الشاعر العربي ومشكلة المصير

د. أحمد عبد الحي

كلية الآداب – جامعة طنطا

الطبعة الثانية
١٩٩٣

دار المعرفة الجامعية
٤٠ شارع سوتير – اسكندرية
ت١٦٣٠٤٨٣

إلـــى أصحـــاب القـــلوب القلقـــة
والعقـــول الحائـــرة

مفتتـــح

« وإذ قال إبراهيـم رب أرنـى كيف تحيى الموتى ، قال أولـم تؤمـن قـال بلـى ، ولكن ليطمئن قلـبى »

قـرآن كـريم

* * * * *

« إنى أرى مالا ترون ، وأسمع مالا تسمعون ، والله لو علمتم ما أعلم لضحكتم قليلا ، ولبكيتم كثيرا ، ولما تلذذتم بالنساء على الفرش ، ولخرجتم إلى الصعدات تجأرون إلى الله ، والله لوددت أنى شجرة تعضد ، والله لوددت أنى شجرة تعضد »

محمـد ﷺ

* * * * *

« آه من قلة الزاد ، وبعد السفر ، ووحشة الطريق »

على بن أبى طالب

* * * * *

« الحقيقة الوحيدة التى أعلمها هى أننى لا أعلم شيئا »

أرسطو

* * * * *

« لم يعد فى وسع ذلك « الحيوان الناطق » الذى يسمونه الإنسان أن يقذف بالوعى فى دائرة النسيان »

زكريا إبراهيم

« إن الحياة معضلة ، وقد قررت أن أقضى عمرى كله فى معالجة حلها »

شوبنهـــاور

* * * * *

« أحمقان : من شك فى كل شىء ، ومن لم يشك فى شىء » « ؟ »

* * * * *

« إننى يا ويلتى ، كلما لججت فى الطلب ، لج الزمان فى الهرب . . فليس لسفينة الزمان مرفأ ، ولا لخضم الزمان ساحل ، إن الزمان ليتدفق ، وإنا مع تياره نمر ونمضى »

لامارتـــين

* * * * *

« ليت شعرى إذا القيامة قامت ودُعى بالحساب ، أين المصيرا » ؟

« ؟ »

* * * * *

« صنفان من الناس فقط يجوز أن نسميهم عقلاء ، وهم الذين يخدمون الله لأنهم يعرفونه ، والذين يَجِدُّون فى البحث عنه لأنهم لا يعرفونه »

باسكـــال

* * * * *

مقدمـــــة

يدرس هذا البحث موقف الشاعر العربي من مشكلة المصير ، ويُعنى بمشكلة المصير فى هذا السياق ، ذلك الموقف الإنسانى الأبدى المتمثل فى تساؤل الإنسان حول وجوده ، ويتجسد هذا الموقف من خلال مجموعة من علامات الاستفهام الكبرى الخالدة ، والتى ظلت تلهب عقل الإنسان وتشغل وجدانه ، منذ أن عرف عقله الطريق إلى الفكر ، ومنذ أن عرف وجدانه الطريق إلى الحس . وغالبا ما تتبلور علامات الاستفهام هذه حول الحياة والممات ، وما قبل الحياة ، وما بعد الممات ، إنه ليعز على الإنسان – وهو الكائن الوحيد العاقل – أن يلقى به فى متاهة الحياة لينتظر الموت ، دون أن يدرك معنى لوجوده ، إذ يبدو له هذا الوجود نفسه علامة استفهام مستغلقة لا حيلة له فى الوصول إلى حل حاسم لها . وهنا يجد الإنسان نفسه فى حوار دائم مع الحياة ، ويقوده هذا الحوار إلى التفكير فى الموت باعتبار أن كل حى يموت ، ويقوده التفكير فى الموت إلى التفكير فى الميتافيزيقا محاولا من خلال ذلك كله إدراك معنى الوجود وتبين ملامح المصير .

والإنسان منذ وجد ، مسكون بمعرفة المجهول ، وهو يود لو عرف نهايته منذ البدء ، أو هو يود لو عرف مصيره قبل المسير ، لذا يقول ابن الرومى متطلعا فى الشطر الأول ، ومتحسرا فى الشطر الثانى من هذا البيت :

ألا من يرنى غايتى قبل مذهبى ومن أين والغايات بعد المذاهب »[1]

بل إن مسيرة العقل الإنسانى لتدل على إنشغال هذا العقل الدائم بمشاكل الوجود منذ القديم ، وموقف العقل اليونانى من مشاكل الوجود معروفة إذ « لم يكد يعرض لهذا الموضوع حتى ثارت أمامه هذه المشكلات الإنسانية الخالدة التى تتصل بالعلاقة بين الإنسان والآلهة ، بل بين الإنسان والقضاء الذى يسيطر على حياته ويصرفها كما يشاء هو لا كما يشاء الإنسان ، وليست المأساة اليونانية وأياتها الخالدة إلا مظهرا من هذه الحيرة ، التى سيطرت على العقل اليونانى حين صور لنفسه هذه المشكلات ، وأراد أن يجد منها مخرجا ويلتمس لها حلا » .[2]

---

(١) ابن الرومى : ديوان ابن الرومى . اختيار وتصنيف كامل كيلانى ، المكتبة التجارية الكبرى بمصر ١٩٢٤ ، ج ١ ص ٣ .

(٢) د . طه حسين : ألوان ، دار المعرف بمصر ط ٣ ، ص ٢٠٨ .

وإذا كانت هذه المشكلات الفلسفية الكبرى تحير الإنسان وتقلقه وتشقيه إلا أن الحياة بدونها تفقد الكثير من لونها وطعمها ورائحتها ، بل يرى بعض المفكرين أنه من الخير للبشرية أن تظل هذه الأسئلة معلقة دون حلول حاسمة ذلك « أن الإنسانية إن أتيحت لها هذه الحلول فستضطر إلى حياة راكدة خامدة لا طائل فيها ولا غناء . وما قيمة الحياة إذا خلت من الإشفاق والخوف ومواجهة المشكلات ومحاولة التخلص منها ، وإلقاء الأسئلة والتماس الأجوبة لها ، وأى غناء فى هذه الجماعات الحية الميتة التى وجدت لكل مشكلة حلا ، ولكل سؤال جوابا ؟ »[١]

كذا يقرر طه حسين أنه « من الخير أن تظل هذه المشكلات غامضة ملتوية لا سبيل إلى حلها ، فأقل ما لهذا الغموض من المزايا أنه أنتج لنا هذه المحاولات الرائعة ، وأتاح لنا هذه الآداب الرفيعة التى نفزع إليها كلما ضقنا بالحياة أو ضاقت الحياة بنا »[٢]

وإذا كان كيركجارد يذهب إلى أن « الوجود الإنسانى هو فى صميمه عذاب ، وعذاب دينى على وجه الخصوص »[٣] فإن هذا يفسر نزوع كل المخلوقات نحو الله ، حتى الملحدين منهم ، وهذه فلسفة سارتر والتى تعد فى صميمها فلسفة رجل متدين فقد إيمانه بالله ،إلا أنه – رغم ذلك – لم يفقد نزوعه نحو الله[٤] . ومن هنا يقال بأن « الوجود البشرى هو فى جانب من جوانبه « حوار مع الله » ، أو « صراع مع الله » ، أو على حد تعبير برديف Berdiaff « ديالكتيك إنسانى إلهى »[٥] ، بل إننا على حد تعبير موريس بلوندل « لو نفذنا إلى أعمق ظلمات الشعور الإنسانى ، لما وجدنا ملحدين بمعنى الكلمة »[٦] .

ومهما حاول الإنسان أن يطرد « فكرة الله » من عقله ، فإن هذه الفكرة لابد أن تعود إليه ، وقد تفرض هيمنتها عليه ، وما ذلك إلا لأن العالم الذى نحيا فيه لا

---

(١) المرجع السابق ص ٢٢٨

(٢) نفس المرجع ص ٢٢٧ ، ٢٢٨

(٣) راجع د. زكريا إبراهيم : مشكلة الإنسان ، مكتبة مصر ، القاهرة (د، ت) ص ١٠٧

(٤) المرجع السابق ص ١٩٢

(٥) نفس المرجع السابق ص ١٧١

(٦) نفس المرجع ص ١٧٦

يمكن أن يصل إلى درجة الإكتفاء الذاتى »[1] . ولعل هذا يفسر فشل المحاولات التى بذلت لوأد الروح الدينية – كما هو الحال عند أوجست كونت – بدعوى أنها لم تعد قادرة على مجابهة العلم المعاصر ، بيد أن كونت كان قد فشل فى استمالة الناس إلى ديانته الجديدة التى تقوم على « عبادة الإنسانية »[2] ، ولقد لقيت نفس المصير المذاهب الوضعية التى تدين بالطبيعة أو الديمقراطية أو التاريخ . . والخلاصة هـى « استحالة استغناء الإنسان نهائيا عن الله » ، ما دمنا لا نستطيع القضاء على كل ما فى نفوسنا من نزوع نحو « المتعالى » أو مادمنا نجد أنفسنا مضطرين إلى أن نحن إلى « المطلق » أو الامتناهى »[3] .

لكن إذا كان استغناء الإنسان عن الله أمرا مستحيلا ، فإن إيمانه به لا يصفو من شوائب القلق والتوتر والحيرة والارتباك ، وكما يرى كيركجارد « ليس المؤمن بالشخص المطمئن الواثق الغارق فى فيض علوى من السعادة ، بل هو شخص معذب قلق يحيا فى صراع مستمر مع اللامتناهى ، ويجد نفسه دائما فى غمرة التناقض . وكذلك يرى كيركجارد أنه « ليس فى الاعتقاد بالله ثقة نهائية ، أو بينة خارجية ، أو يقين حاسم ، بل هناك توتر ديالكتيكى ، وصراع حى ، وقلق وجودى ويمضى كيركجارد إلى أبعد من ذلك فيقرر أن القلق الوجودى المشوب بانعدام اليقين إنما هو الأمارة الصحيحة على وجود علاقة بين الإنسان والله ، ومعنى هذا أنه حينما لا يكون الفرد على ثقة من وجود علاقة بينه وبين الله ، فهنالك فقط تكون ثمة علاقة بينه وبين الله ، ويتناول زكريا إبراهيم طرف الخيط من كيركجارد مضيفا « أما أولئك الذين يظنون أنهم على صلة بالله ، فهؤلاء ، بلا شك قد عدموا كل صلة بالله ، وتبعا لذلك فإنه ليس ثمة إيمان بدون مخاطرة وصراع ومجاهدة ، كما أنه ليس ثمة حقيقة بدون تشكك وارتياب ومساجلة »[4] .

وإذا سلمنا بأن الإنسان حيوان مفكر ، فإن هذا الفكر له مراتب عديدة تبدأ بأفكار بسيطة عن الهموم الحياتية المتصلة برغبات الإنسان البيولوجية ، وتتدرج هذه الأفكار حتى تصل إلى ذروتها حين تستحيل إلى علامات استفهام حائرة

---

(١) نفس المرجع ص ١٧١

(٢) نفس المرجع ص ١٧٢

(٣) نفس المرجع ص ١٧٢ ، ١٧٣ .

(٤) نفس المرجع ص ١٨٠ .

ومراوغة تناوش العقل والخيال والوجدان ، وتحتدم المعركة بين الأسئلة المثارة ، ومحاولات الوصول إلى إجابات ، ويكون عقل الإنسان ووجدانه هما المسرح الذى تجرى عليه هذه التراجيديا .

ولما كان الفن هو الذاكرة الوجدانية للإنسان ، فإن التجارب التى سترتكز الدراسة عليها تحمل عذاب البشر الذين أضناهم الفكر ، وتفصح عن قلقهم وشكهم وتوترهم ، ومن ثم فإن هذه التجارب فى حاجة إلى عطفنا وحدبنا أكثر من حاجتها إلى استنكارنا واستهجاننا ، وعلينا أن نقر بأن هذه التجارب تقترب من منطقة شائكة ، وأن هذا الاقتراب قد يكون سببا للسخط عليها ، لكنا فى ساحة الفن لا نسخط على تجربة ، ولا نشهر السلاح فى وجه أخرى ، مادامت هذه التجارب تعبر عن واقع إنسانى .

إن الإنسان هو الكائن القلق ، وهو متوجس دائما ، وذلك لإحساسه بأن حياته مهـددة بالغرق فى محيط الزمان الكبير ، وهو دائم التفكير فى المصير الذى سيلقاه ، لذا تتولى هذه التجارب مهمة الكشف عن حياته الباطنة واستخراج خبايا نفسه ، فهى ترصد هدى هذه النفس وضلالها ، سموها ودنوها ، جزرها ومدها . وبذلك تتحرك فى أفق يتجاوز الوقتى والجزئى ويتناول الهموم الإنسانية الخالدة .

* * * * *

قد نُعجب بزهديات أبى العتاهية ، أو بخمريات أبى نواس ، وقد نعجب بسيفيات المتنبى أو تاريخيات البحترى ، وقد نعجب بعبثيات بشار ، واستعارات أبى تمام ، وعذريات جميل ، وتأوهات ابن زيدون . ولكن يظل الشعر العظيم أعمق من كل هذه المستويات ، إنه الشعر الذى ترتفع فيه القضية من مستوى الكأس أو الأثر أو الروضة أو الحبيبة أو البطل إلى مستوى الحيرة أمام سر الوجود ، واللهفة إزاء إستكناه أفق المصير .

إنه شعر القلق لا لأن الحبيبة تمنعت وهجرت ، ولكن لأن الحقيقة استعصت وراوغت ، وهو شـعر الحيرة لا لأن الفرصة فى الوصول إلى وزارة أو إمارة قد ضاعت ، ولكن لأن الأمل فى معرفة تفضى إلى يقين كان خادعا .

إنه شعر القلق والحيرة لا بسبب افتقاد كأس يُغيِّب الوعى عن صوابه ، ولكن بسبب افتقاد النور الذى يرد للعقل صوابه ، إنه شعر الطموح الكبير ، وهل هناك طموح أكبر من الوصول إلى حلول لما يزخر به الوجود من ألغاز ، وكذا استشراف ملامح المصير ، ولو من بعيد ؟ .

لقد جاءت هذه التجارب معاناة حية . ممزوجة بالألم ، وأصحابها لم يقتاتوا على الخيالات والأوهام ، أو الهواجس والأحلام ، ولكنهم سقوا شعرهم من دماء قلوبهم ، وكأنهم نفذوا بأمانة وصية الشاعر الذى قال :

اجرح القلب ، واسق شعرك منه فمـــداد القلـــب خمـــرة الأقـــلام

وهم بذلك يعدون من شعراء التجارب الكبرى ، ويا ويل شاعر التجربة الكبرى إذا كان عربيا ، إنه لن يسلم من طعنات الأوصياء على القيم . إن شعراء التجربة فى العالم العربى - كما يرى أدونـيس - ضـالون وساقطون ، لأنهم مغايـرون وأفذاذ[1] .

* * * * *

قلنا أن البحث سيقتصر على عرض التجارب الفذة للشعراء الأفذاذ الذين عانوا مشكلة المصير معاناة ذهنية ووجدانية بالغة ، فمن البديهى أن الشعراء ليسوا سواء ، سواء فى درجة إحساسهم بهذه المشكلة أو فى طريقة تعبيرهم عنها ، فقد يملأ الشاعر الدنيا صياحا وضجيجا ، وقد يختار من الألفاظ ما ينطوى على قدر كبير من التعميم وقد يكثر من حشر كلمة « المصير » متصورا أنه بهذا يجيد نقل انفعاله ، لكن مثل هذه التجربة قد لا تصل إلى عقولنا ولا تمس قلوبنا ، فهى مجرد فوران انبعث بدافع إحساس وقتى ، وليس بدافع المعاناة الطويلة العميقة المختمرة فى خلايا الذهن وحنايا الوجدان ، ومن ثم فإننا نخرج مثل هذه التجربة عن إطار بحثنا ، وقد يتقدم منا شاعر ليلقى بين أيدينا ببيت واحد لكنه ينضج من الأعماق ، ويلخص فلسفة حياة ، فيدخل إطار البحث وإن جاء هذا البيت تقريريا ، عاريا من أردية التصوير والخيال .

---

(١) أدونيس " على أحمد سعيد " : زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٨ ، ص١٥٠ .

ولنضرب مثالا على هذا بمقارنة مقطع ببيت من الشعر ، أما المقطع فللشابى :

قد كنت فى زمن الطفولة والسذاجة والطهور
أحيا كما تحيا البلابل والجداول والزهور
لا تحفل الدنيا تدور بأهلها أو لا تدور
واليوم أحيا مرهق الأعصاب مشبوب الشعور
متأجج الإحساس أحفل بالعظيم وبالحقير
تمشى على قلبه الحياة ويزحف الكون الكبير
هذا مصيرى يا بنى الدنيا فما أشقى المصير[1]

وأما البيت فللمعرى

هذا جناه أبى على وما جنيت على أحد[2]

واضح أن أبا العلاء قد عبر عن إحساسه بكلمات شديدة الخصوصية ، محددا من خلالها حالة شديدة الخصوصية أيضا ، تتمثل هذه الحالة فى إبراز إحساسه بجناية أبيه عليه ثم رد فعل هذا الإحساس حين اتخذ قراراه بألا يكون سببا فى الجناية على أحد .

واستطاع أن ينقل لنا من خلال هذه الحالة الخاصة موقفه من الدنيا والحياة والمصير ، رغم أنه لم يستخدم أيا من هذه الكلمات .

وعلى عكس هذا جاءت مقطوعة الشابى التى حفلت بالمترادفات المرصوصة حسبما يتطلب داعى القافية بأكثر مما يتطلب داعى الانفعال ، ولنتأمل : « الطفولة والسذاجة والطهور » « البلابل والجداول والزهور » ويترهل قوام التجربة بتأثير التعميم ، وذلك حين يجمع المتضادات فى قوله : « لا تحفل الدنيا تدور بأهلها أو لا

---

(١) أبو القاسم الشابى : أغانى الحياة ، دار الكتب الشرقية بمصر سنة ١٩٥٥ ص١٤٩ ، ١٥٠.
(٢) قيل إن أبا العلاء أوصى بنقش هذا البيت على قبره ، وهو غير موجود فى الديوان .
راجع : د / عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطئ) : أبو العلاء المعرى ، أعلام العرب ، ص٢٢٧ .

تـدور » وقـوله « أحفـل بالعظـيم وبالحقير » ، ثـم الإكـثار مـن الأحـوال « مرهـق . مشـبوب . متأجـج » ، فضـلا عن تكرار بعض الألفـاظ الفضفاضـة : « الدنيا ، الحياة (مرتان) ، والكون » . ونراه يختم المقطوعة صارخا فى وجه بنى الدنيا جميعا ومشيرا إلى مصيره الشقى قائلا :

هذا مصيرى يا بنى الدنيا فما أشقى **المصير**

ورغم إشارته فى بداية البيت إلى مصيره « **هذا مصيرى** » وتعبيره فى نهايته عن إحساسه تجاه هذا المصير مستخدما صيغة التعجب « **فما أشقى المصير** » إلا أنه عجز عن تحديد ملامح هذا المصير . وعجز بالتالى على أن يقنعنا بانفعاله .

* * * * *

إن اطمئنان الإنسان إلى القضايا الوجودية ينعكس بالضرورة على وضوح رؤيته التى ستصفو من شوائب الشك والحيرة والتساؤل وانعدام هذا الاطمئنان يلجئ صاحبه إلى البحث عن يقين يساعده على إدراك معنى وجوده ، ومبتدأ هذا الوجود ومنتهاه ، وستكون الفرصة مهيأة لظهور علامات الاستفهام وعلامات التعجب التى يعبر بها الإنسان عن جهله وشكه وحيرته .

ويمكن فى هذا المجال المقارنة بين رؤيتين للمصير : الأولى إحيائية يمثلها شوقى ، والثانية رومانسية يمثلها إيليا أبو ماضى ، وسيبدو ، من خلال المقارنة ، أن الرؤية الأولى راضية ، قانعة ، مذعنة ، وذلك لانتفاء التعارض بين الحرية الذاتية والضرورة أو الحتمية ، ذلك أن الذاتية ستمارس حركتها وحريتها من خلال الركون إلى الضـرورة و الاطمئـنان إلى الحتميـة ، ومن هنـا ينفض النـزاع ، وينحسر الصراع ، ويكون الرضا بالمعطى ، والتصالح مع الموروث .

أما الرؤية الثانية فستبدو رافضة ، مترددة ، وذلك لأن جدارا عاليا سيحول بين التقاء الإرادة والحتمية أو الحرية والقدرية . وبقدر ارتفاع هذا الجدار يكون الرفض والشك والتمرد ، ويكون كذلك التردد فى الانحياز إلى أى من وجهات النظر العديدة والمطروحة .

يتوسط هاتين الرؤيتين رؤية ثالثة يمثلها أبو العلاء المعرى ، وذلك أنه يرفض الموروث ، ويزدرى المعطى ، ويسفه الشائع ويتهاون بالمتفق عليه ، وهو يعرض رؤيته

دون أن يملأ الدنيا ضجيجا وتمردا ، ودون أن يبدو حائرا قلقا ، بل على العكس من ذلك ، يبدو أنه قد بلغ شاطىء اليقين ، وأنه قد إطمأن تماما إلى هذا اليقين ، ومن ثم فلا مجال للتردد لديه ، ولا مجال لعرض وجهات نظر . وإنما هى وجهة نظر واحدة ، أو إن شئت قل ، هى كلمة واحدة يريد أن يقولها من خلال إبداعه كله : شعره ونثره ، وهذه الكلمة هى أننا جميعا فى النهاية متساوون . أما هذا اليقين الذى استراح إليه فهو ألا يقين . ومن هنا يمكن القول بأنه إذا كان أبو ماضى هو الشاعر الذى شك واحترق بنار شكه ، فإن المعرى هو الشاعر الذى شك واطمأن إلى شكه ، وكذلك إذا كان أبو ماضى هو الشاعر الذى ظل حائرا لأنه لم يبلغ يقينا ، فإن المعرى هو الشاعر الذى اطمأن إلى اللايقين .

إن أفضل تلخيص لموقف أبى العلاء هو قول ياسبرز : « إننى لا أكف عن خلق نفسى ، ولكننى مع ذلك لست خالق وجودى »[1] ، ذلك أن أبا العلاء هو الذى اختار طريقه لنفسه وكان واضحا وحاسما فى اختياره إلى أقصى حد ، لكنه أيقن أن هذا الاختيار يعمل وفق اختيار أكبر ، ومن هذه النقطة يمكن تفسير موقف أبى العلاء المنحاز إلى الجبر ، وفى نفس الوقت ، المؤمن بقدرة العقل لدرجة توقيره وتحقير ما عداه .

* * * * *

لكن هؤلاء الشعراء وإن عالجوا موضوعا واحدا إلا أنهم قد تباينوا فى طريقة معالجة هذا الموضوع وذلك تبعا للمدرسة التى ينتمى إليها كل منهم ، وكذلك تبعا للملامح النفسية والفردية التى تميز شاعرا عن آخر ، ومن ثم تختلف ردود الأفعال ، ففى حين نرى شوقى منسجما مع طبيعة المدرسة الإحيائية ، إذ يبدو راضيا ومذعنا للقضاء والقدر دون أن يبدى أدنى مقاومة أو اعتراض ، نجد شاعرا قريبا منه هو إسماعيل صبرى يحاول أن يتمرد ، لكنه لا يلبث أن يستسلم إلى الإذعان بدافع من الخوف أو الطمع .

أما الشاعر المهجرى إيليا أبو ماضى فإنه يملأ الدنيا صراخا وعويلا ، وذلك حين يبدو الكون أمامه لغزا كبيرا ، وتبدو نفسه التى بين جنبيه لغزا أكبر ، فيحاول أن يكتشف ذاته من خلال الغوص فى أعماقها ، ويحاول أن يستكشف العالم من

---

(١) راجع د. زكريا ابراهيم : مشكلة الحرية ، مكتبة مصر ، القاهرة ، (د . ت) ص ٥٨ .

خلال التحديق فيه وتأمله ، وحين يعجز عن هذا وذاك يصاب بالحيرة والارتباك ويقع فى شباك اللاأدرية . أما أبو العلاء المعرى فإنه يكاد يكون صورة نقيضة لأبى ماضى ، وذلك حين يبدو أنه يدرى وهو لذلك لا يثير من التساؤلات بقدر ما يطرح من الإجابات ، وهو لا يبدو مندهشا أمام المصير بقدر ما يسخر منه ، وهو لا يخشى هذا المصير بقدر ما يواجهه ، وهو بإزاء أبى ماضى شيخ وقور بإزاء شاب متوثب .

أما أحمد عبد المعطى حجازى فهو مزيج من توثب أبى ماضى ووقار المعرى ، وهو لذلك لا يغلق أمامك نوافذ المعرفة مثل الأول ، ولا يعطيك اليقين مثل الثانى ، فيبدو وقورا حين يعرف بعض ملامح المصير ، ويبدو متوثبا حين تخفى عليه ملامح أخرى .

أما تساؤلات صلاح عبد الصبور فليست تساؤلات تائه ضال ، ولكنها تساؤلات إنسان دفعه وعيه إلى الإنفتاح على وعى أكبر ، وأغراه اكتشافه إلى المزيد من الكشف ، بيد أن عذابه الناجم عن إحساسه بالجهل لا ينفصل عن عذابه الكامن فيما أتيح له من وعى ، وهو لذلك لا يثور ، ولا يحمِّل الأقدار تبعة ما يموج به العالم من مظاهر التخليط ، بل يطالب الإنسان أن يحمل تبعات وجوده وأن يتحمل حكما نفذ عليه بالحياة .

* * * * *

والتساؤل هو الطابع الذى يجمع بين هؤلاء الشعراء ، وهو يبدو فى صيغ عديدة ، إلا أنه يتجلى بشكل مباشر وبصورة أوضح من خلال صيغة الماضى « سألت » وصيغة المضارع « أسأل » ، وكذا صيغة « أستنطق » وهى جميعا تعبر عن شوق هؤلاء ، الشعراء إلى المعرفة والإلحاح فى طلبها ، فهذا أبو العلاء لا يكف عن السؤال والبحث كل يوم :

سألت عن الحقائق كل يوم ... فما ألفيت إلا حرف جحد
سوى أنى أزول بغير شك ... ففى أى البلاد يكون لحدى[1]

---

(١) أبو العلاء المعرى : اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم . تحقيق وشرح نديم عدى ، ٣ أجزاء ، دار طلاس للنشر ، دمشق – الطبعة الثانية ١٩٨٦ م . جـ ١ ص ٥٠٧

وهو فى يومه يتطلع متسائلا عن غده :

أصبحت فى يومى أسأل عن غدى متبحـرا عن حاله متدنـسا[1]

وصلاح عبد الصبور يتساءل هو الآخر على لسان الحلاج :

« سألت الشيوخ » فقيل : تقرب إلى الله ، صل ليرفع عنك الضلال .... صل لتسعد »[2] .

أما أبو ماضى فيلح فى التساؤل من خلال صيغة « أستنطق »

قد دخلت الدير أستنطـق فيه الناسكيـنا
فإذا القوم من الحـيرة مثلـى باهتونـا
غلـب الـيأس عليـهم فهم مستسلمونا
وإذا بالـباب مكـتوب عليـه ....
لسـت أدرى ![3]

لكنهم جميعا يعودون من رحلة البحث والسؤال دون إجابة ، فأبو العلاء لم يظفر بشىء من الحقيقة التى سعى إليها ، والحقيقة الوحيدة التى يعلمها أنه سيموت ، وهو لا يعلم أبعد من ذلك . أما عبد الصبور « الحلاج » فإن صلاته لم تشف غلته ، وذلك حين أيقن أنه يتاجر بصلاته مع الله ، ألم يتوقع الثمن ؟ ومن ثم فإنه يصبح مشركا فى نظر نفسه لا موحدا ، لقد كان الدافع إلى صلاته هو الخوف من العقاب أو الرغبة فى الثواب ، فكأنه فى الحقيقة يعبد خوفه أو رغبته .

وإذا كان صلاح عبد الصبور قد هرع إلى الشيوخ يلتمس لديهم الحقيقة الغائبة ، فإن أبا ماضى قد طرق أبواب النساك يبحث عن نفس الغاية ، بيد أنه أدرك أن المسئول ليس بأعلم من السائل . وهكذا تكشف الصيغة اللغوية الواحدة والمتكررة – عبر شعراء ثلاثة – عن موقف واحد ، هو موقف التساؤل .

---

(١) أبو العلاء المعرى : اللزوميات أو لزوم ملا يلزم مطبعة المحروسة بمصر ١٨٩٥ ، جـ٢ ص٢٣. (سنشير إلى هذا المرجع – بعد ذلك بالرمز (ل) يليه رقم الجزء ، فرقم الصفحة) .

(٢) صلاح عبد الصبور : مأساة الحلاج ، ضمن ديوان صلاح عبد الصبور ، دار العودة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٢ ، ص ٥٧٧ .

(٣) إيليا أبو ماضى : شاعر المهجر الأكبر ، شعر ودراسة ، دراسة زهير ميزرا ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ، ط ٢ ، ١٩٦٣ ، ص ٢٠٠ .

وبعد . . فإن مشكلة المصير قد واجهت الإنسان من قديم ، وشغلته ، وشكلت أكبر علامة استفهام أرقته ، سواء ما يتصل منها بالحياة أو الموت أو الوجود . وليس ثمة إنسان يستطيع الإفلات من براثن هذه المشكلة ، أو التحرر من سيطرتها وسطوتها ، ذلك أنها تمس من قريب ، ومن بعيد ، حياة هذا الإنسان ومماته ، وجوده ومستقبله ومصيره .

ومن نافلة القول التنبيه على أن البحث – وهو يعرض لمشكلة المصير – ليس معنيا بإثبات أو نفى أى من عناصر هذه المشكلة ، فهذا موضوع خارج عن إطار دراسة كرست نفسها – حسب اسمها – لبيان موقف الشاعر العربى من هذه القضية : قبولا أو رفضا ، يقينا أم شكا .

ومن حق الباحث بل من واجبه أن ينتقى النماذج التى يتعامل معها ، لا سيما إذا كان الموضوع فضفاضا يسمح بالدخول إلى ساحته لحشد هائل من الشعراء ، وذلك على اعتبار أن قضية المصير تمس – كما قدمنا – وجدان كل إنسان بحيث يمكن القول – دون مغالاة – بأنه ليس هناك شاعر لم يقترب بشكل ما ، وبدرجة ما ، من هذه القضية ، وبصيغة أخرى ، ليس ثمة شاعر لم يقع تحت عجلات عربة المصير . من هنا كان انتقاء النماذج الفذة التى يبرز الموضوع من خلالها مركزا ، أمرا ضروريا ، تجنبا للتراكم والتكرار والاجترار من ناحية ، ودخولا فى عمق الموضوع لا فى هوامشه أو حواشيه ، من ناحية ثانية .

وتم الانتقاء فى دوائر ثلاث : دائرة الشعر القديم ويمثلها أبو العلاء المعرى ، ودائرة الشعر الإحيائى ويمثلها أحمد شوقى ، ودائرة الشعر المعاصر ويمثلها إيليا أبو ماضى وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى .

أما عن أسلوب المعالجة ، فإن طبيعة الإبداع هى التى حددته ، فعلى سبيل المثال نلاحظ أن انشغال المعرى بمشكلة المصير يكاد يكون مثبوتا فى كل خلية من إبداعه ، ومن ثم فإننا سنطرح هذا الإبداع على بساط البحث محاولين استخلاص رؤية صاحبه لقضية المصير من خلال إبداعه . وعل عكس ذلك بالنسبة لشوقى الذى كان انشغاله بقضية المصير يلمع فى ومضات خاطفة ، وكان علينا أن نختار أكثر هذه الومضات لمعانا وتركيزا ، وكانت – من ثم – وقفة طويلة أمام قصيدة « مصاير الأيام » باعتبارها تمثل أنضج تصور إحيائى لقضية المصير .

وعلى هذا كان إبداع الشاعر هو الذى يفرض أسلوب معالجته ، ومن هنا كان تباين أسلوب المعالجة من مسح شبه كامل لإبداع الشاعر كما هو الحال بالنسبة للمعرى ، إلى مسح جزئى كما هو الحال بالنسبة لاسماعيل صبرى وأبو القاسم الشابى وصلاح عبد الصبور ، إلى التوقف عند عمل بعينه كما هو الحال بالنسبة لأحمد شوقى وإيليا أبو ماضى وأحمد عبد المعطى حجازى .

****

ومن حق القارىء أن يتساءل لماذا توقف البحث عند عبد الصبور وحجازى دون أن يتجاوزهما لدراسة قضية المصير لدى الشعراء الأكثر معاصرة ؟ . والإجابة على هذا التساؤل يمكن أن تساق فى شكل ملاحظة عامة ، لكنها فى حاجة إلى إختبار لم يتهيأ للباحث بعد . أما هذه الملاحظة فهى أن قضايا الميتافيزيقا لم تعد تشغل حيزا كبيرا من تفكير الشعراء المعاصرين بينما أصبح الشاغل الأكبر لهم هو ملابسات المنظومة السياسية الاقتصادية الاجتماعية التى يحيون فى إطارها ، سواء على المستوى المحلى أو القومى أو العالمى ، وذلك بفعل تأثرهم المباشر بها .

ولسان حال الواقع العربى يقول بأن ثمة اهتراء واضطرابا أصابا أركان هذه المنظومة . الأمر الذى انعكس على بؤرة اهتمام الشاعر العربى ، وتراجع مشكلة المصير الأخروى المتصل بالموت وما بعده من مركز دائرة اهتمامه ، بينما تقدمت مشكلة المصير الدنيوى لتحتل مكانها فى مركز الدائرة . وهذا يعنى أن الشاعر المعاصر قد وقع أسيرا فى شبكة الهموم الأرضية ، وأن الطوق الحديدى لهذه الهموم قد التف بإحكام حول عنقه وأصبح أفقه مشغولا بهموم عيشه وشغله التفكير فى تدبير مصيره الأول « الحياة » عن التفكر فى تدبر مصيره الثانى « الموت » . ولعلنا نستطيع أن نفى بهذه المهمة فيما بعد .

* * * * *

وعلى هذا كان إبداع الشاعر هو الذى يفرض أسلوب معالجته ، ومن هنا كان تباين أسلوب المعالجة من مسح شبه كامل لإبداع الشاعر كما هو الحال بالنسبة للمعرى ، إلى مسح جزئى كما هو الحال بالنسبة لاسماعيل صبرى وأبو القاسم الشابى وصلاح عبد الصبور ، إلى التوقف عند عمل بعينه كما هو الحال بالنسبة لأحمد شوقى وإيليا أبو ماضى وأحمد عبد المعطى حجازى .

****

ومن حق القارىء أن يتساءل لماذا توقف البحث عند عبد الصبور وحجازى دون أن يتجاوزهما لدراسة قضية المصير لدى الشعراء الأكثر معاصرة ؟ . والإجابة على هذا التساؤل يمكن أن تساق فى شكل ملاحظة عامة ، لكنها فى حاجة إلى إختبار لم يتهيأ للباحث بعد . أما هذه الملاحظة فهى أن قضايا الميتافيزيقا لم تعد تشغل حيزا كبيرا من تفكير الشعراء المعاصرين بينما أصبح الشاغل الأكبر لهم هو ملابسات المنظومة السياسية الاقتصادية الاجتماعية التى يحيون فى إطارها ، سواء على المستوى المحلى أو القومى أو العالمى ، وذلك بفعل تأثرهم المباشر بها .

ولسان حال الواقع العربى يقول بأن ثمة اهتراء واضطرابا أصابا أركان هذه المنظومة . الأمر الذى انعكس على بؤرة اهتمام الشاعر العربى ، وتراجع مشكلة المصير الأخروى المتصل بالموت وما بعده من مركز دائرة اهتمامه ، بينما تقدمت مشكلة المصير الدنيوى لتحتل مكانها فى مركز الدائرة . وهذا يعنى أن الشاعر المعاصر قد وقع أسيرا فى شبكة الهموم الأرضية ، وأن الطوق الحديدى لهذه الهموم قد التف بإحكام حول عنقه وأصبح أفقه مشغولا بهموم عيشه وشغله التفكير فى تدبير مصيره الأول « الحياة » عن التفكر فى تدبر مصيره الثانى « الموت » . ولعلنا نستطيع أن نفى بهذه المهمة فيما بعد .

*****

الفصل الأول

الشاعر القديم ومشكلة المصير

تمهيد :

وقف الشاعر الجاهلى حائرا أمام مشكلة المصير ، وأقلقه أن حياته فانية ، وأن الموت يتربص به ليسلبه نعمة الحياة ، وهو لا يستطيع أن يفلت منه .

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى لكالطول المرخى وثنياه باليد[1]

والشاعر الجاهلى يفكر فى كنه هذا اللغز الذى يسمونه الموت ، والذى سيهبط عليه ليقتنصه ، وتحت تأثير هذا الإحساس يود أن لو استطاع أن يخترق حجب الغيب ليطلع على ما يخبئه له الغد ، بيد أنه يدرك أن السبيل موصد أمامه ، لذا ظل يشكو ما يعيش فيه من حماية وتيه :

وأعلم ما فى اليوم والأمس قبله ولكننى عن علم ما فى غدٍ عمِ[2]

إنه يسعى إلى امتلاك اللحظة التى لم تأت بعد ، وكأنه يسعى إلى امتلاك المستحيل ، لذا يظل مسهدا معذبا ، ويزداد عذابه حين يظن أن مصيره لا يخضع لتخطيط القضاء ، أو تدبير القدر ، بل يخضع للصدفة العمياء :

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته ، ومن تخطىء يعمر فيهرم[3]

ويزداد عذاب الشاعر الجاهلى كذلك حين يرى فناء كل الأشياء بعد أن تسقط تحت سنابك الموت :

فكل ذى نعمة مخلوسها وكل ذى أمل مكذوب
وكل ذى إبل موروث وكل ذى سلب مسلوب
وكل ذى غيبة يئوب وغائب الموت لا يئوب[4]

---

(١) أبو عبد الله الزوزنى : شرح المعلقات السبع ، المكتبة التجارية الكبرى بمصر ، ١٩٧١ ص ٥٠ .
(٢) المصدر السابق ص ٦٩
(٣) نفس المصدر ص ٦٩
(٤) الخطيب التبريزى : شرح المعلقات العشر د ، ت . فخر الدين قباوة ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط ١٤ ه ، ١٩٨٠ ، ص ٤٧٢

والشعور بالفجيعة يتكثف فى الشطر الأخير ، « وغائب الموت لا يئوب » حيث الإحساس بالانتهاء وبالزوال ، وهـذا الإحساس كاف لأن يفسـد على الشـاعر سعادته :

وهـل يَعِمَـنْ إلا سَعيـدٌ مُخَلَّـدٌ قليـلُ الهمـوم ما يبيتُ بأوْجـال[1]

بل كاف لأن يفسد عليه حياته :

لقد أفسدَ الموتُ الحياةَ[2]

لكن الأمر اختلف كثيرا مع شاعر العصر الإسلامى ، ذلك الشاعر الذى لم يعد الموت يشكل مشكلة لديه ، بل لعله كان يطلبه ويسعى إليه ، ولم يعد هذا الشاعر - كسلفه - نهبا للخوف أو العذاب ، ولم يعد عرضة لهذا القلق الإنسانى إزاء مشكلات الكون والوجود ، ولم تعد نفسه فريسة للجدل أو التساؤل عن حقيقة وضعه فى هذا الكون ، وعن طبيعة العلاقة بينه وبين الآخرين ، ناهيا عن طبيعة العلاقة بينه وبين الله .

لقد اتضح كل شىء ، ووضعت النقط فوق الحروف ، وامتلك الشاعر المعرفة التى يستطيع من خلالها أن يطمئن إلى وجوده ، وإلى بداية هذا الوجود ومنتهاه . غير أن هذه المعرفة التى أسعدت الإنسان فى العصر الإسلامى أصبحت جحيما بالنسبة لإنسان العصر العباسى ، وذلك لتزاحم الأفكار واحتدام الفلسفات وتعدد مصادر المعرفة ، وأصبح من الصعب على العقل العباسى أن يستسلم للأفكار والمذاهب التى عصفت به من كل اتجاه ، بل أصبح هذا العقل يناقش ويشك ويتهاون ، وكان يسخر أحيانا ، ويعد أبو نواس أكبر الشعراء سخرية بالدين ، بل كان يلذ له أن يتزين بارتكاب المحرم . أما المتنبى فلقد اتخذ من الدهر عدوا حين عانده الدهر ، وانطوت نفسه على قدر بالغ من الألم والمرارة والفجيعة ، تُرجمت فى صورة تمرد على الدهر ، وتعالٍ على الناس ، وثورة على نواميس المادة ، وكان - كما يرى طه حسين - « ينفى كل شىء : كان ينفى الدين والسلطان والنظام والناس . ولم يكن يثبت إلا نفسه »[3] .

---

(١) محمد عبد الرحيم : امرؤ القيس ، سلسلة شعـراء العرب (٥) ، دار الكتاب العربى ، سوريا ، ص ٤٥ .

(٢) راجع البيت فى « مقدمة للشعر العربى » لأدونيس ، دار العودة ، بيروت ، ط ٤ ، ١٩٨٣ ، ص ٣٤ .

(٣) طه حسين : مع المتنبى ، دار المعارف بمصر ، ص ١٠٠ .

أما أبو العلاء فقد نفى نفسه ، ليس من خلال سجنه الاختيارى فحسب ، بل من خلال روحه الوادعة الكسيرة ونظرته الثاقبة التى أطلعته على الحقيقة الصامدة وهى أن كل الأشياء سواء ، لقد عاش المعرى تجربة الشك ، لكنه الشك الذى يشبه اليقين ، ولنسمع صوته :

ويعترى النفسَ إنكارٌ ومعرفةٌ وكلُّ معنًى له نفْىٌ وإيجابُ[1]

إن الإدارك الكامن فى الشطر الثانى يضبط التأرجح الواضح فى الشطر الأول ، ومن هنا يمكن القول بأن شك أبى العلاء هو شك خاضع للدرس والتأمل . والبيت السابق يعبر عن حقيقة موقف أبى العلاء الموزع بين المعرفة والإنكار ، ولعل هذا يفض الاشتباك بين النقاد الذين انقسموا فى تفسير موقف الرجل ، وذلك حين أدخله البعض فى زمرة المؤمنين المطمئنين ، وحشره آخرون فى زمرة الملحدين المنكرين . بينما حقيقة موقف الرجل تتلخص فى هذا التوزع بين الإثبات والإنكار ، بين الإيجاب والنفى ، بين اليقين والشك . ولعل حقيقة هذا الصراع كانت قائمة فى الأساس بين قلب الرجل وعقله ، وذلك أنه كان يركن إلى الإثبات والإيجاب حين يعرضها على عقله . ومن ثم ظلت قضية المصير لديه متأرجحة بين القبول الوجدانى والرفض العقلانى .

أما الشاعر الإحيائى فلم يعان كثيرا مشكلة المصير ، وتحرك فى إطار فكرى عقائدى لا إبهام فيه ، وعاش فى صلح مع موروثه من ناحية ومع التقاليد المرعية من ناحية ثانية ، ومن ثم جاءت رؤيته منسجمة مع كلا الطرفين « الموروث والتقاليد » لأنها منبثقة أساسا منهما .

لكن هذا الرغد الفكرى الذى نعم به الشاعر الإحيائى ، استحال إلى قلق لدى الشاعر الرومانسى ، وظهر التساؤل بديلا للتسليم ، والشك بديلا لليقين ، والحيرة بديلا للإطمئنان . لقد أضحت سماء الشاعر الرومانسى ملبدة بالغيوم ، وأرضه محاطة بالضباب ، مما انعكس على رؤيته الشاكة ، المندهشة ، وليس عجيبا أن يُخلِّف لنا الشعراء الرومانسيون كما هائلا من علامات الاستفهام وعلامات التعجب. وإذا كانت الجملة الأثيرة للشاعر الإحيائى هى الجملة الخبرية التى تنقل الرأى والحكمة والخبرة ، فإن الجملة الأثيرة للشاعر الرومانسى هى الجملة الإنشائية التى تعكس الأمنية والشوق والحيرة .

---

(١) أبو العلاء المعرى : شرح لزوم مالا يلزم ، طه حسين ، ابراهيم الإبيارى ، سلسلة نخائر العرب (١٣) ، دار المعارف بمصر جـ ١ ، ص ٣٠٥ .

أبو العلاء المعرى ومشكلة المصير

مقدمـــة

يقول على أدهم : « لم يتحدث شاعر من شعراء الحضارة الإسلامية عن سر الوجود ، وغرائب الحياة والموت ، ولغز الخلود بلغة تشف عن الاهتمام العظيم مثل أبى العلاء ، ولم يجعلها أحد منهم قطب حياته وكعبة خواطره كما جعلها أبو العلاء ، فطريقه فى الشعر طريق مبتكر إلى حد كبير لم يسلكه أحد قبله ، وقليل من طرقه وسار فى موحش دروبه بعده »[1] . ومن الطبيعى أن يكون اهتمام الشاعر الباحث عن سر الوجود ، وغرائب الحياة والموت ، متصلا – فى المقام الأول – بالحق دون الجمـال ، وليس معـنى هذا التقليل من شأن الجانب التشكيلي لدى أبى العلاء ، لأن هذا الجانب هو مكون أساسى من مكونات عبقريته ، ولكن المعنى هو أنه جعل الجمال خادما لما يرى أنه حق ووسيلة إليه ومن هنا « صار الحق على يده جمالا شعريا قبل أن يصير الجمال حقا فنيا »[2] .

إن شعر أبى العلاء لا يمتعنا بقدر ما يقلقنا ويفزعنا ، ورغم ذلك فإن الذين وطّنوا أنفسهم على مواجهة الحقيقة والتصالح معها مهما كانت مفزعة سرعان ما يألفـون هذا الشعـر ، ينصتون من خلاله إلى صوت وقور وجسور يخترق دائرة الإلف ، ويكسر قوقعة الاعتياد ، ويزيح الستار عما تنطوى عليه النفوس من خبث ولؤم ونفاق .

لقد تأمل أبو العلاء رحلة المصير الإنسانى فهاله أن يرى اللذات تتبدد ، ولا يتبقى إلا الآلام ، وأضناه أن تتبخر السعادة ويستوطن الشقاء ، وأوجعه ضياع الآمـال واستمـرار اليأس ، ولذلك وجدناه ينفض يده من كل شىء ويدير ظهره للحياة ، وعبّر طه حسين عن موقف أبى العلاء هذا حين تمثله يقول وقد التف فى ثوبه الغليظ ، وجلس على فراشه الخشن : « **مالى وللناس ؟** لقد بلوت أخلاقهم فلم ألق إلا شرا ، واختبرت طباعهم فلم أجد إلا نكـرا . فلتضـربن بيـنى وبينهـم

---

(١) على أدهم : بين الفلسفة والأدب ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٨ ، ص ٩ .

(٢) نفس المرجع ص ٩ .

الحجب ولتسدلن بيني وبينهم الأستار . لقد سمعت منهم فما نطقوا إلا محالا ، ولقد تحدثت إليهم وتحدث إليهم قبلي الحكماء وأولو النهى فما آثروا إلا طاعة الأهواء ، وما استجابوا إلا لدعاء الشهوات . فلتصمن عن حديثهم أذني ، وليعقدن عن تحديثهم لساني ، وليمحين من قلوبهم شخصي ، وليحسبني بعد اليوم من أهل القبور . **مالي وللدنيا ؟** لقد أتيت كارهـا ، وعاشرتها كارها ، ولأخرجن منها كارها . ولقد ذقت من لذاتها ما لم أرج واحتملت من آلامها ما لم أحتسب . فإذا اللذة إلى ألم . وإذا السعادة إلى شقاء ، وإذا الأمل إلى يأس ، والرجاء إلى قنوط ، إني لأحمق إن لم أطرحها قبل أن تطرحني ، وأزدرها قبل أن تزدريني ، وأملأ قلبي عن لذاتها بالعزاء النافع والصبر الجميل . **مالي وللزواج والنسل** ! لولا أن أبي قد قذف بي في هذه الحياة لما لاقيت ألما ، ولما احتملت عناء . أفليس يقنعني أن أحتمل هذه الجناية حتى أنقلها إلى بريء لم يجن ذنبا ، ولم يقترف إثما ! **مالي وللحيوان** ! أسخره في منافعي ، وأصرفه في مآربي ، ولا يرضيني ذلك حتى أستلبه من الحياة حقا لا أملك استلابه، وأحمله من الألم قسطا لا تدفعني الرحمة عن تحميله إياه !! لطالما روّعت الفرخ بأمه ، وفجعت الشاة بسلخها . ولطالما صرفت عن الفصيل دره ، وغصبت النحل ثمرة كدها ، وإني لعلى ذلك لظالم أثيم ، إن فيما تخرج الأرض من النبات لدفعا للجوع، وإن فيما تنزل السماء لشفاء للغليل وإن في الحرص على ما فوقهما لشرها أنا له كاره ، وعنه عيوف . **مالي ولنفسي** ! لقد أصغيت لها حينا فكلفتني أعاجيبها مثنى وفرادى. وما أراني أفدت من طاعتها إلا الألم والكد وسوء الحال ، فلآخذنها بقانون لا تجوزه ، وحد لا تعدوه . ولأملكنها بعد أن ملكتني ولأسيطرن عليها بعد أن سيطرت على ، ولأوفرن على العقل حظه من القوة والسلطان »[1] .

والحقيقة أن طه حسين قد أجاد التعبير عن الفلسفة العلائية من خلال هذه الصيغة التي ارتكز عليها وكررها وأبرز من خلالها موقف أبي العلاء الرافض للوجود في شتى عناصره : « **مالي وللناس ، مالي وللدنيا ، مالي وللزواج والنسل ، مالي وللحيوان ، مالي ولنفسي . . .** » .

لكن هذا الرفض لا ينبع من فراغ ، ولكنه ينبع من إيمان أبي العلاء بأن الإقبال على الأشياء التي رفضها يتساوى في النهـاية مع الإدبار عنهـا . ومـن ثـم

---

(١) د. طه حسين : تجديد ذكرى أبي العلاء ، دار المعارف ، القاهرة ص ١٥٦ ، ١٥٧ .

يمكن أن نضع أيدينا على مبدأ جوهرى من المبادىء التى لونت رؤية أبى العلاء وحددت زاوية نظره إلى الحياة والأحياء ، وهذا المبدأ هو وحدة المصير .

أولا : مظاهر وحدة المصير

١ – مبدأ التسوية :

يرى أبو العلاء أن كل الأشياء سواء ، وتبدو هذه التسوية – بصفة خاصة – بين الأضداد : الأول والأخير ، المقدم والمؤخر ، السابق والمقصر ، المأتم والعرس ، الظالم والمظلوم ، الحزن والفرح ، النواح والشدو ، البكاء والغناء ، صوت الناعى وصوت البشير . وهو يعبر عن هذه التسوية بين الأشياء ببعض الصيغ التى تقرب بينها مثل صيغة « نظير » أو ببعض الصيغ التى تسوى بينها مثل « سيان ، سواء ، أسواء ، تساوى ، استوى » أو ببعض الصيغ الأخرى التى تُشابه بينها مثل « تشابه ، شبيه ، ما أشبه » لكن هذه الصيغ رغم مابينها من تباين فى الاشتقاق ، إلا أنها تتقارب فى المعنى ، وتتقارب كذلك فى الهدف الذى تُستخدم من أجله ، وهو إثبات رؤية شاعر ، وتتلخص هذه الرؤية فى أن كل الأمور والأشياء والكائنات والعواطف سواء ، رغم ما ينطوى عليه كل منها من تناقض وتضاد كبيرين إلا أنها ترتد فى النهاية إلى وحدة ، وتتمثل هذه الوحدة فيما أسميناه بمبدأ « التسوية » وذلك حين يستوى فى النهاية – لدى الشاعر – كل أحد ، وكل كائن ، وكل شىء .

فى البداية يعبر أبو العلاء بصيغة « نظير » عن التسوية الزمنية ، حيث يصبح آخر الزمان كأوله :

والدهـــر أكـوان تمـر سريعـة ويكـون أخـــرها نظيـر الأول[١]

ويعبر بها كذلك عن تساوى الأنبياء

لا تبـدأونى بالعـداوة منكـــم فمسيحكم عندى نظير محمـد[٢]

---

(١) أبو العلاء المعرى : اللزوميات أو لزوم ما يلزم ، مطبعة المحروسة بمصر ١٨٩٥ جـ ٢ ، ص٢٣٢ .

(٢) أبو العلاء المعرى : اللزوميات ، شرح نديم عدى جـ ١ ، ص ٥١٨ .

وعن تساوى الكائنات : إنسانا وحيوانا

وإن خنســـاءُ إذ تُرْجِـى قصـائِدَهـا ... نظـيرُ خنسـاءَ يدعو ظِمْئَهـا الكَرَعُ[1]

وعن تساوى المشاعر : أحزانا وسرورا :

فنحن فى غير شىء والبقـاء جـرى ... مجرى الردى ، ونظير المأتم العرس[2]

ونلاحظ استخدام صيغة « جرى مجرى » فى المساواة بين الحياة والموت :

والبقاء **جرى مجرى** الردى

أما الجملة الأخيرة من البيت « ونظير المأتم العرس » فهى صياغة أخرى ولكن فى قالب استفهامى بعيد عن التقرير لهذا البيت :

أبكـــتْ تلكُمُ الحمـــامةُ أم غنّـ ... ت على فـرع غصنهـا الميّـادِ[3]

مناظرا هذه المرة بين الغناء والبكاء ، والحقيقة أننا نلمح وراء هذه النظرة الفلسفية جانبا إيجابيا ، يتمثل فى النظرة العميقة الشاملة التى لا تغض الطرف عن النهاية حين تنهمك فى البداية ، إذ ترى الأمرين متجاورين ، وتنتفى حينئذ المفارقات ، بل تصبح كل الأشياء سواء ، مادامت متصلة ببعضها ، ويفضى أولها إلى آخرها ، ومن هنا يكون الأول نظير الأخير ، والعرس نظير المأتم ، والغناء نظير البكاء ، وهنا يرتفع الشاعر عن جزئيات الحياة التى يفنى الآخرون من أجلها ، ولهاثا وراءها ، ويصبح التساؤل فى البيت السابق « أبكت تلكم الحمامة أم غنت . . ؟ » مثيرا للفكر ، ومعمقا للشعور ومرسخا – فى النهاية – وجهة نظر ، وكما يقول زكى نجيب محمود معلقا على هذا البيت : « إنه لا جدوى من هذه الصورة التى رسمها الشاعر لحمامة تغمغم فلا ندرى أبكاء هو أم غناء ، مالم تكن هذه الصورة مثيرة فى نفسى لهذا السؤال الذى ماينفك يعاودنا إزاء مئات المواقف

---

(١) خنساء الأولى هى الشاعرة المشهورة . أما خنساء الثانية فهى الظبية ، الكرع : ماء السماء ، راجع ل . جـ٢ ، ص ٨٢ .

(٢) ل . جـ ٢ ، ص ١٤

(٣) أبو العلاء المعرى : شرح ديوان سقط الزند ، شرح وتعليق د . ن . رضا ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت . (د . ت) ص ١١١ .

المشابهة وألوفها : ترى أيكون هذا الأمر خيرا أم يكون شرا ؟ ولكن ماذا بعد أن يثير الشاعر من نفسى كوامنها ؟ إنه بذلك يهيىء السبيل إلى أن تتبلور عندى فى النهاية وجهة معينة للنظر ، ففى حالة هذا البيت ، لابد أن ينتهى إلى وقفة من يعلو على الحوادث ، بحيث ينظر إليها فإذا هى عند العقل سواء »[1] والحقيقة أن هذه التسوية بين الأشياء كانت قد بلغت عند أبى العلاء درجة اليقين ، وهو القائل :

غير مجد فى ملّتى واعتقادى نوحُ باكٍ ولا ترنمُ شادِ[2]

فالنواح هنا يتساوى مع الترنم والبكاء يتساوى مع الشدو .

* * * * *

ويعبر أبو العلاء أيضا عن هذه التسوية من خلال أداتى التشبيه « مثل - الكاف » إذ يرى أن المغلوب كالغالب ، لأنهما حتما سيتبادلان الأدوار :

لا تفرحنَّ بدولةٍ أوتيتَها إن المدالَ عليه مثل الدائل[3]

ويتكرر المعنى نفسه فى هذا البيت :

إذا كان هذا الترب يجمع بيننا فأهلُ الرَّزايا مثل أهل المالك[4]

وكذلك يتساوى الأعمى والبصير :

وبصيرُ الأقوامِ مثلِىَ أعمى فهلموا فى حِنْدِسٍ نتصادم[5]

---

(١) د . زكى نجيب محمود : مع الشعراء ، دار الشروق . بيروت . ط ١ ، ١٩٧٨ ص ١٧٢

(٢) شرح ديوان سقط الزند ص ١١١

(٣) ل ، جـ ٢ ص ٢٣٨ . ويتوسع الشاعر فى هذه التسوية ، فيرى العالم مثل الجاهل ، والمثرى مثل المعدم :

ولست ترى إلا عليما كجاهل على علمه أو مثريا كعديم

راجع ل ، جـ ٢ ، ص ٢٩٨ .

ويرى كذلك أن الموت يسوّى بين الجبان والشجاع :

إن وفاة النكس فى جبنه مثل وفاة الفارس المعلم ل ، جـ ٢ ، ص ١٣٦

ويرى الشقاء كالنعيم

ويرى بنى الدنيا لدى كل موطن يعدون فيها شقوة كنعيم ل ، جـ ٢ ، ص ٢٩٩

(٤) ل ، جـ ٢ ص ١٥٧

(٥) ل ، جـ ٢ ، ص ٣٢٧

وبهذا المعنى يصبح آخر الدهر مثل أوله :

وآخـرُ الدهـر يُلقَى مثـل أولـه والصدر يأتى على مقداره العجز[1]

ومادام أول الزمان مثل آخره فإن أبناء هذا الزمان يتساوى أولهم وآخرهم أيضا :

لا يخدعنّـك أخرانـا كأولـنا فى نحو ما نحن فيه كانت الأمم[2]

واذا كانت التسوية تتم فى الشطر الأول بين الأخير والأول « أخرانا كأولنا » فإن ثمة تسوية ثانية بين الحاضر والماضى يكشف عنها الشطر الثانى « **فى نحو ما نحن فيه كانت الأمم** » .

* * * * *

وصيغة « **سيان** » جديرة بالملاحظة أيضا فى تعبير أبى العلاء عن التسوية ، إذ تستخدم فى التسوية بين فروع الأصول النقيضة :

وسيـان مـن أمـه حُـرّةً حَصَـانٌ ومـن أمـه زانيـة[3]

ويجمع الشاعر بين الصيغتين المترادفتين « **مثلان** » و« **سيان** » ليعبر من خلال الأولى عن التسوية بين الشجاعة والجبن ، ويعبر من خلال الثانية عن التسوية بين الفصاحة والعىّ :

ومثـلان زيد الخيل فيكم وغيره **وسيان** قُسٌّ فى الكلام وباقِـل[4]

ومادامت المتناقضات تتقارب ، حتى يتلاشى مابينها من تضاد ، فإن الفضيلة والرزيلة لا يستوجبان مدحا ولا ذما :

---

(١) اللزوميات ، شرح نديم عدى ، جـ ٢ ، ص ٨٣٤ .

(٢) ل ، جـ ٢ ص ٢٦٣

(٣) ل ، جـ ٣ ، ص ٣٠٠

(٤) قس هو ابن ساعده الإيادى المضروب به المثل فى الفصاحة ، وباقل رجل من إياد سار به المثل فى العى لأنه اشترى ظبيا بأحد عشر درهما فمر بقوم وهو يحمله فقالوا بكم اشتريته، فأشار بيديه يريد عشرا ، وأخرج لسانه ليتم الأحد عشر فأفلت الظبى .
راجع ل ، جـ ٢ ، ص ١٧٢ و ١٧٣ .

لا تمدحنَّ ولا تذمَّنَّ امـرءا فينا فغيرُ مقصرٍ كمقصرِ[1]

وتتأكد هذه التسوية مرة ثانية فى الشطر الأخير من خلال هذا التعبير : « فغير مقصر كمقصر »

والمقصر المخطىء لا عتاب عليه ، والسابق البارع لا شكر له :

مُدبِّرون فلا عَتْبٌ إذا خطئوا على المسىء ولا حَمْدٌ إذا برعوا[2]

والشاعر يرى أنه لا فرق بين العلماء والجهال ، فهم متقاربون إذا نظرت إليهم مليا :

وما العلماء والجهال إلا قريبٌ حين تنظر من قريب[3]

والسالمون يتساوون كذلك مع الهالكين :

أودى الملوك على احتر اسبِهمُ ولم تبق الممالك
لا يكذبنَّ مؤجَّلٌ ما سالمٌ إلا كهالك[4]

ويرى الشاعر أن الوجود المحكوم عليه بالزوال يتساوى مع عدم الوجود ، وهو يستخدم فى التعبير عن ذلك صيغته « سيان » أيضا :

فى العُدْم كنا وحكم الله أوجدنا ثم اتفقنا على شانٍ من العدم
سيان عامٌ ويومٌ فى ذهابهما كأن مادام ثم أنبت لم يدم[5]

ثم يعبر عن التسوية بين الغنى والفقر من خلال نفس الصيغة :

فإن الغنى والفقر فى مذهب النهى لسيان ، بل أعفى من الثروة العدم[6]

وواضح أنه لا يكتفى بالتسوية بينهما ، بل يرى الفقر أروح ، وذلك حين يعفى هذا الفقر صاحبه من هموم المال .

---

* * * * *

(١) اللزوميات ، شرح نديم عدى ، جـ ٢ ، ص ٧١٤ .
(٢) ل ، جـ ٢ ص ٢١٤ .
(٣) اللزوميات ، شرح نديم عدى جـ ١ ص ٢١٥ .
(٤) ل ، جـ ٢ ، ص ١٦٤ (٥) ل ، جـ ٢ ، ص ٣٠٣ .
(٦) أبو العلاء المعرى : شرح ديوان سقط الزند ص ١٤٠ .

ويعبر الشاعر عن التسوية بين المتناقضين من خلال صيغة « سواء ، على » :

سـواء علـى إذا مـا هلكتُ مـن شـاد مكرمتـى أو زرى
فأودى فـلان بسقـم أضـر وأودى فـلان بغـرق ضـرى
أبالنَّبْـل أدرك أم بالرمـا ح بـين أسنتهـا والسـرى[1]

وأبو العلاء هنا – كعادته – يلمس جذر الحقيقة . إن الموت واحد وإن تعددت أسبابه ، وهو فى هذا لا يجرد مثل من قال :

من لم يمت بالسيف مات بغيره تعددت الأسباب والموت واحد

ولكنه يعرض حالتين للموت : حالة سكونية يفنى صاحبها حين يسرى المرض فى أوصاله رويدا حتى يفتك به ، والمرض هنا يبدو كما لو كان غزوا داخليا غير مرئى ، ولكنه قاتل . أما الحالة الثانية فهى حالة ديناميكية حيث يكون الإنسان صائلا جائلا بالحيوية والحياة ، ولكن الموت يهبط عليه هذه المرة من الخارج فى صورة سيف يمزق الأوردة أو رمح يصمى القلب . ويبرز الشاعر من خلال هذين المظهرين – الداخلى والخارجى – تعددية مظاهر الموت وأشكاله ، وإن كانت هذه التعددية ترتد إلى أصل واحد هو كأس الموت الذى نتجرعه :

نؤمـل خالقنـا إننـا صرينا لنشرب ذاك الصرى[2]

والشاعر الفيلسوف لا يتوقف أمام مظاهر الموت وتجلياته المتباينة إلا ليلمس الجذر المشترك الذى يجمع فى النهاية كل التجليات والمظاهر ، فهو لا ينحاز لمظهر ضد آخر لأنها جميعا لديه سواء .

تتأكد هذه التسوية لدى الشاعر ، حين يستوى لديه – إذا ما هلك – من تحدث بمآثره ورفع ذكره ، ومن باح بمعايبه وازدرى سيرته ، ويكرر الشاعر صيغة التسوية السابقة ولكنها تتعلق بضمير الغائب هذه المرة :

---

(١) أبو العلاء المعرى : شرح لزوم ما لايلزم . سلسلة ذخائر العرب رقم (١٣) تأليف د. طه حسين ، ابراهيم الإبيارى ، دار المعارف بمصر ، (د . ت) جـ ١ ص ٢١٧ .

(٢) صرينا : اجتمعنا ، أى وجدنا فى الحياة ، والصرى : ما بقى من اللبن فتغير وفسد طعمه ، يريد به الموت الكريه . راجع المرجع السابق ص ٢١٩ .

يصـــير ترابـا ســـــواء عليـــ ـــه مـس الحرير وطعن القنـا[1]

إن عين الشاعر معلقة دائما بالحلقة الأخيرة ، بآخر لقطة من الرواية ، بحيث لا تستغرقه الأحداث اليومية ، بسيطة كانت أم عظيمة ، لأنها جميعها ستنوى وتذوب ، ويتساوى كل شيء فى وادى الموت ، فلا مس الحرير يلذ ، ولا طعن القنا يؤلم .

ثم يلجأ الشاعر إلى التعميـم مـن خـلال استخـدام صيغـة الجمـع لكلمـة « ســواء » وهــى « أسواء » فيقول :

إن مازت النـاسَ أخـلاقٌ يُعَـاشُ بهـا فإنهـم عند سـوء الطبع أســواء[2]

فجعل سوء الطبع وفساد الغزيرة أمرا يشمل الناس جميعا ، وإن تمايزوا فى بعض الصفات والخصال .

وإلى جـانب استخـدام أبى العلاء لهذه الصـيغ : « سيـان » ، « سواء » ، « أسواء » فإنه يستخـدم كـذلك صيـغة الفعل « تساوى » ليعبر بها عن تساوى الأجناس :

لا تأسفـنَّ علـى شـيء تُفـاتُ بـه فقد تساوى لديك الجَوْنُ والكَـرَكُ[3]

---

(١) نفس المرجع السابق ص ٢٣٢ .

(٢) نفس المرجع ص ٨٦ .

(٣) الجون : الأسود ، والكرك : الأحمر ، والعرب تقول : ما يخفى علىَّ الأسود والأحمر ، يعنون بالأسود العربى ، وبالأحمر الأعجمى ، راجع : ل ، جـ ٢ ، ص ١٤٥ . ولقد عبر الشاعر المهجرى إيليا أبو ماضى عن نفس الفكرة مستخدما نفس الصيغة ، وهو يخاطب نفسه بين القبور قائلا :

انظرى كيف تساوى الكل فى هذا المكان
وتلاشى فى بقايا العبد رب الصولجان
والتقى العاشق والقالى فما يفترقان

راجع إيليا أبو ماضى شاعر المهجر الأكبر ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٦٣ ، ص ٢٠٢

ويعبر بها أيضا عن تساوى الكائنات ، فطائر النسر الجارح يتساوى مع طائر المرع الجميل الوادع ، ولا ذم للأول ، ولا مدح للثانى :

لا فضل يحباه مخلوق على جهة من حاله ، وتساوى النسر والمرع[1]

ويستخدم أبو العلاء أيضا صيغة الفعل « **استوى** » ليعبر بها عن التسوية بين الفصيح والألكن :

لله طاعة ربنا من خلة فيها **استوى** فصحاؤنا والألكن[2]

ويعبر بها كذلك عن التسوية بين الأيان :

قد ترامت إلى الفساد البرايا **واستوت** فى الضلالة الأديان[3]

وقريب من صيغ التسوية السابقة « **سيان ، سواء ، أسواء ، تساوى ، استوى** » هناك صيغ المماثلة « **شبيه ، تشابه ، ما أشبه** » والتى يعبر بها المعرى أيضا عن رؤيته لتماثل الجنس البشرى :

تشابه الإنسُ إلا أن يشذ حجى والطير شتى ومنها الفَتْحُ والمَرَعُ[4]

ويؤكد هذا التماثل بتشابه الضدين : العبد والسيد ، وتشابه ما قيل فى أفراحهما ومآتمهما :

تشابهَ أهل الأرض عبدٌ وسيدٌ وما قيل فى أعراسِهِمْ والمآتم[5]

وشبيه بمعنى الشطر الثانى معنى هذا البيت :

تشابهت الخطوب فما تناءت حريرةُ لابسٍ وقميصُ بُرْسِ[6]

---

(١) المرع : جمع مرعه وهو طائر جميل المنظر ، راجع : ل ، جـ ٢ ، ص ٨٠ .
(٢) ل ، جـ ٢ ، ص ٣٣٧ .
(٣) ل ، جـ ٢ ، ٣٣٩
(٤) الفتح : جمع فتحاء ، وهى أنثى العقاب . المرع : جمع مرعه وهو طائر يشبه الدراج ، وهو جميل المنظر . راجع ل ، جـ ٢ ، ص ٨٣ .
(٥) ل ، جـ ٢ ، ص ٢٩٧ .
(٦) البرس : القطن . ل ، جـ ٢ ، ص ٣٥ .

وتشابه الإنس أو أهل الأرض أمر طبيعى مادام الأصل / النجر واحدا :

تشـابه النَّجْرُ فالرومىُّ منطقـــهُ كمنطـق العُرْبِ والطائىُّ مرطـــان[1]

ولا يقتصر التشابه على درجاتهم : عبد وسيد ، أو مناسباتهم : العرس والمأتم، أو ملبسهم : الحرير والقطن ، وغم ما فى هذه التقسيمات من تفاوت فى نظر العين العادية ، بل يتجاوز الأمر ذلك إلى تشابه صفاتهم النفسية ، فالجبان مثل الشجاع ، لأنهما فى النهاية يتساويان ، ومن ثم فإن الجبان لا يستأهل اللوم ، والشجاع لا يستحق الثناء :

تشابه القوم فى علمى ، إذا جهلوا فـلا ألـوم ولا أثـنى إذا شجعـوا[2]

وقريب من هذا المعنى :

مدبِّرون ، فلا عَتْبٌ إذا خطئـوا على المسئ ، ولا حمدٌ إذا برعـوا[3]

ومن الطبيعى – بعد ذلك – أن يتشابه صوت الناعى وصوت البشير :

شبيـه صـوت النعـى إذا قيـس بصـوت البشـير فى كل نـاد[4]

ولا يقتصر التشابه أيضا على الجنس البشرى ، بل يتجاوز الأمر ذلك حين يرى الشاعر أن الناس والأنعام سواء ، فكل منهما مشدود إلى الأرض مرتبط بها ، وإن تحول من المصطاف " محل الإقامة فى الصيف " إلى المرتبع " محل الإقامة فى الربيع " :

ما أشبه الناس بالأنعام ضَمَّهُمُ إلى البسيطة مصطافٌ ومرتبعُ[5]

---

(١) النجر : الأصل . المرطان : مفعال من الرطانة وهى كل كلام لا يفهم . راجع : ل ، جـ ٢ ، ص ٣٣٥ .

(٢) ل ، جـ ٢ ، ص ٧٩ . (٣) ل ، جـ ٢ ، ص ٧٩ .

(٤) شرح ديوان سقط الزند ص ١١١ .

(٥) المصطاف : محل الإقامة فى الصيف ، والمرتبع محل الإقامة فى الربيع ، راجع ل ، جـ ٢ ، ص ٨١ .

ويثبت أبو العلاء التشابه ليس بين الحاضرين والذاهبين فحسب ، بل بين الحاضرين واللاحقين أيضا ، يقول :

إن الذيـن علـى الـثرى وطئـوا يشابهـون أناسـا بعدهـم دفنـوا

ل ، جـ ٢ ، ص ٣٣٣ .

ويمكن أن نضيف إلى الصيغ السابقة صيغة « قارب » التى يعبر بها المعرى عن التقريب بين الأشرار والأطهار .

نشكو الزمان وما أتى بجناية ... ولو استطاع تكلما لشكانا
متوافقين على المظالم ركبت ... فينا وقارب شرنا أزكانا[1]

وعلى هذا ، فإن تجليات الصراع والجدل والحوار التى تزجر بها الحياة ، وكذا التناقضات العديدة الكامنة فيها ، تعود فى النهاية لتتوحد ، حيث تئول الدروب المتشابكة إلى درب واحد ، وتصب الروافد المتنوعة فى نهر واحد . لكن تشابك الدروب وتنوع الروافد فى البداية لا يصرف أبا العلاء عن رؤية نقطة التقائها فى النهاية . ولذا يمكن القول بأن الجذر الذى تنطلق منه فلسفة أبى العلاء المعرى هو أن ما ينطوى عليه الكون من مظاهر تشتت وتناقض يئول فى النهاية إلى وحدة وتآلف .

ومن هنا كان انبثاق مجموعة من الصيغ السابقة والتى استخدمت للمؤالفة بين الأشتات ، وللجمع بين المتناقضات . مبرزة مبدأ « التسوية » الذى تبلورت حوله رؤية الشاعر . ومن المؤكد أن مبدأ التسوية الذى ارتكزت عليه فلسفة أبى العلاء يرتبط بذلك اليقين الذى وقر فى قلب الرجل واستقر فى عقله ، وهو أننا جميعا بإزاء الموت متساوون ، وأن الموت « يتبع مع الجميع سياسة ديمقراطية تقوم على المساواة المطلقة ، فالموت لا يعرف التمييز بين عباقرة وسوقة ، أو بين علماء وجهال أو بين شباب وشيوخ ، أو بين عاملين وخاملين، أو بين أخيار وأشرار . . . ونحن نعلم أننا لا نموت إلا مرة واحدة . . . ومع ذلك فإننا نشعر بأن العالم لن يكترث – فى كثير أو قليل – بهذه التجربة الميتافيزيقية الشخصية الفريدة التى سوف نعانيها يوما لحسابنا الخاص . . . وموتى الخاص نفسه ليس إلا مجرد حدث تافه يتكرر أمثاله آلاف المرات كل يوم ، دون أن تكون له أدنى دلالة فى نظر الآخرين ، وإذن ، فكيف لا يجزع الإنسان لواقعة الموت ، وهو يشعر بأنها الحدث الميتافيزيقى الأكبر الذى يسوى بينه وبين الآخرين[2] .

---

(١) ل ، جـ ٢ ، ص ٣٥٥ .
(٢) د . زكريا ابراهيم : مشكلة الحياة ، مكتبة مصر ، القاهرة ، (د . ت) ص ١٧٨ .

بيد أن جزع أبي العلاء لم يكن من الموت ، بقدر ما كان من الآثار المترتبة عليه ، إذ كيف يتساوى - وهو الأديب الفيلسوف - مع البلهاء والحمقى ، لقد كان أبو العلاء يعرف قدر نفسه ، أليس هو القائل :

وإني وإن كنتُ الأخيرَ زمانه ... لآتٍ بما لم تستطعه الأوائلُ[1]

ولذلك فإننا حين نستعيد السياقات التي عبر فيها أبو العلاء عن تلك النبرة التي سيئول إليها الناس والأشياء ، فإن آذاننا لا تخطئ سماع نبرة الألم والحزن معا . ومن هنا يمكن القول بأن ازدراء أبي العلاء للموت لا يخدعنا عن حقيقة موقفه الساعي إلى الخلود . لكنه عندما يئس من بلوغ هذا الخلود ، انبرى يستهين بالموت ويزدريه . ولم لا مادام الموت سيطيح بهذه العبقرية الفذة ويسوى بينها وبين أي كائن حي . لكن لابد أن نذكر أن أبا العلاء كان أمينا مع نفسه ، وذلك حين لم يهرب من فكرة « الموت » بل عاش في مواجهة حادة وعميقة معها ، حتى أضحى الموت إلفا وأليفا ، وأنسا وأنيسا . إنه باختصار لم يكن يستطيع أن ينسى الموت ، بل عكف عليه يروِّضه حتى أضحى صديقا مطلوبا ومرغوبا ، وهذا الموقف يعد آية على صدق الشاعر والإخلاص في نقل مشاعره .

* * * * *

٢ - الوجود بين الإثبات والنفي :

وتنهض رؤية أبي العلاء للمصير الإنساني على أنه مادام كل وجود ينتهي إلى فناء ، فإن هذا الوجود يتساوى أصلا مع عدم الوجود ، ومن هنا يرى أن من الخير لآدم وذريته أن يرتدوا إلى نقطة ما قبل الخلق :

خيرٌ لآدمَ والخلقِ الذي خرجوا ... من ظهره أن يكونوا قبل ما خُلقُوا[2]

وهو قد أراح أولاده حين أعفاهم من الوجود في نعيم الدنيا العاجلة ، وفضل أن يظلوا في نعمة العدم :

وأرحتُ أولادي فهُمْ في نعمةٍ ... العدم التي فضلت نعيم العاجل[3]

---

(١) أبو العلاء المعري : شرح ديوان سقط الزند ، ص ٥٦٠ .
(٢) ل ، جـ ٢ ، ص ١٢٠ .
(٣) ل ، جـ ٢ ، ص ٢٣٦ .

لكن إذا كان هو قد أراح أولاده وأعفاهم من عبء الحياة ، فإن أباه لم يعفه :

هـــذا جنـــاه أبى علـــى وما جنيـــت علـــى أحـــد[1]

ونعود لننظر إلى هذه الأبيات الثلاثة من أسفل إلى أعلى ، فيتبين لنا خيط من الخيوط المنطقية التى تحكم فلسفة أبى العلاء ، ولنتأمل التسلسل الذى يبدأ بإدراكه لجناية أبيه « هذا جناه أبى على » ثم التزامه بموقف يضمن عدم تكرار الجناية « وأرحت أولادى » ثم انتقاله بعد ذلك من الخاص إلى العام :

خـــير لآدم والخلـق الـذى خرجـوا من ظهره أن يكونوا قبل ما خلقوا[2]

وهو بذلك يؤكد – مرة ثانية – على أن الحياة لا قيمة لها مادامت إلى فناء ، وأن هذه الحياة تتساوى مع عدم الوجود أصلا ، ولكن إلى أى مدى تصح هذه النظرة ؟ ، لم يفطن أبو العلاء إلى « أن ثمة فارقا كبيرا بين " ما لم يوجد " أصلا ، و " ما لم يعد بعد موجودا " والسبب هو : " أنه حتى حين يجئ الموت فيطوى حياة الموجود البشرى – سواء أكان ذلك إلى الأبد أم إلى حين – فستظل الحياة التى عاشها هذا الموجود حينا من الزمن ، واقعة ثابتة هيهات لأية قوة فى الوجود أن تمحوها ، أو أن تجعلها وكأن لم تكن . . . وإذا كان فى استطاعة الموت أن يهدم " كل " ما كان يملكه الموجود الحى ، أو أن يقضى على " كل " ما كان يستمتع به ، فإنه لن يقوى مطلقا على إلغاء واقعة وجوده بحيث يجعله وكأن لم يكن "[3] .

إن ما يعز على أبى العلاء هو أن يأتى الإنسان إلى الحياة فيخوض معركتها الضارية ، ويعد رحلة من العناء الشاق يمضى ويترك الحياة كما جاء إليها :

نمضـــى ونـــتركُ البـــلادَ عريضـةً والصـــبحُ أنورَ والنجومُ زواهرا[4]

هل معنى هذا أن أبا العلاء يؤمل فى حياة خالدة لا يفسدها الموت ؟ " ولكن مثل هذه الحياة لن تكون سوى الجحيم بعينه ، كما أن مثل هذا الوجود لن يكون إلا

---

(١) قيل بأنه أوصى بنقش هذا البيت على قبره .
(٢) ل ، جـ ٢ ، ص ١٢٠ .
(٣) د . زكريا ابراهيم : مشكلة الحياة ، ص ١٧٨ .
(٤) أبو العلاء المعرى : اللزوميات ، شرح نديم عدى ، جـ ٢ ، ص ٦٧٧ .

قصاصا أبديا ، والحق أن حياة لا تنتهى ، إنما هى سأم أليم ، أو عذاب مقيم ، وماذا عسى أن يكون الجحيم ، إن لم يكن هو استحالة الموت ؟ " [1] بل " لو عدم الموت ، لما استحقت الحياة أن تعاش ، ولوجب علينا أن نقول – مع أبكتاتوس : " تباً لحياة لا تنتهى بالموت "[2] .

* * * * *

تنطلق رؤية الشاعر من خلال إحساس حاد بجدلية الحياة والموت ، فإذا كانت الحياة ميدانا للخلاف والاختلاف ، فإن الموت يسوى بين الكل :

وتختلفُ الإنسُ فى شأنها ... وأبْعِدْ بمن باع ممَّنْ شرى
مُغنِّيةٌ أعطيت مرغبا ... فغنت ونائحةً تُكترَى
وهاوٍ ليُخرج ماءَ القليبِ ... وراقٍ ليجنِىَ ثَوْلاً أرَى
فإن نال شهدا فأيسِرْ به ... على أنه بسقوطٍ حَرَى
نزول كما زال أجدادنا ... ويبقى الزمان على ما ترى[3]

إن الحياة نفسها تنطوى على ثنائية كبيرة ، بين " من يبيع " و " من يشترى " ، وبين " من تغنى " و " من تنوح " ، وبين " هاو " يستخرج الماء من قاع البئر و " راق " يجنى العسل من أعلى الجبل ، . على أن كل هذا السعى محكوم عليه فى النهاية بالسقوط : " على أنه بسقوط حرى " وآخر فصل فى الرواية هو الزوال المتكرر " نزول كما زال أجدادنا " أما البقاء فللزمان " ويبقى الزمان على ما ترى " .

فى البداية تختلف الأوجه وتتعدد الدروب وتتشعب المسالك وتتعارض الأهداف، ولكنها حين تقترب من النهاية تنصب فى بئر واحد ، وإلى أسفل .

على أنه بسقوطٍ حَرَى

---

(١) د. زكريا ابراهيم : مشكلة الحياة ، ص ١٧٤ .
(٢) المرجع السابق ص ١٧٤ .
(٣) الإنس : جماعة الإنس ، والجمع أناس ، والضمير فى " شأنها " للحياة ، والمرغب : من أرغبنى فى الشئ ، إذا أعطانى ما أرغب فيه . الاكتراء : الاستئجار . القليب : البئر . وراق : أى وصاعد . ثولا : جماعة النحل . وأرت النحل تأرى أريا : عملت العسل . حرى : خليق .
راجع : شرح لزوم ما لا يلزم ، جـ ١ ، ص ٢٢٦ .

والسقوط هو بداية النهاية ، والنهاية هى الزوال " نزول كما نزل أجدادنا " إنه الموت أيضا ، ذلك النهر الكبير الذى تنصب فيه كل الروافد ، ولئن تعددت الروافد وتنوعت أشكالها وأحجامها وأغراضها ومشاربها ، إلا أنها حين تفضى إلى النهر فإنها تنسبك فى وحدة متجانسة ، هى وحدة التراب ، البداية والنهاية .

* * * * *

يقف الموت إذن وراء رؤية أبى العلاء التى نفذت إلى أعماق الأشياء فرأتها سواء ، وذلك على اعتبار أن الموت هو الذى ينفى الوجود ويحطمه . ومادام كل شئ يتحطم – فى النهاية – على صخرة الموت ، فإن إفتراقات البدايات وتفاوتها لا يخدع ولا يغر ، ويصير العاقل الحكيم هو الذى لا يغتر بما يزخر به الكون مادام الفناء هو المصير المحتوم الذى يئول إليه الكل :

واللبيبُ اللبيبُ من ليس يغْترُّ بكونٍ مصيرُه للفسادِ[1]

ومن ثم يبدو الموت كما لو كان هو المسئول عن الموقف الذى اتخذه أبو العلاء والتزمه ، وشكّل رؤيته للحياة على أنها باطلة ، وبلور رؤيته للكون على أنه فاسد .

والرؤية السابقة تؤكد أنه من بين الأسباب المهمة والجوهرية التى منحت فكر أبى العلاء طابع الشمول والإحاطة ، أن رؤيته للموت لم تنفصل عن رؤيته للحياة ، وكذلك رؤيته للحياة لم تنفصل عن رؤيته للموت ، بل يمكن أن يقال أنه كان يرى الموت فى الحياة ، ويرى الحياة فى الموت ، ونراه لذلك لا يسر كثيرا بزغاريد ساعة الميلاد ، لأنها لا تستقل عنده عن أحزان ساعة الموت ، وهو القائل :

إنَّ حُزْناً فى ساعة الموتِ أضعافُ سرورٍ فى ساعةِ الميلادِ[2]

* * * * *

(١) أبو العلاء المعرى : شرح ديوان سقط الزند ، ص ١١٥ .
(٢) المصدر السابق ص ١١١ .

٣ – نزعة التعميم :

اتضح أن أبا العلاء يصدر عن نزعة قوية يسوى من خلالها بين كل الأشياء ، بين الزمان : أوله وآخره ، والإنسان : قديمة وحديثه ، والطموح : أمله وخامله ، والقيم : عاليها ودانيها ، والأحاسيس : مرها وحلوها ، والأصوات : نذيرها وبشيرها ، والحظوظ : مقبلها ومدبرها ، والنفوس : فاجرها وتقيها ، والطباع : جميلها ورديئها ، والمذاهب : صحيحها وسقيمها ، والأجناس : عربها وعجمها ، والألوان : أحمرها وأسودها ، والأديان : رفيعها ووضيعها ، واللغات : فصيحها وركيكها ، والكائنات : إنسها وحيوانها ، والطيور : جارحها ووديعها ، والأصول : عربها وعجمها ، وأخيرا ، الناس : عبدهم وسيدهم ، عالمهم وجاهلهم ، سالمهم وهالكهم ، سابقهم ولاحقهم ، فقيرهم وغنيهم ، بصيرهم وضريرهم ، شريرهم وخيرهم ، أولهم وآخرهم .

وهذه النزعة وثيقة الصلة بنزعته إلى التعميم ، فحين تصبح كل الأشياء سواء، يصبح الحكم عاما وشاملا الكل ، ومن هنا يبرز استخدام أبى العلاء لصيغة " **كل** "، إذ يُصدر من خلالها حكما واحدا على الإنسان وعلى الزمان وعلى المكان ، وعلى القيم ، وعلى المشاعر ، وعلى الأحاسيس ، وعلى الطباع ، وعلى الأصول ، وعلى المذاهب . . . . . وباختصار تنسحب صيغة " **كل** " على كل شئ . فالناس كلهم فقراء :

ما فـى بـــنى آدمَ غَـــنِىٌّ بـل **كلهـــم** مُقْتِرٌ عديـمُ[1]

وكلهم جهلاء حقراء :

حـــيران أنـت فـئ الناسِ تتبـعُ تجـرى الحظوظ ، **وكلٌّ** جاهـلٌ طَبَعُ[2]

وكلهم عجزة ضعاف :

قالت معاشـر **كُلٌّ** عاجِـزٌ ضَـرَعُ ما للخلائـق لا بـطء ولا سَرَعُ[3]

---

(١) ل ، جـ ٢ ، ص ٢٦٧ .

(٢) طبع : ذو خلق دنئ . ل ، جـ ٢ ، ص ٨٠ .

(٣) الضرع : الضعيف العاجز والصغير من كل شئ . ل ، جـ ٢ ، ص ٧٩ .

وكلهم أصحاب تحيُّل وتدليس :

أُفٌّ لما نحن فيه من عَنَتٍ ... فكلُّنا فى تحيُّلٍ ودَلَسْ[1]

وكلهم مساجين :

حياتيَ تعذيبٌ ، وموتى راحةٌ ... وكلُّ ابنِ أنثى فى التراب سجينُ[2]

وكلهم مطعونون :

كأن نجوم الليل زُرْقُ أسِنَّةٍ ... بها كل من فوق التراب طعينُ[3]

وكلهم ضالون :

كُلٌّ تسير به الحياةُ ومالَهُ ... علمٌ على أى المنازل يَقْدُمُ[4]

وكلهم عميان :

إذا مرَّ أعمى فارحموه وأيقنوا ... وإن لم تكفُّوا أن كلكُمْ أعمى[5]
أنا أعمى فكيف أهدى إلى المنهج ... والناس كلهم عميانُ[6]

وكلهم فى انتظار الموت :

دنياك دارٌ كلُّ ساكنها ... متوقِّعٌ سببا من النُّقْلِ[7]

---

(١) ل ، جـ ٢ ، ص ٤٥ .
(٢) ل ، جـ ٢ ، ص ٣٣٢ .
(٣) ل ، جـ ٢ ، ص ٣٣٢ .
(٤) ل ، جـ ٢ ، ص ٢٧٢ .
(٥) ل ، جـ ٢ ، ص ٢٨٠ ، وللمعرى فى نفس المعنى قوله :
ويصير الأقوام مثلى أعمى ... فهلموا فى حندس نتصادم
ل ، جـ ٢ ، ص ٣٢٧ .
(٦) ل ، جـ ٢ ، ص ٣٣٩ .
(٧) متوقع : منتظر . ل ، جـ ٢ ، ص ٢٣٩ .

وكلهم أشقياء

ويا بـــلادا مشـــى عليهـــا أولـــو افتقـــارٍ وأغنيـــاءْ
إذا قضـــى الله بالمخـــازى فـــكل مـن فيـــك أشقيـــاء[1]

وكلهم أشرار :

والشـرُّ فى الجَدِّ القديم غَريـزةٌ فبكل نفسٍ منه عِرْقٌ ضـاربُ[2]

وكلهم قوم سوء :

وكلنـــا قـومُ سـوءٍ لا أخـصُّ به بعضَ الأنامِ ولكن أجمعُ الفِرَقا[3]

ومن الطبيعى بعد ذلك أن تصبح الحياة كلها تعبا :

تعـب كلهـــا الحيـاة فمـــا أعـــ جب إلا من راغب فى ازديـــاد[4]

وإذا كان أبو العلاء يعجب من الراغب فى الحياة المستزيد منها ، فإنه يرى أن خير الإنسان يتمثل فى العودة إلى دائرة العدم واللاوجود .

خـــيرٌ لآدمَ والخلـق الذى خرجـوا من ظهـره أن يكونوا قبل ما خلقوا[5]

وكأن العدم أفضل من الوجود ، مادام هذا الوجود سيئول إلى فناء ، ولكن هذه النظرة مردود عليها ، إذ يمكن أن نقول مع الدكتور زكريا إبراهيم « إنه لا يمكن أن يستوى فى نظر الوجود أن تكون قد عشت ووجدت بالفعل ، وألا تكون قد وُجدت أو عشت أصلا ! وإذا كان فى استطاعة الموت أن يهدم " كل " ما كان يملكه الموجود الحى ، أو أن يقضى على " كل " ما كان يستمتع به ، فإنه لن يقوى مطلقا على إلغاء واقعة وجوده بحيث يجعله وكأن لم يكن . . . وأما إذا قيل لنا إنه لعزاء

---

(١) أبو العلاء المعرى : شرح لزوم ما لا يلزم ، جـ ١ ، ص ٩٣ .
(٢) المصدر السابق ص ٣٥٣ .
(٣) ل ، جـ ٢ ، ص ٢٩ .
(٤) شرح ديوان سقط الزند ، ص ١١١ .
(٥) ل ، جـ ٢ ، ص ١٢٠ .

رخيص للموجود البشرى أن نقول له إن " واقعة كونه قد عاش " واقعة خالدة هيهات أن ينسحب عليها الفناء ، كان ردنا على هذا الاعتراض أن واقعة الموت هى التى تجعل من كل موجود – فى صميم هذه الحياة الدنيا – كائنا فائقا للطبيعة ! فنحن جميعا كائنات شخصية فريدة ، لا تقبل الإعادة ، ولا تقبل الإبدال ، وقد تكون كل كرامتنا ، وكل قيمتنا ، فى أننا نمضى ونموت ، ولكن دون أن نصبح عدما محضا ، وكأننا لم نكن أصلا ، أو كأننا لم نوجد يوما[1] .

وفى النهاية لابد من كلمة إنصاف لأبى العلاء ، فإذا كان يُدان لنفوره من الحياة ، وإدباره عن الدنيا ، واستبشاعه للمصير الإنسانى ، فإنه يمكن القول بأن هذا الموقف دليل على طموحه الكبير ، وعلى نفسه التواقة إلى معرفة الحقيقة ، وحقا فإن " الدنيا قد تُقنع القلوب الضئيلة والنفوس الصغيرة ، أما القلوب الطموحة والنفوس الراغبة المتطلعة فهى فى تعب مستمر واهتياج دائم ، ومن الصعب على القلب أن يحمل على الدوام هذا التناقض الذى لا ينتهى بين نفسه وبين الحياة ، وأن يظل طالبا دون أن يحظى بسؤله ، وحالما دون أن يتحقق حلمه "[2] .

إن نزعة أبى العلاء إلى التعميم وثيقة الصلة بذلك الطابع الفلسفى الذى يميز رؤيته للحياة والكون ، فهو دائما يتجاوز الظواهر العارضة ليصل إلى الجذر الذى يُمسك كل الفروع ، وهو يتجاوز البدايات والنهايات ويمتد بصره إلى ما قبل البدايات وما بعد النهايات ، وإنسان تصل رؤيته إلى هذا الامتداد والشمول والعمق لابد أن يصل فى النهاية إلى أن كل الأشياء سواء .

ثانيا : ملامح مشكلة المصير

١ – المصير بين الجبر والاختيار :

إن طبيعة أبى العلاء المعرى الرافضة للقيود ولكل ما هو مقرر وراسخ ومفروض جعلته يضيق بالجبر المفروض عليه ، ويحس بأن حياته كلها لا معنى لها ، وهو يعبر عن ذلك بتسلسل منطقى رصين فى هذا البيت :

ما باختيارىَ ميلادى ولا هَرَمى ولا حياتى ، فهل لىَ بعدُ تخييرُ؟

---

(١) د . زكريا إبراهيم : مشكلة الحياة ، ص ١٧٨ ، ١٧٩ .
(٢) على أدهم : بين الفلسفة والأدب ص ٣٢ .

فهو لم يختر البداية " ما باختيارى ميلادى " ولم يختر النهاية " ولا هرمى " وبين البداية والنهاية تقع حياته كلها التى لم يختر منها شيئا " ولا حياتى " وبعد الانتقال من الجزء إلى الكل يطرح التساؤل الأخير الذى ينفى من خلاله قدرته على أن يختار " **فهل لى بعد تخيير ؟** " ومن المؤكد أن إحساس أبى العلاء المرهف بما يكتنف الحياة من شرور وآثام هو الذى قذف به إلى دائرة الفكر والتفلسف . وصحيح أن " ما يدفع بالموجود البشرى إلى التفكير والتفلسف ، هو إدراكه لما فى الوجود من شقاء ، وألم وفشل وإخفاق وشر أخلاقى "[1] . وهو يلجأ إلى الفكر لأنه يجد نفسه محكوما عليه بالفكر ، بعد أن أيقن أنه لا يستطيع الانفلات من بين جدران الكون : أرضه وسمائه :

وهل يأبقُ الإنسانُ من مُلكِ ربِّه ويخرجُ من أرضٍ له وسماءِ[2]

ورغم أن " هل " الاستفهامية تفيد معنى الإنكار لقدرة الإنسان على الانفلات من أسر الواقع الذى لا يحتمله ، إلا أن دلالات أبعد تشع من وراء هذا الاستفهام كاشفة المعاناة النفسية البالغة التى يلمسها شاعر لم يعد يقوى على احتمال الواقع، ويعجز - فى نفس الوقت - عن الخروج منه ، لقد أصبح الواقع سجنا ذا قضبان فولاذية لا قبل لقدرة الشاعر على تحطيمها ، وتتبدى الرغبة الجارفة فى الانفلات من أسر هذا الواقع فى هذه الصيغة " **وهل يأبق الإنسان . . . ويهرب** " حيث تمتزج الأمنية - أمنية الهروب / الخروج - بالعجز والإحباط واللاجدوى ، إنها أمنية عقيم . والواقع الذى يتمنى الشاعر الخروج منه ليس واقعا محدودا فى إطار بلدة خاب المسعى فيها ، أو ضاقت سبل الرزق بها ، أو هاجرت المحبوبة منها ، ولا حتى محدودا فى إطار وطن انتهك ، ولكن هذا الواقع يتسع ويتسع حتى يشمل الوجود كله ، وتعبر عن ذلك - بإجمال - صيغة " **ملك ربه** " فى الشطر الأول ، ثم - بتفصيل - صيغة " **أرض له وسماء** " فى الشطر الثانى .

وعندما تكمن الرغبة فى الهروب من الكون كله ، من الأرض والسماء ، فالمعنى أن الهموم قد تجاوزت هموم " الأرض " إلى هموم " السماء " ، والمعنى - بصيغة أخرى - أن الهموم قد تجاوزت الواقع إلى الميتافيزيقا ، ومن ثم كان الحمل ثقيلا .

---

(١) د . زكريا إبراهيم : مشكلة الحياة ، ص ٤٥ .

(٢) شرح لزوم ما لا يلزم ، جـ ١ ، ص ١٥٣ .

يقول صلاح عبدالصبور عقب إحدى قراءاته لبيت أبى العلاء السالف " . . . أدركت فجأة مادار فى خلد الفنان النبيل الأعمى – الذى حمل وحده فى تراثنا العربى كله عبء الإنسان على كتفيه العجوزين الناحلين ، إن الإنسان عبد ، لا لأن الله أمره بعبادته ، بل لأن الحياة ذاتها عبودية وأسر ، وأين يستطيع الإنسان أن يهرب . هبه استبدل بلدا ببلد أسرع مما يستبدل حذاء بحذاء ، كما قال بريخت ، فهل يستطيع أن يستبدل بالكون كونا غيره ، الإنسان محكوم عليه بالحياة ، والاختيار المصيرى هو قبول هذا الحكم أو رفضه ، لا مجال لاستئناف أو إعادة نظر ، والوسيلة الوحيدة لرفض الحكم كما قال " كامى " هى الانتحار "[1] .

ولقد اختار أبو العلاء أن يرفض هذا الحكم ، أى اختار الانتحار ، ولكن الانتحار على طريقته . من شأن الذى يقبل الحكم بالحياة ، أن يحيا كما يحيا الناس ، بيد أن حياة أبى العلاء كانت مناقضة تماما لحياة الناس ، وذلك ليس على مستوى طعامه وشرابه وانفراده وتفرده فحسب ، بل على مستوى إبداعه الذى ألزم نفسه فيه بما لم يلزم الشعراء أنفسهم به .

ولكن ماذا فعل أبو العلاء عندما ضاق الكون به ، وود لو استطاع أن يفلت من بين قضبانه ؟ الملفت أن الذى ضاق عليه الكون " ملك ربه ، بأرضه وسمائه " قد بدا قانعا بهذا الحبس الاختيارى حين لزم بيته ، فضلا عن هذين المحبسين الاضطراريين : عماه من ناحية ، ونفسه الطليقة حبيسة الجسد الخبيث من ناحية ثانية :

أرانى فى الثلاثة من سجونى ... فلا تسأل عن الخبر النَّبيثِ
لفقْدى ناظرى ، ولزوم بيتى ... وكونِ النفسِ فى الجسدِ الخبيثِ[2]

وكان يُتوقع من إنسان كأبى العلاء ، وجد بصره حبيسا ، وأحس بنفسه هى الأخرى حبيسة – كان يُتوقع منه أن يُقبل على الحياة ، يعب من نعيمها إلى آخر مدى ، إنتقاما منها ، وله – فى هذا المجال – من بشار بن برد خير مثال . ولكن ما حدث كان عكس ذلك تماما ، لقد أدار الرجل ظهره للحياة ، أو بالأحرى ، للجانب

---

(١) صلاح عبدالصبور : حياتى فى الشعر ، ضمن ديوان صلاح عبدالصبور ، المجلد الثالث ، دار العودة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٧ ، ص ١٣٩ .

(٢) اللزوميات ، شرح نديم عدى ، جـ ١ ، ص ٣٠٨ .

الحسى منها . والتزم داره يفكر ويتأمل ، وهو يبدو - من خلال شعره - محاصرا بفكرة الله ، عاجزا عن الوصول إلى يقين مطلق ، ومن هنا عذابه . ذلك " أن فكرة الله لا يستطاع الإفلات منها قط ، ولعل هذا هو ما عناه كيركجارد من قوله إن الوجود البشرى فى جوهره عذاب دينى[1] " .

وإذا كان كارل ياسبرز قد ذهب إلى أنه " لا فرار من الفلسفة " فيمكن بدورنا أن نوسع المعنى ونقول إنه لا فرار للإنسان من أن يفكر ويتلمس الدروب التى تصله بالحقيقة ، صحيح أن التفكير لدى السواد الأعظم تستغرقه هموم العيش ، لكن دائرة التفكير تتسع باتساع مدارك الإنسان ، وتفتح وعيه ، وتيقظ حواسه ، ولقد كان أبو العلاء على قدر بالغ من الفطنة والذكاء واتساع الأفق . وهو إن كان قد ذهب إلى اثبات الله .

أثْبَتُّ لى خالقًا حكيمًا ... ولستُ من مَعْشرٍ نُفَاةِ[2]

فإن هذا الإثبات الحالى هو دليل شك سابق ، انسحب على إنكار النبوات والشرائع والأديان[3] ، وانسحب أيضا على حياة الشاعر كلها حين أحاطها بالأسوار العالية تعاليا على الحياة وازدراء لأهلها . وطفق يرصد ما يمور على سطح المحيط من صراع ظاهر ، ويتأمل ما يدور فى أعماقه من صراع خفى ، ويرثى لحال الموجودات ، السامى منها والدانى ، فالكل فى النهاية فريسة فى فم الزمان .

بيد أن هذه العزلة التى اختارها أبو العلاء لنفسه ، لا يصح تفسيرها بما قاله أرسطو قديما من " أن حياة العزلة والتفرد لا تتهيأ إلا لإله أو لحيوان ضار "[4] ، ولكن ربما كان تفسير نيتشه أقرب إلى الصواب ، وذلك حين ذهب إلى أن الرجل الممتاز " هو ذلك المتوحد الذى يعتزل الناس لكى يعيش بعيدا عن المجتمع منطويا على نفسه مؤمنا بذاته ، وأما الرجل الضعيف فهو ذلك الذى يشعر بحاجته إلى الاجتماع بالناس والانضمام إلى القطيع والإيمان بمعايير السواد الأعظم[5] » .

---

(١) حياتى فى الشعر ص ١٤٦ .
(٢) اللزوميات ، شرح نديم عدى ، جـ ١ ، ص ٢٩٥ .
(٣) راجع : طه حسين : تجديد ذكرى أبى العلاء ص ٢٦٩ : ٢٧٣ .
(٤) د . زكريا ابراهيم : مشكلة الإنسان ص١٦٥ .
(٥) المرجع السابق ص ١٦٥ .

بالطبع لا ينبغى أن يُفهم هذا الكلام على إطلاقه ، فليس كل معتزل للناس قويا، وليس كل مندمج فى حياتهم ضعيفا ، ولكن اعتزال أبى العلاء كان من باب الزهد فى الحياة ، والترفع على شهواتها ، وذلك حين رأى فى هذه الشهوات شرورا وآلاما يحسن الإدبار عنها لا الإقبال عليها ، وحين أيقن أن كل ملذات الحياة وشهواتها هى عند النظر البعيد هباء وإلى فناء ، آثر أن يرفضها قبل أن ترفضه ، وأن يعطيها ظهره قبل أن تدبر عنه . وكما يقرر الرجل أن الذى زهّده فى الدنيا وناسها هو معرفته العميقة وخبرته الثاقبة ، ويقينه بأن العالم كله سيصير إلى هباء :

وزهّدنى فى الخلقِ معرفَتى بِهِمْ وعِلمى بأن العالمين هَبَاءُ

والخلاصة هى أن أبا العلاء هو الشاعر الذى اختار ، لأنه يعلم حدود دائرة الجبر التى يتحرك فيها .

٢ – المصير بين العقل والنقل :

والمعرى صاحب عقل جسور ، وذهن وقور ، وهو يحترم فكره ، ويعلى من قيمة عقله ، بقدر ما ينفر من الركون إلى فكر الآخرين ، والخضوع لعقول السابقين واتباع طريقتهم :

وينفرُ عقلى مُغْضَبا إن تركتُهُ سُدًى واتبعتُ الشافعىَّ ومالِكا[1]

وينبغى تأمل هذا التعبير " **واتبعت الشافعى ومالكا** " لأنه يكشف طريقة أبى العلاء التى ترفض التقليد والإتباع ، وهو إن كان يرفض اتباع أصحاب المذاهب " الشافعى ومالك " ، فإنه يرتاب فى التدين الموروث والملقن من قبل الآباء والأقارب :

وينشأُ ناشئُ الفتيان منّا على ما كان عَوَّدَهُ أبوهُ
ومادان الفتى بحجًا ولكن يعلِّمُهُ التدينُ أقربوه[2]

---

(١) ل ، جـ ٢ ، ص ١٥٠ .
(٢) ل ، جـ ٢ ، ص ٤٠٣ .

وهو يقف موقف الرفض إزاء العلم الذى ينقل له دون أن يكون مؤيدا بالعقل :

يقولون إن الجسم ينقلُ روحه ... إلى غيره حتى يهذِّبها النقْلُ
فلا تقبلنْ ما يخبرونك صلة ... إذا لم يؤيِّد ما أتوْك به العقل[1]

ويتضح رفض أبى العلاء للاتباع من خلال صياغته الحاسمة " يقولون . . . فلا تقبلن " . فهو ينبو التقليد ، وليس عقله فقط هو الذى ينبوه ، بل يقرر أن روح الشرائع كلها كذلك مادام هذا التقليد لا يخضع للقياس :

والعقلُ يعجَبُ والشرائعُ كلها ... خبَرٌ يقلَّدُ لم يقسه قائسُ[2]

وفى مقابل النفور من أصحاب المذاهب ومن طريقة الآباء والأقارب ، يبالغ المعرى فى الإعلاء من شأن العقل حتى يصبح هو المرجع الوحيد ، بل هو النبى :

أيها الغرُّ إن خُصِصتَ بعقلٍ ... فاسألنْهُ فكلُّ عقلٍ نَبى[3]

واعتداد المعرى بعقله ، واعتزازه به ، يعد أمرا جوهريا يقف وراء شخصيته الصلبة التى وقفت فى مواجهة تراث عالم بأسره وهى حبيسة فى بيت متواضع . وهناك أسباب عدة جعلت أبا العلاء يدير ظهره للمعطى الناجز ، ويعمد إلى اكتشاف الحقيقة بنفسه ، ونورد هنا أربعة منها « أولها ما يتميز به المعرى وما فطر عليه من نباهة وأصالة فى الرأى ، وثانيها أن مسألة " ما الحقيقة " وإن كانت معروفة منذ سنين الإسلام الأولى ، لكنها أصبحت حاسمة وجوهرية فى القرنين الثالث والرابع وسط اختلاط الآراء وتعارض المذاهب وشيوع مذاهب الفلسفة وأدوات المنطق ، وادعاؤهما القدرة على تمييز الحق من الباطل . وثالث الأسباب محبسا أبى العلاء ، عماه وسجنه وما أتاح له ذلك من إعمال الفكر فى تأمل لا ينقطع إلا لمحاضرة تلاميذه أو لقضاء حاجة ، والسبب الرابع ، ولعله الحاسم ، هو أن المعرى قد نفض عن فهمه براقع التقليد الأعمى فأخضع دون الكثيرين ما يتقبله للتمحص فى ضوء معيار حاسم ألا وهو العقل »[4] .

---

(١) ل ، جـ ٢ ، ص ١٧١ .
(٢) ل ، جـ ٢ ، ص ٢٠ .
(٣) اللزوميات ، تحقيق وشرح نديم عدى ، جـ ٣ ، ص ١٧١٦ .
(٤) محمد شفيق شيا : فى الأدب الفلسفى ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨١ ، ص ١٥٠ .

وإذا كان المعرى قد جعل من الشك شعارا له بعد أن فقد اليقين وأصبح منتهى اجتهاده أن يظن وأن يحدس ، أو كما يقرر : " . . . وإنما أقصى اجتهادى أن أظن وأحدسا " ، فإنه فى مقابل هذا قد سعى إلى المعرفة التى تأتيه من باب العقل ، ذلك لأنها تخلو من شبهة الظن ، فالعقل - لديه - هو الإمام ، وليس ثمة إمام يستحق أن يأتم به سوى هذا العقل .

- . . . . . ما إمامـى سـوى عقـلى[1]
- كذب الظن لا إمام سوى العقل . . .[2]

ومن الطبيعى أن يؤدى هذا الإعتداد الزائد عن الحد بالعقل إلى النفور من دنيا الناس الذين أفسدوا الكون والحياة حين أفسدوا عقولهم تحت تأثير الخضوع والتقليد الأعمى .

ولقد بالغ أبو العلاء فى الإعلاء من شأن العقل ، حتى أنه كان يريد أن يُخضع بعض الأمور الإلهية لفهم العقل ، وها هو يتهكم على المفسرين الذين أثبتوا لله مكانا وهم يفسرون قوله تعالى « **الرحمن على العرش استوى** » فى حين كانوا قد نفوا عنه الزمان والمكان .

قلتـــمْ لنـــا خالـقٌ حكيـــمٌ ... قلنـــا صدقتـــمْ كـــذا نقـــولُ
زعمتمـــــــوه بـــلا مـكانٍ ... ولا زمـــانٍ ألا فقـــولـــوا
هـــذا كـــلام له خَـــبِىٌّ ... معنـــاه ليســت لنـا عقـول[3]

والشطر الأخير يثبت كيف أنه أراد أن يقتحم العقل كل المناطق . ورغم هذه الصراحة البادية فى آراء المعرى ، إلا أنه يصرح بأنه قد عجز عن النطق بكل ما يراه ويؤمن به ، وأن عقله قد اضطر إلى الكذب حين قال بما لا يعتقد :

تعـــالى الله فهـــو بنـــا خبـيرٌ ... قـد اضطـرتْ إلى الكذبِ العقولُ

---

(١) البيت الكامل هو :
سأتبعُ من يدعو إلى الخير جاهدا ... وأرحل عنها ما إمامى سوى عقلى
ل ، جـ ٢ ، ص ٢١٠ .

(٢) هذا صدر بيت عجزه : " مشيرا فى صبحه والمساء "
راجع : شرح لزوم ما لا يلزم ، جـ ١ ، ص ١٦٥ .

(٣) ل ، جـ ٢ ، ص ١٧٩ .

نقـول عـلى المجـازِ وقد عَلِمنـا بأن الأمـرَ ليس كمـا نقـولُ[1]

وهذا يعنى أن الرجل مازال متحفظا فى بعض آرائه ، وفى عرض أفكاره ، لذا نراه يقول :

إذا قلتُ المحـالَ رفعـتُ صـوتى وإن قلت اليقـينَ أطلتُ همسى[2]

فهو دائما متردد ، وهو رغم استخدامه الواسع للعقل لم يظفر ولو ببعض ما كان ينشده من يقين ، وكل ما استطاع أن يظفر به هو استعمال الظن فيما يفكر فيه من أمور :

وقـد عُـدِمُ التيقُّـن فى زمـان حصلنا من حجاه على التَّظَنِّى[3]

ونراه يلح على نفس المعنى حين يقول :

أما اليقـينُ فلا يقـين ، وإنمـا أقصـى اجتهادى أن أظنَّ وأحْسِبا[4]

وعلى هذا يعجز العقل عن أن يصل بالمعرى إلى شاطئ اليقين ، وحينئذ يعترف بأن فوق العقل قوة أكبر منه :

والعقـل زَيِّن ، ولكن فوقه قـدرٌ فـما له فى ابتغـاء الرزق تأثير[5]

لكن تردد أبى العلاء على البابين : باب العقل تارة ، وباب النقل تارة ، باحثا لديهما عن يقين ليكشف عن العناء الفكرى والعناء الروحى اللذين لازما الرجل على مدى رحلة حياته .

* * * * *

(١) ل ، جـ ٢ ، ص ١٧٩ .
(٢) ل ، جـ ٢ ، ص ٣٦ .
(٣) ل ، جـ ٢ ، ٣٧٥ .
(٤) ل ، جـ ٢ ، ص ٢٣ .
(٥) اللزوميات ، تحقيق وشرح نديم عدى ، جـ ٢ ، ص ٥٨٧ .

٣ - المصير بين البداية والنهاية :

يرى أبو العلاء الحياة مليئة بصنوف الشرور وألوان العذاب ، ولكن هل نوافقه على الانسحاب منها والاعتكاف داخل قوقعة الذات ، والاستمرار فى لعن الحياة والسخرية من الأحياء . لا أحد يغفل عن الجانب المأسوى فى الحياة ، ولكن هذا لا ينبغى أن يقف عائقا دون منح الحياة المعنى من خلال تحديد الأهداف التى من شأنها أن ترقى بالحياة وتجعلها جديرة بأن تعاش ، لقد ارتبط " **العيش** " لدى أبى العلاء بالشقاء :

وقد بلونا **العيش** أطواره ... فما وجدنا فيه غير الشقاء[١]

كما ارتبطت " **الدنيا** " بنفى المسرات :

أبى الدهر جودا بالسرور وإن دنا ... إليه الفتى أو ناله فهو سارق[٢]

وهو يرى أن الصلاح والخير فى الدنيا عارضين ، أما الفساد والشر فهما القاعدة ، والإنسان لا يستطيع مهما حاول أن يغير جلده أو يغير طبيعته ، وكيف ؟ وهو لم يختر لنفسه ، بل هو أسير طبعه الذى ورثه عن جنوره :

حوتنا شُرورٌ لا صلاح لمثلها ... فإن شَذَّ منا صالحٌ فهْو نادرُ
وما فسدتْ أخلاقُنَا باختيارنا ... ولكن بأمر سبَّبَتْه المقادرُ
وفى الأصل غدرٌ والفروع توابعٌ ... وكيف وفاء النَّجل والأبُ غادر ؟
إذا اعتلَّت الأفعالُ جاءت عليلةً ... كحالاتها أسماؤُها والمصادرُ
فقل للغراب الجُونِ إن كان سامعا ... أأنت على تغييرِ لونك قادر ؟[٣]

ولاشك أن أبا العلاء يشعر بفداحة مأساة مصيره الدنيوى ، يبدو ذلك من خلال يأسه من الإصلاح " حوتنا شرور لاصلاح مثلها " ورؤيته بندرة الصلاح " فإن شذ منا صالح فهو نادر " وإيمانه بسطوة المقادير التى لم تترك فرصة فى الاختيار ، ففساد الخلائق لا يرجع إلى علل كامنة فيها ، بل يرجع إلى أسباب قدرية مفروضة عليها " وما فسدت أخلاقنا باختيارنا . . . " ومادام الأصل قد فسد فلا أمل فى

---

(١) شرح لزوم ما لا يلزم ، جـ ١ ، ص ١٨٥ .
(٢) ل ، جـ ٢ ، ص ١١٩ .
(٣) اللزوميات : تحقيق وشرح نديم عدى ، جـ ٢ ، ص ٥٦١ .

إصلاح الفروع " وفى الأصل غدر والفروع توابع " . ثم يصل أبو العلاء إلى قمة إحساسه بالمأساة من خلال التعبير بالاستفهام الإنكارى الممزوج بالحكمة :

وكيف وفاء النجل والأب غادر

ويزيد البرهان على ذلك بهذا الأسلوب المنطقى :

إذا اعتلَّتِ الأفعـالُ جاءتْ عليـلةً كحالاتهـا أسمـاؤُها والمصـــادرُ

وواضح أنها حكمة عليلة لا تفتح أبواب الأمل ، بل تغلق كل النوافذ والدروب ، لكنها – مع ذلك – لابد أن تترك أصداءها فى نفس كل من يطلع عليها مهما بلغت درجة تصالحه مع الحياة ورضاه عنها ، ولابد أن تفتح أمامه نوافذ من الوعى يرى من خلالها الوجه الآخر للحياة ، ولعله الوجه الأقرب إلى الصحة والدقة . إن طبيعة أبى العلاء لم تكن مؤهلة لرؤية الحياة من خلال وجهها البكر المشرق ، ولكن من خلال وجهها المجرب المتغضن . فهى – فى نظره – امرأة لعوب تتفنن فى اللهو بعواطف بنيها ، وهى لا تكف عن إغرائهم بمفاتنها فى الوقت الذى تغمد فى صدورهم سكاكينها[1] .

وهى كانت كذلك مع الآباء والأجداد ، وستظل كذلك مع الأبناء والأحفاد ، إنها لا تستطيع أن تغير جلدها ، أو أن تتحرك بدوافع غير دوافعها ، والحياة لدى المعرى لا تنفصل عن بنيها من البشر ، ولذا فإن حكمه على الحياة ينسحب على البشر الذين يمنحون هذه الحياة المعنى . ودوافع البشر لا تتغير ، فالغدر كامن فى الجنور ، وهو يسرى فى أوصال الفروع ، ومن ثم فإن رؤية أبى العلاء تنحو نحوا مختلفا ، ففى حين نرى غيره من الأدباء والمفكرين يحملون على معاصريهم ويرون فيهم صورة مشوهة للإنسان الذى كان فارسا فى الزمان الخلى ، نجد أبا العلاء يرى إنسان عصره ، نتيجة طبيعية لجَدِّه ، ومقدمة لحفيده ، تجمعهم جميعا دماء واحدة ، وعواطف واحدة ، ودوافع واحـدة . وهـو لذلك لا يحمـل عـلى الابن مادام

---

(١) يقول أبو العلاء فى هذا المعنى :

إنما دنياك غانية . لم يهنأ زوجها العرس
أم شبل فوقها لبد ظفرها من قتلنا ورس

يتحرك - رغما عنه - بدوافع الأب .

وكيف وفاءُ النجل والأب غادرُ ؟

إن الأرض منذ خلقت وهى ساحة للشرور ، ومن يتصورها على غير هذه الصورة فقد ضل :

ما كان فى الأرض من خيرٍ ومن كرم ضـلٌ من قال إن الأكرمين فَنُـوا[1]

والجهول هو الذى يظن أن أهل الأرض كانوا صالحين ثم حل بهم الفساد :

وهكذا كان أهل الأرض مُـذْ فطروا فلا يظـن جهـولٌ أنهـم فسـدوا[2]

إن الطباع التى تتحرك فى دماء البشر واحدة ، فالممالك تتغير ، والدول تتبدل، ولكن طباع الناس : رجالا ونساء لا تتبدل ولا تتحول :

تغـيرَ ملك حِـمْيَر ثـم كسـرى ولـم تقبـلْ تغـيُّرَها الطبـاعُ
وجـدتُ النـاسَ فى جبلٍ وسهـلٍ كأنهـمُ الذئـابُ أو السـباعُ
رجـالٌ مثـل ما اهترشت كلابٌ ونسـوانٌ كما اغتلـم الضِّباعُ[3]

وهذه الدوافع الثابتة التى يراها أبو العلاء فاعلة فى نفوس البشر لا تنفصل عن مبدأ " **التسوية** " الذى آمن به ، وسرى فى أوصال شعره كما تسرى الدماء فى العروق ، بل لا تنفصل عن مبدأ التعميم الأثير لديه والذى أطلق من خلاله أحكاما عامة وثابتة وضعت كل الأمور وكل الأشياء فى مرتبة سواء . ومن المؤكد أن هذا هو السبب فى انسجام الروح العلائية ، فمن أين أطللنا على هذه الروح شهدنا الوقار والتأبى والعزوف .

إن أبا العلاء يشعر بأن وجوده كالعدم ، لذا فإنه ينتظر الموت مرحِّبا " يا مرحبا بالموت . . . " وشعره يكشف " عن الغياب الأصلى فى الحياة ، فالحياة غائبة جوهريا ، لا الآن وحسب ، بل أمس وغدا ، فليس العالـم والتاريخ إلا سلسـلة من

---

(١) ل ، جـ ٢ ، ص ٣٣٣ .
(٢) اللزوميات تحقيق وشرح نديم عدى ، جـ ١ ، ص ٤٢٠ .
(٣) ل ، جـ ٢ ، ص ٨٣ .

الغياب الدائم والحضور ، وليس الإنسان إلا سقوطا متتابعا ينتظر نهايته ، هكذا يستعجل أبو العلاء الموت ، كأنه يرفض وجودا يحدده الإنتظار[1] .

لقد انسحب شك أبى العلاء على كل شئ ، فهو يشك فى البداية ويرى أن آدم مجرد أسطورة :

قال قـوم ولا أدين بمـا قالـوه ... إن ابـن آدم كـابن عـرس
جهـل الناس ما أبوه على الدهر ... ولكنـه مسمـى بجـرس
فـى حديـث رواه قـوم لقـوم ... رهن طرس مستنسخ بعد طرس[2]

كما يشك فى النهاية :

يا مرحـبا بالمـوت مـن متنظِّـر ... إن كان ثَـمَّ تعـارفٌ وتـلاقِ[3]

وبين البداية والنهاية كان الظن والحدس مبلغا علمه :

أما اليقـين فـلا يقـين وإنمـا ... أقصى اجتهادى أن أظن وأحدسا[4]

والمعرى ليس محرضا على الاعتقاد بمذهب معين ، ولم يكن معنيا بذلك ، ربما لأنه كان يرى نفسه أكبر من المذاهب ، ولعله لم يعثر فى المعتقدات على ما يبدد ضباب شكه ويشعل جذوة يقينه ، ومع هذا ، أو ربما من أجل هذا ، فإن أدبه يحرض دون قصد ، ويعلِّم دون عمد ، ويوقظ دون قرع الآذان ، ويتسلل إلى الوجدان وهو برم عبوس ، ويكسب ود الآخرين وتعاطفهم وهو يهددهم ويتوعدهم ، ويخـرج قارئه فى النهاية – سواء اتفق معه أو اختلف – وهو أعمق وعيا وأدق شعورا .

---

(١) أدونيس " على أحمد سعيد " : مقدمة للشعر العربى ، ص ٦٣ ، ٦٤ .
(٢) ل ، جـ ٢ ، ص ٤٣ .
(٣) ل ، جـ ٢ ، ص ١٤٠ .
(٤) ل ، جـ ٢ ، ص ٢٣ .

إن أعظم ما فى أبى العلاء هو أنه " ضرب للعالم مثلا قليل النظير فى المطابقة بين مرامى التفكير وأسلوب الحياة "[1] . وهذا ما جعل طه حسين يطلق لفظ الفيلسوف أو الحكيم عليه معللا ذلك بأنه قد " أجاد الحكمة علما وعملا ، أى بحث عن حقائق هذا العالم ، وكانت حياته موافقة لنتائج بحثه "[2] .

وسواء أخطأ أبو العلاء أم أصاب ، فإنه سيظل نموذجا للشاعر الذى لم يزيف مشاعره ، أو لم يطوع فكره إلا لما يعتقد ، ولم ينطق إلا بما يؤمن ، سواء فى شئون الأرض أم فى أمور السماء .

---

(١) على أدهم : بين الفلسفة والأدب ص ٣٢ .

(٢) د. طه حسين : تجديد ذكرى أبى العلاء ص ٢٣٣ .

الفصل الثانى

شاعر الإحياء ومشكلة المصير

قصيدة (مصاير الأيام)[1]
لشوقى

مقدمة :

يهدف تحليل القصيدة إلى الكشف عن طبقاتها الدلالية من خلال استقصاء البنية اللغوية المنتجة لهذه الدلالة ، والربط بين عناصر البنية فى تجلياتها المتنوعة بين الجدل والتفاعل ، التكثف والامتداد ، التجاذب والتنافر ، مما يفضى فى نهاية الأمر إلى الكشف عن شبكة العلاقات المولدة للدلالة .

ويتم التعامل مع النص على أنه مكتف بذاته ، وأنه قادر على إنتاج دلالته ، بصرف النظر عن أى ظروف خارجة عنه ، سواء أكانت متصلة بمنشئه أو متصلة بسياقه الاجتماعى . ليس معنى هذا إنكار كل صلة بين النص وواقعه ، فالنص فى البداية ابن شرعى لواقع لا سبيل إلى إنكاره ، وهو فى النهاية رؤية ممثلة لمفردات هذا الواقع وعناصره ، بيد أنه يظل بعد البداية والنهاية كائنا له استقلاله وانفصاله، وبعبارة أخرى له حصانته غير المذعنة لا لسلطة المؤلف ولا لأسر الواقع .

وبعد تحديد الهدف وقبل تحليل النص ، نورده مرقم الأبيات وموزعا إلى مقاطع .

(١)

١ – أَلا حَبَّذَا صحبة الكتَـب ... وأَحبِبْ بأيّامه أحبب !
٢ – ويا حبّذا صبيةٌ يَمرحون ... عنانُ الحياة عليهم صَبى
٣ – كأذهى بَسماتُ الحياة ... وأنفاسُ ريْحانِها الطيِّب
٤ – يُراحُ ويُغدى بهم كالقطيع ... على مشرقِ الشمس والمَغرب
٥ – إلى مَرْتَع ألِفوا غيرَه ... وراعٍ غريبِ العصا أجنبى
٦ – ومُستقبَلٍ من قيود الحياة ... شديدٍ على النفس مُستصعَب

---

(١) ديوان أحمد شوقى ، دار العودة ، بيروت ، المجلد الأول ، جـ ٢ ، (د . ت) ص ١٤٧ : ١٥٠ .

٧ – فِـراخٌ بأيك : فمـن ناهـضٍ ... يَروضُ الجنـاحَ ، ومـن أزْغَـب
٩ – عصافيرُ عند تهجِّي الدروس ... مِهـارٌ عرابيـدُ فى المَلْعَـب
١٠ – خَلِيُّون من تَبِعـات الحيـاةِ ... علـى الأمِّ يُلقونهـا والأب
١١ – جنـونُ الحَدَاثَةِ من حولهم ... تضيـقُ بـه سعَـةُ المذهـب
١٢ – عـدا فاستبدّ بعقل الصبىّ ... وأعـدى المؤدّبَ حـتى صَـبى !
١٣ – لهم جَرَسٌ مُطْربٌ فى السراح ... وليـس إذا جَـدّ بالمطـرب
١٤ – تـوارتْ بـه ساعـةٌ للزمـان ... علـى النـاس دائـرةُ العَقْـرب
١٥ – تشـولُ بإبرتهـا للشـباب ... وتقـذف بالسّـم فى الشيِّـب
١٦ – يَدُقُّ بمطرقتيْها القضـاء ... وتجـرى المقـاديرُ فى اللَّوْلَـب
١٧ – وتلك الأواعـى بأيمـانهم ... حقائبُ فيهـا الغـدُ المُخْتَـبى
١٨ – ففيهـا الذى إن يُقِم لا يُعدُّ ... مـن الناس ، أو يَمض لا يُحسب
١٩ – وفيهـا اللِّواءُ وفيهـا المنـارُ ... وفيهـا التَّبيـعُ وفيهـا النَّـبى
٢٠ – وفيهـا المؤخَّرُ خلفَ الزحام ... وفيهـا المقـدَّمُ فى الموكِـب

(٢)

٢١ – جميل عليهم قشيبُ[1] الثياب ... ومـا لـم يُجمّـل ولـم يَقشـب
٢٢ – كسـاهم بَنانُ الصِّبا حُلَّةً ... أعـزُّ مـن المخمـلِ المُذْهَـب
٢٣ – وأبهـى من الورد تحت الندى ... إذا رفَّ فـى فرعـه الأهْـدب
٢٤ – وأطهر من ذيلهـا لم يُلَـمّ ... من النـاس مـاشٍ ، ولم يَسحَـب

(٣)

٢٥ – قطيـعٌ يُزَجِّيه راعٍ من الدهـر ... ليـس بلَـيْنٍ ولا صُلْـب
٢٦ – أهابـت هـرواتُه بالرِّفـاق ... ونادت علـى الحَيِّـدِ الهُـرَّب
٢٧ – وصرّفَ قطعانَه ، فاستبدّ ... ولم يخـشَ شيئًا ، ولـم يَرهَـب
٢٨ – أراد لمن شاءَ رَعْيَ الجَديب ... وأنـزلَ مـن شـاءَ بالمُخصِـب
٢٩ – ورَوّى علـى ريِّها النَّاهلات ... وردّ الظِّمـاءَ فلـم تَشْـرَب
٣٠ – وألقـى رِقاباً إلى الضاربين ... وضَـنّ بأُخـرى فلـم تُضـرَب
٣١ – وليس يبالى رضا المستَريح ... ولا ضَجَـرَ الناقـمِ المُتعَـب
٣٢ – وليس بمُبْقٍ على الحاضرين ... وليـس ببـاكٍ علـى الغَيِّـب

(٤)

٣٣ – فيا وَيْحَهم ! هل أحسُّوا الحياةَ ؟ لقد لعبوا وهْيَ لم تَلْعَب
٣٤ – تجرَّبُ فيهم وما يعلمون كتجربة الطبِّ في الأرْنب
٣٥ – سَقَتْهم بسُمّ حرى في الأصول وروَّى الفروعَ ولم يَنضُب
٣٦ – ودار الزمانُ ، فدالَ الصِّبا وشبَّ الصِّغارُ عن المكتب
٣٧ – وجَدَّ الطُّلابُ ، وكدَّ الشبابُ وأوغَل في الصَّعب فالأصعب
٣٨ – وعادت نواعمُ أيّامه سنينَ من الدأْب المُنصب
٣٩ – وعُذِّبَ بالعلم طُلّابُه وغصُّوا بمَنْهَله الأعذب
٤٠ – رَمَتْهم به شهواتُ الحياة وحُبُّ النُّباهة والمَكسب
٤١ – وزَهْوُ الأبوَّة من مُنجِب يفاخرُ مَنْ ليس بالمُنجب
٤٢ – وعقل بعيدُ مَرامي الطِّماح كبيرُ اللُّبانة والمأْرَب
٤٣ – ولوعُ الرِّجاء بما لم تَنَلْ عقولُ الأوالى ولم تطلُب
٤٤ – تنقَّلَ كالنَّجم من غَيْهَب يَجوبُ العصورَ إلى عَيْهَب
٤٥ – قديمُ الشعاعِ كشمسِ النهارِ جديدٌ كمصباحها المُلهب
٤٦ – أبو قُراطُ مثلُ ابنِ سينا الرئيسِ وهومَيرُ مثلُ أبي الطيِّب
٤٧ – وكلُّهمو حَجَرٌ في البناءِ وغرسٌ من الثمرِ المُعقِب

(٥)

٤٨ – تُؤلِّفُهم في ظلال الرخاءِ وفي كَنَف النسب الأقرب
٤٩ – وتَكسرُ فيهم غرورَ الثراءِ وزَهْوَ الولادة والمنصب
٥٠ – بيوتٌ مُنزَّهةٌ كالعتيق وإن لم تُستَّرْ ولم تُحجَب
٥١ – يُدانى ثراها ثَرى مكَّةٍ ويقربُ في الطُّهر من يَثرب
٥٢ – إذا ما رأيتَهمو عندما يموجون كالنحل عند الرُّبى
٥٣ – رأيتَ الحضارةَ في حصنِها هناك ، وفي جُنْدِها الأغلب
٥٤ – وتَعرضُهم مَوكِبًا موكِباً وتسأل عن عَلَم الموكب
٥٥ – دَعِ الحظَّ يطلَعْ به في غدٍ فإنَّك لم تَدْرِ من يجتبى
٥٦ – لقد زَيَّنَ الأرض بالعَبْقَرىِّ مُحلِّى السماواتِ بالكوكب

(٦)

٥٧ – وخَدَّش ظفرُ الزمانِ الوجوهَ وغيَّض من بشرِها المُعْجِب
٥٨ – وغال الحداثةَ شَرْخُ الشبابِ ولُو شيبَتِ المَرْدُ في الشُّيَّب

٥٩ – سَرَى الشيبُ مُتَّئِداً فى الرؤ س سُرَى النارِ فى الموضع المُعْشِب
٦٠ – حريقٌ أحاط بخيط الحياةِ تعَجَّبْتُ كيف عليهم غَبِى ؟
٦١ – ومن تَظهرِ النارُ فى دارِه وفى زرعه منهمو يَرْعَب
٦٢ – قد انصرفوا بعد علم الكتاب لبابٍ من العلم لم يُكْتَب
٦٣ – حياةٌ يُغامِرُ فيها امرؤٌ تسلَّحَ بالنُّابِ والمخْلَب
٦٤ – وصار إلى الفاقة ابنُ الغنىّ ولاقى الغِنَى ولدُ المُتْرَب
٦٥ – وقد ذهب الممتلى صحَّةً وصَحَّ السقيمُ فلم يَذْهَب
٦٦ – وكم مُنْجِبٍ فى تَلَقِّى الدروسِ تَلَقَّى الحياةَ فلم يُنجِب
٦٧ – وغاب الرفاقُ ، كأن لم يكن بهم لك عهدٌ ، ولم تَصْحَب
٦٨ – إلى أن فنوا ثُلَّةً ثُلَّةً فناءَ السرابِ على السَّبْسَب

تحليل النص

أولا : سمات الرؤية

١ – رؤية راضية :

الشعور الغالب على التيار الانفعالى المنبثق من أعماق النص تجاه قضية المصير الإنسانى هو الخضوع لا التمرد ، والإذعان لا العصيان ، والرضا لا الفزع، ولعل السبب يرجع إلى هذا الإحساس الذى ترسَّخ فى كيان الشاعر الإحيائى من خلال قراءاته فى كتاب الكون تارة ، ثم من خلال عرض هذا الذى قرأه على الموروث بمعناه الواسع تارة ثانية ، أما هذا الإحساس الذى ترسخ فى كيانه فهو أن سنة الكون التى لا محيض عنها تتمثل فى تعاقب الحياة والموت ، وأن أية محاولة للانحراف عن هذه السنة محكوم عليها بالفشل ، فليس ثمة سوى الإذعان ، والإذعان المشوب بالرضا ، ومصدر هذا الرضا هو التسليم بأن مصير الإنسان يتشكل فى دائرة القضاء والقدر :

يدُقُّ بمطرقتيها القضاءُ وتجرى المقاديرُ فى اللوْلَبِ

* * * * *

ورغم أن القصيدة تعرض رؤية فاجعة للمصير الإنسانى ، مما يمكن أن يكون سببا لانبعاث التوتر وإشاعة القلق . لكن يلاحظ أن هذه الرؤية تُعرض بطريقة حيادية وكأن الشاعر بمنأى عن هذا المصير المأسوى الذى ينقله من حيز الواقع إلى حيز الرؤية . وهنا تبرز طبيعة الشاعر الإحيائى الذى يهتم بتصوير الواقع أكثر مما يهتم بتصوير انفعالاته تجاه هذا الواقع . تبدو هذه الطبيعة الحيادية – للوهلة الأولى – فى التشكيل اللغوى الذى يرتكز على الصيغ الخبرية ، ويهمل – إلى حد كبير – الصيغ الإنشائية . إن القصيدة – رغم طولها – لا تتضمن من الصيغ الإنشائية إلا على صيغتى مدح " ألا حبذا وياحبذا " فى مطلعى البيتين (١ ، ٢) ، بالإضافة إلى صيغة تعجب فى الشطر الثانى من البيت الأول " وأحبب بأيامه " ، ثم صيغة أمر " دع الحظ . . " فى البيت (٥٥) ، وصيغة التكثير " وكم منجب . . " فى البيت (٦٦) . وأخيرا تبرز صيغتان استفهاميتان فى هذين البيتين :

٣٣ – فياويحهم هل أحسوا الحياة ؟ لقد لعبوا وهى لم تلعب
٦٠ – حريق أحاط بخيط الحياة تعجبت كيف عليهم غبى ؟

وإن كان هذا الاستفهام لا ينقل حيرة ولا توترا ، ولكنه يعبر فى البيت الأول عن إشفاق الشاعر على الصبية من المصير الذى ينتظرهم ، وعن دهشته من لامبالاتهم فى البيت الثانى . وتظل هناك – بعد ذلك – مسافة بين ذاتية الشاعر وموضوعية الرؤية .

لقد أخضع شوقى التجربة لسلطان العقل " كما أخضع القطيع لسطوة الراعى " وألقى بظل العقل البارد على الانفعال ، حين كبح جماح الخيال . بديهى أنه من شأن المبدع ارتياد المناطق غير المأهولة ، وتلمس عصب الأشياء ، وتفجير طاقاتها الكامنة ، ومن شأنه كذلك أنه يجفو الجاثم والنمطى ، وينبو عن المقرر والراسخ ومن شأنه أيضا أنه يهفو إلى معرفة المطلق ، رغم يقينه بالعجز عن إدراكه، لكن هذا الحنين إلى المعرفة هو الذى يشعل التجربة ويرفعها إلى المستوى الذى تكون معه قادرة على نقل توق الإنسان وشوقه ، وأيضا توتره وقلقه .

لقد عالج شوقى قصيدته بحيادية ، وإن شئت قل ، بموضوعية ، وكأنه قد تحول إلى باحث ، وعليه يتجرد من عواطفه تجاه موضوعه . لم يَبْدُ حائرا ولا قلقا ، ولم يَبْدِ – من موقع إنسانيته – مجرد عتاب للراعى الذى " استبد " بالقطيع ، ولم يطرح

مجرد تساؤل للزمان الذى خدش الوجوه ، وأذهب بهاءها ، وغيَّض نضرتها ، وفى مقابل هذا لم يُظهر تعاطفه مع الطرف الضعيف المسحوق إلا من خلال هذا البيت :

فياويحهم هل أحسوا الحياة ؟ لقد لعبوا وهى لم تلعب

فيما عدا هذا يظل الشاعر رزينا ملتزما بموضوعيته وحياده ، عاكفا على وصف رحلة المصير ، وكأنها لا تمسه من قريب أو بعيد . ليس معنى هذا أننا نلغى دور العقل فى التجربة الأدبية " فالعقل هو عنصر الخلود فى الأدب ، إلا أنه ليس العقل الوصفى الذى يعيد الأشياء إلى ذاتها ، ولا العقل الذهنى والتجريدى الذى يخلص إلى أفكار باردة ، وإنما هو نوع من العقل الانفعالى الذى يعانى الأشياء بقدر ما يفهمها والذى يتحرك بحركة الشعور ، يفيد منه الحرارة والحيوية فتخفق الأفكار خفقا ، وترتعش دون أن تشتد وتهذى وتتمادى "[1] . وسمة شوقى أن فهمه لموضوعه كان أكبر من انفعاله به ومعاناته له ، وكذلك كان إذعانه واستسلامه أرسخ من قلقه وتساؤله .

وهذا التسليم جعل الشعر موضوعيا فى معالجته لقضية المصير وذلك حين تناول قضية بدت خارجة عن ذاته ، وإن كانت فى الحقيقة تمس أعمق أعماق ذاته ، فبدا الأمر كما لو كان الشاعر واعيا لمعادل إليوت الموضوعى ، وذلك حين اتخذ من " صحبة المكتب " معادلا موضوعيا يمرر من خلاله أحاسيسه ورؤاه تجاه قضية المصير .

* * * * *

٢ - انتفاء الصراع :

إنها قضية مجموعة من الصبية البرآء الذين يقبلون على الحياة بحب وشغف ، وهم لا يدركون منها إلا جانبها السخى المعطاء ، ولذا نراهم - فى مطلع حياتهم - لا يحنون إلى ماض ، ولا يتوقون إلى مستقبل ، فلا حاجة بهم إلى هذا ولا ذاك مادام نهر الحاضر يغدق عليهم ، لذا نطالعهم " يموجون كالنحل عند الربى " وقبل ذلك نشاهدهم " يمرحون ، عنان الحياة عليهم صبى " .

(١) ايليا الحاوى : الكلاسكية فى الشعر الغربى والعربى ، دار الثقافة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٣ ص ٢٥ .

ولأن الحياة مقبلة عليهم ، باشة فى وجوههم ، فقد اطمأنوا إليها ، وأسلموا قيادهم لها ، دون أن يدركوا ما تخبئه لهم فى جعبتها ، وسنراها تشهر أسلحتها بعد ذلك فى وجوههم ، سلاحا إثر الآخر ، بدءا بأداة الإنذار " الجرس " وانتهاء بأداة التدمير " الزمان " الذى سيتجسد فى صورة وحش ضار يخدش الوجوه ، ويمتص الدماء ، ومرورا بالعقرب وخطرها ، والراعى واستبداده ، والحياة وتجريبها .

ولأنهم لا يدركون ، فليس ثمة صراع بينهم وبين رموز الخطر التى تزخر بها الحياة ، ذلك أن وجود صراع يقتضى أن يكون كلا الطرفين المتصارعين على وعى بطبيعة البواعث الدافعة إلى الصراع . وهم لا يعلمون عن حقيقة الخطر المحدق بهم شيئا ، وعدم العلم هذا تومئ به لغة النص فى ثوبها التصويرى ، وتصرح به فى ثوبها التقريرى ، ناهيك على أن التصريح ب " عدم العلم " هذا يرد نصا فى بيتين : مرة فى صيغة الماضى وأخرى فى صيغة المضارع :

٨ – مقاعدهم من جناح الزمان وما علموا خطر المركب
٣٤ – تجرب فيهم وما يعلمون كتجربة الطب فى الأرنب

ينتفى عنهم العلم فى ماض وفى حاضر ، وبطبيعة الحال فى المستقبل ، لكن لأنهم " ما علموا " و " وما يعلمون " فسيظلون أشبه بكائنات تُجرى عليهم الحياة تجاربها ، أو أشبه بمجموعة بيادق فوق رقعة شطرنج ، حركاتهم وسكناتهم ليست مرهونة برغبة نابعة منهم ، بل بإرادة مفروضة عليهم ، وهم – بتشبيه الشاعر – " قطيع يزجيه راع " والراعى هو صاحب الإرادة والتصرف ، أما القطيع فلا يملك سوى الإذعان حتى لو بلغت إرادة الراعى ضرب الرقاب .

فى ظل هذه السطوة ، وبسبب هذه السيطرة ، ينتفى الصراع بين الصبية وصور الخطر التى تزخر بها الحياة ، وحتى عندما يتجاوز الصبية مرحلة الصبا إلى مرحلة الشباب ، حيث الجد والكد ، وحيث الرغبة فى تحقيق الطموح ، فإنهم لا يدخلون طرفا فى الصراع مع أخطار الحياة .

* * * * *

ولكن هذا الصراع ينعقد بينهم وبين أنفسهم ، قد يبدو في شكل مغامرة بين المتصارعين .

٤١ – وزهـو الأبوة من منجـب يفاخـر مـن ليـس بالمنجـب

أو في شكل ولع بسبق السابقين :

٤٣ – ولـوع الرجـاء بمـا لم تنل عقـول الأوالى ولـم تطلـب

ويظل الإنسان مستهدفا لا من قبل شرور الحياة فحسب ، بل من قبل شرور نفسه أيضا ، لقد أدرك الإنسان عبثية مجابهة الحياة ، فأدار ظهره لها ، وإن ظلت تطارده ، قد تبتسم له يوما ، ولكنها تعبس سنينا :

وعـادت نواعـم أيامـه سنـين مـن الدأب المنصب

وتدور رحى الصراع بينه وبين أفراد صحبة المكتب في معركة تستخدم فيها أسلحة الفناء " المخلب والناب " وذلك بعد أن يتبعثر شمل الصحبة :-

٦٣ – حيـاة يغامـر فيهـا امـرؤ تسلـح بالنـاب والمخلـب

ويكون هذا التقاتل الشرس بداية النهاية التي تتجلى في صورة الغياب في البيت قبل الأخير " وغاب الرفاق " ثم الفناء في البيت الأخير " إلى أن فنوا . . . فناء السراب " . وهكذا تنحل كل الصراعات ، وكل صور الجدل التي دارت على مدى مقاطع القصيدة الستة ، ثم تئول إلى الحل من خلال الوصول إلى محطة الموت التي يتوحد عندها الكل ، حيث يتساوى أصحاب الحظوظ المتفاوتة ، ولا يصبح ثمة معنى لتفاخر إمرئ على آخر ، أو تقاتل قوم مع آخرين .

* * * * *

نهر الحياة مكتظ بالبشر ، وهم يتحركون في موجات متتالية ، تولد الموجة عند الشاطئ الأول وتظل رحلتها إلى أن تلقى مصرعها على الشاطئ الثاني ، والشاعر يسمي هذه الموجات المتتالية " المواكب " وذلك في معرض حديثه عن بيوت العلم التي تدفع بهذه الموجات المتتالية في نهر الحياة ، إذ " تعرضهم موكبا موكبا " (ب ٥٤) .

وتكرار كلمة " موكبا " يشي بأن الحياة تكرر أجيالها ، كما أن البحر يكرر أمواجه ، وأن الشاعر يرى أنه لا جديد تحت الشمس فما هو كائن قد كان ، وما

كان سوف يكون . ويرى الشاعر أيضا أن الزمان لا يسير فى خط مستقيم ولكنه يدور " ودار الزمان " (ب ٣٦) والمعنى أن البدايات تلتقى مع النهايات عند نقطة معينة لتظل الدورة مستمرة . ويستخدم الشاعر الآلة التى صنعها الإنسان " الساعة " وما يدور بها من " عقارب " ليؤكد هذا التكرار والتشابه :

تـــوارت بـــه بـــاعة للزمـــان عـــلى النـــاس دائـــرة العقـــرب

ويلح على نفس المعنى من خلال استخدام نفس الآلة :

يـــدق بمطرقتيهـــا القضـــاء وتجـــرى المقـــادير فى اللولـــب

ومع هذه الدورة يتكرر الإنسان الذى يحمل فى داخله نفس مقومات وملامح وطموحات وانكسارات ومصير سلفه :

أبو قـراط مثل ابن سينا الرئيس وهومـــــير مثـل أبى الطيـــب

ويصبح القديم جديدا :

قديـم الشعـــاع كشمـس النهـــا ر جديـد كمصباحهـــا الملهـــب

ومن ثم يتوحد الكل " وكلهم حجر فى البناء " ، قد تتعدد الدروب التى تحدد ملامح المستقبل وتتباين :

ففيهـــا اللـــواء ، وفيهـــا المنـــا ر وفيهـــا التبيـــع ، وفيهـــا النبى
وفيهـــا المؤخـــر خلـــف الزحـــا م ، وفيهـــا المقـــدم فى الموكـــب

وقد يتمخض هذا المستقبل عن مفارقات تثير الدهشة :

وصـــار إلى الفاقـــة ابن الغـــنى ولاقى الغـــنى ولـد المـــــترب
وقـــد ذهـــب المبتلـى صحـــــة وصـــح السقيـــم فلـــم يذهـــب .

ولكن هذا التشرذم ، وهذه المفارقات تعود فى النهاية لتلتئم وتتوحد فى قائمة واحدة ، هى قائمة الغياب :

وغـــاب الرفـــاق كأن لـــم يكـــن بهـــم لك عهـــد ولـــم تصحـــب

ومن رحم هذا الغياب يتولد حضور جديد ، هو تكرار للغياب القديم ، وتظل الحركة متكررة على مستوى الإنسان ، كما هى متكررة على مستوى الطبيعة :

يراح ويغـــــدى بهـــم كالقطيـــ ع ، على مشرق الشمس والمغرب

ومن ثم تتأكد رؤية الشاعر الإحيائى من أنه " ليس هناك شئ جديد بالمعنى الحقيقى مع هذه الدورة الأبدية . إن الجديد نسخ لقديم سابق عليه ، وتعاقب جانب من نفس الحركة الدائرية ، بين المرتقى والمنحدر ، أو العلا والهوان ، والثبات هو الخاصية المؤكدة لهذه الحركة ، أما التغير فهو مجرد عرض ، يخفى تحته الجوهر الدائم للثبات ، فهو – أى التغير – مجرد جانب من دورة تتصل نهايتها ببدايتها ، ليكرر فيها النقيض نفسه ، مثلما تتكرر العناصر والفصول والأيام ، ويتعاقب فيها التضاد ، مثلما يتعاقب الشروق والغروب ، والميلاد والموت ، والنماء والذبول ، وليس هناك سابق أو مسبوق بالمعنى الحقيقى فى هذه الحركة ، فالسابق مسبوق ، والمسبوق سابق فى الوقت نفسه . كلاهما ثابت فى مكانه ، على جوانب " الدولاب " أو محيط الدائرة ، أو جوانب " الساعة " التى تمر عليها نفس " العقارب " لتشير إلى حركة " الدهر " الذى يدور مع " الفلك الدوار "[1] .

ويقين الشاعر بأنه ليس إلا ذرة حُكم عليها أن تسير فى مدار معين فى هذا الفلك الدوار ، لون رؤيته بالرضا المشوب بالاستسلام ، ومن ثم كان انتفاء صراع الإنسان مع القوى الأكبر منه ، بل كان انتفاء إبداء القلق إزاء ما يُصنع به .

٣ – رؤية يقينية :

وتتسم رؤية المصير الإنسانى المنبثقة من النص بالحسم واليقينية ، ذلك أن النص لا يُعنى بإبراز القلق الإنسانى ، ولا يُعنى حتى بعقد أى نوع من أنواع الجدل ، وإنما يساق الإنسان سوقا إلى مصيره الحتمى القاهر دون أن يبرز مشاعره تجاه هذا المصير الفاجع .

تنعكس هذه الرؤية اليقينية على الصياغة الأسلوبية التى تنقل المشاهد الوصفية بلغة حاسمة خالية من التردد ، وهذا هو الطابع الذى يغلب على النص

---

(١) جابر عصفور : الشاعر الحكيم ، فصول ، مج ٣ ، ع ٢ ص١٤٣ .

بوجه عام ، بيد أن هناك صيغتين أسلوبيتين تكشفان عن هذا اليقين الرؤيوى . تتمثل الصيغة الأولى فى استخدام المفعول المطلق فى بيتين ، الأول قرب نهاية النص :

٥٩ – سرى الشيب متئدا فى الرو س ، سُرى النار فى الموضع المعشب

أما الثانى فيأتى ختاما للنص :

٦٨ – إلى أن فنوا ثلة ثلة ففناء السراب على السبسب

إن إطلاق الفعل يخرجه من حيز الجزئى إلى حيز الكلى ، وهذا يتمشى مع موقف الشاعر الذى يتخذ من الشريحة البشرية الجزئية المتمثلة فى "صحبة المكتب" ورصد حركتها عبر الزمان ، وسيلة لاستخلاص القانون العام الذى يحكم البشر جميعا وهو الفناء المطلق . فضلا عن ذلك ، فإن هذا المفعول حين يُبيِّن نوعه فإن هذا التبيين يأتى من قبل التأكيد وترسيخ اليقين من خلال رسم صورة حسية ، وتحتل هذه الصورة بُعدا يقينيا على مستوى آخر ، وذلك حين تحيل إلى مصدرها الأساسى فى القرآن الكريم .

أما الصيغة الأسلوبية الثانية التى تؤكد اليقين الرؤيوى للنص ، فهى الأداة " قد " حين تدخل على الفعل الماضى لتفيد التحقيق كما هو الحال فى هذه السياقات :

٣٣ – ..... لقد لعبوا وهى لم تلعب
٥٦ – لقد زين الأرض بالعبقرى محلى السموات بالكوكب
٣٢ – قد انصرفوا بعد علم الكتا ب ، لباب من العلم لم يكتب
٦٥ – وقد ذهب الممتلى صحة وصح السقيم فلم يذهب

وفضلا عن قيام كل صيغة من الصيغ المشار إليها بدورها فى تأكيد الدلالة التحقيقية الواردة فى سياقها ، إلا أن هذه الصيغ تتجمع فى النهاية فى مركز واحد يشع بملامح الرؤية اليقينية التى ينطلق منها النص ، فإذا أضفنا أن الصيغ السابقة تتكثف – مثل سابقتها – فى نهاية النص ، أدركنا كيف يتخلق اليقين فى النص وينمو إلى أن يصل إلى أقصى مداه فى المقطع الأخير ، مقطع الصيرورة والتدمير وبحسبنا تأمل الكلمات الواردة فى هذا المقطع :

" خدش ، غيص ، غال ، لوشيت ، صار ، ذهب ، غاب ، فنوا "

" الشيب ، حريق ، النار ، ظفر ، الناب ، المخلب ، السراب . السبسب "

يتضح أن هذه الكلمات تتسم تسمة واضحة بين الأفعال والأسماء ، حيث يتكاملان ويتعاونان فى نقل المشهد التصويرى ، وفى النهاية تتسرب كل صور الصيرورة والتدمير فى البيت الأخير ، حيث اليقين المطلق المتمثل فى الفناء المطلق " إلى أن فنوا . . . فناء " .

* * * * *

ثانيا : الثنائيات الضدية

يتشكل النص عبر شبكة من الإشارات المنبثقة من تلب مجموعة من الثنائيات الضدية ، بيد أن أطراف هذه الثنائيات ليست مستقلة عن بعضها ، بل تنصهر مشكلة الفاعلية الأساسية للنص ، ولنبرز ملامح كل ثنائية على حدة :

١ – ثنائية " الانطلاق / الكبح " :

تتشكل هذه الثنائية منذ بداية النص – وبالتحديد فى البيت الثانى – واهنة خافتة ، تظل على استحياء ، إذ نواجه بالصبية وهم " يمرحون " ذلك أن رقابهم لم تزل طليقة من " عنان الحياة " .

ويا حبـــذا صبيـــة يمرحـــو ن ، عنـــان الحياة عليهـم صـبى

تشع كلمة " يمرحون " بالانطلاق ، بينما تشع كلمة " عنان " بالكبح ، ومن ثم تشكل الجملة والكلمة طرفى ثنائية ضدية يمكن أن نطلق عليها ثنائية " الانطلاق / الكبح " . صحيح أن اللجام لم يُحكم شده بعد " عنان الحياة عليهم صبى " لكن تواجد كلمة " العنان " فى حد ذاتها وما توحى به من دلالات التحكم والسيطرة هو بمثابة الإشارة الخفية بأن ثمة خطرا مختبئا لم يحن موعد استعلانه بعد .

فى البيت الثانى نقرأ " عنان الحياة " وفى البيت السادس نقرأ " قيود الحياة " فيترسخ الإحساس بالخطر ويتنامى على مستويين : مستوى كمى يتمثل فى التحول من المفرد " عنان " إلى الجمع " قيود " ومستوى كيفى ، يتمثل فى الحد من الحركة، إن لجام الرقبة يعد مرحلة من مراحل الكبح ، أما قيد القدم فمرحلة أبعد .

وفى البيت التاسع نقرأ : مهار عرابيد " فيحدث الربط بين " مهار "[1] و"عنان" لكن إذا كان العنان / اللجام لم يوضع فى رقبة المهر بعد ، فلأنه لم يزل شبلا ، وليس بخاف أن " الانطلاق " يتجسد من خلال صورة " المهار " ثم تأتى الصفة " عرابيد " فيكتمل التجسيد .

٢ – ثنائية : (الراعى / القطيع) :–

فى البيتين الرابع والخامس يتشكل الخيطان الأساسيان من نسيج هذه الثنائية ، حيث تتشكل فى البيت الرابع الملامح الأولى للقطيع الذى يبدو – منذ البداية – أنه مسير منفعل ، وليس مخيرا فاعلا ، نفهم ذلك من خلال فعلين مبنيين للمجهول يتصدران هذه الجملة " يراح ويغدى بهم كالقطيع " ثم تتشكل فى البيت الخامس الملامح الأولى لشخصية الراعى من خلال هذا السطر :

" وراع غريب العصا أجنبى "

هناك إذن مسافة تفصل الراعى عن القطيع ، تبدو فى كلمة " غريب " ثم فى كلمة " أجنبى " ، وهناك أيضا " سلطة " يمارسها الراعى على القطيع ، تبدو من خلال هذه " العصا " .

تنقطع بعد ذلك خيوط هذه الثنائية لتفسح المجال لتنويعات وتشكلات أخرى ، لكنها تعود فى الظهور من جديد لتحتل مقطعا كاملا " الأبيات ٢٥ : ٣٢ " تتنامى من خلاله . نقرأ أولا : " قطيع يزجيه راع " وهى جملة مكثفة تجمل ما ورد مفصلا فى البيتين السابقين (٤ ، ٥) لتذكِّر به ، ثم لتؤسس عليه ، ولذا يضاف بعد ذلك مباشرة ملمح مهم من ملامح الراعى ، هو مناظرته للدهر ، " قطيع يزجيه راع من الدهر " وحين يصبح الراعى معادلا للدهر ، فإن القطيع يصبح معادلا للإنسان ، وإن لم يصرح النص بذلك ، ولكن يظل المستويان : الظاهر " الراعى / القطيع " والخفى " الدهر / الإنسان " يتبادلان الإشارات ويتراسلان الإيماءات فتحتفظ التجربة بثرائها وغناها ، وتنأى بنفسها عن الوضوح المفسد .

---

(١) مهار : جمع مهر ، والمهر هو الفرس الصغير .

قلنا إن سلطة الراعى تمثلت منذ البداية " البيت الخامس " فى تلك العصا التى اقترنت به واقترن بها " وراع غريب **العصا** " ، ولكن هذه السلطة ستتنامى

وتتبلور ، نلحظ ذلك - أولا - على مستوى هذه العصا التى سيخصص لها فى السياق الجديد بيت كامل بعد أن كانت تحتل فى السياق القديم كلمة واحدة هى " العصا " ، بل سيتغير اسمها فى السياق الجديد ، لتصبح " هراوة " أى عصا غليظة :

أهابت هراوته بالرفا ق ، ونادت على الحيد ، الهرب

يكشف هذا عن تنامى سلطة الراعى ، لكن هذا التنامى يبدو - ثانيا - وبشكل أكثر تكثيفا من خلال هذا الحشد من الجمل الخبرية والتى تتنوع بين الإثبات والنفى ولكنها جميعا تبرز هيمنة الراعى وسيطرته **سواء أكانت جملا فعلية :**

" اهابت هراوته . . . ونادت . . . وصرف قطعانه . . . فاستبد . . . أراد لمن شاء . . . وأنزل من شاء . . . وروى الناهلات . . . ورد الظماء . . . وألقى رقابا . . وضن بأخرى . . . "

أم جملا منفية بـ " لم " : " لم يخش . . . ولم يرهب "

أم منفية بليس :

" ليس بلين ولا صلب " و " ليس يبالى رضا . . . . ولا ضجر . . . " " وليس بمبق على . . . وليس بباك على . . . "

آخر جملة فى هذا المقطع " وليس بباك على الغيب " تلفت النظر ، إنها الجملة التى تمثل المشهد الأخير ، حيث يسدل بعدها الستار ، وتنسرب هذه المعركة غير المتكافئة لتصب فى الكلمة الأخيرة " **الغيب** " معلنة أن النهاية هى " **الغياب** " ويصبح طبيعيا بعد ذلك أن يختفى القطيع تماما من النص ، وكيف يعود ؟ وقد " غاب " دون أن تذرف عليه دمعة .

٣ - ثنائية " الزمان / الإنسان " :

أما الثنائية الثالثة " الزمان / الإنسان " فتأتى أكثر تجريدا . إن الصور

الجزئية التى تنتمى إلى كلا الطرفين تعود لتنسرب فى مجرى العمومية . فالجرس ثم الساعة وأجزاؤها " العقرب – المطرقتان – اللولب " وإن بدت صورا جزئية ، إلا أنها تنصهر فى خلايا النص مشكلة الزمان المطلق . وكذلك الصور الجزئية التى شبِّه بها الإنسان والتى انتزعت من عالم الحيوان والنبات والطير والحشرات والأجرام السماوية والجمادات ، تعود هى الأخرى لتنوب فى بوتقة النص لتشير إلى مدلولها المطلق وهو الإنسان ، أى أن هذه الصور الجزئية المنتزعة من عوالم متعددة ، تبدو – لأول وهلة – متنافرة ، لكن هذا التنافر لا يلبث أن يلتئم ، وهذا التعدد لا يلبث أن ينحل فى وحدة ، تمتح من الرؤية المحركة للنص والدافعة إليه .

يثبت هذا أن لفظ " الزمان " قد ورد بالنص أربع مرات ، وقد جاء فى كل هذه المرات مقترنا بالإنسان فى علاقة تصفية وتدمير ، وذلك بشكل تدريجى ، ففى البداية يظهر الخطر من خلال الصورة الاستعارية " جناح الزمان " حيث يجلس الصبية :

مقاعدهم من جناح الزمان

ثم يتنامى الخطر من خلال التورية فى كلمة " العقرب " التى تعكس بعدا زمانيا حين يكون المقصود " عقرب الساعة " وبعدا تدميريا حين يكون المقصود الحشرة السامة ، بل يمتزج البعدان فى النهاية ليعكسا فعالية الزمن التدميرية :

تـــوارت به ســـــاعة للزمـــا ن ، على النـاس دائرة العقـرب
تشـــول بإبرتهـــــا للشـــبا ب ، وتقـذف بالسـم فى الشيب

ودورة الزمان تعـنى التحول إلى أسوأ ، فمن نعومة الصبا إلى خشونة الشباب ، ومن الصعب إلى الأصعب ، ومن نواعم الأيام إلى سنين النصب :

ودار الزمـان ، فـدال الصـــبا وشـب الصغـار عـن المكتـب
وجـد الـطلاب ، وكـد الشـبا ب ، وأوغل فى الصعب فالأصعب
وعـــادت نواعـــم أيامـــه سنـين مـن الـدأب المنصـب

وفى النهاية ستبدو فعالية الزمان التدميرية فى أوجها ، حيث يشهر الزمان أسلحته فى الوجوه مخدشا ومشوها ، وفى النهاية مغتالا :

وخـدش ظفـر الزمـان الوجـو ه ، وغَيَّـض من بشـرها المعجب

وغـال الحـداثةَ شـرخُ الشـبا ب ، وأوشـيت المـرد فى الشيِّبِ

وهنا ، نتأمل صيغة " لوشيت " الواردة فى الشطر الأخير ، لندرك كيف تتنامى فعالية الزمان ، وكيف تتضاءل ، إلى أن تنعدم بإزائها قدرة الإنسان الذى ينتهى به الأمر إلى " التلاشى " وتصبح النهاية التى لاقاها الإنسان على يد الزمان " **التلاشى** " مساوية للنهاية التى لاقاها القطيع على يد الراعى " **الغياب** " .

ومنذ البداية يبدو الصبية عزلا أمام هيمنة الزمان الذى يخبئ لهم الأسلحة الفتاكة ، صحيح أن الزمان لا يبدو مهيمنا منذ البداية ، ولكن هذه الهيمنة تتصاعد مع نمو القصيدة . ولنقارن على سبيل المثال بين هذين البيتين (٨ ، ٣٣) :

٨ – مقاعـدهم من جنـاح الـزمـا ن وما علمـوا خطـر المركـب
٣٣ – فياويحهم : هل أحسوا الحيا ة ؟ لقـد لعـبوا وهـى لـم تلعـب

فى البيت الثامن يبدو الزمان محايدا ، صحيح أن الخطر كامن فيه ، بيد أن فاعليتـه لم تزل واهنـة . لكن هذه الفاعلية تتنامى وتعلن عن نفسها فى البيت (٣٣) " لقد لعبوا – أى الصبية – " ، وهى لم تلعب " أى الحياة " . ويضعنا البيت أمام تناقض بين صبية يلعبون وحياة لاتعرف اللعب . هم لاهون عن الحياة ، لأنهم لم يصلوا بعد إلى الدرجة التى يدركون معها أبعاد المأساة ، لكن الحياة ترصد حركتهم ، وهى إن كانت توفر لهم أسباب الحياة ، فإنها أيضا تخبئ لهم أسباب الفناء ، بل إنها تقدم لهم الحياة والفناء ممزوجين فى كأس واحدة .

يلاحظ أيضا من خلال البيتين عدم تحول موقف الصبية ، فهم ما يزالون على بكارتهم ، وإن شئت قل على جهلهم . فى البيت (٨) كانوا يجلسون فـوق الخطـر " جناح الزمان " لكنهم لا يدركون أنهم يجلسون فوق قنبلة موقوتة " وما علموا خطر المركب " ونصل إلى البيت (٣٣) حيث منتصف القصيدة تقريبا ، فنجد الصبية ما يزالون على حالهم من الجهل واللهو ، بينما الحياة لا تجهل ولا تلهو ، ولكن تفكر وتدبر :

" لقد لعبوا وهى لم تلعب "

هذا يعنى أننا نصل إلى منتصف القصيدة فنطالع قوة الزمان تتنامى ، وضراوة الحياة تزداد ، بينما الصبية لم يتحولوا بعد عن طور الصبا ، فهم فى

البيت (٨) يفتقدون الوعى " وما علموا " وبعد مسافة طويلة نطالعهم فى البيت (٣٣) ما يزالون فى عاور اللعب " لقد لعبوا " فى حين تكون الحياة قد شمرت عن ساعدها وأشهرت فى وجوههم أسلحتها :

٣٤ – تجـرب فيهـم وما يعلمون كتجـربة الطـب فـى الأرنـب
٣٥ – سقتهم بسم حرى فى الأصول وروى الفـروع ولـم ينضـب

٤ – ثنائية : " الحضور / الغياب " :

تتحرك القصيدة عبر قطبين : الحضور – الغياب . يحتل الحضور بداية القصيدة ، أما الغياب فيأتى فى نهايتها . وبين الحضور والغياب تنمو القصيدة حثيثا لتُبرز التحول الذى طرأ على طبيعة العلاقة بين الصبية والزمان ، أو القطيع والراعى .

يبدو الحضور منذ البداية فى البيت المطلعى الذى يجمع الإنسان ويحدد مكانه وشكل زمانه :

ألا حبـذا صحبـة المكتـب وأحبـب بأيامـه أحبـب

الإنسان يتمثل الآن فى هذه الصحبة التى نعلم أنها اجتمعت على هدف تلقى العلم من خلال إضافتها إلى كلمة " المكتب " وهى الكلمة التى تحدد مكان لقاء الصحبة ، أما الزمان فبحسبنا أن نعلم أنه كان زمانا ماضيا وجميلا . يوحى اجتماع العناصر الثلاثة " الإنسان – المكان – الزمان " بالأمل ، وبأن ثمة مجموعة من البراعم تطل برءوسها الصغيرة تبتسم للحياة فى شوق وعناق . كلمة الصحبة تشع بالائتلاف والصلابة ، وكلمة " المكتب " تشع بالرغبة فى الفعل وتحقيق الطموح عن أسمى الأبواب ، باب العلم والمعرفة ، ويرتبط هذا كله بزمان طيب يبدو من خلال احتضان صيغة التفضيل المتكررة " أحبب " لكلمة الأيام " وأحبب بأيامه أحبب " . لكن هذا الحضور الذى ورد مجملا فى المطلع لا يلبث أن يجزأ ، وأن تلقى الأضواء عليه ، ف " صحبة المكتب " التى وردت فى البيت الأول تحدد فى البيت الثانى ، إذ نعلم أنها مجموعة " صبية " كما نعلم حالهم " يمرحون " وموقف الحياة منهم " عنان الحياة عليهم صبى " ، وقبل ذلك إحساس الشاعر بهم ، ذلك الإحساس المتجسد فى صيغة المدح المتكرر فى مطلع البيتين الأولين " ألا حبذا . . . ويا حبذا " .

يتجسد الحضور بعد ذلك فى الصور التى شُبِّه بها هؤلاء الصبية ، وهى صور حسية مفعمة بالخصب والنشاط والحيوية ، فهم فى البيت الرابع " كالقطيع " وهم فى البيت السابع " فراخ بأيك . . . " وفى البيت التاسع " عصافير " وكذا " مهار عرابيد " ، وهم قبل ذلك يطالعوننا فى البيت الثالث :

كأنهم بسمات الحياة وأنفاس ريحانها الطيب

وواضح أن المشبه به فى الصورة الثانية يعتمد على حاسة الشم . لكن الشاعر ينقل لنا بعد ذلك صورة صوتية لهؤلاء الصبية " لهم جرس مطرب فى السراح " . تتضافر هذه الصور التى تنتقل عبر حواس البصر والشم والسمع لتؤكد طغيان الحضور الصبية فى مطلع القصيدة ، لكن هذا الحضور المفعم بالحيوية فى المطلع يتحول فى الختام إلى غياب " وغاب الرفاق " بل إلى فناء مطلق " فنوا . . . فناء السراب " وعلى هذا تتحرك القصيدة عبر هذين القطبين : الحضور – الغياب .

٥ – ثنائية : " الحياة / الموت " :

بدهى أن تتعدد السياقات التى ترد فيها لفظة " الحياة " فى نص يشغل نفسه بمعالجة قضية المصير الإنسانى ، ليس لأن " الحياة " هى الإطار الذى يدور فيه الصراع فحسب ، ولكن لأن الحياة هى المدخل الطبيعى للموت ، والموت هو الركيزة الأساسية التى تتمحور عندها وتنبثق منها وتئول إليها جميع شرائح النص. وبما أن الموت نفى للحياة ، فقد كان يُتوقع أن تتواجد كلمة " الموت " فى النص إلى جوار كلمة " الحياة " ليشكلا معا جدلية الحياة والموت ، وليكوِّنا سويا ثنائية ضدية جديدة فى نص يكتظ بالثنائيات ، بيد أننا لا نعثر على كلمة " الموت " ولو مرة واحدة ، فى حين تتكرر كلمة " الحياة " سبع مرات ، مما يشى فى ظاهر الأمر بأن الحياة تمارس فعاليتها الشعرية بمعزل عن جناحها الآخر " الموت " ولكن الحقيقة ليست هكذا ، إذ تمتلك صيغة " الحياة " – من خلال السياقات الواردة بها – الكفاءة فى أن تجذب الموت إلى دائرتها متفاعلة معه ، تدريجيا ، بحيث يبدو الموت – فى البداية – خيطا رفيعا يتخلق فى جسد الحياة ، ثم لا يلبث هذا الخيط أن يمتد ويتفرع إلى أن يُحكم شبكته على جسد الحياة فيعتصرها ويرفع راية الانتصار . فى البداية فقط (ب ٣) تقترن الحياة بالبسمة :

كأنهم بسمات **الحياة** . . . . .

لكن ظلا من التوتر يشوب هذه البسمات ، وذلك حين تقترن الحياة منذ البداية أيضا (ب ٢) بالقيد " العنان / اللجام " :

. . . . . عنان الحياة عليهم صبى

ولئن ورد العنان فى صيغة المفرد ، وبدا – فى البدء – ناعما ورقيقا ، إلا أنه عما قليل (ب ٦) سيرد فى صيغة الجمع ، جمع الكلمة ذات الدلالة القريبة " قيد " ويلاحظ أن هذه القيود لن تظل – مثل العنان – ناعمة رقيقة ، بل ستصبح شديدة عصية :

ومستقبل من قيود الحياة شديد على النفس مستصعب

ولئن بدا المستقبل على هذا النحو من الشدة والصعوبة ، فإن الماضى يتقابل معه ، إذا لم يرتبط بتكاليف الحياة أو تبعاتها :

خلون من تبعات الحياة . . . . .

وبين الماضى والمستقبل ، تُحف الحياة بالشهوات ، والشهوات تجيد تسديد الضربات :

رمتهم به شهوات الحياة . . . . .[1]

ويظل تتابع الرمى إلى أن يشتعل حريق الموت ، فيقضى على البقية الباقية من الحياة :

حريق أحاط بخيط الحياة . . .

---

(١) تتكرر فكرة تسديد الرمية إلى الإنسان من قِبَل سهم القدر فى هذه الأبيات :

هى الدنيا ، قتال نحن فيه مقاصد للحسام والقناة
وكل الناس مدفوع إليه كما دُفع الجبان إلى الثبات
نروّع ما نروع ثم نُرمى بسهم من يد المقدور آتى

ديوان أحمد شوقى ، دار العودة ، بيروت ، جـ ٢ ، ص ٣٨ .

وترد نفس الدلالة فى هذا البيت :

كرة الأرض كم رمت صولجانا وطوت من ملاعب وجياد

الشوقيات ، دار الكتاب العربى ، بيروت ، (د . ت) ، جـ ٣ ، ص ٥٥ .

وغير التركيب الإضافى السابق ، ترد كلمة " الحياة " مبتدأ " إذ تصبح مسرحا للمغامرات بأدوات الموت " المخلب والناب " :

حيـــاة يغامـــر فيهـــا امـــرؤ تسلـح بالنـــاب والمخلـــــب

وترد اللفظة فى جمل إنشائية ، حيث تقع فى موقع المفعولية مرتين أولهما تحمل دلالة تعاطفية :

فيا ويحهم هل أحسوا **الحياة** ؟ . . . .

والثانية ترد فى سياق التكثير ، حيث ترتبط الحياة بالعقم :

وكـم منجـب قـى تلقـى الدور س ، **تلقـى الحيـاة** فلـم ينجـب

ولا يخفى ما بين العقم والموت من وشيجة ، فالعقم تعطيل لمجرى الحياة . وعلى هذا يتخلق الموت من جسد الحياة ، تدريجيا ، على امتداد النص . وتبدو جدلية الحياة والموت من خلال دخول كلمة " الحياة " فى مجموعة من السياقات دعمت الجدلية المشار إليها . ويلاحظ غياب كلمة " الموت " تماما من النص . ورغم ذلك فإن الموت يمتلك قوة الحضور ، ويمارس فعاليته المتنامية ، حتى يصبح أكثر حضورا من الحياة ، بل إنه تدريجيا ، ينفى الحياة ، وفى النهاية يصبح له وحدة الحضور الكامل ، إذ يرد فعل الفناء " فنوا " مصحوبا بمفعوله المطلق " فناء " المبين للنوع " فناء السراب على السبسب " ويكون ذلك الورود فقط فى آخر بيت من النص ويصبح الفناء هو نهاية النص ، ونهاية الحياة .

وقسوة الحياة ولامبالاتها فى قصيدة " مصاير الأيام " يذكرنا بقسوة الطبيعة وجحودها فى قصيدة " غاب بولون " والتى يبدو فيها أن الشاعر يتخذ من قصته العارضة فى هذا الغاب وسيلة للبوح بما فى نفسه من انسحاق إزاء الكون كله وذلك حين يقول :

يا غـاب بولـــون ، وبـــــى وجـــد مـــع الذكـــرى يزيـــد
خفقـــت لرؤيتـــك الضلـــو ع ، وزلـــزل القلـــب العميـــد
وأراك أقســـــى ما عهـــد ت ، فمـــا تميـــل ولا تميـــد
كـم يا جمـــــاد قســـاوة ؟ كم ؟ هكـذا أبـدا جحـود ؟[1]

---

(١) ديوان أحمد شوقى ، مج ١ ، ج ٢ ، ص ٢٧ .

إنها طبيعة قاسية ففى الوقت الذى يقبل فيه الشاعر عليها بكليته ، لا يلقى منها سوى الجمود والجحود ، ولكن هل الخطاب هنا يخلص تماما إلى الطبيعة لمجرد العتاب ، أم أن الشاعر ينفذ إلى ما وراءها باكيا مصيره ولا مبالاة الكون به؟ يقول إيليا الحاوى : " ليس العتاب هنا ذريعة بلاغية أو أداة من أدوات الغلو المعهود ، وإنما هى النفس المسحوقة الموطوءة تحت قدر الزوال والصيرورة تخاطب الطبيعة ظاهرا فيما هى تخاطب القدر والحتمية التى تمتطى أعناق البشر . فمن جهة نقع على معاناة الحياة والموت ، ومن أخرى على مشكلة الحرية الإنسانية المقهورة ، وفى رغبة الإنسان أن تكون أبدا منتصرة وكلية وقاهرة[1] .

ثالثا : الصورة بين الاتباع والإبداع

تتوزع الصورة فى القصيدة إلى حقلين : حقل تراثى له حضور وسيطرة ، وحقل ذاتى يحاول أن يجد له مكانا من خلال مجاهدة فى الاستقلال بالأدوات واستغلال الإمكانات المطروحة فى الواقع .

من أكثر الصور انتماء إلى الحقل التراثى ، التشبيه ، وأكثر وروده مقترنا بالأداة " الكاف " ، وذلك فى معرض الحديث عن الصبية :

" يراح ويغدى بهم **كالقطيع** " ، " يموجون **كالنحل** "

أو فى معرض الحديث عن العقل :

" و عقل تنقل كالنجم " ، " قديم الشعاع كشمس النهار " ، " جديد كمصباحها الملهب " .

ويرتبط عنصرا التشبيه بالأداة " **مثل** " وذلك فى معرض التسوية بين أصحاب العقول :

" أبو قراط **مثل** ابن سينا " و " هومير **مثل** أبى الطيب "

---

(١) ايليا الحاوى : أحمد شوقى ، أمير الشعراء ، دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ، ج ٣ ، ط ١ ، ١٩٧٧ ص ٦٥ .

ويحل المفعول المطلق محل الأداة فى هاتين الصورتين :
" سرى الشيب . . . سرى النار " و " فنوا . . . فناء السراب " .

أما الاستعارات التراثية فهى قليلة ، وتتشكل من عنصر واحد هو " الزمان " حين يكون له جناح مرة :
" مقاعدهم من جناح الزمان " ، و " ظفر " مرة ثانية : " وخدش ظفر الزمان الوجوه " .

والملاحظ على هذه الصور هو غلبة الجانب الحسى ، وقرب عناصرها ، وقيام الحدود بينها ، وتدخل العقل الواعى فى تشكيلها ، وتقلص دور الوجدان المنفعل ، والعلة الكبرى فى هذا تكمن فى وقوع الشاعر تحت عجلة التراث ، وإن وجدناه يجاهد فى الخلاص منه ، من خلال تشكيله لطائفة من الصور هى فى حقيقتها تنتمى إلى المنابع التراثية أكثر مما تُستقى من المنابع الفردية ولكن الشاعر يفلح فى توظيفها حين يضعها فى سياق تبدو فيه مكونا أساسيا فى نسيج التجربة ، ومنسجمة مع المنطق الداخلى للنص . وترد هذه الصور فى معرض وصف الصبية " عصافير عند تهجى الدروس " و " مهار عرابيد فى الملعب " و " كساهم بنان الصبا حلة " و " كأنهم بسمات الحياة . . . . . وأنفاس ريحانها الطيب " .

لكن تظل كل هذه الصور – فى النهاية – مؤكدة إخلاص الشاعر لتقاليد تراثه، وإبداعه من خلال تفاعله مع هذا التراث ، فهو يرتكز عليه فى رسم الصور ، وفى توليد المعانى .

وبالطبع فإن الشاعر الإحيائى لا يستطيع بسهولة أن يخلع عن نفسه آثار وتأثير اللغة التراثية ونبراتها ونواياها ، وكما يقول باختين " إن اللغة ليست بيئة محايدة ، إنها لا تصبح بسهولة وحرية ، ملكية للمتكلم ، إنها مسكونة ومكتظة بالنوايا الأجنبية ، والسيطرة على تلك النوايا وإخضاعها لنواياتا ونبرتنا هى سيرورة وعرة ومعقدة "[1] ، وإذا كان هذا التقرير صحيحا بالنسبة للشاعر بوجه عام

---

(١) ميخائيل باختين : الخطاب الروائى ، ترجمة محمد برادة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، ط ١ ، ص ٦٤ .

فإنه يكون أكثر صحة على وجه الخصوص بالنسبة للشاعر الإحيائى المنقوع من رأسه حتى قدميه فى صهريج التراث .

* * * * *

أما الصور الذاتية التى تعكس الإبداع الفردى فهى غالبا ما ترد فى سياق ظهور الخطر المحدق بالصبية . و " الجرس " أحد رموز هذا الخطر :

لهم جرس مطـرب فـى السـرا ج ، وليـس إذا جـد بالمطـرب

صوت " صحبة المكتب " يُشَبَّه بصوت الجرس لكن صوت الجرس ليس ثابتا بل متغير ، فهو مطرب أنا وغير مطرب أنا آخر ، والحقيقة أن الجرس ثابت والتغير يطرأ على الصبية الذين يصبحون فيما بعد رجالا يصارعون الحياة ، وفى النهاية لابد أن يُصرعوا ، وحينئذ سيكون صوت الجرس " ليس بالمطرب " . هنا تمنح الصورة الإحساس بأن ثمة جرسا يلازم كل إنسان ، وأن لهذا الجرس إيقاعا يختلف باختلاف العمر وحجم الهموم ، فهو فى حين يكون بشيرا فى البداية يصبح نذيرا فى النهاية ، ويتسع معنى الجرس حينئذ ليصبح مرادفا للزمان الذى يبدأ عهده بالإنسان بشوشا ، لكنه لا يلبث أن يتحول تدريجيا إلى أن ينتهى به الأمر مخدشا بظفره الوجوه ، ثم مغتالا للأجسام ، وعلى هذا النحو تتفجر ينابيع الصورة الجزئية لتصبح تركيزا مكثفا لرؤية النص الكلية .

وصورة االجرس بوجودها الفيزيائى المتمثل فى الرنين وما يحمله صوت دقاته من بشائر الأمل أو نذر الألم ، إنما تجسد حركة الزمن التى تتنامى وتتخلق منها صورة أخرى تدعم البعد الشعورى بفاعلية هذا الزمن الضدية أو التدميرية . إنها صورة " الساعة " التى تتشكل عبر هذين البيتين :

تـــوارت بـــه ســـــاعة للزمـــا ن ، على النـاس دائرة العقـرب
يـدق بمطرقتيهـــــا القضـــاء وتجـرى المقـادير فى اللولـب

يلاحظ المزج بين الرمز والمرموز إليه أو بين الجزئى المعاين والمطلق ، ففى الشطر الأول يقترن الزمن الجزئى " ساعة " بالزمن المطلق " الزمان " وفى الشطر الثانى تدور آلة الزمن الجزئى " العقارب " على المطلق " الناس " ، وفى الشطر

الثالث يدق المطلق " القضاء " بالجزئى " المطرقتان " وفى الشطر الرابع يجرى المطلق " القضاء " فى الجزئى " اللولب " ومن خلال المراوحة بين الجزئى والمطلق تتجسد حركة الإنسان فى الزمان ، وهى حركة تُرافق بقدر كبير من التوجس والرعب ، يُشاع من خلال الدقات المتوالية للقضاء[1] ثم من خلال الحركة اللولبية للمقادير . وهكذا ينمو التصور الشعرى ، وترتفع درجة حساسيته إلى مستوى الأزمة عند شاعر يعالج " ويعانى " قضية المصير الإنسانى .

ومن الصور التى يغلب عليها الطابع الفردى أيضا هذه الصورة التى تُظهر طبيعة العلاقة غير المتكافئة بين الحياة والصبية ، وذلك حين يصبح هؤلاء الصبية مجرد كائنات تلهو بها الحياة :

تجـــرب فيهـــم ومـا يعلمـــو ن ، كتجـربة الطـب فى الأرنـب

والعلاقة بين الطب والأرنب علاقة محايدة ، لا مكان فيها للعواطف ، لقد أصبح جسد الأرنب مستباحا يعبث به الطب كما يشاء ، ولا يملك الأرنب إلا أن يستسلم أمام مشارط الطب ، كما لا يملك القطيع إلا أن يستسلم إزاء إرادة الراعى .

وعلى هذا تُستمد الصور المعنية بإبراز الخطر من منبع فردى ، أو هى على أقل تقدير وليدة الانفعال الخاص ، وليست مدفوعة إلى النص بقوة دفع تراثية ، إنها تصدر عن روافد داخلية ، لذا تعود هذه الصور الجزئية لتنصهر فى خلايا النص ، حيث ينحل ما يبدو من عناصرها من تشتت ، وتتجمع فى النهاية مرسلة إيماءاتها وإشاراتها فى حزمة ضوئية واحدة تكشف جوانب الرؤية ، وتبرز طبيعة الانفعال بقضية مصير الإنسان .

وعلى أى حال يُعد النص واحدا من النصوص المتقدمة لشوقى ، إذ حقق إنجازا فرديا رغم حضور التراث فى وعيه ، وهذا الحضور لم يغلق أمامه نوافذ الإبداع . وهذا يرتبط بكون شوقى شاعرا ذا " رؤية كلاسيكية جديدة ومعنى هذه الصفة أنه ينشئ عمله الشعرى بطاقة كبيرة تعمـل من خـلال الأطـر والتقاليـد ،

---

(١) يذكر فى هذا الصدد بيت شوقى :

دقـات قلب المـرء قائلة له إن لحيـاة دقائـق وثـوانى

الشوقيات ، جـ٣ ، ص ١٥٨ .

وألوان السياق المتوارثة . وينبغى ألا يتبادر إلى الذهن أن هذه الرؤية الكلاسيكية تقلل من شأن شاعرية شوقى ، أو تحط من قدر طاقته الإبداعية . . . إن الشاعر الكلاسيكى يرى أن موهبته – وهى موهبة فرد – لا تُحدث أثرها كاملا إلا إذا عملت ضمن حدود مشروعة معترف بها ، وأن الصوت المفرد لا يمكن أن يضع " سمفونية " شعرية ، وأن الركائز " والمراجع " التى أرساها الأقدمون ، شاعرا عبقريا بعد شاعر عبقرى ، هى الصيغة الملائمة المؤثرة التى يجب أن يعزف فى إطارها اللحن العبقرى الجديد ، وهنا ينحصر " الخلق " بمعنى الاختراع على غير مثال سابق – فى أضيق الحدود – ويبقى " الخلق " على نموذج ومثال مستقر فى وعى المتلقى مضمارا ممتدا بدون حدود[1] .

* * * * *

يلاحظ أثناء تشكيل الصورة أن إنسان النص يتحور فى صور تستوعب عناصـر الكون كله من حيوان ، وطير ، وحشرات ، ونبات ، وأجرام سماوية ، وجمـاد .

فمن صور الحيوان :

– يُراح ويُغدى بهم **كالقطيع** . . .

– **قطيع** يزجيه راع . . . .

– وصرف **قطعانه** .

– **مهار** عرابيد فى الملعب

– تجرب فيهم . . . كتجربة الطب فى **الأرنب**

ومن صور الطير :

– **فراخ** بأيك : فمن ناهض . . . ومن أزغب

– **عصافير** عند تهجى الدروس . . .

ومن صور الحشرات :

– يموجون **كالنحل** . . . . .

---

(١) محمود الربيعى : توازن البناء فى شعر شوقى ، فصول ، مج ٣ ، ع ١ ، ١٩٨٢ ص٧٢ .

ومن صور النبات :

- كأنهمو أنفاس **ريحانها** الطيب .
- سقتهم بسم جرى فى **الأصول** ، وروى **الفروع** .

ومن صور الأجرام السماوية :

- تنقل **كالنجم** من غيهب . . . إلى غيهب .
- قديم الشعاع **كشمس** النهار . . .

ومن صور الجماد :

- وكلهم **حجر** فى البناء . . . .

والمعنى هو أن قانون العفاء الذى يخضع له الإنسان ، تخضع له أيضا كل عناصر الكون وكائناته ومن ثم يصدر النص عن رؤية إحيائية تستلهم المأثور الذى يقول بفناء كل الأشياء .

ويقنع النص بتكريس هذه الرؤية دون أن يتجاوزها ، ودون أن يرتاد مناطق غير مأهولة فى النفس الإنسانية ليعرض معاناتها وتمزقها وصراعها إزاء قضية المصير ، والنص يعرض لهذه القضية كما لو كانت تحصيلا لحاصل . ولعل العلة فى هذا ترجع إلى أسلوب التعامل الشعرى التراثى مع الزمنية ، وهو " أن هذا التراث يركز على كشف الطبيعة الكونية لفاعلية الزمن ، مستخدما صيغة تراكمية من النمط : كل شئ فان . . . كأن هذا الإدراك لكونية الزمنية وقدرتها على سحق كل شئ ، يتحول فى النهاية إلى مصدر قوة خفية على تحملها ، إن لم يعن على تجاوزها فعلا[1] .

---

(١) راجع كمال أبو ديب : دراسة فى بنية النص الإحيائى ، فصول ، مج ٣ ، ع ١ ، ١٩٨٢ ، ص ٩٨ .

رابعا : الطابع الحكمى

فتن شوقى بالحكمة ، فهو بطبيعته يميل إلى التجريد واستخلاص الحقائق الكلية من المواقف الجزئية ، ورغم أن الحكمة لم تكن بابا مستقلا فى ديوانه مثل المدح والوصف والنسيب إلا أنها حظيت باهتمام كبير ربما كان أكبر من اهتمامه ببعض الموضوعات أو الأبواب المستقلة[1] . أما أن الحكمة لم يفرد لها باب مستقل فهو أمر تقتضيه طبيعة هذا الغرض الذى يرد فى ثنايا التجارب الشعرية مستقطرا خلاصتها ، وكاشفا عبرتها .

وإذا كان شوقى يميل إلى استقطار الحكمة فى كافة موضوعات شعره ، فإن هذا الميل يشتد إذا كان بصدد تناول موضوع يطرح العلاقة بين الإنسان والزمان وفى قصيدة مثل " مصاير الأيام " . إن كلمة المصير وحدها كافية لفتح الباب على مصراعيه أمام النَّفَس الحكمى الأثير لدى شوقى ليستخلص الحقائق التى يراها خالدة وصالحة لكل زمان ومكان .

غير أن طابع القص لقصيدة شوقى " مصاير الأيام " حال دون أن تكون الحكمة مستقلة بذاتها ، بل انبثقت من طبيعة الموضوع بعد أن التحمت به وانصهرت فيه ، وأصبحت تؤدى وظيفة مزدوجة ، الأولى أنها جزء من بنية النص تساهم فى دفع أحداثه من خلال حركة القص ، والثانية أنها تحمل – فى ثنايا القص – العظة والعبرة .

ويمكن أن يُتخذ المقطع الثالث (٢٥ : ٣٢) مثالا على هذا ، ففى الوقت الذى تنمو فيه ثنائية " الراعى / القطيع " ، يأتى المقطع كله موشى بالطابع الحكمى ، وها هى بعض الأبيات التى تُبرز ضعف القطيع بإزاء ضراوة الراعى الذى :

أراد لمن شاء رعى الجديد ... وأنزل من شاء بالمخصب
وردًى على ريِّها الناهلا ... ت ، وردَّ الظِّماء فلم تشرب

---

(١) تجدر الإشارة إلى أن جملة أبيات الحكمة عند شوقى تبلغ ١٤٣١ بيتا . راجع " فهرس الأبيات الحكمية الواردة فى الشوقيات ، فى " خصائص الأسلوب فى الشوقيات " لمحمد الهادى الطرابلس ، منشورات الجامعة التونسية ، ١٩٨١ ، ص٥٤٥ : ٥٥١ .

وألقـــى رقـــابا إلى الضـــاربيـ ـن ، وضـن بأخـرى فلم تضـرب
ولـيس يبـــالى رضـا المســتري ح ، ولا ضجـــر الناقـم المتعـب
وليـس بِمُبْـقٍ علـى الحاضـرين وليـــس ببـــاكٍ علـى الغُيَّـــب

يتضح من خلال السياق أن صورة الراعى والقطيع قد زُحزحت إلى منطقة الظل ، فى حين دُفع بالدهر وأبنائه إلى منطقة الضوء . يرجع هذا إلى أن الشاعر لا يستطيع إلا أن يخنق الرمز ، أو يحد من توهجه وتكثيفه ، وذلك ليرضى ذوقه فى العبور من الصورة الحسية إلى الحقيقة المجردة .

ويلاحظ غلبة الطابع الحكمى فى نهاية المقاطع ، فالمقطع الأول (١ : ٢٠) تُركز خلاصته فى أبياته الخمسة الأخيرة (١٦ : ٢٠) ، وذلك حين يصور الشاعر أن يد الزمن تقبض على مقادير الصبية بإحكام ، وأن هذا الزمن يخبئ لهم فى جعبته كل المتناقضات .

أما المقطع الثالث (٢٥ : ٣٢) فقد أشير إلى أن الطابع الحكمى يغلب عليه بصفة عامة ، لكن يأتى البيت الأخير (٣٢) أكثر كثافة من الناحية الحكمية ، وأكثر تجريدية من سابقيه .

ويأتى البيتان (٤٦ ، ٤٧) يحملان خلاصة المقطع الرابع (٣٣ : ٤٧) وهى أنه لا جديد ، فالغد مثل اليوم ، واليوم مثل الأمس ، وهى كذلك أننا جميعا – فى النهاية – متساوون :

أبو قـراط مثل ابن سينا الرئيس وهومـــير مثـــل أبى الطيـــب
وكلهـــم حجـــر فى البنـــاء وغـــرس مـــن الثمـــر المعقـــب

ويأتى المقطع الخامس (٤٨ : ٥٦) مذيلًا بهذه الحكمة :

لقـــد زيـــن الأرض بالعبقـــرى محلـــى الســـماوات بالكوكـــب

ونلاحظ فى المقطع السادس والأخير (٥٧ : ٦٨) أن الطابع الحكمى يسرى فى أوصاله ككل ، لكنه يُذَيَّل فى النهاية بخمسة أبيات ذات كثافة حكمية ، وكثرة هذا العدد يرجع إلى أن هذه الأبيات ، بالإضافة إلى كونها تشكل نهاية المقطع فإنها

تشكل أيضا نهاية القصيدة ، ومن ثم فإن على الشاعر أن يعيد استقطار ما سبق استقطاره فى نهاية المقاطع السابقة ، ليصل إلى النتيجة التى يراها ، وهى حتمية الفناء ، ووحدة المصير مهما طال الصراع وتعددت الحظوظ .

وعبْر رحلة القصيدة ، نراها تتخفف تدريجيا من الرمز " الراعى / القطيع " ، وتدفع بالمرموز إليه " الدهر / الإنسان " إلى ساحتها ، وهذا يتيح للشاعر الولوج من عالم الجزئى المحدود ، إلى عالم الإنسان اللامحدود .

خامسا : وظيفة النص

يكاد يخلو النص من الوعظ المباشر ، ولقد خلع الشاعر عمامته ، وتجرد لنقل الحقيقة من إطارها الواقعى بحيادية ، دون أن يطلعنا على حقيقة مشاعره ، ودون أن يطرح أية تساؤلات تكشف عن كنه هذه المشاعر ، ورغم ذلك فإن قارئ النص لا يكاد ينتهى منه حتى يشعر بأن حجرا قد ألقى فى أعماقه ، فتتحرك نفسه بعد همود ، ويتيقظ فكره بعد جمود ، ولا يستطيع أن يفلت من عرض ذاته على النص ، وعرض النص على ذاته ، إذ يجد نفسه واحدا من هؤلاء الصبية الذين يدور حولهم النص ويظل يتتبع ذاته ، ويرصد حركتها ، فيما هو يرصد حركة النص ، ويعاين فى النهاية المصير الذى سيئول إليه رغم الصراعات والشهوات ، ورغم الزهو والمفاخرة، ورغم إقبال الحياة وإدبارها وتباين الحظوظ فيها .

قد ينصرف ذهن المتلقى – فى البداية – إلى تتبع هذا الشريط الحياتى ، ويراه محصورا فى إطاره الخارجى وبمعزل عن ذاته ، ولكنه فى مرحلة تالية ، يراوح بين حركة القطيع الإنسانى وبين ذاته ، فيجد أن ثمة علاقة تربطه بهم ، بل إنه يكاد يرى نفسه واحدا منهم . وفى مرحلة ثالثة يتراجع الصبية من النص وتتقدم الذات وتصبح هى بيت القصيد ، وينمو إدراك بأن صحبة المكتب هذه ليست سوى حيلة يحتال بها الشاعر وينفذ من خلالها إلى ذهن المتلقى الذى يجد نفسه مالئا فراغات النص بعد تراجع صحبة المكتب منه . وهنا يتيقظ الوعى ويتعمق الإدراك حين يجد المتلقى نفسه فى حضرة لحظة عميقة ومكثفة تلخص حياته كلها من بدايتها إلى نهايتها . يستطيع المتلقى أن يرى طفولته الناعمة ، وأن يرى جده وكده

فى مرحلة الشباب ، ثم حين مغامرته فى محيط الحياة بعد أن يفرغ من علم الكتاب ، ثم ما يؤول إليه بعد ذلك حين تنطوى صفحة حياته ويصير رهن الغياب .

ثم ماذا بعد أن يتيقظ الوعى ويتعمق الإدراك ؟ ، تأتى بعد ذلك مرحلة تعديل السلوك وفقا لهذه الخبرة النفسية العميقة التى تنبثق من حركة هذه الموجات الإنسانية المتلاحقة ، والتى لا تلبث كل واحدة منها أن تلقى مصرعها عند وصولها إلى الشاطئ ، لتولد فى نفس اللحظة موجة جديدة من قلب الشاطئ الآخر ، وتظل الموجات تتوالد وتفنى ، ويظل المحيط وقورا جسورا ، ليس يبالى رضا المستريح ، ولا ضجر الناقم ، وليس بمبق على حاضر ، وليس بباك على غائب .

إن روعة الفن تتجلى فى أنه " يجعلنا ندرك عالمنا أكثر ، وإدراك العالم الباطنى – بكل منحنياته وقسماته – على وجه الخصوص . هذا الإدراك ذاته هو الذى يثير القارئ ويحرضه على اتخاذ موقف من عالمه ، أى أن الفن يعيد تشكيل سلوك الإنسان حسب الخبرات النفسية التى كشف عنها[1] " .

وإدراك كنه الحياة هو المفتاح للتصالح معها ، وحينئذ لن يفرح المرء كثيرا إذا أقبلت عليه ، لأنه يدرك أنها بعد قليل ستدبر ، ولن يضجر كثيرا إذا أدبرت عنه ، لأنه يعلم أن الإدبار طبع فيها ، ولن يتوقع أن تمنحه شيئا خارجا عن طبيعتها ، أولا تتحمله طاقتها . وحين يكون المرء محصنا من خيبة الأمل فى الحياة ، ومحصنا أيضا من زهوها ، فإنه يسكن ، لأنه يعى ويدرك موقعه من الحياة ، وموقف الحياة منه .

إذا استطاعت القصيدة أن تصنع هذا فى وعى متلقيها ، فإنها تكون قد أدت أكبر من الدور المنوط بها ، لأن هذا الدور قد تجاوز التغيير إلى التحصين . يحدث كل هذا دون أن يقف منا الشاعر موقف الواعظ أو المعلم ، وهذا يؤكد أن " أفضل ما يكون الشاعر معلما أخلاقيا حين لا يحاول أن يعلم[2] .

---

(١) راجع الكتاب:فلسفة الفن عند د . زكى نجيب محمود ، بحث منشور ضمن مجلد الدكتور زكى نجيب محمود فيلسوفا وأديبا ومعلما . جامعة الكويت ، ١٩٨٧ ، ص ١٩٥

(٢) زكى نجيب محمود : مع الشعراء ، دار الشروق ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٨ ، ص ١٩٤ .

ولكن هل تنقل القصيدة لمتلقيها دعوة إيجابية أم سلبية ؟ هنا أيضا يمكن أن نلمح وجها إيجابيا ، وذلك حين تُطلع القصيدة متلقيها على حقيقة وضعهم الإنساني، وذلك حين يئولون جميعا إلى مصير واحد هو الفناء ، وإن تعددت مصائرهم قبل ذلك وتباينت بين لواء وتبيع ، مؤخر ومقدم ، وغنى مترب ، صحيح وسقيم . ونلمح وراء ذلك ظلا أخلاقيا يقول بلا جدوى الصراع مادام المصير واحدا، ولئن عُدّ هذا جانبا إيجابيا إلا أنه يمكن أن يكون جانبا سلبيا وذلك حين يجور على الطموح الإنساني الذى لا يمكن أن يتحقق بمنأى عن تجليات الصراع وأسبابه .

سادسا : ظواهر أسلوبية

١ – عبقرية التراسل اللغوى :

تتناغم الألفاظ والتعبيرات فى النص ، لتؤدى دورها فى تعميق الإحساس بالرؤية الشعرية ، وليس الأمر قاصرا فى ذلك على الكلمات المسبوكة فى جمل ، أو التعبيرات المتجاورة التى تقع فى وحدة دلالية واحدة ، بل يتجاوز ذلك إلى تعبيرات متباعدة ولكنها تتراسل وتتبادل الإشارات ، إذ يمارس كل زوج منها فعالية دلالية جزئية ، لكنها تنسرب فى شرايين النص وشرائحه لتعكس – فى النهاية – بعدا مهما من أبعاد الدلالة . وهذه التعبيرات – وهى تؤدى وظيفتها – أشبه بفريق متناغم يتبادل أفراده الكرة على بعد من مواقع مختلفة ومتعددة ، إلا أن هذا الاختلاف والتعدد يئولان إلى ائتلاف ووحدة يصبان عند الهدف ، وهذه بعض النماذج :

١ – يعكس البيت (٦) طفولة الصبية من خلال هذه الصورة :

فـــراخ بأيـــك : فمـــن ناهـــض يروض الجنـــاح ، ومـــن أزغـــب

ومما يهمنا فى هذه الصورة هو اللقطة الأخيرة " ومن أزغب " حيث تحيل كلمة " الزغب " الخاصة بالمشبه به " الفراخ " إلى مدلولها الحقيقى وهو " الشَّعر " الخاص بالمشبه به " الصبية " ولما كان " الزغب " هو تلك الشعيرات الصغر على ريش الفرخ " فإنه يعكس ملمحا مهما من ملامح الطفولة ، وذلك على مستوى اللمس " النعومة " وعلى مستوى اللون " الصفرة " . ونقفز من البيت (٦) إلى البيت (٥٩) فى المقطع الأخير فنشهد هذا " الزغب " وقد تحول تحولا خطيرا وذلك

حين :

سرى الشيب متئدا فى الرءوس سرى النار فى الموضع المعشب

لقد تحولت الكلمة المجازية " الزغب " إلى أخرى حقيقية " الشيب " وكأن الحقيقة الصلبة أعنف من أن تتيح للشاعر أن يعبر عنها بالصورة ، فليس أمامه سوى الكلمة المجردة يعبر بها عن الحقيقة المجردة ، تلك التى لم يعد يجدى معها تمويه أو خداع أو تعلل بأمل كاذب . وتترسخ هذه الحقيقة حين يحتل " الشيب " مكانه الحقيقى أيضا من " الرءوس " .

سرى الشيب متئدا فى الرءوس

وحين تشبه " الرءوس " ب " الموضع المعشب " فإن جفاف العشب يوحى بخشونة الشيب . ومن ثم تعكس المقابلة بين الزغب والشيب هذا التحول الكبير من الطفولة إلى الكهولة وذلك على مستوى اللون " الأخضر / الأبيض " ، وعلى مستوى الملمس " النعومة / الخشونة " .

* * * * *

٢ – يعكس الشطر الأول من البيت (٥٤) تَخَرُّج الشباب من معاهد العلم إلى الحياة ، وتوصف هذه المعاهد بأنها " بيوت منزهة كالعتيق " وهو وصف يشير إلى حرمة العلم من خلال حرمة المكان . ويأتى هذا التخرج على دفعات متتالية أو فى مواكب متلاحقة :

وتعرضهم موكبا موكبا . . . .

ولا يخفى أن تكرار كلمة " موكبا " ينسجم مع توالى المواكب أو مع تتابع تدفق الدفعات من معاهد العلم إلى مدرسة الحياة . وإذا انتقلنا من هذا الشطر إلى الشطر المناظر فى البيت الأخير (٦٨) نعثر على تكرار مشابه فى موقع مناظر :

إلى أن فنوا **ثلة ثلة**[1] .

---

(١) وردت صياغة مشابهة تحمل نفس الدلالة فى هذا البيت :

ذهب الأولون **قرنا فقرنا** لم يدم حاضر ، ولم يبق بادى

عن المثالين ، راجع الشوقيات ، ج ٣ ، ص ٥٥ .

الموكب والثلة كلاهما يعنى الجماعة ، لكن الأولى تعنى جماعة الركوب أو جماعة الفرسان ، أما الثانية فتعنى جماعة من الناس . وهذا يعنى خصوصية الأولى وعمومية الثانية . الأولى خاصة ، ففيها تنتقل جماعة الفرسان من حياة إلى حياة ، والثانية عامة ، ففيها تنتقل جماعة من الناس من الحياة إلى الفناء ، وكما تومئ الصيغة المتكررة " **موكبا موكبا** " بتتابع الأفواج ، فإن الصيغة المتكررة المناظرة " **ثلة ثلة** " تومئ هى الأخرى بتتابع الأفواج ، ولكن وجهة الأفواج هذه المرة ستكون من " الحياة " إلى عالم الفناء . أيضا يومئ التكرار فى " **ثلة ثلة** " إلى تراكم الجماعات الفانية وعودتها إلى مكان واحد " الأرض / القبر " ، حيث يلتئم شمل هذه الأفواج المتناثرة ، والموجات المتتالية . وهنا نذكر بيت أبى العلاء :

رب لحدٍ قد صار لحدا مرارا ضاحكٍ من تزاحم الأضداد[1]

لكن هذه الأضداد تتوحد فى مادة " التراب " يضمها مكان " القبر " وكأنها تلتئم مرة ثانية لتصبح " صحبة " وهنا نرد عجز القصيدة على صدرها :

ألا حبذا صحبة المكتب . . . . .

فنوقن بأن قد اكتملت الدورة . واكتمالها يعنى بداية لاستعادة الدورة من جديد[2] .

* * * * *

٣ - فى البيت (١٥) واجهتنا آلة الزمان وهى " تقذف **بالسم** فى الشيب " ، وفى البيت (٣٥) وجدنا الحياة قد " سقتهم **بسم** جرى فى الأصول ، وروى الفروع .. " ونترك هذا الجانب " الزمان / الحياة " وما ينفث فيه من سموم لنرصد إحدى الزوايا الخاصة بالطرف الثانى ، الإنسانى ، فنعثر على هذه الصورة " يموجون كالنحل عند الربى " ، وهى صورة منتجة لدلالة ، والدلالة هى " **العسل** "

---

(١) أبو العلاء المعرى : ديوان سقط الزند ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، (د . ت) ص ١١١

(٢) يحسن تأمل هذا البيت فى هذا السياق :

سنون تعاد ، ودهر يعيد لعمرك ما فى الليالى جديد

ديوان أحمد شوقى ، ج ٢ ، ص ٢٩ .

فنجد أنفسنا بإزاء ثنائية صغيرة " العسل / السم " لكنها تعضد ثنائية النص الكبيرة " البناء / الهدم " أو " الحياة / الموت " .

* * * * *

٤ – تبدو حيوية الصبية ، ويبدو تفتحهم على الحياة من خلال هذه الصورة الواردة بالبيت (٩) :

مهار عرابيد فى الملعب

ينقل المشبه به " مهار " أحد ملامح الصبية وهو " البراءة " ويتأكد هذا الملمح حين يساق فى سياق الصور الأخرى المناظرة التى شُبِّه بها الصبية والواردة بالمقطع الأول ، وهى " فراخ ، عصافير ، بسمات الحياة ، أنفاس ريحانها . . . " ، بيد أن تحديد المكان " الملعب " الذى يمارس فيه المهار عربدتهم يكثف الإيحاء بهذه البراءة . إن تحديد الإطار الذى ينطلق فيه " الصبية / المهار " يأتى بمثابة التتويج للصورة حين يجعلها تنضح لا بالحيوية والانطلاق والتفتح فحسب ، بل بالبراءة أيضا. ولما كانت البراءة ألصق بالأطفال من غيرهم ، فإن صورتين من الصور السابقة تمثلان هذه الطفولة ، فالمهر هو ولد الفرس ، والفراخ مازالت تجرب أجنحتها ، بل ما زال الزغب يغطى جسدها ، إذن فهى الأخرى فى طور الطفولة ، وهذا من شأنه أن يقوى ملمح " البراءة " المشار إليه فى الصور السابقة ، ثم فى كلمة " الملعب " .

وفى البيت (٣٣) يسند فعل اللعب إلى واو الجماعة " جماعة الصبية " :

لقد لعبوا . . . . .

فيوصل فعل اللعب هنا " لقد لعبوا " بمكان اللعب هناك " الملعب " ، ويتأكد ملمح جديد من ملامح البراءة ، وذلك من خلال تواصل الإشارات المتبادلة بين الإسم " الملعب " والفعل " لعبوا "[1] . لكن ثمة جدارا يقام فجأة فى مواجهة الصبية

---

(١) يجمع الشاعر بين الكلمات الآتية " كرة ، ملاعب ، جياد " فى هذا البيت :

كرة الأرض كم رمت صولجانا ... وطوت من ملاعب وجياد

الشوقيات جـ ٣ ، ص ٥٥ .

ويشبه المعرى الدنيا بالملعب فى قوله :

والأرض رقعة لعاب مقسمة ... منها سهول وأجبال وأحزان

الذين لعبوا ، وهذا الجدار يتمثل فى الضمير هى / الحياة ، والتى بدت غير لاعبة لتصنع هذه المواجهة :

لقد لعبوا / وهى لم تلعب

يعقُب هذا النفى مباشرة فعل مضارع مثبت ، ومسند إلى الحياة هو :

تجرب . . .

هذا يعنى أن نفى " اللعب " عن الحياة يعقبه مباشرة إثبات " التجريب " لها . والتجريب كلمة مغموسة فى عدة كلمات لعل أهمها " العلم ، الذكاء ، المهارة ، الدهاء" وهذا يعنى أن ثمة ثنائية تتبلور من خلال المواجهة بين هاتين الصيغتين .

لقد لعبوا / تجرب

تبلور هاتان الصيغتان الثنائية المشار إليها على ثلاثة مستويات :

– مستوى العدد : وذلك حين يُسند فعل اللعب إلى واو الجماعة " الصبية " ، بينما يُسند فعل التجريب إلى ضمير الغائب المفرد " هى / الحياة " ، وهذا يعنى أن الحياة بمفردها تقف فى مواجهة هؤلاء الصبية بمجموعهم .

– مستوى الزمن : وذلك حين يقترن فعل اللعب بزمن مضى وانقضى ، بينما يقترن فعل التجريب بالزمن المضارع المنفتح على المستقبل فيتحصن بالديمومة والاستمرار .

– مستوى الدلالة : وذلك حين يقترن فعل اللعب بالعفوية والتلقائية بينما يقترن فعل التجريب بالقصدية والتخطيط .

يكشف تفاعل هذه المستويات – فى النهاية – عن غلبة الحياة التى تجرب ، وهزيمة الصبية الذين لعبوا ، وعندئذ تنفتح أمامنا على الفور ، ثنائية من نوع جديد، هى ثنائية البراءة / التجريب .

* * * * *

٥ – هذان بيتان تربط بينهما وشيجة شكلية ، وأخرى دلالية ، رغم ما بينهما من بعد دلالى ، لكن قوة الوشيجة بينهما ، تفرض أن نتأملهما فى سياق واحد :

٤١ – وزهـو الأبوة مـن منجـب يفاخـــر مـــن ليـس بالمنجـــب
٦٦ – وكم منجب فى تلقى الدرو س ، تلقـى الحيـــاة فلم ينجـب

يكشف البيت الأول عن " زهو " يملأ كيان الأبوة المنجبة المنتجة ، ويعلن هذا الإحساس عن نفسه من خلال إظهار مشاعر المباهاة والمفاخرة من جانب رجل منجب على آخر " ليس بالمنجب " .

أما فى البيت الثانى فإن عمليتى الإنجاب والعقم تتمان فى كيان واحد ، وذلك حين يصبح الإنسان منجبا عقيما ، منجبا فى البداية أثناء " تلقى الدروس " وعقيما بعد ذلك " حين تلقى الحياة " .

تُستخدم كلمة " منجب " فى البيت الأول بمعنى إنتاج الولد ، أما فى البيت الثانى فتستخدم بمعنى النجابة ، وتنحرف الكلمة بالتالى عن معنى الإنجاب المادى المنتج للولد إلى معنى النجابة المعنوية المنتجة للأفكار والمبدعة للأشياء .

لكن تبدو المفارقة من أن الذى أبدى نجابة فى ميدان العلم قد أصيب بالعقم فى ميدان الحياة ، وقد كانت النجابة أولى أن تبلغ به إلى الإنجاب . لكنه منطق الحياة الممتلئ بالمفارقات ، وتأكيدا لهذا المنطق يسوق الشاعر – قبل هذه المفارقة – مجموعة أخرى من المفارقات :

وصـــار إلى الفاقـة ابن الغـــنى ولاقى الغـــنى ولـــد المـــترب
وقـــد ذهـــب الممتلـــى صحـــة وصـــح السقيـــم فلـــم يذهـــب

لكن هذه لمفارقات تظل مرهونة بعمر الإنسان القصير ، إذ تعود هذه لتنسرب فى مجرى واحد ، وهو مجرى الفناء .

* * * * *

٦ – وهذه أبيات ثلاثة تكاد تتوزع توزيعا عادلا فى النص بين البداية والوسط والنهاية ، ويرتبط بينها خيط رفيع يصل ما بين مطلع القصيدة ونهايتها مرورا

بوسطها ، وهذه هى :

١ - ألا حبذا **صحبة** المكتب ... وأحبب بأيامه أحبب

٢٦ - أهابت هراوته بالرفا ... ق ، ونادت على الحيد الهرب

٦٧ - وغاب **الرفاق** كأن لم يكن ... بهم لك عهد ، ولم تصحب

يعبر الشاعر عن العنصر البشرى فى السياقات السابقة بصيغة " صحبة " فى البيت الأول ، وبصيغة " الرفاق " فى البيتين الأخيرين . ثمة وجه شبه بين الصيغتين، وثمة خلاف ، أما الشبه فيكمن فى أن كلتا الصيغتين تشير إلى جماعة، فالصحبة جمع صاحب ، والرفاق جمع رفيق ، ويكتمل وجه الشبه بين الصاحب والرفيق حين تقترن صفة الملازمة بكل منهما . أما الخلاف فيكمن فى أن الأول " الصاحب " يصاحب الآخر فى حِلّه ، بينما يرافقه الثانى " الرفيق " فى سفره .

وعلى هذا اقترنت الصحبة فى البداية بمكان محدد وثابت ، هو " المكتب " وحين نقترب من وسط النص ، وبالتحديد فى المقطع الثالث ، تدور المعركة بين الراعى والقطيع ، وترد صيغة " الرفاق " بديلا لصيغة " الصبية " وتكون إشارة بتجاوز الصبية مرحلة الصبا . وعندما خرج هؤلاء الصبية من الإطار المحدود وهو " المكتب " أضحوا فى مواجهة الحياة ، ولعدم التكافؤ اضطر بعض الرفاق أن يحيد هنا ، أو أن يهرب هناك ، وفى كلتا الحالتين تم الخروج من المكان الثابت المعد إلى السفر فى رحلة مضنية بقيادة " الراعى / الدهر " الذى أراد لمن شاء من الرفاق رعى الجديب ، وأنزل من شاء بالمخصب ، وروى الناهلات ، ورد الظماء ، وألقى رقابا إلى الضاربين ، وضن بأخرى . . . ويكون ورود صيغة " **الرفاق** " فى هذا السياق ، سياق السفر إلى رحلة المصير[1] . سببا معقولا للتحول عن صيغة " الصبية " الواردة فى المطلع .

ثم كان الفصل الختامى فى هذا المقطع " الثالث " هو توزيع الرفاق إلى فريقين : حاضرين لا أمل فى بقائهم ، وغائبين غير مأسوف عليهم :

---

(١) فى ضوء الحديث عن الرحلة يحسن تأمل هذا البيت ، ونخص منه الفعلين " تنقل ، يجوب " بمزيد من التأمل :

تنقل كالنجم من غيهب ... يجوب العصور إلى غيهب

وليس بمبـق عـلى الحاضـرين وليـس ببـاك علـى الغيـب

إن " الراعى / الدهر " لم يحسم المعركة بعد ، إذ لم تزل هناك بقية حاضرين انعقدت النية على عدم الإبقاء عليهم . وتظل المعركة تتصاعد فى المقطع الرابع ، وتصل إلى ذروة تصاعدها فى المقطع السادس ، حيث تُشهر الأسلحة ، وتُشعل النيران ، ويعم الدمار . . . وتذهب البقية الباقية من الرفاق ، فيغيب الحضور ، ويسود الغياب ، وكأن شيئا لم يكن :

وغـاب الرفـاق ، كأن لـم يكـن بهـم لك عهـد ، ولـم تصحـب

وهكذا كان البدء بالحضور الكامل (ب ١) ثم تأرجُحٌ بين الحضور والغياب (ب ٢٦) فانتهاء بالغياب الكامل (ب ٦٧) . الأمر الذى يفجر ثنائية جديدة من أعماق النص ، هى ثنائية الحضور / الغياب.[1] .

وتتأكد هذه الثنائية من خلال الربط بين الصحبة المحتفى بها فى البداية :

ألا حبذا صحبة المكتب

وانتفائها فى النهاية :

. . . كأن لم يكن بهم لك عهد ولم تصحب .

وهكذا تعد البداية بأشياء ، لكن النهاية تسفر عن لا شئ .

* * * * *

٢ – دور الفعل :

تبين من خلال رصد العلاقة بين الزمان والإنسان ، أنها ليست علاقة متكافئة ، فالإيجاب من قبل الزمان يقابله السلب من قبل الإنسان ، وفاعلية الزمان لا تواجه إلا بالرضوخ من قبل الإنسان ، كان من الطبيعى أن تنعكس هـذه العلاقة على دور

---

(١) راجع ما سبق ذكره عن هذه الثنائية ص ٧٥ ، ٧٦ .

الفعل فى النص ، فبينما تبدو هيمنة الزمان وسطوته وفاعليته من خلال سلسلة الأفعال التى تُسند إليه ، يبدو ضعف الإنسان واستسلامه وانهيار مقاومته حتى يعجز عن الفعل .

تتجلى فاعلية الزمان فى صيغة " فعَّل " : " وخَّدش ظفر الزمان الوجوه ، وغيَّض . . . " وهى صيغة تبرز قوة الزمان التدميرية المتواصلة ، والمتدرجة أيضا ، ويبدو هذا التدرج فى الانتقال من الاعتداء الخارجى البادى فى " خدَّش " إلى الاعتداء الداخلى المنبعث من " غيَّض " .

وليس مهما أن يمارس الزمان الفعل لينال من الإنسان ، بل إن مجرد دورة الزمان تنعكس سلبا على الإنسان ، ويتدرج هذا السلب من سئ إلى أسوأ ، وتبدو هذه العملية كما لو كانت تصفية نفسية ووجدانية للإنسان ، وذلك حين تنقلب أيام نعيمه القصيرة إلى سنين تعب طويلة :

" ودار الزمان فدال الصبا ، وشب الصغار ، وجد الطلاب ، وكد الشباب ، وأوغل فى الصعب فالأصعب ، وعادت نواعم أيامه ، سنين من الدأب المنصب " . و " الحياة " تنويعة من تنويعات الزمان ، ولذا فهى تنوب عنه أحيانا فى ممارسة الفعل التدميرى ، وهى لا تكتفى بأن " تجرب فيهم " بل " سقتهم بسم . " أما " العقرب " أحد رموز الزمان ، فإنها " تشول بإبرتها للشباب ، وتقذف بالسم فى الشيب " أما " الراعى " فيبدو فى مواجهة القطيع الإنسانى قابضا على زمام الفعل ، والفعل لديه يتدرج بدءا من التلويح بالعصا ، وانتهاء بقطع الرقاب :

" أهابت هراوته ب . . . ونادت على . . . ، وصرَّف . . . ، فاستبد . . . ، أراد لمن شاء . . وروَّى الناهلات . . . وردَّ الظماء . . . وألقى رقابا إلى الضاربين . . . وضنَّ بأخرى " .

أما الأفعال المنفية المسندة إلى الراعى ، فتنفى عنه الصفات السلبية مثل " الخشية " ، الرهبة ، البكاء . . . الخ " ولأن نفى النفى اثبات ، تصبح هذه الأفعال مؤكدة لجسارة الراعى وقدرته ، وهذه هى :

" لم يخش ، لم يرهب ، ليس بمُبْقٍ ، ليس بباكٍ "

أما الإنسان فيُرى عاجزا عن الفعل ، وصيغة المبنى للمجهول المتكررة تُظهر الصبية منفعلين لا فاعلين :

" يُراح ويُغدى بهم "
" ففيها الذى إن **يُقم لا يُعد** . . أو يمض **لا يُحسب** "
" **وعُذِّب** بالعلم طلابه . . . **وغصوا** . . . "

أما الفاعلية التى تنسب إلى الصبية فهى فاعلية فارغة لا تملك القدرة على المجابهة ، ولنتأمل : " لقد لعبوا " إذ يبدو الفعل لونا من اللهو واللامبالاة ، بينما الوجه الآخر " الحياة " يدبر ويصرف " **وهى لم تلعب** " . أما تبعات الحياة فإن الصبيـة يجدون من يحملها عنهم " خليون من تبعات الحياة ، على الأم يلقونها والأب " .

أكثر من هذا تقترن الفاعلية بالنفى " **وما علموا خطر المركب** " ، وهم أدوات يمارس الفعل عليهم دون أن يدركوا شيئا " **تجرب فيهم وما يعلمون** " ، ويتأكد استلاب الفاعلية من خلال نفى القدرة على الإنجاب " **وكم منجب . . . تلقى الحياة فلم ينجب** " .

ثمة صور أخرى للفاعلية تتكثف فى المقطع الأخير ، يغلب عليها طابع الاستسلام والخضوع ، تمهيدا للقاء المصير المحتوم ، فهناك :

الاغتيال : وغال الحداثة شرخ الشباب .
والتلاشى : ولوشيت المرد فى الشيب .
والرعب : ومن تظهر النار من داره منهمو يرعب .
والصيرورة : وصار إلى الفاقة ابن الغنى .
والذهاب : وقد ذهب الممتلى صحة .
والغياب : وغاب الرفاق .
ثم الفناء المطلق : إلى أن فنوا . . . فناء السراب .

وهكذا تتأكد الطبيعة السلبية للفاعلية الإنسانية ، إذ يبدو الإنسان فى حالة استسلام مطلق ، ولا يشفع له طموحه ولا مآربه البعيدة ، ولا عقله المولع بنيل ما عجز عنه الأولون ، ولا تجواله فى الزمان والمكان – لا يشفع له كل هذا فى أن يبدو

متماسكا حيال الزمان المدمر . بل يبدو منساقا إلى هذه النهاية ، وعلى شفتيه ابتسامة ، وإن كانت مرة .

* * * * *

٣ - البنية المولدة :

ثمة بنيتان مولدتان تسعفان النص على الاسترسال ، وعلى الإحاطة بجوانب الصورة من خلال تسليط الضوء على زوايا متعددة منها . تقع أولى البنيتين فى أربعة أبيات " ١٧ : ٢٠ " ، وذلك حين تسلط العدسة على تلك الأواعى (الحقائب) التى يحملها الصبية بأيمانهم ، وتصبح هذه الحقائب بما تحمله فى جوفها من أدوات العلم ووسائله ، وعاء يحمل مستقبل هؤلاء التلاميذ ، أو بتعبير الشاعر :

وتـــلك الأواعـــى بأيمانهـــم حقائـب فيهـا الغـد المختـبى[1] .

وما يحمله الغد شئ مجهول ، ولذلك فهو مثير للرغبة في التعرف ، وتزداد هذه الرغبة حين يوصف الغد بأنه مختبئ ، ذلك أن المخبوء يثير الرغبة فى الكشف ، ومن ثم تتفجر هذه البنية وتنتشر وتكون الفرصة مهيأة لعرض بعض تجليات هذا الغد المختبئ من خلال تكرار صيغة " فيها " :

ففيها الذى إن يقم لا يعد . . . أو يمض لا يحسب

" **وفيهـا** اللـواء " ، " **وفيهـا** المنـار " ، " **وفيهـا** التبيع " ، " **وفيهـا** النبى " ، و " **فيها** المؤخر " ، " **وفيها** المقدم " .

وهكذا تتولد عن البنية الأولى " . . **فيها** الغد المختبى " سبع بنيات تالية تكشف عن كثرة ما يخبئه الغد من ناحية ، وتنوعه من ناحية ثانية . وينسرب هذا التشتت فى روافد المصائر الدنيوية التى تعود لتتوحد فى النهاية عند لحظة الفناء .

---

(١) معنى هذا البيت متضمن فى بيت أبى العلاء :

الساع آنية الحوادث ، ما حوت لم يبد ، إلا بعد كشف غطائها

شـرح لـزوم ما لا يلزم : تأليف طه حسـين ، وإبراهيم الابيارى ، دار المعارف بمصـر (سلسلة ذخائر العرب) رقم (١٣) جـ ١ (د . ت) ص ١٧٥ .

تقع البنية المولدة الثانية فى المقطع الثالث (٢٥ : ٣٢) والمخصص لإبراز سيطرة الراعى ، من خلال الإثبات تارة ، ومن خلال النفى تارة أخرى . أما البنية المولدة فتبدأ فى الشطر الثانى من البيت الأول لهذا المقطع واصفة الراعى بأنه :

. . . ليس بلين ولا صلب "

ويمضى المقطع على مدى خمسة أبيات تالية ، مطورا قدرة الراعى وسيطرته ، من خلال حشد من الجمل الفعلية ، مثبتة ومنفية ، ثم يعود فى البيتين الأخيرين من المقطع ليصل ما يبدو أنه انقطع بالشطر السابق " ليس بلين ولا صلب " حيث تتولد مجموعة جمل تبدأ كل منها بالناسخ النافى " **ليس** " :

وليس يبالى رضا . . . ولا ضجر . . .
وليس بمبق على . . . .
وليس بباك على . . .

وعلى هذا تسيطر هذه البنية على المقطع ، ليس من خلال كونها تمثل البداية والنهاية فحسب ، بل من خلال تردد أصدائها عبر الأبيات التى تغيب منها ، وذلك حين تنوب عنها أداة نفى أخرى " ولم يخش . . . ولم يرهب " أو أفعال مثبتة شبيهة بالنفى " ورد الظماء " ، " وضن بأخرى " .

وعلى هذا تمتلك هذه البنية القدرة على التواجد فى المقطع كله والانتشار فيه ، والهيمنة عليه ، سواء بنفسها ، أو بما ينوب عنها ، مبررة فى النهاية ، هيمنة الراعى وانصياع القطيع .

٤ - طغيان الأسلوب الخبرى :

يطغى الأسلوب الخبرى على النص فى حين ينحسر الأسلوب الإنشائى إلى حد كبير ، وهو انحسار يلفت النظر ويستدعى التأمل ، لاسيما أن القصيدة طويلة " ٦٨ بيتا " ، وتعالج قضية : المصير الإنسانى " وهى من أعتى القضايا التى تقلق الإنسان وتحيره ، ومن ثم كان الأسلوب الإنشائى بما يتضمنه من حيوية وحركة هو الصيغة الأنسب لنقل توتر مثل هذه التجربة وقلقها .

ثمة فرق شاسع بين شاعر يصف الربيع ، وآخر يعرض رؤية للمصير الإنسانى، الأول هادئ مطمئن ، مؤتلف مع الكون ، راض عنه ، بل محب له ومقبل

عليه ، لذا قد يغلب الأسلوب الخبرى على طريقة تعبيره ، رغم حاجته إلى الإنشاء ، أما الثانى الذى يعرض رؤية للمصير الإنسانى ، فإنه يكون قد ألقى بنفسه فى دائرة النار ، ذلك أنه سيجد نفسه مضطرا إلى مجاوزة الواقع ، أو خرق الإلف ، وكسر العادة ، ولأنه شاعر ، فإنه لن يعرض للموضوع من منظور دينى أو أخلاقى، ولكنه سيعرض له من خلال رؤية شعرية تنصهر فيها أمشاج الكون المختلطة .

هذه الأمشاج ، أو هذه الدراما ، فى حاجة إلى لغة حيوية أو درامية تكون أقدر على حملها . " وإذا كان الخبر يمثل اللغة فى جانبها القار ، فإن الإنشاء يمثلها فى جانبها المتحرك ، والأساليب الإنشائية أبرز مظاهر اللغة التى تُعرب عن حيويتها[1] " . ومن أجل هذا نقول بأن الأسلوب الإنشائى كان أقرب إلى طبيعة هذه التجربة ، وأقدر على إرسالها ، ولكن الملفت - كما تقدم - هو انحسار هذا الأسلوب ، والاعتماد شبه الكلى على الأسلوب الخبرى الأمر الذى ألقى ظله على التجربة ، فجنحت نحو الوصف والتقرير .

وشوقى نفسه أكثر من الإستفهام ، وهذا مثال ورد فى معرض رثائه لرياض باشا . قال :

سألتك ما المنية ؟ أى كأس ؟ وكيف مذاقها ؟ ومن السقاة ؟
وماذا يوجس الإنسان منها إذا غَصَّت بعلقمها اللهاة ؟
وأى المصرعين أشد : موت على علم ، أم الموت الفوات ؟
وهل تقع النفوس على أمان كما وقعت على "الحرم" القطاة ؟
وتخلد أم كزعم القول تبلى كما تبلى العظام أو الرفات ؟[2]

وهى أسئلة تعبر بالفعل عن حيرة الشاعر وقلقه وتوتره ، بل ذهوله ، وهى أمور تتجلى فى هذا التلاحق الاستفهامى . وحيرة الشاعر تتجاوز لحظة الموت إلى ما وراءها حيث يتساءل عن النفس أتخلد أم تبلى ، والحقيقة أن هذه الروح المتسائلة المتوهجة المشتعلة هى التى افتقدناها حيث كنا فى أمس الحاجة إليها فى قصيدة " مصاير الأيام " .

---

(١) محمد الهادى الطرابلسى : خصائص الأسلوب فى الشوقيات ص ٣٤٩ .
(٢) الشوقيات ، ج ٣ ، ص ٤٥ ، ٤٦ .

لكن إذا كانت صحبة المكتب قد دخلت النص / الحياة فى البداية بالبشر والترحاب ، ثم خرجت من النص / الحياة فى النهاية دون كلمة وداع محكوما عليها بالفناء ، وبين البداية والنهاية قُذف بها فى ساحة الصراع لتواجه مصيرها مع القوى العاتية التى تزخر بها الحياة – إذا كان ذلك فلماذا اكتفى الشاعر بالبعد الواقعى من القضية ولم يتساءل : لماذا جاءت هذه المجموعة من الصبية إلى الحياة؟ ولماذا خرجت منها ؟ ولماذا عاشت حياتها نهبا لسلسلة من المخاطر ؟ ثم ماذا بعد ؟ لم يخطر على بال الشاعر أن يطرح مثل هذه التساؤلات التى يفرضها الموقف . وفرق كبير بين هذا الموقف وموقف " هملت " الذى يُرى مهموما يجرى فى المقابر متسائلا عن كنه الحياة ، ولماذا يأتى إليها البشر ؟ ولماذا يرحلون عنها ؟ وما نوع الحياة الأخرى ، إلى آخر هذه التساؤلات المستوحاة من نبع التأمل الحزين لمثقف مهموم يجرى بين القبور[1] .

٥ – الترديد :

نلحظ ترديد المعنى الواحد فى صور مختلفة ، بهدف تأكيده أو توضيحه فى بعض الأحيان ، وبهدف توسيعه فى معظم الأحيان ، وهذه هى مواضع الترديد مقترنة بالأبيات الواردة بها :

٣ – بسمات الحياة	= أنفاس ريحانها الطيب
٦ – شديد	= مستصعب
١٧ – الأواعى	= الحقائب
١٨ – لا يُعد	= لا يُحسب
١٩ – اللواء	= المنار = النبى
٢٤ – لم يلم	= لم يحسب
٢٦ – الحيُّد	= الهُرَّب
٢٧ – لم يخش	= لم يرهب
٢٨ – أردا لمن شاء	أنزل من شاء
٣١ – الناقم	= المتعب
٣٥ – سقى	= روَّى

---

(١) راجع لمحمد مندور : الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما ، دار نهضة مصر ، ص ٤١ .

٣٧ – جد	= كد
٣٩ – وعذب	= وغصوا
٤٢ – بعيد مرامى الطماح	= كبير اللبانة والمأرب
٤٣ – لم تنل	= لم تطلب
٤٨ – ظلال	= كنف
٤٩ – غرور	= زهو
٥٠ – لم تستر	= لم تحجب
٥١ – يدانى	= يقرب
٥٦ – زين	= محلى
٥٨ – غال	= لوشى
٦٣ – الناب	= المخلب
٦٧ – كأن لم يكن بهم لك عهد	= لم تصحب

وتوسيع المعنى فى السياقات السابقة يتمشى مع نزوع الشاعر نحو الوضوح من ناحية ، والتعميم والإطلاق من ناحية أخرى .

* * * * *

٦ – المقابلة :

يلاحظ – لأول وهلة – إفراط شوقى فى إستخدام المقابلة ، ولكن وفرة الاستخدام فى حد ذاتها قد لا تعنى كثيرا ، وإنما الذى يعنى أكثر ، وبصفة عامة ، هو " تنوعها من حيث المدى والعمق بحسب استغلال الشاعر إمكانيات التقابل فى الرصيد اللغوى المشترك من ناحية ، واستنباطه إمكانيات جديدة بعمل ملكة الخلق الفنى من ناحية أخرى وبحسب المظاهر التى يخرجها فيها ، وطرافتها من حيث أحكام عناصرها التى تتجلى فيها ومنازلها من التراكيب ، وتقدير المسافة بين بعضها البعض وطرافتها أيضا من حيث المعانى المختلفة التى تأتى منبهة عليها ومن حيث مدى مساهمتها فى شعرية القصيدة "[1] .

---

(١) خصائص الأسلوب فى الشوقيات ص٩٧ .

تتوزع المقابلة فى القصيدة بين مقابلة لغوية ، وأخرى سياقية[1] لكنهما تتوزعان فى القصيدة وتشغلان حيزا كبيرا من مفرداتها ، وتؤديان دورا مهما فى إبراز رؤيتها . ثمة مقابلة بين فعلى الرواح والغدو فى حالة بنائهما للمجهول " يُراح ويُغدى " وكذا بين " مشرق ومغرب " و " الجديب والمخصب " و "الأصول والفروع"[2] وهى مقابلات توحى – فى سياقها – بالمقابلة الكبرى التى بنيت عليها القصيدة ، وهى مقابلة " الحياة والموت " ، فالرواح والغدو ، بداية ونهاية ، وكذلك " المشرق والمغرب " وكأن هذه المقابلات الصغيرة هى بمثابة البذور التى ستتفتق عنها المقابلة الكبرى التى تحكم جميع عناصر الكون حين تظل هذه العناصر تدور فى سلسلة من البدايات والنهايات التى لا تنتهى حلقاتها ، فكما أنه – على مستوى دورة الأرض – تقابل كل لحظة شروق لحظة غروب ، وتقابل كل لحظة رواح لحظة غدو ، فكذلك أيضا كل لحظة حياة تقابلها لحظة فناء ، بل إن الحياة والفناء يتعايشان سويا قبل أن يستقل كل منهما عن الآخر ، يبدو هذا من خلال المقابلة بين الأصول والفروع فى هذا البيت :

٣٥ – سقتهم بسم جرى فى الأصو ل ، وروى الفروع ولم ينضب

الأصل والفرع يخضعان لقانون واحد ، هو قانون الفناء ، والذى يتمثل هنا فى هذا السم الذى يجرى فى الأصول ، ثم يروى الفروع ، ويأتى المضارع المنفى " لم ينضب " فى نهاية البيت مشيرا إلى دورة السم الأبدية التى ترتوى منها الأصول والفروع ، وجدير بالملاحظة هنا الفعلان " سقى " و " روى " حيث أنهما يرتبطان بالحياة كسبب ، فإذا بهما يتحولان إلى فعلين مفضيين إلى الموت ، وعلى هذا النحو يتجاوز الموت والحياة أن يكونا مجرد ثنائية يقابل كل منهما الآخر ، ولكن يتخلق كل منهما من الآخر ، فكل حياة تموت ، وكل موت يفضى إلى حياة .

وإذا كنا نتحدث عن مقابلة الأصول بالفروع والتى تُعد أحد التجليات التى تكشف عن رؤية الشاعر لرحلة المصير من خلال ارتكازه على هذا العنصر المنتزع من عالم النبات ، فإن مقابلة أخرى بين " الجديب والمخصب " تؤكد هذه الرؤية .

---

(١) لبيان الفرق بينهما راجع المرجع السابق ص ٩٨ ، ١٠٢ .

(٢) راجع على الترتيب – الأبيات ٤ ، ٢٨ ، ٣٥ .

وإذا كانت مقابلة الأصول بالفروع تشير إلى أن الخطر يتدرج صعودا مع تصاعد عمر الكائن الحى فإنها تشير أيضا إلى أن الخطر يحدق بالجميع صغارا وكبارا ، وكذلك الحال مع هذه المقابلة التى نرى فيها العقرب " مصدر الخطر " تشول للشباب بإبرتها ، وتقذف فى الشيب بسمها " البيت ١٥ " ، والمقابلة السياقية بين " تشول " و " تقذف " تشير إلى تدرج الخطر من خلال الإنتقال من الحركة الرأسية فى " تشول " إلى الحركة الأفقية فى " تقذف " أما المقابلة السياقية الأخرى بين " الشباب " و " الشيب " فتشير إلى شمول الخطر وإحتوائه للكل جميعا .

وتنهض المقابلة أيضا بإبراز تفاوت الحظوظ المختبئة فى حقائب الغد :

١٨ – ففيها الذى ان يقم لا يعد من الناس ، أو يمض لا يحسب
١٩ – وفيها اللواء ، وفيها المنا ر ، وفيها التبيع ، وفيها النبى
٢٠ – وفيها المؤخر خلف الزحا م ، وفيها المقدم فى الموكب

يتمثل دور المقابلة هنا فى بيان اختلاف الحظوظ ، فهناك فى البيت الأول المقابلة السياقية بين من يقيمون " **الأحياء** " ومن يمضون " **الأموات** " . أما المقابلة فى البيتين الأخيرين فتبرز اختلاف المكانة فهناك – من ناحية – القائد " **اللواء / المنار / النبى** " وهناك المقود " **التبيع** " ، وهناك – من ناحية أخرى – **المؤخر والمقدم** .

لكن اختلاف الحظوظ يعود ليتوحد من خلال الترادف فى جوابى الشرط " **لا يعد** " و " **لا يحسب** " فى جملتى " **ان يقم لا يعد** " و " **أو يمض لا يحسب** " وعلى هذا توظف المفارقة لتعزيز رؤية الشاعر التى ترى أن الحظوظ قد تتفاوت فى البداية وتختلف ، ولكنها حتما فى النهاية ستأتلف . بل هى تأتلف قبل النهاية ، وذلك حين يستبد الدهر ببنيه ، ويغلظ عليهم ، دون محاباة أو مجاملة ، فكلهم فى كنفه سواء، وهو يتصرف فى مصائرهم على هذا النحو الذى تلعب فيه المقابلات السياقية دورا أساسيا :

٢٨ – أراد لمن شاء رعى الجديـ ب ، وأنزل من شاء بالمخصب
٢٩ – وروى على ريها الناهلا ت ، ورد الظماء فلم تشرب
٣٠ – وألقى رقابا إلى الضاربيـ ن ، وضن بأخرى فلم تضرب

٣١ – وليس يبالى رضا المستريـ ح ، ولا ضجـر الناقـم المتعـب
٣٢ – وليس بمبق على الحاضريـ ن ، وليـس ببـاك علـى الغيـب

ثم يأتى دور المقابلة أيضا فى المرحلة النهائية التى تُبرز التحول الطارئ على الصبية ، ويبدو هذا من خلال مجموعة من المقابلات : الأولى تبرز التحول من حالة الراحة والنعومة إلى حالة التعب والمشقة ، حين يكبر هؤلاء الصبية ، ويصبحون فى طور الشباب :

٣٨ – وعـادت نواعـم أيامـه سنـين مـن الـدأب المنصـب

والثانية تبرز التحول فى مراحل العمر :

٥٨ – وغال الحداثة شرخ الشبا ب ، ولوشيت المرد فى الشيب[1]

والثالثة تبرز التحول المادى :

٦٤ – وصـار إلى الفاقـة ابن الغـنى ولاقى الغـنى ولـد المـترب

والرابعة تبرز التحول المصيرى :

٦٥ – وقد ذهـب الممتلى صحـة وصـح السقـيم فلـم يذهـب

ولاشك أن هذه المقابلات تنمى القصيدة وتظهر الدلالة فيها بشكل جلى ، وذلك حين تعقد الصلات بين الأشياء المتضادة وتجمعها فى إهاب واحد ، بل أن الرؤية العامة للقصيدة لا تتكشف بشكل جلى وفعال بمعزل عن هذه المقابلات .

---

(١) يذكرنا هذا البيت ببيتى أبى نواس :

أرانى مع الأحياء حيا ، وأكثرى على الدهر ميت ، قد تخرمه الدهر
فما لم يمت منى بما مات ناهض فبعضى لبعض ، دون قبر البلى قبر

فالشاعر يرى نفسه ميتا حيا ، وأن بعضه الحى ينهض بعبء بعضه الميت وكأن بعضه الأول قد أصبح قبرا لبعضه الثانى ، وذلك إلى أن يحين الوقت ويودع فى مقره الأخير ، فيبلى كله . راجع البيتين فى ديوان أبى نواس ، ت أحمد عبدالمجيد الغزالى . مطبعة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٣، ص٥٧٩ .

وشبيه بالمقابلة إثبات الشئ ثم نفيه ، ولقد وجد شوقى فى هذه الصيغة الأسلوبية وسيلة لإبراز رؤيته للمصير الإنسانى ، وتؤدى هذه الصيغة أربع وظائف :

١ – إبراز الالتئام والتماسك عن طريق إثبات الشئ ثم نفيه كما فى هذا البيت :

جميـل عليهـم قشيـب الثيـــا ب ، وما لم يجمـل ، ولم يقشـب

واضح أن الحديث عن " صحبة المكتب " وهى لم تزل فى طور الصبا ، وهو طور إقبال الحياة عليهم ، ولذا فإن تغير المظهر الخارجى لن يؤثر عليهم سلبا ف " جميل الثياب " يتساوى مع " ما لم يجمل " وكذا " القشيب " منها يتساوى مع " ما لم يقشب " ومن هنا يتكامل الإثبات والنفى ويفضيان إلى تماسك والتآم .

٢ – إبراز التحول وعدم الدوام كما فى هذا البيت :

لهـم جـرس مطـرب فى السرا ح ، وليـس اذا جـــد بالمطـرب

هنا لا يثبت الزمن ، بل يتحول من وقت السراح : الغداة " حيث البراءة والعربدة والقاء التبعات على الغير ، إلى زمن آخر جاد يبدو من خلال صيغة (إذا جد) ، وتحول الزمن يفضى إلى تحول الصوت من جرس (مطرب) إلى نذير (ليس بالمطرب) .

٣ – إبراز الصراع كما فى هذا البيت :

وزهـو الأبـــوة مـــن منجـب يفاخـر من لـــيس بالمنجـــب

وواضح هنا أن التحول من الإثبات (منجب) إلى النفى (ليس بالمنجب) يبرز أحد ملامح الصراع الإنسانى فى فترة الإقبال على الحياة والرغبة فى الامتلاك والتفاخر بالمملوك ، لاسيما الأبناء .

٤ – إبراز المفارقة بين وضعين يستدعيان التأمل ، ويرد ذلك فى بيتين الأول :

فيا ويحهـم هـل أحسوا الحيـا ة ، لقـد لعبـوا ، وهى لم تلعـب

فصحبة المكتب - فى هذا السياق - تتجاوز طور الصبا ، وتقتحم طور الشباب ، ولكنهم مع هذا لا يزالون أغرارا يحسنون الظن ، ويحتفظون ببكارة القلب والجسد " لقد لعبوا " بينما الحياة " لم تلعب " إذ هى ترصدهم وترقبهم كما يرقب الراعى نمو أفراد القطيع حتى إذا ما نضجت ، اختار منها ما شاء ، ليلقى برقابها إلى الضاربين ، وواضح أن صيغة " وهى لم تلعب " تكشف عن هذه الرقابة المحكمة والتى ستكون مقدمة لما سوف تمارسه الحياة من فعالية تدميرية إزاء هؤلاء الصبية الذين لا يزالون يلعبون فى حين " هى لم تلعب " .

أما البيت الثانى فهو :

وقـد ذهـب الممتلـى صحـة وصـح السقيـم فلـم يذهـب

وقد كان يُتوقع - وفقا لمنطق الأشياء - أن يذهب السقيم ، وأن يبقى الصحيح ، لكن تفاجئنا الحياة بما لا يتوقع ، فالممتلئ صحة " قد ذهب " بينما السقيم " لم يذهب " وعلى هذا يستخدم الشاعر صيغة إثبات الفعل ثم نفيه ، ليبرز قدرة الحياة على الإثبات والنفى غير المبررين ، وكأن الإنسان أصبح لعبة يلهى بها فلا صحته تدفع شر الحياة عنه ، ولا سقمه يغرى نهمها به ، وهنا نذكر بيت زهير :

رأيت المنايا خبط عشواء ، من تصب تمته ومن تخطئ يعمر ، فيهرم[1] .

* * * * *

وهكذا يثبت هذا التحليل صحة القول بأن " التصدى لتحليل طبيعة العملية الشعرية يستوعب عناصر عدة ، منها ما يتصل بالموقف : موقف الشاعر من القوى المختلفة التى يتعامل معها فى إطار واقعه ، سواء أكانت هذه القوى مطلقة " الله " أم إنسانية " البشر " أو كونية " الطبيعة " . فموقف الشاعر من هذه القوى يشى بشكل ما عن طبيعة فكره وفلسفته فى الحياة والفن . . وبالتالى عن بعض أسرار فنه ، ومن هذه العناصر أيضا ما يتصل بالأداة التى يوظفها الشاعر للتعبير عن تجربته الأدبية من حيث مستوى التركيب " النحو " أو الصوت " الموسيقى "

---

(١) الخطيب التبريزى : شرح القصائد العشر ، ت فخر الدين قباوة ، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط ٤ ، ١٩٨٠ ، ص ١٩٨ .

أو الدلالة " المعنى " حقيقية كانت أم مجازية[1] " . ويلاحظ أن قطبى العملية الشعرية المشار إليهما ليسا منفصلين ، بل ممتزجين بحيث لم يتعرف على أحدهما بمعزل عن الآخر ، بل ساهم كل منهما بنصيب فى إلقاء الضوء على الآخر ، الأمر الذى انعكس فى النهاية على الكشف عن طبقات النص ، بحيث كان الموقف فى خدمة الأداة ، والأداة فى خدمة الموقف .

---

(١) طه وادى : شعر شوقى الغنائى والمسرحى ، دار المعارف ، القاهرة ، ط٣ ، ١٩٨٠ ، ص٣٣ .

سابعا : بين أحمد شوقى واسماعيل صبرى

بدا شوقى راضيا وقانعا إزاء قضية المصير ، وكذلك بدا متقبلا للوجود كما هو ، دون أن يدخل معه طرفا فى حوار ، لكن شاعرا إحيائيا أرستقراطيا ، عاش فى زمنه ، وفى ظروف مشابهة ، هو إسماعيل صبرى اختلف عنه فى الرؤية ، وذلك حين أبدى توتره وقلقه إزاء قضية المصير ، ودخل طرفا فى حوار مع الوجود، وعبر عن توقه فى معرفة أكثر ، وشوقه إلى رؤية أوضح . فاسماعيل صبرى حائر ، لكن حيرته لا ترجع إلى الشك ، ولكن إلى الخوف ، وهذا الخوف يقوده إلى التأميل والرجاء . وبين الخوف والرجاء يظل نهبا لشطط العقل وشطح الفكر . ومن ثم تتبلور قضية المصير لدى صبرى عند نقطة واحدة ، هى قضية الثواب والعقاب . فصبرى ليس مكترثا مثل شوقى بالعلاقة الجدلية والأبدية بين الحياة والموت ، بل إنه غير مكترث بقضية الموت رغم كونها من أهم قضايا المصير الإنسانى . وصبرى ليس مثل المعرى الذى يرى أن كل الأمور سواء مادامت تفضى إلى واد واحد هو وادى الفناء[1] ففى حين يبدو أن المعرى لا يرجو ولا يخشى ، فإن صبرى يبدو موزعا بين الخشية والرجاء ، وفى حين بلغ المعرى إلى درجة بالغة التشاؤم من الحياة والأحياء ، كما بلغ درجة بالغة القنوط من ثواب السماء وعقابها، فإن صبرى ظل يحسن الظن بالحياة ، وإن وقع فريسة للصراع بين عقاب الله وثوابه ، أو بين الخشية من الله والتأميل فيه :

خشيتُكَ حتى قيل إنى لم أثق ... بأنك تعفو عن كثير وترحمُ
وأملتُ حتى قيل ليس بخائف ... من الله أن تشوى الوجوه جهنم
فشأنى فى حالىٌ يا رب حيرةً ... بهما أنت من دون البرية أعلم
أقلنى من الشك الذى قد أحاط بى ... فشأنى فى حالىٌ يا رب مُبهم
مر الحجب تُرفع عنك أستقبلُ الهدى ... صريحا وينهج منهج الحق مجرم[2]

---

(١) راجع هذا البحث ص ٢٧ : ٣٧ .

(٢) اسماعيل صبرى : ديوان اسماعيل صبرى مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٣٨ ، ص ١٩٢ .

وعلى هذا فإن حيرة صبرى هى حيرة إنسان مؤمن ، لكنه موزع بين خوف بعيد المدى " خشيتك حتى قيل إنى لم أثق . . " ورجاء بعيد المدى أيضا " وأملت حتى قيل ليس بخائف " بيد أن الأمر لم يتوقف عند هذا الحد ، إذ يبدو أن ضباب الشك كان يحيط بالشاعر فى بعض الأحيان ، مما كان يوقعه أسيرا فى شباك البلبلة من خوف يصل إلى حد عدم الثقة ، وأمل يبلغ حد عدم الخوف ، الأمر الذى كان يجعله يستجير بالله من خوف الله :

أقلـنى من الشـك الذى قد أحاط بى فشـــأنى فى حـــالىٌ يا رب مبهـم

وقضية الشاعر هنا أنه أراد أن يرى أبعد من قدرته ، وأراد أن يبلغ درجة الإيمان الواضح الصريح الذى لا تشوبه شائبة ولا يعكر صفوه شك أو حيرة :

مر الحجـب ترفع عنك استقبل الهدى صريحـا وينهج منهـج الحـق مجـرم

ولغة الأبيات تكشف عن أزمة الشاعر الحقيقية ، والتى تتمثل فى هذا الضباب الذى يحيط به فيفسد عليه هداه ، وهو لا يقنع بأقل من الإيمان الواضح ، أو حسب تعبيره – الهدى الصريح ، لكن واقعه ، أو حاله ، بعيد عما ينشده ، ذلك أن حاله موزع بين الحيرة والإبهام على نحو ما يكشف هذان الشطران المتماثلان لغويا ودلاليا :

فشأنى فى حالىٌ يا ربٌ حيرةٌ
فشأنى فى حالىٌ يا رب مبهمٌ

وتكتمل صورة " حال " الشاعر من خلال الرجاء فى هاتين الصيغتين :

أقلنى من الشك . . .
مر الحجب ترفع . . .

وعلى هذا فإن الشاعر لا يجد خلاصا من حيرته أمام الله إلا باللجوء إلى الله ذاته . يؤكد هذا قوله فى موضوع آخر :

يا رب أين تُـرى تقـام جهنـــم للظالمـين غـــدا وللأشـــرار
لم يُبْقِ عفـوُك فى السموات العلا والأرضِ شـبرا خاليـا للنـــار
يارب أهِّلـنى لفضـلك واكْفـنى شطـط العقـول وفتنة الأفـكار

ومر الوجود يشف عنك لكى أرى غضب اللطيف ورحمة الجبار
يا عالم الأسرار حسبى محنة علمى بأنك عالم الأسرار[1]

تبدو هنا حيرة الشاعر أمام عقاب الآخرة المتمثل فى " جهنم " وهذا يؤكد مرة ثانية أن قضية الشاعر الأساسية هى الثواب والعقاب ، لكن العقاب يؤرقه أكثر ، ولقد بدا ذلك فى النص السابق وذلك حين قدم الخشية على الرجاء ، إذ قال مناجيا ربه " **خشيتك حتى** . . " فى البيت الأول ، ثم قال " **وأملت حتى** . . " فى البيت الثانى، وها هو فى هذا النص ، يقف فى البداية حائرا أمام جهنم ، أين ستقام للظالمين والأشرار ؟ ولعله يخشى أن يكون واحدا من هؤلاء الظالمين الأشرار ، لكنه ينتقل بعد هذا التساؤل الذى يكشف عن رعبه من عقاب الله - ينتقل منه إلى الاعتصام بعفو الله ، وهو حين يحرص على أن يصف هذا العفو بأنه قد ملأ السموات والأرض ، فكأنه يحقق أمنية تداعب خياله ، وهى أن لا يرى فى السموات والأرض شبرا خاليا للنار . لكن الشاعر يشعر بعبء نفسى باهظ من جراء هذه التساؤلات ، التى يراها وليدة شطط العقل وفتنة الفكر ، ولذا كان يرتد فورا إلى الله ليعتذر عن جرأته ، وعن اقتحامه ميدانا ليس من حقه ، لكنه العقل الجموح الذى لا يكتفى ولا يكف إلى أن يتجاوز الحد ويقع فى دائرة الضلال :

يا رب أهلنى لفضلك واكفنى شطط العقول وفتنة الأفكار

الشاعر حريص على هدى صريح لا تشوبه شوائب الشك والحيرة والضلال ، ولقد عبر عن هذا فى المقطوعة السابقة بهذا الرجاء :

مُرِ الحجب تُرفع عنك أستقبل الهدى صريحا . . .

وها هو يعبر هنا عن نفس الأمنية ، مرة ثانية ، برجاء ثان :

ومر الوجود يشف عنك لكى أرى . . .

ثمة حجب - إذن - وهو يرجو أن ترفع ، وثمة كثافة تكتنف الوجود ، وهو يرجو أن تشف ، وكلاهما (الحجب والكثافة) يحولان دون الهدى الصريح ، وهو لذلك يرجو أن ترفع الحجب ليستقبل الهدى صريحا ، أى خاليا من شوائب الشك

---

(١) المصدر السابق ص ١٩٣ .

والحيرة ، وأن ينزاح الضباب ، وكل ما يحول دون الرؤية ، لذا فإنه يقرن الرجاء بالعلة " ومر الوجود يشف عنك لكى أرى " .

والجملة الأخيرة " لكى أرى " تستدعى إلى الأذهان موقف إبراهيم عليه السلام حين خاطب ربه قائلا : " رب أرنى . . " لكن إذا كان إبراهيم عليه السلام يريد أن يريه ربه كيف يحيى الموتى ، فإن الشاعر يريد أن يرى " غضب اللطيف ورحمة الجبار " ويصبح بهذا متسقا مع نفسه ، إنه – كما أشرنا – مسكون بالعقاب والثواب ، وهو لذلك يريد أن يطّلع – أولا – على العقاب (الغضب) ، وثانيا على الثواب (الرحمة) ، لكن الشاعر لا يستطيع أن يتصور العقاب منفصلا عن الثواب وكذا العكس ، لذا فإنه يرجو أن يرى " غضب اللطيف ورحمة الجبار " وهى مقابلة بالغة الحسن ، ووجه الحسن فى هاتين العبارتين ، إضافة الغضب إلى اللطيف الذى ليس من شأنه أن يغضب ، والرحمة إلى الجبار الذى ليس من شأنه أن يرحم[1] .

وعلى هذا تبلورت مشكلة المصير لدى إسماعيل صبرى – كما أشرنا – عند قضية الثواب والعقاب وظلت هى الهاجس الذى أقلق الشاعر وحيره ، بيد أن الشاعر لم يتجاوز هذا الموقف ، أى أنه لم يتجاوز التفكير فى عقاب الله وثوابه إلى التفكير فى ذات الله ، أو فى كنه الله ، وكان فى هذا الأمر متسقا مع فلسفة المدرسة الإحيائية التى ينتمى إليها ، تلك الفلسفة التى تنهض – فيما تنهض – على تقبل المعطى والتصالح مع الموروث ، فإذا كان صبرى قد أبدى جرأة فى حديثه عن الثواب والعقاب ، وخرج بذلك عن الإطار الإحيائى التقليدى ، فإنه قد عاد إلى هذا الإطار وهو يتحدث عن " وجود الله " وذلك حين قال :

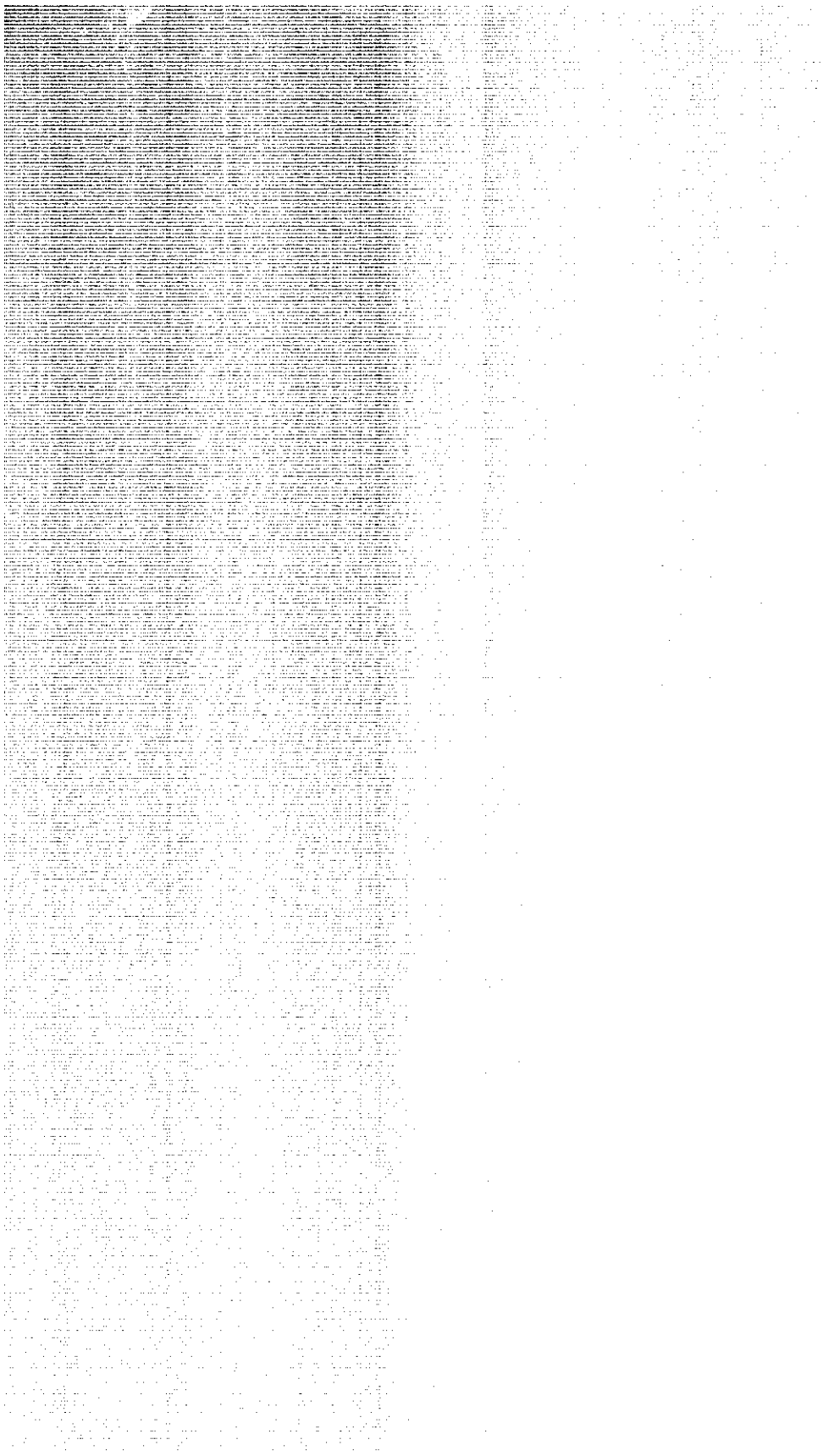
تعـــــالى اللـــهُ لا يعلـ ـمُ كُنْـــهَ اللـــهِ إنســـــانُ
أتبحـــــثُ عنـــــه فى وادٍ ومنـــهُ الكـــونُ مـــلآن ؟!
أتنكـــــــرُهُ وأنـت عليـ ـه – لو فكـــرت – برهـــانُ ؟![2]

---

(١) نفسه ص ١٩٣ .
(٢) نفسه ص١٩٤ .

الفصل الثالث

الشاعر المعاصر
ومشكلة المصير



أولا : إيليا أبو ماضى

ملامح مشتركة :

يجتمع شعراء المهجر على ملامح فكرية متشابهة تشكل فى مجموعها رؤيتهم الخاصة للمصير الإنسانى ، وتتبلور هذه الملامح فى الشك والحيرة اللتين تبلغان درجة الدهشة ، وفى التناقض بين حالات وجدانية متباينة ، وفى الصراع بين قلب راض إلى درجة الإذعان ، وعقل طموح إلى درجة الجموح ، وفى البحث والتساؤل بدافع الكشف عن المجهول والوصول إلى ما لم يوجد بعد . وهذه الملامح هى السمات الفارقة بين الشاعر المعروف بتوقد الذهن وتوهج الإحساس والإنسان المتبلد العقل والشعور معا . وهى أيضا السمات الفارقة بين الإنسان والحيوان ، ذلك أنه " إذا كان الحيوان قلما يحيا إلا فى الحاضر لأن الماضى لا يحمل بالنسبة إليه أى تراث ، كما أن المستقبل بالقياس إليه لا يكاد ينطوى على أى أمل أو رجاء ، فإن الإنسان إنما يحيا من أجل المستقبل ، أعنى من أجل ما لم يوجد بعد ، أو ما سوف يوجد ، أو ما يريده هو أن يوجد ! "[1] . وفى هذا الصدد يستشهد زكريا ابراهيم بقول باسكال " إننا لا نفكر تقريبا فى الحاضر ، وحينما نفكر فيه ، فما ذلك إلا لكى نستمد منه النور الذى يسمح لنا بأن نتصرف فى المستقبل . وليس الحاضر بغاية لنا على الإطلاق ، فإن المستقبل هو وحده غايتنا ، فى حين أن الماضى والحاضر إن هما عندنا إلا وسيلتان . وإذن فنحن لا نحيا مطلقا ، بل نحن نأمل أن نحيا ، ولما كنا نتأهب ونستعد دائما لأن نكون سعداء ، فإنه ليس بدعا أن نظل دائما أشقياء "[2] .

وهكذا يظل الإنسان يلهث وراء السعادة ، وسعادته تكمن فى معرفته ، لأنه بالمعرفة يؤكد ذاته من خلال قدرته وسيطرته على الحياة ، وهذا ما عبر عنه هاملت فى قوله المشهور " أن نكون أو لا نكون " ، " والكينونة هى التسيُّر بالإرادة الذاتية والسيطرة على الكون ، واللاكينونة هى التزجى بين يدى الحياة والانصياع لرغبتها وإحناء الهامة لتعسفها . فالمشكلة هى مشكلة إنسانية الإنسان وفعلية

---

(١) زكريا ابراهيم : مشكلة الإنسان ، مكتبة مصر ، القاهرة ص ٨٢ .

(٢) المرجع السابق ص ٨٢ .

وجوده وإرادته ، بل إنها مشكلة ناسوت الإنسان ولاهوته ، الإنسان يتوق إلى نوع من الألوهية بحيث تنفصم المسافة بين القوة والفعل ، والإرادة والتنفيذ ومدى سيطرة الإنسان على الحياة أو سيطرة الحياة على الإنسان . الإنسان يريد أن يكون هو البداية والنهاية ، أن يكون هو الفاعل وليس المنفعل ، يريد أن يكون غاية ذاته وليس وسيلة للحياة[1] .

ونبرة الشاعر المهجرى تنضح بإحساسه بالتزجى بين يدى الحياة ، وبأنه كريشة فى مهب الرياح ، وأن نفسه موزعة بين جزر ومد ، وهذا نسيب عريضة يعبر عن إحساسه بهذه الحيرة من خلال تصوير الصراع بين العقل والقلب :

نفسى على بحر الأسى ... ينتابها جزر ومد
فالقلب يدفعها إلى ... حيث الهلاك لها مُعَدُّ
والعقل يقذفها إلى ... شط السُّلُو ولا تكود[2]

وعبر الشاعر المهجرى أيضا عن ضلال ظنونه وانفلات يقينه من خلال ضياع الطريق من قدمه ، ولنلاحظ كلمة " الطريق " وكلمة " الدرب " فى هذا السياق :

نحن يا بنى عسكر قد تاه فى قفر سحيق
نرغب العود ولا نذكر **من أين الطريق**
وسنبقى نفحص الآثار من هذا وذاك
ريثما ندرك أن الدرب فينا لا هناك
وسنبقى نهجع الليل وفى الصبح نفيق
ريثما نلقى منانا - **ريثما نلقى الطريق**[3]

وتتكرر الألفاظ " الطريق - الدرب " فى معرض تساؤل أبى ماضى عن طريقه الذى يفضى إلى مصيره :

---

(١) إيليا الحاوى : ابراهيم ناجى " شاعر الوجدان " دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٩ ، ص٢٣ .

(٢) نسيب عريضة : الأرواح الحائرة ، نيويورك ، ١٩٤٦ ، ص ١١٧ .

(٣) ميخائيل نعيمة : همس الجفون ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٥٢ ص ٤٦ .

وطريقي ، ما طريقي ؟ أطويل أم قصير ؟
هل أنا أصعـد ؟ أم أهبـط فيه وأغـور ؟
أأنا السائر في الدرب أم الدرب يسـير ؟
أم كلانا واقـف والدهـر يجـري
لست أدري .

وموقف أبي ماضي يتميز عادة بالاعتدال وعدم التطرف ، إذ لم ينحرف إلى أقصى اليمين ، أو إلى أقصى اليسار ، صحيح أنه كان يقع تحت تأثير لحظات نفسية عميقة تخلخله فيوغل في تفاؤله أو في تشاؤمه ، لكن يظل التيار العام لشعره هادئا ، قد تعترضه بعض العواصف الهائجة ، فيعبس الشاعر ويحار ويتساءل ، لكن سرعان ما تنقشع هذه العواصف ، فيفتر وجهه عن ابتسام وفرح ، بل نراه يبادر بتقديم الدعوة للآخرين ليحسنوا الظن بالحياة .

وهذه الجدلية أو الوسطية في جدال أبي ماضي هي التي تميزه عن كثير من الشعراء ، الذين شغلوا بقضية المصير ، وأفضى بهم هذا الانشغال إلى موقف متطرف من الحياة ، فإما إقبال تام كما هو حال الخيام ، وإما طلاق بائن كما هو حال المعري .

وتشيع الأسئلة في شعر أبي ماضي ، وهي أسئلة تنطوي على قدر كبير من الجسارة الفكرية ، وأظن أنه كان سيتردد طويلا لو لم يكن مؤمنا بضرورة الإفصاح بما يعتقد ، وهو القائل :

ما قيمـة الإنسـان معتقـدا إن لم يقـل للناس ما اعتقـدا[1] .

وعندما واجه المجتمع بفكره ، واجهه بجرأة ، ولكنها جرأة لا تخلو من روح متعطشة لمعرفة الحق ، وثابة لوصول الجوهر ، تدل على ما كان للشاعر من ميل قوي إلى الوقوف على أسرار الكون واجتلاء مكنونه حتى لتضيق به هذه الأسرار ذرعا فتصرخ في وجهه أصداؤها ضاحكة ساخرة :

---

(١) إيليا أبو ماضي " شاعر لمهجر الأكبر " شعر ودراسة . دار النهضة العربية ، بيروت ، ط ٢ ١٩٦٣ ص ٢٠٧ .

إلى كم تحار وكم تسأل "[1] .

لقد اكتنف ضباب الشك سماء الشاعر المهجرى ، وافتقد هذا الشاعر اليقين والرؤية المطمئنة ، ومن هنا شاعت ألفاظ مثل " **الحجب** " و " **الستور** " فى التجربة المهجرية، وقصيدة " **البلاد المحجوبة** " لجبران تعد مثالا جيدا على استخدام صيغة " الحجب " ومشتقاتها للتعبير عن الحيرة الناتجة عن عدم وضوح الرؤية . أما أبو ماضى فيستخدم صيغة " **الستور** " فى معرض تعبيره عن ارتيابه أو عدم تصديقه لما هو محجوب عنه ، أو لما تخبئه الستور :

يا صديقـــى لا تعللـــنى بتمـــزيق الســـتور
بعدما أقضى ، فعقلـــى لا يبـــالى بالقشـــور
إن أكن فى حالة الإدراك لا أدرى مصيرى
كيـف أدرى بعـــدما أفقـــد رشـــدى . . ؟
لســـــــــت أدرى

وحين يقول الشاعر " **لا أدرى مصيرى** " فى السياق السابق ، فإنه يكشف عن ألمه ومعاناته نتيجة جهله بالمصير الذى ينتظره ، حتى لتكاد هذه لجملة تكون مفتاح القصيدة كلها ، إنها - أولا - تنفى الدراية " لا أدرى " وهو نفس المعنى الذى تحمله جملة " لست أدرى " التى تذيل المقاطع جميعا ، وهو أمر له دلالته فى الكشف عن أهمية هذه الجملة ، والشاعر - كما يبدو من قصيدة الطلاسم - لا يدرى أشياء كثيرة تتصل بالوجود والحياة والموت لكنه حين يقول " **لا أدرى مصيرى** " فإنه يكثف فى هذه الجملة كل معميات الوجود وطلاسمه ، ذلك أن مشكلة " المصير " هى الطلسم الكبير الذى ينبثق منه ، وتدور حوله كل طلاسم الوجود .

يتساءل شاعر مهجرى عن المآل بعد الموت قائلا :

وأيـن نمضـــــى بعـــــــده ألفنـا أم للخلـود المصـــير[2]

---

(١) راجع فؤاد يس : الشاعر المهاجر إيليا ضاهر أبو ماضى . الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، سلسلة مذاهب وشخصيات ، العدد (٦٢) ص ٦٨ .

(٢) ندرة حداد : أوراق الخريف ، ١٩٤١ ، ص ١٥٢ .

ويتحدث نفس الشاعر عن نفسه قائلا :

ليس يدرى غـــير مـــن أبدعهـــا ما مصـــير النفس بعد المقبرة[1]

لقد طوفت نفس الشاعر المهجرى بالوجود تجاهد فى استشراف ملامح المصير ، وظل هذا المصير هو اللغز المتأبى الجموح الذى أثقل أفئدة الشعراء ، ولكنه فى نفس الوقت رقق هذه الأفئدة وهذبها وصقلها بعد أن احترقت فى أتونه ، وانكشف أمامنا جانب من أعمق جوانب النفس الإنسانية ، لاشك أنه سيساعد الإنسان على اكتشاف نفسه والاقتراب منها والتصالح معها ، وبالتالى التصالح مع الكون .

قصيدة الطلاسم :

تساؤلات أبى ماضى وحيرته مبثوثتان فى دواوينه بشكل عام ، إلا أنهما بلغتا درجة عالية فى ديوان " الجداول " بشكل خاص ، ثم بلغتا أقصى حـدة فى قصيدة " الطلاسم "[2] على وجه الخصوص ، لذا فإنها تعد نموذجا مثالثا يعكس موقف الشاعر من الوجود ، ذلك الموقف الذى تبلور فى دائرتى الحيرة والتساؤل .

الحيرة :

بالنسبة للحيرة فإن الصيغة الأسلوبية المثالية التى عـبرت عنهـا هـى صيغـة " أم " ولبيان ذلك سنرصد السياقات التى وردت فيها هذه الصيغة فى القصيدة .

يحاور الشاعر أولا إزاء ذاته قائلا :

أجـديدٌ أم قـديمٌ أنا فى هـذا الوجـودْ ؟
هل أنا حرٌ طليقٌ ؟ أم أســيرٌ فى قيـود ؟
هـل أنا قائدُ نفسى فى حياتى أم مَقُـود ؟
أتمـنى أننى أدرى ولكن . . لست أدرى .

---

(١) نفسه ص ١٤٥ .

(٢) راجـع القصـيدة كاملة فى ديوان الجداول لإيليا أبى ماضى ، مطبعة الكمال ، مصر ، ص ٢٠٥ : ٢٢٧ . وسيكتفى بهذه الإشارة للقصيدة .

ويحار إزاء المكان والزمان :

وطريقى ، ما طريقى ؟ أطـويلٌ أم قصـيْر ؟
هل أنا أصعـدُ ؟ أم أهبـط فيه وأغـور ؟
أأنا السائرُ فى الدرب ؟ أم الدربُ يسير ؟
أم كـلانا واقـف والدهـر يجـرى ؟

ويحار إزاء بداية خلقه :

وأنا فى عالـم الغيـب الأمـين
أترانى كنـت أدرى أننى فيـه دفـين ؟
أم ترانى كنـت لا أدرى شيئـا

أترانى قبلمـا أصبحـت إنسـانا سـويا
كنت محوا أو محالا ؟ أم ترانى كنت شيئا
ألهذا اللغـز حل ؟ أم سيبقـى أبديـا ؟

ويحار إزاء البحر الذى يثير فى نفسه قضية الزمان والمكان والبعث :

كم ملوك ضربوا حولك فى الليل القبابا
طلـع الصـبح ولكن لم يجد إلا ضبابا
لهـم يا بحـر يومـا رجعـة أم لا مـآبا

ويحار إزاء النساك الذين يلتمسون الحقيقة فى العزلة :

عجبا للناسك القانت وهـو اللوذعى
هـجر الناس وفيهم كل حسن المبدع
ومضـى يبحـث فى المكان البلقـع
أرأى فى القفـر مـاء أم سـرابا ؟

ويحار إزاء ما تخفى وراءها القبور :

أوراء القبر بعـد المـوت بعـثٌ ونشـورْ ؟
فحيـاةٌ فخلـودٌ أم فنـاءٌ فدثـورْ ؟
أكلامُ الناسِ صدق أم كلامُ الناسِ زورَ ؟

ويحار إزاء الصورة التى سيبعث عليها :

إن أكن أُبعث بعد الموت جثمانا وعقلا
أتُرى أُبعث بعضا ؟ أم تُرى أبعث كلا ؟
أتُرى أُبعث طفلا ؟ أم تُرى أبعث كهلا ؟

ويحار إزاء مراوغة الفكر :

أتُراه سائحا فى الأرض من نفس لأخرى
رابه منى أمر فأبى أن يستقرا
أم تراه مر فى نفسى كما أعبر جسرا

أتراه بارقًا أومض حينا وتَوارَى
أم تُراهُ كان مثل الطير فى سجْنٍ فطارا
أم تراه انحلَّ كالموجةِ فى نفسى وغارا

ويحار إزاء نفسه حين يراها ميدانا للصراع بين سمو ودنو :

إننى أشهدُ فى نفسى صِراعا وعِراكًا
وأرى ذاتىَ شيطانا وأحيانا ملاكا
هل أنا شخصانِ يأبَى ذَاكَ معْ هذا اشتراكا
أم ترانى واهما فيما أراهْ ؟

ويحار إزاء نفسه حين يراها ميدانا للثبات والتحول :

هل أنا اليوم أنا منذ ليالٍ وشهورْ
أم أنا عند غروب الشمس غيرى فى البكور

ويحار إزاء إختلاف المعايير :

أيغارُ الشوك فى الحقل من الزهر الجنى ؟
أم تُرى يحسبه أحقرَ منه ؟

ويحار إزاء وضع معيار لنفسه بالنسبة لغيره من الكائنات :

أأنا أفصحُ من عصفورة الوادى وأعذبْ ؟

ومن الزهرة أشهى ، وشذا الزهرة أطيب ؟
ومن الحـية أدهـى ، ومن النمـلة أدأب ؟
أم أنا أوضـــع مـــن هـــذى وأدنى ؟

ويصل إلى ذروة تعبيره بصيغة " أم " حين ترد خمس مرات فى هذا السياق :

أتُـرانى ، كنـت يومـا نغمـا فى وتـر
أم ترانى كنت قبـلا موجـة فى نهـر
أم ترانى كنت فى إحدى النجوم الزهر
أم أريجا ؟ أم حفيفـا ؟ أم نسيمـا ؟

وتوسُّع أبى ماضى فى إستخدام صيغة " أم " للتعبير بها عن حيرته ، يستدعى إلى الأذهان تجارب مهجرية أخرى ، منها تجربة جبران الذى رأيناه بعد أن وقف مندهشا أمام البلاد المحجوبة متسائلا عن سبب الوصول قائلا :

يا بـــلاد حجبـــت منـــذ الأزل كيف نرجـوك ومن أين السبيـل ؟
أى قفـــر دونهـــا أى جبـــل سورها العالى ومن منا الدليـل ؟

رأيناه يعبر هو الآخر عن حيرته بصيغة " أم " :

أسـرابٌ أنـتِ أم أنـتِ الأمَـلْ فى نفـوسٍ تَتَمَـنَّى المستحيـلْ
أمنـــامٌ يتهـــادى فى القلـــوبْ فإذا ما استيقظـت ولَّـى المنـامْ
أم غيومٌ طُفْنَ فى شمسِ الغروبْ قبل أن يَغْرَقْنَ فى بحرِ الظلامْ[1] ؟

التساؤل :

تضم قصيدة الطلاسم حشدا هائلا من علامات الاستفهام تبدأ بـ " من أين " وتنتهى بـ " متى " وبينهما تتكرر - بشكل لافت - " كيف ، الهمزة ، هل ، لماذا ، ما ، كم ، هل ، أى ، لِمَ ، من " وتنوع هذه الأدوات ، فضلا عن تكرارها يرتبط بموقف الشاعر الذى يبدو له الوجود كله معميات لا سبيل إلى الكشف عن سرها ، ويقرر الشاعر هـذا الأمر فى المقطع الأخير الذى يخلو من أدوات الاستفهام ، لأنه يمثل

---

(١) راجع القصيدة فى " جبران حيا وميتا " نشر حبيب مسعود ، سان باولو برازيل ، ١٩٣٢ ص ١٤٤ .

اليقين الذى انتهى إليه ، وهذا اليقين هو أنه لا يعلم عن أمر نفسه أو عن وجوده شيئا :

إننى جئت وأمضى . . . وأنا لا أعلم
أنا لغـز ، وذهابى كمجيـئى طلسـم
والذى أوجد هذا اللغز لغـز مبهـم
لا تجادل . . . نو الحجى من قال :
" إنى لســـــــت أدرى "

وهذا التقرير ، أو هذه الإجابة السلبية الواردة فى المقطع الأخير ، هى إجابة عن السؤال المطروح فى نهاية المقطع الأول :

كيف جئت ؟ كيف أبصرت طريقى ؟

وعلى هذا يُرَدُّ عجز القصيدة على صدرها ، وتظل القصيدة تدور فى دائرة الحيرة ، واللاعلم واللاأدرية . إن رصد علامات الاستفهام الواردة فى قصيدة الطلاسم أمر مفيد ، إذ يساعد على تبين ملامح القصيدة . لكن مادمنا نرصد موقـف الشاعر إزاء مشكلة المصـير ، فسنتوقف أمام علامة واحدة منها وهى " لماذا " ، وقد يقال : لماذا " لماذا " بالذات ؟ . والإجابة هى أنها علامة الإستفهام الكبرى التى تتفجر من العقل الإنسانى حين يصل إلى ذروة التفكير ، إنها لا تبحث فقط عن الماهية أو الكيفية أو الزمان أو المكان . . . ولكنها تبحث عن العلة ، وكما بدا من خلال مقاطع القصيدة كلها ، ثم تكثف – بعد ذلك – فى المقطع الأخير ، فإن الشاعر يرى أن حياته لغز ، وأن الذى أوجد هذا اللغز لغز أيضا ، وحياة الشاعر ومماته طلسم ، والشاعر لا يملك إزاء هذه " الألغاز " و " الطلاسم " التى تتحداه إلا أن يبحث عن وسيلة لحلها ، والمدخل إلى هذه الوسيلة لديه هو التفكير ، وأداة التفكير الكبرى هى " لماذا " .

وتنطلق شرارة الفكر فى القصيدة مستكشفة عناصر الطبيعة : غابا وشُهْبا وبحرا وسحبا ، كما تنطلق هذه الشرارة مستكشفة ما يكتنف الحياة من مفارقات ، وبما يمور فى قلبها من صراع وحوار ، تقارب وتنافر ، ائتلاف واختلاف . ويطول التفكير بإزاء الموت ، هل هو انعتاق من أسر الحياة ؟ هل هو ابتداء أم انتهاء ؟ هل هو رقدة يعقبها صحو طويل ؟ ، وإذا كان كذلك فلماذا نعشق النوم ونمقت الموت ؟ .

وتتوهج شرارة الفكر حين تتخذ من الفكر ذاته أداة للتأمل ، ويصبح الفكر فى هذه الحالة هو أداء الشاعر وهو دواؤه .

وهكذا تنطلق شرارة التفكير فى حضرة الكون والكائنات ، متكئة على صيغة " لماذا ؟ " وها هو الشاعر يطلق لفكره العنان عندما يكون بإزاء البحر :

إنما أنت بلا عقل ، ولى يا بحر عقل
فلماذا يا ترى أمضى وتبقى ؟
لست أدرى

وعندما يكون بإزاء الموت :

إن يك الموت رقادا بعده صحو طويل
فلماذا ليس يبقى صحوُنا هذا الجميل ؟
ولماذا المرءُ لا يدرى متى وقت الرَّحيلْ ؟
ومتى ينكشف السرُّ فيدرى ؟
لست أدرى

ويطول التفكير والتعبير بـ " لماذا " أمام الموت :

إن يكُ الموتُ هجوعا يملأُ النفسَ سلاماً
وانعتاقا لا اعتقالا ، وابتداء لا ختـاما
فلماذا أعشقُ النومَ ولا أهوى الحِمَاما ؟
ولماذا تجزع الأرواح منه ؟
لست أدرى

وأمام مفارقات الحياة ، أمام القصر والكوخ ، يتساءل :

ليس لى فى الكوخ أو فى القصر من نفسىَ مَهْرَبْ
إننى أرجو وأخشى ، إننى أرضى وأغضبْ
كان ثوبى من حرير مُذْهَبٍ أو كان قُنَّبْ
فلماذا يتمنى الثوب عارٍ ؟
لست أدرى

وأمام الفكر المراوغ يتساءل أيضا بـ " لماذا " :

ربَّ فكر بان فى لوحة نفسى وتجلىَّ
خلْتُهُ منى ولكن لم يقم حتى تَولىَّ
مثل طيفٍ لاحَ فى بئرٍ قليلا واضمحَلاَّ
كيف وافى ، ولماذا فرَّ منى ؟
لست أدرى

وعن الاختلاف حول الحسن والقبح وعدم وجود معيار لهما يتساءل :

ربَّ قبحٍ عند زيدٍ هو حسْنٌ عن بَكْرِ
فهما ضدان فيه وهو وهم عند عمرو
فمن الصادق فيما يدعيه ؟ ليت شعرى
ولماذا ليس للحسن قياس ؟
لست أدرى

ورغم يقينه بأن كل الأشياء – على المدى الطويل – تختلط وتتآكل وتنسى ، إلا أنه يتساءل : لماذا يَحْسَبُ الشر دخيلا ؟ :

قد رأيتُ الحسنَ يُنسى مثلما تُنْسى العيوبْ
وطلوعُ الشمس يُرْجى مثلما يُرْجى الغروب
ورأيت الشرَّ مثل الخير يمضى ويئوب
فلماذا أحسبُ الشرَّ دخيلا ؟
لست أدرى

ويصل الشاعر فى النهاية إلى ذروة تعبيره بـ " لماذا " حين يرى أن الطبيعة كلها من حوله تشاركه الجهل :

قد رأيتُ الشُّهْبَ لا تدرى لماذا تُشرقُ
ورأيت السُّبَ لا تدرى لماذا تُغْدِقُ
ورأيت الغابَ لا تدرى لماذا تُورِقُ
فلماذا كلها فى الجهل مثلى ؟
لست أدرى

وتظل القصيدة زوبعة تثير غبارا وعواصف ، وتنتهى القصيدة الطويلة دون أن ينقشع الغبار أو تهدأ العواصف . إن إدراك الشاعر يبدو كما لو كان قد تجمد عند مرحلة التساؤل والدهشة ، وتظل اللاأدرية هى اللازمة الأساسية لتجربته الشعرية ، بدءا من أتفه الأشياء فى الوجود ، وانتهاء بالقضية الكبرى ، قضية المصير .

والشاعر يدفع ثمنا باهظا لقاء كونه شاعرا مفكرا ، لذا نراه يغبط الكائنات التى لم تدركها نقمة التفكير . يقول مخاطبا البلبل :

طـوباك أنتَ لا تفكـرُ فى غَـدٍ بـدءُ الكآبة أن تفكـر فى غَـدِ[1]

ويتخذ من هذا البلبل وسيلة يمرر من خلالها مواجده . وهو حين يقول – بعد ذلك مخاطبا البلبل أيضا :

إن كنـتَ قد ضيَّعـت إلفكَ إنـنى أبكى على إلفى الذى لم يُوجَدِ[2]

فإن هذا الإلف الضائع الشارد التائه ليس سوى الحقيقة التى يبحث عنها ولم يهتد بعدُ إليها ، وإذا كان الطائر يظل حائرا مترددا عند فقد الإلف ، فإن الشاعر كذلك يظل فى حيرة وشرود وضلال إذا افتقد الحقيقة ، ويظل يبكى من أجلها ويتمنى أن يلقاها حتى يتبدد ظلام نفسه وضلال روحه . إن الحقيقة هى هذا الإلف الذى يَسْكُن إليه ، ويُسَكِّنُ جراحه به .

بين أبى ماضى وناجى :

فرق كبير فى معالجة قضية المصير بين أسلوب أبى ماضى المعجون بالدهشة والتساؤل والذى يصل إلى حد الجرأة أحيانا والتهكم أحيانا أخرى ، وأسلوب شاعر رومانسى آخر مثل ابراهيم ناجى ، وذلك حين يبدو أسلوب الأخير مصبوغا بالانكسار والوجد والاستسلام ، فإذا كان أبو ماضى يبدى دهشته وحيرته مشفوعتين بتهكمه إزاء طلاسم الوجود ، فإن ناجى يبدى استسلامه المشوب بالوجد فى موقف مشابه :

عَيِيـــتُ بالدنيـــا وأســـرارها وما احتيـالى فى صُمُوتِ الرمالْ

---

(١) إيليا أبو ماضى شاعر المهجر الأكبر ص ٢٥٧ .

(٢) نفس المصدر السابق ص ٢٥٧ .

أنشـــدُ فى رائـــعِ أنوارهـــا رَشَـداً فما أغْنَـمُ إلا الضـلالْ[1]

بل يصل به هذا الاستسلام حدا يرى فيه المتناقضات وقد التقت :

سِـيان ما أجهـــلُ أو أعلـــمُ من غامـضِ الليـل ولغزِ النهـارْ
سيستمـــر المســـرحُ الأعظـــمُ رواية طالـتْ **وأين الستار** ؟ [2]

والتساؤل الأخير " **وأين الستار** ؟ " يكشف عن يأسه من الوصول إلى رشد يحميه من الضلال ، وإلى نور يبدد غموض الليل ، وإلى معرفة تحل لغز النهار ، وحين وقف علمه عاجزا عن أن يحميه من شرور هذه التيه والضلال ، تساوى لديه العلم والجهل ، واستراح أخيرا إلى شاطئ اليأس وأعلن إفلاسه ، واكتفى بترديد المقولة القديمة بأن هذه الدنيا ليست إلا مسرحا كبيرا ، وأن ما يدور فيها ليس إلا رواية ، بيد أنه لما أحس بالملل من طول هذه الرواية ، وبالعجز عن حل شفرتها تمنى أن يُسْدَلَ عليه الستار ، وما الستار إلا الموت المنتظر :

رواية طالت **وأين الستار ؟**

بل يبلغ استسلامه ووجده إلى درجة تمثل الموت المتربص وقد نزل به حين نزل **الستار** :

نزل الســـتارُ ففيـــم ننتظـــرُ خَلَـتِ الحيـــاة وأقْفَـــرَ العُمُـرُ
لـــم يبـــق إلا مقفـــرٌ تعـــسٌ تعـــوى الذئـــابُ به وتأتمـــــرُ
هو مســـرحٌ وانفـــضَّ ملعبُـــهُ لم يبـــــق لا عـــيْنٌ ولا أُذُـــرُ
وروايـــة رُوِيَـــتْ وموجـــزها صَحْبٌ مَضَوْا وأحبـــةٌ هجـــروا
عَبَرُوا بهـــا صـــورا فمذ عـــبروا ضحك الزمانُ وقهقـه القـــدرُ[3]

إن الشاعر يريح نفسه من مشقة محاولة الفهم ، حين أعلن يأسه من الفهم ، وهو حين عجز عن الوصول إلى حل شفرة الرواية اكتفى بترديد موجزها ، وما الموجز إلا النهاية ، والنهاية الموجزة هى :

صَحْبٌ مَضَوْا وأحبةٌ هجروا

---

(١) ابراهيم ناجى : وراء الغمام ، دار الشروق ، ط ١ ، ١٩٨٣ ص ٢٧ .
(٢) نفس المصدر والصفحة .
(٣) ابراهيم ناجى : ليالى القاهرة ، دار الشروق ، ط ١ ، ١٩٨٣ ص ٥٠ .

إن التفتت والتشرذم والهجر هو النهاية ، وإزاء هذه النهاية التى توقظ وجد الشاعر وانكساره ، يبدو الزمان لا مباليا ، بل يبدو شامتا :

ضحك الزمانُ وقهقه القدرُ

وهنا نلمس علة أخرى من علل حالة الوجد المنكسر لدى ناجى وهى إحساسه بالضعف والهوان إزاء سطوة الزمان وجبروت القدر ، وحديث ناجى عن المقادير متكرر وكثير ، وهى ليست صفة سائدة عند إيليا أبو ماضى ، يقول ناجى :

" دفعتْ بمركبنا المقاديرُ الخفيةُ والقِسَمْ
خرجت وما تدرى الغداة بأى صخر ترتطم
بدأت على ريح الرضا والله يدرى المختتم[1]

وحين يقرر الشاعر فى نهاية الأبيات السابقة بأن " الله يدرى المختتم " فكأنما يعبر عن عجزه واستسلامه وانكساره حين يبدو أنه لا يعلم ولا يدرى .

وهنا نلاحظ أيضا أنه فى حين يريح ناجى نفسه من مشقة الفكر ، - ولعله ليس مهيئا للخوض فى غمار الفكر - ويقرر أن الدراية لله " والله يدرى المختتم " فإن أبا ماضى يظل مشغولا بنفى الدراية عن نفسه " لست أدرى " . نحن إذن بإزاء حالتين لشاعرين لا يدريان ، لكن ناجى لا يُعنَّى نفسه بسبب افتقاد هذه الدراية، وسرعان ما يجد حلا لقضيته ، والحل هو أن يأوى إلى الله " صاحب الدراية " ويستريح إلى هذا المأوى . أما أبو ماضى فإنه يفر من الله ليبحث عن حل فى كون الله ، حيث يسأل البحر ، ويسأل الشجر ، ويسأل الدهر ، ويسأل النساك والرهبان من سكان الصوامع والأديرة ، ويسأل سكان المقابر ، ويظل يلقى السؤال تلو السؤال دون أن ينتهى إلى يقين ، وهو ليس على استعداد لسماع جدل المجادلين لأنه يرى أن العاقل هو الذى يعترف بجهله ، وهو لذلك يختتم قصيدته بحسم قائلا :

لا تجادل . . ذو الحجى من قال : إنى لست أدرى

* * * * *

(١) ديوان وراء الغمام ص ٦٦ .

بين أبى ماضى وأبى العلاء :

كان أبو ماضى يبلغ أحيانا مدارج أبى العلاء ، فيرى – مثله – كل الأشياء سواء ، مستخدما فى هذا السياق صيغة أبى العلاء الأثيرة " سيان " :

سِيانَ أحلامٌ أراها فى الكَرَى عندى ، وأشياءٌ بها اشْتَمَلَتْ يدى[1]

ويقترب أكثر من روح أبى العلاء حين تتضافر فى رؤيته لحظة الفرح بالحياة مع لحظة الانخطاف بالفناء :

ما إنْ رأيتُ الكحلَ فى حَدَقِ المها إلا لمحتُ الدودَ خلف الإثمدِ[2]

ولاشك أن هذه النظرة تجعله يقف مرتاعا أمام المصير ، وذلك حين يظن أن وجوده لا يتمخض فى النهاية إلا عن سراب ، وإذا كان أبو العلاء يدعونا أن نخفف الوطء لأننا فى الحقيقة نسير على رفات الأجداد ، وإذا كان أبو العلاء أيضا يتصور اللحد ضاحكا مرارا من اجتماع الأضداد ، فإن أبا ماضى يذهب إلى شئ مشابه وذلك حين يقول متشحا بوشاح الحكمة :

فى التراب الذى تدوس عليه ألف دنيا وعالم لا تراه[3]

وإذا كان أبو العلاء قد كرر كثيرا أن الزمان الأول مثل الزمان الأخير ، فإن أبا ماضى يقرر نفس الحقيقة حين يقول :

قبلٌ كبعدٌ حالةٌ وهميةٌ أمسى أنا ، يومى أنا ، وأنا غدى[4]

لكن إذا كان أبو ماضى يلتقى مع أبى العلاء فى هذا الجانب من الرؤية ، إلا أن رؤية الأول تعود لتفترق عن رؤية الثانى . إن موقف أبى العلاء يتسم – فى عمومه – بالتوافق والانسجام والصرامة . بل إن موقفه العملى ، السلوكى ، يعد ترجمة أمينة لرؤيته النظرية ، بيد أن موقف أبى ماضى كان يتأرجح بين الإقبال على الحياة والفرح بها من ناحية ، والإدبار عنها وسبر جام غضبه عليها من ناحية ثانية.

---

(١) إيليا أبو ماضى : الجداول ص ٥١ .

(٢) نفس المصدر والصفحة .

(٣) نفس المصدر ص ٦٥ .

(٤) نفس المصدر ص ٥١ .

ثانيا : صلاح عبدالصبور

١ - على طريق رؤية المصير :

تحول عبدالصبور فى معاناته الفكرية عبر مراحل تؤلف فى مجموعها الركائز الفكرية الأساسية فى هيكل موقفه العام من مشكلة المصير ، وقد تبدو هذه المراحل متنافرة ، ولكنها فى مجموعها تؤلف منظومة مترابطة ، إذ يدرك الشاعر من خلال تعايشه فى مرحلة ما سلبياتها فيتحول عنها إلى مرحلة أخرى ، إلى أن رسى نورقه - فى النهاية - على شاطئ اليقين ، الذى كان قد انطلق منه فى البداية، ويمكن أن تلخص هذه التحولات فى مراحل أربع :

المرحلة الأولى : هى فترة التدين العميق فى عهد الصبا الأول . ويقص علينا الشاعر تجربته حين قضى إحدى الليالى مصليا إلى أن بلغ به الإعياء والتركيز درجة من الوجد ادعى لنفسه فيها أنه قد رأى الله ، لكن هذه التجربة بدلا من أن تمنحه السكينة ، زادته قلقا ، إذ أثارت لديه كثيرا من الأسئلة التى عاش فى أتونها عاما كاملا ، وزاد إشعال اللهيب فى نفسه ما كان يقترفه من آثام الصبا ، ولعل صراع الجانب المثالى فى نفسه مع واقع الحال هو الذى دفع به إلى دائرة الاضطراب والقلق .

المرحلة الثانية : ويمكن أن تلخص فى كلمة **الإنكار** ، إذ يلاحظ أن الشاعر وهو يحدثنا عن تلك الفترة يلح على هذه الكلمة كثيرا ، ولنتأمل قوله : " وكما تولد الحياة والموت فى الجسم نطفة أو جرثومة ، ولد **الإنكار** فى نفسى ، لا أذكر كيف ترعرع حتى طلب أن يخرج ، وخرج **إنكارا** كأوضح ما يكون الإنكار ، وربما كانت قراءة بعض بسائط الداروينية بتلخيص سلامة موسى ، وقراءة نيتشه فى صيحته المرعبة " إن الله قد مات " هى التى دفعت بى إلى الطرف الآخر من الموضوع ، أصبحتُ أتزين بالإنكار وأجمع القرائن عليه من كل الفلسفات والأفكار كما يجمع المدعى أدلة الاتهام ، واطمأننت أو حاولت أن أطمئن إلى هذا الموقف . ساعدتنى الفلسفة المادية . . . على أن أجد فى الإنكار لونا من الموقف الفكرى الموحد المتماسك " .

وقد أفضى به هذا الموقف المنكر إلى الإيمان بالمجتمع ، غير أنه اكتشف أن هذا الإيمان هو لون من التجريد وأحادية الرؤية ، فأخذ يبحث له عن معبود آخر .

المرحلة الثالثة : الإيمان بفكرة الإنسانية ، وقادته هذه الفكرة بشمولها الزمنى والمكانى إلى التفكير من جديد فى الدين .

المرحلة الرابعة : مرحلة التدين والتأليه ، إذ أدرك الشاعر أن الحياة مجدبة وسخيفة ما لم ترتبط بفكرة عامة وشاملة ، يسعى إلى الكمال ، فأخذ يتساءل : وما الكمال ؟ وأدرك أن الكمال ليس فى التقدم الآلى والصناعى ، إذ عجز هذا التقدم عن أن يصون الإنسان خلقيا ، بل عجز عن حمايته ماديا ، وانتهى إلى أن الدورة هى غاية الكون فمن حيث انطلق يعود ، وطبقا لذلك رأى أن الكمال هو العودة إلى الله نقيا كما صدر عنه ، وأصبح يعيش – على حد قوله – فى سلام مع الله[1] .

لكن إذا كانت هذه السيرة الذاتية ذات أهمية خاصة ، باعتبارها تلخيصا لتجربة شاعر يعرض علينا المنحنيات التى تعرضت لها حياته الدينية ، إلا أن هذه الحياة لا تتجلى بشكل أوضح إلا من خلال لغة الشعر التى تسعف بفضل دقتها وكثافتها على نقل المشاعر الخفية والمترامية فى المناطق القصية من نفس الشاعر ، والتى تعد تلخيصا للنفس الإنسانية بصفة عامة . تلك النفس التى يؤرقها الظلام والضلال ، وتظل مشوقة إلى الضياء والصفاء .

* * * * *

٢ – بين الرغبة والقدرة :

حين نتأمل دعاء الشاعر :

" الله لو منحتنى الصفاء "[2]

نلمح وراءه نَفْسا تائهة ، تتخبط فى ضباب الحيرة والضلال ، وهى لذلك تتوق إلى هذا الصفاء ، وتتحرق شوقا إليه ، ويبدو كذلك من بين ثنايا هذه العبارة العذاب

---

(١) راجع هذه المراحل فى " حياتى فى الشعر " ضمن ديوان صلاح عبدالصبور ، المجلد الثالث ، دار العودة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٧ ، ص ١٤٧ : ١٤٩ .

(٢) صلاح عبدالصبور : ديوان أحلام الفارس القديم ، دار الشروق ، بيروت ، ط ٤ ، ١٩٨١ ص ١٧ .

الذى يعتمل فى نفس صاحبها ، ولكن ما سر هذا العذاب وما بواعثه ؟ يقول الشاعر فى مطلع المقطع :

" لينتثرْ فُتاتُ لحمنا على جناحِ عيشنا الغريبْ
ولنتغرب فى قِفارِ العمر والسُّهوبْ
ولننكسرْ فى كل يوم مرتين :
فمرة حين نقابل الضياء
ومرة حين تنوب الشمس فى الغروب "[1]

هنا انتثار ، وغربة ، وانكسار ، ثلاثة عناصر ، يحتل كل من العنصر الأول والثانى سطرا ، فى حين يطول الارتكاز على العنصر الثالث حيث يتفرع الانكسار ويتنامى ، ويصبح – على مستوى العدد – مرتين ، تستقل كل مرة بزمن ، مرة فى الصباح ، وأخرى فى المساء ، أو مرة فى البداية ، وأخرى فى النهاية ، أو – بتعبير أخير – مرة فى ساعة الميلاد ، وأخرى فى ساعة الموت . والمعنى أن الإنسان محكوم عليه بالانكسار ، بيد أن الانكسار هنا ليس انكسارا جسديا ، ولكنه أعمق من ذلك وأخطر ، إنه انكسار روحى ، وليس هذا التعبير المادى " **لينتثر فتات لحمنا** " إلا رمز لتفتت الروح وتمزقها ، يؤكد ذلك بقية التعبير " على جناح عيشنا الغريب " ، والذى يكشف عن وطأة الاحساس بفداحة الحياة وغربة الإنسان فيها ، هذه الغربة التى تتجلى فى التراكيب " عيشنا الغريب ، ولنتغرب ، قفار العمر " ، أضف إلى هذا ، ما يتجلى من نفى روحى فى هذه الصيغ المتناظرة المعطوفة :

" لينتثر ، ولنتغرب ، ولننكسر "

إذن غربة الإنسان فى هذه الحياة ، وانسحاقه الروحى ، وضلاله الوجدانى هى بواعث العذاب الذى أشرنا إليه ولكن هذه البواعث تنطوى على قدر كبير من التعميم ، لذا ترد السطور التالية مخصِّصة ، وأيضا موضحة :

" فقد أردنا أن نرى أوسع من أحداقنا
وأن نطول باليد القصيرة المجذوذة الأصابع
سماء أمنياتنا "[2]

---

(١) نفس المصدر ص ١٦ .
(٢) نفسه ص ١٦ .

تتلخص مأساة الإنسان فى أن طموحه يتجاوز إمكانياته ، أو أنه هو نفسه قد تجاوز الحد المسموح له . إن قدرته محدودة على الرؤية ، لكنه أراد أن يرى أوسع ، وقدرته محدودة على الإدراك ، لكنه أراد أن يصل بإمكاناته القاصرة إلى السماء ، وموقف الإنسان المعاصر فى هذا شبيه بموقف أبويه آدم وحواء حين وأُمرا أن يأكلا من شجر الجنة عدا شجرة معينة ، لكنهما عصيا الأمر ، فكان الطرد . أو أن هذا الموقف يعد – كما يرى لويس عوض – " صيغة أخرى من كلام سفر التكوين فى التوارة حيث نهى الله آدم أن يأكل من شجرة المعرفة ، معرفة الخير والشر كما تقول التوراة . فعصى آدم وأكل فكان السقوط . . . والنتيجة واحدة وهى أن آدم وبنيه طلبوا ما ليس لهم حق فيه ولا قدرة لهم عليه . . . فحق عليهم النفى من الفردوس "[1] .

وليس الانتثار والغربة والانكسار إلا مظاهر لهذا النفى . لكن الأمر الإيجابى هنا أن الشاعر يعى حقيقة مأساته ، والتى تكمن فى الطموح البعيد والقدرة الكسيحة ، لقد أراد أن يغزو مناطق نائية بوسائل قاصرة ، وهذه الوسائل القاصرة تتمثل فى حواسه ، والأبيات السابقة ذكرت له اثنتين منها : البصر " الأحداق " واللمس " اليد "

إنه يريد أن يرى أوسع من أحداقه ، رغم يقينه بأن لا سبيل إلى تحقيق رغبته، وهو يريد أن يصل من خلال الحواس إلى ما وراءها ، رغم قصور هذه الحواس ، فاليد قصيرة ، وليس هذا فحسب ، بل مجنوذة الأصابع ، فاعتراها العجز من ناحيتين لا من ناحية واحدة ، وهو يريد أن يصل من خلال هذه اليد القصيرة أو المجنوذة الأصابع إلى أين ؟ إلى السماء ، والسماء فى هذا السياق ليست مجرد رمز للسمو والأمل البعيد المنال ، ولكنها كلمة مشحونة بكل ما هو مجهول ، باعتبارها نقيضا للأرض التى نطؤها بأقدامنا فأصبحت معروفة ، مبذولة ، بينما يظل الأمل معلقا بهذه السماء البعيدة وما ينطوى فيها من أسرار ، وما تخبئه خلف الحجب ، إنه نفس الإغواء الذى أسر آدم وحواء إزاء الشجرة المحرمة ولكن إذا كان آدم الجد قد دفع ثمن العصيان بالنوال ، فإن آدم الحفيد يعصى عليه النوال وإن عصى . إنه يدرك أنه يرتاد منطقة مغلقة ، ولكنه فى نفس الوقت لا يستطيع ان

---

(١) لويس عوض : الثورة والأدب ، روزاليوسف ، القاهرة ، ١٩٧١ ص ٩٦ .

يقاوم نار الرغبة المضطرمة ، والحقيقة أن الحافز الحقيقى لكل هذا الصراع هو الرغبة الجارفة فى الوصول إلى الحقيقة ، أو إلى لون من الإيمان الراسخ الذى يختلف كثيرا عن الإيمان الموروث ، ذلك أن الشاعر كما يصف - نفسه - إنسان جاد ، لا يستطيع أن يتهاون فيما يمس مسائل الضمير ، ويحسن أن نستمع إلى صوته موضحا :

" ولكن كثيرا من الناس ينصرفون عن هذا الجانب من التفكير " يقصد الأديان والجنة والنار ، والحلال والحرام " اكتفاء بالمعتنق الدينى الموروث ، ولِمَا رسخ فى الأذهان من كراهية التفكير فى هذه الأمور المتشابهة التى تقف بالإنسان على حافة جهنم ، فيؤثرون عندئذ لونا من الإيمان السهل . ونقيض هذا اللون من الإيمان السهل هو لون من الإلحاد السهل نجده شائعا فى مجتمعاتنا الحديثة ، اتكاء على بسائط المادية الجدلية ، أو بسائط الداروينية أو غيرهما من بسائط الفكر الفلسفى والعلمى . ولكنى - بتواضع - إنسان جاد ، لا أستطيع أن آخذ مسائل الضمير مأخذا هينا ، فقد يهون علىَّ كل ما فى الحياة ، وتبقى غصة فى حلقى هى ما يتصل بالفن والفكر ، فإنى أحمل حجرها الثقيل فى قلبى حتى أحقق بينها وبين نفسى قدرا من الانسجام[1] " .

وهذا الحجر الثقيل الكامن فى وجدان الشاعر ، والذى أفسد عليه أمانه واطمئنانه ، هو الدافع لهذه الصيحة :

الله لو منحتنى الصفاء

بل إن النص نفسه ينطوى على هذه المقابلة بين الصفاء بما ينضوى تحته من دلالات الخفة والوضوح والأمان واليقين من ناحية ، ومن ناحية أخرى الثقل بما ينضوى تحته من دلالات العجز والضلال والحيرة والتعتيم . وهذه صياغة أخرى للأبيات السابقة تُظهر عجز الحواس عن الوصول ، لما فى تكوينها من " ثقل " :

" أهدابنا . . . أثقل من أن ترى . . .
وإن رأت فما يرى العميان ؟
أقدامنا . . . أثقل من أن تنقل الخطى . . .
وإن خطت تشابكت ، ثم سقطنا هزأةً كبهلوان "

---

(١) حياتى فى الشعر ص ١٤٦ ، ١٤٧ .

فلئن عبر الشعر فى المثال السابق عن ضعف البصر عن الرؤية من خلال صيغة " الأحداق " فى قوله :

فقد أردنا أن نرى أوسع من أحداقنا

فإنه عبر هنا عن نفس الدلالة من خلال الصيغة المناظرة " الأهداب " :

أهدابنا أثقل من أن ترى

لكنه يضيف إلى " اليد القصيرة المجنوذة الأصابع " فى المثال السابق ، ثقل الأقدام فى هذا المثال :

أقدامنا . . . أثقل من أن تنقل الخطى

وعند هذا الحد يُفرض حصار العجز على العيون ، الأيدى ، الأقدام ، وهى أكثر الأعضاء حيوية وقدرة على اختزال المسافات وامتلاك الأشياء ، وحين تصاب هذه الأعضاء بالعجز ، فإن الهوة تتسع بين ما يحياه الشاعر وما يتمناه ، ويكون – من ثم – المبرر لإطلاق هذه الصيحة :

" الله لو منحتنى الصفاء "

* * * * *

٣ – بين الجسد والروح :

يقف الفلاسفة والأنبياء والشعراء فى خندق واحد من زاويتين : زاوية خارجية تتصل بطريقة النظر إلى الحياة ، وزاوية داخلية تتصل بطبيعة الهموم الوجدانية التى تثقل قلوبهم ، وفيما يتصل بطريقة النظر فإنهم جميعا " ينظرون إلى الحياة فى وجهها لا فى قفاها ، وينظرون إليها ككل لا كشذرات متفرقة فى أيام وساعات[1] " وفيما يتصل بطبيعة الهموم ، " فإن همومهم يختلط فيها الميتافيزيقا والواقع ، والموت والحياة ، والفكر والحلم " ، وهذه الجدلية التى تختلط فيها المتناقضات هى التى تمنح الهموم طابع العمق والشمول . ولننصت إلى صوت الشاعر المعاصر مرتديا قناع الحلاج ، وهو يحدثنا عن المنابع التى ترفد دمعه وشجوه وأنينه :

---

(١) المصدر السابق ص ١٣٦ .

" من عجزى يقطر دمعى
من حيرة رأيى وضلال ظنونى
هل عاقبنى ربى فى روحى ويقينى ؟ "[1]

نلاحظ أن شكوى الشاعر من العجز تتدرج من الأخف إلى الأثقل ، ويرد هذا التدرج على مستويين :

المستوى الأول : يتمثل فى الانتقال من العجز الجسدى إلى العجز الفكرى ، ثم هذا كله يصب فى العجز الحقيقى الممثل لمعاناة الشاعر وهو عجز الروح وضياع اليقين . فى السطر الأول " من عجزى يقطر دمعى " تشى كلمة " العجز " فى هذا السياق بأن الشاعر يعانى عجزا جسديا ، يؤكد هذا أن رد الفعل إزاء هذا العجز يأتى هو الآخر فى صورة مادية تتمثل فى عبارة " يقطر دمعى " . أما فى السطر الثانى فينتقل الشاعر - الذى يبدى عجزه - من المستوى الجسدى المادى إلى مستوى معنوى يتمثل فى حيرة الرأى وضلال الظنون . وفى السطر الثالث يلمس الشاعر عصب العجز لديه ، وذلك حين يصل إلى الجانب الآخر النقيض للعجز الجسدى وهذا الجانب هو عجز الروح واليقين ، وذلك من خلال هذا الاستفهام المندهش :

هل عاقبنى ربى فى روحى ويقينى ؟

وهذا العجز ثقيل الوطأة ، لأن الخلاص منه يبدو غاية فى الصعوبة ، فإذا كان البرء من العجز الجسدى أمرا ميسورا . فإن البرء من العجز الروحى ليس كذلك ، لاسيما إذا بدا الأمر كما لو كان عقابا من الرب :

هل عاقبنى ربى فى روحى ويقينى

المستوى الثانى : يتمثل فى رد الفعل الذى يبديه الشاعر إزاء هذا العجز المتدرج من مادية الجسد إلى حيرة الرأى وضلال الظنون ، إلى عقاب الإله للروح واليقين . ففى البداية نلتقى بهذا السطر :

من عجزى يقطر دمعى

---

(١) صلاح عبدالصبور : مأساة الحلاج ، ضمن ديوان صلاح عبدالصبور ، دار العودة ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٢ ، ص ٥٤٦ .

العلة هى العجز والمعلول هو استقطار الدمع . وإذا كانت العلة والمعلول قد وردتا هنا فى سطر واحد ، فإنهما يردان بعد ذلك فى سطرين ، بحيث تحتل العلة سطرا والمعلول سطرا آخر :

من حيرة رأيى وضلال ظنونى
يأتى شجوى ، ينسكب أنينى

ويأتى هذا الاستقلال مرافقا لتدعيم المعنى وتعزيزه ، ليس من خلال الانتقال من المادى إلى المعنوى فحسب ، بل من خلال تدعيم المعنى بالعطف عليه . ففى البداية كانت الشكوى هى " من عجزى " لكنها أصبحت " من حيرة رأيى ، وضلال ظنونى " والعطف مع العلة يستتبعه بالتالى عطف مع المعلول " يأتى شجوى ينسكب أنينى " .

ومن زاوية أخرى نستطيع رؤية العجز الوارد فى السطر الأول وقد تحول إلى حيرة رأى وضلال وظنون فى السطر الثانى ، وأن استقطار الدمع فى السطر الأول قد استحال إلى احتدام الشجون وانسكاب الأنين فى السطر الثالث .

ومن زاوية أخيرة نستطيع ، أن نرى العجز الوارد فى السطر الأول وقد نما فى سطرين هما الثانى والثالث وذلك حين انحلت جزئيته الأولى " من عجزى " فى السطر الثانى الذى يقول : " من حيرة رأيى وضلال ظنونى " . وانحلت كذلك جزئيته الثانية " يقطر دمعى " فى السطر الثالث الذى يقول " يأتى شجوى ، ينسكب أنينى " .

ثمة تدرج على مستوى آخر يمكن تبينه من خلال المقارنة بين الجملتين المتناظرتين من حيث المعنى ، وهما " يقطر دمعى " فى السطر الأول ، و " ينسكب أنينى " فى السطر الثالث . وذلك حين تفيد كلمة " يقطر " معنى التقطيع والنزول قطرة قطرة بينما تفيد كلمة " ينسكب " معنى الصب المستمر ، أضف إلى هذا أن تقطير الدمع يكون من العين ، بينما انسكاب الأنين يكون من القلب . ولاشك أن الأمر الأخير أمعن فى التعبير عن رد فعل الإحساس بحيرة الرأى وضلال الظنون .

* * * * *

٤ – بين الحيرة والاطمئنان :

وفى سبيل الخلاص من حيرة الرأى ، وضلال الظنون ، وشرود الروح ، وضياع اليقين ، يطرق الشاعر باب العلم ، لعله يهديه إلى المعرفة التى تمنحه الصفاء والاطمئنان :

ونوَّبت عقلى ، وزيت المصابيح ، شمس النهار
على صفحات الكتاب
لهثتُ وراء العلوم سنينَ ، ككلبٍ يشمُّ روائحَ صيدْ . . .
فيتبعها ، ثم يحتال حتى ينال سبيلا إليها ،
فيركض ، ينقض
فلم يسعد العلم قلبى ، بل زادنى حيرة راجفة . . .
فعلمى ما قادنى قط للمعرفة[1]

هنا تصوير للمكابدة العقلية " ونوبت عقلى " فى الليل " وزيت المصابيح " والنهار " شمس النهار " ، ثم تصوير للرغبة الجارفة فى المعرفة " لهثت وراء العلوم " والصبر عليها " سنين " والولع بالوصول " ككلب يشم روائح صيد " والاحتيال من أجل النوال " فيتبعها ، ثم يحتال حتى ينال سبيلا إليها " واستخدام شتى الوسائل " يركض ، ينقض " ، وفى النهاية لا يزيده العلم الذى يريده إلا قلقا وحيرة " فلم يسعد العلم قلبى ، بل زادنى حيرة راجفة " ذلك؛ أن بونا كبيرا بين العلم والمعرفة " فعلمى ما قادنى قط للمعرفة " .

* * * * *

لقد بلغ الشاعر شاطئ العلم ، لكنه لم يبلغ بعدُ شاطئ المعرفة ، والعلم ، دون المعرفة ، عاجز عن أن يسعد الشاعر ، وعاجز عن أن يخفف معاناته ، ومن هنا يبدو الشقاء قدرا للشاعر الذى أراد أن يرى أوسع من أحداقه ، وأراد أن يمسك بيده القصيرة سماء أمنياته ، العلم متاح ، لكن المعرفة لجوجة ، وهى ستظل أملا بعيد المنال ، ولهذا سيظل الإنسان تواقا ومشتاقا . المعرفة الكاملة – كما يرى نعيمة – هى الهدف :

" يا بن آدم تاريخك لم يكتب بعد
وهو لن يكتب

---

(١) المصدر السابق ص ٥٧٧ .

حتى تكون لك المعرفة الكاملة
والمعرفة الكاملة هى معرفة ما كان وما هو كائن
وما سيكون من أمرك مع الحياة ومع نفسك ومع كل منظور
وغير منظور فى الفضاء . . . . . "[1] .

والمعرفة الكاملة تستعصى على الإنسان ، لكنه - رغم ذلك - لن يكف عن السؤال . لقد أراد الشاعر أن يستعين بالعلم على التوجس والخوف والحيرة ، فإذا بعلمه الذى حصلّه لم يزده إلا تيها وضلالا ، وكأن العلم فى هذا السياق ليس أداة تنوير وتفتيح ، ولكنه أداة إظلام تعمية ، أو هو بمثابة الضباب الكثيف الذى يساعد على حجب معالم الطريق ، وهو ما يُوقع الشاعر فى الحيرة ، ويجعله يقول تحت تأثير وطأة إحساسه بالغصة :

فعلمى ما قادنى قط للمعرفة

وقريبا من هذا الشعور فى الحيرة ، عبر ناجى بأسلوبه الرومانسى قائلا :

كل شئ صار مرًّا فى فمى ... بعد ما أصبحتُ بالدنيا عليمَا
آهِ من يأخذُ علمى كُلَّه ... ويعيدُ الطفلَ والجهلَ القديماَ[2]

وإذا كنا قد أشرنا إلى أن الإبتلاء الذى وقع على الشاعر ليس ابتلاء جسديا ، ولكنه ابتلاء روحى ، فإن موقف الشاعر من الوجود يأتى منسجما مع هذا الابتلاء ، وذلك حين لا يهمه معرفة " جسد " الوجود بقدر ما يهمه معرفة " سر " الوجود . ولنسمعه يقول :

" وهبنى عرفت **تضاريس هذا الوجود**
مدائنه ، وقراه
ووديانه ، وذراه
وتاريخ أملاكه الأقدمين
وآثار أملاكه المحدثين
فكيف بعرفان سر الوجود ؟ . "[3]

---

(١) ميخائيل نعيمة : يا ابن آدم ، ط ٣ ، مؤسسة نوفل ، بيروت ١٩٧٩ ص ١٨٩ : ١٩٠ .
(٢) ابراهيم ناجى : وراء الغمام . دار الشروق . بيروت ١٩٨٣ ص ٤٨ .
(٣) مأساة الحلاج ص ٥٧٧ ، ٥٧٨

ليس المهم إذن هو معرفة " جغرافيا الوجود " ولا تاريخه القديم أو تاريخه الحديث ، ولكن المهم هو معرفة " **سر الوجود** " ، ومن ثم يكون موضع التساؤل هو " كيف بعرفان سر الوجود " ؟ . وعبارة " سر الوجود " يكمن وراءها الكثير من علامات الاستفهام ، ومن ثم فإنها فى حاجة إلى تفصيل :

" فكيف بعرفان سر الوجود ، ومقصده ، مبتدا مرة ، منتهاه "[1]

الشاعر يبحث فى سر الوجود عن الهدف " المقصد " وعن البداية والمصير " مبتدا أمره ، منتهاه " . ثم يعلن – بعد ذلك – عن الغاية من معرفة السر :

" لكى يرفع الخوف عنى ، خوف المنون ، وخوف الحياة ، وخوف القدر
لكى أطمئن "[2]

ويلاحظ هنا أن حيرة الشاعر جعلته يراوح فى أسلوبه بين الاجمال والتفصيل، فقد أجمل حين قال :

وهبنى عرفت تضاريس هذا الوجود

وفصّل ذلك ، بعد ذلك ، حين استخدم أسلوب العطف بين المتضادات :

" مدائنه ، وقراه / وودیانه ، وذراه / وتاريخ أملاكه الأقدمين ، وآثار أملاكه المحدثين "

وحين تساءل مجملا : " كيف بعرفان سر الوجود " عقّب مفصّلا :

" ومقصده ، مبتدا أمره ، ومنتهاه "

وحين أعلن عن غايته فى معرفة السر مجملا : " **لكى يرفع الخوف عنى** " عاد وفصل مظاهر هذا الخوف بقوله : " **خوف المنون ، وخوف الحياة ، وخوف القدر** " . وختم بعد هذا التفصيل بجملة قصيرة وحاسمة تبرز – مرة ثانية – الغاية الحاسمة من البحث واللهاث وراء السر ، وهذه العبارة هى " **لكى أطمئن** " .

وإذا كان العلم قد عجز عن أن " يسعد " الشاعر ، أو أن " يرفع الخوف " عنه، أو أن يجعله " يطمئن " فماذا عسى الشاعر أن يصنع ؟ . ليعد إذن إلى الدين ، لعله

---

(١) نفسه ص ٥٧٨ . (٢) نفسه ص ٥٧٨ .

يجد فى أحضانه الخلاص :

" سألت الشيوخ ، فقيل
تقرب إلى الله ، صلِّ ليرفع عنك الضلالْ . . . صلِّ لتسعدْ "[1]

فبالدين " الصلاة " يرفع الضلال ، وبالدين " الصلاة " تكون السعادة . هكذا نصحه الشيوخ ، فليذهب ليجرب النصيحة :

" وكنت نسيت الصلاة ، فصليت لله رب المنون ، ورب الحياة ، ورب القدر
وكان هواء المخافة يصفر فى أعظمى ، ويئز كريح الفلا
وأنا ساجد راكع أتعبد
فأدركتُ أنى أعبدُ خوفى ، لا الله . .
كنت به مشركا لا موحدْ
وكان إلهى خوفى "[2] .

لقد سبق أن أعلن الشاعر عن شوقه لمعرفة سر الوجود ، وعلل ذلك بحاجته إلى أن يرفع الخوف عنه ، وفصل ملامح هذا الخوف بأنه " خوف المون ، وخوف الحياة وخوف القدر " .

وها هو حين يعود مرة ثانية للصلاة يعلن أنه صلى لله " رب المنون ، ورب الحياة ، ورب القدر " ، والمعنى أن الدافع إلى الصلاة هو الخوف ، أو دفع الخوف ، لذا فإنه يدرك أن هذه الصلاة ليست خالصة لله ، وأنه فى الحقيقة يعبد خوفه ويرى فى هذا لونا من ألوان الشرك ، ومظهرا من مظاهر الخداع .

وإذا كان الشاعر يرفض أن تكون صلاته درءا لخوف ، فإنه يرفض كذلك أن تكون جلبا لمطمع :

" وصليتُ أطمع فى جنتهْ
ليختال فى مقلتىَّ خيالُ القصورِ ذواتِ القبابْ

---

(١) نفسه ص ٥٧٨ .

(٢) نفسه ص ٥٧٨ ، ٥٧٩ .

وأسمع وسوسة الحلى ، همس حرير الثياب
وأحسست أنى أبيع صلاتى إلى الله . . .
فلو أتقنت صنعة الصلوات لزاد الثمن
وكنتُ به مشركا لا موحد
وكان إلهى الطمع "[1]

والصلاة فى كلتا الحالتين " الخوف - والطمع " لا تصل الشاعر بما ينشده من سعادة واطمئنان ، وهو فى كلتا الحالتين يعد نفسه مشركا بالله ففى الحالة الأولى كان الخوف إلهه :

" وكنت به مشركا لا موحد
وكان إلهى خوفى "

وفى الحالة الثانية كان الطمع

" وكنت به مشركا لا موحد
وكان إلهى الطمع "

والشاعر يبحث عن الملاذ الذى يحتمى به من الخوف ، ويتقى ضربات القدر وغدر الزمان ، وهذه الرغبة العارمة التى تجتاح كيانه تبدو فى هذا التساؤل الجاد والحار :

وإلا ، فكيف أصلى له وحده
وأخْلى فؤادى مما عداه

إنه يود لو استطاع أن يخلِّص عبادته من شوائب الشرك ، وأن يجعلها خالصة لله ، لأنه أدرك أن الله هو الحصن الذى يحميه من خوف الحياة وخوف المنون وخوف القدر ، وهو الذى يمنحه الإحساس بالصفاء والطمأنينة ، وهذا الإحساس هو غاية الشاعر المنشودة ، والعلة التى تقف وراء عبادته :

" لكى أنزع الخوف عن خاطرى
لكى أطمئن "

---

(١) نفسه ص٥٧٩ .

إن الشاعر قد فقد الإحساس بالأمن والطمأنينة حين فقد اليقين ، ومن ثم أصبح فريسة للخوف ، وهو لذلك يظل يبحث عن سياج يحمى به نفسه من شتى ضروب الأخطار والمخاوف التى تتهددها ، ولئن كانت هذه المخاوف يختلط فيها الواقع بالميتافيزيقا ، إلا أن المخاوف الميتافيزيقية هى أكثر ما يثير قلقه وتوتره ، وهذه الحيرة التى أبداها ليست حيرة ساذجة تتوقع أن تجد حلولا جاهزة بمجرد إثارتها أو التعبير عنها ، فلئن كان الشاعر يعبر عن حيرته ورغبته فى نزع رداء الخوف عن خاطره ، إلا أنه يدرك أن مطلبه عسير ، وبحسبه أن يُظهر لنا مشاعره ومكنوناته ، إن " الحياة البشرية " ستظل " مخاطرة ميتافيزيقية " لن يستطيع أحد أن يضع لها الكلمة الأخيرة . . . وحسب الإنسان أن يعترف بأنه يحيا فى عالم متناهٍ حافل بأسباب الشر والخطأ والنقص والصراع والفشل والموت ، وأنه ملزم – فى الوقت نفسه – بأن يواجه كل تلك المشكلات بعلمه وذكائه وشجاعته وحريته[1] "، لكن عندما يخذله العلم والذكاء ، فإنه يقع فى أسر الخوف .

* * * * *

ذكر الشاعر ثلاثة مظاهر للخوف الذى يسعى للخلاص منه ، هى : " خوف المنون ، وخوف الحياة ، وخوف القدر " . أما الخوف من المنون ، وكذا الخوف من ضربات القدر فمفهومان ، ويتبقى السؤال : كيف يكون الخوف من الحياة ؟

إن الشاعر تتملكه شهوة إصلاح العالم ، وبقدر ما يخيب سعيه يتملكه الإحساس باليأس وبالخوف ، ذلك أن الشاعر مثل الفيلسوف ، ومثل النبى ، وهم جميعا " ينظرون إلى الحياة فى وجهها ، لا فى قفاها ، وينظرون إليها ككل ، لا كشذرات متفرقة فى أيام وساعات ، ومن هنا فإن همومهم يختلط فيها الميتافيزيقا والواقع ، والموت والحياة ، والفكر والحلم ، وكثيرا ما تثقل هذه النظرة الكاشفة الثاقبة على نفوسهم ، وينتابهم الشك فى إمكان الإصلاح ، ولذلك فإن فى حياة كل شاعر أو نبى أو فيلسوف لحظات من اليأس المرير والاستبشاع الشامل للواقع والطبيعة[2] " .

---

(١) د . زكريا ابراهيم : مشكلة الحياة ، دار مصر للطباعة (د . ت) ص ١٣٩ .

(٢) حياتى فى الشعر ص ١٣٦ ، ١٣٧ .

إن الشك فى إمكان إصلاح الحياة ، يقذف بهم فى دائرة الخوف من الحياة ، ربما أن " الإنسان محكوم عليه بالحياة ، والإختيار المصيرى هو قبول هذا الحكم أو رفضه "[1] بيد أن قبول الحكم يفرض عليه العمل من أجل إصلاح الحياة ، وعليه بعد ذلك أن يتحمل تبعات فشله . أما رفض الحكم فيفرض عليه أن ينتحر ، وسواء أكان الانتحار ماديا أو أخلاقيا ، فإن النتيجة واحدة وهى الانسحاب من الحياة ، ومن هنا يكون الخوف من الحياة .

أضف إلى هذا أن الحياة تفرض على الشاعر أن يكون على اتصال بالآخر بل تجعله يسعى إلى تحقيق هذا الاتصال بحكم التكوين والفطرة ، بيد أن المجتمع الذى يسعى الشاعر إلى الاتصال به يجبره على الانفصال عنه ، وذلك بسبب عجز الشاعر عن التواؤم معه ، أو بسبب بعد الهوة بين ما يبغيه الشاعر لهذا المجتمع وما يلقاه فيه ، ويحسبنا أن ننقل هذه الصورة لسوق الحياة كما يراه :

ونزلنا نحو السوق أنا والشيخ
كان الإنسان الأفعى يجهد أن يلتف
على الإنسان الكُرْكِى
فمشى من بينهما الإنسان الثعلب
عجبا ، . . .
زورُ الإنسانِ الكُركى فى فك الإنسان
الثعلب
نزل السوقَ الإنسانُ الكلبْ
كى يفقأ عينَ الإنسانِ الثعلب
ويدوس دماغ الإنسان الأفعى
واهتز السوقُ بخطواتِ الإنسانِ الفهد
قد جاء ليبقر بطن الإنسان الكلب
ويمص نخاع الإنسان الثعلب

وعندئذ ، لا يملك الشاعر إلى أن يسائل شيخه :
يا شيخى بسام الدين

---

(١) السابق ص ١٣٩ .

قل لى . " أين الإنسان . . الإنسان ؟ "
شيخى بسام الدين يقول :
" اصبر . . . سيجئ
سيهل على الدنيا يوما ركبه "
يا شيخى الطيب !
هل تدرى فى أى الأيام نعيش ؟
هذا اليوم الموبوء ، هو اليوم الثامن
من أيام الأسبوع الخامس
فى الشهر الثالث عشر
الإنسان الإنسان عبر
من أعوام
ومضى لم يعرفه بشر
حفر الحصباء ، ونام
وتغطى بالآلام . . . [1]

وهكذا يصبح الإنسان الإنسان ماضيا ، ولا يتبقى فى سوق الحياة إلا حشد من الحيوانات التى يتحرش كل منها بالآخر ، وحياة مثل هذه لابد أن تصيب الشاعر لا بالخوف فحسب ، بل بالرعب والرغبة فى الهروب . ويمكن أن نضيف أيضا أن خوف الشاعر من الحياة لا ينفصل عن خوفه من الموت أو القدر ، فخوفه على حياته يجعله يخشى الموت ويخشى ضربات القدر ، وفى النهاية فإن الحياة هى البوتقة التى يتشكل فيها كل ما ينعش قلب الإنسان ويتعسه إزاء مصيره .

* * * * *

٥ - بين الحياة والموت :

فى شعر عبدالصبور الموت والحياة يتحاوران ، فالموتى قد يكونون أحياء ، أما الأحياء فقد يكونو موتى ، " وموتى بلا أكفان " لذا نسمع الشاعر يجأر :

" نصرخ ، يا ربنا العظيم ، يا إلهنا

---

(١) ديوان : أحلام الفارس القديم ص ٦٤ : ٦٦ .

أليس يكفى أننا موتى بلا أكفان
حتى تُذِلُّ زهونا وكبرياءنا ؟ "(١)

وننتقل من هذا التعميم إلى صورة خاصة يعرض فيها الشاعر كيف أن الموت يتسلل إلينا دون أن ندرى ، وأنه يعيش فينا ، ويمتزج بحياتنا ، ولنتأمل الموت الجزئى وهو يغزو ثلاثة نماذج بشرية فى هذه الصورة :

كان مغنينا الأعمى لا يدرى
أن الإنسان هو الموت
لم يكُ ساقينا المصبوغَ الفودينْ
يدرى أن الإنسانَ هو الموت
والعاهرةُ اللامعةُ الفكين الذهبيين
لم تكُ تدرى أن الإنسانَ هو الموت
لكنى كنت بسالف أيامى ،
قد صادفنى هذا البيت
" الإنسانُ هو الموت "(٢)

أجل إن الموت يعيش فينا ، وهو يمارس حياته من خلال فعالية تدميرية داخل أجسادنا ، وصور التدمير كثيرة منها الفقد " عيون المغنى " ، ومنها التحول " شعر الساقى " ومنها السقوط " أسنان العاهرة " ، ولكن الإنسان لا يستطيع – أو لا يريد – أن يدرك الحقيقة الكامنة فيه ، وعلى هذا يتراءى لنا " عالمان كاملان : أحدهما يمثل الثلاثى المسرحى من المغنى الأعمى والساقى والعاهرة ، والثانى هو الحقيقة الفاجعة التى لا نقوى على إدراكها بملفوظ واحد ، بل يحتاج الشاعر لتكرارها أربع مرات حتى تنفجر شرارتها العدمية فى داخلنا كما تعصف بقلب الشاعر وتكاد تصبغ رؤيته للحياة والواقع . . . فالمغنى مع أنه أعمى قد فقد بعض حواسه ، والساقى مع زحف المشيب الذى لا تداريه الصبغة قد ودع معظم عمره ، والعاهرة التى استبدلت بأسنان الشباب فكا ذهبيا لامعا ، لم يبق لها فى رحلة

---

(١) السابق ص ١٨ .

(٢) ديوان شجر الليل : ضمن ديوان صلاح عبدالصبور ، المجلد الثالث ، دار العودة ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٧٧ ، ص ٤٦٣ ، ٤٦٤ .

الحياة سوى القليل ، ومع كل ذلك فهم لا يدرون أن حقيقة الإنسان هى هذا الموت الماثل فيهم المطل من نواقصهم[1] " .

من المؤكد أن بيت " وليم بتلربيتس " قد صادف هوى فى نفس عبدالصبور ، ولذا بدا مستسلما لهذا البيت مستعذبا له ، ومن ثم ، جاءت القصيدة كلها " تنويعات " عليه . وهذا البيت لا يشف عن يقين صاحبه المضنى وذكاء قلبه المتألم فحسب ، بل يشف عن نفس السمات بالنسبة للشاعر المستلهم أيضا ، ولولا ذلك لما صادف البيت هوى فى نفس عبدالصبور ، ولما عزف - بالتالى - من خلال التنويعات عليه قصيدته : تنويعات " لكن إن بدا عبدالصبور مستسلما لرؤية بيتس فى البداية ، فإنه يشك فيها ، بل يختلف معها فى النهاية ، ويبدو هذا من خلال استدراكه عليه فى المقطع الأخير :

يا وليم بتلر بيتس
كم أضنيت يقينى بفكاهتك الأسيانه
بذكاء القلب المتألم
لكنى أسألْ
إن كان الإنسان هو الموت
فلماذا يتبسم هذا الطفل الأحور
ولماذا جاز البحر المزبد
حتى حط على شباكى الشرقى الموصد
هذا العصفور الأسود
هذا البيت
" الإنسان هو الموت "[2]

فلئن سقطت أعضاء الإنسان ميتة ، فإن هذا الإنسان نفسه يستطيع أن يخلد وهكذا " نقض صلاح عبدالصبور دعوى " بيتس " اعتمادا على أمرين : براءة الإنسان الجميلة المتمثلة فى أنقى صورها المتجددة عند ابتسام الطفل الأحور ،

---

(١) د . صلاح فضل : شفرات النص ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٠ ص ٤٧ ، ٤٨ .

(٢) ديوان شجر الليل : ص ٤٦٦ ، ٤٦٧ .

وعبور أرقى أشكال إبداع هذا الإنسان لحواجز اللغة والجنس كعصفور فاتن ، حتى فى سواده ، ووصول الشعر مخترقا الزمان والمكان إلى الآن "[1] .

وهكذا يتجاوز عبدالصبور نظرة أبى العلاء لمستقبل الإنسان ، إذ يلمح عصب الإستمرارية المتوتر والمتحفز دائما فى جسد الحياة ، ويفطن كذلك إلى قدرة الإنسان على أن يحيا بعد الموت ، وإن كانت هذه الفطنة لا تقدم له عزاء شافيا ، لأنه يرى " أن الموت نفى للحياة "[2] ، لذا يتساءل : " أتكون دورة الحياة لونا من رحلة النهر إلى مصبه ، ولكن ما بالها حافلة بالألم والشر ، خالية من الحرية إلا تحت مستوى الضرورة ؟ " ويرى أن قَدْر الحرية المتاح للإنسان لا يليق به كسيد للكون ، ثم يبدو كما لو كان قد يئس من الوصول إلى يقين شاف ، فينفض يده من المستحيل معتصما بالممكن ، ولننصت إلى قوله : " فإذا كان البحث عن العلة والغاية فى الحياة أمرا مستغلقا ، فمما لا شك فيه أن من واجب الإنسان أن يجمِّل حياته القصيرة على الأرض ، وأن يخلع على فوضاها وتناقضها لونا من حسن القصد ، وأن يعمق سطحيتها بابتكار معان وإشارات تجعلها أكثر معقولية "[3] .

ويبدو التحايل واضحا فى هذا الحل ، إلا أن الشاعر يعود فيعلق إمكانية تجميل الحياة وتنظيم فوضاها ، على أن يصبح الإنسان إنسانا ، ويرى أن هناك ثلاثة طرق تستطيع أن تساعد الإنسان على بلوغ هذه الغاية ، وهذه الطرق هى : الدين والفلسفة والفن[4] .

---

(١) د. صلاح فضل : شفرات النص ، ص ٤٩ .
(٢) حياتى فى الشعر ص ١٢٢ .
(٣) السابق ص ١٢٥ ، ١٢٦ .
(٤) نفسه ص ١٢٦ .

ثالثا : أحمد عبدالمعطى حجازى

تحليل قصيدة : مرثية لاعب سيرك[1]

١ – فى العالم المملوء أخطاء
٢ – مطالب وحدك ألا تخطئا
٣ – لأن جسمك النحيل
٤ – لو مرة أسرع أو أبطأ
٥ – هوى . . وغطى الأرض أشلاء !

* * * * *

٦ – فى أى ليلة تُرى يقبع ذلك الخطأ
٧ – فى هذه الليلة ! أو فى غيرها من الليال
٨ – حين يفيض فى مصابيح المكان نورها وينطفئ
٩ – ويسحب الناس صياحهم
١٠ – على مقدمك المفروش أضواء !

* * * * *

١١ – حين تلوح مثل فارس يجيل الطرف فى مدينته
١٢ – مودِّعا ، يطلب ود الناس ، فى صمت نبيل
١٣ – ثم تسير نحو أول الحبال
١٤ – مستقيما . . مومئا
١٥ – وهم يدقون على إيقاع خطوك الطبول
١٦ – ويملأون الملعب الواسع ضوضاء
١٧ – ثم يقولون : ابتدئ !

* * * * *

---

(١) أحمد عبدالمعطى حجازى : ديوانه ، دار العودة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٢ ص ٥٢٥ : ٥٣٠ .

١٨ – فى أى ليلة تُرى يقبع ذلك الخطأ !
١٩ – حين يصير الجسم نهب الخوف والمغامرة
٢٠ – وتصبح الأقدام والأذرع أحياء
٢١ – تمتد وحدها
٢٢ – وتستعيد من قاع المنون نفسها
٢٣ – كأن حيّاتٍ تلوت ،
٤ – قطط توحشت . . سوداء بيضاء
٢٥ – تعاركت وافترقت . . على محيط الدائرة
٣٦ – وأنت تبدى فتك المرعب الاء وألاء
٢٧ – تستوقف الناس أمام اللحظة المدمرة
٢٨ – وأنت فى منازل الموت ثلجٌ . . عابثًا مجترئا
٢٩ – وأنت ثُلت الحبال الحبال
٣٠ – تركت ملجأً ، وما أدركت بعد ملجأ
٣١ – فيجمد الرعب على الوجوه لذة ، وإشفاقا ، وإصغاء
٣٢ – حتى تعود مستقرا هادئا
٣٣ – ترفع كفيك على رأس الملأ
٣٤ – فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ !
٣٥ – ممددا تحتك فى الظلمة ،
٣٦ – يجتر انتظاره الثقيل
٣٧ – كأنه الوحش الخرافى الذى ما روضت كفٌ بشر
٣٨ – فهو جميل !
٣٩ – كأنه الطاووس
٤٠ – جذاب كأفعى ،
٤١ – ورشيق كالنمر !
٤٢ – وهو جليل !
٤٣ – كالأسد الهادئ ساعة الخطر
٤٤ – وهو مخاتل ، فيبدو نائما
٤٥ – بينا يُعد نفسه للوثبة المستعره
٤٦ – وهو خفى لا يُرى ،
٤٧ – لكنه تحتك يعلك الحجر

٤٨ – منتظرا سقطتك المنتظرة .
٤٩ – في لحظة تغفل فيها عن حساب الخطو ،
٥٠ – أو تفقد فيها حكمة المبادرة
٥١ – إن تعرض الذكرى !
٥٢ – تغطى عريها المفاجئا
٥٣ – وحيدة معتذرة
٥٤ – أو يقف الزهو على رأسك طيرا ،
٥٥ – شاربا ممتلئا !
٥٦ – منتشيا بالصمت ، مذهولا عن الأرجوحة المنحدرة
٥٧ – حين تدور الدائرة !
٥٨ – تنبض تحتك الحبال مثلما أنبض رام وتره
٥٩ – تنغرس الصرخة في الليل ،
٦٠ – كما طوح لص خنجره
٦١ – حين تدور الدائرة !
٦٢ – يرتبك الضوء على الجسم المهيض المرتطم
٦٣ – على الذراع المتهدل الكسير والقدم
٦٤ – وتبتسم !
٦٥ – كأنما عرفت أشياء ،
٦٦ – وصدقت النبأ !

* * * * *

تحليل القصيدة

نستطيع أن نلمح في قصيدة " مرثية لاعب سيرك " رؤية للمصير الإنساني ، وهذه الرؤية تتوافق – في بعض العناصر – مع رؤية شوقي التي عرضها في قصيدة " مصاير الأيام " لكنها تختلف معها في عناصر أخرى ، ولسنا هنا في مقام رصد مواضع الائتلاف والاختلاف إلا بالقدر الذي يبرز الخصوصية التي تميز شاعرا عن آخر ، سواء في رؤيته للمصير الإنساني أو في طريقة تعبيره عن هذه الرؤية .

في حين يشير عنوان قصيدة شوقي – مصاير الأيام – إلى موضوع القصيدة بوضوح وحسم ، فإن عنوان قصيدة حجازي – مرثية لاعب سيرك – يراوغ ، تتم

هذه المراوغة خلال هذا التركيب الإضافى " مرثية لاعب . . " وما يتضمنه هذا التركيب من تناقض ، فالرثاء قرين الموت أما اللعب فقرين الحياة ، وكأن العنوان يوحى منذ البدء ليس فقط بكون المصير الذى تئول إليه كل حياة هو الموت ، بل يوحى بجدلية الحياة والموت .

* * * * *

إذا كان العنصر الأساسى الذى تنطلق من خلاله قصيدة شوقى يتمثل فى مجموع من الأفراد " صبية " فإن العنصر الأساسى لدى حجازى ليس مجموع الأفراد ، ولكنه فرد واحد " لاعب " أما المكان الذى يضم مجموع الصبية فهو المكتب أو قاعة الدرس ، ومن الطبيعى أن يلتئم شملهم فى " صحبة " ، بينما المكان الذى يعمل فيه اللاعب فهو " سيرك " وسيطالعنا هذا اللاعب مؤديا دوره منفردا كما يقرر البيت الثانى :

مطالبٌ وحدَك ألا تُخطئَا

وبينما يرتكز البناء فى قصيدة شوقى على المجموع ، يرتكز فى قصيدة حجازى على الفرد ، وهذا يدل – منذ البدء – على التعميم لدى الأول ، والتخصيص لدى الثانى ، ولئن كانت التجربة الجيدة ترتكز على عنصر خاص تتصرف فيه بحيث يحيل فى النهاية إلى العام ، فإن هذا ليس حكما مطلقا ، ويتبقى للشاعر قدرته على التصرف فى العنصر الذى اختاره . لكن ما ينبغى أن يؤكَّد هنا هو ميل الشاعر المعاصر إلى التخصيص فى حين ينحو الشاعر الإحيائى إلى التعميم ، ولنتأمل – ثانية – عنوانى القصيدتين مقترنين :

١ – مصـــــاير الأيــام
٢ – مرثية لاعب سيرك

واضح أن مفردتى العنوان الأول فى صيغة الجمع بينما مفردات العنوان الثانى الثلاث فى صيغة المفرد . هذا من حيث المبنى ، أما من حيث المعنى فإن تعبير " مصاير الأيام " شائع ، نمطى . بل شعبى ، يتكرر فى معرض الحديث عن النهاية المحتومة . أما تعبير " مرثية لاعب سيرك " فجديد ، طازج ، ملفت ، بل يثير بما يتضمنه من تناقض ظاهر .

لكن ثمة خيط يصل بين " لاعب السيرك " و " صحبة المكتب " فإذا كانت وظيفة الأول " لاعب السيرك " هى ممارسة اللعب ، فإن المجموع الثانى " صحبة المكتب " يمارسون اللعب أيضا ، فالصبية " يمرحون " وهم أيضا :

فـــراخ بأيـــك فمـــن ناهـــض يروض الجنـــاح ومـــن أزغـــب

وهى صورة مفعمة باللعب ، ولنتأمل صيغة " يروض " وصلتها بـ " الرياضة " ، وهم أيضا " عصافير " لكن الأكثر دلالة أنهم " مهار عرابيد " وأين ؟ " فى الملعب " وتأتى الكلمة الأخيرة " الملعب " لتؤكد الصلة الوثيقة بين هذه الصحبة وبين اللاعب " لاعب السيرك " .

* * * * *

لكن إذا كان شوقى قد استعرض حياة الصبية منذ البدء إلى الختام فى نسق تتبعى ، فإن حجازى لم يعن بتتبع حياة " لاعب السيرك " بل ركز عدسته على هذا اللاعب وهو يسير نحو الحبال ثم عليها ، مصورا إشفاقه عليه من تلك الليلة التى قد ترتبك فيها الحبال تحت قدميه فيسقط ويصبح أشلاء .

ولأن اللاعب يسير على الحبال كل ليلة ، فإن الخوف والإشفاق يتجددان عليه كل ليلة أيضا ، لذا يرتكز الشاعر على هذا البيت المتكرر :

فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ

إذ يرد فى السطور (٦ ، ١٨ ، ٣٤) ، وتنمو القصيدة من خلال الالتفاف حوله " وكأنه البندول الذى يذكّر بحركة الزمن "[١] بل يبدو الشاعر من خلال تكرار هذا السطر وبناء قصيدته عليه مشغولا ، ليس على مصير اللاعب ، فهو على يقين من هذا المصير " راجع الأبيات ١ : ٥ " ، ولكنه مشغول بزمن وقـوع هـذا المصـير " فى أى ليلة تُرى . . . . . " . شوقى إذن يتتبع حياة جيل عبر عمر كامل ، وبكل ما ينطوى عليه هذا العمر من انتصارات وانكسارات أما حجازى فإنه لا يتتبع ، بل يرصد لحظة واحدة فى حياة لاعب السيرك ، هى تلك اللحظة التى يقبع فيها الخطأ.

---

(١) راجع د. أحمد درويش : الصراع المحكم فى مرثية لاعب سيرك ، فصول ، مج ٧ ، ع ١ ، ٢ ص ٣٦٣ .

و " الخطأ " يبدو كما لو كان قدرا لا سبيل للإفلات منه ، وكما أن اللاعب يمتلك مقومات الحياة التى تُلخَّص فى كلمة " اللعب " فإنه يحمل مقومات نفى الحياة ، إنه " الخطأ " الذى يتشكل فى مجموعة الصور الحسية الوحشية والتى تسلب اللاعب ، لا قدرته على اللعب فحسب ، بل تسلبه حياته رغم ما تنطوى عليه هذه الصور من صفات قد تبدو إيجابية ، لكنها الإيجابية التى تدعم الوجه السالب . وها هى الصور التى يتشكل فيها هذا الخطأ :

" كأنه الوحش الخرافى الذى ما روضت كف بشر
فهو جميل / كأنه الطاووس
جذاب كأفعى / ورشيق كالنمر
وهو جليل / كالأسد الهادئ ساعة الخطر
وهو مخايل فيبدو نائما / بينا يعد نفسه للوثبة المستعرة
وهو خفى لا يرى / لكنه تحتك يعلك الحجر "

تحيلنا هذه الصور إلى قريناتها من صور السلب والهدم فى قصيدة " مصاير الأيام " حيث نواجه بـ :

١ – صـورة العقـرب التى تشـول بإبرتها للشباب وتقذف بالسم فى الشيب (١٤ ، ١٥) .

٢ – صورة الدهر الذى يلوح بهرواته ، ويتصرف فى أبنائه كما يشاء دون أن يجسر أحد على مقاومته (٢٥ ، ٣٢) .

٣ – صورة الزمان الذى يأكل أبناءه ويغتالهم (٥٧ ، ٥٨) .

يتضح – للوهلة الأولى – أن صور حجازى – ذات طابع حسى " كأنه الوحش – كأنه الطاووس – كأفعى – كالنمر – كالأسد " بينما يغلب الطابع المعنوى على صور شوقى : " الزمان – الدهر " ولا يتبقى إلا صورة وحيدة حسية هى صورة العقرب . وهذا يؤكد غلبة التعميم فى شعر شوقى ، مقابل غلبة التجسيد فى شعر حجازى .

لكن هناك وجه شبه كبير بين الخطر – أو الخطأ بتعبير الشاعر – الذى يهدد حياة اللاعب فى قصيدة حجازى ، والخطر الذى يهدد حياة الصبية فى قصيدة شوقى ، فالخطر فى القصيدة الأولى يتمثل فى كون اللاعب يسير على الحبال ، وهو لذلك معرض للسقوط المدمر ، ونفس الفكرة " فكرة السقوط " كامنة فى قصيدة

شوقى ، وذلك حين يصور مقاعد الصبية معلقة على جناح الزمان " مقاعدهم من جناح الزمان . . . " و " من " هنا تعنى " على " ، وحين تصبح المقاعد معلقة على جناح الزمان فإن الخطر يكون كامنا والسقوط يصبح محققا ، ومن ثم يأتى الشطر الثانى " وما علموا خطر المركب " مقررا هذه الحقيقة ، وفى نفس الوقت يحمل أسى الشاعر وحزنه على هؤلاء العصافير ، المهار العرابيد ، الذين يملأون الدنيا مرحا وغناء وعربدة ، وهم يجهلون سوء المصير الوشيك منهم ، بل الكامن تحت مقاعدهم، والقابل للانفجار فى أية لحظة .

* * * * *

المصير الذى ينتظر الإنسان لا يظهر فجأة ، ولكنه يبدو فى تجربتى الشاعرين منذ البدء ، ففى مطلع حجازى نرى العالم ممتلئا بالأخطاء فى أول سطر ، وفى هذا العالم يُطلب من لاعب السيرك وحده أن لا يخطئ ، وهنا يكون العجب ، وتكون – فى نفس الوقت – النبوءة بأن الخطأ / الخطر مصير محتوم وقدر لا فرار منه ، ذلك أن اللاعب جزء من هذا العالم وما يسرى على العالم يسرى عليه ، إنهما يخضعان لقانون واحد ، قانون الفناء . وما يُطلب من اللاعب كى يظل محتفظا بتوازنه أمر مستحيل :

لأن جسمك النحيل
لو مرة أسرع أو أبطأ
هوى وغطى الأرض أشلاء

ولنتأمل تعبير " لو مرةً " حيث يضيق الخناق حول اللاعب ويسلبه فرصة ثانية لإعادة الكرة ، أو لإصلاح الخطأ ، ذلك لأن اللاعب يبدو هنا كمن يتعامل مع المتفجرات ، حيث الخطأ الأول هو الخطأ الأخير . وضيق الخناق على لاعب السيرك ليس من خلال انعدام عدد المحاولات التى يمكن أن يُسمح فيها بخطأ فحسب ، ولكنها من خلال ضيق المساحة الزمنية التى يقع فيها هذا الخطأ . فسقوط اللاعب يكون " فى لحظة " يغفل فيها عن حساب الخطو " السطر ٤٩ " وقبل ذلك ترد عبارة " اللحظة المدمرة " فى خطاب الشاعر :

تستوقف الناس أمام اللحظة المدمرة (السطر ٢٧) .

وفى قصيدة شوقى يبدو الخطر مبكرا ومنذ البيت الرابع حيث يُشَبَّهُ الصبية بالقطيع ويتنامى الخطر فى البيت الخامس حيث يظهر العنصر المقابل لصورة القطيع ، وهو الراعى الذى تبدو هيمنته وتحكمه من خلال العصا التى يحملها ، كما يبدو وقوفه فى مواجهة الصبية لا معهم من خلال صفة " الغريب " التى تؤكَّد بصفة " أجنبى " .

. . . . وراع غريب العصا أجنبى

وتكون النتيجة الطبيعية لتبلور ثنائية " الراعى / القطيع " هى تحكم الطرف الأول فى الطرف الثانى . يتجسد هذا التحكم بعد ذلك فى القيود التى ستكبِّل الصبية ، وهو ما يبدو فى البيت التالى مباشرة :

ومستقبلٍ من قيود الحيا ة ، شديدٍ على النفس مُسْتَصْعَبِ

وهكذا يتشكل الخطر منذ البداية ويصبح مرافقا للحياة وقرينا لها ، وتتجسد ملامح الدودة فى الوقت الذى تطل فيه براعم الشجرة .

* * * * *

لكن يلاحظ أن الخطر لا يظل معلنا عن نفسه بعد ذلك ، بل يمارس عمله من خلال تناوب التخفى والاستعلان ، فهو إذا أسفر عن وجهه يعود ليتقنع ، ويظل على هذا الحال إلى أن تصبح اللحظة ملائمة لاقتناص الفريسة . فالخطر الذى يتهدد لاعب السيرك يبدو مخايلا يتظاهر بالنوم ، فى حين يستعد للوثبة المستعرة . وهو يبدو خفيا لا يُرى ، فى حين يرقد تحت اللاعب ينتظر لحظة سقوطه بشوق :

" وهو مخايل فيبدو نائما
بينا يُعد نفسه للوثبة المستعرة
وهو خفى لا يُرى
لكنه تحتك يعلك الحجر
منتظرا سقطتك المنتظرة "

والخطر الذى يتهدد الصبية فى قصيدة " مصاير الأيام " يتخفى هو الآخر ثم يتجلى :

تـــوارت بـــه ســـاعة للزمـــا ن ، على الناس دائـرة العقـربِ
تشـــــول بإبرتهـا للشـــبا ب ، وتقذف بالسـم فى الشُّيَّبِ
يـدق بمطرقتيهـــا القضـــا ء ، وتجـرى المقادير فى اللولـب

يبدو التخفى فى الفعل " توارت " ثم يبدو التجلى فى الأفعال : تشول ، تقذف ، يدق ، تجرى . إن الخطر مراوغ ، مناوش ، تتراوح حركته بين كمون وظهور ، لكنه فى كلتا حالتيه يظل ملازما للإنسان الذى أصبح حلبة لصراع بين إرادة الحياة وحتمية الموت .

* * * * *

وإذا كان الخطر فى قصيدة " مصاير الأيام " يتشكل تدريجيا مع نمو القصيدة ثم يتصاعد كلما مضينا فى قراءتها ليصل إلى ذروته مع نهايتها ، فإن الخطأ فى قصيدة حجازى يُقَدَّم فى إطار كلى وذلك فى المقطع الأول ، ثم تتشكل ملامحه وجزئياته فى المقاطع التالية حتى يصل إلى قمة عنفوانه قرب النهاية . وها هو مشهد كلى للخطر يقع على وجه التحديد فى السطور (٣ : ٥) :

. . . لأن جسمـك النحيـل
لو مـرة أسـرع أو أبطـأ
هوى وغطى الأرض أشلاء "

تنقل هذه الأبيات المصير المأسوى للاعب السيرك ، ولا يقلل من فداحة هذا المصير أداة الشرط " لو " لأنها توحى منذ البدء – بصرف النظر عن عنوان القصيدة – بما سوف يحدث ، وهو ما تنتهى إليه القصيدة فى السطور (٦١ : ٦٣) حيث يتحقـق الخطـر ، ويهوى الجسد الذى يتحول إلى أشلاء كما حدَّس المقطع الأول :

حين تدور الدائرة
يرتبك الضوء على الجسم المهيض المرتطم
على الذراع المتهدل الكسير والقدم "

لكن بين البداية والنهاية يدور الصراع بين اللاعب والخطر ، ومن الطبيعى أن تكون الغلبة فى البداية للأعب الذى يبدو متماسكا من خلال سيطرته على المكان حيث يلوح " **مثل فارس يجيل الطرف فى مدينة** " (السطر ١١) ، كما يبدو صلبا واثقا من خلال صوت الشاعر / الراوى " **ثم تسير نحو أول الحبال / مستقيما مومئا** (السطران ١٣ : ١٤) يحاط بإعجاب الجمهور " **وهم يدقون على إيقاع خطوك الطبول ، ويملأون الملعب الواسع ضوضاء / ثم يقولون ابتدئ** " (السطور ١٥ : ١٧) وعند دقات الطبول وتصاعد هذه الضوضاء التى تملأ المكان ، نصل إلى نقطة الذروة الأولى التى يتألق عندها اللاعب ولكن قبل أن تتحرك قدماه نحو الحبال ، ومع صدور صيغة الأمر (ابتدئ) تدخل القصيدة فى مرحلة جديدة حيث يبدأ الخط البيانى لتألق اللاعب فى الهبوط ، ويتصاعد بالتالى الخط البيانى للخطر ، لكن الخطر لا يتجلى بشكل مباشر ، ولكن من خلال مشاعر الخوف التى مازالت تختلط بروح المغامرة :

حين يصير الجسم نهب الخوف والمغامرة

بل تستحيل الأذرع والأقدام إلى كائنات حية مستقلة عن جسد اللاعب ، وهى تجاهد لتنقذ نفسها من الخطر الذى تتنامى قوته ويتصاعد جبروته :

" وتصبح الأقدام والأذرع أحياء
تمتد وحدها
وتستعيد من قاع المنون نفسها "

ولكن اللاعب يصارع ويستعرض فنه المرعب ، ويستوقف أنفاس الناس وأجسادهم أمام اللحظة المدمرة غير أنه يعبر الحبال منتصرا فيرفع كفيه ليتلقى الثمن إعجابا وتهليلا . وهنا (السطر ٣٣) نصل إلى نقطة الذروة الثانية والأخيرة التى تألق عندها اللاعب ، بعد أن اجتاز الموانع فى رحلة صار الجسم فيها نهبا للخوف والمغامرة . وفى لحظة الذروة يتجلى الخطر متمثلا فى العبارة الشبح :

فى أى ليلة ترى يقبع ذلك الخطأ

وهكذا يقتحم الخطر المتوقع لحظة النصر فيفسدها . وتكون هذه هى المرة الأخيرة لورود هذه العبارة التى تكررت ثلاث مرات فى السطور (٦ ، ٨ ، ٣٤) . وغياب العبارة يعنى أن حضورها لم يعد له مبرر ، لقد كانت تتساءل عن تلك الليلة

التى يقبع فيها الخطأ . وها هو الخطأ / الخطر يقترب ويتجسد فى السطور التالية للعبارة مباشرة (٣٥ : ٤٨) حيث يبدو ممددا تحت الظلمة يجتر انتظاره الطويل ويتشكل فى مجموعة من الصور المدمرة (الوحش الخرافى ، الطاووس ، الأفعى ، النمر ، الأسد . . .) ويكون الحضور للخطر فى هذا المقطع ، ويسدل الستار على اللاعب الذى كان يصارع الخطر فى المقطع السابق (١٩ : ٣٤) وهكذا نرى أنه مع زيادة عنفوان الخطر يتوارى اللاعب ويغيب عن حلبة الصراع . ويكون هذا مقدمة للنتيجة الحتمية وهى سقوط اللاعب وتحوله إلى أشلاء عقب ارتباك الحبال تحت قدميه :

حين تدور الدائرة
يرتبك الضوء على الجسم المهيض المرتطم
على الذراع المتهدل الكسير والقدم

وهنا نرى اللاعب " الإنسان " الذى بدا فى البداية صلبا متماسكا ، يسر " مستقيما مؤمنا " - نراه ينهار متحولا إلى أشلاء حيث الجسم مهيض مرتطم ، والذراع متهدل ، والقدم كسير . وهى نهاية تذكرنا بنهاية الصبية فى قصيدة " مصاير الأيام " حيث بدأوا حياتهم " صحبة " متماسكة ، وانتهوا إلى فناء وتفتت " ثلة ثلة " .

ويمكن أن نبرز تصاعد الخطأ / الخطر فى القصيدة أيضا من خلال إجراء مقارنة بعض التراكيب التى تُنتقى من مقاطع مختلفة ونسوق لذلك مثلين :

الأول بين السطرين " ١٣ ، ١٤ " والسطرين " ٥٧ ، ٥٨ " :

١٣ - ثم تسير نحو أول الحبال
١٤ - مستقيما مومئا

٥٧ - حين تدور الدائرة
٥٨ - تنبض تحتك الحبال مثلما أنبض رام وتره

واضح أن اللاعب فى البداية كان فاعلا قادرا ، فهو يسير نحو الحبال ، وتُبيِّن العبارة حال اللاعب أثناء سيره ، إذ كان مستقيما (علامة التماسك والصلابة) ، وكان مومئا (علامة الثقة والاعتزاز) وفى النهاية تهتز الحبال ، ويستخدم الشاعر

ببراعة الفعل " تنبض " لا ليوحى باهتزاز الحبال فحسب ، ولكن لأن هذا الفعل نفسه يحمل البعد الذى تعكسه القصيدة بوجه عام ، فالنبض علامة على الحياة ، ولكن نبض الحبال يعنى اهتزاز اللاعب وارتباكه ، ومن ثم سقوطه المدمر . ولذا فإن الفعل يعكس جدلية الحياة والموت من خلال صراع لاعب السيرك على الحبال ، وهى لحظة من أشد لحظات الحياة كثافة وخوفا من السقوط المدمر الذى يفضى إلى الموت .

أما المثال الثانى فيبدو من خلال مقارنة بين السطور (١٩ : ٢١) والسطرين (٦٢ ، ٦٣) .

١٩ – حين يصير الجسم نهب الخوف والمغامرة
٢٠ – وتصبح الأقدام والأذرع أحياء
٢١ – تمتد وحدها

٦٢ – يرتبك الضوء على الجسم المهيض المرتطم
٦٣ – على الذراع المتهدل الكسير والقدم

فى بدء الصراع (١٩ ، ٢٠) نشهد الجسم عامة يتألق حيوية فهو فى حالة تحول " **يصير الجسم** " وتنضح هذه الحيوية على أجزائه " وتصبح الأقدام والأذرع أحياء " فتبدو كما لو كانت " **تمتد وحدها** " لكن هذا التألق الجسدى ينطفئ فى النهاية (٦٢ ، ٦٣) وينعكس انطفاؤه على الضوء الذى يرتبك " **يرتبك الضوء على الجسم المهيض المرتطم** " أما الأقدام والأذرع التى كانت أحياء فتصبح متهدلة كسيرة . وعلى هذا النحو نرى كيف يتنامى الخطأ / الخطر بحيث تصبح فى النهاية له السيطرة على الميدان ويتراجع اللاعب " الإنسان " من السيرك " الحياة " رويدا رويدا حتى يختفى ، لذا فهو يستحق الرثاء ، ومن ثم كانت هذه القصيدة " مرثية لاعب سيرك " والتى يبدو الآن أن عنوانها لا ينطوى على أى تضاد ، لأنه يعكس اليقين المؤكد والمصير المحتوم .

* * * * *

الصراع عند شوقى قائم بين عنصرين : الراعى / القطيع ، أو الزمان / الصبية ، أما الصراع عند حجازى ، ففضلا عن تحققه بين عنصرين أيضا :

اللاعب / الخطأ فإنه يتحقق داخل كل عنصر على حدة . فجسم اللاعب يوصف بأنه صار " نهب الخوف والمغامرة " السطر (١٩) . أما أثر ذلك على وجوه المتفرجين فيبدو " **لذة ، وإشفاقا ، وإصغاء** " السطر (٣١) . أما الخطر " **فيبدو نائما بينا يعد نفسه للوثبة المستعرة** " السطران (٤٤ ، ٤٥) ، ويمكن تتبع مظاهر الصراع المحكم فى القصيدة بشكل عام فى مكان آخر[1] لكن مانود أن نؤكد عليه هنا هو أن الصراع عند حجازى لم يحتدم بين الثنائيات فحسب كما هو الحال عند شوقى ، ولكنه تجاوز ذلك وحقق احتداما على مستوى العناصر المستقلة .

* * * * *

تنتهى قصيدة " مصاير الأيام " بالفناء المطلق للإنسان ، أما إنسان قصيدة " مرثية لاعب سيرك " فيتجاوز مرحلة السقوط " الموت المعنوى " حين لاحت على وجهه ابتسامة فى النهاية " **وتبتسم / كأنما عرفت أشياء / وصدقت النبأ** " وهى نهاية ترتد إلى البداية ، وذلك أن هذا النبأ الذى صدقه اللاعب كان قد ورد فى شكل نبوءة فى المقطع الأول ، وذلك حين خاطبه الراوى قائلا " **لأن جسمك النحيل / لو مرة أسرع أو أبطأ / هوى وغطى الأرض أشلاء** " وهنا لا تغلق الدائرة بالفناء المطلق للإنسان كما هو الحال فى قصيدة " مصاير الأيام " ولكن تظل الدائرة مفتوحة ، وبرموز الشاعر يظل " السيرك " مفتوحا للاعب جديد قد يكون من صلب اللاعب الأول ، ليلقى الكل – فى النهاية – نفس المصير .

---

(١) نفس المرجع ص ٢٥٩ : ٢٦٥ .

المصادر والمراجع

أولا المصادر :

- **ابراهيـــم ناجـى** : وراء الغمام ، دار الشروق ، ط ١ ، ١٩٨٣
  ليالى القاهرة ، دار الشروق ، ط١ ، ١٩٨٣
- **ابـــن الرومـــى** : ديوانه . اختيار وتصنيف كامل كيلانى ، المكتبة التجارية
  الكبرى بمصر ، ١٩٢٤
- **أبو القاسم الشابى** : أغانى الحياة ، دار الكتب الشرقية بمصر ، ١٩٥٥
- **أبـو العـلا المعـرى** : اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم . تحقيق وشرح نديم عدى ، دار طلاس للنشر ، دمشق ، ط٢ ، ١٩٨٦
  - شرح ديوان سقط الزند ، شرح ، وتعليق د . ت رضا ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت (د، ت)
  - اللزوميات أو لزوم ما لا يلـزم . مطبعـة المحروسة بمصر ١٩٥٢
  - شرح لزوم ما لا يلزم - طه حسين ، ابراهيم الإبيارى ، سلسلة ذخائر العرب (١٣) ، دار المعارف بمصر . جـ ١
- **أحمد عبد المعطى حجازى** : ديوانه ، دار العودة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٢
- **إيليـا أبو ماضـــى** : شاعر المهجر الأكبر ، شعر ودراسة ، دراسة زهير مرزا ، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، ط ٣ ، ١٩٦٣
- **أحمـــد شـــوقى** : ديوان أحمد شوقى : دار العودة ، بيروت ، المجلد الأول ، جـ ٢ ، (د . ت)
  الشوقيات ، دار الكتاب العربى ، بيروت (د، ت)
- **اسماعيـــل صـبرى** : ديوانه ، مطبعة لجنة التأليف والترجمـــة والنشـــر ، القاهرة ١٩٣٨
- **ميخائيـــل نعيمـــه** : يا بن آدم ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، ط ٣ ، ١٩٧٩
- **نسيـــب عريضـــة** : الأرواح الحائرة ، نيويورك ، ١٩٤٦

ثانيا المراجع

- **أدونيس (على أحمد سعيد)** :- زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط ٢، ١٩٧٨
  - مقدمة للشعر العربى ، دار العودة ، بيروت ، ط ٤ ، ١٩٨٣
- **أحمد درويش** : الصراع المحكم فى مرتبة لاعب مبرك ، فصول ، مج ٧ ، ع ١، ٢
- **ايليا الحاوى** : الكلاسيكية فى الشعر العربى والغربى، دار الثقافة، بيروت ، ط ٢ ١٩٨٣
- **جابر عصفور** : الشاعر الحيكم ، فصول ، مج ٣ ، ع ٢ ، ١٩٨٣
- **زكريا ابراهيم** : مشكلة الإنسان ، دار مصر للطباعة ، (د. ت)
  مشكلة الحرية ، دار مصر للطباعة ، (د ، ت)
  مشكلة الحياة ، دار مصر للطباعة ، (د . ت)
- **زكى نجيب محمود** : مع الشعراء ، دار الشروق ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٧٨
- **صلاح فضل** : شفرات النص ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٩٠.
- **صلاح عبد الصبور** : مأساة الحلاج ، ضمن ديوان صلاح عبد الصبور ، دار العودة ، بيروت ، ط ١٩٧٢ .
  حياتى فى الشعر، ضمن ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة ، بيروت ، المجلد (٣) ، ط ٢ ، ١٩٧٧ .
  شجر الليل ، ضمن ديوان صلاح عبد الصبور ، دار العودة ، بيروت ، المجلد (٣) ، ط ٢ ، ١٩٧٧
- **طه حسين** : ألوان ، دار المعارف بمصر ، ط ٣
  تجديد ذكرى أبى العلاء ، دار المعارف ، القاهرة
- **طه وادى** : شعر شوقى الغانى والمسرحى ، دار المعارف ، القاهرة ، ط ٣ ، ١٩٨٠.
- **على أدهم** : بين الفلسفة والأدب ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٧٨
- **فؤاد يس** : الشاعر المهاجر إيليا ضاهر أبو ماضى ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ، سلسلة مذاهب

وشخصيات ، العدد (٦٢)
- **كمـــال أبو ديـــب** : دراسة فى بنية النص الإحيائى ، فصـول ، مج ٣ ، ع ١ ، ١٩٨٢
- **لويـــس عـــــوض** : الثورة والأدب ، روز اليوسف ، القاهرة ، ١٩٧١
- **محمد شفيـق شيا** : فى الأدب الفلسفى ، مؤسسة نوفل ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٨١
- **محمـد عبد الرحيم** : امـــرؤ القيـــس ، سلسـلة شعـراء العـرب (٥) ، دار الكتاب العربى ، سوريا
- **محمـــد منـــــدور** : الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما ، دار نهضة مصر (د . ت)
- **محمد عبد الهادى الطرابلسى** : خصائص الأسلوب فى الشوقيات ، منشورات الجاممعة التونسية ، ١٩٨١
- **محمـــود الربيعـى** : توازن البنـاء فى شعـر شـوقى ، فصول ، مج ٣ ، ع ١ ، ١٩٨٢
- **ميخائيـل باختـــين** : الخطاب الروائى ، ترجمة محمد برادة ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٨٧ ط ، ١٩٧٨

فهرست الكتاب

الموضوع	الصفحة
إهـــداء	٣
مفتتـــح	٥
مقـــدمة	٧
الفصـل الأول : الشاعـــر القـــديم ومشـــكلة المصـــير –	١٩
أبو العلاء المعرى ومشكلة المصيـر	٢٥
مقدمـــة	٢٥
أولا : مظاهر وحدة المصير	٢٧
١ – مبدأ التسويـة	٢٧
صيغة نظير	٢٧
صيغتا « مثل – الكاف »	٢٩
صيغة « سيان »	٣٠
صيغة « سواء على »	٣٢
صيغة « أسواء »	٣٣
صيغة « تساوى »	٣٣
صيغة « استرى »	٣٤
الصيغ « شبيه – تشابه – ما أشبه »	٣٤
صيغة « قارب »	٣٦
٢ – الوجود بين الإثبات والنفى	٣٧
٣ – نزعـــة التعمـيم	٤١
ثانيا : ملامح مشكلة المصير	٤٤
١ – المصير بين الجبر والإختيار	٤٤
٢ – المصير بين العقل والنقل	٤٨
٣ – المصير بين البداية والنهاية	٥٢
الفصل الثانى : شاعر الإحياء ومشكلة المصير	٥٧
قصيدة « مصاير الأيام » لشوقى	٥٩
أولا : سمات الرؤية	٦٢
١ – رؤية راضية	٦٢
٢ – انتفاء الصـراع	٦٤
٣ – رؤية يقينية	٦٨
ثانيا : الثنائيات الضدية	٧٠
١ – ثنائية الإنطلاق / الكبح	٧٠
٢ – ثنائية الراعـى / القطيـع	٧١

الموضوع	الصفحة

٣ – ثنائية الزمان / الإنسان ٧٢
٤ – ثنائية الحضور / الغياب ٧٥
٥ – ثنائية الحياة / الموت ٧٦
ثالثا : الصورة بين الإتباع والإبداع ٧٩
رابعا : الطابع الحكمى ٨٥
خامسا : وظيفة النص ٨٧
سادسا : ظواهر أسلوبية ٨٩
١ – عبقرية التراث اللغوى ٨٩
٢ – دور الفعل ٩٦
٣ – البنية المولده ٩٩
٤ – طغيان الأسلوب الخبرى ١٠٠
٥ – الترديد ١٠٢
٦ – المقابلة ١٠٣
سابعا : بين أحمد شوقى وإسماعيل صبرى ١١٠
الفصل الثالث : الشاعر المعصر ومشكلة المصير ١١٥
أولا : إيليا أبو ماضى ١١٧
ملامح مشتركة ١١٧
قصيدة الطلاسم ١٢١
– الحيـــرة ١٢١
– التســاؤل ١٢٤
بين أبى ماضى ونجى ١٢٨
بين أبى ماضى وأبى العلاء ١٣١
ثانيا : صلاح عبد الصبور ١٣٢
١ – على طريق رؤية المصـــير ١٣٢
٢ – بين الرغبة و قـدرة ١٣٣
٣ – بـين الجســد والروح ١٣٧
٤ – بين الحـيرة و اطمئـنان ١٤٠
٥ – بين الحـياة و لـموت ١٤٧
ثالثا : أحمد عبد المعطى حجـازى : ١٥١
قصيدة « مرثية لاعب سيـرك » ١٥١
تحـليل القصيـدة ١٥٣
المصادر والمراجع ١٦٤
فهرسـت الكتـاب ١٦٧