دراسات نقدية

- جدل الحب والحرب في الشعرية العربية : كامل الصاوي.
- دور المقالة القصصية في حل المشكلات الاجتماعية : سمية الرومي- أسماء الرماح.
- ذخيرة النص وثقافة المتلقي : دراسة تطبيقية : شاذلية سيد محمد السيد

جدل الحب والحرب في الشعرية العربية

ملامح تـأصيلية وقراءة في قصيدة: (نقطة من دم المحارب الحزين)

للشاعر محمد علي شمس الدين

كامل الصاوي

بين يدي البحث:

من نافلة القول أن المجتمع العربي – منذ الجاهلية – مجتمع ذكوري، يرتكز على الفحولة، والرجل فيه هو صاحب الحضور الفاعل الذي يرسم مسيرة الحياة. ولأن المجتمع العربي ذكوري الملامح فإنه عاش تجاه المرأة ما يمكن تسميته بثقافة الاستحواذ أو الامتلاك للمرأة. ولعل القول المأثور الذي يربط بين (الأنثى) و(المتاع) يحمل كمًّا من نظرة العربي للمرأة في إطار يجعلها متاعا ومتعة للرجل. بل يطول الأمر بالبحث – وليس هذا هدفه – إذا ما راح ينبش في اللغة والذاكرة العربية معا عن هذه النظرة.

يمكننا القول سريعا –وصولاً إلى الفكرة– إن المجتمع العربي الجاهلي، في ظل غياب سلطة مركزية، سيطر عليه نوع من الاستبداد صارت القوة فيه، ولا شيء آخر، هي الفيصل في أمور كثيرة ومن ضمنها المرأة. ولعل قول "عبدة بن الطبيب"[1] يكشف جزءا غير يسير من هذه النظرة؛ إذ يقول:

تذري حواشيه جيداء آنسة ... في صوتها لسماع الشرب ترتيل

تغدو علينا تعطينا فنصفدها ... تُلقى البرود عليها والسرابيـــــل

فالقول يكشف عن حال الرجل الذي يلقي على الأنثى برودها وما تتسربل به بعد متعته بها. وليس قول عبدة بمفرد في بابه، بل أوردناه لأنه يرد في سياق نص قال فيه الشاعر قبل قوله ذاك:

إن التي ضربت بيتا مهاجرة ... بكوفة الجند غالت ودها غول

فعد عنها لا تشغلك عن عمل ... إن الصبابة بعد الشيب تضليل

فإذا ما كان "عبدة" يقول قوله هذا بعدما نهاه شيبه عن الصبابة كما يوحي قوله، أدركنا أن "عبدة" لا يتكلم، إنما يتكلم لا شعوره. ولا نبالغ إن قلنا إنه ليس لاشعور فرد بل لاشعور جماعة وأمة ارتضت ذاك بناء كامنا في أنسجة دماغها.

وإذا كنا قد أشرنا إلى ذكورية المجتمع العربي فإننا لا نملك تحديدا لهيمنة المرحلة الأبوية الذكورية على العقل العربي. ولكن – قياسا على تحول الإنسانية من الأمومية إلى الأبوية– لا بد أن العقل العربي تحول بناؤه إلى الذكورية ضمن الشعوب التي تحولت إلى ذلك. وفي هذا السياق يستعين البحث بالطيب تيزيني الذي يستنتج "أن إحدى سمات الذهنية الأسطورية العربية عموما –ومن ضمنها الجزيرية– نسبة إلى الجزيرة – كمنت في (ذكورة) الآلهة الكبرى المجسدة لها"[2].

لكن السمة الخاصة بالعربي هي نمطية الرؤية، وأخذها بعدا من التمدد والديمومة. وربما نفهم من هنا سطوة الرؤية الأولى وتناسلها في رؤى اللاحقين؛ وذلك ما تشهد عليه النظرة إلى اللغة مثلا حيث يكمن صوابها في قول السابق، وعلى اللاحق أن يكون حافره على حافر الأول. وكذلك تشهد عليه تشكلات تالية: كالذي نجده في الشعر العربي من تحديد عموده الشعري بما يجسد انحيازا لما رسمته مخيلة السابق وعلى اللاحق أن يعبر كما عبر السابق فقط.

هذا على المستوى السطحي. أما إذا ما رحنا نتأمل بعيدا حول الظاهرة التي نحن بصدد بحثها وهي العلاقة بين الحب والحرب، فيمكننا العودة إلى الأسطورة بوصفها "مادة البناء الأساسية والصيغة العامة للفكر العربي وآفاقه الأولى"[٣]. وفي هذا الإطار تلقانا "الزهرة" التي هي الشكل العربي الجزيري لـــــ "عشتار" الإلهة البابلية. وننقل هنا رؤية "طيب تيزيني" الذي نرى فيها إشارة مهمة وعميقة الدلالة في موضوعة الحب والحرب. فهو يرصد: طابعا مزدوجا لكوكب الزهرة الإلهة الجزيرية المقابل لعشتار، والوليد الإلهي لإلهيْ: القمر "المقة" أو "سين"، والشمس، فـــ"الزهرة" عند عرب الجزيرة إله للخصب والحب والجنس، وهي في ذلك مواز لعشتار البابلية. أما الوجه الآخر البارز للزهرة فيتمثل بكونها إلهة للحرب. ويشير "تيزيني" إلى أن ظهور الزهرة يحدث قبل شروق الشمس بثلاث ساعات؛ أي في الوقت الذي كان يُعتمد إشارة لبدء العمل الحربي. لكنها؛ أي الزهرة إلهة للحب كذلك. وهنا نلاحظ علاقة عميقة، وفي غاية الطرافة بين الحب والحرب. ويضيف تيزيني ما نصه: "ولعلنا نضيف أن العمل الحربي يمثل على هذا الصعيد وجها من أوجه القوة البشرية، مثله في ذلك مثل العمل الجنسي، وهنا نفهم أن المرأة ظلت تمثل قيمة جنسية على غاية الأهمية والحساسية والخطورة في الذهنية العربية"[٤].

نحن إذن أمام ظاهرة متأصلة وعميقة في الذهن العربي. وحيث إن الشعر "ديوان العرب ومستودع حكمهم" فلنا إذن أن نعي تجذر الظاهرة شعرا، وثقافة.

إن الأدب بعامة، والشعر بخاصة هو موضوع تجربة فردية خاصة. ولكن الشاعر لا يقول نفسه فحسب، بل هو ينتجها في استخدام الكلمات أيضا؛ أي ينتجها في اللغة وباللغة. وهذه –أي اللغة– ليست ملكا خالصا للفرد، وإنما هي مستودع الوعي الثقافي الجمعي الذي يشكل به وفيه رؤيته للعالم. على أنه إذا ما يممنا الوجه شطر الشعر العربي الجاهلي فإننا نراه قد شكل الأصول الأولى للثقافة العربية على مستوى وعيها – إن جاز التعبير – سواء في الاعتماد عليه في بناء فروع ثقافية مثل: نحو العربية، وعروض شعرها، والبلاغة.... إلخ مما يُعد الوقوف أمامه نافلة. كذلك شكل أساسا لصراع ثقافي بين العرب وأغيارهم. ولعل في صنيع الجاحظ المعتمد على الشعر أساسا للوقوف في وجه الشعوبية، ولتأسيس ميزة عربية، ما يفي بالغرض في إشارتنا تلك[٥].

تلك إشارة إلى دور الشعر في بناء الثقافة العربية. وقد أطلقنا على هذا الدور– من باب المجاز – أنه دور تأسيس الوعي الثقافي. لكن البحث حين يكون في حضرة شعر مثل الشعر الجاهلي فإن الأجدر هو النظر إلى دور تأسيس الروح الثقافي، أو الوجدان العام، الذي يتداخل فيه الوعي واللاوعي الجمعيان على حد سواء. وفي هذا السياق يرى البحث: أن الشعر الجاهلي قد شكل الأصول الأولى لنفسه؛ أي أنه صاغ بامتياز تقاليد القصيدة الشعرية العربية، التي عبرت مئات السنين، وشكلت ما يشبه الطقس الفني الثابت، على الرغم من بعض محاولات الخروج على هذا الطقس. ونظرا للمكانة التي احتلها الشعر الجاهلي في قائمة الأشكال المكونة للثقافة العربية، فإن بعض الرؤى التي أسسها هذا الشعر قد تجاوزت مجرد كونها غرضا من أغراض القول الشعري إلى حيث الدخول في نسيج الثقافة العربية، والصيرورة بنيةً من بنياتها، ورؤية من رؤاهـــا العامة المتحكمة أحيانا في السلوك الفردي وفي رؤية العربي لعالمه. ويعالج البحث هنا إحدى الرؤى المهمة التي أدت دورا جليا في سياق رؤية العالم، أو بالأجدر يعالج إحدى "تيمات الشعر الجاهلي"؛ وهي ("تيمة" الحب والحرب)؛ حيث تحولت فكرة الربط بين "الحب والحرب" إلى فكرة عابرة للأفراد، وإن كان نصها الشعري – بطبيعة الحال– لا يتجسد إلا عبر الفرد المنتج، أو المعيد إنتاج الفكرة شعريا.

على أن ثمة إشارة مهمة يشير إليها البحث –تماشيا مع غرضه الأساس– وهي أن البحث لن يناقش "تيمة الحب والحرب" في الشعر الجاهلي بوصف ذلك هدفا في حد ذاته، أو هو منتهى الأمر وذروة سنامه، وإنما الأساس هو الانطلاق من الشعر الجاهلي، بوصفه أساسا للتيمة، ولتشكلاتها، في نصوص عربية لاحقة. وإذ ينتهي بالبحث المقام في الشعر العربي الحديث، فإنه يكون قد وصل لما يراه هدفه الأساس، وهو كمون التيمة في أنسجة دماغ الثقافة العربية – إن جاز التعبير– ومن ثم استدعاء الشاعر الحديث لها، إذا وجد في حضورها عونا على رؤيته.

على أن ما يشكل ثراء وقيمة للبحث ليس نقل دلالة "التيمة" كما عناها/قصدها الشاعر القديم، بل رصد تغير الدلالة إلى حد التضاد تماما مع ما عناه العربي القديم منها. وهذا يجعل التيمة ذات بعد ثقافي حيث تتحول وتتغير مع السياق التاريخي والاجتماعي للعربي في مسيرته. وهذا ما سوف نلقاه حين نحلل استخدام "الشاعر محمد علي شمس الدين" لهذه التيمة في قصيدته "نقطة من دم المحارب الحزين" التي قدم فيها رؤية مأساوية تنضح بالعجز العربي. وهي رؤية تغاير ما عناه الشاعر العربي القديم من خلال هذه التيمة (على الأقل في أصولها الأولى) حيث نجد – كما سيوضح القسم التالي من البحث– رؤية فارس قادر على امتلاك الأنثى، وامتلاك غيرها، من خلال سيفه وحربه.

أولاً: ملامح تأصيلية من تشكلات جدلية الحب والحرب في الشعر العربي القديم:

(١ / ١)

إن النص الشعري لامرئ القيس يطرح جدلية في غاية الأهمية طرفها الأول: كونه النص الأكثر نضجا، الذي استعار العديد من الشعراء منجزاته من بعده. أما طرف الجدلية الثاني فهو أن هذا النص – على اكتماله الفني – هو النص الأقدم من المتاح الشعري الجاهلي، وفي هذا ما يشير – منطقا لا نصا – إلى استعارة امرئ القيس منجزات شعرية سابقة عليه. ومن هنا فإنا وإن لم نملك إلا خيار البدء بنص امرئ القيس، إلا أنه ينبغي النظر إلى ذي النصوص على أنها ممثلة امرأ القيس وسابقيه. ومن ثم فرؤية امرئ القيس ليست رؤية شاعر فرد بقدر ما هي رؤية شاعر شكل شعره قنطرة العبور لما هو سابقه إلى ما تلاه.

ليبدأ البحث إذن بتأصيل الفكرة من بوابة امرئ القيس أو قنطرته الشعرية، إن جاز التعبير. وبالطبع سنقف أمام اليسير من شعره؛ وتحديدا أمام ما يثبت تجذر الفكرة في شعره. فذاك غرض البحث هنا. وفي هذا الإطار نقرأ قول امرئ القيس[٦]:

فلما تنازعــنا الحــديث وأسْمحت ... هصرت بغصن ذي شماريخ ميّال
وصرنا إلى الحسنى، ورق كلامنا ... ورُضْــتُ، فذلَّت صعبة أي إذلال
فأصبحت معشوقا، وأصبح بعلها ... عليه القتام سيئ الظــن والبــال
يغــــط غطيط البَكْر شــد خناقه ... ليقتلـــــني، والمرء ليس بقتّــال
أيقتــلني والمشرفي مضـــــاجعي ... ومسنونة زرق كأنيــاب أغــوال
وليــس بــذي رمح؛ فيطعنني به ... وليـــس بذي سيف، وليــس بنبّال
أيقتلني وقــد شغفـــت فــؤادها ... كمــا شغف المهنوءة الرجل الطالي
وقد علــمت سلمى وإن كان بعلها ... بأن الفتـــــى يهذي وليــس بفعال

إنه من اللافت للنظر أن امرأ القيس يقدم نفسه (كما في نصوص كثيرة له) طالب لذة، يبحث عنها أنّى كانت، وأنها بوصلته التي تُسيّر خطاه. امرؤ القيس إذن هنا في ساحة المرأة، وليس في ساحة أخرى. بل إن هذا الجزء الذي استله البحث من قصيدته الطويلة، التي مطلعها: (ألا عم صباحا أيها الطلل البالي) يأتي في سياق الفزع الذي أصاب الشاعر، والذي سيتحدث عنه، ويكاد يسيطر على جل القصيدة؛ إثر اتهام "بسباسة" له بأنه لم يعد مجيدا في ساحة اللهو:

ألا زعمت بسباسة اليـــــوم أنني ... كبرت، وألا يُحسن اللهو أمثالي

هنا يستفز هذا الاتهام أو يفجر ما استطاعت فحولة الشاعر استهلاكه من نساء. ويسيطر ذلك على رؤية القصيدة كلها. امرؤ القيس إذن يحدد معركته في مدار أنثوي خالص، أو هو في مواجهة امرأة.

وتبدأ مغامرته في ساحتها عبر فعل القول أو الكلام؛ فيبدأ الكلام معها آخذا سمت الرفض والممانعة من جانب المرأة، عبر استخدام الشاعر صيغة (تنازعنا) التي تشي بأن الحديث به أمشاج من الرفض والاختلاف، وأن المتكلميْن ليسا على اتجاه واحد في الإرادة والرغبة. ثم شيئا فشيئا يخفت صوت الرفض والاختلاف وتنحاز رغبة المرأة قليلا نحو رغبة الشاعر، وأيضا عبر استخدام الشاعر الفعل "أسمحت" الذي يدل هنا على أن الفاعلية للمرأة. وعلى الرغم من خروج الشاعر من دائرة القول إلى شيء من الفعل عبر قوله: (هصرت بغصن ذي شماريخ ميال) فإنه سرعان ما يعود لدائرة القول ثانية؛ إذ يأتي فعله هذا متبوعا برقة القول من كليهما: (ورق حديثنا). المغامرة إذن تبدأ عبر الكلام، وإن كانت لا تنتهي فيه. على أنه من اللافت للنظر أن مقدمات مثل هذا اللقاء تتصاعد، وتتنامى عبر الكلام من (تنازعنا) حتى توحيد صيغة التضام عبر قوله: (وصرنا إلى الحسنى، ورق كلامنا). لكن الشاعر الذي جعل رقة الكلام هدفا وغاية، إذا به يقفز خياله إلى مساحة أخرى تناقض تماما دلالة الرقة، أو إن شئنا منطق الأشياء قلنا إن الرقة كانت مقدمة نقيضها، إذ الأمر متعلق بترويض المرأة، والهيمنة عليها. وربما يصبح ذلك مفهوما في إطار ما يراه علماء النفس من أن العلاقة بين الرجل والمرأة تنطوي في أكثر حالاتها حميمية على بعض من السلوك العدواني من الرجل صوب المرأة [٧]. وهو ما تحمله دلالة تعبير الشاعر: (فرضت، وذلت صعبة أي إذلال). لكن على البحث تأمل تعبيرات الشاعر. فهو إذ يفتخر بالامتلاك بعد الصد والتمنع، يستعمل الفعل "رضت"، ومعلوم أن الترويض إذا كان فعلا موجها صوب المرأة – هنا – فإنه هو في الأصل للفرس الجامح. وكما أشرنا منذ قليل فإن ما يترتب على الترويض هو الخضوع؛ وذلك وفق ما يوحي الاختيار اللغوي للشاعر "ذلت صعبة أي إذلال". وهذا مما يجعل الترويض منتقلا من دلالة العلاقة الخاصة بين الفارس وفرسه، وهي علاقة تحمل ودا ما، إلى دلالة العدائية الواصلة حد الشماتة بمن أذل وامتُلِك؛ أي المرأة. إلى هنا يبدو الأمر مقبولا بل منطقيا؛ ما دامت المرأة جسدا وروحا هي ساحة معركة الشاعر. وإذا كان الشاعر – كما أشرنا – تحمل تعبيراته حسا عدائيا تجاه المرأة؛ فإن مشاعر المرأة تجاه الشاعر تبدو مناقضة لمشاعر الشاعر تجاهها؛ إذ هي عشق خالص، كما يوحي بذلك قول الشاعر: (فأصبحت معشوقا...).

اللافت للنظر هنا هو أن ذكر الشاعر للترويض يستدعي حضور الفرس. ومن نافلة القول: أن استدعاء الفرس لا يتم معزولا عن الفروسية والحرب؛ فيقفز خيال الشاعر ليعيش معركة حقيقية؛ إذ يستحضر طرفا – لابد أن يكون غائبا تماما في تلك اللحظة ! ففي اللحظة التي غدا فيها معشوقا؛ تأتي صورة (الآخر)؛ أي الممتلك الحقيقي لهذه المرأة "بعلها" الذي أصبح "عليه القتام، سيء الظن والبال". إنها علامات الهزيمة والانكسار! وكأن حضور "البعل" هنا قد جاء ليكمل صورة امرئ القيس ذاته، التي اعتراها العنف الذكوري المفاجئ؛ فتصاعد فعل الشاعر من ترويض المرأة وإذلالها إلى التشفي بمن تستظل "اجتماعيا" بظله؛ أي البعل.

إذا كان الشاعر قد استعمل إزاء المرأة الفعل "رضت"، وأشار البحث إلى العلاقة الرابطة بين المرأة والفرس في هذا الفعل، وإذا كان البحث قد أشار أيضا إلى أنه يمكن أن يكون الفعل "رضت" قد استدعى لدى الشاعر صورة الفارس؛ فإنه طبقا لمنطق التداعي الذي يحكم الشعر، حيث" تكتسب الأفكار/ الكلمات ملكة استدعاء بعضها البعض" – على حد تعبير "كوليردج"[٨] تأتي الكيفية التي قدم بها "امرؤ القيس" صورة البعل المغدور. إنه يقدمه بالتعبير (عليه القتام)؛ أي مغبرا علاه الغبار. ومن نافلة القول: أن الغبار واحد من علامات المعركة في الذهن العربي؛ كما يكشف ذلك مثلا قولُ الشاعر كما يرويه ابن الأعرابي في (لسان العرب)[٩]:

وقتل الكماة وتمتيعهم بطعن الأسنة تحت القتم

وكأن امرأ القيس كان يمهد بذلك للآتي، الذي هو معركة متخيلة؛ ينهزم فيها غريمه بلا نزال أو حرب، أو كأنه وقد كسب معركة الحب إذ امتلك المرأة، وشغف فؤادها حبا؛ فطبعي أن يكون ذلك مؤديا إلى كسب معركة الحرب.

لقد أشار البحث إلى إيحاءات عدوانية إزاء المرأة التي يروي امرؤ القيس أنه ملأ قلبها وشغفها حبا. ومن المدهش أن يصاحب ذلك الشعورَ شعورُ الإحساس العدائي ذاته، وحس الشماتة نفسُه، اللذان يوجدان تجاه العدو. فامرؤ القيس يقدم صورة البعل غريما مزدوج الانكسار: بين الخارج (عليه القتام) والداخل (سيء الظن والبال). بل كأنه يقدمه محاصرا بداخله وخارجه؛ فيكمل قائلا: (يغط غطيط البكر شد خناقه). فإذا ما كانت الفحولة فكرة وصورة مستوحاة من الجمل؛ فإن البعل المطعون في فحولته قد صيّره الشاعر جملا شُدّ عليه الخناق. وحينئذ لا يكون من مخرج للرجل/ البكر سوى أن يفكر بقتل غريمه "الشاعر" الذي سلبه فحولته. ولكن امرأ القيس يقدم غريمه المهزوم مسلوب القدرة على القتل: (والمرء ليس بقتال...). وهنا تستقر مخيلة "امرئ القيس" على تقديم ذاته و"البعل" في إطار ثنائية ضدية: فالبعل الذي هو "ليس بقتال" يأتي في مقابله "امرؤ القيس" مالكا من أدوات الحرب ما يكفل له النصر. على أنه من المدهش حقا هنا هذا التعبير الذي ساقه الشاعر تعبيرا عن امتلاكه أدوات الحرب، إذ يقول:

أيقتلني والمشرفي مضاجعي ومسنونة زرق كأنياب أغوال

فامرؤ القيس يريد القول: إنه مالك أدوات حربه، لكن الكيفية التي يقول بها ذلك تبدو مدهشة حقا. فالمشرفي والرمح كلاهما مضاجعان لامرئ القيس؛ وكأن (المضاجعة) التي جعلته يكسب معركة الحب هي نفسها – وإن اختلف الضجيعان– أداة حمايته أمام الغريم. المضاجعة علامة انتصاره في معركة الحب، والمضاجعة أيضا علامة انتصاره في معركة الحرب. يبدو أن عبارة "الانتصار مضاجعة" جملة صالحة وملخصة للمعركتين معا !

ويواصل الشاعر بعد ذلك سلب غريمه أدوات حربه فيقول:

وليس بذي رمح فيطعنني به وليس بذي سيف، وليس بنبال

يحتاج البحث إلى الإشارة إلى الأبعاد النفسية التي تمثلها فكرتا: المضاجعة، والطعن في معركة الحرب، وهما الفكرتان أو النتيجة التي يصل بها الشاعر إلى انتصاره في معركة الحب. فإذا كان الطعن منطقيا في معركة الحرب، فإن المضاجعة هي ما نقله الشاعر من سياق الحب إلى سياق الحرب. ويبدو أن البحث لا يحتاج إلى معاناة ليثبت أن المعركتين "معركة الحب" و"معركة الحرب" هما معركة واحدة في ذهن امرئ القيس. بل لا نبالغ إذا قلنا إن الشاعر يخوض معركة الحرب بآلية معركة الحب "المضاجعة".

وإذا كان منطقيا أن ينزع الشاعر عن غريمه القدرة على قتله عبر سلبه أدوات القتل (ليس بذي رمح...)؛ فإن السبب الأخير الذي يتوسل به الشاعر في إثبات عجز هذا البعل عن قتله يبدو مدهشا حقا، بقدر ما يبدو لا منطقيا أيضا؛ إذ يفاجئنا الشاعر بقوله:

أيقتلني وقد شغفت فؤادها كما شغف المهنوءة الرجل الطالي

فتعلق المرأة عاطفيا بغير زوجها يبدو سببا كافيا لأن يُقبل الزوج المغدور على قتل العشيق، إن لم يكن استردادا للمرأة التي جمح بها الهوى، فعلى الأقل انتقاما لما شعر به الزوج من مهانة. لكن امرأ القيس يقلب منطق الأشياء، إذ يجعل شغفه قلب المرأة هو النسيج الحامي له من خطر القتل ! يبدو أن الحب وامتلاك المرأة لدى امرئ القيس يشكل ملاذا ومأوى، وبيت حماية – إن جاز لنا هنا استعارة التعبير من "جاستون باشلار"[١٠]– مما يدفع البحث ثانية إلى التأكيد أن معركة الحب هي الأساس عند امرئ القيس، بل هي أداة انتصاره في معركة الحرب إن حدثت. على أنه من الشائق الإشارة هنا إلى ما يمكن أن يسميه البحث "التشكيل بالإبل وعالمها" في معركتيْ امرئ القيس. فلقد وقف البحث أمام تقديمه البعل المهزوم (بكرا شد خناقه)، وها هو يمتاح من المعين ذاته؛ إذْ يقدم امرأة والهة بالحب فلا يكون أمام الشاعر إلا تقديم قلبها على هيئة ناقة أصابها جرب؛ فغطى صاحبها جلدها بالقار؛ فتجد "للهناء لذة مع حرقة" كما يقول أبو علي القالي[١١]. هذه اللذة المصحوبة بحرقة؛ هذا الألم اللذيذ، يتشابه لدى المرأة العاشقة والناقة المهنوءة. وكون امرئ القيس استطاع أن يحدثه لدى المرأة فذلك كفيل وضامن يجعل الغريم غير قادر على قتله. أمّا ألم الجمل المشدود الخناق فليس له لذة تصحبه. إن صورته هي نفسها صورة الغريم الذي لا يملك إمكان صنع اللذة؛ ومن ثم فالحريّ بهما الهزيمة والموت. لا يملك الجمل الذكر خلاصا من خناقه المشدود، ولكن الناقة المهنوءة لا تريد خلاصا مما هي فيه من لذة. أترى كانت البداوة والفحولة مهيمنتين على ذهن امرئ القيس لاواعيا، بقدر ما ستهيمن لاحقا في ساحة الوعي الثقافي على ذهن كل من الخليل بن أحمد في صناعة علم العروض، وعلى الأصمعي في طرحه فكرة الفحولة في الشعر؟[١٢] سؤال يعي البحث أن مجاله هو التداخل بين حالَيْ الوعي واللاوعي إزاء تأسيسات الثقافة العربية. لكنه على أية حال سؤال جدير بالمناقشة، وإن كان هنا ليس المجال المثال.

على أنه ينبغي على البحث ألا تفوته الإشارة إلى العلاقة بين بداية هيمنة امرئ القيس على المرأة، في معركة الحب وبين نهاية ما انتهى إليه خيال الشاعر في المعركة ذاتها. فقد ابتدأ الشاعر معركته عبر الفعل "رضت"، والذي – كما أشار البحث– يفتح مجالا للعلاقة – في ذهن امرئ القيس، وربما غيره من الشعراء –بين المرأة من ناحية، والفرس من ناحية أخرى. هكذا كانت البداية في هذا النص لدخول عالم المرأة، أما النهاية فقد أتت –كما أشار البحث– في صورة حذف للتكرار، بصورة (الناقة المهنوءة). ومن نافلة القول: أن المرأة حال الإلماح لها بالفرس عبر الفعل "رضت" والتصريح بأنها "ناقة"، وإن كانت مهنوءة، إلا أن العلاقة بين العالمين (الفرس، والناقة) هي أن كليهما محل لفعل الوطء، مما يطرح قضية أخرى حول صورة المرأة في الثقافة العربية من أنها الأدنى، والموجودة لتكون في الأسفل. وإن كان ذلك ليس هم البحث هنا، إلا أن الرؤية هذه تطرح نفسها، وإنْ بصورة مغايرة عبر قول امرئ القيس[١٣]:

نواعم يتبعن الهــوى سبـــــل الردى يقلن لأهل الحِلم ضل بتضلال
صرفت الهوى عنهن من خشية الردى ولست بمقلي الخــلال ولا قال
كأني لم أركب جوادا للـــــــــذة ولم أتبطن كاعبــا ذات خلخال
ولــم أسبــأ الــزق الــروي ولم أقل لخيــلي كــري كرة بعد إجفال
ولم أشهد الخيل المغيــرة بالضـــحى عى هيْكل عبل الجــزازة جوّال
سليم الشظى، عبل الشوى، شنج النسا له حجبات مشرفات على الفال

فامرؤ القيس – هنا – وعلى عادته في تقديم المرأة، وقد آتى جمالها أُكله، فتنضرت، أنثىً مطهمة بأنوثتها يقدم هؤلاء العذارى المجتمعات: وجودا "وجودهن مجتمعات"، وجمالا، ويبالغ في رسم جمالهن من حيث كونه جمالا مقتحما، يقتحم ذوي الألباب، فينزع منهم العقول، ويخلع عنهم رزانتهم، بل إن جمال هؤلاء الفتيات يشكل دافعا لأن لا يتحمله أي شخص، إذ يقع تحت تأثير جمال كهذا، فيندفع بفعل إغواء الجمال صوب سبيل الهلاك.

امرؤ القيس الحالم باللذات، والذي يشكل الجمال له حلما وإغواء دائمين، يغير عادته؛ فلا يستسلم للإغواء، ولا يندفع في سبيل الهلاك مدفوعا بذا الجمال. بل على العكس يرى –هنا– أن في الهوى مقتلا، عليه تجنبه. ولا يعني البحث هنا إلا صورة امرئ القيس أمام ذاته هو، فهو إذ صرف هواه يحدث ذاته فيراها – كما يقول –:

كأني لم أركب جوادا للذة ولم أتبطن كاعبا ذات خلخال

إن على البحث أن يربط هذا القول "لم أركب جوادا للذة" بما سبق طرحه في النص السابق عندما وقف البحث أمام جمالية الفعل "رضت" رابطا دلالة المرأة بدلالة الفرس، عبر ذلك الفعل. فهو هنا يفقد مؤقتا الرغبة ومعها القدرة على امتلاك أي من حسناوات المشهد؛ فيكون ذلك معادلا في "جوانيته" لعدم

ركوبه جوادا للذة. المرأة والجواد عند امرئ القيس بيت متعة ولذة. وإذ ينتقل الشاعر إلى حال إحساس أخرى تعادل إحساسه الآني بعدم امتلاك الحسان، فيكون كأنه لم يحضر مجلس شراب عامرا بأنس الرفاق؛ فإن خياله سرعان ما يعود ثانية إلى الخيل في معركة الحرب، حيث تتحقق المتعة بالخيل شهودا ورؤية "لم أشهد الخيل المغيرة بالضحى..." وكأنه يهندس الكون ليكون صالحا لرؤية جلية عبر استدعائه وقت الضحى، المساعد على الرؤية. ثم ينتقل من الرؤية "رؤية الخيل" إلى ركوبها؛ وذلك ما يوحي به قوله: (على هيكل عبل الجزازة جوّال) حيث يفتح لفعل الركوب أقصى امتداداتـــــه – إن جاز التعبير – وذلك عبر وصفه الفرس بأنه "ضخم وجـــــوّال". خلاصة ما يريد البحث إثباته – هنا – أمران متعانقان: أولهما متعلق بمعركة الحرب؛ فكأن حضور الشاعر ساحة الحرب، على جواد ضخم، مبرر كاف لامتلاك الأنثى، والثاني متعلق بمعركة الحب؛ فكأن امتلاك الأنثى لديه في حال جمالها الطاغي معادل لركوب جواد، ولكنه ركوب للذة.

على أن البحث (أمام هذا الربط المدهش بين ركوب الجواد، وحضور المرأة في أقصى حالات جمالها) لا يستطيع مقاومة إغواء إعادة النظر في مقولة "يونس بن حبيب الضبي"، والتي اشتهرت عن امرئ القيس وذاع أمرها وهي عبارة: (أشعر الناس امرؤ القيس إذا ركب...)[١٤] إذ يغامر البحث هنا بشيئين: أولهما أن مقصد "يونس" من عبارته ربما لا يكون مقتصرا على ما فُهِم منها، وهو ركوب الخيل؛ بل من الممكن أن يتعداها إلى المرأة أيضا. أما الشيء الثاني فهو ضرورة إعادة قراءة صورة الفرس في شعر امرئ القيس في ضوء قراءة صورة الأنثى، حيث كثيرا ما يتبادل الكائنان في شعر امرئ القيس الدلالة والمغزى.

(٢/١)

إن ما يراه هذا البحث هو أن موضوعة "الحب والحرب" فكرة كامنة في الدماغ العربي، ويأتي النص الشعري تجليا للفكرة في حيز القول والظهور. والبحث قد وقف أمام امرئ القيس بوصفه شاعرا لا يمكن تجاوزه، بحال من الأحوال؛ إذ هو متجاوز كونه شاعرا قوالا إلى كونه شاعرا مؤسس رؤى يُعاد إنتاجها من بعده. إلا أن علينا أن نقرر ما سلفت الإشارة إليه من أن امرأ القيس في تناوله موضوعة "الحب والحرب" إنما يبدأ بالحب، الذي هو غايته الأولى ومحور رؤيته للعالم، ثم تأتي موضوعة الحرب تابعة، أو على الأدق خادمة لفكرة الحب. فالوزن النسبي للحرب في شعر امرئ القيس خفيف جدا إذا ما قيس بالثقل الذي يحتله الحب في شعره.

"عنترة بن شداد" شاعر عربي آخر تمثل موضوعة الحرب والحب في شعره قيمة كبرى، وإن كانت ظروفه، وما أحاط بنشأته، جعلاه يبدأ بالحرب؛ ليقف من خلال ما يحققه فيها على عتبات الأنثى. ويكمن الخلاف الأساس بين "عنترة" و"امرئ القيس" في أن عنترة مستطيع أخذ المرأة بوصفها ثمرة من ثمرات

سيفه على الحقيقة، في حين أن "معركة الحب لدى امرئ القيس" لا تتجاوز كونها نصا شعريا مقولا، أما في الحقيقة فإن امرأ القيس ربما يكون هو نفسه التحقق الفعلي لما رمى به بعل "سلمى" في النص الذي حلله البحث من كونه ليس بذي سيف، وليس بذي رمح، وليس بنبال. امرؤ القيس مجرد طالب لذة، ومجانب طريقه طريق الحرب، على الرغم من كونه مؤسسا مهما للفكرة في الذهن العربي.

من نافلة القول: أن حضور المرأة في ساحة حرب "عنترة" أمر بدهي. ومن الممكن في هذا الإطار الارتكان إلى السهل الشائع من الأقوال المباشرة سواء أكانت للشاعر أم عنه، مثل قوله[١٥]:

هلا سألت الخيل يا ابنة مالك إن كنت جاهلة بما لم تعلمي
إذ لا أزال على رحـــالة سابح نهـــد، تعاوده الكمـــاة مُكلّم
طورا يجـــرد للطعان، وتارة يأوي إلى حصد القسي، عرمرم
يُخْبرك من شهد الوقيعة أنني أغشى الوغى، وأعف عند المغنم

يمكننا القول تعليقا على هذا النص: بأن حب "عنترة" "عبلة" إلى جانب كونه حضورا للمحبوبة في جوانية الشاعر لحظة يغشى الوغى ويغشاه، فكأنه باستحضارها، إنما يقدم أوراق اعتماده فارسا لديها. لكن ذلك ليس كل ما تغيّاه عنترة، بل إن الحرب وعبلة كلتيهما هما دفاع عن قضية، أو على الأقل رتق صدْع نفسي داخل عنترة ذاته. فرغم قسوة الحرب وخطرها لم تكن أبدا الحروب هي معاناة الشاعر ولا النصر فيها هدفا في ذاته. فالنصر لدى عنترة يعد وسيلة لسواه. فقد كانت الحرب كالحب في كونهما وسيلة الدخول في نسيج قبيلة تنكره. ومن الممكن القول هنا: بأن قبول عبلة عنترةَ حبيبا كان لا يقل أهمية عن الانتصار في الحرب، ليس من باب ترف الحب – إن كان الحب ترفا – بل قبول عبلة عنترة يعني دخوله القبيلة من باب الحب والمرأة، بوصف عبلة منتمية إلى القبيلة (هاجس عنترة وحلمه)، تماما مثل دخوله القبيلة من باب احتياجها إليه فارسا. هنا يكون الحب عند عنترة معركة بالمعنى الكامل للمعركة؛ ومن ثم لا وجود لامرأة إلا عبلة، بل نستطيع فهم مغزى قوله: (أنْ لا أريد من النساء سواها)[١٦].

من المدهش أن كل الذي قاله البحث صحيح بل مباشر وسطحي أيضا، وأن عنترة لا مجال عنده للترف الذي عايناه عند امرئ القيس. لكن البحث يغامر بأن هذا الكلام صحيح إذا ما كان همه مناقشة مجرد حضور موضوعة "الحب والحرب". ولكن الهدف الأساس هو البحث عن روح الموضوعة وتشكلاتها. ومن ثم ينبغي الإجابة عن سؤال: هل عنترة تتجلى قوته فارسا في ساحة الحرب، وأما معركة الحب فهي ساحة عفة لا تعتريه فيها ذكورة الفارس؛ ليحقق فروسيته في حضرة المرأة كما كان الحال عند امرئ القيس؟

حسب البحث للإجابة عن هذا السؤال أن نتأمل قول عنترة[١٧]:

إنْ تغدفي دوني القناع فإنني طب بأخذ الفارس المستلئم

هنا نقول إن اللاشعور خذل عنترة، فهو في ساحة امرأة، استترت عنه. هنا تعادلت المرأة / الحبيبة والفارس العدو، فليس الحديث هنا عن امرأة تستتر؛ بل باستتارها عنه أهاجت لديه حس الذكورة، واستحضرت لديه روح الفارس؛ فصارت الحبيبة عدوا ! إنه هنا لم يستطع تقديم نفسه طبا بأن يجعل المرأة تتهاوى بين يديه حبا، بل استدعى أنه يمكنه أخذ فارس تغطى بالحديد والدروع، بكل ما يستدعيه هذا الأخذ من انتهاك للجسد. هنا نقول: أليس هذا القول مشابها في الروح لقول امرئ القيس، الذي أشار إليه البحث: (ورضت فذلت صعبة...)؟ صحيح أن عنترة لم يفعلها، لكن إذا كانت المرأة قد فجرت في ذهنه صورة الفارس العدو، ألا يكون ذلك مشابها بصورة ما لما ذهب إليه فرويد "من اعتبار الجنس نوعا من تحقق العنف الكامن، والمكبوت داخل الرجل"؟. يبدو أن عنترة لا يبعد كثيرا في لا وعيه عن امرئ القيس.

ولعل بيتا آخر إن قرأناه لعنترة دل على هيمنة موضوعة الحب والحرب بتشكلها غير المباشر، الذي يفرضه اللاوعي. فإذ نقرأ قوله[١٨]:

وحليل غانية تركت مجدلا تمكو فريصته كشدق الأعلم

فببساطة شديدة عنترة هنا يحكي عن وجوده في ساحة الحرب، وكيف أنه سدد لفارس ما طعنته النافذة؛ التي سقط على إثرها مجدلا مقتولا. لكن الكيفية التي يقول بها عنترة ذلك تبدو غريبة نوعا ما. فهو يعرّف الفارس بحليلته، وهي ليست حليلة عادية، إنها حليلة مطهمة بجمال طبعي "غانية"؛ أي أنه في ساعة القتل وانتهاك الجسد تتوارى قليلا صورة المقتول، لتحل محلها صورة المرأة، التي تستظل بظل ذلك الفارس. أترى يقول لنا خيال عنترة: إن هذه الحليلة الجميلة التي اعتاد هذا الفارس التمتع بجسدها، ها هو جسده المتمتع بها والمعتلي لها مضرج منتهك؟ أتراه يرد انتهاكا بانتهاك؟ أم أن خيال عنترة هنا لا يبعد كثيرا عن خيال امرئ القيس حيث يقدم كلٌ منهما صورة (الغريم) بأنه غير جدير بـــ(اللذة) التي تمنحها المرأة التي يملكها؟ !

إذا ما كان البحث قد أشار إلى الانتقال الخفي لدى عنترة "جوانيا" من ساحة الحرب إلى ساحة الحب والمرأة؛ كما اتضح في بيته (وحليل غانية..)، والانتقال الخفي أيضا من ساحة الحب والمرأة إلى ساحة الحرب؛ كما اتضح في قوله: (إن تغدفي دوني القناع...) فإن انتقالا ظاهرا من ساحة الحب إلى الحرب، أو بعبارة أدق تعامله مع المحبوبة التي هيمنت عليه بمنطق أنها فارس تمكن منه، يتجسد في قوله[١٩]:

إذ تستبيك بذي غروب واضح عذب مقبله لذيذ المطعم.

فحضور الحبيبة هنا حضور مغلف بروح الحرب؛ عبر قوله "تستبيك"؛ أي تأسرك. ومن نافلة القول: أن الأسر يستدعي جوانيا الحرب. على أنه ثمة أمران ينبغي على البحث الإشارة إلى وعيه بهما: الأول أن فكرة أسر المرأة الرجل بجمالها فكرة مطروقة في الشعر العربي، وليست بحال من الأحوال

ابتكارا من عنترة. أما الأمر الثاني فهو أن هذا الأسر المعبر عنه بالفعل (تستبيك) هو أسر محبب. لكن البحث ينبغي له ألا يغفل أن الشاعر وهو يتحدث عن قتله حليل الغانية قد استخدم تعبيرا عن الطعنة القاتلة قوله: (كشدق الأعلم)، وأن استخدامه ذا التعبير كان دلالة على اتساع الطعنة ووضوحها للعيان. هذا من ناحية، ومن أخرى استخدامه (الشدق) الذي هو أيضا متعلق بفم البعير. هنا نكون أمام فموين كلاهما جالب متعة، متعة الفارس المنتشي بقتل عدوه (شدق الأعلم) ومتعة المحب المنتشي بسلب حبيبته إياه بـــ(ذي غروب واضح)، بل إنه من الشائق أن "شدق البعير" قد جعله عنترة مُعْلما بالدم المُسال منه، وأن فم الحبيبة سيجعل له الشاعر اتساعا وهيمنة على المكان؛ إذ يتسع حضور فم الحبيبة؛ بحضور الرائحة الفواحة مما يشبه به الفم؛ إذ يكمل قائلا [٢٠]:

وكأن فـــارة تاجـــر بقسيمة سبقت عوارضها إليك من الفم

أو روضة أُنفا، تضمن نبتها غيث قليل الدمن، ليس بمعلم

لا يريد البحث الخروج عن مساره فيحلل صورة السيولة في الفموين: "الدم من شدق الأعلم" و"الغيث من الروضة المعادلة لفم عبلة"، لكنا نشير فقط إلى تخفي عنترة لُهاثا وراء رغبة لا يستطيع بها تصريحا، وهي رغبة أن يمتلك الحبيبة امتلاك الجسد لا امتلاك القلب. وإن قراءة لتعبيرات ستأتي في إكمال صورة الفم / الروضة مثل: البكر – الحرة – خلا – الذباب الغرِد كشارب مترنم – والأهم من كل ذلك تلك الصورة المدهشة التي شبه بها ذباب الروضة حال جذله ونشوته، بأنه[٢١]:

هزجا يحك ذراعه بذراعه قدح المكب على الزناد الأجذم

فنحن أمام تلميحات الاحتكاك، وانحناءة الأجذم، وحضور النار والقدح بمغزاهما الجنسي[٢٢]. كل ذلك يجعلنا نقول إن عنترة لا يبوح، لكن شعره يبوح لا شعوريا بإيحاءات رامزة. بل إن عنترة في هذا النص يبدو متخفيا بقناع الذباب الغرد – إن جاز التعبير.

ومن ثم فالبحث يرى ضرورة إعادة قراءة شعر الحرب والفروسية عند عنترة من الباب الخفي، ونعني به قراءته بوصفه بوح اللاشعور بالمكبوت الجنسي. ولعل ذلك يثري الفكرة الخاصة بأن المجتمع يوفر التصور أو الرؤية ثقافيا، وأن إنتاجها نصا يتم طبقا للمنحى، والرؤية الفردية.

إن المجتمع الجاهلي قدم التصور الأعلى للفكرة، بغض النظر عن وجودها في ثقافات أخرى من عدمه؛ لكن الشعراء اختلفوا قوة ومرونة حسب أحوالهم الفردية.

(١ / ٣)

لا يفوت البحث الإشارة إلى شاعر يمكن القول بصدده: إنه اجتمعت فيه [حياتيا] صيغتا "امرئ القيس" و"عنترة" في آن. ذلك الشاعر هو "عامر بن الطفيل" الذي جمع الوسامة، والسيادة، والغنى، ومعها كانت فروسيته التي تعادل بل تفوق أحيانا فروسية عنترة، وإلى جانب كل ذلك اشتهر عنه –على مستوى

السيرة لا النص– تهتكه بالنساء[٢٣]. وكان طبعيا أن يتوقع البحث مجيء شعره مفعما بمعركة الحب، مثلما هو مفعم بمعركة الحرب. لكن المدهش أن شعر "عامر" أتى خاليا من معركة الحب، بل إن ذكر المرأة فيه جاء نادرا على وجه العموم. وذلك يطرح قضية مهمة، ليس بصدد عامر فقط، بل بصدد موضوعة الحب والحرب في الذهن العربي. فطبقا لما وقف البحث أمامه، رأينا أن لجوء امرئ القيس للربط بين معركة الحب ومعركة الحرب إنما كان رتقا لصدع نفسي لدى شاعر لا يرى الرجولة أو الفروسية متحققة إلا على جسد امرأة. التيمة إذن عند امرئ القيس ورودها موظف، إلى حد يدفعنا للقول بأن الأمر لدى امرئ القيس هو التشكيل، أو التعبير بالتيمة هذه عن رجولة ربما تكون مسلوبة لديه، أو ضعيفة.

الأمر بالنسبة لعنترة ربما بدا مختلفا بعض الشيء. فعنترة الحاضر في ساحة معركة الحرب باقتدار، لم تضمن له فروسيته التحقق، بل أنكرته القبيلة، ورأت سواد بشرته علامة وميسما على كونه عبدا، وإن اشتد ساعده ساعة تعاني القبيلة. هنا كان عنترة فارسا حقيقيا، لكنه متخذ فروسيته وسيلة لسواها، ليس بلوغ مجد شخصي، فذاك لا يمكن تحققه خارج اعتراف القبيلة به ابنا من أبنائها. هل نتجاوز الحقيقة إذا غامرنا بالقول: بأن عنترة كان رجلا على مستوى الجسد والقوة، لكنه كان يحس دائما بأن الرجولة لديه ينقصها اعتراف بها؟ ما أصعب الموقف إذن: رجل امتلك كل أدوات الرجولة، ولكن إحساسه هو بها إحساس ناقص! ولعل البحث قد سبق له الإشارة فيما يتعلق بمعركة الحب عند عنترة؛ إذ وقف أمام عدّ "عبلة" – بالنسبة لعنترة– بطاقة هوية، وقنطرة عبور، دخولا من خلالها في جسد القبيلة. لذا علينا أن نعي لم حملت تعبيرات عنترة بعض الاحترام والأسى على من يقتلهم في الحرب، كأن لا شعوره يقول لهم: هذا قدري قبل أن يكون قدركم، ولم حضرت الحليلة الغانية في الحرب الحقيقية أيضا؟ إذ ربما كان حضورها ـــــ واللاشعور لا يمكن تحييزه في قالب محدد ـــــ إلماحا من عنترة إلى أن المعركتين كل منهما تعني الأخرى؟.

الخلاصة إذن أن موضوعة الحب والحرب حاضرة لرتق صدع، ووسيلة إثبات حضور غائب أو مغيب، وإن كنا لا نستطيع في بعض الحالات إنكار دور النظرة العربية بطابعها الذكوري الذي لا يرى المرأة إلا مقْتنى من مقتنيات الرجل، وأن جسدها ساحة معركة عليه، وبه، يثبت الرجل أنه رجل.

عامر بن الطفيل رغم كل ما حفلت به سيرته من مثالب – ربما تكون أعدت إعدادا[٢٤] – كان مالكا من الإحساس بالتحقق الذاتي ما يكفيه، ولم تكن رجولته، أو فروسيته بحاجة إلى جسد امرأة/ يحقق فيه انتصاره، فعامر سيد، سودته فروسيته: (فما سودتني عامر عن وراثة...)[٢٥]، ما حاجة ذا السيد المسود بسيفه إلى المرأة، ليحقق من خلالها إعلان رجولة الكل عارفها؟!

(٤/١)

إذا كانت جدلية الحرب والحب تأسيسا ثقافيا جاهليا، كما أشار البحث، فإن حسب البحث معالجتها، بعدها بنية ثقافية، تصاحب الثقافة في تطورها، وتغيرها، وإن اختلفت تشكلاتها. ولعل ما عُرِف به العذريون – حياة ونصا– يجعلنا للوهلة الأولى، نتوقع غياب "موضوعة" الحب والحرب عن شعرهم، أو بعبارة أدق نتوقع أن تأتي أشعارهم خالصة للحب فقط، أما الحرب فطبعهم العذري ينفيه تماما عن أرض أشعارهم. ربما يكون ذلك حكما سهلا ومريحا. لكنا قلنا إن الأمر يتعلق ببنية ثقافية، من خصائصها التطور والتغير، أو بالأحرى التحور، أكثر من كونها "مقولا شعريا". ومن ثم فإن المواقف الفردية للشعراء مرتبطة بما هو مخزون في العقل الثقافي للجماعة، أو الأمة؛ ولذا فإن العذريين، الذين أسسوا عالمهم الخاص، إنما كانوا هم أنفسهم ناتج تغير أو تطور أصاب عقل هذه الجماعة العذرية داخل الثقافة العربية. ولعل هذا ما دفع العديد من الباحثين إلى تناول الظاهرة من هذا المنظور. ونشير هنا إلى رؤية غنيمي هلال، الذي رأى فيها ظاهرة ستؤسس لنشوء الأدب الصوفي، اعتمادا على توظيف الأدب الفارسي للظاهرة العذرية. كذلك نشير إلى الرؤية القيمة للطاهر لبيب الذي رأى فيها ظاهرة رمزية لتحول أصاب جماعة عربية أُلقيت على هامش الحياة، وهي رؤية سيلتقي فيها مع "علي البطل" في دراسته القيمة: الغزل العذري، واضطراب الواقع المثال[٢٦].

ومع هذا التطور فإن فكرة الحب والحرب ستفرض نفسها؛ بوصفها مكونا ثقافيا، ولكنه سيكون فرضا آخذا نصيبا من التغير. وفي هذا السياق نستطيع رصد ما يخص الشعر العذري في علاقته بموضوعة "الحب والحرب"؛ وهو الخاص بتقديم العذريين أنفسهم منهزمين في معركة الحب، بل متلذذين بهذا الانهزام، كأنه هدفهم الذي يسعون لأجله. ومن هنا يجيء غياب فكرة تحقيق الفروسية على جسد المرأة. أي أن العذريين معنيون أيضا بموضوعة الحب والحرب، ولكن تكاد المرأة تؤدي في شعرهم الدور الذي أدّاه الرجل في شعر "امرئ القيس" و"عنترة بن شداد". وهذا ما نلمحه بوضوح في قول المجنون[٢٧]:

وإنْ حاربت ليلى نحارب، وإن تدِن ندِن دينها، لا عيب للمتودد

صحيح أن لا حرب حقيقية هنا، حيث لا معركة حب، بل ثمة حرب موجودة افتراضا، ولكن فاعلتها – إن حدثت – هي ليلى؛ أي المرأة، وما الرجل سوى تابع في مثل هذه الحرب.

لقد افتخر "امرؤ القيس" ذات حديث عن لذة فقال[٢٨]:

تخطيت أحراسا إليها ومعشرا علىّ حراصا لو يريدون مقتلي

وكان امرؤ القيس بالطبع يتحدث عن شجاعة تجلب امتلاكا للمرأة، وها هو المجنون لا يفتخر بالطبع بشجاعة ولا امتلاك امرأة، لكنه يقول[٢٩]:

يقولون لي يوما، وقد جئت حيهم وفي باطني نار يشب لهيبها
أما تختشي من أسدنا ؟ فأجبتهم هوى كل نفس أين حل حبيبها

صحيح كما قلنا أن المجنون هنا لا يفتخر، وأن حس الانهزام والاستسلام للقتل بيّن ظاهر لديه، لكن الاثنين: امرأ القيس، والمجنون، يسلكان طريق الخطر ناحية المحبوب، وإن كان الأول يفعل ذلك جرأة واستهانة، أما الثاني فيفعل لكن لا مانع لديه أن يكون جسده أضحية وقربانا؛ من أجل رؤية المحبوب. وهذا أيضا ما نكاد نقاربه في قول عذري آخر هو "جميل بن معمر"، إذ يقول[٣٠]:

فليت رجالا فيك قد نذروا دمي وهمّوا بقتلي يا بثين لقوني

فليست أمنية "جميل" أن يلاقي "بثينة" أو يطمح في امتلاكها، إنما أمنيته في أن يقتله قاتل أهدر دمه في سبيل بثينة.

لقد وقف البحث أمام سلب امرئ القيس غريمه (بعل سلمى) كل أسلحة الحرب، بعدما جرد قلب "سلمى" من التعلق بذا البعل؛ وما كان ذلك، كما أشار البحث، إلا ليخرج سليما معافى الجسد، بعدما نال ما نال من جسد "سلمى". أو بعبارة أدق كان "امرؤ القيس" يعيش حال معركة الحب كاسبا إياها قلبا وحربا ومن ثم جسدا. أما "قيس بن الملوح" فإنه يحصي ما خلفه الحب فيه فلا نرى سوى الجراح، وأسلحة أدمته في اختلاف زمانه (ليله، وصباحه)؛ إذ يقول[٣١]:

أبيت صريع الحب، دامٍ من الهوى وأُصْبح منزوع الفؤاد من الصـــــدر
رمتني يدُ الأيام عن قوس غِـــرّةٍ بسهمين في أعشار قلبي وفي سَحْري
بسهمين مسمومين من رأس شـــاهق فغُودرْتُ مُحْمَـــرّ الترائب والنحـــــر

يشير البحث إلى أن صورة المحب المقتول بحبه صورة مطروقة في الشعر العربي قبل العذريين، ومن ثم فهي ليست من ابتداعهم. لكن الإلحاح والاكتفاء بها مغنم محب من حبه، هو الجديد. وعلى أية حال فإن غرض البحث هو الوصول إلى أن معركة الحب وارتباطها بمعركة الحرب قائمة وموجودة في الشعر العذري، ومع الحب يوجد القتل والجرح، وسلاحهما، لكن الاختلاف في اتجاه فعل القتل، واختلاف فاعله. فالرجل – لدى العذريين– هو المقتول المنتهك، والقاتل إن لم تكن المرأة فأهلها هم الفاعلون. وهذا وإن أصاب معركة الحب والحرب بعض التغير في شيء من مغزاها الأساس وهو الرجل الفارس في معركتين: معركة الحرب، ومعركة الحب؛ إلا أن البحث يصل مطمئنا إلى وجود روح الموضوعة في شعر العذريين وإن أصابها تطور مهم؛ حيث انتفى من معركة الحب حس الجموح، وعنف المهاجم، وحل محلها حس الاستسلام. أو بمعنى أدق تحول المحب من الفاعل وارتضى على يد العذريين دور المفعول. وإذا ما استعنا بالتحليل النفسي أداة لفهم هذا التحول لقلنا: إن الأنا العذرية انتصر فيها البعد الأنثوي وتنحى أو كاد البعد الذكوري، وارتضى المحب لعب دور الأنثى[٣٢].

(٥/١)

لقد كان الأساس الذي تأسست عليه موضوعة "معركة الحب والحرب" – كما أشار البحث – هو جعل المرأة ساحة يثبت الرجل من خلال جسدها أو امتلاكها فروسيته وقوته. وكما أشار البحث أيضا، فإن ثمة تحولات أو بعبارة أدق تشكلات أخرى للتيمة – مثلما وقفنا أمام التشكل الذي أخذته في شعر العذريين.

شاعر مهم في تاريخ الشعر العربي أثارت طريقته الشعرية جدلا كبيرا، ذلك أن الناظرين إلى شعره حصروا أنفسهم في سياق ما عُرِف بقرب المأتى، وعابوا – استسلاما للسهل القريب – ما رأوه في شعره من غوصه وراء المعاني. ذلك الشاعر هو "أبو تمام".

وفي حديثنا عن مكرورة "الحب والحرب" التي هي غرض البحث، تلقانا قصيدة أبي تمام الأولى من ديوانه، والتي هي في مدح خالد بن يزيد الشيباني، ومنها قوله[٣٣]:

يا سائلي عن خالد وفعاله ردْ فاغترف علما بغير رشاء
انظر وإياك الهوى لا تمكنن سلطانه من مقلة شوساء
تعلم كم افترعت صدور رماحه وسيوفه من بلدة عذراء
ودعا فأسمع بالأسنة، واللهى صُم العدى في صخرة صماء
بمجامع الثغرين ما ينفك من جيش أزب، وغارة شعواء
من كل فرج للعدو كأنـــــه فرج حمىً إلا مـــن الأكفاء

إن علينا قبل أن نتلمس الرؤية التي قدمها "أبو تمام" أن نقدم بين يدي النص بشيء مما يوضح عمل مخيلة الشاعر. فأبو تمام قد وصل إلى الشعر أو وصل الشعر العربي إليه وقد استوت الرؤية التقليدية على سوقها، وأقام النقاد للشعر المؤسسة التي لا ينبغي الخروج على تقاليدها. لكن الشعر كما هو معروف قول انتخابي يقوم على التداعي الذي يستثمر فيه الشاعر إمكانات اللغة. وربـــما شـــكل هذا لشاعر مثل أبي تمام مخرجا صالحا – لا ندعي أنه قصده، بل كان عمل مخيلة– استثمر فيه إمكانيتين: الأولى الطبيعة الصوتية العربية، ونعني بها اشتراك كثير من الألفاظ صوتيا واختلافها دلاليا، وهذا ما أنتج من خلاله محسناته البديعية، وأقام صلة بين العوالم؛ عبر الاشتراك الصوتي والاختلاف الدلالي. أما إمكانية التداعي الأخرى – وهي الواضحة هنا كما سنبين – فقائمة على استدعاء العوالم بعضها في جوانية الشاعر أولا ثم تجليها نصا.

ولكي نفهم هذا أو نوضحه نقول: إن "أبا تمام" في القصيدة، التي استللنا منها الأبيات السابقة، يمدح شخصا هو "خالد بن يزيد الشيباني". وكما جرت العادة فإن من تقاليد المدح العربي الامتداح بالكرم والعطاء، وهو ما يجري عليه "أبو تمام" في مستهل مديحه. لكن ما يعنينا في الشعر هو الكيفية التي يقول

بها الشاعر قوله. "أبو تمام" يحور الوصف بالعطاء، والذي ارتبط بالبحر والماء في الذهن العربي، فيقول واصفا عطاء ذلك الممدوح[٣٤]:

سيــل طمــا لو لم يــزده زائــد ... لتبطــحت أولاه بالبطحـــــاء
وغدت بطون مِنى مُنى من سيبه ... وغدت حرى منه ظهور حراء
وتعــرفت عــرفات زاخــره ولم ... يُخصص كداء منه بالإكـــــداء
ولطاب مرتبع بطيبة واكتست ... بردين برد ثرى وبرد ثراء

وباختصار، فإن أبا تمام يربط بين ولاية "خالد" التي كانت على مكة وعطائه المتدفق، الذي يظهر على الأماكن، عبر الطباق الذي اشتهر به الشاعر، واللعب الصوتي بالألفاظ. لكن الأكثر أهمية هنا هو التدرج في التداعي – إن صح التعبير – والذي يعتمد على استدراج صورة الأنوثة والخصوبة؛ فيما يقدم من أماكن. فالبطون تجمع عالمين: بطن الوادي "علاقة المكانية" وبطن المرأة أو الأنثى، الكامنة في استخدامه منى ومنى، وإن كانت الأنثى غير واضح حضورها إلا بعد أن يأتي "الحرى" الذي هو موضع الأنوثة والخصوبة، وهنا تأتي علاقة جديدة هي علاقة "التعرف" والتي بها ظلال من علاقة الرجل بالمرأة، إما هوى وإما اتصالا.

هنا عندما ينتقل الشاعر إلى الصفة الثانية من صفات الممدوح – في الذهنية العربية – وهي صفة الشجاعة؛ فإن كمون الأنوثة في "بطن، وحرى" يتجلى أكثر، ويصبح القصد منه واضحا. فخالد المحارب الشجاع، يوصي الشاعر السائل عنه وعن فعاله، بأن ينظر نظرة بلا "هوى" لنلاحظ أن الهوى ما يزال مسيطرا على جوانية الشاعر[٣٥]:

انظر، وإياك الهوى لا تُمْكنن ... سلطانه من مقلة شوساء
تعلم كم افترعت صدور رماحه ... وسيوفه من بلدة عذراء

قلنا إن المكان مهيمن ظاهريا على ذهن الشاعر، وجوانيا كان هيمنة المرأة؛ ومن خلاله كانت "بطون منى" و"حرى حراء". هنا في الوصف بالحرب والشجاعة ما يزال المكان موجودا، والمرأة كذلك، لكن الذكورة وامتلاك الأنثى كان هو المدار. فالرماح والسيوف صارت أدوات "افتراع" بكل ما توحيه الكلمة من امتلاك وانتهاك الجسد الأنثوي. وهنا يضيف الشاعر تأكيدا جديدا عبر وصف البلدة أو البلاد الكثيرة، والمفهومة من "كم"، بأنها عذراء. هنا نقول إن الاستدراج الأنثوي قد اكتمل في الصورة، ويواصل الشاعر القبض عليه؛ فيكون الجيش "أزب" والأزب هو المدافع عن العرض، وإن كنا لا نغفل الاستدعاء الصوتي لـــــ "أزب" وما يمكن أن يوحي به صوتيا، وليس أبو تمام ببريء في هذا الاختيار، وهذا ما يتأكد حين نقرأ البيتين معا[٣٦]:

بمجامع الثغرين ما ينفك من ... جيش أزب وغارة شعواء

من كل فرج للعدو كأنه فرج حمى إلا من الأكفاء

حيث شبه الجيش بفرج امرأة مصون ومحمي إلا ممن كان كفئا لها في الوطء والنكاح.

يصل البحث مطمئنا إلى تطور الموضوعة "الحب والحرب"، فقد كان الشاعر القديم معنيا بالمرأة؛ وكان يجذب الحرب في سبيل امتلاكها، أي أن الحرب كانت في ساحة الحب خادمة، هنا الحرب بالمعنى الحقيقي هي السيدة، وتأتي المرأة وعوالمها وامتلاكها وافتضاضها بغرض إنارة فكرة الحرب الحقيقية. صحيح أن الموضوعة انتقلت من مكانها من ساحة الحب والعلاقة بين الرجل والمرأة، وقامت محلها فكرة الحرب، لكن كل موضع للعدو صار كأنه موضع العفة من المرأة، والنصر في الحرب صار معادلا لافتراع امرأة. في البدء كانت المرأة تكبر لتصير ساحتها ساحة قتال، وهنا استدقت الحرب – إن صح التعبير – لتصير على كبرها وهولها فرج امرأة يُفْتض.

لقد أوضح البحث أن مديح خالد بن يزيد، وهو مجرد وال من ولاة الخليفة، قد صارت سيوفه ورماحه آلات افتضاض لفروج العدو، في قلب لمعركة الحب لدى أبي تمام. ومن ثم فإن البحث يتلمس الموضوعة ذاتها أو قريبا منها، حين يخوض الخليفة حربا بحجم حرب "المعتصم" الشهيرة وفتحه "عمورية". أبو تمام لا يخذل البحث، إذ نقرأ في قصيدته الشهيرة (السيف أصدق أنباء...) قوله[٣٧]:

أبقيت جد بني الإسلام في صعد والمشركين ودار الشرك في صبب

أم لهم لو رجوا أن تفتدى جعلوا فداها كل أم منهم وأب

وبرزة الوجه قد أعيت رياضتها كسرى وصدت صدودا عن أبي كرب

بكر فما افترعتها كف حادثة ولا ترقت إليها همة النوب

من عهد إسكندر أو قبل ذلك قد شابت نواصي الليالي وهي لم تشب

حتى إذا مخض الله السنين لها مخض البخيلة كانت زبدة الحقب

فأبو تمام ينطلق من قاعدة أساسها أن فتح "عمورية" كان صعودا لبني الإسلام، بقدر ما كان انحدارا، وحطا للروم. لكن أبا تمام ابن الثقافة التي تقيم للأنساب وزنا خاصا، يرى كأن الروم ضربوا في أصولهم، عبر قوله: (أم لهم لو رجوا أن تفتدى....)، عمورية أم للروم، هكذا يرى أبو تمام. ومن هنا ينطلق إلى فكرة فداء الروم لهذه الأم، فيكون الفداء من الروم بـــ"كل أم منهم وأب". وهنا نلحظ دلالتين للأم: الأولى "الأم المكان"، والثانية "الأم البشرية المعروفة"، والتي يجعلها أي الأم البشرية فداء للأم المكان. ومن الأم البشرية يتداعى لدى الشاعر "الأب" بالدلالة البشرية. هنا يكون خيال أبي تمام قد نحا ناحية دلالة إنسانية (الأم والأب). لكن مركز الصورة هي "عمورية" التي جعلها أما، أي أنثى، فينطلق إلى دلالة أخرى تتعلق بالأنثى. فبعدما كانت عمورية أما، ها هي تتحول عند الشاعر إلى امرأة لا تستتر عن الرجال كأنها متباهية بجمالها، لكن أحدا ممن حلموا بامتلاك امرأة كهذه لم يستطع أن يروض

جموحها؛ فترويضها لكي تُمْتلك – بوصفها أنثى– قد أعيا كسرى، وكذلك أدمنت صد أبي كرب، كأنه لا الأكاسرة، ولا التتابعة، بما ملكوا كان كفؤا لهذه المرأة، ومن ثم فإنه رغم الجمال وعدم الاستتار، فإن هذه المرأة "عمورية" ظلت بكرا محافظة على ديمومة بكارتها على مر الزمن. هكذا ظلت هذه المرأة من عهد الإسكندر، وربما قبله، أدرك الكل المشيب، وبقيت هي محافظة على جمالها، وبكارتها وصباها. لكن اللافت أن أبا تمام يلمح إلماحا إلى أن هذه البكر المتحدية "عمورية" ستؤخذ بكارتها غصبا، على يد العرب، إذ يقول:

بــكر فما افترعتها كف حادثة ولا تــرقت إليــها هــمة النوب

حتى إذا مخض الله السنين لها مخض البخيلة كانت زبدة الحقب

لا يقف أبو تمام عند حد الافتراع، وأخذ البكارة عنوة، بل يبالغ في جعله كارثة ومصيبة تحل على تلك المغتصبة.

هنا نقول إن أبا تمام يستخدم تيمة الحب والحرب، إذ جعل "عمورية" امرأة تفترع بكارتها غصبا. ولعل هذه الصورة، صورة المدينة /المرأة التي يؤخذ جمالها وبكارتها غصبا مهيمنة على خيال "أبي تمام"، فها هو يقدم الخراب، الذي حل بعمورية بعد غزوها، فيقول[٣٨]:

مــا ربــع مية معمــورا يطيف به غيلان أبهى ربى من ربعها الخرب

ولا الخـــــدود وقد أُدْمين من خجل أشهى إلى ناظر من خــدها الترب

فأبو تمام يستحضر هنا صورة "ذي الرمة" الذي ملأت أشعاره في "مية" أو "مي" الآفاق. لطالما وقف ذو الرمة فأكثر الوقوف على الربع الذي سكنته مية. وإذا كان (حسنا في كل عين من تود) فإن ربع "مية" أحلى الأماكن وأحسنها في داخل ذي الرمة. كان ذو الرمة يتلمس ذا الربع، ويرى في كل صورة من صور القفر التي هو فيها – بعد مغادرة مية له– شيئا يذكره بمية وحبها. كان ذو الرمة إذن عاشقا لهذا الربع قدر عشقه مية ذاتها، وكم حلم بأن ترد له بهجته التي كانت فيصير عامرا بمية. فإذا كانت تلك هي صورة ربع مية وأثره فإن عمورية بخرابها أشهى من ربع مية عامرا لدى ذي الرمة ! فهو إذن؛ أي أبو تمام، يستعير عينيْ ذي الرمة، وحلمه، ومعهما أحاسيسه، ليقارب صورة اللذة والحميمية التي طالت المسلمين إزاء إخْرابهم هم عمورية.

وكأن خيال الشاعر – هنا – لا يقول هذا يكفي ! لذا يعاود القبض على صورة أخرى، صورة الفتاة البكر التي تحمر خدودها خجلا، إن غازلها أحد وتحدث عن جمالها متحدث؛ فتكون عمورية المدماة أرضها، هي خدود البكارى احمرت خجلا. وحيث إنه لا يتغزل متغزل إلا في جميلة، وحيث إن حديث الغزل وإن كان مخجلا للفتاة، فإنه محقق لذة لمتحدثه وسامعته التي ارتج عليها القول فما تستطيع قولا، لكن خدودها تستطيع الخجل. ثانية يستعير أبو تمام من المحب نشوته؛ ليقارب إحساس المحارب المنتصر.

أفلا يقول البحث مطمئنا إن التيمة تيمة الحب والحرب حاضرة هنا، لكن أبا تمام يستثمرها لصالح معركة الحرب، وتقديم المنتصر مفترعا الأماكن التي غزاها. لقد كانت التيمة أصلا تحمل دلالة نشوة المحب المعادلة نشوة الفارس؛ لكن أبا تمام يقدم من خلالها نشوة المحارب المعادلة نشوة المحب، وعلى أية حال فإن التيمة حاضرة.

(٦/١)

لم يكن غرض البحث في الصفحات السابقة لهاثا أو بحثا عن "تيمة" الحب والحرب بوصفها غرضا في ذاتها، بل كان الغرض الأساس النظر إلى التيمة بوصفها مفردة ثقافية في الدماغ العربي. وحيث إنها تيمة إذن فهي مالكة كونها مكرورة (أي قابلة للتكرار) وكونها ثقافية فهي مالكة أن تُحور ويعبر من خلالها عن مواقف مختلفة؛ أي لا تستهلك الموقف المؤسس لها فحسب، بل تتعداه معبرة عن غيره.

ففي إطار واقع حضاري معين، ومن باب القوة أو التباهي بامتلاكها، عاش العرب حال الوله بالمحبوبة بلذة المحارب. وكان ذلك المستهل قائما على تأسيس قوة الذات الفردية، إزاء ما يحب أو يشتهي؛ فعاش المحب حبه – إن واقعا وإن مجازا – من بوابة سيفه.

العذريون – كما أشرنا – كان لهم تحققهم الخاص الذي ملخصه الفناء لذة، أو الرضا بأن يكون المحب ذائبا متلاشيا فيمن يحب. لقد حضرت لديهم معركة الحب، لكنهم ارتضوا الهزيمة فيها، ورأوها غاية حبهم، فكانت ساحة الجسد الذكوري أرض معركة المحبوبة، التي كلما آلمت المحب ألذته.

حين تكون الدولة حاضرة قد يتلاشى الفرد، وتصبح حتى الأحاسيس أحيانا قد تم تأميمها لصالح وجود الدولة. وهذا ما لاحظناه عند أبي تمام عندما صارت الحرب حرب الدولة (في بعض الأحيان) فلم تعد إلا مجرد إعادة إنتاج لإحساس المحب بالطبع حال انتصار هذا المحارب. ولا يعني ذلك أن أبا تمام قد ذوّب ذاته وتلاشى إحساسه الفردي بالحب – إن حقيقة وإن طقسا فنيا– بل ما نعنيه هو أنه تحدث أحيانا بوصفه شاعرا يحسن الغزل، ولكن حين كان المقام حربا، أعاد إنتاج صورة المحارب بما هو محب، وإن كان الفارس قد صار– بحكم هيمنة فكرة الدولة– فرسانا، والمحبوبة صارت أرضا يغزوها المسلمون، وصارت أيضا جيوش العدو فروجا تُفْترع.

إن ثمة فكرة مركزية يراها البحث جديرة بأن تكون حاضرة؛ تلك الفكرة هي: إن الفرد – أي فرد– لا يفكر أحيانا، ولكن المجتمع هو الذي يفكر للأفراد، أو بعبارة أدق الأفراد أحوال مجتمع، كما أن المجتمع مجموع أفراد. أو إن كان لنا القياس على العبارة الصوفية الشهيرة: (أحوال الصوفيين مواهب) قلنا (أحوال الأفراد مواهب مجتمعاتهم وأحوالها)، فقد كان العربي القديم ابنا طليقا في مجتمع، قوامه أن هذا الفرد قادر على امتلاك أي شيء بقدر ما يطول سيفه، والأرض أيّ أرض هي أرض خيمته ما استطاع حمايتها – وحماية قبيلته– بالسيف. من هنا نشأت فكرة حضور السيف حتى في ساحة الحب.

ومن ثم ما كان أبو تمام مستطيعا أن يجوب خياله أرض الصورة ليقتنص صورة جيش له فرج، أو صورة مدن تُفْترع، لو كان المجتمع ضعيفا يتوارى من الهزيمة.

إذن أحب امرؤ القيس وعنترة بشروط الفروسية، وتحدث أبو تمام عن انتصار في حرب بنشوة المحب ولذته.

تُرى إن تغير الزمن، وتلاشى الشرط، أيكون حضور "التيمة" حضورا بنكهة فنية أخرى ؟

هذا سؤال جوابه مسعى البحث من تحليل القصيدة التي اختارها استدلالا واختبارا لفكرته؛ وهي قصيدة (نقطة من دم المحارب الحزين).

ثانيا: قراءة قصيدة: نقطة من دم المحارب الحزين[٣٩]

"محمد علي شمس الدين" ابن مجتمع آخر، بحيث إذا كان لنا القول بأن العربي القديم كان ابن الخيمة، فالعربي المعاصر أقرب لأن يكون ابنا لمخيم. تُرى كيف جاءت "تيمة الحب والحرب" عنده، هذا ما سوف نحلل لأجله قصيدته، ولكن قبل القراءة ينبغي علينا وضع النص بين يدي القارئ.

النص

" قصيدة: نقطة من دم المحارب الحزين "

نقطة من دمي على آخر السطر
هذا اعترافي بأن الحروب انتهت
وأن الكلام الذي ما انتهى
سيفتح بابا جديدا إلى الحرب أو للكلام
وأولها كتابة أني أحبك
لكنني رجل شيبتـــــه معارك عينيك
ها إنني أجنح الآن للسلم
أو أدعي هدنة واهمة
أؤجل موتي إلى آخر الليل، أو آخر السطر.
قررت أن أختم الموت بالحب، هل أستطيع ؟
سألقي سلاحي إلى عابر ينحني لالتقاط السلاح
أقول: سلاما
وأمنح للعسكري الذي لم يمت
حصيلة ما أكسبتني الحروب من الأوسمة:

بكائي على صاحب مات (هل ينفع الدمع)
أو صورة لانتصاري
وطفلا عثرت عليه يفتش بين النفايات عن أمه
فأطعمته جوع قلبي
وآويت غربته
وآويت غربته
وقررت أن أختم الموت بالحب أو بالغناء

**

نقطة من دمي على آخر السطر، هذا ادعائي بأن الحروب
انتهت، وأن الدموع التي أثقلت جفن أمي
تجف بمنشفة الريح شيئا فشيئا
وتشربها شمس تموز
لابد أن يشرب الصيف كل الدموع
وأن يُطلق الطير أحلامه
في سماء بلا ساحل
ولا نقطة للجمارك عند اشتباك الغيوم
ولا بد من أن يبدأ العام
من نقطة في سقوط المطر
أول العام
ها قد فتحنا شبابيكنا للطيور الأليفة
وها تأخذ الطير أعشاشها
في ثقوب المدارس
أو في شقوق الحوانيت، والأقبية
تعالوا ادخلوا
ولا تجزعوا من عداوات أبائكم
وألقوا على الباب ألعابكم العسكرية
إن في دندنات الصغار، ودندنة البحر
سرا يغور إلى فرح الأرض أو للبكاء

ولكن هذا الشتاء الذي أثقلته السحائب
لم يستطع غسل حزني
ولم يستطع غسل كل الدماء التي في زوايا
الشوارع أو في زوايا العيون
وهذي العواصف لم تستطع محو
تنهيدتي في الهواء

**

نقطة من دمي على آخر السطر أحلم أن الحروب انتهت
فأحزم تبغا كثيرا
وشيئا من الخبز والخمر، أمضي إلى البحر أودعه هم قلبي
وأندس تحت الرمال التي لامست ذات يوم
أصابع رجليك
أو لامست ظهرك النار فيها
وألقاك عند الشواطئ تبكين
والموج يخزن خفق دمائك تحت الرذاذ
وحين تمر خيول من الماء تأتي وتمضي
تنامين تحت انكسار الزبد
وفوق انكسار البكاء.

**

نقطة من دمي على أول السطر
(شمس المساكين) تغفو
والبراكين مغلولة في القبور
ولا بد من قول سر دفين:
مرة جاء مروان من غوطة الشام في آخر الليل
ألقى على قبره نظرة
وألقى قليلا من النار فوق العظام
وحين استفاقت مفاتيح أغلاله
وحطمها واحدا واحدا

آوى إلى أمه في الخيام
وأغفى قليلا على صدرها
ولا بد من قول سر دفين:
مرة صار مروان نهرا
ولكنه ضل مجراه فاستوعبته الحقول
وظلت نواعير "حمص" تغنيه حتى الأفول،
وقيل: تولول
قيل بأن النواعير تعلك أحشاءها
ولا تشرب المـــــــاء
هل أكشف الآن سرا أخيرا
تقمصت مروان منذ الطفولة
(ومروان طفل عثرت عليه يفتش
بين الخرائب عن شكله
فأطعمته جوع قلبي
وآويت غربته
وعشنا معا نأكل العشب والشوك
أو نرتدي وبر الإبل تحت الخيام
وعشنا معا في الحوانيت
أو في صعاليك وادي الظلام
وأحببته...)
قلت إني أحبك أنت
ولا شيء غيرك
لكن سرا حثيثا يراودني في سطور الكلام
ولما اتكأنا على شرفة اللـــــــــــه
أبصرت مروان يهرب مني
ويجنح للخمر، مازجته
وشربنا معا كأسنا المر حتى الجمام
سقطت نقطة من دمي طرف الكأس

فاهتز فيها الذباب
(ومروان لا يشرب دم إخوانه)
ولكنني ملزم أن أقول الحقيقة:
إنه شـــــارب
شارب
شارب من دمي للقرار
وها إن لحمي يُداف على خبزه
ورأسي يُطاف به فوق رمح لأعوانه
وترتاده الطير والسابلة
ولكنني قلت إن الحروب انتهت
وأن الكلام الذي ما انتهى
لن يجر الكلام.
إلى آخر الأرض إني سأفرغ قلبي
وأسكب بين الحوانيت ما ضمه جسدي من دمائي
وأنصب روحي على شكل مشنقة
أشرب في ظلها القهوة المرة العربية
وداعا
سأطلق نحو السماء رصاصة رفضي
وداعا
سأدخل في رقصي العصبي الأخير
وداعا
وداعا
و...
د...
ا...
عـــــ...
ا...
(فشمس المساكين آتية)

وأسماؤها الحركية تجتاحني

...

وما زلت أزعم أني أحبك

وأنك أمي

وزادي

وعكاز قلبي

وطفلي الذي قطرته المرارات من ألف عام

وما زلت أزعم أن الحروب انتهت

وأن الكلام الذي ما انتهى

لن يجر الكلام.

تحليل النص

١/٢

ربما يبدو من الطيب الدخول إلى النص من باب العنوان "نقطة من دم المحارب الحزين". يبدأ الشاعر بنقطة من دم، وإذا ما كانت نقطة الدم هذه هي لمحارب؛ أدركنا أن الشاعر يقدم المحارب حال كونه مجروحا، وأنه يبدأ من جسد المحارب، لكن الجسد المجروح سرعان ما يتعاضد معه الجانب الداخلي؛ فهذا المحارب هو "المحارب الحزين". ونظرة إلى التركيب "المحارب الحزين" نلاحظ أن الشاعر لم يقل "محارب حزين"، بل عرّف المحارب بالحزن، وتركيب "المحارب الحزين" يوحي بأن الحزن ليس مؤقتا، ولا زائلا، بل هو الحزن المستمر، الذي صار صفة، وميسما لمحارب مثله.

على أن الأمر سيبدو مدهشا بالطبع حين نكمل قراءة ما بعد العنوان، ذلك من ناحيتين: الأولى: أن العنوان يوحي بتحول "المحارب" إلى موضوع يتحدث عنه غيره، وهو غير ما سيلقانا في النص. أما الثانية فهي أن البحث أشار إلى أن تركيب الجملة "المحارب الحزين" يوحي باستمرارية حزن المحارب، وعدم انقطاعه، وعندما سنلج للنص سيلقانا النص مكونا من مقاطع أربعة، كل منها يبدأ بالجملة "نقطة من دمي"، ومعلوم دلالة الرقم "أربعة"الشكلية (اكتمال أضلاع المربع، وكذا الدلالة الزمنية (الفصول الأربعة، ودورانها، واستمراريتها) مما يجعلنا نقترب أكثر من دلالة الديمومة، وتأكيدها، التي أوحى بها قول الشاعر في العنوان "المحارب الحزين"، وأن الشاعر معني بالمستمر الدائم، فإذا ما كان المستمر والدائم دما وحزنا كان لنا أن نعي مأساوية العالم الذي يقيمه الشاعر.

يبدأ الشاعر قصيدته بحديث عن نقطة من دمه، ويأتي الإخبار عن موضع هذه النقطة بأنها على آخر السطر، مما يعني تداخل الجرح "نقطة الدم" وفعل الكتابة "آخر السطر". "الكتابة بالدم" هي مستهل النص، وبداية دخول الشاعر عالم رؤيته. فإذا ما كانت الكتابة هي نقل منطوق أو ملفوظ لغوي إلى حيز رؤية، وإذا ما كانت اللغة دالة الفكر والشعور كان للبحث أن يعي ماهية الشعور والفكر المهيمنين على النص.

يقر الشاعر بأن "نقطة الدم على آخر السطر هي بمثابة اعترافه هو بأن الحروب انتهت. "الحروب مكتوبة بالدماء" جملة عادية، لكن تأملا في القول: (هذا اعترافي بأن الحروب انتهت) يعطي دلالة ربما تكون عكس الاعتراف بنهاية الحرب. فالحرب صراع بين طرفين، لا ينهيها طرف دون الآخر. فالشاعر لم يقل اعترافا غير منسوب إلى أحد، ولم يقل "اعترافا" منسوبا إلى الجمع، بل هو اعتراف المفرد، الذي لا يملك لحرب نهاية. وتزداد إيحائية الحرب اللامنهية هذه، حين يستخدم الشاعر "الحروب" بصيغة الجمع في مقابل ذاته هو (المفردة) مما يعظم مساحة الحرب مقابلة بمحدودية الذات. فإذا ما أضفنا إلى ذلك أن الشاعر دخل النص، متحدثا عن الحرب من باب الهزيمة ازداد وعي البحث بأنها الحرب التي ما تنتهي.

الشاعر دخل الحديث عن الحرب عبر استلهام فكرة الكتابة، أو عبرها حين جعل الدم يقوم مقام المداد: "نقطة من دمي على آخر السطر" أو أن الكتابة ذاتها – بموضوعها هذا الذي يكتبه – هي والحرب سواء. هنالك يضع مقابل الحروب التي انتهت الكلام الذي ما انتهى. ثنائية ضدية: (حروب منتهية) ضدها (كلام ما انتهى). ظاهر الأمر إذن أن المستمر هو الكلام وحده، لكن الشاعر يستدرك على ذاته بأن هذا الكلام الذي لم ينته بعد سيكون بوابة أو جسرا جديدا تعبر عليه الحرب، أو يعبر عليه الكلام نفسه مجددا. الكلام إذن إعادة إنتاج جديدة للحرب، ولنفسه. وإذا ما كان الإنسان من حيث كونه مالك لغة لا يكف عن استعمال الكلام أفلا يكون الإنسان ذاته هنا لا يكف عن إنتاج الحرب أو استعمالها.

إذا نظرنا إلى هوية الحرب، الآخذة هوية الكلام، وهوية الكلام / الحرب وجدنا الشاعر يكمل قائلا: (وأولها كتابة إني أحبك)

الشاعر لم يقل "وأولها قولي أني أحبك"، بل قال "كتابة". ومعلوم أن الكتابة أكثر ديمومة واستقرارا وثباتا من الكلام، الذي هو بحكم كونه "موجات في الهواء أو ذبذبات" يتلاشى بمجرد إنتاجه، كما أن الكلام آني لا يمكننا جعل مادته ثابتة راسخة، بل إن تحققه انتفاؤه.

في المقابل، الكتابة توحي بأن ما في النفس استقر كأنه أملى نفسه أو لم يجد الإنسان بدا –أمام رسوخ ما في جوانيته وتأصله– من كتابته؛ فراح يكتب. هنا يلمح البحث أولى العلاقات –في النص– بين الحب والحرب: الشاعر بدأ نصه بنقطة من دم محارب حزين على آخر السطر، وهنا المكتوب –ربما بالدم أيضا– هو الحب، والكاتب هو هذا المحارب الحزين.

لكن الشاعر الذي يلجأ في هذا النص إلى الاستدراك على ذاته، كأنه يؤسس الشيء كي ينفيه، أقر بالحب، وسرعان ما نفاه؛ إذ أكمل قائلا:

لكنني رجل شيبته معارك عينيك
ها إنني أجنح الآن للسلم
أو أدعي هدنة واهمة

المحارب الحزين لا يستطيع الاستمرار في الحب إلى آخر الجملة، لكنه يفجر من خلال كلامه العلاقة الكامنة داخله بين الحب والحرب، حين ينقل العالم الدلالي لمفردات هي من حقل الحرب إلى حقل حبه؛ عبر استخدامه: (معارك – السلم – الهدنة). وإذا كانت "نقطة الدم" التي سالت من المحارب لم تجعله يعلن نهايته، فإن الحب ومعارك عيني المحبوبة من المدهش أنهما هما ما يدفعانه إلى أن يعي موته؛ إذ يكمل:

أؤجل موتي إلى آخر الليل أو آخر السطر

وإذا كان تأجيل الموت يعني حتمية وقوعه، فإن الذي يعلن تأجيل الموت الحتمي (وعلى عادته في التأسيس ثم هدم ما أسس) يطالعنا قوله:

قررت أن أختم الموت بالحب، هل أستطيع ؟

إنه هنا لا يؤجل موتا واقعا، بل ينتصر على هذا الموت بالحب، وإن كان الشاعر ذاته على غير يقين بقدرته أن ينهي الموت بالحب، لكن التأمل في قوله (أختم الموت) يعيدنا من جديد إلى هيمنة الموت، فجملة (أختم الموت) تعني أنه يعيش الموت حالة كاملة من أولها إلى ختامها. ثمة اكتمال يلقانا في الموت، رغم الإيحاء الظاهر بنهايته.

من الممكن أن يقال إن الأسطر الشعرية الست بدءا من قول الشاعر: (وأولها كتابة أني أحبك) حتى قوله: (قررت أن أختم الموت بالحب...) ليس بينها وبين الحرب علاقة؛ بل هي تعبير مجازي سبق للشعر العربي – في رحاب المحبوبة – إنتاجه واستهلاكه على مدى عصوره، منذ "امرئ القيس" الذي قال[٤٠]:

أغرك مني أن حبـــك قاتلي وأنك مهما تأمري القلب يفعل
وما ذرفت عيناك إلا لتقدحي بسهميك في أعشار قلب مقتل

مرورا بالشعر العذري وغيره الكثير في الشعر العباسي والأندلسي وحتى أحمد شوقي، مما يعد بديهة في الشعر العربي لا داعي لمناقشتها. هذا بالطبع صحيح تماما، إذا كنا نقرأ المقول الشعري بمعزل عن علاقاته في النص، ذلك أن "محمد علي شمس الدين" – هنا – لا يتحدث عن حرب حب مجازية – على ما اعتاد الموروث العربي كما أشرنا – بل المدهش هو أنه فعلا يتحدث عن الحرب / الحقيقية، إذ نقرأ:

سألقي سلاحي إلى عابر ينحني لالتقاط السلاح

أقول سلاما
وأمنح للعسكري الذي لم يمت
حصيلة ما أكسبتني الحروب من الأوسمة
بكائي على صاحب مات (هل ينفع الدمع ؟)
أو صورة لانتصاري
وطفلا عثرت عليه يفتش بين النفايات عن أمه
فأطعمته جوع قلبي
وآويت غربته
وقررت أن أختم الموت بالحب أو بالغناء.

مدهش هذا الانتقال ! أوَ لم يكن الشاعر – إذ اعترف بنهاية الحرب– عازما أن تكون أولى جمل كتابته هي: (كتابة أني أحبك) مما خلق جوا من هيمنة الحب، وبما يعني أنه من الحرب فرغ ؟ ! فإذا بالشاعر المهزوم من عيني محبوبته سيلقي سلاحه، سلاح الحرب الحقيقية، ويشحن الشاعر متلقيه بشجن لحظة المهزوم حربا لا حبا. وإذا كان الشاعر يوهمنا بغسل يديه من أوزار الحرب، فإن نظرة إلى التركيب الذي اختارته مخيلته للتعبير عن إلقاء سلاحه إنما توحي بتورط الشاعر في الحرب من حيث لا يدري. إنه يلقي سلاحه إلى عابر ينحني ليأخذ هذا السلاح. والعابر هو أي إنسان تصادف عبوره لحظة إلقاء السلاح، كأن الشاعر يوحي بأن الإنسان العابر مصادفةً سيلتقط السلاح. ترى هل نحتاج إلى بحث عن وظيفة السلاح – سلاح الحرب – المُلْقى الملتقط في آن، أم أن إلقاء السلاح بداية حرب لا نهاية لها؟!.

وإذا كان الشاعر قد جنح للسلم إزاء معارك عيْنيْ محبوبته، والجنوح فعل أو حركة، وإن كان هنا جنوح القلب أو الود صوب السلام، فإنه إذ يذكر السلام في الحرب فإن ذكره له لا يعدو كونه قولا: (أقول سلاما). وإذا كان للنص أن يربط هذا (أقول سلاما) بما سبق للشاعر قوله (... بابا جديدا إلى الحرب أو للكلام) حيث أشار البحث إلى بعض التماهي بين الحرب والكلام، أفلا تكون جملة (أقول سلاما) تعني عكسها، أي الحرب، خصوصا إذا ما أعدنا التذكير بما أوحت به جملـــــــة (عابر ينحني لالتقاط السلاح). نهاية الحرب إذن خارج الإرادة، بل هي الحرب كامنة في السلام.

من الشائق أن الشاعر– المتقمص مشاعر المحارب– تحاصره الهزيمة واليأس. ومع حصار كهذا، فهو حريص على أن يمنح للعسكري الذي لم يمت حصيلة أوسمته في الحرب. لكن علينا التأمل قليلا في التركيب: (العسكري الذي لم يمت) فالشاعر سيمنح ما كسب من الحرب للعسكري الذي لم يمت، أي أنه يعرف العسكري ويحدده –هنا– بأنه الذي لم يمت. ألا يعني ذلك أن الجملة تستسر نقيضها: العسكري

الذي لم يمت بالتعبير عنه بهذه الطريقة: العسكري الآخر، غير الموجود، لأنه هو الذي مات. ثمة موت كثير في جملة (الذي لم يمت)! ونفي الموت – هنا – إثباته، أو أن المحارب الذي لم يمت تعني كأنه كان عليه أن يموت، لكنه لم يمت. وهذا ما يؤكده قول الشاعر بعدها مباشرة:

(بكائي على صاحب مات)

الشاعر بدأ قصيدته، أو بالأحرى المقطع الأول منها، برسم صورة داخل المحارب الحزين، وما قرّ في جوانيته، حيث قدم المحارب يقينه هو الداخلي، وحتى "الحب" معلوم أنه حالة داخلية، وأمام ذكره بكاءه على صاحب مات يصر الشاعر على الداخل، لكنه الداخل المشحون باليأس عبر استفهامه الموحي: (هل ينفع الدمع) ما فائدة دمعة لا تطفئ حر حزن، ولكنها الوحدة عقب موت الصحاب. هل للبحث أن يربط بين ما ذكره الشاعر من عجز عن الحب؛ حين قرر أن تكون أولى جمل كتابته (أني أحبك) ثم نفى قدرته على الحب ذاته: (شيبتني معارك عينيك – أجنح للسلم – هدنة) وكلها توحي لا بالعجز عن الاستمرارية في الحب فحسب، بل توحي أيضا بأن عجز المحب استسلام لقدر الوحدة. وها هي الحرب لا يذكر الشاعر فيها ممن ماتوا إلا الصحاب. الوحدة هي قاسم بين الحرب إن اشتعلت، والحب إن شنت عيون المحبوبة معاركها، فجنح المحب للسلم، وهادن وابتعد.

لنقرأ إذن جدلا آخر بين الحب والحرب: الحب متعته اشتعال، ولا متعة في الحرب إلا خمودها، لنكون أمام محارب انطفأ مرتين: مرة حين أطفأ اشتعال حب، والأخرى حين اشتعلت الحرب فأكلت الأصحاب، وكلا الفعلين على ضديتهما يقود إلى سبيل واحد: الفرقة والوحدة.

وعلى عادة الشاعر في التأسيس والسلب يؤسس ويسلب ما أسس فاعليته. فقد أسس أول أوسمة الحرب (البكاء على صاحب مات) ثم يكمل قائلا: (أو صورة لانتصاري) ذاكرا الصورة دون تفاصيل أو تحديد، بل إن السياق التتابعي للنص الذي وردت فيه الجملة: (صورة لانتصاري) لا توحي إلا بعكس الانتصار، وإلا هل يقدم المنتصر بكاء على صاحب مات علامة على الانتصار؟! إن ورود الجملة بهذه الطريقة توحي بعدم اقتناع القائل نفسه بمدلولها. وهاهو يعطف على صورة انتصاره قوله:

وطفلا عثرت عليه يفتش بين النفايات عن أمه

فأطعمته جوع قلبي

وآويت غربته

فكأن العثور على طفل يفتش في النفايات عن أمه يجيء به الشاعر مرادفا أو متمما صورة الانتصار. وإذا كانت النفايات بقايا ما استهلك الإنسان، فإن الأم هنا (أم الطفل) صارت بقايا استهلاك نصر أو حرب. ولنتأمل أن الشاعر الذي ذكر عابرا "صورة انتصاره" لا يعيش أية أمشاج لهذا النصر. هذا ما يوحي به تعبيره: (فأطعمته جوع قلبي) حيث لا يعيش الشاعر – فاقد المحبوبة في معركة الحب،

وفاقد الأصحاب في معركة الحرب – إلا حالة جوع قلب. وعلى عادته في هذا النص يؤسس الإطعام (فأطعمته) ليهدمه وينفيه عبر قوله (جوع قلبي). الجوع صار طعاما، جملة شعرية، لكنها تتضح بمأساوية، وشجن يناسبان حال المحارب، الموسوم بالحزن. بل إن علينا أن نتأمل أيضا قوله: (وآويت غربته) وهو الذي ما فتئ يلمح لغربته ووحدته من الحبيبة، والأصحاب.

وبعد كل الذي ذكر عن تجربة حربه يعود إلى عبارة سبق له تكرارها؛ إذ يختتم مقطعه هذا بقوله:

وقررت أن أختم الموت بالحب أو بالغناء

فإذا ما كانت محصلة حربه هي ما سبق أتراه يستطيع حبا أو غناء؟ يبدو أن الشاعر ليس على يقين من حالته، أو هو نفسه يشكك في استطاعته. فالجملة المكررة: "قررت أن أختم الموت" لا تعني سوى أنه يعيش الموت حالة، أو صفة، فكيف يستطيع الخروج من الموت إلى الحب أو الغناء ؟!

٣/٢

كما ابتدأ الشاعر مقطعه الأول بنقطة من دمه على آخر السطر يبدأ مقطعه الثاني، ولكن مع فارق مهم. فالمقطع الأول كان الشاعر فيه لديه من اليقين ما يعادل حجم الاعتراف بما في يقينه. أما المقطع الثاني فيطالعنا بالشاعر وقد أيقن بعدم يقين ما بداخله؛ إذ يقول:

نقطة من دمي على آخر السطر هذا ادعائي بأن الحروب
انتهت، وأن الدموع التي أثقلت جفن أمي
تجف بمنشفة الريح شيئا فشيئا

وإذا كانت نقطة الدم على آخر السطر في مستهل القصيدة قد تلاها خياران: خيار الحب، وخيار الكلام، فإنه هنا ليس أمامه خيار، بل ضاقت الدائرة شيئا ما. لم يبق للمحارب إلا التفكير في دموع أمه. دموع الأمهات ثقيلة على القلوب، وحيالها يدخل المحارب في العجز. إنه فقط ينتظر أن تجففها الريح. وكأني بالشاعر يختار صيغة "الريح" المفردة ليوحي باختياره هذا بجو العداء المحيط حتى في الكون الخارجي، إذ كما هو معلوم تحمل صيغة "الريح" بتركيبها المفرد، وبميراثها الاستعمالي، شيئا من العدائية[٤١]. وهذه الريح على عدائها وما تشير إليه من عذاب، تُتْرك لها دموع الأم لتجففها. بل كأن الشاعر يطيل من عمر هذا العذاب عبر قوله: "شيئا فشيئا". لن تجف الدموع إذن دفعة واحدة، ولن يتم التخلص منها مرة واحدة. وإذا كانت صيغة "الريح" تحمل شيئا من العذاب لا الرحمة، فإن الشاعر يضاعف العذاب والقسوة عندما تجتمع الريح بشمس "تموز" القاسية حرارتها. ونظرة إلى التركيب: (لا بد أن يشرب الصيف كل الدموع) سترى أن هذا الاختيار اللغوي لا يعني نهاية الدمع، أو حتى انتهاء أسبابه مع ادعاء الشاعر بنهاية الحرب، بل يستسر داخله فعل استمرار لدموع الأم، وإن زالت الدموع من على خدها، فهذا بفعل الريح، وشمس تموز، والصيف، أما داخل الأم من الحزن الذي أسال الدمع فإنه موجود، وألمه ذاته موجود.

وانتقالا من الإنسان الموجوع إلى خارجه يورد الشاعر الطير الذي لا بد أن يُطْلق أحلامه، حيث لا نرى الطيور منطلقة بلا حدود، بل ترى أمنية أن تنطلق أحلام الطيور. وعلى الرغم من شاعرية التركيب: (أن يطلق الطير أحلامه) فإنه لا أحد منا يدرك ذلك ويراه. (أحلام الطيور) لا تُرى ! يبدو أن الشاعر، الذي جعل نقطة الدم على آخر السطر، وجعلها مفتاحا للكلام، لا يتجاوز هنا أيضا الكلام. وعلى الرغم من ذلك فإن تعبيرات الشاعر تحمل إيحاءات الواقع / الكابوس لا الحلم، وعلينا تأمل قوله:

وأن يطلق الطير أحلامه
في سماء بلا ساحل
ولا نقطة للجمارك عند اشتباك الغيوم

يوهمنا الشاعر باختيار السماء والأعلى مكانا لأحلام الطير، لكن التأمل يرينا أن الشاعر صعد بالأسفل ليغشى الأعلى، فالسماء بلا ساحل، حيث أثارت السماء في جوانية الشاعر فكرة البحر والقاع، فصار خياله يصنع للسماء سواحل. ومرة أخرى على الرغم من جمال التعبير وشاعريته (سماء بلا ساحل) فإن السماء تخلت عن علويتها وسديمها، وثقلت مادتها فصارت ماء وبحرا.

وإذا ما كانت السماء تحمل في جوانيتها فكرة الانطلاق، فإن ورود السماء والتأكيد على خلوها من (نقطة للجمارك) يعني صعود خيال الشاعر إلى السماء حاملا معه فكرة الحصار لا الانطلاق. إن نقطة الجمارك تقع (عند اشتباك الغيوم). وبتأمل هذا التعبير نرى أن الشاعر يقدم الشيء خاويا مما هو له، فالغيوم إذ تشتبك تحدث الشرارة "البرق" المفجرة للمطر؛ مما يعني مقدم خصب وتوالد وانطلاق، لكنه هنا يجعل الغيوم إذ تشتبك تولد الحصار وعدم الانطلاق. ومن المدهش أن الشاعر الذي قدم اشتباك الغيوم نقطة للجمارك وليس تولد المطر؛ إذا به يتابع قائلا:

ولا بد من أن يبدأ العام
من نقطة في سقوط المطر.

فإذا ما كان المطر لن يجيء؟ فذلك إنما لأن الغيوم إذ تشتبك تولد عكس دلالتها؛ أي اللا مطر. ومن هنا نلمح نفيا لبداية العام رغم أنه ذكره، ومن الشائق متابعة بداية العام إذ تجيء لنرى أي سلب للدلالة:

أول العام:
ها قد فتحنا شبابيكنا للطيور الأليفة
وها تأخذ الطير أعشاشها
في ثقوب المدارس
أو في شقوق الحوانيت والأقبية

بداية العام شهادة حزن جديد، إذ هي دلالة النهاية لا البداية، فجملة (الطير تأخذ أعشاشها) جملة دالة بالبناء والإعمار والألفة؛ لكن ما إن نكمل قراءة المكان الذي اختاره خيال الشاعر لتأخذ الطيور فيه أعشاشها يفاجئنا التعبير (ثقوب المدارس...أو في شقوق الحوانيت والأقبية)

مراوغة هي لغة الشاعر عامة، لكن المراوغة تأخذ مداها حين نتوهم أن الشاعر يحل محل ما خلفته الحرب من ثقوب في جدران المدارس وحوائطها أعشاش طيور. وما أن يستقر وعي المتلقي على هذا التصور حتى يهز الشاعر–قليلا– ما تصوره المتلقي، حين ترد عبارة (شقوق الحوانيت والأقبية). فالثقوب في جدار المدارس يمكن تصورها على أنها ما فعلت الحرب، لكن الشقوق أو التشقق لا بد من قراءتها في سياق التداعي الذي هو خاصة الشعر –كما أشرنا– إذ التشقق يأتي متداعيا بعد ذكر المطر، ومعلوم أن غياب الماء محدث لتشقق الأرض، وهنا يمكن قراءة المطر بلا مطر –إن جاز التعبير– أو أن الحوانيت تتاجر في البوار. وليس بريئا خيال الشاعر حين يذكر "الأقبية" فالقبو مكان يوحي بالقدم وبالحماية، وتشقق القبو هو فقد القبو هويته الحامية، وأما ما يخص قدم الأقبية فإن اللاشعور عاجز عن تصور قبو متشقق. كل الأقبية على قدمها تحتفظ بشيء من طزاجة بنيتها. هل ثمة إيماءة خفية هنا إلى أقبية المخابئ التي تكون في الحرب؟! هنا نقول إن دفء الأعشاش وألفتها مفقودة حيث توجد. وهذا ما يتأكد للبحث إذ يكمل الشاعر قائلا:

إن في دندنات الصغار ودندنة البحر
سرا يغور إلى فرح الأرض أو للبكاء
ولكن هذا الشتاء الذي أثقلته السحائب
لم يستطع غسل حزني
ولم يستطع غسل كل الدماء التي في زوايا
الشوارع أو في زوايا العيون
وهذي العواصف لم تستطع محو
تنهيدتي في الهواء

لقد بدأ الشاعر بجملة توحي بالبدهية وعدم قبول نقضها، فهي قول أشبه بالحقيقة في عدم قبولها التغير. نعم دندنة الصغار ومحاولتهم الغناء وكذا غناء البحر يحمل أسرارا من الإنسان والطبيعة. هذا السر يتعمق إلى الفرح. لكن الشاعر المغرم بتأسيس شيء كي يهدمه سرعان ما تعاود لعبته الظهور. فهذا السر يغور إلى فرح الأرض أو للبكاء! وقد يحمل عطف البكاء على الفرح أن البكاء هو بكاء فرح، فكثيرا ما تقر العين بهذا النوع من البكاء. لكن الشاعر قال (سرا يغور) والفعل يغور من إيحاءاته الجرح الغائر العميق. إلى هنا والمسألة عادية لا تعدو كونها تداعيات لغة الباحث لا الشاعر. ولكن ما أن نكمل القراءة أو التداعي حتى نعلم انحياز الشاعر للجرح:

ولكن هذا الشتاء الذي أثقلته السحائب
لم يستطع غسل حزني
ولم يستطع غسل كل الدماء التي في زوايا
الشوارع أو في زوايا العيون

ثانية يشدنا الشاعر صوب لغته، التي تؤسس عالما سرعان ما يحمل نقيضه داخله. فالشتاء مثقل بالسحائب، والسحائب حين توصف بالثقل فإنها لا بد واعدة –ولو من باب الكمون لا التحقق– بالمطر. لكن الشاعر الذي سبق للبحث الإشارة إلى تقديمه مطرا بلا هوية مطر، يشعرنا بالمطر هنا عبر قوله: (غسل) التي تعني تحول السحائب فعلا إلى مطر، لكنه مطر وإن انهمر فأنى له أن يتسلل للداخل لغسل حزن المهزوم. لنربط ذلك بقوله: (هذا الشتاء...) ولنتأمل أنه سبق له أن أمل من الصيف أن يشرب الدموع "دموع أمه". ويبدو أن ما عجز الصيف عنه يعجز عنه الشتاء. يبدو أن عبارة: (الشتاء أقدم الفصول، وأكثرها حزنا) كما يذهب باشلار[٤٢] صادقة تماما هنا.

وإذا كانت أمطار السحائب – وهذا منطقي – لم تتسلل للداخل لغسل الحزن، فإنها أيضا ما حققت فعلا في الخارج، ولم تغسل الدماء التي في زوايا الشوارع. لكن الشاعر يدهشنا حين ينقل المفردة (زوايا) لتكون قنطرة توحد بين الجامد والحي، للشوارع زواياها، وللعيون مثلها. ولنلاحظ أنه لم يحدد العيون بأنها عيون إنسانية، بل تركها مفتوحة، أترى شخصت العيون فجمدت بلا حياة كما الشوارع؟ يبدو أن ذلك صحيح هنا.

الأمطار ابنة السحائب لكن العواصف تصاحبها. ويبدو أن الشاعر كما قدم عجز المطر عن غسل الحزن والدماء يقدم عجز ما يصاحب المطر من عواصف عن محو تنهيدة – يبدو أنها قديمة ممتدة – من الشاعر.

العجز إذن ملمح الأشياء في هذا المقطع، والحزن سيد مشاعره.

٤/٢

لقد بدأ الشاعر في مقطعه الأول معترفا بنهاية الحروب، وجاء مقطعه الثاني حاملا ادعاء لا اعترافا بنهاية الحروب. ويطل علينا المقطع الثالث –أيضا موشوما بنقطة من دمه– لكنه يحمل أمنية الحلم بنهاية الحروب. ومن نافلة القول: أن الأحلام بقدر ما هي أمنيات فإنها تعبير عن إفلاس حاضر من دلالة تحقق ما يقف الإنسان عند حدود الحلم به. إن عبارة الشاعر: (أحلم أن الحروب انتهت) إن هي إلا إثبات للحروب أنها لم تنته! ومن الشائق أن الشاعر يواصل حلمه / الهروب؛ فيتوهم أنه يعد عدة الحياة، وأنه يعيشها حتى النخاع. وبشيء من تأمل نقرأ –في هذا الشغف لأن يعيش الحياة حتى النخاع– شيئا كثيرا من دلالات الهزيمة، وشيئا أكثر من دلالات الانكسار. تساقط الوجود وتسربه عنوان صالح لهذا المقطع،

وجوانية الشاعر من حيث تريد أن تحلم بعيش ترف للحياة تؤكد الحزن الطافح. الشاعر أو المحارب عاجز حتى عن عيش حلم يقظة. فهو– هنا في حلمه – يخرج للبحر، البحر القديم والبحر بدلالات العمق والماء والجريان وعدم التوقف، البحر رمز للغسل والتجدد. لعل البحر يحقق ما عجزت السحائب عنه! عل البحر قادر على غسل همه! فإن كانت السحائب –كما أشرنا– بما ثقلت من مطر لم تستطع غسل حزنه، فإنه يأوي إلى البحر لا ليغسل ما عجزت الأمطار عنه بل ليودعه هم قلبه. يبدو أن الهموم صارت أمانات تودع، أو أسرارا يؤتمن عليها البحر بما ضم من عمق وقدم. البحر إذن يأوي إليه الشاعر كي يشركه همه، ويبثه ما عجز القلب عن حمله: (أمضي إلى البحر أودعه هم قلبي).

إن الشاعر العربي المعاصر وريث شاعر عربي قديم كثيرا ما طوف فوق الرمال، وكثيرا ما بكى فيها أطلاله، ولكأن الرمل مسكونة بالحنين ومملوءة وجعا عربيا. الشاعر المعاصر– وإن اختلفت الجغرافيا فأوى إلى البحر– فإن للرمل لديه حضور الشجن. هذا ما نقرؤه في قول الشاعر، الذي لم يختر من البحر إلا شاطئ الرمل:

وأندس تحت الرمال التي لامست ذات يوم
أصابع رجليك
أو لامست ظهرك النار فيها

لقد تعودنا في شعرنا العربي استنطاق الرمال بذكرى من عبروا عليها من الأحبة. وعادة ما تكون منمنمات أو أشياء صغيرة مفجرة لكل اللحظات/ الحلم التي طالع فيها المحب هذا المكان الذي سكنته ذات يوم هذه المحبوبة. الشاعر هنا يبدو أنه يستغل "التيمة" –"تيمة الرمل" المفجر بذكريات من عبرن فوقه وسكن فيه– لكن الحبيبة العربية المعاصرة (بفعل الحرب) لم تخلف وراءها طللا، ولم تترك أثافي في الربع. فقط لامست، مجرد ملامسة من أصابعها لهذي الرمال. مريرة هي العبارة: (لامست ذات يوم أصابع رجليك)! إنها ما أقامت، وما خلفت، هو فقط مرور عابر، والأقدام عجلى في خطاها، ربما من فزع.

وإذا كان الشاعر القديم قد عاش شجنه الطللي –إن جاز التعبير– عبر جدلية الـــ"هنا" والـــ"هناك"؛ حيث كان الشاعر القديم يبكي حبيبة غابت من "هنا" لكن غيابها هنا لا يمنع من وجودها هناك، فإن "محمد علي شمس الدين" يبكي حبيبة عربية غائبة هنا وهناك. أترى يضيف المحارب وساما جديدا من حصيلة ما أكسبته الحروب من الأوسمة؟ وسامه الآن مر، مرارة الحبيبة التي أكلتها نار الحرب:

أو لامست ظهرك النار فيها.

لقد كان الشاعر العربي القديم، وإن غابت المحبوبة، وقضى من الذكرى حقها فتذكر، تحضر الحبيبة المغادرة متوجة بجمال ربما منه ثغر باسم، فقد تغيب الحبيبة وتحتفظ الذاكرة بذا الثغر في ابتسام

لا يغيب. شاعرنا المعاصر في نصه هذا يستحضر صورة الحبيبة مفعمة بالألم والبكاء، وكأني بمحمد علي شمس الدين هنا، الذي سبق له أن قدم نفسه باكيا على "صاحب مات"، يقدم الحبيبة هذه المرة داخلة في بكاء العجز والألم، فها هو يقول إثر ملامسة النار ظهر الحبيبة:

وألقاك عند الشواطئ تبكين
والموج يخزن خفق دمائك تحت الرذاذ
وحين تمر خيول من الماء تأتي وتمضي
تنامين تحت انكسار الزبد
وفوق انكسار البكاء.

لكأن الشاعر واقع تحت سطوة فعل بكاء الحبيبة، فيوسع للبكاء مساحات، تحيط الحبيبة وتعم المكان. أو كأنه يملأ المكان بالبكاء كي يعم الحبيبة من حولها ومن تحتها وفوقها. فإذا ما كان همه لقاء الحبيبة تبكي عند شواطئ البحر، فإن موج البحر نفسه يخزن من دماء الحبيبة تحت رذاذه.

لقد ورثت الذاكرة من الحروب صورة خيول تكر أو تفر. محمد علي شمس الدين وكأنه غشيت ذاكرته صورة الحرب؛ فاستدعت خيولا، لكنها خيول تأتي في إطار صورة الحبيبة التي عمت دماؤها رذاذ البحر؛ من هنا جاءت خيولا من الماء. ولكن الحبيبة نفسها تعيش ألم الحرب؛ فتلوذ مختبئة من هذه الخيول، فتحمل جرحها وما سال من دم منه وتنام من فزع محتمية بما لا يحمي (انكسار الزبد) أو (فوق انكسار البكاء). يبدو أن الشاعر يؤسس جمالية للانكسار؛ كل شيء له انكساره زبدا وبكاء، وقبله وبعده حبيبة منكسرة.

إن البحث بصدد تناول فكرة الحب والحرب في هذا النص. وهنا يتجلى للبحث أن الحرب لم تكن في سبيل الحبيبة أو إثباتا لرجولة، بل الحرب ضيعت الحبيبة، وصارت شاهدا لرجولة عربية مسلوبة؛ رجولة لا تملك إلا أن تطالع الحبيبة ساعة فنائها أو بكائها. والعربي لا يملك إلا التذكار والتأسي على حبيبة، هو أصلا ليس جديرا بها؛ لأنه لا يستطيع حمايتها، كيف يمكن أن يحب إذن ؟!

٥/٢

(١ /٥/٢)

لقد قدم الشاعر "نقطة من دمي على آخر السطر" وقد تكررت مرات ثلاثة، صانعة نسقا ثلاثيا، وفي كل مرة "تأتي نقطة من دمي" حاملة دلالة الختام طبقا لقوله: (على آخر السطر). ولم يكن ذا الختام إلا موتا وتحطم قلب، ودموعا منهمرة من عيني أمه. وأخيرا جاء الختام مشحونا بحلم انحل في كابوس ليكرس موت الحبيبة، والعجز عن حمايتها، بل تحول دم الحبيبة إلى مفعم لرذاذ البحر، ومكونا من مكونات زبد الموج؛ على ما في هذه الصورة من دم عربي بلا ثمن، لأنه صار في زبد (قد يذهب جفاء).

في المقطع الرابع من القصيدة ينحل النسق / الختام ليحل محله نسق البدء – إن جاز التعبير – حيث تأتي نقطة الدم في هذا المقطع (في أول السطر) وليس في آخره، مما يعني أن الشاعر سيؤسس ما يمكن تسميته بـــــ "القرار" أو "ما سوف يأتي" من رؤيته؛ بعدما قدم رؤية "الماقبل". ويبدأ الشاعر مقطعه بقوله:

نقطة من دمي على أول السطر
(شمس المساكين) تغفو
والبراكين مغلولة في القبور
ولا بد من قول سر دفين
مرة جاء مروان من غوطة الشام في آخر الليل
ألقى على قبره نظرة
وألقى قليلا من النار فوق العظام
وحين استفاقت مفاتيح أغلاله
وحطمها واحدا واحدا
آوى إلى أمه في الخيام
وأغفى زماناً على صدرها

قدم الشاعر عبر"نقطة الدم على آخر السطر" ما يمكن أن نسميه صورة عن ذاته حبا وإحباطا وعجزا. صحيح أنه قدم موت الصاحب، ودموع الأم، واحتراق الحبيبة، لكن الصاحب والأم والحبيبة ليسوا خارج الذات، إنهم ضمن الداخل الحي منها، ولم تكن دموع الأم أو موت الصاحب، أو انهيار الحبيبة إلا مؤسسة عجز الذات وعجز اللحظة.

في هذا المقطع يبدو أن الشاعر (بعد أن وعى ذاته ومحبطاتها) يتطلع إلى ما هو خارج الذات. ولكن يبدو أنه – كما يفرض المقام واللحظة معا– يقدم أبعاضا من الكون والمحيط لحظة تنهار وتتهدم، أو تتحول عما عهد فيها. إنه يقدم الشمس لكنها ليست شمس الكون المضيئة والمتجلية على الجميع. إنه يقدم شمسا خاصة هي للمساكين دون سواهم. ويبدو أن حول المساكين وقوتهم – إذ لا حول لهم – قد انتقلا إلى هذه الشمس؛ فهي شمس تستكين وتغفو، بل الإغفاء فعل حاضر معيش. وانتقالا من الأعلى "الشمس" إلى الأسفل تختار مخيلة الشاعر البراكين. وإذا كانت البراكين تحمل في ذكرها جدل الكمون والثورة والفعل المدمر، فإن الشاعر يقدم البراكين – كما الشمس – موسومة بالعجز؛ فهي (مغلولة في القبور). ما زالت المخيلة ترى العمق في البراكين أصلا، لكنه عمق القبور. ويكرس الشاعر العجز في البراكين؛ إذ لا تكتفي مخيلته بكونها براكين في القبور، إنما هي أيضا مغلولة فيها.

وإذا ما كان البركان – كما أشار البحث – كمون ثورة، وإن كان الشاعر قد سلبها ذلك، فإنه يقدم بركانه هو الداخلي الذي ينفجر معلنا عما يكتم صدره من أسرار؛ فيعلن أنه

(لا بد من قول سر دفين)

فإذا ما نظرنا إلى هوية ذلك السر لاحظنا أنه يتعلق بمجيء شخص يذكر الشاعر اسمه: "مروان". ويبدو أنه حميم لدى المحارب الحزين، والذي يستعير الشاعر لسانه في النص، وكلنا يعلم أن المجيء فعل حضور، ويحمل في داخله دلالة تحقق الجسد حضورا وتجليا، بل إن الشاعر يقدم هذا المجيء كأنه عادة وتكرار عبر قوله: (مرة جاء...). ويوحي المكان الذي جاء منه "مروان" بألق حضور أيضا؛ فهو قادم من "غوطة الشام" بكل دلالة المكان هذا على الخضرة والثمر. الشاعر إذن يؤسس مجيئا يوحي بكل ألق الحضور، لكنه يفاجئنا بأنه يقدم هذا المجيء غيابا؛ وذلك عبر أفعال "مروان" المفعمة بالغياب؛ إذ إنه يجيء منجزا فعلا يكسر كل ما يتوقع الذهن والعقل، إذ (ألقى على قبره نظرة)! ونفيا لأي توقع بأن مروان سيلقانا مثله مثل كثير ممن يهيئون وهم أحياء قبورهم التي سوف تحتوي يوما رفاتهم فإن مخيلة الشاعر تجعلنا نلقاه بعد نظرته على قبره: (ألقى قليلا من النار فوق العظام). فإذا ما كانت النار قد لامست ظهر المحبوبة – في المقطع الثالث – فإن مروان لا يحرق ذاته بيديه، بل يفعم الشاعر فعل الإحراق بدلالات عدائية أكثر حين يحرق "مروان" عظامه. لكن الشاعر يدخلنا جدلية خاصة تتعلق بالفعل "المازوكي" وإيذاء الذات، وكون هذا الإيذاء يشكل خلاصا وتحررا، فما يترتب على ذا الفعل (الذي لا يمكن حدوثه أصلا) هو ما يتجسد في قول الشاعر:

وحين استفاقت مفاتيح أغلاله
وحطمها واحدا واحدا
آوى إلى أمه في الخيام
وأغفى زمانا على صدرها

إن مفاتيح أغلاله تستفيق، فيحطمها متخلصا منها، واحدا بعد الآخر. على أننا إن تأملنا التعبير (استفاقت مفاتيح أغلاله) نجد أن الفعل يبدأ من جانب الأغلال نفسها، فهي التي تستفيق وليس مروان، وإن كان مروان هو المحطم لها في النهاية. الشاعر يجعل هذه الأغلال كانت حائلة بينه وبين أمه، ذلك أنه عقب تحطيم أغلاله يأوي إلى أمه. وعلى البحث أيضا تأمل تعبيرات الشاعر، فثمة أم للشاعر التقيناها في المقطع الثاني كان ميسمها الدموع. هذه المرة أم مروان موجودة في الخيام، بكل ما يعنيه وجودها في الخيام من عدم الاستقرار، خصوصا إذا ما علمنا أن مروان (جاء من غوطة الشام)؛ أي من أرض زراعية، أعلى سمات السكنى فيها البناء والاستقرار وليس الخيام، أترى يضيف الشاعر بهذا صورة للشتات، أم أنه الواقع العربي صار موسوما بالخيام؟ على أية حال يرسو قلق مروان على صدر أمه،

ويستسلم للإغفاء الطويل على صدرها؛ هذا ما نلمحه من قول الشاعر: (وأغفى زمانا على صدرها). أترى صار مجرد الالتحام بالأم والعودة إلى صدرها محتاجا إلى ثورة، وتحطيم أغلال، أم أن الشاعر يوحي بذلك إلى بساطة أحلامنا (نحن العرب) ومشروعيتها في الآن ذاته، ومع ذلك محال تحقيقها؟ ربما.

(٢ / ٥ /٢)

لكأن السر ينتج مثيله ! وإذا كان الشاعر قد طالعنا بصورة مروان الذي يلقي على عظامه قليلا من النار منتهيا، أو على الأدق مبتدئا بها؛ فإن الشاعر ينتقل إلى سر جديد، أو تشكل جديد من تشكلات مروان، يختار له الشاعر المقابل الضدي للنار أي "الماء". وعلى الرغم من دلالات الماء –البدهية– على الحياة إلا أن الشاعر يدخلنا عبر الماء في شجن وحزن جديدين. يبدو أن أسرار المحارب كلها محبطات؛ إذ نطالع قوله:

ولا بد من قول سر دفين
مرة صار مروان نهرا
ولكنه ضل مجراه فاستوعبته الحقول
وظلت نواعير حمص تغنيه حتى الأفول
وقيل تولول
قيل بأن النواعير تعلك أحشاءها
ولا تشرب الماء

الشاعر مواصل طريقته – في هذا النص – حيث يقدم وجودا موحيا بالاكتمال، لكنه سرعان ما يهدم هذا الوجود، فـ"مروان": (قد صار نهرا)، ومعلوم دلالة النهر على الجريان، والتجدد، والحياة، فضلا عن كون الماء "الذي يضمه النهر بين ضفتيه، وهو له مجرى" أصل كل شيء حي. لكن الشاعر يسلب النهر، الذي صاره "مروان" دلالاته. فإذا كان النهر وجودا مختزلا في الجريان والاستمرارية، فإن المخيلة الحريصة على التأسيس ثم الهدم، تجعله نهرا (ضل مجراه). وإن كان ثمة بديل من ضلال المجرى متشكلا في استيعاب الحقول له، بالطبع بدلالات الحقول على النماء والخضرة والحياة، فإن الشاعر يفاجئنا بأن الماء الذي استوعبته الحقول كأنه ضل ثانية، إذ لا تطالعنا صورة خضرة أو ثمر، بل صورة سواقي حمص أو نواعيرها وهي تغنيه حتى أفوله. الشاعر لا يختار من الماء إلا غيابه ونقصانه، بل كأن المخيلة قد استشعرت دلالة البهجة في فعل السواقي (تغنيه) فحرصت على أن تنحو بالبهجة إلى ضدها، عبر اصطناع رواية أو رؤية أخرى لهذا الغناء، وذلك حين يكمل قائلا: (وقيل تولول). وانحيازا إلى الولولة لا الغناء لا تنتهي الصورة عند حدود الولولة، على ما فيها من حسرة على مفقود، بل يُضاف لها رواية أو تصور آخر لفعل السواقي عبر قوله:

(قيل بأن النواعير تعلك أحشاءها
ولا تشرب الماء)

فالسواقي لا تشرب الماء، ولا تكون حركة دورانها عبر ما فيها من ماء، بلا تكون حركة الدوران علكا ومضغا لأحشائها، السواقي تستهلك نفسها وتأكل لدنا حيا منها، يبدو أننا بحاجة إلى تخيل لرؤية سواقٍ تتألم وتئن.

إن مروان هو الماء الذي ضل، ودخل في أحشاء السواقي، هنالك يكون الشاعر قد قدم "مروان" معتصرا وممضوغا، وسر مروان الدفين وما جناه من كونه نهرا إنما هو ألم واعتصار.

(٣ / ٥ /٢)

بعدما قدم الشاعر صورتي مروان، أو سرَّيه عبر الثنائية الضدية: "النار، والماء" وكلاهما تمخض عن ضياع وتبعثر لهذا الموجود الإنساني، ينتقل الشاعر إلى السر الثالث. ومن الشائق أن تشكل مروان فيه سيكون إنسانا، وليس كائنا من كائنات الكون؛ إذ نطالع قول الشاعر:

هل أكشف الآن سرا أخيرا
تقمصت مروان منذ الطفولة

فإذا ما كنا في الشعر نعي أن ضمائر الـــ "هو" و الـــ "أنت" قد تختفي الذات خلفها، متخذة من مرجعيتها قناعا للتعبير عن رؤية الأنا المتكلمة لعالمها، فإن الشاعر هنا يقدم جسدا واسما هو "مروان". وإذ يتقمص المتكلم – المحارب الذي يستعير الشاعر لسانه – فإن الاثنين (الشاعر والمحارب) هما ذات مروان. ومن ثم فما كان عليه مروان هو عينه ما كان عليه هذا المحارب الحزين، فما الذي تقدمه لنا هوية مروان الجديدة، ذلك ما سوف يلقانا في قول الشاعر:

(ومروان طفل عثرت عليه يفتش
بين الخرائب عن شكله
فأطعمته جوع قلبي
وآويت غربته
وعشنا معا نأكل العشب والشوك
أو نرتدي وبر الإبل تحت الخيام
وعشنا معا في الحوانيت
أو في صعاليك وادي الظلام
وأحببته
قلت إني أحبك أنت

ولا شيء غيرك)

التقمص معايشة وإعجاب بمن نعايشه. والذي يعايشه (المحارب الحزين) منذ طفولته هو طفل عثر عليه حين كان يبحث عن شكل له بين الخرائب. والطفل المتقمص كان وقت العثور عليه بلا شكل، ولاذ إلى الخرائب عله يجد شكله فيها. وإذ تمنحه أو لا تمنحه الخرائب شكله فإن هذا الطفل قد اختار الخراب، أو فرض عليه صورة وشكلا له. وإذا كان بدهيا دلالة الشكل على خارج "مروان"، أو ما تلقاه العين منه، فإن داخل مروان لا يقل أسى؛ إذ إن المحارب (أطعمه جوع قلبه). فثمة إطعام ولا إطعام في آن، حيث إطعامه جوع، فإذا ما كان هذا الجوع جوع قلب فإن داخل مروان هو خواء القلب. وكأن الشاعر الذي جعل نصه على لسان محارب حزين وعلى حاله، يريد الإيحاء لنا بأن محاربًا مثله، يكون الخراب متأصل فيه منذ الطفولة، وخواء الداخل يعاد إنتاجه. فتقمص مروان منذ الطفولة –طبقا للتحليل ودلالة النص– هو تقمص الذات لذاتها: خرابا وخواء.

أما إذا ما انتقلنا مع الشاعر إلى عيشة مروان، التي هي عيشة المحارب في الوقت ذاته، رأيناها عيشة شديدة البداوة، إذ طعامهما العشب والشوك، ولباسهما وبر الإبل، تحت الخيام. وهنا نشعر كأن الشاعر–من خلال مروان والمحارب الحزين– يعيد إنتاج معيشة عربي قديم، وذكره الصعلكة يؤكد ذلك. غير أن البحث يرى أيضا ظلالا من صورة قيس بن الملوح الذي حوله حبه من الاستقرار إلى تيه البرية، وذلك اتكاء على التداعي في الشعر، إذ إن الشاعر سيقيم علاقة حب من طرف واحد من المحارب تجاه مروان، مما يدخلنا في رؤية جديدة فحواها: أن المجنون جن على إثر الحب وصار خرب الشكل، أما المحارب الحزين، بوصفه عربيا معاصرا، فإنه جاهز للخراب منذ الطفولة: (تقمصت مروان منذ الطفولة).

علاقة الألفة والود التي يستشعرها المحارب حيال "مروان" تدخلنا في حيرة استبدال المحبوب حال كونه مذكرا بالمحبوب المؤنث، خصوصا إذا ما أضفنا إلى ذلك ما سبق ذكره من أن ذات المحارب تتقمص ذات مروان. أترى تحب الذات ذاتها أم أنه إمعان في تشظي الذات العربية، الذي يقدمه شمس الدين في ذات تحتوي ذاتها ونقيضها؛ أي المذكر والمؤنث في آن؟ على أية حال مروان يتمرد على حب المحارب له ويهرب للخمر، ومن باب الحب لا يملك ذلك المحارب إلا نزولا على هوى مروان، وممازجة الخمر لكن الولوج للخمر يقدمه الشاعر ولوجا إلى الدم. وحيث إن ثمة علاقة أسطورية قديمة بين الدم والخمر فإن الشاعر الذي سبق له أن عاد إلى زمن الصحراء فيما يخص العربي –كما أشار البحث– يعود بهذه الصورة إلى ما هو أبعد. على أن تنامي الصورة لا يقف عند حد شرب دم المحارب بل إن لحمه أيضا يداف على خبز مروان، وكأن الشاعر يقدم هذا المحارب الحزين مسيحا جديدا يُشرب دمه ويؤكل لحمه، طبقا لقول المسيح المشهور لحواريه وتلاميذه: (كلوا لحمي واشربوا دمي)[٤٣]. ومادام

الشاعر قد دخل في دائرة القربان الذي يؤدى خلاصا للإنسان فإن الرأس حاضرة بمضمونها، وهذا ما يذكرنا برأس الحسين إذ نقرأ قول الشاعر:

ولما اتكأنا على شرفة الله
أبصرت مروان يهرب مني
ويجنح للخمر، مازجته
وشربنا معا كأسنا المر حتى الجمام
سقطت نقطة من دمي على طرف الكأس
فاهتز فيها الذباب
(ومروان لا يشرب دم إخوانه)
ولكنني ملزم أن أقول الحقيقة
إنه شارب
شارب
شارب من دمي للقرار
وها إن لحمي يداف على خبزه
ورأسي يطاف به فوق رمح لأعوانه

الدم، والمسيح، والحسين، رموز خلاص، وهو ما تنتهي به صورة المحارب الحزين. وإذا كان المسيح أسلمه –رغم علمه بذلك– بعض تلاميذه ورضي بذلك التسليم، وإذا كان الحسين قتل وحزت رأسه وسط تراخ وهروب ممن دعوه لتخليصهم، أترى يريد الشاعر أن يقول إن هذا هو الواقع العربي: الأعداء فيه هم الأهل ومن نحب أحيانا.

على أن ما يوحي بالمسيح ورأس الحسين هنا يجعل موضوعية القراءة تقتضي على البحث العودة كي تربط بين ما سبق تحليله من قول الشاعر: (شمس المساكين تغفو،... والبراكين مغلولة)، ذلك أن المسيح، والحسين كان فعلهما خلاصا للمساكين؛ فالبطولة رفع العبء عن العجزة والمقهورين، وليست إنجازا فرديا لبطل. هنا يكون الشاعر قد انحرف بمعركة الحرب صوب الجموع لا معركة الفرد، وهنا تكون الجماعية لا الفردية هي سمة الحرب التي يضيفها الشاعر، هنا تكون قضية المحارب القديم "عنترة" مثلا قائمة على الخلاص الفردي؛ أي لم يكن خلاصا لكل عبد في مثل موقف عنترة. الحرب للفارس مجد فردي، والحب بالطبع شعور فردي. هنا الحرب تأكل من لم يدخلها وتتخطف أحبة لا علاقة لهم بها: الحبيبة التي احترقت على شاطئ البحر لم تؤخذ أسيرة، ولم تشارك في معركة، بل كانت في فعل بريء، وأكلتها حرب، وهنا هل من يذهب إلى شاطئ بحر عليه حمل سلاح للدفاع عمن يحب ؟ أم أنها الحرب تأكل كل شيء ؟ !

(٢/ ٥ / ٤)

بالوصول إلى هذا الحد من الحسرة والأسى، ووعي الواقع / الموت والضياع لا يكون أمام هذا المحارب المنكسر الذي يستعير الشاعر لسانه إلا أن يضع نهايته بيديه؛ إذ لا اختيار أمامه سوى أن يعلن الرحيل بالموت خلاصا، وهو الذي قرر وحلم بأن يختم الموت بالحب، إلا أنه قدر المهزوم، الذي لا يملك سواه؛ هذا الذي نقرؤه في قول الشاعر:

ولكنني قلت إن الحروب انتهت
وأن الكلام الذي ما انتهى
لن يجر الكلام
وداعا
إلى آخر الأرض إني سأفرغ قلبي
وأسكب بين الحوانيت ما ضمه جسدي من دمائي
وأنصب روحي على شكل مشنقة
أشرب في ظلها القهوة المرة العربية
وداعا
سأطلق نحو السماء رصاصة رفضي
وداعا
سأدخل في رقصي العصبي الأخير
وداعا
وداعا

و
د
ا
عـــــــ
ا

فشمس المساكين آتية
وأسماؤها الحركية تجتاحني

هكذا ينسج الشاعر"المحارب" خيوط قراره النهائي وهو الوداع، أو على الأدق الفرار من هذا العالم، مطلقا كلمة "وداعا"، وكأنه يلقي ما في يديه ويولي الأدبار، مخلفا ما يرفضه خلف ظهره. ولما كانت كلمة

الوداع تحمل في داخلها بعدين: الأول: فعل الحركة والرحيل مع ما يستسره القلب من شعور، والثاني: وهو متعلق بالأول، إذ تتطلب الحركة أو الرحيل مكانا أو جهة. وعلى ذلك يختار الشاعر مكانا هو اللامكان في إطار ما عهدناه من الشاعر من التأسيس والهدم، إذ المكان المختار هو: (آخر الأرض) بكل ما تحمله هذه الجملة من حمل دال على النهاية، التي هي ليست نهاية فعل بل نهاية المكان الذي عليه يقع الفعل. وفي حركة ترددية – تجيدها مخيلة الشاعر– تتحرك المخيلة بين أنا المتكلم، خروجا من داخله إلى كيفية إنهائه وجوده في هذا العالم، فيأتي فعله متسقا مع "نقطة الدم"، التي طالعتنا في نصه، ذلك أنه يقرر إفراغ جسده مما فيه من دماء، وهنا يكون الدم المفرغ من الجسد ليس موتا فحسب، بل فعل احتجاج عنيف، ربما يأتي متساوقا مع ما ذكره البحث حيال ورود ما يوحي بصورتي: المسيح، والحسين، ويحمل ضمن ما يحمل دلالة تتجاوز دلالة الهزيمة إلى العبث وفقدان قيمة الأشياء، ذلك أن دم "المحارب" – حتى وإن كان مهزوما – لم يفرغ في أرض المعركة.

على أن ذا "المحارب" إذ يفرغ دمه، وتخرج روحه فإن الأكثر تجريدا، وهو "الروح" يتجسد ماديا مرئيا. وإذا كان ذلك اعتياديا في لغة الشعر، فإن الجسد الذي تأخذه "الروح" يبدو مدهشا وغريبا، إذ تأخذ الروح هيئة المشنقة، وكأني بالشاعر يصل بطريقته في تأسيس العالم بغية هدمه إلى أقصى حالاتها. الروح التي هي الحياة وأصل تنفس الجسد وتحركه تأخذ هيئة ما يستلب الحياة من الجسد. وتتنامى صورة الروح المشنقة، فيجلس تحتها "المحارب" محتسيا القهوة العربية. إن علينا تأمل التعبير (القهوة المرة العربية)؛ إذ تسبق صفة المرارة صفة العربية، وكأن المرارة تقود إلى العربي، أترى القهوة العربية أكسبتها المرحلة مرارتها، أم أن المرارة متأصلة فيما هو عربي ؟!.

وإذا كان المحارب قد عاد لإعلان عزمه على الرحيل، ومعه تأخذ كلمة (وداعا) حظها من التكرار مع كل تأكيد يطلقه لسان المحارب على الوداع، فإن هذا المحارب "المفرغ دمه من جسده، والمفكك الأوصال موتا" يستخدم الشاعر طريقة كتابة لكلمة وداعا تناسب حاله؛ وذلك عبر تفكيك الكلمة "وداعا"، وتقديم كل صوت لغوي من أصواتها على سطر كتابي قائم بذاته. وإذا كان الأصل لكي تتكون المفردة أن تأخذ أصواتها نسقا وطريقة أساسها اجتماع الأصوات، فالصوت المفرد لا يعني، ولا يعبر، فإن هذا (التمزيق) الشعري للكلمة إنما هو علامة أيقونية على تمزق الذات في هذا الوداع والرحيل.

(٥ / ٥/٢)

بعد ما أفرغ المحارب دمه من جسده هروبا أو احتجاجا، من حال الإفلاس العربي، لكأني به يعي أن الهزيمة في الحرب وما تبعها من هزيمة الحب، لا ينبغي أن تعلن نهاية الحب. هنا تحضر الحبيبة – بعدما كان قد قدمها والنار تلامس الظهر منها – مشكلة سندا وعونا ووعدا بالعودة من جديد. لكأنه يقدم "عشتار، التي أحيت ما مات من جسد تموز"! ففي وسط هذا العالم الخانق لا يكون أمامه إلا العودة للحبيبة لعل الأمل يتحقق في غد، إذ ينهي الشاعر قصيدته، موجها خطابه إلى المحبوبة قائلا:

وما زلت أزعم أني أحبك
وأنك أمي
وزادي
وعكاز قلبي
وطفلي الذي قطرته المرارات من ألف عام
وما زلت أزعم أن الحروب انتهت
وأن الكلام الذي ما انتهى
لن يجر الكلام.

من الشائق أن المحبوبة هنا التي يخاطبها الشاعر معلنا لها حبه هي التي صارت ملاذا ومأوى. إن المحب لا يقدم مفردات رجولته التي تعودنا أن يقدمها المحب للمحبوبة؛ فقد طغت مساحات الهزيمة وغطت كل شيء. المحب منكسر، ومن ثم لا يخاطب الحبيبة بمفردات طالما ألفناها في هذا المقام، إذ لا حديث هنا عن جمال امرأة وما فعل الجمال في لب رجل، بل الحبيبة هنا أم وكأن الشاعر يريد أن يأوي إلى صدرها. لقد طالعتنا أمٌّ في مستهل النص لا تكف عن البكاء، والشاعر "المحارب" يأمل من الريح والصيف أن يجففا ما انهمر من دموعها، ولكنه هنا يعلن للحبيبة أنها أمه، وكأنه يسألها عونها ومددها. إن على البحث أن يتأمل في التعبير (زادي) الذي يسم به المحارب حبيبته، ومعلوم أن الزاد يوحي بالقلة وعون الطريق، وكأن الحبيبة قد صارت الزاد وصولا إلى الغد. فإذا ما ربطنا قوله زادي بقوله: (عكاز قلبي) أدركنا أن المحارب قد خرج من المعركة منكسر القلب، وأن الحبيبة هي التي تلعب دور الحامي والمأوى والجدار الذي يستند عليه القلب المكسور. لكن الشاعر لا يقدم في الحبيبة السند المطلق إذ هي أيضا ضعيفة تحتاج من يسندها؛ وهي طفل المحارب وخلاصة زمن ممتد من المرارات، وكأن الشاعر يقدم المحبين "المحارب وحبيبته" وكلٌّ منهما يتكئ استنادا على الآخر. لم يعد المحب إذن هو الآتي عنوة متجاوزا أحراسا إلى حبيبته، ولا المباهي بفروسية ولا بما أجادت الكف من طعنات، إنما هو حبيب على مقاس المرحلة، حبيب يأمل من حبيبته أن تسند عجزه.

لقد أشار البحث إلى تقديم أبي تمام الانتصار في الحرب مختزلا في صورة امرأة تفترع، وتساءل البحث: ترى لو كان أبو تمام ابن مجتمع مهزوم هل كان خياله قادرا على اصطياد هذه الصورة؟. كان أبو تمام في إبداعه صورته تلك يصف ماعون مجتمعه –إن جاز التعبير– وبالقياس نقول إن محمد علي شمس الدين يصف أيضا ماعون مجتمعه.

٦/٢

بنهاية تحليل النص يرى البحث أن ثمة إعادة إنتاج لـــ "موضوعة" الحب والحرب، وأن هذا الإنتاج جاء في الآن نفسه منتج لحظةٍ أو مرحلةٍ الهزيمةُ فيها قدر العربي. على أنه من اللافت للنظر أن الموضوعة حين أنتجت في الشعر العربي كان العدو هو الذي تُشن عليه الحرب، وكانت المحبوبة هي التي يتوجه إليها القلب. كلاهما كان معلوما محددا بسمت الفرد والجهة. أما هنا في النص الذي قمنا بتحليله فقد لاحظنا أثر الحرب: دمار المحبوبة التي لامستها النار، لكن العدو تحول إلى بعض الذات (هذا ما أوحت به تشكلات مروان الحارق عظامه، والشارب دم من يحبه) بل الذات نفسها صارت مدمرة نفسها؛ إذ لا ترى الخلاص إلا خلاصا من حياتها، وإفراغ ما احتوى الجسد من دمائه، الروح صارت على هيئة المشنقة، والشراب العربي صار مرا، والمسيح المصلوب مرة واحدة صار دمه ولحمه طعام الكل، الحسين يطاف برأسه، الزمن العربي صار بئرا لا نهرا، وفي قاع البئر الدم العربي غطى المساحات وفاض عن حاجة المقتتلين.

المرض ليس فرديا، أعراضه فقط هي التي تتجلى على الأفراد، والأفراد مجموع مجتمع.

وفي سياقٍ العدو فيه على هذا السمت يأتي الخلاص خلاصا من الذات، والحب يصبح ضربا من المازوكية.

هو الحب والموت في الحرب الخاسرة، وليس هذا النص بيضة ديك الشاعر في هذه الرؤية، إذ تتواتر رؤية في نصوص أخرى. فهذا نصه (أناديك يا ملكي وحبيبي) يلقانا قوله[٤٤]:

غدا حين يأتي على فرس
مثل زهر القرنفل
وتلوين كفيك من شدة العشق
أو شدة الانكسار
غدا حين يأتي وحيدا
من الحرب أو من غبار السلام
فلا تقفلي الباب
أو تقفلي غرفة للكلام.

فهنا نستطيع فهم قول الشاعر المتحدث باسم مجتمع مهزوم، حين يقول، مفتشا ومتسائلا عن الحب العربي[٤٥]:

أهذا هو العشق، وا حسرتاه
.....
.....
لا قيس أحب ولا ليلى
عرفت وجها للمجنون.

***

الهوامش:

[1] طيب تيزيني: الفكر العربي في بواكيره وآفاقه الأولى، ج ٢. دار دمشق. دمشق ط أولى ١٩٨٢، ص ٣٦٧.

[2] السابق، ص ٣٦٧.

[3] السابق، ص ١٦٣

[4] السابق، ص ٤٤٥– ٤٤٦

[5] حول الجاحظ، واستغلاله الشعر للدفاع عن العرب في وجه الشعوبية، راجع على سبيل المثال: إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت ، ط ٣ – ١٩٨١ ص ٦٨ ، ٦٩.

[6] ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. دار المعارف، القاهرة، الطبعة ٥، ص ص ٣٢. ٣٣.

[7] حول السلوك العدواني الكامن في حميمية العلاقة بين الرجل والمرأة، راجع: سيجموند فرويد: ثلاث مقالات في الجنس، ترجمة د: سامي محمود، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٠، الصفحات: ١١٢ – ١٤٢– ١٨٨. وكذلك: أ. س. كون: الجنس من الأسطورة إلى العلم، ترجمة منير شحود، دار الحوار للنشر والتوزيع ، اللازقية سوريا – ط ٢ ، ٢٠٠١ ص ١١٠.

[8] J. A. Cuddon: A dictionary of Literary Terms. Penguin. p 60

[9] لسان العرب – ابن منظور. مادة (قتم)

[10] "بيت الحماية أو المأوى" من التعبيرات الأثيرة، المستخدمة بكثافة لدى جاستون باشلار في كتابه الشهير: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر –بيروت – ١٩٨٤.راجع على سبيل المثال ص ٣٦ ،٣٧.

[11] أبو علي القالي: ذيل الأمالي: طلب شرح مادة الشعف بالمهملة

[12] حول الأصمعي ومبدأ "الفحولة" راجع إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص ٥١، وحول الخليل واعتماده مصطلحات البداوة، نفسه ص ٤٧.

[13] ديوان امرئ القيس ص ٣٥، ٣٦.

[14] العبارة شهيرة جدا ومتواترة في كتب الأدب والنقد، على سبيل المثال: ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، مطبعة السعادة ١٩٠٧ ص ٦٠.) وبالطبع الفهم الشائع لها هو: أن امرأ القيس يبلغ غاية البراعة إذا وصف الصيد والركوب.

[15] ديوان عنترة، تحقيق ودراسة: محمد سعيد مولوي، المكتب الإسلامي ١٩٦٤، ص٢٠٧

[16] البيت:

ولئن سألت بذاك عبلة خبرت أن لا أريد من النساء سواها (الديوان ص ٣٠٨)

[17] نفسه، ٢٠٥

[18] نفسه، ٢٠٧

[19] نفسه،١٩٤

[20] تفسه، ١٩٥– ١٩٦

[21] نفسه، ١٩٨

[22] حول المغزى الجنسي للنار، انظر: جاستون باشلار: التحليل النفسي للنار، ترجمة: نهاد خياطة، دار الأندلس – بيروت – ط ١ – ١٩٨٤ – الفصل الرابع والمعنون ب: (النار والجنس) ص ٤٣: ٥٦.

[23] حول سيرة عامر بن الطفيل، وتهتكه: ديوان عامر بن الطفيل، برواية أبي بكر بن الأنباري، عن ثعلب، دار صادر – بيروت ١٩٧٩، وخصوصا مقدمة ابن الأنباري ص ٧: ١٢.

[24] يبدو أن بعض أخبار عامر أعدت إعدادا في فترات لاحقة؛ ردا على موقفه العدائي من الرسول عليه الصلاة والسلام ، ولربما كانت منافرته مع " علقمة بن علاثة " خير شاهد على التحامل الذي صاحب سيرة " عامر " حول هذه المنافرة: مقدمة ابن الأنباري للديوان ص ٩: ١٢.

[25] فما سودتني عامر عن وراثة أبى الله أن أسمو بأم ولا أب (الديوان ص ١٣.)

[26] حول رؤية غنيمي هلال، انظر: الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، دار نهضة مصر – القاهرة – د. ت، وحول رؤية وتفسير "الطاهر لبيب" انظر كتابه "سوسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذجا) ترجمة: مصطفى المسناوي، مطبعة قرطبة – الدار البيضاء. الصفحات: ٦٦- ٨٢-٨٣-٨٤ -٨٥ -١٠٦- ١٣٥- ١٨٥

[27] ديوان مجنون ليلى، جمع وتحقيق: عبد السار أحمد فراج، دار مصر للطباعة – القاهرة ١٩٧٩. ص ١١٧

[28] ديوان امرئ القيس ص ١٣.

[29] ديوان مجنون ليلى ص ٧٣.

[30] ديوان جميل بثينة، دار صادر – بيروت (تقديم: بطرس البستاني) ١٩٦٦. ص ١٢٤

[31] ديوان مجنون ليلى ص ١٥٦.

[32] حول احتواء المذكر على لاوعي أنثوي في داخل ذكوريته:

ـــــ كارل جوستاف يونج: جدلية الأنا واللاوعي، ترجمة نبيل محسن، دار الحوار للنشر والتوزيع – اللازقية – سوريا ط١ – ١٩٩٧. ص١١١ وما بعدها.

ـــــ جاستون باشلار: شاعرية أحلام اليقظة (علم شاعرية التأملات الشاردة) ترجمة: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت ١٩٩١. ص ٥٦ وما بعدها.

[33] ديوان أبي تمام، بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام – دار المعارف – القاهرة ١٩٦٤. ص ١٢: ١٥.

[34] نفسه، ص١٠– ١٢

[35] نفسه، ص ١٣– ١٤

[36] نفسه، ص١٥

[37] نفسه، ص ٤٧– ٤٩

[38] نفسه، ص٥٦– ٥٧

[39] محمد علي شمس الدين: غيم لأحلام الملك المخلوع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط ٢ – ١٩٨٣. ص ٥٠: ٥٧.

[40] ديوان امرئ القيس ص ١٣.

[41] تفرق اللغة العربية في الاستخدام بين الريح والرياح؛ حيث ترتبط الريح بالعذاب، والرياح بالرحمة ، ويحقق ذلك مجيء الجمع في آيات الرحمة، والواحد في آيات العذاب كالريح العقيم، و " ريحا صرصرا "، وفي الحديث كان يقول إذا هاجت الريح: (اللهم اجعلها رياحا ولا تجعلها ريحا). والعرب تقول لا تلقح الريح إلا من رياح مختلفة. (لسان العرب، مادة: ر. و. ح)

[42] جاستون باشلار: جماليات المكان. ص ٦٣.

[43] يرد في الإنجيل: " وفيما هم يأكلون أخذ يسوع الخبز، وبارك، وكسر وأعطى التلاميذ، وقال: خذوا كلوا هذا هو جسدي، وأخذ الكأس، وشكر، وأعطاهم قائلا: اشربوا منها كلكم لأن هذا هو دمي)، " انجيل متى، الإصحاح ٢٦، العدد ٢٦: ٣٠.

[44] محمد علي شمس الدين: أناديك يا ملكي وحبيبي. دار الآداب – بيروت ط٢ ١٩٨٤. ص ٣٢.

[45] محمد علي شمس الدين: قصائد مهربة إلى حبيبتي آسيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط ٢ ١٩٨٣. ص ٤٥.