

الفصل الأول

1/ أنا - المرأة : الافتقار العشقي

2/ أنا - الابن : حس الموت

3/ أنا - الوطن : الاختراب

تمهيد:

إذا كانت الظواهر الطبيعية والاجتماعية تتميز بالوضوح وإمكانية التحديد، فإن الظواهر النفسية والروحية تبقى مستعصية لتشابكها وتعقيدها، وارتباطها بالجانب غير المحسوس، وتزداد صعوبة إيجاد مفهوم محدد جامع مانع إذا تعلق الأمر بظاهرة: "(المأسوية) بما هي الأصل السابق لاعتبارات العقل، لا يمكن أن تحدها هذه الاعتبارات، وبالتالي لا نقدر أن نعطيها تحديدا"¹؛ فالعقل و إن حاول الإجابة عن السؤال الذي تثيره المأسوية سيصطدم بمنعها الجواب عنه "ذلك أن الجواب أي جواب يتربص به خطران: الأول أن اللغة تركيب إنساني أو اصطلاح من فعل البشر، وهي بالتالي عرضة للنقص والنسبية، والثاني أن الجواب عن أي سؤال ليس هو في الواقع إلا الجواب الأفضل أو الأنسب، ولكنه ليس الجواب المطلق والنهائي"².

فلا تحديد للمأسوية يقول روسي كليمون: (Rosset Clément)

« Je ne peux mieux exprimer ma conception qu'en disant que s'interroger sur le tragique ; c'est nier le tragique[...] »³.

فهو يقر عدم استطاعته التعبير عن رؤياه إلا بالقول إن التساؤل عن المأساة هو للمأساة لتبقى بذلك المسألة مستعصية عن الشرح والفهم، يقول (F.Nietzsche) نفي

نيتشه)

« L'homme noble et bien doué se heurte à des points limites ou son regard se perd dans l'inexplicable [...] il voit surgir une nouvelle forme de connaissance, la connaissance tragique [...] »⁴

¹ - أنطوان معلوف : مدخل إلى المأساة والتراجيديا والفلسفة المأسوية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1982، ص119.

² - المرجع نفسه، ن ص.

³ - Rosset Clément : la philosophie tragique, PUF, Paris, 1960,

P194.

⁴ Nietzsche. F : la naissance de la tragédie, Gonthier, Genève, 1964 P 10.

يرى صاحب القول أن: الإنسان رغم نبيله وتفردته يصطدم بنقاط تحد من نظره الذي يضيع في اللامشروح [...] أين يبرز له - دون توقع - نوع جديد من المعارف، تلك هي المعارف المأساوية.

وتحليل البحث صعوبة وضع مفهوم محدد لظاهرة (المأساوية) إلى محاولة الاقتراب منها بجعلها صفة لموصوف بالقول: **الحس المأساوي**، ليضع مصطلح (الحس) البحث أمام مصطلح قريب منه هو الإحساس، يتفق معه في الوحدات الصوتية، ويختلف عنه في الدلالة إذ "الأول قوة أو ملكة، على حين أن الثاني ظاهرة لا غير"¹، ويتجاوز الحس بذلك الشعور والاستجابة الوجدانية، ليكون أيضا نوعا من الإدراك يبتعد عن المنطقية، ويقتررب إلى عالم الشعر القائم على الحساسية.²

وبالانتقال إلى لفظة (المأساوي) التي يوصف بها هذا الحس يكون البحث أمام دالتين: ترتبط الأولى بشكل أدبي معروف هو المأساة / التراجيديا / المسرحية المأسوية التي عرفها اليونان منذ أزيد من أربعة وعشرين قرنا، وهذا القالب الذي يحتوي على العمل الأدبي المسرحي يتنافى والقصيدة الغنائية التي وسمت شعر أبي الحسن الحصري القيرواني محل الدراسة.

وتحليل الدلالة الثانية إلى النفحة الأدبية، تلك "النكهة التي تغلب على عمل أدبي، وتصدر عن مزاج الأديب، وتصوره للعالم وطريقته في التعبير، ومن النفحات الأدبية ما يليق بها الشعر وهي النفحات الملحمية والغنائية والمأسوية"³، لتبتعد بهذه الدلالة عن المأساة، ويزول احتكار الفن المسرحي لها؛ وتكون المأسوية "مشاعا أدبيا وفنيا"⁴، تسم الرواية والقصيدة، وتلمح في الموسيقى والرقص والرسم وغيرها من الفنون.

¹ - جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د ط، 1982، ج 1، ص 467

² - عبد الله العشي: الحس المأساوي في شعر صلاح عبد الصبور (مخطوط رسالة ماجستير)، معهد اللغة والثقافة العربية، جامعة وهران، الجزائر، 1983، ص 27-28.

³ - أنطوان معلوف: مدخل إلى المأساة، ص 138.

⁴ - المرجع نفسه، ص 130.

وعدم ارتباطها بفن من الفنون، يجعلها أيضا لا تخص زما دون باقي الأزمنة، فهي "باقية تطل على وعي الإنسان-والفنان خاصة بما فطر عليه من حدس صاف وقوة شعور- بين حين وحين، في موت قريب أو خيانة حبيب أو كارثة أو حرب أو هزيمة"¹، ليتوقف ظهورها على وعي الفنان-شرقا كان أم غربيا- وهو المعرض للمأساة في حياته، ولمفاجئات الأقدار يقول جورج شتينر (G. Steiner): "يعرف جميع الناس ما هي المأساة في الحياة، ولكن المأساة بشكلها الدرامي ليست مشاعا عالميا؛ فالفن الشرقي يعرف العنف والعذاب، ولكن تصوير الألم الشخصي والبطولة في ما نسميه المسرح المأسوي إنما هو من خصائص التراث الغربي"²، وهو ما يجعل المأساوية تطل برأسها في بعض اللوحات في شعر "الجاهلين والعباسيين تعبر عن وعي مأساوي ما، من مثل ما نجد في معلقة طرفة بن العبد [...] ونجد مثل هذا الحس المأساوي في شعر كثير، في (سينية) البحتري، وفي بعض قصائد المتنبي، وفي شعر أبي العلاء"³.

والدلالة الثانية هي محور البحث الذي ينطلق من عدّ المأساوي: مغامرة ذات اتجاه صراعي تصادمي ومآل كارثي، ويحاول توظيف بعض عناصر المأساة مثل: الوعي المأساوي . البطل المأساوي . الرؤيا المأساوية . وروح التخطي، لإثبات أن الشعر العربي وإن اتسم بالغنائية فذلك لا يمنع احتوائه على قوام المأساة الأول: المأساوية بجوانبها الوجدانية والفكرية والفلسفية التي يمكن أن يعانيتها الإنسان تحت كل سماء، وهو ما حاولت الدراسات القليلة⁴ التي تناولت الظاهرة تجنبه مكتفية بتصوير الحزن وربط المأساة بالهزيمة، أو البحث عن بواعث الحس المأساوي، ووقفت عندها، دون أن تُعقل بعض الجهود التي أشارت إلى الحس المأساوي، يقول عز الدين إسماعيل: "المأساوية تعني

¹ - أنطوان معلوف: مدخل إلى المأساة، ص131.

² - المرجع نفسه، ص134. و ينظر أيضا:

Steiner.G : la mort de la tragédie, Ed du Seuil, Paris, 1965, P7

³ - أنطوان معلوف : المرجع السابق، ص132 .

⁴ - ينظر عبد الله العشي: الحس المأساوي في شعر صلاح عبد الصبور . ، وبخليلي السعيد : الحس المأساوي في الشعر الحمادي (مخطوط مذكرة ماجستير)، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2007.

الأسى والحزن الوجودي، أي الذي يتمثل في الوجود كله، ويعد جزءاً، أو عنصراً أساسياً في صميم تكوين الوجود، وليس حزناً أخلاقياً¹، ويميزه في كتاب آخر عن "الأحزان الفجة أو الأحزان المرضية أو الحزن الرومانتيكي [...] هذه الأنماط من الحزن الشائع إنما هي أنماط أولية تتمثل في الرؤية ذات الاتجاه الواحد، التي لا تبصر من الأشياء إلا جانباً واحداً"²، ويكون الحزن بهذا المفهوم داعياً إلى الإحساس بأن كل شيء ليس على ما يرام، وأنه فقد مكانه، معبراً عن انهيار القيم وسقوط الإنسان وخواء الحياة، ويضاف إلى هذه المفاهيم: فكرة أن المأساوية وإن حملت دلالات الهزيمة والانكسار، فقد عبرت عن وعي أصحابها بإمكانية طبع هذه الأقدار بطابع إنساني، وهو ما يجعل العمل مأساوياً؛ فكل الناس قادرون على أن يحزنوا، ويتجرعوا مرارة الهزيمة، حين يعرضهم الدهر بنابه، وتلم بهم المصائب، ويرخي الليل عليهم سدوله، ولكن قلة منهم من هم على استعداد لإدراك مأساوية الحياة، وأقل هؤلاء من يستطيعون التعبير عن هذا الوعي المأساوي، وتكون بذلك المأساوية غير الحزن، تتميز بالديمومة، وتختص بأشخاص دون غيرهم، وتحاول أن تطبع القدر بطابع الإنسان الذي لا يهتم بعواقب تخطيه وتمرده.

والشاعر **الحصري الضرير** عرف الحزن، وخبر الألم وهو الذي نزع عن فردوسه القيروان، وفارق الأحبة، واحتوته بلاد الأندلس العامرة، واستقبلته جنانها الساحرة وعزفت له حدائقها ورياضها ألحان المسرة والهناء، وغنته بلابلها وأطيئارها أناشيد الأمل والضياء؛ وما زادت نار قلبه إلا اتقاداً، وأصبحت حياته انفراداً؛ فتجلت له المأساوية، وجرحت وعيه، وبقي هذا الجرح ينزف آلام **الافتقار العشقي**، ويتعمق هذا الوعي الجريح الذي لم يسع الشاعر إليه بفقد الابن، ليصطدم بإرادة مصيره، ويكشف برعب **حقيقة الموت** وحقيقة الحياة، ويشكل هذا الفقد الحدث المأساوي، ويعلو معه

¹ - عزالدين إسماعيل: روح العصر، الرائد العربي، بيروت، 1978، ص188.

² - عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية)، دار الفكر العربي، ط3، دت، ص

صوت الشاعر بضمير المتكلم (أنا) محاولا التعبير عن خبرته المأساوية المنصهرة بنيران الاغتراب، وهي أقسام الفصل الأول:

1./ الأنا . المرأة : الافتقار العشقي.

2 / الأنا . الابن : حس الموت -

3./ الأنا . الوطن : الاغتراب .

1 / الأنا - المرأة - الافتقار العشقي

1-1 / الأنا - المرأة : الشوق

2-1 / الأنا - المرأة : فواعل المنع

3-1 / الأنا - المرأة : المشوقات

1-1/ الأنا- المرأة : الشوق

لقد كانت المرأة وما تزال، وستظل محورا جذابا لأحاديث المفكرين والأدباء، ما بقيت على الأرض فكر تتصارع، وأحاسيس تجيش في الصدور؛ فنجد في الفنون بأنواعها وأشكالها المختلفة مرآيا تنعكس على صفحاتها صور المرأة من خلال وسائل التعبير الفنية المتنوعة¹، لذا شغلت المرأة مساحة متميزة من خارطة النص الأدبي عموما، والنص الشعري على وجه التحديد؛ فقد شغف الرجل/الشاعر برقة عواطفها، ولذة مناجاتها، وجمال وجهها، ونعومة حسها، ودقة مفاتها، وشهوة أنوثتها، فسعى إليها ليجد الراحة والهناء، ومن هنا كان الغزل أقدم الفنون الشعرية عند العرب، وأكثرها رواجاً لاتصاله ببطرة الإنسان، وطبيعته، وحياته الاجتماعية².

أفرد الأدب العربي صدرا فسيحا للمرأة في كتبه ومجلداته، وفي آثار شعرائه وكتابه، فغنى الشاعر الجاهلي المرأة، وحدثها، واستفاض في الوقوف على أطلالها، وتابعه الشاعر الأموي باكيا مستبكيا طالبا الوصل مجددا في طرق اللقاء، ثم أتى الشاعر العباسي يماشي تطور المجتمع، فوصف نفسية المرأة ورصد ملامحها، وكان الغزل ميدانا رحبا وموضوعا شائعا في الشعر الأندلسي، "فعد من أكثر الفنون الشعرية التي طرقها الشعراء الأندلسيون، فما من شاعر إلا وأدلى بدلوه فيه، وقد استطاع الشاعر الأندلسي أن يرسم حبه ولهوه بأبيات تحسب من أجمل الشعر الأندلسي، استطاعت أن ترسم الأجواء وتعبّر عن خوالج النفوس"³.

ألهمت المرأة شعراء الأندلس، وفجرت طاقات إلهامهم، "وساعد على ذلك أسباب عدة أهمها: طبيعة فاتنة، وحضارة وعمران، وحدائق ورياض، ومجالس اللهو والخمر والغناء،

¹ - عمار زغموش : صورة المرأة في القصة قبل الاستقلال، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة ، الجزائر، السنة التاسعة عشر، عدد نوفمبر / فيفري 106/105، 1995، ص109-110.

² - ينظر : محمد مصطفى هدارة : اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، مصر، ط2، 1969.

³ - نافع محمود : اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990، ص167.

وسبي متواصل، وأسواق للنخاسة رائجة يباع فيها الجواري والغلمان، وتدهور في السياسة والاجتماع لدى أمراء الطوائف، وانصراف عن شؤون البلاد، فكان أن استغرقتهم الحياة ومباهجها، فأخذوا إلى الحب والغزل، وكان للشعراء قسط وافر من هذه الناحية، فتغزلوا و أفرطوا في التشبيب"¹.

وإخلاء شعراء عصر الطوائف في الأندلس إلى الحب والغزل، وإفراطهم في التشبيب جعل صاحب كتاب (صورة المرأة في الأدب الأندلسي) ينتهي إلى أن الأندلس - والمغرب- لم تعرف شاعرا عذريا، وإن عرفت الغزل المعنوي العفيف، "وهو أصيل قديم أصالة العرب وقدمهم، وهو في الأندلس مستمد من الغزل العذري في نجد والحجاز إلا أنه لا يسمى غزلا عذريا، فالغزل العذري كما حدده الدارسون أوسع، وأشمل من الغزل العفيف"².

والملاحظ على حكم صاحب (صورة المرأة في الأدب الأندلسي)-ومن أخذ عنهم- هو تكرار الثنائية الأخلاقية (عفيف-إباحي) التي كرستها الدراسات العربية في تقسيم الغزل³,

¹ - محمد صبحي أبو الحسين : صورة المرأة في الأدب الأندلسي، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، الأردن، ط2، 2005، ص110.

² - المرجع نفسه، ص159، وهو يعيد ما قاله إحسان عباس: إن بعض شعراء الطوائف والمرابطين قد أخذوا يتحدثون عن العفاف في شعرهم كمذهب أدبي، دون أن يعبر عن حقيقة أخلاقية ماثلة في نفوسهم. ينظر إحسان عباس : تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين)، دار الثقافة، بيروت، ط1، ص159. وينظر : محمود عويد الطربولي : الأعمى التطيلي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة ، ط1، 2005، ص56، ويحيل على : إنقاذ عطا الله العاني : ملامح السرد القصصي في الشعر الأندلسي (دراسة نقدية)، رسالة دكتوراه، آداب بغداد، 1990، ص53-54.

³ - ميز نجيب محمد البهيتي بين المدرسة العذرية : عنتره وجميل [...]. ومدرسة عمر بن أبي ربيعة واصفا أصحاب المدرسة الأولى بـ : "عفة اللسان، وصدق الصباية " نجيب محمد البهيتي : تاريخ الشعر العربي حتى أواخر القرن الثالث الهجري، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1981، ص146 وما بعدها. وينظر أيضا : غنيمي هلال : ليلي والمجنون في الأدبين العربي والفارسي، دار العودة للثقافة، بيروت، 1980، ص22-32. وأضاف أبو الرحاب حسان ثنائية إثنية وجغرافية (بدوي-حضري/ عربي-أجنبي) يقول واصفا الحب العذري : "حب صادق بريء لأنه يصدر عن وفاء وإخلاص" منزلها الشعراء الذين نشؤوا في البادية من أصل عربي عن انتهاج المجون والغزل بالمذكر: " لأنهم عرب يحافظون على تراثهم الأدبي". أبو الرحاب حسان: الغزل عند العرب، مطبعة مصر، القاهرة، 1974، ص14-167-215.

ويقول علي البطل: "وأما أبناء البوادي فقد اختلف حالهم، إذ كانت حياتهم تميل إلى الشطف والخشونة، لذلك فقد اختلفت الصورة في الشعر الحجازي بين بواديه وحواضره" وينسب الحب العذري إلى البوادي، والغزل اللاهي إلى المدن. علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى نهاية القرن الثاني الهجري، دار الأندلس، ط2، 1981، ص106.

ومجال الدراسة لا يسمح بتتبع آراء أصحابها، وآراء من فككوا أسطورة العفة المتأسسة" على حنين سابق أسقطه القدامى- المتأخرون نسبيا- على عهد الغزل العذري الذي عد الأصل، وهو حنين موجود في كل عصر في الحقيقة، قد يعود إلى توهم الحريص على الأخلاق أن الماضي كان أزهى من حاضره، لأن القانون لم يكن منتهكا¹، يضاف إليه أن استقرار النصوص الشعرية القديمة- وحتى تراجم العشاق- يظهر أن الغزل العذري لم يكن متميزا كل التميز عن أشكال العشق الأخرى(عفيف- إباحي- اصطناعي- حسي- معنوي)، بل أبدع هذا التصنيف دارسو الغزل منذ القرن العشرين.²

وبالعودة إلى صاحب الحكم الذي نفى العذرية عن شعراء الأندلس والمغرب نجده قد اعتمد في نقده على التعليقات التالية:

1/ اقتصار الغزل العذري على امرأة واحدة، وهو ما لا يتوفر في شعر شعراء الغزل العفيف في فترة الطوائف والمرابطين، ولا يفهم من ذلك أن هذه الخصيصة موجودة في العصور الأندلسية الأخرى.

2/ انعدام الوصف الحسي في الغزل العذري، فكثير من الشعراء الأندلسيين ممن نظموا غزلا عفيفا قالوا أيضا غزلا حسيا.

3/ عدم قصر القصيدة كلها على الغزل، بل كان غزلهم غالبا في مقدمات قصائدهم التقليدية.

رغم أن صاحب القول يرى أن العذرية وإن ارتبطت من حيث التسمية بمجموعة تاريخية هي قبيلة بني عذرة، إلا أنها بقيت أسطورة مغذية للخيال العشقي عند العرب متغنية بالحب المطلق اللامحدود بين كائنين محدودين، فقد يبدو حكمه تعميميا لم ينطلق من استنطاق النصوص الشعرية، فيكفي أن تعتمد معاييرها في نفى العذرية عن شعراء

¹ - رجاء بن سلامة : العشق والكتابة، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط1، 2003، ص359.

² - أورد بعض الشعراء عبارة (الهوى العذري) أو لفظة (العذري) دون تمييزها عن الإباحي، يصف الأصفهاني شعر عمر بن أبي ربيعة يقول : "راق عمر بن أبي ربيعة الناس، وفاق نظراءه، وبرعهم بسهولة الشعر، وشدة الأسر، وحسن الوصف [...] ومخاطبة النساء، وعفة اللسان" أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني، تح علي مهنا وسمير جابر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1992، م24، ج1، ص130.

الأندلس على شاعر أقر بعفته دون عذريته، حين قال: "ومن شعراء الطوائف الذين سلخوا مذهب العفة في شعرهم الشاعر الكفيف الحصري، حيث يحكي قصة ليلة قضاها مع محبوبته التي ألفت بنفسها بين يديه مستسلمة ، فكاد أن يهم بها لولا أن أدبه زجره، فاستعاذ بالله من شيطانه، وعف عن الوقوع في الفاحشة عفة المقتدر"¹.

وللشاعر الحصري ديوان المعشرات خصه في نسيب مقتصر على امرأة واحدة يقول: (الطويل)/(د:ص214)

تَعَجَّبْتُ إِذْ مَدَّ النَّوَى لِيُودَاعِنَا يَدَا، كَيْفَ لَمْ تُشَلِّلْ هُنَاكَ وَتَبَّتِ ِ
تَقُولُ اصْطَبِرْ كَمْ ذَا الْبُكَاءُ فَقُلْتُ مَا دُمُوعِي جَرَتْ بَلْ أَبْحُرُ الشُّوقِ عَبَّتِ
تَمِيمِيَّةٌ تَرْقَى الضَّجِيعَ بَرِيقِهَا إِذَا عَقَبَتْ مِنْهَا عَلَى الصَّدْعِ دَبَّتِ
تَتِيهُ عَلَى شَمْسِ الضُّحَى فَكَأَنَّهَا مَعَ الْخُورِ فِي دَارِ النِّعِيمِ تَرَبَّتِ

ولا يصرح باسم ملهمته، "ولعل ذلك عائد إلى تقليد اجتماعي يحرص على سمعة المرأة وبنأى بها على أن تلوكها الألسن"².

ووحدة الغرض في ديوان المعشرات تشديد على واحديه الحبيبة، "وهو المدلول البنيوي للعذرية"³.

وبالانتقال إلى التعليل الثاني المرتبط بانعدام الوصف الحسي في الغزل العذري فنصوص العذريين لا تخلو من الأوصاف الحسية يقول جميل وهو إمام العذريين⁴:

(الطويل)

أَلَمْ تَعْلَمِي يَا عَذْبَةَ الرَّيِّقِ أَتْنِي أَظَلُّ إِذَا لَمْ أَلْقَ وَجْهَكَ صَادِيًا؟

ولا يعني ذلك موافقة فيصل سعد الذي نفى أن يكون جميلا "شاعرا عذريا متعاليا عن اللذة وفنون تصوير أوصاف الجسد"¹، لأن النص الشعري يحمل من الدلالات الانزياحية

¹ - محمد صبحي أبو الحسين: صورة المرأة في الشعر الأندلسي، ص 150-151.

² - محمود عويد الطربولي: الأعمى التطيلي، ص 123.

³ - عبد الوهاب الرقيق : أدبية الغزل العذري في ديوان جميل بثينة، دار صامد للنشر والتوزيع، صفاقس، تونس، ط1، 2005، ص 26.

⁴ - جميل بن معمر : الديوان، دار صادر، بيروت، 1966، ص 140.

ما يباعد بينه وبين القراءة السطحية التي اعتمدها أصحاب الثنائية الأخلاقية: (إياحي/حسي-عفيف/روحي)؛ فالشاعر قد يضمن صورته الحسية دلالات رمزية تعبر عن رؤيته للمرأة ومفهوم الحب؛ وتصور المرأة رمزا للخلاص من أصر الخيبة والغربة، أو رمزا للحنين إلى السعادة وبهجة رؤية وجه المحبوب والتغني بمفانته، إذ اللغة العذرية تتجاوز أبعادها المادية إلى إبعاد جمالية فنية.

والشاعر الحصري في ديوانه (المعشرات) جعل قصائده لا تنحرف عن موضوع النسيب/الحب، فقد عمد "إلى النسيب بما هو جزء اكسوارى في القصيدة الجاهلية وحوله إلى غرض شعري مستقل"²، حيث جعل المعاني تتشاكل دلاليا محولة الديوان إلى قصيدة واحدة تروي قصة حبه، يقول: (الطويل)/(د:ص212)

إِذَا كُنْتُ خَلْوًا فَاغْدِرِ الصَّبَّ فِي الْهَوَى	فَمَا الْمُبْتَلَى وَالْمُسْتَرِيحُ سَوَاءُ
أَتَأْمُرُنِي بِالصَّبْرِ عَمَّنْ أَحْبَبُهُ	وَهَيْهَاتَ مَا لِي فِي هَوَاهُ عَزَاءُ
أَمُوتُ اشْتِيَاءًا ثُمَّ أَحْيَا لَشْفُوتِي	كَذَاكَ حَيَاةَ الْعَاشِقِينَ شَقَاءُ
أَلَا إِنَّ قَلْبَ الصَّبِّ فِي يَدِ حَبِّهِ	يُقَلِّبُهُ فِي الْحُبِّ كَيْفَ يَشَاءُ
إِلَيْكَ فَلَوْ دُفَّتِ الْهَوَى لَعَذَرْتَنِي	جُفُونُكَ وَسَنَى وَالْفَوَادُ هَبَاءُ
أَنَا لَمْتُ أَهْلَ الْعِشْقِ قَبْلَكَ فِي الْهَوَى	فَهَا أَنَا أُزْرَى بَيْنَهُمْ وَأَسَاءُ
أَصَابَتْ فُؤَادِي أَسْنَهُمُ اللَّحْظِ إِذْ رَمَتْ	فَلِلَّهِ قَتْلَى الْأَعْيُنِ الشُّهَدَاءُ

هو حب مشوب بالحرمان والهزيمة: (المبتلى، مالي عزاء، أموت، أحيا لشقوتي، شقاء، أزرى، أساء)، سيذكي توهج القصيدة الغزلية، ويأخذ طابعا مأساويا يحمل صراع / مواجهة بين الأنا - الآخر، ويكون ثمنه الموت المشكل لمميزات البطل العاشق/المأساوي الطالب للمستحيل في شخص المعشوق، والذي بدأت قصة حبه من

¹ - فيصل سعد : في قراءة القدامى والمحدثين للعذرية (جميل بثينة نموذجاً) ، الجامعة التونسية، تونس، 1992، ص35.

² - عبد الوهاب الرقيق: أدبية الغزل العذري، ص24.

اللحظة الخاطفة (أصابته فؤادي أسهم اللحظة) بنفاذها إلى قلب العاشق/البطل المأساوي، وتنتهي بالموت، وفكرة سهام اللحظة درج الشعراء على تصويرها، فالنظرة حسب إبراهيم الحصري "من المحب موت عاجل، ومن المحبوب سم قاتل"¹، وهي فكرة استساغها متقبلو شعر الغزل ونقاده، "فعد بيت امرئ القيس: (الطويل)

و ما ذرقت عيناك إلا لتضربي بسهميك في أعشار قلب مقتل

أنسب ما قالته العرب"²، رده الشعراء تأصيلاً للنظرة القائلة في حديثهم عن مصارع العشاق.

وربما فكرة المعشرات وتسميتها مستمدة منه، فكل بيت يمثل عشر معشر، ولكثرة ما ربط الشاعر بين عيني المحبوبة ومصرعه في العشق يقول: (الطويل)/(د:ص227)

طَمِعْتُ بِأَنْ أَسْلُوَ الْهَوَى فَعَلْبَتِي وَقَدْ ضَرَبْتَنِي مُقْتَلِكِ سِيَّاطًا

طَوَيْتُ بَطُونَ الْعَيْسِ نَحْوَكِ حِجَّةً وَأَوْجَفْتُ حَيْلِي فِي هَوَاكِ رِبَاطًا

طَعَنْتُ فُؤَادِي مِنْ بَعِيدٍ وَهَكَذَا قَنَا اللَّحْظِ يَبْلُغَنَّ النُّجُومَ شِطَّاطًا

طَرَبْنَا وَمِنْ أَلْحَاطِ عَيْنِيكَ سَكْرُنَا فَأَيَّةَ خَمْرٍ مِنْهُمَا نَتَعَاطَا

يضاف إلى ذلك تكراره لفكرة ذلة العاشق المستوحاة "من القلب المقتل"، يقول:

(الطويل)/(د:ص227)

طِبَاعِي أَبَتْ إِلَّا التَّدَلُّ فِي الْهَوَى وَلَا زَالَ خَدِّي لِلْحَبِيبِ بَسَاطًا

ليخصص القلب بالذلة والخضوع يقول:

(الطويل)/(د:ص222)

زِمَامُ قُلُوبِ الْعَاشِقِينَ بِكَفِّهِ تُقَادُ كَمَغُولِ الْيَدَيْنِ وَتُحْفَرُ

زُبَى الْأَسَدِ أَوْ أَشْرَاكُهَا لِحَظَاتِهَا وَسَيْفُ الرَّدَى فِيهَا فَكَيْفَ التَّحَرُّرُ

زَعَمْتُمْ بِأَنْ الْحُبَّ فِيهِ تَدَلُّ صَدَقْتُمْ فِيهِ لِلْمِلَاحِ تَعَزُّرُ

¹ - أبو إسحاق إبراهيم الحصري : المصون في السر المكنون، تح النبيوي عبد الواحد شعلان، دار سحنون للنشر والتوزيع، تونس، 1990، ج1، ص51.

² - المرزباني(أبو عبيد الله محمد بن عمران) : الموشح (مأخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر) ، تح علي محمد البجاوي، دار النهضة، مصر، 1965، ج4، ص235.

والتأكيد على عذرية الشاعر الحصري الكفيف في ديوانه (المعشرات) نفي لمقولة: (عدم وجود شاعر عذري خارج جغرافية المشرق) التي درج كثير من الدارسين على وسم الشاعر الأندلسي والمغربي بها، وما تحمله من دلالات على عدم القدرة على مواكبة التفوق المشرقي، وإن كان الإيمان بأن الأدب العربي يتلاحم مشرقه بمغربه. وتتجلى بذلك العذرية مذهباً فنياً يمثلها العديد من الشعراء بعيداً عن الانتساب الجغرافي يعبر عن ذاتية عذرية أصيلة تعيش العشق بمفهوم خاص نابع من رؤية متميزة للحب، يعبر من خلالها المحب العاشق عن مكابدة العشق بحس مأساوي ممزوج بعاطفة مرهفة أساسه" نوع من الوصالية المبنية على الوقوف عند المقدمات، وعلى نوع من فن إمساك النفس مؤلم لذيذ في الوقت نفسه[...]. هو ليس خضوعاً للقانون الذي يمنع المتعة، بل هو تنظيم للمتعة بحيث لا يتجاوز الحد"¹، وفي عدم خضوع الشاعر/المحب للقانون تتمثل المواجهة، وهي خصيصة مأساوية.

والوقوف عند المقدمات هو الذي يجعل هذا الحب إشكالياً؛ فالشاعر/العاشق كان عليه أن يصمت احتراماً لمبدأ الكتمان، يقول: (الطويل)/(د:ص216)

جَرَى الْقَدْرُ الْجَارِي عَلَيْهِ بِفُرْقَةٍ فَلَيْسَ لَهُ مِنْ دَاخِلِ الْهَمِّ مَخْرَجُ
جَلِيدٌ عَلَى الْكِتْمَانِ لَوْ لَمْ تَبْحُ بِهِ دُمُوعٌ عَلَى خَدَيْهِ بِالْدمِّ تُمْرَجُ

وإيثار الحرمان هو الذي سيذكي توهج القصيدة، والدموع تفضح العاشق الذي حرم أحقية البوح بما يكابده، وهو يمسك نفسه مكتفياً باللفتة السانحة، وبالكلمة الحلوة يجود بها عليه ثغر محبوبته، وغاية أمانيه أن يستمر في رؤيتها، وألا يفارقه طيفها، يقول: (الطويل)/(د:ص107)

ثَوِيْنَا وَنَحْنُ اثْنَانِ وَ اللهُ ثَالِثُ ثَلَاثَ لَيَالٍ لَا تَرَانَا الْحَوَادِثُ
ثِيَابُ سِوَانَا دَسَّسَتْهَا الْخَبَائِثُ ثِقَاةُ الْهَوَى مَاتُوا وَإِنِّي لَوَارِثُ
فَرَبَّتْ حَالٍ نَاسَبَتْ بَيْنَ أَشْكَالِ

¹ - رجاء بن سلامة: العشق والكتابة، ص361.

وهو يعلن أن حبه يرفض الدخول في دائرة إشباع الشهوة واستهلاك الجسد، ويتحقق بذلك المنع الذي هو شرط من شروط قيام الشوق؛ يقارب المحذور (نحن اثنان) و(الله ثالث) دون ارتكابه، ليتجلى بذلك أن الشاعر/العاشق لا يخضع للقانون المانع للعشق، بل هو ينظم متعته بتنظيم بعد المعشوقة ومنعها، يقول: (الطويل)/(د:ص217)

حَسِبْتُ النَّوَى تُسَلِّي فُرْدَتْ بِهَا هَوَى وَأَغْلَقْتُ بَابَ الْوَصْلِ مِنْ حَيْثُ يُفْتَحُ
حُرْمْتُ وَصَالَ الْحَبِّ فِي طَلَبِ الْغِنَى وَأَيَّ غِنَى فِي وَجْهِهِ كُنْتُ أَرْبَحُ

فالنوى وإغلاق باب الوصل وطلب الغنى شكلت الحدث المأساوي (الفراق/الغربة/الارتحال) الذي سيدفع الشاعر إلى التعبير بضمير المتكلم (الأنا) عن خبرته المأساوية المتجلية في ذكريات عذبة خلفها هذا الارتحال، تحمل شكوى لاهبة، وتحرق للحبيب وحنين، وشوق إليه، خلدت لحظات العشق المعبرة عن تجربة مدمرة عصفت بالشاعر فأرهقته، فغص شعره بالبكاء؛ فهو تأثر وصبابة، وألم لصدود المحبوبة التي يرى بها، وبحبها معنى الحياة، ويقول: (الطويل)/(د:ص236)

نَعِيمِي وَعِزِّي كُنْتُمْ ثُمَّ بِنْتُمْ فَعَيْشِي عَدَابٌ بَعْدَكُمْ وَهَوَانُ
نَصِيبِي مِنَ الدُّنْيَا الْحَبِيبُ وَوَصْلُهُ بِهِ الْعَيْشُ عَيْشٌ وَالزَّمَانُ زَمَانُ

فهو يرسم معاني الفراق ومشاعر الأمل القوي في العودة إلى المحبوبة التي التبست بالوطن يقول: (الطويل)/(د:ص215)

ثَقِي بِي عَلَى ذَا النَّأْيِ إِنِّي لَمُقَسِّمٌ بِعَيْنَيْكَ لَا أَشْكُو وَلَسْتُ بِحَانِثٍ
ثَبُوتًا عَلَى الْعَهْدِ الَّذِي كَانَ بَيْنَنَا إِذَا غَيَّرَ الْأَحْبَابَ صَرْفُ الْحَوَادِثِ
تَنَنِّي صُرُوفُ الدَّهْرِ عَنْكَ وَمَا انْتَنَى فُوَادِي فَجَسْمِي رَاحِلٌ مِثْلَ لَابِثٍ

ويقول باعثًا في نضه أبعادا درامية من توظيفه لأسس جمالية ثلاثة: المكان - الزمان - المرأة حاملة للحس المأساوي الحنيني: (الطويل)/(د:ص219)

دِيَارُهُمْ لَا غَيْرَتِكَ يَدُ الْبَلَى وَلَا زَالَ يَسْقِيكَ الْحَيَا وَيَجُودُ
دَنُوتٍ مِنَ الْقَلْبِ الْعَمِيدِ عَلَى النَّوَى وَكُلُّ لَهُ لِقَابٌ عَلَيْكَ عَمِيدُ
دَعْوَانَاكَ مَرْضَى لَوْ شُفِيَتْ مُجِيبَةً وَلَمْ تَسْمَعِي مَا نَحْنُ عَنْكَ بَعِيدُ [...]

دَهْتَنَا اللَّيَالِي بِالنَّوَى فَتَفَرَّقَتْ جَاذِرُ كَانَتْ تَلْتَقِي وَأَسْوَدُ
 دَوَائِرُ ذِي الدُّنْيَا تَدُورُ بِأَهْلِهَا فَتُنْقِصُ أَحْوَالَ الْفَتَى وَتَزِيدُ
 دَرَارِي سَعْدِي لِلْأُفُولِ تَجَانَحَتْ فَبِيضُ اللَّيَالِي فِي عُيُونِي سُودُ
 دُمُوعِي لَهَا مِنْ أَرْبَعٍ وَحُشَاشَتِي وَفِيهَا لُبَانَاتِي فَأَيْنَ أَرِيدُ

ينادي الشاعر ديار الأحبة، ويدعو لها بالسقيا ليبث فيها الحياة؛ فالغربة موت، وهو يفتقر لزمان السعادة/حس الماضي، وهو أكثر افتقارا لمكان السعادة/حس المكان؛ فيدمج حس المكان في نصه بحس الزمان، ويضيف إليهما افتقاره العشقي للحبيبة/حس المرأة، وهذا الحنين/ الافتقار يذكر بالمقدمة الطللية في الشعر العربي الجاهلي التي جسدت هذه الأسس الجمالية الثلاثة جاعلة المكان هو المثير الأساس للنزعة الحنينية؛ إلا أن الشاعر الحصري على عادة الشعراء العذريين جعل من المرأة المعشوقة المثير الرئيس لحس المكان والزمان، فلم تعد المرأة تابعة للمكان كما في المقدمة الطللية، يقول: (الطويل)/(د:ص218)

خَبَتْ كُلُّ نَارٍ غَيْرَ نَارِ صَبَابَتِي سَتَبَقَى وَإِسْرَافِيلُ فِي الصُّورِ نَافِخُ
 خُذِي أَدْمُعِي يَارِيحُ هَدْيًا إِلَى الْحَمَى لَسَقِيهِمْ مِنْهَا الْغُرُوبُ النَّوَاضِحُ
 خَوَاطِرُ قَلْبِي أَخْبَرْتَنِي بِأَنَّهُمْ عَلَى الْعَهْدِ لَمْ يَفْسَخْ وَدَادِي فَاسِخُ

بل أصبح الحنين (التوقان المنهوم إلى الماضي وإلى أماكن معينة)¹ تابعا للمرأة، ومرتبطا بها، وقد اشترط يوسف اليوسف أن يتوفر النص على العناصر الثلاثة ليحقق النزوع النوستالجي المأساوي الذي يرتفع بذلك العمل الفني، إذ "الملحوظ في الشعر النوستالجي العذري كله أنه كلما تناقصت العناصر الثلاثة السابقة تناقصت فاعلية القصيدة، وتأثيرها الانفعالي؛ بمعنى أن حذف عنصر واحد يؤدي إلى مستوى أدنى

¹ - يوسف اليوسف : الغزل العذري(دراسة في الحب المقموع)، دار الحقائق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط2،

من مستوى قصيدة تتطوي على العناصر الثلاثة كاملة¹، وقد تحيلنا لفظتا (تناقست - حذف) إلى الدلالة: (لم يصرح بها)، وهو ما يجعل البحث يخالف صاحب القول؛ فالشاعر حين يقول: (الطويل)/(د:ص231)

عَشِيَّاتِ أَيَّامِ الْحَمَى جَادَكَ الْحَيَا لَقَدْ كُنْتَ رِيحَانَ الْمُحِبِّينَ فَارْجِعِي
عِذَارِكَ مِسْكَ أَذْفَرُ فِي أُنُوفِنَا فَشَوْقًا إِلَى مَشْمُومِكَ الْمُتَضَوِّعِ
عَمِيدُ الْهَوَى يُشْفَى بِهِ مِنْ سُقَامِهِ فَأَهْدِي إِلَيْنَا نَشْرَهُ نَتَمَتَّعِ

يجعل التذكر يدمج الزمان: (عشيات أيام) الماضي بالمكان الذي ضم هذه الأوقات وبالأحبة الذين عاشوا الزمان والمكان، ويظهر: إن تذكر الحبيب يفضي بالضرورة إلى تذكر المكان والزمان، ولا يحتاج ذلك إلى التصريح، "في بعض الأحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن في حين أن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيات في أماكن استقرار الكائن الإنساني الذي يرفض الذوبان، والذي يود أن يحيا في الماضي-حين يبدأ البحث عن أحداث سابقة-، أن يمسك بحركة الزمن، إن المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها يحتوي الزمن مكثفا، وهذه هي وظيفة المكان تجاه الزمان"²؛ فحنين الشاعر إلى (المرأة . الزمان . المكان) يدل على افتقاره إلى كل ذلك، وهو يكثف هذا الافتقار إذ يربطه بمعاني الفقد والفوات والانفصال بعد الاتصال، يقول: (الطويل)/(د:ص214)

تُرَى قَبْلَتَكَ الرِّيحُ عَنِّي وَبَلَغَتْ مِنْ السَّرِّ مَا اسْتَوْدَعْتُهَا حِينَ هَبَّتِ
تَحِيَّةَ مُشْتَاقٍ يَعْضُ بِنَانِهِ عَلَى قَدَمٍ زَلَّتْ وَلَمْ تَتَّيَّبَتْ
تَرَكْتُ الَّتِي مِنْ أَجْلِهَا جَدَّ بِي السَّرَى عَلَى أَنْبِي أَحْبَبْتُهَا وَأَحَبَّتِ
تَعَجَّبْتُ إِذْ مَدَّ النَّوَى لَوْدَاعِنَا يَدًا كَيْفَ لَمْ تُشَلَّلْ هُنَاكَ وَتَبَّتِ
تَقُولُ اصْطَبِرْ كَمْ ذَا الْبُكَاءِ فَقُلْتُ مَا دُمُوعِي جَرَتْ بَلْ أَبْحُرُ الشَّقِيقَ عَبَّتِ

¹ - يوسف اليوسف : الغزل العذري، ص44.

² - مدحت جبار: جماليات المكان في مسرح صلاح عبد الصبور، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1988،

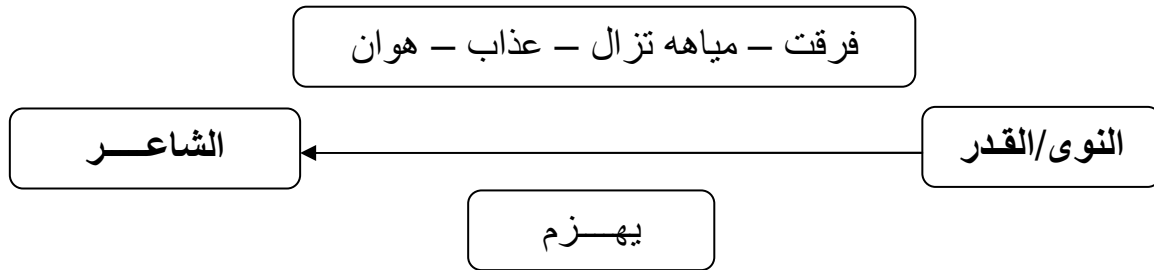
1-2/ الأنا . المرأة . فواعل المنع :

هذا الافتقار العشقي سيدفع الشاعر إلى الإفاقة على واقع البين والغربة، وإلى وصف المعاناة والمحنة، وتأكيد تجذر عشقه، وإعلان إعراضه عن يدفعونه إلى النسيان، ليتجلى الصراع / المواجهة: العاشق بوعيه المأساوي غيرالمعقلن في مواجهة الآخر / صوت العقل الداعي إلى الاندماج في المألوف من حياة الناس، يقول:

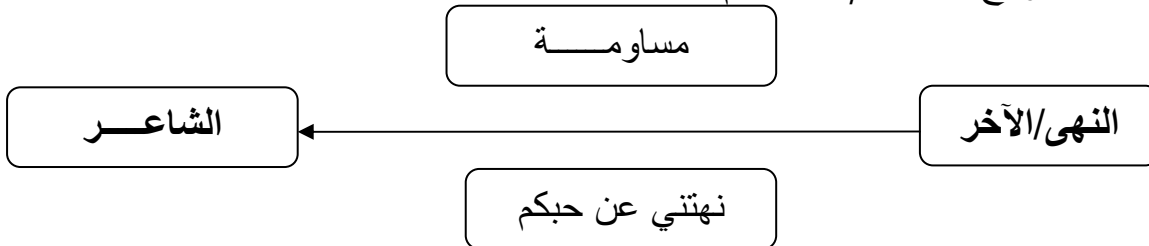
(الطويل)/(د:ص236)

نَوَى فَرَقْتَ شَمَلَ الْهَوَى فَمِيَاهُهُ تَزَالُ وَأَمَّا عَهْدُهُ فَيِصَانُ
نَعِيمِي وَعِزِّي كُنْتُمْ ثُمَّ بِنْتُمْ فَعَيْشِي عَذَابٌ بَعْدَكُمْ وَهَوَانُ
نَصِيبِي مِنَ الدُّنْيَا الْحَبِيبِ وَوَصْلُهُ بِهِ الْعَيْشُ عَيْشٌ وَالزَّمَانُ زَمَانُ
نَهْتِي النَّهَى عَنْ حُبِّكُمْ فَعَصَيْتُهَا وَهَيْهَاتَ يُّنْتَى لِلْمُحِبِّ عَنَانُ

بدأ الشاعر مهزوما بحدث النوى / القدر الذي لم يكن مسؤولاً عنه، وقدر له أن يعاني ألم الفراق، وأن يصدى، ويتحول عن النعيم والعز إلى العذاب والهوان:



فيختم القدر بالتالي مصير الشاعر، ويحكم عليه بالشقاء، وتساومه النهى المتجلية في صورة إنسان/آخر، داعية إلى عقد صلح بين الشاعر ← القدر، يتنازل الشاعر بموجبه عن حبه ليرتاح بالنسيان/الاستسلام:



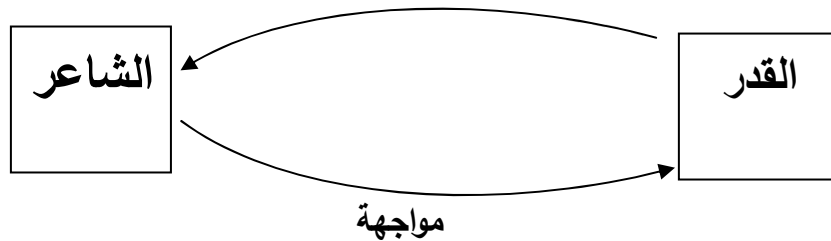
ولكن الشاعر على عادة أبطال المآسي يختار طريق المواجهة، متخطيا: الموانع/النهى (فعضيتها) الحاملة لدلالات الرفض والتمرد والعصيان=روح التخطي؛ فهو لا يقبل الحل

الوسط، ولا يرضى بالسلامة، ولا ينام على هزيمة النوى/القدر له؛ بل هو يقوم مدفوعا بما يراه حقا وعدلا مختلسا مصيره من يد القدر متخطيا اعتبارات الخوف والتردد طابعا بذلك القدر بطابع الإنسان، ليعبر "عن رؤيا دينامية قدرية تتيح له مجال أن يطبع الكون بطابع الإنسان، إنها رؤيا رافضة لا تجعل الإنسان مستسلما للقدر بل محاولا ما استطاع إثبات وجوده وتحقيق ذاته، واستعادة كرامته التي هدرها القدر وما يزال"¹؛ وهو في تخطيه هذا لا يهتم لنتائج صنيعه، أكانت ناجحة أم مخيبة للأمال؟، إنه نظير (برومثيوس) حين اختلس النار من الآلهة وأعطاه لبني الإنسان، وكان سواء عنده أن يعفو عنه (زفس) أو يعاقبه، ويكبله على صخرة فوق جبل لينهش النسر كبده إلى الأبد؛ ويقر أنه مقيد بالاحتميات والضرورات، وأنه مجبر في عشقه وعواطفه بقوة خارقة تفوق طاقاته، يقول:

(الطويل)/(د:ص212)

إِذَا كُنْتُ خَلُوقًا فَاعْذِرِ الصَّبَّ فِي الْهَوَى	فَمَا الْمُبْتَلَى وَالْمُسْتَرِيحَ سَوَاءُ
أَتَأْمُرُنِي بِالصَّبْرِ عَمَّنْ أَحِبُّهُ	وَهَيْهَاتَ مَالِي فِي هَوَاهُ عَزَاءُ
أَمُوتُ اشْتِيَاقًا ثُمَّ أَحْيَا لِشِقْوَتِي	كَذَلِكَ حَيَاةَ الْعَاشِقِينَ شَقَاءُ
أَلَا إِنَّ قَلْبَ الصَّبِّ فِي يَدِ حَبِّهِ	يُقَلِّبُهُ فِي الْحُبِّ كَيْفَ يَشَاءُ
إِلَيْكَ فَلَوْ ذُقْتَ الْهَوَى لَعَذَّرْتَنِي	جُفُونُكَ وَسَنَى وَالْفُؤَادُ هَبَاءُ
أَنَا لَمْتُ أَهْلَ الْعِشْقِ قَبْلَكَ فِي الْهَوَى	فَهَا أَنَا أُرَى بَيْنَهُمْ وَأَسَاءُ
أَصَابَتْ فُؤَادِي أَسْهُمُ اللَّحْظِ إِذْ رَمَتْ	فَلَلَّهِ قَتْلَى الْأَعْيُنِ الشُّهْدَاءُ

هزيمة



¹ - أنطوان معلوف: مدخل إلى المأساة، ص 67.

فهو لم يسع لهذا الواقع، وإنما فرض عليه فرضاً: (أنا لمت أهل العشق)، فقدر أن يعيش العشق، وأن يكتب بناره: (أُزْرَى-أَسَاءُ)؛ يقول الناقد الروسي (شيستوف) في كتاب له حول المأساوية لدى الروائي (دوستويفسكي) ولدى (نيتشه) ما معناه أن هناك ميداناً في التفكير الإنساني لا يدخله أحد بملء اختياره، وهو ميدان المأساة [...].، وإن من دخله - أو أدخل فيه - يصير وهو يفكر ويشعر، ويرغب خلافاً عن الآخرين، وإن كل ما هو عزيز على الناس يصبح ولا نفع في نظره [...].، يتنكر له الناس، ويذكرونه كلما التقاهم بمثاليته، وبمعرفتهم وعلومهم، وهي التي سمحت لهم أن يعيشوا بسلام في زحمة الأحاجي الغامضة والرعب، ولكنه يشعر بأن الحقيقة المأساوية على رغم بشاعتها للوهلة الأولى، تتطوي على سحر يفوق سحر أجمل الكذب¹؛ تجربة العشق وإن حملت الدلالات: المُبْتَلَى، فقدان العزاء، الموت، حياة الشقاء، الزرابة الإساءة = قدر العاشق أن يعيش المعاناة، وأن ينفي الفاعلية عنه: المُبْتَلَى - وقع عليه الابتلاء، أُزْرَى-أَسَاءُ: يجهل الفاعل، ويجعل بذلك للقدر الكلمة الأولى، نافياً معها صوت الآخر/ المانع، ويدعوه إلى أن يعذره في قبول التحدي ورفض الانصياع: (كنت خلواً، أتأمرني، إليك، ذقت، عذرتني)، لنقع المواجهة/ روح التخطي، وتتجلى الرؤية المأساوية نقيضة الرؤيا السلبية المستسلمة لمشيئة الأقدار، ويردد الشاعر معبراً عن تحديه مع بروميثيوس: "إرادتي، بإرادتي ارتكبت خطئي"²، يقول: (الطويل)/(د:ص215)

ثَقِي بِي عَلَى ذَا النَّأْيِ إِنِّي لَمَقْسِمٌ بَعَيْنَيْكَ لَا أَشْكُو، وَلَسْتُ بِحَانِثٍ
ثَبُوتًا عَلَى الْعَهْدِ الَّذِي كَانَ بَيْنَنَا إِذَا غَيَّرَ الْأَحْبَابَ صَرَفُ الْحَوَادِثِ
ثَنَّتِي صُرُوفُ الدَّهْرِ عَنْكَ فَمَا انْتَنَى فُوَادِي فَجِسْمِي رَاحِلٌ مِثْلُ لَابِثٍ

وتتجلى الفاعلية: (لا أشكو، لست، ثبوتاً، ما انتنى فوادي) معلنة روح التخطي، وإن كان الثمن هو الموت يقول:

¹ - أنطوان معلوف: مدخل إلى المأساة، ص123. ينظر:

Chestov. Léon : la philosophie de la tragédie sur les confins de la vie, Flammarion, Paris, 1966, P63-75.

² - اسخيلوس: مأساة (بروميثيوس مقيداً) في أول حوار بين البطل والخورص .

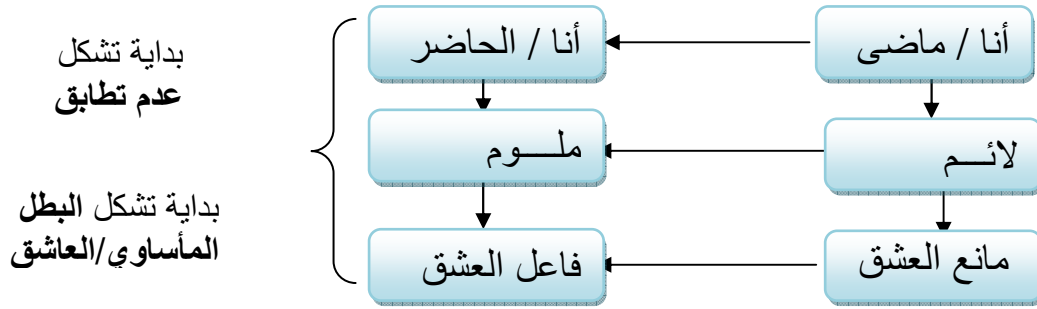
(الطويل)/(د:ص111)

نَكَّتِ وَسَاءَتْ بِي عَلَيْكَ ظُنُونُ نَصِيحُ الْمَعْنَى بِالْمِلَاحِ ضَنْيُنُ
 نَهْتِي النَّهَى وَالْعُذْرُ فِيكَ مُبِينُ نَعُونِي وَقَالُوا مَيِّتٌ فَدَفِينُ
 وَلَوْ زُرْتِ قَبْرِي قُمْتُ أَسْحَبُ أَدْيَالِي

فهو نظير طائر (الفينيق)، لا بد أن ينهض من رماده بطلا مجده أنه حقق إنسانيته، وتحدى القدر، وتأتي (نهتي النهى) لتؤكد أن لا مجال للعقل في هذا الحب، وإلا فقد توجهه واستعاره؛ "إنه خرج عن نطاق التفكير والموازنة العقلية والجدل الذهني إلى نطاق آخر، هو نطاق العاطفة المشبوبة التي لا تعرف إلا التسلط والتحكم"¹، والربط بين عدم سعي الشاعر/المحب إلى دخول هذا الميدان بملء إرادته: (الطويل)/(د:ص212)

أَنَا لُمْتُ أَهْلَ الْعِشْقِ قَبْلَكَ فِي الْهَوَى فَهَا أَنَا أُزْرَى بَيْنَهُمْ وَأُسَاءُ

ومقابلة ماضيه قبل العشق (أنا لُمْتُ) بحاضره (أنا أُزْرَى)، ينتج عنه تحوله من شخصية تتوخى السلامة، وتستجيب لأصوات النهى: أنا/ اللائم/ مانع العشق إلى شخصية تتخطى أصوات النهى، وتصر على المواجهة، وتعلن أن هذا الحب قدر لها وكتب عليها:

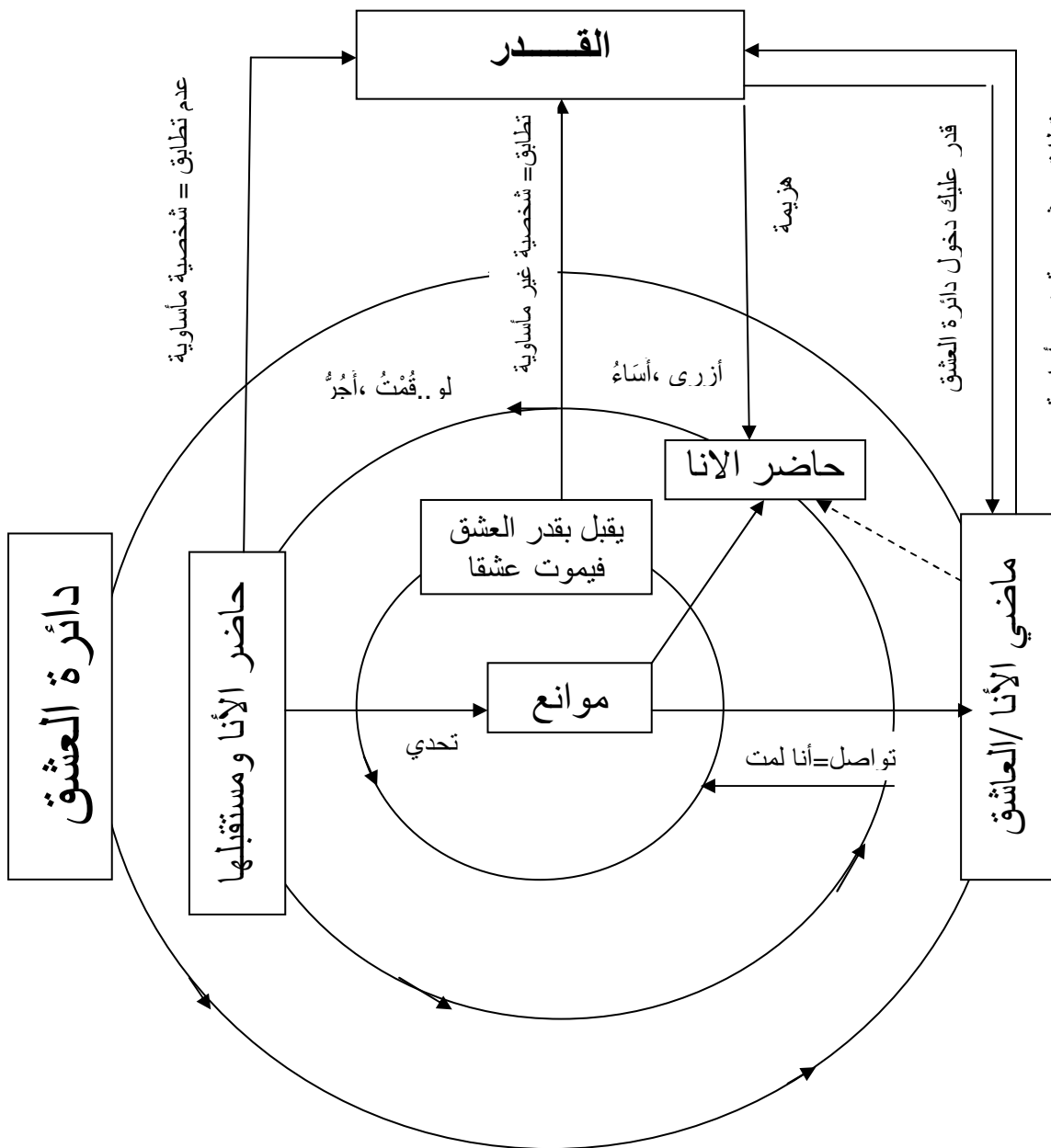


لينفي اختياره حياة العشق، فقد أدخل دائرة (أهل العشق)، ولكنه يصر بعناد اختيار موته: (الطويل)/(د:ص111)

نَهْتِي النَّهَى وَالْعُذْرُ فِيكَ مُبِينُ نَعُونِي وَقَالُوا مَيِّتٌ فَدَفِينُ
 وَلَوْ زُرْتِ قَبْرِي قُمْتُ أَسْحَبُ أَدْيَالِي

¹ - شكري فيصل: تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، دار العلم للملايين، بيروت، ط6، 1982، ص305.

ويتجلى عالم العشق المأساوي عالما لا تحدد ماهياته لكثرة إشكالاته الباحثة عن حلول، فالشاعر/العاشق بريء أدخل عالم العشق، آثم لم يصنع إلى أصوات الموانع:(نهنتي، نعوني، قالوا) المحذرة من عواقب العشق (ميت، فدفين)، بل يبادر إلى ختم قدره/دخوله دائرة العشق بطابع الإنسان(قمت ، أسحب) متحديا منتصرا فارضا على القدر واقعا جديدا بعدما أرغم على أمر واقع، لم يرده بمحض إرادته، والشكل الآتي يوضح علاقة: الأنا / الشاعر/ العاشق - بالقدر:



يظهر الشاعر/ العاشق بريئاً مذنباً في الوقت نفسه، يبعث في النفوس أحاسيس الشفقة والغضب والخوف، تتقاذفه أصوات عديدة متباينة مشكلاً صورة البطل المأساوي في العالم المأساوي، يقول: (الطويل)/(د: ص 238)

وَفَتْنِي دُمُوعُ الْعَيْنِ وَالصَّبْرُ خَانِي
فَجَرَعْتُ فِي حُبِّي لَكَ الْمُرَّ وَالْحُلُومَا
وَضِقتُ بِهَذَا الْحُبِّ ذِرْعًا وَحِيلَةً
فَحَتَّى مَتَى أَشْكُو وَلَا تَنْفَعُ الشَّكْوَى
وَهَبْتُكَ حَظِّي مِنْ سُرُورٍ وَلَذَّةٍ
فَجَارَيْتَنِي أَنْ زِدْتِ بَلْوَى عَلَى بَلْوَى
وَشَى عِنْدَكَ الْوَأَشُونَ بِي فَهَجَرْتَنِي
وَحَمَلْتَنِي فِي الْحُبِّ مَا لَمْ أَكُنْ أَقْوَى
وَلَوْ أَنَّنِي إِذْ كُنْتُ عِنْدَكَ مُذْنِبًا
وَجَدْتُ سَبِيلًا حَيْثُ أَسْأَلُكَ الْعَفْوَ
وَصَالِكٍ لِي مُحِيٍّ ي وَهَجْرِكَ قَاتِلِي
وَقَفْتُ عَلَى آثَارِ وَصْلِكَ بِالْحَمَى
وَقُلْتُ لِعَيْنِي وَيْحَكَ الْآنَ فَاسْجُمِي
وَحَقِّ الْهَوَى لَا نُقْتُ غَمَضًا وَلَا رَقْتُ
وَأَنْكَرْتُ صَبْرِي فِي مَعَالِمِهَا شَجْوَا
وَرُودُ الرَّدَى أَوْلَى - وَإِنْ عِيفَ وَرُدَّهُ -
دُمُوعًا كَمَا قَدْ كُنْتُ زِدْتِ بِهِ لَهْوَا
دُمُوعِكَ أَوْ تُحِي الْمَحَلَّ الَّذِي أَقْوَى
لِمَنْ بَاتَ ظَمَانًا إِلَى رِيقٍ مَنْ يَهْوَى

الشاعر العاشق متيقن أن حبه جرعه المرارة، وأعلن ضيقه منه، وقد نفذت حيله، وعادت الشكوى تحمل الخيبة، ويعلم أن هذا الحب يتجاوز قواه، وهو الذي كان خالي البال من الهم، ومن ورود الردى (الموت الإرادي)، وهذا العلم يزيده إصراراً على الموت عشقاً، وإن ظهر له التعارض بين العشق - وما يجره من موت إرادي - والدين، وهو تعارض يدل على وعي مأساوي لانقسام الذات بين أمرين: الحذر من الإفراط المأساوي الذي يجعل الإنسان/ العاشق يقدم على قتل نفسه كما في النصوص التراجيدية الإغريقية، والانتحار أو شهادة العشق؛ لتدخل شخصية الشاعر/ العاشق في منزلة ملتبسة هي: غير منزلة البريء، وغير منزلة المذنب، فكثيراً ما تجاوز الشاعر/ العاشق وصف اعتلاله إلى إعلان موته، وهو ما أشار إليه (لاكان) في تعرضه إلى التراجيدي، " فقد بين أن الشخصيات التراجيدية واقعة منذ البدء في نهاية المطاف: « a-bout- de

« course في منطقة حدودية تتداخل فيها الحياة بالموت، أو منطقة ما بين الموتين¹، أي أن البطل المأساوي يعلم علم اليقين أن الموت نهايته من المنطلق، وما الفضاء المأساوي إلا منطقة واقعة بين الموت المقرر والموت المنجز، يقول الشاعر: (الطويل)/(د): (ص216)

جَنَيْتُ عَلَى نَفْسِي الْهَوَى فَقَتَلْتُهَا وَحَبِي بَرِيءٌ مِنْ دَمِي مُتَحَرِّجٌ

ويعيد ربط عشقه بموته: (الخبب)/(د): (ص143)

يَنْضُو مِنْ مُقْلَتِهِ سَيْفًا وَكَأَنَّ نُعَاسًا يُغْمِدُهُ

فِيرِيْقُ دَمَ الْعُشَاقِ بِهِ وَالْوَيْلُ لِمَنْ يَتَعَمَّدُهُ

كَأَنَّ لَا ذَنْبَ لِمَنْ قَتَلْتُ عَيْنَاهُ، وَلَمْ تَقْتُلْ يَدَهُ

يَأْمَنُ جَحَدَتْ عَيْنَاهُ دَمِي وَعَلَى خَدَيْهِ تَوَرَّدُهُ

خَدَاكَ قَدْ اعْتَرَفَا بِدَمِي فَعَلَامَ جُفُونِكَ تَجَحَّدُهُ

إِنِّي لِأَعِيدُكَ مِنْ قَتْلِي وَأُظْنُكَ لَا تَتَعَمَّدُهُ

[...] لَمْ يُبْقِ هَوَاكَ لَهُ رَمَقًا فَلَيْبِكَ عَلَيْهِ عُوْدُهُ

ليكون خبر عشقه خبر نعيه يقول ابن هذيل العلاف : " العشق يختم على النواظر، ويطبع على الأفئدة، مرتقى في الأجساد، ومسرعة في الأكباد، و صاحبه متصرف الظنون، متغير الأوهام، لا يصفو له موجود، ولا يسلم له موعود، تسرع إليه النوائب، وهو جرعة من نقيع الموت، وبقية من حياض الثكل، غير أنه من أريحية يكون في الطبع، وطلاوة توجد في الشمائل، وصاحبه جواد لا يصغي إلى داعية المنع، ولا يسبح به نازع العذل"²، فصاحب القول يربط : العشق - جرعة من نقيع الموت ب : عاشق - لا يصغي إلى داعية المنع / العذال / فواعل المنع الممثلين في: فواعل بشرية وفواعل ما وراثية يقول الحصري الضرير: (الطويل)/(د): (ص218)

¹ - رجاء بن سلامة : العشق والكتابة، ص376.

² - المسعودي (أبو الحسن علي) : مروج الذهب، تح محمد محي الدين، مطبعة السعادة، مصر، 1948، ج3، ص380.

خَلَعْتُ عِدَارِي فِي الْمِلَاحِ وَلَمْ أَبْلُ بِمَا يَفْتَرِيهِ حَاسِدٌ لِي لِاطْحُ
خَلِيُونَ يَلْحُونَ الشَّجِيَّ عَلَى الْهَوَى وَلَيْسَ لِأَحْكَامِ الْمَحَبَّةِ نَاسِخُ
خَدَعْتُهُمْ لَمَّا سَلَوْتُ تَجَاهُلًا وَقَلْبِي فِي عِلْمِ الصَّبَابَةِ رَاسِخُ

فموانع العشق تتجلى في: (يفتريه، يلحون) لتتفق فواعلها (حاسد، لاطخ، خليون) في إعاقة الشاعر عن بلوغ غايته؛ فهي فواعل تحول دون اجتماع العشيقين، وتحقق العشق، يقول: (الطويل)/(د: ص 225)

صَفَا وَدُّهَا لَوْ لَمْ يَحُلْ دُونَ وَصْلِهَا وَشَاةٌ وَحُرَّاسٌ عَلَيَّ حِرَاصُ
صَبَرْتُ وَكَلَّمَا مُقَلَّتِي سَخِينَةً لِإِنْسَانِيهَا بَحْرُ الدُّمُوعِ مَعَاصُ
صَحَا كُلُّ قَلْبٍ فَاسْتَرَّاحَ مِنَ الْهَوَى وَلَيْسَ لِقَلْبِي مِنْ هَوَاكَ خَلَاصُ

وحياة الوصل والصفاء يكدرها الواشون والعاذلون الذين يقفون عقبة بين الشاعر وحبه يورقونه؛ فيسعى لتنفيذ دعاوى الوشاة، ولذم الحراس المرتابين في طبيعة عشقه، ويستشعر المعاناة بين هواه وفواعل المنع، وتزداد بدخول الفاعل الماورائي/الدهر الذي يقف وراء كل الفواعل البشرية، يقول هشام بن الحكم في مجلس يحيى بن خالد البرمكي: "أيها الوزير العشق حباله نصبها الدهر، فلا يصيد بها إلا أهل التخالص في النوائب، فإذا علق المحب في شبكتها، ونشب في أثنائها، فأبعد به أن يقوم سليما، أو يتخلص وشيكا"¹، ليتجلى بذلك البطل المأساوي الراض المواجه لجميع فواعل المنع يقول الشاعر: (الطويل)/(د: ص 217)

حُسِدْتُ عَلَيْهِ قَاتَلَ اللَّهُ حَاسِدِي فَضَنَّ بِهِ الدَّهْرُ الَّذِي كَانَ يَسْمَحُ
حَمَدْتُ زَمَانِي فِيهِ ثُمَّ نَمَمْتُهُ وَمَا زَالَ هَذَا الدَّهْرُ يَهْجِي وَيُمْدَحُ
حَدِيثٌ لَهُ فِي النَّفْسِ لَسْتُ أُدْبِعُهُ فَتَذَكَّرُهُ يُوْسِي الْفُؤَادَ وَيَجْرَحُ
حَضَرْنَا - وَإِنْ غَبْنَا جُسُومًا - خَوَاطِرًا فَحَنُّ قَرِيبٍ وَالْمَنَازِلُ نُزْحُ

عوائق العشق تفتح أبواب الحديث عنه، و تجعل العاشق المفقر إلى المعشوق يلج

في طلبه واستحضاره، يقول بلانشو: "الموانع تحمي الافتقار وتحول دوننا ودون

¹ - المسعودي : مروج الذهب، ج3، ص380.

إشباعه، حتى لا نتمكن أبداً من أن نمتلك، أو نكون مبعدين دائماً عما هو قريب منا، ميوئين دائماً إلى الغربة¹، ولعل دخول فواعل المنع ساحة التجربة العشقية إثبات من الشاعر/العاشق أنه محسود بحبه، وهو ما يجعله يقتنع بضرورة خوض المواجهة، وبالتالي فرض إنسانيته.

1-3 / الأنا . المرأة . المشوقات :

يفرغ الشاعر في أوقات الحرج والحزن والمكابدة إلى أساليب تهدئة، يستعيد بها ذكريات الانشراح والنشوة، ويلج في طلب المعشوق بعدما حاولت عوائق العشق منعه، لتتحول هذه الأخيرة إلى مولدات أخبار العشق؛ والمنع وإن حاول إلغاء العشق فهو يؤكد، ويفتح أبواب الحديث عنه، والشاعر يؤكد استحضر المعشوق / المفتقر إليه معتمداً على المشوقات / الوسائط، فتبنى بذلك تجربته العشقية على ثلاثة أطراف :

1/ الشاعر/ العاشق، 2/ المرأة / المعشوق، 3 / المشوق / الوسيط.

يقول الشاعر: (الطويل)/(د: ص 231)

فَنَيْتُ هَوَىٰ إِلَّا حُشَاشَةً مُّهْجَتِي	أَجُولُ بِهَا فِي مَرْبَعٍ وَمَصِيفِ
فَرِيدٌ مِنَ الْأَحْبَابِ أَبْكِي طُلُوهُمْ	وَأَكْثُرُ فِيهَا لَوْ شَفِيتُ وَقُوفِي
فَوَا أَسْفَا مَا لِلْمَعَانِي كَأَنَّهَا	سَطُورٌ مَحَاها الدَّهْرُ غَيْرَ حُرُوفِ
فَقَدْتُ شُمُوسًا كُنْتُ أَجْلُو بِهَا الدُّجَى	إِلَىٰ أَنْ أَصَابَتْهَا النَّوَىٰ بِكُسُوفِ
فِرَاقٌ نَعَمْنَا بِالنُّوَاصِلِ قَبْلَهُ	وَلَكِنَّمَا الْأَيَّامُ ذَاتُ صُرُوفِ
[...] فَرَأْتُ الْحَمَىٰ مِنْ لِي بِتَبْرِيدِكَ الْحَشَا	وَدُونِكَ سُورٌ مِنْ قَنَا وَسَيُوفِ
فُوَادُ الصَّدِيِّ حَرَّانُ حَتَّىٰ تَبْلَهُ	بِوَصْلِكَ وَالغَيْرَانُ غَيْرُ رُؤُوفِ

يشير الشاعر إلى نأي الحبيب وحدث الفراق الذي جرعه كؤوس المرارة، وأغرقه في بحور الكآبة والحزن، ويتحرك شوقه بعدما أمسى فريداً يبكي الأحبة، ويتأسف لافتقاره إلى من عشقهم واغتنى بالتواصل معهم، فكان شوقه حركة حنين باتجاه مضيع(فقدت، فراق) يتوق إليه، يقول:

¹ - رجاء بن سلامة: العشق والكتابة، ص 424.

(الطويل)/(د: ص 231)

بَعَثْتُ رَسُولِي الْخِيَالَ الَّذِي سَرَى إِلَيْكَ بِدَمْعِي، وَالنَّسِيمَ الَّذِي هَبَّ

غاية الشاعر/ العاشق أن تصل وسائطه(الخيال - النسيم) إلى المعشوق لتفيد:(إليك/إلى) معنى بلوغ الغاية، ولا تتجاوزها، وترسخ بعد الشاعر/العاشق، وغريته عن موضوع شوقه؛ ولتثبت افتقاره الذي فتحه هذا الحرف (إلى)، فيطفو على سطح التجربة العشقية فعل التشوق باستحضار الغائب البعيد (موضوع العشق/ المعشوق)، ويلجأ الشاعر إلى المشوقات في عملية استحضار المغيب، ويمكن تقسيم المشوقات إلى: ثلاثة أقسام من حيث طبيعتها حسب الجدول التالي:

المشوقات	طبيعية	كائنات حية	خيالية	عدد المرات	النسبة المئوية%
البرق	+			02	8.33%
الريح	+			10	41.66%
الحمامة		+		01	4.16%
الطيف			+	11	45.83%

أكثر الشاعر/العاشق من الوسيطين: الريح وطيف الخيال مشكلين نسبة (87.83 %)، وقد أعتمد ديوان (المعشرات) في العملية الإحصائية، وتبين أن المشوقات وردت فيه على النحو الذي بينه الجدولان 1 و2:

الجدول 01:

عدد قصائد الديوان	عدد قصائد التي وردت فيها المشوقات	النسبة المئوية %
29	13	44.82%

الجدول 02:

عدد أبيات الديوان	عدد الأبيات التي وردت فيها المشوقات	النسبة المئوية %
290	40	13.79%

وكثيرا ما مزج الشاعر بين وسيطين في قصيدة واحدة يقول: (الطويل)/(د: ص 214)

تَهْبُ رِيَاخُ الْمِسْكِ مِنْ نَفْحَاتِهَا فَمَا اسْتَنْشَقْتَهَا الشَّيْبُ إِلَّا وَشَبَّتِ

تَرَاءَتْ لِعَيْنِي فِي الْمَنَامِ فَأَطْفَأَتْ
بِزَوْرَتِهَا نَارَ الْهَوَى حِينَ شَبَّتِ
تَمَنَّنْتُهَا حَتَّى إِذَا مَا تَمَنَّنْتُ
طَرِبْتُ كَأَنِّي قَدْ دَعَوْتُ وَلَبَّتِ

العاشق يشناق (إلى) موضوع عشقه بمشوقات: (تهب رياح) - (تراءت لعيني في المنام)

تعوض الحبيبة في غيابها، وتطفى نار الهوى، فتظهر ثنائية (الغياب ، الحضور) مشكلة محورين تدور حولهما التجربة العشقية : الغياب = نار الهوى، شبت.

الحضور = رياح المسك، استنشقتها، شبت، أطفأت، طربت .

المشوقات التي استحضرت المعشوقة، ودلت على حضورها حملت الفرح والسعادة المفتقر إليها، بعد أن دل غيابها على الاحتراق والشقاء:



الملاحظ لهذه المشوقات باختلاف طبيعتها يقف عند:

1- إن العاشق ينتشوق (إلى) المعشوق بـ(المشوقات) الآتية(من) هذا المعشوق:
(الطويل)/(د: ص 232)

قَلِيلٌ لِنَفْسِي أَنْ تَصُوبَ صَبَابَةً
إِذَا شِمْتُ مِنْ تَلْقَاءِ أَرْضِكُمْ بَرَقًا

ينتشوق (إلى) الحبيب (بالبرق) الآتي (من) أرض الحبيب.

2- إن المشوقات تعوض المعشوق، أو تحمل بعضا منه، فحرف (من) يفيد التبويض

وقد يدل على البدلية يقول: (الطويل)/(د: ص 232)

فَتَغْتُ بِوَصْلِ الطَّيْفِ وَإِنْ قَادَهُ الْكَرَى
وَكَيْفَ رُقَادِي وَالْمَدَامِعُ لَا تَرْقَى

والطيف يقنعه لأنه يعوض الحبيب أو ينوب عنه.

3- إن المشوقات الطبيعية (الريح - البرق) بطبيعتها الحركية للأولى، وضوئية للثانية لا

تتعدى أن تكون في الحالتين رائحة لا تكاد تدرك، أو نورا خاطف؛ فهي تتميز بأنها

أجسام لطيفة تتراءى في المنام، أو خيالية (طيف الخيال) لا تطبق عليها (أجفان)

العاشق، مما يجعلها أجساماً وهمية يقول: (الطويل)/(د: ص217)

حَضْرُنَا - وَإِنْ غَبْنَا جُسُومًا خَوَاطِرًا - فَحُنْ قَرِيبٌ وَالْمَنَازِلُ نَزْحٌ

وهو ما يتأكد بالجملة الاعتراضية (وَإِنْ غَبْنَا جُسُومًا خَوَاطِرًا) المخصصة والمؤكدة للغيب

الحقيقي (المنازل نزح)، وما الحضور إلا حضور الخواطر (أجسام وهمية).

4- إن الشاعر/العاشق لا يتحدث عن الغائب إلا وقد حوله إلى كائن من نور (البرق)،

أو يصف شيئاً منه (الريح)، أو شيئاً شبيهاً به (طيف الخيال)، وهي كلها مشوقات آتية

من المعشوق؛ فالبرق آت من حمى الحبيب، والريح آتية لتنعشه وتطفئ النار المشتعلة،

وطيف الخيال الشبيه بالمعشوق يأتي من جهته أيضاً، وما يؤكد ذلك قوله:

(الطويل)/(د: ص214)

تَمَثَّلْتُهَا حَتَّى إِذَا مَا تَمَثَّلْتُ طَرِبْتُ كَأَنِّي قَدْ دَعَوْتُ وَوَلَّيْتُ

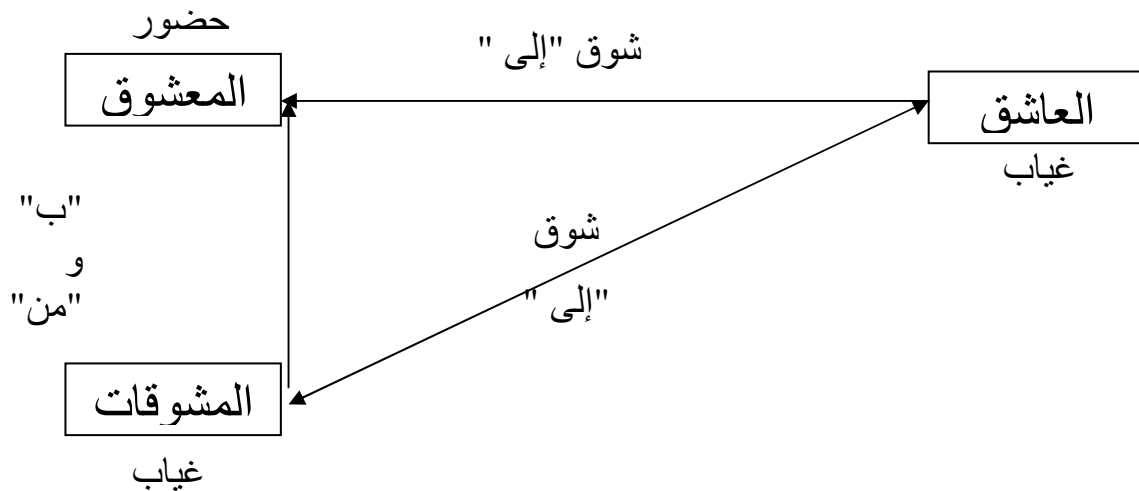
يستحضره بالآتي منه، إلا أن هذا الحضور يؤكد الافتقار، ويجعله أكثر كثافة لأن

(كَأَنِّي قَدْ دَعَوْتُ) : هو تأكيد على أنه لم يدع المعشوق، بل تمثله و (كَأَنِّي) فصلت

الحبيب عن طيفه فتكون: العلاقة الثنائية علاقة ثلاثية: (غياب - حضور - غياب) =

(افتقار - اغتناء - افتقار)، ويكون بذلك التشوق: شوق إلى المعشوق يتم بالبحث عن

الوسائط /المشوقات التي تفصل بقدر ما توصل، والشكل يوضح ذلك:



تبقى الإشارة إلى المشوق الحيواني (الحمام)، يقول الشاعر: (الطويل)/(د: ص236)

نَفَتْ عَن جُفُونِي النَّوْمَ وَرُقَى حَمَائِمَ شَكُونٍ وَلَمْ يَفْصَحْ لَهُنَّ لِسَانٌ

نَعِينَ إِلَيَّ الْبَيْنَ لَا كَانَ يَوْمُهُ فَمَ بِالْأُهْلِ لَمْ يَخُلْ مِنْهُ مَكَانٌ

نَدْبَنَ وَلَمْ يَذْرِفَنَّ دَمْعًا وَإِنَّمَا تَتَأَثَّرَ مِنْ دَمْعِي لَهْنًا جَمَانًا
نَكَانَ فُرُوجِي لَوْ أَعَنَّ عَلَى الْأَسَى بِدَمْعِ الْأَنَّ الْحَزِينِ يُعَانُ

يبرز الفعل (نَكَانَ فُرُوجِي) بدلالته على التهيج لتكون أصوات ورق الحمام (شَكُونُ، نَعِينُ، نَدْبَنُ) أصواتا مهيجة للشوق، فصوت الحمامة ليس من متعلقات المعشوق بل هو وسيط يشبه العاشق في افتقاره، ويحمل ما يشبه المعشوق، وهو الإلف الذي تتوح عليه؛ فالتشابه قائم بين الحمامة والعاشق من جهة، وبين الإلف والمعشوق من جهة أخرى، وهو ما يجعل العلاقة تتصف بالتعقيد، ونبين هذه العلاقات بالآتي:

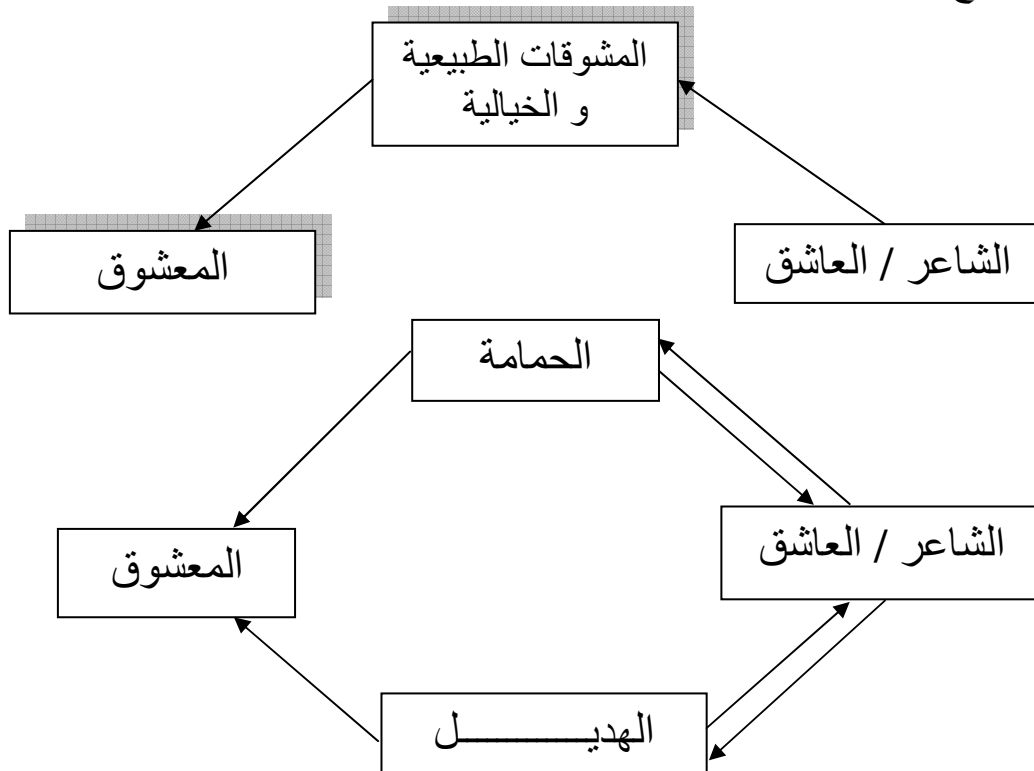
1/ المشوقات الطبيعية والخيالية: البرق . الريح . الطيف تحمل دلالة شوق العاشق

إلى المعشوق بشيء منه، أو بشيء آت منه، أو يشبهه.

2/ المشوق الحيواني الحمامة تتداخل الدلالات: شوق العاشق إلى المعشوق لا يتم

بشيء منه، أو آت منه، أو يشبهه و إنما تذكر الحمامة الشاعر بنفسه، فهي حين تبكي هديلها، وتحن إليه بعد فقده، تحرك حنين الشاعر إلى معشوقه وتذكره بفقده له، والرسم

التالي يوضح ذلك :



1/ في الحالتين يغيب المعشوق إلا أن المشوقات الأولى: (البرق، الريح، الطيف) تعوضه، أو تحمل بعضاً منه؛ فهي تبعث الارتياح في نفس العاشق، في حين المشوق الحيواني: (الحمامة) يثير الأحزان، و ينكأ الجراح .

2/ في الحالة الأولى يغتني الشاعر بالمشوقات، ثم يعاوده الافتقار الذي انطلق منه، ولكن في الحالة الثانية فيتعمق افتقاره، و ينفث بانفتاح النواح.

وخلصه ما سبق: إن النسيب لا ينفث إلا بتذكر الأحباب والشوق إليهم باستحداث المشوقات بين الشاعر/ العاشق والمعشوقة التي تتحول إلى موضوع لغزله، وإن **الافتقار العشقي** هو شرط حدوث العلاقة العشقية، ولا توصف هذه العلاقة بالمأساوية إلا إذا تخطى العاشق/ الشاعر **فواعل المنع**، وتوترت علاقته بها، فيطبع قدره متحدياً الإنسان بالإنسان، فإذا استحال وصال المعشوق في الحياة، فليتحده به عبر **الموت**، ليكون خبر عشقه هو خبر موته.

