مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

الشعر العربي المعاصر بالكويت
دراسات نقدية

الدكتور عبدالله أحمد المهنا

الكويت

2015

New1.indd 1 3/7/15 2:04 PM

التدقيق الطباعي

محمود إبراهيم البجالي

ريم محمود معروف

الصف والتنفيذ

أحمد متولي **أحمد جاسم**

علاء محمود

الإخراج وتصميم الغلاف

محمد العلي

حقوق الطبع محفوظة

هاتف: ٢٢٤٣٠٥١٤ ٩٦٥ +

فاكس: ٢٢٤٥٥٠٣٩ ٩٦٥ +

E-mail: kw@albabtainprize.org

New1.indd 2 3/7/15 2:04 PM

التصدير

عزيزي القارئ..

يسعدني أيما سعادة أن يكون كتاب «دراسات نقدية في الشعر العربي المعاصر في الكويت» للدكتور عبدالله أحمد المهنا ضمن إصدارات مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري في مهرجان ربيع الشعر الثامن الذي تنظمه المؤسسة في الكويت هذا العام (2015).

يتناول المؤلف بالدراسة والتحليل بعضًا من الظواهر والمفاهيم والمصطلحات الشعرية عند ثلاثة من أعلام الشعر العربي في الكويت، وهم: صقر الشبيب، وفهد العسكر، وعبدالله زكريا الأنصاري.. ويعدُّ هؤلاء من كبار الشعراء في الكويت، إذ تركوا نتاجًا شعريًّا غزيرًا بكمّه، غنيًّا بموضوعاته ومستواه.. فهم لا يقلُّون في مستوى إبداعهم - بأي حال من الأحوال - عن الشعراء الكبار المعاصرين لهم في سورية ومصر وفلسطين ولبنان والعراق وغيرها من أقطار الوطن العربي.. سوى أن أولئك الشعراء في تلك الأقطار قُدِّر لهم أن ينالوا حظًّا أوفر من الشهرة والانتشار لم تتوافر لشعرائنا الثلاثة لظروف موضوعية كثيرة.

لقد استقى الشعراء - موضوع هذه الدراسة - موضوعاتهم من قلب بيئتهم، ومن الواقع السياسي المهيمن في تلك الفترة كقضية الاستعمار الغربي الذي كان جاثمًا فوق صدور كثير من الأقطار العربية شرقًا وغربًا، وورصدوا المقاومة الباسلة للشعوب العربية في فلسطين وسورية ولبنان ومصر وتونس والجزائر والمغرب وبقية الأقطار العربية الأخرى التي واكبها هؤلاء الشعراء لحظة بلحظة، وأبانوا عن موقف الكويت الداعم والمؤيد والمتخندق مع إخوانهم في كل مكان..

New1.indd 3 3/7/15 2:04 PM

وقد وردت قصائد كثيرة جدًّا في دواوينهم في هذا الموضوع، حيث كان هؤلاء الشعراء القلب النابض واللسان الناطق الذي به ينافحون بالكلمة الحره المدوية التي تقوي العزائم وتشحذ الهمم.

أمّا هذا الكتاب فأرى أنه من الكتب المهمة جدًّا في مجاله، إذ يفتح الباب على مصراعيه لمزيد من الدراسات المماثلة لشعراء آخرين من أعلام الشعر العربي في الكويت.. وتسليط الضوء على بعض الظواهر الأدبية التي تناولها هؤلاء الشعراء، وأبدعوا فيها.

فبالإضافة إلى ظاهرة الاغتراب ومفهومها في الخطاب الشعري عند صقر الشبيب، والصور الشعرية وآلياتها التعبيرية عند فهد العسكر، وتجليات الواقع في التجربة الشعرية عند عبدالله زكريا الأنصاري التي تصدى لها المؤلف، فلا شك أن هناك الكثير من الظواهر الأخرى التي تستحق البحث والتقصي والدراسة.

وقد جاءت الدراسة الضافية التي تناول فيها المؤلف الدكتور عبدالله المهنا؛ المنهج والرؤى والأفكار لأول دراسة نقدية حول الشعر الكويتي قام بها الناقد الدكتور إبراهيم عبدالرحمن محمد - رحمه الله - في بداية السبعينيات من القرن الماضي - إبان فترة عمله في جامعة الكويت غاية في الأهمية، إذ قام الدكتور المهنا بأسلوبه النقدي السلس بإبداء الكثير من الملاحظات والآراء الموضوعية القيمة على هذه الدراسة.

وأخيرًا.. أود أن أقدّم جزيل الشكر والامتنان للدكتور عبدالله أحمد المهنا على إسهامه بهذه الدراسة النقدية، وعلى ما بذله فيها من الجهد والتقصي والمتابعة والتحليل.

والله ولي التوفيق،،،

عبدالعزيز سعود البابطين

الكويت في 1436/5/5هـ

الموافق 2015/2/24م

****

New1.indd 4 3/7/15 2:04 PM

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على إمام المرسلين ورحمة اللّه إلى العالمين نبينا محمد وعلى آله وأصحابه أجمعين ومن اهتدى بهديه إلى يوم الدين.

أمّا بعد:

يضم هذا الكتاب الذي نضعه بين يدي القارئ اليوم أربع دراسات نقدية عن الشعر الكويتي المعاصر، ثلاث منها تتوقف عند شعراء بعينهم تستجلي رؤاهم وأساليبهم الشعرية على نحو يكشف عن أبعاد التجربة الشعرية عند كل واحد منهم بكل تداعياتها الموضوعية واللغوية والفنية بصورة تبرز الخصوصية الشعرية لكل منهم.

يأتي في المقدمة من هؤلاء الشعراء شاعر البؤس والفاقة صقر الشبيب، يرحمه الله، الذي جمع بين فقدان البصر من جهة، وقلة ذات اليد وقسوة الحياة من جهة أخرى، على نحو لم يدانيه في هذا أحد من شعراء جيله، حتى ضاقت به الحياة فلم يجد حرجًا في الكشف عن فاقته وعوزه فيقول: «فعذابي بالفقر جدًّا شديد» حتى بات لا يجد ما يسد به رمقه من العيش الزهيد، فآثر العزلة عن الناس، ينوح على ما آلت إليه حاله من بؤس حتى وافاه الأجل المحتوم وحيدًا في عزلته، ولم تتبين للناس وفاته إلا بعد حين.

New1.indd 5 3/7/15 2:04 PM

تحاول هذه الدراسة أن تكشف عن جانب من الجوانب الشعرية التي يدور فيها شعر صقر الشبيب ونعنى بذلك ظاهرة الاغتراب التي سيطرت على تجربته الشعرية، بصورة مطلقة نتيجة إحساسه بقسوة الحياة من حوله، حتى بات يهجس في الانتحار لولا أشعة إيمان تغمر قلبه وفكره وأحاسيسه، فتمسك عليه ذلك.

فـانـتـحـاري - لـــولا يـقـيـنـي - خـيـرٌ

مـــن حـــيـــاةٍ لا تـرتـضـيـهـا الـــقُـــرودُ

لم يكن الشاعر صقر الشبيب سلبيًا في حياته ليصل إلى مثل هذه المرحلة من الزهد في الحياة، بل كان على العكس من ذلك رقم فقدان بصره، فقد كان واحدًا من الرواد المصلحين الذين نادوا بشعرهم إلى نبذ الجهالة والخرافات، والاهتمام بالعلم والمعرفة، غير أن دعواته هذه لم تجلب عليه إلا أذى وجفوة من بعض الناس مما زاده ألما وحسرة على إعراضهم عنه وقسوتهم عليه.

إذا مـــا قـــمـــتُ أنـــصـــحُ بـــين قـومـي

لَـــقُـــونـــي بـــــالأذيَّـــــةِ والـــــهَـــــوانِ

هذه الاحباطات المتلاحقة التي تلقاها شاعر الكويت صقر الشبيب قد حفرت أخاديد عميقة في نفسه تجاه إصلاح الخارج مما ضاعف في أحاسيسه فكرة العزلة عن الناس، والاغتراب عما حوله، مما سجله في شعره، وجالت فيه هذه الدراسة النقدية.

في الدراسة الثانية من هذا الكتاب وقفة تأملية عند أنماط الصورة الشعرية عند الشاعر فهد العسكر، يرحمه الله، الذي يعد أحد أبرز شعراء الاتجاه الرومانسي في مسيرة الشعر الكويتي، فبشعره تخلصت القصيدة من الأنماط التقليدية السائدة، سواء في الأساليب، أو المضامين أو اللغة أو الصور الشعرية إلى آفاق جديدة تأخذ في الاعتبار حاجات الإنسان ومشكلاته مع واقعه، فلا تساير

New1.indd 6 3/7/15 2:04 PM

هذا الواقع أو تراوغه، بل تعمد إلى فضحه، والكشف عن مساوئه، ومحاكمته بأنماط وأشكال مختلفة، يصبح فيها الشعر وصوره علامة على تقلبات النفس في مواجهة الحياة.

ومن هنا جاءت هذه الدراسة لتقف عند أبعاد وحدود الصور الشعرية وعلاقاتها بالحياة المأساوية التي عاشها الشاعر في مواجهة واقعه ومجتمعه حتى آثر بعدها العزلة والاعتزال عن الناس.

تكشف الصور الشعرية، في شعر فهد العسكر، عن حساسية لغوية ورؤيوية بالغة الشفافية على نحو يصبح معها التخييل في الصورة وسيلة إلى تحقيق توازن نفسي بين الشاعر والآخر المعبر عنه بالصورة من منظور التماثل، والاختلاف، وهذا ما نجده ماثلًا بصورة جلية في الكثير من الصور الشعرية التي جاءت في هذه الدراسة، وبهذا تكتسب الصورة الشعرية ميزة فريدة بأن تطلعنا على خيال المبدع، وطريقة تفكيره في إيجاد العلاقات بين ذاته والأشياء من جهة، والتعبير عنها لغة وصورة من جهة أخرى ليصبح التخييل وسيلة توازن نفسي بين المبدع والآخر من منظور الاختلاف أو التماثل على نحو يكشف عن الأبعاد النفسية وراء تشكّل الصورة الشعرية في القصيدة عند الشاعر.

ومع تنوع الصور الشعرية في شعر فهد العسكر، فإن جلَّها يبقى رهين أحاسيسه بإحباطات الحياة من حوله، ونكران مجتمعة لتميزه وإبداعه، فلم ير من حوله إلا صدًّا وإعراضًا بل واتهامًا بالخروج على السائد والمألوف من الحياة.

أما الدراسة الثالثة فتتوقف عند تجليات الواقع في التجربة الشعرية عند عبدالله زكريا الأنصاري، يرحمه اللّه، وتأتي هذه الدراسة استجابة لطبيعة الموضوعات التي عالجها الشاعر بوصفها مثيرة للجدل وصادمة في بعض الأحيان لقناعات الشاعر الخاصة سواء تعلق الأمر منها بموضوعات الثقافة والشعر

New1.indd 7 3/7/15 2:04 PM

على وجه الخصوص، أو بقضايا الوطن والسياسة والمجتمع، أو بقضايا الذات الشاعرة وعلاقاتها بالآخر، في كل مظاهرها السلبية والايجابية مما شكل في النهاية تقاطعًا رئيسًا بين الاتجاهين الواقعي والرومانسي في التعامل مع الموضوع الشعري، فحين ينتكس أحدهما أو يفشل في تحقيق المراد منه، لا يصاب الشاعر بالإحباط أو اليأس، بل يلجأ الشاعر الى الخيار الثاني يستشفي به من أحزانه، ويداوي في أنسجته إحباطاته وآلامه، مما أضفى على التجربة الشعرية عنده سمات فارقة وضعت الشاعر عنصرًا فاعلًا في حركة أنسجة القصيدة وأبنيتها الفنية، وهذا أكثر ما يتردد عنده في الموضوعات الشعرية محل التنازع والاختلاف، وما أكثرها في التجربة الشعرية عند الأنصاري، ولعل من أبرزها في هذا الشأن حواراته مع الشعر، وكأنه بهذا يجاري العديد من الشعراء المعاصرين الذين سجلوا تجاربهم وإخفاقاتهم وحكاياتهم مع كتابة القصيدة شعرًا ونثرًا، أما آراؤه في قضايا التجديد الشعري وغيرها من المسائل الخلافية في هذا الشأن، فقد عقد لها فصولًا خاصة في كتبه الأخرى.

وله في حواراته مع كتابة القصيدة مواقف تكشف عن حبه وتعلقه بفن الشعر الذي يجد في رحابه مستراحًا نفسيًّا واسعًا من أدران الحياة ومشكلاتها فقد أودعه همومه ودخل معه في حوارات مباشرة حين يتأبى عليه، أو يباغته بصورة مفاجئة، ويكاد الأنصاري ينفرد من بين شعراء عصره في هذا النمط من الحوارات الشعرية في أنسجة القصيدة حين الصمت والتمنع أو الانثيال الشعري.

أما الدراسة الرابعة في هذا الكتاب فهي وقفة تأملية عند أول دراسة نقدية للشعر الكويتي الحديث قام بها الأستاذ الدكتور إبراهيم عبدالرحمن محمد في مطلع السبعينيات من القرن الماضي حين كان وقتها يعمل بجامعة الكويت أستاذًا للنقد الأدبي، وقام بنشرها تباعًا في «مجلة البيان» الصادرة عن رابطة الأدباء في الكويت.

New1.indd 8 3/7/15 2:04 PM

والدراسة تحاول أن تجمع بين الجانب التاريخي في تصنيف الشعراء من جهة، واستخدام المعايير النقدية السائدة في تلك الفترة، كالنقد الفني والجمالي، وغيرهما من الاتجاهات النقدية الأخرى.

والدراسة، بعد التمهيد التاريخي، تضم ستة من الشعراء البارزين الذين كان لهم دور فاعل في مسيرة الشعر الكويتي الحديث، ومع أهمية هذه الدراسة المبكرة عن الشعر في الكويت؛ فإنها لم تصدر عن منهج نقدي حديث ذي «أيدلوجية» أو مرجعية فلسفية خاصة، كما هو الشأن مع النقاد الجدد في كل من مصر ولبنان والعراق، إمّا لأن الشعر الكويتي كان عنده من البساطة في أبنيته اللغوية ورؤاه الشعرية بما لا يحتمل أن يزج به في قضايا «أيدلوجية» معقدة، بعيدة عن واقعه، وإمّا أن الدارس أراد عن عمد وقصد أن يتحرر من هذه المنهجية الصارمة، التي تفرض على الناقد أدواتها، وإجراءاتها الصارمة التي ليست من صنع نفسه ولا من بيئته الثقافية، لذا كانت ثقافته النقدية العربية هي المرجع الأساس الذي يفرض عليه حسّه النقدي تجاه الشعر الكويتي، ويتجلى ذلك في اتكائه على النقد الذوقي تارة والنقد الفني تارة أخرى، من خلال التصنيف التاريخي من جهة، والتصنيف الموضوعاتي من جهة أخرى.

ومهما يكن من أمر، فإن دراسة أ. د إبراهيم عبدالرحمن محمد؛ تبقى من أهم الدراسات النقدية المبكرة التي تعرضت لرواد الشعر الكويتي في تلك الفترة المبكرة من تطور الحياة الشعرية في الكويت.

ويبقى في نهاية المطاف أن أتوجه بالشكر والتقدير إلى الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين، رئيس مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري على تفضله بكتابة تصدير للكتاب وعلى نشره ضمن إصدارات المؤسسة بمناسبة احتفالاتها بمهرجان ربيع الشعر الثامن الذي تقيمه المؤسسة في شهر مارس

New1.indd 9 3/7/15 2:04 PM

2015م في الكويت، كما لا يفوتني أن أتوجه بالشكر والتقدير إلى الإخوه الكرام العاملين في المؤسسة؛ يأتي في مقدمتهم الأمين العام عبدالرحمن خالد البابطين، والأستاذ الدكتور محمد مصطفى أبوشوارب، الذي كان إلحاحه المستمر وراء نشر هذه الدراسات في كتاب خاص، كما أتوجه بالشكر والتقدير إلى كل من الأساتذة: محمود إبراهيم البجالي، وأحمد متولي، وأحمد جاسم، ومحمد العلي على جهودهم المخلصة في متابعة طبع الكتاب.

والحمد لله رب العالمين من قبل ومن بعد.

أ.د. عبدالله أحمد المهنا

الكويت في 1436/5/10هـ

الموافق 2015/3/1م

****

New1.indd 10 3/7/15 2:04 PM

الفصل الأول

مظاهر الاغتراب في الخطاب الشعري عند صقر الشبيب

New1.indd 11 3/7/15 2:04 PM

New1.indd 12 3/7/15 2:04 PM

مظاهر الاغتراب في الخطاب الشعري
عند صقر الشبيب[1]
1896 - 1963[2]

أنـــا لـــولا الإيمـــــانُ بـــالـلّـــه وافـــى
نـــارَ مَـحْـيـايَ مـن هـبوبـي الـخُـمـودُ
فـانـتـحـاري – لـولا يـقـيـنـي – خـيـرٌ
مـن حـيـاةٍ لا تـرتـضـيـهـا الـقـرود
كـيـف يـحـيـا لـولا الـيـقـيـنُ ضـعـيـفٌ
نـــابَـــذَتْـــهُ عُـمـــورهـــا والـــزُّيـــود
لـسـتُ أدري لِـمَ الـكـويـتُ نَـبَـتْ بـي
وقـريـضـي تـــاجٌ لـهـا وعُـقـود

صقر الشبيب

1 - مفتتح:

تهدف هذه الدراسة إلى محاولة رصد وتحليل وجه من الوجوه الشعرية المتعددة لشاعر الكويت «صقر الشبيب»، ونعني بذلك ظاهرة الاغتراب كما عاشها

---

(1) سبق نشر هذه الدراسة ضمن سلسلة منارات ثقافية كويتية – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – العدد 9 – الكويت – 2004

(2) ليس لدينا تحديد دقيق للسنة التي ولد فيها الشاعر، بسبب غياب السجلات الرسمية للمواليد، في تلك الفترة التي صحبت ميلاد الشاعر، ومع ذلك فهناك من يرى أنه ولد عام 1894م، في حين يرى البعض الآخر أنه ولد عام 1896م، وسواء أكان هذا أم ذاك فمن المؤكد أنه ولد قبل تصرم القرن التاسع عشر بقليل، كما يشي بذلك نشاطه الشعري، التالي لتلك الفترة، راجع في ذلك أحمد البشر الرومي، وعبدالستار فراج، ديوان صقر الشبيب، الكويت، 1968م، ص 9، خالد سعود الزيد، أدباء الكويت في قرنين، الكويت 1976م، ج 121/1، عبدالله زكريا الأنصاري، صقر الشبيب، وفلسفته في الحياة، ص 5.

New1.indd 13 3/7/15 2:04 PM

الشاعر بمستوياتها المختلفة، وضمنها شعره ألمًا وقلقًا وحسًّا فاجعًا بالحياة خاصة، وما يدور حوله بعامة. ولعله من الحسن قبل أن ندلف إلى دهاليز النص الشعري، وأقبيته الفنية الحافلة بالقضايا والمشكلات الإنسانية والحياتية، أن نتوقف برهة عند الشاعر، ومرحلته الفنية، التي واكبت ظهوره شاعرًا ذا سمات فنية، يتوافق فيها مع معاصريه تارة، ويختلف عنهم فيها تارة أخرى. تؤكد لنا المعلومات المتاحة عن الشاعر أنّ ولادته كانت، على وجه التقريب، في منتصف العقد الأخير من القرن التاسع عشر، وفي سن التاسعة أصيب بالعمى على إثر مرض أصاب عينيه[1]، وكان لهذه العاهة أثرها البالغ على نفسية الشاعر، حملتها بصمات شاعريته، حتى المرحلة الأخيرة من حياته.

لم تكن الثقافة المتاحة، آنذاك، أمام هذا الصبي الضرير، إلاّ الثقافة الدينية، المتمثلة بالكُتّاب، فعكف على حفظ كتاب الله، وشيء من الشعر القديم، بيد أنّ طموح الصبي، حين ناهز الصبا، كان أبعد من أن يتحقق في مُناخ الكُتّاب، وبخاصة بعد أن ملكت عليه مطالعات الشعر العربي، كل اهتماماته، ولم يكن أمامه لتحقيق طموحه الثقافي إلاّ البحث عن بيئة ثقافية أخرى، تتوافر له فيها أسباب الثقافة، التي يطمح إليها، فكانت الأحساء هي خياره المتاح، وكانت الأحساء آنذاك مهد الثقافة العربية، في منطقة الخليج، فسافر إليها، واختلف إلى مشايخها، فأخذ عنهم الفقه والنحو والصرف، بيد أنه عاد بعد عام ونصف إلى الكويت حيث ضاق ذرعًا بتعصب مشايخ الأحساء، في أمور الدين، ونقمهم على كل من يناقشهم فيما يدلون به من آراء وأفكار[2].

(1) أحمد البشر الرومي، المصدر السابق، 9.

(2) المصدر السابق، 11، عواطف الصباح، الشعر الكويتي الحديث، جامعة الكويت، 1973م، ص 279، وما بعدها.

New1.indd 14 3/7/15 2:04 PM

ولعلّ أهم مرحلة ثقافية في حياته المبكرة كانت يوم أن اختص بصحبة الشيخ عبدالله الخلف الدحيّان[1]، وكأنّ الشيخ قد أدرك بثاقب حسّه، وعمق بصيرته، أنّ هذا الفتى سيبلغ، في يوم من الأيام، شأوًا في الشعر، فخصه بمزيد عنايته، حتى بات يقدمه في مجلسه، ويزوره إن غاب عنه[2]، وقد استغل الفتى صحبة الشيخ فأخذ ينهل من علمه، وبخاصة ما يتعلق منه بحفظ المتون، وشرح ألفية ابن مالك، وامتدت العلاقة بين الشيخ والتلميذ حتى وفاة الأول عام 1930م، حيث رثاه الشاعر بقصيدتين طويلتين تعدان من أجمل روائعه الشعرية[3].

ولا تكشف المعلومات المتاحة لنا عن الشاعر، بداية نظمه الشعر على نحو دقيق وواضح، بيد أنّ بعض المعلومات تشير إلى أنه حين عاد من الأحساء سنة 1916م كتب قصيدة قدمها إلى الشيخ سالم الصباح، (ت 1921م). يشكو فيها تلوث الشوارع بالمياه، وما يسببه هذا التلوث من كوارث على بعض الناس، وقد اعتمد في هذه القصيدة على النهج القصصي في عرض موضوعه، ومفاده أنّ أرملة كانت لا تملك من الدنيا إلاّ دجاجة كانت تجمع بيضها كل يوم، وتبيعه لتنفق ثمنه على عيالها، وحدث يوم أن عثرت رجلها بهذه المياه فتهشم بيضها على جوانب الطريق، فأخذت تبكي وتندب حظها العاثر، وصادف أنّ مر الشاعر بها وهي على هذه الحال المؤسفة، فواساها ماديًّا ومعنويًّا، تقول القصيدة:

ومـحـزونـةٌ فـي الـــدَّربِ تـبكي وتَـلْـطُـمُ

وتُـــعْـــولُ مـن عُـظْـم المـصـاب وتـــرزمُ

.....

(1) راجع عن الشيخ عبدالله الخلف الدحيان، محمد ناصر العجمي، علّامة الكويت الشيخ عبدالله الخلف الدحيان، من منشورات مركز البحوث والدراسات الكويتية، الكويت 1994م.

(2) أحمد البشر الرومي، المصدر السابق، 13، وراجع أيضًا مشاري السجاري، الشعر الحديث في الكويت، 1978م، 146، عواطف الصباح، المرجع السابق، 281، أحمد محمد العلي، شعر صقر الشبيب، الكويت، 1986م، 55.

(3) أحمد البشر الرومي، المصدر السابق، 45 – 53، 299 – 303.

New1.indd 15 3/7/15 2:04 PM

فـأخـرجـتُ مـن جـيـبـي دراهـــمَ خـمسـةٍ

ولــم يـكـن عـنـدي غـيـرَ هـاتـيـكَ درهـم

فـنـاولـتـهـا مـا يَـسَّـرَ الـلـهُ قـائـلًا:

خـــذي واعـــذري إنِّـــي لمـثـلـك مـعـدم

دَعَـــتْ لـي إذ نـاولـتـهـا ثـم أنـشـأت

تـسـبّ الـــذي ألـقـى المـيـاه وتـشـتـم

فـقـالـت: أظـنّ الـشَّـيـخ لـو كـان عـالمًا

بمـا مـنـه نـشـقـى فـي الـطَّـريـق ونـسـأم

لـشـدّد فـي نـهـي الـرَّعـايـا عـن الأذى

وهـــدّدهـــم حـتـى يـكـفّـوا ويُـحْـجـمـوا

وحـاشـا لـذاك الـشَّـيـخ تـلـفـيـه راضـيًـا

بمـا قـد غـدت مـنـه الـضِّـعـاف تـظـلّـم

تَـبَـسَّـمْـتُ لمـا أن عـلـمـت مـديـحـهـا

ومـن عـادتـي عـنـد الـسُّـرورِ الـتَّـبسُّمُ[1]

وهذه الأبيات، هي كل ما نعرفه عن هذه القصيدة التي تعد من أوائل شعره، والمصدر الأول لها هو الشيخ عبدالعزيز الرشيد في تاريخه، وتذكر بعض الدراسات الحديثة ما نصه: «وقد وصلت إلينا قصيدة طويلة راح فيها الشاعر يشكو إليه (أي الشيخ سالم) كثرة إراقة المياه في الشوارع مما كان يضايقه...، وقد صاغ الشاعر قصيدته في شكل قصة راح فيها يسجل مأساة امرأة فقيرة.. إلخ[2]»، بيد أنّ هذه الدراسة لم تسجل لنا هذه القصيدة التي تدعي أنها وصلت إليها وإنما اكتفت منها

(1) عبدالعزيز الرشيد، تاريخ الكويت، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، من غير تاريخ، 337، مقدمة الديوان، 15.

(2) عواطف الصباح، المرجع السابق، 282، وما بعدها.

New1.indd 16 3/7/15 2:04 PM

بذكر الأبيات التي دَوَّنها الشيخ عبدالعزيز في تاريخه، ولم تشر إليه البتة في هذا الموضوع، ومن المحزن أيضًا أنّ هذه القصيدة لم تضمّن في الديوان، وإنما اكتفى بالإشارة إلى بعض أبياتها في مقدمة الديوان، وهي دون الأبيات التي ذكرها الشيخ عبدالعزيز الرشيد، من غير تعليل لذلك الصنيع، إلاّ أن تكون هذه القصيدة هي من جملة القصائد التي أتلفها الشاعر بحسبها من ساقط شعره، أو أن الشاعر لم يعد يحتفظ بنسخة منها، والشاعر كما يبدو كان حريصًا كل الحرص على أن ينبه الدارسين إلى الضعيف من شعره، فضلًا عن عدم اعتداده بما كان قد نظمه في مرحلة صباه، وبخاصة ما جاء منه في تاريخ الشيخ عبدالعزيز الرشيد[1].

وسواءً أكان ذلك تواضعًا من الشاعر أم حرصًا منه على بلوغ الإجادة في نظم الشعر، فإنّ ما نظمه من بواكير شعره، وبخاصة ما تبقى من تلك القصيدة التي أشرنا إليها آنفًا، وما تنطوي عليه من براعة فنية، توحي بأنه مارس الكتابة الشعرية وهو في العقد الثاني من عمره، بعد أن اكتملت لديه أدوات التعبير الفني، وما نظن أن الشيخ سالم الصباح كان سيوليه عنايته واهتمامه، بل ويعده شاعره الخاص[2]، لو لم يكن الشاعر قد بلغ منزلة من الشعر أهلته لذاك الاهتمام والعناية.

أمّا شعره الذي دوَّنه الشيخ عبدالعزيز الرشيد في تاريخه، فلا يمكن عده كله من ضعيف شعره، على الرغم مما يقال من أنّ الشاعر عدَّه كذلك، إذ ينتمي هذا الشعر، كما يبدو، إلى مرحلة النضج الفني، التي بلغها الشاعر، عند تأليف

(1) عبدالعزيز الرشيد، المصدر السابق، 336، أحمد الشرباصي، أيام الكويت، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1953م، 192.

(2) يذكر الشاعر فاضل خلف في كتابه دراسات كويتية، الكويت، 1995م، 114، أنه تلقى رسالة من الشاعر بتاريخ 1962/7/2م يذكر فيها ما نصه: «إن ما نشر لي في تاريخ الكويت وقبله ضعيف، لأنني نظمته صغيرًا فأرجو ألا تكثر من إيراده، أما ما نشر بعد التاريخ في مجلة الكويت الغراء، التي لا يكاد يخلو عددٌ منها من شيء من أشعار أخيك، أو نشر في غيرها، فكله مما لا بأس به في إكثارك من إيراده.

New1.indd 17 3/7/15 2:04 PM

الشيخ عبدالعزيز كتابه المذكور عام 1925م، وتعد هذه الفترة التي كتب فيها الشيخ عبدالعزيز تاريخه من أنضج الفترات الثقافية في تاريخ الكويت آنذاك؛ إذ شهدت قبلها بقليل إنشاء المكتبة الأهلية، 1922م، والنادي الأدبي 1923م، كما أصبحت الكويت خلال تلك الفترة وبعدها ملتقى لرجالات السياسة والثقافة العرب من أمثال أمين الريحاني، 1923م، والشيخ محمد أمين الشنقيطي 1924م، وعبدالعزيز الثعالبي 1925م، وغيرهم، وقد ساعدت هذه الأجواء الثقافية الشاعر على تكثيف نشاطه الشعرى في تلك الفترة، سواء في النشر في مجلة الكويت، التي كان يتولى رئاسة تحريرها الشيخ عبدالعزيز الرشيد، أو النشر خارج الكويت، في مجلة المرأة الجديدة، التي كانت تصدر في بغداد.

وقد لفتت شاعريته المتصاعدة أنظار معاصريه، فأطلق عليه الشيخ عبدالعزيز الرشيد وصف «شاعر الكويت» فأصبح هذا الوصف لقبًا له، ما إن يُطْلَق إلاّ وينصرف إلى الشاعر صقر[1] وقد أكد هذا الوصف الشيخ عيسى بن يوسف القناعي، (ت 1973م)، في قصيدة بعثها إليه مطلعها:

أَيـــا صـقـر الحـجـا وأديـــب قـومـي

وشـــاعـــرهـــم بـــإقـــرار الـعـمـــومِ

وما نعرف أحدًا من معاصريه نازعه هذا الوصف أو شك فيه، وهذا الوصف، كما نرى، وصفي قيمي، ما نظن أنّ الشيخ أطلقه على هذا الشاعر مجاملة له، أو جاهلًا بمعاني الشعر، فالشيخ نفسه شاعر، وله في الشعر قِدْحَ مُعَلّى، فضلًا عن أنّ الساحة من حوله كانت تموج بالشعر والشعراء، ولا ننسى، فوق هذا وذاك، أنّ الشيخ عبدالعزيز يعد أول من صنف الحياة الثقافية في الكويت خلال الربع الأول

(1) عبدالعزيز الرشيد، المصدر السابق، 297، 336.

New1.indd 18 3/7/15 2:04 PM

من القرن الماضي[1]، وفق مستويات وعيه وإدراكه لفاعلية هذه الثقافة في مجتمع يسعى إلى إثبات وجوده في محيط تتناهبه تيارات تنادي بالإصلاح، والتسامح، والتغيير، وأخرى مناهضة لا ترى في التجديد والتغيير إلاّ بوادر إلحاد، وخروجًا على الثوابت والقيم.

ومع بداية العقد الثالث من القرن الماضي بدأت شاعرية صقر الشبيب، وأصالته الشعرية تلفت أنظار معاصريه من الشعراء، الذين لم يكتفوا بوصف الشيخ عبدالعزيز له «بشاعر الكويت» بل عده بعضهم «مَعَرِّي الكويت وبَشّارها»، كما يتجلى ذلك في قصيدة طويلة أرسلها الشاعر خالد الفرج إلى صقر الشبيب تحت عنوان إلى «شاعر الكويت»، يقول في مطلعها:

معري الكويتِ وبشّارَها
هززتَ من النَّفسِ أوتارها
وألمستَها من دقيقِ الخيا
لِ ما كان يُعجِزُ أفكارها
بآياتِ سحرٍ هَتَكْنَ القلو
بَ أزحْنَ عن النَّفس أستارها
ولو مُثلتْ للمعاني الرِّيا
ضُ، لكانت معانيك أزهارها[2]

(1) يذكر الشيخ عبدالعزيز الرشيد في كتابه تاريخ الكويت، 297، أن الحركة الأدبية في الكويت، إبان تلك الفترة المبكرة من تاريخ الثقافة في الكويت، كان يقودها فريقان ناشطان في هذا المجال الفريق الأول يقوده الأديب السيد هاشم الرفاعي، والفريق الثاني يقوده «الأديب الفاضل الشيخ صقر بن سالم الشبيب، الذي فاز بلقب شاعر الكويت عن استحقاق وكفاءة... نشر في مجلات العراق وجرائدها، وفي مجلة المرأة الجديدة قصائد خالدة أدهشت الواقفين عليها».
وهذا يؤكد أنّ الشاعر في مطلع حياته الثقافية لم يكن سلبيًّا في تعامله مع الحياة من حوله، بالمعنى الذي يباعد بينه وبين الآخرين، على الرغم من المعوقات الجسدية والنفسية التي واجهها في تلك الفترة من حياته، والتي ستكون لها فيما بعد انعكاسات خطيرة على حياته مع الناس بخاصة، والحياة بعامة.

(2) المصدر السابق، 309، الديوان، 32، أحمد الشرباصي، المرجع السابق 194، خالد سعود الزيد، المرجع السابق 121.

New1.indd 19 3/7/15 2:04 PM

وإذا أخذنا وصف خالد الفرج له بالمعرّي أو بشّار، في سياق مرحلته التاريخية المبكرة، يكون مثل هذا الوصف أقرب إلى حدود المجاملة الشعرية، التي يتبادلها الشعراء في قصائدهم الإخوانية، منه إلى الحكم القيمي، لكننا من جانب آخر، لا نستبعد أن يكون الوصف بالمعرّي، لا ببشّار، قد صادف هوى في نفس شاعرنا، في هذه المرحلة المبكرة من شعره، ولا سيما أنّ التكوين النفسي لكلا الرجلين يبدو متشابهًا إلى حد كبير، ومن ثم راح الشاعر يحتذي فكر أبي العلاء في إثارة المشكلات الدينية، والقضايا الخلافية المثيرة للجدل، ويتبنّى القضايا العصرية، كتعليم المرأة، ومهاجمة بعض المعممين، من رجال الدين، فاتُّهِم بالإلحاد، وحرّضت عليه العامة، حتى خشي على نفسه الاغتيال[1] وأصبح لا يذكر إلاّ ويذكر في مقابله أبو العلاء المعري، حتى عده أحدهم «المعري الذي جاد به القدر مرة أخرى على الدهر»[2].

ولا شك أننا حينما نضع شاعرية أبي العلاء المعري، وثقافته الفلسفية، ورؤاه، وأفكاره بإزاء ثقافة صقر الشبيب يتبين لنا الفارق الكبير بين الرجلين، بين المبدع والمحتذي، من حيث الصنعة الفنية، لغة وصورًا، لا من حيث الشعور الوجداني المحرك إلى إبراز المعاناة، فالرجلان يتساميان في هذا على واقعهما، بيد أنّ أدواتهما الفنية متفاوتة في القيمة، فأبو العلاء، شاعر المعرَّة، هو المبدع الأول الذي حركت عباراته وأفكاره، ورؤاه، وصوره الفنية العقول والقلوب، على امتداد القرون، وكان بإمكان صقر أن يفعل الشيء نفسه لو أنه اصطنع لغته وأدواته الفنية

(1) الديوان، 18، خالد سعود الزيد، المرجع السابق، 123، أحمد محمد العلي، المرجع السابق، 49 وما بعدها.

(2) خالد سعود الزيد، المرجع السابق، 121، قارن فاضل خلف، المرجع السابق، 101، عواطف الصباح، المرجع السابق، 294، سعاد عبدالوهاب، الاغتراب في الشعر الكويتي، حولية كلية الآداب – جامعة الكويت، الحولية الرابعة عشرة، 1994م، ص 56 وما بعدها، عبدالله زكريا الأنصاري، المرجع السابق، 61، 70.

New1.indd 20 3/7/15 2:04 PM

الخاصة، التي تتواءم مع عصره، بدل الوقوع في أسر النموذج الأول، مثالًا للإبداع الشعري، لكننا من جانب آخر ينبغي أن نؤكد أنّ هذه التقليدية المفرطة في شعره لم تصرفه عن أن يلتمس بعض أدواته الفنية الخاصة، وبخاصة ما يتعلق منها بالجوانب الذاتية، التي تحيل إلى الداخل، في تشكلاتها الفنية أكثر مما تحيل إلى الموروث، وإن كان هذا الأخير بالغ السطوة في توجيه لغة التعبير، التي تراوغ هذه السطوة بابتداع الحواجز اللغوية، الممثلة بالجمل الاعتراضية، والتقديم والتأخير، الذي يحسن الشاعر استخدامه لمراوغة المعنى، وتشتيت الدلالة، ولعل هذا ما يفسر تلك الصعوبة اللغوية التي تواجه بعض الدارسين لشعره، «بحيث يصعب على القارىء لشعره أن يتمثل المعنى الذي يريده الشاعر في وضوح، إلاّ حين يقف عند أبياته وقوف الباحث عما يتم ويكمل معانيه»[1].

2 - مصطلح الاغتراب واستخداماته:

لا نظن أن مصطلحًا حظي بالاهتمام، والتنازع في تحديد مفاهيمه كمصطلح «الاغتراب» Alienation، الذي شاع استخدامه ابتداء في الثقافة الغربية، على يدي هيجل وماركس في القرن التاسع عشر[2]، ثم شاع استخدامه في الثقافات الأخرى، حتى تحول إلى ظاهرة بشرية عامة نجدها في ثقافات الأمم الأخرى بنسب مختلفة وفق مستويات التطور الثقافي والحضاري لأي أمة من الأمم. ولا يعني أنّ مثل هذا المصطلح لم يكن معروفًا في ثقافات الأمم السابقة، على مرحلة التوسع في استخداماته، بل على العكس من ذلك فإن بعض الدراسات الحديثة تشير إلى أنّ بعضًا مما يشير إليه مصطلح الاغتراب اليوم قد عرف قديمًا، بطريقة أو بأخرى، في ثقافات سابقة، بيد أنّ ظهوره بصورة لافتة، من حيث

(1) عواطف الصباح، المرجع السابق، 292.

(2) ريتشارد شاخت، الاغتراب، ترجمة كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1980م، 59، محمود رجب، الاغتراب، منشأة المعارف بالإسكندرية، ص 109.

New1.indd 21 3/7/15 2:04 PM

المقصدية والمنهج، والفلسفة من استخداماته، يعود إلى العصر الحديث، مع ظهور المجتمع الصناعي الرأسمالي[1].

ماذا يعنى مصطلح الاغتراب ؟ لقد واجه هذا السؤال الكثيرين من قبل، ولا يزال مثل هذا السؤال يمارس سلطته على كل من يتصدى لدراسة هذه الظاهرة، سواء على مستوى الإبداع الفني، بخاصة، بوصفه بيئة حاضنة لحالات الاغتراب، أو على مستوى الحياة البشرية بعامة بوصفه جزءًا من أمراض المجتمع الناهض، ومن هنا تعددت المفاهيم واختلفت الرؤى والأفكار بشأنه، مما أدى إلى اتساع رقعة مفاهيمه، على نطاق واسع، حتى بات المصطلح يطلق على الاعتزال، والعجز عن التكيف مع الواقع، وعدم الشعور بجدوى الحياة، والتذمر والاستياء، والتمرد على القيم، والثوابت، والإحباط واليأس، إلى غير ذلك من المعاني التي تنضوي تحت هذه المفاهيم[2]. وإذا أخذنا بمبدأ التوسع في مفاهيم هذا المصطلح يكون الشاعر صقر الشبيب قد دخل في دائرة الاغتراب بالمعنى الذي يصله بتلك المعاني التي أشرنا إليها آنفًا سواء تم ذلك بوعي منه أو بغير وعي؛ إذ عاش الشاعر أنماطًا متعددة من الاغتراب، تجلت في الكثير من قصائده، فنقلت إلينا تجاربه ومعاناته مع العزلة، والشك في قدرة النفس على مواجهة اليأس والإحباط، والنفور من الآخرين، وهذا ما سنتبينه لاحقًا حينما نعمد إلى تحليل بعض النصوص الشعرية، التي تتضمن تجربة صقر الشبيب مع حالة الاغتراب بشقيها الذاتي والموضوعي على حد سواء.

---

(1) محمود رجب، المصدر السابق، 11، وراجع الكاتب أيضًا «تجربة الاغتراب عند نازك الملائكة، في الكتاب التذكاري «نازك الملائكة» دراسات في الشعر والشاعرة، الكويت، 1985م، 425 وما بعدها.

(2) Richard Schmitt, Alienation and Class, U.S.A. 1991, 5ff., Melvin seeman «On the Meaning of Alienation «, in American Sociological Review, 24, (1959), P. 783ff.,

وانظر أيضًا، قيس النوري، الاغتراب اصطلاحًا ومفهومًا وواقعًا، مجلة عالم الفكر المجلد العاشر، (1979)، 13 وما بعدها من صفحات.

New1.indd 22 3/7/15 2:04 PM

3 - إرهاصات الاغتراب المبكرة عند الشبيب:

إن المتتبع للمراحل المبكرة من حياة صقر الشبيب يدرك أنّ هذا الصبي اليافع كان يعي واقعه أكثر مما كان يعيه واقعه، فإصابته بالعمى في سنينه الأولى، أيقظت لديه وعيًا حادًّا بذاته، شحذ فيه كل طاقاته ومواهبه، ليبقى فوق السطح فاعلًا ومنفعلًا بأحداث عصره، لا مستسلمًا لها، كما يستسلم العجزة الخانعون، ولعلّ تمرده على توجيهات أبيه، بصرفه عن دراسة الشعر والأدب، إلى دراسة العلوم الشرعية، بداية الإحساس بتنافر الرغبة الذاتية بين الوالد وابنه، لتعارض الوعيين بإدراك حقيقة واقع الصبي الأعمى، الذي يبحث عن التمايز والاختلاف لا التجانس والتماثل مع الآخرين أيًّا كانوا؛ ولذا كانت هذه النزعة الخفية، في أعماق هذا الصبي الأعمى، محركًا فاعلًا في النظرة إلى الواقع المعرفي في علاقته مع هذا الصبي الطامح إلى المجد والشهرة، وليست واقعة ذهابه إلى الأحساء للاستزادة من المعرفة إلاّ مؤشرًا على هذه الحالة التي يعانيها، حينما اكتشف أنه عليه أن يلغي ذاته، وأن يستمع إلى الشيخ ولا يناقش فيما يُلقى إليه من علم، يقول عن تلك الفترة: «عندما كنت في الأحساء كنت أحسُّ بأنني في بيئة غريبة، وبين سكان أنا غريب فيهم، فتفكيرهم يختلف عن تفكيري، واتجاهاتهم تختلف عن اتجاهي... فلا يصح لي – بحسب العادة هناك – أن أناقش الشيخ في مسألة ما، فعليَّ أن أسمع وأحفظ فقط..»[1].

ومن ثم فليس غريبًا على مثل هذه الشخصية، التي تسعى إلى بناء هويتها النفسية والثقافية أن تدخل فيما بعد في صراعات مع نفسها ومع الآخرين من حولها، عرضًا أو قصدًا، وجاءت شرارة هذا الصراع صاعقة حينما أخذ الشاعر

(1) هذا النص جزء من حوار مطول بين الشاعر وأحمد البشر الرومي (ناشر الديوان) راجع مقدمة الديوان، ص 11.

New1.indd 23 3/7/15 2:04 PM

يجهر بآرائه المعارضة لتقاليد مجتمعه، وبخاصة ما يتعلق منها بالموقف من رجال الدين، وتعليم المرأة، والحث على الأخذ بالعلوم الحديثة، وجاءت قصيدته «يضر النصح»[1]، التي نشرها في «مجلة المرأة الجديدة» وبالًا عليه، إذ ظن بعض المحافظين والجهلة أنّ في القصيدة ما يؤكد كفره وإلحاده، فتحزب المتعصبون ضده، ورموه بافتراءاتهم وظلمهم، فخشي على نفسه الموت والهلاك، حتى وصل الأمر به إلى الإعلان عن بيع بيته والانتقال إلى بيت في حي آخر، وقد تأزمت نفسه كثيرًا من جراء هذا الموقف، فسجله لنا في قصيدة يقول فيها:

ومـــا بـيـعـيـك يـــا بـيـتـي بـسـهـلٍ
ولـكـن فـيـك خِـفْـتُ الـيـوم مـوتـي
أَيـسـهـلُ أنْ أبـيـع الـيـوم بـيـتًا
وفـيـه أنـــتِ يـــا نـفـسـي ربـيـت
فـذوبـي مـن أســـاكِ عـلـيـه ذوبـي
وإلا يـــا لـــكـــاعِ فـمـا وفـيـت
أتـلـزمـنـي خـطـوب الـدَّهـر بـيـعًا
لـبـيـتٍ فـيـه يـــا نـفـسـي نـشـأت
ومـــا تـقـضـينَ مـن جـــرَّاهُ حُـزْنًـا
إذا مـنـي عـلـيـك الـدَّهـر مقتِ[2]

ولا شك أنّ مثل هذه الأحداث المؤلمة التي مر بها الشاعر قد تركت آثارًا عميقة في نفسه، وحفرت أخاديد واسعة في أغواره تجاه الآخرين من جهة، وتجاه الواقع المعيش، الذي يحس فيه الضرير أنه مهضوم الحق، مطارد بالموت في معارضته

(1) عبدالعزيز الرشيد، المصدر السابق، 278، الديوان، 18، 432.
(2) المصدر السابق، 278.

New1.indd 24 3/7/15 2:04 PM

للدجالين والمنحرفين من أصحاب العمائم الذين باعوا ضمائرهم ودينهم من أجل حفنة من المال، من جهة أخرى، ولم يكن صقر الشبيب من الذين يتساهلون مع هذه الفئة المنحرفة عن نهج السلف، أو ممن يهادنونها طلبًا للسلامة، بل ركب المركب الصعب فضرسهم بشعره وكشف عوارهم وزيفهم، فقابلوا تضريسه لهم بتضريس مماثل، وأصدر بعضهم الفتاوى بحقه، لكنه لم يخضع لهم، ولم تلن قناته في هذا الجانب، بل اشتدت حملته ضدهم، فقابلوها بالإرهاب والتكفير والفتنة[1]، وبخاصة من أولئك الشيوخ المعمَّمين الموغلين في التعصب ممن يَفدِون على الكويت في مطلع القرن الماضي، فما أن تطأ أقدامهم أرض الكويت إلاّ وتشتعل الساحة الكويتية تُهمًا وإرهابًا وقد سجّل لنا الشيخ عبدالعزيز الرشيد، في تاريخه، بعضًا من هذا الإرهاب الذي شهدته الساحة الكويتية آنذاك، وكان صقر الشبيب أحد الذين اكتووا بناره[2].

(1) المصدر السابق، 278. مقدمة الديوان، 20. ومن الغريب أن يستسهل بعض رجال الدين في تلك الفترة الأمر فيرمون خصومهم بالكفر تارة، والإلحاد تارة أخرى، بل والحرمان من الجنة أيضًا، وحين رمى صقر بمثل هذه التهم، والحرمان من الجنة سارع بالرد على هذه الفتوى شعرًا فقال:

إن كـــان لا يـنـعـمُ فـــي الجـنّـة
إلاّ امـــــرؤ مـثـلـك ذو جـنّـةِ
ممّـــن يـصـبّـون عـطـايـاهُـمُ
فـي جـيـبـك الـفـارغِ ذي الـفسحة
فـلـيـس لـي فـي جـنّـةٍ مَـأربُ
فـأعـطِ مـن شـئـتَ بـهـا حـصـتـي

(2) يطلعنا الشيخ عبدالعزيز الرشيد في كتابه الآنف الذكر، على معلومات ذات قيمة كبيرة عن بعض مظاهر الإرهاب التي كانت تمارس في الكويت ضد الإصلاحيين، إذ يذكر أنّ الأستاذ رشيد رضا، تعرض لمحاولة اغتيال، أثناء زيارته للكويت، بعد أن أفتى بعض المتعصبين، بكفره واستحلال دمه، لولا عناية الله، ويعلق الشيخ عبدالعزيز على محاولة الاغتيال هذه قائلًا: «هناك رفعنا إلى الله أكف الحمد على نجاته من تلك اليد النجسة... لأن قتل الأستاذ مع كونه خسارة كبيرة على الإسلام والمسلمين يكون نقطة سوداء في تاريخنا وعارًا نلبسه أبد الدهر. ص 277 «ثم يعقب على صنيع هذا الشيخ الوافد، المحرض على التعصب، فيقول:... فقد بذر هذا الرجل بذورًا فاسدة أثمرت التعصب الذميم تعصبًا لا نزال نعاني من جرّائه الأمرين ونكابد في قلعه الأذى، وهاك نموذجًا صغيرًا من ذلك. صرح بعض معتقديه في مجلس عام بقوله: إن قتل ثلاثة من أهل الكويت ثمن لدخول الجنة بغير حساب، الشيخ يوسف بن عيسى القناعي، والشيخ صقر بن سالم الشبيب، وكاتب هذه السطور ص278».

New1.indd 25 3/7/15 2:04 PM

كان صقر الشبيب سابقًا زمانه في الكثير من آرائه وأفكاره الإصلاحية التي تحمّل الأذى، والمكاره في سبيلها، وقصيدته، «يضر النصح»، التي أشرنا إليها قبل قليل مثال حي على تلك النظرة البعيدة، التي كان الشاعر يستشرف فيها المستقبل، بيد أنّ بيئته كانت أقسى من أن تتعاطف مع آرائه، فضلًا عن أن تتبناها؛ ولذا تراكمت في أغواره موجات اليأس والإحباطات، وكراهية الحياة، وتمني الموت، عززها اختزام الموت أصحابه، ومناصريه واحدًا بعد الآخر، أبرزهم شيخه عبدالله الخلف الدحيان، وأصدقاؤه المقربون، سيد مساعد الرفاعي (ت 1936م)، والشيخ عبدالعزيز الرشيد (ت 1937م)، أحمد خالد المشاري (ت 1942م)، والأستاذ عبدالملك الصالح المبيض (ت 1946م)، ثم لم يلبث أن تبرعم إحساسه بالنفور من الناس والحياة، فآثر العزلة على ما سواها، وانقطعت صلته بالناس، فلم يخرج من بيته ولو مرة واحدة، ولم يدخل عليه إلا خادمه المختص به، وصديقه الأثير، الشاعر أحمد البشر الرومي[1]، ويذكر الشيخ أحمد الشرباصي في مذكراته «أيام في الكويت»(1952م)، أنه حاول أن يلقى الشاعر في محبسه فلم يتيسر له ذلك على الرغم من دنوه وقربه، كما يقول[2] وبقي الشاعر على هذه الحالة من العزلة، التي دامت أكثر من سبعة عشر عامًا، يعيش لنفسه مع قيثارته الشعرية ينسج منها أحزانه، وآلامه، وإخفاقاته مع مجتمعه، فلا يتجسد له من ذلك إلاّ مشاعر مفعمة بروح الاغتراب، بمستوياته المختلفة النفسية، والروحية، والاجتماعية والإبداعية.

4 - الذات // العمى // الاغتراب:

ليس من الضرورة في شيء أن يرتبط العمى بالاغتراب، فالعلاقة بينهما ليست علاقة علة بمعلول، أو سبب بنتيجة، فالاغتراب حالة خاصة تصنعها الذات

(1) مقدمة الديوان، 22، 37.
(2) أحمد الشرباصي، المرجع السابق، 190.

New1.indd 26 3/7/15 2:04 PM

لنفسها حماية لها من الانجراف وراء أهواء ورغبات الآخر، وتأبيًا لها في الوقت ذاته على الخضوع لمنطق أبنية الواقع، ومسلماته التقليدية، التي قلما ينجو أحد من شراكها، بيد أنّ حالة العمى عند صقر الشبيب قد لا تشبهها حالة أخرى، إلاّ حالة أبي العلاء المعري، مع بعض الفوارق الفنية والحياتية؛ إذ العمى عند صقر سبب لحالة الاغتراب التي كان يعيشها، فلا يرى فيه إلاّ الجوانب السلبية، التي تباعد بينه وبين أن يعيش الحياة كما يعيشها المبصرون، ومن ثم كانت هذه المحنة إحدى محاور القصيدة عنده يجسد فيها غربته معها على نحو يشعر بمدى الألم النفسي الذي كان يعانيه الشاعر من جرّاء هذه المحنة التي ابتلي بها. ويمكننا أن نقول باختصار شديد: إنّ محنة العمى عند الشبيب هي مفتاح الاغتراب عنده؛ إذ لا يمكن الحديث عن اغترابه دون أن تتصدره هذه المحنة، التي نغصت عليه لذة الاستمتاع بالحياة.

كان بإمكان صقر الشبيب أن يعيش محنة العمى كما عاشها بشار بن برد (ت 167 هـ) والأعمى التطلّي (ت 520 هـ) اللذان استمتعا بالحياة، إلى أبعد الحدود، من غير أن يشكوا من محنتيهما، أو أن يعيشاها على الأقل كما عاشها طه حسين، في العصر الحديث، الذي تفوق فيها على محنته وتجاوزها بإبداعاته المتميزة، من غير أن ينسب إليها كل مشكلاته وآلامه، بيد أن أنموذج أبي العلاء المعري كان أقرب نفسًا ومزاجًا إلى مخيلة الشبيب من بقية النماذج الأخرى في الأدب العربي، فراح يتمثله في محنته وفكره، على نحو يصل الآخر بالأول، لا على جهة التطابق وإنما على جهة التوافق والتماثل، بحيث يبدو المشهد الشعري الشبيبي صورة حية لواقع الشاعر ومعاناته اليومية مع هذه المحنة، من غير أن يستشعر حرجًا، في الكشف عن أدق المواقف التي صادفها، وهو يتخبط في ظلمة العمى، ففي إحدى قصائده التي أرسلها إلى الشيخ عبدالله السالم الصباح، يعتذر إليه فيها عن انقطاع زيارته له، بعد أن آثر العزلة على الاختلاط بالناس، يظهر

New1.indd 27 3/7/15 2:04 PM

فيها مدى الحس الإنساني الذي يتردى فيه الضرير، حين يحاول أن يصل نفسه بالناس والحياة:

ولـو أَنَّـنـي أسـطِـيـعُ وحـدي ازديـاره
لـكـنـتُ إلـيـه الـدَّهـرَ مُـتـصِـلَ الـسَّـيـرِ
ولـكـنّـنـي مـا سـرتُ وحـدي مـرّةً
فـعـدتُ ولـم تجْـرح جـبـيـنـي يَـدُ الجُـدْر
كـأَنَّ لجُـدْرانِ الـكـويـتِ جـمـيـعـهـا
عـلـيَّ تِـراتٍ غـيـرَ مَـنْـسِـيَّـةِ الـذِّكـر
فـهـنَّ مـتـى أبـصـرنـنـي دون قـائـدٍ
رَدَدْنَ نـظـيـمَ الـصَّـبـرِ مـنِّـي إلـى نـثـر
أظـنُّ كـأنِّـي كـنـت بـالأمـس واتِـرًا
وهـنَّ بـصـفـعـي الـيـومَ يـأخـذْنَ بـالـوتـر
فـيـسـلـمـنـي هـذا لـذاك بـصـفـعـةٍ
وذاك إلـى هـذا بـصـفـع لـه مُـرّ
ولـيـس لـعـكّـازي وإن طـال مـن غـنًـى
تُجـاه صـنـيـعِ الجـدرِ أو أَنْـمـلـي العشر
فـأبـقـى شـريـدَ الـلُّـبِّ حـتـى يُـتـاحَ لـي
كـريمٌ مـن الإسـعـافِ لـيـس بمُـزْورِّ
فَـيَـرْجِـعُ بـي لـلـبـيـتِ أشـكـرَ فـضْـلَـهُ
وطـورًا أنـالُ الجُـدْرَ بـالمـنـطـقِ الـهُـجْـر
ومـا كـان قـولُ الـهُـجْـرِ خُـلْـقـي وعـادتـي
ولا بمُـبـيـحٍ مـا بـصـدري مـن الحَـرِّ

New1.indd 28 3/7/15 2:04 PM

ولـكـنَّ غـيـظَ المـــرءِ يُـخْـرِجُـه إلـى
سِـوى عـاده أو ضِـدِّ أخـلاقِـه الغُرِّ[1]

لا يراوغ الخطاب متلقيه، لا في تقنياته الفنية، ولا في لغته، بل يواجهه بصورة مباشرة واضعًا إرادة الذات المتكلمة في مواجهة بين الرغبة الداخلية، المؤسسة على صوغٍ قولي قيمي، (لو أنّني أسطيع وحدي...) يمنع حدوث الفعل، وبين إرادة أخرى تفرض حضورها قسرًا على الذات المتكلمة، لا يصرح باسمها، وهي العمى، وإنما يظهر فعلها على الذات بواسطة فاعل آخر، هو الجدران، أو الجُدُر، جمعًا لجدار، المتكررة في الخطاب أربع مرات، وهذه الأخيرة ليست رمزًا لسجن العمى فحسب بل هي رمز لعذاب هذا السجن الأبدي، كلما همت الذات بالحركة منفردة بذاتها، وهذا مما يضاعف من حالة اغتراب الذات، فيجمع عليها اغتراب العمى، واغتراب سجن البيت.

ويجلو لنا الخطاب هذا الحس الاغترابي عند الشاعر من واقع السجلات العملية لفعل الذات المتكلمة، فينتقي منها تلك العناصر السلبية المثبطة لفعل الذات وإرادتها، لتصبح مدلولاتها دوالَّ عليها، متى ما ارتبطت بحركة الذات، من غير تحديد لمكان بعينه، فحسبها أنها جدران وجُدُر، وحسبه أنه أعمى، هكذا تكون العلاقة بين الاثنين، علاقة خصومة أبدية، متى ما انفرد الأعمى بنفسه معها.

وتبدأ سجلات الخطاب، بنقل أبعاد هذه التجربة العدائية، سجلًّا بعد آخر، على نحو متناغم، يبدو فيه المتكلم فاعل الحركة الأولى، في سياق الكون الموصوف بالعدائية، متكئًا على البعد الاسترجاعي للذاكرة، في بسط هذه السجلات المؤلمة، التي قصد منها تحريك المشاعر الإنسانية تجاه عزلة الضرير مع الكون بصفة عامة، وأضرار الجُدُر بصفة خاصة، فلا يظهر لنا من ذلك إلاّ

(1) الديوان، 262 وما بعدها.

New1.indd 29 3/7/15 2:04 PM

الجوانب السلبية، المتعلقة بتجربة الجسد مع هذه الجدر. ولتعزيز حسية حضور هذا الاغتراب، وإشكالياته النفسية والجسدية تعرض الذات الشاعرة تجربتها مع إرادة الفعل، «ما سرت وحدي.... ولم تجرح جبيني يد الجدر»، هكذا وبمنتهى البساطة والعفوية يعلق الشاعر فعل إرادته على جرح الجسد، بحيث تصبح هذه العلاقة علاقة علّة بمعلولها، لا يتخلف حضورها، إلاّ بنفي الحركة الذاتية لفعل الإرادة، ومن هنا كان مدلول «وحدي»، المكرر مرتين عميق الدلالة على العجز، والشعور بالحاجة إلى الآخر.

ثم يسارع الخطاب، في ضوء السجل الأول، لمأساة الأعمى في علاقته مع الجُدُر، إلى رسم آفاق السجلات التخييلية، لتداعيات هذه العلاقة، في سياق التشبيه تارة، والاستعارة تارة أخرى، لإضاءة أكبر مساحة ممكنة في فضاءات هذه العلاقة من جهة، وخلق نقاط تقاطع من جهة أخرى، تسهم في هندسة المشهد، بمصوغاته اللغوية والموضوعية، ولنتأمل فاعلية التشبيه، في ترجمة الحس الاغترابي عند الذات، وذلك حين تصبح الجدر منطوية على حس عدائي متأصل في جذوره ضد الذات، غير أنّ اللافت للنظر في هذا التشبيه، هو تلك الخصوصية التي يضفيها النص على ملفوظ «الجدران»، في سياق الإضافة والتوكيد، «لجدران الكويت جميعها»، في حين أنّ الجدران هي الجدران، حواجز منتصبة أمام الضرير، لا تكتسب خصوصيتها من المكان بقدر تضرر الأعمى منها، مما يشعر أنّ ملفوظات الحالة تنطوي على دلالة رمزية، أبعد من مدلولات الحالة نفسها، أفرزها عالم الباطن، من مخزون التجارب المرة، في التعامل مع الآخرين.

ولا تكتمل هندسة هذا المشهد الشعري المؤلم إلاّ بالتعبير الاستعاري الذي يجعل لهذه الجدران عيونًا مبصرة، في مقابل عمى الذات، في حالة انفرادها بنفسها، «فهن متى أبصرنني دون قائد»، وهنا يأتي فعلهن بالذات لا على المستوى

New1.indd 30 3/7/15 2:04 PM

الجسدي، وإنما على المستوى النفسي، الذي تفقد فيه الذات صبرها على واقعها المعيش، «ردن نظيم الصبر مني إلى نثر». ومع جمالية هذا التعبير الشعري التخييلي فإنه بالغ الدلالة على حالة الشعور الساحق بالاغتراب الذي جعل المتكلم فريسة لأذى الجدران.

ومع أنّ علاقة الضرير بالجدران، قد تبدو طبيعية، في كل الأحوال، حتى حين يعزّ وجود الدليل، فإنّ الذات المتكلمة لا ترى الأمر على هذا النحو، بل تراه على نحو مختلف، تراه في حسها وشعورها متجليًا لها بصورة عدائية، ينال منها الجدار متى واتته الفرصة، ولا تنال هي منه، وهذا التصور الوهمي، أو التخييلي لأبعاد العلاقة بين الذات وعالم الجدران، يدفع الذات إلى مراجعة هذه العلاقة، من منظور إنساني، يفلسف العلاقة بين الذات والموضوع، في سياق تخييلي يعتمد على التشبيه، بحيث تبدو هذه العلاقة، كما لو أنها، علاقة بين طلاب أوتار، يطارد أحدهما الآخر، بصورة دائمة ليدرك منه الثأر، وعلى الرغم من سذاجة هذا التشبيه، وبساطته المتناهية، فإنه عميق الدلالة على حالة الاضطهاد الجسدي اليومي، التي ينوء تحت وطأتها الضرير في تعامله مع الجدران، «وهنّ بصفعي اليوم يأخذن بالوتر»، وهكذا نرى أنّ الخطاب لا يترك لمتلقيه فرصة استشعار هذا الاضطهاد، أو ترجمته إلى بعد تخييلي آخر ليتوازى معه القارئ في مخيلته، بل يواجهه بصورة مباشرة بواقعه الحسي التجريبي، من نقطة الاتصال البدئي بالجدران، «فيسلمني هذا لذاك بصفعة»، «وذاك إلى هذا بصفع له مُرّ»، هكذا تدرك الذات معنى علاقتها بالجدران، صفع يسلم إلى صفع آخر في حركة دائبة، قوامها هذا الجدار وذاك، لا فرق بينهما إلا بمقدار العدد الذي يؤكد عليه الخطاب، «صفعة»، «أو صَفْع»، ولعل تكرار هذه الكلمة، وتوزعها بين الإضافة والإفراد والجمع، يشي بفاعلية الإحساس، بأذى الجدران في نفس الذات المتكلمة، كما يشي في الوقت ذاته بغربة التوحد مع الجدران.

New1.indd 31 3/7/15 2:04 PM

ويكشف لنا الخطاب من جانب آخر عن فشل الذات، في محاولة تفادي الجدار بالعصا، أو بالأنامل العشر، وهي الاستجابة التلقائية للضرير لتجنب الأخطار، بيد أنها لا تفلح مع الجدران، ليبقى حضور إشكاليتها، في النفس، أعتى من أن يتمكن الضرير من تفاديها بإمكاناته الذاتية. ولا تتوانى الذات، وهي في أقسى حالات ضعفها الإنساني، عن أن تطلعنا على ما يعتلج في نفسها من شعور وهي تتخبط في ظلمة العمى، «فأبقى شريد اللّبّ حتى يتاح لي كريم...»، وهذا الشرود الذهني، الذي تتحدث عنه الذات، يكاد يكون طبيعيًّا في حالات الحيرة، والذهول، والخوف، لكنه مع الذات شعور بالانفصال، والتوحد مع المحنة إلى حين، وهذا الوعي الساحق بالتوحد، والحاجة إلى الآخر، يصفه الخطاب بوصف مؤثر «كريم من الإسعاف ليس بمزور»، وتبدو لفظة الإسعاف، في هذا التعبير الشعري مكتنزة الدلالة على الحاجة إلى الآخر، الذي يثير غيابه، في الذات، إحساسًا بالضياع والاغتراب، ومن المثير للانتباه أنّ النص هنا يضفي خصوصية وصفية لهذا المسعف، الذي يجمع بين صفتين تتوزعان بين الإثبات والنفي «كريم غير مزور»، ولعل هذا الجمع لم يأت في الخطاب، عرضًا أو اعتباطًا بل قصدًا إشاريًّا إلى تعذر وجود هذا المسعف في حالات الضنك النفسي إلاّ ما ندر. وفي لحظات اليأس تتكفئ الذات على نفسها بحثًا عن معين ذاتي آخر يساعدها على التخفف من ضغوط هذه الجدران عليها، فلا يسعفها في هذا السياق إلاّ ساقط القول تصبه عليها، لعله يشفي غليلها، «وطورًا أنال الجدر بالمنطق الهجر»، ولا يخفى ما في دلالة ملفوظ «أنال»، من منحى نفسي يشعرها بزهو النيل منها لنفسها، لكنّ هذا الزهو الظاهري لا يلبث أن يرتد على الذات في صورة اعتذار عن منطق السوء، «وما كان قول الهجر خلقي ومنطقي»، بهذه الصورة الأخلاقية تدرك الذات وعيها بحقيقة ذاتها، على الرغم مما يحيط بها من مكاره تكرهها إلى فعل ما لا ترغب فيه. وتمضي الذات، إلى

New1.indd 32 3/7/15 2:04 PM

أبعد مدى ممكن، في اعتذارها عن «منطق الهُجْرِ»، كما تسميه، حين ترجعه إلى حالة الغيظ التي تنتابها في لحظة شعورها بضعفها الإنساني، لا إلى صفة جوهرية فيها، وفي هذا تأكيد لحضور وعي الذات بحقيقة قيمتها وهويتها الأخلاقية على الرغم من آثار الإحساس بالاغتراب في مواجهة الجدران أولًا، والحياة ثانيًا.

إن العودة الموضوعية لسجلات الوعي واللاوعي في تجربة العمى في القصيدة الواحدة عند صقر الشبيب، لا تتوانى عن التموضع في مواقف وأحداث، مرة بعد أخرى، تستمد مادتها الأساسية من ذاكرة مفعمة بالتجارب المريرة مع حالة العمى، تنساب في شبكة الخطاب بصورة عفوية، كما لو أنها حالة من حالات اللاوعي الشعوري التي توجه الخطاب وفق منحى خاص؛ لإثارة الشعور الإنساني والأخلاقي بقيمة الإنسان الضرير:

ومـا رقَّـتِ الجُـدرانُ يـومًـا لحالتي
وهـل رِقَّـة للطِّين تُـرْجَـى أو الصَّخرِ
وإنْ أنجُ منـها لـم أعـد قَـطُّ ناجيًا
إلـى مـنـزلـي مـن وقـعـةٍ بـي لـلـحُـمْـر
فكم أوجـعـتْ صـدري صِـلابُ صُدورها
وكـم عَـفّـرتْ ظـهري بطرحي على العَفْر
ولـم يـرْثِ لـي مـن قـد أقـلّـت ظـهـورُها
لـقـلَّـة مـا فـيـهـم مـن الـفـهـمِ والحِـجْـرِ
كـأنِّـي لـديـهـم لـلـحـمـيـر ممـازِحٌ
فـلـيس لـديـهـم غـيـرُ ضِـحْـكـهـم المُـزْرِي
فـمـهـمـا أقـعْ مـسـتـلـقـيًـا لا تجِـدْ فَـمًـا
عـلـى مـنـظـري مـن جَـهْـلِـهـم غـيـر مُـفـتـرِّ

New1.indd 33 3/7/15 2:04 PM

كـأنَّـهـم شـــاؤوا بـإرسـال ضِـحْـكِـهـم
زيـــادة مـا قـد ألحـقُـونـي مـن الـشَّـر
وإنْ كـــانَ فـيـهـم عـاقـلٌ كـان عـقـلُـهُ
بمُشْبِـه شَـتْـمـي مـن مَـلامـي لـه يُـغْـري
فـهـذا لـــه ضِـــحْـــكٌ وذاك مَـــلامـــةٌ
خِـــلال نَـهـيـقٍ مـن حـمـيـرهِـمُ نُـكْـر
فـتـسـمـعُ أُذنِـــي مـا أَودُّ لأجـلِـه
بـأنَّ عـلـى أذنـي رِتـاجًـا مـن الـوَقْـر
ويـا ربمـا فـارقـتُ قـبـل فِـراقِـهِـمْ
صـوابـيَ أو قـد غِـبْـت عـنـه عـلـى الإِثْـر
فـأمـضـي بـلا رشـــدٍ كـأنِّـي سـفـيـنـةٌ
بمُلْـتـطِـم الأمـــواجِ مـن لُجـجٍ خُضْر[1]

يأخذنا هذا المقطع من القصيدة، إلى بيئة الكويت القديمة، يوم أن كانت الحياة العامة للناس تعتمد في قضاء حوائجها اليومية من نقل ماء، ومواصلات، وغيرها على الدواب بعامة، والحُمُر منها بخاصة، وفي هذا النص من القصيدة تطلعنا الذات المتكلمة على تجربتها الذاتية، المفعمة بالمرارة على معاناتها اليومية مع الحياة، من افتقاد مشاعر الرحمة، على مستوياتها العامة؛ إذ ينكرها عليها الجدار، والحيوان، والإنسان، وهذا يضع الذات المتكلمة في موقف المراجعة والتأمل والحوار مع هذه الأشياء (الخصوم)، فمعاناتها مع «الجدر» لا تتوقف أبدًا، ومن ثم فما من مناسبة تتعلق بمشكلة الضرير، في تواصله مع الحياة، إلاّ كان الجدار حاضرًا، لا يكتفي بفرض حصاره عليها فحسب، بل يذكرها بأذاه لها، المحفور على

(1) المصدر نفسه، 263، وما بعدها.

New1.indd 34 3/7/15 2:04 PM

الجبهة والوجه، «بما تركت في وجهك الجدر من حفر»، ومن ثم كان هاجس الجدر هاجسًا قويًّا في نفس الذات، تخشاه بصورة تلقائية، كما لو كان كابوسًا ينغص عليها متعة الحياة؛ ولذا نراها تضع الوعي الموضوعي بالجدار تحت المراجعة التأملية، في سياق منطق المألوف والبدهي من الأشياء الوثيقة الصلة بمعاناة الضرير، «وما رقَّت الجدران يومًا لحالتي».

وإذا كان منطق السطح العفوي يتوقع العطف، ولو مجازًا، من الجدران، فإنّ منطق الباطن يأتي قويًّا وحاسمًا في هذا الصدد في سياق تساؤل عقلاني، يخاطب الجانب الهش من الذات «وهل رقَّة للطين ترجى أو الصخر»؟ تساؤل بدهي لا يقتضي جوابًا جداليًّا؛ إذ الجواب حاضر حتى قبل صياغة السؤال، بيد أنّ المدهش في صيغة هذا السؤال هو إيثار الشاعر استخدام «لام الجر»، عوضًا عن «في الجارة» في قوله: «للطين»، ليفيد انتفاء خاصية الرحمة من جوهر الطين أو الصخر، وهو ما لا تفيده «في»، إذ مع «في» الدلالة مختلفة، ومن ثم كان الاهتمام بجوهر الرحمة للشيء نفسه، وليس الرحمة في الشيء، لأنّ الأخيرة عارضة في الشيء قد توجد وقد لا توجد، وليس الأمر كذلك مع المفهوم الأول، ومن هنا فإنّ الشاعر في غربته يتساءل عن جوهر حقيقة الأشياء لا الأشياء نفسها، إذ جوهر الشيء هو حقيقته الكبرى.

وتأخذنا هندسة الخطاب إلى بُعْدٍ تسجيلي آخر من مأساة الذات المتكلمة تبدو فيه مستنفرة شعوريًّا إلى أبعد مدى ممكن، وهي تعرض لنا تجربتها المؤلمة مع أذى الحُمُر، التي كانت تجوب الطرق والأزقة قديمًا، ومثلها في الأذى أصحابها قساة القلوب، بحيث يصبح أحدهما قرين الآخر في فعل الأذى، وهنا يتفتق حس الذات عن المقارنة بين احتمالية تفادي أذى الجدر، وبين تعذر هذه الاحتمالية مع الحُمُر بالذات، حتى إنّ الشاعر يصف فعلها «بالوقعة»، (لم أعد قط ناجيًا... من وقعة بي للحمر)، وهذا الوصف ليس بعيدًا عن مدلوله التاريخي، الذي يثير في

New1.indd 35 3/7/15 2:04 PM

النفس كل ما يمكن أن يرشح عنه هذا المدلول، من صراع ومعارك ودماء، على الرغم من أنّ العلاقة الحالية بالأصل ليست كعلاقة المرآة بمادتها المعكوسة، لكنّ الشعور الحاد بالمعاناة أنتج مثل هذه العلاقة، على نحو تعيد الذات فيه إنتاج وعيها بواقعها، بحيث تبدو العلاقات الوظيفية بين اللغة والذات من جهة والواقع المعيش من جهة أخرى علاقات مشدودة إلى بُعْدٍ مركزي، في عملية صراع الإنسان مع الواقع من حوله.

وقد يبدو مثيرًا للدهشة والاستغراب أن يعقد الشاعر مقارنة بين الجدر من جهة، والحُمُر من جهة أخرى، لتصبح هذه الأخيرة أشد قسوة من الجدر، لكنّ هذه الغرابة قد تزول إذا تذكرنا أنّ الشاعر لا يفصل بين أذى الحُمُر وأصحابها، فهم في الأذى سواء على المستويين الجسدي وهذا شأن الحمر، والنفسي، ويضطلع به أصحابها، ويبدو أن أذى هذه الفئة الأخيرة أشد على نفس الشاعر من أذى الحُمُر؛ إذ نراه يفرد لهم في قصيدته مساحة أكبر من حديثه عن أذى الحُمُر؛ ولذا كان تصويره لهم ملونًا بمشاعره الخاصة تجاه صنيعهم الخالي من الأحاسيس والمشاعر الإنسانية تجاه الإنسان الضرير.

وإذا ما توقفنا عند المستوى الأول من معاناة الذات جسديًّا طالعتنا الذات الشاعرة، في حالة احتكاكها المباشر بالحُمُر، وهي تجأر بالشكوى المتشحة بالمرارة، «فكم أوجعت صدري صِلابُ ظهورها» وليس هذا فحسب، بل «وكم عَفّرت ظهري بطرحي على العفر»، هكذا تبدو الذات موجعة الصدر، معفرة الظهر، بفاعلية هذه الحُمر معها. ولعل في استخدام «كم الخبرية» المكررة في سياق وقائع هذا الأذى، ما يشي بمخزون غير عادي من التجارب المريرة مع أذى هذه الحُمر، حتى بات مشهد الذات مطروحة على ظهرها بفعل هذا الأذى يثير من السخرية والضحك أكثر مما يثير من الشفقة، ولعل الخطاب أراد له أن يبدو كذلك، لبيان مدى عمق الفجوة بين الداخل والخارج، بين الضرير والواقع، وهذا ما سيتبلور لاحقًا في

New1.indd 36 3/7/15 2:04 PM

اتساع هذه الفجوة أيضًا، على مستوى العلاقات الإنسانية بين الإنسان المُبْتَلَى، والإنسان السَّويّ في سياق سلسلة من التجارب الثرية، الطافحة بالمرارة والسخط.

أمّا الجانب الآخر في معادلة معاناة الذات فيكمن في ذلك الأذى النفسي الذي يلحقه بها أصحاب هذه الحُمر، إذ تنعى عليهم عدم اكتراثهم بما يلحقها من ضرر بسبب هذا الحُمُر، «وذلك لقلة ما فيهم من الفهم والحِجْر» بهذه العبارات البسيطة، توازن الذات لا شعوريًّا بين وعيها بنفسها، وبالآخر من حولها، على نحو يجعل من هذا الآخر بناءً معرفيًّا، يتجذر وجوده بالممارسة العملية، لا بالوصف القيمي فحسب - وهنا ينفتح النص على أنساق متعددة، تخدم ذلك الوصف القيمي، من حيث كونها تسويغًا عمليًّا له، وذلك من خلال وعي الآخرين بالذات، الذي يُجَسّد في علاقات تصبح الذات فيها مادة حية للسخرية والفكاهة - بل والشتم أحيانًا، كما لو أنّ الذات عندهم تمارس فصلًا هزليًّا مع حمرهم.

إن مشهد الذات منطرحة على ظهرها والضحكات تتعالى من حولها، من غير أن يطرف لأحد منهم جفن، أو تهتز لأحدهم أدنى شعرة في جسده، ليؤكد افتقاد الحس الإنساني بمحنة الضرير، وما قد ينجم عنه من إحباط نفسي عند الذات، يعمق حس اغترابها عن واقعها، وتحاول الذات من جانب آخر أن تشدنا إلى وجودها المأساوي لحظة الكارثة، في مشهد نابض بالحركة وصدق الوجدان والعفوية، يحيلها إلى موضوع شعري، لا يخلو من حس هزلي، من غير أدنى شعور بالحرج، أو المراوغة اللغوية، «فمهما أقع مستلقيًا لا تجد فمًا، على منظري غير مُفْتَرّ» وهكذا يصبح الكل مشاركًا في هذا الفعل الهزلي الساخر، ومع أنّ هذه العبارات تشدنا بقوة إلى واقعيتها المادية، فإنّ بعض ملفوظاتها تشدنا أكثر إلى وجودها اللغوي المستقل بوصفها تعبيرات عفوية تصدر عن نفس مكروبة، كقوله: «أقع مستلقيًا»، «على منظري»، ومن ثم تصبح اللغة منتجة لحالات الوعي الشعوري على نحو يصل الذات بحس اغترابها عن الآخرين.

New1.indd 37 3/7/15 2:04 PM

لكنّ هاجس الآخر، أو الآخرين، لا ينفصل في علاقته عن مركزية الذات في الخطاب؛ إذ يبقى حضوره طاغيًا في فضاء النص، يدور مع الذات أينما دارت أو اتجهت، وهذا الحضور المزدوج هو ما يدفع الذات أحيانًا إلى أن تبحث عن تفسير لهذا السلوك السلبي تجاهها، فمرة ترده إلى جهلهم (من جهلهم)، ومرة أخرى ترجعه إلى نزعة الشر فيهم، وهي بهذا لا تستثني أحدًا، حتى إن من يتصور أنّ لديه عقلًا منهم يسارع إلى لوم الذات المتكلمة، حتى يصل لومه إلى درجة الشتم، وتختزل الذات هذا المشهد بتقديمه في صورة درامية بالغة القسوة:

فـهـذا لـه ضـحـك وذاك مَـلامَـةٌ

خـلال نـهـيـق مـن حـمـيـرهـمُ نـكْـر

وإذا كانت محاكاة الخارج، بكل سلبياتها، تمنح الذات فرصة التأمل والمراجعة، والوصف من مسافة كافية عن الموصوف، فإنّ محاكاة الباطن تبدو أشد تعقيدًا بمستوياتها النفسية، التي تفقد الذات المتكلمة صوابها؛ إذ إن فيض الخارج على الداخل أكثر مما تتحمله الذات المتكلمة، وبخاصة ما تتلقاه من شتائم نابية، تود لو أنّ على أذنيها «رتاجًا من الوقر» وما بين هذه الأمنية المتعذرة والواقع المؤلم يتصاعد إحساس الذات باغترابها، وعجزها التام عن السيطرة على توازنها النفسي والجسدي، حتى باتت كسفينة تتلاطمها الأمواج:

ويـا ربمـا فـارقـت قـبـل فـراقـهـم

صـوابـي أو قـد غـبـت عـنـه عـلـى الإثـر

فـأمـضـي بـلا رشـد كـأنّـي سـفـيـنـة

بمـلـتـطـم الأمـواج مـن لجـج خـضـرٍ

وقـد كـسـرت مـنـهـا يـد المـوج دفـةً

ومـا لـذويـهـا بـالـنـجـارة مـن خُبْرٍ[1]

(1) الديوان 264.

New1.indd 38 3/7/15 2:04 PM

هكذا تجلو الذات محنة انكسارها حين تكتشف في ذاتها التصدع، والتيه إلى المجهول والاغتراب، الذي يباعد بينها وبين كينونة انتمائها الاجتماعي، فلا تجد عندئذ إلاّ اللغة ومفرداتها وسيلة لامتصاص أساها وحزنها من خلال التركيز على ملفوظات بعينها لتصبح العين القارئة مشدودة بصورة لافتة إلى مدلولاتها في بنية النص الشعري، وتكاد تكون هذه الظاهرة شائعة في الكثير من قصائد صقر الشبيب، وبخاصة تلك القصائد التي تمس حالات الاغتراب عنده.

وتبقى محنة العمى تحاصر الشاعر، وتنغص عليه حياته، حتى وهو يتعزَّى بأضرابه من العميان، فلا يستطيع أن يتجاوز محنته كما تجاوزها الآخرون، أو على الأقل تكيفوا معها، مع أنهم يمثلون له نماذج عليا من التفوق، بيد أن سخطه وتبرمه بعماه كان أكبر من أن يسيطر عليه، حتى زَيَّن له البُعْدَ عن الناس، والانقطاع عن حركة الحياة:

أَلِـلأعـمَـى بمَـحْـيـاهُ سـرورُ
وهـل يـا صـقـرُ فـيـه لـه حُـبُـورُ
فـقـلـت لـهـم: عـمـى الـعُـمـيـان أسـرٌ
وهـل فـي الأسـر يـبـتـهـجُ الأسـيـر
فـقـالـوا: الـعُـمْـيُ أكـثـرهـم سِـمـانٌ
وهـل سِـمَـنٌ بـلا أنْـس يـصـيـر
فـقـلـت لـهـم: سِـمـان الـعُـمْـي ماتـت
مـشـاعِـرُهـم فـلـيـس لـهـم شـعـور
ألـم يـسـلـم مـن الـسِّـمَـنِ المـعـرّي
وبـشَّـارٌ ومـثـلُـهـمـا يـسـيـر
وأنَّـى يَـكْـتـسـي هـذان لحـمًـا
وكـانـا مـن ذكـاءٍ وهـو نـور

New1.indd 39 3/7/15 2:04 PM

ذكـرتـهـمـا فـيـا عـيـنـيّ سِـيـلا
دمـــــاءً ضِـمْـنُـهـا مـــــاءٌ غـزيـر
هـمـا أخـــــواي قـد سـلـفـا وإنِّـــي
ومِـقْـتُـهـمـا ومـــا لـهـمـا نـظـيـر
فَـسَـكْـبُـكـمـا دمـوعَـكـمـا احـتـجـاجٌ
وقـــد يـحـتـجُّ بـالـدَّمـع الـفـقـيـر
عـلـى زمـــنٍ مـــن الـعـمـيـان ممن
تَحَـــــرَّرَ فـكـرُهُـم فـيـه يَـجُـور
.....
أكـــادُ أذوبُ مـن حـنـقـي إذا مـا
تمـثَّـل فـي مـخـيِّـلـتـي شَـرِيـر
أعـــضّ أنـامـلـي عـضًّـا لـغـيـظـي
عـلـى مـن تـسـتـخـفّـهـم الـشُّـرور
وأضـــرب بـالـيـمـيـن ولـيـس فـيـهـا
سِـــوى عـــكَّـــازةٍ فـيـهـا فـطـور
لأَفْـطُـرَ رأسَ مـن يـبـغـي عـلـى من
بـه قَـعَـدتْ مـن الـنَّـاس الـدُّهـور
فـأكـسـر مـن أوانـــيِّ الـلـواتـي
تـأتِّـيـهـا عـلـى مـثـلـي عـسـيـر
هـنـاك أفـيـق مـن ألمـي بـقـوم
مـنـاطِـيـدُ الـشُّـرور بـهـم تـطـيـر
فـأعـلـم أنَّـنـي فـي صـحـن داري
ومـا حـولـي عـظـيـمٌ أو حقير[1]

(1) المصدر نفسه، 256 وما بعدها.

New1.indd 40 3/7/15 2:04 PM

يبدو من واقع الخطاب الشعري عند الشبيب أنّ حضور الآخر مقرونًا بإشكالية الذات مع محنة العمى أمر لا مفر منه، حتى مع حالة الإحساس بالاغتراب والوحشة من الناس، فالشاعر في هذا النص يبدأ بمحاكاة قول الآخر، غير المسند إلى أحد بعينه، عن واقع محنة العمى في شخص المخاطب (الشاعر)، في سياق تساؤله، «أللأعمى بمحياه سرور»؟ وسواء أخذنا مثل هذا التساؤل بمرجعيته الواقعية، أو الوهمية، فإنه لا يخلو من مكر أو شماتة، على الرغم من أنّ النص يحاول جاهدًا أن يسمه بالواقعية المبطنة بالتشمت وذلك من خلال إعادة السؤال مقرونًا باسم المخاطب ذاته، «وهل يا صقر فيه له حبور»؟، سؤال ماكر آخر، كان يمكن للمخاطب أن يتجاهله احتقارًا له، بحكم واقعية الحياة المأساوية، التي عاشها المخاطب مع محنة الابتلاء بالعمى، لكنّ المخاطب لم يترك مثل هذا التساؤل يمر دون أن يؤسس ذاته المقهورة بالعمى وسط الذوات الأخرى، المناظرة له في المحنة والابتلاء، في سياق حواري، أطرافه الذات المتكلمة، والآخر المسند إلى ضمير الجماعة، تتكئ فيه الذات على الواقع، والمنطق، والتاريخ في إدارة دفة الحوار.

ابتداءً، تؤسس الذات قيمة واقعية، لا تنازع فيها، وهي أن محنة العمى أسر، «وهل في الأسر يبتهج الأسير»؟. لا ريب أنّ مثل هذا السؤال قد لا يختلف فيه أحد، لكنّ المناكفة، والمشاكسة أحيانًا تبقى أقوى وأشد حضورًا في نفس المعترض، بمنطق قد يتشابه به مع المنطق الآخر في الشكل والمضمون، ومن ثم كان الاعتراض على مضمون السؤال، يتجه بصورة مباشرة إلى ظاهرة أخرى في العمي، تناقض مبدأ السؤال السابق الذي اتخذته الذات مبدأ لها، وهو تفشي ظاهرة السمنة في العُمي، ومن ثم يأتي سؤال المعترض متوازيًا مع سؤال الذات السابق، «وهل سِمَن بلا أنسٍ يصيرُ»؟، ومع منطقية السؤال وعقلانيته فإنّ الإجابة عنه لا تتوازى معه

New1.indd 41 3/7/15 2:04 PM

في معقوليته، وإنما تحتال عليه برد إنشائي، قاصر عن دفع تلك الحجة، وهنا تلجأ الذات المتكلمة إلى التاريخ تستمد منه حجتها على نفي السمنة عن العُمّي، فيتجلى لها النموذجان المعري وبشار، اللذان يشهد واقعهما التاريخي أنهما كانا بعيدين عن تلك الآفة، المميتة للشعور، بحسب تعبير الذات، في دفاعها عنهما، الذي يتواصل على نحو متدفق ليؤكد في نهاية المطاف معادلة جدالية، ذات حجاج منطقي، تجعلهما قريني الذكاء، وتجعل اللحم قرين النور، والنور قرين السعير، والسعير يُذهِبُ اللحم.

وهذان النموذجان التاريخيان ليسا بعيدين عن ذاكرة الذات المتكلمة، فالأول منهما تتشبه به فكرًا وحياة، والثاني سبق أن أطلق اسمه عليها، تيمنًا به وإن لم تتشبه به لاختلاف المزاج، وأيًّا ما كان الأمر فإنّ هذا الاستدعاء التاريخي، يثير شجن الذات، ويدفعها إلى طلب البكاء عليهما دمعًا غزيرًا ودمًا. ولا يلبث هذا الدمع أن يصبح صورة، من صور الاحتجاج (عدم الرضا)، على عدم التقاء الضريرين بشار وأبي العلاء في عصر واحد، بحسب مثل هذا اللقاء، في عرف الذات، يخفف من لوعة ابتلائهما، بيد أنّ الزمن آثر أن يزيد في محنة ابتلائهما، فباعد بينهما:

درى أنَّ الضَّرير له سرورُ
كبير حين يلقاه الضَّريرُ
فشتّت شملهم تشتيتَ من لم
يُقرّعْه على الجوْرِ الضَّمير

ولا ريب في أنّ هذا التعاطف الوجداني والشعوري الساحق، الذي تبديه الذات تجاه أنموذجيها، في الابتلاء، يحقق لها وجودها الإنساني في الحياة، وأنّ التواصل معهما، ولو على مستوى الإبداع الشعري، يكسر من حلقة الاغتراب التي

New1.indd 42 3/7/15 2:04 PM

تعيشها بسبب محنة العمى، وعدم وعي الآخرين باحتياجاتها الخاصة، ومن ثم كان هناك تأكيد الذات على الانتماء الأخوي إلى النموذجين التاريخيين، بشار، وأبي العلاء، وهو في الوقت ذاته تأكيد آخر، غير مباشر، على افتقاد الحس الإنساني من علاقة الآخرين بالذات على مستوى الواقع العملي، الذي سيتأكد لاحقًا في المقطع التالي من الخطاب.

ويتوقف الخطاب عن الحوار السردي مع الآخر، فتظهر الذات متمركزة حول نفسها في علاقتها بالآخر المتخيل (الشرير)، الذي ما إن يتماسّ ذكره مع مخيلتها حتى يزلزل كيانها ويفقدها توازنها العقلي والنفسي والجسدي، في نوبة غضب عارمة، تظهر لنا الجانب الهش من كيانها، الجانب المملوء بالحس الاغترابي، الذي تحاول التعبير عنه بالقول، والفعل معًا، بالقول كما لو أنّ المصوغات اللغوية، في هذه التجربة الغريبة، مقصودة لذاتها بوصفها مدلولات على فعلها، وليست وسيلة اتصال معرفي لحالة الذات، في اكتناهها لوعيها لحظة الغضب، وهذا ما يتجلى واضحًا في تلك التعبيرات اللافتة: «أكاد أذوب من حَنَقي..»، «أعضّ أناملي عضًّا لغيظي»، «وأضرب باليمين..»، فالأفعال في هذه التعبيرات، التي ينتظمها سياق زمني واحد، تعمل كلها معًا على لفت الانتباه إلى قياس درجات السلوك الشعوري لحظة توتر الذات، في إطار تلك المصوغات اللغوية المشبعة بنبض هذا التوتر.

ولعل ما يشد الانتباه، في نوبة غضب الذات، هو «عكازتها»، الموصوفة بأن فيها «فطور»، وهذا الوصف يعطي العكازة دورًا فاعلًا ومؤثرًا، في تواصل الذات معها بخاصة، وتواصلها مع الأشياء الأخرى عبر الذات بعامة، كما أنّ هذا الوصف ينطوي على إشارة تحكي تاريخ العكازة في تعانقها مع الأشياء. وبقدر ما تتحرك هذه العكازة نحو الآخر المتخيل، (لأفطر رأس من يبغي..) فإنها تتحرك أيضًا في الوقت ذاته وبفاعلية نحو أشياء الذات من حولها فتحطمها، «فأكسر من أوانيّ اللواتي...»، وعلى هذا الفعل السلبي تصبح الذات متواصلة مع نفسها وأشيائها لا

New1.indd 43 3/7/15 2:04 PM

مع خصمها الذي أثار نوبة غضبها، وهذا ما يدركه وعي الذات لحظة صحوها، «هناك أفيق من ألمي»، وهذا الصحو، أو الوعي اللآحق يشعر الذات أنّ الشر أبعد من أن ينال منه، وأن الناس صنعوا له مناطيد بهم تطير، وهذا البعد التخييلي لطيران الشرور في مناطيد، أو في غيرها ليس جديدًا؛ إذ في الشعر العربي القديم إشارات إلى طيران الشرور، أو طيران الناس إلى الشرور، بيد أنّ الشاعر أراد من استخدامه أن يكشف لنا عن عمق تصدع العلاقات بينه وبين الآخرين، وهذا ما يتأكد أكثر حين تدرك الذات، في نهاية المطاف، أنّ معركتها بعصاها كانت تدور رحاها في صحن دارها، وما معها فيها من أحد إلاّ ذاتها، «فأعلم أنّني في صحن داري...» وهذا الوعي من جانب الذات بحقيقة ذاتها كافٍ لأن يكون علامة على حالة الاغتراب التي تعيشها الذات محاطة بأسوار دارها فلا تجد ما تتواصل معه إلاّ أشياءها الخاصة تقوم بتحطيمها.

وتبلغ غربة الشاعر، عن مجتمعه، وأصدقائه، درجة عالية من الحساسية حين تصبح محنة العمى عنده قيدًا، يشل حركته، أو ستارًا كثيفًا يفصله عن العالم من حوله، فحينما زار حافظ وهبة الكويت في مطلع الثلاثينيات من القرن الماضي، بعد تعيينه سفيرًا للمملكة العربية السعودية، وكان صديقًا للشاعر، كان الشاعر في أقصى درجات اغترابه عن مجتمعه، فلم يستطع السعي، كمن سعى، لزيارة الضيف القادم والترحيب به، لكنه آثر أن يبعث إليه بقصيدة يحيّيه فيها، ويعتذر إليه عن عدم زيارته له، ويشكو له حالة اغترابه، وبلائه:

أحـــافـــظَ وَهْـــبَـــةٍ قـــد كِـــــدْتُ آتـــي
إلـــيـــك مـــســـلِّـــمًـــا لـــــولا قـــيـــودي

.....

وحـــسـبـــي بـــالـــعـــمـــى قـــيـــدًا مُـمِـضًّـــا
فـبـالـصَّـبـر الجـمـيـل أذاهُ مُـــودي

New1.indd 44 3/7/15 2:04 PM

فـكـيـف بـــه إذا عَـــضَـــدَتْ أذاه
عـلـى الإنـســان عـــاثـــرةُ الجـــدود
لـعـمـري لـــم أرد مـــاء لـغـيـري
يـطـيـب الـطـعـم مـنـه لـدى الـــوُرُود
فـلـم تمـــزُجْـــه أَيْـــدي سُـــوءِ حظي
بِمُـــغْـــرٍ عـنـه نـفـسـي بـالـصُّـدود
أحـــوم عـلـيـه حـــومَ الـطَّـيـرِ عطشى
فـمِـن صَـبَـبٍ أظـلُّ إلـــى صـعـود
وأصْـــــدِفُ بـعـد طـول الحـــوم عنه
وفـــي نـفـسـي صـداهـــا ذو وقُـــود
فـهـا أنـــا لـم أزل - والـكـلُّ راوٍ
عـلـى ظـمـأ مُـــضِـــرٍّ بـــي مُـبـيـد
كـأنـي فـي الـكـويـت عـلـى رُواهـــا
سـكـنـت مـــفـــازةً حُـــفَّـــت ببـيـد
.....
أحـــافـــظُ كـــلِّ مـكـــرُمَـــةٍ ومَـــجْـــدٍ
طـــريـــفٍ حـــين يـــذكـــرُ أو تـلـيـد
شـكـوت إلـيـك والمـنـحـوسُ يشكو
بـــلايـــاهُ إلـــى الحُـــــرِّ الـسَّـعـيـد
فـــإمّـــا أن يـــكـــونَ لـــه مُـعـيـنًـا
عـلـى إيـــــراءِ مَـقْـدَحـهِ الـصَّـلُـود
وإمـــــا أَنْ يُـــعَـــزِّيـــه وحـسـبـي
عـــــزاءٌ مـنـك بـالـقـول الـسَّـديـد

New1.indd 45 3/7/15 2:04 PM

أردت بكلمتي هذي اعتذارًا
ولستُ بها لشكوٍ بالمريد[1]

يأخذنا الخطاب إلى اللحظات الفاجعة في حياة الذات المتكلمة، وذلك حينما يصل بها عماها إلى أن يشكل أمامها حاجزًا صلدًا يمنع تواصلها مع صديق قديم لها، فلا تملك إزاء هذا الموقف الفاجع إلاّ أن تخاطبه عن بعد، كاشفة له عن فاجعتها مع العمى، وما آلت إليه أحوالها السيئة، وهي مع هذا لا تجد حَرجًا في استجداء تعاطفه فعلًا وقولًا.

يبدأ الخطاب بالإشارة إلى اسم المخاطب مجردًا من أوصافه، وفي هذا ملمح إلى قرب العلاقة بين المخاطب والمتكلم، لتصبح الرسالة في بؤرة اهتمام المخاطب، على مستوى الصَّوْغ اللغوي، الذي يقرن اسم المخاطب بلحظة الفعل الذي لم يتم لعلة، ليؤول الأمر في النهاية إلى الحديث عن العلة ذاتها ومضاعفاتها. وإذا كان الخطاب يشير في مطلعه إلى حصر العلة في عبارة «لولا قيودي»، في إشارة إلى تعددية العلة، المانعة من أداء الفعل، فإنّ قيد العمى عند الذات يتمركز في محور هذه القيود، «وحسبي بالعمى قيدًا ممضًّا..»، ومع هذا فإنّ الخطاب لم يكتف بهذا التمركز بل مده بما يدعم هذه المركزية، في صلب النص الشعري، حين قرنه بمعوق آخر «عضدت أذاه.. عاثرة الجدود»، وهكذا يصبح العمى، وسوء الحظ، المرجعية الأساسية، لتفاقم حالة الاغتراب، في كل أنماطه عند الذات المتكلمة، سواء تم ذلك بصورة مباشرة أو غير مباشرة، ويكفي أن تعتبر الذات المتكلمة أنّ عماها قيد ممض، وأنّ الصّبر على أذاه يودي بصاحبه، وعلى هذا يصبح الإحساس بالقيد، وأذى هذا القيد جزءًا أساسيًّا في تركيبة البنية النفسية للذات المتكلمة، بل وهاجسها الأكبر، الذي لم تستطع أن تنظر إليه بمعزل عن ذاتها، وهو بهذا قد باعد بينها وبين الآخرين.

(1) المصدر نفسه، 223 وما بعدها.

New1.indd 46 3/7/15 2:04 PM

ولا يكاد هذا الهاجس يأتي عند الذات، منفصلًا عن هاجسها الآخر، سوء الطالع، وهو ما أشار إليه الخطاب قبل قليل، وهذا الأخير يصدر عن إحساس بانكسار أحلام الذات في علاقاتها بالناس، والحياة معهم في وئام وسلام.

وتدعم الذات المتكلمة مرجعية دعواها بسوء الحظ، بإبراز موقفها الإيجابي من الآخرين، في احترام خصوصياتهم، وامتيازاتهم التي يتمتعون بها، على الرغم من شدة حاجتها المفرطة إلى مثل ما يتمتعون به، وتحاول الذات جاهدة بكل طاقتها أن تنال مثل ما نالوا، بيد أنَّ سوء الطالع يظل ملازمًا لها يصدها عن مبتغاها. ولا تعمد الذات إلى الكشف عما تسعى إليه على وجه التحديد، سواء بتسميته، أو توصيفه، بل تورّي عنه، بعدم ورود الماء وبحوم الطير العطشى، وبالصّدف عن الماء مع شدة الصّدى، ومع تقليدية هذا المنحى، التي يستمد عناصره التكوينية (ورود الماء + الطير + العطش) من الموروث الشعري القديم، في التورية عن الشيء، المضمر في النفس، فإنه قادر على احتضان كل أحلام الذات المحبطة في بُعْدِها الفسيح، ليصبح هذا الحرمان الذي تعانيه الذات واقعًا تعيشه في بعده النفسي، وحيزه الجغرافي، «سكنت مفازة حفت ببيد». ولا يخفي ما ينطوي عليه هذا التركيب البسيط، في بنية تشكيلته اللغوية، من تصوير نفسي بالغ الحساسية على حالة الإحباط، واليأس الذي يحاصر الذات من كل جانب، حتى باتت ترى نفسها كما لو أنها في مفازة تحيط بها البيد، وهذا التصوير التخييلي، الفريد لمحاصرة الذات، على هذا النحو، ليس مفصولًا عن جملة القيود الأخرى، المشار إليها آنفًا، بل هو قيد آخر مضاعف يعمل على شل نبض النفس في محاولة توازيها مع إيقاعات الحياة.

وفي المقطع التالي من الخطاب يأتي اسم المخاطب، المعتذر إليه، مرة أخرى، متصدّرًا مطلعه، لكنه يأتي هذه المرة مقرونًا بصفاته الحميدة؛ وذلك لتركيز درجة

New1.indd 47 3/7/15 2:04 PM

انتباه المخاطب إلى حالة المتكلم في سياق محنته، التي حالت دون لقاء المخاطب، «شكوت إليك والمنحوس يشكو...»، وتوجيه الشكوى إلى المخاطب، لا تعدو أن تكون محاولة استرضائه من جهة، واستمالة عواطفه من جهة أخرى، مع المتكلم الذي تبلغ به الجرأة أن يضع مخاطبه أمام أمرين في التعاطف مع محنته، إمّا أن يعينه على أداء مهمته التي ورّى عنها بقوله: «... على إيراء مقدحه الصّلود» «وإما أن يعزيه.. بالقول السديد»، لكنّ الذات المتكلمة لا تلبث أن تدرك، أنها قد أوغلت في الكشف عن خصوصياتها، حتى بات المخاطب جزءًا من موضوعها، وهذا لم تكن تريده أصلًا، لكنّ انفجار الذات بأحاسيسها المحبطة قادتها إلى هذا المنزلق؛ لذا نراها تسارع إلى تصحيح موقفها من المخاطب، فتركز على هدف الخطاب، الموجه إلى المتكلم، «أردت بكِلْمَتي هذي اعتذارًا»، وكان مثل هذا التعبير كافيًا لتصحيح مسار الخطاب وهدفه، بيد أنّ الذات رأته غير كافٍ فأرادت أن تدعمه بما ينفي أصل الشكوى عن الخطاب، «ولست بها لشكوٍ بالمريد».

وهكذا نرى أنّ العمى عند الشبيب يمثل نقطة ارتكازية في اغترابه، ويباعد بينه وبين أصدقائه، ويرفع درجة حساسيته بالأشياء والحياة والناس حتى يخيل إليه أنّ الدنيا كلها تعمل على محاربته، واضطهاده وحرمانه من أبسط حقوقه الإنسانية.

5 - الذات // الفاقة // الاغتراب:

عاش الشاعر طوال حياته مُعْدمًا فقيرًا، لا يملك ضرورات يومه حتى فارق الدنيا، وكانت تجربته مع الفاقة، والجوع، وسوء الحال تجربة ثرية بكل ما تحمله هذه الكلمة من معنى؛ إذ لم يتردد لحظة واحدة في الكشف عن مسغبته، وعوزه الشديد، وسط أناس متخمين بالثروة لا يكترثون به وبأمثاله من المعدمين؛ ولذا حفل شعره بتسجيل تجربته مع الفقر، كما عاشها واكتوى بنارها، حتى إن وصفه

New1.indd 48 3/7/15 2:04 PM

لبعضها كان يتصف بالعفوية والبساطة المتناهية، كالمشهد الذي وجد فيه نفسه وقد عز عليه «الفلس» بل ودون «الفلس»، فلم يتمكن من شراء الحليب:

ومُـــذْ أصـبـحـتُ لا فَـلْـسٌ ولا مـا
دُوَيْـــن الـفَـلْـسِ نـاكـرنـي الحـلـيـبُ

كان الشاعر صقر يصرخ في كل مناسبة، بأصحاب الثروة، مخاطبًا إياهم بالواعز الديني أولًا، والأخلاقي ثانيًا، والإنساني ثالثًا، أن يلتفتوا إلى هؤلاء المُعْدِمين، والمحرومين من حولهم، بالتصدق عليهم، لكنّ كلماته ونصائحه، ومواعظه لأصحاب الثروة، لم تُجْدِ نفعًا؛ إذ كانت تضيع مع الرياح، ليبقى الفقر والعوز سيد الموقف في حياته، يقض مضجعه، وينقص حياته، فيضاعف ذلك من اغترابه، وعذابه:

إن شـجـاكـم مـنّـي الأنـــيُ المـديـدُ
فـعـذابـي بـالـفـقـر جـــدًّا شـديـدُ
كـلَّـمـا قـلـتُ ذاتَ يـــوم سيمضي
مـنـه عـنـي اشـتـــداده أو يَـبـيـد
عـــنّ خـطـب يـقـول إنِّـــي كـفـيـلٌ
أن ستـبـلـى يـا «صـقـر» وهـو جديد

.....

فـأنـا الـيـوم فـي الـكـويـت أقـاسـي
مـن شـقـاءٍ مـا لا يـطـيـق الحـديـد
بـين مُـثْـرٍ يـرى الـسَّـمـاحـةَ عـارًا
فـهـو طـوعَ الإمـسـاكِ عـنـه يـحـيد
لـيـس يُـصْـغـي إلـى شـكـاتـي مـهـمـا
زار سـمـعـيـه بـالـشَّـكـاةِ الـقـصـيـد

New1.indd 49 3/7/15 2:04 PM

ومـــقِـــلّ يـــــودُ إســـعـــــادَ مـثـلـي
فـــي الـبـرايـا لـــو ســاعـدتـه الجـــدود

.....

يـــا بـــــلادًا فـيـهـا الـفـقـيـر يـعـانـي
مـــا يـــعـــانـــي فـــي نـــــاره نمـــرود
لـيـت فـيـكِ الجـــدودُ أسـعـدنَ أوبًـــا
لـيـتـهـا فـيـك مـــا نمـتـنـي الجـــدود
فـــالأســـاسُ الـــذي عـلـيـه شـقـائـي
قـــام أنّـــــي بـفـاقـتـي مـصـفـود
فـيـكِ والـفـقـر عـنـد أهـلـيـك ذنـبٌ
مـــا لِـسُـبْـلِ اغـتِـفـاره تمـهـيـد
فـلـفـقـري ظـلـلـت فـيـك كـأنّـي
دون جُـــرْمٍ طـريـدُ جُـــرْمٍ شريد[1]

هذه مقاطع مجتزأة من قصيدة طويلة، يشكو الشاعر فيها أوضاعه البائسة، التي تمتد بين إهمال وطنه له، وحالة الفقر التي يتردى في وهدتها، حتى جعلته كما لو كان منبوذًا، أو طريدًا لجرم لم يرتكبه.

يتكئ المقطع الأول، في هذا النص الشعري، على حس المفارقة بين المستمع الشجي لصوت الأنين، الذي قد يمثل له متعة صوتية حزينة، تشي بها لفظة «المديد»، وبين من يعيش هذا الأنين عذابًا مريرًا بسبب فاقته وفقره، وهذا الحس المفارق بين المتكلم والمخاطب يجلو حس الذات في فقرها ومأساتها معه، ويركز فعلها على حسها الفقري، هذا الحس الذي يتحول إلى هاجس يومي، تعيد الذات

(1) المصدر نفسه، 196 وما بعدها من صفحات.

New1.indd 50 3/7/15 2:04 PM

فيه حساباتها معه بصفة منتظمة، على أمل تجاوزه في سياق لعبة المراوغة الزمنية، التي تعابث الذات في مراجعاتها، لتكتشف الذات عقم مراجعاتها، وأنّ ما كانت تتمنى له أن «يبيد»، (واللفظة عميقة الدلالة على حالة السخط)، لا يلبث أن يتجسد في شكل جديد، يفصح عن نفسه بفعله؛ ليغتال أمل الذات بتجاوزه، في سياق محاكاة ساخرة، «يقول: إني كفيل أن ستبلى «ياصقر» وهو جديد»، ليصبح الفقر هو الحضور الدائم، الذي يصوغ الذات وفق أعرافه هو، فيجعلها في حالة سخط دائم على مجتمعها.

وتأتي اللوحة الثانية، في هذا المقطع من القصيدة؛ لتعيد إنتاج الذات المعذبة بالفقر مرة أخرى، من منظور أكثر اتساعًا، يجمع بين الجغرافيا من جهة (الكويت)، والإنسان الآخر (المثري) من جهة أخرى، وهذا الجمع له دلالته الخاصة، التي قد تشي بالإدانة، إدانة الوطن الذي لم يلتفت إلى صراخات الذات، وهي تجأر بالشكوى «أقاسي من شقاء ما لايطيق الحديد»، ومع ما قد يبدو على هذا التعبير من مبالغة لفظية، قد تنال من دلالته الواقعية، فإن معاناة الشاعر مع محنة الفقر، بعد محنة العمى، كفيلة بأن تبرز مثل هذا التعبير، الذي يشير أيضًا إلى امتداد حالة الفقر الشديد، ومعاناته معه، وقد عبر عن هذا المضمون، بمنتهى الوضوح والصراحة، دون أن يشعر بأدنى حرج، حين قال: «فعذابي بالفقر جدًّا شديد»، ويبدو أنّ الذات كانت تستهدف من هذا التعبير، وغيره من التعبيرات المماثلة في عرض حالتها مع الفقر أن تحرك القلوب، والمشاعر الأخرى التي لم تذق طعم مرارة الفقر، وهنا تأتي إدانتها الثانية لهذه الفئة، بتصنيفها إلى فئتين، وفق الممارسة العملية، «المثري» الذي يرى السماحة عارًا، و«المُقِلّ» الذي يود المساعدة لو كان الحظ قد أسعده، فلا ترى في الأول إلاّ صدودًا وإعراضًا، «مهما زار سمعيه بالشكاة القصيد»، (وهى بهذا تشير إلى أشخاص بعينهم، كانت تؤمل عطاءهم، فخاب رجاؤها فيهم)، ولا تنال من الثاني إلاّ اعتذارًا لا معنى له، ومن ثم كانت إدانتها لوطنها وبعض أفراده

New1.indd 51 3/7/15 2:04 PM

تأخذ منحى شموليًّا لمجتمعها، الذي يراها تتضور جوعًا فلا يصغي فيه أحد إلى أناتها أو يستجيب لصراخها.

ويواجهنا المقطع الثالث بتلك النفثة الصدرية العميقة، في سياق النداء المسند إلى الوطن، بعد تنكيره «يا بلادًا فيها الفقير يعاني»، لتأخذ المساحة الجغرافية بعدًا أوسع في عملية النداء الاحتجاجي على معاناة الفقر، تلك المعاناة التي يشاكلها الخطاب بمعاناة النمرود النار، ولعلّ هذا الربط العجيب بين معاناة الفقر عند الذات، ومعاناة النمرود النار يكشف لنا عن عمق تأثر حياة الذات المتكلمة بحرقة الفقر وتواصله معها بلا انقطاع، وهنا تدرك الذات أنّ لعبة الفقر والغنى ليست إلاّ حظًّا، يسعد به من يسعد، ويشقى به من يشقى، ولذا فيصبح التمني عندها واقعًا بين حَدَّيْن: الغنى، أو عدم الوجود أصلًا، وهذه الرؤية عندها تستمد مرجعيتها من أنّ شقاءها في الحياة مرتكز في أسسه على أصفاد الفقر، «.. أني بفاقتي مصفود»، وهكذا يصبح الفقر عندها في نهاية المطاف قيودًا تحول بينها وبين حركة الحياة، هذه هي الذات في مرآة نفسها مقيدة مصفودة، كما يراها وعيها، لكن كيف يراها الوعي الآخر ؟ وهنا تبدو المشكلة للذات أكثر عمقًا، وأبعد تشابكًا في سياق العلاقات الإنسانية، والأخلاقية؛ إذ الشعار الذي يرفع في وجه الذات أينما توجهت أن «الفقر ذنب لا يغتفر»، «والفقر عند أهليك ذنب..» وبهذه الرؤية الجماعية لمفهوم الفقر تصبح الذات على هذا المفهوم خارج الجماعة، وهو الحس الذي يترجم في بعد تخييلي، يصور الذات كما لو أنها مطاردة بجرم لم ترتكبه بالفعل، ولا حتى بالإرادة أو العزم على الفعل، وهذا هو ما يعمق حسها بعدم الانتماء، إلى الجماعة بخاصة، وإلى الوطن بعامة، فلا تملك إلاّ أن تعيش على هامش الحياة، معزولة مع وعيها بنفسها، ووعيها بالآخرين من حولها وطنًا وأفرادًا ومجتمعًا.

New1.indd 52 3/7/15 2:04 PM

ويزداد الشاعر اغترابًا بفاقته، حين يبلغ به الجوع كل مبلغ، فلا يجد حوله أحدًا يمد يده إليه، فيخيل إليه أنه يعيش في مأتم في مقابل الآخرين الذين ينعمون بكل ما في الحياة من متع:

فَـيَـاربَّ يـومٍ رُحْـتُ فيـه مـن الـطّوى
أشـدُّ علـى كَشْـحِـي حِـزامًـا مـن الـبُـرْسِ
ألا مـاجِـدٌ عـنّـي يـنـفـس كُـربـة
تـبيت وتُـضْـحِـى وهـي تمـعـن فـي لـسِّي
أطـالـتْ علـى خَـسْـفٍ مُمِـضّ - بموطني
علـى مشـهدٍ مـن أمَّـتـي كلِّـهـا - حبسي
أنـا الـيـومَ وحـدي فـي الـكـويـت بمـأتمٍ
وكلُّ بنيها - غيرَ شخصيَ - في عُرْس[1]

إنّ هذه الصورة الاسترجاعية للذاكرة في سياق شبه الجملة (فيارب يوم)، لموضوع تعامل الذات مع لذعة الفاقة تمنح الملفوظات الصوغية للخطاب آلية تشكلها من منظور يستهدف إعادة إنتاج الوعي بتلك اللحظات الماضية، بحسبها علامة محفورة في ذاكرة الذات المتكلمة، لا تستطيع تجاوزها، فتعيد استثمارها بما يهدف إلى تحريك المشاعر الإنسانية، على مستوى المخاطب، الذي يبدو أنه غائب تمامًا عن موضوع الحالة، ومن ثم يصبح حضور المتكلم هو جوهر الخطاب وعلته الأساسية، في سياق الوصف الواقعي، والتخييلي ليوم المسغبة. وإذ تؤدي دوال الفقر دورًا مهمًّا في تأجيج حالة اغتراب الذات لا على المستوى النفسي فحسب، وإنما على المستوى الاجتماعي أيضًا، وهو الأهم في دفاع الذات عن نفسها تجاه مسغبتها، فإنها تتجسد في سياق الفعل التراثي في التعامل مع الحالة «أشد على كشحي حزامًا من البُرْس» (القطن)، وعلى الرغم من التداعيات الدلالية، التي

(1) المصدر نفسه، 323.

New1.indd 53 3/7/15 2:04 PM

يثيرها مثل هذا التركيب اللغوي، في وصف معالجة المسغبة، التي ألمت بالشاعر، فإنّ دلالتها الجوهرية تنطوي على إدانة المجتمع، الذي أوصل الذات إلى هذه الحالة، مما يعني أنّ حالة الاغتراب الاجتماعي كانت وراء هذا المشهد المأساوي للذات وهي تغالب جوعها.

وتحاول الذات، من جانب آخر، أن تستثير مشاعر هذا الآخر الغائب عن محنتها، في سياق الطلب المشوب بالتهذيب، المصدَّر ب «ألا» الاستفتاحية، «ألا ماجد عني ينفس كربة»، ولعل بنية هذا التركيب، في صيغته اللغوية، عميقة الدلالة على الحاجة إلى الآخر، الذي يضفي عليه الخطاب صفة «ماجد»، تلك الصفة التي يبدو أنها غائبة على المستوى الاجتماعي؛ إذ اكتفى الخطاب بذكر الصفة دون الموصوف، ومن هنا كان تركيز الخطاب عليها لافتًا؛ إذ ربطها بصورة مباشرة بمتعلق الحالة (شبه الجملة) «عني» وهذا التقديم على فعل الحالة «ينفس»، إشارة رمزية إلى الذات قبل حالتها، ومن ثم تأتي تداعيات هذه الأخيرة في سياق الجملة الفعلية، من منظور تضادي، «تبيت»، و«تُضْحِي»، لتكرس فعل الحالة في انتظام فعله واستمراره، «وهي تمعن في لسيّ»، (لحسى)، ومع غرابة هذه الصورة التخييلية، التي تحاول الذات أن تجسدها في مشهد قريب إلى إيحاءات لحس الأصابع بعد الطعام، كناية عن لذة الشيء المأكول، فإنها في الوقت نفسه ليست بعيدة عن تخيّل الذات في موضع المأكول، وجعل «الكربة» في موقع الشيء المستلذ بأكله، والمشهد برمته ينطوي على السخرية من علاقة الشاعر بمسغبته.

وتتوقف الذات عند نفيها عن الجماعة، في سياق كربتها، التي آلت بها إلى الحبس، «حبسي»، واللفظة شديدة الوقع عميقة الأثر في نفس الذات المتكلمة، لارتباطها بمتعلقات الذات في سياق الإضافة النحوية، «... خسف ممض بموطني»، و«على مشهد من أمتي»، وبقدر ما تنطوي هذه الإضافة النحوية على الحس الساخر فإنها تنطوي في الوقت نفسه على إدانة الذات المتكلمة لوطنها

New1.indd 54 3/7/15 2:04 PM

ومجتمعها الذي أهمل أمرها، حتى آلت بها الحال إلى الحبس والمسغبة، وهما لب اغترابها الاجتماعي؛ ولذا تأتي «الأنا» في نهاية هذا النص الشعري إلى تشخيص اغترابها عن مجتمعها في موقف تضادي، يفرض على القارئ متابعة مدى هذا التضاد، بطريقة تقابلية بين مأساة الذات المتكلمة «أنا اليوم وحدي في الكويت» – ولفظة «وحدي»، ثرية الدلالة على حالة الاغتراب على مستوى الوطن بشكل كلي، وهي قمة مأساة الذات المتكلمة مع وطنها – وبين الآخر، على المستوى الجماعي للأمة، «وكل بنيها – غير شخصي – في عرسي»، وتنطوي هذه الصيغة الإبلاغية على حس فاجع بالاغتراب، سواء على مستوى جملة الاستثناء، التي تخرج الذات من لحظة الفرح الجماعي، أو على مستوى بناء الجملة ذاتها حيث يقف ملفوظ المستثنى منه حاجزًا لغويًّا يمنع تواصل الوظيفة التعبيرية للجملة، المعبرة عن حالة فرح الجماعة، إلاّ بعد المرور من خلاله، وكأنّ الذات بهذا البناء التعبيري للجملة تحاول أن تلفت انتباه القارئ إلى وضعها المأساوي في علاقتها بالجماعة، وإلى حسها المفعم بالمرارة والاغتراب.

وحين تبلغ الفاقة عند الذات أوج قمتها، ويأخذ الجوع منها كل مأخذ، وتنغلق الأبواب أمامها، تجرب حظها في تسخير شعرها لطرد الجوع عنها، فتلجأ إلى التكسب بشعرها عند من تؤمل رفده ونواله، فلا يتأتي لها من ذلك إلاّ الخيبة، والندم، وسوء الحال:

وكـم صـادٍ اسـتسـقـى غـمـام قريحـتـي
ثـنـاءً وبـي قـد بـرّحـت عِـلّـة الـطُّـلـسِ
فـأمـطـرتُـه طـوع اضـطـراري راجـيًـا
مـثـوبـتَـه حـتّـى غـدا مُـثْـرَع الـكـأس
وأنـطـقـتُ فـيـه ألـسـنَ المـدْحِ ضَـلّـة
ولـولايَ ظـلّـتْ وهـي عـنـه مـن الخُـرْس

New1.indd 55 3/7/15 2:04 PM

فكان جزائي منه: أحسنتَ حاضرًا
وكان حضوري من بوادره تُرْسي
فلما افترقنا نالَ مِنّي والتقى
بعرضِيَ من بهتانهِ الضِّرسُ بالضِّرس
وكنت على دهري أُؤَمِّل عونَهُ
فصرتُ ومِلْئي من معونتهِ يأسي
وبتُّ على شِعْري وإجهادِ فكرتي
له ليلتي حتى بدتْ غرَّةُ الشَّمس
أعضُّ بناني نادمًا متأسّفًا
إلى أن خشيتُ العضَّ يفقدني خمسي[1]

تبدو تجربة الذات مع الآخر، في سياق تطويع إبداعها الشعري لذاته الشخصية مدحًا وثناءً، تجربة مثيرة، بمستوياتها الثلاثة: الآخر، الإبداع الشعري، الذات المتكلمة، فعلى المستوى الأول يطالعنا الآخر في لهفة الصّادي إلى المديح مستغلًّا جوع الشاعر، الذي بلغ به حد جوع الذئاب، «وبي قد برّحت علة الطّلس»، وكأنّ الذات بهذا تقدم تسويغًا أو اعتذارًا غير مباشر، بين يدى القارئ، عن صنيعها، الذي يبدو أنه كثير الحدوث، وليس شيئًا عابرًا، وهذا ما تفصح عنه «كم الخبرية» «وكم صادٍ..» المتصدِّرة مطلع التجربة، وعلى المستوى الثاني والثالث تستجيب الذات وإبداعها لهذا المطلب، بصورة عاجلة «فأمطرته طوع اضطراري..» وهنا يصبح الاعتذار أكثر وضوحًا، لكنه معلق على علة، متحقق وجودها في نفس الشاعر، وفق قراءته للمدوح»، «راجيًا مثوبته»، وهنا ينفتح باب الرجاء أمام الذات فينطلق إبداعها في ركاب هذا الرجاء، من غير روية أو تمهل، أو مراجعة، «حتى غدا مترع الكأس»، ومع أنّ مثل هذا التعبير بالغ الدلالة على المدى الذي وصل

(1) المصدر نفسه، 322.

New1.indd 56 3/7/15 2:04 PM

إليه الشاعر في مديحه لصاحبه، فإنه لم يكتف بذلك، وإنما أراد أن يشخص لنا هذا المديح في صورة تخييلية، لا تخلو من طرافة وبراعة، «وأنطقت فيه ألسن المدح ضَلةٌ»، والصورة هنا تضيء فضاء هذا المديح، الذي أصبحت له ألسنة تنطق بفضائل الممدوح، لكنّ وصف ألسن المدح بالوصف ضَلّة، يبدو مثيرًا ولافتًا؛ إنه يهدم المديح من أساسه، بوصفه مديحًا لمن لا يستحق، وتتأكد هذه الدلالة في الشطر الثاني من البيت حين يربط الشاعر مصير هذه القصائد برغبته الخاصة، «ولولاي ظلت..» وهذا يعني أنّ الشاعر قد أتلفها، مع ما أتلف من قصائد لم يرتضها لنفسه، لكنّ الطريف في كل هذا هو تلك المفارقة الحاسمة، التي حولت هذه القصائد من ألسنة ناطقة إلى ألسنة خرس بحق الممدوح ذاته.

ويأتي هذا التحول الدلالي في تلك المفارقة الساخرة، على إثر انكسار خط الرجاء في الممدوح الذي لم يتجاوز عنده حدود الملفوظات القولية، وهذا ما لم يتوقعه الشاعر وراء مدائحه فيه، وحين يصعق الشاعر، بهذا الموقف المفاجئ من ممدوحه، يلجأ إلى إظهار سوآته في سياق علاقاته الشخصية به، فيظهره بمظهر الرجل العدواني، ممن تخشى بوادره، ولا يؤمن جانبه، حتى مع من يمدحه، ولولا وجود الشاعر في حضرة الممدوح لناله منه الأذى، لكنّ الشاعر لم يفوت هذه الفرصة لبيان خبث الممدوح، وإنما يعلقها على موقف آخر، يتحرك فيه هذا الممدوح بالأذى دون حرج، «فلما افترقنا نال مني..»، ويبدو أنّ هذا الأخير قد أوغل في أذى الشاعر إلى المدى الذي يؤكد هشاشة العلاقة الشخصية بين الطرفين، وأنّ الشاعر لم يحسن قراءة صاحبه قراءة واعية، على الرغم من أنّ هذه العلاقة، كما يبدو من الخطاب، ليست عابرة، أو مرحلية، بل علاقة ممتدة عبر الزمن، «وكنت على دهري أؤمِّل عونه»، بهذه الصورة الواضحة تقرأ الذات طول عمرها موضوعها، لكنّ هذه القراءة لا تلبث أن تنتكس إلى النقيض، وذلك حين تبدو القراءة الثانية أكثر واقعية،

New1.indd 57 3/7/15 2:04 PM

وصدقًا من القراءة الأولى؛ لأن التجربة العملية تثبت صدقها، «فصرت وملئي من معونته يأسي»، وهنا يصبح اختبار العلاقات الشخصية قائمًا على حس التعاون الاجتماعي بين الثري والفقير، كما كانت تتوهمه الذات، وحين لا يتحقق لها ذلك على أرض الواقع تبدأ الذات بمراجعة حساباتها من جديد، لتكتشف فداحة الخطأ الذي أوصلها إلى هذا الموقف الصعب الذي أهانت فيه نفسها، وشعرها. وهنا تحاول الذات إعادة إنتاج وعيها بهذه التجربة المريرة، في سياق وحدتها مع الليل، لتكشف لنا عن معاناتها، مع تلك الليلة، التي باتت تستعرض فيها مواقفها الفاشلة، سواء من خلال التأمل في ذلك الشعر الذي أبدعته فيمن لا يستحقه، أو من خلال تلك الأفكار التي انتابتها حتى انبلاج نور الصباح أسفًا وندمًا على ما اقترفته بحق نفسها وشعرها. ولا تستنكف الذات في هذا المقام عن أن تجلو لنا نفسها، وهي في أعلى توهج غضبها النفسي والجسدي معًا، في مشهد مفعم بالحركة، والقلق، «أعض بناني نادمًا متأسفًا»، وهذا الندم والأسف اللذان كانا يعصفان بالذات ويزلزلان كيانها، قد أخذاها إلى أبعد من طاقتها في نقدها لنفسها، حتى داخلها الخوف من حركة فعلها الجسدية، «إلى أن خشيت العض يفقدني خمسي». ولعل هذه البساطة الفطرية، التي تنطوي عليها نفس الذات المتكلمة، وهي تكشف لنا عن هذا المنحى النفسي البالغ التعقيد، سواء في تعاملها مع الآخر + الإبداع، أو الذات + الإبداع، هي المسؤولة عن حالات الإخفاق المتكررة التي تعرض للذات المتكلمة مرة بعد أخرى، من غير أن تسمح لنفسها بهامش جديد، تعيد فيه قراءة الموضوع بطريقة مختلفة تتجنب فيها الأسى والندم، وهكذا ترينا الذات أن مشروعها الذي راهنت عليه لكسر فاقتها، وتجاوز جوعها، قد فشل في تحريك أريحية الآخر، أو حتى تعاطفه معها، بل تحول إلى أن يكون مصدرًا لأذاها، وتلك هي المفارقة الكبرى في تلك العلاقة الإنسانية غير السوية، ليصبح فقرها هو جوهر اغترابها، الذي يعرضها للذل والمهانة.

New1.indd 58 3/7/15 2:04 PM

وتبقى الفاقة مصحوبة بالاغتراب، الهم الأكبر عند الشاعر، حتى هان على كل شيء؛ إذ لم يرع أحد له حرمة، أو يَصُنْ له كرامة، حتى نواياه الداخلية لم تسلم من الرمي بسوء الظن:

فـلـولا فـاقـتـي مـا كـنـت ذئـبًـا
بـسـوء الـظـنِّ تـرمـيـه الـكـبـاشُ
ولـم أصـبـح كـأنّـي فـي عـيـونٍ
قـذاةٌ أو بـأنـافٍ خِـشـاش
ولـم تَـنْـبَـح كـلابُ الحـي ممّـا
مـررت بـهـا ولـم تَـنْـهَـقْ جـحـاش
فـإن أصـبـحـتُ غـفـلاً مـن يـسـارٍ
يـلـوحُ عـلـيـكـم مـنـه انـتـعـاش
فـلا تـبـغـوا فـلـلـدنـيـا انـقـلابٌ
وشـوك الـبـغـي لـيـس لـه انتعاش[1]

هذه إشكالية أخرى للذات مع الفقر يرصدها وعيها في رؤية تتسم بالوحشة والاغتراب من منظور يباعد بينها وبين الآخر على المستوى السلوكي للآخر نفسه، ومن ثم يأتي تصوير الذات لرؤية الآخر عنها مدهشًا، إنسانًا، وحيوانًا. لو أخذنا هذا الأخير، بمستواه الواقعي لا الرمزي، فاختصار العلاقة بين الذات بفقرها والآخر بثرائه، بعلاقة الذئب المخادع للكباش، ليست مفصولة تمامًا عن حالة اعتبار الفقير مغتصبًا للمال متلفًا له، كما أنّ الذئب متلف للماشية، وكما لا يمكن أن تقوم علاقة طبيعية بين الذئب والماشية، لا تقوم أيضًا علاقة بين الغني والفقير، هكذا تبدو الرؤية من منظورها العام، كما تستنتجها الذات من علاقاتها بالآخرين. لكنّ الرؤية لا تقف عند هذا الحد من العلاقة بل تدفع الذات بها إلى درجة عالية

(1) المصدر نفسه، 342.

New1.indd 59 3/7/15 2:04 PM

من التوتر في سياق تخييلي يستمد تشكله من جمل لغوية تعمل على تثبيت تداعيات الفقر في حياة الذات المتكلمة، كما يراها الآخرون، «قذاة في العيون»، و«خشاش في الأنوف»، ومع أنّ لفظتي «قذاة» و«خشاش» مُثقلتان بدلالتهما التراثية، (الأولى تعني قذر العين، والثانية تعني العود الذي يشك في أنف البعير لكسر جموحه) فإنّ استخدامهما في النص الشعري على هذا النحو يعمق من حسية العلاقة المتنافرة، بين طرفي النزاع، ليصبح الفقير كائنًا طفيليًّا مزعجًا للآخرين من أصحاب الثروة.

ولا تقف حدود تداعيات الفقر عند الذات المتكلمة في سياق العلاقات الإنسانية فحسب، بل تتجاوزها إلى الكائنات الأخرى، التي تشارك أصحاب الثروة عداء الفقير، والنفور منه، في رؤية أخرى من رؤى الذات في علاقاتها، «فالكلاب» تقابلها بالنّباح، و«الجحاش» بالنهيق، كما لو أنّ الذات ترى مرة أخرى في صورة الذئب، والموقف كما يبدو يتجاوز حدود الألفاظ ودلالاتها المعجمية ليأخذ بعدًا رمزيًّا يعمل على تصنيف فئات إنسانية يدينها الخطاب بموقفها غير الإنساني من الفقير، والترميز هنا وثيق الصلة بالحالة الانفعالية، التي تملأ جوانح الذات، بوهجها اللاهب.

وما إن تنقشع النوبة الانفعالية عن الذات حتى تجد نفسها مرة أخرى في مواجهة الواقع المر، الذات في مقابل الفقر، والآخر في مقابل الثروة، وهذا التقابل التضادي على مستوى الأعراض (المال × الفقر) يدفع الذات إلى البحث عن سلوى تعيد إلى الذات توازنها الطبيعي مع الحياة، فتكون دورة الزمن هي مجلى التغيير الذي تراهن عليه الذات، «فللدنيا انقلاب»، يعني حتمية التغيير، ونفي الثبات عن طبيعة الأشياء، وهذا التصور يستمده جوهره وروحه من المفهوم الديني عن طبيعة الدنيا، بأنّها عرض، أو متاع زائل، وبهذا يصبح هذا المفهوم عاملًا مؤثرًا في هدهدة النفس، وإشاعة الطمأنينة في جوانحها.

New1.indd 60 3/7/15 2:04 PM

ومع لحظات الصفاء النفسي، ونفحات الإيمان، التي تعرض للذات وقت تأزم مشكلتها مع الفقر تبدأ بالتأمل في حكمة الخالق، من إغداق الثروة على أناس، وحرمان آخرين منها:

تـبـارك مـن أدار الخـلـق طـرًّا
بـحـكـمـتـه وكـاتـمـهـا الأنـامـا
فـنـاسٌ فـي بـحـورِ الـرِّزقِ غـرقـى
ونـاسٌ حـولـهـم تـشـكـو الأُوَامَـا
وبـعـضٌ فـي جـحـيـم الـعُـسْـرِ يَصْلـى
وبـعـضٌ فـي جِـنـان الـيُـسْـر دامـا
ولـولا أنّ بـالـمـوتِ اتّـسـاءً
لِأَنْـزِلِنـا بـأوفـرِنـا حُـطـامـا
لـكـان الانـتـحـارُ أخـفَّ شـيء
عـلـى الـبـؤسـاءِ حُـزنًـا واغـتـمـامـا
فـلـم تُـبْـصِـر مـن الـبـؤسـاءِ شـيـخًـا
يُمَـتَّـعُ بـالحـيـاةِ ولا غُـلامـا[1]

بهذه النغمة الشعرية الهادئة، تستعرض الذات تجربة الغنى والفقر، من منظور الحكمة الإلهية في الخلق، مسندة الأمر كله إلى تلك الحكمة الخفية، في بسط الرزق وقبضه، في إشارة إلى الآية القرآنية الكريمة (الله يبسط الرزق لمن يشاء ويقدر) (سورة الإسراء آية 30)، ومن هذا المنظور الديني للتفاوت في الرزق تبدأ الذات باستعراض النماذج المتعارضة، في مشاهد تصويرية، على نحو يشعر بمدى عمق الإحساس بمحنة الفقر في حياة الذات، ولنتأمل هذين التصويرين اللذين يكشفان عن حساسية مفرطة تجاه ما بأيدي الآخرين من مال وثروة، في

(1) المصدر نفسه، 426.

New1.indd 61 3/7/15 2:04 PM

سياق ترميزي، «فناس في بحور الرزق غرقى»، ولا تكتمل هذه الحساسية إلاّ باستجلاء المشهد التضادي الآخر معها، و«ناس حولهم تشكو الأواما» (العطش)، ويتكرر مثل هذا المشهد، في سياق تصويري آخر، عماده التضاد أيضًا، لبيان حالة تفاوت الخلق في الرزق، «وبعض في جحيم العسر يصلى»، يقابله الآخر، «.. في جنان اليسر داما»، وهكذا نرى أنّ رؤية الذات ثروة الآخرين تتجسد عندها في بنى تضادية، (غرقى × عطشى، جحيم × جنان، العسر × اليسر) على نحو يصلها بصورة مباشرة بالذات الإنسانية في كلا بُعْدَيْها المتضادين.

وكان يمكن للذات المتكلمة من خلال تلك النفحة الإيمانية في سياق الحكمة الإلهية التي نوهت بها في مطلع خطابها، أن تشيع الدفء، والراحة، والطمأنينة في نفسها، فتقنع بما قدر لها من رزق في هذه الحياة الدنيا، ما دام الأمر كله في النهاية يخضع لحكمة إلهية قد تكون خافية عنا، لكنّ الذات، بدل أن تفعل هذا، انساقت وراء البحث عن تعزية عملية، يتساوى الناس فيها جميعًا، فكان الموت، هو العزاء الأكبر لها؛ إذ في صعيده يتساوى الجميع، بعد تفاوت، ومع هذا فإنّ الذات لا تتردد لحظة واحدة في جعل البديل عن الموت، في حالة انتفاء فكرة المساواة، الانتحار، «لكان الانتحار أخف شيء»، مما يشعر بمدى الإحباط وحالة اليأس من تجاوز التفاوت في الثروة. ومن الغريب أن تجعل الذات فكرة الانتحار في حالة عدم التساوي بالموت شعورًا عامًّا، يهيمن على جميع البؤساء، وليس تصورًا، أو شعورًا خاصًا بالذات وحدها.

وإذا كانت الفاقة قد أفضت بالشاعر إلى المسغبة، التي ألح عليها في مساحة غير قليلة من شعره فإنها قد أسلمته أيضًا إلى التبذل في ثيابه وهيئته، وقد أصبح وعيه بهذا بالغ الحساسية، لما يرى من إعراض الناس عنه، وتحاشيهم له بل

New1.indd 62 3/7/15 2:04 PM

وازدرائهم له أحيانًا، فجعلها موضوعًا شعريًّا يضمنه أحاسيسه ومشاعره الآسية تجاه عسره، وتبذله، وتنكر الناس له:

مُـقـامـي صِـفـرُ كـفٍّ فـي أُنـاسٍ
تَـعُـدُّ المـعـسـريـنَ مـن الـكـلاب
يُـقَـوَّم بـالـثِّـيـاب المـرءُ فـيـهـم
وإنْ زُرَّتْ عـلـى لُـؤمٍ وعـاب
فـمـوصـولٌ قـشـيـبُ الـثَّـوبِ مـهـمـا
تَـغَـلْـغَـلَ مِـنْ خـنـاه فـي شِـعـاب
ومـهـمـا كـانَ مِـنْ جَـهْـلٍ مُـبـيـرِ
عـمـيـم الـضُّـرِّ مـلآنِ الـوِطـاب[1]
ومـهْـمـا كـانَ عـن غَـدرٍ ومـكـرٍ
بمـنْ آخـاهُ مُـنْـجـابَ الـضَّـبـاب
وأمَّـا طـاهـرُ الأذيـالِ يَـبْـدو
بـأطْـمـارٍ فَـمُـجْـتَـنَـبُ الجـنـاب
.....
فـلـيسَ الـسَّـيـفُ عِـنْـد الـقـوم سيفًا
بـشَـفْـرتِـه ولـكـن بـالـقِـراب
ويـفـضُـل حـينَ يُـكْـسـى الـبـغـل جُـلا
لـديـهـم عـاريَ الخـيـلِ الـعِـراب
فـلـو أنِّـي اسْـتَـطـعـتُ لـبِـعْـتُ فيهم
حُـلـى أدبـي الـكـريـمـةَ بـالـثـيـاب
لأَسْـمـع مُـقْـبِـلاً أهـلاً وَسَـهْـلا
مـن الـنَّـائـي وذي الـنَّـسَـبِ الـقُـراب

(1) الوطاب «سقاء اللّبن».

New1.indd 63 3/7/15 2:04 PM

وَتَــفْــقِــدُ مُــدْبــرًا أذنـــايَ مِـنْـهـم
سـمـاعـهُـمـا مـقـالَ: إلـــى الـــذَّهـــاب
هُـنـالـك تطَّبيني[1] لاجـتـمـاعـي
بِشَعْبي - لاعـتـزالـيـه - الطَّوابي[2]
لمـا بـــي قـــد ذهِـــلْـــتُ فـمـن ذهـولـي
مـزجـتُ الـصَّـاب بـالـنَّـطـفِ الـعِـذاب
فـلـيـس يـلـومُ مـــنْ يـشـقـى شـقـائـي
لـبـيـبُ حـــين يـنـطِـقُ بائتِشاب[3]

يؤسس الخطاب لفاعلية اختلاف الثقافة بين الذات بمواهبها الفردية، والجماعة بنظرتها الطبقية الضيقة في تقويم النّاس، من منظور يهتم بالشكل على حساب الجوهر، وهذا ما أدركته الذات بعمق، حين وضعت نفسها في مقابل هذه الطقوس الثقافية المضادة، في محاولة اختبار ذاتي، فجاءت النتيجة مفجعة، «مقامي صفر..»، وهذا التقويم المبدئي تجسيد حيّ لوضع الذات المتكلمة في إطار هذه الثقافة الاجتماعية، التي تكرس من حدة الانفصال بين الذات بمواهبها والجماعة بطقوسها وأعرافها، وهذه النظرة الطبقية للانفصال ليست مفصولة عن الواقع الاقتصادي، بل هي لبه وجوهره، وهذا ما أدركته الذات بحسها، وتجربتها الواقعية مع هذه الثقافة، لذا تراها تسارع إلى دعم نتيجة تقويمها بعبارة «... في أناس تعد المعسرين من الكلاب» ومع ما في هذا التعبير من قسوة وإدانة لهذه الثقافة فإنه مكتنز الدلالة على حالة الاغتراب، والإحباط، واليأس، الذي تواجهه الذات مع ثقافة الأعراف والتقاليد، تلك التقاليد التي لا تقيم للمرء شأنًا إلاّ بمقدار ما يتقلَّد من ثياب.

---

(1) تَطَّبيني: تدعوني.
(2) الطّوابي: الدواعي.
(3) ائتشاب: اختلاط القول واضطرابه، المصدر السابق، 132 وما بعدها.

New1.indd 64 3/7/15 2:04 PM

ولا تقف إدانة الذات المتكلمة لهذه الثقافة المضادة عند حدود مستويات القول، بل تحاول أن تقدم لنا الأنموذج الأعلى في هذه الثقافة تجسيدًا واقعيًّا لمقولاتها، فيقابلنا «قشيب الثوب»، بمظهره الخارجي، وهذا بحكم هذه الأعراف موصول بالجماعة، عالي الشأن عندها، حتى لو انطوى باطنه على كل عيب ذميم، مع التأكيد على تسمية هذه العيوب تحديدًا، وهي عيوب تخرج صاحبها من قيمته الإنسانية، ولعل في تسميتها في الخطاب على هذا النحو المفصل يستهدف فضح هذه الثقافة، والتأكيد على إدانتها.

وفي مقابل هذا الأنموذج يأتي الأنموذج المضاد، الذي يسميه الخطاب «طاهرالأذيال»، (وهذا تعبير رمزي، يتحول مدلوله، إلى دال، يشير إلى مدلول آخر يقع خارجه)، يعني نقي السريرة، لكنه لا يستجيب لشروط هذه الثقافة فيبدو بأطمار، أي في ثياب خلقه، وهذا الأنموذج لا مكان له في سلم هذه الثقافة (مجتنب الجناب) مهما اتصف بالنماذج العليا من القيم الإنسانية، ولما كانت مثل هذه الثقافة مهينة لإبداع الفرد عني الخطاب بالتفاصيل، التي تتسم بدرجة عالية من الحضور الواعي لسلم العلاقات الاجتماعية في المجتمع الواحد الذي يرى قيمة الرجل فيما يرتديه من ثياب، لا فيما اكتسب من مواهب إنسانية، ولكي يدعم الخطاب رؤيته لهذا التباين الصارخ بين قيم الذات وقيم الجماعة، فإنه يستعير بعض العناصر التراثية، لإعادة تشكيل رؤية الجماعة في إطار تراثي، يعمل على لفت الانتباه إلى طغيان هذه الثقافة، وهيمنتها عند الجماعة، فالجماعة ترى السيف بقرابه، لا بشفرته، وترى البغل أفضل من الخيل. وهذه الصياغة القولية والعملية لقيم الجماعة وطقوسها الثقافية تصدر عن إحساس ذات مفعمة بالمرارة، وبالتهميش لدورها الإبداعي، وبعمق انفصالها عن الجماعة وقيمها.

ويبلغ الوعي بالاغتراب عند الذات درجة عالية من الحساسية تجعلها في موضع المراجعة الذاتية مع قيم الجماعة، على مستوى القدرة، والإرادة، وقد تكون

New1.indd 65 3/7/15 2:04 PM

هذه الأخيرة حاضرة في النفس، جاهزة للانطلاق، للتخفيف من حدة اغترابها، بيد أن عدم القدرة، وهو شيء خارج عن سيطرة الذات، يمنع فعل الإرادة، ولذا يبقى فعل هذه الأخيرة معلقًا في سياق الأمنيات.

«فلو أني استطعت لبعت فيهم»، لكن يا ترى ماذا تريد أن تبيع الذات على الجماعة ؟! وهنا قد تعلونا الدهشة والعجب، وربما الذهول أيضًا، إنها تريد أن تبيع إبداعها بالثياب، كي تشعر بالتوازي النفسي والاجتماعي مع قيم الجماعة، وبروح الانتماء إليها، فما دامت قيم الجماعة معلقة على مستوى الثياب فلتجرب حظها مع الثياب، هكذا داعبها خيالها في لحظة يأس قاتل، فمضت تبني على هذا الخيال تبعات ذاتية صرف، تريدها بشغف شديد، يصل إلى حد تسميتها، من غير أدنى حرج في ذلك، لتكسر قيد اغترابها عن الجماعة، فيتواصل الآخرون معها..

ولو على سبيل الممارسة القولية، لفعل القول، «لأسمع مقبلًا أهلًا وسهلًا»، وليس هذا فحسب بل يجنح خيالها إلى تصور استجابة هذا الفعل من القاصي والداني، وهذا ما يشعر بمدى حاجة الذات إلى الجماعة في مستويات علاقاتها الإنسانية في حدودها الدنيا على الأقل، وتود الذات من هذا المنظور أيضًا ألاّ تسمع أذناها تلك العبارة، (... إلى الذهاب)، التي اعتادت الجماعة أن تصك سمعها بها كلما قفلت راجعه منهم، (في إشارة إلى عبارات البيت المشهور «إذا ذهب الحمار..»)، هذا ما تود الذات سماعه، وما لا تود سماعه، من الجماعة في إقبالها عليهم وإدبارها عنهم، وهي تدرك يقينًا أنّ هذا لن يتحقق لها ما دامت في ثيابها الرثة، لذا يأتي بيع شعرها بالثياب تجربةً خيالية ممزوجة بحس ساخر يدفع بها إلى أقصى درجات الشحن النفسي بالانتماء إلى الجماعة، حين تستشعر بخيالها أنّ تواصلها مع الجماعة قد تحقق من خلال تلك الدعوات الاجتماعية التي تنهال

New1.indd 66 3/7/15 2:04 PM

عليها، «هنالك تطّبيني لاجتماعي بشعبي...» ولا يقف التوق إلى الحس الانتمائي إلى الجماعة عند حدود الوظيفة الإبلاغية للقول، بل يتجاوزها إلى حدود البنى الصوغية للفظة الواحدة، وهذا ما نراه ماثلًا في ياء الإضافة التي تكررت ثلاث مرات على التوالي في الكلمات السابقة.

لكنّ الذات لا تمضي بعيدًا في غيبوبة حلمها الساخر؛ إذ سرعان ما تصحو على حقيقة واقعها، وهنا يبدأ الوعي عندها، في إعادة إنتاج الذات بنفسها قبل تجربتها وبعدها، «لما بي قد ذهلت»، إنّه الذهول! هكذا يصف الوعي حالة الذات قبل بدء الفعل الخيالي الساخر، أمّا بعدها فكانت النتيجة صاعقة، «مزجت الصّاب بالنطف العذاب»، كناية عن اختلاط العقل، لحظة بدء الفعل، في الجمع بين الأضداد، وحين يتكامل وعي الذات بهذه الحقيقة المفجعة، تعتذر عن فعلها، وترجعه إلى الحالة السيئة التي تعيشها.

ثمة أمر لافت للنظر في هذا الخطاب الشعري، وفي غيره من الخطابات الأخرى لصقر الشبيب، وهو اتكاؤه على مفردات المعجم الشعري القديم، وبخاصة تلك الكلمات التراثية التي تجاوزها الاستعمال الشعري، ليعبر بها عن حالات إحباطاته، ويأسه من واقعه، مثل كلمات «مبير»، «أطمار»، «العراب»، «تطّبيني»، «الطوابي»، «ائتشاب»، إلى غير ذلك من الكلمات الميتة، فهل يعني ذلك أن شعوره بعدم الانتماء إلى الجماعة قد انعكس سلبًا على عدم انتمائه إلى واقع اللغة الشعرية لعصره؟ أم أنه كان يريد بصنيعه هذا أن يلفت الناس إليه وإلى مواهبه في الإبداع بعد أن هان شأنه عندهم على مستوى العلاقات الاجتماعية ؟ قد يبدو الأمر كذلك، وقد لا يبدو الأمر على هذا النحو، ولكنه على أية حال سؤال يعقبه سؤال آخر...، وتبقى الإجابة عنهما حائرة.

New1.indd 67 3/7/15 2:04 PM

وهكذا نرى أن تجربة الشبيب مع الفاقة، التي أوصلته إلى حالة الاغتراب واليأس، تحاول أن تتجسد تارة في إطار الثقافة الدينية، التي ترد الأمر كله إلى الخالق، كي يشعر الشاعر براحة نفسية تعيد الطمأنينة إلى نفسه القلقة، وأحيانًا تتجسد في أبعاد إنسانية، على الرغم مما يختلج في أغواره من رؤى وأفكار مضادة لمثل هذا التجسيد، وأحيانًا يختلط الأمر عليه ويُصاب بالذهول، فتتجسد أمانيه، ولو خيالًا، في ثقافة الآخر المضاد له في قيمه وأخلاقياته، ولا يبقى من كل ذلك في حياته إلاّ شعوره بالاغتراب، وعدم الانتماء إلى ثقافة عصره.

6 - الذات // الإصلاح // المجتمع // الاغتراب:

كان المجتمع الكويتي في عشرينيات القرن الماضي يموج بالدعوات الإصلاحية التي تدعو إلى الأخذ بالأسباب الحديثة، في استشراف المستقبل وعدم التعويل كثيرًا على أساليب التعليم القديمة، ويقف على الطرف الآخر ضد هذه التيارات الإصلاحية، دعاة القديم، والتطرف، والمتزمتون في الدين.

ومما زاد من حدة هذا الصراع أنّ الكويت كانت تستضيف في تلك الفترة كبار دعاة الإصلاح في الوطن العربي من أمثال عبدالعزيز الثعالبي، ورشيد رضا، صاحب جريدة المنار، والشيخ محمد الشنقيطي، والشيخ حافظ وهبة، كما كانت تستضيف أيضًا في الوقت نفسه دعاة الغلو والتشدد، وكان على رأسهم الشيخ عبدالعزيز بن صالح العلجي الأحسائي، الذي يقول عنه الشيخ عبدالعزيز الرشيد: «يفد هذا الرجل إلى الكويت من الأحساء فيقيم هناك مدة ينفث فيها سمومه القتالة ويسعى في إيقاظ الفتنة النائمة، وإضرام نار البغضاء في القلوب، ويستعمل

New1.indd 68 3/7/15 2:04 PM

الوسائل العديدة لذلك بلا خوف ولا حياء»[1]. وعلى الرغم من قدح الشيخ عبدالعزيز في هذا الرجل، واتهامه له بإثارة الفتنة، فإنّ أتباعه ومريديه هم السواد الأعظم من الناس، ولعلّ قدرته العجيبة على شحن العامة ضد دعاة الإصلاح قد أثارت حفيظة الإصلاحيين بعد أن اتهم بعضهم بالإلحاد والزندقة، والمروق من الدين، بل والتهديد بالموت، وكان في مقدمة المطاردين بالموت تارة، وبالمقاطعة والهجر تارة

(1) عبدالعزيز الرشيد، المصدر السابق، 276. يذكر الشيخ عبدالعزيز الرشيد في تاريخه المشهور تفاصيل كثيرة عن علاقة الشيخ عبدالعزيز العلجي بمريديه في الكويت وقوة تأثيره فيهم، وأنهم يستسهلون اتهام الناس بالكفر والإلحاد، واستحلال دمائهم، وكانت قصائده ضد الإصلاحيين، تثير الفتنة والاختلاف بين الناس ومنها قصيدته المشهورة في هذا الشأن التي يقول في مطلعها:

عـــذ بـــالـــمـــهـــيـــمـــن مـــن هـــــوى فـــتـــان
مـــــا تـــلـــك إلاّ فـــتـــنـــة الـــشَّـــيـــطـــان
مـــن كُـــــلِّ عـــصـــري هـــــــواهُ مـــرســـل
مـــــا قـــيّـــدتـــــه ربـــقـــــة الإيمـــــــان
نـــعـــقـــتْ شـــيـــاطـــينٌ فـــلـــبـــت صـــوتـــهـــا
لـــســـخـــافـــة الأحـــــــلام والأذهـــــــان
نـــبـــذوا كـــتـــاب الـــلّـــه خـــلـــف ظـــهـــورهـــم
ولـــســـنّـــة الـــمـــخـــتـــار مـــن عـــدنـــان

وله قصيدة أخرى يرد فيها على دعاة الإصلاح في الكويت، ويكفر في الوقت ذاته الأستاذ المحقق وجدي فريد يقول في مطلعها:

يـــا عـــائـــبًـــا مـــنَّـــا الجـــمـــود وطـــالـــبًـــا
مـــنَّـــا الـــتَّـــمـــدن إنَّـــــك الحـــيـــران
إنّ الـــتَّـــمـــدن لـــو عـــلـــمـــت فـــخـــسـة
جـــــاءت بـــهـــا (الأورب) والـــيـــونـــان
كـــفـــاركـــم وجـــــدي فـــريـــد وحـــزبـــه
حـــزب الـــضَّـــالـــة قـــــادةُ الـــشَّـــيـــطـــان

وقد أدى هذا التراشق الكلامي، والاتهامات المتبادلة بين دعاة الإصلاح ومخالفيهم إلى إثارة فتنة بين الكويتيين في هذا الشأن، بسبب قوة تأثير الشيخ العجلي في مريديه ومروجي أفكاره المتطرفة مما جعل الشيخ مبارك الصباح يأمر بإخراج هذا الرجل من البلاد على وجه السرعة قبل أن يخرج منها بالقوة. راجع في ذلك المصدر السابق، 277، وما بعدها 321.

New1.indd 69 3/7/15 2:04 PM

أخرى، شاعرنا صقر الشبيب، الذي أشعل الساحة الثقافية بدعواته الإصلاحية، وهجومة اللاذع على دعاة الغلو والتزمّت في الدين، يشاركه في ذلك، ويشد من أزره في دعوته، الشاعر السيد مساعد الرفاعي، الذي كانت كلماته أشبه بسياط من نار تنهال على رؤوس من يسمون عند الإصلاحيين، بالدّجالين من رجال الدين[1].

كان صقر الشبيب، كما قلنا من قبل في هذه الدراسة، سابقًا لعصره في رؤاه وأفكاره، واستشرافاته المستقبل فقد أدرك بثاقب بصيرته أنّ بناء المستقبل، وتقدم الأمم والأوطان، لا يتم إلاّ بعد الأخذ بأسباب العلوم الحديثة، وقد آمن بهذا الهدف، ولم يساوم عليه قيد أنملة، حتى عده مشروعه الخاص، الذي أنفد فيه جل عمره، وهو يدافع عنه، ويدعو إليه في كل مناسبة وطنية أو قومية، وكانت حججه في ذلك قوية السبك في منطقها، ولغته لاذعة في عبارتها ضد المناهضين

(1) يعد الشاعر السيد مساعد الرفاعي أحد أقطاب دعاة الإصلاح، في تلك الفترة، ممن تحملوا عبء الدعوة الإصلاحية ومشاقها، وكانت شاعريته الفذة، ولغته اللاذعة عونًا له في التصدي لدعاة القديم من أهل التزمت والتطرف، ولم يبق لنا من شعره – كما يقول خالد سعود الزيد – إلاّ ما حفظه الشيخ عبدالعزيز الرشيد في تاريخه، أما بقية شعره فيقال إنه أحرقه، ومن قصائده التي حفظها لنا الشيخ عبدالعزيز قصيدته التي يرد بها على قصيدة الشيخ عبدالعزيز العجلي ومطلعها:

لـذ بـالإلـه مـن الجـهـول الجـانـي
عـلـج الـعـلـوج وفـتـنـة الـشَّـيـطـانِ
مـا بـالـهُ حـطَّ الإلـه مـقـامـهُ
وأحـاطـهُ بـالـذُّلِّ والخـسـران
خـسـرَ الـسَّـعـادة مـذ هـوى لـتعصب
وتـشـدّد مـا جـاء بـالأديـان
كـره الجـمـيـل، وحـبّ كـل رذيـلـةٍ
وأخـو الـرذيـلـة لـيـس بـالإنـسـان
يـا ويـلـه مـن ظـالـم مـتـعـصـبٍ
هـجـرَ الـهـداة ومـال لـلـعـصـيـان

راجع عبدالعزيز الرشيد، المصدر السابق 321 وما بعدها، وراجع أيضًا خالد سعود الزيد، أدباء الكويت في قرنين، 109، وما بعدها من صفحات.

New1.indd 70 3/7/15 2:04 PM

له من بعض رجال الدين المتزمتين، الذين رأوا في دعوته بوادر إلحاد، وإفسادًا لعقول العامة، مما جعلهم يتصدون له بقوة، ويرمونه بكل كبيرة، لكن صلابته في رأيه، وقسوته على خصومه، هيجت عليه العامة، وأشعلت الساحة الثقافية الكويتية صراعًا، وتراشقًا بالتهم من كلا الطرفين:

تـعِـيـثُ عـمـائـم الأوغـــاد فـيـنـا
فـســادًا بـاسـم ديـنـك يـا إلـهـي
ولـيـس لـهـنَّ مـن قـصـدٍ سـوى مـا
صـبَـوْنَ إلـيـه مـن مـالٍ وجـاه
وقـد ضِـقـنـا بـهـنَّ الـيـومَ ذرعًـا
لمـا عـنـه انـكـشـفـنَ مـن الـسَّـفـاه
بـثـثـنَ مـن الـتَّـعـالـيـم الـلَّـواتـي
يَـعُـدْنَ بـكـلِ عـقـلٍ وهـو واهـي
ومِـلْـن إلـى المـنـام بـكـلِّ شـخـصٍ
حَـدَاهُ المـصـلـحـونَ إلـى انـتـبـاه
وأغـريـنَ الـسَّـوادَ بـكـلِّ أمـرٍ
سـيُـلْـفِـيـهِ الـسَّـوادُ مـن الـدَّواهـي
كـأنَّ سـوادَنـا كـانـوا شـيـاهًـا
وهـنَّ ذئـابُ هـاتـيـكَ الـشِّـيـاه
ولـم يـبـرحْ عـلـى مـا جـئـنَ مما
شـنـاعـتُـهُ تـنـبِّـهُ كـلِّ سـاهـي
يُـقَـدِّسُـهُـنَّ تـقـديـسًـا أراه
سـيُـخْـتـمُ بـالـسُّـجـود عـلـى الجـبـاه

New1.indd 71 3/7/15 2:04 PM

سلكن من اسمِ دينِكَ مسرعاتٍ
إلى الدُّنيا طريقًا ذي اتجاه[1]

يقابلنا الخطاب، ابتداء بلهجته الانفعالية التقريرية الغاضبة، بصورة قد تبدو طبيعية، في سياق الخصومات الثقافية، بين المتخاصمين، حيث يسعى كل طرف إلى فضح خصمه، وتعريته من كل قيمه وفضائله، من خلال التركيز المباشر على الخصم بتحديده، بوصفه حجر الزاوية في الخصومة والاختلاف، وهذا ما أدركه الخطاب، عندما ابتدأ بالحديث مباشرة، عن خصومه في صيغة إبلاغية، تستهدف التوقف عند حقيقة المبلغ عنه، على نحو يصل التبليغ بالسلوك، «تعيث عمائم الأوغاد فينا فسادًا....»، وهنا نلاحظ أنّ الخطاب، على الرغم من استعارية تعبيره، يشير بصورة مباشرة من خلال الوصف والإضافة في سياق جملة الاستعارة، إلى أشخاص بعينهم معروفين لمعاصريهم.

وفي ضوء الصيغة الإبلاغية الأولى للخطاب، تتوالى الصيغ الإبلاغية الأخرى المجسدة بصورة عملية: دوافع هذه الفئة التي يتحدث عنها الخطاب، وأهدافها الحقيقية من وراء التستر بالدين، ليختزل كل أهدافها في هدف واحد فحسب، وهو الحصول على المال والجاه، وأنّ الدعوة إلى الدين ليست إلاّ ستارًا خادعًا يلجأ إليه بعض المعممين لخداع العامة والتغرير بهم.

وإذا كان الخطاب يتحدث بصيغة الجمع، من خلال الذات المتكلمة، عن أثر هذا الآخر في الجماعة، فإنّ هذا الأثر كما يبدو كان مزدوجًا إلى حد الإزعاج والقلق، الذي جعل الخطاب يوزع انتباهه في اتجاهين: اتجاه الإصلاحيين، الذين أطاحت بهم هذه الجماعة، والاتجاه الآخر، سواد العامة الذين انحازوا بطبيعة بساطتهم إلى أصحاب هذه العمائم، ويتجلى إنجاز فعل هذه الجماعة الأخيرة

(1) الديوان، 454.

New1.indd 72 3/7/15 2:04 PM

من خلال اعتراف الخطاب بذلك، في ثلاث صيغ لغوية تحيل إلى تمام إنجاز الفعل، (بثثن، ملن، أغرين)، وهذا الإنجاز الذي تتحدث عنه الذات المتكلمة في الخطاب، يعني اعترافًا صريحًا بنجاح الخصوم في جذب عامة الناس إليهم، وفشل جهود الإصلاحيين في هذا الأمر، وهذا ما يبدو واضحًا في تلك الصيغة المثيرة، «تعيث...»، التي تصدرت الخطاب، فالفعل «تعيث» في تلك الصياغة اللغوية، تقف العين شاخصة عنده، حتى قبل أن يكتمل المعنى، كما لو أنّه لا شيء في الخطاب يشدنا إليه سوى تلك الكلمة، نظرًا لما يثيره الدال من مدلولات ترتبط بالتخريب وإشاعة التدمير، ولتعميق هذا المدلول أُتْبِع الفعل بالحال، «فسادًا»، مما أدى إلى إضاءة أكبر لمدلول دلالة التخريب والإفساد.

ويتحول اهتمام الخطاب بعد ذلك إلى تشخيص العلاقة بين أصحاب العمائم والجمهور المكنى عنه بالسواد، تشخيصًا ينم عن إدانة لهذا السواد الذي يحذره الخطاب، بأنّ عاقبة أمره إلى خسران، في بعد تخييلي طرفاه ذئاب وشياه، وهذه الصورة ليست إلاّ تجسيدًا واقعيًّا لما يعنيه الفعل «تعيث»، المشار إليه قبل قليل، إذ إنّ من طبيعة الذئاب أنها تعيث في القطيع فسادًا، فلا تبقي فيه على شيء ولا تذر. ويصعد الخطاب من نقمة إدانته للجمهور السادر في موالاة هذه الجماعة، والعكوف عليها إلى درجة التقديس، الذي قد يصلها بحسب اعتقاده إلى السجود لها على الجباه، وهكذا تصل إدانة الخطاب، أو الذات المتكلمة، للسواد من الناس إلى حد اتهامهم بالشّرك، من غير تردد، فكأن الشاعر بذلك يحاول أن يقتص لنفسه من بعض العامة الذين ألصقوا به تهمة الإلحاد وحاولوا اغتياله، ومع ذلك فهو يعتقد أنّ السواد مظلل، بفئة اتخذت من الدين وسيلة «إلى الدنيا طريقًا ذي اتجاه».

كانت معارك صقر الشبيب مع بعض أصحاب العمائم واللحى من الوافدين وغيرهم معارك قاسية سجل بعض فصولها في كثير من قصائده، التي وصلت

New1.indd 73 3/7/15 2:04 PM

إلينا، وبخاصة قصائده «لِنُمَّس في الوطن أحبابًا»، و«الدين من دعواهم بريء»، و«باسم الدين يتصيدون»، و«دجالون باسم الدين»، وغيرها من القصائد الأخرى، التي أثارت رجال الدين وهيجت العامة ضده، حتى خاف على نفسه الموت كما بينا ذلك من قبل، ولعل قسوة بعض ملفوظاته على العامة، ورميه لهم بساقط الكلام، تفوق في بعض جوانبها قسوة ألفاظه على بعض رجال الدين، الذين يتهمهم بتضليل العامة، وذلك أنّ مراهنته على وعي العامة، قد باءت بالخسران، فراح يرمي العامة بكل بلية حتى بدا الأمر في بعض الأحيان كما لو أن معركته كانت مع العامة، وليست مع أصحاب العمائم:

فـــراحـــوا يـــزعـــمـــون بـــلا حـــيـــاءٍ
بـــــأنَّ الـــعـــلـــمَ مَـــجْـــلـــبـــةُ الأثـــــامِ
ولـــــم تـــبـــرحْ مـــلايـــينُ الـــبَـــرايـــا
عـــلـــيـــهـــم فـــي الـــتـــفـــافٍ وانـــضـــمـــام
فـــلا تـــخـــدعْـــكَ كـــثـــرةُ تـــابـــعـــيـــهـــم
فـــأكـــثـــرُ ذا الأنـــــام مـــن الـــطَّـــغَـــام
وكـــــم غَـــنَـــمٍ تـــراهـــا تـــابـــعـــاتٍ
مـــن الجـــــزّار آثـــــارًا دوامـــــي
وكـــم طـــيـــرٍ تـــرامَـــتْ فـــي فِـــخـــاخٍ
وكـــم نـــزل الـــفـــراشُ عـــلـــى ضِـــرام
فـــدعـــهـــم واقْـــــفُ عـــقـــلـــك فـــهـــو أهـــدى
وأرشـــــدُ فـــي الجـــلـــوس وفـــي القيام[1]

على هذا النحو المدمر للعلاقات الاجتماعية، ينفجر الوعي الفردي، في وجه الجماعة، ليدينها على مواقفها المضادة لحركة الإصلاح المتعلقة باعتماد العلوم

(1) المصدر السابق، 418.

New1.indd 74 3/7/15 2:04 PM

الحديثة في المدارس، وهنا تلجأ الذات إلى تسفيه الرأي الآخر المضاد لها، في لغة تعتمد على أساليب إثارة الخصم، لا محاورته بالحجة والمنطق، حتى بدت الذات في موقفها هذا كما لو أنها في حلبة سباب بين أطراف متنازعة.

وتتطاير شظايا هذه اللغة، التي تستخدمها الذات في اتجاهين: الأول خصومها من رجال الدين الذين سلبتهم صفة الحياء، لمعارضتهم الشديدة للعلوم الحديثة، بوصفها عندهم وسيلة إلى إفساد المجتمع، والثاني العامة الذين راحت تكيل لهم الشتائم والسباب، وقد حظي هؤلاء بقسط وافر من هذه الشتائم التي توزعت بين الوصف بالجنون، والطّغام (أوغاد الناس) والأغنام، والطير في الفخاخ، والفراش على الضرام، مما يرفع من درجة المواجهة بين الذات من جهة والعامة ورجال الدين من جهة أخرى، ولعلّ ما أثار الذات وأحنقها، هو انسياق العامة، وراء رجال الدين، ويأس الإصلاحيين من اختراق حواجز العامة، أو حتى كسب مشاعرهم، كما فعل خصومهم من رجال الدين، حتى باتت الهوة بين الطرفين واسعة، تجلى أثرها في تلك الألفاظ الجارحة، التي تضمنها الخطاب.

ويفاجئنا الخطاب، بعد هذا الصخب اللغوي بدعوة القارئ، أو المخاطب إلى الإعراض عن هذه الجماعة، واستخدام العقل بوصفه أهدى وأرشد بحسب تعبير الخطاب، ولا نظن أن الخطاب يضع العقل في تعارض مع الدين، وإنما يضعه في تعارض مع بعض المعممين من رجال الدين ممن لا تتفق سلوكياتهم مع الدين، كإقبالهم على الدنيا، واتخاذ الدين وسيلة لجمع المال، وطلب الجاه، وهي السلبيات التي ما فتيء الخطاب يرددها في كل مناسبة بحق هؤلاء المعممين:

أقـــلُّـــوا مـــن عـمـائـهـم شـبـاكًـا
لـصـيـد المـــال مـــن طـــرق حـــرامِ

New1.indd 75 3/7/15 2:04 PM

وســـاعـــدت الـعـمـائـم مـــن لحـاهـم
طـــويـــلاتٌ فـــفـــازوا بـــالمـــرام
تـسـمَّـوا بـالـدِّيـانـة وهـــي مـنـهـم
عـلـى بـعـد الـنُّـجـوم مـن الـرّغـام[1]

ومع أنّ هذه الصورة السلبية، التي يقدمها الخطاب لبعض رجال الدين، قد تبدو مثيرة ومزعجة لكثير مما يرون في رجال الدين قدوة وأمثلة ونماذج عليا للصلاح والتقوى، فإنّ الحياة لا تخلو من بعض النماذج المنحرفة، التي قد تسيء إلى الدين، بتصرفاتها غير اللائقة، ومن المثير في هذا الجانب أنّ أكثر من شاعر كويتي، تطرق في قصائده إلى انحرافات بعض المعممين[2].

ومهما يكن من أمر، فإن الخطاب سواء بموقفه من العامة، أو من بعض المعممين، يعكس تصادم الرؤى والأفكار في الثقافة الكويتية قبل النفط، حيال النظرة المستقبلية للتعليم، وتطلعات النهضة والتقدم، كما يعكس من جانب آخر خوف المحافظين من هذا الجديد المشبوه الذي ينادي به الشاعر ومن معه من الإصلاحيين الذين يبدو أنهم فشلوا في هز السلطة الدينية، وارتباطها بالسواد من الناس، فلجأ شاعرهم صقر الشبيب إلى استخدام الألفاظ النابية مع الخصوم، تلك الألفاظ التي يصل بعضها، كما رأينا، إلى حد القذف الصّراح، وهي في حقيقة الأمر ليست معزولة عن حالة الإحباط واليأس، والاغتراب الثقافي والعقلي والنفسي للذات المتكلمة وهي تشاهد فشل مشروعها الثقافي، حتى بدت هذه الألفاظ كما لو أنّها محاولة تنفيس عن حالة هذا الاغتراب، كما يمكن أن تعد

(1) المصدر السابق ذاته، 418.

(2) راجع في هذا عبدالعزيز الرشيد المصدر السابق، 333، عبدالله الأنصاري، فهد العسكر حياته وشعره، الكويت 1997، ص 124، وراجع أيضًا الكاتب، بنية المضمون في شعر العدواني، ضمن كتاب، دورة العدواني، أبحاث الندوة ووقائعها، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت 1998م، 41 وما بعدها.

New1.indd 76 3/7/15 2:04 PM

الدعوة إلى تحكيم العقل، التي ختم بها الخطاب السابق، محاولة يائسة للبحث عن لحظة عزاء تعيد للذات توازنها النفسي مع وعيها بحالة اغترابها عن السواد الساحق من الناس رؤية وفكرًا.

ومع إحساس الشاعر بالمتاعب، والمشكلات النفسية والاجتماعية التي يجرها عليه مشروعه الثقافي للإصلاح، فقد مضى فيه إلى أبعد الحدود، لا يلوي فيه على شيء، على الرغم من الأذى العابر الذي لحق به جراء دعواته الجريئة، ومواجهاته العنيفة ضد بعض الرموز الدينية، حتى جاءت قصيدته الحاسمة «يضر النصح»، التي فجرت الخلافات بينه وبين خصومه من جديد، حين اشتم البعض منها رائحة إلحاده وكفره:

يـضُّـرُ الـنُّـصـحُ فـي هـذا الـزَّمـانِ
فـيـا لـيـتـي خـلـقـتُ بـلا لـسـانِ
إذا مـا قـمـتُ أنـصـحُ بـين قـومـي
لـقـونـي بـالأذيَّـةِ والـهـوانِ
.....
.....
أصـيـح بـهـم: إلـى الـعـلـيـاء سـيـروا
وجـدِّوا فـالـعُـلا لـيـسـت لـوانِ
وأحـسـنُ مـا يـؤدِّيـكـم إلـيـهـا
مـن الأسـبـاب مـا الـعِـرفـان بـانِ
فـفـي عـزِّ المـعـارف كـلُّ شـعـبٍ
يـنـالُ الـسَّـبْـقَ أيـام الـرِّهـانِ
ولـولا الـعـلـمُ لـم يَـنْـتُـج رجـالا
تـسـود المـشـرقـين المـغـربـانِ

New1.indd 77 3/7/15 2:04 PM

وخـلـوا فـي الـدِّيـانـات افـتـراقًـا
يـؤول بـكـم إلـى الحـرب الـعـوان
وديـنـوا مـن تـكـاتـفـكـم بـديـن
لـكـم يُـلـقـى الـتـقـدُّم بـالـعِـنـان
فـمـا غـيـرُ الـتـفـرُّق مـن حـسـام
تَـبِـيـد بـه الـشُّـعـوبُ ولا سـنـان
فـتـسـلِـقـنـي بـألـسـنـةٍ حـدادٍ
كـأنِّـي يـا عـبـاد الـلـه جـان
يـرون بـأنَّـنـي قـد جـئـت أمـرًا
بـه تـخـلـو مـن الـدِّيـن المـغـانـي
فـهـل يـقـضـي صـحـيـح الـدِّيـن أن لا
نـكـون مـن الـتَّـخـالـف فـي أمـان؟
إذًا فـالـدِّيـن إعـدامٌ وإلاّ
فـإن الـدّيـن لـلإعـدام ثـان
يـكـادُ الـيَّـأس يـقـعـد بـي ويـقـضـي
لمـا مـنـهـم أراهُ عـلـى بـيـانـي
فـأُعْـرضُ عـنْ نـصـائِـحـهـم إلـى أن
أسـيـرَ مـن الحِـمـام عـلـى حِـصـان
ولـكـنـي أقـول لـعـلَّ قـومـي
جُـمُـودُهـم - وإن قـد طـال - فـان
وإن يَـعْـقَـمْ بـحـاضـرهـم رجـائـي
فـفـي الآتـي سَـتُـنْـتَـجُ لـي الأماني[1]

(1) الديوان، 432 وما بعدها.

New1.indd 78 3/7/15 2:04 PM

في وسط هذا الانكسار والقلق تتنصب الذات المتكلمة بوعيها المنفجر في تقويم تجربتها الذاتية مع الدعوة إلى الإصلاح، مع اتكاء على لحظة زمن الدعوة، «في هذا الزمان»، الذي ينبثق في سياقه كل أنماط الأذى، الذي يجلبه النصح، ليصبح النصح في النهاية قرين الضر، «يضر النصح»، هكذا تبدو المعادلة الفيزيائية للدعوة، من منظورها العام، كما تراها الذات في فعلها، وفي فعل الآخرين ضدها، «إذا ما قمت أنصح... لقوني بالأذية والهوان»، لتصبح الذات محاصرة بالأذى الذي يلاحقها بمجرد ما تتفوه بالنصح، وبذا تتجلى الذات، في علاقاتها بالآخرين، تجلّي النبي على قومه، يمحضهم النصح، ويقابلونه بالإساءة والتأنيب، حتى يغترب فيهم، فلا يجد من يستجيب له.

وتستعرض الذات مكونات وعناصر تجربتها الذاتية، في سياق إعراض المخاطبين وأذاهم لها، من منظور إبلاغي، يمزج القول بالفعل، المثال، فلا تصبح الأقوال حينئذٍ مجرد شعارات فارغة من أي مضمون، بل واقعًا حيًّا في تطبيقات الآخر النموذج، أو المثال، «.... ينتج رجالًا تسود المشرقين المغربان»، ولكن ماذا بشأن هذا المنتج للسيادة والهيمنة على الآخرين؟ إنه العلم، العلم الحديث، بهذه البساطة المتناهية تصوغ الذات أحلام التقدم، والنهضة، «في عز المعارف كل شعب ينال السبق...»، هكذا تضع الذات الحقيقية الغائبة، أو المغيبة بفعل الآخرين، أمام خصومها، على المحك، وبحسب التجربة برهان الحقيقة، كما النموذج المثال.

وتلمس الذات في تجربتها الذاتية بعدًا حساسًا، وهو اختلافات الناس في الأديان، بوصف هذا الاختلاف سببًا في الفرقة والتناحر، ويبدو الشاعر من هذا المنظور كما لو أنه يحاول أن يستبدل العلم بالدين، «ودينوا.. بدين لكم يلقى التقدم بالعنان»، وهذا ما فهمه منه خصومه الذين أفتوا بكفره وإلحاده، ولعل الرجل لم يكن يقصد ما ذهب إليه خصومه من معنى، على الرغم من أنّ النص، كما

New1.indd 79 3/7/15 2:04 PM

يقال، حَمّال أوجه، وإنما قصد تلك الاختلافات الدينية في الفروع بحكم تعدد الاجتهادات الفقهية، وتعصب البعض لهذه الاجتهادات المثيرة للجدل، وهذا شائع ومشاهد في الثقافة العربية حتى اليوم؛ لهذا نجد الرجل يعي ما للفرقة من أثر في تأخر الأمم والشعوب، فهو يحذر منها قومه أشد الحذر، ومع هذا فهناك شيء ما يباعد بين الذات، عندما تتلبس بروح الدعوة، وبين مخاطبيها، على نحو تبدو فيه الذات ضحية قومها، «فتسلقني بألسنة حداد»، والعبارة بتركيبتها الدلالية مفعمة بالحس البالغ على فعل الآخر في نفس الذات المتكلمة، التي تحاول أن تجد تسويغًا مقنعًا لهذا الفعل، فلا يتداعى إلى ذهنها لحظة هذا التفكير الممض إلاّ تعانقها مع الوصف التخييلي لفعل المعتدي على الآخرين «كأني ياعباد الله جان»، ولا يعني ذلك عندها هروبًا من اتهام قومها لها بالإلحاد، بل تضع ذلك كله لمحاجة عقلية تنطلق من الدين وتعود إليه، إنها تطرح سؤالًا ذكيًّا، هل يقتضي صحيح الدين الفرقة والاختلاف ؟ فإن كان الجواب بالإثبات، فإن الدين حينئذ يتحول إلى إعدام – بحكم ما يؤول إليه هذا الاختلاف من شر مستطير – لكنّ الدين ينفي هذا الإعدام، على اعتبار أن الخلف موت. وهذه محاجة منطقية يستخدمها الشاعر بمهارة للرد على خصومه، من جنس ما اتهموه به، من خروج على الدين وثوابته.

وفي خضم هذه التجربة الفريدة، تتنازعُ الشاعرَ حاستان شديدتا التعقيد، حاسة اليأس التي تصل إلى حد التثبيط الموهن للهمة، لكنّ الشاعر لا يمضي معها بعيدًا، وإنما يمنح نفسه هدنة يستريح فيها من عناء الدعوة، حتى إذا ذهبت سَوْرة اليأس، استيقظت عنده حاسة الرجاء، لتداعب أحلامه من جديد، بالرهان، على شيئين، أنّ جمود قومه إلى فناء لا محالة، وأنّ المستقبل هو الرهان الأكبر على نجاح مشروعه، «ففي الآتي سَتُنْتَجُ لي الأماني»، وبهذه الرؤية، والثقة العالية بالآتي تتمايز الذات برؤاها وأحلامها عن الآخرين على الرغم مما تنطوي عليه جوانحها من أحاسيس القهر، والمهانة والإذلال، واليأس، لكنّ حتمية المستقبل الواعد أقوى من كل هذه الأحاسيس.

New1.indd 80 3/7/15 2:04 PM

إن أشد ما كان يحزن الشاعر صقر الشبيب في خلافه مع مجتمعه أنّ الفرقة والتناحر اللذين يشيعهما بعض المنحرفين من رجال الدين بين الناس، يجدان لهما صدى في نفوس الناس، وقبولًا عندهم لهما، ولم يكن يتصدى لهما أحد بالقدر الكافي الذي يمنع شرورهما، وبخاصة جماعة الإصلاح، إذ آثر بعضهم الاعتزال، بعد هجائه للدجالين من أصحاب العمائم، بقصائد نارية موجعة، كما فعل السيد مساعد الرفاعي (ت 1936)، في حين اختار البعض الآخر الهجرة من الكويت، كما فعل الشيخ عبدالعزيز الرشيد؛ لذا بقي صقر وحده في الساحة، يقارع الخصوم ويفضح دخائلهم، ويتحمل في سبيل ذلك كل المتاعب النفسية، التي يمكن أن يسفر عنها مثل هذا الصراع الثقافي، الذي عاد بالوبال على صقر نفسيًّا واجتماعيًّا كما سنرى بعد قليل:

تُـفَـرِّقُـنـا الجـهـالـةُ كـيـف شـاءتْ
وتـفـعـلُ مـا تـريـدُ بـنـا الـبـطـالـهْ
يـزنـدق بـعـضـنـا بـعـضًـا سـفـاهًـا
مـطـيـعـين الـعـمـائـم فـي الـضَّـلالـه
أديـنُ يـا أولـي الـعـمَّـاتِ أنْ لا
يُـلـيـن لـبـعـضـنـا بـعـضٌ مـقـالـه؟
وأن تجـفـو الـرِّجـالُ مـواطـنـيـهـا
وتَـشْـهَـرُ مـن تـخـالـفـهـا نـصـالـه؟
ويـلـعـنُ بـعـضُـنـا بـعـضًـا لأمـرٍ
عـلـيـنـا مـكـرُكـم فـرضَ امتثاله[1]

بهذه الرؤية الشمولية يجلو لنا الشاعر المشهد الثقافي في الساحة الكويتية خلال العقد الثالث من القرن الماضي، في صراعه مع أحلام النهضة، والإصلاح،

(1) عبدالعزيز الرشيد، المصدر السابق، 299، خالد سعود الزيد، المصدر السابق، 134.

New1.indd 81 3/7/15 2:04 PM

وإذا كان النص يتحدث من منظور جماعي لهذه الفرقة، وما صاحبها من تراشق في التهم من كلا الجانبين المتصارعين، فإن النص لا يغفل دور أصحاب العمائم في هذه الفتنة، بوصفهم مشعليها، بتأليبهم العامة ضد دعاة الإصلاح، كما لا يغفل الخطاب من جانب آخر، أن يربط ذلك كله بعنصرين فاعلين أساسيين في هذه الفتنة، وهما كما يسميهما تحديدًا، الجهالة والبطالة، وهنا تأكيد حاسم على هذين المكونين الأساسيين لهذه الفرقة التي يوجهنا الخطاب إليها، بحسبهما النواة المولدة لتداعيات هذه الفرقة، الهاجس الأكبر للخطاب، في مبتدئه ومنتهاه، وتأتي أولى تداعيات هذه الجهالة في سياق تلك التهم الكبرى، التي يطلقها البعض على مخالفيهم، كتهمة الزندقة، والإلحاد، وربما الكفر، مما هو شائع في قاموس الجماعات المتطرفة، «مطيعين العمائم في الضلالة»، والتعبير يشير بصورة واضحة إلى أصحاب الفتاوى في هذه التهم، بحسبهم، كما يوحى الخطاب، أسّ البلاء والجهل في الأمة، كما يشير التعبير من جانب آخر إلى مريديهم من العامة الذين يصدقون مثل هذه التهم، ومن ثم لا يجدون حرجًا في قذف الآخرين بهذه التهم.

ثم تنتصب الذات في وجه خصومها من أصحاب العمائم لتواجههم بأسئلتها الأربعة الآتية: أمن الدين أن لا يلين بعضنا لبعض في القول ؟ أمن الدين في شيء أن يجفو بعضنا الآخر ؟ أمن الدين في شيء أن نشهر النصال في وجه مخالفينا ؟ أمن الدين في شيء أن يلعن بعضنا بعضًا؟. أسئلة لا تحتاج إلى إجابة، أو إعمال فكر؛ لإن الإجابة معلومة بالضرورة، وهي النفي، والذات بأسئلتها تلك تعي ذلك تمامًا، وإنما أرادت من أسئلتها إقامة الحجة على الخصوم من واقع الدين الذي يستخدمون آلياته في لعن مخالفيهم، أو وصفهم بالزندقة.

لعله من الطبيعي، في مجتمع محدود المساحة في جغرافيته وسكانه أن لا تمر تلك التهم الكبرى التي يتراشق بها الخصوم، وبخاصة ألفاظ السباب والشتائم،

New1.indd 82 3/7/15 2:04 PM

التي يمتليء بها أحيانًا خطاب صقر الشبيب الشعري، من غير أن تحدث ردود أفعال عنيفة من كلا الجانبين، وإذا تذكرنا ما تتمتع به السلطة الدينية من نفوذ ساحق في المجتمع الكويتي آنذاك أدركنا كم أنّ بإمكانها أن تحارب صقرًا بما لا قبل له به، ويكفي أن نعلم أنه رُمي بالكفر، وكاد أن يموت فرقًا من الاغتيال، لكن الخصوم رأوا هذه المرة أن يقاطعوه اجتماعيًّا، فتنادوا لهجره، وقد عبر هو عن هذا الموقف بقوله:

تـقـول لـقـد أفـتـى بـهـجـرك شيـخـنـا
أنـــاسٌ بـشـرقـيِّ الـكـويـت تـقـيـمُ
فـقـلـتُ: جـــزاه الـلـه خـيـرًا فـهـجـركم
لـنـفـسـي بـــه لـــو تـعـلـمـون نـعـيـم
عـلـى راحـتـي قـد حـثَّـكـم، ومـــرادهُ
شـقـائـي وربّـــي بـالـضَّـعـيـف عليم[1]

ليس غريبًا أن يظهر الشاعر تجلده أمام خصومه، ولكنّ الغريب حقًّا أن يقلب الموقف كله لصالحه، وهو الذي كان يتمنى، كما رأينا من قبل، أن يشنف أذنيه بكلمتي ترحيب من قومه حين يفد عليهم، فيضنون بها عليه، ولكنها عزة النفس التي ارتفعت بصقر فوق جراحه، وجعلته يسخر منهم حين ختم خطابه بتلك العبارة اللافتة، «وربي بالضعيف عليم»، التي تشير إلى نفسها أكثر مما تشير إلى مدلولها، لتحفز المتلقي إلى إنتاج متعلقها، أهو الشاعر أو الخصوم، قد يبدو في الظاهر أنّ العبارة تحيل إلى الشاعر، في حين أنّ العبارة إذا وُضِعت في إطار الموقف كله قلبته لصالح الشاعر وأصبحت العبارة تحيل، مع إيماءة ساخرة، إلى الخصوم.

لكنّ السؤال الذي ينبغي أن يثار هنا، في إطار هذه المقاطعة التي دعا إليها خصومه، ما أثر هذه المقاطعة عليه اجتماعيًّا ونفسيًّا؟. يبدو من السجلات النصية

(1) مقدمة الديوان، 19، خالد سعود الزيد، المصدر السابق 123.

New1.indd 83 3/7/15 2:04 PM

لشعر الشاعر أنّ تأثيرها كان عميقًا، على الرغم من وقوف عدد غير قليل من وجهاء الكويت معه[1]، بيد أنه عانى فيما بعد من الإهمال، والتجاهل، وبؤس العيش، في المطعم، والملبس، حتى وصل به الأمر إلى تمني الانتحار، لولا بقية إيمان كان يتردد في صدره، ويبدو أنّ هذا الإهمال الذي طاله لم يقتصر على المستوى الشعبي فحسب، بل شاركت فيه مؤسسات الدولة الثقافية، مما جعله ينظر إلى هذا الأمر على أنه غبن وغمط لحقه على وطنه، وجحود لإنجازاته الأدبية، حتى بات يفكر في ترك وطنه، والبحث عن بلد آخر يُقَدِّر مواهبه، ولم يكن يتردد في تضمين شعره كل مشكلاته الاجتماعية، والذاتية، في كل مناسبة ممكنة، وبخاصة تلك المناسبات التي تستضيف فيها الكويت شخصية أدبية مرموقة؛ إذ يجد فيها فرصة سانحة للتذكير بجحود الكويت وإهمالها له، على نحو مأساوي، يثير التعاطف معه:

أنـــا مـــا زلـــت فـــي الـــكـــويـــت أغـــنِّـــي

كـــلَّ صـــوتٍ يَـشْـجـى بـــه الجـلـمـودُ

وهـــي تـــــزداد قـــســـوة فـغـنـائـي

لـــشـــقـــائـــي تـــتـــمّـــة ومـــزيـــد

فـــكـــأنَّ الـــكـــويـــتَ مـــا دمـــت فـيـهـا

قـــفـــصٌ فـــيـــه بـــلـــبـــلٌ غـــرِّيـــد

---

(1) سجل لنا الشاعر أحمد البشر الرومي، شاهد عيان لهذه الواقعة، عددًا من الشخصيات البارزة، التي وقفت مع الشاعر في محنته يأتي في مقدمتهم الشيخ يوسف بن عيسى القناعي، الذي بعث إليه بقصيدة مطلعها:

وكـــفـــاك أَنَّـــــكَ فـــي بـــويـــتـــك لابـــدُّ

وســـنـــاء شـــعـــرك فـــي الـــكـــويـــت أضـــاءَ

كما آزره في هذه المحنة، الشيخ عبدالعزيز الرشيد، وعيسى القطامي، وعبدالملك الصالح المبيض، والسيد عبدالرحمن السيد خلف النقيب، والسيد مساعد الرفاعي، والسيد يوسف السيد خلف، وأحمد المشاري، وحجي بن قاسم، وسليمان العدساني، وأحمد البشر الرومي، الذي يخرج مع الشاعر للاتصال بهؤلاء الوجهاء في ديوانية السيد خلف النقيب، حيث تتحول هذه الديوانية بحضور الشاعر، وصديقه السيد مساعد الرفاعي إلى منتدى ثقافي، تدور فيه حوارات الشعر ضد المتعصبين، راجع مقدمة ديوان الشاعر ص 190 وما بعدها.

New1.indd 84 3/7/15 2:04 PM

أيـأسـتـنـي مـن أن تـرقَّ لحـالـي
شـاب منـهـا عـلـى شـبـابـي الـفـود
جـهـلـت حـقِّـي الـكـويـت فـلـم يـو
ل الـتـفـاتًـا مـنـهـا إلـيـه الجـيـد
وعـلـى جَـهـلِـهـا المـضـرِّ بـحـقّـي
تـتـلـظّـى عـلـيَّ فـيـهـا الحُـقُـود
فـكـأنِّـي عـمّـا لـهـا مـن حـقـوقٍ
طـارِدٌ طـوع مـطـمـعـي لا طـريـد
فـبـهـا الـيـوم بـيـن كـيـدٍ وأيـدٍ
تـلـتـقـيـنـي ثـعـالـبٌ وأسـود
فـنـصـيـبـي مـنـهـا الـتَّـوقـع لـلإيـ
ـذاء يـومـي ولـيـلـي الـتَّـسـهـيـد
وصـمـتـنـى حـتـى بِـجَـحْـدِ إلـه
مـا تمـشـى لـه بـبـالـي الجـحـود
ويـقـيـنـي - بـأنَّ ربِّـي مـديـلـي
مـن ذوي الـظُّـلـم - عـدَّتـي والعديد[1]

تطالعنا (الأنا) في سياق فعلها، وفعل الآخر (هي) في موقف تضادي، يكشف عن إحساس ساحق بالاغتراب، والوحشة في علاقتها ب (هي) الكويت، لا بمدلولها الجغرافي وإنما بمدلولها الاجتماعي، وهذه المفارقة الضدية التي يزدحم بها الخطاب تترجم في أنساق لغوية تأخذ في الحسبان رؤية «الأنا»، في هذه العلاقة التي تزداد تباعدًا بفعل الآخر، لا بفعل «الأنا»، التي تحاول تأكيد هويتها من خلال إصرارها على سماع صوتها، «أنا ما زلت في الكويت أغنِّي»، وفي هذا تأكيد

(1) الديوان، 200 وما بعدها.

New1.indd 85 3/7/15 2:04 PM

لحضور «الأنا» في الزمان والمكان، على نحو يبرز ارتباط «الأنا» بالمكان تحديدًا في سياق تسميته التي تتكرر في أكثر من نسق لغوي، وهذا التكرار على مستوى المكان اسمًا، أو ضمائر تحيل إليه، تستثمره «الأنا» لصالحها، على نحو يظهر معه المكان بالمعنى الاجتماعي في موقف المدان، «وهي تزداد قسوة»، هكذا تبدو الصورة، صورة المكان في علاقته بالطرف الآخر الذي يصدح بالغناء، ثم لا تلبث هذه العلاقة أن تتجسد في بُعْد تخييلي، تصبح فيه الصورة دالة على فعل هذا الحصار النفسي عند الشاعر، «فكأن الكويت... قفص فيه بلبل غريد»، وتصوير الذات المتكلمة لنفسها، على هذا النحو في علاقتها بوطنها، يكشف عن حجم التحولات النفسية التي أصابتها حتى جعلتها مغتربة إلى حد الحصار، ببعديه الجسدي والنفسي معًا، ومن المدهش حقًا أنّ الذات لم تستسلم لهذا الحصار الذي يمارس ضدها، ولم يفت ذلك في عضدها، أو يوهن من عزمها، بل بقيت تمارس دورها بثقة واقتدار على الرغم من هذا الحصار، مع علمها بأنّ غناءها ليس إلاّ مجلبة أخرى لشقائها، «فغنائي لشقائي تتمة ومزيد»، وهكذا يصبح الغناء عندها قرين الشقاء، بالمعنى الذي يصلها بآلامها وأحزانها من جهة، وباغترابها عن مجتمعها من جهة أخرى.

وفي قمة الإحساس بالاغتراب تتلفت الذات المتكلمة نحو وطنها بحثًا عن لمسة حنان تعيد إليها كينونتها النفسية المستلبة بالاغتراب، فلا يتمثل لها من ذلك إلاّ فضاء ممتدًّا من اليأس المتواصل، على نحو يصلها بفزيائية زمن اليأس، «شاب منها على شبابي الفود»، وتبدو فاعلية الزمن، في علاقته بالذات المتكلمة، في هذا التعبير اللافت، مركزة بصفة جوهرية، على مستوى الفعل ذاته، «شاب»، وارتباطه الوثيق بالفعل السابق عليه «أيأستني»، فالفعلان يرتبطان بسياق زمني واحد هو الماضي بيد أنّ هذا الماضي يمتزج بالحاضر ليشكل هوية الذات في يأسها الممتد في الزمان، وانفصالها عن واقعها، الذي لم يلتفت إليها، «فلم يُولِ التفاتًا منها إليه الجيد»، وهكذا يمتزج الماضي بالحاضر في رؤية الذات المتكلمة، ووعيها اليائس

New1.indd 86 3/7/15 2:04 PM

من حنان الآخر، هذا الآخر الذي تتشبث به، على نحو يبدو فيه هذا الآخر سليبًا بل عدوانيًّا، ويتجسد هذا العدوان في شرائح تصويرية تحيل بصفة خاصة إلى حاضر الذات المتكلمة، في سياقات الجمل الفعلية والاسمية، التي تتوالى صياغاتها على نحو مكثف جامعة بين التجسيد التصويري، «تتلظى عليَّ فيها الحقود»، «تلتقيني ثعالب وأسـود»، وبين الوصف التسجيلي، «.. جهلها المضر بحقي..»، «فكأني.. طارد لا طريد»، «فبها اليوم بين كيد وأيد»، فنصيبي التوقع للإيذاء يومي وليلي..»، ولهذا تصبح اللغة بمصوغاتها المختلفة دالة على حالة خاصة، تعيد إنتاج علاقاتها بواقعها على نحو يؤكد حضور وعيها بحالة اغترابها عن مجتمعها، المجتمع الذي ترى أنّه غمطها حقها من العناية والاهتمام، «جهلت حقي الكويتُ»، وهذا الجهل أو التجاهل ليس معزولًا، في سياقه التاريخي، عن موقف أشد وأعظم وهو يوم أن اتهمت الذات المتكلمة بالكفر، تلك التهمة التي يبدو أنّ الذات لم تتخلص من رواسبها، حتى بعد تقادم عهدها، إبان بروز شاعريتها، وخصوماتها الدينية مع بعض المعممين، ومهما يكن من أمر فإن الذات المتكلمة لا تكتفي بنفي التهمة عنها فحسب، بل هي واثقة من أنّ الله بعدله سيأخذ لها حقها من الظالمين، ولعل في هذه النفحة الإيمانية، التي تحاول الذات إشاعتها في جوانحها الملتهبة، بفعل هذا الجحود والظلم الذي يحاصرها، ما يمنحها الهدوء والعزاء عن واقعها.

ولعله ليس غريبًا أن يصبح الاتهام بالكفر، أو التشكيك بصحة العقيدة، في مجتمع محافظ، كمجتمع الكويت قديمًا، بالغ الأثر في نفس الشاعر صقر، لما يترتب على مثل هذا الاتهام من آثار مدمرة على مستوى العلاقات الاجتماعية، فضلًا عن الآثار النفسية التي تلحق الشخص المعني بالأمر، وبخاصة حين تكون مثل هذه التهمة كيدية؛ ولذا أفرد الشاعر مساحة ضافية من شعره للدفاع عن نفسه ضد هذه التهم الظالمة، ففي قصيدة «ولو قطعوا رأسي»، التي تجاوزت أبياتها أربعين بيتًا، يدحض تهمة الكفر عن نفسه بلغة يغلب عليها البساطة التركيبية في مكوناتها وألفاظها اللغوية، وكأنه أراد لها ذلك، لتكون أبلغ في توصيل رسالته إلى الآخرين:

New1.indd 87 3/7/15 2:04 PM

وما لي عن الإسلام ما عِشْتُ مرغبٌ

إلى غيره حتى ولو قطعوا رأسي

أأرغبُ عنه وهو أفضل عُدَّة

بها أنا مُعْتدٌّ لحبسي في رِمسي؟

على أنّه سلواي عن كلِّ فائت

من الحظِّ في دهر تفنَّن في بخسي

ولو لم يكنْ إسلام نفسي عزاءَها

عراني لضيق الحال ضرب من المسِّ

وقد نسبتَ منه المروق معاشرٌ

إليَّ بظنِّ طائشِ السَّهمِ أو حَدْس

وبعض عزا شكًّا بصحَّة ملَّتي

إليَّ وإيماني بها ثابت الأُسّ

فيا ليت شعري ما يريدون بالذي

يذيعون من كفري المزوَّرِ أو لَبْسي؟[1]

لا يدخل الخطاب في مراوغات أو معاضلات لغوية في مصوغات إبلاغاته التعبيرية، وإنما يلجأ في مثل هذا الموقف البالغ الحساسية إلى استخدام المحاجة المنطقية في الدفاع، مع اتكاء خاص على طرفي هذه المحاجة الذات من جهة، والآخرين من جهة أخرى، فعلى المستوى الأول تطالعنا الذات وهي تجلو هويتها الإسلامية من منظور إيماني، تؤكد فيه ارتباطها العميق بالدين الإسلامي، «ومالي عن الإسلام ما عشت مرغب»، وبهذه الصيغة القاطعة تحدد الذات علاقتها بدينها من منظور متلازم لا يعتريه الانفصام، «حتى ولو قطعوا رأسي»، ومع أهمية هذه الصيغة الإبلاغية في القول، فإنها تبقى في كل الأحوال في حدود مستويات

(1) المصدر السابق، 321.

New1.indd 88 3/7/15 2:04 PM

القول دون الفعل؛ لذا تحاول الذات أن ترفع من مستويات قولها متعضدة بحجتها المنطقية في سياق سؤال استنكاري «أأرغب عنه وهو أفضل عدة»؟، وقد لا يبدو مثل هذا السؤال مقنعًا بيد أنّ تفسيره اللاحق له قد أقام الحجة على المتكلم بحكم إيمانه، وأقامها على الآخر بحكم اتهامه الباطل للذات المتكلمة بالكفر.

وتحاول الذات من جانب آخر أنّ تجلو نفسها من منظور آخر، في سياق تمسكها بالدين، إنها تجد فيه سلواها وعزاءها، عن كل ما فاتها من متع الدنيا، بسبب الحظ العاثر، الذي لازمها في كل حياتها، وتؤكد على حسها بهذا العزاء في سياق حجة أخرى، قوامها أنها لو لم تكن تشعر بهذا العزاء، الذي يعوضها عن حالات الفقد والعوز لكان قد أصابها «ضرب من المس»، وهكذا تؤكد الذات رؤياها القائمة على الالتزام بالدين الإسلامي، من خلال تجربتها العملية المباشرة مع الدين، هذا الدين الذي يحقق لها الامتلاء النفسي، في مقابل العوز المادي، والخواء الاجتماعي، في علاقاتها مع الناس.

وعلى المستوى الثاني من الخطاب تبدأ الذات بصياغة اتهام الآخر لها بالمروق من العقيدة، أو بعبارة أفضل تعيد إنتاج هذا الاتهام بما يصله بسوء فهم الآخر لرؤاها، أو حدسه الخاطئ بها، في سياق الظن الذي تصفه «بطائش السهم»، وهي لا تنسى أيضًا القراءة الأهم لها في فكر الآخر عنها، وهي التشكيك بالدين، التي تحاول دحضها بما يفهم عنها قوة إيمانها، وسلامة عقيدتها، حتى إذا ما اطمأنت إلى ذلك راحت تسائل خصومها عن دوافعهم وراء اتهامها بالكفر، لا من حيث التهمة فحسب، وإنما أيضًا من حيث إشاعتها في الناس، وهي الأشد، والأنكى في نفس الذات المتكلمة، وتبقى أسئلة الذات في فضاء النص، من غير إجابة، شاهدًا على محنتها، ومعاناتها مع مجتمعها، كما يبقى إيمانها بالله، الذي تؤكد عليه في الخطاب، حاضرًا في وعيها وفعلها.

New1.indd 89 3/7/15 2:04 PM

وحين تضيق الدنيا بوجه الشاعر، فلا يرى من وطنه إلاّ نكرانًا وجحودًا، ومن الناس إلاّ إعراضًا ومجافاة فضلًا عن تهم باطلة، تطال عقيدته وإيمانه، يبدأ بالشكوى المفعمة بالحس الاغترابي، الذي يصل به إلى حد استجداء قومه أن يراعوا حق شيخوخته عليهم، وهو الذي أفنى زهرة عمره في خدمة الثقافة في بلده الكويت:

خدمتُ منذ الصِّبا الآدابَ بينكُمُ
حتى أتى لقواي الشَّيبُ قمَّاعا
كم أبرزتْ كلماتي الغرُّ أوجُهَهَا
معشوقةَ الحسنِ إحسانًا وإبداعا
ألزَمْنَ حتى عُداتي أن تُقِرّ لها
بأنّها جمعت نفعًا وإمتاعا
إلاَّ الألُى أفنتِ الأحقادُ آكلةً
منهم قلوبًا وأكبادًا وأضلاعا
ولم أردْ من بلادي أن تجازيني
بالصَّاع كيلَ مُجازٍ مُنْصفٍ صاعا
كَلاَّ، فما أنا ممَّن يبتغون بما
يأتون من خدمةِ الأوطان أطماعا
لكنَّ شيخوختي عن حمل أزمتها
ضاقت فأسمعتكم شكوايَ ملتاعا
وحقُّ شيخوختي بادٍ على وطني
ومثلُهُ صانَ وجهَ الحقِّ أو راعَى
أقولُ والكِبَرُ المُوْهي قُوى جسدي
يُعين من مرضٍ ما فيَّ قد شاعا

New1.indd 90 3/7/15 2:04 PM

شكواي إن لم يُصِخْ سمعُ الكويت لها
في شدَّتي فمتى ألقاهُ سمَّاعا
أبعد ما الموتُ يُفني عنك يا وطني
مني امرأً عاش في أهليك نفَّاعا[1]

بهذه الصورة التقابلية تضع الذات مخاطبيها بين ماضيها المفعم بروح العطاء، وبين حاضرها المحاصر لها بالشيخوخة والمرض، وهي تستهدف من ذلك لفت الانتباه إلى إبداعها موصولًا بحالها، بحكم إسهامها الثقافي الطويل، الذي يتموضع في دال زمن الصبا، في مقابل نقيضه دال زمن الشيب، ليتأكد حضور الإبداع، من منظور الفعل في سياق الدال الأول «كم أبرزت كلماتي الغرّ...»، وفي حضور الإبداع حضور للذات أيضًا في علاقتها بإبداعها من جهة وعلاقة إبداعها بالآخرين من جهة أخرى. وتلعب دوال الإبداع دورًا بارزًا في السياق النصي للخطاب، من خلال إضافتها إلى الذات المتكلمة «كلماتي»، فبقدر ما تمنح الذات زهوًا وتفاخرًا بإنجازها، يظل الخصوم يختلفون حولها ما بين معترف بقيمتها، وآخر رافض لها لا لسبب ظاهر غير الحقد، الذي أفنى منهم، بحسب تعبير الخطاب، القلوب والأكباد والأضلاع، ولعلّ في ذكر مواطن الحقد عند الخصوم على هذا النحو السالف من التفصيل، دون التلميح، إشارة جلية إلى حجم الحسد الذي ينتاب الآخرين من إبداعات الشاعر، ووعي الشاعر به، على نحو يجعله، في مواجهة صريحة معه والشاعر بهذا يريد أن يقيم الحجة على مجتمعه بخاصة، وعلى خصومه بعامة، لكنّه من جانب آخر يسارع إلى نفي أن يكون قد قصد من وراء خدمة الثقافة، عبر سني عمره، جزاءً أو شكورًا من وطنه، ويؤكد الشاعر في خطابه على نفي النموذج المنان عنه، النموذج الذي يبتغي ثمنًا عن خدمة وطنه، وبقدر ما يؤكد الشاعر نفي هذا النموذج عنه، يؤكد في الوقت نفسه حق النموذج الآخر، الشيخ العاجز على

(1) المصدر السابق، 354.

New1.indd 91 3/7/15 2:04 PM

وطنه، وهذا النموذج، هو المجلى الذي تنعكس فيه الذات أمام وطنها ومجتمعها مطالبة بحقها الأخلاقي والإنساني في الرعاية والاهتمام، «وحق شيخوختي بادٍ على وطني»، هكذا تنسب الذات الحق، لا لنفسها وإنمّا لشيخوختها، وهي حين تطالب بهذا الحق، لا تطالب به من منظور الحانق الغاضب أو الحاقد، بل من منظور يستهدف إثارة الحمية والشهامة في النفوس، «ومثله صان وجه الحق أو راعى»، بمثل هذه الرؤية الحانية، واللغة السهلة اللينة تخاطب الذات وطنها، وفي سياق هذه الرؤية، تعيد الذات مجلى شيخوختها على نحو يصلها بالعجز تارة، وبالمرض تارة أخرى، وكفى بهما حسًّا فاجعًا بالحياة.

وبقدر ما يظل وعي الذات قادرًا على رصد معاناتها، وتجلياتها، يظل حس الذات باغترابها ماثلًا أمامها، شاهدًا على ظلم المجتمع لها؛ ولذا يتجاوز الخطاب صفة الإبلاغ عن مشاهد الحالة، في تجلياتها السابقة، إلى الشكوى المباشرة، «شكواي إن لم يصخ سمع الكويت لها في شدتي...»، وينطوي التعبير هنا على حس تحريضي أو تحفيزي باتجاه الآخر للاستجابة لشكوى الذات، وبخاصة ما تثيره لفظة «شدتي» من دلالة ثرية على حالة الذات النفسية والجسدية والاجتماعية، ولذا يأتي تعبير «فمتى ألقاه سمّاعًا»، لافتًا إلى شدة الحاجة إلى هذه الاستجابة، لكنّ هذه الاستجابة قد تأتي، وقد لا تأتي، وهنا تخايل الذات مشهد رحيلها في سياق سؤال لاذع، لا يخلو من حس فاجع بالوطن والمجتمع، «أبعد ما الموت يُفْني عنك يا وطني.. مني امرأ..» هنا تصبح الاستجابة لا معنى لها في ظل الموت، وهكذا ترينا الذات تجلياتها المختلفة مع الفاقة، والشيخوخة، والاغتراب، لتصبح معاناتها الحياتية مع مجتمعها واقعًا لا سبيل إلى تجاوزه إلاّ بالموت أو الانتحار.

لا شك أنّ فكرة الانتحار قد راودت ذهن الشاعر، على أنها وسيلة خلاص من واقعه المزري، وبخاصة بعد أن بدأ يشعر بالتشاؤم، وموجات اليأس التي أخذت

New1.indd 92 3/7/15 2:04 PM

تتدافع نحوه في السنوات الأخيرة من حياته، وضمنها شعره على نحو يقربه من حالة الانتحار لولا بقية إيمان يتردد في صدره:

أنـــا لـــولا الإيمـــــانُ بـــالـــلـــه وافـــي
نـــار مـحـيـاي مـن هُـبُـوبـي الخـمـودُ
فـانـتـحـاري - لـولا يـقـيـنـى - خـيـرٌ
مـن حـيـــاةٍ لا تـرتـضـيـهـا الـقـرودُ
كـيـف يـحـيـا - لـولا الـيـقـيُن - ضـعـيـفٌ
نَـــابَـــذَتْـــهُ عـمـورُهـا والـــزُّيـــودُ
لـسـتُ أدري لِـــمَ الـكـويـتُ نـبـتْ بـي
وقـريـضـي تـــاجٌ لـهـا وعـــقـــودُ[1]

هكذا تعلق «الأنا» عدم اقترافها فعل الانتحار على عامل آخر يتعانق معها، إنّه الإيمان، ويبدو أنّ هذا الإيمان الذي تتحدث عنه «الأنا»، كان غائبًا عنها خلال نوبات ضعفها الإنساني، الذي كثيرًا ما كان يعتريها حين تتصاعد عندها حدة الإحباط واليأس، وهنا تبدأ النفس لها بالوسوسة بالانتحار تخلصًا من واقعها المفعم بالمرارة، والذل والمهانة فضلًا عن محنة الابتلاء بالعمى، لكنّ إيمان الأنا يصحو من غفوته، ليغمرها بفيضه، فيطفئ «نار محياها»، وهذا ما تشي به بنية التركيب النحوي، في سياق إنجاز فعل الإيمان بالنفس، كما يعكسها الفعل «وافى»، المكتنز الدلالة على فاعلية إنجاز الفعل، «من هبوبي الخمود»؛ إذ ينقلها في لحظة موافاته لها من النقيض إلى النقيض، من لحظة الانتحار المشبعة بالتوتر، والهياج النفسي إلى لحظة الهدوء والطمأنينة، لكنّ الذات لا تلبث أن تقدم تسويغًا لفكرة الانتحار، التي يبدو أنها مقنعة لها في تجلياتها المادية، على المستوى الحياتي؛ إذ

(1) المصدر السابق، 201.

New1.indd 93 3/7/15 2:05 PM

الانتحار عندها «خير من حياة لا ترتضيها القرود»، هكذا تبدو رؤيتها لواقعها، ومع قسوة هذه الرؤية، وسلبيتها المفرطة تجاه مجتمعها، فإنها تبدو، كما لو أنها، صنيعة الحس الاغترابي الساخط على أوضاع مجتمعه.

ولعلّ اللافت في موضوع هذا الانتحار أن لفظة «انتحار»، في الخطاب «جاءت مقترنة بياء الإضافة «فانتحاري»؛ لتأكيد فاعلية حضور فكرة الانتحار في نفس الذات المتكلمة من جهة، وإضفاء مسحة خصوصية عليها من جهة أخرى، حتى تبدو، كما لو أنها، فكرة طبيعية وبخاصة حين تضعها الذات في سياق الحياة التي ترفضها حتى القرود، وتنطوي لفظة «القرود» في بنية التركيب التعبيري للخطاب على دلالة لافتة إلى المستوى الحياتي للذات المتكلمة في مجتمعها.

وتبدو دوال الإيمان أكثر حضورًا في النفس من دوال الانتحار، على الرغم من سطوة دوال هذه الأخيرة، وإحالة مدلولاتها إلى الواقع بصورة مباشرة؛ إذ يكفي أن نعلم أن دوال الأولى تأتي بصورة متتابعة لتكبح جماح النفس وشططها وراء فكرة الانتحار، (لولا الإيمان)، (لولا يقيني)، (لولا اليقين)؛ وحتى عندما تتقطع علاقات الذات مع الآخرين، يصبح الإيمان عندها هو الدافع وراء استمرارية الحياة على الرغم من مرارتها؛ ولذا كان سؤال الذات في حوارها مع نفسها مثيرًا، ولافتًا إلى الحس الاغترابي الذي بلغ بها حد مقاطعة الآخرين لها على مستوى الجماعة، «كيف يحيا.... ضعيف نابذته عمورها والزيود؟». سؤال لا مراء في منطقيته، ينطلق من حس اجتماعي، يعي معنى افتقاد هذا الحس، والآثار السلبية المترتبة عليه؛ ولذا تحترس الذات المتكلمة لنفسها فتقدم بين يديها عبارة «لولا اليقين»، وهو النسق الذي اتبعته ثلاث مرات في سياق فكرة الانتحار، لطرد هاجس الانتحار، وتثبيت روح الإيمان في النفس القلقة.

وحين يصبح الإيمان هو ملاذ النفس من شرورها، تبدأ الذات بطرح سؤالها الثاني، المتكئ على مراوغة سبب المقاطعة الاجتماعية، وتجهيل القارئ هذا السبب،

New1.indd 94 3/7/15 2:04 PM

على نحو تبدو فيه الذات ضحية لسبب لا تعلمه، «لست أدري لم الكويت نبت بي»؟، هكذا يبدو وعي الذات، في قراءة الخارج، الطافح بالسلبية تجاهها، فتقابله بوعيها بنفسها تجاهه، في سياق تضادي، «وقريضي تاج لها وعقود»!، وتلك هي المفارقة، التي ينطوي عليها حس السؤال الثاني، في قراءة الذات لواقعها.

وتتراجع فكرة انتحار الذات، لكنّ خيار الموت يبقى حاضرًا في ذهنها تتمناه، وتفتش عنه بعد أن أخذ منها القنوط مأخذه، واليأس مبلغه، لكنّ الموت الذي كانت تفتش عنه لا يأتي، وقد شكا حاله تلك إلى صديقه زعيم تونس الشيخ عبدالعزيز الثعالبي، في إحدى قصائده، التي أرسلها إليه ردًّا على تهنئة الشيخ له بالعيد، يقول له في إحدى مقاطعها:

«عبدَالعزيزِ» وأنت أعلمُ عالِمٍ
وأجلُّ من خبروا الأمورَ وجرَّبوا
هل للقنوطِ إذا تمكّن داؤه
فغدا بصاحبه يعيثُ ويلعبُ
غير المنية من دواءٍ ناجعٍ
فأشمِّرُ الأذيالَ عنه أنقّبُ
أم أنَّ داءَ اليأسِ لم يُخلقْ له
طبّ به يُلْوى ولا متطبّبُ[1]

إن تصدير هذا المقطع بذكر اسم المخاطب يبدو طبيعيًّا في موقف الشكوى؛ إذ يحاول الشاعر استدراج المخاطب إلى الدخول معه في صلب مشكلاته الخاصة، كما لو أنه حاضر أمامه يحاوره فيما يعتلج في صدره من رؤى وأفكار، تبدو للشاعر محيرة وغريبة؛ وهنا تلجأ الذات إلى وضع المخاطب في موضع العالم المجرب الخبير في أمور الحياة، ليتوازى معها فيما تراه من أفكار وهواجس، ومن

(1) المصدر السابق، 96 وما بعدها.

New1.indd 95 3/7/15 2:04 PM

هنا يأتي سؤالها للمخاطب مفاجئًا. «هل للقنوط إذ تمكن... غير المنية... ؟»، وبخاصة إذا تذكرنا أن موضوع القصيدة هو الرد على التهنئة بالعيد، فكأن الشاعر أراد بذلك أن ينفي عنه العيد، وأنى له أن يعرف معنى العيد، وهو الذي يفتش عن المنية!؟، بوصفها دواءه الناجع من مشكلاته، وتصعد الذات من حس سؤالها السابق، فتردفه بسؤال آخر معطوف عليه، «أم أنّ داء اليأس لم يخلق له طب..؟»، والسؤال وسابقه ينطويان على حس يائس من الحياة. وتكاد تكون ملفوظات اليأس والتشاؤم، والموت، والمنية، شائعة في قصائد الشبيب، مما يشير إلى مدى ما بلغه الرجل من معاناة مع واقعه الاجتماعي.

وإذا ما تأملنا طبيعة صياغة السؤالين السابقين الموجهين إلى المخاطب، نجد أنّ الذات المتكلمة تضمن معنى السؤال، إجابة مباشرة، في سياق إيحائي يهدف إلى استمالة المخاطب إلى وجهة نظرها، وإقرارها عليها.

وتضيق الدنيا بوجه صقر، على رحابتها واتساعها، مرة بعد أخرى، فقد عز عليه الانتحار، وأبى الموتُ أن يوافيه، وتوالت عليه هموم الدنيا من فقر، وعُرّي، ومسغبة، ومحنة، وأذى يناله من قومه، فبدأ يفكر بالرحيل والهجرة من الكويت، كما هاجر من قبل صديقه الأثير الشيخ عبدالعزيز الرشيد، وتبدأ أحلام الرحيل تداعب فكره، وتصبح موضوعًا يتغلغل في أنسجة قصائده الشعرية وبخاصة تلك القصائد التي يخاطب بها بعض المثقفين العرب الذين كانوا يفدون على الكويت في الثلث الأول من القرن الماضي، ففي إحدى قصائده التي حيّا فيها زعيم تونس الشيخ عبدالعزيز الثعالبي حين زار الكويت عام 1348هـ، 1929م، تطرق في أحد مقاطعها إلى موضوع رحيله عن الكويت طالبًا من الشيخ الرأي والمشورة:

مـن لـي بـهـا بـلـدًا إذا اسـتـوطـنـتـه
أحـــــرزتُ فـيـه مـسـكـة الحَـــوْبـــاءِ

New1.indd 96 3/7/15 2:04 PM

مـا الـــرأى يـا «عـبـدالـعـزيـز» ففاقتي
فـــى لـيـلـهـا عـنّـــي اخـتـفـت آرائـــي
أرنـــي طـريـقًـا لـلـتَّـخـلُّـص مـفـضيًـا
مـــن حـــالـــةٍ فـــي مـــوطـنـــي نـكـراء
مـــاذا تـــرى غـيـر الـرَّحـيـل فـقـد أبـى
هـــذا عـلـــيَّ ثـقـيـل قـيْـــدِ عَـمَـائـي
كـن لـــي بـرأيـك مـنـقـذًا فـالـــرأي قد
يـكـفـي لـتـخـلـيـصٍ مـــن الـبُـرحـــاء
أو لا، فـسـلّ وعـــزَّ مـنِّـــي أرمـــلا
فـجـعـتـه شـقـوتـه بـكـلِّ عـــــزاء[1]

إن الذات المتكلمة لا تجد هنا أيّ حرج، كعادتها في الإفصاح عن مأزقها مع الجوع – لضيف يزور بلدها – الذي يصلها بالبحث عن بلد بديل يمكنه أن يوفر لها ما تستطيع معه أن تحافظ على نفسها من الهلاك، وكأنّ الذات بهذا الصنيع تحاول أن تحرج جماعتها بخاصة، ووطنها بعامة على موقفهم منها، حتى مسها الجوع، الذي ألجأها إلى التفكير بوطن آخر.

وتعمد الذات إلى تصعيد هذا الموقف المحرج من خلال إدخال المخاطب في شبكة الخطاب تستعين به على حل مأزقها مع الفاقة، مشكلة الذات الجوهرية؛ ولذا تطرح الذات تساؤلها على المخاطب بصورة مباشرة طالبة الرأي والمشورة فحسب، «ما الرأي» يا عبدالعزيز «ففاقتي...»، وتكشف الذات عن تبعات هذه الفاقة وأثرها في نفسها، بالمستوى الذي يصلها بفكر المخاطب وثقافته، «في ليلها عني اختفت آرائي»، في إشارة إلى أن طلب الرأي ينطلق من قاسم مشترك بين

(1) المصدر السابق، 56.

New1.indd 97 3/7/15 2:04 PM

المتكلم والمخاطب، فإذا تعطل الرأي عند المتكلم يسعفه المخاطب برأيه، ويبدو أنّ قناعة الشاعر بهذا المفهوم دفعته إلى أن يوغل في طلب المشورة من المخاطب، إلى حد محاصرته، وربما إحراجه أيضًا؛ ولذا توالت طلباته، وترادف تساؤله، على نحو يشعرك بالعلاقة الحميمة التي تربط بين المتكلم والمخاطب، العلاقة التي تسمح للأول بأن يخاطب الثاني بصيغة الأمر، المضمن معنى الرجاء، «أرني طريقًا للتخلص مفضيًا...»، وبقدر ما تحقق جملة الأمر هذه وظيفة إبلاغية عمادها المتكلم، فإنها تحقق أيضًا وظيفة طلبية، تتجاوز مستوى القول إلى من يتوجه إليه القول، ليصبح هذا الأخير في نهاية الأمر في نطاق التبليغ، على مستوى جوهر الرسالة، وهو التخلص «من حالة في موطني نكراء»، هكذا يضع المتكلم المخاطب أمام مشكلته الأساسية، ملغزًا فيها من خلال تنكيرها، وتحديد جغرافيتها في سياق الإضافة إليه (موطني)، وفي تحديد الجغرافية تثبيت لموضوع الحالة التي تصفها الذات بالوصف «نكراء».

ولا تعطي الذات المتكلمة فرصة للآخر المخاطب للحوار معها حول إشكاليتها مع الحالة، بل تسارع إلى إلقاء ضوء على مشكلتها مع الحل، وهو «الرحيل»، غير أنّ الرحيل يتأبى عليها بسبب قيد عماها؛ لذا يأتي سؤالها للمخاطب من منطق عاجز عن البحث عن بدائل لمشكلة ذاتية، كما قد يتبادر إلى الذهن، بيد أنّ الأمر أبعد من ذلك، إنها تهدف إلى جعل المخاطب في نطاق التواصل الحميمي معها بعد أن اكتوت بنار الاغتراب مع قومها، فإذا سدت الآذان في مجتمعها عن سماع شكواها، فهناك من يستمع إلى شكواها من خارج وطنها، ممن يملؤون السمع والبصر أينما حلوا أو رحلوا، ومن ثم كان الشيخ عبدالعزيز الثعالبي أثيرًا لديها؛ ولذا فلا نستغرب حين تلجأ إليه طالبة رأيه، ومشورته، «كن لي برأيك منقذًا»،

New1.indd 98 3/7/15 2:04 PM

وهي بهذا تعلق خلاصها من إشكاليتها على رأيه، ليصبح رأي المخاطب في نطاق الضرورة العاجلة، لكنّ تفسير الذات للرأي المطلوب، «فالرأي قد يكفي لتخليصٍ من البرحاء»، لا يخلو من حس مراوغ، يعطي المخاطب فرصة تجاوز الرأي حين يعز إلى شيء آخر لا يمكن مراوغته أو تجاوزه. ولذا كان المطلب الثاني حاضرًا إذا تعذر الأول، وهو التعزية والمواساة، تظهر فيه الذات في مجلى «أرمل مفجوع بشقوته»، وبذا تصبح التعزية لا واجبًا إنسانيًّا فحسب، بل واجبا دينيًّا أيضًا، ومن ثم فلا يصبح أمام المخاطب أيّ خيارات أخرى، إلاّ اختيار أحد الخيارين اللذين تقترحهما الذات عليه.

إنّ مشهدات الذات في حوارها الوصفي الإبلاغي الطلبي مع المخاطب تنْطوي على حس فاجع بالاغتراب على مستوى الوطن والجماعة، بل حتى وصل الوضع بها إلى حد الاغتراب عن نفسها وهي تستجدي الرأي الآخر من خارجها، بعد أن تعذر عليها الرحيل عن وطنها بسبب محنة العمى، وهكذا تجمع الذات عليها ثلاثة أنماط من الاغتراب: الاجتماعي، والمكاني، والنفسي.

وتتكرر أحلام الرحيل عند الشاعر مرة بعد أخرى في الكثير من قصائده، لكنّ العلة المانعة من الرحيل تبقى حاضرة تفرض منطقها وقانونها على أحلام الشاعر، فتظل هذه الأحلام حبيسة الخيال تذكر الشاعر اغترابه عن وطنه:

لـم يـحـلُ فـي قـومـي مُـقـامـي ساعـة
لـــو أنَّـــنـــي أسـطـيـع مـنـهـم هـربـا
فـــإن أقـمـت فـــي الـكـويـت مـرغـمًـا
مـضـطـهـدًا مـــن أهـلـهـا مـكـتـئـبـا
أشـكـو ولا مُـشْـكـيَّ مـنـهـم فـالـقـضـا
عـلـــيَّ أن أهـــرب مـنـهـم قـد أبـى

New1.indd 99 3/7/15 2:04 PM

وكـيـف يـسـطـيـع فِـــــرارًا مـــن غـدا

يشكو الـوِثـاقـينِ الـعـمـى والوصبا[1]

كم ينضح هذا الخطاب بالمرارة، والأسى، والفجيعة، بالجماعة والوطن اللذين لم يغفل الخطاب تسميتهما تحديدًا، الأول من خلال الإضافة إلى ياء المتكلم، «قومي»، والثاني ذكره باسمه، «الكويت»، لربط الموضوع بجغرافيته المكانية، تلك الجغرافية التي تحاول الذات الهرب منها فلا تستطيع. في البدء تطل علينا الذات المتكلمة بعبارتها اللافتة، «لم يحل في قومي مقامي ساعة»، ولو تأملنا بنية تركيب هذه العبارة لوجدنا أنّ نفي متعة المقام لا تتجه بصفة مباشرة إلى المقام لذاته، وإنما عبر اتصاله بقومه. ولذا كان فصل الفعل عن فاعله بشبه الجملة، «في قومي»، إشارة إلى لب المشكلة في نفي المتعة عن المقام، وهم قومه الذين يعلق رغبته، في مفارقتهم على أمر متعذر، ومع ما تشي به العبارة من حس اغترابي، فإن الشاعر لم يتبرأ من الحس الانتمائي إلى الجماعة، كما تجسده لفظة «قومي»، في سياق الإضافة النحوية، وهذا أمر مثير للعجب، وبخاصة حين نضعه في سياق تلك الرغبة المحومة في الهرب منهم.

وتعاود الذات لعبتها الموضوعية مع مرايا نفسها فتطلعنا على مضاعفات موضوعها القسري في البقاء، فتجلو لنا نفسها في صورة منكسرة يجللها الاضطهاد، والاكتئاب، في إطار المكان الجغرافي «الكويت»، الذي كثيرًا ما يتردد عندها في قصائدها بصورة سلبية، تنفي عنه حس الدفء، وليس هذا فحسب، بل وتنسب إليه كل أسباب معاناتها، وإذا كان هذا الأخير يأتي في الغالب موصولًا بالجماعة فإنه أحيانًا يأتي منفردًا، لتأكيد الفاعلية السلبية للمكان على الذات المتكلمة:

(1) المصدر السابق، 156.

New1.indd 100 3/7/15 2:04 PM

وحسبك أنّني أعمى مُقِلٌّ
مضاعٌ في الكويت بلا طِلابِ
وكم عنها وَدِدت إلى سواها
بِجَدْعِ الأنفِ أن تسعى ركابي[1]

لكنّ الأمنية عند الذات تبقى حبيسة الخيال، وأحلام اليقظة، لا لضعف الإرادة والعزم عندها، وإنما لعائق آخر تنسبه الذات مرة إلى «القضاء»، الذي تصفه أحيانًا «بالأصم»، ومرة أخرى إلى العمى، الموصول «بالوصب» (المرض)، وإن كان العمى وحده، هو العائق الرئيس، الذي يتردد ذكره في شعرها بصفة دائمة، وعلى ذلك يصبح بقاؤها في المكان لا عن اختيار ورغبة، بل عن جبر وقهر، وكأنها بهذه الحجة، تحاول أن تلتمس لنفسها عذرًا يبقيها في المكان، على الرغم من المنغصات الكثيرة، التي تواجهها، في هذا المكان الذي تحاول الهرب منه، لأن الإنسان في المكان أشبه بشجرة عميقة الجذور، يصعب نقلها بجذورها إلى مكان آخر، فالمكان مفعم بخصوصية، ورائحة خاصة، يصعب تجاوزها، ولعل «غاستون باشلار» كان محقًا حين قال: «إنه مهما كان التأثير العاطفي الذي يلون مكانًا، سواء كان حزينًا أو مضجرًا، فما دام قد تم التعبير عنه شعريًّا، فإنّ الحزن يتناقص، ويخف الضجر.»[2]، ومن ثم يتخذ الموضوع ظاهرة التمرد[3] الشعري، بحيث يأخذ التعبير عنه منحى آخر، لا ينتمي إلى مبدأ العلة الأولى، وهذا ما حدث فعلًا مع ظاهرة المكان عند صقر الشبيب، فلم يعد العمى أو المرض، هما العائقان اللذان يحولان دون هجرته، بل أصبح حب المكان هو العائق الجديد، الذي يتخذ منه موضوعًا شعريًّا يعبر عنه:

(1) المصدر السابق، 131.
(2) غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، بيروت 1987م ص 183.
(3) المصدر نفسه.

New1.indd 101 3/7/15 2:04 PM

ومـــن الـــبِـــدْع أنـــنـــي لـــسـت أهـــوى
صـــرْمَـــهـــا وهـــي لـــلأديـــب تـكـيـدُ
فـــكـــأنَّ الأديـــــــبَ فـيـهـا مـقـيـمٌ
حَـــشْـــوَ أطـــمـــارهِ الـــنَّـــزيـــهـــةِ سِـيـدُ
ربمـــا ســـوَّلـــت لـــيَ الـــنَّـــفـــسُ مَـــنْـــاَ
هـــا إلـــى مـــا تـــقـــيـــمُ فـيـه الـصِّـيـدُ
فـثـنـانـي عـــن أن أغـــــادر أرضـــي
عـــهـــدُ حـــبٍّ لـــهـــا لـــــديَّ عهيدُ[1]

على هذا النحو من التقابل، المتسم بالضدية تقيم الذات جدالياتها مع «هي» (الكويت)، المعبر عنها بضمير الغيبة، في سياق الدهشة، التي تنفي التعامل بالمثل، فكأن التعامل بهذا المقياس، هو الأصل، والخروج عنه هو الابتداع؛ ولذا تضع الذات نفسها بصورة مباشرة أمام وطنها، لكشف الجانب السلبي، في هذه العلاقة، وتشخيصه، بما يخدم جدالية الذات المتكلمة، في حجاجها التعبيري الذي تستهدف منه الإبقاء على هذه العلاقة على الرغم من اعتراف الذات بعدم سوية هذه العلاقة القائمة على الكيد من جانب، «وهي للأديب تكيد»، ومحاطة بالشك من جانب آخر، «فكأن الأديب فيها... سِيدُ»، أي: ذئب يتربص بها، وهذا التشخيص التصويري لهذه العلاقة، يؤجج النفس من الداخل، ويحرضها على رد الفعل المباشر، من حيث كونها طبيعة بشرية، في السلوك الإنساني؛ ولذا نجد الذات المتكلمة لا تخفي عنا هذا الجانب، الذي يتحرك في أغوارها، بل تكشف لنا عنه فنرى النفس في وسوستها إلى ما تحبه، يطفح على السطح رغبة جامحة، إلى مكان «تقيم فيه الصيّد»، وتبدو لفظة «الصيّد»، في هذا التعبير الشعري لافتة في دلالتها المنطوية على حس النفس واعتزازها بكبريائها، فلا تقيم إلاّ في أمكنة

(1) الديوان، 201.

New1.indd 102 3/7/15 2:04 PM

من يماثلونها في العزة والكبرياء، وقد تبدو مثل هذه الرغبة مغرية، ومثيرة للذات المتكلمة، وهذا رَدّ اعتبار لها، شخصيًّا وثقافيًّا، بيد أن حضورها بواقعها يجعلها تنظر إلى الموضوع من منظور عاطفي بعيد الغور في النفس، يتجاوز السطحي والهامشي من حدود الانفعالات الطارئة، إنّه الحب الموثق بالعهد؛ ولذا نجد هذا الأخير ينتصب في مواجهة الذات مع وسوسات نفسها مذكرًا به، بل حاجزًا يصد النفس عن وسوساتها، «فثناني عن أنّ أغادر أرضي...»، وهنا تظهر فاعلية هذا الحب، وقوة سلطانه في فرض واقعه على الذات المتكلمة، ليصبح هذا الأخير هو الرابط الجوهري للذات في المكان، في سياق عهدي تؤكد عليه الذات بملفوظاتها الصوغية، بما يظهرها بمظهرها الأخلاقي في احترام العهود، «عهد حب لها لديّ عهيد»، هكذا تصف الذات حبها لهذا المكان بأنه عهد له عليها، وكان يمكن لمثل هذا التعبير الشعري، السالف الذكر، أن يكون مقبولًا، وكافيًا، في تسويغ حالة عدم الهجرة من المكان، لكنّ الشاعر رأى أن يدعم موقفه هذا بوصف، يتسم بحس المبالغة، في تأكيد فاعلية العهد القائم على الحب، فتأتي الصفة «عهيد» لتلقي بظلالها الدلالية على نمطية هذا العهد الذي تحترم الذات سلطانه عليها.

وهكذا تفشل الذات على الرغم من ضجيجها الشعري عن سلبيات المكان، وجوره عليها، وإحساسها العميق بالاغتراب، تفشل في أن تغادر المكان الذي شهد إبداعاتها ومعاناتها إلى مكان آخر، ومع أنّ بعض تسويغاتها للبقاء قد تبدو منطقية ومقبولة بيد أنها لم تخلُ من مراوغة تستهدف لفت المخاطب إليها، وإلى وضعها في قومها أكثر مما تستهدف من موضوع هجرتها؛ ولذا نجد أن إثارة هذا الموضوع تكثر، كما قلنا من قبل، عند الاتصال الشعري، بالنخب المثقفة، من أمثال السياسي الشيخ عبدالعزيز الثعالبي، والشيخ حافظ وهبة، والشيخ عبدالمحسن البابطين، قاضي الزبير، والشيخ عبدالعزيز الرشيد في أثناء زياراته الخاطفة للكويت عائدًا من مهجره، الذي يرى صقر فيه أنموذجه في الهجرة، والترحل، وكم كان يتمنى

New1.indd 103 3/7/15 2:04 PM

لو يستطيع أن يفعل الشيء نفسه، ولكنّ أمانيه تتكسر على صخرة الواقع الصلد. وتضيع أحلام الشاعر بتجاوز اغترابه إلى بلاد أخرى، فيبقى مشدودًا إلى الوطن الذي أحبه يزجي أهله النصح، والإرشاد، فيقابلون نصحه وإرشاده بالسخط والإيذاء، والاتهام بالإلحاد والزندقة، فيصبر على الأذى، بل ويحيله إلى موضوع شعري يحاوره على أمل أن يكون ليل اليوم هو شمس الغد، الحلم المنتظر.

7 - الذات // الاعتزال // الاغتراب:

على إثر تفرق الإصلاحيين، الذين كان صقر يتقوى بهم، في دعواته الإصلاحية، إمّا بالموت أو الهجرة، أو الاعتزال، ظل صقر وحده يواصل دعواته الإصلاحية، بصبر وثبات وثقة عجيبة في النفس، حتى أنه كان يواجه خصومه بهذه الثقة وجهًا لوجه ليوهن من عزائم مقاومتهم له، موقنًا بانتصار دعوته، كما لو كان نبيًّا في قومه:

ثقوا أنّ الأذى منكم بصبري
عليكم حين أنصح لن يعيثا
إلى أن أطمئنَّ بنُجْحِ سعيي
وأجنيكم جنى غَرْسي أثيثا[1]

بهذه العبارات الواضحة الجلية كان صقر يخاطب قومه، ويخاطب في الوقت نفسه المشككين بجدوى جهوده الإصلاحية في مجتمع يصم أذنيه عن سماع دعواته، ويصب عليه جام غضبه وسخطه ليل نهار، لكنّ التيار كان أقوى من أن يتحمله شخص واحد ضرير، لا يملك من أسلحة الدفاع والمناجزة إلاّ إبداعه الشعري، وفقره، فضلًا عن رثاثة ثوبه، وهذا الأخير وحده كاف لأن يجعل الناس يعرضون

(1) المصدر نفسه، 177.

New1.indd 104 3/7/15 2:04 PM

عنه، بل ويزدرونه؛ ولذا فليس غريبًا أن يتعرض الشاعر إلى حالة من التشاؤم، بلغت حدًّا سدت عليه طريق حياته:

يـا مـن يـلـوم عـلـى طـويـل تـشـاؤمـي
إن الـتَّـشـاؤم لـسـتُ مـنـه بـوائِـل
فـلـقـد تـأبـى أن يـغـادر سـاعـةً
فـيـهـا أفـتـشُ عـن طـريـق تفاؤلي[1]

على هذا النمط من الوعي البالغ الحساسية كان الشاعر يعي نفسه وواقعه، على نحو يمزج بينهما في مشهد انعكاسي، يفيض فيه الخارج على الداخل، فيربك الذات، ويجعلها في بحث دائم عن وسيلة تكسر حاجز التشاؤم عندها، الذي يبدو أنه أصبح مستحكمًا، بالغ التعقيد، ولعلّ في عبارة «فلقد تأبى أن يغادر ساعة...» ما يشي بتعارض إرادة الذات، وفاعلية هذا التشاؤم الجاثم أمامها يسد عليها أبواب التفاؤل، وينتصر تشاؤم الذات على تفاؤلها، وتتراجع خطوط دفاع الذات عن مشروعها الإصلاحي، وتبدأ بالانسحاب من المجتمع، إلى العزلة بعيدًا عن المواجهة المباشرة مع قضايا المجتمع ومشكلاته، وهذه العزلة ليست شيئًا غريبًا بل هي ظاهرة عامة تضم، كما يقول، «نيقولاي برداياتف»،: المبدعين والمجددين والمصلحين، وأصحاب الثورات، وهؤلاء قلما يكونون في حالة انسجام مع بيئاتهم الاجتماعية، أو الرأي العام، ويتملكهم إحساس دائم بأنهم عرضة للاضطهاد[2].

تكشف النصوص الشعرية للشاعر صقر الشبيب أن عزلته عن الناس، والحياة العامة، لم تتم دفعة واحدة، وإنّما مرت بمرحلتين: المرحلة الأولى، وهو ما يمكن أن نطلق عليه أنه اعتزال فرضته محنة العمى، بحكم ما يتعرض له الضرير من

(1) المصدر نفسه، 389.
(2) نيقولاي برديائف، العزلة والمجتمع، ترجمة فؤاد كامل عبدالعزيز، القاهرة 1960م، 130.

New1.indd 105 3/7/15 2:04 PM

مشكلات الطريق ومخاطره، وتعد هذه المرحلة، مرحلة مبكرة نسبيًّا في مسيرة اعتزاله، إذ تعود البداية إلى بروز شاعريته الأولى في المعترك الثقافي الكويتي، خلال الثلاثينيات من القرن الماضي، وقد وجد الشاعر فيها عذرًا مقبولًا يصرفه عمن لا يريد لقاءه من الناس، وقد وفر له هذا العذر بعض الهدوء النفسي العابر على الرغم من تبرمه المستمر بمحنة العمى:

وقــال: أرى يـا صـقـر مـا دمـت لا تـرى
طريقكَ أنْ تبقى مدى الدَّهر في الوكرِ
فـلـيـس لـصـقـر أن يـبـارحَ وكـــرَهُ
إذا سَـــدّت الـعـيـنـينِ مـنـه يـدُ الـضُّـر
فـمـا طـار مـكـفـوفُ الـصُّـقـور فسالمت
جـنـاحـيـهِ قـبـل الـيـوم عـاديـةُ الـكسر
فـلا تجـمـعَنْ كسرَ الجـنـاح إلـى العمى
فجمعُهما يـا «صـقـرُ» قـاصـمـةُ الظَّـهر
فـكـن أبـــدًا جِـلـسًـا لـبـيـتـك لازمًـــا
لِـكسْـريـه حـتـى يـنـقـلـوكَ إلـى الـقبر
فـلـو شـــاء ربّـــي غـيـرَ ذلـك لـم يـكـنْ
بـعـيـنـيك مـن كـفّ وكـفَّـكَ مـن عُـسْـر
وهـا أنـا لـم أخـرج مـن الـبـيـت ساعة
إلـى مـن نـأى أو مـن دنـا غـيـرَ مضطر[1]

يلجأ الشاعر في عرض مسألة اعتزاله في هذا الخطاب إلى تقنية جديدة تعتمد على استخدام الشخص الثاني في محاورة الذات الشاعرة في السياق القوليّ المباشر، بغض النظر عن الطبيعة الفيزيائية لهذا الشخص الذي يقود

(1) الديوان، 267.

New1.indd 106 3/7/15 2:04 PM

دفة الكلام، سواء كان من خارج الذات الشاعرة أو من داخلها، وهذا يمنح الذات الشاعرة فرصة التأمل في طبيعة محنتها من خارجها، ليكون اعتزالها نابعًا من قراءة أخرى لواقعها، تقنعها بأهمية اعتزالها؛ ولذا جاءت قراءة هذا الشخص الثاني، لواقع الحال، معززة بوقائع عملية، تشجع الذات الشاعرة على الاعتزال، أو هي تدعوها إليه، ولعلّ اللافت في هذه القراءة أنّ الشخص الثاني يوظف في قراءته اسم الشاعر صقر، في تماثله مع اسم الطائر المعروف بهذا الاسم، ولهذا دلالته الخاصة التي تشبع الجانب الهش في نفسية الذات الشاعرة، التي طالما شعرت بالامتهان، وحاولت أن تمثل نفسها بالصقر، عزةً وأنفةً وكبرياء، وشتان بين الاثنين على المستوى الواقعي للممارسة العملية، والإنجاز الفعلي، ومع ذلك يبقى هذا التمثل هو الخيط الرفيع، الذي يحفظ للذات تماسكها العقلي والنفسي، أو الهامش الضيق الذي يمنح الذات فرصة مناورة خصومها في فضائه:

ولـكـنِّـي كـمـا سُـمّـيـت صـقـرًا

وهـل أبـصـرت ذلًا فـي الـصُّـقـور؟!

ومن هذا المفهوم الكبريائي تعيد الذات المتكلمة إنتاج القراءة الأخرى لها في سياق سردي يأخذ زمام المبادرة فيه الفعل الماضي «قال»، الذي تتأطر في سياقاته، وأنسقته مسارب الملفوظات القولية بمستوياتها الفعلية المختلفة، التي جمعت بين الماضي، والمضارع، والأمر، على نحو لافت، لتؤكد فاعلية السلوك، لا الموضوع الموصوف؛ ولذا كان تصدير هذا المقطع من الخطاب بعد القول بالفعل «أرى»، وباسم المخاطب في سياق النداء، «أرى يا صَقْرُ...»، لافتًا إلى جماع الرؤية في الموضوع المقروء على نحو لا تخطئه بداهة الأشياء المشاهدة في الطبيعة، «فما دمت لا ترى.. أن تبقى مدى الدهر في الوكر»، بهذه الصورة العفوية، تقرأ الذات الأخرى واقع العمى في الذات الشاعرة، وهي، كما نرى، صورة سلبية تدفع باتجاه العزلة، وهي لا تكتفي بهذا الرأي التجريدي الإنشائي، بل تقيم

New1.indd 107 3/7/15 2:04 PM

الدليل العملي على واقعيته في المستقبل الآخر، صنو الذات الشاعرة اسمًا، «فما طار مكفوف الصقور..»، ومع أنّ مثل هذا القول قد لا يبدو من المسلمات البدهية، فإنّ المتكلم يحترس لمثل هذا القول، فيرتب على فعله لو حدث متعلقات أخرى تبدو بدهية أو نتيجة طبيعية لفعل مكفوف الصقر، «فسالمت جناحيه.. عادية الكسر». وبذا يجمع الصقر على نفسه بالإضافة إلى العمى كسر الجناح، حتى إذا ما اطمأنّ السارد، (الصوت الثاني) إلى قوة حجته فيما يراه من شأن العمى في الصقر المكفوف، جاء نهيه للذات الشاعرة، في سياق ما تتمثل به، فلا تجْمَعَنْ كسر الجناح إلى العمى»، ولا يتوقف المتكلم عند حدود جملة النهي فحسب بل يردفها بجملة أخرى انطباعية تفسيرية تعمل على وضع المخاطب في بؤرة اهتمام المتكلم من خلال تسميته، في سياق النداء مرة أخرى، «فجمعهما يا صقر قاصمة الظهر»، وهنا تبرز وظيفة اللغة المتكئة على البعد التعبيري في خلق حافز أو دافع عند الشخص المطلوب التأثير عليه، أو النصح له، بحسب تعبير،

Terence Hawkes, (The conative or junctive function).[1]

حيث يصبح المخاطب أمام تجربة الآخر، في أبعاد تعبيرية تطارده للخضوع لمنطق هذه التجربة. ولذا نجد المتكلم في هذا الخطاب، يصعد من نفحة نصائحه تجاه المخاطب، الذي يبدو أنّه يجد فيها ما يتواءم مع تطلعاته إلى تلك العزلة التي يؤكد عليها المتكلم بأكثر من وظيفة تعبيرية، تصل إلى حد التوجيه المباشر، في سياق الأمر، «فكن أبدًا حلسًا لبيتك لازمًا» وتبدو لفظة «حِلْس» في هذا السياق التعبيري لافتة في دلالتها على الحبس في المكان، ولتأكيد دلالتها هذه وضعت الكلمة بين لفظتين مثبتتين لهذه الدلالة، إحداهما سابقة عليها (أبدًا)، والأخرى لاحقة لها (لازمًا)، حتى لا ينسرب أدنى شك في واقعية هذا الحبس في ذهن

(1) Terence Hawkes, Structuralism and Semiotics, University of California Press, Berkeley , U.S.A. 1977, P. 75

New1.indd 108 3/7/15 2:04 PM

المخاطب، إلى أن يستنفد هذا الحبس مسوّغات وجوده، «حتى ينقلوك إلى القبر»، وعلى الرغم من قسوة هذا التعبير، الذي يقتل كل نوازع الحياة في المخاطب، فإنه يخدم بصورة مباشرة فكرة الحبس المكاني، الذي يؤكد عليه الخطاب في أكثر من موقف تعبيري.

ولترسيخ مبدأ العزلة التامة عند المخاطب، يلجأ المتكلم إلى استخدام العنصر الديني في موضوع محنة المخاطب، لإحباط أيّ شعور بالخروج، أو الاعتراض على حتمية العزلة بحق المخاطب، بحسبها قدر اللّه عليه، وعند هذا الحد تتلاشى جدالية العزلة بتأكيد المخاطب حقيقتها العملية في ممارساته الذاتية لها، فهو لم يخرج من بيته ولو ساعة، «إلى من نأى أو من دنا غير مضطر»، وتأتي عبارة «غير مضطر»، لتفارق مبدأ العزلة التامة، الذي يؤكد عليه الخطاب، ولتعطي الذات المتكلمة نفسها هامشًا من مراوغة هذا الحبس المفروض عليها بحكم عماها وإعسارها، فيصبح الاضطرار هو مفتاح الخروج من سجن الاعتزال.

اتخذ الشبيب من محنة العمى، في مرحلة اعتزاله الأولى، سببًا وجيهًا للزوم بيته، لما ينجم عن الخروج من تبعات، وأضرار جسدية، يصادفها الإنسان الضرير في الطريق، وقد أكد على هذا المبدأ في كثير من قصائده، وجعله شعاره، وحجته القوية في احتجابه عمن لا يريد لقاءه من الناس، وقد استخدم هذه الحجة حتى مع أعز أصدقائه القدامى في الداخل، أو الوافدين منهم من الخارج:

لـــــزوم الـــبـــيـــت لـــلأعـــمـــى سـبـيـل
إلـــى راحـــاتـــهِ وإلـــى الـــسَّـــلامـــه
فـــلا يـــســـرحُ ضـــريـــرٌ مـــن ذَراهُ
فـغـايـة مَـــسْـــرَح الأعـــمـــى نـدامـه

New1.indd 109 3/7/15 2:04 PM

يـــصـــادفـــه فـــيـــقْـــعَـــصَـــه حـــمـــار
عـــلـــيـــه مـــثـــلـــه بـــــادي الـــفـــدامـــه
وكـــــم تـــنـــغـــطُ رجـــــلاه بـــــروثٍ
عـــلـــى الـــطُّـــرقـــاتُ مُـــلْـــقًـــى، أو قِـــمـــامـــه
وكـــــم مـــــاءٍ مُـــــراق كُـــــلُّ أعـــمـــى
يُـــصـــادِفُ فـــيـــه - إنْ يَـــعْـــثـــر - حِـــمـــامـــه
يـــســـحـــســـحـــهُ عـــلـــى الـــمـــنـــهـــاج وغـــدٌ
عـــلـــيـــه مـــــن غـــبـــاوتـــه عـــــلامـــــه[1]

يتحول الخطاب الشعري هنا إلى أن يصبح أشبه بصيغة إبلاغ، أو بيان تحذيري لفئة مخصوصة من الناس؛ ولذا كان هناك تكثيف على حضور هذه الخصوصية، بمتعلقاتها الداخلية والخارجية، تحكم تجربة الذات الموضوعية مع تلك الحالة، على أنها معلومة حياتية تريد توصيلها إلى الآخر النظير، وهذا يذكرنا بعبارة، Robert Scholes، من أن هدف الشعر لا يقف عند حدود فنيته فحسب، بل يتجاوزها إلى أن يكون في حد ذاته معلومة عن العالم، وعلاقات بين الناس، ووسيلة اتصال اجتماعية، ويلتقي في هدفه مع هدف الثقافة العامة، وإن تميز عنها بمعرفة هدفه على نحو دقيق[2]. ومن هذا المنظور نجد أن الشبيب في خطابه هذا يمزج بين المعلومة، نتاج الخبرة، وبين الثقافة، بالمعنى الذي يصلها بالعادات، التي من رحمها تولدت هذه المعلومة، التي تمثلها الذات في سياق تعبيري، يجمع بين النصح، والتحذير، يستهدف حث الضرير على ملازمة بيته؛ إذ «في مسرح الأعمى ندامه»، هكذا يختزل النص المعلومة ابتداء، ليرتب عليها متتاليات، تعمل معًا على تعضيد تلك المعلومة، في علاقاتها الزمانية والمكانية على حد سواء.

(1) الديوان، 428.

(2) Robert Scholes, Semiotics and Interpretation , Yale University Press, U. S. A. 1982, P. 47.

New1.indd 110 3/7/15 2:04 PM

وعلى هذا يواجهنا ابتداء زمن حدث المعلومة، وهو زمن مفتوح، «يصادفه فيقعصه حمار»، وتجربة الذات المتكلمة مع الحمار وصاحبه، تجربة طافحة بالمرارة، كما مر بنا في هذه الدراسة، ومثله في ذلك زمن، «تنغطُّ رجلاه»، فكل منهما يعمل باتجاه سلبي ضد الضرير، متى تواصل مع زمنه، فمع الأول هناك أذى الحمار وصاحبه، ومع الثاني روث الحمار أو القمامة حين يعثر بهما الرجل الضرير، أمّا مسرح زمن هذه الحوادث فهو الطرقات، وينفتح هذا الأخير على مشهد أكثر مأساوية، وذلك حين يقوم أحدهم بإراقة المياه في الطرقات فيصادف الأعمى فيها حِمامه.

إنّ الشاعر في عرضه لأحداث تجاربه، لا يقف عند حدودها المادية الجامدة فحسب، بل يتجاوزها إلى فاعل هذه الأحداث، وهو الإنسان، الذي يقدم وفق أنموذجين، سائق الحمار، وهو يساوي الحمار فهما، «عليه مثله بادى الفدامه»، ومُريق المياه، «عليه من غباوته علامه»، والأنموذجان يتساويان في قلة العقل، والأنموذج الآخر المقابل لهما هو الأعمى، المتعثر بأفعال هذين الأنموذجين السابقين؛ وبذا يحقق النص، في تفاعلات عناصره السلبية، إنجازًا في خلق مناخ يعمل على إبقاء الأعمى حبيس بيته حفاظًا على سلامته الشخصية.

ومع ما يمكن أن يقال عن خصوصية مثل هذا الاعتزال، الذي تدعو إليه الذات، مؤثرة السلامة الشخصية على الاحتكاك المباشر بالحياة، فإنه لا يخرج عن حدود الاغتراب، الذي تشعر به الذات تجاه مجتمعها بشكل عام، غاية ما هنالك، أنّ الذات تحاول بدعوتها الاعتزالية هذه أن تتواصل مع نظائرها من العميان، ليصبح الاعتزال ظاهرة عامة وطبيعية عند هذه الفئة من الناس، وليست حالة خاصة عند الشاعر.

ويكاد نص الشبيب السابق ينطق بالبصمة الزمانية لمرحلة اعتزاله المبكرة، فالنص بمكوناته وعناصره المادية يحيل إلى مدينة الكويت القديمة قبل النفط،

New1.indd 111 3/7/15 2:04 PM

حيث كانت دروبها الضيقة تغص بالحمير التي تحمل على ظهورها قرب الماء إلى المنازل، كما كانت الشوارع ترابية، تنساب مجاري البيوت إلى طرقاتها، وأزقتها، وهذه الصورة القديمة التي يقدمها الشاعر عن مرحلة اعتزاله المبكرة، تكشف لنا عن رغبة دفينة وجامحة نحو الاعتزال التام، بيد أنّ أوانها لما يحل بعد؛ ولذا كان الاحتجاج بمحنة العمى هو الخطوة الأولى نحو الاعتزال التام.

وتأتي المرحلة الثانية من اعتزال الشاعر، وهي العزلة التامة في بيته عن الناس، وإن بقي على صلة بالقضايا القومية والوطنية، ويبدو من سجلات شعره أنّ هذه الفترة من الاعتزال قد بدأت تتشكل عنده منذ مطلع العقدين السابقين على وفاته، حتى وفاه الأجل المحتوم، وتميزت هذه الفترة بالنفور من الناس، على اختلاف طبقاتهم، ومنازلهم، فتحاشاه الناس لذلك، القريب والبعيد، إلاّ صديقًا واحدًا آنس وحشته في اعتزاله، وبقي يتردد عليه، إلى أن فارق الدنيا، وهو جامع ديوانه الشاعر أحمد بن بشر الرومي. واتخذ الشاعر من اعتزاله موضوعًا شعريًّا يضمنه آراءه ومواقفه من اعتزال الناس؛ إذ لم يعد العمى وحده هو السبب الرئيس، الذي يباعد بينه وبين الناس، بل استكشف في الناس أمورًا جعلته يعتزلهم:

ولـــمّـا لـم أجـد فـي الـنَّـاس حُـــرًّا
يـعـين عـلـى مُـلِـمَّـات الأمـــورِ
نـبـذت الـنَّـاسَ ظِـهـريًّـا ورائـي
ونـاديـتُ المـنـونَ ألا فـــزُوري
فـمـثـلـي مـا لـه فـي الـعـيـش خـيـرٌ
وهـل فـي الـعـيـشِ خـيـرٌ لـلـفـقـيـر
أخـــافُ إذا بـقـيـتُ تـــذِلُّ نـفسي
عـلـى طـمـعٍ لـــذي مـــال كـثـيـرِ

New1.indd 112 3/7/15 2:04 PM

فَـتَـمْـنَـحُـهُ مـدائـحـهـا الَّـلـواتـي
تَـعِـزُّ عـلـى الـفـرزدقِ أو جـريـر
فـيـجـزيـنـي عـلـى شِـعـري شـعـيـرًا
ولـسـتُ مـن الـبـغـالِ أو الحـمـيـر
ولـكـنِّـي - كـمـا سُـمِّـيـت - صـقـرٌ
وهـل أبـصـرتَ ذلًّا فـي الصُّقور[1]

يحاول الخطاب، في سياق وظيفته التعبيرية، أن ينقلنا إلى الدافع وراء فكرة اعتزال الذات من منظور نفعي صرف، يصدر عن وعي حاد بمشكلات ذاتية عجزت الذات عن مواجهتها وحدها، كما فشلت، في الوقت ذاته، في استقطاب الآخر إلى جانبها، وهذا الفشل المزدوج عند الذات يوقظ حواسها اللغوية، ويرفع من درجة حساسيتها لاستخدام الألفاظ ذات الشحنات الدلالية، مما يذكرنا بنظرية جاكوبسن اللغوية، وذلك حين تعمل الدوال على أنها مدلولات على نفسها، تتحرك في سياق قوانينها الخاصة[2]، فلا تكف عن الإدلال على مدلولاتها، عبر أنساق النص المختلفة، نتيجة لتلك الحساسية اللغوية، التي أفرزها الموقف الشعوري تجاه اتخاذ قرار العزلة، أو الحكم القيمي على عموم الناس، في سياقه الشمولي المكرر، سواء ما جاء منه منفيًّا أو مثبتًا. وإذا كانت صيغة النفي، التي صُدّر بها الخطاب، «ولما لم أجد في الناس حُرّا» تعد مسؤولة عن عمليات التأطير اللغوي بعدها، وفق قوانين اللغة، فإن العملية التعبيرية بعدها تتجاوز حدود الاتصال اللغوي إلى أن تصبح دالة على فعل الكلام ذاته، وهذا ما يمكن ملاحظته بصورة جلية في الصياغة التعبيرية للبيتين الأخيرين من هذا الخطاب، حيث جاءت صياغتهما لافتة، بالمعنى الذي يصلهما بإشارية الكلام، لا بجمالية اللغة الشعرية.

(1) الديوان، 296.

(2) Terence Hawkes, Ibid. 71

New1.indd 113 3/7/15 2:04 PM

وإذا كان اعتزال الذات، كما يبدو في ظاهره، رد فعل لغياب شيء آخر، لم تظفر به الذات المتكلمة، فإنه ليس إلاّ القشرة الخارجية للسبب، أمّا الأسباب الجوهرية فتتجاوز ذلك إلى إحباطات الذات المتكررة، ويأسها، وتهميش دورها الثقافي، والاستهانة بها ببذيء الكلام، فضلًا عن فقرها، وحرمانها حتى من الوظيفة المناسبة لمحنتها[1]، لتعفها عن ذل سؤال الآخرين، هذه الأسباب وغيرها ليست مفصولة عن حالة الاعتزال الأخيرة، التي فضلت الذات فيها الموت على الحياة، «ونواديت المنون ألا فزوري»، وتمني الموت هنا لا يكف عن دلالاته الإشارية الأخرى الناجمة عن تقويم الذات لنفسها، «فمثلي ما له في العيش خير»، وهذا التعبير وإن كان يصادر حق الذات في الحياة، على عرض متغير، فإنه لا يلبث أن يتجاوزه إلى تساؤل يشكك في مصداقية الحياة مع الفقر، «وهل في العيش خير للفقير»، وهنا تبدو عقدة الفقر تلاحق الذات حتى وهي في لحظات رفضها كل أعراض الحياة الدنيا، وترقب الموت، فكما لو أنّ الفقر عندها هو الوجه الآخر للموت، لكنّ وعي الذات بحقيقتها المادية، لا يلبث أن يصلها بهاجس طمعها بما في أيدي الآخرين، وهنا تنتفض الذات بصورة مفاجئة، ليصبح الموت بديلًا عن امتهان النفس أمام الآخر، ذي المال الكثير، الذي لا يمنحها المال إلا في مقابل مدائحها له، وللشاعر تجربة مريرة في هذا الموضوع، حين حاول أن يتجاوز فقره بمدح أهل اليسار، جرت عليه آلامًا نفسية، ذكر أحداثها بكل صدق وعفوية، كما سبق أن

---

(1) حاول الشاعر أن يسد عوزه، وحاجته عن الناس بالبحث عن وظيفة مناسبة، بيد أنّ الأبواب سدت في وجهه، ومع ذلك فلم يسلم من ألسنة الناس بلومه على تقصيره في هذا الجانب، فلا يملك إلاّ أن يرد عليهم بأن ثيابه الرثة حالت بينه وبين الوظيفة:

يقولون لي يا «صقر» مالكَ عاطلا
وقد وظّفوا من لم يقاربك في الأدب؟
فقلت لهم في رثة الثّوبِ مانعٌ
رقيّ إلى تلك المناصب والرُّتب!

الديوان، 76.

New1.indd 114 3/7/15 2:04 PM

أشرنا إلى ذلك في موضعه من هذه الدراسة، فكأن هذه التجربة قد أيقظت لديه حساسية شديدة تجاه كرامته، التي أذلها فقره وعوزه الشديد، واعتزازه من جانب آخر بشاعريته، التي هي سر قوته في مواجهة خصومه، والطامعين في مدائحه من أصحاب الثروات، تلك المدائح التي يصنفها وفق مقاييس الإبداع عنده بأنها «تعزُّ على الفرزدق أو جرير»، وهذا التقويم الذاتي لمدائحه الشعرية على هذا النحو من الوصف القيمي، في تواصله مع بعض القمم الشعرية، في المديح، ليس إلاّ محاولة متأخرة لرد الاعتبار إلى تلك المدائح الشعرية التي باعها في سوق النخاسة الشعرية، ويستوي في ذلك أيضًا تقويمه لما كان يتقاضاه نظير مدائحه لبعض أصحاب الثروة «فيجزيني على شعري شعيرًا»، وتنطوي العبارة على حس ساخر، مشبع بالإهانة، لا على مستوى الإبداع فحسب، بل وعلى مستوى الذات الشاعرة، تلك السخرية التي تجعلها تنتفض بانفعال شديد رافضة هذا السلوك المهين، «ولست من البغال أو الحمير»، وسرعان ما ينفتح هذا الانفعال على تلك السمة الخفية، في وجدان الذات، (عزة النفس)؛ بعد أن ظلت تراوغها عبر مدائحها الكثيرة، التي كانت تسحقها تحت طائلة العوز والفقر.

وإذا بها، في هذا الموقف تنفجر بصاحبها، كالبركان الثائر، فتضعه في مواجهة الموقف على نحو مختلف، ليملأ حضوره المكان والزمان أولًا، «ولكني - كما سُمِّيتُ - صقر»، وحين يتحقق لها ذلك تملأ سمعه بتلك العبارة الغائبة، في صيغة سؤال لاذع، لم يكن يقدر على مواجهته في الماضي، «وهل أبصرتَ ذلًا في الصقور؟»، وعند هذه الصيغة الدامغة يتوقف الخطاب عن التدفق لتصبح تلك العبارة دليل الذات إلى عبور اغترابها الجديد، في رحاب الاعتزال، الذي لم تتبلور صيغته النهائية إلاّ بعد أن قررت الذات المتكلمة قطع كل الوشائج التي تربطها بالناس، على نحو لا مجال فيه لأي مراوغة أو مراجعة، «نبذت النّاس ظهريًّا ورائي»، هكذا جاء قرارها حازمًا ورافضًا للجماعة، تلك الجماعة التي طالما امتهنت عزتها

New1.indd 115 3/7/15 2:04 PM

وكرامتها سنوات طويلة، إنها الولادة الجديدة التي تكتشف الذات فيها وجودها من جديد، ولو بالموت الذي تتمناه وتتوق إليه.

في رحاب هذه العزلة الجديدة، تبدأ الذات المتكلمة بالتأمل في مرآتها النفسية من جديد، فيتشكل لها حضورها الجديد بذاتها، في مقابل العالم الغائب عنها، على نحو تبدو فيه الذات المتكلمة في مشهد انطوائي، مُتْرَع بالحس الاغترابي، تصغي فيه إلى خواطرها التي تؤكد على انكسار كينونتها التي فقدت كل معنى:

فصرتُ بحيث لا زيدٌ يراني
ولا عمرٌو إلى يوم الحِمامِ
عسى أنْ يستتبّ به صفائي
وأحظى من سكوني بالمرام
وبعد منيتي يا قومُ خُطُّوا
ضريحي بالخليِّ من الرَّغام
بأخلى الأرض من حُرّ وعبد
عسى أن أستطيب به مقامي
فلست بعزلتي حيًّا ومَيْتًا
أجودُ ولو حُسِبْتُ من اللئام[1]

هكذا تنغلق الذات على نفسها، قاطعة كل صلة لها بالآخر، وملغية في الوقت ذاته رؤية الآخر لها؛ ليتساوى معها في عدم الرؤية، أو العمى، ومع أنّ مثل هذا السلوك ليس إلاّ مظهرًا من مظاهر التمرد والاغتراب، التي قد يتعرض لها بعض المبدعين في أحوال كثيرة، فإن الرؤية عندئذ تبقى محصورة في إضاءة عتمة الذات في حبسها؛ ولذا كانت الذات تعي حس واقعها الراهن على نحو يجعلها تصفه بدقة

(1) الديوان، 414.

New1.indd 116 3/7/15 2:04 PM

متناهية، مع تصميم حازم على إنجاز إرادة الفعل بصورة قاطعة، تعكس معها حالة التحول، أو الصيرورة الجديدة، «فصرت بحيث لا زيد يراني ولا عمرو»، وبقدر ما تنطوي هذه العبارة على حالة من الزهو تجتاح الذات، في انتصارها على نفسها، يتأكد حس هذا الانتصار في العبارة التي بعدها، هاتفًا داخليًّا، يعزز هذا التفرد، «إلى يوم الحِمام».

ومع أنّ الذات المتكلمة تربط هذه الحالة الجديدة عندها بحالة مفتقدة في حياتها «عسى أن يستتب به صفائي»، فإنها لم تخف مكنون النفس على المدى البعيد من هذه العزلة، وإن لم تسمه تحديدًا، «وأحظى.. بالمرام»، ولعل عدم تحديده، أبلغ في الدلالة على اتساع أمل العيش حتى مع العزلة والابتعاد عن الناس، وحتى مع هذا الأمل الغامض، أو الباهت، لا تستبعد الذات المتكلمة الموت، بل تأخذ له حذرها في سياق وصية، توصي بها الجماعة، «يا قوم..»، مع ملاحظة خلو تلك اللفظة من ياء الإضافة، التي لا تكاد ترد عندها إلاّ في موقع المضاف إليه مع الكلمة السابقة، وفي هذا عدول عن العادة؛ لتأكيد حس الانفصال، لا على مستوى الممارسة العملية فحسب، بل وعلى مستوى الوظيفة التعبيرية للغة أيضًا.

وتتحدد عناصر الوصية عند الذات في طبيعة ومواصفات مكان دفنها بعد موتها، على نحو يشعرك بمدى الوحشة، وعمق الحس الانفصالي عن الناس، فالقبر ينبغي أن يكون في مكان خال، بل «بأخلى الأرض من حُرّ وعبد»، أملًا في مقام آمن يكتنفه الصفاء والهدوء النفسي حتى بعد الموت، «عسى أن استطيب به مقامي»، وبهذا تؤكد الذات حسها الانفصالي بعد الموت، كما أكدته من قبل في الحياة، وهي تتمسك بخيارها هذا رافضة المساومة عليه، أو التفريط فيه، تحت أي ظرف من الظروف، حتى ولو عدت «من اللئام»، وبهذا تقطع على نفسها، وعلى

New1.indd 117 3/7/15 2:04 PM

غيرها، أمل العدول عن قرارها، ليصبح الاعتزال التام عن الجماعة، في نهاية المطاف، هو المبدأ الذي يحقق لها توازنها النفسي مع ذاتها القلقة.

ومع هذه العزلة التي فرضها الشاعر على نفسه، فرارًا من أذى قومه، فإنه لم يسلم من سهام النقد، التي راحت تستهجن انعزاله عن الناس والحياة، وبدلًا من أن يتجاهل مثل هذه الأصوات أو يعرض عنها تأبيًا عليها أو تهوينًا من شأنها، راح يحاورها، في أكثر من مكان من شعره، كما لو أنه كان محتاجًا إلى أن يقدم تسويغًا عمليًّا مقنعًا لمسألة اعتزاله، إذ يقول في قصيدته «إلى لُوّامي في العزلة»:

طُبِعْتُ على غير الذي قد طُبْعِتُم
عليهِ فما طُولُ اعتِزاليكم بِدْعُ
ولستُ أرى ما بيننا من مؤَلِّفٍ
لأَنَّ نُفُوري منكمُ جَرَّهُ الطَّبعُ
وطبعي بأمري وَحْده متصرَّفٌ
فما لِسواهُ فيَّ جَذبٌ ولا دفعُ
وكنتُ زمان الوصلِ أُرْغِمُ شِيمتي
فضاق بإرغامي لها مِنِّي الذَّرعُ
ومَنْ لم يُطقْ أن يَعْصِيَ الطبعَ لم يُلمْ
إذا ما غدا أو راحَ وهْوَ له طَوْعُ[1]

إن هاجس الآخر في تقابله مع الذات المتكلمة، على نحو يشعر بالاختلاف والتباين، هاجس قوى عند الذات حتى قبل اعتزالها، وكثيرًا ما استخدمته ضد الآخر لإظهار تمايزها عليه بمستواها العقلي، والإبداعي، لكنه هنا يتحول إلى وسيلة دفاع ذاتية، عن موقف اجتماعي محكوم بفطرة الطبع، التي لا حيلة للذات المتكلمة فيها؛ ولتأكيد فاعلية هذا الطبع، وسلطانه القوى على الذات، نجد أنّ

(1) المصدر نفسه، 347.

New1.indd 118 3/7/15 2:04 PM

لفظة «الطبع» مع مشتقاتها اللفظية قد تكررت خمس مرات، فضلًا عن أنها جاءت أول كلمة يفتتح بها الخطاب ملفوظاته التعبيرية، لتصبح فيما بعد الصيغة المركزية المهيمنة على أنساق التعبير الشعري، في دفاع الذات عن موضوع اعتزالها.

ومن المثير حقًا أن ترتد الذات في ذاكرتها إلى الوراء، يوم أن كانت تخالف هذا الطبع، فيما تسميه «زمان الوصل»، لتجعله قرين زمن الإرغام «أرغم شيمتي»، ومع زمني «الوصل» و«الإرغام»، يكمن ذلك التعارض الذي يشد النفس إلى بعدين متضادين في وجدان الذات: شهوة الحياة وإباء النفس وعزتها، وهما لا يلتقيان أبدًا في نفس قلقة، متوثبة بالطموح والتميز والاختلاف، ومن ثم كان هذا الكشف عن هذا الجانب من حياة الذات تأكيدًا لافتقار عزة النفس وفق جوهر طبعها، لا تطبيعها، أو قسرها، ومن ثم تتحول الذات نفسها التي تكون منقادة بهذا الطبع الذي يحفظ لها إنسانيتها وكرامتها، كما لو أنها أصبحت أسيرة له؛ وبذا تسحب الذات كل ذرائع الآخرين ومواقفهم من مسألة اعتزالها، إنّه الطبع ولا شيء غير الطبع، هكذا تهون الذات من موضوع اعتزالها، معلقة إياه على الطبع الذي ظلت تغالبه سنوات طوال، حتى إذا ما فشلت في تحقيق طموحاتها الشخصية، وفرض وجودها الإنساني في تجانسه الطبيعي مع الجماعة، لاذت بالطبع على أنه وسيلة خلاص قادتها إلى الاعتزال، الذي أحال حياتها إلى وحشة واغتراب، فلا تكاد تأنس بأحد، إلاّ مع نفسها في وحدتها تحاورها فيما يمر بها من أحداث ومواقف في هذه الدنيا الفانية، المملوءة بالتعاسة والابتلاء، وكأنها بهذه المراجعة تتعزى عما آل إليه حالها في هذه الحياة، حيث أصبحت رهينة المحبسين: العمى، وجدران البيت، حتى رحلت عنا إلى بارئها.

****

New1.indd 119 3/7/15 2:04 PM

الفصل الثاني

الصورة الشعرية وآلياتها التعبيرية

عند فهد العسكر

New2.indd 121 3/7/15 11:56 AM

الصورة الشعرية وآلياتها التعبيرية
عند فهد العسكر
1916-1951

صَـهَـرْتُ فـي قـدح الـصَّـهـبـاءِ أحـزانـي
وصُـغـتُ مـن ذوبـهـا شـعـري وألحـانـي
وبـتُّ فـي غَـلَـسِ الـظَّـلـمـاءِ أرسـلـهُ
مـن غـورِ روحـي ومـن أعـمـاق وجـدانـي

فهد العسكر

1 - مفتتح:

يعد الشاعر فهد العسكر من أبرز الشعراء الكويتيين المجددين في الشعر لغة وأساليب ومضامين، خلال النصف الأول من القرن الماضي، فعلى يد هذا الشاعر المبدع ظهرت بوادر وبزوغات الرومانسية في شعره في وقت مبكر، حتى عده أحد النقاد رائد الاتجاه الرومانسي في الخليج[1]، وهو بحق كذلك، إذ تمتاز قصائده بنكهة خاصة لم تعهد في شعر معاصريه في الكويت، ولعل ثقافته التراثية، واطلاعه على ما كانت تزخر به الساحة الثقافية من نزعات تجديدية، خلال عقدي

(1) عبدالله الأنصاري، فهد العسكر، حياته وشعره، الكويت 1997م، 254، نورية الرومي، شعر فهد العسكر، دراسة نقدية وتحليلية، 1978م، 87، 165، 303، إبراهيم عبدالرحمن محمد، فهد العسكر، وتيار الوجدان الذاتي، في مجموعته بين القديم والجديد، 1987م، 162 وما بعدها، محمد حسن عبدالله، فهد العسكر بداية الشعر الجديد في الكويت، في الكتاب التذكاري الذي أصدره قسم اللغة العربية، بجامعة الكويت، بمناسبة مرور عشر سنوات على إنشاء الجامعة، إعداد وتقديم عبدالله أحمد المهنا، جامعة الكويت، 1976م 174 وما بعدها.

New2.indd 123 3/7/15 11:56 AM

الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي، وبخاصة ما كانت تبثه «جماعة مجلة أبولو» من أفكار جديدة حول الشعر، كان وراء هذه النزعة الوجدانية التي اتسم بها شعره، حتى غدا صورة مأساوية لواقعه الذي عاشه حتى الثمالة، جامعًا فيه بين الرفض، والتمرد، والشكوى المترعة بالألم والحسرة، نافرًا من الآخرين، إلاّ من لمسة حنان يجدها في كف امرأة يتغنى بحبها، ولو على سبيل التخيل، وإيهام النفس بذلك، أو في زيارة صديق حميم يداوي جراحه النازفة بعد أن أصبح رهين المحبسين، الدار وفقد البصر، ناهيك عن وقوعه في أسر الخمر التي بات كأسها لا يفارق يده، في ليل أو نهار، حتى بات صحوه منها يمثل له مأساة أخرى، ومع هذا كله فقد بقي شعره شاهدًا على مرحلة جديدة في مسيرة الشعر في الكويت، تخلصت فيها القصيدة من ربقة التقليد، واحتذاء النماذج التراثية القديمة، لغة وأسلوبًا، وصورًا، ومضامين، إلى أفق جديد يضع في الاعتبار حاجات الإنسان، ومشكلاته الخاصة في مواجهة صريحة مع الواقع، فلا تسايره، أو تراوغه، أو تصالحه بل تناجزه، وتحاكمه وتلح على هذه المحاكمة بصورة متواصلة كما لو أنها تثأر لنفسها من ظلمه، ثم لا يلبث أن يصبح هذا الشعر علامة على تقلبات النفس المبدعة، وأفقًا فنيًّا يترجم أحاسيسها، ونظرتها الشمولية للحياة، وهنا تكتسب الصور الشعرية ميزة فريدة، إنها تطلعنا على عقل المبدع وخياله، وطريقة تفكيره في إيجاد العلاقات والصلات بين ذاته والأشياء من جهة، والتعبير عنها رسمًا وصورة من جهة أخرى، ليصبح التخييل وسيلة لإقامة توازن نفسي بين المبدع والآخر، من منظور التماثل أو الاختلاف، ومن ثم تتحول الحياة ذاتها، بكل سلبياتها وإيجابياتها إلى أن تكون وسيلة للحوار مع الآخر، أو الآخرين، وهذا ما نجده ماثلًا بصور وأشكال فنية في شعر فهد العسكر، ولعل أبرزها صوره الشعرية التي نحن بصدد الحديث عنها.

New2.indd 124 3/7/15 11:56 AM

2 - مفهوم الصورة الشعرية:

يحسن بنا قبل ولوج عالم الصورة الشعرية عند فهد العسكر أن نتساءل عما إذا كان النقد العربي القديم قد عرف مفاهيم الصورة الشعرية ووظيفتها الفنية في النسيج النصي للخطاب أم لا؟، قد يبدو مثل هذا التساؤل مشروعًا، بل مغريًا ومفيدًا في ضوء تعدد مفاهيم الصورة اليوم، والإشكالات الفنية التي أثارتها ولا تزال تثيرها، وقد واجه هذا السؤال بعض الباحثين المعاصرين فعكف على دراسة هذا الموضوع دراسة مستفيضة وجادة[1]، بيد أنّ النتائج التي توصل إليها في هذا الشأن ليست قاطعة، صحيح أن البلاغيين العرب تحدثوا عن آليات هذه الصورة بشكل مركز ومستفيض، كحديثهم عن التخييل، والتمثيل والتشبيه والاستعارة، والفروقات الفنية والنوعية فيما بينها، كما لم يغفلوا الحديث عن المجاز بشقيه اللغوي والعقلي، غير أنّ معالجاتهم في معظمها كانت تصب في مجرى الحديث عن فصاحة الكلام، وأسرار البلاغة، ومقتضيات نظم الكلام[2]،

---

(1) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة، 1974م. وتمتاز هذه الدراسة بمنهجيتها الجادة في دراسة الموضوع من منظور واعٍ يوازن فيه الكاتب بين متطلبات الدرس النقدي في فهم الصورة الفنية، وقيمتها في العمل الإبداعي، ومعطيات البلاغة العربية القديمة في هذا الجانب. وقد استهوى موضوع الصورة الشعرية عدد غير قليل من النقاد العرب البارزين يأتي في مقدمتهم مصطفى ناصف، في كتابه «الصورة الأدبية»، الذي يظن أنه أول من تعرض إلى هذا الموضوع باستفاضة، جامعًا بين منجزات النقد القديم، وبعض معطيات النقد الغربي، وعز الدين إسماعيل، في كتابيه «التفسير النفسي للأدب»، و« الشعر العربي المعاصر» حيث عالج في بعض فصول هذين الكتابين الصورة الشعرية، قديمًا وحديثًا، مستخدمًا في بعض منها المنهج النفسي، في التحليل، وجابر عصفور في كتابه الآنف الذكر، ونصرت عبدالرحمن، «الصورة الفنية في الشعر الجاهلي»، وعلي البطل، «الصورة الفنية في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري»، ونعيم اليافي، «مقدمة لدراسة الصورة الشعرية»، إلى غير ذلك من دراسات أخرى يضيق المقام عن ذكرها.

(2) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق مصطفى المراغي، القاهرة، بدون تاريخ من 33 وما بعدها من صفحات، وانظر كتابه، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، القاهرة، 1989م، ص 70 وما بعدها من صفحات، وانظر أيضًا ابن رشيق، العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، بيروت 1972م، ج1/265 وما بعدها من صفحات.

New2.indd 125 3/7/15 11:56 AM

أمّا الصورة بمفهومها المعاصر فتبدو مصطلحًا جديدًا، انسرب إلينا بفعل صلتنا بمعطيات النقد الأجنبي خلال القرن الماضي، كما هو معروف وشائع عند النقاد اليوم، فإذا كان لأمر كذلك فما الصورة الشعرية؟ وما دورها في السياق النصي للخطاب؟ وما أهدافها ودوافعها ومجال استخداماتها؟ أسئلة كثيرة واجهها النقاد المعاصرون ولا يزالون يواجهون إشكالياتها، على الرغم من التراكم المعرفي كمًّا ونوعًا في الدراسات النقدية للشعر، وما ذاك إلاّ بوصفها عملًا تخييليًّا ترتفع بمبدعها إلى أن يطرق أبوابًا تبدو أحيانًا غريبة، ومدهشة، وغير مألوفة، وبخاصة حين يسلم الخيال أعنته إلى دروب وأغوار العقل الباطن، كما هو الشأن في الصور الشعرية الحديثة التي بات فك رموزها وألغازها عملًا إبداعيًّا آخر يتوازى به الناقد مع مبدع الصورة الشعرية، لفهم العلاقة التي تجمع بين العناصر الحسية الأخرى في الصورة، والرؤية البصرية للأشياء في المكان، أو الحقل الذي تستمد الصورة منه أحيانًا جوهر تشكلها، وهو ما تتفاوت فيه مواهب الشعراء وحظوظهم بين الإجادة والإخفاق.

ومع تعقد فلسفة الصورة الشعرية اليوم، فإنّ محاولات تفسيرها وتبسيطها لمّا تتوقف بعد، ولعل أبسط تعريف لها هو تعريف «C.D.Lewis» حيث يرى أن الصورة في أبسط تعريفاتها رسم عمادة الكلمات، والعبارات المملوءة بالأحاسيس والعواطف، مشكلة في مجملها طابعا مرئيًّا، وحتى الصور التي تبدو غير حسية لا نعدم أن نجد لها في الحقيقة ترابطًا مرئيًّا حتى وإن بدا باهتًا، ومع هذا فإنّ الصورة الشعرية تستمد عناصر وجودها من الحواس الأخرى، أكثر من استمدادها من مجرد الرؤية البصرية المحضة[1].

ومع أنّ مثل هذا التعريف قد لا يبدو شاملًا لكل ما يمكن أن يواجهنا به الشعر من صور غير أنه أقرب ما يكون إلى تلك الصور البسيطة، التي تعتمد

(1) C.Day Lewis, The Poetic Image, London, 1968, P.18.

New2.indd 126 3/7/15 11:56 AM

على الإحساس العاطفي في مكوناتها وعناصرها لتحريك استجابة القارئ إليها، على الرغم من اختلاف القراء وتباين ثقافاتهم ومواقفهم من حيث التعاطف مع الصورة أو رفضها، وهنا يبدو التمييز بين ما يسميه، C.D.Lewis «العاطفة الإنسانية human emotion»، و«Poetic emotion العاطفة الشعرية»[1] مهمًّا وحيويًّا إذ إن الأولى مطلقة ولا تخضع إلاّ لحدود التباين والاختلاف في حين أن الثانية مقيدة بحدود الألفاظ والكلمات، أو بعبارة أخرى يمكننا أن نقول إن بين النوعين عمومًا وخصوصًا، يفرض الأول منطقه على الثاني، فيتشكل وفق مزاج خاص يعكس استجابة الشاعر، وأحاسيسه الخاصة تجاه مادة صوره الشعرية بخاصة، والموضوع المصور بعامة، وهذا لا يعني أنّ الشاعر ينقل إلينا صورة الأشياء كما هي على حقيقتها في المكان، فذلك أمر لا سبيل إليه إلاّ عند الشاعر القاصر عن رؤية العلاقات بين الأشياء والمشاعر، تلك العلاقات التي تفرض في النهاية منطق استخدام الاستعارة[2] والتشبيه والمجاز، وغير ذلك من الوسائط الأخرى التي يشكل في محيطها صوره الشعرية، على الرغم من أنّ الصورة الشعرية أبعد وأخصب من أن تنحصر في التشبيه أو الاستعارة وإن أفادت منهما[3].

3 - الصورة المرآويـــة:

تأخذ الصور الشعرية عند فهد العسكر أنماطًا متعددة، يمكن أن نلاحظها في تشكيلاتها الفنية، بيد أن الحدود بينها ليست فاصلة بصورة قاطعة بل كثيرًا ما تتداخل مع بعضها البعض، أو تتقاطع عاكسة الصورة النفسية لمبدعها في أحواله المختلفة، ولعل أبرزها ما نطلق عليه «الصورة المرآوية»، أو «الصورة التراكمية» التي تحاول استقصاء كل جزئيات الصورة من خلال الإلحاح على تماثلاتها الشكلية، مثل قوله في قصيدة «في الأحمدي»:

---

(1) Ibid.20.

(2) Ibid.25.

(3) عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، بيروت، 1973م، 143.

New2.indd 127 3/7/15 11:56 AM

شـرقـيّـةٌ تَـسْـبـيـكَ لا غـربـيّـةٌ
بـجـمـالـهـا المـوهُـوبِ فـاعـشَـقْ وافـتـدي
مـلـكـتْ عـلـيَّ مـشـاعـرِي بـحـديـثـهـا
وبـلـطـفِـهـا وذكـائِـهـا المـتـوقّـد
فـمـلاحـةٌ وسـمـاحـةٌ وصـراحـةٌ
ورجـاحـةٌ بـالـعـقـل فـاشْـكـر واحـمـد
دنـيـا مـن الأشـذاءِ والأضـواءِ في
فـسـتـانِـهـا الـزّاهـي الـرَّقـيـقِ الأسـود
أَيْـنَ الـغـزالـةُ فـي الـضُّـحـى مـن دلَّـهـا
وبـهـائـهـا فـاخـشـع وكـبِّـر واسـجـد؟
أَيْـنَ الـقـطـا والـبـانُ إنْ هـيَ أَقْـبـلـتْ
بـتـمـايُـلٍ أو أَدْبَـرَتْ بـتـأوُّد؟
أَيْـنَ الأسـنَّـةُ والـظُّـبـي مـن جَـفْـنِـهـا
ذَرْهـا تـصـولُ عـلـى الـقـلـوبِ وتـعـتـدي
وتـثـيـرُ فـي أغـوارهـا مَـيْـتَ الـهـوى
لِـتـعـيـشَ فـي نُـورِ الإلـه وتـهـتـدي
مـا قـيـمـةُ الأرواحِ إنْ لـم تَـرْتَـشِـفْ
خَـمْـرَ الـغـرامِ، وتَحْـتَـرِقْ فـي المعبد
فـهـنـا الـسُّـمـوُّ، هـنـا الـنَّـعـيـمُ هـنـا المنى
وهـنـا الـسَّـعـادةُ والـخـلـودُ السَّرمدي[1]

لا تقف الصورة هنا عند حدود العلاقة التي تربط بين النعت والمنعوت، على الرغم من كونها مكتنزة بالمشاعر، بل تتجاوزها إلى التماثلات الخارجية التي لا تلبث أن تصبح أيضًا قاصرة عن احتواء الموصوف. «فالغزالة»، و«الضحى»،

(1) عبدالله الأنصاري، المصدر السابق، 165.

New2.indd 128 3/7/15 11:56 AM

و«القطا»، و«البان» و«الأسنة»، و«الظبي» كلها عناصر حسية خارجية، استدعتها المشاعر الملتهبة لقياس جمال الطرف الآخر، الذي يبقى تأثيره في «الأنا» المتكلمة أبعد من أن يقاس بمكونات وعناصر مادية، ومن ثم يصبح فهم جمال هذا الأنموذج الأنثوي لا يتم إلاّ من خلال معرفة وظيفته الحقيقية في الحياة، ولذا يأتي التسليم بفاعلية هذا الجمال، والعجز عن صده، منسجمًا مع العناصر التكوينية لمنطق الخطاب، إذ تتحول الصورة، في نهاية الأمر، إلى أن تكون علاقة بين طرفين، يعتدي أحدهما على الآخر بسلاح فطري لا يملك الآخر رده عنه.

ومع أنّ العلاقة بين أطراف الصورة، كما تبدو، مادية في تشكلها بيد أنّ حذق الشاعر لا يلبث أن يصرفها إلى منحى روحاني يبعدها عن دنس المادة، ليجعل من هذا الأنموذج الجمالي وسيلة القلوب إلى الاهتداء إلى النور الإلهي، ولا يخفى ما ينطوي عليه هذا المنحى من توجه صوفي يتعزز بمفردات وجمل صوفية مثل «نور الإلـه»، «الأرواح»، «خمر الغرام»، «تحترق في المعبد»، «الخلود السرمدي»، مما يساعد على تكثيف جانب الصورة الروحانية التي يتسامى بها الشاعر عن واقعها المادي الصرف إلى نقيضه، وهذا النقيض هو جوهر الصورة، الذي يتجسد في بنى لغوية – (تثير.. ميت الهوى، تعيش في نور الإله، الأرواح.. ترتشف خمر الغرام، تحترق في المعبد) – قادرة على إحداث تأثيرات نفسية تمنح «الأنا» شعورًا بالتعالي على مفاهيم الحب الأرضية، ومن ثم إزالة ذلك التوتر الشعوري الصاعق الذي صاحب «الأنا» في مطلع الخطاب، وتداعياته الذهنية المتلاحقة، سواء كانت معنوية أو مادية، حتى بدت «الأنـا» كما لو كانت في حالة استكشاف لموضوعها المادي من خلال تجسيده في أنماط وأشكال تتوزع بين اتجاهين: أحدهما داخلي يعكس انبهار «الأنا» بموضوعها، والثاني خارجي يتداعى على مستوى التشاكل مرة، والتمايز مرة أخرى.

New2.indd 129 3/7/15 11:56 AM

ولعل عنصر المفاجأة، في علاقة «الأنا» بموضوعها، كان وراء هذه الصورة المرآوية التي تمددت صفحتها، بصورة غير عادية، لتلتقط كل جزئيات المشهد شكلًا ومضمونًا، في نسق من العلاقات اللغوية التي تتداعى على نحو تلقائي، منقادة بشعور حاد، يتجسد في هيئة رموز لغوية تتضام فيما بينها لتقديم موضوع الصورة في السياق الوصفي للحالة المفاجئة التي هيمنت على شعور الشاعر لحظة التقائه بتلك الأنثى الساحرة الجمال. ومن ثم كان ذلك الانثيال الصياغي الذي غمر المشهد الأول للمرآة الشعورية في مواجهة هذه المرأة، وبقدر ما تتفجر مشاعر الإعجاب تتفجر معها التماثلات اللغوية على نحو متتابع «ملاحة»، «سماحة»، «صراحة»، «رجاحة» بكل ما تنطوي عليه من أحاسيس ذاتية، تعكس وعي «الأنا» بالآخر، لحظة الصدمة الأولى للاحتكاك المباشر بالموضوع، جامعة في الوقت ذاته بين الفعل البصري في رؤيته سمة «الملاحة»، والفعل العضوي في استجابته الفطرية، لحس الشاعر، ولا يعني هذا أنّ الشاعر يمارس فعل الإدراك الشعوري تجاه موضوعه فحسب، بل ويحاول في الوقت ذاته أن ينقلنا إلى أجواء المتعة الذاتية، التي استحوذت عليه، «ملكت عليّ مشاعري...» وهذا النمط الذي يجمع بين الحس الشعوري في الإدراك والمتعة الذاتية شائع في جميع الفنون من أجل لفت الانتباه إلى طبيعة هذه الاستجابة الشعورية للموضوع، لا لفهمه فهمًا خاصًا أو متميزًا كما قد يتوهم ذلك[1].

ومن هنا فإنّ الشاعر في رسمه لأبعاد وآفاق صوره الشعرية لا يقدم لنا معلومات نجهلها، وإنّما يكشف لنا عن نمطية الإحساس الذي يتداعى عليه لحظة الربط بين موضوعه والعالم الخارجي من حوله، في لحظة مباغتة، وفيها يتمايز الشعراء بين الاتكاء على جانب اللاوعي في تشكيل الصورة، لتبدو بعدها الصورة في أعلى درجة من التعقيد والتشتت، أو الاكتفاء بالإسقاطات الخارجية، والأخيرة هي السمة الظاهرة في صور فهد العسكر الشعرية على امتداد مسيرته الشعرية.

(1) I.R. Richards, Principles of Literary Criticism, London,1968 , P.77.

New2.indd 130 3/7/15 11:56 AM

فإذا ما عاودنا النظر مرة أخرى فيما سجلته مرآته التصويرية، نجد أنّ الإسقاطات الخارجية قد استأثرت بمساحة لافتة في هذا النص، بدءًا من ذلك «الفستان»، بأوصافه الثلاثة، (الزاهي الرقيق الأسود) الذي يثير في المقابل عالمًا موازيًا من الأشذاء والأضواء، مرورًا بعالم الطبيعة وما فيه من حيوان ونبات، وانتهاءً بأسلحة المحارب، (الأسنة والظبي)، التي ينفرد كل عنصر منها بتعقب حالة الموضوع على نحو يجعل صورته، في نهاية المطاف، مفعمة بالحيوية والحياة، لتتحول الصورة بعده إلى فعل تخييلي، تُطْلَق فيه يد الموصوف، من غير حرج، «ذرها تصول على القلوب وتعتدي»، ومع أن مجازية فعل اللغة التخييلية، في تلك الجملة الصوغية، قد بلغ ذروة الصورة الشعرية، فإنه لا يكتفي بذلك بل يدفعها إلى بُعد ميتافيزيقي، تتجلى في محيطه الأرواح وهي ترتشف خمر الغرام، ثم لا تلبث أن تحترق، ومع أنّ هذه الصورة الشعرية قد تبدو غريبة بعض الشيء فإنّ صياغتها على هذا النحو الغريب لا تخرج عن كونها محاولة لتجاوز حالة الإخفاق في احتواء هذه الأنثى، وفق معايير الحب الأرضية.

وتواجهنا الصورة المرآوية، أو التراكمية، المتكئة على الوصف في أكثر من مكان في شعر فهد العسكر، بل لعلها الأكثر شيوعًا عنده، وذلك لبراعته في الوصف الذي ينقلك إلى أجواء موضوعاته، في مشاهد مملوءة بالأشياء والكائنات المزدحمة، التي تضج بالحياة حتى تكاد تحس كما لو أنه يتعمد أن يشيع الحياة في كل الأشياء التي يتواصل معها شعريًّا في لحظات صفائه النفسي، إذ يقول في قصيدته «أسفر الصبح»:

يـا مَـلاكـي، والـصَّـحْـو قـصَّ جَـنـاحـي
واصْـطِـبـاحـي مـنـهـا يَـريـشُ الجَـنـاحـا
اسـقـنـيـهـا، فـالـصَّـحْـو شـــرَّدَ أحـــلا
مَ فـــؤادي، ومـــا بـلـغـــتُ نَجـــاحـا

New2.indd 131 3/7/15 11:56 AM

اســـــقنيـها، فـالـصَّـحْـوُ بَـعْـثَـرَ آلا
مــي وأذْنـــــى الـعُـــــذَّال والـنُّـصاحـا
هـا هـي الـشَّـمْـسُ يـا حـبـيـبي أَطَـلَّـتْ
قُـــمْ نُـغَـنِّـي، وَنُـنـعِـشُ الأَرْواحـــا
فـضـيـاهـا الـــوهـــاجُ ذَهَّـــب خَـــــدّ
يْـكَ وأنْـــــدى جَـبـيـنَـكَ الـوضَّـاحـا
ونـسـيـمُ الـصَّـبـاح فـي الـــرَّوض يَـسْـري
عَـطِـرًا مـن شَـــــذَا عَـبـيـركَ فـاحـا
قـم نُـغـنـي مـعًـا نـشـيـدَ هَـوانـــــا
ونـنـاجِـي الـشُّـــــويْـطـيءِ الـصَّـداحـا
ونـنـاغـي الـطُّـيـورَ وهـي عـلـى الشّـا
طـئ تَـشْـــــدو وتُـعْـلـنُ الأَفـراحـا
ثُـــمَّ نَـلْـهـو عـلـى الـــرِّمـــالِ كطفليـــ
ـــن ونـهـتـزُّ نَـشْـــــــوةً وَمَـراحـا
وَإذا مـا افْـتَـرشْـتَ يـا حـلْـو أَحضـــا
نـي وصَـــيَّـــرْتَ ســاعِـــدَيَّ وشـاحـا
نَمْ، وَضَـــعْ رَأْسَـــك الجـمـيـل عـلـى صَـد
ري لأَجْـنـــي شـقـائِـقًـا وأقاحـا[1]

إنّ سجلات الخطاب تنفتح على أكثر من مرآة في وقت واحد، مرآة الذات في إدراكها لوعيها لحظة الصحو، وهنا لا يظهر في المرآة إلاّ العناصر السلبية، التي تتحرك عكس سعي الذات، للهروب من تلك اللحظة، وهناك مرآة الذات والآخر (الشمس) وفيها تنعكس كل العناصر التي تبعث في النفس شهوة الحياة، وبدت هذه

(1) عبدالله الأنصاري، المصدر السابق، 184 وما بعدها.

New2.indd 132 3/7/15 11:56 AM

الأخيرة وكأنها هي قطب الحركة في خلق ذلك التنافر بين القوى الإدراكية لفعل الصحو في الذات المتكلمة، والقوى الخيالية، التي تشكل الفعل الغائب // الحاضر، لعلاقة الذات بالآخر الغائب (الأنثى)، وهذه الأخيرة، قرينة «الشمس»، وبقدر ما يبث شروق الشمس الحياة في الأشياء، تبث هذه الأنثى في قلب الذات المتكلمة السعادة والصفاء، وفق منظور الفعل المتخيل لسجلات الكلام، لا الواقع العملي لفعل الذات + الأنثى، ومن ثم فإنّ العلاقات بين البنى الكلامية في هذا الجزء من الخطاب متكئة بصفة جوهرية على حالة الغياب، التي يستعان على تجاوزها بـأدوات متجانسة لا على المستوى الموضوعي، أو الكلامي، وإنما على المستوى النفسي، الذي تفضّل فيه حالة غياب الوعي على حالة حضور الإدراك؛ ولذا كان الدال «الصحو» في مطلع الخطاب يمارس مدلولاته على البنى التركيبية لمطلع الخطاب، في سياق حضوره المباشر في السجلات الكلامية في أكثر من مكان من النص، مما جعل ملفوظ «الصحو» في مقابل ملفوظ «الشمس»، هو الحضور الذي تنفجر عنه سجلات الكلام على المستوى النسيجي للنص، مع اختلاف الدلالة عند الذات بين الحضورين، إذ بقدر ما يكون الحضور الأول منغصًا، يكون الحضور الثاني مبهجًا، وهذه هي المفارقة الدلالية لعملية الحضور، (الصحو + إطلالة الشمس) عند الذات، في مستواها النفسي.

وإذا كنا هنا لا نغفل العامل النفسي وراء صناعة هذا الخطاب الشديد الخصوصية فإن الصور الشعرية جاءت لصيقة في هذا الجانب، بصورة لا يخطئها القارئ الفطن، ولنتأمل الصورة الأولى التي تتشكل في محيط المنادى الموصوف «يا ملاكي» في سياق الشكوى، «والصحو قصّ جناحي»، فالصورة الاستعارية لقص الجناح، تكشف من حالة العجز، لا عن إرادة الفعل، ولكن عن فعل الفعل، وهو التحليق مجازًا، وهذا العجز ينعكس في مرآة الذات فتدرك وعيها به، فتبادر إلى رفع درجة وعيها بنفسها بما يعيد إليها حالة توازنها مع نفسها، «واصطباحي منها

New2.indd 133 3/7/15 11:56 AM

يريش الجناحا»، هكذا تشخص الذات علتها ودواءها في وقت واحد، لكنّ الصورة لا تقف عند الحدود الدنيا لتشكلها بل تعمل على إثارة الحس الشعوري من خلال إضاءة مساحة الصحو بطاقات تعبيرية أخرى، تأخذ فيها زمام المبادرة، الصورة الاستعارية لفعل الصحو في المتكلم، مرة بعد أخرى، التي تتشكل في مرايا تعكس انكسار الذات في مواجهة صحوها، «فالصحو شرد أحلامي»، «فالصحوُ بعثر آلامي»، وهذا التنميط اللساني، المتكرر لتوزيع عناصر الصورة، في مستوى نحوي واحد، اسم+ فعل+ مفعول، ناهيك عن المستوى «المورفولوجي» المهيمن على البنية الصوغية للكلمات، قد بدا كما لو أنه محاولة للتحرر الشعوري من ذلك الوعي الزائد، بأزمة الذات المعيشة، من خلال إطلاق أصوات وتعبيرات متجانسة تنقل إلينا تموجات النفس، في موقف متجانس، مع وعيها الانعكاسي، في مقابل تشرد الأحلام، وتبعثر الآلام، ومن ثم كان هذا الإلحاح على فعل الآخر «الأنثى» في سياق الجملة الطلبية «اسقنيها» المكرر للخروج من طوق هذا الوعي الزائد إلى اللاوعي. وهذا يشير بوضوح إلى أنّ وعي الذات بنفسها منعكسة في مرآتها أيقظ شعورها بالتخلص من هذا الوعي بضده، وقد يبدو هذا المسلك من الشاعر سلبيًّا بل ومدمرًا، بيد أن تشكيل الصورة الشعرية عنده على هذا النحو يطلعنا، ولو بصورة غير مباشرة، على نمطية التفكير بالأشياء من حوله وطريقة احتكاكه بها.

لكنّ الصورة الكبرى لمشاهد الصحو وتأثيراتها السلبية لا تتم فصولها في معزل عن «الأنثى»، فالأخيرة فاعل أساسي في جمع أنسجة النص، بل إنّ حضورها هو أول ما يواجهنا في سياق موصوفها، الذي أشرنا إليه آنفًا، ومن ثم كان حضورها مع «الشمس» أدى إلى انتصاب مرآة كبرى، أقطابها، الذات + الأنثى من جهة، والشمس والكون من جهة أخرى، فالذات والأنثى يتبادلان الانعكاس، أو بعبارة أدق ترى الذات نفسها منعكسة في المرآة مع الأنثى التي تخاطبها في سياق الجملة الطلبية، والشمس تضيء فضاء هذا الانعكاس، بكل ما يحتويه هذا الفضاء من

New2.indd 134 3/7/15 11:56 AM

مظاهر الطبيعة المبهجة، فهناك الضوء، واللون، والعطر، والروض، والطير، وشاطئ البحر، ثم هناك المشاعر الفياضة المسبغة على الآخر (الأنثى) وفي إطار هذا المناخ الرومانسي، تنعكس كلها في مرآة الوعي التالي، لوعي الصحو، على نحو متناسق، إنّه الوعي المنشود، أو الأنموذج، الذي يتشكل شعريًّا من خلال النظرة الشاملة لمفهوم الحياة، والعلاقات القائمة بين الكائنات، كما تجسمها عناصر الطبيعة، ومن ثم كان هذا الاتحاد مع الأنثى وكائنات الطبيعة والانسياب الخيالي للرغبات، والأحاسيس الدفينة، التي يشكلها العقل الباطن في صور وأوصاف حية، تخاطب الحس الطفولي في المتكلم والمخاطب، أو تخاطب البراءة الأولى في الإنسان قبل التلوث بأدران الحياة؛ ولذا كان الإعلان عن إطلالة الشمس، إعلان عن إطلالة الحياة الجديدة، ووسيلة لامتصاص الذات من نفسها المتعبة، وردها إلى براءتها الأولى، المملوءة بالفرح والنشوة والابتهاج، تمامًا مثلما تفعل الطبيعة عندما تتجدد فيها دورة الحياة، لكنّ هذه المشاهد الداخلية لمرايا الذات لا تتدفق إلا باتجاه واحد من الذات إلى الآخر إلى الأشياء، فكأن الذات تبصر نفسها منعكسة في هذه الأشياء التي تتواصل معها، إنسانًا وطبيعة، وفق مستويات لغة تعبيرية قادرة على التشخيص الدقيق، لفعل الذات في الأشياء من حولها، وإيقاظ حركتها وتفاعلها مع حركة الذات، على نحو متناغم، يشبع حاجات الذات العاطفية والنفسية، ولنتأمل صورة الإعلان عن إطلالة الشمس، وفعلها في الذات والآخر «قم نغني + ننعش الأرواحـا»، ولا يقف الأمر عند حدود فعل الانتشاء غناء، بل يتجاوزه إلى فعل الشمس في الآخر، خلقة وجمالًا، «ذهّب خدّيك» + «أندى جبينك»، وهذه الصورة، قد لا تبدو مبتكرة أو جديدة، لكنها تخاطب الحس الشعوري عند الشاعر، في رؤيته لهذه المرأة، كما تكشف من جانب آخر عن عقدة اللون، في اللاوعي، وإلاّ فإنّ المرأة في المناطق الحارة لا تعرّض وجهها إلى أشعة الشمس بل تتفاداها إذ تحيلها إلى لون آخر، عكس منطوق الخطاب، ومن الضروري أن نؤكد أنّ مغايرة الصورة

New2.indd 135 3/7/15 11:56 AM

للواقع لا يقدح في قيمة الصورة، لأن الصورة في الأصل هي مخالفة الواقع وليس محاكاته، وتتحدد قيمتها من خلال علاقاتها بالصور الأخرى، تماثلًا أو تنافرًا، وفق السياقات اللسانية لهندسة الخطاب.

وكما كان فعل الشمس في الأنثى المخاطبة تَجْلية وانعكاسًا كان هناك فعل هذه الأنثى يشيع في الروض عطرًا وشذًا، يحمل رسالة الأنثى إلى الروض، رمز الشاعر، أو رائحة الأنثى في اكتمال توهج أنوثتها، وتستجيب الذات فور تلقيها هذه الإشارة فتعمل على تحويلها إلى رسالة أخرى تصبح دالة على نفسها في سياق الدعوة إلى الاستمتاع معًا بالحياة، حيث يتموضع برنامج هذه الدعوة، وفق منظور الذات لطبيعة هذه المتعة، التي تقاد إليها هذه الأنثى، دون أن تبدي اعتراضًا، وهذا يشي بأنّ العلاقة بين الاثنين بلغت درجة من الشفافية جعلت كل واحد منهما يرى نفسه منعكسًا في الآخر، فمرآة الذات هي، في الوقت ذاته، مرآة هذه الأنثى المخاطبة؛ لذا نرى أنّ المصوغات اللغوية، لدعوة الاستمتاع، تتمفصل في بنى نحوية دالة على التفاعل الضمني مع دعوة المتكلم، إذ تبدأ الدعوة أولًا بفعل الأمر «قم نغني نشيد هوانا» ثم تنساب في إطار هذه الدعوة تداعيات هذا الاستمتاع التي تتوزع بين مناجاة الشاطئ، ومناغاة الطير، واللهو على الرمل كطفلين، والاهتزاز نشوة ومراحًا، ثم الارتماء في نهاية المطاف في الأحضان، والانغماس في القبلات.

وإذا كانت هذه المشاهد التصويرية تنطوي على التجانس والتناغم في رؤية الحياة من منظور مختلف للواقع المعيش المملوء بالتبعثر والعزلة والتنافر فإنها دعوة لتجاوز هذا الواقع، والتعالي عليه بحب الحياة ذاتها، وما تنطوي عليه من متع، ومن ثم كانت كل دوال الخطاب تصب في هذا الاتجاه، أو هي تحرّض على إعادة وعينا بالأشياء من حولنا من خلال الاحتكاك المباشر بها، والتجريب المستمر لفاعليتنا معها؛ ولذا كانت كل دعوة نادت بها الذات المتكلمة في الخطاب هي، في حد ذاتها،

New2.indd 136 3/7/15 11:56 AM

دعوة تجريبية، واختبار مباشر لفاعليتنا معها، ولعل ما يستوقفنا في مشاهد هذا التجريب تلك الدعوة، برفقة الحبيبة، إلى مناجاة «الشويطئ الصّداحا»، الذي يعج بأسراب طيور البحر الصّادحة، إذ في تصغيره ملمح إلى ألفة قديمة بهذا المكان، وهذه الألفة كانت وراء تشخيصه، وجعله في تواز حواري مع العاشقين، وليس هذا هو المهم في الصورة بل المهم فيها، هو رسمها في إطار تلك الطيور التي تحلق فوق الشاطئ، إذ تتم مناغاتها أسوة بالشاطئ، فيتحول المشهد كما لو كان عرسًا احتفائيًّا شهوده الشاطئ والطير، التي تهيأت له بالنشيد والأفراح، «تشدو وتعلن الأفراحا». هكذا بدأ مشهد الصورة الشعرية مفعمًا بحركة الحياة، وإذا كانت الصورة تشي من طرف خفي بالبراءة والنقاء، المرموز إليها بطيور البحر البيضاء (النورس)، فإنّ هذه البراءة تنفجر بوضوح في الصورة اللاحقة لها في سياق الدعوة إلى اللهو، «ثم نلهو على الرمال كطفلين»، فالتشبيه ينضح بالبراءة، التي تريد الذات المتكلمة القبض عليها وسط عالم يموج بالتلوث، فالانعكاس في الطفولة يعني تهاوي قيود الواقع، والرجوع بالعلاقات الإنسانية إلى حالة البدء، حالة البراءة الطفولية، الخالية من شوائب الجنس، لكنّ هذه البراءة لا تصمد للاختبار إذ سرعان ما تتهاوى وينتهي المشهد إلى الرغبة المحمومة بالاعتناق، «لأجني شقائقًا وأقاحا»، وهكذا يتحول الإبلاغ عبر مقاطع الخطاب وصوره، إلى هاجس الفصل، الذي يمنع التقاء الذكر بالأنثى، في المجتمعات المحافظة؛ ولذا تتصاعد الرغبة في الهروب منه إلى عالمي الطبيعة والطفولة، لتتخلص الذاكرة من تبعات هذا الانفصال بين الطرفين.

وإذا ما وضعنا هذا الخطاب، وتقنياته التعبيرية، صورًا ولغة، إلى اختبار مصداقية الإبـلاغ، بين طرفي الخطاب (المتكلم// المخاطبة)، نجد أنّ الجملة الطلبية تبدأ بأخذ المبادرة في الصياغة التشكيلية للغة بيد أنها لا تلبث أن تتراجع أمام الوظيفة اللغوية لمسارات التعبير، التي يراد منها توصيل رسالة حميمية إلى

New2.indd 137 3/7/15 11:56 AM

المخاطب، توقظ مشاعره وأحاسيسه لتجعلها في تواز اتصالي مع المتكلم؛ ولذا كيفت الصور الشعرية، والمشاهد الأخرى في هذا المقطع من الخطاب، لتخدم هذا الغرض، الذي قد يقود في النهاية إلى تحقيق رغبة المتكلم في اعتناق المخاطبة، وهو الأمل الذي يشير إليه الخطاب في نهايته بصورة جلية.

4 - الصورة الرمزية:

وقد تأخذ الصورة الشعرية عند فهد العسكر بعدًا آخر حين تتكئ على الرمز، مع إلحاح شديد على متابعة هذا الرمز واستقصاء كل متعلقاته، كما في قصيدة «البلبل»، حيث تتراكم الصور واحدة بعد أخرى في مشهد احتفائي مسرحه الطبيعة، وتحولاتها الزمنية:

ولـهـانُ ذو خـافـقٍ رقّـتْ حـواشِـيـه
يَصبو فَتَنْشُرُه الذِّكْرى وتَطْويهِ
كأنّه وهو فوق الغُصنِ مُضْطربٌ
قلبُ المشوقِ وقد جدَّ الهوى فيهِ
رأى الرَّبيعَ وقد أودى الخريفُ به
بَيْنَ الطُّيورِ كميتٍ بينَ أهليهِ
فراحَ يُرْسِلُها أنّات مُحْتَضَرٍ
إلى السَّماء، ويشكوُ ما يعانيهِ
لا الرَّوضُ زاهٍ، ولا الأكمامُ باسِمةٌ
ولا عرائِسُهُ سكرى فتُلهيهِ
يُجيل ناظرَهُ فيه، ويُطْرِق في
صَمْتٍ، فيُشْجيهِ مَرْآه، ويُبْكيه
ماذا رأى غيَر أعوادٍ مَبَعْثَرةٍ
على هشيمٍ، به وارى أمانِيه

New2.indd 138 3/7/15 11:56 AM

فـلـلـخـريـف صُـــــراخٌ فـيـه يُـــذْعِـــرهُ
والـــرِّيـــحُ تـــزفُـــر فـــي شـتـى نـواحـيـهِ
حـــيـــرانُ، مـــا انـــفـــكَّ مـــذهـــولًا كمتـهـمٍ
لـم يـجـنِ ذنـبًـا، ولـم يَـنْـجـح محـاميـهِ
تُـطِـلُّ مـن كُـــوَّةِ المـاضـي عـلـيـه وقـد
أشـجـاهُ حـاضِـرَه، أطـيـافُ مـاضـيـهِ
يـرنـو إلـيـهـا كـمـا يـرنـو المـريـضُ ومـا
أَبَـــلَّ بَـــعْـــدُ، إلـــى عَـــيْـــنـــي مـــداويـــهِ
فـيـسـتـمـرُّ نـــواحًـــا كـالـفـطـيـم رأى
ثـديًـا، فـصـاحَ وأيـــنَ الـــثَّـــديُ مـن فيـهِ
وإن غَـفَـا راحِـــت الأحـــلامُ عـابـثـةً
بـــهِ، فـتـدنـيـهِ أحـيـانًـا وتـقـصـيـهِ
وكـم تـــراءَتْ لـه مـن خَـلْـفِـهـا صُـورٌ
يَـخـتـالُ فـيـهـا الـربَّـيـعُ الـبِـكـرُ فـي تـيـهِ
فـيـسـتـفـيـقُ فـلا الأغـصـانُ مُـورقـةٌ
كـلاّ، ولا الـسَّـامِـرُ الـشَّـادي يُـنـاجـيـهِ
فـيـسـكُـبُ الـلـحـنَ أنَّـــاتٍ يَـغُـصُّ بـهـا
ويـحَ الـشِّـتـاءِ، فـمـا أقـسـى لـيـاليهِ[1]

تبدأ صورة هذا الرمز «البلبل» بالاتكاء على الوصف المباشر، بحسبه معادلًا موضوعيًّا لحال الشاعر، في سياق الغائب // الحاضر: الغائب على مستوى أداء الجملة النحوية، الناشئ عن عملية التضمير، التي تتخلل أنسجة الخطاب،

(1) المصدر السابق، 192 وما بعدها.

New2.indd 139 3/7/15 11:56 AM

والحاضر في سياق استمرارية فعل أداء الفعل الناتج عن استخدام أفعال المضارعة بصورة لافتة؛ لتكثيف حركة تحولات الرمز، الذي يهيمن على أوصال النص، من غير أن يسمح للمرموز إليه بالطفو على سطحه إلاّ من مدلولاته التي تومئ إليه بصورة باهتة. إذ إنّ دوال الرمز، في محيطي التشبيه والاستعارة، قد أخذت بأطراف التعبير الشعري من جميع جوانبه مما أضفى على الرمز مسحة تخييلية في علاقاته بدواله، على نحو يغدو بعده الرمز فاعلًا في حركة المخايلة البصرية، التي تتابع في لهاث فاعلية اللحظات المدمرة، في الأشياء والحياة.

ويبدو مشهد البلبل، في هذا المقطع من القصيدة، وثيق الصلة بالمنتمى النفسي لموقف الشاعر من الحياة، وهو يرى تقلّباتها القاسية من حوله، فيكون السرد الحكائي لعلاقة البلبل بالطبيعة، مجالًا رحبًا لتضمينه ما يشي بأحاسيس الشاعر وعواطفه، ومع ذلك فإنّ الأمر لا يتوقف عند حدود هذا الوصف المجرد لموقف البلبل من الخريف بقدر ما يتوقف بصفة جوهرية، عند علاقة الشاعر بمحيطه ؛ وعلى هذا فاختيار البلبل رمزًا لم يأت عرضًا في نسيج النص الشعري، بل مقصودًا لذاته، أفرزته الحالة النفسية التي كان الشاعر ينوء تحت وطأتها ومضاعفاتها، كي يقيم توازنًا نفسيًّا بينه وبين مأساة هذا البلبل في معانقة الواقع.

تمتلئ لوحة القصيدة بحشد لافت من الصور الحسية المفعمة بروح القلق والاضطراب والتوجس، والخوف، من الواقع الذي ينذر بالفاجعة، أو يحمل بشائرها المروعة ؛ لذا نلتقي ابتداء صورة البلبل، في صورة العاشق الرقيق، الذي استبد به الحب فأوقعه في إشكالاته المقلقة، الموزعة بين الماضي الخصيب، والحاضر الجديب، ومع أنّ عناصر ومكونات هذا الماضي ميتة من الناحية الواقعية فإنها حية وقوية من الناحية المعنوية في حنايا هذا البلبل، بل لا نجافي الحقيقة حين نقول إنها المحرك الأول لتضاد الصورة، «فتنشره الذكرى وتطويه»، ولا يخفى ما في هذا

New2.indd 140 3/7/15 11:56 AM

المصوغ اللغوي المتكئ على التقابل بين حركتين متضادتين، النشر تارة والطيّ تارة أخرى، من تجسيد مفعم بالحيوية والحياة، لحركة هذا القلق اللاهب عند البلبل.

ثم لا تلبث هذه الصورة أن تأخذ بعدًا أوسع في حركة المخايلة البصرية حين ترفد بحشد من الصور الأخرى، كصور محسوسة، تمنح فضاء الصورة المحورية مظهرها النسيجي، عبر شبكة الخطاب، وهي بهذا تحاكي الأحاسيس، التي تصدر في العادة عن تغيير محور التركيز[1] البصري، في محيط الأشياء، للفت الانتباه إلى أبعد مدى ممكن في الرؤية البصرية، لحركة موضوع الصورة، ومن هنا يأتي التشبيه في هذا الخطاب، ليعزز عناصر الصورة، ويقيس في الوقت ذاته حركة اضطراب هذا البلبل ولهفته باضطراب المحب حين يتملكه الحب، فالحركة، والمكان، والموقف تتضافر كلها معًا لخلق حالة من التعاطف الوجداني مع موضوع الصورة.

ثم يتصاعد الحس المأساوي لهذا الطائر حين يعمد الشاعر إلى تلوين صوره بمسحة درامية فاجعة فيلجأ إلى استخدام المجاز المعزز بالتشبيه لتصوير اغتيال الخريف الربيع؛ ليتحول المشهد إلى مشهد جنائزي، في حضرة الطير، «كميت بين أهليه»، ومع جمالية الصورة وبلوغها درجة عالية من الإثارة والتوتر، في أصعب لحظة من لحظات الحياة، وهي مواجهة أثر الموت في الآخر، كما يحكيها الفعل «أودى»، الذي يمتلك شحنة دلالية ثرية بالغة على أداء فعله، فإنّ صورة حالة العجز عند البلبل تبلغ أوج توهجها حين يسقط الطائر على إثرها في وهدة أنات المحتضر، في غمرة الموت، فلا يملك إلاّ الأنين والشكوى، وهو الخط الذي تتوالى حلقاته في صور يسودها الألم والصراخ تارة، والإحباط والقلق تارة أخرى، كما يجسدها هذا البلبل، الذي يستقطب مساحة واسعة من خيال الشاعر في مواجهة الواقع، وهذا الواقع هو لب القصيد، وجماع أمره، بل وعلته الجوهرية، به ومعه

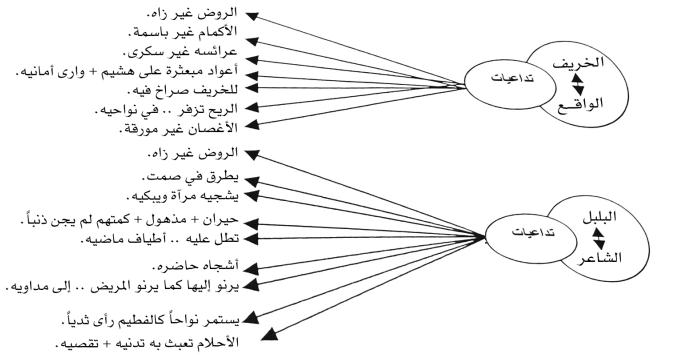
---

(1)I.R.Richards, Ibid. 115.

New2.indd 141 3/7/15 11:56 AM

تدور رحى الحياة بقطبيها السلبي والإيجابي، لكنّ الشاعر في شخصية البلبل لا يرى منها إلاّ الجانب القاتم، ولعل هذا هو السرّ وراء تكوين هذه الصور المأساوية في هذه القصيدة الرمزية.

ويلحّ الشاعر، بصورة خاصة، على إبراز صورة هذا الواقع، بحسبه معلولاً لعلة، يعيد فيه إنتاج وعيه به مؤكدًا على فاعلية اللغة في تجاوبها مع أدواته الفنية، (استعارة، مجاز، تشبيه)، على نحو يبدو معه الواقع فاقدًا معطيات الحياة، ولعل في الرسم التالي ما يوضح تلك العلاقات الإشارية التي تتجاوب أصداؤها بين الشاعر // البلبل، والواقع // الخريف، على الرغم من محاولة الشاعر إيهام قارئ القصيدة بالمسافة التي تفصل بين الواصف والموصوف، من خلال استخدام اللغة التي تحيل على الثاني أكثر مما تحيل على الأول، والمخايلة البصرية التي تتابع جزئيات المشاهد متكئة في التوصيف على العلاقات التي تصل بينها وبين الرمز، لا المرموز إليه.



هكذا تتنمط العلاقات بين الروض (الواقع)، والبلبل (الشاعر)، من خلال ذلك الفيض من الصور والمشاهد، التي ترسم صورًا قاتمة لواقع يهيمن عليه الموت، وهي

New2.indd 142 3/7/15 11:56 AM

في مجملها ذات منحى رومانسي، تصدر عن نفس مشبعة بالقلق، والفزع من الموت، ولهذا كانت تلك النغمة الكئيبة المتبرمة، بما حولها، هي التي تعمل على تشكيل هذه الصور المرعبة التي يسيطر على عناصرها قلق الموت، والمعاناة النفسية.

وإذا كانت الطبيعة هي الفضاء الذي يفضل الشعراء الرومانسيون أن يمارسوا فنهم الشعري في رحابه، صورًا وأخيلة، فإنّ فهد العسكر استطاع في هذه القصيدة على الأقل أن يتمثل هذا الاتجاه باقتدار، سواء أكان ذلك بوعي منه أم بدون وعي، فقد استطاع أن يضمّن صورة معاناته من خلال تفريغها في الرمز ومحيطه (الطبيعة)، إمّا هروبًا منها، أو ليكون وعيه بها أشمل وأعمق، حين يراها مجسدة في الآخر، ولهذا كانت العلاقة بين البلبل والخريف علاقة تبادلية، قائمة على التوتر، في الفعل عند الخريف، ورد الفعل عند البلبل، كما تعكسها أبنية صوره التي تعتمد على التشبيه والاستعارة، والأخيرة، كما يقول Lewis: هي اللغة الطبيعية في حالتي التوتر والانفعال، القادرة على تمكين الشاعر من التعبير بصورة يتعالى فيها على حالة شعوره، ومن ثم تتحول صوره إلى أن تكون وسيلة إلى إزالة توتره، وإشاعة الدفء بقلبه[1]. وهذا يدعونا إلى أن نتوقف عند بعض الصور الشعرية اللافتة، التي حفلت بها هذه القصيدة، لنرى فيها كيف لونها الشاعر بمواقفه ومشاعره، التي جعلت منه حالة خاصة في محيطه الاجتماعي، فإذا ما توقفنا عند متعلقات صورة «الروض الهشيم» نجد أنّ الصورة تتجسد أساسًا في مواصلة الخطاب، تطوير صورة «الروض الهشيم»، وذلك بجعل الخريف يطلق صراخًا فيه، يرهب به البلبل، تسانده في ذلك الريح التي جعلها تزفر في أنحائه، وهذه الصورة التي تجمع بين صراخ الخريف وزفير الريح، تكثف من حالة الفزع والرعب، إذ لا نكاد نسمع من خلال هذا التشكيل البنائي للصورة إلاّ حضور الأصوات المفزعة، وما كان لهذه الصورة أن تستوي على هذا النحو المرعب لولا فضل بنائها النحوي، المتكئ على شبه الجملة + الفعل المضارع للجانب الأول من الصورة، واسم + فعل للجانب

(1) C. Day Lewis, Ibid. 99.

New2.indd 143 3/7/15 11:56 AM

الآخر منها، يضاف إلى ذلك اشتمال كل من الجملتين على ضمير يحيل كل منهما إلى مرجعية الحدث نفسه (فيه + نواحيه)، لتأكيد حضور المكان، وهذا ما منح الصورة بعدًا فضائيًّا واسعًا عززه تنكير الدال «صراخ»، الذي يحيل إلى أبعد من مدلوله، ليقع التركيز بعده على دلالة الفعل «يذعره»، وهي بؤرة الصورة، المعضدة بمكون لغوي آخر يتراسل صداه إشاريًّا مع المكون اللغوي الأول للدال الآنف الذكر، «والريح تزفر في شتى نواحيه»، وإذا تذكرنا مدلول الفعل المضارع «تزفر» في العبارة السابقة، وربطناه بمدلول «صراخ» في العبارة الأولى أدركنا حجم حضور الرعب المراد إشاعته في موضوع الصورة، (البلبل)، ومن ثم فإنّ استعارة الصراخ للخريف، والزفير للريح، لا تعدو في هذا السياق إلاّ أن تكون صدى لحالة شعورية حادة فرضت نفسها على اختيار عناصر ومكونات هذه الصورة، التي يسكنها الرعب، فكان التعبير الاستعاري وسيلة الشاعر لتفريغ تلك الشحنة الانفعالية التي كان يعانيها، وهذا النوع من التعبير عند Anderw Ortony، ضرب من الاستعمال اللغوي، تصبح فيه المماثلة نوعًا من العملية النفسية[1].

أمّا فيما يتعلق بالجانب الانعكاسي، لصورة الروض الهشيم في نفس البلبل، فإنها تبدو شديدة الوقع، إذ تتمثل في حركة بصر الطائر في هذا الحطام الماثل أمامه، فهي تتمدد في جميع جوانبه، ثم لا تلبث أن تنكسر أمام كثافة المشهد المروع، الذي يثير انفعال الطائر قلقًا وبكاء. فاستعارة تجوال النظر، والإطراق في صمت، والإحساس بالشجا، والبكاء انفعالاً، كلها من مستلزمات الكائن البشري، التي تتمثل مجازًا في هذا الطائر، والصورة في مجملها نابضة بحركة الحياة، في تمثل الطائر لها، ولعل مما زاد من حيوية الصورة طريقة بنائها التي جاءت متناغمة مع مشاهد الحركة والانفعال حيث هيمن الفعل المضارع بأدواره الأربعة على مفاصل

(1)Andrew Ortony The Role of Similarity in Similes and Metaphors, In Metaphor and Thought. Ed A. Ortony, Cambridge University Press Cambridge,1980.P.188

New2.indd 144 3/7/15 11:56 AM

الصورة، إذ في كل دور ينبثق مشهد جديد يتناغم مع ما بعده، لدفع الصورة إلى أقصى درجات توهجها، وإثارة التعاطف معها، وهو المغزى اللاشعوري، الذي تكاد الصورة تشف عنه من خلال بنائها على هذا النحو الدقيق المتناغم.

وفي سياقات هذا المشهد الكئيب، يأتي الوصف «حيران» بكثافته الدلالية، ليضفي على مفعول الحالة مسحة تشخيصية، يضاء بعدها بطاقة تعبيرية أخرى، «ما انفك مذهولاً»، تنقله إلى حالة شعورية تتناغم مع دلالة الوصف السابق، وتعيد في الوقت ذاته إنتاجه من جديد، ليكون المشبه به، «كمتهم لم يجن ذنبًا ولم ينجح محاميه»، هو مجلى الحالة النفسية لموضوع الصورة في بعديه النفسي والشعوري، وعلى الرغم من بساطة هذا التشبيه، فإنّ استغلاله في مثل هذا الموقف المشحون بالقلق النفسي والذهول قد أضفى على الصورة بعدًا نفسيًّا، وشعورًا متعاطفًا مع صاحبها، ولعل هذا هو ما كان الخطاب يسعى إلى تحقيقه من اختيار هذا التشبيه، وسنرى بعد قليل وضوح هذه الظاهرة في التّشبيهين اللاحقين.

ثم ينعطف الخطاب إلى توسيع فضاء الصورة من خلال التركيز على فاعلية الزمن الماضي في تعارضه مع الواقع، ومن ثم تكون أطياف الماضي، هي بؤرة حركة دوال الاستعارة، ليصبح الزمان فاعلًا لمصير موضوع الصورة، في تعارضه مع نفسه، يتأكد في سياقه حضور الماضي، على نحو ينفي معه المشهد الجديد، أو الولادة الجديدة لفعل الزمن؛ لتعارضها الشديد مع ذكريات الماضي، المفعم بروح الامتلاء، وهذه الدلالة التي تنطوي على الحس التقابلي بين القديم والجديد، والانتصار فيه للأول دون الثاني، ليست مفصولة تمامًا عن النظرة التقليدية العربيـة، التي ترى حسن القديم في مقابل قبح الجديد[1].

(1) راجع جابر عصفور، قراءة التراث النقدي، منشوات دار سعاد الصباح، الكويت 1992م، 252.

New2.indd 145 3/7/15 11:56 AM

وقد لا تبدو الصورة الاستعارية، في إطلالة الأطياف، من كوة الماضي، وإشجاء الحاضر، صورة حديثة، أو مثيرة، فأشجان الماضي والحنين إليه والتمرد على الحاضر وعدم التكيف معه، تكاد تكون ظواهر مشتركة عند بعض الشعراء الرومانسيين على وجه الخصوص، وإن تعددت واختلفت أساليب التناول والتعبير[1]، بيد أنّ ما يميز استعارة هذه الصورة من غيرها أنها وقعت بين تشبيه سابق عليها، وآخرين تاليين لها، وهذا ما أضفى عليها خصوصية قد لا نجد لها نظيرًا في الصور الرومانسية الأخرى على حد ما نعلم، فمشاهد القلق والحيرة والنواح كلها تتمثل في قوالب التشبيه والاستعارة على نحو تتابعي، يفضي فيه التشبيه إلى الاستعارة، وتفضي فيه الاستعارة إلى التشبيه، على نحو يتخلق أحدهما عن الآخر، كأننا في كل لحظة نرى مشهدًا مختلفًا لموضوع الصورة، في مستواه النفسي والانفعالي، فنظرة المرموز إليه نحو أطياف ماضية، وتلهفه إليه، واسعة الدلالة في سياق التعبير اللغوي، لكنّ التشبيه يضبط على نحو دقيق إيقاعات الصورة، بعبارات أكثر دقة وتحديدًا، «يرنو إليها كما يرنو المريض»، ولم يكتف الخطاب بالصورة التقليدية لطرفي التشبيه بل أضاءه بطاقة تعبيرية أخرى، «وما أبل بعد إلى عيني مداويه»، ليصل مستوى لحظة رنو المريض إلى مداويه، بمستوى لحظة عدم الإبلاء، وهي لهفة المريض على الشفاء قبل الأوان، وهذا الجانب التخييلي من الصورة، يصل على نحو دقيق الصورة بموضوعها، لا من حيث التطابق بين الصورة وموضوعها، بل من حيث ارتباط التخييل «في قلب الطبيعة البشرية»[2] لصناعة الصورة الشعرية.

---

(1) راجع طلعت عبدالعزيز أبو العزم، الرؤية الرومانسية للمصير الإنساني، لدى الشاعر العربي الحديث، القاهرة، 1987م، 353، وما بعدها من صفحات، وراجع أيضًا، سعد دعبيس، قراءة جديدة في الشعر العربي الحديث، القاهرة، 1990م، ص 98، وراجع كذلك، بول فان تييجيم، الرومانسية في الأدب الأوروبي، ترجمة صياح الجهيم، دمشق، 1981م، ج62/2 وما بعدها.

(2) راجع عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت 1990م، 21.

New2.indd 146 3/7/15 11:56 AM

ويأتي التشبيه اللاحق «فيستمر نواحًا // كالفطيم رأى ثديًا // فصاح، وأين الثدي من فيه»، ليصب في مجرى الصورة، بمنظورها الشامل المتكئ على امتناع الرغبة عن التحقق، فنواح الفطيم وانبثاق رؤية الثدي في سياق حالة النواح، وتأبى الثدي على الرضاعة، تبدو صورة فريدة، تكثف من حالة الحرمان، في أعلى درجاتها الإنسانية، فالتشبيه هنا يحاول أن يقيس حالة الحرمان الأولى، التي تكاد تكون ضبابية، بحالة أكثر وضوحًا، وهي حالة نواح الفطيم، لتصبح الحالة الثانية هي المسيطرة على فضاء الصورة، فلا يتمثل لنا حضورًا إلاّ مستلزمات الفطيم، وفي تجلية هذا الأخير تجلية للأول من منظور محدد فحسب وهو لحظة الحرمان، وهي السمة الغالبة على مناخ القصيدة.

ولعل إلحاح الشاعر على تكثيف خطابه بفيض من الصور الشعرية، واحدة إثر أخرى، من غير أن يقع في وهدة التكرار الممل، أو الضعف والبساطة، يؤذن بولع الشاعر في ملء فضاء قصيدته بالأشياء والكائنات التي تتجاوب أصداؤها مع أحاسيسه ومشاعره، إلى جانب رغبته العارمة في الاحتكاك بالأشياء، لكسر حالة الحصار، والاعتزال والنفي، الذي يمارس ضده، ومن ثم فلا غرابة أن نجد هذه الرغبة، في التواصل والاحتكاك، تطال منطقة الأحلام عنده، و«إن غفا راحت الأحلام عابثة به»، فهذه الصورة الاستعارية رغم بساطتها تنقلنا إلى المنطقة الغامضة في الكيان الإنساني، والتي لا يمكن السيطرة عليها، وأعنى بها الأحلام تلك التي تسمح بهامش من المناورة بين تحقيق الأمل أو فشله في لعبة تضادية، قوامها طرفان أحدهما في حالة سلب تام، والثاني نشط، مهيمن يتلاعب بأماني الأول، «فتدنيه وتقصيه»، وهذا التشاكل الصرفي على مستوى بنية الكلمتين، وتضادهما على مستوى المضمون، في أبعد نقطتين بين الحركتين، غيابًا وسلبًا. (دنوًّا وإقصاءً)، خلق مناخًا يتسم بالبعد التجريبي لفعل الذات خارج إطار الوعي، فبدت الذات في الصورة جزءًا من لعبة الآخر، تتأرجح كبندول الساعة، من غير

New2.indd 147 3/7/15 11:56 AM

أن تقبض على أي شيء من أحلامها، لكنّ لعبة الأحلام تبدو مغرية، لأنها حفر في الجزء اللاواعي من أعماق الكينونة البشرية، من أجل الطفو فوق سطوح الأشياء من جهة، وتثبيت الهوية الإبداعية من جهة أخرى ؛ لذا تعاود الأحلام لعبتها مع الذات (البلبل) مرة أخرى، في مشهد مراوغ، بل مشاهد مراوغة، تشف فيه الرؤيا عن الحلم الغائب، «وكم تراءت له من خلفها صور»، تبشر بالولادة الجديدة للحياة، «يختال فيها الربيع البكر في تيه»، وإذا كانت صورة اختيال الربيع تشير إلى شهوة الانتشاء بالحياة، فإنّ الوصف بالبكر يشير بصورة جلية إلى النقاء، وإلى الحالة البدئية للحياة قبل أن يصيبها التلوث. وبقدر ما ينفي الحلم الواقع فإنه لا يستطيع إلغاءه، إذ يبقى هذا الأخير هو الكابوس الذي لا تنفع معه أفعال الرؤيا بصورها الزاهية، ويدرك الشاعر (البلبل) هذه الحقيقة حين يستفيق من تهويمات الحلم «فلا يجد ما يتعزى به إلاّ ألحانه الشجية، «فيسكب اللحن أنات يغصّ بها».

ونلتقي بنمط آخر من الصور الرمزية، وذلك حين تستشعر الذات أنّ حلقة الواقع بإحباطاته المتلاحقة قد بدأت تضّيق عليها الخناق، وأنها على وشك الاختناق، هنا تتمنى لو أنها تخرج من بشريتها وتتجسد ولو على سبيل التخيل الرمزي في كائنات أخرى:

يـالـيـتـنـي فــوقَ الـغـصـونِ حـمـامـــةٌ
لأنـــــوحَ بـالاَصـــــال والأَسْـــحـــارِ
علّـي أرى فـي الــرَّوضِ مَـنْ يُفضـي إليْـ
ـــيَ بـسِّـــرهِ وأبُـــثُّـــهُ أسْـــــــراري
أو أنَّـنـي بـين الـنَّـســـــائِـم نَـسْـمـةٌ
لأبـشّـــــرَ الأَطْـــيـــارَ فـــي اَذارِ
وأطـــوفَ بَـعْـد الأرضِ اَفـــاقَ الـسَّـمـا
لأرى مـكـــانَ حـبـيـبـيَ الـــمُـتـواري

☆☆☆☆

New2.indd 148 3/7/15 11:56 AM

يـا لـيـتـنـي بَـيْن الـورودِ فَراشـةٌ

تـروي الـصَّـدى مـن أكـؤسِ الأزهـارِ

حـتـى إذا شـفـت الـغـلـيـل تـعـطَّشـتْ

لـلـمـوتِ وانـدفَـعَـتْ بـجـوفِ الـنَّـارِ

أو أنَّـنـي يـا فـجـر قُـبَّـرةٌ أرفـ

ـرِفُ فـي جـنـاحِـي بـالـفـضـاءِ الـعـاري

لأردَّد الـنَّـغـمـاتِ سـكـرانًـا بـخـمـ

ـرِ الحـسـنِ قَـبْـل تـألُّـق الأنـوارِ

☆☆☆☆

يـا لـيـتـنـي بَـيْن الـرَّوابـي رَبْـوةٌ

خَـضـراءُ مُـشـرِقـةٌ عـلـى الـوديـانِ

لأكـون مِـنْـبـر كُـلِّ طـيـرٍ صـادحٍ

ويـكـونَ سَـفْـحـي مَـسْـرَحَ الـغـزلانِ

أوْ أنَّـنـي وَسْـط الحـدائـقِ جـدولٌ

يَـنْـسـابُ بـيـنَ الـوردِ والـرَّيـحـان

لـتـرفْـرِف الأطـيـارُ فـوق مِـيـاهِـهِ

سـكـرى، تُـرَجِّـعُ أعْـذبَ الألحـانِ

فـلـكَـمْ تـراءى لـي الخـيـالُ حـقيـقـةً

فـيـخـالـنـي الـرَّائـي صـريـعَ عُـقـارِ

فـأفـيـق مَـذْهـولًا، وأهـتـفُ مـن أنـا؟

فـأجـابُ: مَـجْـنـونٌ بِـعُـقْـرِ الـدَّارِ[1]

(1) عبدالله الأنصاري، المصدر السابق 232 وما بعدها.

New2.indd 149 3/7/15 11:56 AM

تخوض الذات المتكلمة في هذا الخطاب تجربة خيالية في سياق التمني على نحو يصل الذات مباشرة بالمتمنى، في سلسلة من الكائنات غير البشرية، عبر أدوار مختلفة، تود الذات إنجازها من خلال هذه الكائنات، الوسيطة، التي تلتقي معها في أداء الفعل، وتختلف عنها في الوظيفة والهدف. والتخيل هنا[1] قرين الحلم، تعيد فيه الذات إنتاج وعيها من جديد على سبيل الرمز، إنّها باختصار تريد رؤية نفسها، في الشيء المتخيل، لهدف تريد تحقيقه، ولنتأمل الصورة الرمزية الأولى، لهذا الشيء المتمنى التجسد فيه، «حمامة»، فوق الغصون، والحمامة في الأصل رمز الحب، أو رسول المعرفة، بالمعنى الذي يصلها بالإبلاغ، «لأنوح بالآصال والأسحار»، وهذا التصور الوهمي لمحاكاة الحمامة، لا يقف عند حدود تمثل صورة الشيء المتخيل كما تسلمته الحواس بل يحاول أنّ يصل الرمز بهموم الذات المتكلمة، كي يحقق لها حلمها بالتواصل مع الآخر، والمشاركة في تبادل الهموم والأسرار، «يفضي إليّ بسره وأبثه أسراري»، لكنّ هذا التصور، أو التخيل لا يلبث أنّ يتلاشى ليتموضع من جديد في صورة كائن آخر «نَسْمة»، تحمل البشارة إلى الطير، رمز الشعراء، وتكتشف، في الوقت ذاته، مكان «الحبيب المتواري»، رمز الحقيقة الغائبة. ومع بساطة هذه الصور مبنًى وحسًّا فإنها ليست إلا وليدة حالة نفسية حادة دفعت الذات المتكلمة إلى رؤية نفسها من خارجها، على هذا النحو، الذي يسلخها عن بشريتها وكيانها إلى كيان آخر مختلف.

---

(1) آثرنا هنا استخدام مصطلح «التخيل» بديلًا عن استخدام مصطلحات «التخييل»، «والخيال»، «والوهم»، نظرًا لما تثيره تلك المصطلحات من ظلال فلسفية وفنية قد لا تكون بالضرورة، من معطيات النصّ الذي نتحدث عنه، مما قد يوقع في إشكالات معقدة، سواء على المفهوم العربي التراثي لمصطلح التخييل، أو على المفهوم الأجنبي لمصطلحي «الخيال والوهم ولمعرفة الفروقات الجوهرية بين هذه المصطلحات راجع مصطلح التخييل» عند عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، 301 وما بعدها، وحازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، 62، 89 وما بعدها، وجابر عصفور، الصورة الفنية 17 وما بعدها من صفحات، وراجع في مفهوم «الخيال والوهم» بالمعنى النقدي الحديث،

R.L. Brett, Fancy and Imagination, London,1969. I. A. Richards, Ibid. 188 f.cf. Coleridge on Imagination,1934.

New2.indd 150 3/7/15 11:56 AM

وتأتي الدورة الثانية من الخطاب لتطلعنا على التجربة التخيلية الثالثة للذات المتكلمة، حين تتمنى لو أنها «فراشة»، أو «قبّرة»، على غرار الثنائية السابقة، «الحمامة» و«النسمة»، مما يشير بوضوح إلى أنّ عناصر الصور، التي تتداعى إلى ذهن المتكلم، بما فيها كائناته التي يتقمص أدوارها، تنتمي إلى حقل إشاري واحد، هو الطبيعة، بكائناتها المختلفة، الفضاء الرحب لحركة التخيل، بيد أنّ أدوارها تختلف بحسب ما تحمل من دلالات وفق شطحات الذات المتخيلة، «فالفراشة» هنا مثلًا لا تختلف عن «الحمامة»، و«النسمة»، و«القبّرة» لاحقًا، فكلها تتحرك في مساحة غير محدودة، من الفضاء الخارجي، غير محكومة إلاّ بحركتها الذاتية، في انطلاقتها نحو أهدافها، ولعلّ ذلك هو المغزى الخفي من اختيار بعض هذه الكائنات لهذه الصفة، التي تفتقدها الذات المتكلمة في حياتها.

وإذا كانت قيمة التجربة الإبداعية لا تكمن في قيمة ما تنتظمه من كائنات وعناصر، بقدر ما تكمن في هندسة العلاقات بين هذه الكائنات وعناصرها التكوينية، وفق نظام التصادم أو التوافق أو التوازن الدلالي بين مقولات الخطاب وهذه الأشياء، بحيث تبدو حركة هذه الأشياء في أنسجة الخطاب محكومة بتوازن هندسي ينتظم علاقاتها تضادًا أو تماثلًا وفقًا لأهداف الخطاب، ولعلّ هذا ما حاول الخطاب انتهاجه في هندسة علاقات كائناته، فتمنيّ، دور الفراشة التي «تروي الصّدى من أكؤس الأزهار»، يأتي منسجمًا مع الأدوار السابقة للكائنات الأخرى من حيث الإنجاز لا الهدف، إنها تخدم بصورة أو بأخرى أهدافًا ذاتية، لا تستطيع الذات المتكلمة تحقيقها بذاتها، وإرواء الصّدى هنا، في هذه الصورة، رمز لإشباع حاجات ورغبات، في وعي الذات المتكلمة، ولعل مما يعزز ذلك عبارة «حتى إذا شفت الغليل...» فشفاء الغليل، في تلك العبارة، عميق الدلالة على تلك الرغبات غير المشبعة، وحين يتحقق لها ذلك، يصبح الموت قرين هذه الرغبة غيرالمشبعة، «تعطشت للموت واندفعت بجوف النار»، وهذا التصور التخييلي لتعطش الفراشة

New2.indd 151 3/7/15 11:56 AM

للموت، واندفاعها بجوف النار، قرين الرغبة الدفينة بالموت عند الذات المتكلمة، بعد بلوغ حاجتها.

أما فيما يتعلق بتمنّي صورة «القُبّرة»، الخيار الثاني، في الدورة الثانية للخطاب، فهي، كما قلنا من قبل، لا تكاد تختلف عن الصورة السابقة «للحمامة» إلاّ بمقدار ما تحققه من إنجاز، في إشباع رغبة الذات المتكلمة، فهو مع «القبّرة»، انطلاقه بلا حدود، «بالفضاء العاري»، قرين التحرر من القيود، وانتشاء بكل ما في الحياة من جمال، «لأردّد النغماتِ سكرانًا بخمر الحسن...»، رمز الحب والحياة، وهذا لا يستقيم مع هدف الصورة السابقة عليها، «الفراشة»، التي تتوق إلى الموت فور تحقق إنجازها، مما يشير إلى حالة من عدم التوافق النفسي بين معطيات الحس الشعوري في التعامل مع الموقف الواحد، الموزع بين خيارين إرادة الموت، وإرادة الحياة.

لكنّ الذات المتكلمة لا تلبث أن تعود، في الدورة الثالثة من الخطاب، إلى البؤرة الأساسية التي يتشكل حولها الموضوع، وأعني بذلك الجانب الإيجابي في عملية التمني، التي ترجح جانب الحياة على جانب الموت، فتتمنى لو تكون «ربوة خضراء مشرقة على الوديان»، ولعلّ الوصفين «خضراء»، و«مشرقة» يحملان دلالات خاصة، فالأولى تشير إلى دفق الحياة، والثانية تشير إلى التميز والخصوصية، وبقدر تحقق هاتين الصفتين، يتحقق في مقابلهما البذل والعطاء، «لأكون منبر كل طير...» و«سفحي مسرح الغزلان»، هكذا تتجسد أمنية الذات المتكلمة في سياق اختيار تمني «الربوة الخضراء»، وكأنّ الذات بهذا تريد أنّ تؤكد على الجوانب الإيجابية التي تنطوي عليها نفسها، وأن إشباعها - لا إحباطها - يسهم في إثراء الحياة، ولا يخفى أنّ الموقف برمته يحمل معنى رمزيًّا أبعد من مجرد التمني المادي، إنه يشير إلى دلالات حرية التعبير «منبر الطير»، ودلالات حرية الحب «مسرح الغزلان»،

New2.indd 152 3/7/15 11:56 AM

وهي الدلالات التي تلتقي مع دلالات ورموز، «الحمامة»، و«النسمة»، و«القُبّرة»، و«الفراشة»، وغيرها من رموز التمني الأخرى، كتمني التحول إلى «جدول وسط الحدائق بين الورد والريحان» ؛ لرؤية الطير وهي تردد «أعذب الألحان»، وهذه الرمزية المطردة في النص تعني كسابقاتها دلالات حرية التعبير والحب، وفق اعتقاد الذات المتكلمة لا وفق أبنية المجتمع التقليدية.

ولا تستنكف الذات المتكلمة أن تطلعنا على إحساسها بذاتها، وهي تعيش هذه التجربة من «التخيل»، «فلكم تراءى لي الخيال حقيقة»، وهي رؤية تفصح عن اختلاط الوهم بالحقيقة، مما يعنى أنّ الذات تعيد تقييم ذاتها من جديد، لكن كيف يراها الآخرون وهي على تلك الحالة؟ إنها لم تغفل الإجابة عن هذا السؤال، فكأنها قد أحست بوطأة هذا السؤال، فتسارع بالإجابة عنه، «فيخالني الرائي صريع عقار»، والصورة واضحة الدلالة على حالة الغياب التي حملت الذات بعيدًا عن رؤية الواقع بمعطياته الحقيقية لا الوهمية.

وفي لحظة الوعي الحقيقي تنتبه الذات من وهمها وسكرتها الخيالية، لتواجه الواقع المرير، فتهتف من «أنا»؟، وهو سؤال صاعق، يعيد اكتشاف الذات من جديد، بيد أنّ الواقع لا يتيح لها فرصة إعادة بناء الوعي، إنه يواجهها بوعيه بحقيقتها «فأجاب مجنون بعقر الدار». وهكذا ترينا الذات كيف ينظر إليها الواقع، والصورة كما نرى مأساوية، تشير بوضوح إلى غياب الوعي بقيمة الإنسان المبدع، ودوره في صناعة الحياة.

إنّ الرغبة العارمة التي تنطوي عليها الذات في سعيها إلى التجانس مع مجتمعها يدفعها إلى أن تلتقط عناصر صورها الشعرية، من مواد مألوفة، ومحسوسة، من صور الطبيعة، كما رأينا أمثلتها على امتداد مقاطع القصيدة السابقة، وهذه الحسية الكثيفة التي غمرت الخطاب هي جزء أساسي من آلية

New2.indd 153 3/7/15 11:56 AM

التخاطب مع الآخر بعيدًا عن الأفكار الفلسفية، أو الميتافيزيقية، التي تلتبس على القارئ، وقد لا يتعاطف معها، ولعل الحسية وشفافية النظرة الواقعية المتبادلة بين الذات والواقع قد أعطت الصورة الشعرية في هذا الخطاب نكهة خاصة، على الرغم من نتائجها السلبية عند الطرفين الذات والواقع، ومع هذا تبقى الصورة الحسية هي أهم أسلحة الذات في قراءة نفسها من جهة، وقراءة الواقع من جهة أخرى، ليغدو الشعر بعد ذلك عملًا من أعمال الحس لا العقل[1].

5 - الصورة الآسية:

«الصورة الآسية» شائعة في شعر فهد العسكر، وهي قسيم «الصورة المرآوية» من حيث الشيوع، ونعني بها تلك الصورة المضمخة بالشكوى، والحزن والألم لما آل إليه حال المتكلم في الخطاب الشعري، بيد أن بعضها لا يخضع إلى آليات الصورة التقليدية من تشبيه، واستعارة، ومجاز، بقدر ما يخضع إلى الطاقة التعبيرية للغة، التي يستغل فيها الشاعر بعض الإيحاءات الدلالية للألفاظ والعبارات، لتقديم صورة شعرية نابضة بالحركة والحياة، ولنتأمل هذا المقطع من قصيدة «أنا والليل» التي يقول فيها:

صـهـرتُ فـي قـدح الـصَّـبـهـاءِ أَحْـزانـي
وصُـغْـتُ مـن ذَوْبـهـا شِـعْـري وألحـانـي
وبـتُّ فـي غَـلَـسَ الـظَّـلـمـاءِ أُرْسِـلُـهـا
مـن غَـوْرِ رُوحـي ومـن أعـمـاقِ وِجْـدانـي
يـا لـيـلُ ضـاقـتْ بِـشـكْـوايَ الـصُّـدور ومـا
ضـاقـتْ بِـغـلٍّ وأحْـقـادٍ وَأَضْـغـان

....

(1)James Reeves, Understanding Poetry, London, 1965,179.

New2.indd 154 3/7/15 11:56 AM

يـا لـيـلُ حسبي وصـدري مِـلْـؤُهُ ضَـرمُ
تِـلْـكَ الـبـقـيَّـةُ فـافْـتَـحْ صَـدْرَك الحـانـي
يـا لـيـلُ أَيْـن الـكَـرى بـل أيـن طـيْـفُـهُـمُ
فـكَـمْ بـوادي الـكـرى، يـا لـيـلُ واسـانـي
وَكـمْ هَـفـتْ وَصَـبَـتْ نَـفْـسي إِلـى حُـلُـم
مُـجَـنَّـحٍ راقـصٍ فـي الـنُّـورِ نَـشْـوان
حُـلْـمٌ يَـرِفُّ عـلـى لألاء مَـبْـسَـمـهـا
لـيـلًا ويـصـدُرُ صُـبْـحًـا غـيـرَ صَـدْيـان
يـا سـاقـي الخـمـر،لا شُـلَّـت يـداك أَدِرْ
بـنـتَ الـنَّـخـيـل، فـإنَّ الـصَّـحـوَ أَضـنْـانـي
وانـضْـح بـهـا كـبـدًا نـهـبَ الجـوى وَأَثِـرْ
بـالّـلـهِ خـافـي إحـسـاسـي وإيمـانـي
فـكَـمْ عـلـى ضَـوْئِـهـا الـفـضـي مـن صُـورٍ
شَـتَّـى، تَـجَـلَّـتْ لـعـيـنـي، ذاتِ ألـوانِ
ورحـتُ اسـتـعـرضُ المـاضـي فـأطربـنـي
بـهـا، ومِـنْ ثَـمَّ أشْـجـانـي وَأبـكـانـي
حَـتَّـى سـكـبـتُ عـلـى ذكـراهُ أغـنـيـةً
مـن وحـي بُـؤْسـي، ومـن إلْـهـامِ حِـرْمـانـي
يـا سـاقـي الخـمْـرِ زِدْنـي، فـالـرُّؤى هَـتَـفَـتْ
بـي، وهـي سَـكْـرى، ومـا أغمضتُ أجفاني
تـراقـصَ الحـبـبُ المـراحُ فـي قَـدَحـي
فـأيـنَ أَيْـنَ الـكَـرى مِـنْ جَـفْـن سَـكْـران[1]

(1) عبدالله الأنصاري، المصدر السابق، 140 وما بعدها.

New2.indd 155 3/7/15 11:56 AM

تواجهنا الذات المتكلمة في هذا المقطع من القصيدة، متوحدة مع الليل والخمر، تلك الثنائية المتواشجة في صناعة «الصورة الآسية»، مع الذات وأحزانها، وفي إطار هذه الثنائية تبدو الذات محاولة أن تقرأ نفسها من الخارج، بصورة استرجاعية متكئة في ذلك على السرد المباشر في سياقات الجمل الفعلية، التي تهيمن على شبكة الخطاب بأنماطها الثلاثة، على الرغم من أن سياقاتها كلها تنصرف إلى الماضي، وهذا التنوع على مستوى البناء النحوي للجملة الفعلية يخدم بصورة مباشرة الزوايا المختلفة لمشهد الصورة في فضائها العام، حين تتضام هذه الجزئيات إلى المشهد العام للصورة؛ لتقدم لنا رؤية الذات المتكلمة لنفسها من الخارج، وهي رؤية ليست مفصولة تمامًا عن عالم الباطن الموجه لهذه القراءة بصورة أو بأخرى.

إن إشكالية حضور الذات أمام نفسها تفجر فيها إشكالية العلاقات التي تعاني وطأتها ومن ثم تحاول أن ترسم لنا أبعاد هذه العلاقات، في صور مدهشة، فهناك الذات وعلاقتها بالخمر، وعلاقتها بالإبداع، وعلاقتها بالليل، وعلاقتها بالآخر، وعلاقتها بالحلم المراوغ، ومن ثم كانت الأفعال المتتالية «صَهَرْتُ» و«صُغْتُ»، و«بثُّ» قادرة على تحديد شبكة علاقات الصورة على نحو مكثف، يكشف عن تبادل علائقي، تتم فصوله في سياق الليل، فالخمر وسيلة الذات لصهر الأحزان، وهذه هي بؤرة الصورة المجازية في مرحلتها الأولى، وهذا الصهر هو الوجه الآخر لعملية الإبداع الشعري. إنه إعادة إنتاج الوعي لا أمام الذات بل أمام العالم، أمام الحقيقة الكبرى للحياة، وإن كانت الذات أول من يعي ذلك، «وصُغْتُ من ذوبها شعري وألحاني» والصورة مكتنزة الدلالة على المعاناة النفسية الواقعة ما بين حركتي الفعل، «صَهَرْتُ»، و«صُغْتُ»، فما بين هذين الإنجازين، يتحقق الحضور الشعري، وهنا تبدأ علاقة أخرى، علاقة الذات المتكلمة بالإبداع، «وبثّ في غَلَس الظّلماء أُرسلها»، وهذه الصورة لو ترجمناها إلى علامات فستكون على النحو التالي:

New2.indd 156 3/7/15 11:56 AM

الرسالة + المرسِل + الوسيط (الإبداع + الشاعر + الظلام) وهذا التلازم بين العلامات الثلاث هو ما يمنح الصورة وجودها المادي، ويحقق للذات المتكلمة وعيها بالرسالة من جهة، ووعيها بذاتها من جهة أخرى، «وبت... أرسلها من غور روحي، ومن أعماق وجداني»، (وهذا يشبه كما لو كانت الذات المتكلمة على أعتاب ولادة جديدة)، وهنا نجد أنّ هذا التعبير الأخير يثري خلفية الصورة، ويستثير في الوقت ذاته تداعيات دلالات الألم والمعاناة، التي تتم كلها في سياق، «غلس الظلماء» الذي يستثير في النفس الوحشة، والرهبة، والخوف.

لكنّ الليل، «قرين غلس» الظلماء، يبقى أشد حضورًا أمام الذات المتكلمة، إنه يتوحّد معها في اغترابها، ويحاصرها بفلوله الكثيفة، ومشهد الشاعر المتوحّد مع الليل، مشهد شائع عند الشعراء الرومانسيين، وله نظير أيضًا في الشعر الجاهلي، عند امرئ القيس، وهذا التوحد يصل الأنا بماضيها، ويمنحها القدرة على الاستبطان الداخلي والتذكر من أجل نفاذ أكثر عمقًا في عوالم الذات[1]، ومع الإحساس بوطأة هذا التوحد لا تجد الذات مناصًا من محاولة استئناس الليل، ليصبح هذا الأخير قرين المسامر، الذي يبدد شبح هذا التوحد، وهنا تعمد الذات إلى تجسيده في سياق النداء «يا ليل»، لتكسر طوق العزلة عنها بعد ولادتها من جديد، وتكمن أهمية النداء في إعطائه الذات نوعًا من الاطمئنان النفسي، والمناخ الحميمي، الذي يحيل الليل إلى صديق، تطمئن الذات إليه، وفي سياق هذا الاطمئنان تبدأ الذات ببث شكواها إليه من منظور علاقاتها مع الآخرين، التي تتسم بالتوتر، والقطيعة، والجفاء، وما تنطوي عليه هذه العلاقات من غل وأحقاد وأضغان، إنها اللحظة التي تكتشف الذات فيها نقطة ضعفها في هذه العلاقات،

(1) جابر عصفور، رمزية الليل قراءة في شعر نازك الملائكة، في كتاب «نازك الملائكة دراسات في الشعر والشاعرة»، كتاب تذكاري أصدره قسم اللغة العربية بجامعة الكويت، إعداد واشتراك، عبدالله أحمد المهنا، الكويت، 1985 ص 517.

New2.indd 157 3/7/15 11:56 AM

إنها تصل إلى حد الانهيار النفسي، ومن ثم لا تجد ملاذًا يسند انهيارها إلاّ الليل، فتصرخ فيه «يا ليل... افتح صدرك الحاني»، وهذه الصورة، صورة الليل بصدره الحاني «عميقة الدلالة على الحالة النفسية التي ألمت بالذات بعد تذكرها علاقاتها بالآخرين، وهي لا تنسى من هذا المنظور أَنْ تذكر أنّ علاقاتها بالكرى علاقة أيضًا متجافية، على الرغم من أنّ بعضًا من مواساتها كانت تتم في فضاء هذا الكرى المتجافي، «فكم بوادي الكرى يا ليل واساني»، وهذا الإحساس بالحاجة إلى الآخر هو بؤرة ألمها، وتعقدها، وشكواها.

وتواصل الذات المتكلمة، في حضرة الليل، برنامجها السردي، بالاتكاء على الجانب الاسترجاعي من الذاكرة، فيتمثل لها «الحلم»، والحلم هنا رمز الحبيبة، الغائبة شخصًا، والحاضرة في وعي المتكلم ألمًا ومعاناة، وهو رمز الحقيقة الغائبة أيضًا، «وكم هفت وصبت نفسي إلى حُلم»، لكنّ عمل النفس هذا لا يلبث أن يتجسد في اختبار تخييلي، يكشف عن كينونة هذا الإلحاح النفسي باتجاه الحلم، فيتمثل لها في أكثر من صورة، وكل صورة منها تعرض مشهدًا مختلفًا عن طبيعة هذا الحلم، إنه في الصورة الأولى، «مجنح راقص في النور نشوان»، والإشارة إلى النور، في ضوء هذا التجسيد، تشي بانتفاء الوهم، على الرغم من أنّ الوصف «مجنّح» يشي من جانب آخر بالمراوغة وعدم الثبات، مما يشير بصورة واضحة إلى وقوع الذات المتكلمة بين بعدي الوهم والحقيقة على المستوى المجازي لعلاقات الصورة بعضها ببعض، ولنتأمل الجانب الآخر من الصورة كيف يبدو الحلم ؟، إنّه «يرفّ على لألاء مبسمها»، والضمير المضاف إليه في لفظ «مَبْسَمِها» إمّا أن يعود على الحبيبة، التي يرشحها الصوغ اللفظي «مَبْسَمِها»، وإمّا أن يعود مجازًا على الحقيقة الغائبة التي تسعى الذات إلى اقتناصها، وإن كان عوده على الحبيبة أقوى لأنه يأتي في سياق عزلة الذات المتكلمة عن الآخرين، وأحسب، من جانب آخر، أن لفظ «يَرفّ»، بكثافته التعبيرية، في سياق الليل، يقوى من جانب الوهم أو المراوغة في

New2.indd 158 3/7/15 11:56 AM

عناصر الصورة، إذ مع الرفيف في الظلام، لا تظهر كينونة الأشياء واضحة، وإنما تظهر أشباحها، في حين أنّ الصورة اللاحقة، لا يكتنفها الوهم، بل تظهر حقيقة هذا الموصوف في وضح الصباح، «ويصدر صبحًا غير صديان»، وهكذا يدفع المتكلم صورة الحلم إلى حدها الأقصى، فينقلها من دائرة الوهم إلى دائرة الحقيقة المشاهدة، لكنّ هذه الحقيقة رغم امتلائها لا تصمد أمام الواقع، إذ سرعان ما تتسرب من بين يديه مع الصباح، ليصحو على الحقيقة، حقيقة العزلة والتوحد.

ويأتي انكسار وعي الذات المتكلمة بنفسها وبالآخرين من حولها، في حضرة الليل، مؤلمًا ومحبطًا، ليصبح غياب الوعي مهربًا آخر لعزلة أخرى، عزلة الداخل عن الخارج، وهذه الأخيرة هي الوعي الحقيقي لوجود الذات، ومن ثم نراها تنادي ساقي الخمر أن يبادرها «ببنت النخيل»، كناية عن الخمر، «فإن الصحو أضناني»، وبهذا الاعتراف تدرك الذات المتكلمة مأساتها الحقيقية وتداعيات هذه المأساة، التي تلاحقها، ومن ثم فلا غرابة أن نراها تطلب من ساقيها أن ينضح الخمر على كبدها، التي أصبحت «نهب الجوى»، وهنا يصبح الساقي بديلًا عن الليل، والخمرة بديلًا عن الوعي، والماضي بديلًا عن الحاضر، «ورحت استعرض الماضي فأطربني بها»، لكنّ الإحساس بانسراب الماضي، يبقى أشدّ حضورًا في النفس من استعادته، وهنا ينقلب الموقف من موقف مطرب، إلى موقف مثير للشجن والبكاء، في وقت واحد، «ومن ثم أشجاني وأبكاني»، ورغم ذلك تبقى الذات وفيّة لهذا الماضي، الذي تتخبط في شباكه، إنّه يصلها بومضات الإبداع عندها، «حتى سكبت على ذكراه أغنية»، مضمخة برائحة البؤس والحرمان، «من وحي بؤسي، ومن إلهام حرماني»، وهذه الصورة الوصفية تعكس لنا وعيها بانفعالاتها الإبداعية في سياقات البؤس، والمرجعية النفسية التي تصدر عنها، وفي خضم هذا الإحباط الممض تنعطف الذات المتكلمة إلى الساقي مرة أخرى مطالبة إياه بالمزيد من الخمر، لتتوازى مع الرؤى الجديدة، التي أخذت تشاغلها وقد استبد بها السكر أيضًا، «زدني فالرؤى

New2.indd 159 3/7/15 11:56 AM

هتفت بي وهي سكرى»، وهذا التوازي يمنح الذات المتكلمة قدرة على التعامل مع الموقف الجديد المباغت لهتاف الرؤى السكرى، ومع أنّ الصورة، تبدو غير جديدة، إذ لا نعدم أن نجد لها نظائر عند شعراء الاتجاه الرومانسي، بيد أنّ ما يميزها عن غيرها أنها تنطوي على صدق الإحساس التخييلي تجاه هذا الهاجس الإبداعي الذي يتوثب في داخل نفسها وهي في خضم سكرها الأول، لتستعين عليه بسكر مضاعف، وهذا يصل الذات بأبعد نقطة في سكرها بيد أنّ وعيها بذاتها، وبالخمر التي يتراقص حببها في القدح أمامها، لم يمنعها من تصويره، وإدراك حقيقته الواقعية حضورًا لا حلمًا، «وما أغمضت أجفاني»، وتأكيد هذه الحقيقة مرة أخرى، «فأين الكرى من جفن سكران»؛ وبذا تتواشج دلالات الليل والخمر مع دلالات الإبداع على نحو يصل الذات بوعيها الخارجي مرة، وبوعيها الداخلي مرة أخرى، من أجل استبطان هوية الذات وسط ضجيج هذا العالم.

وتبقى «الصورة الآسية»، إحدى العلامات الأساسية في المكون الشعري عند الشاعر بحكم اتصالها المباشر بإخفاقاته وأحزانه، وقدرتها على امتصاص مشاعره، وتمثلها في أنماط تخييلية، وتصويرية تمتاح عناصرها ومكوناتها الشعورية من عتمة اللاوعي في تجلياته النفسية:

ولـــهـــانُ يَـفْـتَـرِشُ الـرِّمـــال أصـيـلا
فـيـخـالُـه الـرَّائـــــي هُـنـاك عـلـيـلا
طـــورًا يـئـنُّ، وتـــــارةً يَـبْـكـي
وَاَونـــةً تـــراه صـامـتًـا مَـذْهـــولا
كـالـطِّـفـلِ أشـجـاهُ الـفـطـامُ فـطـرفُـهُ
أبـــدًا تـــراهُ بـالـدُّمـــوعِ بـلـيـلا
أو كـالـيـتِـيـم وقـد تَمَـلَّـكَـهُ الأسـى
فـبـكـى وهـلْ تَـشْـفـي الـدُّمـوعُ غـلـيـلا؟

.....

New2.indd 160 3/7/15 11:56 AM

ويَـبُـثُّ كُـل نُـسَـيْـمَـةٍ مـرَّت بـهِ
شَـكْـوى تـسيـلُ لـهـا الـنُّـفـوسُ مسيلا
لا غـرو إنْ راحَ الـنَّـسـيـمُ بـسـرّه
فـالـيـهِ، مَـنْ يَـهـوْى، اصْـطـفَـتْـهُ رَسُولا[1]

تعيد الذات المتكلمة، في هذا المقطع الشعري، قراءة نفسها من منظور الآخر الغائب، وهذا الجانب التقني في القراءة يسمح للذات بهامش من مراوغة الداخل، الذي كثيرًا ما يوجه لغة الخطاب، والصورة الشعرية، ويسمها بميسمه الخاص، مما يجعل الخطاب أحيانًا يتقوقع على ذاتيته، في حين أن التحرر من هذا القيد يطلق خيال المتكلم في إعادة صناعة وعيه منعكسًا في مرآة الآخر، فتكون الذات المتكلمة كما لو أنها تشاهد في المرآة شخصًا آخر؛ ولذا كانت الصفة إحدى ركائز هذا الخطاب، لتغدو الصفة بعد ذلك قرين المعرفة، ومن هنا كان مفتتح الخطاب مدخلًا إليها.. «ولهانُ»..، فملفوظ الحالة (الصفة) حدد بصورة قاطعة طبيعة المتحدث عنه ابتداء، بيد أنّ صورته النهائية لم تتحدد إلاّ بعد أن ارتبطت الصفة بشبكات التعبير بعدها، في أنساقها المختلفة، حيث نكتشف في كل نسق مشهدًا يرتبط بالصفة التي قبلها أو التالية لها على نحو متعالق، ففي النسق الأول تواجهنا صورة هذا الولهان وهو يفترش الرمل، زمن الأصيل في مواجهة البحر المسكوت عنه في الخطاب والمفهوم ضمنًا من السياق، ومع أنّ محددات الصفة كافية لكي تقنعنا بأننا بإزاء مشهد عاشق برّح به الحب، بيد أنّ الخطاب يراوغ الرؤية ليجعل احتمالات دلالاتها منصرفة إلى العلة، أي المرض، «فيخاله الرائي هناك عليلا»، وفي إطار هذه الصفة الأخيرة تنثال في النسق التالي متعلقات هذه العلة التي تجمع بين الأنين تارة، والبكاء تارة أخرى، ثم الصمت والذهول أخيرًا، وهذه الصورة الوصفية لمرأى الموصوف في أحواله المختلفة تدفعنا إلى تأمل أبعادها الدلالية قبل

(1) عبدالله الأنصاري، المصدر السابق، 169.

New2.indd 161 3/7/15 11:56 AM

أيِّ شيء آخر، وهذا يمنح الصورة بعدها الفضائي، لرؤيةٍ ذاتِ مدى أوسع، تبدو فيه الذات الموصوفة بعدها في مجلى فضائي متعدد الزوايا، غير أن هذه الزوايا تبدو نوعًا ما سديمية، ومن ثم يأتي دور التشبيه، واحدًا بعد الآخر، ليضع الموصوف ومحيطه في نطاق رؤية أكثر إضاءة وتحديدًا «كالطفل أشجاه الفطام»، وقد لا تبدو المشابهة بين العاشق والطفل في سياق الشّجا مقبولة، وبخاصة أن دلالات الصفة السابقة على التشبيه «صامتًا مذهولًا»، ليست متواشجة تمامًا مع مضمون التشبيه، مما يضعف من مقومات الصورة، ولعلّ الشاعر قد أحس بهذا حين أتبعه بتشبيه آخر، هو أقرب ما يكون إلى واقع الموصوف، «أو كاليتيم وقد تملكه الأسى فبكى»، وقد يبدو التشبيه كسابقه مفعم بالحسية، والتهاب المشاعر، لكنّ قدرتهما معًا على إثارة القارئ تبدو محدودة، نظرًا لافتقادهما الجدة، وشيوعهما على ألسنة العوام، لكن هذا لا ينفي أنّ الشاعر قد استخدم صورة «الفطيم» في مكان سابق من هذه الدراسة استخدامًا مبتكرًا.

ولا يكتفي الخطاب بالوقوف عند الحدود المادية للموصوف، بل يتجاوزها بالوقوف عند إنجازات فعله في سياق صفاته، وهنا تظهر الاستعارة لالتقاط حركة الموصوف، وهو يرسل رسالة مع النسيم إلى الحبيبة، «وَيَبثُّ كُلَّ نُسَيمةٍ مرّت به شكوى»، ومع أنّ الصورة قد تبدو عادية، غير أنّ الشاعر يحاول أن يخلق تبريرًا لفعل النسيم، ومطاوعته لفعل الذات المتكلمة، أنّ «من يهوى اصطفته رسولا»؛ ولذا يصبح النسيم واسطة الاتصال بين الحبيبين، والصورة تنطوي على الحرمان العاطفي، والوحدة المريرة، التي يعاني المتكلم من نتائجها الماثلة على سيمائه، وحركة أفعاله؛ لذا فالصورة رغم بساطتها المفرطة، سواء في بنية تشكيلتها اللغوية، أو عناصرها الخارجية فإنها تملك زخمًا من المشاعر المثيرة للعواطف، إنها باختصار تجعلنا مشدودين إلى دلالاتها العاطفية، وما تثيره من أسى وحزن في نفس القارئ، كما

New2.indd 162 3/7/15 11:56 AM

أنها تؤكد من جانب آخر قدرة الحب على اختراق الحصار، وكسر طوق العزلة، وفرض إرادة الحياة ولو بفعل تخييلي ؛ ولذا كان C. D. Lewis محقًا حين قال: إنّ الصورة الشعرية لا تعدو أنْ تكون محاولة العقل الإنساني لإيجاد صلة مع كلّ ما هو حي أو كان حيًّا[1]، وهذه الصلة مهما كان نوعها، أو طبيعتها لا تعني أكثر من ترجمة حية لإرادة فعل الحياة في الإنسان والأشياء.

وتصل «الصورة الآسية»، أحيانًا، في العمل الشعري عند العسكر إلى درجة عالية من الحساسية الفنية، التي تكشف عن حذق فني في تطويع الصورة فنيًّا لنقل حالة الإحباط التي يعانيها من أقرب السبل إليه، وبأدنى جهد ممكن، يقول العسكر:

وحسبُ قلبي الآمُ مُبرّحَةٌ
خرسٌ، وللوجد زَنْدٌ فيه قدَّاحُ
لي من دموعي صَهْباءٌ أَبلُّ بها
غليلَ قلبي، ودمعي المنهمي راحُ
يا خِلُّ والرُّوحُ بالآفاق هائمة
ترجو العزاءَ، وكم في الجوِّ أرواح
سل الأصايلَ والأسمار[2] ملتمسًا
عسى تُجيبك أمساء وأصْباحُ
كم أغْمَض الجفنُ والأحلامُ شارِدةً
عَنْه، وتدنوُ خيالاتٌ وأشباحُ
أوَّاهُ لا بهجة الأيامِ في نظري
حُسْنٌ وليسَ بها زَهْوٌ وأفراحُ

.....

(1) C. Day Lewis, Ibid. 35.

(2) هكذا في الديوان ولعلها مصحفة عن «الأسحار» وهو ما يتناسب مع مفردات الشطر الثاني من البيت.

New2.indd 163 3/7/15 11:56 AM

ولا ابـنـةُ الـكـرمِ بـالـكـاسـاتِ ضـاحِـكـةٌ
كـلاّ، ولا الـعُـودُ بـالأسْـحـارِ صَـــدَّاح
فـهـل يـطـيـلُ ربـيـع الـوصـلِ غَـيْـبَـتَـــهُ
أم لا، فـتـحـتـضِـنُ الـعُـشَّـــاقَ أدواحُ
إغـفـاءةُ الـدَّهـرِ لـو طـالـت لـمـا عـبـثـتْ
بنا الـصُّـروفُ، وصـرفُ الـدَّهـرِ يَجْتاح[1]

هذه النغمة الصاعدة من استعذاب الألم، في هذا المقطع من القصيدة ليست مفصولة عن التقاليد الرومانسية[2]، التي شاعت في القصائد العربية المعاصرة للشاعر، مما يؤكد أنّ الشاعر لم يكن معزولًا، عن حركة الشعر في عصره، لغة وأساليب وصورًا شعرية، رغم محنته البصرية، واغترابه النفسي عن مجتمعه، بل لعله وجد فيها ما يساعده على اكتشاف ذاته، بحثًا عن ولادة جديدة في مجتمع يرفضه، ويتنكر له.

إن مأزق الذات المتكلمة في هذا المقطع من الخطاب، يصدر عن وعي الذات بإشكالية الجانب الحسي من الألم وكيفية تعاملها معه، فالمفارقة الإنسانية الكبرى أن قدراتنا على التعامل مع هذه الظاهرة متفاوتة، بحسب الطاقة، والملكات الخاصة على تحمل الألم؛ ولهذا فإن الصورة التي يقدمها النص لمشكلة الحضور النفسي للألم في نفسه، تبدو صورة فريدة، نظرًا لما تنطوي عليه من جدة وابتكار، فابتداء تواجهنا الصورة بتجسيد الآلام المبرحة بأنها «خُرّس»، ولا يعني هذا الوصف نفي الألم أو موته، بل يعني أنّ الألم يمارس هدنة مع المتكلم، أو يقوم بمراوغته، لانشغال القلب بطقوس الحب؛ ولذا تأتي الحركة المضادة لوصف الآلام بأنها «خرس»

(1) عبدالله الأنصاري، المصدر السابق، 258.
(2) راجع سالم خدادة، التيار التجديدي في الشعر الكويتي، المركز العربي للإعلام، الكويت 1989م، 291.

New2.indd 164 3/7/15 11:56 AM

مفعمة بالحركة «وللوجد زند فيه قَدَّاح»، وهكذا تكون حركة القلب مشدودة إلى بعدين متضادين في حركتهما حركة سكون الآلام بفعل تراكماتها الكثيفة «وحسب قلبي..»، وحركة الوجد اللاهب، وتصاعد آلامه المتجددة، مع حركة هذا الحب، وكأنّ الإحساس بالألم يدخل في علاقات تبادلية مع الذات المتكلمة، يهادنها مرة، ويهاجمها بعنف مرة أخرى، ولعل اختيار الشاعر لوصف عنف هذه الحركة «بالزند القَّداح» بالغ الدلالة على مدى تصاعد إحساسه بآلامه الجديدة حتى تكاد تنسيه آلامه القديمة، والصورة، لو تأملنا، تنطوي على حس ساخر من وعينا بآلامنا، ونظرتنا إليها.

ثم لا تلبث الذات المتكلمة أن تتكفئ على نفسها بحثًا عن خلاص لها من إشكالية حضور الألم فلا تجد عندها إلاّ الدموع تستخدمها لمأزقها بديلًا عن الخمر التقليدية،التي اعتادت عليها لحل أزماتها النفسية، «لي من دموعي صهباء..»، و«دمعي المنهمي راح»، ولعل تمثل صورة الدموع بالخمر كوسيلة خلاص، يعني تعذر الحصول على الخمر، وعلى ذلك فقد اكتفت الذات بالدموع راحًا لها، وأيّا ما كان الأمر، فإن استعارة الدموع عوضًا عن الخمر لا تّعني صورة من صور المقارنة، أو التماثل بقدر ما تعني حس المفارقة عند الشاعر، في حرمانه من الخمر، ومن ثم فإنّ بناء عناصر الصورة على هذا النحو يمنح الذات فرصة السخرية من نفسها. وهذه كما يبدو وسيلة جوهرية، لا من حيث رؤية الأشياء في علاقاتها الداخلية، بقدر ما هو محاولة اكتشاف العقل الإنساني الخلاق، الذي يلتقط أبسط الأشياء من حوله، ثم يحولها بإبداعه وفنه إلى موقف يستوعب حالته النفسية.

وتعدل الذات المتكلمة عن محاورة نفسها إلى محاورة الآخر الوهمي «يا خل والروح..»، تبثه شكواها، وتعلّقاتها الخيالية، التي تنقلها إلى آفاق رحبة بحثًا عن لمسة عزاء لمحنتها، «بالآفاق هائمة ترجو العزاء»، مما يعني أن السور الفاصل بين

New2.indd 165 3/7/15 11:56 AM

الواقع والخيال تم تجاوزه لمصلحة الثاني، الذي ينفتح على تجربة ثرية تستغرق كل زمن الشاعر، (أصايل وأسحار وأمساء وأصباح)، ليغدو الزمن موضع تساؤل لهذه التجربة، يضطلع بها هذا المخاطب الآخر الوهمي، لكن سرعان ما يختفي هذا المخاطب لتعود الذات مرة أخرى إلى محاورة نفسها في نبرة شجية آسية تختلط فيها الأوهام والخيالات بالأشباح، «وتدنو خيالات وأشباح»، بيد أن المرحلة الإسرائية في عالم الخيال لا تمضي بعيدًا إذ لا تلبث أن تصطدم بالواقع، فيتمثل لها الزمن فلا ترى منه إلاّ الجانب السلبي، الذي يعمق من إحباطاتها فلا تملك إلاّ أنْ تصرخ بألم «أوّاه».

واللفظة عميقة الدلالة على لذعة الألم، وكأن هذه اللفظة نكأت كُلّ جروح الذات المتكلمة، وإحباطاتها مع الزمن، إذ تظهر صورة الزمن خالية من البهجة، والفرحة، كما تظهر صورة غياب الخمر، حيث يتجسد غيابها في صورة استعارة، «ولا ابنة الكرم بالكاسات ضاحكة»، ولعل استعارة نفي الضحك عن الخمر في الكؤوس كناية لا عن انعدام الخمر بقدر ما هو إشارة إلى غياب الفرح في حياة الذات المتكلمة، وهذا ما تدعمه الصورة الرمزية اللاحقة، «ولا العود بالأسحار صداح»، والصورتان رغم بساطة تأليفهما تنطويان على حس فاجع بالفقد والحرمان من نبع الحياة، وهو ما يتواءم مع المنحى العام للقصيدة؛ ولهذا يصبح هذا الشيء الغائب أو المفتقد في حياة الذات المتكلمة موضعًا للتساؤل.

إنها تسائله، في سياق غيابه، في نغمة يكتنفها الشك، «فهل يطيل ربيع الوصل غيبته أم لا؟»، ومع أن لفظة «غَيْبَتَهُ»، في هذا التشكيل التصويري من التعبير، تلقي بظلالها الكثيفة على الموقف العام لحالة الفقد غير أنّ طبيعة السؤال في هذا الموقف على وجه الخصوص لا تخلو من مكر، إنهّ بكل بساطة يحوّل الموقف من

New2.indd 166 3/7/15 11:56 AM

موقف خاص إلى موقف عام، فيصرخ متمّمًا الصّيغة التعبيرية للسؤال، «فتحتضن العشاق أدواح»، وهذه الصورة التخييلية للشيء المفتقد، على هذا النحو، يمنح الذات شعورًا بالانتماء الجماعي لحالة الفقد، ولو على مستوى الإيهام، لصبغ الموقف كله، بصبغة واحدة، والتعبير عنه بصيغة الجمع، ولذا يأتي ضمير الجمع؛ «بنا» في سياق قوله: «إغفاءة الدهر لو طالت لما عَبَثَتْ بنا» حاسمًا في مفارقة ضمير المتكلم المفرد إلى ضمير الجماعة، وفي سياق هذه المفارقة يتم إسناد الموقف كله إلى «إغفاءة الدهر»، بؤرة إشكالية الموقف. وصورة «إغفاءة الدهر» وحركة صروفه ضد الإنسان، لا تبدو جديدة، ولا حتى تضيف شيئًا جديدًا، إلى ما نعرفه عن صورة الدهر في الشعر العربي، وإشكالية الإنسان معه، حين يسند إليه الإنسان كل إخفاقاته في الحياة «وصرف الدهر يجتاح».

وهكذا نرى أن صور الخطاب، ومكوناته التعبيرية ينتظمها خيط رفيع من التوتر، الذي يقدم بأكثر من طريقة، إذ يقابلنا في كل مرة مشهد لا يكاد يختلف عن مضمون سابقه إلاّ بمقدار ما يحمله من شحنات توترية، سواء على مستوى المفردة الواحدة، أو على مستوى البنية التعبيرية، أو حتى على مستوى الصورة الاستعارية، مما يعني أنّ العلاقات بينها متواشجة في تقديم المشهد العام للصورة.

وقد تأخذ الصورة الآسية عند العسكر منحى إنسانيًّا متعاطفًا على حد ما نعرف من قصيدته الفريدة «قاتل الله أمها وأباها»، التي تدور مضامينها حول فتاة صغيرة أرغمت على الاقتران بشيخ كبير، فلا تجد وسيلة للخلاص من هذا المأزق إلاّ بالانتحار، وهنا نجد العسكر، في هذه القصيدة، يشحذ كل أسلحته التعبيرية، وصوره الشعرية للدفاع عن حق هذه الفتاة في حرية الاختيار، ومهاجمة أبنية المجتمع المتخلفة، التي تعتبر المرأة كما لو كانت سلعة تباع وتشترى:

New2.indd 167 3/7/15 11:56 AM

أَمِـــنَ الـعـدلِ أنْ تُـــزفَّ ثُـريَّـا
لـعـجـوزٍ، فـأيْـنَ أيْـــنَ فَـتـاهـا؟
فـمـنَ الـظُّـلـم أنْ تُـشـاطِـرهُ الـعيـ
ـــشَ، وقـد كـان مـصـدرًا لـشَـقـاهـا
وَمِـــنَ الـظُّـلـم أنْ تُـسـاق إلـى مَـنْ
صـوتُـه لا تُـطـيـقـهُ أذُنـاهـا
وَمِـــنَ الـغَـبنِ أنْ تُـلامِـسَ خـدًّا
ذا غُـضـونٍ، كـخـدّهِ، خَـدَّاهـا
وَمِـــنَ الـغَـبنِ أنْ يُـداعِـبَ فـي كـفٍّ
نـحـيـلٍ، كـكـفـهِ، نَـهْـداهـا
وَمِـــنَ الـغَـبنِ أنْ تُـقَـبِّـل ثَـغْـرًا
خـاويًـا، مِـثْـلَ ثَـغْـرِه، شَـفَـتـاهـا
وَمِـــنَ الـغَـبنِ أنْ تَـــرِفَّ عـلـى فَـو
دَيْ عـجـوزٍ كـحـامـدٍ خُـصْـلَـتـاهـا
وَمِـــنَ الـغَـبنِ أنْ يُـطـوِّق جـيـدًا
مُـعْـرِقًـا، مِـثْـل جـيـدةٍ، سـاعِـداهـا
هـل رأَيْـتـمْ وَرْقـــاءَ هـامـت بِـنَـسْـرٍ
وَسَـمِـعْـتُـمْ بـوكْـرِه نجـواهـا
أَوْ رأيْـتـمُ غـزالـةً عَـشِـقـتْ يـا
قَـــوْمُ ذِئْـبًـا وَطَـوَّقـتْـهُ يَـداهـا
هـيَّـا الـشـيـخُ يـا إلـهـي نَـعْـشًـا
مِـــنْ حَـنـايـا ضـلـوعـه لِـصِـبـاهـا

New2.indd 168 3/7/15 11:56 AM

ثُـــمَّ راحَ الـعـجـوز يَـنْـسـجُ أَكـ
ـفـانَ ثُـريَّـا مِـــنْ لحـيـةٍ أرْخـاهـا
وَمِـــــنَ أحْـضـانـه أعـــدَّ لـهـا قبـ
ـــرًا، وهـــذا مـا اخـتـاره أَبَـواهـا[1]

تأخذ القيم الصوغية في هذا المقطع من الخطاب بعدًا فاعلًا في توتير شبكة الخطاب إلى أبعد مدى ممكن في سياق النبرة الخطابية العالية التي تهيمن على وظائفه التعبيرية، يضاف إلى ذلك، استغلال الخطاب لبعض الدلالات الخاصة، التي تنطوي عليها بعض ألفاظه، كي تعمل على تثوير مشاعر القارئ، وكسب مشاعره، في موضوع قوامة شيخ طاعن في السن، يقدم على الاقتران بشابة، تحت قسر ذويها لها بالزواج منه، وقد يبدو مثل هذا الموضوع عاديًّا عند العديد من المجتمعات المتخلفة، لكنّ فهدًا بوعيه المبكر، وشاعريته الفذة، صنع منه موضوعًا تراجيديًّا، ينتهي فيه المشهد بانتحار الفتاة غرقًا في البحر.

ابتداء يواجهنا، في هذا المقطع، سؤال استنكاري، ينطوي على بعد تخييلي، يدفع المتلقي إلى التوقف برهة عند مضمونة، «أمن العدل أن تزف ثريًّا لعجوز؟»، لكن الخطاب لا يدع فرصة للتأمل أو المراجعة، بل يلحقه بسؤال آخر مثير، «فأين أين فتاها؟»، ينطوي على نبرة غاضبة، أثارتها لفظة أين المكررة. وإذا ما عجنا مرة أخرى إلى صيغة السؤال الاستنكاري، نجد أنّ لفظة «العدل» في سياق السؤال، أثارت «نقيضتها» «الظلم»، في نفس المتلقي، حتى قبل أنّ يتم المتكلم سؤاله؛ ولذا نجد أنّ هذه اللفظة لم تتكرر مرة أخرى، وإنما الذي تكرر نقيضها «الظلم» مرتين على التوالي، لأن انتفاء العدل، يقتضي الظلم؛ ولذا كان سياق الظلم في الخطاب، مشدودًا بصورة مركزية إلى البعد العملي في إشكالية هذه العلاقة، «أن تشاطره

(1) عبدالله الأنصاري، المصدر السابق، 227.

New2.indd 169 3/7/15 11:56 AM

العيش» أو «أن تساق إلى من....»، والموقف لا يخلو من تبرير عملي، لواقعية الظلم، يستند إلى الانطباع العملي، لهذه العلاقة، المتكأ فيها على الوصف السردي لأبعاد هذا الموقف، كما تتخيله الذات المتكلمة، فقد كان «مصدرًا لشقاها»، و«صوته لا تطيقه أذناها»، وتشير مدلولات هاتين العبارتين إلى التنافر النفسي، الذي يوتر العلاقة بين الطرفين، بسبب فارق السن، ومن ثم كانت الصورة الشعرية لهذين الأنموذجين البشريين، تصب باتجاه التباعد النفسي، في نسق تعبيري يعتمد التجانس على مستوى البناء النحوي والصرفي للعبارة الشعرية – وهو النسق الذي سيواجهنا لاحقًا – بيد أنّ مدلولاته تحيل بصورة مركزة إلى الاختلاف والتنافر.

ثم يعمد الخطاب إلى استخدم تقنية النسق اللغوي السابق في تأسيس الاختلاف الجمالي، على مستوى التلاقي الجسدي بين الاثنين، في سياق لفظة «الغبن»، التي تتكرر في بنية النسق اللغوي ذاته خمس مرات، ولعله ليس من قبيل الصدفة استخدام مثل هذه اللفظة، التي يكثر استخدامها في مجال بخس الحقوق، ومن ثم فإنّ هذه الفتاة من هذا المنظور قد بخس حقها في هذا الزواج غير المتكافئ، لا على المستوى النفسي فحسب، بل وعلى المستوى الجسدي لهذه العلاقة، وهنا يعتمد الخطاب، في إبراز صور الاختلاف في سياق «الغبن»، على التشبيه الذي يفيد المغايرة في علاقته مع الآخر، حتى تبدو صورة كل طرف منهما في أبعد نقطة عن الطرف الآخر، في معادلة المغايرة المادية، التي تتلاحق مشاهدها بصور متشابهة، لا تترك لمتلقي الصورة فرصة متابعة مشهد المغايرة المادية الأولى إلاّ ويفاجأ بصورة ثانية، وثالثة، ورابعة، وخامسة.

وهكذا حتى بدا الخطاب كما لو أنّه مرافعة قضائية للدفاع عن حقوق هذه الفتاة؛ ولهذا يتوقف الخطاب في صوره الشعرية في هذه المرافعة، عند حدود الأعضاء البشرية، التي تظهر على صفحاتها بصمات الزمن، فيبدأ بالوجه،

New2.indd 170 3/7/15 11:56 AM

الشاشة العمرية للإنسان، ويختار منه صفحة خد الرجل العجوز، التي تغضنت بفعل الزمن، في مقابل خدّ هذه الشابة، وحس المغايرة هنا لا ينصرف إلى الناحية العمرية فحسب بل ينصرف إلى عدم واقعية الملامسة الحسية، لهذين العضوين، بحسبها غبن على حد تعبير الخطاب.

ثم ينعطف الخطاب إلى التوقف عند صورة المغايرة العضوية الثانية في سياق وظيفة التشبيه السابق، فتطالعنا صورة كف الشيخ الناحلة (الواهية)، لا في سياق مداعبة الكف الآخر النقيض، بل جعل المداعبة تمتد بصورة مباشرة إلى نهد هذه الفتاة، حتى بدت الصورة في أعلى درجات توترها الشعوري، لهذا المشهد الغريب، كما لو كنا نطالع لوحة فنية لشيخ طاعن في السن تداعب أصابعه النحيلة نهد فتاة شابة، ومن ثم تصبح عبارة فمن «الغبن أن يداعب...» لها ما يبررها في سياق موصوف الحالة، على المستوى الأخلاقي لدلالة الغبن.

أمّا الصورة الثالثة، من صور المغايرة العضوية، فتتوقف عند حدود «الثغر»، فيطالعنا الثغر الخاوي، مثل ثغر الشيخ، في مقابل شفتي هذه الفتاة، والصورة تجلو مشهد المغايرة في سياق التخيل لمشهد القبلة بين الطرفين، ولا يقف حس المفارقة، بين الثغرين، عند حدود المغايرة العضوية لكلا الطرفين فحسب، بل يحاول أن يمس نقطة التقاء الثغر الخاوي بالشفاه الشابة، وهو ما يوصف بالغبن، الذي يؤكد عليه الخطاب في كل مشهد من مشاهد صور المغايرة الحسية، والعضوية بين الشيخ والفتاة.

وتطالعنا الصورة الرابعة بمشهد فودى الشيخ العجوز في مقابل خصلتا شعر الفتاة وهما ترفان على شعره، والمفارقة العمرية بين الطرفين، هي عماد الصورة الفنية التي تشير إلى شعر هذا الرجل العجوز، وشعر هذه الفتاة الشابة، لكنّ مقولة الغبن في الخطاب لا تتوجه بصورة مباشرة إلى الفارق العمري قدر توجهها إلى

New2.indd 171 3/7/15 11:56 AM

نقطة التماس بين هذين الشعرين، ولعل هذا هو مغزى الخطاب، في كل مفارقاته الوصفية، بين هذين الأنموذجين، في النص.

ونلتقي، أخيرًا، في سياق مقولة «الغبن» الصورة الخامسة التي يطالعنا فيها «جيد» هذا الشيخ، «المعرق» بسبب تضاريس السن، وقد أحاطته الفتاة بساعديها، والصورة تبدو كما لو أنهما في لحظة اعتناق، أو في لحظة رومانسية، لكنّ الخطاب لا ينظر إليها على هذا النحو، وإنما يعدّها رمزًا للقهر الرومانسي، الذي لا تملك الفتاة دفعه عنها، وهذا القهر عنده غبن لحق هذه الفتاة، وهكذا نرى أنّ خطوط هذه الصور الحسية كلها قائمة على حس المفارقة الغيرية بين عناصرها، لجعل مدلول لفظة «الغبن» يتواكب بصورة منتظمة مع حس هذه المفارقة، وإن كان يسبق مدلول هذه الأخيرة، من حيث الترتيب الوظيفي لملفوظات الخطاب.

وعلى الرغم من تعدد صور المغايرة النفسية، والمادية، لهذين الأنموذجين اللذين يقيم النص جداليته حولهما، فإنّ الخطاب لم يكتف بذلك، بل ارتأى أن يدعم دفاعه بصور عملية من واقع الحياة تؤكد استحالة قيام علاقة حميمّية بين طرفين، محكومة بقانون القوة والبطش، وهنا يختار الخطاب أنموذجه البرهاني الأول من علاقة افتراضية بين حمامة ونسر،في سياق سؤال استنكاري، يعتمد المحاجة المنطقية في دفاعه، «هل رأيتم ورقاء هامت بنسر؟»، ومع أنّ الإجابة تقتضي النفي وفق بنية مضمون السؤال وطبيعته التركيبيّة، لكنّ الخطاب لا يتوقع الإجابة، ولا يطلبها ؛ إذ إنّ همه الأكبر دعم محاجته بما يسندها من منطق عقلاني، ولذا يبادر سؤاله، بجملة معطوفة على السؤال ذاته تتضمن معنى السؤال، «أو سمعتم بوكره نجواها»!، وتلك هي المعادلة التي يواجه النص بها متلقي الخطاب. ومع أنّ الصورة كافية لانتفاء واقعية مشهد كهذا، لكنّ الخطاب يعاود صياغة الفكرة ذاتها، من منظور استحالة قيام علاقة رومانسية أخرى بين غزالة وذئب، فيردف السؤال

New2.indd 172 3/7/15 11:56 AM

السابق بجملتين أخريين، على غرار الجملة السابقة، أو رأيتم غزالة عشقت يا قوم ذئبًا»!!، أو «طوقته يداها»!، ولعل هذه المعاودة الفنية، سواء على مستوى البنية التعبيرية للخطاب، أو على مستوى تشكيل الصورة الفنية، تعود إلى هيمنة «قانون التشاكل»[1] في رؤية الشاعر للأشياء أو التعبير عنها، وهذه الحالة كما يبدو ليست خاصة بهذا الموقف الشعري وحده، بل لعلها سمة فنية عند الشاعر في بناء لغته وموضوعاته، وهذه تحتاج إلى دراسة خاصة تكشف لنا عن قوانين الاطراد الفني، في الصنعة الشعرية عند الشاعر.

ويلفت الخطاب انتباهنا إلى صورة الشيخ الكبير، بمعزل عن صورة الفتاة، فيجلوه لنا في ثلاث صور ساخرة، ممزوجة بحس مأساوي تهيمن عليها دلالات الموت، تترجم أفعال الإنجاز، التي يقوم بها هذا الشيخ، في سياق تخييلي، يعتمد على الانطباع الذاتي لأبعاد علاقة الشيخ الكبير بالفتاة، فالشيخ من هذا المنظور قد صنع نعشًا من ضلوعه لهذه الفتاة، «هيا الشيخ يا إلهي نعشًا...» ومع أنّ الصورة، شأنها شأن بقية الصور اللاحقة عليها، لا تحيل إلى واقعية لغوية، قدر إحالتها إلى واقعية نفسية، تؤكد موقف الذات من رفض العلاقة بين الشيخ الكبير والفتاة، لكنّ هذه الصورة لا تلبث أن تقود إلى صورة أخرى تلتقي معها في الدلالة، وتختلف عنها في الوظيفة، وهي صورة الشيخ الكبير وهو «ينسج أكفان ثريا من لحية أرخاها».

وتتسم الصورة بالغرابة والجدة، مع امتلائها بالحسية والحركة المجسدة لفعل العلاقة بين الطرفين الشيخ الكبير والفتاة، لتصبح العلاقة بينهما قائمة على صناعة الموت لا صناعة الحياة، ويتجسد قريب من هذا المعنى، في صورة لاحقة تغدو فيها أحضان الشيخ الكبير قبرًا لهذه الفتاة، «ومن أحضانه أعدّ لها قبرًا»،

(1) لمعرفة مصطلح «قانون التشاكل» راجع، عبدالكريم حسن، المصدر السابق، 43.

New2.indd 173 3/7/15 11:56 AM

وهكذا نرى كيف استطاع الخطاب، بفاعليته الإبداعية أن ينقل إلينا أجواء الموت، ورائحته، المجسدة في أدواته (النعش + الكفن + القبر) في سياق تصويري يجمع بين الحس المأساوي والسخرية، على نحو تعيد الذات فيه إنتاج الموضوع وفق تصوراتها الذاتية، لا وفق واقعية الحدث، ولا ريب أن استغلال الشاعر لإيحاءات الملفوظات الثلاثة السابقة قد كثف بصورة مركزة من حضور الموت على نحو متتابع في الصور الثلاث السابقة.

وكما أبرز النص صورة الشيخ الكبير وهو يصنع الموت، يقابلها بإبراز صورة الفتاة بين حالتين، حالتها قبل الاقتران بالشيخ، وحالتها بعد الاقتران، في صور شعرية، مشحونة بالتعاطف الوجداني مع حالة الفتاة:

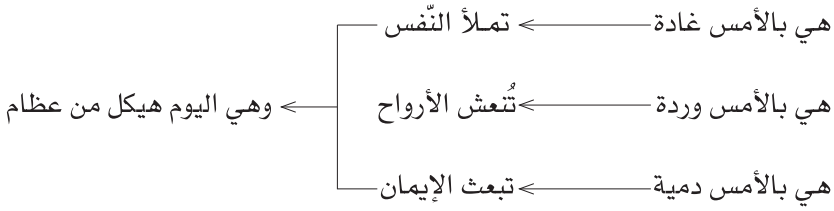
هـي بـالأمْـسِ غـادةٌ ذاتُ دلٍّ
تَمْـلأُ الـنَّـفْـسَ غِـبْـطَـةً مَـرْآهـا
هـي بـالأمْـسِ وردةٌ تُـنْـعِـشُ الأر
واحَ، بـل يُـسْـكـرُ الـقـلـوبُ شَـذَاهـا
هـي بـالأمْـسِ دُمْـيـةٌ تَـبـعْـثُ الإيـ
ـمـان بـالـقَـلْـب، جَـلَّ مـن سـوَّاهـا
وهـي الـيـومَ هَـيـكَـلٌ مِـنْ عِـظـام
قـاتَـل الـلـهُ أُمَـهَّـا وَأَبـاهـا[1]

تبدو تقنيات الخطاب في عرض صورة الفتاة مدهشة، سواء على مستوى التعبير الوظيفي لملفوظات النص، أو على مستوى تشكيل الصورة الشعرية، ولعل بناء هذا المقطع من الخطاب على هذا النحو يستهدف تجلية الصورة بمستوياتها المختلفة، كما لو أنه لا شيء في الخطاب يلفتنا إليه إلاّ صورة هذه الفتاة، ولنتأمل

(1) عبدالله الأنصاري، المصدر السابق، 228.

New2.indd 174 3/7/15 11:56 AM

أولًا توزيع ملفوظات هذا الخطاب لتقديم هذه الصورة، فابتداء يتوجه الخطاب بالحديث عن أنثى في سياق ضمير الغيبة «هي» الذي يتكرر أربع مرات في نسق تشاكلي على النحو التالي:



وإذا ما توقفنا برهة عند هذا التوزيع التشاكلي لسجلات الخطاب نلاحظ أن ضمير الغيبة «هي» يتحرك في سياق، زمنين مختلفين، الماضي الذي يستأثر بحصة هذا التشاكل، والحاضر الذي يأتي في تعارض مع الماضي ووقائعه؛ ليغدو التعبير عن هذا التعارض لافتًا لا في بنيته التعبيرية فحسب، بل وفي وظيفته اللغوية أيضًا، وهذا ما يمكن ملاحظته من خلال توزيع ملفوظات النص التي تتكون في مستوياتها الثلاثة من مبتدأ (هي) + جار ومجرور (بالأمس) + خبر (غادة) + خبر آخر جملة فعلية، واللافت في هذا التوزيع المتكرر للبنية النحوية، هو الفصل بين المبتدأ والخبر، بالظرف المجرور، كحاجز لغوي، وهذا الحاجز يستهدف استبطاء المتكلم قبل الاتصال بالخبر، للفت انتباهه إلى عدم واقعية الصورة اليوم، لكن الخطاب يحترس ليؤكد أن عدم واقعيتها، لا يعني بالضرورة اختفاءها من الذاكرة، بل على العكس من ذلك، إنها تعني حضورًا ملحًّا، وهذا ما تشي به جملة الخبر الثاني، التي تكررت ثلاث مرات في سياق الجملة الفعلية التصويرية، لمشاهد هذه الفتاة الحية في الذاكرة.

ولعل ما يلفت الانتباه في هذا الخطاب أيضًا تشاكل بنية التشبيه، التي جاءت أربع مرات على نمط واحد، وهو حذف أداة التشبيه، وهو ما يطلق عليه

New2.indd 175 3/7/15 11:56 AM

عند البلاغيين القدامى، «التشبيه البليغ»، وهو عندهم أعلى درجات التشبيه قوة، ومهما يكن من أمر، فإن حذف هذه الأداة هدم كل الحواجز بين المشبه والمشبه به، وجعلهما بمنزلة واحدة، بحيث يبدو كل منهما في صورة الآخر، على نحو متناغم، ومن ثم توالت الصور الأربع، لتقديم هذه الفتاة في تجلياتها المختلفة، فهي في المجلى الأول من الصورة «غادة ذات دلّ»، وهذا الوصف يستثير في النفس كل سحر الأنثى، الذي ينعكس بإشعاعاته على الآخر، «تملأ النفس غبطة مرآها»، هكذا تبدو في نفسها، وهكذا تبدو في عين الآخر، ثم تأتي الصورة الثانية، تشبيهها بالوردة، «هي وردة»، وعلى الرغم من تقليدية، هذا التشبيه، لا على مستوى البلاغة العربية فحسب، بل حتى على مستوى البلاغة الغربية أيضًا[1]، فإنّ ما يشفع له هو هذا الجانب التصويري – في هذه المشابهة – المفعم بالحيوية، والامتلاء النفسي، إنّها «تنعش الأرواح»، «يُسكر القلوب شذاها».

ومع أنّ مدلولات هذه الصور الاستعارية تحيل إلى الوردة، لكنّ الحضور هنا ليس حضور الوردة إلاّ على المستوى الشكلي فحسب، إنما الحضور الفعلي، هو حضور صورة هذه الفتاة، التي تجلت في الوردة، إذ لا هاجس في الصورة سواها، ثم تأتي الصورة الثالثة، تشبيهها بالدمية، «هي دمية»، وهي في الموروث الشعبي، الصورة الجمالية المتقنة الصنعة لطفلة أو فتاة، والصورة أيضًا شائعة في الموروث العربي، إذ كثيرًا ما توصف النساء بالدمى، ومع ذلك فإنّ الحضور الجمالي لهذه الفتاة هو الذي يفرض وجوده، وتأثيره، إذ يكفي أنها «تبعث الإيمان بالقلب»، والعبارة تشي بسحرها القلوب، وإذكاء كوامن الحب في متلقي إشعاعات جمالها.

وإذا كانت هذه الصور الجمالية تستمد مرجعيتها من ذاكرة الماضي، فإنّ الحاضر يروي الصورة على نحو مختلف، بحيث لا يبقي شيئًا من آثار ذلك الماضي

---

(1) راجع J. Beaty and W. Matchett, Poetry from Statement to Meaning, Oxford University press, 1965,166

New2.indd 176 3/7/15 11:56 AM

على مستوى واقعية هذه الفتاة، «وهي اليوم هيكل من عظام»، وكما فصل بين المبتدأ والخبر، بالظرف المجرور، في كل أنساق التشبيه السابقة مع الماضي، يتكرر الفصل بالظرف المنصوب، بين المبتدأ والخبر في سياق الحاضر، ليجعل التوصل إلى الخبر، المشبه به، لا يتم بصورة مباشرة، وإنمّا عبر الظرف، «اليوم»، الذي يحيل بدوره إلى واقعية الصورة كما هي «هيكل من عظام»، هكذا تبدو صورة الفتاة اليوم، وعلى الرغم من أن الخطاب لا يجد حاجة إلى إضاءة منطقة التشبيه بأكثر من تلك الكلمة المكتنزة الدلالة، «هيكل»، التي تشير إلى نفسها أكثر من إشارتها إلى مدلولها، فإنّه أراد كما يبدو، أن يدخل القارئ في صناعة الصورة التخييلية لهذه الفتاة، في سياق الوصف، أو التشبيه بالهيكل، غير أنّ إرداف التشبيه بعبارة انطباعية، ذات منحى شعوري ساخط، «قاتل الله أمها وأباها»، قد أفسد على القارئ فرصة هذا التخييل.

ويصّعد الشاعر من مأساوية المشهد حين يضعنا وجهًا لوجه أمام صورة انتحار هذه الفتاة بعد أنّ يئست من حياتها، في مشهد مشحون بالمشاعر المتأججة:

أَرْسَلَتْ نَظْرةً إلى البَحْرِ لَمَّ يَعْـ
ـرِفْ سِوى البَحرِ وَيْحه، مَغْزاها
أَغْقَبتها بِصَرْخَة ردَّد الأفْـ
ـقُ - وقد خَيَّم السُّكونُ - صَداها
نَكَثَتْ شعرَها، فراحَ نسيمُ الفـ
ـجر يَلْهو بِه، وَيَلْثُم فاها
حملتهُ إلى رفيق صِباها
قُبَلاً لو سَمِعْتَ مُوسيقاها
حَجَبَتْ وَجْهَها بِكلتا يَدَيْها
لا عن الموت حِينما وافاها

New2.indd 177 3/7/15 11:56 AM

بَـلْ عـن الـشَّـمـس أُخْـتـهـا، إذ أطـلـتْ
لـو رأَتْ وَجْـهَـهَـا هَـوَتْ مِـنْ سماها
فـتـح الـبـحـرُ، والـشـويـطِـئُ بـاكٍ،
لـثُـريَّـا أَخْـضـانـه، فاحْتَواها[1]

يحاول الخطاب في هذا المشهد المأساوي أنّ يقدم لنا صورة «ثريا» في لحظاتها الأخيرة، من جميع زواياها المختلفة، كما لو كنا نراها في مرآة، في فضاء ممتد، جغرافيته البحر، وهذا الأخير فضاء ترد الإشارة إليه، في أكثر من مكان، عند العسكر، وبخاصة في قصائده، ذات المنحى الرومانسي، الممزوجة بالشجن والشكوى.

ابتداء تطالعنا «ثريا» في مشهد يتسم بالألفة، مع البحر، كما لو أنّهما شخصان على علاقة حميمة، يتم التواصل بينهما عبر الإشارات البصرية، التي تُتَرْجم بسرعة على نحو تبادلي، كشفرات، أو علامات، «أرسلت نظرة إلى البحر، لم يعرف سوى البحر.. مغزاها»؛ وبذا يتحقق إنجاز فاعل الحالة، على المستوى الإشاري، لملفوظات الخطاب، التي في سياقها تتجسد صورة البحر في حبيب يستقبل إشارات حبيبته ويفك شفرتها السرية، في سياق العين الناظرة، لتصبح الصورة هنا تخييلًا بصريًّا محضًا، ينطوي على إشارة رمزية، تشير إلى مدلول يقع خارجها.

ولكي تتضح أبعاد هذه الإشارة الرمزية، ينقل الخطاب الحالة إلى بعدها التحويلي في سياق السرد المباشر، لموضوع الحالة في إنجازه الإشاري الآخر، «أعقبتها بصرخة...»، وهذه الحركة الإشارية يتم التواصل معها على مستوى تبادل الإبلاغ الصوتي، الذي يعيد فيه المستقبل الإشارة، لتأكيد حضورها الجغرافي، في الزمان والمكان، «ردّد الأفق، وقد خيّم السكونُ، صداها». وهذا التواصل مع الأشياء،

(1) عبدالله الأنصاري، المصدر السابق، 229.

New2.indd 178 3/7/15 11:56 AM

في فضاءاتها الخارجية، يعيد إنتاج العلاقات بين فاعل الحالة (الفتاة)، وهذه الأشياء من منظور التعاطف الحسي المفتقد في حياة هذه الفتاة، ولعلّ الحسية العاطفية، في هذا النص، وراء هذه الصنعة الخيالية المملوءة بالتفاصيل الحية، في تشكيل الصورة الشعرية، وألوانها العاطفية، على نحو متناغم مع العلاقات الأخرى في الخطاب، كي تجلو فاعل الحالة، في لحظاته الأخيرة مع الحياة، في ضفيرة تصويرية متكاملة المشهد.

لكنّ الصورة الأكثر تألقًا وجمالًا في هذا المشهد الكبير لهذه الفتاة في إطار محاولتها الانتحار، يوم أن نشرت شعرها، كما لو أنّها في مشهد عاطفي، ولعلّ الخطاب يريده أن يبدو كذلك، وذلك حين يعمد الخطاب إلى جعل المشهد أكثر سخونة بفعل استعاري، يهدم حاجز الواقع بالخيال، «فراح نسيم الفجر يلهو به ويلثم فاها»، وهذا التواصل العاطفي الخيالي، لا يلبث أن يتحول إلى رسالة عاطفية، تُحْمَلُ إلى الحبيب الغائب، «حملته إلى رفيق صباها قبلًا..»، ولعلّ هذا التحول الخيالي في الصورة، من زاوية إلى زاوية أخرى، هو ما يعطي الصورة عمقها وحجمها، وهذا الاختلاف المحسوس بالتحول الخيالي يعطي إحساسًا بمسافة أبعد، حيث يغدو الجزء الذي نركز عليه بخيالنا في فضاء الصورة أكثر حدة وجلاء[1]، وهو المقصود أساسًا من وراء الصورة الفنية.

ثم ينقلنا الخطاب إلى مشهد الفتاة، وهي تواجه اللحظة قبل الأخيرة، من مشهد الانتحار حين تعمد هذه الفتاة إلى حجب وجهها بيديها، عن مشهد الموت، لكنّ الخطاب، يعمد إلى تأويل مشهد الصورة، بغير ذلك، إنّه يرد فعل حركة الحجب عند الفتاة لا عن الموت، وإنما عن الشمس، التي تغدو وفق تأويله قرين الفتاة، وليس العكس، «لو رأت وجهها هوت من سماها»، ووصف المرأة

(1) I. R. Richards. Ibid.116.

New2.indd 179 3/7/15 11:56 AM

بالشمس جزء من تقاليد الصورة التراثية، في الشعر العربي، بيد أنّ عكس الصورة، يعطي مذاقًا مختلفًا، وإن كانت الصورة ليست جديدة، بالمعنى الذي يصلها بالابتداع، والابتكار.

وتأتي، في المشهد الأخير من الصورة، لحظة تهيّؤ البحر لاستقبال «ثريا» في مشهد يغلب عليه السكون، إلاّ من مشهد الشاطئ، الذي يتعاطف مع حال «الثريا»، والشّويطِيءُ «باكٍ»، لكنّ حال المستقبل «لثريا»، لا تبدو عليه آثار التأثر، بل يحاول الخطاب أن ينقله إلى مشهد حميمي يتجاوز فعل الموت إلى فعل الحب، «فتح البحر لثريا أحضانه...»، هكذا يستقبل البحر «ثريا»، كما لو أنّه محب في لقاء مع من يحب، ولا تكتمل عناصر هذه الصورة العاطفية إلاّ حين يتم التلاحم الجسدي بين «ثريا» والبحر، فتأتي الجملة الوصفية «فاحتواها»، مؤكدة على فعل الاتصال، في بعديه الخيالي، كمشهد حب، والواقعي، كمشهد انتحار.

6 - الصورة المهدئة:

ونلتقي عند فهد ضربًا آخر من الصورة الشعرية، وهو ما يمكن أن يطلق عليه «الصورة المهدئة للمشاعر»، أو «تلطيف الصورة الشعرية»[1]، ونعني بذلك تلك الصورة المعتمدة على الإبانة عن العلاقات بين الأشياء من جهة، والأشياء والمشاعر

(1) يقترب مفهوم «تلطيف الصورة الشعرية» من مفهوم الفخر الرازي عن تلطيف الكلام، فقد نقل جابر عصفور عن الفخر الرازي قوله: وأما تلطيف الكلام فهو أنّ النفس إذا وقفت على تمام المقصود لم يبق لها شوق إليه أصلًا، لأن تحصيل الحاصل محال، وإن لم تقف على شيء منه أصلًا، لم يحصل لها شوق إليه، فأما إذا عرفته من بعض الوجوه دون البعض، فإنّ القدر المعلوم يشوقها إلى تحصيل العلم بما ليس بمعلوم، فيحصل لها – بسبب علمها بالقدر الذي علمته – لذة، وبسبب حرمانها من الباقي ألم، فتحصل هناك لذات وآلام متعاقبة، واللذة إذا حصلت عقب الألم كانت أقوى، وشعور النفس بها أتم، وإذا عرفت هذا فنقول: إذا عبر عن الشيء باللفظ الدال عليه على سبيل الحقيقة حصل كمال العلم به فلا تحصل اللذة القوية، أمّا إذا عبر عنه بلوازمه الخارجية، عرف لا على سبيل الكمال، فتحصل الحالة المذكورة التي هي كالدغدغة النفسية، فلأجل هذا كان التعبير عن المعاني بالعبارات المجازية ألذَّ من التعبير عنها بالألفاظ الحقيقية. راجع الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة، القاهرة، 1974م، 396.

New2.indd 180 3/7/15 11:56 AM

من جهة أخرى، محكومة بترابط داخلي في السياق الاستعاري للصورة، على نحو تبدو فيه الصورة كما لو أنها محاولة لتخفيف الضغط الشعوري عند الذات المتكلمة كما في هذا المقطع من قصيدة «بسمة ودمعة»:

الـــوُرْقُ تـشـدو والـبـلابـلُ سُـجَّـعٌ
والـــرَّوضُ يَـرْقـصُ ضـاحـكًـا نَـشْـوانـا
وعـلـى الأزاهِـــر، وهـي تَـبْـسِـمُ للضُّحى
نَـــثَـــرَ الـصَّـبـاحُ زُمُـــرُّدًا وجُـمـانـا
هـبـت نـسـائِـمُـهُ لـتـنـشُـرَ طـيـبَـهـا
وتـــداعـــبُ الأوراد والأَغْـصـانـا
والـكـونُ يـبـدو مُـشْـرِقًـا مُـتَـهَـلِّـلا
مُـتَـبَـسِّـمًـا لـلـقـائِـه مُـــزْدانًـــا
وعـــرائـــسُ الإلـــهـــام قـد طـلـعـتْ فقم
وابـــنِ الـقـوافـي وارْسُـــم الأوزانـــا
وانـــظِـــمْ[1] لآلِـئَـهـا لـــهُ وعـقـيـقَـهـا
ثـم انـثـرِ الـيـاقـوت والمرجانا[2]

تعود الذات بنا مرة أخرى إلى لعبة الإبلاغ الصياغي المتكئ على الثنائية بين طرفي الخطاب، متكلم // مخاطب، والمخاطب هنا ضمني مذكر يظهر في سياقات المصوغات اللغوية، بعد استيفاء الوظيفة التعبيرية الوصفية كل مناحي الوصف، وهو الوجه الآخر للذات المتكلمة؛ وبذا يصبح المتكلم والمخاطب والشيء الموصوف حزمة دلالية تشير إلى تغييرات لافتة، تستدعي الاحتفاء بها، ولا يقف الأمر عند حدود الوصف المجرد، بل يتعداه إلى أن يغدو الوصف مُنْتِجًا للموصوف،

(1) في الأصل «أنْظُمْ»، هكذا ضبطت الكلمة في الديوان، ولعلها تصحيف لما أثبتناه.
(2) عبدالله الأنصاري، المصدر السابق، 118.

New2.indd 181 3/7/15 11:56 AM

في ضوء التوازي الإبداعي مع الموصوف ذاته، «ابن القوافي»، «ارسم الأوزانا»، «انثر الياقوت والمرجانا»، كي يصبح وعينا بالموصوف، هو وعي باللحظة الراهنة من الخارج من جهة، ووعينا بذاتنا من الداخل من جهة أخرى، ومن ثم تغدو الذات المتكلمة طرفًا فاعلًا في صناعة الواقع، وليست مراقبة له فحسب؛ ولذا كانت المرآة التصويرية لهذه المشاهد تعكس على صفحتها الشحنات الشعورية، والوجدانية لفعل الذات المتكلمة في بعدي وعيها الخارجي والداخلي، في سياق تصويري، تأخذ فيه الصورة الشعرية بعدًا أساسيًّا في ترجمة هذا الإحساس، وفق تشكيل لغوي يعكس مزاجًا خاصًّا مؤكدة حضور الذات أمام الأشياء الموصوفة، واحتكاكها المباشر بها. وعلى ذلك فإذا كانت الصورة في أساسها ليست إلاّ نقلًا شعوريًّا لأحاسيس ومشاعر المتكلم تجاه انعكاس هذه الأشياء عليه، وتأثره بإشعاعاتها فإنّ إشعاعاته التصويرية لهذه الأشياء تبقى حاضرة تفرض وجودها الخاص على جميع أنساق النص، أكثر من أي شيء آخر في الخطاب، ولنتأمل كيف تشكلت الصور في هذا المقطع من القصيدة؟.

ابتداء يختار الشاعر عناصر صوره من كائنات متجانسة في علاقاتها إلى درجة تبلغ حد التوافق، في عملية التأثير والتأثر، وهذا الهاجس، أعني هاجس التجانس قابع بصورة قوية في اللاوعي عند المتكلم إزاء عدم التجانس من حوله على مستوى العلاقات الإنسانية، ومن ثم يأتي هذا الأنموذج التصويري بعناصره المختلفة ليقدم لنا درسًا عمليًّا من الطبيعة على وجود التجانس من حولنا، في سلسلة من التداعيات البصرية لمشاهد هذا التجانس، في صور شعرية، إذ ينفتح المشهد الأول على «الورْقُ». «الحمائم» «والبلابل» وهي تعزف أناشيد الفرح والنشوة ابتهاجًا بما حولها، يقابلها في ذلك، استجابة لفعلها، الروض الذي أخذته النشوة، واستخفه الطرب، فمضى «يرقص ضاحكًا نشوانا»، وهذه الصورة الاستعارية المجسدة لفعل الروض، تنقل لنا عمل العقل في عتمة اللاوعي، على حد تعبير

New2.indd 182 3/7/15 11:56 AM

E.S.Dalas وفقًا لما نقله عنه[1] Lewis، فكأن رؤية علامات الفرح في الآخر، هي رؤية غير مباشرة للفرح عند المتكلم من الداخل؛ ولذا تتساق الذات وراء هذا الشعور المدغدغ لرؤيتها هذه، فتتسع حدقة الرؤية عندها إلى أبعد مدى ممكن، فتنعكس على حدقة رؤيتها تداعيات المشهد الأول، فتنقله إلينا وفق مرئيها الخاص، الذي يحقق وحدة هذا الانسجام،الذي يتمدد على الشبكة البصرية للذات المتكلمة، فترى الأزهار تبسم للضحى، فيقابل الصباح هذه الابتسامة بنثر الزمرد والجمان عليها، وهذا التقابل الفعلي للشيئين المرئيين في حركة فعلهما، ليس إلاّ دفقة اللاوعي في تصوير مشهد العروس في ليلة جِلْوتها، وهذا ما تشي به عناصر ومكونات الصورة، التي تجمع بين التأنيث والتذكير.

ويأتي الزمرد والجمان ليعمق من إيحاء صورة هذه العروس، ويسلمنا هذا المشهد إلى مشهد آخر، حيث تفاعلت نسائم الصباح مع مشاهد الفرح فراحت تنشر طيبها، «وتداعب الأوراد والأغصانا»، وفعل المداعبة، مع نشر الطيب في هذه الاستعارة ليس بريئًا تمامًا من الدافع النفسي وراء اختيار هذه العبارات، التي تحمل بعض الإيحاءات الجنسية، وآية ذلك أننا حينما نتحدث عن الصورة الشعرية، فإننا نتحدث في الوقت ذاته عن الكلمات التي يمكن لها أن تخلق إحساسًا شعوريًّا، في علاقاتها النصية أكثر مما تثيره من إحساسات خارج النص، وذلك بسبب ظلال العامل النفسي، الذي لا يمكن إغفاله، عند تحليل الصورة، وهو يختلف من شخص إلى آخر[2].

ويبلغ المشهد الاحتفالي ذروته حين يُضفى على الكون صفات الإشراق والتهلل والابتسام، وهي صفات بشرية، تبعث في الكون روح الحياة، والفرح والسعادة، حتى بدا الكون في هذه الصورة الشعرية كما لو أنه مهيأ لينفعل مع إشراقة الصباح، فيتوازى مع الكائنات الأخرى في أفراحها.

(1) C. Day Lewis, Ibid. 39.

(2) J. Beaty and W. Matchett , Ibid. 175.

New2.indd 183 3/7/15 11:56 AM

وإذا كانت الرؤية الخارجية، لوعي المتكلم بهذه المشاهد، لا تخلو من انسراب عناصر غير واعية في بنية تركيبتها، فإنّ عناصر الرؤية الداخلية لا تلبث أن تنهض وبقوة في مواجهة هذا الفرح الطاغي، الذي يعم الكون بأسره، من حول الذات المتكلمة، معلنة انفعالها به، «وعرائس الإلهام قد طلعت»، في إشارة إلى انعكاس الخارج على الداخل، وانبثاق الوعي الجديد، الذي بدأ يمارس تأثيره من خلال التعبير الوظيفي للجملة الطلبية، الذي يتكرر خمس مرات في مساحة شعرية محدودة، لا تتعدى بيتين فقط، مما يشعر بمدى قوة تأثير هذا الوعي الجديد في نفسية المتكلم، ومحاولة توصيله إلى المخاطب، الذي لا يعدو أن يكون الوجه الآخر للذات المتكلمة، أو ما يمكن تسميته «بالآخر القرين»، لكن المدهش، والمثير في الصيغة الإبلاغية لجملتي الطلب الأخيرتين، أن يطلب من المخاطب أن ينظم اللآلئ، والعقيق، (على مستوى الإبداع الشعري) وأن ينثر الياقوت والمرجان، على هذا الصباح، الذي أحال الكون كله إلى لحظة فرح وابتهاج، وكأنّ الذات بهذا تحاول أن تُرى، ويُرى فعلها في تعانقه مع الحياة، ومن ثم تسقط الحدود بين رؤية الداخل ورؤية الخارج، فلا يبقى إلاّ رؤية واحدة.

ومع كل هذه التفاصيل الصغيرة في متابعة زوايا الرؤية، عبر تعدد الصور الشعرية، لمتغيرات الواقع، الذي يتحدث عنه الخطاب، فإنّ هذه المتغيرات ليست أكثر من فاعلية تخييلية للحظة عابرة، أضفى عليها من الصفات، ما جعلها تبدو خارج السياق الذي نظمت في إطاره هذه القصيدة، وهو الاحتفال بذكرى المولد النبوي الشريف.

وتتصاعد نغمة «الصورة المهدئة» في المقطع الثاني من قصيدة «البلبل» التي أشرنا إليها آنفًا في هذه الدراسة، حيث تصبح كائنات المقطع الثاني في تعارض دلالي مع كائنات المقطع الأول من القصيدة:

New2.indd 184 3/7/15 11:56 AM

ولَّـى الشِّـتـاءُ فـوافَـى الـدَّوحُ بلـبُلـهُ
وجـــاءَ آذار بـالـبُـشْـرى يـهـنـيـهِ
وأقـبـلـتْ سـحـرًا نـشـوى نـسـائـمـهُ
تـهـفـو وتـلـثُـمُـهُ شـوقًـا فـتشفيه
واستـقبل الـرَّوضُ بـالأطيـابِ شـاعِـرَهُ
وهـبـت الـطَّـيـرُ أسـرابًـا تحـيِّـيه
فـأيـنَ «داودُ» مـن أنـغـام مـطربـهِ
وأيـــنَ «مـعـبـد» مـن ألحـــان شـاديـه
جَـذلانُ يَـظْـفـرُ مـن غُـصْـنٍ إلـى غصنٍ
وَبَـسْـمَـة الـصُّـبـح بـالإنْـشـادِ تُـغْـريه
فـيـورِدُ الـشِّـعَـر آيـاتٍ يُـرتِّـلُـهـا
مـن وحـي «نـيـسـانَ» والأَوتـارُ ترويه
الـرُّوحُ تَـهْـفـو لـمـوسـيـقـاه فـي مـرحٍ
والـقـلـبُ يَـرْشُـفُ أحـلامًـا مـعـانـيه
وَتُـلـمَـحُ الـفـنَّ فـي دنـيـا تـرنُّـمِـهِ
وتـشـربُ الـسِّـحـر خـمـرًا فـي تَـغَـنِّـيه
سكـران يـرقـصُ فـوق الـدَّوحِ مبتـهجًا
والـوُرْقُ رأْدَ الـضُّـحـى وَلْـهَـى تصابيه
الـفـجـرُ خـمَّـارُهُ يـبـدو فَـيَـصْـبَـحُـهُ
والـرَّوضُ مَـعْـشـوقُـهُ، والأَيْـكُ نـاديـه
رَفَّـتْ عـلـى الـوردِ والـرَّيـحـان شـاديـةً
أحْـلامُـهُ وبـهـا خَـفَّـتْ أغـانِـيـه

New2.indd 185 3/7/15 11:56 AM

حنا الرَّبيعُ عليهِ وهو في جَذَلٍ
كالطِّفلِ حينَ يُناغيه مربِّيه[1]

وإذا كان الخط الرمزي للقصيدة لم يعتره أي تبدل أو تغير، وكذا الأمر مع الفضاء الشعري الذي تتحرك فيه هذه الكائنات، فإنّ الذي تبدل وتغير حقًّا، هو مدلولات هذه الرموز، التي يفيض بها النص، فبعد أن كانت متعلقاتها الدلالية تصب كلها باتجاه الجانب السلبي من الحياة، نراها تعدل عنه إلى الجانب الآخر، الجانب المغيب بفعل النظرة المتشائمة، التي هي جزء من مشاكسة الواقع والتمرد عليه، بل ورفض أبنيته الاجتماعية حينًا وتسفيهها حينًا آخر، وهذا التبدل في الرؤى يعكس قلق الروح وتشظيها في عذابها بين حزن قاهر، وفرح غامر، وكأنّ هذا الأخير ليس إلاّ محاولة يائسة لكسر طوق هذا القلق الممض، ولو من خلال التخييل البصري لرؤية هذا التغير، ودغدغة النفس شعوريًّا بإمكانية تغييره، ومن ثم كان هناك تركيز شديد على الفاعلية التصويرية، للرؤية الجديدة، لخلق مناخ مهدئ، يعمل على مخاطبة الروح أكثر من مخاطبة الواقع.

يبدأ هذا المقطع من القصيدة بالتركيز، على حس المفارقة بين حركتين متضادتين في فعلهما، «ولى الشتاء»، «جاء آذار»، مع استقطاب الثانية حسًّا دلاليًّا يشعر بحركة هذا التغير، ولو على مستوى الفاعلية اللغوية لحركة الفعلين المتضادين أصلًا في دلالتيهما فإذا ما دعمت الحركة الثانية دلاليًّا بما يشعر بواقعية هذا التغير كان ذلك إيذانًا باتساع حركة هذا التغير، وهذا ما استهدفه الخطاب من تلك الدلالة الإضافية، إذ ينفتح الموقف على حركة ديناميكية تتجسد في البنى التعبيرية، لمجالات التصوير الشعري، المحكومة بهيمنة الفعلين الماضي والحاضر، وصفًا وتصويرًا لتسارع درجات هذا التغيير، ورصدًا مباشرًا لآثاره في الموصوف، قطب حركة الخطاب.

(1) عبدالله الأنصاري، المصدر السابق، 193 وما بعدها.

New2.indd 186 3/7/15 11:56 AM

وإذا كانت رمزية «الشتاء»: و«آذار» تعني تعارضات الواقع، فإنّ رمزية «البلبل» تعني الشاعر، في تقلباته النفسية، الذي يجد نفسه أمام واقع جديد، يحتضنه ويرتفع به إلى درجة الاحتفاء والتدليل، كما يتجسد ذلك في أربع صور شعرية متعاقبة تنقل لنا وقائع هذا الاحتفاء، فآذار «بالبشرى يهنّيه»، «ونسائمه تلثمه شوقًا»، «والروض يستقبله بالأطياب»، «وأسراب الطير تحيّيه»، وهذا الفيض التصويري للحظات الزمن الصاعد تتضافر كلها في حزمة تصويرية واحدة تتمحور حول الرمز، الذي يستقطب كل شبكة الخطاب، وهذا التمحور له أبعاده النفسية، إنه يعنى استعادة الذات، المرموز إليها بالبلبل، بعدها الاجتماعي، وموقعها المؤثر في حركة الواقع من جديد، إذ إن أول ما يلاحظ على الخط الذي يشد هذه الاستعارات التصويرية بعضها إلى بعض، هو تلك السمة الحميمية التي تتقاسمها بصورة متناغمة، فكما لو أنّ كل واحدة منها قد رسم لها أن تؤدي دورًا محددًا في تلك الوظيفة الحميمية الدافئة، التي تتوزع بين التهنئة، واللثم، والاستقبال بالعطور، والتحية الجماعية، وهذا وحده كافٍ لإضفاء دغدغة شعورية على الذات المرموز إليها تجعلها تطفو على سطح الواقع، منتشية بنفسها.

ثم لا يلبث أن يتحول الامتداد التخييلي إلى الصورة النغمية المصاحبة لهذا الاحتفاء، لتبدو الذات بعدها في موقف المراقب لذاتها من خارجها عبر استدعاء النظائر التاريخية، «أنغام داود»، «ألحان معبد»، كمرايا تقابلية، تستجلي فيها الذات المتكلمة، من خلال أنغام المتحدث عنه، في سياق ضمير الغيبة، «مطربه» و«شاديه»، بيد أن الصورة تنحاز إلى النغم المعاصر، ليصبح هذا الأخير حالة تمايز نوعي مع النظير التاريخي، على مستوى المفارقة، التي تتأكد في سياق الدال «أين»، المتكرر، وهذا التمايز يصب في مجرى حالة الانتشاء والتعالي التي تسري في مقاطع

New2.indd 187 3/7/15 11:56 AM

الخطاب، لتصبح الصورة الشعرية في نهاية المطاف صورة انعكاسية للوعي الجديد باللحظة التاريخية المملوءة بالدفق والحياة.

وبتحقق صفة التمايز للموصوف تتصاعد، بشكل متسارع، عناصر الربط التخييلي، في سياق التصوير الاستعاري، لحركة الموصوف، على نحو يبدو معه هذا الأخير قرين الحياة، أو رسولها؛ لذا فإنّ حركة فعله مشدودة بصورة قوية إلى وصفين هما جماع هذه الحركة «جذلان» و«سكران»، فهذان الوصفان، المتشاكلان في البنية الصرفية، يحكمان بصورة واضحة تموضع الصورة الشعرية في إطار الصفة ذاتها، ففي سياق الصفة «جذلان»، تتحدد حركة نشاطه وحيويته، «يطفر من غصن إلى غصن»، كما تتحدد علاقته بالآخر، «وبسمة الصبح.. تغريه»، كما تتحدد أيضًا علاقته بالإبداع، «الشعر آيات يرتلها»، «الأوتار ترويه».

وهكذا نجد أنّ هذه الصور، تعكس على نحو متتابع، مفعم بالحيوية والنشاط، حركة الموصوف في إطار وصفه بالصفة «جذلان»، ولا يكتفي الخطاب بهذا بل يحاول أن يرى أثر فاعلية هذه الحركة في الآخر المُستَقْبِل لها، فيتجسد لنا من ذلك أنماط تصويرية بالغة الجدة والطرافة، تعكس بصورة مباشرة التواصل مع رسالة الموصوف، والتفاعل معها بحماسة شديدة، فتُقابل بمثل عددها صورًا، «الروح تهفو.. في مرح»، «القلب يرشف أحلامًا.. معانيه»، «الفن في دنيا ترنمه»، «تشرب السحر خمرًا في تغنيه».

وإذا كانت هذه الصور المجازية الأخيرة، ينتظمها عقد من التجانس الدلالي المشدود إلى الصفة «جذلان»، التي تلقى بظلالها الكثيفة على هذه الصور، فإنّ أهم ما يميز بعض هذه الصور أنها ترتفع بحفرياتها الخيالية إلى تلامس أعماق الهواجس اللاواعية، في البحث عن لحظة صفاء وسط قبح العالم المعيش. ومن

New2.indd 188 3/7/15 11:56 AM

هنا كان هناك تركيز على عمل القلب والروح، في سياق الشرب والغناء، وهما المعادلتان الرئيسيتان اللتان تتحكمان في نسيج القصيدة. وليس وراء ذلك إلاّ الخيال المبدع، الذي يحاول تجاوز واقعه بإطلاق روح الإنسان، والذي يشيع في الحياة نغمًا، وروحًا تصله بملكة الخيال، تلك القوة السحرية، التي تسفر عن نفسها في خلق توازن تخييلي، وإشاعة الانسجام بين الأشياء، أو الصفات التي تفتقد الانسجام[1].

ولا يقف الأمر في هذه الصور عند حدود العدد التقابلي، بين المرسل والمستقبل، أو التجانس الدلالي، بل يتجاوز ذلك إلى التماثل البنائي في توزيع الجملة النحوية، بين اسمية وفعلية، المحكومة بهيمنة الفعل المضارع، الذي يتحكم بضبط إشاعات الصورة في البنية التركيبية لكلتا الجملتين الإسمية والفعلية، من حيث التركيز ولفت الانتباه إلى فعل الحركة، بوصفه، كما يبدو، محاولة للتماهي مع الموصوف في حركة إيقاعاته وجدانيًّا وشعوريًّا.

فإذا ما أتينا إلى الصفة الثانية «سكران» نجد أنّ الصور الشعرية أيضًا مشدودة في بعدها الدلالي إلى هذه الصفة، بصورة جوهرية، ولنتأمل التشكيل الفني لهذه الصور، «يرقص فوق الدوح مبتهجًا»، «الورق.. ولهى تصابيه»، «الفجر خماره.. فيصبحه»، «الروض معشوقه»، كلها تصب في مجرى دلالة الغياب الانتشائي، الذي ينقل الموصوف من حالة الوعي إلى حالة الغياب فالرقص غياب لتوازن الجسد، والعشق غياب في المعشوق، والخمّر غياب عن العالم، مما يشير بوضوح إلى أنّ الصفة «سكران» كانت حاضرة بقوة في عملية التشكيل الفني للصورة الشعرية.

---

(1) Archibald Macleish, Poetry and Experience, Penguin Books, London, 1960,46.

New2.indd 189 3/7/15 11:56 AM

ثم لا يلبث الخطاب أن يوجه اهتمام قارئه إلى أهمية رسالة الموصوف، الموسومة بـ «أحلامه»، وأثرها في الآخر فيتابع عملها في سياق تصويري، «رفّتْ على الورد والرّيحان شاديةً أحلامُهُ» وعلى الرغم من أنّ هذه الصورة قليلة الغَناء، فإنّ أهميتها تكمن في ذلك الملمح النفسي الذي يشع من طريق تشكيلها وذلك بجعل الموصوف يرتفع برسالته إلى بعدها الإيجابي في الأشياء، فيرى نفسه من جديد في هذه الأشياء التي تتفاعل معه، ومع رسالته، وبذا يحقق الموصوف انتصارًا على المشاعر المضادة في نفسه، عن كآبة الحياة.

ولا يغفل الخطاب في نهاية المطاف أنّ يضفي على الموصوف نغمة حانية من التدليل والعطف، لتبرعم شعوره بإيجابية التواصل مع الحياة، «حنا الربيع عليه وهو في جذل» والصورة بالغة الدلالة على ما سميناه «بالصورة المهدئة»، أو الملطفة للمشاعر والأحاسيس، أو هي ما يعرف عند الفخر الرازى «بالدغدغة النفسية»، التي أشرنا إليها في هذه الدراسة، وتنجم عنده عن التعبير عن المعاني بالعبارات المجازية، وأيا ما كان الأمر فإنّ الصورة لا تكتفي عند حدود المجاز، بل تحاول أن تدعم نغمة التدليل، والتعاطف، التي تشع من هذه البنية المجازية للصورة، بالتشبيه، «كالطفل حين يناغيه مربيه» لتؤكد حضور النظير الواقعي في الحياة، وهذا أمر بالغ الدلالة على الحالة النفسية، التي يشي بها التشبيه المجسد لنغمة التدليل والعطف بصورة واقعية، ما يؤكد ما ذهب إليه Allan Paivio من أنّ الاستعارة والتشبيه يتضمنان بالضرورة عناصر نفسية، سواء تمت بوعي، أو بغير وعي[1].

بيد أنّ ما يحدد خصوصية هذه العناصر، هو طريقة اختيار مفرداتها، وصهرها في توليفة فنية خاصة وهذا ما نلاحظه بصورة فاشية في العديد من

(1) راجع تلك الدراسة التحليلية القيمة التي قام بها Allan Paivio عن العمليات النفسية في فهم الاستعارة:
Psychological Processes in the Comprehension of Metaphor, in Metaphor and Thought. ed. Andrew Ortony, Ibid. pp. 150-171.

New2.indd 190 3/7/15 11:56 AM

الصور الشعرية، عند الشاعر فهد العسكر، إذ إنّ عناصر صوره الشعرية تنطوي على أبعاد نفسية، وقد رأينا بعضًا منها في هذه الدراسة، ولعل أقربها إلينا تلك الصورة السابقة التي تجمع بين المجاز والتشبيه، حيث تكثف من عناصر الصورة، التي تجمع بين الحنان ومناغاة الأطفال، عن ذلك المنحى المفتقد عند الموصوف في الصورة.

ونلتقي بأنموذج آخر من «الصور المهدئة»، التي تحاول الذات المتكلمة من خلالها أن تقفز على واقعها باستجلاء الصورة الأخرى الغائبة المملوءة بعناصر الحياة، فتجعل من هذه الأخيرة واقعًا تخييلًا تبشر به بطريقة رمزية، تستمد عناصره التكوينية من تجدد الحياة في الطبيعة، سنة الله في خلقه، وبدا تنفصل الذات عن واقعها، لتبحث عن وعيها بذاتها، ليصبح الوعي حوارًا مع الآخر، وفق الرسالة الإبلاغية، التي تجعل من الشاعر قرين المبشر بالنبوءة:

طـلـعَ الـفـجـرُ غـنِّ يـا قـمـريَّـهْ
واطـربـي الـرُّوحَ بـالأغـانـي الشَّجـيّـهْ
واشـدُ يـا طـيـرُ بـالـغـصـونِ، وأيـقـظْ
بـأنـاشـيـدِكَ الـزُّهـورَ الـنَّـديّـه
مـلأ الـفـجـرُ أكـؤسَ الـورد راحًـا
لـك تُـزْري بـالـصَّـرفَـةِ الـبـابـلـيَّـه
فـإذا مـا اصْـطـبَـحْـتَ يـا طـيـرُ عبر
مـا رأى الـوردُ مـن رؤى سِـحـريَّـه
وتُـقـبـلْ وأنـتَ نـشـوانُ شـادٍ
قُـبـلاتِ الـنَّـسـائـمِ الـعِـطْـريّـه
هـا هـو الـصـبـحُ قـد تـبـدَّى تُحَـلِّـي
ثَـغْـرهُ الحُـلـو بَـسْـمَـةٌ وَرديَّـه

New2.indd 191 3/7/15 11:56 AM

وانْـظـر الـكـون كـيـفَ يـزْفُـل يـا طيـ

ـرُ بـتـلـك الـغـلائِـلِ الـعَسْجَديَّة[1]

تتجلى الرؤية الجديدة، لوعي الذات المتكلمة، في متغيرات الواقع الجديد، في سياق الإيمان بفاعلية الكلمة الإبلاغية، بوصفها أداة سحرية في قلب المفاهيم؛ لذا يأخذ المخاطب بعدًا أساسيًّا في عمليات الصياغة القولية، تحقق فيه الأخيرة وظيفتها الطلبية، جامعة في ذلك بين الشيء المقول، ومن يعنيه القول، على نحو يحقق رسالة الإبلاغ، هدف الخطاب الجوهري من عمليات الإبلاغ الطلبية المتتابعة، التي تعلن مفارقة الماضي المسكوت عنه، وبزوغ الحاضر الذي تتوالى تداعياته، ومن خلال مجلى هذا الأخير يتأكد حس المفارقة بين المسكوت والمعلن عنه.

تتحدد عمليات الإبلاغ في سياقات رمزية جامعة بين ثلاثة أطراف، متكلم، ومخاطب أنثى + ذكر، (قمرية + طير)، في سياق رمزي قوامه المرأة المرموز إليها «بالقمرية»، والشاعر المرموز إليه «بالطير»، ليصبح المتكلم أيضًا معنيًّا بصيغة الإبلاغ من منظور الشاعر القرين، وبذا يراوغ المتكلم بالوظيفة الطلبية على حساب الوظيفة التعبيرية للنص، بحكم فاعلية الوظيفة الطلبية في اختراق وعي المخاطب، وحفز قدراته على الاستقبال، مع اتكاء خاص على مخاطبة الجانب الهش في المخاطب، المهيأ نفسيًّا لاستقبال التغيير، ومن ثم كان اختيار تعبير «طلع الفجر» في سياق مخاطبة الأخرى الأنثى، ينم عن وعي بحساسية استقبال هذا التعبير عند متلقيه، إنه يؤذن بالتحول الجديد ؛ ولذا تأتي الجملة الطلبية لتعمق من حساسية جهاز الاستقبال عند المخاطبة، «غنّ يا قمريه»، «واطربي الروح بالأغاني الشجيه»، وتنطوي عملية الإبلاغ هذه، في سياق وظيفتها التعبيرية، على تحول المدلول إلى دال يشير إلى مدلول آخر يقع خارج الخطاب، ثم يعدل الخطاب عن مخاطبة

(1) عبدالله الأنصاري، المصدر السابق، 115.

New2.indd 192 3/7/15 11:56 AM

الأنثى إلى مخاطبة المذكر القرين، الذي يستحوذ بصورة لافتة على جميع وظائف التعبير الطلبي، في الجزء التالي من مقطع الخطاب، بذات التقنيات التعبيرية السابقة، وكأنّ هذا الأخير هو المعني أساسًا بحفريات الوعي الجديد لمتغيرات الواقع، المرموز إليه بالصبح قرين الوعي، ومن ثم كان المحيط الذي تتحرك في سياقاته أطر الإبلاغ الصياغي، هو الصبح في سياق الربيع، وتكاد تكون دلالة اللفظين واحدة، فالصبح بداية حياة جديدة، وكذا تكون بداية إطلالة الربيع، ومن هنا فإنّ التوق إلى حياة جديدة يبقى هاجسًا قويًّا يستحوذ على مشاعر المتكلم، فيحاول اختبار صدق واقعيته في إطار الصورة الإبلاغية، التي يلونها بمشاعره الخاصة، ولنتأمل تشكيل هذه الصورة التي يبدعها خياله، في لحظة تجليه، «ملأ الفجر أكؤوس الورد راحًا»، والصورة رغم جدتها، وبراعة تشكيلها جزء من العالم الخاص للمتكلم في رؤيته الشعورية، التي تتوق إلى معاقرة الخمر، ورؤيته لها منعكسة على صفحات الأشياء من حوله، إذ لا يرى في تفتح أكمام الورد في الصباح إلا كؤوسًا مترعة بالخمر، وليست أية خمر فحسب بل خمرًا خاصة «لك تزري بالصّرفة البالية» هكذا يريدها أن تكون، وهي بالغة الدلالة على ارتباطها الشديد بالرغبة الخاصة للمتكلم، يدعمها بصورة واضحة اقتران الجار بضمير الغائب «لك»، الذي ينصرف ظاهريًّا إلى الخارج ودلاليًّا إلى الداخل في إطار لعبة الرمز التي تسيطر على شبكة الخطاب.

ويتابع الخطاب شبكة الرصد التصويري لرؤية المخاطب الموصوف، في سياق اصطباحه بالخمر، من منظور الصوغ الإبلاغي الجامع بين وظيفتين تعبيريتين، الشرطية والطلبية، على نحو ترتبط فيه العلة بتحقق حصول معلولها، «فإذا ما اصْطَبَحْتَ يا طير عبر»، وطلب التعبير هنا جزء من إعادة إنتاج الوعي، لا من ذات المخاطب بل من خارجه، كوسيط مباشر لوعي الآخر، عن «ما رأى الورد من

New2.indd 193 3/7/15 11:56 AM

رؤى سحرية»، وعلى الرغم من أن الصورة تبدو كما لو أنها تشكل عالمها السحري الخاص بها، فإنّ دلالتها الرمزية تبقى حاضرة تفرض رؤيتها الخاصة الموسومة بالوصف «سحرية»، وهذا الوصف مكتنز الدلالة على يقينية الرؤية وتحققها، فالصفة في العادة لا تكون لشيء هلامي الوجود، وإنما تكون لشيء موجود تعمل على تثبيته، في سياق بنيته التعبيرية، وبتحقق الرؤية، أو الوعي، في الآخر، يمكن النظر إليه على أنه إنجاز للمتكلم في اتصال وعيه بالآخر، وتمايز هذا الأخير عنه حتى في طبيعة رؤيته (سحرية)، ولا يخفى ما تشي به الصورة من حالة انتشاء شعوري وعاطفي، تجعل المتكلم في مواجهة مع نفسه في سياق الرمز (الآخر القرين) أن يتقبل، وهو في حالة انتشائه بإنجازه «قبلات النسائم العطرية» لتصبح هذه الصورة المجازية دالة على مدلولها، لا تتجاوزه إلى غيره، بحكم خصوصية بنائها، التي تجعلها منغلقة على نفسها، في صورة رمزية شعورية أكثر منها صورة بصرية تخييلية، فعلاقتها بمرموزها لا تخضع لمقتضيات الواقع بقدر ما تخضع لمقتضيات المنحى النفسي، الذي يريد الانتشاء بإنجازه، من خلال تقدير الآخرين لرسالته الإبلاغية، بوصفه رسول الوعي الجديد.

وتتقاطع مستويات القول مع إمكانات الواقع حين يصبح الأخير هو العلامة على الفعل وليس مستويات الصّوغ الإبلاغي، التي تبقى محصورة في نطاق القول، والصورة التخييلية. ها هو الواقع يعلن عن نفسه، «قد تبدى تحلّى ثغره الحلو بسمة وردية»، إذ لم يعد الأمر خيالًا أو وهمًا تصويريًّا بل حقيقة عملية ألبست خيالًا شعريًّا، لتمارس دورها في دغدغة الشعور النفسي للمتكلم وهو يرى إنجاز رسالته الإبلاغية وقد تحقق، لكنّ عنصر الشك، الذي يتحرك في عالم اللاوعي، لا يلبث أن يطفو على سطح الوعي بحثًا عن دليل من خارج الذات المتكلمة، لتثبيت واقعية الرؤية الخارجية، وهنا تتحول الذات إلى الرمز (القرين)، لعله يؤكد صدق

New2.indd 194 3/7/15 11:56 AM

واقعية رؤيتها، في سياق جملة الطلب، المنصرفة إلى الأمر، «وانظر الكون كيف يرفل يا طير بتلك الغلائل العسجدية»، وبقدر ما يتوجه القول نحو المخاطب، فإنه يتوجه في الوقت ذاته إلى الصورة المفعمة بالحياة، حيث لا مجال لمراوغة الرؤية، فها هو الكون يعيش أنوارها في تيه وزهو وخيلاء، وبذا تحقق جملة الطلب وظيفة مزدوجة، في بث وتثبيت حقيقة الإبلاغ، في المكان والزمان والإنسان. وهكذا يصبح الصبح في سياقات الإبلاغ قرين الوعي، الذي يتجذر في الأشياء، شيئًا فشيئًا حتى يبلغ تمامه، ولا ريب أن في انتصار الوعي انتصارًا للحياة نفسها، تلك الحياة التي تعرفها الطيور والأزهار والأشجار مع مقدم الربيع، من غير إبلاغ في حين إن الإنسان قد لا يعرف حتى الفصل الذي يعيشه من بين فصول السنة[1].

****

(1)Archibald Macleish, Ibid. 59.

New2.indd 195 3/7/15 11:56 AM

الفصل الثالث

تجليات الواقع في التجربة الشعرية

عند عبدالله زكريا الأنصاري

New3.indd 197 3/7/15 11:57 AM

تجليات الواقع في التجربة الشعرية[1]
عند عبدالله زكريا الأنصاري[2]
2006 - 1922

وما الشِّعرُ إلاّ غناءُ الحياةِ
نَنام ونصحو على ذكرهِ
فطورًا نراهُ عزيزَ المنالِ
وطورًا يُهدْهِدُ من كبرهِ
يسحُّ كما الغيث إمّا همى
ويجرف كالسَّيلِ في هدره

الأنصاري

1 - مفتتح:

يمثل الأستاذ الشاعر عبدالله زكريا الأنصاري 1922 – 2006 ظاهرة ثقافية متعددة النوافذ، تطل على مختلف تيارات الثقافة العربية المعاصرة، وله في هذا

(1) سبق نشر هذه الدراسة ضمن سلسلة منارات كويتية – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – العدد 30 – الكويت 2014.

(2) ولد الشاعر عبدالله زكريا الأنصاري في مدينة الكويت عام 1921، أو عام 1922، وظاهرة الاختلاف في المولد تكاد تكون عامة في جيل الشاعر لغياب السجلات الرسمية في هذا الشأن.
تعود أسرته إلى قبيلة الخزرج المعروفة بالمدينة المنورة، هاجرت أسرته من عُمان إلى الكويت في العقد الأول من القرن الماضي، واستقرت في الحي الشرقي من مدينة الكويت، تلقى الشاعر تعليمه، على النمط الذي كان سائرًا في مجتمعه من الكتاتيب، التي تهتم بحفظ القرآن، وتعلم أصول الكتابة والحساب، ثم أتيحت له فيما بعد الدراسة بالمدرسة المباركية، التي كانت في ذلك الوقت تنتهج في تدريس طلابها مناهج حديثة.
شغل الأنصاري في حياته مناصب متعددة ثقافية وغير ثقافية فمن مشرف مالي في بيت الكويت، في القاهرة عام 1960، إلى وزير مفوض، وسفير، إلى غير ذلك من المهام الرسمية الأخرى فضلاً عن رئاسته من قبل لمجلة البعثة الكويتية بمصر، عام 1950، ثم رئاسته لمجلة البيان، الصادرة عن رابطة الأدباء في الكويت عام 1968، وإلى جانب هذه المهام الجسيمة التي اضطلع بها فإن القلم لم يفارق بنانه، إذ غطت كتاباته الثقافية المختلفة قطاعًا واسعًا من صحافة عصره حتى وفاته في 19 مايو 2006.
راجع في هذا، ليلى صالح، أدباء وأديبات الكويت، سلسلة رابطة الأدباء في الكويت، 1996 ص 48، وسهام الفريح، مرايا الذات، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 2003، ص 7 وما بعدها، وسليمان الشطي، الشعر في الكويت، دار العروبة، الكويت، 2007، 94 وما بعدها، وعبدالله القتم، مراحل التطور الثقافي في الكويت، دار العروبة، الكويت 2012 ص 289 وما بعدها.

New3.indd 199 3/7/15 2:06 PM

الجانب إسهامات متعددة، بلغت أحد عشر عملاً منشورًا (باستثناء الشعر) ما بين أعوام 1956-1983، أدار فيها حوارات بالغة التعقيد، فأنت تراه حينًا ناقدًا متميزًا يجمع بين عمق الرؤية، وجماليات التفسير النقدي حين يتعرض لشعر فهد العسكر أو صقر الشبيب، وله الفضل الأول في إثارة الكثير من القضايا الإشكالية والنقدية حول شعر هذين الشاعرين المثيرين للجدل، في مسيرة الشعر الكويتي، وأنت تراه حينًا آخر مفكرًا، من طراز مختلف، تتملكه رغبة الحوار والبحث عن الحقيقة الغائبة، فلا يجد معه إلاّ ذاته، فيدخل معها في حوارات عميقة، على نحو ما نعرف من كتابه «حوار المفكرين» الذي يعد متميزًا في هذا الجانب.

إذ لا نكاد نعثر على هذا النوع من الحوار الذاتي إلاّ عند أولئك الذين بلغت بهم الحيرة الفكرية من واقعهم مبلغًا فاض على ذواتهم، ويدخل في هذا الجانب أيضًا كتابه الآخر «حوار في مجتمع صغير»، الذي يأخذ فيه طابع الحوار أبعادًا سياسية واجتماعية على لسان الآخر، الذي يحتل مركز الصدارة في إدارة هذا النمط من الحوار، الذي تشغل قضاياه إشكالية الحياة اليومية للإنسان المعاصر، ولعل هذا التخفي وراء الآخر في إدارة مثل هذا الحوار يعطي الكاتب مساحة واسعة من الحرية في إبداء الرأي، والاعتراض، بل والسخط والغضب، إذا استدعى الأمر ذلك، وهو ما لا تحققه الكتابة المباشرة، التي قد تقع تحت طائلة قانون الكتابة وحرية الرأي.

وليس هذا فحسب بل رزق الأنصاري بصيرة ثاقبة في فهم حركة الشعر العربي القديم، وقضاياه وتياراته المختلفة، فآراؤه في أبي العلاء المعري، والمتنبي الذي يراه شاعرًا حداثيًّا بالمفهوم التراثي للحداثة، وغيرهما من الشعراء الآخرين، تكشف عن عمق ثقافته ورفاهة حسه، ونفاذ بصيرته، فيما يعرض له من قضايا وإشكاليات فنية بالغة التعقيد، كحديثه عن «الشعر والتقدمية»[1] الذي يثير إشكاليات الحداثة

(1) عبدالله الأنصاري، مع الشعراء في جدهم وعبثهم، الكويت، 1981 ص 114.

New3.indd 200 3/7/15 11:57 AM

الشعرية، التي قلبت مفاهيم الشعر العربي، ودخلت في صراعات فنية وفكرية، لازالت آثارها باقية إلى اليوم في حياتنا الثقافية، وهو من هذا الجانب يرفضها، ولا يتعاطف معها، فالتقدمية عنده «ليست بالمحاكاة ولا بالتفكير السِّيئ»[1]، هكذا ينظر إليها الأنصاري، فكرة سيئة، ومحاكاة للآخر؛ لذا نراه يوجه إليها سهام نقده فيقول: «فهل من التقدمية في شيء أن تسلك سلوكًا يخالف قومك وسلوك مجتمعك في الحياة ؟»[2].

ومن اللافت للنظر أنّ الأنصاري لا يدير ظهره للحداثة الشعرية، وهو يرى ضجيجها قد ملأ الحياة الثقافية من حوله، بل يخضعها للمسائلة والاحتجاج، «ما معنى الحداثة في الشعر؟ هل معنى الحداثة في الشعر هو إحداث أشياء تختلف عن المألوف، وإن كانت غير مرتبطة بقاعدة أو نظام ؟ أو أن معنى الحداثة هو الحداثة في المعاني، والإبداع فيها والسمو بها؟»[3].

أسئلة مشروعة من حق أي شاعر يمارس الشعر أن يطرح مثل هذا التساؤلات وبخاصة ما يتعلق منها بمصطلح الحداثة، ذلك المصطلح، الذي أصبح يطلق اليوم على أنماط وأشكال من القصائد المعاصرة التي خرجت عن سطوة القصيدة العمودية، وأصبحت تمثل ظاهرة مقلقة للمحافظين على الموروث الشعري، لكنّ الأنصاري لا يترك القارئ نهبًا للحيرة والقلق، بل يسارع إلى تعريف الحداثة بقوله: «والحداثة في الشعر هي الغوص على المعاني، والإتيان بكل حديث جديد، يطرب السامع ويهز القارئ، ويحرك المشاعر، وتتجاوب معه النفوس»[4].

ولاشك أن مفاهيم الحداثة عند الأنصاري تستمد جذورها من التراث العربي وهي بلا شك تخالف تمامًا المفاهيم التي تطرحها القصيدة الحداثية، ومع اضطراب

---

(1) المصدر السابق، 114.
(2) المصدر السابق نفسه.
(3) عبدالله الأنصاري، الشعر العربي بين العامية والفصحى، الكويت 1973، ص 73.
(4) المصدر نفسه، 81.

New3.indd 201 3/7/15 11:57 AM

المصطلح واختلاف تأويلاته في الثقافة العربية المعاصرة فإنه يمكن حصره في أربعة عناصر رئيسة، وهي الشعر، والشكل الشعري، واللغة، والشاعر، وإن شعرية القصيدة تكمن في بنيتها وليس في وظيفتها، والشاعر فارس النص ومبدعه[1].

ومع هذا الموقف الرافض للحداثة من منظور الآخر المختلف عن مفهومها عند الأنصاري فإن ذلك لم يمنعه من أن يقرأ ويتابع ما ينشره هؤلاء المحدثون من شعر فيقول: «إننا نقرأ لكثير من الشعراء المحدثين، لكننا لا نتجاوب مع شعرهم هذا، ولا يحركنا، ولا يثير فينا أي إحساس، ونقرأ للبعض الآخر فإذا بشعرهم يؤثر فينا تأثيرًا بالغًا ويحركنا ونطرب له، ونتغنى به. نحن لا ندعو الشاعر بأن يلتزم قافية واحدة في القصيدة الواحدة، بل لا ندعوه أيضًا أن يلتزم بوزن واحد في قصيدته الواحدة، لكننا لا نريده أن يتحرر منهما معًا، لا وزن ولا قافية»[2].

وقد نفهم من هذا النص أنّ الأنصاري يرفض الشعر الحداثي المتحرر من الوزن والقافية، أو ما يسمى بالشعر الحر، أو الشعر المرسل، أمّا شعر التفعيلة فيبدو أنه لا اعتراض عنده عليه، إلاّ في حدود ضيقة كأن يفتقد هذا الشعر عنده حرارة الشعر، وروعة الأسلوب، وجمال المعنى، والحس الموسيقي،[3]. وهذه في رأيي قضايا خلافية، لا تخضع لمعيار دقيق يمكن الاحتكام إليه أو الاهتداء به على الأقل، ومع تعدد أفكاره، ورؤاه لمفاهيم الشعر الحداثي، فإنه لم يمارس ذلك شعرًا على الإطلاق بل ظل شعره بعيدًا عن ذلك ملتزمًا بتقاليد وأصالة القصيدة العمودية.

---

(1) راجع عبدالله أحمد المهنا، الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، دولة الكويت، العدد الثالث، المجلد التاسع عشر، أكتوبر – ديسمبر 1988، ص 25. وانظر أيضًا جابر عصفور، معنى الحداثة في الشعر المعاصر، مجلة فصول، العدد الرابع يوليو – سبتمبر 1984، ص 43.

(2) عبدالله الأنصاري، الشعر العربي، 75.

(3) المصدر السابق نفسه 88.

New3.indd 202 3/7/15 11:57 AM

إن المرجعية الثقافية عند الأديب والكاتب والشاعر عبدالله زكريا الأنصاري واسعة وشائقة، ومثيرة للجدل بما تحمله من قضايا فكرية، وإنسانية، وسياسية، واجتماعية، لا يمكن الإحاطة بأبعادها وبواعثها في مساحة محدودة من هذه الدراسة المخصصة لمعالجة أبعاد التجربة الشعرية، بكل أطيافها التنظيرية منها، والتطبيقية على حد سواء، لغيابها تمامًا عن المشهد النقدي طول حياة الشاعر، إذ لا نكاد نعثر على أية دراسة نقدية جادة تعرضت للشعرية عند الأنصاري، أو حاولت أن تقترب من مفاهيمه أو تجربته الشعرية بالمعنى الذي يربطها بحركة النقد المعاصر لفن الشعر.

عرف الأنصاري منذ بداية أربعينيات القرن الماضي بممارسة الشعر، إذ تعود أقدم القصائد عنده «من وحي الحزن» إلى عام 1943، وله قصائد كثيرة في هذه الفترة المبكرة من حياته الشعرية لعل من أبرزها قصيدته «أيها البلبل»، التي نظمها عام 1946، ونشرتها له جريدة لواء الاستقلال البغدادية في العام نفسه، ومثلها في ذلك قصيدته الأخرى التي نظمها أيضًا في العام نفسه، «مات الذي جعل الطهارة رمزه»، يرثي بها صديقه الأستاذ عبدالملك الصالح، ناظر المدرسة القبلية، الذي كان موته المفاجئ صدمة قوية لمشاعر الشاعر؛ ولذا تعد هذه القصيدة في رأيي من أروع ما قال الأنصاري من شعر في فن الرثاء، وكم للأنصاري من روائع في الرثاء تعبر عن وفائه ومحبته الصادقة للراحلين من رفاقه، تساعده في ذلك موهبة شعرية متفجرة، ولغة تتدافع مصوغاتها التعبيرية بصور وأنماط متناغمة من الإبداع الشعري.

وبقيت مسيرة التجربة الشعرية عند الأنصاري حاضرة تفرض وجودها عليه إبداعًا فوق إبداع، حتى أصبحت المجلات الثقافية، والصحف اليومية تتلقف إنتاجه الشعري، داخل الوطن وخارجه، سواء قبل أو بعد انشغاله بالكتابات الأدبية

New3.indd 203 3/7/15 11:57 AM

والنقدية والفكرية، ومع أنّ هذه الممارسات الكتابية استغرقت وقتًا طويلاً من حياته الأدبية، فإن نبض الشعر عنده لم يتوقف، وإن مارس الشعر معه لعبة الهجر والتمنع، وهو ما سنعود إليه لاحقًا لنعرف كيف تعامل الشاعر مع هذه الظاهرة الطبيعية من مكر الشعر وغواياته.

وقد كان يفترض في هذه الممارسة الشعرية الطويلة أن تضع صاحبها في المقدمة من أقطاب جيله من الشعراء، فهو ليس دونهم إبداعًا وتفوقًا، سواء في لغته الشعرية أو أدواته الفنية، بل إن نفسه الشعري يكاد يفوق الكثيرين من شعراء جيله على المستويين الإقليمي والعربي، غير أن إصرار الشاعر، وتمنعه عن إصدار ديوانه، رغم إلحاح محبيه عليه، وهم كثر، حال دون أن يتصدر شعره المشهد النقدي طوال حياته المديدة، حتى جاءت اللحظة الحاسمة، قبيل وفاته بسنوات قليلة، وذلك حينما اقتنع بضرورة جمع شعره قبل رحيله، فدفع ما توافر لديه من قصائد شعره إلى الدكتورة سهام الفريح، التي كانت تلح عليه منذ فترة بضرورة إصدار ديوانه، فنشرت كل ما توفر لها من شعر الشاعر، في مجلد كبير، أطلقت عليه اسم «مرايا الذات»، ثم أتبعت ذلك بدراسة عامة، عن شعر الشاعر وشعره، تناولت فيها مجمل القضايا التي أثارها الشاعر في شعره.

وبعد بضع سنوات من رحيل الشاعر اكتشفت أسرته ومحبوا شعره قصائد له منشورة، وغير منشورة، لم تتضمنها النسخة الأولى من الديوان، مما حدا بأسرته إلى دفع كل ما توفر لديها من وثائق وأوراق تتعلق بشعره إلى مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، التي رحبت بالفكرة وألفت لجنة من أهل الاختصاص لدراسة أبعاد هذا الموضوع وتداعياته، فانتهت اللجنة إلى اقتراح إعادة نشر الديوان متضمنًا جميع النصوص الشعرية التي لم تتضمنها النسخة الأولى من الديوان، المسمى «مرايا الذات»، فتم لها ذلك ونشر الديوان، بإخراج

New3.indd 204 3/7/15 11:57 AM

جديد، عام 2012، على هامش مهرجان «ربيع الشعر»، الذي تنظمه مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، كل عام للاحتفاء بشعراء بارزين رحلوا عن عالمنا، وكان شاعرنا الأنصاري أحد هؤلاء الشعراء الذين احتفت بهم المؤسسة المذكورة في هذا المهرجان عام 2012 مع الشاعر التونسي محيي الدين خريف.

2 – الشاعر والموقف من الشعر:

يأتي عنوان هذه الدراسة «تجليات الواقع في التجربة الشعرية عند الأنصاري» استجابة تلقائية لطبيعة الموضوعات التي عالجها الأنصاري في شعره، وهي موضوعات مثيرة للجدل، وصادمة في بعض الأحيان لقناعات الشاعر وقيمه الخاصة، سواء تعلق الأمر منها بقضايا الثقافة والشعر، أو بقضايا الوطن والسياسة والمجتمع، أو بقضايا الذات الشاعرة وعلاقاتها بالآخر سلبًا أو إيجابًا، مما شكل في نهاية المطاف تقاطعات بين الاتجاهين الواقعي، والرومانسي في التعامل مع الحدث الشعري، فحين يفشل الأول، لا يصاب الشاعر بالإحباط واليأس، بل يلجأ إلى الخيار الثاني كملاذ آمن، يستشفي به من أحزانه، ويداوي في فيئه إحباطاته وجراحه.

وهذا التعامل المزدوج بين هذين البعدين، أكسب التجربة الشعرية عند الأنصاري سمات فارقة جعلت الشاعر جزءًا فاعلاً في شبكة الخطاب الشعري، بوصفه أحد عناصره الرئيسة المحركة لديناميكية أحداث النص، وهذا أكثر ما يكون في الموضوعات الشعرية المثيرة للجدل والتنازع، وما أكثرها في التجربة الشعرية عند الأنصاري، ولعل من أبرزها وأهمها حواراته مع الشعر، وله في هذا الجانب أربع عشرة قصيدة، وكأنه بهذا يحاكي شعراء عصره الذين عمدوا إلى تسجيل حكاياتهم وتجاربهم، وإخفاقاتهم، ونجاحاتهم، مع كتابة القصيدة من أمثال نازك الملائكة، وصلاح عبدالصبور، وأحمد عبدالمعطي حجازي، ونزار قباني، وعبدالوهاب البياتي، وفدوى طوقان وغيرهم كثير، غير أن الفارق النوعي

New3.indd 205 3/7/15 11:57 AM

بينه وبينهم أنهم دونوا تجاربهم هذه في الغالب في أعمال نثرية خاصة[1] أمّا الشاعر الأنصاري فقد آثر أن يسجل تجاربه الخاصة، في هذا الشأن، من خلال الشعر نفسه، أمّا آراؤه العامة في الشعر وقضايا التجديد واللغة إلى غير ذلك من المسائل الخلافية فهي موجودة في كتاباته الصحفية المختلفة، تعكس مفاهيمه ورؤاه الخاصة بفن الشعر[2].

كثيرًا ما يتعرض الشعراء إلى الصمت الشعري، حتى يظن الشاعر أن موهبته الشعرية قد وهنت وشاخت أو قد ماتت، وفجأة نراه ينفجر شعرًا، بصورة مفاجئة، وقد سجل لنا الشعراء المعاصرون كثيرًا من هذه المواقف الغريبة، ليأكدوا لنا أنّ موهبة الشعر الحق طاقة خفية غير محكومة بقوانين أفعل أو لا أفعل، وقد مر الشاعر الأنصاري بظاهرة الصمت الشعري، وقد سجل لنا موقفه هذا في قصيدة طويلة، في سياق حواري يكشف عن قدرة الشاعر على إشاعة حركة الحياة في إبداعه الشعري:

جـــاءتْ عـلـى مـهـلٍ لـتـنـشـدني
وتـســـرّنـي طـــورًا وتحـزنـنـي
وتـــروحُ فـــي المـاضـي مـنـقـبـةً
فـتـجـيءُ فـــي مـهـلٍ تـذكـرنـي
ثـم انـثَـنَـتْ تـشـدو ومـا فَـتِـئَـتْ
فـي الـشِّـعْـرِ تشجـيـنـي وتـطـربـنـي
وتـقـــولُ لـي والـقـلـب مـضـطـربٌ
هـل تـيَّـمـتـكَ الـغـيـــدُ بـالـفـتن

(1) راجع صلاح عبدالصبور، حياتي في الشعر، دار اقرأ، القاهرة 1981، وأحمد عبدالمعطي حجازي، الشعر رفيقي، دار المريخ الرياض 1988. ونزار قباني، قصتي مع الشعر، منشورات قباني، بيروت، 1973، خالد سعود الزيد، تجربتي مع الشعر، الأعمال الكاملة، الكويت 2005.

(2) راجع عبدالله الأنصاري، الشعر العربي، 46–112، مع الشعراء، الكويت، 1981، 113 وما بعدها من صفحات.

New3.indd 206 3/7/15 11:57 AM

أم شـــاب قـلـبـك والـهـــوى تَـعِـبٌ
فـــغـــدوتَ بـــين الـشَّـــــك والإحـــن
أم أسـكـتـتـك فـلـم تـعُـــــد غـــردًا
مـحـن الحـيـــاة وسَـــــوّرة الـشَّـجـن
أم صِـــــرْتَ طـيـــــرًا هـائـمًـا قـلـقًـا
فـــي غـــيـــر مـــــا روض ولا فـنن
أم راعـــك الـــدَّهـــر الخـــؤون تـرى
فـركـبـت حـــدّ المـركـب الخَـــشِـــن[1]

تتوجه كل الإحالات اللفظية للخطاب إلى مؤنث غائب حاضر، يأخذ بعدًا مركزيًّا في شبكة أنسجة الخطاب، وسواء أكان هذا «المؤنث يأتي رد فعل على تلك القصيدة التي تلقاها الشاعر من صديق يلومه فيها على بياته الشعري، أم ربة الشعر لحظة الإلهام، أو لحظة كتابة القصيدة، فإن كل ذلك لا يهم كثيرًا، وإنما المهم في هذا أسلوب كسر حاجز الصمت، الذي يتم في هذا السياق، من التعامل اللفظي لزمن الفعل، المهيمن على أنساق الخطاب، وهذه الهيمنة التعبيرية لزمن الفعل، هي التي تمنح العمل الفني وحدته ونظامه، وهي في الوقت نفسه ترفع من درجة درامية الحدث في السياق السردي للخطاب، على نحو يجسد بأبعاد مختلفة محفزات كسر حاجز الصمت، الذي يتجسد في أبعاد تعبيرية مختلفة يحكمها التضاد، الذي يسود هذا المقطع من النص في حركته الدرامية.

تســـرني X تحزنني
تـــــروح X فتجيء
تُشجيني X تُطربني

(1) عبدالله الأنصاري، الديوان، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت 2012، ص 316 وما بعدها.

New3.indd 207 3/7/15 11:57 AM

يتحرك فعل الأنثى في هذا المقطع من النص بحرية تامة متلاعبًا بمشاعر الذات المتكلمة، التي تستجيب لحركته وتتفاعل معها، إلى درجة الفعل ونقيضه، تسرني، وتحزنني، تشجيني وتطربني، وهذا التنميط الشعري لوصف المشاعر يومئ بالاستجابة الشعورية لفعل الآخر، الذي يوصف في أكثر من موقف بأنه يتحرك على «مهل»، ولعل وصف فعل التحرك على هذا النحو، يشعر بثقة الفاعل بفعله، وقوة تأثيره، على الطرف الآخر، وهو ما تؤكده أنساق التعبير المعبر عنها بأفعال التضاد، التي أشير إليها قبل قليل.

ولا تقف الأنثى المتحدثة في الخطاب عند حدود القول والفعل، في مخاطبة الآخر، بل تلجأ في نهاية المطاف إلى طرح الأسئلة، لاستكشاف سر صمت المخاطب عن القول الشعري، وهي أسئلة ذات طبيعة استفزازية، بحكم ارتباطها بالمزاج النفسي للمخاطب، مما يشعر بالألفة بين الاثنين، على نحو يلقى الحدود النفسية بينهما؛ لذا لا تتحرج هذه الأنثى المتكلمة من أن تطرح عليه سؤالاً مفزّاً ومثيرًا معًا «هل تيّمتكَ الغيد بالفتن؟» وحري بهذا السؤال، أن يفجر صمت الشاعر على الفور، وبخاصة أن عالم الغيد، في حياة الشاعر، رحب وواسع، كما سنرى ذلك فيما بعد، وكأنها بهذا قد لامست وترًا حساسًا عند الشاعر بيد أنها لم تمنحه الفرصة للرد بل سارعت تمطره بأربعة أسئلة أخرى، عطفًا على السؤال الأول، لا تقل حساسية عن هذا الأخير، بيد أنّ الثاني يتوازى، مع الأول، في الإفراط في الحساسية، وهو قولها: «أم شاب قلبك والهوى تعب»؟، ومع أن هذين السؤالين، وحدهما، كفيلان بتحريك لسان الشاعر، لكنّ صبره عليها، دفعها إلى المزيد من الأسئلة، وطرح كل الاحتمالات الممكنة لتفسير صمت الشاعر، حتى تصل إلى التماس مع موهبة الشعر عند الشاعر فتقول:

أو مـا تـثـيـرك فـــي مـفـاتـنـهـا

أو لـسـت فـي الإنـشـاد بـالـقـمـنِ؟

New3.indd 208 3/7/15 11:57 AM

شـــعـــرًا مـنـغَّـمـــــــــةً مـــــردَّدةً
أصـــــداؤه فـــي الـسَّـهـل والحـــــزنِ
شـعـــرًا لـــه الأمـــــواتُ لـــو سـمـعـت
أنـغـامَـــــهُ هـــــبّـت مـــن الـكـفـن
يـــغـــري الـــعـــذارى فـــــي تـدلّـلـهـا
فـتـتـيـه فـــي أجـســـــامـهـا الـلّـدن
قـد كـنـتَ مـثْـلَ الـطَّـيـرِ تـنـشـــدنـا
وتـطـيـر مـــن غـصـن إلـــى غـصـن
تـــشـــدو بـشـــــعـر مـلـــــؤه نـغـم
يـسـري كـمـا الـصَّـهـبـاء فـي الـبـدن
ويـــهـــزُّ كـــل خَـــــــــلٍ فـيـطـربُـهُ
ويـثـيـرُ كـــلَّ شِـــج، وكـــلَّ ضني[1]

هنا يتعقد الموقف، ويصبح أكثر حرجًا، لصمت الشاعر، فالموقف يتعرض إلى أعز وأسمى ما يملكه الشاعر، وهو موهبة نظم الشعر، ومن ثم تتحول ملفوظات القول في النص الشعري، إلى ملفوظات دلالية ذات مغزى إشاري، لدفع موهبة الشعر، إلى التفاعل مع موضوعات الاتهامات السابقة، بالعجز أو الشيخوخة، وهذا لا يستقيم مع مرجعية هذه الموهبة الشعرية وتاريخها الطويل مع نظم الشعر.

وتنجح متواليات القول في هذا النص الشعري في الجمع، بصورة متجانسة بين موهبة القول عنده، وبين طبيعة هذا القول، على نحو تبادلي، يحرك هذه الموهبة التي ران عليها السبات، حتى نالتها الظنون والاتهامات، على نحو ما سبق من مفردات القول الشعري، وبذا تكون هذه الأنثى المتكلمة قد استنزفت مفردات القول في مساءلة الشاعر عن صمته الشعري.

(1) المصدر السابق، ص 318 وما بعدها.

New3.indd 209 3/7/15 11:57 AM

ومهما يكن من أمر فإنّ هذه القراءة الشعرية، سواء كانت قراءة الشاعر لنفسه أو لواقعه متجسدًا في صورة هذه الأنثى، التي تجمع بين حديث الشاعر عنها وحديثها عن الشاعر في الخطاب، أو هي قراءة واقعية من الآخر المتخفي وراء هذه الأنثى المتحدثة، فإن ذلك لا يغير من الأمر شيئًا على الإطلاق، إذ الموضوع هو تنشيط هذه الموهبة الشعرية وإعادتها إلى مسارها الصحيح، وقد نجحت هذه الأنثى في محاجتها القولية، إذ سرعان ما نرى الشاعر، بعد هذا المقطع الشعري مباشرة يقول:

فـأجـبـتـهـا والـنَّـفـس تـائـهـةٌ
والـفـكـر فـيـهـا لـيـس يسعفـنـي
وعـرائـسُ الإلـهـام هـائـمـةٌ
فـي الحُـلـمْ، والأوهـامُ تـزعـجـنـي
وتـطـلُّ أشـبـاحٌ وأخـيـلـةٌ
مـن كُـوَّةِ المـاضـي فـتـذهـلـنـي
ورؤى تَمـرُّ بـخـاطـري تـبـعًـا
«مـا شـاب قـلـبـي لا ولـم يَـهُـن»
لـكـن رأيـتُ الـدَّهـرَ مـضـطـربًـا
كـالـمـوج إذ تجـري بـه سُـفـنـي
فـأشـقّ فـيـهـا كـل عـاتـيـة
وأقـودهـا والـرِّيـحُ تـدفـعـنـي
فـتـسـيـرُ والأمـواجُ صـاخـبـةٌ
وتـكـادُ تـودي بـي وتـغـرقـنـي
فـأغـض لا قـول ولا كـلـم
ويـخـونـنـي شـدوي ويـهـجـرنـي

New3.indd 210 3/7/15 11:57 AM

وأظـــلُّ فـــي صـمـــتٍ وفـــي قـلـــقٍ
حـتـى كـــان الـصَّـمْـتُ مـن سنني[1]

وتمضي الذات المتكلمة على هذا النحو في تقديم المبررات والمسوغات التي فرضت على الشاعر الصمت الشعري لتكشف لنا أن الصمت ليس من طبع الشاعر، ولكنّ الأحداث الجسام التي عانى الشاعر من ويلاتها نفسيًّا وعقليًّا فرضت عليه الصمت، حتى بدا الصمت، كما لو كان طبعًا في الشاعر. وقد يُعتقد أن مسوغات الشاعر، قد تكون منطقية في بعض المواقف حين يكون الصمت أبلغ من الكلام، لكنّ الأمر مع الفن، أو الشعر على وجه التحديد، مختلف تمامًا، إذ لا يسأل فيه عن حقيقة القول أو عدمه، بل يسأل فيه عن الكيفية الفنية، التي استوعبت الموقف الشعري، حتى بدت في سياق السرد الحكائي، الذي يستهل بعبارة «فأجبتها والنفس تائهة»،!، أمرًا غير ممكن الحدوث.

وبهذه الوسيلة التعبيرية، لم يستطع الشاعر أن يتجاوز حدود المشاعر والرؤى الشخصية، التي فرضت عليه وجودها بقوة في هذا المقطع من القصيدة، حتى بدت القصيدة كلها في كلا الاتجاهين، التعبيري والتصويري، مشهدًا نمطيًّا لفيض المشاعر الخاصة، التي في سياقاتها تعيد الذات إنتاج نفسها، والعالم من حولها، من جديد، على نحو يحقق، أو يرضي فضول هذه الأنثى المتسائلة عن صمته.

وحين نتأمل ملفوظات القول الصوغية، تواجهنا إشكالات الوعي بالنفس لحظة السرد الشعري، «فالنفس تائهة»، «والفكر لا يسعفني»، إلى آخر الأوصاف المثيرة من أوهام، وأشباح، وأخيلة، إلى غير ذلك من الكلمات التي تلفتك إلى نفسها قبل أن تلفتك إلى دلالاتها، فضلاً عن أن علاقاتها بالنص علاقة محايثة، إذ تبقى دلالتها على ما هي عليه، حتى قبل أن ينتظم وجودها في أبنية النص الشعري، مما

(1) المصدر السابق، ص 319.

New3.indd 211 3/7/15 11:57 AM

يشير إلى أن اختيار هذه الألفاظ لم يكن عشوائيًّا، بل ينم عن حذق وبصر عميق بدلالات الألفاظ، التي تؤكد شعرية القصيدة من جهة، ووظيفتها الفنية والدلالية من جهة أخرى.

وبهذه الأوصاف الغريبة، التي تتلبس الشاعر، تتعطل طاقة الشعر عنده، ويصبح الصمت هو اللغة الأخرى المسكوت عنها، «حتى كأن الصمت من سنني»، وليست هذه الحالة إلاّ دلالة، على أن إرادة قول الشعر، أو الكتابة، كما يقول جاك دريدا Jacquse Derrida،: لا تفهم على أنها نزعة إرادية، بل على أنها توقظ معنى إرادة الإرادة[1]، وهذا لا يتحقق إلاّ بعد حفز هذه الإرادة على درء اتهام الصمت، أو عدم المبالاة بما يحدث، من أحداث جسام، لكن الوعي بالإرادة، وبتداعيات الواقع من حول الذات، يبقى هو الحضور الأكبر، في أنسجة القصيدة، الذي يتشكل في مستويات دلالية مختلفة.

إن جمالية هذا المقطع من القصيدة تكمن في حضور السارد في أنسجة النص، بصورة مطلقة، ومع أن نظريات النقد المعاصر تفرق بصورة حاسمة بين «الأنا الشاعرة»، و«الذات المتكلمة في الخطاب»، بيد أنّ الأمر ليس على إطلاقه كما يبدو في هذا النص الشعري، على الأقل، فالأنا الشاعرة كانت في بؤرة الاتهام بالتقصير والعجز، ومن ثم كان عليها دحض هذا الاتهام بصورة مباشرة، مما أتاح تراجع الفروق بين أنا الشاعر، وأنا الخطاب، حتى بات فهم الأنا الأولى مرتبط أشد الارتباط بالذات المتحدثة في الخطاب؛ ولذا يقول تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov، في تعليقه على طبيعة عمل هاتين «الأناتين»، في سجلات الكلام، أنه من الخطأ الجسيم أن نفصل بين هاتين «الأناتين» بصورة حاسمة، هذا

(1) Jacques Derrida, Writing and Difference Trans. Alan Bass , Chicago University Press, Chicago 1978,p.13.

New3.indd 212 3/7/15 11:57 AM

في الشعر على الأقل، أمّا في القصة والرواية، فالأمر مختلف، إذ من الطبيعي أن يكون السارد الروائي مختلف تمامًا عن الكاتب الضمني، لاعتبارات فنية عديدة تقتضيها أصول كتابة القصة أو الرواية[1].

وحفلت التجربة الشعرية عند الأنصاري بموضوعات مثيرة للجدل تتعلق بمفاهيم الشعر، والتجديد، وإشكاليات الحداثة الشعرية، إلى غير ذلك من القضايا والموضوعات، المتعلقة بهذا الشأن، التي شغلت الأوساط الثقافية في فترة الستينيات وما قبلها من القرن الماضي، في مصر وغيرها، وكان الأنصاري بحكم عمله في مصر قريبًا من مشاهد الصراع الذي نشب بين دعاة الحداثة الشعرية، ممثلين بمجلة شعر، والمحافظين، ممثلين بلجنة الشعر بالمجلس الأعلى، برئاسة محمود عباس العقاد، وكان وقتها حدثًا ثقافيًّا، انقسم فيها النقاد والشعراء إلى فريقين، كل يدافع عن وجهة نظره، فدعاة التجديد يرون أن طبيعة العصر والحياة توجب التجديد، وأن الشكل الشعري، واللغة الشعرية لا تفرضهما التقاليد واتباع الأسلاف، وإنما يفرض ذلك كله منطق العصر، وإدراك الشاعر لطبيعة الحياة من حوله، أما المحافظون، من أصحاب الشعر العمودي، فيرون في هذه الدعوة هدمًا للقصيدة العمودية، وتشويهًا للشعر العربي؛ لذا فليس غريبًا أن ينحاز الأنصاري إلى جانب المحافظين، وأن ينافح عن مفاهيم الشعر، والتجديد من منطلق تراثي، وقد حفلت كتاباته النقدية بمناقشات مسهبة في هذا الموضوع، يؤكد فيها أصالة القصيدة العمودية وقدرتها على استيعاب متغيرات العصر، فالمهجريون جددوا الشعر، وأبدعوا في تجديدهم، لكنهم لم يتخلوا عن الوزن والقافية[2].

(1) تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب 1987، ص 57.

(2) عبدالله الأنصاري، الشعر العربي، 75.

New3.indd 213 3/7/15 11:57 AM

وهذا الدفاع الحار عن مفاهيم الشعر، وأصول القصيدة العمودية، وجد طريقه إلى شعره، على نطاق واسع، أوقعه أحيانًا في تكرار هذه المفاهيم في أكثر من قصيدة، مما يشير إلى مدى سطوة هذا الموضوع على ذهنه وتفكيره:

هـو الـشِّـعْـرُ شـعـرٌ ولـيـس بـنـثـرِ
ولا الـنَّـثْـرُ شـعـرٌ ولا الألـف بـاءْ
هـو الـشِّـعـرُ حـقٌّ هـو الـشِّـعـر صـدقٌ
هـو الـشِّـعـر روح المـعـانـي الـوضـاء
هـو الـشِّـعـر نـبـضٌ هـو الـشِّـعـرُ فـيـضٌ
وفـيـضٌ لـه هـالـةٌ مـن بـهـاء
ومـا الـشِّـعـر لـغـوٌ ولـكـنـهـم
أرادوه لـغـوًا فـبـاءوا وبـاء
فـأيـنـك مـن ذا وهـذا وذاك
وأيـنـك مـن نـغـمٍ أو غناء[1]

يلعب الضمير المنفصل «هو» العائد إلى المتحدث عنه، الشعر، دورًا فاعلاً في النسق اللغوي، لأبنية هذا المقطع من القصيدة، إذ يتكرر في سياق كلمة «الشعر» خمس مرات، لتأكيد حقيقة الشعر بالمعنى الذي يربطه بالفيض والإلهام، لا بلغو الكلام.

كما يلاحظ أن معظم العناصر اللغوية لهذا المقطع جاءت متجانسة الإيقاع التنغيمي، بحكم أبنية التكرار، التي تنساب في الخطاب، على نحو يشعرك بالنغم الموسيقي، وهو ما يؤكده الخطاب بصريح القول: «وأينك من نغم أو غناء».

ويؤكد الخطاب من جانب آخر نفي انتماء الشاعر إلى ما يسمى بلغو الشعر، ويعني به الشعر الجديد (شعر التفعيلة)، الذي ساد الحياة الثقافية آنذاك، وانقسم على إثره الشعراء بين مؤيد ومعارض.

(1) عبدالله الأنصاري، الديوان، 13.

New3.indd 214 3/7/15 11:57 AM

ويحلو للأنصاري أن يقدم لنا المشهد الشعري، كما رآه، على أثر هذه الضجة الكبرى، التي أثارها الشعر الجديد، يقول الأنصاري:

وشـــعـــرٌ يـــغـــوصُ وشـــعـــر يـــلـــوصُ
وشـــــعـــر يـــبـــغـــبـــغُ كـــالـــبـــبّـــغـــاءِ
وشـــعـــرٌ يـــطـــيـــرُ وشـــــعـــر يـــحـــطُّ
وشـــعـــرٌ يـــقـــرفـــصُ كـــالـــقـــرفـــصـــــاء
وشـــعـــرٌ يـــــرنُّ وشـــــعـــرٌ يـــونُّ
وشـــــعـــر يـــطـــنُّ وشـــعـــرٌ خـــــواء
وشـــعـــرٌ يـــشـــطُّ وشـــــعـــر يـــلـــطُّ
وشـــعـــرٌ يـــبـــطُّ وشـــــــعـــر هـــذاء
وشـــعـــرٌ يـــبـــشُّ وشـــــعـــرٌ يـــهـــشُّ
وشـــــعـــرٌ يـــكـــش عـــن الأغـــبـــيـــاء
وشـــعـــرٌ يـــــرفُّ وشـــــعـــر يـــهـــفُّ
وشـــعـــر يـــســـفُّ وشـــــــعـــر يُـــبـــاء
وشـــعـــرٌ يـــضـــيء لأهـــلِ الـــطَّـــريـــقِ
وشـــعـــرٌ يـــســـيءُ وشـــعـــرٌ يُـــســـَـــاء
وشـــعـــرٌ يـــصـــحُّ وشـــــعـــرٌ يَـــفِـــحُّ
وشـــعـــرٌ يـــولـــــدُ فـــيـــك الـــوبَـــــاء
وشـــعـــرٌ شـــعـــيـــرٌ لأكـــــلِ الحـــمـــيـــرِ
وأكـــل الـــشِّـــــيـــاهِ ذوات الـــثُّـــغـــاء
ألا إنَّـــنـــا الـــيـــوم فـــــي حـــيـــرةٍ
وعُـــجْـــبٍ لـــشـــعـــرٍ خـــلا مـــن بناء[1]

(1) المصدر السابق نفسه ص 12.

New3.indd 215 3/7/15 11:57 AM

إن قراءة المشهد الشعري العربي وتصنيفه على هذا النحو الساخر لا يعكس موقفًا نقديًّا بقدر ما يعكس موقفًا انفعاليًّا ضد القصيدة الجديدة، التي أخذت تهز قواعد القصيدة العمودية، بصورة غير مسبوقة، ولعل هذا هو ما يبرر تلك الانفعالية التي سيطرت على مقاطع النص، ودفعته إلى استخدام ملفوظات سوقية في وصف هذه الظاهرة الشعرية، وأوقعته في الحيرة، والعجب من تحرر الشعر من البناء، وكأن هذا التحرر، هو سبة هذا الشعر، في حين يرى بعض النقاد أنّ بساطة العمل الشعري ونثريته، التي تقترب من الكلام العادي، قد تكون أكثر تعقيدًا، من الناحية الجمالية، من الشعر، وما بساطته الظاهرة إلاّ بساطة شكلية[1].

إن هذه النظرة الوصفية لواقع القصيدة العربية الجديدة، في انطلاقتها المتحررة، من ما يسميه بعض النقاد الرقص في السلاسل[2]، على هذا النحو الذي يسهب الخطاب في تنميطه، تؤكد على قبولها كفن جديد، على نطاق واسع من الشعراء، حتى من أولئك الذين بدأوا حياتهم الشعرية مع القصيدة العمودية، من أمثال نازك الملائكة، والسياب، وصلاح عبدالصبور، وعبدالوهاب البياتي، وقاسم حداد وغيرهم.

ومن اللافت للنظر أنّ الأنصاري، في إدانته لهذا النمط من الشعر، لم يتخلص من وصفه له بكلمة «شعر» التي بقيت ملازمة لكل أنواعه التي صنفها الخطاب، حيث يكرر هذا الوصف سبعًا وعشرين مرة، وفي مساحة شعرية محدودة، مما قد يوحي بأن الظاهرة الملحوظة تنصب على مكونات هذا الشعر، وليس على فن الشعر نفسه، لكنّ هذا الاحتمال يبدو بعيدًا، لأن الشاعر يصفه بأنه قد «خلا من بناء»، ويعني بذلك تحرره من أوزان الشعر.

---

(1) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص 45.
(2) جابر عصفور، المرجع السابق، ص 42.

New3.indd 216 3/7/15 11:57 AM

ولتأكيد فاعلية الوزن والإيقاع عند الشاعر نجد أن التنظيم الكلامي، لأبنية الجمل الشعرية في هذا النص، تعتمد على التكرار، الذي يحتل موقعية بارزة في النص مشكلاً أنماطًا من التوازيات اللغوية، والمضمونية تعمل على إشاعة إيقاعات تنغيمية، تساند الوزن الشعري للقصيدة، فالقصيدة عند الشاعر في نهاية الأمر «نغم أو غناء».

وفي خضم هذه الفوضى الشعرية، التي شوهت وجه الشعر العربي، وفق المشهد الذي عرضه علينا الأنصاري في قصيدته السابقة فإنه لا يمل من التأكيد في قصائد عديدة، من ديوانه، على ماهية الشعر، وحقيقته التي ينبغي أن يتصف بها:

والشِّعرُ وحيٌ وإلهامٌ نصوغُ به
مما نعانيه ألوانًا من الفكرِ
تأتي إلينا رؤى من كلِّ سانحةٍ
نشدو بها مثل آياتٍ من السُّور
تفيضُ في النَّفس طورًا في تتابعها
وتستهلُ كمثل الهاطل المطِر
وتارة تتهادى في تدلّلها
وإن أطلت ففي دلّ وفي خفر
تعز حتى أرى عيني معلقةً
أرنو إليها كما أرنو إلى القمر
أهفو إليها كمثل المزن صافيةً
عطشانًا أشرب ماء ليس بالكدر
رؤى من الشِّعرِ في أسمى تلألئها
يشفُّها جيّدُ الأمثالِ والعبر

New3.indd 217 3/7/15 11:57 AM

يـزيـنُـهـا مـن حــروف الـضَّـاد أجـمـلُـهـا
تـزهــو بــهــا غُـــررًا مــن أبـــدع الـغـرر
مــن كــلِّ حـــرفٍ لــه جـــــرس أردّده
كــأنَّـــهُ نــغــمٌ يــنــسـابُ مــن وتر[1]

وتمضي القصيدة على هذا النهج من التنميط الوصفي، لتجربة الشاعر مع كتابة القصيدة، فليست الرغبة، أو الأمنية، أو الإرادة هي التي تحرك آلية الكتابة عنده، بل هي فوق هذا وذاك، قوى خفية، إنها وحي وإلهام، يتجاوز حدود وطاقة الشاعر المادية، فما إن تتماس، هذه القوى، مع الشاعر حتى تنطلق شرارة الشعر، لتسجل خواطره ورؤاه وأفكاره ومعاناته النفسية.

وتعريف الشعر، على هذا النحو الذي يصفه الخطاب، يعد وثيقة فنية إن جاز التعبير، تعكس صورة غير نمطية لحالة الوعي، بعد انطفاء حالة التوهج الإبداعي، حيث يكون الوعي بعدها في أقصى درجاته، لوصف تعاطي الشاعر مع الحالة، أو وصف التجربة الشعرية في نظم القصيدة، بصورة قد تبدو مشابهة إلى ما يسميه ياكبسون R. Jakobson الشعر والمذكرات، في محاولته استكناه العلاقة بين الشعر والمذكرات من جهة، والواقع من جهة أخرى[2]، وهو سؤال مشروع، يفرضه منطق الخطاب في تعامله مع الحالة الموصوفة، في درجة أحوالها المختلفة.

وإذا ما توقفنا عند مصوغات الخطاب نجد أن أبنيتها اللغوية تتوزع بين موصوف الحالة وهو الشعر، الذي تتداح في محيطه كل متعلقات الرؤى السحرية، التي تجعل منه عملاً إبداعيًّا متميزًا، وبين الواصف، الذي يتموضع في الخطاب

(1) عبدالله الأنصاري، الديوان، ص 159 وما بعدها.

(2) Roman Jakobson Language in Literature Hardvard University Press Cambridge Mass, Ed. By K.Pomorska and S. Rudy 1987, P. 372.

New3.indd 218 3/7/15 11:57 AM

خلف صيغتي ضمائر الإفراد والجمع، لاستيعاب كل حالات الشعر في اختلاف أحوالها، وتعاطي صاحب الحالة معها، وبذا تتعدد حالات الوعي، مع تعدد هذه الضمائر واختلافها.

وبقدر ما يبقى الوعي صادقًا مع نفسه، تبقى الحالة شديدة الخصوصية قد لا تشبهها حالة أخرى، كتدلّل الرؤية، وتأبيها على الشاعر، فتظل عينه شاخصة إليها في لهفة وذهول، ومن هذا المنظور تبدو الرؤية شديدة المراوغة مع الشاعر ليس من السهل اقتناصها، أو السيطرة عليها، ولعل هذا هو ما يمنح التجربة الشعرية هويتها الشخصية، التي تنفرد بها عن غيرها، وبهذا يطرح الخطاب إشكالية التعاطي مع التجربة الشعرية باعتبارها معاناة مستديمة لا تنتهي إلاّ بنهاية الشاعر.

وإذا كان الأنصاري كما قلنا قبل قليل لم يدون أحوال وظروف تجربته الشعرية، في عمل مستقل، كما فعل ذلك بعض شعراء عصره، فقد كفانا ذلك كله حين راح يسجل ذلك شعرًا في مواقف، وأحوال، وظروف مختلفة، تشئ بمدى حبه وتعلقه بفن الشعر الذي يجد في واحته مستراحًا نفسيًّا واسعًا للتخلص من مشكلات الحياة، فقد ضمنه همومه ومشكلاته، ودخل معه في حوارات مباشرة حول مباغتته له، أو تأبيه عليه، ويكاد الأنصاري ينفرد شعرًا، من بين شعراء جيله، في هذا النمط من الحوارات الشعرية مع فن الشعر، وله في هذا الجانب قصيدة فريدة يحاور فيها «ربة الشعر»:

يـــا ربَّـــةَ الـشِّـعـر أغـنّـي بـــه
والـشِّـعـر إلـهـــامٌ وإيـحـــاءُ
أبـثُّـهُ مـا جـاش فـي خـاطـري
والـــوحـــي أفـكـــــارٌ وآراء

New3.indd 219 3/7/15 11:57 AM

ألـهـمـتـنـيـــه دافـقًـــــــا رائـقًـا

حـلـــــوًا لـــه ومـــــضٌ وإيمـــــاء[1]

والقصيدة طويلة، تؤكد على علاقته الحميمة بلحظات الفيض الشعري، حين لحظة الإبداع، المعبر عنها «بربة الشعر»، وهذه الألفاظ التي تصف الشعر بالإلهام، والإيماء، إلى غير ذلك من الأوصاف الخارجة عن الإرادة الشخصية للشاعر تتكرر في الكثير من قصائد الشاعر، على امتداد ديوانه الشعري، ولم يغفل الشاعر عن أن يسجل لنا في كثير من قصائده لحظة المباغتة الشعرية حين يعيشها الشاعر:

مـا لـلـقـوافـي أتـتـنـي الـيـوم طائـعـةً

تمشي الهوينـي وتُبَـــدي كـلَّ مستترِ

وتـسـحـب الـذَّيـل فـي تـيـهٍ وفـــي غـنـجٍ

يـفـوحُ طيب الشّذا مـن ريـحـهـا العطر

تجـر أثـوابـهـا شـــتـى مـرصـعـــــةً

بـكـل شـــاردةٍ كـالأنجـــم الـزّهـــــر

مـن كـلِّ قـافـيـــةٍ عـــذراءَ حـالمـــةٍ

تـفـتـرُّ عـن لـؤلـــؤ رطـب وعـن أُشُـــر

كـأنَّـهـا الخـــودُ فـــي أحـلـى غلائلـها

لـم تُـبْـق مـن دلِّـهـــا شـيـئًـا ولـم تـذر

طـارَحْـتُـهـا الحُـبَّ والأشـــواقَ فـي ولـهٍ

ورضُـتـهـا بـخـيـــال فـيـــه مـزدهِـــر

.....

يـا لـلـقـوافـي وقـــد أرخـــتْ أعِـنَّـتَـهـا

إلـيَّ كـالحـلـم فـي نـومـي وفـــي سـهَـري

.....

(1) الديوان، 15.

New3.indd 220 3/7/15 11:57 AM

أريـدهـا صـــورًا فـي الشِّـــعرِ صـادقـةً
أبـثـهـا الـشَّـجـوَ أو أروي لـهـا ســيري
حـتـى أطـــلَّت فـهـبَّ الـفـكـر مـنـطـلـقًـا
يـسـمـو بـهـا فـوق هـام الـشَّـمـس والـقـمـر
مـغـــرِّدًا راقـصًـا يـلـهـو بـهـــا جـذِلا
مـــردِّدًا سُـــورًا مـن أروع الـسُّـــور
مـرتـلاً أبـــدع الآيـــات يـرسـلـهـا
قـصـائـدًا خـــرَّدًا أعـطـيـتـهـا عـمـــري
أشـــدو بـهـا وأنـاغـيـهـــا عـلـى مـهـل
وأرقـــب الـوحـي فـي الآصـــال والـبُـكـر
تـأتـــي إلـــيَّ مـعـانـيـهـــا مـحـجـلـةً
مـثـلَ الـبـلابـل فـي رأيـــي وفـي نـظـري
أو كـالـفـراشـاتِ حـــول الـفـكـر حـائـمـةً
فـيـهـا الـجـديـدُ وفـيـهـــا كـلُّ مـبـتـكـر
قـد طـرت فـيـهـا عـلـى الـدُّنـيـا وحـلَّـق بي
شـعـر رفـيـع ولـــولا الـشِّـعـر لـم أطـــر
.....
والـــوحـــيُ يـهـبـطُ مـن عـلـيـائـــه زمـــرًا
فـي إثـرهـا زمـــر تـأتـــي عـلـى الأثـر
اصـطـادُ مـنـه المـعـانـــي ثـم أنـثـرهـا
فـي الشِّـعـر مـثـلَ جـمـانٍ فـيـه مُـنْـتَـثِـر[1]

وهكذا تمضي القصيدة على هذا النحو المسهب من الحديث عن فاعلية لحظات الإلهام، في وجدان الشاعر، الذي ينفعل بها فيصبح نهبًا لمشاعر مختلفة من الحب والأشواق، التي تتفاعل مع دفقات الإلهام، لحظة الإبداع الشعري.

(1) الديوان نفسه 160 وما بعدها.

New3.indd 221 3/7/15 11:57 AM

ولم يكن الأنصاري وحده بدعًا في هذا النهج من المناجاة مع القوافي فقد سبقه في ذلك شعراء آخرون، نذكر منهم على سبيل المثال شاعرًا جاهليًّا يسمى امرأ القيس ابن بكر، الملقب بالذائد، فقد وصف لنا في أبيات له حكاياته مع القوافي حين تنهل عليه فجأة فينتخب منها ما يناسب ذوقه الشعري[1] وربما يكون لهذا نظائر في الشعر على امتداد العصور.

ولعل ما يميز الأنصاري، في مشهده الشعري المثير هذا، أن يفتتحه بما الاستفهامية المصروفة إلى حالة الدهشة والتعجب «ما للقوافي».؟ بعد أن دانت له القوافي بعد تأبيها وامتناعها عليه، وبهذا الافتتاحية الفنية من صيغ القول الحكائي، ينفتح النص على التفاصيل الدقيقة التي صاحبت سقوط حاجز التأبي؛ إذ تحولت القوافي على إثره إلى عرائس خود تجرجر أذيالها في تيه وغنج، تفوح من أردائها روائح الطيب، وهذا التشخيص التصويري لعلاقة القوافي مع الشاعر يمنح النص حيوية، وإحساسًا شعوريًّا يفوق الدلالات الصوغية للفوظات الخطاب. فعلاقة الشاعر بأدواته الفنية ومحاورته لها في الخطاب، تؤكد مدى قدرته وسيطرته عليها في تصريف أفانين القول الشعري، التي يصفها وصفًا مثيرًا للدهشة والعجب، «أصطاد منها المعاني»، هكذا يصف عملية انتخاب الدلالة

---

(1) يقول الشاعر:

أذود القوافي عنِّي ديادا
ذيادَ غلام غويّ جرادا
فلَّما كثرنَ وأعْيينني
تنقَّيتُ منهنَّ عشرًا جيادا
فأعزل مَرجانها جانبًا
وآخذ من دُرِّها المستجادا

انظر أبو القاسم، الحسن بن بشر الآمدي، المؤتلف والمختلف، تحقيق فريتس كرنكو، دار الكتب العلمية، الطبعة الثانية، بيروت 1982، ص 15.

New3.indd 222 3/7/15 11:57 AM

الشعرية للمعنى المراد، كما لو أنه كان في رحلة صيد ومطاردة للطرائد، ثم تأتي لحظة الولادة الجديدة للمعنى، «أنثرها في الشعر مثل جمان فيه منتشر».

هكذا يقرأ الشاعر شعره، بعد رحلة من المعاناة النفسية والعاطفية مع كتابة القصيدة، التي يشعر بعد إنجاز أبنيتها التعبيرية بالزهو والتخايل، وهذا يقترب مما يسميه Roman Jakobson بالوظيفة الانفعالية للغة الشعرية، التي تعبر عن موقف المتكلم تجاه موضوعه، وتعطي في الوقت نفسه انطباعًا صادقًا أو خاطئًا عن الحالة الشعورية للمتكلم، كما يشير ياكبسون من جانب آخر إلى دور صيغ التعجب في إضفاء سمات إلى حد ما على أقوالنا على المستويات الصوتية، والنحوية، والمعجمية[1].

ومن هذا الجانب نرى أنّ الوظيفة الانفعالية للخطاب قد بسطت ظلها على مصوغات القول الشعري ابتداء من افتتاحية الخطاب، وحققت أهدافها بسيطرة المتكلم على أبعاد موضوعه، وهيمنته عليه بصورة مطلقة، وهنا ينبغي أن لا نغفل دور صيغة التعجب «يا للقوافي»، التي فجرت منافذ القول عند الشاعر، ووسمته بطابعها الانفعالي الخاص.

وللشعر مع الأنصاري مواقف، وحكايات كثيرة، فلم يكن الشعر يومًا رهن إرادته، أو طوع لسانه، يكيفه وفق هواه، ويحمله رؤاه وأفكاره متى وكيف ما أراد، بل كثيرًا ما كان الشعر يهجره ويتأبى عليه القول، فلا يملك عندئذ إلاّ أن يقف أمامه منكسرًا معترفًا بسلطانه عليه، وخاضعًا لأمره:

الأمـــر أمـــرُك لـيـس غـيـرُكَ إن مـنـعـــتَ وإن سـقـيـت
والأمـــر أمـــرك لـيـس غـيـرك إن جـفـــوتَ أو ارتـضـيـت
والأمـــر أمـــرك لـيـس غـيـرك إن دنـــوتَ وإن نـأيـــت

(1) رومان ياكبسون، المرجع السابق ص 66.

New3.indd 223 3/7/15 11:57 AM

والأمـــر أمـــرك لـيـس غـيـرك إن أطـعـــت وإن عـصيت
والأمـــر أمـــرك لـيـس غـيـرك إن ذهـبـت وإن أتـيـــت
والأمـــر أمـــرك لـيـس غـيـرك إن رضِـيـت وإن أبـيـــت
والأمـــر أمـــرك لـيـس غـيـرك إن ضـحـكـت وإن بـكـيـت
والأمـــر أمـــرك لـيـس غـيـرك إن أمـــرت وإن نـهيت[1]

ولعل أول ما يلاحظ على هذا المقطع من القصيدة، هو هذه الموقعية التكرارية، التي تحكم قبضتها على مفاصل الخطاب بصورة مطلقة، مشكلة بذلك مجموعة من التوازيات اللفظية والدلالية، تصل في أبنيتها اللغوية إلى حد التطابق، وهذا النمط من الصنعة الفنية يعطي بعدًا فاعلاً في إثارة الاهتمام إليه، والوقوف عنده للكشف عن طبيعة العلاقة، التي دفعت الشاعر إلى هذا اللون من الصياغة اللغوية لمفردات خطابه، في علاقته مع الشعر على وجه الخصوص، وهذا يعني أن سلطان الشعر أقوى، من أحاسيسه ومشاعره ولعله قد أدرك هذه الحقيقة يومًا حين قال:

والـشِّـعـرُ مـن زمـن مـا كـنـتُ أنـشـدُهُ
ولا أداريـــه حـيـث الـنَّـثـرُ أغناني[2]

أترى ما يقول الأنصاري عن الشعر هنا حقيقة أو وهمًا، يحاول به أن يتجاوز تمنع الشعر وتأبيه عليه ؟، إذ من المعلوم أنّ الشاعر لم يخلص للشعر كإخلاصه لكتاباته النثرية، التي تفوق إنتاجه الشعري بكثير، وبخاصة إذا علمنا أن تجربته مع الشعر قد بدأت مبكرة في الأربعينيات من القرن الماضي، وهي فترة طويلة فلو كان الشاعر أخلص فيها لفن الشعر كإخلاصه لفن الكتابة لكان اليوم في المقدمة من شعراء العربية.

(1) عبدالله الأنصاري، الديوان، ص 77.
(2) المصدر السابق نفسه، 286.

New3.indd 224 3/7/15 11:57 AM

ويبدو من تاريخ نظم القصيدة السابقة عام 1979، أن الشاعر عاد إلى فن الشعر، بعد تخليه عنه فترة من حياته، والشعر لا تلين قناته إلاّ لمن أخلص له، ووهبه حبه وشعوره وأحاسيسه كلها ولعل هذا يفسر لنا هذا الاستسلام الكامل من الشاعر لسلطان الشعر، إذ يوكل الأمر إليه، مستسلمًا له، بالمعنى الذي يجعل اليد العليا فيه للشعر، على ما عداه، يتصرف فيه وفق أحواله وهواه، ولا ينسى الخطاب في هذا المعنى أن ينص صراحة على بعض المواقف المحددة يمارسها الشعر مع نُظّامه في لحظات التجلي أو التأبي والهجر.

ويكشف هذا التنميط اللغوي لمفردات الجملة الشعرية، في علاقة الشاعر بفن الشعر، أنّ المهم في الشعر ليس القول الشعري، أو التعبير عن موقف معين، وإنما الطريقة التي تمت بها وسائل التعبير، وساعدت على بروز موقف محدد الأبعاد في مستويات أبنيته المختلفة، اللفظية، والصوتية، والنحوية والدلالية، كهذا النص الشعري الذي تتتابع فيه ملفوظاته الصوغية بصورة هندسية، من التشكيلات اللغوية المتماثلة في أبنيتها النحوية، التي تصل فيه إلى حد التطابق.

ومع توسلات الشاعر وتضرعه في محراب الشعر يناجيه ويستعطفه أن يمن عليه، ويقدم اعتذاره إليه عسى أن يصفح عنه، ويعود إلى سابق عهده معه، لكنّ الشعر يبقى شامخًا متعاليًا عليه، وهنا يعاود الكرّة مرة أخرى عسى أن تلين له قناة الشعر ويسلسل إليه القيادة:

أنا منكَ يا عبق النُّبوةِ ما أرتددتُ وما انثنيتْ
كم رحتُ أسعى نحو فيئكَ مستظلاً وانضويت
إن كنتَ عنّي قد صددتَ فأيّ ذنبٍ قد جنيت
أهجرتني أنسيتني أقليتني فيمن قليت
اهبطْ عليَّ فإنّني بك قد بدأت وما انتهيت

New3.indd 225 3/7/15 11:57 AM

اهـبـطْ لأنـسـج مـن حـروفـك مـا وددتُ ومـا هـويـت
وأصـوغ مـنـك خـواطـري شـتّـى وأُغْـلـي مـا بـنـيـت
فـاهـبـطْ كـمـا هـبـطَ الـضِّـيـاءُ عـلـى الـظَّـلامِ بـكـلِّ بـيـت
وامـسـح بـه كـلَّ الجـروحِ فـكـم بـحُـرقـتـهـا اكـتـويـت
يـا لـيـت أنّـك طـوعَ أمـري لـيـس غـيـرُك لـيـت لـيـت
فـالأمـرُ أمـركُ لـيـس غـيـرُكَ إن أردتَ وإن أبيت[1]

هكذا تبدو الذات المتكلمة في الخطاب منكسرة أمام سلطان الشعر، مما يجعل القارئ يخرج بانطباع عن مدى قوة إحساس الشاعر بفقد موهبة الشعر عنده، على النحو الذي يصله بالإبداع الخلاق لفيض الشعر عليه، وهو ما يفتقده في هذه المرحلة، التي يصف فيها جفاف ينابيع الشعر عنده.

إن ملفوظات النص السردي للخطاب، لا تحيل إلى شيء يقع خارجها، باستثناء هذا الربط العجيب، بين الشعر والنبوة «أنا منك يا عبق النبوة» وهو ربط يكاد يكون شائعًا عند الكثير من الشعراء، قديمًا وحديثًا، على اعتبار أن هناك قوى خفية، هي التي تنفث الشعر على لسان الشاعر، وأنّ هذا الأخير ليس إلاّ وسيطًا لنقل رسالة الشعر، كفعل الأنبياء في نقل رسائل الوحي؛ لذا لا يجد الأنصاري حرجًا في هذا الربط بين هبوط الوحي على الأنبياء، وهبوط الشعر على الشعراء، في أكثر من مكان من ديوانه الشعري، بل يصل به الأمر إلى حد التطابق، بين رسالة الوحي، ورسالة الشعر «فأهبط كما هبط الضياء على الظلام بكل بيت»، ومن البدهي أنّ هذا البيت يشير بصورة رمزية إلى أثر الوحي الإلهي في هداية البشر، وليس إلى الدلالة الحرفية للكلام.

(1) المصدر السابق نفسه، 78.

New3.indd 226 3/7/15 11:57 AM

تأخذ حوارية الخطاب هنا بعدًا أحاديًّا في مخاطبة الآخر، الذي يتم إنتاجه لا بفعله، وإنما بفعل الذات المتكلمة، التي تسند إليه قوى خفية هي في أمس الحاجة إليها، لكنّ ردة فعل هذا الأخير تبقى خارج نطاق سيطرة الذات المتكلمة إلاّ من الرجاء، والإلحاح عليه في ذلة وانكسار.

وتبدو اللغة الواصفة، لحالة الانقطاع بين الشاعر وموضوعه، ثرية في مكوناتها اللغوية، التي تجمع بين جمل الإخبار، والأمر، والشرط، والتمني لخلق مشهد شعري نابض بالحركة والحياة، وقائم في الوقت نفسه على أساس من التماثل، والمشابهة، والمغايرة، والترادف وفق رؤية Roman Jakobson عن شعرية الخطاب[1].

وحين يرى الشاعر أنّ الشعر الحداثي يحتل مكانة متميزة في الصحف والمجلات والندوات الأدبية، مع اختلاف مصادرها، تنتابه حمى الدفاع عن شعره وشاعريته في مواجهة الآخر، الذي يرى شعره دون شعره، في حوار شعري ساخر غير متكافئ يتعالى فيه الشاعر بشعره على الآخرين من أصحاب التجديد:

شعريَ درّ وشعركم حثَلة
فكيف يروي القصيَد من جَهِلهْ؟
راحوا من الجهلِ ينظّمونَ لنا
قصيدة بالفخّار مفتعله
يا شعر قل ما تشاء في نفر
يخصفُ من شجٍّ نفسه نعله
ما كلُّ لفظٍ تخطه أبدًا
تبغيه للشِّعر حيث يصلح له

(1) رومان ياكبسون، المرجع السابق ص 66 وما بعدها.

New3.indd 227 3/7/15 11:57 AM

ضـلَّ أنـاسٌ فـي الـشِّـعـر مـا حسـبـوا
لـبـاسـه مـن شـعـورنـا حُـلـلـه
شـعـري هـو الـشِّـعـر لـو بـصـرت بـه
تـرى المـعـانـي عـلـيـه مـقـتـلـه
عـصـارة الـفـكـر والـفـؤادِ فـلا
يـعـرفـه الـسَّـافـلـون والجـهـلـه
مـن مـعـدن الـتِّـبـر واللُّـجـيـن أتـى
لا مـعـدنَ «الـصِّـفـر» والـذي عـمـلـه
مـن كـلِّ بـيـتٍ تـشـمّ ريـحـتـه
عـطـرًا وبـعـض الـقـريـض كـالـبـصـلـه
كـم غـادةٍ راعـهـا وأطـربـهـا
وشـادن فـي الـدُّجـى لـنـا حـمـلـه
لا كـنـعـيـقِ الـغـربـان تحـسـبُـهُ
جـهـالـةُ الـقـوم شـاعـرًا قوله[1]

إن قـراءة الشاعر المقارنة بين شعره، وشعر الآخر تكشف بصورة حاسمة عن حجم التحولات الشعرية الجديدة، التي طرأت على شكل ومضامين القصيدة الجديدة، ومن الطبيعي أنّ الشعر الجديد ليس كله بهذا الوصف الذي يحيل إليه الخطاب ولا نظن أنّ الشاعر يصف كل الشعر بتلك السمات المبتذلة من الكلمات التي كان ينبغي على الشاعر أن يتنزه عنها كوصفه بعض الشعر «بالحثلة»، و«الصفر»، و«البصلة»، و«نعيق الغربان»، ووصفه لبعض الشعراء بالسفلة والجهلة، في مقابل إضفاء صفات سامية على شعره، ليبدو فيه الشاعر متعاليًا على من حوله من شعر وشعراء.

(1) عبدالله الأنصاري، الديوان، ص، 233 وما بعدها.

New3.indd 228 3/7/15 11:57 AM

ومع أنّ هذه السمات السلبية، التي يضفيها الخطاب على ما حوله من شعر ليست بذات مرجعية، يمكن الاطمئنان إليها واختبار صدقها من عدمه فإن الإحساس بها يبقى شعورًا خاصًا خاضعًا للجدل والاختلاف، ولا سيما إذا تذكرنا أنّ الكثير من الشعر الجديد يلفه الغموض، «وينطوي على مستويات معرفية معقدة، يعيد فيها الوعي تشكيل علاقته بنفسه، وعلاقته بالعالم، وعلاقة العالم باللغة، وعلاقة اللغة بالوعي بنفسه»[1]. مما يستدعي جهدًا مضاعفًا من القارئ لفك شفرة هذه العلاقات، وإعادة بنائها من جديد لمعرفة دلالاتها التي تصدر عنها، وهو الشيء الذي يرفضه الكثيرون من حماة القصيدة العمودية.

والحق أنّ الأنصاري لا يعيب على الشعراء المحدثين التجديد في الشعر، وإنما يعيب عليهم ذلك النوع من التجديد، الذي يسلب الشعر العربي سماته الفنية التي عرف بها من وزن وقافية[2].

2 -الشاعر والموقف من الحياة:

عاش الشاعر حياة مديدة تجاوزت الثمانين عامًا تقلب فيها بين حلوها ومرها، وسعادتها وشقائها شكلت له خلالها فلسفة خاصة ضمنها الكثير من شعره، وكتاباته النثرية معتمدًا فيها على أسلوب الحوار، الذي برع فيه الأنصاري سواء على مستوى القصيدة الواحدة، أو على مستوى المقالات الأدبية، التي كان يدون فيها خواطره وما أكثرها، ويكاد يكون الأنصاري في هذا النهج الحواري مع القصيدة أو المقالة، لبث رؤاه وأفكاره، وفلسفته في الحياة وحيد جيله من شعراء الكويت وكتابها، إذ لا نعرف له نظيرًا في هذا الشأن، ولعل هذا الاتجاه قد انسرب إليه بفعل قراءاته لمصطفى صادق الرافعي، وأحمد أمين وغيرهما، ممن برعوا في هذا الاتجاه، لكنّ الذي يهمنا هنا هو معرفة الكيفية التي استطاعت قصائده أن

(1) جابر عصفور، المرجع السابق، ص 42.
(2) عبدالله الأنصاري، الشعر العربي، ص 85.

New3.indd 229 3/7/15 11:57 AM

تستوعب أفكاره ورؤاه في شأن هذه الحياة من خلال الرؤية المباشرة، أو الرؤية المتكئة على أسلوب الحوار مع الآخر:

دَعْـهَـا تـدورُ ولا يَـقَّـرُّ قـرارُهـا
وأنـرْ بـهـا الـدُّنـيـا وأنـت جـسـورُ
واجـعـلْ بـهـا دنـيـاكَ جِـدّ عـزيـزةٍ
فـقـلـيـلُ أيّـامِ الـعـزيـزِ كـثـيـر
فـرضـت عـلـيـك ولـسـت تمـلـك أمـرهـا
فـلأنـت مـغـلـوبٌ بـهـا مـقـهـور
فـاضـربْ بـهـا كـبـدَ الـحـقـيـقـةِ مـهـمـهًا
فـي مـهـمـهٍ عـمـرُ الـحـيـاة قـصـيـر
واسـلـكَ بـهـا سـبـلَ الـنَّـجـاحِ وخـضْ بها
سـودَ الـخـطـوبِ يـحـفُّـكَ الـتَّـقـديـر[1]

وتمضي القصيدة على النحو الوعظي، الذي يذكرنا بشعر الوعاظ في القرن الثامن الهجري، ومع هذا فإنَّ القصيدة تكتسب تجربة خاصة حاول الشاعر أن ينقلها إلى المخاطب الذي يمثل حضورًا فاعلاً في بؤرة الخطاب وأنسجته اللغوية.

إن لحظات الوعي، في تماسها مع الحياة من حولها، تجعل بؤرة الصورة أكثر اتساعًا، وأبعد عمقًا، في تكوين المشهد الرؤيوي، الذي يمثل في النهاية خلاصة تجربة الذات المتكلمة مع الحياة، وهذا لا يعني بالضرورة فرض هذه التجربة على الآخر، لأنها في النهاية صورة نمطية لتجربة إنسانية مع الحياة، قابلة للحوار أو الرفض أو القبول.

(1) الديوان، ص 142.

New3.indd 230 3/7/15 11:57 AM

ويبقى صوت الآخر الموجه إليه الخطاب غائبًا، أو هكذا أريد له أن يكون غائبًا، حتى يأخذ الخطاب أبعد مدى ممكن في نقل التجربة الحياتية بصورتها الطبيعية التي تستشعرها الذات المتكلمة لحظة الفيض الشعري، على نحو يتجاوز فيه الشاعر وعيه بنفسه إلى وعيه بالآخر المخاطب، سواء كان هذا على المستوى الذهني أو البصري لا فرق إلاّ من حيث التفاعل معها على المستوى الحواري، الذي قد يصعد من عمق الرؤية، وهو غير متحقق في النص، ولعلّ انشغال المتكلم بالمخاطب الغائب نصحًا وتوجيهًا، وربط ذلك كله بالتحذير من نماذج بشرية فاسدة حال دون ذلك الحوار، يقول الشاعر في رؤيته لهذه النماذج البشرية الفاسدة:

إنِّـــي رأيـــتُ الـــزَّاحـــفـــينَ وكـلـهّـم
عَـبْـرَ الحـيـاةِ إلـى الـفـنـاء يـصـيرُ
يـتـسـاقـطـونَ عـلـى الـطَّـريـق ولا يُـرى
إلاَّ صـغـيـرٌ مـنـهـم وحـقـيـر
بـلـغـوا مـن الـسِّـن الـعـتِـيّ وكـلَّـهـم
مُـتـهـالـكٌ فـي عـيـشـهِ مـغـرور
ألـفـوا المـذلّـة واسـتـطـابـوا عيشها
ولـهـم بـأسـواق الـنِّـفـاق حـضـور
الـــرَّاكـــعـــينَ يـــجـــزّرون ذيـولـهـم
فـــي عـــالـــم مـــرفـــوعـــه مـــجـــرور
نـصـبـوا عـلـى أهـوائـهـم إذ إنّـهـم
بـوجـودهـم سـيـفُ الأذى مشـهـور
بـئـست حـيـاتُـهُـم وبـئـس وجـودهـم
قـد مـــاتَ حـــسٌّ فـيـهـم وشـعـور

New3.indd 231 3/7/15 11:57 AM

إنّ الحـيـاةَ هـي الـسُّـمـو كـمـا نـرى

خـلْـق وفـكـرٌ نـاصـعٌ وضمير[1]

إن هذه الرؤية الفاحصة للواقع البشري من حول الشاعر تكشف عن اتساع حدقة التأمل فيما حوله، من تهافت الناس على الحياة، بصور غير سوية، مع أن مصيرهم في النهاية إلى الفناء، ومع بدهية هذه الفكرة، التي يبدأ الخطاب في محيطها تنميط نماذجه البشرية، فإن المغزى الذي يستهدفه الخطاب من ذلك يتجاوز التذكير بهذه النماذج البشرية، التي يمكن أن توجد في كل مكان وزمان، إلى بيان مدى اتساع قنوات الفساد الاجتماعي، وتبدل القيم والأخلاق في حياة الناس حتى أصبح عالمهم، حسب وصف الخطاب، «عالم مرفوعه مجرور»، ومع بساطة هذه العبارة فإنها بالغة الدلالة على واقع غير سوي.

ولعلّ مما يثير الدهشة والعجب، في الذات المتكلمة، أنّ هذه النماذج البشرية، التي تمارس طقوسها غير السوية في المجتمع قد بلغت من العمر أرذله، فأصابها الغرور، وألفت الذل، وطاب لها النفاق، حتى افتقدت الحس والشعور بالقيم الأخلاقية للإنسان؛ ولذا لا يتردد الشاعر في أن يصفهم على النحو الذي يزري بحياتهم ووجودهم، «قد مات حس فيهم وشعور».

وهذه النزعة الأخلاقية التي يفتقدها الشاعر في الحياة من حوله تدفعه إلى أن يبحث عنها في مظانها فيجدها ماثلة في ثلاثة عناصر رئيسة تمنح الحياة سموها، خلق وفكر وضمير، وكفى بهذه العناصر الثلاثة قوام الحياة الإنسانية السوية، وهي العناصر التي تجسد رؤية الشاعر وفلسفته في الحياة، وهذه بدورها مناقضة لواقع الحياة من حول الشاعر.

(1) المصدر السابق نفسه، ص 144.

New3.indd 232 3/7/15 11:57 AM

ولا مراء في أن رؤية الشاعر لهذا الموضوع، في بعديه السلبي والإيجابي تعكس خبرة عميقة في التعامل مع الحياة على مستوى السلوكيات البشرية، التي قد خبرها بصورة مباشرة، أو غير مباشرة، كونت له في نهاية الأمر هذه الرؤية التي اختزل فيها الحياة بعناصر ثلاثة، على نحو قد لا يختلف معه فيها أحد، بحسبها في الذروة من القيم الإنسانية العالية، وهي في صراع مستديم مع نقائضها في رحلة الإنسان مع هذه الحياة، إذ لا يكاد يخلو مجتمع منها بوصفها سمات بشرية عامة غير محكومة بزمان أو مكان، إلاّ بالمقدار النسبي التي تتبرعم فيه هذه الظواهر السلبية من السلوكيات البشرية الشاذة، وحين تتصاعد هذه النسبة من السلوكيات، تتعالى أصوات الداعيين إلى استنكارها ومحاربتها ووسمها بأقبح الصفات.

ولا تتكئ رؤية الشاعر لهذه المظاهر السلبية على المخيلة، التي قد تأخذ صاحبها بعيدًا عن واقعه، بل على المشاهدة والرؤية البصرية المجردة، «إني رأيت الزاحفين»، وبهذه الصورة البالغة الشفافية في الوضوح يقدم الشاعر نماذجه البشرية بأحوالها الظاهرة للعيان سواء في سماتها أو سلوكياتها على نحو تبدو فيه الصورة البصرية عماد المشهد الشعري وفق نماذج يحددها الخطاب بسلوكياتها المشاهدة، التي تنافي الطبع السليم.

ولا يمل الشاعر من تكرار أفكاره ورؤاه في هذه الحياة، التي تتجاذبه أحوالها بين يأس منها ومن أهلها، وبين أمل في إصلاحها لكنّ الصورة القاتمة لها تبقى أشد حضورًا في النفس:

دعـهـا بمـعـتـركِ الحـيـــاةِ تـــدورُ

فـالـعـيـشُ زيـــفٌ والأنـــــامُ قـشـورُ

New3.indd 233 3/7/15 11:57 AM

دعـهـا تـــدورُ تـــدور حـتـــى تـنـتـهـي

ويـلـفـهـا فـــي صـمـتـه الـدَّيـجـور

دعـهـا تـــدور بـحـالـك مـــن حـــالـك

فـي حـالـك فـيـهـا الـــزَّمـــانُ عسير[1]

ومع تصاعد حدة النبرة الخطابية في هذا الجزء من القصيدة فإن طريقة بنائه اللغوي تبقى أشد حضورًا في النفس، سواء على المستوى الصوغي لجمله، أو على المستوى الدلالي لمفرداته، فعلى المستوى الأول نجد بنية التكرار تأخذ بعدًا فاعلاً في ترسيخ دلالة اليأس، على نحو يؤكد تصاعد حدة هذا الشعور في نفس الذات المتكلمة، وعلى المستوى الثاني نجد مفردات الظلمة لها حضور فاعل في النص، مثل كلمات «الديجور»، و«حالك»، والأخيرة تتكرر ثلاث مرات في بيت واحد، لتعطي انطباعًا بفساد الحياة، في سياق فساد عنصرين فيها يحددهما الخطاب بصورة مباشرة، «الأنام قشور»، و«الزمان عسير»، ومع مجازية هذين التعبيرين، فإنهما يكفيان لإيقاظ الشعور باليأس والإحباط.

ومع حالة اليأس هذه، فإنها ليست ثابتة في معتقد الذات المتكلمة، بل عارضة إذ سرعان ما تدعو إلى تجاوزها بالصبر عليها، والتعامل معها بقوة، لإثبات الوجود، وتحقيق الآمال والطموحات:

فـاضـرب بـهـا كـبـدَ الـحـقـيـقـةِ مـهـمـهًـا

فـــي مـهـمـهٍ عـمـــر الـحـيـــاة قـصـيـرُ

واسـلـك بـهـا سـبـلَ الـنَّـجـاحِ وخـض بها

ســـودَ الـخـطـوب يـحـفـك الـتَّـقـديـــر

(1) المصدر السابق نفسه، ص 144.

New3.indd 234 3/7/15 11:57 AM

وأمـــلأ بـهـا الـدُّنـيـــا ســـمـوًّا رائـعًـا

تـــزهـو بـك الـدُّنـيـــا وأنـــتَ أمـيـــر

واصـبـر عـلـى الأهـــواءِ حـولـكَ حـوَّمًـا

فـدروبـهـــــا لـلـخـانـعـين وعـــور

واصـبـر عـلـــى أهـوالـهـــا وتـلـقَّـهـا

بـالـصِّـدقِ والحـــرُّ الـكـريم صبور[1]

لازالت بصمة التوجيه الأخلاقي، أو بصمة التوجيه التعليمي، تهيمن على الأبنية الشعرية للخطاب عند الأنصاري، فلا نكاد نجد أثرًا إلاّ لصوت واحد ينمط عباراته في سياقات التوجيه المباشر للمخاطب، المتخيل حضورًا، والغائب على المستوى الفيزيائي، وهذا النمط من الخطاب، لا يرتبط بمكان محدد، أو زمان معين، إذ يأخذ أبعادًا إنسانية عامة، وكأن الشاعر قد أدرك هذه الخاصية فألح عليها لا في قصيدته فحسب بل في قصائد كثيرة من ديوانه.

ويبقى الأنصاري في موقفه من الحياة رهين مواقف، قد تدفع به إلى التفاؤل، والمقاومة، وقد ينكسر هذا الخط حتى مع حالة الفرح والسرور، فحينما رزق الشاعر بابنته «مي»، وكانت أول أولاده أنشد قصيدة يخاطب بها هذه الطفلة، التي أهلت على هذه الحياة، وكأنه قد أشفق عليها من مصائب هذه الحياة، فيقول:

يـــا مـــيُّ ذي دنـــيـــاك دوّاره

غـــــــدّارة لـــلـــمـــرءِ مـــكّـــاره

تـــــدور فـــي أحـــداثـــهـــا مـثـلـمـا

تـــــدور فـــي كـــفَّـــيـــك فـــــرّاره

(1) المصدر السابق نفسه، ص 142 وما بعدها.

New3.indd 235 3/7/15 11:57 AM

إمّـــــا تـــبـــدَّت لـــك لألاءةً

فـــإنّـــهـــا كـــــالآل غـــــرّاره

كـم روَّعـــت نـفـسًـا وكـم حـطَّـمـتْ

قـلـبًـا وكـــم شـــدَّت لـنـا الـغـاره

وكـــم تـــداعـــت تحـــت أقـدامـهـا

جـحـافـل تـخـتـالُ جـــرّاره

مـا جـئـتِ هـــذا الـكـون مـخـتـارةً

ولـــم تـكـونـي غـيـر مـخـتـاره

ســرُّ تـداعـى الـعـقـل مـن حـولـهُ

لـــمّـا غـــدا يـسـبـر أغـــواره

قـد حـــارَ فـي ذا الـكـون أعـلامُـهُ

ولـــم يـنـالـوا مـنـه أســـراره

تـضـاربـوا فـي كـنـهـه تـارةً

وأبـهـمـوا فـي كـنـهـه تـــاره[1]

قد لا تبدو المناسبة التي قيلت فيها هذه القصيدة مؤاتية لمثل هذه الرؤى والأفكار الفلسفية، التي خاض فيها الشاعر، لكن اللحظة الفارقة في حياة أي إنسان قد تدفعه لمثل ذلك وبخاصة إذا تذكرنا أنّ الأنصاري قد تلقى نبأ مولوده الأول، ومثل هذا النبأ يعد لحظة مهمة في حياة أيّ إنسان، تدعوه إلى التأمل والتفكير، فأراد أن ينقل تجربته مع الحياة كما يعلمها إلى مولوده الأول «مي» لتكون على حذر من الدنيا التي أهلت عليها.

(1) المصدر السابق نفسه، ص 152.

New3.indd 236 3/7/15 11:57 AM

أما على المستوى الفني فنجد أن البعد السردي في هذا النص يأخذ دورًا فاعلًا في تنميط ملفوظات القول الشعري، بصورة يغلب عليها البعدين الشخصي في سياق التجربة الذاتية مع الحياة، والثقافي الذي يستمد مصادره من الآخر، أو التاريخ بفعل الروافد الثقافية التي كان الأنصاري ينهل منها، كما تعكسها كتاباته وحواراته الأخرى، التي تدل على غزارة ثقافته، ونفاذ بصيرته فيما يقرأ ويدون؛ لذا فليس من المستبعد أن يكون قد تأثر في هذا بأبي العلاء المعري، إذ كتب عنه وعن أفكاره في هذا الشأن في كتابه «مع الشعراء»، كما أنّ له مقالة طريفة في الموضوع نفسه أسماها «الإنسان والحياة»، من منظور الشعراء في تعاملهم مع الحياة[1].

وإذا ما تأملنا أيضًا من الناحية الفنية ذلك الصخب الصوتي المتمثل بحروف العلة المهيمنة على مقاطع الخطاب، التي تمثل حالة الانفعال الصوتي العالي حين النطق بها، وجعل قافية القصيدة تنتهي بهاء السكت، التي ينقطع معها الكلام، أدركنا تلك العلاقة الوظيفية، على المستوى الصوتي بين أصوات اللين، في أعلى توترها وبين انكسار الصوت وانقطاعه في نهاية القافية، لينقل إلينا حالة الإحساس بغصة النطق، التي تعتري المتكلم في حالات التوتر النفسي المشحون بالقلق، كمثل هذا الموقف الذي وجد الشاعر نفسه فيه، وهذا لا يعني أنّ القافية في هذه القصيدة ذات سمة صوتية أكثر منها سمة دلالية.

ولعل المثير هنا أنّ الشاعر، في هذا الجزء الأخير من القصيدة، قد استشعر حالة القلق هذه التي استبدت به لحظة ميلاد ابنته «مي» فخاطبها قائلاً:

يـــا مـــيُّ حـسـبـي مـنـك أنـشـــودة

يـشـدو بـهـا الـقـلـب وقـيـثـــاره

(1) راجع عبدالله الأنصاري، مع الشعراء، 19–35.

New3.indd 237 3/7/15 11:57 AM

أبـثّـهـا الأشـجـان حـيـرى كـمـا
بـثَّ الـشَّـجـى (داودُ) مـزمـاره
أبـوك قـد عـبَّ الـشَّـجـى والـشَّـجـى
يـا لـلأسـى قـطَّـع أوتـاره[1]

وترسم لنا هذه المحددات اللغوية، في هذا المقطع الأخير من القصيدة، أبعاد هذه العلاقة، غير النمطية، بينه وبين مولودته، فلا يرى فيها إلاّ أن تكون سلوى لأشجانه، أو قيثارة قلبه، حسب نص الخطاب. إن اختزال هذه العلاقة في هذا البعد الضيق يعكس بلا أدنى شك، مدى طفح النفس بالحزن والقلق من هذه الحياة وتقلباتها وخشيته على ابنته منها، وليس أدل على ذلك من تلك الصور الشعرية المدهشة، التي ترسم حالة الشجن في أوج توهجها مع الذات الشاعرة:

أبثُّها الأشجان حيرى
بث الشَّجى داودُ مزماره
أبوك قد عبَّ الشَّجى
والشَّجى قطَّع أوتاره

وحين نتأمل هذه الصور الشعرية، في سياق الحالة الذهنية للشاعر، فإنه يصعب تفسيرها، أو التعليل لها وفق رؤية لويس C.D. lewise للصور الشعرية الخلاقة، التي يرى فيها الشاعر الإنجليزي شيليShelley، نقلاً عن lewise، نفسه فيضًا إلهيًّا والشاعر رسوله[2].

وإذا تأملنا ملفوظات هذه الأبيات الثلاثة على وجه التحديد نجد أن بعض المفردات قد استأثرت بالهيمنة على السياقين اللفظي والدلالي، لفرض حالة الذات

(1) الديوان، ص 153 وما بعدها.

(2) C. Day Lewis, The Poetic Image Cambridge U.K. 1968 P. 65.

New3.indd 238 3/7/15 11:57 AM

المتكلمة من خلال التكرار، مثل كلمة الشجى التي تتردد ثلاث مرات في سياق الكلمة المولدة لهذه الحالة وهي لفظة «الأشجان»، التي تعد مفتاح الموقف كله.

لكنّ هذه المشاعر الطافحة بالحزن والشجى من تكاليف هذه الحياة الدنيا، لم تفقد صاحبها إيمانه بما وراء هذه الحياة الدنيا الزائلة، فليست ابنته إلاّ ذكرى له بعد موته، فإن عزت رؤيته لها بالموت فسيراها معه غدًا روحًا سابحة في عالم الأرواح:

فـأنـت ذكـــــرايَ إذا مـــا انـقـضـى
عـمـــري وأطـفـــا المـــوتُ أنـــوارهْ
حـيـث تـــرى روحـــك روحـــي غـــدًا
فـــي عـــالـــم الأرواحِ ســـيَّـاره
تـــرنـــو إلـيـــهـــا كـلَّـمـــا رفـــرفـت
ســابـحـــةً فـــي الـــكـــون مـــــوَّاره[1]

وتكشف المغايرة التنميطية لملفوظات الخطاب بين مطلع القصيدة وختامها أنّ الشاعر قد استنفد كل مفردات التوتر السابقة، وكأنه بهذه المغايرة اللفظية الجديدة التي تحدد أبعاد العلاقة بين الشاعر وابنته بعد الموت يستشفي بها من حالته النفسية بوصفها ذكرى له في الدنيا، وروحًا سابحة مع الأرواح في العالم الآخر، يرنو إليها أينما حلت أو رحلت، ولا يخلو هذا المشهد التصويري من حس أبوي طاغ تجاه أول مولودة له «مي».

3 - الشاعر والموقف من الحب:

تمثل حوارات الحب والمرأة محاور أساسية في الثقافة الشعرية العربية على امتداد العصور، قد يتسع أفقها عند شاعر بعينه، وقد يضيق عند آخر بيد

(1) الديوان، ص 153.

New3.indd 239 3/7/15 11:57 AM

أنه من النادر أن تجد شاعرًا لم يتطرق إلى هذه الظاهرة الإنسانية الحساسة، وكان الأنصاري أحد هؤلاء الشعراء الذين احتلت ظاهرة الحب مساحة واسعة من شعرهم، ولا يعنينا هنا واقعية ما يتحدث عنه الأنصاري في هذا الموضوع بالذات بقدر ما يعنينا نجاح الأنصاري أو فشله في القدرة على التعبير عن هذه التجربة فنيًّا بصورة تبدو كما لو أنها تحاكي الواقع عمليًّا.

تتخذ معظم قصائد هذا الموضوع عند الأنصاري أسلوب الحوار سواء كان هذا الحوار مع النفس ذاتها أو مع الآخر، شريك هذه التجربة، ونعني بذلك المرأة، التي تستأثر باهتمام الشاعر، سواء كانت طرفًا فاعلاً في معادلة الحب أو غير ذلك، ومن ثم تصبح تلقائية التعبير عن المرأة موضوعًا مفتوحًا حسب الظروف والأحوال.

لا ينسى الشاعر وهو في غمرة أحاديثه عن الحب وتجاربه في حياته أن يتطرق إلى مفهوم الحب، كما لو أنه كان ينقل إلينا تجربة عاش أحداثها، واكتوى بنارها كما يبدو ذلك من واقعية أحداث القصيدة التي جاءت في سياقها هذه الأبيات:

والـــــحُـــبُّ ســـر إلـــهـــي وعـــاطـــفـــة
قـد ظَـلَّ أمـــرًا عـن الأفـهـام مـحـتـجـبـا
أمّـــا المحـــب فـمـــأخـــوذٌ بـــه أبـــدًا
ولا يـــرى فـيـه إلاَّ المـعـقـل الأشـبـا
والـــــحُـــبُّ نـــورٌ ونـــارٌ فـــي تـوهـجـه
يـضـيءُ طـورًا وطـورًا يـغـتـدي لهبًا[1]

لعله من الواضح أنّ النص هنا لا يضيف شيئًا جديدًا إلى مفهوم الحب المتداول من إضفاء الصفات الغرائبية عليه، وعزوه إلى قوى خفية ليس بمقدور المحب التعليل لها، أو تجاوزها، أو التمرد عليها إلاّ بصعوبات باهضة، ويكاد يكون هذا المفهوم قريبًا من المفاهيم الشعبية السائدة عن الحب.

(1) المصدر السابق، 55.

New3.indd 240 3/7/15 11:57 AM

ولعل أجمل ما في هذه الأبيات البيت الثالث الذي ينهض على حس المفارقة، بين مفهومي النور والنار لظاهرة الحب، التي يعبر عنها النص وفق دلالات سياقية مختلفة، أبرزها التكرار، والمفارقة على المستوى اللفظي، والجناس على المستوى الصوتي، مما يشير إلى أن العلاقات السياقية بين ملفوظات الخطاب كلها تتوجه نحو شحن هذه الدلالة الغرائبية لمفهوم الحب.

ولا يكاد هذا المفهوم الغرائبي لمعنى الحب يفارق الكثير من قصائد الأنصاري وبخاصة في حالات التجلي الشعري يستمد منه صوره وأخيلته:

إنَّـــهُ الحُـــبُّ حـيَّـرَ الـعـقـــل حـتـى
ردَّه خـــائـبًـا بـــلا بـرهـــــانِ
هـــو ســـرٌّ عـلـى الـعـقـول تـســـامـى
مـــا لـديـنـا إلـيـــه مـــن ســـلـطـان
إنَّـــه يـلـهـبُ المـشـاعـرَ فـي الشَّـــا
عِـــرِ حـتـــى يـقـــوده لـلـهـــوان
حِـــرْت فـيـه حـتـى غـــدوت أســـيـرًا
ســابـحًـا فـي الـشَّـقـاء والحـرمـان
فـتـمـاديـت فـي الخـيـال وفـي الـوهْـ
ـــمِ أغـنّـــي مـــــردّدًا ألحاني[1]

هكذا يتجلى مفهوم الحب عند الشاعر، مفهوم متسام على العقل خارج عن إرادة السيطرة، ولا سلطان لأحد عليه، وهذا المفهوم الغامض للحب، يعطي الشاعر مساحة واسعة من الخيال الإبداعي، ويجعله في الوقت نفسه قرين المعرفة، الذي ينقل إلينا، في تماسه معه، غرائبه فيه، وفق ملفوظات الخطاب، «يلهب المشاعر»،

(1) المصدر السابق، 175 وما بعدها.

New3.indd 241 3/7/15 11:57 AM

«يقوده للهوان»، «حرت فيه»، «غدوت أسيرًا»، «فتماديت في الخيال»، وهي كما يلاحظ تنميطات لفظية انفعالية تركز بصفة خاصة على المرسل، لتعبر بصورة مباشرة عن حالة المتكلم تجاه موضوعه وفق رؤية ياكبسون في هذا الشأن[(1)].

قد لا يبدو موضوع الحب في الكثير من قصائد الأنصاري أكثر من عامل تحفيزي لقول الشعر؛ لذا نجد هذا الأخير يدخل طرفًا في معادلة الحوار، حول موضوع تجربة الحب، ولكنّ هذا لا يعني تمامًا أنّ الشاعر لم يعبر عن تجربته الشخصية مع الحب بصورة واقعية، كما عاشها واكتوى بنارها، وذاق حلوها ومرها، كما تشهد بذلك رؤاه وملفوظاته الشعرية، كما في هذا المقطع من قصيدة «الحب والشعر»:

عشقتُ فيك النُّهى والشِّعر والأدبا
ورحت أنسج منها الأحرف القشبَا
أصوغُ منها القوافي كلَّ راقصة
تحيل كلُّ خلّي راقصًا طربا
وأستمدُ أناشيدي وأخيلتي
وألحقُ القولَ معنى أينما ذهبا
أصطادهُ بخيالي ثم أطلقهُ
بين القوافي يهزُّ النَّفسَ ملتهبا
استلهم الوحي منها حيث يلهمني
شعرًا أفرِّجُ فيه الهمَّ والكربا
والشِّعر منبعه روح معذبةٌ
وخافقٌ في الحنايا لم يجد هربا

(1) Roman Jakobson, Closing Statement: Linguistics and Poetics, in T.A.Sebeok, Style in Language, Cambridge, Mss. The M.I.T. Press 1978 P.352.

New3.indd 242 3/7/15 11:57 AM

حسبي من الشِّعر أحلامٌ وأخيلةٌ
وفيه أخترق الأستار والحجبا
أغزو به عالمًا جمَّ الرُّؤى وله
طيوفُه الخضرُ إن صدقا وإن كذبا[1]

لعل من الشائع والمألوف أن يتخذ الشعراء من تجربة الحب وسيلة إلهام للقول الشعري غير أنه من غير المألوف أن يصبح ذلك الموضوع جزءًا من مصوغات نسيج القصيدة، بالصورة التي نراها ماثلة في مطلع هذه القصيدة، وفي غيرها من القصائد الأخرى، ويبدو أن تجربة الإلهام الشعري، وإشكالاتها الفنية والنفسية تأخذ حيزًا واسعًا من أخيلة الشاعر إذ نراها ماثلة في العديد من قصائده، مما يشعره بالنشوة والابتهاج وهو يطارد بخياله شوارد الشعر وقوافيه.

وإذا ما توقفنا عند الدافع لهذه النشوة الشعرية في هذه القصيدة نجد أن في الجوار امرأة، رأى الشاعر فيها ما لم يره في غيرها من النساء، وجد فيها «النهى والفكر والأدبا»، وقد لا تكون هذه الصفات مما يحرص عليه الشعراء في المرأة، قدر حرصهم على المظاهر الجمالية والجسدية، التي قد لا يتحرج البعض فيها عن ذكر العورات إلى حد الإسفاف والتبذل، لكن قصائد الأنصاري في هذا الموضوع تسمو بأخيلتها ولغتها إلى أبعد حدود السمو الأخلاقي.

لكنّ هذه الصفات الخاصة، التي وجدها الشاعر فيمن أحب كانت كافية لأن تشعل فيه حرائق الشعر بصورة درامية، وتكشف لنا فيه عن تألق الذات بوعيها في هذه المطاردة الفنية لقوافي الشعر وأخيلته.

وبهذه الصورة السردية التي تظهر أحوال الذات بين الفعل المباشر كما تصورها الأفعال، «أصوغ»، «أنسج»، «أطلق»، «أغزو»، وبين الفعل غير المباشر كما

(1) الديوان، 43.

New3.indd 243 3/7/15 11:57 AM

يعكسه الفعلان «يهز» + «يلهمني»، تؤكد الذات الشاعرة أنّ التجربة الشعرية عندها محكومة بقوى خفية قرينة الوحي تحرك فعلها في نظم الشعر، كما مر بنا من قبل، وهذه فكرة قديمة تحدث عنها الأقدمون، ونسبوا الإبداع الشعري إلى قوى شيطانية تنفث الشعر على لسان الشاعر، وقد أشار الشاعر إلى هذه الظاهرة في بعض كتاباته النثرية[1].

لقد جاء عنوان القصيدة «الحب والشعر» لافتًا ومثيرًا للحس وللوجدان نظرًا لما ينطوي عليه هذان الاثنان من غرائبية، لا يمكن عزوها، حسب تجارب أصحابها معها، إلاّ إلى قوى خفية فوق إرادة الإنسان.

وبعد أن استنفد الشاعر معطيات التجربة الأولى في معادلته هذه، انصرف إلى تجربته الثانية مع من أحب، إلى تلك المرأة التي ملكت عليه لبه وعقله يصفها على النحو التالي:

إذا رأيتكَ طارَ الرَّوعُ من خلدي
وصفقَ القلب في أحنائه طربَا
أرنوا إليكَ وقلبي خافقٌ أبدًا
يهفو إليك وأخشى أعينَ الرُّقبا
وإن فقدتكَ مكنونُ الهوى اشتعلتْ
نيرانه شعلاً واشتدّ والتهبا
من وجهكَ السَّمحِ استهدي خطاي ومن
حجاك استلهم الأقلام والكتبا
أحببت فيك علوّ الرُّوح في خلق
عذب سموت به سبحان من وهبا

(1) راجع عبدالله الأنصاري، حوار المفكرين ط. الأولى، الكويت 1978، ص 100.

New3.indd 244 3/7/15 11:57 AM

حتى غدوتُ أسيرًا في هواكَ ولم
أجد خلاصًا ومنّي العقلُ قد سُلبا
فرحتُ ألتمسُ السُّلوان في بلدٍ
ناءٍ بمصر لعلي واجدٌ سببا
أقضي اللَّيالي وللأحلام دمدمة
تسدُّ في الفكر ما قد رقَّ أو عذبا
ما غاب طيفكَ عن بالي ولست أرى
إلاّ خيالك في عينيَّ مختضبا
أضحى هواكَ بروحي لا يفارقها
في كلِّ جارحةٍ قد بات منسربا
شتَّان بيني وبين النَّاس أرقبهم
هذا خليّ وهذا لم يجد نصبا
وذاك يلهو ومعنى الحبِّ يجهلُهُ
ولا يرى فيه إلاّ المين والكذبا[1]

إن زاوية النظر في هذا المقطع من القصيدة لا تتوقف عند المخاطب إلاّ لمحات سريعة لا تكشف إلاّ عن الجانب الأخلاقي فيه باستثناء الوجه، الموصوف بالسماحة، وهو وصف غامض، سريع التبدل وفق الظروف والأحوال، ومثله في ذلك بقية الأوصاف الأخرى، كعلو الروح، وسمو الخلق، وهي ليست من الصفات الجمالية التي يبحث عنها الشعراء في محبوباتهم، على اعتبار أنّ هذه الصفات قد تكون عارضة، وعرضة للقراءة الخاطئة، ولكنّ الشاعر يرى فيها السمات العليا فيمن يحب، وهو النهج الذي سار عليه في معظم قصائده في الحب، كما رأينا ذلك من قبل.

(1) الديوان، 44 وما بعدها.

New3.indd 245 3/7/15 11:57 AM

لكنّ فضاء القصيدة يصبح أكثر اتساعًا لاستيعاب حركة الذات المتكلمة في تعاملها مع هذه الحالة التي تمر بها، كما لو أنّ الأمر قصد به إظهار حالة الفاعل في تماسه مع مفعوله، الذي يبقى محدود المساحة والفضاء، في حين يتم التركيز على حالة المتكلم، ولفت الانتباه إليه، بحسبه منمطًا لملفوظات الحالة في السياق السردي للخطاب، إذ تبقى الصورة الانفعالية لسطوة الحب، على المحب، هي الحاضر الأكبر في أبنية الخطاب، في سلسلة متواصلة من الأفعال، لتقدم لنا صورة انطباعية عن علاقة المتكلم بموضوعه، على النحو الذي يتحول فيه الحب آسرًا، والمحب مأسورًا، لا يجد خلاصًا منه، إلاّ بالكشف عن أحواله وأهواله فيه بصورة يستعذب فيها معطيات القول الشعري كمرجعية معرفية لحالته الخاصة مع هذا الحب، وكمرجعية لسانية فرضت نفسها عليه، على هذا النحو التنميطي من القول الشعري، فعلى المستوى الأول تبدو الذات مسلوبة الإرادة والعقل معًا «غدوت أسيرًا»، «ومني العقل قد سلبا»، وبهذا كأن الذات تكتشف نفسها من جديد، في هذه الحالة الغريبة عليها، وعلى المستوى الثاني يأخذ الجانب البنائي بعدًا رئيسًا بين الدال والمدلول من جهة، وصاحب الحالة من جهة أخرى، فالدوال، «أرنو»، «استهدي»، «استلهم»، «سموت»، «غدوت»، «فرحت» تأخذ بعدًا مهيمنًا في توصيف حالة الذات المتكلمة، كما لو أنها في أوج وعيها بنفسها، في حين أنّ كل الأفعال تتم في سياق الاستلاب العقلي، حسب منطوق الخطاب.

ولكي تبدو هذه التجربة العاطفية ذات أبعاد واقعية في حياة صاحبها تلجأ الذات المتكلمة إلى عنصري المقارنة بينها وبين الآخر، المتعدد الأقطاب، في سياق المراقبة الذاتية لأحوال الناس، على نحو يكشف عن وعي ضدي يتسامى فيه المتكلم على غيره من الناس.

وكما كان للحب والشعر حوار في التجربة الشعرية عند الأنصاري، فإن حوارية «القلب والحب»، تبدو أكثر واقعية في تعامل الشاعر معها على النحو الذي

New3.indd 246 3/7/15 11:57 AM

يوقعه في الحيرة والعجب من سطوة سلطان الحب عليه، الذي لم يكن متهيئًا له، ولا ساعيًا إليه، مما أوقعه في تساؤلات كثيرة:

لـــجّ بـــين الـــضُّـــلـــوعِ بـــالخـــفـــقـــانِ
مـذ شـجـانـي مـن الـهـوى مـا شـجـانـي
يـــتـــنـــزّى وجـــــذوة الحُـــــبِّ فـيـه
بـلـظـاهـا تـشـبُّ كـالـنِّـيـران
صـاعـدًا نـــازلاً كـمـا الـطَّـيـرُ محبو
سًـــا، يـريـد الـــهـــروب فـــي كـــلِّ آن
قـفـص أطـبـق الحـــصـــار عـلـيـه
جُـــنَّ فـيـه مـــن شـــدةِ الـهـيـمـان
فـهـو يـبـغـي الخـلاص مـن شـدة الضِّيـ
ـق ويـبـغـي الخـــلاص ممـا يـعـانـي
خـيـمـت حـولـه الـهـمـوم جـمـوعًـا
وتـــهـــادت إلـــيـــه ســـود الأمـــانـــي
.....
جـــذوةُ الحُـــبِّ فـيـك يـا قـلـب أذكـت
جـمـرات سـعـيـرهـا فـي كـيـانـي
كـيـف أرداكَ سـهـمـه كـيـف أردا
ك فـأسـلـمـتـنـي لـلـهـوان؟
أيّـهـا الحُـــبُّ كـيـف أصـمـيـت قـلـبـي؟
ولمـــاذا أضـعـت فـيـه اتـــزانـــي؟
كـيـف أصـمـيـتـنـي وكـنـتُ خـلـيًّـا؟
كـيـف أسـلـمـتـنـي إلـــى الـطُّـوفـان؟

New3.indd 247 3/7/15 11:57 AM

لستُ أدري كيف استبد بي الحُبْ

بُ؟ وكيف استقر في وجداني؟[1]

قد تبدو تجربة الحب كما يعرضها الخطاب هنا ثرية بالتفاصيل الدقيقة، التي قد لا يتوقف عندها الكثيرون من الشعراء، بحسبها حالة طبيعية، عاشها ويعشيها الكثيرون، لكنّ الشاعر أراد أن ينقل إلينا، بصورة مباشرة تجربته ومعاناته الذاتية مع هذه الظاهرة الإنسانية العامة.

يبدأ الخطاب بتوصيف الحالة في سياق فعل يكاد يكون نادر الاستعمال في الشعر المعاصر على الأقل وهو الفعل «لجّ» بصيغته المضعفة، التي تحيل إلى دلالة الجلبة وارتفاع نبرات الصوت، في الخصومة، والفعل هنا يلفت الانتباه إلى صيغته الصرفية بالصورة التي يلفت بها فعله في صاحب الحالة، على النحو الذي يفقد صاحب الحالة السيطرة عليه، أو منعه من أن يتمادى معه في فعله.

وعلى الرغم من أن ملفوظات المقطع الأول من الخطاب تتجه بصورة مباشرة إلى إظهار الذات المتكلمة بصورة متبرمة، تود الخلاص مما هي فيه بدون جدوى، غير أنّ المشهد الدرامي لفعل الحب بالصورة التصويرية التي يعرضها الخطاب تعطي المتكلم إحساسًا غريبًا ومدهشًا أيضًا في التعامل مع الحالة، لا من حيث نجاحها أو فشلها، بل من حيث القدرة على تجاوزها والخروج من هذا المأزق الحرج، الذي يحاول المتكلم أن يخرج من إساره فلا يستطيع إلى ذلك سبيلا، وفي هذا إشارة إلى أنّ ظاهرة الحب تستعصى على الحل، كما تستعصى على التفسير أيضًا، فلا يملك المحب معها إلاّ الشكوى واجترار الألم، وبخاصة حين يكون الطرف الآخر في لعبة الحب ليس في تواز مع الطرف الأول في هذه المعادلة المعقدة، وهو ما ستشير إليه القصيدة في مقطع لاحق.

(1) المصدر السابق نفسه، 172 وما بعدها.

New3.indd 248 3/7/15 11:57 AM

في المقطع الثاني من القصيدة يختفي السرد الذاتي لموضوع الحب، وينتصب في المقابل الحوار الذاتي مع «القلب»، على نحو يتصاعد فيه الحس الدرامي، المتكئ على نجوى النفس، فلا نرى في سياقه إلاّ الذات المتكلمة وهي في قمة توترها، واحتشادها النفسي لمواجهة هذا الموقف، الذي قلب حياتها رأسًا على عقب، ودفعها إلى الانفجار بالأسئلة المشحونة بالقلق الذي يتصاعد في أنساق لغوية مختلفة، تكشف عن حالة الاضطراب النفسي الذي اعترى الذات المتكلمة لحظة الوقوع في أسر الحب.

وفي ضوء هذه الحالة، غير السوية من حياة الذات المتكلمة، يصبح «القلب» هو بؤرة الارتكاز في الحوار والمساءلة على نحو تصبح فيه الأسئلة ذات نسيج لغوي شديد الخصوصية، تصدر عن موقف مفاجئ، أو غير متوقع، كموضوع الحب، الذي يعالج النص تداعياته السلبية على الذات المتكلمة.

ولو تأملنا الأنسجة اللغوية لهذا المقطع من القصيدة لوجدنا أن «كيف» الاستفهامية تحكم قبضتها على المشهد الشعري بصورة تكاد تكون مطلقة، وفق قانون ما يسميه ياكبسون «المتماثلات الأفقية»،[1] لأبنية الجمل النحوية بصورة متقاربة، على النحو الذي يظهر في هذا المقطع من القصيدة:

كيف أصميت قلبي؟ كيف أصميتني؟ كيف أسلمتني؟

كيف استبد بـي؟ كيف استقر في.. ؟

ومن المرجح أنّ هذا التنغيم الصوتي، والبناء الهندسي، لمفردات القول الشعري في سياق هذه المشابهات لم يتقصده الشاعر لذاته أو يسعى إليه، وإنما فرضه الفيض الشعري لخطة الكتابة، فجاء على هذا النحو الذي يجعل الصورة البصرية متناغمة مع الصورة الصوتية حين النطق بها، على نحو يجعل من الأخيرة

(1) **Roman Jakbson, Language in Literature, P.133f.**

New3.indd 249 3/7/15 11:57 AM

كيانًا هندسيًّا يفرض ظله على مفردات النص بخاصة وجمله بعامة، وبذا تكتسب بعض المقاطع الشعرية للخطاب ملامح شديدة الخصوصية[1]، كهذا المقطع من القصيدة.

في المقاطع الأخيرة من هذه القصيدة تنكفئ الذات المتكلمة على نفسها في حوار مع النفس في سياقات التجهيل، والدهشة، والتساؤل والألم، على نحو تبدو فيه الذات المتكلمة، في علاقتها بالآخر، قطب الحركة في النص.

لستُ أدري بأنَّ للحُبَّ في قلـ
ـبي دماء تسري وفي شرياني
فإذا بي أصحو على وخزِهِ اللا
ذعِ من سهمٍ فكيف رماني
كيف شَكَّ الفؤادُ كيف رماهُ
ولماذا تقرَّحتْ أجفاني
من دموعٍ تسيلُ مهما تمالكـ
ـتُ ومهما ثنيتُ عنها عناني
ولماذا أتى وأيُّ حبيبٍ
صوَّبَ السَّهم في صميم كياني
ولماذا يصدُّ عني لماذا؟
يلتقيني باللَّفِّ والدَّوران
كلَّما رمت وده لاذ بالصَّمـ
ـت، وألوى جيدًا كما الغضبان
وإذا ما أتيته ناعمَ البا
ل تولى وردني وجفاني

(1) المرجع السابق نفسه.

New3.indd 250 3/7/15 11:57 AM

يـلـهـبُ الـنَّـار فـي فـؤادي وأغـدو

بـعـده حـائـرًا عـيـيَّ اللِّسان[1]

تأخذ لغة الخطاب، في هذا المشهد الانفعالي من القصيدة أبعادًا حميمية خاصة، تضفي على المشهد طابعًا من «الدراماتيكية»، مسرحه الذات المتكلمة، التي تنتابها لحظة مفاجئة، «صعقة الحب»، فينقلب كيانها في محيط الأسئلة المقلقة، التي لا تجد معها جوابًا حاسمًا، فيزداد قلقها وتوترها بصورة متسارعة، في تداعيات القول الشعري، الذي يعمل على إضفاء صبغة ذاتية على أحداث التجربة الشعرية، بصورة متوالية، حتى تبدو أبعد ما تكون عن التجربة الفنية، ولعل هذا الطابع الذي ارتضاه الشاعر لقصيدته هذه بعد محاولة منه لكسب شعور الآخر، القارئ، وجعله في محيط اهتماماته الذاتية، هو بؤرة الموقف كله.

وليس المهم هنا واقعية أو عدم واقعية هذه التجربة المؤلمة بل المهم هو هذه الأدوات الفنية، التي جعلت أحداث الموقف نابضة بالحركة والحياة على نحو تتصاعد فيه أحداث الموقف بصورة طبيعية تتّجه فيه إسنادات القول الشعري إلى متكلم مفرد، يتعامل مع واقعة عاش أحداثها، بغض النظر عمن يكون هذا المتكلم المفرد.

يلجأ الخطاب هنا إلى أسلوب التجهيل «لست أدري»، وهي عبارة كافية لأن تثير مساحة واسعة من الخيال الشعري، التي تتصاعد تداعياته على نحو يوقض وعي الأنا المتكلمة بنفسها، فتصحو على الحقيقة الغائبة عنها، وقوعها في أسر الحب، وعند تلك اللحظة الفارقة من حياتها تتصاعد الأسئلة، «كيف»؟ التي تتكرر مرتين، و«لماذا»؟، التي تتكرر أربع مرات، في أنساق لغوية مختلفة، في محاولة لاستكناه تداعيات الحدث على الذات المتكلمة، التي يبدو في النهاية أنها صحت على الحقيقة التي كانت تجهلها من قبل، أو على الأقل لم تكن تدرك أثرها فيها.

(1) الديوان، 275.

New3.indd 251 3/7/15 11:57 AM

في المشهد الأخير من هذا المقطع الشعري، نلتقي بمسبب الحدث، الذي أربك الذات المتكلمة، ووضعها في هذا المأزق النفسي، الشديد الوطأة عليها، إنه «المرأة»، الموصوفة بـ «حبيب صوبّ السهم في صميم كياني»، هكذا يصورها النص، فلا يظهر منها إلاّ تداعيات أفعالها مع الذات المتكلمة أما مظاهرها الجمالية فمسكوت عنها، ومع ذلك فهما على طرفي نقيض في مشاعرهما، مما يصعّد من حساسيات القول الشعري، بصورة دراماتيكية، تدفع إلى الكشف بصورة مباشرة عن سلوكيات الطرف الآخر في لعبة الحب، فلا يظهر منه إلاّ الصدّ، والصّمت، والغضب، والجفاء، إلى غير ذلك من مفردات القول الشعري التي تؤكد بصورة حاسمة تعارض المشاعر بين المتكلم والطرف الآخر في شبكة الخطاب.

ويلفتنا التوتر في الخطاب إلى فعل الآخر، فلا نسمع صوته، أو ردة فعله، إلاّ من خلال الحركة الإشارية المصحوبة بالصمت، التي تعني الرفض والشجب والاستنكار، لفعل الذات المتكلمة، التي تتكفئ في النهاية على نفسها واقعة في دوائر الحيرة والصمت، على نحو يجعل من الحب لغزًا يعيى على التفسير:

إنَّـــهُ الحـــبُّ حَـــيَّـــرَ الـعـقـــل حـتـى

ردَّهُ خـــائـــبًـــا بـــلا بـرهـــــان

وكأنّ الذات المتكلمة بهذا المعنى الميتافيزيقي لمعنى الحب تستشفي به من خيبة واقعها بمن أحبته، وبذلت كل ما في وسعها لجذبه إليها غير أنها لم تفلح في هذا المسعى.

والغريب أنّ هذه المفارقة الذاتية مع ظاهرة الحب في حياة الشاعر، وتأبيها على تفسيره واقعيًّا، إلاّ من الحس الميتافيزيقي، لم تصرفه عن الحب والوقوع في أتونه مرة بعد أخرى، وكأنه كان وقوده إلى القول الشعري، به يصطلي، وبه يستشفي، على الرغم من تأبيه عليه في بعض الأحيان غير أنه لا يطول إذ سرعان ما يسلم

New3.indd 252 3/7/15 11:57 AM

الشعر عنانه إليه فيمتطي صهوته، ليطير في فضاءات من الإبداع الشعري، الذي يستعين به على واقعه متخذًا من الحوار الشعري وسيلة فنية لشحن الموقف بفيض من التوترات النفسية، التي تضفي على العمل الشعري لمسات ذاتية، تجعله قريبًا من إحساس القارئ، ولنتأمل هذه القصيدة التي يحاور فيها فتاة في مقتبل العمر، يطلب منها أن تكون شريكة حياته بعد أن جلله الشيب، وأصبح في مغرب العمر:

قـــالـــت وقـــــد رعـــتـــهـــا بـــقـــول
مـــا دار فـــي بـــالـــهـــــا غـــريـــبِ
مـــضـــمَّـــخٍ الـــلَّـــفـــظ بـــالأمـــانـــــي
والأمـــــلِ الـــبـــاســـــم الـــرَّحـــيـــبِ
إلـــيـــك يـــا ذا الخـــيـــــال عـــنِّـــي
ألـــســـتِ بـــالـــعـــاقـــــلِ الأريـــــب؟
لا تـــتـــركِ الـــوهـــمَ فـــي مـــداهُ
فـــلـــســـتَ مـــنِّـــي بـــــذي نـــصـــيـــب
تمـــضـــي بـــأحـــلامـــك الحـــيـــارى
مـــجـــلّـــل الـــشِّـــــــعـــر بـــالمـــشـــيـــب
لـــتـــشـــغـــل الـــنَّـــفـــس فـــي مـــنـــاهـــا
وتـــشـــغـــل الـــقـــلـــب فـــي الـــوجـــيـــب
روّعـــــنـــــي مـــــا تـــقـــــول حـــتـــى
قـــد جِـــــرْتُ فـــي أمـــــرك الـــعـــجـــيـــب
إنِّـــــي بـــعـــهـــد الـــشَّـــــبـــاب أعـــدو
أخـــتـــــال فـــي ثـــوبـــــيَ الـــقـــشـــيـــب
....
وأنـــــت فـــي ســـــــوْرَةِ الـــلَّـــيـــالـــي
تـــدنـــو إلـــــى قـــعـــــركَ الـــرَّهـــيـــب

New3.indd 253 3/7/15 11:57 AM

تـــــدبُّ نـــحـــو الـــفـــنـــــــاء دبًّـــا
وتـــقـــطـــعُ الـــعـــمـــرَ فـــي الـــلُّـــغـــوب
إنِّـــــي بـــنـــورِ الـــصَّـــبـــاح أســـعـــى
وأنـــــت تـــســـعـــى إلـــــى المـــغـــيـــب
شـــتَّـــان بـــين الـــشُّـــــــروق إمَّـــا
يـــضـــيءُ فـــي الـــكـــون والـــغـــروب
....
فـــقـــلـــتُ والـــــنَّـــــارُ فـــي لـــظـــاهـــــا
تـــشـــبُّ فـــي خـــافـــــقـــي الـــكـــئـــيـــب
قـــد هـــدَّنـــي الـــوجـــدُ فـــيـــك حـــتـــى
ضـــربـــتُ فـــي مـــهـــمـــــهٍ عـــصـــيـــب
وطـــــرت عـــن واقـــعـــــي بـــعـــيـــدًا
أمـــضـــي إلـــــى عـــالـــــــمٍ مـــهـــيـــب
تـــأتـــي الـــــرُّؤى فـــيـــه ثُـــــمَّ تمـضـي
فـــي جـــيـــئـــةٍ ثُـــــمَّ فـــي ذُهـــــوب[1]

وتمضي القصيدة على هذا النحو من الحوار الدرامي بين عنصرين متضادين في الرؤية، كل منهما يشهر رؤيته في مواجهة الآخر محاولاً إقناعه بلا جدوى، ولكي يحقق النص الشعري أقصى درجة ممكنة من القيمة النصية للحوار بين طرفي الحالة يبدأ بالفعل «قالت»، المسند إلى غائبة، مع متعلقاته النصية المفزة للقول ذاته، «رعتها بقول ما دار في بالها غريب»، وبهذه القراءة التنميطية لأثر فعل القول في الآخر، تتوالى لعبة الضمائر بين قالت وقلت، الذي يشير كل واحد منها إلى محددات قولية متباينة، وكلما كان هذا التباين متحققًا في النص الشعري،

(1) الديوان، 37 وما بعدها.

New3.indd 254 3/7/15 11:57 AM

كما هو الحال معنا هنا في هذا النص، ازدادت القيمة الدلالية لتنميطاته القولية، وتحددت في إطارها السمات الشخصية لأطراف الحوار، كل وفق رؤيته، وسلوكه.

ولا يكتفي الخطاب بوصف القول الموجه إلى المخاطبة بالوقوف عند حدود الغرابة، بل يمضي إلى أبعد من ذلك حين يحدد سمات هذه الغرابة، من خلال إضافة صفات أخرى تعزز مفهوم هذه الغرابة القولية للكلام من جهة، وتعزز في الوقت نفسه العلاقات اللغوية بين أنسجة الخطاب على نحو متناغم يستهدف تقديم دلالة محددة؛ لذا نجد ردة الفعل عند هذه الأنثى تكاد تكون قاسية في قاموس العلاقات العاطفية، وذلك حين أدركت هذه الأنثى الشابة، ما يريده الشيخ منها، فتصرخ في وجهه، مستنكرة قوله، «ألست بالعاقل الأريب؟»، وهنا تنفتح كل المحددات القولية، التي تصب في مجرى هذا السؤال الاستنكاري، لا لتصرفه عن التفكير فيها فحسب، بل لتوقعه في اليأس منها، بصورة قاطعة، تمنعه من معاودة الكرّة معها مرة أخرى؛ لذا تأتي المصوغات اللغوية، في سياق مركبات هذا اليأس، بالغة الحساسية، جارحة للمشاعر، وبصورة صادمة للذوق، وللسلوك الأنثوي، حينما تكون المرأة في مواجهة مع الآخر المحب.

تنتقي هذه الأنثى من محددات القول الشعري ما يكفي لإحباط الآخر المتكلم وجعله يرتد إلى نفسه ليقرأها من جديد، قبل أن يقرأ مشاعر الآخرين؛ لذا كان هناك تركيز شديد على محددات بعينها، تعمل في الاتجاه المعاكس من مشاعر المتكلم، فالمقارنة بين أصحاب العلاقة فارقة إلى درجة الدهشة، والروع عند هذه الأنثى؛ ولذا ينفتح النص على سلسلة من المقارنات التي تؤكد على التباعد بين الطرفين، في السن على الأقل، وهو مدار الحوار وبؤرته.

في المقطع الثاني من الخطاب يبرز صوت «الأنا المتكلم» في حالة انكسار أمام هذه الأنثى معترفًا بأن وجده فيها قد دفعه إلى أن يحلق بعيدًا عن واقعه، وكأنه

New3.indd 255 3/7/15 11:57 AM

بهذا يعتذر إليها، بصورة غير مباشرة، حيث أصبحت فكرة الحب هذه مجالاً خصبًا للرؤى، التي تتزاحم في خيال الشاعر جيئة وذهابًا، وكأن الموضوع صورة ميثولوجية أكثر منه صورة واقعية لتجربة عبر عارض عاش الشاعر أحداثه، وسواء أكان الأمر هذا أم ذاك، فإن إدارة الحوار السردي في أنساق لغوية شديدة التوتر، فضلاً عن الحبكة الفنية للقصيدة – وقد برع الأنصاري في استخدامها لا في هذه القصيدة فحسب بل في قصائد أخرى، حين يكون الموقف يتطلب ذلك ويستدعيه – قد جعل من تعدد الأصوات، وضمائر الخطاب أجزاء فاعلة في الأبنية التكوينية للقصيدة.

وإذا ما توقفنا عند حدود المعجم الشعري لهذا النص نجد أنّ الشاعر كان ينتقي معجمه الشعري، بعناية فائقة إلا من بعض الكلمات التي تبدو ثقيلة في النطق، ككلمة «مضمخ»، التي جاءت وصفًا للقول، وثقيلة في السمع أيضًا، ومثلها في ذلك كلمة «ذهوب»، مصدرًا للفعل ذهب، ومع صحتها اللغوية فإنها نادرة الاستخدام في الشعر، ومن الواضح أنّ قافية القصيدة كانت وراء هذا الاستخدام.

ومهما يكن من أمر فإن لكل قصيدة خصوصيتها اللغوية، التي تصدر عنها، وهو ما نراه ماثلاً في شبكة واسعة من الكلمات التي يتحقق منها في القصيدة قدر غير يسير[1] يعكس هذه الخصوصية اللغوية التي تشيع في شعر الأنصاري.

****

(1) قارن هذا بما يقوله: يوري لوتمان، مرجع سابق 125.

New3.indd 256 3/7/15 11:57 AM

الفصل الرابع

الشعر الكويتي الحديث في المنظور النقدي

عند الناقد أ.د. إبراهيم عبدالرحمن محمد

New4.indd 257 3/7/15 11:57 AM

الشعر الكويتي الحديث في المنظور النقدي
عند الناقد أ.د. إبراهيم عبدالرحمن محمد[1]

(1)

مفتتح:

لا تحاول هذه الدراسة أن تحيط بأبعاد الدائرة النقدية الواسعة التي كان يتحرك في فضائها فقيد الأدب العربي الأستاذ الدكتور إبراهيم عبدالرحمن محمد، في مقارباته النقدية المتشعبة بداءة من الشعر الأموي، تخصصه الدقيق، وعروجًا على الشعر الكويتي، ثم الشعر الجاهلي، ثم الأدب المعاصر بفنونه المختلفة، وفق التطور الزمني لمسار المقاربة النقدية عنده، عبر ما يقارب أربعين عامًا على وجه التقريب في حقل النقد الأكاديمي؛ لذا فإن استقصاء الظاهرة النقدية عنده يحتاج إلى دراسة أخرى موسعة، ليس هذا مكانها، وكل ما تحاوله هذه الدراسة هو إلقاء ضوء على مقارباته النقدية للشعر الكويتي الحديث، في فترة مبكرة من حياته العلمية، ومن ثم فإن ما تخرج به هذه الدراسة ليس إلا المشهد النقدي المبكر لفكر الدكتور إبراهيم عبدالرحمن محمد في تعامله مع الشعر الكويتي الحديث، وعلى هذا فينبغي أخذها بحذر شديد حين التصدي للفكر النقدي الشامل عنده، فكل ما يقال فيها أنها تمثل مرحلة في تطور أسلوبه النقدي في التعامل مع النصوص.

---

(1) أستاذ الدراسات الأدبية والنقدية بجامعة عين شمس على ما يناهز الأربعين عامًا.

New4.indd 259 3/7/15 11:57 AM

كانت بدايات احتكاك الدكتور إبراهيم عبدالرحمن محمد بالشعر الكويتي الحديث مع سنة إعارته لجامعة الكويت، خريف عام 1967م، إذ من خلال بعض طلبته، من الشعراء والمبدعين، في الجامعة، عرف طريقه إلى «رابطة الأدباء»، التي كان يلتقي في رحابها كل المبدعين، سواء كانوا مواطنين أو وافدين، وهناك توثقت صلته بالشعراء الكويتيين، على وجه الخصوص، وبدأ يقرأ لهم، ويتابع تجاربهم، سواء في الرابطة، أو في مكتبة حولي، التي كانت تضم في أمسيات خاصة، مجموعة من الشعراء الكويتيين، يتذاكرون تجاربهم الشعرية، يأتي في مقدمتهم حسب ما أتذكر خليفة الوقيان، وخالد سعود الزيد، وعبدالله سنان، وعلي السبتي وغيرهم، وأذكر أن الإقبال على هذه الأمسيات الخاصة كان كبيرًا بحيث تضيق جوانب المكتبة أحيانًا، على سعتها، عن استيعاب رواد هذه الأمسيات، على نحو يشعرك أن الشعر وقتها كان بخير.

وفي مثل هذا المناخ الشعري المفعم بالطموح الإبداعي من رواده، والتوق إلى التجديد ومواكبة الحركة الشعرية العربية، التي بدأت أصداؤها تعلو بين ثائر على أساليب القدماء في الشعر، داع إلى مواكبة العصر، وبين ثائر على المجددين ناعيًا عليهم ضعفهم، وقلة ثقافتهم، في العربية وتراثها، وبخاصة إذا تذكرنا ما كانت تطالعنا به المجلات الثقافية المتخصصة، والصفحات الثقافية في الصحف اليومية آنذاك، يوم كان الفريقان يتبادلان الاتهامات، التي تبلغ أحيانًا حد الاتهام بالعمالة للآخر، الذي يستهدف، كما يدّعي المحافظون، النيل من الثقافة العربية، ووصمها بالتخلف والجمود، في هذا الجو المحموم بالخصومات الشعرية بدأ الدكتور إبراهيم بالتحول من الوقوف عند التخصص القديم، إلى الدخول في الشأن الثقافي الراهن، وهو أمر متوقع من أستاذ جامعي يعنى بالنقد والشعر، فضلًا عن أن الأستاذ الحق لا يتوقف عند حدود تخصصه الدقيق فحسب، وإلا كان نصيبه التجمد، والتقوقع المعرفي، وهو ما لم يقبله الدكتور إبراهيم على نفسه،

New4.indd 260 3/7/15 11:57 AM

فآثر أن يرتاد آفاق الشعر الكويتي الحديث لعلّه يضع لبنة جديدة في فهم هذا الشعر، وتقديمه للقارئ العربي، ولا سيما إذا تذكرنا أن هذا الشعر وأصحابه كانوا غير معروفين إلا على المستويين المحلي والإقليمي، بسبب غياب الحركة النقدية محليًّا وعربيًّا عن تجاربهم الشعرية.

ثم كانت اللحظة الحاسمة في علاقته بالشعر الكويتي حين أنيط به الإشراف على أول رسالة ماجستير عن الشعر الكويتي[1]، بجامعة الكويت، بالاشتراك مع العلامة الأستاذ عبدالسلام محمد هارون، مما عمق من أفكاره ورؤاه عن الشعر الكويتي؛ لذا أحسب أن هذه الرسالة بموضوعها الجديد على الدكتور إبراهيم، قد أيقظت فيه حب مغامرة استكشاف هذا الشعر، بعين الناقد البصير بقضايا الشعر، ولا سيما إذا أخذنا في الاعتبار أن الشعر الكويتي آنذاك كان حقلًا بكرًا، ومجالًا خصبًا للتجريب النقدي. إذن نستطيع أن نقول، وبكل بساطة، إنّ تلك الرسالة التي أشرف عليها مارست عليه فعلًا تحريضيًّا تجاه هذا الشعر، الذي خصه بسبع دراسات[2]، جاءت كلها تالية لمناقشة هذه الرسالة، ولا نستبعد من جانب آخر أن تكون دراسته للشعر الكويتي الحديث قد قادته إلى دروب الشعر العربي الحديث في مصر، إذ لم تكن له أية دراسة في هذا الشعر قبل دراساته للشعر الكويتي الحديث، وهو ما يعكسه تاريخ نشر أبحاثه على مدار حياته العلمية.

ونستطيع أن نقول ابتداء إن الدكتور إبراهيم عبدالرحمن محمد لم يصدر في دراسته للشعر الكويتي عن منهج نقدي حديث ذي مرجعية أيدولوجية، أو فلسفية،

---

(1) تمت مناقشة هذه الرسالة، «الشعر الكويتي الحديث» لعواطف الصباح يرحمها الله، في الرابع من شهر نيسان عام 1970م.

(2) بدأ الدكتور إبراهيم بنشر دراساته عن الشعر الكويتي الحديث في «البيان» مجلة رابطة الأدباء، ابتداء من العدد 67 عام 1971م، ثم توالت دراساته تباعًا في المجلة ذاتها، ثم جمعها فيما بعد في كتابه المعروف «بين القديم والجديد».

New4.indd 261 3/7/15 11:57 AM

كما فعل معاصروه من النقاد، مع الشعر العربي في مصر ولبنان والعراق، إما لأن الشعر الكويتي عنده كان من البساطة والوضوح، بحيث لا ينبغي أن يزج به في مزالق ومغامرات نقدية، غير محمودة العواقب، ولا سيما إذا تذكرنا أن هذه المناهج النقدية الجديدة، تستمد جذورها من أيدولوجيات ومرجعيات فلسفية بعيدة عن واقع هذا الشعر، وإما لأنه أراد أن يتحرر من المنهجية الصارمة، لتلك المناهج النقدية الأجنبية الشائعة في عصره، التي تفرض عليه، في تعاطيه معها، أدوات ومصطلحات نقدية ليست من صنعه، ولا من بيئته الثقافية، ولا يعني ذلك أبدًا أنه كان يتناول دراسة هذا الشعر، وهو خالي الوفاض تمامًا من أي مرجعية ثقافية أو نقدية، بل على العكس من ذلك، إذ كانت مرجعيته التي يستند إليها دائمًا في نقده هي ثقافته العربية في قضايا النقد القديم، وتاريخ الشعر العربي بوجه عام، والأموي منه بوجه خاص، بحكم تخصصه الدقيق؛ لذا نراه في عدد من المواقف يشير إلى بعض أوجه التشابه الحضاري بين هذين الشعرين، مع الاتكاء في بعض المواطن على النقد الذوقي تارة، والنقد الفني تارة أخرى، في إطار التصنيف التاريخي، من جهة، الذي يأخذ في الحسبان حركة النمو والتطور الشعري، لغة وفنًّا، والتصنيف الموضوعاتي من جهة أخرى، الذي يركز فيه على الملمح الموضوعاتي الأبرز في شعر الشاعر، وكيف دارت خواطره، ولغته وأدواته الفنية في إطاره.

(2)

التصنيف التاريخي للشعر الكويتي

يبدأ الدكتور إبراهيم عبدالرحمن دراسته للشعر الكويتي بالتصنيف التاريخي لهذا الشعر، في سياق تياري التقليد والتجديد الشعري جاعلًا من الشاعر عبدالجليل الطبطبائي، (صري المولد والنشأة)، (1776–1853) إمام

New4.indd 262 3/7/15 11:57 AM

مدرسة التقليد الشعري، الذي بلغ تأثيره عنده، في الشعر والشعراء الكويتيين، كتأثير البارودي، من بعض الوجوه[1]، في الحركة الشعرية، التي قادها في مصر، ويعني ذلك أن حركة الإحياء الشعري في الكويت تبدأ من عبدالجليل الطبطبائي، «مما جعل حركة البعث التي قاد الكويتيين إليها تثمر في أمر واحد له قيمته، وهو التفات هذه البيئة إلى اللغة الفصحى، واهتمام بعض شعرائها من تلاميذه بنظم أشعارهم فيها»[2].

ويؤكد الدكتور إبراهيم من جانب آخر أن هذا التأثير في الشعر الكويتي بقي عند حدود اللغة ولم يتجاوزه إلى الحديث عن الذاتية الشعرية، التي افتقدها الشعر العربي، بسبب التأخر السياسي والثقافي عبر القرون؛ لذا كانت النصوص الشعرية عند الطبطبائي وتلاميذه أشبه ما تكون بمتحف للمحسنات البديعية، والزخارف اللفظية، التي أوهنت من كاهل هذا الشعر، وطبعته بطابع تقليدي يبلغ حد السرف سواء على مستوى التعبير الشعري، أو الصورة الفنية، حتى بدت تلك المظاهر عارية من الجمال الفني[3].

وأحسب أن هذا الحكم النقدي الذي يجعل من الطبطبائي رائدًا للشعر الكويتي التقليدي في منتصف القرن التاسع عشر، ووضع تأثيره الشعري في الكويت، في تواز – ولو إلى حد ما – مع تأثير حركة الإحياء الشعرية في مصر، على يد البارودي، فيه نوع من الحكم المتسرع الذي يفتقر إلى منهجية الحكم النقدي، وقضايا التحليل والمقارنات، وهذا الرأي كما يبدو لي جاء نتيجة وضع خالد سعود الزيد الشاعر عبدالجليل الطبطبائي، على رأس قائمة الشعراء الكويتيين، في كتابه «أدباء الكويت في قرنين»، فمعظم الذين تحدثوا عن بدايات

(1) إبراهيم عبدالرحمن محمد، «بين القديم والجديد»، الناشر مكتبة الشباب، القاهرة، 1983م، 79.
(2) المرجع السابق نفسه.
(3) المرجع السابق نفسه.

New4.indd 263 3/7/15 11:57 AM

الحركة الشعرية في الكويت كانوا يستمدون معلوماتهم من كتاب الزيد هذا، من غير أن يخضعوا تلك المعلومات التي ذكرها الزيد للتحليل والنقد، أو الدراسة المقارنة لأوجه التأثير والتأثر، إن كانت قد وجدت حقًا، حتى نطمئن إلى أن البداية كانت من هناك، من عبدالجليل الطبطبائي، كما هو الرأي عند عواطف الصباح[1]، وإبراهيم عبدالرحمن، ومشاري السجاري[2] وغيرهم.

ولعلّ أول من تنبّه ونبّه إلى هذا الخطأ التاريخي الثقافي، في وقت مبكر نسبيًّا، كان خليفة الوقيان، الذي أخذ يتتبع مسيرة هذا الشاعر ابتداء من مسقط رأسه في البصرة، إلى أن ألقت به عصا الترحال في أواخر حياته في الكويت، وذلك بعد أن بلغ السبعين من عمره، وجفت ينابيع الإبداع عنده، فلم يتضمن شعره خلال تلك الفترة التي قضاها في الكويت، أي إشارة إلى الأحداث التي وقعت فيها[3]، إذ قضى معظم فترة عطائه الثقافي والشعري مترحلًا بين البصرة، والجزيرة العربية، وقطر والبحرين[4]، وقد قضى في الأخيرة على وجه الخصوص أكثر من ثلاثين سنة[5]، وفي رواية أخرى استقر فيها ما يقارب أربعين عامًا[6]، وكان مقربًا من آل خليفة في البحرين؛ لذا عده البحرينيون شاعرهم، وكذا نظر

(1) عواطف الصباح، المرجع السابق 45.

(2) مشاري السجاري، «الشعر الحديث في الكويت»، الكويت 1978م 60.

(3) خليفة الوقيان، «القضية العربية في الشعر الكويتي»، الكويت 1977م 21، وعبدالرزاق حسين، «التنازع على الشعراء في الخليج والجزيرة»، دار البشير، عمان، الأردن 1985م 40. يبدو أن عزوف الطبطبائي عن الإشارة إلى الحوادث السياسية والاجتماعية في شعره لا يصدق على الكويت وحدها بل يشمل البحرين التي قضى فيها أزهى سنوات عمره، إلى جانب الحظوة الكبيرة التي حظى بها في ظل آل خليفة، ويبدو أن عزوفه هذا كان مبدأ اتخذه لنفسه لينأى بها عن الخلافات والخصومات التي كانت تدور من حوله، راجع عبدالرزاق حسين، المرجع السابق، ص36 وما بعدها.

(4) خليفة الوقيان، المرجع السابق 21.

(5) عبدالرزاق حسين، المرجع السابق 37.

(6) خليفة الوقيان، «الثقافة في الكويت»، الكويت 2006م 236.

New4.indd 264 3/7/15 11:57 AM

إليه القطريون والكويتيون بحكم إقامته في أوطانهم، وعده العراقيون أيضًا أحد شعرائهم البارزين في القرن التاسع عشر[1].

ولا مراء في أن آراء الزيد، وعواطف الصباح، في الجذور الشعرية الكويتية، إلى جانب غياب المصادر المحلية الأخرى، قد أوحت إلى الدكتور إبراهيم عبدالرحمن بأهمية التأثير الطبطبائي من غير أن يخضع تلك المعلومات للدرس النقدي، ولو فعل فلربما تغير المشهد التاريخي الثقافي تمامًا.

ومع أن عوامل التأثير والتأثر ليست بالضرورة مرتبطة بمكان إقامة الشاعر أو زمانه، فإن تأثير الطبطبائي يبقى مغلفًا بالشك، أو هو أقرب إلى الوهم، منه إلى الحقيقة، على ضوء غياب المصادر الكويتية أو غير الكويتية، عن بحث هذا التأثير باستثناء ما جاء في أدباء الكويت في قرنين[2].

وغني عن القول إن بحث موضوع تأثير شاعر في شعر أمة أو جماعة ليس من السهل الحكم فيه ما لم يردف هذا الحكم بدراسة تحليلية مقارنة تكشف عن أوجه هذا التأثير في الآخرين، سواء على مستوى التعبير الشعري، أو الأدوات الفنية، أو الموضوعات، فضلًا عن التوثيق الثقافي، وهذا لمّا يتصدى أحد لبحثه بصورة منهجية، حسب ما أعلم، حتى اليوم.

ولمّا اطمأن الدكتور إبراهيم عبدالرحمن إلى أن الجذور الشعرية الكويتية تنطلق من الشاعر عبدالجليل الطبطبائي، بدأ بوضع تصنيفه التاريخي لأجيال الشعر من بعد الطبطبائي، فأكد على أن تيار التقليد الشعري تواصل بعد الطبطبائي، على يد مجموعة من الرموز الشعرية الشابة الذين ترسموا خطى الأقدمين وراحوا يقلدونهم في اللغة والأسلوب والأفكار، ونص على شعراء بعينهم

(1) خليفة الوقيان، «القضية العربية في الشعر الكويتي»21، وعبدالرزاق حسين، المرجع السابق 43.
(2) خليفة الوقيان، المرجع السابق 21.

New4.indd 265 3/7/15 11:57 AM

منهم زين العابدين (1866–1950)، وخالد الفرج (1898–1954)، وصقر الشبيب (1894–1963)، ومحمود شوقي الأيوبي (1901–1966)، وعبدالله سنان (1917–1984)، من غير أن يقدم لنا صورة نقدية لبعض نتاجهم الشعري.

ونلاحظ هنا أنه لم ينسبهم بصورة مباشرة إلى الطبطبائي، بل إلى سطوة الشعر العربي القديم، وأعتقد أن التأثر بالشعر القديم كان هو السمة الغالبة على معظم النتاج الشعري العربي قبل حركتي «الديوان»، «وأبولو»، وهذه الظاهرة لا ينكرها الدكتور إبراهيم، بل يعترف بها، ومن ثم فليس بدعًا أن يسلك الشعراء الكويتيون هذا النهج، ويعدونه النموذج الأمثل للكمال الشعري. ثم لا يلبث أن يصف شعر هؤلاء الشعراء بالضعف الفني والابتذال اللغوي، وغلبة المحسنات البديعية عليه، لا لشيء إلا لأنه لم يكن لهؤلاء الشعراء، حسب رأيه، معرفة وثيقة بالنصوص الجيدة من الشعر القديم، ولأن شعر الطبطبائي الذي راح الكويتيون يقلدون نماذجه، وينظمون على طريقته لم يكن من الجودة، بحيث يساعدهم على الرقي بنتاجهم الفني[1].

ومن الجليّ أن هذه الأحكام النقدية التي أطلقها الدكتور إبراهيم على هذا الشعر ليست – كما يبدو لي – وليدة معايشة مباشرة مع هذا الشعر بقدر ما هي انطباعات أولية سريعة، قد تصدق، وقد لا تصدق، طالما لم تؤيد بالتحليلات النقدية لهذا الشعر. ثم إذا توقفنا عند حكمه الثاني بأن الكويتيين راحوا يقلدون الطبطبائي، فإنه يواجهنا سؤال مهم من هم هؤلاء الكويتيون المقلدون للطبطبائي؟ ومن هم أولئك الذين وجدوا فيه النموذج الأعلى؟ أهم أولئك الشعراء الذين أشار إليهم قبل قليل؟ أو يا تراه يعني شعراء آخرين، فإن كان المقصود بهذا الفئة الأولى، فإن أبسط ما يمكن أن يقال في هذا هو أنه لم يثبت في حق هؤلاء الشعراء أنهم

(1) إبراهيم عبدالرحمن، المرجع السابق 80.

New4.indd 266 3/7/15 11:57 AM

التقوا الطبطبائي، أو أخذوا عنه بصورة مباشرة، لأن معظمهم قد ولدوا بعد وفاة الطبطبائي، وحتى بعض أولئك الذين ولدوا قبل أن يستوطن الطبطبائي الكويت، مثل عبدالله الفرج (1836م) لم يثبت أنه تتلمذ عليه، أو روى عنه شيئًا، إذ قضى جل فترة تعلمه الثقافة العربية، والشعر العربي، في الهند[1]، وإن كان يعني آخرين فلماذا لم يسمهم بأسمائهم؟ ولم آثر أن يتحدث في سياق العموم؟ في حين أن الموقف يتحتم فيه التخصيص والتنصيص ! أسئلة محيرة لا يجد الباحث لها جوابًا إلا إذا كان المشهد الطبطبائي في ذهن الدكتور إبراهيم ملتبسًا ومحيرًا أيضًا، بسبب قلة الوثائق.

ثم يمضي الدكتور إبراهيم ليضع الخريطة العامة لحركة هذا الشعر بعد الطبطبائي فيتحدث عن مراحل معينة مر بها هذا الشعر[2]، حتى بلغ مرحلة من التطور فرضتها ضرورة تغير الحياة نفسها.

ويستعرض الدكتور إبراهيم حركة تطور الشعر الكويتي، بعد مرحلة الطبطبائي فيتوقف عند ثلاثة مظاهر، يرى أنها لافتة في مسيرة هذا الشعر: أولها: تخلص الشعر الكويتي من الموضوعات القديمة، وثانيها: اهتمام طائفة من الشعراء بالحديث عن الموضوعات القومية والوطنية والاجتماعية، وثالثها: عناية بعض الشعراء بالتعبير عن الموضوعات الوجدانية، التي تشغل ذواتهم، ثم لا يلبث الناقد أن يقدم بعض النماذج الشعرية القليلة، التي يؤيد بها تصنيفه لهذه الظواهر الثلاث التي طرأت على حركة الشعر الكويتي.

---

(1) خليفة الوقيان، «الثقافة في الكويت»237، «والقضية العربية في الشعر الكويتي» ص24 وما بعدها من صفحات.

(2) قارن ذلك بما جاء عند خالد سعود الزيد عن «تاريخ الحركة الفكرية في الكويت» في كتابه أدباء الكويت في قرنين ج36/1 وما بعدها، وما ذكره خليفة الوقيان، «القضية العربية في الشعر الكويتي» ص30 وما بعدها.

New4.indd 267 3/7/15 11:57 AM

والناقد هنا لا يتحدث عن حدود زمنية فاصلة بين أجيال من يستشهد بهم من الشعراء، فكلهم كانوا معاصرين لبعضهم، وإن تباينت أجيالهم، من صقر الشبيب إلى خالد سعود الزيد؛ ولذا كانت الموضوعات، التي عالجها الشعراء هي الحدود الفاصلة في الظواهر عنده، إن جاز هذا التعبير، وهذا مقياس نقدي مشروع، لكنه ليس حاسمًا لأن معظم من استشهد بهم باستثناء خالد الفرج، كانوا كما قلنا معاصرين بعضهم لبعض، من أمثال صقر الشبيب، وعبدالله زكريا الأنصاري، وعبدالمحسن الرشيد، وفاضل خلف، وغيرهم فضلًا عن أن شعرهم قد مرّ بالظواهر الثلاث التي تحدث عنها الناقد، ومن الطبيعي أن الحدود الفنية الفارقة بين أجيال الشعر لا تظهر بصورة لافتة إلاّ بعد فترة من الزمن، قد تطول وقد تقصر، بحسب حركة الانطلاقة الشعرية، وفاعليتها الذاتية، ومع ذلك فليس من النادر أن يشهد جيل شعري واحد فوارق فنية مختلفة، وواقعنا الشعري اليوم يشهد على ذلك.

ولهذا كان الناقد متنبهًا إلى هذه الظاهرة، فلم يتحدث عن مظاهر فنية بقدر ما تحدث عن موضوعات، حظيت بعناية الشعراء، بعد مرحلة الطبطبائي، فهم عنده لا يزالون منطوين تحت ما يسميه «التيار التقليدي من المحدثين»[1].

ويؤكد الناقد بصورة جلية أنّ هذا التيار قد دفع بالشعر الكويتي إلى دروب جديدة من التطور، فأحدث «فيه تطورًا ملموسًا يمس الوزن العروضي، والشكل الموسيقي، واللغة والصور الشعرية»[2]، واستطاع أصحاب هذا التيار، حسب رأيه، «أن يوائموا بين موضوعات شعرهم، وشكلها الفني مواءمة كان لها أثرها في تميز نتاج هذه المرحلة الشعرية بما سبقها تميزًا واضحًا»[3].

(1) إبراهيم عبدالرحمن، المرجع السابق.
(2) المرجع السابق نفسه 83.
(3) المرجع نفسه 83.

New4.indd 268 3/7/15 11:57 AM

ولكي يؤكد الناقد على هذه النقلة النوعية للشعر الكويتي فإنه يطلق عليها، ما يسميه اصطلاحًا، «مرحلة الشعر الرومانسي»، لكنه في الوقت نفسه ينبهنا إلى أنه لا يعني بها مذهبًا فنيًّا، له جذوره الفكرية والاجتماعية، كما هو الشأن في الشعر الرومانسي الأوروبي، فذلك أمر لا سبيل إليه لا مع الشعر الكويتي، ولا حتى مع الشعر العربي، لأنهما لا يصدران في تطورهما عن مرجعية فلسفية أو فكرية، أو سياسية، كما هو الشأن مع الشعر الأوروبي. ولكي يخفف الناقد من وطأة إشعاعات مصطلح «الرومانسية» المثقل بمفهومه الأوروبي يسارع إلى تحديد ما يعنيه «بالرومانسية» فيذكر أنه يعني بها «روح الرومانسية»، «بوصفها صدى فنيًّا لما أخذ يطرأ على المجتمعات العربية من تطورات بعد الحرب العالمية الثانية»[1]، لكن الناقد حين يتوغل في شعر أصحاب هذا التيار، لا يلبث أن يطلق على حركتهم مصطلح «الحركة الوجدانية» دون أن يتخلى عن مفهوم «الرومانسية» بالمعنى الذي قصد إليه تحديدًا، بوصفه استجابة لتطور المجتمع العربي.

ولما كان مصطلح «الرومانسية» بمفهومه الغربي مثقل بالتعقيدات الحضارية التي أصابت أوروبا خلال القرنين الثامن عشر، والتاسع عشر، فقد حاول الناقد أن يقدم بين يدي القارئ العربي توضيحًا مبسطًا لمفهوم هذا المصطلح في الثقافة الأوروبية، لا من المصادر الأوروبية، بل من المصادر العربية، مع أن المصادر الأوروبية كانت متاحة له، وعلى نطاق واسع، إذ كانت مكتبة الجامعة على بعد خطوات منه، لكنّ الصورة التي قدمها لهذه الحركة ليست بعيدة عن مفهومها الأوروبي، على الرغم من تباين الثقافات الأوروبية نفسها.

ولا جدال في أن تحديد المصطلح، أو المصطلحات موضوع البحث أمر بالغ الحيوية، ومن صميم المنهجية العلمية لأي باحث يحترم قرَّاءه. ولكنّ المهم هنا

(1) المرجع السابق نفسه 84.

New4.indd 269 3/7/15 11:57 AM

أيضًا كيف فهم الناقد أبعاد هذا المصطلح، وإلى أي مدى يمكن أن يتراسل إشاريًّا مع «الحركة الوجدانية» سواء في الشعر العربي بصفة عامة، أو الكويتي منه بصفة خاصة؟.

يرى الناقد أنّ جوهر الحركة الرومانسية ينطلق بصفة أساسية من الثورة على التقاليد الموروثة، التي تحول بين انطلاقة الشاعر على سجيته، وتمنعه من التعبير عن مكنونات وجدانه، التي يعدها الشاعر الرومانسي وسيلته الأساسية في الحكم على الحياة، والناس من حوله؛ ولذا كان انقلاب الرومانسيين على واقع الحياة قد قادهم إلى القلق والسخط والحزن، وهي كما يرى الناقد أحاسيس تقود إلى عدم التوازن النفسي عند هؤلاء الشعراء، الذين طغى عليهم شعورهم بذاتهم طغيانًا أدى بهم إلى النقمة على كل شيء، وبخاصة ما يتعلق منه بعالم السياسة والأدب، مما جعلهم يضيقون ذرعًا بالحياة، وينظرون إليها نظرة ملؤها التشاؤم، ويتمنون الموت خلاصًا من القلق، والإحساس بالفشل، الذي تنطوي عليه جوانحهم[1].

وبعد أن يدعم الناقد، تعريفه للرومانسية بنماذج من الثقافة الأوروبية، يستشهد بها على مثل هذه الظواهر الجديدة في الشعرالأوروبي، يؤكد من جانب آخر، أن الشعر الكويتي شهد أنغامًا مماثلة، إذ أصبح القلق والشك، والضيق بالواقع، والخوف من الآتي يتردد في الشعر الكويتي، حتى أصبح يمثل عنده، ظاهرة أدبية.

ويدعم الناقد رأيه هذا بنماذج شعرية لشعراء كويتيين بارزين، مع اختلاف أجيالهم، من أمثال فهد العسكر، وأحمد العدواني، وعبدالله زكريا الأنصاري، وخليفة الوقيان، ومع أنّ الناقد هنا لا يمضي مع النصوص المختارة بالعمق، فإنه لا يعدم أن يبدي دهشته من عدم معرفة الشاعر بمصدر هذه الأحاسيس الحزينة

(1) المرجع السابق نفسه 88.

New4.indd 270 3/7/15 11:57 AM

التي يتشح بها شعره، «فنحن نستطيع أن نفهم أن يتألم الشاعر وأن يبالغ في تصوير آلامه، ولكننا لا نستطيع أن نفهم أن تصدر هذه الأحاسيس الحزينة عن الشاعر دون أن يعرف هو مصدرها، أو على الأقل دون أن يترك في أشعاره ما يقودنا إلى معرفة أسبابها»[1]

ومع أنّ الناقد هنا لا يقدم لنا الأسباب الحقيقية لظهور مثل هذا التيار الوجداني في الشعر الكويتي فإنه يلمح إلى أنّ هذا التيار قد ظهر في فترة النمو الاقتصادي للكويت في فترة الخمسينيات لكنه لم يجعله نتيجة لهذا التطور المفاجئ، والحق أن المجتمع الكويتي في تلك الفترة شهد تطورات مذهلة في البنيتين الاقتصادية والاجتماعية، وليس من المستبعد أن تكون لهما آثار نفسية على بعض شعراء هذه المرحلة.

ولكن علينا من جانب آخر أن نتذكر أن بعض هؤلاء الشعراء ربما قد تعرضوا إلى نفحات «جماعة أبولو» في مصر في الثلث الثاني من القرن العشرين، تلك الجماعة التي كانت تعنى بالشعر الرومانسي، وكانت مبادئهم قد بدأت تجذب عددًا غير قليل من الشعراء العرب بفضل انتشار مجلتهم المشهورة «مجلة أبولو»، إلى جانب أنّ بعض الشعراء الكويتيين من أصحاب هذه المرحلة، قد عرفوا نشر أشعارهم خارج الكويت من أمثال فهد العسكر، وأن بعضهم قد عاش فترة من حياته في مصر، موطن الحركة الرومانسية العربية، من أمثال أحمد العدواني، الذي عاش في القاهرة متابعًا دراسته فيها، في أواخر الثلاثينيات، عام 1939م تحديدًا، وبدأ ينشر شعره في مجلة البعثة في القاهرة، لسان حال الطلبة الكويتيين آنذاك، ابتداء، من عام 1947م، مما قد يشي بتأثره المباشر بالحركة الشعرية

(1) المرجع السابق نفسه 93.

New4.indd 271 3/7/15 11:57 AM

في مصر، وبخاصة تيار «جماعة أبولو»، الذي لم يلبث أن انفرط عقد أصحابه، وتوقفت مجلتهم الرائدة عن الصدور. ومثل هذا يمكن أن يقال أيضًا بحق الشاعر عبدالله زكريا الأنصاري الذي قضى فترة غير قليلة من حياته (1950–1960) في مصر بحكم وظيفته محاسبًا ماليًّا في «بيت الكويت» الذي كان يتولى الإشراف على الدارسين الكويتيين في مصر قبل الاستقلال.

ومهما يكن من أمر فإنّ الناقد يعد أصحاب هذا التيار ممن برعوا في هذا الجانب الفني من نتاجهم الشعري، وأن شعرهم، في خصائصه الفنية يشبه شعر حركات الإحياء الشعري، التي ترى في الذاتية، والصدور عن العاطفة، والسخط على الواقع، والهروب إلى أفياء الطبيعة مقياسًا للرؤية الشعرية[1].

لهذا يعمد الناقد إلى اختيار ستة من طلائع شعراء هذا الاتجاه ينتمون إلى أجيال متقاربة وهم، فهد العسكر (1913 – 1951)، أحمد العدواني (1922 – 1990) وعلي السبتي (1936 –) ومحمد الفايز (1938 – 1991) وخالد سعود الزيد (1937 – 2001)، وخليفة الوقيان (1941 –) فيفرد لكل واحد منهم دراسة خاصة، يتكئ فيها على بيان السيرة الشعرية تارة وتحليل النصوص الشعرية تارة أخرى لاستخلاص المنحى الشعري الذي يصدر عنه كل شاعر، بيد أنه لم يكشف لنا عن مقياسه الدقيق لهذا الاختيار، إلاّ من القول بأن نتاجهم الشعري، «يشخص هذه النهضة الفنية التي خطاها الشعر باتجاهاتها المختلفة»[2].

أمّا من حيث ترتيبهم في سلّم أوليات المقاربة النقدية، فقد اعتمد كما يبدو على السن من جهة، والأقدمية الشعرية في الساحة الثقافية من جهة أخرى، وليس

(1) المرجع السابق نفسه 93.
(2) المرجع السابق نفسه 93.

New4.indd 272 3/7/15 11:57 AM

على القيمة الشعرية لكل واحد منهم، وذلك لتفاوت ثقافاتهم، وتعدد أجيالهم، وتنوع أساليب التناول الشعري عندهم، مما يجعل من التصنيف التاريخي أميل إلى القبول من التصنيف الفني، الذي يخضع في العادة لاعتبارات ومقاييس قلما يتفق النقاد عليها.

(3)

فهد العسكر

يتوقف الناقد عند فهد العسكر وقفة متأملة، تحت مظلة عنوان واسع «فهد العسكر وتيار الوجدان الذاتي»، مما يشعر القارئ ابتداء بتشابك ثنائي بين الذات وموضوعها، كما لو أنهما شيء واحد، فلا يذكر الشاعر إلاّ ويذكر هذا الفيض الوجداني الذي كرّس له الشاعر شعريته على امتداد عمره الشعري، ويبدو أن الأمر أريد له أن يكون على هذا النحو.

ويعمد الناقد ابتداء إلى التعريف بالشاعر، من خلال تتبع سيرته الذاتية، وعلاقاته الأسرية والاجتماعية متخذًا منها مفاتيح لفهم شعرية الشاعر، وتفسير المرجعية الوجدانية التي يصدر عنها. وقد ساد هذا المنهج حركة النقد العربي الحديث خلال النصف الأول من القرن الماضي فطغى الحديث عن سيرة الشاعر على شعره، حتى بدأت المناهج الجديدة تغير كثيرًا من المفاهيم السابقة عن نقد الشعر، غير أن الناقد آثر عليها منهج السيرة الذاتية، لكنه سرعان ما يحس بضيق أفق هذا المنهج فيحاول أن يفر منه إلى بعض القضايا المهمة المتصلة بهذا الشعر والتي تحتاج إلى تفسير كالقول بأن ما وصلنا من شعره يعد قليلًا جدًا بالقياس إلى الحياة الحافلة التي عاشها الشاعر، ويحاول الناقد أن يفسر هذه الظاهرة بطرح الأسئلة حول قلة هذا الإنتاج، بيد أنه لا يصل إلى إجابة شافية، مما يجعل المشكلة من وجهة نظره قائمة تحتاج إلى بحث ونظر، والحق أن عبدالله الأنصاري

New4.indd 273 3/7/15 11:57 AM

قد أضاف العديد من القصائد المكتشفة للعسكر في الطبعات اللاحقة لمجموعة العسكر الأولى، كما يعترف الناقد نفسه أنه قد عثر هو على عدد من القصائد والمقطوعات الشعرية، التي كان الشاعر قد نشرها في الصحف والمجلات الأدبية إبان حياته، مما يجعل من هذه المجموعة، وما سبقها أساسًا مناسبًا لدراسة شعر الشاعر[1]، ومن ثم تصبح مسألة القلة الشعرية مسألة نسبية لا تحول دون معرفة أو اكتشاف الخصائص الفنية لشعر الشاعر.

حاول الناقد ابتداء أن يفسر هذه الظواهر الجديدة في شعر العسكر – ظواهر الرفض، والتمرد، والسخط، والشكوى – مما لم يعهد مثلها من قبل في الشعر الكويتي، على ضوء التغيرات الجديدة التي طرأت على حياة الكويتيين

(1) يعد الشاعر فهد العسكر إمام الشعراء الكويتيين من حيث اهتمام النقاد والدارسين بشعره، فمنذ أن أصدر صديقه عبدالله زكريا الأنصاري عام 1956م، الطبعة الأولى مما توفر له من شعره، الذي لم يجمع من قبل في ديوان، حتى بدأ الدارسون ينتبهون إلى هذا النغم الجديد، الذي لا يشبهه شعر لا في الكويت فحسب، بل ولا حتى في منطقة الخليج، لما يتضمنه هذا الشعر من شجن وسخط وثورة على الواقع، لم يعرفها شعراء المنطقة من قبل؛ ولذا ليس غريبًا أن يعده بعض النقاد في الخليج إمام الشعراء الرومانسيين في الخليج، وبلغ من شدة إعجاب بعض النقاد بشعره أن طبق على شعره نظريات فرويد في علم النفس، وحمل شعره من النظريات والمفاهيم ما لا يحتمل، مغالاة في الإعجاب، كما حلا لناقد آخر أن يدعي أن فهدًا قد قرأ في الفلسفات القديمة والحديثة الشيء الكثير، وأن شعره يتضمن شيئًا من هذه الفلسفات التي نهل منها، وحاول ناقد آخر أن يربط بين شيوع الحزن والتشاؤم في شعره وبين صنايد الفلسفة الغربية من أمثال «بودلير»، «وما لارام»، و«البير كامي»، «وجون بول سارتر» وغيرهم. وهذا نوع آخر من المغالاة التي ليس له أدنى ظل من الحقيقة، وأن دافعها لا يعدو أن يكون إعجابًا بالشاعر وشعره. راجع بعضًا من تلك الدراسات التي احتفت بالشاعر وشعره. عبدالله زكريا الأنصاري، «فهد العسكر حياته وشعره»، الكويت 1970م، نورية الرومي، شعر فهد العسكر، الكويت 1978م، شعر فهد العسكر بين الفن والواقع، مجلة الحصاد في اللغة والأدب، العدد الأول، الصادرة عن قسمي اللغة العربية واللغة الإنجليزية، جامعة الكويت 1980م 207–215، محمد حسن عبدالله، «فهد العسكر بداية الشعر الجديد في الكويت»، في كتاب «دراسات في الأدب واللغة»، كتاب تذكاري مهدى إلى جامعة الكويت بمناسبة مرور عشر سنوات على إنشائها، 1976م، 158–211. وانظر عبدالله المهنا، الصورة الشعرية وآلياتها التعبيرية عند فهد العسكر، في كتاب عاشق اللغة العربية كتاب تذكاري أصدرته مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري إشادة بفقيد اللغة العربية أ.د. أحمد مختار عمر، 2004م 203–273. إلى جانب دراسات أخرى تركنا الإشارة إليها خوف الإطالة.

New4.indd 274 3/7/15 11:57 AM

بعد ظهور النفط، في الأربعينيات وأوائل الخمسينيات، حيث تبع ذلك تطورات ثقافية واجتماعية أشعرت الكويتيين بانفتاحهم على العالم الخارجي بما فيه من تيارات مختلفة اجتماعية وثقافية، ولكي يعزز الناقد هذا الافتراض يلجأ إلى التاريخ الأدبي فيستعير منه حالة مشابهة يراها مماثلة لحالة الكويت، وهي الحالة الحجازية في صدر الدولة الأموية، وما طرأ عليها من تطورات حضارية ونفسية واجتماعية وفكرية انعكست آثارها على الشعر، وكذا الأمر مع الكويت، فقد مرت بمثل هذا الدور، وقد كان فهد العسكر «يعيش هذه الفترة الخطيرة من التحول الاجتماعي في الكويت، وكان لابد أن ينطلق بوصفه شابًّا مع عواطفه وأحاسيسه الذاتية يعبر بهما عن آماله في التطور ورغبته في تغيير الحياة من حوله بما يوائم ميله إلى التحرر والاستمتاع بهذه الحياة الوافدة... وكان لابد أن... يصطدم بالتقاليد من حوله، وهي تقاليد متحفظة»[1].

ونحن لا ننكر أنّ ظهور النفط قد أحدث انقلابات عميقة في حياة الكويتيين، على جميع أصعدة الحياة، سواء كانت اجتماعية أو ثقافية، أو سياسية، ولكنّ ذلك حدث بعد وفاة العسكر لا قبلها، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى لم يكن الكويتيون معزولين عن العالم بل كانت سفنهم تبحر في المحيط الهندي على مدار العام نحو الهند والسواحل الشرقية لأفريقيا، بغية التجارة، أو طلب العلم، والأمثلة على التواصل الثقافي مع الخارج كثيرة، أشار إليها بعض مؤرخي الثقافة في الكويت[2]. كما أن الكويت إبان بزوغ شاعرية العسكر كانت تموج بأحداث ثقافية، نتيجة توافد أعلام الثقافة العربية عليها من أمثال الشيخ حافظ وهبة، والشيخ رشيد رضا، والشيخ محمد الشنقيطي، والشيخ عبدالعزيز العلجي، والزعيم التونسي الشيخ

(1) إبراهيم عبدالرحمن، المرجع السابق 98.

(2) راجع عبدالعزيز الرشيد، «تاريخ الكويت»، دار الحياة، بيروت 1971م ص342 وما بعدها من صفحات. خليفة الوقيان، «الثقافة في الكويت» 18 وما بعدها، وص79.

New4.indd 275 3/7/15 11:57 AM

عبدالعزيز الثعالبي، الذي كان يتردد على الكويت بين فينة وأخرى[1]، يضاف إلى ذلك نشاط المؤسسات الثقافية الخيرية، والدور الذي لعبته في إشاعة التعليم والثقافة بين الناس، وإنشاء المكتبات الخاصة، والعامة، والتجارية، حتى أصبح الحصول على الكتب والمجلات الأدبية في متناول المثقفين. وهناك أيضًا الدواوين الثقافية، التي كانت تطرح فيها مختلف الشؤون الثقافية الراهنة آنذاك ومن منا ينسى دور النادي الأدبي الذي افتتح عام 1924م، وما قام به من دور ريادي في مجال الثقافة، واصطفاء الأفكار المستنيرة ونبذ الخرافة[2]، فضلًا عن أن الساحة الكويتية وقتها كانت تموج بأحداث سياسية نجمت عن تواصل سياسي مع العالم الخارجي، فكانت كارثة مجلس عام 1938م.

قد تكون لمثل هذه الأحداث تأثيرها المباشر أو غير المباشر على شاعرية العسكر، لكن الأكثر أهمية من ذلك كله هو البحث عن الروافد الثقافية التي استقى منها الشاعر هذه النزعة الجديدة، التي تضمنها شعره، ولم يسبق إليها في جيله من الشعراء، فبداياته الشعرية الأولى لا تكاد تتجاوز المسار التقليدي للشعر العربي[3]، لكنّ النقلة النوعية لشعره جاءت، كما يبدو، في السنوات العشر الأخيرة من حياته، بعد أن التبست عليه أشياء كثيرة في هذه الحياة، نتيجة انفتاحه كما يظهر على الثقافات الأخرى، وبخاصة ما كان يصدر عن «جماعة أبولو»، في مصر[4]، تلك الجماعة التي أشاعت الاتجاه الرومانسي في القصيدة العربية في عقدي الثلاثينيات ومطلع الأربعينيات. وقد حاول خليفة الوقيان أن يطرح احتمال

(1) عبدالعزيز الرشيد، المصدر السابق 359، خليفة الوقيان، المرجع السابق 102،19 وما بعدها. سليمان الشطي، «الشعر في الكويت»، دار العروبة، الكويت 2007م، ص12 وما بعدها من صفحات.

(2) راجع خليفة الوقيان، المرجع السابق 79 وما بعدها من صفحات.

(3) راجع سليمان الشطي، المرجع السابق ص50.

(4) انظر جهود «أبولو» وأثرها في الشعر العربي، عبدالعزيز الدسوقي، «جماعة أبولو وأثرها في الشعر العربي»، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة.

New4.indd 276 3/7/15 11:57 AM

تأثر العسكر بشعر عبدالرحمن شكري، لما بينهما من تشابه نفسي[1]، كما حاول محمد حسن عبدالله أن يجعل من عمر بن أبي ربيعة، وخليل مطران، وعلي محمود طه روافد شعرية للعسكر، ويضيف إلى هؤلاء شاعرًا آخر يعد، إلى حد ما، مجهولًا، هو الشاعر فؤاد بليبل، لما بينهما من تشابه في المنهجين الشعري والنفسي، علاوة على أن كلًا منهما قد مات شابًا[2]. ولعل ما يذكره هؤلاء الدارسون، على ضوء غياب المذكرات الشخصية، عن تأثر العسكر بمعاصريه، أقرب إلى الحقيقة منه إلى التفسير الذي أشار إليه الدكتور إبراهيم قبل قليل.

ثم ينعطف الناقد بعد ذلك إلى البحث فيما يسميه «الخصائص المميزة» لشعر فهد العسكر، التي فتحت، كما يعتقد، بابًا واسعًا للشعر الكويتي، فيتوقف عند مظهرين: الأول: إسراف الشاعر بالحديث عن ذاته وجعلها مقياسًا للحكم على الناس، والثاني: اهتمامه بالطبيعة، على نحو يخلق منها عوالم يلوّنها بأحاسيسه المفعمة بالقلق والخوف والرضى والغضب حتى باتت تزدحم بالورود، والأشجار والجداول والطيور، ولم تكن في الكويت وقتها طبيعة من هذا النوع. وهذا يقوي ما قلناه قبل قليل من تأثره بشعراء «جماعة أبولو» الذين عنوا بهذا النوع من الطبيعة، في معالجاتهم لواقعهم الكئيب.

وعلى إثر ذلك يختار الناقد أشهر قصائد الشاعر في موضوع الطبيعة، وهي قصيدة «البلبل»، وقبل أن يبدأ بالوقوف عند عالمها يذكّر القارئ ابتداء بما ذكره من قبل، عن تفسير هذه النقلة النوعية في شعر فهد العسكر، من أنّ الشاعر كان يعيش فترة تحول اجتماعي وثقافي واقتصادي في الكويت، استغله الشاعر ليروج لأفكاره المتحررة، ولكنه اصطدم بالتقاليد على نحو غير مسبوق، مما أثار السخط

(1) خليفة الوقيان، «فهد العسكر وعبدالرحمن شكري على طريق الألم». مجلة «البيان» العدد 21 نوفمبر 1967م، الكويت.

(2) محمد حسن عبدالله، الشعر والشعراء في الكويت، دار ذات السلاسل، الكويت، 1987م، ص83 وما بعدها.

New4.indd 277 3/7/15 11:57 AM

عليه، وتحاشاه الناس، لأفكاره الغريبة عليهم، فأدى به ذلك إلى السخط والحزن، والقلق، فوجد في الطبيعة ملاذه وراحته، كما يفعل أصحاب الشعر الوجداني.

ثم يبدأ الناقد بعد ذلك بتقسيم القصيدة إلى وحدتين رئيستين، يعبر الشاعر في كل وحدة منهما عن حالة نفسية بعينها، والناقد في حديثه عن هاتين الوحدتين لا يكاد يتجاوز المضامين، والشرح التقليدي، على الرغم من أن القصيدة مفعمة بالرموز والإشارات[1]، وحتى أساليب التعبير، واستخدام المفردات اللغوية، لم تنل من عناية الناقد إلاّ النزر اليسير.

ويتوقف الناقد وقفة متعجل عند نموذجين شعريين آخرين مجتزأين من قصيدتين طويلتين ليدلل بهما على إسراف الشاعر المتكرر في وصف عواطفه الآسية، وشعوره بالظلم والضياع حتى بدأت تأخذ شكل «طرطشة عاطفية»، تتكرر في كثير من القصائد[2]. ولا أدري بعد مدى صحة هذا التعبير الأخير، الذي يتكرر عند الناقد في أكثر من مكان في نقده للشعر الكويتي، كمصطلح نقدي، يجوز استخدامه لوصف حالة ما يسمى بالرتابة العاطفية. وأحسب أن الناقد سيقول شيئًا مختلفًا لو كان قد نظر إلى هاتين القصيدتين كاملتين، من غير اجتزاء، إذ إن القصيدتين عميقتا الدلالة على حالتين نفسيتين مختلفتين في دوافعهما وأسبابهما.

ويولي الناقد شعر الحب عند العسكر عناية خاصة إذ يرى فيه وسيلة فنية للسخرية، من العادات والتقاليد والتمرد عليها، حتى بدت مشاهد الحب عنده في قصائد مثل «بأبي هائمة زفت لهائم»، و«ليلة في بيت الجارة»، و«ابنة الشيخ» تمثل جرأة بالغة في التعبير عن عواطف الحب، وخروجًا على الذوق العام، والتقاليد الاجتماعية.

---

(1) راجع تحليل الكاتب لهذه القصيدة في كتاب عاشق اللغة، مرجع سابق، ص216 وما بعدها من صفحات.
(2) إبراهيم عبدالرحمن، المرجع السابق ص105.

New4.indd 278 3/7/15 11:57 AM

وبعد أن يجتزئ الناقد بعضًا من قصيدة «ليلة في بيت الجارة» يتوقف عند الصورة الخارجية لمضمون القصيدة، فيقول: «وينبغي أن نلاحظ هنا هذه العواطف المختلفة من الغزل والشكوى والتمرد على التقاليد، والمجاهرة بشرب الخمر، فاختلاطها على هذا النحو يقودنا إلى حقيقة لها خطرها، هي أن الشاعر لا يصور تجربة حقيقية على عكس ما كان يظن معاصروه، ولكنه يخلقها بخيال الشاعر الوجداني»[1].

وأظن أن النقد الحديث اليوم، لا يعنى بمدى صدق واقعية التعبير الشعري أو عدم واقعيته، بقدر ما يعنى بأسرار التركيب الفني لمفاصل القصيدة، وآلياتها التعبيرية والفنية، تلك الأدوات التي تجعل من القصيدة عملًا فنيًّا.

ثم يختار الناقد قصيدة أخرى للشاعر، هي قصيدة: «بأبي هائمة زفت لهائم»، وهي من القصائد اللافتة في جرأتها وتحديها للقيم والتقاليد الاجتماعية، ليدلل فيها على استعارة فهد العسكر أسلوب عمر بن أبي ربيعة القصصي، في وصف لقائه بصاحبته، على نحو باعد الشاعر فيه بين رؤاه وواقعه، على حد تعبير الناقد، لكن الناقد في تحليلاته لهذه القصيدة، لا يضرب في العمق، كما هو الشأن في مواقفه الأخرى، وإنما يكتفي بتقرير أن الشاعر جعل المرأة هي التي تطرقه، تسعى إليه متخفية في ثياب أخيها، عكس ما كان يقوم به عمر بن أبي ربيعة، على حد ما نعرف من قصيدته «الرائية» المشهورة، ثم لا يلبث أن يصدر الناقد حكمًا نقديًّا على قصائد الغزل عند العسكر بأنها قد مهدت «لتطور أصيل في شعر الحب»، وفتحت «باب الرموز أمام شعر الوجدان في الكويت»[2].

ومن الملاحظ هنا أن الناقد لم يعن إلاّ بجانب واحد من شعر فهد العسكر وهو الجانب الوجداني، الذي رأى فيه ظاهرة جديدة في الشعر الكويتي، جديرة

(1) المرجع السابق، ص106.
(2) المرجع السابق، ص107.

New4.indd 279 3/7/15 11:57 AM

بالاهتمام، أمـاّ بقية الجوانب الأخرى، كالقصيدة الإحيائية، والنزعة القومية، والمديح، واصطناع الشاعر أساليب التشطير، والتخميس، التي طالت قصائد للمتنبي، وشوقي، (مع أن هذين الأخيرين قد يكشفان لنا عن مرجعيته الشعرية، التي كان يصدر عنها) فلا يعني أنها غير ذات قيمة شعرية، بقدر ما يعني أنّ الناقد قد اختار جانبًا واحدًا فحسب، من الجوانب الشعرية المتعددة عند الشاعر فهدالعسكر، لأسباب أشار إلى بعضها في دراسته، أبرزها جرأة الشاعر على الاصطدام بالتقاليد والعادات، وخرق القيم الاجتماعية.

(4)

أحمد العدواني

ويأتي الشاعر أحمد العدواني، تاليًا لفهد العسكر في التصنيف التاريخي للشعر الكويتي عند الناقد، إبراهيم عبدالرحمن، مع تحذيره القارئ ابتداء من أنّ أكثر إنتاج الشاعر مع أهميته وقيمته الفنية غير مجموع في ديوان[1]، وإنما متناثر في الصحف والمجلات. وبعد أن يتعرض الناقد إلى الخلفية الثقافية للشاعر، والأساليب التعليمية التي صدر عنها في مطلع حياته، يستنتج من اعترافات الشاعر أن معارفه الدينية واللغوية القديمة قد امتزجت بمعارفه الحديثة، مع ملاحظة أن الشاعر قد عاش في القاهرة ابتداء من عام 1939م، طالبًا في الأزهر، وبدأ شعره يطل من مجلة البعثة الكويتية، التي كانت تصدر في القاهرة آنذاك.

(1) كان الشاعر يمانع في طباعة ديوانه، حتى بعد أن بلغت شاعريته مكانة عالية في مسيرة الشعر الكويتي، لكنّ إلحاح صديقيه عليه، خالد سعود الزيد، وسليمان الشطي، أدى في النهاية إلى الموافقة على نشره فتولى الاثنان إخراج الديوان، فصدرت طبعته الأولى تحت عنوان «أجنحة العاصفة» 1980م، ثم قام المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، بعد وفاة الشاعر بتكليف الدكتورين الشاعرين، خليفة الوقيان، وسالم عباس خدادة، بالنظر في أوراقه الخاصة، ونشر ما يمكن نشره منها إلى جانب جمع ما نشره من قصائد بعد صدور مجموعته الأولى، فتحصل لهما من ذلك، بعد مجاهدات شاقة، كم كبير، وقام المجلس الوطني بنشر هذه المجموعة عام 1996م، تحت عنوان «أوشال».

New4.indd 280 3/7/15 11:57 AM

ويرى الناقد في هذا الشعر المبكر عند العدواني «حصاد مرحلة لها خطرها في الحياة المصرية خاصة والشرقية عامة، هي فترة الحرب العالمية الثانية»[1]، وما تركته من آثار سيئة على الواقع العربي، الذي أصبح نهبًا للقوى الكبرى آنذاك؛ لذا غلب على شعر العدواني القلق، والضياع، والحيرة، والشك في القيم، وعدم جدوى الحياة، شأنه في ذلك شأن أبناء جيله من الشبان، الذين امتلأت مشاعرهم حزنًا وألمًا على ما آل إليه واقع أمتهم العربية.

وسواء أكان هذا التفسير صحيحًا أم غير صحيح فإن التركيبة النفسية للعدواني تبدو لافتة لا على المستوى الشعري فحسب، بل حتى على المستوى الحياتي، فالمأثور عن العدواني أنه بطبعه يؤثر العزلة على الاختلاط بالناس وبخاصة بعد أن تقدم به العمر. ويحاول الناقد أن يفسر حالة الانطواء النفسي هذه، عند الشاعر بأنها قد تعود إلى مأساة عاطفية مر بها الشاعر، وبقيت جروحها غائرة في نفسه، وليس لدينا ما يؤكد ذلك.

ولكن علينا أن نتذكر من جانب آخر أنّ العدواني يعد من أهم شعراء الإصلاح الكويتيين الذين حاولوا إصلاح واقعهم بشعرهم من أمثال عبدالعزيز الرشيد، وسيد مساعد الرفاعي، وصقر الشبيب، وفهد العسكر، وعبدالمحسن الرشيد. وكثيرًا ما تنتكس رايات الإصلاح، ليبقى الواقع بكل ما فيه أقوى من أن يجابه بالشعر وحده. ولعلّ هذا هو مفصل الأحزان والقلق والشك والتمرد عند هؤلاء الشعراء، ومن الغريب أنّ كل هؤلاء الشعراء الذين ذكرناهم اعتزلوا الناس بعد مجاهداتهم الكبيرة، إلاّ الشيخ عبدالعزيز الرشيد الذي آثر الهجرة على البقاء في الكويت.

ويحاول الناقد أن يصنف شعر العدواني إلى لونين، لون مفعم بالقلق والشك، والإحساس بالإحباط، ويعترف الناقد بقلة ما بأيدينا من شعر في هذا الجانب،

(1) إبراهيم عبدالرحمن، المرجع السابق 110 وما بعدها.

New4.indd 281 3/7/15 11:57 AM

لكنه يرى أنّ هذا القليل يكفي لتصوير الحياة النفسية لهذا الشاعر، ثم يدعم رأيه بالاستشهاد ببعض النماذج الشعرية الدالة على هذه الحالة، وتعليقه على هذه القصائد لا يكاد يتجاوز سطوحها. فلم يعن لا بأبنيتها اللغوية، ولا بأساليبها الفنية والتشكيلية، ويبدو أن الهدف من ذلك هو محاولة التوصيف الفني للشاعر، وليس التقويم الفني لشاعرية الشاعر. أمّا اللون الثاني الذي نبه إليه الناقد فهو اتجاه الشاعر إلى الأسلوب الرمزي الموحي معتمدًا في ذلك على وسائل متنوعة، لعل أبرزها تلك النزعة القصصية التي تشيع في بعض قصائده[1].

وبعد أن يقدم الناقد نماذج رمزية لبعض عناوين قصائد الشاعر، مثل «رسالة إلى جمل»، و«رأس حمار»، و«سراب»، و«أغاني الرحيل»، إلى غير ذلك من العناوين الرمزية الدالة على واقعه المعيش، يختار قصيدتين يوردهما كاملتين الأولى «نداء»، والثانية «رأس حمار»، ومع أن القصيدة الأولى ثرية في لغتها وأسلوبها، فإن الناقد لا يكاد يذكر شيئًا ذا بال عنها، فقصارى ما قال: «ولا تحتاج هذه القصيدة إلى التعليق عليها بشيء، فالرمز واضح، وهو أوضح بكثير من رموزه في قصائده الأخرى»[2].

أما القصيدة الثانية «رأس حمار» فقد اكتفى الناقد بالتعليق عليها، تعليقًا خاطفًا، لم يمس جوهر القصيدة أو روحها، ثم اتجه الناقد إلى التساؤل عن الأسباب التي تدعو الشاعر إلى تنكير عواطفه، والتعبير عنها رمزيًّا؟ ولا تتحصل له إجابة عن هذا التساؤل إلاّ القول بأن الشاعر كان يمارس بما يسمى «المعاودة ومحاسبة النفس[3]» (هكذا)، وقد أسلمتاه، على حد تعبيره، إلى العزلة والانطواء عن الناس، مع ملاحظة أن الناقد قبل قليل أرجع ميل الشاعر إلى العزلة إلى سبب

(1) المرجع السابق 113.
(2) المرجع السابق ص113 – 114.
(3) المرجع السابق ص115.

New4.indd 282 3/7/15 11:57 AM

عاطفي بقيت آثاره عالقة في أعماقه، وسواء أكانت العزلة تعود إلى هذا السبب، أم إلى شيء آخر، فإن الذي يعنينا بالدرجة الأولى هو التعبير الشعري عن تلك الحالة، والتقنية الفنية، التي اعتمد عليها الشاعر في ترجمة إحساسه بالحزن أو القلق، أو حتى الشعور بالاعتزال عن الآخرين.

لا جدال في أن العدواني استطاع أن يوظف الرمز توظيفًا عاليًا في السخرية من واقعه[1]، وهي، كما يقول الناقد، «سخرية ترتبط من غير شك بمواقف سياسية معينة كان يعيشها هذا الشاعر في هذه الفترة المبكرة من حياته الشعرية»[2]، بيد أن الناقد لا يكشف لنا عن طبيعة هذه الأحداث السياسية التي عاشها الشاعر، على الرغم من اعتقاده بأهميتها لفهم شعر العدواني، «ونحن محتاجون لكي نفهم شعر العدواني ونحل رموزه السياسية والاجتماعية أن نبحث عن ملابسات أشعاره، والأحداث التي نبعت منها سواء أكانت أحداثًا سياسية أم شخصية»[3].

ومن القصائد التي استوقفت الناقد في دراسته للعدواني، قصيدة «نداء المعركة»، ومع أنها ليست في القمة الفنية من شعره، فإن الناقد يرى فيها منعطفًا فنيًّا في الاتجاه الشعري للشاعر، فهي أولًا: تقرب من لغة الحديث العادي، وبذا يسهل دخول لغتها إلى القلوب، وثانيًا: تطلعنا على أن العدواني بدأ يتخلى عن تنكير عواطفه السياسية، وأنه لم يعد بحاجة إلى الرموز، التي تطل من لغته، وصوره الشعرية، التي تكاد تستعصي على القارئ البسيط؛ وبذا أصبح الشاعر يقترب بشعره من الواقع، الذي يؤرقه ويقلقه، وهذا يعني عنده أن الشاعر أخذ يواجه تغيير هذا الواقع بصورة مباشرة[4].

---

(1) راجع نزعة السخرية في شعر العدواني، عبدالله المهنا: «بنية المضمون في شعر العدواني»، في كتاب دورة العدواني، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت 1998م ص102 وما بعدها من صفحات.

(2) إبراهيم عبدالرحمن المرجع السابق 115.

(3) المرجع السابق 115.

(4) إبراهيم عبدالرحمن، المرجع السابق 116 وما بعدها.

New4.indd 283 3/7/15 11:57 AM

ويحاول الناقد، من جانب آخر، أن يعرف بداية هذا التحول الفني عند العدواني، من خلال معرفة بداية نظم هذه القصيدة، فلا يتأتى له شيء من ذلك إلا من خلال الملامح اللغوية والموسيقية للقصيدة، التي تكشف – حسب رأيه – عن أنها تنتمي إلى مرحلة متأخرة من حياته شعرية[1].

ومن الملاحظ هنا أن الناقد لم يؤسس رأيه هذا على دراسة تحليلية للغة القصيدة، أو موسيقاها الشعرية، وإنما اكتفى بالملامح الخارجية لشكل القصيدة، على الرغم من أنه قد أورد القصيدة كاملة في دراسته، وكان يمكن لمثل هذه القصيدة السياسية لو نالت تحليلًا فنيًّا من الناقد، أن تكشف عن أساليب التعبير الشعري عند العدواني، في مراحل مختلفة، من حياته الشعرية، على ضوء تقلبات الحياة من حوله، ما دام الناقد مصرًّا على أنها تعالج الواقع، بدل وصف الشاعر بالاضطراب والتأرجح «بين التعبير الرمزي الغامض، والتعبير الشعري الواضح»[2]. وهذا لا تفسير له عنده سوى أن الشاعر كان يعيش بروح رومانسية، في معالجة أوضاع عصره[3].

ويلاحظ الناقد في دراسته لشعر العدواني في مرحلته المتأخرة أمرين: أولهما، أن الشاعر لجأ إلى استخدام الشكل الشعري الجديد، وثانيهما، أن طاقته الشعرية قد سخرت لنقد الواقع السياسي والاجتماعي، في لغة يغلب عليها التبسيط حتى الابتذال، حتى بدت تفتقر إلى مقومات اللغة الشعرية، وتحولت موسيقى شعره إلى أنغام خافتة تاهت في متاهات الكلمات المباشرة، مما يعني أن التجربة الجديدة في

(1) المرجع السابق 116.
(2) المرجع السابق 118.
(3) المرجع نفسه 118.

New4.indd 284 3/7/15 11:57 AM

الشعر عند العدواني لم تستو كاستوائها عند رموز الشعراء المعاصرين من أمثال صلاح عبدالصبور، والسياب، والبياتي، وغيرهم من طلائع شعراء التجديد[1].

ثم لا يلبث الناقد أن يتساءل عن السبب، الذي يجعل العدواني يغامر باصطناع هذا الشكل الجديد، ويعرّض سمعته الشعرية للفشل، ومع ذلك لا يعدم الناقد أن يجد جوابًا لتساؤله، وهو أن العدواني أراد توكيد مكانته الشعرية بين فئة الشباب من الشعراء الكويتيين، الذين راح بعضهم ينظم شعره في هذه الأشكال الشعرية الجديدة، استسلامًا لوهم كاذب، وهو أن الشكل التقليدي لم يعد قادرًا على استيعاب التجارب الحديثة، بكل ما تنطوي عليه من حداثة، وغرابة، وتنوع[2].

ولكي يدلل الناقد على فساد هذا الرأي الأخير، الذي يرى قصور الشعر التقليدي، عن استيعاب التجارب الحديثة، يختار ديوان «ذكريات شباب» لعبدالقادر القط، (الذي عرف بالنقد، ولم يعرف بالشعر)، ليوضح فيه كيف استطاع هذا الشاعر أن يعبر «في نغم عذب فيه كل مقومات الشعر الجديد»[3].

ونحن هنا لا نصادر على الناقد رأيه، في كل ما يعن له، فهذا شأنه الخاص، ولكن بين الرأي، وإقناع الآخر بالرأي المقابل، مسافة على الناقد أن يقطعها بصورة تبدو مقبولة لقارئه، وهذا لا يتم بإبداء الرأي النقدي من خارج النصوص، أو الحكم عليها من شكلها الخارجي، بل من داخل أبنيتها اللغوية، وأدواتها الفنية، هذا على مستوى النصوص، ولكن فما العمل حين تكون الأمور النقدية متجهة إلى المقارنة بشعراء آخرين، يمثلون مرحلة متشابهة، كالشعراء الذين حاول الناقد أن يقارن شعرهم بشعر العدواني؟، هنا تبدو المشكلة أكثر تعقيدًا، وأبعد غورًا، من أحكام

(1) المرجع نفسه 118 وما بعدها.
(2) المرجع نفسه 119.
(3) المرجع نفسه 119.

New4.indd 285 3/7/15 11:57 AM

نقدية عارضة، تفتقر إلى التحليل المنهجي، الذي يحتاج فيه الناقد إلى المقارنات اللغوية، وأدوات الفن الشعري، من صور، ورموز، وأفكار، ورؤى، وموسيقى وأشكال شعرية، تأخذ في الحسبان التطور الزمني لأنماط التعبير الشعري؛ لذا فالمشكلة ليست بهذه السهولة التي كان الناقد يتصورها في حكمه على بعض التوجهات الشعرية عند العدواني، ومقارنتها بالآخرين.

ولما كان الواقع السياسي يفرض حضوره، بصورة لافتة، على ذهن الناقد فقد حاول أن يفسر الكثير من قصائد العدواني، وغيره، تفسيرًا سياسيًّا لأحداث الواقع المعيش آنذاك، سواء في الكويت، أو في غيرها، من البلاد العربية الأخرى، ففي تعليقه الخاطف على قصيدة «لن أنام» للعدواني، يرى أنها تمثل وثيقة شعرية، تعني أن الشباب في هذه الفترة القلقة كانوا على دراية بالمشكلات والقضايا، التي نجمت عن الاستعمار الغربي لعدد من أقطار العرب[1].

وإذا اعتبرنا هذا التفسير صحيحًا في موضوعه، ومعناه، فإنّ السؤال الأكبر الذي كان ينبغي على الناقد مواجهته هو كيف استطاع العدواني فنيًّا أن يحول هذا الواقع السياسي إلى عمل شعري، له مقومات الشعر؟ لم يقف الناقد بصورة مباشرة عند مثل هذا السؤال، ولكننا لا نستبعد أن مثل هذا السؤال لم يكن، بعيدًا أو غائبًا عن ذهن الناقد، وهو يحاول تفسير شعر العدواني، سواء على مستوى القصيدة الواحدة، أو أكثر، فهو يرى، في تعليقه على القصيدة السابقة أنه «لا يمكن أن يعد هذا النغم الشعري مجرد تعبير عن عواطف فردية غائمة- صحيح أن العاطفة الرومانسية تنساب في لغته، وأخيلته، ومعانيه، غير أنها عاطفة قد امتزجت بواقع الحياة من حوله امتزاجًا واضحًا.. إنها «رومانسية» غايتها أن تدخل.. إلى قلوب الناس وعقولهم.. هو آخر الأمر وسيلة فنية، وليس غاية موضوعية»[2].

(1) المرجع نفسه 120.
(2) المرجع نفسه 121.

New4.indd 286 3/7/15 11:57 AM

وهكذا نرى أن الناقد هنا يتحدث عن عموميات تكاد تنطبق على العديد من الشعراء، وليس على شعر العدواني وحده؛ لذا تبقى الخصوصية الفنية هي الحقيقة الغائبة // الحاضرة، الغائبة على مستوى الفعل النقدي، والحاضرة على مستوى العمل الشعري، لهذا فليس من المستغرب أن يصف الناقد العدواني، حين أتجه هذا الأخير إلى الشكل الشعري الجديد، بأنه قد وقع فريسة وهم كاذب، وهو أن الشكل الشعري الجديد يتجه إلى معالجة الواقع، ويتخلص في الوقت ذاته من تلك العواطف الرومانسية، التي تحيل أحاسيس الشعراء إلى رؤى غامضة[1].

ولم يكن العدواني وحده عند الناقد هو المتهم الوحيد في هذا التوجه الشعري الجديد الخادع، حسب رأيه، بل شاركه في هذا الوهم بعض الشعراء الكويتيين الذين فتنوا بهذه الدعوة الجديدة، «وحملتهم على الإسراف في العناية بمضمون الشعر دون شكله الفني عناية استحالت بسببها كثير من قصائدهم إلى تقارير اجتماعية وسياسية مكتوبة في لغة نثرية صارمة[2]. بل يمضي الناقد إلى أبعد من ذلك حين يرى أن تحول العدواني إلى الشعر الجديد؛ قد عطل طاقته الشعرية، وجعلها مناقضة لطبيعة الفن الشعري عند العدواني نفسه، كما يراها في وصفه للغته الشعرية.

ومع تقديرنا لكل ما يقوله الناقد بحق العدواني وشعره، أو بحق بعض الشعر الكويتي، الذي تحول كما يرى إلى تقارير؛ لذا كان الأحرى بالناقد أن يقدم لنا نماذج شعرية متنوعة، يبين لنا فيها كيف أمكن لهذا الشكل الشعري الجديد أن يهدر طاقة هؤلاء الشعراء، ويحيل شعرهم إلى تقارير نثرية. أمّا مسألة الاهتمام بالمضمون فلا نعدها عيبًا في الشعر، بل مطلوبة وبإلحاح، وبخاصة حين تحولت المضامين في بعض النصوص الجديدة إلى ألغاز، وأحاجي يحار القارئ في تفسير

(1) المرجع السابق نفسه 121.
(2) المرجع السابق نفسه 121.

New4.indd 287 3/7/15 11:57 AM

رموزها، ويمكن أن نلحظ عند العدواني، على وجه الخصوص، بنية مضمونية متماسكة، على نحو متناغم، لا نكاد نجدها عند أحد من معاصريه[1].

ولعل الأمر الأكثر أهمية، أنه لا ينبغي لأي ناقد أن يحاسب أي مبدع على الشكل الفني، الذي ارتضاه المبدع وعاء لإبداعه، بل يحاسبه على مدى نجاحه أو إخفاقه فنيًّا في هذا الوعاء بالذات بعد أن يقدم من الوقائع، والشواهد الفنية ما يؤكد دعواه؛ لذا نلاحظ أن الناقد حين أخذ يحاسب العدواني ابتداء، كان يحاسبه على اتهامه باصطناع الشكل الشعري الجديد وعاء لتجربته الشعرية الجديدة، وهذا يشي بأن الناقد كان يحمل رأيًا مضادًا للشكل الشعري الجديد، وهذا كان ينبغي أن يحسب للعدواني لا عليه؛ لأنه أولًا، أراد لتجربته الشعرية أن تعاصر واقعها الشعري، وذلك حين أصبح الشكل الشعري الجديد مقبولًا، بل مطلوبًا بعد أن تراجع الشكل التقليدي أمام حركات التجديد الشعري، على يد كبار ممارسي التجربة الشعرية التقليدية، من أمثال: نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وغيرهما من أساطين الشكل الجديد، وثانيًا، أن العدواني يعد من طلائع الإصلاحيين الجدد، الذين يسعون إلى التغيير، في كل شيء، وكان الشعر وحده، هو سلاحه الذي أشهره في وجوه معاصريه من المحافظين، الذين يعارضون التجديد، ولذا جاء شعره الجديد متوائمًا مع حركته الإصلاحية نحو التغيير، ومواكبة إيقاعات العصر. وحين تفشل حركات الإصلاح والتغيير يصاب بالحزن، والشعور بالاغتراب، وهو ما أشار إليه الناقد بوضوح تام في تعليقه على قصيدتين للشاعر: «من أغاني الرحيل»، و«صديقي يا جمل»، حيث يرى أن أنغام الحزن فيهما تدل على أن الحزن عنده حزن إيجابي وليس حزنًا سلبيًّا، كما هو الحال عند «فهد العسكر، وغيره من شعراء الوجدان في الكويت»[2].

---

(1) راجع عبدالله المهنا، مرجع سابق.

(2) إبراهيم عبدالرحمن، المرجع السابق 122.

New4.indd 288 3/7/15 11:57 AM

ولعل مما يحسب للناقد أنه لم يجامل الشاعر، وهو قريب منه يراه ويلتقي به بل حاول أن يكون أمينًا مع نفسه، ومع فكره النقدي، حتى لو أدى به الأمر إلى إغضاب الآخرين، وما أحسب العدواني كان غاضبًا مما أبداه الناقد من آراء سلبية على تجربته الشعرية، بل كان على العكس من ذلك، وهو يرى أن تجربته الشعرية قد نجحت في أن تستفز ناقدًا جامعيًّا كالدكتور إبراهيم عبدالرحمن محمد، فيتصدى لدراستها، بصورة لا تخلو من القسوة النقدية، التي لا يتوخى الناقد منها غير تنبيه الشاعر إلى بعض السلبيات، التي أحاقت بتجربته الشعرية.

(5)

علي السبتي

أمّا الشاعر الثالث في التصنيف التاريخي لشعراء الكويت المحدثين، الذين عني الناقد بشعرهم، فهو الشاعر علي السبتي، وتبدو تجربة الناقد مع شعر السبتي أكثر خصوبة، وأعمق من التجربتين السابقتين للناقد، مع العسكر والعدواني.

ويبدو أن طبيعة الموضوعات الشعرية، التي كانت تعالجها تجربة السبتي الشعرية قد فرضت وجودها على الناقد، بصورة مكثفة، فوقف عندها وقفة تأمل ومراجعة وتحليل مع أن الناقد يعترف صراحة بأنه لم يلتق الشاعر علي السبتي على الإطلاق، وأنه لا يعرف الكثير عن حياته الشخصية، سوى أنه يعمل في الصحافة والتجارة، وأن الظروف قد حالت دون لقائهما، أو تبادل الأحاديث بينهما[1]، ولا أدري بعد إن كان هذا الاعتراف اعتذارًا مبدئيًّا من الناقد تجاه

(1) وهذا يعني عنده أن سيرة الشاعر، أو معرفته عن قرب، ومعرفة علاقته بالواقع وأحداث عصره كفيلة بإضاءة شعره، وأنه بدون فهم هذه الأهداف تظل أشياء كثيرة ملتبسة على الناقد، وأحسب أن هذا المنهج اليوم لم يعد مقبولًا في الدراسات النقدية الحديثة، إذ يبقى النص عملًا فنيًّا له مقاييسه، وأدواته الفنية الخاصة بعيدًا عن أشياء من خارجه، وبعيدًا حتى عن منتجه. ومن الجلي هنا أن هذا المنهج الذي كان يمارسه الدكتور إبراهيم عبدالرحمن في قراءته النقدية للشعر الكويتي، كان هو المنهج السائد في عصره، قبل حركة الثورة النقدية، التي بدأت تظهر آثارها في الربع الأخير من القرن العشرين، على أيدي النقاد الجدد.

New4.indd 289 3/7/15 11:57 AM

تفسير بعض القضايا الشعرية، التي قد يتعارض واقعها مع تفسير الناقد بحكم أنه لا يعرف شيئًا عن حياة علي السبتي، أو أن الأمر يعني شيئًا آخر، وهو التحرر التام من المعرفة الشخصية، أو حياة الشاعر التاريخية، التي تفرض، في العادة، ظلها على الناقد في كل ما يعن له من تفسير، كما بدا ذلك واضحًا من تجربته النقدية مع الشاعرين السابقين العسكر والعدواني. وأيًّا ما كان السبب فإن تجربة الناقد مع شعر السبتي تبدو أكثر نجاحًا من سابقتيها حيث بقي الناقد مشدودًا بصورة مطردة إلى مركزية القصيدة وليس إلى متعلقاتها الخارجية.

وتحت عنوان لافت «علي السبتي والتوتر بين الذات والمجتمع» ينطلق الناقد إلى رصد أبعاد التجربة الشعرية عند السبتي، ويكشف عنوان الدراسة ابتداء أننا بإزاء صراع طرفاه الشاعر والمجتمع؛ ولذا يعد الناقد الشاعر علي السبتي من أكثر الشعراء الكويتيين حديثًا عن مشكلات المجتمع الكويتي، وأشدهم حساسية تجاه وطأة القيم والتقاليد الاجتماعية، التي تفرض وجودها بقوة الواقع المعيش. والمرجعية الشعرية التي يستند إليها الناقد في تقويم هذه التجربة، هي ديوانه الوحيد آنذاك، «بيت من نجوم الصيف»، الذي تعود معظم قصائده إلى الفترة الممتدة من عام 1958-1968م، باستثناء قصيدة رباب التي يعود نظمها إلى عام 1955م[1].

ويرى الناقد أن هذه الفترة، التي نظم الشاعر فيها هذه القصائد تعد من أهم فترات التحول الاجتماعي في تاريخ الكويت، بعد تدفق الثروة البترولية، وتدفق العمالة العربية، وانفتاح الشعب على العالم الخارجي، مما أوجد حالة من الصراع بين قيم الأمس وقيم اليوم؛ ولذا كانت قصائد السبتي تعد عنده استجابة لهذا الصراع الاجتماعي، أو هو حسب مقدمة الديوان «تعبير عن مشاكل إنسان واقعي.. يبحث عن الحرية لنفسه ولوطنه في مجتمع ترهقه العبودية الذاتية والاجتماعية»[2].

---

(1) أصدر الشاعر، بعد هذا الديوان، ديوانين آخرين، وهما «أشعار في الهواء الطلق» عام 1980م، و«عادت الأشعار» عام 1997م.

(2) إبراهيم عبدالرحمن، المرجع السابق 128.

New4.indd 290 3/7/15 11:57 AM

ومهما يكن من أمر، فإن الناقد بعد أن يتعرض لبعض قصائد السبتي، التي تناولت مظاهر هذا الصراع، يكتشف أن السبتي قد اتخذ للتعبير عن أحاسيسه بالفقد والإحباط، مظاهر متميزة تطل بصورة حادة من قصائده أبرزها الإسراف في تصوير مأساة المجتمع الكويتي، بكل ما ينطوي عليه من مشكلات، ويختار الناقد لهذه الظاهرة عند الشاعر قصيدة «مدينة ناسها بشر»[1].

وموضوع المدينة في الشعر المعاصر موضوع شائع على نطاق واسع، فقلما نجد شاعرًا في تلك الفترة، التي شاع فيها استخدام شعر التفعيلة، لم يتحدث عن المدينة ومشكلة الإنسان المعاصر في التعامل مع متطلباتها[2]؛ ولذا كان كل شاعر يقرأ مدينته بطريقة مختلفة، ولم يكن الشعراء الكويتيون بدعًا من غيرهم، فقد مر بنا قبل قليل أن العدواني كان له موقف سلبي من المدينة كما في قصيدته «مدينة الأموات» التي كشف فيها عن موقف بالغ السلبية، مفعم بالوحشة، من عالم المدينة.

ويلاحظ الناقد أن السبتي استهواه موضوع المدينة، فأخذ هذا النغم يتردد في عدد من قصائده، كما في «عودة إلى الأرض الخراب» و«في سدوم» و«صلاة من أجل العودة». ومع أن الناقد يعترف بأن إشارات هذه القصائد تحيل إلى خارج البيئة الكويتية، فإنه يرى فيها رموزًا لما يقع في البيئة الكويتية والعربية، من تناقضات، وإشكالات اجتماعية وسياسية[3].

وإن صدق حدس الباحث أن رموز هذه القصائد تحيل إلى الواقع العربي خارج الكويت، فإنه من الصعب القبول بأن رموز هذه القصائد تشير إلى البيئة

---

(1) المرجع السابق 129.

(2) للعدواني على سبيل المثال قصيدتان عن المدينة، «مدينة»، و«مدينة الأموات» يجسد فيهما رؤيته الخاصة في الموقف السلبي من المدينة. ولمزيد من التفاصيل عن موضوع المدينة في الشعر المعاصر، راجع د. مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، العدد 196، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل 1995م.

(3) المرجع السابق 130 وما بعدها.

New4.indd 291 3/7/15 11:57 AM

الكويتية، فكل ما أراده الشاعر من هذه القصائد، كما يبدو، هو مشاركة الشعراء العرب – إبان المد القومي – هموم وإشكالات الواقع العربي، وكأن الناقد قد أحس بمأزق إحالات رموز السبتي في قصائده، التي ذكرها إلى البيئة الكويتية، فيسارع إلى القول: «ولا يعنينا أن نبحث كثيرًا عن دلالة الرمز.. فقد يعني الشاعر وطنه الكويت، وقد يعني العراق، وقد يعني غيرهما من الأقطار العربية، المهم أنه يصوغ أحاسيسه الحزينة»[1].

ومع أهمية ما يقوله الناقد في الجزء الأخير من عبارته، عن أهمية صياغة الشاعر أحاسيسه الحزينة، فإنه ليس من السهل التجاوز عن دلالة الرمز في القصيدة، أيًّا كانت هذه القصيدة، وإلا كانت الرموز عبثًا لا معنى لها؛ لذا فدلالة الرمز على المرموز إليه دلالة جوهرية، لا يمكن التهوين من شأنها، أو غض النظر عنها.

ولعل الناقد كان محقًا حين لاحظ أن عددًا من قصائد علي السبتي تحمل عبارات شعرية شاعت في الشعر المعاصر حتى بهت معناها، وفقدت بريقها وإيحاءها من كثرة ترددها على ألسنة الشعراء مثل «المومس الفقيرة»، و«المسيح المصلوب»، و«السندباد»، و«المسيح»، إلى غير ذلك من عبارات.

ويتحدث الناقد عن موضوع بالغ الحساسية في نفس الشاعر، وهو الموقف من الحب، وبخاصة ما يتعلق منه بتجربة حب فاشلة، عاش أحداثها الشاعر، فتركت في أعماقه شروخًا غائرة، ظلت آثارها باقية في نفسه، حتى بعد أن تقدم به العمر:

ورآهـــا زنبقـة غنّاها

وتعـذب حتـى ألفاهـــا

فإذا الزَّنبقة الحلوة محض دخان

(1) المرجع السابق 131.

New4.indd 292 3/7/15 11:57 AM

ومع أنّ هذه القصيدة التي أورد الناقد بعضًا من أبياتها عميقة الفكرة على حالة نفسية، ذات دلالات إنسانية، بالغة الشفافية، تعبيرًا عن حالة الموقف المفاجئ، الذي تنهار فيه أحلام الشاعر، عكس ما كان يتوقع ويترقب، ويتمنى، فإن الناقد يتجاوزها سريعًا إلى قصيدة أخرى مشابهة لها في الموقف، بيد أن حظها من التحليل والدراسة ليس بأفضل من سابقتها، ومع هذا فإن للناقد أفكارًا ورؤى تكشف عن عمق تأمله وتفاعله مع شعر السبتي، مثل تعليقه على قصيدة «في الليل يذوي الجليد» حيث يقول: «واختيار الشاعر لهذه القصة ليعرض من خلالها هذه المشكلة الاجتماعية، التي تعاني منها المرأة الكويتية، قد أضفى على القصيدة جوًّا دراميًّا بديعيًّا، من خلال هذا الصراع في المواقف والعواطف والأحاسيس التي تنتظم أبياتها جميعًا»[1].

ولا ينسى الناقد وهو يتعرض لقضايا الحب عند الشاعر وموقفه منها أن يسم الشاعر بالتردد والخوف من التقاليد، وإيثار القيم والحفاظ عليها. إنها على حد وصفه، تقاليد الفارس البحار، الذي يؤثر الحرمان، ويرفض اللذة على حساب الآخرين المترفين[2].

ولكنّ الناقد لا يلبث أن يصف قصائد الحب عند الشاعر بالإيجابية، وذلك بما تشعه من أمل في تحقيق ما كان يتطلع إليه، إنه باختصار يرى المستقبل من خلال الحاضر، وأن هذه الرؤية المتفائلة بتغير الأحوال مستقبلًا، قد تكون وراء هذه الدعوة الصريحة عنده إلى الثورة على كل قيم المجتمع وتقاليده الزائفة[3]، ومع أن هذه الثورة، كما يرى الناقد، قد تعد شذوذًا على ذوق بيئة الكويت المحافظة، فإنها تذكرنا بما كان يطرأ على شعر الحب في العصر الأموي من تبدل في الذوق، وخروج على التقاليد.

---

(1) المرجع السابق 135.
(2) المرجع السابق 136.
(3) المرجع السابق 137 وما بعدها.

New4.indd 293 3/7/15 11:57 AM

ومهما يكن من أمر، فإن آراء الناقد في شعر السبتي تدل على معايشة غير قليلة مع هذا الشعر، إذ استطاع الناقد أن يصل إلى رؤى الشاعر بعيدًا عن معرفته الشخصية للشاعر، وإن بدا الأمر كما لو أن الناقد كان يقرأ في نقده سيرة الشاعر الشخصية. سواء ما يتعلق بموقفه من الواقع، أو من آرائه في الحب، ومواقفه العملية منه، ولا نجادله في رؤيته هذه، بيد أن مقارنة آراء السبتي في الحب وثورته على التقاليد، بما كان يحدث في العصر الأموي، وقياسه على غزل عمر بن ربيعة، والأحوص، وابن قيس الرقيات[1]، أمر فيه بحث ونظر.

ومن الجدير بالذكر أن الشاعر علي السبتي يعد أبا الحداثة الشعرية في الكويت فقد نظم أول قصيدة حداثية، على نظام التفعيلة، عام1955م، سماها «رباب» والقصيدة جيدة السبك ثرية المعنى، ولعل توجهه الحداثي المبكر جاء نتيجة صحبته الطويلة للسياب، التي امتدت حتى وفاة الأخير في الكويت سنة 1964م، ومع أن هذه القصيدة لصيقة بموضوع الحب عند السبتي، ومن أوائل شعره، فإن الناقد لم يتعرض إليها على الإطلاق، ولم يتعرض أيضًا إلى المنحى الحداثي عند الشاعر، في معالجته الشعرية لعالمه الخاص، أو العالم المعيش من حوله.

(6)

محمد الفايز

ويأتي الشاعر محمد الفايز في المرتبة الرابعة في التصنيف التاريخي النقدي عند الناقد، ويعد الفايز الفارس الثاني، بعد السبتي، من شعراء الحداثة في الكويت، وكانت قصيدته «مذكرات بحار» التي تعد أطول قصيدة في تاريخ الشعر في الكويت، من أجل أعماله، ولو لم يكن له غيرها لكفاه أن يكون في المقدمة من شعراء عصره، وقد تم إنجازها في مطلع الستينيات، وكانت وراء شهرته كشاعر

(1) المرجع السابق 139.

New4.indd 294 3/7/15 11:57 AM

حداثي، وقد ألقى الفايز المذكرة الأولى من هذه القصيدة في مؤتمر الأدباء العرب عام 1958م المنعقد آنذاك في الكويت، فلقيت استحسانًا واسعًا من المؤتمرين، جعلهم يتنبأون ببزوغ نجم شاعر تكون له الصدارة في مسيرة الشعر العربي المعاصر، فهل تحقق الحلم؟ نعم أعتقد ذلك.. ولكن الفايز كان حظه من الدراسة النقدية قليل، كما هو الشأن مع زملائه الشعراء الكويتيين، ولو كان الشاعر قد عاش في مصر أو لبنان أو العراق لكانت شهرته الشعرية قد طبقت الآفاق ولتقاطر النقاد على دراسة شعره.

وبين أيدينا اليوم دراسة مبكرة نسبيًّا عن شعر الشاعر، فكيف قرأ الناقد الجامعي الدكتور إبراهيم عبدالرحمن شعر الفايز؟.

يبدأ الناقد دراسته للفايز بالوقوف عند «مذكرات بحار»، فيرى أن صاحبها هو الشاعر الكويتي الوحيد الذي سخر طاقته الشعرية الخلاقة لتصوير ماضي الكويت، تصويرًا يكاد يحول بينه وبين رؤية الواقع من حوله، وهو لا يفعل ذلك من أجل تسجيل الأحداث بصورة مباشرة، بقدر ما يريد أن يتخذ منها وعاء يسكب فيه عواطفه[1]. والحق أنّ هذه القصيدة لا تعدو أن تكون نتيجة ردة فعل قوي تجاه هذا الواقع من خلال رفضه، والتعالي عليه لا بالقول فحسب بل وبالفعل؛ ولذا كان الاستفهام الاستنكاري المتكرر على التوالي يواجه الآخر المخاطب، المتحدى بإنجازات المتكلم، ابتداء من مطلع «المذكرة الأولى»، وبصورة مباشرة:

أركبت مثلي «البوم» و«السَّنبوك» و«الشُّوعي الكبير»؟
أرفعت أشرعة أمام الرِّيح في اللِّيل الضَّرير؟
هل ذقت زادي في المساء على حصير؟

فكأني بالشاعر يرفع مرآة الماضي في وجه الواقع، لقناعته بإحباطات واقعه، الذي يراه بصورة أكبر مما يراه الآخرون؛ لهذا اختار الشاعر إنسان هذا الواقع،

(1) المرجع نفسه 140.

New4.indd 295 3/7/15 11:57 AM

المخاطب، ليكون طرفًا في حلبة الصراع بين إنسانين، ينتميان إلى واقعين مختلفين، الماضي، والحاضر، فلا يسمع في هذه الحلبة إلا صوت المتكلم، الذي يمسك بدفة الخطاب على امتداد هذه المذكرات.

ويرى الناقد أن الشاعر لم يسلم من القلق أيضًا، مثله في ذلك مثل زملائه الشعراء الآخرين، بيد أن هذا القلق يتمحور في اتجاهين، قلق جماعي، وقلق ذاتي، فتحت القلق الجماعي، تواجهنا ثلاثة رموز رئيسة، البحار الكويتي القديم، والمدينة القديمة، والحبّ، أو المرأة بصفة عامة. وهذا التشخيص الرمزي عند الناقد يجعل بعض هذه «المذكرات» في مواجهة مع رائعة السياب «أنشودة المطر». والتراسل الإشاري بين القصيدتين ثري ومتنوع لو أن الناقد، قد مضى في الموضوع إلى غايته، ولاسيما أن إنتاج القصيدتين يكاد يكون متزامنًا، وقد نالت كلتا القصيدتين اهتمامًا متفاوتًا، وإن كانت قصيدة السياب هي الأكثر شهرة. لكن الناقد توقف عند القشرة الخارجية لكلتا القصيدتين محاولًا أن يعقد مقارنة بين رمز «تموز» عند السياب، ورمز «البحار» عند الفايز، بيد أن الناقد كان على عجلة من أمره، فلم يقدم لنا شيئًا ذا بال، ولو مضى الناقد في الموضوع إلى غايته فلربما قدم لنا مقارنة نقدية مهمة بين قصيدتين مثيرتين للجدل في الشعر العربي المعاصر. ولعل للناقد عذره في هذا، فالموضوع أكبر من أن يستوعب في هذا المقام الذي خصصه الناقد، لإلقاء ضوء على شعر الشاعر، في إطار التوتر بين الذات والتاريخ.

ويتوقف الناقد عند «المذكرة الأولى» للقصيدة ليؤكد على أن هذه «المذكرات»، «ليست أجود أشعار الفايز، ولا أعذبها نغمًا ولكنني اخترتها لأوضح أن الشاعر قد حرص على أن يجعل من البحار إنسانًا مقهورًا يحس بالظلم الواقع عليه، ولكنه لا ينهض لدفعه»[1].

(1) المرجع السابق نفسه 144 – 145.

New4.indd 296 3/7/15 11:57 AM

ومهما يكن رأي الناقد في القيمة الفنية، أو الجمالية لهذه المطولة، فإن الذي لا مراء فيه هو أن الناقد لم يقم بدراسة «المذكرات» دراسة جمالية أو موسيقية، حتى يمكن الاطمئنان إلى مثل هذا الحكم، وإنما اكتفى بالوقوف عند «المذكرة الأولى» من القصيدة ليحلل المضمون الذي تتضمنه هذه «المذكرة»، في حين غابت اللغة الشعرية، عن التحليل، كما غابت بقية الأدوات الفنية الأخرى، باستثناء الرموز، التي تطل بين الفينة والفينة من أنسجة نقده لهذه «المذكرة»، مذكرة برموز السياب، في قصيدته التي أشرنا إليها قبل قليل.

ويلفت الناقد نظرنا إلى منعطفين في الحياة الشعرية عند الفايز، الأول موضوعي والثاني فني، فأما الموضوعي، فيتعلق بتحلل الفايز من شعر الالتزام الاجتماعي، والعودة إلى التعبير الرومانسي المتكئ على الرؤى والأحلام، و«الطرطشات العاطفية» كتلك التي شاعت في شعر فهد العسكر، واقترن ذلك بالعودة إلى الشكل الشعري التقليدي – وليس من تفسير عنده إلاّ وكأن الشاعر «بذلك يريد أن يعلن عن رفضه لكل مظاهر الحياة الحديثة، في أشكالها العملية والفنية»[1].

ويأبى الناقد إلاّ أن يجعل هذا الرفض مسببًا أيضًا وهو «أنّ الشاعر قد فشل في تحقيق طموحه نحو مركز اجتماعي ووظيفي مرموق شأن أبناء مدينته الآخرين الذين تطورت بهم الحياة الحديثة في الكويت تطورًا واسعًا، وقفزت بهم نحو مراكز مرموقة لم يكونوا يفكرون في الوصول إليها في ماضيهم القريب»[2].

ولعلّ السؤال الأهم في هذا السياق، هو هل كان الفايز حقًّا من شعراء الالتزام الاجتماعي حتى يتحول إلى الرومانسية؟، أم أن الرومانسية هي عصب شعره؟ تشير النصوص الشعرية للفايز، ومنها «مذكرات بحار»، التي تعد من بدايات

(1) المرجع السابق نفسه 150.
(2) المرجع نفسه 150.

New4.indd 297 3/7/15 11:57 AM

شعره، إلى أن المناخ التي تتحرك فيه أحداثها مناخ رومانسي حالم، وأن الناقد نفسه قد صنفه أصلًا من شعراء الوجدان، فمن أين جاء هذا الالتزام الاجتماعي، الذي لم يقم الناقد عليه دليلًا من شعره، وإنما ركز على ما يسميه بالتحول الرومانسي المتمثل في قصائد «الفجر ومدينة البحار»، و«الليل والكلمات» و«الذي احترق ولم يمت» وغير ذلك من القصائد.

ولعل الأغرب في هذا هو محاولة الناقد تفسير هذا التحول عند الفايز بربطه بشيئين الأول، هو العدول عن الشكل الجديد إلى الشكل القديم في معظم قصائده تعبيرًا عن رفضه الحياة الفنية الحديثة، والثاني هو الفشل في تحقيق الطموحات الاجتماعية للشاعر.

وهذا مردود عليه في أن ظاهرة المراوحة الشعرية بين الشكلين الجديد والقديم معروفة في الشعر المعاصر، ولا تعني بالضرورة الرفض الفني، بقدر ما تعني المزاج الشخصي للشاعر لحظة ميلاد التجربة الشعرية، فالفايز لم يتخل عن الشكل الجديد، «بعد مذكرات بحار»، فله مجموعتان شعريتان، نظمت جميع قصائدهما على الشكل الجديد، وهما «ذاكرة الآفاق»1981م، و«تسقط الحرب» 1989م، بل فوق هذا وذاك أن المذكرة العشرين، من «مذكرات بحار» قد جمعت بين الشكلين الجديد، والقديم، مما يعني أن المزاج الفني كان وراء هذه المراوحة الفنية، وليس شيئًا آخر.

وبقي الشاعر عند حدود هذه المراوحة الفنية حتى قبيل وفاته عام 1991م وقصائده في إدانة احتلال الكويت عام 1990م شاهد حيّ على ذلك[1].

(1) راجع محمد مروان مراد، سيزيف يبحر بلا عودة، مجلة الكويت العدد 140، يونيو 1995م، ص46 وما بعدها.

New4.indd 298 3/7/15 11:57 AM

أمّا ربط النزعة الرومانسية عنده بفشله في تحقيق طموحاته الاجتماعية فليس له ما يؤيده لا من واقع حياته، ولا من أحداث شعره. صحيح أن شعره يتضمن مواقف رافضة ساخطة على واقعه، لا لفشله في تحقيق ما يصبو إليه من طموحات شخصية، وإنما نتيجة لتلك الهزات الاجتماعية العميقة، التي طرأت على شعب اعتاد رتابة الحياة في أسمى بساطتها وعفويتها، ليجد نفسه فجأة يلهث بخطى متسارعة نحو التغيير في كل شيء، ليطال هذا التغيير القيم الاجتماعية، ونمط الحياة، فلا يجد الشاعر ما يعتصم به من طوفان هذا التغيير إلا أن يعتصم بالماضي، مظهرًا سخطه ورفضه لما يحدث من حوله، وقد مر بنا قبل قليل نماذج من سخط العدواني، وعلي السبتي، على واقعهم الجديد، مما يشعر بأن السخط ورفض الواقع المعيش، ظاهرة شائعة في الشعر الكويتي خلال فترة هذه الظروف من التحولات الاجتماعية، التي يؤكد عليها الناقد نفسه، في أكثر من مكان من دراسته للشعر الكويتي؛ لذا فليس هناك تحول موضوعي، تبعه تحول فني في الاتجاه الشعري عند الفايز، إذ ظل الشاعر على اتجاهه الرومانسي، المتشح بالرمزية حتى وفاته.

أمّا المنعطف الثاني في التجربة الشعرية عند الفايز، كما يراه الناقد فيتمثل في «أمرين: الأول أن الشاعر قد حرص، في أكثر قصائده على اصطناع الشكل الشعري الجديد، والثاني أنه راح يغلب النزعة الدرامية على صوره الشعرية»[1].

ولعل الأمر الأول الذي يشير إليه الناقد هنا، قد لا يتفق مع ما ذكره قبل قليل من تراجع الشكل الجديد عند الفايز لصالح الشكل التقليدي، للسبب الذي أشار إليه أيضًا، ونوهنا إلى عدم تحققه، فلماذا الآن يتقدم الشكل الجديد على الشكل التقليدي؟.

(1) إبراهيم عبدالرحمن المرجع السابق 152.

New4.indd 299 3/7/15 11:57 AM

ولإزالة هذا اللبس فلابد من وضع دراسة الناقد للفايز في إطارها التاريخي الذي صدرت فيه وهو عام 1972م، إذ يتبين أنه كان تحت يديه المجموعات الشعرية التالية «مذكرات بحار» 1962م، و«النور من الداخل» 1964م، و«الطين والشمس» عام 1970م، وبمراجعة بسيطة لهذه المجموعات يتبين أن الشكل التقليدي يحتل مساحة أكبر من الشكل الجديد في مجمل شعره[1].

ثم راح الكاتب يرتب على اصطناع الشاعر الشكل الجديد «أن الشاعر لم يعرف كيف يستغل الجملة الموسيقية استغلالًا صحيحًا بحيث يرتبط النغم الموسيقي بالمعنى ارتباطًا وثيقًا... أو قل يمزق الصورة الواحدة، بحيث يجد المرء نفسه مضطرًا إلى الوقوف عند القافية الموسيقية قبل أن يكتمل المعنى... إلى جانب ظاهرة أخرى أحالت موسيقى قصائده إلى نغم رتيب فاتر، هي حرص الشاعر على تسكين قوافيه»[2].

ويستشهد الناقد على ذلك بمقطع واحد من «مذكرات بحار»:

أمسَكْـــت «مـفـلـقـــة» المحـــــار؟
فـي الفجر مرتجفًـا لتكتمـل القـلاده
فـــي عنــق جـاريـة تنـــام علـــى وسـاده
ريشية في حضن سيدها، ورائحة المحـار
بـــإزارك الـبـحـري تـعـبـــق، والـبـحـــار!

والناقد محق في كل ملاحظاته على هذا المقطع «من المذكرات، سواء ما يتعلق منها بكسر المعنى، على حساب القافية، أو بتسكين هذه الأخيرة، وهي ظاهرة

(1) راجع المقدمة التي كتبها الأستاذ الدكتور سعد مصلوح لمجموعة الشاعر «تسقط الحرب» 1989م، حيث ذكر فيها غلبة الشكل القديم على شعر الفايز ص12.
(2) إبراهيم عبدالرحمن، المرجع السابق 153.

New4.indd 300 3/7/15 11:57 AM

موجودة حتى في الشعر العمودي، بيد أن شيوعها في الشعر الحر، على نطاق واسع، جعلها تبدو كما لو أنها لازمة من لوازمه، بحسبها ظاهرة عروضية، وفي الجملة فإن الأخطاء العروضية في الشعر الحر، سواء عند الفايز أو غيره، من كبار الشعراء المعاصرين، ظاهرة شائعة على نطاق واسع مع بدايات ظهور حركة الشعر الحر، ولا تزال، وقد تتبعت نازك الملائكة بعضًا من هذه الأخطاء في كتابها المعروف «قضايا الشعر المعاصر».

ويلاحظ الناقد على «مذكرات بحار» تلك النزعة الدرامية، التي لا تتكئ على الحوار، وإنما تنهض على المشاهد التصويرية، والمواقف والمعاني المتقابلة، وهي عند الناقد لا تعدو أن تكون تسجيلية مباشرة، لا ينفذ الشاعر فيها إلى ما وراء معانيها غير أنها أشاعت قدرًا من الجدة في قصائده[1]، ثم يدعم الناقد رأيه هذا بمجموعة من المشاهد الشعرية، المفعمة بالحيوية والجدة، ومع هذا يرى أنها مسرفة في النثرية، وهي الصفة الشائعة في نقده، التي أطلقها من قبل على كل من شعر العدواني وعلي السبتي، لينتهي إلى نتيجة سبق أن كررها مع غير الفايز، حيث يقول: «وهذا كله يدل على أن تجربة الشعر الجديد لم تستو عند هؤلاء الشعراء الكويتيين استواءها عند السياب، الذي رأيناه يؤثر فيهم جميعًا ويترك شعره، سواء في لغته، أو صوره، أو رموزه، بصماته واضحة على قصائدهم»[2].

وإذا تغاضينا عن هذا التعميم الذي لا يستقيم مع المنهج العلمي الصحيح، في وسم جميع الشعراء الكويتيين الجدد بعدم نضج تجاربهم الشعرية، فإنه من الصعب أن نتغاضى عن أنهم جميعًا قد تأثروا بالسياب، وهذا لا يهون من شأن السياب، فقد تأثر بالسياب الكثير من شعراء الحداثة، ولكن طريقة إصدار مثل

(1) المرجع السابق نفسه 153.
(2) المرجع نفسه 155.

New4.indd 301 3/7/15 11:57 AM

هذا الحكم، وعلى هذا النحو المتسرع، الذي لا يستند إلى مقاربة نقدية متعمقة تأخذ في الحسبان المقارنة المكثفة للأعمال المؤثرة في غيرها، والمتأثرة بغيرها على المستويين الموضوعي والفني، يفقد الموضوع قيمته العلمية.

(7)

خالد سعود الزيد

ونلتقي الشاعر خالد سعود الزيد، في المنظومة النقدية عند الدكتور إبراهيم عبدالرحمن فيرى تحت عنوان «خالد سعود الزيد والخلاص بالإيمان»، أن شهرته في الكتابة تفوق شهرته في قول الشعر، ومعظم كتاباته تتصل بتاريخ الحركة الأدبية في الكويت، وهو يعدها رائدة في هذا الجانب، بيد أنه يراها محدودة في قيمتها العلمية.

ويتوقف الناقد عند المجموعة الشعرية الأولى للشاعر آنذاك، «صلوات في معبد مهجور»، فيرى في قصائده من أول وهلة ملمحين بارزين، يكتنفان شعر الزيد، الشعور بالفقد مع استعذاب المعاناة من جهة، والاستشفاء النفسي من ذلك بالإيمان، ويؤكد على هذا المنحى عند الشاعر من خلال عناوين قصائده المتوازية في إيحاءاتها مع مضامين القصائد نفسها باستثناء قصيدتين، قد لا يدل عنوانهما على هذا الجانب الغالب على شعره، لكن مضامينهما تصب في هذا الجانب[1].

ولعل هذه المقدمة السريعة، من الناقد، لوضع الشاعر في إطاره الصحيح من حركة الشعر المعاصر في الكويت، تبدو ضرورية، لأن الزيد شاعر مقل بيد أن لشعره نكهة خاصة قد لا نجدها عند زملائه من الشعراء الكويتيين، وهي النزعة الروحية المعززة بكم ثري من التراث، وظلت هذه النزعة ملازمة له حتى رحيله المبكر عام 2001م.

(1) المرجع السابق نفسه 157.

New4.indd 302 3/7/15 11:57 AM

علينا أن نعترف ابتداء أن الناقد كان يتحرك في إطار شعري محدود للشاعر، وهو الديوان الذي أشرنا إليه قبل قليل، فهو فضلًا عن صغر حجمه يمثل التجارب الشعرية الأولى للشاعر، ولا يعني ذلك التهوين من قيمة التجربة الشعرية عند الزيد، بل على العكس من ذلك تمامًا، وهو إعطاؤها ما تستحقه من دراسة واهتمام، ومنذ صدور الديوان الأول للشاعر، ومرورًا بمجموعته الشعرية الثانية «كلمات من الألواح» 1985م، ومجموعته الثالثة «بين واديك والقرى» 1992م، بالإضافة إلى ما نشره من قصائد عديدة، في الصحف والمجلات، بعد المجموعة الثالثة، التي ضمنت كلها في المجموعة الشعرية الكاملة[1]، والشاعر يعد من رموز الشعر الكويتي المعاصر، سواء على مستوى النشر، أو الحضور الشعري، على الساحة الشعرية.

ولا يخالجني أدنى شك في أن اهتمام الناقد بشعر الزيد في تلك الفترة المبكرة من حياته الشعرية استشعار من الناقد بالقيمة الشعرية التي ينطوي عليها شعره، على الرغم من وجود شعراء آخرين يسبقونه في الكم، والحضور الشعري على الساحة الثقافية آنذاك، ولم يثيروا اهتمام الناقد.

يبدأ الناقد كعادته، في دراسة الشعر الكويتي، بالوقوف عند الجوانب الموضوعية، التي يتناولها هذا الشعر، والملامح الفنية التي يصدر عنها، ومن هذا المنطلق، يأخذ الناقد باستعراض عدد من القصائد الإنسانية، التي يتكئ فيها الشاعر على إبراز معاناة الآخرين، وإحساساتهم بالفقد، وبخاصة البسطاء منهم، كحياة «العامل» البسيط، و«الغريب»، و«الشاعر».

ويصبح الحزن بمعناه الواسع، هو المرجعية التي يبدأ الشاعر منها وينتهي إليها، كما لو أنه يستعذب ألم الحزن، ويسعى إليه، وحتى مع كتابة القصيدة تبدو لذعة الألم، والحزن، والإحساس بالفقد، حاضرة تفرض ظلالها عليه بكثافة لافتة.

---

(1) قام الدكتوران عباس يوسف الحداد، وعلي عاشور الجعفر بجمع ما تناثر من قصائد الشاعر في الصحف والمجلات، بعد صدور دواوينه الثلاثة، ووضعها جميعًا في مجلد واحد، أطلقا عليه اسم الأعمال الشعرية الكاملة، وقد تضمن هذا المجلد بالإضافة إلى الشعر، نصوصًا وثائقية من أبرزها تجربة الشاعر مع الشعر، ومسودات شعرية بخط الشاعر، صدر هذا المجلد، بعد وفاة الشاعر، عام 2005م.

New4.indd 303 3/7/15 11:57 AM

وتبدو شخصيات الزيد في شعره، حسب رأي الناقد، شخصيات سلبية، غير قادرة على دفع الظلم، أو تغيير واقعها؛ لذا يحاول الناقد أن يلتمس لها نظائر في تاريخ الشعر العربي القديم، فيذكر مجنون ليلى، بوصفه رمزًا لاستعذاب الألم، ويذكر ابن زريق البغدادي، الذي مات في الأندلس غريبًا عن وطنه، بعد أن امتلأت جوانحه بالحزن والألم والفقد.

والمقارنة هنا واضحة الدلالة على أن شخصيات الزيد شخصيات نمطية يمكن أن نلتقي بمثلها في ثقافتنا العربية، في كل مكان وزمان؛ لذا راح الناقد يصف الزيد بأنه يقدم نوعًا من التعاطف المحمود مع الطبقة الكادحة، ولكنه حسب رأيه تعاطف سلبي لا يتجاوز حدود تسجيل الواقع، بما ينطوي عليه من بؤس وشقاء[1]. والحقيقة أن الزيد لا ينقل الواقع الخارجي، وإنما يشحن شخصياته بالحزن والألم، والاستسلام للواقع، بما يتوافق مع أحزانه الشخصية، ومعتقداته القدرية، وما قصيدة «الغريب»، وقصيدة «الشاعر» إلا نموذجا لتوازي الآلام، والأحزان في نفسية الشاعر نفسه. ولكن السؤال الذي ظل بعيدًا عن حفريات البحث، هو لماذا يسلك الزيد مسالك الحزن، واستعذاب الألم؟ سؤال لا نجد له إجابة مقنعة. أما القول بأن متغيرات المجتمع الكويتي قد فرضت على الشعراء الإحساس بالغربة والضياع، ومن ثم تباينت أحاسيسهم في التعامل مع هذه الظواهر النفسية، قد يكون هذا صحيحًا، بيد أنه لا يمس إلا القشرة الخارجية للموضوع، فالموضوع أعمق من ذلك، ويحتاج إلى بحث ودراسة نفسية تأخذ في الاعتبار المزاج والتكوين النفسي للشاعر، وبخاصة ذلك الشاعر الذي يجد متعته في الألم ثم يحاول الخلاص منها بشيء من خارجه.

ويلاحظ الناقد أن الشاعر في العديد من قصائده يتخذ من النزعة الدينية، والرضى بالواقع، والتسليم القدري، خلاصًا من الألم، إذ لم يتضمن شعره الديني قلقًا روحيًّا، قلقًا يقود إلى الشك على حد ما نعرف من قلق ديني عند المعري، وأبي الطيب المتنبي وغيرهما ممن واجهوا مشكلة العقل والإيمان، ثم يمضي الناقد

(1) إبراهيم عبدالرحمن المرجع السابق 163.

New4.indd 304 3/7/15 11:57 AM

إلى أبعد من ذلك حين يطلب من الشاعر أن ينقلنا إلى جو الفلسفة الحديثة، بدل الوقوع في دائرة الفلسفة الميتافيزيقية[1].

ومع أن الناقد يعترف بأنه ليس من حقه أن يطالب الشاعر بما يعتقده هو شخصيًّا ولكنه يطلب منه أن يكون إيجابيًّا في قدريته، بحيث تدفع الإنسان إلى الثورة على واقعه، المنطوي على الظلم، بدل الرضى به باسم «الإيمان»[2].

لكنّ الناقد، من جانب آخر، لا يعدم أن يجد بعض البوادر الإيجابية، حسب رأيه، عند الزيد، فيما يتعلق بحرية الإنسان، في مواجهة ما يخبئه له المستقبل، بدل التسليم والركون إلى الإيمان فحسب؛ لذا توقف الناقد في هذا السياق عند نصين شعريين الأول، «الفنجان»، ويعني به الشاعر، تلك العادة المعروفة، في الأوساط الشعبية، للكشف عن ما يخبئه الغد للإنسان، والثاني رمز «الشاة»، في قصيدة «انطلاق»، وهي تشير إلى التمرد على الراعي، ومحاولة اكتشاف المجهول[3].

والنصان، كما يبدو يمثلان المرحلة الأولى من حياة الزيد، مرحلة الشك، والبحث عن الحقيقة الروحية التي كانت مفقودة عنده قبل أن يجدها، ويطمئن بها؛ لذا نراه يقول: «لقد عشت غربة روحية قبل أن ترسو سفينة تطوا في.. ففي التصوّف وجدت حقيقتي وشاهدت ذاتي»... وقد سجلت بداية اللقاء في قصيدتي «الحقيقة المطلقة» «المنشورة في مجلة البيان في عددها رقم (55) الصادر في أكتوبر من عام 1970م»[4].

هذا النص الثمين يكشف بجلاء عن أنّ هذه القصيدة كانت منشورة قبل ثلاث سنين من كتابة الناقد لمقالته، مما يعني أنّ الشاعر قد حدد اتجاهه الروحي، منذ وقت مبكر، والغريب أنّ الناقد لم يشر إلى هذه القصيدة حتى وهو يتحدث عن الاتجاه الروحي عند الشاعر. مع أنها تلخص موقفه الإيجابي بصورة مطلقة.

---

(1) المرجع السابق نفسه 163.
(2) المرجع نفسه 163.
(3) المرجع نفسه 164.
(4) خالد سعود الزيد، تجربتي مع الشعر، الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، 247–248.

New4.indd 305 3/7/15 11:57 AM

ومن الملاحظ أنّ الشاعر لم يضمن ديوانه في طبعاته اللاحقة تلك القصائد، التي تعود إلى مرحلة الشك، وافتقاد الإيمان، ومنها هاتين القصيدتين اللتين أشرنا إليهما آنفًا، وكأنّ الشاعر أراد بذلك أن يبرأ منهما، ومن كل النصوص التي كتبها قبل مرحلة إيمانه.

ثم ينعطف الناقد قبيل نهاية دراسته لشعر الزيد عند بعض القضايا الفنية ويخص منها جانبين، الأول، ويتعلق بالمرجعية الثقافية، التي يستمد منها الشاعر أفكاره ورؤاه، والثاني، استخدام اللغة والأساليب الفنية[1].

وعند الجانب الأوّل يرى أن شعر الزيد غلب عليه استعارة معانيه من القرآن الكريم والحديث، وغيرهما من المصادر الدينية، ويعطي مثالًا، على تأثر معانيه بالقرآن، من قصيدة «تبارك الله» ليبين من خلالها أنّ الشاعر لم يفلح في تجاوز اللغة التقريرية، فعرى تلك الأفكار، التي أخذها من النص القرآني، من جمالها الفني.

ومن المؤكد أنّ النص القرآني قمة البلاغة، وقمة في الإعجاز، لا سبيل إلى مشابهته أو محاكاته، والناقد محق هنا في كل ما قال. ولو أن الشاعر عمد إلى الاقتباس المباشر من القرآن، ربما لتغيرت صورة الخطاب الشعري عنده إلى ما يسمى بالتضمين الحرفي، وهذا يخدم غرضًا فنيًّا مختلفًا عن تضمين الأفكار.

أمّا الجانب الثاني من ملاحظة الناقد على شعر الزيد فهو استخدام الشاعر لبعض الكلمات القديمة، التي تجاوزها الاستعمال الشعري، وهي نتيجة لثقافة الشاعر التقليدية، ويعطي الناقد أمثلة على ذلك كلمات: «الحزون»، و«الحرون»، و«الدّد»، «وقد حالت هذه الغرابة بينها وبين أن تكون لغة شعر جيد قادر على الإيحاء»[2].

وما يقوله الناقد هنا فيه نظر، أولًا: لأن الكلمات التراثية التي استخدمها الشاعر ليست من الكثرة، (والناقد يعترف بهذا)، بحيث تفقد لغته الشعرية قيمتها

(1) إبراهيم عبدالرحمن، المرجع السابق 165.
(2) المرجع السابق نفسه 167.

New4.indd 306 3/7/15 11:57 AM

الفنية، والدليل على ذلك أنّ الناقد لم يمدنا إلا بثلاث كلمات، وإذا استبعدنا الكلمة الأولى من أن تكون قديمة «الحزون» فلم يبق عندنا إذن إلاّ كلمتا «الحرون»، و«الدّد». والثاني أنه لا يمكن الحكم على أية كلمة قديمة في النص الشعري الحديث بأنها فاقدة لقيمتها الشعرية إلا بعد دراستها في السياق اللغوي، التي وردت فيه، فقد تكون لها وظيفة دلالية، أو لغوية، تعمد الشاعر أن يأتي بها على هذا النحو، لهذا الغرض، أو ذاك، أما انتزاع الكلمات من نصوصها، والحكم عليها بأنها غير قادرة على الإيحاء، فأمر غير مقبول.

ولا ينسى الناقد في هذا الصدد أن يصف معظم الصور المجازية عند الزيد بأنها تقليدية، وهي عنده ليست إلا «كلشيهات» (لفظة تتكرر عند الناقد كثيرًا لوصف بعض التعبيرات الشعرية) أسلوبية فقدت أثرها النفسي. لكن الناقد لا يعدم أن يجد صورًا غريبة في شعر الزيد، بيد أنه لا يضفي عليها صفة الصورة، كقوله: «وقد كان الشاعر أحيانا ينقل صفات الأشياء بعضها إلى بعض نقلًا غريبًا، من مثل وصفه للنهر بصفات المرأة، وما تتحلى به، في قوله يصف تعانق جبل الزبداني مع واديه:

وتعانقا فجرى اللُّجين سبائكًا
قد ذوّبته حرارة الأشجانِ
ينشقُّ عن نهر تبارك نسجهُ
متلألىء الأذيال والأردانِ
ينسابُ كالقدرِ المصيب على هدى
من ورده وصدوره الرَّيان

فهو هنا ينقل لغة الحب من حديث عن الجمال والأشواق، والقدر المصيب، إلى وصف هذا الجبل في واديه ومجراه المائي»[1].

وإذا ما دققنا في عبارات الناقد هذه فإننا نصاب بالحيرة، فلا ندري إن كان يعني في وصفه هذا مدحًا أو ذمًّا، فهو لا يحلل جزئيات الصورة ليطلعنا على

(1) المرجع السابق 168.

New4.indd 307 3/7/15 11:57 AM

جمالها الفني، إن كانت جميلة، أو قبحها الفني، إن كانت قبيحة، وإنما يقف عند حدود الوصف الخارجي لمشهد تعانق مغيب الشمس مع جبل الزبداني، وانعكاسات ذلك على النهر الذي يشق الوادي.

والصورة في رأيي مدهشة، ومفعمة بالحركة، والحيوية، والألوان، والتجسيد، حيث تلعب الاستعارة بعدًا فاعلًا، في هذا التجسيد، الممثل له بالتعانق، الذي يتسبب عنه حركة غير عادية، بمجرد هذا التلامس الغرامي، «فجرى اللجين...» وهي إشارة مفعمة بإيحاء جنسي. ثم هناك التشبيه الذي يصوره انسياب النهر بالقدر الذي لا يمكن دفعه، وهذا تشبيه مبتكر، إذ لم أعرف، حسب علمي، أحدًا شبه جريان الماء أو النهر بالقدر، الذي لا يرد، وهذا ما يتفق مع معتقد الشاعر في القدرية، التي تشيع في شعره بوصفها جزءًا من إيمانه.

(8)

خليفة الوقيان

ويأتي الشاعر خليفة الوقيان في خاتمة الشعراء الكويتيين، الذين تصدى الناقد لدراسة شعرهم، وقد واجه الناقد والشاعر في البداية مأزق المعرفة عن قرب، وبخاصة حين تنعقد الصداقة، بين الناقد والشاعر، وما ينجم عن ذلك من مجاملات تفرغ النقد من مصداقيته، وتجعله يدور في تلك المجاملات الفارغة من كل معنى؛ ولذا كان خليفة الوقيان واعيًا لهذا الموقف، وكان ولا يزال صادقًا مع نفسه، ومع غيره فأرسل إلى الناقد، حسب إفادة هذا الأخير، رسالة بالغة الشفافية يدعوه فيها إلى التجاوز عن الكتابة عن شعره، خشية المجاملة، بيد أن الناقد لم يستجب لهذه الدعوة من الشاعر، لأنه قد واجه مثل هذا الموقف من قبل مع العدواني، واستطاع أن يتغلب على تردده؛ لذا مضى في وضع تجربة خليفة الوقيان تحت مجهر نقده، مع تأكيده، في الوقت نفسه، على أنه تربطه بالشاعر صلة صداقة وثيقة، تعود إلى أيام عمل الناقد بجامعة الكويت، وإلى أيام مشاركته هو والشاعر في الندوات التي كانت تقام في مكتبة حولي.

New4.indd 308 3/7/15 11:57 AM

لم يجد الناقد بدًّا من التعامل مع شعر خليفة الوقيان، لأنه كان يدرك أن هذا الشاب كان يملك موهبة شعرية واعدة، وأن هذه الموهبة الشعرية التي تطل من قصائده ستجعله في الطليعة من شعراء عصره؛ لذا مضى الناقد، لا يلوي على شيء في ارتياد أدغال التجربة الشعرية، عند خليفة الوقيان، منحيًّا الصداقة والمعرفة الشخصية جانبًا واضعًا نصب عينيه شعر الشاعر، وليس الشاعر. فكيف قرأ الناقد شعر خليفة الوقيان؟ هذا ما سنتبينه في الصفحات التالية من هذه الدراسة.

كان جلّ اعتماد الناقد في دراسته لشعر خليفة الوقيان على ما نشره الشاعر في الصحف والمجلات الأدبية، إذ لم يكن ديوانه الأول «المبحرون مع الرياح» قد صدر بعد. لم يشر الناقد إلى هذه النقطة، وإنما يستشف ذلك من خلال تاريخ نشر دراسته عن الشاعر، وتاريخ نشر الديوان عام 1974م، مما يعني أنّ الصورة المقدمة عن شعر الشاعر تعكس مرحلة ما قبل نشر الديوان[1].

يلمح الناقد من خلال دراسته لبعض قصائد الشاعر أنّ مسحة من الحزن تطفو على سطح بعض قصائده، وهي أحزان مثيرة للتأمل، إذا ربطت بالظروف الشخصية الواعدة لهذا الشاعر الشاب، مما يدفع الناقد إلى مزيد من الحفريات في شعر الشاعر لعله يهتدي إلى مصدر هذا الحزن، وبخاصة أنّ الشاعر، كما يرى الناقد، حريص على تنكير عواطفه. وبعد البحث والتأمل يهتدي الناقد إلى أن مفتاح فهم أشعار الشاعر يكمن في قصيدة الشاعر «زيف»، التي يقول في مطلعها:

سِـــرْتُ بـــالأمـــسِ كـئـيـبًـا مـتـعـبًـا
مـجـهـد الـقـلـبِ بـــدرب الحـائـريـن

وقد أورد الناقد تسعة أبيات من هذه القصيدة، المفتاح، ليقرر الناقد بعدها أنّ الشاعر يعيش حيرة غامضة، لا يكاد يقف عند قضية بعينها، كما هو الشأن في القضايا السياسية والاجتماعية، التي رأيناها في أشعار العدواني، والسبتي والفايز، لكن الناقد في غمرة حيرته هذه يكتشف في القصيدة مفتاحًا آخر، بدد

(1) صدر للشاعر بعد ديوانه الأول ثلاثة دواوين أخرى على التوالي: «تحولات الأزمنة» 1983م، «الخروج من الدائرة» 1988م، «حصاد الريح» 1995م.

New4.indd 309 3/7/15 11:57 AM

حيرته، وهو عنوان القصيدة «زيف»، «وهو عنوان يرمز إلى أن معاناة الشاعر النفسية تعود إلى هذه المفارقة الحادة التي تمتلئ بها بيئته العربية عامة، والكويتية خاصة... هذا الزيف الذي يغلب على كل مظاهر الحياة من حوله سياسية كانت أو دينية أو اجتماعية.. ومعنى هذا أن أحزان الشاعر أحزان إنسانية عامة، ليست وليدة أحاسيس رومانسية غائمة»[1].

ولكي يضيء الناقد حركة الفضاء الشعري عند الشاعر خليفة الوقيان والمرجعية الإنسانية التي يصدر عنها راح يضعه بإزاء الشاعر علي السبتي، الذي ينزع إلى نهج مختلف، نهج يعتمد الثورة وسيلة جوهرية لتطور المجتمعات العربية، وجاءت هذه المقارنة على إثر ذلك السجال الشعري الذي دار بين الشاعرين، وذلك بعد نشر الشاعر قصيدته المشهورة «المبحرون مع الرياح»، التي جعلها فيما بعد عنوانًا لديوانه، فرد عليه علي السبتي بقصيدة مماثلة وزنًا وقافية، ينكر فيها على الشاعر تعاطفه مع هؤلاء المغلوبين على أمرهم.

لينتهي الناقد إلى أن كلا من الشاعرين يصدران عن رؤيتين مختلفتين تجاه تخلف هذا الواقع، فالسبتي يصف التخلف العربي «بالاتكالية» والدجل والزيف، ولا يكون التخلص منه إلا بالثورة، في حين يرى خليفة أن التخلص من هذا الواقع يكون بالحب والعدل والعمل، وهذه المثالية التي يأخذ بها خليفة، دعته في بعض الأحيان، كما يرى الناقد، إلى حد الدعوة إلى الثورة، في بعض أشعاره على واقع الحياة، الذي يمنع المستضعفين من تمتعهم بالعدل والخير والحب[2].

لكن الثورة عند خليفة لا تمثل اتجاهًا شعريًّا عنده لتغيير الواقع وإنما تأتي عرضًا حين يستحكم هذا الواقع، وتصبح الأبواب موصدة أمام التغيير، لكن جوهر رؤيته تقوم على الالتزام بالمثل الإنسانية، لذا يربط الناقد بين السلوك الشخصي للشاعر، وبين رؤيته الشعرية لهذه المثل، «فخليفة الوقيان، كما أعرفه، يأخذ نفسه،

(1) إبراهيم عبدالرحمن، المرجع السابق 172 وما بعدها.
(2) المرجع السابق 177.

New4.indd 310 3/7/15 11:57 AM

على الرغم من إغـراءات الحياة من حوله، بمثالية صارمة في سلوكه وتفكيره وصلاته بالناس»[1].

ويرى الناقد أن هذه المثالية عند خليفة تجلت في مظهرين: الأول إسراف الشاعر في التعبير عن هذه العواطف المثالية، الكاشفة عن معاناته وغربته النفسية، مما دفعه في النهاية إلى الهروب إلى عوالم مجهولة اتخذت شكل رموز تاريخية معروفة في التاريخ العربي، في أيامه الزاهية، فقصيدتاه، «المهلب» و«كاظمة» رمزان تاريخيان يأتيان في سياقات رومانسية تقليدية، تأخذ أشكالاً مألوفة في الشعر العربي القديم والحديث. ويستنتج الناقد من مطلع قصيدة «كاظمة» المتشح بأنغام شجيّة أن الشاعر «يصور حالته النفسية التي تغيب به عن الوجود من حوله بكل ما فيه من طبيعة وكائنات»[2].

وأحسب أن وصف الشاعر بالغياب عن الوجود في سياق هذا النغم الحزين يعطي إشارة سلبية، تعني عجز الشاعر عن مواجهة الواقع، والنأي بنفسه عنه، بيد أنه لم يذكر هذه السلبية صراحة مثلما وصف شعراء آخرين من قبل: بالسلبية، والتقليدية، ومحاكاة الآخرين، و«الطرطشة العاطفية»، واستخدام «الإكلشيهات الأسلوبية»، وغير ذلك من الأوصاف السلبية، التي كان الناقد يرددها. وكل ما في الأمر أن الشاعر أراد من قصيدتيه «كاظمة» و«المهلب» أن يسجل موقفًا رافضًا لواقعه. إنه باختصار يرفع في وجه واقعه القبيح مرآة الماضي الشعري، لتبدو الصورة أمام القارئ صاعقة، ومثيرة، وأن الماضي حي يمكن تحقيقه مرة أخرى. هذه هي الرسالة التي يود الشاعر إيصالها إلى قرائه. أو هي على حد تعبير الناقد «محاولة لتصوير هذه المفارقة الحادة بين واقع العرب اليوم وماضيهم بالأمس»[3].

ومن العجب أن هاتين القصيدتين، «كاظمة»، و«المهلب»، لم تدرجا في ديوان الشاعر، ولا حتى في مجموعاته الشعرية اللاحقة، مما يعني أن الشاعر قد

---

(1) المرجع نفسه 177.
(2) المرجع السابق نفسه 179.
(3) المرجع نفسه 179.

New4.indd 311 3/7/15 11:57 AM

أسقطهما من شعره، إما تأثرًا بما قاله الناقد عنهما، وإما رأى أنهما من بدايات شعره، ولا تستحقان أن تدرجا ضمن أشعاره، وهذا من حق الشاعر، وقد واجهنا شيئًا مثل هذا عند الشاعر خالد سعود الزيد.

ويرى الناقد في القصائد الوجدانية للشاعر لونًا آخر من الهروب من الواقع، وهي، على حد قوله، تدور حول ذكريات حب قديم، يغلب عليها شعور عميق بالمعاناة والفقد، غير أن الناقد لم يقدم لنا نماذج من هذه القصائد التي يتحدث عنها، وهي ست قصائد كما يقول، باستثناء قصيدة واحدة، هي «عالية»، التي تعد من أكثر قصائده تصويرًا لحالة الفقد، والأحاسيس الآسية، عكس قصيدته الأخرى «عقد البنفسج» التي تشع بروح الأمل والتفاؤل[1].

والحق أن الحالة الوجدانية في شعر خليفة لم تعالج نقديًّا لا لطبيعة المبادئ والمثل التي يلزم الشاعر بها نفسه فحسب، بل لطبيعة التناول الفني لغة، وصورًا، وموسيقى، وشكلًا، وهذه الحالة ليست حالة هامشية، كما قد يظن، بل هي حالة أساسية نجدها ماثلة أمامنا في مجموعاته الشعرية، وكم كنا نتمنى لو أن الناقد تصدى لدراستها في سياق المثل والقيم الإنسانية، التي يتبناها الشاعر، ليرينا كيف تشكلت الصور الوجدانية عند الشاعر، في هذا الإطار الذي يلزم به نفسه.

أما المظهر الثاني في شعر خليفة الذي توقف عنده الناقد، هو رؤيته المثالية، وانعكاساتها في صور إيجابية، «وإضفائه المثالية على كل ما يعرض له من أمور»[2]. ويشير بهذا الصدد إلى أربع قصائد، اثنتان منهما أسقطهما الشاعر من مجموعاته الشعرية، وهما «الطبل» و«بين المد والجزر» والأخريان، في مجموعته، وهما «الليل» و«لقاء»، وهي على حد تعبيره «قصائد اختلطت عواطف الشك والخوف والرفض والأمل فيها اختلاطًا واضحًا»[3]. لكنه لم يقدم لنا نماذج تحليلية من هذه القصائد الأربع التي أشار إليها، على الرغم من إدعائه بأنها تمثل مظهرًا من مظاهر شعره،

(1) المرجع السابق نفسه 182 – 183.
(2) المرجع نفسه 184.
(3) المرجع نفسه 184.

New4.indd 312 3/7/15 11:57 AM

وكان الأولى التوقف عندها ما دامت بهذه الصفة التي ينعتها بها. لكن الناقد يتجاوزها إلى قصيدة أخرى، وهي قصيدة «خيال» فيرى أن صورة المرأة في هذه القصيدة، التي يتغنى الشاعر بجمالها وحبه لها، مع عجزه عن تجسيدها، يحمل على الاعتقاد بأن صورة المرأة في هذه القصيدة لا تعدو أن تكون رمزًا لهذا العالم المثالي الذي يهفو إليه الشاعر. وربما يكون الأمر على هذا النحو كما يقول الناقد، وقد لا يكون، إذ يحتاج الموضوع الوجداني عند الشاعر، كما قلنا قبل قليل، إلى دراسة تحليلية خاصة تأخذ في الاعتبار مثل كل هذه الاحتمالات.

ثم يتوقف الناقد وقفة متأملة عند بعض الظواهر الفنية التي غلبت على شعر الشاعر وأبرزها أن الشاعر صاغ معظم قصائده في إطار الشكل التقليدي، وقد غلبت على هذه القصائد، الموسيقى البطيئة، التي تجعل القارئ «يمد في أنغام التفعيلات مدًّا غريبًا، كأنه يطيل تذوق المعنى، واجترار الأحاسيس»[1].

والحقيقة أنني لم أفهم ادعاء الناقد أن قصائد الشاعر قد غلبت عليها «الموسيقى البطيئة»، ومعنى ذلك أننا بإزاء ظواهر عروضية، ولو أن الشاعر كان ينظم شعره في إطار الشكل الجديد، لأمكن لنا أن نفهم هذا، لكن الناقد يضع هذه الظاهرة في إطار الشكل الخليلي، ويعطي بعض الأمثلة على ما يسميه «بالموسيقى البطيئة التي لا يرى لها سببًا إلا معايشة الشاعر الطويلة للشعر العربي القديم إبان دراسته الجامعية»[2]. ولنأخذ هذا المثال الذي ضربه الناقد لهذه الظاهرة، من قصيدة «الطبل»، التي لم يضمنها الشاعر ديوانه كما قلنا من قبل:

عــلاكَ الــوهــمُ فـاضـطـربـتْ خـطـاكـا
فـمـا أدركـــتَ مــن أمـــرٍ مـنـاكـــا
أراكَ الجــهــلُ أنَّـــكَ فـــي مـقـامٍ
عــلا فـــوقَ الـكـواكـبِ فـاصـطـفـاكـا
وإنَّـــكَ قـد سـمـوت إلـــى سـمـاءٍ
ومـــجـــدٍ لـيـس يـــدركـــه سـواكـــا

(1) المرجع السابق نفسه 185.
(2) المرجع نفسه 186.

New4.indd 313 3/7/15 11:57 AM

فوزن هذه الأبيات من «الوافر»، مفاعلتن – مفاعلتن – فعولن، وهذا الوزن يمتاز «بالتدفق، وتلاحق الأجزاء، وسرعة النغمات... يصلح للغناء والأناشيد»[1]، وحتى مع حشو الأبيات فإن مقياس «مفاعلتن»، في حالتي الفتح والسكون تستريح إليهما الأذن العربية، وتطمئن النفس إليهما، في حالات السماع، والإنشاد والغناء[2]، ولعلنا نتذكر في هذا السياق رائعة شوقي:

سـلـوا قـلـبـي غـداة سـلا وتـابـا
لـعـلَّ عـلـى الجـمـالِ لـه عـتـابـا

ومعلقة عمرو بن كلثوم، التي تتدفق إيقاعاتها على نحو متسارع. فهل بعد ذلك يمكن قبول وصف موسيقى قصيدة الشاعر السابقة بأنها بطيئة، وأن السبب هو معايشة الشاعر للشعر القديم، وكأن على الشاعر أن يخترع أنغامًا جديدة لم يعرفها الشعر العربي !، لتكون موسيقاه خفيفة على النفس قبل السمع.

ولعل الناقد قد أحس بوطأة هذا النقد في نفس صديقه فيسارع إلى التخفيف من وطأة هذا الوصف، فيقول: «وهو بطء على كل حال لا يحجب معانيه عن قارئ أشعاره بل على العكس فإنه يتيح لهذا القارئ أحيانًا الطريق إلى تفهم معانيه وتذوقها»[3].

وتأمل كلمة «أحيانًا»، التي ترد في عبارة الناقد السابقة، على سبيل الاستثناء، مما يشعرك بمدى تمسك الشاعر برأيه، لا لشيء إلا لمحاولة الربط بين طبيعة الشاعر النفسية وفنه؛ ولذا يصبح هذا البطء الموسيقي «صدى لهذا الهدوء الذي يتميز به خليفة الوقيان، في سلوكه، فلم أره يومًا يثور كما يفعل أكثر الناس، في حوار أو مجادلة»[4]. ولعلنا نذكر أنه قبل قليل عزى السبب إلى عامل خارجي، وهو معايشة الشاعر للشعر العربي القديم.

---

(1) علي يونس، نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1993م، 107.
(2) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1965م، ص76.
(3) إبراهيم عبدالرحمن، المرجع السابق 186.
(4) المرجع السابق 186.

New4.indd 314 3/7/15 11:57 AM

وأيًّا ما كان السبب، فإن هذا التفسير يتفق تمامًا مع المنهج الذي يتبعه الناقد في تفسير الأعمال الشعرية، وهو منهج السيرة الشخصية في الشعر، القائم على أن الشعر صدى لسيرة صاحبه، أو سلوكه.

ثم يتحدث الناقد عن الصورة الشعرية عند خليفة الوقيان فيصفها بأنها ليست مجازًا خالصًا، «لكنها خليط من المجاز والواقع، الذي انصهر في بوتقته الشعرية، وامتزج بمشاعره امتزاجًا جعلها تخرج في هذا الشكل»[1]، بيد أن حديثه عن الصورة الشعرية يندرج في باب العموميات، التي يمكن أن تنطبق على أي شعر؛ إذ لم يقدم لنا شيئًا ملموسًا عن كيفية تعانق المجاز بالواقع، في تشكيل الصورة الشعرية، من واقع نماذج قائمة على التحليل اللغوي، وليس الوصف العام.

ويتعرض الناقد إلى ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، في مقابل الإسراف في الوضوح، الذي يجرد الشعر من خصائصه الفنية، مثله في ذلك مثل الغموض المستغلق، الذي يحار القارئ في فك مغالقه. ويرى أن الشاعر خليفة قد وقع «ضحية لهذا الغموض المستغلق واستحالت أنغامه بسبب ذلك إلى رؤى مظلمة»[2]، كقول الشاعر من قصيدته «الليل»:

أيُّها اللَّيلُ ويا كهفَ الشُّجونِ
يا سرابَ التِّيه في بيدِ الظُّنونِ
يا متاهاتِ الرُّؤى يا وجهَ غيبٍ
يا جبينَ الشَّكِ والسِّرِ الدَّفينِ
كم تسلقت إلى مرآك وهما
ولكم أغرقت في الدَّرب سفيني
إن تكن أبقيتني للشَّكِ نهبًا
فلكم يا ليل أشعلتْ حنيني

(1) المرجع السابق 186.
(2) المرجع السابق 188.

New4.indd 315 3/7/15 11:57 AM

ولعل مما يؤسف أن الناقد لم يوضح لنا كيف استحالت هذه الأنغام إلى «رؤى مظلمة»، فالأبيات واضحة، إذ لم يستخدم الشاعر لغة منزاحة عن الاستعمال اللغوي، فيربك القارئ، بل استخدم لغة شعرية مألوفة، في مثل هذه الحالات، التي يتوحد فيها الشاعر مع الليل فيبثه همومه، وشجونه، وشكوكه، وهو ما تعبر عنه هذه الأبيات، ومن ثم فلا غموض لا في الرؤية، ولا في التعبير الشعري، على المستوى الإبداعي على الأقل، أما ما يجول في ذهن الشاعر فلا شأن لنا به إلا بمقدار التعبير عنه فحسب.

وكل ما قاله الناقد عن تلك الأبيات السابقة أنها «عواطف رومانسية غائمة، كل قيمتها فيما تحمله إلينا من أسى الشاعر وضياعه... وهو يذكرنا في هذا الشعر وأمثاله بهذه الموجة من الشعراء المحدثين الذين تغلب «الطرطشة العاطفية» على أحاسيسهم، وقد رأينا نموذجًا لهم في فهد العسكر»[1].

ويلفت الناقد انتباهنا إلى ظاهرة أخذت تنسرب إلى الشعر الحديث، كتقليد شعري قديم، وهي الوقوف على الأطلال، وبعد أن يعرض لهذه الظاهرة التقليدية، وبروزها في الشعرين الأموي والعباسي، بوصفها في أكثر الأحيان تقليدًا فنيًّا، لا شأن لها بموضوع القصيدة، يشير إلى تحوّل هذه الظاهرة إلى موضوع شعري خالص، في الشعر الحديث، ويعطي مثالًا على ذلك قصيدة ناجي «العودة». ويرى الناقد أن الشاعر خليفة سار على الدرب نفسه كما في قصيدته «بيروت»، التي اجتزأ الناقد بعضًا من أبياتها ليدلل على أنها «من أعذب الشعر الوجداني في الكويت، وأرقه لغة وأدله على هذا التطور، الذي أخذ يجد على لغة الشعر، وأساليبه، وموضوعاته»[2]. وهذه الأحكام التي يطلقها الشاعر على هذه القصيدة تأتي في سياق نظرة سطحية لمضمون القصيدة، لا تأخذ في الاعتبار الأسلوب التعبيري، أو الفني، كما هو الشأن في الكثير من الأحكام النقدية التي يطلقها الناقد على الشعر الكويتي بوجه عام، والشعراء بوجه خاص.

---

(1) المرجع السابق 189.
(2) المرجع السابق 190.

New4.indd 316 3/7/15 11:57 AM

ويتوقف الناقد، وقفة متعجل، عند لغة الشاعر فيرى أنها بلغت حدًا من النقاء اللغوي ما يجعلها متميزة من لغة أقرانه، من الشعراء الكويتيين، وهذا راجع عنده إلى دراسة الشاعر الأكاديمية في الجامعة، لكن الناقد لا يعدم أن يجد ما يأخذه على لغة الشاعر، وهو استخدامه لفظة «سأرشقكم» في غير موقعها من الاستعمال اللغوي، كقول الشاعر:

إنِّـــي ســأرشــقــكــم إذا احُــرِقــت
أجــفــانُــكــمُ بــــأزاهــــري رَشْــقــا

واللفظة التي عابها الناقد في هذا السياق اللغوي، شفرة رمزية مجازية صرفت فيه إلى دلالة أخرى، غير دلالة ما وضعت له الكلمة في الاستعمال اللغوي المألوف، وهذا ما يعطي الكلمة هنا قيمة خاصة، قيمة جمالية، فالشاعر هنا يجسد علاقة جديدة بين «سأرشقكم»، والأزهار، ليعطي الصورة الشعرية بعدًا جديدًا، تتراجع فيه المحاكاة اللغوية إلى المجاز الدلالي الجديد للكلمة في هذا النص الشعري، وهذا مما يحمد للشاعر.

أما الظاهرة الأخيرة التي توقف عندها الناقد، في دراسته للشاعر خليفة الوقيان، فهي القول بأن الشاعر يملك قدرة «على نقل صفات الأشياء بعضها إلى بعض نقلًا فنيًّا وجماليًّا دقيقًا»[1]، لكنه لم يقدم لنا نماذج شعرية يبين لنا كيف تتم فيها هذه العملية، وسبق له أن وصف شعر خالد سعود الزيد، كما مر بنا، بالصفة ذاتها، ويسوغ لنا عدم ذكر نماذج لهذه الظاهرة، في شعر الوقيان، بقوله: «ومن العبث أن نقف هنا عند نماذجه المختلفة في شعر الوقيان، فهو صفة غالبة على لغة الشعر الحديث، وتعرف في النقد (بتراسل الحواس)»[2].

وبعد هذه الرحلة الطويلة في دهاليز الفكر النقدي للدكتور إبراهيم عبدالرحمن محمد في رؤيته للشعر الكويتي الحديث، قبل سبعة وثلاثين عامًا – مع أننا لا نشاركه الكثير من أفكاره النقدية، إلى جانب إغفاله توثيق النصوص والأفكار، على مدار هذه

(1) المرجع السابق 193.
(2) المرجع السابق نفسه.

New4.indd 317 3/7/15 11:57 AM

الدراسات، مما زاد من صعوبة تتبع النصوص في مظانها الأصلية – فإننا نستطيع أن نقول إن دراساته هذه، تعد وثيقة نقدية، تضعه في مقدمة النقاد العرب، الذين تصدوا لدراسة الشعر الكويتي، في وقت مبكر نسبيًّا، ولا ينافسه في ذلك إلاّ زميله الدكتور محمد حسن عبدالله، الذي له أيضًا إسهامات رائدة في هذا المجال.

ولعل مما يؤسف أن الدكتور إبراهيم عبدالرحمن محمد لم يتابع نمو التجربة الشعرية الكويتية وتطورها خلال السنوات الطويلة اللاحقة لتجاربه النقدية الأولى مع هذا الشعر، وبخاصة أن بعض من تناول شعرهم يوم ذاك لم يكونوا قد أصدروا ديوانًا واحدًا، فضلًا عن أن بعضهم أسقط بعض أشعاره، التي درسها الناقد، حين باشر الشاعر بنشر الديوان، إما تأثرًا بنقد الناقد لها، وإما إنها لا تتفق مع المنهج الشعري الجديد للشاعر.

ولا نملك في نهاية هذا المطاف إلاّ أن نبتهل إلى الله جلّت قدرته، أن يتغمد بواسع رحمته أ.د. إبراهيم عبدالرحمن محمد، وأن يسكنه فسيح جناته.

✱✱✱✱

New4.indd 318 3/7/15 11:57 AM

المحتوى

- تصدير: عبدالعزيز سعود البابطين 3
- مقدمة: د. عبدالله أحمد المهنا 5

الفصل الأول

مظاهر الاغتراب في الخطاب الشعري عند صقر الشبيب

- مفتتح 13
- مصطلح الاغتراب واستخداماته 21
- إرهاصات الاغتراب المبكرة عند الشبيب 23
- الذات - العمى - الاغتراب 26
- الذات - الفاقة - الاغتراب 48
- الذات - الإصلاح - المجتمع - الاغتراب 68
- الذات - الاعتزال - الاغتراب 104

الفصل الثاني

الصورة الشعرية وآلياتها التعبيرية عند فهد العسكر

- مفتتح 123
- مفهوم الصورة الشعرية 125
- الصورة المرآوية 127
- الصورة الرمزية 138
- الصورة الآسية 154
- الصورة المهدئة 180

New4.indd 319 3/7/15 11:57 AM

الفصل الثالث

تجليات الواقع في التجربة الشعرية عند عبدالله زكريا الأنصاري

- مفتتح 199
- الشاعر والموقف من الشعر 205
- الشاعر والموقف من الحياة 229

الفصل الرابع

الشعر الكويتي الحديث في المنظور النقدي عند الناقد أ.د. إبراهيم عبدالرحمن محمد

- مفتتح 259
- التصنيف التاريخي للشعر الكويتي في سياق تياري التقليد والتجديد الشعري 262
- فهد العسكر 273
- أحمد العدواني 280
- علي السبتي 289
- محمد الفايز 294
- خالد سعود الزيد 302
- خليفة الوقيان 308
- المحتوى 319

****

New4.indd 320 3/7/15 11:57 AM