلب منه حب الآخرين، سيبرئ الأعمى
ويبعث من قرار القبر ميتا هذه التعب
من السفر الطويل إلى ظلام الموت، يكسو عظمه اللحما
ويوقد قلبه الثلجي فهو بحبه يثب((١))

جاء المقطع السابق متناصا ضمنيا، وإيحاء مع قوله تعالى «وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليط رطبا جنيا»((٢)) حيث جاء الاستدعاء متناغما مع الأبيات بطريقة إبداعية، فالآية الكريمة تتحدث عن لحظة ميلاد عيسى (عليه السلام) ومدى إحساس مريم بالطمأنينة والسلامة بعد أن كانت تتمنى الموت في قوله تعالى: «يا ليتني مت قبل هذا وكنت نسيا منسيا»((٣)).

فإذا كان تساقط المطر والرُّطَب، سيهب الحياة لعيسى (عليه السلام) فإن الأمر على العكس من ذلك عند السيّاب، الذي يجد في ذلك الأمر خَلَاصا من مرضه الذي لازمه طوال حياته، سواء بالموت أم بالنجاة.

ونلاحظ أيضا استدعاء السيّاب للنص القرآني الذي يحكي باقي حياة (عيسى) ومعجزاته الواردة في قوله تعالى: «ورسولا إلى بني إسرائيل أني قد جئتكم بآية من ربكم أني أخلق لكم من الطين كهيئة الطير فأنفخ فيه فيكون طيرا بإذن الله وأبرئ الأكمه والأبرص وأحي الموتى بإذن الله»((٤)) فهذا التعدد الاستلهامي للقرآن الكريم داخل النص الشعري الواحد ، يوحي بمدى اتساع ثقافة السيّاب، مما يحيل إلى تعدد الدلالات النصية للنص الواحد أيضا.

نخلص مما سبق إلى القول، بأن السيّاب قد استفاد من القرآن الكريم في أسلوبه، ومضمونه، وتراكيبه ،وألفاظه، بوصفه مصدر أأساسيا لصورة الحياة والموت، بعد أن هضمها وامتصها وجعلها في دلالات جديدة ،تتفق أو تختلف مع النص القرآني.

وإذا يممنا صوب الدوحة النبوية، نجد السيّاب قد استظل بظلالها الوارفة بوصفها مصدرا

(١) الديوان ٣٥٢/١
(٢) مريم (٢٥)
(٣) مريم (٢٣)
(٤) آل عمران (٤٩)

دينيـا لا غنى عنه في صوره الشـعرية، وإن كان اسـتلهامه للسـيرة النبويـة كان محدودا، نحو استلهامه لقصة الهجرة النبوية في قصيدة (العودة لجيكور) بقوله:

هذا حرائي حاكت العنكبوت
خيطا إلى بابه
يهدي إلى الناس إني أموات((١))

استدعى السـيّاب قصة الهجرة النبوية واختبائه (ص) في الغار، ونسج العنكبوت على بابه، فبدا مهجورا، ولم يهتد المشـركون إلى مخبئه (ص)، غير أن السـّياب وظف هذه الحادثة بطريقة عكسـية، فإذا كان بيت العنكبوت قد أعمى المشـركين عن الاهتداء إلى مكان النبي (ص) في الغار ليلة الهجرة، فإن السيّاب قد وظف الأمر على غير ذلك فلم يجعله سبيلا إلى النجاة ، وإنما جعل من خيوط العنكبوت دليلا يهتدي الناس به، عندما يموت هو ويفارق الحياة.

ولم يتوقف السيّاب في تشكيل صورة الحياة والموت عند الموروث الديني الإسلامي، وإنما اتجه إلى المعجم المسـيحي؛ ليغترف منه بعض ألفاظه وصوره، مما يؤكد على صحة ما ذهب إليه (سـي موريه) من أن الشـعراء العرب المعاصرين اسـتخدموا بعض المفـردات الإنجيلية في بناء قصائدهم الشـعرية((٢))، خاصة مسألة صلب المسـيح ،التي تثثير لدى الشاعر، والمتلقي مشاعر التضحية والفداء، ومن ثم لم تحرج السيّاب –وغيره من شعرائنا المعاصرين– من التوسع

في استخدام شخصية المسيح ومسألة الصلب في أكثر من موضع من ديوانه «نظرا لغناها بالدلالات، التي تتلاءم والكثير من جوانب تجربة الشاعر المعاصر»((٣)).

ومما جاء في ديوان السيّاب متأثراً بالمعجم المسيحي قوله في قصيدة (إلى جميلة بوحريد):

يا أختنا المشبوحة الباكيه،
أطرافك الداميه
يقطرن في قلبي ويبكين فيه
يا من حملت الموت عن رافعيه
من ظلمة الطين التي تحتويه

(١) الديوان ٨٤/٢

(٢) انظر، سي موريه، الشعر العربي الحديث (١٨٠٠– ١٩٧٠) تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة وتعليق: شفيع السيد، وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٨٦ صـ٣٥٠

(٣) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، سابق صـ٧٨

إلى سماوات الدوم الوردية
حيث التقى الإنسان والله، والأموات والأحياء، في رعشة للضربة القاضية.

مشبوحة الأطراف فوق الصليب
مشبوحة العينين عبر الظلام،
يأتيك من وهران بالزحام!
حشد مشع باشتعال المغيب
يأتيك كل الناس، كل الأنام،
يرجون، مما تبذلين الطعاموالأمن والنعماء والعافية((١)).

لقد حاول السيّاب لعث الحياة من جديد في نفسه أولا وفي الشعوب العربية ثانية، من خلال البعث الذي سيولد من صلب المناضلة الجزائرية (جميلة بوحريد)، حيث وظف السيّاب حادثة صلب المسيح؛ ليبين ما يعانيه المناضلون من عذاب، وآلام في سبيل منح الحياة للآخرين، وحمل كل آلامهم وأخطائهم عنهم ، كما جاء في الموروث المسيحي.

وقد استطاع الشاعر أن يضفي على مشاهد التعذيب التي لقيته (جميلة) حركة ودلالات ساحرة، تثير في النفس مكامن التضحية والفداء والتقدير: (يا أختنا/ المشبوحة/ الدامية/ يقطران/ مشبوحة الأطراف/ الصليب) فيشعر المتلقي بحركة جامحة؛ فيثور مع كلمات الشاعر، وتغذي روحه بمشاعر الإعجاب، فيجنح به الشاعر من عالم الواقع إلى عالم الخيال.

وقد يجمع السيّاب بين أكثر من مصطلح إنجيلي، ففي قصيدة (العودة لجيكور) يقول:

من يصلب الشاعر في بغداد؟
من يشتري كفيه أو مقلتيه؟
من يحمل الإكليل شوكا عليه؟((٢)).

وظف الشاعر في هذه الأسطر مصطلحين إنجيليين، هي: الصليب والإكليل، فالأولى ترمز –كما أشرنا– إلى الفداء والتضحية والبعث من جديد، والثانية استلهمها الشاعر بطريقة عكسية، فبدلاً من أن يكون الإكليل دالا على الفرحة والرحمة التي شملت الشاعر المصلوب (السيّاب نفسه)، فقد

(١) الديوان ٢/٥٠– ٥٢، ولعل قصيدة (المسيح بعد الصلب) من أظهر قصائد السيّاب على توظيف لفظة الصليب في شعره، الديوان ٢/١٠٨– ١١٢
(٢) الديوان ٢/٨٢

جعله السـيّاب شـوكا وليس تاجا، وإن كان الأمر لا يعني خروج الإكليل عن دلالة العالم الجديد الذي يتمناه.

والمتأمل في صور السـّياب ذات الصبغة المسيحية، يجد أنه وظف شخصية (عيسى) باللقب فقط (المسـيح) دون الاسم المباشر (عيسى) في غير موضع((١)) ؛لأن السياقات المتعلقة باللقب (المسيح) «تحمل دلالات التسامح والحزن وقول الحكمة»((٢)).

الموروث الشعري:

لا شـك في أن علاقة الشـاعر المعاصر بتراثه الشـعري علاقة وثيقة؛ لأن الشعراء الحقيقيين لا ينفصلون عن تراثهم بشتى أنواعه، ومن ثم فقد اتكأ السيّاب على موروثه الشعري، فامتاح منه، ممتصأ إياه فيما يخدم تجربته الشـعرية على الرغم من التنوع على مسـتوى الشكل والمضمون، من خلال اسـتنطاق هذا الموروث وإعادة إنتاجه بصورة جديدة معـبرا به عن واقعه الحي، من خلال تقارب القضايا والمشـكلات التي يتعرض لها كل من الشاعر السابق واللاحق/ السيّاب، وهذا يعني أن استدعاء السيّاب للموروث الشعري بوصفه مصدرا من مصادر الصورة الشعرية يمثل «تاريخ الأمة على امتداد تاريخها الطويل، واسـتدعاؤه يستحضر معه مجموعة من المعارف التراثية الشعرية، لذا اتجه الشـعراء المعاصرون إلى الخطاب الشـعري التراثي، وأصبح توظيفه يحتل مساحة كبيرة على خريطة الإبداع المعاصر»((٣)) ومن هذا المنطلق سـعى السـيّاب إلى توظيف التراث الشـعري في شـعره؛ سـعيا في معانقة الحاضر بالماضي، فتأثر بشـعراء العصر الجاهلي والإسلامي على حد سواء((٤)).

ويرجع حرص السيّاب على استدعاء الموروث الشعري إلى خوفه على ضياع هذا التراث ومن ثم قطع الحاضر عن الماضي، وهذا ما دعاه إلى انتهاج بعض القصائد العمودية في ديوانه((٥)).

وقد تنوعت طرق اسـتدعاء السـيّاب للموروث الشعري، من ذلك اسـتلهام المعنى القديم، ففي قصيدة (يقولون تحيا) يقول السيّاب:

---

(١) انظر، الديوان على سبيل المثال صـ١٢/٢، ١٤، ٥٥، ٨٧ وغير ذلك

(٢) أحمد مجاهد، أشـكال التناص الشـعري، دراسـة في توظيف الشـخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة: دراسات أدبية، ١٩٩٨ صـ٣٢

(٣) عبدالناصـر هلال، توظيف التراث في الشـعر العربي المعاصر، رسـالة دكتوراه، بنـات عين شمس، ١٩٩٦ ص ٢٣٩

(٤) انظر، جلال خياط الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور، دار صادر، بيروت، ١٩٧١ صـ٢٣٩

(٥) انظر، رسائل السيّاب، سابق، من رسالته إلى أحمد خضر، صـ١٧٨

كطير رمى يجر الجناح
وقد مد، عبر الربى والوهاد،
بعينيه: في دوحة خلف تلك الظلال
سجا عشه، فيه زغب جياع
إذا حجب الغيم ضوء الهلال
يقولون «هذا جناح أبينا وقد عاد بعد الصراع
بزهره،
بقطره
من الطل» .. حتى يطل الصباح((١)).

نلاحظ في هذه الأسطر أن السيّاب يصف حالته المأساوية بعد أن تمكن المرض منه، وهو بعيد عن وطنه، فوصف نفسه بالطائر مكسور الجناح، له أولاد جياع في العراق (زغب جياع) ينتظرون عودته كلما حجب الغيم ضوء الهلال.

واللافت هنا ، أن الذات الشاعرة صارت جزءًا من الاستدعاء بإدخال الضمير (نا) في قوله (أبينا)؛ ليربط الشخصية الحاضرة بالقديم.

وقد أخذ السيّاب معنى هذه الصورة من قول صخر في رثاء أخيه:

ولله فتخاء الجناحين لقوة ..... توسد فرخيها لحوم الأرانب
قمرت على ريد فأعنت بعضها ..... فخرت على الرجلين أخيب خائب
بمتلفة قفز كأن جناحها ..... إذا نهضت في الجو مخراق لاعب
وقد ترك الفرخان في جوف وكرها ..... بلدة لا مولى ولا عند كاسب
فريحان بنضاعان في الفجر كلما ..... أحسا دوي الريح أو صوت ناعب
فلم يرها الفرحان بعد مسائها ..... ولم يهدأ في عشها من تجاوب(٧٤)

وفي سبيل كشف السيّاب للتناقض الاجتماعي، من الكشف عن ثنائية (الظاهر- الباطن) يقول السيّاب:

ولرب جسم معجب لك حسنه ..... قد ضم روحا شانه ما شانه(٨٤)

تتوهج في هذا البيت ثورة الشاعر على التناقض الاجتماعي السائد في مجتمعه، المتمثل في

(١) الديوان ٢/٣٨٨- ٣٨٩

ازدواجية الشخصية العربية بين ظاهر معجب ، وباطن مخيب للآمال، وهو استدعاء لقول زهير بن أبي سلمى:

وكائن تـرى من صامت لـك معجب ..... زيادتـه أو نقصه في التكلم (٤٩).

ومن الملاحظ أن السـّياب يطرح رؤيته الاجتماعية من خلال معنى الصورة المستمدة من الموروث الشـعري، التي يحاول من خلالها أن يسقط البعد الاجتماعي من خلال هذا الاستدعاء؛ لأن زهير أشار إلى أن معرفة حقيقة الناس بالزيادة أو النقص تكون في التكلم، أما السيّاب فقد أشار من خلال بيته، تحكم هذا التناقض في المجتمع حتى بات ظاهرة ملحوظة.

وقد أفاد السـيّاب مـن بعض تراكيب الشـعر القديم، فأتى بها كما هي، كمـا في وقوفه على الأطلال، مثل قوله في قصيدة (منزل الأفنان في جيكور):

ألا يا منزل الأفنان، سقتك الحيا سحب
تروي فيرى الظمآن،
تلثمه وتنتحب! ((١))

يحن الشاعر السيّاب إلى منزله القديم في قريته جيكور، فيستعمل الدعاء بالسقيا في أثناء وقوفه على أطلاله، مستوحيا تلك الصورة من قول ابن زيدون في نونيته:

ليسـق عهدكـم عهـد السـرور فمـا ..... كنتم لأرواحنـا إلا رياحينا(٥٠)

إن فعـل الدعـاء عند كلا الشـاعرين واحد، غير أن ابـن زيدون ، دعا بالسـقيا للعهد والأيام الخوالي التي كانت بينه وبين ولادة بنت المستكفي، أما السيّاب فهو يدعو بالسقيا لمنزله بجيكور، رغبة في بعث الحياة فيه من جديد.

وقد يلجأ السـيّاب في صورة شـعرية إلى تضمين أبيات من الشـعر القديم في سياق جديد، ففي قصيدة (المساء الأخير) يقول السيّاب:

نعـى لـي وللنـاس النهار(مـؤذن) ..... وقد كان ينعي لي فؤادي ومأملي
تمنيته لا يسـمع الصوت، أخرسـا ..... تمنيت لو يهوى إلى الأرض من عل!
ألا وقـرت آذان مـن يسـمعونه ..... بأشلاء قلب في ضلوعي مقتل(٥١)

يتبدى للمتلقي عن قراءة هذه الأبيات أن السيّاب يخلق صدمة عندما نعلم أن انتقاله من الريف

(١) الديوان ٣٢٤/٢

إلى القريــة بمثابة نعي/ موت على حد قوله؛ لأنه ســينتقل من المكان المحبوب / القرية إلى مكان آخر مكروه/ المدينة، وهو امتصاص وإعادة صياغة لقول امرئ القيس:

ومــا ذرفــت عينــاك إلا لتقدحــي ..... بسهميك في أعشار قلبك مفتل(٥٢)

إن قول الســيّاب (بأشلاء قلب في ضلوعي مفتل) هو استدعاء لقول امرئ القيس السابق، حيث امتص السيّاب هذا البيت وأعاد إنتاجه من جديد، حيث يختلف الفعل في النصين تمام الاختلاف، لكنهما يتقاربان في معايشــة التجربة الخارجية. امرؤ القيس رأى في دموع محبوبته جمرا يُقطِّع أوصــال قلبه، في حــين أن الســيّاب رأى في الآذان الرحيل، عن جيكور وقــت المغيب إعلان موت النهار، ودعوة إلى وداع جيكور.

وكثيرا ما يلجأ السيّاب إلى استدعاء الموروث الشعري القديم محورا إياه مع بقاء الروح القديمة ظاهرة فيه. ففي قصيدة (حورية النهر) يقول:

تبرمــن يــا ليــل البائســين ..... فزل واترك الصبح يأســو الجراح (٥٣)

فهذا القول يكشف عن رؤية سوداوية شديدة الوقع على السيّاب بسبب تبرمه بالبائسين، ولذا يطلب من الليل/ الموت أن يزول ويفسح المجال أمام النهار /الحياة والبعث ليزيل الجراح والهموم.

وهذه الصورة هي امتصاص لقول امرئ القيس:

ألا أيهــا الليــل الطويــل ألا أنجــل ..... بصبح وما الإصباح منك بأمثل (٥٤)

فكلا الشاعرين يتفقان على فعل مخاطبة الليل؛ لأن الهموم تفترس كلاهما في الليل.

وقد استدعى السيّاب موروث المعرِّي الشعري، ففي قصيدة (الموسم العمياء) يقول:

لا تنقلن خطاك فالمبغى (علائي) الأديم:
أبناؤك الصرعى تراب تحت نعلك مستباح،
يتضاحكون ويعولون
أو يهمسون بما جناه أب يبرؤه الصباح
مما جناه، ويتبعون صدى خطاك إلى الكون((١))

يظهر في هذا المقطع مدى كراهية الســيّاب لمجتمع المدينة، فصوَّره بالمجتمع المتفكك المنحل، الذي تنتشــر فيــه كل أنواع الرزايا والموبقــات، لعل أظهرها ظاهرة الباغايــا اللائي يقمن بأفعال

(١) الديوان ١٤٥/٢- ١٤٦

متناقضــة (يتضاحكون- يعولون) محاولين رد ما حل بهن إلى جناية الآباء، إلا أن المجتمع يبرئ الأباء من أفعالهن.

هذا جناه أبي علي ... وما جنيت على أحد

وفي قصيدة (مدينة بلا مطر) يقول السيّاب:

سحائب مرعدات مبرقات دون إمطار

قضينا العام، بعد العام، بعد العام، نرعاها((١)).

اقتبس المعرِّي في السطر الأول الكلمات (سحائب/ مرعدات/ مبرقات) من قول المعرِّي:

سحائب مبرقات، مرعدات ..... لمهجــة كل حي موعــدات (٥٥)

إن اقتباس السيّاب لصدر بيت المعرِّي يحيلنا إلى محنة السيّاب في زمن عبدالكريم قاسم، والتي تتمثــل في ظــلام مصير العراق تحت هــذا الحكم، الذي تطلع إليه الشــاعر -في البداية- أن يكون خيرا، إلا أنه جاء بشــعارات أشــبه ما تكون بالســحب المرعدات المبرقات دون أمطار، أما بيت المعرِّي ، فيحيل إلى الســحب العذاب الحقيقية التي تــبرق وترعد وتهدد حياة كل حي على وجه الأرض، فالبيتان -إذن- يوحد بينهما الأثر المحزن للمظهر الخارجي للأرض والعيش والحياة، فالسيّاب أعاد إنتاج النص من خلال تشربه للكلمات نفسها، مع اختلاف الفكرة والتجربة.

الموروث المرحلي:

يوجد إلى الموروث الشــعري الخارجي الســابق (الديني/ الشــعري القديم) نوع آخر اتكأ عليه الســيّاب ويعــرف بالموروث أو التنــاص المرحلي وهو» التناص الحاصل بــين نصوص جيل واحد، ومرحلــة زمنيــة واحدة، ويقــع هذا التناص كثيرا، وذلك لأســباب عدة منهــا ، تقارب الحياة الاجتماعية والثقافية لدى نفر من المبدعين، وقد يكون الأمر عائدا إلى مســألة الانتماء إلى حزب أو جماعة أدبية واحدة، فضلا عن وحدة اللغة والميراث»((٢)).

وهذا ما وجدناه في ديوان الســيّاب، الذي استمد بعض صوره الشعرية من شعراء معاصرين له. يقول صلاح فضل: «إذا كانت الشعرية فضاء مفتوح الأفق، فإن حظ الشعراء من قوة التحليق وجوب الآفاق، يتفاوت بقدر طاقاتهم ومراســيهم، وامتصاص كل واحد منهم، وتمثله لخبرات الآخرين، واحتواؤه لكشوفهم الجمالية هي التي تحدد قدرته على منافستهم»((٣)).

(١) الديوان ١٣١/٢

(٢) أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دار الآفاق العربية، ٢٠٠٧ صـ٦٦

(٣) صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٢ صـ٦٦

من هذا المنطلق، انفتح السـيّاب على ثقافة الشعراء المعاصرين وإنتاجهم الشعري، فاستمد من بعضهم معانيه وصوره، ففي قصيدة (إلى جميلة بوحريد) التي سـبق الإشارة إليها في أثناء تناولنا للموروث الديني المسـيحي، نجد أن السـيّاب قد استدعى صورة تلك المناضلة من شاعر عراقي آخر معاصر له ألا وهو عبدالوهاب البياتي (١٩٢٦- ١٩٩٩) في قصيدة (المسيح الذي أعيد صلبه) والتي يقول فيها:

يا أخت الشهيدة
وأنا لست بصعلوك منافق
ينظم الأشعار/ مزهوا
وأعواد المشانق
لأخي الإنسان، بالمرصاد
أعواد المشانق

إن جيلا كاملا
مات
نهار اليوم
يا أختي الصبية
يا جميلة
إن ثلجا أسودا
يغمر بستان الطفولة
إن برقا أحمرا
يحرق صلبان الطفولة
إن حرفاً،
ماردا
يولد في أرض الجزائر((١))

ففكـرة القصيدتين واحدة ، قائمة على التضحية والفداء والبعث من جديد، كما أن الأسـلوب متقارب، فعند السـيّاب (يا أختنا المشـبوحة) وعند البياتي (يا أختنا الشهيدة)، ومسألة الصلب

(١) عبدالوهاب البياتي، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٩٨، ديوان: كلمات لا تموت، ٣٧٥/١- ٣٧٧

واحـدة فعند السـيّاب (مشـبوحة الأطراف فوق الصليب) وعنـد البياتي (أعواد المشـانق/ صلبان الطفولة)، كما أن نتائج التضحية واحدة: البعث والثورة من جديد في أرض الجزائر فعند السيّاب (يأتيك من وهران – ياللزحام/ حشـد مشع باشتعال المغيب) وعند البياتي (إن حرفا/ ماردا/ يولد في أرض الجزائـر) أضـف إلى ذلك أن عنوان قصيدة البياتي (المسـيح الذي أعيـد صلبه وقد اقتبس السـيّاب بعد تحوير طفيف فيه وجعله عنوانا لإحدى قصائده بعنوان (المسيح بعد الصلب)((١)) والمعنى واحد مع اختلاف التجربة، فالتجربة عند البياتي نسـائية من خلال شـخصية (جميلة) أمـا عند السـيّاب فالتجربة ذاتية/ الذات الشـاعرة، مع اتفاق في المظهر العـام وهي فكرة البعث مـن جديد، وإن كان السـيّاب قد عبر عن المعنى العام بأسـلوبه الخـاص، أي لا وجود للحياة إلا بالتضحية، فإذا مت في سبيل الغير فقد اكتسبت وصف الحياة.

ويقتبس السيّاب في قصيدة (يوم السفر) قوله:

لـن أرى جـنـة الهـوى .... لا ولـن أقـطـف الـثـمـره
مـن شـفـاه حـوالم .... بـرؤى الـلـثـم كـالـزهـره
قـد جـلـت سـاعـة الـوداع .... شـتـيـتـا مـن الـصـور
حمـل الـقـلـب شـوقـه .... مقلة زانـهـا الحـو(٦٥)

فالسـيّاب في هـذه الأبيات يتناص مـع قول على محمود طـه (١٩٠١– ١٩٤٩) قوله في قصيدة (بحيرة كومو):

ودنـت جـنـة المـنـى ..... وحـلا عـنـدهـا المـقـر
إنمـا تـنـظـر الـسـمـاء ..... إلى هـذه الـصـور
ولـن هـذه الـعـيـون ..... تـغـمـرن بـالحـور
تمـر نـاضـج الجـني ..... كيف لا نقطف الثمره؟(٧٥)

الفكرة المسيطرة على النصين هي فكرة الحب مع اختلاف المضمون، فعند علي محمود طه، فرح باللقاء (ودنت جنة المنى) وعند السيّاب (لن أرى جنة الهوى)، وتظل على السيّاب النزعة الفردية (لا ولن أقطف الثمر) في المقابل تسيطر النزعة الجمعية عَلَى ، عَلِي محمود طه (تغمرن بالحور)، وعند السـيّاب (مقلة زانها الحـور)، بالإضافة إلى الاتحاد في القافية الواحدة (الراء السـاكنة)، فضلا عن أن التجربة واحدة (الحب).

(١) الديوان ١٠٨/٢– ١١٢

نخلص من ذلك إلى القول، بأن السـّياب كانت لديه ثقافة قديمة وحديثة، اسـتطاع من خلالها بناء العديد من الصور الشـعرية التي اسـتمدها منها بعد أن هضمها وامتصها، وأعاد إنتاجها في دلالات وسياقات جديدة، تتمشى مع رؤيته حول الحياة والموت.

جـ - الموروث الفلكلوري والأسطوري:

لا شك في أن الطاقة الاستيعابية الهائلة للتراث ، جعلت الشعراء المعاصرين –ومنهم السيّاب– يحلقون في فضاءات واسـعة، حيث وجد الشـاعر المعاصر ما يجسـد همومه ويواسي هزائمه، وما يعكس حريته في التعبير، بعد أن طرزوا أشـعارهم بالموروثات الشعبية والأسطورية «وكان همهم أن يعوا الأبعاد النفسـية والإنسانية والتاريخية، وأن يستلهموا منها ماله صفة الرؤيا والديمومة والاستمرار، ويربطونها بنبض العصر الذي فيه يعيشون، وإليه ينتسبون»((١)).

وقد استعان السيّاب بكلا الموروثين الشعبي والأسطوري في التشكيل التصويري للموت والحياة، فالموروث الشـعبي، جاء في بعض شعر السـيّاب، حيث أمدته البيئة التي عاش فيها –خاصة في جيكور وحكايات جدته– بالحكايات الشـعبية التي «علقت في مخيلته، ومن ثم ظهرت في شعره، حيث تفتحت شـاعريته، واكتملت نضجا، فأنها سـجلت لنا أهم المؤثرات النفسـية والبيئية في تكوينات السيّاب الثقافية الأولى، حيث كانت الحكاية الشعبية تشكل فيها حصة كبيرة»((٢)).

وأول مظهـر من مظاهر توظيف الموروث الشـعبي يتبدى في قصيـدة (رحل النهار) التي يقول فيها:

وجلست تنتظرين عودة سندباد من السفار
والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود

وجلست تنتظرين هائمة الخواطر في دوار.
«سيعود. لا. حجزته صارخة العواصف في إسار
يا سندباد، أم تعود؟
كاد الشباب يزول، تنطفئ الزنابق في الخدود فمتى تعود؟((٣)).

يسـتدعي السيّاب في هذه السطور شـخصية (السـندباد) ويتقمصها؛ للتعبير أولا، عن أصالة

(١) نعيم اليافي، أوهاج الحداثة في القصيدة العربية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٣ صـ٨٠
(٢) عبدالرضا علي، الأسطورة في شعر السيّاب، سابق صـ٧٦
(٣) الديوان ٢٨٨/٢– ٢٩٠

شخصية السندباد العربية وجذورها التاريخية، ولتبين كفاح الآباء والأجداد ومعاناتهم على هذه الأرض الطيبة، فهو يحتفي -إذن- بالأبعاد التاريخية، وثانيًا، رغبة السّياب في تحدي مرضه من خلال توحد ذاته مع شخصية السندباد، وجعل الأمل يراوده في الشفاء والبعث من جديد من خلال انتظار زوجته له.

ويحاور السيّاب في قصيدة (أفياء جيكور) قريته بقوله:

ردي إلى الذي ضيعت من عمري
أيام الهوى ... وركضي خلف أفراس
تعدو من القصص الريفي والسمر،
ردي أبا زيد، لم يصحب من الناس
خلا على السفر
إلا وما عاد((١))

يستدعي السيّاب شخصية (أبو زيد الهلالي) من الموروث الشعبي؛ متذكرا غزواته وسفرياته؛ للكشف عن الحنين إلى الماضي الذي لا يزال يتوق إليه، بعدما لم يجد في الواقع ما يلبي حاجاته، فيكون تطلعه إلى الماضي ضربا من الوهم الذي لا يزيد القلب الناشد للحنين إلى الماضي إلا ألما وظمأ ويأسا من عودته (إلا وما عاد).

ويتجلى الموروث الأسطوري في ديوان السيّاب بصورة واسعة -أشرنا إلى بعضها في الفصل الثاني، عند تناولنا لتداخل الحياة والموت، فذكرنا أسطورة عشتار، وكنغاي وغيرهما- لأن هذا الموروث كان بمثابة المرجع أو المنهل الذي ينهل منه الشاعر، جاعلاً منه قناعاً يتخفى وراءه، لكي يسشير إلى ما يقصده، والذي لا شك فيه أن «نظرة الشاعر المعاصر للأساطير من وجهتها الفنية، توسع دائرة رؤيته للتراث الإنساني، فيصنع التاريخ والكتب المقدسة، والحكايات الشعبية المتوارثة، يضع كل ذلك مصادر إلهامه، حيث يسوى الشاعر المعاصر بين هذه المصادر جميعا، مبتعدا عن قيود الحقيقة التاريخية، والقداسة الدينية، إلى رحابة التشكيل الخيالي للمبدع غير مرتبط إلا بفنه»((٢)).

ويأتي السيّاب على قائمة شعرائنا المعاصرين الذين استلهموا الأسطورة في كثير من قصائدهم، بل إن بناء القصيدة عند السيّاب كان بناء أسطوريا، وكانت حجته في ذلك «أننا نعيش في عالم

(١) الديوان ٢/٢٦٣

(٢) أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف ١٩٩٢ صـ٤٢

لا شـعر فيه، والكلمة العليا للمادة لا للروح، والأشـياء التي يلوذ بها الشـاعر تتحطم واحدة إثر الأخرى، ولم يعد أمام الشـاعر سوى العودة إلى الأسـاطير التي لا تزال تحتفظ بحرارتها؛ لأنها ليسـت جزءا من العـالم الذي يحكمه منطق الذهـب والحديد، فضلا عن أنهـا تنطوي على قدرة تفسـير العـالم وتغييره، بما تحمله من أبعاد كونية، تجـاوز الزمن المحدد في انطباقها على كل زمن»((١)).

ولم تكن هذه شـهادة السـيّاب الوحيدة، بل إنه يقول في موضع آخر: «الواقع أن الشـاعر الآن يعيش أزمته الكبرى، إنه يعيش في عالم لا يعطيه سوى علاقات متدهورة بين الإنسان والإنسان، وسوى تعكير، وتحطيم مستمر لوجوده، فالأسطورة الآن ملجأ دافئ للشاعر»((٢)).

ومن ثم، فإن اسـتخدام السيّاب للأسطورة له ما يبرره، حيث خلت الحياة من الشعر، وغلبت المادة على الروح، ولم يعد هناك شيء في هذا العالم الحديث يحتفظ بطزاجته البدائية إلا الأسطورة، إنها المادة الخام للشـعر التي تكسبه عوالم من الإحياء والغموض، وتجاوز حدود الأفق الفردي إلى الإنسانية الرحبة، فلا ريب أن تكون ملجأ أثيرا يعيد فيه الشاعر بناء العالم الروحي الذي حطمته المادة والحروب، ناهيك عن الظروف الصعبة التي مر بها السـّياب في حياته، وتقلباته السياسـية ومرضه العضال، كل هذا جعل من السيّاب روحا قلقة لا تستقر ولا تهدأ أبدا((٣)).

وسـنكتفي هنا بإيراد نموذج واحد، للتدليل وليس الحصر؛ لأننا كما أشـرت –تناولت بعض الأساطير في الفصل الثاني من الكتاب.

من هذه الأسـاطير، أسـطورة نواح (لاة) أم تموز الذي قتله خنزير بري، فيقول السـيّاب في قصيدة (جيكور والمدينة):

وتموز تبكيه لاة الحزينة.
ترفع بالنواح صوتها مع السحر
ترفع بالنواح صوتها، كلما تنهد الشجر
تقول: «يا قطار، يا قدر
قتلت –إذ قتلته– الربيع والمطر»
ولاة تستغيث بالمضد الحضر

(١) خليل الموسوي، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠ صـ٨٩ ، وجابر عصفور، ذاكرة الشعر، الهيئة المصرية للكتاب، ٢٠٠٢، صـ٢٠٥

(٢) علي البطل، شبح قابين بين إيرث سيتول وبدر شاكر السيّاب، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٤ صـ٧٤

(٣) انظر، إحسان عباس، بدر شاكر السيّاب، سابق صـ٩٥

أن يرجع ابنها: يديه، مقلتيه، أيما أثر
وترسل النواح: يا سنابل القمح
دم ابني الزجاج في عروقه انفجر
فكهرباء دارنا أصابت الحجر
وصكه الجدار، خضه، رماه لمحة البصر
أراد أن ينير، أن يبدد الظلام ... فاندحر»
وترسل النواح...
ثم يصمت الوتر((١))

يتناص السيّاب في هذا المقطع الشعري مع أسطورة (لاة) ونواحها على ابنها (تموز) هذه الأسطورة القديمة التي يحاول الشاعر أن يميل إلى سردها بطريقة موجزة وبسيطة، وجاءت طريقة السرد الشعرية، متخذة نبرة الحزن على وفاة الإبن الذي جاء إلى المدينة ساعيًا لتبديد الظلام، فصعقته الكهرباء.

وتأتي قصيدة (أفياء جيكور) موظفة لأسطورة طائر (الرخ) حيث يقول السيّاب:

ردى السندباد وقد ألقته في جزر
يرتادها الرخ ريح ذات أمراس((٢))

تتجلى أسطورة طائر (الرخ) ذلك الكائن الأسطوري الذي يرد كثيرا في حكايات ألف ليلة وليلة، وفي غيرها من الأساطير الشعبية، ونلحظ الأسطورية في الصفات التي يدلي بها الشاعر عنه، فهو يهبط على الجزر مثل الريح الشديدة ثقيلة الوطء.

لقد كان لتوظيف هذه العناصر الأسطورية ، وغيرها في النص الشعري لدى السيّاب الأثر في اتساع الخيال، وتعميق الفكرة، بحيث أصبح النص الشعري عنده أكثر عمقا؛ لوجود هذه النصوص الأسطورية الموازية التي تقدمها الصورة.

ثانياً : أنماط الصورة ومظاهرها:

نقرر- بداية- أن الغرض من ذكر أنماط الصورة عند المعرِّي والسيّاب ليس الغرض منه استقصاء هذه الأنماط بل الكشف عن مدى انصهار هذه المظاهر التصويريّة في بوتقة الحياة والموت، بحيث

(١) الديوان ٢/٧٧- ٧٨
(٢) السابق ٢/٢٦٣

تعطي الفرصة لذات المعرِّي والسّياب، ودفينة نفسيهما أن تنطلق بعيداً عن العزلة التي فرضها الأول على نفسه، وهاجس الموت ووسوسته التي تطارد الثاني.

ومن ثمَّ يمكن القول أن أنماط الصورة التصويريّة عند كليهما قد انصهرت في بوتقة ثنائية الحياة والموت المسطورة أمامنا، مع الأخذ في الاعتبار اختلاف توظيف مظاهر الصورة عندهما، فإذا كانت هذه الأنماط قد اعتمدت قديماً على ما كان يعرف بعلم البيان بمباحثه الأربعة الرئيسة من تشبيه، واستعارة، وكناية ومجاز مرسل، وكلها وسائل لإيضاح الصورة وتجسيد المعنى، فإن الشعر الحديث قد تجاوز هذه المباحث الأربعة، ووظف طاقات اللغة المتعددة في إقامة البناء التخيلي للصورة، بحيث توسعت هذه الأنماط لتشمل كل الأدوات التعبيرية الشعرية التي يستعين بها الناقد في البحث عن «مدى دلالة هذه الثقافة الكمية للصور الاستعارية بقياس درجة انحرافها التخيلي، وارتباطها بأحادية الصوت الشعري أو تعدده» ((١)).

وأحاول في هذه الجزئية التأمل في أنماط الصورة التصويريّة عند المعرِّي والسيّاب، وتفهم مضامينها وخفاياها، وما يمكن أن تحمله من دلالات تساهم في تشكيل ثنائية الحياة والموت، اعتماداً على السؤال الآتي: ما الوظائف التي يمكن لمظاهر الصورة التصويريّة أن تؤديها ضمن البناء الشعري في رسم صورة محددة المعالم لثنائية الحياة والموت؟ وهو تساؤل يرسي- في الحقيقة- نظرة محددة لكلا الشاعرين لهذه الثنائية، قوامها المزج بين رؤية كليهما، وبين قناعة المتلقي بالأثر الذي تحدثه هذه المظاهر في نفسه.

أولاً: مظاهر الصورة التصويريّة عند المعرِّي:

شغف المعرِّي بأنماط الصورة التصويريّة في لزومياته كثيراً، بحيث صارت هذه الأنماط من المرتكزات التي اعتمد عليها في تشكيل ثنائية الحياة والموت، بحيث باتت هذه الأنماط أكثر من أن تحصى، فقلما تمر صفحة من صفحات اللزوميات دون أن تطالعنا صورة تخيلية أو أكثر، وهذا ما يدفع بدراستها من حيث دلالتها النفسية والرمزية التي تتضمنها، مما يساعد على تكوين نظرة واضحة لرؤيته لثنائية الحياة والموت، آخذين على عاتقنا الإقلال من الأمثلة؛ لأن بعضها ذكر في أثناء تناولنا لمصادر الصورة التصويريّة أولاً، ولأننا نرى أن ما سنستشهد به هنا يكفي لتوضيح فكره، ورؤاه حول هذه الثنائية. ثانياً، مع ضرورة الاشارة إلى أن أكثر مظاهر الصورة التصويريّة عند المعرِّي، تحمل طابعاً سوداوياً نحو ما نرى في قوله((٢)):

(١) صلاح فضل، نقد الشعر، الأساليب الشعرية المعاصرة، دار الكتاب المصري- اللبناني، القاهرة- بيروت، ٢٠٠٩- ٢٠١٠، ٣١/٢.

(٢) اللزوميات: ٢٢٩/١.

فـإن كان يكتبـه كاتـب ∴ فقـد سـوّدَ الصبُّـح ممـا كتـبْ

تتحكم في البيت صورة سـوداوية قاتمة للحياة، جعلت من الصبح- رمزاً، وإشـراقه الحياة- أشـبه بالصفحة التي أسـودت من كثرة الكتابات التي هي في حقيقتها رمزاً للذنوب.وأبرز المظاهر التصويريّة في لزوميات المعرِّي تكمن في:

١- الصورة التشبيهية:

يعد التشـبيه بنية أساسية في تشكيل ثنائية الحياة والموت عند المعرِّي تبعاً لفلسفته الخاصة، حتى اسـتطاع أن يولد منها أروع التشـبيهات وأغربها((١))، على أن يهدف التشبيه إلى التفاعل والالتقـاء والتباعـد بين طرفيه في الوقت نفسـه، مما يجعل «أكثر البنـى فاعلية في تجمع الفضاء الشعري، بنية التشبيه، باعتبار ما فيها من اهتزاز درجة التطابق بين الدال والمدلول، مما يسمح بوجود زوائد تعبيرية ودلالية ترحل إلى الفضاء، فتوسع من أفقه وتعمق أبعاده»((٢)).

ومن ثم اسـتطاع المعرِّي من خلال التشـبيه أن يكشـف عن عمق تجربته بالحياة والموت، فهو يظهر الحياة بصورعدة، مرة بالسراب في قوله((٣)):فيشبهها

دنياك مثـل سـراب إن ظننت بها ∴ مـاء فخـدع، وإن غضبـاً فتهويلُ
والجسـم للـروح دار طالمـا لقيـت ∴ هدمـاً وحق لـرب الـدار تحويلُ
تسـولُ النفـس آمـالاً وتسـألها ∴ فالخير سول، وحسن الظن تسويلُ
هُوّلـت، والمـالُ مثلُ الفـئ منتقل ∴ فليغـدُ منـك على لما فيـك تمويلُ
أخـذتَ ميثـاق أيـام غُـررت بها ∴ ومـا علـى ذلـك الميثـاق تعويلُ
في قبضـة الله أعمـار مُقسَّـمةٌ ∴ لهـا إذا شـاء تقصـيرٌ وتطويـلُ

تبنى الأبيات السـابقة على التشـبيه، بحيث يشكل التشـبيه فيها البؤرة المركزية للعلاقات المتداخلة بين طرفي التشـبيه في أكثر من صورة، سـواء ذكر أداة التشـبيه أم لا، فالمعرِّي يكشف عـن حقيقة خبرته بالحياة التي صاغها في صورة تشـبيهية أضحت معها الدنيا سـراباً خادعاً لا يمكن الفوز بها، وهي- على الرغم من كونها مسـتقرا للإنسـان، مثل الجسم للروح- تظل تخنق ساكنيها حتى تجبرهم على تغيير مكان إقامتهم (وحق لرب الدار تحويل) دلالة على الموت، فكل

(١) انظر، مصطفى ناصف، دراسة في الأدب العربي، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٣، ص ٦٦- ٦٨.
(٢) محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص ٧٣.
(٣) اللزوميات: ١٢٢٤/٣.

تشبيه للدنيا يتداخل مع الآخر، ليكونا في النهاية صورة تشبيهية للدنيا التي طالما سولت للنفس البشرية بالأماني والآمال الخادعة، بحيث بات «كل جزء من التشكيل لا يقصد وحده، وإنما يقصد مؤثراً في الأجزاء الأخرى وظاهراً بالاقتران بها»((١)).

ويتابع المعرِّي وصفه للدنيا فيقول((٢)):

إن دنيـاك مـن نهـار وليـل ∴ وهـي في ذاك حيـة غرمـاءُ
والبريـا حـازروا دُيـون منايـا ∴ سـوف تقضي ويحضـرُ الغرمـاءُ

يستمر المعرِّي في البيتين السابقين في وصف الدنيا، معتمداً في وصفه على التشبيه بالكشف عن أبعادهـا الدلالية من خلال القيمة الزمنية في النهار والليل، فالدنيا نهار يسـتنار به وليل يطوي النور بالظلام ، وهو ما يجعلها حية رقطاء فيها بياض وسـواد، تخفي سموماً تباغتك بها في أية لحظة لترديك قتيلاً.

ومن الصور التشبيهية التي قدمها المعرِّي للموت قوله((٣)):

كأنهـا ذات قُـرّ أطعمـت لهبـاً ∴ مـا ضمَّهُ الحطبُ من سـدرٍ ومن غارِ
أو أُمُّ أجـرٍ، جـرى قَتـلٌ علـى نفرٍ ∴ حُـرٌّ وعبـدٍ، فجرتهـم إلى الغـارِ
ترمي بعضويـن ذي نُطقٍ وذي خرسٍ ∴ إلى فـمٍ لصنـوف الطعـم فغـارِ

لجأ المعرِّي في الأبيات السابقة إلى تصوير الموت مستعيناً بالصور الحسية مرتين، الأولى بصورة نار احترقت في ليلة باردة بحطب من شـجر الدر والغار. والثانية صورة بذات الجراء- الكلبة أو اللبـوءة- التي تجرُّ جثث الموتى من العبيد والأحرار إلى الغابة طعاماً لجرائها التي تفغر أفواهها لتمزيق أشلاء هؤلاء القتلى.

وفي صورة تشبيهية يقدمها المعرِّي ليبرزها، يشبه المعرِّي الموت بالإنسان الجبان في قوله((٤)):

ما سـيدٌ غـير رعديـد علمـتُ به ∴ كأنمـا الحتـف إن لاقـاه رعديد

تتشكل الصورة التشبيهية السابقة من خلال بنية التشبيه المقلوب ، الذي يفاجئ المتلقي الذي لا يتوقع مثل هذا التشـبيه، حيث «تتجلى بنية التشـبيه المقلوب في قوله (كأنما الحتف إن لاقاه

(١) فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٦، ص ٩٥.
(٢) اللزوميات: ٥٢/١.
(٣) اللزوميات: ٧٣٧/٢.
(٤) اللزوميات: ٤٣١/١.

رعديد)، فقد شبه الموت بالإنسان الجبان الخائف التي ترتعد فرائضه، وقد جعل المعرِّي في هذا البيت الناس كلهم- بما فيهم أسيادهم- يخافون الموت»((١)).

ويمكن القول- بناءً على ما ذكرناه إن الصور التشبيهية ساهمت إلى حد بعيد في رسم صورة ذهنية لثنائية الحياة والموت في خيال المتلقي، التي يخفي وراءها المعرِّي دلالات نفسية متعددة حاول التعبير عنها من خلال هذه الصور التشبيهية التي استمدها من ثقافته- كما ذكرنا- التراثية الموسوعية من ناحية، وإلى استماعه إلى الناس في وصفهم للبيئة المحيطة به فـ «يجمع بين هذين المصدرين ثم يولد أعزب التشهبيات»((٢)).

٢- الصورة الاستعارية:

تمثل الاستعارة ركناً مهماً من أركان الصورة التصويريّة لثنائية الحياة والموت عند المعرِّي، لأنها تتيح استغلال امكانات اللغة، وتوظيف طاقاتها الابداعية، فهي تعطيه الفرصة لكي يتعامل مع اللغة تعاملاً خاصاً يتسم بالمجازية، مما يعمل على ثراء لغته ومنحها التجدد، لما تحمله الاستعارة من ثنائية «ويمتد هذا الإدراك الثنائي إلى الاستعارة، مع بروز عمليتين فنيتين، إحداهما إسقاط أحد الطرفين، والأخرى تضمين المذكور معنى المحذوف، مع تلازم هاتين العمليتين للنقل والمبالغة والادعاء»((٣)).

ولاشك أن أول مظهر جمالي للاستعارة يتمثل في الاقتصاد اللغوي، الأمر الذي يؤدي إلى حذف بعض العناصر التوضيحية دون الاخلال بالمعنى.

وقد حفلت لزوميات المعرِّي بكم لا بأس به من الاستعارات، نظراً لأهميتها في تصوير ثنائية الموت، والحياة، فوظفها توظيفاً يعكس قدرته على الإحاطة بجزئياتها، واستيفاء المعنى المطلوب في تشكيلها، إضافة إلى أن الاستعارة تكشف ما يدور في نفس المعنى تجاه هذه الثنائية، من خلال التشخيص والتجسيد، الأمر الذي يجعل المجال مفتوحاً دائماً للجديد من الصور المتنامية والجديدة المغايرة لهذه الثنائية.

ومن نماذج الاستعارة قوله((٤)):

---

(١) عادل هنداوي، المفارقة في لزوميات أبي العلاء المعرِّي، دكتوراه، كلية الآداب، عين شمس، ٢٠٠٧، ص ١٠٥.

(٢) محمد مصطفى بلحاج، شاعرية أبي العلاء المعرِّي في نظر القدامى، الدار العربية للكتاب، بيروت، ١٩٨٤، ص ١٠٤.

(٣) محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب، لونجمان، ٢٠٠٤، ص ٣٢.

(٤) اللزوميات: ٦١٦/٢.

دنيــاك تشــبه ناضحــاً مــتردداً ∴ مــن شــأنها الاقبــالُ والإدبــارُ

يضفي المعرِّي هنا بعداً تشــخيصياً للدنيا، مســتمدا من البيئة الحيوانية المحيطة به، حيث يشبه الدنيا في إقبالها وإدبارها من حيث السعة والخصب (الإقبال) ، والجفاف (الإدبار) بالحبل الذي يشد به الدلو من البئر، جيئة وذهاباً.

ومما يســهم في تشكيل تلك الصورة ، ويكشــف عن أبعادها الدلالية ، القيمة الضدية في الإقبــال والإدبار، فالإقبال دليل على خصــب الحياة، والإدبار دليل على الجفاف؛ الذي يقود إلى الموت ، فوجه الدنيا يجمع بين هذين الطرفين.

ويصور المعرِّي الموت بقوله((١)):

أيفكُنــي هــذا الحمــام تفضُّــلاً ∴ فالعيــش أوثقــني وشــدَّ رباطاً

فقد صور المعرِّي الموت بالمنقذ، وهذا ما نستشفه من لفظة (أيفكني)، فهو يستفهم حول مجيء الحمام/ الموت ؛ لينشله من ظلمة الدنيا، وتعبها وتعاسة العيش الذي أوثقه برباط متين.

ويرحب المعرِّي بفكرة الموت ويتطلع دائماً إليه نحو قوله((٢)):

والعيش حربٌ لم يضع أوزارها ∴ إلا الحــمــامُ وكُــلــنــا أوزارُ

يشخص المعرِّي العيش، ويجعله في هيئة إنسان يحمل معدات الحرب ليحارب الحمام/ الموت الذي اختار الميدان المناسب لهذه الحرب غير المتكافئة، لذا فالنهاية معروفة والنتيجة محسومة، وهو الموت والفناء.

وقد يوظف المعرِّي الاستعارة الناتجة عن الطباق في قوله((٣)):

إذا تعطفــت يومــاً كانت قاســية ∴ وإن نظــرت بعين فهي شوســاءُ

يقوم المعرِّي بتشــكيل صورة استعارية يقوم فيها بتشخيص الدنيا ، وتحويلها إلى إنسان، من خلال بنية الطباق حيث «وظف أبو العلاء، المعنى الاســتعاري، ليبين من خلاله حال الدنيا التي جعلها إنساناً (يعطف، ويقوى، وانظر)، فانتقل بالتركيب إلى المعنى المجازي، ثم حذف الطرف الثاني من التركيب وهو المشبه به، فانتقل التركيب من منطقة المجاز إلى منطقة الاستعارة». وقد

(١) اللزوميات: ٩٩٤/٢.
(٢) السابق: ٦٢٢/٢.
(٣) السابق: ٤٠/١.

استخدم الشاعر (إذا) أداة الشرط غير الجازمة في صور البيت، ليدل على الاستمرارية، ثم أتى بكلمتين متضادتين متتابعتين (تعطفت/ قاسية) هذا التناقض الذي استطاع الشاعر توظيفه دل على براعة فائقة منه، فكيف يكون العطف قسوة؟!.. فإذا كانت الدنيا حنوناً على بني البشر، فهي في اللحظة نفسها قاسية عليهم..

وأراد بذلك أن يثبت أن الدنيا لم تكن أبداً حانية، فالقسوة صفة متأصلة فيها، ثم يمتد المعنى الاستعاري في التركيب، فنراه يستخدم الفعل (نظرت) المسبوق (بإن) الشرطية التي أفادت الشك، فنظرة الدنيا للناس يتخيلونها رحمة وشفقة، ولكن خاب ظنهم، حيث لا تنظر إلا شذراً((١)) تكبراً منها.

وقد تأتي الصورة الاستعارية رمزية كما في قوله((٢)):

شرُّ أشجار علمتُ بها ∴ شجراتٌ أثمرت ناساً
حملت} بيضاً وأغربة ∴ وأتت بالقوم أجناساً

صير المعرِّي رموز الحياة في هذا البيت (الشجر) إلى رموز موت، فالشجر وما ينتجه من ثمرات– مع ما تتضمنه من دلالات الحياة أتى الشاعر به على غير الحقيقة، فهي نذير موت بما يقترن بها من ألفاظ (الأغربة) دليل الشؤم.

نخلص من ذلك إلى القول، بأن المعرِّي قد عول على الصورة الاستعارية للتعبير عما يختلج في نفسه وفكره، تجاه صراع الحياة والموت، فيستجيب بها لطبيعة شخصية، لأنه يميل إلى استغراق نفسه واستبطان دواخلها، ووصفها، وتشخيصها، والتعبير عنها بصورة مجازية مختصرة فخرج العلاقة اللغوية عن استعمالها المعجمي والمألوف إلى الاستخدام المجازي، وتأخذ فيه دلالات متجددة عند كل تركيب»((٣)).

٣- الصورة الكنائية:

تشكل الصورة الكنائية إحدى الوسائل التصويريّة التي اتكأ عليها المعرِّي في رسم صورة لثنائية الحياة والموت وتعزيز مدلولها، بما تحمله من مكنونات موحية بالتكثيف، والانحراف الدلالي والعدول بالألفاظ عن معناها الظاهر الذي تؤديه بدلالاتها الوضعية إلى المعنى الخفي المراد.

ومن هنا تبرز شعرية الكناية ، التي تتمثل في ثنائية الدلالة ما بن المعنى المباشر والمعنى غير

(١) عادل هنداوي، المفارقة، مرجع سابق، ص ١٠٧– ١٠٨.
(٢) اللزوميات: ٨٩٠/٢.
(٣) مدحت الجيار، مسرح شوقي الشعري، دار المعارف، ١٩٩٣، ص ١٨.

المباشر، مما يثير المتلقي ويدفعه إلى البحث عن المعنى الباطني أو الخفي أو معنى المعنى كما أطلق عليه((١)).

وتأتي خصوصية الكناية عند المعرِّي من خلال ارتباطها بباقي مظاهر الصورة التصويريّة أولاً، وورودها على الثنائيات المتقابلة- في أكثرها- ليكشف عن ارتباط العلاقات الخطية التي كان يقيمها بين عناصر الصورة الكنائية، ومحتوياتها المختلفة وبين مواقفه وفلسفته في مشكلة الوجود والموت ثانياً، فاستعمل الكناية في تصوير تلك الثنائية القائمة على التقابلية نحو قوله((٢)):

ما أعدل الموت من آتٍ وأستره ∴ فهيجيني، فإني غير مُهتاجِ
العيشُ أفقر منا كلَّ ذات غنى ∴ والموتُ أغنى بحق كلّ محتاجِ
إذا حياة علينا للأذى فتحت ∴ باباً من الشر لاقاه بإرتاجِ

يقيم المعرِّي صورة تقابلية ، تقوم على تقديم صورة للموت بشعة حيناً ،وجميلة حيناً آخر، من خلال المقابلة الحاوية على الثنائية التقابلية (العيش/ الموت) و(أفقر/ أغنى)؛ ليثبت أفضلية الموت على الحياة، لأنه حريص على جعل صورته أكثر عمقاً حين أتى بهذه الثنائية.

ويكثر المعرِّي في لزومياته من الكناية، للتعبيرعما يجول في نفسه من مشاعر وخواطر دون الافصاح عنها. وأول صورة كنائية تطالعنا في اللزوميات هي صورة الدنيا، فلم يكتف المعرِّي بتشبيهها بالسراب – كما ذكرت- وإنما أخذ يكنى لها بألفاظ ، وأسماء اقتبست معانيها من دلالة الدنيا، وأفعالها وشرورها، فسماها أم دفر في غير موضع نحو قوله((٣)):

وأم دفر لعمري شرُّ والدة ∴ وبنتها أم ليلى شرُّ مولوده

كنى المعرِّي في هذا البيت عن الدنيا، بأم دفر؛ ليصورها في أسوء حالاتها، والتعبير عنها، وما يحسه تجاهها بشكل غير مباشر؛ ليؤكد نظرته للدنيا بأنها لئيمة وغدارة حتى لا يتبعها بنو البشر. فقد وظف المعرِّي في «الشطر الأول في قوله (أم دفر) كناية عن الدنيا التي يصفها بالشيء ذي

(١) انظر في هذا المعنى:
- فايز الداية، جماليات الأسلوب، سابق، ص ١٤٢.
- محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، لونجمان، ١٩٩٧، ص ١٨٧.
- محمد الدسوقي، شعرية الفن الكنائي بين البعد المعجمي والقضاء الدلالي المنفتح، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ، ٢٠٠٧، ص ٩٢- ٩٣.

(٢) اللزوميات: ٣٣٨/١.

(٣) اللزوميات: ٤٦٦/١.

الرائحة الكريهة» ثم استخدم بنية القسم، ليؤكد من خلالها شرور هذه الدنيا، التي جعلها (أُمّاً) تنتج ذرية قبيحة مثلها، ثم امتد ببنية الكناية في الشطر الثاني حيث ذكر (أم ليلى) وهي كناية عن الخمر، فقد جعلها هي الأخرى بنتاً تضل الناس وتجعلهم تائهين فيها، كذلك الخمر تضل العقول وتلعب بها. ولعب الطباق دوراً واضحاً في بيان العلاقة بين البنتيين، فضلاً عن استخدام أسلوب التفضيل مرتين في كل شطر على حده((١))، مما كان له دور بارز في الكشف عن الوظيفة الدلالية والجمالية للكناية، من خلال تلميحه عن غدر الدنيا حين سماها (أم دفر) وعن الخمر (بأم ليلى) ، وعدم افصاحه عن المعنى القبيح الذي خرج به عن الدنيا، مما زاد الصورة الكنائية بهاءً وجمالاً، حين قصد الوصول إلى معرفة حقيقة الدنيا، وحقيقة حرمة الخمر أم الكبائر والضلال، فكأنه يوصي بعدم الانسياق وراء الدنيا والابتعاد عن شرب الخمر.

ويقول مكنياً عن الموت والزوال((٢)):

والحيَّ لابُد راكبٌ سفراً ∴ وتارك من ورائه ثقلهْ
لا يسلمُ الغادرُ المخدّمُ في الـ ∴ نّيق ولا أُمُّ غفرةَ الوقلهْ

قصد المعرِّي بقوله (راكب سفرا) الموت والزوال الذي سوف يلقاه الحي في الدنيا، لأنها محطة لابد من العبورعليها ، للوصول إلى آخر ضفة من النهر، وهي الموت المؤكد.

نخلص من العرض الموجز السابق لأنماط الصورة التصويريّة لثنائية الحياة والموت إلى نتيجة مؤداها أن المعرِّي استطاع أن يوظف هذه الأنماط والمظاهر بصورة مبدعة، تأمل فيها الحياة والكون، ودرس فيها حقائق الأشياء وفق فلسفته العلائية((٣))، فجاءت صورة معبرة عن موقفه وأفكاره إزاء الحياة والموت، فكان «حسن التشابيه والاستعارات برغم عماه»((٤)).

ثانياً : أنماط الصورة التصويريّة عند السيّاب:

لاشك أن الشعر الحر يحمل طاقات تصويرية تخييلية، تختلف عن الأنماط التصويريّة القديمة في طبيعتها التي تعتمد على تكثيف الصور وتناميها، بشكل يناسب طبيعة الحياة المعاصرة، وإيقاع القصيدة الحرة ينبع من حركة الحياة نفسها، بحيث باتت القصيدة الحرة بناء تصويريا متكاملا، يتوالد من صور متلاحقة مترابطة((٥)).

(١) عادل هنداوي، المفارقة، سابق، ص ١٢٣– ١٢٤.
(٢) اللزوميات: ١٢٧٧/٣.
(٣) انظر، شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، د.ت، ص ٣٨١ وما بعدها.
(٤) عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ، ١٢٤/٣.
(٥) انظر، نعيم إليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب، دمشق، د.ت، ص ٢٦٨.

والسـيّاب – بوصفه من رواد الحركة الشـعرية الحديثة– كان رائداً في خلق صوره الشـعرية المؤطرة بقيود المرض وهاجس الموت، الأمر الذي شكل شعره بثنائيات عدة، أبرزها ثنائية الحياة والموت التي أبدع مظاهرها التصويريّة من «خصوبة عالمه التخييلي، وطول نفسـه الملحمي»((١))، مما سـاعده على خلق صوره التصويريّة؛ سعياً إلى كشف الحالات النفسية والنزعات الباطنة. وقد اعتمد السيّاب في بناء ثنائية الحياة والموت على عدد من أنماط الصورة التصويريّة منها:

١- الصورة الحسية:

لقد توافرت للسـياب رؤى جديدة، أسـهمت بشـكل فاعل في رسـم الصورة التصويريّة على نحـو مغاير لما كان مألوفـاً، تمثل ذلك في تكثيف الصورة بطريقة تسـتوعب انفعالاته، من خلال منح الألفاظ دلالات عدة، اعتماداً على أن اللغة رمز للعالم الخارجي المحيط به، والعالم النفسـي الذي يموج بمشـاعرعدة، ، وباتحاد هذين العالمين يثير السـّياب صوراً مماثلة لما في نفسـه أولاً، ولمـا في أذهان المتلقين ثانيا، أو تكوين صورة مشـابهة، بما يشـبه عملية انتقـال الأفكار القائمة على تداخل معطيات الحواس (السـمعية/ البصرية/ الشـمية/ اللمسية)، بمعنى أن هذه الحواس بإمكانها أن تولّد واقعاً نفسـياً، أو تتبادل ذلك الواقع النفسي بالدرجة نفسها((٢))، ومن ثم فإن الصورة التصويريّة تسـتمد فاعليتها مما يحيط بها من مدركات حسية، تشكل صوراً باسم الحاسة التي تتشكل منها، ويكون لها تأثيرها البالغ في هذا التشكيل، وتقيم التناسق بين طرفيها الحسي والمعنـوي، فضلاً عن الخيال، ولاشـك في أن الألفاظ المفعمة بالحس تثـير العواطف، وتوفر زخماً يمنح الصورة تدفقاً ونشاطاً، بسبب تمازج عنصري الحس والخيال، بحيث تصبح المعاني متجاوبة مع المحسوسات((٣)).

والسيّاب من الشعراء الذين يوظفون معطيات الطبيعة ومظاهرها الصامتة ويحولونها إلى رموز ذات معطيات حية لرؤيته وتجربته((٤)).

يقول السيّاب في قصيدة (رسالة من مقبرة) ((٥)):

---

(١) صلاح فضل، نقد الشعر، الأساليب الشعرية المعاصرة: ٧٧/٢.

(٢) انظر، محمد مندور، الأدب ومذاهبه، دار النهضة، د.ت، ص ١١٩.

(٣) انظر، علي عباس علوان، تطور الشعر العربي الحديث في العراق، سابق، ص ٤٧.

(٤) انظر، محمد فتوح، الرمز والرمزية، سابق، ص ١١١.

(٥) الديوان: ٦٠/٢.

هذى خُطى الأحياء بين الحقول
في جانب القبر الذي نحن فيه
أصداؤها الخضراء
تنهلُّ في داري
أوراقَ أزهارِ
من عالم الشمس الذي نشتهيه
أصداؤها البيضاء
يصدعن من حولي جليدَ الهواء
أصداؤها الحمراء
تنهلُّ في داري
شلالَ أنوارِ
فالنور في شبَّاك داري دماء

نلحظ في هذا المقطع من القصيدة أن السيّاب أخذ يصور الانسجام الكامل بين المدركات السمعية، والبصرية ،والأفكار، حين بلغته أصداء ثورة الجزائر، وهو في العراق الذي أطلق عليه اسم (المقبرة)؛ لأنه كان يعيش تحت وطأة الاستبداد والظلم، فإذا بالأمل يشرق في ذاته بأصداء الثورة: خضراء وبيضاء وحمراء، ترسم الألوان المختلفة للحياة والوجود من حوله، فهي خضراء تسري فيها ومنها الحياة، وبيضاء يعلوها صوت الإيمان بقيمة الإنسان وحريته وكرامته، وحمراء لما فيها من دماء التضحيات، ليعبر من خلال هذه الثلاثية اللونية عن أعمق الحالات والمعاني النفسية التي يحسها في الواقع المعيش((١)).

ويوظف السيّاب الصورة الحسية القائمة على تراسل الحواس؛ ليضفي من خلالها معنى جديداً، نحو قوله في قصيدة (أنشودة المطر) ((٢)):

عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء ... كالأقمار في نهر
يرجُّه المجداف وهناً ساعة السَّحر
كأنما تنبض في عوريهما، النُّجومْ ...

(١) انظر، محمد فتوح، الرمز والرمزية، سابق، ص ٣٣٦- ٣٣٧.
(٢) الديوان: ١٢١/٢.

تستوعب الصورة الحسية السابقة تفاصيل رؤية السيّاب الدقيقة للحياة والموت، فينقلها برؤيته الخاصة التي تلامس الواقع إلى المتلقي، حيث يستمد مشهداً بصرياً لعيني المحبوبة المبتسمة التي تمنح من حولها الأمل والخصب، وتعكس تأثيرها على مظاهر الطبيعة من حولها، بحيث يلد الكروم الجمال والأمل (تورق) وما يتبع ذلك من الخصب المتمثل في الثمر الذي يعقب عملية الإيراق، ويستمر هذا التأثير يصل إلى الأضواء التي (ترقص) بكل ما يحمله الفعل من حركية، فكأن الشاعر أراد أن يقول لولا تبسم العينين لبقي الكروم جافة، ولبقيت الأضواء ساكنة لا حياة فيها.

ثم يلجأ السيّاب في السطر الأخير إلى التشبيه (كأنما تنبض في غوريهما النجوم) فالنبض حركة، وما تعكسه النجوم من دلالات الضياء والخبو، مستمدة من تبسم العينين، اللتين ينبغ الضوء والموت من عوريهما، فكأنهما يبثان الحياة والموت.

٢- تبادل المدركات:

ونعني بتبادل المدركات أن الصورة التصويريّة القائمة على الماديات تكتسب صفات المعنويات، أو المعنويات تكتسب صفات الماديات عن طريق:

أ – التجسيد: ونعني به إكساب المعنويات كالأفكار والعواطف صفات مجسدة((١)). نحو قول السيّاب في قصيدة (ثعلب الموت) ((٢)):

ثعلبُ الموت، فارس الموت، عزرائيل يدنو ويشحذ النَّصـــــــــــلَ. آهِ

منه آه، يصك أسنانه الجوعى ويرنو مهدداً . يا إلهي ليت أن الحياة كانت فناء

.....

مَنْ رآها دجاجة الريف، إذ يُمسي عليها الماء في بستانه؟
حين ينسلُّ نحوها الثعلبُ الفراس، يا للصريف من أسنانه!
وهي تختضُّ، شلّها الرعبُ، أبقاها بحيثُ الردى

مال السيّاب في المقطع السابق إلى التجسيد، باستخدام أفعال الحركة والحياة، من خلال

(١) انظر، جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩، ص ٥٩.
(٢) الديوان: ٢/١٠٠– ١٠١.

اسـنادها لغير العاقل، بحيث يصبح الموت في نظره ثعلباً يلقي الهلع في القلوب سـاعة الاحتضار، تمامـاً كمـا يلقي الثعلـب الرعب في نفـس الدجاجـة ذات الارتبـاط العميق بمخيلة الشـاعر، وذكـراه في جيكـور/ الريف . وقد صنع السـيّاب هذه الصورة التجسـيدية للثعلـب/ رمز الموت، مـن خلال حركية الأفعال النابضـة بالحركة والحياة والموت معاً، عبر الأفعال [يدنو/ يشـحذ/ يصـك/ يرنو/ ينسـلُّ/ تختـض] ، مما أضفى سمةً بشـرية وجعل الثعلب/ رمـز الموت يتحرك في إطـار من القصد، والإدراك البشـري، الذي يعطي أبعاداً نفسـية وطيدة العلاقة بذات السـيّاب.

ب – التشـخيص: ونعني به أن تكتسب المعنويات، أو الماديات، أو المحسوسات صفات حية «ترتفع فيها الأشـياء إلى مرتبة الإنسان، مسـتعيرة صفاته ومشاعره»((١))، أي من خلال إسباغ الخصائـص الإنسـانية على الطبيعة فيما يعرف بأنسـقة الطبيعة بكل ما فيهـا، يتحقق ذلك من خلال «الفعل بأنواعه، والنداء، والاستفهام، ومحاورة الجمادات، ونعت عناصر الطبيعة بالنعوت الإنسانية .. وغير ذلك»((٢)).

ومن نماذج الصورة التصويريّة القائمة على التشخيص قوله في قصيدة (أفياء جيكور) ((٣)):

جيكـورُ لُـي عظامـي، وانفضـي كفـني
مـن طينـه، واغسـلي بالجـدول الجاري
قلـبي الـذي كان شـباكاً علـى النـار.

يقيم السيّاب حديثاً حميماً مع قريته (جيكور) وكأنها إنسان يعي ما يقوله؛ ليؤكد على البعد الإنساني والتجارب الحياتية بوضوح في علاقات الدفء بينه وبين الطبيعة المتمثلة في قريته، التي يضفي عليها بُعداً إنسـانياً، من خلال النداء محذوف الأداة (جيكور) مما أضفى سمة تشـخيصية على قريته دلت على أمنياته بأن تلم عظامه، وتنفض عن كفنه الطين، وتغسل بجدولها– وهو نهر بويـب قلبه، من خلال إضافة ياء المتكلم (عظامي/ كفني/ قلبي) باسـتخدام حرف العطف الرابط بينهـا، أراد بذلك اختصاص قريته/ جيكور وحدها بهـذه الصورة الدالة على الغناء دون غيرها. وعندما يئس السـيّاب من واقعه، لم يجد سـوى أنسنة الطبيعة من حوله، فيقول في قصيدة (درم) ((٤)):

(١) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، سابق، ص ٦٧.
(٢) شـريف سـعد الجيار، شعر إبراهيم ناجي، دراسة أسلوبية بنائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨، ص ٣٢٢، وأيضاً: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص ١٢٦.
(٣) الديوان: ٢٦٣/٢.
(٤) الديوان: ٣٣٢/٢.

دَرَمْ ...
بنفسي مما عراني بَرَمْ
فمدّي ذراعيك ولتحضنيني
إلى هوة من ظلام العدم،
فما قيمة العمر أقضيه أمشي
بعكازه في دروب الهرم؟

يشخص السيّاب (درم) وكأن لها يّديْن وصدراً يلجأ إليهما، لأنه يئس من واقعه الذي يصاحبه فيه الموت في صورة المرض، حتى إنه يتمنى الموت بعيداً عن دياره، كأن السّياب يعود بالأحداث للخلف؛ ليحكي رحلة الحياة المهيضة بفعل المرض، من خلال التساؤل في السطر الأخير الذي تعانق مع نداء (درم)؛ ليضفيا معاً بعداً إنسانياً على (درم).

٣- التشبيه:

جاء التشبيه عند السيّاب بمثابة استكناه واستبطان لنفسه التي يثيرها كم الثنائيات الضدية من حوله، ففي مرحلة الالتزام بشقيه الشيوعي والقومي، مثّل التشبيه الرؤية الشعرية للسياب، نلحظ ذلك في قوله في قصيدة (غريب على الخليج) ((١)):

الريحُ تلهثُ بالهجير، كالجثام على الأصيلِ
وعلى القلوع التي تظل تعوي أو تُنسَّرُ للرحيلِ
زحم الخليج بهن مكتدحون جوا بو بحارِ
من كل حافٍ، نصف عاري
وعلى الرمال، على الخليج
جلس الغريبُ، يسرح البصر المحيَّر في الخليج
ويهدُّ أعمدة الضياء بما يصعّد من نشيجِ
أعلى من العباب يهدر رعوهُ ومن الضجيجَ
صوتٌ تفجَّر في قرارة نفسي الثكلى: عراقَ
كالمدّ يصعد، كالسحابة، كالدموع إلى العيون

(١) الديوان: ٦/٢.

الـــريـــحُ تـــصـــرخ بـــي: عـــراق
والموجُ يُعولِ بي: عراق، عراق، ليس سوى عراق!
البحرُ أوسعُ ما يكون وأنت أبعدُ ما تكون
والـــبـــحـــرُ دونـــك يـــا عـــراق .

قام البناء التخييلي في المقطع السابق على التشبيه مركزاً على البُعد النفسي للأداة (الكاف) من خلال حذف المشبه/ الذات الشاعرة، من خلال صوته، فجاء التشبيه مطلق الدلالة، فكان لابد أن يكون المشبه به على مستوى الصورة من خلال (المد/ السحابة/ الدموع)، وكلها تدل على البعث من جديد، في مقابل الريح- رمز العذاب والفناء- الجاثمة، بكل ما تحمل من دلالة الإطباق والضيق المفضي إلى الاختناق، غير أننا نلحظ في هذا المقطع أن السّياب «لم يكد يتحدث عن نفسه بصيغة الغائب، ليحدد منظور الرصد للمشهد في عبارة (جلس الغريب) حتى بادر بعد سطرين فحسب، بالقفز إلى ضمير المتكلم (صوت تفجّر في قرارة نفسي الثكلى) لأنه شاعر تعبيري مفعم بالحرارة الغنائية، وتوالت لديه أدوات التشبيه وحروف اسم الوطن التي تعتصر دلالياً وموسيقياً ؛كي تحدد الموقف والتجربة.. فمفردات الطبيعة هي بدائله، ومواد تصويره، فالريح تلهث مثل جيشانه، والقلوع تطوي ،وتنشر كأنها وجيب ضلوعه»((١)).

ومثال آخر استهلاله قصيدة (المومس العمياء) بقوله((٢)):

الليـل يُطبـق مـرة أخـرى، فتشـربه المدينـة
والعابـرون إلى القـرارة ... مثـل أغنيـة حزينـهْ
وتفتحـت كأزاهـر الدقلـى، مصابيـح الطريـق،

تحترق، ويعمها السكون. وفي المرحلة الأيوبية مرحلة المرض والوقوف وجهاً لوجه في صراع مع الموت، يلجأ السيّاب إلى التشبيه، يتحرى من خلاله صدق صورته التصويريّة بناء على صدق تجربته، فهو يقول في قصيدة (في المستشفى) [٨٥]:

كمستوحدٍ أعـزل في الشـتاءْ
وقـد أوغـل الليـل في نصفهِ،

(١) صلاح فضل، أساليب الشعرية: ٨٥/٢.
(٢) الديوان: ١٤٤/٢.

أفـاق فأيقـظ عـين الضيـاء
وقـد خـاف مـن حتفـه،
أفـاق على ضربـه في الجدار-
هو الموت جاء!
وأصغى: أذاك انهيار الحجارْ
أم الموت يحسو كؤوس الهواء؟
لصـوصٌ يشـفُّون دربـاً إليه
مضوا ينقبون الجدار.
وظـلَّ يعـدُّ انهيار الـترابْ
ووقع الفؤوس على مسـمعيه.

ثمة صورة- في هذا المقطع- قائمة على التشـبيه يرسمها السـّياب لذاته حين استبد به هاجس الخوف من الموت، إذ شـبه نفسـه بالمستوحد يعيش أجواء متوحشـة، وقد أوغل ليله الشتائي في نصفـه، ينتظـر موته في كلّ صوت يأتيه من الخارج إلى أن تتكشـف صورة الموت في مخيلته، حتى تغدو ذات خصائص إنسانية، وبين إصغاء السيّاب إلى صوت الروح والخارج، لم يعد ثمة شك في أن الموت قادم، يحمل حرابه وفؤوسه دون أن يجد لنفسه مهرباً.

كعيـون «ميـدوزا» تحجـر كلَّ قلـب بالضغينـة،
وكأنهـا نـذرٌ تبشـر أهـل "بابـل" بالحريـق .

يرسـم السيّاب باستخدام آداتي التشـبيه (الكاف- مثل) أجواء من الحزن والرفض للمدينة، التي تحول فيها كل شـيء إلى الدمار والخراب المفضي إلى الموت، تمثل ذلك في جو الرهبة الخانق باسـتخدام الفعل (يطبق) الذي تتشربه المدينة؛ ليكون سمتها، بحيث ينتشر الليل/ الظلام في كل مـكان فيها، حتى إن المصابيح رمز الضوء والحياة ،كأزهـار الدقلى لا تبدد هذا الظلام، وكلّ هذا مبرر للحقد الذي تمتلأ به قلوب أهل المدينة، وهو حقد تحول إلى أسطورة، من خلال (ميدوزا)، التي لها عيون تحول كل من تلتقي به عيناه إلى حجر، وفي هذا دلالة على قتل كل العواطف؛ وهو الواقع المعيش، الذي يعد نذير شؤم على بابل القديمة = بغداد اليوم.

الفصل الخامس

النسق الإيقاعي

الفصل الخامس
النسق الإيقاعي

تمهيـد:

لاشـك في أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين الشـعروالإيقاع، فالشـعر والإيقاع- في حقيقة الأمر- لا ينفصـل أحدهما عن الآخر، باعتبار أن الإيقاع هو عماد الشـعر، تتغذى به جميع العناصر الفنية الأخرى التي تشكل التجربة الشعرية، وبدون هذا العنصر يوصف الشعر بأنه أنقاض نثرية خالية من الروح والعاطفة. ومن هنا تظهر أهمية الإيقاع الذي يعد خاصية جوهرية في الشـعر يتكون من «كلمات أي من ألفاظ لغوية لها معان تنسجم بعضها مع بعض في إصدار إيقاع مرتب بنوع من أنواع الترتيـب المطرد... فما يريد الشـاعر أداءه إلينا من مضمون فكره وعاطفتـه، إنما يؤديه إلينا عن طريق الكلمات اللغوية، بما لها من معان، وبما لها من خصائص موسـيقية»((١)). ومن ثمَّ يكون للإيقاع دورٌ في البناء الفني للشـعر، أي إنه لا يكون نافلة من الشعر، لأن له وظيفة خاصة يؤديها في اسـتنفاذ الطاقة الشـعورية للشـاعر من ناحية((٢))، فضلاً عن احتوائه على الدفقه الروحية المسيطرة على المتلقي، ويؤدي دوراً أساسياً في تشكيل رؤيته للغة الشعرية ومحتواها، بالإضافة إلى أن الإيقاع يدخل في علاقة جدلية مع العناصر المشكلة للبناء الشعري، ومن خلال تلك العلاقة، يتم إنتاج النص الشعري من ناحية أخرى((٣)).

ولما كانت الموسـيقا والإيقاع ركنين أساسيين في الشـعر((٤))، فقد قسمت الدراسات الحديثة الإيقاع والموسيقا إلى قسمين هما: الإيقاع الخارجي وقوامه الوزن والقافية، والإيقاع الداخلي والذي يتمثل- في الغالب- في التشكيل البديعي((٥)).

وقد ارتأيت الأخذ بهذا التقسـيم في دراسـة ثنائية الحياة والموت عند المعرِّي والسيّاب؛ لأنه يناسب المضمون الشعري الذي جاء به الشاعران فيما يخص هذه الثنائية، مع الأخذ في الاعتبار أن

(١) محمد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للنشر، د.ت، ٣٩/١.
(٢) انظر، سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، ١٩٩٣، ص ٥٦.
(٣) انظر، أدونيس، مقدمة للشعر، دار العودة بتصرف، بيروت، ١٩٨٣، ص ٩٤.
(٤) انظر، محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، دار المعارف، د.ت، ص ٤٠.
(٥) انظر، عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الشيءون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦، ص ٣٦٢.

هدف الفصل هو جلاء دور الإيقاع في تشـكيل هذه الثنائية عند الشـاعرين، وليس استقصاءً لكافة أشكاله ومظاهره.

أولاً: الإيقاع الخارجي:

ويقصـد به الإيقاع المتأتي من نظام الوزن العروضي والقوافي، الذي يشـكل قواعد أصيلة عامة، يخضع لها جميع الشعراء في نظم قصائدهم، فهي قاعدة مشتركة يبنى عليها النص الشعري، كما أنها عملية قائمة على التآلف بين المفردات، بما ينعكس على الشـكل الخارجي للعمل، وكلّ ذلك يقوم أساساً على عملية الاختيار للوزن والقافية بما يتناسب مع التجربة.

أ – الوزن:

يعد الوزن ركناً أساسـياً من أركان الشعر، فبالوزن يتم التلاؤم والانسجام بين أطراف الكلام، إذ إن وضع الألفاظ وصياغتها وفق ترتيب معلوم ،تجسده بحور الشعر بأوزانها الخليلية المعروفة، يجعل الكلام متماسـكاً، وأقرب إلى النفس وأسـهل في تثبيت الكلام والمعنى الذي يريده الشاعر، ولذا قيل في تعريف الوزن «هو أن تكون المقادير المقفاة تتسـاوى في أزمنة متسـاوية لا تفارقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب»((١)). فالشعر يتألف من ألفاظ تنتظم فيما بينها وفقاً لتتابع المقاطع أو الحركات، بحيث يسـتغرق كلّ بيت مدة زمانية تسـاوي المدة الزمانية التي يستغرقها سواه من الأبيات الأخرى التي يتكون منها النص نفسه، وهو ما يطلق عليه المدى الزمني في المفهوم العروضي القديم((٢)).

وتقوم في دراسـتنا للوزن بتوضيح الكيفية التي وظف بها كلا الشـاعرين الأوزان الشـعرية في التعبير عن ثنائية الحياة والموت، فسَـنَّ كلٌّ منهما سنته في استعمال هذه الأوزان، وإن لم يخرجا عن الأوزان الخليلية المعروفة التي يسـتطيع كلاهما الوصول من خلالها إلى المعنى المنشود؛ لأنهما لا يفكران بالتفاعيل، وإنما يفكران باللغة((٣))، لأن هذه الأوزان تحتوي في داخلها على الدوافع النفسية والفنية التي صاحبت كليهما حال عملية الإبداع.

والمتأمل في لزوميات المعرّي يجد اهتماماً كبيراً منه بالأوزان الشعرية، وهو اهتمام وثيق الصلة

(١) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٦، ص ٢٦٣.

(٢) انظر، سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٥٨.

(٣) انظر، حسني عبد الجليل، موسيقا الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩، ١٣/٢.

بنفسيته الزاهدة في الحياة المفضلة للموت، فهو يقول((١)):

لا تعـرف الـوزن كفـى بـل غـدت أذني ∴ وزانـة ولبعـض القـول ميـزانُ

وقد نظم المعرِّي لزومياته البالغة (١٦٠٠) لزومية موزعة على البحور: البسيط (٤٢٧) لزومية، والطويل (٣٧٨)، والكامل (٢٢٧)، والوافر (٢١١)، والمتقارب (١٠٤) والسـريع (١٠٣) والخفيف (٧٥)، والمتسرح (٤٧)، والرمل (١٠)، والهزج (٧)، والرجز (٥)، والمجتث (٤)، والمديد (٢).

والنظرة المتفحصة للأوزان السابقة تكشف عن الآتي:

اسـتعمل المعرِّي غالبية البحور الخليلية المعروفة، فبلغ عدد ما نظم (١٣) بحراً، وذلك يعني أنه لم يسـتخدم ثلاثة أوزان هي: المضارع، والمقتضب، والمتدارك، وهو بذلك يساير نهج القدماء، فأمثلـة بحر المتدارك وشـواهده «تكاد تكون متحدة في كل كتب العـروض، وهي عبارة عن أبيات منعزلة غير منسوبة لأصحابها، تبدو عليها الصنعة والتكلف»((٢)).

وبالنسبة لبحر المضارع، فقد رفضه القرطاجنى بشدة؛ لسخفه((٣))، ولذا لم يهتم به القدماء والمعاصرون((٤))، أما المقتضب، فهو بحر قليل الأثر في الشعر العربي القديم والحديث.

جاء بحر البسـيط في المرتبة الأولى، وهو أعلى البحـور دوراناً في اللزوميات، وهو من البحور مزدوجـة التفعيلة (مسـتفعلن فاعلن مسـتفعلن فاعلـن) مرتين ، تلاه الطويل وهـو من البحور مزدوجـة التفعيلـة أيضاً (فعولن مفاعيلـن فعولن مفاعيلن) مرتين ، لأنهما يشـتركان في الجلال والروعة((٥))، أضف إلى ذلك أن بحر البسـيط يتفق مع حالة الشـجن والحـزن((٦)) المعبر عن حالته المتأرجحة بين الحياة والموت.

يقول المعرِّي((٧)):

لعمـرك مـا الدنيـا بـدار إقامة ∴ ولا الحيُّ، في حال السلامة آمنُ

(١) اللزوميات: ١٥٣٧/٣.

(٢) إبراهيم أنيس، موسيقا الشعر، الأنجلو المصرية، ١٩٧٧، ص ١٠٣.

(٣) انظر، حازم القرطاجنى، منهاج البلغاء، سابق، ص ٢٤٣– ٢٦٨.

(٤) انظر، محمد الهادي الطرابلسـى، خصائص الأسـلوب في الشـوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٦، ص ٣٢.

(٥) انظر، عبد الله المجذوب، المرشـد إلى فهم أشـعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٠، ٣٦٢/١، ٣٨١، ٤١٤، ٤١٥.

(٦) انظر، عبده بدوي، دراسات في النص الشعري، العصر العباسي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ٩٠.

(٧) اللزوميات: ١٥٢٧/٣.

وإن وليداً حلّها لمعذَّبٌ ∴ جرتْ لسواه بالسعود الأيامنُ
ونال بنوها ما حبتهم جدودهم ∴ على أن جدّ المرء في الجدّ كامنُ

التزم المعرِّي في هذه الأبيات ببحر الطويل، معطياً أبياته إيقاعاً موزوناً، معبراً بتلك الموسيقا عن عاطفته المتأججة في نقده للدنيا وأفعالها، فجاءت أبلغ تأثيراً للمتلقي لما حوته من تعبيرات نفسية، فلكل لفظة إيقاعها الخاص ودلالتها ووقعها عند المعرِّي، لأنها جزء من أعماقه النفسية، فنلاحظ عند استخدامه القسم (لعمرك) واستعماله (ما) النافية في قوله (ما الدنيا) مثَّل إيقاعاً نفسياً عميقاً دلّ على أن صوت الذات الشاعرة كان له حضور فعّال، بحيث خُيِّل إلينا أنه لا يكف عن ذم الدنيا الزائلة؛ لأنها متبدلة ومتغيرة ، ولا تبقى ساكنيها على حال، فجاء الوزن- المتضامن مع القافية المزوج بها- يكشف عن مشاعر العطف على مصير هؤلاء الساكنين.

المعرِّي في توظيفه للأوزان الشعرية في ثنائية الحياة والموت يتكأ على أكثر من وزن في التعبير عن جانب أو نمط من أنماط هذه الثنائية، ففي مسألة القضاء والقدر أو الجبر والاختيار، وهي قضية لم يستقر فيها المعرِّي على رأي واحد، بحيث تعددت رؤى المعرِّي في «الجبر والاختيار لتعدد تأملاته الفنية، وتعدد زوايا ما يتأمله من ناحية، ولاختلاف حالاته النفسية، وتطور أحاسيسه ومكونات تجاربه الفنية من ناحية أخرى»((١))، الأمر الذي حدا بالباحثين والدارسين للزوميات إلى الاختلاف حول نسبة المعرِّي إلى الجبرية أم الاختيار، ففريق يقطع بالجبرية((٢))، وفريق ينفي عنه الجبرية اعتماداً على قوله بحرية الإرادة الإنسانية((٣))، وفريق ثالث- نتفق معهم- أنصف المعرِّي حين قال بتوسط المعرِّي بين الجبر والاختيار((٤))- يختار المعرِّي أكثر من وزن في التعبير عن هذه الثنائية، ففي سبيل التدليل على الجبرية وانتفاء الإرادة الإنسانية في مآل الميلاد والهرم والوفاة، يختار وزن (البسيط) فيقول((٥)):

ما باختياري ميلادي ولا هرمي ∴ ولا حياتي فهل بعدُ تخييرُ
ولا إقامة إلا عن يدي قدرٍ ∴ ولا مسير إذا لم يُقضَ تسييرُ

(١) صلاح مصيلحي، عقيدة أبي العلاء المعرِّي من خلال آثاره الشعرية، رسالة دكتوراه، كلية التربية، طنطا، ١٩٨٥، ص ١٣٤.
(٢) انظر، طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، ص ٢٨٠- ٢٨١، وأيضاً مع أبي العلاء في سجنه، ص ٦٧.
(٣) انظر، خليل شرف الدين، أبو العلاء المعرِّي مبصر بين عميان، دار الهلال، ١٩٧٩، ص ١٤٧.
(٤) انظر، عمر فروخ، أبو العلاء المعرِّي، دار الشرق الجديد، بيروت، 1979، ص 147.
(٥) اللزوميات: ٥٨٨/٢.

فالمعرِّي يوظف بحر (البسيط) في الشكوى من جبرية الميلاد والموت والهرم، فيرى أن الإنسان يولد ليحيا ما قدر له من حياة، ثم يأتي الموت، بحث لا تكون للإنسان أية إرادة.

غير أن للمعري ما يؤكد عكس الرؤية التأملية السابقة، فهو يؤمن بوجود نوع من الاختيار، يتيح للإنسان أداء بعض الأعمال بحرية، مما يجعله مسؤولاً عن أعماله كما في مسائل البر والتقوى، وما يصاب به الإنسان من شقاء نتيجة لأفعاله، وعلى هذا فالمعرِّي توسط في الحكم بين الجبر والاختيار، فيقول((١)):

لا تعش مجبراً ولا قدرياً ∴ واجتهد في توسط بين بينا

يعتمد المعرِّي على بحر (الخفيف) للتأكيد على هذه الوسطية، اعتماداً على ما يمتاز به هذا البحر من تلاحق نغماته بين العنف واللين((٢)).

ولعل الدوافع النفسية لدى المعرِّي ،من قلق وحيرة وتأمل في الحياة والموت ،إضافة إلى الدوافع الاجتماعية التي سبق الإشارة إليها في الفصل الأول، جعلت المعرِّي يذهب أكثر من مذهب في هذه الثنائية، الأمر الذي حدا به إلى استخدام أكثر من وزن في التعبير عنها.

يوظف المعرِّي في بعض المواضع أسماء البحور الشعرية إسقاطاً على حالته النفسية والجسدية، نحو قوله((٣)):

بقائي الطويلُ وغيي البسيطُ ∴ وأصبحت مضطرباً كالرَّجزْ

يستخدم المعرِّي اسم بحر الرجز للكشف عن دخائل نفسه المكنونة، وبما يتوافق مع نفسيته، لاشتراكهما في مضمون واحد، فالرجز مأخوذ من صورة البعير المستضعف، أو الناقة الرجزاء((٤))، فكذلك كانت حالة المعرِّي الجسدية بسبب ضعف بصره، مما كان له تأثير مباشر على اضطراب نفسه، بسبب هذا العجز.

التزم المعرِّي في أوزانه الشعرية بترتيب قصائده ومقطوعاته على ترتيب البحور العروضية، ساعده على ذلك علمه الواسع بالعروض، فبدأ لزومياته ببحر الطويل، ثم البسيط، ثم الوافر، ثم

(١) اللزوميات: ١٥٧٩/٣.

(٢) انظر، عبد الله الطيب، المرشد، سابق، ٢٠٨/١.

(٣) اللزوميات: ٨٥٠/٢.

(٤) انظر، التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحسائي حسن عبد الله، مؤسسة الخانجي، ١٩٧٨، ص ٢٢.

الكامل، ثم سائر البحور حسب ترتيبها العروض المعروف((١))، دون الالتزام بنسبة ورود أياً منهم، من حيث الكثرة، أو القلة.

نجح المعرِّي في توظيف الأوزان الشعرية في إنتاج صورة لثنائية الحياة والموت، من خلال مزج الوزن، كتنظيم صوتي خارجي بالحالة النفسية التي هو عليها، وإن لم يقم الوزن وحده بتحقيق ذلك، لأن «الوزن ليس إلا هيكلاً مجرداً لا يدل بذاته على قيمة محدودة إلا في ضوء القصيدة كنظام إشاري شامل»((٢)).

أما السيّاب، فإنه لم يتخل تماماً في ديوانه عن البحور الخليلية، على الرغم من أنه كان من رواد الشعر الحديث، فلم يبق بحر من تلك البحور إلا ونظم عليه((٣))، نحو قوله في قصيدة (رثاء جدتي) ((٤)):

أسلمتني أيدي القضا للشجون ∴ إذ قضى من يردني لسكوني
ورمى سهمه بقية آمالي ∴ فخرت صريعة من عيوني
ووعتْ أذنه توالي أنغامي ∴ وآبتْ إلى الفناء لحوني

يستخدم السيّاب في هذه الأبيات بحر (الخفيف) حيث أشار إلى ما يعتري حالته النفسية من حزن وحنين، الناتجتين عن موت جدته، بحيث تطابق إظهارالحزن مع معاني الألفاظ في الأبيات، إذ يكرس الشاعر مضموناً لصورة الموت، وسهامه التي اغتالت بقية آماله بموت جدته بعد رحيل أمه، فاستخدم الشاعر في الأبيات التشكيلة الأساسية لبحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) التي تكشف عن توالي أحداث الزمن على الشاعر، والتي تدرجت عبر الأبيات، التي يبدو فيها جدالاً وصراعاً بين الذات وسهام الموت، انتهى في النهاية بإحساس الشاعر بأن الموت يحيط به ومتصل معه، ففي الأبيات ثمة إيقاع ناجم عن حسن اختيار الشاعر لبحر الخفيف، شكل أساس الانفعال النفسي الذي يعانيه بعد رحيل جدته، فربط بين عناصرها وأجزائها؛ لتتلاقى مكونة الدلالات الإيحائية للأبيات، كما أن انتشار حركات الكسر في الأبيات انسجاماً مع حركة الرَّويِّ المكسور، ساعدت على خلق الجو النفسي المتغلغل في الأبيات، التي نجح الشاعر من خلالها في مزج الوزن بوصفه تنظيماً صوتياً خارجياً بالإيقاع الذي هو بمثابة الضابط له، وهذا

(١) يوسف خليف، في الشعر العباسي نحو منهج جديد، دار غريب، ٢٠٠٠، ص ٢٢٣.
(٢) سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، سابق، ص ٦٥.
(٣) انظر، حسن توفيق، شعر بدر شاكر السيّاب، دراسة فنية وفكرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩، ص ٢٧٦– ٢٨٨.
(٤) الديوان: ٩٧/١.

الضابط يبدأ كدفعة شعورية (أسلمتني أيدي الفضا للشجون) سرعان ما تلبث أن تكبر شيئاً فشيئاً، فتكتمل منها صورة الموت الذي (رمى سهمه بقية آمالي) في الأبيات وبنيتها الإيقاعية التي تحمل الألفاظ (حزن/ توالي/ الفناء) شحنتها الدلالية والإيحائية، بحيث أدى استخدام السيّاب لوزن (الخفيف) إلى تحقيق «زيادة الحيوية والحساسية في المشاعر العامة، وفي الانتباه، ويحدث الوزن هذا الأثر عن طريق إثارة الدهشة من وقت لآخر، وعن طريق إشباع رغبة الاستطلاع تارة، وإثارتها تارة أخرى»((١)) عند المتلقي.

غير أن السيّاب كان من أسبق الشعراء الرواد إلى المزج والتنويع بين الأوزان في القصيدة الواحدة «تبعاً للمقاطع الشعرية التي تؤلف بمجموعها القصيدة كلها»((٢)).

وقد فعل السيّاب ذلك في أكثر من موضع من ديوانه، ففي قصيدة (فجر الإسلام) ينتقل السيّاب من البسيط إلى الكامل؛ ليكسب القصيدة تدفقية، استهوت السيّاب فيما بعد((٣))، فيقول في المقطع السابع منها((٤)):

شلّت يداً طالما التفّت أصابعها ∴ ثم ارتخت عن وليد بات يختنقُ
واستجهضت كلّ أنثى وهي تعضبها ∴ واستدفأت باللظى والمدن تحترقُ
وقوست من ظهور كي يطاولها ∴ قزح يلج ارتفاعاً وهي تنسحقُ

ففي الأبيات السابقة من المقطع السابع، يختار السيّاب بحر البسيط الذي تتوافق موسيقاه (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) وزناً وإيقاعاً، مع الموت المحيط بالإنسانية (التفت/ يختنق/ استجهضت/ تنسحق)، غير أن الشاعر ما كاد يفرغ من هذا التلاحق الزخم لدلات العقم الحياتي حتى نلحظ أنه ينتقل إلى بشائ الانجاب والحياة، فيقول((٥)):

وتطل من أفق يفتحه الشروق إلى الحفافي
أيد تشير على الرقاب المشرئبة: لا تخافي
لن يفصد الجلاد عرقاً من عروقك لارتشاف

(١) أ، أ. ريتشارد، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقديم: محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العالمية للتأليف والترجمة، ١٩٦٣، ص ١٩٨.
(٢) محسن أطميش، دير الملاك، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، ١٩٨٧، ص ٢٨٥.
(٣) انظر، طراد الكبيسي، شجر الغابة الحجري، كتابات في الشعر الجديد، دار الحرية، بغداد، ١٩٧٥، ص ٣٤٩.
(٤) الديوان: ٣٧٨/١.
(٥) السابق، الصفحة نفسها.

هنا يتخلى السيّاب عن موسيقا البسيط إلى موسيقا الكامل؛ ليناسب الأبيات التي تحمل بشائر الحياة (الشروق).

وفي قصيدة (مدينة السندباد)- المكونة من خمسة مقاطع- يمزج السيّاب بين بحر (الرجز) والمتقارب، فهو يفتتح القصيدة بقوله((١)):

جوعانٌ في القبر بلا غذاء
عُريانُ في الثلج بلا رداء
صرختُ في الشتاء:
أقضِ يا مطرْ
مضاجع الحجر،
وأنبتِ البذورَ، ولتفتّح الزَّهر،
وأحرق البيادر العقيم بالبروقْ
وفجر العروقْ
وأثقِل الشجر
وجئت يا مطر،
تفجرت فَشْك السماء بالغيوم
وشفق الصخر
وفاض، من هياتك، الفراتُ واعتكر
وهبَّتِ القبور، هُزّ موتها وقام
وصاحت العظام:
تبارك الإله، واهب الدم المطر
فآه يا مطر!
نودُّ لو ننام من جديد،
نودُّ لو نموت من جديد
فنومنا براعم انتباه
وموتنا يحيي الحياه

يُبنى المقطع السابق على بحر الرجز، مستخدماً إياه في تصوير حاله ووطنه، فهو (جوعان/ عريان) ووطنه في جفاف ينتظر السقيا بالمطر من خلال ثورة عبد الكريم قاسم، ولكن تلك السقيا

(١) الديوان: ٢/١١٣- ١١٤.

تحولت- بفعل أفعال عبد الكريم قاسم وجماعته- إلى دمار وخراب لا حياة فيه ولا نماء، فتطلع الشعب والشاعر إلى استسقاء جديد (الدم المطر). ويظهر في هذا المقطع اندماج صوت الذات الشاعرة مع الصوت الجمعي، فيتمنى ويود بلسان الجمع (نود) النوم والموت.

ويأتي المقطع الثاني على بحر (المتقارب) القائم على الاستفهام، فيقول((١)):

أهـذا أدونـيس، هـذا الحـواء؟
وهذا الشحوب، وهذا الجفاف؟
أهـذا أدونـيس؟ أيـن الضياء؟
وأيـــــن الـــقـــطـــاف؟
مـــنـــاجـــل لا تحـــصـــد،
أزاهـــــــر لا تـــعـــقـــد،
مـــزارع ســوداء مـن غـير مـاء!
أهذا انتظار السنين الطويله؟
أهـــذا صـــراخ الـــرجـــولـــه؟
أهـــذا أنـــين الـــنـــســاء؟
أدونيس! يا لاندحار البطوله.
لقد حطم المـوتُ فيك الرجاء
وأقـبـلـت بـالـنـظـرة الـزائـغـة
وبـالـقـبـضـة الـفـارغـة:
بـــقـــبـــضـــة تـــهـــدّد
ومـــنـــجـــل لا يحـــصـــد
ســـوى الـــعـــظـــام والـــدم
الـــيـــوم؟ والـــغـــد؟
مـــتـــى ســـيـــولـــد؟
مـــتـــى ســـيـــولـــد؟

يعتمـد المقطع السـابق على بحر (المتقارب) ماعدا الأربعة أسـطر الأخـيرة جاءت على بحر (الرجز)، وقد بنى الشـاعر هذا المقطع على الاسـتفهام بالآداتين (الهمزة/ ومتى)، بحيث أصبح

(١) السابق: ١١٥/٢.

الاستفهام فيه هو المهيمن، من خلال الحديث المباشر عن أدونيس رمز الخصب والنماء الذي صار يعبر عن الشحوب والجفاف.

ونلاحظ مركزية السؤال في المقطع من جانب الشاعر (أهذا أدونيس؟) وبذلك قصد الشاعر إلى طرح أكبر قدرمن الأسئلة حول الأشياء المترتبة على قدوم أدونيس، فحقاً جاء أدونيس، ولكنه جاء بصورة مغايرة للخصب، فقد جاء زائغ البصر، فارغ الكفين، بعد أن حطم الموت فيه الرجاء، أي إن أدونيس جاء بعكس صورته محملاً بدلالات جديدة للموت، والعقم والخوف، فقبضته للتهديد لا لتوزيع الخير، ومنجل لا يحصد الزرع وإنما يحصد العظام.

ويبدو أن تطلع الشاعر إلى الخلاص من هذا الواقع المأزوم، قد دعاه إلى استدعاء فعل الولادة رمز الحياة، من خلال تكرار الفعل المستقبلي (سيولد).

واعتمد السيّاب في بعض قصائده على الخلط بين الشكل الموروث للوزن، وبين شعر التفعيلة، ففي قصيدة (إقبال والليل) يخلط بين البحر الطويل في شكله الموروث بقوله((١)):

وما وجدْ ثكلى مثلي وجدي إذا الدجى ∴ تهاوين كالأمطار بالهم والسهدِ
أحن إلى دارٍ بعيد مزارها ∴ وزُغب جياعٍ يصرخون على بُعدِ
وأشفق من صبحٍ سيأتي، وأرتجي ∴ مجيئاً له يجلو من اليأس والوجدِ

يتحدث الشاعر عن رحلة المرض التي يعاني منها وهو بعيد عن وطنه، يحن إليه وإلى أطفاله الجياع (زغب)، بعد أن أحاط به ليل يحمل الهم والسهد.

وبعد أن يجعل السيّاب بحر الطويل بشكله الموروث أساساً للوزن في الأبيات، يجعل من الكامل وفق نظام التفعيلة الجديد أساساً لقوله في القصيدة نفسها((٢)):

ألقت بي الأقدار كالحجر الثقيل
فوق السرير كأنه التابوت لولا أنَّةٌ ودمٌ
يراقُ
في غرفة كالقبر في أحشاء مستشفى حوامل
بالأسَّرة.

(١) الديوان: ٤٤٥/٢.
(٢) السابق: ٤٤٥/٢- ٤٤٦.

ب – القافيــة:

القافية شريكة الوزن في إقامة الإيقاع الخارجي، وهي عبارة عن «عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشــطر أو الأبيات في القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً في الموسيقا الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموســيقية التي يتوقع السامع ترددها، ويســتمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يســمى الوزن»((١))، ولأنها آخــر ما يقرع سمع المتلقي في البيت فــإن العناية في اختيارها وملاءمتها لســائر الألفاظ قبلها من الأهمية بمكان.

وتكمن أهمية القافية في وظائفها الدلالية والبنائية والجمالية، فهي من ناحية الدلالة لا تظهر إلا في علاقة القافية بالمعنى، ولا تتحدد تلك الوظيفة إلا من خلال شــبكة من العلاقات التي تربط القافية بغيرها من المســتويات المشكلة للنص، ومن ناحية البناء، فإن ذلك يظهر من خلال الترابط النغمي الذي تحدثه القافية في نهاية البيت، والذي يشــد أجزاء القصيدة بعضها إلى بعض، مكوناً نصاً ذا وحدة وانسجام((٢))، أما وظيفتها الجمالية، فهي عنصر مهم من عناصر الموسيقا الشعرية فـ «هي تمثل قمة الارتفاع الصوتي في البيت الشعري، وبهذا فهي لا تمثل خاتمة البيت كما يبدو في الظاهر، وإنما تمثل همزة الوصل بين البيتين»((٣)).

ولم تكن هذه الوظائف– فيما أعتقد– غائبة عن المعرِّي والسّياب، اللذان أجادا في خلق القوافي المناسبة للجو النفسي، الذي يمكنهما من التعبير عن ثنائية الحياة والموت.

وكمــا اهتــم المعرِّي باختيار الأوزان المناســبة، فقد حــرص أيضاً على اختيــار القوافي العذبة الحروف، السلسة المخرج، الغير المستكرهة.

وقد ألزم المعرِّي نفســه في اللزوميات أن تأتــي على جميع حروف المعجم وبالحركات الثلاث: الضــم، والفتح، والكســر، ثم يأتي بعد ذلك الســكون، فيبدأ بالحرف مضمومــاً، ثم مفتوحاً ثم مكســوراً، ثم ساكناً، ثم ينتقل إلى الحرف الذي يليه ملتزماً الترتيب نفسه، وهكذا حتى استوفى حروف المعجم كلها((٤)).

---

(١) إبراهيم أنيس، موسيقا الشعر، سابق، ص ٢٦.

(٢) انظر، شــكري الطوانسي، مســتويات البناء الشــعري عند محمد إبراهيم أبو ســنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ٨٧– ٨٨.

(٣) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، سابق، ص ٤٦.

(٤) انظر، يوسف خليف، في الشعر العباسي، سابق، ص ٢٢٤.

ولعل حرف الرَّوِيّ هو أهم أجزاء القافية، وهذا الحرف ملتزم في القصيدة من أولها إلى آخرها وإليه تُنسب فتسمى باسمه((١)).

وبالتأمل في لزوميات المعرِّي، نجد أنه قد استخدم حروف المعجم- كما أشرنا- وقد أحصى مصطفى السعدني حروف الروى في اللزوميات وصنفها إلى مجموعات حسب كثرة ورودها، فالمجموعة الأولى تضم الأصوات (الراء/ اللام/ الميم/ الباء/ الدال/ النون)، وتضم الثانية (التاء/ الجيم/ السين/ العين/ الفاء/ القاف/ الهاء) والثالثة تضم (الهمزة/ الألف/ الثاء/ الحاء/ الخاء/ الدال/ الزاي/ الشين/ الصاد/ الطاء/ الظاء/ الغين/ الواو/ الياء) ((٢)).

ولعل في كثرة ورود حروف المجموعة الأولى رويًّا، يرجع إلى ما تتصف به من صفات العذوبة والجمال، ولذا تسمى بالذلل لكثرة ترددها روياً((٣)).

وجاء حرف الروى (الراء) في المرتبة الأولى في نحو (٢٤٤) لزومية، نظراً لما يمتاز به هذا الحرف من صفة التكرار، ولذا أضفى على شعر المعرِّي نبرة انفعالية نحو قوله في قصيدة (الموت فرض) ((٤)):

تباركت! إن الموت فرض على الفتى ∴ ولو أنه بعض النجوم التي تسري
ورُب امرئ كالنّسر في العز والعلا ∴ هوى بسنان مثل قادمة النسرِ
وهون ما نلقى من البؤس، أننا ∴ بنو سفرٍ، أو عابرون على جسرِ
وما يتركُ الإنسان دنياه راضياً ∴ بعزٍّ، ولكن مستضاماً على قسرِ

تأتي القافية متخذة من حرف (الراء) رويًّا، وهو حرف يتناغم مع غرض القصيدة الذي يشير إلى قهرية الموت وفرضيته، وقد جاء حرف الروى مكسوراً مما يشير إلى حالة الانكسار والضعف أمام الموت وسطوته، لتلائم المعنى الذي وضعت له، بحيث باتت صيغة الأسى والحزن والانكسارواضحة في الأبيات، ساعد على ذلك كثرة انتشار الكسر بصورة كبيرة في الأبيات.

ويستخدم المعرِّي حرف الروى (الدال) ؛ للتأمل في شؤون الحياة والموت، فيقول((٥)):

(١) انظر، إبراهيم أنيس، موسيقا الشعر، سابق، ص ٢٤٧.
(٢) انظر، مصطفى السعداني، البناء اللفظي في لزوميات المعرِّي، دراسة تحليلية بلاغية، منشأة المعارف، الإسكندرية، ٢٠٠٥، ص ١٩٨.
(٣) انظر، عبد الله الطيب، المرشد، سابق: ٤٦/١.
(٤) اللزوميات: ٧٠٠/٢.
(٥) اللزوميات: ٤٠٦/١.

عرفتُ سجايا الدهر أما شروره ∴ فنقد، وأما خيره فوعودُ
إذا كانت الدنيا كذلك فخلها ∴ ولو أن كلّ الطالعاتِ سعودُ
رقدنا، ولم نملك رقاداً عن الأذى ∴ وقامتْ بما خِفنا ونحن قعودُ
فلا يرهبن الموت من ظل راكباً ∴ فإن انحداراً في التراب صعودُ

جاء حرف الروى (الدال) مضموماً، فالمقام يقتضي من المعرِّي أن يجهر بصوته، أو بالأحرى يتكلم باللسان الجمعي من خلال ثنائية الخير والشر، والذي تكفل الزمن بإبرازهما من خلال الإتيان بالشر في سرعة، والضن بالخير الذي جعله بالمواعيد، ولذا يحذر بني آدم من الركون إلى الدنيا حتى وإن جاء الطالع بالسعد، ولذا فعلى الإنسان ألا يخاف من الموت؛ لأن النزول في التراب هو في الحقيقة صعود إلى مكان آخر علوي ليس فيه أذى.

وقد بدت الأبيات كأنها ثلاثية تجمع: الشاعر← الموت ← بني آدم، وهي ثلاثية يتضاءل معها الارتكان إلى الدنيا والثقة في مواعيدها، فهي تكدر الصفاء، بما فيها من شرور، كأنها رصاصة أطلقها الشاعر أمام سلطوية الدهر الذي يَحُول بين بني آدم والدنيا، ومما يضفي على الأبيات تعددية صوتية أسلوب الشرط في البيت الثاني، الذي يفتح المجال لحضور أصوات عدة داخل الأبيات، وهذا ما حققته القافية المضمومة، التي جاءت متسقة مع المعاني التي يروم المعرِّي إليها.

وممَّا يلفت النظر استخدام المعرِّي صوتاً في الرَّوِيّ، انصرف الشعراء عن جعله رويًّا لقصائدهم وهو حرف (الخاء)، وقد استخدمه المعرِّي رويًّا في تسع لزوميات نحو قوله((١)):

أرى طولاً عمّ البرية كلها ∴ فيقصر بالحكم الإلهي أو يُرخى
ذكرنا الصّبا والشَّرح ثم ترادفت ∴ حوادث أنستنا الشبيبة والشَّرخا
وقد ينتحي الزند الغوى بجهله ∴ فيفصل في القدح العفارة والمرخا
وقد فجعتْ بالفرخ أمسِ حمامةٌ ∴ فما بالها تُلقي بموضوعها فرخا؟

تأتي القافية باستخدام الشاعر حرف (الخاء) متخذاً منه روياً، وهو من الحروف المنفرة، وقد اعتبره الدكتور إبراهيم أنيس من الحروف النادر مجيئها رويًّا((٢))، واستخدام هذا الحرف جاء منسجماً مع فكرة الأبيات التي تدور حول الإنسان المرهون بأجله، الذي قد يطول، أو يقصر، مما يجعل الإنسان لا ينعم براحة.

(١) اللزوميات: ٣٩٤/١.
(٢) انظر، إبراهيم أنيس، موسيقا الشعر، سابق، ص ٢٤٨.

ويأتي البيت الأخير مؤكداً حقيقة صراع الإنسان مع الدهر، وأن هذا الصراع محسوم، من خلال لفظة (فجعت) التي تدل على حتمية الموت على كافة الكائنات، ومما يؤكد شدة الصراع استخدام المجرى المفتوح، الذي أدى وضوح الصوت ،مما زاد من خشونته، وعنف وقعه على الأذن.

أما السيّاب، بما أنه من رواد الشعر الحر الحديث، فقد أحدث في قوافيه ثورة، فلم يعد يلتزم بالقافية الموحدة في النص الشعري، بل لجأ إلى تنويع القوافي من قيد القافية التقليدية؛ مما يسهم في خلق القوافي المناسبة لجوه النفسي، فـ «القافية في الشعر الجديد- ببساطة نهاية موسيقية للسطر الشعري هي أنسب نهاية لهذا السطر من الناحية الإيقاعية.. فالقافية في الشعر الجديد كلمة لا يبحث عنها في قائمة من الكلمات التي تنتهي نهاية واحدة، وإنما هي كلمة (ما) من بين كل كلمات اللغة يستدعيها السياقان المعنوي والموسيقي للسطر الشعري، لأنها هي الكلمة الوحيدة التي تصنع تلك السطر نهاية ترتاح النفس للوقوف عندها»((١)).

وقد جاءت القوافي في ديوان السيّاب على أنواع عدة منها: القوافي المقطعية، وفيها يرد كل مقطع بقافية معينة، نحو قصيدة (جيكور والمدينة) التي بناها على قافيتين أساسيتين هما: النون الموصولة بهاء، أو التاء المربوطة والمسبوقة بالواو، أو الياء، كما في قوله في المقطع الأول((٢)):

وتلتفُ حولي دروب المدينة:
حبالاً من الطين يمضغن قلبي
ويعطين عن جمرة فيه طينه،
حبالاً من النار يجلدن عرى الحقول الحزينه
ويحرقن جيكور في قاع روحي
ويزرعن فيها رماد الضغينه.

يعلن السيّاب رفضه لواقع المدينة المزيف، التي شبه دروبها بالحبال أو بأذرع الأخطبوط التي تكاد تمضغ قلبه وثنيه عن حب جيكور، ليتحول هذا الحب إلى ضغينة.

ويستخدم السيّاب في المقطع الثاني الراء المكسورة المسبوقة بالألف، فيقول((٣)):

(١) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ١٩٨١، ص ٦٧.

(٢) الديوان: ٢/٧٥.

(٣) السابق: ٢/٧٥- ٧٦.

وفي لـيـل، فـردوسـهـا المـسـتـعـاد
إذا عـرَّش الـصـخـر فـيـهـا غـصـونـه
ورصَّ المـصـابـيـح تـفـاح نـارٍ
ومـدَّ الحـوانـيـت أوراق تـيـنـه
فمن يُشعل الحبَّ في كل درب وفي كلّ مقهى وفي كل دار؟
ومَنْ يُرجع المِخلت الآدمي يداً يمسح الطفل فيها جبينه؟
وتحضلُّ من لمسها، ألوهية القلب فيها، عروق الحجار؟
وبـين الـضـحـى وانـتـصـاف الـنـهـار:
إذا اسـتـجـت بـاسـم الـرب المـديـنـه
يصوت العصافير في سدرة يخلق الله منها قلوب الصغارِ
رحـى مـعـدن في أكـفّ الـتـجـار
لها ما لأسماك جيكور من لمعةٍ واسمها من معانٍ كثار،
فمن يسمع الروحَ؟ من يبسط الظل في لافحٍ من هجير النضار؟

إن ثنائية القصيدة المقطعية، يتماشى مع ثنائية القرية والمدينة الذي يحكم بناء القصيدة كله.

وقد يلجأ السيّاب في بعض القصائد إلى استخدام القوافي المتوالية، ويكون فيها كل سطرين أو أكثر بقافية معينة، نحو قوله في قصيدة (المسيح بعد الصلب) ((١)):

قـدمٌ تـعـدو، قـدمٌ، قـدمُ
الـقـبرُ يـكـاد بـوقـع خـطـاهـم يـنـهـدمُ
أتـرى جـاءوا مـن غـيرهـم؟
قـدمٌ ... قـدمٌ ... قـدمُ
ألـقـيـت الـصـخـر عـلـى صـدري
أو ما صلبوني أمس؟ ... فها أنا في قبري
فـلـيـأتـوا - إنـي في قـبري
مَـنْ يـدري أنـي ...؟ مَـنْ يـدري؟؟
هـا أنـا الآن عُـريـان في قـبري المظلم:

(١) الديوان: ٢/١١٠- ١١١.

كنتُ بالأمس ألتفُّ كالظنّ، كالبرعم،
تحت أكفاني الثلج، يخضل زهر الدم

يتوالى في المقطع السابق قافيتا الميم والياء، ومن خلالها يتحد السيّاب مع شخصية المسيح (عليه السلام) تكريساً لنظرية الفداء، والتضحية التي يؤمن بها السيّاب، حين جعل من موته مصلوباً، تشبهاً بالمسيح بداية للخصب والحياة (البرعم/ زهر الدم).

ويوجد إلى جانب النوعين السابقين من القوافي نوع ثالث، وهو القوافي المتراوحة، وفيها يبدأ السيّاب قصيدته في سطرها الأول بقافية معينة، ويكون السطر الرابع منها بالقافية نفسها، أما السطران الثاني والثالث، فهما بقافية أخرى، نحو قوله في قصيدة (منزل الأقنات في جيكور)((١)):

خرائبُ فانزع الأبواب عنها تعدُ أطلالا،
خوالٍ قد تصكُّ الريحُ نافذة فتُشرعها إلى الصبحِ
تُطلُّ عليك منها عينُ بوم دائب النوحِ
وسلمُها المحطمُ مثل برج دائر مالاَ

نلحظ هنا تناوب قافيتين في هذا المقطع هما: اللام المسبوقة بمد الألف وهي (أطلالا/ مالا)، والحاء المكسورة في (الصبح/ النوح)، تعبيراً عن حالة السكون الكامن في الخراب الذي تعيشه (جيكور) بحيث تغدو أطلالاً تصك نوافذها الريح، فتحكم سلمها.

وفي قصيدة (رؤيا عام ١٩٥٦) وفي المقطع الأخير منها يقول السيّاب((٢)):

ولفنى الظلام في المساءْ
فامتصت الدماءْ
صحراء نومي تُنبت بالزهرْ
فإنما الدماءْ
توائم المطرْ.

نلحظ هنا تناوب قافيتين هما الهمزة الساكنة المسبوقة بمد الألف في (المساء/ الدماء) مرتين، والراء الساكنة في (الزهر/ المطر) فالزهر والمطر، رمزاً الخصب والحياة، لن يتوالد إلا بالمعاناة،

(١) الديوان: ٣٢٢/٢.
(٢) السابق: ٩٥/٢.

ولذلـك تصبح (الدماء) على ما فيها من دلالات المكابدة والمعاناة موافقة للزهر والمطر،وما فيها من رقة ويسر، كأن السيّاب أراد أن يقول: إن الحياة والخصب لابد لهما من ضريبة تُؤدَّى؛ هو الدم.

ثانياً : الإيقاع الداخلي:

يكتسـب العمل الأدبي جماليته مـن تكامله، وليس من أجزائـه، أي إن الإيقاع الداخلي، أو ما يطلق عليه موسـيقا الحشـو، مثلها مثل الإيقاع الخارجي ، وغيرها من العناصر المكونة للنص الأدبي، لا يمكن النظر إليها إلا من خلال العلاقة مع باقي العناصر.

وعلى الرغم من أهمية الإيقاع الخارجي في صياغة موسـيقا الشـعر، فإنه لا يمكن إهمال دور الإيقاع الداخلي في تشكيل موسيقا القصيدة وإعطائها طابعها المميز، لأن الإيقاع الداخلي يمتاز بأن موسـيقاه «خفية تنبع من اختيار الشـاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات، وبهذه الموسـيقا الداخلية يتفاضل الشـعراء»((١))، فإذا كان الإيقـاع الخارجي هو الجانب الذي يمكن أن يشـترك فيه كلّ الشـعراء، بالرغم من خصوصية اسـتخدامهم له فإن الإيقاع الداخلي هو الـذي يتلاءم مع انفعال الشـاعرونوع تجربتـه، بمعنى أن الإيقاع الداخلـي يبقى الطابع الخاص الذي يميز شـاعر عن آخر، وذلك من خلال انتقائه لكلماته وحروفه التي تنسجم مع جو القصيدة ومضمونها، أي إن الإيقاع الداخلي يتمثل في «قدرة الشـاعر على إقامة بناء موسـيقى، يتكون من إيحاءات نفسـه تعلو وتهبط، أو تقسو أو ترقُّ، وتنفصل أو تتحد؛ لتكون في مجموعها لحناً متسّقاً أقرب إلى الإطار السـيمفوني»((٢))، وهكذا ينشأ الإيقاع الداخلي، ذلك الإيقاع الخفي الذي نشعر بوجوده من خلال ما يحركه فينا من مشاعر.

وتتمثـل أهم المظاهر التي حفل بهـا الإيقاع الداخلي عند المعـرّي في مظاهر عدة منها: مناسبة الحروف والكلمات للحالة النفسية التي يعانيها، نحو قوله((٣)):

ألم ترنـي عرفـتُ وعيـدَ ربٍ ∴ أقـلَّ تكلُّمـي وأطـال ضمـزى؟
وهَـنْ لـي أن أفـرّ، علـى طِمِـرٍ ∴ مـن الدنيـا الخبيثـه أو دُلـز؟

يكشـف البيتان عن حالة الاسـتلاب الذي يمارسه الزمن على بني آدم المحكوم عليه بالصمت والخـوف، فيأتي المعـرِّي بلفظة (ضمزى) بمعنى السـكوت المطبق الذي هو نفـي للحياة، وجاء بالروى مكسوراً؛ ليومئ بحالة الانكسار النفسي الذي يعانيه((٤)).

---

(١) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، ط ٥، ١٩٦٢، ص ٩٧.
(٢) رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٨، ص ١٠.
(٣) اللزوميات: ٨٤٣/٢.
(٤) انظر، صالح حسن، الفكر والفن في شعر أبي العلاء، سابق، ص ٤٦٥.

ومن مظاهر الإيقاع الداخلي الأخرى: الطباق، نحو قوله((١)):

يأتي على الخلق إصباحٌ وإمساءُ ∴ وكلنا لصروف الدهر نُسَّاءُ
وكم مضى هجري، أو مشاكلةُ ∴ من المقاول سرَّوا الناس أم ساءوا
تتوى الملوك، ومصرٌ في تغيرهم ∴ مِصرٌ على العهد، والأحساءُ أحساءُ
خَسِستِ يا أُمنا الدنيا فأفٌ لنا ∴ بنو الخسيسة أوباش أحسُاءُ
وقد نطقت بأصناف العظات لنا ∴ وأنتِ فيما يظن القومُ خرساءُ

يعتمد الإيقاع الداخلي في الأبيات السابقة على تكثيف الطباق من خلال ثنائيات ضدية عدة بين: (إصباح/ إمساء) و(سروا/ ساءوا) و(نطقت/ خرساء)، وهو طباق بالإيجاب متنوع، فالأول بين اسمين، والثاني بين فعلين، والثالث بين فعل واسم «وقد ساعد الطباق في الأبيات على رسم لوحة فنية، تظللها دلالات التخالف والتوافق ، التي يحملها التضاد بين ثناياه. ففي البيت الأول: دلت اللفظتان المتطابقتان على الاستمرارية في الحياة. فالحياة على الرغم من تناقضها فهي مستمرة، يتعاقب ليلها ونهارها بصورة متصلة، ولكن كثيراً ما ينسى الإنسان أحداثها، وتلك طبيعة البشر، ثم أتى بالفعلين (سرُّوا- ساءوا) في البيت الثاني، ليصل إلى دلالة نمطية نشر بها فكره، وأحس بها قلبه، ونطق بها لسانه، وهي أن الساسة والملوك والقادة يمضون ويبقى الناس يتناقلون أخبارهم، ويختلفون حولها، فمنهم مَنْ سُرَّ بسياسة الحكام، ومنهم من لحقته إساءتهم .. ثم انتقل المعرِّي إلى البيت الخامس، وتحدث عن الدنيا التي تقدم العظات للناس، عن طريق المفهوم لا المنطوق، فهي تنطق بالعظات على اختلافها، ولكنها خرساء كما يظن الناس فيها، وهذا الظن يحمل بين جوانحه الوهم، لأن الإنسان يدرك بعقله، ويفهم ما يدور حوله في الحياة»((٢)).

ويقود الحديث عن الطباق إلى الحديث عن المقابلة نحو قول المعرِّي((٣)):

جدث أُريحُ وأستريحُ بلحده ∴ خيرٌ من القصر الذي آذى بهِ
وصدقتُ هذا العيشُ في حبي له ∴ واغترني بخداعه وكذابهِ

امتدت المقابلة عبر البيتين ليقارن المعرِّي من خلالها حاله في الحياة، وحاله بعد الموت فقد «ذكر أن القبر الذي يستريح فيه، ويريح الناس من شروره أفضل من القصر الذي يعيش فيه

(١) اللزوميات: ٣٩/١.
(٢) عادل هنداوي، المفارقة في لزوميات أبي العلاء المعرِّي، سابق، ص ٣٠.
(٣) اللزوميات: ١٩٦/١.

متألماً.. ثم ينتقل في البيت الثاني ليصف- لنا- حالة حبه وإخلاصه للعيش، ولكن انقلب الحال، فإذا بهذا الحب وذاك الصدق يتحول إلى بغض وخداع. وقد لعبت لفظة (اغترني) دوراً في زيادة حدة الخداع؛ لأنه أخذ على غرة، وهذا من قبح الطباع. وقد كان الشاعر ضحية المفارقة للمواقف المتباينة في البيتين»((١)).

ولجأ المعرِّي في بعض المواضع إلى استخدام ظاهرة التصريع، الذي تكمن أهميته في «خلق التكرار الصوتي المؤثر في جو القصيدة بشكل عام... كذلك يأخذ التصريع وظيفة معنوية، إذ أنه ينبئ من بداية القصيدة بمستوى التجربة الحقيقي»((٢))، التي يعيشها الشاعر.

ومن أمثلة القصائد المصرعة في مطلعها قوله((٣)):

بحكمة خالقي طيي ونشري ∴ وليس بمعجز الخلاق حشري
أحبك أيها الدنيا كغيري ∴ وأشراني قلاك ولستُ أشري

فالتصريع واقع في مطلع القصيدة بين (نشري/ حشري) ليعطي للمتلقي دفعة موسيقية قوية، تجعله يتوقع قافية القصيدة فيما بعد، كما يوجد نوع آخر من التصريع هو التصريع المستأنف الذي يقع في أثناء القصيدة((٤)) بين (غيري/ أشري)، وقد عبّر التصريع في مطلع القصيدة عن مصير المعرِّي بعد الموت، من خلال إيمانه بالبعث والنشور، في حين كشف التصريع المستأنف عن مدى حب المعرِّي للدنيا، حتى وإن كانت تبغضه.

وقد حقق المعرِّي من خلال التصريع في القصيدة أمرين: الأول: إيقاعي، فالتصريع في المطلع يعلن عن بدء وحدة إيقاعية متكررة سينهض بها حرف الروى (الراء) المكسورة في كل القصيدة، كما أن الأثر الصوتي والإيقاعي للتصريع، يتمثل في إكساب المطلع مزيداً من الكثافة الصوتية التي تزيد من جمال المطلع وإيقاعه، فيصير المطلع كأنه له قافيتان ،داخلية وخارجية تخدم المعنى الذي يريده الشاعر. الأمر الثاني: يتمثل في الربط والتلاحم بين الدلالات التي يطرحها الشاعر في الأبيات، وهو حب الدنيا، مما يخلق شعوراً بوحدة المعنى الذي يعم أشطر الأبيات التي يقع فيها التصريع، من خلال علاقة التماسك التي تربط الكلمتين المرتبطتين صوتياً في نهاية شطري البيت، وأثر كل منهما في دلالة الشطر الذي يحويها.

---

(١) عادل هنداوي، المفارقة، سابق، ص ٧٨.

(٢) سيد البحراوي، موسيقا الشعر عند شعراء أبوللو، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٥٥.

(٣) اللزوميات: ٧٥١/٢.

(٤) انظر، سيد إبراهيم محمد، التصريع المستأنف داخل القصيدة العربية، دار النهضة المصرية، ١٩٨٩، ص ٥.

ومن الإيقاع الداخلي أيضاً الجناس، نحو قول المعرّي((١)):

عذيـري من الدنيا عرتـني بظلمها ∴ فتمنحـني قُوتـي لتأخـذ قوّتـي
وجـدتُ بها ديـني دنيـا فضرَّني ∴ وأضللـتُ منها في مُـروتٍ مُروّتي
أخوتُ كمـا خانت عُقـابٌ لو أنني ∴ قـدرتُ على أمـرٍ، فعـدّ أُخوَّتي
وأصبحـتُ في نَيـه الحيـاة منادياً ∴ بأرفـع صوتـي أين أطلـب صُوّتي

تعتمد البنية الإيقاعية الداخلية في الأبيات السـابقة على تكثيف الجناس بين (قُوتي/ قوّتي) و(مُروت/ مُروّتي)، فالأولى بمعنى القفار، والثانية بمعنى كمال الرجولة، وبين (صوتي/ صوَّتي) فـالأولى معناها الصوت، والثانية الحجر، يكون علامة في الطريق، وكلها جناسـات تكشـف عن رؤيته للحياة التي هي في حقيقتها عدم، لأنها مليئة بالصراعات والإخفاقات، فهي تعطي القوت وتسـلب القوة، وكان تعلقي بها ضياع لديني وانحطاطه، وقد جاء التجانس الصوتي بين الكلمات (قوَّتي/ مرّوتي/ أخوَّتي/ صوّتي) من خلال الواو المشـددة والتاء المكسـورة، ليدل على تلك الرؤية المتفاقمة التي ترى الحياة كلها ظلما.

وخلاصـة القول: إن المعرِّي كان يحاول دائماً تفجير طاقته الإبداعية في مجال الإيقاع من أجل التعبـير عن تجربة الحياة والموت ورؤيته لهما، من خلال توظيف بعض مظاهر الإيقاع الداخلي، وهدفه من ذلك، هو نقل تجربته الحياتية ،وحالته النفسية، فجاء الإيقاع الداخلي عميقاً وموحياً.

أما بالنسـبة للسـياب، فقد اسـتعان بعدة مظاهر إيقاعية داخلية، سـعى من خلالها إلى «أن تتلاءم الصور الصوتية للقصيدة الشعرية مع الحركات الغنائية للنفس، ومع تموج الأحلام وقفزات الوعي»((٢)).

وفي سـبيل تحقيق هذا الإيقاع النفسي، سعى السيّاب إلى توظيف الإيقاع الداخلي كالتصريع في قوله((٣)):

شـعاعُ من الماضي منـير بخاطري ∴ وذكرى لـما ولَّى تعطـر حاضري
فتلك رسومُ الريف تحيا بخاطري ∴ كما عاش في الأوتار أنعام سـاحر

فالتصريع قائم في مطلع القصيدة بين (خاطري/ حاضري) أراد السـّياب من خلاله الكشـف عن دخائل نفسـه التي تشـتاق إلى الماضي في ريف جيكور بكل عفويته ونقائه، وأنه اسـتغرقته هذه

(١) اللزوميات: ٢٦٩/١.
(٢) علي عشري زايد، قراءات في شعرنا المعاصر، مكتبة الشباب، ١٩٩٢، ص ١٧٠.
(٣) الديوان: ١٠٧/١.

الذكريات فعطرت حاضره؛ لأن هذه الذكريات لا تزال تحيا بخاطره، كأنها أنغام ساحر، لا يستطيع الخلاص من سحره.

ومنه أيضاً قوله في قصيدة (حطمت قيداً من قيود) ((١)):

حرَّرت بالدم كلَّ جيلٍ ناءٍ ∴ آتٍ سيذكر منه الآباء

جاء التصريع بين (ناء/ الآباء)، ليكشف عن أن التضحية بالدم كانت سبباً في بعث الحياة الجديدة للجيل القادم الذي سيذكره بالتضحية والإباء.

ويستعين السيّاب بإيقاع التضاد في رسم الواقع الذي يعيشه، نحو قوله في قصيدة (أنشودة المطر) ((٢)):

كالبحر سرّح اليدين فوقه الماء،
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف،
والموت، والميلاد، والظلام، والضياء،
فتستفيقُ ملء روحي، رعشة البكاء
ونشوة وحشية تعانق السماء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر!

يعتمد المقطع السابق على حركة التضاد بين (الموت/ الميلاد) و(الظلام/ الضياء)، وهي حركة واضحة لا ضبابية فيها، وإن كان السيّاب قد قدّم الموت على الميلاد، والظلام على النور، لحالة نفسية، مرجعها إحساسه الدائم بقصر الحياة من حوله، وغلبة مظاهر الموت على مظاهر الحياة؛ ممّا جعله يقدم دلالات الموت على دلالات الحياة، وإن كان يحدوه الأمل في أن يستفيق من تلك الحالة من خلال (رعشة البكاء) الدالة على الميلاد، فترتفع روح التمسك بالحياة؛ لتعانق السماء في نشوة طفولية ممزوجة بالخوف من القمر رمز الضياء والنور في مواجهة الظلام، وهو خوف لا مبرر له.

ويتحقق الإيقاع الداخلي عند السيّاب- أيضاً- من خلال الجملة الشعرية التي تعرف على المستوى الدلالي بأنها وحدة تقدم معنًى تاماً في ذاته، وعلى المستوى النحوي مجموعة من الكلمات المترابطة تركيبياً((٣)).

---

(١) الديوان: ٢٤٦/١.

(٢) السابق: ١٢١/٢.

(٣) انظر، جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي، ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٦، ص ٧٠.

ومن خلال الجملة الشعرية وخصائصها نستطيع الكشف عن «معايير اللغة وخواصها، والتمييز بين العناصر الذهنية والعاطفية في التعبير، إذ إن اللغة عندما تفضل التعبير عن التصور المجرد بصيغ فعلية تقابل صيغاً اسمية في لغات أخرى، فإن لذلك دلالته الشعورية»((١))، كما إن غلبة الأفعال أو الأسماء على النص الشعري، وطول الجملة، أو قصرها يكشف عن أبعاد نفسية مسيطرة على الشاعر حال الإبداع.

والجملة في ديوان السّياب، يغلب عليها التوسط، ينفجر من خلالها الدفق الشعري المفعم بتحدي الموت، وخير دليل على ذلك قصيدة (مرحي غيلان) ((٢)):

" بابا .. بابا .."
ينسابُ صوتك في الظلام إليّ كالمطر الغضير،
ينسابُ من خلل النُّعاس وأنت ترقدُ في السرير،
من أيّ رؤيا جاء؟ أيُّ سماوة؟ أي إنطلاق؟
... وأظلُ أسبحُ في رشاشا منه، أسبحُ في عبير
فكأن أوديةَ العراق
فتحت نوافذ من رؤاك على سهادي: كل وادٍ
وهبته عشتار الأزاهر والثمار. كأن روحي
في تربة الظلماء حبة حنظةٍ وصداك ماءُ
أعلنتِ بعثي يا سماءُ
هذا خلودي في الحياة تكنُّ معناه الدماءُ
" بابا ... كأن يد المسيح
فيها، كأن جماجم الموتى تبرعمُ في الضريح
تموز عاد بكل سنبلة تُعابث كلّ ريح
" بابا ... بابا ..."
أنا في قرار بويب أرقد في فراش من رمالهْ
من طينه المعطور، والدم من عروقي في زلالهْ
نِشالُ كي يهب الحياة لكل أعراق النخيل

(١) صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ١٩٩٨، ص ٢٩.
(٢) الديوان: ١٢/٢– ١٣.

أنـــا بـــعـــل: أخـــطـــر في الجـــلـــيـــل...
على المياه، أنثُ في الورقات روحي والثمار
والماء يهمس بالخرير، يصل حولي بالمحار
وأنا بويب أذوبُ في فرحي وأرقدُ في قراري

تشكل الجملة الفعلية المضارعة العصب المركزي في بناء المقطع السابق، بحيث طغت على الجملة الفعليـــة المضارعـــة، والجملة الاسمية، إذ اضطلـــع الفعل المضارع بدور المولد الحركي الأساســـي، والجامـــع لعناصر المقطـــع كله، ومن ثمَّ القصيـــدة كلها، فالأبيات تنمو وتتقـــدم من خلال حركية الفعل المضارع، وتناميه، ليحمل دلالة التجدد والاســـتمرار، ويضفي على القصيدة روحاً وحياة من خلال الأفعال (ينساب/ تبرعم/ تعابث/ ينث/ يشال) وهي أفعال متتابعة، ومتوالية، ومتنامية، تتواصـــل مع الرمز (عشـــتار) الدال على الخصـــب والنماء برابط عضوي يدفـــع حركة الأبيات إلى الأمام، فيؤسس المرتكز الذي يقوم عليه الترابط بين أجزاء القصيدة((١))، ومن ثمَّ جاءت القصيدة حيـــة متحركـــة ومتنقلة على كلّ مقاطع القصيـــدة الخمس، من خلال التعبـــير بالأفعال المضارعة للتعبـــير عن موقف راهن هـــو علاقة غيلان- رمز الطفولة والمســـتقبل- بوالده/ الشـــاعر، بحيث تتمحور الأفعال المضارعة في فعل واحد، يدل على الخصب رمز الحياة، وهي في مجملها تسعى إلى تصوير حدث مماثل للعيان، وهذه الأفعال متقاربة الدلالة، غير أن كلّ فعل منها يســـكنه جزئية مـــن جزئيات البعث، فالأفعال (ينســـاب/ تبرعـــم/ تعابث/ ينث/ يصل) كل منها دفقة شـــعورية خاصة، فالفعل (ينســـاب) نحـــس فيه بطابع الحلول والبعث المنبعث من صوت الشـــاعر في ابنه، ويدل الفعـــل (تبرعم) على بداية الميلاد والنمو والتكوين، والفعـــل (تعابث) يحمل طابع الحركة والتنقل، ويحمل الفعل (ينثال) طابع الانتشار، ومثله الفعل (ينث)، أما الفعل (يصل) فيدل على السير نحو البعث ببطئ((٢)).

ومـــن ثمَّ يمكن القول بأن الجملة الفعلية المضارعة، كانت بؤرة الارتكاز الرئيســـة التي اعتمد عليها السيّاب بوصفها مظهراً إيقاعياً داخلياً في القصيدة السابقة، مما أسهم في توليد بنية القصيدة وتناميها، كما أســـهمت في تجسيد رؤية الشاعر لواقعه، والإيحاء به، بحيث شكلت هذه الأفعال ظاهـــرة إيقاعيـــة داخلية، لفتت نظر المتلقـــي، وأيقظت وعيه، كما أنها أســـهمت في زيادة فاعلية الإيصال الفني للقصيدة وجماليتها، وتعميق التفاعلات بين الشاعر والحدث والمتلقي((٣)).

(١) انظر، محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس، تونس، ١٩٩٢، ص ١٢٣.
(٢) انظر، عمران الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٢، ص ٤٧- ٤٨.
(٣) انظر، برند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة: محمد جاد الرب، الدار الفنية للنشر، الرياض، ١٩٨٧، ص ١٠٧.

الخاتمة

انطلقت الدراسة- في هذا الكتاب- من حقيقة أكدتها عشرات الدراسات الحديثة، وهي اشتمال الشعر العربي القديم والحديث، على كثيرمن الثنائيات التي استوعبتها جدلية الحياة والموت، ومن ثم توجهت هذه الدراسة - مباشرة- إلي شاعرين ،شغلت الثنائية غالبية أشعارهما، أولهما: المعرِّي في لزومياته، والسيّاب في ديوانه.

وقد سيطرت هذه الثنائيةعلي الشاعرين، بل وكانت أساس بناء أشعارهما، بحيث باتت هذه الثنائية مقصودة بذاتها، وتقف وراءها الكثير من الدوافع السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية والذاتية، مما جعل الشاعرين أسيري الثنائية، لايبرحا أن يخرجا منها إلا ليعودا إليها.

فالمعرِّي أتعبته الحياة، وقست عليه، حتي غدا لايري الراحة إلا في الموت. أما السيّاب، فقد أنهكه المرض، فتاقت نفسه إلي التمتع بالحياة؛ هربا من هواجس الموت التي تحيط به وتلاحقه.

وقد تناولت ثنائية الحياة والموت عند كليهما، في خمسة فصول، يسبقهم تمهيد.وقد خلصت دراسة هذين الشاعرين إلي نتائج نوجزها في الآتي:

١. لم تكن ثنائية الحياة والموت وحدها هي التي شغلت كلا الشعرين، فهناك ثنائيات أخري مثل: الروح والجسد، والخير، والشر، الظلمة والنور، الظلم والعدل... غير أن هذه الثنائيات تنبثق من ثنائية جمعية مركزية، هي ثنائية الحياة والموت.

٢. تتضح ثنائية الحياة والموت عند المعرِّي والسّياب في رؤيتهما للموت ، من خلال موت الأقارب، ليعبرا بدقة عن شعور غريزي بالخوف من الموت، وإن تظاهرا بعكس ذلك، فكأنهما يرثيان نفسيهما من خلال الآخر، غير أن هذه النغمة كانت أكثر وضوحا عند السيّاب منها عند المعرِّي.

٣. أتكأ كلا الشاعرين علي الطاقات الهائلة للتراث والطبيعة، في صوغ التجربة الشعرية، غير أن السيّاب، كان أكثر اتكاءً علي أساطير الموت، والانبعاث من أجل تفويض الواقع.

٤. إن رغبة المعرِّي في الموت، وتفضيله علي الحياة ، مرجعها إلي ما عاناه من غدر الدنيا، ولذا رأي في الموت صفات إيجابية؛ فهو راحة، وخير، وعدل، وهدوء. أما السيّاب فكان يري في تشبثه بالحياه انتصاراً لنفسه في مواجهة الموت، فإذا ما جاء الموت، فإنه سيلقاه سعيدًا؛ لأنه ينتهي به إلي حضن أمه التي افتقدها صغيرًا.

٥. اعتمد المعرِّي في ثنائية الحياة والموت علي الشكل التقليدي، إلا أنه وظف هذا الشكل، بحيث يشير إلي خصوصية تجربته، وبالاستفادة من كل العوامل التي تساعد علي إبراز تجربته وإخراجها إلي النور، بحيث تتناسب مع أفكاره وفلسفته ،أما السيّاب، فقد

جمع بين الشكلين التقليدي والحر في تجربته، مما أعطاه حرية أكثر في التعبير عنها بعيداً عن قيود الشعر التقليدي.

٦. فقد البصر كانت مأساة المصري الأساسية، التي لم يستطيع التخلص منها .أما السيّاب فكان مرضه هو مأساته الحقيقية التي حاول التخلص منها دون جدوي، فأيقن أنه لاأمل في الشفاء؛ فيأس من الحياة، وأخذ ينادي الموت.

٧. شكل الاغتراب منفذًا رئيسًا من رؤية كلا الشاعرين للحياة والموت، غير أن اعتزاب المعرِّي، قاده إلي التعالي علي الواقع المعيش . أما السيّاب فكانت غربته إجبارية ، مرَّة بسبب مواقفه السياسية، واستبدادية اختيارية، ومرَّة أخري بسب المرض والفقر، وكلاهما تكاتفا علي القضاء عليه، ولذا نحس في شعره بامتلاك الاغتراب زمام حياته.

٨. لم يكن للمكان حضور قوي في ثنائية الحياة والموت عند المعرِّي بنفس الصورة التي كان عليها عند السيّاب، حيث شكل المكان – خاصة جيكور– المتنفس الوحيد الذي يستمد السيّاب منه ذكرياته التي تقومه، وتشجعه علي مواصلة الحياة .

٩. بناء الصورة والخيال ، يبدو متشابهًا عند كلا الشاعرين . غير، أن لكل منهما كيانه الخاص تبعاً لظروف عصره، فالمعرِّي سارعلي نهج القدماء في بناء صوره التصويريّة لثنائية الحياة والموت وفق ثلاثية علم البيان. أما صورة هذه الثنائية عند السيّاب، فهي تعبر عن رؤية الشعر الجديد لهذه الثنائية ، من حيث الخروج من أسر علم البيان ، إلي الانطلاق في رحاب التصوير التخييلي شديد الصلة بالواقع المعيش، ولذا كانت صوره التصويريّة أكثر حدة من المعرِّي؛ لأنه عاش تجربة الموت في كل لحظة خاصة في مرضه عن قرب.

١٠. رجَّح كلا الشاعرين الموت ضمنياً علي الحياة، وفق مسوغات نفسية وفكرية، كانت بصورة أوضح عند المعرِّي، من خلال محاولته البحث عن فضائل الموت في مواجهة عبثية الحياة وعدمها.

قائمة المصادروالمراجع

أولاً: القرآن الكريم

ثانيًا: الحديث الشريف

ثالثًا: المصادر والمراجع

- إبراهيم أنيس، موسيقا الشعر، الأنجلو المصرية، ١٩٧٧.
- إبراهيم عبدالرحمن، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب ١٩٨٤ .
- ابراهيم مصطفى الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعرِّي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ٢٠١١.
- ابن رشيق القيرواني، العمدة، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١،
- ابن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٢.
- ابن قتيبه، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد شاكر، دار المعارف ١٩٦٧ .
- ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عبدالله الكبير وآخرون، دار المعارف، د.ت
- أبو العتاهية، ديوانه، تحقيق: عمر فاروق، دار الأرقم، بيروت ١٩٩٧ .
- أبو العلاء المعرِّي، لزوم ما لا يلزم، شرح: نديم عدى، طلاسي للدراسات والترجمة، دمشق، ط١، ١٩٩٨
- أبو القاسم الشابي، ديوان: أغاني الحياة، دار مصر للطباعة، ط١، ١٩٥٥.
- أبو بكر محمد القاسم الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق: عبدالسلام هارون، سلسلة ذخائر العرب (٣٥) دار المعارف ١٩٨٠.
- أبو حيان التوحيدي، الهوامل والشوامل، نشر أحمد أمين والسيد صقر، القاهرة، ١٩٥١
- أبو سعيد الحسن بن الحسين السكري، شرح أشعار الهذليين، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، ١٩٥٢ .
- إحسان عباس، بدر شاكر السيّاب، دراسة في حياته وشعره، المؤسسه العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٢ .
- إحسان عباس، شرح ديوان لبيد، وزارة الإعلام، الكويت ١٩٦٢.
- أحمد بن عبدالله المخزومي أبو الوليد بن زيدون، ديوانه، تحقيق: يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، ١٩٩٤، صـ٩٢
- أحمد شمس الدين، الأسطورة والشعر العربي، المكونات الأولى، مجلة فصول، ع٢.

- أحمد عزت راجح، أصول علم النفس، المكتب المصري الحديث، الإسكندرية، د.ت.
- أحمد عودة الله، الاغتراب في شعر بدر شاكر السيّاب، دار عمار، الأردن، ١٩٨٧ .
- أحمد كمال زكي، الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩ .
- أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة: دراسات أدبية، ١٩٩٨ .
- أحمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٥ .
- أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دار الآفاق العربية، ٢٠٠٧ .
- أدونيس، الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت ط٤، ١٩٨٣ .
- أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر، بيروت، ١٩٦٨ .
- أدونيس، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط ٤، ١٩٨٣ .
- استانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة: إحسان عباس و يوسف نجم، دار الثقافة، ، بيرروت، ١٩٥٨
- إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، منشورات منيمنة بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين، بيروت ، نيويورك، ١٩٦١.
- امرؤ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ١٩٨٤.
- أمير عبد العزيز، التفسير الشامل للقرآن الكريم، دار السلام للطباعة والنشر والترجمة، القاهرة، ٢٠٠٠
- أنس داوود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف ١٩٩٢
- أنيس المقدسي، أمراء الشعر في العصر العباسي، دار العلم للملايين، بيروت، د.ت
- أوفيد، مسخ الكائنات، ترجمة: ثروت عكاشة، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٢ .
- إيليا حاوي، بدر شاكر السيّاب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٠
- باسل بديع، رواد الشعر العربي المعاصر، بدر شاكر السيّاب، أبو الحداثة، دار الفكر المعاصر، ٢٠٠٠ .
- بدر شاكر السيّاب، حياته وشعره، دار النهار، بيروت، ١٩٧١.
- بدر شاكر السيّاب، ديوانه، دار العودة، بيروت، ٢٠١٦.
- برند شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة: محمد جاد الرب، الدار الفنية للنشر، الرياض، ١٩٨٧.

- بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠١ .
- التبريـــزي، الـــكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحســـائي حســـن عبد الله، مؤسســـة الخانجي، ١٩٨٢.
- التبريزي، شروح سقط الزند، الهيئة المصرية للكتاب،ط٤، ١٩٨٦.
- تركي علي الربيعو، من الطين إلى الحجر، قراءة في ســـفر الخلود، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ،١٩٩٧
- ثريا عبدالفتاح، القيم الروحية في الشـــعر العربي قديمة وحديثه، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ت
- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، ١٩٨٠.
- جابـــر عصفور، توليد الصور التراثية في شـــعر البارودي، مجلـــة العربي، الكويت، ع ٤٥٧، ديسمبر ١٩٩٦.
- جابر عصفور، ذاكرة الشعر، الهيئة المصرية للكتاب، ٢٠٠٢.
- جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ترجمة: كامل يوسف حسين، عالم المعرفة، الكويت ،ع (٧٦)، أبريل ١٩٨٤.
- جـــان كوهـــين، بنية اللغة الشـــعرية، ترجمة: محمـــد الوالي، ومحمـــد العمري، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٦.
- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٧٩.
- جلال الخياط، الشعر العراقي الحديث، مرحلة وتطور، دار صادر، بيروت، ١٩٧
- جمعة حسين الجبوري، المضامين التراثية في الشعر الأندلسي في عهد المرابطين والموحدين، دار صفاء للنشر والتوزيع– عمان، ومؤسسة دار الصادق الثقافية، ٢٠١٢ .
- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٤.
- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وســـراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٦ .
- حامد عبدالقادر، فلسفة أبي العلاء مستقاه من شعره، لجنة البيان العربي، ١٩٥٠.
- حسن إبراهيم حسن، تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، دار النهضة المصرية، ١٩٩٦ .
- حسن البنداري، تقنيات السرد في الشعر العربي، الأنجلو المصرية، ٢٠٠٧
- حسن توفيق، شعر بدر شاكر السيّاب، دراسة فنية وفكرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩.

- حسني عبد الجليل، موسيقا الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩.
- الحسين بن أحمد الزوزاني، شرح المعلقات السبع، تحقيق: لجنة الدار العالمية، بيروت، ١٩٩٣.
- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٣.
- الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق ودراسة: عبدالقادر حسين، مكتبة الىداب، ١٩٩٦.
- خليل الموسوي، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٨ .
- خليل شرف الدين، أبو العلاء المعرّي مبصر بين عميان، دار الهلال ،١٩٧.
- راوية عبدالمنعم، القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٧.
- رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٨.
- رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، د.ت.
- رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث دراية في المنجز النصي، إفريقيا الشروق، ١٩٩٨ .
- رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨
- روجيه جاوردي، واقعية بلا ضفاف، ت: حليم طوسون، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٨.
- ريتشارد، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقديم: محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العالمية للتأليف والترجمة، ١٩٦٣
- رئيف خوري، الأدب المسؤول، دار الآداب، بيروت ١٩٨٦
- زكريا إبراهيم، تأملات وجودية، دار الأدب، بيروت، ١٩٦٢ .
- زكريا إبراهيم، مشكلة الحياة، مكتبة مصر، د.ت
- زكى المحاسني، أبو العلاء ناقد المجتمع، دار المعارف، بيروت ١٩٦٣
- زهير بن أبي سلمى، ديوانه، تحقيق: أكرم البستاني، دار صادر، بيروت، د.ت
- سناء خضر، النظرية الخلقية عند أبي العلاء المعرِّي بين الفلسفة والدين، دار الوفاء، الإسكندرية ١٩٩٣ .
- سي موريه، الشعر العربي الحديث (١٨٠٠– ١٩٧٠) تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة وتعليق: شفيع السيد، وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٨٦ .

- سيد إبراهيم محمد، التصريع المستأنف داخل القصيدة العربية، دار النهضة المصرية، ١٩٨٩.
  سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٥.
- سيد البحراوي، موسيقا الشعر عند شعراء أبوللو، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
- السيد حسن، الروح بين العلم والعقيدة: الحياة بعد الموت، دار الهادي للطباعة والنشر، والتوزيع، بيروت، ط٣، ٢٠٠٥ .
- سيد عويس، الخلود في التراث الثقافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مكتبة الأسرة) ١٩٩٩
- سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، ١٩٩٣.
- سيزا قاسم، القارئ والنص، العلاقة والدلالة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢
- شريف سعد الجيار، شعر إبراهيم ناجي، دراسة أسلوبية بنائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨
- شعيب خليفي، هوية العلاقات في البِنَى وبناء التأويل، دار الثقافة، الدار البيضاء ٢٠٠٥
- شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.
- شلتاغ عبود، أثر القرآن في الشعر العربي الحديث، دار المعرفة، دمشق، ١٩٨٧ .
- شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، دار المعارف ١٩٩٩
- شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، د.ت.
- شوقي ضيف، دراسات في الشعر العربي، دار المعارف، ط٦، ١٩٧٦.
- شوقي ضيف، فصول في الشعر والنقد، دار المعارف، ط٢، ١٩٧١.
- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، ط٥، ١٩٦٢.
- صابر عبدالدايم، شعراء وتجارب، نحو منهج تكاملي في النقد التطبيقي، دار الوفاء، الإسكندرية ١٩٩٩.
- صالح حسن، الفكر والفن في التجربة العلائية، دار المعارف، ١٩٨١
- صلاح صالح، قضايا المكان الروائي، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٧٧
- صلاح عبدالحافظ، الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، دار المعارف.
- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥.
- صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٢ .
- صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ١٩٩٨.
- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٢ .

- صلاح فضل، نقد الشعر، الأساليب الشعرية المعاصرة، دار الكتاب المصري- اللبناني، القاهرة- بيروت، ٢٠٠٩.
- صلاح مصيلحي، عقيدة أبي العلاء المعرّي من خلال آثاره الشعرية، رسالة دكتوراه، كلية التربية، طنطا، ١٩٨٥.
- طراد الكبيسي، شجر الغابة الحجري، كتابات في الشعر الجديد، دار الحرية، بغداد، ١٩٧٥.
- طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، دار المعارف، ط٩، ١٩٨٢.
- طه حسين، مع أبي العلاء في سجنه
- طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، ٢٠٠٠.
- عادل هنداوي، المفارقة في لزوميات أبي العلاء المعرّي، دكتوراه، كلية الآداب، عين شمس، ٢٠٠٧.
- عاصم الجندي، بدر شاكر السيّاب، شاعر المأساة والحداثة، دار المسيرة، بيروت، ١٩٩٠
- عائشة عبدالرحمن، مع أبي العلاء المعرّي في رحلة حياته، دار المعارف، د.ت
- عباس محمود العقاد، رجعة أبي العلاء، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٣، ١٩٦٧
- عبد الحليم حنفي، مطلع القصيدة العربية ودلالته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧
- عبد الرحمن السعدي، تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، جمعية إحياء التراث الإسلامي، الكويت، ٢٠٠٥.
- عبد القادر الرباعي، تشكيل المعنى الشعري ونماذج من القديم، مجلة فصول، ع ٢، مج ٤، ١٩٨٣.
- عبد القادر القط ، في الشعر الإسلامي والأموي، دار المعارف ١٩٩٥.
- عبد الله المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٠
- عبدالجبار عباس، السيّاب، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧١.
- عبدالرحمن بدوي، الموت والعبقرية، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٢.
- عبدالرحمن عيسى الهمذاني، كتاب الألفاظ الكتابية، ضبط وتصحيح: لويس شيخو اليسوعي، مطبعة الأباء اليسوعيين، بيروت ط٨، ١٩١١.
- عبدالرضا علي، الأسطورة في شعر السيّاب، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٧٨.
- عبدالعزيزموافي، الرؤية والعبارة، مدخل إلى فهم الشعر، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠١٠
- عبدالقادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة،

١٩٨٨
- عبدالقـادر زيدان، قضايا العصر في أدب أي العلاء المعرِّي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦
- عبـدالله التطـاوي، ومي يوسـف خليف، مداخل إلى عصـور أدبنا القديـم، دار الثقافة العربية، القاهرة، د.ت
- عبدالناصر هلال، توظيف التراث في الشـعر العربي المعاصر، رسالة دكتوراه، بنات عين شمس، ١٩٩٦ .
- عبدالوهاب البياتي، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٩٨.
- عبده بدوي، دراسـات في النص الشـعري، العصر العباسـي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠.
- عبيد بن الأبرص، الديوان، شـرح: أشـرف أحمد عدوة، دار الكتـب العربي، ١٩٩٤، صـ١٩
- عدنان عبيد العلي، شـعر المكفوفين في العصر العباسـي، دار أسـامة للنشـر والتوزيع، عمان، ١٩٩٩.
- عـز الدين إسماعيل، الأسـس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسـير ومقارنة، دار الشيءون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦
- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ١٩٨١.
- عـز الديـن إسماعيل، كل الطرق تؤدي إلى الشـعر، الدار العربية للموسـوعات، لبنان، ٢٠٠٦.
- على عشـري زايد، اسـتدعاء الشخصيات التراثية في الشـعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، ١٩٩٧.
- على محمود طه، ديوانه، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢.
- علي البطل، شـبح قابين بين إيرث سـيتول وبدر شاكر السيّاب، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٤ .
- علي حداد، بدر شاكر السيّاب ... قراءة أخرى، دار أسامة، عمان، ١٩٩٨ .
- علي عشري زايد، قراءات في شعرنا المعاصر، مكتبة الشباب، ١٩٩٢.
- عمر فروخ، أبو العلاء المعرِّي، دار الشرق الجديد، بيروت، ١٩٧٩.
- عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، بيروت .

- عمران الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٢.
- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٠.
- فاروق شوشة، أحلى ٢٠ قصيدة حب في الشعر العربي، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٦
- فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر، بيروت، ١٩٩٦.
- فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، سلسلة كتاباتت نقدية (١٢٣)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٢.
- كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، نحو مهنج بنيوي في دراسة الشعر العربي، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٦ .
- كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، مكتبة بيروت،
- لطيف محمد حسن، جدلية الحياة والموت في شعر أبي القاسم الشابي، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٢ .
- محسن أطميش، دير الملاك، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، ١٩٨٧.
- محمد الدسوقي، البنية التكوينية للصورة الفنية، درس تطبيقي في ضوء على الأسلوب، دار العلم للنشر، طنطا، ٢٠٠٩ .
- محمد الدسوقي، شعرية الفن الكنائي بين البعد المعجمي والقضاء الدلالي المنفتح، دار العلم والإيمان، كفر الشيخ، ٢٠٠٧.
- محمد العباسي الدراجي، الإشعاع القرآني في الشعر العربي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٧
- محمد النويهي، الشعر الجاهلي، منهج في دراسته وتقويمه، الدار القومية للنشر، د.ت، ٣٩/١.
- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٦.
- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، دار توبقال للنشر، المغرب ١٩٨٩.
- محمد حسن عبدالله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، ١٩٨١
- محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربي إلى القرن الرابع الهجري، دار المعارف، د.ت.
- محمد سليم الجندي، الجامع في أخبار أبي العلاء المعرّي وآثاره، المجمع العلمي

العربي، دمشق، ١٩٦٢.
- محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، لونجمان، ١٩٩٧.
- محمد عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب، لونجمان، ٢٠٠٤.
- محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥.
- محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥
- محمد عبدالرؤوف المناوي، التوقيف على مهمات التعاريف، تحقيق: محمد رضوان الداية، دار الفكر، بيروت.
- محمد غنيمي هلال، المدخل إلى النقد الأدبي الحديث، الأنجلو المصرية، طـ٢، ١٩٦٢.
- محمد غنيمي هلال، المواقف الأدبية، نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٩٢.
- محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس، تونس، ١٩٩٢.
- محمد متولي الشعراوي، الحياة والموت، مكتبة الشعراوي الإسلامية، د.ت
- محمد مصطفى بلحاج، شاعرية أبي العلاء المعرِّي في نظر القدامى، الدار العربية للكتاب، بيروت، ١٩٨٤.
- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٦.
- محمد مفتاح، دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت ٢٠٠٦ .
- محمد مندور، الأدب ومذاهبه، دار النهضة، د.ت.
- محمد مهدي الجواهري، ديوانه، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٦١.
- محمود درويش، الجدارية، دار رياض الريس، بيروت، ٢٠٠٠ .
- مختار حمزة، سيكولوجية المرضى وذوي العاهات، مكتبة الخانجي، القاهرة،ط١٩٧٥،٣
- مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف، ١٩٩٥
- مدحت الجيار، مسرح شوقي الشعري، دار المعارف، ١٩٩٣.
- مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، دراسة وتحقيق: علي الرشدي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، طـ٣
- مصطفى السعدني، البناء اللفظي في لزوميات المعرِّي، دراسة تحليلية بلاغية، منشأة المعارف، الإسكندرية، ٢٠٠٥.
- مصطفى بدوي، دراسات في الشعر والمسرح، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٠.

- مصطفى ناصف، دراسة في الأدب العربي، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٣.
- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط٤، ٢٠٠٤.
- ملحمة جلجامش، ترجمة: طه باقر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٠
- منير سلطان، التضمين والتناص، وصفا رسالة الغفران للعالم الآخر (نموذجاً) منشأة المعارف، الأسكندرية، ٢٠٠٤.
- منير سلطان، البديع في شعر المتنبي: التشبيه والمجاز، منشأة المعارف، الأسكندرية، د.ت
- نضال الزبيدي، الثنائيات المتضادة في شعر مخضرمي الجاهلية والإسلام، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٠ .
- النعمان القاضي، أبو فراس الحمداني الموقف والتشكيل الجمالي، الثقافة للنشر والتوزيع، ١٩٨٢.
- نعيم اليافي، أوهاج الحداثة في القصيدة العربية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٣ .
- نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب، دمشق، د.ت.
- نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد، دمشق، ١٩٨٢.
- ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦.
- يسري سلامة، النقد الاجتماعي في آثار أبي العلاء، دار المعارف، ط٢، ١٩٨٢
- يوسف خليف، تاريخ الشعر في العصر العباسي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٨.
- يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب ، د.ت.
- يوسف خليف، ذي الرمة شاعر الحب والصحراء، مكتبة غريب، د.ت .
- يوسف خليف، في الشعر العباسي نحو منهج جديد، دار غريب، ٢٠٠٠.

الفهرس

مقدمــة ٣
تمهيــد ٧
الفصل الأول: دوافع الحياة والموت عند المعرى والسياب ١٨
الفصل الثانى: أنماط ثنائية الحياة والموت ٦٢
الفصل الثالث: الحياة والموت فى بنى النص ١٢٢
الفصل الرابع: البنية التصويرية فى ثنائية الحياة والموت ١٣٦
الفصل الخامس: النسق الإيقاعى ١٩٢
الخاتمة ٢١٥
المصادر والمراجع ٢١٧

يسطرون
للطباعة والنشر والتوزيع