

## الرمزية واللغة في ديوان «الشتاء القادم»

### إبراهيم داود

سبحر تناولي لديوان «الشتاء القادم» للشاعر إبراهيم داود في قضيتين أساسيتين : الأولى تتعلق بالمضمون الرمزي السائد في الديوان، أعنى رمزية «الشتاء القادم»، والثانية تتعلق بالشكل الفني، أعنى اللغة والصورة الشعرية. وحيث إنه من المستحيل فصل المضمون عن الشكل أو الصورة في أي عمل فني أدبي (اللهم إلا لأغراض التحليل)؛ فإبتنا سنتحدث عن الصورة عندما نتحدث عن المضمون، باعتبار أن الصورة الشعرية تسقط دائماً مضموناً ما؛ كذلك فإبتنا سنتحدث عن الصورة الشعرية عندما نتحدث عن اللغة، باعتبار أن اللغة هي أداة الصورة الشعرية.

وربما يبدو البحث في دلالة ورمزية عناوين الأعمال الفنية - بما في ذلك الأعمال الأدبية - وما يمودها من مضامين تمثيلية، ربما يبدو ذلك أمراً غير جوهري، خاصة بالنسبة للفن الحديث الذي أصبح ميالاً إلى اللاتمثيل. فالفن الحديث قد نشأ متأثراً بالثورة التي حدثت في مجال الموسيقى، أعنى الموسيقى الخالصة أو موسيقى الآلات باعتبارها فناً لا تمثلياً، أي فناً لا يتمثل موضوعاً مستمداً من الحياة أو الواقع ويكون قادراً بذاته أو بأدواته الخاصة - التي هي أدوات موسيقية خالصة - على التعبير عما يريد التعبير عنه دون تمثل لشيء أو موضوع محدد. وبهذا الاعتبار يمكن أن ننظر إلى فن التصوير الخالص: فاللوحة هنا لا تمثل سوى ذاتها من خلال الخطوط والألوان والأشكال التصويرية. وعلى نفس النحو فإن الشعر الخالص يكون بدوره بمثابة تشكيل خالص لصور شعرية من خلال تزواج الصوت والمعنى؛ فتشكيل الأصوات الموسيقية، وتشكيل اللون، وتشكيل الصوت والمعنى علاقات الكلمات داخل الجمل الشعرية هي ما يشكل الصورة الفنية، لا حاجة بنا بعد ذلك إلى أن نبحث عن أي شيء وراء هذه الصورة أو عن شيء تمثله هذه الصورة وترمز إليه في دنيا الواقع والحياة الإنسانية، وهذا هو ما يسمى بتجريد الفن من البعد أو الدلالة الإنسانية Dehumanization of Art.

ولذلك يُقال إن بيتهوفن لم يشأ - شأن غيره من المؤلفين الموسيقيين - أن يضع عناوين لسيمفونياته، وإن الذي فعل ذلك هم الناشرون والنقاد. وإن المصور ليفعل نفس الشيء، ولا ينبغي أن نعتد حتى بالعنوان الذي يضعه للوحة من لوحاته على أنه عنوان رمزي أو تمثيلي يشير إلى موضوع خارج اللوحة، مثلما فعل أحد المصورين حينما سألته إحدى السيدات عن لوحته المعنونه باسم «امرأة» فائتة: وأين المرأة في اللوحة؟ فأجابها قائلاً: إنها لوحة يا سيدتي وليست امرأة، وعلى نفس النحو يقال أحياناً إننا لا ينبغي أن نعتد بعنوان القصيدة الشعرية.

والمواقع أن هذا الموقف ينطوي على سوء فهم لدلالة الفن الحديث والدور الذي يلعبه في عالمنا، وهو سوء فهم تورطنا فيه بفعل اتجاهات النقد الحديث المتفرقة في نزعة شكلانية: كالنيوية والسيمبوتيقا وما إليها، وهي الاتجاهات التي تعاملت مع العمل الفني - بما في ذلك النص الأدبي - من خلال إطارات الشكل المجرد. والحقيقة أن الفن الخالص - موسيقياً كان أو تصويرياً أو شعرياً - كان وسيظل فناً تمثيلاً، فليس فن التمثيل هو فقط ما يكون تمثيلاً، وإنما كل ما يكون تمثيلاً ويكون رمزياً بمعنى ما، فحتى الفنون الخالصة التي تسمى أحياناً بالفنون اللاتمثيلية هي فنون لا تخلو أبداً - أو لا ينبغي لها أن تخلو - من تمثيل مضمون شعري وجداني أو تمثيلي يكون رمزياً ودالاً بطريقة تعبيرية تجريدية على الحياة الإنسانية. وهذا يعني ببساطة أن الفن وإن لم يتمثل موضوعاً خارجاً من حياتنا وعالمنا الإنساني، فإنه لا يخلو من تمثيل مضمون دال على هذه الحياة بلغته الخاصة. وإذا كنا نستطيع أن نبرهن على ذلك بالنسبة للفن الذي يتعامل مع الحجارة وهو فن المعمار، فما بالك بالشعر وفن الأدب عموماً الذي يتعامل مع الكلمات ويحيا بها وعليها.

وقد يكون من الملائم قبل محاولتنا إضاعة الرمزية في ديوان «الشتاء القادم» أن نوضح أولاً بإيجاز المعنى الذي نقصد به الرمز. إن كلمة رمز symbolon كما أظهرت لنا الدراسات العميقة في فقه اللغة - كانت في الأصل - فيما يبين لنا جادامر (١) - لفظاً اصطلاحياً يعني علامة تذكارية. فكان المضيف يقدم إلى ضيفه ما يسمى بعلامة الضيافة tessera hospitalis بأن يقسم شيئاً ما إلى نصفين فكان يحتفظ بنصف لنفسه،

ويعطى النصف الآخر لضيغه، فلو قدر أن يدخل بيت المضيف بعد مرور ثلاثين أو خمسين سنة واحد من نسل الضيف، فإنه يمكن مطابقة القطعتين معاً مرة أخرى في فعل من أفعال التعرف، فالرمز - بمعناه الاصطلاحي الاصلى - يمثل شيئاً ما اشبه بنوع من إذن الدخول كان مستخدماً في العالم القديم: إنه شيء ما نتعرف به - ومن خلاله - على شخص كان معروفاً لدينا من قبل والتعرف بهذا المعنى لا يعنى أن نعرف شيئاً جديداً لم تكن لنا به معرفة من قبل، وإنما أن نتعرفه على ما كنا نعرفه من قبل كما لو كنا نحيا فعلاً من أفعال التذكر لذلك الذى يضيع منا في شتات الحياة.

رمزية «الشتاء القادم»:

في ضوء هذا يمكن أن ننظر في ديوان «الشتاء القادم»: لنرى ما الذى يمكن أن نجد فيه من مضمون رمزي: إن المتصفح لشعر إبراهيم داود يستطيع أن يلمس دوماً عناء إلهام صورة رمزية للشتاء على أشعاره:

وتحن يمكن أن نلمس ذلك حتى في ديوانه السابق المعنون باسم «مطر خفيف في الخارج»: إذ نجد هنا إرهافاً برمزية الشتاء. ورغم أن الصورة الرمزية للشتاء هنا غائمة معتمة في قصيدة «هتاء دائم»: إلا أننا نلمس بداية لشكل ملامح هذه الصورة في قصيدتى «مطر خفيف في الخارج» و«القاهرة شتاء»: صورة الشتاء المقترن بالدفء، وهى صورة رمزية مجازية تقوم على المفارقة: فالشتاء مقتن دائماً بالبرد والمطر والبلل والرذاذ، ولكن هذا نفسه هو ما يجعله رمزاً للدفء أو لالتماس الدفء، فنحن لا نلتصمى الدفء إلا في الشتاء، ولا نحيا معنى الدفء إلا في الشتاء. يقول إبراهيم داود في «مطر خفيف في الخارج» (٢)

أتصحب تصف الغطاء .. وتخرج؟

أتشرب شاياً؟

وماذا إذا بلل الماء وجهك؟

وفى «القاهرة شتاء» يقول:

وبرودة تجتاح «بابه اللوق»

وشحوب امرأة تجيء مع الرذاذ

## مسألة

.. شربت حليباً دافئاً

هذه الصورة تتناسى في ديوان الشتاء القادم؛ لأن الدفء كصورة رمزية للشتاء يفصح هنا عن معناه العميق والحقيقي؛ فالدفء ليس هو مجرد الشعور بالدفء الجسماني، وإنما هو دفء العلاقات الإنسانية. فإزاء الشعور بالوحدة والعزلة والبرودة التي يفرضها الطقس الشتوي على المارة في الخارج أو على الأشخاص الفرادي، ومنهم الشاعر الذي يجلس وحيداً في المقهى شتاءً - في مقابل ذلك ينشق معنى التماس الدفء في الداخل .. في البيت أو البناية المملوءة بأسرة، وفي مقابل ما يفعله الشتاء خارج البناية يكون دفء العلاقات الإنسانية بداخلها. يقول إبراهيم دارود في شتاء الإسكندرية (٣):

لم يكن غير واحد يتنظف المقهى

وبعض السيّرة في الخارج

وأمطار تقشر البناية المجاورة

(البناية المملوءة بأسرة ودفء)

ونلاحظ أن الشاعر يضع هذه الجملة الأخيرة بين قوسين، وكأنه يدعونا إلى ملاحظة هذه المفارقة المترنة بالشتاء .. ولكن الشتاء القادم ليس كأي شتاء. ليس مجرد شتاء يشبه أي شتاء مضى، يقول (٤):

سيكون الدفء مختلفاً

في الشتاء القادم

بعد أن أفسدت الشتات التي مضت

المعاطف والأصدقاء

الشتاء القادم هو الحلم .. حلم الشاعر - مثلما هو الحلم الذي يسكن كلا منا - بالتغيير .. ربأن عالمنا أو أسلوب حياتنا سيكون أفضل مما هو عليه وما كان عليه في الماضي القريب، لأن :

الغناء سيهطل

الغناء القديم

فالحلم بالمطر أو بالغناء الذي سيهطل هو حلم روماتيكي بدفء العلاقات الإنسانية وبالحميمية وبتغيير تلك الحالة الاغترابية التي نحيهاها، وهو تغيير ممكن عندما تغنى عند هطول المطر:

للبلاد التي خربها الصيف

وجرد سكانها من الرحمة

فالشتاء الخالي من الدفء الحقيقي، أي الذي لا نجد فيه الدفء هو شتاء لا نجد فيه إلا معاطف بالية وصدقات فاسدة غير حقيقية، وهو عندئذ لن يختلف عن الصيف الجاف أو القبيح الذي يقضى على الأخضر واليابس.

ومطر الشتاء المجازي هنا هو جزء من الصورة الرمزية للشتاء المقترنة بالخصوبة والنماء والعطاء. وفي الأسطورة اليونانية القديمة أن السماء تزوجت من الأرض وكانت الأمطار هي الحيوانات المنوية التي خصبت الأرض. وربما تكون هذه الأسطورة في وعي الشاعر أو لا تكون، ولكن من المؤكد أن رمزية المطر فيها هي فكرة كامنة في وعي كل منا بطريقة غامضة.

الشاعر إذن يحلم بتحقيق الخصوبة والعطاء والحميمية في العلاقات الإنسانية، لأنه عندما يتحقق ذلك:

لن تجرحك - عندئذ -

جيوبك الخاوية

وسيكون الله سخياً معك

لتفرق الجيران بالورود

وربما تتزوج في الشتاء القادم وتنجب ثلاثة أطفال على الأقل

تجلس إليهم كل مساء

هذه التيمة الرمزية للشتاء المرتبط بألم بدفء وحميمية العلاقات الإنسانية تتردد أصدائها في قصائد أخرى بالديوان ذات عناوين مختلفة، ومن الأصداء البارزة لهذه التيمة الرمزية قصيدة «أيامنا الآتية» (٥): فهنا نجد أيضاً حلم الشاعر الذي لا يصحو بدفء البيت والأسرة في مقابل وحشة العالم التي تحيط بنا من كل جانب في صور لا تحصى تشبه العقبات التي تقف في وجه

أحلامنا الأضنة، أو حلمنا بالأمان مع الآخر الحقيقي الذي نجد أنفسنا فيه لا الآخر  
الذي يحثل الجحيم لنا بالمعنى السارترى، يقول:

كنا نعرفنا قبل شهر

وبسرعة

تشابكت يدانا

وعلى طول الطريق

تحدثت عن البيت

ذو الشرفات العريضة

وعن طفلين ..

وعن أيامنا الآتية

وكنت خائفاً

من أولئك الذين يقفون هناك

فى الجانب الآخر

صفاً واحداً

حلم إبراهيم داود بالعواطف الامنة يتبثق إذن داخل عالم موحش، فالعالم

كما يصوره فى قصيدة بنفس الاسم (٦) هو:

شرفة وحيدة

فى شارع طويل

وشاعر يركل الحصى

ويفتش فى دفتر العمر

والشاعر يتطلع إلى هذا الحلم كثيراً فى المستقبل الذى لم يأت بعد،

ولكنه يفتش عنه أيضاً فى الماضى، فى «دفتر العمر»، فى ذكريات الأيام

«المجملة»، وفى الحنين إلى صداقات وأماكن الماضى أو المقاهى التى كانوا

يلتقون فيها والنسى بغيرها الزمان كما فى قصيدتى: «حنين» و«المطعم

الشرقى».

وهناك بحث عن الأمان بعيداً عن الأعداء، وتطلع إلى الحياة فى سلام

وطمانينة في مكان أليف ومن خلال صناعات حميمة وحب حقيقي. فالشيء المشترك في كل هذا هو الألفة أو الشعور بالألفة في العالم حينما نرى أنفسنا أو نتعرف على أنفسنا في الآخر سواء كان هذا الآخر هو المكان أو الصديق أو الحبيب؛ وبذلك يتحقق لنا وجود حقيقي في هذا العالم الموحش الاغترابي الذي تكون الذوات فيه عدائية أو انعزالية، يقول في قصيدة «السلام» (٧):

علينا أن نكتشف أعداء واضحين

لنضربهم

أو نبعد عنهم

ونسهر في أماكن آمنة

مع اصدقاء نعرفهم

ونسكن في شوارع نعرفها

ونحب نساء يعرفتنا

ويخفن علينا

.. ومنتظرتنا

ونتذكر أننا - ذوات يوم - كنا مبهجين

.. ولنا صور تشبهنا

والجملة الأخيرة في هذه القصيدة تستدعي إلى أذهانتنا على الفور تلك الأسطورة التي يرويها أفلاطون على لسان أرسطوفانس في محادثة المأدبة، ليفسر لنا من خلالها الطبيعة الحقيقية لخبيرة الحب الذي ظل يفتتنا إلى يومنا هذا. فأرواحنا كانت تحيا هانئة في عالم المثل. وقد كنا في الأصل - مثل سائر الموجودات - مخلوقات كروية الشكل. ولكن الآلهة قد قسمتها بعد ذلك إلى نصفين لسوء سلوكها، ومنذ ذلك الحين، فإن كل نصف يحاول أن يصبح كلاً صحيحاً مرة أخرى. وهكذا، فإن كل فرد يكون كسرة أو علامة للإنسان، وهذا الترقب لأن يكون هناك نصف آخر يمكن أن يكملنا، ويجعلنا كلاً صحيحاً من جديد هو ما يتم تحقيقه في خبرة الحب.

ومن هنا أيضاً يمكننا القول بأن الصداقة - شأن الحب - هي إحدى

التنويرات على التيمة الرمزية الأساسية، وهي قيمة تتردد أصداؤها وصورها الشعرية في الديوان من خلال الحنين لها كذكرى ماضية، أو البحث عنها في الحاضر، والحلم بها في المستقبل الذي لم يأت بعد. وهي قيمة تتردد بالحاح كعنصر فعال في مواجهة اغترابنا ووحشتنا وشعورنا بعدم الألفة. ولذلك فإننا نجد أيضاً لدى إبراهيم داود دعوة إلى إزالة العوائق والجدران التي تحول بيننا وبين الانفتاح على عالم الأصدقاء الحقيقيين كما في قصيدة «الحوائط».

هذا فيما يتعلق بالمضمون الرمزي السائد في الديوان. ولا ينبغي أن يظن ظان أننا نقصد من وراء هذا النظر إلى قصائد هذا الديوان أو أي ديوان لشاعر آخر على أنها صور متماثلة، ولكن ما نقصده هو أننا يمكن أن نلتصم في ديوان الشاعر دائماً مضموناً فكرياً أو جملة من أفكار مترابطة تشكل معاً تيمة سائدة تعكس هم الشاعر وقضيته الملحة في مرحلة ما من شعريته. ويقدر خصوصية هذا المضمون يكون التنوع في الصور الشعرية التي تكون بمثابة تنويرات على هذا المضمون.

### الصورة واللغة الشعرية:

ولا شك أن هذا المضمون الرمزي الذي تسقطه الصورة الشعرية من خلال الجمل الشعرية القصيرة لقصيدة النثر هنا - هو ما يمثل القيمة الأساسية في هذا الديوان. ومع ذلك، فإن هناك قصائد عديدة في الديوان غارقة في تفاصيل الحياة اليومية وشتات الحياة الجزئية العابرة، على نحو تفتقر معه إلى صورة شعرية كلية معبرة، وتصبح كما لو كانت شتاتاً من حالات جزئية عابرة لا تعبر إلا عن ذات قائلها. ومن أمثلة هذا النوع من القصائد في الديوان: قصيدة «يوم الخميس».

وربما يقال إن الاستغراق في تفاصيل الحياة اليومية هو سمة من سمات قصيدة النثر، ومن ثم لا يكون هناك محل لاعتراضنا، غير أننا نؤمن بأن القصيدة أياً كان شكلها الذي نرتضيه ينبغي أن تكون في المقام الأول عملاً فنياً؛ وبالتالي لا بد أن تسودها صورة كلية معبرة ذات دلالة على شيء ما.

ولا اعتراض لدينا على أن تتناول القصيدة - أي قصيدة - جزئيات وتفصيل الحياة العابرة. بل إننا نؤمن بأن الشعر - بل الفن في مجمله - هو

تصوير للجزئى والعابر، ولكن شريطة أن نعى دائماً أن معجزة الفن ولغزه المحير فى نفس الوقت - تكمن دائماً فى أنه يصور الكلى فى الجزئى والعابر؛ وبذلك فإنه يثبت اللحظة العابرة ويرفعها إلى حالة وجود مثالى يتعالى على عرضيتها، وعلى ذاتية الشاعر. ومن هنا يمكن أن نفهم مقولة أرسطو المميقة: إن الشعر فيه فلسفة أكثر مما فى التاريخ؛ وهو يعنى بذلك أن الشعر يتعامل مع الكلى، بخلاف التاريخ الذى يتعامل مع أحداث ومواقف تعد جزئية وعرضية مهما كانت جيدة أو خطيرة.

غير أن وجود هذا النوع من القصائد فى الديوان لا يعنى خلوها من المضمون ومن هم أساسى نلتمسها فى كثير من قصائده على نحو ما أسلفنا.

أما عن اللغة الشعرية، فلا شك أن إبراهيم داود يتميز بلغة بسيطة واضحة تنأى به عن الغموض المجانى أو الفتعل مجانباً الذى يتورط فيه كثير من الشعراء الذين يكتبون قصيدة النشر. وأنا أقصد بالافتعال المجانى التكلف الذى لا تقتضيه اللغة الشعرية؛ فالغموض يكون مطلوباً فى حالات نادرة حينما يكون مقصوداً لأغراض جمالية يتطلبها الموضوع نفسه.

غير أن لغة إبراهيم داود - رغم بساطتها ووضوحها وقدرتها على رسم صورة شعرية - تخلو من الموسيقى الشعرية.. وهنا تكمن فى الحقيقة أزمة النشر فى أغلب صورها، وأنا هنا لا ألزم إبراهيم داود أو غيره من شعراء قصيدة النشر بضرورة اتباع الشعر المقفى، فليس من حق أى ناقد أن يحدد للشعراء ما هو الشكل الفنى الذى ينبغى أن يخشروه، ولكن من حقه أن يطالبهم بأن يكون الشكل دائماً شكلاً فنياً. والشعر لا يمكن تصويره بدون موسيقى، حتى وإن كانت هذه الموسيقى باطنية فحسب، أعنى موسيقى تتدفق بشكل إيقاعى سلس عبر اللغة، ومن المسلم به أن الموسيقى تكمن أحياناً فى انتقاء الكلمات نفسها بحيث لا نجد كلمة تصدنا داخل الجملة كما لو كانت نشازاً فى جملة موسيقية. وسأضرب هنا مثلاً على هذا النوع من «الكلمة النشاز» فى قصيدة لإبراهيم داود سبق ذكرها وبيان ما فى مضمونها من خصوصية، ولكننا لم نذكر الجملة التى وردت فيها هذه الكلمة، ففى قصيدة «الشتاء القادم» يقول:

الغناء سيهطل  
 الغناء القديم  
 لن تجررك عندئذ  
 جيورك الحاوية  
 وسيكون الله سخياً معك  
 لتغرق الجيران بالورود  
 وربما تتزوج في الشتاء القادم  
 وتنجب ثلاثة أطفال على الأقل  
 تجلس إليهم كل مساء  
 تعلمهم الرسم والقصة والغناء

كلمة القصة هنا أشبه بنشاز داخل الصورة الشعرية التي ترسمها اللغة هنا؛ فهي تتنافر مع صورة الحلم الحلم؛ بالحب والعطاء ووفرة المواطن والغناء والورود والرسم.

وأظن أن إبراهيم داود قادر على إبداع صورته الشعرية في لغة موسيقية، وسأضرب مثلاً على قدرته على هذه الموسيقية الباطنية في بنية الصورة الشعرية، وهي موسيقى تكمن أحياناً في تكرار كلمة أو مقطع على نحو يشبه تكرار وتردد الجملة الموسيقية بالآت متنوعة وبحركات موسيقية متنوعة في اللحن الموسيقي من حيث السرعة والبطء. وهذا المثال يتمثل في قصيدتين قصيرتين في ديوانه «مطر خفيف في الخارج»: في قصيدة بعنوان «علاقة» يقول (٨):

في كل مرة تقول:

لن أراك ثانية

في كل قبلة تقول

هل أراك ثانية

في كل ...

نلتقى إلى الأبد

وفي قصيدة «تردد» يقول (٩):

لم لا تهاثفها ماءً  
وتعيد ماء الورد؟  
لم لا تهاثفها صباحاً  
حلو صباح الورد  
لم تذكرها بصوتك؟!

إن جماليات اللغة هنا لا تكمن في موسيقيتها الباطنية، ولكن أيضاً في أن هذه الموسيقى ليست مفتعلة، وإنما هي جزء من نسيج الصورة الشعرية وما تسقطه من دلالات وإيحاءات.

ففي القصيدتين (وخاصة في القصيدة الأولى «علاقة») نجد نوعاً من التردد الصوتي للغة يتصاعد تدريجياً كما تتصاعد الجملة الموسيقية في السلم الموسيقي مرة أخرى. وهذا التصاعد يحمل معه تصاعد أو تناهي الصورة الشعرية وهي هنا صورة تروحي بالإستسلام الانثوي الذي يحدث على نحو تدريجي ليبلغ ذروته في لحظة معينة. وهذه الصورة الشعرية تكمن بعض من قيمتها في أنها ليست مجرد تعبير عن حالة ذاتية شبقية خاصة بالشاعر كما هو الحال في قصائد أخرى، وإنما تعبر عن حالة تأملية للشاعر إزاء موقف الجنس أو الحب المثقفي عند المرأة من خلال لغة موسيقية متجانسة مع بنية هذه الصورة الشعرية في تصاعدها الدرامي. وهذا ما يدفني إلى القول بأن الشاعر يمتلك القدرات التي تتيح له أن يمارس اللغة الشعرية الموسيقية. ولذلك فإنني أمتنى أن نسمع منه لغة مختلفة في الشتات القادمة.

د. سعيد توفيق

آداب القاهرة

## الهوامش

(١) Hans - Georg Gadamer, The Relevance of the Beautiful and Other Essays (Cambridge University Press, 1988), p. 31.

(٢) إبراهيم داود، ديوان «مطر خفيف في الخارج» (القاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع) طبعة أولى سنة ١٩٩٣، ص ٧.

(٣) إبراهيم داود، ديوان «الشتاء القادم» (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٦)، ص ٢٣.

(٤) ديوان «الشتاء القادم»، ص ١٠٥.

(٥) ديوان «الشتاء القادم»، ص ١٧.

(٦) ديوان «الشتاء القادم»، ص ١٩.

(٧) ديوان «الشتاء القادم»، ص ١٠٤.

(٨) ديوان «مطر خفيف في الخارج»، ص ٣٠.

(٩) ديوان «مطر خفيف في الخارج» ص ٣١.