مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 15 العدد 1، 2018، ص ص 251- 271

ليلى والأقدار
(قراءة في قصيدة للصنوبري في رثاء ابنته)

إحسان اللوتي *

تاريخ الاستلام 2017/8/6 تاريخ القبول 2017/12/19

ملخص

تسعى هذه الدراسة إلى قراءة قصيدة للصنوبري (شاعر العصر العباسي، المتوفى سنة 334ه) في رثاء ابنته "ليلى"، وهي قصيدة معروفة وُصفت بأنها أعظم مراثيه وأكثرها تفجّعًا. وتنهج الدراسة نهجًا يسعى إلى تناول ما يتضمنه النص الشعري المدروس من مضامين وجماليات فنية وأبعاد نفسية، دون التقيّد بالترتيب الظاهري الذي جاءت عليه أبيات القصيدة، من منطلق أنّ الوظيفة الحديثة للناقد الأدبي تتجاوز قراءة النصوص قراءة ظاهرية سلبية، إلى القراءة الإبداعية الفاعلة، لا سيما إذا كان في النص المدروس نفسه ما يسوّغ إعادة ترتيب أجزائه وينادي بها.

إنّ هذه الدراسة لتزعم أنّ في إعادة ترتيب أبيات القصيدة فتحًا للباب أمام قارئها للولوج في عالمها، واكتناه جوانبها وأبعادها، بنحوٍ ما كان سيتحقق في حالة الإبقاء على ترتيبها الذي وردت به.

الكلمات المفتاحية: الصنوبري، رثاء، أبيات، الأقدار، الضرر، القبر.

مدخل:

تحاول هذه الدراسة أن تقرأ نصًا شعريًا عربيًا قديمًا هو قصيدة الصنوبري (أحمد بن محمد بن الحسن الضبي ت 334 هـ) في رثاء ابنته "ليلى"، بانتهاج نهج تحليلي يسعى إلى الولوج في عمق تجربة الشاعر دونما التزام دقيق بترتيب الأبيات كما وصلت إلينا، فتبيح الدراسة لنفسها أن تقرأ الأبيات على الترتيب الذي تجده أنسب مع روح النص، وأقرب إلى الالتقاء المبدع معه. ليس هذا من باب دعوى حصول تغيير في الترتيب الحقيقي للأبيات وكون الدراسة تسعى إلى إعادة الحق إلى نصابه في هذا المجال، كما أنّ هذا ليس من باب الرغبة في إثبات انعدام الوحدة العضوية أو وجودها في قصيدتنا التي ندرسها، لمجرد تحقق إمكانية قراءتها سليمة مع التغيير

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2018.

* قسم اللغة العربية، جامعة السلطان قابوس، مسقط، عُمان.

في ترتيب أبياتها، بناء على الجدل المعروف الذي نشب بين مندور والعقاد في هذا الصدد[1]. فهذا كله ليس من وُكد هذه الدراسة.

إنّ الدراسة تنطلق من إيمان مستقر بأنّ للناقد وظيفة تفوق وظيفة قراءة التلقي السلبي للنص الأدبي بكثير، فله وظيفة مهمة في بلورة شاعرية النص وجماله الفني لا تقلّ عن وظيفة الشاعر نفسه، إن لم تزد عليها. وهذه حقيقة أدركها القدماء حينما عبّروا عن النقد بأنه "كلام على الكلام"، فوصفوه بالصفة نفسها التي وصفوا الأدب بها، فكأنّ كليهما إبداع كلامي، بلا فارق بينهما من هذه الناحية التي بها تتحقق للنص كينونته وجماليته. نقرأ في "الإمتاع والمؤانسة" مثلا: "إنّ الكلام على الكلام صعب. قال: ولم؟ قلت: لأنّ الكلام على الأمور المعتمد فيها على صور الأمور وشكولها التي تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالحس ممكن، وفضاء هذا متسع، والمجال فيه مختلف. فأما الكلام على الكلام فإنه يدور على نفسه، ويلتبس بعضه ببعضه..."[2].

وهذه حقيقة أكّدتها الدراسات النقدية الحديثة التي جعلت لقراءة النص أهمية كبرى في تشكّله وانفتاحه على الآفاق الدلالية المختلفة، ومن ثَمّ في بقائه وخلوده؛ ذلك أنّ "العمل الأدبي ليس نصًا بالكامل، كما أنه ليس ذاتية للقارئ، ولكن تركيب أو التحام من الاثنين"[3].

إبداع الناقد هذا في قراءته للنصوص، يستدعي منه أن يحاول طرق أبواب النص المتعددة، من الجوانب المختلفة، وأن يستعمل له المفاتيح المتنوعة التي يسعه أن يستعملها، "فكل باب تسمح القصيدة بأن يفتح عليها، ولو في غير موقعه المنتظر، يصلح لتأمين حركة المرور منها وإليها، بل أحيانا يكون أكثر صلاحية في ذلك من الباب الذي يقام في موضعه المعدّ له"[4]، لا أن يظل واقفا أمام باب وحيد بمفتاح فريد، قد لا تسعفه الأيام لفتحه، أو قد يفتحه فلا يرى في الداخل شيئًا مهمًا.

ثم إنّ محاولة قراءة النص الشعري دونما التزام بترتيب أبياته تستمد شرعيتها أيضا من طبيعة الشعر نفسه، فمن الثابت أنّ الشعر الغنائي قائم أساسا على العواطف، قبل أن يقوم على الفكر والمنطق، فـ "العاطفة أهم العناصر وأقواها تأثيرا في سائرها، إذ خلقت الخيال وضاعفت صوره ثم أحيت الحقائق وزادت روعتها ووضوحها، واستوجبت هذه اللغة الموسيقية الجميلة، ثم هذا التلازم بين هذه العناصر، فليس يستغني أحدها عن الباقي"[5]. والعواطف تختلف عن الفكر في قضية عدم انصياعها للضبط والترتيب والنظام، فربما تجعلك العاطفة تسير في اتجاه واحد مرتين أو ثلاثا، ولربما تقتادك في طريق ثم تعيدك إليه بعد أن تكون صرفتك عنه، وليس من المستبعد أن تجعلك تبدو في أنظار الآخرين غير متسق المواقف والخطوات، خلافا لما في وجدانك من مشاعر حقة.

وإذا كان هذا هكذا في الشعر الغنائي بجملته، فإنّ القضية تكتسب بُعدا أعمق حينما نتحدث عن الشعر الرثائي بخصوصه، فقديما أدرك العرب أنّ الرثاء له تميّزه الخاص وموقعه المميز عند الحديث عن العاطفة الشعرية، حتى نقل ابن رشيق عن بعض النقاد القول: "أصعب الشعر الرثاء؛ لأنه لا يُعمل رغبةً ولا رهبةً"[6].

وقصيدتنا التي هي محل كلامنا لها موقعها العاطفي المميز وسط كل مراثي شاعرنا، حتى ذهب بعض الباحثين إلى أنها "أعظم مراثيه وأكثرها تفجّعا"[7]. وإذا تفجرت العاطفة في رثاء الشاعر ابنته المحبوبة، وتشظت نفسه قطعا قطعا، وتلاشى مع كل ذلك عقله ومنطقه، فأي تنظيم دقيق عقلاني للأبيات تنتظره منه؟

لقد تبدى عدم عناية الشاعر بتنظيم أبياته وترتيبها في مظاهر متنوعة، منها أنه استهل قصيدته بذكر نتيجتها النهائية، دونما مقدمات تمهد لها. ومنها أن أفكاره فيها ظهرت مبعثرة مفرقة مشتتة، لا يجمع شتيتها هذا سوى عاطفة إنسانية صادقة غلّفت النص كله بغلاف مبلل بمدامعه ومكتوٍ بأتون قلبه، لكن هذه العاطفة لم تكفل للأفكار أن تكون مرتبة وفق ترتيب أبيات القصيدة، فكانت هذه دعوة غير مباشرة، من الشاعر نفسه، لمحاولة سبر أغوار النص دونما اعتناء بالترتيب الذي جاءت عليه أبياته.

القصيدة[8]:

1- أقصِر فما تملك إقصاري صبّرت من ليس بصبّارِ
2- ما لي عن الأوزار مندوحة إذ كانت الأحزان أوزاري
3- لا دَرَّ درّ العين إن سامحت عيني بدمع غير مدرار
4- ألقتني الأحداث من كيدها ما بين أنياب وأظفار
5- وألبست جسمي ثياب الضنا فالجسم من غير الضنا عاري
6- أضرّ بي ثكلك ليلى وفي إضراره بي كل إضرار
7- يا يوم ثكل لم أذق مثله أمرّ عيشي أيّ إمرار
8- أما على يومك من ناصر أم غاب عن يومك أنصاري
9- أجيل في قبرك عينيّ في مجال أرواح وأمطار
10- أشتاق رؤياك فآتي فلا أرى سوى ترب وأحجار
11- وأعمر الصحراء في مأتم عمّاره آلف عمّار

12- جليس أجداث كأني بها جليس أنهار وأشجار
13- ما لي بأرض وطن إنما بباب قنّسرين أوطاري
14- باب به الآثار ممحوّة وهنّ من أبين آثار
15- يا باب قنسرين لا تخلُ من سحائب عُون وأبكار
16- من مزنة تهمي ومن مقلة تبكي بدمع من دم جار
17- يا رحمتا لي والأسى آخذ عنان إيرادي وإصداري
18- يا رحمتا لي والأسى ممسك تلبيب إقبالي وإدباري
19- من أي آفاقي رمى مهجتي أصاب أو من أي أقطاري
20- ألنار من قلبي مخلوقة أم هو مخلوق من النار؟
21- كأنّ عرض الأرض ما بيننا وبيننا خمسة أشبار
22- يا نور عيني والتي لم تزل من نورها تُقتبس أنواري
23- يا ربة القبر المضيء الذي يضيء ضوء الكوكب الساري
24- قومي إلى زَورك أو فاجلسي فإنهـم أكـرم زوار
25- قومي إلى دارك قد أنكرت صبرَك عنها أيّ إنكار
26- استوحشت دارك من أهلها واستوحش الأهل من الدار
27- واحدتي أمسيت في وحدة من بعد أُلّاف وسمّار
28- ما بال جيرانك أهل البلى هل داركتهم رقة الجار
29- كنت القرير العين إذ كنتِ لي تحلو أحاديثي وأخباري
30- وكان شعري يُتغنى به فاستُحسنت للنوح أشعاري

قراءة القصيدة:

1- أقصر فما تملك إقصاري صبّرتَ من ليس بصبّارِ

هكذا، من البيت الأول من القصيدة، وبلا مقدمات تمهيدية، يفتح الشاعر لنا صدره ليرينا عمق الجرح فيه. إنه يخاطب صاحبه طالبًا منه أن يكف عن محاولة تصبيره؛ لأنّ هذه المحاولة

محكوم عليها بالفشل لا محالة، فالشاعر ليس ممّن يمكن أن يجد الصبر طريقه إلى نفوسهم، فالمصاب جلل، والصبر على مثله أشبه بالمحال.

ولئن كان الشاعر قد جرى على منهجٍ قدامى الشعراء، منذ امرئ القيس، في توجيه الخطاب إلى الصاحب أو الخليل، فإنه قد خالف سَنَنَهم حينما اتخذ من هذا الخطاب طريقًا إلى موضوع لم يألفوه، ألا وهو رثاء البنت. فقد لوحظ على رثاء الآباء لأبنائهم حتى نهاية العصر الأموي أنه اقتصر على رثاء الولد الذكر، ولم يتعرض لرثاء البنت، "والأمر ليس غريبا؛ إذ إنّ العرب في قديمهم فضلوا الولد على البنت، واحتفلوا بقدوم الولد، وضاقوا بقدوم البنت (...) وانطلاقا من هذا فقد كانوا يتمنون موت البنت لا حياتها"[9]. وشاعرنا يخالف هذه النظرة مخالفة تامة، فموت ابنته قد عنى له الكثير كما يأتي بيانه.

ويلحظ في هذا البيت أن الشاعر قد استخدم صيغة المبالغة مرتين: ففي المرة الأولى استخدم هذه الصيغة عندما تحدث عن محاولة صاحبه تصبيره، وهذا يعني أنّ محاولة الصاحب لم تكن محاولة واحدة عابرة فحسب، بل هي محاولات متكررة متعاقبة ذات عمق وفعل شديدين. وفي المرة الأخرى استخدم الشاعر صيغة المبالغة عندما تحدث عن نفسه، ذاكرا أنه "ليس بصبّار". وهذا يشير إلى أن الشاعر قد حاول الصبر عدة مرات، وليست هذه المرة الأولى التي يحاول فيها أن يصبر. ولعله كان قد وفّق في بعض هذه المرات إلى أن يتحلى بالصبر فعلا، ولعله لم يكن قد وُفق أصلا. إنه لا يوضح لنا هذا الآن، لكن استخدامه صيغة المبالغة يشي بأننا، نحن القراء، نتلقى هنا نهاية الحدث، حدث الصراع النفسي لدى الشاعر بعد فقده ابنته، وأن هذه النهاية مسبوقة بأحداث وتفصيلات علينا أن نعثر عليها في الأبيات اللاحقة؛ لنعيد بناء الأحداث من جديد، فنفهم بذلك عمق مأساة الشاعر.

وما دام الشاعر قد ذكر النتيجة النهائية في البدء، فقد فتح الباب أمامنا واسعا لقراءة أبيات قصيدته دون الالتزام بترتيبه لها، وإن كنا لا نحتاج منه إلى إذن لنفعل ذلك. ونقرأ القصيدة من طريق المحاور الرئيسة الآتية:

1- أنماط من الضرر:

6- أضرّ بي ثكلك ليلى وفي إضراره بي كلّ إضرارِ

بهذا التعبير يضع الشاعر بين أيدينا المفتاح الأول لقراءة قصيدته أو قصة فقده لابنته ليلى، وهو مفتاح "الضرر". فقد كان فقده هذا مضرًا به، وهذا أمر مألوف ومتوقع. ولكن هذا الضرر لم يكن ضررا عاديا، بل كان يحوي في داخله "كل إضرار".

واستعمال الشاعر أداة التعميم "كل"، مع تنكيره كلمة "إضرار"، يفسح المجال أمام خيال القارئ لتصوّر جميع ما يمكن أن يتصوره من أمثلة الإضرار وتجلياته. ومع هذا، فقد أبى الشاعر إلا أن يأخذ بيد قارئه برفق ليوقفه على أنماط بارزة من الضرر، واجهها في تجربته المريرة، وهي كما يأتي:

1- أ: الضرر الذاتي المباشر:

7- يا يوم ثكل لم أذق مثلـه أمرّ عيشي أيّ إمرارِ

13- ما لي بأرضٍ وطن إنما بباب قنسرين أوطاري

22- يا نور عيني والتي لم تزل من نورها تُقبس أنواري

29- كنتُ القرير العين إذ كنتِ لي تحلو أحاديثي وأخباري

30- وكان شعري يُتغنى به فاستُحسِنَت للنوح أشعاري

مع هذه الأبيات الخمسة المتفرقة (والرقم المتقدم على كل بيت يدل على ترتيب وروده في القصيدة)، نواجه مع الشاعر النمط الأول من الضرر، وهو النمط الذي يتحدث الشاعر عن إصابته به بشكل ذاتي مباشر، أي دون أن يخلع مشاعره على شيء من مظاهر الطبيعة الحية والجامدة من حوله، كما سيكون عليه الوضع في النمط الثاني الآتي بعدُ.

ففي البيت السابع ينادي الشاعر اليوم الذي فقد فيه ابنته. ولماذا يناديه؟ لعله يريد أن يستعطفه، أن يسترحمه. ولكن كيف يسترحمه وهو قد مضى ولم يعد موجودا؟ هذا مغزى النداء هنا، فالشاعر لا يرى هذا اليوم ماضيا. إنه حاضر ومستقبل أيضا في نظره. وما دام كذلك، فحريّ بالشاعر إذن أن يطلب منه الرأفة بحاله والشفقة به. وهذا اليوم العصيب لم "يذق" الشاعر مثله. واللجوء إلى الذائقة هنا فيه إلماح، من جهة أخرى، إلى مدى حيوية القضية وأساسيتها؛ لأن الذائقة تكون عادة للطعام والشراب، وهما أساسان للحياة، كما أن ذكر "التذوق" فيه إشارة، من ناحية أخرى، إلى سعة آمال الشاعر ووردیتها فيما يتعلق بابنته قبل وفاتها؛ لأن المتذوق لا يطمح إلا إلى ألذ المذوقات طعما في العادة. لكن الشاعر لم يحصل في ذلك اليوم إلا على المرارة، وأية مرارة؟ إنها المرارة التي أمرّت عيشه كله كما يخبرنا في الشطر الأخير من البيت نفسه (السابع). وهكذا يعود بنا هذا الشطر إلى الفكرة التي سبق استيحاؤها من النداء في الشطر الأول لتتبلور بذلك الفكرة الكلية لهذا البيت: زمان الشاعر كله قد لُخّص في يوم وفاة ابنته.

وإذا كان هذا حال الزمان، فهل يختلف عنه حال المكان؟ تأتينا الإجابة في البيت الثالث عشر الذي يبتدئه الشاعر بهذه الجملة: "ما لي بأرض وطن". إنّ دارسي حياة الشاعر يخبروننا بأن

"موطن الصنوبري الأول هو الرقة، وأنه ربما قدم إلى حلب صغيرا ثم استقر فيها فنسب إليها"[10]. لكن يبدو أنّ للشاعر رأيا آخر، فهو ينفي أن يكون له في أية بقعة من هذه الأرض أي وطن. والنفي هنا عام – نظرا لورود "أرض" و"موطن" نكرتين في سياق النفي – للدلالة على التأكيد والقوة. أجل، لم يعد الشاعر يعرف الرقّة ولا حلب. إنه لا يعرف الآن سوى باب من أبواب حلب هو باب قنسرين، فلدى هذا الباب وحده كل أوطاره ومآربه ومقاصده: "إنما بباب قنسرين أوطاري". وما ذلك إلا لكون هذا الباب موضع ابنته "التي دفنها في مقبرة بباب قنسرين"[11]. ومعنى هذا أن المكان لا يختلف حاله عن حال الزمان، فكما تلخص الزمان كله، في نظر الشاعر، في يوم وفاة ابنته، فكذلك تلخص المكان كله في مكان دفنها.

ومع تجمد الزمان الذي هو مقياس الحركة، وتجمد المكان الذي هو موضع الحركة، هل يبقى لحركة الشاعر في الحياة أي احتمال؟ يجيبنا الشاعر في البيت الثاني والعشرين موضحا أن حركته لم تعد سوى حركة الأعمى الذي لا يلوي على شيء. إنها حركة التخبط والضياع، حركةٌ عدمُها أفضل من وجودها، ذلك أن الشاعر قد فقد نور عينيه: "يا نور عيني". وليت الأمر اقتصر عليه وحده! كلا، فبموت ليلى ماتت أنوار الشاعر التي كان يقتبسها الآخرون فيهتدون بها إلى ما فيه سعادتهم "والتي لم تزل من نورها تُقبس أنواري". لم تعد أنوار الشاعر تُقبس منه إذن، فهذه الأنوار لم تكن سوى من نور ليلى، النور الذي انطفأ. وسيوضح الشاعر هذا المعنى أكثر في البيتين اللاحقين.

فهو وسط هذا الظلام الحالك المحيط به يتذكر، في البيت التاسع والعشرين، ما كان عليه حاله قبل موت ابنته: "كنتُ القرير العين إذ كنتِ لي". ولنلحظ هنا أنه لا يقول "قرير العين"، بل "القرير العين"، وكأن قرة العين كانت من مميزاته التي كان يُعرف بها بين الناس، وهذا يعمّق لدى المتلقي الإحساس بمأساة الشاعر أكثر وأكثر.

وعندما كان الشاعر قرير العين، كان إحساسه هذا ينعكس على تصرفاته وأقواله كلها: "تحلو أحاديثي وأخباري"، فكان الناس يستحسنون منه هذا، ويتخذون من أشعاره أغاني يتغنون بها: "وكان شعري يُتغنى به"، كما يقول في البيت الثلاثين. ولكن بعد أن تغير الحال، ولم تعد العين قريرة، لم يعد الناس يجدون في شعر الشاعر ما يصلح لغنائهم في أوقات لهوهم ومرحهم، فأخذوا يستخدمون شعره للنواح والبكاء: "فاستحسنت للنوح أشعاري"، ولا يخفى ما لأسلوب المقابلة الذي استعمله الشاعر هنا من أثر فاعل في الكشف عن حالته الوجدانية المتألمة.

1- ب: الضرر المنعكس:

14- باب به الآثار ممحوة وهنّ من أبين آثار

15- يا باب قنسرين لا تخلُ من سحائب عون وأبكار

16- من مزنة تهمي ومن مقلة تبكي بدمع من دم جار

23- يا ربة القبر المضيء الذي يضيء ضوء الكوكب الساري

24- قومي إلى زَوْرك أو فاجلسي فإنهم أكرم زوار

25- قومي إلى دارك قد أنكرت صبرك عنها أي إنكار

26- استوحشت دارك من أهلها واستوحش الأهل من الدار

27- واحدتي أمسيتِ في وحدة من بعد أُلّاف وسمّار

28- ما بال جيرانك أهل البلى هل داركتهم رقة الجار

في هذه الأبيات يوقفنا الشاعر على النمط الثاني من أنماط الضرر، وهو النمط الذي يراه الشاعر منعكسا على الموجودات من حوله. وإذا كان شائعا في الرثاء بعامة أنه "يتضح أن الإنسان والطبيعة يغدوان شيئا واحدا، ولا سيما حين تتناهى القصص الكثيرة إلى لحظة العبرة والتعزي. فالرثاة يعمدون إلى تصوير المآسي في المخلوقات الحية بأسلوب بارع ينزع إلى التصوير الحركي والسمعي الموشى بالظلال والحياة، ويجعلونها مرتكز عزائهم"[12]، فإن الملحوظ أن شاعرنا لم يعمد إلى توسعة مجال حديثه ليشمل مظاهر الطبيعة المختلفة من ليل ونهار وأشجار وطيور وما إلى ذلك، بل اقتصر على ذكر السحائب والأمطار وحدها من بين مظاهر الطبيعة كلها. وهذا قد يبدو، للوهلة الأولى، أمرا غريبا في حق شاعرنا الذي عُرف عنه "أنه أُخذ بجمال الطبيعة في بلاد الشام فأثّر ذلك في نفسه تأثيرا قويا، فجاء أكثر شعره في وصف الطبيعة والرياض والبساتين والأنهار والأمطار والثلج وملاذّ الشراب واللهو"[13]. ولكننا إذا تأملنا في القضية ثانيةً، فسنوقن بأنّ ترك الشاعر الحديث هنا عن مختلف مظاهر الطبيعة إنما هو دليل على صدق مشاعره، وعلى مدى تأثره بوفاة ابنته. فوفاتها لم تُبق له أمرا على حاله السابق، فكل شيء في حياته قد تغير. وما دام الأمر كذلك، فلا بد من أن تكون نظرته إلى قيمة الحياة وجمال الطبيعة قد تغيرت هي أيضا. ومن هنا نلاحظ أن الشاعر قد سعى إلى تجنب التركيز على مظاهر الطبيعة الحية، فركّز، بدلا منها، على الموجودات الميتة من حوله، خالعا عليها مشاعره وآلامه.

ففي البيت الرابع عشر، يصور الشاعر لنا باب قنسرين، وهو باب قديم قد محيت عنه كل الآثار التي كان يتميز بها فيما سلف، فلم يعد سوى باب متهرئ لا يعني شيئا، ولا يحمل في ذاته أية قيمة جمالية: "باب به الآثار ممحوة". ولكن الشاعر لا يريدنا أن نسترسل في الوهم فنظن أن الباب هو كذلك واقعا؛ ولذا يستدرك ويقول: "وهنّ من أبين آثار"، فالآثار إذن ما زالت موجودة، بل هي من أبين الآثار. فالباب إذن لم يفقد قيمته الأثرية والجمالية في الواقع، ولكنه فقدها في نظر الشاعر وحده. أجل، الشاعر وحده هو الذي لم يعد يجد لهذا الباب أي معنى في حد ذاته. فمعناه الوحيد إنما هو من جهة ليلى التي تضطجع بالقرب منه. من هذه الجهة، وحدها، يدعو الشاعر للباب بأن لا يخلو أبدا من السحب المختلفة:

يا باب قنسرين لا تخل من سحائب عون وأبكار

والدعاء بالسقيا يعني "الخير والبركة الشاملة للأرض التي يحلّ فيها الفقيد أو الحبيبة، كما أنه إشارة إلى كرم الفقيد..."[14]. ولكن الدعاء بالسقيا هنا ليس عاديا، ونلاحظ ذلك في البيت السادس عشر:

من مزنة تهمي ومن مقلة تبكي بدمع من دم جار

الشاعر هنا يطلب نوعين من السقيا للقبر: سقيا بالمطر المنهمر من السحب، وسقيا بدموع محمرة بالدماء تنسكب من العيون، وكأنه هنا لا يريد للمطر العادي أن يغطي على مظهر الحزن والألم المرتبط بالقبر؛ ولذا فهو يطلب دموعا حمراء تترافق مع المطر لتصبغه بحمرتها، ويتلون القبر بالنتيجة بتلك الحمرة، لتبقى الحمرة شاهدا لا يقبل الرد على مدى ألم الشاعر ووجده. وبذا يكون المطر المظهر الثاني – بعد باب قنسرين – من مظاهر الموجودات التي أصبحت تعكس وجدان الشاعر.

والمظهر الثالث من هذه المظاهر هو القبر نفسه. فهذا القبر على الرغم من أنه يمثل عمق المأساة وتجليها الأوضح، مما يستلزم أن يظهر في نظر الشاعر في أشد الصور إيلاما، فإنّ محتواه الباهر هو الذي يمنحه صورته النهائية؛ لذا يصوره الشاعر مضيئا، مع كل ما يرتبط به من حزن وألم، بل إن إضاءته هي السر في إضاءة كل الكواكب والنجوم السماوية:

يا ربة القبر المضيء الذي يضيء ضوء الكوكب الساري

ولمّا كان هذا القبر، بإضاءته الفريدة، قبرا فريدا من نوعه، فقد اجتذب إليه جمعا من كرام الزائرين أتوا إليه منجذبين بنوره. والشاعر يستغل زيارة هؤلاء الكرام ليطلب إلى ابنته، بحقهم، أن تقوم إليهم لتستقبلهم:

قومي إلى زَوْرك أو فاجلسي فإنهم أكرم زوار

ولكن البنت لا تستجيب لطلب أبيها، وأنّى لها أن تفعل؟ وهنا يجد الأب البائس نفسه أمام الصورة الحقيقية للقبر. فالقبر وإن كان في ظاهره مضيئا مَزُورا، فإنه في واقعه موحش مقفر. وفي داخل هذا القبر الموحش ترقد ابنته وحيدةً تحنّ إلى الناس الذين كانت تألفهم وتسمر معهم:

واحدتي أمسيتِ في وحدة من بعد أُلّاف وسُمار

وهنا يسعى الشاعر إلى القضاء على وحدة ابنته أو إلى التقليل من وطأتها عليها في أقل تقدير؛ لذا تقفز إلى مخيلته صورة جيران ابنته من أهل القبور الأخرى، ويسأل: ألم تدركهم الرقة والحنان على ابنته الراقدة وحدها؟ ليتهم إذن يؤنسونها:

ما بال جيرانك أهل البلى هل داركتهم رقة الجار

وينتقل الشاعر إلى المظهر الأخير من المظاهر التي يعكس عليها مشاعره، وهو الدار، فيقول:

قومي إلى دارك قد أنكرتْ صبرك عنها أي إنكار

استوحشت دارك من أهلها واستوحش الأهل من الدار

موقف الدار هنا هو موقف الشاعر نفسه، فقد ضاق صدر الدار بابتعاد ليلى عنها حتى أصبحت تستنكر هذا الابتعاد. وقد انقلب ضيقها هذا إلى استيحاش من الأهل، كل أهل الدار. ولمّا رأى أهل الدار موقفها منهم، قابلوها بموقف مشابه، فصاروا يستوحشون منها. وهكذا غدت هذه الدار مغلفة بالوحشة من كل أطرافها، مثلما هي حال الشاعر نفسه. وهذه صورة سيرفدها الشاعر لاحقا بصور تؤكدها وتعمّقها.

1- ج: الضرر المتناغم:

9- أجيل في قبركِ عينيّ في مجال أرواح وأمطار

10- أشتاق رؤياك فآتي فلا أرى سوى ترب وأحجار

11- وأعمر الصحراء في مأتم عُمّــاره آلــف عُــمّار

12- جليس أجداث كأني بها جليس أنهار وأشجار

21- كأنّ عرض الأرض ما بيننا وبيننا خمسة أشبار

يصوّر الشاعر في هذه الأبيات النمط الأخير من الضرر، وهو النمط الذي يحاول أن يجمع بين النمطين السابقين معًا، أو يحاول أن يقع في الحد المتوسط ما بينهما. فلئن كان النمط الأول

قد سعى فيه الشاعر إلى إعطائنا صورا ذاتية مباشرة للضرر الذي حلّ به، مستعملا أسلوب التكلم عن نفسه فيما نزل به، وكان النمط الثاني على الخلاف من ذلك تمامًا، فخلع فيه الشاعر إحساسه بالضرر والأسى على الموجودات من حوله، فإنّ النمطين المتقدمين يتناغمان هنا معًا، بمعنى أنّ الشاعر يقدم لنا هنا صورًا قاتمة للموجودات من حوله، خالعًا عليها ذات نفسه في الوقت الذي لا تغيب فيه ذاته عن هذه الصور، بل تظهر أيضا جزءاً من الصورة الكلية (البانورامية) للمشهد المصوّر، وبذا تتناغم الذات مع ما حولها في رسم صورة الضرر، صورة كل الأسى الجارف الذي حمله الشاعر في داخله.

يصوّر الشاعر في هذه الأبيات حالته كلما استبدّ به الشوق إلى ابنته وملك عليه وجدانه، فهو يأتي قبرها زائرا، آملا أن ترد إليه زيارته هذه شيئا من اطمئنانه النفسي واستوائه الوجداني. وعند القبر يختلط الواقع بالمتخيل، أو الحقيقة بالحلم، بشكل مبدع حقا، فالواقع هو ما يصوّره البيت العاشر:

أشتاق رؤياك فآتي فلا أرى سوى ترب وأحجار

إنه الواقع الجاف الميت الذي يلقاه الشاعر أمام عينيه كلما أتى القبر زائرا، يسوقه إليه شوقه الشديد إلى رؤية ابنته. إنه لا يجد أمامه سوى "ترب وأحجار"، و"الترب" هنا رمز القحط والجدب، و"الأحجار" رمز الخراب والجفاف والقسوة، وكل هذا ينبغي أن نلحظه مرتبطا بباطن الشاعر وانعكاسا له.

إنّ الشاعر لا يتحمل شدة جفاف هذا الواقع وقسوته، فهو يريد واقعا غيره، فأين يجده؟ لا بديل له عن اللجوء إلى عالم الحلم، ليصنع فيه الواقع الجديد للقبر كما يريده، وهذا ما يمثله البيت التاسع:

أجيل في قبرك عينيّ في مجال أرواح وأمطار

إنه هنا "يجيل" عينيه في القبر، أي يحولهما إلى ناحية أخرى من هذا القبر، آملا أن يرى في الناحية الأخرى صورة أخرى غير صورة الجفاف والقسوة والوحدة، وفعلا يساعده خياله على الفور فيرى صورة أخرى مختلفة كليا. إنه يرى نفسه في مكان تجول فيه الأرواح جيئة وذهابا، طاردة الوحشة والوحدة، كما أنه يرى الأمطار تنهمر على القبر، منهية كل الجفاف، أيا كان منبعه ومصدره. ونحن نتذكر، منذ ما تقدم في البيت الخامس عشر، أنّ السقيا كانت أمنية تراود ذهن الشاعر، ولم تكن تمثّل الواقع. لكن ها هو الشاعر قد حوّل الأمنية، بخياله، إلى واقع.

ويجتمع هذان الجانبان – أعني الواقع والمتخيل – في البيتين الآتيين:

وأعمر الصحراء في مأتم عمّاره آلف عمّار

جليس أجداث كأني بها جليس أنهار وأشجار

إنه هنا "يعمر" الصحراء، يريد أن يزيح عنها حالة الفراغ والوحشة. ونلحظ أنه نسب الإعمار إليه فقط، أي لم يكن معه أي إنسان آخر، هكذا يقول الواقع. ولكنه يريد أن يقيم مأتمًا على ابنته، وفي المأتم لا بد من وجود أناس غيره، فما العمل؟ هنا يأتي دور الخيال/ الحلم ليوحي إليه بوجود أناس آخرين معه يشاركونه حزنه ومأتمه وعمارة الصحراء، وهم أناس يعرفهم وتعرفهم ابنته كذلك؛ لذا فهم "آلف عُمّار".

والشاعر يجلس لدى أجداث وقبور موغلة في الوحشة والكآبة والصمت، هذا هو الواقع، إلا أنّه يلجأ إلى خياله مرة أخرى ليتخيل أن جلوسه هذا ليس سوى جلوس بين أنهار وأشجار، حيثما كان يحلو له أن يجلس دومًا ليبدع للناس أجمل الأشعار في الطبيعة.

ولكن، هل يتأتى لعالم الخيال/ الحلم أن يكون ملاذ الشاعر من همومه إلى الأبد؟ يقول الشاعر في البيت الحادي والعشرين:

كأنّ عرض الأرض ما بيننا وبيننا خمسة أشبار

في هذا البيت أيضا يلتقي الواقع والخيال، ولكن هذا لا يحصل إلا بعد أن يتبادل الاثنان موقعيهما القديمين. فهنا واقع يقول: "بيننا خمسة أشبار"، أي ليست بين الشاعر وابنته سوى مسافة ضئيلة، قدّرها الشاعر، إنعامًا في التقريب، بخمسة أشبار. ولكن هنا أيضًا خيال يقول: "كأنّ عرض الأرض ما بيننا"، فهو خيال يرى أن المسافة التي تفصل الأب عن ابنته مسافة شاسعة جدا تقارب عرض الأرض كلها. ويتضح من هذا أن الخيال والواقع قد تبادلا موقعيهما السابقين. فسابقا كان الواقع هو الجاف القاسي المؤلم، وكان الخيال يأتي بما هو مرضٍ مريح، أما الآن فقد تبدل الحال تماما، فأصبح الخيال يأتي بما هو مؤلم، لكن الواقع هو المريح. وهذا يعني أن الشاعر قد اكتشف أن اللجوء إلى خياله لأجل التقليل من وطأة الواقع المزعج عملية غير منطقية، أو غير حكيمة؛ لذا أخذ يطامن من نزوات خياله بالتدريج ليعيده إلى ما يقتضيه العقل والحكمة من الإيمان بالواقع المعيش. وقد استجاب له خياله فعاد إلى حظيرة الواقع، عاد لينطلق محلّقًا من جديد، لكن ليس في الاتجاه السابق، بل في اتجاه يعمّق الألم الموجود في الواقع، ويزيده بروزا وحدّة. وهذا يذكّرنا، من جديد، بما كان الشاعر قد ذكره من تبدل حال شعره من شعر يُتغنى به، إلى شعر صالح للنواح (في البيت الثلاثين).

2- هاجس التخلص:

3- لا دَرَّ دَرُّ العين إن سامحت عيني بدمع غير مدرار

8- أمَا على يومك من ناصر أم غاب عن يومك أنصاري

17- يا رحمتا لي والأسى آخذ عنان إيرادي وإصداري

18- يا رحمتا لي والأسى ممسك تلبيب إقبالي وإدباري

19- من أي آفاقي رمى مهجتي أصاب أو من أي أقطاري

20- ألنار من قلبي مخلوقة أم هو مخلوق من النار؟

بعد أن تعرّفنا إلى كل أنماط الضرر التي كابدها الشاعر بعد أن ثُكل بابنته، بقي لنا أن نتساءل: ثم ماذا؟ أي ماذا يكون موقف الشاعر من كل هذه المعاناة؟ أيبقى يئنّ تحتها طوال عمره أم أنّ له موقفا آخر؟

هنا تدلنا الأبيات الستة المذكورة، فيما أزعم، على حضور هاجس التخلص من الوضع النفسي المتأزم لدى الشاعر. لقد فكّر في إزاحة كل ذلك العبء النفساني، أو بعضه في أقل تقدير، عن كاهله، بل لقد سعى إلى هذا جادًا، وبدت منه بعض البوادر لتحقيقه.

وهنا تنبغي الإشارة إلى أن حضور هاجس التخلص من الواقع الداخلي المأزوم، لا ينبغي أن يُحمل على أنه نوع من التقليل من جانب الشاعر لمكانة ابنته في نفسه، أو نوع من الإنكار من طرفه لاستحقاق ابنته كل هذا الحزن والأسى عليها. القضية هي أن الشاعر بات، فيما يبدو، يخشى على نفسه الهلاك من شدة غمه وحزنه؛ لذا صار يفكر في وسيلة للتخفيف من هذا الحزن، حفاظًا على نفسه من التلف. وقد برز هذا المعنى في بعض شعره الآخر في رثاء ابنته، كقوله مثلا[15]:

إنْ كنتِ لا تقدمين من سفرك فإننـــي راحـل على أثرك

يا ليتني كنتُ شاخصًا بصري وما رأيتُ الشخوص في بصرك

وهكذا لا يكون في حضور هاجس التخلص، بل في محاولة التخلص ذاتها، من الواقع النفسي المأزوم أي نوع من أنواع عدم الوفاء أو التنكّر لقيمة الذكرى. لكن، كيف يستفاد حضور مثل هذا الهاجس من الأبيات الستة التي سبق ذكرها؟ هذا ما يأتي بيانه.

يدعو الشاعر، في البيت الثالث، على عينه بأن تجف دموعها إلى الأبد إنْ لم تجُد على ليلى بوافر دموعها. وهذا معنى يوحي، في ظاهره، بأن الشاعر مصمم على مواصلة مشوار الحزن

والدموع إلى ما لا نهاية، وهذا يدل على رغبته الجامحة في الاسترسال مع عواطفه الدفاقة التي لا تعرف الوهن.

ولكن، لنا أن نقرأ البيت من ناحية أخرى فنتساءل عن السر الذي يجعل الشاعر يدعو على عينه إن لم تبق تجود على ابنته بفيض دموعها. ألا يمكننا هنا أن نذهب إلى أن الشاعر أضحى يجد في نفسه فتورا عن الاسترسال في البكاء والحزن، وأنه خشي أن تستجيب عينه لهذا الفتور فتنقطع عن البكاء يوما ما؛ لذا أخذ يهددها ويتوعدها ويدعو عليها؟

بلى، ويلحظ أيضا أن الشاعر قد استعمل الفعل "سامحت"، فهو لا يريد للعين أن "تسامح" بدمع غير مدرار، وهذا يعني أنه يريدها أن "تسامح" بدمع مدرار. وإذا رجعنا إلى دلالة الفعل في اللغة وجدناها بمعنى "لانت بعد استصعاب"[16]، مما يعني أن الشاعر يواجه نوعا من الصعوبة في جعل العين تجود بالدموع، وهو يريد أن يذلل هذه الصعوبة؛ لتبقى عينه "تسامح" بدمع مدرار، أي تبقى تجود به بعد استصعاب. وهذا أيضا يؤكد حضور هاجس التخلص في ذهن الشاعر.

لكن هذا الذي وجده الشاعر في نفسه، حتى الآن، لم يكن إلا فتورا بسيطا لم يجد له قرارا، بعد، في أعماقه. ويبدو أنه كان يشعر في أعماقه بأنه عاجز، بطبعه، عن ترسيخ هاجس التخلص؛ لذا أخذ يبحث عمّن عساه يكون معينا له على هذا الترسيخ؛ ولهذا قال:

أما على يومك من ناصر أم غاب عن يومك أنصاري

إنه هنا يبحث عن الناصر، وبسؤاله بـ "أما" يُشعر بأنه يحمل في داخله شعورا بأنه لا بد أن يكون هذا الناصر موجودا. ثم إن تعبيره بـ "ناصر" يشي بأنه يجد في داخله رغبة في التخلص من واقعه النفسي المتأزم، وإنما يطلب من ينصره في تحقيق هذه الرغبة، وإلا فلا معنى للنصرة هنا إن لم تكن الرغبة، من أصلها، حاضرة لدى الشاعر.

ومع اقتناع الشاعر بأن الناصر موجود لا محالة، لم يجد منه أي تحرك لنصرته، ما دعاه إلى الاعتقاد بأن الناصر لم يتحرك إشفاقا على نفسه (الناصر) وشعورا بأن المهمة غير متاحة التحقيق، وهذا ما يوحي به قوله: "عن يومك". ويلحظ أيضا أن الشاعر قد جعل "أنصاري" في الشطر الأخير مكان "ناصر" في الشطر الأول، ما يفيد اقتناعه بأن الناصر الواحد لن يجديه نفعا مهما حاول المساعدة.

وما دام الناصر موجودا، فعلى الشاعر إذن أن يبذل جهده لتحريكه نحو مساعدته ونصرته؛ لذا أخذ يستغيث مسترحمًا:

يا رحمتا لي والأسى آخذ عنان إيرادي وإصداري

يا رحمتا لي والأسى ممسك تلبيب إقبالي وإدباري

يحاول الشاعر هنا، جاهدا، أن يحرك في داخل ناصره الشعور بالرحمة والشفقة إزاءه؛ لذا يكشف له واقعه، واقعه الذي جمّده الأسى تمامًا، فلم يعد للشاعر أي مهرب، مهما أقبل أو أدبر، بعيدًا عنه. وهذا يعيد إلى أذهاننا الفكرة المرتبطة بتجمد الزمان والمكان لدى الشاعر (البيتان السابع والثالث عشر).

وثمة ملحوظة تتعلق بهذين البيتين لا يحسن الإغماض عنها، وهي قضية التكرار، فالبيت الثاني يكاد يكون تكرارا تاما للبيت الأول، فهل لهذا التكرار دلالة ما؟

لاحظ نقادنا القدماء أنّ هناك صلة متينة بين الرثاء والتكرار، إذ "أولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء، لمكان الفجيعة، وشدة القرحة التي يجدها المتفجع، وهو كثير، حيث التُمس من الشعر وُجد"[17]. فهنا يوقفنا ابن رشيق على غرض للتكرار قد يرتبط بلا شعور الشاعر أكثر من ارتباطه بشعوره. فإذا أضفنا إلى ذلك أن الشاعر كان في مقام استفراغ وسعه في استنصار ناصره المفترض واستغاثته، اجتمع أمامنا غرض شعوري مع الغرض اللاشعوري السالف، وبذا لا يكون هذا التكرار نوعا من الزينة المقتصرة على التنميق اللفظي الذي لا يجد له دعما من الرؤيا الشعرية لدى الشاعر.

وأيًا كان الأمر، فإنّ الشاعر يئس أخيرا من تحرك ناصره المفترض؛ لذا عاد إلى ذاته من جديد، محاولا أن يعثر فيها على جرأة وشجاعة للتخلص من كل ما هو فيه من هموم، قائلا:

من أي آفاقي رمى مهجتي أصاب أو من أي أقطاري

إنه هنا يذكر أن الأسى المتقدم ذكره في البيتين السابقين، لا تعوزه الحيلة للوصول إليه، فكل وجدانه وكيانه هدف سهل له، فروحه هدف سهل (مهجتي)، وجسمه أيضا كذلك (أقطاري)، فمن أيّ النواحي أتت سهام الأسى فإنها مصيبة هدفها لا محالة. لكن هذا االتقرير من الشاعر للنتيجة يحمل في باطنه دلالة على شيء آخر. إنه يدل على أن الشاعر أخذ يتأمل روحه وجسده، أي كل كيانه ووجوده، بنظرة متمعنة تحاول أن ترصد نقاط الضعف والقوة، وما ذلك إلا لأنّ الشاعر حاول أن يستبين، في ذاته، الوسائل والطرق التي قد تكون صالحة، بنحوٍ ما، لتمكينه من التخلص مما هو فيه. وشبيه بهذا ما يمكن أن يلحظ في البيت الآتي:

أَلنار من قلبي مخلوقة أم هو مخلوق من النار؟

يضع الشاعر أمامنا حقيقة مفادها أنّ هناك تشابها كبيرا بين قلبه والنار، بل إنّ أحدهما أصل للآخر؛ لذا أخذ يسأل: أيهما الأصل للآخر؟

إنّ هذا السؤال – وإنْ دلّ على كون حرارة الحزن والأسى شيئا ذاتيا لقلب الشاعر لا يمكن انفكاكه عنه كما لا تنفكّ الإنسانية عن الإنسان – يحمل، إلى جانب ذلك، دلالة أخرى مفادها أنّ الشاعر أخذ يتأمل كل الجوانب العاطفية والوجدانية التي يختزنها قلبه المكلوم، محاولا أن يرى ما إذا كان لدى هذا القلب أي استعداد للتخفيف من وطأة الماضي وآلامه. أجل، لقد حاول الشاعر أن يعثر في قلبه على فسحة من مساحة يمكن أن يبني عليها مشروعه للتخلص. ولولا هذه المحاولة لما تيسّر للشاعر أن يجزم، من فوره، بأنّ قلبه ليس سوى قطعة من نار لا تنطفئ.

3- حكم الأقدار:

2- ما لي عن الأوزار مندوحة إذ كانت الأحزان أوزاري

4- ألقتني الأحداث من كيدها مـــا بين أنيـــاب وأظـــفار

5- وألبست جسمي ثيابَ الضّنا فالجسم من غير الضنا عاري

في هذه الأبيات الثلاثة يعرض الشاعر إجابته عن السؤال الحاسم الذي لا بد أن يراود كل من قرأ أبياته المتقدمة، وهو: إذا كان الشاعر قد واجه كل أنماط الضرر التي تقدم ذكرها، وإذا كان راغبًا بالفعل في التخلص من ثقله النفسي الذي تكأده طويلا، فلماذا لم يقم بذلك؟ لماذا لم يخفف شيئا من أحزانه ويواجه الحياة بطريقة تختلف عن طريقته السابقة؟

هنا يجيب الشاعر موجّهًا إصبع الاتهام إلى الأقدار وحكمها، ملخّصًا بذلك فلسفته للحياة، أو لحياته هو في أقل تقدير. فلقد حكمت عليه الأقدار بأن يبقى يئنّ تحت وطأة حمله النفسي، ولا مندوحة له بتاتًا عن الخضوع لهذا الحكم. فإذا كانت أحماله هي الأحزان، فلا بد له من أن يبقى متحملا إياها إلى النهاية. ويلحظ هنا من استعمال الشاعر لكلمتي "أوزار" و"مندوحة" تأثر الشاعر بالروح الدينية في التعامل مع مجريات الزمان وأحداثه. ولكن هذا يبقى تأثرًا بتيار معيّن – هو أشبه بتيار القدرية – من التيارات والمدارس الكلامية الإسلامية التي طال اختلافها في تفسير فكرة القضاء والقدر[18].

ومهما يكن من أمر، فالشاعر يرى أن الأقدار لا تفتأ تحفر له الحفر وترتب له الأحداث بنحو يوقعه في الأزمات المتلاحقة، حتى كأنّ حياته كلها قد أضحت "بين أنياب وأظفار" هي، لا شك، كاشفة عن هول الصورة التي يحملها الشاعر في نفسه عن الأقدار.

وقد بلغ كيد الأحداث للشاعر درجة بحيث أصبح "الضّنا"، بكل ما تحمله الكلمة من إيحاءات بالشقاء والتعب والضياع والانكسار، ثيابًا يرتديها الشاعر. ومن المخالف لأحكام العقلاء أن يسعى المرء إلى التخلص من ثيابه وسط الناس والبقاء عاريًا؛ لهذا سيبقى الشاعر متقيدًا بما أملته عليه الأقدار، صابرا متحملا.

هذه النظرة هي التي كانت قد جعلت الشاعر يبدو، منذ البيت الأول في القصيدة، بمظهر الإنسان المنهزم المتراجع الذي لا يطيق لحالته النفسية دفعًا ولا تخفيفًا:

أقصِرْ فما تملك إقصاري صبّرتَ من ليس بصبّار

إنه يطلب من صاحبه أن يكف عن محاولة تصبيره، فقد حاول الصبر مرات متعددة – بدلالة صيغة المبالغة – ولكنه لم يفلح. وسيظل لا يفلح في مثل هذه المحاولة؛ لأنّ هذا الصاحب "لا يملك" أصلا أن يصبّره، وهنا تبرز فلسفة الجبر وحتمية خضوع الإنسان لحكم القدر بصورة واضحة: "فما تملك إقصاري" و"من ليس بصبّار".

بقي أن نلحظ أننا استفدنا مما مضى من أبيات أنّ مَن كان الشاعر يطلب نصرته لم يستجب ولم يتحرك أصلا للمساعدة، لكننا نلحظ هنا – من الفعل "صبّرتَ – أنّ المخاطب قد حاول أن يصبّر الشاعر ويعينه مرات متعددة. ولكي نحاول الجمع بين الفكرتين، لا بد لنا من افتراض أنّ هذا المخاطب الذي يخاطبه الشاعر في البيت الأول من القصيدة ليس شخصًا آخر غير الشاعر نفسه.

أجل، فالشاعر هو الوحيد الذي رام تبديل حاله بعد أن حضر في ذهنه هاجس التخلص كما مضى تفصيله. والنتيجة هي أنّ الشاعر هنا – بعد أن يئس من كل محاولاته – يقنع نفسه بألّا يحاول المزيد، فهذه المحاولات كلها لا تمثّل سوى العبث، ما دامت الأقدار هي الحاكمة والمسيطرة.

الخاتمة:

طالعتنا، في هذه القصيدة، صورة صادقة لنفس بشرية غارقة في لجج الأحزان والدموع. رأينا كيف عانت هذه النفس وناءت تحت ثقل كل تلك الأنماط المتقدمة من الأضرار والمآسي، وشاهدنا هذه النفس لا تريد أن تبدو في صورة مثالية قاهرة لكل الصعاب والأزمات دون أن تضعف أو تسقط.

لقد كان الشاعر صادقًا مع نفسه، صريحًا معنا نحن المتلقين، فرأيناه كيف يضعف أمام محنه وآلامه النفسية، وكيف يحاول التخلص منها أو التخفيف من أثرها، ولكنه – في النتيجة – لم

يتمكن من ذلك؛ لإيمانه بأنه محكوم عليه بأن يبقى على ما هو عليه، دونما قدرة لديه على التبديل.

وكان أنْ ظهرت لصدق الشاعر في رثائه ومشاعره مجموعة من الآثار في الجانب التشكيلي من قصيدته، فاندغم بذلك الشكل مع المضمون ضمن الإطار الرؤيوي الحاكم على النص. ومن هذه الآثار التي لحظتها هذه الدراسة وتوقفت عليها:

1- عدم الترتيب في الأفكار، فكان الشاعر يأتي بالنتيجة قبل مقدماتها، وكان يترك الفكرة – قبل إشباعها – إلى أختها، ثم يعود إلى الفكرة الأولى أو ينتقل إلى فكرة ثالثة وهكذا. وما هذا إلا لضغط المشاعر الحبيسة على وجدانه، فكأن هذه المشاعر كانت تتدافع وتتسابق في الخروج من داخله. ومن هنا سمحت هذه الدراسة لنفسها أن تقرأ القصيدة غيرَ معتنية بترتيب أبياتها.

2- التمحور بنحو كلي حول الموضوع، فلم يكن الشاعر يترك موضوعه الأساس لينتقل إلى موضوعات أخرى قد تكون هامشية أو غير ذات أثر حقيقي في بلورة كيان النص، فاحتفظت القصيدة – نتيجة لذلك – بأبهى صور الوحدة والتماسك الداخلي، ما كفل لها مكانة سامقة. ومن مظاهر هذا التمحور حول الموضوع الأساس: غياب الاهتمام، أو ضآلته نسبيًا، برسم صور جمالية لمظاهر الطبيعة ومكوناتها. وهذا الأمر قد يكون مستغربًا من شاعر عُرف بـ "شاعر الطبيعة"، لكن هذا الاستغراب سرعان ما يتلاشى عندما نلحظ الحالة النفسية للشاعر، ومدى صدق رغبته في التعبير عنها وحدَها.

3- التكرار، وهو ملحوظ بنحو واضح في البيتين السابع عشر والثامن عشر، وقد مضى تعليل ارتباط هذا التكرار بالحالة الوجدانية المأزومة للشاعر.

إنّ هذه الآثار، وغيرها، لا تعني، بالضرورة، أنّ الشاعر قد قام هنا بمحاولات واعية مقصودة لربط الجانب التشكيلي من قصيدته بالجانب الرؤيوي منها، ففي الشعر الحقيقي نواحٍ كثيرة قد لا تكون خاضعة لمفهومنا المألوف والمعتاد للوعي والقصد. أجل، فالوعي الذي يتصف به الشاعر في أثناء عملية الإبداع هو من نوع خاص، "إنه وعي، لكنه غير تام، ولا يمكن له أن يكون تامًا؛ لأنّ صاحبه يتعامل مع حقائق كامنة وراء الظواهر والمحسوسات"[19].

Leila and Destiny
Reading of Al-Sanawbary's Poem: Elegy on the death of his daughter

Elegy of his Daughter

Ehsan Sadiq Allawati, Department of Arabic *Language, Sultan Qaboos University, Muscat, Oman.*

Abstract

This study intends to critically read Al-Sanawbary's poem (a poet of the Abbasi era who died in 334 H) which was an elegy on the death of his daughter, Leila. The poem is well-known and has been described as the most grievous poem. This paper adopts a close-reading technique analyzing the aesthetic and psychological dimensions without distorting the text itself in any manner. This has been done in light of believing that the function of a modern literary critic goes beyond just reading a text superficially; his function is to read it critically and actively, especially if the text itself requires to be reorganized. This study aims to critically scrutinize the poem so its readers are able to comprehend all its aspects and dimensions which can't be attained if the poem remains in its original state.

الهوامش:

1 انظر: محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، ص 102 - 109.

2 أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، 2: 131.

3 روبرت سي هول: نظرية الاستقبال، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، ص 102.

4 محمد الهادي الطرابلسي: البنى والرؤى، مضايق الكلام وأوساعه، ص 137.

5 أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، ص 34.

6 ابن رشيق القيرواني: العمدة 1: 251.

7 صالح التويجري: الصنوبري شاعر الطبيعة في العصر العباسي، ص120.

8 ديوان الصنوبري، تحقيق إحسان عباس، ص99 - 100.

9 محمد إبراهيم حوّر: رثاء الأبناء في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي، ص 71.

10عبد الرحمن عطية: الصنوبري شاعر الطبيعة، ص 62.

11 نفسه.

12 حسين جمعة: الرثاء في الجاهلية والإسلام، ص 269.

13 عمر الأسعد: نصوص من الشعر العباسي، ص143- 144.

14 بشرى الخطيب: الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام، ص196.

15 الصنوبري: الديوان، ص104.

16 الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مادة "سمح".

17 القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه 2: 687.

18 للاطّلاع على تفاصيل الخلاف بين المدارس الإسلامية في هذه القضية يمكن مراجعة كتاب "مقالات الإسلاميين" للأشعري 1: 150 مثلا.

19 عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص83.

المصادر والمراجع

الأسعد، عمر: **نصوص من الشعر العباسي**، مكتبة المنار، الزرقاء، الأردن 1985.

التوحيدي، أبو حيان: **الإمتاع والمؤانسة**، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت.

التويجري، صالح عبد الله: **الصنوبري شاعر الطبيعة في العصر العباسي**، دار الأصالة، الرياض 1981.

جمعة، حسين: **الرثاء في الجاهلية والإسلام**، دار معد، دمشق 1991.

حوّر، محمد إبراهيم: **رثاء الأبناء في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي**، مكتبة المكتبة، أبوظبي 1981.

الخطيب، بشرى محمد علي: **الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام**، مطبعة الإدارة المحلية، بغداد 1977.

الرباعي، عبد القادر: **الصورة الفنية في النقد الشعري**، دار العلوم، الرياض 1984.

الشايب، أحمد: **أصول النقد الأدبي**، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1993.

الصنوبري، أحمد بن محمد بن الحسن الضبي: **الديوان**، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت 1970.

الطرابلسي، محمد الهادي: **البنى والرؤى، مضايق الكلام وأوساعه**، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس 2006.

طرابيشي، جورج: **مذبحة التراث في الثقافة العربية المعاصرة**، دار الساقي، بيروت 1993.

عطية، عبد الرحمن: **الصنوبري شاعر الطبيعة**، الدار العربية للكتاب، ليبيا وتونس 1981.

الفيروز آبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: **القاموس المحيط**، إعداد محمد عبد الرحمن المرعشلي، دار إحياء التراث العربي، بيروت 2001.

القيرواني، الحسن بن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، تحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت 1988.

مندور، محمد: **النقد والنقاد المعاصرون**، دار المطبوعات العربية، د.م، د.ت.

هول، روبرت: **نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية**، ترجمة رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية، سورية 1992.