طَيْفُ الشِّعْرِ

قراءة في التأثر والتأثير

الحقوق كافة
محفوظة
لاتحاد الكتاب العرب

البريد الإلكتروني

E ـmail: unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت
http://www.awu.sy

الإخراج الفني : وفاء الساطي

د. محمد السعودي

طَيْفُ الشِّعْرِ

قراءة في التأثر والتأثير

منشورات اتحاد الكتاب العرب
دمشق

سلسلة الدراسات (6)
2019

مقاربات

تقديم بقلم: خالد الكركيّ

أكتب إضاءات حول كتاب جديد في نقد الشّعر، وصاحب الدّراسات التي شكلّت هذا الكتاب واحدٌ من نقّاد الشّعر الحديث، وقد توافرت له أدوات نقديّة متميّزة، وثقافة واسعة ذات مستوى أكاديميّ في كلٍّ من نظريّة الأدب، ونظريّة النّقد.

الكتاب الجديد في موضوعات أربعة، لا تخرج أيّ منها عن غاية واضحة، وهي البحث في نصوص شعريّة بينها تناصٌّ أو تأثّرٌ أو اشتراك في الرّموز، بل قد يتحوّل نصٌّ منها إلى ظلٍّ لنصٍّ آخر.

وهذا يقودنا أيضاً إلى أشكال كثيرة في النقد القديم والجديد من التعامل مع الشعر، فقد وجدنا المعلقات، والمفضليات والأصمعيات، وجمهرة أشعار العرب.. في باب واسع، كما وجدنا الطبقات والحماسات شكلاً تنامى حتى امتدّ إلى صور كثيرة، وكتب تشكل قاعدة مهمة لفهم الشّعر وموضوعاته ومستوياته، ولا يغيب عن ما كان من أمر "الوساطة"، و"عيار الشّعر" و"الموازنة"، وما يعرف المختصّون من هذه الأبواب...

ذكرتُ هذا كلّه بإيجاز لتذكير القارئ بملامح من نقدنا القديم، وقد حضر في النّقد الجديد خير ما كان في القديم، وأفضل ما وصل من العالم الغربيّ، ترجمةً وتأثّراً ومحاولات في الأدب المقارن، خاصة بعد أن رسخت أجناس أدبية جديدة في الرّواية والقصّة القصيرة، والمسرحيّة والسّيرة... وغير ذلك.

محاولة الأخ الدّكتور السّعودي في هذا الكتاب مهمّة وجديرة بالانتباه، فقد حصر الدّراسات الأربع في قصيدتين كلّ منهما لشاعر، وأقام مقارنات مهمة بينهما بوعي نقدي متقدم، وقدرة على الذهاب إلى أعماق النصّ لاكتشاف ما تسّرب إليه من النصّ الآخر...

الشّعراء هم:

- بدر شاكر السيّاب، وغازي القصيبيّ.
- عبد الوهاب البيّاتيّ، ومحمّد جميل شلش.
- محمود دوريش، ومحمّد الثّبيتيّ.
- عبدالرزّاق عبدالواحد، وحبيب الزّيوديّ.

وبين سيمياء العنوان، والإيقاع، والحوار، والأسطورة كانت المحاولة الأولى، وبين طرائق التّعبير اللّغويّ، والصّورة الشعرية والرمز الشعري توزّع الاهتمام في المحاولة الثانية، أمّا الثالثة فذهبت إلى الصّور، وحركة الضمائر، وتقديم المعنى، بينما كانت ثورة المثقّف، والإيقاع ودلالة المعنى، والصّورة، والتّكرار ركائز المحاولة الرّابعة.

إنّ هذا كلّه يشكّل عبئاً على النّاقد، لأنّه يقف عند نصٍ واحدٍ يقابله نصٌّ من قصائد الشّاعر المقابل، وهذا يحتاج إلى ضبط نقديّ، ورؤى جديدة في قراءة الشّعر، وتحرّر من الشّكل الخارجيّ للتّأثر والتّأثير؛ ثم الاقتراب من علاقة "الظّل" "بالأصل"، والتّداعي العفويّ، والإدراك العميق للتّحولات في النّصوص التي تداخلت أو تقاربت أو وقعت فيما وصفته العرب بالسّرقة الأدبية، وهذه الأخيرة غير واردة بين نصوص هذه الدراسة.

لعلّ إشارة لا بدّ منها لرفع توهّم قد يصل بين هذه الدراسات التي شكّلت هذا الكتاب، وهي إلى المعارضات الشعرية، وهذا لا صلة له هنا ولا مكان، فالشعراء هنا معروف نتاجهم وحضورهم. أمّا الذي يبدو محتملاً في دراسات مثل هذه هو الانتقال من دراسة شعر المعارضات إلى مثل ما فعله زميلنا الدكتور السعودي هنا، إذ لم يعُد ممكناً التصدي

للأعمال الكاملة لشاعر مثل السيّاب أو البيّاتي أو محمود درويش...، بل المطلوب هو الغوص وراء حقول الأعمال من منجم الشّعر أنّى كان شاعره، خيالاً وصورةً، وإيقاعاً، ورؤى، ودهشةً، ولا تغيب هذه الإشارات عن مقدمة الدّراسة الموجزة التي بدت لي –على دقتها - أقلّ من الجهد الذي قدّمته الدّراسات الأربع.

ومن الإشارات المهمّة هنا أنّ الباحث النّاقد قد وفّق في توظيف مخزونه النّقديّ دون أن ينأى عن النّظريّة الأدبيّة، وعن حضور الشّعر في الإبداع العربي، واحتفظ للنصّ بحضوره الإبداعي دون أن يقع في التّفكيك؛ ودون أن تغيب عنه مفردات الحداثة النّقديّة والمناخ العام لنقد الشّعر العربيّ الحديث.

أقول: هذه طريقة تبدو جديدة في البحث عن التّماهي والافتراق بين قصيدتَيْن، وتذكّرنا مع فارق الوسائل - في قراءة نصيّن على سبيل دراسة "المعارضة"، كأن يقرأ باحثٌ:

- سينية البحتري في مقابل سينية شوقي.
- قصيدة البوصيري والبردة، في مقابل نهج البردة لشوقي.
- قصيدة البارودي سوايّ بتحنان الأغاريد يطرب، في قصيدة الكميت: طربت وما شوقا إلى البيضِ أطرب.
- وقد تحضر بديلاً لأحدهما قصيدة المتنبي: "أغالب فيك الشوق والشوق أغلب".

وللمعارضات، والنقائض، وكثير غيرها ظروف زمانية مختلفة، وبيئات شعرية ذات حدود متباينة.

عندما قرأت الكتاب كلّه حملني إلى عوالم نقدية بعيدة وقريبة، وقديمة وجديدة، لكنني آثرت كتابة هذا النصّ العام تحيةً لصديق وزميل، وإعراباً عن التقدير لهذا الجهد المختلف عن المألوف، وتأكيداً على حاجة النقد العربي إلى الخروج من السطحية و"السذاجة" والتفكيك

المنبعث كلّه من نقص في فهم الشعر والنقد معاً، وهذا ما جعلني أحتفي بكتاب الأستاذ الدكتور السعودي هذا، ونرى فيه، بعد دراسته الرائدة عن أمل دنقل، خطّاً جديداً في نقدنا العربي الحديث.

المقدمة

تعددت الدراسات التي تناولت الشعر العربيّ الحديث، وهي دراسات لها فضلٌ كبيرٌ في كشف جمال الشعر وطرائقه، وبيان مهمّته في الحياة، إلا أنّ عددًا قليلاً منها تناول المقارنات داخل حركة الشعر العربيّ الحديث، أو ما يسمّى الدراسات البينية، من خلال علاقة التأثّر والتأثير، وما لهذه المقارنات من فائدة تبرهن عن أصالة الشعر وعلاقة جديده بقديمه. فبعد هذا الزمن من حركة الشعر العربي الحديث لا بدّ من رؤى جديدة تقيّم هذه التجارب الإبداعية التي أثّرت في أجيال متعاقبة، وأنتجت رؤى شعرية جديدة ساهمت في بناء ذوق جديد ينسجم مع روح العصر ونوازعه الظاهرة والباطنة، وما كان لهذه التجارب أن تحيا هذه الألفة الشعرية لولا اطلاعها على التجارب العالمية في اللغات المتنوعة والتجارب المتشابهة في حركة الشعوب، ولعلّ وسائل التواصل الجديدة كانت ممهّدا لهذا التجاذب الفريد الذي لم يشهده عصر من العصور الماضية؛ فسهولة التنقّل والتطواف في الأمكنة واختصار الأزمنة وقرب الصورة وسرعة انتشار الحدث العام والخاص أثّر في المبدع والمتلقي، وأحدث جوّا إبداعيا فيه من الألفة الإنسانية وشمولية النظرة اللتين قاربتا الشعر من الفلسفة.

حاولت هذه الدراسة أن تجمع بين هذه الرؤى من خلال محاورها الأربعة، معتمدةً على قراءة النصوص ومقابلتها مع نصوص أخرى يُعتقد أنّها تلتقيها طريقةً ورؤىً، ولم ترمِ إلى تفضيل شاعر على آخر، أو نفي الإبداع والتفرّد عن تجربة دون أخرى، إنّما هدفت إلى محاورة النصوص

وبيان تقاطعاتها على المستويين: الداخلي والخارجيّ، تمثّل الداخلي منها في القصيدة نفسها من خلال الصورة أو الرمز أو التركيب...، أما الخارجيّ فجاء على مستوى الدواوين الشعرية.

وكانت خطوتها الأولى في محاورة الفنّ والمعنى في قصيدتي "قافلة الضّياع" لبدر شاكر السّياب و"قافلة الضّائعين" لغازي القصيبيّ، في حين وقفت على أَثر عبدالوهّاب البيّاتي في تجربة محمّد جميل شلش الشّعريّة، من حيث الرؤى والصورة والنمط والموسيقا، ثم أدخلت نفسها في مواجهة المعاصرة بين محمود درويش ومحمد التّبيتي من خلال المقاربات النّصيّة، ولم تحفل كثيراً بأنها حجابٌ، في قصيدتين "الآن... في المَنْفى" و"قرين" نموذجاً. وختمت بعلاقة نصية رثائية بين عبدالرزّاق عبدالواحد وحبيب الزيوديّ في إطار الوجع والثّورة.

إن كان من قول هنا فالشكر الموصول لمن علّمني وقرّبني للدرس النقدي الحديث، ولمن ساهم في هذا النتاج الذي أرجو له القبول.

الفنّ والمعنى

في قصيدتي "قافلة الضّياع" للسّياب
و"قافلة الضّائعين" للقصيبيّ[*].

[*]الجامعة الأردنية، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد43، محلق2، 2016.

مدخل

شكّل بدر شاكر السّياب ظاهرة شعرية متفرّدة من حيث الرؤية والإيقاع والموقف من الإنسان والكون؛ فأسرت هذه التجربة العميقة عددًا من المبدعين الشباب، فتأثّروا بها، وتشرّبوا الأسس الجديدة في حركة الشعر بعد الحرب العالمية الثانية، ومن هؤلاء غازي القصيبيّ الذي كان له تأثيره في حركة الشعر الحديث من خلال تجربة متميّزة. وإن كان الشاعران (السيّاب والقصيبي) من جيلين مختلفين؛ إلّا أنّهما انسجما في رؤيتهما للكون والإنسان ، وفي حركة الإيقاع أيضاً.

أما القصيدتان اللّتان سأتناولهما في هذه الدراسة فهما من القصائد التي وقفت مع جرح الأمة حينما نزف أول مرّة والمتمثّل بفلسطين، وقد حملتا عنوانين متقاربين "قافلة الضياع عند السياب"[1] و"قافلة الضائعين" عند القصيبي[2] ، وهي من الدوافع التي جعلتني أقترب من القصيدتين أكثر، ثم أقرر دراستهما نقدياً، هذا إلى جانب عدم وجود دراسات نقدية مستقلّة خصّت هاتين القصيدتين، وما ذُكر في هذا المجال لا يتعدى أن يكون مروراً عابراً، حتى إن آخر دراسة حول شعر القصيبي[3] ، لم يرد للقصيدة فيها ذكر ولو بصورة سريعة. أما قصيدة السياب فقد درست قديماً لكنها دراسة متواضعة[4].

---

(1) السياب، بدر شاكر، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، (د.ط)، ص368 -374.

(2) الأعمال لشعرية الكاملة، مطبوعات تهامة، جدة، 1408 -1987، ص45 -46.

(3) الشيخ الذيابي، البندري، الاستهلال في شعر غازي القصيبي، مقاربة نسقية تحليلية، جامعة أم القرى، رسالة ماجستير، 1433 -1434هـ.

(4) الفيتوري، محمد، الآداب، 1956 آب، خلف، شاكر حمد، منظر الافتتاح في (قافلة الضياع) للسياب، الحوار المتمدن -العدد: 3965 - 2013 .

وسـأتناول مجموعـة مـن الظـواهر النقديـة الـتي سـاهمت في إخـراج القصيدتين بالحلّة التي بـين أيـدينا؛ وذلـك مـن خـلال قـراءة العنـوان، ومـا طرأ عليـه مـن تشـكيلات صـرفية أو إضـافية أغنـت النـصّ، ثـم الوقـوف على الإيقاع في القصيدة الواحدة وما شابها مـن زحافـات وعلـل، ومقارنـة هذا مع ما يقابلها من أوزان جديـدة في القصـيدة الثانيـة، ثـم البحـث عـن دور هذا التناغم الموسيقي في إنتاج الدلالة. في حـين كـان لرمزيـة الحـوار مساحات فارغة تحتاج تركيباً نقدياً يملؤها، أما الأسطورة فقد كانـت مرحلة متقدمة عند السياب خاصّة، وهذا لا يعني أن نص القصيبي يخلـو مـن فنيـة الاسـتعمال، مسـتعيناً علـى إخـراج هـذه الدراسـة بالمقاربـة الوصفية، والمنهج البنيـوي. ومسـتعملاً "السـياب" دلالـة علـى الشـاعر بـدر شاكر السياب، و"القصيبيّ" دلالة على الشاعر غـازي القصـيبي، راجيـاً من الله التوفيق.

سيمياء العنوان

يشكّل العنوان اليوم في الساحة النقدية البوابة الأولى التي يقصدها العمل النقدي وذلك لما له من أهمية أشارت إليها كثير من الدراسات المعاصرة، وينظر إلى العنوان على أنه "يجسّد أعلى اقتصاد لغوي ممكن ليفرض أعلى فعالية تلقٍ ممكنة"[1]. ويحتفي علم الدلالة بالعنوان فيجعله نظاماً سيميائياً ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية[2] في حين وصلت دراسات أخرى إلى أنه دلالة التباس المعنى الذي يحتاج إلى تأويل[3] بحيث تصبح العناوين كما يرى الباحث السيمولوجي رولان بارث Rouland Barthes عبارة عن أنظمة دلالية سيمولوجية تحمل في طياتها قيماً أخلاقية واجتماعية وأيديولوجية[4]، وقد حدد ياكبسون وظيفة العنوان في خمس وظائف: انفعالية ومرجعية وانتباهية وجمالية وميتالغوية[5]، بينما حددها آخرون بأربع: "تعينية، ووصفية، ودلالية ضمنية مصاحبة، وإغرائية"[6]

---

(1) قطوس، بسام، سيميائية العنوان، وزارة الثقافة، الأردن 2002، ص34.

(2) قطوس، بسام، سيمياء العنوان، ص 31.

(3) سيف، أديب، الملاءمات النقدية من عالم الدلالة إلى معالم التأويل، دار العلم للملايين، بيروت، 2006، ص16.

(4) بارث، رولان، المغامرة السيمولوجية، ترجمة عبدالرحيم حزل، مراكش 1995، ص25.

(5) ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، 1998، ص32 -33.

(6) رحيم، عبدالقادر، علم العنونة، ط1، دار التكوين، دمشق، 2010، ص223.

ويظهر أن القصيدتين تتطابقان في المسمّى بصورة جلية، فقد توحّدتا في الكلمة الأولى" قافلة" واقتربتا في الثانية "الضياع" عند السّياب و"الضائعين" عند القصيبي؛ وإن جاءت الأولى منهما "الضياع" مصدراً تعلو فيه نغمة الحدث مبتعداً عن تحديد الزمن؛ لأنه ضياع شمل الأرض والفكر والإنسان، كيف لا؟! وهو يرتبط بالمقدس "فلسطين والقدس"، وما نتج عن احتلالهما من غبن وتشريد ونكد دنيا؛ أدّت إلى فقدان الوجود على أرض الآباء والأجداد، وفقدان الهوية أو محاولات مسخها من قبل المحتل الغاصب، في حين كانت الثانية على وزن اسم الفاعل، وعلى صيغة جمع المذكر السالم "الضائعين"، لتكون عند القصيبي أكثر تحديداً والتصاقاً بالحدث؛ فقد خصّ الضائعين بما أُرتِكب بحقهم من تعزير ونفي، وإن لم يكن حديثه واضحاً عن فلسطين أو غيرها، كما كان عند السياب؛ ولعل هذا يعود إلى أمرين: أولهما عمق التجربة عند السياب سواء أكانت التجربة الفكرية متمثلة بانتماءاته، أم التجربة الشعرية، حيث كان رائد التجديد لغة وصورة وأسطورة ورؤيا، وثانيهما الجو العام في العراق فقد كان وقتئذ منتجاً للفكر والأدب، وبذلك كان الأقرب لقضايا الأمة، والمؤثر الكبير في تجربته السياسية على المستويين القومي والإسلامي.

إن إصرار كلا الشاعرين على إطلاق كلمة قافلة ينبئ عن أمر مدبّر ومعدّ بعلم السائرين أم بغير علمهم، فهي قافلة تحتاج إلى زمان للانطلاق ومكان للتجمع وآليات اجتماعية واقتصادية وإدارية للإعداد من أجل المسير والوصول إلى النقطة المكانية المبتغاة، إلا أنهما خلعا عنهما التخطيط لذلك بتحديد السائرين بالضائعين ..وتظهر القضية الفلسطينية جلية في القصيدة عند السياب متمثلة في صورة اللاجئ الذي طُرد من أرضه بعد هدم بيته وقتل أطفاله وقطع أشجاره، إنها حقيقة لم تحدث لشعب في تاريخ البشرية بهذه الهمجية وللأسف وما زالت !!..بينما حاول القصيبي ملامستها دون تصريح بالاتكاء على مكان عام "المدينة"، ولعل هذا يعود لأسباب شخصية لا نريد الخوض فيها هنا.

الإيقاع

يعد الإيقاع من الظواهر الفنية التي تكسب النص وقائله فرادة في القدرة على فهم كنه الشعر؛ ولذلك لا يكاد يخلو كتاب عن فن الشعر إلا ويتحدث عن الإيقاع وأنماطه وطرائقه، ولعل الانطلاقة الأولى عربياً في هذا المضمار تعود لابن طباطبا الذي قال: "للشعر الموزون إيقاع يطْرَبُ الفهم لصوابه"[1]. وتوالت الدراسات النقدية التي خصّت الإيقاع بالنظر والتدقيق. في حين حاول بعضهم أن يوضّح أهمية الإيقاع ودوره في إغواء المتلقي نحو "الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نَغَمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية"[2]

وفي النصين الشعريين امتاز كل من الشاعرين ببحر شعري تتفاوت الرؤى فيه، فقصيدة القصيبي جاءت على البحر المتقارب الذي يعرف عنه السلاسة والخفة، وأرى أن الشاعر هنا استطاع بهذا البحر أن يختار مفرداته بنجاح في تصوير لقافلة تسير محملة بالتائهين الذين قضوا رهن تصاريف الزمن وأهله.. فأخذ يعبّ بهم شواطئ القهر بإيقاع طريف لم يكد يبدي بسمة إلا تجاوزها بفيض من الدمع المعجون بذاك القهر وتلك الخيبة بتدفق موسيقي ملحوظ وسلاسة لا تنقطع إلا بانتهاء النص ..

---

(1) ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ت)، ط3، ص53.

(2) أبو ديب، كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث، دار العلم، ط2، بيروت، 1981م، ص 230.

فعولن فعولن فعولن فعول

فعولن فعولن فعولن فعول

ومن هذا قوله:

وفي الفجر أقبل نحوي غريب ب – –/ ب – ب/ ب— – /ب–ْ

يردد "أهلا بهذا الرفيق"! ب – ب/ ب– –/ ب –ْ

وقلبت عيني فأبصرت فيه ب – –/ ب – –/ ب – –

هزال الخريف وذل المساء ب – –/ ب – ب/ ب— – / ب – ْ

وكان سؤال ب – ب /ب –ْ

وكان سؤال طويل وقالْ ب – ب/ ب – –/ ب – –/ب –ْ

"أنا يا صديقي من الضائعين"[1] .. ب– –/ ب – – /ب – –/ ب – ْ

والمتأمل في زحافات البحر وعلله يجد أن القصيبي قد نوّع في صوره من فعولن (ب – –) إلى فعول (ب – ب) إلى فعولْ (ب – ْ) ثم عول (– –)، ولعل الصور الثلاث الأولى كانت ماثلة في معظم أبيات القصيدة إلا أن الصورة الأخيرة (الخرم) لم ترد سوى مرّة واحدة في قوله:

فقد كان لي خلف باب المدينه ب – – / ب– –/ ب – – /ب – –

قلبٌ وليدٌ – – /ب– –

كطفلك قد كان قلبي الوليدْ ب – ب/ ب – –/ ب – –/ ب – ْ

وذات مساء طواه الردى

فأصبحت من غير قلب أسير

فهيا معي[2] .

---

(1) القصيبي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص46، 45.

(2) القصيبي، نفسه، ص46.

ومـن الظريـف أن هـذا التنـاغم الموسـيقي الممثـل بـالخرم قـد وافـق المعنـى فهـو خـرم عروضـي مـن جهـة وخـرم مـاديّ واقعـيّ مـن جهـة أخـرى انسجمت مع تلك السرعة التي بادرت قلبه بالردى قبل أن يصحو ويتفتح زهره.

في حين اختار السّياب البحر الكامل متَفاعلن (ب ب – ب –)

متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن متَفاعلن

ومن الجدير بالذكر أن السياب في قصائده جميعها التي تعود إلى البحر الكامل لجأ إلى زحافات وعلل متشابهة تقريباً كونها تعود لبحر واحد، إضافة إلى استعمال البحر بما يلائم المعنى المطروح فزحاف الإضمار[1] مثلاً، وهو من أشهر الزحافات التي سجلت حضوراً في هذه القصائد، قد ساعدت السياب في أن يكون أداؤه الموسيقي أكثر خفة من خلال تحول التفعيلة (متَفاعلن ب ب – ب –) إلى (متْفاعلن – – ب–) صورة (مستفعلن)؛ ممّا ساعد على أن يكون الوزن أكثر حرية وخفة في استيعاب الانفعالات المتسارعة، لأن الإضمار هو حالة حذف للحركة وإبدالها بالسكون أي إضفاء طابع السرعة على الإيقاع بسبب اختزال الحركة التي كانت تمثّل طولاً في الزمن والنطق[2].

ولقد زخر نص السياب الذي بين أيدينا بالصور والرموز والاستدعاء التاريخي والتناصّ والأسطورة والأساليب الشعرية الجديدة، بحيث جعل من نصه لوحة فسيفسائية تدافع عن إرث أمة وانتهاك وطن، ولا ريب أن عمق التفعيلة وتحولاتها واتساع مكانها ومدّ زمنها ساعدته في تقديم

---

(1) الإضمار: هو تسكين الحرف الثاني المتحرك من السبب الثقيل في (متفاعلن) مثلاً فتصير (مستفعلن).

(2) فليح، إياد، قراءة عروضية في قصيدة أنشودة المطر، مجلة كلية الآداب، العدد 95، ص49.

رؤاه دون غبش أو تلكؤ؛ فقد تنقل بالمتلقي من بؤرة الفكرة لديه:

أرأيت قافلة الضياع

أما رأيت النازحين

الحاملين على الكواهل من مجاعات السنين

آثام كل الخاطئين

النازفين بلا دماء

السائرين إلى وراء.. [1]

ليطوّف به آفاق الفكر من قصة هابيل وقابيل عودة على قصة آدم، فالمسيح فطوفان نوح إلى المدن الفلسطينية المعذّبة اليوم باحتلال لئيم ناثراً على هذا كله أزمة الجوع التي رافقت الإنسان منذ خلقه بسبب أخيه الإنسان .. وعلتْ بذلك نغمة موسيقية مؤلمة وجارحة استطاع السياب أن يجسدها من خلال قدرة فائقة على الإمساك بخيوط البحر الكامل. ولديّ في هذا الموضوع أربعة مواقف عروضية دلّلت على قدرة السياب في توظيف الجانب العروضي في قصيدته ليخرج به من نمطية الأداء ولوازم البحر الشعري إلى رحابة الفكرة وتجلياتها؛ بحيث كان لديه تعالق بين الصور المستخدمه وما كان يريد أن يوصله للمتلقي. أولى هذه المواقف التناوب في استخدام التفعيلة؛ فقد حاول السياب التنويع بين التفعيلتين الشائعتين لهذا البحر (الكامل) من خلال الإضمار، فالبقاء على التفعيلة الرئيسة (متَفاعلن ب ب– ب –) كان واضحاً في القصيدة ثم الانتقال إلى الإضمار (متْفاعلن – – ب –) بصورة تكاد تكون متساوية.

---

(1) السياب، الأعمال الكاملة، ص368.

والموقف الثاني يكمن في بدايات السياب العروضية للأبيات فقد طغى عليها الإضمار (متْفاعلن – – ب –) ولعلّه أراد بذلك الاقتراب أكثر إلى قلوب البسطاء الذين طردوا من أرضهم فما عاد لهم سقف يظلهم ولم يعد لهم مكان:

الليـــــل يجهـــــض والســـــفائن مـــــثقلات بـــــالغزاة

– – ب –/ ب ب – ب – / ب ب– ب –/ – – ب – ْ

بالفـــاتحين مـــن اليهـــود

– – ب –/ ب ب– ب–ْ

يلقـــين في حيفـــا مراســـيهنّ كابوســـاً تـــراه

– – ب –/ – – ب –/ – – ب –/ – – ب –ْ

تحـــت الـــتراب محـــاجر المـــوتى فـــتجحظ في اللحـــود[1]

– – ب –/ ب ب – ب –/ – – ب –/ ب ب – ب –ْ

في الموقف الثالث لم يتجاوز الشاعر الثقل والرتابة التي يعرف بها البحر الكامل؛ فقد جاء افتتاح القصيدة على التفعيلة الرئيسة للبحر (متَفاعلن ب ب – ب –)، غير أن الخاتمة جاءت على صورة (متْفاعلن – – ب –)، وكأنه بدأ بثقل هول المصيبة التي وقعت على شعب بأكمله وانتهى بالثقل الملازم للناس إلا أنه أعطى الموقف انفتاحاً نفسياً بالصورة المستعملة، وبذلك كانت صورة الافتتاح أكثر بطأً من صورة (متْفاعلن – – ب–)، وأقوى وقعاً في الدلالة، وما زالت هذه صورة الواقع حتى اليوم بل لو يعلم السياب أن السنين التي تلته كانت أكبر وجعاً وأكثر نكداً، فهذا الافتتاح:

---

(1) السياب، الأعمال الكاملة، ص369.

أرأيـــت قافلـــة الضـــياع أمـــا رأيـــت النـــازحين

ب ب – ب –/ ب ب – ب –/ ب ب – ب – /– – ب – ْ

أما خاتمة القصيدة فهي تنادي بالفرج ولكنّه نداء اليائس:

أم نحـــن بـــدء النـــاس كـــل تراثنـــا أنصـــاب طـــينْ[1]

– – ب –/ – – ب –/ ب ب – ب –/ – – ب –ْ

واشتمل الموقف الرابع والأخير على تعالق الأبيات أو ما يسمّى التدوير، فقد كانت أبيات السياب مكتملة عروضياً في الأغلب إلا أنه ظهر على السطح تعالق بين الأبيات في مواقع عدّة، منها قوله:

بـين الكهـوف وبـين حيفـا مـن ظـلام ألـف عـام أو يزيـد

– – ب –/ ب ب– ب –/ – – ب –/ – – ب – /– – ب –ْ

بـــين الكهـــوف وبـــين أمـــس هنـــاك بئـــر لا قـــرارَ

– – ب –/ ب ب– ب –/ ب ب – ب –/ – – ب – /ب

لهـــا كهاويـــة الجحـــيم تلـــز فاهـــا دون نـــارْ

ب– ب –/ ب ب– ب –/ ب ب– ب –/ – – ب – ْ

والترابط هنا كوّن بين استمرارية الظلام على المكان حيفا وعلى الزمان أمس، وكان السياب يخبرنا بأن الظلام ليس في الكهوف وحدها، بل تعدى ظلام الأمة النفسي الكهوف ليشمل الزمان المتحكم والمكان الشاهد على أفعال السنين وقهر القاهرين، ناهيك عن الرابط اللفظي أيضاً المعهود بين لفظة (القرار) وبين شبه الجملة (لها)، وهو ترابط ديني.

---

(1) السياب، الأعمال الكاملة، ص374.

ومن هنا فإن البحر الكامل يستطيع أن يحمل هذا الحشد الهائل من الصور والأسطورة والرموز والاستدعاءات، وإن بدت قصيدة القصيبي أكثر خفة ورشاقة إلا أن البحر المتقارب لا يقوى على حمل أثقال السياب وثقافته العميقة في هذا الموقف الشعري بالذات.. ولعلّ هذا الحكم النقدي لا ينتقص من تجربة القصيبي وإن دلّل تاريخ القصيدة (1959) على مرحلة البدايات إلا أنه قامة شعرية لفتت أنظار النقاد وقتذاك، أما الجانب الآخر فيخصّ فلسفة السياب في القصيدة فهي كما ذكرت محددة بالمشهد الفلسطيني، ولكنّ الموقف عند القصيبي مختلف فهي قافلة تحمل عموم المهمومين.

الحوار

تصاعدت حدة الحوارية النصية في القصيدتين تصاعداً ارتبط بالزمن وحركة الضائعين المرتسمة غصباً في حياتهم؛ فقد اتفق الشاعران على انسيابية حركة الضائعين المفتعلة نحو الاستقرار المصطنع من قبل أعداء الأمة وضمائر المتعاونين الميتة.. ولذا ظلّت في دوران متواصل يقودها زمن يغالب الشاعر في حركة الفعل عند القصيبي، بينما حاول السياب أن يقطع من هذه الحركة ويضع أمامها الحواجز التي لم تقو على إيقافها أو تغيير اتجاهه، ولم يكن بين يديه في قصيدته سوى طرح أسئلة العارف المتأمل بمصير أمة وضياع وطن، وكان لها دور في تخفيف حدة انسياب ضياع النفوس:

أرأيت قافلة الضياع؟ أمَا رأيت النازحين؟

الحاملين على الكواهل من مجاعات السنين

آثام كل الخاطئين

النازفين بلا دماء

السائرين إلى وراء[1].

فمن منا لم يرَ النازحين الذين ربطهم بآثام الأمم؟! بمعنى أنّهم حملوا تبعات الأمم الأخرى، وإن لم يرتكبوا خطأً أو إثماً.. وفي موقف آخر يزيد في تأزيم الموقف ليربطنا بماض بعيد وتناصّات دينية معهودة لدينا:

---

(1) السياب، الأعمال الكاملة، ص368.

كان المسيح بجنبه الدامي ومئزره العتيق
يسدّ ما حفرته ألسنة الكلاب
فاجتاحه الطوفان حتى ليس ينزف منه جنبٌ أو جبين
إلا دجى كالطين تبني منه دور اللاجئين
النار تركض كالخيول وراءنا أهم المغول
على ظهور الصّافنات وهل سألت الغابرين
أروّضوا أمس الخيول
أم نحن بدء الناس كل تراثنا أنصاب طين[1].

فالمسيح المخلّص، من خلال الحوار الذي يتنامى ومن خلال الأسئلة، قد يشحذ فينا نفسياً صورة الخلاص، إلا أنها ما برحت أن هدمت بالطوفان، طوفان التآمر والجهل الذي لا يقف في وجهه أحد هذه الأيام..وينتقل من طوفان نوح والمسيح المخلّص إلى قصة انهزام الأمة أمام جيوش المغول مثيراً خيال المتلقّي من جديد بلفظة قرآنية (الصّافنات):

النار تركض كالخيول وراءنا. أهمُ المغولُ
على ظهور الصّافنات؟ وهل سألتَ الغابرينَ
أروّضوا أمس الخيول؟[2]

في حين ائتلف القصيبي الحوار منذ لحظاته الأولى وقد جاء في محورين هما: الحوار الداخلي (Monologue) والحوار الخارجيّ (Dialogue)، وكان حضور الحوار الداخلي أكثر وجوداً وفاعلية:

---

(1) السياب، الأعمال الكاملة، ص371، 370.
(2) السياب، الأعمال الكاملة، ص374.

وجاء المساء

وأبصرت أشباحه الواجمة

تحملق فيّ

وظلّت تردّد في مسمعي

"إلى أين تمضي وهذا الطريق

بدون رجوع؟"[1]

فأشباحه هنا هي التي تسدي النصائح "أين تمضي وهذا الطريق؟" في حين أن الموروث حولها يدلّل على غير ذلك؛ فهي المخيفة والقاتلة والمميتة والمرعبة.. فكان كسر هذه الحقائق البشرية لصالح فضح الذين يتآمرون على أمتهم فيجلبون لها الغازي والمستعمر، فالأشباح تخافهم وتنصح الآخرين بالبعد عن مراميهم وخططهم.. وحتى الفجر الذي يستبشر الناس به أصابه التحول، فلم يعد بارقة الأمل فقد تخلّى هو الآخر عن دوره:

وفي الفجر أقبل نحوي غريبْ

يردد "أهلا بهذا الرفيق"!

وقلبت عيني فأبصرت فيه

هزال الخريف وذلّ المساء

وكان سؤال

وكان سؤال طويل وقال

"أنا يا صديقي من الضائعين

---

(1) القصيبي، الأعمال لشعرية الكاملة، ص46.

هجرت المدينة

وأقبلت أدفن بين الدروب

بقايا الليالي الحزينة"[1]

إن الربط بين الفجر كدلالة شعبية وإنسانية عن اقتراب الفرج وبين استمرار المأساة "فأبصرت في هذا هزال الخريف وذلّ المساء" لهو دليل ناصع بأن الشاعر قد أدرك أن الليل طويل ولا بد من تكاتف الجهود وتلاقي الدروب:

فقد كان لي خلف باب المدينة

قلب وليدْ

كطفلك كان قلبي الوليد

وذات مساء طواه الرّدى

فأصبحت من غير قلب أسير

فهيا معي.[2]

واتكأ الشاعر على الفعل (حدث – حدثيني – حدّثته) للخروج من الواقع المأزوم إلى ماضٍ كان يمثّل عزة الذّات وثقة الآخر، وقفل القصيدة كلها باستمرار الضياع وكثرة عدد الضائعين:

وسارت مع الدرب قافلة الضائعين[3].

---

(1) القصيبي، الأعمال لشعرية الكاملة، ص46.

(2) القصيبي، نفسه، ص46.

(3) القصيبي، الأعمال لشعرية الكاملة، ص47.

الأسطورة

لا شكّ أن السياب يعدّ من أشهر الشعراء في العصر الحديث استخداماً للأسطورة؛ فأظهر سعة في استخدام الأساطير بصورة عامة أدّى توظيفها إلى تكثيف المعنى وتنوّع الشخصيات الأسطوري[1]؛ حتى إن كثيراً من الدارسين اتهموه باستخدام الأساطير غير العربية بصورة مفرطة غلبت على التراث العربي في شعره، إلا أن هذه الغيمة ما لبثت حتى انقشعت بفضل إحدى الدراسات العميقة التي أظهرت تكرار الأسطورة في شعره وأوضحت أن جملة العناصر التي يوظّفها السياب ابتداء من ديوانه الناضج أنشودة المطر تبلغ (36) عنصراً ليتكرر ذكرها (217) مرة، وإن الإشارة إلى المسيح والصلب تتمتع بأعلى نسبة تكرار في هذه الرموز إذ بلغ (65) مرة، تليها إشارته إلى تموز وعشتار التي تصل إلى (41) مرة، ثم هابيل وقابيل التي تستخدم (24) مرة، والسندباد الذي تكررت (14) مرة، ومعنى هذا أن الانطباع الشائع عن إسراف السياب في الأساطير الغربية دون العربية الشرقية غير صحيح"[2].

---

(1) البطل، علي، الرمز الأسطوري في شعر السياب، الربيعات للنشر والتوزيع، الكويت، 1982، ص70.

– علي، عبد الرضا، الأسطورة في شعر السياب، منشورات وزارة الثقافة والفنون العراقية، بغداد، 1978، ص94.

(2) فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ص13.

لا بد من الإشارة في هذا السياق إلى دور الأسطورة في تشييد النص وزيادة فاعلية المتلقي به. وقد قدمت باحثة قراءة في الأسطورة والرمز في شعر السياب ووقفت مرة واحدة على النص المعالج "قافلة الضياع: بحيث وضعته في المرحلة الثالثة من مراحل استلهام السياب للأسطورة في شعره وهي "مرحلة ربط الواقع بالأسطورة من خلال استلهام المعنى وتوظيفه على شكل إشارات وتلميح غير مباشر"[1]

وللقصيدتين تجربة مع الأسطورة فكل منهما تناولها بطريقته التي ظنّ بها أن المعاني ستنتقل إلى المتلقين بصورة ترتضيها، "تهيّء تأويلاً للواقع، له نفاذه العاطفي، ويستطيع أن يساهم في الخلق الشعريّ مساهمة مهمّة"[2] ولكن لا بدّ لنا أن نأخذ بعمق التجربتين إذ ذاك، فلم يكن يبلغ القصيبي العشرين (1959) حينها، بينما تجاوز السياب الثلاثين ولذا فإن القصيبي قد أشار إلى ملحظ أسطوري لم يبق عنده طويلاً حينما قال:

حواني طريق الضياع الطويل
وجاء المساء
وأبصرت أشباحه الواجمهْ
تحملق فيْ
وظلّت تردّد في مسمعي:
"إلى أين تمضي وهذا الطريق
بدون رجوع؟"[3]

---

(1) جبار، شيماء، الأسطورة والرمز في شعر بدر شاكر السيباب، مجلة ديالى، ع 46، 2010، ص35.

(2) جبرا، إبراهيم جبرا، الأسطورة والرمز، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1973، ص70 -71.

(3) القصيبي، الأعمال لشعرية الكاملة، ص46.

ظلّت حياة الأشباح حكاية مستمرة في التراث الشعبي العربي حتى جاءت تجربة الشعر الحديث، فأخذت النصوص تزحزح هذه الحكاية عن بنائها الأصل إلى قولبات جديدة تخدم النصوص؛ ومن هذه القولبات ما شهده نصّ القصيبي، حيث جعل الأشباح التي يخاف الناس منها ومن رواياتها المنقولة إلى قاص أمين .. وتدلل التجربة على صدق قولها (إلى أين تمضي وهذا الطريق بدون رجوع)، ولعلّ هذه العبارة هي التي تتردد على ألسنة الناس حينما يخيفون بعضهم .. ثم أدخل حركة سينمائية للأشباح لم تعهد عنها وهي صفة الوجوم، في حين لم تنقطع صورة الأشباح عند الفنانين والشعراء والروائيين عن الحركات التي تجلب الخوف في العتمة. فإن القصيبي يحذرنا اليوم بما هو أشد من الأشباح التي ارتبطت بذاكرتنا بالخوف؛ فيرمي إلى تلك التي أصبحت لنا شريكاً في أمرنا مما وجدت من مكر وخداع وتآمر على قضايانا اليومية، ولذلك لم تخطئ "وضجّ في أذني عويل الرياح ....يسدّ عليّ طريق الرجوع."

بينما كان نصّ السياب زاخراً بالأسطورة مضموناً وتعدداً؛ قد عاد بالمتلقي إلى الجذور الأولى للآدمية ....حادثة القتل الرهيبة وما أحاط بها من قصص لا تستند إلى العقل والتجربة في بعض الأحيان، والتي ما زالت تجلجل في الكون، وإن كانت القصة قد وردت في القرآن الكريم الذي لا يأتيه الباطل من بين يديه، إلا أن السياب جيّش مفردات الخطاب الأسطوري كلها أو بمعنى آخر ما ورد في الروايات المتعددة والمختلفة ليخرجها عن حرفيتها من القرآن الكريم، ليكون هابيل (على الصليب ركام طين)، ثم يتعالى التوظيف الفني شيئاً فشيئاً حتى يعود لنا قابيل بالإجابة:

"قابيل، أين أخوك؟"

- "يرقد في خيام اللاجئين
السّل يُوهن ساعديه، وجئته أنا بالدواءْ
والجوع لعنة آدم الأولى وإرثُ الهالكين[1].

(1) السياب، الأعمال الكاملة، ص368، 369.

فحتى الجهد الذي يقدم للاجئ الذي ترك حيفا (يلقين في حيفا مراسيهنّ كابوساً تراه.) وهو جهد فردي (وجئته أنا بالدواء)، وقد ربط هذا كله بقصة آدم عليه السلام والجوع لعنة آدم الأولى وإرث الهالكين، وإذا غلب التأمل في أمور الدين جاءت الأسطورة لتعبر عن هذا التأمل بالطقوس الدينية المعروفة[1]. وقد أطّر السياب الفضاء الزماني والمكاني الذي عاش فيه المسيح عليه السلام فجعله ممتدداً ولكن بحركة عكسية) ضد الأمام /الخلف؛ فنرى طوفان نوح قد اجتاحه في حالة نشود الخلاص بجنبه الدامي ومئزره العتيق:

كان المسيح بجنبه الدامي ومئزره العتيق
يسدّ ما حفرته ألسنة الكلاب
فاجتاحه الطوفان: حتى ليس ينزف منه جنب أو جبين
إلا دجىً كالطين تبني منه دور اللاجئين[2]

(1) شاهين، محمد، الأدب والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1996، ص13 -14.
(2) السياب، الأعمال الكاملة، ص370.

الخلاصة

من البدهي أن نقول إنّ الشاعر السياب من المؤسسين الأوائل لحركة الشعر الحديث، وأن القصيبي من شعراء الجيل الثاني لهذه الحركة الشعرية. وبعد الاطّلاع والبحث فإنّ القصيدتين لم يكن لهما نصيب من الدراسات النقدية المستقلّة، وإنْ كان لهما ورود فهو ورود عابر لم يتعدّ بعض الدراسات التي ذكرتها، وهي في مجملها لم تدخل فيما قصدته هنا بالمقارنة بين الشاعرين. وقد اتفق الشاعران في العنوان إلا أن دلالاتهما كانت مختلفة نوعاً ما، فالسياب تحدّث عن جرح فلسطين بصورة مباشرة، بينما غلّف القصيبي قصيدته بالعمومية لتشمل دوائرَ الضياعِ الإنساني كونه إنساناً، وإن توافق الشاعران في المعنى العام إلا أنّ كلاً منهما استخدم بحراً مغايراً، عند السياب كان الكامل؛ وعندما يريد أن يلجأ إلى السرعة والخفة في الحركة يستخدم الإضمار وبعض الزحافات الأخرى، بينما انطلق القصيبي منذ البدء ببحر شعريّ ساعده كثيراً على الانتقال والتخلّص وزاد من سرعة الضائعين في النهج الحياتي الذي أملي عليهم.

وجسّد الحوار حالة إبداعية كان لها دور كبير في شدّ المتلقي نحو النص عند الشاعرين، وإن بدت أسئلة السياب أكثر حوارية في تعميق الحوار الداخلي للعربي صاحب القضية والمغلوب على أمره، لكن هذا لا ينتقص ممّا قدمه القصيبي من حوارات ساهمت في إثارة المتلقي إلى معرفة المزيد.

وإن كان للشاعرين لجوء واضح في تجربتيهما للرمز والأسطورة فإنهما حاولا أن يُدخِلا المتلقي في جوِّ الغموض والخوف من المستقبل؛ ولذلك كانت الأشباح عند القصيبي، والطوفان والمسيح والمغول والمجوس وغيرهم عند السيّاب، إلا أن السّياب كان هنا أعمق تجربة، وأوسع فهماً لجريمة ضياع الإنسان؛ لما أحدث من ربط بين العصور الأولى وما يعانيه شعب الآن على يد مغتصب لم يرحم وأبناء عموم لم يعلنوا ما في ضمائرهم.

أَثر عبدالوهّاب البيّاتي
في تجربة محمّد جميل شلش الشّعريّة[1]

(1) المجلة الأردنية للغة العربية، وزارة التعليم العالي، جامعة مؤتة، م(8)، العدد (1)، صفر 1433هـ/كانون الثاني 2012م.

مدخل

عند البحث في مرجعيات الشّعر الحديث يجد الباحث تنوّعًا أو اختلافًا في أطره العامّة والخاصة، فما طرأ من ظواهر إيقاعية، وأشكال بصرية جديدة، وموضوعات مبتكرة، وأساليب تعبير جديدة، كان لها الأثر الكبير في هذا التنوع وهذا الاختلاف.

وقد تناوب عدد كبير من الدراسات في قراءة الشّعر الحديث، فأصبح حقلاً يعجب روّاده، لتمثيله تجربة تفاعلت مع الحياة واستجابت لاشتراطاتها الزمنية على الرغم من تهمة الغموض والتعمية وضبابية التعبير في كثير من التّجارب. ولعلّ كثيراً من الشعراء قد دفعوا التّهمة عن هذا النتاج الكبير بمشاركة الشعوب أيامها الموزّعة بين القهر والاحتلال والفقر والتشرّد؛ فأصبح هؤلاء سارية يلتقي تحت ظلال رايتها كلّ الباحثين عن وجود أمّة ومستقبل شعوب. ولم يكن البيّاتي إلا من هؤلاءِ الذين غنّوا لشهدائها، وحملوا مهمّة التعبير عن مآسي شعوبها، فاحتضنوها بلغتهم وصورهم المبدعة، ورموزهم الثائرة؛ حتى غدا صوتاً شعرياً متفرّداً فيما يمتلك من أدوات إبداعية ساهمت في التفاف النقاد حول تجربته، ففغدت ميداناً للدراسات السياقية والنظريات النقدية المعاصرة التي كشّفت عوالم إبداعه.

وكان للبياتي تأثير واضح على الشّعراء المعاصرين، حيث أصبح مَعْلماً من معالم التجديد والارتقاب، فاحتفل الشّعراء به خاصة أبناء جيله؛ ويحكم هذا عوامل كثيرة منها؛ عمق تجربته الشّعرية، ومخزون لغوي مدهش، وثقافة ممتدّة، وأساليب مبتكرة، خالط فيها بين

الأصالة والمعاصرة، وأسباب أخرى يضيق المكان عن ذكرها. ولازم هذا كلّه شخصية ثابتة، صاحبة رؤية واثقة تعي تحوّلات الزمان والمكان، وتؤمن إيماناً عميقاً بأن النصّ "يقوم أساساً على إعادة إنتاج هذه النّصوص السابقة له، التي خبرها الأديب على نحو من الإنماء خلال مراحل تكوينه الثقافي"[1].

وقد أدّى هذا إلى تأثّر بعض الشّعراء بتجربته الشّعرية؛ ولعل بعضهم قد تجاوز حدود التأثر والتناصّ أو تداخل النصوص إلى حدّ التّماهي معه؛ حتى إنّ المتتبع لهذه الظاهرة يجد أن بعض هؤلاءِ الشّعراء تنازل عن شخصيته الشّعرية المستقلة أمام الانبهار بالتّجربة البياتية الساحرة، فغاب صوته الشعري في كثير من المواقف، في حين انعقدت الصلة بين تجربته وتجربة بعض الشعراء بحدود التأثر والتأثير أو عوالم التناص.

وسأقف على حدود التأثير في تجربة الشّاعر محمد جميل شلش، وهو قامة شعرية يتابعها عدد كبير من النقاد على مستوى الإبداع العربيّ، فالعلاقة قوية بين تجربتيهما، وسأحاول استكشاف هذه العلاقة ومناقشة أبعادها وتمظهراتها وأطرها. وقد عزا الناقد شاهين مثل هذا التأثير "لمستويات متفاوتة: أولها الشهرة، وثانيها القدرة على فهم الشاعر (نسبياً)، وثالثها القدرة على استثمار كل هذا وذاك وتحويله إلى شعر أصيل ينطق باسم الشاعر المتأثّر"[2].

---

(1) اصطيف، عبد النبي: "خيط التراث في نسيج الشعر العربي الحديث"، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الثاني، صيف 1996، ص185.

(2) شاهين، محمد، ت.س. إليوت وأثره في الشعر العربي الحديث "السياب – صلاح عبد الصبور - محمود درويش"، دراسة مقارنة، ط1، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، 2007، ص87.

وسأرصد هذا التأثير الذي جاء في ثلاثة محاور: ناقش أولها طرائق التعبير اللغويّ، في حين كشف المحور الثاني الصّورة وركائزها عند الشّاعرين، ثم ما مدى الجذب والانفلات بينهما، وحُدد المحور الثالث بالرّمز، وسرّ التوافق والاتساق الغريب في التجربتين، ثم سأعمل على إبراز علاقة هذا كله بالرؤية الشّعرية، ودلالاتها البسيطة والمركّبة مستخدماً لكشف هذه الرؤى المنهج الأسلوبي وبعض الجوانب من المنهج البنيوي، ناعتاً الشاعرين بالبياتي وشلش تسهيلاً على المتلقّي. وقد تجاوزت ذكر تواريخ القصائد لما تشير إليه طبعات الدواوين المتّكأ عليها لدى البياتي من سبق في النشر، آخرها "قمر شيراز، 1975"، في حين اتّكأتُ، في الأغلب، على الجزء الثاني من تجربة شلش الطبعة الأولى 1989، علماً أنها امتّدت من 1974 - 1987 تقريباً، ولم أرم إلى تقديم شاعر على آخر، أو وسْم أحدهما بالضعف أو القوة، إنما ما يجمع عليه النقاد أن البياتي من الشعراء الروّاد في حركة الشعر الحديث وله تأثيره في حركته وأعلامه.

طرائق التعبير اللّغوي

يعدّ الأسلوب من المظاهر المميّزة للتّجربة الشّعريّة، كما أنّ النّاس يختلفون في طرائق معالجتهم للأمور، فإن الشّعراء كذلك يختلفون في طرائق بيان مواقفهم من مجريات الحياة، ولذا فمن النقاد من عدّ الأسلوب "نظاماً تؤدي فيه اللغة وظائف مخصوصة"[1]، وهو كذلك بمثابة نمط محدد لأيّ تعبير لغويّ عند فرد معيّن[2]، وهذه الخصوصية هي التي دفعت بعض النقاد إلى تعريف الشعر بأنه المعاندة لتركيب العبارة[3]، فيما يرى بعضهم أَنَّ أَوضح تصوّر للأسلوب هو تصوّر "جيراو" تلميذ بالي الّذي يرى "الأسلوب مظهر القول الّذي ينجم عن اختيار وسائل التّعبير"[4]. ونحن أمام شاعرين اشتركا في الزمان والمكان؛ فقد جمعهما زمن واحد، وهو القرن العشرون، واحتضنهما وطن واحد وهو العراق، وسأتناول مجموعة من الشواهد الشّعرية التي ستبرهن عن مدى استجابة أحدهما للطرف الآخر ضمن دائرة الأسلوب واللغة، معتمدًا بذلك على القرائن الشّعرية، يقول الشّاعر شلش:

---

(1) عيّاشي، منذر، مقالات في الأسلوبيَّة، ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990، ص96.

(2) العطّار، سليمان، "الأسلوبيَّة وعلم التاريخ"، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد الثاني، 1981م، ص133.

(3) كوين، جون، "النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر اللغة العليا"، ترجمة أحمد درويش، ط1، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2001، ص96، 97.

(4) فضل، صلاح، علم الأسلوب، مبادئهُ وإجراءاته ،ط1، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985م، ص11.

قالتْ:

ومدّتْ يَدَها الرّاعِشَةَ البليدهْ

وَعَرْبَدَ المفتاحْ

وانطفأَ المصباحْ

وأَوْمَأَتْ

وَتَمْتَمَتْ:

لا أحَدٌ يعرفُ هذا السرّ .... لا أَحَدْ. [1]

ويقول البيّاتي:

قالت، ومدت يدها: الوداع

أراك بعد الغد، في المقهى، وغطّت وجهه سحابهْ

من الدموع، بلّلتْ كتابهْ[2].

يظهر في المقطوعتين السابقتين تجانس كبير في تقنيات تقديم المعنى، ومن ذلك أسلوب قالت – قلت، وهو من الأساليب الظاهرة في شعر البيّاتي، ولو توقف الأمر على حدود هذا لما كان ذا بال ولكنه يتجاوز إلى مستوى أبعد يتبدّى فيما تبعه من تأثر واضح في النموذجين، فقد وردت لفظة (قالت) ثم تبعها الفعل الماضي (مدت) ثم المفعول به (يدها): "قالت: ومدت يدها الرّاعشة البليدة" وهو الترتيب عينه الذي جاء به البيّاتي: "قالت، ومدت يدها: الوداع".

---

(1) شلش، محمد جميل، الأعمال الشّعرية الكاملة، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، العراق، 1989، ج2، ص309.

(2) البيّاتي، عبدالوهاب، الأعمال الشّعرية الكاملة، ط3، دار العودة، بيروت، 1979، ج2، ص229.

لعلّ ثمة انسجاماً بين (الوداع) من جهة و(يدها الرّاعشة البليدة) من جهة أخرى، ففي الوداع حالة نفسية تخرج الإنسان عن طوره المعهود، وبذلك فإن (الوداع) يعادل نفسياً الرّعشة البليدة، ولم يقل البيّاتي: وداعاً أو إلى الوداع بل قال: الوداع، صورة المصدر دالاً بذلك على حدث الوداع لا على زمنه، ولعلّ استخدام شلش الصورة البصرية يكشف الذهول وفقدان الاتّزان اللذين يتأتيان بسبب الوداع، فإذا كان البياتي قد اعتمد الصورة السمعية، قالت: الوداع. وهو أمر لا يتحقق إلا صوتيًّا وإن جمع إليه الصورة البصرية: ومدّت يدها الراعشة البليدة، فإن شلشاً عقد لسانها عن القول وجعلها فقط تحرّك يدها الرّاعشة البليدة معلنة الوداع، وهذا يجعله مختلفاً نسبيّاً في تشكيل الصورة الشعرية وإن كانت آلية التعبير واحدة، ثم تلا ذلك (أراك بعد الغد)، والتأثّر من جديد بالبيّاتي حينما قال:

قلتُ لها: يا امرأةَ العزيزِ..
لا تُغَلّقي الأبوابَ
فالغَوايةْ ... الجَسَدُ
ماتَ هنا ... ماتَ إلى الأبَدْ
قالتْ: ... وبَعْدَ غَدْ؟
قلتُ لها: يَعرفُ كلُّ الناسِ في البلدْ
أنّ حبالَ هذه الشهوةِ من مَسَدْ.[1]

تاركاً (غد) نكرة على غير ما وردت عن البيّاتي (الغد) إلا أن تقنية الطرح (الأسلوب) بدت واضحة من خلال قالت – قلت وما نتج

(1) شلش، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص310.

عنهما من تأثّر بين الشّاعرين، وممّا يُلاحظ أنّ ما قاله البيّاتي في سطور قليلة أخذت مساحة شعرية كبيرة عند شلش مع تركنا لبعض السطور لأجل الاختصار. وليست هي المرة الأولى التي يذكر فيها البيّاتي هذا الأسلوب وتلك العبارات بعينها؛ مما يرجّح أنه أسلوب خاص به. ومن قوله في موقع آخر سبق هذه المقطوعة مكاناً في ديوانه:

قالت ومدّت يدها، أهواك
فابتسم الملاك
وغاب في الجدار[1].

وتظهر هذه التقنية حوارية في النص الشّعري تقترب به إلى النزوع القصصي في الشّعر الحديث[2]، ففي حين يبقى الشّعر يسير في دروب متوقعة الوزن والكلمات، تخرجه هذه الحوارية من ساحاته المتوقعة إلى عالم الجذب اللفظي الذي تنبجس من خلاله لغة الحوار، خاصة ما نتج من معانٍ بسبب الالتفات في الضمائر.

وقد كُررت هذه الصيغة (قالت: ومدّت يدها) عند شلش من جديد حينما قال:

خُذْ صورَتي تذْكارْ
خُذْني لَخطِّ النارْ
_ قالَتْ
ومَدَّتْ يَدَها
واشْتَعَلَ البارودُ في أصَابَعي[3].

---

(1) البيّاتي، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص217.
(2) الصكر، حاتم، مرايا نرسيس، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ص1.
(3) شلش، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص193.

وهذا دليل على أن الأمر لم يكن من التداعي في شيء إنما كان تأثّراً بتجربة البيّاتي الشّعرية التي تتردّد فيها عبارة: قالت ومدّت يدها على نحو لافت في ثنايا تجاربه الشعرية.

ومن هذا التأثّر الأسلوبيّ ما وقع في السّرد حيث يقول شلش:

بين ضَبابِ الصَّحوِ والمنَامْ
كلّمني شيخٌ وقورٌ أسمرٌ ممشوقْ
قال: أنا الفاروقْ -
... وضَمَّني إليه بابتِسامَهْ.
وَبَعْدَ أنْ قَلَّدَني حُسَامَهْ.
قَبَّلَ رأْسِي ومضى..
وقال يا بنْتي مع السَّلامهْ.
قال: "اقْرَئي" ..
مُخَلِّفاً وُرَيْقةً .. وَرَاسماً علامَهْ[1]

يرتكز النص على أسلوب السرد الذي رسم لنا مشهداً تمثل بفعل (قال) على لسان الخليفة الفاروق عمر، يحذر فيه من غدر قادم قد يفتك بالأمة كما فتك به غدر أبي لؤلؤة المجوسي، لينهي النص بضبابية لم يستطع تجدد "تموز" أن تقف حياله:

قال اكتُبي"حذارِ يا تموزْ"
فليسَ كلُّ طائرٍ حمامهْ
حذارِ من غدْرِ أبي لؤلؤةٍ – فَيروزْ

(1) شلش، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص175، 176.

فاليدُ ذَاتُ اليد
والحقدُ ذَاتُ الحِقْدْ
والخِنجرُ المسمومُ تحتَ جُبّةِ الإمَامَهْ[1]

وفي دائرة الدلالة نفسها والأسلوب نفسه خاطب البيّاتي المتلقي، فلا رجاء من الواقع، فقد كمّم الفعل (فعُد) كلّ فكرة جديدة، لأن العودة رغماً إلى المقابر، وكذلك لم يستطع الرّمز العنقاء، رمز الانبعاث، بما يمتلك من تجدد أن يبدد ظلام الواقع:

وقال لي إياكَ فالعنقاء
تكبُر أن تُصادْ
فَعُدْ إلى المقابر
والكتب الصفراء والمحابر
من بلد لبلد مهاجرْ[2]

حقاً كانت الرؤية عند الشّاعرين تمشي بخطىً متوازنة نحو الاستسلام إلى أمر الواقع. لقد تشابه النّصان في الرؤية والأسلوب بصورة واضحة، وإن بدت الرؤية لدى البيّاتي أكثر وضوحاً، وأكبر تكثيفاً، إلا أنّ المرء منا لو قرأ لأحدهما كأنما يقرأ للآخر؛ وبهذه المقاربة تتكوّن الحوارات الفنيّة داخل النّصوص الشّعرية وإن جاءتْ بممارسات متنوّعة[3].

---

(1) شلش، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص176.
(2) البيّاتي، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص331.
(3) فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة/164، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1992، ص240.

وتشكّل اللغة المظهر الثاني من مظاهر التعبير، وهي علامة فارقة بين المبدعين، إذ يعرف كل مبدع بلغته الخاصة التي تنمو مع تجربته الإبداعية، ولذلك عُرف ما يسمّى المعجم اللغوي لهذا الشّاعر أو ذاك، ومع ألفتنا أي تجربة شعرية نأخذ بتحديد ملامح اللغة والمعجم والأسلوب الخاص بالشاعر، وهذا ما حمله موقف الجرجاني في نظرية النظم التي ترى أن آلية حبك النظم وتشكيل الكلام هي التي توّلد الأثر المعنى وتحيله صورة مؤثرة[1].

تعدّدت أشكال التأثّر اللغوي في شعر شلش بلغة البياتي؛ فمنها ما جاء على مستوى المعجم اللفظي، والآخر تجاوز هذا إلى العبارة بصورة كاملة. ومن صور الشكل اللفظي قول شلش.

يا مِصرُ يا صانِعَةَ العُبُورْ
أرْوعُ ما خَلّدَهُ من ملحمةِ العُبُورْ
موعِظَةٌ تَبْقَى على الدُهُورْ
تُعَلِّمُ الخائِنَ والمُرْتَدَّ والمَغْرُورْ
أنَّ مخاضَ النُّورِ في الدَّيْجُورْ
وأنَّ هذي الأرضَ رُغْمَ حِقْدِهِمْ تَدُورْ.[2]

فقد تكررت مفردات بعينها في هذه المقطوعة (النور، الديجور)، وإنْ كانَت لفظة النور شائعة في الكنايات الإبداعية، إلا أن مفردة الديجور أقل انتشاراً، ولعلّها مفارقة كبيرة أن يكون مخاض النور في الديجور (الظلام)؛ بمعنى أنّ مخاض التحرر في اشتداد ظلمة القهر. إنّ

---

(1) الجرجاني، عبدالقاهر (ت471هـ/ 1078م)، دلائل الإعجاز، تعليق محمد رشيد رضا، د.ط، دار المعرفة، بيروت، 1984، ص78، 79.
(2) شلش، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص91، 92.

هذا المعنى الجميل دفعنا للتحقق من هذه الرؤية في شعر البيّاتي، وقد تمثلت في مواقف متعددة، منها قوله:

إذا أردتم سادتي، فلتسكتوا الشّاعر
ولتحطّموا القيثار
ولتُوقفوا الأنهار
فعصركم مضى إلى الأبدْ
ولم تعودوا غير أشباح بلا قبور
والأرضُ، رغم حقدكم، تدور
والنورُ غطّى نصفها المهجور[1]

ولعل النظرة المستعجلة تكشف ما بين النموذجين من تشابه معجميّ من مثل: الأرض، تدور، النور، رغم حقدهم، ويبدو أنّ هذا لم يأت على نحو عفويّ، إنه شكل من أشكال استعارة الشاعر المتأثّر بتجربة سابقة، ويبلغ حدود استحضار المعجم الذي يمثّل خصوصية للشاعر لا يجوز أن نعترف باكتمال تجربته إن لم يستقل بمعجم خاص يمتاز به ويمنحه فرادته، خاصّة أن دلالة الكلمة، وقوتها التعبيرية، وفعلها في دلالة النّص الذي وردت فيه، لا يتأتى من معناها المعجميّ وحده...، بل يتأتى من طبيعة السياق[2]، اكتمل هذا التأثّر بتدرج الفكرة عند شلش، فالدهور التي تحتضن فكرة أن مخاض النور في الديجور هي نفسها فكرة البيّاتي بأن العصور شاهدة على رؤية الشّاعر للسلطان، (أن الشعوب بركان بلا دخان، وثورة ليس لها أوان)، حتى أن

(1) البيّاتي، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص182.
(2) نهر، هادي، علم الدلالة التطبيقي في التراث العربيّ، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2008، ص241.

المفـردتين (الـدهور، العصـور) يحملـها وزن واحـد ودلالـة عامـة واحـدة، وختم هذا التوافق بتكـرار صيغة بعينها تنـتظم بكلماتها (الأرض رغـم حقدكم تدور) وإن ظهر اختلاف في توجيـه الضـمير عند شلش (الأرض رغـم حقـدهم تـدور) الـذي جـاء علـى صـيغة الغائـب عـن دلالـة الضـمير المخاطب (حقدكم) عند البيّاتي، ومـرد ذلـك أنّ شلشـاً قد خاطب أهل مصـر الـذين وقفـوا في وجـه الظلـم، وحققـوا أسـطورة العبـور، وانتصـروا علـى ظلـم الظـالمين، فبانتصـارهم أصبحوا الحاضـر/ المخاطب في حـين أصبح المهـزوم غائبـاً -حقـدهم - ولم يسـتطع هـذا الحقـد أن ينقـذهم مـن لحظـة الحـق، يخاطـب واقعـاً يجـثم علـى صـدره، يحـاول أن يطمـس الحقيقـة، فكـان خطابـه مباشـرة، لأنـه لم يهزمـه بعـد، ولم يمتلـك الشاعر إلا لغة الوعيد أن الظلم زائل، وإن كـان مـاثلاً في الـراهن، لهذا حضر الضمير المخاطب انسجاماً وحضور الفاعلية التي يمثلها. ولعلّ هـذا أكثر جرأة لكشف التأثّر الذي نما بين الشّاعرين حتى أتت أكله على هذه الصّورة المكشوفة التي كُرّرت عند البيّاتي:

كنت: أراه

فإذا ناديته، أجاب في ابتسامةٍ غامضةٍ

مختفياً في النّور والديجورْ[1].

وقد تجلّى في بعض القصائد مظهر من مظاهر تكرار صيغ بعينها من قبل الشّاعر شلش، ففـي قصـيدة لـه يكـرر جملـة واحـدة (أرى بعـين الغيب ...)، هـي ضمن السـطور الشّـعرية للبيـاتي مـع اسـتبدال ألفـاظ شـبه الجملـة فيهـا، وإنْ كانَـت البـدائل تحمـل المعنـى نفسـه. فعلينـا أن نجعـل مادة النص الأساسية "هي البرهان على وجوده وعلى وظيفة هذا الوجود،

(1) البيّاتي، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج3، ص461.

ونجعل لغة النص هي الطريق إلى توليد معاني النص، أي أن نعطي التركيب حقّه في تأسيس السياق الداخلي ومن ثم السماح للنص لكي يشتبك في سياق عام يشمله"[1].. ومن ذلك قوله:

أرى بعين الغيبِ يا أحبَّتي
أرى بعين الغيبِ، من نجدٍ، إلى تِهامهْ،
إلى دمشق الشامْ،
وتونس الخضراء، والأَهرامْ،
أرى بِنُورِ الأَعْيُن الزرقاءِ، في اليَمامَهْ،
ليلى التي عَشِقْتُهَا من قبل أَلْفِ عامْ،
تخرجُ مِنْ رمادِ عَنقاءِ عصورِ العُقْمِ واليبابْ،
حمامةً مِنْ نارْ، [2].

وهذه الصيغة (أرى بعين الغيب ..) تردّدت في ثنايا التجربة البياتية على نحو لافت، تجعل منها ملمحاً لغوياً بارزاً في شعره. ومنها:

أيتها الأشباح!
أرى بعين الغيب نيسابور
تحوم حول رأسها النسور
يُسلخ جلدها، وتُشْوى حيّةً في النار
أرى الثعابين على الأسوار

---

(1) الغذامي، عبدالله، ثقافة الأسئلة، مقالات في النقد والنظرية، ط1، دار البلاد، جدّة، 1992، ص121.

(2) شلش، محمد جميل، مجلة الأقلام، العدد الثالث، السنة الخامسة والعشرون، آذار، 1990، 25، ص 58.

.....

.....

أرى البذور فتّحت عيونها في باطن الأرض وشقّت
دربها للنّور والهواء[1]

كان البيّاتي أكثر قرباً للرؤية التي أرادها (أرى بعين الغيب نيسابور)، بينما كان الفاصل واضحاً عند شلش، فقد ذكر ليلى بعد أربعة سطور شعرية، وإنْ كانَ هذا لا يشكل مفصلاً في التأثّر والتّأثير، إلاّ أنّه يقدم مؤشراً على تبعية نص شلش، وزاد من وضوح رؤية هذه التبعية انتهاء المشهد عند البيّاتي بتفتح البذور وانشقاقها للنور والهواء، والمشهد كرر عند شلش بخروج حمامة من رماد العنقاء التي تمثل رمز الانبعاث والتجدد، ولا شك أن إخراج شلش للمشهد كان أقل فنية، حيث لجأ إلى الأسطورة (العنقاء)، وهي اسطورة متخيّلة للتّجدد لتكون طريقاً للانفراج، بينما كانت خاتمة المشهد عند البيّاتي تجنح لقصة الخلق المتحققة القائمة على التجدد الدائم، وهي صورة البذور وانشقاقها للضوء، على الرغم من أن الأسطورة تمثّل فعلاً خلاّقاً في كثير من المواقف الشعرية بما تنجزه من إيحاء يغني النص، إلا أنها هنا كانت أقل إضاءة له لقرب تصوير البيّاتي للمشهد على نحو يألفه الناس وينتظرونه لارتباطه الدائم بأسطورة الخلق والتّجدد والبقاء.

وقد لازم هذا التأثّر شلش في موقف شعريّ آخر، وكرّر العبارة نفسها (أرى بعين الغيب..)، محتفظاً برؤية التجدد والانبعاث التي تبناها في المقطوعة السابقة، ويظهر هذا مدى تأثير البيّاتي على تجربته الشّعرية، بحيث إنه لم يقوَ على الانفلات من دائرة المبنى أو الدلالة:

---

(1) البيّاتي، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص235، 234.

يا رِفْقَتي على خُطُوطِ النّارِ
أرَى بِعِيْنِ الغَيْبْ
من المحيط لِلْخليجِ .. هذهِ الأسْوارْ
تَدُكُّها سواعدُ الثوّارْ.
أرى بِعِيْنِ الكادِحينَ ...
عَالماً، مُمَزّقا، مُنْسَحِقاً... يَنْهارْ.
وعَالماً يَنْمُو على أنْقَاضِهِ
تَصْنَعُهُ سواعِدُ الأحرارْ.[1]

ذُكرت العبارة هنا بصورتين متقاربتين "أرَى بِعِيْنِ الغَيْبْ" في حين جاءت الأخرى "أرى بِعِيْنِ الكادِحينَ"، ولعلّ الشاعر هنا قد ربط بين الغيب المجهول لدينا اليوم وبين صانعيه؛ فيرى أنّ البشرى لهذه الأمة ستكون على يد الكادحين، وتجنّب شلش بهذا الربط الوقوع هنا في دائرة حديث ابن رشيق حينما قال: "فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان عينه"[2]. وأرى أن شلشاً لم يستطع تجاوز تلك الصورة البياتية إلى غيرها انبهاراً بعمق تجربة البياتيّ وما نتج عنها من رؤى وتشكيل. وشكّلتْ البدائل اللغوية ظاهرة بين الشّاعرين، وأقصد بالبدائل اللغوية هنا توافق التأثّر بين الشاعرين بكلمات محدّدة بزيادة أو نقص، أو إيجاد بدائل لغوية لها في المقطوعة الواحدة. ومن هذا ما ورد عند شلش:

---

(1) شلش، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص197، 198.

(2) ابن رشيق القيرواني، الحسن أبو علي (ت 463هـ/ 1071م)، العمدة في صناعة الشّعر ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ط5، دار الجيل، بيروت، 1981، ج2، ص72.

أَيَا لَيْلايَ
يا امرأةَ المَدائِنِ
وَالْسَّفائِنِ
يا امرأة البِدَايةِ والنِّهَايةِ
والهَوَى المَجْنُونِ... وَالمِيلادِ والمَوْتِ[1].

وقد تمثّل هذا في ذكر (الميلاد والموت) أو استبدال (البداية والنهاية) بها، وهما تجسّدان موقفاً واحداً، ناهيك عن التضاد الذي كان سبباً في اكتمال حركة الحياة بين الموت والميلاد. والمتأمل في مقطوعة البيّاتي الآتية يجد أن شلشاً قد انسجم معه انسجاماً كبيراً حتى في عناصر الخطاب التي تتجه إلى المرأة، ثم ختم المقطوعتين بالنهاية نفسها (والميلاد والموت)؛ ولعلّ ذلك يعود إلى تقديره لعناصر الخطاب البياتي التي شكلت قوالب جمالية دفعته لنقلها:

تاركة مملوكها في المنفى
عبداً طريداً آبقاً مهيّأً للبيع
وميتاً وحي
يرسم في دفاتر الماء وفوق الرمل
جبينها الطفل وعينيها وومض البرق عبر الليل
وعالماً يموت أو يولد مثل صيحة الموت أو الميلاد[2].

وزيادة على التأثّر في الميلاد والموت فإنّ شلشاً قد مارس نوعاً من قلب المفردتين (بلاغة التقديم والتأخير)؛ فاستبدل الميلاد والموت بالموت

---

(1) شلش، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص95.
(2) البيّاتي، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص17.

أو الميلاد، ثم استبدال حرف العطف (أو -التخيير) بحرف العطف (و – الجمع والمشاركة) إلا أنه في مواضع كثيرة أخرى[1] عدّل العبارة إلى (الموت والميلاد) كما هي عند البيّاتي، ولا يخفى على المتلقي أن شلشاً استغل مرونة التركيب البياتي فاستلّه من مكانه ثم استخدمه، ومن ذلك:

لكن ابتهالاتي
تلاشَتْ ..
في سديمٍ من ضَبابِ الموتِ والميلادْ
فَأَبْحرتِ السّفَائِنُ دُونما ميعادْ
وأَجْهَشَت الموانئُ دُونما صَوتِ[2].

وقد تكررت هذه المشاهد في شعر البيّاتي بصورة كبيرة (الموت والميلاد) توافقتْ في الرؤية وثنائية اللفظ:

الموت في الميلاد
والخريف في الربيع
والماء في السراب
والبذور في الصقيع[3]

جاءت العودة عند شلش سلبية (وأجهشت الموانئ دونما صوت)، في حين شهدت المقطوعة عند البيّاتي تداخلاً بدأ بالموت في الميلاد، وانتهى

---

(1) شلش، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص269، 274، شلش، الأقلام، ع3، 1990، ص57.

(2)شلش، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص99.

(3) البيّاتي، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج1، ص629.

بسلبية واضحة (البذور في الصقيع)، مستشعراً بذلك ثنائيات ضدية لتقديم الموقف الذي يحمل في طياته الإحساس بالدمار. فإن كان الميلاد يجسّد حياة وبشرى يحمل في طياته نقيض ذلك. بينما الربيع حاضن الخير يحل فيه الخريف، إلا أنه انتهى بما يناقض هذه الدلالة، فقد استوطن الماء رمز الخير والحياة في السراب رمز الخيبة، والبذور رمز التجدد تستوطن الصقيع، فمعنى ذلك أنّ السّراب والصقيع والموت والخريف لن تمنع الحياة التجدد والنبات. وعلى عكس ذلك فإنّ شلشاً كان قانطاً من الخير، لأنه رأى النهاية السلبية تتحقّق؛ فابتهالاتها تلاشت في السديم الذي لا يفرق بين الموت والميلاد، والموانئ تجهش بالبكاء والسفائن ترحل بلا أمل في العودة.

الصّورة الشّعريّة

تعددتِ الرؤى النقدية في الصّورة الشّعرية، ولعلّ عبدالقاهر الجرجاني خير من أشار إليها إشارة واضحة في النقد القديم: "واعلم أنّ قولنا (الصّورة) إنما هو تمثيل قياس لما نعلمهُ بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا.."[1]. أما في نقدنا الحديث فقد اتسع الجدل في فهمها فأعادها ريتشاردز(Richards) إلى الجانب النفسي، "وكقاعدة عامّة نستطيع أن نقول إنّهُ بين إدراكنا للموقف ووقوفنا على طريق لمجابهةِ هذا الموقف تحدث عمليّة بالغة التعقيد، هذهِ العمليّة المعقدة تتآزر مع الإحساسات وصور الإحساسات فتضفي على التّجربة الانفعالية طعمها الخاص بها أو نكهتها التي تميّزها"[2]. في حين نظر إليها أحد النقاد من زاوية اللغة، فالصّورة لديه "تشكيل لغوي يكوّنها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في مقدّمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصور النفسيّة والعقليّة، وإنْ كانَت لا تأتي بكثرة الصور الحسيّة [3]، وينسجم هذا مع الناقد لويس (Louis) الذي يعتقد أن الصّورة "رسم قوامه الكلمات المشحونة

---

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز، 508.

(2) رتشاردز، إ، مبادئ النّقد الأَدبيّ، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، د.ط، المؤسسة المصريّة العامّة، 1963، ص 153.

(3) البطل، علي، الصّورة في الشّعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، ط1، دار الأندلس، بيروت، 1980، ص 30.

بالإحساس والعاطفة"[1]، في حين حدّد بعض النقاد الذّهن مصدراً لها "أية هيئة تثيرها الكلمات الشّعرية بالذهن"[2].

ويعد التشبيه وأركانه والاستعارة وضروبها ركنين أساسيين من أركان الصّورة بل هما ركيزتان فيها، وإن تعددت أنماط الصّورة في الشّعر الحديث واختلف فيها فإنّ لها دوراً كبيراً في كشف الرؤية وبيان مرامي النّصوص. وستقف الدّراسة عند بعض النماذج التي تمثل التأثّر الذي وقع بين الشّاعرين (البيّاتي وشلش) في موضوع الصّورة، ففي وداعه لبنان الوطن يقول شلش:

كنتُ أُرَبّي في رأسي الهموم، خليّة نَحْل لِلآتينْ
تتسابقُ في صنعِ رحيقِ الحب المكنونِ بأزهارِ الكلماتْ!
وتتوقُ إلى نشرِ شذاهُ على كلّ الآفاقْ.
ولذلكَ يا لبنانَ الحبْ
أفرغتُ رصاصَ اللغةِ العذراءِ بجمجمتي..
حينَ دهاكَ الجدبْ
وأنا أعلمُ: أنَّ خليّةَ نحْل الكلماتْ
ستطيرُ بآلافِ الآلافْ
وستملأُ كلَّ بساتينِكَ يا لبنانْ[3]

---

(1) لويس، سي -دي، الصّورة الشّعرية، ترجمة أحمد الجنابي وغيره، د.ط، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، سلسلة الكتب المترجمة (121)، الجمهورية العراقيّة، 1982، ص 23.

(2) الرباعي، عبدالقادر، الصّورة الفنية في النقد الشّعري، ط2، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، 1995، ص 85.

(3) شلش، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، 337، 336.

في المقطوعة السابقة إضافة شكّلت نواة ما أبحث عنه، وهي نمط من أنماط الاستعارة (أزهار الكلمات، نحل الكلمات)، وتتدرج الإضافات تحت ما يعرف بالاستعارة المكنية حيث إن المشبه ظهر لدينا (الكلمات) في الإضافتين، وحذف المشبه به الذي يقدر في الأولى بـ(أزهار ← البستان، الحديقة، الربيع، الكون، ...) وفي الثانية بـ(نحل ← المروج، الجبال، الأودية، ...)، وبذلك ابتعد الشّاعر عن لغة المباشرة إلى شعرية اللغة أو إلى تعبير يفضي إلى تعدد الدلالة، وبدت مثل هذه الأنماط من الإضافة إلى لفظة (الكلمات) جلية في ديوان البيّاتي، ومن ذلك:

علمتني ثقلَ غيابِ الكلماتِ وعذابَ الصمتِ والبكاء[1]

فلو نظرنا في إضافة البيّاتي، غياب الكلمات، فنستطيع أن نتدرّج في شعريّة الإضافة من المستويات العالية في المباشرة إلى مستويات متطوّرة في الشّاعريّة، ومنها: (غياب ← الرجل، المرأة، أبي/أمي)، أو حتى لو ابتعدنا عن المباشرة اللغوية لنقول غياب النصر أو الأمل ... أو قد نصل إلى غياب الموت، أما غياب الكلمات فهذا ما أظهر الصّورة وفعّل الرؤية النصيّة التي لا تكتمل إلا باقتران البنية السطحية للنص المعنى الثاني الذي هو أصل الدلالة[2]، إلا أن هذا التوافق ليس من الممكن أن يكون مصادفةً خاصةً بين الشّاعرين. وقد ورد في نصوص البيّاتي بعض النّصوص حاول فيها أن يحوّل لفظة "كلمات" من مضاف إليه إلى مضاف:

---

(1) البيّاتي، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص163.

(2) عصفور، جابر، المرايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1983، ص353.

موعدنا الحشر، فلا تفض ختم كلمات الريح
فوق الماء[1]

لقد وسّع هذا الانزياح من أفق التوقع، ومن مساحات الخيال (ختم كلمات الريح)؛ لأنه مثّل خرقاً للمصاحبة المعجمية فقد جعل للكلمات ختماً؛ ثم أضافها من جديد إلى الريح التي ارتبطت في القرآن الكريم بالعذاب، وبذلك ساهمت هذه الإضافة، كالتي سبقتها، في رسم الصّورة الكلية التي أرادها الشّاعر، وقد توافقت هذه الرؤية أيضاً مع رؤية أخرى للشاعر شلش حين يقول:

ما أتعَسَ جيلاً تَتَعَهّرُ فيه اللّغةُ العذراءْ
وراءَ ستارِ حريرِ الكلماتْ!![2].

فقد انتقل هذه المرة من (أزهار الكلمات) إلى (نحل الكلمات) إلى (حرير الكلمات)، التي خرج بها عن توقعنا بـ (حرير←الهند، النساء، الجنة، القصور)، ليظهر لنا صورة هؤلاءِ الذين يرسمون لنا الموت حسناً والضياع نصراً. إن ما قدمته الاستعارة دفعت النص إلى دائرة الإبداع والتميز، وقد ظهر هذا في تجربة الشّاعرين، إلا أننا نؤمن بأنّ شلشاً كان متأثّراً بتجربة البيّاتي، وبمفاصل تجربته من خلال ما عرضنا سابقاً من توافق في الاستعارة التي كونت الصّورة لديهما؛ مما يؤيد سيطرة تجربة البياتي على شلش دون وعي في أحيان كثيرة من خلال الصيغ والصور الشعرية حتى أنه يقع في تكرارها. وفي قالب جديد أظهر لنا شلش تأثّراً جديداً:

---

(1) البيّاتي، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص146.
(2) شلش، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص333، 332.

قالتْ ليَ الحقيقةُ – الخُرافهْ:
مَنْ أينَ تَبْدأُونْ
وأينَ تَنْتَهُونَ يا جيلَ المآسِي...أينْ؟[1].

وتقترب هذه المقطوعة كثيراً من قول البيّاتي:

كلّمتُ نجمة الصباح، قلتُ: يا صديقهْ
أتزهر الحديقة؟
وتولد الحقيقة؟
وفي هذه الأكذوبة البلقاء
طفولتي الشقيّة الحمقاء
فراشة عمياء[2].

فلفظة (الحقيقة) جامعة بينهما؛ جعلها شلش تقول كإنسان يعي، في حين جعلها البيّاتي تلد كالمرأة، بمعنى آخر جعلاها في دائرة الإنسان سواء في القول أو في الولادة، وإن بدا فعل الولادة عند البيّاتي أكثر وقعاً على المتلقي إلا أن الذي يوحّد بينهما هنا هو الرؤية الشّعرية التي تمثلها الصّورة السلبية، أو الموقف الخطأ في مرحلة الضياع، فعند شلش (وأين تنتهون يا جيل المآسي...أين) وعند البيّاتي (الأكذوبة البلقاء..فراشة عمياء). ولا أظن أن مثل هذا التلاقي جاء على سبيل التداعي. وفي مصير بيروت كان شلش شديد التأثّر بالبيّاتي عندما استعار منه صورة الموت لها، غير أنّه ركز فيها على حركة الزمان والمكان، رابطاً بين صورة موتها وصورة موت غرناطة الذي ملأ عليها الغدرُ الزمانَ والمكانَ:

---

(1) شلش، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص84.
(2) البيّاتي، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص 216، 217.

يا ثوارَ العالمْ
مَنْ مِنْكُمْ لا يعرفُ: أنَّ زمان الموت "بيروتْ"
وزمانَ الغدرِ "بغرناطةْ" [1].

وإنْ أحسن شلش بتشكيل هذه الرؤية التي تتفق مع رؤية البيّاتي لبيروت إلا أن صورة البيّاتي كانت أكثر وقعاً وأعمق أثراً على من رأى انحدار بيروت بعد تطورها وازدهارها:

[بيروت اغتصبت في هذي الليلة في الحانات][2]

فخفّف من حدّة وطأته على النفس، لأنّ الموت مخيف لدى الإنسان، ولا جدال في هذا، لكن صورة الاغتصاب تشكّل بعداً جارحاً في الضمير الإنساني، ينبع جرحه من أنه لا يقع إلا على ضعيف مستهدف، ولا ننسى ما يلاقي صاحبه من ضيق في النفس وهجر للذات.

---

(1) شلش، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص333.
(2) البيّاتي، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج3، ص273.

الرّمز الشعريّ

إذا كان الرّمز "شيئاً حسيّاً معتبراً كإشارة إلى شيء معنوي لا يقع تحت الحواس، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين شيئين أحست بهما مخيلة الرامز[1] ، فلا بدّ له من درجة عالية من الذاتية والتجريد ليصبح معها طبيعة منقطعة مستقلة بحد ذاتها[2]، إلا أنّ هذا التجريد وهذه الذاتية هما اللذان يحفران المعنى في ذهن المتلقي، وهما المحفزان على اتساع مساحة الدلالات وتنوعها، فالرّمز "لا يقرر ولا يصف"، بل "يومئ" و"يوحي" "بوصفه تعبيراً غير مباشر عن النواحي النفسية وصلة بين الذات والأشياء"[3]. ولذلك يرتبط الرّمز بالتّجربة الشعورية برباط وثيق[4].

وفي تجربة البيّاتي الشّعرية اتّسعتْ دائرة الرموز، وتنامت تقنيات مجيئها ممثلةً العصور الحضارية للأمة، وقد استفاد شلش من هذا الرّمز في أطر كثيرة، ومن ذلك قوله:

---

(1) الذهبي، عدنان، سيكولوجية الرّمزية، المجلد الرّابع، العدد التاسع، فبراير سنة 1949، ص 364 -365. نقلاً عن أحمد، محمد فتوح، الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر، د.ط، دار المعارف، مصر، 1977 ، ص 40.

(2) أحمد، محمد فتوح، الرّمز والرّمزية...، ص 140.

(3) هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، ط3، دار العودة، بيروت، 1983، ص 398.

(4) إسماعيل، عز الدين، الشّعر العربيّ المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والموضوعية)، د.ط، دار الثقافة، القاهرة، 1996، ص198.

رأيتها في حُلُمِ اليقظةِ، لا في حُلُم المنامْ،
من بعدِ أَلْفِ عامْ،
تخرج من ضريحها فراشةً بيضاء،
تطير ما بين ضفاف النيل،
والأرزِ والنخيلْ،
وتونسَ الخضراءْ،
هائمةً، محلولةَ الشَّعر، بلا زادٍ، ولا دليلْ،
تَلُوكُ طعمَ الشوكِ، والصَّبارْ
تبحث في حدائق الموتى، وفي حرائق الرماد
عن مَيِّتٍ حيٍّ، وحيٍّ ماتْ، [1]

هذه مقطوعة من قصيدة (الرؤيا) عند شلش تمثّل وقوفه عند الرّمز (عائشة)، وقد توافقت رؤيته فيها مع رؤية البيّاتي حينما ناجى (ليلى) التي ارتبطت بفعل العيش، أي البقاء[2]، فقد رآها بعد موتها تذرع الحديقة، بمعنى أنها في "ولادة دائمة، ولكن في ضريح مهيّأ للموت"[3]، في حين جمع فعل الرؤية (رأيتها – أراها) بين التجربتين في البداية:

عائشة ماتت، ولكنّي أراها تذرع الحديقهْ
فراشة طليقهْ
لا تعبر السور، ولا تنام. [4]

---

(1) شلش، الأقلام، ص56.
(2) صبحي، محيي الدين، الرؤيا في شعر البيّاتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1988، ص194.
(3) الصكر، حاتم، كتابة الذات، دراسات في وقائعية الشّعر، ط1، دار الشروق، عمّان، 1994، ص218.
(4) البيّاتي، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص229.

ونصّ آخر ذكرت فيه الفراشة بالمعنى نفسه:

كان مغنّيها على قيثارهِ مذبوحْ

تحوم حول وجهه فراشهْ

مصبوغة بدمه المسفوح[1]

ولكنّ الرّمزين استحالا فراشةً تمثّل رمزاً لروح الميّت في المعتقدات العراقية والشرقية القديمة، وهي بيضاء رمز الطهر والعفاف، تطير في الأصقاع لكن دونما زاد أو دليل، وتوافق هذه الصورة ما جاء عند البياتي فهي فراشة طليقة إلا أنها لا تعبر السور فتستطيع العودة، ولا تنام؛ لأنها غير قابلة للموت والزوال، تريد العودة، وأنها في حالة صراع من أجل تجاوز الموت أو الضياع. وفي موقف شعري آخر كانت أقرب إلى المجهول حيث قال فيها:

عائشة ماتت، ولكني أراها تذرع الظلام

تنتظر الفارس يأتي من بلاد الشام[2].

فملامح عائشة التي ماتت وحركتها وهي تذرع الظلام أو تزرع الحديقة، شكّلت رؤية شلش لرمزه (ليلى)، ولعلّ المتأمّل في النّصين يجد أن البيّاتي ترك مجالاً للتفاؤل حينما جعل رمزه (عائشة) تنتظر الفارس يأتي من بلاد الشام، في حين أن شلشاً استمر في صورة الظلام الذي يعيشه وطن بأكمله حتى جعل رمزه حمامة من نار تبحث عن حدائق الأموات وعن ميت حيّ، وحيّ مات، بمعنى أنه لا زال يؤمن بالتجدد غير أنّ الواقع أكبر ممّا يحتمل، وهنا تتحد الرؤية:

---

(1) البيّاتي، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص262.

(2) البيّاتي، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص231.

ليلى التي تعشقُها استحالتْ:
حمامةً منْ نارْ،
وَحَلّقتْ وطارتْ
صَوْبَ ضفافِ النيلِ ، والفراتْ،
تبحثُ في حدائقِ الأمواتْ،
عن ميّتٍ حيٍّ، وحَيٍّ ماتْ[1].

وإنْ كانَت حمامة شلش هي الحمامة عينها التي خرجت من العنقاء إلا أنها لم تحمل البعد التفاؤلي نفسه الذي ورد عند البيّاتي، والمتأمل في الفعل (تنتظر) عند البيّاتي يجده أقرب إلى روح التفاؤل، من مصير وطن بلا عودة، من رؤية شلش الذي ما زالت حمامته (تبحث)، فقد بقيت عنده مرحلة أخرى قبل الانتظار. وقد تناصّ الشاعر شلش مع نفسه في تكراره لأجزاء مقطوعاته ومنها: "تبحثُ في حدائقِ الأمواتْ، عن ميّتٍ حيٍّ، وحَيٍّ ماتْ"، علماً أن مثل هذه الكلمات كُررت في تجربة البيّاتي.

ومن يتابع حركة هذا الرّمز وتصوراته عند البيّاتي يجد أن الشّاعر شلشاً كان أسيراً لهذه الرؤية وإن بدا شيء من عدم التوافق هنا وهناك، فقد عادت عائشة إلى بلادها لكن بصورة غريبة:

عائشةُ عادتْ إلى بلادها البعيدهْ
قصيدةً فوق ضريح، حكمةً قديمهْ
قافيةً يتيمهْ

---

(1) شلش، الأقلام، ص56.

صفصافةً تبكي على الفرات
عاريةَ الأوراق[1]

وفي موقف شعريّ آخر يقول:

أحبّها صبيّهْ
ميتةً وحيّهْ
قصيدةً على ضريح، حكمةً قديمه
قافيةً يتيمه
صفصافةً عاريةَ الأوراق
تبكي على الفرات[2].

لقد كرّس هذا التكرار من عمق التّجربة وقوة أثرها في شعر شلش فقد عادت قصيدة على ضريح أو فوق ضريح، وحكمة قديمة، وقافية قديمة، وصفصافة في الأولى تبكي على الفرات مباشرة، فقدم بذلك خبر هذه الصفصافة، بينما أخّر هذا الخبر في المقطوعة الثانية ليقدم الحال (عارية الأوراق). أجل لقد وقع شلش في شباك هذه الرؤية العميقة.

ولم يخرج شلش عن دائرة رمز البيّاتي، فقد ماتت ليلى منذ زمن بعيد كما ماتت عائشة:

ليلى التي تعْرِفُها، مِنْ قبلِ ألفِ عامْ،
ماتت على أسوار،
رماد هذا العالم المنْسَحِقِ، المُنهارْ،

---

(1) البيّاتي، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص323.
(2) البيّاتي، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص326.

ليلى التي تعشقها استحالت:
حمامة من نار[1]

في حين تنسجم هذه الصّورة بأسطورة العنقاء الحمامة التي يلعنهم الظلام والرماد:

تقول لي: تعال!
وتختفي في الظلمهْ
شاحبةً كنجمهْ[2]

وأثر البيّاتي في رؤية شلش في قضية البحث، فإن كان بحث ليلى الرّمز لدى شلش تبحث عن ميت في حي مات، فإن بحث البيّاتي يستند إلى جانب مادي (خاتم ضاع) وآخر معنوي (حب مات).

- غداً - أمام الله - في الجحيم
أحطم الدميةَ والقدحْ
أتبعها عبر الممرات إلى الفرات
أبحث في مياهه عن خاتمٍ ضاعَ وحبٍ ماتْ[3].

فكثافة الرؤية ووضوحها عند البيّاتي كانت أكثر انتشاراً وأعمق طريقة مما هي عند شلش، حتى إن عائشة لم تعد تملك حيّزاً في الوجود فقد غادرت الزمان والمكان:

---

(1) شلش، الأقلام، ص56.
(2) البيّاتي، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص339.
(3) البيّاتي، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص360.

عائشة ليست هنا، ليس هنا أحدْ
فزورق الأبد
مضى غداً، وعاد بعد غدْ
عائشة ليس لها مكان
فهي مع الزمان، في الزمان
ضائعة كالرّيح في العراء
ونجمة الصّباح في المساء[1]

والمتابع لحركة هذا الرّمز في الطرفين يجد أثراً واضحاً من قبل تجربة البيّاتي لتجربة شلش، وليس هذا لكثرة النّصوص، التي يستند إليها النص الواحد من تجربة شلش حسب، ولكن لتداول الرؤى والمفردات نفسها في كثير من الأحيان، ثم لوضوح الرؤية وطرائق التعبير عنها، فما نجده عند شلش في سطور طويلة تجده عند البيّاتي في مقاطع شعرية مختصرة مكثّفة دالّة أو إشارات خفيّة، ولعلّ ذلك يعود إلى عمق التجربة لدى البياتي، وليس هناك أقرب من هذين النصين الآتيين اللذين يعبران عن وحدة الرؤية التي تدعو للتجدد والانعتاق فيقول شلش:

أيتُها القصيدهْ.
أنتِ - أنا! فراشةٌ وَحيدهْ
تَهيمُ في حدائقِ الغُربةِ والمنازلِ الشَّرِيَدهْ
..... أنتِ – أنا أيتها القصيدة
حمامةٌ شريدهْ

---

(1) البيّاتي، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص242، 241.

عصفورةٌ طريدهْ

عنقاءُ لا تحيا ولا تموتُ في رِحْلَتِهَا البعيدهْ[1].

وقد تلاقت المقطوعتان في الرّمز (فراشة)، وفي الوصف نفسه (وحيدة –صغيرة) الذي جاء على الإيقاع نفسه، وحمل صورة نفسيّة واحدة (الضعف)، في حين لا زال شلش يرى رمزه متجدداً تحت أحلك الظروف كما يرى البياتي عائشة:

عائشةُ تُبعثُ تحتَ سعفِ النّخيل

فراشةً صغيرهْ

تطير في الظهيرهْ

هاهي ذي ترشق بالقرنفل الأحمر وجهَ الموتْ

تقول لي: تعال[2]

وفي رمز جديد يقف الشاعر شلش على رموز الثورة والتمرّد، ففي قصيدة "ما قاله الناي للريح"، وهي موجهة للشاعر خليل حاوي يقول:

تحتْ سماءِ الأرزِ المشنوقِ على جُلْجُلةٍ دون صليبٍ،

كان ضيوفي الليلةَ: لوركا، مايْكوفسكي، نيرودا، إيلورُ.

المتنبي.. كل الثوارِ، العشّاق، الشهداءِ، وكنتُ أمارسُ لعبة

موتي، أُشعلُ نار الإبداع بتاجِ الشّوكِ، أخطّ على شاهدتي بدمي:[3]

---

(1) شلش، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص306، 305.

(2) البيّاتي، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص341.

(3) شلش، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص332.

في المقطوعة مجموعة من الثوار الذين وقفوا في وجه الخوف والظلمة في مجتمعاتهم، وقد حاول شلش أن يقارب بين هؤلاءِ وبين تجربة خليل حاوي الذي تفاجأ بالحياة كما تفاجأ شعراء أوروبا المهاجرون بها، فعمل على وقف حياته كما فعل مايكوفسكي[1]، ولذلك بدأ المقطوعة (تحت سماء الأرز المشنوق..)، لتكون شجرة الأرز الجبلية، التي تعد رمزاً للبنان، معادلاً لرجل ثابت لكنه تفاجأ من دخول العدو بيروت بصورة مأساوية، وإنْ كانَت هذه السطور استطاعت برموزها (لوركا، مايكوفسكي، نيرودا، إيلوار) تعبر عن الواقع السّلب الذي عاشه حاوي كما عاشه هؤلاءِ، السّلب نفسه الذي محا الجمال ووضع مكانه القتل والضياع. ولم تكن هذه الرموز بعيدة عن شعر البيّاتي وعن مقاصده، فقد عبّر عن الموت المحتوم بقوله على لسان لوركا[2]:

الموتُ حتفَ الأنْف

لوركا، قالَ لي

وقالَ ليَ القمر[3]

وفي مقطوعة أخرى يذكر البيّاتي مسيرة مایاكوفسكي في قصيدة قالها عام 1960م:

إلى فلاديمير مایاكوفسكي

مایا .. كوفسكي

---

(1) فلاديمير مایاكوفسكي، من أبرز شعراء النصف الأول من القرن العشرين في روسيا، نذر نفسه للحرية وكرامة الشعب؛ فاصطدم بالمتسلقين فخاب أمله، وأنهى حياته بيده.

(2) فدريكو جارسيا لوركا (1898 -1936)، شاعر إسبانيا، أعدم على التلال المحيطة بغرناطة في الأيام الأولى للحرب الأهلية.

(3) البيّاتي، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج1، ص608.

في وجهِ النّقادِ اللّؤماء
يرفع جبهتَه المعْصُوبة
وقصيدة
بالدم مكتوبة[1] .

وإن تباينت بعض الأسماء (الرموز) بينهما هنا، إلا أن فكرة البيّاتي التي تنتهي بالموت والخذلان هي نفسها الفكرة التي تجلجل في مقطوعة شلش، وزيادة على ذلك ففي السطور الشّعرية السابقة لشلش ثمة إشارات تحمل قرائن واضحة في بيان درجة تأثّره بالبيّاتي، ومنها ما يخص الرّمز (تاج الشوك) الذي انسجم لفظاً ومعنى مع رؤية البيّاتي، ففي الوقت الذي يقول فيه شلش (أشعل نار الإبداع بتاج الشوك) يقول البيّاتي:

يسقطُ تحت قدمِ المسيح تاج الشوكْ [2]

فليس من باب المصادفة هذا التوافق الذي بدا حتى في رمز (تاج الشوك) الذي وُضِع على رأس المسيح تعذيباً له ونكالاً في تجربته مع الكهنة الذين صلبوه وفق المأثورات المسيحية، فمحاولة إشعال نار الإبداع بتاج الشوك هو موت محتوم (وكنت أمارس لعبة موتي..)، هو الحدث عينه عندما يسقط تاج الشوك تحت قدم المسيح عند البيّاتي غير أنّه (البيّاتي) استطاع أن يسيطر على هذا الموت المحتوم وتخليصه بوساطة ما يرمز إليه المسيح عليه السلام وهو المخلّص من القهر والظلام.

---

(1) البيّاتي، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج1، ص584.
(2) البيّاتي، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص374.

وفي إضاءة أكثر وضوحاً على (لوركا) يقول شلش:

يا شعراءَ العالمْ

مَنْ مِنكمْ لا يعرفُ: لوركا بيروتْ؟

من منكم يعرفُ: أنَّ البجعَ الشّعريّ بِلَيلِ الطّاغوتْ[1]

لا شك أن الشّاعر يحدد لوركا هنا بالشّاعر خليل حاوي، ذلك أن القصيدة موجهة له كما أشرت سابقاً - ولا يعدو حضور الرّمز هنا من إشارة لموقف خليل حاوي من الاحتلال والغدر الذي ذاقته بيروت وقتئذ، بينما اتسمت تجربة البيّاتي في الرّمز (لوركا) بعمق الموقف، ومحاولة تقريب الزمن الفيزيائي بوساطة البعد النفسي بين لوركا الذي قتل على الجبال المحيطة بغرناطة ثم لم يتّضح أمر جثته، وبين ما يحدث على مقربة من مركز الثقافات في العالم (الفرات):

لوركا يموتُ، ماتْ

أعدمه الفاشست في الليل على الفرات

ومزقوا جثته، وسملوا العينين

لوركا بلا يدين

يبث نجواه إلى العنقاء - [2].

وإنْ كانَ لوركا لم يعرف لجثته مصير، فإنّ ثوار اليوم يقذف بهم على نهر يشق مدينة (عاصمة)، دون وجل من قبل القاتلين. ولذا فإن شلشاً حاول أن يخرج من دائرة تأثير الرّمز إلا أنّه لم يستطع.

---

(1) شلش، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص333.

(2) البيّاتي، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص334.

وفي رمز بطن الحوت[1] (يونس)، عليه السلام، يجد المتأمل تفاوتاً في تلقيه، فالتزم شلش التفاؤل فيه غير أنّ البيّاتي توزعتْ رؤاه بين التفاؤل والتشاؤم، ولنبدأ برؤية شلش:

مُنتظراً في لَيلِ بطنِ الحوت
مخاضَ عشتروتْ
جديدةٍ
من رحِم الحبّ
الذي يُولدُ في بيروت[2]

ويبدو أن التفاؤل قد بان بفعل الولادة التي ارتبطت برحم الحبّ، وهذا منسجم مع الحالة التي جاءت في قصة يونس، عليه السلام، حيث إنّ النّور شقّ ظلمة البطن بعد أنْ ظنّ أنْ لا رجاء (وَذَا النُّونِ إِذْ ذَهَبَ مُغَاضِباً فَظَنَّ أَنْ لَنْ نَقْدِرَ عَلَيْهِ فَنَادَى فِي الظُّلُمَاتِ أَن لا إِلَهَ إِلاَّ أَنْتَ سُبْحَانَكَ إِنِّي كُنتُ مِنْ الظَّالِمِينَ)،[3] بينما اتّسمتْ رؤية البيّاتي العامة للرمز بالتشاؤم والتفاؤل، وإن بدت رؤية التفاؤل أكثر انتشاراً في تجربته، فإن شلشاً اقتنص رؤية التفاؤل في النص السابق، وما كشف أمر التأثّر هو الالتقاء اللفظي بينهما:

القمر الأعمى ببطن الحوت
وأنت في الغربة لا تحيا ولا تموت

---

(1) تُفسر ظاهرة الخسوف قديماً، بأن القمر قد وقع في أزمة، لأن الحوت الكبير يريد ابتلاعه. . (محمد توفيق السهلي وحسن الباش، المعتقدات الشعبية في التراث العربي، دار الخليل، سوريا، د.ت، ص29 -31).

(2) شلش، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص280، 279.

(3) القرآن الكريم، الأنبياء: 87.

نار المجوس انطفأت
فأوقد الفانوسْ
وابحث عن الفراشه
لعلّها تطير في هذا الظّلام الأخضر المسحور[1]

فكلا النّصين يدعوان للتّفاؤل، انتظار ولادة عشتروت في بيروت، والدّعوة للبحث عن الفراشة بعد انطفاء نار المجوس. وقُطع هذا التفاؤل في بعض المواقف عند البيّاتي عند تمثّله حالة التشاؤم:

يحلم في بعث رماد طائر الخرافه
يروي جذورَ هذه الصفصافه
بدمه، لعلها تولد أو تموتْ
"يونسُ" لن يشق بطنَ الحوت
فالبحرُ جفّ منذ أن أبحرتَ بي
وقلتَ لي: لا تكتبي
على رمال الشطّ ما أقول[2].

ففي كلا المقطوعتين عند البيّاتي ظهر الرّمز واضحاً "ببطن الحوت" منهياً به سطره الشّعري، ليشكّل قافية تائية ساكنة بما يجسّد صوت التّاء والسكون من سكون بعد الموت، وكذلك عند شلش فقد جاء متناغماً مع هذا كلّه، حتى إن المتأمل يلحظ انجذاباً تركيبياً من قبل تجربة شلش لتجربة البيّاتي، ومن ذلك قوله (لا تحيا

---

(1) البيّاتي، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص222.
(2) البيّاتي، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص371، 370.
❖ وإنْ كانَ الأصل في القصة القرآنية أنّ الفعل وقع على يونس عليه السلام من الله ولم يكن فاعلاً فيه، إلا أنّ الدعاء كان سبباً في إخراجه من بطن الحوت.

ولا تموت) أو (تولد أو تموت)، فاتبع شلش هذا، حيث ذكر: (لا تحيا ولا تموت)، فكانت المرآة التي عكست جلياً هذا التأثّر.

وإنْ أعلن البيّاتي أنّ "يونس" لن يشقّ بطن الحوت على غير ما عُهد عنه، وسيبقى هذا القهر مخيماً على الذات العربية، إلا أنه تنازل عن هذا الإعلان، فعائشة رمز الحب والتجدد هي وحدها من تشقّ بطن الحوت، لتعيد للحياة بهجتها:

عائشةُ تشقُّ بطنَ الحوت
ترفع في الموت يديها
تفتح التابوتْ
تُزيح عن جبينها النقاب
تجتاز ألف باب[1].

وقد تجاوب شلش مع هذه الرؤية أيضاً بأن الحبّ سيولد يوماً في بيروت، وهذا ينسجم مع رؤية البيّاتي الذي يرى في عائشة رمزاً للحب والحياة كما هي عشتروت، وقد تجاوب الشّاعر مع واقع الأمة التي تعيش بين الفينة والأخرى حياة النصر والهزيمة، فعائشة التي كانت مبادرة بالفعل فشقّتْ بطن الحوت، الآن تعود كسيرة للتابوت، ناهيك عن محافظة البيّاتي على ألفاظه التي يقدم فيها معانيه؛ فالموت هنا وهناك، وكذلك بطن الحوت، والتابوت:

تعود للتابوتْ
لظلمة البحر، لبطن الحوت
تتركني على الرصيف صامتاً أموت
تحت رذاذ مطر الخريف وحبّها المفترس المخيف[2]

---

(1) البيّاتي، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص332.
(2) البيّاتي، الأعمال الشّعرية الكاملة، ج1، ص338.

الخلاصة

وبعد، فإنّ هذه الدراسة تمثّل محاولة لكشف علاقة شاعرين عراقيين تأثر أحدهما بالآخر تأثّراً تجاوز حدود الإفادة الإيجابية أحياناً إلى حدود التماهي والأخذ الذي يجعل تجربة الأول مصدراً مهمّاً من مصادر تجربة الثاني ومعلماً بارزاً ومكوّناً أساساً من مكوّناتها، ضاعت شخصيّة المتأثر أحياناً في شخصية المؤثّر على مستويات متعدّدة، ولعلّ وجوه التأثير تتجاوز هذه النماذج ولكن الدراسة اقتصرت على ما فيه من دلالة على ذلك. وقد تحصّلت بعد ذلك على عدد من النتائج، أهمّها:

يعد الشّاعر البيّاتي صاحب تجربة شعرية متميّزة دفعت الشّعراء إلى الالتفاف حول تجربته الشّعرية، وساهمت في تشكيل الرؤية العامة للشعر الحديث؛ ممّا دفع شاعراً من مثل شلش إلى التّأثر بها إلى حدّ بلغ درجة التماهي الذي تجاوز التّأثر والتّأثير أو التّناصّ. وتوافقت تجربة الشّاعر شلش في تقديم رؤاها من خلال أساليب وطرائق تعبير مع التّجربة الشّعرية للبياتي، من حيث أسلوب القول، وتكرار ألفاظ وتراكيب بعينها. في حين ثمّة تماثل كبير بين الشّاعرين في تناول الصور الشّعرية الواحدة التي تعبّر عن الدلالة نفسها. وكذلك في الرمز فقد تناغما في استخدام الرموز الرافضة لواقعها حدّاً كبيراً، حتى إن شلشاً كرّر رموزاً بعينها في تجربته شكّلتْ جوهراً للرفض لدى البيّاتي. وكان الشاعر شلش يأخذ مساحة شعرية كبيرة بالمقارنة مع البيّاتي للتعبير عن رؤاه؛ فحاولت الدّراسة أن تحذف منها قدر المستطاع لأنها

محدّدة بمساحة، وأرجو أن لا يسبب ذلك عنتاً للمتلقي. وإن كان لا بدّ من قول فإنّ هناك مجموعة من الظواهر في تجربة الشّاعر شلش لم تدرس هنا لضيق مساحة البحث اشتملت على التماهي في تجربة البيّاتي ومنها، الإيقاع، والمكان، والانزياحات، ودلالة المفارقة ولغتها.

بين محمود درويش ومحمد الثّبيتي

"الآن... في المَنْفى" و"قرين" نموذجاً، مقاربة نصيّة[1]

(1)World Applied Sciences Journal.
https://www.idosi.org/wasj/wasj.htm.

مدخل

تشكّل الدراسات البينيّة بين الشعراء المعاصرين أهمية كبيرة في البحث عن العناصر الجديدة المشكّلة لحركة الشعر المعاصر، ويُعدُّ محمود درويش[1] ومحمّد الثّبيتي[2] من الشّعراء الّذين تبنّوا موقفاً من الإنسان والكون، وإن كان درويش أسبق تجربة وأكثر شيوعاً بين القرّاء لاعتبارات كثيرة أعظمها ارتباط شعره بقضية الأمة فلسطين، إلا أنّ المتأمّل في تجربة الثبيتي[3] يجد أنّها لم تقل عمقاً وأهمية عن تجربة درويش، وإن كان من الجيل اللاحق له؛ فقد أظهرت القراءة الأولى توافقاً يحتاج لجهود بحثية كبيرة بين تجربتيهما، فجاءت هذه الدراسة لتكون فاتحة خير في الدرس العلميّ الذي يؤمن بالتأثّر؛ ولذا

(1) محمّد عواض الثبيتيّ، شاعر من المملكة العربية السعودية، ولد في منطقة الطائف عام 1952، حصل على بكالوريوس في علم الاجتماع، عمل في التعليم، صدر له من الدواوين: عاشقة الزمن الوردي1982، تهجيت حلما تهجيت وهماً1984، التضاريس1986، موقف الرمال موقف الجناس، فاز بجائزة أفضل قصيدة في الدورة السابعة لمؤسسة جائزة عبدالعزيز بن سعود البابطين للإبداع الشعري عام 2000م. (الموسوعة العالميّة للشّعر العربيّ). للاستزادة مجلي، عبدالناصر، أنطولوجيا الأدب السعودي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005. ص617، 618.

(2) مؤسسة محمود درويش على الشابكة:
:http://www.darwishfoundation.org/atemplate.php?id=270

(3) من آخر الدراسات الجادّة حول تجربة الثبيتيّ دراسة بعنوان "محمد الثبيتي شاعراً"، جامعة مؤتة، الأردن، رسالة دكتوراه، مقدمة من الطالب زيد ديبان الشمري 2014، لكنّه لم يعرض لموضوع الدراسة.

باشرتُ الوقوف على قصيدتين من دواوينهما، قصيدة "الآن في المنفى" من ديوان كزهر اللوز أو أبعد لمحمود درويش، وقصيدة "قرين" من ديوان موقف الرمال لمحمد الشبيتيّ، إذ تلتقيان في مواقف كثيرة سأشير إليها في حينه. ولم يكن من مسؤوليتي الأولى تقديم شاعر على آخر، إنما الكشف عن جوانب الإبداع وما قد يحدث من أثر تجربة في أخرى من خلال الفكر وتعالق الأساليب الشعرية، وهذا ما ردّه أحد النقاد ذات مرّة إلى "مستويات متفاوتةٍ أوّلُها الشّهرةُ، وثانيها القدرةُ على فَهْمِ الشّاعر (نسبياً)، وثالثُها القدرةُ على استثمار كلِّ هذا وذاك وتحويله إلى شعرٍ أصيلٍ ينطقُ باسم الشّاعر المُتَأثّر"[1].

وجاءت محاور الدراسة في أربعة: صورة القمر بين الشاعرين، قصة يوسف عليه السلام، وحركة الضمائر في تقديم المعنى، وبين الإيقاع والقافية. ومنعاً للتداخل والالتباس وقُرباً من الاختصار، فسأشير لمحمود درويش بـ" درويش" وللشاعر محمد الشبيتيّ بـ"الشبيتيّ". ولم أعثر على قراءة بين تجربتي الشاعرين في حدود البحث والتقصيّ، راجياً أن تكون هذه الدراسة إثارة للمتلقي للبحث عن خيوط التّلاقي والافتراق بينهما في موضوعات جديدة.

(1) شاهين، محمد، ت.س. إليوت وأثره في الشعر العربي الحديث "السياب – صلاح عبدالصبور - محمود درويش، دراسة مقارنة، ط1، آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، 2007، ص87.

صورة القمر بين الشاعرين

لا شكّ أنّ لغة الشعر "ليست إشارية توصيلية بقدر ما هي شعرية"[1]، وقد عاد درويش إلى "الأسلوب الرمزي من أجل تنشيط ذاته، وتفريغ كل مكبوتاته في مخزونه اللغوي الرامز الذي يعد بمثابة الوسيلة التي تعيد إليه توازنه النفسيّ، وتريحه من ضغوطاته النفسيّة"[2]، ولعلّ صورة القمر في شعر درويش من الصور التي أخذت بعداً شعريّاً جديداً نفر فيه عن جماليته وشوق الشعراء للقائه حينما يعادل المحبوبة، وكذلك في هذه القصيدة التي أصبح رمزَ شؤمٍ ونفورٍ:

قَمَرٌ فضوليٌّ على الأطلال
يضحك كالغبيّ
فلا تصدِّقْ أنه يدنو لكي يستقبلَكْ
هُوَ، في وظيفته القديمةِ، مثل آذار
الجديدِ ... أعادَ للأشجار أسماءَ الحنينِ
وأَهمَلكْ[3]

---

(1) فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، العدد 164، آب1992، ص136.

(2) عيد، رجاء، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1985، ص82.

(3) درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص17، 18.

واختار هنا شهراً سابقاً للربيع (آذار)، يمتلك مقدمات الاخضرار كلها، فتنتظره الحقول إلا أنه أهملك؛ بمعنى أن صورة القمر جاءت سلبية وكذلك صورة آذار انتهت بسلب.

في حين قال الشبيتي:

لِي ولَكْ
نَجْمَتَانِ وبُرْجَانِ فِي شُرُفَاتِ الفَلَكْ
ولَنَا مَطَرٌ واحِدٌ
كُلَّمَا بَلَّ نَاصِيَتِي بَلَّلَكْ
سَادِرَانِ عَلَى الرَّمْسِ نَبْكِي
ونَنْدُبُ شَمْساً تَهَاوتْ
وبَدْراً هَلَكْ[1]

إنّ المشهد الأول الذي يتقاطع في هاتين المقطوعتين هو مشهد القمر الذي ورد عند درويش بلفظة صريحة (القمر)، بينما وردت لفظة (بدر) عند الشبيتي، وتدلّل في المعهود لدينا على حالة اكتمال القمر...هذا في الصورة الأولى المشكلّة للنّصين، غير أن درويش يشكّك في القمر وسلوكه، فقد جعله فضولياً على الأطلال، ووصفه بالغباء (يضحك كالغبي)، بمعنى أنه ليس مدركاً لحركة الزمن حوله، وليس عالماً بحركة الأشياء كذلك، ولهذا كلّه فقد أخرجه درويش من دائرة البراءة حينما ختم مشهده (وأهملك)، وهذه الصورة تذكرنا بموقف درويش من القمر بصورة عامة فلم يكن متوائماً معه منذ بزوغ فجر إبداعه، فقد قال في مجموعة شعرية أخرى:

---

(1)الشبيتي، الأعمال الكاملة، ص37.

كان القمر
كعهده - منذ ولدنا – باردا
الحزن في جبينه مرقرق...
روافدا ... روافدا
قرب سياج قرية
خرّ حزينا
شاردا[1].

بينما كان لدى الثبيتي نوعٌ من التشارك بينه وبين (البدر)، فالحركة واضحة بينه وبين القرين في الجمع بين الأشياء، فلهما: نجمان، برجان، مطر واحد، شمس واحدة وبدر واحد، أي أنّ ثمة انسجاماً بين روحه وروح قرينه (النصف الآخر)، بمعنى لهما مصير واحد، ونهاية واحدة، إلا أنّ هذا لم يكتمل فقد هلك البدر وارتسمت صورة السلبية على المشهد؛ وبهذا اتفق الثبيتي مع درويش:

سَادِرَانِ عَلَى الرَّمْسِ نَبْكِي
ونَنْدُبُ شَمْساً تَهَاوتْ
وبَدْراً هَلَكْ[2]

(1)درويش، محمود، الأعمال الكاملة، ج1، دارالعودة، بيروت، 1989، ص14.
(2)الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص37.

صورة يوسف عليه السّلام[1]

لدينا في النصين مقطوعتان، كأنهما تشكلتا في زمن واحد، ومكان واحد، مع إيمان الباحث بأن المقطوعتين تقدمان تجربتين مختلفتين إلاّ أنّهما متوافقتان، حوار مع النفس في المنفى عند درويش بسبب الاحتلال، وحوار فكريّ مع القرين الملازم في غربة الشبيتي داخل مجتمعه. يقول درويش:

قُلْ للحياةِ، كما يليقُ بشاعرٍ متمرِّسٍ:
سِيري ببطء كالإناث الواثقات بسحرهنَّ
وكيدهنَّ. لكلِّ واحدةْ نداءٌ ما خفيٌّ:
هَيْتَ لَكْ / ما أَجملَكْ![2]

---

(1) هناك عدد من الدراسات التى تناولت التناصّ في شعر درويش، إلا أنها لم تقف على هذه القصيدة. ومنها: علي سليمي، رضا كياني، التناصّ القرآني في شعر محمود درويش وأمل دنقل (دراسة ونقد)، وهي دراسة ضمن مجلة دراسات في اللغة العربية،ع9، 2012، جامعة سمنان، إيران. أحمد زهير رحاحلة، تجليات التناصّ في ديوان محمود درويش الأخير "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"، دراسات، العدد2، المجلّد42، 2015، عمادة البحث العلميّ، الجامعة الأردنية، ابتسام أبو شرار، التناصّ الدينى والتاريخي في شعر محمود درويش، رسالة ماجستير، جامعة الخليل، 2007، (مخطوط).

(2) درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص 18.

في حين يقول الشبيتي:

فَرَّقَتْنَا النَّوى زَمَناً
ثُمَّ لَمَّتْ شتَاتَ نَوانَا
عَلَى بُقْعَةٍ مِن حَلَكْ
قُلْتَ لِي:
هَيتَ لَكْ
هَيتَ لَكْ
سِرْتُ خَلْفَ خُطَاكَ أجَرِّرُ خَطْو المَسَاكِينِ
لَمْ أَسْأَلَكْ[1]

لا شكّ أن التقارب واضح بين النصّين وسورة يوسف عليه السلام، وهو تقارب قائم على "فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنياتٍ مختلفة"[2]؛ حيث إنّ النّصين لم يكونا عبئاً على النصّ القرآني، بل كانا متوافقين معه، وإن اختلفت الرسالة؛ ففي سورة يوسف كان الحديث عن امرأة العزيز وقد شُغفت حبّاً بالرسول الكريم يوسف: ﴿وَرَٰوَدَتْهُ ٱلَّتِى هُوَ فِى بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِۦ وَغَلَّقَتِ ٱلْأَبْوَٰبَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ ۚ قَالَ مَعَاذَ ٱللَّهِ ۖ إِنَّهُۥ رَبِّىٓ أَحْسَنَ مَثْوَاىَ ۖ إِنَّهُۥ لَا يُفْلِحُ ٱلظَّٰلِمُونَ ﴿٢٣﴾﴾[3]، بينما كانت الرؤى مختلفة عند درويش والشبيتي؛ فدرويش يرمي للحياة التي في منظوره قد شارفت على النهاية بكسر كأسها، لكنه تماسّ مع الآية بذكر الإناث الواثقات بسحرهنّ وكيدهنّ، وهي إشارة صريحة

(1)الشبيتي، الأعمال الكاملة، ص38.
(2)مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجيّة التّناص، ط1، دار التنوير للطباعة، بيروت، 1985، ص121.
(3)القرآن الكريم، سورة يوسف: ص 23.

لصفتين من صفات زوجة عزيز مصر، ثم أفرد النداء لكل واحدة، وجعلها هيت لك مرة واحدة فقط، وكأنّ كل واحدة تقول بمفردها هيت لك، وختمها بـ (ما أجملك) اشتقاق واضح من جمال الرسول الكريم.

غير أنّ الثبيتي اختلف قليلاً وإن مارس الدور نفسه من خلال حواره مع قرينه (الآخر)، وكانت ملامسته للغة النص القرآني أكثر بعداً من درويش فلم يشر للمرأة أو شيء من جمالها بل أدمجها في تجربة البعد والنوى الذي جُمع بعد زمن على أرض شديدة السواد، وهي فكرة أطلقت لنا عنان الاجتهاد والبوح؛ هل فكرة السواد هي قتام الحياة اليوم، أم انحصار الفكرة الصحيحة في عقول قلة من البشر تسعى لتعميمها ظنّاً منها أنّها الدرب الوحيد الصحيح، أم هي فكرة الحياة والموت ودروب النهاية المحتومة؟؟!! محاولاً في نصّه الفصل بين (هيت لك – ما أجملك)، وهما العبارتان اللتان توافق من خلالهما مع درويش إلاّ أنّه باعد بينهما بقصد؛ ليظهر البون الواسع بين رغبة الإنسان في التّحرّر من القيود وحقيقة الواقع الذي يكبّل الحرية كلّها، دون أن يبتعد عن بصيص الأمل:

رَدَّدْتُ:
لِلَّهِ مَا أَجْمَلَكْ

وفي هذا كله كان موقفه الشعري ذكياً متجاوزاً الإفادة الساذجة المحصورة في تبني لغة درويش وقافيته إلى البعد قليلاً عن النص القرآني، وفي الوقت نفسه البعد عن دائرة جذب نص درويش؛ فجاء بنص له استقلاليته وطبعه الذي يُعرف به.

حركة الضمائر و تقديم المعنى

يبحث المبدع دائماً عن توليفته الخاصّة ليقدم معنى قديماً أو جديداً ولكن بسبكه وطرائقه؛ وهذه التوليفة عادةً ما تظهر مبدعاً على آخر، وكل ما يرجوه أحدهما جملة تقنع المتلقي أو ما عُرِفَ قديماً بـ"ما يحسن عليه السّكوت وتجب به الفائدة للمُخاطب"[1]. ولا شكّ أنّ بين القصيدتين اتصالاً غريباً في حركة الضّمائر ويتجلّى هذا في استخدام الشّاعرين للضّميرين (أنا وأنت)، فقد بدأت عند الثبيتي بـ (لي ولك)، وانتهت عند درويش بـ(عنّي وعنك)، مع توافق كبير في الرؤى لذاتية الموقف من الحياة والزمن، ووجود تجربة خاصة لكلّ منهما.

تُظهر الضمائر حالة من الحركة في النصّ الشعري، وعادة ما يتجسّد هذا في الالتفات، حيث ينتقل المعنى من طرف إلى طرف، ففي قصيدة الثبيتي منذ البدء يعلن عن تنامٍ بين حركة الضمير (أنا -أنت) من خلال فاتحة نصّه:

لِي ولَكْ
نَجْمَتَانِ وبُرْجَانِ فِي شُرُفَاتِ الفَلَكْ
ولَنَا مَطَرٌ واحِدٌ
كُلّمَا بَلَّ نَاصِيَتِي بَلَّلَكْ[2]

---

(1) المبرد (285هـ، 899م)، المقتضب، تحقيق: محمد عبدالخالق عظيمة، دار الكتاب، القاهرة، بيروت، ط2، 1399هـ، 1979، ص8.

(2) الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص37.

والملاحظ أن الضمير المتكلم (أنا) هو صاحب المبادرة (لي)، ثم يأتي المخاطب (أنت) (لك)، ويجري هذا في القصيدة كلها، وما أن يكتمل هذا المشهد الثنائي الذي يوحي بندَّيْن يقفان قبالة بعضهما حتى يلجأ الشاعر من جديد للاتحاد (نحن):

ولَنَا مَطَرٌ واحِدٌ
كُلّمَا بَلَّ نَاصِيَتِي بَلَّلَكْ

غير أنه اتحاد غارق في الذاتية بين الروح العابرة في مخيلتها والروح الساكنة التي تتمثل بروح الشاعر الإنسان (الثبيتي)؛ فالقرين ملازم لا شكّ في هذا، لكنّ لديه فضاءً أرحب لمعرفة الأشياء، لأنه من عالم مغاير لعالمنا، ومع هذا يحاول الشاعر هدم الهوة بينه وبين قرينه حينما يقول: ولَنَا مَطَرٌ واحِدٌ. هذا لا يعني أنه يقصد القرين بذاته قدر ما يشير إلى حوار داخلي يبدو بين اثنين في الظاهر إلا أنه واحد في الحقيقة، ويتكرر المشهد نفسه في المقطوعة الثانية والثالثة؛ فقد بدأها في الثانية بالضمير (نحن) للتشارك الواضح في الهمّ والبعد (فَرَّقَتْنَا، نَوانَا)، ثم بدأ في الفصل بين الروح الواحدة من خلال الضميرين (أنت، أنا)، إلا أنه خالف المقطوعة الأولى في اتجاه حركة الضمير فقد بدأها بـ (أنتَ، أنا)، أي أنه حافظ على الوجود الحقيقيّ الذي يريده في داخله من خلال استكماله للحوار مع استبدال الأدوار:

فَرَّقَتْنَا النَّوى زَمَناً
ثُمَّ لَمَّتْ شتَاتَ نَوانَا
عَلَى بُقْعَةٍ مِن حَلَكْ
قُلْتَ لِي:
هَيتَ لَكْ
هَيتَ لَكْ

سِرْتُ خَلْفَ خُطَاكَ أجَرِّرُ خَطْو المَسَاكِينِ
لَمْ أَسْأَلَكْ[1]

أما في المقطوعة الثالثة فقد أعاد النسج الأول في حركة الضمائر (أنا، أنت) المتمثلة بـ(وقفتُ، وألفيتُ، صومعتي، ثم منزلكَ)، ولنا أنْ نتخيل الفرق بين الصومعة والمنزل؛ الصومعة التي تكتسب أبعاد الهجر والوحدة والمنزل الذي يكون فيه الدعة والراحة، إنه يعالج هنا القلق الذي يواجهه بسبب حركة الأيام:

فِي الصَّبَاحِ
وقَفْتُ مَلِيّاً
فَأَلْفَيتُ صَومَعَتِي مَنْزِلَكْ[2]

بينما كانت حركة الضمائر في تجربة درويش تبدأ بالضمير (أنت) بصورة فريدة من خلال بوح الشاعر لنفسه (الآن في المنفى)؛ بمعنى الآن أنتَ في المنفى، ولعلّ الأسطر الآتية له تبرهن عن هذا (لك، فافرح، ما استطعتَ، إليك، وأجّلك):

الآن، في المنفى ... نَعَم في البيتِ،
في الستّينَ من عُمْرٍ سريعٍ
يُوقدون الشَّمعَ لَكْ
فافرَحْ، بأقصى ما استطعتَ من الهدوء،
لأنَّ موتاً طائشاً ضلَّ الطريقَ إليك
من فرط الزحام.... وأَجّلكْ[3]

---

(1) الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص37.
(2) نفسه، ص39.
(3) درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص17.

وامتدّت حركة الضمير(أنت) على القصيدة قبل الوصول إلى النّهاية مع دخول بسيط للضمير (هو) في مشهد القمر: (قمرٌ فضوليٌّ على الأطلال يضحك كالغبي)، إلا أنه دخول عارض ليساهم في تحقيق الصورة الكلية للمشهد الأخير:

سيري ببطءٍ، يا حياةُ، لكي أَراك
بكامل النُقصَان حولي. كم نسيتُكِ في
خضمِّكِ باحثاً عنِّي وعنكِ. وكُلَّما أدركتُ
سِرّاً منك قُلْتِ بقسوةٍ: ما أجهلَكْ!
قُلْ للغياب: نَقَصتَني
وأَنا حضرتُ ... لأُكْملَكْ![1]

والملاحظ هنا أنّ الخصوصية التي أشرت إليها في مقدمة دراستي لحركة الضمائر عند درويش تتمثل باستخدامه للضمير أنتِ (المخاطب المؤنث) في نهاية قصيدته؛ وهنا تحوّل في رؤيته بأنه ذكر الحياة علناً؛ ولذلك كان موقفه منها أكثر مجابهة من الثبيتي، غير أنه أبقى على العلاقة الجدلية بينه وبينها من خلال الغياب:

قُلْ للغياب: نَقَصتني
وأنا حضرتُ ... لأُكملَكْ!

وتحليل الضّمائر فيه كالآتي:

قل: أنت ← **نقصتني: أنا**
وأنا: أنا ← **لأُكملَكْ!: أنت**

(1) نفسه، ص18، 19.

وتجدر الإشارة هنا أنّ الشبيتي كان متلقياً واعياً في تناول الضمائر وإخراجها من دائرة العبء النفسيّ، والتعامل معها على أساس أنها طرف كبير في الإنتاج النّصيّ، كما يراها درويش في تجربته، بحيث أصبح لدينا مفهوم جديد للضمائر في الشعر المعاصر، وقدرتها في المساهمة على تشكيل النصوص.

بين الإيقاع والقافية

عُنِيتْ الدّراسات الحديثة بالإيقاع وتعالقه بالقافية، فقد رأى فيه أحد النقاد أنه "التلوين الصوتي الصادر عن الألفاظ المستخدمة ذاتها"[1]، فيما يراه آخر "الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية مرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية"[2]، ونحن ننظر للقصيدتين هنا بمنظار التّخيّل وليس بمدى صدق إحداهما أو كذب الأخرى كما قال القرطاجنيّ[3]، ولذلك يبدو أن هذه الشاعرية المتخيلة غُلِّفت بقافية هي الملمح الأشد تأثيراً في نفسية المتلقي في القصيدتين، وهذا جعل الدراسة تدور في فلك الوزن والقافية بصورة متفحّصة إلا أنّ النتيجة خرجتْ بأنّ القصيدتين تنتميان لبحرين مختلفين، فقصيدة درويش جاءت على البحر الكامل:

مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ ❖❖ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ

في حين كان البحر المتدارك ملهم الثبيتي:

فاعِلُن فاعِلُن فاعِلُن فاعِلُن فاعِلُن فاعِلُن فاعِلُن فاعِلُن

---

(1) إسماعيل، عزّالدين، الأسس الجمالية في النقد العربيّ، دار الفكر العربي، 1974، ص376.

(2) أبو ديب، كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث، دار العلم، ط2، بيروت، 1981، ص 230.

(3) القرطاجني، أبو حسن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تق: محمد الحبيب ابن خوجة، ط3، دار الغرب الإسلامية، 1983، ص6.

وبين البحرين بون واسع حيث إن البحر الكامل أكثر البحور اكتمالاً، بينما المتدارك من البحور المهمّشة في الشعر القديم واختُلف في اسمه كثيراً إلا أنه أصبح من البحور اللامعة في شعر التفعيلة. وما يهمّنا هنا هو أنّ القصيدتين على قافية واحدة هي الكاف الساكنة، ولعل الوقع الموسيقي للقافية عند سماع النص هو أعظم أثراً على المتلقي من معرفة البحر الشّعريّ أو معرفة زحافاته وعلله خاصة في الشعر الحديث، وكما يقول أحد النقاد فإنّ "الموسيقى تثير الانفعالات الداخلية لتظهر لدينا شعر الموسيقى أو شعر الرسم"[1]، ولعل من يقف عند القافية في القصيدتين يجدها كافية ساكنة سُبقتْ بحرف الّلام المفتوح، وهذا أول ملمح للتشابه، ثمّ إنّ عدد كلمات القافية متقارب؛ فقد وردتْ تسع كلمات عند الثبيتي، وثماني كلمات عند درويش، في حين كانت نسبة الفعل منها متعاكسة؛ فقد جاءت على صورة الفعل عند درويش خمس مرّات: (أجّلك، يستقبلك، وأهمَلكْ، ويحملكْ، لأُكملَكْ)، بينما وقف عددها عند أربعٍ في نص الثبيتي: (بَلَّلَكْ، هَلَكْ، سَلَكْ، أَسْأَلَكْ). أما إذا أردنا أن نبحث في حركة الفعل بين القصيدتين من خلال القافية نجد أنّ درويشاً مال إلى المضارع بصورة واضحة (يستقبلك، يحملكْ، لأُكملَكْ)، واستخدم أفعالاً تنمّ عن سلبية في الاستخدام الفعليّ؛ ولذا ركّز على الفعل (يستقبلك) ولكن ليس بما فيه من حفاوة وإكرام، بل بما يحمله من التخلّي أو الحيادية، وهي صورة القمر السلبية التي لم يتركها درويش منذ بداياته.. وللفعل (يحملك) دلالة سلبية أخرى تكمن في الغد المجهول، فحتى لو بحثت فيه عن المساواة في المعاملة أو التنازل كما هو معهود لن تجد ذلك:

---

(1) كوين، جون، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب القاهرة، 2000، ص29.

في الستين لن تجد الغد الباقي
لتحمله على كتف النشيد... ويحملك

وكذلك هي الحال نفسها في الفعل (لأُكملَكْ) حيثُ غطّى نقصاً غريباً أحدثه الغياب بكل ما لديه من أدوات بتحالفه مع الزمن:

قُلْ للغياب: نَقَصتني
وأنا حضرتُ ... لأُكملَكْ!

هذا من زاوية الفعل المضارع الأكثر وجوداً في حركة القافية، أما حركة الفعل الماضي فقد جاءت على صورة فعلين يحملان الرؤى السّلبيّة نفسها: (أجّلك، أهملك).. ولا أعني السّلبيّة بمعنى الضّدّ، إنّما التّردّد في الحديث عن المجهول (الموت). ويقترب الثبيتي من ذلك كثيراً فقد عُني بالزّمن الماضي في قافيته خلا واحدة (أَسْأَلَكْ) جاءت مضارعةً: (بَلَّلَكْ، هَلَكْ، سَلَكْ)، ففي الأولى مساواة بين الطرفين:

ولَنَا مَطَرٌ واحِدٌ
كُلّمَا بَلَّ نَاصِيَتِي بَلَّلَكْ[1]

في حين انزاح لسلبية المعنى كما فعل درويش حينما فرّغ البدر المضيء الذي تغنّى به الشعراء من إيجابيته فوسمه بالهلاك:

سَادِرَانِ عَلَى الرَّمْسِ نَبْكِي
ونَنْدُبُ شَمْساً تَهَاوتْ
وبَدْراً هَلَكْ[2].

(1) الثبيتي، الأعمال الكاملة، ص37.
(2) نفسه، ص37.

وحتى اللفظة (سلكْ) التي تدلّل على الانفراج لم تعُد كذلك في سياقها الحالي، فالطريق لم يعد الطريق، فقد تجلّت صورة الضياع من خلال حمّى الرّمال:

وكَلاَنَا تَغَشَّتْهُ حُمَّى الرِّمَالِ
فَلَمْ يَدْرِ أَيَّ رِيَاحٍ تَلَقَّى
وأَيَّ طَرِيقٍ سَلَكْ.

ومضى في الوجوم الغريب أثناء المسير للمجهول حاملاً معه التردد نفسه من خلال حركة الفعل المضارع لَمْ (أَسْأَلَكْ) التي تدلل في معناها على الماضي أيضاً:

سِرْتُ خَلْفَ خُطَاكَ أجَرِّرُ خَطْو المَسَاكِينِ
لَمْ أَسْأَلَكْ.

لقد ربط نفسه بالمساكين الذين تتكرّر مأساتهم في كل عصر؛ ولذلك اتّكأ على الفعل المضارع المجزوم الذي نفى عن نفسه السؤال ليكون دائماً في ركب المعذبين الصابرين، والمدقق في القافية المستخدمة يجدها عند درويش أكثر سلاسة ورفعة وإن كان الثبيتي أتقن هذا أيضاً بصورة لافتة.

الخلاصة

وبعد، فلعل الدراسة لم ترم إلى تفضيل شاعر على آخر، إنما أرادت أن تبرز نقاط التوافق والاختلاف من خلال أثر درويش في تجربة الثبيتي؛ وبذلك يعدّ الشاعر الثبيتي من الشعراء العرب الذين يمتلكون تجربة شعرية مكتملة، إلا أنّ الدراسات حول تجربته لم تكن في معظمها بمستوى الدراسات حول تجربة درويش عدداً وعمقاً، إلا أنّ ثمّة تلاقياً بين درويش والثبيتي في كثير من المواقف رغم أن القصيدتين ليستا من القصائد الطويلة عند الشاعرين. ونستطيع أن نجمل عدداً من المواقف التي انسجم الشاعران فيها في تجربتيهما، منها: كان تلقي الثبيتي لتجربة درويش مع القمر واعياً فقد توافقا في استحضار صورة القمر/ البدر في قصيدتيهما غير أنّ مواقفهما اختلفت منه؛ فقد أوثقه درويش بالسلبية المطلقة (يضحك كالغبي) والمكر المطبق (وأهملك)، بينما كان لدى الثبيتي نوعٌ من التشارك بينه وبين (البدر)، فالحركة واضحة بينه وبين القرين في الجمع بين الأشياء، فلهما: نجمان، برجان، مطر واحد، شمس واحدة وبدر واحد. وقد علا صوت القافية في القصيدتين أكثر من أي نمط إيقاع آخر، فالقافية كافيّة ساكنة في القصيدتين، ولعلّ تلقي الثبيتي كان هنا واضحاً بصورة أظهرت التقارب النصيّ بينهما حتى أنه اقترب من درويش في عدد كلمات القافية المستخدمة، حيث بلغت تسعاً في حين وردت ثماني مرات عند درويش. بينما تنوّعَ الوزنُ الشّعريُّ في القصيدتين، فقد جاءت قصيدة درويش على البحر الكامل بينما اعتمدت قصيدة الثبيتي على البحر المتقارب.

وأثّر درويش في حركة التناصّ عند الشبيتيّ، فقصة يوسف عليه السلام مع زوجة عزيز مصر كانت محور اللقاء بينهما، إلا أنّهما تباينا في استلهامها من خلال تركيز درويش على تجاوز الشوط الأخير من الحياة، في حين ركّز الشبيتي على الرغبة والحقيقة؛ رغبة التحرّر الفكريّ، ومصادرة الحقيقة والواقع المعيش.

وقد انسجم الشبيتي مع درويش في استحضار الضميرين (أنا وأنت)، فقد بدئت عنده بـ (لي ولك)، وانتهت عند درويش بـ(عنّي وعنك)؛ وكان لحركتهما دور كبير في انتقال المعنى وتداوله في القصيدة الواحدة، وإن ختم بسلبيّته الخارجة عن إرادته (بدر هلك).

ثمّة ملامح شعرية وفنية كثيرة بين التجربتين تحتاج نظرات ثاقبة وتتبّعاً للوقوف على مدى إفادة الشبيتي من تجربة درويش، وثمّة ظواهرُ موضوعاتية وفنّية في تجربة النّبيتيّ لم تدرس تحتاج إلى دراسات متأنية عميقة، ومن مثل هذه الظواهر: الاغتراب، الصّورة، التّناصّ، الإيقاع، المُفارقة خاصّة أنها لم تلقَ الاهتمام اللازم من النقاد حتى الآن.

بين الوجع والثّورة

قراءة في قصيدتين:
لعبدالرزّاق عبدالواحد وحبيب الزيوديّ(*)

(*) مجلّة اتّحاد الجامعات العربية للآداب، الجمعية العلمية لكليات الآداب في الجامعات أعضاء اتّحاد الجامعات العربيّة، المجلد الرابع، العدد الثاني، محرّم 1439/تشرين الأوّل 2017 الأردن، ص887 -904.

مدخل

كنت قد قرأت سابقاً بعض دواوين الشاعر العراقي عبدالرزّاق عبدالواحد[1]، وكنت متابعاً في الوقت نفسه للحركة الشعريّة الشبابيّة في الوطن العربيّ، ومن هؤلاء الشعراء الشباب حبيب الزيودي[2]. وخلال المطالعات توصّلت لخيط من العلاقة بين قصيدته "مئوية عرار"[3] وبين قصيدة عبدالرزاق عبدالواحد في رثائه للشاعر عبدالرحيم عمر "بين يدي عبدالرحيم عمر"[4]. وما إنْ جمعت القصيدتين جنبًا إلى جنب؛

---

(1) عبدالرزاق عبدالواحد فياض المراني (العراق)، ولد عام 1930 في بغداد، تخرّج في دار المعلمين العالية، قسم اللغة العربية، من أعماله: لعنة الشيطان 1950، طيبة 1956، أوراق على رصيف الذاكرة 1969، خيمة على مشارف الأربعين 1970، مؤلفاته البشير (جزءان)، حصل على وسام جامعة كامبردج، وميدالية القصيدة الذهبية 1984، وجائزة صدام للآداب 1987. انظر معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، المجلد الثالث، ط2، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين، 2002، ص198.

(2) حبيب حميدان سليمان الزيود (الأردن)، ولد 1963م في الهاشمية – الزرقاء، حاصل على بكالوريوس في الأدب العربي من الجامعة الأردنية، عمل في الإذاعة الأردنية - القسم الثقافي من 87 -1989، ثم في وزارة الثقافة حتى 1990، ثم في التلفزيون الأردني. دواوينه: الشيخ يحلم بالمطر 1986م، طواف المغني 1990، منازل أهلي1997. انظر معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، المجلد الثاني، ص 30. وانظر: الدروع، قاسم، حبيب الزيودي شاعراً، ط1، دار البيروني للنشر والتوزيع، عمان، 2007م، ص13 -16.

(3) الزيودي، حبيب، منازل أهلي، وزارة الثقافة، مطبعة السفير، 2012، الأردن، ص113 -116.

(4) عبدالواحد، عبدالرزاق، ديوان المراثي، وزارة الثقافة، الهيئة السورية للكتاب، دمشق، د.ت، ص85 -100.

وبدأتُ بالمقارنة والتحليل؛ حتى وجدتُ توافقاً في الموسيقا والصورة أولاً، فظننت أن حبيباً قد هرب من ظلّ إلى ظلّ جديد، أي من ظل عرار إلى ظلّ عبدالواحد، لكنّ الأمر لم يستقم لي عندما تعمّقت في الرؤى، فرأيت نفسي أمام شاعر له صوته الخاص؛ فبدأتُ قراءاتي من جديد للقصيدتين، لأنَّ ثمّة تلاقيًا وتوافقاً بينهما في الرؤى والطرائق الشعرية، فالتلاقي مسَّ الثورة سواء أكان على الأب الشعري عند حبيب أم على واقع البلاد عند عبدالواحد، في حين بدا التوافق واضحاً في عناصر عدّة هي: الثورة، والصورة، والإيقاع والتكرار؛ ممّا دفعني أن أجعلها في العنوانات الآتية: ثورة المثقف وثورة الابن، والإيقاع ودلالة المعنى، في الصورة ما يقلق، دهشة التكرار، مُتبنياً المنهج الأسلوبيّ في هذه المعالجات.

ولا شك أن لهذه المقارنات النّصية دوراً عظيماً في بيان خطّ سير الإبداع العربيّ الحديث، والعلاقة المتينة بين شعراء الجيل الأوّل والحركة الشعرية الشبابيّة اليوم؛ ولذلك برز حبيب الزيودي شاعراً مؤثراً، من خلال اطلاعه على النصوص السابقة ومحاولة الإفادة منها، واستطاع أَن يجعل صوته متفرّداً عن صوت عبدالواحد، مع عمق تجربته وطولها..

واختصاراً سأتبنّى في متن الدراسة اسم عبدالواحد بدلاً من عبدالرزّاق عبدالواحد واسم حبيب بدلاً من حبيب الزيودي لشيوع الزيودي، من باب السهولة ومنعاً للتكرار والخلط على المتلقي.

ثورة المثقّف - ثورة الابن

إنَّ الذي يجمع بين هاتين القصيدتين أكثر من غيرهما، بالدرجة الأولى، هي الثورة أولاً ثم الرثاء، فقد جسّد عبدالواحد نموذجاً جديداً في الثّورة على الواقع من خلال رثائه للشاعر الراحل عبدالرحيم عمر، ذلك أنّه مشروع ثورة، وعنوان مرحلة طالما جرح المتلقي العربي ببوحه وطموحه، ولم يكن هذا الواقع يثير عبدالواحد لمدحه قدْر ما حمله على نقد الواقع والثورة عليه:

خمسون عاماً جُنّدت حتى الحجارة في القتال
حتى الصِّغار نموا وشابوا بين هاتيك الصَّوالي[1]

في حين حاول حبيب الخروج عن طوق عرار في مئويته[2]، وحاول الثورة على الأب الذي عاش تحت كنفه شعرياً، فقد كان يحلم حبيب أن يكون عرار الأردن الجديد، إلاّ أنَّ هذا الأمر أزعجه كثيراً عندما اكتملت تجربته الشعرية[3]؛ فحاول أن يتفرَّد بطرائقه الجديدة، وأنماطه الخلاّقة، غير أن كثيراً من النفوس كانت ترى فيه نموذجاً

---

(1) عبدالواحد، ديوان المراثي، ص90.

(2) عبدالخالق، بين عرار وحبيب الزيودي: كيف أزاح الابن أباه؟ ورقة عمل للحركة الدراسية، جامعة فيلادلفيا، (عرار: قراءة جديدة) 1999/5/4. (للاستزادة).

(3) الدروع، قاسم، حبيب الزيودي شاعراً، دار البيروني للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2007م، ص30.

مكروراً من عرار؛ ولذا لجأ لهذه الثورة التي بدأها:

أبعـد ظلالـك عـن كلامي.....إنـي عبـدتك ألـف عـام
مـا مـسَّ برقـك حـين فَجْفَـجَ في السـماء سـوى عظـامي
أبعـد غمامـك عـن حقـولي فهـي تستسـقي غمـامي
اليـومَ لـي لغـتي وترعـى في مفاليهـا رئـامي
واليـوم لـي بـاعي وإيقـاعي يفـيض علـى كلامـي[1]

حتى قال:

نـدان نحـن اليـوم يـا أبـتي علـى سـفح الكـلام
نـدان فاشـرب مـن مـدامك جرعـةً واتـرك مـدامي
نـدان لا تغضـب إذا صـلّيت وحـدي يـا إمـامي

ويُلحظ أنّ حبيبًا نسج قصيدته على مستويين من التعبير؛ مستوى يعبّر عن الاغتراب والتيه، ومستوى ثانٍ يُظهِر الإحساس الطّاغي بالذّات وقدرتها على تجاوز النّماذج الشّعريّة السّابقة[2]، ولعلّه يأتي زمن تُدرس فيه الثورة على "الأب الشعري" في الأدب العربي؛ لتظهر هذه الدراسات عمق التجربة لدى المبدعين العرب.

بداية إذا تأمّلنا قصيدة عبدالواحد نراه قد تأثّر بتجربة الحارث بن عبّاد في قصيدته[3] التي يذكر فيها:

---

(1) الزيودي، ص90.

(2) القيام، عمر، مئوية عرار.. حبيب الزيودي: متابعة نقدية، المجلة الثقافية، العدد 47، الأردن، 1999، ص127.

(3) ابن عباد، الصاحب، ديوان الحارث بن عباد، جمعه وحققه أنس أبو هلال، ط1، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، الإمارات العربية المتحدة، 2008، ص189.

قرّبــا مــربط النّعامــة مــني ليس قولي يراد لكن فعالي

فـاجتمع معـه في مطلـع القصـيدة "قـرّب"، وفي قافيتهـا الـلام المكسورة. وأفاد أيضًا من قصيدة المهلهل[1]:

قرّبــا مــربط المشــقّر منّــي واســألاني ولا تطـيلا سـؤالي

وفي العلاقة بين قصيدتي عبدالواحد وحبيب فقد جاءتا على وزن شعريّ واحد هو البحر الكامل، وعلى مجزوئه أيضاً، وإنْ اختلفتا في القافية، حيث أتت لاميّةً عند عبدالواحد، وميميّةً عند حبيب. ويتخلّل هذا تلاق في الصورة والأنماط والطرائق، أفردت الدراسة لها مساحة من التقصّي والرؤى في متنها. والنصّان يقتربان من التأثّر والتّأثير؛ ليحققا رؤية أنّ "كلّ نصّ يتشكّل كفسيفساء من الاستشهادات، وكلّ نصّ هو امتصاص وتحويل لنصّ أو نصوص أخرى"[2]، وهذا يقرّب الشاعرَيْن من عمق التّجربة الشّعريّة وخلودها في المشهد اليوميّ، وديمومتها في عالم الإبداع، وقد أعاد إحسان عباس هذا كله إلى "شخصية الشاعر نفسه، ومدى استقلالها، ومدى قدرتها على صهر هذه العوامل القابلة للصهر، ونبذ ما لا يتفق وطبيعتها، ومدى صلابتها، وقدرتها على خوض التجارب، أو مدى قابليتها للانهيار والضعف والتخاذل"[3].

---

(1) المهلهل، ديوان المهلهل بن ربيعة، شرح وتقديم طلال حرب، الدار العالمية، د.ط، د.ت: ص69 -72.

(2) باجو، دانيال هنري، الأدب العام والمقارن، تر. غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص27.

(3) عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط3، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان - الأردن، 2001، ص51.

الإيقاع ودلالة المعنى

وسّع ابن سينا الإيقاع، فجعله أكثر انتشاراً من أن يُحدّ بنغمة أو حرف، فهو "تقدير ما لزمان النقرات فإن اتفق إنْ كانت النقرات منغمة كان الإيقاع لحنيّاً، وإن كان اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعريّاً وهو بنفسه إيقاع مطلقاً"[1].

ويلتقي حبيب مع عبدالواحد في عناصر كثيرة في الإيقاع، ولكنّ الدراسة ستقف عند مظهرين هما: الوزن، والقافية.

وللوزن الشّعريّ دور كبير في جذب المتلقي، وشيوع الإبداع، وذلك لما له من أثر نفسيّ، فقد اعتمد المبدعان على البحر الكامل في نسج قصيدتيهما، واتفقا على مجزوئه:

قــرّب رِحالــك مــن رحــالي

فمآلنــا نفــس المــآلِ[2]

أبعــد ظلالــك عــن كلامــي

إنــي عبــدتك ألــف عــام[3]

---

(1) ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، نشر وزارة التربية، القاهرة، 1956م، ص81.

(2) عبد الواحد، ديوان المراثي، ص87.

(3) الزيودي، ص113.

ونلمس هنا التقاربَ الكبير بين المطْلعين اللذين تضمّنا أربع تفعيلات من البحر، جاء في الشطر الأول لكل منهما متوافقاً في التفعيلة الأولى والثانية، (مَتْفاعلن – – ب – متَفاعلن ب ب ب –ب–)، في حين استبدلت التفعيلتان في الشطر الثاني بصورة عكسية (ب ب – ب–/– – ب–) عند عبدالواحد (– – ب –/ ب ب – ب–) عند حبيب.

وإذا ما ربطنا أول كل قصيدة بآخرها وجدنا أن التردّد الذي أقبل عليه عبدالواحد لم يزل ماثلاً في قصيدته حتى نهايتها؛ لذا ختمها بتفعيلة مكتملة من الكامل (ب ب – ب –) ولم يجرِ عليها أيّ زحاف أو علّة، ليجسّد واقع الحزن الذي يختلجه بفقد الشاعر الكبير عبدالرحيم عمر، وقد كرّر هذه التفعيلة على مستوى البيت الأخير كاملاً... في حين ظهرت الندّيّة التي اقتفى أثرها حبيب على الوزن الشعري نفسه، فقد ختم قصيدته ببيت حمل تفعيلتين كاملتين (ب ب– ب–)، وتفعيلتين تضمنتا حنيناً (– – ب–) ليتساوى مع الشاعر ليس على المستوى الإبداعي فقط، ولكن على المستوى الموسيقي داخل النص أيضاً.

ولا خلاف أن للقافية وقعاً كبيراً على النفس، فهي نقطة التقاء النفس المبدعة بالنفس المتلقية، خاصة أن الجانب الصوتي الموسيقي هو الجدول الذي تجتمع فيه النفسان، وقد اجتهد عبدالواحد أنْ جعلها لاميةً مكسورةً، واجتهد حبيب بنسجها ميميةً مكسورةً، وإذا تتبعنا هذا في مصادر الأصوات لوجدنا أن اللام والميم من الأصوات المتوسطة، وأنها تشترك في حرية مرور الهواء[1]. ولذلك فاللام أسناني لثوي المخرج

(1) بشر، كمال، علم الأصوات، دار غريب للطباعة، القاهرة، 2000م، ص358.

يكون جانبي الصفات، والميم شفوي المخرج، يكون أنفي الصفات[1]، فالتقيا في صفة الجهر بين الصوتين، ولعل هذا يتناسب كثيراً مع ثورة المثقف على مجتمعه وثورة الابن على أبيه الشاعر، وقد لحق هذا كلّه شيءٌ من دلالة نفسيّة لا يُمثّلها إلاّ حركة الياء الطويلة أو القصيرة في الصوتين السابقين (اللام – الميم)، بحيث انصهرا انصهاراً كليّاً في النّظام التأليفي الذي يفضي إلى الديمومة النغمية [2]. متذكّرين أنّ "اللام أكثر الأصوات الساكنة شيوعاً في اللغة العربية"[3]، في حين سُبقت اللام والميم بألف فرّغ من خلالها الشاعر كثيراً من أحاسيس الحزن والوجع، ولنا أن نقف على قول عبدالواحد:

قرّب رِحالك من رحالي فمآلنا نفس المآلِ
نفسُ المفازة والخُطى لكنْ سَبَقتَ أبا جَمالِ

وقول حبيب:

أبعد ظلالك عن كلامي.....إني عبدتك ألف عامٍ
ما مسَّ برقك حين فَجْفَجَ في السماء سوى عظامي[4]

---

(1) نفسه، ص414.

(2) كنوان، عبدالرحيم، من جماليات إيقاع الشعر العربيّ، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، ط1، المغرب، 2002، ص324.

(3) أنيس، إبراهيم، الأصوات اللغوية، مكتبة الإنجلو المصرية، ط5، مصر، 1979، ص202.

(4) الزيودي، ص113.

في الصورة ما يُقلق

ليست الصورة وحدها هي التي تحدّد معالم التفوّق في تجربة الشعراء فقط، فهناك ملامح فنية كثيرة تشارك في تقديم شاعر على آخر، إلاّ أن الصورة تعدُّ الأبرز اليوم بين هذه الملامح جميعها، فهي تختزل طاقة الخيال (التخييل) أولاً، ثم طاقة اللغة، وتفسح للشاعر مجالاً أن يبرهن عن قدرته الشعورية والفكرية؛ ولذلك وقف عندها جمع كبير من النقاد اتفقوا في جوانب واختلفوا في أخرى، بينما اجتمعوا على قدرة الصورة في مخاطبة المتلقي والتأثير فيه. ولم يكن الجرجاني بعيداً من هذا حينما جعل الصورة تمثيلاً وقياساً "لما نعمله بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا"[1]، معتمداً أولاً على قول الجاحظ بأن "الشعر صناعة"، وضرب من الصيغ، وجنس من التصوير"[2] ولنا أن نقف على جنس من التصوير، لنرى أن دراسة حديثة ربطت بين الرسم والكلمة والشعور حينما رأت الصورة رسماً "قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"[3]، ولعلّ رأي سيموند يس من أقدم الآراء التي رأت الشّعر "صورة ناطقة أو رسماً ناطقاً، وأن الرسم أو التّصوير شعر صامت"[4].

---

(1) الجرجاني، عبدالقاهر، دلائل الإعجاز، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2003، ص466.

(2) الجاحظ، عمرو بن بحر، أبو عثمان، الحيوان، دار الهلال، ط2، بيروت، 1990، ص408.

(3) (لويس، سي دي) الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للترجمة، بغداد، 1982م، ص23.

(4) روجرز، فرانكلين، الشعر والرسم، ترجمة مي مظفر، دار الرشيد للترجمة، بغداد، 1990م، ص30.

وقد التقى حبيب في قصيدته "مئوية عرار" تسع مرّات في الصورة مع عبدالواحد في قصيدته "بين يديّ عبد الرحيم عمر"؛ أي أنّه كرّر تسع صور موجودة في ثنايا قصيدة عبدالواحد، وهي: صورة الظلال، والسماء، والقطيع، والصحراء، والأخوال والأعمام، والأولاد، والأصحاب، والسهام. وقد لا تسمح لنا مساحة البحث المتاحة الوقوف مليّاً عندها جميعاً، إلاّ أنني سأشير إليها في حينها. بدأ حبيب قصيدته بصورة جميلة:

أبعد ظلالك عن كلامي إني عبدتك ألف عام
ما مسّ برقك حين فَجْفج في السماء سوى عظامي[1]

لقد خصّص هنا ظلال الإبداع لدى عرار، وحاول أن يدفعه عن نفسه بكل الوسائل؛ لأنه غطّى عليه اجتماعياً بين الناس، وأحرج تجربته التي أراد لها أن تستمر بعيداً عنه؛ ولذلك طالبه بأن يبعد ظلاله عنه، وهو ما يُعرف بثورة الابن على أبيه (الشاعر)، وقد تحققتْ هذه الصورة باعترافه (إني عبدتك ألف عام). وإن بدأ حبيب قصيدته بهذه الصورة فقد ختم عبدالواحد قصيدته الطويلة بصور شعرية عديدة منها هذه الصورة:

ودخلتُ بيتك مثلما أدمنتُ في الحجج الخوالي
فرأيتني.. والأهل أهلي والرئام به رئامي
لكنّني مثلُ الغريب تكادُ تُنْكِرُني ظلالي[2]

(1) الزيودي، ص113.
(2) عبدالواحد، ص98.

فالصورة في الأصل واقفة في الفاعلية؛ هي من تتكر وكأنها إنسان، في حين جاءت لدى حبيب في إطار المفعولية؛ يُريد لها غياباً ولكن بفعل الشاعر نفسه، (أبعد ظلالك). وقد التقيا على الشعرية نفسها، غربة المكان المستباح هنا من قبل الموت؛ فهو بين الأهل إلاّ أنّ عبدالرحيم غائب بعيد عند عبدالواحد، وغربة النكران عند حبيب من قبل مجتمعه بأنه صورة عرار الجديدة. وقد وقف نقاد على العلاقة التي تُنسَج بين الصورة والموقف الشعريّ حيث تبنّوا الدراسات التي تظهر الجانب الفني والبنائي في النص الشعريّ الذي يمنح الإبداع شكله الخاص[1].

وفي مشهد جديد وقف حبيب عند الرئام والقطعان، وقد أفاد بذلك من صورة القطيع عند عبدالواحد، غير أنه حوّل المشهد السلبي إلى إيجابي، فهو عزيز مستقل لا شيء ينقصه؛ فلمّا يرتبط بمصير إنسان آخر:

أبعد غمامك عن حقولي فهي تستسقي غمامي
اليوم لي لغتي وترعى في مفاليها رئامي[2]

ثم يقول في موقف جديد:

واليوم لي وشمي وباديتي وقطعاني أمامي

وإنّ المتدبِّر في الصورتين: صورة الرئام، وصورة القطعان يجد أنهما تجاوزتا الإيجابية إلى صورة تثير ذكرى الطفولة لديه، ذكرى الارتباط

---

(1) بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 62 -63.
(2) الزيودي، ص113.

بـالأرض وحالـة الاغتنـاء عـن الآخـر، والاسـتقلالية الـتي تمثـل الأردنـي وقتذاك، بينما كانت الصورة معهودة لدى عبدالواحد على سمع المتلقي لقَدَرِ أمتِنا اليومَ أمام أعدائِنا، فإن كانت أكثر وجعاً إلا أنها مطروقة:

أسـيرهـا أنـذا أسـير مـع القطيـع بـلا سـؤال[1]

وهي صورة مكرورة في الشعر الحديث بسبب الاضطهاد الداخلي من الأنظمة، والاحتلال الخارجي من أبناء الأمم الأخرى؛ فيُحسب لحبيب أنّه اطّلع على الصورة الأولى، وحاول أن يخالفها بما يخدم غرضه في القصيدة، فأتى بصورة اجتماعية تمثل الحياة الخاصّة في المجتمعات الأردنية؛ ليعلن من خلال لجوئه إلى نفسه، وتكوين صورته التي يرغب بعيداً عن المؤثرات كلّها، فصحيحٌ أنّ عراراً شاعر كبير ولديه تجربة غنية ومتفرّدة في حركة الشعر العربي إلا أن حبيباً أراد أن يقول لنا: وأنا كذلك لي تفرّدي ولغتي التي أُعرف بها.

وقد عانى حبيب من سطوة الحسّاد ونفوذهم، فحاول أنْ يتفلتَ منهم، ويخادعهم لكن دون جدوى:

خلفـتني وحـدي أجـوس الأرض والبيـد الظـوامي
أعمـامي الحسـاد خلـوني لأخـوالي اللئـام
نصـبوا خيامـك لـيس حبـاً فيـك واجتثـوا خيـامي[2]

إن هذه الصورة التي حدّدها حبيب بالأعمام والأخوال وهو لا يقصد حقيقة الألفاظ، إنما مَنْ حوله من مدّعي المحبّة، هي نفسها وردت عند عبدالواحد:

---

(1) عبدالواحد، ص89.
(2) الزيودي، ص113.

أبكي على وطني، وتذبحني مخافـــــــةَ أن يُـــــــوالي
وأذود عنـــــه بأضـــــلعي وأذوده هـــــو عـــــن عيـــــالي
فـــانظر إلـــيَّ وقـــد غـــدوتُ أخـــاف مـــن أهلـــي، وآلـــي
وأقمـــت في جـــرحين.. جُـــرح يـــدي.. وجـــرح أبـــي وخـــالي[1]

فها هو يخاف على نفسه من أهله وآله، ومن أبيه (الأعمام) ومن خاله أيضاً، وهذه صراحة كبيرة تجاوزتِ التفاصيل التي ذكرها حبيب الذي أضاف صفاتٍ سلبيةً أظهرت جرأةً على المجتمع لم تكن عند عبدالواحد، حينما وصف الأعمام بالحسّاد، والأخوال باللئام.

وفي صورة أخرى استطاع عبدالواحد أن يقدّم المشاهد المكرورة في الحياة خلال عرضه واقع الأمّة المرير، وكيف أصبح أبناء الأمة مهزومين في فكرهم وسلوكهم؛ فأتى بصورة التبجّح من قبل بعضهم بالوقوف إلى جانب الحرام والدفاع عنه، والفخر بنصرته على الحلال:

ســـقط الزمـــان بأهلـــه يتســـابقون للابتـــذال!
يتبجحـــــون بـــــأنهم نصروا الحرامَ على الحلالِ[2]

وقد اتكأ حبيب على هذه الصورة فأوردها في موقعين في قصيدته، أحدهما أبرز صورة الحرام دون ذكر الحلال، على أنها معروفة ضمناً:

هلكت سدوم وذاك مشيع عند باب السور دامي
نامت بأحضان المرابي وارتضت ودَّ الحرامي[3]

---

(1) عبدالواحد، ص96 -97.
(2) عبدالواحد، ص94.
(3) الزيودي، ص114.

ولعلّ صورة حبيب هنا أكثر عمقاً من الصورة السابقة لعبدالواحد؛ فقد أعادنا للتاريخ ليربط بين واقعنا وواقع سدوم وميشع في مملكة مؤاب، وكأنّه يعلن عن سبب سقوطنا اليوم لأننا شعرنا بالدفء في حضن المرابي وارتضينا قُرْبَ الحرام، بمعنى أنه وظّف التاريخ، ووظّف الصورة الحركية والبصرية والحسيّة معاً لتقريب المشهد وفضحه، فدفء المرابي خادع، مرحليٌّ وإنْ حدث، وودُّ الحرام مزيّف وإنْ وُجِدَ...

أمّا الموقع الآخر الذي تشاكل به حبيب مع عبدالواحد فحينما أورد في قصيدته:

ولثمتُ كفّك كلّما جرّدتُ ظبياً من حزامِ
وخلطت في سكري وعربدتي الحلال مع الحرامِ[1]

ويبدو أن البيت الثاني أكثر قرباً في التأثّر بصورة "الحلال والحرام" عند عبدالواحد، فقد قدّم الحلال على الحرام لضرورة القافية، وكان لديه مساحة في تَرْكها كما هي عند عبدالواحد لولا ذلك، غير أنه عمّق في دهشة الصورة عندما استبدل الفعل (خلصتُ) بـ (نصروا)، ويظهر لي وللمتلقي أن هذه الفئة كانت أكثر وضوحاً عند عبدالواحد؛ فقد نصروا الحرام على الحلال علانيةً وتبجّحوا بذلك؛ لأن الموقف كان ضد الأوطان وأبنائها ومصلحة الأمّة، والانحياز للمحتل الغاصب. في حين كان الموقف لدى حبيب موقفاً شخصيّاً صرفاً، لذا لجأ للفعل (خلطتُ)؛ لأنّه أراد التّعمية على هؤلاء الحساد.

وفي صورة أخيرة جسّد فيها عبدالواحد حال الأمّة بصورة دماءِ أولاده وهي تتحوّل إلى احتفال عند هؤلاء الغاصبين والمتصافحين عليها،

---

(1) نفسه، ص115.

وكـأن النصـر علـى دمـاء الأطفـال، وعلـى مسـارح طفـولتهم شـجاعة وازدهار لهذه الأمم وأعوانها:

وأنـــا أرى وطـــني يبـــاعُ وكـــل زَرعـــي للـــزّوالِ
ودمـــاءَ أولادي أمـــامي تســـتحيلُ إلى احتفـــالِ
تتصـــافح الأيـــدي عليهـــا وهـــي تُشـــرَبُ للثمـــالِ![1]

وتلقّـف حبيـب هـذه الصـورة وسـخّرها لمعاناتـه الخاصّـة مـع حسّـاده الذين أصابوا كبده بأولاده من خلال غلّهم وحقدهم، ومع هـذا يخاطـب عراراً أنّه يفتديه بنفسه لولا اثنان في بيته، دلّل عليهما أنهما ابنان حينما جاء بتعبير (كأفراخ الحمام) متمثّلاً بقول الحطيئة[2]، فلولاها لباشر بنفسه تحطيماً قبل تحطيم هؤلاء الحاقدين:

أفـــديك لـــولا اثنـــان في بـــيتي يعلمهمـــا ســـقامي
يتلـــهفان لمـــا أجـــيء بـــه كـــأفراخ الحمـــام
لجعلـــتُ قبـــل حطـــام معبـــدها وقلعتهـــا حطـــامي[3]

لقد جسّد لنا عبدالواحد صورة الاحتفال على دماء الأطفال وكأنها صورة تمثّل أمامنا بتقنيات عالية، في حين صوّر لنا حبيب صورةً لأبنائه مملوءة بالمشهد الأبوي حينما يستقبل أولاده عائداً إليهم بعد كدٍّ؛

---

(1) عبدالواحد، ص91.

(2) مَـاذَا تقـول لأفْـراخٍ بـذي مَـرَخٍ حمـرِ الحواصـل لا مـاءٌ ولا شـجرُ
غَيَّبْـتَ كَاسِـبَهُمْ في قَعْـرِ مُظْلِمَـة فـاغْفِرْ عَلَيْـكَ سـلامُ اللّـه يـا عُمَـرُ
الحطيئة، جرول بن أوس، ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت 186 -246، دراسة وتبويب مفيد قميحة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت –لبنان، 1413، 1993: 107، 108.

(3) الزيودي، ص114 -115.

فكلاهما أفاد من الصورة الحركية وحاول أن يثيرنا بها من خلال حركة المصافحة على دمائها أو حركة استقبالها لأبيها، لا أبالغ حينما أتبنى أنهما صورتان أخّاذتان، وأنهما أبدعا في تشكيلهما، وإخراجهما بهذا القدْر الكبير في التأثير على المتلقي، ولكنَّ لعبدالواحد السَّبق فيها، ولحبيب حسن التلقي وفرادة البناء.

دهشة التّكرار

عدّ أحد النقاد التكرار "مبدأً أساسيّاً عند الاتجاهات الثلاثة: الشعرية اللسانية، والشعرية اللسانية البلاغية، والشعرية السيميائية البلاغية برغم اختلاف العبارة"[1]. إنَّ المتلقي للقصيدتين يجد أَن ظاهرة التكرار لدى عبدالواحد هي أكثر انتشاراً وتعدداً منها عند حبيب، ويعود هذا أولاً إلى عدد الأبيات الشعريّة التي بلغت عند عبدالواحد اثنين وثمانين بيتاً في حين جاءت قصيدة حبيب في واحد وثلاثين بيتاً فقط، وقد كان التكرار أكثر تنوعاً عند عبدالواحد. وما يهمّنا – هنا - في هذه الدراسة هو نقاط التلاقي إنْ وجدت بين المبدعَيْن، ولذلك فقد بدأ الشاعران قصيدتيهما بتضادٍ ملحوظ، اجتمعا فيه على فعل الأمر (قرّب) عند عبدالواحد، و(أبعدْ) عند حبيب.. وبتكرار أيضاً لم يتجاوز المرّة الثانية عند حبيب، في حين تكرّر كثيراً عند عبدالواحد. ومن هنا فقد أراد عبدالواحد التقارب مع صديقه والشاعر الموهوب عبدالرحيم عمر (قرّب)، بينما أعلن حبيب منذ البدء البعد عن عرار (أبعد)، ولعلّ الحنين الذي كان بينهما هو ما دفع عبدالواحد أن يقول: (قرّب)، فكيف إذا كان هذا الحنين بعد الموت؟! وبلغ عدد تكرار فاتحة القصيدة (قرّب) أربع مرّات:

---

(1) العمري، محمد، تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في الشعر، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، 1990، ص21.

قـرّب رحالـك مـن رحـالي فمآلنـــا نفـــسُ المـــآلِ[1]
قـرّب رحالـك مـن رحـالي واشـبك حبالـك في حبـالي[2]
قـرّب رحالـك مـن رحـالي واغفـر شـكاتي وانفعـالي[3]
قـرّب رحالـك مـن رحـالي وارفـقْ وأنـت تـرى هَزالـي[4]

والمتأمل في الأشطر الأربعة غير المكرورة يجدها مكتملة الرؤى، فبدأ بأن المآل نفسه، ثم دعاه لشبْك الحبال للتوحّد، بعدها طلب منه المغفرة، ثم الرفق، وحدث هذا مع ثبات الأشطر الأربعة الأولى على حالها:

قـرّب رحالـك مـن رحـالي

وهذا ما لم يحدث عند حبيب الذي أفاد من تجربة عبدالواحد، إلاّ أنه في معظم ظروفه لم يسرْ حتى النهاية، كان يرى لمعان البرق ولا يتبعه، وإنما يحاول أن يشكلَ منه شيئاً مختلفاً. لقد كان متلقياً حاذقاً، ولذلك التقط بداية المشهد الفعل (قرّب) فأتى بالفعل (أبعد)، مدركاً أن الوزن نفسه، والمعنى مختلف لأنّه يهفو منذ زمن لهذا الاختلاف كي يحرّر نفسه من سطوة الأب. ولعوامل كثيرة منها عدد أبيات قصيدته لم يكرّر اللفظة نفسها سوى مرّة واحدة، وعزف عن تكرار كلمات أو أشطر أو أبيات تتعلق بالفعل نفسه حينما ذُكِرَ أوّل مرّة:

(1) عبدالواحد، ص87.
(2) نفسه، ص88.
(3) نفسه، ص89.
(4) نفسه، ص93.

أبعد ظلالك عن كلامي فقد عبدتك ألف عامٍ[1]
أبعد غمامك عن حقولي فهي تستسقي غمامي[2]

وفي الوقت نفسه لم يمضِ غير بيت واحدٍ حتى كرّر الفعل "أبعد" ولعلّ هذا يقودنا إلى أنّ حبيباً كان يشكو داخلياً من هذه الأبوّة التي أزعجته في حياته أخيراً؛ لأنّه يعتقد أنّ له صوتاً مختلفاً ونَفَساً شعرياً خاصّاً، ولذلك لجأ لتكرارٍ زمنيٍّ حدّد فيه نقطة بداية تفرّده دون مجاملة بعد تكرار الفعل دون فاصل، وأعلن أنّ هذا الزمن زمنه وليس زمن عرار:

اليوم لي لغتي وترعى في مفاليها رئامي
واليوم لي باعي وإيقاعي يفيض على كلامي
واليوم لي قمحي وحوراني وعمّاني وشآمي
واليوم لي وشمي وباديتي وقطعاني أمامي[3]

وما يدلّ على ما ذهبنا إليه ليس تكرار ظرف الزمان الذي بدأ من لحظة أبرزت تمرّداً ونزوعاً لحظياً دار في النفس أعواماً طويلة فقط، إنما بإسناد شبه الجملة (لي) في الأبيات الأربعة دون فاصل، وإصراره على بناء كينونته (باعي، إيقاعي، كلامي، قمحي، حوراني، عماني، شآمي، وشمي، باديتي، قطعاني)، وكلها مضافة لياء النسبة، لقد استطاع أن يوثّق معانيه بلغةٍ ثابتة مختصرةٍ لا تحتاج إلى تفسير.

---

(1) الزيودي، ص113.
(2) نفسه، ص114.
(3) نفسه، ص113.

ولو فتّشنا بين أبيات قصيدة عبدالواحد لظهر لنا مثل هذا التكرار وهذا الإصرار، وإن اختلف المعنى هنا وهناك؛ فقد كان عبدالواحد يعالج موضوعاً قومياً من خلال رثاء عبدالرحيم عمر، في حين كان حبيبٌ قد وقف على موضوعٍ خاصٍ يتعلّق بالإبداع في رثاء عرار، ولذلك يقول عبدالواحد:

خمسون عاماً والأكف على الزِّناد أبا جمال
خمسون عاماً.. أتت تذكر كم من الغُرَرِ الغوالي
- - - - - - - - - - - - - - - - - -
خمسون عاماً والمآذن تستفيق على بلال
خمسون عاماً والصلاة تُقام موحِشةَ الجلالِ
- - - - - - - - - - - - - - - - - -
خمسون عاماً جُنّدتْ حتى الحجارة في القتالِ[1]

وكما أصرّ حبيب على اللحظة التاريخيّة (اليوم لي)، نجد أن عبدالواحد أوقفه هذا الزمن (خمسون عاماً) والذي يذكرنا باحتلال جزء من فلسطين (1948)؛ لأنّ فلسطين كانت حاضرة في وجدان عبدالرحيم عمر بصورة كبيرة، وهو يرثيه اليوم ويتذكر قهر الأوطان وذل السؤال على موائد الأمم، إلاّ أن هذه الخمسين تحوّل فيها السلاح من الزِّناد إلى الحجارة، وإن أفاد هنا حبيب من تجربة عبدالواحد، إلاّ أنّه استطاع أن يتفلّت من سطوته، ويبني نصّاً مستقلاً يعالج معنى مغايراً.

(1) عبدالواحد، ص89 -90.

الخلاصة

لم تظهر القصيدتان رثاءً بذكرى شاعرين فقط، بل تضمنتا ثورة على الواقع؛ فقد ثار عبدالواحد على الواقع العربي المتخاذل في رثائه للشاعر عبدالرحيم عمر، في حين كان رثاء حبيب للشاعر عرار ثورةً على "الأب الشعري". أمّا من حيث الوزن والقافية فقد جاءتا على مجزوء الكامل، إلاّ أنهما افترقتا في القافية، حيث جاءت قافية عبدالواحد لامية مكسورة، بينما أتت قافية حبيب ميميةً مكسورة، واشتركتا في ألف قبلهما أظهرا من خلالها عمق الوجع.

فيما تقارب الشاعران بصورة كبيرة في المطلع، وإنْ تضادا في المعنى، فقد بدأ عبدالواحد قصيدته بـ"قرّب"؛ لتوافقه مع صاحب الذكرى (عبدالرحيم) في مقاومة الغازي المحتل. في حين استهلّ حبيب قصيدته بقول (أبعد) وكلاهما فعل أمر. واطّرد التقارب بين القصيدتين في الصّورة بشكل واضح؛ فقد تبنّى حبيبٌ صوراً عدّة وردت في قصيدة عبد الواحد، ومنها صورة الظلال، والقطيع، والأخوال، والأعمام، والأولاد، والحلال والحرام؛ إلا أنه وضعها في قالبه الجديد؛ ولذا لم يكن حبيب مقلّداً أو سائراً على أثر أحد في الصورة، إنما كان مجدّداً، ومظهراً قدرةً تعبيريّةً كبيرة، ومن ذلك فقد حوّل صورة القطيع عند عبدالواحد من المشهد السلبي إلى المشهد الإيجابي، وذلك من خلال استخدام الرئام والقطعان.

وكان التكرار ميداناً من ميادين التأثّر والتأثير بين القصيدتين. فقد كُرِّرَ فعل الأمر من (قرّب) إلى (أبعد)، وكان عبدالواحد أكثر

تكـراراً في قصـيدته مـن حبيـب، وذلـك لعـدد الأبيـات الكـبير إذا مـا قورنـت بعـدد أبيـات قصـيدة حبيـب. وظـلّ لظـرف الزمـان (اليـوم لـي – خمسون عاماً) دور كبير في التأكيد على المعنى وإظهاره، خاصة أننا أمـام قضـيتين لـدى الشـاعر، قضـيّة خـذلان الأمـة مـن قبـل أبنائهـا عنـد عبدالواحد، وقضية إثبات الوجود الشعري عند حبيب أمام حاسديه.

وخلاصة القول، فإنّ حبيباً تجاوز دوائر التـأثّر، والوقوع في الظلّ إلى تفـرّد ناضـج، وقـدرة كـبيرة علـى النسـج الشـعري وإحـداث صـوت خـاص بـه. وإن كـان مـن توصـية فـإنّ لظـاهرة قتـل "الأب الشّـعريّ" في قصيدة حبيب ظهوراً واضحاً؛ ولذلك تحتاج لرؤية مستقلّة، مع مقارنـات لتجارب مماثلة في الشعر الحديث.

المحتوى

مقاربـــات/ تقـــديم بقلـــم خالـــد الكركـــيّ 5
المقدمة..... 9
الفنّ والمعنى: في قصيدتي "قافلة الضّياع" للسّياب و"قافلة الضّائعين" للقصيبيّ 11
مدخل..... 13
سيمياء العنوان..... 15
الإيقاع..... 17
الحوار..... 24
الأسطورة..... 28
الخلاصة..... 32
أثر عبدالوهّاب البيّاتي في تجربة محمّد جميل شلش الشّعريّة..... 35
مدخل..... 37
طرائق التعبير اللّغوي..... 40
الصّورة الشّعريّة..... 55
الرّمز الشعريّ..... 61
الخلاصة..... 75
بين محمود درويش ومحمد الثّبيتي
"الآن... في المَنْفى" و"قرين" نموذجاً، مقاربة نصيّة 77
مدخل..... 79
صورة القمر بين الشاعرين..... 81
صورة يوسف عليه السّلام..... 84
حركة الضمائر و تقديم المعنى..... 87
بين الإيقاع والقافية..... 92
الخلاصة..... 96
بين الوجع والثّورة
قراءة في قصيدتين: لعبدالرزّاق عبدالواحد وحبيب الزيوديّ 99
مدخل..... 101
ثورة المثقّف- ثورة الابن..... 103
الإيقاع ودلالة المعنى..... 106
في الصورة ما يُقلق..... 109
دهشة التّكرار..... 117
الخلاصة..... 121

طيـف الشـعر: قـراءة فـي التـأثر والتـأثير/ محمد السـعودي – دمشق: اتحـاد الكتـاب العرب، 2019. – 123 ص ؛ 25سم. – (سلسلة الدراسات: 6).
1 – 811.9009 س ع و ط. 2 – العنوان
3- السعودي 4 – السلسلة
مكتبة الأسد