دراميّة القصيدة

قراءة في قصيدة "الصفصافة" للشاعر سعد مصلوح

د. إيهاب النجدي

الجامعة العربية المفتوحة _ الكويت

مهاد:

لم تنفرد قصيدة التفعيلة، ولا نصوص النثر الشعري، بتوظيف تقنيات الدراما والسرد، سواء على مستوى الحكاية ومكوناتها، أو على مستوى الخطاب وعناصره، ولم تقعد القصيدة الخليلية إزاء هذه التقنيات بالوصيد، ولم تقبع في بادية التقليد، تستوحش التجريب والابتكار، وتعتصم بنقائها النوعي، لكنها اتسعت بإطارها الموسيقي الموروث لتجارب موضوعية وذاتية، متباينة الشكول، و"تثاقفت" مع أساليب السرد القصصي، العريق منها والمستحدث، فوجدنا أحمد شوقي أمير شعراء النهضة الحديثة، يروي التاريخ نظما في "دول العرب وعظماء الإسلام"، ويكتب للأطفال قصصا شعريا على ألسنة الحيوان، وتنوعت موضوعات الشعر القصصي في ديوان خليل مطران تنوعا كبيرا، وجاءت مطولته عن "نيرون"، بيان إدانة لكل أمة ترتضي الذل، وتركن للمستبد:

كلُّ قومٍ خالـــقو نَـــيرونـــــهمْ "فيصرٌ" قيل له أم قيل "كسرى"[1]

ومن قصص التاريخ والسياسة إلى القصص العاطفي والإنساني، ومثالها مطولة "غُلـــــواء" لإلياس أبي شبكة، والقصيدة القصصية "امرأة وشيطان" لعلي محمود طه.

والظاهرة ذاتها، تأخذ آفاقا جديدة (ذاتية، وميثولوجية)، لدى شعراء الاتجاه الديواني (شكري، والعقاد، والمازني)، وشعراء الأجيال التالية، على تعدد اتجاهاتهم، وإن كانت مغامرات التوظيف والتجريب قد بلغت حدودا قصية مع قصيدة التفعيلة، وعلى سبيل المثال، فإن ولع الشاعر محمد أحمد العزب بمزج الدراما بالقصيدة الغنائية، جعله ينحت لديوانه الصادر في

العام ٢٠٠٠، عنوان "تنويعات غنادرامية"، ودعاه زهو التجريب إلى أن يعد عمله "نوعا ثالثا"، وجديدا _ وما هو بجديد _ بين الغناء والدراما، يعتدي به على "قداسة النوع ونقائه"[٢]، والدراسات المتتابعة في هذه السبيل _ أساليب القصة في الشعر العربي قديمه وحديثه_ أغنت هذه السطور عن الاستقصاء، وكثرة التمثيل.

وصلة الشعر بالدراما والسرد عموما، هي صلة الذاتي Subjective، بالموضوعي Objective، وتستند في عراقتها إلى ازدهار الشعر عند اليونان، ونشأة الدراما كانت شعرية، في المسرحية والملحمة، ثم استقلت القصيدة الغنائية، وكما أن صفة الغنائية غير كافية لحصر الغناء في هذا اللون من الشعر، فكذلك لا تنحصر صفة الموضوعية في القصة ونظمها، فالمنبت المشترك يترك ملامح مشتركة، وليس بمستبعد أن تكون أوّليات الشعر العربي المفقودة، قد استندت إلى لون من القص بدرجة أو بأخرى، وهل من المأمول عند ذاك، أن تنأى أيام العرب، وحروبها في الجاهلية، وأمثالها ذوات الموارد القصصية، عن ديوانها الأول الشعر؟ واللوحات القصصية تجد طريقها في أشعار امرئ القيس، وجميل ابن معمر، وعمر بن أبي ربيعة، وأبي نواس، وغيرهم من شعراء ما قبل الإسلام وما بعده[٣].

التلاقح قائم بين الشعري والسردي، على مستويات الفعل الإبداعي، كما يتلاقح كل منهما مع فنون الرسم والتصوير، وتكنيكات السينما والمسرح والإيقاعات الشعبية، أما المقاربات التي تتعسف في التفضيل والتفاخر، وإعلان "زمن الرواية"، أو "موت الشعر"، فإنها لا تغني شيئا، ولا تُظهر غير بقايا نزوع قبلي، وجنوح إقصائي.

وفي وسع هذا المهاد، أن يطرح سؤالا آخر هو: إلى أي مدى يمكن الاستفادة من إمكانات السرد في الشعر؟ دون أن يفقد الشعر خصوصيته النوعية، وجوهره الخلاق، وغاية السؤال لا تخفى، إذا كان السرد في الشعر مطلبا من مطالب التجديد، فإن التضحية بشعرية القصيدة على مذبح السرد مهلكة لكليهما، أحسب أن هذا ما يحدث الآن، في كثير من التجارب التي تنطوي تحت لافتة "قصيدة النثر"، وفي حسباني _ أيضا _ أن المسألة موقوفة على "الطاقة الشعرية" التي تكتنزها كل قصيدة قصصية، وأعني بالطاقة الشعرية قدرة الشاعر على التحرك من منطقة المعرفة إلى منطقة الأداء، لإنتاج بنية لغوية وموسيقية، وافرة الإيحاء، تتسق فكرا وشعورا، وتسمى في النهاية "النص الشعري".

ولا يتسنى للناقد _ وكذلك القارئ _ فهم هذا النص الشعري، إلا إذا امتلكا بدورهما ما أطلق عليه الناقد الأمريكي جوناثان كولر "الكفاءة الأدبية Literary Competence"؛ لأن القصيدة عند من يفتقد هذه الكفاءة مربكة، "ليس لأنه لا يفهم اللغة، وإنما لأنه لا يدرك، ولا يملك القدرة/ الكفاءة الأدبية التي تساعده على قراءة القصيدة كـ "أدب"، أي هو لم يتمكن من "نحو" الأدب، النحو الذي يؤسس النظام الأدبي بنية ومعنى"[٤].

من زاوية أخرى، تسعى الطاقة الشعرية إلى تحقيق أمرين: الاحتواء، ثم "توطين" العناصر السردية في أرض الشعر، هل بدا في المسالة مجاز، أم أنه أثر غالب من الفكرة ذاتها، إن الأكثر ذاتية وخيالا (وهو الشعر)، عليه أن يحتوي الأكثر موضوعية وواقعية (وهو السرد الدرامي)، ثم يجعل الأخير كما لو كان جزءا أصيلا من بناء القصيدة، فالمسألة تتعلق في الأساس بصناعة صغيرة من جديلتين تسمى: قصيدة قصصية.

والحكاية في القصيدة، دفعت ناقدا مثل ابن رشيق القيرواني (ت. ٤٥٦هـ)، إلى الاعتراف بضرورة بناء القصيدة على وحدة عضوية تنتظم أبياتها، وجعل ذلك استثناء لمبدأ "وحدة البيت" الذي ينتهجه، ولا يستحسن غيره، يقول: "وأنا أستحسن أن يكون كل بيتٍ قائما بنفسه لا يحتاج إلى ما قبله، ولا إلى ما بعده، وما سوى ذلك، فهو عندي تقصير، إلّا في مواضع معروفة، مثل الحكايات، وما شاكلها، فإن بناء اللفظ على اللفظ أجودُ هنالك من جهة السَّرد"[٥]، ولا ريب أن الأسلوب القصصي في القصيدة يوفر هذه الوحدة العضوية، ويؤدي دوره ، ليس وفق التسلسل الزمني للأحداث فقط، ولكن وفق التسلسل المنطقي لها أيضا، متآزرا في ذلك مع الأفكار والصور والمشاعر.

ثم إن حاجة القصيدة إلى "الاقتصاد اللغوي"، بالمعنى الذي قصده البلاغيون "إجاعة اللفظ، وإشباع المعنى"[٦]، لا تقل عن حاجة القصة إليه، فمهمة كاتب القصة القصيرة تحديدا، هي مهمة الشاعر، ولأن ضرورات اللونين متقاربة _ كما يرى أبو همام _ "فكلاهما يطرح كثيرا من فضول القول وسقط الكلام، وإلا فالإطار تبين فيه أمارات التزيد والحشو، وفي ذلك مثلبة على الشاعر والقاص، وعدستهما تلتقط من مشاهد الكون والحياة كل ما هو مركز مكثف موح، وإن كانت المرائي والمجالي التي تقع عليها أنظارهما لا تدخل تحت نطاق أو حصر"[٧].

يأخذ السرد القصصي من الشعر ويعطيه، فإمكانات كل منهما مبذولة للآخر، وأحيانا تكون "الروح" الجامعة هي الروح الفارقة، فالقصة تتحرك في مدارات، والقصيدة تحلق في مدارات أخرى، ويجتمعان في القدرة على

الحركة والتحليق، دون تعدٍ أو جور على سمت كل فن وخصائصه، فهما يتجاوران، تجاور الرفيقين على درب الفن الوسيع.

بهذا المزاج الجامع بين صناعتين: الشعر والقص، وبين أسلوبين: الذاتي والموضوعي، وبهذه "الطاقة الشعرية" الخاصة، خرجت قصيدة "الصفصافة"[٨] للشاعر الدكتور سعد مصلوح، وكانت حركتا "الاحتواء"، و"التوطين"، فاعلتين في إنتاج قصيدة من طراز بديع، فقد استعارت القصيدة من القص مكونات، وخصائص خطاب، واحتوتها جميعا طاقة شعرية، حتى استحالت جزءا أصيلا من شعرية القصيدة، وإن بانت أصولها القصصية، كيف استطاع الشاعر المزاوجة بين الشعرية والسردية الدرامية؟ إنه المسعى الذي تعالجه السطور التالية.

ـ ١ ـ

"الصفصافة" عنوانا:

"الصفصافة" دال، تأوي إليه مدلولات عدة، منها ما يتعلق بالبناء اللغوي للكلمة، ومنها ما يتعلق بالوظيفة الإيحائية للعنوان ومرجعيته، ومنها ما يتعلق بالنوع الأدبي.

إنها صفصافة مفردة، والإفراد هنا لا يستلزم التضاد مع التثنية أو الجمع، كما تشي الدلالة اللغوية للمفرد، بقدر ما تستدعي التميز أو التفرد، فهي وإن كانت واحدة من الصفصاف، وربما جاورها من جنسها حشد كثير، فإنها "الصفصافة" المصطفاة (صفصافة الحقل/ الخاص، موطن الحكايات، عايشت موطن الزمان، قامت وهامت في ثرانا، الصفصافة الأم...)، تستمد

خصوصيتها من إحساس المنشئ/ الشاعر، ومن تجربة البطل معها، أو بمعنى أقرب تستمد إفرادها وتفردها من حضورها العريض في قلب التجربة.

ويضفي التعريف بـــ (أل) على الكلمة قدرا آخر، من التميز حين يحددها، فهي ليست من النكرات أبدا، لأن النظر يتحول من العام إلى الخاص، فعندما تتراءى للنظر العابر شجرة عادية بين شجرات عديدة، فإنها تتراءى لعين الشاعر/ السارد شجرة مغايرة، فقد انتشلها (التعريف) من غابة التشابه والعمومية، لأنها تتميز حين تتشابه كل الأشجار، وربما عضد ذلك، أن الإنسان أو الشيء إذا "صَفْصَف" في المكان، فإن الذهن ينصرف إلى أنه صار وحيدا منفردا.

ثم هذا الجرس الموسيقي المنبعث من تكرار المقطعين الصوتيين المغلقين: صَفْ صَفْ، نجد صداه في تكرار الكلمة/ العنوان في القصيدة ست مرات، فضلا عن الضمائر الكثيرة التي تشير إليها (بلغ عددها في الأبيات من الخامس إلى السابع عشرة ضمائر)، وهو تكرار لا يتوقف عند تلذذ وقع الكلمة في الأسماع، وإنما يعود أيضا إلى التعارف والألفة، وترجيع الذكريات التي شهدتها الشجرة مع بطل القصيدة.

وإذا كان الإيجاز في العنوان، يشرع نوافذ التأويل عند التلقي الحر، فإنه لا يعد علامة مكتملة على النوع الأدبي، فالصفصافة دون وصف أو إضافة، تستحضر ألوانا شتى من نصوص الإبداع اللغوي، ولعل أقرب ما يسفر عنه الإيحاء هنا، هو أننا أمام نص يتخذ عنصرا جماليا من عناصر الطبيعة موضوعا له، أي أنه أكثر لصوقا بالوظيفة الجمالية الوصفية، وربما مضى بنا أفق التوقع إلى أننا إزاء قصيدة تماثل _ مثلا _ شعر شوقي عن "النخيل ما بين المنتزه وأبي قير"، أو عن "مملكة النحل"، لكن معنى العنوان لا يكتمل

في الحقيقة، إلا بالعودة إلى القصيدة نفسها، واتخاذها "مرجعية داخلية" للعنوان، عندها تكتشف الدلالة، أو تكتمل أو تتعدل على أقل تقدير، وبالعودة إلى القصيدة، نكتشف أننا إزاء "صفصافة المنى" الراعية والشاهدة على قصة عاطفية درامية، جرت وقائعها في الصبا والشباب، وأنها عالم من حياة، تستأهل سردا خاصا، وفحصا:

فـهنا تحـتـها وذات أصيـل ... فتح القلب للمحبـة بابه

وعيونُ الصفصافـة الأم راحتْ ... تشهدُ الملتقى تطيل ارتقابه

ـ ٢ ـ

القص الشعري والمعادل الموضوعي:

ولما كانت "الصفصافة" عنصرا مكانيا جماليا مكتنزا بالتفاصيل، فإن الألفة تمدّ المكان بجمالياته، وهي الفكرة التي عارض بها "باشلار" الفكرة الوجودية التي تقول: "حين نولد نلقى في عالم معاد، نولد منفيين"، فهو يرى أننا نلقى ـ في البداية ـ "في هناءة بيت الطفولة، فالبيت والكون والأعشاش والأركان، وكذلك الملامح والصفات مثل: المتناهي في الصغر، والمتناهي في الكبر، الداخل والخارج والاستدارة، كل هذه الأشياء ـ كما يؤكد ـ ليست صفات هندسية، بل ملامح ألفة، قال ريلكه: العالم كبير ولكنه في داخلنا عميق كالبحر"[٩].

تبدأ القصيدة بمفتتح قصصي (١ ـ ٣)، تنسحب فيه الذات لحساب الموضوع، والسرد الذاتي لحساب السرد المباشر، معتمدا على ضمير الغائب، وأفعال الزمن الماضي الناجزة (حنّ، أنّ، أذاب، تمشت، تهادى، مضى، أطال)، وهي أفعال قص، تحكي أحوالا متتابعة للشخصية المحورية،

في القصة الشعرية، وإن كان أكثر ما تفصح عنه هو تصوير تلك اللحظات الشعورية الحاضرة، التي تملأ على "حسان" أركان نفسه، وتدفعه إلى أن يصب عذاب روحه، ووقدة الذكرى "لحبيب مضى"، في قصيدة أو في موال، أو في "شبابة" تكسر السكون بلحن خضيب.

يتمثل الشعور الحاضر في الحنين إلى الحب الذي مضى، والريف وأيامه التي انقضت، والصفصافة تستدعي موطنها الطبيعي (الريف)، ومكوناته الحسية المعروفة: الحقل، الغدير، الحمام، الناي، البيت، الحكايات، الأعشاش، الثرى، الطريق، الأرض، الربى، الركاب، القمح، السنابل، المنجل، القطيع..، وهي مفردات و"ملامح ألفة" احتواها معجم القصيدة، ولعل حضورها يكون أكثر، إذا كانت هناك هجرة من القرية إلى المدينة، ذلك المغترب القريب البعيد، عندها يقبل الحنين، تشبُّ جذوته كلما اشتدت وطأة الإحساس بالغربة، العلاقة بينهما علاقة العلة بالمعلول، والشعر نفسه في كثير من مساحاته، وفي انفلاته من أغراض الشعر الدنيا، تشكيل لفتوة الحنين وكربة الغربة، هذا إذا نظرنا إلى العمق من مفهومهما، عندما يتجاوز غربة المكان إلى اغتراب الروح والفكر، ويهتز الحنين إلى جماليات الحياة، وإلى حضور الغائب من بهجتها، وربما هذا ما استدعى (حاء) الحنين في مفتتح القصيدة ست مرات (حنّ، روحه، الحقل، رحابه، لحنا، حبيب)، وهو صوت من أقصى الحلق، يأتي هامسا بالذكرى والشجن.

يتبع ذلك حركة ارتدادية، يعود فيها السارد الشاعر، إلى سرد القصة من بدايتها، عندما كان "حسان" و"الصفصافة" رفيقي درب، قريبين، متماثلين في الصفات والأحوال، وإن خُصّت الصفصافة بصفتي الضخامة والعراقة:

٤ــ كان (حسان) مثل صفصـــافـــةٍ الحقل رفيفًا وروعـــةً وصلابـــه

٥ــ وحكايـاتـــها تـــروّتْ رؤاه في صبـــاه بـــها غذَتْ أترابـــه
٦ــ عايشتْ مولـد الزمان وذابـتْ تحت أقدامها القـرونُ مهابـــه
٧ــ في الفضاء الرحيب قامت وهامتْ فـي ثرانـا عروقُهـــا الغلاّبـه

إن الشجرة هنا صنو البطل، وهي بالنسبة له، وللسارد أيضا موطن الصبا "في ثرانا"، وبتعبير شوقي "صدى السنين الحاكي"، ويجمع بينهما واشجة القرابة المعنوية، وهل بعد الأمومة من قرابة؟ تحت ظلالها عاش سنوات التكوين، حكايات وصداقات، رعت حبه الأول، وشاركته حرقة البعاد، وقلق الانتظار، وفورة اللقاء، وعزف نايه المنساب، وفي اللحظة التي يتدفق فيها القص الشعري، ويقود الشاعر عناصر القصة نحو ذروة الصراع، والتأزم، والتقلب بين الشك واليقين، بين الحب والكبرياء، تتراءى الصفصافة معادلا موضوعيا[١٠]، يحمل مشاعر البطل "حسان" وأفكاره، في توازٍ، وتعادل بين المعنوي والحسي:

سكون اللقاء كفّن الصمت
غيب قاس، ظنون تهتك الحجـاب
ظلام المجهول، كآبة رعشة القلب، رياح
كشـــــــــــــــــــف
قنـــــــــــــــــــاع

ولا يتوقف القص الشعري عن التدفق، إلى أن يتداعى الحب، ويتقدم الموت، يتمشى في المكان وفي النفوس، وتدوّم صرخة النهاية في الآفاق، وتندفع إلى المشهد ألسنة اللهيب " قطيعا من ذئاب"، يزحف نحو الصفصافة أو المعادل الحسي للتجربة، فتحترق، ويحترق معها الحب، المنى، الصبا...، ثم يزداد المشهد تكثيفا، برمزية الحمام المغادر ومعه الأمان والسكينة،

ورمزية الغراب القادم ومعه الخراب والنهاية، وهكذا يأتي الختام الدرامي تراجيديا، عنيفا، فاجعا، دون مباشرة، وإنما عبر وسائط حسية موضوعية، ويمتد الختام التراجيدي قليلا، ليخترق المشهد الذي غشيته هدأة الموت، حركتان: حركة الصوت "يدوّم" في الفضاء، ويهدّئ البطل من روع معادله الموضوعي: "إيه صفصافة المنى لا تُراعي"، ثم حركة "القبضة العنيدة"، وقد "أهوى فحطّم الشبابة"، ليكون صوت الحطم هو الصوت الأخير، وطالما عزفت شبابته لحون الصبابة والعتاب، واحتوت التغاريد منسابة، وذوب العذاب، وليكتمل المثلث الرمزي، باحتلال الموت قمته الهاوية بلا منازع، يقول الشاعر:

٢٨ــ وإذا صرخةٌ تدوّمُ في الأفْـ ـق تداعتْ لها الرُّبى في اصطخابه
٢٩ــ وعيونٌ من هولها تتلظى والردى حولهن يُزجي ركابه
٣٠ــ يطأُ القمحَ في السنابل غضًّا يطعنُ الأفق إذ يهزُّ حرابه
٣١ــ واللهيب اللهيب كان قطيعًا من ذئابٍ وما أضلَّ ذئابه
٣٢ــ زاحفًا زاحفًا برقصِ كئيبٍ نحو صفصافة المنى الخلّابه
٣٣ــ فأطار الحمام عن عشّه الهش وأزجى إلى الغصون غرابه
٣٤ــ في سكون الحِمام دوّمَ صوتٌ هو حسّانُ قد عرفتُ خطابه
٣٥ــ "إيه صفصافةَ المنى لا تُراعي" ثم أهوى فحطّمَ الشبّابه
٣٦ــ وإذا القبضةُ العنيدةُ فيها منجلُ الموت فاغرًا أنيابه

وعندما يتحوّل الحدث النفسي، من التغريد إلى الهديل (يذهب به الصمت)، ومن الحب إلى الشك، ومن الحياة إلى الموت، يتبعه تحوّل في أسلوب الخطاب، فنجد في الأبيات (٢٥، ٢٦، ٢٧) ضمير المخاطب بدلا من

ضمير الغائب السائد في القصيدة، وينتقل من التجريد إلى التجسيد _ أو على الأقل إلى درجة منه، لأن المخاطبين: المجهول، الغيوب، موغلان في التجريد، كما يتحول من الأسلوب الخبري/ الراوي، إلى دفقة من الإنشاء (النداء _ الاستفهام _ الأمر)، ليصحب الموقف الجديد ما يستأهله من دهشة، ومفاجأة وإثارة.

ترى هل كان الحب زيفا، قناعا؟ هل مات الحب حقا؟ واحترقت المشاعر والأعصاب، والذكرى؟ هل كان "حسان" كما الطائر في الأسطورة القديمة، يخرج من النار خلقا جديدا، لا يلوي على شيء؟ إن عازف الناي "حسان" مفترق عن السمندل، يحترق ليولد اللحن والقصيدة، وليستمر عزف الشبابة أو القيثارة الخالدة.

وتتمثل مكونات الحكاية العاطفية في الآتي:

١_ الصفصافة/ المكان/ مسرح القصة

٢_ حب عفيف متبادل (عرف الحب نظرات ـ وهي ترسل الطرف، ثم ترخي..)

٣_ ثمرة الحب: موال، نشيد، قصيدة

٤_ عنصر معاكس أو تأزم: الصراع بين نار الشك، ويقين الملتقى

٥_ الحل: الموت (يزجي ركابه)، اللهيب (يزحف كالقطيع)

٦_ الموقف النهائي: تجدد الحياة، الحب (دوّم صوت حسان)، والصفصافة (تشهد الملتقى، تطيل ارتقابه).

وخطوة نحو مزيد من الاختزال، يمكن تمثل الحكاية في الآتي:

حب ← شك ← موت ← حياة

وتتطلب هذه البنية الرباعية، سياقا يستحضر أحوالا نفسية:

الحب: الإقبال على الحياة (تحقيق الذات)

الشك: الإحساس بالألم، والتوتر (انشطار الذات)

الموت: الإحساس بالفقد (استعادة الذكرى)

الحياة: الشعور بها مقرون بالأمل (قوة الذات)

إضافة إلى ذلك؛ تآزرت عدة علامات سردية، لتكوين "القص الشعري الدرامي"، ففي المقطع الثالث (١٥ _ ٢٣) مثالا، نجد الآتي:

الجمل الخبرية ذات الأفعال الماضية، وضمائر الغائب، في مثل:

كان _ رنا _ تنزى _ فتح _ تهادت _ أسبل _ سرت

إن الحركة النفسية التي يصورها الفعل "تـــنـــــزّى" وافرة الدلالة، فهي لا تقتصر على معنى تحرك الحنين ووثوبه فحسب، بل تصور أيضا نزوعا فطريا، يشتد (يلاحظ التضعيف كذلك)، ويتجدد في نفس البطل، كلما "رنا" لشقيقة الروح الصفصافة.

صيغ الزمان والمكان، وتنقل الحدث زمانيا ومكانيا، في مثل:

هنا _ تحتها _ ذات أصيل _ فوقها _ يومها _ ثم _ نحوه

التعبير الوصفي، ويشمل الوصف بالاسم، مثل:

خطوات منغومة _ تغاريد نايه المنسابة _ الصفصافة الأم

والوصف بالجملة الفعلية، مثل:

بأرض ظللتها .. _ نظرات تتهادى

تستوطن القصيدة قصة حب مفقود، ولعل مكوناتها تنفتح على مكونات قصص الحب العذري في التراث العربي، ولا يتوقف هذا الانفتاح عند التسامي الخلقي (عرف الحب يومها نظرات..)، أو الرهافة العاطفية (ترسل الطرف نحوه لعناق، ثم ترخي..)، أو الشعرية في القصة هنا، والقصص

التي احتوتها أشعار العذريين هناك، وإنما تتولد الصلة أيضا من طرفين: الخاتمة المأساوية، والأثر النفسي الذي تخلفه القصة في نفس قارئها، وتكشف الخاتمة المأساوية عن عالم يشوبه الإحباط، وتنتابه الظنون، ويفتقر إلى الأمان، "فهل يعني هذا القصص _ بنهايته المأساوية _ صرخة احتجاج فنية ضد هذا الواقع الذي حال دون تحقيق هذا الحب، باعتباره حقا طبيعيا وفطريا للفرد؟"[١١].

وكما تنفتح الدلالة الكلية لقصة القصيدة على قصص الحب العذري بشكل عام، والنهايات منها بشكل خاص، فإن المثل الذي يحضر _ دون تماد في الاستلهام والتناص أو غيرهما _ هو تلك النهاية المأساوية في قصة الشاعر ديك الجن مع صاحبته ورد، مع تردد الرواة بشأن صاحبته (جارية، زوجة)؛ فالعناصر المشتركة، بعد الاختزال والتجريد، تتفق في ثلاثية الحب والشك والموت، يعود الشاعر عبد السلام بن رغبان "ديك الجن" (ولد بحمص سنة ١٦١هـ، وتوفي فيها سنة ٢٣٥هـ)، من إحدى سفراته القليلة، ليضع بسيفه نهاية حبه، أو كما رواها صاحب الأغاني: "وقدّر ابن عمه (ابن عم ديك الجن) وقت قدومه، فأرصد له قوماً يعلمونه بموافاته باب حمص، فلما وافاه خرج إليه مستقبلاً ومعنفاً على تمسكه بهذه المرأة بعدما شاع من ذكرها بالفساد، وأشار عليه بطلاقها، وأعلمه أنها قد أحدثت في مغيبه حادثةً لا يجمل به معها المقام عليها، ودس الرجل الذي رماها به، وقال له: إذا قدم عبد السلام ودخل منزله فقف على بابه كأنك لم تعلم بقدومه، وناد باسم ورد..، فلما نزل عبد السلام منزله وألقى ثيابه، سألها عن الخبر وأغلظ عليها، فأجابته جواب من لم يعرف من القصة شيئاً فبينما هو في ذلك إذ قرع

الرجل الباب فقال: من هذا؟ فقال: أنا فلان، فقال لها عبد السلام: .. زعمت أنك لا تعرفين من هذا الأمر شيئاً! ثم اخترط سيفه فضربها به حتى قتلها"[١٢].

وسواء أكان الموت حقيقيا أم معنويا في ختام "الصفصافة"، فالمحصلة متقاربة، والأجواء المهيمنة هي أجواء الهول، و"الردى يزجي ركابه"، ولا تكف روايات قصة ديك الجن وورد عن إزكاء الخيال بالمبالغة، حين تصور مصرع ورد والغلام معا على يد الشاعر الغيور، وقد أحرق جثتيهما، وصنع من رمادهما كأسا للشراب[١٣]، ثم تكشفت له براءتها،لكن بعد فوات الأوان، فلم يبق غير الندم ملهما لأشعاره، ومكدرا لأيامه. ولترفد _ مثل هذه الروايات _ المنطقة المشتركة بين خاتمة "الصفافة" والقصة التراثية بعنصر النار، وأبيات ما قبل الموقف النهائي (٢٩ _ ٣٣)، يصطبغ فيها المشهد التراجيدي بألوان النار، اللظى، اللهيب، والدرجات اللونية لها تعكس _ عند التأمل _ في نفس المتلقي، ألوانا من المشاعر المتباينة، واللاهثة في آن.

أما الأثر النفسي للقصة، وصلة ذلك بقصص الحب العذري، فلعله يتمثل في استعادة الحكاية العاطفية بنيةً أو مغزى، بقدر من التلقائية، استجابة لمثير ما (امرأة، شجرة، حريق، قصيدة ..)؛ لأن الحكاية العاطفية "تشكل تعويضا، على مستوى الخيال، لعنصر العاطفة المتوهجة الذي نفقده في حياتنا اليومية الرتيبة، تحت ضغط القيود الاجتماعية التي يفرضها المجتمع علينا، بعاداته وتقاليده وأعرافه، لكبت نزعات الحب والعشق الدفينة في النفس الإنسانية"[١٤].

وكما يتوسل العاشق العذري بالطبيعة: صحراء، وجبالا وحيوانات، وحماما للأيك أليفا، يتقاسم معها همومه وأحزانه، يحن إليها، وتشفق هي عليه، ويدفع الأذى عن ضعافها، ويستغرق في تفاصيلها إلى درجة التوحد، فنرى قيس بن الملوح مناجيا جبل التوباد مناجاة الصديقين، ويفك أسر ظبية

فيها من ليلى مشابه، ونجد ابن الدمينة يهتف بريح الصبا، ويثير شجاه وبكاءه هتاف الورقاء[١٥]، فإن الشاعر/ السارد في قصيدة "الصفصافة"، يتوسل بالحمام الذي طار "عن عشه الهش"، ويتخذ من الشجرة _ وهي بنت الطبيعة الريفية _ مسرحا لأحداث قصته، ومعادلا موضوعيا لأطوار حبه _ كما أبانت ذلك سطور سابقة _ لكن اللافت للانتباه أيضا، هو وصف الصفصافة بالأم "عيون الصفصافة الأم"، ولم يكن الوصف عابرا، وإنما جاء مستقرا بدلالتين: فقد تخطت الشجرة بهذا الوصف دور المعادل الموضوعي، لتحتل المكانة السامية، والدرجة العليا، ولتكون _ لأنها الأم _ الأكثر روعة، ودفئا، وصلابة وعبادة، وبعد أن كانت مثل "حسان"، أو "حسان" مثلها "رفيفا وروعة وصلابة"، ومثلها " يعبد الحقل ويهوى نسيمه وترابه"، فإنها أضحت "الأم" مرهوبة الجانب، مهابة الحضور، يتطلع إليها كما يليق بتطلع الابن إلى أمه الرؤوم، وفي كنفها يستروح الظل والحب، وكأن إطلاق وصف "الأم" وحده، كان كافيا لتتدفق الألفة والاعتزاز والأمان من جانب، ومن جانب آخر يستغنى بهذا الوصف عن ذكر صفات الأمومة، لأن الكلمة مفردة جماع صفات وأحوال، تدرك وتحس، وتتمـــثلها العقول والأفئـــدة حين تقال.

الدلالة الثانية: حين يصف الصفصافة بالأم، وهو الوصف المتضمن بذاته لصفات الأمومة، فإن مرحلة عمرية من عمر بطل القصة تُستدعى، حيث التحقق الباذخ لتلك الصفات، وهي مرحلة الطفولة، وحيث لا يزال التعلق وافرا، ولا يزال الحنين الغائر في النفس إلى الرحم الأولى موجودا، ومن هنا كان لجوء شعراء الوجدان العاطفي إلى الطبيعة، واتخاذها أمًّا ترعى، وتحفظ و"تشهد الملتقى، تطيل ارتقابه"، ولأنها الأم/ الأصل الذي تجتمع إليه الأشياء، فهي أمُّ كل شيء، الإنسان، الحب، الناي، الصلابة، الرعاية، ولا

يتوقف عند هذا الحد، عطاء الوصف المتجرد من الإضافة إلى الضمير، فهو يستحضر في ذهن المتلقي عددا من الآيات القرآنية، كانت فيها كلمة " أم " دون إضافة، علامة مركزية عالية، لا تتكفئ على الدلالة اللغوية فحسب، وإنما تمتد إلى دلالة اصطلاحية ذات قوة دينية إيجابية، (أم القرى: مكة، أم الكتاب: اللوح المحفوظ، العلم الإلهي، الأصل يرد إليه غيره، ..)، ومن ذلك:

قوله تعالى:"وَهَذَا كِتَابٌ أَنزَلْنَاهُ مُبَارَكٌ مُصَدِّقُ الَّذِي بَيْنَ يَدَيْهِ وَلِتُنذِرَ أُمَّ الْقُرَى وَمَنْ حَوْلَهَا وَالَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِالآخِرَةِ يُؤْمِنُونَ بِهِ وَهُمْ عَلَى صَلاتِهِمْ يُحَافِظُونَ"الأنعام: ٩٢

وقوله تعالى: "يَمْحُوا اللَّهُ مَا يَشَاءُ وَيُثْبِتُ وَعِنْدَهُ أُمُّ الْكِتَابِ" الرعد: ٣٩

وقوله تعالى: "وَكَذَلِكَ أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ قُرْآناً عَرَبِيّاً لِتُنْذِرَ أُمَّ الْقُرَى وَمَنْ حَوْلَهَا وَتُنْذِرَ يَوْمَ الْجَمْعِ لا رَيْبَ فِيهِ فَرِيقٌ فِي الْجَنَّةِ وَفَرِيقٌ فِي السَّعِيرِ"الشورى: ٧

وقوله تعالى: "وَإِنَّهُ فِي أُمِّ الْكِتَابِ لَدَيْنَا لَعَلِيٌّ حَكِيمٌ " الزخرف: ٤

ـ ٣ ـ

الشاعر والسارد والبطل:

يتطابق الشاعر والسارد (ويعتمد الحكي على ضمير الغائب)، لكن هذه الوضعية غير كافية لإدراج القصيدة في أفق سيري ذاتي، أو صفحة من تاريخ حياة خاصة، إذا كان النظر إليها من زاوية فكرة الميثاق الأتوبيوغرافي Autobiographie، فالتطابق وفقا لهذه الفكرة، إما أن يكون أو لا يكون، بين الشاعر والسارد والشخصية الرئيسة (ويعتمد الحكي بضمير المتكلم)، وبتعبير قاطع من "فيليب لوجون": "لا تحتوي السيرة الذاتية

على درجات، إنها كل شيء أو لا شيء"[١٦]،لكن هذا الغلو في رسم حدود الميثاق السيري، لا يثبت كثيرا في حالة السرد الشعري؛ لأن المتخيل فيه يطغى على الواقعي، يؤدي دوره الرئيس في البناء الفني للقصيدة، وعندما يشرع السارد الذاتي سواء أكان شاعرا أم ناثرا، في الإمساك بالأنا، وتشخيص أحوالها، لا يظل ملتصقا تماما بهذه الأنا، وإنما يتحرك بدرجة أو بأخرى بعيدا عنها، حيث يأخذه فعل الإبداع، وربما يأخذه إلى مواطن لم تخطر له قبلا، وذوات متباينة، تتصل بذاته الأولى، لكنها ليست ذاته الحقيقية في كل الأحوال، إنها انعكاسُ الذات في الكتابة، كما تنعكس الصورة في المرآة، لقد نظر طه حسين إلى أيامه، ثم أحالها إلى كتابة ذاتية، لها شرطها الإبداعي، فهل يمكن القول: إن ما نقرأه في "الأيام" هو تماما طه حسين، وحياة أيامه؟ وعندما نظر الرسام المشهور "رمبرانت" إلى صورته في المرآة، أنتج صورا ذاتية عديدة، فهل يمكن الاطمئنان إلى أنها ذاته المكتملة؟ أم أنها جزء من الذات الواقعية؟

إن الذات حين تكتب سيرتها أو صورة منها، تلجأ إلى ما يسميه "فولفغانغ إيزر": "الخاصية التخييلية التي لا تنتمي إلى الواقع الذي يعاد إنتاجه في النص، ولا تنفصل عن ذلك الواقع في الوقت نفسه"[١٧].

لم يكن السرد الشعري _ بهذا التصور الأخير _ في قصيدة "الصفصافة" ذاتيا خالصا، كما لم يكن موضوعيا خالصا، وفي المنطقة الوسطى، يحضر الاستيهام، فيكون اسم "حسان" الذي تحمله الشخصية الرئيسة قناعا، أو اسما مستعارا، وهي الشخصية الوحيدة التي تنفرد بهذه المزية، يتخذ السارد الذاتي الاسم المستعار، ليصل الإفضاء إلى الأقصى من المشاعر والهواجس، وما تكن السريرة، وربما ليصل إلى المسكوت عنه عادة، وتحول الأوضاع

الاجتماعية أو الشخصية دون الكشف عنه بالاسم الصريح، وكان لافتا، ورود كلمة "القناع" مرتين (البيتان: ١٠، ٢٧) في القصيدة، في سياق النفي والرفض، وفي تقدير "لوجون" فإن "الاسم المستعار مجرد مفاضلة، ازدواجية في الاسم لا تغير شيئا في الهوية"[١٨]، لكن الاسم المستعار يختلف عن الشخصية المتخيلة؛ فالأول يدل على اسم حقيقي يتوارى خلفه، ويحمل قدرا من العلامات التي تشير إلى هويته، تكوينا حروفيا، أو بناء صرفيا أو دلالة معنوية، وهو ما لا تمنحه دلالات الاسم المختار بسهولة.

تتحرك شخصية "حسان" في تلك المنطقة الوسطى المشار إليها، وبتعبير آخر، تتحرك في المنطقة التي يشغلها الواقعي والخيالي، على قسمة عدل، فالتسمية تمنح النص القدر الملائم من تجسيد الواقع ، وتحيل الشخصية إلى ما يناظرها خارج النص؛ سواء أكان تراثيا أم شعبيا يدب على الأرض ، وقد عنيت السيمياء ، والشعرية بالتسميـــة وأثرها الدلالي ، فاعتبر رولان بارت R. Barthes "أن اسم العلم وسيلة نقايض بها مجموعة من الكلمات باسم واحد (اسم العلم)، على أساس التسليم بالمساواة بين طرفي المقايضة"، ودعا "بارت" أيضا إلى تحليل اسم العلم بشكل جيد، لأنه _ إذا أمكن القول _ "أمير الدوال"[١٩].

وعندما اختار الشاعر/ السارد اسم العلم "حسّان" بصيغة المبالغة، وامتداد الدلالة إلى ضفيرتين من الحسن الكثير، والإحساس الوفير، فقد أراده _ على مستوى الفعل السردي _ اسمًا على مُسمّى، وأراده شخصية تعانق المثالية من جوانب عدة، ففي جانب الحب هو العاشق الرقيق، والمحب العفيف ذو الكبرياء العريق، وفي جانب الفن نراه شاعرا عازفا، صاحب لحن خضيب، ورؤاه زاخرة بالخيال والحكايات، وفي جانب الروح، يتجلى أثر

"خضرة الحقل، انطلاقا ونضرة ورحابة"، والصلة واضحة بين اسم "حسان" و"نضرة" الروح، وترحب ظلالها الدلالية بالحسن والبهجة، والنعمة والبهاء والنور، وليس حسنا، أن نغادرها دون استدعاء سياقها القرآني، في قوله تعالى: "تَعْرِفُ فِي وُجُوهِهِمْ نَضْرَةَ النَّعِيمِ"(سورة المطففين ٢٤). وفي جانب الأخلاق النفسية، نجد حب الموطن الأول، والغرام بالريف إلى درجة العبادة، والثقة بالنفس، والطهر والوضوح، وتتكفل الأبيات التالية، بإجمال هذا الجانب من ملامح البطل "حسان":

٨ــ كان (حسان) مثلها يعبدُ الحقـ ـلَ ويهوى نسيـمَه وترابـه
٩ــ قدماه على الطريق نشـيدٌ وقَّعتْ لحنَه خطى وثَّابـه
١٠ــ صافيًا كالغدير لم يعرف الزيـ ـف قناعاً في بسـمةٍ كذابه
١١ــ ضحكات من الفؤاد عِذابٌ ودموعٌ يُضل فيها عذابـه

إن الملامح المرسومة لشخصية "حسان"، تكاد تكون نورانية، لا أثر فيها لملامح الجسد، ولحظة الضعف الإنساني غائبة، والكشف عن المستور من دخائلها الخفية خافت، أضف إلى ذلك، أن ثبات الصفات يضع شخصية "حسان" في إطار الشخصية المسطحة Flat character، وتوصف تلك الشخصية في النظرية السردية بأنها "ذات بُعد واحد، مما يسهل التنبؤ بتصرفاتها المستقبلية"، وهي حسب تقسيم الناقد الإنجليزي "إ. م. فورستر" نقيض الشخصية النامية Round character، التي "تتغير وتنمو ما بين بداية النص ونهايته"[٢٠]، ولعل هذا مما يفقد الشخصية قدرا من واقعيتها، ويتيح للخيال أن يتقدم، ليشغل القدر المقسوم له، في المنطقة التي تتحرك فيها شخصية حسان، بين الواقع والمثال.

والسارد بدوره يكاد يختفي، يقدم الموقف دون تدخل سردي، ودون علامات تحدد ملامحه، هذا السارد المتخفي أو الغائب Absent Narrator، يبدو _ على حد تعبير نقاد السرديات _ "عليما بكل شيء، وواعيا وموثوقا به"[٢١]، لكنه يتبدى في موضعين من القصيدة؛ الموضع الأول يظهر بضمير جمع المتكلمين:

٧ــ في الفضاء الرحيب قامت وهامتْ في ثرانا عــروقُــها الغلاّبــه

حيث "الكل" منتسب إلى الثرى، ولا يستثنى من ذلك المسرود لهم، أصدقاء الصبا والحكايات.

وفي الموضع الثاني يظهر السارد بضمير المتكلم المفرد، في المقطع الأخير:

٣٤ــ في سكون الحِمام دوّمَ صوتٌ هو حسّانُ قد عرفتُ خطــــابه

و"معرفة" السارد بخطاب البطل، وهي فيما تبدو معرفة وثيقة، تُدخل السارد في عالم الحكاية، وتجعله جزءا منه، وبالتالي تنعش من جديد ذاتية السرد الشعري، لكن دون جنوح كبير، أو تسليم مطلق بالتطابق أو التماهي.

أما الحبيبة، فتنال قدرا من الغياب والتجريد كذلك، وظهورها في المسار السردي يكتسي بغلالة معنوية، فهي "حبيب مضى أطال عتابه"، وملهمة "تهادت لقلبه أغنيات"، ترسل نظرات "تتهادى حبيبة هيابة"، واللحظة الحسية التي تكاد تفلت من أسر الأجواء الروحية والمعنوية، سرعان ما ترتد إلى ذات الأجواء:

٢١ــ ترسل الطرف نحوه لعنــاق ثم ترخي على الجمـــــال نقابه

وتأتي لحظة التحول، مصحوبة بهالة من الحيرة والغموض، والرغبة في كشف قناع الزيف:

٢٧ــ فاكشفي عنكِ يا غيوبُ قناعًا زَجَّ في زحمة الردى أعصابه

ويحضر الأب، في سياق إيماني، صوفي، حميم، شكلت أركانه صورة كلية، ومفردات (مثل: مشرق، دعاء، تقى، إنابة، صاعد، السماء، دون حجاب، الإله) ولعله يمثل بالنسبة للبطل مددا نفسيا، ومعينا روحيا لا ينضب، بل مرجعية حيوية يستند إليها كلما حزبه أمر من أمور الحياة:

١٢ــ وعلى مشرق الصباح دعـاءٌ ملء رئاتـه تُقًـى وإنابـه

١٣ــ صاعدٌ للسماء دون حجـاب من أبٍ غضَّنَ الزمـانُ إهابه

١٤ــ أن يقيه الإله شرَّ عيـونٍ حاسداتٍ وأن يصون شبابـه

وينفتح الدعاء في البيت الأخير، بصيغته النحوية القريبة من اللغة الشعبية (صيغة المصدر المؤول)، على أفقين أحدهما: قرآني، نجده في الاستعاذة من شر الحسد، في قوله تعالى: "وَمِنْ شَرِّ حَاسِدٍ إِذَا حَسَدَ"(سورة الفلق ٥)، والثاني شعبي، نجده في الدعاء الشائع للوالدين، خاصة حين تظهر مخايل النبوغ على الولد: (يحميك من شر العين)، و(ربنا يصون شبابك).

وفي ضوء فكرة "فلاديمير بروب"[٢٢]، حول توزيع الوظائف التي تؤديها الشخصيات الدرامية، فإن شخصية الأب هنا، يمكن أن تؤدي دور المساعد أو المانح، فالأمان النفسي، والطمأنينة الروحية، أمران ضروريان.

ـ ٤ ـ

زمن "الصفصافة":

ولأن القصيدة تحلق بجناحين أحدهما غنائي، والآخر سردي، فقد أدى كل جناح دوره في تشكيل زمن النص، على النحو التالي:

١ــ المفارقة الزمنية: وهي قائمة بطبيعة السرد على ثنائية زمنية: زمن المدلول (الحكاية)، وزمن الدال (الخطاب)، فقد انطلق السارد/ الشاعر من

لحظة حاضرة طغى عليها أنين الصبابة، ورقة الحنين، ولحن العذاب، ليستعيد حكاية "لحبيب مضى .."، وذلك في حركة ارتدادية من الحاضر إلى الماضي، ومن الشعور إلى الحدث، ومن الموجود إلى المفقود، ومن الخلاصة إلى التفاصيل، وهذا **الاسترجاع** Analepsis[٢٣]، يجسد المفارقة الزمنية من ناحية، ويؤكد زمن الخطاب من ناحية أخرى، وذلك حين يتخذ من الفعل الماضي "كان" منطلقا لبدء الحكي:

٤ــ كان (حسان) مثل صفصافةِ الحقـ ـــل رفيفًـا وروعةً وصلابـة

وحين يتخذ من تكراره متكأ لتجديد الحكي، وإحكام تسلسله:

٨ــ كان (حسان) مثلها يعبدُ الحقـ ـــلَ ويهوى نسيـمَه وترابـه

١٥ــ كان (حسان) مثل صفصافة الحقـ ـــل رفيفًا وروعة وصلابـه

والبدء بالفعل الماضي "كـــان" تقنية قصصية وشعرية في آن واحد، تحول دون تشتت انتباه المسرود له أو القارئ، بل نستطيع أن نتحسس في تكرارها هنا، أثرا من آثار إنشاد الموال الذي يتهادى، مطمئنا إلى الاستعادة والتكرار.

٢ ـ **سرد وحيد الصوت** Monologic Narrative: أو على الأقل يطغى على ما عداه من أصوات، وهو ما يلائم الغنائية تماما، فالشعر يكتفي بذاته و"يتحقق الوعي الأدبي فيه (مقاصد الكاتب الدلالية والتعبيرية) داخل اللغة، لأن لغته خاصة، يتجسد الشاعر فيها بكلّيته، ويختار كل كلمة فيها وكل عبارة"[٢٤].

والصوت الطاغي على القصيدة هو صوت السارد، والضمير المسيطر هو الغائب، لكن هذه السيطرة تنكسر في عدة مواطن، ففي البيت السابع بضمير المتكلمين، حيث انتساب الأتراب جميعا إلى الثرى، وفي الأبيات

الخامس والعشرين، والسادسُ والعشرين، والسابع والعشرين، يتحول الحدث، ويستلزم ذلك تحولا في الضمير المستخدم، من الغائب إلى المفرد المخاطب تارة، وإلى جمع المخاطبين تارة أخرى، وعندما تشارف القصة الشعرية على نهايتها، تفصح الذات الساردة عن نفسها بالمفرد المتكلم، ويحدث لون من التداخل بين السارد والشخصية الرئيسة، أو "حسان" الذي يدوّم صوته بجملة الحوار الوحيدة، متوجها إلى الصفصافة/ الأم، وكأنه يتوجه في الوقت ذاته، إلى نفسه بمناجاة حميمة، قبل أن يسدل ستار النهاية:

٣٤ـ في سكون الحمام دوّمَ صـــوتٌ هو حسّانُ قد عرفتُ خطـــابه

٣٥ـ "إيه صفصافةَ المنى لا تُراعي "ثم أهـــوى فحطّـــمَ الشبّـــابه

ويلاحظ أن الجملة الحوارية، وإن كانت وحيدة، فإنها مُنحت صفات الديمومة، والدوران والتحليق، فقد "دوّمَ صوت"، تُرى هل للمتأمل أن يلمس آصرة ما بين ذلك الصوت المدوّم في السكون، وبين "الدُّوّامة" التي يرمي بها البيان في الريف فتدوّم وتدور؟.

وتجدر الإشارة ـ أيضا ـ إلى تحول الضمير إلى المخاطب، وتضفير الختام بتلك الجملة الحوارية؛ قد غيّر من حركة الزمن، ولو قليلا، وصنع مشهدا، تساوى فيه الزمنان: زمن الحكي، وزمن الخطاب.

٣ـ لغة الزمن: وهي تشي بمدة الزمن أو مداه، واتساعه، فالمدى يتحقق للحكاية في "الصبـــــــا"، فهي قصة الصبا، وربما الحب الأول، فحكايات "الصفصافة"، "تروّت رؤاه في صباه"، وعايشت مولد الزمان، ولها مهابة القرون، وكأنها معادل زمني للقصة المستعادة من بعيد الذاكرة، وهي تتسع باتساع الصبا، وتنتخب من أوقات "يومهـــا" ـ يوم أن عرف الحب ـ

وقتـــا تُقبل فيه الأغنيات، وتتحدّر فيه الشاعرية "ذات أصيـــــــل فتح القلب للمحبة بابه".

وتسهم لغة الزمن كذلك، في رسم صورة المانح/ الأب، فـ "على مشرق الصباح"، يتجلى الدعاء، والزمان يترك آثاره على القسمات الطيبة "من أب غضّن الزمان إهابه".

_ ٥ _

نظرات في الخطاب:

١ _ في الطريق الصاعد إلى المعنى، وقطف الفكرة، يلجأ الشاعر إلى وسائل فنية ذات شكول، تؤدي إلى ذلك المعنى، وإلا ما الجدوى؟ إن لم يأخذ "الفن" بيد القارئ إلى قلعة المعنى، ويدله على ما تكتنزه من أفكار الوجود، وأسرار النفس، والسؤال الآن: كيف يصنع الشاعر ذلك؟ وكيف يؤلف بين الأداة والمعنى؟ وأيهما يحتوي الآخر؟ آمن الشاعر الصيني القديم لوتشي (ت. ٣٠٣م) بأن الشاعر هو الذي "يأسر السماء والأرض داخل قفص الشكل"، وعلى خطى لوتشي سار الناقد الأمريكي أرشيبالد مكليش في "الشعر والتجربة" تأكيدا وتبيينا؛ فالشاعر لديه " ليس ذلك المخترع للأشكال الحرة _ كما نحب أن نعتقد _ ولا هو ذلك الينبوع الفياض، بل على العكس، إنه صياد آسر يستخدم الشكل كشبكة يستعملها لغاية جادة جريئة، غاية لا تخلو من مخاطرة هي أن يتصيد ويأسر التجربة جميعها، التجربة ككل لا يتجزأ _ السماء والأرض، ولكن كيف يأسرها؟ حسناً، ما هو الشكل في الفن؟ أليس هو القالب ذا المعنى؟ القالب الذي تدرك الأحاسيس أنه ذو معنى مهما استطاع العقل أن يقول عنه؟ القالب الذي تتجاوب معه العواطف؟"[٢٥] .

"القالب ذو المعنى" الفكري أو الوجداني، هذا هو تماما، ما يمكن أن نأسره بدورنا، ليرشدنا _ قارئين _ إلى معالم الطريق الوسيع، طريق النص، وإن كانت المعاني التي نقصد إليها هنا، ليست مطروحة في الطريق، كما أراد الجاحظ (٢٥٥ هـ)، ولا ضير من أن ينفتح أفق السؤال مرة أخرى، فما المعاني المطروحة في الطريق حقا؟ هل هي المعاني القريبة والقيم الكبرى المتفق عليها؟ فيعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي؟ وإذا كان ذلك المراد بالفعل، فإن "تخير اللفظ وجودة السبك" هنا لا تكون شيئاً ضرورياً فحسب، بل تكون هي العمل الأدبي نفسه، وتكون "الصنعة" هي مناط البحث والدرس، ويتقلص دور الأدب فيصبح زخرفاً محضاً من زخارف القول. إن الإعلاء من قيمة "اللفظ" على حساب "المعنى" لا يؤدي إلى فن يحمل قيمة إنسانية أو فكرية أو تاريخية ذات اعتبار، لذا كان من المحمود في كل الأحوال أن تتزاوج الألفاظ والمعاني، ويتآلف الفكر مع الفن، لإنتاج ثمار أدبية ناضجة[٢٦].

وقصيدة الصفصافة تعمر بتقنيات فنية عديدة، اعتمدها الخطاب بمستوييه الشعري والسردي، فمعجم المفردات موح، وحمال أوجه، وأساليب التكرار والاستيحاء من التراث متنوعة، وهناك التوسل بالحركة والتدوير والإيقاع، أما التشكيل بالتشخيص والتجسيد فإنه يتوالى من البدء إلى الختام، وهي عناصر دقيقة التكوين، وافرة الدلالة، تجاورت في ترابط وانسجام وتناسق، لتصنع منتجا فنيا أشبه بالأرابيسك، بل هي قصيدة من "الأرابيسك الشعري"، أنجزته يد صناع ماهر، وأثر الصنعة منزوٍ، لا يكاد يبين، وما ينبغي له أن يبين.

٢ ـ التكرار والإيقاع:

يتحقق "الأرابيسك" بوجود وحدات أو عناصر دقيقة الإتقان، متماثلة أو متباينة، تتداخل في تناسق بديع، تتكرر إلى ما لا نهاية، وتطلق في النفس بواعث الراحة، والتجريد والانشراح.

وإذا أضحت هذه الوحدات لفظية، فإن مصدر التجريد والانشراح، يتحول من البصر إلى السمع، ومن الرسم إلى النغم، وهكذا يتولد "الأرابيسك الشعري"، وفي "الصفصافة" يبرز التكرار والإيقاع عنصرين متلازمين، وهما كذلك في الحقيقة، ولا أدل على ذلك التلازم، من كون التكرار رافدا رئيسا لتدفق الإيقاع اللفظي، وهو أساس القافية، وكما يتصور ـ بحق ـ أن القافية تاج للإيقاع الشعري[٢٧]، فإن كثيرا من محسنات البديع ترصع القصيدة بجواهر إيقاعية، اعتمادا على التكرار، إلا أن أهم ما يمكن الاعتداد به ـ إضافة إلى القيمة الإيقاعية ـ هو الوظيفة الإيحائية، فعندما يأتي التكرار في سياقه الملائم من النص، وحركته الشعورية والمعنوية لا تنفصل عنه، فإنه لا يكون ـ بحال ـ عبئا على النص، بل يصبح مناط الإبداع، ونقطة ارتكاز للرؤية الدلالية.

وكما يتصل الإيقاع بالوزن الشعري، فإن اتصاله بالدلالة من ضرورات الإبداع، وفي قول كير Kerr، ما يؤكد هذه الفائدة: "الإيقاع عبارة عن الفكرة، وقد أخذت ترقص على موسيقاها الخاصة"[٢٨]، وينتظم في إطار التكرار الإيقاعي، الصوت، واللفظ والتركيب، وافتتاحية "الصفصافة" جماع لكثير مما توزع من عناصر التكرار الإيقاعي عبر مساحة القصيدة، أو مثل لما نروم:

١ ـ حنَّ من رقةٍ وأنَّ صبابة وأذاب العذابَ في شبَّابه

٢ ـ وتمشَّتْ في روحه خضرة الحقـ ـل انطلاقاً ونضرة ورحابه

٣ــ فتهادى الموّالُ لحنًا خضيبـــــًا لحبيبٍ مضـــى أطال عتابـــه
٤ــ كان (حسان) مثل صفصافةِ الحقـــ ـــل رفيفًـــا وروعةً وصلابه
٥ــ وحكاياتهـــا تـــــروّتْ رؤاه في صبـــاه بها غذَتْ أترابـــه
٦ــ عايشتْ مولد الزمـــان وذابـتْ تحت أقدامها القرونُ مهابـــه
٧ــ في الفضاء الرحيب قامت وهامتْ في ثرانـــا عروقُها الغلاّبـــه

ولا تتوخى هذه السطور التعرض لوزن القصيدة، إلا بمقدار الإشارة إلى أن الوزن المختار ـ وهو الخفيف صحيح العروض والضرب ـ يُعـــد مـن البحور الطوال، ذوات النغم الواضح[٢٩]، وطول النغم ووضوحه، مما تتطلبه الانفعالات السردية، والخفيف كذلك بحر يطمئن إلى التدوير، وقد استثمرت القصيدة الامتداد النغمي المصاحب للتدوير، فاتصلت الصدور بأعجازها، في سبعة أبيات (هي: ٢، ٤، ٨، ١٠، ١٥، ٢٨، ٣٣).

أما القافية، فهي من "التشاكل الصوتي"[٣٠] أيـضا ـ بتعبيـر الـسيميائية المعاصرة ـ باعتبارها تكرارا مقنّنـــًا، يراعي التناسـب فـي الـصوت، فتتكرر حركة الروي أو حركة ما قبله، وفي القصيدة محل الدرس، اكتـسى إيقاع القافية (البائية) بحركة الفتح، وهاء الـسكت، ومـن خلالهمـا أرسـل الشاعر/ السارد زفرات من أسى وتذكر، وأمنيات تصافح المستحيل:

آه يا كم رنـا لهـــا فتَنـــــزَى بين أحنـائه حنيـــنُ القرابـه

وبالعودة إلى مطلع القصيدة:

حـــنَّ من رقـــةٍ وأنَّ صبابـــــةْ وأذاب العـــذابَ في شبَّابـــةْ

سنجد مطلعا عامرا بالإيقاع، بل غمره بذخ إيقاعي لافت، تمثلت عناصـره في التالي:

١_ المحاكاة الصوتية[٣١]: عن طريق تكرير صوت واحد، مثل:

النون تكرر ست مرات

الباء تكرر سبع مرات

٢_ الحركات الطويلة (المدات): حيث احتوى المطلع على أربع حركات طويلة.

٣_ الجناس غير التام: بين (حنّ، أنّ)، وبين (أذاب ، عذاب).

٤_ التصريع: صبابه ـــــ شبّابه

٥_ الترصيع: ويظهر إذا كتب البيت بالشكل التالي:

حنَّ من رقةٍ/

وأنَّ صبابـــــــــــه/

وأذاب العذاب في شبّابه

هذه العناصر الإيقاعية، لا تخلو _ بحال _ من معنى، فعندما يضم المطلع الصوت المنطلق، الأكثر غُنّة ورنيناً، وهو النون بهذا العدد، فإنه يستصحب معه إيحاءات الشجى والشجن والجلال، وهي لا تنفصل عن الحنين والأنين اللذين تصدرا الشطر الأول.

أما الصوت الشفوي الشديد (الباء)، فإن وروده على هذا النحو، يوحي بقوة الذوبان والاتحاد بين المعذَّب (حسان)، وأداة التنفيس (الشبابة)، وكأن تكراره، مع ما يصاحبه من اهتزاز الجهر، ضربات العازف على نوافذ الناي بأصابع الوجد، والشفتان تطبقان عليه إطباق الحزين الملتاع.

ويجمع المطلع بين الحركات الطويلة، والتصريع، والترصيع أيضا، وكلها روافد موسيقية، تمدّ المطلع بما يتطلبه من روية وأناة في الأداء، ثم يقوم الترصيع بوقفات قصيرة، تمنح النغم مزيدا من التنسيق والضبط،

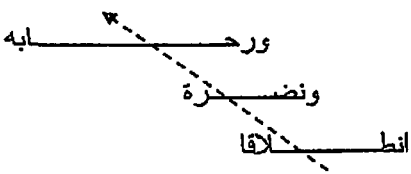
وهذا المطلع سيصبح مثلا موسيقيا أعلى، ومنارة على هداها تتوالى بقية الأبيات، كما يهيئ القارئ لاستقبال "المـــوّال" الذي سيتهادى "لحنا خضيبا"، ويلفت الانتباه إلى أن الدراما ستكون غنائية، وأن الغناء سيكون دراميا، ليس هذا فحسب، فإنه يمكن أن نلمح اتساقا بين الحركات الطويلة _ في المطلع والافتتاحية _ وبين " المـــوّال" الشعبي، الذي يتخذ المدّ الصوتي، والتكرار النغمي سبيلا واضحا في الأداء، ويتخذ اللعب اللفظي متمثلا في الجناس، وسيلة للإيحاء.

لعله قد استبان أن وفرة الإيقاع في المطلع، لم تكن على حساب الدلالة؛ لأن الشاعر المجيد "لا يصل إلى معنى، ثم يبحث عن لفظة، كما يفعل المبتدئ في تعلم لغة جديدة، ولكن الوثبة تأتيه ككل بلفظها ومعناها، وتأتيه منظومة غالبا"[٣٢]، وموقعة كذلك، إذا تيسر لي أن أضيف.

وتتوالى النظائر، في بقية أبيات الافتتاحية السبعة، كما في المخطط التالي:

رقم البيت	الصوت، ومرات التكرار	الحركة الطويلة ومرات التكرار
٢	النون ٤ الراء ٤	الألف ٢
٣	اللام ٥ النون ٤	الألف، الياء ٦
٤	الفاء ٤ اللام ٤	الألف، الياء ٥
٥	الهاء ٥	الألف ٥
٦	الميم ٤	الألف، الواو ٧
٧		الألف، الياء، الواو ٧

وقبل أن نغادر الافتتاحية، نشير إلى وجود عناصر إيقاعية أخرى، مثل الجناس بين خضرة ونضرة، وبين قامت وهامت، ويمكن التماس الترصيع في البيت الثاني، إذا أمكن وقوع الترصيع بين أجزاء الجملة الواحدة، فيقسم البيت بصورة تشير إلى تصاعد حركة البطل واتساعها، ومن ثم تتساوق حركة الإيقاع معها:



وتمشّت في روحه خضرة الحقل

وتحفل القصيدة بمظاهر التكرار، ومنها تكرار الكلمات والعبارات مع التغيير، مثل تغيير المضاف إليه في:

٢٤_ في سكون اللقاء ...

٣٤_ في سكون الحمام ...

أو تغيير المسند إليه/ الفاعل، في:

٢٨_ وإذا صرخة تدوّمُ ...

٣٤_ ... دوّم صوتٌ ...

والتكرار ليس جمالا في ذاته، وإنما يتولد الجمال عندما يأتي في موضعه الملائم من النص، لذا ربما يصعب أن نظفر بدلالة أو إضافة معنوية، لتكرار كلمة "تهـــادى" ثلاث مرات في الأبيات:

٣ــ فتهادى المـوّالُ لحنًا خضيبًا لحبيبٍ مضـــى أطـــال عتابـــه

١٨ــ وتهادت لقلبه أغنيـــــاتٌ أسبل القلبُ فوقهـــا أهدابـــــه

٢٠ــ عرف الحبَّ يومها نظـراتٍ تتهادى حبيبة هيـــــــــــبه

ولعل أجلى صورة للتكرار المؤثر في اتجاهي القصيدة: الغناء والـسرد، ما نجده في مثل تكرار البيت الرابع بنصه مرتين:

٤، ١٥ــ كان (حسان) مثل صفصافةِ الحقـ ـل رفيفًـــا وروعـــةً وصلابـــهْ

وللتكرار هنا ملمحان، أولهما يتعلق بالجانب السردي؛ إذ يمثل مرتكزا لانطلاق الحكي، واستعادة لتسلسله، والسيطرة على زمامه، ببناء لغوي بسيط، معتمدا على تقنية قصصية مألوفة، تتحدد في التالي:

بدء الحكي (فعل ماض) + الذات الفاعلة (البطل) + إجمال الحكاية (مثل صفصافة الحقل ...)

ويتعلق الملمح الثاني، بالشعرية في البيت، فتكثر فيه الحركات الطويلة، ويصحبها نغم متوال عريض، يلائم القص العاطفي، وينفي الرتابة التي ربما تنشأ من توالي الأبيات، دون هذه الاستعادة النغمية العريضة، ولعل في ذلك أيضا أثر من آثار إنشاد الموال، الذي يأنس للاستعادة والترجيع.

إن تكرار البيت كاملا، مصطحبا معه إيحاء ونغما فاعلين في بنية النص، وبهذه الكيفية الواردة في قصيدة "الصفصافة"، يمكن أن نعده **لازمة موسيقية** سردية، يعود إليها الشاعر، كلما أراد إثارة الانتباه إلى نقلة جديدة، من نقلات

الإيقاع القصصي، والسيطرة على حالة التلقي، ووجدان المتلقي، فيلقي إليه السمع وهو شهيد.

٣ ـ الحركة والتشخيص:

وكما يتولد الإيقاع من انتظام حركة النغم خلال الزمان، فإن الحركة تتولد تعبيرا عن الحرية والانطلاق خلال المكان، وتتآزر الحركة والتشخيص لإكساب الصورة الشعرية درجة عالية من الحيوية، وهما في الوقت ذاته من دلائل تميزها، ومن قديم جمع بينهما عبد القاهر الجرجاني (ت. ٤٧١هـ)، في لمحة متجاوزة لسكون الدرس البلاغي، يقول: "اعلم أن مما يزاد به التشبيه دقة وسحرا، أن يجيء في الهيئات التي تقع عليها الحركات"، والاستعارة ـ تشخيصية أو تجسيدية ـ تكون مفيدة، والكلام ما زال للجرجاني، حين "ترى بها الجماد حيّـــا ناطقًا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية، .. وإن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون"[٣٣].

والحركة في "الصفصافة" بادية في العنوان ذاته، ومن اليسير تصور اهتزاز أغصانها المسترسلة، ورفيف أوراقها المتهدلة، أما في القصيدة فتتخذ الحركة ثلاثة مستويات:

المستوى الأول: **الحركة الهادئة**

٢ــ وتمشّتْ في روحه خضرة الحقـــ ـــل انطلاقـــاً ونضرة ورحابة

إن الروحاني السائد في البيت، على اتساع مداه، ورحابة عطائه، يتساوق مع حركة هادئة، متأنية، يأتي بها الفعل المضعف "تـــمشّـــت"، ولأن تمشي الخصوبة والحياة، كان في فضاء الروح الإنسانية، فإن الذي تهادى هو

مـــوّال العتاب، ثم جاءت "انطـــلاقـــا" لتبـــيين طبيعة الحركة المتحررة من القيود، ليس هذا فحسب، بل إن لون "الخضرة"، وقد استحال كائنا حيـــــاً يتمشّى، وينطلق، لا تخلو دلالته الذاتية من الإيحاءين الحركة والحيوية.

المستوى الثاني: الحركة المنتظمة

٩ــ قدماه على الطريق نشـــيدٌ وقَّعـــتْ لحنَه خطى وثّـــابه

٢٢ــ خطوات منغومـــة تتفـــانى في تغاريـــد نايه المنســـابـــه

والحركة هنا موقعة منغومة، يحكمها الانتظام، واســتدعت معجمـــا حركيـــا واضحا (قدماه، الطريق، خطى وثابة، خطوات، المنسابة)، فضلا عن النشيد والتوقيع واللحن والتغاريد، وكلها أيضا حركات موسيقية تتطلب انضباطا في النغم والأداء، وتتحد مع الحركات المادية، لإنتاج تشخيص سردي، يتراجـــع أمامه التشخيص الاستعاري، وفي التشخيص السردي يتم "رسم الشخصية من خلال وصفها، وتسميتها وإطلاق الأحكام عليها، وتـــصويرها مـــن الـــداخل (تصوير نفسي)، والخارج (تصوير فردي واجتماعي).."[٣٤].

ويجنح وصف الشخصية ـ كما في البيتين السابقين ـ نحو الرومانتيكية، وربما انفتح على جـــــب ناجي، في وصفه المشهور "واثق الخطوة، يمشي ملكا"، أو اعتزاز الشابي، في بيته:

وأسير في دنيا المشاعر حالمًا غردا، وتلك سعادة الشعراء[٣٥]

المستوى الثالث: الحركة الصاخبة

٢٩ــ وعيونٌ من هولهـــا تتلـــظى والردى حولهن يُزجي ركابـــه

٣ــ يطأ القمحَ في السنابل غضًّـــا يطعنُ الأفق إذ يهـــــزُّ حرابه

٣ــ واللهيب اللهيب كان قطيـــعـــًا من ذئـــــابٍ وما أضلَّ ذئـــابه

٣٢ــ زاحفًــا زاحفًا برقصٍ كئيبٍ نحــو صفصافة المنى الخلّابه
٣٣ــ فأطار الحمام عن عشّه الهش وأزجى إلى الغصــون غرابه

ولأنها صاخبة، وعنيفة، ومتسعة، فإنها تشمل الحركتين المادية والنفــسية، وتسهم في تكوين مشهد الختام التراجيدي إسهاما مؤثرا، فكلمة "عيـــــون" المنكرة، مجهولة الهوية ولم تنسب إلى أحد، لتضم عيون كل كائن، ولتفصح عن الفزع الداخلي، والموت "يزجي ركابه" إلى جميع الأمكنة، وهو تعبيــر، إلى جانب ما يحمله من شدة السوق والدفع، يمتح من رافدين: ديني، في قوله تعالى: "أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ يُزْجِي سَحَاباً.." (النور ٤٣).

ورافد تراثي، حيث يتردد، مع بعض تغيير، تعبيــر "يزجــي ركابــه" فــي نصوص قديمة وحديثة[٣٦]، وهذا التعبير من المسكوكات اللفظية التي ارتبطت بدلالات الحركة والتنقل والرحيل، وليس من الضرورة أن يكون التناص هنا متعمدا مع نص محدد أو شاعر بعينه، فالحوار بين النصوص بــلا حــدود، ويأتي "نتيجة معطيات مشتركة سواء على مــستوى التجربــة أو المحــيط والسياق أو العقل الجمعي، أو الفاعلية التراثيــة والثقافيــة المكونــة لفكــر المبدعين وتوجهاتهم"[٣٧].

وتتصدر حركة الموت المشهد، ويلبس الموت لبوس القاتل الرعديد، يطأ بقدميه الثقيلتين براءة التجربة (القمح في السنابل غــضّا)، ويهــز الحــراب ليطعن أفق الأمل، واللهيب يستحيل كائنا وحشيا، ويتضافر تكرار اللهيب مع التشبيه "كان قطيعا.." لاستحضار هول الحركة، وفظاعتها، وتتصاعد الحركة هنا أيضا، في مشهد يكاد يكون سينمائيا، التحمت فيــه عناصــر الــصورة والإيقاع واللون، وتكون البداية مع تكرار الحال "زاحفــا زاحفــا"، وكــأنهم عسكر كثيف، ثم يدخل إلى المشهد رقص كئيب، منطويــا علــى الحركــة

مـــوّال العتاب، ثم جاءت "انطـــلاقـا" لتبـيين طبيعة الحركة المتحررة من القيود، ليس هذا فحسب، بل إن لون "الخضرة"، وقد استحال كائنا حيـــــاً يتمشّى، وينطلق، لا تخلو دلالته الذاتية من الإيحاءين الحركة والحيوية.

المستوى الثاني: الحركة المنتظمة

٩ــ قدماه على الطريق نشـــيدٌ وقَّعـــتْ لحنَه خطى وثّـــابه

٢٢ــ خطوات منغومـة تتفـانى في تغاريـــد نايه المنعـــابـــه

والحركة هنا موقعة منغومة، يحكمها الانتظام، واستدعت معجمـا حركيـا واضحا (قدماه، الطريق، خطى وثابة، خطوات، المنسابة)، فضلا عن النشيد والتوقيع واللحن والتغاريد، وكلها أيضا حركات موسيقية تتطلب انضباطا في النغم والأداء، وتتحد مع الحركات المادية، لإنتاج تشخيص سردي، يتراجـع أمامه التشخيص الاستعاري، وفي التشخيص السردي يتم "رسم الشخصية من خلال وصفها، وتسميتها وإطلاق الأحكام عليها، وتـصويرها مـن الـداخل (تصوير نفسي)، والخارج (تصوير فردي واجتماعي).."[٣٤].

ويجنح وصف الشخصية ـ كما في البيتين السابقين ـ نحو الرومانتيكية، وربما انفتح على حِـــــب ناجي، في وصفه المشهور "واثق الخطوة، يمشي ملكا"، أو اعتزاز الشابي، في بيته:

وأسير في دنيا المشاعر حالمًا غردا، وتلك سعادة الشعراء[٣٥]

المستوى الثالث: الحركة الصاخبة

٢٩ــ وعيونٌ من هولهـا تتلـظى والردى حولهن يُزجي ركابـــه

٣ــ يطأُ القمحَ في السنابل غضًّـا يطعنُ الأفق إذ يهـــزُّ حرابه

٣ــ واللهيب اللهيب كان قطيـعـًا من ذئـــابٍ وما أضلَّ ذئـابه

٣٢ــ زاحفًــا زاحفًا برقص كئيب نحــو صفصافة المنى الخلّابه
٣٣ــ فأطار الحمام عن عشّه الهش وأزجى إلى الغصــون غرابه

ولأنها صاخبة، وعنيفة، ومتسعة، فإنها تشمل الحركتين المادية والنفــسية، وتسهم في تكوين مشهد الختام التراجيدي إسهاما مؤثرا، فكلمة "عيـــــون" المنكرة، مجهولة الهوية ولم تنسب إلى أحد، لتضم عيون كل كائن، ولتفصح عن الفزع الداخلي، والموت "يزجي ركابه" إلى جميع الأمكنة، وهو تعبيــر، إلى جانب ما يحمله من شدة السوق والدفع، يمتح من رافدين: ديني، في قوله تعالى: "أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ يُزْجِي سَحَاباً.." (النور ٤٣).

ورافد تراثي، حيث يتردد، مع بعض تغيير، تعبيــر "يزجــي ركابــه" فــي نصوص قديمة وحديثة[٣٦]، وهذا التعبير من المسكوكات اللفظية التي ارتبطت بدلالات الحركة والتنقل والرحيل، وليس من الضرورة أن يكون التناص هنا متعمدا مع نص محدد أو شاعر بعينه، فالحوار بين النصوص بــلا حــدود، ويأتي "نتيجة معطيات مشتركة سواء على مــستوى التجربــة أو المحــيط والسياق أو العقل الجمعي، أو الفاعلية التراثيــة والثقافيــة المكونــة لفكــر المبدعين وتوجهاتهم"[٣٧].

وتتصدر حركة الموت المشهد، ويلبس الموت لبوس القاتل الرعديد، يطأ بقدميه الثقيلتين براءة التجربة (القمح في السنابل غــضًا)، ويهــز الحــراب ليطعن أفق الأمل، واللهيب يستحيل كائنا وحشيا، ويتضافر تكرار اللهيب مع التشبيه "كان قطيعا.." لاستحضار هول الحركة، وفظاعتها، وتتصاعد الحركة هنا أيضا، في مشهد يكاد يكون سينمائيا، التحمت فيــه عناصــر الــصورة والإيقاع واللون، وتكون البداية مع تكرار الحال "زاحفــا زاحفــا"، وكــأنهم عسكر كثيف، ثم يدخل إلى المشهد رقص كئيب، منطويــا علــى الحركــة

النفسية، وتزداد الحركة مع الطيران الذي يصنع مفارقة مؤلمة، بين طيران الحمام/ الحب عن العش، وبين سوق الغراب/ البين إليه، أو بين ضدين سعادة مغادرة، وحزن مقيم.

ومما يستقطر من هذا التطواف، أن الحركة بمستوياتها الثلاثة (الهادئة، والمنتظمة، والصاخبة)، جاءت انعكاسا لتطور الحدث الدرامي في القصيدة، وتجاوبا مع تقلّب الشخصية الرئيسة في عدة أطوار: نعمى الحب، وعصف ظنونه، وحميّا كبريائه، وفي كل الأطوار يسّاقط على القارئ منه ثمر شهي، وعزف جديد.

_ القصيدة موضع الدراسة:

الصفصافة

١- حـنَّ مـن رقـة وأنَّ صـبابة وأذاب العـذاب فـي شـبَّابة
٢- وتمشت في روحه خضرة الحقـ ـل انطلاقاً ونـضرة ورحابـه
٣- فتهـادى المـوّال لحناً خـضيباً لحبيـب مـضى أطـال عتابـه
٤- كان (حسان) مثل صفصافة الحقـ ـل رفيفـاً وروعـةً وصـلابه
٥- وحكاياتهـا تـروت رؤاه فـي صـباه بهـا غـذَتْ أترابـه
٦- عايـشت مولـد الزمـان وذابـت تحـت أقـدامها القـرون مهابـه
٧- في الفضاء الرحيب قامت وهامـت فـي ثرانـا عروقهـا الغلاّبـه
٨- كان (حسان) مثلها يعبـد الحقـ ـل ويهـوى نـسيمه وترابـه
٩- قـدماه علـى الطريـق نـشيد وقَّعـت لحنـه خطـى وثَّابـه
١٠- صافياً كالغدير لم يعرف الزيـ ـف قناعـاً فـي بـسمة كذابـه
١١- ضـحكات مـن الفـؤاد عـذاب ودمـوع يُـضل فيهـا عذابـه
١٢- وعلى مـشرق الـصباح دعـاء مـلء رئاتـه تُقَـى وإنابـه
١٣- صـامد للـسماء دون حجـاب مـن أب غـضَّن الزمـان إهابـه
١٤- أن يقيـه الإلـه شـرَّ عيـون حاسـدات وأن يـصون شـبابه

****

١٥- كان (حسان) مثل صفصافة الحقـ ـل رفيفـا وروعـة وصـلابه
١٦- آه يـا كـم رنـا لهـا فتنـزى بـين أحنائـه حنـين القرابـه
١٧- فهنـا تحتهـا وذات أصـيل فـتح القلـب للمحبـة بابـه
١٨- وتهـادت لقلبـه أغنيـات أسـبل القلـب فوقهـا أهدابـه
١٩- وسرت رعشة الحيـاة بـأرض ظللتهـا مـن الهجيـر سـحابه
٢٠- عرف الحـب يومهـا نظـرات تتهـادى حبيبـة هيابـه

٢١- ترسل الطرف نحوه لعناق		ثم ترخي على الجمال نقابه
٢٢- خطوات منغومة تتفاتى		في تغاريد نايه المنسابه
٢٣- وعيونُ الصفصافة الأم راحتْ		تشهدُ الملتقى تطيل ارتقابه

٢٤- في سكون اللقاء سال هديل		كفُن الصمت لحنه وأذابه
٢٥- يا ظلام المجهول غيبك قاس		أترى تهتك الظنون حجابه
٢٦- يا ظلام المجهول أرعشت قلبا		عصفت حوله رياح الكآبه
٢٧- فاكشفي منك يا غيوب قناعا		زج في زحمة الردى أعصابه
٢٨- وإذا صرخة تدوّم في الأفـ		ـق تداعت لها الربى في اصطخابه
٢٩- وعيون من هولها تتلظى		والردى حولهن يُزجي ركابه
٣٠- يطأ القمح في السنابل غضّاً		يطعن الأفق إذ يهز حرابه
٣١- واللهيب اللهيب كان قطيعا		من ذئاب وما أضل ذنابه
٣٢- زاحفًا زاحفًا برقصٍ كئيبٍ		نحو صفصافة المنى الخلابه
٣٣- فأطار الحمام عن عشه الهش		وأزجى إلى الغصون غرابه

****

٣٤- في سكون الحِمام دوّمَ صوتٌ		هو حسّان قد عرفتُ خطابه
٣٥- "إيه صفصافة المنى لا تُراعي		ثم أهوى فحطّمَ الشبّابه
٣٦- وإذا القبضة العنيدةُ فيها		منجلُ الموت فاغرًا أنيابه
٣٧- وعيونُ الصفصافة الأم راحتْ		تشهدُ الملتقى تطيل ارتقابه

الهوامش:

[1]ـ الأعمال الشعرية الكاملة، جمع وترتيب ومراجعة وتقديم د. أحمد درويش، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت ٢٠١٠، ج ٢، ص ٦٢٥.

[2]ـ تراجع: مقدمة "تنويعات غنادرامية"، القاهرة ٢٠٠٠. وعرض نقدي للديوان في: محمد إبراهيم أبوسنة: آفاق وأعماق وأوراق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤، ص١٢١ـ ١٢٦.

[3]ـ ويلاحظ الدكتور إبراهيم عوض "أنه في الوقت الذي أهمل فيه النقاد العرب القدامى أمر القصص، كان الإنتاج القصصي مستمرا على المستويين الخاص والعامي، ومتناولا جوانب الحياة العربية كلها، مصورا وقائعها، ومتتبعا دقائقها، أو سابحا في أجواء الخيال".

يراجع: فصول في النقد القصصي، القاهرة ١٩٨٥، ص ١٥.

[4]ـ د..ميجان الرويلي، د. سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ٣، ٢٠٠٢، ص ٢٠٨.

[5]ـ العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق د. محمد قرقزان. مطبعة الكاتب العربي بدمشق، ط ٢، ١٩٩٤، ج ١، ص ٤٤٨.

[6]ـ المصدر السابق، ج ١، ص ٤١٨.

[7]ـ د. أبو همام عبد اللطيف عبد الحليم: حديث الشعر. الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٤، ص ٢٦.

[8]ـ نشرت قصيدة "الصفصافة" في "معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين"، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط ١، ١٩٩٥، المجلد الثالث.

[9]ـ غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٧ ص٧، ١٧٠.

[10]ـ أحسب أن إضاءة إليوت T.S. Eliot حول المعادل الموضوعي، مازالت وافية في هذا الصدد، يقول: " الطريق الوحيد للتعبير عن الانفعال في صورة فنية هي العثور على معادل موضوعي، وبعبارة أخرى: على مجموعة من الأشياء، أو على موقف، أو على

سلسلة من الأحداث تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص، بحيث متى استوفيت الحقائق الخارجية التي يجب أن تنتهي إلى تجربة حسية، فإن الانفعال يثار إثارة مباشرة".

يراجع: د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث. نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط ٧، ٢٠٠٧، ص ٣٠٧.

وكذلك: ت. س. إليوت: الأرض اليباب الشاعر والقصيدة، د. عبد الواحد لؤلؤة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٩٥، المقدمة ص ٢٩ ــ ٣٢.

[11]ــ د. محمد رجب النجار: التراث القصصي في الأدب العربي. منشورات ذات السلاسل، الكويت ١٩٩٥، ص ٦٤٠.

[12]ــ أبو الفرج الأصبهاني: الأغاني. دار إحياء التراث العربي، بيروت، ج ١٤،ص٥٦.

[13]ــ يراجع: داوود الإنطاكي: تزيين الأشواق بتفصيل أشواق العشّاق. دار حمد ومحيو، بيروت، ط١، ١٩٧٢، ج١، ص٢٩٢.

ــ وقد وظفت شخصية ديك الجن لدى عدد من الشعراء المعاصرين، منهم عمر أبو ريشة، والبياتي، وشوقي بزيع، "فعلوا ذلك بدوافع نفسية /عاطفيّة، وقد اختاروا الملامح البارزة من ملامح عبد السلام وهي مثلاً: الغيرة العمياء ــ الشك القاتل ــ الرجل المخدوع ــ القسوة..".

راجع دراسة: ثائر زين الدين: خلف عربة الشعر. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٦، ص ١٥.

[14]ــ التراث القصصي في الأدب العربي، ص ٦٤٥.

[15]ــ يراجع: المرجع السابق، ص ٦١٧ــ ٦١٩.

[16]ــ فيليب لوجون: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم عمر حلي. المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤،ص ١٢.

[17]ــ خليل الشيخ: السيرة والمتخيل. أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٥، ص ١١.

[18]ــ السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ص٣٦.

[19]ـ يراجع: د. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية. مكتبة لبنان، دار النهار للنشر، بيروت، ط٢، ٢٠٠٢، ص ٥٤.

[20]ـ يراجع: د. مرسل فالح العجمي: السرديات مقدمة نظرية. حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية ٢٤، جامعة الكويت، ٢٠٠٤، ص ٤٢.

و: E. M. Forster, Aspects of the novel, Penguin Books, 1990, P.67.

[21]ـ جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٣، ص ١٥٨.

[22]ـ لمزيد من التفصيل حول وظائف الشخصيات في الحكاية خاصة، يراجع: فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة، ترجمة د. عبد الكريم حسن، د. سميرة بن عمو. شراع للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٦، ص٤٢ ـ ٨٢.

[23]ـ تقنية الاسترجاع Analepsis ، يعرّفها نقاد السرديات، ومنهم "جيرالد برنس"، بأنها "مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للحظة الراهنة، استعادة لواقعة أو وقائع حدثت قبل اللحظة الراهنة". المصطلح السردي، ص ٢٥.

ـ وليس في وسع هذه القراءة، أن تستحضر تفصيلا للمفارقة الزمنية، أو غيرها من التقنيات السردية، كما فصلها مثلا جيرارْ جينيت ، فالسياق هنا مغاير للسياق هناك، وإنما هي لمحة تهتدي بتلك الإسهامات، وتعين على ضبط الفهم والتحليل، وهذا ضوء إضافي مقتبس يتصدر الفصل المهم الذي كتبه جينيت عن "زمن الحكاية"، يقول: "الحكاية مقطوعة إضافية مرتين..: فهناك زمن الشيء المروي، وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال)، وهذه الثنائية لا تجعل الالتواءات الزمنية كلها ممكنة فحسب، بل الأهم أنها تدعونا إلى ملاحظة أن إحدى وظائف الحكاية، هي إدغام زمن في زمن آخر".

جيرار جنيت : خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧، ص ٤٥.

[24]ـ د. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ١٠٧.

[25]ـ الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي. الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق الترجمة (١١)، ١٩٩٦، ص ١٢.

[26]ـ يراجع لكاتب هذه السطور: صورة الغرب في الشعر العربي الحديث. مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت ٢٠٠٨، ص ٢٨٢.

ـ ولمزيد من الإيضاح لفكرة الجاحظ، يراجع: الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠٢، ج ٣، ص ١٣١ـ ١٣٢.

[27]ـ د. أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري. صدر في القاهرة ١٩٨٣.

وفي سبيل تبيان دور القافية، يقول (في ص ٧): " وهي لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحلية، بل هي جزء لا ينفصم منه، إذ تمثل قضاياها جزءا من بنية الوزن الكامل، تفسَّر من خلاله وتفسّره، فهما وجهان لعملة واحدة".

[28]ـ Gurr, p.,TheAppreclation of Poetry,Oxford(1972), p.77

ويراجع: د. محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي. دار المعارف، ط١، ١٩٨٨، ص٣٣.

[29]ـ حول دور الموسيقى الشعرية في أداء المعاني، يمكن مراجعة اجتهادات د. عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. مطبعة حكومة الكويت ١٩٨٩ = ١٤٠٩هـ، ج ١، ص ٢٣٨، وصفحات متفرقات.

[30]ـ يراجع د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص). المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب، ط٤، ٢٠٠٥، ص١٩، ٤٣.

وعلى سبيل المثال، يتحدد التشاكل لدى راستي Rastier، في "كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت"، ص ٢١.

[31]ـ المحاكاة الصوتية Onomatopoeia، في تعريف أولمان Ullmann، "نوع من التوافق (أو الهارموني) بين العلامة اللغوية ومعناها".

نقلا عن: د.محمد العبد: إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، ص ١٤.

[32]ـ د. مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع الفني، في الشعر خاصة، ص ٣٠٣.

[33]ـ أسرار البلاغة، تصحيح الشيخ محمد عبده، والسيد محمد رشيد رضا. دار المنار، القاهرة، ط٢، ص ١٥٧، ص ٣٣.

[34]ـ د. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص ٥٥.

ـ ويرى د. عز الدين إسماعيل أن التعاطف الوجداني مع الشخصية، يعود إلى التشخيص Characterization، و"يجب أن تكون الشخصية حية، فالقارئ يريد أن يراها وهي تتحرك، وأن يسمعها وهي تتكلم، يريد أن يتمكن من أن يراها رأي العين".
الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، د. ت، ص ١١٦.

[35]ـ من قصيدة عنوانها "نشيد الجبار أو هكذا غنى بروميثيوس". أبو القاسم الشابي: الأعمال الكاملة، المجلد الأول. مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ـ دار المغرب العربي، ط١، ص ٢٤٨.

[36]ـ منها ما ورد في بيت ابن نباته المصري (ت. ٧٦٨هـ):

ولا والله لا أزجي ركابا لغيرهما، ولا أنهي سؤالا

ديوان ابن نباته المصري، مطبعة التمدن بعابدين، ط١، ١٩٠٥، ص ٣٧٢.

وما ورد في قصيدة شوقي (ت. ١٩٣٢م)، (في تكريم الشاعر عبد الحميد الرافعي):

غدا يزجي الركاب وراح حتى أظل دمشق، وانتظم البقاعا

المصدر: شوقيتان لم تنشرا في الديوان: عبد القادر رشيد الناصري. الرسالة، عدد ٩٩٣(١٤يوليو ١٩٥٢).

[37]ـ د. عبد الحميد عطية عبد الحميد: مرجعية النص، قراءة في قصيدة "خطوات على الأعراف" للشاعر سعد مصلوح. حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، الرسالة ٣٠١، الحولية ٣٠، ٢٠٠٩، ص ٤٣.

المصادر والمراجع:

ـ القرآن الكريم.

ـ إبراهيم عوض (دكتور) : فصول في النقد القصصي، القاهر ١٩٨٥.

ـ أبو القاسم الشابي: الأعمال الكاملة، المجلد الأول. مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ـ دار المغرب العربي، ط١.

ـ أحمد كشك (دكتور): القافية تاج الإيقاع الشعري. صدر في القاهرة ١٩٨٣.

ـ أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي. الهيئة العامة لقصور الثقافة، آفاق الترجمة (١١)، ١٩٩٦.

ـ الأصبهاني (أبو الفرج): الأغاني. دار إحياء التراث العربي، بيروت.

ـ الجاحظ: الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠٢.

ـ إيهاب النجدي (دكتور): صورة الغرب في الشعر العربي الحديث. مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت ٢٠٠٨.

ـ ت. س. إليوت: الأرض اليباب الشاعر والقصيدة، د. عبد الواحد لؤلؤة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٩٥.

ـ ثائر زين الدين: خلف عربة الشعر. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٦.

ـ جيرار جنيت : خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧.

ـ جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٣.

ـ خليل الشيخ: السيرة والمتخيل. أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٥.

ـ خليل مطران: الأعمال الشعرية الكاملة، جمع وترتيب ومراجعة وتقديم د. أحمد درويش، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت ٢٠١٠.

ـ داوود الإنطاكي: تزيين الأشواق بتفصيل أشواق العشّاق. دار حمد ومحيو، بيروت، ط١، ١٩٧٢.

ـ ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق د. محمد قرقزان. مطبعة الكاتب العربي بدمشق، ط ٢، ١٩٩٤.

ـ عبد الحميد عطية عبد الحميد (دكتور): مرجعية النص، قراءة في قصيدة "خطوات على الأعراف" للشاعر سعد مصلوح. حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، الرسالة ٣٠١، الحولية ٣٠، ٢٠٠٩.

ـ عبد اللطيف عبد الحليم "أبو همام"(دكتور): حديث الشعر. الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٤.

ـ عبد القادر الناصري: شوقيتان لم تنشرا في الديوان. الرسالة، عدد ٩٩٣(١٤يوليو ١٩٥٢).

ـ عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تصحيح الشيخ محمد عبده، والسيد محمد رشيد رضا. دار المنار، القاهرة، ط٢.

ـ عبد الله الطيب (دكتور): المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها. مطبعة حكومة الكويت ١٩٨٩ = ١٤٠٩هـ.

ـ عز الدين إسماعيل (دكتور): الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، د. ت.

ـ غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٧.

ـ فلاديمير بروب: مورفولوجيا القصة، ترجمة د. عبد الكريم حسن، د. سميرة بن عمو. شراع للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٦.

ـ فيليب لوجون: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة وتقديم عمر حلي. المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

ـ لطيف زيتوني (دكتور): معجم مصطلحات نقد الرواية. مكتبة لبنان، دار النهار للنشر، بيروت، ط٢، ٢٠٠٢.

ـ محمد إبراهيم أبوسنة: آفاق وأعماق وأوراق، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤.

ـ محمد أحمد العزب: تنويعات غنادرامية. القاهرة ٢٠٠٠.

ـ محمد العبد (دكتور): إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي. دار المعارف، ط١، ١٩٨٨.

ـ محمد رجب النجار (دكتور): التراث القصصي في الأدب العربي. منشورات ذات السلاسل، الكويت ١٩٩٥.

ـ محمد غنيمي هلال (دكتور): النقد الأدبي الحديث. نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط ٧، ٢٠٠٧.

ـ محمد مفتاح (دكتور): تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص). المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب، ط٤، ٢٠٠٥.

ـ مرسل فالح العجمي (دكتور): السرديات مقدمة نظرية. حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية ٢٤، جامعة الكويت، ٢٠٠٤.

ـ مصطفى سويف (دكتور): الأسس النفسية للإبداع الفني، في الشعر خاصة. دار المعارف بمصر، ط ٣، ١٩٧٠.

ـ معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين. مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، ط ١، ١٩٩٥.

ـ ميجان الرويلي(دكتور)، سعد البازعي(دكتور): دليل الناقد الأدبي. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ٣، ٢٠٠٢.

ـ ابن نباته المصري: ديوان ابن نباته المصري، مطبعة التمدن بعابدين، ط١، ١٩٠٥.

E. M. Forster, Aspects of the novel, Penguin Books, 1990, P.67.

Gurr, p.,TheAppreclation of Poetry,Oxford(1972).