

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: ٢٤ × ١٧

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

مُتَكَلِّمَةٌ

لقي النتاج الشعري العربي قديمة وحديثه - ولا يزال - احتفاء كبيراً من الباحثين، والدارسين المعاصرين، فتناولوه بالدراسة والتحليل والتقييم علي اختلاف بينهم في الرؤية وطريقة تناول، بل المنهج الذي يعتمدون عليه، في محاولة جادة لكشف جوانب العبقريّة 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 أتكتأت 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، ولا يختار 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 المعري - التي لم يختر هو لقصائدها عنواناً، ولكن المحققين وضعوا لها عناوين - وديوان السيّاب يأتيتان نتيجة طبيعية للعصر الذي وُجد 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 المعري 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 الشعارين 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 لا يكون إلا بعد معاناة الأديب، وإحساسه بما حوله، ومن حوله؛ فيتأثر به، ويتخذ اتجاهه موقفاً سلباً أو إيجاباً، وهو ما يتجلي عند المعري 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 الشعارين أمور عدة منها:

١ - التطابق الواضح بين نفسية المعري والسيّاب المتأزمة إزاء الكون والحياة، خاصته في ثنائية

الحياة والموت، والتي جاء تعبير المعري عنها قاتماً سوداوياً، في حين جاء التعبير عنها عند السيّاب ممزوجاً بين القلق والخوف من الموت.

٢ - إن ثنائية الموت والحياة عند كلا الشاعرين لم يتطرق إليها أحد في دراسة أو بحث يجمع بين هذين الشاعرين.

٣ - الرغبة في إيجاد توازن بين الكتابات النظرية لثنائية الحياة والموت، وتأصلها في الشعر العربي، وتبيين الكتابات التطبيقية، من خلال التطبيق علي لزوميات المعري وديوان السيّاب؛ لتضحي الرؤية الفنية أعمق وأوسع.

٤ - تقديم صورة شاملة للحياة والموت، وما يخص كلا 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 اشتمل هذا الكتاب علي مقدمة بها نبذة مختصرة عن موضوع، وتمهيد الدراسة (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 المعري والسيّاب) أما الدوافع عند المعري

فندرس منها:

١ - الدوافع السياسية.

٢ - الدوافع الاجتماعية.

الدوافع الذاتية (الإعاقة - موت الأهل - التناقض - عدم الثقة - الاعتزال - السجن 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 التصويرية في ثنائية الحياة والموت) أتناول فيه:

مصادر الصورة التصويرية ٠ الثقافية - الطبيعية - الحضارية).

أنماط الصورة ومظاهرها (التشبيه - الاستعارة - الكناية تبادل المدركات بشقية التشخيص

والتجسدي).

أما **الفصل الخامس** والأخير فجاء بعنوان: النسق الإيقاعي . أتحدث فيه عن الإيقاع بنوعيه

-عند كلا الشاعرين - وأثره في إبراز تجليات الإبداع 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 هندأوي

مَهْيَدٌ

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 شتى 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 المعري والسياب، 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 والموت؛ نظراً لتعدد مفهومهما عند العلماء تبعاً لتخصص كل منهم. وقد اتصل مفهوم الحياة والموت - رغم تعقيدهما وصعوبة تحديدهما 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.

وسنبداً بتحديد مفهوم الموت أولاً؛ لقوله تعالى: ﴿الَّذِي خَلَقَ الْمَوْتَ وَالْحَيَاةَ لِيَبْلُوَكُمْ أَيُّكُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا﴾^(١).

(١) سورة الملك: 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.^(١) وبالنسبة لمفهوم الموت في الاصطلاح، فقد تعددت تعريفاته - أيضاً - وإن دارت كلها حول توقف معالم الحياة نهائياً^(٢). 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 بالآنا أكثر من الجماعة، ولذا يحس الفرد بالألم ويحاور نفسه «لماذا كتب عليّ 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؟»^(٣).

وللموت مرادفات عدة، فإلى جانب اللفظ الأصلي (الموت) وما يشتق منه من أسماء وأفعال، هناك ألفاظ ومرادفات أخرى منها «الردى، والهلاك، والتكل، 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، وأجناه ضريحة، وصار إلى عمله، وماكدح نفسه»^(٤).

أما مفهوم الحياة، فإنه مأخوذ - في اللغة - من الجذر اللغوي (حي) أي أبقاه الله، وهو نقيض (مات)^(٥).

أما في الاصطلاح، فتعرف الحياة بأنها «ثبات الشيء على الحالة الأولى، ويزاد الفناء»^(٦). 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 الرشدي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط٣، ١٩٤، ١٣٥١٣٢
- 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 ص ١٨ بتصرف
- (٣) زكريا إبراهيم، تأملات وجودية، دار الأدب، بيروت، ١٩٦٢ ص ٦١
- (٤) عبدالرحمن عيسى الهذاني، كتاب الألفاظ الكتابية، ضبط وتصحيح: لويس شيخو اليسوعي، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت ط٨، ١٩١١، ص ٢٥٣
- (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 الدايدة، دار الفكر، بيروت، ١٤١٠، ص ٦٣٩

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 «تعبّر مفردتا الحياة والموت عن معنى مشترك، أو أنهما نمطان لحالة واحدة بمعنى إن كل واحدة منهما 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 كبيراً، تجلّى ذلك في كثير من الآيات القرآنية التي جمعت بين هذه الثنائية في أكثر من موضع، نحو قوله تعالى: «ويُحيي الأرض بعد موتها وكذلك تخرجون»^(٤). أي إزالة القسوة النامية في الكائنات الحية، وقوله تعالى: «أو من 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، ص ٢٠١ - ٢٠٢

(٢) نضال الزبيدي، الثنائيات المتضادة في شعر مخضرمي الجاهلية والإسلام، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٠ ص ٢١

(٣) انظر، ثريا عبدالفتاح، القيم الروحية في الشعر العربي قديمه وحديثه، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ت ص ١٥

(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 مختلفة 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 أقلقَت 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 تساور الإنسان 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 شغلهم 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. ١٢٠٠
 - (٢) انظر، جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ترجمة: كامل يوسف حسين، عالم المعرفة، الكويت ع (٧٦)، أبريل ١٩٨٤، ص ٦٦
 - (٣) انظر عبدالرحمن بدوي، الموت والبعث، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٦٢، ص ٣
 - (٤) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢، ٤٤٠/٢
 - (٥) جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، سابق، ص ٤٧
 - (٦) زكريا إبراهيم، تأملات وجودية، سابق ص ٦٦
 - (٧) السيد حسن، الروح بين العلم والعقيدة: الحياة بعد الموت، دار الهادي للطباعة والنشر، والتوزيع، بيروت، ط ٣، ٢٠٠٥ ص ١٣١

وهذا شوبنهار يرى أن الموت هو أسوأ ما في الحياة^(١). في حين يرى (أونامو) أنه مع استغراقه في دوامة الحياة، يكتشف فجأة أن الموت يحوم حوله، وأن الإحساس بالفناء صار يستولي عليه^(٢). وبهذا يتأكد حضور جدلية الحياة والموت في الفكر الإنساني، ويتضح مدى استبدادها وسيطرتها على الفلاسفة والمفكرين.

رابعاً: الحياة والموت في الشعر:

تجدد الإشارة بداية إلى أن ثنائية الحياة والموت سيطرت على الشعر منذ 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 ما هو إنساني إلا بالمرور بما هو ذاتي.

ولقد تغنى بهذه الثنائية الشعراء على مر العصور، إذ انصهرت في لهيب التجربة الشعرية^(٣)، بحث صارت قاسماً مشتركاً التفت حولها الشعراء منذ العصر الجاهلي حتى العصر الحديث، حين أجهد الشعراء أنفسهم في البحث عن عشبة الخلود عند جلجامش، الذي تؤرقه هذه الثنائية بعد وفاة صديقة أنكيبدو 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^(٤)..
وقد دفع هذا الإحساس جلجامش إلى البحث عن سر الخلود، وحين ظن أنه أدرك كنهه هذا السر، سيطر عليه مرة أخرى الإحساس بالفناء:

إلى أين تسعى يا جلجامش
إن الحياة التي ينبغي لن تجد
حينما خلقت الآلهة العظام البشر
قدرت الموت على البشرية
واستأثرت هي بالحياة^(٥).

(١) انظر، زكريا إبراهيم، مشكلة الحياة، مكتبة مصر، د.ت ص ٢٣

(٢) انظر، السابق ص ١٩٧

(٣) انظر، صابر عبدالدايم، شعراء وتجارب، نحو منهج تكاملي في النقد التطبيقي، دار الوفاء، الإسكندرية، ١٩٩٩، ص ١٧٨

(٤) ملحمة جلجامش، ترجمة: طه باقر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٠ ص ٩٧

(٥) السابق ص ١١٧، ١٢٠

ويبدو جلياً مدى سيطرة هذه الثنائية على ملحمة جلجامش التي اتخذت شكلاً يمتزج فيه ماهو واقعي بماهو أسطوري وخيالي، مما يعد إراثاً إنسانياً يشكل ثقافة البشر و«صوابتدائية 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»^(١) وهذا يعني أن ثنائية الحياة والموت في الشعر قد رافقتها الأسطورة في العصور الأولى بكل أشكالها، مثل رد الشعر إلى قوى غيبية متمثلة في الشياطين والجن^(٢).

وقد انعكست هذه الثنائية على الشعر الجاهلي، واستولت عليه، فبات هذا الشعر يجمع بين هذين الضدين: الحياة والموت^(٣)، 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 تعيث بالمكان (آثار الديار) حيث تأتي رياح الجنوب والشمال، إحداها تظهر ما تمحوه الأخرى في حركة مستمرة لا تنتهي، والشاعر لا يملك إلا البكاء الذي يعكس استسلامه وضعفه^(٤):

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحول
فتوضح فالمقراة لم يّعف رسمها لما نسجتها من جنوب وشمال
ترى بعز الأرام في عرصاتها وقيعانها كأنه حب فلفل
كأنني غدة البين يوم تحمّلوا لدى سمرات الحي ناقف حنظل
وقوفاً بها صحتي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسي وتجمّل
وإن شفائي عبرة مهراقة فهل رسم دارس من معول

(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، ع ٢، ١٩٨٤، ص ٤٣-٤٧، وأنس داود، الأسطورة في الشعر العربي، دار المعارف، ١٩٩٢، ص ٦٩

(٣) انظر كمال أبو ديب، الرؤى المتنعة، 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، ص ٨

وهي أبيات تعبر عما يحسه الشاعر من تناقض ومن فقد وضياح 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 عدايات الزمن وبأن «تجلي القدس في الحجر، ماهو إلا تجل وجودي بامتياز»^(٢). وقد أثرت صورة المقدمة الطللية على الشعر العربي بعد ذلك، بحيث باتت هذه المقدمة تجمع بين النقيضين: الحياة والموت، فهي هو (عمرو بن كلثوم) يُقبل على الحياة بكل ملذاتها، فيخاطب صاحبته:

أَلَا هَبِي بِصَحْنِكَ فَاصْبَحِينَا وَلَا تَبْقِي خُمُورَ الْأَنْدَرِينَا (١)

إلا أنه سرعان ما يتذكر مصيره المحتوم فيقول:

وَلَا تَبْقِي خُمُورَ الْأَنْدَرِينَا مُقَدَّرَةً لَنَا وَمُقَدَّرِينَا (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 الديلمي^(٥).

(١) عبد الحليم حنفي، مطلع القصيدة العربية ودلالاته النفسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧ ص ٨٢-٨٣
(٢) تركي علي الربيعو، من الطين إلى الحجر، قراءة في سفر الخلود، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٧ ص ١٣٨

(٣) انظر، يوسف خليف، ذي الرحمة شاعر الحب والصحراء، مكتبة غريب، د.ت ص ١٤٦-١٤٨
(٤) انظر، محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٦ ص ١٢٣، وأيضاً: عبدالله النطاوي، ومي يوسف خليف، مداخل إلى عصور أدبنا القديم، دار الثقافة العربية، القاهرة، د.ت ص ٢١١

(٥) انظر، إبراهيم عبدالرحمن، الشعر الجاهلي قضاياها الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب ١٩٨٤ ص ٢٠٦

ومن المعلوم أن المعري 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 طاعنٌ فقد طال في دار العناء، مقامي؟ (٣)

ويكرر المعنى نفسه في موضع آخر فيقول:

رب متى أرحل عن هذه الـ دنيا، فإني قد أطلت المقام؟ (٤)

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

فيم التحايل بالخلود وملهم لحضيرة ومفكر لتراب
من منكم رغم الحياة وعبثها لم يحتسب للموت ألف حساب
نئب ترصدني وفوق نبويه دم أخوتي وأقاربي وصحابي (٥)

ومع تطور العالم وسيطرت الرأسمالية عليه، أحس الشعراء بالغربة الروحية والمكانية، فيشتاقون 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 هباً^(٦)

لم يكن السيّاب بمنأى عن هذا الإحساس المدرك لتناقضات الوجود من حوله، فيجمع بين الحياة والموت في قوله:

جيكور ستولد جيكور
النور سيورق والنور
جيكور ستولد من جرحي،
من عضة موتي، من ناري^(٧).

(١) أبو القاسم الشابي، ديوان: أغاني الحياة، دار مصر للطباعة، ط ١، ١٩٥٥، ص ١٤٣

(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 ما في ذاتي فسنطلق خالداً فوق مسرى النجوم والأفلاك، وسيبقى اسمي مشرقاً ما بقي الدهر»^(٣). وأنبل ما في الشعراء وأخلد، هو الشعر يستجيبون 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، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٨١

(٢) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥، ص ١٦٤

(٣) أوفيد، مسخ الكائنات، ترجمة: ثروت عكاشة، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٢، ص ٣٣٣

(٤) محمود درويش، الجدارية، دار رياض الرئيس، بيروت، ٢٠٠٠، ص ٥٤-٥٥

أما التساؤل الثاني، فإن الإجابة عنه تكمن في أن هاتين الثنائيتين متلازمتان، فلا وجود وذكر لإحدهما دون الأخرى 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»^(١). من خلال الإيمان المطلق بالبعث والنشور، الذي حرص القرآن على تثبيتها في النفوس.

(١) يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، دار غريب، د.ت ص ١٥٧-١٥٨

الفصل الأول

دوافع الحياة والموت عن المعري والسياب

الفصل الأول

دوافع الحياة والموت عند المعري والسياب

توطئة

تعد جدلية الحياة والموت من الثنائيات المهمة التي اهتم بها كل من المعري والسياب، 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 الشعارين، وإنما توافر لها العوامل النفسية، التي يهيئها المكان والزمان والدافع المناسب، وكلها أشياء أثرت في نظرة كلا الشعارين للموت والحياة وطبيعة الوجود «الشاعر إذ يرى الوجود من خلال عينيه هو، الوجود بكل نواحيه الطبيعية والاجتماعية والنفسية والفكرية، وكما وصفه ناقد أوروبي معروف، هو الذي يرى الحياة كما لو كان انظر إليها أول مرة، والفرق بين الشعر الجيد والشعر الرديء هو أننا نجد في الأول رؤية مباشرة للحياة ينعدم وجودها في الثاني، سمي هذه الرؤية ماشئت، ولكنك لا تستطيع أن تذكر أنها رؤية ذاتية، إنها رؤية الشاعر نفسه للأشياء»^(١).

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

وقد ظهر المعري والسياب في عصرين متباعدين، فالأول قديم والثاني معاصر، وإن تشابهت ظروف العصر والأوضاع، وكأن عصر السياب ماهو إلا صورة مكررة لعصر المعري، من خلال التشابه الكبير بين العصرين: اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً، إضافة إلى العوامل الذاتية الداخلية التي دفعت كلا الشعارين إلى التعبير عن حالة التناقض التي يعيشونها والتي ظهرت وتجلت في حديث الحياة والموت عندهما، بحيث صارت هذه الثنائية تجسيدا للموقف العام للعصر، الذي يستحيل بعد ذلك إلى عدد من المواقف الفنية الخاصة التي تُعنى بتصوير أزمة الإنسان الداخلية والخارجية.

(١) مصطفى بدوي، دراسات في الشعر والمسرح، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦٠ ص ٤٨

(٢) محمد غنيمي هلال، المواقف الأدبية، نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٩٢ ص ٢٥

وحقيقة الأمر أن «العصر يختار فنه، ولا يختار الفن عصره؛ لأن العصر هو 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 المعري والسياب تأتي نتيجة طبيعة للعصر الذي وجدنا فيه، والظروف التي أحاطت بهما.

وليس معنى ذلك تماثل المعري والسياب في طريقة تناول لثنائية الحياة والموت، فلكل منهما بصمته التي تميزه عن الآخر، فكل منهما يمتلك الرؤية أو الحكمة أو الفلسفة منطلقاً، يجعل من شعر الحياة والموت نقطة التقاء بينهما، تملك بداخلها بذور التشابه والاختلاف معاً، وبهذه الرؤية بين الشاعرين تبرز صورة الحياة والموت الخالدة بخلود الشعر نفسه، مما يؤكد أن «شعرنا العربي على امتداد قرون طويلة حافل بالكنوز الثمينة، والدرر الكامنة، تنتظر دائماً من يجلوها ويعرضها، مشرقة وضيئة، نابضة بالحس الحضاري، والوجدان الإنساني، اللذين اتسمت بهما خلال هذه المسيرة الطويلة الممتلئة»^(٢) وحتى لا يتوهم من قولنا بتشابه البواعث والدوافع أننا في طريقنا إلى جعل الشاعرين 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. وليست قيمة هذه المبادئ قصراً على النظريات في دعواتها التجريبية، ولكنها حية في صورها الأدبية ومثلها الحية في العباقرة من الأدباء»^(٣).

ثم هل هذا التشابه بين عصري الشاعرين يوقع في مأزق إعادة الإنتاج لثنائية الحياة والموت في الشعر الحديث ممثلاً في شعر السياب أم لا؟ كما يقول أدونيس^(٤)، ومن ثم فإن لكل من المعري والسياب عامله الأصلي، وقلعته الشعرية المحكمة، التي تدفع إلى الموضوعية في تناولنا لثنائية الحياة والموت عند كلا الشاعرين وتجاوز منطقة السابق واللاحق إلى طريقة الحاسة الفنية، التي دفعت ابن قتيبة إلى القول عن الطريقة التي اتبعها في كتاب: الشعر والشعراء: «ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه أو إلى المتأخر بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل إلى الفريقين، وأعطيت كلاهما حقه»^(٥).

(١) فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، سلسلة كتابات نقدية (١٢٣)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٢ ص ٧٣

(٢) فاروق شوشة، أحلى ٢٠ قصيدة حب في الشعر العربي، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٦ ص ٧

(٣) محمد غنيمي هلال، المدخل إلى النقد الأدبي الحديث، الأنجلو المصرية، ط ٢، ١٩٦٢، ص ١٧

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

(٥) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد شاكر، دار المعارف ١٩٦٧ ص ٣

ومن هذا المنطلق، فإن هذا الفصل سيأخذ بمضمون كلام ابن قتيبة فيبدأ المعري، لسبقه زمانياً. أولاً دوافع الحياة والموت عند المعري:

امتدت حياة أبي العلاء المعري بين سنتي (٣٦٣ - ٤٤٩هـ)، فهو من رجال القرنين الرابع والخامس. هذه الحياة الطويلة جعلت قضية الحياة والموت من أهم ما كان يلح على المعري؛ 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 المعري سلسلة من المحن والآلام منذ أن وُلد إلى أن رحل عن العالم؛ فقد «أساءت الحياة إلى أبي العلاء المعري غير مرة، وغدرت به في شتى المناسبات؛ فقد سلبتة ناظرية وهو حدث، 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 وجرحته روحه جرحاً دامياً، وأحدثت في نفس نقصاً حرماً الاستمتاع بكثير من مباحج الحياة»^(٣). ولذا كره المعري البقاء وتمنى الرحيل عن الدنيا^(٤):

قد طال عمري طول الظفر، فاتصلت به الأداة، وكان الحظ لو قُلما

وإذا كان كثير من الدارسين قد أفاضوا في الحديث عن شخصية المعري: 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 المعري، الذي يعد شاعر هذه الثنائية الأكبر، حيث جلها الحقيقة المطلقة في لزومياته التي يقول في مقدمتها: «كان في سؤالف الأفضية أني أنشأت أبنية وأوراق، توخيت فيها صدق الكلمة، ونزهتها عن الكذب والميظ»^(٥). هذه الحقيقة أقرب ما تكون إلى الحقيقة الدينية، فهو يقول عن اللزوميات: «فمنها ما هو تمجيد لله الذي شرف عن التمجيد، ووضع المن في كل جيد، وبعضها تذكير للناسين، وتنبيهه للرقدة الغافلين، وتحذير من الدنيا الكبرى التي عبثت بالأول»^(٦).

(١) انظر التبريزي، شروح سقط الزند، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٦، ط٤، ص٤

(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، ص٤٩

(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 المعري إلا إذا عرفنا شيئاً عن شخصية المعري، 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 المعري بالانهيار السياسي الذي ضرب ركائز الوحدة، وتحولت الدولة أو الإمبراطورية في العصر العباسي إلى دويلات، وانقسم جناحا هذه الأمة بين الخلافة العباسية -أسماً- والفاطميين. « المعري يتنفس في هذه الجو، وعلى بابهِ تصطبج الأمواج يلتفت عن يمين فإذا العراق غير بعيد منه، فيه خلافة عباسية سنية قائمة، بايعها جمهور المسلمين، ورسخها عمر طويل قارب منتصف قرنه الثالث، وملتفت إلى يساره، فإذا مصر قريبة منه واصله إليه، قد استقرت فيها دولة فاطمية قوية فتية، في عنفوان نشاطها وضجيج دعوتها. ومن حولها التف الناقمون والطامحون والمغامرون، وحفت بها إحياءات غيبية وهمسات سرية»^(١).

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

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

مل المقام، فكم أعاشرُ أمة أمرت، بغير صلاحها، أمراؤها
ظلموا الرعية، واستجازوا كيدها فعدوا مصالحها وهم أجراؤها
فرقاً، شعرتُ بأنها لا تقتني خيراً، وأن شرارها شعراؤها
أثرت أحاديث الكرام، بزعمها وأجاد حبس أكفها إثرائها.

(١) عائشة عبدالرحمن، مع أبي العلاء المعري في رحلة حياته، دار المعارف، د.ت ص ١٠٩

(٢) السابق ص ١٠٨، ولزيد من التفاصيل حول هذه الجزئية انظر، حسن إبراهيم حسن، تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، دار النهضة المصرية، ١٩٩٦ ص ٣٢-٣٦

(٣) لزوم ما لا يلزم ٤٨/١

هذه الأبيات تكشف عن قلق المعري 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 رقداً 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 المعري 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 المتع الجري، الذي يعكس تخلي الأمة عن دروعها وبيعها أحياناً» ^(٤).. وعلى الرغم من هذا المأخذ، فإن إحساس المعري 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، ط ٢، ١٩٨٢، ص ١٩٨

أسود 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 المعري، وأسهمت في اتجاهه نحو التفكير في الحياة والموت؛ فالمعري لم يكن بمعزل عما يحيط به من أحوال تتصل بحياة الناس من حوله، وكان لهذه الحياة تأثير مباشر عليه، فحاول إصلاح هذه الحياة بنقد المجتمع وتقويمه، وإيماناً منه بأن للشعر الاجتماعي « رسالة أخلاقية متعمدة، والشاعر يتحدث فيه مباشرة إلى مجتمعه، ويعلن عن نقائصه من أجل انتزاع الاعتراف بها، ولأن الشاعر يتحدث في هذا الشعر إلى مجتمعه، ويكون شعره أشبه بالخطابة والوعظ^(٢) ».

والمعري كان في شعره مصلحاً اجتماعياً، فالصلة وثيقة بين ما يقول المعري وما نجده في عصره من مؤثرات جعلته يعبر عنها بما قال من خلال انفعاله بما حوله وتأثره به^(٣)، وتجلي ذلك في شعره المتصل بالحياة والموت.

والحقيقة أن الحياة الاجتماعية في عصر المعري لم تكن أقل سوءاً من الحياة السياسية، بل كانت في غاية السوء «وكانما عبث السياسة ألقى ظلاله على الناس، فأذاع بينهم البغض والطمع ... وأخذت الصلات بينهم وبين الدين تتضاءل تضائلاً شديداً في سبيل رضا صاحب السلطان، أو في سبيل المنافع العاجلة، فأصبح النفاق والكذب السلعة التي لا تبور^(٤)» وهو ما عبر عنه المعري بقوله^(٥):

أنافق في الحياة كفعل غيري وكل الناس شأنهم النفاق

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، ط ٦، ١٩٧٦ ص ١٠٧

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

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

(٤) شوقي ضيف، فصول في الشعر والنقد، دار المعارف، ط ٢، ١٩٧١، ص ١٠٩

(٥) لزوم ما لا يلزم ١١١٠/٢

(٦) لزوم ما لا يلزم ٧٣٦/٢

جنوا كبائر آثام، وقد زعموا أن الصغائر تُجني الخلد في النار
ومن ثم فإن شعر المعري يمثل سجلاً واقعياً لما حوله، فقد راعه أن المجتمع من حوله طبقات:
الفقير والغني، فيقول: (١).

لقد جاءنا هذا الشتاء وتحتَه فقير معري أو أمير مدوج
وقد يرزق المجد ود أقوات أمة ويُحرم قوتاً واحد وهو أحوج

يتجلى في البيتين المعري الإنسان، حين يعرض صورة أو ثنائية للتناقض التي تنتشر في المجتمع ومن الجوانب الاجتماعية المهمة الأخرى التي أثرت في المعري، ما كان من تسلط الحكام وهم يكيدون للناس، ويفسدون عليهم أمورهم، حتى نراه يتأفف من الحياة ومن الزمن الذي جمعه بهم فيقول: (٢).

يسوسون الأمور بغير عقل فينفذ أمرهم ويقال: ساسه
فأف من الحياة وأف مني ومن زمن رئاسته خاسه

وعلى الرغم من ذلك، فإن المعري لم يفقد الأمل في وجود إمام عادل ينشر العدل بين الناس: (٣).
متى يقوم إمام يستقيد لنا فنعرف العدل أجيالاً وغيطان

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

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

لو كنت رائد قوم ظاعنين إلى دنياك هذي لما ألفيت كذابا
لقلت : تلك بلاد نبتها سقم وماؤها العذب سم للفتى ذابا

(١) السابق ٣١٨/١

(٢) السابق ٨٩٣/٢

(٣) السابق ١٥٣٦/٣

(٤) حامد عبدالقادر، فلسفة أبي العلاء، سابق ص ٣٧

(٥) لزوم ما لا يلزم ١٣٧/١

هي العذاب فجدوا في ترحلكم إلى سواها ، وخلوا الدار إعذاباً
ونظراً لسوء أحوال المجتمع من حوله ، فإن المعري قد يئس أن يجد من صلاح الناس في
مجتمعه ؛ لتغير الناس والدنيا :^(١).

تغير الناس والدنيا بأجمعها حتى الفرائس ، بعد الإبل ، خزانٌ
ومن ثم استقر في نفس المعري اليأس من أن يجد أحداً يستجيب لدعوته الإصلاحية :^(٢).

آليت ما في جيلنا أحداً يُختار ، لا زيد ولا عمرو
عمنا على دُر ، فأعوزنا إن الجواهر دونها الغمرُ
أرى المعاشر ، في غرائزهم سوء الطباع : الختل والقمرُ
نارٌ ، فميتهم الرماد هباً وكأنما أحيأوها جمر

وكان للكوارث الطبيعية التي شهدتها مجتمع المعري^(٣) دور كبير في نزعه 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^(٤) :

أرى كفر طاب أعجز الماء حفرها وبالس أغناها الفرات عن الحفر
كذلك مجرى الرزق واد بلا ندى وواد به فيض ، وآخر ذو جفر

كل هذه الدوافع الاجتماعية -وغيرها- كان لها تأثير قوي ومباشر على المعري ، فيأس من
الحياة ، ومال إلى مصانعة ماحوله :^(٥).

يَقُولُ لَكَ الْعَقْلُ الَّذِي بَيْنَ الْهُدَى إِذَا أَنْتَ لَمْ تَدْرِ عَدُوًّا فَدَارِهِ
وَقَبْلَ يَدِ الْجَانِي الَّذِي لَسْتَ وَاصِلًا إِلَى قَطْعِهَا وَأَنْظُرْ سُقُوطَ جِدَارِهِ

ومن ثم كانت للبيئة الاجتماعية التي أحاطت بالمعري دور واضح وملاموس في اتجاهه التأملية

(١) السابق ١٥٣٧/٣

(٢) السابق ٦٣٤/٢

(٣) انظر ، محمد سليم الجندي ، الجامع في أخبار أبي العلاء المعري وآثاره ، المجمع العلمي العربي ، دمشق ،
١٩٦٢ ، ١١٣/١ وما بعدها

(٤) لزوم ما لا يلزم ، ٧٠٩/٢

(٥) السابق ٧١٦/٢

إلى حياته ومصيره، وهو الاتجاه الذي نلمسه واضحاً في اللزوميات؛ لأنه 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:

أشرنا في بداية تناولنا لدوافع الحياة والموت في شعر المعري إلى أنه أُصيب بالعمى وهو في الرابعة من عمره، فكانت بمثابة الصدمة التي أثرت في مجريات حياته بعد ذلك «فإن إصابة الشخص بالعمى يلقي عليه جميع القيود والمضايقات المتعلقة بهذه العاهة، وأخطرها تعذر الحركة بسهولة، وعدم القدرة على التحكم في البيئة، وهذه القيود -مضافاً إليها شعور الشخص بأنها ستلازمة طوال حياته- تصبح غاية القسوة والألم، ومثل هذا الشخص يتصرف نحو مأساته بنفس الطريقة التي يتصرف بها الأشخاص الذين يعيشون في مواقف شاذة وتحت ظروف غاية في القسوة»^(١).

وقد تركت هذه العاهة أثراً نفسياً وسلوكياً على نفسية المعري، فأحس بآلام هذه المحنة مبكراً فأحس أنه «لا يحيا حياة الناس، فحياته تحيط بها أثقال من العجز، وتغشاها ظلمات تحجب عنه الوجود وعبء على غيره، لا يستطيع الحركة بدون عون، وجعله ذلك يشعر بغير قليل من الأسى والحزن، وأن الحياة مليئة بالشرور، ومن هنا فقد أطل التفكير في شرور الحياة، ويطول به القلق واليأس، فالحياة نصب وعذاب وألم»^(٢).

لقد جعلته هذه المحنة ساخطاً قلقاً متبرماً من الحياة، ومن ثم أقام علاقة جدلية ونفسية بين هذه العاهة وبين العزلة والانطواء، وشعر بالنقص والدونية التي حاصرتة وأحاطته بالخوف والقلق^(٣).، يذكي ذلك الصورة المتعلقة بالعميان في مخيلة الناس، فهي صورة شاذين يستجدون العطف وسبل العيش^(٤).. يقول أبو العلاء معمما الجدلية الطبيعية بين العمى والانطواء: «(٥)».

(١) مختار حمزة، سيكولوجية المرضى وذوي العاهات، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٥، ط ٣، ص ١١٩

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

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

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

(٥) لزوم ما لا يلزم ١/١٢٤

إِذَا كُفَّ صَلُّ أَفْعَوَانٍ فَمَا لَهُ سَوَى بَيْتِهِ يَقْتَاتُ مَا عَمَرَ التُّرْبَا
وَلَوْ ذَهَبَتْ عَيْنَا هَزْبِرٍ مُسَاوِرٍ لَمَا رَاعَ ضَانًا فِي الْمَرَاتِعِ أَوْ سِرْبَا

فالمعري جعل نفسه - بسبب عاهة العمى - كالثعبان الذي يلزم بيته ويحبس فيه حين يمنع من السعي، ويقفات على التراب، كما أوضح أن عاهته تلك كانت السبب في جرأة غيره عليه، وليس أدل على ذلك من أن العمى إذا أصاب الأسد (الهزبر) لما أخاف ولا هاجم الغنم ولا سرب الوحوش. ومن ثم عد المعري العمى عورة يجب أن يستتر منها: ^(١).

بَعْلَمَ إِلَهِي يَوْجَدُ الضَّعْفَ شَيْمَتِي فَلَسْتُ مَطِيقًا لِلْغَدْوِ وَلَا الْمَسْرِى
غَبِرْتُ أَسِيرًا فِي يَدَيْهِ وَمَنْ يَكُنْ لَهُ كَرَمٌ تَكْرُمُ بِسَاحَتِهِ الْأَسْرَى

ويبدو أن المعري قد تبرم من هذه العاهة وتمنى التخلص منها بطلوع النهار/ الموت فيقول: ^(٢).

وَلَطَالَمَا صَابَرْتُ لَيْلًا عَاتِمًا فَمَتَى يَكُونُ الصَّبْحُ وَالْأَسْفَارُ؟

وقد اعتبر المعري العمى سجنًا وليس خلوة؛ لأن الخلوة في معناها الارتياح، فيقول: ^(٣).

أَيْسَجَنَنِي رَبُّ الْعَلَا وَهُوَ مَنْصَفٌ وَإِنْ تُقَنَّ رَاحَ فَهِيَ لَا رَيْبَ تُبْزَلُ

كما عد العمى أسراً فيقول: ^(٤).

غَدَوْتُ أَسِيرًا فِي الزَّمَانِ كَأَنَّنِي عَرَوْضَ طَوِيلٍ قَبِضَهَا لَيْسَ يُبْسَطُ

ويصور المعري ظلام القبر بظلام العمى فيقول: ^(٥).

وَإِظْلَامَ عَيْنٍ بَعْدَ ظِلْمَةِ الثَّرَى فَقُلْ فِي ظِلَامٍ زَيْدٍ فَوْقَ ظِلَامٍ

وقد جعل المعري الموت أماناً من عاهة العمى فيقول: ^(٦).

إِذَا طَفَنْتُ فِي الثَّرَى أَعَيْنُ فَقَدْ أَمَنْتُ مِنْ عَمَى أَوْ رَمَدٍ

(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 المعري الموت على العمى يدل على شدة حزنه من عاهته هذه، وجعلها إحدى المؤثرات القوية ذات الحضور الفاعل في شعره «فإن تعاظم صناعة الشعر أو الوصف فإن هذا الحرمان قد استتبع ضعف خياله»^(١). ومن ثم نالت محنة العمى حظاً كبيراً في شعر المعري، فاعتبرها أحد سجونه الثلاثة: ^(٢).

أراني في الثلاثة من سجونني فلا تسأل عن الخبر النبئ
لفقدي ناظري، ولزوم بيتي وكون النفس في الجسد الخبيث

لقد حدد المعري قيوده أو سجونه الثلاثة في هذه الدنيا: فقد البصر، لزوم البيت، وسجن ثالث تخيلي فلسفي، وهو الجسد.

إننا نستطيع - من خلال عاهة العمى - أن نطالع المعري كاملاً في قصيدة واحدة، حتى ولو اختلفت زاوية تناول عنده، فكل زاوية من زوايا رؤيته يفصح في النهاية على فلسفته للموت والحياة. وهذه قصيدة أخرى من قصائده، تعطينا بعداً آخر لهذه الفلسفة، يفتحها بالعمى آفته التي أفسدت عليه حياته: ^(٣).

إذا مرّ أعمى، فارحموه وأيقنوا وإن لم تكفوا، أن كلكم أعمى
وما زال نعم الرأي لي أن منزلي كأنني فيه مضمّر كن في نعماً
غدوت ابن وقتي، ما تقضى نسيته وما هو آت لا أحس له طعماً
وقال أناس: ما لأمر حقيقة فهل أثبتوا ألا شقاء ولا نعمى؟

فالحل المريح لأبي العلاء أن يلزم محبس الزمن إضافة إلى سجونه الثلاثة السابقة؛ ليقضي حياته في عزله وانطواء، تتنازع رغبة الموت وبصيص أمل في الحياة من خلال تعويض عاهة العمى باستغلال باقي حواسه الأخرى؛ لأن «فقد البصر يستدعي تسخييراً أكبر للحواس الأخرى، فيركز اهتمامه لالتقاطه وتفهم المعلومات غير البصرية، ومن ثم فالتجربة والتركيز، ينتجان استعمالاً أفضل، ومهارة أكبر في استغلال الحواس كاللمس أو الشم أو السمع»^(٤). وهو ما نجح فيه المعري.

(١) طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، دار المعارف، ط ٩، ١٩٨٢، ص ١١٣

(٢) لزوم ما لا يلزم ٣٠٨/١

(٣) السابق ١٤٢٨/٣

(٤) مختار حمزة، سيكولوجية المرضى (السابق ١٤٢٨/٣)

، سابق ص ١١٢

٢- موت الأهل والأحبة:

يمثل موت الأهل والأحبة الصدمة أو الفاجعة الثانية التي فُجع بها المعري بعد فقد بصره، وتمثل ذلك في موت أحب الناس إليه؛ أبيه وأمه، فب وفاة الأب فقد المعري «الوزير الذي كان يلجأ إليه، والمعلل 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 المعري كان قليل الحديث عنه، إذ لم يرثه إلا مريثة واحدة تقع في ثلاثة وخمسين بيتاً في ديوانه. (سقط الزند) تفيض بأسمى معاني «الإكبار، والإجلال، وتمثله لنا نقى الضمير واليد واللسان، مهيباً وقوراً يتحاشى الرحام»^(٢). ولذا فإن فجيلة المعري فيه كانت مزلزلة لكيانه، حتى إنه أشار إلى ملازمة الحزن له في حياته حتى يلقاه في الآخرة: ^(٣).

و أحمل فيك الحزن حياً فإن أمت وألقك لم أسلك طريقاً إلى الحزن.
و بعدك لا يهوى الفؤاد مسرةً وإن خان في وصل السرور فلا يهني

وتوالت النكبات على المعري، 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 مجتث ملقى، بغير جذور ولا فروع»^(٥). وقد دفعه موت الأم دفعا إلى طريق التأمل في حياته، فتمثل نفسه نباتاً منع عنه الزاد، فزبل ومات واستأصل جذره^(٦).

كأنني نبتٌ مر يوم وليلة علي وكانا منفضين، فجزاني

وقد جاء رثاء المعري لوالدته مليئاً بالأسى الفادح والإحساس العميق بالفقد، عبر عن ذلك بقول: ^(٧).

-
- (١) طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، سابق ص ١٢٠، وانظر في المعنى نفسه، عائشة عبدالرحمن، مع أبي العلاء، سابق ص ٨٦
(٢) عائشة عبدالرحمن، مع أبي العلاء، سابق ص ٢٨
(٣) التبريزي، شروح سقط الزند، سابق ٩٤١/٢
(٤) انظر، طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، سابق ص ١٤٩ وما بعدها
(٥) عائشة عبدالرحمن، مع أبي العلاء، سابق ص ١٦٥
(٦) لزوم ما لا يلزم ١٥٨٥/٣
(٧) لتبريزي، شروح سقط الزند، ١٥٩٤/٤

سَمِعْتُ نَعِيَهَا صَمًا صَمًا وَإِنْ قَالَ الْعَوَاذِلُ لَا هَمَامَ
وَأَمْتَنِي إِلَى الْأَجْدَاثِ أُمَّ يَعْزَّ عَلَيَّ أَنْ سَارَتْ أَمَامِي
وَأَكْبُرُ أَنْ يُرَثِّيَهَا لِسَانِي بَلْفَظٍ سَالِكٍ طُرُقَ الطَّعَامِ

وقد وجد المعري الراحة الكبرى في الحزن على أمه «ويطيب نفساً لهذه النعمة، فيرى أن إبلاء جسمه في طلبها إبلال ، والتعلق بها ، يضره من أوصاب وأشجان، ويروعه أن يتصور إمكان نفاذ نعمة حزنه ، بسلو لا يعني عنده إلا العقوق والخيانة، وتبذل الإحساس، وسواد القلب وموت الضمير، وهو الذي أوجب يُقتل بأمه التي أهلكها بسفره إلى بغداد، ولولا أن الأجل قدر ومكتوب»^(١)

يقول المعري: ^(٢).

خُلُوْ فُوَادِي بِالْمَوْدَةِ إِخْلَالُ وَإِبْلَاءُ جِسْمِي فِي طِلَابِكَ إِبْلَالُ
وَلِي حَاجَةٌ عِنْدَ الْمَنِيَةِ فَتَكُّهَا بِرُوحِي وَالْأَهْوَاءِ مُذْ كُنْ أَهْوَالُ
إِذَا مِتُّ لَمْ أَحْفِلْ أَبَالِشَامِ حُفْرَةً حَوْتَنِي أَمْ رَيْمٌ بِرَيْمَانَ مُنْهَالُ
عَلَى أَنْ قَلْبِي آنَسَ أَنْ يُقَالَ لِي إِلَى آلِ هَذَا الْقَبْرِ يَدْفِنُكَ الْآلُ
دَعَا اللَّهَ أُمًّا لَيْتَ أَنِّي أُمَامَهَا دُعَيْتُ وَلَوْ أَنَّ الْهَوَاجِرَ آصَالُ
مَضَتْ وَكَأَنِّي مُرْضِعٌ وَقَدْ ارْتَقَتْ بِي السِّنُّ حَتَّى شَكَلَ فُودِي أَشْكَالُ
أَرَانِي الْكَرَى أَنِّي أَصَبْتُ بِنَاجِذٍ أَلَا إِنَّ أَحْلَامَ الرِّقَادِ لَضَلَالُ
أَجَارَحَتِي الْعُظْمَى تُشَبِّهُ سَاهِيًا بِسَنِّ لَهَا فِي سَاحَةِ الْفَمِ أُمْتَالُ
وَبَيْنَ الرَّدَى وَالنُّومِ قُرْبَى وَنَسَبَةً وَشَتَانِ بُرْءٍ لِلنَّفُوسِ وَإِعْلَالُ
إِذَا نِمْتُ لَا قَيْتُ الْأَحِبَّةَ بَعْدَ طَوْتَهُمْ شُهُورٌ فِي التَّرَابِ وَأَحْوَالُ

لقد استحال المعري أمام محنة وفاة أمه طفلاً رضيعاً عاجزاً، لا يزال في حاجة إلى أمه. هذه المحنة كان لها مذاق مر خاص على المعري، فعندما قرر اعتزال الناس، والانسحاب من الحياة الخارجية لا حياة التأليف، عزم على أن لا يبقى له أثر أو جذر في هذه الحياة غير جذر

(١) عائشة عبدالرحمن، مع أبي العلاء، ص 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).

تَصَدَّقْ عَلَى الْأَعْمَى بِأَخْذِ يَمِينِهِ لِتَهْدِيَهُ وَآمَنْ بِإِفْهَامِكَ الصُّمَّا
وَأِنْشَادُكَ الْعَوْدَ الَّذِي ضَلَّ نَعْيُهُ عَلَيْكَ فَمَا بِأَلْ إِمْرِي حَيْثُمَا أَمَا
وَأَعْطِ أَبَاكَ النِّصْفَ حَيًّا وَمَيِّتًا وَفَضَّلَ عَلَيْهِ مِنْ كَرَامَتِهَا الْأَمَّا
أَقْلَكَ خِفًا إِذَا أَقْلَتَكَ مُثَقِّلًا وَأَرْضَعْتَ الْحَوْلِينَ وَاحْتَمَلْتَ تَمَّا
وَأَلْقَتَكَ عَنْ جَهْدٍ وَأَلْقَاكَ لَذَّةً وَضَمَّتْ وَشَمَّتْ مِثْلَمَا ضَمَّ أَوْ شَمَّا

وما هذا التكريم للأمم إلا لإيمانه بما احتملت من أجله: ^(٢).

العيشُ ماضٍ، فأكرِمِ والدَيْكَ به وَالْأُمُّ أَوْلَى بِإِكْرَامٍ وَإِحْسَانٍ
وَحَسْبُهَا الْحَمْلُ وَالْإِرْضَاعُ تُدْمِنُهُ أَمْرَانِ بِالْفَضْلِ نَالًا كُلُّ إِنْسَانٍ

هذه الأبيات تكشف كذب الدعاوي المغرضة بأن المعري 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).
هكذا وجد المعري بيته يتقوض ركناه برحيل والديه إلى مجتمع الموتى، فيحس بالانكسار النفسي والرغبة الصادقة في الرحيل فيقول: ^(٤).

رب! متى أرحل عن هذه الدنيا فَإِنِّي قَدْ أَطْلُتُ الْمَقَامَ؟
لم أدر ما نجمي، ولكنه فِي النَحْسِ، مَذْكَانٍ، جَرَى وَاسْتَقَامَ
فلا صديق يترجى يدي وَلَا عَدُوٌّ يَتَخَشَى انْتِقَامَ
والعيش سقمٌ، مُنْصَبٌّ وَالْمَوْتُ يَأْتِي بِشِفَاءِ السَّقَامِ

٣- التناقض (ثنائية التواضع والتعالي):

يمكن القول بأن ذاتية المعري الحالية قائمة في الأساس 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 ص ٣٥

(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)).

فلا تأكل ما أرج الماء ظالماً ولا تبغ قوتاً من غريض الذبائح
ولا تفجعن الطير، وهي غوافل بما وضعت، فالظلم شر القبائح

في مقابل هذه الدعوة، توجد دعوة تعالي وإحساس مفرد بالذات، وإضافة هالة من التعظيم على
الأنا، فكان كثير الاعتداد بنفسه تياهاً بملكاته وعلمه.
وهذا الأمر لا يتحقق إلا حينما يشعر المرء بشخصيته وذاته المستقلة عن الآخرين شعوراً قوياً.
وتحقيق الذات عند أبي العلاء كان في غاية الصعوبة؛ لأنه كان يصطرع داخله مع الزهد
والاعتزال الذي كان دائم اللاحاح عليه، وطموحه في أن يحقق ذاته، ولا يتم ذلك إلا بالاعتراف
بوجود الآخرين.

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

يعيرنا لفظ المعرة أنها من العر، قوم، في العلاء، غرباء
فإن إباء الليث، ما حل أنفه بأن محلات الليوث أباء
وهل لحق التثريب سكان يثرب من الناس، لا بل في الرجال غباء

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

لو شاء ربي لصاغني ملكاً أو ملكاً ليس يعجز القدرُ

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

ظمئت إلى ماء الشباب ولم يزل يغور على طول المدى ويفيضُ
تراه مع الإخوان لا تستطيعه 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 المعري الحائل دون تحقيق إثبات الذات: ((١)).

لما رأيتُ سجايا العصر تُرخصني رددتُ قدرِي إلى صبري، فأعلى بي

ومن ثم يمكن القول بأن ثنائية الزهد والتعالي عاشتا جنباً إلى جنب في ذات المعري، حيث بقيت آثار الثانية واضحة وإن حاول المعري 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 المعري 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 بالطلق: الزمن، والموت، والغناء، والأبدية.... إنه شاعر ميتافيزيقي، وليس شاعراً فيلسوفاً، وإنه يثير مشكلات ذات طبيعة ميتافيزيقية، ويتحدث عنها ويستلهمها،

في سبيل تأكيد 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، ميتٌ فيخبر عن مسمع أو مري؟

(١) السابق ١٨١/١

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

(٣) أدونيس، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط ٤، ١٩٨٣ ص 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
يحطمننا ريب الزمان كأننا زجاج، ولكن لا يعادُ له سبكُ

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

بوحداية العلام دنا فذرني أقطع الأيام وحدي
سألتُ عن الحقائق كل يوم فما ألفت إلا حرف جحدٍ
سوى أنني أزل بغير شك ففي أي البلاد يكون لحدي؟

ومع إيمانه برجاجة 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 بالمعري إلى اليأس من الحياة((٤)). وهذا ما صرح به المعري وأمن به((٥)).:

أما اليقين فلا يقين، وإنما أقصى أن أظن وأحدس

٥- عدم الثقة في الدنيا والناس:

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

عرفتُ سجايا الدهر: أما شروره فنقدُ، 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، ص 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 يلزمه فى هذه الدنيا((١)).
ألا إنما الدنيا نحوُسُ لأهلها فما فى زمان أنت فىه سعودُ
فى حين أنها تبتسم لغيره من اللئام((٢)).
والحظيسرى، فىغشى معشراً، حُسبوا من اللئام، وتُقصى، دونه المجدُ
ومن ثم يُبدي المعرّي قنوط ويأسه((٣)).
الله أكبر ما اشتريتُ بضاعةً إلا وأدرك سوقها الإكسادُ

٦- الاعتزال:

لم يكن اختيار المعرّي لاعتزال الحياة الخارجية والناس اختياراً اعتباطياً، وإنما وراؤه عقل وبصيرة، يدرك أن الحياة والموت يلحان عليه، ومن ثم انشغل بهما. هذا الأمر «لهو الكفيل بعزلها عن الآخرين، وردها إلى باطن وجودها»((٤)). أى إن المعرّي اختار العزلة ولم تختره هي، والدليل على ذلك أنه لم يتوقف - فى عزلته - عن التأليف، حيث نظم لزومياته، والتي قدم خلالها روائع شعرية مشبعة بالروح الفلسفية العلائية((٥)). وهنا نلمس الجانب الإيجابى للعزلة عند المعرّي، والتي جعلته يتأمل بعمق الكون والوجود وما فىه من ثنائيات.
ومن دلائل اعتزال المعرّي قول((٦)):

بُعدي عن الناس برءً من سقامهم وقربهم، للحجا والدين، أدواءُ
فهو يجعل من البُعد عن الناس شفاءً من أمراضهم الخلقية والخارجية، أما الاقتراب منهم فهو مرض للعقل والدين.

(١) السابق ٤٠٩/١

(٢) السابق ٤١٦/١

(٣) السابق ٤٤٧/١

(٤) عبدالقادر زيدان، قضايا العصر فى أدب أي العلاء المعرّي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ ص ٣٣٩
(٥) انظر، سناء خضر، النظرية الخلقية عند أبي العلاء المعرّي بين الفلسفة والدين، دار الوفاء، الإسكندرية ١٩٩٣ ص ١٠٤
(٦) لزوم ما لا يلزم ٤١/١

والعزلة رديف الموت عند المعري (١):

ثيابي أكفاني ورمي منزلي وعيشي حمامي والمنية لي بعث

ومن إيجابيات العزلة، أنها ستر للعيوب (٢):

تغيبت في منزلي برهةً ستير العيوب فقيد الحسد

٧- السجن الروحي:

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

وقد عبر المعري 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 يُبسّط

وقد ربط المعري بين الموت والحرية من الأسر الروحي الذي ضرب حوله، وانتهى من الربط بينهما إلى أن الموت يحمل معه الحرية والخلاص التي ينشدها، فيقول (٥):

موتٌ يسير، معه رحمةٌ خيرٌ من اليُسْر وطول البقاء

وقد بلونا العيش أطواره فما وجدنا فيه غير الشقاء

وقد وجد المعري في سجنونه الثلاثة عائناً أمام الحرية الروحية التي ينشدها، وأنه لا يمكنه

(١) السابق ٣٠٤/١

(٢) السابق ٥٣٤/١

(٣) عبدالرحمن بدوي، الموت والعبقريّة، سابق ص ٧٠٤

(٤) لزوم ما لا يلزم ٩٨٣/٢

(٥) السابق ٦٦/١

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

ستُطلقني المنية عن قريب فإني في إसार واعتقال

٨- التشاؤم:

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

وكيف أقضي ساعة بمسرة وأعلم أن الموت من غرمائي؟

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

بعلم إلهي يوجد الضعف شيمتي فلست مطيقاً للغدو ولا المسرى
غبرت أسيراً في يديه، ومن يكن له كرم تكرم بساحته الأسرى
أصبح في الدنيا كما هو عالم وأدل ناراً مثل قيصر أو كسرى
وإني لأرجو منه يوم تجاوز فيأمر بي ذات اليمين إلى اليسرى
إذا ركب نالت به، الشاؤ، ناقة فما أُنقى إلا الظوالع والحسرى
وإن أعف بد الموت مما يريبني فما حظي الأدنى ولا يدي الخسرى

ونظراً لأن المعريّ من أصحاب العاهات، فإنه علل تشاؤمه بفساد الحياة من حوله، مفلساً كآبته بذكر المنغصات الحياتية؛ لتجاوز عاهته، والتي من أجلها حاول التصدي لاستتلاب الزمن طوال عمره الطويل بكل المحاولات والتجارب حتى مل كل منهما الآخر ((٤)):

فقد عشت حتى ملني وملته زمني، وناجتني عيوب التجارب

وقد سيطرت نزعة التشاؤم على المعريّ، فأصيب بالإحباط، وسيطرت عليه فكرة الرحيل، فقال متمنياً عدم 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

يا ليت آدم كان طلق أمهم أو كان حرمها عليه ظهار

٩- الاغتراب:

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

ومن خلال قصائده، يلقي المعري الضوء على شخصيته التي يقهرها الإحساس بالاغتراب. وتعد اللزوميات رد فعل على الاغتراب الذي أضنى روح المعري وذهب بصبره، وحبب إليه الموت على الحياة، فلم يستطع أن يتواءم مع المكان الذي يعيش فيه وقد حدد المعري نوعي الاغتراب اللذين عاشهما في مجتمعه: الأول: تفرد به عقله، والثاني: أنه حكم عقله، ولم يساير مجتمعه ((١)):

هي غريتان: فغربة من عاقل ثم اغتراب من مُحكم 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 وأعدم هذا الدهر مغتريبه

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

من عاش تسعين حولاً، فهو مغترب قد زایل الأهل إلا معشراً جُددًا

وشاهد الناس من كهلٍ ومقتبلٍ ودالف الخطو لا يُحصى لهم عدداً

ويبدو أن المعري قد آنس الاغتراب، وجعله صاحبه، بل إنه أحس بالوحشة 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

جزى الله، عني مؤنسي بصدوده جميلاً، ففي الإيحاش ما هو إناسٌ

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

إذا حضرت عندي الجماعة أوحشت فما وحدتي إلا صحيفة إيناسي

نخلص مما سبق إلى أن ثمة بواعث ودوافع جعلت المعري 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 لشعره في هذه الثنائية نشعر بمدى رصده للأحداث من حوله، مع ظهور ذاتيته من خلال فلسفته الخاصة، التي انعكست في شكل ثنائية كونت شخصية المعري فكراً وتأليفاً، امتزجت وتداخلت فيها الدوافع والبواعث السابقة.

ثانياً: دوافع الحياة والموت عند السيّاب

تعد حياة السيّاب - على قصرها (١٩٢٦-١٩٤٦) - نموذجاً صارخاً لجذلية الحياة والموت، التي عكستها أشعاره بصورة تتسم بالذبوع والانتشار والكثافة، مما يجعلها جديرة بالوقوف أمامها لرصد الدوافع والبواعث التي أدت إليها.

والسيّاب من الشعراء الذين داهمهم الموت وهم في سن 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.

وقد كان وراء هذا الإلحاح على تلك الثنائية العديد من الدوافع والبواعث، منها ما هو داخلي يختص بالذات، ومنها ما هو خارجي يتصل بالواقع وظروف العصر السياسية والاجتماعية والثقافية، وإن كنا لا نجيز هذا الفصل التعسفي بين الذاتي الداخلي وبين ما هو خارجي؛ لأن الذات تنفعل بالضرورة بما يحيط بها خارجياً ((٢)).

وإذا تصفحنا ديوان (السيّاب) وتأملنا عناوين القصائد فيه، وجدنا حضوراً واسعاً لهذه الثنائيات، التي تقف وراءها عدد من الدوافع والبواعث، أدت في النهاية إلى ملل الحياة والسأم

(١) السابق ٩٠٠/٢

(٢) فرق علم النفس بين الدافع والباعث، فجعل الدافع حالة ذاتية داخلية، أما الباعث فموضوعه الظروف الخارجية. انظر، أحمد عزت راجح، أصول علم النفس، المكتب المصري الحديث، الإسكندرية، د.ت

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

ليان غاما، بالنجوم الآفلات على سُهادي،
يومان. لا وعد ولا لقيا وتخفق يا فؤادي!
سأم ومصباح وحيد ران في أقصى الطريق
سأم ونافذة يطيل فضاؤها الدرب الطويلا.
سأم ومراة تتأب في قرارتها الوجوم.....
الغرفة الجوفاء والأقداح والباب القديم.

أولاً: الدوافع السياسية:

كان السيّاب على وعي كامل وتام بالظروف السياسية التي تحيط به، فانفعل بها وعابشها، 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 طعمة تبني سعادتها على الأشقاء
وإذا تضجر أطعمته رصاصها وكسته بالأكفان والبوغاء

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

ولم يكن السيّاب أقل حزناً من المعري لما آل إليه حال الشعب العراقي في العصر الحديث، غير أن السيّاب يختلف عن المعري في مشاركته في تيارات الحياة السياسية المتقلبة في العراق، فيتحمس لثورة رشيد الكيلاني التي اندلعت في أبريل ١٩٤١، وكتب يرثي شهداءها؛ مندداً 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 ١٠٢-١٠١/١

رجال أباه عاهدوا الله أنهم ... مضحون حتى يرجع الحق غاصبه
أراق عبيد الإنكليز دماءهم فيا ويلهم ممن تخاف جوالبه
أراق عبيد الإنكليز دماءهم ولكن دون الثأر من هو طالبه
أراق ربيب الإنكليز دماءهم ولكن فى برلين ليثاً يراقبه

ولم يكتف السياب بذلك، بل شارك فى الأحزاب السياسية، فانضم إلى الحزب الشيوعى العراقى، وما تبعها من ملاحقات، فهرب إلى إيران وظل بها شهرين وعشرة أيام((١))، وهو ما جسده فى قصيدته (قرار عام ١٩٥٣) بقولك((٢)):

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

وقد أحس السياب وهو فى إيران بالاغتراب المكاني والروحي وهو بعيد عن وطنه ((٣)):

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

فلم يكن أمام السياب إلا الفرار إلى الكويت، التى لم تزده سوى حنين إلى العراق. وقد صور

(١) انظر، إحسان عباس، بدر شاكر السياب، دراسة فى حياته وشعره، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،

١٩٩٢ ص ١٢٧

(٢) الديوان ٢/٢٧٢

(٣) السابق ٢/٢٧٣

حالته النفسية المعذبة في قصيدة (غريب على الخليج) التي صرَّح فيها بما يعانیه من نار البعد عن وطنه((١)):

أعلى من العباب يهدر رغوّه ومن الضجيج
صوت تفجر في قرارة نفسي التكلّي: عراق،
كالمذ يصعد، كالسحابة، كالدموع إلى العيون،
الريّح تصرّخ بي: عراق،

والموج يُعول بي: عراق، عراق، ليس سوى عراق!
البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون والبحر دونك يا عراق

ويصرّح السيّاب بأنه لم يستطع التأقلم مع حياته خارج العراق، وصور نفسه مسيحاً مغترباً يحمل صليبه((٢)):

بين القرى المتهيبات خطاي والمدن البعيدة غنيت تُربّتك الحبيبة
وحملتّها فأنا المسيح يجر في المنفى صليبه.

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

الجيش ثار ومات قاسم أي بشري بالشفاء!
ولكدتُ من فرحي أقوم، أسير، أعدودوناء. مرحى له .. أي إنطلاق
لقد جاع حتى حطم الجوع جسمه وطورد حتى ما على المشي يقدر

وما ذاك الفرّج إلا تعبير لما عاناه السيّاب نفسه من ملاحقة السلطات في عهد عبدالكريم قاسم((٤)):

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

ولكم هررت بزهرة ذبلت فبكيّت، حين بكيّتها، 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، فمئذ انغماسه في الحياة السياسية صار ساخطاً على المستغلين لثروات بلاده، فيثيره منظر السائلة السوداء الذي يذكره بحاله، وحال وطنه((١)):

يا من رأيت بحالها حالي ورثيتها فريثت آمالي
إنا لمثلك في مواطننا نشقى وينعم كل محتال

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

ولى شبابك ما انتفعت به وذوى ربيع شبابنا الحالي
ما بين مغتصب يجرعنا كأس الهوان وقلبه خالي
وأخي ثراء لا تحركه حسرات زراع وعمال
لولاهما لأمنت مسغبة تخشى، وبت بخير ما حال
لولاهما لخلا ثرى وطني من كاد حين سدى، وسوال

وقد أحس السيّاب بأن الجو السياسي من حوله خانق، يفيد حركته ويؤخر الحرية التي ينشدها لنفسه ووطنه((٣)):

الجو فيك لكل نسر ضيق رحب لكل ملون المنقار
قصوا جناح النسر فيه وأطلقوا لليوم أجنحة الخنا والعار
ومن المهازل أن أوفى صفحة(٦) للشعب تطويها يدا غدار
ما راى جود الكادحين جناحها حتى يراه مقص الاستعمار

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

أصبح الكون وهو نورٌ ونار أيها الظالمون أين الفرائر؟
الأعاصرُ تملأ الشرق والغرب وقد جاش حولهن الشرار

(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 هام 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 مطارَد 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 واكتنابي 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، ص٤٤
(٢) الديوان ٩٩/٢

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

واحر قلبي يا بلادي أنني جردت فيك سوى من الأشعار

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

شعري لهات الكادحين، وليس أنفاس الغواتي

توحيه آلاف الأكف القابضات على الزمان

وافرحته إذا تلاقى في اللهيب الثائرات

داس القيود «ابن المصانع» فاقتفاه «ابن الجنان»

واهتزت الكفان فانقد التراب من الدخان

ومن الأشياء الاجتماعية التي أثارت روح السيّاب، ما وجده من تناقض بعض الشخصيات

واستيلاء ازدواجية عليها ما بين الظاهر والباطن((٣)):

يارب جسم غارق في قبحه قد ضم روحاً زانه ما زانه

ولرب جسم معجب لك حسنه قد ضم روحاً شأنه ما شأنه

يقع السيّاب في هذين البيتين بين ازدواجيتين، الأولى يشده فيها 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 يعيشه المجتمع من حوله ويعيشه السيّاب نفسه سواء داخل العراق((٤))

أم خارجه. ففي مرحلة هروبه إلى الكويت، عبر السيّاب عن فقره الذي يلازمه حتى صار شحاذاً

تحتقره العيون((٥)):

مازلتُ أضربُ، مُتربّ القدمين أشعتَ،

في الدروب تحت الشמוש الأجنبية، متخافقَ الأطمار، أبسط بالسؤال يداً نديه

(١) السابق ٢٦٠/١

(٢) السابق ٢٧١/١

(٣) السابق ٤٢٣/١

(٤) نشأ السيّاب في أسرة فقيرة، غارقة في الديون، انظر، عاصم الجندي، بدر شاكر السيّاب ... شاعر المأساة والحداثة

(٥) الديوان ٩/٢

صفراء من ذل وُحْمى: ذل شحاذٍ غريب 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 مخالب الصوان والأسفلت والضرر على قلبي،
تمزقُ ما تبقى فيه من وتر يدندن: «يا سكون الليل، يا أنشودة المطر»، تشدُّ مخالب المال على بطني
الذي ما مر فيه الزاد من دهرٍ.

عيون الجوع والوحدة

نجومي في دجى صارعت بين وحوشه برده، وإن البرد أفضع، لا... كأن الجوع أفضع، لا...
فإن الداء يشل خطاي، يربطها إلى دوامة القدر.
وقد دفعه الفقر إلى مراسلة أصدقائه والمجلات الأدبية التي تنشر أعماله إلى سرعة
مساعده((٢)).

ولما لم يجد السيّاب مهرباً 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 سكينه الليل
بكاء حفيدتيك من الطوى وحفيدك الجوعان؟
لقد جُعنا وفي صمت حملنا الجوع والحرمان
ويهتك سرنا الأطفال ينتحبون من ويل

وبعد هذا المقطع يقارن السيّاب بين حال الأحياء في بلاده وبين حال الموتى في قبورهم:
أفي الوطن الذي آواك جوعٌ؟ أيما أحزان تَورق أعين الأموات؟
لا ظلم ولا جور

هناك لكل ميت منزل بالصمت مستور،
ولكننا 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 ص١٦٣، ١٧٥، ١٩٩، ٢٠٧، وإلى يوسف الخال ص١٦٧، ١٨٠،
١٨٢، وأيضاً رسالته إلى أدونيس ص١٨٦ وغيرها.

(٣) الديوان ٤١١/٢

ثالثاً: الدوافع الذاتية:

تتشابه الدوافع الذاتية لجدلية الحياة والموت عند السيّاب ، وتقترب إلى حد كبير مع الدوافع الذاتية عند المعريّ التي سبق الإشارة إليها، فكلا الشاعرين تنازعتهم 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 بصده من البحث عن الدوافع الذاتية التي قادت السيّاب إلى هذه الثنائية - لزم علينا أن نقف على عدد وافر من الدوافع الذاتية نذكر منها:

اليتم:

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

وقد أحس السيّاب - مبكراً - بمرارة اليتيم 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):

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

(١) فؤاد رفقة، الشعر والموت، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧٢ ص١٩
(٢) انظر، مقدمة الديوان ص١٢ وإن كان السيّاب قد ذكر أن عمره وقتها كان أربع سنوات، انظر، إحسان عباس، بدر شاكر السيّاب، دراسة في حياته وشعره، سابق ص١٦، وماجد السامرائي، رسائل السيّاب، جمع وإعداد، المؤسسة العربية للنشر، بيروت ١٩٩٤ ص١١
(٣) الديوان ١٢٢/٢

وإن تهامس الرفاق أنها هناك
في جانب التل تنام نومة اللحد
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 الحزن 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))، فتحوّلت 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 ذراعاً أبي!!

.....

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

لأب يعود بما استطاع من الهدايا في المساء
لأب 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 ص٨

(٢) انظر مقدمة الديوان ص١٢

(٣) عاصم الجندي، بدر شاكر السيّاب، شاعر المأساة والحداثة، دار المسيرة، بيروت، ١٩٩٠ ص١٣

(٤) الديوان ٣٣٠/١

(٥) السابق ١٤٧/٢

(٦) السابق ١٢١/١

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

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

ويبدو أن صورة الأم السابقة وعلاقتها بالأرض/ الوطن، جعلت السيّاب أكثر إلحاحاً على ضرورة حضور الأم - بشتى صورها - في شعره، حتى إنه جعل من مناجاته لأمه تنقيساً 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

وكما كانت والدته السيّاب مهرباً له من الحصار المفروض عليه نفسياً، فكذا كانت ذكرها بمثابة الأمل الذي يتشبث به، والقوة التي تجعله يقاوم المرض ويتعلق بالحياة((٤)):

وكم ناديت في أيام سهدي ولياليه:

«أيا أمي، تعالي فالمسي ساقى واشفيني»

(١) انظر، أحمد كمال زكي، الأساطير، دراسة حضارية مقارنة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩ ص ٥٣

(٢) الديوان ٢/ ٢٦٤

(٣) السابق ٢/ ٣٧٥

(٤) السابق ٢/ ٤١١

إلا أن هذا التشبث بالحياة سرعان ما ينطفئ، ليحل محله الاستسلام لقوة الموت وجبروته ((١):
وتدعو من القبر أُمِّي «بُني احتضني فبردُ الردى في عروقي فدُفئ عظامي بما قد كسوت ذراعيك
والصدر، واحم الجراح

جراحي بقلبك أو مقلتيك ولا تحرفن الحظى عن طريقي»
ولا شيء إلا إلى الموت يدعو ويصرخ، فيما يزول، خريف، شتاء، أصيل، أفول.
وباق هو الليل بعد انطفاء البروق
وباق هو الموت، أبقي وأخلد من كل ما في الحياة.

فيا قبرها افتح ذراعيك إنني لآت بلا ضجة، دون آه!

وخلاصة القول إن السيَّاب 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 السيَّاب عن فقد الأم بحنان جدته (أُمينة)، 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 نشرّاً «جُرمت عاطفة الأمومة وأنا ابن أربع ولكنني لم أحرم من
صدر يضمّني ويحنو علي، ولكنني لم أحرم جدتي، ومرت السنون وأنا أهفو إلى الحب، ولكنني 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-؟ فحرمتم بذلك آخر قلب يخفق
بحبي ويحنو علي، أشقى من ضمت الأرض» ((٢)).

وقد أطلقت روح السيَّاب تنهدات شجية، بث فيها آلامه وأحزانه، فراح يرثي تلك الجدة في
قصيدة أطلق عليها (رثاء جدتي)، والتي يفقدها فقد السيَّاب أنيسه، وملأه 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 السيَّاب، سابق ص ١١

(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 قيئاً يحد من حركته، وتمتعه بالحياة بالرغم من انفصاله عنه فيقول ((٤)):

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

صورة الأب تلك جعلت منه قيئاً اجتماعياً و «صورة مصغرة للمجتمع الضاغط الذي يدفع إلى الإحساس بالغربة ويخلق 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 ص ٢٧٠-٢٧١

(٣) انظر، عيسى بلاطة، بدر شاكر السيّاب، سابق ص ١٥٢

(٤) السابق ٣٢٩/١

(٥) روجيه جاوردي، واقعية بلا ضغان، ت: حلليم طوسون، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٨ ص ١٥٢

(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)

فيموت الأم والجدة وإهمال الأب وموته بعد ذلك، يكتمل ثالوث اليتيم، الذي ظل يتذكره السيّاب، ولذا راح السيّاب يلقي باللوم على الزمن والموت، الذي سلب منه كل شيء وهو عاجز عن دفعه((١)):

لا تلمسني قد علم الله أرد القضاء لو يأتييني
ولم الموت والزمان الذي يسلب ما ترتجيه غير ضنين

التكوين الخارجي:

يقصد بالتكوين الخارجي ما يشكل تضاريسه الجسمية والشكلية. فبالنسبة لملامح السيّاب الخارجية، فلا نكاد نعرف من ملامحه الخارجية سوى أنه لم يكن وسيماً، بل كان ناحل الجسم. ولعل وصف إحسان عباس لملامح السيّاب الخارجية خير دليل على ما نقول إذ وصفه بأنه «غلام ضاو نحيل كأنه قصبة، رُكب رأسه المستدير، كحبة الحنظل على عنق دقيقة تميل إلى الطول، وعلى جانبي الرأس أذنان كبيرتان، وتحت الجبهة المستعرضة التي تنزل في تحذب 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 السيّاب لم يكن راضياً عن شكله الخارجي، فشعر بالدونية والنقص، ظهرت في رسالته إلى صديقه (خالد الشواف) حين وصف نفسه بصغر القامة((٣))، هذا الشعور بالدونية

(١) السابق ٩٨/١

(٢) إحسان عباس، بدر شاعر السيّاب، سابق ص ١٥

(٣) انظر، رسائل السيّاب، سابق ص ٤١

جعله يشعر بأنه يعيش على هامش الحياة، كما قال لصديقة جبرا إبراهيم جبرا ((١)).
وقد انعكست هذه المشاعر السلبية على شخصية السيّاب، فكانت 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
خنجرًا تمزق الهواء بالأنين:
«وجوهنا اليباب
كأنها ما يرسم الأطفال في التراب،
لم تعرف الجمال والوسامة.
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 بضالة 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 زنايق الماء على المياه

(١) انظر السابق ص ٢٣٢

(٢) الديوان ٢٣/٢

(٣) السابق ٢٢٥/٢ - ٢٢٦

(٤) لسابق ٢٢٦/٢

ولا يرى المحار في القرار
واللؤلؤ الفريد في المحار!

فالسِّيَاب يرى أن المجتمع من حوله يقيم الناس على حسب صورهم وأشكالهم دون الغوص في أعماقهم والبحث عما انطوت عليه من لؤلؤ مكنون، تماماً كما رأى أن التقاليد الاجتماعية البالية التي تفرق بين الناس على أساس المكانة الاجتماعية، لا بد 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
كالوحد في المستنقعات. فلا يرد الخاطبين
أب سواه: لأن جدة أم ذلك من الإمام
ولأن زوجة خال ذلك بنت خالة هؤلاء!

وقد زادت هذه الثنائية من قناعة السِّيَاب - بفضل شكله الخارجي، ودناوة مكانته الاجتماعية - من أنه غير كل البشر من حوله، فهو أقلهم؛ فيفر من ذلك كله بالتضرع إلى الله أن يمن عليه بالرقاد((٢)):

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

إنسان واحد كان يبتهج بالسِّيَاب، رغم تكوينه الخارجي، (أمه) التي أفاضت عليه رعايتها ما جعله «شديد التعلق بها، يصحبها كلما حنت إلى أمها في جيکور فخفت لزيارتها، أو قامت بزيارة عمه لها تسكن عند نهر (بويب) ولها على ضفته بستان 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 السِّيَاب، سابق ص ١٩

وخلاصة القول في دافعي اليتيم والتكوين الخارجي، أن السيّاب ظل «يتذكر الأم، وإهمال الأب، والإحساس باليتيم، 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 قصائده وأشعاره بشكل يجعل من ثنائية الحياة والموت الأساس الذي تبني عليه تلك القصائد والأشعار.

٣- التناقض الداخلي:

المتأمل في ذاتية السيّاب يجد التناقض واضحاً ؛ بسبب ما لاقاه من فقر وعوز من ناحية، وعدم تقدير موهبته من ناحية أخرى، الأمر الذي جعله يعيش إزدواجية ، 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 قاسماً : 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 يهجوّه في (قصيدة إلى العراق الثائر) ^(٤):

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

عملاء قاسم يطلقون النار آه على الربيع
سيذوب ما جمعه 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 فتغرك زهرة بين السهوب
أخذت من العملاء تأرك 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
هبوا فقد صرع الطغاة و بدد الليل الضياء
فلتحرسوها ثورة عربية صق الرفاق
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

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 أخذ أشكالاً عدة، منها ما هو مكاني، حين اضطرت له الظروف السياسية إلى مغادرة العراق - كما أشرت سابقاً - ؛ 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 بأنّي عبرت المدى
إلى عالم من ردى لا يجيب
ندائي
وإمّا هزّزت الغصون
فما يتساقط غير الرد
حجار
حجار و ما من ثمار

(١) مقدمة الديوان ص ٦١ - ٦٢

(٢) رسائل السيّاب ص ٨٤

(٣) الديوان ٢/٢٦٨، وراجع قصيدته (غريب على الخليج) التي بث فيها حنينه إلى العراق، ٢/٦-١١

إحساس الغربية 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 اللهب
واذكر العراق : ليت القمر الحبيب
يأتي من العراق يرتمي عليّ : آه يا قمر
أما رأيّت وجه غيلان ؟ أنا الغريب
يكفيه ، أو لثمت وجه غيلان؟ أن انتثر
منك ضاء عبر شباك الأب الكئيب

وعلى الرغم من أن النص السابق يحمل دلالات الغربية 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 ما بيّه
أعدد أيامي الذاهبات فأبكي لأيامي الباقية
وجددت الحزن لي دمة محيرة بين أهدايه
عرفت بها قصتي في الحياة وتضليل روحي وآماليه

وهناك الاغتراب النفسي والذاتي معاً، فالأول تمثله ثنائية الروح والجسد، والتي انتهت بانتصار الشهوة((٤))، والثاني يمثل 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 ص ٥٢

(٣) الديوان ٩٥/١

(٤) السابق ٤١١/١ - ٤٢٥

(٥) السابق ٤٠٠/٢

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

هذه الأشكال الاغترابية – مجتمعة – جعلت من حياة السيّاب صورة عن إغتراب الشاعر العربي المعاصر، الذي جعل إغترابه فلسفة حياة حتى في الأحلام((١)):

غريباً كنت حتى حين أحلم

وليس معنى ذلك أن السيّاب قد استسلم لحالة الاغتراب بأشكاله المتعددة ولم يقاومه، بل إن السيّاب تمنى العودة من تلك الحالة التي لازمته داخل العراق وخارجه؛ لكنها عودة عاجز منكسر((٢)):

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

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

كدوامه الماء/ شددت بكراسي ألؤذ عليه بنفسه وبالانكسار الهوى والحبور!
ولكي يعبر السيّاب عن شعوره العميق بالضيق 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 ٣٢٠ / ٢ – 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 المعري، وإن كانت بصورة أوضح عند السيّاب، الذي تملكه هاجس تلك الثنائية، في كل مراحل حياته القصيرة في اليقظة والنام خاصة حين بلغ العشرين من عمره التي أحس فيها بذبول عمره ((١))، وهو ما أكدته 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 - واحسرتها- عدت بصفقة الخاسر، وحظ الخائب، وقد نذرت نفسي للألم والشقاء، واليأس والفناء. ما أجهل من لأمني على أن سميت مجموعة أشعاري بـ (الأزهار الذابلة) لبيتته كان معي؛ ليرى أن كل الكون -الأرض والسماء، والتراب والماء، والصخر والهواء- أزهاراً ذابلة في عيني الشاحبتين، ونفسي الهدامة الخادمة ((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 ص ٩٣

الفصل الثاني

أنماط ثنائية الحياة والموت

الفصل الثاني

أنماط ثنائية الحياة والموت

أشرنا في الفصل السابق إلى أن وراء ثنائية الحياة والموت لدى المعري والسياب 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 وملاحمها 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 سننوضح - حاضرة وبقوة عند كليهما، بحيث باتت تلك الثنائية بديلاً عن كثير من الأشياء من حوليهما، فيتخذها من الطبيعة والأماكن والأزمان عناصر ملائمة لما تحمله هذه الثنائية من دلالات.

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

أولاً: تداخل الحياة والموت:

نقصد بتداخل الحياة والموت معالجة كلاً من الشاعرين لموضوعي، الحياة في الموت والموت في الحياة، وفق رؤية أملت عليها طبيعة الأزمة التي اجتاحتها. والمتأمل في اللزوميات يجد أن الموت هو المفسد الأول لحياة المعري، وهو الهاجس الجوهرى 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 المعري بالموت، فيتجلى في شعوره بالإمتلاء من كل شيء في الحياة التي خبرها^(٢):

(١) اللزوميات ٦٩٥/٢

(٢) السابق ٦٩٦/٢

قد خبرنا، فكيف نغتر بالشيء الذي بات عندنا مخبوراً؟
ويرى المعري أن الموت هو بوابة الدخول إلى الحياة والخروج منها في آن واحد، بحيث تنتقل
من حياتنا بين عديمين، كنا عدماً قبل وجودنا ثم نموت((١)):
نمر، سرعاً، بين عديمين، مالنا لبأت، كأنا عابرون على جسر
ولذا يرى المعري أن اللبيب من يرجو نهاية الحياة((٢)):
كأن حياة الفتى ليلة يرجى أخو اللب إسفارها
فالدنيا - بالنسبة إليه- أسر((٣)):
متى ألق من بعد المنية أسرتي أخبرهم أنني خلصت من الأسر!
ويبدو أن مرارة الحياة وكرهية المعري لها، هي التي دفعته إلى تداخل الموت في الحياة،
بل إنه يفضل الموت على الحياة؛ لأنه نظر إليه بوصفه «وسيلة للخلاص أو التحرر من ربة
الحياة، فعن طريقة يستطيع الإنسان أن يحصل على الأمان المقتد في دنيا البشر»((٤)) ومن ثم كان
المعري دائم التساؤل لنفسه((٥))
فما لي أخاف طريق الردى وذلك خير طريق سلك
يريحك من عيشة مرة ومال أضيع، ومال ملك
ويتطرق المعري في إحساسه بتداخل الموت في الحياة وتسلمه عليها فيقول((٦)):
دع النسل إن النسل عقباه ميتة 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 ص ٣٤٩

(٥) اللزوميات ١٢٠٦/٣٢

(٦) السابق ٧٠٣/٢

(٧) السابق ٥٨/١

وليت وليداً مات ساعة وضعه ولم يرتضع من أمه النفساء

ولا تكاد تخلّة قصيدة عند المعرّي من تداخل الموت في الحياة سواء بلفظه أو بإحدى حقوله الدلالية، حيث يصبح الأمر عنده أكثر اتساعاً، فيأخذ شكل الرؤية الإنسانية التي تساوت فيها الأشياء، وتآخى فيها المتضادان - كما أشرت - فالموت رفيق الحياة منذ لحظة الميلاد. هذه الرؤية جعلت من المعرّي الميت الحي أو الحي الميت الذي يقدم رؤية عقلية لهذه الثنائية الجدلية التي تؤرق الإنسان ((١)):

قالت معاشر: كل عاجز ضرع ما للخلائق لا ببطء ولا شرع
مد برون، فلا عتب، إذا خطئوا على المسيء ولا حمداً، إذا يراعوا
وقد وجدت لهذا القول، في زمني شواهداً، ونهاني، دونه، الورع
والناس ضأنٌ تساوت في غرائزها يلقون بالأرض كفاً كلما اقترعوا
والعيش ورد سيسقى الحي آخره عند الحمام، وأنفاس الفتى حُرْعُ
شاموا بروق المنايا، غير مانعهم من الحوادث، ما شاموا وما ادرعوا
ويدعى الرتبة العليا أخسهم فما يُجاب لهم داع إذا ضرعوا

ولو يكشف عن أبصارهم، لرأت آمالهم والمنايا كيف تصطرعُ
عادت لياليهم دُهماً، بلا وضح وقد يكون بهن الغر والدرغ

ويؤكد المعرّي - في حكمة منطقية - أن من أراد أن يجعل كل شيء كما يريد، فإن البقاء ليس نافعا له ((٢)):

من رام أن يلزم الأشياء واجبها فإنه ببقاء ليس ينتفع

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

المين أهلك فوق الأرض ساكنها فما تصادق، فيأبنائها، الشيع

(١) الديوان ١٠٢٢/٢ - ١٠٢٣

(٢) السابق ١٠٢٤/٢

(٣) السابق ١٠٢٩/٢

لولا عداوة أصل في طباعهم كانت مساجد مقرونا بها البيع
ويذكر المعري الإنسان بأن حياته نهايتها الفناء، وهذه هي سنة الله، عايشها السابقون((١)):

أرى كل خير، في الزمان مفرقاً فلا تأسفن فيها لقلّة خيركا
ودنياك سارت بالأنام مغدة فلا فرق قيهما بين سيري وسيركا

هذا الموقف السلبي من الحياة يتنافى مع خلافة الإنسان في الأرض، التي عمل المعري -من خلال البيتين- على التفريط فيها.

هذا الموقف أخذ شكل الفلسفة الكاملة للحياة، نستطيع أن نطالعها في كل قصيدة من قصائد اللزوميات، التي نشهد من خلالها تجليات الموت، الذي أصبح سيّداً 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)):

غرائز لما ألفت جمعت ردى وهل يجد الحلم الذي يحفظ الخلما؟

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

وصدقت العيش في حبي له واغترني بخداعه وكذابه
وجذبت من مرسى الحياة مغاره فالآن أخشى البث عند جذابه

وامتداداً لهذه الفلسفة العلائية، يجعل المعري الموت متداخلاً في الحياة، فالحياة تقينا كأساً مريراً عندما ينتقض حبل الحي((٤)):

تودعنا الحياة بمر كأس إذا انتقضت من الحي الميريه

ومع أن الحياة تعب كلها، والموت قهر الإنسان وأخذه عنوة، إلا أن المعري 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

حياة عناء وموت عنا فليت بعيد حام دنا

ومع أن المعري -في كل ما سبق- يفضل الموت على الحياة ويتمناه، إلا أنه يساوي بينهما، فيعمم الجبر ((١)) على ما بين لحظتي الميلاد والموت، بحيث يكون الإنسان -وفقاً لنظرة المعري وفلسفته- مجبراً على الأمرين معاً ((٢)):

جننا على كره، وترحل رغماً ولعلنا ما بين ذلك نجبر

ويتبادر إلى الذهن -بعد التعرض السابق- تساؤل مفاده: هل استمر المعري في نظريته التي تجعل الموت متداخلاً في الحياة ومربوفاً فيه أكثر منها؟ أم أنه قد انطبعت في نفسه نظرة أخرى تتجلى فيها الحياة منبثقة من الموت؟

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

والشواهد على صحة ما نقول كثيرة، يظهر ذلك في محاولاته المتكررة للتعلق بحبل الحياة والتمتع بها ((٤)):

أفطر وصم، أو صم وأفطر، خائفاً صوم المنية ماله إفطار

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

قبيح أن يحس نحيب باكٍ إذا حان الردى، فقضيت نحبي
ولأرد المنية باختياري ولكن أوشك الفتيان سحبي

(١) لم يستقر المعري على رأي قاطع في مسألة الجبرية، ففي أشعاره ما يوهم بها ويعكسها في الوقت نفسه، ويرجع ذلك إلى اختلاف الدارسين حول تلك القضية في شعره، انظر، طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء، سابق ص ٢٠٢، ٢٨٠-٢٨١، وحامد عبدالقادر، فلسفة أبي العلاء مستقاة من شعره، سابق ص ١٤٤

(٢) اللزوميات ٥٩٧/٢

(٣) عائشة عبدالرحمن، مع أبي العلاء، سابق ص ٢٣٣

(٤) اللزوميات ٦٠٩/٢

(٥) السابق ١٩٢/١

ولو خيرت لم أترك محلياً فأسكن في مضيق بعد رحب

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

أعانقها عند الوداع، تشبثاً وأي وداع بين قال وفارك!

يكشف صدر البيت السابق عن مدى تعلق المعري بالحياة، فهو يودعها وداع عاشق، في حين أن عجز البيت يكشف عن ثنائية أو تناقض، حيث كشف العجز أن المعري حين يودع محبوبته (الحياة) فإنه يودعها وداع النافر المبعوض، مما يكشف عن مدى الصراع الذي يعانیه بين رغبته في البقاء وبين ترحيبه بالوداع/ الفناء، ولا أدل على تصوير ذلك الصراع من أن نرى المعري متشبثاً قلباً كارهاً في الوقت نفسه ومعانقاً مبعوضاً في آن واحد، فالتشبث الغريزي بالحياة والرفض لها مجتمعان في شخصية المعري وفي لحظة شعورية واحدة ((٢)).

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

أيا مفرقي ! هلا ابيضضت على المدى فما سرني أن بت أسود كالحاً

قبيح بفود الشيخ تشبيه لونه بفود الفتى، والله يعلم ذلكا

فبعداً لهذا الجسم، يا روح، مسلكا وبعداً لهذا الروح، يا جسم، سالكا

تواصلتما، فاستحدث الوصل منكما عجائب كانت للرجال مهالكا

وهذا يعني أن الصراع قائم بين الحياة/ الجسد والموت/ الروح؛ لأن إتصال الروح بالجسد - في وجهة نظر المعري - هو الكارثة الكبرى التي نتجت عنها العجائب الموردة للإنسان في الهلاك. ويفصح المعري عن المكنون الداخلي والحقيقي الساكن في دوائر نفسه، معلناً عن الصورة الجديدة/ الحياة في الموت فيقول ((٤)):

قديماً كرهت الموت والله شاهدٌ وقد عشت حتى أسمحت ليفرونتي

وأحسبه لو جاءني لأبيته ومن عند ربي نصرتي ومعونتي

(١) السابق ١١٨٦/٣

(٢) انظر، صالح حسن، الفكر والفن في التجربة العلائية، دار المعارف، ١٩٨١، ص ٢١٢

(٣) اللزوميات ١١٦٩/٣

(٤) السابق ٢٧٢/١

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

وقال الفارسيون: حليف زهدٍ وأخطأت الظنون بما فرسنة
ورضت صعب آمالي، فكانت خيولاً، في مراتعها، شمسنة

يكشف البيتان السابقان أن المعري 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 شعبان ريان وهو ظمآن الدوافع جائع الرغبات، مقيماً على الحرمان بإرادته الفكرية الملتزمة» ((٢)).

ونتساءل: هل وقع المعري في التناقض حين فضل الموت على الحياة وفضل الحياة - في مواضع أخرى - على الموت؟

الحقيقة أن المعري 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 المعري خوف المعري 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 المعري من خوفه لما بعد الموت، وجهله إلى المصير الذي سيؤول إليه ((٥)):

(١) السابق ١٥٦٩/٣

(٢) صالح حسن، الفكر والفن، سابق ص ٢١٢

(٣) انظر، يوسف خليف، تاريخ الشعر في العصر العباسي، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٨ ص ٢٤٨

(٤) زكريا إبراهيم، مشكلة الحياة، سابق ص ٢٠٠ وما بعدها

(٥) اللزوميات ٨٢/١

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

وإن أعف بعد الموت مما يريبني فما حظي الأدنى ولا يدي الخسرى
ومع أن المعري يرحب بالموت ويجعل قدومه كقدوم العيد، إلا أنه - في الوقت نفسه - يفرغ من
الحساب((١)):

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

ومن ثم فإن المعري لم يكن يرهب الموت وإنما كان يخاف من المصير الذي سيصير إليه.
وفي ختام تناولنا السابق لتداخل الموت في الحياة والحياة في الموت عند المعري، نستطيع القول
بأن نظرة المعري لهذه الثنائية المتداخلة كانت نابعة من النكبات الكثيرة التي دفعته دفعا - كما
أشرنا في الفصل الأول - إلى انتهاز هذه الثنائية فلسفة حياة لا يحيد عنها؛ رغبة منه في الكشف
عن حقيقتها، خاصة لحياة الدنيوية التي نجح في تعريتها أمام المقتنين بها، من خلال الدعوة إلى
مقاومة مفاتها((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 شئها

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

(١) السابق ٤٣٧/١

(٢) ١١٠٧/٢

(٣) السابق ٦٦٥/٢

(٤) السابق ١٤٣١/٣

أراك زنيماً، إن تعرضت ليلَةً لأدم رماح، أو لغزلان أرنما
غنائهم 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؛ فالمت محيطة بها سواء من الصقر في السماء أم الإنسان في الأرض((١)):

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

يختلط في الأبيات الإنساني بالحيواني؛ فما لحمامة هنا تختلط بالفتاة التي تطرب الناس، ويطلب منها ألا تتغنى، فهو يقدم نموذجاً -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 حالة، فشدهم 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 ص ١٧١

(٣) عبد الجبار عباس، السيّاب، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧١، ص ٢٤٣

لقد عالج السيّاب 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 التمزجية، 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 انخزاله 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 بقاءه، بصوت باك»((٢)).

ومن ثم يمكن القول بأن رؤية السيّاب في هذه المرحلة تكمن في أن الموت يتخر الحياة، ويتربص بها حتى يحيلها هيكلًا 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 مسألة الحب، وهو أمر لم يشعر به المعري ولم نلمسه في لزومياته.

والحقيقة أن هناك التحام وثيق بين الحب والموت؛ فالحب - خاصة عند الرومانيين - إذا خلا الكون منه صار مقفراً، ويزداد هذا الإحساس إذا انقطعت الصلة بين المحب ومحبيه، فتعترى المحب حالات من التوهان والهذيان وعدم الرغبة في الحياة، بحيث يكون هذا الشعور مصدراً للجزع والعذاب، لا يمكن أن يتبدد إلا بالفناء، ولا راحة فيه إلا بنشدان الموت((٣)).

إن الشاعر إذا فقد الحب أو أرغم على فقدته يرى أن الحياة لا قيمة لها، وإن الوجود يبدو أمامه عناصر متناثرة يصعب تجميعها في إطار متناسق مع هذا العالم الداخلي، واتسمت تجربة الحب في وجدان السيّاب وتعبيره بسمه الموت؛ فرحلته الحياتية غنية بدلالات الظم الداخلي إلى المرأة وعالمها؛ 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، ص ١٧٢

(٢) السابق ص ١٨١

(٣) انظر، عبدالرحمن بدوي، الموت والعبقريّة، سابق ص ٢١، ٢٢

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

يريد به 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 تجاربه الأولى مع الحب مدى استحراق 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 ازدياد 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 بنى 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 ص ٩١

(٢) الديوان، ١/١٦١

(٣) السابق ١/٣١٣

ولا تتعبينني، إذا ما التفت ورائي إلى الشمعة الخابية
يرنحها في يديك النحيب فتتهتز 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، وما زال غاب النخيل خضيلاً وما زال 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 لامي... 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 الدر، ثم تظلني وحدي جدائل نخلة فرعاء.

(١) السابق ٢٨٢/١

(٢) رسائل السيّاب، سابق ص ٤٠

(٣) الديوان ٣٨٤/٢

حتى زوجته (إقبال) يشك في حبها له، ويعدده 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، قدرتي. أكان الداء
 ليقعدني كأني ميت سكران لولاه؟
 وها أنا ... كل من أحببت قبلك ما أحبوني.
 وأنت؟ لعله الإشفاق!

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

لا غربة الروح لا روح فتهواها.

وقد تأكد للسيّاب 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 وجد توهج في فؤادي!
 غير أنني كلما صفقت يدا الرعد
 مددت الطرف أرقب: ربما أئتلف الشناشيل
 فأبصرت ابنة المتجلي مقبلة إلى معدي!
 ولم أرها. هواء كل أشواقي، أباطيل
 ونبتٌ دونما ثمرٍ ولا ورد!

(١) السابق ٤٢٤/٢

(٢) السابق ٣٨٦/٢

(٣) السابق ٤٠١/٢

(٤) للسيّاب 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 تجلي فيها الموت في الحياة، فالسيّاب 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 الرثة 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 ص ٥١

(٢) عبد الجبار عباس، السيّاب، سابق ص ٢٣١

(٣) الديوان ٣٠٣/٢

(٤) السابق ٤٣٤/٢

(٥) عبد الجبار عباس، السابق ص ٢٣٣

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

من مرضي،
من السرير الأبيض

أكتبها وصية لزوجتي المنتظرة
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 الذى عراه من زهراته الداء.

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

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

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

وحين يوقن السيآب 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 ٤١٣/٢ - ٤١٤

(٢) السابق، ٤١٥/

(٣) السابق ٢٨٥/٢

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 ٢٣٣/٢

(٢) انظر قصائده: سفر أيوب (٥) ٣١٠/٢، ولوى مكنيس ٤٢٩/٢، ونفس وقبر ٤٤٣/٢

(٣) ٣٠١/٢

(٤) السابق الصفحة نفسها

(٥) السابق ٣٠٧/٢

وإلى جانب التوسل إلى الله، يتخذ السيّاب - في بضيض 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
فأنقضى من سيفي المجرد ،
ويقطر الشعر ولا يغيض ،
لأنني مريض
أودع الحياة أو أشد بالحياة

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

أنا قد أموت غداً ، فإن الداء يقرض ، غير وان ،
حبلاً يشد إلى الحياة حطام جسم مثل دار

أنا ميت ، لا يكذب الموتى .

نخلص مما سبق إلى أن مرض السيّاب كان دافعاً قوياً إلى استحواذ هواجس الموت عليه ، بحيث هبأ له المرض النعش والأكفان لتلقى به - في النهاية - في مهاوي الردى العميقة والحقيقية أن وراء الحب والمرض المؤديان إلى الموت يكمن الفقر ، الذي لعب الدور الرئيس في فشل علاقات السيّاب 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 وتقليل 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

وتنفذ ألف شعب من يد الجلال، 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 التّموزي، 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 تحوّل 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 رمزاً للحياة في الموت،

(١) السابق ٣٠٨/١

(٢) الديوان، المقدمة، ص٧٢-٧٣

(٣) عبدالرضا علي، الأسطورة في شعر السيّاب، سابق ص٥٠

(٤) انظر، على عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، ١٩٩٧

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 للسيّاب من البحث عن الخلاص من تلك السيطرة، فكان الاتكاء على الأسطورة، منها أسطورة (عشتار)((٢)):

في أرضك الخضراء. كان اعتناق!
بالأمس وارى قومك الآلهة

عشتار، أم الخصب، والحب، والإحسان، تلك الربة الوالهة

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 دار
تتماوج انغاماً حلوه، والشيخ ينام على الربوة
والنخل يوسوس أسراري

إلا أن هذه الولادة ستتعثّر((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 ملحاً؟

وقد تأكد للسيّاب 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 تهدد
و منجل لا يحصد
سوى العظام و الدم

يوظف السيّاب في هذا المقطع شخصية (أدونيس) عبّرَ تساؤلات إنكارية متعددة، حيث يتعالى فيها أصوات اللات (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 تيّاسي؟
 بشارك 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 ذبالتة 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 القدر 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)):

ما زال ناقوس أبيك يقلق المساء
بأفجع الرثاء
«هياي ... كونغاي، كونغاي»
فيفزع الصغار في الدروب
وتخفق القلوب

وتغلق الدور ببكين وشغهايمن 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 ٣٤/٢ الهامش

(٢) السابق الصفحة نفسها

(سي موريه) من أن الشعراء العرب المعاصرين، استخدموا المفردات المسحوية 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 سنبله تعابت 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 هدهد التعب

من السفر الطويل إلى ظلام الموت، يكسو عظمه اللحم

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 وأبعد وشرّد 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: شفيق السيد، وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٨٦ ص ٣٥٠

(٢) الديوان، ١٢/٢

(٣) المائدة (١١٠)

(٤) الديوان ٣٥٢/٢

(٥) إيليا حاوي، بدر شاكر السيّاب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٠ ص 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 تمنني. 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 نميراً،
قلبي الماء، قلبي هو السنبيل
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 أرادّه الشاعر، ألا وهو
الحياة مرة أخرى((٣)):

كم حياة سّاحيا: 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 وتوحيده 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 تأتيني 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 ليبكي

وفي موضع آخر يقول ((٣)):

لولاك ما رمت الحياة ولا حننت إلى الديار

حببت لي سدى الحياة، مسحها بسهناز 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 جيکور من جديد ((٤)):

غيلان يصعد فيه نحوي، من تراب أبي وجدي

ويده تلتمس، ثم، يدي وتحتضن خدي

فأرى ابتدائي في انتهائي

(١) أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر، بيروت، ١٩٦٨ ص 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، فكذا استعان بالرموز النضالية النسائية، وجعلها رمزاً للتضحية المفجرة لبعث الأمة من جديد.
إن الواقع الأليم للأمة جعل السيّاب يبتعد عن الاتجاه الرومانسي، ويتأثر بالاتجاه الواقعي، من خلال التزامه بقضايا أمته، باستدعاء نماذج مناضلة لها دورٌ في الكفاح والتضحية، كما في شخصية (جميلة بوحريد) التي جعلها رمزاً للبعث من خلال وصفها بالمسيح المصلوب الذي ينزف دماً فداءً وتضحية ((١)).

ثانياً : 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 تخيليلاً بكل مقوماته وإحداثياته المكانية والزمنية» ((٢)).

وتُعدّ اللزوميات وديوان السيّاب دليلاً نابضاً 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 المعريّ والسيّاب غنية بهاتين السمتين (المكان- الزمان) التي تخضع لروح الشعر المسيطرة على نحو عام وأساسي على النصوص الشعرية عند كليهما.

(١) الديوان ٥٠/٢-٥٧

(٢) سيزا قاسم، القارئ والنص، العلاقة والدلالة، الهيئة المصرية للكتاب، ٢٠١٣ ص ٨٧

(٣) طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، لونغمان، ٢٠٠٠ ص ٢٩٢

المكان:

بعد المكان واحداً من أهم مكونات ثنائية الحياة والموت عند المعري والسياب؛ لأن علاقة كل منهما بالمكان هي علاقة جدلية، فلا يمكن لنا أن نتصور أنه 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 القياس المنطقي التي يتبعها المتلقي في ذهنه بعد محاولة مقارنة العمل الأدبي بالواقع، تجعله يكون فضاء شبيهاً بالفضاء الواقعي، وبذلك يتم دمج المتخيل مع الواقع ((١)).

ومما لاشك فيه أن المكان -تبعاً لثنائية الحياة والموت- قد ترك أثراً كبيراً في تشكيل شخصية المعري والسياب وطبعهما وتحديد رؤيتهما للعالم الدنيوي والأخروي، وهو ما ينطلق منه الشاعران؛ بهدف تحطيم أنساق الأماكن السائدة في واقعيهما، ويضعاً بدائل لها تؤدي الدور نفسه، قادرة على الإيهام بواقعية تلك الأماكن ((٢)).

وإذا نظرنا إلى المكان من حيث قيمته الفلسفية عند المعري والسياب فإنه «يرد في الإبداع الأدبي كجزء من حلمي النوم واليقظة، وهما حلمان مختلفان، ففي حلم النوم لا نجد أبعاداً واضحة للمكان، المكان فيه تشظى يتفتت ... أما المكان في الأدب، والأدب من أحلام اليقظة الواقعية التي تقهر الخيال والتأويل فيصبح المكان محسوساً» ((٣)).

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

يعيرنا، لفظ المعرة أنها من العُر، قومٌ، في العلا، غرباء

وذو نجب، إن كان ما قيل صادقاً فما فيه إلا معشر نجباء

(١) انظر، حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٣، ص ٦٥

(٢) انظر، صلاح صالح، قضايا المكان الروائي، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٧ ص ١٧

(٣) ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦ ص ١٥٨

(٤) اللزوميات ٣٤/١ - ٣٥

تفزع أعرابية أن جرت لها نواعب، يستعرضنها وظباء
وما الأربى للحي إلا مُسفة على أنهم في أمرهم أدباء

فالمعري -كما بدا لنا في الأبيات- ما نظم هذه الأبيات إلا لتوضيح ما طبع عليه الناس في الحياة
من عادات سيئة كان عليه أن يستقيحها وينقدها.

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

أما المكان، فتأبث لا ينطوي لكن زمانك ذاهب لا يثبت

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

وإذا الفتى كان التراب مآله فعلام تسهر أمه وتربت

ومن ثم رأى المعري أن التشبث بالأماكن الدنيوية هو من قبيل العدم؛ لأن الذات فيه مسلوكة
الإرادة من كل شيء، فهي تبحث عن الخلاص الذي تجده مستجداً في صورة 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 المعري للمكان/ القبر منذ القدم ما يشير إلى ذلك ((٣)):

أرواحنا معنا وليس لنا بها علم فكيف إذا أحوتها الأقبُر؟

فلم يكن بمستغرب -إن- أن يشغل المعري بالأماكن الأخروية أكثر من الدنيوية، بالرغم من
أن القبر/ المكان ضيق ((٤)).

إذا الحي ألبس أكفانه فقد فنى اللبس واللابس
ويبلى المحيا، فلا ضاحك إذا سر دهر، ولا عابس
ويحبس في جدّ ضيق وليس بمطلقه الحابس

(١) اللزوميات ٢٥١/١٢

(٢) انظر، صلاح عبدالحافظ، الزمان والمكان وأثرهما في حياة الشاعر الجاهلي وشعره، دار المعارف، ١٧٦-١٧٥/١

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

الليل والإصباح، والقيظ، والإبرادُ والمنزل والمقبره

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

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

ضحكنا وكان الضحك منا سفاهةً وحق لسكان البسيطة أن ييکوا
يحطمنا ريب الزمان كأننا زجاج، ولكن لا يُعاد له سبک

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

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

حياة وموت وانتظار وقيامه ثلاث أفادتنا ألوف معانٍ؟
فلا تمهروا الدنيا المروءة، إنها تفارق أهلها فراق لعانٍ
ولا تطلبها من سنانٍ وصارم بيوم ضراب، أو بيوم طعانٍ
وإن شيءتما أن تخلصا من أذاتها فخطابها الأثقال واتبعاني

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

(١) اللزوميات ٦٩٣/٢

(٢) اللزوميات ١١٤٥/٣

(٣) اللزوميات ١٥٩٥/٣

وىبدو أن المعرّى قد شغل بقضية القوة التدميرية للزمن فأسقطها على المكان، بحيث خاض المكان صراعاً مع الدهر بما يمكن أن نطلق عليه الصراع الزمانى المكانى، رصده المعرّى ببراعة فى قصيدة (صوت من القبر) مستعيناً بمحاورته لطفل فارق الحياة((١)):

أيا طفل الشفيقة! إن ربى على ما شاء من أمر، مُقيتٌ
تكلم، بعد موتك، باعتبار وقد أودى بك النبأ المقيتُ

ويجيبه الطفل:

تركتُ الدار خالية، لغيرى؟ ولو طال المقامُ بها شقيتُ
نقيتُ، فما دنستُ، ولو تماند حياة ربى، دنستُ، فما نقيتُ
ما يدريك باكينى؟ عسانى لسكنى الفوز فى الأخرى انتقيتُ

أتاح الحوار السابق بين المعرّى والطفل اكتشاف الحركة الباطنية فى شخصية المعرّى، حيث استغل المعرّى هذه التقنية، حتى يتمكن بها من تمثيل صراع الزمان مع المَعْلَم المكانى (الدار). وقد اتخذ المعرّى من (طال مقام) أيقونة تحوي دلالة الزمن العابثة، فالعلاقة بين طول المقام المؤذن بالخلود والبقاء، وبين الزمن وتشكلاته هى علاقة تخيلية تقوم على أساس التشابه((٢)).
كما صور المعرّى تخريب الزمن وسطوته على المكان/الدار، بمنتهى القسوة، مستغلاً سكون الإنسان وعجزه عن رد الفعل((٣)):

دنياك دارٌ، إن يكن شهادها عقلاء، لا يبكوا على غيابها
قد أظهرت نوباً تزيد على الحصى عدداً، وكم فى ضيئها وغيابها
تفريهم سيوفها، وتكبهم برماحها، وتنالهم بصيابها
ما الظافرون بعزها ويسارها إلا قريبوا الحال من خيابها

أسهم الزمن مع المكان/الدار فى الإحساس بالفناء والزوال، فيما يشبه المفارقة التى 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 فى كتاب: مناهج النقد المعاصر، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة ٢٠٠٢ ص ١٢٣-١٢٤

(٣) اللزوميات ٢٠٢/١

كل سُبُل 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.

وهكذا كان المعرّي مستخفاً بالمكان والحياة، فذم أهلها والمتصارعين عليها، حتى غدا شبح المكان الأخرى/ الموت يسيطر عليه.

ويبدو أن هذا الأمر على العكس عند السيّاب، الذي هام بالمكان الطبيعي من حوله، فأضحى واضح المعالم في شعره، ابتداءً من رباعية جيکور (مرثية جيکور - جيکور والمدينة - تموز جيکور - العودة لجيکور) حتى نافست - في شعره - الأماكن التي تغنى بها الشعراء قديماً؛ لكونها مهد الطفولة وقد «زاد تعلقه بها أنه دفن في ثراها أمه» ((١)).

لقد شكلت جيکور عالماً متجذراً في نفس السيّاب، فظلت في مخيلته - طيلة حياته القصيرة - بمثابة المرفأ الآمن الذي يحن إليها، عساه أن يستريح على شاطئها من عناء رحلتي: المرض والاعتراب، ومن ثم فإن هذه القرية صارت «فاعل فعلي يفتح وينمو. وحين يكون المكان قيمة، فإنه يصبح لها خصائص تكبيرية» ((٢)). غير أن جيکور قد أدركتها - هي الأخرى - عوادي الزمن، وأصبح من المتعسر بعثها من جديد «وأصبحت علاقته مع جيکور وبقبع علاقة مع التراب والقبور والنخيل» ((٣)) فقد شابت جيکور ((٤)):

وجيکور شابت وولى صباها

وأَمسى هواها

رماًداً، إذا ما

تأوهن هزته ريحٌ...

أثارته حتى ارتمى في صداها

(١) إحسان عباس، بدر شاكر السيّاب، سابق ص٢٠، وهو ما عبر عنه السيّاب بقوله:

أفياء جيکور أهواها

كأنها انسرحت من قبرها الليلي،

من قبر أُمّي التي صارت أضالعها التعبى وعيناها

من أرض جيکور ... ترعاني وأرعاها. الديوان ٢٦٤/٢

(٢) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت،

٢٠٠٠ ص٢٢٦

(٣) مقدمة الديوان ١٨/١

(٤) الديوان ٢٧٦/٢

هباءً وذرّاً 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)):

فى ريف جيكور الذي لا يميل

عنه الربيه الأبيض الأخضر:

السهل يندى والربى تزهر

وتمتلك السيّاب الحيرة فى 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 فى نفسه، فأخذ يُسأل جيكور:

أيه جيكور، عند سؤال، أما تسمعيه؟

هل تُرى أنت فى 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 والفجعة((٣)):

جيكور، جيكور: أين الخبز والماء؟

الليل وافي وقد نام الأدلاء؟

والركبُ سهرانٌ من جوع ومن عطشٍ

والريحُ صرٌّ، وكل الأفقُ أصداء.

(١) الديوان ٢٧٣/٢

(٢) الديوان ٢٧٧/٢

(٣) السابق، الصفحة نفسها

بيداء ما في مداها ما يبين به ((١)).

دروبٌ لنا وسماءُ الليل عميأً
جيكور مدي لنا باباً فندخله
أو سامرينا بنجم فيه أضواء!

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

وتلتف حولي دروب المدينة
حبلاً من الطين يمضغن قلبي
ويعطين عن جمرة فيه طينه
حبلاً من النار يجلدن عري 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 لقريته، إلا أن يعلن أن صباه قد ضاع ولم يعد بالأماكن أن يرجع؛ لأن جيكور ضاعت((٢)):

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

وما ذلك الح
زن المسيطر على السيّاب لضياح جيكور، إلا انعكاس لعشقه لحياة الريف التي بكأها بقصيدته (المساء الأخير) التي افتتحها بقوله:

«آخر مساء قبل مغادرة الريف»((٣))

بعد أن شدته نداءات المدينة إلى طلب العلم:

نعى لي وللناس النهار (مؤذن) ... وقد كان ينعى لي فؤادي ومأملي
تمنيته لا يسمع الصوت، أخرساً ... تمنيتُ لو يهوى إلى الأرض من علٍ
ألا وقرت آذان من يسمعونه ... بأشلاء قلب في ضلوعي مقتل

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

مطفأة هي النوافذ الكثار
وباب جدي موصدٌ وبيته انتظار
وأطرق الباب، فمن يجيب، يفتح؟
تجيبني الطفولة، الشباب 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 بكيْتُ أن تضعع البناء
وأفقر الفناء أن بكيْتُ ساكنيه؟
أم أنني رأيت في خرابك الفناء
محدثاً 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 الرياح نافذة فتشرعها إلى الصبح
تُطل عليك منها عينُ يوم دائب النوح
وسلمُها المحطّم، مثل برج دائر، مالا
يئن إذا أتنه الرياح تصعده إلى السطح،
سفينٌ تعرك الأمواج الواحه.

وهي صورة قريبة من الأطلال القديمة التي بكأها 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 جيکور، فإن الإحساس قد

(١) الديوان ٢/٢٣٠

(٢) الديوان ٢/٣٢٢

صاحبه وإنما رحل عنها، فهو يقول في قصيدة (لأنني غريب) ((١)):

لأنني غريب
لأن العراق الحبيب
بعيد، وأنني هنا في اشتياق
إليه، إليها... أنادي: عراق
فيرجع لي من ندائي نحيب
تفجر عنه الصدى
أحس بأنني عبرت المدى
إلى عالم من ردى لا يجيب
ندلني،
وإما هزرت الغصون
فما يتساقط غير الردى:
حجاره
حجاراً وما من ثمر
وحتى العيون
حجاراً، وحتى الهواء الرطيب
حجاراً ينديه بعض الدم.
حجاراً 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 سبباً في تذكر المكان الذي يناديه (عراق) ولكن صدى صوته يرجع له بصورة سيئة (نحيب/ ردى/ حجار، دم) وكما ما هو نذير شؤم أتى به ذلك الصدى، وحتى خيوط الأمل الذي تعلق بها قطعت، فلا أمل ولا حياة (وإما هزرت الغصون، فما يتساقط غير الردى). ومن ثم فإن المكان - هنا - يوحى بالسلبية، وجميع معاني الألفاظ في القصيدة توحى بذلك (لا يجيب/ إلى عالم من ردى/ حجار حجار/ وما من ثمار/ وصخر فمي) وأغلبها يوحى بالجمود والموت والنهاية الأليمة.

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

بغدادُ؟ مبعًى كبير

بغدادُ كابوسُ: (ردى فاسد

يجرعه الراقدُ

ساعاته الأيام، أيامه الأعوام، والعام نيره:

العام جرحُ ناغرٍ في الضمير)

ونحن في بغداد؟ من طين

يعجنه الخزاف تمثالاً،

دنيا كأحلام المجانين

ونحن ألوان على لجها أشلاء وأوصالا

فالسّيّاب يرى بغداد مبعًى 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

تدقق 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 ١٠٢/٢ - ١٠٣

(٢) الديوان ٣١٦/٢

(٣) الديوان ٣٦٧/٢

(٤) الديوان ٣٧٠/٢

وذهبت فانسحب الضياء،

أحسست بالليل الشتائي الحزين، وبالبكاء

ينثال كالشلال من أفق تحطمه الغيوم.

أحسستُ وخز الليل في باريس، واختنق الهواء

وما أحساس السيّاب السابق بعدم الانتماء للمكان خارج العراق وتحديدًا جيکور إلا لكونه إحساساً نابعاً عن ضياع القيم والمثل العليا فيها، وهذا ما عبر عنه صراحة في قصيدة (الموس 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 عنها أو يغطيها

ولكن لم أر الأموات، قبل ثراك، يُجليها

مجون مدينة، وغناء راقصة، وخمارُ

يقول رفيقي السكران: «دعها تأكل الموتى

مدينتنا لتكبر، تحضن الأحياء، تسقيننا

شراباً من حدائق برسفون، تعلنا حتى

ندور جماجمُ الأموات من سُكرٍ مشى فينا!»

وخلاصة القول إن المكان قد شغل حيزاً كبيراً في ديوان السيّاب، فلا نكاد نقرأ قصيدة للشاعر إلا ونجد بها فضاءات مكانية تكون واضحة الدلالة يفوح من بعضها الانتماء والارتباط الروحي، ومن الأخرى/ النفور، وعدم الانسجام.

الزمان:

ما من عنصر شغل النقاد والمفكرين مثلما شغل عنصر الزمان؛ إذ يُعد العنصر الشفاف الذي لا يمكن أن تلميه بكلتا يديك، فكأنه ينبج 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

ومن 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 نفسي لا مادي، ومجرد لا محسوس، ويتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر، لا من خلال مظهره في حد ذاته. فهو وعي خفي، لكنه متسلط ومجرد، لكنه يتمظهر في الأشياء المجسدة» (١) ويشكل الزمن عنصراً من العناصر الرئيسية التي تقوم عليها ثنائية الحياة والموت فـ «إننا نجد - بخصوص علاقة الزمن بجدلية الحياة والموت خلال هذا التلاحم - أن الزمن قد تعاطم شأنه وسطوته في وعي الإنسان منذ عهد مبكر، فنظر إليه كأنه سر الحياة والموت، ولعل الآية الكريمة «... وما يهلكنا إلا الدهر...» (٢) تمثل أحسن تعبير عن هذه العلاقة الوطيدة ما بين الزمن والموت في ذهن الإنسان» (٣).

ويجسد الزمن بأنه «خيوط وهمي يربط الأحداث بعضها ببعض، ويؤسس لعلاقات الشخصيات بعضها مع بعض، ويظاهر اللغة عن أن تتخذ موقعها في إطار السيورة» (٤). لذا فنحن نحاول رصد الزمن المتضمن داخل ديواني المعري والسياب، ونُعني به الفترة الزمنية التي تجري فيها الأحداث داخل كل قصيدة.

ويبدو أن تأثير البُعد الزمني عند المعري والسياب كان نابعاً من تصور وجودي أصيل للزمن، هذا التصور نراه يستحيل خوفاً وجودياً من الفناء تارة، وصراعاً عنيفاً مع الدهر تارة أخرى، ويبدو هذا واضحاً في كثير من القصائد التي يتسم فيها الزمن بالذاتية، ويعبر الشاعر فيها عن زمنه النفسي، ومن ثم يغدو الزمن مفتاحاً لفهم تجربة كلا الشعاعين أو بالأحرى ثنائية الحياة والموت عندهما.

وبما أن النقطة الحاسمة في كيان المعري - كما أعتقد - هي آفته التي غيرت حياته وجعلته رهين المحبسين، فإنها أشعرته بسطوة الموت الذي ملأ عليه حياته.

وبعد الزمن - من وجهة نظري - محسّس آخر يضاف إلى المبحسين السابقين، وأحد مستويات تجلي فلسفته في الموت، بحيث بات المعري 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) عبدالمك مرتاض، في نظرية الرواية، ص ٢٠١

(٢) الجاثية (٢٤)

(٣) لطيف محمد حسن، جدلية الحياة والموت في شعر أبي القاسم الشابي، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع،

دمشق، ٢٠١٢ ص ١٢٤

(٤) عبدالمك مرتاض، في نظرية الرواية ص ٢٢٥

يسميهما (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 لب، فكيف يشطان؟
إذا مضيا لم يرجعا، وتلاهما نظيران، بالمستودعات، يلطان
وكل غني يسلبان من الغنى وكل كمى، عن جواد، يحطان
وكم نزلا في مهمة، وتحملا بغير حسيس، عن جبال وغيطان
وما حملا رجلين، طورا، فيؤنسا إذا حفز الوشك الرحال يئطان
ويبتريان العظم والنحص، ذائبا 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 أوقعا، فعزاني
وما ضيقا أرضي، ولكن أراهما إلى الضنك، من وجه البسيطة، لزاني

بل الفتيان، اعتاد قلبي أذاهما يشيمان أسياف الردي، ويُهزان

ومن الوقت وحامله الكونيتين: الليل والنهار، إلى مشاهد الوجود اللصيقة به إلى الشمس، وهي داخلة في الموت، وهو في عداها داخل((٣)):

أجم رحيلي ما أجمت موارد وكان دخولي من ذوي العدد الجم
أشمس نهاري! كم خلت لك حجة فهل لك من خال، فيعرف، أو عم؟

(١) اللزوميات ١٥٨٢/٣ - ١٥٨٣

(٢) اللزوميات ١٥٨٥ / ٣ - ١٥٨٦

(٣) اللزوميات ١٤٥١/٣

والشمس حياتها موت، ولذا يطلب منها الرحمة للإنسن المسئول في هذه الحياة((١)):

رحمتك يا مخلوقة الإنسن إنما حياتك موت، والمطاعم كالسم
فإن تحرمني عقلاً سعدت بغبطة وإن ترزقيه، فهو مبتعث الهم
ولن يجمع الناس، الذين رأيتهم على الحمد، لكن يجمعون على الذم

ومن رثائه للشمس، يرثي المعري الإنسانية كلها التي يلزمها الداء والألم - بفعل الزمن -
والذي لا حسم له إلا بالموت، ويختصر هذا العناء في وصف الأرض المريضة والممرضة معاً، والعطب
مآل كل من عليها والألم نصيب ما يدب عليها، ولا حل لذلك إلا بالموت: صيرورة دائمة في هذه
الحياة، لا نتعلم من أخطائنا، نخطو خطو من سبقونا((٢)):

لعمري! لقد أغنتك صورة واحد ... من الإنسن، في الأقوام، عن كنية واسم

وما كان فينا من سجية مخطئ فقد وجدت في حي عادٍ وفي طسم

تحمل عن الأرض المريضة غادياً ... ولا ترض للداء العياء سوى الحسم

والزمن عند المعري لصيق بالموت؛ فتغير الوقت هو المبشر بالموت، أو هو الموت الذي يحدث
على الأرض((٣)):

إذا داع دعاكَ لرُشدٍ أمر فَلَبَّ ولا يفتك له اتِّباعُ
تَغَيَّرَ مُلْكُ حَمِيرٍ ثُمَّ كَسَرَى ولم تَقْبَلْ، تَغَيَّرَهَا، الطِّباعُ
وجدتُ النَّاسَ في جَبَلٍ وَسَهْلٍ كأنَّهُمُ الذَّنَابُ، أو النَّسَبُ
رجالٌ مثلُ ما اهترَشَتْ كِلَابٌ ونسوانٌ كما اغتَلَمَ الضَّبَاعُ
أزالَ اللهَ خيراً عن أمير له وَلَدٌ، على عِلْمِ يُبَاعُ
جَوَارٍ، كالنِّياقِ يُسَقِّنَ عَنْهُ وفي أحشائهنَّ له رِباعُ

(١) السابق، الصفحة نفسها

(٢) اللزوميات ١٤٥٢/٣

(٣) اللزوميات ١٠٣٠/٢

ويقول عن الوقت في قصيدة أخرى((١)):

ومازال البقاء يرت حبلي إلى أن حان، للمرس، انقطاع

ومن ثم يمكن القول بأن الزمن يقف على قمة المفردات ذات الصلة الوثيقة بالحياة والموت، فالزمن قوة متسلطة جبارة على الحياة والإنسان معاً، مما يشعروننا بضآلة الحياة والموجودات عليها((٢)):

قد صحبنا الزمان بالرغم منا وهو يردى، كما علمت، الصحابا

وأمام هذه القوة المتسلطة للزمان، فإن الإنسان يجد نفسه أسيراً في قبضته لا يستطيع الفكك من برائثينه((٣)):

وما الإنسان، في التطواف، إلا أسير الزمان، فهل يُفك؟

وقد رسم المعري للزمان صورة الأسود المفترسة التي لا ترحم فريستها((٤)):

وتأكلنا أيامنا، فكأنما تمر بنا الساعات، وهي أسود

وهي طبيعة متأصلة في الزمن، يطار الإنسان بسهام الموت((٥)):

ومازالت الأيام، وهي غوائل تسدد سهماً، للمنية، صائباً

ومادام الأمر كذلك، فإن المعري يذكر الإنسان بأن فعل الزمان معه هو أمر مفروض عاناه السابقون وسيعانيه اللاحقون، ولذا فعله ألا بأسف؛ فالهلاك المصاحب للزمن هو أمر محتوم((٦)):

أرى كل خير، في الزمان، مفارقاً فلا تأسفن فيها لقلّة خيركا

ودنياك سارت بالأنام مغدّة؟ فلا فرق فيها بين سيرى وسيركا

أصاح! أتدري كيف بعدك حالها؟ أجل مثل ما شاهدته بعد 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 المعريّ 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 المعريّ بالزمان وسطوته، قد سيطر عليه وجعله قلقاً ينتظر نهايته، فإحساسه بالزمن كان «فادحاً ومرهقاً»، لم ير في الزمان سوى وجه صخري قاحل يندر بالشر، وينزل النقمة للإنسان»((٢)).

أما تجربة السيّاب الشعرية مع الزمان، فهي قريبة من تجربة المعريّ 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 ص ٢٣٣

(٣) الديوان ٢٩٢/١

تسير) 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 السابق حقيقة أراد السيّاب إبصالتها للمتلقي ألا وهي أن العدو المعنوي في هذه الحياة هو الزمن من خلال اسم الإشارة (ذاك)، هذا العدو يستعين بالدنيا لإنزال الفناء بالإنسان، من خلال صيرورتها، ونجد أفعالها (تسير/ تقرع/ توقظ)، لتدور رحي الزمن على الإنسان؛ فيصبح جثة محللة وتراباً، تشرب الدمن دماءه، وكلها أشياء تزيد القلب ألماً وحزناً وحسرة. وللزمن مشتقات ومرادفات، لعل أهمها الليل الذي يسدل أستاره، فيحيل الكون إلى ظلام وعمى((٢)):

الليل يطبق مرة أخرى، فتشربه المدينة
والعابرون، إلى القرارة ... مثل أغنية حزينة

عمياء كالخفاش في وضوح 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 النشرس
الليل شقاء!»

(١) الديوان ٢٩١/٢

(٢) الديوان ١٤٤/٢

(٣) الديوان ١٦/٢

هذا الليل الكئيب يطبق على السيّاب، ويكون مجمعاً لأوجاعه 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
وحدّي بلا حارس؟»
غيلان، لم أهجرك عن قصد...
الداء، يا غيلان، أقصاني.
إنّي 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 شيء 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 اجتراح 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، نمشييين أحراش

كانت حياة سوانا في الدياجير؟

ويسبب 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 قبيري، 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
 وزوجة تتمرى وهي تبتمسم
 أو ترقب الباب، تعدو كلما قرعا:
 لعله رجعا
 مشاءة دون عكاز به القدم!

هذا الإحساس بالماضي، مرتبط بحالة الشاعر الصحية وبمرضه الذي طال، فيأمل في الشفاء((١)):

إنني سأشفى، سأنسى كل ما جرحا
 قلبي، وعربي عظامي فهي راعشة، والليل مقرر.
 وسوف أمشي إلى جيكور ذات ضحى!

وغد السيّاب كحاضره، تفوح منه رائحة الموت، حتى بات هاجس الموت صورة 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 صراع السيّاب مع الزمن قد اتخذ شكلاً واقعياً في رحلة مرضه، 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
 بقاياها ... في ظلمة، في مكان،

(١) الديوان ٣٠٨/٢

(٢) الديوان ١٧١/٢، وأيضاً 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، وحشرات باقية من الزمن((١)):
أساطير من حشرات الزمان
نسيج اليد البالية،
رواها ظلام من الهاوية
وغنى بها ميطان

ولذا كان حرص السياب على اغتنام كل دقيقة بالقرب من المحبوبة، فعمل على توقف الزمن((٢)):

ليت الكواكب لا تسير؛
والساعة العجلى تنام على الزمان فلا تفيق

إلا أن تلك الأمنية لن تتحقق، طالما أن سهام الزمان تطارده؛ لتصيبه في جسده وفي عواطفه، وتتركه في أتون من الحزن المستطار والعويل 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 الجسدية والمعنوية ولهذا السبب شكاه الشاعر، حيث امتزجت آهات الإنابة؛ لأنها تراه زمناً قاسياً سلطوياً لم يرحمه.

(١) الديوان ٢٩٤/١

(٢) الديوان ٢٩٢/١

(٣) الديوان ١٦٣/١

ثالثاً: تضخم الأنا والتمركز حولها:

التأمل في شعر المعري والسياب، 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؛ لتشكيل دلالات الذات المبدعة القادرة، على ترجمة الشعور الداخلي إلى تجربة واقعية مؤثرة في ذاته، التي أضحت خروجها إثر معركة نفسية تعترى المبدع، حتى يخرج لنا تجربته في قالب محكم من الإبداع والإحساس العميق، فكان الشعر، ومن أهم مقوماته، أن له وظيفتين، الأولى فردية يعبر بها المبدع عن نفسه (الأنا)، والثانية، جماعية يعبر بها عن (نحن) فالقيم التي يحملها الفرد عبارة عن إرث ثقافي إجتماعي صارت مع الزمن ثوابت أخلاقية، ورموزاً فنية منغزة في الشعراء العرب في مختلف العصور (١).

ولا تكاد قصيدة من قصائد المعري والسياب تخلو من ذكر الأنا؛ ليشكل حضورها البارز في شعريهما - والشعر العربي بصفة عامة قديمه وحديثه - كماً كبيراً يستدعي الاهتمام والدراسة، بحيث يمكن القول إن قصائد الشعارين أشبه بالاعترافات الشخصية لحياتيهما المبررة 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 المعري، يجب وضعها، وفهمها بشكل جلي وواضح من خلال آفته، التي يجب ربطها نفسياً وجدلياً بمجمل سلوكه، وآرائه في الحياة والموت، بدءاً برثائه مروراً بعاهته إلى أن يصل في نهاية المطاف مفتخراً ببصيرته، منكرًا الاعتراف بعاهته. إن رثاء المعري 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 لأنني ضير، لا تضي 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 ص ١١٠ بتصرف

(٢) عز الدين إسماعيل، كل الطرق تؤدي إلى الشعر، الدار العربية للموسوعات، لبنان، ٢٠٠٦، ص ٦٩

(٣) اللزوميات ٢/١٠٩٧

(٤) السابق ٨٢/١

غربت أسيراً في يديه، ومن يكن له كرم تكرم بساحته الأسرى

ويقول ((١)):

ولطالما صبرت ليلاً عاتماً ... فمتى يكون الصبح والإسفار؟

توضح لنا هذه الأبيات - وغيرها - ما كانت تحسه الأنا الحزينة من جراء هذه الآفة، فجاء مفهومها متجسداً في رثاء نفسه، حيث يمثلها عدو ثقيل يحاصر ذاته، عبّر عنه بتلك الأصوات الانفجارية بتكرار الباء والراء أكثر من مرة، اللتان ساعدتا في تكريس دلالات الحزن والتأزم. فلم يكن بمستغرب - إذن - والحال كذلك أن يساوي المعري بين ظلام القبر، وظلام العمى بقوله ((٢)):

وإظلام عين بعده ظلمة الثرى فقل في ظلام زيد فوق ظلام

فهو يقول ويقرر أنه مظلّم العينين، هذه الظلمة تتساوى وظلمة القبر، ولذا فهو يحيا في ظلام دنيوي، سيعقبه ظلام في أول منازل الآخرة.

ومن ثم أخذ المعري يرثي ذاته التي لا تدرك التفريق بين الزمن: الليل والنهار ((٣)):

تداولني صبح ومسى وحنّس ... ومّر عليّ اليوم والغدا والأمس
يضئ نهار، ثم يخدر مظلّم ... ويطلع بدر ثم تعقبه شمس

فهذان البيتان يسردان ويفسران لنا حالة الأنا عند المعري، حيث جاءت الأنا منكسرة ومنهزمة، تعاني من الحزن والشديد، ومن هنا نحس أن الشاعر يسرد - من خلال التقابلات الزمنية - لأحداث عاشها في الماضي وسيعيشها في الحاضر والمستقبل، وكأنه يطلب المواساة على حاله من الآخرين

ولعل المعري وجد في تعاقب الليل والنهار، إيذاناً وإعلاناً بانقضاء حياته وغيره، ولذا فهو لا يأبه لضياء أو ظلام، كما أشرنا عند تناولنا للزمان.

وأحياناً أخرى نجد أن المعري يعزي نفسه مفتخراً بعقله؛ ليرح 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 حرمتها 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 المعري، أن الموت راحة له من هذه العلة ((٢)):

والعيش، سقمٌ، للفتى منصبٌ والموت يأتي بشفاء السقام

فالموت له صفة إيجابية عند المعري، تكمن في أنه شفاء من داء العيش في الحياة بما فيها أمراض ((٣)):

وما العيش إلا علة برؤها الردى فخلى سبيل أنصرف لطياتي

ولهذا تمنى المعري 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 وعلقم وجربتها من صحة وسقام

ففي هذه الأبيات يبحث المعري عن الشفاء، فهو بحاجة إلى تأكيد 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 ص٢٦

(٢) اللزوميات ١٥١٢/٣

(٣) السابق ٢٧٣/١

(٤) السابق ٤٦٥/٣

(٥) اللزوميات ٤٣٧/١

وقوله ((١)):

أنا صائمٌ طول الحياة، وإنما فطري الحمائم، ويوم ذاك أعيدُ

فهذا البيتان يكشفان تغير حالة المعري من الحزن إلى السعادة، فتعود الأنا إلى صفائها وسكينتها، فكان حضور ضمير المتكلم الأكثر حضوراً وتجلياً بشقيه المنفصل والمتصل، وتجلي ذلك في سيطرته على الأبيات السابقة، وهو بذلك يرسخ رؤية الأنا في التجربة الشعرية، حيث إن الأنا هنا تميل إلى الفردية وترسيخ مفهوم الذاتية، دون أن تغيب عن الجمع، ولذا فإنه من غير المستبعد أن «يتحول الموت في تصور المعري 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 مكانها، فإنها نذير موت لا يفقد بشيء» ((٢)).

ومن الملاحظ أن المعري، قد جعل من الموت مرآة للحياة، فهو يمجّد الحياة الفانية ((٣)) وقد ساعدت الأنا في تأكيد ذلك المعنى، حيث رأى المعري أن الحياة والموت سواء، ما دامت بداية الوجود مرتبطة بنهايته.

ومن ثم يمكن القول إن الأنا الشاعرة لم تنس الموت أو تتناساه؛ لأن الزمن/ الموت في رأي المعري أعجم لا يفقه، وحيّة فتاكة، وغلظ لا يرحم، وفعله فعل العجماء ((٤)):

ووجدت الزمان أعجم فظاً وجباراً، في حكمها، العجماء
إن دنياك من نهار وليل وهي في ذاك حية عرماء

إلا أن هذه الأنا التي يسيطر عليها الحزن والكآبة بسبب العمى، تحاول أن تبحث لها عن مخارج وأعدار وأسباب، تتعدى حالة العمى، بذكر المنغصات الحياتية ((٥)):

وأحلف، ما الدنيا بدار كرامةٍ ولا عُمرت، من أهلها، بكريم

والجدير بالذكر أن المعري اتخذ من البصيرة والعقل وسيلتي دفاع نفسية وتعويفية، فقوة بصيرته ونبوغ عقله يثبتان ذاته، ويؤكدان الأنا المبدعة في مجمع لا يقدر ذلك، وهذا يظهر جلياً

(١) السابق ٤٤٥/١

(٢) عبدالقادر زيدان، قضايا العصر في أدب المعري، سابق ص ٣٥٠

(٣) انظر، زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، سابق ص ١٢٣ وما بعدها

(٤) اللزوميات ٥٢/٢

(٥) اللزوميات ٤٦٢/٣

في افتخاره ببصيرته التي تهدي إلى الصواب ((١)):

لو اتبعوني، ويحهم، لهديتهم إلى الحق، أو نهج لذاك مقارب

كما أنه يجعل من عقله البحر الواسع الذي يسوءه النقل دون تمحيص ((٢)):

وكم غرت الدنيا بتيها، وساءني مع الناس، مين في الأحاديث والنقل
سأتبع من يدعو إلى الخير، جاهداً وأرحل عنها، ما إنا في سوى العقل

وبناء على ما ذكر، نستطيع القول: أن آفة المعري، لم يكن لها تأثير على سلوكه فحسب، وإنما طالبت وامتد أثرها 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 نفسه نجده عند السياب، فالقارئ لشعره، يجد أن الأنا تقترب على أغلبه، فقصائد السياب «تمثل أدق تعبير عن الذات، وتمثل تكتيماً شديداً لوعيه، وعاطفته في معاناة الوجود ما بين ثنائية الحياة والموت، وتعطي هذه القصائد مصيراً خارجياً لذات الشاعر، 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 غالبية مظهراته كثيرة لأننا أوجدها كبرياء الشاعر فيقول ((٤)):

كأن طائر بحر غريب
طوى البحر عند المغيب
وطاف بشباكك الأزرق
يريد إلتجاء إليه
من الليل يريد عن جانبه
فلم تفتحي.
ولو كان ما بيننا محض باب
لألقيت نفسي لديك

(١) السابق ١٦٣/١

(٢) اللزوميات ٣/ ١٢٨٨

(٣) لطيف حسن، جدلية الحياة والموت، سابق ص ٣٣

(٤) الديوان ٢١٢/٢ - ٢١٣

وحدقت في ناظريك
وهو الموت والعالم الأسفل
هو المستحيل الذي يذهل.

يتَّحد الزمان والمكان (البحر/ المغيّب) في المقطع السابق في صورة لها بعد واحد، هو الغياب والتلاشي النهائي، والشاعر يفتقد كل شيء، 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 نلاحظه بصفة عامة في «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 تزييني الحرق
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 ص 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 غُلِّقَتْ، عدَّ نفسه المخلص (غنيميد) فيقول:

أيها الصقر الإلهي الغريب
أيها المنقض من أولب في صمت السماء
رافعاً روعي لأطباق السماء
رافعاً روعي 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 شيء من خلاله((٢))، فرأى الزمن
حاملاً للسهام الصائبة، التي سترديه حتماً بوسائل عدة، منها المشاكل والمصائب((٣)):
أنا ميتٌ يحتضر الحياة

ويخاف من غده المهدد بالمجاعة والفراق
إقبالٌ مدى لي يديك من الدجى ومن الفلاه،
جسي جراحي وامسحيتها بالمحبة والحنان
بك ما افكر لا بنفسي: مات حبك في ضحاه
وطوى الزمان بساط عرسك والصبي 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 تتعاقب مع الأفعال الماضية، تحكي خط سير الفاعل
الأنا المأزومة والمتألة 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 ٧٨ / ١

(٣) الديوان ٤٤٦/٢ - ٤٤٧

(٤) الديوان ٢٨٠/٢

أنا الماضي الذي سدوا عليه الباب، فالألواح
عذى والحاضر الباقي.
أنا الغد في ضمير الليل، مد الليل ألف جناح
عليه، فطار، لما طار، بالظلماء والشهب

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 الماضي لن يعود (سدوا عليه الباب) فيفقد 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 تغيبني خلف سور من حجار
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، أنتفض
على ومض المشارط حين سفت من دمي سفاً
ومن لحمي؟ أما رن الصدى في قبرك المنهار؟
وكم ناديت في أيام سُهدي أو ليليه!
«أيا أمي، تعالي فالمني ساقى واشفيني»

(١) الديوان ٣٦٥/٢ - ٣٦٦

(٢) الديوان ٤١٠/٢ - ٤١١

يمكن القول بناء على ما ذكرناه أن هناك تمظهرات عدة جعلت من السيّاب يلجأ إلى تضخيم
الأنسا والتمركز حولها، لعل أهمها علاقته بأمه التي حددت علاقته بالموت، الذي صار بالنسبة
إليه
راحة من العذاب((١)).

(١) انظر، إحسان عباس، بدر شاكر السيّاب، سابق ص ٣٩٦

الفصل الثالث

الحياة والموت في بنى النص

الفصل الثالث

الحياة والموت في بنى النص

معلوم أن أي نص شعري يتكون من أجزاء ثابتة هي: المطالع، والمقدمة، والغرض، والخاتمة تصاغ منها ما يعرف ببنية النص التي تحدد شكله وبناءه المتكامل الذي يرتب فيه النص ترتيباً، يتقدم من خلاله شيئاً فشيئاً حتى ينتهي إلى الخاتمة ((١)).

ولو حاولنا التأمل في جدلية الحياة والموت عند المعري والسياب لتكشف لنا ماهية هذه الجدلية في بنى النصوص الشعرية لديهما، ووجدنا أنها تتغلغل في أجزائها، بداية من العنوان حتى الخاتمة .

أولاً: الحياة والموت في العنوان:

يعد العنوان هو وجه القصيدة وأول ما نراه من ملامحها وهو العتبة الأولى للوج فيها، وهو الخطوة الأولى في التواصل مع المتلقي، ومن ثم الدخول إلى عوالمه، ومحاولة فك شفرة القصيدة أو النص الشعري من خلاله، كما أنه يشكل 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 توطئه خلفية ثقافية، وتحدد قصديته بمساعدة دلالتين هما: الدلالة التجريبية والدلالة التاريخية» ((٣)). وقد ذكر جبار أربع وظائف للعنوان هي «الوظيفة التعينية، وهي التي تبرز هوية النص وانتماءه، والوظيفة الوظيفية، وهي تؤكد أن العنوان وصف قبل كل شيء، ووظيفة المدلول، وهي ترتبط بالوظيفة الثانية، فللعنوان وظيفة دلالية، فضلاً عن وظيفة المدلول؛ لأنه يعد نصاً قائماً يشير إلى نص يكتب، وأخيراً وظيفة الإغراء، التي تؤكد جاذبية العنوان بالنسبة للمتلقي» ((٤)).

ويبدو أن الشاعر العربي لم يكن بحاجة إلى تسمية قصيدته أو عنوانها؛ لأن اسمها يولد معها، إما في المطلع أو القافية، وقد اشتهرت القصائد العربية بمطالعها مثل (بانث سعاد) أو بقوا فيها

(١) انظر، محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، سابق ص ٢٧

(٢) انظر، بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠١ ص ٣٣، بتصرف

(٣) شعيب خليفي، هوية العلاقات في البنى وبناء التأويل، دار الثقافة، الدار البيضاء ٢٠٠٥ ص ٣٥

(٤) السابق ص ٣٦ - ٣٧

مثل (سينية البحري)، غير أن الإشارة إلى القصيدة بمطلعها أو قافيتها، لا تعطي للمتلقي أي فكرة عنها إذا لم تكن له خبرة سابقة بها.

وبالتأمل في لزوميات المعري، 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 المعري 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 المعري أن الموت حظ وسعادة للإنسان، أما الحياة فهي لا تجلب إلا التعاسة والشقاء له.

وفي قصيدة (أفضل اللبس الكفن) ((٣)) جاء العنوان فاكاً لشفراتها، حيث يوازن فيها بين الأحياء والأموات، كاشفاً عن أن الذل الذي يلاقيه الإنسان عند موته ودفنه، يوازي الذل الذي يعانیه 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 يؤهله 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 ١٠١/٢

(٣) اللزوميات ١٥٣٣/٣

عن شعرية العنوان كحديثنا عن شعرية النصوص المعروضة بعد العنوان» ((١))، وهو يمدنا بزاو
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.

وبالنظر في عنوان النص في شعر السيّاب، نجد أن العنوان جاء قصيراً، يتألف من كلمة أو
اثنين، وقد يكون اسماً أو فعلاً، وكلها تحمل لغة الشعر الذي يعود إلى نظام المفردات وعلاقتها
ببعضها، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو، بل الانفعال والتجربة ((٣)).

وقد جاءت عناوين القصائد تتضمن إلى حد كبير ثنائية الحياة والموت، ومن ذلك عنوان قصيدة
(المساء 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
خلاصة تعاليمه، وتوصياته قبل صلبه في المعتقد المسيحي، فكما أن العشاء الأخير يحمل هذه
الدلالة، فكذلك يحمل عنوان قصيدة السيّاب دلالة وصايا السيّاب وما يعاينيه في آخر مساء له في
الريف قبل مغادرته إلى المدينة وصخبها، ومثلها أيضاً قصيدة (جيكور والمدينة) ((٥)) الذي جاء
فيها العنوان من خلال التركيب العطفی، الذي حمل في طياته ثنائية الريف والمدينة، بكل ما
تحما الكلمتان من دلالات: فالأولى رمز للذكريات السعيدة التي هي بمثابة الحياة بالنسبة إليه،
في حين أن المدينة تمثل الجانب السلبي بكل ما تحمله من مادية وابتذال، وقسوة وصراع وضوء.
وفي قصيدة (دار جدي) ((٦)) يحمل العنوان دلالة الحنان والسكينة التي فقدتها الشاعر منذ
غادر الجد في جيكور، وحل محلها ديبب 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 نفسه ((٧))

(١) رشيد يحيواي، الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشروق، ١٩٩٨ ص ١١٠

(٢) انظر، محمد مفتاح، دينامية النص تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، بيروت ٢٠٠٦ ص ٧٢

(٣) انظر، كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، مكتبة بيروت، ١٩٨٦ ص ١٤٨

(٤) الديوان ١/١٢٤

(٥) الديوان ٢/٧٥ - ٧٩

(٦) الديوان ٢/٢٢٩ - ٢٣٢

(٧) الديوان ٢/٧٢ - ٧٤

وقد يأتي العنوان ، كلمة مفردة في صيغ متنوعة ككلمة (الخریف) ((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 بالمرور بالحياة ، ومن خلال ذلك تتضح دلالة عنوان القصائد.

ثانياً: الحياة والموت في بدايات النص:

مما لا شك فيه أن الشعراء يحرصون على تحسين بدايات القصائد ومطالعتها ؛ 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 يجود 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 بنائها ، والاستهلال مقدم على غيره من الأبيات ، فهو طقس الشروع في بنية فضاء القصيدة» ((٣)). وإذا ما ذهبنا لاستجلاء مدى عناية المعريّ والسيّاب بمطالع قصائدهم الدالة على جدلية الحياة والموت ، فإننا سنجد أمثلة كثيرة دالة على ذلك ، وسوف نكتفي بإيراد نموذج واحد عند كل شاعر على سبيل المثال لا الحصر ، مثل هذا المقطع الذي يستهل به المعريّ قصيدته في ذم الحياة والموت معاً ((٤)) :

حياة عناء ، وموت عنا فليت بعيد حمام دنا
يد صفرت ، ولها نوت ونفس تمننت وطرف رنا
وقد أظهر الاستهلال -هنا- حفاوة المعريّ بالحياة والموت ، من خلال اختياره لكلمات جذبت انتباهنا ، وناسبت مقام التأمل والتفكير مثل : (عناء- عنا- حمام- صفرت- نوت) 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 ص ٣٠٩

(٣) محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته ، دار توبقال للنشر ، المغرب ١٩٨٩ ص ١٣٠

(٤) اللزوميات ٨٠/١

الاستهلال على التصريح (عنا- دنا) الذي يعد من العناصر الأساسية في بناء القصيدة العربية القديمة، حيث بدت عناية المعري بالبيت الأول، حيث تحدث الشاعر فيه عن تعب الحياة، وقهر الموت للإنسان وتسلبه عليه، ولذا تمنى أن يدنو الموت منه.

وقد جاء البيت الثاني متمماً لمعنى البيت الأول، ومعللاً له، فاليه فقيرة من المال، واللهة ذبلت من العطش، والنفس تتمنى، والعين تنظر ولا ينال صاحبها ما يشتهي، هذا من جهة المعنى، أما من جهة اللفظ، فقد اعتمد المعري على التصريح في البيت الأول، وحسن التقسيم في البيت الثاني.

وتعد لحظة وصف الحياة والموت، مقدمة وتوطئة مهمة جداً، مهد بها المعري لموضوع قصيدته، الذي بدل من خلال الافتتاح معرفة الشاعر بحقيقة الحياة التي يحيها، والموت الذي ينتظره، وقد تضخمت هذه الحقيقة إلى حد بدا معه -المعري- 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 تلقى 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 المعري تحدث بالجبر في المسائل التي يضعف فيها الإنسان (الأحداث اللاإرادية) كالمت، والولادة، والهزم، والوفاة كاستهلال قصيدته (الجبرية) بقوله((٢)):

ما باختياري ميلادي ولا هرمي ... ولا حياتي، فهل لي بعد تخيير

فقد استهل المعري قصيدة باستفهام ينفي حرية الإنسان، وبهذا يضعنا المعري أمام ملمح تمرد، يضح بالسخط على قانون الجبرية. ويحيلنا الاستهلال السابق إلى استهلال آخر يطفح حزناً، ويطفو على سطحه كل ما يعمل في أعماق المعري من سخط، يتخلله تيار حارق من التوحد بينه وبين الآخر والاعتراب((٣)):

(١) الديوان ٧٠٠/٢

(٢) اللزوميات ٥٨٨/٢

(٣) اللزوميات ١١٦٩/٣

أيا مفرقي، هلا ابيضضت على المدى ... فما سرني أن بت أسود حالكاً
قبيح بفود الشيخ تشبيهه لونه ... بفود الفتى والله يعلم ذلكا

يبدو في هذا الاستهلال نقمة المعري على الآخر/ الشباب، وقد أتشح بسلسلة من المتواليات الضدية، تعانقت فيها المتناقضات، وتآلفت على النحو الآتي (ابيضضت- أسود) (الشيخ- الفتى) ومثل هذا الجمع المتعمد يضيف على تجربة المعري كثيراً من المفارقة، تتراءى من خلالها لوعة الشاعر وحسرتة على عمره الضائع.
نجد الأمر نفسه عند السياب واضحاً بشكل أشد كثافة من قصيدة إلى أخرى نحو قوله ((١)):

لا النأى أطفأ سالف الحرق في جانبي، ولايدُ الأرق
أهواك“ ماخدمت على شفتي أومات حبي، فاعذري نزقي

ويبدو من خلال هذا الاستهلال لوعة السياب 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 السياب 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 صاٍ 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 السياب في لحظته الراهنة، وذلك حين عادت به الذاكرة إلى الوراء، ولاحت له ذكريات زحف المدينة على الموتى، بعد أن زحفت المدينة على هذوئهم، مما عدة السياب تجاوزاً على هيبة الموت، وحرمة الموتى.
وفي قصيدة أخرى وهي (تموز جيکور) يضج السياب تركزاً حول الذات فيقول في مستهلها ((٣)):

- (١) الديوان ١/١٧٥
(٢) الديوان ٢/٢١٩
(٣) الديوان ٢/٧٢

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 السيّاب -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 نهري.

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 تكرر 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 المعريّ والسيّاب، كشفت تجربة الحياة والموت عند كليهما، من خلال مقدمات تتميز بكثير من العمق التعبيري الذي يمكن تلمّسه في جميع القصائد التي ذكرناها.

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 المعري والسياب أن أواسط النصوص عندهما، تحتوي على ثنائيات تدل الحياة والموت،

ففي القصيدة التي مطلعها يقول المعري في نعمة العدم ((٢)):

لا يغبطن ماشٍ فوارس شُزِبَ ... ما فارسٌ إلا كآخر راجل

يأتي هذا البيت ليقوم بوظيفة افتتاحية تنبأ عن رأي المعري 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 العاجل
ولو أنهم ظهروا لعانوا شدة ترميهم في متلفات هواجل

لقد جاء وسط القصيدة ليكشف عن رأي المعري 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 المعري بقوله ((٣)):

رأيت بجنح، في الزمان، حُلوكاً وللشمس فيها مشرقاً ودلوكا

وترسم في هذا المطلع ذي السمة التقريرية الحكمية علاقتان، الأولى ذاتية/ الأنأ (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، منهج البلاء، سابق ص ٣١٨ - ٣٢١

(٢) اللزوميات ١٣٣٦/٣

(٣) اللزوميات ١١٧٢/٣

وكم حل فيها معشر بعد معشر من الناس، عاشوا سوقة وملوكا
فما بلغتكم منك بعد رحيلهم؟ ألوك، ولا أهدوا إليك ألوكا

وقد تجلى الموت في وسط القصيدة من خلال الإشارة إلى فناء الآخر/ العامة والملوك، الذي بدا بمحو الملامح، استتريت وراءه ذات الشاعر.
أضف إلى ذلك أن البيتين فيهما انفتاحاً دلالياً، تطلُّ منهما الحقيقة الوجودية الوحيدة للحياة ألا وهي الموت، فهو الذي يشعرا بما في الزمان -المشار إليه في الاستهلال- من سلطوية وقهرية، تدفع الإنسان -وهو أمر إيجابي- إلى العمل على الاستفادة، مما بين يديه 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 وسط قصيدة (العودة لجيكور) ليؤكد الالتحام الدلالي بين غرض النص وسياقه أو بين بدايات النص وأوسطه في استقرار سياقي ودلالي، طفت على سطحه تعاقب الثنائيات الضدية للموت والحياة ثلاث مرات بالسلب مثل: الجمع بين (نزع/ ولا موت) و(نطق/ ولا صوت) و(طلق/ ولا ميلاد) إشارة إلى الحياة والموت، وكان هدفه من هذا الجمع التأكيد على معنى حركي، وهو أن كل بعث وحياة يقابله بالضرورة موت وسكون، بحيث بدت تلك الثنائيات المتعاقبة بارزة في المقطع، استجابة لضرورة نفسية وهي: وضع صورة مأساوية للحياة، فهي ثنائيات متوالية غرضها إحداث تأثير في نفس المتلقي، قائم على 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 إبراهيم، مشكلة الإنسان سابق ص ١٢٨

(٢) الديوان ٨٢/٢

(٣) انظر، رثيف خوري، الأدب المسؤول، دار الآداب، بيروت ١٩٨٦ ص 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 بالترادفات (النهاية - الختام)، وذلك استجابة لأمنية الشاعر ألا 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 ازدواجياً؛ 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

الشاعر، وهو ينتقل من معنى إلى آخر، فيعذو عمله بالنسبة للمتلقى، وكأنه مصبوب في قالب واحد لا تنفر منه النفس» ((١)).

رابعاً: 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 المعري والسياب 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، واقتترانه بجانب وجودي عميق هو الأنا في صراعها المستديم مع الزمن والموت، وتشبثها بالحياة، ورغبة في حل تناقضات الوجود.

ومن نماذج ما نلمسه لهذا النوع عند المعري قوله ((٣)):

كذاك الدهر اظلام وصبح وريحٌ من جنوب أو شمال
بلا مال عن الدنيا رحيلي وصلوكاً 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 المعري 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 التأمري 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 ص ٥٤٢

(٢) ابن رشيق، العمدة، سابق ٢٣٩/١، وانظر أيضاً: حازم القرطاجي، المنهاج، سابق، ص ٢٨٥

(٣) اللزوميات ١٣٢٠/٣

ويمكن تلمس تلك النزعة التحطيمية أو من خلال المواجهة أو الثنائية بين الجسد والروح فى قوله((١)):

تلقى النفوس حقوقها من مظلّم أو مصبح، أو مظهر أو مؤصل
فكأن روحك لم يحل بشخصه والراح ما دبت له فى مفصل

وقد أتى هذان البيتان ليختم بهما المعرّي قصيدته فى ذم الجسد، وقد احتشد بمظاهر الصراع بين الحياة (الشخص) أي الجسد، والموت (الراح) أي الروح، اللذان تفنن الشاعر فى تصويرهما، من خلال تضيق الخناق من قبل الروح على الجسد، مستأثراً بذلك الاضطلاع بدور الموت الغالب المتربص، الذى لا أمل يرجى للنجاة من فتكه وبطشه.

ويأتى ختام قصيدة (يعيش الفتى فى عدمه)؛ ليتمشى مع العنوان ذاته من خلال تكراره((٢)):

يعيش الفتى فى عدمه عيش راغب ويثرى للمعيشة سائم
وأنوار أعوام مزين شواهد بما ضمنته بعدهن الكمائم

فى هذين البيتين، يتشكل التأمل الهادئ الذى يستيقظ المعرّي من خلالهما أغوار الوجود، ويغوص فى سراديبه؛ ليخلص إلى فلسفه عملية قوامها: ألا جدوى فى الحياة ومن ثم لا جدوى من خشية الموت، والأمعان فى محاولة الهرب طالما أن الحياة نفسها عدم.
وكما غلبت الخواتيم المتضمنة لثنائية الحياة والموت فى اللزوميات، فكذلك كثرت -وإن كانت بصورة أقل عن مثيلاتها فى اللزوميات- عند السيّاب، تلمس ذلك فى أكثر من نص شعري، نحو قوله((٣)):

أهكذا السنون تذهب؟
أهكذا الحياة تنضب؟
أحس أننى أذوب، أتعب،
أموت كالشجر.

ختم السيّاب قصيدته (دار جدي) بهذا المقطع الذى 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 موجه، 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 محيرة، تُلبي أحاسيسه وتحسّره 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 تياسي؛
بشراك يا أجداث، حان النشور!
بشراك ... في «وهران» أصداءً وصور
سيزيف ألقى عنه عبء الدهور
واستقبل الشمس على «الأطلس»!
آه لوهران التي لا تثور

تمثّل 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، لا حول لها ولا قوة أمام إرادة الشعوب، ومع أن السطور الأولى حملت دلالات الفرح (بشراك) إلا أن السطر الأخير تملؤه الحسرة في الوقت ذاته، فوهران الجزائرية قد ثارت وبُعِثت من جديد، فلماذا لا تثور وهران العراق هي الأخرى؟

وهكذا يتضح لنا -من العرض السابق للموت والحياة في الخواتيم عند المعري 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 المعري والسيّاب، وتجسيد وعييهما العميق بذاتهما وزمن وجودهما.

الفصل الرابع

البنية التصويرية في ثنائية الحياة والموت

الفصل الرابع

البنية التصويرية في ثنائية الحياة والموت

تمهيد:

تكمُن قوة النص الشعري في كونه فناً لغوياً يستدعي أن يكون انفعالياً يعتمد على وحدة تركيبية تسمى الصورة الفنية أو البياتية^(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 يعيها.

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 لدراساتها مبحثاً قائماً بذاته هو: علم البيان، والتي تمحورت أبحاثها في أربعة مباحث رئيسة هي: التشبيه، والاستعارة، والكنية، والمجاز المرسل، فإن النقد الحديث قد تجاوز هذه المباحث الأربعة، فصارت الصورة الشعرية تعني «الشكل الفني الذي تتخذ 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، ص ٣٩

(٢) مدحت الجيار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، دار المعارف، ١٩٩٥، ص ٦

(٣) انظر، محمد حسن عبدالله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، ١٩٨١، ص ١٦٦

(٤) انظر، طه وادي،جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، ٢٠٠٠، ص ١٣٦

(٥) عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي، مكتبة الشباب، ١٩٩٢، ص ٣٩١

وصاهراً لها فى بوتقته، فأى مفهوم للصورة لا يمكن أن يقوم إلا على أساس متين من الخيال، والذى يعد «أساس الصورة وعلتها التى تدور معها وجوداً وعدمًا، وأى غنى فى التصوير، وأية خصوبة فى فهم الخيال تعنى بالضرورة خصوبة فى فهم الصورة» (١).

وفىما يتعلق بدور الصورة الفنية فى الكشف عن ثنائية الحياة والموت عند المعري والسياب، فإن طبيعة نصيبها الشعري تجعل من الصورة الفنية وسيلة جوهرية فى سبر أغوار تلك الثنائية؛ لما تحمله من دلالات وإيهامات تصويرية مشحونة بعواطف وأحاسيس تجلت فى نفس كليهما، مما يضعنا على أعتاب النظرة الكلية الشاملة لثنائية الحياة والموت. فبعد دراسة دوافع هذه الثنائية وأشكالها، تأتى الصورة ليس بوصفها الجانب الموشى المطرز لهذه الثنائية فحسب، بل لكونها جزءاً مهماً للثنائية نفسها، حيث تسهم الصورة - مع غيرها من مكونات البناء الشعري الأخرى الكاشفة عن ثنائية الحياة والموت- فى إرساء نظرة محددة لكلا الشاعرين قوامها المزج بين رؤية كليهما لهذه الثنائية، وبين قناعة المتلقى بالأثر الذى تحدثه الصورة فى نفسه من خلال «الطريقة التى تفرض بها علينا نوعاً من الانتباه للمعنى الذى تعرضه، وفى الطريقة التى جعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى ونتأثر به» (٢).

وتأتى دراسة الصورة الفنية لدى المعري والسياب من خلال أمرين:

الأول: مصادر الصورة الفنية.

الثانى: مظاهر الصورة الفنية.

أولاً: مصادر الصورة:

المقصود بمصادر الصورة أو منابعها، تلك المادة التى يعتمد عليها الشاعر فى إعداد الصور الفنية، وبحث الروح فى قصائده، والتى من خلالها يتطلع إلى جعل العمل الشعري كائناً حياً عن طريق التجسيد أو التشخيص، أى إن البحث فى منابع الصورة الفنية لثنائية الحياة والموت يعد بحثاً فى مادتها، أى الأشياء التى استخدمها المعري والسياب - سواء أكانت ثقافية أم طبيعية (٣) - فى تعميق النصوص الشعرية، ومنحها القدرة على الحركة والتأثير فى المتلقى.

(١) رمضان صادق، شعر عمر بن الفارض دراسة أسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ١٤٧

(٢) جابر عصفور، الصورة الفنية فى التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، ١٩٨٠، ص ٣٦٣

(٣) يحتوى المصدر الثقافى على الآثار الأدبية، والدينية، والتاريخية، والأسطورية التى استدعاها الشاعر من مخزونه الثقافى عن طريق الاطلاع، فى حين أن المصدر الطبيعى يحتوى على كل ما يحيط بالشاعر من مظاهر الطبيعة المتحركة والجامدة. انظر، محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب فى الشوقيات، سابق، ص ١٨٦، ١٦٩ وما بعدها.

ومما لا شك فيه أن هذه المنابع والمصادر يستمدّها الشاعر من الذاكرة، وهذا أمر طبيعي، فحين يكون الشعر مجهوداً إرادياً واعياً يعتمد على الطاقة العقلية والشعورية، لا بد أن يبرز دور الثقافة، ويعظم خطرهما، فهي تشكل الرافد الأساس الذي يمدّه بالصور وغيرها من آليات البناء الشعري في الألفاظ والمعاني، وبقدر عمق هذا الرافد وغزائره 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 المعري في اللروميات والسيّاب في ديوانه كثيراً من الملامح الثقافية، ففي ذاكرة كل منهما كمّ متنوع من هذه الثقافة، يكشف عن مدى سعة ثقافتيهما من ناحية، وعن مدى انشغالهما بثنائية الحياة والموت من ناحية أخرى.

هذه الثقافة استدعاها كلا الشعارين من الذاكرة الجمعية، والغوص فيها؛ ليربطا تجربتيهما الحاضرة بهذه الثقافة التي أصبحت جزءاً 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 المعري:

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 المعري والسيّاب «بوصف الخطابين القرآني والنبوي مادة

(١) كري الطواني، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة، سابق، ص ٣٦٦

(٢) محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص 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 الأمل، و«التناص» وليد اليوم، وإذا كان الأمل 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، ص ١٥

ثرية بمجموعة القيم والرموز الإنسانية التي يتكئ عليها المبدعون في نتاج معانيهم» (١) وجعلها بؤرة فيها الكثير من الإحياءات 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 المعري منه عند السياب، ويعود ذلك لأمرين «أحدهما، إن الموروث الديني منهل ثري عذب، يزود الشاعر بألفاظ وتراكيب عجيبة، والآخر، اعتقاد أبي العلاء بأن الاقتباس والتضمين، أو استلهم 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 المعري 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 المعري، من خلال تضمين أبيات اللزوميات، لألفاظ ومعان، وجمل من القرآن الكريم، أو الحديث الشريف، لا على أن هذه الأبيات منهما (٣)، اقتداءً بهما واتعاضاً، 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 المعري في اللزوميات من «الخصوصية إلى العمومية، خصوصية فكرة الكاتب إلى عمومية معالجة القرآن، مع إضفاء الدقة والجدة والبلاغة» (٥).

وهذا ما انعكس بوضوح في اللزوميات التي فاضت بالعديد من المفردات والتراكيب المقتبسة من القرآن من ذلك قوله:

أُبْلِستُ من وسواسِ حُلَى خَلْتَهُ 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 ص ١٦

(٢) ابراهيم مصطفى الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ٢٠١١، ص ١١٧

(٣) انظر الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق ودراسة: عبدالقادر حسين، مكتبة الاداب، ١٩٩٦، ص ٤٦٧

(٤) انظر، شوقي ضيف، العصر العباسي الأول، دار المعارف ١٩٩٩، ص ٤٦٨

(٥) منير سلطان، التضمين والتناص، سابق ص ١٣١

(وسوس في صدور الناس) بالإضافة إلى استدعاء مفردات السورة الكريمة في قوله تعالى: ﴿قُلْ أَعُوذُ بِرَبِّ النَّاسِ ① مَلِكِ النَّاسِ ② إِلَهِ النَّاسِ ③ مِنْ شَرِّ الْوَسْوَاسِ الْخَنَّاسِ ④ الَّذِي يُوَسْوِسُ فِي صُدُورِ النَّاسِ ⑤ مِنَ الْغِيْثَةِ وَالنَّكَايِ ⑥﴾^(١) وقد جاء التناسق مطابقاً تماماً للسياق الشعري، حيث صرح المعري 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 و متمشياً مع مضمون الآية الكريمة، فلا مجال لأي تحوير أو تغيير في معنى النص القرآني، الذي يتناول أموراً أساسية منها التحذير من الشيطان ووسوساته، مما أعطى قوة وثباتاً للصورة الشعرية التي تضمنها الخطاب الشعري في البيت «والتأمل لآيات سورة الناس، يلحظ أنها جاءت تقريباً للشيطان وأفعاله ووسوسته، وتحذير بني البشر من أن يقعوا في مكائده، لأنه قضى حياته مغرياً للإنسان وجالباً للشراً»^(٢). وفي قصيدة (التنافس على الرتب) يقول المعري:

تنافس قوم على رتبة كأن الزمان يديمُ الرُتب
ودنياك غر بها جاهلٌ فتبت على كل حال وتب(٨).

يتجلى التناسق 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 يَدَايَ لَهَبٍ وَتَبَّ ③﴾^(٣). ومن الملاحظ أن المعري استدعى هذه الآية القرآنية؛ لأنه يحاول أن يلمس قضية مهمة في واقعنا، ألا وهي الاغترار بالدنيا، فقام المعري 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 المعري يختص بعض الآيات القرآنية؛ لتضفي دلالات متعددة يريد الشاعر أن يعبر بها من خلال النص الذي يكتبه؛ ليصنع بذلك تناسقاً يمتزج فيه النص الشعري بالنص القرآني، لنخرج برؤية كلية للنص الشعري بصفة عامة. وقد يستعمل المعري 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، التناسق في شعر أبي العلاء، سابق ص ١٢٣

(٣) المسد (١)

الشعري بصورة واضحة ومباشرة، وقد أوحى التناص السابق بمدى معرفة المعرّي بحقيقة الحياة التي أراد أن يبيّنها داخل الخطاب، وهي أن الأرض لا اطمئنان فيها، ونلاحظ - أيضاً - أن مضمون عجز البيت فيه استدعاء لقوله تعالى: ﴿يَأْتِيهَا الْإِنْسُنُ إِنَّكَ كَادِحٌ إِلَى رَبِّكَ كَدًّا فَمَلِّقِهِ﴾^(١)، فقد اقتطف المعرّي معنى هذا العجز من السياق القرآني؛ ليعبر عن حقيقة أن كل الناس في قلق وعذاب. وقد دل التعدد التناسي داخل البيت على مدى اتساع ثقافة المعرّي، مما أدى إلى تعدد الدلالات النصية للبيت الواحد.

ولم يكتف المعرّي باستدعاء الجمل القرآنية بصورة مباشرة أو معانيها، بل لجأ إلى توظيف المفردات القرآنية نحو قوله:

لعالم العلو فعل لاختفاء به في عالم الأرض، من وحض ومن أنس
فالخنس الخنس الأفراد، خالقها مدبر لاحتقار الخنس في الكنس^(١٠).

يتضح لنا مدى انبهار المعرّي بالعالم العلوي، الأمر الذي جعله يحتقر حياته الأرضية، اتضح ذلك من خلال استدعاء لفظتي (الخنس / الكنس) فالأولى يقصد بها الكواكب الخمس (زحل - المشترى - المريخ - الزهرة - عطارد) والثانية تعني مكان غياب تلك الكواكب، وهي صورة استدعاها المعرّي من قوله تعالى: ﴿فَلَا أَفْئِمُ بِالْخُنُسِ ۖ ۝ الْخَوَارِ كُتِّسَ ۖ﴾^(١١) ولا شك أن السياق الشعري يتفق تماماً مع السياق القرآني وبماثله، حيث إن الشاعر وظف التناص في سياق النص الشعري نفسه، فكل ما نعرفه أن الله تعالى أقسم بالخنس التي تخنس في مجراها فترجع، وتكنس فتستتر في بيوتها، فكانت هذه المقارنة بين العالمين العلوي والأرضي بمثابة الثورة على الحياة الأرضية، التي وفق الشاعر في المقارنة بينها بصورة ضمنية إشارية، بحيث حول الشاعر النص القرآني إلى سياق جديد، فالسياق القرآني فيه قسم، أما في النص الشعري فإنه يعكس تأثير العالم العلوي في العالم الأرضي.

نخلص من الأمثلة السابقة - وغيرها - إلى القول بأن القرآن الكريم كان مادة أساسية أخذ منها المعرّي صوره الشعرية، من خلال تشربها وامتصاصها، هذا الأمر هو في الحقيقة رجوع من الشاعر إلى «أصل لغته وشخصيته العربية والإسلامية، فالقرآن جاء بأرفع لغة، وأبلغ معنى»^(١٢). ولم يقتصر المعرّي 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 حسين الجبوري، المضامين التراثية في الشعر الأندلسي في عهد المرابطيين والموحدين، دار صفاء للنشر والتوزيع - عمان، ومؤسسة دار الصادق الثقافية، ٢٠١٢ ص ٦٤

ولا يعد الحديث النبوي الشريف مصدراً من مصادر التشريع فحسب، بل يعد كذلك مصدراً ثرياً من مصادر اللغة والدلالة على الإيحاء.

وقد وظف المعري 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 رفقا بالقوارير» (١) حيث استلهم المعري معطيات الحديث النبوي السابق؛ ليرسم صورة من صور التمتع بالحياة وزينتها، وهي صورة المرأة، من خلال تحويل 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 المعري 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 المعري:

نجى المعاشر في برائث صالح ... رب يفرج لكل أمر معضل
ما كان لي فيها جناح بعوضة ... والله ألبسهم جناح تفضل

نستف من البيتين السابقين، أن المعري يستحضر صورة محتقرة للحياة التي لا يوجد فيها ما يستحق التشبث بها، وهذا ما تضمنه البيت الثاني الذي استدعاه المعري من قول النبي (ص): «لو كانت الدنيا تعدل عند الله جناح بعوضة ما سقى كافراً منها شربة ماء» (٣) فالمعري هنا يظهر للمتلقي مدى احتقار الحياة والانتقاص منها، وهي صورة سلبية للحياة استحضرها المعري من الحديث النبوي السابق.

وفي قصيدة (طاعة الملوك) يقول:

العيش ماض، فأكرم والديك به والأم أولى بإكرام وإحسان
وحسبها الحمل والإرضاع تدمنه أمران بالفضل نال كل إنسان^(٤)

(١) رواه البخاري بحديث رقم (٥٨٠٩) ومسلم بحديث رقم (٤٤١٥)

(٢) اللزوميات ١٣٣٣/٣

(٣) أخرجه الترمذي في سننه برقم (٢٣٢٠) وصححه الألباني في السلسلة الصحيحة برقم (٦٨٦)

(٤) اللزوميات ١٦٠٣/٣

مما سبق يمكن القول بأن المصدر الديني (القرآن والحديث النبوي) كان مصدراً أساسياً ارتكز عليه المعري في بناء صوره الشعرية؛ نظراً لنشأته الدينية من ناحية، وتمشياً مع ما كان سائداً 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، فضلاً على أنه أساس العقيدة الإسلامية ... فمن المعتاد أن يأتي كلام رسوله بالمرتبة الثانية» (٢٢).

صور مستوحاة من التراث الشعري:

ولا بعد استدعاء الموروث الشعري عيباً ؛ لأن تسرب هذا المخزون سمة تكاد تكون القاسم المشترك عند جل الشعراء ؛ فالشعر العربي يظل مرتبطاً في كثير أو قليل من جوانبه بالمظاهر الفنية في هذا التراث القديم ((٤)).

(۱) اتفاق علیہ.

(٢) **جمعة حسين الجبوري، المضامين التراثية،** سابق، ص٧٤-٧٥

(٣) انظر، منير سلطان، البديع في شعر المتنبي: التشبيه والمجاز، منشأة المعارف، الأسكندرية، دت ص ٤٧٣؛

(٤) انظر، عبدالقادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٨،

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 جزءاً 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 تعبت بالمكان/ آثار الديار، الأمر الذي لا يملك امرؤ القيس إلا البكاء الذي يعكس استسلامه وعجزه وضعفه حيث يقول:

عوجا على الطلل المحيل لأننا نبكي الديار كما بكى ابن حدام(٢١)

وقد استلهم المعري هذه الصورة مؤكداً على حقيقة البكاء والهزيمة بفعل الزمن فيقول:

ألم تر لامرئ القيس من حجر بكى، متشبهاً بفتى حدام؟(٣١)

يوظف المعري في هذا البيت صورة الأطلال والبكاء عليها، مستدعياً من مخزونه الثقافي ما قاله امرؤ القيس، الذي لم يبتكر هذا الأمر وإنما سبقه إليه ابن حدام الشاعر القديم. وقد وظف المعري صورة الأطلال؛ للتعبير عن سطوة الموت والفناء على الحياة الزائلة، من خلال تداخل بيته مع بيت امرئ القيس، وإن أجرى عليه المعري بعض التغيير، فاستبدل قول امرئ القيس (نبكي الديار كما بكى ابن حدام) بقوله: (بكى متشبهاً بفتى حدام). وفي قصيدة (الشقاء لا يبيد) يقول المعري:

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) تضمنين لقول امرئ القيس عن سقط اللوى:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحول(٥١).

فقد وظف المعري (السقط) توظيفاً جديداً، فإذا كان امرؤ القيس قد وظفها في البكاء على محبوبته الراحلة، فإن المعري قد وظفها للتعبير عن محبوبة أخرى، وهي فقدان البصر.

أما قوله: (ديار الحي) فهو إشارة إلى قول لبيد:

عفت الديار محلها فمقامها بمنى تأبد غولها فجامها(٦١)

فقد استدعى المعري إحساس امرئ القيس ولبيد عند وقوفها على الأطلال ومدى شعورهما بالانهزام والضياع ، والإحساس بالاستلاب ، وهو الأمر نفسه الذي يشعر به المعري من قوة الزمن القاهرة لبني البشر ، فكما أن إحساس امرئ القيس ولبيد دائم ، فكذلك إحساس المعري بالشقاء والقهر في الحياة دائم هو الآخر.

وقد جاء بيتا المعري متمشيان مع عنوان القصيدة ، ومتعانقان مع أبيات امرئ القيس ولبيد في الوقوف على الأطلال.

وفي قصيدة (كل بيد) يقول المعري:

ولا أدعى للفرقدين بعزة ولا آل نعش، ما ادعاه لبيد

وكم ظالم يلتذ شهدا، كأنه ظلم، قراه، بالفلاة هبيد(٧١)

والملاحظ أن المعري يطرح رؤيته حول فناء الخلاق 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 المعري 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 المعري قد استدعى هاتين اللفظتين، وامتصهما ووظفهما في معنى مغاير، ألا وهو الفناء والإنهاء.

ومن الشعراء القدامى الذين اقتبس منهم المعري صورة للحياة، الشاعر عبيد بن الأبرص في قوله:

سرحوب! عمن سري، لله مبتعثاً وجناء في الكور أوفى السرح سرحوبا

في لا حب، لا يعود السا لكونه به مثل ابن الأبرص لما عاد ملحوبا(٩١)

فقد استدعى المعري في هذين البيتين قول عبيد ابن الأبرص:

أقفز من أهله ملحوب فالقطيبات فالذنوب(١٠٢)

فلفظنا (لاحب/ ملحوب) تناص مع لفظة عبيد بن الأبرص (ملحوب) لفظاً ومعنى، وكلا القولين يحمل إشارات إلى الفناء والموت، وأن المصير المحتوم هو الموت، وهو مصير لم ينج منه السابقون، وهذا ما أكدته المعري بقوله:

فإن عبيدا، وابن هند، وتبعاً 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 تبع، كان مصيرهم واحداً، ألا وهو الفناء. وكما تناص المعري في صوره مع الشعر القديم، فكذلك تناص في صوره مع شعراء العباسيين ومنهم: أبو العتاهية، فقد استلهم معانيه، وسار معه في رؤيته للحياة بأنها فانية، وأن الناس مجرد عابرون مسافرون عن الدنيا، حيث يقول:

على سفر هذه الأنام، فخلنا لأبعد بين واقع، تتحوج(٢٢)

فهذه الصورة المعبرة عن موقف المعري 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 المعري:

ما بين موسى ولا فرعون تفرقة عند المنون، بإكبار وإصغار(٤٢)

يطرح المعري 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 المعري من قول أبي العتاهية:

الموت فيه جميع الخلق مشترك لا سوقة منهم يبقى ولا ملك

لم يختلف في الموت مسلكهم لا بل سبيلاً واحداً سلكوا(٥٢)

وفي قصيدة (الناس في الدنيا) يقول المعري:

أصاح! هي الدنيا تشابه ميتة ونحن حواليتها الكلاب النوايح(٦٢).

يصف المعري في هذا البيت الدنيا بجيفة ميتة، ومن ثم وجب على قاطنيها أن يكفوا عن التصارع حول نعيمها الزائل، وهذا التشبيه استدعاه المعري من قول أبي العتاهية:

إنما الدنيا على ما جبلت جيفة نحن عليها نصطرع(٧٢).

نخلص من ذلك إلى القول بأن المعري كان مولعا باستدعاء التراث الشعري، وإنه اتكأ عليه بوصفه مصدرا من مصادر الصورة الشعرية، للموت والحياة، من خلال تضمين صورته الشعرية لصور مقتبسة معنى ولفظا من هذا التراث، سواء أكان جاهليا أم إسلاميا؛ لتحقيق وظيفة فنية واجتماعية أكثر من كون هذه الصور المقتبسة تبهر المتلقي، أو تستعرض الثقافة العربية الواسعة التي يمتلكها المعري.

صور مستوحاه من أحداث التاريخ وشخصياته:

من المضامين الثقافية الأخرى التي اعتمد عليها المعري بوصفها مصدرا من مصادر صورة الحياة والموت: الأحداث التاريخية، التي انتقلت للذاكرة الجمعية للمعري عبر ثقافته فأصبحت «جزءا من أفكاره ومعجمه الشعري، يستدعيها بأسلوب فني في نصوصه الشعرية استدعاء يبغي من ورائه التعبير عن ثقافته التاريخية، فضلا عن استلهامه لمضامين الوقائع في التعبير عن حادثة مشابهة حدثت في عصر الشاعر»^(١).

والذي ساعد المعري على استدعاء التاريخ وأحداثه، هو ما يمتلكه التاريخ من حضور في ذهن المتلقي، فمجرد إشارة المعري لحوادث التاريخ ينتقل المتلقي إلى تصور تلك الأحداث، حيث يصوغها الشاعر بصورة فنية تجعلها تحمل مضامين ودلالات جديدة فـ«حضور التاريخ واستلهاام حوادثه ومعطياته الدلالية في السياق الشعري ينتج تمازجا ويخلق تداخلا بين الحركة الزمنية، حيث ينسكب الماضي بكل إشارات وتحفزاته وأحداثه، على الحاضر بكل ماله من طزاجة اللحظة الحاضرة، فيما يشبه تواكبا تاريخيا يومي الحاضر إلى الماضي»^(٢).

وقد كان المعري كثير الاطلاع على أحداث التاريخ؛ للاستفادة من دروسه وعبره، وليس أدل على صدق ما ذهبنا إليه من قول المعري مفتخرا بنفسه في هذه الجزئية:

ما كان في هذه الدنيا بنو زمن إلا وعندي من أخبارهم طرف
يخبر العقل أن القوم ماكرموا ولا أفادوا ولا طابوا ولا عرفوا
عاشوا قليلا، وماجو في ضاللتهم ولا يفوزون إن جوزوا بما اقترفوا(٨٢).

تكشف الأبيات عن دلالتين الأولى: كثرة إطلاع المعري على أخبار الناس السابقين، والثانية: أن الحياة - مهما طالّت - فهي قصيرة، وهو ما عبر عنه المعري بقوله (عاشوا قليلا) فهذا القليل يجعل الحياة مذمومة، والتكالب عليها مستكره.

(١) جمعة حسين الجبوري، المضامين التراثية، سابق ص١٧٢

(٢) رجا عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، د.ت ص٢٠١

ومن الأحداث التاريخية: يوم النصار الذي أشار إليه في موضعين الأول في قوله:

قنى فوارس، ما كان منهم فوارس رحران ولا النصار(٩٢)

والثاني في قوله:

ما يفخر الأسدى، بعد حمامه بنسور معركة ولا بنسار(٩٣)

فقد استعدى المعريّ يوماً من أيام العرب ألا وهو يوم النصار الذي ظهر فيه بنو أسد على بني عامر، وقد حور المعريّ 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 المعريّ إلى استدعاء أخبار الأمم الزائلة كأصحاب الناقة في قوله:

لم تدر ناقة صالح، لما غدت أن الرواح يحم فيه أقدار
هذا الشخص، من التراب، كوائن فالمرء، لولا أن يحس، جدار
وتضن بالشئ القليل، وكل ما تعطي وتملك، ماله مقدار(٩٤).

يستغل المعريّ حادثة قتل ناقة صالح (عليه السلام) ووظيفها بدلالات جديدة ألا وهي أن أصحاب الناقة زائلون وأن مصيرهم إلى التراب، وهذا يكشف عن مدى المفارقة التي يعيش فيها الإنسان فمع أنه يسعد بما يمتلكه في هذه الحياة، إلا أن ما يمتلكه هو في الحقيقة قليل لا قيمة له؛ لأن مصيره الزوال.

وكما توقف المعريّ أمام أحداث التاريخ، فكذلك توقف أمام أشهر شخصياته ليؤيد بذكرها مذهبه في الحياة.

وقد استلهم المعريّ هذه الشخصيات بدلالاتها الكلية، بما تشمل عليه من قابلية للتأويلات المختلفة، وهذه الدلالة هي التي يستغلها الشاعر في التعبير عن بعض جوانب تجربته ورؤيته؛ ليكسبها نوعاً من الكلية والشمول، وليضيف عليها ذلك البعد التاريخي الحضاري، الذي يمنحها لونا من جلال العراقة، من خلال استلهاهم بدلالاتها بطريقة إبداعية(٩٥).

ومن الشخصيات التاريخية التي استدعاها المعريّ؛ ليدل بها على حتمية 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 ص ١٥١

ودرع الفتى، في حكمه، درع غادة ... وأبيات كسرى من بيوت العناكب ((١)).

استدعى المعري 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 المعري أيضا:

أرى الحيرة البيضاء حارت قصورها ... خلاء، ولم تثبت لكسرى المدائن ((٢)).

يؤكد المعري -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 يستدعي المعري أكثر من شخصية تاريخية نحو استدعائه لشخصيتي كسرى وقيصر في قوله:

أصبح في الدنيا كما هو عالم ... وأدخل نارا مثل قيصر أو كسرى ((٣)).

لقد أراد المعري باستدعائه لهاتين الشخصيتين -وما عرف عنهما من تجبر وظلم- أن يؤكد على أنهما مع مكانتهما في الدنيا إلا أن مصيرهما المحتوم هو الموت. وقد قابل المري بين حياته القصيرة وحياة هاتين الشخصيتين المترفة، فخشى أن يكون مصيره في الآخرة هو مصيرهما. وقد يلجأ المعري إلى استدعاء أسماء بعض القبائل كعاد وثمود في قوله:

لا كانت الدنيا، فليس يسرني أني خليفتها، ولا محمودها
وجهلت أمري، غير أني سالك طرفا، وختها عاها وثمودها ((٢٣)).

يؤمن المعري بأن الدنيا إلى زوال، وهذا ما جعله يظهر حزنه من وجوده في الحياة أو بالأحرى من خلق الدنيا حتى وإن كان سلطاناً كالسلطان محمود بن سبكتكين؛ لأنه سيسلك في النهاية طريقاً واحداً سارت فيه قبيلتنا عاد وثمود، ألا وهو طريق الهلاك. كما نجد تناساً آخر في البيتين يتمثل في التناس مع القرآن الكريم متمثلاً في لفظتي (عاد وثمود) حيث جاء ذكرهما متلازمين في القرآن الكريم في غير موضع ((٤))، ولا شك في أن السياق الشعري يتفق تماماً مع السياق القرآني

(١) اللزوميات ١٦٤/١

(٢) السابق ١٥٢٥/٣

(٣) اللزوميات ٨٢/١

(٤) نحو قوله تعالى: «ألم يأتيهم نبي الذين من قبلهم قوم عاد وثمود» (التوبة: ٧٠)، وقوله سبحانه: «وعادا وثمود وأصحاب الرس قرونا بين ذلك كثيرا» (الفرقان: ٣٨)

ويمائله، حيث إن المعرّي وظف التناص في سياق النص الشعري نفسه، فكل ما نعرفه عن قوم عاد وثمود، هو العصيان والكفر، فكان بيتا المعرّي بمثابة الثورة على الحياة؛ لأن كل ما فيها إلى زوال، ومن ثمّ، فقد وفق المعرّي 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 معاشتهم لها صباح مساء، بحيث صارت الطبيعة في أغلب الأحيان «خلفية لحركة الإنسان والحيوان، وما تتضمنه من صراع بين الحياة والموت، وما توحى 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 شعراء كانوا يكثر من تصوير الطبيعة في مقدمات مدائحهم، في إيجاز تارة، وفي إطناب وإسهاب تارة أخرى، رامزين بها - خاصة الطبيعة - إلى المدح، وكثيرا ما وصفوا في هذه المقدمات، الغيث، والسحب، والبروق؛ لبيان كرم المدح، ومن ثم يمكن القول، بأن الطبيعة صارت المرتكز الأساسي الذي تنطلق منه نفس الشاعر، وتجد به فريحته (٢).

ويختلف الأثر الذي تتركه الطبيعة في الشعر من شاعر إلى آخر، كل حسب تجربته، والمعرّي 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 المعرّي من هذه الطبيعة بشقيها: الجامد والمتحرك مصادر الصورة الشعرية التي شكلها.

صور مستوحاة من الطبيعة الجامدة:

اعتمد المعرّي على الطبيعة الجامدة في بناء صورته الشعرية، فاستعمل صوراً مصدرها الجماد منها الجبال في قوله:

(١) عبد القادر القط، في الشعر، في الشعر الإسلامي والأموي، دار المعارف ١٩٩٥، ص ٣٨٦

(٢) انظر، راوية عبدالنعم، القيم الجمالية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٧، ص ٣٠٥

(٣) انظر، محمد الدسوقي، البنية التكوينية للصورة الفنية، درس تطبيقي في ضوء على الأسلوب، دار العلم للنشر، طنطا، ٢٠٠٩، ص ١٦

وإذا وقرت جبال الردى جلت فلم تندفع بجل جبيل(٣٣)

استقى المعرّي صورة فريدة للردى حين جعله جبالا، فكما أن الجبال لا يمكن دفعها فكذا الموت، وبذلك جسد المعرّي الردى مما أكسبه قوة وإجلالا تزيد من قوة الجبال نفسها. ومن الصور الأخرى المستقاة من الطبيعة الجامدة صورة السراب، فهو يشبه الدنيا به فى قوله فى قصيدة (دنيا الحزن والزوال):

دنياك مشبهة الزوال، فلا تزل برزين حلمك موشكا خدعتها
رقشاء فيها ليلها ونهارها تلك الضئيلة، شأنها لساعاتها
وترت أغراض الشباب وينطوي إبانها، فتتيب مرتدعاتها
وينهنه الرجل الحفيف بسنه أو طاره، فتضيق متسعاتها
وتظل حبات القلوب زرائعا كالأرض، والشهوات مزدرعاتها(٤٣)

تتعانق فى هذه الأبيات أكثر من صورة للدنيا مستمدة من الطبيعة، ففي البيت الأول يشبه الدنيا بالسراب الخادع الذى يطارده الإنسان طوال حياته، دون أن يحصل على شيء ولو ضئيل، كما أن هذه الدنيا كالحية الرقشاء شديدة السواد، التى دأبها أن تلسع، وفى كلا الصورتين دليل على مخادعة الدنيا وغدرها، ومن ثمّ فلا أمان لها، ويظهر ذلك الخداع والغدر بصورة جلية حين ينطوي عهد الشباب، فتضيق الدنيا على الإنسان رغم اتساعها، ويحل بعد مرح الشباب الهموم التى تسببه الدنيا.

ويلجأ المعرّي إلى الصورة المستمدة من الطبيعة السماوية؛ لإبراز مقاصده المتنوعة، وتوضيح معانيه المختلفة؛ فالنجوم تعبر عن موقفه إزاء تلك الظاهرة الفلكية على حد سواء، ففي قصيدة (مدعى النسك) يقول:

عز رب النجوم تسرى ولا تسأم الرحل
أيتام السماك أم هو بالغمض ما اكتحل
جهل المشتري، وإن كان فى الخير ذا محل
أي نذب أصابه فسما فوقه زحل(٥٣).

فى هذه الصورة، نجد المعرّي يتحدث عن عدد من النجوم (السماك/ المشتري/ زحل)، ويبدو أنه أراد بهذه الصورة أن يشبه نفسه بالمشتري رمز السعادة، ومع ذلك فهو سائر إلى مصيره المحتوم الذى أنزل قدره، وعلا بغيره، والمقصود كوكب زحل أعلى الكواكب، برغم أنه كوكب

النحس. هذا الأمر دفع المعريّ إلى طلب الرحيل عن هذه الدنيا، معللاً ذلك بأن نجمه لا يعود عليه إلا بالنحس فيقول:

رب! متى أرحل عن هذه الدنيا فإنني قد أطلت المقام؟
لم أدر ما نجمي، ولكنه في النحس، مذكان، جرى واستقام(٦٣)

كما كان للقمر دور في تأثر المعريّ بالطبيعة السماوية، نحو قوله:
بدر المال مثل بدر الدجا يحق ... من بعد أن يتم ضرورة(١١)
وصف المعريّ من خلال تشبيه أكياس المال بالبدر في السماء يحق 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 المعريّ نحو قوله:

فيا سحاب المنون! سلّ بنا هل لك أخرى الزمان إتيام؟
تلك بلاد النبات ما سقيت والغيم فوق الرمال سجام(٧٣)

عمد المعريّ إلى تشخيص السحاب وجعله إنساناً يناديه، وربط السحاب بالمنون للدلالة على كثرة الموتى، فالسحاب عند المعريّ لا تمطر ماءً، وإنما تمطر الموتى، ولذا يطالبها بأن تكف وتذهب إلى بلاد أخرى غير بلاده.

صور مستوحاة من الطبيعة المتحركة:

لم يقف المعريّ في تأثيره بالطبيعة عند الطبيعة الجامدة، بل تأثر أيضاً بالطبيعة المتحركة بكل مفرداتها ومنها الحيوان «والشاعر وهو يرسم هيئات الحيوان وصفاته، كان مشغولاً برسم حدود أفعال، وتوجيه هذه الأفعال والخصوصيات نحو حاجات الإنسان بصفة عامة، وحاجاته بصفة خاصة، وعلى هذا اكتسبت صور الحيوان الشعرية صفات وأحوالاً بشرية، حتى يشعر المتلقي المحلل لهذا الشعر أن عالم الإنسان بأحواله ودوافعه وراء العالم الحيواني»(٢٢).
ولعل أول صورة مستوحاة من عالم الحيوان، تلك الصورة التي يشبّه فيها المعريّ نفسه بحصان جامح بقوله في قصيدة (رياضة النفس):

(١) السابق ٦٩٨/٢

(٢) أحمد الدسوقي، البنية التكوينية، سابق ص٦٢

قد رضت نفسي، حتى ذل جامحها ... فما أصاحب صعب النفس ماريض ((١))

يصف المعري نفسه بالحصان الجامح الذي يحتاج إلى ترويض، وقد استعان المعري 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 المعري يعترف أنه لم يستطع مقاومة رغبات جسده الذي يريد الاستمتاع بملذات الحياة فيقول:

أراني في الثلاثة من سجونتي؟ فلا تسأل عن الخبر النبئت
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 المعري في هذه الأبيات من الطبيعة / عالم الحيوان صورة العالم الذي يعيش فيه، فهي صورة ذليلة، خائفة تماما كما هي صورة الضأن، وفيها إسقاط على مدى احتقار المعري للعالم الذي 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 المعري في رسم هذه الصورة على المتناقضات بين الشيخ الذي يحمل عكازه (المعري 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 (١٠٤)

استمد المعري في البيت السابق صورة الذئب المعروف بالبؤس والعدوان، ليصور حال الناس في

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 المعري بعض صورة من الطبيعة الحيوانية، فكذلك استمد بعضها من بيئة الطيور من حوله؛ رغبة في تصوير نفسه بالطائر السجين الذي يشترق إلى الحرية فيقول:

يا نفس، يا طائرا في سجن مالكة لتصبحن، بحمد الله مسروحا (١٤)

ففي مجال ثنائية الروح والجسد، يخاطب المعري نفسه مشبها إياه بالطائر السجين، فإذا كانت حرية الطائر في إطلاق سراحه، فإن حرية المعري هي الخلاص من ربق الجسد وطلب الحرية في الموت.

ويستلهم المعري صورة النسر في قوله:

ورب امرئ، كالنسر في العز والعلا هو بسنان مثل قادمة النسر
وهو ما تلقى من البؤس، أننا بنوسفر، أو عابرون على جسر (٢٤)

استلهم المعري صورة النسر في علوه وارتفاعه وسرعة انقضاضه على فريسته؛ ليشبه الإنسان به، إلا أن كليهما (الإنسان/ النسر) أصابه الزمن بغدائره، فهوى النسر من عليائه بسنان رمح، وكذلك هو الإنسان برمح الموت التي تلاحقه، وإن كان هناك ما يهون رزايا الزمن، ألا وهو تذكر المعري أننا مجرد عابري سبيل على هذه الدنيا، ولا محالة أن الموت سيدركه. ومن الطيور الأخرى التي استمد منها المعري صورته الشعرية طائر الغراب في قوله:

أرى جناح الدجا أوفى جناحا ومات غرابه الجون المرب (٣٤)

نلاحظ أن الغراب في هذا البيت له أكثر من وظيفة؛ فهو رمز الفرقة والتشاؤم والحزن، والغالب أن يكون الغراب أسود (غرابه الجون) والاستثناء الذي يعكس الأمل هنا أن يكون موت الغراب يوحي على المستوى النفسي باستحالة انفراد الظلام بالدنيا، فتشبيه الغراب بالليل في السواد، 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 المعري في بزوغ فجر جديد، فالغراب مرتبط هنا بالتحول والمستقبل والبحث عن النور في مواجهة الظلام، وهو الأمر الذي صار ممكنا عند المعري؛ لأن هذا الأمر «يتعلق بالآتي أكثر من كونه إلى الواقع القائم، بل هو يشكل من القائم منافذ واسعة تطل منها الإنسانية على المستقبل المشرق، ومن هنا

كان عمل الشاعر وما زال تحويليا، حيث ينقلب في شعره المستحيل إلى ممكن، والقيّد إلى حرية، والرؤية إلى رؤيا»(١).

تلك هي أهم مصادر البناء التصويري لرؤية المعري للموت والحياة، تنوعت إلى نوعين أساسيين هما: المصادر الثقافية (الدين/ التراث الشعري/ التاريخ) والمصادر الطبيعية (الجامدة/ المتحركة)، وكلها مصادر أفرزت صورا متنوعة بتنوع تلك المصادر، التي لا ينقل عنها المعري نقلا مباشرا، وانما يبدأ منها ثم يتخطاها ليشكل منها صورا مبتكرة تناسب رؤيته الفنية وتجربته الذاتية، فالمحك الأساسي يعتمد على كيفية تعامل الشاعر مع مصادر الصورة ومادتها بوعي فني يظهر مقدرته الفنية، فيأتي تأثيرها على المتلقي الذي يشهد 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 شعره إلى ذاته كثيرا، جاعلا منها المحور العام الذي يضيء النص، وينطلق منه إلى القضايا الكبرى ومنها قضية: الحياة والموت.

ومما لا شك فيه أن طبيعة الصراع التي تكتنف السيّاب، قد انعكست بدورها على مصادر الصورة؛ فالصور المتداخلة اعتمدت على سياقات مختلفة، وعناصر متنوعة بين الثقافي، والشعري، والشعبي والأسطوري، كل ذلك عبّر عن حالة السيّاب القلقة والمتشائمة.

وتجدر الإشارة إلى أن إجادة السيّاب في التعبير عن صورة الحياة والموت من مصادرها السابقة، لم يكن ليستطيع التعبير عنها إلا من خلال امتلاكه لمعجم شعري قديم ومعاصر، يستطيع من خلاله استدعاء ما يشاء من الصور التي يعبر من خلالها عن رؤيته لهذه 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 والدالية»(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، ص ٥٥

(٢) انظر، جابر عصفور، توليد الصور التراثية في شعر البارودي، مجلة العربي، الكويت، ع ٤٥٧، ديسمبر ١٩٩٦ ص ٧٨-٨٢

(٣) أحمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٥

كما اعتمد المعرّي على المصادر التراثية، فكذاك 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 وتبرعت 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 التأثير 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 المعرّي- وتجدر الإشارة -قبل المضي قدما في هذه الجزئية- إلى أن السيّاب كان له موقنين 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 وإنني 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 مولا هم، وهو ما عبر عنه في قصيدة (اللعنات) بقوله:

فزمزم الحشد والنكباء تنشره حيننا، وتطويه كف الله أحيانا!
رباه لو أن في طول انتظار عذ جدوى.. لما أسمعك 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 ص٧١

وقد وصل الأمر بالسيّاب 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 الآلهة،
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 في قصيدة (أحبيني):

كفرت بأمة الصحراء
ووحي الأنبياء على ثراها في مغاور مكة أو عند واديهها((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- استمدتها من الموروث الديني،

(١) الديوان ٤٢٦/١ - ٤٢٧

(٢) الديوان ٥٣/٢ - ٥٤

(٣) الديوان ٣٨٦/٢

(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 والغديات 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):

يتشاءب جسمك في خلدي
فتحن عروقي،
عريان تزلق في أبد
تنهبه الرعشة، فهي شروق
في ليل الشهوة. كل دمي
يتحرق، يلتهب، ينفجر،
ويقبل ثغرك ألف فم
في جسمي تنبتها سقر
وأحن، وأتوق((٣)).

يتضح لنا من خلال هذه الأبيات مدى ما يعانیه السيّاب في رحلة مرضه، ومدى اشتياقه للحب

(١) الديوان ٢٢٢/٢

(٢) الملك (١٥)

(٣) الديوان ٢٣٣/٢

المفقود الذي سعى إليه طوال حياته دون أن يدركه، والذي جعله يتحرق شوقاً إلى ثغر الحبيب، فيرمي جسمه في سقر، مستلهما هذه اللفظة من القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿سَأُصْلِيهِ سَقَرَ ۚ وَمَا أَذْرَكَ مَا سَقَرٌ ۚ لَا بُدَّيْ وَلَا نَذَرَ ۚ لَوْلَا نُوحِيَ إِلَيْكَ لِلْبَشَرِ ۚ﴾ ((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 شيئاً 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 أولب في صمت المساء
رافعا روعي لأطباق السماء

أيها الصقر الإلهي ترفق
إن روعي تتمزق،
إنها عادت هشيما يوم أن أمسيت ريحا ((٤))

إن قول الشاعر في تصوير انقضاء 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، ص ١٢٥٠

(٣) انظر، شلتاغ عبود، أثر القرآن في الشعر، سابق ص ٩٧

(٤) الديوان ٨٦/٢

قوله تعالى: ﴿ وَأَضْرِبْ لَهُم مِّثْلَ الْحَيَوةِ الدُّنْيَا كَمَا أَنزَلْنَاهُ مِنَ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الْأَرْضِ فَأَصْبَحَ هَشِيمًا تَذْرُوهُ الرِّيحُ ﴾^(١) فقد جاء التناس في لفظة (هشيم والرياح) التي اقتطفهما الشاعر من السياق القرآني؛ ليعبر عن شدة السخط على ما أصاب روحه، وذلك بتحطيمها وتهشيمها، مقتبسا بذلك لفظة قرآنية ذات إحياء قوي ودلالة معبرة، فالشاعر يخاطب الصقر الإلهي (الموت) أن يترفق؛ لأن روحه تتمزق، والله يريد أن يضرب مثلاً على ضعف الإنسان، أن نبات الأرض أصبح قشاً تذروه الرياح.

ويجاري السيّاب القرآن في أساليبه المتعددة منها القسم كما في قوله في قصيدة (ضلال الحب):

والعصر مخضوب البنان وأزاهر الحقل الحسان
والصبح يملأ بالندى عطرا سلال الأقحوان
والبدور وهو مظلة لليل تمتلك افتناني
إن الفؤاد لفي ضلال من هواه وفي هوان (٦٤).

يرتفع صوت الشاعر منددا بالحب الذي يساوي الحياة؛ لأنه في نظره ضلال، وقد لجأ لتوضيح رؤيته السابقة للحب إلى مجازة أسلوب القرآن في القسم خاصة في قوله (والعصر) وجملة القسم في صدر البيت الأخير «إن الفؤاد لفي ضلال»، فالقسم والجواب في أبيات السيّاب هو استدعاء للنص القرآني، داخل الخطأ الشعري، فالشاعر يستدعي قوله تعالى: ﴿ وَالْعَصْرِ ۝١ إِنَّ الْإِنْسَانَ لِرَبِّهِ ۝٢ خَسِرَ ۝٣ ﴾^(٢) مع تحوير في الجواب.

ولم يكتف السيّاب في استدعائه للقرآن الكريم على ما سبق، بل إنه لجأ إلى استلهم القصص القرآني لأنها «ظلت ومازالت تلهم الأدباء بصورة عامة والشعراء خاصة، دروساً سامية تغني في قاموسهم اللغوي وخيالهم الرائع، حيث تسبح فيه صور جميلة وأهداف ومثل عليا»^(٣). والسيّاب -كغيره من الشعراء- استلهم القصة القرآنية، ووظفها في أشعاره بوصفها مصدراً من مصادر الصورة الشعرية، توظيفاً يميل إلى الإيجاز والإشارة والتلميح دون التفصيل في القصة، لا سيما قصة عيسى (عليه السلام)^(٤) التي تعد من أكثر القصص حضوراً خاصة، لحظة الميلاد، فيقول في قصيدة (شناشيل ابنة الجلبى):

(١) الكهف (٤٥)

(٢) العصر (١-٢)

(٣) محمد العباسي الدراجي، الإشعاع القرآني في الشعر العربي، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٧ ص ١٥١

(٤) انظر، الأسطورة في شعر السيّاب، سابق ص ٦٣-٦٤

وتحت النخيل حيث تظل تمطر كل ما سعه
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 اللحم
ويوقد قلبه الثلجي فهو بحبه يثب ((١))

جاء المقطع السابق متناصا ضمنا ، وإيحاء مع قوله تعالى «وهزي إليك جذع 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 ليتنني مت قبل هذا وكنت نسيا منسيا» ((٣)).
فإذا كان تساقط المطر والرطب ، سيهب الحياة لعيسى (عليه السلام) فإن الأمر على العكس
من ذلك عند السيّاب ، الذي يجد في ذلك الأمر خلاصا 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 كهية الطير فأنفخ فيه فيكون طيرا بإذن الله وأبرئ الأكمه والأبرص وأحي الموتى بإذن
الله» ((٤)) فهذا التعدد الاستلهامي للقرآن الكريم داخل النص الشعري الواحد ، يوحى 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 أساسيا 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)

دينيا لا غنى عنه في صوره الشعرية، وإن كان استلهامه للسيرة النبوية 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 السيّاب قصة الهجرة النبوية واختبائه (ص) في الغار، ونسج العنكبوت على بابه، فبدأ مهجورا، ولم يهتد المشركون إلى مخبئه (ص)، غير أن السيّاب وظف هذه الحادثة بطريقة عكسية، فإذا كان بيت العنكبوت قد أعمى المشركين 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 المسيحي؛ ليغترف منه بعض ألفاظه وصوره، مما يؤكد على صحة ما ذهب إليه (سي موريه) من أن الشعراء العرب المعاصرين استخدموا بعض المفردات الإنجيلية في بناء قصائدهم الشعرية ((٢))، خاصة مسألة صلب المسيح، التي تثير لدى الشاعر، والمتلقي مشاعر التضحية والفداء، ومن ثم لم تخرج 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 الباكية،
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 ص ٣٥٠

(٣) علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، سابق ص ٧٨

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 الطعام والأمن والنعماء والعافية((١)).

لقد حاول السيّاب لعث الحياة من جديد في نفسه أولاً وفي الشعوب العربية ثانياً، 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 ألامهم وأخطائهم عنهم، كما جاء في الموروث المسيحي.
وقد استطاع الشاعر أن يضيف على مشاهد التعذيب التي لقيته (جميلة) حركة ودلالات ساحرة، تثير في النفس مكان 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 ٥٠/٢ - ٥٢، ولعل قصيدة (المسيح بعد الصلب) من أظهر قصائد السيّاب على توظيف لفظة الصليب في

شعره، الديوان ١٠٨/٢ - ١١٢

(٢) الديوان ٨٢/٢

جعله السيّاب شوكا وليس تاجا، وإن كان الأمر لا يعني خروج الإكليل عن دلالة العالم الجديد الذي يتمناه.

والتأمل في صور السيّاب ذات الصبغة المسيحية، يجد أنه وظف شخصية (عيسى) باللقب فقط (المسيح) دون الاسم المباشر (عيسى) في غير موضع ((١))؛ لأن السياقات المتعلقة باللقب (المسيح) «تحمل دلالات التسامح والحزن وقول الحكمة» ((٢)).

الموروث الشعري:

لا شك في أن علاقة الشاعر المعاصر بتراثه الشعري علاقة وثيقة؛ لأن الشعراء الحقيقيين لا ينفصلون عن تراثهم بشتى أنواعه، ومن ثم فقد اتكأ السيّاب على موروثه الشعري، فامتاح منه، ممتصاً إياه فيما يخدم تجربته الشعرية على الرغم من التنوع على مستوى الشكل والمضمون، من خلال استنطاق هذا الموروث وإعادة إنتاجه بصورة جديدة معبرا به عن واقعه الحي، من خلال تقارب القضايا والمشكلات 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، واستدعاؤه يستحضر معه مجموعة من المعارف التراثية الشعرية، لذا اتجه الشعراء المعاصرون إلى الخطاب الشعري التراثي، وأصبح توظيفه يحتل مساحة كبيرة على خريطة الإبداع المعاصر» ((٣)) ومن هذا المنطلق سعى السيّاب إلى توظيف التراث الشعري في شعره؛ سعيا في معانقة الحاضر بالماضي، فتأثر بشعراء 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 استدعاء السيّاب للموروث الشعري، من ذلك استلهاهم المعنى القديم، ففي قصيدة (يقولون تحيا) يقول السيّاب:

- (١) انظر، الديوان على سبيل المثال ص ١٢/١٤، ٥٥، ٨٧ وغير ذلك
- (٢) أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة: دراسات أدبية، ١٩٩٨ ص ٣٢
- (٣) عبدالناصر هلال، توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر، رسالة دكتوراه، بنات عين شمس، ١٩٩٦ ص ٢٣٩
- (٤) انظر، جلال خياط الشعر العراقي الحديث مرحلة وتطور، دار صادر، بيروت، ١٩٧١ ص ٢٣٩
- (٥) انظر، رسائل السيّاب، سابق، من رسالته إلى أحمد خضر، ص ١٧٨

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
بزهرة ،
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 جزءاً 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 الفرخان بعد مسائها ولم يهدأ في عشاها 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 شأنه ما شأنه (٨٤)

تتوهج في هذا البيت ثورة الشاعر على التناقض الاجتماعي السائد في مجتمعه ، المتمثل في

ازدواجية الشخصية العربية بين ظاهر معجب ، وباطن مخيب للآمال ، وهو استدعاء لقول زهير بن أبي سلمى :

وكائن ترى من صامت لك معجب زيادته أو نقصه في التكلم (٤٩).

ومن الملاحظ أن السيّاب يطرح رؤيته الاجتماعية من خلال معنى الصورة المستمدة من الموروث الشعري ، 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 السيّاب من بعض تراكيب الشعر القديم ، فأتى بها كما هي ، كما في وقوفه على الأطلال ، مثل قوله في قصيدة (منزل الأفنان في جيکور) :

ألا يا منزل الأفنان ، سقتك الحيا سحب
تروي فيرى الظمآن ،
تلثمه وتنتحب ! ((١))

يحن الشاعر السيّاب إلى منزله القديم في قريته جيکور ، فيستعمل الدعاء بالسقيا في أثناء وقوفه على أطلاله ، مستوحيا تلك الصورة من قول ابن زيدون في نونيته :

ليسق عهدكم عهد السرور فما كنتم لأرواحنا إلا رايحينا (٥٠)

إن فعل الدعاء عند كلا الشاعرين واحد ، غير أن ابن زيدون ، دعا بالسقيا للعهد والأيام الخوالي التي كانت بينه وبين ولادة بنت المستكفي ، أما السيّاب فهو يدعو بالسقيا لمنزله بجيکور ، رغبة في بعث الحياة فيه من جديد .
وقد يلجأ السيّاب في صورة شعرية إلى تضمين أبيات من الشعر القديم في سياق جديد ، ففي قصيدة (المساء الأخير) يقول السيّاب :

نعى لي وللناس النهار (مؤذن) وقد كان ينعي لي فؤادي ومألمي
تمنيته لا يسمع الصوت ، أخرسا تمنيت لو يهوى إلى الأرض من عل !
ألا وقرت آذان من يسمونه بأشلاء قلب في ضلوعي مقتل (٥١)

يتبدى للمتلقى عن قراءة هذه الأبيات أن السيّاب يخلق صدمة عندما نعلم أن انتقاله من الريف

إلى القرية بمثابة نعي / موت على حد قوله ؛ لأنه سينتقل من المكان المحبوب / القرية إلى مكان آخر مكروه/ المدينة ، وهو امتصاص وإعادة صياغة لقول امرئ القيس :

وما ذرفت عيناك إلا لتقدحي بسهميك في أعشار قلبك مقتل (٥٢)

إن قول السيّاب (بأشلاء قلب في ضلوعي مقتل) 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 معاشية التجربة الخارجية . امرؤ القيس رأى في دموع محبوبته جمرا يُقَطِّع أوصال قلبه ، في حين أن السيّاب رأى في الآذان الرحيل ، عن جيکور وقت المغيب إعلان موت النهار ، ودعوة إلى وداع جيکور .

وكثيرا ما يلجأ السيّاب إلى استدعاء الموروث الشعري القديم محورا إياه مع بقاء الروح القديمة ظاهرة فيه . ففي قصيدة (حورية النهر) يقول :

تبرمن يا ليل البائسين فزل واترك الصبح يأسو 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 أيها الليل الطويل ألا أنجل بصبح وما الإصباح منك بأمثل (٥٤)

فكلا الشاعرين يتفقان على فعل مخاطبة الليل ؛ لأن الهموم تفترس كلاهما في الليل . وقد استدعى السيّاب موروث المعري الشعري ، ففي قصيدة (الموس 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 السيّاب لمجتمع المدينة ، فسوّره بالمجتمع المتفكك المنحل ، الذي تنتشر فيه كل أنواع الرزايا والموبقات ، لعل أظهرها ظاهرة الباغيا اللائي يقمن بأفعال

متناقضة (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 المعري في السطر الأول الكلمات (سحائب/ مرعدات/ مبرقات) من قول المعري:

سحائب مبرقات، مرعدات لمهجة كل حي موعدمات (٥٥)

إن اقتباس السيّاب لصدر بيت المعري يحيلنا إلى محنة السيّاب في زمن عبدالكريم قاسم، والتي تتمثل في ظلام مصير العراق تحت هذا الحكم، الذي تطلع إليه الشاعر -في البداية- أن يكون خيرا، إلا أنه جاء بشعارات أشبه ما تكون بالسحب المرعدات المبرقات دون أمطار، أما بيت المعري، فيحيل إلى السحب العذاب الحقيقية التي تسبق وترعد وتهدد حياة كل حي على وجه الأرض، فالبيتان -إن- 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 الشعري الخارجي السابق (الديني/ الشعري القديم) نوع آخر اتكأ عليه السيّاب ويعرف بالموروث أو التناص المرحلي وهو «التناص الحاصل بين نصوص جيل واحد، ومرحلة زمنية واحدة، ويقع هذا التناص كثيرا، وذلك لأسباب عدة منها، تقارب الحياة الاجتماعية والثقافية لدى نفر من المبدعين، وقد يكون الأمر عائدا إلى مسألة الانتماء إلى حزب أو جماعة أدبية واحدة، فضلا عن وحدة اللغة والميراث»((٢)).

وهذا ما وجدناه في ديوان السيّاب، الذي استمد بعض صورته 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 ومراسيهم، 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 ص٦٦

(٣) صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٢ ص٦٦

من هذا المنطلق ، انفتح السيّاب على ثقافة الشعراء المعاصرين وإنتاجهم الشعري ، فاستمد من بعضهم معانيه وصوره ، ففي قصيدة (إلى جميلة بوحريد) التي سبق الإشارة إليها في أثناء تناولنا للموروث الديني المسيحي ، نجد أن السيّاب 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 برقاً أحمر
يحرق صلبان الطفولة
إن حرفاً ،
مارداً

يولد في أرض الجزائر((١))

ففكرة القصيدتين واحدة ، قائمة على التضحية والفداء والبعث من جديد ، كما أن الأسلوب متقارب ، فعند السيّاب (يا أختنا المشبوحة) وعند البياتي (يا أختنا الشهيدة) ، ومسألة الصلب

(١) عبدالوهاب البياتي ، الأعمال الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٩٨ ، ديوان : كلمات لا تموت ، ٣٧٧ - ٣٧٥/١

واحدة فعند السيّاب (مشبوحة الأطراف فوق الصليب) وعند البياتي (أعواد المشانق/ صلبان الطفولة)، كما أن نتائج التضحية واحدة: البعث والثورة من جديد في أرض الجزائر فعند السيّاب (يأتيك من وهران - ياللزحام/ حشد مشع باشتعال المغيب) وعند البياتي (إن حرفاً/ ماردا/ يولد في أرض الجزائر) أضف إلى ذلك أن عنوان قصيدة البياتي (المسيح الذي أعيد صلبه وقد اقتبس السيّاب بعد تحوير طفيف فيه وجعله عنواناً لإحدى قصائده بعنوان (المسيح بعد الصلب)) (١)) والمعنى واحد مع اختلاف التجربة، فالتجربة عند البياتي نسائية من خلال شخصية (جميلة) أما عند السيّاب فالتجربة ذاتية/ الذات الشاعرة، مع اتفاق في المظهر العام وهي فكرة البعث من جديد، وإن كان السيّاب قد عبر عن المعنى العام بأسلوبه الخاص، أي لا وجود للحياة إلا بالتضحية، فإذا مت في سبيل الغير فقد اكتسبت وصف الحياة. ويقتبس السيّاب في قصيدة (يوم السفر) قوله:

لن أرى جنة الهوى لا ولن أقطف الثمره
من شفاه حوالم برؤى اللثم كالزهره
قد جلت ساعة الوداع شتيتا من الصور
حمل القلب شوقه مقلة زانها الحو(٦٥)

فالسّيّاب في هذه الأبيات يتناص مع قول علي محمود طه (١٩٠١-١٩٤٩) قوله في قصيدة (بحيرة كومو):

ودنت جنة المنى وحلا عندها المقر
إنما تنظر السماء إلى هذه الصور
ولمن هذه العيون تغمرن بالهور
تمر ناضج الجني 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 على، علي محمود طه (تغمرن بالهور)، وعند السيّاب (مقلة زانها الحور)، بالإضافة إلى الاتحاد في القافية الواحدة (الراء الساكنة)، فضلا عن أن التجربة واحدة (الحب).

نخلص من ذلك إلى القول، بأن السيّاب كانت لديه ثقافة قديمة وحديثة، استطاع من خلالها بناء العديد من الصور الشعرية التي استمدتها منها بعد أن هضمها وامتصها، وأعاد إنتاجها في دلالات وسياقات جديدة، تتمشى مع رؤيته حول الحياة والموت.

ج - الموروث الفلكلوري والأسطوري:

لا شك في أن الطاقة الاستيعابية الهائلة للتراث، جعلت الشعراء المعاصرين -ومنهم السيّاب- يحلقون في فضاءات واسعة، حيث وجد الشاعر المعاصر ما يجسد همومه ويواسي هزائمه، وما يعكس حريته في التعبير، بعد أن طرزوا أشعارهم بالموروثات الشعبية والأسطورية «وكان مهمهم أن يعوا الأبعاد النفسية 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 الشعبي، جاء في بعض شعر السيّاب، حيث أمدته البيئة التي عاش فيها -خاصة في جيکور وحكايات جدته- بالحكايات الشعبية التي «علقت في مخيلته، ومن ثم ظهرت في شعره، حيث تفتحت شاعريته، واكتملت نضجا، فأنها سجلت لنا أهم المؤثرات النفسية والبيئية في تكوينات السيّاب الثقافية الأولى، حيث كانت الحكاية الشعبية تشكل فيها حصة كبيرة» ((٢)).

وأول مظهر من مظاهر توظيف الموروث الشعبي يتبدى في قصيدة (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 إसार
يا سندباد، أم تعود؟

كاد الشباب يزول، تنطفئ الزنايق في الخدود فمتى تعود؟» ((٣)).

يستدعي السيّاب في هذه السطور شخصية (السندباد) ويتقمصها؛ للتعبير أولا، عن أصالة

(١) نعيم اليافي، أوهاج الحداثة في القصيدة العربية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٣ ص٨٠

(٢) عبدالرضا علي، الأسطورة في شعر السيّاب، سابق ص٧٦

(٣) الديوان ٢/٢٨٨ - ٢٩٠

شخصية السندباد العربية وجذورها التاريخية، ولتبين كفاح الآباء والأجداد ومعاناتهم على هذه الأرض الطيبة، فهو يحتفي -إن- بالأبعاد التاريخية، وثانيًا، رغبة السيّاب في تحدي مرضه من خلال توحد ذاته مع شخصية السندباد، وجعل الأمل يراوده في الشفاء والبعث من جديد من خلال انتظار زوجته له.

ويحاول 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 يليبي حاجاته، فيكون تطلعه إلى الماضي ضربا من الوهم الذي لا يزيد القلب الناشد للحنين إلى الماضي إلا ألما وظماً ويأساً 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 يستشير 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 جميعاً، مبتعداً عن قيود الحقيقة التاريخية، والقداسة الدينية، إلى رحابة التشكيل الخيالي للمبدع غير مرتبط إلا بفنّه»((٢)).

ويأتي السيّاب على قائمة شعرائنا المعاصرين الذين استلهموا الأسطورة في كثير من قصائدهم، بل إن بناء القصيدة عند السيّاب كان بناءً أسطورياً، وكانت حجته في ذلك «أننا نعيش في عالم

(١) الديوان ٢٦٣/٢

(٢) أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف ١٩٩٢ ص٤٢

لا شعر فيه، والكلمة العليا للمادة لا للروح، والأشياء التي يلون بها الشاعر تتحطم واحدة إثر الأخرى، ولم يعد أمام الشاعر سوى العودة إلى الأساطير التي لا تزال تحتفظ بحرارتها؛ لأنها ليست جزءاً من العالم الذي يحكمه منطق الذهب والحديد، فضلاً عن أنها تنطوي على قدرة تفسير العالم وتغييره، بما تحمله من أبعاد كونية، تجاوز الزمن المحدد في انطباقها على كل زمن» (١).

ولم تكن هذه شهادة السيّاب الوحيدة، بل إنه يقول في موضع آخر: «الواقع أن الشاعر 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 استخدام 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 للشعر التي تكسبه عوالم من الإحياء والغموض، وتجاوز حدود الأفق الفردي إلى الإنسانية الرحبة، فلا ريب أن تكون ملجأً أثيراً يعيد فيه الشاعر بناء العالم الروحي الذي حطمته المادة والحروب، ناهيك عن الظروف الصعبة التي مر بها السيّاب في حياته، وتقلباته السياسية ومرضه العضال، كل هذا جعل من السيّاب روحاً قلقة لا تستقر ولا تهدأ أبداً (٣). وسنكتفي هنا بإيراد نموذج واحد، للتدليل وليس الحصر؛ لأننا كما أشرت -تناولت بعض الأساطير في الفصل الثاني من الكتاب. من هذه الأساطير، أسطورة نواح (لآة) أم تموز الذي قتله خنزير بري، فيقول السيّاب في قصيدة (جيكور والمدينة):

وتموز تبكيه لآة الحزينة.
ترفع بالنواح صوتها مع السحر
ترفع بالنواح صوتها، كلما تنهد الشجر
تقول: «يا قطار، يا قدر
قتلت - إذ قتلته - الربيع والمطر»
ولآة تستغيث بالمزد الحضر

- (١) خليل الموسوي، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠ ص ٨٩، وجابر عصفور، ذاكرة الشعر، الهيئة المصرية للكتاب، ٢٠٠٢، ص ٢٥٥
(٢) علي البطل، شبح قابين بين إيرث سيتول ويدر شاكر السيّاب، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٤ ص ٧٤
(٣) انظر، إحسان عباس، بدر شاكر السيّاب، سابق ص ٩٥

أن يرجع ابنها: يديه، مقلتيه، أيما أثر
وترسل النواح: يا سنايل 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 ساعياً لتبديد الظلام، فصعقته الكهرباء.

وتأتي قصيدة (أفياء جيكور) موظفة لأسطورة طائر (الرخ) حيث يقول السيّاب:

ردى السندباد وقد ألقته في جزر
يرتاها الرخ ريح ذات أمراس((٢))

تتجلى أسطورة طائر (الرخ) ذلك الكائن الأسطوري الذي يرد كثيراً في حكايات ألف ليلة وليلة، وفي غيرها من الأساطير الشعبية، ونلاحظ 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 المعرّي والسيّاب ليس الغرض منه استقصاء هذه الأنماط بل الكشف عن مدى انصهار هذه المظاهر التصويرية في بوتقة الحياة والموت، بحيث

(١) الديوان ٧٧/٢ - ٧٨

(٢) السابق ٢٦٣/٢

تعطى الفرصة لذات المعرّى والسّياب، ودفينة نفسيهما أن تنطلق بعيداً عن العزلة التى فرضها الأول على نفسه، وهاجس الموت ووسوسته التى تطارد الثانى.

ومن ثمّ يمكن القول أن أنماط الصورة التصويريّة عند كليهما قد انصهرت فى بوتقة ثنائية الحياة والموت المسطورة أماناً، مع الأخذ فى 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 فى إقامة البناء التخيلي للصورة، بحيث توسعت هذه الأنماط لتشمل كل الأدوات التعبيرية الشعرية التى يستعين بها الناقد فى البحث عن «مدى دلالة هذه الثقافة الكمية للصور الاستعارية بقياس درجة انحرافها التخيلي، وارتباطها بأحادية الصوت الشعري أو تعدده» (١).

وأحاول فى هذه الجزئية التأمل فى أنماط الصورة التصويريّة عند المعرّى والسّياب، وتفهم مضامينها وخفاياها، وما يمكن أن تحمله من دلالات تساهم فى تشكيل ثنائية الحياة والموت، اعتماداً على السؤال الآتى: ما الوظائف التى يمكن لمظاهر الصورة التصويريّة أن تؤديها ضمن البناء الشعري فى رسم صورة محددة المعالم لثنائية الحياة والموت؟ وهو تساؤل يرسى - فى الحقيقة - نظرة محددة لكلا الشاعرين لهذه الثنائية، قوامها المزج بين رؤية كليهما، وبين قناعة المتلقي بالأثر الذى تحدثه هذه المظاهر فى نفسه.

أولاً: مظاهر الصورة التصويريّة عند المعرّى:

شغف المعرّى بأنماط الصورة التصويريّة فى لزومياته كثيراً، بحيث صارت هذه الأنماط من المرتكزات التى اعتمد عليها فى 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 التى تتضمنها، مما يساعد على تكوين نظرة واضحة لرؤيته لثنائية الحياة والموت، آخذين على عاتقنا الإقلال من الأمثلة؛ لأن بعضها ذكر فى أثناء تناولنا مصادر الصورة التصويريّة أولاً، ولأننا نرى أن ما سنستشهد به هنا يكفي لتوضيح فكره، ورؤاه حول هذه الثنائية. ثانياً، مع ضرورة الإشارة إلى أن أكثر مظاهر الصورة التصويريّة عند المعرّى، تحمل طابعاً سوداوياً نحو ما نرى فى قوله ((٢)):

(١) صلاح فضل، نقد الشعر، الأساليب الشعرية المعاصرة، دار الكتاب المصرى - اللبنانى، القاهرة - بيروت،

٢٠٠٩ - ٢٠١٠، ٣١/٢.

(٢) اللزوميات: ٢٢٩/١.

فإن كان يكتبه كاتب .: فقد سَوَدَ الصُّبْحُ مما كتب

تتحكم في البيت صورة سوداوية قاتمة للحياة، جعلت من الصبح - رمزاً، وإشراقه الحياة - أشبه بالصفحة التي أسودت من كثرة الكتابات التي هي في حقيقتها رمزاً للذنوب. وأبرز المظاهر التصويرية في لزوميات المعري تكمن في:

١- الصورة التشبيهية:

يعد التشبيه بنية أساسية في تشكيل ثنائية الحياة والموت عند المعري تبعاً لفلسفته الخاصة، حتى استطاع أن يولد منها أروع التشبيهات وأغربها ((١))، على أن يهدف التشبيه إلى التفاعل والالتقاء والتباعد بين طرفيه في الوقت نفسه، مما يجعل «أكثر البنى 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 استطاع المعري من خلال التشبيه أن يكشف عن عمق تجربته بالحياة والموت، فهو يظهر الحياة بصورعدة، مرة بالسراب في قوله ((٣)): فيشبهها

دنياك مثل سراب إن ظننت بها .: ماء فخدع، وإن غضباً فتهويلُ
والجسم للروح دار طالما لقيت .: هدماً وحق لرب الدار تحويلُ
تسولُ النفس آمالاً وتسألها .: فالخير سول، وحسن الظن تسويلُ
هُولت، والمالُ مثلُ الفئى منتقل .: فليغدُ منك على لما فيك تمويلُ
أخذت ميثاق أيام غُررت بها .: وما على ذلك الميثاق تعويلُ
في قبضة الله أعمار مُقسمة .: لها إذا شاء تقصيرُ وتطويلُ

تبنى الأبيات السابقة على التشبيه، بحيث يشكل التشبيه فيها البؤرة المركزية للعلاقات المتداخلة بين طرفي التشبيه في أكثر من صورة، سواء ذكر أداة التشبيه أم لا، فالمعري يكشف عن حقيقة خبرته بالحياة التي صاغها في صورة تشبيهية أضحت معها الدنيا سراباً خادعاً لا يمكن الفوز بها، وهي - على الرغم من كونها مستقراً للإنسان، 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.

تشبيهه للدنيا يتداخل مع الآخر ، ليكونا في النهاية صورة تشبيهية للدنيا التي طالما سولت للنفس البشرية بالأمني والآمال الخادعة ، بحيث بات «كل جزء من التشكيل لا يقصد وحده ، وإنما يقصد مؤثراً في الأجزاء الأخرى وظاهراً بالاقتران بها» ((١)).

ويتابع المعري وصفه للدنيا فيقول ((٢)) :

إن دنياك من نهار وليل .: وهي في ذاك حية غرماء
والبريا حازروا دُيون منايا .: سوف تقضي ويحضرُ الغرماءُ

يستمر المعري في البيتين السابقين في وصف الدنيا ، معتمداً في وصفه على التشبيه بالكشف عن أبعادها الدلالية من خلال القيمة الزمنية في النهار والليل ، فالدنيا نهار يستنار به وليل يطوي النور بالظلام ، وهو ما يجعلها حية رقطاء فيها بياض وسواد ، تخفي سموماً تباغتك بها في أية لحظة لترديك قتيلاً.

ومن الصور التشبيهية التي قدمها المعري للموت قوله ((٣)) :

كأنها ذات قُرٍ أطعمت لهباً .: ما ضُمَّ الحطبُ من سدر ومن غارٍ
أو أم أجِر ، جرى قَتْلٌ على نفرٍ .: حُرٌّ وعبدٌ ، فجرتهم إلى الغارِ
ترمي بعضوين ذي نُطقٍ وذي خرسٍ .: إلى فمٍ لصنوف الطعم فغارِ

لجأ المعري في الأبيات السابقة إلى تصوير الموت مستعيناً بالصور الحسية مرتين ، الأولى بصورة نار احترقت في ليلة باردة بحطب من شجر الدر والغار . والثانية صورة بذات الجراء - الكلبة أو اللبوءة - التي تجرُّ جثث الموتى من العبيد والأحرار إلى الغابة طعاماً لجرائها التي تغفر أفواهها لتمزيق أشلاء هؤلاء القتلى.

وفي صورة تشبيهية يقدمها المعري ليبرزها ، يشبه المعري الموت بالإنسان الجبان في قوله ((٤)) :

ما سيدٌ غير رعديد علمتُ به .: كأنما الحتف إن لاقاه رعديد

تتشكل الصورة التشبيهية السابقة من خلال بنية التشبيه المقلوب ، الذي يفاجئ المتلقي الذي لا يتوقع مثل هذا التشبيه ، حيث «تتجلى بنية التشبيه 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 المعري 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 المعري دلالات نفسية متعددة حاول التعبير عنها من خلال هذه الصور التشبيهية التي استمدتها من ثقافته- كما ذكرنا- التراثية الموسوعية من ناحية، وإلى استماعه إلى الناس في وصفهم للبيئة المحيطة به ف «يجمع بين هذين المصدرين ثم يولد أعزب التشبيهات» ((٢)).

٢- الصورة الاستعارية:

تمثل الاستعارة ركناً مهماً من أركان الصورة التصويرية لثنائية الحياة والموت عند المعري، لأنها تتيح استغلال إمكانات اللغة، وتوظيف طاقاتها الابداعية، فهي تعطيه الفرصة لكي يتعامل مع اللغة تعاملًا خاصاً يتسم بالمجازية، مما يعمل على ثراء لغته ومنحها التجدد، لما تحمله الاستعارة من ثنائية «ويمتد هذا الإدراك الثنائي إلى الاستعارة، مع بروز عمليتين فنييتين، إحدهما 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 الإخلال بالمعنى.

وقد حفلت لزوميات المعري 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 هندوي، المفارقة في لزوميات أبي العلاء المعري، دكتوراه، كلية الآداب، عين شمس، ٢٠٠٧، ص ١٠٥.

(٢) محمد مصطفى بلحاج، شاعرية أبي العلاء المعري في نظر القدماء، الدار العربية للكتاب، بيروت، ١٩٨٤، ص ١٠٤.

(٣) محمد عبد المطلب، جدلية الأفراد والتركيب، لونجمان، ٢٠٠٤، ص ٣٢.

(٤) اللزوميات: ٦١٦/٢.

دنياك تشبه ناضحاً متردداً .: من شأنها الإقبال والإدبار

يضيف المعري هنا بعداً تشخيصياً للدنيا، مستمداً 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، جيئةً وزهاً.

ومما يسهم في تشكيل تلك الصورة، ويكشف عن أبعادها الدلالية، القيمة الضدية في الإقبال والإدبار، فالإقبال دليل على خصب الحياة، والإدبار دليل على الجفاف؛ الذي يقود إلى الموت، فوجه الدنيا يجمع بين هذين الطرفين.

ويصور المعري الموت بقوله ((١)):

أيفكني هذا الحمام تفضلاً .: فالعيش أوثقني وشدَّ رباطاً

فقد صور المعري الموت بالمنقذ، وهذا ما نستشفه من لفظة (أيفكني)، فهو يستفهم حول مجيء الحمام/ الموت؛ لينشله من ظلمة الدنيا، وتعبها وتعاसे العيش الذي أوثقه برباط متين. ويرحب المعري بفكرة الموت ويتطلع دائماً إليه نحو قوله ((٢)):

والعيش حربٌ لم يضع أوزارها .: إلا الحمام وكُلنا أوزارُ

يشخص المعري 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 المعري الاستعارة الناتجة عن الطباق في قوله ((٣)):

إذا تعطف يوماً كانت قاسية .: وإن نظرت بعين فهي شوساء

يقوم المعري بتشكيل صورة استعارية يقوم فيها بتشخيص الدنيا، وتحويلها إلى إنسان، من خلال بنية الطباق حيث «وظف أبو العلاء، المعنى الاستعاري، 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 متتابعين (تعطفت/ قاسية) هذا التناقض الذي استطاع الشاعر توظيفه دل على براعة فائقة منه، فكيف يكون العطف قسوة؟!.. فإذا كانت الدنيا حنونا 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 (بان) 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):

شُرُّ أشجار علمتُ بها .: شجراتُ أثمرت ناساً
حملتُ { بيضاً وأغربة .: وأتت بالقوم أجناساً

صير المعري 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 يقتن بها من ألفاظ (الأغربة) دليل الشؤم.

نخلص من ذلك إلى القول، بأن المعري 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 التصويرية التي اتكأ عليها المعري في رسم صورة لثنائية الحياة والموت وتعزيز مدلولها، بما تحمله من مكنونات موحية بالكثيف، 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 هندوي، 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 المعري من خلال ارتباطها بباقي مظاهر الصورة التصويرية أولاً، وورودها على الثنائيات المتقابلة - في أكثرها - ليكشف عن ارتباط العلاقات الخطية التي كان يقيمها بين عناصر الصورة الكنائية، ومحتوياتها المختلفة وبين مواقف 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 مُحتاج
العيشُ أفقر منا كل ذات غنى .: والموتُ أغنى بحق كل محتاج
إذا حياة علينا للأذى فتحت .: باباً من الشر لاقاه بارتاج

يقيم المعري 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 المعري في لزومياته من الكناية، للتعبير عما يجول في نفسه من مشاعر وخواطر دون الإفصاح عنها. وأول صورة كنائية تطالعا في اللزوميات هي صورة الدنيا، فلم يكتف المعري بتشبيهها بالسراب - كما ذكرت - وإنما أخذ يكنى لها بالفاظ، وأسماء اقتبست معانيها من دلالة الدنيا، وأفعالها وشروطها، فسامها أم دفر في غير موضع نحو قوله ((٣)):

وأم دفر لعمرى شرُّ والددة .: وبنتها أم ليلى شرُّ مولوده

كنى المعري في هذا البيت عن الدنيا، بأم دفر؛ ليصورها في أسوء حالاتها، والتعبير عنها، وما يحسه تجاهها بشكل غير مباشر؛ ليؤكد نظرتة للدنيا بأنها لئيمة وغدرة حتى لا يتبعها بنو البشر. فقد وظف المعري في «الشرط 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 (أماً) تنتج ذرية قبيحة مثلها، ثم امتد ببنية الكناية في الشطر الثاني حيث ذكر (أم ليلي) وهي كناية عن الخمر، فقد جعلها هي الأخرى بنتاً تضل الناس وتجعلهم تائهين فيها، كذلك الخمر تضل العقول وتلعب بها. ولعب الطباقي 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 تلميحته عن غدر الدنيا حين سماها (أم دفر) وعن الخمر (بأم ليلي)، 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)):

والحيّ لأبد ركب سَفراً .: وتارك من ورائه ثقله
لا يسلم الغادر المخدم في الـ .: نيق ولا أم غفرة الوقله

قصد المعري بقوله (راكب سفرا) الموت والزوال الذي سوف يلقاه الحي في الدنيا، لأنها محطة لابد من العبور عليها، للوصول إلى آخر ضفة من النهر، وهي الموت المؤكد. نخلص من العرض الموجز السابق لأنماط الصورة التصويرية لثنائية الحياة والموت إلى نتيجة مؤداها أن المعري استطاع أن يوظف هذه الأنماط والمظاهر بصورة مبدعة، تأمل فيها الحياة والكون، ودرس فيها حقائق الأشياء وفق فلسفته العلائقية ((٣))، فجاءت صورة معبرة عن موقفه وأفكاره إزاء الحياة والموت، فكان «حسن التشابيه والاستعارات برغم عماه» ((٤)).

ثانياً : أنماط الصورة التصويرية عند السيّاب:

لا شك أن الشعر الحر يحمل طاقات تصويرية تخيلية، تختلف عن الأنماط التصويرية القديمة في طبيعتها التي تعتمد على تكتيف الصور وتنميتها، بشكل يناسب طبيعة الحياة المعاصرة، وإيقاع القصيدة الحرة ينبع من حركة الحياة نفسها، بحيث باتت القصيدة الحرة بناءً تصويرياً متكاملًا، يتوالد من صور متلاحقة مترابطة ((٥)).

(١) عادل هندواي، 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 إلبافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب، دمشق، د.ت، ص ٢٦٨.

والسيّاب - بوصفه من رواد الحركة الشعرية الحديثة- كان رائداً في خلق صورته الشعرية المؤطرة بقيود المرض وهاجس الموت، الأمر الذي شكل شعره بثنائيات عدة، أبرزها ثنائية الحياة والموت التي أبدع مظاهرها التصويرية من «خصوبة عالمه التخيلي، وطول نفسه الملحمي» ((١))، مما ساعده على خلق صورته التصويرية؛ سعياً إلى كشف الحالات النفسية والنزعات الباطنة. وقد اعتمد السيّاب في بناء ثنائية الحياة والموت على عدد من أنماط الصورة التصويرية منها:

١- الصورة الحسية:

لقد توافرت للسيّاب رؤية جديدة، أسهمت بشكل فاعل في رسم الصورة التصويرية على نحو مغاير لما كان مألوفاً، تمثل ذلك في تكثيف الصورة بطريقة تستوعب انفعالاته، من خلال منح الألفاظ دلالات عدة، اعتماداً على أن اللغة رمز للعالم الخارجي المحيط به، والعالم النفسي الذي يُموج بمشاعر عدة، وباتحاد هذين العالمين يثير السيّاب صوراً مماثلة لما في نفسه أولاً، ولما في أذهان المتلقين ثانياً، أو تكوين صورة مشابهة، بما يشبه عملية انتقال الأفكار القائمة على تداخل معطيات الحواس (السمعية/ البصرية/ الشمية/ اللمسية)، بمعنى أن هذه الحواس بإمكانها أن تولّد واقعاً نفسياً، أو تتبادل ذلك الواقع النفسي بالدرجة نفسها ((٢))، ومن ثم فإن الصورة التصويرية تستمد 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 والمعنوي، فضلاً عن الخيال، ولاشك في أن الألفاظ المعقدة بالحس تثير 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 ومذهبه، 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
 تنهلُ في داري
 أوراقُ أزهار
 من عالم الشمس الذي نشتهيهِ
 أصداؤها البيضاء
 يصدعن من حولي جليدَ الهواء
 أصداؤها الحمراء
 تنهلُ في داري
 شلالُ أنوار
 فالنور في شبّاك داري دماء

نلاحظ 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 وحرّيته وكرامته، وحمراء لما فيها من دماء التضحيات، ليعبر من خلال هذه الثلاثية اللونية عن أعماق 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
 يرجّهُ المجدف وهناً ساعة السّحر
 كأنما تنبض في عوريهما، النّجوم ...

(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 الإبراق، ويستمر هذا التأثير يصل إلى الأضواء التي (ترقص) بكل ما يحمله الفعل من حركية، فكأن الشاعر أراد أن يقول لولا تبسم العينين لبقى 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 غوريهما، فكأنهما يبثان الحياة والموت.

٢- تبادل المدركات:

ونعني بتبادل المدركات أن الصورة التصويرية 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 ويشحد
النَّصْلَ آه

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: ١٠٠/٢ - ١٠١.

اسنادها لغير العاقل، بحيث يصبح الموت في نظره ثعلباً يلقي الهلع في القلوب ساعة الاحتضار، تماماً كما يلقي الثعلب الرعب في نفس الدجاجة ذات الارتباط العميق بمخيلة الشاعر، وذكراه في جيکور/ الريف . وقد صنع السيّاب هذه الصورة التجسيدية للثعلب/ رمز الموت، من خلال حركية الأفعال النابضة بالحركة والحياة والموت معاً، عبر الأفعال [يدنو/ يشحذ/ يصك/ يرنو/ ينسل/ تختض]، مما أضفى سمةً بشريةً وجعل الثعلب/ رمز الموت يتحرك في إطار من القصد، والإدراك البشري، الذي يعطي أبعاداً نفسية وطيدة العلاقة بذات السيّاب.

ب - التشخيص: ونعني به أن تكتسب المعنويات، أو الماديات، أو المحسوسات صفات حية «ترتفع فيها الأشياء إلى مرتبة الإنسان، مستعيرة صفاته ومشاعره» ((١))، أي من خلال إسباغ الخصائص الإنسانية على الطبيعة فيما يعرف بأنسقة الطبيعة بكل ما فيها، يتحقق ذلك من خلال «الفعل بأنواعه، والنداء، والاستفهام، ومحاورة الجمادات، ونعت عناصر الطبيعة بالنعوت الإنسانية .. وغير ذلك» ((٢)).

ومن نماذج الصورة التصويرية القائمة على التشخيص قوله في قصيدة (أفياء جيکور) ((٣)):

جيکور لمي عظامي، وانفضي كفني
من طينه، واغسلي بالجدول الجاري
قلبي الذي كان شباكاً على النار.

يقيم السيّاب حديثاً حميماً مع قريته (جيکور) 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 إنسانياً، من خلال النداء محذوف الأداة (جيکور) مما أضفى سمة تشخيصية على قريته دلت على أمنيته بأن تلم عظامه، وتنفض عن كفنه الطين، وتغسل بجدولها- وهو نهر بويب قلبه، من خلال إضافة ياء المتكلم (عظامي/ كفني/ قلبي) باستخدام حرف العطف الرابط بينها، أراد بذلك اختصاص قريته/ جيکور وحدها بهذه الصورة الدالة على الغناء دون غيرها. وعندما يئس السيّاب من واقعه، لم يجد سوى أنسنة الطبيعة من حوله، فيقول في قصيدة (درم) ((٤)):

- (١) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، سابق، ص ٦٧.
- (٢) شريف سعد 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.

دَرَمٌ ...

بنفسي مما عراني بَرَمٌ
فمَدِّي ذراعيك ولتحضنني
إلى هوة من ظلام العدم،
فما قيمة العمر أقضيه أمشي
بعكازه في دروب الهرم؟

يشخص السيّاب (درم) وكأن لها يَدَيْنِ وصدراً يلجأ إليهما، لأنه يئس من واقعه الذي يصاحبه فيه الموت في صورة المرض، حتى إنه يتمنى الموت بعيداً عن دياره، كأن السيّاب يعود بالأحداث للخلف؛ ليحكي رحلة الحياة المهيضة بفعل المرض، من خلال التساؤل في السطر الأخير الذي تعانق مع نداء (درم)؛ ليضيفاً 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، مثل التشبيه الرؤية الشعرية للسيّاب، نلاحظ ذلك في قوله في قصيدة (غريب على الخليج) ((١)):

الريحُ تلهثُ بالهجير، كالجنّام على الأصيلِ
وعلى القلوع التي تظل تعوي أو تُنسَرُ للرحيلِ
زحم الخليج بهن مكتدحون جوا بو بحارِ
من كل حوافٍ، نصف عاري
وعلى الرمال، على الخليج
جلس الغريبُ، يسرح البصر المحير في الخليج
ويهدُّ أعمدة الضياء بما يصعد من نشيجِ
أعلى من العباب يهدر رعوهُ ومن الضجيجِ
صوتُ تفجّر في قرارة نفسي الثكلى: عراقِ
كالدَّ يصعد، كالسحابة، كالدموع إلى العيون

(١) الديوان: ٦/٢.

الريـحُ تصرخُ بي: عراق
والموجُ يُعولُ بي: عراق، عراق، ليس سوى عراق!
البحرُ أوسعُ ما يكون وأنت أبعدُ ما تكون
والبحرُ دونكُ يا عراق .

قام البناء التخيلي 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 لا بد أن يكون المشبه به على مستوى الصورة من خلال (المد/ السحابة/ الدموع)، وكلها تدل على البعث من جديد، في مقابل الريح- رمز العذاب والفناء- الجائئة، بكل ما تحمل من دلالة الإطباق والضيق المفضي إلى الاختناق، غير أننا نلاحظ في هذا المقطع أن السيّاب «لم يكذب يحدث عن نفسه بصيغة الغائب، ليحدد منظور الرصد للمشاهد في عبارة (جلس الغريب) حتى يبادر بعد سطرين فحسب، بالقفز إلى ضمير المتكلم (صوت تفجّر في قرارة نفسي الثكلى) لأنه شاعر تعبيرى مفعم بالحرارة الغنائية، وتوالت لديه أدوات التشبيه وحروف اسم الوطن التي تعتصر دلاليّاً 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 (الموسم العمياء) بقوله (٢):

الليل يُطبق مرة أخرى، فتشربه المدينة
والعابرون إلى القرارة ... مثل أغنية حزينه
وتفتحت كأزهار الدقلى، مصابيح الطريق،

تحترق، ويعمها السكون. وفي المرحلة الأيوبية مرحلة المرض والوقوف وجهاً لوجه في صراع مع الموت، يلجأ السيّاب إلى التشبيه، يتحرى من خلاله صدق صورته التصويرية بناء على صدق تجربته، فهو يقول في قصيدة (في المستشفى) (٣):

كمستوحداً أعزل في الشتاء
وقد أوغل الليل في نصفه،

(١) صلاح فضل، أساليب الشعرية: ٨٥/٢.

(٢) الديوان: ١٤٤/٢.

أفاق فأيقظ عين الضياء
وقد خاف من حتفه،
أفاق على ضربه في الجدار-
هو الموت جاء!
وأصغى: أذاك انهيار الحجار
أم الموت يحسو كؤوس الهواء؟
لصوصٌ يشفُّون درباً إليه
مضوا ينقبون الجدار.
وظلُّ يعدُّ انهيار التراب
ووقع الفؤوس على مسمعيه.

ثمة صورة- في هذا المقطع- قائمة على التشبيه يرسمها السيّاب لذاته حين استبد به هاجس
الخوف من الموت، إذ شبه نفسه بالمستوحذ يعيش أجواء متوحشة، وقد أوغل ليله الشتائي في
نصفه، ينتظر موته في كلّ صوت يأتيه من الخارج إلى أن تتكشف 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.

كعيون «ميدوزا» تحجر كلّ قلب بالضعينة،
وكأنها نذرٌ تبشر أهل «بابل» بالحريق .

يرسم السيّاب باستخدام آداتي التشبيه (الكاف- مثل) أجواء من الحزن والرفض للمدينة،
التي تحول فيها كل شيء إلى الدمار والخراب المفضي إلى الموت، تمثل ذلك في جو الرهبة الخانق
باستخدام الفعل (يطبق) الذي تنتشر به المدينة؛ ليكون سمتها، بحيث ينتشر الليل/ الظلام في كل
مكان فيها، حتى إن المصاييح رمز الضوء والحياة، كأزهار 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

تمهيد:

لاشك في أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين الشعر والإيقاع، فالشعر والإيقاع - في حقيقة الأمر - لا ينفصل أحدهما عن الآخر، باعتبار أن الإيقاع هو عماد الشعر، 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 الشعر يتكون من «كلمات أي من ألفاظ لغوية لها معان تنسجم بعضها مع بعض في إصدار إيقاع مرتب بنوع من أنواع الترتيب المطرد... فما يريد الشاعر أدائه إلينا من مضمون فكره وعاطفته، إنما يؤديه إلينا عن طريق الكلمات اللغوية، بما لها من معان، وبما لها من خصائص موسيقية» ((١)). ومن ثم يكون للإيقاع دورٌ في البناء الفني للشعر، أي إنه لا يكون نافلة من الشعر، لأن له وظيفة خاصة يؤديها في استنفاد الطاقة الشعورية للشاعر 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 الموسيقى والإيقاع ركنين أساسيين في الشعر ((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 التقسيم في دراسة ثنائية الحياة والموت عند المعري والسياب؛ 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 الشبيون الثقافية،

بغداد، ١٩٨٦، ص ٣٦٢.

هدف الفصل هو جلاء دور الإيقاع في تشكيل هذه الثنائية عند الشعارين، وليس استقصاءً لكافة أشكاله ومظاهره.

أولاً: الإيقاع الخارجي:

ويقصد به الإيقاع المتأتي من نظام الوزن العروضي والقوافي، الذي يشكل قواعد أصيلة عامة، يخضع لها جميع الشعراء في نظم قصائدهم، فهي قاعدة مشتركة يبني عليها النص الشعري، كما أنها عملية قائمة على التآلف بين المفردات، بما ينعكس على الشكل الخارجي للعمل، وكل ذلك يقوم أساساً على عملية الاختيار للوزن والقافية بما يتناسب مع التجربة.

أ - الوزن:

يعد الوزن ركناً أساسياً 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 متماسكاً، وأقرب إلى النفس وأسهل في تثبيت الكلام والمعنى الذي يريده الشاعر، ولذا قيل في تعريف الوزن «هو أن تكون المقادير المقفاة تتساوى في أزمنة متساوية لا تفارقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب» ((١)). فالشعر يتألف من ألفاظ تنتظم فيما بينها وفقاً لتتابع المقاطع أو الحركات، بحيث يستغرق كل بيت مدة زمنية تساوي المدة الزمنية التي يستغرقها سواه من الأبيات الأخرى التي يتكون منها النص نفسه، وهو ما يطلق عليه المدى الزمني في المفهوم العروضي القديم ((٢)).

وتقوم في دراستنا للوزن بتوضيح الكيفية التي وظف بها كلا الشعارين الأوزان الشعرية في التعبير عن ثنائية الحياة والموت، فسَنُّ كلٍّ منهما سنته في استعمال هذه الأوزان، وإن لم يخرجها عن الأوزان الخليلية المعروفة التي يستطيع 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.

والتأمل 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 تعرف الوزن كفى بل غدت أذني .: وزانة ولبعض القول ميزان

وقد نظم المعري لزومياته البالغة (١٦٠٠) لزومية موزعة على البحور: البسيط (٤٢٧) لزومية، والطويل (٣٧٨)، والكامل (٢٢٧)، والوافر (٢١١)، والمتقارب (١٠٤) والسريع (١٠٣) والخفيف (٧٥)، والمتسرح (٤٧)، والرمل (١٠)، والهزج (٧)، والرجز (٥)، والمجتث (٤)، والمديد (٢). والنظرة المتفحصلة للأوزان السابقة تكشف عن الآتي:

استعمل المعري غالبية البحور الخليلية المعروفة، فبلغ عدد ما نظم (١٣) بحراً، وذلك يعني أنه لم يستخدم ثلاثة أوزان هي: المضارع، والمقتضب، والمتدارك، وهو بذلك يسائر نهج القدماء، فأمثلة بحر المتدارك وشواهد «تكاد تكون متحدة في كل كتب العروض، وهي عبارة عن أبيات منعزلة غير منسوبة لأصحابها، تبدو عليها الصنعة والتكلف»((٢)).

وبالنسبة لبحر المضارع، فقد رفضه القرطاجني بشدة؛ لسخفه((٣))، ولذا لم يهتم به القدماء والمعاصرون((٤))، أما المقتضب، فهو بحر قليل الأثر في الشعر العربي القديم والحديث.

جاء بحر البسيط في المرتبة الأولى، وهو أعلى البحور دوراً في اللزوميات، وهو من البحور مزدوجة التفعيلة (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) مرتين، تلاه الطويل وهو من البحور مزدوجة التفعيلة أيضاً (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن) مرتين، لأنهما يشتركان في الجلال والروعة((٥))، أضف إلى ذلك أن بحر البسيط يتفق مع حالة الشجن والحزن((٦)) المعبر عن حالته المتأرجحة بين الحياة والموت.

يقول المعري((٧)):

لعمرك ما الدنيا بدار إقامة .: ولا الحي، في حال السلامة آمن

(١) اللزوميات: ١٥٣٧/٣.

(٢) إبراهيم أنيس، موسيقا الشعر، الأنجلو المصرية، ١٩٧٧، ص ١٠٣.

(٣) انظر، حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، سابق، ص ٢٤٣-٢٦٨.

(٤) انظر، محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٦، ص ٣٢.

(٥) انظر، عبد الله المجذوب، المرشد إلى فهم أشعار 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 لمعذبٌ .: جرت لسواه بالسعود الأيامن
ونال بنوها ما حبتهم جدودهم .: على أن جد المرء في الجد كامن

التزم المعري في هذه الأبيات ببحر الطويل، معطياً أبياته إيقاعاً موزوناً، معبراً بتلك الموسيقى عن عاطفته المتأججة في نقده للندى وأفعالها، فجاءت أبلغ تأثيراً للمتلقى لما حوته من تعبيرات نفسية، فلكل لفظة إيقاعها الخاص ودلالاتها ووقعها عند المعري، لأنها جزء من أعماقه النفسية، فنلاحظ عند استخدامه القسم (لعمرك) واستعماله (ما) النافية في قوله (ما الدنيا) مثل إيقاعاً نفسياً عميقاً دل على أن صوت الذات الشاعرة كان له حضور فعال، بحيث خيل إلينا أنه لا يكف عن ذم الدنيا الزائلة؛ لأنها متبدلة ومتغيرة، ولا تبقى ساكنية على حال، فجاء الوزن- المتضامن مع القافية المزوج بها- يكشف عن مشاعر العطف على مصير هؤلاء الساكنين.

المعري 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 المعري على رأي واحد، بحيث تعددت رؤى المعري في «الجبر والاختيار لتعدد تأملاته الفنية، وتعدد زوايا ما يتأمله من ناحية، واختلاف حالاته النفسية، وتطور أحاسيسه ومكونات تجاربه الفنية من ناحية أخرى» (١)، الأمر الذي حدا بالباحثين والدارسين للزوميات إلى الاختلاف حول نسبة المعري إلى الجبرية أم الاختيار، ففريق يقطع بالجبرية (٢)، وفريق ينفي عنه الجبرية اعتماداً على قوله بحرية الإرادة الإنسانية (٣)، وفريق ثالث- نتفق معهم- أنصف المعري حين قال بتوسط المعري بين الجبر والاختيار (٤)- يختار المعري 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 باختيار ميلادي ولا هرمي .: ولا حياتي فهل بعد تخيير
ولا إقامة إلا عن يدي قدر .: ولا مسير إذا لم يقض تسيير

(١) صلاح مصيلحي، عقيدة أبي العلاء المعري 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 المعري مبصر بين عميان، دار الهلال، ١٩٧٩، ص ١٤٧.

(٤) انظر، عمر فروخ، أبو العلاء المعري، دار الشرق الجديد، بيروت، ١٩٧٩، ص ١٤٧.

(٥) اللزوميات: ٥٨٨/٢.

فالمعرّي 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 فالمعرّي توسل في الحكم بين الجبر والاختيار، فيقول (١):

لا تعيش مجبراً ولا قديراً .: واجتهد في توسط بين بينا

يعتمد المعري 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 المعري، من قلق وحيرة وتأمل في الحياة والموت، إضافة إلى الدوافع الاجتماعية التي سبق الإشارة إليها في الفصل الأول، جعلت المعري يذهب أكثر من مذهب في هذه الثنائية، الأمر الذي حدا به إلى استخدام أكثر من وزن في التعبير عنها. يوظف المعري في بعض المواضع أسماء البحور الشعرية إسقاطاً على حالته النفسية والجسدية، نحو قوله (٣):

بقائي الطويل وغيي البسيط .: وأصبحت مضطرباً كالرجز

يستخدم المعري اسم بحر الرجز للكشف عن دوائر نفسه المكنونة، وبما يتوافق مع نفسيته، لاشتراكهما في مضمون واحد، فالرجز مأخوذ من صورة البعير المستضعف، أو الناقة الرجاء (٤)، فكذلك كانت حالة المعري الجسدية بسبب ضعف بصره، مما كان له تأثير مباشر على اضطراب نفسه، بسبب هذا العجز.

التزم المعري 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 وروداً منهم، من حيث الكثرة، أو القلة.

نجح المعري في توظيف الأوزان الشعرية في إنتاج صورة لثنائية الحياة والموت، من خلال مزج الوزن، كتنظيم صوتي خارجي بالحالة النفسية التي هو عليها، وإن لم يرقم الوزن وحده بتحقيق ذلك، لأن «الوزن ليس إلا هيكلًا 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 إظهار الحزن 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 مستعلن 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 أساسي الانفعال النفسي الذي يعانيه بعد رحيل جدته، فربط بين عناصرها وأجزائها؛ لتتلاقى مكونة الدلالات الإيحائية للأبيات، كما أن انتشار حركات الكسر في الأبيات انسجماً مع حركة الرؤى 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):

شَلَّتْ يداً طالما التَقَّتْ أصابعها . . . ثم ارتخت عن وليد بات يختنقُ
واستجهضت كل 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 فعولن فعولن) وزناً وإيقاعاً، مع الموت المحيط بالإنسانية (التفت/ يختنق/ استجهضت/ تنسحق)، غير أن الشاعر ما كاد يفرغ من هذا التلاحق الزخم لدلات العقم الحياتي حتى نلاحظ أنه ينتقل إلى بشائر الانجاب والحياة، فيقول (٥):

وتطل من أفق يفتحها الشروق إلى الحفافي
أيد تشير على الرقاب المشرّبة: لا تخافي
لن يفصد الجلال 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 الملك، 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 يتخلّى 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
عُريانٌ في الثلج بلا رداء
صرختُ في الشتاء:
أقضِ يا مطرُ
مضاجع الحجّر،
وأنبتِ البذور، ولتفتَحِ الزَّهر،
وأحرقِ البيادر العقيم بالبروق
وفجرِ المعروق
وأثقلِ الشجر
وجئتُ يا مطرُ،
تفجرتِ فَشَكِ السماء بالغيوم
وشققِ الصخر
وفاض، من هياتك، الفراتُ واعتكر
وهبَّتِ القبور، هُزَّ موتها وقام
وصاحتِ العظام:
تبارك الإله، واهبِ الدم المطر
فآه يا مطر!
نودُّ لو ننام من جديد،
نودُّ لو نموت من جديد
فنومنا براعم انتباه
وموتنا يحيي الحياة

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: ١١٣/٢ - ١١٤.

تحولت- بفعل أفعال عبد الكريم قاسم وجماعته- إلى دمار وخراب لا حياة فيه ولا نماء، فتطلع الشعب والشاعر إلى استنقاء 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)):

أهذا أدونيس، هذا الحواء؟
وهذا الشحوب، وهذا الجفاف؟
أهذا أدونيس؟ أين الضياء؟
وأين القطاف؟
من اجل لا تحصد،
أزاهر لا تعقد،
مزارع سوداء من غير ماء!
أهذا انتظار السنين الطويلة؟
أهذا صراخ الرجولة؟
أهذا أنين النساء؟
أدونيس! يا لاندحار البطولة.
لقد حطم الموتُ فيك الرجاء
وأقبلت بالنظرة الزائفة
وبالقبضة الفارغة:
بقبضة تهدد
ومن اجل لا يحصد
سوى العظام والدم
اليوم؟ والغد؟
متى سيولد؟
متى سيولد؟

يعتمد المقطع السابق على بحر (المتقارب) ماعدا الأربعة أسطر الأخيرة جاءت على بحر (الرجز)، وقد بنى الشاعر هذا المقطع على الاستفهام 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 قدر من 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 وجدْتُ ثكلى مثلي وحدي إذا الدجى . : تهاوين كالأمطار بالهم والسهد
أحن إلى دار بعيد مزارها . : وزُغب جياح يصرخون على بُعد
وأشفق من صبح سيأتي، وأرتجي . : مجيئاً له يجلو من اليأس والوجد

يتحدث الشاعر عن رحلة المرض التي يعاني منها وهو بعيد عن وطنه، يحن إليه وإلى أطفاله الجياح (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 أنه ودٌمٌ
يراقُ
في غرفة القبر في أحشاء مستشفى حوامل
بالأسرة.

(١) الديوان: ٤٤٥/٢.

(٢) السابق: ٤٤٥/٢ - ٤٤٦.

ب - القافية:

القافية شريكة الوزن في إقامة الإيقاع الخارجي، وهي عبارة عن «عدة أصوات تتكرر في أواخر الأَشْطَر أو الأبيات في القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً في الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع تردها، ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن» (١)، ولأنها آخر ما يقرع سمع المتلقي في البيت فإن العناية في اختيارها وملاءمتها لسائر 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 شبكة من العلاقات التي تربط القافية بغيرها من المستويات المشكلة للنص، ومن ناحية البناء، فإن ذلك يظهر من خلال الترابط النغمي الذي تحدته القافية في نهاية البيت، والذي يشد أجزاء القصيدة بعضها إلى بعض، مكوناً نصاً ذا وحدة وانسجام (٢)، أما وظيفتها الجمالية، فهي عنصر مهم من عناصر الموسيقى الشعرية ف «هي تمثل قمة الارتقاء 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 المعري والسياب، اللذان أجادا في خلق القوافي المناسبة للجو النفسي، الذي يمكنهما من التعبير عن ثنائية الحياة والموت.

وكما اهتم المعري باختيار الأوزان المناسبة، فقد حرص أيضاً على اختيار القوافي العذبة الحروف، السلسلة المخرج، الغير المستكرهة.

وقد ألزم المعري نفسه في اللزوميات أن تأتي على جميع حروف المعجم وبالحركات الثلاث: الضم، والفتح، والكسر، ثم يأتي بعد ذلك السكون، فيبدأ بالحرف مضموماً، ثم مفتوحاً ثم مكسوراً، ثم ساكناً، ثم ينتقل إلى الحرف الذي يليه ملتزماً بالترتيب نفسه، وهكذا حتى استوفى حروف المعجم كلها (٤).

(١) إبراهيم أنيس، موسيقا الشعر، سابق، ص ٢٦.

(٢) انظر، شكري الطوانسي، مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبو سنة، 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 الروي هو أهم أجزاء القافية، وهذا الحرف ملتزم في القصيدة من أولها إلى آخرها وإليه تُنسب فتسمى باسمه ((١)).

وبالتأمل في لزوميات المعري، نجد أنه قد استخدم حروف المعجم - كما أشرنا - وقد أحصى مصطفى السعدني حروف الروي 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/ التاء/ الحاء/ الخاء/ الدال/ الزاي/ الشين/ الصاد/ الطاء/ الظاء/ الغين/ الواو/ الياء) ((٢)).

ولعل في كثرة ورود حروف المجموعة الأولى رويًا، يرجع إلى ما تتصف به من صفات العذوبة والجمال، ولذا تسمى بالذلل لكثرة تردها رويًا ((٣)).

وجاء حرف الروي (الراء) في المرتبة الأولى في نحو (٢٤٤) لزومية، نظرًا لما يمتاز به هذا الحرف من صفة التكرار، ولذا أضفى على شعر المعري نبرة انفعالية نحو قوله في قصيدة (الموت فرض) ((٤)):

تباركت! إن الموت فرض على الفتى .: ولو أنه بعض النجوم التي تسري
ورُب امرئ كالنسر في العز والعلا .: هوى بسنان مثل قادمة النسر
وهون ما نلقى من البؤس، أننا .: بنو سفر، أو عابرون على جسر
وما يترك الإنسان دنياه راضيًا .: بعز، ولكن مستضامًا على قسر

تأتي القافية متخذة من حرف (الراء) رويًا، وهو حرف يتناغم مع غرض القصيدة الذي يشير إلى قهرية الموت وفرضيته، وقد جاء حرف الروي مكسورًا مما يشير إلى حالة الانكسار والضعف أمام الموت وسطوته، لتلائم المعنى الذي وضعت له، بحيث باتت صيغة الأسى والحزن والانكسار واضحة في الأبيات، ساعد على ذلك كثرة انتشار الكسر بصورة كبيرة في الأبيات. ويستخدم المعري حرف الروي (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 المعري، 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 كلَّ الطالعاتِ صعودُ
 رقدنا، ولم نملك رقاداً عن الأذى .: وقامتُ بما خِفنا ونحن قعودُ
 فلا يرهبن الموت من ظل راكباً .: فإن انحداراً في التراب صعودُ

جاء حرف الروى (الدال) مضموماً، فالمقام يقتضي من المعرّي أن يجهر بصوته، أو بالأحرى يتكلم باللسان الجمعي من خلال ثنائية الخير والشر، والذي تكفل الزمن بإبرازهما من خلال الإتيان بالشر في سرعة، والضم 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 يحول بين بني آدم والدنيا، ومما يضيف على الأبيات تعددية صوتية أسلوب الشرط في البيت الثاني، الذي يفتح المجال لحضور أصوات عدة داخل الأبيات، وهذا ما حققتة القافية المضمومة، التي جاءت متسقة مع المعاني التي يروم المعرّي إليها.

ومما يلفت النظر استخدام المعرّي صوتاً في الروي، انصرف الشعراء عن جعله رويّاً لقصائدهم وهو حرف (الخاء)، وقد استخدمه المعرّي رويّاً في تسع لزوميات نحو قوله ((١)):

أرى طولاً عمّ البرية كلها .: فيقصر بالحكم الإلهي أو يُرخى
 ذكرنا الصبا والشرح ثم ترادفت .: حوادث أنستنا الشبيبية والشرخا
 وقد ينتحي الزند الغوى بجهله .: فيفصل في القدح العفارة والمرخا
 وقد فجعت بالفرخ أمس حمامة .: فما بالها تلقى بموضوعها فرخاً؟

تأتي القافية باستخدام الشاعر حرف (الخاء) متخذاً منه رويّاً، وهو من الحروف المنفرة، وقد اعتبره الدكتور إبراهيم أنيس من الحروف النادر مجيئها رويّاً ((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، ف«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):

وتلتف حولي دروب المدينة:
حبالاً من الطين يمضغن قلبي
ويعطين عن جمرة فيه طينه،
حبالاً من النار يجلدن عرى الحقول الحزينة
ويحرقن جيکور في قاع روعي
ويزرعن فيها رماد الضغينه.

يعلن السيّاب رفضه لواقع المدينة المزيف، التي شبه دروبها بالحبال أو بأذرع الأخطبوط التي تكاد تمضغ قلبه وثنيه عن حب جيکور، 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: ٧٥/٢.
(٣) السابق: ٧٥/٢ - ٧٦.

وفي ليل، فردوسها المستعاد
 إذا عرّش الصخر فيها غصونه
 ورصّ المصابيح تفاح نار
 ومدّ الحوانيت أوراق تينه
 فمن يُشعل الحبّ في كل درب وفي كلّ مقهى وفي كل دار؟
 ومن يرجع المخلت الأدمي يداً يمسح الطفل فيها جبينه؟
 وتحضّ من لمسها، ألوهية القلب فيها، عروق الحجار؟
 وبين الضحى وانتصاف النهار:
 إذا استجّت باسم الرب المدينه
 يصوت العصافير في سدره يخلق الله منها قلوب الصغار
 رحي معدن في أكفّ التجار
 لها ما لأسماك جيکور من لمعة واسمها من معانٍ كثار،
 فمن يسمع الروح؟ من يبسط الظل في لافح 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)):

قَدُمُ تَعْدُو، قَدُمُ، قَدُمُ
 القبرُ يكاد بوقع خطاهم ينهدمُ
 أتُرى جَاءُوا مِنْ غيرهم؟
 قَدُمُ ... قَدُمُ ... قَدُمُ
 أَلْقَيْتِ الصخر على صدري
 أو ما صلبوني أَمْس؟ ... فها أنا في قبري
 فليأتوا - إني في قبري
 مَنْ يدري أني ...؟ مَنْ يدري؟
 ها أنا الآن عُريان في قبري المظلم:

(١) الديوان: ١١٠/٢ - ١١١.

كنتُ بالأمس ألتفُّ كالظنِّ، كالبرعم،
تحت أكفاني الثلج، يخضل زهر الدم

يتوالى في المقطع السابق قافيتا الميم والياء، ومن خلالها يتحد السيَّاب مع شخصية المسيح (عليه السلام) تكريساً لنظرية الفداء، والتضحية التي يؤمن بها السيَّاب، 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 السيَّاب 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 تعدُّ أطلالا،
خوال قد تصكُّ الريحُ نافذة فتُشرعها إلى الصبح
تُطلُ عليك منها عينٌ بوم دائب النوح
وسلمُها المحطَّم مثل برج دائر مالا

نلاحظ 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 أطلالا تصكُّ نوافذها الريح، فتحكم سلمها. وفي قصيدة (رؤيا عام ١٩٥٦) وفي المقطع الأخير منها يقول السيَّاب ((٢)):

ولفنى الظلام في المساء
فامتصت الدماء
صحراء نومي تُنبِت بالزهر
فإنما الدماء
توائم المَطَرُ.

نلاحظ هنا تناوب قافيتين هما الهمزة الساكنة المسبوقة بمد الألف في (المساء/ الدماء) مرتين، والراء الساكنة في (الزهر/ المطر) فالزهر والمطر، رمزا الخصب والحياة، لن يتوالد إلا بالعانة،

(١) الديوان: ٣٢٢/٢.

(٢) السابق: ٩٥/٢.

ولذلك 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 لا بد لهما من ضريبة تُؤدّى؛ هو الدم.

ثانياً : الإيقاع الداخلي:

يكتسب العمل الأدبي جماليته من تكامله، وليس من أجزائه، أي إن الإيقاع الداخلي، أو ما يطلق عليه موسيقا الحشو، 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 موسيقا الشعر، فإنه لا يمكن إهمال دور الإيقاع الداخلي في تشكيل موسيقا القصيدة وإعطائها طابعها المميز، لأن الإيقاع الداخلي يمتاز بأن موسيقاه «خفية تنبع من اختيار الشاعر لكلماته، وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات، وبهذه الموسيقا الداخلية يتفاضل الشعراء»^(١)، فإذا كان الإيقاع الخارجي هو الجانب الذي يمكن أن يشترك فيه كل الشعراء، بالرغم من خصوصية استخدامهم له فإن الإيقاع الداخلي هو الذي يتلاءم مع انفعال الشاعر ونوع تجربته، بمعنى أن الإيقاع الداخلي يبقى الطابع الخاص الذي يميز شاعر عن آخر، وذلك من خلال انتقائه لكلماته وحروفه التي تنسجم مع جو القصيدة ومضمونها، أي إن الإيقاع الداخلي يتمثل في «قدرة الشاعر على إقامة بناء موسيقي، يتكون من إحياءات نفسه تعلو وتهبط، أو تقسو أو ترق، وتنفصل أو تتحد؛ لتكون في مجموعها لحناً متسقاً أقرب إلى الإطار السيمفوني»^(٢)، وهكذا ينشأ الإيقاع الداخلي، ذلك الإيقاع الخفي الذي نشعر بوجوده من خلال ما يحركه فينا من مشاعر.

وتتمثل أهم المظاهر التي حفل بها الإيقاع الداخلي عند المعري في مظاهر عدة منها: مناسبة الحروف والكلمات للحالة النفسية التي يعانيتها، نحو قوله^(٣):

ألم ترني عرفت وعيدَ رب . . . أقلّ تكلمي وأطال ضمري؟
وهنّ لي أن أفرّ، على طِبر . . . من الدنيا الخبيثه أو دُلز؟

يكشف البيتان عن حالة الاستلاب الذي يمارسه الزمن على بني آدم المحكوم عليه بالصمت والخوف، فيأتي المعري بلفظة (ضمري) بمعنى السكوت المطبق الذي هو نفي للحياة، وجاء بالروى مكسوراً؛ ليومئ بحالة الانكسار النفسي الذي يعانیه^(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 وإمساءً .: وكلنا لصروف الدهر نساءً
وكم مضى هجري، أو مشاكلةً .: من المقاول سرّوا الناس أم ساءوا
تتوى الملوك، ومصرٌ في تغييرهم .: مصرٌ على العهد، والأحساءُ أحساءُ
خَسِستِ يا أَمنا الدنيا فأف لنا .: بنو الخسيصة أوباش أحساءُ
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 ثنائياه. 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 (سروا- 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 المعريُّ 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 المعري ((٣)):

حدث أريحُ وأستريحُ بلحده .: خيرٌ من القصر الذي آذى به
وصدقتُ هذا العيشُ في حبي له .: واغترني بخداعه وكذابه

امتدت المقابلة عبر البيتين ليقارن المعريُّ 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 هندائي، المفارقة في لزوميات أبي العلاء المعري، سابق، ص ٣٠.

(٣) اللزوميات: ١٩٦/١.

متألاً.. 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 المعري 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 المصرفة في مطلعها قوله(٣)):

بحكمة خالقي طيبي ونشري . . . وليس بمعجز الخلاق حشري
أحبك أيها الدنيا كغيري . . . وأشراني قلاك ولست أشري

فالتصريع واقع في مطلع القصيدة بين (نشري/ حشري) ليعطي للمتلقى 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 المعري بعد الموت، من خلال إيمانه بالبعث والنشور، في حين كشف التصريع المستأنف عن مدى حب المعري للدنيا، حتى وإن كانت تبغضه.

وقد حقق المعري من خلال التصريع في القصيدة أمرين: الأول: إيقاعي، فالتصريع في المطلع يعلن عن بدء وحدة إيقاعية متكررة سينهض بها حرف الروي (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 هندواي، 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،

ومن الإيقاع الداخلي أيضاً الجنس، نحو قول المعري (١):

عذيري من الدنيا عرتني بظلمها .: فتمنحني قوتي لتأخذ قوتي
وجدت بها ديني دنيا فضرني .: وأضللت منها في مروت مروتني
أخوت كما خانت عقاب لو أنني .: قدرت على أمر، فعد أخوتي
وأصبحت في نيه الحياة مناديا .: بأرفع صوتي أين أطلب صوتي

تعتمد البنية الإيقاعية الداخلية في الأبيات السابقة على تكثيف الجنس بين (قوتي / قوتي) و(مروت / مروتني)، فالأولى بمعنى القفار، والثانية بمعنى كمال الرجولة، وبين (صوتي / صوتي) فالأولى معناها الصوت، والثانية الحجر، يكون علامة في الطريق، وكلها جناسات تكشف عن رؤيته للحياة التي هي في حقيقتها عدم، لأنها مليئة بالصراعات والإخفاقات، فهي تعطي القوت وتسلب القوة، وكان تعلقي بها ضياع لديني وانحطاطه، وقد جاء التجانس الصوتي بين الكلمات (قوتي / مروتني / أخوتي / صوتي) من خلال الواو المشددة والتاء المكسورة، ليدل على تلك الرؤية المتفاقمة التي ترى الحياة كلها ظلماً.

وخلاصة القول: إن المعري كان يحاول دائماً تفجير طاقته الإبداعية في مجال الإيقاع من أجل التعبير 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 بالنسبة للسياب، فقد استعان بعدة مظاهر إيقاعية داخلية، سعى من خلالها إلى «أن تتلاءم الصور الصوتية للقصيد الشعرية مع الحركات الغنائية للنفس، ومع تموج الأحلام وقفزات الوعي» (٢).

وفي سبيل تحقيق هذا الإيقاع النفسي، سعى السياب إلى توظيف الإيقاع الداخلي كالتصريع في قوله (٣):

شعاع من الماضي منير بخاطري .: وذكرى لما ولّى تعطر حاضري
فتلك رسوم الريف تحيا بخاطري .: كما عاش في الأوتار أنعام ساحر

فالتصريع قائم في مطلع القصيدة بين (خاطري / حاضري) أراد السياب من خلاله الكشف عن دخال نفسه التي تشتاق إلى الماضي في ريف جيکور بكل عفويته ونقائه، وأنه استغرقته 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)):

حرّرت بالدم كلَّ جيلٍ ناءٍ . آتٍ سيذكر منه الآباء

جاء التصريح 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،
دفع الشتاء فيه وارتعاشة الخريف،
والموت، والميلاد، والظلام، والضياء،
فتستفيقُ ملء روحِي، 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 معنى 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، والتميز 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 دلالاته 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 السيّاب، يغلب عليها التوسط، ينفجر من خلالها الدفق الشعري المفعم بتحدى الموت، وخير دليل على ذلك قصيدة (مرحي غيلان) (٢):

” بابا .. بابا .. “
ينسابُ صوتك في الظلام إليّ كالطر الغضير،
ينسابُ من خلل النّعاس وأنت ترقُد في السرير،
من أيّ رؤيا جاء؟ أيّ سماء؟ أيّ إنطلاق؟
... وأظّل أسبحُ في رشاشا منه، أسبحُ في عبير
فكأن أوديعة العراق
فتحت نوافذ من رؤاك على سهادي: كل وادٍ
وهبته عشتار الأزاهر والثمار. كأن روحي
في تربة الظلماء حبة حنطةٍ وصدّك ماءً
أعلنيت بعثي يا سماء
هذا خلودي في الحياة تكنُ معناه الدماء
” بابا ... كأن يد المسيح
فيها، كأن جماجم الموتى تبرعمُ في الضريح
تموز عاد بكل سنبله تُعابث كلّ ريح
” بابا ... بابا ... “
أنا في قرار بويب أرقد في فراش من رماله
من طينه المعطور، والدم من عروقي في زلاله
نشالُ كي يهب الحياة لكل أعراق النخيل

(١) صلاح فضل، علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، ١٩٩٨، ص ٢٩.

(٢) الديوان: ١٢/٢ - ١٣.

أنا بعمل: أخطر في الجليل...
على المياه، أنث في الورقات روعي والثمار
والماء يهمس بالخير، يصل حولي بالمحار
وأنا بويب أذوب في فرحي وأرقد في قراري

تشكل الجملة الفعلية المضارعة العصب المركزي في بناء المقطع السابق، بحيث طغت على الجملة الفعلية المضارعة، والجملة الاسمية، إذ اضطلع الفعل المضارع بدور المولد الحركي الأساسي، والجامع لعناصر المقطع كله، ومن ثم القصيدة كلها، فالأبيات تنمو وتتقدم من خلال حركية الفعل المضارع، وتنامي، ليحمل دلالة التجدد والاستمرار، ويضفي على القصيدة روحاً وحياة من خلال الأفعال (ينساب/ تبرعم/ تعابث/ ينث/ يشال) وهي أفعال متتابعة، ومتوالية، ومتنامية، تتواصل مع الرمز (عشتار) الدال على الخصب والنماء برابط عضوي يدفع حركة الأبيات إلى الأمام، فيؤسس المرتكز الذي يقوم عليه الترابط بين أجزاء القصيدة ((١))، ومن ثم جاءت القصيدة حية متحركة ومتنقلة على كل مقاطع القصيدة الخمس، من خلال التعبير بالأفعال المضارعة للتعبير عن موقف راهن هو علاقة غيلان- رمز الطفولة والمستقبل- بوالده/ الشاعر، بحيث تتمحور الأفعال المضارعة في فعل واحد، يدل على الخصب رمز الحياة، وهي في مجملها تسعى إلى تصوير حدث مماثل للبيان، وهذه الأفعال متقاربة الدلالة، غير أن كل فعل منها يسكنه جزئية من جزئيات البعث، فالأفعال (ينساب/ تبرعم/ تعابث/ ينث/ يصل) كل منها دفقة شعورية خاصة، فالفعل (ينساب) نحس فيه بطابع الحلول والبعث المنبعث من صوت الشاعر في ابنه، ويدل الفعل (تبرعم) على بداية الميلاد والنمو والتكوين، والفعل (تعابث) يحمل طابع الحركة والتنقل، ويحمل الفعل (ينثال) طابع الانتشار، ومثله الفعل (ينث)، أما الفعل (يصل) فيدل على السير نحو البعث ببطئ ((٢)).

ومن ثم يمكن القول بأن الجملة الفعلية المضارعة، كانت بؤرة الارتكاز الرئيسية التي اعتمد عليها السياب بوصفها مظهراً إيقاعياً داخلياً في القصيدة السابقة، مما أسهم في توليد بنية القصيدة وتناميها، كما أسهمت في تجسيد رؤية الشاعر لواقعه، والإيحاء به، بحيث شكلت هذه الأفعال ظاهرة إيقاعية داخلية، لفتت نظر المتلقي، وأيقظت وعيه، كما أنها أسهمت 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، برنر شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة: محمد جاد الرب، الدار الفنية للنشر، الرياض، ١٩٨٧، ص ١٠٧.

الخاتمة

انطلقت الدراسة- في هذا الكتاب- من حقيقة أكدت عشرات الدراسات الحديثة، وهي اشتغال الشعر العربي القديم والحديث، على كثير من الثنائيات التي استوعبتها جدلية الحياة والموت، ومن ثم توجهت هذه الدراسة - مباشرة- إلي شاعرين، شغلت الثنائية غالبية أشعارهما، أولهما: المعري في لزومياته، والسياب في ديوانه.

وقد سيطرت هذه الثنائية علي 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، لا يبرح أن يخرج منها إلا ليعود إليها.

فالمعري أتعبته الحياة، وقست عليه، حتي غدا لا يري الراحة إلا في الموت. أما السياب، 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 الشاعرين، فهناك ثنائيات أخرى 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 المعري والسياب 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 السياب منها عند المعري.

٣. أتكأ كلا الشاعرين علي الطاقات الهائلة للتراث والطبيعة، في صوغ التجربة الشعرية، غير أن السياب، كان أكثر اتكاء علي أساطير الموت، والانبعاث من أجل تفويض الواقع.

٤. إن رغبة المعري في الموت، وتفضيله علي الحياة، مرجعها إلي ما عاناه من غدر الدنيا، ولذا رأي في الموت صفات إيجابية؛ فهو راحة، وخير، وعدل، وهدوء. أما السياب فكان يري في تشبته بالحياه انتصاراً لنفسه في مواجهة الموت، فإذا ما جاء الموت، فإنه سيلقاه سعيداً؛ لأنه ينتهي به إلي حضن أمه التي افتقدها صغيراً.

٥. اعتمد المعري في ثنائية الحياة والموت علي الشكل التقليدي، إلا أنه وظف هذا الشكل، بحيث يشير إلي خصوصية تجربته، وبلاستفادة من كل العوامل التي تساعد علي إبراز تجربته وإخراجها إلي النور، بحيث تتناسب مع أفكاره وفلسفته، أما السياب، 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 لأمل في الشفاء؛ فياس من الحياة، وأخذ ينادي الموت.
٧. شكل الاغتراب منفذاً رئيساً من رؤية كلا الشاعرين للحياة والموت، غير أن اعتزاب المعري، قاده إلي التعالي علي الواقع المعيش. أما السيّاب فكانت غربته إجبارية، مرةً بسبب مواقفه السياسية، واستبدادية اختيارية، ومرةً أخرى بسبب المرض والفقر، وكلاهما تكاثفا علي القضاء عليه، ولذا نحس في شعره بامتلاك الاغتراب زمام حياته.
٨. لم يكن للمكان حضور قوي في ثنائية الحياة والموت عند المعري بنفس الصورة التي كان عليها عند السيّاب، حيث شكل المكان - خاصة جيكور - المتنفس الوحيد الذي يستمد السيّاب منه ذكرياته التي تقوم، وتشجعه علي مواصلة الحياة.
٩. بناء الصورة والخيال، يبدو متشابهاً عند كلا الشاعرين. غير، أن لكل منهما كيانه الخاص تبعاً لظروف عصره، فالمعري سار علي نهج القدماء في بناء صورته التصويرية 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 التخيلي شديد الصلة بالواقع المعيش، ولذا كانت صورته التصويرية أكثر حدة من المعري؛ لأنه عاش تجربة الموت في كل لحظة خاصة في مرضه عن قرب.
١٠. رجّح كلا الشاعرين الموت ضمناً علي الحياة، وفق مسوغات نفسية وفكرية، كانت بصورة أوضح عند المعري، من خلال محاولته البحث عن فضائل الموت في مواجهة عبثية الحياة وعدمها.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: القرآن الكريم

ثانياً: الحديث الشريف

ثالثاً: المصادر والمراجع

- إبراهيم أنيس، موسيقا الشعر، الأنجلو المصرية، ١٩٧٧.
- إبراهيم عبدالرحمن، الشعر الجاهلي قضاياها الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب ١٩٨٤.
- إبراهيم مصطفى الدهون، التناص في شعر أبي العلاء المعري، 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 قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد شاکر، 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 المعري، لزوم ما لا يلزم، شرح: نديم عدی، طلاس 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 التوحيد، 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، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٢.
- إحسان عباس، شرح ديوان لبید، وزارة الإعلام، الكويت ١٩٦٢.
- أحمد بن عبدالله المخزومي أبو الوليد بن زيدون، ديوانه، تحقيق: يوسف فرحات، دار الكتاب العربي، ١٩٩٤، ص٩٢.
- 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، استراتيحية 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، ط٤، ١٩٨٣.
- استانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة: إحسان عباس ويوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٨.
- إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، منشورات منيمنة بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين، بيروت، نيويورك، ١٩٦١.
- امرؤ القيس، ديوان امرؤ 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.
- برنر شبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية، ترجمة: محمد جاد الرب، الدار الفنية للنشر، الرياض، ١٩٨٧.

- بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠١.
- التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحسائي حسن عبد الله، مؤسسة الخانجي، ١٩٨٢.
- التبريزي، شروح سقط الزند، الهيئة المصرية للكتاب، ط٤، ١٩٨٦.
- تركي علي الربيعو، من الطين إلى الحجر، قراءة في سفر الخلود، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ١٩٩٧.
- ثريا عبدالفتاح، القيم الروحية في الشعر العربي قديمة وحديثة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ت.
- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، ١٩٨٠.
- جابر عصفور، توليد الصور التراثية في شعر البارودي، مجلة 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.
- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي، ومحمد 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 وسراج 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 الادياب، ١٩٩٦.
- خليل الموسوي، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٨.
- خليل شرف الدين، أبو العلاء المعري مبصر بين عميان، دار الهلال، ١٩٧٠.
- راوية عبد المنعم، 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 حيياوي، 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 بلاضغان، ت: حليم طوسون، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٨.
- ريتشارد، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة وتقديم: محمد مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العالمية للتأليف والترجمة، ١٩٦٣.
- رثيف خوري، الأدب المسؤول، دار الآداب، بيروت ١٩٨٦.
- زكريا إبراهيم، تأملات وجودية، دار الأدب، بيروت، ١٩٦٢.
- زكريا إبراهيم، مشكلة الحياة، مكتبة مصر، د.ت.
- زكي 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 المعري بين الفلسفة والدين، دار الوفاء، الإسكندرية ١٩٩٣.
- سي موريه، الشعر العربي الحديث (١٨٠٠-١٩٧٠) تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة وتعليق: شفيق السيد، وسعد مصلوح، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٦.

- سيد إبراهيم محمد، التصريح 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 البنى 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، ١٩٩٧.
- 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 المعري 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 هندواي، المفارقة في لزوميات أبي العلاء المعري، دكتوراه، كلية الآداب، عين شمس، ٢٠٠٧.
- عاصم الجندي، بدر شاكر السيّاب، شاعر المأساة والحدث، دار المسيرة، بيروت، ١٩٩٠
- عائشة عبدالرحمن، مع أبي العلاء المعري 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 ودلالاته 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، تشكييل 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 والعبقريّة، 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.
- عبدالعزيز موافي، الرؤية والعبارة، مدخل إلى فهم الشعر، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠١٠
- عبدالقادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة،

- ١٩٨٨
عبدالقادر زيدان، قضايا العصر في أدب أي العلاء المعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب
- ١٩٨٦
عبدالله التطاوي، ومي يوسف خليف، مداخل إلى عصور أدبنا القديم، دار الثقافة العربية، القاهرة، د.ت
- عبدالنصر هلال، توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر، رسالة دكتوراه، بنات عين شمس، ١٩٩٦ .
- عبدالوهاب البياتي، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٩٨.
- عبده بدوي، دراسات في النص الشعري، العصر العباسي، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٠.
- عبيد بن الأبرص، الديوان، شرح: أشرف أحمد عدوة، دار الكتب العربي، ١٩٩٤، ص ١٩
- عدنان عبيد العلي، شعر المكفوفين في العصر العباسي، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، ١٩٩٩.
- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الشيعون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦
- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ١٩٨١.
- عز الدين إسماعيل، كل الطرق تؤدي إلى الشعر، الدار العربية للموسوعات، لبنان، ٢٠٠٦.
- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، ١٩٩٧.
- علي محمود طه، ديوانه، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢.
- علي البطل، شبح قابين بين إيرث سيتول 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 المعري، 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 كتابات 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 المعري وآثاره، المجمع العلمي

- العربي، دمشق، ١٩٦٢.
- محمد عبد المطلب، البلاغة العربية قراءة أخرى، لونجمان، ١٩٩٧.
- محمد عبد المطلب، جدلية الأفراد 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، ط٢، 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 المعري 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 الرئيس، بيروت، ٢٠٠٠.
- مختار حمزة، سيكولوجية المرضى وذوي العاهات، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٧٥.
- 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، ط٣.
- مصطفى السعدني، البناء اللفظي في لزوميات المعري، 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

٣	مقدمة
٧	تمهيد
١٨	الفصل الأول: دوافع الحياة والموت عند المعرى والسياب
٦٢	الفصل الثانى: أنماط تنائية الحياة والموت
١٢٢	الفصل الثالث: الحياة والموت فى بنى النص
١٣٦	الفصل الرابع: البنية التصويرية فى ثنائية الحياة والموت
١٩٢	الفصل الخامس: النسق الإيقاعى
٢١٥	الخاتمة
٢١٧	المصادر والمراجع

