الحب والحرب في رحلة البحث عن الخلاص:
دراسة موضوعاتية في ديوان "سقط سهواً"

د.عبدالله بن محمد المفلح
الأستاذ المشارك في كلية اللغة العربية
جامعة الإمام بالرياض – المملكة العربية السعودية

الحب والحرب في رحلة البحث عن الخلاص

دراسة موضوعاتية في ديوان (سقط سهواً)

مقدمة

يعد توظيف التراث والتعبير به ظاهرة في الشعر العربي المعاصر، وقد اهتمت الدراسات النقدية بتحليل النصوص التي تضمنت توظيفاً للتراث، وأبرزت فنية ذلك التوظيف ودلالاته وإيحاءاته. والتعبير بالتراث مرحلة أكثر نضجاً من الناحية الفنية من التعبير عنه؛ لأن الشاعر يقيم علاقة جديدة وخصبة مع التراث، ويتبادل معه الأخذ والعطاء، والتأثر والتأثير، ويُكسب العناصر التراثية دلالات أكثر عمقاً وثراء، وملامح فنية جديدة يوصِلُ بها تجربته الحديثة.[١]

ويأتي المنهج الموضوعاتي في صدارة المناهج المناسبة لتحليل النصوص الشعرية الموظفة للتراث؛ لعدة أسباب، أهمها: أن الفكرة المركزية في المنهج الموضوعاتي تقوم على أن الأدب موضوع تجربة نفسية وروحية أكثر منه موضوع معرفة،[٢] ولأن العلاقة بين العناصر التراثية الموظَّفة والشاعر - في التعبير بالتراث - علاقة ربط بين تجربتين نفسيتين، وليست علاقة معلومات ومعارف.

ويقوم هذا البحث على دراسة فكرة موضوعاتية عن الحب والحرب في رحلة البحث عن الخلاص في ديوان (سقط سهواً) للشاعر السعودي إبراهيم الوافي، الذي تتصف قصائده بأنها مشحونة بالكثير من انفعالات الشاعر وعواطفه تجاه الأمة العربية، وأحوالها وظروفها المختلفة، وتعكس تحولاته الانفعالية المتنوعة تجاه همومه وطموحاته العربية، كما تكشف أيضاً درجة انغماس الشاعر في تفاصيل حياة الشخصيات التراثية التي وظفها في الديوان.

وباستقراء جميع قصائد الديوان ظهرتْ فكرٌ موضوعاتية مختلفة. وقد اخترت معاناة الشاعر وتدرجه الانفعالي في رؤيته لطريقة الخروج من المأزق العربي - بدءاً من عواطفه الجياشة تجاه ماضي أمته المجيد زمن فتوته وشبابه إلى انفعالاته المتنوعة والمضطربة تجاه واقع أمته العربية- لتكُوْنَ هي الفكرة الموضوعاتية التي يُبنى عليها هذا البحث؛ لأنها جزء من السمة العامة الظاهرة في أغلب قصائد الديوان، المتمثلة في الارتباط بالهموم العربية المعاصرة. وتوجد هذه الفكرة في ثلاث قصائد، هي: (الكتابة على صدر الماء)، و(ما اختلسه الحائك من خيوط خيمة العامرية)، و(مالم يقله امرؤ القيس).[٣] وقد وظف الشاعر في تلك القصائد معاناة الشاعر الأموي قيس بن الملوح (مجنون ليلى)، في رحلته للبحث عن الخلاص من محنة حبه لليلى، ومعاناة الشاعر الجاهلي امرئ القيس بن حجر الكندي[٤] في رحلته للبحث عن الخلاص من محنة حربه للأخذ بثأر أبيه؛ للتعبير عن رؤيته في البحث عن الخلاص لأمته العربية.

وقد تمازجت معاناة الشاعر مع الشخصيتين/ الرمز في رحلتهم في البحث عن الخلاص من محنهم بدرجة عالية مما أعطى الموضوع عمقاً وثراء. وجاء الحب قبل الحرب، وقيسُ بن الملوح قبل امرئ القيس في هذا البحث مراعاةً لبناء الفكرة الموضوعاتية في القصائد الثلاث، وترتيب المراحل التي مرت بها رحلة الثلاثة في بحثهم عن الخلاص. ولتأرجح معاناة الثلاثة بين الحب والحرب سميت البحث : (الحب والحرب في رحلة البحث عن الخلاص؛ دراسة موضوعاتية في ديوان سقط سهواً). وقد جعلته في قسمين؛ الأول: مفهوم المنهج الموضوعاتي وبعض مبادئه وأدواته، ثم الحديث عن الشاعر والديوان، والثاني : الحب والحرب في رحلة البحث عن الخلاص وتحليل الفكرة الموضوعاتية في القصائد الثلاث.

القسم الأول

أولاً : مفهوم المنهج الموضوعاتي وبعض مبادئه وأدواته

١. مدخل :

الاهتمام بالموضوع قديم في التراث العربي واليوناني والدراسات الغربية المعاصرة. ففي التراث العربي بدأ الاهتمام بالمعنى عند الجاحظ وقدامة بن جعفر وابن قتيبة وغيرهم. ويعدّ التراث الرومانسي في أوروبا ملهماً للعلماء بمختلف توجهاتهم للاهتمام بالموضوع والتجربة الإنسانية، واتضح ذلك خلال مطلع القرن التاسع عشر بعد تطور المذهب المقارن في اللغة والأدب، وأصبح "الموضوع" بعدها مصدر عامل مشترك بين الدلالة والإلهام.[٥]

نشأ المنهج الموضوعاتي بجهود عدد من العلماء منهم : جورج بولي (G. Poulet)، وجان روسي (J. Rousset)، وجان بيير ريشار (J. Pierre Richard)، جان بول ويبر J. P. (Weber)، وجان ستاروبنسكي (J. Starobinski)، متأثرين جميعاً بأعمال غاستون باشلار (Gaston Bachelard) الذي يعدّ مؤسس نقد أدبي ذي جِدة واضحة شعاره الوعي ومجاله تجسد التصور.[٦] كما أنه يعدّ الأب الروحي للنقد الموضوعاتي الذي كان فيه رائداً موضوعاتياً، لاحق الفضاء والحلم والزمن والكونية، مما جعل انشغاله يتوجه في الأساس إلى استقصاء معرفة المعرفة وإدراك العلم وملاحقة فينومينولوجيا الأشياء والكلمات.[٧] وقد كان الاهتمام بالنقد الموضوعاتي كبيراً في الستينات الميلادية من القرن الماضي مع موجة النقد الجديد في أوروبا.

والفكرة المركزية في المنهج الموضوعاتي أنها لا ترى في اعتبار الأدب موضوع معرفة بقدر ما ترى أنه موضوع تجربة من جوهر نفسي وروحي.[٨] ولذلك فإن من الطبيعي أن يركز المنهج الموضوعاتي على دراسة الشعر قبل غيره من الأنواع الأدبية؛ لأن مؤسسيه يرون في الشعر "وظيفة إيقاظ"، كما أنهم كانوا مرهفي الشعور بالمهمة الحياتية التي اضطلع بها الشعر الرومانسي في أوروبا الذي كان يركز على الإنسان وتجربته والتفكير فيه.[٩]

ويتفق أصحاب المنهج الموضوعاتي على أن دراسة النص وتحليله ترتبط بتكيف القارئ مع ذلك النص ومع كاتبه؛ لأن عملية القول التي يؤول إليها كل فكر نقدي تقتضي التوافق بين وعيين : وعي قارئ ووعي كاتب. فالقارئ يلج داخل العمل الأدبي الذي يدرسه، ويجعل له فيه موضعاً حتى يكيف نفسه مع حركات التركيب المتمثلة في الخيال والعناصر الأخرى.[١٠]

وقد كان يوحي مصطلح "الموضوعاتية" بنوع من الانطباعية حينما أطلقه جان بول ويبر (J. P. Weber) على الصورة الملحة والمتفردة الموجودة في عمل كاتب ما. من هنا ينظر إلى مصطلح "الموضوعاتية" من منظور التماثل الذي يحيل في الإبداع الأدبي – من وجهة نظر ويبر - إلى حدث ينتج من جراء صدمة تعود إلى شباب الأديب المبدع، أو طفولته، أو من خلال إلحاح اللاوعي على توليد صور معينة بأساليب مختلفة.[١١]

ويهدف النقد الموضوعاتي إلى استقراء الأفكار والعناصر الموضوعاتية الأساسية، الواعية واللاواعية للأعمال الإبداعية، وتحديد محاورها الدلالية ومضامينها وعلاقاتها بأشكالها في تحليل يتمازج فيه الموضوعي بالذاتي لكل القيم والسمات الموضوعية المهيمنة التي تتحكم في البنى المضمونية للنص.

٢. <u>مفهوم المنهج الموضوعاتي :</u>

يقوم المنهج الموضوعاتي على استخلاص الدلالة المسيطرة "الفكرة الموضوعاتية" التي يتضمنها العمل الأدبي عبر النسق البنائي وسياقاته وترابطاته التعبيرية، وعلى ما يجسد وحدة النص العضوية والموضوعية اتساقاً وانسجاماً وتنظيماً.

ويقف النقد الموضوعاتي ما بين دراسات تاريخ الأدب (البيئة، الإنسان، والإنتاج)؛ والتيارات الشكلانية؛ ليفتح طريقاً ثالثاً يدرس فيه : الصور والأفكار والعلاقات الشكلية والدلالية في الآن نفسه، التي تتكرر في نص ما، أو في مجموعة من النصوص، التي يعتقد أنها أساسية لفهم تلك النصوص أو شرحها. وتكون الفكرة الموضوعاتية في النقد الموضوعاتي كالخلية الأصلية التي تتوالد منها خطوطٌ وملامح متعددة ومتنوعة، تبدو متباينة ومتباعدة عن بعضها، ولكن التعرف على أضوائها وألوانها يسمح بالكشف عن أصلها العائلي المشترك.[١٢]

وهناك عدد من التعريفات والمحددات للمنهج الموضوعاتي تنطلق من أن مفهوم الفكرة الموضوعاتية مفهوم حدسي على العموم،[١٣] منها : أن الموضوع هو النقطة من النص التي يتبلور فيها الحدس الذي يتجاوز ذلك الموضوع، لكنه في الوقت نفسه لا يوجد مستقلاً عن الفعل الذي يبرزه.[١٤] وبهذا يكون العنصر الموضوعاتي دالاً - في عمل أدبي معين - على كل قرينة ذات دلالة خاصة على كاتبه بصفته موجوداً في العالم. وأكثر القرائن صحة في التعرف على العنصر الموضوعاتي هي القيمة الاستراتيجية لذلك العنصر؛ أي أن أهميته لا تكمن في شكله أو حجمه، وإنما في موقعه من سائر مكونات النص.[١٥] ذلك أن العنصر الموضوعاتي في حقيقته -

بحسب فرانسوا راستيي (Rastier) – جُزَيئة دلالية؛ أي تجمع منظم من عدد السمات المخصصة.[١٦]

وهذا المعيار حاسم لأن القراءة الموضوعاتية لا تكون أبداً تقريراً عن مواضع التكرار والتواتر، وإنما تسعى لرسم شبكة من الترابطات الدالة والمتواترة، والمعنى لا ينبع من مجرد تكرارها، وإنما ينبع من مجموع الترابطات التي يرسمها لها العمل الأدبي. وانطلاقاً من هذا المفهوم العام فإن كل ناقد يوجه قراءته بحسب حدسه الخاص به، حيث يختار الأفكار والعناصر الموضوعاتية التي سيعلق عليها.[١٧]

أما جان بيير ريشار (J. Pierre Richard) فيرى أن الموضوع مبدأ تنظيمي محسوس، أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت يسمح لعالم حوله بالتشكل والامتداد. والنقطة المهمة في هذا المبدأ تكمن في تلك القرابة السرية؛ في ذلك التطابق الخفي الذي يراد الكشف عنه تحت أستار عديدة.[١٨]

وفي مقام آخر قال عن الموضوع : إنه وحدة من وحدات المعنى؛ وحدة حسية أو علائقية، أو زمنية مشهود لها بخصوصيتها عند كاتب ما. كما أنها مشهود لها بأنها تسمح – انطلاقاً منها وبنوع من التوسع الشبكي أو الخيطي أو المنطقي أو الجدلي – ببسط العالم الخاص لهذا الكاتب.[١٩]

ويركز التعريف الأول لريشار (Richard) على الدور التنظيمي الذي يقوم به الموضوع في النص، فهو تعريف للموضوع في ذاته، بينما يركز التعريف الثاني على مفهوم الحضور الذي يشهده الموضوع في العمل الإبداعي، فهو تعريف له في علاقته بالمعنى.[٢٠]

وتبرز الموضوعاتية عند جان بيير ريشار (J. Pierre Richard) في شكل هوية سرية ذات مستويات متعددة ترتبط بالتجربة الخاصة للوعي التأملي، ومن ميزاتها النظر لمعمارية النص لا قيمته الإحصائية، مما يجعلها تلازم الأنواع الأدبية والأشكال النقدية، وتشدد على الرسالة أو الفكرة الموضوعاتية المهيمنة على العمل الأدبي: النثري والشعري على السواء، إذ تلعب فيه دور القانون الأساسي المنظم لعضويته.[٢١]

ويؤكد فيليب هامون (philippe Hamon) أن المنهج الموضوعاتي يضمن مقروئية كاملة للنص إلى حد ما، تلك التي تمزج كل قراءة، وكل إلمام. فالمنهج الموضوعاتي ليس "ما نتكلم عنه"، بقدر ما هو ذاك الذي يسمح بالكلام عن العمل الأدبي بإجمال، وسردِهِ حتى يمثل أمام "ما فوق الخطاب" وينغمس فيه، واستحضارِ الوجود العقلاني للنص، بتلخيصه وتبسيطه؛ لأن تسمية الموضوعاتي تعادل عنونة عمل ما، فالعنونة (هي تقييم وتسمية في آن واحد). إنها جزء من العمل.[٢٢]

ويؤسس المنهج الموضوعاتي مركزَ ثقل في العمل الأدبي، وسلطة ومعنى وقيمة، ويشرح القرار المتزن للمحلل الذي ينتقي المضامين المسماة للنص، ويحدد مراتبها. إنه "إدراك معنى" بكل معاني الكلمة : فهو تجسيد ثلاثي، لأن المنهج الموضوعاتي يتضمن تعميماً، وتواصلاً خارجياً، وتواصلاً تناصياً. فهو ينظر للتكرار لتعميم الرؤية الموضوعاتية على المتغيرات، ويتواصل خارج النص مع واقع الكاتب، ويتواصل تناصياً؛ لإمكانية جود النص في نصوص أخرى. إنه نقطة ازدهار مجموع علاقات كوّنها النص، واختزلها القارئ.[٢٣]

وللوقوف على الجانب الذاتي "الانطباعي" الذي يدخل في تكوين الفكرة الموضوعاتية فإنه يجب البحث عنه في الأعماق اللغوية، وداخل حقولها النصية الغامضة. ومن هنا يؤكد جان بيير ريشار (J. Pierre Richard) أن كل تفسير هو تفسير ذاتي، وأن على الناقد لكي يقرأ النص بوضوح أن يقرأه من الداخل، والنقد لا يمكن أن يكون إلا جزئياً وافتراضياً ونسبياً (مؤقتاً)، ولعل هذا الجزئي هو ما يعكس الحالة المتغيرة للأدب والمجتمع.[٢٤] ولأن المدلولات لا توجد إلا بطريقة إجمالية، فجميع المحددات الموضوعاتية نسبية، لذلك يجب على الناقد أن يدرس النماذج المختلفة ويحللها بقصد التعرف على مركز الموضوع، وتحديد قيمته وبلاغة التكرار داخل النص.[٢٥]

٣. من مبادئ المنهج الموضوعاتي :

يرتبط النقد الموضوعاتي بعدد من المفاهيم والمبادئ التي يرى أصحابها أنها منطلقات مهمة وأساسية في فهم المنهج الموضوعاتي وتطبيقه على الأعمال الأدبية. ومن تلك المفاهيم ما يلتقي في بعض الجوانب مع عدد من النظريات والمناهج كعلم الدلالة، والمنهج البنيوي، والتحليل النفسي للأدب.[٢٦] ومن مبادئ النقد الموضوعاتي :

- **البنية :**

ورد هذا المفهوم عند جان بيير ريشار (J. Pierre Richard) بأكثر من مصطلح منها : البنية، والهيكل، والمعمارية. ويؤكد أن القراءة الموضوعاتية تعني أن يتساءل الناقد عن البنى الخاصة التي تمثل الحضور الشعري إزاء الأشياء، ويهدف إلى كشفها والقيام بتعرية تدريجية للمعنى. ودراسة البنية عنده هي الحركة التي يتوصل الناقد عن طريقها إلى "الرؤية الموحدة"، أو الكلية "الفكرة الموضوعاتية" التي يتوصل إليها الناقد بعد تفكيكه العمل الأدبي إلى وحدات صغيرة.[٢٧]

ومن أجل الوصول إلى البنية الخفية للعمل الأدبي، يصل ريشار (J. Pierre Richard) الفكر بالحرف، والمضمون بالشكل، منطلقاً من فرضية التشاكل بين مستويي المحتوي والمحتوى (الدال والمدلول). وتشكل دراسة المعنى لديه مركز الدائرة في النقد الموضوعاتي؛ لأن دراسة المعنى تفضي إلى نفس البنى التي تفضي إليها دراسة الصورة، ونفس

البنية من جانب الشكل يقابلها نفس المعنى من جانب المضمون، والمعنى الشعري واحد لا يتجزأ.[٢٨]

واهتمام نقاد المنهج الموضوعاتي بعلاقات التشابه يدفعهم إلى قراءة متجانسة يبحثون خلالها عن كشف الائتلاف الخفي، وإبراز وجوه الترابط السريّة بين العناصر المشتتة. تلك القراءة التي تطمح إلى أن تكون "كلية" وشاملة، وهي كذلك في غايتها ومناهجها؛ لأن الأمر متعلق بتجربة "رؤيةٍ للعالم" يُراد تبيينها على النحو الذي تتحقق به في العمل الأدبي، ويحاول الناقد إدراكها من خلال الكلية العضوية "الفكرة الموضوعاتية" في النص المدروس. وذلك الطموح الدافع إلى الشمولية ينعكس على اختيار مواضيع التحليل المقدمة من حيث الأهمية.[٢٩]

وقد اهتم جان بيير ريشار (J. Pierre Richard) بدراسة كامل النص، سواء أكان النص قصيدة أم قصة أم رواية. بل كان يتجاوز ذلك في أحيان كثيرة ليشمل إنتاج الأديب كله، وقد يخصص الكتاب الواحد إلى دراسة إنتاج أديبين أو أكثر، وكان يرى ذلك من ألزم أعمال الناقد الموضوعاتي.[٣٠]

• العلاقة :

يعود الاهتمام بالعلاقة إلى الفلسفة الظاهراتية التي تجعل جوهر الأشياء في وجودها، وترى أن فهم الإنسان والعالم ينطلق من صفات الفعل التي لهما. وبناء على ذلك فالحواس ذات معنى، وهذا ما جعل ألبرت بجين (Albert Béguin) يرفض التمييز بين الأنا والأشياء، ذلك التمييز الذي يوهم بأن حواس الإدراك الطبيعي للإنسان تسجل الواقع في نسخة مطابقة له.[٣١]

وتعد الظاهراتية التي تزعمها هوسرل (Hursserl) منبعاً فكرياً للمنهج الموضوعاتي.[٣٢] ويَلزمُ من الاهتمام بعملية الوعي بالذات التي قامت عليها الفلسفة الظاهراتية الاهتمامُ بفكرة العلاقة التي تعدّ أحد الأسس الكبرى في النقد الموضوعاتي. ونظرة "الأنا" عملية ترابط علائقي من الطراز الأول تقوم على الحدس، وتتأسس من خلال علاقة "الأنا" بذاته، وتتحدد من خلال العلاقة التي تربطه بما يحيط به.[٣٣]

ويرى جان بيير ريشار (J. Pierre Richard) أن صعوبة المنهج الموضوعاتي ومتطلباته المنهكة تتجلى في نظرته لمفهوم العلاقة. لأن من توجهات المنهج الموضوعاتي أن كل ظهور لعنصر موضوعاتي يُحدث صدى في اتجاه الحضور الضمني الذي يُحدث صدى في اتجاه منطق التعددية؛ أي في اتجاه نوع من النموذج البنائي لكل موضوع أو عنصر محسوس. وذلك أن أي عنصر من العناصر المدروسة لا يكتسب معناه إلا بالعلاقة مع العناصر الأخرى التي تنتمي إلى حقل واحد.[٣٤]

ولأن الفكرة الموضوعاتية تتجلى تجلياً متداعياً،[٣٥] فإن القراءة الموضوعاتية تبدو شبكية وإشعاعية. فانطلاقاً من تحليل عنصر موضوعاتي معين، فإن قراءته بما تحمله من

تقاطعات وتأكيدات وتعددية في الوسائط وكلية في الحضور تتسلل إلى كافة العناصر الأخرى في نفس الحقل.[٣٦] كما يبدو مفهوم العلاقة متشبثاً بفكرة "التزحلق"، ولأن الحركة فيها حرة على الدوام، فإن للقراءة الموضوعاتية متعة خاصة يعود فيها الفضل إلى ذلك التزحلق المستمر.[٣٧] وبما أن دراسة الفكرة الموضوعاتية تدعو إلى التفكير في أن فهم موضوعٍ ما يعني نشر قيمه المتعددة، فإنه يمكن فهم عنصر موضوعاتي من خلال عنصر آخر؛ بأن يكون هناك تقدم شيئاً فشيئاً حسب قانون التشابه القصدي نحو كل العناصر الموضوعاتية التي ترتبط بعلاقة قربى.[٣٨]

- **المبدأ :**

ذكره جان بيير ريشار (J. Pierre Richard) في تعريفه للموضوع، وقد ذكر مفهومه بمصطلحات مختلفة.[٣٩] ومعناه عنده أن الموضوع يشكل نقطة انطلاق، ونقطة عودة أيضاً كلما دعت الحاجة. فالموضوع هو المركز الذي تتوجه الدراسات الموضوعاتية بدءاً منه وعودة إليه.[٤٠]

وعدم وجود تاريخ لإبداع الأعمال الأدبية، وعدم ضبط بعض خطوات العمل الأدبي الأولى (خطاطات، تنقيحات، إضافات)، يساعد على عدم التقاط الموضوع في المرحلة المكشوفة والعارية من النص، وملاحقة التطورات التي تعتري الموضوع، ولا توجد إلا ضمن تراتبات وفترات زمنية ومراحلية. كما أن الجانب الموضوعاتي يكون أصلياً في الأعمال الأولى للكاتب، وقد لا يتغير في الأعمال المتأخرة، وهناك موضوعات أخرى قد لا تتبع التطور العام للأديب.[٤١]

- **الحسية :**

وصف جان بيير ريشار (J. Pierre Richard) الموضوع بأنه محسوس. والحسية مفهوم بالغ الأهمية عنده؛ لأنها تشكل القاعدة المادية التي يقوم عليها العمل النقدي والإبداعي، مستنداً على مفهومي؛ الوعي الحسي، وإشكالية الحضور. كما أن الحسية مرتبطة عنده بالخيال؛ لأن العقل يكتمل بالخيال، والفكرة تكتمل بالواقع المحسوس.[٤٢] وفي الجانب الحسي من العملية الإبداعية يقول ريشار (J. Pierre Richard) : لقد حاولت أن أركز جهودي، فهماً وتعاطفاً، على تلك اللحظة الأولى في عملية الإبداع الأدبي، اللحظة التي يولد فيها العمل الأدبي من الصمت الذي يسبقه ويحمله، اللحظة التي يتأسس فيها انطلاقاً من تجربة إنسانية، اللحظة التي يلمح المبدع فيها نفسه، يلامس نفسه، ويبني نفسه بنفسه في احتكاكه الفيزيائي بإبداعه، اللحظة التي يأخذ العالم فيها معنى بالفعل الذي يصفه، باللغة التي تقلد وتحمل المشاكل بشكل مادي. وهذه اللحظة ليست إلا لحظة وحيدة بالطبع.[٤٣]

ولذلك، ففي إطار دراسة أي عمل أدبي سيكون إدراك الحواس غير قابل للانفصال عن اللحظات الأولى لعملية إبداعه، ولهذا لا يمكن دراسة ذلك العمل إذا اقتصر الأمر على إرجاعه

إلى معطى سابق له، وأن العمل الأدبي "اللاحق" مجرد تعبير عن معطى سابق كما يريد علماء النفس.

● الخيال :

يقوم النقد الموضوعاتي على الاهتمام بعلاقة مزدوجة، علاقة تفاعل متبادل بين الذات والموضوع، بين العالم والوعي، بين المبدع وعمله الأدبي.[٤٤] ولا شيء يُظهر هذا التوجه النقدي أفضل مما يظهره الرجوع الملح الدائم إلى مفهوم الخيال الذي يتيح لأتباع المنهج الموضوعاتي أن يبتعدوا عن تصور النفس الإنسانية تصوراً وظيفياً، وأن يجعلوا من الخيال ملكة إبداع وتحقيق، منطلقين من رأي باشلار (Bachelard) بأن الخيال حركة منظمة، ومن مفهوم أن الحلم مهم أهمية مفهوم الخيال نفسه.[٤٥]

وتتعاون مفاهيم: الخيال والحلم والحضور مع بعضها في تكوين النقد الموضوعاتي، فمن موقع الحلم يسعى الشاعر لتطوير إشكالية الحضور، ومن موقع الحضور يستمد الحلم مادته الأولية لبناء الخيال.[٤٦] ويتمثل مفهوم الخيال عند جان بيير ريشار (J. Pierre Richard) فيما ينسجه من علاقات بين الموضوعات الإبداعية، وبالتالي ما ينشره عنصرٌ موضوعاتي ما من قيم متعددة.[٤٧] وأهم ما في الخيال عنده هو "نمو العلاقة في الخيال"، فهي التي تحدد خصوصية الإبداع، ومهمة الناقد الموضوعاتي الوقوف على تلويناتها، والغوص في الشبكات الخيالية، واختيار بناء داخلي لآفاقها؛ لأن التجربة الإبداعية لا ترتبط بمحتواها، وإنما بترتيب هذا المحتوى وتنظيمه.[٤٨]

ويهتم النقد الموضوعاتي بالصور الخيالية، محاولاً تجاوز المعنى الظاهر للنصوص، واللجوء للقراءة الموسعة بالعرض (أي قراءة تُتدبر فيها عدة أمور واقعة في نقطة زمنية واحدة)، متفقاً في ذلك مع علم النفس.[٤٩] ويؤكد باشلار (Bachelard) أن على الناقد أن يقتنص الصورة الخيالية في نشأتها ذاتها خلال الكتابة، وأن يعيشها في مآلها اللاحق؛[٥٠] لأن الصورة الشعرية في نظره بروز متوثب ومفاجئ على سطح النفس، وعلى فلسفة الشعر أن تعترف أن الشعر لا تاريخ له، أو على الأقل ليس له تاريخ قريب، حيث يمكننا متابعة الصورة الشعرية في حالة إعدادها وصدورها.[٥١] ولإيضاح مسألة الصورة الشعرية فلسفياً يدعو باشلار (Bachelard) إلى اللجوء إلى ظاهراتية الخيال، وهذا يعني دراسة ظاهرية الصورة الشعرية حين تنتقل إلى الوعي كنتاج مباشر للقلب والروح الإنسانية.[٥٢] وفي هذا الجانب يقول : وحتى نحدد بدقة كيف يمكن أن تكون ظاهراتية الصورة، وكون الصورة تسبق الفكرة، علينا أن نقول إن الشعر هو ظاهراتية الروح أكثر من كونه ظاهراتية العقل.[٥٣]

• التفرع[٥٤]:

إن قيمة أي عنصر موضوعاتي تتحدد من خلال إلحاحيته، وقدرته على التفرع، ولا تأخذ العناصر الموضوعاتية معنى إلا من خلال علاقة الواحد منها بالآخر في هذا "الكون التخييلي" العالمي والحميمي في نفس الوقت. إن قدرة الموضوع على التفرع والتمفصل تكسبه أهمية نوعية؛ لأن الموضوع يتحدد بعلاقاته مع الموضوعات الأخرى، ويكتسب معناه من خلال ما يعقده مع غيره من وجوه ارتباط. فالعناصر الموضوعاتية تميل إلى أن تنتظم كما يحدث في البنى الحية، وتترابط في مجموعات مرنة يهيمن عليها قانون "التشاكل"، والبحث عن أفضل توازن ممكن داخل الفكرة الموضوعاتية.[٥٥]

• القرابة السرية :

ذكر جان بيير ريشار (J. Pierre Richard) في تعريفه للموضوع "القرابة السرية"، ويشير بها إلى العلاقات الخفية التي تنسجها العناصر الموضوعاتية عبر العديد من الوجوه والصور والأشكال في العمل الإبداعي.[٥٦] وقد تُمكِّنُ مفردةٌ ما من اكتشاف عنصر موضوعاتي متكامل.[٥٧]

ويقوم الكشف عن القرابة السرية في النص على اكتشاف العلاقات التي تربط بين التعديلات التي تلحق بالمبدأ أو تمفصلاتها أو تفرعاتها، للوصول في النهاية إلى اكتشاف النظام الكلي للموضوع في شموليته "الفكرة الموضوعاتية"؛ لأن قوة العمل الأدبي وأصالته تقوم على دقة نظامه الداخلي الخفي، وليس على مضمونه الفكري المباشر، حسب ما يؤكد ريشار نفسه بأن أصالة التجربة وعمقها لا يُستمدان من مضمونها الخاص بأكثر ما يُستمدان من تنظيم المضمون.[٥٨]

• التجانس :

يحدد جان بيير ريشار (J. Pierre Richard) مهمة المنهج الموضوعاتي اتجاه أي عمل أدبي كبير بأنها وصف وتأويل العالم الخاص بذلك العمل في تجانسه ومرماه. وأن الرغبة التي تحرك النقد الموضوعي هي الرغبة في السعي نحو التجانس الذي يتجلى في رسم مجموعة العناصر المعروضة للدراسة كنظام متسقٍ ذي خصوصية "الفكرة الموضوعاتية".[٥٩] ومنطلق المنهج الموضوعاتي في التجانس في العمل الإبداعي يظهر في ميل المبدع لتكرار بعض المواقف والتأكيد على بعض البنى؛ لأن التجربة الشعرية مهما تناءت أطرافها وتباعدت مواقف صاحبها، إنما ترسم في ملامح معينة توحد أطراف ما تناءى وتجمع أشلاء ما تبدد. والشروخ التي تظهر في العمل الإبداعي ليست إلا شروخاً في الظاهر، فحقيقة الأمر لا شروخ ولا فجوات، والعمل الإبداعي وحدة متكاملة.[٦٠]

٤. من أدوات المنهج الموضوعاتي :

يُعد مصطلح "الموضوعاتي" تحديداً إجرائياً تعالجُ من خلاله وحداتٌ ذات درجة تركيبية واحدة، تتداخل فيها الأشكال المترابطة، دون اشتمال تلك الوحدات على عدد العناصر نفسها.[٦١] وبعد أن يستوعب الناقد مفاهيم المنهج الموضوعاتي ومبادئه، ويتعرف على أبعادها الجمالية، فإن هناك عدداً من الأدوات الإجرائية الأساسية التي يقوم عليها المنهج الموضوعاتي، منها :

● حرية المدخل :

يؤكد جان بيير ريشار (J. Pierre Richard) أنه لا وجود في القراءة الموضوعاتية لنقطة بدء ونقطة وصول. فالمدخل إلى حقل القراءة الموضوعاتية مدخل حر، وعندما يكتب أحد النقاد الموضوعاتيين في مقدمة دراسته أنه سيبدأ من نقطة ما، فإن هذه البداية ستكون بداية كتابته هو، لا بداية يلزمه بها منطق حقيقي للموضوع المدروس.[٦٢] وبناء على ذلك فإنه لا توجد نقطة معينة يجبر فيها المنهج الموضوعاتي الناقد أن ينطلق منها لبناء دراسته، ولذا فهو حر في اختيار المدخل الذي يراه مناسباً للدخول إلى النص والتقدم نحو أعماقه لاستكشاف أسرار بنائه. ونتيجة لذلك فسيقع تنوع من الدارسين في اختيار مداخليهم النصية، وبالتالي دراساتهم للنص الواحد؛ لأن ما يراه ناقدٌ مدخلاً صالحاً يوصله إلى بناء دراسة منسجمة وعميقة ومتماسكة، لا يكون بالضرورة المدخل الأفضل في نظر غيره لإنجاز دراسته.[٦٣]

والذي يحدد المدخل الأصلح للدخول إلى نصٍ ما هو الناقد نفسه، وما يعتقد أنه هو الرسالة أو الفكرة المهيمنة على العمل الأدبي؛ أي "الفكرة الموضوعاتية المركزية" للنص، أو النصوص. ولو حدث أن أخطأ ناقد في تقديراته، فوقع اختياره على عنصر موضوعاتي معين، وجعله "الفكرة الموضوعاتية المركزية"، وشرع في متابعة تحولاته وعلاقاته وتداخلاته، فإنه سيكتشف بعد حين أن هذا الاختيار عاجز على متابعة تقدمه في النص، وأن كثيراً من مشاهده لا تنسجم مع هذه الموضوعاتية المقترحة، مما يعني أنه لم يحسن الاختيار، وعليه أن يبحث عن فكرة موضوعاتية أخرى يدخل منها إلى النص، ليحقق نتائج أفضل مما حققته محاولته الأولى. وقد يقبل النص أكثر من مدخل موضوعاتي، فيكون التفاوت بين تلك المداخل متوقفاً على نوعية الدراسات المنجزة بناء على كل واحدة منها.[٦٤]

● الانغماس التام[٦٥] :

من صفات القراءة الموضوعاتية أنها قراءة "من الداخل"، أي أن الناقد الأدبي ينظر إلى العمل الأدبي من داخله لكي يسبر أغواره ويفهم مصدر إبداعه وغاياته.[٦٦] ويرى جان بيير ريشار (J. Pierre Richard) أن الشرط الذي يجب أن يتوفر لتحقيق هذا الانغماس التام، - الذي وحده يمكّن الدارس من إجراء عملية "التمزيق" وإعادة البناء - هو القدرة على التعاطف مع النص والإعجاب به؛ لأنه يحقق إمكانية الالتحام بالنص والاستماع إلى نبضاته وهمساته

الدقيقة، ثم القبض عليها من أجل بناء تصور واضح ودقيق لعناصره الموضوعاتية التي شكلت نواة انبثاقه، وتحولاتها المستمرة التي صنعت بناءه الكلي المنظم والمنسجم "الفكرة الموضوعاتية"، فالمعنى لا يمكن تنشيطه إلا إذا تمثله الناقد وعاشه من جديد.[٦٧] ولكنْ لا بد لهذا التعاطف أن يبقى منضبطاً، لأن ذلك وحده يلجم هذيان الإسقاط الذاتي.[٦٨]

وبناء على ذلك فإن المنهج الموضوعاتي يقوم على عدم الإحالة إلى خارج النص الأدبي، سواء تعلق الأمر بالمؤلف أو بالمجتمع الذي عاش فيه، كما أنه في الوقت نفسه يطالب بالتعامل مع النص باعتباره كائنا حياً مكتملاً بذاته ومستقلاً عن غيره، وتفسيراً لهذا الإشكال يقول جان بيير ريشار (J. Pierre Richard) إن النقد الموضوعاتي يضع الظروف والعناصر الخارجية عن النص بين قوسين، ولكنه لا ينفيها لوجود تأثير لها في إنتاج النص، لأنه من البديهي أن يكون النص نتاجاً تاريخياً وفكرياً، ولكن قبل أن نقوم بالربط بين مستوى وآخر، يجب أن نقوم بالبناء الكامل لكل هذه المستويات، وفي ضوء ذلك يمكن للقراءة الموضوعاتية أن تكون ضمن إطار قصديتها واستقلاليتها وتلاحمها.[٦٩] ومن المهم التأكيد على أن إعطاء العلاقة بين النص والظروف الخاجية عنه اعتباراً في الدراسة الموضوعاتية لا يعني أن الانشغال بها بدلاً من الانشغال بالنص.

كما يؤكد جان بيير ريشار (J. Pierre Richard) أن النقد الموضوعاتي رحلة متواصلة كالدرب التي تذرعها الخُطا، لا على غرار المحطة أو النظر، فالناقد يتقدم بين المشاهد في النص، وفي تقدمه يفتح الأبعاد ويفرشها ويطويها. وخشية السقوط في اللامعنى، أو خشية السقوط في حرفية النص، يتوجب عليه أن يتقدم باستمرار؛ أن يعدد زوايا الرؤية، أن يعدد اللقطات. والنقد الموضوعاتي كالرجل الجبلي في بعض المعابر الوعرة، لا يتجنب السقوط إلا باستمرار اندفاعه، ففي سكونه يسقط في التكرار أو المجانية.[٧٠]

● العمق :

يتحدث جان بيير ريشار (J. Pierre Richard) عن نوعين من المعنى؛ الظاهري، والخفي. ومهمة النقد الموضوعاتي الكشف عن المعنى الخفي للعمل الإبداعي. إن المعنى موجود، ولكنه ضمني، وعلى الناقد أن يزحف به نحو الضوء. إنه حاضر ولكنه غافٍ، وعلى الناقد أن يوقظه من سباته العميق. وكلما أوغل النص الإبداعي في غموضه، كان على الناقد أن يتوغل في قراءته ليتمكن من فهم النص والسيطرة عليه. وتتجلى "محنة المعنى" في أن عمق الإبداع يتطلب عمق النقد، وكل ذلك ينعكس على علاقة الشكل بالمضمون.[٧١]

● القراءة المجهرية :

يرى جان بيير ريشار (J. Pierre Richard) أن القراءة المجهرية من الإجراءات الأساسية التي يقوم عليها المنهج الموضوعاتي، وهي عنده قيام التحليل الأدبي بالتركيز على

جزء أو أجزاء صغيرة في النص الأدبي. قد يكون هذا الجزء: نقطة، فاصلة، حرفا، كلمة، جملة، فقرة، مشهداً، حدثاً، أو غير ذلك، مما يدخل في تكوين عالم النص وبنائه. وهو عمل يدخل في صميم مفهوم الموضوعاتية، التي هي النواة المركزية التي ينبثق منها النص الأدبي، فينمو بفضل التعديلات، حتى يكتمل عالماً خيالياً جميلا.[٧٢]

وقد اهتم جان بيير ريشار (J. Pierre Richard) بالقراءة المجهرية التي تهتم بالتفاصيل الدقيقة في النص الأدبي، وتحدد مواضعها من البنية الكلية للنص، بعد أن كان يقتصر في اهتمامه على كامل النص، ورؤيته الشاملة في دراساته الأولى.[٧٣] حيث يؤكد أن "القراءات المجهرية" هي القراءات الصغيرة، وقراءات "الصغير" في الوقت نفسه، موضحاً أن الاهتمام بالقراءة المجهرية مختلف عن قراءاته الموضوعاتية السابقة، وأنه أحدث تعديلاً في درجات سلم اهتمامه. ويتمثل ذلك التعديل في قيام الدراسة على وحدات أقل اتساعاً من سابقاتها، فالقراءة لم تعد جرياً ولا تحليقاً، إنها على عكس ذلك تماماً، فهي تعتمد على الإلحاح، وإطالة النظر، إنها قراءة تثق في الجزء، في بذرة النص، فتقوم بتضييق مساحة تربتها حتى تقبض عليها. ثم يتساءل ريشار بإعجاب كبير عن أهمية "الصغير" ونفاسته، فيرى أن الصغير في بعض النصوص أكثر نفاسة من غيره.[٧٤] و"الصغير" عنده عنصر من النص لا يمكن حصر مجاله، أو تعداد تنوعه أو معرفة طبيعته، فهو كل الأشياء التي تدخل في مجال الحواس.

وبناء على الاهتمام "بالقراءة المجهرية"لم يعد المنهج الموضوعاتي يخسر في التركيز على العناصر الدقيقة في العمل الأدبي بسبب غايته الشمولية، بل ربح بسبب جمعه بين الرؤية الشمولية والقراءة المجهرية في حركة التحليل داخل العمل الأدبي، إضافة إلى دراسة العناصر التقليدية؛ -كدراسة الكاتب والسياق والمعنى والشكل العام وغيرها- حسب العلاقات السببية، فيُنظر إلى بعضها في صلته ببعضها الآخر.[٧٥]

- **التكرار :**

يقوم التكرار في المنهج الموضوعاتي على اعتبار أن الوحدات النصية التي يتم تواترها في النص ذات أهمية كبيرة ودور فعال لتوجيه الناقد نحو موضوعاتية النص. ويلاحظ جان بيير ريشار (J. Pierre Richard) أن بعض العناصر الموضوعاتية تعاود نفسها في العمل الإبداعي. و"الاطراد" عنده هو المقياس في تحديد موضوعاتية النص، فالموضوعات الكبرى في عملٍ أدبيٍ ما هي إلا الموضوعات التي تشكل المعمارية غير المرئية لذلك العمل الأدبي "الفكرة الموضوعاتية". وبذا فهي تزود الناقد بمفاتيح تنظيم النص وهيكلته. والعناصر الموضوعاتية في النص هي التي تتطور على امتداد العمل الأدبي، وتقع عليها الأعين بغزارة استثنائية.[٧٦]

وتساعد دراسة التكرار على الانطلاق من القراءة الصغرى إلى القراءة الكبرى "الكلية"، وذلك بتفكيك النص إلى حقول معجمية وجداول دلالية لمعرفة الكلمات والعبارات

والصور المتكررة في العمل الأدبي، في رصدٍ لكل الكلمات المفتاحية والصور الملحة والعلامات اللغوية البارزة، والرموز الموحية وقراءتها وتأويلها. ويمكنُ لقراءة السياق النصي والذهني للكلمات والمفردات المعجمية المتكررة الاستعانةُ بمجموعة من الآليات المنهجية؛ كالتشاكل والتوازي والتعادل والترادف والتطابق والتقابل والتكرار والتواتر لتحديد البنيات الدالة المهيمنة والمتكررة في النص.

ورغم أهمية التكرار في الكشف عن موضوعاتية النص إلا أن ريشار لم يكن يثق ثقة كافية في النتائج التي يمكن أن يُحصل عليها عن طريق العد أو الإحصاء الذي يمارسه الناقد على أي عنصر من عناصر النص الأدبي؛ وهذا يعود أساساً إلى إدراكه أن دلالة أي عنصر من عناصر النص هي دلالة غير ثابتة، وإنما هي متحركة، يؤثر فيها سياق النص.[٧٧] ويؤكد جان بيير ريشار (J. Pierre Richard) بقوله: وعلى الرغم من أنه لا جدال فيما تقدمه الإحصائيات، إلا أنها لا يمكن أن تقود إلى حقائق نهائية.. والموضوع يتعدى الكلمة بشموليته وامتداده.[٧٨] ويُبرز صعوبة الاعتماد الكامل على التكرار في تحديد موضوعاتية النص بقوله : ومن ثم تنهض صعوبة أخرى، وذلك أن بناء معجم لفظي للتواتر في العمل الأدبي يفرض أن معنى الكلمات يبقى ثابتاً من موقع إلى آخر.[٧٩]

وبناء على هذا الرأي لدى عدد من منظري المنهج الموضوعاتي فإنه من المهم تناول التكرار ومفهوم الاطرادية بشيء من التحفظ، وذلك بتقبل هذا المفهوم دون الاستسلام له، أن يُعدَّ معياراً دون أن يكون المعيار الوحيد. إن الغزارة ليست المعيار النهائي لتحديد العناصر الموضوعاتية المهيمنة في العمل الأدبي. فمن التكرار ما هو بلا قيمة دالة أو معنى جوهري، وربما كان الأهم من ذلك هو القيمة الاستراتيجية للعنصر الموضوعاتي أو موقعه الترابطي من النص.[٨٠]

ثانياً : الشاعر والديوان

الشاعر هو إبراهيم أحمد الوافي، شاعر سعودي، ولد في ينبع النخل غرب المملكة العربية السعودية عام ١٩٦٩، وله عدة دواوين شعرية، منها : رماد الحب (١٩٨٩)، رائحة الزمن الآتي (١٩٩٧)، وحدها تخطو على الماء (٢٠٠٤)، وحيدًا من جهة خامسة (٢٠٠٥).

أما ديوان (سقط سهواً) الذي صدر عام (٢٠٠٠)، فيتضمن اثنتين وعشرين قصيدة وظف الشاعر في كثير منها عناصر تراثية متنوعة. وقصائد الديوان مشحونة بالكثير من انفعالات الشاعر وعواطفه تجاه الأمة العربية، وأحوالها وظروفها المختلفة، وتعكس تحولاته الانفعالية تجاه همومه وطموحاته العربية.

وتكشف أغلب قصائد الديوان عن درجة عالية من الانغماس التام من الشاعر في جزئية مؤلمة من حياة الشخصية التراثية، مرتبطةٍ بانفعالات متنوعة بتنوع المواقف والظروف،

يُعبرُ فيها الشاعر عن أفكاره ومشاعره تجاه الواقع العربي، موظفاً في ذلك مشاعر وانفعالات متنوعة؛ كمشاعر الحب وعنفوان الحرب، والانتقام، واليأس، والضعف، والأمل في أحيانٍ قليلة.

وقد تعاضدت قصائد الديوان في الكشف عن معاناة الشاعر وآلامه وهمومه العربية، فالتجأ إلى التراث العربي موظفاً الشخصية التراثية بطريقة إبداعية جديدة، تفترض أن بعض تلك الشخصيات التراثية قد قال للشاعر مالم يقله لغيره، أو أن بعضهم نسي أن يقول شيئاً، أو أن الشاعر قد وجد أوراقاً أو أخباراً مجهولة عن هذه الشخصية أو تلك.

كما عاش الشاعر في تمازج انفعالي شديد مع الشخصيات التراثية التي وظفها. ومن ذلك أنه عاش مع قيس بن الملوح، (المجنون) مشاعر الحب ثم الانكسار بيأس شديد في رحلة البحث عن الخلاص من ألم فراق ليلى في قصيدتين : (الكتابة على صدر الماء)، و(ما اختلسه الحائك من خيوط خيمة العامرية). وعاش مع امرئ القيس مشاعر الحرب والانتقام، ثم الانكسار بألمٍ في رحلة البحث عن الخلاص في قصيدة (مالم يقله امرؤ القيس)، وقد ظهر الشاعر معهما في صورة تشارك وتشاكٍ وإحساس بألم الضياع، وحسرةِ التطلع لطموحٍ بعيد المنال، لا يوجد إلا في الأحلام.

ويقابل تفاعل الشاعر القوي مع قيس بن الملوح وامرئ القيس وصراعهما مع غيرهما شخصيةُ عنترة في صراعها الداخلي، حيث عاش عنترة/الشاعر بين الواقع المؤلم والقدرات المشرفة للذات والآخرين في قصيدة (مالم يحفظه الرواة من شعر عنترة العبسي).

وفي انتقاص للواقع العربي المملوء بالكلام والخنوع/الخالي من الفعل أدان الشاعر قُساً بن ساعدة في قصيدة :(تهجيت في سوق عكاظ)، وانتقد أبا تمام في قصيدة : (نقوش مجهولة فوق حصن عمورية)؛ لأن الأول في نظره رمز لظاهرة الكلام والخطب دون الأفعال، والثاني لأنه رفع شأن السيف بإطلاق، بينما يعاني الشاعر في واقعه من نتائج خيانة السيف للسيف نفسه. وفي تحليل دقيق للواقع العربي أضاف الشاعر في قصيدة : (ما انتحله الرواة من شعر أبي فراس الحمداني) بديلاً ثالثاً يختلف عن ثنائية "الصدر والقبر" التي صنعها أبو فراس، وهو : البقاء حياً ولكن على هامش الحياة دون قيمة تذكر؛ كالوضع الذي يعيشه العرب اليوم.

ويكشف التعدد في زوايا رؤية الشاعر للشخصية التراثية عن تذبذب انفعالي حاد تجاه الواقع وعلاقته بالتاريخ. ففي الوقت الذي أظهر الشاعر فيه ألمه بتوظيف حالة الانكسار الشديدة لبنت النعمان، التي ناجت فيها جدتها عن الماضي العظيم والواقع المؤلم في قصيدة : (ما نسيته جدتي من حكاية بنت النعمان)، وأبرزَ عواطفه في معايشته لحالة الاحتضار "المشتركة" مع مالك بن الريب في قصيدة : (بيان رجعي لتابع مالك بن الريب التميمي)، ثم كشفُهُ عن إحباطه الشديد حتى من مباهج الحياة/العيد، في توظيفه لشخصية أبي الطيب المتنبي وحسرته على عدم قدرته على الانتصار في ثلاث قصائد: (رسالة لم تكتب من سيف الدولة إلى أبي الطيب

المتنبي)، و(بطاقة معايده لأبي الطيب)، و(سطور مفقودة من رسالة المتنبي إلى جدته) - فإنه انتقل إلى نوع آخر من الانفعال بتوظيف النابغة الذبياني وطارق بن زياد؛ فقد وظَّفَ النابغةَ مرسخاً في شخصيته الالتجاء إلى القائد/النعمان في قصيدتين : (حول خيمة النابغة)، و(أوراق مجهولة من ملف النابغة لدى النعمان بن المنذر)، ثم استنجد بطارق بن زياد لإنقاذ واقعه، ومساعدته على البدء في إبحار جديد لأمته في قصيدة : (رسالة عائمة من صبي أندلسي إلى طارق بن زياد).

وتكشف طريقة (إكمال النقص)، البارزة في عناوين القصائد عن درجة عالية من التمازج الانفعالي بين الشاعر والشخصية التراثية، حيث ظهرت في توظيف مفردات تحمل دلالة السلب المعنوي، ومنها : (سَقَطَ، مجهولة، مفقودة، نسي، أغفل، انتحل، اختلس). فأفكار الشاعر وانفعالاته قد سقطت من القدماء سهواً، ومنها ما نسوه، أو جهلوه، أو افتقدوه أو أغفلوه..

وبتطبيق هذه الطريقة امتزجت - بقوة- انفعالاتُ الشاعر وأفكارُه عن الأحداث والإخفاقات التي مر بها، بالشخصية التراثية وأبعادها الانفعالية والفكرية، والمواقف التي مرت بها. فكل ما في الديوان قد (سقط سهواً) من أصحابه؛ فالشاعر أظهر نقوشاً كانت مجهولة فوق حصن عمورية، وأخرج أوراقاً مجهولة (لم يطلع عليها أحد) من ملف النابغة الذبياني لدى النعمان بن المنذر. كما أنه أعاد سطوراً كانت مفقودة من رسالة المتنبي إلى جدته، وتذكر ما نسيته جدته من حكاية بنت النعمان بن المنذر فكتبها. وفي المقابل أيضاً كشف ما انتحله الرواة من شعر أبي فراس الحمداني، وما اختلسه الحائك من خيوط خيمة ليلى العامرية.

ويعزز النفيُ بـ (لم) في بناء بعض عناوين القصائد مفهومَ عنوان الديوان بأن ما فيه من أفكار وانفعالات قد سقط من أصحابه، فقد ذكر الشاعر مالم يقله امرؤ القيس في رحلة بحثه عن الخلاص/ الثأر من قاتلي أبيه، وطريقة تعامله مع واقعه المؤلم الجديد. وأورد رسالة لم تكتب، (إما لأنها كانت شفوية فكتبها، أو أنها لم تكن أصلاً) خرجت من سيف الدولة الحمداني إلى أبي الطيب المتنبي. كما حفظ مالم يحفظه الرواة من شعر عنترة العبسي.

فالديوان يتضمن رسالة واضحة وصريحة من الشاعر بأن التاريخ لم يضبط كل شيء حتى جاء هو ودوّن ما سقط سهواً منه، وإذا جهل الآخرون فإنه يعلم، وإذا افتقدوا فإنه يجد ما فُقد، ويضبط ما نُسي ويرويه ويحفظه، ويذكر مالم يُقل أولم يكتب.

القسم الثاني
الحب والحرب في رحلة البحث عن الخلاص

مدخل

يكشف توظيف الشاعر إبراهيم الوافي للحب والحرب، وما حدث للشخصيتين/الرمز؛ قيس بن الملوح (رمز الحب)، وامرأ القيس (رمز الحرب) في رحلتيهما في البحث عن الخلاص من محنتيهما- عن مراحل انفعالية لاشعورية عاشها الشاعر في رحلة بحثه عن الخلاص مما يخالجه من مشاعر ألم وحسرة على المأزق العربي "الحاضر" في عدد من قصائد ديوانه "سقط سهواً". كما يكشف توظيفه للحب والحرب أيضاً عن تأرجح انفعالاته بين الحب والحرب؛ حبه لأمته العربية وإخلاصه لقضاياها من جهة، وحرصه على محاربة مَن يسبب الألم للأمة العربية من أعدائها أو أبنائها من جهة أخرى.

ويمكن – بوضوح - التقاط حالته تلك في رحلة بحثه عن الخلاص من ثلاث قصائد من الديوان، هي : (الكتابة على صدر الماء)، و(ما اختلسه الحائك من خيوط خيمة العامرية)، و(مالم يقله امرؤ القيس).

وتلتقي حالة الشاعر الانفعالية - في قصائده الثلاث- مع الشخصيتين/الرمز في عدد من مراحل النمو الانفعالي في رحلة البحث عن الخلاص، بدءاً بالحب، ثم المواجهة "الحرب"، ثم النهاية. وتفصيل ذلك أن حالة الشاعر، والشخصيتين/الرمز قد كانت قبل بدء رحلة الألم (ما قبل العاصفة) هادئةً نسبياً، وفيها استمتاع بالحياة ومباهجها. ثم مرَّ كلٌ من الأطراف الثلاثة (الشاعر والشخصيتان/الرمز) بحدث محدد كان نقطة تحول في حياته، حيث بدأ رحلةَ الألم (الشرارة الأولى)، فحرص كل منهم حرصاً شديداً على الخلاص سريعاً من تلك المحنة الطارئة. وقد دخلوا جميعاً في مرحلة (اشتداد الأزمة) بصورة سريعة، وكانت النتيجةُ إصرارَهم على البحث عن الخلاص، وتحقيق نتيجة واحدة هي الحصول المطلوب (الزواج من ليلى/ الاشتفاء بالانتقام/ الخروج من المأزق العربي). وحينما لم يتحقق ذلك المطلوب بدأ كل منهم مرحلة جديدة في رحلة البحث عن الخلاص هي مرحلة (التشتت والضياع) النفسي والاجتماعي.

ورغم التقاء الأطراف الثلاثة في عدم تحقق المطلوب، وسلبية (النهاية)، وخضوعهم التام لانفعالي (الحب والحرب)، وسيطرة ذلك على آرائهم، وكذلك إصرارهم على نتيجة واحدة للخلاص من المعاناة هي الحصول على المطلوب، ولا شيء غيره- إلا أن حالة الشاعر الانفعالية جاءت أكثر تماسكاً وقوة وصموداً من حالة رمز الحب (قيس)، ورمز الحرب (امرئ القيس) اللذين انهزما في رحلة البحث عن الخلاص وانتهت الرحلة بموتهما.

أولاً : ما قبل العاصفة

تلتقي حالة الشاعر الانفعالية في قصائده الثلاث مع الشخصيتين/الرمز في أن كلاً منهم كان - قبل بدء رحلة البحث عن الخلاص – في حالة هدوء نسبي، ويعيش بشكل طبيعي مستمتعاً بما حوله من مباهج الحياة.

فرمز الحب (قيس بن الملوح) كان من أجمل فتيان قومه وأظرفهم وأرواهم لأشعار العرب. وقد عشق ليلى، وهي صغيرة، حيث كانا يرعيان الماشية معاً. وقد نما الحب بينهما وكبر، وصار قيس يتردد نهاراً على حي ليلى، ويذكر اسمها أمام أصحابه، وينظم فيها الشعر، حتى صار عشقه مدار حديث أهل الحي. وكان أول ما كُلِفَ بها يجلس إليها في نفر من قومها فيتحدثون كما يتحدث الفتيان، فيُفيضون في الحديث فيكونُ أحسنهم فيه إفاضة، فتعرضُ عنه وتقبلُ على غيره رغم أنه وقع له في قلبها مثل ما وقع لها في قلبه.[٨١]

وقد كان رمز الحرب (امرؤ القيس) في أول حياته ابنَ الملوك المترف العابث اللاهي، كثير شرب الخمر والتشبيب بالنساء ومجالستهن مع أصحابه، وكان ينفق على من حوله ويلهو معهم. ولما كثر عبثه ولهوه أخرجه أبوه من مجلسه وطرده؛ لعدم استشعاره مسؤولية الملك، وعدم تصرفه كأبناء الملوك في تحمل المسؤولية والنضج اللائق بأمثاله في ذلك الزمن.[٨٢]

أما الشاعر فإن قصيدته (الكتابة على صدر الماء)،[٨٣] بتوظيفها تفاصيل بدايات الحب الأولى بين قيس وليلى تكشف عن بدايات علاقته العاطفية الأولى بتاريخ أمته وافتخاره بها، يوم أن كان فتى وهو في حالة نمو انفعالي يبحث عن مصدر فخر له، وعن القدوة التي يطمح بأن يكون مثلها. كما كشفت القصيدة أيضاً، ليس فقط عن حالة الهدوء الانفعالي التي كان يعيشها وهو فتى قبل وعيه بالهموم المعاصرة لأمته العربية وتفاعله معها، بل أيضاً عن تلذذه بحبه لماضي أمته وتاريخها ورجالها واستمتاعه به، قبل بدء مواجهته لواقع أمته الحالي وبدء رحلته في البحث عن الخلاص حينما كبر ووعى بما حوله من أحداث مؤلمة وطموحات متعثرة.

كما يُظهر الشاعر/الفتى في هذه القصيدة افتخاره بتاريخ أمته وتراثها، حيث لا يوجد في وجدانه زمن الفتوة والشباب إلا ذلك الماضي، يستمتع بقصصه وأحداثه، ويتقمص شخصيات أبطاله، وقد بقيت تلك المشاعر كامنة في وجدانه تشكلُ قيمَه وتحركُ انفعالاته دون أن يشعر هو نفسه بوجودها.

وللتعبير عن حالته تلك وظف في مطلع قصيدته البدايات الأولى لقصة رمز الحب (قيس بن الملوح) قبل إعلان حبه لليلى ووضوح حبها له بين أقاربهما، فحب ليلى في قلب قيس مازال مكتوماً، وحب الشاعر لأمته العربية ما زال كامناً في محاضنه الأولى من وجدان الشاعر/الفتى.

سرّية الحب

يكشف عنوان القصيدة (الكتابة على صدر الماء) عن درجة عالية من السرية بين طرفي الحب، فالكتابة ليست على الورق، بل على الماء؛ لأنها تراسلٌ بين اثنين يجب أن ينمحي سريعاً حتى لا يقرؤه أحد من الناس. ومن فنية استهلال القصيدة ربط عنوانها بمطلعها في قوله :

الكتابة على صدر الماء !
لأسمائنا كلما
شهقتها المسافاتُ
بيني وبينكِ ..

فالكتابة على صدر الماء تكون لاسم الشاعر ومحبوته، وهي أسماء مخفية، ويجب أن تبقى كذلك مهما طال الزمان أو ابتعد المكان (شهقتها المسافات)؛ لأن مشاعر الحب من قيس/الشاعر لليلى/لماضي الأمة العربية ما زالت مكنوناً في الصدور، فهي مشاعر مخفية عند قيس، وخفية عند الشاعر"الفتى" حتى عليه هو. وتحمل الصورة السمعية (شهقتها المسافات) دلالة الألم المكبوت في الصدر من الطرفين قيس والشاعر، مما يشير بخفاء لتداخل شديد في المشاعر والانفعالات بين الشاعر/الفتى، والشاعر/الحالي المنغمس في معاناة كتابة قصيدته هذه. وهي كتابة على الماء/سريعة الزوال موجهة :

للعابثين بأوراقنا
الباليات ..
وللمطرقين
لرجع الصدى.[٨٤]

فالكتابة يجب أن تكون على صدر الماء من أجل أن لا يراها العابثون بالعلاقة، ولا الرقباء المتطلعون للأخبار (وللمطرقين لرجع الصدى). ويقرر الشاعر تكرار توظيف الماء لضمان استمرار سرية العلاقة بين الطرفين، فيقول :

أعودُ لأسكبَ في الماء
لوني ولونكِ
طفلين كانا يجوبان
صدرَ المساء يخافان
حتى هسيس المدى

ويبقى حرصه على الخفاء حاضراً بقوة، فالطرفان قيس/ليلى، والشاعر/ماضي أمته يدخلان في تمازج شديد، يتحركان في المساء - حيث الظلام يسترهما - بخوف من كل شيء حتى (هسيس المدى). وفي توظيف التشبيه بـ(طفلين) إيحاء جميل ببراءة الحب بين قيس وليلى، وبين الشاعر وماضي أمته، وأن هذا هو واقع كل منهم قبل بدء المواجهة في رحلة البحث عن

الخلاص التي دخلها – بعد ذلك - كل من قيس والشاعر، وتغيرِ هذا الإحساسِ الجميل بعذوبة الحب. ويصرّ الشاعر أن يعيش حبه سريّاً، وأن يبقى محافظاً على هدوئه العاطفي، يقول مخاطباً محبوبته :

إذا صرتُ وحدي
الفتى الأوحدا . !
سأنشدُ بيني
وبين ثيابي وبيني وبين ضلوعي
نشيد الغوي الذي
ما اهتدى : (علقتُ بليلى وهي ذات تمائم
ولم يبدُ للأتراب من ثديها حجمُ
صغيرين نرعى البهم ياليت أننا
إلى اليوم لم نكبرْ ولم يكبر البهمُ) [٨٥]

وظف أسلوب الشرط (إذا صرت وحدي)، ليقيّد إعلانه شيئاً من عواطفه بعدم وجود أحد يسمعه (إذا صرت وحدي.. الفتى الأوحدا)، وقال (سأنشد) لإظهار استمتاعه وتلذذه بما سيقول، ثم أكد السريّة؛ لأن لها لذة بين المحبين في التناجي وتجاذب أطراف الحديث بأن إنشاده سيكون بينه وبين نفسه (وبين ثيابي.. وبين ضلوعي)، وشبه إنشاده بنشيد (الغوي الذي اهتدى) ليستثير المزيد من غيبوبة الحب ويتلذذ بها. واختار بيتي قيس بن الملوح نصاً لنشيده : (علقت بليلى... صغيرين نرعى البهم...) ليعكس أن قصيدته هذه كانت تصويراً لمشاعر البدايات الأولى لحب بقي كامناً فترة من الزمن.

لذة الماضي.. العشق لا يموت

بعد أن كشفت المقاطع السابقة من القصيدة عن حرصه على درجة عالية من السريّة بشأنه حب قيس لليلى وحب الشاعر لماضي أمته وتاريخها، ألهمته نشوة إنشاده بيتي قيس : (علقت بليلى.. صغيرين..) للدخول في غيبوبة حب لذيذة تذكر بها الماضي/الحلم مؤكداً بأن عشقه لا يموت. وقد وظف صيغة الماضي (كان) عدة مرات لاسترجاع أحداثٍ ومواقفَ مع محبوبته، ومشاعرَ متوهجة لهما يرددها بروح رومانسية حالمة، يقول:

أعودُ .. تعودين
للمشربيّات في
حيِّنا بينما الدربُ
تهضمُ أحجارها الخاملة.[٨٦]

أثبت تفاعل الطرفين مع حبهما، والناس والطريق في حالة خمول (أعود .. تعودين). ولكي يؤكد الشاعر/الفتى حبه لماضي أمته المجيد وأنه حب قديم بريء ينسجم مع طموحاتِ فتى، يقول :

صغيرين .. ما كان
في حيِّنا البهمُ يرعى
ولا كانت الشمس
تفتح أجفاننا
الذابلة.

فطرفا الحب ليس فقط يتسمان بالبراءة (صغيرين)، ولم يكن لديهما أي مسؤولية يقومان بها (ماكان في حينا البهم يرعى)، بل أيضاً لم يكونا يعرفان ما يدور حولهما (ولا كانت الشمس تفتح أجفاننا الذابلة). وفي ظل تلك البراءة وخلو البال وصفاء الطفولة بين الشاعر/الفتى وماضي أمته، يذكر الشاعر باستمتاع شيئاً من التفاصيل في تصوير جميل لبعض الأحداث اليومية، يقول:

ألاقيكِ في الدرب ..
أرقبُ عمي الذي يخفي
التبغ عني
متى شرقتْ في الدموعِ
العيونُ ونام المساءُ
على السابلة ..

كان يلاقي كل منهما الآخر (في الدرب) بخوف (أرقب عمي)، وفي المساء حين ينام الناس ويتوقفون عن استخدام الطريق تشرق عيوننا بالدموع. وفي وصف سرعة مضي الوقت حين يلتقيان، ووصف مشاعره يقول:

كأن الدقائقَ ..
كانتْ (حذاءكِ)
.. كانت عيوني
تفضُّ غطاءكِ
كنتِ اشتهاءَ
الرؤى الذاهلة !!

يمضي الوقت سريعاً في أثناء لقاء المحبين، (كأن الدقائقَ ..كانتْ حذاءكِ) الذي يحملك بعيداً عني، ويساعدك على الرحيل... وفي غيبوبة الخوف من ألم الفراق لم تتوقف عيناي عن التحديق فيك، والدخول في رحلة ذهول مكونة من الخوف واللذة معاً.

وكان المساء على
راحتيه النجومُ تغني
وفي شرفةِ الوقتِ
كنتِ الضياء
وكنتُ أنا اللحظةَ الآفلة !! [٨٧]

فاللذة تكمنُ في رحلة الذهول تلك؛ لأن ذلك المساء كان رومانسياً، وكل ما فيه يغني، وكنتِ أنتِ النور والضياء (وكان المساء على راحتيه النجومُ تغني، وفي شرفةِ الوقتِ كنتِ الضياء)، أما الخوف فيها فقد كان بسبب الشعور – تحت تأثير حبك - بأنني كنت كالشيء الذي تلاشت أهميته ولا قيمة له أمامك (وكنتُ أنا اللحظةَ الآفلة !!). ويمكن أن تعدّ هذه الجملة هي الحالة الانفعالية الأخيرة في وضع الهدوء الذي كان يمر به الشاعر قبيل بدء العاصفة/رحلة البحث عن الخلاص.

ثانياً : الشرارة الأولى

مر كلٌ من الشخصيتين/الرمز، وحالة الشاعر الانفعالية -في القصيدتين الأولى والثانية - بحدث محدد كان نقطة التحول الانفعالي، وبدء رحلة الألم لكل منهم.

فرمز الحب (قيس بن الملوح) بدأ الألم لديه في رحلة البحث عن الخلاص/الزواج من ليلى منذ أن منعوه من التحدث إليها أو الاقتراب منها؛ صوناً لعرضهم. وقد ثارت ثائرته على أبيها وأهلها، فهجاهم وأغلظ في ذلك،، فتدخل أهله لثنيه عن رغبته، ووعدوه بتزويجه من أجمل نساء الحي. ورغم اتحاد أهله وأهلها لثنيه عن التغزل بها وذكرها إلا أن تعلقه بها ازداد، فتأزم الموقف أكثر من ذي قبل، وبدأت معاناته تشتد، وحالته تتأزم. [٨٨]

أما رمز الحرب (امرؤ القيس) فقد بدأ الألم لديه في رحلة البحث عن الخلاص/الاشتفاء بالانتقام منذ أن سمع بمقتل أبيه، حيث أصبح فجأة مسؤولاً عن الأخذ بثأر ملك، وهي مهمة صعبة جداً – بمقاييس ذلك الزمن - على من أوكلت إليه وهو قادر قيادياً واجتماعياً ونفسياً عليها، فكيف بمن كانت نشأته بعيدة عن القيام بأمثال هذه المهمة، ومن هنا كان الشرارة الأولى في رحلته للبحث عن الخلاص موجعة بشكل قوي لكِبَر الفجوة بين مصيبته وقدراته. وقد استشعر هذه الفجوة بمقولته المشهورة : "ضيعني أبي صغيراً وحملني دمه كبيراً، لا صحو اليوم ولا سكر غداً، اليوم خمر وغداً أمر"،
ثم أنشد مخاطباً "دمون" من أرض اليمن :

تطاول الليل علينا دمون
دمون إنا معشر يمانون
وإننا لأهلنا محبون [٨٩]

ولما صحا من يومه آلى أن لا يأكل لحماً ولا يشرب خمراً ولا يلهو بلهو ولا يدهن بدهن، حتى يدرك ثأر أبيه. وقال في ذلك شعراً كثيراً، رثاء لأبيه وإظهاراً لمكانته وتوصيفاً لحجم مصيبته وعظمها. وكانت تلك الفترة من حياته مليئة بالأحداث والمواقف الحاسمة، والانفعالات والآلام النفسية؛ نظراً للفارق الكبير بين حياته قبل مقتل أبيه، وحياته بعده.[٩٠]

أما الشاعر فيمكن أن تكون الشرارة الأولى في بدء رحلته في البحث عن الخلاص هي تحوله وسط قصيدة (الكتابة على صدر الماء) تحولاً يسيراً، حيث بدأ ينسحب فيه من الحديث عن الماضي الممتع ووصف تفاصيل علاقته بماضي أمته وتراثها إلى الحديث عن زمنين مدمجين (الماضي الممتع والحاضر المؤلم)، ونتج عنه الحديث عن اندماج الانفعالين في القصيدة.

تداخل زمنين

قرر الشاعر في مقطع سابق من قصيدته (الكتابة على صدر الماء) بأن محبوبه/ماضي أمته وتراثها كان ضياء (كنتِ الضياء)، وأنه ربما يكون ضحية مشاعر خوفه على نفسه (وكنتُ أنا اللحظةَ الآفلة !!). وفي المقطع القادم، وتحت وطأة هذه النظرة السلبية للذات برز الزمن الحاضر بقوة، وبدأ يؤثر على بقية انفعالات الشاعر في القصيدة، حيث يؤكد الشاعر العلاقة التفاعلية مع محبوبته وماضيه وحاضره، فانقدحت بذلك الشرارة الانفعالية الأولى في رحلته، يقول :

أعودُ .. تعودين ..
ذاكرةً شتَّلتها
السنونُ وصبتْ عليها
مياه القصيدة !!

إن ذاكرة الشاعر/الفتى كانت "بذرة" زمن فتوته وتلقيه ماضي أمته وحبه له وتمكنه من وجدانه، ولكن ذاكرته عادت "شتلة" لتزرع في مكان آخر/الزمن الحاضر، حاملة من الماضي مشاعر فخر وطموح امتزجت اليوم بمشاعر خوف وألم من الوقت الحالي، وكل ذلك صبته الذاكرة في هذه القصيدة فاختلطت فيها عواطف وانفعالات متضاربة.

وقد تداخل لدى الشاعر زمنان؛ زمن كتابة القصيدة/الحاضر، وزمن الشاعر/الفتى المملوء بالحب لماضي أمته وتاريخها، يقول :

إذا ما كتبتكِ
فوق القصيدة

تسافرُ فوق جبيني المساءات
قافلةً باتجاه الجراح !![٩١]

وهو يكتب القصيدة/في الحاضر يرحل إلى الماضي الجميل حيث الشاعر/الفتى بمشاعره العاشقة (تسافرُ فوق جبيني المساءات) فتأخذه باتجاه حياة كانت مليئة بآلام الحب، كما يكشف عن درجة عالية من شغفه بذلك الماضي؛ لأنه ينام على جانبي الطريق شظايا، يقول:

وتنثلُّ في مقلتي الطريق
أنامُ على جانبيها
شظايا ..

ولا يتوقف عند هذا الحد في تأرجحه بين الحاضر والماضي، بل يؤكد أنه إذا كتب قصيدة في محبوبه/الحاضر سرعان ما يتحول للماضي باحثاً عن الدفء، يقول:

وأهرعُ أطرق
باب الطفولة
أبحثُ عن حضن أمي
التي صاغها البرد
كوَّرها كوّة من رياح !

إنه رحل ليبحث عن الشاعر/الفتى.. عن حضن أمي/"أمتي" التي أثرت فيها أحداث الحاضر المؤلمة (التي صاغها البرد)، سببتها عوامل متنوعة (كوة من رياح). ويضيف أيضاً :

وأرسم خارطة الجرح
أختطُّ في وجهكِ
البكر أمكنةَ العاشقين
مخثرةً في دم الريح
شاخصةً في جفون الصباحْ !! [٩٢]

هنا يؤكد أيضاً بأنه رحل إلى زمن الشاعر/الفتى ليوثق الأحداث التي مرت به (أرسم خارطة الجرح..أختطُّ في وجهكِ البكر أمكنةَ العاشقين)، ويربط بينها وبين زمن كتابة القصيدة/الحاضر، ويؤكد أن أمكنة الماضي (العاشقين) متطلعة للمستقبل (شاخصةً في جفون الصباحْ).

هذا الدخول القوي للزمن الحاضر في كتابة القصيدة، وهذه التأرجحات بين الزمنين؛ الحاضر والماضي وتداخل انفعاليهما، كل ذلك مهّد لما قاله الشاعر في قصيدته الثانية : (ما اختلسه الحائك من خيوط خيمة العامرية).[٩٣] فبعد بروز تلك التأرجحات الانفعالية بين الماضي

والحاضر بدأت تخوفات الشاعر من فراق ليلى/السعادة بالماضي تزداد، وأخذ يحس بحدوث انفعالات داخله تجب مكافحتها، يقول على لسان قيس :

رويدكِ لا تُدفئي
النارَ بالنار
لا تعْصفي الليل
بالليل [٩٤]

لما شعر قيس/الشاعر بأن الانفعالات بدأت تتزايد في دواخله خاطب ليلى/نفسه بأن تكون أكثر هدوءاً، فهو لا يتحمل المزيد من الضغوط (رويدك لا تدفئي.. لا تعصفي..)؛ لأنه يرى أن تعلقه بليلى/بماضي أمته يزيده ألماً؛ لأن ذلك التعلق يصاحبه شعور منه بأن الفجوة بين الواقع والطموح تزداد تدريجياً. وللتأثير على ليلى/نفسه وظف ثلاثة أساليب فكرية/لغوية الأولى : التجانس اللفظي بين الدفء والنار (لا تدفئي النار)، والثانية: مقابلة السبب بالنتيجة في نهيه أن تُجعلَ النارُ سبباً لإدفاء النار، ويجعلَ الليلُ – وهو منبع الهدوء – سبباً لعصف الليل، والثالثة : المفارقة، فالنار إنما تشعل بالنار ولا تدفء بها، والليل يسكن بالليل ولا يعصف به. ويظهر لليلى/نفسه استعداده التام للمستقبل فيقول :

إني تدثرتُ
قبل الشتاء ..
وشرّعتُ للريح
إطراق رأسي ووجهي
تجدَّر فيه الحياء .. [٩٥]

بعد التحولات الانفعالية للشاعر بين الماضي والحاضر، وطلبه الرفق (رويدكِ) أعلن أنه مستعد للمستقبل مهما كان سيئاً، وإذا كانت العواطف ستبرد من قبل ليلى بسبب البعد عنها/ماضي أمته بسبب هموم الحاضر المؤلم فإنه سيبقى متماسكاً حتى تزول هذه المشاعر (إني تدثرت قبل الشتاء ... وشرعت للريح)، فقد استعد لبرد الشتاء ونصب شراعه للريح. وهذا الاستعداد يعكس درجة الأمل لدى قيس/الشاعر بأن رحلة البحث عن الخلاص ستحقق نتائجها بالوصول للطموح المطلوب، وفي آخر القصيدة الثالثة القادمة سيتضح انهيار قيس بموته في رحلته للبحث عن الخلاص، وتماسك الشاعر رغم استقباله عدداً من المحبطات المتوالية في خروج أمته من مأزقها الراهن. ويؤكد الاستعدادات السابقة بافتراضات متوقعة ليثبت لليلى/ماضي أمته بأنه لن يتركها نهائياً :

فإن زمجرتْ في الظلام الرعود
وأمطرتِ الحيَّ
هذي السماء

سآتيكِ
والريحُ كلُّ ردائي
وعيناكِ
في الطرقاتِ الضياء ..! [٩٦]

وظف أسلوب الشرط (إن)، ومفردات : (الظلام، زمجرة الرعد، المطر، الريح) في فعل الشرط وجوابه مقرراُ أمرين رئيسين : أنه قادم ولن يتوقف في رحلته للبحث عن الخلاص (سآتيك)، والثانية أن ليلى/أمته هي مصدر القوة الحقيقية له (وعيناك في الطرقات الضياء).

وبعد المشاعر السابقة بما فيها من إصرار وتضحية اضطر الشاعر – انفعالياً - للالتجاء إلى ذاته، والانكفاء على نفسه متفكراً فيما أصابها من قدر لا يدري ماذا يصنع به، فقال موظفاً بيت قيس بن الملوح :

(قضاها لغيري وابتلاني بحبها فهلا بشيءٍ غير ليلى ابتلانيا)[٩٧]

ثالثاً : بدء المواجهة

حرص الشاعر – في القصيدة الثانية – والشخصيتان/ الرمز حرصاً شديداً على الخلاص سريعاً من الحالة الانفعالية الطارئة على مشاعرهم. فقد ألحّ رمز الحب (قيس بن الملوح) على أهله بالذهاب إلى والد ليلى لعله ينهي معاناته ويقبل به زوجاً لليلى، فاضطر أهله وعشيرته لتغيير موقفهم، فاجتمعوا إلى أبي ليلى وقالوا له: إن هذا الرجل لهالك، وإنك فاجعٌ به أباه وأهله، فنشدناك الله والرحم أن تفعل ذلك، فوالله ما هي أشرف منه، ولا لك مثل مال أبيه، وقد حكَّمَكَ في المهر، وإنْ شئتَ أن يخلعَ نفسه إليك من ماله فعل، فأبى وحلف بالله وبطلاق أُمِّها، إنه لا يزوِّجُهُ إياها أبداً. وقال: أفضح نفسي وعشيرتي وآتي ما لم يأتِهِ أحدٌ من العرب، وأسِمُ ابنتي بميسمٍ فضيحة!. وصل الخبرُ قيساً فذهب ما بقي من عقله، وجُنَّ جُنُونُه، وهام على وجهه يشكو همَّه وهيامَه للصحراء، وكاد يهلك أسىً وفجيعة وأيقن أن العذاب سيطول، وأن مواجهة الناس والظروف حتمية. وما كادوا ينصرفون حتى زَوَّجَهَا لرجل موسرٍ كان قد تقدَّمَ لخطبتها، اسمه ورد بن محمد، وقيل إنه من بني عقيل، زوجها أبوها رغماً عنها؛ درءاً للفضيحة، وإعلاناً للملأ بأن ابنته شريفةٌ طاهرةٌ. [٩٨]

أما رمز الحرب (امرؤ القيس) فقد سارع من يومه للإعداد لقتال بني أسد، وجمع السلام والعدة. ولما علم بنو أسد بما يعدّه لهم أرسلوا إليه وفداً من كبار العرب وأشرافهم من بني أسد ومن غيرهم، فأمر بإكرامهم والإفضال عليهم، واحتجب عنهم ثلاث ليال، فسألوا عنه من حضرهم من رجال كندة، فقال: هو مشغول بإخراج ما في خزائن أبيه حجر من السلاح والعدة.

وبعد ثلاثة أيام خرج عليهم معتمّاً بالسواد، وكانت العرب لا تعتم بالسواد إلا لإعلان الرغبة في الانتقام، فقاموا خطباءَ يمدحونه ويمدحون أباه واحداً تلو الآخر، ويعطونه ما يريد من الهبات والفدية. ولما انتهوا بكى امرؤ القيس بكاء طويلاً ثم رفع رأسه فقال : لقد علمتْ العرب أن لا كفء لحجر في دم، وإني لن أعتاض به جملاً أو ناقة... وستعرفون طلائع كندة، وينكشف لكم دجى الحرب عن فرسان كندة وكتائب حمير، فقال لهم : أتقيمون أم تنصرفون، فقالوا بل ننصرف بأسوأ اختيار، فقال هو ذاك؛ يعني الحرب. وقد بذل امرؤ القيس جهداً كبيراً في إثارة قبائل بكر وتغلب، فسار بهم في أول هجوم له على بني أسد فأثخن فيهم وكثر القتلى والجرحى.[٩٩]

أما الشاعر فقد أعلن بدء المواجهة مع الواقع في هذه القصيدة،[١٠٠] يقول:

رويدكِ ليلى .. سأفقأُ
عينَ المها الشاردِ الساق
يوماً وأطلقُ للريح
ساقَ الحنين .!

بدأ في الفعل/المواجهة (سأفقأ) الآن، (وأطلق للريح) مستقبلاً؛ بعد أن طمأن ليلى/ مشاعره تجاه ماضي أمته (رويدك ليلى..). ويؤكد أن هذه المواجهة ابتلاء له، يقول:

فلولا ابتلاني
لما كنتُ للدار
صوتاً ولليل باباً
وللموتِ حين ..[١٠١]

رغم أن قيس/الشاعر يؤكد أنه ابتلي بهذه المواجهة – ولم يخترها – (فلولا ابتلاني)، إلا أنه وضع نفسه قائداً في مواجهة الظروف المحيطة به في رحلته للبحث عن الخلاص؛ فهو صوتٌ لنفسه وللآخرين (كنت للدار صوتاً)، وسببٌ لخروجهم من الأزمات (ولليل باباً)، وفناءِ خصومهم (وللموت حين).

حزن المواجهة

رغم استعداد قيس/الشاعر لقيادة المواجهة مع الخصوم، وثقته بنفسه في تلك المهمة إلا أنه حزين على اتخاذ قرار المواجهة، حيث لم تُجدِ محاولات التوصل لحلول، يقول:

حزيناً ..
حزين

جعل الحزن يشمل الزمنين؛ الماضي والحاضر؛ لأنه اقتصر لإثبات الحزن على تكرار الصفة المشبهة باسم الفاعل "حزين" مرتين؛ الأولى منصوبة للدلالة على الماضي (كنت حزيناً)

على فراق الماضي، والثانية مرفوعة للدلالة على الحاضر (أنا حزين) الآن بسبب المواجهة التي هي آخر مرحلة من وجود الماضي "المنتهي" في وجدان قيس/الشاعر.

وللكشف عن حجم الحزن المسيطر على انفعالاته في هذه المرحلة وظف أسلوب السؤال والإجابة، وقدّم الإجابة على السؤال، ثم كرر ذكره بعد ذلك، يقول :

سوى الحزنِ
من يُقرىء الحب شعراً ؟!..
ومن يتدلى
وراء المساءات
من يسترقُّ السنين ؟!
ومن يثقبُ الليلَ
بالضوء .. مَنْ خلّدتْه
الأماني ؟!..
ومن جدَّرت
وجهَهُ الذارياتُ عشاء
وأزجاه للصبح
دمعٌ سخين ..!
سوى الحزن .. [١٠٢]

كانت الإجابة (سوى الحزن) إجابة لستة أسئلة عن عدد من الأعمال التي كان يقوم بها قيس/الشاعر، أو الصفات التي اتصف بها. فلا شيء غيرُ حزن قيس/الشاعر يرفع من شأن الحب بالشعر (يُقرىء الحب شعراً ؟!)، ولا شيء غيرُ حزن قيس/الشاعر يسير خفية ويحاول السيطرة على الزمن (ومن يتدلى وراء المساءات من يسترق السنين ؟!)، ولا شيء غيرُ حزن قيس/الشاعر اخترق العقبات وتجاوزها (ومن يثقبُ الليلَ بالضوء)، ولا شيء غيرُ حزن قيس/الشاعر كان سبباً في تخليده (مَنْ خلّدتْه الأماني ؟!)، ولا شيء غيرُ حزن قيس/الشاعر أتعبه وأنهك قواه (ومن جدَّرت وجهَهُ الذارياتُ عشاء وأزجاه للصبح دمعٌ سخين..!)

ثم يعود قيس/الشاعر إلى صباه، وعلاقة قيس بليلى (صغيرين نرعى البهم)، وعلاقة الشاعر/الفتى بماضي أمته وتاريخها، يقول :

أيّ صبي تشبثَ
بالحبّ حتى أفاء
له الرشدُ إلا يجنُّ
ولا يستكين ..!!

يؤكد هنا بأن من تغلغل الحب في وجدانه صبياً (قيس الصبي العاشق/الشاعر الفتى) فتشبث به، واستمرت به الحال حتى أرشد، فإنه لن يتخلى عن حبه ولو أصابه الجنون (إلا يجنُّ ولا يستكين ..!!). ويوظف لهذه الدرجة من تمكن الحب من العاشق قيس/الشاعر بيت قيس بن الملوح الذي يقرر فيه سيطرة الحب على نومه ويقظته، وواقعه وخياله، يقول:

(وإني لأستغشي وما بي نعسةٌ
لعل خيالاً منكِ يلقى خياليا).[١٠٣]

مخاطبة الخصوم

ثم يخاطب قيس/الشاعر خصومه، ذاكراً بعضاً من تفاصيل علاقتهم بمحبوبته ليلى/أمته في الزمن الحاضر فيقول :

ألا أيها المستباح
الخيال
تحدِّق بالعامرية
ليل نهار
تجدِّفك الريحُ
أنى أشاءت
ويمطركَ الشوقُ
ماءً ونار ..

فهو يغبطه على تعامله مع محبوبته في كل وقت (تحدِّق بالعامرية ليل نهار)، وعلى توازن أحواله في علاقته معها (ويمطركَ الشوقُ ماءً ونار ..) فهو أحياناً مستمتع، (ماء)، وأحياناً مشتاق (نار). وينتقل للسخرية منه حينما تمنى لعينيه المتعة بمشاهدة محبوبته بقوله :

ربيعاً لعينيك ..
للذاهلين حيال
انكساركَ .. للقارضين
روايات عهد التدثر
بالحب خلف الستار ..! [١٠٤]

وبسخرية واضحة يتمنى قيس/الشاعر لزوج ليلى/للمستفيدين من واقع الأمة اليوم المتعةَ (ربيعاً لعينيك)، ولمناصري الزوج/المستفيدين ومن تبنى دعمه/دعمهم (للذاهلين حيال انكساركَ)، ولكل المنافقين الذين ساروا على نهجه/نهجهم في إظهار الحرص على الأخلاق والمبادئ وإخفاء المصالح الخاصة (للقارضين روايات عهد التدثر بالحب خلف الستار ..!). وينكفئ على نفسه في خطاب ذاتي داخلي محاولاً مواساتها فيما أصابها، يقول :

جننتَ .. وما مارَسَ

الحبَّ إلا جنونٌ
وما أظلمَ الليلَ
إلا فراقُ النهار ..!
وُئدتَ ..
وأيّ فتىً أمطرته
الشجونُ ومات
وما أعشبتهُ الديار ..!

إذا الجنون قد أصابك (جننتَ) في حبك لليلى/ماضي الأمة فإن الأمر متوقع (وما مارَسَ الحبَّ إلا جنونٌ)، وما جعلك بهذا الوضع السيء (وما أظلمَ الليلَ) من فراق ليلى/واقع الأمة المؤلم إلا البُعد عن الصدق في الحب (إلا فراقُ النهار..!). وإذا كنت ستموت عشقاً (وُئدتَ) فإن التاريخ سيذكر صدقك وتضحيتك ونقاء حبك لليلى/لأمتك (وأيّ فتىً أمطرته الشجونُ ومات وما أعشبتهُ الديار ..!). ويعود للسخرية من خصمه بقوله :

ربيعاً لعينيك ..
فصلُ التوجعِ
بالوجد فصلُ التسوقِ
بالحب فصلُ العيونِ
التي لقحتها الرياحُ
فأمطرها الليلُ بالانتظار ..!! [١٠٥]

يهنؤه ساخراً (ربيعاً لعينيك ..) بعدد من الأحوال والصفات؛ منها ادعاؤه الحب (فصلُ التوجعِ بالوجد)، وعدم الإخلاص للحب باستخدامه لأغراض خاصة (فصلُ التسوقِ بالحب)، وطموحات قيس/الشاعر (فصلُ العيون) القوية (التي لقحتها الرياحُ) للخلاص منه، رغم أن مصيبة فراق ليلى/واقع الأمة المؤلم (فأمطرها الليلُ بالانتظار ..!!) جعله يبقى منتظراً للخلاص طوال رحلته.

رابعاً : اشتداد الأزمة

اشتدت حالة الشاعر الانفعالية – في القصيدة الثالثة – وحالة الشخصيتين/الرمز بصورة سريعة، وكانت النتيجةُ المزيد من الإصرار على البحث عن الخلاص، وتحقيق نتيجة واحدة هي الحصول المطلوب (الزواج من ليلى/ الاشتفاء بالانتقام/ الخروج من المأزق العربي).

فرمز الحب (قيس بن الملوح) لما بلغه خبرُ زواج ليلى من ورد بن محمد جُنَّ جنونه، فنصحَ أهلُ الحي أباه أن يذهبَ به إلى مكة حاجّاً، ليطوف حول الكعبة ويدعو الله له بالشفاء. وأثناء الطواف طلبَ منه أبوه أن يتمسك بأستار الكعبة ويسأل الله البرء والشفاء من حب ليلى،

فما كان منه إلا أن تعلَّقَ بأستار الكعبة ورفعَ صوته بالدعاء : اللهم زدْني لليلى حبّاً، وبها كَلَفاً، ولا تُنْسِني ذكرها أبداً. فيئس منه أبوه وعاد به.[١٠٦]

أما رمز الحرب (امرؤ القيس) فقد بذل جهداً كبيراً في إثارة قبائل بكر وتغلب، فسار بهم في أول هجوم له على بني أسد، ولكنه أخطأ فأصاب بني كنانة يحسبهم بني أسد، ولما أخبروه بذلك لحق ببني أسد من الغد فأثخن فيهم حتى كثر القتلى والجرحى، وهرب بعضهم ليلاً، فلما أصبحوا قال له كبار بكر وتغلب: قد أصبت ثأرك، فقال : ما فعلت ولا أصبت، فقالوا له : بل أنت رجل مشؤوم وكرهوا قتالهم بني كنانة وانصرفوا عنه، وبقي وحيداً دون مناصر أومعين، فازداد حسرة وألماً على تفرق بكر وتغلب عنه، وبدأ رحلة مضنية مليئة بالتشرد والعذاب.[١٠٧]

وأما الشاعر فرغم أنه قد بدأ في مواجهة الظروف والخصوم إلا أنه قد حزن في المقاطع السابقة من قصيدته (ما اختلسه الحائك من خيوط خيمة العامرية) على البدء فيها، ثم خاطبهم بسخرية بأكثر من مقطع مما مهّد للمزيد من اشتداد الأزمة عنده، فتحول الشاعر في هذه المرحلة من رحلته في البحث عن الخلاص من انفعال الحب إلى انفعال الحرب، الأمر الذي عكس درجة من درجات تأرجح انفعالاته بين الحب والحرب؛ حبه لأمته العربية وإخلاصه لقضاياها من جهة، وحرصه على محاربة مَن يسبب الألم للأمة العربية من أعدائها أو أبنائها من جهة أخرى.

ويلتقي الحب والحرب انفعالياً في درجة معينة، فأعلى انفعالات الحب قوة وعنفاً لا يبتعد كثيراً عن أدنى درجات الحرب قوة وعنفاً، وهذا ما تتضمنه بعض مقاطع قصيدته الثالثة (مالم يقله امرؤ القيس).[١٠٨] وتتجلى هذه الدرجة الانفعالية "الحربية" بين الشاعر وامرئ القيس في مستويين اثنين من من الخطاب والتمازج الانفعالي. الأول التمازج الشديد بينهما الذي ظهر في بناء عنوان القصيدة على نفي القول : (مالم يقله)؛ أي مالم يقله امرؤ القيس لكم/ للناس بينما قاله لي، فأصبح – على هذا – المتكلمُ هو امرأ القيس، والمخاطبُ بكل ضمائر الخطاب الموجودة في القصيدة هو الشاعر نفسه.[١٠٩] والثاني أن الشاعر تقمص شخصية امرئ القيس وقال من خلالها كثيراً مما يريد أن يقول عن مواقفه من خصومه وواقع أمته المؤلم الذي أوصل الشاعر انفعالياً إلى إعلان المواجهة ضد الواقع ومن يصنعه، موظفاً في ذلك ما أعلن – في العنوان – من مواقف لم يقلها امرؤ القيس "مالم يقله امرؤ القيس" للآخرين في رحلته للبحث عن الخلاص. يقول في مطلع القصيدة :

وصف الطموح الغائب

دعني
أقصُّ نبوءة الفجر الذي
ما خامرته هواجسُ
العشَاق يوماً أو أناخَ به الضبابْ ..[١١٠]

يخاطب امرؤ القيس الشاعرَ (الشاعرُ/صاحبه) بأن يستمع (دعني أقصُّ) إلى حديثه عن طموحه (نبوءة الفجر) المتمثل في الأخذ بالثأر/الخروج من المأزق العربي، منذ أن بدأ في مواجهة الظروف والخصوم في رحلته للبحث عن الخلاص، ذلك الطموح المشروع والواقعي (ما خامرته هواجسُ العشَاق يوماً)، والجلي الواضح (أو أناخَ به الضبابْ ..) في أخلاقيته ونبله ووضوح معالمه وتفاصيله. وفي وصف ذلك الطموح يقول أيضاً :

ينثلُّ مثل الرملِ .. بين أصابعي
حلماً
وتحمله الرياحُ من
الغيابِ إلى الغيابْ ..! [١١١]

إن طموح الأخذ بالثأر/الخروج من المأزق العربي سهلٌ أن يتفهمه الآخرون، ومنسجم مع ما حوله من أعراف وقوانين كانسجام الرمل بين الأصابع (ينثلُّ مثل الرملِ .. بين أصابعي حلماً). ورغم تلك الصفات المقنعة في طموحي هذا إلا أن الظروف والخصوم لم يتركوه يتحقق، وهذا ما جعل أزمتي تشتد، ورحلتي في البحث عن الخلاص تزداد صعوبة؛ لأن طموحي تؤرجحه الظروفُ بين غيابين؛ غياب عدم الوجود؛ لأنه كان مجرد "حلم"، وغياب عدم التحقق؛ لأنه مازال غائباً غياباً حقيقياً رغم أني أعمل على تحقيقه (وتحمله الرياحُ من الغيابِ إلى الغيابْ!).

استثارة الماضي

دعني أسافرْ .. فوق
جفنِ الليلِ
أنتشق الهوى العفوي
فوق مروءة العشاقِ ..
فوقَ صبابة المشتاقِ
أو فتن الشبابْ !! [١١٢]

وإحساساً من امرئ القيس/الشاعر بالحاجة للاستعانة بقوة أخرى تعين على المواجهة في هذه المرحلة المتأزمة من رحلة البحث عن الخلاص، فقد استثار الماضي وما فيه من حب وولاء وتدفق وحيوية وشباب، مخاطباً امرؤ القيس الشاعرَ (الشاعرُ/صاحبه) بأن يساعده ليرحل بخياله (دعني أسافرْ.. فوق جفنِ الليلِ)، وقد جاءت مفردة (الليل) لتعكس أمرين؛ الأول : طول ذلك الليل وضخامته وامتلاؤه بأنواع الهموم؛ كليل امرئ القيس نفسه قبل أزمته في قوله :

وليل كموج البحر أرخى سدوله علي بأنواع الهموم ليبتلي [١١٣]

الثاني : أنه يعكس على عدم وضوح رؤية امرئ القيس/الشاعر في رحلته للبحث عن الخلاص. وليؤكد أن سفره بالخيال هو من أجل الرجوع لماضي امرئ القيس/الشاعر، وما كان في ذلك الماضي من صدق الحب (الهوى العفوي)، والعشق المفعم بالمروءة والأخلاق (فوق مروءة العشاقِ ..)، ومعاناة الحب ومغامرات الشباب (فوقَ صبابة المشتاقِ أو فتن الشبابْ !!).

تفاصيل الذات

وفي وصف درجة تأزم حالته الانفعالية في هذه المرحلة من رحلته للبحث عن الخلاص يقول :

أنا أيها الموبوءُ في وجعي
تراودني القصائدُ
سافراتٍ وجهها العبثي
حنطني وما ملَّ المجيء
ولا الإيابْ
متمرِّدٌ عينايَ تجهضُ
حملها المشبوه
فوق وسادتي السكرى
وترتجل العذاب. [١١٤]

يخبر امرؤ القيس الشاعرَ بتفاصيل حالته الانفعالية؛ (أنا ... تراودني)، منادياً نفسه بالموبوء، ومقرعاً لها على هذه المصيبة التي نزلت عليه وتفاقمت (أيها الموبوء في وجعي)، ويخبره ليقرر أمرين؛ الأول : أنه شاعر - مثل المخاطب - (تراودني القصائدُ)، وأن شعره كان عبثياً (سافراتٍ وجهها العبثي)، وأن ذلك العبث الذي كان منه قد رسخ في عقول الناس في كل أحوال (حنطني، وما ملَّ المجيء ولا الإيابْ). الثاني : أنه غاضب متمرد من اشتداد الأزمة عليه (متمرِّدٌ)، وأن الذي يراه من مستقبل هذه الأزمة مشكوك في إمكانية حصوله؛ لأنه وهمي لا ينتج عنه إلا العذاب النفسي (عينايَ تجهضُ حملها المشبوه فوق وسادتي السكرى وترتجل العذاب).

صمود

بعد أن حدد الشاعر بعض تفاصيل شخصيته أراد أن يعلن صموده حتى الموت في هذه المرحلة الحاسمة من رحلته في البحث عن الخلاص، حيث صرح بقوله :

دعني أفاتحك النهار
البكر أحمل في دمي
وجعي وتحمل أنت
أوسمةَ العتابْ ..!! [١١٥]

يطلب امرؤ القيس من الشاعر (الشاعر من صاحبه) أن يأذن له لأول مرة بالنطق بإعلان واضح كالنهار (دعني أفاتحك النهار البكر) ليقرر أن أزمة امرئ القيس/الشاعر (الأخذ بالثأر/الخروج من المأزق العربي) تجري في عروق دمه، وأنه لا يمكن أن يتخلى عنها أو يتركها مهما كانت شدة هذه المرحلة من رحلته (أحمل في دمي وجعي)، ومهما كانت درجة لوم الآخرين وخذلانهم له (وتحمل أنت أوسمةَ العتابْ ..!!).

خامساً : التشتت والضياع

بعد اشتداد الحالة الانفعالية للشاعر في القصيدة الثالثة، وحالة الشخصيتين/الرمز، وحينما لم يتحقق حصول المطلوب (الزواج من ليلى/الاشتفاء بالانتقام/الخروج من المأزق العربي) بدأ كل منهم مرحلة جديدة في رحلة في البحث عن الخلاص هي مرحلة التشتت والضياع النفسي والاجتماعي.

فقد رويت أخبار كثيرة تصف حالة رمز الحب (قيس بن الملوح) وجنونه في حب ليلى، حيث أخذ يكسر الأعراف والعادات المتعلقة بتعامل الرجل مع المرأة في ذلك الزمان، ويقوم بتصرفات تدل على ذهاب عقله، فقد كان يحتال ويتنكر أمام أبيها ليقابلها، وكانت تعرفه، وفي أثناء حوارهما تقع لهما أحداث تدل على انشغاله التام بها وبحديثها. فذات مرة جاء يطلب شيئاً من السمن، فأخذت ليلى تصب السمن له حتى امتلأ الإناء، وساح السمن فغمر قدميهما ولم يشعرا بذلك. ومرة أخرى جاءها ليطلب ناراً، فأعطته النار فلما احترقت الشعلة قال قيس : خرقتُ من بُردي خِرْقَةً وجعلتُ النار فيها، فكلما احترقتُ خرقتُ أخرى وأذكيتُ بها النار حتى لم يبق عليَّ من البُردِ إلا ما وارى عورتي، وما أعقل ما أصنع. ولما اشتد عليه المرض، عاف الطعام والشراب، وعاش مستوحشاً، فصعب أمره على قلب أمه فذهبت إلى ليلى ترجوها أن تلقاه ولو مرة، عله يتوب ويعود عليه عقله، فأتته ليلاً في غفلة من أهلها، فلم يزده ذلك إلا ولعاً وجنوناً بها.

ثم مرت الأيام فالتقى قيسٌ بعشيرة ليلى وهم يرحلون، فعرفهم وأخذ يتفحص الوجوه بحثاً عن ليلى حتى وقع عليها نظره، وتلاقت العيون فعرفته فخرَّ مغشياً عليه، فرقَّتْ لحاله وأرسلت أمَة لها لتبلغه سلامها، وتقول له: لقد عزَّ عليَّ ما أنت فيه، ولو وجدتُ سبيلاً إلى شفاء دائك لوقيتك بنفسي منه. فأفاقَ وجلس وقال لها: أبلغيها عني السلام وقولي لها: هيهات! إن دائي أنت، وإن حياتي ووقائي لفي يديك، ولقد وكلت بي شقاء لازماً، وبلاءً طويلاً.[١١٦]

أما رمز الحرب (امرؤ القيس) فقد ازداد حسرة وألماً على تفرق بكر وتغلب عنه، فبدأ رحلة مضنية كلها تشرد وتشتت بين أنحاء العرب، وقد وصلت به الحال في بعض الأزمان للتلهف لمن يؤيه من المتربصين به من بني أسد أو غيرهم. ومن مظاهر تشتته وضياع أمره أنْ ذهب لأزد شنوءة فأبوا أن ينصروه، ثم توجه إلى قبائل حمير فتجمعوا حوله واستأجر معهم

جموعاً من العرب، وتوجه بهم إلى بني أسد، ولكن الجيش تفرق قبل الوقيعة بهم؛ لأن المنذر بن ماء السماء ضجر منه وبدأ في طلبه، فهرب امرؤ القيس إلى ابن عمته عمرو بن المنذر فأجاره، ثم إلى هانئ بن مسعود الشيباني فلم يجره، فتوجه إلى سعد بن ضباب الإيادي فأجاره، ثم نزل بقبيلة طيء فأجاروه زمناً وتزوج منهم، ولم يرحل عنهم حتى تحاربوا بسببه فازدادت مشاعر الشؤم عنده فتركهم متوجهاً إلى السموأل في تيماء فاستجار به فأجاره.

ولم يعُد يدري امرؤ القيس أيمدح من يجيره من المنذر بن ماء السماء، ويحميه من القتل، وهم أغلب من استجار بهم، أم يمدح مَن يُظهر استعداداً لنصرته بجيش وعتاد للأخذ بثأر أبيه وهم قليلون. فأصبح لديه مطلبان من قبائل العرب؛ الإجارة والنصرة، فازداد الأمر عليه صعوبة وتشتت موقفه بين هذا وذاك، ولما أدرك السموأل حاله كتب للحارث الغساني أن يوصل امرأ القيس إلى قيصر الروم، ففعل، فقبله قيصر وأكرمه وأرسل معه جيشاً كبيراً.

ويقال إن امرأ القيس لما خرج على رأس الجيش متوجهاً إلى بني أسد، وشى بعضُ أصحاب قيصر بامرئ القيس، فصرف قيصرُ الجيش وأعاده، وقيل بل أكرمه قيصرُ وقلده إمرة فلسطين إلا أنه لم يسعَ معه في إصلاح أمره وإعادة ملكه، فضجر منه امرؤ القيس وقفل راجعاً إلى أرض العرب.[١١٧]

أما الشاعر فقد ظهرت عليه ملامح التشتت والضياع الفكري والانفعالي فأخذ يصف حالته الانفعالية الراهنة بقول:

ما زال هذا الليل
يرخي ستارة أخرى
وما زال السحاب
مشرداً بالأفق
تنهره الرياح.[١١٨]

يشرح امرؤ القيس/الشاعر معاناته النفسية من حالة التشتت التي يعيشها، ويأسه من وجود نتائج، وضبابية الحصول على الخلاص. إن ليل الأزمة ما زال طويلاً يرخي ستائره على قلبه؛ كليل امرئ القيس الذي يشبه البحر، وقد أرخى سدوله[١١٩] على امرئ القيس/الشاعر، وعلى طموحه في البحث عن الخلاص (ما زال هذا الليل يرخي ستارة أخرى)، والسحب مازالت تهيم في السماء دون نتيجة تذكر (وما زال السحاب مشرداً بالأفق تنهره الرياح). ويشرح الشاعر تمازجاً قوياً بينه وبين امرئ القيس، يقول :

وأنا وأنت وذلك
الراعي نغني للربيع
ويستغيث العشب في
يدنا العطيبة
والظلام بلا صباح.[١٢٠]

ذكّر امرؤ القيس/الشاعر (الشاعر/أمته) بأن حالة التشتت والضياع هذه كانت بسبب العبث واللهو الذي كان في أول الحياة (وأنا وأنت وذلك الراعي نغني للربيع)، فالحياة قبل هذه الأزمة كانت هانئة (ربيع، العشب). ولكن حياة الهدوء والرخاء تلك لم تقدر؛ لأن العشب كان يستغيث، ولم يستطع أحد إنقاذه لأن اليد عطيبة، مما سبب حالة التشتت والضياع الراهنة (ويستغيث العشب في يدنا العطيبة)، ويختنق الأمل في خروج امرئ القيس/الشاعر من المأزق، ويصطدم بحواجز كبيرة، ويدخل – وهو في أثناء رحلته للبحث عن الخلاص - في نفق مسدود (والظلام بلا صباح).

أسئلة حائرة

ويحاول امرؤالقيس/الشاعر شحذ الهمة على العمل من أجل الخلاص والخروج من مأزق التشتت والضياع فيقول :

من للجراح إذا الجراح
تخثرت فوق الجراح ؟!
من للعذارى المسدلات
ثيابهن البيض
إن وئدت كلاب
الحي أو تاه النباح
مع النباح ؟!
من للندامى المترفين ..
السادرين .. الراقصين
بمسرح الأفلاك
إن يبست عناقيد الكروم
وأدمن الوتر النواح ..؟! [١٢١]

يوظف امرؤ القيس/الشاعر الاستفهامَ محاولاً استثارة الهمة، لعل القوة في المواجهة ترجع مرة أخرى كما كانت في البداية. يشعر امرؤ القيس/الشاعر بالمسؤولية تجاه إعادة ملك أبيه/مجد أمته، ويرى أن كل من حوله معه، وأن الجميع يستغيث به، الرجال والنساء، المكافحون معه والمشغولون بحياتهم. ويخاطب امرؤالقيس/الشاعر نفسه وأصحابه : مَن للرجال الذين في الميدان يواجهون الخطر، وتجرح أجسادهم/طموحاتهم كل يوم (مَن للجراح إذا الجراح تخثرت فوق الجراح)، ومَن للنساء المخلصات إذا ضاعت الحيلة وتداخلت الأصوات (مَن للعذارى المسدلات ثيابهن البيض إن وئدت كلاب الحي أو تاه النباح مع النباح).

ويبرز شعور الُملك عند امرئ القيس/ الإخلاص للأمة عند الشاعر فيتحمل مسؤولية بقية الناس، حتى ولو كانوا لا يشاركون في رحلة البحث عن خلاص امرئ القيس/الشاعر من

محنته (مَن للندامى المترفين .. السادرين .. الراقصين بمسرح الأفلاك إن يبست عناقيد الكروم وأدمن الوتر النواح ..؟!). ويستمر امرؤ القيس/الشاعر في توظيف الاستفهام، وهو في حالة انكفاء وألم مخاطباً "دمون" الرمز الأول في إعلان الوفاء لمبدأ الأخذ بالثأر/الخروج من المأزق العربي، وبدء رحلة البحث عن الخلاص، يقول:

(دمون) .. يا وجعي
ويا قلق القبيلة !
مَن أنتِ حين
تضيع قافلتي
ويبكي صاحبي
الدرب الطويلة ؟!
مَن أنتِ حين تحررت
كل الأوابد
واستعاد الطير طعم
الصبح بكراً
واستخار الغادرون الليل
في أخنى وسيلة !!
(دمون) يا أم الحكايات
العذاب المستحيلة. [١٢٢]

أثارت الأسئلة في المقطع السابق الشعور بالمسؤولية لدى امرئ القيس/الشاعر، وإكمالاً لاستثارة همته التي بدأها بتلك الأسئلة رجع للماضي حيث الرمز الأول لإعلان الوفاء للمبدأ "دمون" التي خاطبها امرؤ القيس بقوله :

تطاول الليل علينا دمون
دمون إنا معشر يمانون
وإننا لأهلنا محبون. [١٢٣]

وإذا كانت "دمون" رمزاً للوفاء، فهي أيضاً رمز لبدء الألم الشخصي (دمون .. يا وجعي)، وبدء خوف الناس على نفسها من خطر السير في اتجاه البحث عن الخلاص (ويا قلق القبيلة).

ويحاول التعرف على تفاصيل ذلك الرمز "دمون" فيسأله عن هويته : (من أنتِ) في زمن ضياع الهدف (حين تضيع قافلتي)، وتشتت الأصحاب والأعوان بسبب طول الدرب في البحث عن الخلاص (ويبكي صاحبي الدرب الطويلة ؟!). وحين تحررت كل الأوابد بعد أن كان امرؤ القيس يقيدها كما قال في معلقته عن حصانه : (بمنجرد قيد الأوابد هيكل)[١٢٤] سأل امرؤ

القيس/الشاعر "دمون" (من أنتِ حين تحررت كل الأوابد)، ومن أنتِ حينما رجعت أبحث عن ثأر أبي/مجد أمتي (واستعاد الطير طعم الصبح بكراً) بينما تخاذل الناس عني وتركوني (واستخار الغادرون الليل في أخنى وسيلة !!). أنت اليوم يا "دمون" مصدر أنس ولهو سابقاً (دمون) يا أم الحكايات العذاب..)، ومصدر طموح مستحيل (المستحيلة).

سادساً : النهاية

تلتقي الحالة الانفعالية للشاعر والشخصيتين/الرمز في عدم تحقق المطلوب، وتختلف في نوعية النهاية وطبيعة مشاعرها الانفعالية. فرمز الحب (قيس بن الملوح) بقي طيلة حياته كلها يهيم في الأودية والشعاب والبلدان، ينشد الشعر في حب ليلى، ويتحسس أخبارها، هائماً على وجهه، متفرداً في حبه، حتى وجده بعض أقاربه ميتاً مرمياً بين الحجارة، فانتشلوه وغسَّلوه ودفنوه. [١٢٥] وقد سارت بذكره الركبان، وانتشر خبره بين الناس، وضرب به المثل في العشق وجنون الحب، وخلَّد شعره اسم ليلى حتى أصبح الاسم الأحبَّ للعاشقين، فقيل: "كُلٌّ يغني على ليلاه". وترجمت قصته لكثير من اللغات، وأصبحت أسطورة لكثرة ما أدخل فيها من الإضافات والزيادات.

أما رمز الحرب (امرؤ القيس) فيقال إن قيصر الروم أراد قتله فأرسل إليه حلة مسمومة وطلب منه أن يلبسها إكراماً له فتناثر لحمه وتفطر فسمي بذي القروح بعد ذلك. وقيل إن امرأ القيس ضجر منه لأنه لم يسعَ معه في إصلاح أمره وإعادة ملكه، فقفل راجعاً إلى بلاد العرب فأصابه مرض الجدري في أنقرة فمات بها. [١٢٦] وقد سمي بالملك الضليل لتشرده، وكثرة تنقلاته وضياع وجهته زمناً طويلاً بين قبائل العرب والروم، وكثرة خصومه في الفترة الطويلة التي عاشها باحثاً عمن يعينه على الأخذ بثأر أبيه حتى مات.

تماسك وأمل

أما الشاعر فرغم التقائه مع الشخصيتين/الرمز في عدم تحقق المطلوب، وسلبية النهاية، وخضوعهم التام لانفعالي (الحب والحرب)، وسيطرة ذلك على آرائهم، وكذلك إصرارهم على نتيجة واحدة للخلاص من المعاناة هي الحصول على المطلوب، ولا شيء غير ذلك، إلا أن حالة الشاعر الانفعالية جاءت أكثر تماسكاً وقوة وصموداً من حالة رمز الحب (قيس)، ورمز الحرب (امرئ القيس) اللذين انهزما في رحلة البحث عن الخلاص وانتهت الرحلة بموتهما.

ولم يكن هذا واضحاً فقط في القصائد الثلاث – محل الدراسة والتحليل في هذا البحث – بل في قصائد أخرى من الديوان أيضاً. ورغم أن لدى الشاعر تذبذباً انفعالياً حاداً تجاه الواقع وعلاقته بالتاريخ، بتركيزه على مشاعر الألم وحالة الانكسار الشديدة، ومشاعر الاحتضار والإحباط في الشخصيات التراثية، إلا أنه أظهر تماسكاً وصموداً حينما وظف النابغة الذبياني

وطارق بن زياد في قصيدتين أخريين من الديوان؛ مرسخاً في توظيفهما مشاعر الالتجاء إلى القائد المنقذ، ليقود أمته ويساعدها على البدء في إبحار جديد. ومن مظاهر تماسكه الانفعالي قوله من القصيدة الثانية :

إني تدثرتُ
قبل الشتاء ..
وشرّعتُ للريح
إطراق رأسي ووجهي
تجدَّر فيه الحياء .. [١٢٧]

فبعد التحولات الانفعالية للشاعر في القصيدة الثانية بين الماضي والحاضر، أعلن أنه مستعد للمستقبل مهما كان سيئاً، وإذا كانت عواطف الحب عند ليلى ستبرد بسبب البعد عنها/ماضي أمته بسبب هموم الحاضر المؤلم فإنه سيبقى متماسكاً حتى تزول هذه المشاعر (إني تدثرت قبل الشتاء)، وهذا الاستعداد يعكس درجة الأمل التي كانت لدى قيس (ولم تتحقق له)/الشاعر بأن رحلة البحث عن الخلاص ستحقق نتائجها بالوصول للطموح المطلوب.

وقد بقي الشاعر متماسكاً في آخر القصيدة الثالثة رغم استقباله عدداً من المحبطات المتوالية بشأن خروج أمته من مأزقها الراهن، كما ظهرت شخصيته بشكل أكبر، منفصلاً عن امرئ القيس، بل يخاطبه على أنه مستقل عنه، وذلك ناتج عن اختلاف المواقف والانفعالات بين امرئ القيس والشاعر في هذه المرحلة، فالأول جاءت نهايته مؤلمة دون أن يتحقق له ما أراد، وانتهت رحلته في البحث عن الخلاص نهاية مأساوية، أما الثاني (الشاعر)، فلم تنته رحلته بعد، وأمله ما زال قائماً، وتماسكه النسبي جلياً في هذه المرحلة، يقول مخاطباً امرئ القيس :

ثكلتك (كندة)
أيها الموءود في صدري
وأيقظك الحِمام ...!
متجاذباً شغفي إليك
وهذه الدرب الشحيحة
لا انعتاق ولا سلام! [١٢٨]

يعاتب الشاعرُ امرأ القيس ويلومه على ما فعله في محاولات لم تنجح في رحلة بحثه عن الخلاص/الأخذ بثأر أبيه، ويبين أنه لم يكن كفؤاً لتلك المهمة؛ لأنه لم يعدَّ نفسه للمهام العظام إلا بعد موت أبيه (ثكلتك (كندة).. وأيقظك الحِمام ...!). وفي الوقت الذي يعلن فيه الشاعر أن تجربة امرئ القيس قد انتهت في عقله وتوقف تأثيرها عليه (أيها الموءود في صدري)؛ وأنه لا يريد أن يتوقف هو كما توقف امرؤ القيس، فإنه يصف إعجابه السابق (متجاذباً شغفي إليك) بتحوله إلى تولي المهام الكبار واتخاذ قرار مواجهة الخصوم. ويقرر الشاعر أنه يعرف – بينما

امرؤ القيس لم يعرف - أن الموارد والرجال في رحلة البحث عن الخلاص قليلون، (وهذه الدرب الشحيحة)، وأنها رحلة لا يمكن إنهاؤها أو الخروج منها بسهولة (لا انعتاق)، ولا حتى الحصول على نتيجة وسطية (ولا سلام!).

انفصال

يعلن الشاعر في آخر هذه القصيدة الانفصال التام عن امرئ القيس وتجربته غير الناجحة في رحلة بحثه عن الخلاص، محاولاً تعزيز جانب الأمل والتفاؤل، في رحلته هو للبحث عن الخلاص/الخروج من المأزق العربي، موظفاً النفي لتحقيق الاختلاف التام عن امرئ القيس، يقول :

لستُ الغريب وليس
هذا السجع خاتمتي
ولا حتى بدالي في
عسيب القبر
لو شاء اللئام !! [١٢٩]

فهو ليس كالغريب (امرئ القيس) الذي قال عندما شعر بانتهاء أجله/رحلته دون تحقيق الخلاص :

أجارتنا إنا غريبان ههنا وكل غريب للغريب نسيبُ[١٣٠]

(لستُ الغريب)، وليس طموحه أن يقول شعراً، أو أن يكون آخر ما يقوله في حياته شعراً كما فعل امرؤ القيس قبيل وفاته (وليس هذا السجع خاتمتي)، ولم يطرأ له ببال أن يخلّد اسم أحدٍ أو شيء كما فعل امرؤ القيس في تخليد جبل عسيب بشعره حينما قال :

أجارتنا إن الخطوب تنوب وإني مقيم ما أقام عسيبُ[١٣١]

(ولا حتى بد الي في عسيب القبر)، رغم أن خصوم الشاعر من الأشخاص والأحوال تطمح بأن يتوقف عن إلحاحه للبحث عن الخلاص/الخروج من المأزق العربي (لو شاء اللئام !!). وبعد أن نفى الشاعر عن نفسه عدداً من صفات امرئ القيس وأفعاله، قال عن نفسه :

أنا في رمالك فتنةٌ
أخرى وقلبٌ شاعر
أبداً وقنديل انتقام ..[١٣٢]

يوظف الشاعر الجملة الاسمية لتأكيد الاستمرار والثبات، فهو يقرر أنه سيبقى مستمراً في رحلته للبحث عن الخلاص لأمته ما بقيت الأرض (أنا في رمالك)، متوهجاً جذاباً (فتنة أخرى)، ومع كونه سيستمر إنساناً يحب الآخرين ويجمع كلمتهم ويشعر بهم دائماً (وقلبٌ شاعر

أبداً) فإن سيستمر أيضاً نوراً لهم في مواجهة خصومهم المعارضين إلى أن يتحقق الخلاص فعلياً لهم (وقنديل انتقام).

وتدبُّ مشاعر اليأس في روح الشاعر فيوظف "دمون"رمز الوفاء عند امرئ القيس بشكل مختلف، فيقول :

دمون يا زمني
ويا عار القبيلة
الدرب طالت والشجون
مخالب .. والقرح
في كبدي الهزيلة. [١٣٣]

إن "دمون" لم تعد رمز الوفاء فقط، بل هي أيضاً رمز لحياة الشاعر كلها منذ أن عاش مشاعر الإعجاب بماضي أمته وتاريخها (دمون يا زمني). وإذا كانت "دمون" في مقطع سابق رمزاً لبدء الألم الشخصي (يا وجعي)، وبدء الخوف من المستقبل (ويا قلق القبيلة)، فإن ذلك الخوف والقلق قد وقع بتخاذل العرب عن فعل ما يجب عليهم لإخراج أمتهم من المأزق، فأصبحت "دمون" بذلك رمزاً لأهداف خذلها أصحابها فتحولت من رمز للوفاء إلى (عار للقبيلة). ويشتكي الشاعر من طول طريق رحلته وطموحاته العربية (الدرب طالت)، وتكالبت الهموم عليه (والشجون مخالب)، وإن كان امرؤ القيس أصابته القروح فمات، فإن عمق الألم في داخل الشاعر أصبح قرحاً (والقرح في كبدي الهزيلة). ويختم قصيدته بحالة اليأس وضياع الحيلة مخاطباً امرأ القيس بقوله :

خذني إليك
قصيدة أخرى
وليلاً تاه ما بين
القفار نجومه سكرى
و (فاطمه) كحيلة.
رعفت خطاي الغور
في جرحي
وما زال الطريق مشرداً
بين القبيلة والقبيلة !!! [١٣٤]

في نهاية القصيدة يطلب من امرئ القيس أن يأخذه معه كقصيدة من شعره (قصيدة أخرى)، أو كَليله الذي يشبه موج البحر، وقد أرخى سدوله بالهموم[١٣٥] (وليلاً تاه ما بين القفار) لا تتحرك نجومه كأنها شدت بجبل يذبل[١٣٦] (نجومه سكرى)، وفاطمة المحبوبة المتدللة [١٣٧] كحيلة فيه (وفاطمهُ كحيلة)؛ لأن امرأ القيس قد سبقه (رعفت خُطايَ) إلى الدخول لأعماق الجرح

(الغور في جرحي)، ورغم ذلك ما زال الشاعرُ تائهاً، وما زالت طموحاته العربية مشردة بين الأطراف العربية المتناحرة (وما زال الطريق مشرداً بين القبيلة والقبيلة !!!).

الخاتمة

تضمن هذا البحث عدداً من العناصر في دراسة الحب والحرب في رحلة البحث عن الخلاص في ديوان (سقط سهواً) للشاعر السعودي إبراهيم الوافي، ومنها : مقدمة تضمنت نبذة عن موضوع البحث ومنهجه، ثم قسم البحث إلى قسمين؛ الأول: مفهوم المنهج الموضوعاتي وبعض مبادئه وأدواته. ومن مبادئه التي تحدث عنها البحث: البنية، العلاقة، المبدأ، الحسية، الخيال، التفرع، القرابة السرية، التجانس. ومن أدواته : حرية المدخل، الانغماس التام، العمق، القراءة المجهرية، التكرار. وختم القسم الأول بالحديث عن الشاعر والديوان. أما القسم الثاني فقد كان بعنوان : الحب والحرب في رحلة البحث عن الخلاص، وقد درست هذه الفكرة الموضوعاتية في ثلاث قصائد هي : (الكتابة على صدر الماء)، و(ما اختلسه الحائك من خيوط خيمة العامرية)، و(مالم يقله امرؤ القيس)، وظفت رحلة قيس بن الملوح في البحث عن الخلاص من أزمة الحب التي عاشها، ورحلة امرؤ القيس بن حجر في البحث عن الخلاص من أزمة الحرب التي عاشها، بعد تقسيمها إلى عدد من المراحل الانفعالية، هي: ما قبل العاصفة، الشرارة الأولى، بدء المواجهة، اشتداد الأزمة، التشتت والضياع، النهاية.

ومن النتائج التي يمكن الخروج بها من هذا البحث :

- أن المنهج الموضوعاتي من أكثر المناهج مناسبة لتحليل النصوص الشعرية التي تضمنت توظيفاً للتراث.
- أن طريقة (إكمال النقص) في عناوين قصائد ديوان (سقط سهواً) قد أعطت توظيف التراث في الديوان درجة أكثر عمقاً وتعقيداً من حيث التمازج بين انفعالات الشاعر والعناصر التراثية.
- أن رحلة الشاعر الانفعالية للبحث عن الخلاص من المأزق العربي قد بدأت مبكرة منذ أن كان فتى حينما كان يتلقى بافتخار تاريخ أمته ومجدها الماضي.
- أن الشاعر قد توافق انفعالياً بشكل نسبي مع قيس بن الملوح وامرئ القيس في مراحلهما الانفعالية التي مرا بها، ولم يوجد الاختلاف بينهما إلا في النهاية، حيث كان الشاعر أكثر تماسكاً منهما وصموداً وتطلعاً للمستقبل، بينما انتهت رحلتهما بموتهما.

والحمد لله رب العالمين

١ انظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧، ص: ٥٧ – ٦٠.

2 انظر: دانيال بارجاس (Daniel Bergez) وآخرون (بيار بربريس، بيار مارك، مرسال مريني، جيزال فلنسي)، مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي، ترجمة الصادق قسومة، جامعة الإمام، الرياض، ١٤٢٩هـ، ص: ٢١٤.

3 انظر: إبراهيم الوافي، سقط سهواً، بدون ناشر، بدون مكان نشر، ط١، ٢٠٠٠، ص:٥، ٥٥،٧١.

4 انظر: يوسف الحنبلي، نزهة المسامر في أخبار مجنون بني عامر، تحقيق د. محمد التونجي، عالم الكتب، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص : ٢١ وما بعدها. وسليم الجندي، امرؤ القيس حياته وشعره، دار الهجرة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨٧، ص: ١٥ – ٢٤.

5 انظر: دانيال بارجاس وآخرون، مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي، ص: ٢١٦. وقد اختار المترجم مصطلح "النقد الغرضي"، بينما اختار مترجم آخر للكتاب نفسه، وهو د. رضوان ظاظا "الموضوعاتي". انظر: مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة د. رضوان ظاظا، مراجعة د. المنصف الشنوفي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٧،عالم المعرفة رقم (٢٢١)، ص: ٩٥ وما بعدها. وللمزيد عن الفرق بين المصطلحين، انظر : محمد سعيد عبدلي، البنية الموضوعاتية في عوالم نجمة لكاتب ياسين، دكتوراه الدولة، جامعة الجزائر، ٢٠٠٣، ص : ١٨، ٢٤ – ٢٩. وللفرق بين موضوعية ومواضيعية وموضوعاتية انظر: عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٠، ص: ٣٧.

6 انظر: دانيال بارجاس وآخرون، مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي، ص: ٢١٣، ٢٥٣.

7 انظر: سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، دار بابل، الرباط، ١٩٨٩، ص: ٢٠.

٨ انظر: دانيال بارجاس وآخرون، مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي، ص: ٢١٤.

٩ انظر: دانيال بارجاس وآخرون، مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي، ص: ٢١٥.

١٠ انظر: دانيال بارجاس وآخرون، مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي، ص:٢٤٥.

١١ انظر: سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص: ١١، ٤٧ ـ ٤٨.

١٢ انظر: محمد سعيد عبدلي، البنية الموضوعاتية في عوالم نجمة لكاتب ياسين، دكتوراه الدولة، جامعة الجزائر، ٢٠٠٣، ص : ٣٥.

١٣ انظر: فرانسوا راستيي، فنون النص وعلومه، ترجمة إدريس خطاب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ٢٠١٠، ص: ٢٣٠.

١٤ انظر: دانيال بارجاس وآخرون، مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي، ص:٢٥٠.

١٥ انظر: دانيال بارجاس وآخرون، مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي، ص:٢٥١.

١٦ انظر: فرانسوا راستيي، فنون النص وعلومه، ترجمة إدريس خطاب، ص: ٢٣٨.

١٧ انظر: دانيال بارجاس وآخرون، مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي، ص:٢٥٢.

١٨ انظر: عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص: ٣٨.

١٩ انظر: عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص: ٣٩.

٢٠ انظر: عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص: ٣٩.
٢١ انظر: سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص: ٤٧.
٢٢ انظر: سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص: ٢١.
٢٣ انظر: سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص: ١٥.
٢٤ انظر: سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص: ٣٣.
٢٥ انظر: سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص: ٣٢.
٢٦ انظر: عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص: ١٤٨، ١٦٢ وما بعدهما.
٢٧ انظر: عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص: ٨٥.
٢٨ انظر: عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص: ٨٥.
٢٩ انظر: دانيال بارجاس وآخرون، مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي، ص:٢٣٧.
٣٠ انظر: محمد سعيد عبدلي، البنية الموضوعاتية، ص : ٧٩.
٣١ انظر: دانيال بارجاس وآخرون، مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي، ص: ٢٢٦، ٢٢٧.
٣٢ انظر: محمد سعيد عبدلي، البنية الموضوعاتية، ص : ٣٦.
٣٣ انظر: دانيال بارجاس وآخرون، مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي، ص:٢٢٥، ٢٢٦.
٣٤ انظر: عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص: ٦٧.
٣٥ انظر: فرانسوا راستيي، فنون النص وعلومه، ترجمة إدريس خطاب، ص: ٢٤١.
٣٦ انظر: عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص: ٦٨.
٣٧ انظر: عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص: ٦٨، ٦٩.
٣٨ انظر: عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص: ٦٢.
٣٩ انظر: محمد سعيد عبدلي، البنية الموضوعاتية، ص : ٥٥.
٤٠ انظر: عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص: ٣٨.
٤١ انظر: سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص: ٣٣.
٤٢ انظر: عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص: ٥٤، ٥٥، ٥٩.
٤٣ انظر: عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص: ٥٤.
٤٤ انظر: دانيال بارجاس وآخرون، مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي، ص:٢٣١.
٤٥ انظر: دانيال بارجاس وآخرون، مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي، ص:٢٣٤.
٤٦ انظر: عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص: ٦١.
٤٧ انظر: عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص: ٦١.
٤٨ انظر: عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص: ٦٣، ٦٤.
٤٩ انظر: دانيال بارجاس وآخرون، مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي، ص:٢٣٢، ٢٣٣.
٥٠ انظر: دانيال بارجاس وآخرون، مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي، ص:٢٣٣.
٥١ انظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط٥، ٢٠٠٠، ص: ٧٨، ٧٩.
٥٢ انظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ص: ١٨.

٥٣ انظر: غاستون باشلار، جماليات المكان، ص: ٢٠.
٥٤ انظر: محمد سعيد عبدلي، البنية الموضوعاتية، ص : ٥٩. وقد ترجمه (التمفصل).
٥٥ انظر: عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص: ٤٣.
٥٦ انظر: عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص: ٣٩.
٥٧ انظر: فرانسوا راستيي، فنون النص وعلومه، ترجمة إدريس خطاب، ص: ٢٤٤.
٥٨ انظر: محمد سعيد عبدلي، البنية الموضوعاتية، ص : ٦٢.
٥٩ انظر: عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص: ٧١.
٦٠ انظر: عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص: ٧١.
٦١ انظر: سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص: ١١.
٦٢ انظر: عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص: ١٥٩.
٦٣ انظر: محمد سعيد عبدلي، البنية الموضوعاتية، ص : ٧٥، ٧٦.
٦٤ انظر: محمد سعيد عبدلي، البنية الموضوعاتية، ص : ٧٧.
٦٥ ترجمه عبدالكريم حسن (المحالة)، و محمد سعيد عبدلي (الحلولية).
٦٦ انظر: عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص: ٧٨.
٦٧ انظر: عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص: ١٠٣.
٦٨ انظر: محمد سعيد عبدلي، البنية الموضوعاتية، ص : ٦٨.
٦٩ انظر: عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص: ١٠٠.
٧٠ انظر: عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص: ١٠١.
٧١ انظر: عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص: ٩٠.
٧٢ انظر: محمد سعيد عبدلي، البنية الموضوعاتية، ص : ٧٨.
٧٣ انظر: محمد سعيد عبدلي، البنية الموضوعاتية، ص : ٧٨، ٧٩.
٧٤ انظر: محمد سعيد عبدلي، البنية الموضوعاتية، ص : ٨٠.
٧٥ انظر: دانيال بارجاس وآخرون، مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي، ص:٢٣٩، ٢٤٠.
٧٦ انظر: عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص: ٤١.
٧٧ انظر: محمد سعيد عبدلي، البنية الموضوعاتية، ص : ٨٨.
٧٨ انظر: عبدالكريم حسن، الموضوعية البنيوية: دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٣، ص : ٣٥.
٧٩ انظر: عبدالكريم حسن، الموضوعية البنيوية: دراسة في شعر السياب، ص : ٣٥.
٨٠ انظر: عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص: ٤٢.
٨١ انظر: يوسف الحنبلي، نزهة المسامر في أخبار مجنون بني عامر، تحقيق د. محمد التونجي، عالم الكتب، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص : ٢٤، ٢٥.
٨٢ انظر: سليم الجندي، امرؤ القيس حياته وشعره، دار الهجرة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨٧، ص: ١٥ – ٢٤.
٨٣ انظر: إبراهيم الوافي، سقط سهواً، بدون ناشر، بدون مكان نشر، ط١، ٢٠٠٠، ص: ٧١.

٨٤ انظر: إبراهيم الوافي، سقط سهواً، ص: ٧٢.
٨٥ انظر: إبراهيم الوافي، سقط سهواً، ص: ٧٣، وانظر : قيس بن الملوح (مجنون ليلى)، الديوان، جمع وتحقيق عبدالستار أحمد فراج، مكتبة مصر، القاهرة، بدون تاريخ، ص : ١٨٦.

٨٦ انظر: إبراهيم الوافي، سقط سهواً، ص: ٧٤.
٨٧ انظر: إبراهيم الوافي، سقط سهواً، ص: ٧٥.
٨٨ انظر: يوسف الحنبلي، نزهة المسامر في أخبار مجنون بني عامر، ص : ٢٩ – ٣٢.
٨٩ ينظر: امرؤ القيس، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٦، ص : ١٤.
٩٠ انظر: سليم الجندي، امرؤ القيس حياته وشعره، ص: ١٥ – ٢٤.

٩١ انظر: إبراهيم الوافي، سقط سهواً، ص: ٧٦.
٩٢ انظر: إبراهيم الوافي، سقط سهواً، ص: ٧٧.
٩٣ انظر: إبراهيم الوافي، سقط سهواً، ص: ٥٥.
٩٤ انظر: إبراهيم الوافي، سقط سهواً، ص: ٥٦.
٩٥ انظر: إبراهيم الوافي، سقط سهواً، ص: ٥٦.
٩٦ انظر: إبراهيم الوافي، سقط سهواً، ص: ٥٧.
٩٧ انظر: إبراهيم الوافي، سقط سهواً، ص: ٥٧، وانظر : قيس بن الملوح (مجنون ليلى)، الديوان، ص : ٢٢٧.
٩٨ انظر: يوسف الحنبلي، نزهة المسامر في أخبار مجنون بني عامر، ص : ٣٦.
٩٩ انظر: سليم الجندي، امرؤ القيس حياته وشعره، ص: ١٥ – ٢٤.
١٠٠ قصيدة (ما اختلسه الحائك من خيوط خيمة العامرية)، انظر: إبراهيم الوافي، سقط سهواً، ص: ٥٥.
١٠١ انظر: إبراهيم الوافي، سقط سهواً، ص: ٥٧.
١٠٢ انظر: إبراهيم الوافي، سقط سهواً، ص: ٥٨، ٥٩.
١٠٣ انظر: إبراهيم الوافي، سقط سهواً، ص: ٥٩. وانظر : قيس بن الملوح (مجنون ليلى)، الديوان، ص : ٢٢٩
١٠٤ انظر: إبراهيم الوافي، سقط سهواً، ص: ٦٠.
١٠٥ انظر: إبراهيم الوافي، سقط سهواً، ص: ٦١.
١٠٦ انظر: يوسف الحنبلي، نزهة المسامر في أخبار مجنون بني عامر، ص : ٣٣.
١٠٧ انظر: سليم الجندي، امرؤ القيس حياته وشعره، ص: ١٥ – ٢٤.
١٠٨ انظر: إبراهيم الوافي، سقط سهواً، ص: ٥.
١٠٩ يمكن أن تُنظر هذه القصيدة من وجهة نظر أخرى تنطلق من العنوان، ويصبح التقدير : (مالم يقله امرؤ القيس) لكم/للناس، وقلته أنا عن رحلة امرئ القيس وعن رحلتي في البحث عن الخلاص، فيصبح المتكلمُ هو الشاعر وليس امرأ القيس، والمخاطبُ هو المتلقي للقصيدة. ولا أرجح هذه الرؤية التحليلية

للنص لاعتماد الشاعر في قصائد ديوانه هذا على طريقة (إكمال النقص) التي شرحتها في حديثي عن جزئية (الشاعر والديوان) في القسم الأول من هذا البحث.

١١٠ انظر: إبراهيم الوافي، سقط سهواً، ص: ٦.
١١١ انظر: إبراهيم الوافي، سقط سهواً، ص: ٦.
١١٢ انظر: إبراهيم الوافي، سقط سهواً، ص: ٧.
١١٣ ينظر: امرؤ القيس، الديوان، ص : ٤٨.
١١٤ انظر: إبراهيم الوافي، سقط سهواً، ص: ٧.
١١٥ انظر: إبراهيم الوافي، سقط سهواً، ص: ٨.
١١٦ انظر: يوسف الحنبلي، نزهة المسامر في أخبار مجنون بني عامر، ص : ٤٢ – ٥٠.
١١٧ انظر: سليم الجندي، امرؤ القيس حياته وشعره، ص: ١٥ – ٢٤.
١١٨ انظر: إبراهيم الوافي، سقط سهواً، ص: ٨.
١١٩ ينظر: امرؤ القيس، الديوان، ص : ٤٨.
١٢٠ انظر: إبراهيم الوافي، سقط سهواً، ص: ٥.
١٢١ انظر: إبراهيم الوافي، سقط سهواً، ص: ٩.
١٢٢ انظر: إبراهيم الوافي، سقط سهواً، ص: ١٠.
١٢٣ ينظر: امرؤ القيس، الديوان، ص : ١٤.
١٢٤ ينظر: امرؤ القيس، الديوان، ص : ٥١.
١٢٥ انظر: يوسف الحنبلي، نزهة المسامر في أخبار مجنون بني عامر، ص : ٥٤ – ٥٦.
١٢٦ انظر: سليم الجندي، امرؤ القيس حياته وشعره، ص: ١٥ – ٢٤.
١٢٧ انظر: إبراهيم الوافي، سقط سهواً، ص: ٥٦.
١٢٨ انظر: إبراهيم الوافي، سقط سهواً، ص: ١١.
١٢٩ انظر: إبراهيم الوافي، سقط سهواً، ص: ١١.
١٣٠ ينظر: امرؤ القيس، الديوان، ص : ٧٩.
١٣١ ينظر: امرؤ القيس، الديوان، ص : ٧٩.
١٣٢ انظر: إبراهيم الوافي، سقط سهواً، ص: ١٢.
١٣٣ انظر: إبراهيم الوافي، سقط سهواً، ص: ١٢.
١٣٤ انظر: إبراهيم الوافي، سقط سهواً، ص: ١٢.
١٣٥ ينظر: امرؤ القيس، الديوان، ص : ٤٨.
١٣٦ ينظر: امرؤ القيس، الديوان، ص : ٤٩.
١٣٧ ينظر: امرؤ القيس، الديوان، ص : ٣٧.

المراجع

- إبراهيم الوافي، سقط سهواً، بدون ناشر، بدون مكان نشر، ط١، ٢٠٠٠.
- امرؤ القيس، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٦.
- دانيال بارجاس وآخرون (بيار بربريس، بيار مارك، مرسال مريني، جيزال فلنسي)، مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي، ترجمة الصادق قسومة، جامعة الإمام، الرياض، ١٤٢٩هـ.
- سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، دار بابل، الرباط، ١٩٨٩.
- سليم الجندي، امرؤ القيس حياته وشعره، دار الهجرة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨٧.
- عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٠.
- عبدالكريم حسن، الموضوعية البنيوية: دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٣.
- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧.
- عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٥.
- غاستون باشلار، الماء والأحلام؛ دراسة عن الخيال والمادة، ترجمة د.علي نجيب إبراهيم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٧.
- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط٥، ٢٠٠٠.
- غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، علم شاعرية التأملات الشاردة، ترجمة جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩١.
- فرانسوا راستيي، فنون النص وعلومه، ترجمة إدريس خطاب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ٢٠١٠.
- مجموعة من الكتاب، مدخل غلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة د. رضوان ظاظا، مراجعة د. المنصف الشنوفي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٧، عالم المعرفة رقم (٢٢١).
- محمد سعيد عبدلي، البنية الموضوعاتية في عوالم نجمة لكاتب ياسين، دكتوراه الدولة، جامعة الجزائر، ٢٠٠٣.
- يوسف الحنبلي، نزهة المسامر في أخبار مجنون بني عامر، تحقيق د. محمد التونجي، عالم الكتب، بيروت، ط١، ١٩٩٤.
- قيس بن الملوح (مجنون ليلى)، الديوان، جمع وتحقيق عبدالستار أحمد فراج، مكتبة مصر، القاهرة، بدون تاريخ.