من إصـــدارات

جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

الخطـاب الشعــري
عند يعقوب الرشيد
دراسـة فنية

تأليف

عهود محسن العتيبي

الكويــت

2017

هـذا الكتاب في أصله أطـروحـة نالت عنها الباحثة

عهود محسن العتيبي

درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

من كلية الدراسات العليا بجامعة الكويت

حقوق الطبع محفوظة

مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين الثقافية

هـاتـف: ٢٢٤٥٣٥٩٠ ٩٦٥ +

فاكـس: ٢٢٤٥٥٠٣٩ ٩٦٥ +

E - mail: kw@albabtainprize. org

التصدير

ترك الشاعر يعقوب الرشيد لأهل القريض ومحبيه وعشاقه، إرثًا شعريًّا فاخرًا، فقد أصدر ستة دواوين شعرية تكتنز بالقصائد الجميلة في مختلف الأغراض الشعرية وهي «سواقي الحب» و«دروب العمر» و«الكويت وغدر الجار» و«غنيت ألمي» و«رفيق الجراح» و«همسات السبعين».

وقد حبا وطنه الكويت بقصائد تنم عن مدى ارتباطه الروحي والعاطفي والجسدي بوطنه العزيز، إذ إن الشاعر بحكم عمله في المجال الدبلوماسي سفيرًا للكويت في عدة بلدان عربية وغير عربية – كان يبتعد لفترات زمنية عن الوطن لا شك أنها كانت مؤثرة في إبداعه، وملهمة له في الوقت نفسه على المزيد من العطاء.. فكثير من الشعراء نظموا أجمل قصائدهم وهم بعيدون عن أوطانهم محبة وشوقًا إليها.. أما شاعرنا «الرشيد» فقد امتزجت دبلوماسيته الصارمة برومانسيته الحالمة لنجني نحن شعرًا عذْبًا يحطّ باردًا على القلوب والأفئدة.

ولد الشاعر يعقوب الرشيد – كما تقول سيرته الذاتية – عام ١٩٢٨ وتوفي عام ٢٠٠٧م. والده المرحوم عبدالعزيز الرشيد رحمه الله هو مؤرخ الكويت الأول وهو صاحب كتاب «تاريخ الكويت» الذي أصبح مصدرًا رئيسًا يُرجع إليه في كل شاردة وواردة خصوصًا من الباحثين والمهتمين وطلبة الدراسات العليا في وطننا الحبيب. وكما يقال «هذا الشبل من ذاك الأسد»، فممّا لا شك فيه أيضًا أن الرشيد الابن قد تأثر بوالده مبكرًا في حبه للأدب والشعر، إضافة إلى أنه عزز موهبته الشعرية بالمعرفة والدراسة، فإضافة إلى دراسته في الكويت درس في الجامعة الأمريكية وفي الباكستان أثناء عمله هناك سفيرًا للكويت في تلك الدولة كما درس في المملكة المتحدة.

وبتصفح دواوينه الستة، وبقراءة متأنية لقصائده، نجد أن الشاعر يعقوب الرشيد من الشعراء المبدعين في لغته الشعرية المعبرة تمام التعبير عن موضوعاته في جزالة ومهارة وموهبة حقيقية، كما نحسُّ فيها نبضه وإحساسه الصادق في كل ما كتبه من أشعار طوال حياته.

وهذا الكتاب هو في أصله دراسة أكاديمية علمية نالت عنها الباحثة عهود محسن العتيبي درجة الماجستير من كلية الدراسات العليا بجامعة الكويت في شهر مايو ٢٠١٤ وتناولت فيها موضوع الخطاب الشعري عند الشاعر يعقوب الرشيد.. حيث أبرزت فيها مفهوم الخطاب الشعري وأبنيته، وقدمتها في صورة سلسة ميسرة مع الأمثلة والشواهد الشعرية المستمدة من قصائد الشاعر.

كما سلطت الضوء على المعجم اللغوي للشاعر متناولةً البنية اللغوية والدلالية والإيقاعية، متعمقة في موسيقاه الداخلية والخارجية وصوره، إلى غير ذلك من عناصر الخطاب الشعري وأبنيته الفنية، وقد قامت بذلك بنجاعةٍ ودراية، مبرزةً أبعادها، وإضاءة جوانبها، وتجلية جمالياتها.

وحين قررت الأمانة العامة للمؤسسة أن يكون الشاعر يعقوب الرشيد هو أحد الشاعرين اللذين تحتفي بهما المؤسسة في مهرجان ربيع الشعر العاشر الذي يقام في شهر مارس ٢٠١٧، رُشِّح هذا الكتاب لأن يكون أحد إصدارات المؤسسة عن الشاعر الرشيد.. آملين أن يكون في إصداره إضاءة وافيه لجانب من إبداع هذا الشاعر رحمه الله، يفيد منه محبو شعره وطلبة الدراسات العليا ومتذوقو الشعر بوجه عام.

أما من أراد التوسع في قراءة شعر يعقوب الرشيد.. فليذهب إلى قصائده ويقرأ في دواوينه التي ذكرناها في هذا التصدير.. وبكلّ تأكيد سيجد المتعة والفائدة.. فالمتعة الكبرى هي في قراءة الشعر والترنّم بقوافيه.

والله ولي التوفيق،،،

عبدالعزيز سعود البابطين

****

الإهـــداء

إلى حركة الثقافة في الكويت

إلى زملاء العلم من أعرفهم ومن سيأتون لاحقًا

إلى المكتبات الكويتيَّة والعربيَّة

****

المقدِّمة

تعدُّ دراسة الخطاب الشعري في النصوص الشعرية من أهم مجالات الدراسة الفنية؛ إذ هي الشيفرة اللغوية التي يخفي فيها الشاعر مقاصده وأهدافه التي أراد توصيلها في رسالته إلى المتلقي، لذلك اكتسبت اللغة الشعرية خصوصية في الدراسات النقدية؛ إذ إن من أولى سمات اللغة الشعرية المؤثرة، أن يكون لكل شاعر أسلوب لغوي خاص به ينعكس على خطابه الشعري، ومعاجم لغوية تحدد رؤياه وحلمه، وإن اختلط فيها مع لغة من سبقه من الشعراء، فقد استحضرها بأسلوب يجسد واقعه ويسبغ عليه شكلاً يحاكي مضمونه، وهو ما ظهر جليًّا في شعر يعقوب الرشيد، سواء أكان ذلك في جانب الإلغاز أم في جانب المباشرة.

وأي إبداع لابد من أن تسبقه مكوِّنات وعوامل عديدة تدخل في تكوينه، فإبداع الشاعر ليس فجائيًّا في أغلب الأحيان، فهو عبارة عن مزيج متداخل لعناصر متعددة ومختلفة، وما من شك في أن طبيعة هذا التداخل يعكس ثقافة المبدع وفكره، ومميزاته وأسلوب خطابه الشعري، فضلاً عن شخصيته الإبداعية. ومع دخول المجال المعرفي أشكالاً شتى حيث كان للفن والإبداع نصيبه هو الآخر، فقد ظهرت مصطلحات دخلت ميدان الأدب والفن لتعبر هي الأخرى عن ذاتها من خلال تجليها وظهورها في النصوص، وليكون لها دورها هي الأخرى في رسم ملامح الأدب الحديث. كما كان للانفتاح على الثقافات الأخرى بشتى أشكالها دور في تميز إبداع هذا العصر وتعدد انتماءاته، وتداخله ليصبح منصبًّا في نسيج

واحد، يعكس تفاعله مع شتى أنواع الفن والأدب الإنساني عامة. وقبل التطرق إلى دراسة شعر الرشيد أتطرق إلى بواعث اختيار الدراسة.

- لأهمية الدراسة الفنية لطبيعة الخطاب الشعري في تقدير جودة النص، وبذلك الحكم على شاعرية الشاعر موضوع الدراسة.

- الوقوف على مدى تمكن الشاعر من ضبط نصه المكتوب، وعنايته بالشكل كما عنايته بالمضمون.

- قلّة الدراسات التي عنيت بهذا الاتجاه في الشعر العربي الفصيح في الكويت بعامَّةٍ، وقلّة الدراسات التي تناولت الإنتاج الشعري للرشيد بخاصة.

ومن هنا فقد وقع الاختيار على تقديم دراسة فنية للنماذج الشعرية للشاعر يعقوب عبدالعزيز الرشيد. وتأتي الأهمية من اختيار الإرث الشعري ليعقوب الرشيد ليكون مادة الدراسة وأساسها المعتمد عليه فيها، بإعطاء القيمة الحقيقية للشاعر وشعره، وتحليلاً لطبيعة الشعر العربي في الكويت عامة، حيث إن للرشيد مكانة مرموقة بين أقرانه الشعراء، ويشكل إرثه الشعري جزءًا مهمًّا من مكتبة الشعر الكويتية، فقد ترك الشاعر الرشيد ستة دواوين شعرية: «سَواقي الحُب»، «دروبُ العُمر»، «الكويتُ وغَدر الجار»، «غنَّيت في ألمي»، «رَفيفُ الجِراح»، «هَمَسات السبعين».

ويحتلُّ شعر الرشيد مكانًا مرموقًا في ديوان الشعر الكويتي بخاصة، والعربي بعامة، فهو يعكس جانبًا واضحًا من الثقافة الشعرية التي انتشرت في العصر الوسيط بين استقلال الكويت إلى تطورها ودخولها ميادين الحضارة. كما أن للشاعر الرشيد علاقة وطيدة مع قلمه وورقته، مع شعره ونظمه، مع شاعريته، فهو الذي يقول عن نفسه: «للشعر في نفسي منزلة كبيرة، فأنا لا أحب قائله فحسب،

بل أحترمه، ويعود احترامي للشعر الجيد وحبي للشاعر المجيد، إلى أنه يحملك معه إلى أجوائه الحالمة، فتراه يطوف بك في سماء الحب والجمال ويحط بك تحت أفياء أيكة تصدح على أفنانها البلابل المغردة، وآونة تراه يسبح بك على ثبج الأمواج من الغدران الصافية وطورًا يغوص في أعماق نفسك ليعبر عن مشاعرك وأحاسيسك، فيبكيك تارة ويرفه عن خاطرك المكدود تارة أخرى، وحينًا تردد معه ما يداعب نفسك من أفكار وما يهدهدها من أحلام وما يدغدغها من آمال وما يحف بها من مخاطر وما يداهمها من أهوال وما يثور بها من حماسة وما يجنح بها من خيال»[1].

وقد خلقت هذه العلاقة الوطيدة بين الرشيد وشعره حسًّا نقديًّا شعريًّا لديه، فعلى الرغم من تعلقه به، فإن له موقفًا نقديًّا من كَمّه ونوعه، فتراه محتذيًا أمير الشعراء شوقي في آرائه فيقول: «وكثرة الشعر والشعراء قد تنم للوهلة الأولى عن حيوية الإبداع وخصوبته لكنها تنم في العمق عن غياب أو فتور المكابدة الشعرية وهشاشة المعايير الشعرية واستسهال القول الشعري وارتخاصه وقد كانت الحداثة النظرية وراء هذا الباب المشرع»[2].

ولنضج التجربة الإبداعية التي تمتاز بها نصوصه الشعرية، فقد كان لنفسيته تأثير في نصوصه الشعرية، فجاءت قصائده محملة بالدلالات النفسية المتعلقة بواقعه الرومانسي والسياسي. فالتحليلُ النفسي يرسخ العلاقةَ المعرفيةَ بشكلٍ وطيد بين علم النفس والإبداع الأدبي، ولاسيما الشعري على جهة التحديد، كاشفًا عن تواشجِ المعطيات الظرفية التي تواجه شخصية المبدع بالسمات الإنتاجية لسلوكه الإبداعي وارتباطه بحالتهِ النفسية وأزماتهِ الذاتية وكيفية التخفيف عنها من خلاله، فقد اعتمدت الدراسة فرضيات العامل النفسي وتمازجه مع النصوص

(١) الرشيد، يعقوب، أنا والشعر، مجلة البيان، الكويت، ١٩٧٠، العدد ٥١، ص ١٢.
(٢) الرشيد، يعقوب، آراء في الحداثة، مجلة البيان، الكويت، ٢٠٠١، العدد ٣٧٢، ص ١٣٢.

الشعرية، بوصفها تفي بقدر كبير في التعرف على مضامين الإبداع الشعري من خلال رصد الظاهرة وتشخيصها بعد التعرف على حدها عن طريق المقولات النفسية والنقدية، ومن ثمَّ قراءة شعر الرشيد في ضوء ذلك.

أما عن رومانسية الشاعر الرشيد، فعلى الرغم من اعتباره شخصية سياسية فاعلة في السلك الدبلوماسي الكويتي والدولي، فإن ذلك لم يجعل منه أقل تأثرًا بالمذهب الرومانسي من الشعراء الرومانسيين سواء أكانوا سابقيه أم معاصريه، فأخرج نماذج شعرية تحاكي نفسه الوادعة وشخصيته الهادئة، عكس في مضامينها ألمه وحزنه تارة، وفرحه وبهجته وتفاؤله بالحياة تارة أخرى، وحمَّل شكلها الخارجي العديد من الدلالات التي فتحت الأبواب أمام الدارسين والباحثين للاطلاع على أبرز السمات التي كللت نماذجه الشعرية، ولتكون إضافة غنية إلى حقل الدراسات الأدبية المتعلقة بالشعر العربي الفصيح في الكويت، وتبيين قدرة شعرائها على المحاكاة حينًا والتجديد أحيانًا أكثر.

وقد واجهت الدراسة بعض العقبات في مرحلة الجمع الببلوغرافية، إذ تعذر العثور على كتب أو مؤلفات تناولت حياة الشاعر أو نتاجه في بحث مستقل، سوى عدد واحد من أعداد مجلة الكويت، خُصص للشاعر من خلال محاور عدة، كالمرأة والتناصية والرومانسية وغير ذلك، ولذلك تم الاعتماد على هذا العدد للاستضاءة به بقبس عن حياة الشاعر أولاً، ثم الاعتماد على ما كتبه الشاعر نفسه عن شخصيته وإبداعه، من خلال كتب سردية ككتاب «الصيد في أدغال الهند»، وهو سيرة سردية لمغامرات الشاعر في أثناء رحلات الصيد، ويصوِّر طبيعة الشاعر النفسية والوجدانية، التي بدت ميالة إلى الرومانسية والهدوء والبعد عن صخب الحياة. إضافة إلى كتابه الآخر «أمتع وأوجع الذكريات» الذي قدم فيه سيرته الذاتية، بدءًا من طفولته وعلاقاته الشخصية والمواقف التي تأثر بها، والشخصيات

التي أثرت فيه، وقد تميزت شخصية الشاعر من خلال ذلك التمازج بين طرفين متناقضين هما الدبلوماسية والرومانسية، فاستطاع أن يكون شخصية دبلوماسية فذة حين اقتضى المقام منه ذلك، كما استطاع أن يكون في شاعر الرومانسية بامتياز عندما تطلب الموقف منه ذلك.

ولقد خضعت الدراسة لطبيعة البحث، فكانت مسارات تناوله مقسمة على ثلاثة فصول، سبقها مقدمة وتمهيد ولحقتها خاتمة ثم قائمة بالمصادر والمراجع. فكان تقسيمي للرسالة في ثلاثة فصول، متَّبعةً منهج التحليل الفني طريقة للدراسة والتحليل والاستنباط، فجاء الفصل الأول دراسةً تمهيديةً عن الشاعر وحياته وميوله الفنية الرومانسية، وعلاقة ذلك بمكانته الدبلوماسية بوصفه سفيرًا لبلده الكويت في بلدان عدة، فتضمن هذا الفصل الرومانسية عند الشاعر الرشيد، وملامح هذه الرومانسية التي تبدت في الوطن حينًا وفي المرأة حينًا وفي الطبيعة أحيانًا كثيرة.

ثم جاء الفصل الثاني من الرسالة متضمنًا تعريفًا لمفهوم التعالق النصي في النقدين الغربي والعربي على السواء، وكيف أن لهذا المصطلح جذورًا في تراثنا العربي كالاقتباس والتضمين والمحاكاة والتي تعتبر من أشهر المصطلحات المندرجة تحت أشكال التعالق النصي كما سنرى لاحقًا، وكيف أن ظهور هذه المصطلحات في النقد العربي قد أكد إدراكَ الشعراء العرب لأهمية تمازج النصوص الشعرية. كما تضمن أيضًا أشكال التعالق النصي وتبدياتها في النصوص الشعرية، حيث التضمين والتشطير والتعالق الصيغي والمناص، وهي كلها تعكس أشكالاً متعددة للتعالق النصي، وأساليب مختلفة عن الأخرى في طريقة تعامل الشاعر مع النصوص الغائبة.

أما الفصل الثالث فتناول السِّمات الفنية التي شكَّلت المكوِّنات الفنية للخطاب الشعري عند يعقوب الرشيد، فدرست فيه الصورة الفنية والرمز والتكرار، وما من

شك في أن تميز النصوص الشعرية يأتي من خلال العلاقة بين مختلف العناصر الفنية، ولهذا تتفاوت فنية النصوص تبعًا لذلك.

وأستطيع في نهاية المطاف أن أشير إلى أن هذه الرسالة تعد الأولى فيما يتعلق بالشاعر يعقوب الرشيد، كما تجدر الإشارة إلى أنني تناولت نصوص الشاعر من وجهة نظر نقدية، ومن البدهي أن ثمَّة موضوعات أخرى يمكن من خلالها دراسة إبداع الشاعر، إلا أن اهتمامي انصب على السِّمات الفنية في الخطاب الشعري، بوصفها موضوع البحث، وأشير أيضًا إلى أنني لم أتعمَّق كثيرًا في شرح المهاد النظري للبحث، لأن البحث قد تشعب وتناوله معظم النقاد بالدرس والتمحيص، وأشبعوه دراسة وتعمقًا في البحث، لذلك لم أجد ضرورة في ذكر ذلك والآراء المختلفة والمتشعبة التي دارت حوله، وإنما اكتفيت بالإشارات إلى ذلك وانصب اهتمامي على دراسة النصوص الشعرية.

وما من شكٍّ في أن لكل باحث اجتهاده وهفواته التي لا يخلو منها أي بحث، ولكن لكل واحد جهده الشخصي، واجتهاداته الذاتية، ولا يخلو جهد من هفوات وانتقاصات، ولذلك أرجو أن أكون قد وفِّقت في هذه الرسالة، واستطعت أن أقدِّم فيها شيئًا يكون فيه إغناء للمكتبة العربية والفكر النقدي.

✶✶✶✶

التمهيد

الخطاب لغة: هو مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابًا، وهما يتخاطبان. والمخاطبة صيغة مبالغة تفيد الاشتراك والمشاركة في فعل ذي شأن. فالخطاب هنا مرادف للكلام، ويحدث عن طريق المشاركة بين متكلم وسامع، وهذا من وجهة نظر ابن منظور الذي لم يغفل خاصية التفاعل في إنتاج الخطاب[1].

والخطاب اصطلاحًا: هو «نسج من الألفاظ والدلالات التي تسعى إلى تحقيق تواصل بين المبدع والمتلقي.. وبعبارة أخرى هو ما تؤديه اللغة الشعرية وتقدمه من أساليب وتعابير تميزه عن ما سواه.. وقد استطاع بعض النقاد التمييز بين أنواع متعددة من الخطاب في النص الشعري، كالخطاب الإيحائي والخطاب المباشر والذاتي والسردي والخطي ثم الدائري»[2].

وتعد الدراسة الفنية للخطاب الشعري ضرورة بحثية للوقوف على نتاج أي أديب أو شاعر أو فنان، وذلك للاطلاع على مدى تفرد الشاعر أو الأديب أو الفنان عن غيره من أبناء فنه، فلكل منهم طريقته الخاصة في التعامل مع الفن الذي يبدع فيه وينشئه، ومن هنا كانت الدراسة الفنية للأساليب الخطابية في قصائد الشاعر الرشيد مهمة للاطلاع على طريقته في النظم، سواء أكانت متوازية مع ما نظم غيره من حيث النمطين الشكلي والضمني، أم كان مجددًا في شكله ومضمونه وأغراضه.

(١) ابن منظور، لسان العرب، ط٣، مصر: دار المعارف، د ت. ج٢، مادة (خ ط ب).

(٢) سلوى، مصطفى ، معينات قراءة النص الشعري، سلسلة رسائل الأدب، وجدة: مطبعة شمس، ١٤٢٥- ٢٠٠٤، ص ٧٠ .

ويلاحظ ذلك من خلال الدراسة التالية التي تتناول نماذج من شعر يعقوب الرشيد لتوضع تحت عدسة الدراسة، بدءًا من مكونات شخصيته وعلاقتها بالقصائد التي نظمها، الرومانسية منها بشكل خاص، ثم مدى اعتماده على النصوص الغائبة من قبله، واستقائه من المعين المشترك للشعراء، ثم الوقوف على أبرز ما تفرد به الرشيد وتميز فيه عن غيره من الشعراء.

****

الفصل الأوَّل

الشاعر يعقوب الرشيد بين السياسة والرومانسيَّة

قبل الحديث عن الرومانسية عند الشاعر يعقوب الرشيد، لابد من تقديم موجز عن الرومانسية بمفهومها العام، ولن أفصِّل في ذلك كثيرًا؛ لكثرة الدراسات التي تحدثت عنها. وفي تصفح لاختلاف المذاهب والمدارس الأدبية من كلاسيكية وواقعية ورمزية «فإن الرومانسية تعد أهم حركة أدبية في تاريخ الأدب الأوروبي، بما اشتملت عليه من مبادئ ولما مُهد لها من اتجاهات في القرن الثامن عشر، قد يسَّرت للإنسان الحصول على حقوقه إذ مهدت للثورات وعاصرتها ثم كانت خطوة في سبيل نشأة المذاهب الأدبية المختلفة فيما بعد»[1].

وجدير بالذكر أن المذهب الرومانسي قام على أنقاض المذهب الكلاسيكي، «فقد ساد المذهب الكلاسيكي أوروبا منذ القرن السابع عشر حتى أواخر القرن الثامن عشر، بل إنه امتد في بعض البلاد الأوروبية إلى جزء من القرن التاسع عشر فتمتع بسيادة طويلة الأمد لم يحظ بمثلها مذهب من المذاهب الأدبية التي خلفته، ثم قام المذهب الرومانتيكي على أنقاضه. ولم يتم لهذا المذهب الانتصار إلا بعد أن هوجمت حصون المذهب الكلاسيكي على يد الفلاسفة والأدباء من دعاة التجديد طوال القرن الثامن عشر وخاصة في النصف الثاني منه، فمهدوا الطريق للرومانتيكيين الخلَّص فيما بعد»[2].

---

(١) هلال، محمد غنيمي، الرومانتيكية، مصر: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٧٣، ص١٢.
(٢) المرجع نفسه، ص ٧.

ولدت الرومانسية في الغرب، ثم وفدت بعد ذلك إلى العالم العربي عن طريق الترجمات، فقد «ارتبط ميلاد الرومانسية الإنجليزية بنشر مجموعة قصائد عام ١٧٩٨ للشاعرين «وليام وردزورث» (١٧٧٠-١٨٥٠) و«صمويل تايلور كوليردج» (١٧٧٧-١٨٣٤)، حيث أطلقا عليها اسم المواويل الغنائية، وقد سبقتها مجموعة قصائد نشرها «روبرت بيرنز» (١٧٥٥-١٧٩٦) في عام ١٧٨٦، وكان الهدف من نشر تلك المجموعة هو التعبير عن ثقافة محلية مميزة ومصبوغة بالطابع الرومانسي، وكانت مقدمة «وردزورث» للطبعة الثانية من المواويل الغنائية بمثابة إعلان عن الشعر الجديد»[١].

ويعتبر هؤلاء الشعراء روَّاد الرومانسية، إلى أن ظهرت فيما بعد في فرنسا، و«على الرغم من الانتشار المتأخر للرومانسية في فرنسا، إلا أن مدام (دي ستيل) (١٧٦٦- ١٨١٧) كانت من الدعاة الأوائل لتلك الحركة، فقد حرصت على أن تقيم صالونًا تنويريًّا تستضيف فيه القيادات الثقافية النسائية، وأخذت تعمل على نشر الآراء الرومانسية في أوروبا في بدايات القرن التاسع عشر. واهتمت «دي ستيل» بالاختلاف الذي حدَّده «فريدريك شليجل» بين المصطلح الرومانسي في العصر الحديث، والمصطلح الرومانسي في العصر الكلاسيكي»[٢].

وتتابع ظهور الرومانسية، وازداد انتشارها، وغدت موضة العصر التي هيمنت على الكثير من الإبداعات الفنية، بمختلف أنواعها، وما من شك في أن تأثرها لابد أن يُؤتي أكله في الإبداعات العربية أيضًا، عن طريق الاحتكاك بالغرب والتواصل معه، مما يشكل رفدًا ثقافيًّا بين مختلف الشعوب، و«قد يبدو أن الرومانسية قد ذبلت على حصون ثورة عام ١٨٤٨ لكن روحها لا زالت تتملكنا، وأصبح من المعتاد

(١) هيث، دونكان- بورهام، جودي: الرومانسية، ترجمة: عصام حجازي، تقديم: إمام عبدالفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢، ص ٥٩.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٤٨.

أن نرى التناقض المألوف بين الرومانسية والكلاسيكية كعملية جدلية مستمرة في الثقافة الغربية، التي تسنُّ كل يوم مبادئ ونماذج من كل اتجاه. ولو قبلنا ذلك التبسيط، فبوسعنا أن نرى أثر الرومانسية باديًا في الحركات التي ظهرت مناوئة لها، مثلما ظهر في الحركات المعضِّدة لها، ومن ثم يمكن لواقعية النصف الثاني من القرن التاسع عشر أن تدين بالكثير للرومانسية على الرغم من رفضها لها. وقد ظهر ذلك في الاقتباسات الصريحة لعلوم الجمال والرمزية من الرومانسية»[1]. وهذا يعني أن الرومانسية كانت الممهد لظهور المذهب الواقعي فيما بعد.

ولا بد لي بعد الحديث عن الرومانسية أن أتطرق إلى حياة الشاعر يعقوب الرشيد الشخصية، للوقوف على نفسيته الغزلية الهادئة، وروحه المفعمة بالحب والرومانسية، كي يتسنى لي دراسة شعره في ضوء ما تعكسه عليه شخصيته الواقعية. فهو الذي تحدث عن نفسه في مجلة الكويت، بأنه ولد في التاسع من يونيو عام ١٩٢٨ في بيت الرشيد، في فريج المسيل، ثم انتقل إلى البحرين فأندونيسيا فالكويت مرة ثانية. وكان لوالده دوره هو الآخر في إغناء التجربة المعرفية لدى الشاعر أيضًا؛ بدأ عمله في التدريس لينتقل بعدها إلى السلك الدبلوماسي، حيث مثّل بلاده بوصفه أول سفير في دول عدة: كالهند والأردن وتركيا وباكستان، ولا يخفى دور ذلك كله في تنمية الموهبة الثقافية لدى الشاعر، على أن الشاعر يذكر بأن الشاعر العربي الذي كان له أثره الكبير في شعره، هو الشاعر السوري عمر أبي ريشة[2]، ولذلك تتردد أنفاس عمر أبي ريشة في دواوين الرشيد، لتأثر الأخير به، كما لا يخفى علينا أن ما سهل وجود علاقات التأثر المتبادل بين الشاعرين، ووجود مثل تلك الصداقة الفنية هو عمل كليهما في السلك الدبلوماسي، وقد قال فيه عمر أبوريشة:

(١) هيث، دونكان- بورهام، جودي: الرومانسية، ترجمة: عصام حجازي، تقديم: إمام عبدالفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢، ص ١٧٨.

(٢) ينظر: مجلة الكويت، العدد ٣٠١، ٢٠٠٨، ص ٥ -٩.

«السفير يعقوب الرشيد، شاعر قبل أن تستهويه الكلمة، وقبل أن يكون معها على مواعيد، حياته في الشعر أغنى وأكرم من شعره في الحياة، لقد ولد والبسمة على شفتيه، يتكلم وهو يبتسم، ويبتسم وهو يتألم، فلم يستطع بغير الكلمة أن يطلعك على كوامن نفسه وخوالج حسه، صحبته سنوات طويلة، فعرفت فيه الرجل الذي أخذ من الدنيا أقصى ما فيها من ترف، وأقسى ما فيها من شظف، فما أبطرته نعمة، ولا أذله حرمان، إنه ذلك الرجل الذي ليس في قلبه متَّسعٌ لغير الحب»[1].

وهذه شهادة شاعر في أخيه، تعكس الجوانب الإنسانية في شخصية الرشيد، وأجد تصديقًا لقول أبي ريشة في شعر الرشيد نفسه، فلولا العمق الإنساني الذي يتمتع به لما فاضت قريحته الشعرية بتلك الأشعار التي تدل على طيب نفسه، وجنوحها نحو السلاسة والجمال، إضافة إلى شخصيته التي حفلت بالمعارف والعلوم، ولذلك استطاع «بما حباه الله من مواهب متعددة صقلها بسعة الاطلاع، والحرص على التثقيف الذاتي، وإغناء العقل بالعلوم والمعارف، أن يكون محط أنظار المسؤولين الذين كانوا يحرصون على أن يكون ضمن الطواقم العاملة معهم»[2]. فلم يكن شاعرنا خافيًا بشخصيته على أحد، ولذلك اكتسب شهرته من سعته الاطلاعية أولاً، وموهبته الفنية ثانيًا.

ولا بأس من الإشارة إلى الأثر الإنساني الذي تركه في نفوس أولاده، ويبدو ذلك في قول ابنه عز عن والده بأنه كان «رومانسي الطبع هادئًا، خفيض الصوت، يحاورنا أنا وإخوتي بديموقراطية واحترام، يسدي لنا النصح والموعظة في شؤون دراستنا وحياتنا اليومية في المنزل وخارجه»[3]. وبدهيّ أن يتسم من كانت فيه صفة

(١) قالوا في يعقوب الرشيد، مجلة الكويت، العدد ٣٠١، ٢٠٠٨، ص ١٢٣.
(٢) مانع المانع، فايزة، حياة كاملة في خمس حلقات تلفزيونية، مجلة الكويت، ص ٥.
(٣) عز يعقوب الرشيد، مجلة الكويت، العدد ٣٠١، ٢٠٠٨، ص ١١٩.

الشعر أن يكون هادئًا رومانسيًّا، ويترك أثره الطيب في نفوس أبنائه، لأن الشعر الصادق لا يصدر إلا عن نفس صادقة، تدرك المشاعر الإنسانية وتقدسها.

وفي إطار الرومانسية أفاض الشاعر الرشيد علينا من ذكرياته في كتاب وضعه تحت عنوان «أمتع وأوجع الذكريات»[1]؛ حيث يقص علينا سيرة حياته، وألحظ من خلال عناوين الكتاب تأثره بعدد من الشخصيات وإفراده صفحات للحديث عنها، وقد تنوعت هذه الشخصيات بين سياسية وثقافية واجتماعية، وأستطيع أن أضع على قائمة الشخصيات الثقافية: الشاعر عمر أبوريشة، بوصفه الملهم الفني للشاعر الرشيد، وقد كان واضحًا تأثره به. وأستطيع أن أمثل لكل شخصية وحديث الشاعر عنه، فيقول:

«وفي يوم من الأيام رنَّ جرس التليفون، فحادثني الأستاذ عمر وقال: أنا لم أكن أعرف أنك تكتب بهذه الطريقة، فقلت: كيف؟ قال: إنني أشم من كتاباتك النثرية أنك تستطيع أن تكتب شعرًا جيدًا. فقلت: يا أستاذي، إن هذا الحديث سوف يطول في التليفون، فهل تتكرم وتحدد موعدًا للقاء، نبحث فيه هذا الموضوع، فقال: هذه الليلة إذا لم يكن لديك ارتباط، فقلت: أهلاً وسهلاً. وأنا في انتظارك. وفي الموعد المحدد جاءني الأستاذ عمر أبوريشة، وقال: ما كنت أظن أنك تستطيع أن تكتب بهذا الأسلوب الجميل، فقد قرأت لك بعض المقالات الأدبية، واستخلصت منها مقدرتك على كتابة الشعر، فقلت له متعجبًا: هل تريدني أن أكتب الشعر أمام أستاذ كبير مثلك؟ فضحك وقال: لنترك المجاملات الآن، ولنبدأ السير على طريق الشعر، فتعجبت من قوله ومن إصراره»[2].

كما أجد إضافة إلى أبي ريشة عددًا من الشخصيات السياسية، وقد ذكر عددًا لا بأس به منها، أستطيع أن أذكر منها: سمو الأمير (عبدالعزيز بن سطام بن

(١)- الرشيد، يعقوب، أمتع وأوجع الذكريات، الكويت: دار الفكر الحديث، ط١، ٢٠٠٦، ص ١٣٢.
(٢)- الرشيد، يعقوب، أمتع وأوجع الذكريات، الكويت: دار الفكر الحديث، ط١، ٢٠٠٦، ص ١٣٢.

عبدالعزيز آل سعود)، والشيخ (صباح الأحمد الجابر الصباح)، ويقول فيه: «سمو رئيس مجلس الوزارة الشيخ صباح الأحمد الجابر الصباح عندما أردت سرد ذكرياتي في وزارة الخارجية توقف القلم عدة مرات ... فماذا أكتب عن هذا الإنسان الصافي النفس والسريرة... عميد السلك الدبلوماسي، أو أبوالدبلوماسية، هذا الشيخ الكريم ذو النظرة الثاقبة ....»[1].

في حين قَصَرَ الرشيد حديثه في الشخصيات الاجتماعية على العم (عواد زويد العنزي) وهو والد زوجته السيدة نفيعة الزويد، يقول فيه: «وعندما أريد أن أتحدث عن هذا الرجل الشهم الكريم، فإن الكثير من المعلومات تحضرني؛ لأنه بالنسبة لي تاريخ، ففي عام ١٩٥٢ كان يعمل في الأمن براتب وقدره ٢٥٠ روبية شهريًّا، وفي عام ١٩٦٠ عمل سائقًا على شاحنة، وكان ينقل عليها الصلبوخ والأسمنت وبقية مواد البناء، عندما قامت الكويت ببناء أول جامعة بدولة الكويت، وفي عام ١٩٦٣ عمل مراقب مضخة، ثم عين في قطاع البترول بشركة الزيت الأمريكية المستقلة (أمن أويل)»[2]. وواضح من حديث الشاعر عن هذه الشخصيات، إيمانه بأن شخصية الإنسان تُبنى من خلال علاقاتها المتبادلة مع الشخصيات الأخرى، فإنه لم ينفِ أثر الآخرين في تكوين شخصيته، بل كان هذا اعترافًا منه بفضل تلك الشخصيات وأثرها في تكوين شخصيته الاجتماعية، والتي أثرت لاحقًا في شعره، فاتكأ في أحيان كثيرة على المحاكاة واستند إلى بعض الأساليب الخطابية المشهورة في النصوص الشعرية عند غيره من الشعراء السابقين له.

ويعد الشاعر يعقوب الرشيد من الشعراء المرموقين في المشهد الشعري الكويتي؛ لما في شعره من تعبير عن واقع مجتمعه وقضاياه، كما أن لتجربته الذاتية التي أثراها كسفير للكويت في العديد من دول العالم دورًا في إغناء

(١) الرشيد، يعقوب، أمتع وأوجع الذكريات، الكويت: دار الفكر الحديث، ط١، ٢٠٠٦، ص ١٢٣.
(٢) الرشيد، يعقوب، أمتع وأوجع الذكريات، ص ٣٠٧.

تجربته الشعرية، فانفجرت عواطف نفسه الإنسانية، إضافة إلى إحالته الفنية على أكثر من جانب من جوانب المعرفة، وطرقه لعدد من الأساليب الخطابية التي أغنت تجربته الشعرية، ولذا فإن تجربة الشاعر الفنية تعد منبعًا ثرًّا لدراستها من جوانب عدة. فقدم لنا تجربته الشعرية في إطار من المشاعر العاطفية، ولذلك غلبت على قصائده الأساليب الرقيقة المفعمة بروح رومانسية تنساب بيسر في نصوصه الشعرية، وما من شكٍّ في أن شاعرنا ذاته قد أدرك العمق الإنساني للشعر، فقال فيه:

قـــيـــلَ إنَّ الـــشَّـــعـــرَ وحـــيٌ
نـــبـــتـــغـــي مـــنـــهُ الـــــــزُّلالْ
نـــحـــن نـــهـــواكَ ونـــهـــوى
شـــاعـــرًا يـــهـــوى الجـــمـــال
عَـــشِـــقَ الـــغـــيـــدَ وغـــنَّـــى
لِـــلْـــهـــنـــا عـــنـــد الـــوصـــال[1]

فالوحي والهوى والجمال والغناء والخيال والغيد والوصال، مفردات شعرية بامتياز، استطاع الشاعر من خلالها تقديم علاقته بالشعر، فهو الذي خَبَر فن الشعر وأتقنه، ولذلك قال فيه أبياته وتغنى به فيها. ويعرف تمامًا الأجواء الشعرية، وهو على تماس معها، فلم تستطع حياته السياسية سلبه الموهبة الفنية أو إبعاده عنها، فيختار ألفاظه بدقة لتناسب السياق الذي سيضعها فيه، كما يستند إلى الخيال في تقديم التجربة الشعرية، ولا تخفى العاطفة الشعورية لديه. وتجدر الإشارة إلى وجود فن آخر في دواوين الشاعر وهو وجود بعض الرسومات إلى جانب القصائد، ليقدم القصيدة في لوحة فنية قبل أن يقدمها مكتوبة، وقد وردت هذه الرسومات في دواوينه: «غنيت في ألمي»، «همسات السبعين»، «رفيف الجراح»،

(١) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ط١، ١٩٩٢م، ص ١٦٠.

وهذه عادة شعرية ظهرت مع الشعراء الحديثين، بوصفها تعبيرًا عن تلازم أكثر من فن للتعبير عن تجربة فنية واحدة.

ومع ذلك لم تمنع الحياة الدبلوماسية الشاعر من الخوض في كتابة الغزل، بل على العكس أشعر متلقيه بجذوة حبه، وبأنه لا يختلف عن شعراء الغزل الآخرين، الذين كرسوا أنفسهم لشعر الغزل وحده، فوجدت نفسي أنتقل بين تلك المواقف المختلفة للشاعر الواحد، وهذا يدل على شعريته الفنية التي يتمتع بها. وانطلاقًا من هذا التمهيد، يمكنني أن أدرس العلاقة بين الرومانسية والسياسة عند الشاعر الرشيد، ومن ثم أتناول بعض ملامح الرومانسية في شعره، من المرأة إلى الطبيعة إلى الوطن.

أولاً: الرومانسية والسياسة في شعر يعقوب الرشيد

نشأ يعقوب الرشيد مقبلاً على الأدب والعلم والثقافة، حيث تلقى تعليمه في العديد من مدارس الكويت ثم سافر إلى بيروت ليكمل دراسته العليا فيها، وفور تخرجه عمل في الصحافة الكويتية حيث تدرج في المناصب الصحافية حتى تبوأ منصب مدير تحرير «مجلة الكويت» عام ١٩٥٠م، كما ترأس تحرير مجلة «الشرطة» عام ١٩٥٩م. عمل أيضًا مديرًا لإذاعة الكويت إلى أن تم تعيينه مديرًا لإدارة المراسم بوزارة الخارجية فور استقلال الكويت عام ١٩٦١م، بعد ذلك تم تعيينه سفيرًا لدولة الكويت لدى الهند وبعد انتهاء فترة عملة عين سفيرًا للكويت في باكستان ثم الأردن ثم تركيا ثم زائير.

ولقد أجمع النقاد وكل من عاصر الشاعر الرشيد وعاشوا معه عن قرب على أنه شخصية كانت تجمع بين الدبلوماسية والشعر والحب والسياسة، وأن أشعاره ما هي سوى ترجمة صادقة لنفسه، ومرآة حية تعكس قلبه وعقله، وأنه أحب الشعر وعايشه بشفافية وعفوية دون تعقيد، وكان عاشقًا للشعر فعشقه

الشعر وجاءت أشعاره الرقيقة مترجمة لحسه المرهف، ذات نزعة إنسانية وسمات عربية خالصة وحس قومي ووطني عميق ينقل قضايا أمته ومشاكلها.

كما أجمعوا على أن الرشيد كتب أشعارًا بكلمات مترفة وحروف بهية ولهذا امتازت قصائده بالرقة والعذوبة ودقة اللغة، فأنشد للحب وللوطن وللأحباب والأصحاب قصائد مفعمة بالمشاعر الوجدانية، متدفقة بمفردات تميزه، سلسة ومنسجمة مع نفسه وواقعه، بصور تفيض على المتلقي إيحاءاتها الإبداعية.

وتشير الأوسمة التي نالها الشاعر الرشيد إلى تمكنه وإجادته في ميداني السياسة والأدب، ففي السياسة نال وسام الكوكب من الدرجة الثانية، ووسام الاستقلال من الدرجة الأولى من المملكة الأردنية الهاشمية، ومن الناحية الأدبية فقد كُرِمَ من قِبَلِ المنتدى الأدبي في «عالية» بالجمهورية اللبنانية، كما حصل على شهادة تقدير من وزارة التربية والتعليم في الكويت، وعلى شهادات أخرى من معاهد جامعة الكويت، وعلى جائزة تكريمية من جمعية الصحفيين الكويتية.

قدم الرشيد العديد من النماذج الشعرية التي بناها على أسس رومانسية، وتميز بجمعه بين موقفين مختلفين؛ فهو ينتمي إلى حقل السياسة، حيث يتطلب ذلك صرامة وجدية وأناقة دبلوماسية معينة من جهة أولى، ثم عشق المرأة وتغزل بها بدرجة مرهفة من الرومانسية، حيث اللين والرخاوة ورهافة الحس من جهة ثانية. على أن الشاعر استطاع التحكم بعبقرية في كلا الجانبين، علاوة على موهبته الشعرية الفذة التي تبدو في نصوصه الشعرية. ومن البدهي أن موهبة الشاعر لا تأتي من فراغ، بل لابد لكل مبدع من أن ينهض من جملة من العوامل التي تشارك في تحديد فنيته، وأول هذه العوامل هو ثقافته المعرفية.

ولعل روح الشاعر الرشيد المرحة، وشخصيته الاجتماعية، وطبيعة تكوين عواطفه الرومانسية قد انعكست على شكله الخارجي أيضًا كما انعكست على

شعره وبوحه، فسمي بالشاعر المبتسم من أصدقائه المعاصرين له، أو من النقاد الذين وقفوا على شخصيته الاجتماعية والسياسية والشعرية، ولعل هذه التسمية لم تأتِ عن عبث كما سنلاحظ لاحقًا في الفصل الثالث، حيث إن صورته الشخصية وضعت على كل دواوينه الشعرية، فكانت مبتسمة دائمًا، باستثناء صورة واحدة جدية تخلو من ابتسامته على غلاف ديوانه «الكويت وغدر الجار»، حيث إن المقام والمقال والزمان لم يكن يسمح له بهذه الابتسامة.

وقد كان للشاعر الرشيد أكثر من مَعين يستقي منه مفردات لغته الرومانسية، فمن أبرز الآثار المرجعية التي أثرت معجمه الرومانسي الرحلات والأسفار التي فرضتها عليه حياته السياسية من اطلاع على العديد من الأماكن والسياحة في كثير منها، مما أغنى تجربته الشعرية. وما من شك في أن لهذا دوره في إغناء التجربة الشعرية لديه، فامتزجت نصوصه الشعرية بقبس من التجربة الرومانسية. ولذلك خصصت مجلة الكويت الشهرية عددًا خاصًّا للشاعر يعقوب الرشيد، ووضعت لها عنوانًا: «الشاعر يعقوب الرشيد الدبلوماسي قناص الرومانسية»[1]، حيث قدم الدارسون فيه عددًا من المقالات عن الشاعر، ففي تلك الدراسات نجد الشاعر الرومانسي يقف إلى جانب الرجل الدبلوماسي الفذ.

والمعين الثاني الذي أثر في معجم الرشيد الرومانسي كان متجسدًا في مرجعيته الثقافية المبنية على أسس من سبقه من الشعراء وأصحاب الفكر والأدب، فنهل مما ابتدعوه، واستخرج أجمل ما جادت به قرائحهم من أساليب إبداعية، فأعاد تشكيلها من جديد في حلة لا تقل روعة وبهاءً عما كانت عليه في الأصل، فجاءت قصائده كثيفة المعاني، مسبوكة التراكيب، جزلة الألفاظ، دقيقة الغرض.

(١) مجلة الكويت، مجلة شهرية ثقافية جامعة تصدرها وزارة الإعلام، عدد ٣٠١ نوفمبر ٢٠٠٨.

والمعين الثالث تجسد في الواقع المحيط بالشاعر الرشيد، وقدرة الأخير على الإحاطة بجمالية هذا الواقع وتأنيسه، وعكس خصائصه الجميلة على ما يريد الشاعر التغزل به، سواء أكان امرأة أم وطنًا. فتارة لا يفتأ الحديث عن الليل والسهر وهموم العاشقين، وتارة أخرى يلجأ إلى الطبيعة بكل ما فيها من نبات وطير وحيوان، فترى الروض صديقه وحميمه، يحاوره ويشكو له همه، وتارة أخرى يصور الحمامة رفيقة حزنه وشجنه وشوقه، فيحاورها حوار العاشقين، وتارة أخرى يستحضر حيوانات الطبيعة مشبهًا بها ومسبغًا صفاتها على محبوبته.

فاقترنت الرومانسية عند الرشيد بأكثر من جانب من واقع الرشيد المحيط به، فكل ما نظمه وينظمه سواء في السياسة أو الحب أو المرأة أو الطبيعة يضج بروح الرومانسية، ففي حديثه عن المرأة يجعل منها قرينة الفؤاد وشقيقة الروح والهوى، وفي حديثه عن الطبيعة يجعل من عناصرها حلية تكتسيها المرأة، وفي حديثه عن الليل فإنه يقرنه بالشوق والسهر والحب والوصل والصدود والفراق، بل إنه قد يتعدى ذلك وصولاً إلى الأسطورة والخيال الشعري، فيقرنه أيضًا بالرومانسية والحب.

جاءت قصائد الشاعر الرشيد السياسية أقرب ما تكون إلى الغزلية، وفاضت ألفاظه ومعانيه بالحب والخوف والشعور بالفقد، فاكتسى نصه السياسي بُعدين؛ الأول: ثقافته السياسية التي تسمح له بتأويل الأحداث بشكل لا يستطيع فعله إلا الملم بالسياسة والمطلع عليها، والمعايش لها في حقلها. والثاني: نفسية الشاعر الرومانسية التي تدفعه تلقائيًّا إلى استحضار صور غزلية وتشبيهات رومانسية وألفاظ رقيقة تتنوع بين الجرس الشكلي الإيقاعي وموسيقى الهمس الداخلية.

ومما قاله الشاعر الرشيد في هذا الشأن في نص شعري يعكس الرومانسية في السياسة، يستوقفنا ما نظمه إبان الغزو العراقي للكويت عام ١٩٩٠ حيث يقول جامعًا ما بين الوطن والألم والفؤاد، فيقول:

يـا حُـسـامًـا خـارجًـا مـن غـمـده
فـي سـبـيـل الحـق لا يـنـثـلـمُ
أنـتَ مـصـبـاحٌ عـلـى درب المـنـى
أنـتَ لـلأحـرار لـلـمـجـد فَـمُ
قـد حـمـلـت الـوطـن الحُـرَّ هـوًى
فـي فـؤادٍ قـد بـراهُ الألـمُ[1]

إن إدخال مفردات (المنى- فم - هوى - فؤاد - براه) تشير سيميائيًّا إلى مدى تمكن الرومانسية من نفس الشاعر الرشيد، وكيف أنه يمزج هذه الرومانسية في قصائده السياسية الوطنية أو القومية، مما يؤكد العلاقة بينهما وعدم تعارض أي منهما مع الآخر.

وتجدر الإشارة إلى أن حياة الشاعر الرشيد السياسية جعلته يحمل في شعره رسالة قومية إنسانية، دعا من خلالها العرب إلى التوحد وعدم التفرقة والسعي الدؤوب لاسترداد الحقوق المغتصبة، والنهوض يدًا واحدة ضد الظلم والطغيان، فمن ذلك ما نظمه في ندائه للوحدة العربية، جامعًا ما بين الحرب والحب في سياق سياسي قومي، مؤكدًا العلاقة بين الرومانسية والسياسة في شعره:

والـيـومَ نجـثـو عـلـى ذلٍّ وعـربـدةٍ
ولا نـرى الحـبَّ بـين الـسَّـهـل والأكـمِ
حـتَّـى مَ نـبـقـى عـلـى ذلٍّ وتـفـرقـةٍ
وعـيـشـنـا فـي الـدَّنـى خـالٍ مـن الشّـيـمِ[2]

ومما أبدع فيه الرشيد في الحب والغزل أيَّما إبداع، واستطاع أن يفوق في غزله في بعض الأحيان شعراء الغزل المشهورين، ففاضت نفسه الشاعرية بأبيات

(١) الرشيد، يعقوب، همسات السبعين، دار الفكر الحديث، الكويت، ط١، ٢٠٠٦م، ص ٤٧.
(٢) الرشيد، يعقوب، همسات السبعين، دار الفكر الحديث، الكويت، ط١، ٢٠٠٦م، ص ١١٣.

جميلة وغزل لطيف، انعكس من خلالها رومانسية الشاعر الرهيفة، ومشاعره الرقيقة، نختار قوله:

فـحـمـلـتُ الـكـأسَ أبـغـي رشـفـهُ
فـإذا الـكـأسُ نـشـيـدٌ فـي نـشـيـدْ
قـال لـي خـذنـي إلـيـهـا وارتـشـفْ
مـن لمـاهـا كـلَّ مـعـسـولٍ جـديـدْ
ودعِ الـبـسـمـةَ تُـلـقـي ظـلَّـهـا
قـبـل أن تـنـهـلَ فـي الـيـومِ الـسَّـعـيـدْ
إنَّـنـي يـا صـاحـبـي كـم ذقـتُ مِـنْ
بُـعـدِهـا الـقـاسـي ومـن وَجْـدي الـطَّـريـدْ[1]

وألحظ النفس الشعري الرومانسي الذي أصدره الشاعر في هذه الأبيات، حيث لوعة الحب والاشتياق التي تزداد في حضرة الليل، وقدم صورة لمناجاته يبثها القارئ الذي يشاركه مشاعر الشوق التي يعانيها. وقد أبدع الشاعر الرشيد في ذلك أيما إبداع، على صعيد الصورة الفنية، حيث القلب الدامي، والشوق البعيد، إضافة إلى اللغة السلسة التي يستخدمها الشاعر، حيث يكثر من ضمير المتكلم أولاً.

إضافة إلى أنني ألحظ أن ألفاظه تميل إلى السهولة والرشاقة، فلا أجد مفردات جزلة أو صعبة، وما من شك في أن هذا النوع من الألفاظ يكون أنسب في أثناء الحديث عن الحب والغزل، إضافة إلى نوع المفردات التي يستخدمها الشاعر، وهي الألفاظ التي توجد عادة في سياق الحب: (الكأس، رشفه، معسول، البسمة، السعيد، وجدي)، فضلاً عن الموسيقى المهيمنة على النص، وهي الموسيقى الهادئة المائلة إلى الهمس، حيث صوت السين المتردد، (الكأس، معسول، البسمة، السعيد، القاسي).

(١) السالم، يوسف، عشرون قصيدة حب للشاعر يعقوب الرشيد، ص ٨٤.

كان الشاعر الرشيد فريدًا في مزجه ما بين عمله وعواطفه، ما بين ثقافته المكتسبة من مكانته السياسية، وثقافته المكتسبة من تراث الشعراء العرب الذين سبقوه، على أنه مزج بين هذا وذاك في حقل الرومانسية لينتج لنا خليطًا شعريًّا يقارب فيه فحول الشعر العربي الفصيح على امتداد عصور نظمه. وليأتِ مجددًا أحيانًا في حواريات وأساليب فنية تؤكد مقدرته الأدبية وملكته الشعرية.

وللوقوف على أبرز الشواهد الشعرية التي تؤكد ما ذهبت إليه الدراسة عن العلاقة بين الشخصية الرومانسية والأخرى السياسية عند الرشيد، فإنني سأتناول ملامح الرومانسية عند الشاعر يعقوب الرشيد، بدءًا بالوطن وتاليًا بالمرأة وانتهاءً بالطبيعة وعناصرها من الليل والفجر والطيور والحيوانات البرية والرياض. كما سأبرز تفاصيل ذلك فيما يلي.

ثانيًا: ملامح الرومانسية عند الشاعر يعقوب الرشيد

تعقيبًا على ما كنت قد أشرت إليه في علاقة تكوين ثقافة الرشيد السياسية مع طابعه الرومانسي، وانعكاس هذه الرومانسية على الطبيعة ومكوناتها، فيمكنني أن أقف على بعض تفاصيل ذلك من خلال ملامح الرومانسية بكل ما تضمنته من وطن وامرأة وطبيعة.

١ - الوطن عند الشاعر يعقوب الرشيد

لعل القومية هي نتيجة طبيعية لنمو الوطنية، فلا شاعر يستطيع النظم في قضية قومية سياسية كانت أو إنسانية إلا إذا كان فكره محمَّلاً بالهمِّ الوطني والخوف على بلده وأبناء هذا البلد. ولا بد لنا من الإشارة إلى العلاقة الوثيقة المتأصلة بين الوطنية والرومانسية، والتي تعود إلى الحالة النفسية المستقرة أو الثائرة التي تعكس تصور الشاعر لوطنه بقبوله أو رفضه، فالانتماء الوطنيَّ متَّصلٌ

بالفطرة الإنسانيَّة؛ فلا يعلو عند الشعراء وينخفضُ عند غيرهم، إلا أنَّ الشعراء أكثر من يتأثَّر بالغربة، باعتبارهم شريحةً حسَّاسة المشاعر، رقيقة الطباع، سريعة التأثُّر، لهم قُدرةٌ على رسم مكنوناتهم ووصف حالات الأنين والحنين، ويتجلى ذلك أكثر ما يكون في شعر الاغتراب الذي يعتبر الرشيد أحد أبرز رموزه في الكويت، وما من شك في أن الابتعاد عن الوطن له دور في تعميق الولاء الوطني، لذلك فاضت قريحة الشاعر بأشجانه التي عبر من خلالها عن الوطن، وخاطب وطنه بأسمى وأرقى كلمات الشعر، فمن ذلك قوله:

بــرَّحَ الــشَّــوقُ بــي فَـسِـرْ يـا حـادي
صــوبَ دنـيـا الجـمـال صــوبَ بـلادي
أقـــذِفِ الآهَ فــي الــبــعــادِ لأنــي
أحـمـلُ الـهـمَّ والأســـى فــي بِـعـادي
الــكــويــت، الــكــويــت، أيُّ نـــداءٍ
فــي فـمـي عـابــقٍ بـطـيـب ودادي
إنَّـــهـــا مـوئـلـي الحـبـيـبُ وإنــي
فـي اغـتـرابٍ يشقى عـلـيـهِ مُـــرادي[1]

ألحظ ولع الشاعر بوطنه ومعاناته في غربته عن ربوعه، فردد اسم الكويت مرتين، وكأنه يتلذذ باسمها، ويصف الوطن بالحبيب ودنيا الجمال، بل إنه يحيط وطنه بأسمى آيات الطيب فقد وصفه بـ (الجمال والطيب العابق والوداد) وصوّر معاناته التي تتبدى من خلال البعد والشوق والحنين والهم والأسى والشقاء. وكما هو معلوم يرتبط الاغتراب بالرومانسية من خلال معاني البعد والفراق والاشتياق، وهو بعد اضطراري لا اختياري، لذلك يمثل لدى الشاعر اغترابًا رومانسيًّا، لأنه يمثل حنينًا وشوقًا لحب مفقود، ولو كان ذلك بشكل آني.

(١) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٨٠، ص ٢٧٥.

وتأتي قيمة دراسة الوطن في شعر يعقوب الرشيد من كونه رجلاً دبلوماسيًّا إضافة إلى كونه شاعرًا، فهو الذي مثّل بلده بوصفه سفيرًا في أكثر من بلد، وقدَّم صورة لبلده تمثلت في سيرته الطيبة التي تحدث عنها أصدقاؤه: «لقد أحب يعقوب الرشيد الكويت حبًّا سرى في دمه، واستعذب الشقاء والعناء في هذا الحب، وكان يحمل وطنه في قلبه أينما حل وارتحل، يعشقه ويتمسك به ويضحي من أجله ضد القوى المعادية، مما منح شعره خصوبة انتمائية وطنية شحذت في داخله مشاعر الحس الوطني وقوت لديه من أبنية الوعي الانتمائي»[1].

ومن هنا كانت العلاقة بين رومانسية الشاعر ووطنه، و«تحت المظلة الرومانسية التقليدية، يتأرجح الشاعر بين الخضوع الفني لمفردات الطبيعة، ومناخات الخيال الرومانسي الجزئي أو الكلي، وبين الانفتاح النسبي على العالم الواقعي، بالتماس مع مشكلات عصره وما يمور فيه من مشاعر، جراء الحروب والنزاعات السياسية والاغتيالات والتفجيرات، فتتلبس الشاعر نزعة وطنية تتجلى في كثير من قصائده. كما يمكن بكثير من الاطمئنان الإشارة إلى توزيع شعره عبر دواوينه المتعددة على الأغراض الشعرية المعروفة؛ من رثاء ومدح وغزل وحماسة، الأمر الذي يؤكد الصلة الوثيقة بين الشاعر وتراثه وبيئته العربية، كانعكاس واضح لما يمكن أن نرجعه لحالات اغتراب قد عاشها خلال سفراته المتعددة في البلدان التي عمل فيها سفيرًا للكويت»[2] ولقد أكثر الشاعر في دواوينه من ذكر الكويت، فهي الأصل الذي لا يمكن الاستغناء عنه مهما شطَّت به الرحال، فمن ذلك مثلاً قوله:

يا سفينًا رفرفتْ أعلامُها فوق البحارْ
وتَهادَتْ صوبَ أهدافٍ بأحلامٍ كبارْ
ومَضَتْ تَمْخُرُ في اليمِّ بأطهارٍ خيارْ
يجلبونَ الخيرَ للأبرارِ في هذي الدِّيارْ
للكويتِ العزِّ في دنيا العطاءْ[3]

(١) المغيض، تركي: مرايا الوطن في شعر يعقوب الرشيد، مجلة الكويت، ص ٣٩.
(٢) عيسى، مختار: شذرات من دفتر رومانسية الرشيد، مختارات شعرية، مجلة الكويت، ص ٩٦.
(٣) الرشيد، يعقوب، رفيف الجراح، بيروت: دار الأخطل الصغير، ط١، ١٩٩٧، ص ٣٣.

فيرى الرشيدُ الكويتَ رمزًا للخصب والعطاء، ومنارة للعز، فلم تستطع البلدان الأخرى مهما بلغت من جمال أن تزاحم محلَّ وطنه في نفسه، وكأن الشاعر كلما ألقى عصا ترحاله في بلد حلَّ معه الوطن بروحه، مما يدل على عمق الإحساس الوطني لدى الشاعر، فـ «يعقوب الرشيد شاعر مسكون بحب وطنه، يعشقه عشقًا صوفيًّا، والعلاقة بينه وبين الوطن علاقة اتحادية أو قلْ «علاقة مشيمية»؛ وهذا ما أكسب شعره غزارة انتمائية، وسمة وطنية بارزة، ورؤية وطنية سامية»[1]، ولذلك لا أستطيع الفصل بين الشاعر ووطنه الكويت، بل لابد من وجود ذلك التلازم الحميمي بين الطرفين.

وتأتي كثرة الإحالات الوطنية عند الشاعر إلى أكثر من بلد، فهو الذي عاش في أكثر من مكان، ولهذا لم تخف تلك العلاقة الحميمة التي كانت تنشأ بينه وبين البلدان التي يعيش فيها، لذلك كان لتلك البلدان نصيب وافر في دواوين الشاعر، فمن ذلك مثلاً قوله:

هـدَّنـي الـشَّـوقُ وأضـنـانـي الـنَّـوى
واحـتـوانـي ذلـكَ المـاضـي الـدَّفـيْ
هـا هـنـا فـتـحـتُ أجـفـانـي عـلـى
طـيـفـكِ الحـانـي عـلـى الـعـيـش الأمـيْ
أنـا مـن غـنَّـى هـنـا أيـامـهُ
مـتـرفَ الأشـجـان فـي مـدِّ الـسِّـنـيْ[2]

فحديث الشاعر هنا عن الشوق للوطن، وقد يبدو للوهلة الأولى أن الشاعر يتحدث عن وطنه، ولكن سياق القصيدة يدلنا على أنها قصيدة قيلت في دولة البحرين، ونلحظ أن الشاعر كان عميق الارتباط بهذا البلد، وكأنه نشأ فيه وقضى

(١) المغيض، تركي: مرايا الوطن في شعر يعقوب الرشيد، مجلة الكويت، ص ٤٠.
(٢) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، ص ٣٢٥.

أيامًا جعلت تلك العلاقة كفيلة بأن يتفوَّه الشاعر بمثل هذه الأبيات، ولهذا أستطيع أن أعدَّ الشاعر منتميًا إلى أكثر من وطن، على أن انتماءه الأكبر يعود إلى الكويت بوصفه مسقط رأسه. وفي هذا السياق أستطيع أن أورد مثالاً آخر عن بغداد، حيث يقول:

قد رُدَّتِ الرُّوحُ يا بغدادُ والأملُ
وشعَّ فوقَ ربانا السَّعدُ والجذلُ
وغنَّتِ الطَّيرُ في الفيحاءِ صادحةً
وهلَّلَ السَّهلُ والآكامُ والجبلُ
وصفَّقَ العُرْبُ في أرجاءِ أمتهمْ
لقُبلةٍ أرسلتْ في إثرها الأملُ[1]

ويلاحظ كيف أن الشاعر الرشيد قد أدخل بعضًا من مفردات معجمه الرومانسي في شعره السياسي، فمن ذلك (الروح – الأمل – شع – ربانا – السعد – الجذل – غنت – هلل – صفق – الأمل) على أن مدح الوطن يبدو واضحًا هنا أنه يتعمد بغداد، من خلال ذكر الاسم صراحة، إلا أن المشاعر الوطنية تجاه بغداد لا تقل صدقًا عن المشاعر التي قالها في البحرين أو الكويت أو سوى ذلك.

٢ - المرأة في شعر يعقوب الرشيد

حيث إن المرأة تشكل حجر الأساس في قصائد الغزل قديمها وحديثها، وحيث هي المحور الذي يدور في فلكه كل ما يتعلق بالرومانسية الجميلة الإبداعية، فقد شكلت المرأة في الإرث الشعري الذي تركه الرشيد للأجيال من بعده مادة دسمة للدراسة والبحث، كما أنها شكلت عنصرًا مهمًا وأساسيًا في القصيدة (الرشيدية)، فكثيرة هي المواطن التي اتكأ فيها الشاعر على المرأة وإحساسها وجمالها وإقبالها

(١) المصدر نفسه، ص ٤٢٣.

وصدها ونفورها، وصور فيها حالته النفسية التي يعانيها مع هذه المرأة، في حواريات لا متناهية بين الشاعر والمرأة الواقعية أو المرأة الرمز، فحينًا يقصد المرأة الحبيبة وحينًا آخر يصف عنصرًا ثابتًا في الحياة مكسيًّا له أحد عناصر المرأة، فيحاوره ويتجاذب أطراف الحديث مع طيفها.

لا ينبغي أن يغيب عن أذهاننا أن الشعر لا ينفصل عن الحب والمرأة، بل لعلي أستطيع توكيد أن أبيات الحب هي الأكثر ترددًا وانتشارًا، وما ذلك إلا لأن الشاعر يكون حينها في أسمى لحظات النفس الإنسانية؛ حيث الحب الذي تهون أمامه كل شوائب النفس البشرية، إضافة إلى أن موضوع الحب لم يغب عن ذهن الشعراء في جميع المواضيع التي تتم معالجتها، فمع المدح والرثاء والغضب واللين والفرح والحزن، نجد موضوع الحب أول ما يطالعنا في قصائد الشعراء.

وقبل كل ذلك يتجه الرشيد إلى روح المرأة التي تجمع كل هذه العناصر الرومانسية؛ فيستند إلى الواقع المحيط بهذه الروح حيث يمنح الواقع للشاعر الرشيد امتداد الحلم ولذته الروحية، الإنسان/ المرأة التي تكون معنى جميلاً للحياة، والطفل الذي يبرعم الألوان، حيث الإحساس بالمشاركة، والرفعة بتبادل العطاء في الألم والأمل.

ومن الأساليب الفنية المبدعة التي أتى بها الشاعر يعقوب الرشيد، الحوارية بينه وبين المرأة في بعض قصائده، وتختلف أبعاد الصورة الحوارية تبعًا لبنية القصيدة، فقد يختلف طول الحوار أو قصره تبعًا للدفقة الشعورية التي تتملك أحد طرفي الحوار، فيمتد هنا حوار الشاعر على مدار بيت واحد فحسب في قصيدته «زورق النجاة»:

إنِّـــي غـــرقـــتُ بـحـبـهـا فـتـدلَّـهـتْ
فـطـلـبـتُ مـنـهـا زورقًـــا لـنـجـاتـي
قـالـت: أردتُـــكَ مـــلءَ قـلـبـي إنَّـنـي
فـــي غـــمـــرة الأفـــــراح والـــلـــذَّاتِ

أرنـــو إلـــيـــكَ وفـــي فـــؤادي خـفـقـةٌ
لـــلـــزَّهْـــوِ تـنـسـيـنـي أســـى آهـــاتـــي
فـــاعـــزِفْ عـلـى وتـــر الـــوفـــاء فـإنَّـنـي
ألـقـيـتُ قـلـبـي فـي خِـضَـمِّ حـيـاتـي[1]

قدم لنا الشاعر هنا لوحة فنية غزلية جميلة، فالمحبوبة هي التي ينطق لسان حالها ببقية أبيات القصيدة كاملة، فالشاعر هنا لم يقف موقف المدافع عن نفسه أمام هذه المحبوبة، بل إنه يحتاج إلى وصالها الذي ينجيه من التيه، ويمثل له قارب النجاة في هذه الحياة العصيبة.

فمحبوبات الرشيد متدلهات بحبه، يشتهين وصله، ولا يعرفن معنًى للحياة في بعاده. ولعل الشاعر في هذا يقارب المتنبي في نرجسيته، إلا أنها نرجسية سكبت في قالب فني إبداعي، صورت غزارة الإحساس الدافق في نفس الشاعر الرشيد، ورومانسيته الطاغية على أي عنصر آخر من عناصر تشكيله النفسي، فكان بذلك مستحقًا لهذه العناية من نسائه المتخيلات.

ومما يلفت الانتباه في شعر الرشيد المتعلق بالمرأة وحضورها، ومما له علاقة بشغفه بهنّ وشغفهن به، فإنني أجد الرشيد قد لجأ إلى تشخيص الجماد وبعث الحياة فيه، أثناء حديثه عن المرأة، فيحاور الكأس ويستنطقه ليبوح له الأخير بما يعانيه من مشاق بعد عن الحبيبة الرشيدية المتخيلة، لتصير حوارية بالغة التجاوب بين (الإنسان/ الكأس) الذي يشارك الشاعر في كل سكناته وأفراحه وشجونه، فهو الرفيق الذي يشاطر قلب الرشيد كل مشاعره، وإذا بالرشيد يضفي كل ملامح إنسانيته البالغة ليجعل الكأس هو الآخر ناطقًا بالإعجاب والارتفاع للمحبوب، إذ نراه يقول:

(١) السالم، يوسف، عشرون قصيدة حب للشاعر يعقوب الرشيد، ص ٨٩.

فـحـمـلـتُ الـكـأسَ أبـغـي رشـفَـهُ
فـإذا الـكـأسُ نـشـيـدٌ فـي نـشـيـدْ
قـال لـي: خـذنـي إلـيـهـا وارتـشِـفْ
مـن لمـاهـا كـلَّ مـعـسـولٍ جـديـدْ[1]

والرشيد لا يلبث أن يخلع كل مظاهر الاهتمام والإنصاف على الكأس، التي تراها إما مصغية أو مستعدة للحوار، والمرأة بين هذا وذاك حاضرة في طيفها حيث إنها الغرض الأول الذي نظم الشاعر فيه، فكانت بذلك القاسم المشترك بين معاناة كل من الرشيد وكأسه، فكلاهما يحبها ويتولّه عليها ويشتاق إلى لماها المعسول وثغرها البارد.

كما أن لجوء الشاعر إلى تلك التقنية يجسد تلك الثنائية بين (الشاعر/ المرأة)، وكيف أن هذا الشوق الذي أضرم النار في فؤاد تلك المرأة قد أطاح بالصبر الجميل فأذهلها عن الحضور لتسكب آهات الغرام ولواعج الحب بين يديه، إذ نراه يقول من رائعته «عتاب»:

حـنـانَـكِ حـبِّـي فـلا تـعـتِـبـي
فـأنـتِ المـرادُ وأنـتِ المـصـيـرْ
فـمـا أنـا ممَّـن سـلا قـلـبُـهُ
ولا راقَـهُ الـعـيـش رهْـنَ الـسَّـعـيـرْ[2]

فلم يكن شعور الآخر العارم تجاهه ليلهيه عن مراعاة الأعراف، فتلك المحبوبة قد عمدت إلى بوحها النبيل أمام جمع من الناس في همس ونعومة بالغة، يحدوها الأمل المشرق في الوصال واللقاء الذي لا جفاء بعده، ولعل الإيقاع الذي تخيره شاعرنا لأداء هذا المعنى يتناسب تمامًا مع الحالة الشعورية لتلك المرأة لذلك

(١) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص ١٩١.
(٢) المصدر نفسه، ص ٩٥.

الموقف، فالرشيد قد تخيَّر بحر المتقارب ليتلاءم مع ذلك الشعور اللاهث واللهفة للآخر الذي أضناه الجفاء، ويعبر غاية التعبير عن القلق والاضطراب واللهفة الشديدة التي تتصارع معها الأنفاس الساكنة، وتتعالى معها دقات القلوب.

ولعل المقطع الأول الذي يمثل خطاب المحبوبة إلى شاعرنا الرشيد (الأبيات من ١- ١٠) يحمل في ذاته عنصر المفارقة بين حاليهما، ليجسد ذلك الشوق المتأجج تجاه الرشيد، ويشير بأصابع الاتهام لمشاعره نحوها، ويفجر طاقات الحب الكامنة بداخله، إذ نراها تقول:

وأسكبُ تحتَ مسارِ النُّجومِ
دموعَ اشتياقٍ وحزنٍ صبورْ
وأنتَ تنامُ كما تشتهي
على كلِّ حُلْمٍ بطرفٍ قريرْ[1]

وإذا كانت المرأة العاشقة قد أفضت بهذا الزخم الشعوري العظيم للرشيد دون مبالاة أو اكتراث بوجود الناس من حولهما، فإنه- هو الآخر- يبدأ حديثه معها باحتواء بالغ، وحنان منقطع النظير، مستوعبًا هذا الدَّفق الشعوري، إذ نراه يقول:

حنانَكِ حبِّي فلا تعتِبي
فأنتِ المرادُ وأنتِ المصيرْ[2]

والرشيد يلجأ هنا إلى التكثيف في الوصف، ويستخدم كلمات ذات دلالات إيحائية بالغة الثراء، ويتعانق مع ما سلف من لجوئه إلى الجمل القصيرة المكونة من عنصري المسند والمسند إليه، ويتطابق الشطر الثاني في تركيبه النحوي ليتعاضد مع عنصر الدلالة، فجملتا (أنت المراد، أنت المصير) يتفق فيهما المسند إليه، في إشارة دالة إلى أن الآخر هو كل ما يمكن أن يرجوه الشاعر في يومه ومستقبله.

(١) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، ص ٩٣.
(٢) المصدر نفسه، ص ٩٥.

ويمضي الرشيد قدمًا في دحض ما زعمته المحبوبة العاشقة من عدم اكتراثه بها، وتنعمه بعيدًا عنها، وينفي هناءه بعيدًا عنها، فالعيش قد أضحى جحيمًا دون وجودها، وهو – دائمًا – يشغله المسير إليها، فهو لا يعرف لذة الحياة بعيدًا عنها، ولكنه كان يتقي شرَّ الأعادي الذين سيفضحون عشقه وحنينه إليها، فينقلب ذلك الحب إلى لوم، وتتحول اللهفة إلى أسًى وحسرة. وعلى الرغم من كل الصعوبات التي تعترض سبيله في اللقاء الحالم، فإنه ما زال يبادلها الحب، فهي أجمل ما في الخيال، وهي الحب الذي طالما طاف بقلبه النابض بالدفء والحياة، وتظهر هنا صورة بالغة الأثر على الحرمان النفسي الذي يعانيه الشاعر، رغم الحب الذي يحويه بين جنبات قلبه العاشق، فهو يشبه الطير الذي يتمنى أن يحط على الورود الشذية، ولكنه سرعان ما يفاجأ عند اقترابه بحملة من الشرور التي تمنعه من أن يلمسها، فينصرف وقد أضناه الأسى المرير، وأحاطت به الأحزان فلا يعرف طريقه.

ويعود شاعرنا إلى سيرته الأولى في وصف قيمة تلك المحبوبة الآسرة لفؤاده المتيم، فهي النعيم الذي يشتاق الرشيد إلى وصاله والعيش في ظلاله، لأن حرمانها منه لا يعني سوى تلظيه بنار الفراق، والاكتواء بهجير الحرمان، فهي الراحة في دنيا لا تعرف إلا الشقاء. وتعاود صورة الطير الظهور في رحاب القصيدة، ولكن تلك المرة تحمل مفارقة لمثيلتها الأولى التي تنم عن القلق والتوجس، وخيبة الآمال في الحصول على المراد، ولكن الثانية ينبعث في جنباتها ظلال لبداية التحول الإيجابي، الذي لن يكتمل إلا بوجود الآخر، فالرياض الغناء لا تقارن بدفء الوصال مع المحبوب، الذي يعد مرفأ الحنان وغاية المنال.

تتردد المرأة في قصائد الرشيد مرة بعد أخرى، حيث الحب والخيال والمشاعر الرومانسية تفيض بها صفحات دواوينه الشعرية، فنجده فيها عاشقًا يعاني لوعة الحب والفراق، ويتشوق إلى اللقاء بها من جديد، ويستذكر أبهى لحظات اللقاء بها وأجملها.

٣- الطبيعة عند الشاعر يعقوب الرشيد

تعتبر الطبيعة المعين الأساس الذي يستند إليه المبدع في أعماله الفنية، سواء أكانت هذه الإبداعات حركية أم لفظية، نثرية أم شعرية، كما يميل الشعر الرومانسي في كل أشكاله وعصوره إلى اللجوء إلى الطبيعة، ومن هنا فقد كانت الطبيعة عنصرًا مهمًا من عناصر القصيدة عند الشاعر الرشيد، فاستند إليها في العناية بالمضمون والاستفادة من مكونات الطبيعة في إغناء مضمونه الشعري، ومن جماليات الطبيعة في تشكيل الصورة الفنية الشعرية وإظهارها بأسلوب فني يقترب من الخيال، إلا أنه خيال كان واقعيًّا في أغلب الأحيان، ومستندًا إلى صور مستوحاة من الإبداعات السابقة له في بعض الأحيان.

وعن الحب والطبيعة والتلازم بينهما في شعر الرشيد، والصور الفنية الخلابة التي تولدت نتيجة لهذا التلازم والتمازج بين عناصر الروح مع عناصر الواقع، مما أكسب كلاً منهما صفات الآخر وبعضًا من ميزاته، يستوقفني الرشيد في نص شعريٍّ يكاد يكون لوحة مرسومة تضج بالألوان الخريفية، فيقول منها:

جَفِّفْ ثمارَكَ، فاسْقِطْ أيُّها الشَّجَرُ
ما عادَ ينفعُ لا نهرٌ ولا مطرُ
قَدْ هَبَّتِ الرِّيحُ من أغوارِ مَعْقِلِها
وهاجَتِ البيدُ واهتزتْ بها المِرَرُ[1]

يعطي الشاعر الأمر للشجر بتجفيف ثماره وإسقاطها، وكأنه يكلم عاقلاً يقف أمامه، فيكسب الشجر الذي هو عنصر أساسي من عناصر الطبيعة بعض صفات الإنسان الواعي المميز، ثم يأتي إلى العنصر الأول في الطبيعة (الماء)، ثم إلى العنصر الثاني (الريح) التي جعلها تهب من تلقاء نفسها وكأنها تملك زمامها،

(١) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ٢١٩.

ثم العنصر الأخير (البيداء) أو الأرض التي جعلها قادرة على التحكم بحركاتها وسكناتها كما الريح ذات عقل وإدراك وأمر ونهي.

يطلب الشاعر من الشجر أن يسقط ثماره ولكنها ثمار جافة، إذ يبدو أن رمز الخصب المتمثل بالشجرة في النص القرآني قد فقد معناه في النص الشعري، لذلك بدا جفاف الأوراق حتى قبل أن يطلب الشاعر منها أن تهتز لذلك يطلب تساقط الثمار لأنها لا يمكن أن تكون ذات نفع مهما هطل مطر أو مر نهر لأن جفافها سبقها.

والطبيعة عند الشاعر الرشيد غنَّاء جميلة، يراها بعيني روحه الرومانسية التواقة إلى الوصل واللقاء، والعابثة بأطراف الجمال بشفافية ورقة، فيأخذ منها طيورها ليناجيها، ويأخذ منها ستارها الليلي ليسهر في فيئه، ويقتبس من الفجر ميلاده أو مماته، ثم يناجي روضه بما يحويه من دوح وزهر وأغاريد للجمال والنقاء. فيمكنني تتبع هذه الخطوط في قصائد الشاعر الرشيد بالوقوف عليها تتابعًا:

١ - الطير في قصائد يعقوب الرشيد

كان حضور الطير في قصائد الشاعر يعقوب الرشيد متنوعًا ما بين الحضور الرومانسي الجميل، والحضور التشاؤمي المحذر من الخطر والعاقبة الوخيمة، إلا أن القسم الأول من هذا الحضور كان متلازمًا مع طبيعة الشاعر الرومانسية في استحضاره للطبيعة الغناء التي يعيشها ويحيا معها في واقعه ومتخيله، بل وصل الأمر به إلى أن يكتسي بعض صفات هذه الأطيار لشدة تعلقه بها، فيقول في أحد أبياته الشعرية على لسان المحبوبة التي تصفه بالشاعر الغريد وكأنه بلبل على الدوح يشدو، فيقول:

شـــاعـــرًا غَـــــرَّد دهـــــرًا

بـــأغـــاريـــدِ الخـــيـــالْ[1]

(١) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ١٦٠.

ومن الأمثلة الرومانسية لحضور الطيور الجميلة في شعر الرشيد، قوله واصفًا الروض أولاً ثم معرجًا إلى الطير ثانيًا، فيقول:

هـا أنـا جـئـتـكَ يـا روضُ فـهـلْ

أجـدُ الأطـيـارَ تـشـدو لـلـبـعـيـدْ

فـهُـيـامـي لـم تـكـنْ مـرَّتْ بـه

غـفـلـةُ الـسَّـلـوى وإيمـاءُ الـوعـيـدْ[1]

وحيث إن الأطيار الجميلة مقترنة بالروض والحدائق الغناء، فإن استحضارها كان مرتبطًا بهذه الرياض، وقد أشار الشاعر إلى ذلك صراحة من خلال جمعه بين الأطيار والرياض في قوله:

بـلابـلُ روضٍ وادعـاتٍ تَمـلـمـلـتْ

أحـاطَ بـهـا لـيـلٌ مـن الـهـمِّ ألـيـلُ[2]

إلا أنه في غير مكان أخرج هذه الأطيار من رياضها، ليجعلها تحل مع الشاعر أينما حل رحله، فيقول مستحضرًا الطير المصاحب له في سهرة أنسه على التلال وتحت الأيك:

عـلـى الـتِّـلالِ وتحـت الأيـك نَـشْـرَبُـهـا

فَـنُـسْـكِـرُ الـطَّـيْـرَ مـن صـهـبـاءِ وادِيـنـا[3]

وهنا يشرك الشاعر طيره في قدحه ومشروبه، ليسكره معه كونه الصاحب المرافق له، والنديم الساهر طيفًا بجانبه، ليغترفا معًا من الخمرة الروحية التي يغرف الشاعر كؤوسها من أودية الجمال والشوق والحنين.

---

(١) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص ١٩٣

(٢) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٩

ولا يكتفي الشاعر بأن يشرك طيره في مشروبه الروحي ويسمو به إلى أعلى مراتب التخيل، بل إنه يتحاور معه ويناجيه ويشكو إليه، وفي المقابل يستمع لشكوى هذا الطائر الحزين الذي يعاني من الفقد مثل ما عانى صاحبه الرشيد، فيقول الرشيد في هذا الشأن:

حُـــرقَـــةُ الـــبُـــعـــدِ بـقـلـبـي
لا تَـــنـــوحِـــي أو فَـــنُـــوحِـــي[1]

وإذا كانت هذا هو الحضور الأول للطير الرومانسي في شعر الرشيد، فإن حضورًا آخر يشكل تضادًا مع الحضور الأول عنه، وهو أن يستحضر الشاعر طائر الغراب المعروف بالشؤم والمنذر بالخراب، ليخلق الشاعر بذلك توازنًا حقيقيًّا ما بين ثنائية الخير والشر، والحب والكره، في أشعاره وقصائده، ومن ذلك قوله:

هَـذِي رُبُـوعِـي قد أضحى النَّعيبُ بها
وغـابَ عنـها هـديـلُ الحُـبِّ والـنَّـغَـمِ[2]

فالرشيد يأتي بالنعيب النشاز مقابل الهديل الرائق، في تأكيد منه كحالته النفسية غير المنفصلة عن الطبيعة التي يراها الشاعر خربة في لحظة من لحظات الفقد والضياع النفسي. ويقول الرشيد في مكان آخر:

لا تجـعـلـوا الـغُـربـان تَـنْـعَـقُ بـالـرُّبـى
ويَـنْـعَـبُ طَـيـرُ الـبُـومِ فـوقَ الـسَّـبـاسِـبِ[3]

وكذلك الأمر عند الشاعر في هذا البيت، لكنه لم يكتف باستحضار الطير التشاؤمي، بل سماه باسمه الصريح، فحصره في الغراب والبوم، وكلاهما طيران ينذران بالتشاؤم عند العرب قديمًا وحديثًا.

(١) المصدر نفسه، ص ١٣٣.
(٢) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ١٤٠.
(٣) المصدر نفسه، ص ٥٤.

٢ - الليل في قصائد يعقوب الرشيد

طالما ارتبط الليل في الشعر العربي الفصيح قديمه وحديثه بالسهر والشوق والحنين والمعاناة من الفقد والبعد عن الحبيب أو الحبيبة، ولم يكن الشاعر الرشيد بعيدًا عن هذا المبدأ الشعري الذي سار عليه الشعراء من قبله، إلا أنه قد استعار هذه المعاناة لا ليصور ما يعانيه هو في غياب حبيبته، بل جعل الليل سترًا تعاني تحته محبوبته لفقدها إياه، فقال على لسانها:

تمــرُّ الــلــيــالــي وتجــــري الــهــمــومُ
ويــذبُــلُ فــي الــــدَّربِ شــتَّــى الــزُّهــورْ
وأســكــبُ تحــتَ مــســارِ الــنُّــجــومِ
دمــــوعَ اشــتــيــاقٍ وحــــزنٍ صــبــورْ
وأنــــتَ تــــنــــامُ كــمــا تــشــتــهــي
عــلــى كــلِّ حُــلْــمٍ بــطــرفٍ قــريــرْ[1]

لتعقد المقارنة بين لياليها الزاخرة بالهموم كما النجوم، التي تسكب فيها عبراتها مع دموعها في حالة شوق مبرحة لنفسها التواقة إلى اللقاء، وصبرها على الحزن على أمل هذا اللقاء، بينما تصف ليل الشاعر بالهادئ الممتع الذي يغري الرشيد بالنوم في جنباته، بعيدًا عن الشوق والعذاب وألم الحب ومعاناته.

بيد أن الشاعر الرشيد يعود في مكان آخر ليجعل ليله لا يقل عذابًا عن ليل محبوبته، بل يجعل أطول أوقات نهاره ليلها الذي يجبره عليه سعير البعد ونار الهجر للمحبوب، فيقول:

---

(١) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، ص ٩٣.

طـــــــالَ لـــيـــلـــي وسُـــــهـــــادي

مـــن ســعـــيـــرٍ فـــي قُـــروحـــي[1]

ولعل استخدام الليل الطويل في شعر الرشيد كان دلالة على مدى المعاناة التي تشغله عن سواه، فيقول في مكان آخر:

كِـلـيـنِـي لِـهَـمٍّ يـا سـهـيـلـةُ غَـاضِـبِ

ولـيـلٍ أراهُ مُـسْـتَـقِـر الـكـواكـبِ[2]

ولكن ما سبب هذا الليل الطويل الذي يعصف بالشاعر ويسليه عن النوم ويبعد عن عينيه الوسن، يأتي الشاعر بالإجابة في قوله:

فـأنـا مَـــن راحـــتْ الـــذِّكـــرى بـه

تحـمـلُ الآلام لـلـشَّـوقِ الـعـنـيـدْ[3]

ويقول في مكان آخر:

خَـفْـقَـةَ الآمـــالِ فـي الـلَّـيـلِ الـغـريـقِ

دَفْـقـةَ الأنـهـارِ فـي الـفَـجِّ الـعـمـيـقِ[4]

هي الذكرى التي تقتنص فرصة الظلام لتزور خيال الشاعر وتؤرقه وتعيد إليه أيامًا خالية كانت عبقة بالجمال والأنس، وتحمل إليها معه تلك الأشواق العنيدة التي تأبى الرحيل أو الإخلاد إلى السكون في هدأة الليل وحضرته. لكن الشاعر يبدو أكثر قوة في مواجهة ليله الطويل، ويبدو غير مبالٍ بطوله أو قصره، فيحاور ليله ويتحدث إليه ويقول له في تحدٍّ واضح بينهما:

---

(١) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ١٣٣.

(٢) المصدر نفسه، ص٥٣.

(٣) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، ص ١٩٣.

(٤) الرشيد، يعقوب، رفيف الجراح، ص ١٥٩.

ألا يـــا لـــيـــل إنـــا لا نـبـالـي

إذا كـنـت الـطـويـل بـغـيـر جـــرس[1]

إن هذا الحوار الذي بدأه الشاعر مع الليل، حيث يؤكد له أنه صامد وباقٍ على ما هو عليه، دون أن يستطيع الليل أن ينال من صبره وجلده على الشوق والحنين، فكما كان الطير من قبل صاحبًا للرشيد ونديمًا له، فهكذا الليل كان عند الشاعر الرشيد أيضًا، فيناجيه ويحدثه ويستعطفه أن يشدو له، في حضور الكأس وأثرها في نفس العاشقين، فيقول:

فَـغَـنِّ يـا لـيـلُ إنَّ الحُـــبَّ يُـطْـرِبُـنـا

والـكـأسُ تُـسْـعِـدُنـا والـوَصْـلُ يُـحْـيـيـنـا

يـا لـيـلُ قـلْ لـي فـهـل غـابـتْ لِأَلِـئُـهُ

وغـــابَ عـنَّـا مـع الأطـيـافِ نـاديـنـا؟[2]

وعلى الرغم من الصور السلبية التي حملها الشاعر لليل، وما يتضمنه من سهر وقلق وشوق، إلا أنه أورد الليل في معانٍ إيجابية أخرى، بل وصل الأمر بالرشيد إلى أن يطلب من الليل الحلول وإلقاء بردة ظلامه على السماء كي يستظل بها، ليهرب من الواقع وساكنيه، فيقول:

يـا لـيـلُ خـذنـي مـن تـعـسـفِ طـغـمـةٍ

واقـــذفْ بـقـلـبـي فـي دروبِ حـبـيـبـي[3]

ثم يرى الشاعر الرشيد أن الليل هو موعده مع الحنين والشوق، فيجعل من الليل سمير الهوى وعقيل الغزل، بعيدًا عن زمنه الواقعي، وقريبًا من زمنه المتخيل

(١) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ٧٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٨.

(٣) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، ص ٣٨١.

في فكره، والمتمكن في قلبه وفؤاده وأشواقه، تلك التي لا تخرج بصورتها الروحية إلا تحت جنح الليل، وفي حضرة طيف الحبيبة، يقول الرشيد:

أقبل الليل وناداني الهوى

فشجتْ أصداؤهُ قلبي العميدْ[1]

ألاحظ كيف أن الليل قد جاء عند الشاعر الرشيد مكللاً بالسهر والسهاد والألم، وموطنًا للذكريات والأشواق والتحنان، وليس هذا ببعيد عن الحالة الرومانسية التي يعيشها الشاعر في قصائده الغزلية، إذ إن الشوق مرتبط بالحب والحبيبة، والألم والتبريح مرتبط بالبعد عنها والحنين إليها.

٥ - الفجر في قصائد يعقوب الرشيد

من المتعارف عليه في الشعر العربي أن الفجر مرتبط بالتفاؤل وانبعاث الحياة على كل الكائنات من جديد، وإشراق الشمس فيه من الحياة ما يمحي ظلام الليل ولا يبقي له أي أثر، فمن هنا ارتبط الفجر بكل ما هو حلم بالنصر أو تحقيق الأحلام، ليكون الظلام بذلك ظلمًا وعدوانًا، ويكون الفجر انتصارًا وفوزًا، فيقول الرشيد في هذا الشأن متفائلاً بانبلاج فجر النصر من جديد على مدينة بغداد:

كوني له الفجر يا بغدادُ وائتلقي

كوني كحطينَ بالأعلام ترتَفِعُ[2]

فالشاعر يقرن الفجر بالنصر، وهو في مكان آخر يأتي بالتشبيه ذاته في قوله:

لبنانُ يا دنيا الخيالِ وحُلْمَهُ

هلاَّ رغبتَ عن الغروب الآفِلِ؟

---

(١) السالم، يوسف، عشرون قصيدة حب للشاعر يعقوب الرشيد، ص ٨٤.

(٢) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، ص ٤٢٧.

لِـتَـشِـعَّ فـي الـدُّنـيـا كـصـبـحٍ مـشـرقٍ

مـا أنـــتَ إلا كـالـخـيـالِ الـحـــافـــلِ[1]

كما ارتبط الليل بكل ما هو مظلم وشاحب وحزين، ارتبط بعذاب البعد والسهد والسهر والتشوق إلى الحبيبة الغائبة، فلا يرى الشاعر فجر اللقاء قريبًا منه، ولا يرى لظلام البعد من زائل، وإلى هذه الفكرة يشير الشاعر الرشيد في إحدى قصائده إذ يقول:

طـــالَ لـيـلـي وقـــد بـــدا مـسـتـحـيـلاً

فـجـرُهُ الـحـلـوُ أن يـكـونَ رَبـيـبِـي[2]

فليل الشاعر المظلم الطويل المتخم بالهموم يبدو مستحيل الزوال، فيأتي الفجر عند الشاعر تفاؤليًّا وجميلاً وأنه الخلاص الوحيد من السهر والعذاب في الليل الطويل، بل يجعل الشاعر هذا الفجر ربيبًا وخليلاً له، فينتظره على أحر من الجمر.

ومما نظمه الشاعر الرشيد في استحضار الفجر الباعث في النفس الأمل والحياة من جديد قوله:

أطـــوفُ بـأحـلامـي الـغـوالـي وأنـتـشـي

ظـنـيـنًـا عـلـى الحـــبِّ الـــذي أتـعـبَّـدُ

لأنِّـــي رعـيـتُ الـنَّـجـمَ والـنَّـجـم ساهـري

وإنـــي رعـيـتُ الـفـجـرَ والـفـجـر مـبـعـدُ[3]

وقوله أيضًا في هذا المعنى الإيجابي للفجر:

(١) المصدر نفسه، ص ١٠٤-١٠٥.

(٢) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ٤٧.

(٣) السالم، يوسف، عشرون قصيدة حب للشاعر يعقوب الرشيد، ص ٥٣.

فـرحـتُ مـع الأحـــلام أسـتـقـطـرُ الـنَّـدى

لـفـجـرٍ جـديـدٍ قـد يـشـعُّ ويـسـعـدُ[1]

فالشاعر ينتظر قدوم الفجر وانبلاجه بلهفة لقاء المحبوب لحبيبه، ويرى فيه الخلاص من ظلام الليل وسهره. وتبدو ساعات ما قبل الفجر موعدًا ملائمًا للقاء الحبيبة، حيث إن أشد ساعات الليل ظلمة تلك التي تسبق الفجر، فيشير في إحدى حواراياته مع طيف محبوبته إلى أنه كان ينوي المسير إليها قبيل الفجر للقائها حيث لا أحد يراهما، فهنا جاء الفجر بمعناه الواقعي الزمني، بعيدًا عن التفسيرات والتأويلات التشبيهية، ومن ذلك قوله:

تـلـومـيـنَ بُـعْـدي بـغـيـر اكـتـراثٍ

وكـم كـنـتُ أنـوي إلـيـكِ المسـيـرْ

بـجُـنْـحِ الـدُّجـى وقـبـيـلَ الـصَّـبـاحِ

لـكـي لا يـرانـي صـبـيٌّ غـريـرْ

فـيـفـضـحَ سـرِّي وأبـقـى مـلـومًـا

ويـبـقـى جـنـاحِـي كـسـيـحًـا كـسـيـرْ

فـكـم طـافَ قـلـبـي بـدنـيـاكِ يـا

جـمـالَ خـيـالـي وحُـبِّـي الـكـبـيـرْ[2]

إلا أن الشاعر يعود لينقض كل ما ذهب إليه سابقًا في تفاؤله بالفجر وانبلاجه، ليأتي بالفجر في صورته التشاؤمية، فإذا كان الفجر كما أسلفنا يمثل التفاؤل بإشراق الشمس وانحسار الظلام، فإن الشاعر يتمنى في بعض الأحيان على ليله أن يستمر في طوله، ويتمنى على الفجر ألا يحل ولا يزور، خاصة وأنه

(١) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، ص ٤٣٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٩٥.

في لقاء المحبوبة، وانبلاج الفجر سينهي موعد اللقاء معها، فأتت صورة الفجر معكوسة كما في قوله:

ونـرسـلُ الآهَ عـنـد الـفـجـر فـي ألـمٍ

إنَّ الـوصـالَ انقضى والـصُّبـحُ يـأتينا[1]

وقوله في مكان آخر مستحضرًا الفجر بصورة سلبية، فيقول:

فـــي صـبـحـنـا الـسَّـاجـي

تـــقـــاتـــلـــتْ أســـــــــرارْ[2]

يلاحظ كيف أن الشاعر الرشيد قد استحضر الفجر في أكثر من مكان وبأكثر من صورة، فتارة هو التفاؤل وتارة هو الفجر الزمني الحقيقي، وتارة هو تشاؤمي يقضي بفض اللقاء بين الشاعر ومحبوبته، ومن هنا أجد أن الشاعر الرشيد كان مبدعًا في اتكائه على عناصر الطبيعة الأساسية، ومتميزًا في طريقة تناوله لهذه العناصر والعناية بها على أكمل وجه، بل والتجديد فيها في كثير من الأحيان.

٦ - الروض في قصائد يعقوب الرشيد

لطالما ارتبط الروض عند الشعراء بالقصائد الرومانسية وبالغزل واللقاء بين الحبيب وحبيبته، بل إن الروض كان معينًا فياضًا بالصور والتشبيهات التي يمكن للشاعر الاستناد إليها في إكساء محبوبته أبهى حلل الروض، أو إضفاء سمات محبوبته على عناصر الروض المتنوعة، سواء أكانت هذه العناصر أطيارًا، أم كانت ورودًا وبساتين ومياهًا رقراقة. فيقول الرشيد:

فـأيـنـعَ الـغـصـنُ واخـضـلَّـت بـراعـمـهُ

وأورقَ الـرَّوضُ فاخـتـالت بـه الـصُّـورُ[3]

---

(١) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ١٩.

(٢) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، ص ٣٠٩.

(٣) السالم، يوسف، عشرون قصيدة حب للشاعر يعقوب الرشيد، ص ٤٨.

فالشاعر يرى في الروض معينًا زاخرًا بالصور الجميلة التي يستقي منها مفردات معجمه الغزلي في وصفه للمحبوبة، وألاحظ ذلك في نسبته المحبوبة إلى الروض لتكون إحدى بناته الجميلات وإحدى شقيقات البلابل التي تشدو على الدوح فيها فيقول:

جـــادَكِ الـغـيـثُ فـغـنِّـي واطْــرَبِــي

يـا ابـنـةَ الـــرَّوضِ وأخْـــتَ الـبـلـبـلِ[1]

وفي حوارية مع محبوبته ألاحظ كيف أن الشاعر ينظم على لسانها تشبيهها بعض مكوناتها بمكونات الروض، وكأنها الروض وعناصرها عناصره، فجعلت من هواها أزهارًا تنادي الرشيد كي يقطف منها، وكأن أنوثتها ثمرات ناضجة شهية تنتظر موسم جنيها من الحبيب، فيقول في ذلك على لسان محبوبته:

واقـطُـفْ - فـديـتُـكَ - كـلَّ أزهــارِ الـهوى

واجــنِ الـشـهـيَّ الـبِـكْـرَ مـن ثـمـراتـي[2]

وتبدو نفحات الحب في شعر الرشيد حتى عندما بلغ من العمر عتيًّا، فهو ما يزال يتغنى بالحب ويغني له، وعلى الرغم من مكانته السياسية المرموقة التي تحتم عليه الجدية إلا أنه لم يفتأ يذكر الرومانسية في شعره، ولم ينصرف عن الروض الجميل الذي يحلم به ويتغزل من خلاله بحبيبته أو بطيفها الغائب واقعًا الحاضر رمزًا.

ومن ذلك أيضًا استحضار الشاعر للروض في حوارية واقعية مع السمراء التي يتغزل بها، فقد يكون الباعث على خلق النسيج الشعري هو حوار فعلي في الواقع، أعاد الشاعر صياغته في نسيج شعري بالغ العذوبة والصفاء، متناصًّا فيه مع مفردات عدة، لعل من أبرزها التناص مع عنوان قصيدته من جهة، وقصيدة

(١) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ١٧٧.

(٢) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، ص ٢٤٣.

(سمراء دجلة) من ديوان (دروب العمر) من جهة أخرى، ويأتي الحوار المحكي أحد أهم الظواهر التي يعتمد عليها الشاعر، إذ أراه يقول من قصيدته « قالت السمراء»:

قـــالـــت الـــسَّـــمـــراءُ يـــومًـــا
أنـــتَ فـــي روضِ الحـــسـانْ
قـــد أتـــيـــنـــا هـــائـــمـــاتٍ
راقـــصـــاتٍ فـــي حـــنـــانْ
نـــنـــثُـــرُ الـــعـــبْـــقَ ونـــشـــدُو
فـــي الـــرُّبـــى بـــين الجِـــنـــانْ[1]

ولعل إيقاع القصيدة قد بدأ يتسارع بفعل ذلك الحوار بين (الشاعر/ الحبيبة)، وأضفى نوعًا من الحيوية والحركة، ولعل بنية القصيدة تعتمد على تقنية القول المحكي، دون أن يظهر ردُّ الشاعر على رغبة تلك السمراء في الاستمتاع بإبداع الرشيد وفنه الرائع الفريد، ولعل طول النفس الشعري للسمراء في هذا المطلب ليعزز من إراداتها القوية.

ويختار الرشيد ألفاظه بدقة فيشعر القارئ لديوانه بدفقات قلب عاشق يفيض بالحنو والحب، ويقف في قصائده على صورة المحبوبة التي أضناها الغرام، وشفَّها الحنين، وبرّح بها الوجد، فراحت تطلق لقلبها ولسانها العناق لتمتلك قلب محبوبها، وتبثه أشواقها وأناتها.

كما أن الروض كان في بعض الأحيان عند الشاعر الرشيد رمزيًّا متخيلاً، ولم يكن واقعيًّا محيطًا به، بل جنح في تصويره إلى خياله الشعري ليصور الحب ربيعًا والهناء روضًا، واللقاء شهدًا، وصوت الحبيبة هديلاً، فمن ذلك مثلاً قوله:

(١) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ١٥٩.

يـا ربـيـعَ الحـبِّ يـا زهـو المـنـى
جـدِّدي الأحـلام والحـب الأصـيـلْ
وتـعـالـي نـسـتـقـي شـهـد الـلـقـا
وتـعـالـي نـغـمـر الـدُّنـيـا هـديـلْ
عـلَّـنـا نـسـمـو إلـى روض الـهـنـا
ونُـنـاجـي روضـة الـدَّوح الجـمـيـلْ[1]

فيطالعنا الشاعر هنا بنفحات شبابية، ويغيب عن أذهاننا أن الشاعر عندما قال هذه الأبيات، كان قد أطلقها بعد أن تقدمت به السن، وهذا يدل على روحه العذبة وأنفاسه الطيبة التي تطلق نصوصه الشعرية، فهو الذي لم يتخلَّ عن حيويته وروحه الشابَّة حتى في لحظات عمره الأخيرة، فيتحدث بلغةٍ شابةٍ بعيدة، مفارقة تمامًا للغة الدبلوماسية أولاً، وللغة التي تدل على تقدم العمر ثانيًا، وهو ما يجعله أقرب إلى قلوب سامعيه. ويستذكر الشاعر الروض وحلاوة اللقاء بالحبيبة في بعض جلسات أنسه مع نفسه فيقول:

يـا نـائـحَ الـنَّـخـلِ ألـهـبـتَ الـهـوى فينا
فـبـاتَ فـي الـرَّوضِ رجـعٌ مـن أغـانـيـنـا[2]

إن محبوبة الرشيد قطعة من روضه الخاص تدغدغ بهمساتها الحانية قلب العاشق لتجد طريقًا إلى وجدانه، تصل به إلى ذروة الغرام، وهي امرأة مترفة تمتلك كل طاقات الجمال والجاذبية والرقة والحنو التي تملك معها قوة سحرية تغير بها جل معطيات الطبيعة من حولها.

(١) الرشيد، يعقوب، همسات السبعين، جمعه ورتبه: نفيعة الزويد، الكويت، ط١، ٢٠٠٦، ص٦٣.
(٢) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ١٧.

الحيوانات البرية في قصائد يعقوب الرشيد: إن أثر الطبيعة يبدو واضحًا عند الشاعر الرشيد في قصائده التي نظمها في الغزل أو في غيره، فنجده حينًا مستحضرًا حيوانات معروفة بجمالها في الشعر العربي القديم، واستخدمها الشعراء من قبله بكثرة، كتشبيهه الحبيبة بالغزال أو بالرشأ، كما في قوله:

يـا قـلـبُ إنِّـي أراكَ الـيـومَ مستـعـرًا
مـن الـنَّـوى، أمْ ضِـرامُ الحـبِّ تلتـهبُ
أمْ طـافَ حـولـكَ فـي رأدِ الـضُّحـى رشـأٌ
يـغـزو الـقـلـوبَ بـألحـاظٍ ويـخْـتَـلِـبُ
فَـبُـتَّ لا تـعـزفُ الأنـغـامَ فـي طـربٍ
بـلْ أنـتَ تـنـثـرُ أحـزانًـا وتـنـتـحـبُ[1]

وننسى في هذه الأبيات انتماء الشاعر السياسي إلى حقل الدبلوماسية، فنقف تمامًا أمام شاعر يشابه جهابذة شعر الغزل، حيث عذوبة الألفاظ وسلاستها: (الحب، تلتهب، رشأ، القلوب، الأنغام، طرب)، وحيث الصور الشعرية التي يفيض بها النص، فنجد صور المحب العاشق وهو يعاني لوعة الشوق والحنين.

فلم يغب عن ذهن الشاعر ذِكر الغزال، وهو ما يكون مصاحبًا عادة للشعراء في غزلهم. فتبرز معاناة المحب وأحزانه التي لا تفارقه، ويبدو أن شاعرنا هنا قد أصبح مثل «عمر، عاش للحب، وراح يستجلي مظاهره في المرأة الجميلة، وفي الطبيعة، من خلال خيال جامع خصب»[2]، ويقف عاجزًا لا حيلة لديه أمام سطوة الحب وتحكمها فيه.

---

(١) «رأد الضحى»: وقت ارتفاع الشمس وانبساط النور في أول النهار. عبدالقادر أشقر، محمد، المرأة في شعر يعقوب الرشيد، مجلة الكويت، ص ٢٩.

(٢) الرشيد، يعقوب، غنَّيت في ألمي، بيروت، ط١، ١٩٩١، ص ١٤٦.

بينما أجد الشاعر الرشيد يستحضر في مكان آخر حيوانات الطبيعة المعروفة بافتراسها ووحشيتها، في مقابل الغزال الذي استحضره للدلالة على الجمال والبراءة والوداعة، فيقول:

قد نام ناطورهم عن ذئبِ غاصبهمْ

فعاثَ في ربعهم والكلبُ يرتعِدُ[1]

إذ يبدو الشاعر الرشيد مصورًا حقيقيًّا في تشبيهه الغاصب بالذئب المفترس، في حين أن الكلب هو الحارس الوفي لما يريد الذئب اقتناصه، ويستحضر الشاعر الذئب في مكان آخر في الدلالة على مكره وشره، إلا أنه يقرنه مع حيوان أشد فتكًا منه ألا وهو الأسد، فيجمع الأسود سباعًا بينما يأتي بالذئب مفردًا، فيقول:

لاحتْ لنا فوق السُّهوب سباعُها

وبدا يجولُ مع الرَّكائب ذيبُ[2]

ويقول الرشيد في ذلك أيضًا:

فكن هانئًا وانْظُم أناشيدكَ التي

تَهُزُّ الأسودَ الغبرَ والضَّبَع والنَّمرا[3]

وقوله في مكان آخر:

وكم قصةٍ لفَّقْتَ عن صيدِ قسورٍ

وفيلٍ وتمساحٍ وما اصطدْتَ أرنبا[4]

---

(١) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، ص ٢٠٩.

(٢) الرشيد، يعقوب، رفيف الجراح، ص ٧٩.

(٣) الرشيد، يعقوب، سواقي الحب، ص ٧٩.

(٤) المصدر نفسه، ص ٨٢.

وأرى أن الشاعر الرشيد قد زاوج بين المتناقضات فيما تناوله من عناصر الطبيعة، فيأتي الإيجابي في مقابل الآخر السلبي، وبالتفاؤلي في مقابل التشاؤمي، وبالوديع مقابل المفترس، وهو في ذلك لا يبتعد عن المزاوجة ما بين الرومانسية والدبلوماسية، وبين هذا وذاك في كل ما أتيت به فرق شاسع قد طوى الشاعر مسافات البعد فيه.

من خلال ما تقدم، أستطيع القول بتلازم السياسة مع الرومانسية في شعر الرشيد، وعدم تأثير مكانته السياسية على دفقات بوحه الرومانسية، بل شكلت مجتمعة تجربة الشاعر الفنية، فهو الذي تقمص شخصية شعرائنا القدامى الذين كانوا يفتخرون بفروسيتهم وشجاعتهم ودفاعهم عن الوطن، ومغامراتهم أمام المرأة التي يحبون، كما أن الشاعر استطاع التعبير بدقة عن قيمة التجربة الشعرية العربية، القائمة على روح المغامرة والحب، وما من شك في أن ملامح التجربة الشعرية لديه ستظهر بوضوح عندما أطبق منهجًا نقديًّا ندرسها وفقًا له، وهو ما سأقدمه في الفصول اللاحقة للرسالة.

****

الفصل الثاني

التعالق النصِّيُّ وأشكاله في شعر يعقوب الرشيد

إضاءة

لم تقف نظرية التعالق النصي في شكلها العلمي على النص بوصفه جوهرًا فقط، ولعل ما يشير إلى ذلك إضراب الدراسات عن تناول هذه النظرية، سواء أكانت تاريخية أم أدبية أم ثقافية. ويمكن أن نستنتج أن نصوص الثقافة تتعالق على كثرتها تحققًا أو ممكنًا، غير أن كثرتها ليست سببًا في ذلك؛ فكثرتها ناتجة عن تعالقها، وليس تعالقها ناتجًا عن كثرتها. ومن هنا كان يجب البحث على الدوام عن النماذج التي تقف وراء الإنتاج من جهة، ووراء تعالق هذا الإنتاج من جهة أخرى.

ولما كان الحال كذلك، فإنه من غير المجدي أن أحيط بكل ما تقع عليه يدي من النصوص الأدبية؛ إذ إن هذا محال من جهة وإن بدا مطلبًا للمثالية في البحث، كما أنه محالٌ لأن هذا الجمع سيكون عبئًا على التحليل ومعوقًا له من جهة ثانية.

وجدير في هذه الدراسة إيجاز بعض من تاريخ التعالق النصي، مفهومه وبداياته وعلاقته بالتناص، والفرق بين هذا وذاك، مع قربهما أو بعدهما عن نحل الشعر. وكل ذلك من خلال دراسة مفهوم التعالق النصي في النقدين الغربي والعربي، في المبحث الأول من هذا الفصل؛ الذي يشكل تمهيدًا ضروريًّا للوقوف على بدايات هذه النظرية ومراحل تطورها وآراء النقاد فيها.

مفهوم التعالق النصي في الخطاب النقدي الغربي والعربي

انعكست الحياة التقدمية التي هيمنت على واقعنا المعاصر في شتى نواحي المعرفة الإنسانية، ومنها الأدب والفن، ذلك أن سهولة التواصل والانفتاح على الثقافات الإنسانية، من عمق التاريخ إلى حاضره، ومن شرقه إلى غربه، قد جعل المعرفة الإنسانية كتابًا مفتوحًا، يستفيد منه الإنسان، ولا سيما المبدع، إضافة إلى أن التقنيات الحديثة قد اختصرت المسافات في مناحي المعرفة الإنسانية، فكان لظهور مصطلح التعالق النصي أثره أيضًا في تكوين النص الشعري، إضافة إلى أن معطيات الواقع المعاصر قد فرضت على الشاعر الثقافات الأخرى بوعي منه أو دون وعي، فأصبح على تواصل مع الثقافة الإنسانية، التي فرضتها عليه وسائل الاتصال الحديثة، وفي ضوء ذلك انتقل مصطلح التناص، ووجد صدًى نقديًّا له في كتابات نقادنا العرب، بحيث يمكن القول إنه لا يوجد كتاب نقدي يخلو من الحديث عن التناص ووظائفه ودوره وأثره في الإبداع الفني.

تستهدف الدراسة استقصاء تجليات التعالق النصي - التناص - في الخطاب الشعري عند الرشيد، من خلال مقاربة فنية لنماذج من قصائده، بغية استجلاء مختلف التعالقات النصية بين النصوص الماثلة السابقة في بنية الخطاب الشعري. فالتعالق النصي يحيل على النصوص التي تدخل في بنية الخطاب الشعري، ودراسته عند الرشيد تستهدف الوقوف على المرجعية الثقافية التي اتكأ عليها، فضلاً عن بيان أوجه الإبداع والجدة والمغايرة، ورصد جوانب الاتباع في خطابه الشعري، أي الوقوف على آليات استدعاء الخطاب الشعري في الدواوين الأولى للشاعر، وكيفية تعامل الشاعر مع ذلك المنهج الإبداعي.

«إن مسألة العلاقات بين النصوص الشعرية في التراث العربي القديم قديمة قدم الشعر العربي، وقد تم الانتباه إليها ورصدها بشكلٍ موازٍ لزاوية الشعر،

بغض النظر عن التسميات، وزوايا الرؤية ومنطلقات التناول والمعالجة. كما أن أي انتماء إلى تقنيات الحداثة النقدية لا يعني خلو الخطاب الشعري القديم منه، باعتباره إشكالية إبداعية، فقد عرفه الخطاب النقدي القديم من خلال التضمين والاقتباس والأخذ والاحتذاء والتوليد والإشارة والملاحظة»[1]، وبذلك لا تكون تلك العلاقات القائمة بين النصوص أمرًا مستحدثًا، بل كانت لها إرهاصات في النقد القديم تناولها الكثير من نقادنا القدامى بالدرس والتمحيص، «وهذا لا يعني أننا ندعي أن النقاد العرب القدامى قد عرفوا التناص مصطلحًا ونظرية، ولكننا نرى أنهم عرفوا التناص من حيث مضامينه وأشكاله، وأسهموا في تحليل أشكاله، وإن لم يستخدموا بالطبع مفردة التناص الحديثة والمستوردة، فعرفوه واشتغلوا به عبر ظواهر التعامل مع نصوص الآخرين ومقارنتها، وموازنتها واجترحوا صيغًا ومصطلحات قريبة مما هو متداول من أشكال التناص في النقد الأدبي الحديث»[2] وهذا يعني أن علاقات النصوص لم تكن خافية عن أذهانهم، بل يمكن القول بأن هذه العلاقات قد فرضت نفسها على محاولاتهم النقدية.

بينما التناص فهو كتابة نصٍّ على نص، جملة على أخرى، بيت شعر على بيت آخر، أو بيت شعرٍ على حديث نبوي أو آية قرآنية، أو جملة نثريّة على كلام مأثور. ويكاد التناص يلتقي مع نحل الشعر في النقد القديم في أن كلاً منهما يستفيد من منجزات الآخرين، وإبداعاتهم، فلكل نصٍّ شعريٍّ جذور ممتدة في نصوص الآخرين، وما يهمنا في الإبداع الشعري هو الصدق الفني الذي يتمتع به الشاعر، بعد أن عرفنا تضافر النصوص الإبداعية مع بعضها، واشتراكها في تكوين بعضها الآخر. وتناولت دراسات كثيرة مفهوم التناص، فمدحته تارة وذمته تارة أخرى،

(١) المغيض، تركي، التناص عند ابن رشيق القيرواني: قراءة تأصيلية في ضوء النقد الحديث، مجلة علمية محكمة تصدرها كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ٢٠٠٧، ص ١٢.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٣.

إلا أننا نجد أن التناص ما هو إلا فن إبداعي جديد ظهر حديثًا مع وجود جذور تاريخية له في نقدنا القديم، البلاغي منه بشكل خاص.

إننا نجد أن «التناص يتيح لنا الاستفادة من آلياته المختلفة في دراسة المعارضة الشعرية، وتجاوز بعض أنساق المعرفة النقدية القديمة التي تسيء إلى الطبيعة الاختلافية لهذه الظاهرة، فإذا كان التناص يهدف إلى خلق فضاء للترابط والتواصل والتفاعل بين النصوص الأدبية وباقي الخطابات الأخرى، فإنه يقترح لذلك، كما بينت سابقًا، تصورًا جديدًا لا يسمح بالنظر إلى علاقة النص اللاحق بالنص السابق وفق مسار تنازلي: أي تأثير السابق في اللاحق كما هو الشأن في الشعرية العربية القديمة، ولكن ينظر إلى العلاقة بينهما وفق مسار تصاعدي أي بالنظر إلى تأثير اللاحق في السابق وجعله مستمرًا بمكونات قديمة وجديدة في آن»[1].

فالتعالق لا يقف عند حدود التأثير، وأفضلية السابق على اللاحق، وإنما هناك أثر اللاحق في السابق، بمعنى كيف ساهم النص اللاحق في إعادة قراءة النص السابق بطريقة أخرى مغايرة للمألوف، وهذا يعني أن الشاعر الحديث يتخذ موقف الناقد من الفن القديم، فيحاوره وإما يؤيده في ما ذهب إليه أو يعارضه، أو قد يستفيد منه فيصوغ منه رؤاه الخاصة، وهو في كل ذلك يكون قد اطلع على النص القديم فأفاده في إثراء نصه الشعري الحاضر، وقد ارتبط التعالق النصي ارتباطًا وثيقًا بمبدعه الناقد جيرار جينيت، فهو الذي فصّل القول في العديد من المصطلحات التي تكاد تكون متشابكة، وميز بينها، حيث قسم جيرار جينيت المتعاليات النصية إلى «خمسة أنواع من العلاقات، ثم رتبها وفق نظام تصاعدي قائم على التجريد والشمولية والإجمال وهي:

(١) البقشي، عبدالقادر: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي: دراسة نظرية وتطبيقية، تقديم: محمد العمري، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٧، ص ٥١.

الأول: النصية المتداخلة (intertextualite) صاغته في البداية جوليا كريستيفا، ثم أعاد جينيت صياغته، فاعتبره بمثابة حضور متزامن بين نصين، أو عدة نصوص، أو هو الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر بواسطة الاستشهاد ثم التلميح.

الثاني: النصية المحاذية (Paratexte) ويشمل جميع المكونات التي تهم عتبات النص نحو: (العنوان والعنوان الفرعي والعنوان الداخلي والديباجات والحواشي والرسوم ثم نوع الغلاف).

الثالث: النصية الشارحة (metatextualite) وتتعلق بكل بساطة بعلاقة التفسير والتعليق التي تربط نصًا بآخر يتحدث عنه دون الاستشهاد به أو استدعائه، وهي علاقة غالبًا ما تظهر في الكتابة النقدية.

الرابع: النصية الضيقة (archetxtualite) أي النوع الأدبي الذي ينتمي إليه نص ما، لأن تمييز الأنواع الأدبية من شأنه أن يوجه أفق انتظار القارئ أثناء عملية القراءة.

الخامس: النصية المتفرعة (hypertextalite) وهو النوع الذي خصه جينيت بالدراسة في كتابه أطراس. ويقصد به كل علاقة تجمع نصًا (ب) بنص سابق (أ)، وقد وضع له جينيت مفهومًا عامًا أسماه بالأدب من الدرجة الثانية»[1].

كما «اعتمد جينيت على معيارين محددين هما:

١ - المعيار الأول: العلاقة بين النص وقارئه، والتي يمكن تحديدها بأنها علاقة اجتماعية تعاقدية، ترتبط بتداولية واعية منظمة، تنطلق من النص وتكتمل- أو تفشل- عند القارئ.

(١) البقشي، عبدالقادر: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص: ٢٢. (نقلاً عن سعيد يقطين في كتابه انفتاح النص الروائي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٨٩.

٢ - المعيار الثاني: العلاقة بين النصوص اللاحقة والسابقة، لأن النصية المتفرعة- على هذا المستوى الخاص والمحدد- تبحث بصورة تكاد تكون حصرية في حضور نصوص سابقة في نصوص لاحقة»[١].

ولذلك فإن الهدف الأساس من رصد علاقات النص الشعرية هو تحديد فنية النص وشعريته، إذ إن «التفكيك بمقولاته حول التناص قد قدم نتيجتين أساسيتين:

الأولى: التأكيد على استحالة الفصل بين النص والتاريخ الثقافي الذي يمثل حضورًا مستمرًا وقويًّا داخل النص وبين النص وأفق توقعات القارئ.

الثانية: استرداد قيمة المتلقي أو القارئ حين قدم بديلاً استراتيجيًّا لفكرة انغلاق النص ونهائيته كما جاءت في البنيوية»[٢].

فالتعالق النصي على صلة وثيقة بكل من المبدع والقارئ على حد سواء، إضافة إلى النسق التاريخي والاجتماعي المحيط بالنص، كما أن التعالق النصي أعاد تلك الصلة الوثيقة بين مكونات الرسالة الإبداعية، المرسل والنص والمتلقي، ولكل مكون دوره في تأدية رسالة النص، وهذا يعني أن النص الإبداعي يعكس كونًا متكاملاً، فلا يقف في إطار المبدع وحده أو المتلقي، إنما يقيم علاقة مترابطة من شتى العناصر التي ساهمت في تكوين النص الشعري.

وتتراوح العلاقة بين النصين المتعالقين بين الغموض والوضوح، إضافة إلى أن انحصار الدراسة التعالقية للنصين ضمن إطار النص الواحد، تجعل الدراسة النقدية مرتبطة بالموضوعية لدى المتلقي أولاً، ثم بالدراسة اللغوية في النص ثانيًا، «فالأثر الأدبي مهما بدا غامضًا فإنه ينطوي على دلالات بعينها يتقيد بها تأويله

(١) العجمي، مرسل فالح: تيارات نقدية معاصرة، الكويت: مكتبة آفاق، ط١، ٢٠١١، ص ١٢٥.
(٢) محمد، عبدالناصر حسن، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، القاهرة: المكتب المصري للتوزيع والمطبوعات، ط١، ١٩٩٩، ص٦٠.

ويحد بها فهمه، وأول العناصر أو الحدود اللغة التي يظهر فيها ذلك الأثر، لأن العلاقات فيها تحيل على ثقافة وحضارة ومجتمع ما، وهذه اللغة وما تشير إليه من قيم حضارية تلزم القراءة بقدر من الموضوعية لا يمكن تجاوزها ثم يأتي بناء النص بغموضه المتعمد وبفراغاتها التي يضعها الكاتب فيه منتظرًا من القارئ أن يملأها، وبتلك الدعوات التي توجه للقراء حتى يتعاملوا مع النص تعاملاً جماليًّا لا تعاملاً وثائقيًّا»[1]؛ فالنص يفرض على المتلقي طريقة التعامل معه.

لذلك تعددت القراءات الواحدة للنص، كما تعددت طرائق التعبير من قبل المبدعين، ولكنها كلها ترتبط بالمبدع نفسه، وبقدرة المتلقي على التلقي الجمالي. وكان للتعالق النصي دور في تحديد ملامح الشعرية التي هي «حركة استقطابية، بمعنى أنها فاعلية تنتزع من سديم التجربة واللغة مادة لا متجانسة تفعل فيها عن طريق تنظيمها، وترتيبها، وتنسيقها حول أقطاب -أي حول قُطبين- يفصلهما ما أسميته مسافة التوتر. هكذا تكون الشعرية التجسيد الأسمى لخلق الثنائيات الضدية، أحد أوجه الاستقطابية الأبرز، وتنسيق العالم حولها (تجربة، ولغة، ودلالة، وصوتًا، وإيقاعًا)»[2].

كما تجدر الإشارة إلى أن الاهتمام بالتعالق النصي ارتبط بنقاد البنيوية، لأن التعالق يقوم على دراسة العلاقات الفنية للنص الإبداعي، على صعيد اللغة والإيقاع والصورة الفنية، وسوى ذلك، لذلك نجد أسماء نقاد كان لهم دورهم في دراسة العلاقات النصية، ومنهم كريستيفا، وبارت وتودوروف، فـ «النص عند كل من بارت وكريستيفا هو عملية تجسيد لنظام اللغة، وبناء على ذلك تركزت جهود البنيويين في الكشف عن قواعد تنظيم البنية اللسانية للأدب لاعتقادهم بأن اللغة

(١) محمد، عبدالناصر حسن، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، القاهرة: المكتب المصري للتوزيع والمطبوعات، ط١، ١٩٩٩، ص ٦٧.

(٢) أبوديب، كمال، في الشعرية، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٧، ص ٩٤.

تنتج المعنى وليست حاملة له فقط، ومن هنا شددوا على تحليل الأنماط الصوتية، وأنماط الجمل وعلاقاتها، وكان ذلك قائمًا على رغبة منهم في الكشف عن طبيعة النظام اللساني الذي يوجهه العقل بطريقة لا واعية»[1] فهم اهتموا بالبنية الفنية للنص والعلاقات القائمة بينها، فركزوا على اللغة بوصفها الحامل الجمالي للصورة الفنية والإيقاع الصوتي، كما جاء اهتمامهم بالشكل الفني للنص أكثر من اهتمامهم بالمضمون.

إضافة إلى تأكيدهم أن التعالق يقوم على التحاور بين النصوص، و«تعني الحوارية عند باختين تمايز عدة أصوات تعبر عن مواقف مختلفة أو وجهات نظر متباينة للعالم، أو لأحداث الرواية. أما عند كريستيفا، فيبدو التناص كصفة للعلاقة بين كلام، أو خبر داخل نص وبين أخبار أو منطوقات أخرى في نصوص أخرى»[2].

«وإذا كانت الشعرية تولي الحضور العلائقي للنسق في لحظة اكتشافه الأولوية فإن هذه الأولوية الخاصة بالبعد الزماني، لا تتناقض أو تتنافى مع البعد الخاص بالتعاقب الآني وهو البعد المتصل بالتطور والتغييير»[3] وهذا يعني دراسة التطور في العلاقات الفنية للنصوص الشعرية في ضوء التحرك الزمني، وأثر الزمن في حدوث التغيير إضافة إلى أثر الواقع في تعزيز ذلك التغيير، لأن النص يكتسب قيمته الجمالية من المعنى الجديد الذي يحمله.

وانطلاقًا من دراسة البنيويين للعلاقات النصية تم استنتاج أن «التناصية، قدر كل نص، مهما كان جنسه، لا تقتصر حتمًا على قضية المنبع أو التأثير: فالتأثير مجال عام للصيغ المجهولة، التي يندر معرفة أصلها؛ استجلابات لا شعورية عفوية مقدمة بلا مزدوجين. ومتصور التناص هو الذي يعطي، أصوليًّا، نظرية النص

(١) أبوديب، كمال، في الشعرية، بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٧، ص ٣٣.
(٢) الخشاب، وليد: دراسات في تعدي النص، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ١٩٩٥، ص ٩.
(٣) المصدر نفسه، ص ٤٤.

جانبها الاجتماعي: فالكلام كله: سالفه وحاضره يصب في النص، ولكن ليس وفق طريق متدرجة معلومة، ولا بمحاكاة إرادية، وإنما وفق طرق متشعبة- صورة تمنح النص وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج»[1].

وعلى هذه النقطة كان تركيز دارسي الأدب، وهو الوضع الإنتاجي للنص القائم على منحه أبعادًا جمالية، يكون لها أثرها الزمني الممتد في ضوء علاقته بما قبلها من النصوص الإبداعية. وأصبح التعالق النصي في ضوء ذلك موضة نقدية إذ لم يكد يخلو مؤلَّف نقدي من الحديث عن التعالق النصي، أو دراسة النصوص الفنية في ضوء ذلك، وهذا أثبت دور التعالق في اكتشاف مجاهيل النص، وتوضيح غوامضه، وكثرت الإبداعات الشعرية التي استحضرت نصوصًا إبداعية ووظفتها في نصوصها الحاضرة لتدعم نصها، وكثرت الإحالات الشعرية على مراجع عدة في عملية الإبداع الشعري، حيث وجدت الاقتباسات الدينية والأسطورية والشعرية والقصصية والتاريخية تتردد كلها في النصوص الحديثة، مع اختلاف التوظيف في كل منها، وهذا يعود إلى القدرة الفنية لدى المبدع، وطريقته الشعرية. وكثرت الأبحاث التناصية في البحوث والمجلات، فمنها مثلاً أجد أن مجلة الشعرية قد نشرت «وبعد عشر سنوات من إطلاق كريستيفا مصطلح التناصية والفرضيات التي صاحبته عددًا خاصًا عن التناصية بإشراف لوران جيني، وكان الوقت قد حان لذلك في عام ١٩٧٦، وخاصة بعد أن أصبح المصطلح على كل شفة ولسان. واقترح لوران جيني إعادة تعريف التناص بالكلمات التالية: عمل يقوم به نص مركزي لتحويل عدة نصوص وتمثلها، ويحتفظ بريادة المعنى»[2] وظهرت دراسات لمحمد البقاعي ومحمد مفتاح وسعيد يقطين وجيرار جينيت وغيرهم ممن تناولوا

(١) البقاعي، محمد خير، دراسات في النص والتناص، مركز الإنماء الحضاري، ط٢، ٢٠٠٤، ص ٣٨.
(٢) المصدر نفسه، ص ٦٩.

التناص بالتفصيل، ورأوا فيه مفتاحًا لتفسير النصوص الشعرية في ضوء هذه النظرية النقدية.

والحقيقة أن هناك العديد من النقاد العرب المعاصرين الذين تناولوا التناص بالدراسة نظريًّا وتطبيقيًّا. ويعتبر الناقد الدكتور محمد مفتاح أكثرهم عملاً على تطوير وإغناء هذا المفهوم. فقد حاول «محمد مفتاح» في كتابه «تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص» أن يعرض مفهوم التناص اعتمادًا على طروحات «كريستيفا وبارت» وفي تعريفه للتناص عرض تعريفات هؤلاء النقاد وغيرهم، ثم خلص إلى تعريف جامع للتناص «هو تعالق، الدخول في علاقة مع نص حدث بكيفيات مختلفة»[1].

ويحاول في كتابه «دينامية النص» إعطاء التناص تسمية أخرى هي «الحوارية» ويحاول أن يستخدم هذا المفهوم في إطار منهج يستمدّ في البايولوجيا أغلب مصطلحاته ومفاهيمه. وفي كتابه الآخر «المفاهيم معالم» حدَّد فيه ست درجات للتناص، مخالفًا بذلك كريستيفا وجينيت اللذين قدما ثلاث درجات له، وذلك بعد أن عرَّف التناص: «باعتباره نصوصًا جديدة تنفي مضامين النصوص السابقة، وتؤسس مضامين جديدة خاصة بها يستخلصها مؤول بقراءة إبداعية مستكشفة وغير قائمة على استقراء أو استنباط»[2]. والدرجات الست التي يحددها هي:

١ - «التطابق: ويتحقق في النصوص المستنسخة.

٢ - التفاعل: فأي نص هو نتيجة تفاعل مع نصوص أخرى، تنتمي إلى آفاق ثقافية مختلفة، تكون درجات وجودها بحسب نوع النص المنقول إليه، وأهداف الكاتب ومقاصده.

(١) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٢، ص١٢١.
(٢) مفتاح، محمد، المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٩، ص٤١.

٣ - التداخل: ويقصد به تداخل النصوص المتعددة بعضها في بعض في فضاء نصي عام، وهذا التداخل أو الدخول أو المداخلة، لم يحقق الامتزاج أو التفاعل بينها، وهي تظل دخيلة تحتل حيِّزًا من النص المركزي، وهذا التشارك يوجد صلات معينة بينها.

٤ - التحاذي: وهو المجاورة أو الموازاة في فضاء مع محافظة كل نص على هويته وبنيته ووظيفته.

٥ - التباعد: وهو التحاذي الشكلي والمعنوي والفضائي، وقد يتحول إلى تباعد شكلي ومعنوي وفضائي.

٦ - التقاصي: ويقوم على التقابل بين النصوص الدينية والنصوص الفاجرة السخيفة على سبيل المثال»[1].

وتعريف التناص عند «توفيق الزيدي» فهو «تضمين نص في نص آخر وهو في أبسط تعريف له تفاعل خلاق بين النص المستحضِر والنص المستحضَر، فالنص ليس إلا توالدًا لنصوص سبقته ويأتي سعيد يقطين بتسميات عدة يشتقها من النص والتناص مثل التفاعل النصي، التناص التداخلي والخارجي ويحدد نوعين من التناص:

١ - التناص العام: علاقة نص الكاتب بنصوص غيره من الكتاب.

٢ - التناص الخاص: علاقة نصوص الكاتب بعضها ببعض.

وأيضًا يحدد شكلين للتفاعل النصي وهما:

١ - التفاعل النصي الخاص: حين يقيم نص ما علاقة مع نص آخر محدد، وتبرز هذه العلاقة بينهما على صعيد الجنس والنوع والنمط معًا.

(١) مفتاح، محمد، المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٩، ص٤١.

٢ - التفاعل النصي العام: يبرز فيما يقيمه نص ما من علاقات مع نصوص عديدة مع ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنوع والنمط»[١].

وتجدر الإشارة إلى أن التفرد بالنصوص الشعرية يكون عادة نادرًا، إذ لا يمكن لهذا الشاعر أو ذاك أن يتجرد من نصوص غيره، أو يتجاهلها لأنها بالأساس موجودة في ذهنه ومختزنة في ذاكرته، ولعلنا نستطيع أن نحكم على أدبية النص من خلال طريقة صياغته، فخطاب الشاعر هو الذي يميز نصوصه من نصوص غيره، ولأن التداخل أمر بدهي، وهو خارج عن الشعور لذلك فإننا نرى أن اتهام النحل أمر يجب إعادة النظر فيه، لأن النصوص الشعرية اليوم أثبتت وجود هذه الظاهرة في جميع النصوص، وعلى مختلف العصور.

ثم إن على المبدع أن يؤدي وظيفة ما في أثناء إنتاج إبداعه، وإلا فما معنى تكرار كلام سابق، ومن هنا فإن أهمية النص الإبداعي تأتي من الرسالة التي يحملها هذا النص، فـ «الإشارة إلى الرسائل ضمن الرسائل لها هدف يتجاوز التصميم الواقعي للعمل الأدبي: فهي تستخدم للتدليل على أنها رسائل حقيقية وليست رسائل متخيلة»[٢] وهذا يعني أن للنص وظيفة يجب أن يؤديها لا أن يبقى ضمن حدود الكلام الإبداعي فحسب، ومن هنا فإن الأخذ من الغير لا قيمة له إن لم يؤد معناه المستقل.

وفيما يتعلق بشاعرنا يعقوب الرشيد سنجد أن الدكتور محمد فؤاد نعناع قد خصص بحثًا مستقلاً في مجلة الكويت يدرس فيه ظاهرة التناص في شعر الرشيد[٣]، وهو يرى أن التناص عند الرشيد قد اتخذ أشكالاً عدة، وهي: التناص الاقتباسي الكامل المنصص والتناص الاقتباسي الكامل المحور والتناص الإشاري

(١) يقطين، سعيد، انفتاح النص الروائي، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٨٩، ص٩٥.
(٢) تودوروف، تزيفتيان، الأدب والدلالة، ترجمة: محمد نديم، سورية: مركز الإنماء الحضاري، ط١، ١٩٩٦، ص ٣٨.
(٣) مجموعة باحثين، الشاعر يعقوب الرشيد الدبلوماسي قناص الرومانسية، مجلة الكويت، نوفمبر ٢٠٠٨، ص٢٠.

والتناص الأسلوبي[1]. ولن أقدم أمثلة من نصوص الشاعر هنا، بل سأتناول ذلك بالتفصيل في المبحث الثاني، سأحاول البحث عن التعالق النصي في ضوء التحليل الأدبي للنصوص الشعرية.

وفي ضوء ما تقدم ستكون القراءة السابقة مهادًا نظريًّا ننطلق منه في دراسة تجربة الشاعر فنيًّا، لذلك اقتصرت في هذه الصفحات على تقديم الجانب النظري، وسأتناول الجانب التطبيقي في الفصول اللاحقة، ومن خلالها سأدرس التعالق النصي كما ورد عند الشاعر يعقوب الرشيد، ومحاولة البحث عن دور التعالق النصي في تحديد موهبة الشاعر الشعرية، وذلك من خلال المبحث الثاني الذي يتناول التعالقات النصية في شعر يعقوب الرشيد.

أشكال التعالق النصي في شعر يعقوب الرشيد

تتنوع طريقة تعامل الشاعر مع التعالق النصي، كالمباشر وغير المباشر، أو الوضوح والغموض، أو التضمين والتشطير، أو المحاذاة والتقليد، إضافة إلى التعالق الديني والأسطوري والشعري والتاريخي والفني، وهذا يعكس مدى حضور النص الغائب في نصوص الشاعر يعقوب الرشيد. وكغيره من الشعراء؛ لا يخلو شعره من الإحالات على نصوص أخرى، أدت دورًا في إغناء النصوص الشعرية، فهو تأثر – كما قلت– بعمر أبي ريشة، وضمن نصوصه الشعرية نصوص أخرى منها النصوص القرآنية والدينية والشعرية والتاريخية وغير ذلك، مما يعكس ثقافة الشاعر في إبداعه، ولذلك كانت تجربته الشعرية منبعًا خصبًا لدراسته من جوانب متعددة، لذلك» لا ينحرف عن هذه القاعدة التي لخصها النقاد بالقول: إنه لا يوجد نص من فراغ، وإن المؤلف ليس إلا ناسخًا يعيد كتابة نص كان حاضرًا بطريقة أو بأخرى»[2].

(١) مجموعة باحثين، الشاعر يعقوب الرشيد الدبلوماسي قناص الرومانسية، مجلة الكويت، نوفمبر ٢٠٠٨، ص ٢٣-٢٤.

(٢) نعناع، محمد فؤاد، التناص سمة فنية ميزت شعر يعقوب الرشيد، مجلة الكويت، ص٢١.

وهذا يعني أنه لابد من وجود ذلك التعالق في نصوص الشاعر، أما طريقة ذلك التعالق فهي ما سأتناوله في هذا المبحث؛ حيث يعتمد تضمين جمل أو كلمات من النصوص الغائبة في سياق نصه الناجز، أو يعمد أحيانًا إلى محاذاة النص الغائب، فيقلده، ويسير على نهجه، وقد يلجأ إلى الاستعارة الصيغية، حيث يعتمد طريقة النص الغائب في الصياغة، أو يعتمد طريقة التشطير حيث نجده يلحق نصه الناجز بنص آخر غائب يشترك معه في الحالة الشعورية، إضافة إلى التنوع في المرجعية المعرفية للنصوص الشعرية، حيث توجد النصوص الدينية من جهة، والنصوص الشعرية من جهة أخرى، والنصوص التاريخية من جهة ثالثة، وغير ذلك من أشكال التناص، وعلى هذا الأساس وزعت الشواهد الشعرية.

وتجدر الإشارة إلى أهمية المعنى في أثناء دراسة التعالق النصي، فـ «إذا كان الأثر الفني يستطيع أن يتعرف بمصطلحات غير متجانسة في الخطاب منطلقًا من قطع الكتاب، ومن تحديدات اجتماعية وتاريخية كانت قد أنتجت هذا الكتاب، فالنص يظل على كل الأحوال متلاحمًا مع الخطاب: وليس النص إلا خطابًا، ولا يستطيع أن يتواجد إلا عبر خطاب آخر، وبعبارة أخرى: النص لا يوجد إلا بواسطة عمل، وإنتاجية بوساطة التمعني. والتمعني يستدعي فكرة عمل لا متناه للدال في نفسه. فالنص إذا لا يستطيع التطابق تمامًا أو من جانب مع الوحدات اللسانية أو البلاغية المعروفة حتى اليوم بوساطة علوم الخطاب، والتي يفترض توزعها مبدأ البنية المحددة، والنص لا يناقض بالضرورة هذه الوحدات: ولكنه يتجاوزها أو بدقة أكثر لا يتوافق بالضرورة معها»[1]. فالشاعر عندما يعمد إلى الاستفادة من نصوص الآخرين إنما يسعى إلى تقوية خطابه الشعري وتدعيمه، من خلال استحضار نصوص أخرى، فيقف المتلقي موقف المقارن أو المحاكي، أو المفسر والغرض في كل ذلك توضيح المعنى وتقريبه أكثر، وكشف أعماق النص في ضوء ما يستعار من النصوص الأخرى.

(١) البقاعي، محمد خير، دراسات في النص والتناصية، ص ٤٠.

وعلى الرغم من وجود أشكال التعالق النصي في تراثنا الأدبي إلا أن الانفتاح على الثقافة الغربية، كان له دور في اكتشاف التعالق النصي، ولا يخفى ما للدراسات الغربية من دور في تسليط الضوء على هذه المصطلحات النقدية، و«الأدب العربي الحديث في مجمله وليد التفاعل مع الثقافات الغربية وأن ما نقرأه اليوم والذي أخذنا نقرأه منذ بدايات هذا القرن هو نتاج تلاقح ثقافي مخصب بين إبداع الذهن العربي والثقافة الغربية كان للثقافة الغربية فيه دور المعطي»[1] وكذا كان لها دور المنبه في تفتيح الوعي لدى الإنسان العربي، فانتبه لتراثه وما به من معطيات تساعده في تفسير الواقع المعاصر، ومن هذا المنطلق وجدت أن الشاعر المعاصر يحاول «استيعاب التاريخ كله من منظور عصره. وفكرة الإنسان كما نعرف فكرة متنقلة، وهي من أجل ذلك فكرة حية، فهي تنتقل وتتشكل في كل عصر أشكالاً مختلفة. وميزة المعاصر دائمًا في هذا الصدد أنه يستطيع الإفادة من الخبرات الماضية في تشكيل المفاهيم الجديدة»[2] وبديهي أن المعاصر يكون له فضل أكبر ودور أكبر لأن ثمة معرفة متراكمة تدخل في تكوين فنه الإبداعي، وقدرته الإبداعية تكمن في وعيه الفني الذي يجعله قادرًا على الإحاطة بمعطيات المعرفة السابقة على زمنه والمعاصرة له، ولا يستطيع المبدع في هذه الحال عزل نفسه عن سياق الثقافة المتواصل، بل ما هو إلا عضو في سلسلة مترابطة و«الأثر الفني مقيد بحركة تطويرية خالصة كما لو أنه مجبر على أن يكون تابعًا، متوافقًا مع الحالة (المدنية، والتاريخية، والعاطفية) للمؤلف الذي هو أبوه.

إن التحليل النصي ليفضل على هذا التشبيه بالنسب وبالتطور العضوي تشبيهًا آخر بالشبكة وبالتضافر النصي، وبالحقل المتعدد والكثيف المعالم. وينطبق نفس التصحيح ونفس الانتقال على علم فقه اللغة. (وتتدرج تحته كذلك التفسيرات

(١) محمد، عبدالناصر حسن، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، القاهرة: المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، ط١، ١٩٩٩، ص ٥.

(٢) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، القاهرة: المكتبة الأكاديمية، ط٥، ١٩٩٦، ص ١٤.

التأويلية؛ إذ إن النقد يسعى بشكل عام إلى توضيح معنى الأثر الفني. معنى هو بقليل أو بكثير، كامن ومنسوب لمستويات مختلفة حسب النقاد، فالتحليل النصي ينكر وجود مدلول نهائي، والأثر الفني لا يتوقف، ولا ينغلق: وهذا يعني على الأقل منذ الآن أن أشرح أو أصف ما يلج في العملية من الدوال: ربما لإحصائها (إن ارتضى ذلك)، ولكن ليس لسلسلتها لأن التحليل النصي تعددي»[1].

ومن هنا أرى أن الخطاب الإبداعي هو الذي يستطيع أن يتحرك في عصور متعددة، ويلائمها من دون أن يفقد جماله الإبداعي، وقد أكد التعالق النصي على أن المبدع لا يموت من خلال إبداعه، إذ بوجود التعالق النصي يتجدد نصه الإبداعي في نصوص الآخرين، مع وجود الاختلاف في طريقة الإبداع، فلكل كاتب «صوره الذي ينفخ فيه – ثمة قلم يكتب به، أداة للكتابة – ثمة مساحة للكتابة تحمل اسمه، ثمة من ينتظر المكتوب، أو مقاله، أو تقصده الكلمة، ذلك هو القارئ- في كل قارئ (في داخله تمامًا) ثمة قوى غافية، بين الغيبوبة والصحو، هي في انتظار نفخة الصور- الكلمة صور الكاتب – الكتاب يختلفون في ذلك، فلكل منهم طريقته في النفخ، وقته الذي يجده مناسبًا، لذلك يتفاوت القراء في ذلك بدورهم- كل كتابة تستهدف إيقاظ قوى بطريقتها الخاصة، فقد تكون الكلمة فاعلة مباشرة، وقد يتأخر المفعول، وقد يتفاوت التأثير بين الحين والآخر- ثمة صور لا ينفخ فيه، وآخر لا يتجاوز تأثيره صاحبه، وثالث يؤثر بقوة- القوى المتعددة، الكتاب متعددون، النفخ في الصور مختلف»[2] بمعنى أنَّ لمبدع النص دورًا كبيرًا في تحديد الأثر الفني لنصه الإبداعي، فهو الذي يحدد طريقة تعامل المتلقي مع نصه الإبداعي، سلبًا أو إيجابًا.

إن الناقد محمد مفتاح يعد من أوائل الذين تناولوا التناص أيضًا في كتابه (تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص) حيث رأى أن «التناص ظاهرة

(١) البقاعي، محمد خير، دراسات في النص والتناصية، ص ٤٧.

(٢) محمود، إبراهيم، صدع النص وارتحالات المعنى، سورية: مركز الإنماء الحضاري، ط١، ٢٠٠٠، ص ٥.

لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح. على أن هناك مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه ويوجه القارئ للإمساك به: ومنها: التلاعب بأصوات الكلمة والتصريح بالمعارضة، واستعمال لغة وسط معين، والاحالة على جنس خطابي برمته. إن هذه المؤشرات تجعل النص يقرأ بعدة تشاكلات وإن كانت تلتقي في بؤرة معينة واحدة»[1].

ومن هنا جاء اهتمامي بدراسة التعالق النصي، لأنني لن أدرس تكرار كلام الآخرين، وإنما سأدرس طريقة دخول كلام الآخرين في نصوص الشاعر، فقد تدخل بشكل عرضي، وقد تكون غامضة تحتاج جهدًا للكشف عنها، وقد تكون رمزية أو ما شابه ذلك من طرق أبدع فيها الشعراء عندما دخلوا حقل التعالق النصي، واهتم النقاد كذلك بهذا الحقل اهتمامًا كبيرًا، لما رأوا فيه من إغناء للمعرفة الإبداعية، ولهذا لا تكاد تخلو دراسة نقدية حديثة من ذكر للتعالق النصي. وإن كان ذلك بمسميات متعددة، كالتعالق النصي، والتناص، والنص الغائب، والاستدعاء، وغير ذلك. فضلاً عن الدراسات النقدية في تراثنا القديم، حيث ورد تحت مسميات: الاقتباس، والتضمين، والتكرار وغير ذلك، مما يدل، أول ما يدل، على أهمية هذا المفهوم، وعلى الفسحة النقدية التي اتخذها في نقدنا العربي القديم والحديث، كذلك النقد الغربي، وقد أستطيع القول إن النقد الغربي هو الذي كان السبب الأهم في لفت الأنظار نحو هذا المفهوم النقدي، ولهذا أحدث ضجته التي تشاهد في سياق الدراسات النقدية اليوم.

كما أنني سأشير من جانب آخر إلى أن التعالق النصي في ضوء هذه النظرية لا يقف تأثيره عند حدود النص الفني فحسب، بل إن عليه أن يكون ذا أثر في

(١) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، ص ١٣١.

الوسط الذي وجد فيه، فهو دعوة إلى تغيير الواقع، ودعوة إلى إعادة قراءة الماضي، والإفادة منه بما يخدم الواقع، لذلك تبتعد وظيفة التعالق النصي عن التزيينية، ويكون هدفها الأول مخاطبة عقل السامع، وتوجيه النقد إلى العقول الأخرى، سلبًا أو إيجابًا، من خلال رؤاها المطروحة في النصوص الشعرية.

وفي ضوء ما تقدم تظهر أشكال التعالق النصي عند الشاعر يعقوب الرشيد على النحو الآتي:

الاقتباس

الاقتباس لغةً كما قال ابن فارس في مقاييس اللغة: «قبس: القاف والباء والسين أصلٌ صحيحٌ يدلُّ على صفةٍ من صفات النَّار، ثمَّ يستعار. من ذلك القَبَس: شُعْلَةُ النَّار، قال الله تعالى في قِصَّة موسى عليه السلام: ﴿لَعَلِّي آتِيكُمْ مِنْهَا بِقَبَسٍ﴾[1]؛ ويقولون: أَقْبَسْتُ الرّجُلَ عِلمًا، وقَبَسْتُه نارًا. قال ابنُ دريد: قَبَسْتُ من فلانٍ نارًا، واقتَبَسْتُ منه علمًا، وأَقْبَسَنِي قَبَسًا. ومن هذا القياس قولهم: فَحْلٌ قَبِيسٌ، وذلك إذا كان سريعَ الإلقاح، كأَنَّهُ شُبِّهَ بِشُعْلَةِ النّار. قال: فَأُمٌّ لَقُوَةٌ وأبٌ قَبِيسُ. فأمَّا القِبْس فيقال إنَّه الأصل»[2].

والاقتباس اصطلاحًا هو أن يضمَّن الكلام - شعرًا كان أو نثرًا - شيئًا من القرآن أو الحديث لا على أنه منه كقول الحريري: «فلم يكن إلا كلمح البصر أو هو أقرب حتى أنشد فأغرب»[3].

وقد شكل كل من الاقتباس والتضمين الإشارات الأولى للتناص في البلاغة العربية، وهما ما يسمى التناص الاجتراري؛ وهو أدنى مستويات التناص، لكونه

(١) سورة طه، الآية ١٠.

(٢) أبوالحسين، أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبدالسلام هارون، دمشق: دار الفكر، ط١، ١٩٧٩، ج٥، ص٤٨.

(٣) الخطيب القزويني، محمد بن عبدالرحمن، الإيضاح في علوم البلاغة، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠٣، ج١، ص٣٨١.

غير متفاعل، ثم هناك تناص يعتمد على الإحالة، وهو بذر لإشارة معينة في النص تحيل على نص آخر، وهناك التناص الضمني الذي يحيلنا على النص الآخر بشكل غير سهل، وفي الوقت نفسه غير معيق للقراءة في حال عدم التوصل إلى النص، وهو ما يمنح كثافة النص وجماليته. ما يعني أن أي نص هو حامل لنص آخر بالضرورة، والنص قد يكون مثلاً أو كتابًا، أو حكاية، أو حضارة.

ويختلط مفهوم الاقتباس بالتضمين عند كثير من علماء البلاغة والنقد، لذلك لا غرابة أن يجمع الناقد بين الاقتباس والتضمين عندما يكون الحديث عن أحدهما، ومن ذلك تعريف الناقد أحمد الزعبي لمصطلحي الاقتباس والتضمين على أنهما نموذجان من التناص يستحضرهما الكاتب إلى نصه الأصلي لوظيفة فنية أو فكرية منسجمة مع السياق الروائي، سواء أكان هذا النص نصًّا تاريخيًّا أم دينيًّا أم أدبيًّا، ويسمى هذا النوع التناص المباشر.[1]

ويرى تركي المغيض أن التناص يظهر من خلال كل من (الاقتباس، والتضمين)، إذ يجعل من الاقتباس والتضمين شكلين من أشكال التناص. فالاقتباس عنده: «شكل من أشكال التناص، واستلهام وامتصاص لنص قرآني أو تحويل وتغيير لسياقه ونقله إلى سياق ونسق شعري جديدين. أما التضمين: فيرى فيه شكلاً آخر، ليس شرطًا أن يكون بيتًا أو شطرًا وإنما قد يكون جملة شعرية من بيت، يضمنها الشاعر حسب السياق النفسي للموقف والسياق المعنوي للبيت»[2].

وللتفريق بين الاقتباس والتضمين نذهب إلى اختلاف أهل اللغة بينهما، أهما شيء واحد أم أن ثمة فرق بينهما؟ «فالقائلون بالتفريق اختلفوا أيضًا في معنى

---

(١) الزعبي، أحمد، التناص التاريخي والديني: مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية في رواية رؤيا لها، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد١٣، عدد١، ١٩٩٥م، ص ١٦٩-٢٠٠.

(٢) المغيض، تركي، التناص في نماذج من الشعر المغربي المعاصر، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مج ٢٠، ٢٠٠٢، ص ٩٤ وما بعدها.

التضمين فذهب بعضهم إلى أنه تضمين الشعر من شعر الغير مع التنبيه عليه إن لم يكن مشهورًا عند البلغاء. وقال آخرون : (الاقتباس هو أخذ كلمات أو عبارات قرآنية مع التغيير فيها دون نسبها إلى قائلها الحقيقي، أما التضمين فهو أخذ كلمات أو آيات بنصها دون التغيير فيها وأيضًا لا تنسب لقائلها) فاجتمعا في عدم الإحالة إلى القائل، وافترقا في حدوث شيء من التغيير يطرأ على الكلمات أو العبارت المقتبسة في الاقتباس خاصة»[1].

فالاقتباس هو أن يضمن الشاعر شيئًا من القرآن أو الحديث النبويِّ، بحيث يظهر مع حسن التقديم وكأنه من صنع أفكاره الخاصة. وقد عدَّه النقد المعاصر من أشكال التناص؛ فالشاعر مهما أوتي من براعة النظم فإنه سيعود إلى النصوص السابقة وسيهتدي بها ويستوحي منها معانيه وأفكاره. ويعد الاقتباس من المصطلحات النقدية المألوفة في النقد القديم، وقد اقتصر هذا المصطلح على استحضار كلمات أو استعارة الشاعر لكلمات قرآنية، وذلك بخلاف التضمين الذي يرتبط بالشعر، «وينظر إلى الاقتباس على أنه شكل من أشكال تداخل النصوص، واستلهام وامتصاص للتراث وتفاعل معه. ونظرية التكرارية التي يُلغى بها وجود حدود بين نص وآخر تقوم على مبدأ الاقتباس، ومن ثم تداخل النصوص؛ لأن كل نص أو جزئية منه دائم التعرض للنقل إلى سياق آخر في زمن آخر، كما أن كل كلمة في النص الأدبي هي سابقة للنص في وجودها، كما أنها قابلة للانتقال إلى نص آخر حاملة معها تاريخها القديم المكتسب. والمادة المقتبسة تنفصل من سياقها لتقيم سياقات عبر الاقتباس، فتتحرك الإشارات المكررة متخطية حواجز النصوص وعابرة من نص إلى آخر، جاذبة معها تاريخها وتاريخ سياقاتها المتعاقبة، فيتمدد

(١) الخطيب القزويني، محمد بن عبدالرحمن، الإيضاح في علوم البلاغة، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠٣، ج١، ص٣٨٢.

معها الموروث الأدبي، وتنشأ من خلال حركتها وانتقالها فكرة التناصية»[1] وقد كثر هذا اللون في شعر يعقوب الرشيد.

ولا بد لي من الإشارة إلى أن الشاعر في الاقتباس لا يصرح بأن المقتبس هو عين كلام الله وكلام رسوله عليه الصلاة والسلام، أي لا يقول: قال الله أو قال رسول الله ﷺ، أو نحو ذلك. وإذا كان الاقتباس تضمين الكلام جملة أو أكثر توافق عبارة القرآن أو الحديث وليست منهما حقيقة، فإنه يسوغ للشاعر تغيير ما اقتبسه بزيادة أو نقصان، أو تقديم أو تأخير، أو تعريف أو تنكير، أو إبدال للظاهر من المضمر أو العكس، إلى غير ذلك مما يبتغيه الوزن من غير نكير.

ومن هنا يصرح بعض البلاغيين بأن المقتبس ليس قرآنًا ولا حديثًا، بل هو من قبيل الموافقة أو المشابهة، فإن كثيرًا من العلماء استحبوا أن يقع الاقتباس في الشعر العفيف الغرض، وكرهوا أن يكون الشعر المقتبس فيه من القرآن والسنة مما جرى في أودية الهزل والغزل والمجون، ونحو ذلك من المقامات؛ لما يتبادر إلى الذهن من أن هذه في الأصل ألفاظ قرآنية وجمل نبوية، فكيف وقعت في ذلك السياق السيئ أو الخادش للحياء.

ويعتبر الاقتباس ركنًا أساسيًّا في البلاغة العربية، وأحد أبرز الأساليب الفنية التي يتكئ عليها الشعراء والأدباء في نهلهم من النص القرآني أو النبوي، لكن اتكاءهم على النص القرآني ظل أكثر ورودًا وأكثر استعمالاً، لما في النص القرآني من حكمٍ وقصص لم تخطر من قبل على بال البشر، ومن مصطلحات ومفردات تعتبر حديثة على الفكر البشري بنوعيه الأدبي والفكري على السواء.

---

(١) المغيض، تركي، التناص في معارضات البارودي، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد ٩، عدد ٢، جامعة اليرموك: الأردن، ١٩٩١، ص ١١٧-١١٨. نقلاً عن عبدالله القذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية: قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، جدَّة، ط١، ١٩٨٧، ص ٥٥ وما يليها.

وتأتي أهمية الاقتباس من وظيفته التي يقصدها والتي تتمحور في جانبين: الأول فني: حيث يعطي النص الشعري قيمة فنية تضمن له استمرارية زمنية في البقاء، تتصل بخلود القرآن الكريم وبقائه الدائم. كما تأتي القيمة الفنية أيضًا من حيث اكتساب النص الشعري بعدًا إحيائيًّا تجديديًّا بعيدًا عن التقريرية والمباشرة.

أما من حيث القيمة المعنوية، فإنها تأتي من حيث الاستفادة من الأثر القرآني في النفس البشرية وفي نفس القارئ العربي المسلم على وجه التحديد، مما يكسب الشعر المقتبس من النص القرآني مكانة عالية في نفس كاتبه وفي نفس متلقيه على السواء.

وإذا كان الاقتباس أحد أنواع التناص فهذا يحيل إلى أن مستويات التناص وقوانينه وآلياته تنطبق على هذا النوع، ويشدد على ضرورة تناول مستويات التناص، فيقع التناص على عدة مستويات منها المستوى التركيبي والمستوى الصوتي والمستوى البلاغي والمستوى المعجمي، وللتناص آلياته وقوانينه التي يتمظهر عبرها وهي الاجترار والامتصاص والحوار.

«فالاجترار يعود في ظهوره إلى فترات زمنية سابقة اقتصرت على حضور النص الآخر حضورًا شكليًّا دون إضافة.

الامتصاص: فهو تمثيل النص الآخر وإعادة صياغته من جديد وفق متطلبات تاريخية معينة.

الحوار: فهو أعلى مرحلة من قراءة النص الآخر، إذ يعمد المنشئ إلى تغيير النص ومخالفته وإلغاء معالمه في قراءة نقدية علمية»[1].

وتنوع الشاعر الرشيد بين هذه المستويات في تناصه مع النص الآخر واقتباسه منه، فجاء التناص في مستواه الامتصاصي التحويلي محاورًا النص الآخر في جزء

(١) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، ص ١٢٥.

منه مطوعًا معطياته بما يخدم التوجه العام للقصيدة ورؤيا الشاعر الفنية. فيوظّف الرشيد عينة من عينات النص القرآني ويعمد إلى استبطان شخصيتها على نحو يعطي القصيدة خصوصيتها مؤكدًا قدرته على امتصاص وتحويل معطيات القصص القرآني بما يخدم بناء القصيدة، وبالتالي التوجه الفكري فيها، وما من شك في أن انتماء الشاعر الديني يلعب دورًا في هيمنة هذا النوع، فمن ذلك مثلاً قوله:

ومـئـيـرٌ حـبـلُـهـا فـي جـيـدهـا
خـلـفَـهُ حـمـالـةٌ لـلـحـطـبِ[1]

حيث نجد الرشيد يحيل في قصيدته إلى النص القرآني: «في جيدها حبل من مسد»[2]، ويقتبس مفردات مثل (حبلها، جيدها، حمالة للحطب)، والرشيد يقول قصيدته لمناسبة حرب أكتوبر، وهو لا يختلف في توظيفه لنصه عن النص الأصل، مع عكس الأدوار في كل من النصين، فـ (مئير) يكون قصد الشاعر هو معركة أكتوبر، وما جرته من هزيمة للعدو لذلك كانت تحمل الحقد والبغضاء والكراهية للعدو، فكانت مصدر الشر بالنسبة إليهم. فيكون النص قريبًا من النص الأصلي، قام الشاعر الرشيد بتحويله وفق تناص تحويلي تعديلي، يتناسب وفق البيئة والمعطيات المحلية، والواقع المعيش.

وبذلك نستطيع تأكيد دور المبدع الفني في قدرته على توظيف النصين القرآني والحديث النبوي بما يناسب سياق قصيدته التي يتحدث عنها، وهو في ذلك يخرج النص القرآني من سياقه التاريخي، ويجعله ناطقًا باسم العصر المعاصر للشاعر، فـ «يرتبط الشاعر الجديد بأحداث عصره وقضاياه لا ارتباط المتفرج الذي يصف ما يشاهد وينفعل بما يصف، وإنما هو يعيش تلك الأحداث وهو صاحب تلك القضايا. وشعرنا القديم يتجه إلى تسجيل المشاهد والمشاعر وليس امتدادًا وراءها. أما الشعر الجديد فمحاولة لاستكناه الحياة لا مجرد الانفعال بها»[3].

(١) الرشيد، يعقوب، سواقي الحب، بيروت، ط١، ١٩٧٤، ص ٧٢.
(٢) سورة المسد، الآية ٥.
(٣) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ص ١٣.

فهو قائم على دراسة الواقع في ضوء الاستفادة من النص القرآني الخالد من دون أن يعني ذلك إهمال الماضي، وإنما يعني أن الشاعر قادر على الاستفادة من معطيات النص الموجود بين يديه، وقدرة الشاعر تتبدى في قدرته على توظيف تلك المعطيات في نصوصه. ويقول الرشيد أيضًا في مكان آخر:

ركـعـتُ هـنـالِـكَ فـي خَـشـعـتـي

وربـكَ يـعـلـمُ مـا فـي الـصُّـدورْ[1]

فالشطر الثاني هو جزء من الآية القرآنية «إنَّ اللهَ عليمٌ بذاتِ الصدُّور»[2] حيث اقتبس الشاعر الآية الكريمة في نصه الشعري، ليحدث المتلقي بما يعتمل في نفسه من مشاعر تجاه محبوبته، طبعًا مع اختلاف التوظيف للنص القرآني في سياق النص الأدبي؛ فالشاعر تعامل مع النص القرآني بما يلائم نصه الحاضر، «وليس يخفى على أحد أن الكاتب الأكثر جدة وأصالة وشمولية وعي، هو الأكثر قدرة على إدارة عناصر موضوعه، أو تشكيل نصه المحدد بموضوعه مهما كانت طبيعته؛ حيث تتحدد معالم شخصيته الفكرية والأدبية، بقدر إحاطته بموضوعه، وتبدو شبحية، أو غير مستقرة، هلامية، لا ظل لها، بقدر جزئية حضورها وضحالتها»[3] ومثل ذلك قوله في مكان آخر:

إنِّـي أَبَـحْـتُ إلـى الـقَـريـض مشاعري

يُـهْـدي إلـيـهـم مـا تـبُـثُّ خـواطـري

فـاصْـدَعْ بـحـقٍّ، يـا فـؤادي، إنَّـهـمْ

ذُكـرتْ مـكـارمُـهـمْ بـكـلِّ مـنـابـرِ[4]

---

(١) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، ص ٩٥.

(٢) سورة المائدة، الآية ٧.

(٣) محمود، إبراهيم: صدع النص وارتحالات المعنى، مركز الإنماء الحضاري، ط١، ٢٠٠٠، ص ٢٦.

(٤) الرشيد، يعقوب، رفيف الجراح، ص ٣٧ - ٣٨.

فهو يحيل على قوله تعالى: «فاصدع بما تؤمر وأعرض عن المشركين»[1] وذلك عندما اقتبس من النص القرآني كلمة واحدة « فاصدع» وضمنها في نصه الشعري، مؤكدًا دور الشاعر الذي تكمن شعريته في الإفصاح بشاعريته، وليس بالسكوت عنها، لذلك لابد له من أنه عندما يلمس شاعرية أن يفصح بها ولا يضن بها، ونجد أن النص السابق يكون له دور في إيضاح النص الحاضر. وهذا يعني أن للزمن دوره في ذلك، ولابد في هذه الحالة من الوقوف عند الزمن، و«تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي، بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة»[2].

وإذا كان (جينيت) يعني الترتيب الزمني في القصة تحديدًا، فإننا نستطيع الإفادة من دراسته في التركيز على أهمية الزمن في التعالق النصي، وللزمن معناه هو الآخر الذي يكتسبه بما يرتبط به: «فآلية التمثل الاجتماعي في لحظة تاريخية ما، تشكل في إحداثياتها الزمنية العنصر الحاسم في الانتقال من أحد أطراف المعادلة إلى الطرف الآخر. فما يشكل عنصرًا معرفيًا في لحظة تاريخية سابقة، قد ينتقل إلى الأيديولوجي في زمن آخر (الزمن بمفهومه التأريخي- الفيزيائي في هذه الحالة)، وما كان ثقافيًّا أيديولوجيًّا قد ينتقل للتموضع ضمن المعرفي في زمن آخر؛ خضوعًا ورضوخًا لآلية فعل التمثل، ذات الإحداثيات الزمنية المختلفة، والتي قد تكون في خطها الفيزيائي في مرحلة بينية بين الطرفين زمنيًّا»[3] فالزمن السابق عندما يدخل في سياق نص حاضر نكون بذلك أمام زمنين ينتميان إلى عصرين مختلفين، وقد أسهم كل زمن في استحضار سياقه الذي وجد فيه، حيث العلاقات الثقافية والاجتماعية والفكرية المختلفة في كل زمن عن الآخر. وكذلك يقول في نص آخر:

---

(١) سورة الحجر، الآية ٩٤.

(٢) جينيت، جيرار، خطاب الحكاية ، ترجمة: محمد معتصم وعبدالجليل الأزدي وعمر حلي، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ط١، ١٩٩٧، ص ٤٧.

(٣) الخضور، جمال الدين، زمن النص، سورية: دار الحصاد للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٥، ص ٣٤.

أهــلُ الخـلـيـجِ فـمـا تـراخـتْ خيـلـهـمْ
لــمَّـا الـتـقـى الجـمـعـانِ فـي المـيـدانِ
صـالـوا ونــورُ الحــقِّ فـي عـزمـاتِـهـمْ
حـتَّـى أبـــادُوا صـولـةَ الـبُـهـتـانِ[1]

فهو يقتبس من الآية القرآنية: «يَوْمَ الْتَقَى الْجَمْعَانِ»[2] فيستخدم نفس الصورة من خلال نفس الكلمة وهي صورة التقاء الطرفين، فاستعار اللفظ القرآني ليسبغه على الواقع الحالي. ويقتبس شاعرنا الرشيد بقوة من المعجم القرآني في قصيدة له تحمل عنوان «فلسطين» حيث نراه يقول:

ذَكِّـــرِي الـتَّـاريـخَ ولـيـكـتـبْ لـنـا
صـفـحـةَ الـنُّـورِ بـإخـضـاعِ عِـدانـا
قـد أتـوا مِـن كُـلِّ فَـجٍّ مُـوغِـلٍ
بـالـضَّـغـيـنـاتِ لأمـجـادِ حِـمـانـا[3]

فالشاعر يقتبس من قول الخالق عز وجل: «وأذِّن في الناس بالحجِّ يأتُوكَ رجَالاً وعلى كل ضامر يأتين من كل فج عميق»[4]، ويعاود الاقتباس في مكان آخر من نفس النص القرآني فيقول:

خَـفْـقَـةَ الآمـالِ فـي الـلَّـيـلِ الـغـريـقِ
دَفْـقـةَ الأنـهـارِ فـي الـفَـجِّ الـعـمـيـقِ[5]

لكن الذين يأتون من كل فج في تلك المرة يختلف هدفهم كلية عن الآية الكريمة، فالحجاج قد أتوا تلبية لله عز وجل، وامتثالاً لأوامره ، بينما جاء القوم

(١) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ١٠٧.
(٢) سورة الأنفال، الآية ٤١.
(٣) الرشيد، يعقوب، سواقي الحب، ص ٥٦.
(٤) سورة الحج، الآية ٢٧.
(٥) الرشيد، يعقوب، رفيف الجراح، ص ١٥٩.

الآخرون تلبية لأطماعهم وأحقادهم على مجد الكويت الشامخ العريق الزاهي، فالحجاج يحدوهم الرغبة في الثواب والطاعة، والغزاة تحدوهم الأنانية والسيطرة على الآخرين.

وقوله في مكان آخر مقتبسًا من المعنى القرآني حادثة نزول الوحي على سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام، فيقول:

لا كان يومٌ من الأيام يُبعدني
عن مهبطِ الوحي عن آلاءِ مَغناها[1]

ولم يكتفِ الشاعر الرشيد باقتباس المعنى القرآني أو بعض صوره وتشابيهه، بل إنه قد استند إلى المعجم اللغوي لألفاظ القرآن الكريم في اقتباسه لإغناء شكل نصه الشعري وإضفاء المهابة عليه، فمن ذلك قوله:

سائِلاً أينَ حبيبي
هلْ تُراهُ في الجِنانِ؟
أمْ تُراهُ غابَ عنِّي
في غياباتِ الجحيمِ؟
أم تراه يتساقَى
سلسبيلاً في النَّعيمِ؟[2]

فالجنان وغيابات الجحيم والسلسبيل والنعيم، مفردات قرآنية لم يعرفها العرب بمعناها الغيبي الذي نزلت به، وكذلك قوله في اقتباس اسم من أسماء جهنم التي أتى القرآن على ذكرها ووصفها:

وأرنو إلى الآفاق والقلب في لظًى
تشاغلهُ ذكرى وذكرى تمهِّدُ[3]

(١) الرشيد، يعقوب، سواقي الحب، ص ٩٠.
(٢) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ٨٤.
(٣) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، ص ٤٣٤.

وقوله في استحضار مفردة الجنان، وهي التي تعتبر من الأمور الغيبية التي لا يعلمها إلا الله سبحانه وتعالى، فيقول:

فالعُرْبُ في الزَّحف لا يخشونَ حتفهمُ

إذ الجِنان لهم والمجد مجتمعُ[1]

ومن ذلك أيضًا اقتباسه اسمًا من أسماء الجنان في قوله:

وطوِّفي بسماءِ الحبِّ مرتشفًا

ما اسْتَلَّ من نِعَمِ الفردوس خداكِ[2]

وقوله مقتبسًا الاسم عينه:

خُذْنا برفقكَ يا حبيبْ

خذنا لفردوسِ الطُّيوبْ[3]

فكان اقتباس الشاعر لهذه المفردات زيادة في الجرس الموسيقي لقصيدته الشعرية، وإضفاء جزالة شكلية على النص متناسقة مع متانة المضمون وقوة سبكه. وتكثر الاقتباسات في قصائد الشاعر يعقوب الرشيد، وذلك بالتوازي مع العديد من الأساليب الفنية التي كثر استعمالها والاعتماد عليها في الشعر العربي، كالتضمين الذي سأقف على بعض أمثلته فيما يلي.

ويقتبس الشاعر الرشيد معاني وقصصًا قرآنية في كثير من شعره، فمن ذلك اقتباسه قصة سجود السحرة لله أمام موسى حين ألقى عصاه لتلقف ما رموا به من حبال تخيلت إلى الناس أنها أفاعٍ، فقال الرشيد في هذا الشأن، وكيف أن السحر يسجد:

(١) المصدر نفسه، ص ٤٢٧.

(٢) الرشيد، يعقوب، سواقي الحب، ص ١٠٨.

(٣) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، ص ٣٤٩.

واســـخَـــري مـــن خـلـفـنـا فـــوق ربـــى

يـسـجـدُ الـسِّـحـرُ لـهـا فـي كـل آنْ[1]

وقد اعتمد الشاعر على اللغة حينًا وعلى مضامين التشبيهات حينًا آخر، فعلى سبيل اللغة أراها في اقتباسه لصفات انفرد القرآن الكريم باستعمالها، فيأتي بالصفة كما هي، ويستعملها في السياق ذاته الذي نزلت به، كاستعماله لمفردة أجاج التي تعني الماء الشديد الملوحة الذي لا يروي عطشًا ولا يبل صدًى، فيقول:

وكـم شـربـتُ أجـــاجَ المـــاء مـــنْ عَـطـشٍ

وكـم تَـعَـطَّـشَـتِ الـصَّـحـراءُ لـلـمـطـرِ[2]

فيضمن الشاعر الشطر الثاني اقتباسًا شبه فيه الصحراء بالكائن الحي الذي يعطش ويشرب، وكأن الشاعر أصبح في صحراء لم يجد فيها ماء إلا الأجاج، فاضطر للشرب منه على مضض، وكأنه يخبرنا بأنه مضطر للعيش في واقع بائس فاقد للقيم الإنسانية، فهو اقتباس من قوله تعالى في الآية القرآنية «لو نشاء جعلناه أجاجًا فلولا تشكرون»[3] وإذا كان سياق الآية الكريمة يأتي أيضًا في موقف تراجع المواقف الإنسانية، وهي مواقف الشكر على العطاء، حتى إذا ما انعدمت تلك العواطف والقيم كوفئ أصحابها بماء أجاج، فالشاعر أراد من خلال اقتباسه من الآية القرآنية أن يعود بالنفس البشرية إلى حيث النقاء وطهارة الروح الإنسانية. «اللغة هي جهد الإنسان في التعرف أو الإدراك والتمييز. اللغة إذن نشاط الإنسان أو رؤيته الخاصة، وإلا لما عرفنا كيف ترمز كل لغة برمز مختلف إلى شيء واحد»[4]. وفي نص آخر يقول:

فـأعـانـقُ الأحـــلامَ فـي فـــيءِ الـسَّـنـا

وأهـــزُّ أغـصـــانَ الـهـنـا وأعـيـــدُ[5]

(١) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، ص ١٦٤.

(٢) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ٢٥.

(٣) سورة الواقعة، الآية ٧٠.

(٤) ناصف، مصطفى، اللغة والتفسير والتواصل، ص ١٣٢.

(٥) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ٣٦.

فهو يقتبس من النص القرآني قوله تعالى: «وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبًا جنيا»[1] فيحاول الشاعر الحصول على الأحلام وتحويلها إلى أمر واقع بعيدًا عن الخيال، فإذا كانت مريم في الآية القرآنية تهز أغصان الشجرة لتحصل على ما يغذيها، فإن الشاعر يحاكي الآية القرآنية عندما أراد الحصول على الخصب هو الآخر، فيهز أغصان الهنا ليحصل على ما يريد.

التضمين

أشار الناقد صبري حافظ نظريًّا إلى التضمين بوصفه فكرة تحمل الملمح القديم للمصطلح الحديث التناصية، ويراه الناقد رجاء عيد ألصقَ من غيره بالتناص، وحاملاً لوظائف عدة، منها توثيق الدلالة أو تأكيد موقف أو ترسيخ المعنى أو لمؤازرة نص رفضًا لمقولة أو نفيًا لمعتقد، وهو يستبعد الاستشهاد المجاني والتداعي الذهني من ذلك، ويختلف رجاء عيد عن سابقه في كونه قام بإجراء بعض الممارسات النقدية على نماذج من شعر أمل دنقل وصلاح عبدالصبور وغيرهما من شعراء العصر الحديث.[2]

تتفق معظم المعاجم اللغوية القديمة منها والحديثة على معنى يكاد يكون موحدًا للتضمين، مع اختلاف طفيف في الزيادة أو النقصان، ولعل معجمًا مثل لسان العرب لابن منظور نكتفي به عما سواه عند الحديث عن التضمين لأن ما نجده في اللسان نجده في معاجم عديدة.

فقد جاء في اللسان ما نصه: «ضمن وله ضمنًا وضمانًا: تكفل به. وضمنه إياه: كفله. وضَمِنَ الشيء الشيء: أودعه إياه، كما يودع الوعاء المتاع، والميت القبر...، وكل شيء أحرز فيه شيء فقد تضمنه... وفي الحديث: (من مات في سبيل الله

(١) سورة مريم، الآية ٢٥.

(٢) المغيض، تركي: التناص في معارضات البارودي، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد٩، عدد١٩٩١،٢م، ص٨٥-١٥٤.

فهو ضامن على الله أن يدخله الجنة)، أي ذو ضمان على الله. ويقال ناقة ضامن ومضمان: أي إذا كان في بطن الناقة حمل... ومنه الحديث أن النبي صلى الله عليه وسلم نهى عن بيع المضامين والملاقيح»[1].

ومن هنا أستطيع القول إن المعنى العام للتضمين اللغوي هو الإبداع ماديًّا أو معنويًّا، وهذا المعنى لا يختلف كثيرًا عن المعنى الاصطلاحي، فالتضمين في الموروث النقدي: ركن من أركان البلاغة العربية العديدة وما قيل في التضمين كم هائل ومكرر، فمعظم البلاغيين تحدثوا عنه، ولا يكاد مؤلف في البلاغة العربية يخلو من الحديث عنه.

ومن أشهر من تحدث عن التضمين قديمًا: الرماني والزمخشري وابن رشيق وابن الأثير والخطيب القزويني وابن حجة الحموي وغيرهم كثير، وقد عرفوا وذكروا أنواعه ومثلوا له. فعلى سبيل المثال، يعرف الرماني التضمين بقوله: «تضمين الكلام هو حصول معنى فيه من غير ذكر له باسم أو وصف أو عبارة عنه»[2]. ويعرف ابن رشيق التضمين بقوله: «فأما التضمين فهو قصدك إلى البيت من الشعر أو القسيم، فتأتي به في آخر شعرك أو في وسطه كالمتمثل»[3]. ولست هنا في سياق حصر تعريفات القدماء للتضمين واختلافاتهم على تحديده الدقيق بقدر ما أنا بصدد رصد بعض نماذج التضمين عند الشاعر الرشيد، ومن ذلك قوله:

هـذا فـؤادي قـد بـسطتُ لـه الـهـوى

كـي يـحـطـمَ الـلُّـؤمَ الـخـبـيـثَ الأسـودَا[4]

حيث يضمن الرشيد المعنى الشعري الذي ابتدعه الشاعر أبي فراس الحمداني في قوله:

---

(١) ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، ج١٣، ص ٢٥٧.

(٢) الرماني، علي بن عيسى، النكت في إعجاز القرآن، مصر: دار المعارف ، ط١، ١٩٧٦، ص ٩٤.

(٣) القيرواني، ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج٢، ص ٧٠٤.

(٤) الرشيد، يعقوب، رفيف الجراح، ص ٣٠.

إذا الليلُ أضواني بسطتُ يدَ الهوى
وأذللتُ دمعًا من خلائقهِ الكبرُ[1]

فالشاعر الرشيد يعمد في بعض أشعاره إلى اقتطاع مقتطفات من النص الغائب ليضمنها في نصه الناجز، كأن يقتطع كلمة أو عبارة أو جملة؛ تكون كفيلة بإحالتنا على النص الغائب، كما أنها تكون مفتاح الدخول في النص الشعري، ومن خلالها نستطيع مقارنة رؤيا الشاعر في إطار التضمين الذي اعتمده في نصه الشعري، وتكمن قدرة الكاتب على توظيف التناص في قوة صهر النصوص بعضها بعضًا؛ بحيث يتخلق نص جديد تتجسد فيه الوحدة بين النص الأصلي الذي ينبني على لغة الكاتب وأفكاره ورؤاه، والنصوص الأخرى؛ بحيث يتم التلاحم والارتباط بينهما.

وكلما أعاد الكاتب توظيف المعاني السابقة عليه بقوة واقتدار فني بالغ، كان أحق بالمعنى من سابقيه، أي أن التناص تمحي معه علاقات الملكية النصية ما دام الكاتب قادرًا على تجاوز الاتباع والتقليد والتكرار إلى حدود الإضافة والابتكار؛ فالتوظيف الفني الجيد لظاهرة التناص يسهم في إثراء الدلالة، والوصول إلى آفاق رحبة من التعبير. ولا يعني التضمين فقدان النص الحاضر لهويته، إنما لابد لإبداع الشاعر من أن يكون قادرًا على منح النص الحاضر معناه المستقل، «وإذا كانت هناك مسلمة تدعي أن كل خطاب مهما كان نوعه تتحكم فيه السردية وأن لكل نص خصائص عامة يشترك فيها مع جميع النصوص في لغة ما، فإنه تكون له خصائص بنيوية تميزه عن غيره أيضًا، فللشعر الموسيقى وكثرة المجاز وكثافة المعنى، وللتاريخ خاصية السرد المحكية في فعل ماضٍ، والمحدثة عن بطل أو جبان في زمان ومكان معينين»[2].

(١) المحبي، محمد بن أمين، نفحة الريحانة ورشحة طلاء الحانة، تحقيق: أحمد عناية، بيروت: دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠٥، م١، ص ٢٩.

(٢) مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، ص ١٣٠.

كما أن الشاعر الرشيد قد لجأ إلى تضمين البيت الشعري في قصيدته أكثر من مرة، فيضع البيت المضمن ضمن قوسين للإشارة إلى تضمينه، فمن ذلك قوله مضمنًا بيتًا للشاعر محمد مهدي الجواهري نظمها في رثاء الرئيس المصري الراحل جمال عبدالناصر، فقال:

يـا مُـرْهِـبًـا جَـمَـعَ الـعِـدَا بـثـبـاتِـهِ
ومُـــــدَوِّخَ الـشُّـــــذاذَ والـعُـمـلاءَ
(لـلَّـهِ صـــدرُكَ مـا أشَـــدَّ ضُـلُـوعَـهُ
فـــي شِـــدَّةٍ وأرَقَّـــهـــنَّ رَخـــــاءِ)[1]

وفي أحيان أخرى ضمن الشاعر شطرًا شعريًّا واحدًا في نظمه، من غير أن ينسب هذا الشطر إلى قائله، بل مكتفيًا بحصره ضمن الأقواس التي خصها بالشعر المضمن، ومن أمثلة ذلك قوله:

(إنِّـي أبـحـثُ إلـى الـقـريـضِ مشاعري)
لأردَّ بـعـضَ مـكـــارمٍ ورفـــــادِ[2]

ومن ذلك أيضًا قوله مضمنًا شطرًا شعريًّا:

مـا إنْ عَـرَفـنـــا فـي الحـيـــاةِ مـذلَّـــةً
(والـــدَّهـرُ يـعـرفُ مـا أجـلَّ عُـلانـا)[3]

فالشاعر الرشيد يحاكي المعنى الذي ذهب إليه البيت الأصلي المضمن، ويجاري النص الشعري الغائب في شكله ومضمونه. وفي أحيان أخرى لجأ إلى التضمين شبه الكامل مع تغيير بعض المفردات، والإبقاء على المعنى عينه تقريبًا، من

(١) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ١١٦.
(٢) الرشيد، يعقوب، رفيف الجراح، ص ١٠٠. اكتفى الشاعر بوضع الشطر المضمن ضمن علامتي التنصيص، في إشارة منه إلى أنه ليس صاحب البيت، ولم أستطع العثور على صاحب البيت لا في شبكة النت ولا الموسوعة الشعرية.
(٣) المصدر نفسه، ص ٥٢. اكتفى الشاعر بوضع الشطر المضمن ضمن علامتي التنصيص، في إشارة منه إلى أنه ليس صاحب البيت، ولم أستطع العثور على صاحب البيت لا في شبكة النت ولا الموسوعة الشعرية.

غير أن يحصر التضمين في أقواسه الخاصة للإشارة إليه، فمن ذلك قوله مضمنًا مطلع قصيدة للشاعر فهد العسكر، فيقول الرشيد:

كُـــفِّـــي المـــــلامَ وداعـــبـــيـــنـــي
الـــلـــه يُـــعـــلـــمُ بـــالـــيـــقـــيـــنِ[1]

والنص الخلفي الغائب لهذا البيت يكمن في مطلع قصيدة فهد العسكر التي يقول فيها:

كُـــفِّـــي المـــــلامَ وعَـــلَّـــلـــيـــنـــي
فـــالـــشـــكُّ أودى بـــالـــيـــقـــينِ[2]

ومن أمثلة ذلك أيضًا عند الشاعر قوله:

لـــكَ فـــي الـــقـــلـــوب مـــنـــازلٌ
تُـــزْري بـــآلاف الـــقُـــصـــورْ[3]

فهو يضمن المعنى الذي طرقه الشاعر المتنبي:

لَـكِ يـا مـنـازلُ فـي الـقـلـوب مـنـازلُ
أقـفَـرتِ أنـتِ وَهُـنَّ مـنـكِ أواهِـلُ[4]

إلا أن الشاعر الرشيد أخرج أداة النداء والمنادى من تضمينه، في دلالة منه على القرب والاتصال واللحمة بين الشاعر وهذه المنازل، بينما يراها المتنبي بعيدة فيخاطبها بالأداة المخصصة لذلك، فكان هذا التضمين من أجمل ما يمكن أن يستخدمه الشاعر.

وكما أن التضمين يكون واضحًا مباشرًا، وذلك باستخدام الشاعر صيغة شعرية معروفة عند شاعر ما، أو مجموعة من الشعراء، باستخدام الطريقة التعبيرية

---

(١) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ٢٢٧.
(٢) الأنصاري، عبدالله زكريًا، فهد العسكر: حياته وشعره، ط٤، الكويت: شركة الربيعان للنشر والتوزيع، ١٩٧٩، ص ١٣٩.
(٣) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ٦٨.
(٤) المتنبي، أحمد بن حسين، ديوان أبي الطيب المتنبي، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ط١، ١٩٨٣، ص ٣٠٥.

ذاتها، أو ما يقاربها، لا يحتاج جهدًا في استخراجه، ويكون عادة باستخدام الشاعر كلمة أو أكثر تكون كفيلة بالإحالة مباشرة إلى النص الغائب، وذلك كما في قوله:

كِلِينِي لِهَمٍّ يا سهيلةُ غاضِبِ
ولَيلٍ أراهُ مُسْتَقِر الكواكبِ[1]

فهو يضمن نمط خطاب النابغة الذبياني في قوله:

كليني لِهَمٍّ يا أميمة ناصِبِ
وليلٍ أُقاسيهِ بطيءِ الكواكبِ[2]

إذ أجد الشاعر يستخدم الصيغة الشعرية ذاتها عند النابغة الذبياني، بحيث لا يصعب على المتلقي معرفة النص الغائب، الذي يحيل الشاعر عليه، إضافة إلى أن الشاعر لا يخرج عن سياق النص الغائب القائم على الحزن والأسى، وكأني أجد نفسي أمام نص النابغة الذبياني مرة ثانية، مع اختلاف كلمات محدودة (سهيلة/ أميمة، غاضب/ ناصب، أراه/ أقاسيه، مستقر/ بطيء)، إلا أنني أستطيع القول إن الشاعر تقمص شخص النابغة الذبياني وتحدث بلسانه.

ومن ذلك استحضار الشاعر الرشيد القول المأثور «كالسوار بالمعصم» الذي ضمنه قوله:

فلا أنا أدري أنْ سأحيا لفترةٍ
أرى الحبَّ فيها كالسِّوارِ بمعصمِ[3]

ففي التضمين يعمد الشاعر إلى إقامة نص جديد على خلفية نص سابق، على مستوى الإطار أو الشكل الخارجي. أو هو استلهام مجموعة من الوسائل التي تصاغ النصوص النثرية أو الشعرية بالاعتماد عليها. وتتعدد هذه الوسائل، فمنها

(١) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص٥٣.
(٢) الذبياني، النابغة ، ديوان النابغة الذبياني، شرح: حمدو طماس، بيروت: دار المعرفة، ط٢، ٢٠٠٥، ص ١٣.
(٣) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، ص ٢٨١.

ما يتعلق بالبناء الهيكلي للنص السابق، أو بالجانب الإيقاعي منه كالوزن الشعري، أو الجانب الصوتي كالقافية والروي، أو بتكرار بعض ألفاظ النص السابق وتراكيبه وجرس ألفاظه. وهذا التناص يمكن تسميته بالأدبي فهو يعتمد على تداخل نصوص أدبية قديمة أو حديثة شعرًا أو نثرًا مع نص القصيدة الأصلي بحيث يتحقق توافق في السياق وتوظيف للفكرة التي يريدها الشاعر وذلك بالاعتماد على الوسائل المذكورة.

ومثل ذلك قوله في سياق آخر:

قد نامَ ناطورهم عن ذئب غاصبهمْ

فعاثَ في ربعهم والكلبُ يرتعِدُ[1]

فهو يحيل على قول المتنبي:

نامت نواطيرُ مصرٍ عن ثعالبها

فقد بَشِمْنَ وما تفنى العناقيدُ[2]

فكلا الشاعرين يؤكد غياب المسؤولية عند الحاكم، فالرشيد يقصد حكام العرب الذي أغفوا عيونهم واكتفوا بالنهب والسرقة، من دون أن يهتموا لأمر الشعب أو ما يحاط به من مكائد. على أن الاستبدال كان بسيطًا في هذا التضمين، فاستعار الرشيد الذئاب بدل الثعالب، التي تتميز بشراستها وذكائها معًا؛ حيث إنَّ طبيعة الاستعمار الأجنبي تفرض عليه استعارة هذا الوصف، لإسقاط صفات كل منهما على الآخر.

ومن خلال ما وقفت عليه من نماذج مختلفة من التضمين عند الشاعر الرشيد، أرى أن الشاعر الرشيد لم يكتفِ بالتضمين كشيء جمالي في نصه الشعري، ولم

(١) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، ص ٢٠٩.

(٢) المتنبي، أحمد بن حسين، ديوان أبي الطيب المتنبي، ص ٤٣.

يأت به تماشيًا مع الشعراء من قبله، بل إنه أحسن توظيف النص المضمن بما يحاكي واقع الحال في قصيدته ويخدم غرضه الشعري الذي هو بصدده، فجاء تضمينه فنيًّا وإبداعيًّا؛ كأنه يعيد تكرير المعاني بطريقة عصرية. ولعلَّ تضمين الشطر الشعري الواحد يأتي قريبًا من التشطير في الشعر، بأن يأتي الشاعر بصدر البيت فيكمله ثم يأتي بعجزه ويكمله، ليجعل من كل بيت شعري أصلي بيتين شعريين في التشطير، وذلك ما يُرى في التشطير عند الشاعر الرشيد.

التشطير

التَّشْطِيرُ لغة: «الشَطْر في اللغة العربية: أي النصف، وشَطَرْته: جعلته شطرين أي نصفين، ومنه مشطور الرجز، وعند فلان وِلْدةٌ شِطْرةٌ: أي نصفٌ ذكورٌ ونصفٌ أناثٌ، وشعرٌ شطران: أي سوادٌ وبياضٌ، وللناقة شطران: قادمان وآخران، وكل خلفين شَطْرٌ، وشطرتُ ناقتي تشطيرًا: إذا صررْتُ خلفين من أخلافها وتركتُ خلفين. وشطّرَ الشيء تشطيرًا: نصّفهُ وكل ما نُصّفَ فقد شُطّرَ.»[1]

والتشطير اصطلاحًا: هو الإضافة إلى صدر كل بيت عجزًا يوافقه، وإلى عجز كل بيت صدرًا يوافقه، ليصبح البيت بيتين نتيجة هذه العملية. ومن جهة أخرى يكون التشطير إلحاق الشاعر نصه بنص أو نصوص أخرى غائبة، تحمل السياق ذاته، كأن يلحق نصه بنصوص الغزل العذري، أو نصوص الشعر البطولي، أو التاريخي أو المدحي، أو سوى ذلك من النصوص، وفي هذه الحالة يكون متأثرًا بالحالة الشعرية ذاتها، ففي سياق الحب نجده يستحضر حالات الحب الموجودة عند غيره من الشعراء فينظم نصه في ضوء ذلك، وفي حال المدح ينظم وفق ذلك أيضًا. وتشكل بواكير القصائد الشعرية للرشيد مادة مساندة في تغذية هذا الجانب من الدراسة الفنية، حيث إن أول مرة استعمل فيها الشاعر التشطير كانت على بيت شعر قديم لم ينسبه إلى أحد في ديوانه، وهو:

(١) ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، ج ٨، ص ٧٨.

الخـيـرُ أبـقـى وإنْ طـالَ الـزَّمـانُ بـه
والـشَّـرُ أخـبـثُ مـا ألـفـيـتُ مـن زادِ

فيقول الرشيد تعقيبًا على هذا البيت وتشطيرًا له: «فحاولت تشطير هذا البيت، ولعلها أول محاولة لي في هذا الميدان:

الخـيـرُ أبـقـى وإنْ طـالَ الـزَّمـانُ بـه
فـلـيس بـعـد جـنـاح الخـيـر مِـنْ هـادِ
لـقـد مـررتُ بـأحـداثٍ عَـجـمْـتُ بـها
والـشـرُّ أخـبـثُ مـا ألـفـيـتُ مـن زادِ»[1]

هذا ولم يكتفِ الرشيد بتشطير البيت الواحد والوقوف عند ذلك، بل إنه شارك الناظم الأصلي في نصه الشعري، فجاراه في النظم لأبيات عديدة، ومن ذلك تشطيره لثلاثة أبيات مشهورة للشاعر عمر بن أبي ربيعة، التي يقول فيها:

ولـقـد قـالـت لجـارات لـهـا
كـالمـهـا يـلـعـبنَ فـي حـجـرَتِـهـا
خُـذنَ عـنِّـي الـظـلَّ لا يـتـبـعـنـي
ومـضـت تـسـعـى إلـى قُـبَـتِـهـا
لـم تـعـانـق رجـلاً فـي مـا مـضـى
طـفـلـةٌ غـيـداءُ فـي مـشـيَـتِـهـا[2]

فيقول الشاعر الرشيد في تشطيره لأبيات ابن أبي ربيعة:

ولـقـد قـالـت لجـاراتٍ لـهـا
وائـتـلاقُ الحُـسْـنِ فـي بـسـمـتِـهـا
وتـهـادتْ حـول أخـواتٍ لـهـا
كـالمـهـا يـلـعـبنَ فـي حـجـرتِـهـا

(١) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، ص ٣٦٧.
(٢) ابن أبي ربيعة، عمر، ديوان عمر بن أبي ربيعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨م، ص ٣٩.

خـــذنَ عـنِّـــي الـــظـــلَّ لا يـتـبـعـنـي
إذ تـــخـــاف الـــظـــلَّ فـــي لـفـتـتِـهـا
عـانـقـتْ فـي الـلـيـل أشـتـاتَ الـــرُّؤى
ومـــضـــتْ تـــسـعـى إلـــى قـبـتِـهـا
لـــم تـعـانـقْ رجـــلاً فـــي مـــا مـضـى
رغـــم زَهْـــوِ الـــشَّـــوقِ فـــي وجـنـتِـهـا
فـــي دروبِ الحـــبِّ تـخـطـو هـــا هـنـا
طـفـلـةٌ غـيـــداءُ فـــي مـشـيـتِـهـا[1]

والملاحظ أن الرشيد قد ألمَّ بشروط التشطير، مراعيًا تناسب اللفظ والمعنى بين الأصل والفرع، وجاء بصدور أبياته وأعجازها متناسبة مع الأصل، حيث يشترط في التشطير ألا يكون في تركيبه كلفة ولا حشو، بل أن يزيد الأصل جلاء ومعنى لطيفًا. وهذا الذي تناولته في تشطير الشاعر الرشيد للنص الشعري القديم الغائب، ليجعل منه نصًّا خلفيًّا لما ينظم، إلا أن هذا النص الخلفي قد كان حاضرًا في بعض الأحيان، ومن وحي اللحظة والمناسبة، ومن ذلك التشطير الذي نتج عن جلسة الأنس والسمر التي التقى فيها الشاعر الرشيد بزميله الشاعر البحريني عبدالرحمن رفيع في البحرين بتاريخ ١٩٧٦/٦/٢١ فكان مولد أبيات مشتركة من الاثنين، حيث يقول الشاعر الرشيد صدر البيت ويكمل الشاعر عبدالرحمن رفيع عجزه، فكان تشطيرًا ارتجاليًّا مبنيًّا على حاضر، على النحو التالي:

خُـــذْنـــا بـــرفـــقـــكَ يـــا حـبـيـبْ
خـــذنـــا لـــــفـــــردوسِ الـــطُّـــيـــوبْ
دعـــنـــا نُـــنَـــاغـــي فـــي الـــهـــوى
ونـــطـــوفُ فـــي عـــطـــرِ الجـــنـــوبْ
حُـــــلْـــــمٌ أتـــــانـــــا وانـــتـــهـــى
مـــثـــلَ المـــسـيـحِ عـــلـــى الـــصَّـــلـيـبْ

(١) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، ص ٣٤٢ – ٣٤٣.

يـشـقَـى لـيُـسـعِـدَ غـيـرَهُ
وكـذلـكـمْ فـعـلُ الـطَّـبـيـبْ
إن جـاءَهُ يـسـعـى إلـى
نـفـعٍ فـيـا نِـعْـمَ المـجـيـبْ[1]

وما محاولة الشاعر هذه إلا ليثبت قدرته على مجاراة القدماء، والسير على خطاهم، فقد استطاع أن يعمد إلى التشطير بحيث استطاع أن يدمج النصين من دون أن يؤثر ذلك في بنية النصين الغائب والحاضر. وتجدر الإشارة إلى أن التشطير يعتبر من فنون البلاغة، وزخرفة القول، وهو من محسنات الشعر المعروفة في الشعر الفصيح، وكثير من الشعراء يلجأ إلى النظم في هذا الفن للإلمام بأركان الجمالية في النظم الشعري، ولإبداء المقدرة على الخوض فيه، وإن كان نظم الشعر وابتداعه معنى وشكلاً أكثر كلفة من التشطير على الناظم، ومن هنا فإن عددًا كبيرًا من الشعراء اقتصر على تشطيرات بسيطة تدخل في ديوانه الشعري، كي لا يكون عدم وجودها دليلاً على إهماله هذا الفن الشعري القديم، ولهذا كان التشطير عند الرشيد مقتصرًا على ما وصلنا من نماذج تضمنتها دواوينه المنشورة.

التعالق الصيغي

وهو أن يستحضر الشاعر تركيبًا معينًا يعود إلى نص غائب، بحيث يغدو هذا التركيب إشارة إلى تلك النصوص، وغالبًا ما يفترق السياقان الحاضر والغائب، ومن ذلك تركيب «تمشي الهوينا»، فقد ورد في قصيدة «الربيع الكئيب» التي رثى فيها الشاعر عبدالله العتيبي، قوله يصور الهموم التي أصبح قلبه ربيبها، ويشير إلى الذئب الذي أخذ يجول مع الركائب منتظرًا غفلتهم للانقضاض عليهم:

لاحـت لـنـا فـوق الـسُّـهـوب سباعُـها
وبـدا يـجـولُ مـع الـرَّكـائـب ذيـبُ

(١) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، ص ٣٤٩-٣٥٠.

يمشي الهُوَينا خلفَ وَطْء مَطِيِّنا
ويغافلُ الرُّكبانَ حيث يخيبُ[1]

ويحيلنا الشاعر على قول عمر أبي ريشة:

يمشي الهوينَا على صحراء رحلته
وصحبهُ الليلُ والأشباحُ والسَّهرُ[2]

وكلاهما يحيلان إلى النص الأصلي، والصيغة الخاصة بمعلقة الشاعر الأعشى في وصف محبوبته هريرة، عندما يقول في وصف مشيتها البطيئة الموحية بالغنج والدلال:

غرَّاءُ فرعاءُ مصقولٌ عوارِضُها
تمشي الهوينا كما يمشي الوَجي الوَحِلُ[3]

ونلحظ كيف أن الرشيد وأبا ريشة قد استعملا هذا التركيب في بداية البيت الشعري، بينما كان الأعشى قد جاء به في بداية الشطر الثاني، والأخير جعله في غرض الغزل وأنثه، والأولان جعلاه في غرض الوصف وذكَّراه. مع التزام الجميع بالفعل الحاضر، والمعاصرة في الوصف. فالرشيد استحضر النص الغائب ووظفه بما يناسب السياق الذي يريد له أن يكون، وهذه إحدى صور التعالق النصي، وهي عندما يعمد الشاعر إلى تغيير مفهوم النص الغائب جزئيًّا أو كليًّا بحيث يناسب مغزى الشاعر، ويعبر عن مراده هو. يقول الرشيد:

أعُدْتَ يا عيدُ للأوطان في أملٍ
أمْ عُدْتَ تَزْخُرُ بالأحزانِ والألمِ[4]

(١) الرشيد، يعقوب، رفيف الجراح، ص ٧٩.
(٢) أبوريشة، عمر: ديوان عمر أبي ريشة، بيروت: دار العودة، ط١، ١٩٩٨، ص ٧٥.
(٣) الزوزني، الحسين بن أحمد، شرح المعلقات العشر، بيروت: دار مكتبة الحياة، ط١، ١٩٨٣، ص ٣٠٧.
(٤) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ١٣٩.

فهو يستحضر الصورة ذاتها التي صورها لنا المتنبي وهي قوله:

عـيـدٌ بـأيَّـةِ حـالٍ عُـدت يـا عـيـدُ

بمـا مـضـى أم بـأمـرٍ فـيـك تجـديـدُ[1]

فالرشيد يريد للعيد أن يأتي محملاً بالفرح، وأن يكون مليئًا بالأمل، لا أن يكون حزينًا كئيبًا كعيد المتنبي الذي يحمل الهم والكآبة، والرشيد يتحدث في نصه عن عيد الوطن، فهو يريد للوطن الفرح والابتهاج، لذلك يريد له عيدًا حقيقيًّا، و«لقد اندغمت عاطفة الغزل بالعاطفة الوطنية، وتماهت في شعر يعقوب الرشيد صورة المرأة بصورة الوطن، والوطن بالمرأة. ومن شدة حبه للاثنين جاء الحديث عنهما متناوبًا ومتداولاً.

وامتدَّ الحب عنده إلى آفاق رحبة، فهو لا يقتصر على الجانب الوجداني والعاطفي، وإنما يشمل حب الوطن والمبادئ والقيم النبيلة. والحب عنده انتصار لقيم الجمال والخير والحق والسلام»[2] ولهذا فإن أكثر ما يطالعنا في شعر الرشيد هو الوطن أولاً والمرأة ثانيًا، مع إمكانية الدمج بين الاثنين معًا ثالثًا، وقد عمق هذا الحب عمله الدبلوماسي الذي فرض عليه شوقًا دائمًا للوطن، كما نستطيع أن نتذكر كيف دمج شعراؤنا القدامى بين المرأة والوطن، وما ذلك إلا لأنهم رأوا الوطن مرآة للذات وكذلك المرأة مرآة هي الأخرى، فلم تغب تلك العلاقة الحميمة بين المرأة والوطن عن ذهن الرشيد، بل إنها تعمقت كما قلنا لبعده الدائم عن الوطن.

ويقول الرشيد في مكان آخر:

نَـقِّـلِ الخَـطْـوَ يـا فُـؤادي فـإنِّـي

قَـدْ مَـلَـلْـتُ الـظَّـلامَ فـوقَ دُروبـي

---

(١) المتنبي، أبوالطيب، أحمد بن الحسين، ديوان المتنبي، تحقيق عبدالوهاب عزام، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة (د.ن) ص٤٨٥.

(٢) المغيض، تركي، مرايا الوطن في شعر يعقوب الرشيد، مجلة الكويت، ص ٤٨.

طـــالَ لـيـلـي وقـــد بـــدا مـسـتـحـيـلاً
فـجـرُهُ الحـلـوُ أنْ يـكـونَ رَبـيـبِـي[1]

فهو يحيل في البيت الأول على قول أبي تمام:

نـقِّـل فـــؤادكَ حـيـثُ شِـئـتَ مِـن الـهـوى
مـــا الحـــبُّ إلَّا لـلـحـبـيـب الأولِ[2]

إذ يحيل من خلال ذكره للتعبير ذاته الذي ورد عند أبي تمام، وهو قوله: نقِّل فؤادك، مع إجراء التعديل الذي ارتآه الشاعر ليناسب سياق النص، من دون وجود اختلاف كبير في مغزى الشاهدين، فإذا كانت ملامح التشاؤم تظهر على الرشيد من خلال سياق الأبيات، فإن أبا تمام لم ينطق بتلك الأبيات إلا عندما رأى أن ماضي الإنسان فيه لحظات الجمال أكثر من حاضره، لذلك رأى أن الحب الحق يكون أكثر عمقًا وأصدق في الماضي، ربما لارتباطه بطفولة الإنسان حيث تكون النفس البشرية في أولى مراحل نضجها، في حين أن الإنسان كلما تقدم به العمر علقت به الكثير من شوائب الحياة فيضطر كرهًا للحنين إلى أيام الحياة الأولى.

نستطيع هنا القول مع سكاربيت «أن الأدب لا يصنع بل يولد مع الذات، وهو علامة الانتماء إلى فئة المثقفين. وبالنسبة إلى من عاصر فولتير فإن الأدب يتعارض والجمهور المرادف لكلمة شعب، انطلاقًا من أرستقراطية الثقافة آنذاك»[3] ولأن الأدب في هذه الحالة يتطلب قارئًا من مستوى المبدع، فإذا كان المبدع ينهض من خلفية ثقافية معرفية فإن على القارئ أيضًا أن ينهض من السوية ذاتها للمبدع، فيتمكن في هذه الحالة من فهم المبدع، ويتواصل معه، وتكمن أهمية الإدراك المعرفي لعلاقة التداخل الإبداعي.

(١) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ٤٧.
(٢) أبوتمام، حبيب بن أوس الطائي: ديوان أبي تمام، م٤، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٣، ص٢٥٣.
(٣) سكاربيت ، روبير، سوسيولوجيا الأدب، ترجمة: آمال عرموني، بيروت: عويدات للنشر والطباعة، ط٣، ١٩٩٩، ص ٢٢.

و«يصبح من الواضح تمامًا كيف نفهم آلية تحول المكون المعرفي إلى تيولوجي مطلق، ثابت، يتموضع في المنظومة كعنصر بنائي غير قابل للتحول وخارج مسار السيرورة المقروءة تاريخيًّا. حيث تتداخل الأبعاد القبلية وتحت تأثير التمثل الاجتماعي (الأيديو- سياسية) في قطع ارتسامات الأبعاد البعدية، فيبدو ذا أثر أحادي متقوقع في المتخيل المطلق. بحيث يبدو بالعودة إلى أنماط الدلالة، أن علاقة العام الدال على الخاص لا تعني شيئًا في حال إلغاء الأبعاد البعدية، إلا بما يسمح للخاص بالحركة في خدمة العام، بدون أن يحمل ذلك أية قيمة حركية»[1]. ومن أمثلة التناص الصيغي أيضًا قوله:

قالتِ السَّمراءُ يومًا
أنتَ في روضِ الحسانْ
قد أتينا هائماتٍ
راقصاتٍ في حَنانْ
ننثُرُ العَبْقَ ونشدو
في الرُّبى بين الجِنانْ[2]

فلا تخفى العلاقة النصية التي يشير إليها من خلال قوله (قالت السمراء) إذ يتبادر إلى ذهن المتلقي مباشرة صوت نزار قباني في مجموعته الشعرية (قالت لي السمراء) وقد ضمن الرشيد قول نزار قباني بشكل واضح ومباشر، مع حذف الجار والمجرور، إلا أن ذلك لم يؤثر على الإحالة بل بقيت في إطار الوضوح. ومن صيغ التعالق الصيغي عند الرشيد استعماله النداء كما في قوله:

يا نائحَ النَّخْلِ ألهبتَ الهوى فينا
فباتَ في الرَّوضِ رَجْعٌ مِنْ أغانينا[3]

(١) الخضور، جمال الدين، زمن النص، ص ٤٣.
(٢) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ١٥٩.
(٣) المصدر نفسه، ص ١٧.

فيعيدنا هذا إلى تلك الصيغة التي استعملها أمير الشعراء أحمد شوقي في قوله:

يـا نـائـحَ الـطَّـلـحِ أشـبـاهٌ عـوادينـا

نشجى لـواديـكَ أم نـأسى لـوادينـا[1]

وكذلك يتعالق مع الشاعر محمود غنيم في قوله:

مـالـي ولـلـنَّـجـمِ يـرعـانـي وأرعـــاهُ

أمسى كلانا يعاف الغمض جفناهُ[2]

وفي سياق آخر نجد قول الشاعر الرشيد:

ألا يـــا لـــيـــلُ إنَّـــا لا نُـبـالـي

إذا كـنـتَ الـطَّـويـلَ بـغـيـر جَـــرْسِ[3]

وليس من الصعب أيضًا على المتلقي أن يتذكر نص امرئ القيس الذي يتحدث فيه عن ليله الطويل المهموم فيقول فيه:

ألا أيُّـهـا الـلـيـلُ الـطَّـويـلُ ألا انجلـي

بـصـبـحٍ ومـا الإصـبـاحُ مـنـك بـأمـثـلِ[4]

من دون أن يخفى على المتلقي أيضًا السياق المختلف لكلا النصين؛ فالأول لا يبالي بطول الليل ولا يهتم به، في حين يعاني الثاني من طول الليل، ويطلب منه الانجلاء، على الرغم من أن الثاني يرى أن الإصباح لا يختلف عن الليل، إلا أنه يناديه لعله يأتي له بما يخفف عنه، وربما لهذا السبب كان الرشيد لا يبالي بطول

(١) شوقي، أحمد، الشوقيات: ديوان أمير الشعراء أحمد شوقي، تحقيق: عمر فاروق الطباع، بيروت: دار الأرقم، ط١، ٢٠٠١، م٢، ص ٢١٢.

(٢) غنيم، محمود، صرخة في واد، مصر: مطبعة الاعتماد، ط١، ١٩٣٧، ص ٨١.

(٣) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ٧٣.

(٤) الشنقيطي، أحمد بن الأمين، المعلقات العشر، القاهرة: مكتبة الخانجي، ط٣، ١٩٩٣، ص ٥٧.

الليل، ربما لأنه أيقن كامرئ القيس أن الإصباح لا يختلف كثيرًا عن الليل، فلم يناد الصبح واكتفى بهجاء الليل.

وفي السياق نفسه يحيلنا النص على قصيدة البحتري المشهورة التي يقول في مطلعها:

(صنتُ نفسي عمَّا يدنسُ نفسي
وترفعتُ عن جدا كلِّ جِبسِ)

ويقول الرشيد أيضًا:

كَمْ لنا في موقف الكرب سنا
قد تخطينا به سودَ الكروبْ[1]

فهو يحيل على قول عمر أبي ريشة:

كَمْ لنا من ميسلونَ نفضت
عن جناحيها غبار التَّعبْ[2]

فالشاعران يعكسان التضحيات التي يقدمها الشعب من أجل كرامة وطنه، وهذه التضحيات تكون سببًا في إنهاء عصر الظلم والحياة البائسة. ويقول في نص آخر:

فها هُمْ بنو أُمِّي أقاموا صدورهُمْ
ليحموا لواءَ الحق فينا ويحملوا[3]

إذ يحيل على قول الشنفرى:

أقيموا بني أمِّي صدورَ مطيكمْ
فإنِّي إلى قومٍ سِواكم لأميلُ[4]

(١) الرشيد، يعقوب، همسات السبعين، ص ١٢٣.
(٢) أبوريشة، عمر، ديوان عمر أبي ريشة، م١، ص ٤٤١.
(٣) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ١٢.
(٤) الشنفرى عمرو بن مالك، ديوان الشنفرى، تحقيق: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، ط٢، ١٩٩٦، ص ٥٨.

ولكن في حين يطلب الشنفرى من قومه تحريك الهمة والسعي من أجل العمل، فإننا نجد الرشيد على عكسه يمدح قومه بأنهم استطاعوا تدارك الواقع فأقاموا هممهم، واستطاعوا تجاوز المصاعب والوقوف لمواجهتها. وفي سياق آخر يقول الرشيد:

جـــادَكِ الـغـيـثُ فـغـنِّـي واطْـرَبـي

يـا ابـنـةَ الـــرَّوضِ وأخـــتَ الـبـلـبـلِ[1]

فهو يحيل على قول الشاعر الأندلسي لسان الدين بن الخطيب:

جـــادَكَ الـغـيـثُ إذا الـغـيـثُ هَـمـى

يـا زمـــانَ الـــوصـــلِ بـــالأنـــدلـــسِ[2]

فيستخدم طريقة ابن الخطيب ذاتها، باستعمال الخطاب الخبري والنداء، وكلا الشاعرين يستخدم شعره في سياق الغزل والحب، وشاعرنا يستخدم نصه في حديثه عن لبنان ولا يخفى ما لجمال لبنان من دور في نفوس الشعراء الذين أبدعوا في وصفها، وقدموا صورًا رائعة لعل لطبيعة لبنان دورًا في إصدار تلك الأبيات الشعرية السلسة على لسان الشعراء.

وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر يكثر من الإحالات على نصوص الشعراء القدامى أكثر من إحالاته على النصوص الحديثة، إذ «إن علاقة الإبداع بالتراث هي علاقة الاستخدام الفردي المبدع للغة، بأصول هذه اللغة وأوضاعها الجماعية. من هنا يبدو أن الشاعر، والشعري، هو استمرار للاستخدام الجماعي للغة المتكونة الثابتة المبنينة. غير أن هذه العلاقة يمكن أن تعاين بوصفها باستمرار علاقة توتر حاد بين اللغة المتشكلة الراسخة، وبين الاستخدام الفردي المبدع لها»[3]

---

(١) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ١٧٧.

(٢) عناني، محمد زكريا، الموشحات الأندلسية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو، ١٩٨٠، ص ٢٦٢.

(٣) أبوديب، كمال: في الشعرية، ص ٣٨.

وهذا يؤكد أن اللغة لا يمكن أن تموت أو تخبو في ظل هذا الاستخدام لها في سياق نصوصنا الشعرية الحاضرة، فهو يعيد للغة القديمة رونقها وبهاءها، ويدعو إلى إحياء اللغة العربية مجددًا، بألفاظها واستعمالاتها القديمة، من دون أن يكون ذلك على حساب اللغة الحديثة، وإنما هو نوع من التمازج اللغوي بين عصرين للغة واحدة. ولا تقف حدود الإفادات الشعرية عند اللغة القديمة والنصوص التراثية بل إن الشاعر استطاع الإفادة من معطيات الشعر المعاصر، فكانت له إحالات على الشعر الحديث من ذلك مثلًا قوله:

بـــتُّ فـــي الـــظُّـــلـــمـــةِ أمـــشـــي
حـــامـــلاً وطـــــأةَ نـــعـــشـــي[1]

فهو يحمل حياته معه أينما ذهب، وهذا يذكرنا بقول الشاعر توفيق زيَّاد:

حـــمـــلـــتُ دمـــــي عـــلـــى كـــفِّـــي
ومـــــا نـــكَّـــســـتُ أعـــلامـــــي[2]

فكلاهما يتبع السياق ذاته من حيث الروح التي تُحمل على الكف من أجل تقديمها فداء للوطن، فترخص لأجل ذلك، وتلتقي الإحالة الشعورية عند كلا الشاعرين بكونهما ينتميان معًا إلى مذهب قومي واحد، وهو مذهب العروبة، وكأن الشاعر الرشيد يغني آلام توفيق زيَّاد، ويشاركه أحزانه وآلامه.

وإحالة الشاعر هنا، قد نستطيع وضعها في إطار السياق الواقعي الزمني نفسه، فالشاعران متقاربان في الفترة الزمنية، وكلاهما عانى وطأة الظلم والاستعمار الذي هيمن على البلاد العربية، لذلك كان لابد من إطلاق الصيحات الشعرية ذاتها؛ لأنهما يصدران عن حالة شعورية واحدة، ولا يخفى ما للعلاقة الجمالية بين

(١) الرشيد، يعقوب، سواقي الحب، ص ٥١.
(٢) زيَّاد، توفيق، الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت: دارة العودة للطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٠، ص ٣٨.

مكونات النص الشعري من فنية، فالإيقاع في النص السابق على سبيل المثال، كان له دور في استحضار النص الغائب أيضًا، أي الموسيقى المدعومة بضمير المتكلم في كلا النصين (أمشي، نعشي، كفي) ولهذا كان الإيقاع في بعض الأحيان باب الدخول في التعالق النصي؛ إذ «إن الفلسفة الجمالية لهذا الشعر تختلف اختلافًا جوهريًّا عن الفلسفة القديمة، وذلك في أنها تنبع من صميم العمل الفني وليست مبادئ خارجية مفروضة. فالشعر المعاصر يصنع لنفسه جمالياته الخاصة، سواء في ذلك ما يتعلق بالشكل والمضمون.. وهو في تحقيقه لهذه الجماليات يتأثر كل التأثر بحساسية العصر وذوقه ونبضه»[1].

ولا تخفى الإيقاعات الجديدة التي ظهرت بظهور الشعر الحديث، لذلك كان لابد للتعالق الإيقاعي من أن يكون له دور في التعالق النصي، وهذا يعني أن للشعر في كل مرحلة قوانينه الخاصة التي تعكس مدى علاقته بالواقع المحيط، فولادة أشكال إيقاعية جديدة هو انعكاس لتغير الحياة الواقعية التي فرضت نفسها في الحياة المعاصرة، وقد «تنامت الفاعلية الشعرية وازدهرت في غياب أي وعي لوجود نظام نظري لتشكلات الإيقاع الشعري. لكن الحس المعجز بحركة الإيقاع وتغيراته كان، دون شك، خصيصة فطرية جذرية في الإنسان- الشاعر، ومؤسسًا حيويًّا قد يكون أثره أعمق بكثير مما نقدر له الآن في تطور الخلق الشعري، واتخاذه الصور التي اتخذها. ولم يكن حس الإيقاع، كما يمكن أن يسمى، شيئًا يكتسب بالمران على مقومات نظرية، أو بالتثقف الذي يستهدف تملك المعرفة بالقواعد التي تحدد صحيح الشعر وفاسده»[2].

ولعلنا نستطيع إضافة أن الإيقاع الشعري يكون له أثر أقوى من غيره في التأثير في السامع، فالموسيقى هي أول ما يدرك في النص الشعري، لذلك لابد في

(١) إسماعيل، عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص ١٣.

(٢) أبوديب، كمال: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، بيروت: دار العلم للملايين، ط١، ١٩٩٧، ص ٤٣.

التعالق النصي من وجود تمازج إيقاعي لنصين غائبين بالدرجة الأولى، ثم يحصل التمازج على صعيد الدلالة أو الشكل أو المضمون، حيث إن «هناك نوعين من النسيج في العمل الأدبي؛ أحدهما هو النسيج الصوتي والآخر هو النسيج الدلالي، وهما لا يحتاجان عادة إلى التطابق سوى في الأدب. والبنية الدلالية تتكون من معاني النسيج كله، فلو لم تكن هناك علاقة واضحة بين الأجزاء والمجموع لما تكون هذا المجموع، ومناقشة معنى كلمة أو جملة دون ربطها بسياقها في الفقرة أو القطعة أو الفصل أو القول كله، تقود إلى أخطاء متتالية في الفهم والتفسير»[1] وعلى ضوء ذلك لا يمكن تفسير التعالق النصي إلا ضمن إطار النص كاملاً، وبمساعدة مكونات متعددة؛ على صعيد الوعي الفردي للمبدع، والزمن والسياق الحاضر وغير ذلك، وإلا فقدَ النص قيمته الفنية.

فمن ذلك مثلاً قول الرشيد:

لـــم أكـــنْ يـــومًـــا بـــهـــيًّـــابٍ ولـــمْ

أغـضُـضِ الـطَّـرفَ ارتـعـاشًـا كـالجـبـانْ[2]

ففي الشطر الأول يتناص الشاعر مع قول أبي القاسم الشابي:

ومـــن يـتـهـيَّـب صـعـودَ الجـبـالِ

يـعـشْ أبـــدَ الـــدَّهـــر بـــين الحُـــفَـــرْ[3]

أما الثاني فيتناص فيه الشاعر مع قول جرير:

فَـغُـضَّ الـطَّـرفَ إنَّـك مِـن نُمـيـرٍ

فـلا كَـعـبًـا بـلـغـتَ ولا كِـلابـا[4]

---

(١) فضل، صلاح، علم الأسلوب، القاهرة: دار الشروق، ط١، ١٩٩٨، ص ١٠٥.

(٢) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، ص ٧٤.

(٣) طراد، مجيد: ديوان أبي القاسم الشابي ورسائله، بيروت: دار الكتاب العربي، ط٢، ١٩٩٤، ص ٩٠.

(٤) جرير، ديوانه، شرح: محمد بن حبيب، تحقيق: نعمان محمد أمين طه، ط٣، مصر: دار المعارف، ١٩٧١، ص ٦٤٩.

ففي حين يثبت الشاعر قدرته على تحمل مصاعب الحياة، وهو ما جعله قادرًا على اجتياز المصاعب، وهذا يذكرنا بهوايته في الصيد وما كان يتعرض له من أخطار، ولكنه على الرغم من ذلك لم يحسب حسابًا للخوف، أو يتراجع عن هوايته، وهذا ما جعله ذا قيمة ومكانة، ولذلك حُق له أن يرفع رأسه، ويفتخر بنفسه، ولا يستطيع أحد أن يطلب منه خفض بصره، فليس هو كالنميري الذي هجاه جرير.

ويقول الرشيد في موطن آخر:

والمـــوتُ أرحـــمُ مـن عـيـشٍ نـكـون بـه
تحـت الـسَّـفـيـه وبـــين الـنَّـــار والـعـدمِ
عـــودوا إلـــى مـجـدكـم أيـــامَ وحـدتِـنَـا
فـقـد تـخـطـت حـــدودَ الـعُـرْبِ والـعـجـمِ[1]

مع قول المتنبي:

عـــشْ عـــزيـــزًا أو مُـــت وأنـــت كـــريمٌ
بـــين طـعـن الـقـنـا وخـــفـــقِ الـبـنـودِ
فـــــرؤوسُ الـــرِّمـــاحِ أذهـــبُ لـلـغـيـ
ـــظِ وأشـفـى لـغـلِّ صـــدر الحـــقـــود[2]

فالتأكيد هنا على الحياة العزيزة الكريمة بعيدًا عن الذل والهوان، ومصارعة الحياة ومقاومتها وإلا فليمت الإنسان من دون ذلك.

وفي مثال آخر يقول الشاعر:

فـكـل أخـــي جـــودٌ يـسـود بـجـودهِ
وذو الـلـؤمِ يبقى فـي حضيض المراتبِ

(١) الرشيد، يعقوب، همسات السبعين، ص ١١١ - ١١٣

(٢) المتنبي، أحمد بن حسين، ديوان أبي الطيب المتنبي، ص ١٨.

فـلا المـجـدُ يـعـلـو فـي تـنـاحـرِ أمـةٍ
ولا الـعـزُّ يـسمو فـي اخـتـلاف المـواكـبِ
فـكـلٌّ إلـى المـجـهـول شـدَّ ركـابَـهُ
وكـلٌّ إلـى الـرَّحـمـنِ يـومًـا بـآيـبِ[1]

فهو يحيل على قول المتنبي:

ذو الـعـقـلِ يشقى فـي الـنَّـعـيـم بـعقـلـهِ
وأخـو الجـهـالـةِ فـي الـشَّـقـاوةِ يـنـعـمُ[2]

فالشاعر الرشيد يستعير أبيات الحكمة التي قالها المتنبي، ولعل أكثر شيء يذهب الشعراء فيه إلى التناص مع غيرهم في الصياغة هو أبيات الحكمة؛ حيث إنها أقرب ما تكون إلى الأمثال المنظومة. وكلاهما يؤكد فضل العقل في تحديد خُطا صاحبه، وأن الفضل في السيادة يعود إلى العقل، وهو الذي يقود صاحبه إلى حيث المعرفة والحقيقة. و في نص آخر يقول الرشيد:

إنَّ المـنـيـةَ لا تـضـلُّ سـهـامُـهـا
أبـدًا، وتمـضـي فـي الحـيـاةِ تجـوبُ[3]

ومن ذلك قول الرشيد في بعض أبياته:

هـذي المـنـيـةُ أطـبـقـتْ بمـخـالـبٍ
فـهـوى جـلـيـلُ الـقَـدْر والأنجـادِ[4]

فهو يحيل على قول أبي ذؤيب الهذلي:

وإذا المـنـيَّـةُ أنـشـبـتْ أظـفـارَهـا
ألـفـيـتَ كـلَّ تمـيـمـةٍ لا تـنـفـعُ[5]

(١) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ٥٦.
(٢) المتنبي، أحمد بن حسين، ديوان أبي الطيب المتنبي، ص ٤٩١.
(٣) الرشيد، يعقوب، رفيف الجراح، ص ٨٠.
(٤) المصدر نفسه، ص ٩٩.
(٥) الهذلي، أبوذؤيب: ديوانه، شرح: أنطونيوس بطرس، بيروت: دار صادر، ط١، ٢٠٠٣، ص ١٤٣.

فالشاعر الرشيد يتعالق مع الشاعر الهذلي في استخدام الصيغة ذاتها والبحر الشعري ذاته، فكلاهما استعمل المنية، فبينما استعمل الرشيد سهامها، كان الهذلي قبله مستعملاً أظفارها، وكلا التشبيهين يتميزان بالرأس الحاد الفتاك، الذي لا يدع من يصيبه سالمًا.

إن التعالق الصيغي عند الشاعر الرشيد، يذهب في منحًى خاص بشعريته، وطريقة تناوله لأشعار الآخر وأساليب نظمه، ولعل ذلك ما يوضح محاولات الرشيد في أكثر من موقع الابتعاد عن المشابهة اللفظية والتركيبية قدر الإمكان مع نص الآخر، كي لا يكون مكررًا، وكي يبعد نفسه عن تهمة نحل الشعر.

المَنَاص (النص المحاذي)

يعد المناصُّ خطابًا يحيط بالنص، وعتبة تفضي إلى عالمه الداخلي، فهو كما يقول (ج. جينيت): «كل ما يجعل من النص كتابًا يقترح نفسه على قُرَّائه أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذي حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة، بتعبير بورخيس: البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه...»، فهذا البهو (المناصّ) يوقفنا على منطقة اللاتحديد بين الخارج والداخل، أي ذلك الخارج الذي نبصره/نتأمله، والداخل الذي نفهمه، فهو بحق منجم من الأسئلة، يحتاج إلى حفر مستمر في أنواعه وأقسامه.

وللمناص نوعان أساسيان هما:

١ - «مناصّ المؤلف: وهو ذلك المناصّ الذي ترجع مسؤوليته إلى الكاتب، ويضم إليه عناصر مناصّية مهمة، نجدها في قسميه الأساسيين:

أ - النص المحيط التأليفي: والنص المحيط ما يدور بفلك النص وبدقة أكثر ما يوجد على غلاف الكتاب، من عتبات مناصية أهمها (اسم

الكاتب، العنوان رئيسًا وفرعيًّا، المقدمة، الإهداء، التصدير، الحواشي، الهوامش...).

ب - النص الفوقي التأليفي: ويجمع إليه تلك الخطابات الخارجة عن النص، إلا أنها تعمل على إضاءته وشرحه، وتكون إما عامة مثل (اللقاءات الصحفية مع الكاتب، أو الحوارات الإذاعية والتلفزيونية، الندوات، المؤتمرات، القراءات النقدية لأعماله...)، وإما خاصة مثل (المذكرات، المراسلات الحميمية، الشهادات، تعليقات الكاتب على أعماله....).

٢ - مناص الناشر: وهو عتبة مهمة تعود مسؤوليتها بالأساس إلى الناشر، لأنه المكلف بمتابعة صناعة الكتاب ونشره، لهذا نجد أن العناصر المناصّية التي تحركه تنقسم إلى قسمين:

أ - النص المحيط النشري: وهي تلك العناصر المحيطة بالكتاب، منها (الغلاف، صفحة العنوان، صورة الغلاف، كلمة الناشر، شعار دار النشر، سعر الكتاب، الترقيم الدولي والمحلي للكتاب...).

ب - النص الفوقي النشري: وهي تلك العناصر المناصية التي تقع خارج الكتاب، غير أن الناشر يعمل جاهدًا للدفع بها لتحريك عجلة تسويق الكتاب، وتحقيق مقروئيته، فهي تضم: العملية الإشهارية، الملحق الصحفي لدار النشر، والصحف المتعاقدة مع دار النشر للدعاية للكتاب، قائمة منشورات الدار، جلسات التوقيع وإهداء النسخ...»[1].

وتبعًا لجينيت، «يتكون النص من نص متن، يمكن وصفه بأنه متوالية من جمل لفظية تحمل دلالة محددة، ومن نص محاذٍ أو موازٍ يمكن وصفه بأنه سلسلة من

(١) بلعابد، عبدالحق، خطاب العتبات في المجلات الثقافية: مجلة الرافد أنموذجًا، مقال منشور في مجلة الرافد الثقافية النسخة الإلكترونية، الرابط: http://www.arrafid.ae/arrafid/p11_9-2011.html

النتاجات المصاحبة التي تقدم النص المتن- في صورته النهائية- إلى عالم القراء. وهي بهذا التقديم تمكن النص من التحول إلى كتاب محدد، يقدم بهذه الصفة (بوصفه كتابًا) إلى قرائه المحتملين، أو بعبارة أشمل إلى جمهوره العام»[1]. وذلك مثل «مسألة اختيار العنوان، ووضع اسم المؤلف، وشعار الناشر، إلى آخر هذه المعطيات/ الممارسات التقديمية؛ التي تعرض أو تسوِّق الكتاب في عالم الكتب ولدى القراء»[2].

واستنادًا إلى جينيت أيضًا، يمكن لنا دراسة هذا النمط من التناص عند الشاعر الرشيد من خلال عدة نقاط، تتمثل أولاها في العنوان؛ سواء كان هذا العنوان أساسيًّا أم ثانويًّا أم فرعيًّا، ومن ثم الديباجات والحواشي والرسوم التي ترافق القصائد الشعرية، وبعد ذلك نوع الغلاف وطريقة تنسيقه، ومدى التناسق ما بين الغلاف وصورته ونوعه مع عنوان الديوان مع مضمون القصائد الداخلية.[3]

ينحصر الإرث الشعري للشاعر يعقوب الرشيد في ستة دواوين شعرية هي على الشكل التالي:

١ - «سواقي الحب»: يعقوب الرشيد، صدر الديوان في بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٧٤م.

٢ - «دروب العمر»: يعقوب الرشيد، صدر الديوان في طبعته الأولى عام ١٩٨٠ في بيروت، لبنان.

٣ - «الكويت وغدر الجار»: يعقوب الرشيد، صدر الديوان في طبعته الأولى عام ١٩٩١م في بيروت، لبنان.

---

(١) العجمي، مرسل فالح: تيارات نقدية معاصرة، ص ١٢٨.
(٢) العجمي، مرسل فالح: تيارات نقدية معاصرة، ص ١٢٨.
(٣) البقشي، عبدالقادر، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ص ٢٢.

٤ – «غنيت في ألمي»: يعقوب الرشيد، صدر الديوان في طبعته الأولى عام ١٩٩١ في بيروت، لبنان.

٥ – «رفيف الجراح»: يعقوب عبدالعزيز الرشيد، الديوان صادر عن دار الأخطل الصغير، بيروت ، لبنان، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٧م.

٦ – «همسات السبعين»: يعقوب الرشيد، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٦م، جمعته الأستاذة نفيعة الزويد ورتبته.

نستطيع أن نرى أن الشاعر الرشيد قد اختار عناوين دواوينه بعناية فائقة، مختزلاً هذه العناوين من المتن الشعري الذي تحتويه هذه الدواوين، غير منفصل ذلك عن الحالة النفسية الخاصة بالشاعر الرشيد حينًا، وبالمجتمع المحيط به وأرزائه الوطنية أو القومية حينًا آخر.

فكان ديوان الشاعر الأول (سواقي الحب) تعبيرًا صادقًا عن حالة الغزل التي يعيشها الشاعر في بدايات نظمه، ومن المتعارف عليه أن غرض الغزل هو أول ما يعترض طريق الشاعر للنظم فيه في بداية مسيرته الشعرية، فكان عنوانه متناسبًا مع بواكيره الشعرية، ومع المتن الشعري الذي حواه ديوانه. وذلك عندما يقول:

تـــثـــاءَبَ الحـــبُّ أم جـفَّـتْ سـواقـيـه
أم أنَّـــنـــا لـــم نـعـدْ نـحـيـا أغـانـيـهِ
كـأنَّـــنـــا فـــي عُـــبـــابٍ زاخـــرٍ أبـــدًا
لـــم نـعـرفِ الـيـمَّ حـتَّـى فـي شـواطـيـهِ
فـــلا تَـظُـنِّـــي بـــأنِّـــي قـد صـــددتُ ومـا
صـــدِّي عـن المـنـهـلِ الـــرَّيـــانِ يشقيـهِ
بـــلِ الـــشَّـــقـــاءُ لـبـعـدي عـن مـــوارِدِهِ
ويُـــحِـــي ومـــا أثـقـلَ الأيـــامَ تـزجـيـهِ

لـيـنـعـم الـقـلـبُ خـفـقًـا فـي جـوانـحـه
وتـسـبـحُ الـــرُّوحُ نـشـوى فـي مـغـانـيـهِ
فـأسـكـبُ الـشَّـوقَ فـي أقـداحـنـا نـغـمًـا
يـنـسـابُ مـن حـولـنـا زهـــوًا نـغـنِّـيـهِ
إنِّـــي مـلـلـتُ بـحـق الـــودِّ فـرقَـتـنـا
مـا أعـذبَ الـوصـلَ فـي أسـمـى تجـلـيـهِ[1]

وهي أجزاء من قصيدة من أجمل ما كتبه الشاعر الرشيد، يتحدث فيها عن لوعة الحب والفراق ويرسم صورة جميلة للحب، وكأننا أمام مشهد تمثيلي حيث الحب والوصل والبعد والفراق، والحوار بين الشخصيات وإن كان باسم شخص واحد هو الراوي. وبهذا لم تكن العناوين الداخلية للقصائد بعيدة عن هذا العنوان، (نداء الروح – تحية لعمر أبي ريشة – يا فلسطين – طائر الشوق).

وحيث إن الشاعر قد أورد قصيدة في مدح صديقه الشاعر عمر أبي ريشة، فإن ذلك يحيلنا إلى صفحة الغلاف الأخيرة التي ضمت (رأي عمر أبي ريشة بالشاعر الرشيد)، مع صورة للشاعر الرشيد وهو مبتسم.

فجاء الغلاف بلون البحر الأزرق، وزورق الحب الأحمر ذو الشراع الأبيض يبحر فيه من غير شواطئ في الأفق، كما أنه اهتم بالصفحات الداخلية للديوان، فجعلها باللون البحري الأزرق. وكتب العنوان باللون الأسود، في إشارة إلى الليل الغزلي المحبب عند شعراء هذه المرحلة. ولم يغفل الشاعر أن يهدي هذا الديوان إلى أنثاه التي لم يسمها، فقال: (إليها)، ليتوافق الإهداء مع صبغة الديوان الشعرية.

ومن ثم يتعدى الشاعر مرحلة البدايات، ليبدأ حياته الشعرية كناضج يصف ما يدور في نفسه ويخالج تفكيره لا أحاسيسه، ليأتي بديوانه الثاني (دروب العمر)،

(١) الرشيد، يعقوب، سواقي الحب، ص ١٢٣-١٢٦.

والذي يحاكي فيه نفسه تارة، والآخر الذي يمشي معه في حله وترحاله تارة أخرى. وكأن كل قصيدة ينظمها تشكل دربًا يأخذ الشاعر إلى نهايته، ومحطة من محطات تجاربه في الحياة.

وبالدخول إلى بعض العناوين الفرعية في هذا الديوان نجد أن الشاعر يطلق عناوين غنائية على عدد من القصائد، تتوافق مع العنوان الرئيسي، ومع حالته النفسية، منها على سبيل المثال:

(قيثارة الحب، رحلة الأقدار، دروب النغم، زورق النجاة)

وبالنظرة إلى غلاف الديوان، نجد أنه كان متوافقًا مع هذه الدروب التي يسير الشاعر فيها، فجاء لون الديوان بنيًا كلون التراب والرحيل والمسير، بينما كتب عنوان الديوان باللون الأصفر، وجعله متوافقًا مع لون الورق الداخلي الأصفر، في إشارة إلى خريف العمر، ولعل هذا يعود إلى حالة نفسية كان يعاني الشاعر منها آنذاك حيث إنه بعد هذا اعتكف مدة لم يصدر فيها أي ديوان. وأهدى الشاعر هذا الديوان إلى (من سكبت رحيق الهوى)، وجعل مقدمته (مما قيل في ديوان سواقي الحب) وصفحة الغلاف الأخيرة (مما قيل في الشاعر الرشيد) مع صورة مبتسمة للشاعر.

وبعد أحد عشر عامًا على انقطاعه عن الشعر والنظم، إلا أنه يعود بقوَّة بعد وجود المحرض الأقوى للقريحة الشعرية عند أي شاعر، ألا وهو الغزو العراقي الغاشم لدولة الكويت الآمنة؛ حيث نستطيع أن نحس بخيبة الأمل التي اعترت الشاعر نتيجة هذا الغزو، مؤكدًا على قضية وطنه الكويت، والحال المأساوية التي عاناها وأبناء شعبه نتيجة هذا الغزو. فأصدر ديوانه (الكويت وغدر الجار)، الذي يصور فيه الحال السياسية آنذاك بطريقة فنية إبداعية، مؤكدًا على الصدمة العروبية التي تلقاها في هذا الجار، ومصورًا الوحشية التي عانى منها كل بيت

في الكويت، وكل فرد من أفراد هذا الوطن. وكانت العناوين الداخلية مرتبطة ومتوافقة مع العنوان الرئيسي، فمن ذلك (علو الحق- حديث التاريخ - أكاذيب صدام - إعلان صدام حسين).

وتضمنت صورة الغلاف كل متن الديوان رسمًا، فاحتوت على صورة صدام حسين، أبراج الكويت، علم الكويت، بعض الخراب جراء الغزو. وأهداه الشاعر إلى سمو الشيخ جابر الأحمد الصباح، وإلى الكويت المحررة الطاهرة؛ فلم يضمر المهدى إليه هذه المرة، بل جعله صريحًا. وبدأ الشاعر ديوانه باستشهادات شعرية قديمة عن غدر الجار، كقول الشاعر طرفة بن العبد:

وظلمُ ذوي القُربى أشدُّ مضاضَةً

على المرءِ من وَقْعِ الحُسامِ المهنَّدِ[1]

وفي صفحة الغلاف الأخيرة ملخص عن الديوان وما تضمنه مع صورة جديَّة للشاعر على عكس كل صور دواوينه، حيث إن الشاعر كان مهتمًا بأدق تفاصيل ما يصدره، وكانت مناسبة الديوان تستدعي منه صورة حزينة غاضبة.

وفي ذات العام يصدر الشاعر ديوانًا شعريًّا جديدًا، تحت عنوان (غنيت في ألمي)، ويفسر لنا الشاعر من خلال العنوان سبب إصداره له، مجيبًا على تساؤلات يتكهن أن تطرح عليه مستقبلاً، في هذه الغزارة الشعرية بعد توقف دام أحد عشر عامًا، ومن ثم ديوانين في عام واحد، ليأتي جوابه بأن هذا الغناء الشعري ما يشبه إلا رقص الطير مذبوحًا من الألم، وما هو إلا من المعاناة النفسية التي يعيشها هو ووطنه الكويت. ويلاحظ أن مفردة الألم التي شكلت الاسم الوحيد في العنوان، تعبر عن الجرح الداخلي الذي تتضمنه قصائده، وعن حالة الشاعر أيضًا. ومن ذلك عنوان قصيدته الفرعية تحت عنوان (عتاب) والتي يقول فيها:

---

(١) الرشيد، يعقوب، الكويت وغدر الجار، بيروت، ط١، ١٩٩١، ص ٧.

هَـمَـسْـتِ إلـيَّ بـرغـمِ الحـضـورْ
وقـلـتِ بـشـوقٍ: عـلامَ الـفُـتـورْ
تمـرُّ الـلـيـالـي وتجـري الـهـمـومُ
ويـذبـلُ فـي الـدَّربِ شـتَّـى الـزُّهـورْ
وأسـكـبُ تحـتَ مـسـار الـنُّـجـومِ
دمـوعَ اشـتـيـاقٍ وحـزنٍ صـبـورْ
وأنـتَ تـنـامُ كـمـا تـشـتـهـي
عـلـى كـلِّ حـلـمٍ بـطـرفٍ قـريـرْ[1]

فعلى الرغم من أن القصيدة غزلية، وعنوان الديوان يكتحل بالألم في أخره، إلا أن هذا الغزل تكلل بالصد والأمل واللوعة، فهو يعاتب الحبيبة على الصد والهجر، وكأن كل شيء جميل في الغزل قد مات في نفسه بعد ما أصابه من إرهاق نفسي نتيجة واقعه المصاب. وكانت العناوين الفرعية متوافقة مع العنوان الرئيسي، ومن ذلك (يا نائح النخل، دموع الصخر، سأمضي، انتحار السلوى، رياح الغدر).

وجعل صورة الغلاف الأمامية لوحة فنية تشكيلية، متمازجة بين الأخضر والأسود وبعض الألوان الأخرى، ووضع في نهايته (مما قيل في الشاعر) وصورة مبتسمة للشاعر على عكس الذي قبله. وأهدى ديوانه إلى (من قادني إلى طريق الخير).

وبعد هذين الديوانين المشبعين بالألم والحسرة، يتوقف الشاعر عدة أعوام ليصدر ديوانه الجديد الذي لم يكن بأقل ألمًا من سابقيه، وكأن تلك المرحلة المؤلمة من العمر التي عاشها الشاعر الكويتي، قد أكسبت شعره طابع الحزن والألم والشكوى، وارتقت به إلى مصاف الشعراء الوجدانيين، ليحاكيهم في وصفهم ويخلع على ذلك ألمه وحسرته. فأصدر ديوانه تحت عنوان (رفيف الجراح)، إذ يشير إلى

(١) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، ص ٩٣.

أن السبب في هذا الحزن الذي أشرنا إليه ليس وليد الواقع الراهن، إنما هي الجراح التي مازال الشاعر يعاني منها، فتتكؤها كل كلمة تذكر بالماضي القريب، وتنزفه كل دمعة يلمحها ستسقط من أي عين أمامه. كما أن الشاعر في هذا الديوان يتغنى بالكويت بشكل كبير، في تعبير صادق منه عن ولائه لوطنه، فهي الأصل الذي لا يمكن الاستغناء عنه مهما شطَّت به الرحال، فمن ذلك مثلاً قوله:

يا سفينًا رفرفتْ أعلامُها فوق البحارْ
وتهادتْ صوبَ أهدافٍ بأحلامٍ كبارْ
ومضتْ تمخرُ في اليمِّ بأطهارٍ خيارْ
يجلبونَ الخيرَ للأبرارِ في هذي الدِّيارْ
للكويتِ العزِّ في دنيا العطاءْ[1]

ومن عناوينه الفرعية: (الوطنيات، قصائد رثاء في وداع الأحبة، قصائد منوعة، قصائد حب). كما جعل مقدمة هذا الديوان بقلم جورج شكور، وأهداه (إلى التي). وعن صورة الغلاف فقد طغى عليها اللون الأخضر الذي يبعث التفاؤل في النفس، مع بعض الألوان الزاهية الأخرى، وكتب العنوان باللون الأخضر، وجعل آخر صفحة في الغلاف لصورته المبتسمة ولنثر تحت عنوان (مما قيل في الشاعر).

وبعد تسع سنوات من هذا الديوان، يحس الشاعر بأن دروب العمر قد أوشكت على النهاية، وأن السبعين عامًا التي بدأ يرزح فيها، ربما تكون هي الأخيرة، فأصدر ديوانه تحت عنوان (همسات السبعين)؛ فلم يعد يقوى على الصوت العالي الرخيم، فكان الهمس في هذا العنوان توظيفًا دلاليًّا على حالة الشاعر الصحية المتقدمة. وإنه إذ يضمن الديوان تلك الهمسات السبعينية العذبة، لا نجد أمامنا إلا الشاعر الرشيد، ذاك الشاب الغزلي، إلا أنه الناضج بعد تجارب عديدة حلوة ومريرة في حياته. وكما يقال: إن الإنسان يعود طفلاً كلما تقدم به العمر، فنراه يقول في إحدى

(١) الرشيد، يعقوب عبدالعزيز: رفيف الجراح، ص ٣٣.

همساته الغزلية وتبدو نفحات الحب في شعره واضحة رغم عمره المديد، فهو ما يزال يتغنى ويغني، فيقول:

يـا ربـيـعَ الحـــبِّ يـا زهـــو المـنـى
جـــدِّدي الأحـــلام والحـــب الأصـيـلْ
وتـعـالـي نـسـتـقـي شـهـد الـلـقـا
وتـعـالـي نـغـمـرُ الـدُّنـيـا هـديـلْ
عـلَّـنـا نـسـمـو إلـــى روض الـهـنـا
ونـنـاجـي روضـــة الـــدَّوح الجـمـيـلْ[1]

إن هذا الشعور الغامر بالسعادة والبهجة والتفاؤل، يهب القصيدة -في هذا العمر للشاعر، وفي هذا الديوان اللاحق للدواوين غصت بالألم والحزن- مذاقًا خاصًّا. فيشارك الكأس الرشيدَ في نشوة القرب من المحبوبة.

وكانت صورة الغلاف في هذا الديوان أكثر تجسيدًا لواقع حال الشاعر ومضمون ديوانه الشعري، حيث بدا الحزن مخيمًا على الصورة على الرغم من جماليتها الواضحة ودقة صناعتها، فكانت صورة الغروب هي الأبرز؛ في إشارة إلى غروب عمر الشاعر بعد هذا العمر، وصورة لطيور مهاجرة وزورق في البحر، في إشارة إلى الرحيل والابتعاد. وكانت كتابة العنوان باللون الأصفر. ولم يهد الشاعر هذا الديوان لأحد، إلا أنه توجه فيه بالشكر لزوجته وللشاعر خليفة الوقيان.

وبالوقوف على الصوت الموسيقي عند الرشيد، فإنني أراه قد أخذ مداه، وبغض النظر عن التعالق النصي، نجد أنه أطلق عنوان «غنيت في ألمي» على إحدى مجموعاته الشعرية، كما أنه أطلق على الأخرى عنوان «رفيق الجراح» وواضح أنه يركز هنا على الجانب السمعي الموسيقي، ويبدو بذلك على يقين من ارتباط الشعر بالموسيقى.

---

(١) الرشيد، يعقوب، همسات السبعين، ص ٦٣.

وبذلك أجد صوت النغم الموسيقي يعلو بشكل واضح عند الشاعر؛ إيمانًا منه بأهمية الموسيقى والإيقاع في تأثيرها في النفس البشرية، ولذلك كان لإيقاع الكلمة هيمنته على أذن المتلقي، حيث «إن اللغة لا تتجلى إلا في الحوار، والحوار لا يعني تسلط قانون أو ذات مفردة. لا يفترض الحوار أن اللغة تملكنا. اللغة نشاط يولد من داخل تجاوز الفرد والشروط معًا، هذا هو الحوار. ولذلك كان نمو اللغة يعكس في جوهره التعالي على ما يسمى النزعات الفردية والقهرية»[1] والحوار إذا أردت أن أبحث عنه أجد أنه حوار الشاعر مع نصه، ومع المتلقي ومع الواقع المحيط أيضًا.

إضافة إلى أنه يذكرني بشعراء الغزل الآخرين، كعمر ابن أبي ربيعة ونزار قباني وغيرهما، فعلاقة يعقوب الرشيد كانت أجلى ما تكون بالتراث الرومانسي «يتناص معه، ومع شعرائه في كثير من الموضوعات، وتنطق به عناوين دواوينه وقصائده، فمن (دروب العمر)، إلى (سواقي الحب)، إلى (رفيف الجراح)، إلى (غنيت في ألمي)، إلى (همسات السبعين)، إلى (شوق المصائب)، و(شمس الندى)، و(الربيع المكتئب)، و(العتمة الخرساء)، وغير ذلك في عناوين قصائده»[2].

ومن الجدير بالذكر في هذا السياق، إلى أن الشاعر في دواوينه الخمسة الأولى جعل اسمه في رأس صورة الغلاف، إلا في ديوانه الأخير (همسات السبعين) فقد جعل الاسم في أسفل صورة الغلاف، وفي ذلك إشارة قوية إلى أن الشاعر أحس بأنه في أيام عمره الأخيرة. وجدير بالذكر إلى أن الشاعر استخدم صورته الشخصية في دواوينه الشعرية كاملة. إلا أنها كانت باسمة في خمس منها، وغاضبة جديًّة في واحدة فقط (الكويت وغدر الجار). وبهذا لم يكن اهتمام الشاعر بمتن ديوانه بأقل منه اهتمامًا بشكله الخارجي، فكان الشاعر المبدع في هذا وذاك، ولكل جعل دلالة خاصة به.

(١) ناصف، مصطفى: اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة، يناير ١٩٧٨، ص ١٩٠.
(٢) عيسى، مختار: شذرات من دفتر رومانسية الرشيد، مختارات شعرية، مجلة الكويت، ص ٩٦.

وفي ختام الفصل أستطيع أن أقول بأهمية ارتباط التعالق النصي بنظرية التلقي ارتباطًا وثيقًا، وذلك من خلال الدراسة التي سبقت لبعض نصوص الشاعر يعقوب الرشيد، حيث قدمت شعره في ضوء التعالق النصي، وعلاقة ذلك بالخطاب الذي لم يستغن عنه التعالق النصي، وتجلى ذلك من خلال الصورة الفنية والإيقاع والتكرار والرموز، وكان لكل عنصر من هذه العناصر دوره في إبراز موهبة الشاعر الفنية وقدرته على التعامل مع النصوص الغائبة، على أنني خلصت في هذا الفصل إلى ما يلي:

١ - العمق المعرفي والغنى الثقافي الذي تميز به الشاعر، ووضعت نماذج عديدة.

٢ - إن تكرار بعض الشواهد الشعرية في أكثر من مكان لم يكن إلا كون الشاهد يغني أكثر من جانب من جوانب التعالق النصي.

٣ - كانت شخصية الرشيد واضحة تمامًا في أثناء اعتماده نظرية التعالق النصي.

****

الفصل الثالث
سمات فنية في شعر يعقوب الرشيد

تعد دراسة الخطاب الشعري بأسلوب فني واحدةً من الدراسات الحديثة في عصر انتشرت وكثرت فيه الدراسات النقدية الأدبية للشكل الخارجي للنصوص الشعرية؛ ذلك أنها تركز اهتمامها على البنية الهيكلية للنص الإبداعي، فتهتم بما يدخل في مكوناته الإبداعية، كاللغة والصورة والموسيقى وغير ذلك، كما تهتم بعناصر التزيين والتجميل، وتركز على البعد الشكلي من حيث اهتمامها بتفكيك عناصر النص الإبداعي، وإحصاء المكونات الغالبة عليه. والسمات الفنية في الخطاب الشعري مرتبطة بما يتكون منه النص على صعيد اللغة والعناصر الفنية المكونة له، فارتبطت باللسانيات نتيجة لذلك، وكانت بعيدة عن ذاتية المبدع، وإن لم تكن تفصل النص عن صاحبه؛ إذ إن العلاقة جدلية بين النص ومبدعه، وتأتي وظيفة الدراسة الفنية في أنها تميز نتاج المبدعين عن بعضهم، فلكل مبدع طريقته المحددة لصياغة خطابه الشعري، وهي تهتم بمكونات النص نحويًّا ولغويًّا وتركيبيًّا وصوتيًّا. وتعكس أيضًا تلك العلاقات المتصلة بين عناصر النص المدروس، وتؤكد بذلك ارتباط البلاغة بالنحو والإيقاع واللفظ والمعنى، وتنتج مستويات النص أيضًا من المستوى التوصيلي إلى المستوى الإبلاغي.

وهنا نجد أن كل لغة إنما هي حصيلة نوعين من الضغوط: ضغوط الدلالة وضغوط الإبلاغ، وكل مقطع لساني هو حلقة وصل بين الأشياء والوقائع المرموز

إليها، والمتقبل لذلك المقطع، وهذه العلاقة ليست عفوية ولا اعتباطية، وإنما هي تفترض عقدًا مزدوجًا: أحد العقدين يستجيب لضغوط الدلالة؛ وهو التواضع على رصيد معجمي معين، والآخر يستجيب لضغوط الإبلاغ؛ وهو التسليم بمجموعة من القوانين الضابطة لتركيب مقاطع الكلام، وهذا العَقد الثاني يشمل الأسس العامة، تاركًا بعض المجال لتصرف كل فرد من أفراد المجموعة اللسانية الواحدة.

وهذه الخصوصية هي التي تبرز لنا علاقة الجدولين: النحو والبلاغة. فالأول؛ هو مجال القيود والخطاب مجال الحريات، وعلى هذا الاعتبار كان النحو سابقًا في الزمن للخطاب الشعري؛ إذ هو شرط واجب لها، فكل خطاب شعري هو رهين القواعد النحوية الخاصة باللغة المقصودة، ولكنها مراهنة ذات اتجاه واحد؛ لأننا إذا سلمنا بأن لا خطاب بدون نحو، فلا نستطيع إثبات العكس، فنقول: لا نحو بلا خطاب. والأمر ذاته ينطبق على مكونات النص الفنية الأخرى؛ كالإيقاع والصور بدرجات متفاوتة، وتكون الدراسة الفنية للخطاب هي العين التي ينظر المبدع من خلالها إلى الوجود المحيط به. وقد يُظن لأول وهلة أن الخطابية بعيدة عن الخيال والصور المجازية، إلا أنها في الواقع مرتبطة بها، فالخطاب في إحدى تعريفاته هو: «استعمال الخطاب لكل ملفوظ يتعدى الجملة»[1].

كما أن الخطابية موازية للأسلوبية في تناول كل منهما الأساليب اللغوية والبلاغية التي يستعملها المخاطب أو الكاتب في سبيل خلق تفاعل واندماج ذهني بين النص والمتلقي، كما أن من شأن الزخرفة الفنية أن تكون سببًا أساسيًّا في لفت انتباه المتلقي وتحفيز الرغبة على الإصغاء أكثر،و«الصور قاعدة لنظرية الزخرفة. ونميز بين نوعين من الزخارف: الأولى؛ وهي الزخرفة السهلة، وتقوم على استخدام الألوان البلاغية، أي صور التركيب أو التفكير، والثانية؛ وهي الزخرفة الصعبة،

(١) سلامة إكرام ، المنطلقات اللغوية لتحليل الخطاب الشعري في النقد العربي القديم، جامعة منتوري: القسطنطينية، ٢٠٠٩، ص ١٨.

وتتميز باستخدام الاستعارات»[1]. وبدهي أن هذه الزينة تظهر متمثلة على صعيد اللغة والتراكيب الشعرية، وما من شك في أن الصور الخيالية تلعب دورًا في تحديد فنية النص الشعري.

وعلى ذلك فإن ما تفعله الدراسة الفنية هو تفكيك عناصر النص الشعري إلى مكوناته الأولية، ثم دراسة كل عنصر بمفرده، وتحديد وظيفته التي أدَّاها داخل النص الشعري، ومعرفة كيفية التفاعل بين تلك العناصر. ولأن العلاقة وثيقة بين دراسة الخطاب الشعري والأسلوب الشعري، إذ يستند الباحث في كليهما على مادة النص الشكلية قبل الضمنية، فإن كلتا الدراستين تتشاركان في تفكيك بنية النص الشعري، وهو الأمر الذي جعلنا نتكأ على إحداهما عند تناول الأخرى.

فـ «العمل الأسلوبي لا يعدو أن يكون تفكيكًا للعناصر المكونة لجهاز الإبلاغ لتتبع ما يحدث بينهما عند التفاعل، وما ينقطع عند الانفصال، وذلك بطريق العزل والضم؛ حتى تتجلى المفارقات والمقاربات اختباريًّا. على أن هذه الوجهة في عقلنة ماهيات الأسلوب -كظاهرة لسانية فنية- ما إن نتدبرها في أولها ومراميها، حتى نستشف السلك الرابط بينها وبين تقديرات المنهج البنيوي في الأدب والنقد، ولعلها تحتفظ بخصوصياتها؛ إذ تتميز بانقطاع الضغط المذهبي في التحليل والاستخلاص، لأنها – على ما هي عليه- تنطلق من النص لتعود إليه وقد تقرنه بباثه أو متقبله، بل ربما نزلته منزلة المجهر العيني الكاشف لبعض خلايا الجهاز اللغوي عامة، وتبقى التقديرات التاريخية والسوسيولوجية وحتى الإيديولوجية في معزل عن مشاغلها»[2]. أي أن النص هو نقطة التلاقي لمختلف العناصر التي تدخل في تكوينه، على صعيد السيرة والفكر و الفلسفة والفن وعلم الاجتماع وغير

(١) جيرو، بيير، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، حلب: دار الحاسوب، ط٢، ١٩٩٤، ص ٢٧.
(٢) المسدي، عبدالسلام، الأسلوبية والأسلوب، ص ٩٣.

ذلك، ومن هنا جاء اهتمام النقاد بالتناص لارتباطه بالخطاب الشعري في تفكيك مكونات النص، ومعرفة انتماءاتها.

وقد رأى عبدالمنعم خفاجي أن «الأسلوب يعرف وفق الطريقة التقليدية، بالتمييز بين ما يقال في النص الأدبي، وكيف يقال، أو بين المحتوى والشكل. ويشار إلى المحتوى عادة بالمصطلحات التالية: المعلومات أو الرسالة أو المعنى المطروح، بينما ينظر إلى الأسلوب على أنه تغييرات تطرأ على الطريقة التي تطرح من خلالها هذه المعلومات، مما يؤثر على طابعها الجمالي أو على استجابة القارئ العاطفية»[1]. ولذلك فإن كل تغيير يطرأ على المحتوى، سينعكس حتمًا في الشكل؛ لأن لكل شكل محتواه الخاص، ورسالته المرتبطة به التي تفقد معناه أو تتغير فيما لو حدث تغيير في عناصرها.

فأسلوب الخطاب الشعري وإن تم ربطه باللغة العلمية إلا أن هذا لا يعني أنه يفقد جماله، لأن «اللغة الأدبية أشد إيغالاً في البنية التاريخية للغة، فهي تشدد على وعي الإشارة ذاتها، ولها جانبها التعبيري والذرائعي الذي تسعى اللغة العلمية جهدها إلى تقليله»[2] بمعنى أن اللغة العلمية تقف عند حدود الإيصال، بينما تبدأ اللغة الأدبية بالفن لتصل بعد ذلك إلى الإيصال. ودراسة النص بعيدًا عن المؤلف يجعلنا نحكم على النص بمفرده، بغض النظر عن صاحبه، لأن صاحب النص لن يكتب بسوية واحدة في جميع نصوصه الإبداعية، ولذلك من البدهي ألا تكون نصوصه دائمة الإبداع، أما الدراسة الفنية فهي التي تميز النصوص، وتفارق بينها. وإن كانت تلك النصوص تعود إلى كاتب واحد.

---

(١) خفاجي، عبدالمنعم. فرهود، محمد السعدي. شرف، عبدالعزيز، الأسلوبية والبيان العربي، مصر: الدار المصرية اللبنانية، ط١، ١٩٩٢، ص ١١.

(٢) ويليك، رينيه، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة والفنون، ط٣، ١٩٦٢، ص ٢٤.

وكثرت الدراسات الفنية المعنية بالخطاب الشعري؛ لأنها وجدت في النصوص الشعرية مادة ثرة لتطبيق نظرياتها، ولذلك «جاءت الدراسات النقدية، متقاربة في طروحاتها، لا يفصل بينها إلا تمايز محدود، لأنها جميعًا تنطلق من قضية مسلم بها، ولا تثير ارتيابًا في مصداقيتها»[1] ولهذا نلحظ التقارب في تلك الدراسات، كما نلحظ شيوع الاتجاه نحو نظرية من النظريات، ولكن تميز الدراسة الأدبية يأتي من تفردها وطريقة تعاملها مع النص الشعري؛ إذ «إن أي استعارة كاملة لآليات منهج، دونما مراعاة خصوصية موضوع الدرس، يقود دون شك إلى إخضاع المادة الأدبية كلية إلى موقف مسبق، وسيتم إقصاء كل ما ليس له علاقة بذلك المنهج»[2] لذلك وجب الاستناد إلى جملة من القواعد الناظمة للعملية النقدية، حتى لا تصدر الأحكام جزافًا.

ومن هنا أستطيع تفسير شيوع ظاهرة أسلوب الخطاب الشعري وكثرة الدراسات التي دارت حوله، واعتماد النقاد عليها في تفسير النصوص الإبداعية، لذلك ارتأيت دراسة شعر يعقوب الرشيد وفقًا لنظرية الدراسة الفنية وتطبيقها على الخطاب الشعري في اكتشاف غموض النصوص الإبداعية.

أولاً: الصورة الشعرية

تعتبر الصورة الشعرية من الأركان الأساسية في العمل الأدبي الشعري، وبها يكتسب النص أهميته وقيمته فهي جوهر الشعر الذي يميزه عن النثر ومستودع طاقته الشعرية. وتشكل الصورة الشعرية وعاء المعنى المفهوم من النص الشعري، بفعل استيعابها للشكل والمضمون معًا، وهي وسيلة للتشكيل المعنوي والتعبير عن كوامن الذات وتفاعلها عبر شبكة من المراسلات الإشارية، كما أنها تعتبر منطقة

(١) عبدالله، إبراهيم، المتخيل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠، ص ١١.

(٢) عبدالله، إبراهيم، المتخيل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، ص ١٣.

مستثيرة لإحساس المتلقي ومشاعره خصوصًا عندما تستخدم بدقة وتركيز وعناية، وتتضح مهارة الشاعر في أبعادها وإيحاءاتها وإيماءاتها، فهي تعد المميز النوعي لجنس الكتابة الشعرية، وهي السمة المميزة للنص وبؤرته الجمالية وأهم أدوات الشاعر لبناء النص الشعري. وعلى الصورة «يقوم الشعر في جوهره بشكل مركزيّ»[1]، فهي محور النص الإبداعي، وتستند إليها عناصر النص الشعري الأخرى، فهي مرتبطة بالخيال واللغة والفنون البلاغية والموسيقى، بل كانت هي المفصل الأساس بين النثر والشعر.

وقد ركز النقاد العرب القدامى على الصورة الشعرية، لأنها أكثر وقعًا في النفس من العناصر الأخرى، وهي التي تثير المشاعر في نفس المتلقي وأحاسيسه، لأنها «واسطة الانفعال الرئيسة، وكلّ قصيدة من القصائد وحدة كاملة تنظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العام، وكلّ لبنة من هذه اللبنات هي صورة تشكل مع أخواتها الصورة الكلّية التي هي العمل نفسه»[2]. وعن طريقها يتم إدراك مغزى النص الشعري، فتحوِّل ما هو مجرد متخيل إلى واقعي محسوس، وتكون ذات صلة مباشرة بروح المتلقي وإحساسه. وعلى ذلك ارتبط الفن أيًّا كان نوعه بالصورة التي يخلقها أولاً، وتراوحت الصور الشعرية بين الحسية والتجريد، فالأولى كانت أكثر وضوحًا وبساطة، والثانية تكون غامضة وتحتاج جهدًا لإدراكها.

وأهمية الصورة الفنية تتمثل «في الطريقة التي تفرض بها علينا نوعًا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه، وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى، ونتأثر به. إنها لا تشغل الانتباه بذاتها إلا لأنها تريد أن تلفت انتباهنا إلى المعنى الذي تعرضه، وتفجؤنا بطريقتها في تقديمه. هناك معنى مجرد ، اكتمل في غيبة من الصورة، ثم تأتي الصورة فتحتوي ذلك المعنى أو تدل عليه، فتحدث فيه تأثيرًا

(١) اليافي، نعيم، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ط١، ١٩٨٢، ص ٨.
(٢) اليافي، نعيم، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص ٧.

متميزًا، وخصوصية لافتة؛ ذلك أنها لا تعرضه كما هو في عزلة واكتفاء ذاتيين، وإنما تعرضه بواسطة سلسلة من الإشارات إلى عناصر أخرى، متميزة عن ذلك المعنى، لكنها يمكن أن ترتبط به على نحو من الأنحاء. وبهذه الطريقة تفرض الصورة على المتلقي نوعًا من الانتباه واليقظة، ذلك أنها تبطئ إيقاع التقائه بالمعنى، وتنحرف به إلى إشارات فرعية غير مباشرة، لا يمكن الوصول إلى المعنى دونها»[1].

وكما لحسن انتقاء الألفاظ دور في صياغة الصورة الشعرية فإن للخيال دوره في تكوين الصورة الشعرية وإظهارها وتقويتها، ومن النقاد من أكد دور العاطفة والحالة النفسيّة للشاعر في ذلك، من مثل قول إبراهيم العريض: «...إنّ التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز في الشعر مردها كلها – في الواقع– إلى العاطفة المشبوبة التي تلامس خيالها، فتظهرها – بتداعيها الحر– إلى الوجود لأن الخيال يستجيب للعاطفة، ويؤلف بين مـا يتراءى له من أشتات صورها في آفاقها الواسعة بالتشبيه أو الاستعارة.. حسب ما توحي به حالة الشاعر النفسيّة..»[2]. أي إن من أهم مكونات الصورة الفنية؛ العاطفة والفكر والخيال، فضلاً عن المزينات الأخرى التي تأتيها من الجانب الموسيقي واللغوي والإيقاعي.

وقد استطاع الشعراء بملكة الخيال التي رزقوها أن يقدّموا صورهم الشعرية المتميزة كل بحسب ما يملك من موهبة وقدرة على التخيل، ولذلك تعد الصورة الشعرية أهم مكون من مكونات النص الشعري، ففيها تجتمع عدة عناصر لتصنعها، كالخيال واللغة والفكرة وغير ذلك، مما يمنحها قيمة تنفرد بها عن سواها، ولذلك تحظى الصورة الشعرية بأكبر حظ من الدراسات النقدية، لما لها من قيمة في النص الإبداعي.

---

(١) المصدر نفسه، ص ٣٢٨.

(٢) العريض، إبراهيم، الأساليب الشّعريّة، بيروت: دار مجلة الأديب، ط١، ١٩٥٠، ص ٧٩.

وهنا تجد الإشارة إلى أنواع الصورة الشعرية التي يتكئ عليها الشعراء في قصائدهم، حيث تدور في أربعة محاور:

الأول: التشبيه، وهو عقد مقارنة بين طرفين لغرض (مدح، ذم). وأركانه: المشبه، المشبه به، أداة التشبيه، وجه الشبه. وأنواعه: ١- تشبيه تام الأركان، ٢- تشبيه ناقص، حذفت فيه الأداة. ٣- تشبيه مجمل: حذف فيه وجه الشبه. ٤- تشبيه بليغ: حذف فيه وجه الشبه وأداة التشبيه.

الثاني: التشبيه الضمني، هو تشبيه صورة بصورة مع بقاء الأداة، ووجه الشبه.

الثالث: الاستعارة، هو تشبيه حُذف أحد طرفيه، وهي نوعان: الاستعارة التصريحية: هو ما حُذف فيه المشبه. الاستعارة المكنية: هو ما حُذف فيه المشبه به.

الرابع: الكناية، هي تركيب أريد به المعنى المجازي مع جواز المعنى الأصلي.

وتعتمد الصورة الشعرية على ثلاث مكونات أساسية:

١ - مكون اللغة: نسيج الألفاظ في التعبير الشعري يشكل الصورة التي يعبر بها الشاعر عن تجربته، فاللغة هي عماد الصورة الشعرية.

٢ - مكون العاطفة: تعتبر العاطفة هي الروح التي تنفخ في اللفظة التي تأخذ القالب النفسي الوجداني لحالة الشاعر.

٣ - مكون الخيال: وهو الذي يمكن اللغة والعاطفة من تحديد معالم الصورة فيتفاعل معها المتلقي شكلاً ومضمونًا.

والشاعر المقتدر هو الذي يستطيع أن يجمع بين هذه المكونات الثلاثة في صورته الشعرية.

وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر الرشيد لم يخرج عن التيار العام لتشكيل الصورة الشعرية عند الشعراء الذين سبقوه، فضمنها هذه المكونات الثلاث، من غير أن يحيد عن الأركان الأساسية للصورة الشعرية الفنية، وموجودًا في فلك الأنواع الأساسية لهذه الصورة، فمن تشبيه إلى استعارة إلى كناية، إلا أن محاولاته إسباغ واقعه على هذه الصور كان يأتيه بالجديد المقترن بنفسيته الخاصة، وبالجو الثقافي العام في بيئته الاجتماعية.

ويلاحظُ أن اتكاء الشاعر على الاستعارة المكنية التي تقوم على التشخيص كان طاغيًا على نصوصه الشعرية أكثر من غيره، والتشخيص كما تراه الدكتورة سعاد العبدالوهاب «قريب لما يسمى بالأنسنة أي أنسنة الأشياء التي لا تمتلك صفات إنسانية، وجعل ما هو غير مشاهد مشاهدًا، وما هو غير معاين معاينًا ومدركًا بالحواس. وهذا يعني أنه يستطيع نقل الأشياء من دائرتها الحقيقية إلى دائرتها المجازية عبر تشكيل لغوي يتعدى المناسبة أو الموافقة بين المستعار والمستعار له، قصد الوصول إلى تشكيل فني مدهش»[1].

كما أن الدكتورة تلقي الضوء على الصورة والأنسنة في مكان آخر حيث تقول: «الصورة شكل محسوس، والأنسنة تواشج وتوحد لعناصر العالم، والقدرة على التصوير شهادة بالشعر، أما الأنسنة فشهادة بالصدق والعمق»[2].

ويمكن تناول هذا التشخيص مترافقًا مع التشبيه والكناية من خلال النماذج الشعرية التي سيتم عرضها في التقسيمات التالية في طيات هذا المبحث، على شكل تطبيق عملي على الشواهد الشعرية في أماكنها التي وضعت لها. وأبرز ما يمكن أن يوقف عليه في دراسة شعر يعقوب الرشيد من حيث الصور الفنية، هو

(١) العبدالوهاب، سعاد، الشعر العربي الحديث: البنية والرؤية: دار جرير للنشر والتوزيع، عمان ط١، ٢٠١١، ص ٨٩.
(٢) المصدر نفسه، ص ٢٩٥.

صورة المرأة في شعره، ثم مدى اتكائه على الصور العربية القديمة، ثم التطرق إلى الصورة القصصية في شعره، وبداية:

١ - صورة المرأة في شعر يعقوب الرشيد

شكلت المرأة محورًا بارزًا من المحاور الفنية التي ارتكزت عليها التجربة الشعرية عند الشاعر الرشيد، شأنه في ذلك شأن غيره من الشعراء الذين اهتموا بالمرأة وتصويراتها، ومما يؤكد ذلك كثرة تشبيههم المرأة بالشمس والغزالة والمهاة، وهي وإن كانت صورًا جزئية لا تتعدى البيت أو الجزء من البيت، فإن تكرارها عند عدد كبير من الشعراء يلفت النظر إلى ذلك الحضور البارز للمرأة في شعرهم، وذلك من الأمور البدهية فالمرأة كانت ملهمة الشاعر، ومحبوبته التي يبذل في سبيل إرضائها كل غالٍ ثمين.

وقد اتخذ تصوير الرشيد للمرأة نمطين من أنماط الصورة الشعرية، أولهما: الصورة القصصية التي تحيل إلى عدد من الرموز والإيحاءات التي يمكن تعليلها في ضوء التجربة الشعرية التي مر بها، والتي ترتبط بموضوع الغزل بصورة أو بأخرى، فقد تفوق الموضوع الغزلي على غيره من الموضوعات الأخرى. ومن ذلك أن يلجأ الشاعر إلى سرد إحدى حكاياته الغزلية في شكل فني إبداعي يزخر بالصور الفنية.

ومن أمثلة ذلك قوله في حديثه عن الحب، وقد أبدع الشاعر في قصائد الحب أيما إبداع، إذ «ليس للحب من موسم.. بل هو أبوالمواسم كلها. وهو الشجرة الوحيدة التي تزهر في كل الأجواء، يكفي أن تكون موصولة بالأرض، وهي شجرة صبورة، ولكن رياح الظنون الباردة كثيرة الهبوب على هذه الشجرة المتحدية.. وسواقي الحب تعبر عن هذه الظنون»[1] وذلك عندما يقول:

(١) السالم، يوسف، عشرون قصيدة حب للشاعر يعقوب الرشيد، ص ٣٤.

تـــثـــاءبَ الحـــبُّ أم جـفَّـتْ سـواقـيـهِ
أمْ أنَّـنـا لـم نـعـدْ نـحـيـا أغـانـيـهِ
كـأنَّـنـا فـي عُـبـابٍ زاخـــرٍ أبـــدًا
لـم نـعـرفِ الـيـمَّ حـتَّـى فـي شـواطـيـهِ
لـيـنـعـم الـقـلـبُ خـفـقًـا فـي جـوانـحـه
وتـسـبـحُ الـــرُّوحُ نـشـوى فـي مـغـانـيـهِ
فـأسـكـبُ الـشَّـوقَ فـي أقـداحـنـا نـغـمًـا
يـنـسـابُ مـن حـولـنـا زهـــوًا نـغـنِّـيـهِ
إنِّـــي مـلـلـتُ بـحـق الـــودِّ فـرقَـتـنـا
مـا أعـذبَ الـوصـلَ فـي أسـمـى تـجـلـيـهِ[1]

يستعمل الشاعر في هذه الأبيات الخطاب الحواري القائم على التثنية، حيث إنه يلجأ إلى ضمير (نا) الدالة على الاثنين، وهو بذلك يقصد نفسه أولاً والمحبوبة ثانيًا. فتبدو همسات العتاب واضحة في حواره مع الحبيبة، كما يبدو أن هذه الحبيبة غائبة عنه، لذلك يلجأ إلى إجراء هذا الحوار معها رغم المسافات الفاصلة بينهما، والدليل على ذلك هو تصريحه بالفراق أولاً، وعدم سماع صوت الحبيبة في أثناء الحوار ثانيًا.

وهي أجزاء من قصيدة من أجمل ما كتبه الشاعر الرشيد، يتحدث فيها عن لوعة الحب والفراق ويرسم صورة جميلة للحب، وكأننا أمام مشهد تمثيلي حيث الحب والوصل والبعد والفراق، والحوار بين الشخصيات وإن كان باسم شخص واحد هو الراوي، فيشابه شعراء الغزل الذي عرفوا في تاريخنا العربي. ومن الملاحظ أن الشاعر لم يترك بيتًا شعريًّا إلا ألبسه حلية التصوير الجميلة، متنقلاً ما بين الاستعارات والتشابيه والكنايات، فجاء نصه ذا قيمة عالية في جودة سبكه شكلاً ومضمونًا.

(١) الرشيد، يعقوب، سواقي الحب، ص ١٢٣-١٢٦.

فيشبه الشاعر الحبَّ (العنصر الروحي) بالكائن الحي (العنصر الواقعي الناطق) فيأخذ الأول من الثاني بعض صفاته ومميزاته، وفي نفس الشطر الشعري يشبه الحب بالعنصر الطبيعي الجامد، فيجعل الحب نبعًا ربما جفت بعض سواقيه. ثم يشبه الحياة بالبحر، بينما الإنسان فيها متخبط بين ارتفاع أمواجها وانخفاضها، ويتابع هكذا في تصوير فني مدهش.

ولم يكتفِ الشاعر الرشيد بتصوير الحب ككائن حي متلقٍ فقط، بل يشبهه بالكائن الحي المعطي والموجه والواهب، حين يصفه بأنه الهادي له إلى طريق جمال المحبوبة، فيستعمل في ذلك الاستعارة المكنية بحذف وجه الشبه والمشبه به والإبقاء على شيء من لوازمه أو صفاته، فيقول:

عـنـدمـا الحـــبُّ هـــدانـــي لجـمـالِـكْ

أنـــتِ فـي قـلـبـي وإنْ طـــالَ الـغـيـابْ[1]

وقد يتضمن الحوار أو أسلوب الخطاب تعارضًا ما بين حقيقة الشكل وحقيقة المضمون، فالشاعر في هذا البيت يخاطب الحبيبة بشكل مباشر في قوله «هداني لجمالك... أنت في قلبي»، فيبدو لنا من الوهلة الأولى أن هذه الحبيبة تقف أمام الشاعر وهو يتغزل بها ويشرح لها هواه وأشواقه، لكن خاتمة البيت «وإن طال الغياب» توضح لنا أن حالة من الفراق والجفا مهما كان نوعه قسريًّا أم طوعيًّا، قد نفت أن يكون الحوار بالتخاطب المباشر المحسوس رغم استعماله الضمير «أنت» الدال على الحوار المباشر والمخاطبة المباشرة. ولعل المخرج من هذا هو أن الشاعر استحضر طيف المحبوبة وتغزل به وجسده أمامه وكأنه حقيقة ملموسة محسوسة، فاستعمل لذلك الخطاب المباشر، وهذا يشير إلى مكانة الحبيبة في نفسه، ومدى شوقه لها وولهه بها.

(١) الرشيد، يعقوب، سواقي الحب، ص ٣٤.

فالشاعر يتحدث عن اتباعه درب الحب، وكيف أنه كان طريق هداية له، وقد تمكن من المحافظة عليه، فكان مصير الحب في قلبه، وإن لم يستطع التواصل معه في الحقيقة. فالشاعر اتخذ الحسن دربًا لهدايته، ولذلك كان يتبعه دائمًا، ولم يصب منه ما يريد بل كان نصيبه دائمًا هو النظر البعيد.

وقد عمد الشاعر إلى التعامل مع الأشياء غير المحسوسة وقدمها بصورة جديدة، فقد شخص الحب والأفكار والشجن والأشواق، وهذه عناصر تتعالى على العالم المدرك المحسوس، ولا بد للخيال أن يتدخل تدخلاً مباشرًا في تشكيل معاني جديدة يفرضها السياق وتفاعل الدلالة.

وأما النمط الثاني، فهو الصورة الوصفية التي تهتم بالأوصاف الظاهرية أو المعنوية للمرأة الموصوفة، سواء أكان السياق غزليًّا أم غير غزلي. وتتجلى في هذا النمط عناصر الاستعارة المكنية بشكل أوضح من سابقتها، فيقرن الشاعر عناصر الطبيعة ببعض صفات المرأة المتغزَّل بها، فيدمج صورتين في شكل واحد، حيث يظهر جمال الطبيعة ثم مقارنة هذا الجمال وتشبيهه بالمرأة أو ببعض صفاتها الحسية الملموسة. ومن ذلك أن يلجأ الشاعر إلى التشخيص الذي يسبغه على عناصر الطبيعة الرئيسية والفرعية فيجعلها واعية مدركة حتى بأدق التفاصيل، قوله في وصف الروض وعناصر جماله من ورود وأزهار، والليل وعناصر جماله من نجوم وكواكب، فيقول:

وتـغـارُ مـن شـفـتـيـكِ أزهـــارُ الـرُّبـى
وتـــودُّ لـثْـمَـكِ بـالـدُّجـى الأقـمـارُ
ويـــودُّ حـتـى الـنَّـجـمُ أن يـدنـو إلـى
عـتـبـاتِ بـيـتٍ أمَّـــهُ الـسُّـمَّـارُ
كـي يـنـعـمـوا حـيـنًـا بـتـغـريـد الـهـوى
فـي روضـــة لُـفَّـتْ بـهـا الأزهـــارُ[1]

(١) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، ص ٣٧٣ – ٣٧٤.

ويلجأ الشاعر في هذه الأبيات إلى الخطاب الحواري الذي يدور ما بين شيء محسوس وآخر غير محسوس، فالأول المحسوس هو الحبيبة، والثاني غير المحسوس يتمثل في عناصر الجمال في الليالي الطبيعية، من زهر وأقمار ونجوم، بينما يقف الشاعر مشاهدًا لهذا الحوار وواصفًا إياه بأسلوب فني.

يصف الشاعر الأزهار بالإناث الغيورة من بعضها على الحسن أو بعض صفاته، ويستعير للقمر صفة العاشق الذي يرنو إلى لثم هاتين الشفتين في جنح الدجى، والنجوم الحائرة التي تحاول الاقتراب من حسن حبيبته السمراء، في حين يشاركهم الروض في فرحته بزائرته السمراء، إلا أن الملاحظ أن الشاعر قد جمع القمر على أقمار وهو في الأصل واحد، وجعل النجوم نجمًا مفردًا وهي في الواقع غير معدودة، فكأن الشاعر يريد أن يفسح للمتلقي أكبر مجال للتفكير ويوسع له دائرة التأويل في نص شعري قصير الشكل كثيف المعاني.

فالشاعر يقدم لنا صورة وصفية جميلة، يعتمد فيها وصف مظاهر الجمال التي يراها في المحبوبة، فهي رمز العطاء (دوح الهناء ونبعه) وهي رمز الشدو(تشدو على أغصانك الأطيار)، فجاءت الغيرة من سمات (أزهار الربى) التي تغار من جمال المحبوبة، وهذه الغيرة هي ذاتها الغيرة الموجودة عند الأخطل الصغير في نصه:

قتلَ الوردُ نفسه حسدًا منكِ
وألقى دماه في وجنتيكِ
والفَراشاتُ مَلَّتْ الزَّهرَ لمَّا
حدَّثَتْها الأنسامُ عن شفتيكِ[1]

فكل من الشاعرين عكس موضوع الحب عندما نسب الغيرة إلى الطبيعة التي حميت فيها نار الغيرة من المحبوبة، فلم تخف على الشاعر واستطاع أن يقرأ

(١) الصغير، الأخطل، شعره الصبا والجمال ، تقديم : سعيد عقل ، دار المعارف ، لبنان ، ١٩٦١ ص : ٣٧.

مشاعر الألم. وقد اعتمد الرشيد في تصويره على طريقة الأخطل ذاتها، فاستفاد من نصه ووظفه كما هو بمفهومه في النص الشعري.

ويقترب الشاعر في صورة أخرى له من هذا الوصف ومن عناصر هذه الصورة ذاتها، فهو يصر على استحضار الشفاه وتشبيهها بالأزهار، وغيرة الأقمار منها، ثم يعرج على النجم ورغبته بالدنو من هذه المحبوبة وتقبيلها، ثم التغريد الذي لا يقل روعة عن التمتمات الصوتية الشجية التي يأتي بها الشاعر في أماكن أخرى.

ومن أبرز ما يمكن أن يُلحظ عند الشاعر الرشيد في هذه الناحية اعتماده على التشبيه تام الأركان الممتد على مساحة لغوية واسعة غير مقتصرة على شطر أو بيت شعري واحد، واعتماده على الصور والتشابيه الواقعية المباشرة، من غير حاجته إلى إضمار وجه الشبه أو المشبه أو المشبه به، ومن ذلك في قوله:

مـــن شـــفـــاهٍ كـــأنَّـــهـــا
مـــن نـــدى الـــفـــجـــر تـــغـــتـــسـلْ
ورضـــــــــــــابٍ كـــــأنَّـــــهُ
قـــــطـــــراتٌ مـــــن الـــعـــســلْ
وحـــــــديـــــــثٍ كـــــأنَّـــــهُ
تمـــــتـــــمـــــاتٌ مـــــن الأمـــــلْ
وكـــــــــــــؤوسٍ كـــــأنَّـــــهـــا
أنجـــــمٌ تـــبـــهـــرُ المـــــقـــــلْ[1]

والحوار الخطابي في هذا المقطع محصور في الشاعر وحده، فهو يخاطب نفسه ويحاورها ويبوح لها عن أوصاف محبوبته وجمالها، فيدور بين الأنا والأنا في توصيف «هي»، والشاعر بذلك يبدو في قمة الامتزاج الروحي في الخطاب الذاتي. فنلاحظ كيف أن الشاعر قد أتى بأداة التشبيه (كأن) في الأبيات الشعرية الأربعة،

(١) السالم، يوسف، عشرون قصيدة حب للشاعر يعقوب الرشيد، ص ٤٩- ٥٠.

وقرن فيها الصفات الحسية للحبيبة وبعض لوازم جمالها وحضورها بأجمل عناصر الطبيعة، فكانت الشفاه والرضاب والحديث والكؤوس مشبهًا، و(كأن) أداة التشبيه، وندى الفجر وقطرات العسل وتمتمات الأمل والأنجم، مشبهًا به، بينما نلاحظ أن الشاعر قد جاء بوجه الشبه في بيت واحد هو البيت الأخير حين جعل الشبه بين الكؤوس والأنجم في إبهار الأخيرة للعيون بلمعانها وبريقها الجميل.

ومن هذا الجانب نستطيع أخذ مثال على التشبيه البليغ عند الشاعر الرشيد حيث حذف فيه وجه الشبه وأداة التشبيه وأبقى على المشبه والمشبه به، كما في قوله:

عُـودي كـويـتُ الأمِّ مِـنْ حَـدَقِ الضَّـنـى

عـــودي بـــروحٍ تـعـشـقُ الإنـسـانـا[1]

فالخطاب الشعري المقترن بهذه الصورة الفنية الجميلة تأخذ منحيين؛ الأول هو خطاب مباشر للكويت الوطن، وتمنٍ من الشاعر على هذا الوطن العودة للإشراق مجددًا، والثاني هو الخطاب الممتزج بين الغياب والحضور للكويت، فتارة تؤول الصورة على أنها خطاب مباشر يجري بين الشاعر والكويت، وتارة أخرى خطاب الحاضر للغائب.

حيث يشبه الشاعر الكويت بالأم الرؤوم الحنون، إلا أنه يستغني عن وجه الشبه ويكتفي بالمشبه به للدلالة على ما أراد الذهاب إليه، ويعتبر التشبيه البليغ من أبسط الألوان البديعية وأكثرها جمالاً، وأغزرها معنًى، وقد أجاد الرشيد في استعماله في عدة أماكن من قصائده الشعرية.

٢ - الاتكاء على الصور القديمة

لم يكن الشاعر الرشيد منعزلاً عن النصوص الشعرية القديمة، ولا معترضًا على ما تضمنته من تصويرات وتشبيهات فنية، فاتكأ على الصورة القديمة في

(١) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ٩٤.

تشكيل الصورة الحديثة، في دلالة على مقدرته الفنية والتصويرية فإنني ألمس في شعره النبرة الجاهلية بألفاظها وفصاحتها وقوة تأثير حرفها، والطبيعة البدوية القديمة في مضامينها وتشبيهاتها ومعاجمها الغزلية، فمن ذلك ما يأتي به الرشيد من صور غزلية يشبه فيها المحبوب بالغزال أو الرشأ أو المها، وهي الصور البدوية المعروفة في الشعر العربي القديم، فيقول من ذلك في الوصف والتصوير:

أمْ طافَ حولَكَ في رأدِ الضُّحى رشأٌ

يغزو القلوبَ بألحاظٍ ويَخْتَلِبُ[1]

حتى وإن كان هذا البيت مقطوعًا من قصيدة للشاعر يتغزل فيها بالحبيبة، بيد أن الخطاب يبدو واضحًا في أنه استحضار لطيف الحبيبة وتجسيده أمامه ثم إجراء هذه الحوارية معه، وكان هذا هو شأن الشاعر -وغيره من الشعراء- في أن يكون الحوار الخطابي الغزلي بخاصة مقترنًا باستحضار الطيف ومحاورته كأنه حقيقي حاضر أمامه.

ولا يكتفي الشاعر بصورة واحدة في البيت الشعري الواحد، بل يجعل المعنى كثيفًا بأقل قدر من المفردات، وبأقصر ما يمكن الإتيان به من التراكيب، فيشبه المحبوب بالرشأ ويشبه الرشأ بكائن حي آخر يخالفه في وداعته ويسبغ عليه صفة الغزو التي لا تكون إلا نتيجة القوة والجبروت، تلك التي لا يمتلكها الرشأ، ثم يشبه القلب بالحصن المنيع الذي يتعرض للغزو من هذا الرشأ، ثم يشبه الألحاظ بالسيوف والرماح والنبال، وهي ما امتلكها الرشأ سلاحًا ليستطيع غزو حصون القلب المنيعة.

فالضحى والرشأ وغزو القلوب والألحاظ والاختلاب، جميعها من مفردات الغزل الشعري في شعرنا العربي القديم، حتى الطواف يدخل في سياقها، لاسيما

(١) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص١٤٦.

إذا عرفنا بأن الغزال واحد من عناصر الشعر العربي القديم التي لا غنى عنها في معظم قصائد ذلك العصر، ونستطيع أن نستحضر على سبيل المثال قول المثقب العبدي:

كـــغـــزلانٍ خـــذلـــنَ بـــــذاتِ ضـــالٍ
تـــنـــوشُ الـــدَّانـــيـــاتِ مـــن الـــغـــصـــونِ
ظـــهـــرنَ بـــكـــلَّـــةٍ وســـدلـــنَ أخـــرى
وثـــقَّـــبن الـــوصـــاوصَ لـــلـــعـــيـــونِ[1]

فعادة ما يتم تشبيه المرأة بالغزال، لذلك فعندما يذكر الغزال في النص الشعري تكون المرأة هي المقصودة، وهنا عند المثقب العبدي أجد المرأة المختبئة من عيون الآخرين، وأجد كيف أن الشاعر يستخدم الغزلان للدلالة على تلك النساء، وكذا الأمر وجدته عند الرشيد عندما استخدم الغزال هو الآخر ليحيل على المرأة، وهي صورة المرأة شعريًّا في النصوص القديمة.

وتجدر الإشارة إلى أن صورة الخمرة وما يتحقق عنها من نشوة تكتمل بنشوة الوصل مع المحبوب قد حضرت حضورًا واضحًا في شعر يعقوب الرشيد، ولم يكن ذلك مشابهًا لما تركه الشعراء القدماء من صور من حيث المضمون، حيث إن الشعراء القدماء عندما نظموا في الخمرة، وصورها الفنية، وتشبيهاتها الرائقة، استقوا مادتهم من شيء يتعاقرونه، فجاءت صورهم تجسيدًا واقعيًّا لما هو واقع وموجود بين أيديهم، بينما تأتي صورة الخمرة في شعر الرشيد سيرًا على خطا الإبداع في تشكيل الصورة الفنية الشعرية، بعيدًا عن تصويرها الواقعي ومعاقرتها ووصف ما تفعله بنديمها. فيقول الرشيد في قصيدته «قيثارة الحب» الصورة

(١) المثقب العبدي، ديوانه، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، القاهرة: معهد المخطوطات العربية، ط١، ١٩٧١، ص ١٥٤-١٥٦.

الشعرية الثابتة في الشعر العربي القديم، من خمر وسقاة وسلو للهموم واستحضار لطيف المحبوب بعد النشوة، ما نصه:

ألـــم تـطـلـقـيـنـي بـــــوادي الجـمـــالِ
ووادي الـهـنـــاءِ ووادي الحـيـــاةْ؟
أعـــيـــدي بـــربِّـــكِ تـــلـــكَ المـنـــى
وتـلـك الـكـــؤوسَ، أعـيـدي الـسّـقـاةْ
أعـــيـــدي إلـــى الحـــــبِّ قـيـثـارةً
أعـيـدي إلـى الـقـلـبِ بـعـدَ الـشَّـتـاتْ[1]

عندما يقترن الخطاب بصيغة السؤال المتضمن معنى التعجب، فهو يشير إلى أن الخطاب خطاب مباشر بين الشاعر والآخر المقصود من الخطاب، وخاصة إن كان الخطاب متضمنًا لصيغة الأمر، ومعلوم أن هذه الصيغة لا تكون إلى في الحوارية المباشرة بالضمير «أنت» فلا تستطيع أن تعطي الأمر للغائب على ما هو معلوم ومحسوس.

يتضح من خلال الشاهد الشعري انفتاح وعي الشاعر الرشيد على أفاق الخيال الرحب والتشبيهات الرمزية الفلسفية، فيفرد واديًا للجمال وآخر للهناء وآخر للحياة، أطلقته الحبيبة في ربوع هذه الوديان ليهنأ في العيش فيها، إلا أن ما يلفت الانتباه هو استحضاره لصورة الخمرة والكؤوس والسقاة وقيثارة الحب التي تهمس في آذان الندامى في ليلة سمر وسهر وأنس. ومن ذلك مثلاً قول الرشيد:

مـــددتُ كـفـي إلـــى كـأسـي لأرشـفـهُ
وأسـتـقـي مـن حـبـابٍ فـيـه تشفيني
مـن الـفـراق الـذي قـد بـاتَ يلسَعُني
عـلـى بـسـاط الـهـوى إذ كـان يسقيني

(١) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، ص ١٣٣.

كــأس الحــنــان وفــي أحـشـائـه عـبـقٌ

وفــي الحـنـايـا أغــانٍ مـنـه تُـبـقـيـنـي[1]

فالشاعر هنا ينتقل بالحوار إلى فئة مهمة في الخطاب الشعري، وهي جماعة المتلقين، فهو يستحضرهم سلفًا علمًا بأنه يكتب القصيدة دون أن يكون أحد من هؤلاء المتلقين حاضرًا أمامه ساعتها، لكن خيال الشاعر الخصب آثر إلا أن يوضح للمتلقين طبيعة المشاعر التي تختمر في صدره، ويوصف حالة الهيام التي يعيشها. فهو يقدم لنا صورة الخمرة، وتداويه بها من أمراض الحب، فيتسلى بها عن هواه وعشقه، وهو يذكرنا بخمرة أبي نواس الذي غاب عن الدنيا بها، فاكتفى من الدنيا بالخمرة، فمن ذلك مثلاً قوله:

دع عـنـكَ لـومـي فــإنَّ الــلــومَ إغــراءُ

وداونـــي بـالـتـي كـانـت هـي الـــدَّاءُ[2]

ولعل أبرز ما تميز به الرشيد في شعره، اتكاؤه على الصور الفنية القديمة وإعادة تكريرها بطريقة إبداعية خلاقة، وبأساليب تحاكي واقعه النفسي والشعري، فأدرج نصوصه الشعرية في سياق ديوان الشعر العربي عامة، وأعاد تكوين الصور الشعرية ليُسكن شعره روح الشعر العربي القديم، وصور الشعراء الفحول في أيام العربية المثالية. ومن البدهي ألا تغيب الصورة الفنية عن شعره، وهو الذي أفاد من تجارب غيره من الشعراء، فكان لها دور في بنية النص، فمن ذلك قوله:

إنِّـــي نـــذرتُ بـــأنْ أخـــوضَ مـعـاركـي

والـصَّـبـرُ أقــدر أن يـكـون سِـنـانـي[3]

فالشاعر الرشيد يجعل من الصبر سلاحًا مدافعًا عن صاحبه في محنه،

(١) الرشيد، يعقوب، همسات السبعين، ص ٢١.

(٢) أبونواس، الحسن بن هانئ: ديوان أبي نواس، شرح عمر الطباع، دار الأرقم، بيروت،ط١، ١٩٩٨م، ص ٢٧.

(٣) الرشيد، يعقوب، همسات السبعين، ص ١٣.

فيشبهه بالسيف البتار الذي لا يدع فرصة لأي خصم من النيل منه، سواء أكان هذا الخصم متخيلاً أم واقعيًّا، وهو باستعماله الصبر وسيلة للانتصار على المحن والمصاعب لا يكاد يخرج عن الاستعمال العام للشعراء في ذلك، وتصبيرهم أنفسهم في مواجهة أعتى ما يمكن أن يبتلى به الإنسان، الابتلاء الأخير الذي هو الموت، وهو بذلك يذكرنا بقول قَطري بن الفجاءة:

فـصـبـرًا فـي مـجـال المـوت صـبـرًا

فـمـا نـيـل الخـلـودِ بمـسـتـطـاعِ[1]

فيعِد الرشيد نفسه بأن تتحمل الصعاب وتخوض غمار الحياة، والصبر على الصعاب مهما كانت لأنه مؤمن بأن النفس لابد لها من نهاية، والرشيد في هذه الصورة يسلك درب قطري بن الفجاءة، فهو يتحدث بما يشبه كلامه، ويذكرنا به، وهو مؤمن بالحياة ولكنه مؤمن أيضًا بالموت، فكلا الشاعرين تكلم بلسان الحكمة، بعد اختبار الحياة ومعالجتها، وقدما ذلك في إطار صورة فنية شعرية جميلة.

وأنا هنا أمام شاعر مبدع يمتلك أدوات الصناعة الفنية للصورة الشعرية من مفردات وأساليب وسعة خيال وفكر، حتى وإن غاب شخصها عن ناظريه، وغاب تأثيرها عن ذهنه، إلا أنه تمكن من إبداع نص شعري قادر على استيعاب التأثير الذي يحدثه النص الغائب، وفي الوقت نفسه يكون قادرًا على وضع التأثير لدى المتلقي الجديد لنصه. ولعل جلسات الأنس والندامى التي يعقدها الشاعر في مخيلته أولاً، ثم يلبسها لنصه الشعري حليةً قديمة تجعل نصه أقرب إلى نصوص فحول الشعراء. فالرشيد يقدم لنا إحدى لياليه التي قضاها في رحاب الخمر والوصال، فيقدِّم صورة تلك الليلة التي لم يُرد لها انقضاء، ولكن لابد للصبح

(١) قصَّاب، وليد، قطري بن الفجاءة: حياته وشعره، الدوحة: دار الثقافة، ط١، ١٩٩٣، ص٣٧.

من مجيء، ولذلك لابد أيضًا لتلك الليلة من انتهاء، ويأتي التغني بتلك الليلة بعد انقضاء فترة الفرح والانبساط، ويذكرني بصورة مباشرة بشعراء الخمر والغزل، وهم يصفون لياليهم التي يقضونها في وصال وشراب، وهي صور كثيرة قدمها شعراء مختلفون، على أنني سأذكر منها صورة للشريف الرضي:

يا ليلة السَّفح ألَّا عُدتِ ثانيةً

سقى زمانك هطَّالٌ مِن الدِّيمِ[1]

ولأن الخطاب يتعلق بالغائب في كثير من الأحيان، وخاصة في استحضار الذكريات القديمة، فقد أورد الشاعر هذا الآخر الغائب مستذكرًا أنسه به، فهو وإن استدعى الليلة التي قضوها على السفح فإنه يستدعي ليلة بعينها، تكمن جماليتها في ما تضمنته من أحداث مرافقة لها.

ثم يتابع الشاعر الرشيد وصفه لجلسة الأنس التي جمعته بالصحب والأحبة، متسائلاً عن الكاسات الخمرية التي كانت نقية مشعشعة تجلو الحزن وتسعد النفس، فيقول مستعيرًا صفة الخمرة المشعشعة من معلقة عمرو بن كلثوم في قوله (مشعشعة كأن الحص فيها)، فيقول:

أين الكؤوسُ التي كانت مُشَعْشِعَةً

من خمرةِ الوصل أو مِنْ رَقْصِ ماضينا؟

على التَّلالِ وتحت الأيكِ نَشْرَبُها

فنسكرُ الطَّيرَ مِنْ صهباء وادينا

ونرسلُ الآهَ عند الفجر في ألمٍ

إنَّ الوصالَ انقضَى والصُّبحُ يأتينا[2]

---

(١) الرضي، الشريف، ديوانه، بيروت: المطبعة الأدبية، ط١، ١٨٨٩، ص ٧٢٢.

(٢) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ١٨ - ١٩.

يذهب بنا الشاعر إلى الأجواء التي تمت في تلك الليلة الآنسة، ويفتح المجال للمتلقي أن يستحضر الخطاب الذي كان يدور بينهم في أثنائها. ولعل صورة الوديان الرمزية قد أخذت حيزًا من مخيلة الشاعر الرشيد، فيرى في الوادي خمرة صهباء تسكر الطير منها، هو وادٍ لا تبدو تضاريسه إلا في مخيلته، ويبدو أن الشاعر متأرجح المشاعر حين نظمه فتراه يعرج بروحه إلى السفح والتلال تارة وينزل بها إلى قعر الوديان تارة أخرى.

فهو يتحسَّر على تلك الليلة التي مضت، وهو وإن كان قد أمضاها في خمر ووصل، إلا أنه يرى أنه لم يعط تلك الليلة حقها، لذلك كان مستعدًا أن يبذل ما يملك مقابل أن يستعيد تلك اللحظات، وهنا أرى الرشيد يلتقي معه، فما حديث الرشيد عن تلك الليلة إلا رغبة منه في استعادتها، وهو مشوق للعودة إليها ثانية، لقد استحضر الرشيد صورة ليالي الشعر القديم التي امتلأ بها هذا الشعر، لذلك كان تأثير تلك الصورة داخلاً في اللاوعي لدى الشاعر المعاصر، فهو لم يستطيع ولن يستطع التخلص من أثر صور الشعر القديم لدى شاعرنا الحديث، وقد كانت الصورة الفنية بما فيها من خيال وخصب فني هي جسر الوصل بين النصين القديم والحديث، وبذلك تصبح الصورة الفنية «وسيلة حتمية، لإدراك نوع متميز من الحقائق، تعجز اللغة العادية عن إدراكه، أو توصيله. وتصبح المتعة التي تمنحها الصورة للمبدع قرينة الكشف، والتعرف على جوانب خفية من التجربة الإنسانية. ويصبح نجاح الصورة أو فشلها في القصيدة مرتبطًا بتآزرها الكامل مع غيرها من العناصر، باعتبارها وصلاً لخبرة جديدة، بالنسبة للشاعر الذي يدرك، والقارئ الذي يتلقى»[1].

فنحن وإن كنا نعرف الصورة القديمة في الشعر القديم، ولكننا نشعر بجمالها عندما توظف في نص جديد بلغة جديدة ونمط جديد وصوت جديد، وهذا ما

(١) عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص ٣٨٣.

يكسبها غناها وخصبها، كما أن هذا ما يجعلها قريبة من نفس المتلقي على الرغم من أنه يعرف هذا النوع من الصور الشعرية. «ولاشك في أن كل مبدع يصل إلى مرحلة النضج - يستطيع أن يفهم، ثم ينتج تركيبات لا تنتهي؛ فاللغة بوسعها أن تستعين بعدد محدود من الوسائل لتنتج عددًا لا يتناهى من الاستعمالات، وهذه الاستعمالات هي التي تركز عليها الدراسة في مظهرها الحسي؛ باعتبار أن الكلام الأدبي مجموعة من الجمل لها وحدتها المميزة، ولها قواعدها ونحوها، ودلالتها. والدارسون اللغويون يتعاملون مع الجملة كتعاملهم مع النص بأكمله ، لأنها قابلة للوصف على مستوياتها المتعددة من صوتية، وتركيبية، ودلالية»[1].

وتبدو أهمية اللغة بوصفها عنصر التواصل الأول بين البشر جميعهم، فهي مفتاح الكلام العادي، ومفتاح النصوص الإبداعية، فهي مرتبطة بالصورة الفنية ذلك أنها تعكس التمظهر الشكلي للصورة الفنية، كما أنها مرتبطة بالإيقاع لأنها تعكس التوزع الفني للكلمات، كذلك تكون مرتبطة بالتكرار لأنها ترصد الكلمات والتراكيب والصور والجمل التي يتم تكرارها، ولهذا تأتي اللغة في أهم عناصر النص الإبداعي، لاسيما إذا عرفنا أنها هي العنصر الشكلي الذي نتعرف من خلاله على فكر المبدع، وهي الرسالة التي نتلقاها من الفنان الشاعر، بخلاف الرسام الذي يكتب رسالته بالألوان، والعازف الذي يعتمد على الألحان، والنحَّات الذي يعتمد الجبس وسواهم من المبدعين.

وغير بعيد عن الحب، تستوقفني الصور الشعرية التي تأتي نتيجة لهذا الحب وتبعة من تبعاته، عن الحزن والألم، الذي يولد في النفس العاشقة نتيجة لسببين؛ إما فرطًا في الحب والشوق والصبابة، أو بعدًا وتفرقًا وبينًا، ومن أمثلة الرشيد في ذلك قوله:

(١) عبدالمطلب، محمد، أدبيات البلاغة والأسلوبية، ص ٢٠٦.

هـــيَّـــجَ الـــنّـــوحُ جـــروحـــي
خَـــفِّـــفـــي رفـــقًـــا بِـــروحـــي
طـــــالَ لـــيـــلـــي وسُـــهـــادي
مـــن ســـعـــيـــرٍ فـــي قُـــروحـــي
حُـــرقـــةُ الـــبـــعـــد بـقـلـبـي
لا تَـــنـــوحِـــي أو فَـــنُـــوحـــي[1]

إن الشاعر يلجأ للخطاب الحاضر الغائب في كثير من الأحيان، فهو في هذه الأبيات يخاطب الحبيبة التي تبدو غائبة كما يفسر ذلك مضمون الأبيات، لكن طيفها حاضر كما كنا قد أسلفنا الذكر في تكرار هذه السمة من الخطاب عند الرشيد من قبل في كثير من صوره الفنية وقصائده عمومًا.

فيلجأ الشاعر في هذه الأبيات إلى الاعتماد على الاستعارة المكنية حينًا والاستعارة التصريحية حينًا آخر، فمن الاستعارة المكنية تشبيه النوح بالمادة التي تهيج الجروح وتؤثر فيها، فحذف المشبه به وأبقى على بعض صفاته. بينما تأتي الاستعارة التصريحية في حذفه للمشبه (الحمامة) واستحضاره للمشبه به (حرقة البعد المقترنة بنواح الحمام). وقد وظف الشاعر صورة الحمامة للتعبير عن مجموعة من المعاني التي يعانيها الشاعر الغربة والوحدة والشجن إلى حد تمازج مشاعره بصورة الحمامة بكل مكوناتها فهي إذن صورة شعرية كلية. وجاءت مركبة تجمع بين صورة معنوية (مشاعر الشاعر) وصورة الحمامة بما تحمله من صفات مادية ومعنوية.

تكمن الصورة الفنية في البيت الأخير من الشاهد الشعري قول الرشيد (لا تنوحي أو فنوحي)، حيث يكتفي الشاعر بإيراد جزء من الصورة الشعرية القديمة التي استعملها من قبله شعراء العربية في عصور مختلفة، ألا وهي صورة الحمامة

(١) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ١٣٣.

التي شاركت الشاعر أفراحه وأحزانه، فتبكي معه وتضحك معه أيضًا، وقد أسبغ عليها الشعراء مشاعرهم، وأنطقوها بلسانهم، وشاعرنا هنا يسير على درب أولئك الشعراء، فيتحدث إلى الحمامة وهي تنوح، ويطلب منها أن تخفف نوحها، لأنه هيج جروحه، فلم أعد أدري هنا أهاجت الحمامةُ الشاعرَ، أم أن الشاعرَ هو الذي أهاجَ الحمامة، وهي الصورة المتبادلة بين الشاعر والحمامة في شعرنا القديم، وأشهر صورة من صور التلاحم في المشاعر بين الشاعر والحمامة، هي صورة أبي فراس الحمداني، وهو يخاطب الحمامة بقوله:

أقـــولُ وقــد نـاحـت بـقـربـي حـمـامـةٌ
أيـا جـارتـا هـل بـــاتَ حـالـكِ حـالـي؟
أيـا جـارتـا مـا أنـصـفَ الـدَّهـرُ بيـنـنـا
تـعـالـي أقـاسـمـكِ الـهُـمـومَ تـعـالـي[1]

فالحمداني رأى أن الحمامة تنوح وتبكي على أسره، لذلك يشتد بكاؤها عندما تعرف بطولاته ويحدثها عن ذاته، والهموم والمصائب التي حلت به، ويرى أن عليها أن تبكي حزنًا عليه، لا حزنًا على ما تحمل هي من هموم، لأن الشاعر قد أثقلته الهموم أكثر من الحمامة، ويتفق الشاعران بذلك على أنهما يريدان للحمامة أن تشاركهما الهموم لعل ذلك يخفف عنهما، وبذلك أستطيع أن أقول إن الصورة الشعرية عند الشاعرين واحدة، وقد اتفقا في تحديد عناصرها والخيال المحيط بها. وأستطيع هنا أن أقول: «إن المتلقي لا يكتفي بمجرد الفهم؛ بل ينتقل إلى محاولة التعرف العقلية والوجدانية من خلال معايشة تجربة النص الأدبي بما فيه من أحاسيس وأفكار، ومواقف واتجاهات، وفي هذا يكمن التفاعل العظيم بين النص ومتلقيه، فيثري تجربته الخاصة ويخصبها بانفتاحه على تجارب أدبية تقع تحت طائلة فهمه وإحساسه».[2]

(١) الحمداني ، أبوفراس ، ديوانه، بيروت: المطبعة السليمية، ط١، ١٨٧٣، ص ٣٩.
(٢) عبدالمطلب، محمد، أدبيات البلاغة والأسلوبية، ص ٢٣٧.

٣- الصورة القصصية عند يعقوب الرشيد

لم تكن الصورة الشعرية عند الرشيد محصورة الحجم والسعة بل تراها ممتدة على أبيات شعرية عدة وكأنها قصة نظمت شعرًا، فيأتي الشاعر بمجموعة من الصور في سياق قصصي إبداعي بإسقاط على الواقع الذي يعيشه:

بـــلابـــلُ روضٍ وادعـــــاتٍ تملـملـتْ
أحـــــاطَ بـهـا لـيـلٌ مـن الـهـمِّ ألـيـلُ
أتـاهـا نـذيـرٌ مُـفْـجِـعٌ فـي عِشَاشِـهـا
فـراحـتْ عـلـى تـلـكَ الـغُـصـونِ تُـوَلْـوِلُ
أتـى الأرقـمُ المسمومُ حـين هُجوعِـها
كـمـا الـلِّـصُ يـأتـي حـــاذرًا يَـتَـسَـلَّـلُ
فـأوسَـعـهـا رعـبًـا وشـتَّـتَ شَمْلَـها
وطـــابَ لـــه مـلـهـى هـنـاك ومـأكـلُ
فـهـامتْ عطاشًا في الصَّحارى وشُـرِّدَتْ
جـيـاعًـا حـيـارَى وهـيَ مِـنْ بَـعْـدُ ثُـكَّـلُ[1]

في هذه الأبيات يبتعد الشاعر عن الخطاب المحسوس الواقعي عن نفسه أو عن الحبيبة أو عن الأحداث الجانبية الحوارية التي تحيط بهما في بعض الأحيان، ويلجأ إلى تصوير حوارية متخيلة بين بلابل الروض وبين الأفعى التي تحاول الانقضاض والغدر بصغار هذه البلابل، وقد تم له ذلك بالفعل.

وكأن الشاعر يأتي لنا بصورة متحركة أقرب ما تكون إلى فيلم سينمائي قصير، فيستهله بمجموعة من البلابل الوادعة الآمنة في أعشاشها بعد نهار متعب من السعي خلف الرزق، فما أن أتى الليل عليها حتى تسلل ثعبان إلى مضاجعها

(١) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ٩ – ١٠.

وهي نائمة، ينسل تحت جنح الظلام كاللص المدرب، فأثار الرعب فيها حتى هربت وأكل ما تبقى منها في عشه ممن لم تسعفه أجنحته على الطيران.

ويطابق الشاعر هذا النص التصويري مع الحياة الواقعية التي يعيشها كثير من البشر، حيث الأمن موجود في مقابل الثعبان الذي يمثل الخطر والشر المحدق بهم، كما أنه يشبه الضغائن بالجحور التي تنبعث منها الثعابين الأراقم في قوله في مكان آخر:

هَـذِي الضَّـغـائـنُ قَـدْ دَبَّـتْ أراقِـمُـهـا

فـي ثـورةِ الحـقـد وانـسـلَّـتْ ولا حـذرُ[1]

تستوقف هذه الأبيات الشعرية القصصية بعناصرها الدرامية الباحث في محاولة لاستكناه هذا المنحى الشعري الذي ربما يكون له نظائره في الشعر العربي القديم، مع ملاحظة أن الشاعر لا يغفل عن استحضار صورة المرأة في حالات فرحها وترحها أمام تقلبات الدهر ومفاجآته لها، والعلة التي من ورائها حكى الشاعر قصتها.

فالحب «عند شاعرنا في حلقتين اثنتين: هما الطبيعة الحية برياضها وطيورها وبحرها، والخمر بمختلف صفاتها وشياتها. ولا يكاد يخرج عن هاتين الحلقتين إلا في القليل النادر، وقد يدور في حلقة واحدة منهما، وقد يستخدم الحلقتين معًا ليحشد الأدلة القوية على حبه. وعلى ما يفعله وصل الحبيبة وهجرها به؛ فأما الطبيعة الحية فكانت تزدان بأجمل ثيابها ووشيها في حال الوصل، فتغرد طيورها، وتتثنى غصونها، وهي تشارك الشاعر فرحه بلقاء المحبوبة»[2] ولذلك تتضافر عناصر ومكونات البنية السردية عند الشاعر الرشيد، وبخاصة في موضوع الحب

(١) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ٢١٩.

(٢) عبدالمطلب، محمد، أدبيات البلاغة والأسلوبية، ص ٣٢.

والطبيعة، وتلازم هذين العنصرين اللذين اعتدنا ملاحظتهما عند الشعراء، بدءًا من الأطلال التي نستطيع أن نعدها من عناصر الطبيعة، فالمرأة ترتبط بخيطين اثنين هما الحب والطبيعة، إضافة إلى الخمر فهي كلها تصب في عالم المرأة، ويبدو موضوع المرأة من مكونات النص الجمالية ولكنها تغدو أكثر جمالاً عندما يقدم لنا الشاعر معاناته من الحب، والهجر والفراق، ولذلك كانت المرأة في غزل الرشيد «تبعد عنه، وتهجره، وهو دائمًا يدعوها للوصال، وسواء أكانت المرأة حقيقية في تجربته أم كانت من نسيج خياله فإن تجربته الغزلية تتشح بالحرمان وبالظمأ، وتعيش حالة مرضية كاملة، فيها مختلف مفردات المرض، من دموع وسقم وشفاء وحياة وموت وعذاب وألم، وكأننا حقًّا في عيادة طبيب، وكأن المرأة المحبوبة صارت داءه ودواءه وهذه النغمات سمعناها كثيرًا عند الشعراء في تاريخنا العربي، ولاسيما العذريين منهم»[1] فاقترب شاعرنا من العذريين في هذه الناحية، وكيف ذكر ليلى وعزَّة وهي أسماء عذرية، ومعروف عن الشعر العذري أنه الشعر الراقي الذي يهتم بالحب والمشاعر، ويقدم المرأة في صورة كمالية، ويبعد عنها كل ما هو قبيح أو سيئ، حتى في أثناء وصف الرشيد للمرأة في سرده القصصي فإنه لا يتحدث عنها إلا بألطف الكلمات وأعذبها وأرقها، وهذا يدل أولاً على الحس الشعري لدى الشاعر، وروحه الرهيفة الحساسة التي تهتم بالمشاعر وتتقن فن التعبير عنها.

ومما تناولته من الأمثلة التي تقف على بعض نماذج الصورة الفنية في شعر الرشيد، أستطيع أن أقف على مدى اهتمامه بالجانب التصويري الفني، وعنايته بالحركة الحسية لمفردات وعناصر قصيدته، واعتماده على تأنيس الطبيعة والجماد حينًا، والعناصر الروحية كالحب حينًا آخر. وعلى قلة النماذج التي اعتمدتها إلا أنها محاولة للإحاطة ببعض ما تميز به الرشيد في شكل نصه وتوافقه مع مضمونه،

(١) عبدالمطلب، محمد، أدبيات البلاغة والأسلوبية، ص ٣٥.

على أن الصورة الفنية تحتاج إلى دراسة مستقلة لكثرة ورودها في نصوص دواوينه. وقريبًا من الصورة الشعرية التي شكلت نمطًا مهمًا من أساليب الإبداع والإتقان في قصائده، يستوقفني نمط آخر لا يقل جمالية عن سابقه، وله من الدلائل والارتباط بديوان الشعر العربي القديم ما للأول من ذلك، ألا وهو التكرار الذي ستقف الدراسة على بعضٍ من جوانبه في المبحث التالي.

ثانيًا: التكرار

التكرار هو إلحاح على جهة هامَّة من العبارة، يُعْنَى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، وهو بذلك ذو دلالة نفسية قَيِّمة، تفيد الناقد الأدبيّ الذي يدرس النصّ، ويحلِّل نفسية كاتبه، إذ يضع في أيدينا مفتاح الفكرة المتسلِّطة على الشاعر. أي تكرار الحروف وتكرار الأفعال وتكرار الأسماء وتكرار التراكيب وتكرار المعاني. ويأتي التكرار بوصفه عنصرًا مميزًا في شعر الرشيد، وقد أجاد صناعته وأتقنه، وقد ظهر بشكل تكرار لفظ أو جمل أو عبارات، واستطاع توظيفه موسيقيًّا ونفسيًّا، وكان الشاعر يعمد إلى ذلك لتثبيت الدلالة التي تلح على نفسه إلحاحًا شديدًا. ونستطيع أن نقول إنَّ التكرار لن يصيب المتلقي بالملل والرتوب بل على العكس فهو يثير لديه غريزة التساؤل ويضطره إلى البحث عن سرّ لجوء المبدع إلى هذه الظاهرة دون سواها من خلال اقتراح التأملات المناسبة وإيجاد الإيحاءات القريبة والبعيدة التي تجعل من هذه الظاهرة ظاهرة فنية وجمالية ذات أثر بعيد المدى في المتلقي.

وللتكرار[1] عند الرشيد دور كبير في عكس تجربته الانفعالية، ومن هنا فلا يجوز أن يُنْظَرَ إلى التكرار على أنَّه تكرارُ ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى، أو بالجو العام للنصِّ الشعريّ، بل ينبغي أن يُنْظَر إليه على أنَّه وثيقُ الصلة بالمعنى

(١) عبدالمطلب، محمد، أدبيات البلاغة والأسلوبية، ص ٢٢٩.

العام. وقد شكَّل التكرار لازمة موسيقية عملت على خلق نغمات عضدت موضوع القصيدة، ولا يمكن لهذا التكرار أن يؤدي دوره كاملاً إلا إذا كان ممثلاً لقصيدة الشاعر، وقدرته على الانتقاء والتوظيف، ومن ثم، فإن التكرار يؤكد غرض الشاعر، كما يؤكد فنه وشاعريته، وقدرته على التأثير في المتلقي.

ويكون حضور التكرار أحيانًا حضورًا سلبيًّا وحينًا آخر حضورًا إيجابيًّا، وكل ذلك مرتبط بالوضع النفسي للشاعر الرشيد إبان نظمه لقصيدته، وموافقًا لغرض القصيدة وموضوعها الذي نظمت من أجله، فإذا كان حبًّا وتدلهًا وتشوقًا شدد الشاعر على استحضار الحبيبة وصفاتها وتكرار ذلك مستدعيًا طيفها الغائب الحاضر، وإذا كان حزنًا وبعدًا كرر الشاعر المفردات الدالة على الحالة النفسية الصعبة التي يعانيها نتيجة بعد حبيبته عنه.

وما من شك في أن للتكرار علاقة بالأسلوب الخطابي لدى الشاعر، «والأسلوب بهذا كله يصبح خاصية طبيعية للإنسان، فكما يكون له قسمات في وجهه تميزه عن غيره، كذلك يكون له أسلوب يميزه عن الآخرين، ومعنى هذا أن الأديب حين يعبر عن شخصيته تعبيرًا صادقًا من خلال اتصاله بالحياة، ومعايشة تجاربها- ينتهي به الأمر إلى أسلوب متميز يشتقه من خلال هذه الشخصية. ومن هنا تعددت الأساليب بتعدد المنشئين والمبدعين»[1].

ومن هنا أيضًا كان الأسلوب الخطابي عنصرًا مهمًّا في الدراسة الفنية، ذلك أن الشاعر عادة ما يكون مميزًا بأسلوبه، ومتفردًا عن سواه، ولذلك عندما يستعير الشعراء الآخرون مفردات وأساليب غيرهم يبدو ذلك واضحًا ومميزًا، وما من شك في أن للتكرار صورًا فنية عدة، وكيف أن الشاعر في الصورة الفنية قد عمد إلى تكرار عدد من الصور الفنية الموجودة عند غيره من الشعراء، ولن أكرر ما قدمته من

(١) ناصف، مصطفى، اللغة والتفسير والتواصل، ص ٧٥.

صور فنية عمد الشاعر فيها إلى التكرار، ولكني سأتناول هذه الظاهرة من طرف آخر، وهي أن يعمد الشاعر إلى استعارة أسلوب شاعر غيره، فيكرر مفردات سواه، أو أن أجد في النص المتعالق تكرارًا على صعيد اللفظ أو العبارة أو الجملة، مما يعكس التنوع الفني لدى الشاعر، فيقدم ثقافة الشاعر ومخزونه، وبذلك يتم حفظ النص في ذهن المتلقي، على أن هذا لا ينبغي أن يؤثر في علاقة النص بالمبدع، إذ «إنَّ الناس يذكرون أن النص مستودع خبرات واسعة، وينسون أن علاقة هذا باللغة والكلمات، والعثور على بعض هذه الخبرات لابد أن يعيدنا إلى النص ذاته»[1].

١ - تكرار الحروف والألفاظ

كثيرًا ما يظهر تكرار الحروف في القصائد، وهو أبسط أنواع التكرار، لقلة ما تحمله هذه الحروف من معاني و قيم شعورية قد لا ترتقي إلى مستوى تأثير الأفعال والأسماء والتراكيب. وأمثلة هذا النوع، كثيرة، حيث أجد الشاعر الرشيد يلجأ إلى هذا التكرار في النص الشعري الواحد، كما في قوله في المثال الذي تناولته الدراسة سابقًا:

مـــددتُ كـفِّـي إلـــى كـأسـي لأرشـفـهُ
وأسـتـقـي مـن حـبـابٍ فـيـه تشفيني
مـن الـفـراق الـذي قـد بـاتَ يلسَعُنِي
عـلـى بـسـاط الـهـوى إذ كـان يسقيني
كـأس الحـنـان وفـي أحـشـائـه عـبـقٌ
وفـي الحـنـايـا أغـانٍ مـنـه تُـبـقـيـنـي[2]

حيث انطلق الرشيد من النقطة عينها التي ارتكز عليها أبونواس، وهي نسيان الهموم بحضرة الخمرة، على أنني أجد أن الشاعر استند فيها إلى التكرار أيضًا،

(١) ناصف، مصطفى، اللغة والتفسير والتواصل، ص ٦٩.
(٢) الرشيد، يعقوب، همسات السبعين، ص ٢١.

أي تكراره لضمير المتكلم، بحيث لا يخلو كل بيت من الأبيات الثلاثة السابقة، من ضمير المتكلم، (كفي، كأسي، تشفيني، يلسعني، يسقيني، تبقيني) فتمثل نصيحة أبي نواس، وكأنه أراد من خلال تكراره إخطارنا بأنه التزم فعلاً بنصيحة النواسي، وركز على ذاته ومحا كل ما هو خارج الذات مما يمنحها همومًا وشقاء. ووقفت الدراسة على كيفية تعامل الشاعر مع النص عن طريق عناصر النص وبنياته، وكان التركيز في الخطاب الشعري هنا على الألفاظ وذلك من منطلق أن أسلوب الخطاب يتجه إلى «الألفاظ باعتبارها ممثلة لجوهر المعنى؛ فاختيار المبدع لألفاظه يتم في ضوء إدراكه لطبيعة اللفظة، وتأثير ذلك على الفكرة، كما يتم في ضوء تجاور ألفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة، أو تستدعيها طبيعة الفكرة»[1].

واستطاع الرشيد أن يتعامل مع ألفاظه، وأتقن توزيعها في النص، حيث أجد ذلك التمازج بين كلمتي (بساط) و(الهوى) إضافة إلى كلمتي (كأس) و(الحنان) كما أجد مفردات (الرشف والحباب والشفاء واللسع والعبق)، هذه المفردات التي تلائم السياق الذي يتحدث عنه الشاعر، وتعبر عنه تمامًا وهو سياق الخمرة، فكانت الفكرة الموجودة لدى الشاعر هي التي أوحت له باستدعاء هذه المفردات دون سواها. ومن تكرار الحرف في النص الشعري الواحد أجد قول الرشيد:

وأستريحُ إلى الآمال تغمرني
وأبتغي من ليالي القهر والكدرِ
أن لا تطولَ على العشَّاق ساعَتُها
أنْ لا تضنَّ على الأحباب بالسَّهرِ
أن لا تكونَ غيومُ البين ممطرةً
أن لا تُدوِّي رعودُ القهر والشَّررِ[2]

(١) عبدالمطلب، محمد، أدبيات البلاغة والأسلوبية، ص ٢٠٧.
(٢) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ٢٣ – ٢٤.

فهو يعاني لوعة الحب والفراق لذلك يشتاق إلى الوصال، ويطلب من ليالي القهر والحرمان ألا تطيل مكوثها، فقد ملَّ لوعة الفراق واشتاق إلى الوصال، ويريد لليله انتهاءً، وهو ليل المحب العاشق الذي ينتظر انبلاج الصبح، وأول ما يذكرنا هذا الليل بقول الحصري القيرواني:

يـــا لـــيـــلُ الـــصـــبِّ مـــتـــى غـــدُهُ
أقـــيـــامُ الـــسَّـــاعـــةِ مـــوعـــدهُ
رقـــــدَ الـــسُّـــمـــــارُ فـــأرَّقـــه
أســـــفٌ لـــلـــبـــينِ يـــــــــردِّدُهُ[1]

فالحصري ينتظر الفرج وانتهاء ظلمة الليل، لذلك يمكث هو الآخر بانتظار الصبح، لأن الصبح في هذا السياق هو موعد لتحقيق التلاقي وانكشاف الهم والبعد عن المحبوب، ويعكس النصَّان لوعة الفراق التي يعاني منها كل من الشاعرين، ذلك أن كلاً منهما يدعو، إن ظاهرًا أو باطنًا، بانقضاء هذا الليل، فصيغة النداء عند الحصري تحمل لوعة الحب والفراق، لذلك وجدت تلازم النداء مع الاستفهام للدلالة على المعاناة التي يعانيها الشاعر.

أما عند الرشيد فقد تجلت تلك اللوعة من خلال تكرار الحرف الناصب مع لا النافية (أن لا تطول، أن لا تضن، أن لا تدوي، أن لا تكون)، فهذا التكرار يشبه الخوف الذي بدا عند الحصري والقلق من عدم انتهاء الليل، لذلك وجدت التكرار وكأنه بذلك يقصر الليل ويحصل على ما يريد أن يحصل عليه.

وقد وظّف الشاعر تكرار الحرف لتضفي على الصورة وصفًا داخليًّا متسمًا بالقلق والخوف من المستقبل، والتأكيد بالدعاء والرجاء والتمني على تحقيق الأماني وانحسار الظلمات النفسية التي تعتصر قلب الشاعر. وجاء تكرار الشاعر مهمًا

(١) المرزوقي الجيلاني، محمد بن الحاج مكي، أبوالحسن القيرواني، تونس: مكتبة المنار، ط١، ١٩٦٣، ص ١٤٣.

للمتلقي بقدر أهميته في رغبته التعبير عن خلجاته الروحية، وليقر بأهمية التأثير البصري وفاعلية دلالته لدى المتلقي للشعر وقارئه الذي يتأثر بالصورة البصرية لرسم الحروف المتتالية في كل شطر شعري، مما يدخله مع الشاعر في حالته النفسية، ويجعله في صميم معنى النص الشعري.

ومن صيغ التكرار، تكرار اللفظ الذي يكون ناتجًا عن أهمية هذا اللفظ وأثره في إيصال المعنى أو للتأكيد والتحريض ولكشف اللبس فضلاً عما تقوم به من إيقاع صوتي داخل النص الشعري. كتكراره للضمير المنفصل مع ما يلحقه، كأن يكون اسمًا موصولاً أيضًا، فتأتي عبارة «فأنا الذي» المكررة على ذاته الفريدة التي تمنح الآخر الحب الخالص الذي لا حدود له، مذكرة إياه بالماضي وأريج الذكرى، ووهج الحب، وشارحًا معاناته التي يلقاها إثر غياب هذا الآخر، ومن هذا النوع من التكرار ما أجده حاضرًا في قوله:

فـــأنـــا الـــــذي فـــي غُـــرْبـــتـــي
نَـــزَفَـــتْ عـــلـــى خـــــدِّي عـيـونـي
فـــأنـــا الـــــذي مـــا كـــنـــتُ أرضـــى
بـــالـــقـــيـــودِ أو الـــسُّـــجـــونِ[1]

فالملاحظ تكرار الصيغة (فأنا الذي) مرتين في بيتين شعريين متتاليين، فيؤكد الشاعر رغبته في إشراك المتلقي معه في حالته النفسية والشعورية من خلال تشديده على إحضار الألفاظ المكررة التي تؤكد التحام ذات الشاعر مع الحدث المحيط به. وتتكرر تلك الظاهرة بشكل لافت في قصيدته « لوعة التشريد »، فنراه يقول:

أين طفلي؟
أين بيتي؟

(١) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ٢٢٨-٢٢٩.

أين أرضي؟

بعدما أفرغتُ في أرضي حُبِّي

كُلَّ حبِّي؟

أين ثأري؟

أين حقدي؟

أين ما ينبتُ من غرسِ التَّحدي؟[1]

إن تكرار صيغة السؤال (الاستفهام) تسهم في فتح المجال الدلاليّ وشحنه بقوّة إيحائية، تستدرج القارئ إلى إكمال النصّ، وتدفعه إلى البحث عن عناصر الغياب من نواقص وإجابات، وبذلك فهي تستثير الجدل والقلق، مجسِّدة ضغوطات وانفعالات نفسية متتالية، وتشحن الشاعر بطاقة فاعلة في ممارسة الحوار والجدل والمساءلة، وقد جاء تكرار هذه الصيغ مقترنًا بشعور التشريد والفقد الذي يتفجر عبر أبيات القصيدة ليطيح باستقرار الشاعر، وكان مدعاة لتكرار (أين) في مفتتح جل الأسطر الشعرية، فهي تمثل سؤالاً محوريًّا عن المكان يمثل افتقاده مأساة كبرى، فالأسطر الثلاث الأولى تؤطر لحالة السلب والفقد لأعز ما يملك في الحياة (الطفل/ البيت/ الأرض)، لتأتي حالة الفقد للمشاعر والحب والطاقة النقية مؤكدة على حجم الخسارة والضياع التي تعانيها الذات، فقد أفرغت كل ما بداخلها من إيجاب ليصل الشاعر إلى حالة من استنفار الذات دفاعًا عن كل ما يملك.

ولعل المزاوجة بين الاستفهام والتقرير قد خلقت حالة من الصراع النفسي العنيف الذي ضاعف من حدة الشعور بالفقد والتشريد والضياع والخسارة:

كان لي طفلٌ وبيتُ

كان لي أمٌ وأختُ

---

(١) الرشيد، يعقوب، سواقي الحب، ص ٩٩.

أين طفلي أين بيتي؟

أين أمي أين أختي؟

أين أرضي أين عرضي؟[1]

إنَّ زخم الأسئلة في هذه القصيدة دليل على الصراعات النفسية، التي يعاني منها الشاعر في تلك المرحلة العاصفة بالانفعالات والأحزان، ومن ثم، فإن الشاعر يكرر الاستفهام مرتين في كل سطر شعري تعبيرًا عن تضاعف الأزمة الشعورية.

«ولغة الشاعر يعقوب الرشيد منسجمة مع طبيعة التجارب والمناسبات الشعرية التي تعتمد على تحفيز الفاعلية النفسية والعاطفية والوطنية التي تمد الشاعر بالألفاظ التي يتم انتقاؤها بدقة واختيار الصور الشعرية التي لم تأت كلافتة شعارية أو لاصقة استعارية للعرض أو الاستعراض، وإنما نبعت من مصدر الواقع وطبيعة التجربة لتشكل وحدة عضوية معها دون إغفال للمتعة الفنية ولذة النص الشعري. إن المنجز الشعري عند يعقوب الرشيد يمثل حالة طائر الفينيق تنتهي بالاحتراق من أجل تجدد الوطن وانبعاثه»[2].

وقد يردّد الرشيد الكلمة ذات النغمة الخاصة في البيت أكثر من مرة، مما يؤدي إلى تكرار جَرْسها وانضمام بعضه إلى بعض، فتُحدث في النهاية الأثر الموسيقيّ المطلوب، ومن ذلك تكرار الشاعر لاسم الإشارة، فنرى الشاعر يكرر اسم الإشارة في أبيات متلاحقة ومن ذلك قوله:

هـــذا الخـلـيـجُ فـقـد تـسـامـى وثـبـةً
لـــمَّـا أرادَ لـــه الـــغـــزاةُ عَـنـاءَ
هـــذا الخـلـيـجُ فـمـا تـوانـى فـتـكـةً
ورُبَـــاهُ أضـحـتْ فـي الـدُّنـى غَـنَّـاءَ

(١) الرشيد، يعقوب، سواقي الحب، ص ١٠٠.

(٢) المغيض، تركي، مرايا الوطن في شعر يعقوب الرشيد، ٢٠٠٨، ص ٤٨.

هــذا الخــلــيــجُ فــقــدْ عــرفــنــا فــضــلَــهُ

بــالــعــزِّ وشَّـــى ثــوبَــهُ وأفَـــــاءَ[1]

فالشاعر ها هنا يعمد إلى توظيف دالة الخليج مقترنة مع اسم الإشارة «هذا» في مطلع الأبيات الثلاثة السالفة للدلالة على مدى الفخر والاعتزاز الذي يملأ قلب الشاعر الرشيد تجاه الخليج العربي، فهو منار الفضل والعز والإقدام، وسبقه وجوده لا يضاهى في أي زمان ومكان. ونلحظ التزام الشاعر الفاء بعد التركيب المكرر وتكرارها مع الفعل اللاحق لها، فأتى ماضيًا، متناسبًا مع المعنى والغرض الذي ينظم الشاعر فيه قصيدته.

ويلجأ الرشيد في قصيدته «روض الأمل» إلى تكرار ضمير المخاطب « أنت» في إشارة بالغة للدلالة على تخصيص معاني الحب لنغم تلك المحبوبة فهي دون غيرها التي تمثل معين الحياة الخصبة، والمشاعر الدافئة الحالمة، وهي التي تحرك سواكن القلب، وتنثر أريج الهوى، إذ نراه يقول:

أنــتِ روضُ الحــبِّ يــخــتــالُ سَـنـا

أنــتِ شــوقُ الــشَّــوق لــلــقــلــب الــثَّــمِــلْ

أنـــتِ أشـــعـــاري إذا نــاغَــيْــتُــهــا

رَقَـــصَ الـــوَحْـــيُ وغــنَّـــى لــلــغــزلْ

أنـــتِ يـــا حـــبُّـــي لحـــنٌ تــائــهٌ

مــا دنــا يــومًــا لــوحــيِ الــمُــبْــتَــهِــلْ

أنـــتِ أنــغــامــي فــي هـــذي الــدُّنَـــى

أنــتِ آمــالــي بــهــا الحــبُّ اكــتــمــلْ[2]

وتكرار ضمير المخاطب (أنت) يؤكد حضور الآخر المخاطب في نفس المتكلم، بل وانفراده عمن سواه في المكانة، حتى لا يدع في نفس المتلقي جزءًا من الشك

(١) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ١١١-١١٢.

(٢) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ١٤٣ – ١٤٤.

عن مكانة الآخر والحرص عليه. وقد عمد الرشيد إلى الاتكاء على ظاهرة (تكرار الألفاظ) في أكثر من موضع من ديوانه، وتنوع هذا التكرار ما بين تكرار الأفعال أو الأسماء، الأمر الذي يشكل بؤرة دلالية تتحدد من خلالها ملامح النسيج الشعري المتميز.

ولا يخفى ما للتكرار من مزايا فنية عديدة سواء من حيث تأثيره في المعنى أم من حيث تأثيره في الموسيقى الشعرية فضلاً عن الدلالة النفسية التي يستطيع أن يضفيها على القصيدة إلى جانب أثره في تقوية النغم، فالشاعر المعاصر حاول قدر الإمكان تجاوز الحدود التقليدية للوزن والقافية، متجهًا نحو التكرار وسيلة لإغنائها والتجديد فيها، فالإيقاع الصوتي الذي يخلقه تكرار جرس الحروف والكلمات، تظهر القيمة الفكرية والنفسية التي يعبر عنها من خلال العناية بتكرار لفظة معينة أو مقطع معين.

وتجدر الإشارة إلى أن التكرار نمط صوتي يتصل بالذات المبدعة، ويسهم في تلاحم البناء وترابطه ويشكل نغمة موسيقية قوية تعين على تشكيل عنصر التأثير والتأثر، وهو عنصر مهم يسهم في تثبيت الإيقاع الداخلي في فضاء النص الشعري، ومن هنا يمكننا تلمس هذا التجانس بين تكرار الحروف والإيقاع في شعر يعقوب الرشيد، واعتماده على الأحرف المتقاربة المخرج وتكرار صيغتها لخلق جرس موسيقي من خلال هذا التكرار، أي تقارب المخرج ودلالته على الغنائية، باستخدام ألفاظ تشترك في مخارج الهمس شكلاً، ووقع الكلمة الهادئ في أذن المتلقي مضمونًا، وأستطيع أن أضع مثالاً على ذلك قوله في قصيدة قيثارة الحب:

فـحَـوْلَ رؤانـا يُـغـنِّـي الجـمـالُ
وعـنـد مـنـانـا تـسـامـى الخـيـالْ
عـلـى شـفـتـيـنـا يـحـومُ الـكـلامُ
ويـنـضَـحُ مـنـه عـبـيـرُ الـوصـالْ

فـخـلِّ الـلـيـالـي تـنـاغـي الأمـانـي
بـبـسـمـة حـــبٍّ سـخـيِّ الـظِّـلالْ
لـتـشـدو عـلـى هـمـسـاتِ الـوجـودِ
طـيـورُ الحـنـانِ بـــروضِ الجـمـالْ[1]

حيث ألحظ عددًا من المفردات الموسيقية، وكأنها قطعة موسيقية يؤديها الشاعر ببراعة وفن، وهذه الكلمات هي: (يغني، الكلام، تناغي، لتشدو، همسات) وهي مفردات غنائية بحت، أستطيع من خلالها أن أدرك مدى اهتمام الشاعر بالموسيقى الفنية، ولذلك يلفت الاهتمام هنا التحليل الصوتي للأبيات، «والتحليل الصوتي يقوم أساسًا على إدراك الخصائص الصوتية في اللغة العادية. ثم ينتقل من ذلك إلى تلك التي تنحرف عن النمط العادي لاستخلاص سماتها التي تؤثر بشكل واضح في الأسلوب؛ ذلك أن الصوت والنطق يمكن أن يكونا ذا طبيعة انفعالية»[2] إضافة إلى أن الصوت يكون انعكاسًا واضحًا لنفسية المبدع، ويؤثر من جانب آخر في نفسية المتلقي.

ويتبع ذلك استخدام الحروف المتقاربة في المخرج، بل وتكرارها في الأبيات الشعرية؛ كأن يستخدم الشاعر الرشيد الجرس الموسيقي ذاته الذي استخدمه البحتري في قصيدته السينية، فيقول الرشيد:

ألا يـا دهـــرُ قـد أســدَلْـتَ ستـرًا
عـلـى شـمـس الـنَّـدى وريـــاض أُنْـــسِ
وصـــوَّبْـــتَ الـسِّـهـامَ لـقـلـبِ خـلٍّ
يـشـاطـرُنـا الـهـمـومَ بـطـيـب نَـفْـسِ
ألا يـا لـيـلُ إنَّـــا لا نُـبـالـي
إذا كـنـتَ الـطَّـويـلَ بـغـيـرِ جَـــرْسِ[3]

(١) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، ص ١٣٤.
(٢) عبدالمطلب، محمد، أدبيات البلاغة والأسلوبية، ص ٢٠٦.
(٣) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص، ٧٣.

حيث أجد صوت السين الذي يحيل مباشرة على قصيدة البحتري:

صـنـتُ نـفـسـي عـمَّـا يـدنـسُ نـفـسـي

وتـرفـعـتُ عـن جـدا كـلِّ جِـبـسِ[1]

فكان أن استفاد الشاعر من القافية والروي، ووزعهما في نصه الحاضر، في محاولة منه لإثبات مقدرته الفنية على ذلك، بل استطعت أن ألمس الإيحاء الموسيقي الذي قدمه الشاعر، وذلك عندما طرق أسماعنا صوت السين المهموس الذي تردد لدى الرشيد، وقد ورد بشكل طاغ على أبيات النص، والكلمات كما وردت في النص (أسدلت، سترا، شمس، أنس، السهام، نفس، جرس) وهي ما يقابلها في نص البحتري (نفسي، يدنس، نفسي، جبس) ففرض الشاعر الرشيد استحضار نص البحتري مباشرة، ووجدت ذلك التمازج بين النصين بطريقة جميلة ومتقنة، بحيث استطاع الرشيد أن يتمثل نص البحتري في ذهنه، ويوظفه بشكل جميل يفيد نصه، ويؤثر في ذهن قارئه.

وقد استطاع الشاعر الرشيد إدخال المتلقي في نص البحتري من خلال الخطاب الإبداعي الذي استند فيه إلى الفعالية اللغوية، بمعنى أن اللغة كانت هي الوسيلة الواصلة بين النصين، وهي التي عكست الموسيقى المتداخلة بينهما، فكان أن أعطى النص الحاضر وهو نص الرشيد لنص البحتري حضورًا تامًّا في نص الرشيد، كذلك كان لنص البحتري أثره الواضح في نص الرشيد، مما عكس قيمة تفاعلية تأثيرية بين النصين.

٢ - تكرار الأفعال

يندرج هذا النوع تحت بند تكراره للمفردة الواحدة، ومن أمثلة تكرار الأفعال، قول الرشيد:

---

(١) البحتري، الوليد بن عبيد الطائي: ديوان البحتري، م٢، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف القاهرة، (د.ت) ص١١٥٢.

اذكـريـنـي كـلَّـمـا الـــورُ ارتـــوى
مـن دمـــوع الـطَّـل فـي تـلـك الـرُّبـوعْ
وإذا مـا الـنَّـحـلـةُ الـنَّـشـوى هَـوَتْ
لارتـشـاف الـعـطـر مـن زهـر الـرَّبـيـعْ
اذكـريـنـي كـلَّـمـا طـيـفُ الـرِّضـى
راح يـسـقـي قـلـبـك الـظَّـمـآنَ حـبًّـا
مـسـتـثـيـرًا فـيـه ذكـــرى كـمـنـتْ
وانـطـوتْ أسـرارُهـا بـــردًا ولـهـبَـا
اذكـريـنـي اذكـــري وقـفـتَـنـا
مـن غـديـرِ الـحـبِّ فـي يـومِ الـوصـالْ[1]

إذ جاء التكرار من ترديد كلمة (اذكريني) وكأن الشاعر بتركيزه عليها يريد لمحبوبته ألا تنساه ويركز على ذلك. وهذا هو دور المبدع الفنان، وذلك عندما يتمكن من التحكم بزمام النص الغائب، ويوظفه بما يناسب السياق الذي يريده أن يكون، وبذلك تتجلى إبداعية المبدع عندما يستطيع أن يميز صوته من صوت الشاعر الآخر الذي أخذ منه نصه واستعار ما يغني به نصه الحاضر. ومن أمثلة تكرار الأفعال قوله في قصيدة «رحيل الشوق»:

بـاحـثًـا فـي دُجُـنّـة الـلـيـل حـولـي
عـلَّـنـي ألـتـقـي بـحُـلْـمـي الـضَّـنـينِ
عـلَّـنـي ألـتـقـي بـفـتـنـةِ عُـمْـري
وبـــآلاء ســرِّهـــا الـمـكـنـونِ
عـلَّـنـي ألـتـقـي بـنـجـمـة لـيـلـي
فـأرى فـي الـسَّـنـا طـريـق شـجـونـي[2]

(١) الرشيد، يعقوب، سواقي الحب، ص ٤٨ - ٤٩.
(٢) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، ص ٢١٩- ٢٢٠.

فحالة الضياع والفقد والبحث عن الذات والسعادة والآخر الذي يمثل مفتاح الحياة قد دعمت حالة الرجاء والتمني في فؤاد الرشيد، وجعلته يكرر الدوال الخاصة بها تكرارًا متواليًا في البيتين الرابع والخامس (علَّني ألتقي)، فكلما اشتدت حالة الفقد والنية التي يعانيها الشاعر قويت الرغبة في التعبير، والبحث عن أسباب السعادة المفقودة.

ويقول الرشيد في قصيدة أخرى:

أعـــيـــدي بـــربِّـــكِ تـــلـــكَ المـنـــى
وتـلـك الـكـؤوسَ، أعـيـدي الـسّـقـاةْ
أعـــيـــدي إلـــى الحـــبِّ قـيـثـارَةً
أعـيـدي إلـى الـقـلـب بـعـدَ الـشَّـتـاتْ[1]

ويوظف الرشيد مفردة «أعيدي» توظيفًا دلاليًّا بالغًا، حين يستحضرها في الأشطر الشعرية الأربعة ضربها وعروضها، مكثفًا ذلك الحضور الأنثوي الذي يمتلك طاقات شتى، فتكرار تلك المفردة يجعل تلك المرأة تمتلك زخمًا من العطاء، فهي تحمل كل الأمنيات الحلوة التي تحيل حياة الشاعر إلى جنان حالمة، وهي كذلك تملك الكؤوس التي تخلق حالة من النشوة، وهي المانحة للقلب العاشق روعة الوصل وحميمة العناق، ووفرة الخيال وفرادة الصفات.

وجاء تكرار الأفعال عند الشاعر في استخدامه الأفعال في سياقها المجازي، كأن يستعمل فعل الأمر في صيغة الرجاء والاستعطاف، فيقول الشاعر الرشيد في مناجاته وطنه الكويت في قصيدته «دار الخلود»:

عُـودي كـويـتُ الـخـيـرِ فـي وَهَـج المنى
حـتَّـى تَـعُـمَّ ظـلالُـكِ الـوِدْيـانـا

(١) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، ص ١٣٣.

عـودي كـويـتُ الأم مـن حَـدَقِ الـضَّـنـى
عـــودي بـــروحٍ تـعـشـقُ الإنـسـانـا
قـد عـمَّ اسـمـكِ كـلَّ آفـاق الـدُّنـى
فـتـربَّـعـتْ حـسـنـاتُـكِ الأوطـانـا
دُومـي كـويـتُ الـشَّـوقِ فـي عـرس الـهنا
دومـــي لأهـلـك قـدِّمـوا الـقُـرْبـانـا
دومـــي لمـن رفـــعَ الـبـنـودَ بـسوحـنـا
دومـــي لمـن خـــاضَ الـوغـى إمْـعـانـا
دومـــي لمـنْ سـحـقَ الـغُـزاةَ بـصـبـرِهِ
لـلـصَّـامـديـن وكـلّـهـم شُـكْـرانـا[1]

فالرشيد يؤكد تلك الظاهرة في مطلع الأبيات السابقة، فهو يكرر فعل الأمر «عودي» في دلالة بالغة على استحضار الطاقات الإيجابية الغائبة، واسترداد المجد. ومن تكرار الأفعال على صعيد البنية الإيقاعية قول الرشيد:

وتـعـالـي نـسـتـقـي شـهـد الـلـقـا
وتـعـالـي نـغـمـر الـدُّنـيـا هـديـلْ[2]

فيأتي الإيقاع النصي من التكرار في قوله (تعالي)، فهذا مما يكون له دوره هو الآخر في موسيقى النص الشعري، وأستطيع أن أفسر تكراره «هنا»، بأنه نوع من التحبب للمحبوبة، حيث يتلذذ بجرس الكلمة المبدع والقارئ معًا عندما يتردد صوت تكرارها في أذن كل منهما. وهذا يؤكد دور الموسيقى في التلقي، حيث «إن الإيقاع في الفن هو الذي يمثل العمل الاجتماعي تمثيلاً كاملاً، وهو من خلال ذلك يمثل المبدأ النشيط الخلاق في الكون، إنه يمثل نبض الكون. فهو مبدأ جوهري يسري في كل عصر وفي كل إنسان. إنه قوة موضوعية. هذه القوة وحركتها موجودتان

(١) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ٩٤ – ٩٥.
(٢) الرشيد، يعقوب، همسات السبعين، ص ٦٣.

دائمًا بصرف النظر عن كوننا نعي ذلك أو لا نعيه. أما الوعي (الفكرة) أو الكلمة، فعلى العكس من ذلك قوة ذاتية. ولهذا فإننا لا نستطيع دائمًا أن نستشف بواسطة الوعي إلا جزئيًّا من الحقيقة، أي الحقيقة النسبية»[1] فالإيقاع هو الذي يمنح النص حركيته، ويمنحه بعده الإيحائي الجميل، لأنه يطرق سمع المتلقي، بوصفه العنصر المجرد الأكثر توجهًا نحو النفس البشرية، و«العلاقة بين الشاعر، والنغم الشعري، والإيقاع الذاتي للفظة الواحدة والألفاظ المتعانقة، علاقة أخفى من أن تحدها القيم الصارمة والتحديدات الدقيقة، والمقاييس الثابتة، وهذا لا ينفي دراسة، صوتية جادة لهذا الجانب الغزير المتدفق أبدًا، بقوة الطاقة الشعرية المبدعة، وقدرتها على الانطلاق بدفق، وحيوية وتألق، حيث تعطي اللفظة بجرسها المتوافق مع انفعالات الشاعر وعواطفه، خفوتًا وليناً، وصخبًا وضجة، وهياجًا وحماسًا»[2].

٣- تكرار الأسماء

بعد تكرار الأفعال التي أوردت بعض الأمثلة عليه، أجد الشاعر مهتمًا بتكرار الأسماء بمعانيها ومشتقاتها، واستحضار كل الصيغ التي تؤخذ من مصدر الكلمة المراد إيرادها والتعبير بها عما يخالج نفسه، ومن ذلك يقول الرشيد:

اللـــهُ يـــا رحـــمـــنُ أرجـــو رحـمـــةً
فـالـعـفـوُ عـنـدك يُـرتجـى ويُـتَـمَّـمُ
والـعـفـوُ عـنـدكَ يـا رحـيـمُ هُـوَ المنـى
إنْ زلَّ بـي قَـدَمـي فـإنَّـك أرحَـــمُ[3]

فتكرار مفردات الرحمة (رحمن، رحمة، رحيم، أرحم) تجعل الشاعر يبدو في نصه أحوج ما يكون إلى تلك الرحمة، لذلك وجدته يكررها بأكثر من صيغة، وفي

(١) غيورغي، غاتشف، الوعي والفن، ترجمة: نوفل نيوف، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٠، ص ٦١.
(٢) آلوجي، عبدالرحمن، الإيقاع في الشعر العربي، دمشق: دار الحصاد، ط١، ١٩٨٩، ص ٧٨.
(٣) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ٨٨.

كل بيت، للدلالة على تأكيده على الرحمة وسعيه للوصول إليها، وبذلك نقول إن وظيفة التكرار لا تقف عند حدود التكرار الظاهر، بل لابد من وجود مغزى يقصد إليه الشاعر من خلال تكرار لنوع من الأساليب أو الألفاظ أو الصيغ، وهو كله يعكس الحالة النفسية لدى الشاعر. وفي سياق التكرار ذاته أجده الرشيد يكرر أسماء مستقاة من معجم المفردات القرآنية، فيقول:

سائلاً أين حبيبي
هلْ تراهُ في الجنانِ؟
أم تراهُ غابَ عنِّي
في غياباتِ الجحيمِ؟
أم تراهُ يتساقَى
سلسبيلاً في النَّعيمِ؟
كُلّ هذا يا نديمي
صنعةُ اللهِ العظيمِ
يتجلَّى في عُلاهُ
عندما يُحْيِي الرَّميمِ[1]

حيث يكرر الشاعر عدة مفردات مستوحاة من القرآن الكريم (الجنان، غيابات، الجحيم، سلسبيلاً، النعيم، العظيم، الرميم)، وهو في ذلك يستحضر للمقام مفردات تليق بعظمته وجلالته، فكان كلام الله عز وجل أنسب ما يستخدم في سبيل مدح القدرة الإلهية.

إلا أن الشاعر يخرج من التكرار المعجمي للأسماء ومشتقاتها ومرادفاتها إلى تكرار الأسماء بصيغتها الواحدة المتشابهة، فيلجأ إلى استخدام التكرار للاسم

(١) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ٨٤ – ٨٥.

الواحد في عدة نصوص شعرية وليس في نص شعري واحد، كتكرار الشاعر مفردة الفرقد في أكثر من قصيدة من قصائده، ومنها الأمثلة التالية:

مـــاذا دهـــاكِ، وقـــد حَـلَـلْـتِ الـفـرقـدا

بـالـمـجـد طـــوَّف، عـالـيًـا، مُـتـفـرِّدا؟[1]

وقوله:

يـا شـاعـرًا صـغـتَ الـقـوافـي رافـعًـا

فـــوق الـــفـــراقـــدَ رايـــةً ومـــلاحـــمَـــا[2]

وقوله:

لا الـــزَّهـــرُ يـزهـو بـالجـمـال ولا الشَّـذا

وكـــذا الـلـيـالـي لا تُـــهِـــلُّ بـفـرقـدِ[3]

وقوله:

فـــأعـــودُ والآمـــــالُ مـــلءَ مـحـاجـري

ومـــنـــاي بـــين يـــديَّ ســـربُ مـــلاحِ

حـتَّـى خـطـرتُ عـلـى الـفـراقـد نـاشـدًا

ذاك الـسَّـنـا فـــإذا بـــه مـصـبـاحـي[4]

والفرقد هو «النجم الذي يهتدى به»[5] وقد جاء استخدام الشاعر له مناسبًا لسياق الأبيات الشعرية، فهو في البيت الأول دليل علو وتفرد، وفي البيت الثاني دليل رقي الشاعر وسموه فوق نجوم السماء، وفي الثالث رمز للنور وقد افتقده

---

(١) الرشيد، يعقوب، رفيف الجراح، ص ٢٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧١.

(٣) المصدر نفسه، ص ٩٥.

(٤) الرشيد، يعقوب، سواقي الحب، ص ١٧.

(٥) الفيروز أبادي، محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، بيروت: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر، ط٨، ٢٠٠٥، م١، ص ٣٠٨.

الشاعر في عتمة الليل، أما في الشاهد الأخير فهو أيضًا رمز النور والسمو، وهو ما يسعى إليه الشاعر، وقد كرر الشاعر هذه الكلمة أكثر من مرة، فكانت لصيقة به، لا سيما في سياق الحب والشعر، وهو ما أستطيع أن أطلق عليه اسم التناص الذاتي، حيث يكرر الشاعر مفردات معينة، مما يجعلها مرتبطة به، وبإبداعه.

٤ - تكرار التركيب

وتنوع هذا التكرار ما بين التكرار بالتناص مع الآخر، والتكرار داخل القصيدة الواحدة، وفي السياق الأول أرى التكرار الذي اعتمد عليه الشاعر الرشيد في تناصه اللفظي المشترك مع البردوني، فيقول الرشيد:

يـــا ربـــيـــعَ الحـــــبِّ يـــا زهـــو المـنـى

جـــدِّدي الأحـــــلام والحـــب الأصـــيـــلْ[1]

ويقول في قصيدة فجر الأماني:

يـــا ربـــيـــعَ الحـــــبِّ فـــي فـــجـــر المـنـى

حـقِّـقِ الأحـــلام فـي الـــرَّوض الخـصـيـبْ[2]

ويقول البردوني :

يـــا ربـــيـــعَ الحـــــبِّ يـــا فـــجـــر الـــهـــوى

مـــا أُحَـــيْـــلاك ومـــا أشـــــذاك نـشـرا

طـــلـــعـــةٌ فـــوجًـــا وجـــــوٌّ شـــاعـــرٌ

عـــاطـــفـــيٌّ كـــلّـــه شـــــوقٌ و ذكـــــرى[3]

فعلى الرغم من تباعد إنتاج القصيدتين، إلا أن الشاعر زاوج بين الإيقاع الجمالي والدلالي، وإذا كان هناك ثمة تناص صيغي بين الشطر الأول من البيتين

(١) الرشيد، يعقوب، همسات السبعين، ص ٦٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٦٧ .

(٣) البردوني، عبدالله: ، الأعمال الشعرية، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، (ط١)، ٢٠٠م، ص٧٢.

السالفين فإن الشطر الثاني في كليهما يكشف بدوره عن مغايرة دلالية، فأولاهما ينصرف إلى خطاب زوجته الوفية التي أضاءت حياته، وصبغت حياته بظلال حالمة، ومنحته عطاء فريدًا وحبًّا لا يضاهى، فجاءت كلماته إليها معبرة عن اشتياقه لنشوة الأحلام وجدتها، وأصالة الحب وروعته، وهي لذلك «زهو» المنى، أما في البيت الثاني الذي قيل بمناسبة إعطاء المرأة الكويتية حقوقها بالترشيح والانتخاب والتكامل بالحقوق والواجبات، ومن ثم، فتلك المرأة هي فجر المنى التي تتحقق بها الأحلام ويتحول بها المجتمع إلى روض خصيب قد أينعت فيه ثمار الحرية، وازدان بتجاربه الثرية.

ولعل في صورة «فجر المنى» دلالة بالغة على بدء هذا التحول الإيجابي في بنية المجتمع الكويتي بحصول المرأة على كافة حقوقها.

بل إنني أستطيع أن أقول إن الشطر الأول عند الرشيد (يا ربيع الحب يا زهو المنى) يتوازن مع الشطر الأول عند البردوني (يا ربيع الحب يا فجر الهوى)، وهنا ألحظ أن التكرار للتراكيب جاء على صعيد تكرار تعبير أولاً وتوازن ثانيًا، وهو يعكس تأثر الشاعر بالقراءات التي يتحف بها نفسه، عندما يتقمص أقنعة الآخرين، ويتحدث بلسانهم، لاسيما إذا كان هذا التقمص قائمًا في سياق واحد، وهو هنا سياق الحب، فكلا الشاعرين يتحدث عن هواه.

وأستطيع القول إن «كل لغة تسهم في صناعة عالم معين. والمقصد من استعمال كلمة اللغة هنا مجموع التفاعل بين المتكلم والموضوعات أو الأشياء مارة بنشاط ذهني معين. إن عالم اللغة عالم نشيط لأن العقل لا يمل من العمل وتغيير الاستجابات إذا أتيحت له الفرصة. وحينما يقال إن الإنسان يقوم بالتذكر نتناسى أحيانًا طبقًا لبعض الأغراض أن الذاكرة نفسها خلاقة، ففي كل مجال إذن تصنع

اللغة شيئًا ولا تعكسه»[1] فهذا يؤكد أهمية اللغة في الإبداع الشعري، حيث إن اللغة هي المادة الأساسية للشاعر ومن خلالها يتم التعامل مع العناصر الأخرى. وأجد الشاعر يكرر الصيغة ذاتها في موضع آخر عندما يقول:

يـا جـــلالَ الحـــبِّ يـا زهـــوَ الجـمـالِ
ونـعـيـمَ الـوصـل فـي غُـنْـجِ الـــدَّلالِ
والأمـــانـــي ســـاريـــاتٌ فـــي الـدُّجـى
بـاحـثـاتٌ عـن ريـــاضٍ لـلـوصـالِ[2]

فإذا كان الشاعر قد قال في النص السابق، (ياربيع الحب يا زهو المنى)، فإنه هنا يستخدم الطريقة ذاتها مع تغيير في الكلمات، عندما يرفع وتيرة مرتبة الكلام، فيذكر الجلال مقابل الربيع، والجمال مقابل المنى، على أن يبقى في سياق الحب ذاته، ولم يخرج عنه. كأن يكرر المضاف مع المضاف إليه في قوله:

ســمــراءَ دجـلــةَ شـفَّـنـي وجـــدٌ فـهـلْ
ألـــقـــى الحـــنـــان لـتـــهـداً الأفـكـــارُ
ســمــراء دجـلــة اذكـــري صـبًّـا إذا
نَـــهَـــلَ الـطَّـلا ذكـــرى تمـــوز الـنَّـــارُ
ســمــراء دجـلــة صـوَّحـت فـي دربـنـا
هـــذي الـسُّـهـولُ وتـلـكـمُ الأشـجـــارُ
ســمــراء دجـلــة أصـحـرتْ فـي بُـعـدِنـا
هـــذي الـريـــاضُ وغِـيـضَـتِ الأنـــهـــارُ[3]

فيكرر الشاعر المضاف (سمراء) والمضاف إليه (دجلة) في تركيب واحد متمازج، ومناجاة دافئة بالشوق والحنان يثيرها البعد بين الحبيبين وهو بعد المسافة

(١) ناصف، مصطفى، اللغة والتفسير والتواصل، ص ١٣٣.
(٢) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ٢١٣.
(٣) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، ص ٣٧٥.

لا بعد القلوب ومن هذا البعد يغني الشاعر يعقوب الرشيد في (سمراء دجلة) منابع الجمال.. سحر العينين وابتسامة الشفاه .. «وكل ما توحيه دجلة وبغداد المجد من شعر وأسحار وأنماط حياة فيها الرقة والترف والأصالة والإبداع الذي يحرك أحاسيس الشاعر كما حركت سمراء دجلة أحاسيس كل الشعراء العرب من قبل»[1] وقد تحولت كلمة سمراء في تكرارها وكأنها أشبه باللازمة الموسيقية التي يُبدأ بها كل مقطع من مقاطع النص، ويذكرنا هذا التكرار بتغني المحب العاشق باسم المحبوبة، حيث لا يكاد يتلفظ إلا باسمها، حيث يشكل هذا الاسم راحة نفسية، كما يعكس تلذذ الشاعر واستعذابه لهذا الاسم، لذلك لا يمكن أن أقول عن التكرار إنه جاء عبثًا. ولا يقف الشاعر عند هذا الحد من توظيف التكرار، بل أراه قد عمد إلى تكرار البنية النحوية في البيتين الأخيرين، إذ يقول:

سمراء دجلة/ صوحت/ في/ دربنا

هذي/ السهول/ وتلكم/ الأشجار

سمراء دجلة/ أصحرت/ في / بعدنا

هذي/ الرياض/ وغيضت/ الأنهار[2]

فتشابه البنية النحوية يؤكد على تشابه مفردات حالة الفقد، فالإحساس مميز للحياة. ويعمل تكرار اللازمة على ربط أجزاء القصيدة وتماسكها ضمن دائرة إيقاعية واحدة، وكأنها قالب فني متكامل في نسق شعري متناسق ، تجعل القارئ لها يحس بأنها وحدة بنائية واحدة ووحدة موسيقية ذات إيقاع واحد، ويكشف هذا التكرار عن إمكانيات تعبيرية وطاقات فنية تغني المعنى وتجعله أصيلاً إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه وأن يجيء في موضعه، بحيث يؤدي خدمة فنية ثابتة على مستوى النص تعتمد بشكل أساسي على الصدى أو الترديد لما يريد الشاعر أن

(١) الرشيد، يعقوب، عشرون قصيدة للشاعر يعقوب الرشيد، ص ٥٦.

(٢) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، ص ٣٧٥.

يؤكد عليه أو يكشف عنه بشكل يبتعد به عن النمطية الخطابية، ولذلك فإن أضمن سبيل إلى إنجاحه أن يعمد الشاعر إلى إدخال تغير طفيف على المقطع المكرر.

ويحتاج تكرار اللازمة إلى مهارة ودقة بحيث يعرف الشاعر أين يضعه فيجيء في مكانه اللائق، وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات، لأنه يمتلك طبيعة خادعة، فهو بسهولته وقدرته على ملء البيت وإحداث موسيقى ظاهرية، يستطيع أن يضلل الشاعر ويوقعه في مزلق تعبيري. ومن هذا التكرار الذي يحيي به الشاعر نصه ونفسه ومتلقيه، إحياؤه اسم المحبوبة ليلى، فيؤكد هذا الأمر من خلال تكراره اسمها والدعاء لها بالسلامة، فهذه الحبيبة منوط بوجودها الحب والعشق والخير، فهي مفتاح الحياة وسر السعادة، فيقول من قصيدته «ليلى»:

ليلى اسلمي للحبِّ قُبْلَةَ عاشقٍ
أضحتْ على صدر الزَّمان جُمانا
ليلى اسلمي للعشق فرحةَ هائمٍ
أمستْ على روض النَّعيم حنانا
ليلى اسلمي للخير منحةَ خالقٍ
أهدى الليالي عطفهُ الرَّيانا[1]

ويأتي التكرار ثانية لبيان مدى الشوق الذي يكنه فؤاده العاشق للآخر، إذ يقول في قصيدته «نزف الجفون»:

فهواكِ عندي لم يزلْ
بدرُ الليالي للحزينِ
وهواكِ عندي نغمةٌ
تُزْري بآلافِ اللُّحونِ[2]

(١) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ١٩٦ – ١٩٧.
(٢) المصدر نفسه، ص ٢٢٨.

ويعمد الرشيد إلى تكرار موظف لعبارة «يا ليل رفقًا»، فهذا التكرار قد أجاد الشاعر في توظيفه للدلالة البالغة على مدى الألم الذي يعانيه والحنين الذي يعتصر فؤاده، والهم الذي يجثم على قلبه فيحرمه لذة الحياة، فقول من قصيدته «رأفة النجوم»:

يـا لـيـلُ رفـقًـا بـقـلـبٍ كـان هـاجـسُـهُ
وصـــلاً يـحـلُّ مـع الإشـــراق كـالـغَـرِدِ
يـا لـيـلُ رفـقًـا فـــإنَّ الـبـــيَن أرَّقـنـي
والـبـعـدُ أودى بـقـلـبٍ خـافـقٍ وَصَـــدِي[1]

فالأمنيات الحلوة وأريج الذكريات الجميلة الحالمة قد أحالهما سكون الليل ووحشته إلى نار تحرق فؤاد الشاعر وتكويه بلظى الفراق، وتخرس أنفاسه الحارة، وتودي بحروفه على شفتيه.

٥- تكرار المعنى

يكون التكرار عادة بإيراد اللفظ في جملة نثر أو بيت شعر، حيث يأتي متعلقًا بمعنى، ثم يتكرر مع معنى آخر في الكلام نفسه، إلا أنه قد يأتي بتكرار المعنى عينه بألفاظ مختلفة أو متقاربة أو مترادفة، وهذا ما يسمى بتكرار المعاني. ويتسم هذا النوع من التكرار بالاتساع عند الشعراء، ولا يخرج عن نطاق التعالق الضمني والتناص الداخلي بين شاعر وآخر، ويعتبر اشتراكًا لشاعرين أو أكثر في طريقة العرض والنتائج. وجدير بالإشارة إلى أن تكرار المعنى يختلف عن التضمين في الشعر، حيث إن التضمين يمثل اشتراكًا في الشكل والمعنى بين شاعرين، أو بين شاعر ونص لغوي آخر، أدبيًّا كان أو دينيًّا أو فلسفيًّا، أما تكرار المعنى فيقتصر على المضمون دون الشكل، وإلا لكان تضمينًا.

(١) المصدر نفسه، ص ١٧٢.

وفي هذا السياق وذاك يمكنني أن أدلل على بعض ما تضمنه شعر الرشيد من هذا الشيء وهو كثير، إلا أنني سأكتفي ببعض الأمثلة، بدءًا بتكرار المعنى مع شعراء كويتيين سبقوا الشاعر الرشيد إليه، فمن ذلك ما نظمه الرشيد في قوله:

كنتُ من أعماق روحي
ودموعي وجروحي
أقذفُ الشكوى
وآذانُ الأُممْ
في صممْ[1]

وأجد المعنى عينه عند الشاعر عبدالمحسن الرشيد في قوله:

لما تجد أذنًا في القوم صاغيةً
كأنَّهم خُلِقوا من غير آذانِ[2]

والملاحظ كيف أن المعنى الذي يأتي به يعقوب الرشيد متطابق مكرر عن المعنى الذي أتى به عبدالمحسن الرشيد من قبله، إلا أن كل منهما نظمه بطريقته الخاصة، سواء باللفظ أو الوزن أو القافية. ومن الأمثلة على تكرار المعنى للشاعر يعقوب الرشيد مع شعراء العربية القدامى، ما قاله من قصيدة:

نقِّل الخَطْوَ يا فُؤادي فإنِّي
قَدْ مَلَلْتُ الظَّلامَ فوقَ دُروبي[3]

فالشاعر يكرر صوت أبي تمام عندما قال:

نقِّل فؤادك حيثُ شئتَ من الهوى
ما الحبُّ إلا للحبيبِ الأولِ[4]

---

(١) الرشيد، يعقوب، سواقي الحب، ص٥٣.

(٢) الرشيد، عبدالمحسن، أغاني الربيع، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ط١، ١٩٧٤، ص ١٠٧.

(٣) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ٤٧.

(٤) أبوتمام، حبيب بن أوس الطائي: ديوان أبي تمام، م٤، تحقيق محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٨٣، ص٢٥٣.

وتكرار المعنى عند الشاعر ينحصر في الشطر الأول من بيت الشاعر أبي تمام، حيث إن كليهما يستعمل الاستعارة المكنية في تشبيه الفؤاد بالكائن الحي القادر على الحركة والسير ونقل الخطوات، فحذف المشبه به وأبقى على شيء من لوازمه ألا وهو القدرة على السير. هذا مع اختلاف الموقف بين الشاعرين، ففي حين أجد الرشيد يريد للماضي أن يُمحى وينتهي، ويبدأ عهدًا جديدًا، أجد أبا تمام يريد العودة إلى الزمن الماضي، حيث لحظات الحب الأولى، على الرغم من أن الرشيد يكرر نمط خطاب أبي تمام ذاته، لكنه يغير فيه مركزًا على ذاتيته، فالرشيد يتوجه بحديثه نحو فؤاده هو، ويخاطبه بـ(نقل الخطو يا فؤادي) أما أبوتمام فيخاطب سامعه قائلاً (نقل فؤادك) وبذلك اختلف المقصد ولكن المنطلق كان واحدًا، فالأول كان انطلاقًا لتجاوز الماضي، في حين كان الثاني انطلاقة ارتدادية إلى الماضي، «فالمبدع يقدم لنا باطنه بالنظر في تشكيلاته اللغوية التي تستوعب ما حوله ومن حوله، لا من حيث هم قائمون في العالم، ولكن مَنْ حيث هم محل لإدراكه ورؤيته، ومتى عرفنا من كلامه ما يحب ويكره، وما يرضيه وينكره، وما يحرك طبعه وفكره، أو يمر بهما في غير اكتراث- بدت لنا حقيقته جلية سافرة، وكأن لسان الحال فيها بحق أصدق من لسان المقال»[1] لذلك نستطيع قراءة النص الشعري كما يقدمه لنا الشاعر، ونستطيع فهم ما يقدمه لنا من خلال الأسلوب الخطابي واللغة والصورة وبقية العناصر التي يقدمها لنا. وفي الغرض ذاته في الحب يستوقفني قول الشاعر الرشيد:

إذا لـم يـكُنْ فـي الحـبِّ سُـخْـطٌ ولا رِضًـى

فـأيـن حـــلاوات الـرَّسـائـلِ والـكُـتْـبِ[2]

فهو يؤمن كغيره من شعراء الحب بأن الحب يكون جميلاً عندما يكون حلوًا ومـرًّا في آن، فهذا يمنحه حياة ويجعله أكثر قدرة على الاستمرار، لأنه يتجدد

(١) عبدالمطلب، محمد، أدبيات البلاغة والأسلوبية، ص ١٣٣.

(٢) الرشيد، يعقوب، رفيف الجراح، ص ٢١.

بالمشاعر المتبدلة، وهذه الصورة قدمها عدد من شعراء الغزل القدامى، فمنها على سبيل المثال ما ورد عند البحتري:

ولـو عـرفَ الـنَّـاسُ الـتَّـلاقـي وحُـسـنَـهُ

لحُـبِّـبَ مـن أجـل الـتَّـلاقـي الـتَّـفـرُّقُ[1]

فالرشيد لا يختلف عن قول البحتري في تأكيده حلاوة الحب التي تكون ذات انخفاض وارتفاع ولا تبقى على سوية واحدة، وهذا ما يمنح الحب متعته وحلاوته، وأستطيع أن ألحظ هنا أن الرشيد قد استحضر الفكرة ذاتها، بأسلوبه الخطابي الخاص به، من دون أن يغير فيها ، فلم يعكسها أو يعارضها أو يختلف معها، بل كان على العكس تمامًا. ولعلي أستطيع أن أقول هنا بأن الاتفاق في الموضوع هو ما جعل النظرة واحدة لدى كل من الشاعرين، ذلك أن الحب موضوع إنساني لا يمكن لأي نفس بشرية أن تصفه إلا بكل ما هو جميل، أو مؤلم ولكنه يكون دائمًا موضوعًا محببًا إلى النفوس، حتى عندما يتحدث الشعراء عن آلامهم في الحب، فإنهم يقدمون حديثهم ذلك بطريقة جميلة تكون محببة إلى نفس السامع، ولهذا كثيرًا ما كان الشعراء يتخيلون الحب، وما ذلك إلا لأنهم يرون في الحب نبعًا غزيرًا يغذي قرائحهم الفنية، ويجعل ألسنتهم تفيض بأعذب الكلام وأجمله. وفي نص آخر يحاكي فيه نص النابغة الذبياني، وذلك عندما يقول الرشيد:

(كِـلـيـنِـي لِـهَـمٍّ يـا سُـهَـيْـلُ غـاضـبِ

ولـيـلٍ أراهُ مُـسْـتَـقِـر الـكـواكـبِ)

ودهـرٍ تـردَّى بَـعْـدَ عـصـفٍ (مَـنَـاخِـنـا)

علـى الـقـلـبِ يـا هـذا وَخِـيـمَ الـعـواقـبِ[2]

(١) البحتري، الوليد بن عبيد الطائي، ديوانه، ص ٩٥.

(٢) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ٥٣.

وهذه بعض أبيات القصيدة التي يحاكي فيها الشاعر قصيدة النابغة الذبياني، حيث أجد الوزن ذاته، والقافية والروي، كذلك أجد تكرار بعض المفردات، وقصيدة النابغة يقول فيها:

كليني لِهَمٍّ يا أميمةُ ناصِبِ
وليلٍ أقاسيه، بطيء الكواكبِ
تطاولَ حتَّى قلتُ ليس بمنقضٍ
وليس الذي يرعى النُّجوم بآيبِ[1]

وهذا ما عرف في النقد القديم بالمحاكاة حيث يستخدم الشاعر نفس الوزن والإيقاع والقافية في محاولة منه لإثبات مقدرته الفنية على مجاراة القدامى في شعرهم. ومن ذلك مثلاً قوله في مكان آخر، وفي سياق مختلف عن السياق السابق، وهو سياق الحب، ولكن إذا عرف عن شعراء الغزل بأنهم يقولون ما لا يفعلون، كما في حالة عمر بن أبي ربيعة؛ فإن الرشيد يريد أن يؤكد لمحبوبته هنا، بأنه ليس كأولئك يفعل مثلهم، إنما هو يقول ما يفعل، ولذلك خاطبها بقوله:

أَحَسبتني ذاك الدَّعِيَّ من الهواة العابثينْ
السَّافحينَ على مذابحِ لهوهمِ ترفَ الحنينْ[2]

فهو يذكرنا بشعراء الغزل والمجون المعروفين في عصرهم، كامرئ القيس، وعمر بن أبي ربيعة، ليؤكد أنه لا ينتمي إلى مدرستهم الغزلية، ولكنه ما يزال في سياق الحب، لذلك لم يكن بد من إلحاق نصه الشعري، بنصوصهم الغزلية، حيث إنه أورد إحالته الفنية عليهم في سياق الحب أيضًا، وهو السياق الذي اشتهر به هؤلاء، فمن ذلك مثلاً قول عمر بن أبي ربيعة:

يقولونَ: إنِّي لستُ أصدُقكِ الهوى
وإنِّي لا أرعاكِ حين أغيبُ[3]

---

(١) الذبياني، النابغة: ديوان النابغة الذبياني، شرح حمد وطماس، دار المعرفة، بيروت، ط٢، ٢٠٠٥م، ص ١٣.
(٢) الرشيد، يعقوب، سواقي الحب، ص ٢٢.
(٣) ابن أبي ربيعة، عمر، ديوان عمر بن أبي ربيعة، ص ١٧.

فعلى الرغم من صدق الشاعر في أبياته إلا أن ذلك لا يعني أنه يفي بوعده مع محبوبته، في حين أن الرشيد يحاول أن يبين لمحبوبته أنه يصدقها وليس كهؤلاء يقول ما لا يفعل. وفي نص آخر للرشيد يقول فيه:

ثَـمِـلْـنـا مِـــنْ لمـــاكِ فـأسْـكِـرِيـنـا
بِـعَـلِ الـثَّـغْـرِ حـتَّـى لا نُـفِـيـقـا
فـإنَّـا إنْ صَـحَـوْنَـا نـبـتـغـيـه
فـنـطـلـبُـهُ ونـشـتـاقُ الـرَّحـيـقـا[1]

فيصور لوعة الحب واشتياقه له، ويذكرنا بقول الشاعر مجنون ليلى:

تـداويـتُ مـن لـيـلـى بـلـيـلـى عـن الـهـوى
كـمـا يـتـداوى شـاربُ الخـمـرِ بـالخـمـرِ
ألا زعـمـتْ لـيـلـى بـأن لا أحـبُّـهـا
بـلـى والـلـيـالـي الـعـشـرِ والـشَّـفـع والـوتـرِ
بـلـى والـذي لا يـعـلـمُ الـغـيـبَ غـيـرُهُ
بـقـدرتـه تجـري الـسَّـفـائـنُ فـي الـبـحـرِ
بـلـى والـذي نـادى مـن الـطُّـور عـبـدهُ
وعـظَّـم أيـامَ الـذَّبـيـحـةِ والـنَّـحـرِ
لـقـد فُـضِّـلـت لـيـلـى عـلـى الـنَّـاس مثلما
عـلـى ألـفِ شـهـرٍ فُـضِّـلـت لـيـلـةُ الـقـدرِ[2]

وقد مر كيف استفاد الشاعر من نص مجنون ليلى الذي يداوي الحب بالحب كما يداوي الخمر بالخمر، وما ذلك إلا لأن الشاعر الرشيد يسلك درب هؤلاء الشعراء أيضًا، فهو لا يريد أن يصحو من حبه الذي يحياه، إلا ليعود إليه مرة أخرى،

(١) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ١٨٧.
(٢) التلمساني، أحمد بن محمد بن أبي حجلة، ديوان الصبابة، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الإسكندرية (د.ت) ص٢١١.

وقد عبر الرشيد عن ذلك بألفاظ الحب، كما اعتمد ضمير المتكلم أيضًا، ولكنه الضمير الممتزج بالجماعة، (ثملنا، أسكرينا، نفيقا، صحونا، نبتغيه، نطلب، نشتاق) وكأن الشاعر بذلك يتحدث بلسان جميع العاشقين، وكأنه يتحدث بنغمة إنسانية. ومن أمثلة ذلك أيضًا تكرار الرشيد للمعنى الذي طرقه اليازجي في إيقاظه العرب وتنبيهه لهم، فقال الرشيد:

ربِّ إنَّ العُرْبَ كانوا للورى
قادةً للخير ليسوا للفسادْ
فامنحِ العُرْب وئامًا علَّهُمْ
يُرجِعونَ المجدَ مسموك العمادْ
يا بني أمِّي أفيقوا إنَّكُمْ
كنتمُ للحبِّ ساداتِ العبادْ
ما دهاكم؟ أو ما آنَ لكمْ
أن تُفيقوا من ضلالاتِ الرُّقادْ؟[1]

فالشاعر يصور حال العرب وما وصلوا إليه من خمول وتقاعس، لذلك يناديهم ويطلب منهم الاستيقاظ من سباتهم، بعد أن بلغ السيل الزبى، وفاضت الكوارث بما لم تعد تطيق الأمة احتماله، وقد سار الشاعر في ذلك على خطى الشاعر إبراهيم اليازجي في قوله:

تنبهوا واستفيقوا أيُّها العربْ
فقد طمى الخطبُ حتَّى غاصتِ الرُّكبْ[2]

فاليازجي يدرك تمامًا تفاقم الوضع الذي وصل إليه حال العرب لذلك وجه إليهم نداء استغاثة، وقد سار حذوه الشاعر الرشيد، وهذا يدل على التشارك في الحالة التي يحياها كل شاعر مما دفعه إلى إطلاق ذلك النداء الصاخب.

---

(١) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، ص ١٦٨.

(٢) جحا، ميشال: إبراهيم اليازجي: سلسلة الأعمال المجهولة، قبرص: رياض الريس للكتب والنشر، ط١، ١٩٩٢، ص ٧١.

وفي ضوء ما تقدم أستطيع القول إن التكرار أيضًا كان له دور أساسي في إضفاء الجمالية الخارجية والداخلية على النص الشعري عند الرشيد، وعنصرًا رئيسًا من عناصر الخطابية التي اعتمدها في نظمه، وظهوره متنوعًا في أكثر من شكل، فهو قد يكون على صعيد الصورة الفنية، كأن يكرر الشاعر الصورة ذاتها، أو يكون على صعيد الألفاظ بتكرار ألفاظ متشابهة، أو يكون على صعيد الحروف وغير ذلك، مما يعكس الغنى الفني الذي يقدمه التكرار للنص الشعري.

ثالثًا: الرمز

الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئًا آخر وراء النص، وهو اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، وتوظيف الرمز في القصيدة سمة مشتركة بين غالبية الشعراء على مستويات متفاوتة من حيث الرمز البسيط إلى الرمز العميق، ومع أن الرمز في الشعر سمة فنية وأحد عناصر النص الأدبي الجوهرية منذ القدم، إلا أننا نراه قد تنوع في القصيدة الحديثة وتراكيبها وصورها وبنياتها المختلفة. والرمز بشتى صوره المجازية والبلاغية والإيحائية تعميق للمعنى الشعري، ومصدر للإدهاش والتأثير وتجسيد لجماليات التشكيل الشعري، وإذا وظف الرمز بشكل جمالي منسجم واتساق فكري دقيق مقنع فإنه يسهم في الارتقاء بشعرية القصيدة وعمق دلالاتها وشدة تأثيرها في المتلقي.

وتجدر الإشارة إلى أن الرمز يعتبر الإشارة إلى الحدث الغائب والمتجسد في شخص صاحب الحدث أو مكان الحدث أو اسم الحدث أو نوعه، سواء أكان إنسانًا أم حيوانًا أم طيرًا أم جمادًا أم نباتًا، ولعل رمز الحمامة التي تحمل غصن الزيتون الأخضر كرمز سلام عالمي بين مختلف الثقافات والأديان يوضح هذه الفكرة، إذ تعود واقعة اختيار هذا الرمز إلى طوفان سيدنا نوح عليه السلام، حين كان في مركبه على لجج الموج، وإذا بحمامة تأتيه بعد أيام حاملة في منقارها غصنًا

أخضر، في إشارة إلى انحسار الماء عن اليابسة وانتهاء الطوفان، ومبشرة له ولمن معه بالأمن والسلام، ومن هنا تم اختيار هذا الرمز.

واللفظة الرمز هي تلك التي يشحنها الشاعر بطاقات إيحائية ذات دلالات متعددة، تختلف من شاعر لآخر وتحقق أغراضًا متنوعة من خلال وجودها في القصيدة وتوظيف الشاعر لها وتتميز بالإيحاء المحدث للغموض الذي يفجر تأويلات المتلقي بسبب ذلك الغموض في الصورة الشعرية للنص. فالرمز أصبح سمة من سمات الشعر العربي المعاصر، وقد اتخذ رؤية جديدة من شأنها أن توجه بناء النص إلى أفق أوسع، يبلور آلام الذات وجرح الواقع واتساع الكون.

وتأتي قيمة الرمز الفني من القيمة الاختزالية التي يحملها، فهو يحمل الكثير من المعاني بأقل ما يمكن من المفردات، وهي في معظم الأحيان مفردة واحدة، تكون كفيلة باختزال تجربة إنسانية كاملة، ولهذا ظهر الرمز بشكل كبير في الشعر الحديث، لسهولة التعبير من خلاله عن مقاصد الشاعر، وتناوله عدد من النقاد بالدرس والتمحيص لمكانته الفنية ودوره في تكملة الدور الشعري، فـ «لقد تحدث (دو سوسير) عن الرمز بشكل عرضي في كتابه «دروس في علم اللغة العام».

إن الموضوع الذي شغله، هناك، هو تعريف الدليل اللغوي، وسعيًا إلى هذه الغاية، حاول أن يميز، وهو يخوض في موضوع الدليل، بين أربعة أشياء:

الأول: أصوات الكلمة التي يتلفظ بها بغض النظر عن المعنى أو ما تشير إليه.

الثاني: هو هذه الأصوات وهي منطبعة في الذهن.

الثالث: هو المحتوى الذهني لهذا الانطباع؛ لأن هذا لا يكون فارغًا.

الرابع: هو ما يقابل هذا المحتوى في الواقع»[1].

(١) الولي، محمد، الصورة الشعرية في الخطاب النقدي والبلاغي، ص ١٨٩.

فالرمز عنده يحمل معاني متعددة تختلف باختلاف السياق الذي يحويها، وقد اكتسب قيمته من خلال استحضار الشاعر عددًا من الكلمات التي تدل على معنى من المعاني في ذهن المتلقي، «فالكلمات معاقل الفكر، والفكر لا يبحث عن التعبير لأن للكلمة قدرة ذاتية على الدلالة؛ وعلى اللفظة والعبارة ينعقد وجود الفكر في العالم المحسوس، وهما بمثابة شعاره وجسده؛ وقد صح وجود ما يعرف عند النفسيين بالتصور اللغوي، أو التصور اللفظي الذي يشبه أن يكون تجربة داخلية مركزية، أخص خصائصها كونها لفظية يصير بها الصوت المسموع حقيقة من حقائق اللغة»[1] وهذا يعني أن بعض الكلمات مهما كان انتماؤها، كأن تكون منتمية إلى حقل الأسماء أو الرموز أو سوى ذلك، تؤدي دورًا ووظيفة قد لا تؤديها نصوص كاملة، ولذلك تكون أهمية الرمز كبيرة، ويحتاج قدرة على التوظيف وإتقانًا في التعامل معه.

ولهذا تحمل الكلمة الرمز معناها أينما ذهبت، فالجملة تكتسب معنى متغيرًا بتغير السياق «أما دلالة الكلمة على الشيء فكامنة فيها، مبناها على تصور الإنسان للأشياء، فالدوال الطبيعية تقتصر على محض الإشارة، والدلالة اللغوية مثقلة بالفكر الذي ينقله القائل إلى المخاطبين عن الشيء. فرق بين الشيء الذي أتكلم عليه، وما أقوله في شأنه، بدليل أن الشيء الواحد يمكن أن تقال في شأنه أمور متباينة»[2] ولهذا كانت الكلمة الرمز تحديدًا مثقلة بالمعنى الفكري الخصب الذي يختزل الكثير من المعاني.

ونستطيع أن نشير إلى أن معظم الرموز المختزلة في كلمة عند يعقوب الرشيد هي في الغالب أسماء تاريخية، أو حوادث تاريخية، ونستطيع أن نقول إن لجوء

(١) عبدالبديع، لطفي، التركيب اللغوي للأدب: في فلسفة اللغة والاستطيقا، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ١٩٩٧، ص ٦٥.

(٢) المرجع نفسه، ص ٦٧.

الشعراء إلى استلهام ما في التاريخ من مواقف مجيدة وشخصيات إيجابية نبيلة وعظيمة يستمدون منها العون على تغيير الواقع تبديدًا لحالات الانكسار والتردي والإحساس بالتخلف ووقودًا للشعراء ومنارة للمناضلين الأحرار. وهذه آلية طبيعية في النفس البشرية لاسيما الشعراء الذين يرون في تجارب السابقين ومعاناتهم طريقًا ينبغي السير عليه حينًا وتجنب عثراته حينًا آخر، فيتداخل الماضي بالحاضر، ومن هنا تتكون التجربة الشعرية الأصيلة.

وللرمز علاقته بالدراسات الفنية لمظاهر الخطاب، كما لها علاقة بالسيميائية والبنيوية التي تندرج ضمن علم الدلالة، ويوظف الشاعر ذلك إما كليًّا أو جزئيًّا، والاستدعاء الجزئي يتسم بالإيحاء ويجعل المتلقي مشاركًا في بناء النص ويغني مخيلته، ولابد في هذا الاستدعاء من قرينة لازمة تدل على المستدعي، وعرض هذا الاستدعاء بنوعيه البرهان على التكامل بين الظاهرة الإنسانية فضلاً عن ربط النص بماضيه والإيحاء بإعادة التفكير بالحاضر من خلال الماضي، ويهدف الشاعر في هذا الاستدعاء إلى بناء جسر تواصلي مع المتلقين من خلال أشياء دينية أو أدبية مشهورة ومعروفة عند المتلقي، «فللتناص إذن بؤرة مزدوجة: إنه يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة، وإلى التخلي عن أغلوطة استقلالية النص. لأن أي عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص.

كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة يمكن وجودها من فهم النص الذي نتعامل معه، وفض مغاليق نظامه الإشاري. لكن ازدواج البؤرة هنا هو الذي لا يجعل التناص نوعًا من توصيف العلاقة المحددة التي يعقدها نص ما بالنصوص السابقة، ولكنه يتجاوز ذلك إلى تحديد إسهامه في البناء الاستطرادي والمنطقي لثقافة ما، وإلى استقصاء علاقاته بمجموعة الشفرات والمواضعات التي تجعله احتمالاً، وإمكانية داخل ثقافة ما، والتي تبلور

احتمالات هذه الثقافة بالنسبة له»[1] وبذلك نستطيع القول إن النصوص التراثية لا يمكن أن تموت في ضوء التناص، ذلك أنها تبقى في حال متجددة، وتكتسب قيمة جديدة إضافة إلى قيمتها القديمة، ولا بد حينئذ من دراسة التحول الذي طرأ على هذا المفهوم ضمن سياقه الجديد.

ويمكننا دراسة الرمز في شعر يعقوب الرشيد من خلال الوقوف على ثلاثة أنواع من الرموز في شعره، تنوعت ما بين استحضار الرموز الواقعية حينًا؛ كالرموز التاريخية والرموز الوطنية وتوظيفها في الشعر الحديث، أو الرموز الأسطورية حينًا آخر، كاستحضار الرموز الخرافية الأسطورية المستقاة من الثقافات المختلفة اليونانية والعربية.

١ - الرموز التاريخية

أصبح التاريخ من المصادر الغزيرة التي يستقي الشاعر المعاصر منها كثيرًا من شخصياته، متخذًا من هذه الشخصيات أقنعة معينة ليعبر بها عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها. وقد تشتمل الشخصيات التاريخية التي يستحضرها الشاعر على الفرسان، الثوار، القادة، الملوك، الصعاليك، العلماء، وغير ذلك، غير أنه من الظواهر العامة التي تجمع بين تلك الرموز الموظفة اشتمالها على بؤرة تصارع أو تصادم سواء أكان هذا الصراع داخليًّا متخذًا من النفس حلبة للصراع، أم كان خارجيًّا مع قوى منفصلة.

ويمثل هذا المكون في الخطاب الرمزي عند الشاعر المعاصر ارتدادًا إلى الماضي، واستحضار هذا الماضي من خلال استدعاء الشخصيات التاريخية وحضورها عبر أطياف النص، وقد استحضرها الشعراء عن طريق الرمز ليحدث

(١) صبري، حافظ، أفق الخطاب النقدي: دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، القاهرة: دار شرقيات للنشر، ط١، ١٩٩٦، ص ٥٩.

تعانقًا بين الحاضر والماضي، لتشكيل النص الشعري تشكيلاً جماليًّا معرفيًّا. وقد يكون ذلك باستخدام أسماء أو حوادث تاريخية للإحالة على تلك الفترة الزمنية، عن طريق الشخصية أو الاسم، ويتنوع غرض الشاعر في ذلك، فقد يستحضر تلك النصوص للعبرة، أو إغناء النص، أو استحضار موقف بطولي ما، ومن ذلك مثلاً قول يعقوب الرشيد:

قـد ورثـتُـمْ عـن صـلاحِ الـدِّيـنِ ما

كـان فـي جـنـبـيـه مـن نـورٍ ونـارْ[1]

فهو يستحضر شخصية صلاح الدين ليوظفها في موقف حاضر يحياه، وهو سياق حرب أكتوبر، وذلك أن سياق الحرب الذي يحياه يتطلب استحضار شخصيات بطولية تاريخية تتناسب مع ما يرمي إليه الشاعر وتعبر به عن مراده، وليذكر من يسمعه بتلك الشخصية وما امتازت به من شجاعة وإقدام.

ويلجأ الشاعر الرشيد في بعض الأحيان إلى استحضار شخصيتين تاريخيتين كرمزين في قصيدته ضمن غرض مشترك بينهما، فيقول على سبيل المثال في استحضار شخصية طارق بن زياد مع شخصية خالد بن الوليد، وكلاهما صارا رمزين للشجاعة والإقدام والفتوحات العربية، والدليل على رمزية اسم العلم عندهما هو أن الشاعر الرشيد يكتفي بذكر هذا الاسم مفردًا من غير أن يأتي على الاسم الكامل المعروف في التاريخ، فيقول (طارق) و(خالد)، وبما أن السياق سياق حرب وتحفيز واستنهاض فأول ما يتبادر إلى ذهن المتلقي أنهما القائدان العربيان طارق بن زياد وخالد بن الوليد، فيقول الرشيد:

فـطـارقٌ قـد هـفـا بـالـشَّـوقِ نـحـوكُـمُ

وخـالـدٌ قـد رنـا لـلـعـزِّ يـضـطـرِبُ[2]

(١) الرشيد، يعقوب، سواقي الحب، ص ٧٣.

(٢) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، ص ٤٢٦.

كما يستحضر الرشيد شخصيتين أيضًا في قصيدته التي نظمها عن بلاد العرب ويقول فيها:

رباهُ هذي بلادُ العُرْبِ في ظُلَمٍ
ومنكَ يا ربِّ كل النُّورِ يعتمدُ
آن الأوانُ ليطْوُوا ذُلَّ غفلتهِمْ
وينهضوا والعُلا في ركبهمْ حُلُمُ
ويرفعوا فوق أبراج العُلا علمًا
يعودُ مجدٌ لهم قد كان يبتسمُ
كما استعادَ صلاحُ الدين قدسهُمُ
وهبَّ للطَّعنةِ النَّجلاءِ مُعْتَصمُ[1]

حيث يلخص الشاعر أبياته السابقة جميعها في البيت الأخير، عندما يذكر صلاح الدين والمعتصم، وهما رمزان من رموز التاريخ العربي، لما عرف عنهما من شجاعة وإقدام، وقد استحضرهما الشاعر هنا عندما وجد أن الأيام التي نحياها أشد ما نكون فيها حاجة لمثل هذين البطلين التاريخيين المعروفين بإنجازاتهما التاريخية، ولقد مثل الرمزان هنا، خلاصة تجربة التاريخ العربي، الذي يقف عند هذين البطلين ليقدما للعالم أسمى آيات البطولة والإعجاب.

كما أن الشاعر يستدعي شخصيات عرفت بمكارم الأخلاق في عصر ما قبل الإسلام، كاستحضاره شخصية حاتم الطائي، للتدليل على الكرم، فيقول:

فحاتمٌ خالدٌ في كلِّ ذاكرةٍ
مرَّ الليالي وَكَر الدَّهرِ والعُصُرِ[2]

(١) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ٢٤٨.
(٢) المصدر نفسه، ص ٢٥.

وقوله في مكان آخر في قصيدة نبطية له ضمنها الشاعر في ديوانه «غنيت في ألمي» وجعلها متداخلة مع القصائد الفصيحة، فيقول:

المـــالْ زايـــلْ والـــكـــرمْ رفـــاعْ لأقـــدارْ
واذكـــروا حـــاتمْ بـافـعـالـه الجـمـيـلـهْ[1]

فالشاعر يقصد بحاتم هنا حاتم الطائي الذي اشتهر بالجود والعطاء، ويريد من خلال هذا الاستحضار أن يذكر بأمجاد العرب القدامى وما كانوا يتمتعون به من سمات الكرم والجود، حتى ذهبت مثلاً عبر الزمان.

ولم يكن الرمز التاريخي العربي القديم محصورًا في شخصيات أسماء أعلام لها إنجازاتها السياسية والحربية والتاريخية، بل تعدى ذلك ليستحضر أسماء بعض القبائل العربية التي أصبحت رمزًا للوحدة والإخاء والعروبة، وليرد من خلالها كل العرب إلى نسبها الأخوي الأصيل، فيجد في هذه القبائل خير محرض على ذلك، فمن ذلك قوله:

لـمَّـا انْـضَـوى لـدروب المـجـدِ جـمـعُـهُـمُ
وراحَ أبـطـالـهُـمْ مـن نَـسْـلِ عـدنـانِ
يـبـنـونَ لـلـمـجـد أركـانًـا بـه عـرفـتْ
عـلـى هـضـاب الـعُـلا أولادُ قـحـطـانِ
هـل لـي أسـائِـلُ أيـن الـصيد مِـنْ مُـضَـرٍ
وأيـــن أبـنـاؤُهـم فـي كـلِّ مـيـدانِ[2]

ويستمد الشاعر الرشيد مادته من مصادر مختلفة، فلا يكتفي باستحضار البطولات كصلاح الدين والمعتصم أو الأخلاق والكرم كحاتم الطائي، ولا على القبائل العربية الأصيلة، بل يعرج على ليلى معشوقة مجنونها، التي باتت رمزًا تاريخيًّا في الأدب العربي شعره ونثره، فيقول الرشيد في استحضارها:

---

(١) المصدر نفسه، ص ٢٣٤.
(٢) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ٢٤٩.

لـــمَّـا أتـــاهـــا قـــائـــلٌ مـــــرَّتْ بـنـا
لـيـلـى فـبـاتـتْ تـغـدقُ الألحـانـا
الـقـلـبُ يـا لـيـلـى يـهـدهـدهُ الـهـوى
وتـعـيـشُ تحـلـم بـالـوصـال مُـنـانـا
الـلـيـل يـا لـيـلـى يـطـارحُـنَـا الـهـوى
يـحـيـي عـلـى أرج الجـمـالِ رُؤانـــا[1]

ويطرق سمع المتلقي صوت ليلى، ذلك الاسم الذي يعبر عن الحب في تراثنا الشعري القديم، فليلى تحولت إلى رمز للحب، وأصبحت كل محبوبة اسمها ليلى حتى إن لم يكن اسمها ليلى، وقد استعار الرشيد هذا الاسم من التراث الشعري ليوظفه في نصه، ويقدم من خلاله مشاعره في سياق الحب الذي اعتدنا فيه اسم ليلى، ويذكر اسم ليلى في نص آخر، مرددًا إياه أكثر من مرة، وذلك في قوله:

فـإن عـزمـتْ (لـيـلـى) عـلـى الـهـجـر إنَّـهـا
سـتـنـهـلُ طـعـم الـهـجـر مـن كـأسِ علـقـمِ
وإن بـقـيـت (لـيـلـى) عـلـى الـــوِّد إنَّـنـي
لـــبـــاقٍ عـــلـــى ودي بـــقـــاءَ مـصـمِّـمِ
وإن طـلـبـتْ (لـيـلـى) وصـالـي وصـلـتُـهـا
وأسـمـعـتُـهـا أشـهـى أغـانـي المـتـيَّـمِ[2]

ومن الملاحظ أن الشاعر هنا يضع اسم ليلى بين قوسين في كل ذكر، وكأنه يريد تركيز سمع المتلقي وبصره على هذا الاسم. وثمة اسم آخر يذكره الشاعر وقد ارتبط هو الآخر بالحب عند شعرائنا القدامى ذلك هو اسم عَزَّة، وذلك عندما يقول الشاعر:

ودَّعـــتـــهـــم لـيـتـهـا مـــا ودعـــتْ
لـتـكـن فـــي أعـــيـن الـصَّـحـبِ ضـيـاءْ

(١) المصدر نفسه، ص ١٩٦.
(٢) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، ص ٢٨٢- ٢٨٣.

كـلُّـهـم يـا عـزة الـدُّنـيـا مـعًـا
يـبـتـغـون الـعـزَّ مـن ذاك الـسَّـنـاءْ
أنـتِ أبـقـيـتِ عـلـى الحـبِّ الـذي
أرقـصَ الـقـلـب وأودى بـالـعـنـاءْ
فـاسـلـمـي يـا عـزة الخـيـر لـنـا
واسـلـمـي يـا عـزة الخـلـق هـنـاءْ[1]

فعزة إلى جانب ليلى رمز من رموز الحب في الشعر العربي، وقد استحضرها الشاعر هنا بما يلائم سياقها، وهو سياق الحب الذي عرفت به، وبذلك تكون عزة وليلى رمزان من رموز الحب، حافظ الشاعر من خلال ذكرهما على هويتهما، وأبقى على دلالتهما كما وردت في النصوص الأصلية، ربما لأنه لا يريد لهاتين الصورتين أن تتغيرا في الذهن، ويريد لهما أن تحافظا على رونقهما وإشعاعهما الدائم مهما تغير الزمن ومر عليهما. وتجدر الإشارة هنا إلى أنه «ينبغي أن نتأمل أولاً الاستعمال الخاص للكلمة لا المعنى العام أو المجال الواسع لاستعمالات الكلمة. ينبغي أن ندرس أولاً كل استعمال على حدة قبل أن ننتقل إلى التأمل في شيء مشترك بين هذه الاستعمالات، إن وجد.

إن تأمل مدى التراوح والتحول في استعمالات الكلمة هو أهم جانب لسبب بسيط: هو أننا نتعرف -في هذا الصنيع الاستقرائي- تركيب العالم الذي نعيش فيه، وفي الطريق إلى هذه المعرفة نعنى عناية قصوى بتمييز كل استعمال، فتركيب العالم يتألف من كل هذه الاستعمالات. هذه القاعدة الأولى تنطبق على كل الكلمات دون استثناء»[2] فاسم ليلى أو عزة أو حتى غيرهما ما هو في الواقع إلا اسم عادي، كغيره من الأسماء، ولكن ارتباطه بسياق تاريخي محدد، وهو هنا بالنسبة إلى ليلى

(١) الرشيد، يعقوب، همسات السبعين، ص ٧٣.
(٢) ناصف، مصطفى، اللغة والتفسير والتواصل، ص ٦٢.

وعزة سياق الحب، قد جعل وجود الحب مقترنًا بهذين الاسمين، ولهذا يصعب الفصل بين الحب وليلى أو بينه وعزة، ومن هنا جاء تحوله إلى رمز، يتغنى به الشعراء عندما يريدون التحدث عن الحب أو الغزل.

وبذلك كان كلا الاسمين حاملاً لمعنى الحب والغزل، «ولا يخفى أن دارسي الأدب قد اعتبروا الباثَّ هو المؤلف والمتقبل هو القارئ والأثر حاملاً بلاغًا إلا أنه إذا كان أمل الباثِّ في التخاطب العادي أن يصل بلاغه واضحًا سالمًا من العثرات إلى المستقبل فيعمد إلى المشترك من الصيغ تجنبًا لسوء الفهم فإن الأمر يختلف في الخطاب الأدبي فبينما تكون اللغة في التخاطب العادي وسيلة لتحقيق البلاغ فإنها في الخطاب الأدبي هدف في حد ذاتها وبالتالي تصبح لغة مشحونة بالدلالات مراوغة إلى حد كبير مما يصعب الرسالة ويجعلها مفتوحة إلى أبعد ما يمكن، وإذا كانت للخطاب العادي وظيفة مرجعية فإنها تتحول إلى وظيفة أدبية في الخطاب الأدبي الأمر الذي أدى إلى التسليم- عند دارس الأدب- بالغموض في الآثار الأدبية عن غيرها»[1].

ويقول الرشيد من خلال ذكر أسماء قبائل عربية:

عـــربـــيٌّ مـــن ســـنـــا طـلـعـتـه
يُـــذكِّـــر الـــرَّائـــي نـــــزارًا ومـــعـــدَّا
مـــن كـــــرامٍ تـــوجـــوا هـــــامَ الـعُـلا
بـالـرَّيـاحـين وبـالـزِّهـر الـــمُـنَـدَّى[2]

قال الشاعر البيتين في ابنه (عز)، وأراد أن يسبغ عليه صفات العروبة، لذلك وجدته يستحضر أسماءً لقبائل عربية وهي معد ونزار، دلالة منه على أهمية

(١) محمد، عبدالناصر حسن، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، القاهرة: المكتب المصري للتوزيع والمطبوعات، ط١، ١٩٩٩، ص ٦٦.

(٢) الرشيد، يعقوب، سواقي الحب، ص ٨٧.

النسب الذي ينتمي إليه ابنه. كما أن الرشيد يأتي بالتاريخ العربي، وبالأخص تاريخ دول الخليج العربي، فيقول في ذلك مستدعيًا:

هـذا الخـلـيـجُ فـقـد تـسـامـى وثـبـةً
لـمَّـا أراد لـه الـغـزاةُ عـنـاءَ
هـذا الخـلـيـجُ فـمـا تـوانـى فـتـكـةً
ورُبـاه أَضْحَتْ في الدُّنى غَنَّاءَ
هـذا الخـلـيـجُ فـقـدْ عـرفـنـا فـضـلَـهُ
بـالـعـزِّ وشَّـى ثـوبَـهُ وأفـاءَ
لـمَّـا تـنـادى لـلـكـرامـة فـتـيـةٌ
عـبـروا بـهـا نـحـو الخـلـود فـداءَ
عيسـى وزائـدُ والأبـيُّ خـلـيفـةٌ
أضـحـوا عـلـى سِـفْـرِ الـكـرام وفـاءَ[1]

ويمضي الشاعر بهذه الطريقة ليذكر أسماء أخرى، وتأتي هذه الأسماء غالبًا في سياق سردي، وكأننا أمام حكاية يخبرنا الشاعر من خلالها عن الأحوال. ولهذا غالبًا ما تبتعد عن الشعرية في مثل هذه المواضع.

٢ - الرموز الوطنية

تأتي قيمة الرمز من تخليده اسمًا علمًا أو مكانًا أو حادثة قديمة تزخر بالمجد والبطولات، أو بالخسائر والحسرات، وتعتبر الرموز الوطنية من الرموز الإيجابية في الشعر العربي قديمه وحديثه، إذ لا يضمنها الشاعر إلى كل مجد احتضنته مفرداتها. وأول ما استعمل الشاعر من الرموز كان الرموز المختصة بأسماء العلم،

(١) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ١١١-١١٢.

كأن يأتي الشاعر على ذكر شخصية وطنية كويتية في ثنايا شعره، يصور من خلالها الواقع ويسقطها عليه، ومن ذلك قول الرشيد الذي جعل من الأمير المرحوم جابر الصباح رمزًا وطنيًّا مشبهًا إياه بالسحب في كرمها، فيقول:

عـشـتَ يـا جـابـر الـكـرام كـمـزنٍ
هـاطـلات عـلـى الـرُّبـى والـشَّـمـيـمْ
لـكَ ظـلٌّ عـلـى الـكـويـت عـظـيـمٌ
إذ تـسـامـى إلـى الـسَّـمـا والـنُّـجـومْ
فـاقـطـفِ الـحـبَّ مـن ودادِ كـرامٍ
راعـهـم مـا بـدا بـجـسـم الـرَّحـيـمْ[1]

فهو يضمن في نصه اسمًا لشخصية وطنية عرفت بالكرم، واصطبرت على الألم لتحافظ على كرمها وعفة نفسها، وكان ذلك بذكر الشاعر اسم (جابر الكرام)، فهو يصرح باسم جابر ليبين للسامع أنه يقصد تلك الشخصية، ولا يقصد سواها، حتى لا يلتبس الأمر على السامع، أو يشكل عليه، وهو يستعير صفات جابر الكرام ليسبغها على ممدوحه، وهو يقصد بها سمو الأمير الشيخ جابر الأحمد الصباح أمير دولة الكويت رحمه الله، فيريد من السامع أن يتعرف صفات الممدوح القائمة على الكرم والجود، والعطاء خفية، ولهذا فهو يتحدث عن صفات الجود والتسامح التي اتسم بها ممدوحه، فكان السمو والكرم والحب والوداد التي غمر بها الشعب. ويستحضر الرشيد الرمز الوطني ذاته للمرحوم جابر الأحمد الصباح في مكان آخر فيقول:

إيـــهِ يـا جـابـرَ عـثـراتِ الأُلـى
عـصـفـتْ فـي دربـهـم هـوجُ الـرِّيـاحْ[2]

ولم تكن الرموز الوطنية محصورة في الشخصيات الوطنية، بل تعداها الشاعر إلى ما هو أكبر من ذلك وأوسع، إلى الوطن الكويت، الذي يجعله الشاعر

(١) الرشيد، يعقوب، همسات السبعين، ص ٢٥.
(٢) الرشيد، يعقوب، سواقي الحب، ص ١٢٩.

الرشيد في مكانة عالية في نفوس أبنائه الكويتيين، فيقرن الكويت بالعز، يقرنها بالتحرير، يقرنها بروح الشهيد الذي يبذل روحه رخيصة فداء لوطنه الكويت، فلم تعد الكويت مكانًا جغرافيًّا تقيم عليه جماعات بشكل دائم أو مؤقت، بقدر ما أصبح لهذا الاسم مكانة عالية في النفس، وحضورًا متميزًا في الشعر، فيقول الرشيد:

دُومي كويتُ العزِّ في فجر الصِّبا

دومي لمن وهبَ الحياةَ أمانا[1]

ومن ذلك أيضًا ما نظمه الشاعر الرشيد عندما قرن اسم الكويت برجالها الأشاوس الأبطال الصيد، فقال:

فتغنَّى كلُّ حُرٍّ ها هُنا

لانـدحار الظُّلمِ في ليل الظَّلومْ

فكويتُ الصِّيد صعبٌ كَسْرُها

وكويتُ الأسدِ في حفظِ العليمْ[2]

كما يستحضر الشاعر الكويت كرمز للخير والعطاء، وهل تكون البقعة الجغرافية خيرة إلا بخير أهلها وتوادهم وتكاتفهم؟ ومن هنا انبثق الرمز الوطني الذي حملته مفردة الكويت الوطنية، فيقول الشاعر في ذلك:

أعيدوا إلى الشُّطآن ماضيَّ أهْلِكُمْ

أعيدوا كويتَ الخير أُمَّ المناقبِ[3]

والملاحظ أن الشاعر الرشيد يقرن اسم الكويت دائمًا باسم لاحق له يكون صفته وملازمه، كأن يقول (كويت الصيد، كويت الأسد، كويت الخير) فهو بهذه النسبة يتناول مضمون الكويت وخيرها وأهلها الميامين، بينما يقرن الوطن الكويت في مكان آخر بما له علاقة بنفس الشاعر وحبه لوطنه، فيقول على سبيل المثال:

---

(١) الرشيد يعقوب، رفيف الجراح، ص ٥٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٧-٥٨.

(٣) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ٥٤.

بالكويتِ الحبّ بالغالي الذي
لعلاهُ نفتديهِ بالجنانْ
وكذا النَّفسُ وما تملِكُهُ
للكويتِ الحبّ إنْ آن الأوانْ[1]

ويكثر الرمز الوطني في شعر يعقوب الرشيد، وله في التغني بها قصائد وطنية تحتوي على الكثير من الولاء والحب لوطنه، وهو بذلك لم يكن ليخرج عن النطاق العام للوطنية والولاء الوطني المترسخ في قلوب الكويتيين تجاه وطنهم، فحرر الكويت من واقعها المكاني ليذهب بها إلى الآخر المتخيل المستقر في القلب وفي الذاكرة، ومن هنا يمكن الاطلاع على الرموز المكانية في شعر الرشيد كما سنرى.

٣- الرموز المكانية

يمثل الفضاء المكاني ركنًا أساسيًّا من أركان بناء القصيدة الشعرية، يفرد له الشاعر مساحة تتيح للمتلقي الوقوف على تفاصيل المكان الذي يقصده الشاعر أو ينظم فيه قصيدته، وقد اتخذ المكان عند كثير من الشعراء صفة الرمزية، من حيث ارتباطه بحدث تاريخي أو ديني أو سياسي قديم، فيستحضره الشاعر بعيدًا عن مكانه الجغرافي المعتمد، فتذوب الحدود السياسية وتتلاشى المسافات بين هذه الأماكن. ويعود اهتمام الشاعر إلى استدعاء بعض الأماكن برمزيتها كونها تحمل إشارات ثرية من جهة، وتمنحه أفقًا أوسع لبناء صورته الشعرية من جهة ثانية.

والرمز المكاني في بعض قصائد الرشيد ينقذ الفكرة، ويحولها في اتجاهين أحدهما قريب من المتلقي بحيث يكتمل المعنى، ويريح الشاعر ويسحر المتلقي، والثاني يبتعد إلى ذلك الرمز بحيث يفتح أفقًا آخر داخل القصيدة، فعلى سبيل

(١) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، ص ٧٨.

المثال لا الحصر يستوقفني الشاعر الرشيد في استحضاره للمكان الجغرافي السيادي المعروف (الكعبة) التي تقع في مكان غير مجهول هو مكة المكرمة، إلا أن استحضاره للكعبة جاء بعيدًا عن المكان الجغرافي المقصود، بل متصلاً بالجانب الديني الذي ينطوي عليه هذا الاسم، فيقول في إحدى قصائده:

فـمـحـمـدٌ فـيـهـا دلـيـلُ رضـائِـهِ

و(الـكـعـبـةُ) الأولـى عـلـى الأديـانِ[1]

فيقرن الشاعر الرمز الديني بالرمز المكاني من خلال تعليق الجار والمجرور بالمكان الذي يليه، فقد ذكره الشاعر في سياق حديثه عن الأرض المقدسة والكعبة الشريفة، فكان من البدهي ألا يغيب اسم النبي محمد عليه الصلاة والسلام عن سياق النص. وأستطيع أن أقول من خلال الرموز التي قدمتها أن الشاعر قد استحضر اللفظ بما يحمله من معنى، بمعنى أننا أمام دال ومدلول لم يفترقا عندما دخلا في سياق النص الناجز.

وارتبط بعض الأماكن في شعر الرشيد بأحداث حربية خلدت المكان وجعلته رمزًا للنصر أو للهزيمة، فلا يذكر المكان إلا وتحضر معه فكرة الحدث المرتبط به تلقائيًّا إلى ذهن المتلقي، وفي ذلك ينصرف المكان من حقيقته إلى رمزيته التاريخية والحربية في التراث العربي القديم، فيرتبط الدال بالمدلول عند تناول هذه الأماكن، فيقول الرشيد من ذلك في استدعائه لمعركة حطين في حديثه عن بغداد:

كـونـي لـه الـفـجـر يـا بـغـدادُ وائـتـلـقـي

كـونـي كـحـطـيـنَ بـالأعـلام تـرتـفـعُ[2]

فالشاعر لم يقصد هنا الطلب من بغداد أن تكون كالمكان الجغرافي المعروف حطين بأرضه ومائه، بل عاد بالزمن إلى معركة حطين التي انتصر فيها العرب على

(١) الرشيد، يعقوب، همسات السبعين، ص ١٠٣.

(٢) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، ص ٤٢٧.

أعدائهم نصرًا مبينًا، وهزموهم فيها شر هزيمة، ليقترن اسم المكان باسم الحدث المرافق له، ومن ذلك قول الشاعر الرشيد في مكان آخر:

عــارٌ علـينـا بــأنْ نـحـنـي الجـبـاهَ وأنْ
نـسـيـرَ بـيـن وجــوم الـثَّــأر والـغـضـبِ
حـطـينُ تـرقـبُ والـيـرمـوكُ فـي لُجَــجٍ
والـقـادسـيـةُ مـن مـضـمـارهـا الـلَّـجـبِ[1]

فيذكر أسماء أماكن ترمز إلى معارك تاريخية بارزة في التاريخ الإسلامي، وذهبت مثلاً في الانتصار، وهي معارك (حطين، اليرموك، القادسية)، فارتبطت هذه الأماكن واشتهرت من خلال مواجهات حربية وقعت على أرضها، مما كان سببًا في تخليد أسمائها على مر العصور.

«وعند تعرضي للعلاقة بين الدال والمدلول- أقصد هذه العلاقة التي تتكون داخل العبارة أو التركيب، وهي علاقة تثري العملية الإبداعية، وتعقد من عملياتها الاستبدالية سواء في الألفاظ أو في انتظام الجمل. وهذا الثراء يوسع دائرة العبارة بأصواتها الدلالية؛ لكي تتمكن من أداء المعاني التي لا يمكن حصرها، والتي تمس احتياجات الناس في التواصل بعضهم ببعض، أو اتصالهم بالأشياء التي تحيط بهم، وبهذا يمكن أن تتحول الجوانب الذاتية في اللغة إلى جوانب موضوعية في الدراسة الفنية؛ ذلك أن الكلمات في الأصل يمكن أن نلحظ فيها بعدًا عمليًّا له طابعه الذاتي، وهذا الطابع الذاتي إنما يأتي من كونه معبرًا عن استجابة طبيعية عند المبدع نحو من حوله وما حوله، ثم تنتقل الكلمة في خطوة تالية من الدلالة على الحاجة الفردية الذاتية إلى التعبير عن الجوانب المشتركة، ومن هنا تأخذ سمتها الموضوعي، بحيث تستقل إلى حد كبير عن ذاتية المنشئ نفسه. وهذا السمت الموضوعي يكسبها مرونة متجددة، ويغنيها بمدلولات متتابعة»[2].

(١) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ٢٤٨ - ٢٤٩.
(٢) عبدالمطلب، محمد، أدبيات البلاغة والأسلوبية، ص ١٨٩.

ومن أهم الرموز المكانية في الشعر العربي بشكل عام وما لمسته في بعض قصائد الرشيد، هو رمز القدس، عاصمة فلسطين المحتلة من الكيان الاستيطاني، حيث جرد الشعراء هذا المكان من جغرافيته المعهودة رمزيًّا، وتناولوه بأهميته الدينية وعروبته المغتصبة، ليكون رمزًا مكانيًّا بامتياز، فمما قال الرشيد في قصيدة مدح بها خادم الحرمين الشريفين:

يـا قـائـدَ الإســـلامِ أنـــتَ تـقـودهـمْ

لـلـقـدسِ فـاضـربْ حـالِـكَ الأضـغـانِ[1]

فهو يستنهض ويرى في خادم الحرمين الشريفين ثورة عربية ستوحد العرب ليسير بهم إلى الطريق الأخير لتحرير القدس من مغتصبيها، بينما جاءت القدس في مكان آخر عند الرشيد كثكلى منكوبة تصرخ في أبنائها العرب لنجدتها، فيقول:

إنَّـــا عـرفـنـا حـقـدهُـمْ بـين الـــورى

والـقـدسُ تـصـرخُ بـيـنـهُـمْ وتُـــدَمْـدِمُ[2]

وقوله في مكان آخر مستدعيًا الرمز الأم للقدس، أي فلسطين، ومبشرًا باللقاء:

يـــا فـلـســطـيـنُ لـنـا مـــوعـــدُنـا

يـــومَ تـفـتَّـرُّ المـنـايـا لـلـقـانـا[3]

كذلك يلجأ الشاعر الرشيد إلى استحضار الأسماء القديمة لبعض الأماكن في شبه الجزيرة العربية وبلاد الشام، والتي لم تعد مستعملةً في وقتنا الحاضر إلا في السياق التاريخي القديم لها، ومن ذلك قوله:

أهـــلُ الخـلـيـجِ لـكـلِّ خـطـبٍ داهـــمٍ

مـــن هـجـمـةِ الأيـــــام لـــلأوطـــانِ

(١) الرشيد، يعقوب، رفيف الجراح، ص ٥٩.
(٢) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ١٢٣.
(٣) الرشيد، يعقوب، سواقي الحب، ص ٥٥.

أهـلـي بـنـجـدٍ والحـجـازُ وإخـوتـي
فـي كـلِّ أفـيـاءِ الـسَّـعـود الـهـانـي
لـم يـرهـبـوا زحـفَ الـطُّـغـاة وإنَّـهـمْ
قـد أرهـبـوا الأعـداءَ يـوم طـعـانِ
أهـلُ الـكـنـانـة والـشـآم وصـحـبـهـمْ
مـعْ مـغـربِ الأحـبـاب والخـلَّانِ
وقـفـوا مـع الحـقِّ الـصـراح وراعَـهـمْ
مـن لا يـراعـي صـرخـةَ الـوجـدانِ
يـا مـصـرُ كـم لـكِ فـي الـقـلـوب مـنـازلٌ
شَـمَّـاءَ تـسـمـو فـوق كـلِّ بـيـانِ[1]

حيث تتردد عدد من الرموز المكانية التي يستحضرها الشاعر دلالة منه على عراقة التاريخ العربي، وهذه الرموز هي (نجد، الحجاز، الكنانة، الشآم) فهي رموز عربية تدخل في نطاق التاريخ العربي حصرًا، وتعكس افتخار الشاعر بانتمائه إلى هذا التاريخ.

ولم يقف الشاعر الرشيد على الرموز المكانية العربية، بل إنه استعار رموزًا مكانية غربية، كمدينة كامب ديفيد في الولايات المتحدة الأمريكية، والتي قرنها الشاعر الرشيد بالظلم والذل والعدوان، بعيدًا عن مكانتها الجغرافية أو مكانة ساكنيها، إلا أنها اقترنت بالمعاهدة التي عقدها الرئيس محمد أنور السادات مع رئيس وزراء إسرائيل مناحيم بيغن في المنتجع الرئاسي في مدينة كامب ديفيد، حيث سميت الاتفاقية بهذا الاسم. فيقول:

فلنطلب الـثَّـأر مـن (كـمـبٍ) أرادَ لـنـا
ذلَّ الـنُّـفـوسِ فـصـولـوا أيُّـهـا الـعـربُ[2]

(١) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ١٠٦ - ١٠٧.
(٢) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، ص ٤٢٥.

٤ - الرموز الأسطورية

الأسطورة هي كل مما ليس واقعيًّا، ما لا يصدقه العقل المعاصر، إذ إنها تدور حول حياة الآلهة أو كائنات خرافية تقوم بأعمال خارقة. والأساطير منبع ثري للإبداع الأدبي في كل عصر، ولم يقتصر استعمال الشاعر العربي المعاصر على نوع محدد من الأساطير، بل وجد أبواب الحضارات القديمة المختلفة تفتح له ليختار من أساطيرها المتنوعة ما يسقطه على تجاربه الآتية. أي إنه لم يكتف بالأساطير العربية بل تعداها إلى الأساطير اليونانية، الهندية وغيرها، وبداية يمكننا الوقوف على الأسطورة العربية في شعر الرشيد، تلك التي مثل لبعض منها في قوله:

لا يمـــوتُ الـــثَّـــأرُ مـــا دامَ لـه

مـن وَعـــى نـعـمـتـهِ الـكـبـرى فـثـــارْ[1]

حيث ينقلنا سياق النص إلى ذلك الواقع القبلي الذي كانت تنتشر فيه أساطير العرب القديمة، تلك التي كانت منها أسطورة الثأر، حيث يخرج طائر من قبر القتيل لينادي بثأره، ولا يهدأ إلا إذا أُخذ له بثأره، وهو ما عرف بطائر الهامة، ولذلك استعان الشاعر بتلك الأسطورة هنا ووظفها في سياق نصه الشعري، وسياق النص الشعري يستدعي استحضار تلك الحالة الأسطورية، حيث إن الشاعر هنا في سياق المعركة، وبدهي ما ينتج عن ذلك من موت يتطلب ولادة الثأر عند أهل القتيل، لذلك فإن دم القتيل لا يذهب هدرًا طالما يوجد ما سمي بطائر الهامة الذي ينادي بالثأر ولا يهدأ إلا عندما يؤخذ له بثأره، وتعدّ هذه الأسطورة من المأثور الشعبي عند العرب قبل الإسلام.

---

(١) الرشيد، يعقوب، سواقي الحب، ص ٧٣.

«وهكذا يكون المأثور الشعبي، بشخوصه ووقائعه الخاصة، مادة حية في ضمير الشاعر المعاصر، يتمثلها أبعادًا روحية وفكرية تعكس لنا وجوده بأزماته وتطلعاته الخاصة»[1] والشاعر المعاصر استفاد من تلك الثقافة الشعبية، وعمد إلى توظيفها والاستفادة من إيحاءاتها وأبعادها وحاول من خلالها تفسير الحياة الواقعية أو إيضاحها أو تفسيرها.

ومن الخرافات العربية التي كان يتناقلها العرب قديمًا، واستمر الشعراء على استحضارها حديثًا، خرافة هديل الحمام، الذي يظن فيه العرب القدامى فألاً حسنًا، وطالع خير لسامعه، فيقول:

هـذي رُبُـوعِـيَ قد أضحـى النَّعيبُ بها

وغـابَ عنـها هـديـلُ الحـبِّ والـنَّـغَـمِ[2]

فاستحضرها الرشيد في مقابل خرافة عربية أخرى هي التشاؤم بنعيق الغراب الذي يدل على الخراب والمصائب، ويقول الرشيد في مكان آخر مستحضرًا هذه الخرافة القديمة بقوله:

ولا تجعلوا الغُربانَ تنعقُ بالرُّبى

ويَنْعَبُ طيرُ البومِ فوق السَّباسِبِ[3]

فصورة الغراب في الشعر القديم صورة تشاؤمية، فالشاعر يستحضرها هنا في سياق حديثه عن الكويت، فإذا كانت الغربان تنعق فوق الخراب والدمار فإنه يريد للكويت أن تبقى عامرة حتى لا تفسح المجال للغربان، ويريد لأهلها

(١) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ص ٣٩.
(٢) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ١٤٠.
(٣) المصدر نفسه، ص ٥٤.

البقاء والدفاع عنها، فتنأى الغربان عن أرض الكويت، ويذكر الشاعر بالغراب عند الشعراء القدامى، ومن ذلك قول النابغة:

زعـــمَ الـــبـــوارحُ أنَّ رحـلـتـنـا غـدًا

وبـــذاك خـبـرنـا الـــغُـــدافُ الأســـــودُ[1]

ويبدو هنا ارتباط الغراب بالرحيل والقفر والبعد وفوق ذلك الألم، على أن النابغة أضاف لبعد الغراب بعدًا آخر وهو (زعم البوارح) حيث كانت العرب تؤمن بالعيافة فتزجر الطير تفاؤلاً وتشاؤمًا، فالسانح ما طار نحو اليمين وهو دليل تفاؤل، أما البارح فهو ما طار نحو اليسار، وهو دليل تشاؤم، على أن الغراب لم يتخذ يومًا صورة تفاؤلية، لذلك كان الرشيد يخشى من الغربان أن تعشش في سماء وطنه، ولذلك أيضًا وجدته ذامًّا إياها على طريقة شعرائنا القدامى.

أما عن الخرافات والرموز الأسطورية القديمة غير العربية التي جذبت اهتمام الشاعر العربي المعاصر، فقد كان لأسطورة إلهة الحب عشتار حضور كبير في قصائدهم، ومن ذلك عند الرشيد قوله في استحضارها:

عـــودي لـعـشـتـارِ الجـمـــالِ وفَـجْـرِهـا

عـــودي لـدُونـيـسِ الـــــدَّلالِ شَـبَـابَـا[2]

فعشتار أو عشتروت هي إلهة الحب والجمال عند البابليين، وأدونيس إله الخصب عند اليونان. ولذلك صار الشعراء فيما بعد يستخدمون هذا الإله الإسطورة في أشعارهم كرموز للحب والخصب. ويقول الرشيد في مكان آخر مستحضرًا عشتار أيضًا:

---

(١) الذبياني، النابغة: ديوان النابغة، ص ٣٨.

(٢) الرشيد، يعقوب، غنيت في ألمي، ص ٢٥٨.

سـمـراء يـا دوحَ الـهـنـاءِ ونـبـعَـهُ

تـشـدو عـلـى أغـصـانِـكِ الأطـيـارُ

ويمـوج فـي عـيـنـيـكِ سِـحـرٌ آسـرٌ

وتـغـوصُ فـي لُجَـجِ الـسَّـنـا عَـشْـتـارُ[1]

ومن خلال ذكره لعشتار، يقصد الجمال الذي يسعى إليه، حيث تغيب مظاهر القبح المهيمنة على الواقع المعيش، ويعود الناس للتمسك بالحب، الذي تمثل في إلهة الحب عشتار، ولا يختلف هذا الشاهد عن الذي يسبقه، فهو يطلب العودة إلى حيث حياة البدائية التي لعلها كانت تتسم بالحب أكثر من الحياة الواقعية التي يحيا فيها الشاعر الآن، فالعودة إلى البدائية من هذا المنظور ما هي إلا عودة إلى حياة النقاء والبراءة، وهي عودة إلى الحياة المثالية بعد أن هيمنت الحياة المادية في ظل واقعنا المعيش، لهذا يكثر تغني الشعراء بالماضي؛ لما فيه من مظاهر مثالية تخلو من شوائب الحياة التي دنست الحياة المعاصرة، فـ «في الماضي كانت معرفة الذات ضرورة تمليها الحكمة الفردية أما الآن فهي ضرورة تمليها الحكمة الجماعية. والواقع في حقل الأدب يكاد جهل الذات الفردية أن يكون القاعدة في مجتمعاتنا. إن ترقية الجماهير المعلن عنها منذ أكثر من قرن والتي صارت حقيقة لا مفر منها منذ جيل اقتصر دورها على إعادة النظر في الدولة من ناحية ملامحها المادية. أما السمات الثقافية فقد كانت أكثر إهمالاً»[2].

ومن أبرز الرموز الخرافية التي جاء بها الرشيد في قصائده، صورة الشبح، أي شبح الميت وروحه التي تطوف في المكان الذي قتل فيه، وهي خرافة قديمة في الثقافات غير العربية، فمن ذلك قوله:

(١) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، ص ٣٧٣.

(٢) سكاربيت، روبير، سوسيولوجيا الأدب، ص ٢٨.

فـغـدًا قـد تـعـصِـفُ الـدُّنـيـا بـنـا

مـثـلـمـا الأشـبـاحُ فـي الـلـيـل المـديـدْ[1]

وكذلك في قوله في مكان آخر مستحضرًا الرمز الأسطوري ذاته، حيث جعله مقترنًا بالبعد والهجر، فكان شبحه سلبيًّا كما هي العادة في هذه الصورة، فيقول:

حـطِّـمـي الأغـلالَ وانـسَـيْ

شَـبَـحَ الـبُـعْـدِ الـلَّـعـيْنْ[2]

وهكذا استحضر الرشيد عددًا من الرموز التاريخية القديمة والحديثة، وقد كان استحضاره لهذه الرموز جزئيًّا، ذلك أنه لم يجعل من هذه الرموز عنصرًا محوريًّا تنهض عليه القصيدة، فكانت الرموز بذلك وسيلة لدعم فكرة الشاعر وإغنائها، ولم تكن ذات هيمنة كاملة على النص الشعري «ذلك أن هذه الرموز مهما تكن ضاربة بجذورها في التاريخ ومرتبطة عبر هذا التاريخ بالتجارب الأساسية النمطية أي بوصفها رموزًا حية على الدوام فإنها حين يستخدمها الشاعر المعاصر لابد أن تكون مرتبطة بالحاضر، بالتجربة الحالية، وأن تكون قوتها التعبيرية نابعة منها، فالقيمة في لحظة تجربتها ذاتها، وليست عائدة لا إلى صفة الديمومة التي لهذه الرموز ولا إلى قدمها»[3] وإنما ترجع إلى القيمة الفنية التي تظهر من خلالها هذه الرموز، وترجع إلى طريقة تعامل الشاعر معها. وقد كان للرموز دورها الفاعل في نصوص شعرائنا لما للرمز من غنى وخصب إيحائي، وما يعكسه من تجربة فنية تختزل عدة تجارب سابقة.

(١) الرشيد، يعقوب، دروب العمر، ص ١٩٤.

(٢) السالم، يوسف، عشرون قصيدة حب للشاعر يعقوب الرشيد، ص ٨٣.

(٣) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر، ص ١٩٩.

ويلاحظ كيف أن الرشيد يميل في تناصاته إلى النصوص الدينية والتراثية والتاريخية العربية أكثر من ميله إلى الأساطير اليونانية أو الرومانية أو الشعر الغربي أو غير ذلك، ولهذا رأيت في العديد من انتماءً إلى واحد من النصوص التاريخية أو الشعرية القديمة أو القرآنية، وما من شك في أن لهذا علاقة ببيئة الشاعر وثقافته وانتمائه الفكري، فهو مرتبط بتاريخه بل أستطيع القول إن تاريخ الشاعر قد هيمن على صوت الشاعر في كثير من الأحيان، وذلك يوضح اهتمامه ويعكس علاقته بتاريخه الذي ينتمي إليه، من خلال الرموز والأسماء التي يذكرها في نصوصه الشعرية.

****

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- ابن أبي ربيعة، عمر (١٩٧٨). ديوان عمر بن أبي ربيعة. تحقيق: فايز محمد، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- ابن منظور، محمد بن مكرم (٢٠٠٠). لسان العرب. بيروت: دار صادر للطباعة والنشر.
- أبوالحسين، أحمد بن فارس (١٩٧٩). معجم مقاييس اللغة. تحقيق: عبدالسلام هارون. دمشق: دار الفكر.
- أبوتمام، حبيب بن أوس الطائي (١٩٨٣). ديوان أبي تمام (ط٣). تحقيق: محمد عبده عزام. القاهرة: دار المعارف.
- أبوديب، كمال (١٩٨٧). في الشعرية. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.
- أبوديب، كمال (١٩٩٧). في البنية الإيقاعية للشعر العربي. بيروت: دار العلم للملايين.
- أبوريشة، عمر، (١٩٩٨). ديوان عمر أبي ريشة. بيروت: دار العودة.
- أبونواس، الحسن بن هانئ (١٩٩٨). ديوان أبي نواس. شرح عمر الطباع. بيروت: دار الأرقم.
- إسماعيل، عزالدين (١٩٩٦). الشعر العربي المعاصر (ط٥). القاهرة: المكتبة الأكاديمية.

- آلوجي، عبدالرحمن (١٩٨٩). الإيقاع في الشعر العربي. دمشق: دار الحصاد.
- الأنصاري، عبدالله زكريا (١٩٧٩). فهد العسكر: حياته وشعره (ط٤). الكويت: شركة الربيعان للنشر والتوزيع.
- البحتري، الوليد بن عبيد الطائي (د.ت). ديوانه. تحقيق: حسن كامل الصيرفي. القاهرة: دار المعارف.
- البردوني، عبدالله (٢٠٠٠). الأعمال الشعرية. صنعاء: الهيئة العامة للكتاب.
- البقاعي، محمد خير (٢٠٠٤). دراسات في النص والتناص (ط٢). حلب: مركز الإنماء الحضاري.
- البقشي، عبدالقادر (٢٠٠٧). التناص في الخطاب النقدي والبلاغي. دراسة نظرية وتطبيقية، تقديم: محمد العمري، الدار البيضاء: دار تو بقال.
- بلعابد، عبدالحق (٢٠١١). خطاب: العتبات في المجلات الثقافية: مجلة الرافد أنموذجًا، مقال منشور في مجلة الرافد الثقافية، النسخة الإلكترونية، الرابط: http://www.arrafid.ae/arrafid/p11_9-2011.html
- التلمساني، أحمد بن محمد ابن أبي حجلة (د.ت). ديوان الصبابة. تحقيق محمد زغلول سلام. الإسكندرية: منشأة المعارف.
- تودوروف، تزيفتيان (١٩٩٦). الأدب والدلالة. ترجمة: محمد نديم. سورية: مركز الإنماء الحضاري.
- جحا، ميشال (١٩٩٢). إبراهيم اليازجي: سلسلة الأعمال المجهولة. قبرص: رياض الريس للكتب والنشر.
- جرير (١٩٧١). ديوانه (ط٣). شرح: محمد بن حبيب. تحقيق: نعمان محمد أمين طه. مصر: دار المعارف.

- جيرو، بيير (١٩٩٤). الأسلوبية (ط٢). ترجمة: منذر عياشي. حلب: دار الحاسوب.
- جينيت، جيرار (١٩٩٧). خطاب الحكاية. ترجمة: محمد معتصم وعبدالجليل الأزدي وعمر حلي. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- الحمداني، أبوفراس (١٨٧٣). ديوانه. بيروت: المطبعة السليمية.
- الخشاب، وليد (١٩٩٥). دراسات في تعدي النص. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- الخضور، جمال الدين (١٩٩٥). زمن النص. سورية: دار الحصاد للنشر والتوزيع.
- الخطيب القزويني، محمد بن عبدالرحمن (٢٠٠٣). الإيضاح في علوم البلاغة. بيروت: دار الكتب العلمية.
- خفاجي، عبدالمنعم، فرهود، محمد السعدي. شرف، عبدالعزيز (١٩٩٢). الأسلوبية والبيان العربي. مصر: الدار المصرية اللبنانية.
- الذبياني، النابغة، (٢٠٠٥). ديوان النابغة الذبياني (ط٢). شرح: حمدو طماس، بيروت: دار المعرفة.
- الرشيد، عبدالمحسن (١٩٧٤). أغاني الربيع. بيروت: دار الكتاب اللبناني.
- الرشيد، يعقوب (١٩٧٠). أنا والشعر. الكويت: مجلة البيان، العدد: ٥١.
- الرشيد، يعقوب (١٩٧٤). سواقي الحب. بيروت: دار الأخطل الصغير.
- الرشيد، يعقوب (١٩٨٠). دروب العمر. بيروت: دار الأخطل الصغير.
- الرشيد، يعقوب (١٩٩١). الكويت وغدر الجار. بيروت: (د.ن).
- الرشيد، يعقوب (١٩٩١). غنَّيت في ألمي. بيروت: (د.ن).
- الرشيد، يعقوب (١٩٩٧). رفيف الجراح. بيروت: دار الأخطل الصغير.

- الرشيد، يعقوب (٢٠٠١). آراء في الحداثة. الكويت: مجلة البيان، العدد:٣٧٢.
- الرشيد، يعقوب (٢٠٠٦). أمتع وأوجع الذكريات. الكويت: دار الفكر الحديث.
- الرشيد، يعقوب (٢٠٠٦). همسات السبعين. الكويت: جمعه ورتبه: نفيعة الزويد، الكويت: دار الفكر الحديث.
- الرضي، الشريف محمَّد بن الحسين بن موسى (١٨٨٩). ديوانه. بيروت: المطبعة الأدبية.
- الرماني، علي بن عيسى (١٩٧٦). النكت في إعجاز القرآن. مصر: دار المعارف.
- الزعبي، أحمد (١٩٩٥). التناص التاريخي والديني: مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية في رواية رؤيا لها، مجلة أبحاث اليرموك، مجلد١٣، عدد١.
- الزوزني، حسين بن أحمد (١٩٨٣). شرح المعلقات العشر. بيروت: دار مكتبة الحياة.
- زيَّاد، توفيق (٢٠٠٠). الأعمال الشعرية الكاملة. بيروت: دارة العودة للطباعة.
- السالم، يوسف (د.ت). عشرون قصيدة حب للشاعر يعقوب الرشيد. الكويت: مؤسسة الرياضي للطباعة العامة.
- سلوى، مصطفى، (٢٠٠٤). معينات قراءة النص الشعري، سلسلة رسائل الأدب، وجدة: مطبعة شمس.
- سكاربيت، روبير (١٩٩٩). سوسيولوجيا الأدب (ط٣). ترجمة: آمال عرموني. بيروت: عويدات للنشر والطباعة.
- سلامة، إكرام، (٢٠٠٩). المنطلقات اللغوية لتحليل الخطاب الشعري في النقد العربي القديم. القسطنطينية: جامعة منتوري.

- الشنفرى، عمرو بن مالك (١٩٩٦). ديوان الشنفرى (ط٢). تحقيق: إميل بديع يعقوب، بيروت: دار الكتاب العربي.
- الشنقيطي، أحمد بن الأمين (١٩٩٣). المعلقات العشر (ط٣). القاهرة: مكتبة الخانجي.
- شوقي، أحمد (٢٠٠١). الشوقيات: ديوان أمير الشعراء أحمد شوقي، تحقيق: عمر فاروق الطباع. بيروت: دار الأرقم.
- صبري، حافظ (١٩٩٦). أفق الخطاب النقدي: دراسات نظرية وقراءات تطبيقية. القاهرة: دار شرقيات للنشر.
- الصغير ، الأخطل (١٩٦١). شعره الصبا والجمال. تقديم: سعيد عقل. لبنان : دار المعارف .
- طراد، مجيد (١٩٩٤). ديوان أبي القاسم الشابي ورسائله (ط٢). بيروت: دار الكتاب العربي.
- عبدالبديع، لطفي (١٩٩٧). التركيب اللغوي للأدب: في فلسفة اللغة والاستطيقا. بيروت: مكتبة لبنان.
- عبدالقادر، أشقر محمد (٢٠٠٨) المرأة في شعر يعقوب الرشيد. الكويت: مجلة الكويت، العدد ٣٠١، نوفمبر.
- عبدالله، إبراهيم (١٩٩٠). المتخيل السردي: مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة. بيروت: المركز الثقافي العربي.
- عبدالمطلب، محمد (١٩٩٤). أدبيات البلاغة والأسلوبية. بيروت: مكتبة لبنان.
- العبدالوهاب، سعاد (٢٠١١). الشعر العربي الحديث: البنية والرؤية. عمان: دار جرير للنشر والتوزيع.

- العبدالوهاب، سعاد (٢٠١١). النص الأدبي: التشكيل والرؤية. عمان: دار جرير للنشر والتوزيع.
- العجمي، مرسل فالح (٢٠١١). تيارات نقدية معاصرة. الكويت: مكتبة آفاق.
- العريض، إبراهيم (١٩٥٠). الأساليب الشّعريّة. بيروت: دار مجلة الأديب.
- عصفور، جابر (١٩٩٥). الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي (ط٣). بيروت: المركز الثقافي العربي.
- عناني، محمد زكريا (١٩٨٠). الموشحات الأندلسية. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة: عدد يوليو.
- عيسى، مختار (٢٠٠٨). شذرات من دفتر رومانسية الرشيد. مختارات شعرية. الكويت: مجلة الكويت، العدد ٣٠١، نوفمبر.
- غنيم، محمود (١٩٣٧). صرخة في واد. مصر: مطبعة الاعتماد.
- غيورغي، غتتشف (١٩٩٠). الوعي والفن. ترجمة: نوفل نيوف. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: عالم المعرفة.
- فضل، صلاح (١٩٩٨). علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته. القاهرة: دار الشروق.
- الفيروز أبادي، محمد يعقوب (٢٠٠٥). القاموس المحيط (ط٨). تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة. بيروت: مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر.
- قصَّاب، وليد (١٩٩٣). قطري بن الفجاءة: حياته وشعره. الدوحة: دار الثقافة.
- القيرواني، ابن رشيق (١٩٨٨). العمدة في محاسن الشعر وآدابه. تحقيق: محمد قرقزان. بيروت: دار المعرفة.

- المانع، فايزة مانع (٢٠٠٨). حياة كاملة في خمس حلقات تلفزيونية. الكويت: مجلة الكويت.

- المتنبي، أحمد بن حسين (١٩٨٣). ديوان أبي الطيب المتنبي. بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر.

- المثقب العبدي، العائذ بن محصن بن ثعلبة (١٩٧١). ديوانه. تحقيق: حسن كامل الصيرفي. القاهرة: معهد المخطوطات العربية.

- مجموعة باحثين، (٢٠٠٨). الشاعر يعقوب الرشيد الدبلوماسي قناص الرومانسية. الكويت: مجلة الكويت: العدد ٣٠١، نوفمبر.

- المحبي، محمد بن أمين (٢٠٠٥). نفحة الريحانة ورشحة طلاء الحانة. تحقيق: أحمد عناية. بيروت: دار الكتب العلمية.

- محمد، عبدالناصر حسن (١٩٩٩). نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي. القاهرة: المكتب المصري للتوزيع والمطبوعات.

- محمود، إبراهيم (٢٠٠٠). صدع النص وارتحالات المعنى. سورية: مركز الإنماء الحضاري.

- المرزوقي الجيلاني، محمد بن الحاج مكي (١٩٦٣). أبوالحسن القيرواني. تونس: مكتبة المنار.

- المسدي، عبدالسلام (١٩٧٦). الأسلوبية والأسلوب (ط٣). بيروت: الدار العربية للكتاب.

- المغيض، تركي (١٩٩١). التناص في معارضات البارودي. مجلة أبحاث اليرموك، مجلد٩، عدد٢.

- المغيض، تركي (٢٠٠٢). التناص في نماذج من الشعر المغربي المعاصر. الأردن: مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مجلد ٢٠.

- المغيض، تركي (٢٠٠٧). التناص عند ابن رشيق القيرواني. قراءة تأصيلية في ضوء النقد الحديث، القاهرة: مجلة علمية محكمة تصدرها كلية دار العلوم.

- المغيض، تركي (٢٠٠٨). مرايا الوطن في شعر يعقوب الرشيد. الكويت: مجلة الكويت:عدد نوفمبر.

- مفتاح، محمد (١٩٩٢). تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص (ط٣). بيروت: المركز الثقافي العربي.

- مفتاح، محمد (١٩٩٩). المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي. بيروت: المركز الثقافي العربي.

- المهنا، عبدالله، (١٩٨٨). الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة. الكويت: عالم الفكر، المجلد ١٩، العدد ٣، نوفمبر/ ديسمبر.

- ناصف، مصطفى (١٩٧٨). اللغة والتفسير والتواصل. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب: عالم المعرفة، عدد يناير.

- نعناع، محمد فؤاد (٢٠٠٨). التناص سمة فنية ميزت شعر يعقوب الرشيد. الكويت: مجلة الكويت: العدد ٣٠١، نوفمبر.

- الهذلي، أبوذؤيب (٢٠٠٣). ديوانه. شرح: أنطونيوس بطرس. بيروت: دار صادر.

- هلال، محمد غنيمي (١٩٧٣). الرومانتيكية. مصر: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

- هيث، دونكان- بورهام جودي (٢٠٠٢). الرومانسية. ترجمة: عصام حجازي، تقديم: إمام عبدالفتاح إمام. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

- الولي، محمد (١٩٩٠). الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي. بيروت: المركز الثقافي العربي.
- ويليك، رينيه (١٩٦٢). نظرية الأدب (ط٣). ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة والفنون.
- اليافي، نعيم (١٩٨٢). مقدمة لدراسة الصورة الفنية. دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي.
- يقطين، سعيد (١٩٨٩). انفتاح النص الروائي: النص، السياق. بيروت: المركز الثقافي العربي.

****

المحتوى

- التصدير، أ. عبدالعزيز سعود البابطين ٣
- الإهداء ٥
- المقدمة ٧
- تمهيد ١٣

الفصل الأول

الشاعر يعقوب الرشيد بين السياسة والرومانسية

- أولاً: الرومانسية والسياسة في شعر يعقوب الرشيد ٢٢
- ثانيًا: ملامح الرومانسية في شعر يعقوب الرشيد ٢٨
- الوطن عند الشاعر يعقوب الرشيد ٢٨
- المرأة في شعر يعقوب الرشيد ٣٢
- الطبيعة عند الشاعر يعقوب الرشيد ٣٨
- الطير في قصائد يعقوب الرشيد ٣٩
- الليل في قصائد يعقوب الرشيد ٤٢
- الفجر في قصائد يعقوب الرشيد ٤٥
- الروض في قصائد يعقوب الرشيد ٤٨

الفصل الثاني
التعالق النصي وأشكاله عند يعقوب الرشيد

- إضاءة ٥٥
- مفهوم التعالق النصي في الخطاب النقدي الغربي والعربي ٥٦
- أشكال التعالق النصي في شعر يعقوب الرشيد ٦٧
- الاقتباس ٧٢
- التضمين ٨٤
- التشطير ٩١
- التعالق الصيغي ٩٤
- المناص (النص المحاذي) ١٠٧

الفصل الثالث
سمات فنية في شعر يعقوب الرشيد

أولاً: الصورة الشعرية ١٢٣

١ - صورة المرأة في شعر يعقوب الرشيد ١٢٨

٢ - الاتكاء على الصورة القديمة عند يعقوب الرشيد ١٣٤

٣ - الصورة القصصية عند يعقوب الرشيد ١٤٥

ثانيًا: التكرار ١٤٨

١ - تكرار الحروف والألفاظ ١٥٠

٢ - تكرار الأفعال ١٥٩

٣ – تكرار الأسماء ١٦٣
٤ – تكرار التراكيب ١٦٦
٥ – تكرار المعنى ١٧١
ثالثًا: الرمز..... ١٧٨
١ – الرموز التاريخية ١٨٢
٢ – الرموز الوطنية ١٨٩
٣ – الرموز المكانية..... ١٩٢
٤ – الرموز الأسطورية..... ١٩٧
– المصادر والمراجع ٢٠٣
– المحتوى..... ٢١٢

****