الجمهوريّة العربيّة السّوريّة
وزارة التّعليم العالي
جامعة حماة
كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة
قسم اللّغة العربيّة

الرُّومَانسيَّة في شعر مُحَمَّد الحَسَن مُنجِّد

بحث مقدَّم لنيل درجة الماجستير في اللّغة العربيّة وآدابها

إعداد الطّالبة
كـرم بشّــار يــاسـين دالــي

إشراف
أ.د. أنس بديوي

١٤٤٥هـ - ٢٠٢٤م

قُدّمَت هذه الرسالة استكمالًا لمتطلّبات نيل درجة الماجستير في الآداب (دراسات أدبيَّة) قسم اللغة العربيّة من كليّة الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة حماة.

المرشّحة:

كرم بشَّار ياسين دالي

This thesis is submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree philosophy master in arts (literary studies) Department of Arabic faculty of arts and humanities, Hama University.

Candidate

Karaam Bashaar Yasin Dally

تصريح

أُصرّح بأنّ هذا البحث (الرّومانسيّة في شعر محمّد الحسن منجّد) لم يُسبَق أن قُبِلَ للحصول على أيّة شهادة، ولا هو مقدّم حاليًّا للحصول على شهادة أخرى.

المرشّحة:

كرم بشّار ياسين دالي

Declaration

I hereby declare that this work (Romanticism in the Poetry of Mohammad Al Hasan Munajid) has not been accepted for any degree, nor is it being submitted concurrently for any other degree.

Candidate.

Karaam Bashaar Yasin Dally

شهادة

نشهد بأنّ العمل الموصوف في هذه الرسالة هو نتيجة بحث قامت به كرم بشَّار ياسين دالي تحت إشراف الدكتور أنس بديوي، في قسم اللغة العربيّة من كليّة الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة حماة، وأيّ رجوع إلى بحث آخر في هذا الموضوع موثّق في النّصّ.

المرشّحة:
كرم بشَّار ياسين دالي

المشرف:
الدكتور: أنس بديوي

Certificate.

It is hereby certified that the work described in this thesis is the result of the author's own investigation Karam Bashar yasin Dali under the supervision of Dr.Anas Bdiwi teachers in the development of Arabic, Faculty of Arts and Humanities, Hama University, and that all information taken from other resarches has been acknowledged in the text.

Candidate

Karaam Bashaar yasin Dally

Supervisior. Dr

Anas Bdiwi

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُل رَّبِّ زِدْنِي عِلْماً ﴾

[طه : ١١٤]

كلمة شكر

الحمد لله عدد كل حرف وكلمة كتبتها في هذا البحث، أحمده أن منَّ عليَّ بإنجاز هذا العمل الماتع، وأسأله أن يكلّله بالنّجاح والتفوّق.

ولا يسعني في هذا المقام إلّا أن أتقدّم بجزيل الشكر لأستاذي المشرف

الدّكتـور أنـس بديـوي

جزاه الله عنِّي خير الجزاء.

وأشكر لأعضاء لجنة المناقشة **الدكتورة إيمان عبد القادر والدكتورة انتصار خليل** لما بذلتاه من جهد في القراءة والتقويم.

والشكر موصول لكليّة الآداب ممثّلة **بالعميدة الأستاذة الدكتورة رود خبَّاز**، ولأساتذتي جميعاً في قسم اللّغة العربيّة.

وأشكر للشاعرين **الأستاذ معاوية كوجان، والأستاذ عبد السّلام زريق؛** لما قدماه من معلومات عن حياة صديقهما **الشاعر محمّد الحسن منجّد،** أفادتني في الكشف عن خبايا نفسه.

وأشكر لأمي وأبي وإخوتي وأصدقائي، ولكلّ مَنْ قدّم لي نصيحة أو دعماً معنويّاً أو معرفيّاً.

فإن أصبت فبتوفيقٍ من الله ومنةٍ، وإن أخطأت فتلك سمة البشر، والله من وراء القصد.

والحمدلله.

المقدّمة:

ظهرت الرّومانسيّة ردَّ فعلٍ في وجه الكلاسيكيّة، ونشدت حريّة الفرد الفكريّة والحياتيّة؛ إذ تجاوزت القواعد الصّارمة الّتي قيَّدت الكلاسيكيّة بها نفسها، من مثل تغليب العقل والمنطق، والحرص على محاكاة القدماء، والالتفات إلى ما هو موضوعي. وقد غلّبت الرّومانسيّة العاطفة، وتبنّتها أساساً لها في حركتها الشعريّة. ومن هنا أخذ الشّعراء يطلقون العنان لخيالهم؛ تعبيراً عن أفراحهم، وأحزانهم، ومعاناتهم، وعذاباتهم، فقدّموا لنا نتاجاً أدبيّاً شعريّاً جديراً بالقراءة، والدّراسة، والتّحليل. ومن هؤلاء الشّعراء؛ الشّاعر محمّد الحسن منجّد؛ الّذي خلّف نتاجاً شعريّاً قيّماً، طُبِع بالطّابع الرّومانسيّ الحزين في أغلبه، وسيكون للبحث وقفة مطوّلة على هذا النتاج في محاولة أسأل الله تعالى أن تكون موفّقة لتجعل أشعاره أكثر تداولاً بين القرّاء، بعد سبرها ودراستها، وتحليلها، والوقوف على مكوّنات ما تبدو ملامح رومانسيّة فيها.

يقع البحث في **مقدّمة**، وثلاثة **فصول**، ثمّ **خاتمة** أجملت النتائج التي توصّل إليها.

الفصل الأوّل عنوانه: الرّومانسيّة في مسارات التنظير: بيّن الفرق بين الرّومانسيّة شعوراً وحركة، وأبان زمن الاستعمالين اللفظي والوصفي للكلمة، وفيه عرض للمرحلة التاريخية الأدبيّة التي ظهرت فيها الرّومانسيّة، كما قدّم تعريفات الرّومانسيّة في منظورات بعض الدارسين. ولم تغب عن الفصل مسألة بسط الحديث عن الرّومانسيّة في بعض البلدان الأوربية؛ ذلك أنّها مهد هذا المذهب الأدبي، من مثل: إنجلترا، وألمانيا، وفرنسا، وإسبانيا، وإيطاليا.

وتحدّث الفصل عن الرّومانسيّة في الوطن العربي: إرهاصاتها، وبداياتها التي مكّنت لها، والعوامل التي أسهمت في ظهورها، والجماعات الأدبيّة التي تعدّ الحامل الرئيس لفكرها.

الفصل الثّاني عنوانه: تجلّيات الرّومانسيّة في شعر محمّد الحسن منجّد: وفيه أربعة مباحث، هي: (السّوداويّة والتشاؤم)، و(الحزن والشكوى)، و(الحبّ والمرأة)، و(قضايا قوميّة وإنسانيّة).

أما الفصل الثّالث فعنوانه: الثنائيّات الرّومانسيّة في شعر محمّد الحسن منجّد: وفيه أربعة مباحث، هي:

(ثنائية الذات والموضوع)، و(ثنائية اليأس والأمل)، و(ثنائية الحياة والموت)، و(ثنائية الحلم والواقع).

وانتهى البحث إلى **خاتمة** أوجزت أهمّ ما توصّل إليه من نتائج.

واعتمدت **منهجيّة البحث** على المنهج الوصفيّ التحليليّ؛ الّذي تتبّع ما رأى أنّه مظاهر رومانسية في المدّونة المدروسة، وقرأها مستعيناً ببعض الأدوات الإجرائيّة للمنهج النّفسيّ؛ إذ بيّن أثر بعض الدوال الّتي تعبّر عن قوّة الانفعال النّفسيّ في النّص.

كان الدافع الأكبر **لاختيار موضوع البحث**، اختيار تجربة شعريّة لم تُدرَس من قبل درساً علميّاً معمّقاً،

يتجاوز الوقفات الانطباعيّة الذّاتيّة. وتلاقى ذلك مع الرّغبة في دراسة شاعر من البيئة المحليّة المكانيّة التي أعيشها نفسها في مدينة حماة؛ لإظهار ما يربط شعره بالاتجاه الرّومانسيّ الّذي شكّل علامة تجديد فارقة في حركة الشعر العربيّ في العصر الحديث.

واعترض البحث **مشكلة** كثرة الدراسات عن الرّومانسيّة المتأثّرة بثقافة الآخر الغربيّ الّذي أنتج هذا المذهب، لكنّ البحث انتقى تجربة شعريّة ذات رومانسيّة فطريّة تنشد الألم، وتتغنّى به، فهي اتجاه وجدانيّ، لا رومانسيّة مذهبيّة؛ لأنّ الشّاعر لم يفد مباشرة من ينابيع الرّومانسيّة، بل تبدّت في نصّه من قبيل الفكر الإنسانيّ العام؛ إذ يتغنّى الشّاعر بآلامه، وأحزانه، ويعبّر بوساطة ذلك عن الإنسان المعذّب.

وتكمن **أهمّيّة البحث** في دراسة شاعر مغمور من شعراء مدينة حماة لم يُلقَ الضوء على أشعاره من قبل، وقد ظلّت حبيسة أسوار مدينته، وخمل ذكره أو كاد، لولا إشارات عابرة ووقفات هي أقرب للمقال الصحفيّ الإعلاميّ الإشهاريّ منها إلى البحث العلميّ المعمّق.

الدّراسات السّابقة:

لم يُدرس الشّاعر محمّد الحسن منجّد دراسة علميّة تحليليّة فيما أعلم، إلّا بعض الإشارات الصحفية أو ذات الطابع الإشهاريّ التعريفيّ، والإشارة الأولى إلى موقعه في خارطة الشعر السوريّ نجدها عند أحمد بسّام السّاعي في كتابه "حركة الشعر العربيّ الحديث في سورية من خلال أعلامه"[١]، وعند الدكتور عبدالفتاح محمد في كتابه "شفيف النّص، مقاربات لنصوص معاصرة (دراسة)"[٢].

أمّا الرّومانسيّة، فقد دُرِست في سياقين: عام وخاص؛ ففي السّياق العام دُرست مع بقيّة المذاهب الشّعريّة، كالكلاسيكيّة، والرمزيّة، وغيرها، مثل:

- **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها " الرّومانسيّة العربيّة" لمحمّد بنّيس، والكتاب في الأصل جزء من أطروحة الباحث للدكتوراة.**

صدر عن دار توبقال، المغرب، وبين يدي الطّبعة الثّانية، ٢٠٠١م، يتكوّن من مقدمة وخمسة فصول حاول فيها المؤلف التّركيز على بناء الرّومانسيّة العربيّة.

- **مدخل إلى دراسة المدارس الأدبيّة في الشّعر العربيّ المعاصر "الاتّباعيّة- الرّومانسيّة- الواقعيّة- الرمزيّة"، لنسيب النشاوي، والكتاب في الأصل رسالة الباحث للدكتوراة.**

---

[١]- ينظر: الساعي، أحمد بسّام: حركة الشعر العربي الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، دمشق، ط١، ١٩٧٨م،

[٢]- ينظر: محمّد، عبد الفتاح: شفيف النّص مقاربة لنصوص معاصرة (دراسة)، دار العصماء، دمشق، ط١، ٢٠١١م.

صدر عن مطابع ألف باء الأديب، دمشق، ١٩٨٠م، يتكوّن من مقدّمة، وتمهيد، وأربعة أبواب وقفت على المدارس الأدبيّة الّتي أسهمت في تكوين الشّعر العربيّ المعاصر، ومنها الرّومانسيّة.

- **الرّومانتيكيّة في الشّعر العربيّ المعاصر في سورية ملامح ثورة مهدورة، لجلال فاروق الشّريف:**

صدرت عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق، ١٩٨٠م، وهي دراسة مكوّنة من أحد عشر فصلاً، تناول فيها المؤلّف حركة الشّعر العربيّ في العصر الحديث، فتحدّث عن مفهوم الكلاسيكيّة، وجذورها في العالم العربيّ، والغربيّ، وتحدّث عن أهمّ أعلام الكلاسيكيّة والكلاسيكيّة الجديدة، ثمّ انتقل إلى الرّومانسيّة وتحدّث عن مفهومها، وجذورها، وتحدّث عن روّاد الرّومانسيّة العربيّة، وصفي القرنفلي، وعبد السلام عيون السّود، وعبد الباسط الصوفي، وتحدّث في الفصل الأخير عن ملامح ثورة رومانتيكيّة مهدورة، والّتي قادها الشّعراء الثلاثة الّذين سبق ذكرهم.

وفي السّياق الخاص على سبيل المثال لا الحصر:

- **مظاهر الإبداع الفني في شعر أبي القاسم الشابي، لعزيز لعكاشي:**

رسالة مقدّمة لنيل درجة الماجستير، جامعة أم القرى، مكة، ١٩٨٠م. وقف فيها الباحث على أبرز ملامح الرّومانسيّة عند الشّاعر أبي القاسم الشّابي بوصفه رائداً من روّادها المؤسّسين لها في العالم العربيّ.

الفصل الأوّل: الرّومانسيّة في مسارات التّنظير

- الرّومانسيّة مصطلحاً
- الفرق بين الرّومانسيّة شعوراً وحركة
- الاستعمالان اللفظي والوصفي للكلمة
- عام انطلاق الرّومانسيّة
- ظهور الرّومانسيّة تاريخيّاً
- تعريفات الرّومانسيّة
- ما قبل الرّومانسيّة
- ما قبل الرّومانسيّة الإنجليزيّة ودور أدبائها الإيكوسيين والإنجليز
- الرّومانسيّة في إنجلترا
- أدباء الرّومانسيّة الإنجليزيّة
- ما قبل الرّومانسيّة الألمانيّة
- الرّومانسيّة في ألمانيا
- أدباء ألمانيا الرّومانسيّون
- ما قبل الرّومانسيّة الفرنسيّة
- أدباء ما قبل الرّومانسيّة الفرنسيّة
- الحركة الرّومانسيّة في فرنسا
- مرحلتا الرّومانسيّة الفرنسيّة
- الحركة الرّومانسيّة في روسيا
- أدباء روسيا
- الحركة الرّومانسيّة في إيطاليا
- الحركة الرّومانسيّة في إسبانيا
- ظهور الرّومانسيّة في الأدب الأورُبيّ
- مصدر فكرة التمييز بين الشعر الكلاسيكيّ والرّومانسيّ

- خصائص الرّومانسيّة الأورُبيّة
- الرّومانسيّة في الوطن العربيّ
- بداية الرّومانسيّة العربيّة والإرهاصات الممهّدة لها
- دور البارودي ومن تلاه
- تجديدات شكري وأصحابه في الشعر
- دور خليل مطران
- عوامل ظهور الاتجاه الابتداعيّ العاطفيّ
- الظروف التي هيّأت لظهور هذا الاتجاه
- الجماعات الممهّدة للرّومانسيّة في الوطن العربي
- جماعة المهجر
- الجماعات الأدبيّة العربيّة في المهجر
- الرّابطة القلميّة
- العصبة الأندلسيّة
- رابطة منيرفا
- الرّابطة الأدبيّة
- جماعة العالم الأدبيّ
- جماعة أبولو
- النتائج الإيجابيّة التي حقّقتها الجماعات الأدبيّة
- سمات الرّومانسيّة العربيّة

الفصل الأوّل

الرّومانسيّة في مسارات التّنظير

الرّومانسيّة مصطلحاً:

الرّومانسيّة مصطلح غربيّ وافد إلى وطننا العربيّ عن طريق التّرجمة، والاطلاع على الآداب الغربيّة والتأثّر بها، والهجرة، وهو مصطلح غائم، كثير الأبعاد والتأويلات؛ إذ تعدّدت مسمّياته وتعريفاته وَفْقاً لكل أديبٍ وشاعرٍ بما يوافق نظرتهم إلى الحياة، ومعتقداتهم، وأفكارهم، وأحاسيسهم، وثقافتهم، وبيئتهم، فلم يتم الوصول إلى تعريف واضح ومحدّد الدلالة ومتّفق عليه، وإنما كانت محاولات لتفصيل القول فيه. وبداية سنقف على دلالة المصطلح ونستعرض أبرز الأقوال والآراء التي قُدِّمت عنه بأبعاده الفكريّة والفلسفيّة واللّغويّة.

في المدوّنة النقديّة العربيّة كان المصطلح منذ أوائل ظهوره في ثقافتنا العربيّة في القرن العشرين مثار جدل؛ وذلك لاختلاف الظروف اللغويّة والثقافيّة العربيّة عن سواها، وقد عُرِّب المصطلح ب (الرّومانسيّة)، و(الرّومانطيقيّة)، و(الرّومانتيكيّة)، و(الرّومنتيّة)، وتُرجم في بعض الأقطار العربيّة ب (الإبداعيّة)، و(الابتداعيّة)[1].

أمّا في الثقافة الغربيّة فاشتُقت الرّومانسيّة من كلمة رومانيوس التي نُسِبت إلى اللّغات والآداب التي تفرّعت من اللّغة اللاتينيّة القديمة، والتي كانت تعدّ لغات وآداباً فصيحة قبل عصر النّهضة؛ إذ حلّت محلها لغات هي الفرنسيّة والإيطاليّة والإسبانيّة والبرتغاليّة والرّومانيّة والبرفانساليّة إحدى لهجات سويسرا. وقد اختار الرّومانسيّون هذا اللفظ عنواناً لمذهبهم ليعارضوا بين تاريخهم وثقافتهم القوميّة أي الرّومانسيّة، وبين التاريخ والأدب والثقافة الإغريقيّة واللاتينيّة القديمة، التي قيّدت أدب الكلاسيكية بأصول وقواعد غدت بمنزلة السنة فسيطرت عليها[2].

وقد أخذ المصطلح أشكالاً عدّة: فالكلمة الفرنسيّة: Romantisme والإنجليزيّة:Romanticism ، والألمانيّة: Romantike والإسبانيّة والإيطاليّة: Romanticismo تعود في جذرها اللّغوي إلى كلمة Roman؛ وهي كلمة فرنسيّة قديمة كانت تشير في العصور الوسطى إلى قصة من قصص المخاطرات شعراً ونثراً، وكانت ترسم أحياناً Romanti، وبانتقالها إلى اللّغة الإنجليزيّة أخذت شكل Romanut، وفي الإنجليزيّة نسبوا إليها صفة Romantic؛ وهي صفة تطلق على قصص

---

[1]- ينظر: بديوي، أنس: الكلاسيكيّة والرّومانسيّة، تأصيل المسارات والتسميات، مجلّة المعلّم العربيّ، ع٤٨١، ٢٠٢٢م، ص٩٩. نقلاً عن: الموسى، خليل ومحمد. الكايد: من مصطلحات معجم النّقد الأدبيّ المعاصر، دمشق، ٢٠٠٠م، ص٤٩. ولم أستطع العودة إلى هذا المعجم.

٢- ينظر: مندور، محمد: الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة والتوزيع والنشر، [د.ت]، ص٥٩، ٦٠.

المخاطرات، وما يثير في الذهن منظراً أو أثراً من آثار العصور الوسطى، ومنذ عام ١٧٦٠م قوبلت بكلمة كلاسيكي من قبل كثير من مؤرخي الأدب[١]، وقد حملت في أول الأمر مدلول الكلمة الفرنسيّة (روائيّ Romanseque) الّتي ترجع مثلها إلى القرن السابع عشر. وبقيت زمناً طويلاً كلمة Romantique تترجم إلى كلمة Romanseque. وكي تميّز من لفظة روائيّ Romanseque أُطلِقت على العمل أو الأحداث المشابهة لأحداث الرّوايات أقل مما تطلق على الأماكن والشخصيّات التي تذكّر بتلك الأحداث، كالرّوايات العاطفيّة في ذلك الزّمن. وكاللفظة الإنجليزيّة تدلّ اللفظة الفرنسيّة على المشاهد الريفيّة والأبنية الّتي توافق النعت: موحش، والنعت: رائع، وهما نعتان يناسبان تلك اللّفظة في الغالب[٢]. وهي توحي لنا بالعالم الأسطوري والخرافي والمواقف الشّاعرية، فيعرف النّص أو الكاتب الذي يورد هذه المدلولات بأنّه "رومانتيك"[٣].

ولم تصبح الكلمة شائعة الاستعمال إلا في السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر، عندما اعترفت بها الأكاديميّة الفرنسيّة اعترافاً رسميّاً في عام ١٧٩٨م[٤].

وأوّل ظهور للمصطلح في ألمانيا في القرن الثاني عشر، ولم يكن ذا ترسيمات واضحة. فتارة كان يعني القصص الخياليّ، وأخرى التصوير المثير للانفعال، وأحياناً يتّصل بالفروسيّة والمغامرة والحبّ، وأخرى ينحو منحى عفوياً، أو شعبيّاً، وكان يعني الخروج على القواعد والمعايير المتعارف عليها، أو الأدب المكتوب بلغات محليّة غير اللّغات القديمة، كالفرنسيّة والإيطاليّة والبرتغاليّة والإسبانيّة[٥].

وفي القرن الثامن عشر نُقِل عن اللّفظة الإنجليزيّة Romantic اللّفظة الألمانيّة رومانسيّ Romanistch الّتي أُطلقت على عالم الفروسيّة في العصر الوسيط، فاستعملت كلمة (romantisch) في اللغة الألمانيّة منذ القرن السابع عشر بالمعنى ذاته الذي عبّرت عنه كلمة (Romanesque) في اللغة الفرنسيّة، وأخذت تنتشر باطراد نحو منتصف القرن الثامن عشر لتدلّ على المناظر الطبيعيّة بالمعنى الإنجليزي الجديد، وقد تكون ترجمة قصيدة الفصول التي نظمها

١- ينظر: هلال، محمد غنيمي: الرّومانتيكيّة، نهضة مصر للطباعة والتوزيع والنشر، القاهرة، [د.ت]، ص٣.

٢- ينظر: تييغم، بول فان: الرّومانسيّة في الأدب الأوروبي، تر: صيّاح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨١م، ٧/١.

٣- ينظر: الأصفر: عبد الرزاق: المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م، ص٥٥.

٤- ينظر: المسيري، عبد الوهاب، وزيد، محمد علي: مختارات من الشعر الرّومانتيكيّ الإنكليزي (النّصوص الأساسية، وبعض الدراسات التاريخية والنقدية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٩م، ص٨.

٥- ينظر: الأصفر: عبد الرزاق، المرجع سابق، ص٥٥.

طومسون الإنجليزي ومحاكاتها هي السبب الرئيس في هذا التحول[١].

وفي العشر الأخير من القرن الثامن عشر أعطى فريدريك شليغل الشعر الرّومانسيّ معنى تاريخيّاً، ولكنّه كان غائماً ومتناقضاً. وبدءاً من١٨٠١م أخذ أخوه يعارض الأدب الرّومانسيّ بالأدب الكلاسيكيّ. وتيمّناً بهما أطلقت مدام دي ستال على كلمة رومانسيّ Romantique مدلولاً أدبيّاً جديداً[٢]. روّجت له في فرنسا؛ إذ دعت إلى الرّومانتيكيّة في فرنسا بوصفها الشعر الذي يحيا فيه الماضي الوطنيّ، وأنّها أدب الفروسيّة، وعارضت بها الكلاسيكيّة[٣].

ونلمح تلك الصفة Romantique في اللغة الفرنسيّة أول ما نلمحها في أدب روسو عندما قال: "**إنّ شطآن بحيرة بين وحشية رومانتيكيّة أكثر من شطآن بحيرة جنيف؛ لأنّ الصخور والغابات فيها أكثر متاخمة للماء**"[٤]. وبالمعنى الذي قدّمته مدام دي ستال استعارت اللّغة الإيطاليّة نحو ١٨١٥م لفظة رومانسيّ Romantico التي استخدمت منفردة لتدلّ على اتجاه أدبيّ.

وبعد مدّة من الزّمن ليست ببعيدة ظهرت الكلمة نفسها في الإسبانيّة وفي لغات أخرى. وقد أبقت اللغة الإنجليزيّة لهذه الكلمة، وماتزال تحمل لها مدلولها الّذي يذكّر بماضٍ أسطوريّ وبعالم خرافيّ، أو بمشاهد شاعريّة أكثر ما يذكّر بجماعة أدبيّة. ولم تلازم الشعراء الإنجليز بوصفها صفة إلّا في زمن متأخر من القرن التّاسع عشر، في الوقت الّذي كثر فيه الكلام على الرّومانسيين Romantiques الألمان والفرنسيين والإيطاليين والإسبانيين والبولونيين، ولم تدخل لفظة رّومانسيّة Romantisme التداول إلّا في القرن التّاسع عشر في الفرنسيّة. وهي تقابل الكلمة الألمانيّة Romantik رومانتيك الأقدم قليلاً. وقد نقلت مترجمة إلى الإيطاليّة أوّلاً ثمّ إلى الإسبانيّة بلفظة Romenticismo، وأحدثت منها اللفظة الإنجليزيّة Romanticism[٥].

وأمّا لفظة "Romanu" الإسبانية الأصل فهي تدلّ على نوع من الصياغة الشعريّة المؤلفة من أبيات ثمانية المقاطع، تشترك فيها الأبيات الزوجيّة في القافية والأبيات الفرديّة مطلقة؛ أي غير مقفاة مثلما نجد في قصائد "السيد Cid الإسبانيّة، وهو نظم متحدّر من البيت الملحميّ القديم المؤلّف من ستة

١- ينظر: المسيري: عبد الوهاب، وزيد، محمد علي: مختارات من الشعر الرّومانتيكيّ الإنكليزي (النّصوص الأساسية، وبعض الدراسات التاريخية والنقدية)، مرجع سابق، ص٨.

٢- ينظر: تييغم: بول فان: الرّومانسيّة في الأدب الأوروبي، مرجع سابق، ص٨.

٣- ينظر: هلال: محمد غنيمي: الرومانتيكية، مرجع سابق، ص٤، نقلاً عن MMe desteal: De LAllemage, 2e Partie.II.

٤- ينظر: هلال: مرجع سابق، ص ٤، نقلاً عن:

J.J.Rousseau: Les Rerevies d,un Promeneur Solitair, 5e Promenade.

٥- ينظر: تييغم: المرجع سابق، ص٩.

عشر مقطعاً، وفيه يتحول كلّ من الصدر والعجز إلى بيت مستقلّ[١].

وابتداءً من عام ١٧٨٠م دلّت اللفظة على نمط من الألحان الموسيقيّة المعزوفة على البيانو المتحرّرة من القيود المكبّلة والمفصحة عن النزوات الفنيّة القائمة في أعماق النّفس البشريّة، كما دلّت اللفظة على القصّة العاطفيّة في موسيقاها التي خرجت على الخط المرسوم لها في المفهوم القديم[٢].

وقد أشارت كلمة "رّومانسيّة" في هذه الأشكال المختلفة إلى اتجاه أدبيّ أو مذهب أدبيّ أو فئة من الكتّاب يعارضون الكلاسيكيّة. واستمرت كلمة Romantik الألمانيّة في الإشارة إلى المدرسة الأدبيّة الّتي اتّخذت هذا الاسم نحو ١٨٠٠م، كما كانت تستعمل لتدلّ على المدارس الأجنبيّة[٣].

وقد دعا الفرنسيون إلى أدبهم الجديد، وعدلوا عن تسميته باسم الرّومانتيكيّة. فاقترحت مدام نكر Mme Ncker أن يُسمّى "الأدب الاجتماعيّ"[٤]. ويصرّح فيكتور هوجو بأنّهم قبلوا الكلمة على مضض: " **اسم لا معنى له فرضه علينا أعداؤنا، وقبلناه في استخفاف**"[٥].

ولم يُقدِم أحد من الشعراء الفرنسيين على وصف نفسه بأنّه رومانسيّ حتّى عام ١٨١٨ م عندما أعلن ستندال بأنّه رومانسيّ، وأنّه مع شكسبير ضد راسين، ومع بايرون ضد بوالو[٦]. وهو أوّل شاعر فرنسيّ تحمّس للرومانتيكيّة متأثّراً بالأفكار الجديدة التي روّجت لها مدام دي ستال، وقد كتب كتاباً عام ١٨٣٥م تحت عنوان "راسين وشكسبير" أظهر فيه إعجابه الشديد بالرّومانتيكيّة[٧].

وبهذا أخذت تطلق كلمة الرّومانسيّة على مذهب أدبيّ محدَّد الخصائص، استُنْبِطت خصائصه من مجموع ملامح الحركة الأدبيّة التي انتشرت في أوربّة في أعقاب المذهب الكلاسيكيّ، وأُطلِقت أيضاً على هذه المرحلة وما أثمرته من إنتاج مبدع[٨].

١- ينظر: نشاوي، نسيب: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبيّة في الشعر العربي المعاصر (الاتباعيّة-الرّومانسيّة-الواقعيّة-الرمزيّة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٤م، ص١٥٦. نقلاً عن محاضرة الأستاذ الدكتور جبور عبد النّور في كلية الآداب بجامعة القديس يوسف يوم السبت ٨آذار عام ١٩٨٠م.

٢- ينظر: نشاوي، نسيب: السّابق نفسه، ص١٥٦.

٣- ينظر: تييغم: بول فان: الرومانسية في الأدب الأوروبي، مرجع سابق، ص٩.

٤- ينظر: هلال، محمد غنيمي: الرومانتيكية، مرجع سابق، ص٤، نقلاً عن: Pierre Mareau: le classicism des Romantique,p.9

٥- ينظر: هلال، محمد غنيمي: المرجع السابق، نقلاً عن: Gruiraud: l,Ecole Romantique Francaise,p.

٦- ينظر: الأصفر، عبدالرزاق: المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها مرجع سابق، ص٥٥.

٧- ينظر: الربيعي، محمود: في نقد الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، [د.ت]، ص ٩٠، نقلاً عن: Ibid,p.141.

٨- ينظر: الأصفر: المرجع سابق، ص٥٦.

ويبدو أنّ تسميات الرّومانسيّة هذه نقلت إلى العربيّة بوساطة التّطويع[١]، ونماذج التّطويع هي تسميات الرّومانسيّة والرّومانتيكيّة كما استخدم محمد غنيمي هلال، والرّومنطيقيّة كما استخدم فؤاد الفرفوري، وإنّا لنقع على القليل النّادر من نماذج التّوالد من الدّاخل نحو تسميات الابتداعيّة كما استخدمها الدّكتور حسام الخطيب، وتسمية التخييليّة، وتسمية الوجدانيّة التي آثرها الدّكتور عبد القادر القط. والفرق بين مفهومي التّطويع والتداخل يبلغ مكان القراءة مكان الغرب في تسمية التطويع، ومكان الشرق العربي في نماذج التّوالد من الدّاخل[٢].

وقد آثر الدّكتور عبد القادر القط أن يستخدم مصطلح الاتجاه الوجدانيّ، وعزف عن تسمية المصطلح بالحركة الرّومانسيّة، والسبب في ذلك هو اختلاف طبيعة الحياة والبيئة والتحول الحضاريّ؛ إذ إن التّحول الحضاري الأورُبيّ كان حاسماً وشاملاً لكلّ مناحي الحياة، أما التّغير الذي طرأ على البلاد العربيّة فلم يكن بهذا الشمول والحسم، بل كان مقصوراً على أبناء الطبقة الوسطى والمثقّفين منهم. وهذا الاختلاف في التّفكير والبيئة والسلوك أدّى إلى اختلاف درجة التّحول الحضاريّ من قطر إلى آخر، ومن حي إلى حي في المدينة الواحدة، وبين الريف والمدينة الاختلاف الكبير؛ لذا تعايشت كثير من الاتجاهات الأدبيّة في الوطن العربيّ مع أنّ كلاً منها يمثّل مرحلة حضاريّة محدّدة[٣].

الفرق بين الرّومانسيّة شعوراً وحركةً:

لابدّ من الإشارة إلى أنّ ظهور الذّات والوجدان، والتّعبير عن المشاعر الإنسانيّة أمر موجود في كلّ زمان ومكان؛ لذا يجب التّفريق بين الرّومانسيّة بوصفها مشاعر، وبين الرّومانسيّة بوصفها موقفاً عاماً للإنسان، وكمرحلة لها مكانها في سياقها التاريخيّ؛ فالرّومانسيّة كمشاعر لاتحدّ بحدود، وتمتد عبر العصور والأزمان؛ فالإنسان يحبّ ويحلم، وهذه صفات إنسانيّة عامة، أما الرّومانسيّة بوصفها مرحلة زمنية لها مكانها في السياق التّاريخيّ فهذا مذهب خاص له خصائصه ومعطياته. وهذا ما أوضحه اليافي[٤].

وأشار الدكتور عبد القادر القط إلى الفكرة ذاتها عندما فرّق بين مصطلحي العواطف والعاطفيّة،

١- ينظر: بنّيس، محمد: الشعر العربيّ الحديث بنياته وإبدالاتها، الرّومانسيّة العربيّة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ٢٠٠١م، ص٢٨، نقلاً عن: الفهري، عبد القادر الفاسي: اللسانيات واللغة العربيّة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥، ٢/٢٣٠.

٢- ينظر: بنيس، المرجع السابق، ٢/٢٢٥.

٣- ينظر: القط، عبد القادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، مصر، ١٩٨١م، ط١، ص١٠، ١١.

٤- ينظر: اليافي، نعيم: الشعر العربي الحديث دراسة نظريّة في تأصيل تياراته الفنيّة، وزارة الثقافة والإرشاد القوميّ، دمشق، ١٩٩٩م، ص ٤٨.

أما الأول فواضح، وأما الثاني فيقصد به موقف خاص من الحياة والمجتمع والطبيعة، يسيطر على أدب مرحلة من المراحل في مجتمع من المجتمعات، ويسلك سلوك الظاهرة المشتركة بين طائفة من الأدباء[١].

ولعبد الوهاب المسيري في مختارات من الشعر الرّومانتيكيّ الإنجليزي رأي في هذا؛ إذ أكّد أهمّية تمييز صفة (رومانتيكي) التي ترتبط بقصص المغامرات والعاطفة والخيال؛ لأنها معانٍ سبقت في الوجود المعنى الأدبيّ للرّومانتيكيّة. على أنّها حركة أدبيّة متعدّدة الجوانب[٢].

وأوضح المترجم أهمّية الحذر الشديد عند استخدام كلمة رومانسيّة المعرّبة من كلمة رومانتيكيّة؛ لاختلاف المعنيين؛ فالرّومانسيّة لها صلة بالعواطف الإنسانيّة، والرّومانتيكيّة حركة فكريّة فنيّة أدبيّة عرفتها أورُبّة من نحو مئة عام ابتداءً من أواخر القرن الثامن عشر حتّى منتصف القرن التاسع عشر، ولا يجوز علميّاً تحويرها، أو تعريبها، ويفضّل معاملتها معاملة أسماء العلم، تحقيقاً للأمانة العلميّة واحتراماً للمسميات العلميّة. ولا مانع في استخدام الكلمة المعرّبة لكن دون الخلط بين المعنيين السابقين[٣].

الاستعمالان اللّفظيّ والوصفيّ للكلمة:

يعود استعمال الرّومانسيّة بوصفها مصطلحاً لفظيّاً وصفة إلى القرن الثالث عشر، وكان ينسب إلى قصص العصر الوسيط ورواياته، وبالانتقال إلى القرن السابع عشر أخذ يعني كل ماله علاقة بالعصر الوسيط، أما المعنى المتداول حاليّاً فقد تشكّل تدريجيّاً في القرن الثامن عشر، فقد قصد ديدرو عندما كتب "**أن نيرون ذو ضمير رومنطيقي**" إلى أنّه كان يتّخذ في طريقة حياته مثلاً أدبيّاً أعلى. ولمّا كتب روسو "**إن ضفاف بحيرة فيينا هي أكثر رومنطيقيّة من ضفاف بحيرة جنيف**" إنّما قصد استعمال اللّفظ بمعنى خياليّ طريف، وقد استخدم اللّفظ لاحقاً بمعنى أكثر جدّة عندما حدّث سينانكور جورج صاند عن الأصوات الرّومانسيّة التي تنبعث من أعشاب تيتليس القصيرة[٤].

ورأى بعض النّقاد أنّ الحركة الرّومانسيّة بدأت بإنجلترا بموت الشّاعر الشهير والترسكوت عام

١- ينظر: القط، عبدالقاد: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر في سورية، مرجع سابق، ص١٠.

٢- ينظر: المسيري: عبد الوهاب، وزيد، محمد علي: مختارات من الشعر الرّومانتيكيّ الإنكليزي (النّصوص الأساسية، وبعض الدراسات التاريخية والنقدية)، مرجع سابق، ص٩.

٣- ينظر: جلكنر، روبرت وإنسكو، جيرالد: الرّومانتيكيّة ما لها وما عليها، تر: أحمد حمدي محمود، مرا: أحمد خاكي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م، ص١٥١-١٥٤.

٤- ينظر: سورير، أوسيان: الجماليّة عبر العصور، تر: ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٢م، ص٢٣١-٢٣٣.

١٨٣٢م، ورأى آخرون أنّها بدأت قبل هذا بأعوام[١].

ويؤكّد جلال الشريف أنّه لا يرجع مصطلح الرّومانسيّة إلى أبعد من مطلع القرن التّاسع عشر، وقد أرجع مؤرخو الأدب الغربيّ كلمة رومانتيكيّ إلى الرّبع الأخير من القرن الثامن عشر، وقد عُدّ جان جاك روسو أوّل من ثبّت كلمة رومانتيكيّة عام ١٨٧٢م، وشاعت الكلمة في السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر، وفي عام ١٧٩٨م اعترفت بها الأكاديميّة الفرنسيّة اعترافاً رسميّاً[٢].

وبهذا يمكن أن يرجع استخدام كلمة (رومانس) و(رومانسي) بالمفهوم العام الذي يصف التّجربة العاطفيّة إلى تلك الكلمات في العصور الوسطى، ويمكن أن يرجع استخدام مفهوم الرّومانسيّة تجربة فكريةّ إلى مفهومها في القرنين الثّامن عشر والتّاسع عشر[٣].

عام انطلاق الرّومانسيّة:

انطلقت الرّومانسيّة في ثلاثة أعوام أو حقول زمنيّة وَفْقَ سورير:

١. قد يكون عام ١٧٦١م عام انطلاق الحركة الرّومانسيّة بسبب حدثين مهمين أثَّرا تأثيراً بالغاً في مشاعر النّاس، ففي عام ١٧٦١م صدر أول أثر أدبيّ رومانسيّ حقيقيّ وهو "هيلوبيز الجديدة" لجان جاك روسو، وفي العام نفسه بدأت محاولات ماكفرسن في ابتداع أشعار أوسيان المندثرة.

٢. وقد تكون بدايته عام ١٧٨٧م ونهايته عام ١٨٠١م، وهو العام الذي انتشرت فيها رواية "بول فرجيني" لبرنادران ده سان بيير. وهو العام الذي قدّم فيه "هوبير–روبير" لوحته "جسر الجارد". ويمكن العودة إلى تاريخ أسبق إذا تتبعنا بعض لوحات "فوسلي" كلوحته المسمّاة "كابوس" التي ظهرت عام ١٧٨١. ويمكن أن نجد بعضاً من آثار "وليم بلايك" "رسومه "لليالي يونغ"١٨٩٥م" أو رسوم "جريا" كلوحة "السبت" التي تمثّل الجانب القاتم من الرّومانسيّة.

٣. يمتد الحقل الزّمنيّ الثّالث من عام١٨٠١م إلى عام١٨١٩م ومن مظاهره الرّومانسيّة: رواية "أتالا لشاتوبريان" عام١٨٠١م، وروايته رينه عام١٨٠٤م، ومنه آثار الفنّان الرسّام البارون غرو لاسيما "موبوئي يافا" عام١٨٠٤م، وآثار الفنان جيروده لتزيين قصر مالميزون عام١٨٠٦م، وهي تصف مشاهد لأبطال من جيوش الإمبراطوريّة، يستقبلهم أبطال أوسيان عام ١٨٠٦م. وفي ميدان الجماليّة

١– ينظر: الحاني، ناصر: من اصطلاحات الأدب الغربيّ، دار المعارف، القاهرة، [د.ت]، ص٤٩.

٢– ينظر: الشّريف، جلال فاروق: الرّومانتيكيّة في الشعر العربيّ المعاصر في سورية (ملامح ثورة مهدورة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠، ص١٥، نقلاً عن: الرّومانتيكيّة في الأدب الإنكليزيّ، منشورات الإدارة العامة للثقافة، مصر، ص١٨.

٣– ينظر: هيث، دونكان وبورهام، جودي: الرّومانسيّة، سلسلة أقدم لك، تر: عصام حجازي، مراجعة وإشراف وتقديم: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص٩.

الفلسفيّة هناك خطاب شلنغ عام ١٨٠٧م عن الفنون الجميلة ومقارنتها بالطبيعة، أخيراً في عام ١٨١٢م طبع "بايرون" مؤلفه "شايلدها رولد"، ورسم "جيريكو" لوحته الشهيرة بعنوان "ضابط في الحرس الإمبراطوري". أما "مانفرد بايرون" فقد ظهرت عام ١٨١٧م. ولوحة جيريكو "رادو ده لاميدوز" ظهرت في عام ١٨١٩م.

وفي عام ١٨٢٠م بدأت الرّومانسيّة تنتشر في كلّ مكان؛ إذ أعطت أروع نماذجها التي تؤكّد انتصارها وتكونها، ومن هذه النماذج "تأملات لامارتين"، و"أشعار ألفرد ده فينيي" عام ١٨٢٢م، و"قصائد فكتور هيغو"، و"زورق دانتي" للرسام "ده لاكروا". وفي عام ١٨٢١م يلمح نموذج موسيقي رومانسيّ بعنوان "فريز شوتز" قدمه الموسيقي ويبر، وفي العام نفسه يرى النور أثر "بلايك" المصور "سفر أيوب". وفي العام الذي تُوفي فيه بايرون ١٨٢٤م عرض الرسّام ده لاكروا أثره "مذابح شيو"، وفي عام١٨٢٩م أصدر فيكتور هوغو قصائده الأورنتيال. وفي هذه الأثناء أصدر بلزاك الجزء الأول من "الكوميديا البشريّة".

وقد شهدت الموجة الأخيرة من الرّومانسيّة موجة ١٨٣٠م وما بعدها آثاراً عظيمة، من مثل مسرحيّة "هرناني" لفيكتور هوغو، وروايات إسبانيّة وإيطاليّة "لألفرد ده موسي"، والسمفونيّة الاسكتلنديّة لمندلسن، و"منفاة ساردانابال لبوليوز" التي أخذ بفضلها جائزة روما. وشهدت هذه المدّة في الوقت نفسه الردّة الكلاسيكيّة، فعاد الصراع والانقسام الجماليّ إلى عالم الفن بين الجماليّة الكلاسيكيّة من جهة، والجماليّة الرّومانسيّة من جهة أخرى[١].

ظهور الرّومانسيّة تاريخيّاً:

لم تكن الرّومانسيّة مقصورة على العصر الحديث، فقد ذهب بعض المؤرخين إلى أنّها قد تجلّت في عدد من العصور التاريخيّة، فقد نسبها برنبوم إلى عصر السيد المسيح في فلسطين، وعصر شكسبير في إنكلترا. ولم تنتهِ الآراء هنا؛ إذ رأى غريسون ثلاث حركات رومانسيّة في تاريخ الثقافة الغربيّة، الأولى بدأت من مآسي أوريبيدس وظهرت في محاورات أفلاطون، ومالحقها من فلسفة رواقيّة، وأفلاطونيّة جديدة، وديانة مسيحيّة. والثانية سادت في القرنين الثّاني عشر والثّالث عشر من العصور الوسطى، والثالثة الرّومانسيّة التي أوقدها روسو؛ أي رومانسيّة العصر الحديث. وقد عُدّ غريسون أفلاطون أوّل رومانسيّ عظيم؛ لأنّ آراءه وتصوراته الفكريّة الرّومانسيّة، وتطلّعه لعالم مثالي وراء العالم المنظور التي فكّكت نظرة الإنسان القديمة إلى الحياة وعلاقته بالإلهي، وبمسأهمّة الرواقيين والأفلاطونيين الجدد ولّدت الحركة الرّومانسيّة العظيمة التي عرفت باسم الدين المسيحي، فقد كان

١- ينظر: سورير، أوسيان: الجماليّة عبر العصور، مرجع سابق، ص٢٣١-٢٣٥.

القديس لويس ثاني رومانسي عظيم[1].

تعريفات الرّومانسيّة:

تتجاوز الحركة الرّومانسيّةّ في نظر الكثيرين أيّ تعريف، أو وصف، فهي شديدة التّعقيد والتنافر والتناقض، فقد رأى "سيباسيتان ميرسييه" أنّه بمقدورنا أن نحسّ الرّومانسيّة لكنّنا لا نستطيع تعريفها، وقد أدلى "جوبرني" بوجود رومانسيّات بقدر ما يوجد مؤلّفون، فهي أبعد من أن توضع في تعريف واضح دقيق. وقد وافقه الرأي "بريمون" بعد قرن من ذلك، وعدّ الرّومانسيّة كائناً راشداً. وارتأى "روبو" مدير الغلوب أنّها كلمة يستخدمها النّاس في فرنسا بمعانٍ مختلفة، ولا يمكن أن يقصد بها اثنان المعنى نفسه. وبحسب "فاليري" فإنّ محاولة تعريف الرّومانسيّة تفقد المرء روح التدقيق، ورأى أحد مؤرخي الرّومانسيّة الفرنسيّة "مورو" أنّه لا يوجد تعريف لما تنتمي طبيعته إلى الأسرار الخفيّة.

إذاً كثرت التعريفات التي كدّست منذ بداية الحركة، وأوضح شليغل لأخيه في نهاية القرن الثّامن عشر أنّه كتب مئة وخمساً وعشرين ورقة في محاولة لتعريف الرّومانسيّة. وكانت هذه التعّريفات تنبعث من أشياع المدارس الجديدة، وتُصنع في غمرة الحركة. وبين عامي ١٩١٠و١٩٣٠م تزايدت المحاولات لتقديم تعريفات جديدة، وقد صحبها تزايد انتقادات التعريفات والأبحاث التي حاولت تحديد روح الرّومانسيّة أو جوهرها من قبل، فقد أعدّ الأستاذ البلجيكي (فيرميلين) عام ١٩٢٥م مئة وخمسين تعريفاً في أثناء بحثه عن جوهر الرّومانسيّة، ومن الصيغ الطريفة أو الموحية التي سُجّلت للرومانسية؛ رأى بعضهم أنّ الكلاسيكيّة هي آدم وأنّ الرّومانسيّة هي حواء، ووجد (غندولف) أنّ الكلاسيكيّة تعبّر عن العنصر المذكّر، وأنّ الرّومانسيّة تعبّر عن العنصر المؤنّث، وأنّ ما بينهما من صراع هو صراع حبيبين، و (رينان) في شبابه وصف الكلاسيكيّة بأنّها دائرة، وأنّ الرّومانسيّة قطع زائد، ورأى آخرون أنّ الرّومانسيّة هي أزمة نمو بين الكلاسيكيّة والواقعيّة[2].

وقد أوردت آمال فريد ما تتمتع به هذه اللفظة من سحر خاص، فهي توحي بالحسّ المرهف، وبالشفافية، والنقاء الرّوحيّ، وحبّ الطبيعة والجمال. ورسمت صورتها في الأذهان شبيهة بضوء القمر، وكخميلة تضمّ عاشقين، أو بحر زاخر، وجدول رقراق. والرّومانسيّ: هو ذاك الشخص الذي تحلّق روحه في فضاء الأحلام والأوهام، الذي يجيش بعاطفته، ويهرب عقله من الواقع المادي،

١- ينظر: الشّريف، جلال فاروق: الرومانتيكية في الشعر العربي المعاصر في سورية، ملامح ثورة مهدورة، مرجع سابق، ص٢١، نقلاً عن: بلاطة، يوسف عيسى: الرّومانتيكيّة ومعالمها في الشعر العربيّ الحديث، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص٨١.

٢- ينظر: تييغم، بول فان: الرومانسية في الأدب الأوروبي، مرجع سابق، ص١١-١٤.

الحسي، ويرتقي بوجدانه حتّى يتّصل بخالقه[1].

لم يكن الأديب محمد مندور بعيداً عن المحاولات التي سعت لتقريب صورة هذا المصطلح الإشكاليّ، فقد عرّفها بأنّها ثورة خرجت على كلّ مذهب وحطّمت كل قيد، وهي حالة نفسيّة أفرزتها الثّورة وما تبعها من مجد نابليون، وتبعات انهيار ذلك المجد. وأكّد أنّها حالة نفسيّة أكثر من كونها مذهباً أدبيّاً؛ لأنّ جوهرها هو التحلّل من كل الأصول والأغلال، لكي تنطلق العبقريّة البشريّة حرّة وتتصرف على سجيّتها، فغدا الشعر والأدب عندها تغريد طائر أو خرير ماء أو دوي رياح، أو قصف رعد، لا يمتثل لقواعد، يهتدي بهدي السليقة، وإحساس الطبع، حتّى بدا لكبراء شعرائنا أنّ أروع القصائد ما كانت أنّات خالصة وعبرات صافية[2].

وفي سلسلة (أقدم لك) كتب المراجع: الرّومانسيّة هي ما قيل عنه إنهّ الثورة الفرنسية ملخّصاً في الأدب. وهي أسلوب في التفكير يعلي من شأن المشاعر والانفعالات أو القلب، ويحطّ من شأن العقل ودوره في الحياة البشريّة؛ إذ للقلب مسوّغاته التي لا يعرف عنها العقل شيئاً كما قال باسكال، وأكد ألفريد دي موسيه أهمّية دور القلب في الرّومانسيّة في قوله: "**أول مسألة هي ألا تلقي بالاً إلى العقل.. بل اقرع باب القلب ففيه وحده العبقريّة، وفيه الرّحمة والعذاب والحبّ. أما العقل فهو منبع الأخطاء، وهو الذي يفسد مشاعرنا نحو الطبيعة**"[3].

وأما صاحب كتاب الرّومانتيكيّة مالها وما عليها فقد عرّف المصطلح بأنّه: محاولة لتسويغ أو الاحتفاظ بالنّظرة الزّائفة عن الحياة والعالم التي نتجت عن الدمج الخياليّ بين المعروف واللامعروف، والواقعيّ والمثاليّ، والمألوف والغريب، والماديّ والرّوحيّ، والمتناهي واللامتناهي، والطبيعي ومافوق الطبيعي، عن طريق مواجهة العراقيل الواقعيّة المتزايدة[4].

ورأى الدكتور عبد القادر القط أنَّ الحركة الوجدانيّة هي حركة إيجابيّة تعبّر عن فرحة الفرد بالعثور على ذاته واكتشافها بعد أن ظّلت ضائعة مفقودة في ظل عهود طويلة من التّخلف والظلم، وتعبّر عن اعتزازه بثقافته الجديدة ووعيه الاجتماعيّ، وحسّه المرهف، وتطلّعه إلى المثل الإنسانيّة العليا من حريّة وكرامة وعدالة وعفّة، وعشق للجمال والكمال، ونفور من القبح والتخلّف. وقد حملت هذه الحركة من الناحية الفنيّة، عبء التّجديد والخروج من أسر الأنماط الشعريّة القديمة المكررة على مرّ العصور،

١- ينظر: فريد، آمال: الرّومانسيّة في الأدب الفرنسيّ، دار المعارف، القاهرة، [د.ت]، ص٣.

٢- ينظر: مندور، محمد: الأدب ومذاهبه، مرجع سابق، ص٦٠، ٦٤، ٦٦.

٣- ينظر: هيث، دونكان وبورهام، جودي: الرّومانسيّة، سلسلة أقدم لك، بقلم المراجع، مرجع سابق، ص٥.

٤- ينظر: جيرالد، جلكنر، روبرت وإنسكو، جيرالد: الرّومانتيكيّة ما لها وما عليها، بقلم والترباتر، مرجع سابق، ص١٥١،١٥٢.

وابتكار لصيغة شعريّة حديثة يمتزج فيها التراث بالعصريّة وتكتسب فيها الألفاظ دلالات حديثة، وقدرة جديدة على الإيحاء كانت قد فقدتها في الصيغ النمطيّة التقليديّة، وتعتمد فيها الصور الشعريّة على مفهوم فنيّ حديث، ينتفع بالنظريّات الجديدة في الأدب والفن والموسيقى واللّغة[١].

يعرّفها صاحب كتاب مختارات من الشعر الرّومانتيكيّ الإنجليزي بأنّها مصطلح شامل لاتجاهات عدّة نحو التغيّر، ظهرت في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر، وهي اتجاهات متباينة في زمانها ومكانها وممثّليها، تدرّجت من مجرد البحث عن محاولات تجديديّة إلى الثورة على الأصول المرعية كلّها[٢].

ومن المعاني الجديدة التي اكتسبتها كلمة رومانتيكيّة وأخذت توحي بها: معنى الحريّة والعاطفة، ويُقصد بالحريّة الفرديّة والتمرّد على القواعد والسلطة والتقاليد. ويقصد بالعاطفة التلقائيّة، واللاعقلانيّة، والخلق الفنيّ، واللاوعي[٣].

وفي كتاب "الرّومانتيكيّة مالها وما عليها" كلام عن الرّومانتيكيّة يمكن تلخيص فحواه بالآتي:
وجد ستندال أنّ الرّومانسيّة هي الفن الذي يستطيع أن ينتج أعمالاً أدبيّة تحدث أكبر قدر ممكن من المتعة للناس وفق ظروفهم العقليّة وعاداتهم ومعتقداتهم. على عكس الكلاسيكيّة التي تمتّع أجدادهم، ولابدّ أنّ كل فن جيّد كان رومانتيكيّاً في زمانه. فالرّوح الرّومانتيكيّة يتجاذبها عنصران أساسيّان هما حبّ الاستطلاع وعشق الجمال، بدليل العودة إلى القرون الوسطى للنهل من ينابيع جمالها غير المألوف، ففي جوها المشحون ينابيع غير مستقلّة ذات تأثير رومانسيّ[٤].

وأكد بنّيس أنّ الرّومانسيّة العربيّة لم تكن تطويراً للتقليديّة[٥]، وأنّ الرّومانسيّة الأوربّيّة هي ثورة ضد الكلاسيكيّة تهاجم أمبرياليّة العقل والدولة[٦].

وعرّفت جماعة بينا الألمانيّة الشعر الرّومانسيّ في الفقرة ١١٦ من النّص المعنون ب(المقطع): بأنّه شعر كونيّ متقدّم، لا يتغيا جمع الأجناس المتفرّقة للشعر، ومحاولة ربط الشعر بالفلسفة والبلاغة فحسب، بل هو يريد ويتوجّب عليه تارة أن يمزج، وأخرى أن يصهر كلاً من الشعر والنثر لخصيصة

١- ينظر: القط، عبدالقادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر في سورية، مرجع سابق، ص١٢.

٢- ينظر: المسيري: عبد الوهاب، وزيد، محمد علي: مختارات من الشعر الرّومانتيكيّ الإنكليزي (النّصوص الأساسية، وبعض الدراسات التاريخية والنقدية)، مرجع سابق، ص٩.

٣- ينظر: السّابق نفسه، ص١١.

٤-ينظر: جيرالد، جلكنر، روبرت وإنسكو، جيرالد: الرّومانتيكيّة ما لها وما عليها، بقلم والترباتر، مرجع سابق، ص١٩- ٢١.

٥- ينظر: بنّيس، محمد: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الرومانسية العربية، مرجع سابق، ص١١.

٦- ينظر: بنّيس، المرجع السابق، ص١٣، ١٤، نقلاً عن: L'ab5olu Litteraire, OP.Cit.P.26.

العبقريّة والنقد، وشعر الفن والشعر الطبيعي، وهو كالملحمة باستطاعته أن يكون مرآة العالم، صورة للمرحلة، ويستطيع أكثر من غيره أن يحلّق بأجنحة التأمّل الشعريّ[١].

ما قبل الرّومانسيّة:

احتج أدباء ما قبل الرّومانسيّة بصورة قريبة من الوضوح على طوابع أدب القرن الثامن عشر (عبادة العقل وحده دون غيره) وأخذوا يدخلون إليها عواطف جديدة، وبهذا مهّدوا إلى تحوّل كبير في مفهوم الأدب وروحه ووسائل تعبيره. ولقد تمّت الإشارة إلى العاطفة في العقود الأولى من القرن الثامن عشر في فرنسا وألمانيا وخاصّة إنكلترا على أنّها عنصر من عناصر الحياة الخلقيّة، لا يجوز أن تقع فريسة للعقل؛ إذ إنّها تملك من القيمة والفعالية ما يملكه العقل على الأقل، وقد أوضح هذا سافوريا في قوله: "**القلب دليل ثقة على درب الفضيلة حيث يتعثّر العقل**". وقد سبقه روسو في هذا التعليم في الإشارة إلى أهمّيّة القلب والعاطفة، وأخذ يشجّع الاتجاهات التي كانت في النفوس، على أن تعبّر عن ذاتها ويسوّغها عقليّاً[٢].

لم يحاول أدباء ما قبل الرّومانسيّة الخروج عن النّهج كليّاً، بل حاولوا التّجديد فيه، والتفلّت من بعض قوانينه. يبدأ ظهور هؤلاء الأدباء في الثلث الثاني من القرن الثامن عشر في إنكلترا وإيكوسيا أولاً، ثمّ في فرنسا وسويسرا، ثمّ في ألمانيا. لم تكن تجمعهم مدرسة، وإنما كانوا فئات صغيرة من الإنكليز والألمان خاصّة، وعُرفوا ببعض الكتابات النظريّة أو الجداليّة التي هي بمنزلة المناهج والبيانات، وفي هذا الجانب من مرحلة ما قبل الرّومانسيّة يدخل الأدب عناصر انفعاليّة لم تجد لها في الأدب مكاناً من قبل؛ وخاصّة الهوى والعاطفة التي شغلت أهمّيّة كبيرة، والشعر الغنائيّ، والدراما أحياناً، والرواية خاصّة، وقد أفلح هذا الجانب في التّعبير عن نفسه أبلغ تعبير[٣].

ما قبل الرّومانسيّة الإنجليزيّة ودور أدبائها الإيكوسيين والإنجليز:

لم يوجد في إنجلترا مدرسة رومانسيّة محدّدة المعالم، على الرغم من وجود عدد كبير من الكتّاب الرّومانسيين، وقد كانت حركة ما قبل الرّومانسيّة الإنجليزيّة فعّالة ومؤثرة بشكل كبير، فقد بدأت العاطفة تنتشر انتشاراً واسعاً منذ أواخر القرن السابع عشر، وفي القرن الثامن عشر، وعُبّر عنها

١- ينظر: بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، الرومانسية العربية، مرجع سابق، ص١٨، ١٩، نقلاً عن: L'absolu Litteraire, OP.Cit.P.112.

٢- ينظر: تييغم، بول فان: الرومانسية في الأدب الأوروبي، مرجع سابق، ص٦٥، ٦٦.

٣- ينظر: تييغم، المرجع السابق، ص٣٤، ٣٥.

على خشبة المسرح، وفي الشعر، وفي النثر، وفي الرواية والنقد، وفي الفلسفة أيضاً[١]، فقد وجّه شفتسبري لعواطف ونظرات جديدة في الأدب، وذلك في المميزات التي نشرها عام ١٧١١م، وهي مقالات نشرت من قبل تباعاً على انفراد منذ ١٦٩٩م[٢]، وقد سبق روسو في كتابه "الأخلاقيون"، في الدعوة إلى نوع من الديانة طبيعية متجاوبة مع حب الإنسان الغريزي للخير، عمادها عبقريّة الطبيعة[٣].

وبين عامي (١٧٠٠-١٧٥٠م) تبرز الحركة النظريّة بجلاء هادفة إلى هدم التقاليد الكلاسيكيّة في مؤلفات الأخوين وارتون؛ التي حاربت المذهب الكلاسيكيّ والذوق الفرنسيّ، ودافعت عن شعر أكثر حريّة وأقرب إلى الطبيعة، وبدءاً من ١٧٣٠م تكثر المؤلفات التي عُنيت بالخلق الأدبيّ. ومنها قصيدة الفصول لمؤلفها تومسون التي نشرت بين عامي (١٧٢٦-١٧٣٠م)؛ إذ عُدّ تومسون أوّل من أدخل فيضاً من الإحساس بالطبيعة في الشعر الأورُبي بتلك القصيدة العظيمة[٤]، التي حوّلت مجرى شعر الطبيعة بملاحظتها المباشرة وعاطفتها الصادقة[٥].

وروّجت ليالي يونغ؛ وهي سلسلة من الشروح المستفيضة الشعريّة التي ألّفها في معتكفه الرّيفيّ، لشعر الحزن والليل والقبور في كل أورُبة[٦]، وكذلك قصيدة بلير "المقبرة" ١٧٤٣م التي بدأت تظهر في مجموعات الأغاني الشعبية منذ ١٧١٩م، في مجموعة ماكفرسن التي يطلق عليها "أوسيان" (١٧٦٠-١٧٦٣م)، ومجموعة بيرسي التي يطلق عليها "التذكرات" ١٧٦٥م، وقد تمثّل الاتجاه القوطي في القصة التي ألفها والبول عام ١٦٧٤م (قلعة أوترانتوا)؛ والتي يعلوها المبالغة والغلو. وعلى الرّغم من بروز محاولات الدفاع عن المزيد من الطبيعة في الأساليب الشعريّة قبل بليك ووردزورث بزمن طويل، لكنّ تطبيق هذه النظريّة باء بالفشل قبل ظهور هذين الشّاعرين[٧].

وحوى الشعر الإنكليزي من ١٧٨٠م إلى نهاية القرن، قبيل ظهور المذهب الرّومانسيّ الواعي أربعة أسماء احتلت مكاناً رفيعاً بين أدباء ما قبل الرّومانسيّة، كوليام كوبر في كثير من قصائده، ولاسيما في أطولها، التي صوّرت الريف الإنجليزي تصويراً فذاً عبّر من خلاله عن إحساسه القوي بالطبيعة، وبراعته في تصويرها ، وكجورج غراب الذي لم يكن أقل مناقضة منه للكلاسيكيّة بواقعيته التي يرسم

١- ينظر: المسيري: عبد الوهاب، وزيد، محمد علي: مختارات من الشعر الرّومانتيكيّ الإنكليزي (النّصوص الأساسية، وبعض الدراسات التاريخية والنقدية)، مرجع سابق، ص١٠.

٢-ينظر: تييغم، بول فان: الرومانسية في الأدب الأوروبي، مرجع سابق، ص٣٦.

٣- ينظر: المسيري، المرجع السابق، ص١٠.

٤- ينظر: تييغم، المرجع سابق، ص٣٦-٣٨.

٥- ينظر: المسيري، المرجع سابق، ص١٠.

٦- ينظر: تييغم، المرجع سابق، ص٣٩.

٧- ينظر: المسيري، المرجع سابق، ص١٠، ١١.

بها الرجال والنساء في القرية، وكوليام بلاك، ذاك الصوفي الخيالي الحالم الذي صوّر في قصائده أسرار ما وراء الواقع، وأعمقهم تجديداً الشّاعر الإيكوسي روبير بيرنس بقصائده التي كتبها باللغة الإيكوسية المحلية (١٧٨٦-١٧٩٣م) والتي عبّرت عن شعر العصر بما تميّزت به من نبرة شخصيّة، وسياق عبارة شعبيّ مباشر، وما فاضت به من حب للريف والحيوانات، وما امتلأت به من كآبة الهوى وحرارته[١].

الرّومانسيّة في إنجلترا:

شهد النّصف الأول من القرن التاسع عشر اضطراباً اجتماعيّاً واقتصاديّاً دفع السلطة الحاكمة إلى اتخاذ إجرّاءات إصلاحيّة فورية لتحاشي نقمة الجماهير الجائعة المتعبة التي استغلها الصناعيون أبشع استغلال، وخاصّة بعد انتشار أفكار الثورة الفرنسيّة التي تنادي بالحريّة والإخاء والمساواة التي أجّجت نفوسهم الساخطة؛ وأهمّ ما فعلت أنّها منعت تجارة العبيد في المستعمرات الإنكليزيّة، ومنعت عمل الأطفال، وسمحت بالحريّة النسبيّة للصحافة، ووسّعت حقوق الانتخاب، وأسّست فئات من المدارس الشعبيّة، وغير ذلك من أنواع الإصلاح السياسيّ والاجتماعيّ التي انتهت بانتصار الديمقراطيّة اللبراليّة. ولم يكن العصر قاتماً بمجمله، بل وُجد فيه ما يبعث على الأمل بالمستقبل، فقد شهد تطورات اقتصاديّة وعلميّة متسارعة شملت مختلف مرافق الحياة، كالتوسّع في الرّحلات الجغرافيّة، وتحسين طرق المواصلات البريّة، وهذا بدوره أتاح للناس مزيداً من الاتصال الاقتصاديّ التجاريّ، كما أتاح لهم فرصة تبادل الأفكار والتطلّعات، وفتح أعينهم على ما يجري في بلدان أخرى كثيرة. ولازم هذا التغير السياسيّ الاجتماعيّ الاقتصاديّ تغيّر في المجال الأدبي تمثّل بظهور المجلات الحديثة التي أتاحت الفرصة لأدباء ناشئين ومغمورين، وأتاحت للتيارات الأدبيّة المختلفة فرصة الظهور والنمو. ومن هنا حدثت تغيّرات أدبيّة كثيرة أدّت إلى الثورة على الأشكال الأدبيّة القديمة، واتّجهت إلى الإبداع الفنيّ، وتحرُّر الأديب من القيود والموضوعات المفروضة. وكانت الحركة الرّومانسيّة خير معبّر عن هذا الاتجاه، إذ أعادت للأدب الإنكليزيّ روح الإبداع التي غابت عنه منذ عصر شكسبير. وقد فهموا الرّومانسيّة على أنّها انعكاس لكل ماهو فطريّ، وغير متكلّف في الإنسان والطبيعة، وتحرّر لا يحدّه حدّ في مجال الخيال والصور[٢].

وبهذا كان للثورة الفرنسيّة دور في الحركة الرّومانسيّة الإنجليزية، وممن أثّر فيها أيضاً الأديبة الألمانية مدام دي ستال، وذلك بنشرها كتابها "عن ألمانيا"، وكذا ما أحدثته محاضرات شليغل المترجمة

١- ينظر: تييغم، بول فان: الرومانسية في الأدب الأوروبي، مرجع سابق، ص٤٠.

٢- ينظر: الخطيب، حسام: الأدب الأوروبيّ، نشأته وتطوّر مذاهبه، مكتبة أطلس، دمشق، ١٩٧٢م، ص١٥٥، ١٥٦.

من أثر كبير[١]. يضاف إلى ذلك تأثّر الشّاعرين وردزورث وكولريدج بأدب ألمانيا في أثناء رحلتهما إلى ألمانيا (١٧٩٨- ١٧٩٩م)[٢].

ولم يتعرّف أحد من الشعراء الإنجليز عنصر الرّومانسيّة في نفسه، كما أنّ بيرون رفض أن يسمّي نفسه شاعراً رومانسيّاً على الرغم من اطلاعه على كتاب دي ستال، ومحاضرات شليغل. ومع هذا ساد الأدب الإنجليزيّ إحساس مؤكد بأنّ عهداً جديداً في الشعر يلوح في الأفق[٣].

ولم تتسمَّ الرّومانسيّة بهذا الاسم إلا في أواخر القرن التاسع عشر، وإطلاق كلمة ثورة على التغيّرات التي أصابت شعرهم بين ١٧٩٨و١٨٣٠م كبيرة جداً، ومع أنّنا نقرأ هجوماً كلياً على الكلاسيكيّة في صفحات وردزورث، وكولريدج، وكيتز، وسكوت، وهي الصفحات الوحيدة تقريباً التي عرضت نظريات أدبيّة ذات اتجاهات رومانسيّة[٤]. فقد كان الرّومانسيّون الإنجليز عمليين أكثر منهم نمطيين في فلسفتهم، فلم يكن لهم مجلات ولا مناهج ولا نظريات كالتي عمّت أورُبّة غالباً على حساب الكتابة الإبداعيّة[٥]، واكتفوا بإنتاج آثار أدبيّة قيّمة تتضمن مفاهيم جديدة عن الأدب، وعن الشعر خاصّة[٦].

وهذه الحركة الرّومانسيّة تدفع الشّاعر إلى العصر الوسيط الذي كان قد مجّد ما قبل الرّومانسيّة، وهي ملاذ آمن يحتضن النّفس القلقة الساخطة، وهي حركة شخصيّة ذاتيّة على مستويات شتى، تؤثر الأطر السرديّة القصصيّة التي يحاول فيها الخيال أن يكون موضوعيّاً. وفيها يتجدّد الأسلوب خاصّة؛ الذي يبلغ لدى كولريدج وشيلي أو كيتس غنى باذخاً، وقدرة على الإيحاء مختلفة عمّا وُجد في الأدب الأورُبيّ في المدّة نفسها[٧]. ومثّل كولريدج هذا في صورتين حالمتين "كبلاخان" و "الملاح العجوز"، الأولى للشرق العجيب، والثانية للبحر الموحش. أما وردزورث فقد اهتم بكشف الحجاب عن باطن الأمور المألوفة، وإعادة المعنى المخبوء في حياة النّاس العاديين، وفي مظاهر الطبيعة المألوفة. ولم يلقِ بايرون وكيتس وشلي بالاً إلى المعتقدات العامّة والقيود، وأعطوا متنفساً كاملاً لعواطفهم

---

[١]- ينظر: الرّبيعي، محمود: في نقد الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، [د.ت]، ص٩٢.

[٢]- ينظر: تييغم، بول فان: الرومانسية في الأدب الأوروبي، مرجع سابق، ص١٨٧.

[٣]- ينظر: الرّبيعي، المرجع سابق، ص٩٢. نقلاً عن: Ibid ,pp,145-147.

[٤]- ينظر: تييغم، المرجع سابق، ص١٨٣.

[٥]- ينظر: موسوعة المصطلح النقدي (المأساة- الرّومانسيّة- الجماليّة -المجاز الذهنيّ)، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٨٣م، ص٢٢٨.

[٦]- ينظر: تييغم، المرجع سابق، ص١٨٤.

[٧]- ينظر: تييغم، المرجع سابق، ص١٨٥.

وانفعالاتهم[1]. وهذا يعني أنّ التجديد العميق الذي سجلته الرّومانسيّة الإنجليزية اتّصل بالشعر خاصّة[2].

أدباء الرّومانسيّة الإنجليزيّة:

مثّل الرّومانسيّة الإنجليزيّة مجموعة من الشعراء والأدباء، منهم: أولاً: البحريّون أو شعراء البحيرات[3]، وهم: وردزورث، وكولريدج، وشوثي، وأسهمت جهودهم بنهضة الرّومانسيّة في الشعر الإنجليزيّ، وذلك في الأبحاث الشعريّة التي نشروها، وخاصّة ديوان الموشّحات الغنائيّة الذي ألّفه وردزورث وكولريدج، وكانت مشاركة وردزورث أوسع وأعظم وأكثر جدّة، ظهرت في الملاحظات النقديّة التي ضمنها إلى طبعة عام١٨٠٠م، وقد آثر وردزورث العزلة، وأحبّ الريف وبساطة ساكنيه، وقد خوّله هذا أن يثور على العواطف المزيّفة المرتّبة في أدب المدينة خاصّة، أما كولريدج؛ فقد كان فناناً تفوّق على من شاركه ذوقه من الألمانيين، فكان شاعراً بفطرته ودمه، ومن هنا سُمّي بالرّومانسيّ المتطرّف. أما البحريّ الثالث سوثي فقد مثّل الرّومانسيّة الخارجيّة بميله إلى اللون المحليّ الإسبانيّ أو الإفريقيّ، وبانكبابه على الموضوعات الجديدة في التراث الملحميّ، وهي موضوعات تنقصها النّغمة الأصيلة.

ثانياً: والترسكوت الذي ينتمي إلى الجيل السابق نفسه، لكنّه خارج جماعتهم، وتعود قصائده السرديّة الحكائيّة إلى ما بين ١٨٠٥و١٨١٥م، وقد بدأ هذه الطريق الجديدة منذ ١٨٠٢-١٨٠٣م بنشره ثلاثة مجلدات من أغاني الحدود الإيكوسيّة. وقد أحرز نشاطه الأدبيّ الجديد هذا نجاحاً كبيراً لا يقتصر على بريطانيا وحدها. كان إيكوسياً متأثّراً بذكريات وطنه وما فيه من خرافات ومشاهد ريفيّة، وقد انتهى عمل هذا الجيل تقريباً في عام ١٨١٥م. وتلهمّ مجموعة من الشعراء الذين تبنوا الأفكار المتحرّرة المستقلّة، ولا نعثر لديهم سوى على القليل من التّجديدات المقصودة في الفنون الأدبيّة، لا مدرسة محدّدة ولا مذاهب، وإنما توافق فكري، وقد امتد عملهم بين عامي ١٨٠٨-١٨٢٦م.

ثالثاً: يسوّغ بيرون تعبير ثورة رومانسيّة تسويغاً تامّاً بفضل تأثيره الخاص، فقد حفل أدبه بالرّومانسيّة الخارجيّة، والإغراب، واللون المحليّ، ومشاهد الطبيعة الكبرى، فهو مدين لأشواق نفسه القلقة البائسة، ولم يتمكّن أحد قبله من تكوين مثل هذه اللّهجة الشخصيّة، وقد شاركه شيلي في بعض اتجاهاته الرّومانسيّة، وكان منبع رومانسيّته إحساسه الحلوليّ بالطبيعة، وتمرّده الدائم على كل ظلم اجتماعيّ،

---

[1]- ينظر: الخطيب، حسام: الأدب الأوروبيّ، نشأته وتطوّر مذاهبه، مرجع سابق، ص١٥٦.

[2]- ينظر: تييغم، بول فان: الرومانسية في الأدب الأوروبي، مرجع سابق، ص١٨٥.

[3]- استُعملت تسمية مدرسة البحيرة لأول مرة عام ١٨١٧ من قبل الناقد جيفري، وقد أطلق عليهم هذا الاسم بسبب تجاورهم بضع سنوات على ضفاف بحيرة ويستموريلاند، وبحيرة كمبرلاند، لقد ولدوا بين ١٧٧٠و١٧٧٥. ينظر: تييغم، ص١٨٥.

وتطلّعه إلى اللانهاية التي تنشدها الرّوح بوجد، وبهذا مثّل عمله قمة الرّومانسيّة الإنجليزيّة، وقد ارتبط شيلي ارتباطاً قويّاً بالشّاعر كيتس الذي أوحى له موته بقصيدة مشهورة. كان كيتس أصغر هذا الثالوث (بيرون، شيلي، كيتس) سناً وأسبق إلى الموت، مال إلى الجمال اليوناني، واستلهم العصر الوسيط أحياناً، وغالباً مشاهد الطبيعة المترفة، وقد فاق فنّه زميليه بتجرّده من التقاليد الكلاسيكيّة التي لم يطّلع عليها، وامتاز بقوّة الخيال والانفعال العميق أمام الجمال، والقصيدة المتحرّرة، والأسلوب القويّ الغنيّ، وفي السنوات التي تقارب عام ١٨٣٠م عندما كان الشعر الأورُبي في أوج تألّقه مع لامارتين، وهوغو، وموسيه، وبوشكين، وغيرهم، كانت الرّومانسيّة الإنكليزيّة قد صارت من الماضي، وذلك بسبب موت والترسكوت وكولريدج بعد ١٨٣٠م وصمت وردزورث، مما أفقد الرّومانسيّة الإنكليزيّة رأسها الموجّه وأفضى بها إلى الفناء[١].

[١]- ينظر: تييغم، بول فان: الرومانسية في الأدب الأوروبي، مرجع سابق، ص١٨٦-١٩٤.

ما قبل الرّومانسيّة الألمانيّة:

تبدأ إرهاصات الحركة الرّومانسيّة فيما يُسمّى بما قبل الرّومانسيّة الألمانيّة بدءاً من عام ١٧٢٠م في غنائيّة غنتر السّابقة لعصرها بملامحها الذاتيّة المؤثرة، وأفكار ليسنغ النقديّة التي هاجمت المأساة الفرنسيّة وأشادت بشكسبير والدراما البرجوازيّة، والأفكار الأدبيّة لهامان ساحر الشمال، أستاذ هردر؛ صاحب الفكر الصوفيّ. وفي عام ١٧٧٠م تبدأ الجماعات الأدبيّة الممهّدة المكافحة بالتّشكل، **وأولهم جماعة كلوبستوك**، وتحت إشرافه وبتأثير منه تشكّلت **الجماعة المسمّاة ب "اتحاد كونتجن الشعري"**، وكانت تحرّكها القصيدة الأدبيّة ذاتها، وأهمّ أعضائها هم فوس، وهولتي؛ الّذي تغنّى بالطبيعة، وستولرج وكان أوّل من أشاد في أورُبة بسحر البحر العميق وبعظمته المطلقة، وبورجي المعروف بموشحاته الغنائيّة، وخاصّة لينور ١٧٧٤م التي ترجمت وحُوكيت في جميع أنحاء أورُبة، والتي بلغت ذروة نجاحها في عزّ الرّومانسيّة. ويبرز تأثير هردر في حركة ما قبل الرّومانسيّة في غوته الشاب الذي شكّل ورفاقه جماعة العاصفة والانطلاق التي شنّت حرباً لا هوادة فيها على التقاليد الكلاسيكيّة، ولاسيما في المسرح[١]؛ إذ هدفت إلى إصلاح الحياة السياسيّة والاجتماعيّة وإعادة خلق الأدب. واتخذت الحريّة السياسيّة، والمساواة الاجتماعيّة، والإشادة بالطبيعة وبالعبقريّة، وبالإبداع الشعريّ، مثلها العليا؛ دون الالتفات إلى القوانين التقليديّة للفن[٢].

وتشهد أعمال غوته كمسرحيّته التّاريخيّة (الفارس غوتز)، والطبعة الأولى لفاوست الأول، وروايتا فرتر وستيلا، وفصول برومثيوس، كل ذلك يشهد بمرحلة ما قبل الرّومانسيّة؛ إذ كان للفارس غوتز يد في ولادة الرّومانسيّة الإنكليزيّة، وأحرزت رواية فرتر بدءاً من ١٧٨٠م نجاحاً باهراً، لقد وجد فيها النّاس عواطف كانت تعرض منفصلة في الأدب المعاصر، كحبّ الطبيعة العميق، والكآبة، والهوى الّذي تقف في وجهه القوانين الصارمة، والحقد على التفاوت الاجتماعيّ، والشعور بالمصير الفاشل الذي يسوق صاحبه إلى الانتحار. إذاً لقد آذنت هذه الرواية بظهور الرّومانسيّة، وكانت امتداداً لما كتبه ريتشاردسون وروسو ولكن بأسلوب جديد بطابعه الشخصيّ. أما شيلر فقد سار على طريق غوته، وقد امتلأت يوميات السفر التي كتبها هينز إحساساً بالطبيعة يرتعش ارتعاشاً كان له دور في مرحلة ما قبل الرّومانسيّة الممهّدة للرّومانسيّة بالإضافة إلى ما سبق[٣].

---

[١]- ينظر: تييغم، بول فان: الرومانسية في الأدب الأوروبي، مرجع سابق، ص٤٣-٤٧.

[٢]- ينظر: الخطيب، حسام: الأدب الأوروبي، نشأته وتطوّر مذاهبه، مرجع سابق، ص١٧١.

[٣]- ينظر: تييغم، المرجع سابق، ص٤٨، ٤٩.

الرّومانسيّة في ألمانيا:

تزامن ظهور الرّومانسيّتين الألمانيّة والإنجليزيّة في أواخر القرن الثامن عشر، حيث تبرز الحركة الرّومانسيّة نحو منتصف القرن، ليشتد عودها نحو ١٧٧٠م وتتجسّد في مجالات عديدة ومختلفة، من مثل: الإحساس بالطبيعة، وتمجيد الآثار القديمة الشماليّة والقوميّة، والشعر الخرافيّ والشعبيّ، والغنائيّة الذّاتيّة، وحقوق الأصالة والعبقريّة والطبيعة، ضد القواعد والأعراف الأدبيّة، وخاصّة التقاليد الكلاسيكيّة ذات الأصل الفرنسيّ، وإحلال دراما أكثر حريّة؛ دراما عبقريّة وبرجوازيّة خاصّة محل المأساة الخاضعة للقواعد[١]. لكنّ ألمانيا بقيت بغير سلطة مركزيّة حتّى منتصف القرن التاسع عشر، مع أنّ روسيا احتلت المكانة الأولى بين الدويلات الألمانيّة منذ القرن الثامن عشر؛ وهذا يفسّر عدم ظهور موجة ثوريّة في ألمانيا بالرّغم من انتشار أفكار الثورة الفرنسيّة فيها، ويبدأ التغيّر الأساسيّ في ألمانيا بعد حروب نابليون، التي وجّهت الأنظار نحو الإصلاح السياسيّ والاجتماعيّ بعد ازدياد النشاط الاقتصاديّ؛ المتمثّل في بناء المصانع الجديدة وافتتاح المراكز التجاريّة، واتّساع المدن، ونشوء الصراع بين الطبقة العاملة وأرباب العمل. وقد ولّد هذا الصراع خيبة أمل كبيرة في نفوس المتعطشين إلى التغيير والإصلاح بعد تأخّره مقارنة بفرنسا وإنكلترا. وأفرز هذا بدوره فلسفات عديدة منها ما يدعو إلى تقديس الفرد كما يلحظ عند فيختة، ومنها ما يدعو إلى تقديس الدّولة الألمانيّة والمثاليّة كما فعل هيغل، ومنها ما يدعو إلى الصوفيّة والرّومانسيّة كدعوة شلنغ، ومنها جحود وتشاؤم مفرط مثّله شوبنهاور. وقد أثّر هذا الصراع الفكري في أدب النّصف الأول من القرن وجاءت الرّومانسيّة التي تهتم بالفرد وبحقوقه في التحرّر من القيود حلاًّ للمشكلات الشائعة، وفراراً من الضغط السياسيّ والظلم الاجتماعيّ، وظهرت مواهب أدبيّة رائعة ولاسيما في مجال الشعر مثل هولدولن، ونوفاليس، وهانيه، وغوته الأديب الذي تفوّق على هؤلاء جميعاً ابتداءً من الربع الأخير من القرن الثامن عشر حتّى نهاية الثلث الأول من القرن التاسع عشر، والذي يمكن أن يعدّ بحق أعظم ممثّل للأدب الألماني الحديث، كما سيأتي في الفقرة الآتية[٢].

أدباء ألمانيا الرّومانسيّون:

عجز أدباء ما قبل الرّومانسيّة عن نسف الكلاسيكيّة تماماً فكان لابدّ من الثورة نحو_ ١٨٠٠أو ١٨١٥أو ١٨٢٥م، وحتّى بعد ذلك _ على الفنّ الشعريّ، والتقاليد، والموضوعات القديمة التي ما يزال يقبلها الأدباء والجمهور. وكانت قد ظهرت محاولات الثورة منذ ١٧٧٠م عندما انصرف حديث ليسنغ وهردر وغوته وشيلر وآخرون إلى نظريّة الشعر الغنائيّ العفويّ المباشر، والدراما المتحرّرة من

---

[١]- ينظر: تييغم، بول فان: الرومانسية في الأدب الأوروبي، مرجع سابق، ص٤٢.

[٢]- ينظر: الخطيب، حسام: الأدب الأوروبي، نشأته وتطوّر مذاهبه، مرجع سابق، ١٧٢،١٧١.

القيود المنوّعة التصويريّة، والنّقد التاريخيّ لا التقليديّ المنفتح على أشكال الفن الأكثر تنوّعاً؛ أي الأدب المخالف للمثل الأعلى التقليديّ اليونانيّ اللاتينيّ، وضربوا بأدبهم مثالاً على ذلك كله، وكانت هذه محاولة ثوريّة غير كاملة، ولم يتحرّر الأدب الألمانيّ إلّا بعد تشكّل المدرسة الرّومانسيّة الأولى عام ١٨٠٠م في إيينا وبرلين، التي ضمّت إليها جماعة هيدلبرج التي تبذل جهودها نحو ١٨٠٨م. ومع ذلك ظلّ أهمّ وأكثر الرّومانسيين الألمان خارج هاتين المدرستين؛ بسبب تبنّي مفهوم مفرط الضيق للرومانسيّة يقصر الرّومانسيّة على الأفكار والاتّجاهات التي عبّرت عنها مدرسة رومانسيّة واحدة محدّدة تحديداً دقيقاً. وجماعة هيدلبرج أدنى شأناً في جميع الجوانب، وتضم كاتبين هما أرنيم وبرنتانو، وقد خرجا عن المدرسة الرّومانسيّة الأولى، لكنهما أبديا الكثير من السمات العامّة المشتركة، كالميل الشديد إلى الخرافات، وإلى العنصر الشعبيّ في الشعر والحكاية، والجماعة الأخيرة سُمّيت ب"مدرسة سواب"، وقد أُطلِقت على جماعة من الشعراء بين١٨٠٠و١٨٣٠م؛ وقد قاومت الشعر الميتافيزيكي في المدرسة الأولى وسخريّتها، ودعت إلى أن يغنّي كلّ واحد غناء بحريّة ودون تأنّق في الشكل والعواطف، ومصدر إلهامها محليّ في الغالب، شعبيّ وفلاحيّ، نقي من الناحية الأخلاقيّة، في مواجهة أخلاقيّة شليغل المنحدرة.

لقد أسهم في تكوين المدرسة الرّومانسيّة مجموعة من الشباب؛ التقت أفكارهم واتجاهاتهم الأدبيّة في العشر الأخير من القرن الثامن عشر. كالأخوين شليغل ونوفاليس وتيك وصديقه واكنرود. وكوّن الفيلسوف شلينغ مع شيلر ماشر روابط شخصيّة قويّة مع هذه الجماعة. وبعد موت واكنرود، ونوفاليس، يكمل شليغل مهمتهما، وذروة عملهما الرّومانسيّ وعمل المدرسة يقع بين ١٧٩٨و١٨٠٤م، وتظهر المجلدات الثلاثة من مجلة أتينوم المعبّرة عن أفكارهم من ١٧٩٨م إلى ١٨٠٠م. وتلوح نهاية المدرسة في الأفق عندما مزج تيك في ١٨١٦م السخرية بالحماسة الرّومانسيّة، وعندما هجر شيلر ماشر الرّومانسيّة إلى أفلاطون، وقد انحرفت انحرافاً أقرب إلى الرجعية السياسية والدينية.

أحدث هؤلاء المؤلفون ثورة في الآداب الألمانيّة تجلّت في بعض الدواوين الشعريّة لنوفاليس وشليغل، ومسرحيات تيك الأسطوريّة أو العجيبة التي لا تصلح للتّمثيل، فمن الملاحظ أنّ معظم هذه الأعمال ظلّ غير مكتمل الأجزاء، ولا يمثّل أثراً من الآثار الأدبيّة الباقية، لكنّنا لو وقفنا على ما في هذه الأعمال من أفكار ولمحات نظريّة عامّة عن الأخلاق والفن، لوجدنا مجموعة نظريّة ونقديّة واسعة وغنيّة تفوق ما قدمه رومانسيو البلدان الأخرى في هذا المجال. لكنّ هذه الأفكار على غناها قلّما ترد في بيانات شاملة، تعالج مسألة ما بعمق، كما فعل وردزورث، ومانزوني، وهوغو، في مقدماتهم وبياناتهم، وهذه النّظرات لم تكن في معظمها نظرات أدبيّة خالصة، بل كانت فنيّة وفلسفيّة، تناولت الشعر الغنائيّ، والإنسان وتكوينه ومصيره، والدّين، ونجد هذه الأفكار عند الأخوين شليغل

خاصّة، وقد عبرّ تيك عن كرهه للعقلانيّة، وحماسته للعصر الوسيط الكاثوليكي الذي اكتشفه عام ١٧٩٣م بتأثير واكنرورد. أما نوفاليس المثاليّ الصوفيّ الحالم، فقد تطلّع إلى حبّ مثاليّ، وعبّرت أفكاره عن الشوق إلى العصر الوسيط الذي زيّنه الخيال، وقد مال هؤلاء الأدباء إلى الكاثوليكيّة، وتحول ف. شليغل عام ١٨٠٨م إليها. وعارضوا تحرريّة عصر الأنوار، والمبدأ الجمهوريّ في الثورة الفرنسيّة، وناصروا الملكيّة المطلقة، وكلّ هذه الأفكار الرجعيّة في السياسة والدّين تدنيهم من أوائل الرّومانسيين الفرنسيين، وتقصيهم عن معظم الرّومانسيين الأورُبيين الآخرين[١]. ولا يمكن أن نتجاهل تأثير روسو وريتشاردسون وآخرون في جان بول، فقد محقت تعاليم روسو عقلانيّة عصر التنوير، إضافة إلى تجديدات والترسكوت التي كانت تؤثّر في الصغار منهم. وشيلر الّذي فرض نفسه بقوّة في عمله الأدبيّ، وغوته الذي أثمر إنتاجه الغنيّ ثمراته الرئيسة. وكانت الغنائيّة والموضوعيّة والشعبيّة التي دعا غوته الشعراء الشباب إليها قد بدأت تنتشر، وكان شليغل يتمنّى أن يُوجد في ألمانيا من يجمعها في ديوان كما فعل بيرسيه في فرنسا.

وتتصدّر أعمال هين ولينو الشعرية رأس الأعمال التي تتيح للشعر الألمانيّ أن ينافس شعر البلدان الأخرى، وقد حوّل هين القصيدة العاطفيّة إلى تعبير موسيقيّ عن الحبّ والإحساس والحلم والخرافة. وكانت هذه المقطوعات الصغيرة المليئة بالانفعال والتهكّم على مدرسة إيينا وبرلين بمنزلة رد فعل على الشعر الغنائيّ التقليديّ. أما لينو الشّاعر الملحميّ المسرحيّ فقد وسّع الرّومانسيّة في اثنتي عشرة سنة من إنتاجه الشعري الذي أوقفه الجنون، ذلك أنّه نفث فيها تشاؤمه الكئيب الذي يدنيه من فيني وليوباردي، في عرضه للخرافات في لوحاته التاريخيّة، ويبدو أنّ الرّومانسيّة الألمانيّة في أدبها النثري أعطت أكثر أعمالها دلالة على العصر وتأثيراً في الخارج، ومع ذلك لم تجد قبولاً في سويسرا التي تتكلم الألمانيّة. فما جاءت به من خصب كانت سويسرا تملكه من قبل، وكانت ترفض ما فيه من انحلال أخلاقيّ[٢].

وبذلك كان جيل الرّومانسيين المتأخرين أكثر إبداعاً من جيل الرّومانسيين الأوائل؛ لأنّهم طوّروا اهتمامات ماقبل الرّومانسيين من مثل: سحر الماضي، عشق الطبيعي والبسيط، دون أن يقلّدوها، وأضافوا إلى التراث ماهو خارق للطبيعة كما في حكايات هوفمان، وأدّت ميولهم القوميّة إلى أبحاث علميّة في تاريخ اللغة الألمانيّة (الأخوين غريم)، عدا عن تكاثر مجموعات عديدة من الأغاني والحكايات الشعبية. وبهذا توصّل الرّومانسيّون المتأخرون إلى هدفهم في استعادة البساطة التي تميّز

---

[١]- ينظر: تييغم، بول فان: الرومانسية في الأدب الأوروبي، مرجع سابق، ص١٦٩، ١٨٣.

[٢]- ينظر: تييغم، المرجع السّابق، ص١٧٨، ١٨٣.

التّعبيرات الشعبيّة في فن شحيح الصنعة[1].

ما قبل الرّومانسيّة الفرنسيّة:

اعترى الإنتاج الأدبيّ في القرن الثامن عشر نوع من الجمود، جعل منه هيكلاً لا روح فيه، لكنّ تنوّع الذّوق الأدبيّ الّذي نجم عن تطوّر الحياة البورجوازيّة في فرنسا وانفتاحها على آداب الأمم الأخرى وخاصّة الأدب الإنكليزيّ، أدّى إلى تراجع المذهب الاتّباعيّ واهتزاز قواعده تدريجيّاً. وقد كانت النماذج الإنكليزيّة خير معين على الخروج على هذه القواعد؛ إذ لم يعد الأدب الاتّباعيّ قادراً على الاستجابة لميول إنسان القرن الثامن عشر المتشبّع بفلسفة عصر التنوير، والمتطلّع إلى الآفاق البعيدة، فظهرت الكتابات الأدبيّة والنقديّة تدافع عن العبقريّة، وحريّة التّصرف بقواعد النّقد والذّوق، وطالب النّقاد وكبار الكتّاب في القرن الثامن عشر، من مثل الأب بريغو، ومدام دي ستال، وديدرو، وفولتير السلفي المتزمّت الدوغمائي، أن يتوجه الأدب إلى القلب لا العقل، وأن يُعنى بالإحساس لا الذكاء. وبهذا تهيّأت الظروف لاستقبال المذهب الرّومانسيّ[2].

أدباء ما قبل الرّومانسيّة الفرنسيّة:

يعد روسو إمام المجدّدين في كثير من البلدان، وقد كان له تأثير عظيم في فرنسا، ولا سيما في "هيلوبيز الجديدة" و"أميل" والكتابات التي طبعت بعد وفاته: "الاعترافات" و"أحلام اليقظة"، وقد أذن بعهد جديد بميله للفطرة والحساسية الفرديّة المرضيّة أحياناً بما يشغلها من خيال وأحلام اليقظة، وبولعه بالطبيعة، وبأخلاقيته القلبيّة، وحبّه للحياة البسيطة الطبيعيّة، ونبذه الأشكال الاجتماعيّة والقيود التقليديّة، مع أنّه كان من أعظم دعاة العقل في عصر الأنوار. وقد غلب التّجديد على شخصيّة ديدرو، ذاك الشّاعر الحساس، المتحمّس، الذي كانت كتاباته صورة عن نفسه، متدفّق العواطف، تتميز أفكاره بجرأتها وغناها، لكنّ معظم كتاباته التي كان لها دور فعّال لم تطبع إلّا في نهاية مرحلة ازدهار الرّومانسيّة. يليه "سيباستيان ميرسييه"، و"برناردان دي سان بيير" اللذان كانا أصغر منه بجيل، وقد عبّرت كتابات ميرسييه عن اتجاهات مختلفة، وكان لكتابه "فن مسرحي جديد" أثر كبير، ولاقى قبولاً لدى شبيبة العاصفة والاندفاع. وقد أخذ برناردان دي بتعاليم روسو، ولقد كشف في "بول وفيرجيني" وفي "دراسات للطبيعة" عن دقّة وموهبة بارعتين في نقل الألوان، وجديدتين كلّ الجدة في أورُبة، وذلك من خلال تصويره للسماء والمياه والغابات.

وبهذا يتّضح لنا أنّ الرّومانسيّة الفرنسيّة مهّد لها موجتان متتاليتان: هما موجة (ديدرو) و(روسو)

---

[1]- ينظر: موسوعة المصطلح النقدي (المأساة- الرّومانسيّة- الجماليّة -المجاز الذهنيّ)، مرجع سابق، ص٢١٩-٢٢٥.

[2]- ينظر: الخطيب، حسام: الأدب الأوروبي، نشأته وتطوّر مذاهبه، مرجع سابق، ص١٢٣،١٢٤.

التي تتشكّل بدءاً من ١٧٥٥م، وموجة من تبعهم وتأثّر بهم وذلك بدءاً من ١٧٦٩م، وتتكاتف الموجتان في أواخر القرن الثامن عشر لتزيحا الكلاسيكيّة وتأخذا موقعها. وبعد ذلك بكثير تتدفق موجة ثالثة أشدّ قوّة وهي موجة ستترك أثرها في الرّومانسيّة الفرنسيّة. ففي الوقت الذي كانت فيه الرّومانسيّة الإنكليزيّة والرّومانسيّة الألمانية في أوج ازدهارهما لم يكن الأدب الفرنسيّ قد وجد ضالته بعد؛ بسبب كلاسيكيّة متخلّفة تحجب النّور عنه، وخاصّة في الشعر الذي لم يُلمح فيه أيّة بذرة تجديد.

بدءاً من عام١٨٠٠م يخرج عدد من الكتّاب، تظهر فيهم بوضوح خصائص ما قبل الرّومانسيّة، وهم أصغر بكثير من سابقيهم، ومنهم نوديه المنعزل المتردّد الذي لايظهر تأثيره إلّا في أوج الرّومانسيّة، ومنهم سينانكور الحالم المتفرّد، المولع بالطبيعة الوحشيّة، الممعن في الاتجاه الرّومانسيّ، والأعظم تأثيراً شاتوبريان، ومدام دي ستايل اللذان أسهما في توجيه الرّومانسيّة الفرنسية ونموها باتجاهات مختلفة قلما تتلاقى فيما بينها، فكانا روادها بحق. وكان شاتوبريان مثاراً للجدل، وقد سار الأدباء على نهجه من إيطاليا إلى روسيا، أما السيدة دي ستايل فقد حدّدت مساراً جديداً لدراسة الأدب في كتابها (عن ألمانيا)، وأطلع هذا الكتاب فرنسا ومعظم بلدان أورُبّة على عالم جديد. ونحو عام ١٨١٥م بجهود هذين الأدبين، كان بإمكان الرّومانسيّة الفرنسيّة أن ترى النّور[١].

الحركة الرّومانسيّة في فرنسا:

ظهرت الرّومانسيّة في فرنسا في القرن الثامن عشر، وقد تجلّت في آثار جان جاك روسو عام ١٧٧٨م ثمّ اتّسعت في القرن التاسع عشر فبرزت في آثار شاتوبريان عام ١٨٤٨م، وفيكتور هوغو عام ١٨٨٥م، وقد أسهمت مسرحيات هوغو بتطوير الرّومانسيّة حتّى عُدّ زعيم الرّومانسيّة في فرنسا[٢]. ويبدو أنّها مكتسبة أساساً من الإنكليز عن طريق وليم شكسبير، الذي وضع الحجر الأول لبناء الرّومانسيّة[٣].

لقد تأخّرت الحركة الرّومانسيّة في فرنسا عن مثيلاتها في ألمانيا وإنجلترا؛ بسبب تجذّر الكلاسيكيّة وتعمّقها في المزاج الفرنسي، فقد سيطرت التقاليد اليونانيّة اللاتينيّة على الشعر والمسرح بقوّة لم تُشهد من قبل في أيّ بلد عدا إيطاليا، وفرضت العقلانيّة نفسها على الأدب بأسره، شعراً ونثراً، عند ماليرب وبوالو وديكارت وفولتير. وهذه الظروف الأدبيّة جعلت الثّورة الرّومانسيّة في فرنسا أشد ضراوة وصعوبة

---

[١]- ينظر: تييغم، بول فان: الرومانسية في الأدب الأوروبي، مرجع سابق، ص٥٠-٥٥.

[٢]- ينظر: مشوّح، وليد: دراسات في الشعر العربيّ الحديث (بحوث مقارنة في التّاريخ والظواهر والتطوّر)، دار معد للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٣، ص١٣١،١٣٠.

[٣]- ينظر: مشوّح، المرجع السّابق، ص١٣١، نقلاً عن: السامرائي، عبد الجبار: آراء حول قديم الشعر وجديده، سلسلة الكتاب العربي – الكتاب الثاني عشر-٥ أكتوبر ١٩٨١م، بعنوان الملاحم في الشعر العربيّ ص٤٤.

منها في غيرها من البلدان؛ لإحلال أفكار جديدة تنسجم والحركة العامة للأفكار في بداية القرن التاسع عشر محل تلك العقائد التي أصبحت عقائد حقيقيّة. ويصعب خوض هذا النّضال بنجاح في فرنسا دون غيرها، بسبب النفوذ والسلطان اللذين كان يتمتّع بهما كبار كتّاب القرنين الأخيرين[١]، فكان لابدّ من تضافر ظروف سياسيّة واجتماعيّة واقتصاديّة عدّة لاقتلاع الكلاسيكيّة من جذورها ونثر بذور للرّومانسيّة[٢]، فتجمعت عوامل عدّة استدعت التغيير والتجديد. ومن هذه العوامل: ١. **الحالة النّفسيّة التي ولّدتها الثورة الفرنسيّة؛ نتيجة تحطّم آمال الشعب، وتبخّر الوعود التي أعطاهم إياها نابليون؛** فبعد الثورة الفرنسيّة نصّب نابليون بونابرت نفسه إمبراطوراً عام ١٨٠٤م، والتفّ الشباب حوله يحلمون باكتساح العالم بإمبراطورهم العظيم، حتّى دارت الدائرة عليه، وتهشّم جيشه على أبواب موسكو عام١٨١٢م ثمّ كانت الضربة القاضية عام١٨١٥م في معركة **واترلو**، وعادت الملكيّة إلى فرنسا، وفشلت الثورة الفرنسيّة، وانتصرت الرجعيّة، ونتج عن هذه الهزّات السياسيّة زوبعة من الشك في المعتقدات، وصراع حاد بين المحافظة الفكريّة والسياسيّة، وبين الأفكار الجديدة التي تزعّمها أوغيست كونت، ومفكرو الرّومانسيّة من أتباع روسو[٣]. ووجدت الشبيبة نفسها أمام أحلام ضائعة، لا سبيل إلى تحقيقها، فتملّكها الحزن واليأس، وانطوت على نفسها، وشغل الأدب نشاطها المتعطّل فإذا به أدب شخصيّ، فمنهم من راح يتغنّى بالألم، ويردّد: "**إني أحب جلال الألم البشري**"، و "**لا شيء يسمو بنا قدر الألم**". ومنهم من لجأ إلى الطبيعة يتعزّى بجمال زينتها، وتحتضنهم بصدرها الرّحيم، ومنهم من ولّى عنها، وانصرف عنها، ووصفها بزوجة الأب، وأنكر عليها شبابها الدائم، وفناءهم الذي تومي لهم به[٤].

وكل هذه الأحداث خلعت على الرّومانسيّة الفرنسيّة سمات الفرديّة، والنزعة الانفعاليّة، والإنسانيّة، والسّوداويّة والانطوائيّة، والهرب وخصوبة الخيال والتعلّق الشديد بالطبيعة، ومع ذلك لم تزدهر إلّا في الربع الثاني من القرن التاسع عشر (١٧٢٨-١٨٤٢م) كما سيتوضح لاحقاً[٥].

٢. هجرة الأدباء وتأثرّهم برومانسيّة البلدان الأخرى وصدورهم عن وحيها:

هاجر بعض أدباء فرنسا بسبب قيام الثورة الفرنسيّة الكبرى إلى ألمانيا وإنجلترا، وتأثّروا بآداب تلك البلاد التي كانت تمتاز بعقليّة غامضة، وخيال جامح، وعاطفة متشعّبة، وهي عقليّة تختلف اختلافاً

---

[١]- ينظر: تييغم، بول فان: الرومانسية في الأدب الأوروبي، مرجع سابق، ص٢١٩ -٢٢١.

[٢]- ينظر: مندور، محمد: الأدب ومذاهبه، مرجع سابق، ص٦١.

[٣]- ينظر: الخطيب، حسام: الأدب الأوروبي، نشأته وتطوّر مذاهبه، مرجع سابق، ص١٦٥.

[٤]- ينظر: مندور، المرجع سابق، ص٦٥، ٦٦.

[٥]- ينظر: الخطيب، المرجع سابق، ص١٦٥.

تامّاً عن العقليّة الفرنسيّة التي ترشح عن وضوح ومنطق واتزان. ومن هؤلاء الأدباء شاتوبريان الذي هاجر إلى إنجلترا، وتأثّر بآدابها، وترجم إلى الفرنسيّة العمل الضخم "الفردوس المفقود" لملتون. ومنهم مدام دي ستايل التي هاجرت إلى ألمانيا، ولاحظت الرّوح الألمانيّة التي تغلب الرّومانسيّة على طبيعتها فكتبت كتاباً سمّته "عن ألمانيا" أطلعت فيه الفرنسيين على روائع الأدب الألمانيّ المتشبّع بالرّومانسيّة. ومنهم روسو الذي أنفق الجزء الأكبر من حياته في سويسرا؛ إذ مهّد للرّومانسيّة بثورته على الأوضاع والقيود، ودعوته إلى الطبيعة، وإلى الحياة الفطريّة. وبذلك كانت هجرة الأدباء من العوامل التي مهّدت النفوس والأمزجة في فرنسا للرّومانسيّة.[١]

٣. تأثيرات ألمانيا، وإنجلترا، وإيطاليا في فرنسا:

أُشبِع الأدب الفرنسي بالتأثيرات الجنوبيّة التي أصابته منذ ثلاثة قرون تقريباً، فقد قدّمت إيطاليا وإسبانيا أغراضاً جديدة ومهمة للرّومانسيّة الفرنسيّة أكثر من المؤلفين الإيطاليين والإسبانيين؛ وذلك بجمال مناظرها الفتّان، وبنفوسها المأساوية، وبقصص الحبّ والدّم التي تجري فيها، بأخلاقها الطريفة، وأصالة أبطالها الوحشية[٢]. والتمس القارئ الفرنسيّ أثر إيطاليا في رواية مدام دي ستال "كورين"، لقد عرفت الكاتبة الشّاعرين مونتي والفيري، وهما من شعراء الرّومانسيّة الإيطاليّة، أما من شعراء الماضي الذين أثّروا في شعراء الرّومانسيّة فهم، دانتي، وبيترارك من كتاب القرنين الثالث عشر والرابع عشر. فقد أعجب لامارتين بأشعار بيترارك، بينما حاز دانتي إعجاب الجميع وعُدّ من أعظم شعراء إيطاليا. وقد أثّر ليوباردي[٣]، في ألفرد دي موسيه، وعمّ أشعاره طابع الحزن، وآمن مثل موسيه أنّ الألم والعذاب يلهمان الشّاعر بأجمل أشعاره[٤]. وقد كانت التأثيرات الإنكليزيّة والألمانيّة أخصب[٥]، أمّا إنكلترا فقد كان شكسبير الذي وضع الخيوط الأول للرومانسية[٦] نموذجاً لفن مسرحي متحرّر من القيود الكلاسيكيّة. ولم يؤثر شعراء البحيرات إلّا قليلاً. وأمّا التأثيرات الألمانيّة، فتكفّلها كتاب مدام دي ستايل "عن ألمانيا" الذي عُدّ توراة الرّومانسيين الفرنسيين[٧].

وفيه حدّدت مقومات الرّومانسيّة: الحسّ المرهف، والقلق، والتطلّع إلى الله، والحزن المبهم. وطالبت

---

[١]- ينظر: مندور، محمد: الأدب ومذاهبه، مرجع سابق، ص٦١، ٦٢.

[٢]- ينظر: تييغم، بول فان: الرومانسية في الأدب الأوروبي، مرجع سابق، ص٢٢٢.

[٣]- شاعر إيطالي من الرّومانسيين المعاصرين للرّومانسيّة الفرنسيّة.

[٤]- ينظر: فريد، آمال: الرومانسية في الأدب الفرنسي، مرجع سابق، ص١٥.

[٥]- ينظر: تييغم، المرجع سابق، ٢٢٣.

[٦]- ينظر: مشوّح، وليد: دراسات في الشعر العربيّ الحديث (بحوث مقارنة في التّاريخ والظواهر والتطوّر)، مرجع سابق، ص١٣١، نقلاً عن السامرائي، مرجع سابق، ص٤٤.

[٧]- ينظر: تييغم، المرجع سابق، ص٢٢٣.

بتحرير الأدب من القيود الكلاسيكيّة التي فرضت عليه تقليد القدماء الإغريقيين، وأوضحت ضرورة أن يتوجه الأدب الفرنسي إلى مصادر جديدة للوحي[١]، وقد عرضت لأعمال كثير من الأدباء الألمان بوصفها فناً معارضاً للفن الكلاسيكيّ الفرنسيّ، من مثل موشحات غوته وشيلر الغنائيّة وموشحات بورجر، ومآسي شيلر، وفاوست، وحكايات هوفمان العجيبة وكلوبستوك، وفرتر، وقد أثّرت مآسي شيلر تأثيراً أعمق من مآسي شكسبير؛ إذ وجهت الأدباء الذين كانوا يسعون إلى تجديد الفن المسرحيّ[٢].

أبدت الحركة الرّومانسيّة في فرنسا طابع ثورة أدبيّة حقيقيّة، جدّدت محتوى الأدب وأشكاله ومبادئه؛ فقد غلبت العناصر الجماليّة والفنيّة على الأدب في فرنسا منه في غيرها على الاتّجاهات السياسيّة الوطنيّة والدينيّة التي كانت الرّومانسيّة في جزء منها تعبيراً عنها، وأدّى الأدباء دوراً مهمّاً في الثّورة الرّومانسيّة، عدا روسو، وسان بيير، فلم يؤثرا إلا قليلاً في حركة القرن التاسع عشر الكبرى، أما رائداها الحقيقيان اللذان شقا لها الطريق في شتى الاتّجاهات، فهما دي ستايل التي اختفت عندما بدأت الحركة تثبّت أقدامها، والآخر شاتوبريان الذي وقف ينظر إليها، وكأنّه غريب عنها[٣].

ونقطة انطلاق الثورة الفرنسيّة: لايمكن تحديدها بوضوح، وإذا حددنا ١٨١٤م نقطة بداية الرّومانسيّة النظريّة والنقديّة، فإنّ الأعمال الجديرة باسم رومانسيّة لا تظهر إلّا بدءاً من ١٨٢٠م تاريخ "التأملات الشعرية"[٤]؛ الذي عدّ تاريخ ميلاد الرّومانسيّة؛ إذ عبّر عن مشاعر مجتمع ممزّق عايش أحداث الثورة الفرنسيّة، وإمبراطوريّة نابليون وماجرّت من حروب وتعاسة[٥]. وكذلك القصائد الغنائيّة لهوغو، وفي "المحافظ الأدبي" و"ماري ستورات" لليبران، وهي أعمال لم تتخلّص من التقاليد الكلاسيكيّة تخلّصاً تاماً، ولسوف تتضح أكثر فأكثر وتبلغ أوجها نحو ١٨٣٠م. ففي عام ١٨٣٠م تنتهي حرب الأفكار بانتصار الرّومانسيين. ويستمر تغلغل الحركة إلى ميادين جديدة، في الرواية، والتاريخ، والمسائل الدينيّة والاجتماعيّة. ومن ١٨٤٠ إلى ١٨٤٨م يتوقف زعماؤها عن الكتابة أو يعدّلون في طريقتهم[٦].

وبهذا يتّضح أنّ الرّومانسيّة الفرنسيّة تنقسم زمنياً إلى مرحلتين متساويتين: الأولى هي مرحلة النظريّات والمناقشات التي تصدّر أعمالاً أدبيّة مصبوغة بالفكر الجديد، وفي المرحلة الثانية: تنتهي المناقشات وتتكاثر الأعمال في الفنون الأدبيّة جميعاً[٧].

---

[١]- ينظر: فريد، آمال: الرومانسية في الأدب الفرنسي، مرجع سابق، ص٩.

[٢]- ينظر: تييغم، بول فان: الرومانسية في الأدب الأوروبي، مرجع سابق، ص٢٢٤.

[٣]- ينظر: تييغم، المرجع سابق، ص٢٢٠.

[٤]- ينظر: تييغم، المرجع سابق، ص٢٢٥.

[٥]- ينظر: فريد، المرجع سابق، ص١٨.

[٦]- ينظر: تييغم، المرجع سابق، ٢٢٥.

[٧]- ينظر، تييغم، المرجع سابق، ص٢٢٥.

مرحلتا الرّومانسيّة الفرنسيّة:

تتميّز المرحلة الأولى بكثرة الجماعات والمنتديات، والمجلّات الأدبيّة، والنظريّات والبيانات التي توضّح الأفكار الجديدة وتدعو إليها، من مثل منتدى (دي شان) عام ١٨٢٠م، ومنتدى ديليكلوز عام ١٨٢١م، ومنتدى ريسيغييه، ومنتدى نودييه خاصّة عام ١٨٢٣م، ومنتدى هوغو، وجمعية الآداب، وجماعة سانت بيف عام ١٨٢٧م، وكانت المجلّات الأدبيّة تتشكل وقتياً، دفاعاً عن الأفكار الجديدة، ورغبة في نشر الإنتاج الأدبيّ الجديد، وسط معارضة الأكاديمية الفرنسيّة، بؤرة الكلاسيكيّة، وكانت جريدة الغلوب ١٨٢٣م لسان حال الرّومانسيّة المتحرّرة المذهبيّة. فلم يعثر في فرنسا قط على مذهب وحيد محدّد، أو مدرسة محدّدة يعترف بها الجميع. ويمكن أن نطلق كلمة رومانسيّة على تلك الجماعة التي اعترفت بهوغو زعيماً لها من١٨٢٧إلى١٨٣٠م[١]؛ بفضل نشره مسرحية كروميل التي عدّت ميثاق الرّومانسيّة الفرنسيّة[٢].

ويمكن أن يُعزى عدم وجود مدرسة محدّدة إلى طول الزّمن الذي استغرقه الجدل الكلاسيكيّ الرّومانسيّ في فرنسا، واتّساع المجالات التي خاض فيها، وارتفاع حدّة الخصومات السياسيّة في عهد عودة الملكيّة، ووجود المتطرفين والمتحرّرين، والكاثوليكيين والمفكّرين الأحرار بين المتحمسين من أتباع الأفكار الرّومانسيّة ما أدّى إلى اختلاف وجهات النّظر[٣].

وتصبّ جهود الثورة في ميدانين رئيسين: هما الشعر الغنائيّ أو شعر الرثاء، والمسرح الجاد، فقد أبدت رداءة الشعر الغنائيّ الفرنسيّ منذ القرن السابع عشر، وهدفت إلى تجديد كليّ للشعر الفرنسيّ في جوهره، فالشعر الحقّ يجب أن يُستخلص من العواطف الشخصيّة، والانفعالات، والأحلام، وأن يُصنع من الأفكار الرفيعة السامية، وأن تكون لغته بسيطة مباشرة، وكان للمسرح دور مهم في انتصار الرّومانسيّة، وكان تمثيل المسرحيات على المسرح الفرنسيّ بمنزلة تتويج للمعركة في عام ١٨٢٩و١٨٣٠م[٤].

تشهد المرحلة الثانية من الحركة الرّومانسيّة، بدءاً من ١٨٣٠م انتصار الرّومانسيّة في مسرحية هرناني[٥]، كما تشهد الإنجازات الباهرة لكثير من الوعود والآمال المتّصلة بالمصادر القوميّة والشعبيّة للشعر الجديد، ويضع كلّ من لامارتين منذ ١٨٢٠م، وهوغو وفيني منذ ١٨٢٢م أعمالاً شعريّة غنية

---

[١]- ينظر: تييغم، بول فان: الرومانسية في الأدب الأوروبي، مرجع سابق، ص٢٢٦.

[٢]- ينظر: فريد، آمال: الرومانسية في الأدب الفرنسي، مرجع سابق، ص٢٤.

[٣]- ينظر: تييغم، المرجع سابق، ص٢٢٧.

[٤]- ينظر: تييغم، المرجع سابق، ص٢٢٨.

[٥]- ينظر: فريد، المرجع سابق، ص٢٨.

بإلهامات جديدة، وفن جديد أيضاً، ومن معاصري هوغو، وميريميه، وبلزاك، وسانت بيف، وأصغر منهم موسيه، وغوتييه، وقد استهلا حياتهما الأدبيّة منذ ١٨٣٠م، ثم جورج ساند عام١٨٣٢م، وتتضح نزعة الرّومانسيّة عند ستندال في "الأحمر والأسود" في عام ١٨٣١م. تتدفّق الاتّجاهات وتتنوّع في هذه المدّة التي تمتد اثنتي عشرة عاماً تدفّقاً ليس له مثيل في أيّ شكل من الأشكال القوميّة الرّومانسيّة الأورُبيّة[١]. ويعدّ كلّ من هوغو، وموسيه، وفيني، أبرز ممثلي الرّومانسيّة الفرنسيّة بحق، أما جورج ساند، ودي ستايل، فهم رواد الرّومانسيّة[٢].

وفي السنوات العشر أو الخمس عشرة التالية تزداد الأعمال التي تتابع الطريق الجديدة. إلّا أنّ لامارتين، وهوغو، وموسيه، وسانت بيف، يضربون صفحاً عن نشر أعمال شعرية ذات شأن بدءاً من ١٨٤٠م. وفي ١٨٤٥م يكشف غوتييه عن اتّجاهات جديدة، ويكتب فيني أشهر قصائده: المصير، وفي عام ١٨٤٣ تحتضر الدراما مع البرغراف، ويترك بلزاك منذ ١٨٤٧م نشر الروايات، وتغيّر جورد صاند أسلوبها وينهي ميريميه مجموعة حكاياته المصبوغة برومانسيّة ملوّنة[٣].

الحركة الرّومانسيّة في روسيا (رومانسية العرفاء ومحرّري القيادة):

لم تبدأ النهضة في روسيا مع سائر الأقطار الأورُبيّة، بل استغرقت ما يزيد على قرنين، ولم تظهر بقوة إلّا في بداية القرن التاسع عشر، ولم يسر الأدب الروسيّ في الطريق نفسها التي سار عليها الأدب الأورُبّي، بل لم يتحلَّ بالخصائص التي تميّزت بها الآداب الأورُبيّة عدا خاصّة واحدة برزت بجلاء أكبر في أدبه، وهي الثورة على الماضي، ومناضلة الأدباء في سبيل التخلّص من قيود القديم، ومما يسترعي الانتباه أنّ عناصر التّجديد والتّقليد في روسيا أخذت وضعاً مغايراً لسائر الأقطار الأورُبيّة؛ إذ إنّ الثّائرين كانوا من الشعب، والجامدين كانوا من الطبقات العليا[٤].وهي تدين في تجديدها لإنكلترا وألمانيا، فقد تأثّرت بحريّة شكسبير الأدبيّة، وكان لأوسيان، ووالترسكوت، ولاسيما بيرون، وغوته وشيلر، وفلسفة شليغل ثمّ هيغل، وترجمة هوغو، وفيني، ونوديه، وميريميه، الأثر العظيم في كبار الشعراء الرّومانسيين الرّوس. وقد فتحت هذه التأثيرات الأجنبيّة المجال للعدوى الأدبيّة، فكثرت الترجمات الأدبيّة، وأخذ جوكوفسكي يقلّد ويترجم، وقد اشتهر منذ ١٨٠٨م بموشّحاته من النّمط الألماني، ثم بنشيد وطني استوحاه من أوسيان. وعُدّ الهادي إلى شعر رومانسيّ تكسوه العواطف العميقة، والتخيّلات الجريئة، وتصوير الطبيعة، ولكنّ النّقاد عابوا عليه عدم إتيانه بمصادر جديدة

---

[١]- ينظر: تييغم، بول فان: الرومانسية في الأدب الأوروبي، مرجع سابق، ص٢٣٠.

[٢]- ينظر: الخطيب، حسام: الأدب الأوروبي، نشأته وتطوّر مذاهبه، مرجع سابق، ص١٦٨.

[٣]- ينظر: تييغم، المرجع سابق، ص٢٣٠-٢٣١.

[٤]- ينظر: أمين، أحمد ومحمود، زكي نجيب: قصّة الأدب في العالم، مكتبة النهضة المصريّة، القاهرة، ٣/٢٣٠،٢٣١.

في العبقريّة القوميّة، واقتصاره على استبدال محاكاة الفرنسيين بمحاكاة الإنكليز والألمان.
والرّومانسيّة الرّوسيّة الحقيقيّة تبدأ نحو ١٨٢٠م وتخمد قبل منتصف القرن أمام الواقعيّة المتعاظمة. وأولى النزاعات الكلاسيكيّة الرّومانسيّة تُحدثها قصيدة بوشكين في عام ١٨٢٤م، التي لم تكن رومانسيّة بالمعنى الخالص، ولكنها عرضت عملاً قوميّاً. وكان مفهوم الرّومانسيّة الرّوسيّة غائماً، تتلقفه الألسن، وتختلف في توجيهه والتّعبير عنه؛ إذ كان يقال: "**الرّومانسيّة أهلية في روسيا، والمهم أن تعلم أيّ الاتّجاهات يجب أن تسلك**". وينادي بعضهم بالعودة إلى الآثار القديمة القوميّة، وتعني لبعضهم الآخر حريّة الأهواء، وتفلّت الغرائز، وتدفّق الأنا المخالفة للمجتمع في الغالب، أو البحث عن المواقع الرائعة المثيرة، أو السحر والشعوذة والخرافات الشعبيّة. وهكذا كان ينصح بعض النّقاد باتجاه ما، فينصح ناقد آخر من خصومه باتجاه مغاير، وكان وراء ذلك الليبرالية التي تحرّك الرّومانسيين الرّوس، على نحو ما تصنع مع إخوانهم الإيطاليين والإسبانيين والبرتغاليين.
وخلف هذا التخبّط والاختلاف طموح عالٍ يسعى الجميع لتحقيقه في الرّومانسيّة، وهو الحريّة في الفن، وتجديد مادة الإلهام الأدبيّ، والابتعاد عن التأنّق، وعن المفاهيم والأشكال البالية، وإدخال العناصر القومية إلى الأدب، وإبطال التأثير المحصور في الخارج. وقد اتّفق النّقاد على هذه النقاط نحو عام ١٨٢٥م.

أدباء روسيا: عايشت الرّومانسيّة الرّوسيّة أزمة نمو بين كلاسيكيّة سطحيّة، وواقعيّة تمثّل العبقريّة القوميّة، فكان الأدب الروسيّ ارتضى الرّومانسيّة محطّة ريثما يجد السبيل إلى ضالته. فلم تشغل حيزاً كبيراً من الأدب الروسيّ، ولم يوجد فيها رومانسيّ حقيقيّ حتّى في جماعة بوشكين، ويعد ليرمونتوف أقرب الأدباء الرّوس إلى كبار الرّومانسيين في البلدان الأخرى. وقد عزفت الرّومانسيّة الرّوسيّة لأسباب تاريخيّة وسياسيّة وسيكولوجيّة عن الخوض بالأغراض الدينيّة، الصوفيّة، والتماهي مع الطبيعة، وتمجيد العصر الوسيط والفروسيّة. واهتمت بمصادر الشعر الشعبيّة، ووصف مشاهد الطبيعة، خاصّة مشاهد القوقاز، والفرديّة، وروح المغامرة، والحبّ، والواقعيّة اللاصقة بالمزاج القوميّ والميول الشخصيّة، وشعور الكائن بأنّه ليس في مكانه، وبأنّه إنسان زائد عن اللزوم. وهذا ما طبع رومانسيّة بوشكين، أعظم الشعراء الروس؛ إذ قلّد بيرون، وتأثر بغوته وشكسبير. وتمكّن من إحياء الخرافات الشعبيّة بفنّه الحديث، تلك الخرافات التي كانت تحكيها له خادمته العجوز، فدخل إلى صميم النّفس البشرية، وعدّه الرّوس أوّل من عبّر عن العبقريّة القوميّة بفنّه البديع، مستعيناً بحصيلة اطلاعه على الأدب الغربيّ.
وتُظهر أشعار تيوتشيف وليرمونتوف يأساً متجذّراً وإحساساً بالطبيعة أعظم حرارة وعمقاً. ولعلّ ليرمونتوف أقرب الكتّاب الرّوس إلى الرّومانسيّة الحقّة، وهو أصغر من بوشكين بستة عشر عاماً،

وقد تأثّر ببيرون، وفيني، وموسيه. لكنّ تأثّره ببيرون كان أشدّ، مع علوّ نغمة اليأس والكآبة عنده. ويتّضح أنّ الرّومانسيّة لم تبلغ في روسيا سوى الشّعر، وصرفت النظر عن الاهتمام بالمسرح والرواية[1].

الحركة الرّومانسيّة في إيطاليا:

تنقسم الرّومانسيّة الإيطاليّة إلى مرحلتين تمتدّ المرحلة الأولى التي تختص بالنقاشات والبيانات من ١٨١٦م إلى ١٨٢٠م، ومن هذا التاريخ حتّى ١٨٤٨م يستمر الفكر الرّومانسيّ في إخصاب ميادين الخيال، وتتجلّى ردة فعل شكليّة على وجه الخصوص في منتصف القرن.

وبهذا تكون الرّومانسيّة الإيطاليّة موازية إجمالاً للرومانسيّة الفرنسيّة عصراً وتطوّراً. وقد تأثّر الإيطاليون بالفرنسيين[2]، فقد أجّجت السيدة دي ستال الحركة الرّومانسيّة في إيطاليا بعد زيارتها لها، ونشرها مقالة مترجمة، حثّت الإيطاليين فيها على توسيع ثقافتهم، وترجمة شكسبير، والشعر الإنجليزي، والألماني الحديث بدلاً من التمسّك بالأساطير الكلاسيكيّة التي نُسيت في بقية أوربّة[3]. وأحدثت ترجمة محاضرات شليغل الألمانيّ إلى الإيطاليّة أثراً تفاعل مع أثر دي ستال في تهيئة الجو لنشأة الرّومانسيّة الإيطاليّة[4].

وأثّر شاتوبريان بأدباء إيطاليا، وظهر هذا في أدبهم مع شيء من التحفّظ. وقد أشبه رومانسيو إيطاليا الفرنسيين في قلّة استغلالهم الموشّحات الغنائيّة، والأغاني، والحكايا الخرافيّة البطوليّة لخلق شعور قوميّ، فلم تكن هذه المادة موضع اهتمامهم؛ إذ إنّها معدومة في وطنهم أو صعبة المنال.

كان أدب إيطاليا أدب بلاط وقصور وصالونات وأكاديميّات؛ لذا وجد صعوبة في أن يكون شعبيّاً، ولم يتقبّل المزاج الإيطاليّ الرّومانسيّة. فظلّت روما وفلورنسا متمسّكتين بالكلاسيكيّة، بينما ولدت الرّومانسيّة في ميلانو؛ إذ كانت أكثر انفتاحاً وإقبالاً على التأثيرات الفرنسيّة والألمانيّة، وأخذت هذه التأثيرات تؤتي أكلّها في مناطق أخرى شيئاً فشيئاً، فأدركت مملكة نابولي بعد ١٨٣٠م.

دافع أدباء إيطاليا عن أفكار المدرسة الرّومانسيّة الإيطاليّة الميلانيّة التي نثرت بذراتها مدام دي ستايل، وقد تزعّمها الراهب (دي بريم) الذي تبنّى حديثاً الأفكار الرّومانسيّة على يد دي ستال، و(جيوفاتي بيرتشيه)، الذي كان يجيد اللغتين الألمانيّة والإنكليزيّة، والمركيز (فيسكوني)، والشّاعر المأساوي الورع (سليفو بيلكيو)، ثم مانزوني خاصّة، وقد اشتهر بقصائده الغنائيّة ومآسيه قبل رواياته،

---

[1]- ينظر: تييغم، بول فان: الرومانسية في الأدب الأوروبي، مرجع سابق، ص٢٨١-٢٨٧.

[2]- ينظر: تييغم، المرجع سابق، ٢٤١.

[3]- ينظر: ويليك، رينيه: تاريخ النقد الأدبي (١٧٥٠ -١٧٩٠)، العصر الرّومانسيّ، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩م، ٤٩٧/٢.

[4]- ينظر: الربيعي، محمود: في نقد الشعر، مرجع سابق، ص٩١.

ومع أنّه ظلّ خارج الجماعة نوعاً ما، لكنّه كان زعيم الرّومانسيّة الإيطاليّة حقّاً. وقد نشرت الحكومة النمساوية بعد عام من وجودها مجلة ليبراليّة اسمها "الموفّق" كانت اللسان الناطق للمدرسة الرّومانسيّة الإيطاليّة زمناً طويلاً. وقد توزّعت الجهود الأدبيّة في ميدانين: الشعر الغنائيّ والقصصيّ خاصّة، ثم المسرح الجاد أو المأساة أو الدراما.

ويُسمَع صوت بريم وبيرشيه منذ ١٨١٦م بأنّ الجمال ليس حكراً على الشعر الكلاسيكيّ بل هو وليد الظروف التي تتغير مع الحضارات، وأشد الأعمال بعداً عن الذوق الكلاسيكيّ يمكن أن تكون جميلة ومثيرة للإعجاب، فالجمال مسألة نسبيّة وليست مطلقة، ودعوا إلى إحلال اللون المحليّ؛ أي التّفريق بين الأمكنة والأزمنة والنّاس والأخلاق، عنصراً أساسيّاً من عناصر الفن الأدبيّ. والتوقّف عن محاكاة كلّ ما يثير الإعجاب والدّهشة، فليس أوسيان أولى بالتّقليد من هوميروس، ولا شيلر من سوفوكل، لابدّ أن يكون العمل الأدبيّ أصيلاً قبل كلّ شيء. وعلى الشعر أن يكون قوميّاً وحديثاً في موضوعاته ولغته. ومن هنا يجب أن يكون الشعر الإيطاليّ المعاصر كاثوليكيّاً مثلها. وقد سُمّيت المدرسة الرّومانسيّة بالرّومانسيّة التّاريخيّة بسبب ماجاءت به.

ويؤكّد بيرشيه ومانزوني أنّ الشعر ينبغي أن يكون أخلاقيّاً وتهذيبيّاً حقيقيّاً. ينقل عواطف الإنسان الحقيقيّة، أفراحه وآلامه، مصالحه وحاجاته الرّوحيّة. وهذا السعي إلى أدب يتوخّى الحقيقة بعد قرنين من أدب المواضعة والصنعة سمة من أكثر السمات أصالة وعمقاً في الرّومانسيّة الإيطاليّة. وأخذت فكرة الأساطير التي تُستخدم لزخرفة الأسلوب الشعريّ تروج في إيطاليا بجدّة خالصة. وبدءاً من ١٨٢٠م يجتاح إيطاليا فن الحكاية الشعريّة إما لمغامرة تاريخيّة، أو لمغامرة معاصرة متخيّلة: الأقصوصة أو الرّواية الشعريّة، وقد نظم فيها خاصّة "براتي" و"لومباردي". وفيها يطلق العنان للخيال، وهو خيال مصحوب بالتعاليم الوطنيّة لدى بيرشيه وآخرين[١].

الحركة الرّومانسيّة في إسبانيا:

كان للوضع السياسي في النّصف الأول من القرن التاسع عشر الأثر الكبير في الحركة الرّومانسيّة في إسبانيا. فقد شهدت هذه المرحلة الغزو الفرنسي من١٨٠٨ إلى ١٨١٣م، ثمّ الحروب الأهليّة، والثّورات، والعهد الظالم لفرديناند السابع، والمرحلة المضطربة في أثناء قصور إيزابيل الثانية، وقد أشعل التهجير القسري لكثير من الكتّاب جذوة الثّورة الأدبيّة. فما إن مات فرديناند السابع عام ١٨٣٣م، حتّى غدا بوسع الليبراليّة المؤاتية للرّومانسيّة أن تخلع الحجاب عن أفكارها، لتظهر بصبغة أوربّيّة جديدة. وأخذت مصادر التّجديد أشكالاً قوميّة: من جهة مسرح العصر الذهبي "لوب دي فيجا" و"الكوميديا الإسبانية بمختلف أصنافها"، ومن جهة ثانية مجموع القصائد الإسبانيّة الملحميّة التي

---

[١]- ينظر: تييغم، بول فان، مرجع سابق، ص٢٣٩-٢٤٩.

تصوّر بشكل غنائيّ ملحميّ أحداثاً يوميّة تاريخيّة وأسطوريّة، وتاريخ الحروب، والانتقام، والجرائم والحبّ، وفيها ما يشبه الموشّحات الغنائيّة الإنكليزيّة الإيكوسيّة التي جمعها بيرسيه وآخرون. وقد أدّت التأثيرات الأجنبية دوراً ذا شأن في الحركة الرّومانسيّة الإسبانية، ففي ألمانيا يظهر تأثير غوته وشيلر في وقت متأخّر وعن طريق مقلّديهم الفرنسيين، وفي ألمانيا يثير الإعجاب كل من سكوت وبيرون، وأسهمت إقامة المبعدين السياسيين في إنكلترا في اطلاعهم على ضروب من الجمال الأدبيّ غير المعهود[1]. وكان لبعض المنفيين الإيطاليين إلى إسبانيا دور في تأسيس جماعة باسم الرّومانتيكيين، أثّرت تأثيراً ملحوظاً، ثم تفكّكت بعد ١٨٣٠م، وكان لشليغل دور في التأثير الرّومانسيّ في إسبانيا[2]. لكنّ أهمّ تأثير على الإطلاق هو تأثير الرّومانسيين الفرنسيين، والذي يبدأ بعد ١٨٣٠م. تبدأ الرّومانسيّة الإسبانيّة عام١٨٢٠م، وتتكشف بوضوح عام ١٨٣٠م من خلال المهاجرين السياسيين الذين رجعوا إلى وطنهم بعد عام١٨٣٣م ونشروا مؤلفات أعدّوها في المنفى. وأشهر الأعمال الرّومانسيّة الإسبانيّة تظهر بين ١٨٣٤إلى ١٨٤٥م تقريباً.

وطّأت لبدايات الرّومانسيّة مجموعة من المقالات، والمقدمات، والخطب الأكاديمية المهمّة في النظريّة الأدبيّة أو التاريخ الأدبيّ، ولم تكن هذه المقالات بيانات شاملة ولا برامج دقيقة، لكنها كانت نصوصاً معاصرة، من مثل نصوص ديشان، وبيرشيه، وسومية، وفيسكونتي، وقد عرضت هذه الحركة النقديّة التي تمتد إلى مابعد ١٨٣٠م أفكاراً أصيلة، استمدّت أحياناً من دي ستال، أو مماثلة لأفكار الرّومانسيين الإيطاليين، كأفكار لوبز مولر وجماعته في برشلونة عام ١٨٢٣م، وكصنيع دوران، وليستا، وفونتانالس في مدريد بين ١٨٢٨ إلى ١٨٣٨م ، الذين حاولوا أن يشرحوا بطريقتهم طوابع الأدبين الكلاسيكيّ والرّومانسيّ وتضادهما. ومع جهود هؤلاء النّقاد المعاصرين، لكنّهم لم يتوقعوا من الحركة الرّومانسيّة تلك الجرأة في طرح الأفكار، ولم يدعموها لاحقاً. وتلحق مرحلة الإعداد النظريّ والنّقديّ هذه مرحلة الإنجازات المختلفة؛ إذ تدوي بالشعر والمسرح حركة عارمة تمثل لكثير من شبيبة المدارس والجامعات والثكنات التحرّر والمستقبل.

لا تبلي الجماعات الرّومانسيّة في إسبانيا بلاء حسناً، كالذي شهدناه في منتديات باريس، ومجموعات إيينا وبرلين، ومجموعة ميلانو، ومنذ ١٨١٠-١٨١٢م تدرّس أفكار الرّومانسيين الألمان في صالون قنصل هامبورغ في قادش، وتؤسَّس مجلة أورُبّة في برشلونة على يد لاجئين إيطاليين أجبرتهم مشاركتهم في الحركة الليبرالية لعام ١٨٢١م إلى الهجرة، وفيها تناقش لأول مرة في إسبانيا أفكار الرّومانسيّة اللومبارديّة، وأفكار شليغل وجمالية شيلر، وقد اهتمت بالموضوعات المستمدّة من العصر الوسيط أو الحياة المعاصرة، والأسلوب المطبوع العاطفيّ، فدعت إليهما وإلى الهدف الأخلاقيّ والاجتماعيّ.

---

[1]- ينظر: تييغم، بول فان: الرومانسية في الأدب الأوروبي، مرجع سابق، ص٢٥٢.

[2]- ينظر: الربيعي، محمود: في نقد الشعر، مرجع سابق، ص٩١.

وفي عام ١٨٣٥م تتشكل جمعية إتيينو الأدبيّة ذات الاتجاهات الرّومانسيّة بمسرحها الخاص وجوائزها الأدبيّة. وتتشكّل جمعية ثانية عام ١٨٣٧م لها الاتّجاهات نفسها يدعمها إيسبرونسيدا وزوريّا زعيما المدرسة الجديدة. وتنشر المجلات الرّومانسيّة مثل: (الفنان) في ١٨٣٥-١٨٣٦م، و(لاتنسي) في ١٨٣٧م.

لم يكن لجماعة الرّومانسيين في مدريد المرصوصة الصفوف بين ١٨٣٣-١٨٤٢م زعيم معترف به أو برنامج محدّد قط، وأشهر من مثّلها "لارا" بمؤلفاته الدراميّة والرّوائيّة، و"زوريا" الذي جعل الرّومانسيّة قوميّة بما أُتيح لها من تأثيرات خارجيّة، ولم تتناول الحركة الرّومانسيّة إلّا قلّة من الفنون الأدبيّة، فلا يتوفر الشعر الغنائيّ أو الرثائيّ ذو النبرة الشخصيّة، ويظلّ الشعر عاطفيّاً مقتصداً. ويتوافر الشعر القصصي على نحو باهر، على شكل قصائد تاريخيّة أو أسطوريّة، أو فروسيّة من العصور الوسطى في الغالب، وكانت تُسمّى الأساطير.

وبهذا يتّضح أنّ الثورة الرّومانسيّة في إسبانيا كانت أقرب إلى البريق منها إلى العمق، ولقد أحسنت طرح المشكلات، لكنها لم تعطِ حلولاً طويلة الأمد، ولم تثر على التقاليد الأدبيّة الكلاسيكيّة ثورتها في أقطار أخرى، فهي أشدّ خضوعاً للتأثيرات السياسيّة، واقتصر جهدها على استحضار الماضي القوميّ، فكانت وطنيّة بامتياز، وإنّا لنعثر على القليل من الأفكار والعواطف الشخصيّة في القصائد والمسرحيات. وشيء من الخيال والشكل الشعريّ البرّاق وشيء من الهوى، وبعض الحنان أو أحلام اليقظة، والقليل من الفرديّة البارزة، ولا مبالاة بالمسائل البيسكولوجيّة والأخلاقيّة والاجتماعيّة تدعو للاستغراب[١].

ظهور الرّومانسيّة في الأدب الأورُبّي:

أدّى تطوّر المجتمع الغربيّ الحديث في مختلف مجالات الحياة، والذي اتّسع في العشرينات، وتبلور في الثلاثينات، وظهر بوضوح في الأربعينات، إلى نشأة التيار الرّومانسيّ. وكان عماد هذا التّطور الحضاري نمو الطبقة البورجوازيّة ونضجها على الصعيد الاجتماعيّ من جهة، وتأصيل مجموعة من القيم والمعايير ترتبط ارتباطاً متيناً بالمصادر الأصيلة للفكر الإنسانيّ على الصعيد الفكريّ من جهة أخرى، وقد أدّى هذا التّطور الحضاريّ بشقيه الاجتماعيّ والفكريّ إلى نشأة التيار الرّومانسيّ الحديث بخاصّة[٢]. وكانت الرّومانسيّة وليدة اللغات التي انفصلت عن الأصل اللاتينيّ، كما كانت نتيجة ظهور الآداب القوميّة في أورُبّة، والمقارنة والمعارضة التي حدثت بينها وبين اللاتينيّة القديمة، وقد دفع إلى ظهورها بشدّة رغبة الأدباء في التخلّص من الكلاسيكيّة التي فرضت سيطرتها وقيودها على الأدب اللاتينيّ. فكانت الرّومانسيّة في أورُبّة ثورة على الكلاسيكيّة ومحاكاتها وعلى

١- ينظر: تييغم، بول فان: الرومانسية في الأدب الأوروبي، مرجع سابق، ص٢٥٣- ٢٥٩.

٢- ينظر: اليافي، نعيم: الشعر العربي الحديث دراسة نظريّة في تأصيل تياراته الفنيّة، مرجع سابق، ص٤١.

أصولها، وعلى قواعدها، وعلى أصول الصنعة والبلاغة اللفظيّة في الأدب القديم[1].

مصدر فكرة التمييز بين الشعر الكلاسيكيّ والرّومانسيّ:

يرى الشّاعر الألماني غوته أنّ فكرة التمييز بين الشعر الكلاسيّ والشعر الرّومانسيّ جاءت بالأصل من شيلر، ثم راجت في أرجاء العالم، وسبّبت خلافات وانقسامات عدّة. وبعدها أشاع الأخوان شليغل هذه الفكرة فزاد انتشارها، وصار الجميع يتحدّث عن الكلاسيكيّة والرّومانسيّة، وهو أمر جديد؛ إذ لم يفكر فيه قبل خمسين عاماً[2].

خصائص الرّومانسيّة الأوُربيَّة:

احتجت الرّومانسيّة على سلطان العقل المطلق، وأشادت بحقوق القلب، فإذا كان العقل مشتركاً بين النّاس جميعاً، فإنّ الهوى والإحساس فرديان، ومن هنا يغدو الأدب أقل إطلاقاً وعموميّة، وأكثر نسبيّة وارتباطاً بالمؤلف وأشدّ ذاتيّة وشخصيّة.

غياب الاطمئنان الشديد التفاؤل الذي يخلقه الرضا بنظام ثابت، سواء أكان نظاماً سياسياً، اجتماعياً، أخلاقياً، أم أدبياً، وهو رضا كان يميز معظم الكلاسيكيين. ورواج الهموم والقلق التي اعتنقها جيل أقلّ قناعة بالواقع.

أعرض الرّومانسيّون عن التقاليد اليونانيّة واللاتينيّة التي ورثتها الكلاسيكيّة عن أنسيّة[3] عصر النّهضة، والتي كان أساسها محاكاة القدماء. ولم يصدر هذا الإعراض عن جهل أو احتقار للقدماء، وإنما كان تحرّراً من سلطان وصايتهم، ورغبة في أدب حديث ومستقل.

أبى الرّومانسيّون الخضوع لقيود الأسلوب الجزل الرفيع الذي يتكلّف الرفعة والجزالة. ورفضوا التأنّق المتصنّع، والتلميحات الكنائيّة، والأسلوب الأسطوريّ، وتشخيص الأفكار المجرّدة التي استخدمها القرن الثامن عشر بتعسّف[4].

عبّروا في أدبهم عن ذواتهم، فكانت هذه الذاتيّة صدى لتحرّر الإنسان من القيود القديمة.

صار الأدب وسيلة للتعبير عن الشكوى، والسخط على الماضي ومآسيه، فوجدوا في الشعر ما

---

[1]- ينظر: مشوح، وليد: دراسات في الشعر العربيّ الحديث (بحوث مقارنة في التّاريخ والظواهر والتطوّر)، مرجع سابق، ص١٢٩، ١٣٠.

[2]- ينظر: الشّريف، جلال فاروق: الرومانتيكية في الشعر العربي المعاصر في سورية، ملامح ثورة مهدورة، مرجع سابق، ص١٤، نقلاً عن: ويليام. بليك ويمزان وكلينث بروكس: النقد الأدبيّ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي. ٥٣٥/٣.

[3]- أنسيّة: أي إحياء عصر النهضة للآداب واللغات القديمة.

[4]- ينظر: تييغم، بول فان: الرومانسية في الأدب الأوروبي، مرجع سابق، ص١٩، ٢٠.

يخفّف عنهم الواقع المؤلم، والماضي المخزي، فكان هروباً آمناً[1].

تفشّى مرض العصر بين الرّومانسيين، وهو ينسب إلى تلك الحالة النّفسيّة التي تتملّك الفرد نتيجة شعوره بالعجز عن التوفيق بين القدرة والأمل اللذَين يتعارضان فيشقى الفرد بهذا التعارض شقاء لايخرجه منه إلا أحد الأمرين: إمّا أن يقبل الفرد الواقع، فيغير من طبيعته ويستغني عن آماله ورغباته، أو تغيّر الأشياء من طبيعتها لتستجيب لآماله ورغباته. ولما عسر الأمران واستحالا، عُدّ هذا الشقاء ضرورة يعبّرون عنها بمرض العصر، ويتخذون الشعر ملجأ لبث شكواهمّ وأنينهم أو للتمرّد عليه.

وعلى الرّغم من أنّ هذا التعارض حقيقة إنسانيّة عامّة تصدق في كل العصور، لكنّ وقعه كان أشدّ حدّة على النّفوس الحسّاسة المتأزّمة في أعقاب الثورة وما تلاها من أحداث منها في أيّ عصر آخر، حتّى إنّ الرّومانسيين أنفسهم أقرّوا بأنّه قد أصبح مرضاً لعصرهم. وهذا أمر طبيعي بعد أن عظم إحساس الفرد بنفسه، واستشرى فيه الطموح في الوقت الذي ضعفت فيه إمكانات الحياة فلم تستجب لطموحه، فكان التصادم عنيفاً، وكان الوجع مضنياً بل كان مرضاً، حتّى لو ألفته نفوس بعض الشعراء الذين آمنوا أنّ اليأس يفرز أجمل الأغاني وأعمقها.

حارب الرّومانسيّون الاتجاه الإنسانيّ العام عند الكلاسيكيين. فالرّومانسيّة تهدف إلى نقل أحاسيس أفراد البشريّة وعواطفهم، ولا تريد أن تتحدّث عن الإنسان في ذاته، وذلك أنّ لكل إنسان لونه النّفسيّ المحلّيّ وخصائصه المميزة؛ فالإسبانيّ غير الفرنسيّ، واليونانيّ غير الجرمانيّ. وحبّ موسيه يختلف عن حبّ لامارتين أوهيجو، ولما كان اللون المحليّ أكثر وضوحاً في المظاهر الخارجيّة والعادات والتقاليد، منه في أعماق النفس البشريّة المتشابهة في أجزاء منها بين البشر، فإنّ اللون المحلي في القصص والمسرحيات الرّومانسيّة أكثر بروزاً منه في الشعر الغنائيّ.

تمرَّد الرّومانسيّون على فلسفة الكلاسيكيّة التي تتّخذ من نظريّة المحاكاة التي قال بها أرسطو منبعاً للفنون كافّة، وعندهم الأدب عامّة والشعر خاصّة خلق فنيّ وليس محاكاة للحياة والطبيعة، وأداة الخلق هي الخيال المبتكر أو المؤلّف بين العناصر المشتّتة في الواقع الحالي أو في ذكريات الماضي، وآمال المستقبل. والفيصل هنا قوّة الرؤية الشعريّة ووضوحها وعمقها الذي يثير كوامن الشّاعريّة ويخرجها فتصبح هذه الرؤية الشعريّة بمنزلة تجربة بشريّة حقيقيّة صادقة. وليس للعقل ولا الملاحظة المباشرة دور في عملية الخلق الأدبيّ الرّومانسيّ هذه.

برزت عند بعض الشعراء النغمة الخطابيّة، وبخاصّة فيكتور هيجو في فرنسا، وبيرون في إنجلترا،

---

[1]- ينظر: مشوّح، وليد: دراسات في الشعر العربيّ الحديث (بحوث مقارنة في التّاريخ والظواهر والتطوّر)، مرجع سابق، ص ١٣١.

وهي مناجاة عند لامارتين، وانفجارات عاطفيّة عند موسيه، وقد طغت تلك النغمة الخطابيّة على المذهب لاحقاً عندما تجرّد من العاطفة الصادقة والتجربة الحقيقيّة فبات مصطنعاً لا يعبر عن حالة نفسيّة حقيقيّة[١].

عادوا إلى المصادر الوطنيّة والقوميّة والأجواء الشعبيّة المحلّيّة[٢].

ولع الرّومانسيّون بالتغرّب والغريب[٣].

عاد الشعراء الرّومانسيّون إلى حرم الشعر الغنائيّ الذي كان شائعاً من قبل في مختلف العصور، وقد وجدوا فيه أفضل ما يناسبهم، والرّومانسيّة الشعريّة تختلف عن الشعر الغنائيّ بطابعها الخاص، وهي شكل من أشكال الغنائيّة.

اتّسم الشعر الرّومانسيّ بالصدق في التّعبير عن المشاعر الفرديّة والمشاعر المختزنة في أعماق النّفس.

اللجوء إلى الطبيعة، والاستراحة في أحضانها، ومناجاتها حبيبة وأمّاً وملهمة، والتأسّي بها من آلام الانكسارات الحادّة في عصرهم وتجاربهم الخاصّة، والتماهي بالطبيعة.

إطلاق العنان للخيال والتّصورات، سواء ما كان منها إبداعياً واعياً أم أحلاماً وهلوسات ونزوات. ويعود ذلك إلى الواقع المخيّب الذي يدفع إلى الهروب إلى عوالم متخيلة، كعوالم الجن والخرافات وعرائس الشعر.

استخدام التّعبير بالرموز الموحية؛ لأنّها تناسب الأجواء الغامضة التي يصعب تحديدها وإيضاحها، وكانت رموزهم شفافة سهلة مستساغة، وعبّر كل منهم عن رؤيته الرمزيّة وعالمه الخاص، فشيلي أكثر من رموز الكهف، والبرج، والزورق، والمعبد، والساقية، والأفعى، والصقر، وكيتس استخدم رموز القمر والعندليب والمعبد والنوم، وهوغو غاص في الرموز الأسطوريّة، والطبيعة المملوءة بالمهابة والجلال والرهبة، وعموماً كان هنالك عود إلى أساطير اليونان، ولكن بتناول يختلف عن تناول الكلاسيكيّة، فقد عادوا إلى المنابع الصافية والعفويّة والبدائيّة عند هوميروس.

تحرّروا من الوزن والقافية إلى حدّ معتدلّ، إذ إنّ الأطر الموسيقيّة القديمة لم تعد تتسع لتوثباتهم الشعريّة الجديدة[٤].

١- ينظر: مندور، محمد: الأدب ومذاهبه، مرجع سابق، ص٦٨-٧٠.

٢- ينظر: الأصفر، عبدالرزاق: المذاهب الأدبية الكبرى لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، مرجع سابق، ص٦٢.

٣- ينظر: الأصفر، المرجع السّابق، ص٦٣.

٤- ينظر: الأصفر، المرجع سابق، ص٦٩، ٧٠.

اهتمّ الرّومانسيّون بالعصور الوسطى والماضي القوميّ، والخصوصيات بدلاً من العموميات، والفلسفة المثاليّة، والعناصر الخارقة، والليل، والموت، والخرائب، والقبور، وكل ما يتّصل بالجرائم المرعبة، والأمور الشيطانيّة، والأحلام واللاوعي، والفرديّة.

البطل الرّومانسيّ: هو إنسان يلفّه الغموض، ذو توجهين مختلفين، فإما أن يكون إنساناً لا يفكر إلّا في ذاته فيشعر بالحزن والملل، وإما أن يكون ثائراً هائجاً ضد المجتمع.

والبدهي ألّا تنطبق كل السّمات السّابقة على أي أدب قوميّ، أو أدب أيّة مرحلة، أو في أعمال أيّ كاتب، وكتابات الرّومانسيين بالمطلق اهتمت أساساً بمحاربة الكلاسيكيّة[1].

ظل نجم الرّومانسيّة الأورُبيّة مضيئاً إلى منتصف القرن التاسع عشر، فقد وصلت إلى درجة كبيرة من الفوضى والاضطراب بسبب سوء استعمال توجّهاتها ومفاهيمها، وأهمّال الصياغة اللغوية، ودافع بعضهم عن هذا الانحراف بأنّ الشعر خيال مجنّح أوقع الكثير من المتأخّرين بما يشبه هذيان الحس، وأنّ الشعر تعبير عن الأنا وحدها، وهذا ما أودى بهم إلى الإسراف البالغ في أهمّال المعاني الإنسانيّة العامّة ومجافاة المجتمع. وعندما أخذت تلوح في الأفق بارقة انتصار الاشتراكيّة بوصفها مذهباً سياسياً، وجد كثير من المنظرين والنقاد الاشتراكيين أنّ الرّومانسيّة تجافي نهجهم، وبدأت المطالبات بتصحيح اعوجاج الرّومانسيّة، لأنّها وفق رؤيتهم تمثّل أدب الأبراج العاجية، وأنّها لا تختلف عن أيّ مذهب خلقه الأدباء البرجوازيون، وأنّها قامت أصلاً على أنقاض الطبقة الأرستقراطيّة[2].

---

[1]- ينظر: المسيري، عبدالوهاب، وزيد، محمد علي: مختارات من الشعر الرّومانتيكيّ الإنكليزي (النّصوص الأساسية، وبعض الدراسات التاريخية والنقدية)، مرجع سابق، ص٩، ١٠.

[2]- ينظر: مشوح، وليد: دراسات في الشعر العربيّ الحديث (بحوث مقارنة في التّاريخ والظواهر والتطوّر)، مرجع سابق، ص١٣٢، ١٣٣.

الرّومانسيّة في الوطن العربيّ:

نقارب هذه الفقرة من البحث انطلاقاً من سؤال يراه البحث تأسيسيّاً، هو:

لماذا اختار الأدباء العرب رومانسيّة الغرب وقلّدوها، ولم يختاروا الواقعيّة مع أنَّ المذهبين ظهرا في الغرب في آن واحد؟

تجاهل الأدباء العرب المحدثين الاتّجاه الواقعيّ في أورُبّة، وقد كان منتشراً وقتذاك، وعادوا إلى الاتجاه الرّومانسيّ الذي سبقه ليحتذوا به بوساطة الترجمة، ولم يكن هذا الاختيار خبط عشواء، بل كان مقصوداً ومدروساً؛ إذ إنّهم وجدوا في الأدب الرّومانسيّ _والذي انقضى عهده مذ سنين _توصيفاً لما يعانون من صراع بين القديم والجديد، ومن تأزّم الإحساس بالذّات، والتطلّع إلى المشاركة في المجتمع الجديد، ولم تكن الواقعيّة قادرة على التّعبير عن وجدانهم وخواطرهم، في ظل مرحلة انتقاليّة معقّدة، سريعة الوثوب، يحال السيطرة على خطوط تكوّنها، وإيجاد نماذج بشريّة وأنماط اجتماعيّة منها، كما يصنع الأديب الواقعيّ في مجتمع واضح ومستقر من حيث القيم والمعايير. لذلك آثر الأديب الرّومانسيّ ما يبرز الجيشان العاطفيّ الّذي يزخر به وجدانه المضطرب أمام عالم متغيّر، يتأرجح في وجدانه بين التراث والعصريّة والماضي والحاضر. على النظرة الواقعيّة المتّزنة في الأدب الكلاسيكيّ، والنّظرة النّاقدة الرّاصدة في الأدب الواقعيّ[1].

بداية الرّومانسيّة العربيّة والإرهاصات الأوليّة الممهّدة لها:

ذكر الدكتور عبد القادر القط أنّ الاتجاه الوجدانيّ _كما اصطلح على تسميته_ خطا أولى خطواته مع حركة الإحياء التي أعادت للشعر العربي ما فقده من لمسات وجدانيّة ذاتيّة، ثمّ تطوّر مع حركات التجديد إلى أن ازدهر منذ العقد الثالث من القرن العشرين حتّى نهاية الحرب العالمية الثانية[2]. وتوصّل فؤاد الفرفوري إلى أنّ الرّومانسيّة ظهرت في الوطن العربي عام ١٩١٣م؛ أي بعد انتهائها في أورُبّة بستين عاماً، وانتهت عام ١٩٣٤م، وبهذا لم تستمر إلا إحدى وعشرين عاماً، وهي مدّة تمثّل أقلّ من نصف المرحلة التي استمرت فيها في أورُبّة على مدار النّصف الأول من القرن التاسع عشر[3].

رأى الدكتور جبور عبد النّور، فيما يتّصل بأوّل من فتح باب التّجديد _ وقد ذُكِر رأيه هذا في تضاعيف كتاب النّشاوي _ أنّ خليل خوري من أوائل من فتح الباب للاطلاع على الآداب الأورُبيّة وبخاصّة الفرنسيّة، وذلك لاتّصاله المباشر التراسلي بالشّاعر لامارتين، واحتواء دواوينه الستة على

١- ينظر، القط، عبدالقادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص١٠-١٦.

٢- ينظر: القط، المرجع السّابق، ص١٦.

٣- ينظر: الفرفوري، فؤاد: أهمّ مظاهر الرّومنطيقيّة في الأدب العربيّ الحديث وأهمّ المؤثرات الأجنبيّة فيها، الدّار العربيّة للكتاب، ١٩٨٤م، ص٤١، ٤٢.

ملامح بارزة من المدرسة الرّومانسيّة الفرنسيّة، وكان مهيّأً ليكون رائد الشعر الرّومانسيّ العربيّ لولا أنّه مدح السلاطين والولاة في غالبية شعره، وتناثرت قصائده بين شعر الرثاء والمديح والمناسبات. وبكلّ تأكيد كان هناك عوامل أقوى تأثيراً مهّدت للرّومانسيّة[١].

ووجد الفرفوري أنّ الإرهاصات الأولى للرّومانسيّة العربيّة ظهرت في العشريّة الأولى من القرن العشرين على يد أديبين هما مطران والريحاني، وعلى الرغم من أنّ إنتاجهما المحمل بالنغمات الرّومانسيّة كان غير موافق لما ذاع عصرئذٍ من الخلق الأدبي قياساً بالمحاولة الأولى، فقد كان تمهيداً لمرحلة استقرار الرّومانسيّة في الأدب العربيّ، ويبدو للدّارس ملامح التّحول هذه ابتداءً من مطلع العشريّة الثانية من القرن العشرين؛ إذ بدأ الإنتاج الرّومانسيّ يزداد تدريجيّاً، وبدأت الجماعات الرّومانسيّة تتكشّف، وتعبّر عن وجودها مستعينة بالصحافة لتنتصر لمذهبها الجديد[٢].

دور البارودي ومن تلاه:

وجد العرب أنفسهم أمام حضارة جديدة تختلف كليّاً عن حضارتهم، ولا تساويها في شيء، فوقفوا مذهولين أمام هذا التطوّر المباغت[٣]، فقد أصيب الشعر العربيّ بالشحّ منذ عصر العباسيين إلى حركة البعث الحديثة فقد طغت عليه الصنعة، وما يتبعها من جزالة الألفاظ ومتانة التراكيب التي تضع الشعر ضمن قوالب جامدة لا روح فيها، وهذا يشي بتراجع دور النّقد الذي يقيس العمل الشعريّ وفق معايير الزخرفة اللفظيّة الخاوية، وقد استمرت حالة الركود الشعريّ هذه حتّى ظهرت حركات الانتفاض والتّحرر، وأخذت تثور على الجمود في الفكر والأدب في أوائل القرن العشرين، وكان لنقل الثقافة الغربيّة وإحياء التراث دور في وعي الكتّاب[٤]، الذين سرعان ما أخذوا يحاولون مقاربة تلك الحضارة التي أذهلتهم، فعادوا إلى تراثهم وحضارتهم القديمة للوقوف على ملامح أدبيّة واضحة، والمضي قدماً بها نحو حضارة جديدة تأخذ من القديم بوصفه حجر أساس للوقوف عليه، وتعمل على تطويره، وتتطلّع إلى الجديد الموجود في الحضارة الأورُبيّة وتنهل منه ما يوافق طبيعة حياتها، وأدبها، وبيئتها الثقافيّة، والدينيّة، والسياسيّة. فكان الأدبان العباسيّ والأمويّ خير معين على هذه النّهضة الأدبيّة من حيث الشعر الجزل القويّ البنية، فوُجد ما عُرف بحركة الإحياء التي تزعَّمها الشّاعر

١- ينظر: نشاوي، نسيب: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر (الاتباعيّة-الرّومانسيّة-الواقعيّة-الرمزيّة)، مرجع سابق، ص١٦٧.

٢- ينظر: الفرفوري، فؤاد: أهم مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها، مرجع سابق، ص ١٠٩.

٣- ينظر: القط، عبدالقادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٧.

٤- ينظر: العشماوي، محمد زكي: أعلام الأدب العربيّ الحديث واتجاهاتهم الفنيّة (الشعر-المسرح-القصّة-النّقد الأدبيّ)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندريّة، ٢٠٠٠م، ص٥٠.

محمود سامي البارودي الذي قارب في مستواه الأدبيّ أشعار الفحول في العصرين العباسيّ والأمويّ، فكانت أشعاره تقليديّة تحاكي القدماء في الأسلوب، والعبارة، والإيقاع، والمعنى، ومن الشعراء الذين نسجوا على منوال البارودي في إحياء القديم وتقليده: محمد سعيد حبوبي، والشّاعران العراقيّان عبد المحسن، والكاظميّ، اللذان كثر في أشعارهما التشبيهات البلاغيّة التي استهلكت حتّى هلكت، والمبالغة المسرفة التي تخلو من روح الحداثة والعصريّة التي كان يجب أن يُسعى إليها لمقاربة الحضارة الأورُبيّة وتطوير الشعر للوصول إلى الشعر الذي يعبّر عن وجدان النّاس، وعواطفهم، وآلامهم، وأحلامهم. لكنّ شيئاً ما وجد في أشعار البارودي جذبهم إلى أشعاره ألا وهو ظهور الذاتيّة، والتي هي سمة أساسيّة من سمات الشعر الوجدانيّ أو الرّومانسيّ الذي نعنى بدراسته. فقد كانت حياة البارودي حافلة بالتجارب والثورات والعذابات؛ إذ فقد زوجه وأبناءه في أرض الوطن، وشكّل المنفى مع الأحداث السّابقة هالة حزن في قلبه، فارتدّ إلى ذاته يعبر عن عواطفه وآلامه، فكان شعره صورة صادقة لنفسه وحياته ومجتمعه، فحاز بذلك مكانة كبيرة في قلوب النّاس. ومن هنا يعدّه الدكتور عبد القادر القط، وعلى الرغم من أسلوبه التقليدي وعلى ما في هذا القول من مفارقة واضحة، إرهاصاً للحركة الرّومانسيّة التي قامت بعده بسنين على أساس الذاتيّة والتجربة الشخصيّة. ولم تكن الذاتيّة السمة الوحيدة التي برزت في أشعاره ومهّدت للرومانسيّة، بل برز إحساسه بالكثير من المشاعر الرّومانسيّة المألوفة عند الرّومانسيين وطريقة تعبيره عنها. من مثل الغربة الماديّة والرّوحيّة، وحتّى قبل أن يُنفى كان يلازمه الشعور بالغربة الرّوحيّة، ومن ذلك التشوّق إلى الماضي أيضاً، نحو قوله وهو يخوض الحرب في جزيرة كريت[1]:

وَحيدٌ مـنَ الخِـلَّانِ فِـيْ أَرضِ غُربـةٍ ... أَلَا كـلُّ مَـنْ يَبغِـيْ الوَفـاءَ وَحيْـدُ

فَهَـلْ لِغَريـبٍ طوَّحتْـهُ يـدُ النَّـوى ... رجـوعٌ؟ وهَـلْ للحَائِمـاتِ ورودُ؟

وَهَـلْ زَمـنٌ ولَّـى وعـيشٌ تقيَّضَـتْ ... غضـارتُهُ بَعْـدَ الـذَّهابِ يَعـودُ[2]؟

وذاتيّة البارودي هذه في صورتها التقليديّة الغالبة لم تكن كافية كي تمثّل طبيعة ذلك التطوّر الحضاريّ الكبير، فكان لزاماً على حركة الإحياء أن تمتدّ عند شعراء آخرين لتمتلك من الحداثة والقوّة ما يمكّنها من مجاراة روح العصر في معجمها وأسلوبها وإيقاعها العام، ولم تجارِ الأقطار العربية بعضها بعضاً في هذا التطور، فكان الشعراء الذين اتّصلوا اتّصالاً مبكراً بالثقافة الغربيّة أسبق إلى التّجديد من

١- ينظر: القط، عبدالقادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٢٥-٢٧.

٢- البارودي، محمود سامي: ديوان البارودي، حقّقه وضبطه وشرحه: علي الجارم، ومحمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، ١٩٩٨، ١-٤، ص١٤٣.

غيرهم، الذين كانوا في مراحل حياتهم الفنيّة الباكرة ما يزالون يجتازون مرحلة الإحياء الأولى، ومنهم الرّصافي والزّهاوي[١].

توسّعت حركة الإحياء بعد البارودي، فتطوّرت إلى حركة من التّجديد في إطار القديم، وعمّت أرجاء الوطن العربي مجموعات من الشعراء في زمن البارودي وبعده، حاولت الجمع بين التّراث والمعاصرة في التّعبير عن قضايا المجتمع. وبسبب اختلاف درجة الوعي بطبيعة التّطور الحضاريّ الحاصل بين الأفراد وطبقات المجتمع، ظهرت طائفتان، طائفة قنعت بصنيع حركة الإحياء ومحاولتها الموازنة بين التّراث والمعاصرة، وأخرى وجدت أنّ هذا الشعر لا يملك من العصريّة ما يخولّه التّعبير عن روح العصر وقضاياه، فنادت بلون جديد من الشعر يصدر عن تجربة ذاتيّة، ويجعل وكده تصوير خلجات النفس الإنسانيّة، ويبتدع أسلوباً جديداً، ويهجر الأنماط الشعريّة القديمة. وبهذا نشأ الصراع منذ بداية القرن بين القديم والجديد، كما يحصل في مراحل التطوّر الحضاريّ الكبرى، تولّدت عنه شيئاً فشيئاً طلائع الحركة الوجدانيّة التي ذاعت وسطعت بعد ذلك بسنين[٢].

وقد هُيِّئَ لشوقي موهبة وحظ ساقاه إلى شهرة واسعة، ومرتبة مرموقة بين الشعراء، وعلى مستوى الوطن العربيّ، وبسبب نزعته الموضوعيّة، ثار أنصار الذاتيّة على منهجه في احتذاء القديم في الصورة الشعريّة وبناء القصيدة وإيقاعها، فجعلوا تحطيم ما شيّده غاية لإقامة الشعر على أسس جديدة. ذلك أنّهم توقّعوا منه أن يتجاوز تجديد البارودي إلى درجة أبعد مما قدّم، فتصوّر أشعاره التجارب الذاتيّة، وما يعكس عواطف إنسان القرن العشرين، لكنه أخذ يمدح ويرثي ويصوّر الواقع السياسيّ العربيّ والعالميّ[٣]. فعلى الرغم من إقامته في فرنسا أربع سنوات، واتصاله بآدابها، لم يحاول أن يخرج شعره عن النمط المتوارث، وظلت ثقافته عربيّة صرفة، ولم يتأثّر بالمعارك الأدبيّة التي شغلت فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر حول المذاهب الأدبيّة[٤].

وظهرت حركة الديوان التي قادها العقاد والمازني وشكري؛ أوّل دعاة للتّجديد في شعرنا المعاصر، والذين إلى جانب خليل مطران حملوا لواء تحرير الأدب[٥]، فقد تثقّف هؤلاء الشعراء ثقافة غربيّة، ولاسيما الإنجليزيّة، وهدتهم ثقافتهم إلى أنّ شعراء النّهضة والإحياء لا يعكسون شعرهم على حياتهم النّفسيّة وحياة الكون من حولهم؛ إذ قلّما صوّروا الحياة الإنسانيّة في عواطفها، ودوافعها، وظواهرها،

١- ينظر: القط، عبدالقادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٣٣.

٢- ينظر: القط، المرجع السابق، ص٥١.

٣- ينظر: القط، المرجع السّابق، ص٥٢.

٤- ينظر: مندور، محمد: الشعر المصري بعد شوقي، مكتبة نهضة مصر وطباعتها، القاهرة، ١٩٥٤م، ص٥.

٥- ينظر: العشماوي، محمد زكي: أعلام الأدب العربيّ الحديث واتجاهاتهم الفنيّة (الشعر-المسرح-القصّة-النّقد الأدبيّ)، مرجع سابق، ص٥١.

وبواطنها. ولاحظوا أنّهم يبالغون في التقيّد بصورة الشعر العربيّ القديم في صياغته وأوزانه، فهم يختلفون عن الجيل السابق في طريقة فهم الشعر وتصوّره، ويهدفون إلى أن يكون الشعر ترجماناً عن النّفس بالمعنى الإنسانيّ العام لا الخاص، وما يتعاقب عليها من خير، وشر، وألم، ولذّة، وأن يكون معبّراً عن الطبيعة وحقائقها وأسرارها المتناثرة فيها، فالشعر ليست غايته تصوير المناسبات الوطنية والقوميّة، ولا تسجيل حوادث الأمّة على مرّ السنين، وإنّما هو قبل كل شيء تصوير لعواطف إنسانيّة تزخر بها النّفس الشّاعرة، ليصوّر الشّاعر صلته بالعالم والكون من حوله. وكان هؤلاء الشعراء يستمدّون مدادهم من معين الآداب الإنجليزيّة وشعرها الغنائي، ولم يسعوا إلى تقليد هذا الشعر واقتفاء أنماطه بحذافيرها، وإنما كانت مصدر إلهام لهم[1]. ولذلك شكّلوا مدرسة شعريّة نفثت روحاً جديدة في شعرنا الغنائيّ وجعلته على درجة عالية من التّطور.

وابتداءً من عام ١٩٠٩م تخرج أول محاولة لهذه المدرسة، فقد نشر عبد الرحمن شكري ديواناً سماه "ضوء الفجر". جرى فيه على السنّة الأدبيّة الجديدة؛ إذ وقفت قصائده على معانٍ إنسانيّة عامّة تفتّقت من قلب صادق الإحساس بمشاعره وبالطبيعة من حوله. فهي قصائد ذاتيّة، وليست غيريّة، تترجم ما يدور في دواخل النّفس البشريّة من وساوس وآلام وأحلام، وتترجم خفايا الكون، وما يحمله من حقائق وأسرار. وقد اقترنت هذه النزعة الذاتيّة بتشاؤم حاد، فالحياة مليئة بالآلام، ويتهافت على البشرية متاعس لا نهاية لها، فصوّر شكري ذلك في حزن عميق، فجلّل شعره بالسّواد والقتامة.

وتعود هذه النزعة في أصولها إلى بعض الشعراء العباسيين كابن الرومي وأبي العلاء لكنَّ شكري أتى بها من الشعراء الإنجليز في القرن التاسع عشر؛ إذ ظهرت في شعرهم تحت مُسمّى الرّومانسيّة. التي هدفت إلى تحقيق الذّات وتصوير البواعث النّفسيّة، وحين اتّجهوا هذه الاتجاه فاضت نفوسهم بالألم، فطبع الحزن القاتم شعرهم. ومردّ ذلك أنّ الشباب الفرنسي، كما أشير سابقاً، بُليَ بالكآبة بعد الثورة الفرنسية، ولاسيما بعد تحطّم الآمال التي عقدوها على نابليون بإقامة إمبراطوريّة ضخمة؛ إذ هزم هذا الأخير وفرنسا هزيمة نكراء. فعمّ هذا الشعور الحزين الشعراء الفرنسيين، وامتدّ إلى شعراء إنجلترا وغيرها من البلاد الأوربّيّة كأنّه داء العصر، ووصلت العدوى إلى شكري وزملائه، ولاسيما أنّ مصر كانت تخضع لسيطرة الاحتلال البريطانيّ، فكانت النفوس محطّمة، تشاهد ضياع أحلامها، وتواطؤ من أخذ على نفسه عهداً بتحقيقها، بل أسهم في ضياعها، فسرت بين الشباب روح التّشاؤم، وكانت نتيجة طبيعية للقيود التي وُضعت على أعناقهم من قبل المحتل وأعوانه، فهيّأت لهم هذه الحال إلى جانب تعمّقهم في قراءة آداب الغربيين، أن يوغلوا في هذا اللون الغنائيّ الغربيّ الذي يفصح عن مكنونات النّفس، فتبناه شكري وأصحابه.

وقد حاول أصحاب هذا المنزع الرّومانسيّ في الغرب أن ينسلخوا عن التقليد الشعري القديم، وأن

---

[1]- ينظر: ضيف، شوقي: الأدب العربيّ في مصر، مكتبة الدّراسات الأدبيّة، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٦١م، ص٥٨.

يستخدموا لغة بسيطة عصريّة، فوجدوا أنّ كلّ الألفاظ تصلح مادة للشعر، وليس هناك ما يسمّى صياغة شعريّة وصياغة غير شعريّة.

وتيمّناً بهذه المبادئ راح شكري يصوغ شعره وتجربته الجديدة، رافضاً صنيع شعراء الإحياء في المحافظة على مادة الشعر القديم، وأنكر وجود صياغة شعريّة ثابتة، ودعا إلى مادة شعريّة أوسع، هي مادة اللّغة التي تطوّع الكلمة لخدمتها وفق ما يقتضيه الشعر وأساليبه، فليس فيها ما هو شعريّ وما هو غير شعريّ، ولم يصرّح شكري بهذا، وإنّما يشهد بذلك ديوانه، فقد خرج فيه عن النمط الشعريّ القديم المتوارث، الذي بعثه وأحياه البارودي وحافظ وشوقي. وبعد ذلك انتقل شكري إلى تجديد الأوزان، فاستخدم الشعر الدّوريّ الذي تبدّل القافية في كل بيتين منه، واستخدم الشعر المرسل، الذي يتقيّد فيه الشّاعر بالوزن دون القوافي. وبذلك عُدّ ديوان "ضوء الفجر" ثورة على الشعر القديم والحديث. ولا يجب أن تغرّنا هذه الدعوات التجديديّة فيخيّل إلينا أنّ شكري انقطع تماماً عن معاني الشعر القديم، إذ ستظل هذه الحركة الجديدة تستمد من هذا الشعر في حدود دعوتها المعاصرة، متخذة الآداب الغربيّة واستيحاء نماذجها، اتجاهاً لها في دعوتها، إلى أن تنمّي ملكاتها الشعريّة. ولم يعدل شكري في دواوينه الستة اللاحقة عن هذه الغاية وتبعاتها النّفسيّة والعقليّة[1].

تجديدات شكريّ وأصحابه في الشعر:

بدأ أصحاب شكريّ الناقدان والشّاعران؛ المازنيّ والعقّاد يكتبان في المذهب الجديد، ويعقدان المقارنات بينه وبين مذهب شعراء الإحياء، فهاجما المذهب التقليديّ هجوماً عنيفاً، مقابل تمجيد مذهبهما. وبعد مدّة أصدر المازني أوّل ديوان له، قدّم له العقّاد، أوضح فيه منهجهم الجديد، الّذي يهتم بتصوير آلام الإنسانيّة، ووصف أوجاعها وأحزانها، ليصبح الشعر مرآة القلوب. وأطال الحديث عن فكرة التّجديد في القوافي، ولم يعجبه منزع القدماء في تصويرهم للحياة العامّة، ووصفهم المستحدثات والمخترعات. وعاب على شوقيّ وحافظ هذا الصنيع، ووصفهما بأنّهما غير صادقين فيما يتداولانه في أشعارهما؛ إذ إنّهما قد يتناولان معانيَ لا يؤمنان بها، فيمدحان من هو حقير في نظرهما، ويهجوان من يحترمهما.

ولم يفتر العقّاد والمازنيّ بتوجيه سهام نقدهما لحافظ وشوقيّ وغيرهما من مدرسة الإحياء، وقد نشر المازني مقالاً بصحيفة الجريدة عام ١٩١٢م سخر فيه من محافظة شعراء الإحياء على الصيغة الرصينة التي يستمدونها من القدماء، والتي تخلو من خوالج النفس الإنسانيّة، وروح العصر المتشائمة، ما جعل أشعارهم نسخاً متشابهة وكل ما تفرّدوا به يكمن بنظم بيت طريف، فإذا دُقّق به وُجد أنّه

---

[1]- ينظر: ضيف، شوقي: الأدب العربيّ في مصر، مرجع سابق، ص٥٩- ٦٢.

مسروق من معاني القدماء.

وتعاقبت مقالاته في عام ١٩١٤م في صحيفة "عكاظ" ركّز فيها نقده على شعر حافظ ونُشرت لاحقاً بهذا العنوان، وفيها يقارن بين شعره وشعر شكريّ؛ إذ قد تميّز شعر الأخير بصدق الإحساس في التّعبير عن محن البشريّة فهو لذلك شعر مطبوع لا تكلّف فيه، أما شعر حافظ فشعر مصنوع، وشعر مناسبات يوميّة، لا يعّبر عن صاحبه ولا يبرز ما في داخله من أحاسيس وعواطف، وهو لذلك شعر غير صادق، عماده المبالغة والتّهويل. وتحدّث المازني في نقده عن بعض أخطاء حافظ اللغويّة وعن سرقاته.

لم يشكر الدّكتور شوقي ضيف ما وجّهه المازني من نقد لاذع لحافظ؛ لأنّه تتبع سقطات حافظ دون أن يحترم ذوقه الأدبيّ في الأخذ من القديم ليجمّل به قصائده، وكان على المازني أن يفرد صفحاته في الحديث عن منهج شكري التجديديّ، لا أن يهاجم من لم يدعُ إلى التجديد الكامل، فلكلّ ذوقه وطريقته في نظم الشعر.

وفي عام ١٩١٦م يصدر العقّاد الجزء الأول من ديوانه، وبعده بعام يصدر المازنيّ الجزء الثاني من ديوانه، ويتابع شكري طباعة أجزاء ديوانه حتّى يصل إلى السابع في عام ١٩١٩م. وحتّى هذا الوقت لا يسمع صوت المدرسة بشأن طريقة شوقي[١]. لكن في عام ١٩٢١م نشر العقاد والمازني معاً كتاباً سمياه الدّيوان، تحدثا في مقدمته أنّهما ينويان إخراج عشرة أجزاء منه، وأشارا فيه إلى موضوعه، ووجهته، أما موضوعه فالأدب عامّة، وأمّا وجهته فالكشف عن المذهب الجديد في الشعر، والنقد، والكتابة بعد أن شاع بين النّاس في بضع السنوات الأخيرة، وظهرت بعض آثاره، وصار متذوّقوه مهيئين لفهمه وتقبّل ما يؤخذ على شعراء الجيل الماضي وكتّابه المقلّدين من العيوب والمثالب. وقد وصفا المذهب الجديد بأنّه مذهب إنسانيّ مصريّ عربيّ؛ لأنّه يترجم عن طبع الإنسان بعيداً عن تقليد الصناعة المشوهة؛ ولأنّه نتاج لقاح القرائح الإنسانيّة عامّة؛ ولأنّه تعبير عن الوجدان المشترك بين النفوس. ومصري؛ لأنّ حاملي لوائه مصريون أبناء البيئة المصريّة؛ وعربيّ لأنّ لغته عربيّة. وقد أوضحا غاية عملهما في الدّيوان؛ وهي تحطيم الأصنام القديمة، شوقي والمنفلوطي، وقد نظم العقّاد فصولاً في نقد شوقيّ، وكذا المازنيّ في نقد المنفلوطيّ، وكانت هذه البداية هدفها بناء حاجز بين عهدين عُدِمت مسوّغات اتّصالهما، وبعد ذلك يردفان عملهما بنماذج تطبيقيّة، ويقرّان قواعدهما الأدبيّة[٢].

لكنّ خطّة العقّاد والمازنيّ هذه لم تمضِ كما أراد لها أصحابها، فلم تخرج المطبعة من كتاب الدّيوان إلّا جزأين، وبذلك لم يتسنَ لآرائهم البنّاءة أن ترى النّور دفعة واحدة في عمل متكامل، وإنما يمكن أن

---

[١]- ينظر: ضيف، شوقي: الأدب العربي في مصر، مرجع سابق، ص٦٢- ٦٤.

[٢]- ينظر: العقّاد، عبّاس محمود، والمازنيّ، إبراهيم عبد القادر: الديوان في الأدب والنّقد، دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٩٧، ط٤، ج١، ص٣، ٤.

يلتمس القارئ بعضاً منها في مقالاتهما النقديّة. لم يتناول العقاد والمازني في الديوان نظريات الأدب العامّة أو أهدافه ومصادره، فقد اكتفت حملتهما بالوقوف على ديباجة الشعر الغنائيّ، وتحليل عناصره، وتقويمها، ولعلّ هذا يتضح في نقد العقاد لشوقي[١]. وقد تخيّر مرثيته لفريد ليصوّب سهام نقده، فعاب عليه تقليده القدماء، واتخاذه التشبيه غاية لا وسيلة لتقريب المعنى، في قوله: "**جعلوا التشبيه غاية فصرفوا إليه هممهم، ولم يتوسّلوا به إلى جلاء معنى أو تقريب صورة ثم تمادوا فأوجبوا على النّاظم أن يلصق بالمشبّه كل صفات المشبّه به كأنّ الأشياء فقدت علاقاتها الطبيعيّة، وكأنّ النّاس فقدوا قدرة الإحساس بها على ظواهرها**"[٢].

كما عاب عليه اتجاهه إلى موضوع فلسفة الموت تقليداً للمعرّي، وهو مقام في النّظم كبير على شوقي الذي _في حد قوله_ " **أرفع ما اتفق له من فرح الحياة لذّة يباشرها أو تباشره، وأعمق ما هبط إلى نفسه من آلامها إعراضة أمير أو كبير، وما بمثل هذا ينظم الشّاعر في فلسفة الموت والحياة**"[٣].

وحتّى لا يفهم من كلام العقاد أنّه متعصب للقديم، ويؤثر العرب على العجم، أعطى شوقيّاً درساً في الشعر قد ينفعه[٤]، في قوله: "**اعلم أيّها الشّاعر العظيم أنّ الشّاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعدّدها ويحصي أشكالها وألوانها، وأن ليس مزيّة الشّاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيّته أن يقول ما هو، ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به. وليس همّ النّاس أن يتسابقوا في أشواط السمع والبصر، وإنما همهم أن يتعاطفوا ويودّع أحسهم وأطبعهم في نفس إخوانه زبدة ما رآه وسمعه، وخلاصة ما استطابه أو كرهه**"[٥]. وهذه الفقرات تخلّلها كثير من مبادئ الرمزيّة، ممّا يشي بأنّها عوالق المذاهب الغربيّة التي ترسّخت في ذهنه، من مراجعته لها ولشعر الغربيين. فالتشبيه من منظوره يجب أن يطبع في وجدان المتلقّي وفكره صورة واضحة مما انطبع في ذات نفسه، ولم يبتدع التشبيه لرسم الأشكال والألوان، وإنّما وظيفته نقل الشعور بتلك الأشكال من نفس إلى نفس. أما اللباب الذي يتحدّث عنه فقد كان وما يزال محطّ بحث جميع الأدباء والفلاسفة"[٦].

ولم ينتهِ العقّاد من نقد شوقي بعد؛ فقد تناول مرثيّته في مصطفى كامل، ولاحظ أنّ شوقيّاً وقع

---

[١]- ينظر: مندور، محمد: الشعر المصري بعد شوقي، مرجع سابق، ٩-١١.

[٢]- العقّاد، والمازنيّ: الدّيوان في الأدب والنّقد، مرجع سابق، ص١٧.

[٣]- ينظر: السّابق نفسه، ص٢٠.

[٤]- ينظر: السّابق نفسه.

[٥]- السّابق نفسه.

[٦]- ينظر: مندور، محمد: الشعر المصري بعد شوقي، مرجع سابق، ٩-١١.

فيها بأربعة عيوب، وهي: التّفكك، والإحالة، والتقليد، والولوع بالأعراض دون الجواهر[١]. أمّا التّفكك فهو أن تتكوّن القصيدة من مجموع مبدّد من الأبيات لا يجمعها وحدة غير الوزن والقافية[٢]. وأمّا الإحالة فيقصد بها فساد المعنى، وهي على وجوه؛ فمنها الاعتساف والشطط، ومنها المبالغة ومخالفة الحقائق، ومنها الخروج بالفكر عن المعقول، أو قلّة جدواه وخلو مغزاه، وقد وقع العقاد على شواهد كثيرة لمختلف الوجوه في هذه القصيدة خاصّة[٣]. وأمّا التّقليد: فيشمل تكرار القوالب اللفظيّة والمعنويّة المألوفة، وكذا الاقتباس المفيد والسّرقة[٤]. وأمّا الولوع بالأعراض دون الجواهر فيشبه الإحالة مع تعسّر التفطّن إليها[٥]. وهو ممّا عابه عليه ثم بليَ به في شعره[٦].

لكنّ شوقيّاً في كل ما سبق إنما يدعم اتجاه مدرسته في استغلال العناصر القديمة في نظم الشعر. وواضح أنّ لكل من شوقي والعقّاد مذهباً خاصاً في الأدب، ومن الظلم والتحامل أن يحاول شاعر إجبار شاعر آخر على اتّباع طريقته في صياغة الشعر. ومما ثار عليه العقّاد موضوع الوحدة العضويّة التي تخلو منها القصيدة العربية القديمة؛ إذ طالب بأن تكون القصيدة كالجسد الواحد، يرتبط البيت بما قبله ويفضي إلى ما بعده، بحيث لا يمكن أن نستبدل بيتاً بآخر فيفسد المعنى. وهذه النظرة التجديديّة للقصيدة كانت مما دعا إليه العقّاد ومدرسته، وهي مستمدّة من قراءاتهم للنماذج الغربيّة[٧].

وبصرف النظر عمّا في الآراء التي طُرحت من تعسّف ومبالغة وأغراض شخصيّة، أو نقل لمقوّمات الشعر الأورُبّي، فقد مثّلت حاجة النّاس إلى لون جديد يماشي طبيعة التطوّر الحضاريّ حينذاك، ويؤيّد هذا قول العقّاد في تقديمه لديوان المازني: "**نحن اليوم غيرنا قبل عشرين سنة... فلن تجد اليوم شاعراً حديثاً يهنّئ بمولود، وما نفض يده من تراب الميت .. ولا واقفاً على المرافئ يودّع الذاهب ويستقبل الآيب، ولا متعرّضاً للعطاء، يبيع من شعره كما يبيع الشّاعر من بضاعته**"[٨].

ووافقه الرأي ميخائيل نعيمة؛ إذ عبّر عن حاجات المجتمع العربيّ، وتوقه إلى الخلاص من شعر المناسبات: "**وأصبحنا نتراسل نظماً ونتصافح نظماً .. ونستقبل أصدقاءنا نظماً ونودّعهم نظماً..**

١- ينظر: العقّاد، المازنيّ: الديوان في الأدب والنّقد، مرجع سابق، ص١٢٩.

٢- ينظر: السّابق نفسه، ص١٢٢.

٣- ينظر: السّابق نفسه، ص١٣٤.

٤- ينظر: السّابق نفسه، ص١٣٩.

٥-ينظر: السّابق نفسه، ص١٤١، ١٤٢.

٦- ينظر: ضيف، شوقي: الأدب العربي في مصر، مرجع سابق، ص٦٥-٦٧.

٧- ينظر: ضيف، المرجع السابق، ص٦٥-٦٧.

٨- المازني، إبراهيم عبد القادر: ديوان المازني، مؤسسة الهنداوي، [د.ت]، ص١٦، ١٧.

إلى أن لم يبقَ في حياتنا ما ليس منظوماً سوى عواطفنا وأفكارنا"[1]. وهذا يؤكّد صدق الحاجة إلى شعر وجدانيّ يعبّر عن الفرد ويستجيب للمتطلّبات المحليّة[2].

ولعلّ المطّلع على نتاج جماعة الديوان يجد اختلافاً واضحاً بين النظريّة والتطبيق، حتّى إنَّ الندم يصيب المازنيّ في أخريات حياته بسبب الحملة التي شنّها على حافظ إبراهيم، والعقّاد الذي هاجم شعر المناسبات، تضطره ظروف الحياة إلى المديح، فيعدل عن نظرته التجديديّة الحادّة تحت ذريعة أنّ الشّاعر إذا أعجب برجل عظيم وصدق في التّعبير عن إحساسه فهو أحد المجدّدين[3]. فالشّاعر لم يتخلَّ عن أسس مدرسته في تأكيد وحدة القصيدة، وصدق الشعور بحيث يكون صورة لنفس الشّاعر.

يتضح مما سبق أنّ جماعة الديوان لم تنفصل انفصالاً تاماً عن الشعر القديم، ويمكن أن يعثر على قصائد كثيرة استوحوا فيها ما جادت به قرائح القدماء، إضافة إلى التقائهم في المعاني والأفكار، وهذا ليس بعيب في المدرسة، بل هو ميزة كبرى لها، جعلتها تياراً نافذاً في الأدب، فيه من روح الشعر القديم، ومن إلهامات الغرب والاطّلاع على آثاره[4].

دور خليل مطران:

جمع خليل مطران بين الثقافتين الشرقيّة والغربيّة، ورُزق ملكة شعريّة قويّة، وإدراك عميق لأصول الشعر وغاياته، وسعة نفس في معالجة الصياغة، وتطويع المعاني والأحاسيس للألفاظ والنّغمات، إلى جانب دماثة في الخلق وتواضع في النفس، فتجمّع الكثير من الشعراء الناشئين حوله، وجعلوه إماماً لهم، وعلى الرغم من ذلك فلم تتداول أشعاره بين النّاس؛ لصعوبة إصابة المعنى من القراءة الأولى في تركيبه الشعريّ الدّقيق، ثم لاتجاهه الموضوعيّ الذي يحرم عليه أن يتحدّث عن نفسه حديثاً مباشراً أو عن مشاكل مجتمعه، مع أنّه عبّر عن آلامه وآماله، وآمال مجتمعه وآلامه وما تتوق إليه روحه، في قصائده القصصيّة أو الدراميّة، وأضاف إلى الشعر العربيّ أخيلة ونغمات لم يعرفها الشعر التقليديّ، ولاسيما العناصر الدراميّة الكثيرة التي تنطوي عليها قصائده المطولة[5].

١- نعيمة، ميخائيل: الغربال، ط١٥، ١٩٩١، ص١١٩، ١٢٠.

٢- ينظر: القط، عبدالقادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٥١-٥٧.

٣- ينظر: مندور، محمد: الشعر المصري بعد شوقي، مرجع سابق، ص٢٦، ٢٧.

٤- ينظر: ضيف، شوقي: الأدب العربي في مصر، مرجع سابق، ص٦٩.

٥- ينظر: مندور، محمد: الشعر المصري بعد شوقي، مرجع سابق، ص٧، ٨.

عوامل ظهور الاتجاه الابتداعيّ العاطفيّ:

آثر أحمد هيكل أن يطلق اسم الاتجاه الابتداعيّ العاطفيّ على هذا الاتجاه الفنّي الذي نحن بصدد دراسته؛ وذلك لتجاوز هذا الشعر التجديد إلى الابتداع المنطلق المتحرّر، ولاتّسامه بالعاطفة الحارّة الجيّاشة، لا بالبيان المنمّق والذهن المتفلسف كسابقاته من الاتجاهات الشعريّة. ويتّضح هذا بجلاء عند الحديث عن ظروف ظهور هذا الاتجاه وخصائصه الفنيّة التي تحلَّى بها:

أولاً: الظروف التي هيّأت التربة لظهور هذا الاتجاه:

لعلّ العامل الأوّل الّذي هيّأ لظهور هذا الاتجاه هو الصراع الذي ارتفعت حدّة توتره بين المحافظين البيانيين، والمجدّدين الذهنيين؛ أي بين شوقي والعقاد، وهو صراع بدأ في أوائل القرن العشرين وتصاعد مع كتابه الديوان عام ١٩٢١م، وفيه كُشفت محاسن كل من الاتّجاهين ومساوئهما، فتميّز الاتّجاه البياني بروعة الأسلوب وجمال الصياغة، ورونق الموسيقى، أما الاتجاه الذّهني فتفرّد باهتمامه بالصدق الفنّي، والتفاته إلى الوجدان، وتعبيره عن مكنونات النفس، وحقائق الكون وأسرار الطبيعة، إضافة إلى اهتمامه بالوحدة العضويّة والصورة الشعريّة.

أما أبرز سلبيّات هذين الاتّجاهين الذي أظهره الصراع، فهو تقليد القدماء، فقد مال المحافظون إلى الخطابيّة والمناسبات في أشعارهم، وتكشّفت عيوب المجدّدين من برود ذهني وجفاف شعريّ، واتّباع اتجاه العقل. وحاول جيل الشباب النّجاة مما تورّط فيه الجيلان السابقان، فاختاروا أفضل ما في هذين الاتجاهين وابتعدوا عن مساوئهما[١].

٢.وهناك عامل ثانٍ من العوامل التي هيّأت لظهور هذا الاتجاه، فقد قوي الاتصال بالثّقافة الأورُبيّة بفضل البعثات التي توجّهت إلى أورُبّة بغية التزوّد بالعلوم العصرية[٢]، فاطلع الأدباء على حياة الغربيين وأشعارهم وتأثّروا بهم، وبخاصّة الإنجليز منهم؛ فقد تثقّف الشعراء الشباب روّاد هذا الاتّجاه ثقافة أورُبيّة، وأجادوا اللغة الإنجليزيّة، وتعلّقوا بشعر الرّومانسيين الإنجليز، ومنهم أحمد زكي أبو شادي الذي يعدّه كثير من الدّارسين رائد هذا الاتجاه، فقد اضطرته دراسته للطب إلى العيش في إنجلترا قرابة عشر سنوات، ففُتِنَ ببعض الشعراء الرّومانسيين الإنجليز، وخاصّة كيتس، الذي تشبّه به لدرجة كبيرة، جعلته يتّخذ من حياته صورة لحياته، وكان يتحدّث عنه كما لو أنّه يتحدّث عن نفسه؛ إذ كان يتعزّى بهذه المشابهة عمّا كان يعانيه من قلّة تقدير. ومنهم إبراهيم ناجي الذي أجاد اللّغة الإنجليزيّة وعرف الفرنسيّة، وتعمّق بالشّعر الإنجليزيّ، وقرأ لبعض الشّعراء الفرنسيين، ومثله محمود

١- ينظر: هيكل، أحمد: تطور الأدب الحديث في مصر (من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية)، دار المعارف، القاهرة، ط٦، ١٩٩٤م، ٢٩٨، ٢٩٩.

٢- ينظر: نشاوي، نسيب: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر (الاتباعيّة-الرّومانسيّة-الواقعيّة-الرمزيّة)، مرجع سابق، ص١٦٨.

طه المهندس، وصالح جودت وحسن كامل الصيرفي. وكذا محمد عبد المعطي الهمشري الذي قرأ الشعر الإنجليزيّ، وتمثل بعض خصائص شعرائه الرّومانسيين[١].

وهذه الثقافة فتحت عيونهم على بواطن النفس الإنسانيّة، ومثيرات الشجون، وأسرار الطبيعة، ما لم يقف عليه قط العرب القدماء، وتنبّه الغربيون عليه. وبهذا أسهمت هذه التيارات الفكريّة والشعوريّة في تطوّر الشعر العربيّ الحديث. ولابدّ عند ذكر بدايات الحركة الإبداعيّة أن يحضر اسم "سليمان البستاني" لما قدمه من خدمة عظيمة في ترجمته لإلياذة هوميروس شعراً[٢].

٣.وهناك عامل ثالث من العوامل التي هيّأت لظهور هذا الاتجاه، وهو التأثّر بأدب المهجر، وخاصّة لدى الشعراء الذين يؤثرون الاتجاه العاطفيّ، ولكنّهم لا يجيدون لغة أجنبيّة، ولا يمكن لهم الإفادة من الشعر الرّومانسيّ في لغته الأصليّة.

غلب الطابع الرّومانسيّ على أدب المهجر المبكر الممثّل بنتاج جبران خليل جبران مع أنّ معظمه نثر، وقد التقى أهمّ شعراء المهجر في دعوتهم التجديديّة بدعوة المجدّدين المصريين التي قادها العقّاد وشكريّ والمازنيّ. مع تفوّق شعر هؤلاء المهجريين من حيث الانطلاق والتّحرّر، على الرغم من أنّه كان أقل ذهنيّة وعاطفيّة؛ إذ كان أشبه بشعر الرّومانسيين الغربيين. وفي هذه المدّة كان أدب المهجر نثراً وشعراً قد بدأ ينتشر من خلال بعض المجلّات الأدبيّة مثل الهلال والمقتطف التي كانت تنشر كتب هؤلاء المهجريين ودواوينهم وقصائدهم. وبهذا كان هذا الشعر أحد العوامل التي هيّأت لظهور هذا الاتجاه الابتداعيّ العاطفيّ.

٤. كان للشعر المترجم الذي ينشره العقّاد وشكريّ والمازنيّ دور في التأثير في عدد من الشعراء الشباب الذين طمحوا إلى الابتداع، وتملّكت العاطفة نفوسهم، وآثروا هذا الاتّجاه الشعريّ الثالث دون مكنة اتّصال مباشر بروافد ثقافته، فاعتمدوا بنسبة كبيرة على الشعر المترجم عن الرّومانسيين.

٥.عامل اجتماعيّ: من أهمّ العوامل التي أسهمت في تقديم هذا الاتجاه بطابعه الابتداعي المنطلق، ونزعته الفرديّة الثائرة، وعاطفته الحزينة، وفطرته الدامعة الساخطة؛ إذ سيطر شعور جارف باستقلال الشخصيّة المصريّة، فأحسّ الفرد بحرّيته فتشبّعت نفسه بروح الثّورة عام ١٩١٩م، فشاركت كل القوى الوطنيّة فيها، وتمكّنت من إنهاء حماية بريطانيا، وإعلان الاستقلال، وفي السنوات التي ظهر فيها هذا الاتّجاه تكحّلت الحياة الاجتماعيّة في مصر بالسّواد، بسبب تأزم الوضع الاقتصادي والسياسي، وكبت الحرّيات؛ مما أدّى إلى تعدّد العدوان على الدستور، فتكرر إغلاق البرلمان، وتآمرت الملكيّة

١- ينظر: هيكل، المرجع السابق، ص٢٩٩-٣٠٤.

٢- ينظر: نشاوي، نسيب: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر (الاتباعيّة-الرّومانسيّة-الواقعيّة-الرمزيّة)، مرجع سابق، ص١٦٨.

الباغية، والاستعمار الطاغي، والإقطاع المستغل على كل ما كسبه الشعب بثورة عام ١٩١٩م، ووصل الأمر ذروته في عهد إسماعيل صدقي عام ١٩٣٠م.

أدّى العامل السابق إلى تبرّم الشباب الشّاعر الحّساس بالحياة، وخيبة أمله، فأخذ ينطوي ويهرب، ويبحث عن العزاء في الحبّ حيناً، وفي أحضان الطبيعة حيناً آخر، ومضى على سنّة غوته في تشبّثه بالأحلام، وتعلّقه بالخيالات وهيامه بالرّؤى، ليحتمي بعالم أكثر قرباً مما يحلم به من شفافية ورحابة صدر.

وبذلك تهيّأت الظروف الاجتماعيّة في مصر ليظهر هذا الاتجاه بين أوساطها، وتآزرت مع عوامل ثقافيّة وفنيّة أخرى فولّدت هذا الاتّجاه بجانبيه الابتداعيّ المطلق، والعاطفيّ الجيّاش[١].

الجماعات الممهّدة للرّومانسيّة في الوطن العربيّ:

١. **جماعة المهجر**: نشطت بالتّوازي مع الحملة العنيفة التي قادها العقّاد وزملاؤه على الشعر التقليديّ حركة أخرى ناصرتها، وحرصت على التغيير والتّطور والتّجديد وهي مدرسة شعراء المهجر[٢]، ففي أواخر القرن التاسع عشر اجتمعت عوامل عدّة دفعت جماعات من أبناء البلاد العربية ولاسيما من سورية ولبنان إلى النزوح إلى بلاد كولومبوس[٣].

وهذه العوامل هي: ١. الصراع الذي نشأ في المجتمع العربيّ بين الطبقة الوسطى وطبقة الإقطاعيين التي حالت دون تحقيق طموحات الطبقة الوسطى من عدالة وحريّة، إضافة إلى تدخّل الاستعمار الأجنبي بين الطبقتين فاستغل هذا الصراع لتحقيق مصالحه الشخصيّة. ٢. تفشي الفقر نظراً لكثرة سكان لبنان وضيق رقعته وتنافسهم على الملكيّات، وظهور الصناعات الآليّة التي انتزعت مكانة الصناعات اليدويّة وألغتها، ٣. شعور الخيبة الذي تملّك الوطن العربي بعد خيانة الأتراك للعرب ونقضهم لوعودهم التي قطعوها على أنفسهم، ونتج عن ذلك ثورة الحسين عام ١٩١٦م التي شارك فيها العرب في سورية، والعراق، وفلسطين، ولبنان، والحجاز، والتي انتهت بفشل ذريع زاد من سخط المثقفين على ما حل في الوطن العربي من جمود في الأدب والمجتمع وفي كل نواحي الحياة، فهاجر من هاجر من لبنان وسورية.

---

[١]- ينظر: هيكل، أحمد: تطور الأدب الحديث في مصر (من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية)، مرجع سابق، ص٣٠٤-٣٠٧.

[٢]- ينظر: العشماوي، محمد زكي: أعلام الأدب العربيّ الحديث واتجاهاتهم الفنيّة (الشعر-المسرح-القصّة-النّقد الأدبيّ)، مرجع سابق، ص٥٧. نقلاً عن: بلاطة، عيسى يوسف: الرّومنطيقيّة ومعالمها في الشعر العربي، ص٨٥ وما بعدها.

[٣]- ينظر: النّاعوري، عيسى: أدب المهجر، دار المعارف بمصر، مكتبة الدراسات الأدبيّة، ط٣، [د.ت]، ص١٧.

أسهمت كل هذه العوامل مجتمعة في ولادة مدرسة المهجر التي دعت بلهجة عنيفة إلى الثورة على أوضاع الوطن العربي الاجتماعيّة والدينيّة واللغويّة، ولمّا لم تتحقّق الرّغبات المنشودة في الإصلاح والتغيير، أوقفوا الثورة وهاجروا[١].

وبانتقالهم إلى المهاجر الأمريكيّة في الشمال والجنوب نقلوا معهم لغتهم، وتراثهم، وثقافاتهم، وبدأت مؤشرات الحياة الأدبيّة تنتشر بينهم، دفعها إلى الظهور حاجة المغترب إلى البوح عمّا يصطرع داخله، من حنين إلى الوطن والأهل والأحباب[٢]. لقد حاولوا في عزلتهم أن ينشئوا عالماً صغيراً يعوضهم عما افتقدوه في وطنهم من تناغم وتناسق في النّفس والحسّ، ولمّا فشلت محاولاتهم في العثور على الحق والصدق والعدالة في الواقع، استقوها من مملكة خيالهم[٣].

وسرعان ما أخذ إنتاجهم الأدبيّ في الشعر والنثر ينتشر في المهاجر وفي الوطن، وسرت عدوى تقليد الأدب المهجريّ في الشرق، فأحدث نقلة نوعيّة كبيرة في الشرق يممت الأقلام نحو وجهة مغايرة من الكتابة تجانب الأساليب القديمة، وتتخذ من الاهتمام بخلق الشخصيّة المتميّزة قبلة لها[٤].

انقسم أدباء المهجر إلى فئتين: فئة المهجر الشماليّ أي الولايات المتحدة الأمريكيّة، وفئة المهجر الجنوبي ولاسيما البرازيل[٥]. تألّقت في المهجر الشماليّ أسماء جبران، ونعيمة، وأبي ماضي، ونسيب عريضة، ورشيد أيوب، وعبد المسيح حداد، وندرة حداد، ووليم كاتفليس، والريحاني، وأمين مشرق، ومسعود سماحة، ونعيم الحاج، وأحمد زكي أبو شادي. أما في المهجر الجنوبيّ فبرزت أسماء جورج صيدح، ورشيد سليم الخوري الشّاعر القرويّ، وشفيق معلوف، وفوزي معلوف، وإلياس فرحات[٦]. تفوّقت فئة المهجر الشمالي ببعد أثرها، وسعة آفاقها، وعمق إحساسها بإنسانيّة الأدب والشعر وارتباطهما بالإنسان وحياته، مع تحرّرهم من كل تأثير قديم في الفهم والإنتاج، فانعكس ذلك على أدبهم، أما الجنوبيون فقد جرى أغلبهم على نهج القدماء في الحفاظ على الديباجة العربية البليغة، والجزالة اللفظية، وقواعد اللغة والعروض. ومنهم من تحرّر من ذلك فتزيّن إنتاجهم بالجمال والقوّة؛ إذ انطلقوا فيه على سجاياهم، وأغلب ما نظموه شعراً، وأما النثر فوجوده قليلاً مقارنة بالشعر، اللهم إلّا ما كان في صحف الأدب وهي كثيرة.

١- ينظر: العشماوي، المرجع السابق، ص٥٨، نقلاً عن بلاطة، مرجع سابق، ص ٨٥ وما بعد.

٢- ينظر: خفاجي، محمّد عبد المنعم: قصة الأدب المهجري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢، ١٩٧٣م، ص٧٢.

٣- ينظر: العشماوي، محمد زكي: أعلام الأدب العربيّ الحديث واتجاهاتهم الفنيّة (الشعر-المسرح-القصّة-النّقد الأدبيّ)، مرجع سابق، ص٥٩.

٤- ينظر: الناعوري، عيسى: أدب المهجر، مرجع سابق، ص١٨.

٥- ينظر: الناعوري، المرجع السّابق، ص١٧.

٦- ينظر: خفاجي، المرجع السّابق، ص٧٧، ٧٨.

تأثّر أدباء المهجر بالمدارس الشعريّة الجديدة في العالم العربيّ، كالكلاسيكيّة الجديدة، ومدرسة مطران التجديديّة، ومدرسة الديوان، وجماعة أبولو، كما تأثّروا بالأدب الغربيّ وبخاصّة الإنجليزيّ والأمريكيّ والإسبانيّ؛ إذ عاشوا في تياراته في المهاجر الأمريكيّة، وتشعّبوا أفكاره وأخيلته وموضوعاته، وأضافوا إلى أدبهم وشعرهم موسيقى جديدة، وفلسفة ذاتيّة استنبطوها من تجاربهم وحياتهم وروحهم. وأدّت الجماعات الأدبيّة، والنوادي، والندوات، والصحافة، والطباعة دوراً مهماً في ظهوره[١].

مثّلت قصيدة المواكب التي كتبها جبران الصرخة الأولى التي نادت بالخلاص والعودة إلى الطبيعة والغاب، فهي مصدر قوّة الشّاعر، وفيها تمثّلَ الفرد الثائر على القيم المجتمعيّة الزائلة الفاسدة، الفرد المضطهد في مجتمع مختل يحول دون نموه، فوجه جبران مواكبه إلى الغاب حيث لا سلطان إلا للذّات، وحيث يتماهى الإنسان مع الطبيعة، فيتحقق له الخلود والصدق والخير[٢]:

فإنْ رَأيتَ أخا الأَحلامِ مُنفـــــــــــــرِدَاً عَنْ قَومِهِ وهو مَنبـــــــوذٌ ومُحتقَـــرُ

فهو النَّبيُ وبُرْدُ الغد يَحجبُـــــــــــــهُ عن أمةٍ برداءِ الأمـــــسِ تَأتـــــــزرُ

وهو الغريبُ عن الدُّنيا وســـــــاكنِهـــــا وهو المجاهرُ لامَ النّاس أو عَـــــذروا[٣]

ظهرت خصائص المذهب الرّومانسيّ في أدب المهجريين، فتميّزت بالجمال والبساطة؛ لأنّها لم تتقيّد بقيود الألفاظ، والزخرفة اللفظيّة، وإنما عبّرت بصدق وبساطة عن أفكارها وعواطفها[٤]. وشهد أدب المهجر تناسقاً بين أفراده، وفلسفة خاصّة، وإحساساً مشتركاً، لم نعهده لدى الجماعات التي سبقته[٥]، فكان هذا سر ذيوعه واستحواذه القلوب والأقلام[٦].

استطاع أدب المهجر أن يترك أثره في الشعر العربيّ، ومن ضمن ما أضافه إلى الشعر العربيّ ما يأتي:

١.سيطرت الإحيائيّة على التّعبير الفني في القصيدة في بداية الأمر، فانتقل الشعر العربي القديم من الاعتماد على الصياغة والوشي، إلى الاعتماد على الخيال المترابط والوحدة العضويّة، طالت هذه الإيحائيّة النثر العربي، فصار في يد جبران كالشعر قادراً على بثّ الحياة في الكلمة النثريّة، فأخذ

١- ينظر: خفاجي، محمد عبدالمنعم: قصة الأدب المهجري، مرجع سابق، ص٧٣، ٧٤.

٢- ينظر: العشماوي، محمد زكي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية (الشعر-المسرح- القصة- النقد الأدبي)، مرجع سابق، ص٥٩.

٣- نعيمة، مخائيل: المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران، دار صادر، بيروت، ١٩٤٩، ٢/٢٥١.

٤- ينظر: الناعوري، عيسى: أدب المهجر، مرجع سابق، ص٢١.

٥- ينظر: العشماوي، المرجع السابق، ص٦٠، ٦١.

٦- ينظر: الناعوري، المرجع السابق، ص١٧-٢١.

التّعبير يجري بتلقائيّة وأصبحت عناصر اللّغة وموسيقاها وموضوعها الفلسفيّ شيئاً واحداً قادراً على الوقوف جنباً إلى جنب مع الشعر الموزون.

٢. اختفت النغمة الخطابيّة في شعر هذه المدرسة وتحوّلت إلى غنائيّة صافية لا تخضع لمخلّفات الماضي الموروثة بأيّ شكل.

٣. نفد سلطان الوزن الرتيب والقافية الواحدة على الشعر، وأحدث تمسّك الشّاعر بشعره وفكرته وثورته على القديم قوّة مضادة، فلم يعد الوزن والقافية عائقاً أمامه، وبذلك واءمت هذه المدرسة بين الشكل والمضمون واستطاعت تطويع النغم الشعريّ وتلوينه.

٤. جمعت بعض قصائدهم بين روعة الحقيقة، ودقّة الإفصاح، وجمال النغم وعذوبة الواقع فلم تكن أفكارهم الفلسفيّة مجردة عن الجمال، أو خالية من الصورة.

٥. ظهرت آثار الثقافات المختلفة في شعر هذه المدرسة، فتأثّرت برمزيّة الكتاب المقدّس واتّفقت أفكار جبران ونيتشة، وقاربت أحلامه من أحلام وليم بليك، وبرز في شعرهم كثير من مصطلحات الصوفيّة، التي استشفّوا أغلبها من قراءاتهم لمتصوفي العرب[١]. إذاً استطاعت مدرسة المهجر أن تفتح طريقاً جديداً لأدب متحرّر خصب، ينبذ التقاليد، ويتطلّع إلى الأمام نحو فجر جديد[٢]، لكنّها لم تستطع أن تحرّر الجماهير الشعبيّة في العالم العربي أو في الأقل تبصّرها بواقعها المأسوي الذي كان يتجاذبه طرفا صراع، يتفننان في استعباده، من جهة سيطرة المستعمر الغاصب، ومن جهة أخرى العلاقات الاجتماعيّة السامّة. فكان لابدّ من اتجاه جديد يجعل من الفن ناقداً للحياة وبانياً لها[٣].

الجماعات الأدبيّة العربيّة في المهجر:

أنشأ المهاجرون العرب في الأمريكتين جماعات أدبيّة، وجّهت الحركة الأدبيّة في المهجر، وكان لها كبير الأثر في الأدب المعاصر، ومن أهمّ هذه الجماعات:

١.الرّابطة القلميّة:

أُسّست في المهجر الشمالي في نيويورك عام ١٩٢٠م، من قبل عبدالمسيح حداد، صاحب جريدة السائح، وسُمّيت بذلك نسبة إلى القلم الذي شرّفه الله في القرآن الكريم، أداة الفكر ووسيلته إلى أذهان النّاس في كل زمان ومكان، وقد ناصرها جبران خليل جبران ودعا إليها، واستجاب لدعوته كل من: عبدالمسيح حداد، ورشيد أيوب، وندرة حداد، وميخائيل نعيمة، ووليم كاتفليس. وانضم إليها لاحقاً

---

[١]- ينظر: العشماوي، محمد زكي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية (الشعر- المسرح- القصة- النقد الأدبي)، مرجع سابق، ص٦٢، ٦٣.

[٢]- ينظر: الناعوري، عيسى: أدب المهجر، مرجع سابق٢١.

[٣]- ينظر: العشماوي، المرجع السابق، ص٦٣.

أحمد زكي أبو شادي بعد هجرته إلى نيويورك عام ١٩٤٦م. وهدفت إلى الخروج بآدابنا من الجمود والتقليد إلى الابتكار في الأساليب والمعاني. وكان قد دفع إلى إنشائها احتجاج مجلّة الفنون الأدبيّة التي أنشأها نسيب عريضة، وكانت الرّابطة تصدر مجموعة أدبيّة دوريّة باسمها، كلّف بتحريرها رشيد أيوب، وقد طُبعت مجموعة الرّابطة القلميّة طبعتان الأولى في نيويورك، والثانية في بيروت، وقد ضمّت هذه الرابطة قوى أدباء المهجر ووحدّت مسعاهمّ في سبيل اللّغة العربيّة وآدابها[١].

كانت جريدة السائح لسانها الناطق، صوّرت الحياة الأدبيّة في المهجر، وتحدّثت عن نشاط الرّابطة القلميّة وأعضائها. وقد مثّل كتاب الغربال لميخائيل نعيمة الذي ظهر عام ١٩٢٣م وقدم له العقّاد، أفكار الرّابطة، ومثّل كذلك روح التّجديد التي دفعت أدباء المهجر إلى الميدان الأدبيّ بكلّ قوّة. وصرّح العقّاد في مقدّمة كتاب الغربال بأنّه لو لم يكتب نعيمة هذه الصفحات لوجب أن يكتبها هو على سبيل المشاركة الأدبيّة بين الاثنين.

أما ملامح التّجديد الشعريّ والنقديّ التي رسمها نعيمة في غربالله، فقد استمّدها من حاجاتنا النّفسيّة الثابتة[٢]، وهي: ١. حاجتنا إلى الإفصاح عن كل ما يخالجنا من عوامل نفسيّة متضادة، من رجاء ويأس، وحبّ وكره، ولذة وألم، وفرح وحزن، وطمأنينة وخوف. ٢. حاجتنا إلى نور نهتدي به في الحياة، وما من نور نهتدي به غير الحقيقة، حقيقة أنفسنا والعالم من حولنا٣. حاجتنا إلى الجميل في كل مناحي الحياة.٤. حاجتنا إلى الموسيقى، فالرّوح تنساب في عالم الأصوات والألحان. وقد سجّل حركة التّجديد في الشعر في أوائل القرن العشرين. أما جبران فقد وجّه الرابطة القلميّة وأدب المهجر وشعره نحو الرّومانسيّة المجنّحة، وانتقل تأثيره إلى الشرق العربي كله، وكان أوضح ما يكون في خلق شعر المناجاة الذي سمّاه الدّكتور محمد مندور الشعر المهموس. وبذلك عبّرت الرّابطة القلميّة عن نزعات التّجديد الحرّ في الأدب العربيّ المعاصر، وخلقت حركة نقد شديدة دوّت بين المهجريين، وخاصّة شعراء العصبة الأندلسيّة في المهجر الجنوبيّ. وبعد أن رفعت ورقة جبران، ورفاقه من بعده، وعاد ميخائيل نعيمة إلى لبنان، خرست أقلام الرابطة، بعد أن تركت آثاراً أدبيّة ضخمة، منها "الجداول" لإيليا أبي ماضي، و"الغربال" لميخائيل نعيمة، و"العواصف" لجبران خليل جبران، و"أوراق الخريف" لندرة حداد، و"أغاني الدرويش" لرشيد أيوب، و"حكايات المهجر" لعبد المسيح حداد، ومقالات وقصائد مبدعة[٣].

---

[١]- ينظر: خفاجي، محمد عبدالمنعم: قصة الأدب المهجري، مرجع سابق، ص٨٤.

[٢]- ينظر: خفاجي، المرجع السّابق، ص٨٥.

٣- ينظر: نعيمة، ميخائيل: الغربال، مرجع سابق، ص٦٩-٧١.

٢.العصبة الأندلسيّة:

تأسّست في المهجر الجنوبيّ في البرازيل بمدينة سان باولو على يد الشّاعر المهجري ميشال معلوف الذي تولّى رئاستها، ثم خلفه الشّاعر القروي رشيد سليم الخوري. وانتهى الأمر عند ابن أخته شفيق معلوف الشّاعر. كانت حركة هادئة متّزنة، فلم تتعرّض للنقد، الذي لحق الرابطة القلميّة. ويبدو أنّ المهجريين عبّروا بتسمية العصبة الأندلسيّة عن تأثّرهم بالأندلسيين، ولاسيما في الرّوح الغنائيّة، والموسيقى، والعذوبة في الموشّحات المترفة الجميلة.

ولم يمر زمن طويل على دعوة الرّابطة القلميّة حتّى أجابتها العصبة الأندلسيّة في البرازيل، فإذا روابط الفكر تقوم هنا وهناك، وإذا الصحف والمجلات تبشّر بالبعث الجديد. اختُلف في ليلة تأسيسها وقيامها، ولعلّ كلام شكر الله الجر هو أقرب إلى الصواب، يقول: "**في تلك الليلة التاريخيّة، ليلة الخامس من شهر كانون الثاني ١٩٣٢م وُلدت عصبتنا المباركة، وتعاقب على رياستها: ميشال، فالقروي، فشفيق معلوف**"[١].

وقد أصدرت العصبة الأندلسية مجلة أسبوعيّة باسمها، حملت رسالتها إلى كل مكان، كُلّف بتحريرها الأديب حبيب مسعود، الذي لقّب بابن مقلة هذا العصر، وقد بيّن شفيق معلوف حفاظ العصبة الأندلسيّة على اللغة العربيّة خلاف الرّابطة القلميّة التي آثرت التّجديد في كل شيء، كما أكّد تعاون العصبة الأندلسيّة مع شقيقتها الكبرى الرّابطة القلميّة. وكان من أعضائها: رشيد سليم خوري، وإلياس فرحات، ونظير زيتون، وشكر الله الجر، وآل معلوف، وقيصر سليم الخوري. وقد أخرجت المجلّة ثمانين عدداً في سبع سنوات، ثم باغتها القانون البرازيلي الصادر عام ١٩٤٢م الذي أمر باحتجاب الصحف التي تصدر بلغات أجنبية، ومنها العصبة، فأغلقت المجلّة ولكن العصبة استمرت، وأحدثت دويّاً كبيراً. وقد أخذ شفيق معلوف على نفسه مهمة الإنفاق على مجلته العصبة، بعد وفاة ميشال معلوف، حتّى اختفت عام ١٩٥٣م وتركت فراغاً كبيراً يصعب ملؤه، وكان نظير زيتون أمين سر العصبة، وحبيب مسعود رئيس تحرير مجلّتها، في تلك المرحلة بدون انقطاع. وقد أوضح شفيق معلوف مهمتها، ومنهجها وغايتها ورسالتها، بقوله: "**لم يحفظ لها منهج معلوم في الأدب؛ لأنّ أركانها أجمعوا على النّضال في سبيل الأدب من حيث هو فن وجمال دون ما نظر إلى إطار أو مصدر، فلا اغتراف من معين ينبوع منشود، ولا تمسّك من فروع الشعر محدّد، ومن أخير ما اتّسم به أدب العصبة وشعر شعرائها أنّهم ترسّموا أساليب الفصحى، وتقيّدوا بأحكامها ما وجدوا إلى ذلك سبيلاً، كما أنّهم جلوا في مضمار التجديد صامدين بأدبهم دون فوضى التجديد**". وقد ذكر حبيب مسعود

---

[١]- ينظر: خفاجي، محمد عبدالمنعم: قصة الأدب المهجري، مرجع سابق، ص٩١، ٩٢.

السبب في تسمية العصبة بالأندلسيّة فقال: **"إنّه التيمّن بالتراث الغالي الذي تركه العرب في الأندلس، والإشارة إلى الابتعاد عن التطرّف الذي اتّسمت به الرّابطة القلميّة في الشمال.."**[١].

حفزت العصبة الأندلسيّة الأدباء والشعراء على الكتابة والإنتاج المستمر، فقد كانت تصدر عدداً كلّ شهر يتضمن البحوث الاجتماعيّة والكلمات الأدبيّة والقصائد المميّزة، واستمرت في العطاء نحو عشرين عاماً، أودعت في مجلداتها العشرين ثروة أدبيّة ضخمة أغنت خزانة الأدب العربيّ. وفتحت صحائف العصبة ذراعيها لأدباء من خارج المجلة أيضاً، نشروا إنتاجهم فيها، وأضافوا لها بكتاباتهم النفيسة.

وإذا ما قورن بين أدباء الشمال وأدباء الجنوب، وُجِد أنّ أدباء الجنوب أكثر تمسّكاً بالديباجة المصقولة، وجميل العبارة، والجرس القويّ، أما أدباء الشمال فلم يتمسّكوا باللّغة، تمسّك زملائهم الجنوبيين، وعاب بعضهم على حبيب مسعود المحافظة على الأساليب القديمة.

شكّل قيام العصبة الأندلسيّة في البرازيل فتحاً جديداً؛ إذ خطت الأقلام المبدعة أروع الإنتاجات، فكثرت لقاءات الأدباء في الندوات والحفلات، وغيرها من المناسبات، ونشرت آثارهم في أرقى المجلات العربيّة في الوطن والمهجر، شكلاً ومضموناً، وموضوعاً[٢].

٣. رابطة منيرفا:

منيرفا؛ هي إلهة الحكمة عند اليونان القدماء[٣]، مدرسة أدبيّة أسّسها ورأسها الشّاعر المصريّ أحمد زكي أبو شادي عام ١٩٤٨م في نيويورك، وناب عنه الشّاعر المهجريّ عبد المسيح حداد، وكانت مماثلة لجمعيّة أبولو المصريّة، وقد انتهت بموت الشّاعر أبي شادي، ولم تترك كبير الأثر في الشعر المهجري. وكان من أعضائها زوج الدكتور أبي شادي، الأديبة صفيّة أبو شادي صاحبة ديوان الأغاني الخالدة وهو من الشعر الحرّ. وكانت هذه الرابطة تجتمع شهريّاً في جامعة كولومبيا بنيويورك، وتقدّم ألواناً أصيلة من الأدب والشعر[٤].

---

[١]- ينظر: خفاجي، المرجع السابق، ص٩٤-٩٦، نقلاً عن: (١١٢٣ مجلة العرفان عام ١٦٩٤ من كتاب المغتربون لعبد اللطيف اليونس).

[٢]- ينظر: خفاجي، محمد عبدالمنعم: قصة الأدب المهجري، مرجع سابق، ص ١٠٠، ١٠١.

[٣]- ينظر: مندور، محمد: الشعر المصري بعد شوقي، مرجع سابق، ص١٢٦.

[٤]- ينظر: خفاجي، المرجع السابق، ص١٠٦ ،١٠٧.

٤. الرّابطة الأدبيّة:

كُوّنت في عاصمة الأرجنتين في عام ١٩٤٩م ثمّ توارت بعد عامين، أنشأها صيدح على نمط الرّابطة القلميّة والعصبة الأندلسيّة، وبعودة صيدح إلى وطنه انتهت هذه الرّابطة، وكان من أعضائها: صيدح، ويوسف الصارمي صاحب مجلة المواهب الشهرية، وعبد اللطيف الخش صاحب جريدة العلم العربي الأسبوعية، وغيرهم[١].

٥. جماعة العالم الأدبيّ:

تزعّمها ثلاثة من الأدباء التونسيين، هم: أبو القاسم الشابي، ومحمد الحليوي، ومحمد البشروش، وسُمّيت بهذا الاسم نسبة إلى مجلة سُمّيت باسمها واتّخذوها منبراً لأفكارهم وتصوّراتهم، ويرجع تاريخها إلى أواسط العشريّة الثالثة من القرن العشرين، وقد استمرّت في نشر إنتاجها الجديد في المجلّة حتّى تاريخ وفاة الشابي عام ١٩٣٤م، وبموت الشابي تُحلّ هذه الجماعة وتنتهي[٢].

٦. جماعة أبولو:

شكلّها في سبتمبر عام ١٩٣٢م أحمد زكي أبو شادي، وقلّد شوقيّاً رئاستها، ولمّا فجعه الموت في أكتوبر من العام نفسه، أُسندت رئاستها إلى خليل مطران، ونصّب نفسه كاتباً لسرّها، وأصدر مجلّة باسمها استمرت حتّى عام ١٩٣٥م، وبيّن في العدد الأول منها فكرة الجمعيّة وغايتها، وعلّة اختياره هذا الاسم؛ فكانت فكرتها السمو بالشعر العربيّ، وأما غايتها فالعناية بالشعراء وحياتهم الماديّة، وأمّا اسمها فاقتبسه من الميثولوجيا الإغريقيّة التي تزعم أنّ أبولو ربّ الشعر والموسيقى، وقد أراد شعراؤها أن يسمّوا أنفسهم باسم عالميّ يكون علماً لفنّهم. وأوّل ما لوحظ على هذه الجماعة تعدّد مذاهبها وأهدافها؛ إذ إنّ أبولو ربّ كل شعر عند الإغريق، لا يفرّق في ربوبيّته بين شعر وشعر، ولا بين مذهب فني وآخر، ويتّضح هذا في أعضائها، ففيهم كثير من شعراء الإحياء، مثل شوقي وخليل مطران، وأحمد محرم وإبراهيم ناجي، وعلي محمود طه، وقد شجّعت ناشئة الشعراء بفضل ما تنشره من أشعارهم من مثل: حسن الصيرفي، ومصطفى السحرتي، والهمشري، وصالح جودت، ومحمد عبد الغني حسن. قُيّد لهؤلاء الشعراء منافذ أدبيّة كثيرة، كالآراء الجديدة التي انتشرت في ساحة الأدب والشعر، والمجلّات الكثيرة التي أخذت تكتب وتترجم لكبار الشعراء الغربيين من مختلف المذاهب، وقد أحدثت هذه النماذج المختلفة خلطاً مذهبياً عند الشّاعر فإذا شعره مجموعة من نماذج لا عدّ لها. ولا أدلّ على ذلك من أحمد زكي أبي شادي، رائد جماعة أبولو، الذي أشبه شعره بكثرة دواوينه دائرة

---

[١]- ينظر: خفاجي، المرجع السابق، ص١٠٦، نقلاً عن: صيدح، جورج: أدبنا وأدباؤنا، ط٣، ص٦١٥-٦١٧.

[٢]- ينظر: الفرفوري، فؤاد: أهم مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها، مرجع سابق، ص٣٨.

المعارف الشعريّة.

لكنّ هذا الكلام يجب أن يقيّد بعض التقييد، فقد أصابت شعراء مصر موجة حادّة من النزعة الرّومانسيّة، أوجدتها المرحلة التاريخيّة الصعبة التي ظهرت فيها جماعة أبولو؛ إذ فقد فيها الشعراء حرياتهم، بعد تآمر الملك فؤاد، ورئيس وزرائه صدقي، والإنجليز على حكم الشّعب المصريّ بالحديد والنّار، فكان من الطبيعي أن ينعزل الشّاعر بنفسه، ويتجرّع الألم والحزن ويعكسه على ما حوله من الطبيعة، فإذا هو رومانسيّ وإذا أشعاره رومانسيّة، ويلحظ ذلك من عنوانات دواوينهم ، فلأبي شادي "الشعلة"، ولإبراهيم ناجي "من وراء الغمام"، ولعلي محمود طه "الملّاح التائه"، ولحسن الصيرفي "الألحان الضائعة"، ولمحمود أبي الوفا "الأنفاس المحترقة"[1].

النتائج الإيجابيّة التي حقّقتها الجماعات الرّومانسيّة:

لقد أدّت هذه الحركات التجديديّة إلى تغييرات جذريّة على الرغم من أنّ الهوة بين شعرهم والشعر العربيّ القديم لم تكن بعيدة. نجملها في الآتي:

أولاً: استطاع الشعراء أن يتخلّصوا من شعر المناسبات الذي يعتمد على الزخرفة والصنعة.

ثانياً: تحرّر الشعراء من القافية، وتخفّفوا من الوزن وحاولوا إخضاعه للتجربة الجديدة، فظهرت في أشعارهم القافية المزدوجة التي تتّحد في كلّ بيتين، وكذلك القافية المتجاوبة التي تتّفق في البيتين تقع بينهما مقطوعة من قافية أخرى، ومنهم من تخلّص من القافية كليّاً كما فعل شكري في طائفة من أشعاره التي سُمّيت بالشعر المرسل، وفيها حافظ على وحدة البيت العروضيّة وتحرّر من القافية.

ثالثاً: برزت ملامح المذهب الرّومانسيّ عند طائفة من شعراء الديوان وأبولو، فسيطرت عليهم نزعة القلق، والأنين، والشكوى من الحياة، والتبرّم من محنها، وقد ظهرت هذه الروح المتبرّمة الساخطة بظهور الفرد وتفوّقه وشعوره بذاته.

رابعاً: أخذ الشّاعر يتفاعل مع الطبيعة تفاعلاً حيّاً لا ينفصل عن تجربته، وغدت مظاهر الطبيعة رموزاً لحالة الشّاعر الشعوريّة، ويتّضح هذا الأمر خير إيضاح في قصيدة "المساء" لخليل مطران التي يخلع الشّاعر فيها على الطبيعة ما يجده في نفسه[2].

---

[1]- ينظر: ضيف، شوقي: الأدب العربي في مصر، مرجع سابق، ص٧٠-٧٣.

٢- ينظر: العشماوي، محمد زكي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية (الشعر- المسرح- القصة- النقد الأدبي)، مرجع سابق، ص٥٤-٥٦.

سمات الرّومانسيّة العربيّة:

تأثّر الشعر الرّومانسيّ العربيّ إلى حد كبير بمثيله الغربيّ، فمن حيث محتواه، سيطرت النزعة الذّاتيّة على الأعمال الشعريّة الإبداعيّة العربيّة، فقد احتفى الرّومانسيّون العرب بالنّفس الإنسانيّة، وبجلوها، ورفعوها إلى مرتبة التّقديس، كما مجّدوا الألم الإنسانيّ والذّاتيّ، ولجؤوا إلى الطبيعة في غاباتها البكر. فأوحت إليهم صوراً خياليّة، أعطت أشعارهم الحيويّة والجدّة. فأشبعوا صورهم المبتكرة بعواطف رقيقة نبيلة، لكنّ عواطفهم الذاتيّة كانت متباينة، فقد يُلمح فيها الفرح الغامر تارة، وقد يستفحل التّشاؤم والسّوداويّة فيها تارة أخرى. وهذا الاهتمام بالوجدان الإنسانيّ في مرحلة الاستعمار الغربيّ حثَّ الشّاعر الرّومانسيّ على الدفاع عن الإنسان العربيّ في ساعات المحن والعسر، والغضب لما واجهه من اضطهاد.

ومن الناحية الفنيّة جدّدوا أساليب التّعبير ونوّعوها، وابتكروا الصور الفنيّة الجديدة، ووظّفوا اللغة الشعريّة العاطفيّة المتأجّجة في نفوسهم. وأوحى اللفظ إلى المعنى بما يحمله من رقة، وعذوبة، وحرارة وغنائيّة، ووضوح. ويمكن تلخيص سمات الشعر الرّومانسيّة فيما يلي:

امتازت أشعارهم بالطلاقة البيانيّة والحريّة التّعبيريّة؛ إذ استعملوا اللغة استعمالاً جديداً[١]، فآثروا اللغة المألوفة القريبة من حياة النّاس، وأشبعوها بالعاطفة والخيال الرقيق المصوّر[٢]، فتوسّعوا في المجازات، وأبدعوا في ابتكار الصور، واختاروا معجماً شعريّاً خاصّاً، واستخدموا في تعابيرهم إيحاءات خاصّة[٣]. اعتمدوا القالب المقطعيّ إلى جانب القالب الموحّد. وهذا يعني أنّهم إلى جانب نظمهم القصائد ذات الوزن المطرد والقافية الملتزمة، فقد أكثروا من نظم القصائد المؤلفة من مقاطع، تتباين قوافيها من مقطع إلى مقطع، وقد تتغّير أوزانها من جزء إلى جزء، كما اعتمدوا البحور ذات الموسيقى الجيّاشة المتدفّقة، بعيداً عن الرنين العالي والنبرة الخطابيّة، فقد اختاروا من البحور الشعريّة الخفيف والرمل والهزج، والمجزوءات التي توحي بالحركة والخفّة والهمس في نغم الشعر، وقلّلوا من البسيط والطويل والوافر، وغيرها من البحور ذات التفاعيل الكثيرة والنبرة الخطابيّة والرنين العالي[٤]. وبهذا وفّروا لأشعارهم غنائيّة عذبة؛ صنعتها الموسيقى الدّاخليّة التي تنبع من رقّة الصياغة وانسجام اللّفظ مع

١- ينظر: هيكل، أحمد: تطور الأدب الحديث في مصر (من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية)، مرجع سابق، ص٣٢٩.

٢- ينظر: نشاوي، نسيب: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر (الاتباعية- الرومانسية- الواقعية- الرمزية)، مرجع سابق، ص١٦٣.

٣- ينظر: هيكل، المرجع السابق، ص٣٣٠.

٤- ينظر: هيكل، المرجع السابق، ص٣٤٤-٣٤٨.

اللّفظ، والموسيقى الخارجيّة التي تستحضرها الأوزان العروضيّة بانسجامها مع المضمون فينساب فيها النغم بطلاقة ورقّة[1].

طبعت النزعة الانطوائيّة نفوس الشعراء، وتميّزت تجاربهم الشعريّة بالذاتيّة، وبدت هذه الذاتيّة في انفعالاتهم، وفي غزلهم، وفاض شعرهم بالأنّات والحسرات، والرّغبات الجنسيّة المكبوتة، والشّكوى من الزّمن، واليأس من الحياة، والرّغبة في الموت تخلّصاً من الحياة، وكثرت هذه المظاهر في يفوعة الشعراء، ودفعت بعضهم إلى الانتحار، واتّجه كثير من الأدباء إلى الشعر الجنسيّ وإلى طلب اللّذات المصاحبة للآلام، وفي كثير من الأحيان إلى الخواطر المريضة المنحرفة، ولم تخلُ أشعارهم من الموضوعات التّافهة التي توسّع الهوّة بينهم وبين الحياة[2].

اهتّم الشعراء الرّومانسيّون بموضوع الحبّ والمرأة، واتّخذوا من الحبّ مأوى من جور الحياة، وعزاء يعوضون به قسوة الدّهر، وسلّماً يرتقون بصعوده فوق العالم الأرضي. وكلف بعضهم بالمرأة روحاً ووجداً وعذاباً، وهام بعضهم الآخر بها جسداً ومتعة ونعيماً. ومن النّوع الأول إبراهيم ناجي والهمشري، ومن النّوع الثاني علي محمود طه وصالح جودت.

عُني شعراء الرّومانسيّة بموضوع الطبيعة، فأحبّوا الطبيعة وعشقوها، وحاول بعضهم أن يذوب فيها. وقد كانت عندهم كذلك مهرباً من كدر الحياة، طهّروا بصفائها ما يصيبهم من دنس العيش، ووجدوا في رحابها متنفّساً لما يقاسون من ضعف وتأزّم. بما خلعوا عليها خيالاً مجنّحاً.

عالج الرّومانسيّون موضوع الحنين إلى مواطن الذكريات، والفرار إليها في لهفة حزينة وتعطّش مرّ، هروباً من الحاضر المؤلم والواقع المنفّر، وكثيراً ما أفضى بهم هذا الهرب إلى خيبة الأمل والاصطدام بالواقع المرّ فتتضاعف الحسرة وتزيد مرارة الشّاعر.

تطرّق الرّومانسيّون إلى موضوع الشكوى؛ لتصوير أحزانهم وآلامهم التي تكون أحياناً واضحة الأسباب مسوّغة، وأحياناً أخرى غامضة مجهولة المصدر. حتّى ليحزن بعضهم لمجرد الحزن، ويشكو لمجرد الشكوى، وكأنّه يجد متعة في الحزن، ولذة في الألم، ويجد في الشكاية تعبيراً عن متعة الحزن والألم، ولعلّ هذا يعزى لاعتقاد الرّومانسيين أنّ الألم يطهر النفس، والحزن يسمو بالرّوح، أو لظنّهم أنّ الألم سمة من سمات الحسّاسين والحزن من صفات الواعين الشّاعرين، وقد وصلت الشكوى عند بعضهم إلى حدّ رفض الحياة وتمنّي الموت.

١- ينظر: نشاوي، نسيب: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي الحديث (الاتباعية- الرومانسية- الواقعية- الرمزية)، مرجع سابق، ص١٦٣، ١٦٤.

٢- ينظر: السحرتي، مصطفى: الشعر المصري على ضوء النقد الحديث، مطبعة المقتطف والمقطم، مصر، [د.ت]، ص٢٣٥.

وقف الرّومانسيّون على موضوع تصوير البؤس، وإبراز بعض الجوانب المظلمة في المجتمع، فصوّر بعضهم تعاسة الرّيف وشقاء الفلاح، كما أبرزوا مأساة بعض ضحايا المجتمع كالمشرّد والبغيّ. فكتب أبو شادي بعضاً من القصائد في الريف والفلاح، وكتب محمود حسن إسماعيل ديوانا كاملاً سمّاه "أغاني الكوخ"، وعولج هذا الموضوع في جوّ رومانسيّ غالباً، وبطريقة رمزيّة أحياناً.

تناول الرّومانسيّون في أشعارهم موضوع التّأمل، فتأملوا حقائق الكون بلهجة الصوفيّ حيناً، وعين المتفلسف حيناً آخر. وقد غلب على هذه التأملات الجيشان العاطفي. كما تأمّلوا حقائق الله والنّاس، ومن الحقائق التي كان يتأمّلها بعض شعراء الرّومانسيّة بجيشان العاطفة: حقائق الخير والشرّ، والخلود والفناء، والحياة والموت، وغيرها.

ابتعدوا عن شعر المناسبات بداية ظهور الرّومانسيّة، لكنّهم بعد ظهور الاتجاه بسنوات أخذوا يخوضون قليلاً فيه، وهم أقلّ من غيرهم من الشّعراء اهتماماً بالشّعر الوطني، وشعر المناسبات على وجه العموم. وبقيت الموضوعات الغالبة على شعرهم ما سبق الحديث عنه[1].

وتبدو أكثر السّمات السّابقة خصيصة بارزة في شعر محمّد الحسن منجّد، ولعلّ هذا أبرز مسوّغ لدراسة الرّومانسيّة في شعره؛ إذ فيه تجلّت الرّومانسيّة من خلال السّوداويّة والتّشاؤم، والحزن والشكوى، والحبّ والمرأة، وقضايا قوميّة وإنسانيّة. وبرزت الثنائيّات الرّومانسيّة من خلال ثنائيّة الذّات والموضوع، وثنائيةّ اليأس والأمل، وثنائيّة الحياة والموت، وثنائيّة الحلم والحقيقة، على ما ستبيّنه الفصول القادمة.

[1]- ينظر: هيكل، أحمد: تطور الأدب الحديث في مصر (من أوائل القرن التاسع عشر حتى قيام الحرب الكبرى الثانية)، مرجع سابق، ص٣١٢-٣٥٤.

الفصل الثّاني:

تجلّيات الرّومانسيّة في شعر محمّد الحسن منجّد

المبحث الأوّل: السّوداويّة والتّشاؤم

المبحث الثّاني: الحزن والشكوى

المبحث الثّالث: الحبّ والمرأة

المبحث الرّابع: قضايا قوميّة وإنسانيّة

الفصل الثَّاني

تَجلِّيات الرّومانسيّة فِيْ شِعرِ مُحمَّد الحَسَن مُنجِّد:

التجلّيات لغة: من جلا، يقال: "جَلا القومُ عن أوطانهم يجلُون. وأجلوا: إذا خرجوا من بلد إلى بلد... وجَلا الأمر، وجلّاه وجلّى عنه؛ كشفه وأظهره، وقد انجلى وتجلّى، وأمرٌ جليٌّ واضحٌ. وتقول: اجلُ لي هذا الأمر؛ أي أوضحه"[1].

التجلّيات اصطلاحاً: "ما ينكشف للقلوب من أنوار الغيوب"[2]. وتجلّيات الرّومانسيّة: أي كيف ظهرت الرّومانسيّة في أشعار "منجّد". ويمكن أن نقف على تجلّيات الرّومانسيّة وملامحها الرئيسة في شعر محمّد الحسن منجّد من خلال الوقوف على الفكر الأربع الآتية من خلال مباحثها الأربعة، وهي:(السّوداويّة والتشاؤم، الحزن والشكوى، الحبّ والمرأة، قضايا قوميّة وإنسانيّة)

المبحث الأول

السّوداويّة والتّشاؤم

يستدعي إمعان النظر في مصطلح السوداويّة أن يخرج منه معنى السيادة، والسائد على الشيء هو الطاغي عليه، وإلحاق صفة السوداويّة بشخص ما، تعني طغيان صفة معينة على كلّ الصفات، والصفة الأقرب إلى هذا المصطلح هي السّواد، والسّواد هو نقيض البياض، ويدلّ على كلّ قاتم ومظلم ومسيطر، فالإنسان السّوداويّ هو الذي يرى السّواد في كلّ شيء، وهذا يحيل على اليأس والكآبة والتّشاؤم، وبهذا فإنّ السّوداويّة والتّشاؤم يسيران في اتجاه دلاليّ واحد.

ولعلّ فشل الإنسان هو المسبّب الأوّل لتشاؤمه في الحياة، ويتمثّل الفشل في عدم تحقيق الرّغبات والطموحات التي يسعى الإنسان جاهداً إليها ويكابد الكثير من المشاق لتحصيلها؛ فقد يكون التّشاؤم نتيجة حدث حياتيّ مأساويّ، غيّر نظرة الإنسان إلى الحياة، وأطفأ رغبته في عراكها فسخط عليها، وهو بهذا تشاؤم مكتسب نتيجة الظروف والمحيط الخارجيّ، وهناك تشاؤم فطريّ، فُطِرَ الإنسان عليه ويكابده لأسباب مجهولة، وكأنّه ثمّة شيء في النّفس لا يُدرك كنهه. والسوداويّة والتّشاؤم يقعدان الإنسان عن أداء مهامه في الحياة، ويورثان الكسل والحزن والكمد والفقر. وقد ظهر هذا عند شعراء الرّومانسيّة الذين تلوّعت أكبادهم حزناً من الحياة والنّاس والنّفس. ما يستدعي الحيرة والعجب من حال الرّومانسيين، فقد تعدّدت أسباب تشاؤمهم وسوداويّتهم. فالرّومانسيّ يقدّس نفسه، ويجد فيها عبقرية تستحق أفضل ما في الحياة، وهو بهذا يجرّ التشاؤم إليه؛ لأنه مهما أعطته الحياة سيطلب

---

[1]- ابن منظور، أبو الفضل لسان الدين بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، [د.ت]، مادة (جلا).

[2]- الجرجاني: علي بن محمد: التّعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٥م، ص٥٣.

المزيد، ولن يرضى ولن يقنع، فعدم الرضا هو أحد أسباب التّشاؤم، لكنّ الحياة لا تغدق على كل الرّومانسيين، فنجد منهم من تضن الحياة عليه بمتعها، ويجري لاهثاً وراءها، فلا تجزل عليه إلّا بالهمّ والنّصب والألم. فتصبّ التّشاؤم في قلبه وحياته، فيغدو متشائماً كئيباً، وهناك من يجري التشاؤم في دمه ودفقة شعوره، فيسخط لمجرد السخط، وفي كل الأحوال يجد الرّومانسيّ في التّشاؤم متعة ولذّة؛ لأنّه يحرّك آلامه، ويعطيه فرصة للتّعبير عن نفسه، ليقول أنا موجود، فهو ينازع على ذاتيّته، وحرّيته، ويدعو للتّحرر من القيود كافّة في الحياة، لكنّه وسط دعوته هذه لم يستطع أن يتحرّر من أفكاره السوداء السامة والسلبيّة، والّتي طوّقت جيد حياته بحبل من نار هو وَقودها ومشعلها.

وقد كان الشّاعر سوداويّاً ومتشائماً، ولطالما ردّد في أشعاره أنه فُطِرَ على الشقاء، وأنّ الدّهر لم ينصفه، وأنّ كل محاولاته ليحظى بأحلامه، من حياة كريمة منعمة، وامرأة جميلة، ومجتمع يقدّر موهبته، وأشخاص يوفون بالعهود، باءت بالفشل، فأفرغ جام حزنه وغضبه وتشاؤمه في أشعاره التي سيقف عليها المبحث ليكشف من خلالها أسباب تشاؤمه وسوداويّته بإذن الله.

السّوداويّة والتّشاؤم لغة واصطلاحاً:

يقترب مفهوم السّوداويّة من مفهوم التّشاؤم، والفرق بينهما أنّ التّشاؤم موقف فلسفيّ لا يمتلك تلك السّمات النّفسيّة العميقة التي تمتلكها السّوداويّة[١]. والسّوداويّة بهذا المعنى أخطر من التّشاؤم؛ لأنّها مرحلة متقدّمة ومتضخّمة من التّشاؤم[٢].

أمّا السّوداويّة اصطلاحاً: Melancolie فهي انكماش نفسيّ يفضي إلى فساد العقل والذهول في الأحكام، وأدبيّاً تعني الكآبة والقلق، وهما من مظاهر داء العصر، تُوسم بهما نفسيّات الفنانين والأدباء الشديدي الحساسية[٣].

والسوداويّون: هم الذين ينكمشون على أنفسهم، ينقبضون عن عشرة النّاس، وينقبض النّاس عن عشرتهم؛ لاختلافهم في العادات والأفكار، والسوداء معروفة بأعراضها، وهي الوجوم، والحزن الملح المجهول السبب، والإكثار من ذكر الموت، وسوء الظن بالنّاس وبالنّفس أحياناً في الأوقات العصيبة التي تؤلم القلب، وتشتت الذهن[٤].

---

[١]- ينظر: قاروط، ماجد: تجلّيات اللون في الشعر العربي الحديث في النّصف الثاني من القرن العشرين، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدّوحة، ط١، ٢٠٠٨م، ص٦٦.

[٢]- ينظر: قاروط، ماجد: المعذب في الشعر العربي الحديث في سورية ولبنان من عام ١٩٤٥ إلى عام ١٩٨٥م، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م، ص١٨٨.

[٣]- ينظر: عبد النور، جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٩، ص١٤٢.

[٤]- ينظر: العقّاد، عبّاس محمود: الفصول، مؤسسة الهنداوي للتعليم والثقافة، [د.ت] ، ص١٧.

التّشاؤم لغة واصطلاحاً:

التشاؤم لغة: جذرها شأم، و"الشؤم: خلاف اليمن... وقولك مشائيم؛ أي ليسوا بمصلحين.. وقيل: شؤم الدار؛ ضيقها.. وشؤم المرأة ألا تلد، وشؤم الفرس؛ ألا ينزى عليها.. وطائر أشأم؛ جار بالشؤم"[١].

التشاؤم اصطلاحاً: في اللّغة الإنجليزيّة "pessimism" وفي اللّغة العربيّة السخط؛ ويطلق على سالكيه اسم السّاخطين؛ وهو مذهب جماعة المتبرّمين بالعالم؛ فلا يرون فيه إلا شرّاً مستديماً يصعب دفعه، ولا أمل لهم في إلغائه أو تحسينه، فهو عالم شديد السّواد قاتم، وينبع اعتقادهم هذا من سوء ظنّهم، ونقمتهم على الحياة، وشدّة حرصهم وحذرهم[٢].

وهو ليس حالة وقتيّة بل هو حالة مرضيّة نفسيّة ملازمة للشخص مدى الحياة، وفيها يركّز المتشائم على مقاومة الجوانب السلبيّة للحياة: من ألم، وموت، وصراع، ومشاعر ذنب، والاستياء، والخيانة، مقابل إنكار الجوانب الإيجابيّة المتفائلة أو الإقلال منها، يتخلّل ذلك مشاعر فقدان الحيلة والقدرة على السيطرة والتحكّم، انطلاقاً من فكرة أنّ المرء لا يستطيع منع الأحداث السلبيّة في الحياة[٣].

ولعلّ سبب الإغراق في التّشاؤم والسخط على الحياة كما يرى العقاد هو الرّغبة فيها لا عنها؛ فالمتشائم ليس كما يمكن أن يظن أنّه أشدّ النّاس كرهاً للحياة، بل هو أشدّهم حبّاً للحياة وعوزاً بها، وهو لا يسبّ الحياة سبّ المحتقر بل سبّ الرّجل المحبّ الوله بامرأة لا يحظى بوصلها وارتشاف لذائذها، ولا يجد عندها أثر حبّه بها[٤].

ومن هنا يبدو أنّ مصدر التّشاؤم سعة الهوّة بين الأمل والواقع أو بين قدرة الإنسان وما يريده[٥].

وبهذا تشترك السّوداويّة والتّشاؤم في القلق، والكآبة، والوجوم، والسخط على الحياة والنّظر إليها نظرة قاتمة تدحض كلّ أمل في الحياة.

تفشت روح التّشاؤم في الأدب الرّومانسيّ، وقد عبّر شاتوبريان عمّا عاشه من حياة مملّة مشؤومة بقوله: "**إنه قد تثاءب الحياة**"[٦]. ومن هنا وُسِم الأدب الرّومانسيّ بالسّلبيّة والتّشاؤم لما وُجِد فيه من

---

[١]- ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، مادة (شأم).

[٢]- ينظر: المعري: أبو العلاء: رسالة الغفران، تحقيق: كامل كيلاني، مؤسسة الهنداوي للتعليم والثقافة، [د.ت]، ص١٨٦.

[٣]- ينظر: بارلو، ديفيد [تحرير]: مرجع إكلينكي في الاضطرابات النّفسيّة، دليل علاجي تفصيلي، إشراف ومراجعة: صفوت فرج، مكتبة الإنجلو المصرية، جامعة القاهرة، ٢٠٠٢م، ص٥٨٨.

[٤]- ينظر: العقّاد، عباس محمود: الفصول، مرجع سابق، ص١٣، ١٤.

[٥]- ينظر: عبد النور، جبور: المعجم الأدبي، مرجع سابق، ص٦٦.

[٦]- ينظر: مندور، محمد: في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، [د.ت]، ص١٠٦.

مظاهر الصراع والبلبلة والشكّ في طبيعة الحياة والنّاس[1]. وقد انتشرت السّوداويّة والتّشاؤم على مساحة عريضة من أشعار "منجّد"، يقول في قصيدة "شبح الزوال":

لَقَـدْ سَـطَعَتْ بِقَلْبِـيْ شَـمْسُ هَـدِيٍ غَـــدَاةَ مَحَـــوْتُ حَالِكَـــةَ الضـــلالِ

وَأَشْـــرَقَتِ الحَيَـــاةُ فَكُـــلُّ فَجْـــرٍ يُطِـــلُّ أَخَـــافُ مِـــنْ شَـــبَحِ الـــزَّوالِ[2]

تتجلّى سوداويّة الشّاعر في خوفه من الموت؛ إذ هو هادم اللّذات، فبعدما صفت له الحياة، بعد محاولاته في محو ما عاشه من ألم وقتامة، دفعته سوداويّته إلى الخوف من انقضاض شبح الموت وكأنّ كلّ أمل عند الشّاعر يعقبه ألم، فلمّا يسعد في الحياة ويشفِ غليله. ولحظة شعور الشّاعر باقتراب الأجل تطفئ نور آماله في الحياة.

وكان من دوافع سوداويّته وتشاؤمه، سيطرة شعور الوحدة على نفسه، يقول في قصيدة "وحدي":

وَحْـــدِيْ تُلَازِمُنِـــيْ ظِـــلَالُ كَـــآبَتِيْ أَنَّـــى ذَهَبْـــتُ تَجَمَّـــدَتْ خَطَـــوَاتِيْ

فَـــأَعُوْدُ لِلـــوَهْمِ الَّـــذِيْ رَبَّيْتُـــهُ مُـــذْ كُنْـــتُ طِفْـــلاً مَيِّـــتَ البَسَـــمَاتِ

وَأَظَـــلُّ مَـــا بَيْنِـــيْ وَبَـــيْنَ هَوَاجِسِـــيْ فِـــيْ اللاشُـــعُوْرِ أَهِـــيْمُ فِـــيْ نَزَعَـــاتِيْ

وَأَهِـــيْمُ فِـــيْ اللاشَـــيْءِ أَبْحَـــثُ جَاهِـــداً عَـــنْ وِرْدِ نَفْسِـــيْ عَـــنْ مَـــدَى صَـــرَخَاتِيْ

فَيُجِيْبُنِـــيْ رَجْـــعُ الصَّـــرَاخِ مُجَرِّحَـــاً سَـــتَظَلُّ وَحْـــدَكَ فِـــيْ يَـــدِ الظُّلُمَـــاتِ[3]

سيطرت الكآبة على الشّاعر حتّى أوهنت نفسه، وجسده، شاركتها الوحدة في إثقال خطوات الشّاعر، وإضعاف مناعته النّفسيّة، ما دفعه للتّشاؤم فأنّى يذهب لا يأتِ بخير، ويصرّح الشّاعر بأنّ الكآبة أمر فُطِرَ عليه؛ فمذ كان طفلاً لا تعرف البسمة طريقاً إلى فمه. وإنّ وحدة الشّاعر جعلته يعيش في الخيال أكثر من الواقع، فصارع حقيقته وهواجسه التي حرمته الراحة، وهو في خياله يعيش عالماً مختلفاً يبحث فيه عن رغباته وأحلامه، لكنّ خياله لم ينجده هذه المرّة، وبقي صوته الدّاخليّ السّوداويّ يطارده ويقضّ أحلامه، وهو صوت شؤم يخبره بأنّه سيبقى وحيداً شقيّاً. ولعلّ شعور الوحدة نظير شعور الغربة، فوحدة الشّاعر دليل على غربته الوجوديّة.

ولم يستطع الشّاعر أن يشعر بالفرح، وقد كُسي قلبه هماً وألماً، فبسبب سوداويّته وتشاؤمه لا يركّز إلّا على جوانبه النّفسيّة السلبيّة، يقول في قصيدة "أقداح السم":

مَـــا لَاحَ فَجْـــرُ الأُمْنِيَـــاتِ بِبَسْـــمَةٍ إِلَّا لَمَحْـــتُ مَـــعَ الضـــيَاءِ هُمُـــومِيْ

---

[1]–ينظر: القط، عبدالقادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص ١٢.

[2]–ديوان جراح الصميم، مكتبة نينوى للطباعة والنشر، حماة، كفر بهم، ٢٠٠١م، ص٥.

[3]–ديوان جراح الصميم، ص٢١.

قَـــدَرٌ أُعَـــانِيْ مِنْـــهُ منْـــذُ تَرَمَّـــدَتْ ذَرَّاتُ رُوْحِـــيْ فَـــوْقَ نَـــارِ جَحِيْمِـــيْ[1]

قُدّرَ للشاعر أن يكابد الهم والغم، فيظهر تشاؤمه الذي فُطِرَ عليه، فيرى الشر في كلّ خير؛ إذ إنّ همومه تنبعث من ضياء فجر أمنياته التي شارفت أن تبزغ وتتحقق.

وأكّد ملازمة الشقاء له منذ نعومة أظفاره غير مرة في أشعاره، يقول في قصيدة "الأمل المجنّح":

دَعِيْنِـــيْ للشَّـــقَاءِ فَكُـــلُّ عُمْـــرِيْ شَـــقَاءٌ كَيْـــفَ أَطْمَـــعُ بِالصَّـــفَاءِ

سُـــقِيْتُ حَـــرَارَةَ الأَيَّـــامِ طِفْـــلاً وَفِـــيْ شَـــرْخِ الشَّـــبابِ ذَوَى رَجَـــائِيْ[2]

ويقول في قصيدة "صرخة الصمت":

هَـــذَا جَحِـــيْمُ حَيَـــاتِيْ إِنَّـــهُ قَـــدَرِيْ مَازِلْـــتُ أَضْـــحَكُ مِنْـــهُ مُنْـــذُ أَبْكَـــانِيْ[3]

ويقول في قصيدة "مذهبي في الحبّ":

جِئْـــــتُ لِلـــــدُّنْيَا شَـــــقِيَّاً صِـــــرْتُ حَقْـــــلاَ لِلتجَـــــارِبْ

كُلَّمَـــــا يَهْـــــوِيْ شِـــــهَابٌ مِـــــنْ رَصِـــــيْدِ العُمْـــــرِ ثَاقِـــــبْ

يَطْحَـــــنُ الـــــدَّهْرُ شَـــــبَابِيْ بَـــــيْنَ أَضْـــــرَاسِ النَّوائِـــــبْ[4]

فقد فُطِرَ على الشقاء، واعتاد أن يرى الأشياء بنظرة سوداويّة، فيتشاءم من الدّهر، وكأنّ الدّهر اتّفق مع النوائب أن تلازمه وتضني شبابه.

ويبدو أنّ فكرة انقضاء الزّمن أحد مسبّبات قلق ذات الشّاعر، وخاصّة فواته دون تحقيق الأحلام، والقلق أحد أعراض التّشاؤم، يقول في قصيدة "أوقفي النزف":

بَـــيْنَ نَـــارِ الأَسَـــى وَشَـــوْكِ اغْتِرابِـــي أَكْتُـــبُ الشِّـــعْرَ تَحْـــتَ وَقْـــعِ الحِـــرَابِ[5]

صَـــوَّحَ العمـــرُ وَاسْـــتَبَدَّتْ هُمُـــومِي وَنَمَـــا اليَـــأْسُ بَعْـــدَ مَـــوْتِ الشَّـــبَابِ[6]

يتحدّث الشّاعر عن الواقع الذي يعيشه، والذي يسيّره الأسى والاغتراب الزمكاني، وزاد تشاؤمه إحساسه بانقضاء عمره على سكّة الانتظار، فتمكّن اليأس منه بعد رحيل الشباب، واستبداد الهموم بذاته المتعبة.

---

[1]– ديوان جراح الصميم، ص١٤.

[2]– ديوان صراخ الجحيم، طباعة خاصّة، ١٩٧٥م، ص٤٣، ٤٤.

[3]– ديوان رماد الهشيم، مكتبة نينوى للطباعة والنشر، حماة كفر بهم، ١٩٨٥م، ص٦١.

[4]–ديوان جراح الصميم، ص٢٣.

[5]– مفردها حَرْبة: " الآلة دون رمح... وحَرِبَ، أي: غضب...". ابن منظور: لسان العرب، مادة (حرب).

[6]– ديوان جراح الصميم، ص٩.

لطالما تحدّى الشّاعر الشقاء، وعاش على أمل تحقّق آماله، فانقضى عمره ورحل بآماله وأحلامه، يقول في قصيدة "آه يا شعر":

فِـــيْ خِضَـــمِ الحَيَـــاةِ عِشْـــتُ أَبِيَّـــاً ... رَافِـــعَ الـــرَّأسِ شَـــامِخَاً أَرْيَحِيَـــا

أَتَحَـــدَّى الشَّـــقَاءَ أُوْرِيْ زِنَـــادِي ... بِالأَمَـــانِيْ مُـــذْ كُنْـــتُ غَضَّـــاً فَتِيَّـــا

وَتَمُـــرُّ السُّـــنُونَ وَالعُمْـــرُ يَمْضِـــي ... وَيَغِيْـــبُ الضِّـــيَاءُ شَـــيْئَاً فَشَـــيَّا

عَسْـــعَسَ[1] اللَّيْـــلُ والصَّـــبَاحُ تَـــوَارَى ... واســـتَقَرَّ الظَّـــلامُ فِـــيْ مُقْلَتَيَّـــا[2]

فقد تمكّن التّشاؤم منه بعد فوات الزّمن والأحلام، وتفشّى الظلام في أرجاء حياته، وغاب ضياء أحلامه.

لعلّ منظار الشّاعر السّوداويّ لم يمنعه من الاستمتاع بالحاضر فحسب، بل أفسد عليه رجاءه بالله، يقول في قصيدة "المجسّدة":

يَـــا فَجْـــرَ شُـــحُوبٍ يُطْلِقُـــهُ ... خَـــوْفِيْ مِـــنْ آتٍ لا يُقْهَـــرْ

خَـــوْفِيْ مِـــنْ ذَنْـــبٍ يُقْلِقُنِـــيْ ... فِـــيْ يَـــوْمِ حِسَـــابٍ لا يُغْفَـــرْ

مِـــنْ وَحْـــشٍ يَفْتَـــرِسُ المَاضِـــيْ ... مِـــنْ عَقْرَبَـــةٍ تُخْفِـــيْ خَنْجَـــرْ

تَمْشِـــيْ لا تَهْـــدَأُ لا تَلْـــوِيْ ... إِنْ ضَـــاعَ العُمْـــرُ وَلَـــمْ أَظْفَـــرْ

تَمْحُـــو دَقَّـــاتُ ثَوَانِيْهَـــا ... عُمْـــرِي المَكْتُـــوبَ وَلا تَفْتَـــرْ[3]

يكرّر الشّاعر ذكر خوفه من الموت، مع توكيد خوفه من الحساب، فهو متشائم من أن يغفر الله له ذنوبه؛ إذ يقول: "لا يُغفر"، وربّما هي نظرة صوفيّة متديّنة نابعة من حرصه على لقاء الله دون ذنوب تذكر. وإنّ قلق الشّاعر بسبب ذنوبه، يزيده شعوره بأنّه خسر الدنيا والآخرة. فانقضاء حياته كما يذكر دون الظفر بالرّغبات، إضافة إلى خوفه من عدم الصفح عن ذنوبه، يذكيان حريقه الدّاخليّ ويشعرانه بالعدميّة، وكأنّه لا شيء. ولطالما شغلت قضيّة البعث والحساب تفكير الشعراء الرّومانسيين وأرّقت ذاتهم القلقة.

وخوف الشّاعر ليس لحظيّاً، بل هو خوف دائم، وهذا ما يؤكد سوداويّته، يقول في قصيدة "دماء الخوف":

---

[1]–جذرها عسس، يقال: "عسّ يعسّ عسساً وعسّاً، أي: طاف بالليل... وعسعس الليل عسعسة: أقبل بظلامه.." ابن منظور: لسان العرب، مادة (عسس).

[2]– ديوان سهر الشوق، دار الفارابي للطباعة والنشر، دمشق، ٢٠٠٩م، ص١١٤.

[3]– ديوان سهر الشوق، ، ص٢١.

أَعـــيشُ الخَـــوفَ أَحلُـــمُ بالأمـــانِ بِغَاشـــيةِ الزَّمـــانِ مِـــنَ الزَّمـــانِ

أَعـــيشُ الخـــوفَ حـــينَ السَّـــعدُ يَبـــدو ويُرهقنِـــيْ التَّباعـــدُ والتَّـــدانِيْ

دِمـــاءُ الخَـــوفِ تَصـــهلُ فِـــيْ عُروقِـــيْ وتَتركنِـــيْ أُعـــانِيْ مَـــا أَعـــانِيْ

كَـــذَا الـــدُّنيَا شَـــقاءٌ مُســـتمِرٌ وَخَـــوفٌ دَائـــمٌ فِـــيْ كُـــلِّ آنِ[1]

يثير تشاؤم الشّاعر وسوداويته تقلّب الزّمن وعدم ثباته على حال، ما يجعل ذاته مضطربة قلقة، متوجّسة، فالشّاعر يفتقد شعور الاستقرار والأمان، ويتعبه أنّ السعد لا يطيل مكثه في رحابه، فاستسلم لحقيقة أنّ الدنيا لا يُؤمن جانبها؛ إذ تترك الإنسان يعيش في شقاء وخوف دائمين.

ودفعته سوداويّته إثر غرقه في التشاؤم، إلى تقديم الموت على حياة بائسة، يقول في قصيدة "جاء الحياة وغاب دون رضاع":

وَلَقَـــدْ يَهـــونُ المَـــوتُ إِذْ هُـــو مـــرةً فَأَنَـــا أَعـــيشُ العُمـــرَ حَـــالَ نـــزاعِ

فَخُـــذِيْ يَراعـــيْ بَعْـــدَ مَـــوتِيْ واكتبِـــيْ جَـــاءَ الحَيـــاةَ وَغـــابَ دُونَ رَضـــاعِ[2]

لم تحنُ الحياة على الشّاعر، فقد كانت أمّاً قاسية، فالشّاعر يعيش في صراع مستمر بين رغباته وواقعه المضني، فوجد في الموت طريق خلاص من هذا النزاع المحتدم في خلده، وفي هذا هروب من الواقع، وطريقة لنسف الهموم والمواجع.

تلحّ على الشّاعر مجموعة من الأسئلة التي تثير شجنه في الحياة، يقول في قصيدة "متى ترق لي السماء":

لا صَـــــحوةٌ تُرجَـــــى ولا أَحـــــلامُ وقَصـــائدِيْ بَرِمَـــتْ بِهـــا الأَقـــلامُ

مَـــا عَـــادَ يَحفزُنِـــيْ الضِّـــياءُ ولا الـــدُّجَى فَعَلَـــى عَقـــاربِ سَـــاعتِيْ اســـتفهَامُ

مَـــاذا وراءَ الصَّـــبرِ فِـــيْ صَـــلفِ المُنَـــى والعُمْـــرُ يَنفـــدُ والـــرَّدَى حَـــوَّامُ

مَـــــاذَا وتَســـــأَلُنِي الـــــدُّموعُ ولا أَرى غيـــرَ الفَنـــاءِ تجـــرُّهُ الأَســـقامُ

مَـــاذَا وأنـــتَ أســـيرُ وَهمِـــكَ مُتعبَـــاً تَبنِـــيْ وخلفَـــكَ حَاقـــدٌ هَـــدَّامُ

مَـــاذَا ويَهزمُنِـــي السُّـــؤالُ ويَنبـــريْ لِيُجيـــبَ مـــن كَبِـــدِ الأَســـى استِســـلامُ

أَجـــريْ يُطـــارِدُنِيْ الشَّـــقاءُ مُعربـــدَاً واليَـــأسُ والإرهـــاقُ والآلامُ

وَخيـــالُ مَـــنْ أَهـــوى ورجـــعُ صَـــدى النـــوى والغـــدرُ والحسّـــادُ واللُّـــوامُ

---

[1]- ديوان رماد الهشيم، ص٥.

[2]- ديوان رماد الهشيم، ص١٠٩.

فمتَـــى تَـــرِقُّ لِـــيَ السَّـــماءُ ويَنجلِـــيْ عَـــنْ جَفـــنِ أَحـــلامِ الشَّـــقيّ ظـــلامُ[1]

يُصدّر الشّاعر في الأبيات السّابقة إحباطه بتساؤلات مكثّفة عمّقت شعوره بالحزن والضياع والتّشاؤم، فقد أسرف في تشاؤمه ولم يعد يرجو شيئاً، وحاصرته جملة من الأسئلة التي لا إجابة لها، فيتساءل بحرقة خائب، وحسرة من وطّن نفسه على الخسارة، بمَ ينفع الصبر وقد جفّت أمانيه، ونفد عمره، وتقدّم الردى نحوه؟ يغالب دموعه فتغلبه وتمطر عليه بسيل من الأسئلة الموجعة، فقد زاد سقمه الرّوحيّ سقمه الجسدي المنذر بفنائه، وضيّقت الهموم خناقها عليه حتّى أهلكته، وقد جرفه سيل الأسئلة المؤلم إلى حافة الاستسلام كجواب مفتوح.

تجمّعت أسباب سوداويّة الشّاعر وتشاؤمه وهي؛ اليأس، والإرهاق، والآلام، وخيال المحبوبة البعيدة، والغدر، والحساد، واللوام، فلم يسلم الشّاعر من الحياة والنّاس، وظل نهب حلقة مفرغة من الأسئلة استبطأ في آخرها الشّاعر زوال القتامة عن أحلامه، متمنّياً أن ترى النّور بعد كلّ هذه الظلمة. وهذه حال الرّومانسيين تضيع أسئلتهم وتبقى دون إجابة[2]. ويؤكّد ذلك قول الشّاعر في قصيدة " الشوق القاتل":

لَقَـــدْ حِـــرْتُ فـــي ردّ الجـــواب ولَـــمْ أَزَلْ بـــرغم ضـــياعِيْ فـــي السّـــؤال أُســـائِلُ[3]

وقوله أيضاً في قصيدة "سهر الشوق":

وتمطّـــى السّـــؤال صـــعباً عســـيراً أيـــنَ نُـــوُر الهـــدى وحـــارَ جـــوابيْ[4]

وقد كبلّت الشّاعر نظرته السّوداويّة للحياة والنّاس، وزاد تشاؤمه إدراكه الزّمنيّ، وشعوره بحقيقة الواقع، وأنّه عاش عمراً مخالفاً لما هفت إليه نفسه، وطمحت إليه ذاته النّهمة، يقول في قصيدة "أجنحة في غيهب القدر":

صَـحوْتُ عَفـوَ الهَـوى مِـنْ سَـكرةِ العُمـرِ لا الوَجـدُ خَمـريْ ولا جُـرْحُ النَّـوى وَتـرِيْ

ولا نـــــدامايَ أَحْـــــلامٌ مُجنَّحـــــةٌ نـــدَّيتُها بـــدموعِ السُّـــهدِ والسَّـــهرِ

حتّـــى وَصـــلْتُ إِلَـــى بَيـــداءَ مُوحشـــةٍ إِلَّا مِـــنَ اليَـــأسِ ظـــلّاً يَقتفِـــيْ أَثـــرِيْ

أَنَّـــى رَحلْـــتُ عُيـــونُ الغـــدِر تَرصُـــدنِيْ وحَيثمَـــا كُنْـــتُ ضَـــاقَ الكَـــونُ فِـــيْ صَـــدرِيْ

ضـــيَّعْتُ زَهـــرَ شـــبابِيْ فِـــيْ تألُّقِـــهِ أَرنـــو إِلـــى الزَّهـــرِ بـــينَ الشَّـــوكِ والحجَـــرِ

---

[1]- ديوان سهر الشوق، ص١٨٥

[2]- ينظر: سكر، راتب: الطابع الرّومانسيّ للحزن، مجلة المعرفة، دمشق، ع٣٧٦، ١٩٩٥م، ص١٢٤.

[3]- ديوان رماد الهشيم، ص١١.

[4]- ديوان سهر الشّوق، ص٦٨.

مُـــوزَّعُ القَلـــبِ لَـــمْ أَظفـــرْ بِمُؤنســـةٍ يَومَـــاً تُســـائِلُ دِفْءَ الحَـــرفِ عَـــنْ خَبـــرِيْ

كـــأَنّنِيْ مـــا عزفْـــتُ الشَّـــوقَ أُغنيـــةً عَـــذراءَ رنَّحـــتِ الأنســـامَ مِـــنْ سَـــكرِ

وجِئْـــتُ بالشَّـــيبِ والإخفـــاقُ يحملُنِـــيْ مـــوجُ النَّدامـــةِ فِـــيْ دَوَّامـــةِ السَّـــفرِ

تَقتـــاتُ مِـــنْ جَلـــدِيْ أَشـــباحُ ذَاكرتِـــيْ وتَرتـــويْ مِـــنْ دِمـــائِيْ فَضْـــلةُ العُمـــرِ

لَكنَّنِـــيْ ضـــقْتُ بالأيَّـــامِ أَقطعُهـــا لا الوجـــدُ خَمـــرِيْ ولا جُـــرحُ النَّـــوى وَتـــرِيْ[1]

عاش الشّاعر في عالمه الخيالي الحالم، ولحظة اصطدامه بالواقع، وإدراكه أنّ كلّ ما عاشه هواء وهباء، تعمّق تشاؤمه من الحياة، وأكثر ما يؤلمه أن يضيع عمره دون أن يغتنمه بالحبّ والأشواق التي تنسيه معاناته الحياتيّة، وتعطيه لذّة ومتعة. فكلّ ما كان يرجوه من أحلام روّاها بدموع القلق وأرق الانتظار تبخّر، فوجد نفسه وحيداً، خالي الوفاض من الأحلام، يحوطه الظلام من كلّ مكان، وكأنّه يعيش في صحراء خالية، إلّا من اليأس الذي لازم شخصيته السّوداويّة، فجعله يترقب أعين الغدر أن تصوّب سهامها نحوه، من شدة تشاؤمه من النّاس؛ إذ فَقَدَ ثقته بالحياة والنّاس، وهي نزعة سوداويّة عند الشّاعر جعلته يضيق بالحياة والنّاس، ويصرّح بهذا في قوله: (وحيثما كنت ضاق الكون في صدري). فلا يتسع له مكان ولا يرتاح لأحد. وسوداويّته اشترك فيها عاملان: داخليّ وهو ضيق فطريّ مجهول السبب، وخارجيّ: خلقته أحلامه الموؤدة.

والحياة التي عاشها الشّاعر شقيّة معبّدة بالشوك والحجارة، وكلّها صعوبات حياتيّة أثقلت قلبه، فقد ضيّع عمره وهو يحاول اقتلاع السّعادة من ركام الظروف الصعبة المكلّلة بالشوك.

وحرمان وجود المرأة المثال التي تؤنس وحشة قلبه في الحياة زاد ضيقه وكمده. فهو يتحسّر على اللّحظات السّعيدة التي عاشها أشواقاً وحبّاً ولم يكتب لها البقاء والثبات.

ومرت رحلة حياة الشّاعر الشاقّة وأسلمته لكلّ أشكال السّوداويّة؛ الشيب، والفشل، والنّدم، والذّكريات المروّعة التي تستنزف طاقته، وتسبّب نحوله الفكريّ والجسديّ.

وعلى الرغم من مرور الزّمن وفناء الشباب، وإغراق الشّاعر في السّوداويّة والتّشاؤم، تبقى رغبة الحبّ مشتعلة داخله، وتثير حسرته وضيقه من الحياة التي ينفدها دون حبّ يزيد مواجعه ولذّة آلامه.

ولعلّ من بواعث تشاؤم الشّاعر عدم تقدير النّاس لموهبته الفريدة، يقول في قصيدة "التوأمان":

فنَاعقـــةٌ تُولـــولُ فِـــيْ خَـــرابٍ تُشـــيرُ لَهـــا الأَصـــابِعُ بافتنـــانِ

وتُغرقهُـــا الأُلـــوفُ بـــلا حِسَـــابٍ فَتَنعـــقُ بالسَّـــخيفِ مِـــنَ الأَغـــانِيْ

---

[1]- ديوان صراخ الجحيم، ص١٠١.

وَشـــاعرُ أمـــةٍ يَقضـــيْ فَقيـــراً وتَطويـــــهِ الـــــدَّقائِقُ والثَّـــــوانِيْ

ونُودعُـــــهُ التُّـــــرابَ وتَعتليْـــــه حَـــــوافرُ أَتقنـــــتْ وأْدَ الأَمـــــانِيْ

فلـــيسَ لَـــهُ علـــى الأَســـماعِ ذِكْـــرٌ ولـــيسَ لَـــهُ صَـــدى فِـــيْ مهرجـــانِ[1]

كان فقر الشّاعر وعدم قدرته على السفر والتجّوال وأخذ الفرص، من أسباب بقاء ذكره في أسوار مدينة حماة[2]، وهو ما لا يرنو إليه شاعر مرهف الإحساس كالشّاعر يريد أن يسمع صدى صرخته العالم كلّه، إضافة إلى عدم تقديره التّقدير الذي تستحقه ذاته المتوهّجة، وفقره وعدم تقديره زادا نظرته السّوداويّة قتامة، فيستغرب الشّاعر من تقدير المغنّية التي لا تمتلك الموهبة الرّاقية ويشبّهها بالبوم في نعيقه المزعج، مقابل عدم تقدير من يمتلك الحسّ الأدبيّ العالي، فيطوى ذكره في صفحات دفتر الزّمن المهملة، فيخبو ذكره وينسى أثره الأدبي ما أذكى جذوة الحزن داخله.

وكثيراً ما تمنّى المتشائمون من الرّومانسيين الهروب من قيود الزمان والمكان؛ لأنّ في هذا تمام التحرّر لهم، ومن هنا تملكتهم فكرة الاستراحة في أحضان الأبديّة؛ لتخيلهم أنّ السّعادة في غير هذا العالم. وهذا التخيّل صورة من صور الهرب من الحاضر، ووسيلة لتناسي الألم[3]، وقد دفع التّشاؤم الشّاعر إلى محاولته الهروب من الواقع، بالتّفكير في الرّحيل إلى العالم الآخر، وذلك عن طريق إقامة حوار خيالي قصصي بينه وبين التُّرَب، فجسّد أوجاعه من خلال حديثه مع التُّرب، وجرّدها من وظيفتها الحقيقيّة لتخدم المعنى الذي يريده، يقول في قصيدة "رحلة إلى العالم الآخر":

فِـــيْ اللَّيـــلِ أُنـــادِيْ مَـــنْ صَـــدَقُوا فَتُجيـــــبُ نِـــــداءاتِيْ التُّـــــربُ

---

[1]- ديوان سهر الشوق، ص١٩٤، ١٩٥.

[2]- علمت ذلك من لقائي بصديقيه الشّاعرين معاوية كوجان، وعبدالسلام زريق.

تمّ اللقاء مع **الأستاذ عبدالسلام زريق** في محله الواقع في منطقة الحاضر، ظهر يوم الأربعاء، الساعة الرابعة والنصف، ٢٠١٨/٣/٢٨م.

تمّ اللقاء مع **الأستاذ معاوية كوجان** في مقر اتحاد الكتّاب العرب، ظهر يوم الخميس، الساعة الثانية عشرة والنصف، ٢٠١٨/٣/٢٩م.

معاوية كوجان: شاعر وقاص، وُلد في حماة عام ١٩٧٠م، حصل على الإجازة في اللغة الإنجليزية من جامعة حلب، عضو اتحاد الكتاب العرب، وجمعية أدب الأطفال، صدر له ثلاث مجموعات شعريّة، هي:(الصياد والسمكة٢٠٠٢م، هيا نلعب يا أطفال٢٠٠٥م، قطتي نيلي٢٠١٢م). ينظر: .Https://awu.sy

عبد السلام زريق: وُلد في حماة عام ١٩٧٠م، عضو اتحاد الكتاب العرب، يكتب الشعر العمودي وشعر التفعيلة منذ عام ١٩٨٣م، صدر له ثلاثة دواوين مطبوعة، هي: (عصفورة المطر٢٠٠٩م، لن تغيبي٢٠١٥م، مرّوا مع الريح٢٠١٩م). ينظر: https://diwandb.com

[3]- ينظر: هلال، محمد غنيمي: الرومانتيكية، مرجع سابق، ص٧١، ٧٢.

وتَقـــولُ بِجَـــوفِيْ مَـــنْ تَهـــوى ولبُعـــدِكَ عَـــنهُمْ قَـــدْ عَتبُـــوا
لاتَـــأسَ.. تعـــالَ لِعَـــالمهِمْ فَرِفاقُـــكَ نَـــالُوا مـــا طَلَبُـــوا
لاتَبـــكِ .. دُمُوعُـــكَ تُحزنُنِـــيْ وإلامَ بليلِـــكَ تَنتحـــبُ
دُنيـــاكَ بِكـــلِّ مَفاتِنِهـــا شـــلّاءُ لِمثلِـــك لا تَهِـــبُ
تَهِـــبُ الأَنـــذالَ تُكـــرّمُهُمْ وَهُـــمُ فِـــيْ رُقْعتِهـــا لُعَـــبُ
والعَـــدلُ تَـــوارى فِـــيْ زَمَـــنٍ يَعتـــزُّ بِســـالبِهِ السّـــلبُ
وَسِـــلاحُكَ صِـــدْقٌ لايَخفَـــى وسِـــلاحُ أَعاديْـــكَ الكَـــذِبُ
وأُحـــاوِلُ أَبحـــثُ عَـــنْ سَـــبَبٍ للعـــيشِ فَيَخـــذُلُنِيْ الطَّلَـــبُ
فَأصـــدُّ الـــدَّمعَ وأَزجـــرُهُ وأُســـارِعُ يَجـــذبُنِيْ الطَّلَـــبُ
وأُحـــاوِلُ أشـــرعُ إِقـــدامِيْ لكـــنَّ شِـــراعِيْ يَنقلِـــبُ[1]

يفرغ الشّاعر أحزانه وآلامه في جنح الليل، الذي يمثّل رمزاً للانطلاق والتحرّر فهو مليء بالأسرار، وهو معبر إلى اللانهاية المظلمة كمستقبل الشّاعر المظلم[2]؛ إذ إنّ الإنسان يتذكر في جوف الليل، أكثر الأشخاص قرباً إلى قلبه، فإن كان ممن رحل، زاد حزناً ولوعة؛ لأنّه من يبثّه همومه، وتيمّناً بهذا، ينادي الشّاعر من رحل من أحبابه لينجده مما يقاسيه في الحياة، وكأنّ الشّاعر بلغ أوج التّشاؤم، فلا يجد من يشاطره أحزانه من الأحياء، فينادي من رحل، ويبدأ الشّاعر باستخدام الأسلوب التصويري؛ إذ يتخيّل أنّ الترب تناديه، وهذا طبيعي فكثيراً ما أجرى الرّومانسيّون حوارات مع أشياء غير حسيّة، حتّى إنّهم يستنطقون الحجر، فتبدأ الترب حواره، وتطلب منه أن يلحق بأصدقائه؛ إذ إنّهم ظفروا بما تمنّوا في العالم الآخر، وفي هذا رغبة دفينة من الشّاعر في الرّحيل عن العالم الدنيوي إلى الأخروي الذي يجد فيه السّعادة الأبديّة التي حُرِمها في الدّنيا. ويبدأ بتفسير رغبته في الرّحيل على لسان الترب؛ إذ إنّ الحياة لا تنصف أمثاله من المبدعين، وقد عرف عن الشّاعر ترفّعه عن الدنايا الخلقيّة، وابتعاده عن التزلّف، والنّفاق، والكذب، وهو ما أسهم في عدم تغيير حالته المعيشيّة[3]، على عكس من يتزلّف وينافق ويكذب من الأنذال الذين تهبهم الحياة ما يريدونه. وهذا اغتراب قيمي؛ إذ إنه يحمل قيماً سامية

---

[1]- ديوان رماد الهشيم، ص٨٥، ٨٦.

[2]- ينظر: المنصور، زهير أحمد: ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابي (دراسة أسلوبيّة)، جامعة أم القرى، ع٢١، [د.ت]، ص١٨.

[3]- علمت هذا من لقائي بصديقيه الشّاعرين معاوية كوجان، وعبدالسلام زريق.

تخالف قيم الواقع المتدهورة فشعر بالاغتراب.

وبعد تقديم أسباب عزوفه عن الحياة، يحاول أن يبحث عن سبب يعيد رغبته في البقاء، لكنّه يعود بخيبته ودموعه ويعاود طلب الرّحيل إلى العالم الآخر لعلّه يجد ضيعته، لكنّ الموت لا ينتظر نداءه وإرادته فتتضاعف الخيبة في داخله، ويزداد صراعه الدّاخليّ بين عدم القدرة على الانسجام مع الواقع ورغبته في الرّحيل.

ولم تكن رغبة الشّاعر في الموت صريحة في الأبيات السّابقة، فقد وارى رغبته نتيجة وجود بقايا من الرّغبة في الدّنيا بقلبه، لكنّه في الأبيات الآتية يصرّح برغبته في الموت، ويعلّل أسباب ذلك، يقول في قصيدة "الشوق القاتل":

أَعِـــدُّوا عصَـــا التّرحـــالِ إِنِّـــيْ رَاحـــلُ ... فَشَـــوقِيْ لِهجـــرِ الحَـــيّ شَـــوق مُقاتِـــلُ

أَعِـــدُّوا عصَـــا التّرحـــالِ ثـــمّ ترقّبـــوا ... رَحيلِـــيْ لِحَـــيٍّ لـــيسَ فِيْـــهِ مَنـــازِلُ

سَـــئِمْتُ حَيـــاتِيْ بَـــيْنَ أَهلِـــيْ وَصُـــحبتِيْ ... وَبِـــتُّ غَريبَـــاً فِـــيْ بِـــلادِيْ أُنَاضِـــلُ

ولمَّـــا رَأَيْـــتُ النّـــاس حَـــوْلِي أَسَـــاوِدَاً ... وأَنيابُهَـــا فِيهـــا الحُتُـــوفُ المواثـــلُ

تَوقَّفْـــتُ فِـــيْ صَـــمْتٍ أُفـــتِّشُ فِـــيْ يَـــدِيْ ... لَعَـــلَّ بِهـــا عَوْنَـــاً لِمَـــا أَنَـــا فَاعِـــلُ

فلَـــمْ أَرَ فِيْهَـــا غَيْـــرَ رِيشـــةِ شَـــاعِرٍ ... أبـــيٍّ إِذَا جَـــدَّ النّـــزالُ يُنـــازِلُ

يَنـــامُ عَلَـــى نـــارٍ ويَصـــحُو علـــى لَظَـــى ... يُحـــاذِرُ أَنْ يَطغَـــى الأَســـى فَيُواصِـــلُ

ويَجمَـــعُ بـــينَ الخَـــوفِ والأَمْـــنِ مُجهـــدَاً ... وتفصُـــلُهُ عمَّـــا يَـــرومُ فَواصِـــلُ

وَيَســـعى إلـــى النُّعمَـــى بِكـــلِّ وَســـيلةٍ ... وَهَيهـــاتَ أَنْ تَســـعَى إِلَيْـــهِ الوَســـائِلُ[1]

تولّد تشاؤم الشّاعر من الحياة والنّاس والوطن من عدم تقديرهم له، فاشتاقت نفسه إلى الموت، فهو من منظور رومانسيّ يسعى إلى مثل عليا غابت عن مجتمعه، فعاش في صراع، وقد تبدّى صراعه في تخبّط ذاته بين الخوف والأمن، ولم ينطفئ حريقه الدّاخليّ الذي توريه أحلامه البعيدة، بل أخذ يشوى بها، وقد أخذ بكلّ أسباب السعي إلى الخير لكنّ تشاؤمه جعل أمانيه بعيدة التحقّق فغرق في سوداويّته.

واقترنت سوداويّة الشّاعر بشعور العدميّة؛ إذ إنّه لا يرى جدوى من نفسه ولا من حياته؛ ما زاد رغبته في الرّحيل عن قناعة تامة ورضا بالعدم، إِنْ عَدِمَ أسباب الوصول لحياة كريمة تليق به، يقول في قصيدة "يأس":

---

[1]- ديوان رماد الهشيم، ص٩.

غَــدَاً إِذَا مِــتُّ مَــاتَ الحُــزنُ والألــمُ فــــلا شـــعورٌ ولاحـــسٌّ ولا نَـــدمُ
حَســبِيْ أُغــادِرُ دُنيَــا النّــاس مُرتضــيَاً دَارَ البَقـــاءِ فَـــأَهلاً أَيُّهـــا العَـــدمُ
لِـــمَ الحيـــاةُ وعَيشـــيْ كُلُّـــهُ كَـــدَرُ وفِـــيْ ضُـــلُوعِيَ نَـــارُ الصَّـــمتِ تَضـــطرِمُ
والفَقـــرُ يَأكـــلُ أَعصـــابِيْ يُمزِّقُنِـــيْ والسُّـــهْدُ يَفعـــلُ بِـــيْ مَـــا يَفعـــلُ السَّـــقمُ
وَلِـــيْ حَبيـــبٌ يـــؤوسٌ مِـــنْ مُبـــادلَتِيْ حُبَّـــاً بِحُـــبٍّ ولا حِـــلٌّ ولا حَـــرمُ
وكـــلُّ مـــا بينَنَـــا فِـــيْ الحـــبّ مُختلِـــفٌ الخَـــوفُ يرصـــدُنَا والشَّـــكُ والـــتُّهَمُ[1]

فقد تشاءم الشّاعر من الحياة بعدما انقطعت كلّ أسباب الانجذاب إليها، فحياته حزن وألم، وكدر، وسقم، وأرق، وحب بائس مقطوع الأمل منه عماده الخوف، والشك، والتهم. فرأى الشّاعر في الموت هروباً من هذا الواقع المرّ، وخلاصاً من الحزن والألم ومشاعر النّدم.

وغذّت تشاؤم الشّاعر وسوداويته أمور ثلاثة، يقول في قصيدة "أهون العقد":

لَقَـــدْ مَلَلْـــتُ يرَاعَـــاً مُخصِـــبَاً أَلَمَـــاً تَشـــقَّقتْ مِنْـــهُ فِـــيْ يَـــوْمِ الحَصـــادِ يَـــدِيْ
ومـــا وَهنْـــتُ ولكنِّـــيْ شَـــقِيْتُ ولَـــمْ أَلـــقَ المُعـــينَ مـــنَ الأصـــحابِ والولـــدِ
ولَـــمْ أَجِـــدْ عنْـــدَ مَـــنْ أَهـــوى ضِـــيَا أَمَـــلٍ أَســـتغفرُ الشِّـــعرَ كَـــمْ أَطعمتُـــهُ كَبـــدِيْ[2]

فقد ملّ الشّاعر تدوين آلامه، وملّ مواجهة الشقاء بمفرده دون وجود المعين من الأصحاب والأولاد، ولعلّ فقدان السند والداعم في الحياة أكبر سبب لتشاؤم الشّاعر، إضافة إلى فقدان أمله في الحبّ ومن يهوى، فيأسف لكلّ حزن ألبسه لقافيته بسبب أعراض الحبّ.

وصل الشّاعر إلى مرحلة ترك الشيء بإرادته، مع عدم وفرته، وكأنّه رغب عنه، وفَقَدَ شغفه فيه، يقول في قصيدة "عذراً يا بني وطني":

وقَـــدْ صـــبأتُ فـــلا الحَســـناءُ تَشـــغلُنِيْ ولا المَـــدائحُ والأذكـــارُ عَـــنْ سَـــننِيْ
غنَّيْـــتُ للصّـــبرِ مـــا غنَّيْـــتُ فـــانتحرَتْ كـــلُّ الأَمـــانِيْ عَلَـــى مِزمـــارِهِ الخَشِـــنِ
لَـــمْ أَحتـــرِقْ بِشـــهيقِ النّـــارِ مـــا احتـــدمَتْ لَكِـــنْ أُحِـــسُّ زفيـــرَ الصَّـــمتِ يُحرقُنِـــيْ[3]

أوصله تشاؤمه إلى ترك مذهب الحبّ، فلم يعد يحفل بمدح الحبّيب وذكره، وأحوجه عدم جني ثمرة الصبر إلى دحر أمانيه، فتخلّى عنها، وساد الصمت الذي تأجّجت نيرانه داخل الشّاعر وأحرقته.

---

[1]- ديوان صرا خ الجحيم، ص٢٣، ٢٤.

[2]- ديوان رماد الهشيم، ص١٢٢.

[3]- ديوان رماد الهشيم، ص٣٠- ٣٢.

وطاب للشاعر الرّومانسيّ الانعتاق في رحاب الطبيعة، هروباً من واقعه، وملاذاً يختبئ بين أحضانه، يقول في قصيدة "صحوة الحبّ" مظهراً امتزاجه بالطبيعة، خالعاً مظاهرها على نفسه وتجربته:

ومـــرَّ مَوسِـــمُ عُمـــرِيْ يـــا معـــذِّبتيْ وحُبُّنـــا لَـــمْ يَـــزلْ يقتـــاتُ بـــالنَّظرِ

فَـــلا شَـــبابِي بَعْـــدَ اليَـــومِ مُؤتلِـــقٌ ولا قَـــوافِيْ الهَـــوى تَنســـابُ فِـــيْ وَتَـــريْ

ذَوَى رَبِيْـــعُ حَيـــاتِيْ بَعـــدَمَا عَصَـــفَتْ رِياحُـــكِ الهَـــوجِ فِـــيْ بُســـتانِيَ النَّضِـــرِ

ومَـــرَّ نَيســـانُ أَحلامِـــيْ علَـــى عَجَـــلٍ كأنّـــهُ خَـــائِفٌ مِـــنْ صَـــيفكِ الضَّـــجِرِ

فـــلا العَنـــادِلُ نَشـــوى فِـــيْ خَمائِلِـــهِ ولا النَّســـائِمُ سَـــكرَى مِـــنْ لَمَـــى الزَّهـــرِ

ولَسْـــتُ أَرجـــو شـــتاءً بَعْـــدَمَا انقشـــعَتْ غيومُـــكِ السُّـــودُ عَـــنْ شَمْسِـــيْ بِـــلا مَطَـــرِ

كُـــونِيْ كَمـــا شِـــئْتِ إنّـــيْ لَـــمْ أَعُـــدْ أَبـــدَاً للـــوَهمِ لِلوَجـــدِ للتَّســـهيدِ للسَّـــهَرِ

طَـــالَ امتيـــاحِي[1] بُحـــورَ الشَّـــوقِ واهتـــرأَتْ شـــباكُ حُبِّـــيْ وضـــاعَ العُمْـــرُ بالسَّـــفَرِ[2]

يلاحظ امتزاج الطبيعة بوجدان الشّاعر من خلال استخدام ألفاظها في وصف تجربته الشعريّة، مثل: (موسم عمري، ربيع حياتي، عصفت رياحك الهوج، بستاني النضر، نيسان أحلامي، صيفك الضجر، العنادل نشوى، خمائله، النسائم، لمى الزهر، شتاء، غيومك السود، شمسي، مطر).

فقد أثار تشاؤم الشّاعر انقضاء الشباب من جهة، وعذابه في سبيل وصل المحبوبة من جهة أخرى. وكأنّ الشّاعر يجلس في أحضان الطبيعة ليرتاح؛ فإذا بكآبته تقلق راحته، وتنبلج من وجدانه المعذّب، فيتذكر ألم الحبّ وعذابه، فيغرق في التّشاؤم إلى حد السّوداويّة، فيتحول ما كان يجب أن يكون مصدر متعة وهو الطبيعة إلى محرّك للشكوى والألم والتّشاؤم حاله حال الرّومانسيين أقرانه[3].

وكثيراً ما عدّ الرّومانسيّ الخريف والغراب مصدرين للتشاؤم، يقول في قصيدة "قينة العاصي":

ربيـــعُ العمـــرِ قـــد أمســـى خريفـــاً ولـــمْ يُصـــبِ التقـــدّم والنجاحـــا

وطيـــرُ السّـــعد نفّـــره غـــرابٌ أبـــى إلّا بمُهجتـــهِ ارتياحـــا[4]

يسقط الشّاعر تشاؤمه على الطبيعة من خلال استخدام المقابلة؛ إذ يقابل بين الرّبيع الّذي يرمز إلى البهجة والسرور، وبين الخريف الّذي يرمز عند الرّومانسيين إلى الكآبة والتّشاؤم. كما يقابل بين طير

---

[1]- جذرها ميح: " ماح في مشيته، يميح ميحاً، وميحوحة: تبختر... وهو مشي كمشي البطة... وامتاح فلان فلاناً: إذا أتاه بطلب.. والميح: العطاء". ابن منظور: لسان العرب، مادة (ميح).

[2]- ديوان صراخ الجحيم، ص٨٧، ٨٨.

[3]- ينظر: القط، عبدالقادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٣٠٣.

[4]- ديوان نداء الرميم، ص٤١.

السعد والغراب، ويبدو أنّه يقصد برمز الغراب تشاؤمه الفطري الذي لا يدع لطير السّعد طريقاً إليه.

وبعد كلّ ما عاشه الشّاعر عدّ وجوده في الحياة شؤماً، يقول في قصيدة "صراخ الجحيم":

وُجــودِي فــي الحيــاةِ أراهُ شُــؤماً فكيــفَ إذا قضــيتُ وشُــقّ رمْسِــيْ[1]

فإذا كان وجوده شؤماً، فكيف حاله بعد موته ونزوله القبر؟ ويكرّر الشّاعر ذكر خوفه من مصيره المجهول.

إذاً سيطرت السّوداويّة والتّشاؤم على مناخ القصيدة عند الشّاعر؛ ولكنّ سوداويّته بدا أنّه مفطور عليها فتمكّنت من مجمل قصائده، ولعلّ أبرز أسبابها يعود إلى واقعه البائس، وخوفه المستمر من عدم الأمان والاستقرار.

وإذا كانت هذه أبرز أسباب سوداويّة الشّاعر وتشاؤمه، فما أسباب حزنه وشكواه؟ هذا ما سيبيّنه المبحث القادم بعون الله.

[1]- ديوان صراخ الجحيم، ص٦١.

المبحث الثَّاني

الحزن والشكوى

الحزن شعور إنسانيّ متأصّل في النّفس البشريّة التي تتفاوت في مشاعرها وأحاسيسها، والشكوى شعور يلي الحزن وينتج عنه، فلا يشكو الإنسان من وفرة الأشياء وإنّما من قلّتها، فلا نجد أحدهم يشكو من وصوله أوج السّعادة أو يشكو وفرة المال، وإنما يشكو الإنسان من تكاثف شحنة الحزن والألم في قلبه، وندرة السّعادة وأسباب الوصول إليها، أو حتّى سرعة انقضائها، ومكوث الحزن مدّة طويلة. وميزان الحياة قائم على المشاعر المتضاربة، المتعاقبة، فلا حزن يدوم، ولا فرح يدوم، وإنّما يتناوبان، ويتعاقبان. وهي سنّة الله في الكون أن خُلِق الإنسان في كَبَد. ولطالما كان الحزن والشجن مداد قلم الشعراء عبر الزّمن، ومحرّك شيطان أشعارهم. وما يميّز حزن الشعراء الرّومانسيين أنّه حزن فطري، جبلت عليه نفوسهم التي خلعوا عليها صفة القدسيّة والتفرّد، فأخذت تحلم بما لا يمكن تحقيقه، ولا سبيل للوصول إليه، فغرقت في جبّ حزن وألم أقعدها عن الاستمتاع بما لديها، فراحت تطلب المفقود، ففقدت الرّاحة والسكينة، وصار الحزن سمة ملازمة لها.

ومن هنا أخذ الشعراء الرّومانسيّون يصوّرون أحزانهم وآلامهم التي قد يكون لها سبب واضح، وقد تكون لأسباب مجهولة[1]، حتّى إنّ أحدهم ليحزن فقط ليعايش الحزن، أو يشكو فقط لمجرد الشكوى، ومنهم من يجد في الحزن متعة، وفي الشكوى لذّة لا يعدلها لذة أخرى؛ لاعتقادهم أنّ الألم يطهّر النّفس، والحزن يسمو بالرّوح، أو لرؤيتهم أنّ الألم والحزن من سمات الحسّاسين الواعين الشّاعرين[2]. ويبدو أنّ شعور الحزن امتداد لما في وجدانهم من إحساس بالغربة وعدم الانسجام مع العالم الخارجيّ، فقد نشد الرّومانسيّ السّعادة فلم يجد طريقاً لها، فتآكل حزناً وألماً[3]. ولما هجرت السّعادة النّفس الرّومانسيّةوجدت فيما تتفرّد به من الألم لذة[4].

والسؤال الذي ينطلق منه المبحث هو: لماذا الحزن طابع الرّومانسيين؟

خلّف ارتفاع نسبة استحقاق الرّومانسيّ لنفسه، وتضخّم ذاته، وهيجان أحاسيسه ومشاعره وشدّتهما، شخصيّة سوداويّة تكابد ألماً مرّاً بسبب عدم تقديرها في المجتمع، والجفوة التي نشأت بينهما إثر ذلك، ونتيجة ضياع الآمال والأحلام الفسيحة وانهيارها، وعدم ظفرها بالمثال المنشود؛ لذا كان الحزن قرين طباعهم، ما ألجأهمّ إلى العزلة الرّوحيّة والنفور من أدباء المجتمع، فظلت نفوسهم المرهفة نهب

---

[1]- ينظر: هلال، محمد غنيمي: الرومانتيكية، مرجع سابق، ص٣٨، ص٤٧.

[2]- ينظر: هيكل، أحمد: تطور الأدب الحديث في مصر (من أوائل القرن التاسع عشر حتى قيام الحرب الكبرى الثانية)، مرجع سابق، ص٣٢٠.

[3]- ينظر: الفرفوري، فؤاد: أهم مظاهر الرومنطيقية في الشعر العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها، مرجع سابق، ص١٢٥.

[4]- ينظر: هلال، المرجع السابق، ص٥٢.

اضطراب دائم لا إلى قرار ولا استقرار، ما مكّن شعور الندرة في أعماقهم، فرسخ في أذهانهم أنّ السّعادة أمر لن يتاح لهم في هذا العالم، ما دفعهم إلى تمنّي الموت في أسعد لحظات حياتهم لشعورهم أنّ السّعادة لن تدوم[١].

وقد يكون هذا الحزن نتيجة شعور صوفي بالتقصير عن أداء المهمّة التي وُجِد الإنسان من أجلها[٢]. وهناك من رأى أنّ الكآبة التي هي قرين الحزن واليأس جبلة فُطِرَ الرّومانسيّ عليها، وليس لها سبب معلوم[٣].

الحزن والشكوى لغة واصطلاحاً:

الحزن لغة: جاء في لسان العرب أنّ "الحُزْن والحَزَن: نقيض الفرح...والجمع أحزان.. وقد حزِن بالكسر، حَزَناً، وتحازنَ، وتحزَّنَ، ورجل حزنان ومِحزان: شديد الحزن"[٤].

وفي مقاييس اللغة: "الحاء والزاي والنون أصل واحد، وهو خشونة الشيء وشدة فيه.. والحَزْن؛ ما غلظ من الأرض.. وحُزانتك: أهلك ومن تتحزّن عليهم"[٥].

الحزن اصطلاحاً: أثر قلبي يحصل لوقوع مكروه أو ترك محبوب في الماضي[٦].

وهو ظاهرة فكريّة ترتكز على مواقف وجوديّة عاشها شعراء العرب المعاصرون نتيجة عدم قدرتهم على قبول الواقع المأساوي، وإحساسهم بالعجز عن مواجهته، فكان سبباً في إحساسهم العميق بالحزن[٧].

الشكوى لغة: جاء في لسان العرب "شكا الرجل أمره يشكوه شكواً.. وتشاكى القوم: شكا بعضهم إلى بعض، وشكوت فلاناً أشكوه شكوى وشِكاية وشَكية وشَكاة؛ إذا أخبرت عنه بسوء فعله بك، فهو مشكوٌّ ومشكيٌ، والاسم الشكوى.. والشكيّة: إظهار ما يضعك به غيرك من المكروه، والاشتكاء: إظهار ما بك من مكروه أو مرض أو نحوه"[٨].

الشكوى اصطلاحاً: التّعبير عن آلام الإنسان الدفينة وأحزانه المؤلمة وما يواجهه من مشكلات في

---

[١]- ينظر: هلال، محمد غنيمي: الرومانتيكية، مرجع سابق، ص٥٠.

[٢]- ينظر: نشاوي، نسيب: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر(الاتباعية- الرومانسية- الواقعية- الرمزية)، مرجع سابق، ص٣٠٦.

[٣]- ينظر: القط، عبدالقادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٣٠٣.

[٤]- ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، (مادة حزن).

[٥]- ابن فارس، أحمد: معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، ١٣٩٩هـ- ١٩٧٩م ، مادة (حزن).

[٦]- ينظر: الجرجاني، محمد بن علي: التعريفات، مرجع سابق، ص٩١.

[٧]- ينظر: جدي، فاطمة الزهراء: مظاهر الحزن في الشعر العربي المعاصر (الشعراء الرواد أنموذجاً) ، مجلة النّص، جامعة الجيلالي اليابس، الجزائر، م٩، ع٢، ٢٠٢٢م، ص١٣٨-١٥٤.

[٨]- ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، (مادة شكو).

الحياة سواء أكانت نفسيّة أم اجتماعيّة أم سياسيّة[1].

والشكوى نوعان:

خاصّة وعامّة؛ فالخاصّة: تتبنّى المسائل الخاصّة؛ ممّا يتّصل بفقدان الشباب أو الآمال غير المحقّقة، وقد تخرج من خصوصيّتها إلى نطاق إنسانيّ عام بوصفها مشكلة تواجه البشر جميعاً.

والعامّة: تختص بشكوى الزمان وذمّ الدّنيا[2].

والسؤال المهم في هذا الميدان، ما مصدر حزن "منجّد" وشكواه؟

تميّز "منجّد" بأنّه شاعر حالم، محبّ للمرأة، محبّ للحياة، وقد انعدمت أسباب الوصول إلى ما يحبّ ويحلم، ما أغرقه في بحر من الحزن والشكاية، فلم تفتح له الحياة ذراعيها، بل ضنّت عليه بالحبّ والحنان والأمان، فقد عاش عمره فقيراً فقراً مدقعاً، وضيق ذات اليد من أهمّ أسباب شقاء الإنسان وتعاسته، ويبدو أنّه لم يظفر بامرأة تليق بشاعر مرهف الإحساس مثله كما اشتُهر تصريحه هذا بين زملائه وأصدقائه[3]، وكان قاسي الطباع، فلم يعرف التزلّف طريقاً إلى شخصيته، ما نفّر بعض النّاس منه، فشكا الوحدة بكلّ أشكالها، ما أعظم الألم داخله، وزاده همّاً وحزناً، فكان الفقر، والأولاد، وانعدام وجود المرأة المثال، وعدم تقدير المجتمع، وعدم القدرة على تحقيق الآمال أهمّ مصادر الحزن التي طبعت شخصيّة "منجّد".

يقول في قصيدة "صرخة الصمت":

يَا صَـــرْخَةَ الصَّـــمْتِ كَمْ أَطلقتُ راعدةً ... وَقَـــدْ تَسَـــاوى بِهَـــا سِـــرّي وَإِعلَانِـــيْ

كَمْ مِنْ غَريـبٍ بِكَفِّ الحـبّ صَـــافَحَنِيْ ... وَمِـــنْ قَريـــبٍ بِكَـــفِّ الغَـــدرِ حيَّـــانِيْ

نَقشـــتُ عُنوانَ أَحبـابِيْ على كَبـدِيْ ... لكـــنَّهُمْ ضَـــيَّعُوا يَـــا قَلـــبُ عُنـــوانِيْ

لَوْ أَنَّهُمْ أَرْهَفُوا سَـــمْعَاً لما صَـــدَحَتْ ... بِـــهِ المَنَـــابِرُ فِـــيْ أَعْيَـــادِ أَوْطَـــانِيْ

لَـتَـوَّجُـوا هَـامَـتِـيْ بـالـغَـارِ أَوْ رَفَـعُـوا ... باسـمِيْ مَنَـارَاً وَأَعلَـوا فِـيْ الحِمَـى شَـانِيْ[4]

يظهر الشّاعر حزناً وشكوى من غدر الأشخاص القريبين منه، ويبدو أنّه يتحدث عن دائرة الأدباء

---

[1]- ينظر: أختر، ياسمين: الشكوى في الشعر العربي في النّصف الأول من القرن العشرين (دراسة موضوعيّة فنيّة من خلال نماذج مختارة) ، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراة في الأدب العربيّ، الجامعة الإسلاميّة، إسلام آباد، ٢٠٠٤-٢٠١٠م، ص٢.

[2]- ينظر: عبدالرحيم، بيان علي: شعر البصرة في القرن الرابع الهجري، https//www.basrahcity.net/pather/report/basrah/85.hmtl.

[3]- علمت بذلك من لقائي بصديقيه الشّاعر معاوية كوجان، والشّاعر عبدالسلام زريق، مرجع سابق.

[4]- ديوان رماد الهشيم، ص٦٤.

المحيطين به، فلكم أظهر له الغرباء حبّاً عدمه مع القريبين منه بصلة دم أو حبّ، فيشكو غدرهم، ويحزن على الحبّ الكبير الذي حواه لهم في قلبه فبادلوه بالجفاء وعدم التّقدير، فلو أنّهم يعرفون قيمته، ويقدّرون موهبته الأدبيّة، وما يصدح به صوته من أشعار في ساحات الأدب، لأعلوا شأنه ومنزلته. وأكثر ما يؤلم الشّاعر الرّومانسيّ ألّا يُقدّر حقّ تقديره؛ إذ إنّ ذلك يخمد ذاته المتوهجة ويثيرها.

وقد حزن "منجّد" على نفسه وشكا من فقدان التّقدير من قبل الولد والصحب، إضافة إلى الحرمان من المرأة التي ينشد، يقول في قصيدة "الحبّ الخالد":

مَـاذَا أَقُـولُ وَقَـدْ أَوهَـى الأَسَـى كَبِـدِي ... لا صُـحبتِيْ أَنْصَـفُوا قَلبِـيْ ولا وَلَـدِيْ

عَاشُـوا عَلَـى هَـامِشِ الـدُّنيَا يُكَلِّلُهُـمْ ... تَـاجٌ مِـنَ الزّيْـفِ لا يَخْفَـى عَلـى أَحَـدِ

مَـاذَا أَقُـولُ وَفِـي صَـدْرِي أُحِـسُّ لظَـى ... مَـا عُـدْتُ أَقْـوَى عَلَـى الكِتْمَـانِ وَالجَلَـدِ

قَضَـيْتُ عُمـرِي أُخفِـي النَّـارَ فِـي كَبِـدِيْ ... كَـأَنّنِيْ الشَّـمسُ فِـي حُسـنٍ وَفِـي رَأَدِ[1]

رَضِـيْتُ حِرمَـانَ نَفسِـي فِـي مَـودَّتِهِم ... أَمَـلا كُؤوسَـهُمُ بـالعِطرِ والشَـهدِ

فيـا لِقَلبِـي كَـمْ عَـانَى وَأَرْهقَنِـي ... إِذْ كُنْـتُ بَيـنَهُمُ كَالطَّـائرِ الغَـرِدِ

أُخفِـي بِقَلبِـيْ أَنينِـيْ إِذْ أُحَـدِّثُهُم ... وَأُحـرِقُ الـدَّمعَ كَـيْ لا يُـدرِكُوا كَمَـدِيْ

لا يَسـمعُونَ سِـوى لَحـنٍ أُرَدِّدُهُ ... وكَـمْ سَـهدتُ ولا يَعنـيهُمُ سَـهَدِيْ

جُرْحِـي أُضَـمِّدُهُ بالشِّـعرِ مِـنْ حُـرَقٍ ... وَجُـرحُكُمْ كَـمْ وَكَـمْ ضَـمَّدْتُهُ بِيَـدِيْ

حُرِمْـتُ كُـلَّ جَميـلٍ فِـي الحَيـاةِ وَلَـمْ ... أَظْفَـرْ بِمُؤْنِسَـةٍ تَختـالُ فِـي غَيَـدِ

أَقضِـيْ اللَّيـالِيْ مَـعَ الأَحـلامِ تَصـرعُنِي ... وَفِـي النَّهـارِ يَـدورُ اليَـأسُ فِـي خَلَـدِيْ[2]

بلغ الشّاعر أوج حزنه نتيجة عدم وجود شخص صادق يشاركه همه ونزاعات قلبه، فلم يلقَ منصفاً من أولاده أو من صحبه، ويبدو أنّ حبّهم كان مزيفاً قرين تزلّف خالط طباعهم في الحياة، وإنّ حاجة الشّاعر إلى نديم حاجة ملحّة؛ إذ لم يعد قادراً على كتمان آلامه وأوجاعه وتسلية نفسه بنفسه، فأخذ يكتوي بنيران الوحدة والغربة وشعور الظلم؛ إذ يشكو عدم تقدير النّاس لنبله معهم، فقد آثرهم على

---

[1]- يقال: "غصن رؤود: وهو أرطب ما يكون وأرخصه، وقد رؤد وترأّد، وقيل ترؤّده: تفيّؤه... والمرأة الرؤود: الشابة الحسنة الشباب... والرّأد: رونق الضحى، وقيل: هو بعد انبساط الشمس وارتفاع النهار..". ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، مادة (رأد).

[2]- ديوان رماد الهشيم، ص١٣١.

نفسه، وسعى لإسعادهم وهو غارق في لجّ أحزانه، وأخفى عنهم ما يقاسيه من نصب وكمد، ولطالما داوى جراحهم وهو ينزف ألماً، فقد جرّد النّاس المحيطة به من الصفات الحسنة ليجعل المتلقّي يشاركه أحزانه وشكواه، وكان شعره ضماده الوحيد في الحياة، فلم يكترث لحاله الضعيفة أحد، وزاده غماً حرمانه من المرأة المثال التي ينشدها مؤنسة لوحشة قلبه وحياته، وقد زاوج الشّاعر في البيت الأخير بين العالم الخارجيّ المتمثل ب: (الليالي، النّهار)، وبين عالمه الدّاخليّ: (الأحلام، خلدي، اليأس). وهذه المزاوجة دليل تماهي الشّاعر مع الحزن وتجذّره في نفسه.

وقد اتّخذ بعض الرّومانسيين من الليل وسيلة للحديث عن همومهم الذاتيّة وعن ضيقهم بالحياة والنّاس، فأوحى الليل للشاعر بصورة مركّبة فيها تناقض ملحوظ بين أحوال النّفس في القصيدة الواحدة؛ إذ يقوم بينه وبين الشّاعر حوار ممتد[1]. يقول في قصيدة "طريد الوهم":

أَنَـا يـا لَيْـلُ طَرِيْـدُ الـوَهمِ قَـدْ طَالـتْ دُرُوبِـيْ

حَطَّـمَ اليَـأسُ أَمَـانِيَّ وَلَـمْ يَـرحَمْ شُـحُوبِيْ

وَهَفَـتْ للمَـوْتِ نَفْسِـيْ وَدَنَـا وَقـتُ مَغيبِـيْ

وَمَضَـتْ شَـمسُ حَيـاتِيْ نَحْـوَ آفـاقِ الغُـروبِ

حَـدِّث الأَجيـالَ عَنِّـيْ أَيُّهـا اللَّيْـلُ طَـوِيْلا

قُـلْ لَهُـمْ كـان مُحِبَّـاً مُرهَـفَ الحِـسِّ عَلـيْلَا

شِـعْرُهُ ذَوْبُ فُـؤادٍ كـان يَجْـرِيْ سَلسَـبِيْلَا

أَحـرَقَ العُمْـرَ وَلَـمْ يَسْـعدْ وَلَـمْ يَـروِ الغَلـيْلَا

وَمَضَـى يَحمِـلُ قَلبَـاً طَيِّـبَ النَّشـرِ أَصـيْلَا[2]

يشكو الشّاعر ما ألمّ به لليل وهنا يبدو ثمّة معادل بين الشّاعر واللّيل، فاللّيل يعكس اللّون الأسود؛ واللّون الأسود قاتم يدلّ على الموت والظلام والكدر، وكأنّ الشّاعر رأى نفسه في الليل فحياته ظلام وشقاء وكدر. ويتّخذ من اللّيل من جهة أخرى وسيلة لبثّ همومه وأحزانه عن طريق إقامة حوار معه؛ إذ إنّ حزن الشّاعر يكمن في بشاعة الانتظار دون جدوى، ويصف نفسه بأنّه طريد الوهم، وكأنّ كلّ ما انتظره من أحلام بات وهماً وهباء، وعدم تحقّق الأماني يبعث الشّاعر على اليأس من الحياة، ويزيّن رغبة الموت في نفسه، فالانتظار الطويل سلب عمر الشّاعر، ووجد نفسه على أبواب دنو

---

[1]- ينظر: القط، عبدالقادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٣٠٦.

[2]- ديوان صراخ الجحيم، ص٢٩.

الأجل، وغروب شمس حياته التي أحرقته داخلياً. ثم يطلب الشّاعر من اللّيل أن يحدّث الأجيال عنه، فيعدد صفاته النبيلة التي رَبِيَ عليها، والتي تشي بسقمه الرّوحيّ؛ إذ إنّ من دلالات السقم الرّوحيّ عند الرّومانسيين ذكر صفاء الطوية، ونبل المشاعر، والتشبث بالقيم والمثل السامية التي تخيّب مساعيها الأيّام مخلّفة صوراً من الحزن، واليأس، والشجن على أبوابها[1].

فقد كان الشّاعر محبّاً، مرهف الإحساس، عليل الروح، جاءت أشعاره تعبيراً عن وجدانه المضطرب بالآلام، حاول جاهداً أن يظفر بالسّعادة فلم يتح له ذلك، لكنه حافظ على نقاء قلبه وطيبته وأصالته. وهي صفات جديرة بأن يفتخر بها عبر الأجيال، ولكنّ السبب في ضيق الشّاعر من الحياة هو ما تخلّفه من صراع في نفسه بين القيم الأصيلة التي يحملها ويسعى إليها، والقيم المتدهورة الماثلة أمامه في الواقع، والتي تمنعه من الوصول إلى رغباته.

ويلاحظ في الأبيات السّابقة تناقض أحوال نفس الشّاعر بين اليأس من الحياة، والرّغبة في الخلود بأشعاره وطيب ذكره، وكأنّه يرحل مرغماً عنه. وربّما من قبيل تقديس النفس، وشعوره بأنّه يستحق أن يذكر بعد موته بما هو أهل له، ولم تنصفه الحياة به.

وقد حزن الشّاعر على مرض صديقه وليد[2] كما جاء في قصيدة "قم يا وليد شفاك الله":

حَطَّمْتُ مِنْ حُرْقَتِيْ دَنِّيْ وَأَقْدَاحِيْ ... وَرُحْتُ أَشْرَبَ آلَامِيْ وَأَتْرَاحِيْ

أَنُوسُ كالظِّلِ فِيْ أَضواءِ رَاعشَةٍ ... كَطَائرٍ جِدّ غَدَّاءٍ وَرَوَّاحِ

وَهْنَاً تُؤَرجِحُنِيْ الأَضواءُ مُخْتَلِجَاً ... مَالِيْ يَدٌ فِيْ اخْتِلاجَاتِيْ كَلَوَّاحِ

أَهِيْمُ فِيْ صَالَةِ الإبداعِ أَسأَلُهَا ... عَمَّنْ غَزَاهَا بأقلامٍ وأَلواحِ

أُدِيْرُ عَينَيَّ فِيْ أَرجائِها وَجِلاً ... أُقَلِّبُ الطَّرْفَ بَحثَاً عَنْكَ يَا صَاحِ

وَأَحبِسُ الدَّمعَةَ الحَرَّى وَأُطْلِقُهَا ... إِذْ لَمْ أَجِدْكَ مَعَ الفُرسَانِ فِيْ السَّاحِ

مَاذَا أَقُوْلُ وَمَنْ يُزْجِيْ نَدَى قَلَمِيْ ... وَكَيْفَ أُوْجِزُ أَفْكَارِيْ لِشُرَّاحِ[3]

وكأنّ الشّاعر لا تكفيه آلامه، ليتألم لمرض صديقه، وكأنّه يتلمّس مواطن الألم في كلّ مكان، ليسقطها

---

[1]- ينظر: سكر، راتب: الطابع الرّومانسيّ للحزن، مرجع سابق، ص١٣٨.

[2]- هو صديقه الشّاعر والأديب **وليد قنباز**؛ وهو شاعر وكاتب سوري، ولد في مدينة حماة عام ١٩٣٥م، وتوفي عام ٢٠٠٥م، درس اللغة العربية في جامعة دمشق عام ١٩٦٠م، ثمّ درس دبلوم التربية العامة عام ١٩٦١م، أمضى سبعة عشر عاماً يعمل مدرّساً للغة العربية في سورية والجزائر، له ديوان شعر، ومؤلفات أدبيّة، وتاريخيّة، ومقالات، ودراسات عدّة. ينظر: https:/ar.m.wikipedia.org.

[3]- ديوان سهر الشوق، ص٦٩.

على آلامه في الحياة، وكأنّها فرصة للتعبير عن خوالجه النّفسيّة الحزينة، وهذا من باب التلذّذ بالألم؛ إذ إنّ حزنه على مرض صديقه، وغيابه عن ساحات الأدب التي اعتادت وجوده، يثير حزنه في الحياة، فيشكو تألمه من خلو المكان من حسّ صديقه، مستخدماً الصورة المركّبة ليعبّر عن اضطرابه الدّاخليّ وتوتّره النّفسيّ، فالشّاعر يتخبّط كالظلّ المنعكس من أضواء راعشة تؤرجحه كمن يلوح لشخص آخر، وكطائر شرد لا يعرف إلى الحِل طريقاً، وهذا كناية عن شدّة تأثّره بغياب صديقه، وعلى المعنى المتواري كناية عن تخبّطه في الحياة التي تؤرجحه كيفما شاءت دون أن تتركه يستقر على أمر يريده.

ويكمل الشّاعر تفريغ شحنة الحزن من قلبه؛ إذ آلمه أن يتلفت بحثاً عن صديقه بين فرسان الأدب فلا يجده معهم، وقد كان نعم الصديق، وملهم الشّاعر في القريض، فيتحسر على غيابه وتقف العبرات في حنجرته تمنعه من الكلام أكثر.

عبّر استخدام الشّاعر للصورة المركبة عن التّنويع اللّفظيّ الذي يستخدمه على غير وعي منه، وهذا التّنويع اللفظيّ الذي امتد على مساحة أشعاره أحد مظاهر الإبداع والتّجديد في الشعر الرّومانسيّ الذي يقتضي بحثاً وتفجيراً لإمكانات اللّغة[1].

وشكا الشّاعر لله حالة الحزن التي يعيشها بسبب بعد المحبوبة، وما اقترفته يداه إثر لحظة انفعال، يقول في قصيدة "أشلاء الهوى":

رَبَّـــاهُ مَـــنْ لِـــيْ بَعْـــدَ صُـــوْرَتِهَا إِذَا ... غَمَـــرتْ وُجُـــودِيْ مَوجَـــةُ الأَحـــزانِ

ربَّـــاهُ مَـــنْ أَشـــكُوْ إِلَيْـــهِ صَـــبَابَتِيْ ... وَأَبُثُّـــــهُ وَجْـــدِيْ وَغَـــدْرَ زَمـــانِيْ

وَقَصَـائِدِيْ يَـا لَهْـفَ رُوحِـيْ مَـنْ تُـرَى ... يُصـــغِيْ إِذَاْ أَنْشَـــدْتُهَا وَيُعـــانِيْ

عَيْنَـــاكِ يـــا ... كَيْـــفَ تَوَلَّتَـــا ... قَبْـــلَ الوِصَـــالِ وَهَاجَتَـــا أشـــجانِيْ

عَيْنَـــاكِ يـــا ... لفجيعتـــي أَلَـــقُ الـــرُّؤَى ... كَيْـــفَ السُّـــلُوّ وكانتـــا سُـــلْوَانِيْ[2]

حاصر الشّاعر يأس دفعه إلى تمزيق صورة المحبوبة ليطوي ذكرها، لكن ما إن عاد إليه رشده حتّى نَدِمَ على فعلته، وأخذ يشكو لله فقدان آخر صلة كانت تربطه بالمحبوبة بعد انتهاء قصة حبّهما وهي صورتها، فقد كانت المحبوبة سلوان الشّاعر في الحياة، وملجأه الذي يشكو إليه، فيمحو أحزانه ويخفّف من وطأة آلامه، فلا يعرف لمن سيلجأ بعد الآن، ويظهر تفجّعاً عليها يشي بألمه النّفسيّ، ويشي

---

[1]- ينظر: الفرفوري، فؤاد: أهم مظاهر الرومنطيقية في الشعر العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها، مرجع سابق، ص٢٠٣.

[2]- ديوان صراخ الجحيم، ص٣١.

بأهمّية مكانتها في حياته، فقد كانت ملهمته، ومشاركته أحزانه ليتحوّل ما كان مصدراً للرّاحة إلى مصدر للألم، فصارت مسبّبة لأحزانه ومهيّجة لأحزانه الحياتية، وقد استعان الشّاعر على إظهار هذه المعاني بجملة من الألفاظ التي تعبّر عن معان نفسيّة يعايشها الشّاعر: (صبابتي، أبثّه، يصغي، عيناك، موجة الأحزان، أشجاني، السلو، يا لهف نفسي).

ويشكو الشّاعر قلة تواصل المحبوبة معه، يقول في قصيدة "توسد رمال البيد":

ولَــوْلا قَلِيْــلٌ مِــنْ حَبيــبٍ يَشُــدُّنِيْ لقُلْــتُ حَبيبِــيْ فِــيْ التَّواصُــلِ كالصَّــنمْ

يُحِــبُّ بِــلا قَلــبٍ وَيَحْكِــيْ بِــلا فَــمٍ وَيَرنُــو بِــلا عَــينٍ وَيَسـعى بــلِا قَــدَمْ[1]

فالشّاعر "منجّد" برهافة إحساسه لا يغريه الحبّ المنوط بالأخذ دون العطاء، فالحبّ عنده أخذ وعطاء؛ ولذلك يتألّم من عدم تعبير المحبوبة له عن حبها، وسوء تواصلها القلبي والبصري والجسدي معه.

ويتعالى صوت شكوى الشّاعر من الحبّيبة العابثة، يقول في قصيدة "إلى صغيرة":

فِيْ ضَــميرِيْ تَحرقُ الآلامُ ذِكرَاكِ المَريرَه

يَا نِداءَ الزّيْفِ يَروِيْ قِصَّــةَ الغَدرِ الخَطيْرَه

يا حَصــادَ الشَّــوكِ والآلامِ فِيْ حَرّ الظَّهيرَه

سَوفَ أَطْوِيْ دَفترَ الأَمسِ وَقَدْ أَمحُو سُطُورَهْ

وأَصــوغُ شِــعْرِيْ تَحْتَ عُنْوَانِ صَــغِيْرَه[2]

خلّفت المحبوبة العابثة حزناً وألماً مرّاً طُبِع في ذاكرة الشّاعر، وإنّ ألم غدرها يمحو ألم ذكراها من ضمير الشّاعر، فقد كانت رمزاً للزيف والغدر، وسبباً في ترك تجربة سيئة في دفتر حياة الشّاعر، لكنّه يعمد إلى تغييب وجودها من حياته كصفحة بيضاء لطّختها بسواد صنيعها، وكتابة شعر جديد يصف عبثها وغدرها بعنوان صغيرة نسبة إلى تفاهة فعلها والمقام الذي وضعت نفسها به.

شكا الشّاعر من قسوة القدر، فلم يكن القدر رحيماً به؛ إذ أدمى قلبه وشارك في انهياره النّفسيّ، يقول في قصيدة "توسّد رمال البيد":

فَمَــا بالُهــا الأَقــدارُ تُــدمِيْ قُلُوبَنــا وُتخــرِسُ صَــدَّاحَاً وَتُنْطِــقُ مَــنْ بَغَــمْ[3]

---

[1]- ديوان جراح الصميم، ص٣٦.

[2]- ديوان جراح الصميم، ص٧٣.

[3]- ديوان جراح الصميم، ص٣.

جذرها بغم، يقال: "بُغام الناقة؛ صوت لا تفصح به... والمباغمة: المحادثة بصوت رخيم". ابن منظور: لسان العرب، مادة (بغم).

يحزن الشّاعر على رحيل الأدباء الأكفياء الذين تركوا نتاجاً أدبيّاً قيّماً، وبقيت ذكراهمّ العطرة في أرجاء الساحات الأدبيّة، ويشكو بقاء من لا يعون من الشعر والأدب شيئاً، ويقولون كلاماً مركّباً غير واضح الدلالة؛ فيتحسّر الشّاعر على رحيلهم وبقاء من لا يبين الحرف.

ويشكو الشّاعر من تسلّط الزّمن عليه، يقول في قصيدة "أصيل العمر":

حتّـــى كـــأنّيْ والحَـــوادثُ جَمَّـــةٌ ... هَـــدَفُ الزَّمـــانِ وَسَـــاحةٌ لِقتَـــالِ

أَبـــدَاً يُســـدِّدُ للفُـــؤادِ سِـــهامَهُ ... حتّـــى تَعـــوّدَتِ الخُطُـــوْبُ نِزَالـــي

أَلِفَـتْ وُجُـودِيْ فِـيْ مَنـازلِ غَـدرِهَا ... رَجُـــلاً عَلَـــى الأحَـــداثِ غيـــرَ مُبـــالِ

فَتراجَعَـــتْ عَنِّـــيْ لِترجِـــعَ مـــرَّةً ... أُخـــرَى وَقَـــدْ كَسَـــرَ الزَّمَـــانُ نِصَـــالِيْ

عُمـــرِيْ سَـــنا بَـــرْقٍ تـــألَّقَ وَاختفَـــى ... بظَـــلامِ يَـــأْسٍ بَعْـــدَ طُـــوْلِ نِضَـــالِيْ

مَـــا مَـــرَّ بِـــيْ يَـــومٌ تبسَّـــمَ فَجـــرُهُ ... إلا بَكيْـــتُ عَليْـــهِ خَـــوْفَ زَوَالِ

إنِّـــي لَيَحزُنُنِـــيْ فِـــراقُ أَحبَّتِـــيْ ... نَـــزَقُ الشَّـــبابِ وَصَـــبوتِيْ وجَمـــالِيْ

وَرَفيـــفُ أَحـــلامِ الطُّفولـــةِ والصِّـــبا ... وَبُـــزوغُ آمـــالِيْ بِـــأُفقِ خَيـــالِيْ

وَجُمُـــوْحُ أَفكـــارِيْ وَفَـــيْضُ مَشَـــاعِرِيْ ... وَرَقِيْـــقُ إحسَاسِـــيْ وَظَـــرفُ مَقـــالِيْ[1]

ألفت النوائب عراك الشّاعر، وألف الزّمن إشراكه في ساحة القتال، وأن يألف الشّاعر حلول المصائب عنده، يعني اعتياده الألم، وكأنّه يتلذّذ به، فبعد أن سدّد الزّمن سهامه على الشّاعر، وجعله يتعرّض لمواجهة كلّ أشكال المصائب، كسر نصاله، وأضعف قوته، ما مكّن اليأس منه؛ إذ لم يجنِ من نضاله في الحياة شيئاً سوى الألم، حتّى إنّه لم يعد يثق بأن تبتسم له الحياة حقّاً، فظل نهب اضطراب وخوف من زوال تلك الابتسامة، وهو شعور كفيل بأن يفسد كلّ اللّحظات الجميلة في الحياة، فإذا بالشّاعر يبكي خوفاً على لحظة سعيدة تبسّم له الفجر بها.

ولعلّ الشّاعر لم يحزن من نوائب الدّهر مادام شاباً يستطيع نزالها، لكنّ فكرة زوال الشباب وذهابه بكلّ ما فيه من قوة، وجمال، وصبوة تستدعي الحزن والألم، فيحزن على ضياع شبابه وجماله، وبزوغ آماله، وعدم قدرته على صوغ القصيد والتّعبير الشعريّ العاطفيّ.

ويشكو الشّاعر من ملازمة المواجع له، يقول في قصيدة "أغنية إلى تشرين":

مَـا للمَواجِـعِ أُقْصِـيْهَا فَتَعصِـفُ بِـيْ ... تَفُـــتُّ مِـــنْ عَضُـــدِيْ عَمْـــدَاً وتَلـــوينِيْ

---

[1]- ديوان صراخ الجحيم، ص١١٨،١١٩.

إِذَاْ تَــذكَّرْتُ أَيَّــامِيْ وَمَــا حَفَلَــتْ بِــهِ السُّــنُون جِــراحُ اليَــأسِ تَكــوِينِيْ[1]

وكأنّ المواجع قد اتّخذت من الشّاعر منازل لها، فتعمّدت إضعاف قوته، ولوي ذراعه، فكلّما حاول إبعادها عنه ترتدّ مجدّداً تعصف به كالرياح الهوجاء، ما ضاعف حزنه، وكلّما تذكر أحزانه وجراحه التي خلّفتها الأيّام في قلبه يكتوي يأساً.

وأجّج حزن "منجد" غياب السعد عن حياته، يقول في قصيدة "فيض الهدى":

وَأَنْــتَ أَدرَى بِمَــنْ شَــابَتْ مَواسِــمُهُ وخَانَــهُ السَّــعْدُ واستشْــرَى بِــهِ المَلَــلُ[2]

يشكو الشّاعر أسباب حزنه الكامنة في أنّه لايجد طريقاً إلى السعادة، فانقضى عمره ينشدها وينتظرها عبثاً، وتفشّى الملل بين أضلاعه.

وأكثر الشّاعر من بث شكواه لأصدقائه، يقول في قصيدة "نداء على جسر العبور":

كــأنّيْ يَــا سُــهَيلُ عَلَــى اتّفَــاقٍ مَــعَ البَلــوَى وَدَاهيــةِ الأُمُــورِ
كــأنّيْ حَقْــلُ أَحــزانٍ وَقَلبِــيْ تُــرَابُ الغَــرسِ شَــفَّ عَــنِ الجُــذورِ
وَهَــلْ أَبْكيــكَ أَمْ أَبكِــيْ بَقَــائِيْ وَعَيشِــيْ اليَــومَ كــالطَّيرِ الكَســيرِ
أَدِفُّ فَــلَا جَنــاحِيْ بَــاتَ يَقــوَى عَلَــى التَّحليْــقِ فِــيْ جَــوِّ السُّــرورِ
وَلَا قَــدَمَايَ مِــنْ وَهــنٍ وَعَجْــزٍ تَغُــذَّانِ الخُطَــى عِنْــدَ المَسِــيرِ
وَأُفجَــعُ بِالأحبَّــةِ كُــلَّ يَــومٍ وَيَنتحِــرُ الغِنــاءُ عَلَــى سُــطُورِي
فَتِلــكَ مَــآتِمُ الأَحبــابِ تَتْــرَى فــأَلْمَحُ فِــيْ مَــآتِمِهِمْ مصــيري
وَأُبْصِــرُ نَعــشَ مَــوتِيْ بِانتظــارِيْ وتَــابوتِيْ وَبَاقــاتِ الزُّهــورِ
وَأَســمعُ صَــوتَ أَحبــابِيْ تَولَّــوا يُنــادِينيْ عَلَــى جِسْــرِ العُبــورِ
فَأحمــلُ ثِقْــلَ آلامِــيْ وَأَمْضِــيْ بَطــيْءَ الخَطــوِ أَعثــرُ فِــيْ شُــعُورِي
فَمَــا عَــيْشُ الأديــبِ بِمُسْــطَابٍ إِذَاْ عُــدَّ البغــاثُ[3] مَــعَ النُّسُــورِ

---

[1]– ديوان نداء الرميم، مكتبة نينوى للطباعة والنشر، حماة، كفربهم، ١٩٩٩م، ص٨٩.

[2]– ديوان رماد الهشيم، ص٢٩.

[3]– يقال: "البُغاث والأبغث من طير الماء، كلون الرماد، طويل العنق، والجمع: البُغث، والأباغث...والبَغاث بالفتح: طائر أبيض.. بطيء الطيران.. والبُغاث بالضم: ما لا يصيد من الطير.. والبِغاث بالكسر: يضرب مثلاً للّئيم يرتفع أمره..". ابن منظور: لسان العرب، مادة (بغث).

وَلـــيسَ لَنـــا بـــدوحتِنَا مُقـــامٌ وَقَـــدْ هَـــرَبَ الغِنَـــاءُ مِـــنَ الطيـــورِ[1]

يشكو الشّاعر لصديقه ملاحقة المصائب له، فقد تكاثرت المصائب عليه حتّى صار حقل أحزان، ويحزن الشّاعر على رحيل صديقه الأديب سهيل عثمان[2]، وحزنه على رحيله يثير حزنه الدّاخليّ الّذي تفنّنت الحياة في خلقه داخله، فيبكي الشّاعر على صديقه، وعلى بقائه في الحياة كالطير الكسير، والطير رمز للحريّة، وكأنّ الشّاعر ينشد الحريّة والتفلّت من قيود الحزن فلا يجد مقدوراً على ذلك؛ لأنّ الحياة كسرت أجنحته، وعامة الألم النّفسيّ ينعكس على هيئة ألم جسديّ؛ فشعر الشّاعر بوهن جسدي وعجز عن الحراك، إضافة إلى عامل تقدّم الزّمن الذي يرافقه ضعف في القدرة على الحركة، وممارسة الأنشطة الحياتيّة، وضاعف حزنه رحيل الأحبّة المتتالي الذي ينبي برحيله القريب، وزاد كمده المساواة بينه وبين من يحبو في طريق الأدب، وفي هذا عدم تقدير نفّره من مجالس الأدب، وزاد رغبته في عزلة أبديّة يلتقي فيها مع أترابه من الأدباء الذين قضوا قبله.

ويبدو أنّ من أسباب حزن الشّاعر عدم انسجامه مع المحيط الخارجيّ، ماجعله يقاسي الغربة الوجوديّة والوحدة، يقول في قصيدة "وحدي":

وَحْـــدِيْ أَعـــيشُ مَـــعَ الظَّـــلَامِ حَيـــاتِيْ اليَـــأسُ يَقتُلُنِـــيْ وَلَـــوْمُ عِـــدَاتِيْ

وَحْـــدِيْ بِصَـــوْمَعتِيْ كـــأنّيْ رَاهِـــبٌ أَتلُـــو عَلَـــى سَـــمْعِ الـــرَّدَى صَـــلَوَاتِيْ

وَحْـــدِيْ بِـــلا حُـــبٍ يغـــازلُ أَنمُلِـــيْ لِتَظَـــلَّ فِـــيْ سِـــفْرِ الهَـــوَى بَصَـــمَاتِيْ

فَـــأفِرُّ مِـــنْ وَهمِـــيْ لِأشـــهدَ وَاقِعَـــاً بالنَّـــارِ تَعجِنُـــهُ يَـــدُ الشَّـــهواتِ

النّـــاس مَـــوتَى لا ضـــميرَ يَهـــزُّهُمْ ذَبَحُـــوا ضَـــمائرَهُمْ عَلَـــى العَتَبـــاتِ

وَالنّـــاس حَمقَـــى فِيْـــهِ يَأكُـــلُ بَعضُـــهُمْ بَعضَـــاً لِيحظَـــى قَاتِـــلٌ بِفُتَـــاتِ[3]

فقد فضّل الشّاعر الانعزال عن المجتمع وأبنائه بسبب تجذّر اليأس في قلبه من جهة، وهو يهرب من لوم النّاس من جهة أخرى، فلم يستطع الانسجام مع الواقع المتدهور الذي يسير النّاس فيه وفق أهوائهم؛ لأنّه مخالف للواقع الأصيل الذي ينشده ويحلم به، ما جعله يعيش وحيداً حزيناً، فشكا الوحدة

---

[1]- ديوان نداء الرميم، ص١٠٤-١٠٦.

[2]- **الأديب سهيل عثمان:** أحد أعلام مدينة حماة، ولد في حماة عام ١٩٣٠م درس في مدارسها، وتخرج في قسم الدراسات الفلسفية في جامعة دمشق عام ١٩٥٤م، ظهرت مؤلفاته في المكتبات العربيّة منذ أواخر الستينات، له مؤلفات عدّة أشهرها "المحصول الفكري للمتنبي" والذي كتبه بالتعاون مع منير كنعان، توفي عام ١٩٨٦م. نقلاً عن صفحة الأستاذ وليد قنباز وهو في أصله مقال للأستاذة رامية عبدالحميد ملوحي.

[3]- ديوان جراح الصميم، ص٢١.

ومرارتها، فالشّاعر يستطيع أن يعيش منعزلاً عن المجتمع، لكنّه لا يستطيع أن يعيش دون حبّ يسلّيه في عزلته تلك.

ويشكو الشّاعر فشله في الحياة، وعدم قدرته على تغيير وضعه، فقد أغلقت الحياة أبوابها في وجهه، يقول في قصيدة "لقاء مع النفس":

وَمَـــالِيْ وَقَـــدْ أَخفَقْـــتُ فِـــيْ العَـــيشِ حِيلـــةٌ فَكُـــلُّ دُروبِـــيْ أُغلِقَـــتْ بِحَرِيـــقِ[1]

وخلّف فشله في سلوك دروب الحياة حزناً محرقاً في قلبه وحياته.

وأظهر الشّاعر حزنه على حال البلاد العربيّة المحتلّة، وشكا من سكوت الحكّام الذي يدينهم ويجعلهم مشاركين في الظلم؛ إذ إنّ السكوت على الظلم ظلم أكبر، يقول في قصيدة "على ثراك سلام":

شَـــعْبٌ يُشـــرَّدُ فِـــي العَـــرَاءِ وَمَـــوطِنٌ فِـــيْ ظِـــلِ أَلويـــةِ السَّـــلامِ يُضَـــامُ

والغَـــدرُ يَنشـــرُ كـــالغُرابِ جَناحَـــهُ وَجَناحُـــهُ التَّأبِيـــدُ والإِعـــدَامُ

جَـــارُوا عَلَيـــهِ وَأَرهقُـــوه وَمَـــا جَنَـــى ذَنبَـــاً وَلَكـــنْ ذَنبُـــهُ الحُكَّـــامُ[2]

آلم الشّاعر تشريد الشعب، والقبول بصفقات السلم التي تنطوي على ضيم للشعب، وممارسات المحتل الفظيعة التي تتّخذ من شعار الأرض أو الموت مبدأ لها، فمن لا يقبل بالاحتلال عقوبته السجن المؤبد أو الموت، وكلّ أشكال الجور هذه التي أوغلت الحزن في قلب الشّاعر يحمل ذنبها المتخاذلون من الحكّام العرب.

وشكا الشّاعر حسداً من اللائمين، يقول:

يَـــا بَـــدرُ[3] عَفـــوكَ مَـــا تَلـــوتُ قَصـــيدةً إِلَّا تَثـــــاءَبَ حَاسِـــــدٌ لَـــــوَّامُ

وَمَضَـــــى يُعـــــاتبُنِيْ وَيـــــزعُمُ أَنَّـــــهُ باســـــمِ الأُخـــــوَّةِ نَاصِـــــحٌ خـــــدَّامُ

فَـــإِذَا اســـتَوى العِمـــلاقُ فِـــيْ وَثَبَاتِـــهِ بالحَاســـــدينَ فَكلُّهُـــــمْ أَقـــــزامُ[4]

فمن الطبيعي أن تشتعل الغيرة وسط المجتمع الأدبيّ إذا تميّز أحد الأدباء، وإنّ تميّز "منجّد" الواضح

---

[1]- ديوان رماد الهشيم، ص٧٧.

[2]- ديوان جراح الصميم، ص١١٧.

٣- الخطاب لشاعر العاصي **بدر الدين الحامد**؛ وهو أحد شعراء مدينة حماة، وهو أخو العالم الشيخ محمد الحامد أبرز علماء بلاد الشام، وُلد عام ١٨٩٧م، درّسه والده العلوم الدينية واللغة العربية، أنهى دراسته الثانوية، وانتقل إلى دار المعلمين، وحصل على أهليّة التعليم الابتدائي عام ١٩٢٣م، تخّرج في كلية الصلاحية بالقدس، توفي عام ١٩٦١م، طبعت وزارة الثقافة مؤلفاته الشعرية كاملة في مجلدين باسم ديوان بدر الدين الحامد عام ١٩٧٥م. ينظر: https://ar.m.wikipedia.org.

[4]- ديوان جراح الصميم، ص١١٨.

في أشعاره خلق له حسّاداً، لبسوا ثوب النّاصحين، وهم في حقيقتهم مدفوعون بدافع الغيرة والحسد، لكنّ الشّاعر لا يكترث لأمرهم؛ إذ يقدّس عبقريّته، وموهبته الأدبيّة التي جعلته يسود على غيره من أبناء الأدب.

ولطالما كان انقضاء الشباب، وفوات الزّمن دون تحقّق الأحلام ما يعمق حزن "منجد"، يقول في قصيدة "صحراء النفس":

صَحراءَ نَفسِيْ أَلِفتُ الرَّملَ مُلتهبَاً ... فهاتِ صَمتَكِ يُسْكِرْ خَمرةَ العنبِ

جَفَّتْ يَنابيعُ عُمريْ فاستهنتُ بِها ... وَرُحْتُ أَشربُ دَمعَ العَينِ مُنسكبَا

فبعدَ صَارخةِ السّتينِ لَسْتُ أَرَى ... إِلَّا المواجعَ والعَزمَ الّذِيْ نَضبَا

تَسلَّلَ الحُزنُ لِلقلْبِ الَّذيْ عَرفَتْ ... دَقَّاتُهُ صُحبَةَ الآَمالِ يَومَ صَبا

وَكَيْفَ أَكتمُ مَا بِيْ مِنْ جَوىً وأَسى ... وَكلَّ يومٍ أَرَى حِينِيْ قَد اقتَرَبَا

لَعلَّنِيْ بَاخِعٌ نَفسِيْ وَذَا قَدَرِيْ ... وَكَيْفَ أَهربُ مِنْهُ بَعدَما كُتِبَا[1]

يحزن الشّاعر على نفسه، ونضوب نبع عمره دون أن يرتوي منه، حتّى روّته دموعه المنسكبة حزناً على فوات عمره، واستقرّ الحزن في قلبه بعدما رحلت آماله مع مرحلة الصبا، فيشكو الأسى وشدّة الحزن الذي لا يستطيع كتمانه، والذي يقرّبه يوماً بعد يوم من حتفه، واقتراب الأجل يعني انسحاق الأحلام وسقوطها في بئر النسيان، فلم يجد الشّاعر حيلة سوى الاستسلام لقدره.

وحزن الشّاعر، وشكا من نكران بلاده له، وعدم تقديرها لمواقفه البطوليّة تجاهها، يقول في قصيدة "لا تنكريني":

لا تُنكرينِيْ بِلادِيْ أنتِ فِيْ كَبدِيْ ... بَردٌ وأَنتِ لِعينيْ رفَّةُ الهُدُبِ

غنَّيْتُ باسمكِ آياتِ القريضِ ولَمْ ... أَبخلْ بِمُنسجِمٍ مِنْهَا ومُضطربِ

لئِنْ تَهدَّجَ صَوْتيْ فِيْ تِلَاوتِهَا ... حَقّيْ عَليكِ فكَمْ أَعطيْتُ لَمْ تهبِيْ

أَتبخلينَ عَلَى حُرٍّ يُغالِبُهُ ... جَوَرُ الزَّمانِ ولا يَقوى عَلَى الغَلَبِ

أَنَا النَّدى والهَوى فِيْ خَافِقِيْ وَيَدِيْ ... أَنَا مَطيَّةُ قَومِيْ للعُلَى فثِبِيْ

عَفواً نَجيَّ هُمومِيْ إِنْ بَكيْتُ أَسى ... وجاءَ شِعرِي بُركاناً مِنَ الغَضَبِ

أَحْرَقتُ دَمعَةَ أحزَانِيْ عَلى كَبدِيْ ... فَاعجبْ لإحراقِ دَمعِيْ أيَّمَا عجبِ

---

[1]- ديوان رماد الهشيم، ص٨٠.

وَلـيسَ مِـنْ مُحْـرِقٍ دَمعَـاً بِـلا سـببٍ لكنَّنِـــيْ لَـــمْ أَزَلْ أَحنُـــو عَلَـــى السَّـــبَبِ

وَاليـومَ أُشـفِقُ مِـنْ دَمْعِـيْ عَلَـى كَبـدِيْ حَسْـبُ الـدُّموعِ فَقَـدْ أَوْفَـتْ عَلَـى العطَـبِ[1]

تعني بلد الشّاعر له الكثير، فلطالما تغنّى بها ونافح عنها، لكنّها في زعمه أنكرته، ولم تقدّره حقّ تقديره، وضنّت عليه بأعطياتها المعنويّة والماديّة، فيظهر حزيناً على عدم تقديرها له، ويعاتبها بلطف ورقّة، عتاب المحب لمحبوبته، ويبدأ بإقناعها بسوء حاله، وضيق يده عن دفع جور الزّمن عليه، علّها تفكّ ضنّها عنه، ويذكّرها بأهمّيته مظهراً ذاتيّته التي ترفض النكران والتهميش، فهو رمز العطاء والحبّ، ووسيلة قومه ليصلوا إلى العلياء. وقد أثار نكران بلاده له غضبه، فبكى أسى وحزناً حتّى جفت دموعه، فقد أحرقها حزناً على نكرانها، لكنّه يصارع مشاعره النبيلة تجاهها، ما زاد تعاسته وألمه فعظم حزنه حتّى أشفق على دموعه التي لا تستوعب عمق حزنه.

ويختم الشّاعر فيض أحزانه وشكواه بتعجّبه من الزّمن غير المنصف، والنّاس الجاحدة التي لا تعترف إلا بثقافة الأخذ دون العطاء، يقول في قصيدة "تعال نصلِّ الفجر":

تَحيَّـــرتُ فِـــيْ هَـــذا الزَّمَـــانِ وأَهلِـــهِ وَلَـــمْ أَكُ مغَـــرورَاً ولسْـــتُ مُغالِيَـــا

سَـــأبكيْ عَلَـــى نَفْسِـــيْ قُبيْـــلَ رُجُوعِهـــا إِلَـــى رَبِّهـــا أَســـتغفرُ اللهَ رَاضـــيَا

فـــإنِّيْ قَضـــيْتُ العُمْـــرَ أَبْكِـــيْ أَحبَّـــةً وَلَـــمْ ألْـــقَ فِـــيْ جَمـــعِ المُعـــزِّينَ بَاكيَـــا[2]

حار الشّاعر من تصرّفات الزّمن والنّاس معه، وقلّة الوفاء، فيشكو ضمنيّاً من أنّ الزّمن لم يجزل عليه بعطاياه، بل تركه نهب أحزانه، وأنّه لم يجد من النّاس مَنْ يقف بجانبه ويرثي لحاله، رغم أنّه بذل قلبه ودموعه ليساند غيره، فلم تقدّر التضحيات التي قدّمها، فقرّر أن يرثي نفسه بنفسه، ويبكي على حاله التي وصل إليها من حرمان النّاس المخلصة وغدر الزّمن.

هرب الشّاعر بالحبّ من أحزانه وشكواه التي سبّبها ظلم الدّهر، وعدم تقديره في بلاده، وعدم وجود المعين من الصحب والأولاد، وحرمان المرأة المثال التي ينشدها، فكيف كانت علاقته بالمرأة؟ هذا ما سيبيّنه المبحث القادم بعون الله.

---

[1]- ديوان جراح الصميم، ص٢٧، ٢٨.

[2]- ديوان سهر الشوق، ص١٨٢.

المبحث الثالث

الحبّ والمرأة

شكّلت عاطفة الحبّ بين الرجل والمرأة مادة أدبيّة ثريّة عبر العصور، فلم يخلُ جنس أدبيّ من الحديث عنها، فقد كانت المرأة منبع الشعر، وملهمه، وغايته، ووصلت إلى مرتبة التّقديس والألوهيّة في الأدب القديم؛ إذ كانت معادلاً رمزياً لطبيعة إلهيّة مبدعة، وعُدّت في الثقافات الممعنة في القدم مصدراً للخصوبة والعطاء[١]، وتنوّعت علاقة الحبّ مع المرأة بين حب عذريّ، وشهوانيّ، فهناك من كلف بالمرأة روحاً وشكلاً، وهناك من كلف بها جسداً ومتعة حسيّة، ومهما يكن شكل العلاقة بينهما، فإنّها في الأدب الرّومانسيّ قد حظيت بمكانة رفيعة لم تبلغها سابقاً؛ إذ اتخذت طوق نجاة من واقع مرّ، وطريق خلاص من حياة بائسة، ولم يكن تلذّذ الرّومانسيّ بالمرأة وقفاً على المتعة الجسديّة أو الرّوحيّة بل جاوزها إلى التلذّذ بألم حبها، ولم تكن هي غاية في ذاتها، بقدر ما كانت متعة الألم والعذاب غاية أوليّة ينشدها الرّومانسيّ في تجاربه العاطفيّة.

وكان "منجد" شاعراً ذوّاقاً، مرهف الإحساس، مشبوب العاطفة، يلهث وراء الجمال، ولم يحظَ بمن تملك عليه قلبه وحياته؛ إذ يقول في قصيدة "الحبّ الخالد":

حُرِمْــتُ كُــلَّ جَميــلٍ فِــيْ الحَيــاةِ وَلَــمْ أَظْفَــرْ بِمُؤْنِسَــةٍ تَخْتَــالُ فِــيْ غَيَــدِ[٢]

فعاش في صراع مستمر، حياتيّ ونفسيّ، بين الرّغبة والواقع الممض، أسبغه على أشعاره، مسلّياً نفسه بعلاقات عابرة، متّخذاً من الحبّ معبراً لعالم يجد فيه ما فقده في الواقع المادي، شأنه في ذلك، شأن الرّومانسيين الذين اتّخذوا من الحبّ ملجأً يهرعون إليه من عذاب الحياة، وعزاء يعوضون به ظلم الدّهر، ومرقى يسمون عليه فوق العالم الأرضي[٣]. فقد كانت حياة الشّاعر قاتمة، يسودها الفقر والحرمان بكلّ أشكالهما، فكان الحبّ عزاءه الوحيد في الحياة، وكانت المرأة أنسه في ظلمة الكون.

---

[١]- ينظر: قاروط، ماجد: تجلّيات اللون في الشعر العربي الحديث في النّصف الثاني من القرن العشرين، مرجع سابق، ص٧١. نقلاً عن: نصر، عاطف جودة: الخيال، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، [د.ت]، ص١٤٠.

[٢]- ديوان رماد الهشيم، ص١٣٢.

[٣]- ينظر: هيكل، أحمد: تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر حتى قيام الحرب الكبرى الثانية، مرجع سابق، ص١٣٢.

الحبّ لغة واصطلاحاً:

الحبّ لغة: جاء في لسان العرب أنّ الحبّ هو: "نقيض البغض، والحبّ: الوداد والمحبة، وكذلك الحبّ بالكسر، وأحبَّهُ فهو مُحبٌّ ومحبوبٌ.. والحبّ: المحبوب، وكان زيد بن حارثة يُدعى حِبّ رسول الله ..أي؛ محبوبه"[1].

الحبّ اصطلاحاً[2]: هو الوداد والمحبّة، والجنوح إلى الشيء المفرح، غايته إرضاء الحاجات الماديّة أو الرّوحيّة، ينبعث من تصوّر كمال في الشيء النّافع أو السّار تنجذب إرادة الإنسان إليه، كمحبّة العاشق لمعشوقه، والوالد لولده. وينشأ الحبّ عن عامل غريزيّ أو كسبيّ أو انفعاليّ مقترن بالتّصور. وللحب درجات مختلفة؛ أوّلها الموافقة، ثمّ المؤانسة، ثمّ المودّة، ثم الهوى، ثمّ الشغف، ثمّ التيم، ثمّ الوله، ثمّ العشق. وبهذا يكون العشق أعلى درجات الحبّ.

والحبّ المؤسّس على معنى مضاد للأنانيّة يهدف إلى شيئين: إما نفع الآخرين؛ كمحبّة الأستاذ لتلميذه، أو الكريم للبائس، أو التجرّد من النفع، والسعي نحو القيم المثاليّة؛ كمحبّة العالم للحقيقة، والشّاعر للجمال، والحكيم للعدل.

والحبّ نزوع دائم يتجسّد في رغبات متتالية ومتناوبة، وهذا ما يميزه من الرّغبة التي هي حالة آنية. والعطاء في الحبّ أسمى من الأخذ؛ ففي الأول يهب المحبّ نفسه للمحبوب، وفي الثّاني يطغى حبّ التملّك على المحبّ، فيشعر بأنّ محبوبه ملك له لا يشاركه فيه أحد؛ كحبّ الطفل لوالدته.

وللحبّ أنواع: شهوانيّ، وعذريّ، وحبّ الذّات، وحبّ الله.

فالشهوانيّ: حبّ أنانيّ غايته إرضاء رغائب المحب. والعذريّ: حبّ محض مجرّد من الشهوة والمنفعة. وحبّ الذّات: حبّ الإنسان لنفسه، وشعوره بعزة، وأنفة، وكبرياء، وله نتيجتان؛ الأولى: الرّغبة في قضاء حوائج النّاس وكسب حبهم ومودتهم ومديحهم، والثانية: اهتمام الشخص بآراء النّاس، وسرعة تأثره بما يقولون عنه. وحبّ الله: الحبّ الخالص للذّات الإلهيّة، لا خوف من عقاب، ولا طمع في ثواب، وإنّما حبّ جمال الذّات الإلهيّة وكمالها.

وكان الحبّ عند الشّاعر الرّومانسيّ كاليد الرحيمة التي تنتشله من وهدة الأيام وآثامها[3]، وقد لجأ "منجّد" للحب ولاذ بالمحبوبة من عقوق الدّهر، يقول في قصيدة "طفلة النهدين" معبّراً عن حبه لها، وشدّة هيامه بها:

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، مادة (حبب).

[2]- ينظر: صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ١٩٨٢م، ١/٤٤٠، ٤٤١.

[3]- ينظر: القط، عبدالقادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق،٢٨٩.

أُحِبُّكِ حُبَّ الرَّوضِ للطَّلِ والنَّدى أُحِبُّكِ حُبَّ العشبِ لِلغَيْمَةِ البِكْرِ

أُحِبُّكِ هَلْ تَدرِيْنَ أَنِّي عَابِدٌ وَأَنَّكِ مَهْوَى الرُّوحِ فِيْ السِّرِ والجهْرِ[1]

يبدي الشّاعر حبّه للمحبوبة عن طريق استخدام ألفاظ الطبيعة: (الرّوض، النّدى، الطّل، العشب، الغيمة)؛ التي تعني امتزاج الشّاعر بالطبيعة؛ أي اتحاد وجود الشّاعر الدّاخليّ بالوجود الخارجيّ، وهذا كان الجديد في الحبّ عند الشعراء الرّومانسيين[2]. فأسقط حالة الحبّ التي يعيشها على مظاهر الطبيعة، وكان الطبيعة تشبه روحه في نقائها وصفائها، فالشّاعر يحبّ المحبوبة حبّاً نقيّاً صافياً، لكنّه ليس مجرداً من المنفعة، بل تشوبه علاقة ارتباطيّة وجودية فيها طرف أقوى من طرف، ومسؤول عن وجود الطرف الآخر، فالعشب لا ينفع الغيمة بشيء، لكنّ الغيمة تحيي العشب وتميته، فحياته وقف عليها، وكذا الشّاعر يلوذ بالمحبوبة بغية استمرار حياته، حتّى إنّه خلع على الحبّ جوّاً من القداسة اقترب من طقوس العبادة[3]، فهو عابد في محراب الحبّ، واعتادت روحه ذكر المحبوبة في السّر والعلن؛ إذ إنّ ذكر المحبوبة يستحضر وجودها الذي لا يفارقه، فيغدو على اتصال روحيّ دائم بالمحبوبة.

يفرّ الشّاعر إلى المحبوبة من ظلم الدّهر؛ الذي أوحش حياته، وأظلم قلبه، يقول في القصيدة السّابقة:

حَنَانَيْكِ لَمْ يَتْرُكْ لِيَ الدَّهرُ غَايَةً أَلُوْذُ بِهَا وَهْنَاً وَقَدْ عَقَّنِيْ دَهْرِيْ

وَلَمْ يَبْقَ لِيْ إِلَّاكِ أُنسَاً لِوَحْشَتِيْ فَأَنْتِ شُعَاعُ النُّورِ فِيْ ظُلْمَتِيْ يَسْرِيْ

وَأَنْتِ مُدَامِيْ حِيْنَ يَصْهَرُنِيْ الأَسَى دَبِيْبُكِ أَحْلَى فِيْ دِمَائِيْ مِنَ الخَمْرِ[4]

فكانت المحبوبة أنس وحشته، والنّور الذي يضيء ظلمة قلبه وحياته، وكانت خمرة حياته التي يتناسى بها أوجاع الحاضر ويتلذّذ بقربها.

ورغم كلّ العذابات التي قاساها الشّاعر في حياته، لكنّ عذاب الحبّ كان أحلاها عنده، يقول في القصيدة نفسها:

حَنَانَيْكِ يَا أَحْلَى عَذَابٍ عَشِقْتُهُ أَبُثُّ لَهُ شَوْقِيْ عَلَى ضِفَّةِ النَّهرِ

وَأَفْضَحُ أَسْرَارِيْ لَدَيْهِ وَأَنْثَنِيْ أُلَمْلِمُ أَشْوَاقِيْ وَأَحْنُو عَلَى سِرِّيْ[5]

---

[1]- ديوان رماد الهشيم، ص١٢.

[2]- ينظر: هلال، محمد غنيمي: الرومانتيكية، مرجع سابق، ص١٦٤.

[3]- ينظر: القط، عبدالقادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٢٩٣.

[4]- ديوان رماد الهشيم، ١٢.

[5]- ديوان رماد الهشيم، ص١٣.

وتلذّذ "منجّد" بالعذاب الذي يجنيه من حبّ المحبوبة؛ لأنه يرى في الحبّ عالماً آخر منفصلاً عن الواقع البغيض الذي يعيشه، وهو مستعد أن ينعم ويشقى فيه طالما أنّه بقرب المحبوبة، فيبثّ أشواقه في ذلك العالم لمحبوبته، ويكشف كلّ ما خبأه في جعبة قلبه من أسرار، ويستريح في أحضانه.

وأظهر الشّاعر خوفاً من هجر المحبوبة وبعدها؛ إذ تعلَّق بها تعلُّق الطفل بأمّه، فهي الحضن الدافئ الذي بخل الزّمان به عليه، فتمرّد الشّاعر على الزّمن، وراح يقنع حبيبته باستراق اللّحظات الجميلة من قبضة الدّهر، يقول في القصيدة نفسها:

فَيَـا طِفْلَـةَ النَّهْـدَيْنِ يَـا كَهْلَـةَ الهَـوى رُوَيْـدَكِ فِـيْ وَصْـلِي رُوَيْـدَكِ فِـيْ هَجْـرِيْ

وَصَـلْتِ ولَـمْ يُطْفِـئْ وِصَـالُكِ حُرْقَـةً وَهَاجَـتْ قَـوافِي الشَّـوقِ كَـالمَوْجِ فِـيْ صَـدْرِيْ

وَصِـرتُ أَخَـافُ البُعْـدَ عَنْـكِ لِأَنَّنِـيْ تَرَشَّـفْتُ ذَوْبَ الشَّـهْدِ مِـنْ خَمْـرَةِ الثَّغْـر

فَهَيَّـا إِلَـى رَوْضِـيْ.. تَعَـالِيْ إِلَـى الهَـوَى نُخَلِّـصْ بَقَايَـا العُمْـرِ مِـنْ قَبْضَـةِ الـدَّهْرِ[1]

تتصرّف المحبوبة مع الشّاعر كالطفلة؛ إذ تصل على مزاجها وتهجر على مزاجها، حتّى إنّ وصلها لا يطفئ حرقة أشواق الشّاعر، فلا يستطيع السيطرة على أشواقه، فتهيج في صدره تلحّ على وصلها، وخاصّة بعد ما ذاق لذّة وصلها، أخذ يتملّكه شعور الخوف من هجرها. وشعور الخوف هذا يحكي شعور خوف آخر، وهو شعور الخوف من قبضة الزّمن، وانتهاء اللّحظات السّعيدة، وهو شعور رومانسيّ بحت، فيدعو المحبوبة إلى الانضمام إلى روض حبه، وعبّ اللّحظات السّعيدة واغتنامها لعلّها تفلت من سطوة الزّمن.

والحبّ عند الرّومانسيين تجربة روحيّة ترتبط بمعاني الطهارة والعفّة والصمود أمام الشهوات، ويرتقي الشّاعر فيها بخياله إلى عالم نورانيّ من الأحلام والأوهام، ووجود المرأة في هذه التجربة يكون غالباً وجوداً مطلقاً لا يحدّ باسم أو زمان أو مكان، تُخاطَب خطاب الغائب أو المثال السامي الخالص من أدران الحياة وأطماعها. يأمل في تطلّعه إلى هذا المثال بالخلاص مما يعاني من الحياة ومخالطة النّاس أو التخلّص من الصراع الدائر في وجدانه بين الرّغبة والطهارة أو الواقع والمثال[2].

ومن هنا ظهر الحبّ العذري عند الشّاعر، الذي نزوعه العفّة، والطهارة، وكبح جماح الحبّ والرّغبة، والتغلّب عليها، يقول في قصيدة "لا تسأليني ما اسمها":

لا تَسْـأَلِيْنِيْ مَـنْ أُحِـبُّ فَإِنَّهـا نُـوْرٌ جَـرَى بِـدَمِيْ أَضَـاءَ حَيَـاتِيْ

لا تَسْـأَلِيْنِيْ لَـمْ أُجِبْـكِ فَـإِنَّنِيْ أَحْبَبْـتُ نُـوْرَ اللهِ فِـيْ مشْـكَاتِيْ

---

[1]- ديوان رماد الهشيم، ص١٣، ١٤.

[2]- ينظر: القط، عبدالقادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٢٨٩، ٢٩٠.

نُــوْرَاً أَضَــاءَ لِــيَ الحَيَــاةَ فَــأَزْهَرَتْ وَدَفَنْــتُ فِــيْ أَزْهَارِهَــا مَأسَــاتِيْ
أَحْبَبْتُهَــا وَكَتَمْــتُ حُبِّــيْ لَــمْ أَجِــدْ سَــبَبَاً يَشِــدُّ صِــلَاتِها بِصِــلَاتِيْ
أَحْبَبْتُهَــا حُــبَّ الشَّــقِيِّ بِصَــحْوَةٍ يَرْجُــو الإِلَــهَ بِأَصْــدَقِ الــدَّعَواتِ
أَنَــا يَــا مُنَــى رُوْحِــي شَــقِيٌّ عَاشِــقٌ مُتَعَبِّــدٌ للهِ فِــيْ خَلَــوَاتِيْ
أَتْلُــو عَلَــى اســمِ اللهِ آيــاتِ الهَــوَى وَأُقِــيْمُ لَيْــلَ الحــبّ فِــيْ صَــلَوَاتِيْ
طَهَّــرْتُ وِرْدَ الــنَّفْسِ مِــنْ أَدْرَانِــهِ فَأَنَــا بَــرِيءُ الــنَّفْسِ مِــنْ نَزَوَاتِــيْ
وَجَعَلْــتُ حُبِّــيْ للجَمَــالِ مُنَزَّهَــاً مِــنْ خِسَّــةِ الأَخْــلَاقِ وَالنَّزَعَــاتِ
أَهْفُــو لَهَــا بِحَنِــيْنِ قَلْــبٍ شَــاعِرٍ وَأَهِــيْمُ فِــيْ صَــمْتِيْ مَــعَ العَبَــرَاتِ
سَــيَظَلُّ جُرْحِــيْ نَازِفَــاً بِجَــوَانِحِيْ يَــرْوِي غَرَامَــكِ مِــنْ دِمَــاءِ حَيَــاتِيْ[1]

يتحدّث الشّاعر عن المحبوبة بضمير الغائب؛ إذ يجد فيها المثال السامي الخالص من الأدران، الّذي سما بروحه إلى عالم نورانيّ أضاء قلبه وحياته، وذهب بمأساته، وقد كتم الشّاعر حبّه للمحبوبة؛ لأنّه لم يجد وسيلة لوصلها، ويسبغ الشّاعر جوّاً قدسيّاً على تجربة حبّه العذريّة، فهو شقيّ، عاشق، متعبّد لله، قدّس نفسه عن الدنايا، وطهّرها من الخضوع للشهوات، فنأت عن النزوات، ورنت إلى حبّ الجمال لذاته تسبيحاً لخالقها المبدع، بعيداً عن الغايات الدنيئة الدنيويّة، فقد كبح الشّاعر جماح رغباته، ووأد حنينه للمحبوبة بصمت يذرف العبرات؛ إذ إنّ كتمان الهوى والجوى ليس بالأمر السهل، بل هو أمر عاد على الشّاعر بجرح نفسي عميق سيظل ينزف وجداً وحنيناً مدى الحياة.

ولم يكن الحبّ أمراً بيد الإنسان، بل هو قوة غيبيّة مقدّسة تتنزّل على الإنسان كما ينزل الوحي على الأنبياء والرسل[2]، يقول في قصيدة "الوصال الدائم":

كُــلُّ أَعْــرَافِ الــوَرَى كُــلُّ الَّــذِينْ أَرْجَفُــوا فِــيْ الحــبّ شَــيءٌ مُفْتَعَــلْ
إِنَّمَــا الحــبّ ضِــيَاءٌ وَهُــدَى وَبِــهِ جِبْرِيْــلُ بــالِوَحْي نَــزَلْ[3]

فالحبّ وحي من الله وهدى يتنزّل على الإنسان بأمر الله، فهو يهدي من يشاء، وليس بمقدور البشر أن تستحضر هذه الصفة الإلهيّة بمفردها.

---

[1]- ديوان رماد الهشيم، ص٢٣، ٢٤.

[2]- ينظر: الفرفوري، فؤاد: أهم مظاهر الرومنطيقية في الشعر العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها، مرجع سابق، ص١٥١.

[3]- ديوان صراخ الجحيم، ص٥٧.

ورفع الشّاعر المحبوبة إلى مرتبة المعبود، يقول في قصيدة "حجاب الحبّ":

لَـــوْلَاكِ هَـــذَا العُمْـــرُ كـــان سَـــرَابَا ... لا تَمْلَئِـــيْ كَـــأْسَ الغَـــرَامِ عِتَابَـــا

إِنِّـــيْ عَشِـــقْتُكِ بَـــلْ عَبَـــدْتُكِ فَاسْـــكُنِيْ ... بَـــيْنَ الضـــلُوعِ وَغَلِّقِـــيْ الأَبْوابَـــا

فالحـــبّ صُـــوْتُ اللهِ فِـــيْ أَرْوَاحِنَـــا ... نُصْـــغِيْ فَيَمْنَحُنَـــا الإِلَـــهُ ثَوَابَـــا

وَالحـــبّ يَـــا رُوْحِـــيْ صَـــلَاةُ مُتَـــيَّمٍ ... يَتْلُـــو بِحُبِّـــكِ لِلوَفَـــاءِ كِتَابَـــا[1]

فلا قيمة لحياة الشّاعر دون وجود حبّ وحبيب، فقد عشقها حدّ العبادة، وقد جعل الشّاعر الحبّ صوت الله، والإصغاء له يثاب عليه الإنسان، وجعله صلاة متيم يتلو فيها آيات الحبّ والوفاء.

والحبّ ملهم لموهبة الشّاعر الرّومانسيّ عامّة[2] و"منجّد" خاصّة، وبه يرتقي عن هذا العالم الدنيوي إلى عالم صوفيّ مزدهر، يقول في قصيدة "صحوة الحبّ":

ضَـجَّتْ قَـوَافِيْ الهَـوَى فِـيْ قَلْبِـيَ الضَّـجِرِ ... وَجَـاءَنِيْ الـوَحْيُ فِـيْ تَسْـبِيْحَةِ السَّـحَرِ

أَلقَـــى عَلَـــيَّ مِـــنَ التَّنزِيْـــلِ آيَتَـــهُ ... لَحْنَـــاً تُوَقِّعُـــهُ قَيْثَـــارةُ القَـــدَرِ

فَرُحْـــتُ أَغْـــزِلُ مِـــنْ عَيْنَيْـــكِ قَافيَـــةً ... تَـــلأْلأَتْ فِـــيْ سَـــمَاءِ الحـــبّ كَالـــدُّرَرِ

يَـــا صَـــحْوَةً قَبْـــلَ مَـــوْتِ الحـــبّ أَحْســـبُهَا ... دَهْـــرَاً طَـــوِيْلاً.. وَلَكِـــنْ لَـــيْسَ مِـــنْ عُمُـــرِيْ

عَرَفْـــتُ فِيْهَـــا الهَـــوى الصُّـــوفِيَّ يَنْقُلُنِـــيْ ... لِعَـــالَمٍ فَـــوْقَ هَـــذَا الكَـــوْنِ مُزْدَهِـــرِ

نَعِمْـــتُ فِيْـــهِ بِإِخْلَاصِـــيْ وَتَضْـــحِيَتِيْ ... بَـــيْنَ الـــدُّمُوْعِ وَبَـــيْنَ الخَـــوْفِ وَالحَـــذَرِ

أَرْنُـــو إِلَيْـــكِ وَفِـــيْ عَيْنَـــيَّ مَـــا عَجِـــزَتْ ... عَنْـــهُ الحُـــرُوْفُ مِـــنَ الأَحْـــلَامِ والصُّـــوَرِ

أُحَمِّـــلُ النَّظْـــرَةَ الخَرْسَـــاءَ مَـــا حَمَلَـــتْ ... جَـــوَانِحِيْ مِـــنْ لَظـــىً فِـــيْ القَلْـــبِ مُسْـــتَعِرِ

وَكُـــلُّ رَفَّـــةِ هُـــدبٍ مِنْـــكِ أَحْســـبُهَا ... رِسَـــالَةً تَحْمِـــلُ الأَشْـــوَاقَ فِـــيْ خَفَـــرِ[3]

ألهمه هوى المحبوبة وعيونها نظم قوافي الشعر، ونقله من حبّ دنيويّ معقود بالشهوات، إلى حبّ صوفيّ منزّه عن الخطيئات، عاش في هذا العالم النقيّ لوازم الحبّ الحقيقيّ، وهي الإخلاص، والتضحية، والدموع، والخوف، والحذر، والاكتفاء بالنّظرات التي تحكي كلّ ما في قلبي الشّاعر والمحبوبة من أحلام، ونيران الأشواق المستعرة الخجلة.

وسعادة الشّاعر في الحياة مرهونة بوصل المحبوبة؛ يقول في قصيدة "صحوة الوجد":

---

[1]- ديوان رماد الهشيم، ص١٠٥.

[2]- ينظر: القط، عبدالقادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٢٨٩.

[3]- ديوان صراخ الجحيم، ص٨٥، ٨٦.

إنّــي أُحِبُّــكِ يَــا أَحلَــى هَــوَىً نَسَــجَتْ ... شِــبَاكَهُ مِــنْ دُجَــى عَيْنَيْــكِ أَقْلَامِــيْ

عُمْــرُ السّــعادة رَهْــنٌ فِــيْ مُوَاصَــلَةٍ ... لا تَقْطَعِيْهَــــا بِتَسْــــوِيْفٍ وَإِحْجَــــامِ

لا تَسْــمَعِيْ لِعَــذولٍ نَاصِــحٍ فَمَتَــى ... كَــان العَــذُوْلُ نَصُــوْحَاً غَيْــرَ هَــدَّامِ

فَــأَقْبِلِيْ يَــا ضِــياءَ الشَّــوْقِ مُشْــرِقَةً ... كَلَيْلَــةِ القَــدْرِ تَمْحُــو كُــلَّ آثَــامِيْ[1]

يظهر الشّاعر حبّاً وافتناناً بعيون المحبوبة، ويبدي سعادته في وصلها، ويطلب منها ألّا تقطع حبال الوصل بتأجيل اللّقاء، أو بالإعراض عنه تنفيذاً لكلام عذول رام هدم حبّهما؛ إذ إنّ الحبّ عند الشّاعر ليس بخطيئة، بل هو مكفّر للخطايا، فيدعوها للإقبال على وصله.

وإذا كان الحبّ يضني القلوب، فهو يحيي قلب الشّاعر، يقول في قصيدة "تبارك الحبّ":

بَرِيْــقُ عَيْنَيْــكِ يُحيــي القَلــبَ وَالعَصَــبَا ... إِنِّــيْ عَشِــقْتُ بِــكِ الإِخْــلاَصَ وَالأَدَبَــا

أَلْهَمْتِنِــــيْ مِــــنْ رُؤى عَيْنَيْــكِ أُغنيَــــةً ... ذَوَّبْــتُ فِيْهَــا فُــؤَادِيْ فَانتَشَــى طَرَبَــا

لَقَــدْ وَهَبْتُــكِ قَلْبِــيْ فَاســكُنِيْ بِــدَمِي ... تَغَلْغَلِــيْ فِــي شَــرَايِينِيْ هَــوَى وَصــبَا

إِنِّــي أُحِبُّــكِ فَــوْقَ الحــبّ يَمْلكُنِــي ... وَجْــدٌ تَقَــدَّسَ أَنْ نُعْــزِي لَــهُ سَــبَبَا

مُنَــزَّهٌ عَــنْ كَــلاَمِ النّــاس إِنْ وَصَــفُوا ... مُشَــرَّفٌ مِــنْ سَــمَاوَاتِ الهَــوى نَسَــبَا

إِنِّــيْ وَهَبْــتُ لَــهُ عُمْــرِيْ وَقَــافِيَتِي ... وَكَــمْ تَعِبْــتُ وَحَسْــبِيْ أَعْشَــقُ التَّعَبَــا

إِنْ كــان فِــيْ الحــبّ مَــا يُضْــنِيْ الفُــؤَاد فَقَــدَ ... وَجَــدْتُ حُبَّــكِ يُحيــي القَلْــبَ وَالعَصَــبَا[2]

أحيت المحبوبة قلب الشّاعر وأطربته، ويبدو امتزاج الشّاعر بالمحبوبة من خلال تغلغلها في شرايينه، وجريانها بدمه، فحبّه لها حبّ مقدّس لا يُعزى له سبب، منزّه عن أيّ وصف، والشّاعر يتلذّذ بعذاب هذا الحبّ، ويعشق ما يقاسيه من تعب لأجله، فقد وهب له عمره ونذر له قافيته ليتغنّى به؛ إذ يكفيه أنّ الحبّ أحيا ما أماتته الحياة في داخله.

وعلى الرغم من كلّ هالة التّقديس والخشوع المسرف التي أحاطوا الحبّ بها، خاب أملهم في مثلهم التي صاغها وجدانهم المرهف، وزيّنها بالخيال والأحلام والأوهام، فصوّروا المرأة طائراً نزقاً، قليلة الوفاء، كثيرة التقلّب والخيانة، وهي بهذا معادل الحياة فيما تمنحه للإنسان من صفاء وإقبال، وما يقاسيه فيها من شقاء وإدبار وتبدل مباغت في المصير[3].

---

[1]- ديوان جراح الصميم، ص١٤٤، ١٤٥.

[2]- ديوان جراح الصميم، ص١٦٤، ١٦٥.

[3]- ينظر: القط: عبدالقادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص ٢٩٤،٢٩٥.

وقد خاب أمل "منجّد" بالمحبوبة إثر تقلّبها وكذبها، فلم تكن صادقة في وعودها معه، فيستنكر كذبها؛ إذ يبدو أنّ قلبه قد امتلأ بالصدمات ولا يقوى على أخرى، يقول في قصيدة "إلى الأبد":

لا تَكْـذِبِيْنِيْ الهَـوَى لا تَطْعَنِـيْ كَبِـدِيْ ... يـا طِفْلَـةَ الحـبّ يَـا فَتَّانَـةَ الجَسَـدِ

لا تَكْـذِبِيْنِيْ الهَـوَى مَـا عُـدْتُ مُقْتَرِفَـاً ... جَرِيْمَـةَ الحـبّ بَـيْنَ السُّـقْمِ وَالسَّـهَدِ

لا تَكْـذِبِيْنِيْ الهَـوَى مَـا عَـادَ يُسْـكِرُنِيْ ... قَـوْلٌ يُمَـازِجُ بَـيْنَ السُّـمِ والشَّـهدِ

لا تَكْـذِبِيْنِيْ الهَـوَى قَلْبِـيْ غَـدَا حَجَـراً ... لا تَلْمِسِـيْهِ فَقَـدْ يَهْـوَى عَلَـى أَحَـدِ

لا تَلْمِسِـيهِ بِغَيْـرِ الصّـدقِ وابتَعِـدِيْ ... عَـنْ مَـوْرِدِ الصِّـدْقِ فِـيْ قَلْبِـيْ فَـلَا تَـرِدِيْ[1]

يظهر الشّاعر انفعاله النّفسيّ جرّاء كذب المحبوبة من خلال تكرار عبارة: "لا تكذبيني الهوى"، وهذا التكرار لأسلوب النّهي أراد به الشّاعر التّوكيد والإلحاح على رفض كذب المحبوبة؛ لأن الكذب يخالف القيم السامية التي ينشدها في الواقع، ولأنّ الحبّ ينافي الكذب؛ إذ إنّ سمة الحبّ الصدق. فقد نفر الشّاعر من المحبوبة ولم يعد يغريه أو يخدعه الكلام المعسول الذي يحمل في طياته سمّ الغدر، فقد غدا قلبه حجراً لم يعد يقوى على غدر أو كذب.

اكتفى الشّاعر في النّص السابق بالحديث عن زيف المحبوبة، لكنه في النّص الآتي لا يقف عند هذا الحد، بل يتجاوزه إلى نعت المحبوبة بصفات تجعلها عبئاً على الحبّ وأهله، فقد كشف سخفها وآلاعيبها، ومثلها لا يرقى لأن يدخل مدينة حبّ الشّاعر، يقول في قصيدة "غبية":

يَـا قصَّـةً كُنْـتِ حتّـى الأمـسِ غَامِضَـةً ... واليـومَ قـدْ وَضَـحَتْ بالسُّـخفِ والنَّـدمِ

لا لَسْـتِ لَـيلايَ أَنـتِ الـوَهْمُ فِـيْ نَظَـرِيْ ... قـد مَـرَّ فِـيْ خَـاطِرِ الأيَّـام كـالحُلُمِ

غَـدَاً سَـأجمَعُ أَشـعارِيْ وأُحْرِقُهَـا ... غَـداً سَأكسِـرُ يَـا شُـؤمَ الهَـوى قَلَمِـيْ

فَلسْـتُ أُلعوبَـةً فِـيْ كَـفِّ عَابِثَـةٍ ... ولسـتُ صَـيدَاً بِـوكْرِ الجَـائِعِ الـنَّهِمِ

بَينِـيْ وبَينَـكِ فـيْ التَّفكيـرِ مُنحـدَرٌ ... لا يَسـتويْ النُّـورُ فِـيْ حـالٍ مَـعَ الظُّلَـمِ

هَيَّـا اغرُبِـي عَـنْ سَـمائِيْ أَنْـتِ تَافهـةٌ ... ذِكـرَاكِ أَضـحَتْ بُعيْـدَ الهَجْـرِ كـالرّمَمِ[2]

يعبّر "منجّد" تعبيراً صريحاً عن رأيه في المرأة؛ إذ ينعتها بأنّها: قصة سخيفة، شؤم الهوى، عابثة، وتافهة، فهي قصة غامضة أوضحها الوقت، والغموض لا يناسب شاعر صادق العاطفة مرهفها كـ"منجّد"، فقد غرقت بظلام أفكارها، وترفّع الشّاعر عنها بنور بصره وبصيرته التي كانت جهاز كشف

---

[1]- ديوان جراح الصميم، ص٥١.

[2]- ديوان صراخ الجحيم، ص٧٨، ٧٩.

عبثها، وشتّان ما بينهما. فقد خاب أمله بالمثال السامي الذي رسمه في مخيّلته للمحبوبة، فغدت وهماً، فيتحسّر على الأشعار التي كتبها في مرحلة حبها، ويطلب منها أن تخرج من حياته؛ إذ مسح ذكرها من قلبه وحياته.

يقال إنّ التمني رأس مال المفاليس، فكيف إذا كان المتمنّي شاعراً مفلساً عاطفيّاً وحياتيّاً واجتماعيّاً؟ من المؤكّد أن الألم مضاعف في قلبه. يقول في قصيدة "تمنّيات":

كَـــمْ تمنَّيْـــتُ أَنْ أَضـــمَّكِ لَكِـــنْ ... حَـــالَ بَينِـــيْ وبَيْنَـــكِ الرُّقبـــاءُ

كَـــمْ تَشـــهَّيْتُ أَنْ نَـــذوْبَ حَنانـــاً ... فِـــيْ عِنَـــاقٍ يَمُـــوْتُ فِيْـــهِ الحَيـــاءُ

أَنْـــتِ نَـــارُ الحَيـــاةِ تُشـــعِلُ وَجـــدِيْ ... وَأَنـــا الزّهـــرُ والنّـــدى والصَّـــفاءُ

وأنـــا.. مَـــنْ أَنـــا؟ شـــرِيْدٌ طَرِيْـــدٌ ... ضَـــائِعُ السَّـــمْتِ بَـــراهُ انطـــواءُ

شَـــاعِرٌ سَـــاحِرٌ عَصـــيٌّ مُطيـــعٌ ... ظَـــالِمٌ رَاحِـــمٌ بِـــهِ كِبريـــاءُ

ذَوّبِنِـــيْ عَلَـــى لَهيـــبِ احتِراقِـــيْ ... يَـــا احتِراقِـــي إِذَا دَهَـــاكِ انطِفـــاءُ

لا تخـــافِي الوصـــالَ لا..لا تخـــافِيْ ... نحـــنُ فِـــيْ الوصـــلِ والجفـــا أنبيـــاء[1]

يتحدّث الشّاعر عن تمنّيه وصل المحبوبة، فقد منعه من وصلها عيون الرّقباء، فأخذ يتحدّث عما يضمره في قلبه للمحبوبة من أشواق؛ فالمحبوبة هي النّار التي تشعل فتيل الحبّ في قلب الشّاعر، وهو الزّهر والنّدى والصّفاء؛ كناية عن أنّ المحبوبة تثير هدوء الشّاعر وتشعله بوجدها، وهما بهذه الحالة يتجاذبان، ولا يفلت الشّاعر قصيدة إلّا ويتحدّث فيها عن شقائه، وكأنّ ألم عدم قدرته على وصل المحبوبة يثير آلامه في الحياة، فقد مزج الحبّ بالألم والشكوى، فظهرت ذاته المضطربة المتناقضة الحائرة التي لا تستقر على حال، بقوله: (شريد، طريد، غارق، عائم، سقيم، صحيح، مؤنس، موحش، براه انطفاء). وهذا التقابل يدلّ على صراع الشّاعر الدّاخليّ بين الرّغبة والطهارة، والذي يؤكّده تناقض نيّة الشّاعر بين بداية الأبيات وآخرها، ففي بدايتها يتمنّى أن يذوب عناقاً في أحضان المحبوبة عند اللقاء، وفي نهايتها يوحي لها بأنّ وصله لها سيكون طاهراً عفيفاً. وربّما هي طريقة اتّبعها الشّاعر ليدحر خوف المحبوبة من الوصل ويقنعها به دون أن تكترث لعيون الرقباء. ويبدو أنّ تمنّي وصل المحبوبة دليل فشله في تجربة الحبّ هذه بسبب القيود المجتمعيّة.

وينجم ألم الذّات الشّاعرة من تعلّقها بالماضي وحزنها على أحداثه الجميلة، ويشكّل ضياع الحبّيب بؤرة ألم للشاعر؛ لأنه يقدّس الحبّ والمرأة، وفشل الشّاعر في الحبّ يعني انقطاع آخر أمل له في

---

[1] – ديوان جراح الصميم، ص٦٣، ٦٤.

الحياة يبقيه في قيدها، يقول في قصيدة "إخفاق":

سِـــرْتُ فِـــيْ الـــدَّربِ وَحِيْـــداً ... مُثقَـــــلَ الخَطـــــوِ أُغنِّـــــيْ

عَلَّنِـــــيْ أَنسَـــــى جِراحَـــــاً ... مِـــــنْ حَبيـــــبٍ ضَـــــاعَ مِنِّـــــيْ

وَتَـــــــــذكَّرْتُ لُقانَـــــــــا ... وأَماسِـــــــــيَّ هوَانَـــــــــا

كَـــمْ عَلـــى العَاصِـــيْ تَهادينَـــا ... وبَاحَـــــــــتْ مُقلتانـــــــــاَ

كَـــمْ قَضـــينَا اللَّيـــلَ نَبنِـــيْ ... عُشَّـــــنا فَـــــوْقَ الشَّـــــجَرْ

مِـــــنْ غَريـــــراتِ الأَمـــــانِيْ ... فِـــــيْ أُويقـــــاتِ السَّـــــحَرْ

كَـــمْ زرعنَـــا اللَّيـــلَ أَحلامَـــاً ... وَرَوَّينـــــــــاهُ طِيبَـــــــــا

ثُـــــمَّ أَشـــــعلناهُ لمَّـــــا ... أَصـــــبحَ الحـــــبّ لَهيبَـــــا

صِـــرْتُ أَبكـــيْ مِثـــلَ طِفْـــلٍ ... ضـــائعٍ يَخشـــى الظَّلامَـــا

تـــــارةً يَعـــــدو وأُخـــــرى ... يَرتمِـــــيْ مِثلِـــــيْ حُطامَـــــا

يَجهـــلُ الـــدَّربَ وَيَمشـــيْ ... شَـــارِدَ الفكـــرِ مُهـــدَّمْ

جَـــرَّبَ اللَّوعـــةَ والإِخفـــاقَ ... لَكِـــنْ مَـــا تعلّـــم[1]

يعاني الشّاعر ويتخبّط بسبب فشله في تجربة الحبّ، وبعد المحبوبة عنه، وكأنّه لا تكفيه معاناته في الحياة، ليزيدها فشله في الحبّ، فقد هرب من قسوة الواقع، ولاذ بالحبّ ناشداً السّعادة التي حُرِمها؛ فإذا به يشقى فيه ويدمى قلبه بعذابه، فتحوّل ما كان متوقعاً أن يكون مصدر متعة إلى مصدر ألم جديد، يثير كلّ آلامه في الحياة. ولاذ بالمشي والغناء علّه ينسى ما أفلتته يداه، فإذا به يتذكّر كلّ ماضيه الجميل مع المحبوبة؛ الذي يدلّ على امتزاجه بالمحبوبة وذوبانه في تفاصيل علاقتهما التي أدمت قلبه وخلّفته وحيداً، حزيناً، بائساً، يذرف الدّموع كطفل تائهٍ ممزّق وسط ظلمة قلب وحياة، فلم يتعلّم من تجربته.

ولم يكن الحبّ عند الرّومانسيين مجرّد فضيلة، بل هو على رأس الفضائل، وهو وسيلة تطهير النّفوس وصفائها، فبالحبّ تكفّر البغيّ عن ماضيها، وتستعيد مكانتها بصدق عاطفته[2]، وقد ورد هذا المعنى في قصيدة "الوصال الدائم"، يقول الشّاعر:

أَشـــعِلِيْ نَـــارَ الهَـــوى لا تَجزعِـــيْ ... رُبَّ نَـــارٍ طهَّرَتنـــا مِـــنْ دَخَـــلْ

---

[1]- ديوان صراخ الجحيم، ص٤٧-٤٩.

[2]- ينظر: هلال، محمد غنيمي: الرومانتيكية، مرجع سابق، ص١٦٩.

واحملِـــــيْ أَوزارَ حُبّـــــيْ إِنَّهـــــا مَعبَـــرٌ يمضـــــي لفـــــردوسِ الأَزلْ

كُـلُّ مـــا فِـــيْ الحـــبّ يَـــا فَـــاتنتِيْ فَـــــيْضُ إِنعـــــامٍ وَإِرواءِ غُلَـــــلْ

واتّصـــــــالٍ بالّـــــذي أَوجـــــدنَا وانفصـــــالٍ عَـــنْ مَتاهـــاتِ الزّلـــلْ

يـــا حَيـــاتِي والهَـــوى سِـــرُّ الجَـــوى هَـــلْ عَلمـــتِ الحـــبّ فِينـــا مـــا فَعـــلْ؟

طهَّـــرَ القلـــبَ سَـــناهُ ومَحـــا ظُلمـــــةَ الآثـــــامِ والشَّـــــرَ قَتـــــلْ

فَغـــدونا فيْـــهِ نَقتـــاتُ المُنَـــى وانجلَـــى ليـــلُ شَـــقانا وارتَحَـــلْ

فـــانعمِيْ بالحـــبّ لا لـــنْ تَـــأثمِيْ أَيُّ ذَنـــــبٍ لِحبيـــــبٍ إِنْ وَصـــــلْ[1]

فالحبّ نعمة كبيرة من الله، ويمثّل الحبّ عند "منجّد" اتصالاً بالخالق، وانفصالاً عن الخطأ والضياع، حتّى إنّه جعل أوزار الحبّ معبراً مضيئاً لفردوسه المفقود الذي ينشده ويرغب فيه. والحبّ الذي يمكّن الاتصال بالخالق، هو الحبّ المجرّد من الغايات الحسيّة، هو حبّ طاهر في ذاته مطهّر لغيره، فهو يطهّر القلب، ويجلو عنه ران الإثم، ويزيل الشر، فينعم كلا المحبوبين بالراحة والأمل، وينجلي شقاؤهما. والشّاعر في الأبيات السّابقة ينسلخ عن الواقع، ويغرق في عالم روحيّ مثاليّ يتجرّد فيه من نوازع الجسد إلى نوازع الرّوح.

ولم يكتفِ الشّاعر بتجرّع ألم الحبّ، بل جرّعه لغيره، وكأنّ بعضهم عندما يذوق وبال أمر ينتقم من القدر بأن يذيقه لغيره، ولربّما يستهوي المرء أن يكون معذِّباً لا فقط معذَّباً، يقول في قصيدة "عابدة":

وَقفْـتُ أُبعِـدُ عَنِّـي الـوَهم فاقتربَـتْ منِّـيْ تُصـافحُنِيْ لمَّـا مَـددْتُ يَـدِيْ

سَـألتُها مـا الَّـذيْ أَضـناكِ فانتبهَـتْ لمَـا رأيْـتُ فقالـتْ: كُـفَّ... لا تَـزدِ

خَبَـا جَمـالِي فَـالمرآةُ تَخـذلُنِيْ وَكُنْـتُ أَنظـرُ فِيهـا نَظـرةَ الصَّـيدِ

فَمَـا نُحُـولِي إِلَّا مِـنْ نَـواكَ ومَـا ذبـولُ حُسـنِي إِلَّا مِـنْ لَظَـى الكَبـدِ

عَلَّمتنِـيْ كَيْـفَ أَفنَـى فِـيْ هَـواكَ فَهـلْ عَاتبْـتَ نَفسَـكَ إِذْ أَورثتنِـيْ كَمَـدِيْ

أَمْ جِئـتَ تَسـخرُ مـنْ حُـبِّ سَـهرتُ بِـهِ علـى نَـواكَ وتُـوريْ النَّـارَ فِـيْ كَبِـدِيْ

جَعلْـتُ حُبَّـك لِـيْ محـرابَ عَابـدةٍ أُقـيمُ فِيْـهِ صَـلاةَ الحـبّ لِلأبـدِ

فَلـوْ سَـأَلْتَ حَيـاتِيْ مَـا ضَـننْتُ بِهَـا عَلـى هَـوَاكَ وَحـقِّ الوَاحـدِ الأَحـدِ

---

[1]- ديوان صراخ الجحيم، ص٥٥.

وَمَــا عليــكَ فــإنّي قَــدْ نــذرْتُ دَمِــيْ فــإنْ يَرُعْــكَ حُطــامِيْ اليــومَ فابتعــدِ[1]

يشير النّص إلى استحواذ الشّاعر بكليّته على قلب المحبوبة، حتّى إذا ما ابتعد ووقع الفراق، بَلِيَ حسنها، وخبا جمالها، فأخذت تشكو الشّاعر ماحلّ بها بعدما التقيا، وتعبّر له عن بقاء حبّه في قلبها على حاله، بل لقد فنيت في سبيل هذا الحبّ وهي على استعداد أن تضحّي بحياتها لأجل حبّهما. وقد ذُهِل الشّاعر من الحالة التي رأى المحبوبة عليها بعد طول النّوى، فسألها عن السّبب وكأنّه يجهل السبب، لكنّه أراد أن يشعر بذاته المتضخّمة التي طاب لها أن تتلذّذ بالألم الذي سبّبته للمحبوبة، وربّما ما رآه الشّاعر من نحول المحبوبة وسقمها على فراقه قد ملأ شعوره بنفسه، وأكّد له بأنّه أهل للحب. ويعيد الشّاعر توكيد أنّ الحبّ محراب للعبادة تُقام فيه صلوات الحبّ.

ولم يكن يتغيا الرّومانسيّ الحبّ ليحظى بملذّة حسيّة أو متعة جسديّة فحسب، بل اكتفى بعضهم من حبيبته بالحديث، فقد كان الحبّ عند بعضهم لمجرد الحبّ، لا لهدف آخر، ومنهم من يسلك طريق الحبّ فقط ليدمي قلبه به، مستعذباً في سبيله العذاب، يقول موسيه: **"أنا أحبّ، أريد أن يشحب لوني، أنا أحبّ وأريد العذاب!"**[2]. ولم يغرّد "منجّد" خارج سرب الرّومانسيين، بل أذعنت له نفسه أن يتلذّذ بألم الحبّ، حتّى إنّه ليحب فقط لأجل الحبّ، لا لأنّ المحبوبة تستحق، يقول في قصيدة "جدار الصمت":

أَنَــا لا أُحبُّــكِ بَــلْ أُحِــبُّ عَــذابِيْ وَهَــوىً أَرِقْــتُ بِــهِ دِمــاءَ شَــبابِيْ
أَنَــا لا أُحبُّــكِ أَنْــتِ لَسْــتِ جَــديرةً بِهــوايَ أَســفحُهُ عَلَــى الأَبــوابِ
أَشْــقَى وَأَســعَدُ وَالفُــؤادُ مُعلَّــقٌ مَــا بَــيْنَ لَــومٍ جَــارِحٍ وعِتَــابِ
وَأَرى عَــذابِيْ فِــيْ هَــواكِ وَراحتِــيْ أَنِّــيْ أُحِــبُّ وَجنَّتِــيْ وَثَــوابِيْ
أَهــواكِ لَــمْ يُجــدِ التَّعقّــلُ فِــيْ الهَــوى ولقَــدْ رَضــيْتُ علــى يَــديكِ عَــذابِيْ
وَلقَــدْ رَضــيْتُ بِــأنْ يُقــالَ تَشــفّياً كَهــلٌ يَــذوبُ علــى جَحــيمِ رغــابِ[3]

يجد الشّاعر جنته وثوابه في الحبّ، فهو لا يحبّ لأنّ المحبوبة تستحق، فهي ليست جديرة بالحبّ على زعمه، لكنّه يحبّ لينعم بعذاب الحبّ، وليشقى بألم الحبّ ويسعد بالتلذّذ به. وكأنّ ألم الحبّ

---

[1]- ديوان صراخ الجحيم، ص٣٦.

[2]- ينظر: هلال، محمد غنيمي: الرومانتيكية، مرجع سابق، ص١٦٩، ١٧٠.

[3]- ديوان صراخ الجحيم، ص٤٠.

جذرها رغب، يقال: "الرَّغْبُ، والرُّغْبُ، والرَّغَبُ، والرَّغبة.. والرّغباء: الضراعة والمسألة.... والرُّغْبُ: كثرة الأكل، وشدّة النّهمة والشّره...وقيل سعة الأمل، وطلب الكثير.. والرَّغابُ بالفتح: الأرض اللينة، وأرض رغاب ورُغُبٌ: تأخذ الماء الكثير، ولا تسيل إلا من مطر كثير". ابن منظور: لسان العرب، مادة (رغب).

أجمل من ألم الوحدة، فإن كان لابدّ من الألم فليكن الألم من الحبّ.

وتتغذّى تجربة الحبّ عند الشّاعر الرّومانسيّ على الصراع والمعاناة[1]، يقول في قصيدة "الأمل المجنّح":

حَملــتُ هَــواكِ فِــيْ كبــدي زَمانــاً أَعــيشُ لَــهُ.. وَيَشــربُ مِــنْ دِمــائِيْ

أَنــامُ... وألــفُ آهٍ فِــيْ لَهــاتِيْ أُذوّبُهــا بِمُضــطرمِ الُبكــاءِ[2]

يبدو أنّ الشّاعر يمزج بين الحبّ وصلته بالألم والحزن والبكاء؛ إذ إنّ الحبّ كما يرى جبران خليل جبران ينمو بالألم[3].

والحبّ مبعث للخلود عند الشّاعر، يقول في قصيدة "غرق":

أَغرقِينِــيْ فِــيْ بَحــرِ عَينيــكِ ظُلمَــاً مَــا أُحيْلَــى الفَنــاءَ فِــيْ مُقلتيْــكِ

واحرقِينِــيْ بنَــارِ خَــدَّيْكِ جَــوزْاً لَسْــتُ أَخشَــى اللَّهيْــبَ مِــنْ وَجنتيْــكِ

وابعثِينِــيْ مِــنْ بَعــدُ خَلقــاً جديــداً طِفــلَ حُــبٍّ أَغفــو عَلَــى سَــاعِدَيْكِ

ثُــمَّ جُــوديْ علــيَّ بــالعفوِ وامضــيْ بِــيْ لِــدارِ الخُلــودِ بَــينَ يَــديكِ[4]

تفسّر الأبيات السّابقة تلذّذ الشّاعر مجدّداً بعذابات الحبّ؛ فقد آثر الفناء إذا كانت عيون المحبوبة نهايته، وفناء الشّاعر لحظة وصل المحبوبة يمثّل ولادة له، وهذه الولادة لا يعقبها موت بل خلود بين يدي المحبوبة، وبذلك شكّلت المحبوبة الولادة، والفناء، والخلود عند الشّاعر، وكأنّ ذاته تماهت مع المحبوبة.

ثمّ يباغت الشّاعر تقدّم العمر، ويشي بانقضاء الحياة، واقتراب الموت، واقتراب الموت يجعل الشّاعر يعرض عن الحبّ بسبب توقّع قدوم الموت[5]، يقول في قصيدة "صحوة الحبّ":

ومَــرَّ مَوسِــمُ عُمــرِيْ يَــا معــذِّبتِيْ وحبُّنَــا لَــمْ يَــزلْ يقتــاتُ بــالنَّظرِ

فــلا شَــبابِي بعــدَ اليــومِ مُؤتلِــقٌ ولا قَــوافِيْ الهَــوى تَنســابُ فِــيْ وَتــريْ

طَالَ امتياحي بحورَ الشَّــوقِ واهترأتْ شــباكُ حُبِّــي.. وضَــاعَ العمــرُ بالسَّــفَرِ[6]

---

[1]- ينظر: القط: عبدالقادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٢٨٩، ٢٩٠.

[2]- ديوان صراخ الجحيم، ص٤٣، ٤٤.

[3]- ينظر: نعيمة، ميخائيل: جبران خليل جبران، بيروت، لبنان، ط١٣، ٢٠٠٩م، ص٣٤٤.

[4]- ديوان صراخ الجحيم، ص١٢٥.

[5]- ينظر: الفرفوري، فؤاد: أهم مظاهر الومنطيقية في الشعر العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها، مرجع سابق، ص١٦٢.

[6]- ديوان صراخ الجحيم، ص٨٥- ٨٨.

يئس الشّاعر في الأبيات السّابقة من انتظار المحبوبة دون جدوى، وتحسّر على انقضاء الشباب وعدم قدرته على ارتياد دور الحبّ والهوى كسالف عهده، فلكم اغترف من معين الشوق، ولكم اصطاد الحبّ بشباكه، لكنّ شباكه بفعل تقدّمه بالسن بليت واهترأت، وأعادته ليأسه وحزنه وضياعه. ولطالما أقلقت ذات الشّاعر فكرة فوات الأحلام دون تحقّقها، والظفر بالمحبوبة أحد أحلامه التي دهستها عجلة الزّمن.

وبذا كان الحبّ ملاذ الشّاعر، وكانت المرأة المثال السامي الذي نشده، وألهمه، وقدّسه، وتحسّر لأجله، وتمنّى وصله. فكانت علاقة الشّاعر بالمحبوبة غير ثابتة، وإنما مرحليّة، اتصال يعقبه انفصال، إقبال وإدبار، يحكم هذه العلاقة ظروف الشّاعر النّفسيّة والحياتيّة.

وكما نشد الشّاعر الحبّ لذاته، نشده للإنسانيّة، وكما امتزجت ذاته بالمحبوبة، امتزجت بالقضايا القوميّة حتّى غدّت القضايا القوميّة تجربة إنسانيّة تنبع من صميم وجدان الشّاعر على ما سيبيّنه المبحث القادم.

المبحث الرّابع

قضايا قوميّة وإنسانيّة

أسهمت الرّومانسيّة باعتبارها تياراً مستحدثاً في الأدب العربيّ في تغذيته بغرض جديد هو الوطنيّة وأضفت عليه بعداً اجتماعيّاً نضاليّاً جعله يتّسع لمشكلات الجماعة وللدّفاع عنها. ولعلّ هذا الاهتمام بقضايا الوطن كان نتيجة مباشرة لخصوصيّة المرحلة التاريخيّة التي عاش الرّومانسيّون العرب في إطارها، وهي مرحلة تميّزت بظهور الحركات التحرّريّة وبنشأة الوعي الوطنيّ في معظم الأقطار العربية[١].

وقد امتلك "منجّد" حسّاً ثوريّاً وروحاً نضاليّة تبدّت في أشعاره، فقد ثار على الظلم بكلّ أشكاله، ورفض الاحتلال والسلام معه، وفَنِيَ نفسيّاً في سبيل نصرة الشعب المستضعف، فقد تأزّمت ذاته لما تشاهده من واقع ظالم تُستلَب فيه الأرض، ويُقتَل فيه الأبرياء، وتُسرَق فيه ضحكات الأطفال، وقد ثار على الواقع العربيّ ثورته على قضية ذاتيّة تخرج من وجدانه المضطرب بالآلام، فقد ضاع وانهار نفسيّاً أمام ما يراه من خسّة، وخنوع، وصغار، وذلّ قبله أبناء العرب على أنفسهم؛ إذ ما لا تسعى في تغييره فأنت تختاره، وقد آلمه الخضوع لسلطان المحتلين، وما فعله بعض العرب المتخاذلين من مصافحة من تلطّخت يده بدماء الأبرياء. وبروحه الثوريّة حفّز أبناء العرب ودعأهمّ إلى الثورة، وعدم السكوت للعدوّ، وتنوّعت أشكال دعوته وتحفيزه لهم كما سيعرض المبحث.

ودعا إلى المبادئ الإنسانيّة السامية، من محبّة ووفاء وإخاء، منطلقاً من غايته في تغيير الواقع بواقع مثالي يحقّق له السّعادة ولغيره، والتي طالما نشدها وبذل لها، فلم يظفر بها. فماذا أثمرت دعواته؟

القضايا القوميّة والإنسانيّة لغة واصطلاحاً:

قضايا: جمع قضيّة؛ وهي خطّة أو رسم تخطيطي أو اقتراح عرض وتقرير لموضوع ما[٢]. وهي الهاجس الجمعي أو ما يتعلّق بشريحة واسعة من النّاس شعباً أو جنساً أو أمةّ أو الإنسانيّة قاطبة[٣].

القوميّة: مناصرة القضايا التحرريّة في الوطن العربي، والتغنّي بالثورات التي خاضتها الأمّة العربيّة

---

[١] ينظر: الفرفوري، فؤاد: أهم مظاهر الرومنطيقية في الشعر العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها، مرجع سابق، ص١٧٩.

[٢] ينظر: فتحي، إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبيّة، التعاضديّة العماليّة للطباعة والنّشر، تونس، ١٩٨٦م. ص٣٧٨.

[٣] ينظر: باكوين، عائشة: النزعة الرّومانسيّة في شعر محمد هاشم الرشيد، (دراسة موضوعية وفنية)، رسالة ماجستير، جامعة طيبة، المملكة العربية السعوديّة، ١٤٣٤هـ، ٢٠١٣م، ص٩٣.

في المجالات كافة[١].

ورأت مدرسة الشعر المصريّ بعد شوقيّ أنّ المقصود **بفكرة القوميّة** ليس أن يسجّل الشّاعر أسماء البلاد ومعالمها وعنواناتها، وإنّما يطلب منه أن يكون إنساناً يشعر بقومه وبالنّاس وبالدّنيا من حوله، وهي بهذا تُعنى بالإنسان وتفهم القوميّة في الشعر على أنّها إنسانيّة مصبوغة بصبغة وطن من الأوطان، تهتم بشعور الإنسان في جميع الطبقات، ولا تحصر شعورها في طالبي الخبز وعبيد الاقتصاد، وهي بهذا المعنى لا تنفصل عن القوميّة بمجال؛ لأنَّ القومية سجيَّة كلّ إنسان مطبوع، ولو عُني بالقطب الشماليّ أو قطب السماء[٢]. وهذا يعني أنّ مصطلح الإنسانية كما ترى مدرسة الشعر المصري يشتمل على مصطلح القوميّة.

ولطالما تشاكلت لفظة قوميّة معنويّاً مع لفظة وطنيّة؛ والتي تعني جملة الخصائص المشكّلة لرؤية الفرد لأرض معينة وللمجموعة البشريّة المنتسبة إليها، تترافق بموقف عاطفيّ وجدانيّ وتصوّرات للتعامل الإيجابيّ مع تلك الأرض، وتلك المجموعة، بما يسهم في ازدهارهما ورقيهما. ويبدو أنّ أساس الرؤية الوطنية في الرّومانسيّة العربية عاطفيّ وجدانيّ يصدر عما يكنه الرّومانسيّ من حبّ لوطنه يعمّق ارتباطه به، ولكنّ رؤية الرّومانسيّ للوطنية تجاوزت هذا الموقف العاطفيّ المحدود للنّظر في كبريات المشكلات الاجتماعيّة، ومحاولة إيجاد حلول لها ومعالجتها[٣].

الإنسانيّة: النظرة إلى المجتمع بحبّ ورحمة، والرّغبة في نشر المبادئ السامية والقيم والمثل العليا بغية تهذيب نوازع النفس البشرية[٤]. وهي طيبة خلقية يعبّر عنها بأساليب مختلفة من القول، والعمل، والمواقف مع الآخرين[٥].

---

[١]- ينظر: لعكاشي، عزيز: مظاهر الإبداع الفنيّ في شعر أبي القاسم الشابيّ، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، مكة، ١٩٨٠م، ص٨٤.

[٢]- ينظر: العقاد، عباس محمود: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ط٢، ١٩٥٠م، ص١٩١-١٩٧.

[٣]- ينظر: الفرفوري، فؤاد: أهم مظاهر الرومنطيقية في الشعر العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها، مرجع سابق، ص١٦٦.

[٤]- ينظر: شايح، فايزة وبوزياني، أم الخير: المذهب الرّومانسيّ في شعر رمضان حمود، إشراف: فضيلة يونسي، مذكرة لاستكمال متطلبات شهادة الليسانس، الجزائر، ٢٠١٠- ٢٠١١، ص٢٣.

[٥]- ينظر: عبد النّور، جبور: المعجم الأدبيّ، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٩م، ص٣٧.

١. القضايا القوميَّة:

وعى الرّومانسيّ أنَّ أساس التدهور الذي كانت تعانيه الشعوب العربية هو الاستعمار الأجنبي واستلابه لأوطانهم؛ لذلك صرفوا جهودهم للحديث عن هذه الظاهرة تنديداً وتمهيداً للدعوة إلى الثورة عليها[١]، يقول الشّاعر في قصيدة "التوأمان":

هُنالِـــكَ فِـــيْ العِـــرَاقِ يَنـــزُّ جَـــرحٌ نُضـــــمِّدُهُ بِإصـــــدارِ البَيـــــانِ

وفِـــيْ الأقصـــى نُـــواحٌ مُســـتمرٌ جَـــرى النَّـــاقوسُ فيـــهِ مَـــعَ الأَذَانِ

يُمـــزِّقُ أَضـــلُعِيْ نَـــوحُ الثَّكـــالَى وَصـــمتُ النَّـــائمينَ علـــى الهَـــوانِ[٢]

يتحدَّث الشّاعر عن قضيتين عربيتين شكلتا حسرتين في فؤاده، فاستعمار الأجنبي للعراق وفلسطين أدمى قلبه، فما يجري في العراق الجريح من قتل وسلب ونهب وتدمير هيّج ضمير الشّاعر، وجعله يتخبّط متململاً متوتراً لا يعرف ماذا يفعل، وما يجري في فلسطين من فعل مماثل إرهابي شنيع متجدّد خلّف نواحاً مستمراً موقّتاً مع أجراس الكنائس والمآذن زلزل كيان الشّاعر، ولعلّ أكثر ما يمزّق الشّاعر صمت الدّول العربيّة المطبق وقَبولهم بالذل والهوان.

وهدفت الثورة الرّومانسيّة إلى تحدي الحاضر والرّغبة في بناء مستقبل أفضل. ومن هنا ثار الرّومانسيّ على المستعمر وزيّن الثورة عليه لبني وطنه. وبفعل التحام الرّومانسيّ مع ما ظهر من حركات تحريريّة في معظم البلاد العربية تعمّق إحساسه ووعيه بقضية الاستعمار[٣]، يقول في قصيدة "الشهيد العقيد" مستنهضاً أمّته، صادراً عن وعي عميق بحقيقة الاستعمار، ومن يرابي معه من المتطبّعين العرب:

يـــا أُمَّـــةً تَســـعى لفجـــرِ خَلاصِـــها وخَلاصُـــها وَقـــفٌ علـــى الشُّـــهداءِ

عُـــودِيْ إلـــى دَرْبِ الهُـــدى وتبيَّنِـــيْ دَربَ الخَـــلاصِ بعاصـــفِ الأَنـــواءِ

وَتَرسَّـــمِيْ دَرْبَ الشـــآمِ وَزَمجِـــرِيْ لا تركَنِـــيْ لمُخاتِـــلٍ وَمُرائـــيْ

هَـــذا زمـــانُ الصَّـــحوِ أَقْبَـــلَ فانْهَضِـــيْ واسْتَنْهِضِـــيْ الأَشْـــبَالَ مِـــنْ أَبنـــائِيْ

وَدَعِـــيْ الرُّقـــادَ لِمَـــنْ تَرهَّـــلَ عَزْمُـــهُ وَغَفَـــا لِيُـــوقِظَ سَـــطْوَةَ السُّـــفَهَاءِ[٤]

---

[١]- ينظر: الفرفوري، فؤاد: أهم مظاهر الومنطيقية في الشعر العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها، مرجع سابق، ص١٦٨.

[٢]- ديوان سهر الشوق، ص١٩٥.

[٣]- ينظر: الفرفوري، المرجع السابق، ص١٧٣.

[٤]- ديوان سهر الشوق، ص١٥٦.

ينادي الشّاعر أمّة العرب نداء الغيور المحبّ لبلاده العربيةّ لتنهض وتُوقظ أبناءها، وتنفض عنها غبار التقاعس وتسعى لتتخلّص من المستعمر وبراثنه، متحدّية واقع الاستعمار، ولا يتحقّق ذلك إلّا بهمّة الشباب العالية العاصفة، وبذل الأرواح والدّماء، وعدم الوثوق والاعتماد على المخادعين من العرب تجّار الحرب والدماء الذين ناموا على الضيم وأيقظوا الأمّة العربيّة على حكم سفيه غاشم، اعتدى فسلب فتسلّط فعثا فساداً في البلاد العربيّة.

وكيف للنّصر أن يتحقّق دون تكاتف العرب؟ ومن هنا أخذ الشّاعر يتحدّث عن سبب عدم تحقّقه، وما نتج عن ذلك، يقول في قصيدة "سهم عتاب":

وَاللهِ مـــا نـــزلَ الـــبَلاءُ ولا دَجـــى ... ليـــلُ الخُطُـــوبِ بغيـــرِ مـــا أسـبابِ

سِـــرْتم فُـــرادى للقتـــالِ وَعـــدْتُمُ ... زُمَـــرَاً تســـابق فـــي طريـــقِ إيَـــابِ

فتـــداعتِ الأُمَـــمُ الـــذِّئابُ علـــيكُمُ ... وَرَضِـــيتُمُ بِتَـــداعِيَاتِ ذِئـــابِ

وإذَا تَصـــدَّى للغُـــزاةِ كَواسِـــرٌ ... وُصِـــفُوا مِـــنَ الإرهـــابِ بالإرهـــابِ[1]

يُرجع الشّاعر سبب نزول بلاء المستعمر على البلاد العربيّة إلى عدم تكاتفها في مواجهة العدو؛ إذ إنّ تفرّق العرب يفسح مجالاً للمتحالفين مع العدو إلى تكاثرهم على الأمّة العربية وتدخّلهم في قراراتها، وقلب الحقائق، ليصفوا البواسل من العرب المحاربين بالإرهاب تغطية لإرهابهم.

لكنّ الشّاعر يقف بالمرصاد للعدو، شهر قلمه في وجهه، فاضحاً كلّ مخططاته الخبيثة، مجاهداً بشعره لتحقيق النّصر، وكأنّه بوصلة العرب ليوصلهم إلى أقرب وجهة نصر وظفر، يقول في قصيدة "سهم عتاب" هازئاً بهم:

نَسِـــيَ الَّـذيْنَ تَـهوَّدوا وتَـأمرَكـوا ... أَنِّـي شَـــدَدْتُ إِلَـى الـجِـهَـادِ رِكَـابِـيْ

مَـزَّقـتُ أَلْـوِيَـةَ الـخَـنَـا ورمـيـتُـهـا ... وَكَشَـــفْتُ عَنْ مُقَلِ الضـــياءِ ضَـــبابِيْ[2]

يتعامل الشّاعر مع القضية وكأنّها قضية شخصيّة، يدافع عنها، وينفعل لأجلها، ويحاول جاهداً إيجاد حلول لها.

يستعيد الشّاعر أمجاد الشآم الماضية البطوليّة ليستنهض همّة الأمّة العربيّة، لتعاود الكرَّة وتتّحد لتتصدّى للاستعمار الإسرائيليّ والأمريكيّ، يقول في قصيدة "سهم عتاب":

يـــا أُمَّتِـــي شـــمسُ الشَّـــآمِ مُضـــيئةٌ ... لَـــمْ تَحتجِـــبْ بِســـتائرٍ وَحِجـــابِ

١- ديوان سهر الشوق، ص١٤٨.

٢- ديوان سهر الشوق، ص١٤٩.

سَـطعَتْ عَلـى قمـمِ النِّضـالِ فَـأزهرتْ ... كُـــلُّ الجـــراحِ وطوَّحَـــتْ بِســـرابِ

فَترسَّـــمِي دَرْبَ الشَّـــآمِ فإنَّهـــا ... نِبراسُـــكِ الأســـمى لِنَيـــلِ ثَـــوابِ

وَلْيفرضـــوا كُـــلَّ العُقوبـــاتِ الَّتِـــيْ ... يَتوعَّـــدونَ وَأَنْصـــتيْ لِجَـــوابِيْ

لَـــنْ يُرهِبونـــا بِالوعيـــدِ لقـــدْ مَضـــى ... زَمـــنُ الوَعيـــدِ بِفتكَـــةِ الأَنيـــابِ

سَـتظلُّ سَـاريةُ الشَّـآمِ عَلـى المَـدى ... مَرفوعَـــةَ الرَّايـــاتِ فَـــوْقَ هِضـــابِيْ

وَيَعـــودُ للأقصـــى الجـــريحِ أذانُـــهُ ... ويَضـــجُّ ذِكْـــرُ اللهِ فِـــيْ المِحْـــرَابِ

وَتَعـــودُ بغـــدادُ الرَّشـــيد مَنـــارةً ... لِلْعِلـــمِ تَســـطعُ فِـــيْ دُجَـــى الأَحْقَـــابِ

فاسْتَبشِـــري بالنّصـــرِ نَصْـــرُكِ قَـــادمٌ ... إنِّـــــيْ أَراهُ مُسَـــــطَّراً بِكتَـــــابِيْ

وَتَرَقَّبِـــي فـــتحَ الفُتـــوحِ فَإنَّـــهُ ... آتٍ يُبـــدِّدُ رَيْبَـــةَ المُرْتَـــابِ[1]

يفتخر الشّاعر بالأمجاد الماضية المضيئة في سماء التاريخ العربيّ، ويتّخذ منها وسيلة لاستثارة حماسة أبناء الأمّة العربيّة، فإنْ استطاع العرب في حروب سابقة أن يتّحدوا ليواجهوا العدو على قلب رجل واحد، فهم في الوقت الحاضر يستطيعون فعلها مجدداً، إن استذكروا الماضي ووضعوا إنجازاتهم حافزاً يشعل رغبتهم في الاتّحاد والكفاح في سبيل تحرير البلاد العربيّة، ويدعوهم ألّا يخافوا وألّا يرهبهم المحتل بالتّهديد، والوعيد، وفرض العقوبات، وليصرّوا على مواصلة الكفاح؛ لأنّ الشّاعر مؤمن بحتميّة النّصر، ويرى حلماً جميلاً على أبواب التحقّق، فلسوف نستردّ الأقصى، وتصدح فيه أصوات المآذن، وسنستعيد بغداد منارة العلم والأدب وتستعيد مجدها الغابر، وستبقى الشآم حرّة أبية عصيّة على كلّ محتل، وسترفع فيها رايات النّصر وتخفق عالياً فوق سماء الوطن. فالشّاعر لا يراه حلماً جميلاً وحسب، بل هو متيقّن من مكنة تحقّقه، فقد سطّر النّصر بأشعاره، ويطلب من أمّة العرب أن تترقّب النّصر والفتح، فهو قادم يقطع الشّك باليقين، وبذلك يزهر مستقبل الأمة العربيّة.

وللشعر القومي الرّومانسيّ أنواع عدة:

١. الشعر الذي يعبّر عن أحزان الشّاعر لواقع وطنه أو قومه بسبب فرقتهم وضعف شأنهم، وفيه يحاول الشّاعر استثارة حميّة بني وطنه بالنّقد اللاذع أحياناً والأسى العميق أحياناً أخرى، ومع محافظة هذا اللّون الشعريّ على رنّة الشعر القديم لكنّه يصوّر لوعة التجربة العاطفيّة[2].

يقول الشّاعر في قصيدة "في مهرجان ربيع حماة الخامس" مظهراً حزناً وأسى على فلسطين:

---

[1] – ديوان سهر الشوق، ص١٤٩، ١٥٠.

٢– ينظر: القط، عبدالقادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٣١٢.

فِـيْ مهرجـانِ الحِمـى يـا قـومُ أنتحِـبُ ... دَمعـيْ دمٌ مِـنْ جـراحِ القلـبِ يَنْسَـكِبُ

أَبكـيْ عَلـى القُـدسِ مِحْرابَـاً وَمِئذنَـةً ... أَبكـيْ عَلـى المَهْـدِ والنَّـاقُوسُ يَضْـطَرِبُ

أَبكـيْ مِـنَ العُـرب حُكَّامَـاً وَأَنظمـةً ... والـدَّمعُ يَصـرخُ رَغْـمَ الصَّـمتِ يـا عَـرَبُ

والنّـاس لاهـونَ لَـمْ يَهـزُزْ مَشـاعرَهُمْ ... سَـيْلُ الـدِّمَاءِ وَلا قَتـلٌ وَلا سَـلَبُ

ويسـألونَ علـى عِلْـمٍ ومَعرفَـةٍ ... لِـمَ البُكـاءُ؟ وفِـيْهِمْ يَكمُـنُ السَّـببُ

أَجَبْـتُهُمْ بـالقَوافِيْ البكـرِ دَامِيَـةً ... أَتسـألونَ وَعِـرْضُ الأَرْضِ يُغْتَصَـبُ

أَبكـيْ لطفـلٍ مِـنَ الأقصـى يُناشِـدُنَا ... فِـيْ كَرْمِـهِ يَصْـرُخُ الزَّيتـونُ والعِنَـبُ

أَيْـنَ الَّـذيْنَ إِذَا مُسَّـتْ مَحَـارِمُهُمْ ... طَـارُوا إِلَيْهَـا وَلَـمْ يَهْـدَأْ لَهُـمْ عَصَـبُ

أَيْـنَ المَذَاوِيْـدُ هَـلْ مَاتَـتْ كَـرامتُهُمْ ... وهَـلْ طَمَـى الـذُّلُ حتّـى غَاصَـتِ الرُّتَـبُ؟

يَـا نَـائِمُونَ أَمَـا مَلَّـتْ مَضَـاجِعُكُمْ ... مِـنَ الرُّقـادِ أَلَـمْ يَنْبُـتْ لَكُـمْ ذَنَـبُ؟[1]

يبكي الشّاعر بكاء شديداً يخرج من قلب مثخن بالجراح، يبكي على القدس ومقدّساتها التي دُنِست من قبل العدو، ويبكي من صمت العرب المخزي حكّاماً وأنظمة، وهو على الرغم من عويله يستصرخ بقايا النخوة العربيّة، وينتقد الشّاعر موقف النّاس من القضية الذي يسترعي الحزن أكثر فأكثر، فقد نيّموا ضمائرهم، وتبلّدت مشاعرهم، فلو أنّهم يشعرون بمأساة أهلنا في فلسطين لتحرّكوا نصرة لهم، لكنّهم تجاهلوا ما يحدث فيها من قتل، وسلب، وسفك للدماء، حتّى إنّهم أنكروا على الشّاعر حزنه وبكاءه، وتظاهروا بعدم معرفتهم لسبب حزنه المشوب بغزير الدموع، فالشّاعر يتآكل داخلياً؛ لأنّه لا ينظر للقضية الفلسطينيّة على أنّها قضية عربية وطنيّة، بل هي قضيّة روحيّة، ذاتيّة، امتزجت بذاته، فأظهر انفعالاً غير عاديّ بل هو موازٍ لانفعالاته في تجاربه الشخصيّة الحياتيّة الوجدانيّة، حتّى إنّ قوافيه دميت من شدّة حزنها على اغتصاب أرض فلسطين، وجاوزها الشّاعر بكاء وحزناً على الطفل الفلسطيني الذي يناشد العرب لتفزع لنجدته.

ويظهر الشّاعر في الأبيات السّابقة انفعالات عدّة تشي باضطرابه الدّاخليّ وتأزّمه النّفسيّ جرّاء ما يحدث في فلسطين؛ إذ يستثير الشّاعر نخوة العرب ليثوروا دفاعاً عن عرضهم وكرامتهم بمخاطبة ضمائرهم، واستفزازهم، والسخرية منهم تارة، وتوبيخهم، والانتقاص من رجولتهم وشهامتهم تارة أخرى، وما بينهما من ألم وحسرة وغضب وخذلان يعايشها الشّاعر.

وأخذ نزوع الشّاعر الرّومانسيّ إلى حريّة الذّات من أغلال الغريزة وقيود المجتمع جانبين: ذاتيّ يتعلق

١- ديوان سهر الشوق، ص١٠١.

بوصفه في المجتمع، وقوميّ يهتم بقضايا وطنه وشعبه[١].

وما يهمنا هو الحريّة القوميّة التي تظهر عند الشّاعر العربيّ في قضايا التحرّر والاستقلال؛ وهي بهذا تأخذ منحى إيجابياً يعبّر عن إحساس الشّاعر بقيم العزّة، والوطنيّة، والانتماء، ويستطيع الشّاعر من خلالها أن ينسى موقفه الوجدانيّ من الحياة والنّاس، ويسهم في قضيّة مشتركة تجمع بينه وبين أبناء وطنه دون أن يبتعد عن مفهومه الجديد للشعر؛ إذ يمتزج شعوره القومي بشعوره الذّاتيّ فتغدو القضيّة لديه تجربة تنبع من صميم وجدانه، وتتلوّن بأسلوبه الشعريّ الخاص. فقد خرج الحديث عن مقاومة الاحتلال والكفاح في سبيل الحريّة عن النمط الشعري القديم المعروف برصانته وإسرافه ونبرته العالية إلى وجه آخر من وجوه الحريّة الذّاتيّة له ما للتجربة الذّاتيّة من شخصيّة وتنوّع في الموقف والتّعبير[٢]. وهذا يسلمنا إلى النّوع الثّاني من الشعر القومي:

٢.وهو الشعر الحماسيّ الذي يجسّد البطولة والتضحية في سبيل الحريّة، وتقتضي طبيعة موضوعه التوازن بين القديم والجديد[٣].

يقول الشّاعر في قصيدة "على ثراك سلام":

قُــمْ شَــاهِدِ الأَطفــالَ مِــنْ كَبِــدِ اللَّظَــى أَحجـــــارُهُمْ بِـــــأكُفّهِمْ أَلغـــــامُ

يَرمُـــونَ بـــالحَجرِ الـــوَريّ كَتائِبَـــاً فَتُزَمجِـــرُ الوِديـــانُ والآكَـــامُ[٤]

وَمُلثَّمُـــونَ يَخـــافُ بَـــرقَ عُيـــونِهِمْ تَحْـــتَ اللِّثـــامِ مُخَاتِـــلٌ حَاخـــامُ[٥]

يَتنافســـونَ عَلَـــى الشَّـــهادةِ كُلَّمـــا عَـــزَّ الفِـــدَا والبَـــذْلُ والإِقـــدَامُ[٦]

يصوّر الشّاعر بطولة أطفال الحجارة وعزيمتهم التي تفوق أعمارهم؛ إذ يدافعون عن أرضهم انطلاقاً من حقّهم في استردادها وإيماناً منهم بقدرتهم على تحقيق ذلك، فتغدو حجارتهم في أكفهم كالألغام التي لا تبقي ولا تذر، والتي هي بمنزلة أسلحة العدو الناريّة، يرمون بحجارتهم كتائب العدو بصوت الحق الله أكبر، فتتفاعل الوديان والتلال معهم وتصرخ من قوة صدى حجارتهم المشتعلة باسم الله وقدرته، وفي هذا إسقاط الشّاعر انفعاله وثورته على الطبيعة ممتزجاً بها، يشاركهم في فعلهم النضاليّ

١- ينظر: القط، عبدالقادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٢٩٨.

٢- ينظر: القط، المرجع السّابق، ص٣٠٩.

٣- ينظر: القط، المرجع السّابق، ص٣١٢.

٤- ج أكم؛ "كجبل.. والأكمة تل من القف وهو حجر واحد". ابن منظور، مرجع سابق، مادة (أكم).

٥- "كلمة عبريّة معناها الرجل الحكيم أو العاقل". Https://info.wafa.ps . ويقال هو:" الرائد والمعلم الرّوحيّ لليهود والمبيّن لأحكام اليهوديّة". Https://www.almaany.com

٦- ديوان جراح الصميم، ص١١٨.

الشباب الملثّمون الّذين يرعدون العدو ببرق عيونهم التي تحمل شرارة كره المستعمر من جهة والإصرار على مقاومته من جهة أخرى، يتنافسون لنيل الشهادة تسوقهم رغبتهم في فداء وطنهم والدفاع عمّا تبقى منه واسترداد ما سُلب منه.

ولعلّ أحد أشكال الحريّة القوميّة التي ينشدها الشّاعر الرّومانسيّ يتجلّى في رفض السلام مع المستعمر، يقول في قصيدة "رمي الجمار":

قَـالُوا: السـلامَ فقلنـا: نحـنُ أُمَّتُـهُ ... وَقَـدْ وَضَـعْنَا لِحُكـمِ العَـدْلِ مِيزَانَـا

فَكَـمْ أَضَـلوا وَضَـلُّوا فِـيْ تَثَعْلُـبِهِمْ ... حتّـى غَـدَوا مِـنْ لَظَـى تشـرينَ فِئْرَانَـا

وَيَطلُبُـونَ سَـلَامَاً فِـيْ مُسَـاوَمَةٍ ... وَيُضْـمِرُونَ بِهـذَا السِّـلْمِ عُـدْوَانَا

فَلْيَعْلَمُـوا أَنَّنَـا أَهْـلُ السَّـلامِ وَقَـدْ ... صُـغْنَا مَلَاحِمَـهُ فِـيْ السَّـاحِ شُـجْعَانَا

أَوابِـدُ الحَـقِّ مَـا تَنْفَـكُ مَاثِلَـةً ... تُغْـرِيْ الخُلُـودَ بِنَـا عِلْمَـاً وعُمْرَانـا

هَـذِيْ القِيَامَـةُ والأَقصـى وصـخرتُهُ ... أهلـةً تَرقُـبُ البُشـرَى وصُـلبانَا

فَلْيَقتلُـونِيْ علـى أعتـابِ حُـرْمَتِهِمْ ... وَلْيَصْـلِبُونِيْ ببـابِ القُـدسِ عُريانَـا

وَلْتَكتبُـوا بِـدَمِيْ رَفْـضَ السَّـلامَ إِذَا ... كـان السَّـلامُ لَنَـا ذُلَّاً وَإِذْعَانَـا[1]

يظهر الشّاعر وعياً لمخططات الاستعمار وخبثه؛ إذ إنّ ميزان العدل والسلام عنده هو الحصول على الحريّة المنشودة، لا السلام الذي يطلبه المستعمر، والذي ينطوي على ظلم، واستعباد، واستبداد، وكثيراً ما حاول المستعمر زعماً بذكائه تضليل العرب والمكر بهم، فجاء لهيب حرب تشرين التحريريّة يفتك بمخططاتهم، ويحجّم من قدراتهم العقليّة والعمليّة، ويؤكّد الشّاعر للمستعمر أنّه والمقاومين أهل السلام ومريدوه وصانعوه في ساحات المعارك التي تشهد بشجاعتهم، والقدس بكلّ ما فيها من مقدّسات وبنيان ثقافيّ وعمرانيّ تستحق التضحية والفداء كرمة لاستعادتها، والشّاعر لا ولن يرضى بسلمهم الملطّخ بالاستعمار والدّماء، ومستعد أن يبذل روحه وأن يتعرّض لكلّ أشكال العنف حتّى الموت دفاعاً عنها ورفضاً لسلامهم المعجون بالذّل والخضوع والهوان. وهذا يشي بعمق انتماء الشّاعر للأرض وللقضيّة الفلسطينيّة، وصدق هذا الانتماء. وامتزاج القضية بوجدانه، حتّى إنّه يدافع عنها وكأنّها قضية شخصيّة تقف حياته عليها.

يتخذ السعي لنيل الحريّة القوميّة من الغضب، والثورة، والتّهديد، والوعيد، والتحدّي سلّماً للوصول إليها، يصعده المجاهدون الفلسطينيون، يقول الشّاعر في قصيدة "ملحمة الدم والحجارة":

---

[1]- ديوان جراح الصميم، ص٦١، ٦٢.

قَسَـــمَاً بـــدُرَّةَ بالـــدِّماءِ زكيَّـــةً ... تَـــروي ســـنابلَ غَـــدرِكُمْ تَخليـــدَا

قَسَـــماً بِأيـــديكُمْ بِمَســـقطِ رَأْسِـــكُمْ ... بالمَســـجدِ الأَقصـــى يـــزفُّ شَـــهيدَا

بالحَـافظينَ عُهُـودَ مَـنْ عَشِـقُوا الثَّـرى ... بمكبِّـــرينَ يُدَمْـــدِمُونَ رُعُـــودَا

بالحـــاملينَ النَّـــارَ بـــينَ ضُـــلُوعِهِمْ ... يَتواثَبُـــونَ علـــى العَـــدوِّ أُسُـــوْدَا

لَنُمَـــزِّقَنَ الغَـــدْرَ لَـــوْ بِأظَـــافِرٍ ... بِـــأَكُفِّ مَـــنْ لَبِسُـــوا الـــدِّماء بُـــرُودَا[1]

ولما كان قتل الأطفال فعلاً غير إنسانيّ اعتاده المستعمر، غضب الشّاعر غضباً شديداً لمشهد قتل الطفل "محمّد درّة"، وهو يختبئ خلف أبيه ليحميه، والذي هزّ العالم أجمع، وصار مشهداً تاريخيّاً مطبوعاً في القلوب قبل الذاكرة، والذي انفعل الشّاعر له انفعالاً كبيراً يظهر على هيئة تهديد ووعيد للمستعمر؛ إذ يقسم الشّاعر، ولا يقسم الإنسان إلّا في الأمور العظيمة، والخطوب الجلل، التي تستدعي المبالغة والتوكيد، ولايقسم الإنسان إلا بمن يستحق القسم، ويُشهَد له بمكانة كبيرة في القلب ظاهرة على اللسان والأفعال، ولا يذكر إلا الشخص القادر على الإيفاء بقسمه، لذا يقسم بالشهيد الطفل محمد الدرّة، وبالدّماء الطاهرة التي روّت أرض الوطن، وبالشهداء الذين قدّموا أرواحهم حبّاً بوطنهم ونصرة لأرضهم، ومن هم على طريق الشهادة الذين تصدح أصوات تكبيراتهم في كلّ مكان ترعد العدو وتهزّ كيانه، يحاربون بنار الغضب التي تشتعل في جوانحهم، والتي تدفعهم كالأسود لمواجهة العدو، ثم يقول الشّاعر: لنمزّقن الغدر.. متحدثاً بصيغة الجمع، وكأنّه يحارب معهم بشعره، مستحضراً هذا في خياله، فلسوف يمزق العدو ويفتّ عضده، بتهديد ووعيد محقّقين.

ثمّ يتغنّى الشّاعر بثورة الطفل التي أثبتت للعالم عمق إيمان الفلسطينيين، ما يفوق العقل البشريّ على الاستيعاب؛ إذ يقول المنطق: كيف لحجارة أن تقف منافحاً عن الأطفال مقابل الأسلحة الثقيلة الحديثة التي يمتلكها العدو، يقول في القصيدة نفسها:

يـــا غضـــبةَ الطّفـــلِ الَّـــذي بَهَـــرَ الـــدُّنَى ... عَزمـــاً وَإقـــدامَاً فِـــدَىً وصُـــمودا

قَـــدَرُ الطّفولـــةِ أَنْ تَكـــونِيْ غَضـــبةً ... لا تقبـــلُ التَّهويـــدَ والتَّشـــريدا

عَـــوَّذْتُ غَضـــبتَكم بفـــيضِ دِمـــائِكُمْ ... بـــالأكرمينَ مَحاتِـــدَاً وجُـــدُودَا

بـــالمؤمنينَ بـــزحفكُمْ وهتـــافهُمْ ... اللهُ أكبـــرُ همَّـــةً وصُـــعُودَا

بالمـــانعينَ الـــواهبينَ بِلادَهُـــمْ ... الـــرَّافِعينَ مِـــنَ الضـــياءِ عَمـــودَا

بالعاقـــدينَ الغـــارَ فـــوقَ جِبـــاهِهِمْ ... تِيجـــانَ عـــزٍّ تَـــرفضُ التَّهويـــدَا

---

[1]- ديوان جراح الصميم، ص١٩٠- ١٩٢.

عوَّدْتُهَـــــا بالنَّـــــاذِرِيْنَ شُـــــبُولَةً ... بِـــالأمِّ تَـــدفَعُ خَالِـــداً وسَـــعِيْدَا

مِـــنْ خَـــائِفِينَ علـــى الطَّريـــقِ تَســـاقَطُوا ... مِـــنْ كُـــلِّ مَشـــلولٍ يَجِـــرُّ قَعِيْـــدَا

ثُـــوروا فلســـطينُ السَّـــليبةُ كلّهـــا ... مَثـــوى الجُـــدودِ مَفـــاوِزاً ونُجُـــودَا

فَتَقَحَّمُـــوا الغَمـــراتِ لا تَهِنُـــوا ولا ... يُحْزِنْكُمُـــوا مَـــنْ بَـــدَّدُوا تَبْدِيْـــدَا

حَسِـــبُوا انتفاضَـــتَكُمْ تَمُـــوتُ بِضَـــربةٍ ... تَلـــوِيْ إِذَا عَصَـــفَ الحَديـــدُ حَديـــدَا

حَشَـــدُوا عَلـــيكُمْ كُـــلَّ بَـــاغٍ خَـــائِفٍ ... مِـــنْ كَـــفّ طِفْـــلٍ تَقْـــذِفُ الجُلْمُـــودَا

يَـــأْ خَائِضِـــيْنَ غِمَـــارَ مَلحمَـــةَ الفِـــدَا ... يَـــا بَـــاذلينَ لهـــا دَمَـــاً وكُبُـــودَا

أَلَـــقُ الجِـــرَاحِ يُضِـــيْءُ دَرْبَ نِضَـــالِكُمْ ... ويُعيـــدُ وَجهَـــاً للكِفـــاحِ مَجِيْـــدَا

رُدُّوا لأوردةِ العُروبـــــــةِ نَبضَـــــــها ... رُدُّوا لهـــا نَفَـــسَ الجِهـــادِ مَديـــدَا

شَـــرفُ العُروبـــةِ يُســـتمَدُ بأنمـــلٍ ... تَرمـــي وتَكتـــبُ بالـــدِّماءِ نَشـــيدَا[1]

يفتخر الشّاعر بثورة الطفل الفلسطيني التي أحدثت حالة فريدة من نوعها في العالم العربيّ، بقوّتها وإصرارها وصلابة ظهرها، والشّاعر مؤمن كلّ الإيمان بها، ويصوّر بطولة أهلها، والتضحيات التي يقدّمونها، وهذه الثورة المشرّفة التي غضبت رفضاً للاحتلال والتشريد، محصّنة تحصيناً تاماً بعد الله، بعزيمة نماذج المجاهدين والجهاد التي يستعرضها الشّاعر ويفتخر بها، ومحصنة من الجبناء؛ إذ إنّ جبنهم شلّ حركتهم، وأظهر ضعفهم. وفي المقابل نجد قوة الثورة الفلسطينية وعلوّ همّة أبنائها، فمن دعائم قوتها؛ فيض الدماء الطاهرة كناية عن كثرة المجاهدين وتدافعهم لنيل الشهادة، والمنبت الأصيل الذي ينحدر منه هؤلاء المجاهدون، وإيمانهم بقدرتهم على تحقيق النّصر انطلاقاً من إيمانهم القوي الذي ترويه تكبيراتهم المتصاعدة بصعود همّتهم وإصرارهم، وعقلية البذل والعطاء دفاعاً عن الوطن التي قدّمتها الأم الفلسطينيّة والأشبال الفلسطينيّون. وكلّ ما سبق يترجم فيض مشاعر الفرح التي يعبّر بها الشّاعر عن فرحه وفخره بكفاح وبسالة وتضحيات أبناء فلسطين.

وبعد كلّ ما شاهده الشّاعر من علوّ همّة أبناء فلسطين يدعوهم لتوسيع ثورتهم لتشمل كلّ بقعة أرض منها، ويدعوهم ألّا يضعفوا وألّا يحزنوا لما وقع بهم؛ وليخيّبوا كلّ توقعات العدو بفض ثورتهم بضربة واحدة، فقد بوركت ثورتهم بصدق نيّاتهم في البذل والنّضال، وكفاحهم التّاريخيّ هذا سيكون إعادة نبض للعرب ليلتحقوا بالجهاد، فلا يُرَد شرف العروبة إلّا بالسّير على صراط الدّم والحجارة.

وقد تحدّى الشّاعر المستعمر، وأظهر بطولة أبناء فلسطين، يقول في قصيدة "نحن التحدي":

بِالســـجنِ نُقـــذَفُ أَمْ بِالنَّـــارِ نَســـتعِرُ ... ســـيَّانِ لكنَّنـــا حَتمَـــاً سَننتصِـــرُ

[1]- ديوان جراح الصميم، ص١٩٠- ١٩٢.

فَلْتَحشـــدوا بَغْـــيَكُمْ فِـــيْ وَجْـــهِ ثَورتِنَـــا نَحـــنُ القضـــاءُ بوجـــهِ البَغـــي والقـــدرُ
مـــاغيَّرَ الـــدَّهرُ مِنَّـــا طِيْـــبَ مَحتـــدِنَا هُنـــا نِـــزارٌ هنـــا قَـــيسٌ هُنـــا مُضَـــرُ
إنْ غَـــرَّكُمْ أَنَّ فينـــا مَـــنْ يُســـاوِمُكُمْ فـــنَحنُ كالنَّـــارِ لا تُبقِـــيْ ولا تَـــذَرُ
نَحـــنُ انتفضـــنَا وأَقســـمنَا وفِـــيْ يَـــدِنَا لكـــلّ دَبَّابـــةٍ سَـــارَتْ بِكُـــمْ حَجَـــرُ
هيَّـــا اجمعـــوا كَيـــدكُمْ وَاســـتنفرُوهُ لَظـــىً يَضُـــجُّ مِـــنْ نتنـــهِ ســـهلٌ ومُنحـــدَرُ
وامشـــوا علـــى جُثَـــثِ الأطفـــالِ طَـــاهرةً فكـــلُّ جُثـــةِ طفـــلٍ سَـــوفَ تَنفجِـــرُ
سَتســـتحيلُ دمـــاءُ الطِّفْـــلِ عاصـــفةً ثُـــودِيْ بِكُـــمْ فَـــدَمُ الأَطفـــالِ مُنتصِـــرُ
إنِّـــيْ لَألمَـــحُ تَحْـــتَ الليـــلِ بَارقـــةً بُشـــراكِ يـــا قـــدسُ هُبّـــي أَورقَ الشَّـــجرُ
هُبِّـــيْ تَـــرَيْ غَابـــةَ الأَشْـــبَالِ لاهِبَـــةً ثُـــوريْ الجَحـــيمَ عَلـــى مَـــنْ باســـمِكِ اتّجـــرُوا
هَـــذا الخَليفـــةُ يَحـــدو ســـيرَ نَاقتِـــهِ اللهُ أكبـــرُ لاحَ الفجـــرُ يـــا عُمَـــرُ
نَحـــنُ التَّحـــديْ ذُرَا الجـــولانِ شَـــاهدةً علـــى جبـــينِ العُـــلا آياتُنـــا الغُـــرَرُ
فَصَـــابِرُوا رَابِطُـــوا تَحيـــا أَنـــامِلُكُمْ فَالنّصـــرُ رايتُـــهُ وَقْـــفٌ لِمَـــنْ صَـــبَرُوا
إنَّـــا شَـــحذنَا بِإصـــرارٍ حِجارَتَنـــا فَلْيَجمعُـــوا كَيـــدَهُمْ حَتمَـــاً سَننتصِـــرُ[1]

يتحدّى الشّاعر والمقاومون المحتل صراحة بكلّ جرأة ورباطة جأش، فقد عزموا على النّصر وهو أمر محسوم في أذهانهم، فلا يرهبهم أسر أو قذف بالنيران، وهم على استعداد لمواجهة العدو بما يمتلكه من قوّة وعتاد، وهذا من قبيل قوّة الاستعانة بالله، والرّغبة المشتعلة في تحقيق النّصر على العدو، والرّغبة الملحّة في تغيير الواقع وتحويله إلى واقع يطمح إليه الشّاعر وهو تحرير القدس، ويستعين الشّاعر بالرّموز التاريخية القديمة، (نزار، قيس، مضر)؛ ليؤكّد قوة العرب، وليستجلب نشوة النّصر التي فقدها في الواقع العربيّ، وليتغنّى بالأمجاد الغابرة التي صاغها الأجداد العرب، وليزيد من حماسة المقاومين ليثبتوا على موقفهم النضاليّ، ويستمرّوا في المقاومة، ويلاحظ استخدام الشّاعر ضمير الجمع (نحن)، دليل امتزاج ذاته بالقضيّة، وانصهارها في روح الجماعة، ويؤكّد الشّاعر أنّ كلّ أفعالهم المريعة ضد الأطفال لن تضغط عليهم ليتراجعوا لأنّ دماء الأطفال تشعل نار الثورة في أعماقهم، فلن يفلح كيدهم، ودم الأطفال سينتصر، والشّاعر مؤمن أنّه مادامت المقاومة مستمرة لابدّ للنصر أن يتأتّى، لكنّ نظرته وطريقة علاجه لهذه القضيّة الإنسانيّة، والهمّ العربيّ الجمعيّ هي نظرة

[1]- ديوان جراح الصميم، ص٩٣- ٩٦.

حالمة مقرونة بلحظات ثوريّة نفسيّة اندفاعيّة حماسيّة، تشعر المتلقّي بأنّ النّصر حليف الشّاعر حقّاً، وأنّ المقاومين استطاعوا بحجارتهم صدّ الهجوم الإسرائيلي المدعّم بالدبابات والأسلحة الثقيلة، وهذا لا ينطبق على الواقع؛ فكلمات الشّاعر تخرج من صدر مثلج بالآلام والآمال لذلك تحيد عن الواقع وتتبنى الخيال موطناً لها وسائقاً لرغباتها، يدلّ على ذلك كثرة استشهاده بالرموز التاريخيّة القديمة والأمجاد الماضية(ذرا الجولان..) ، وكأنّ الشّاعر يتخبّط بين معطيات الخيال والواقع، يذكر رغباته ويحاول بثّ روح النّضال في جوانح أبناء فلسطين، ثم يستحضر الواقع الماثل أمام عينيه من غلبة العدو وقهره، فيشعر بخيبة أمل وألم، فيستدعي الرموز القديمة لتروي ظمأه، وتحقق ما عجز الواقع والحاضر عن الإتيان به. ويستمر الشّاعر في دعم المقاومين ويدعوهم لمواصلة الكفاح، فالنّصر وقف لمن صبر، والنّصر حليفهم لا محالة.

وما سبق يرشدنا إلى النّوع الأخير من أنواع الشعر القوميّ:

٣. شعر البطولات والأمجاد الماضية: وهو الشعر الذي يعبّر عن ماضي الأمّة العربيّة العريق، وأمجادها، وبطولاتها، ويتميّز بأنّ للتاريخ والبطولات فيه سحراً خاصاً عند الشّاعر؛ إذ يحقّق من خلال التغنّي بها طموحه الذي يعجز عن بلوغه في مجتمعه ولحظته الحاضرة، كما يفسح له البعد الزّمنيّ، ومايلفّ الزّمن التّاريخيّ به من جوّ شبه أسطوريّ مجالاً للخيال والإبداع، ويزداد إحساس الشّاعر الرّومانسيّ بالتاريخ ويتعمّق ارتباطه ببطولاته كلّما حاصره شعور بأنّ حاضر أمته لا يرقى إلى مستوى ماضيها العريق، و كلّما تألّم لمظاهر التفرقة، وضعف الكلمة والهمة ،أو نسيان تلك البطولات والأمجاد من قبل الأمة العربيّة[١]. وقد تمت الإشارة إلى هذه المعاني آنفاً.

ومن الأمجاد الماضية التي خصّها الشّاعر بالحديث أحداث حرب لبنان التي وقعت عام ١٩٨٢م؛ إذ يتغنّى الشّاعر بالشهيد، ويفتخر به، يقول في قصيدة "جل الشهيد":

جَـلَّ الشـهيدُ لقـدْ وفَّـى بِمَـا وَعَـدا ... وأَرخـصَ الغَـاليَيْنِ الـرُّوحَ والجَسَـدَا

يـا بـاذلَ الـنَّفسِ مَـا أَغرثْـكَ فَاتنـةٌ ... غيـرُ الشـهادةِ حُسـناً آَسِـرَاً وَنَـدَى

غَضِـبتَ لـلِأَرْزِ يَـدمَى فِـيْ مُشَـاحَنَةٍ ... إِذْ أَجمعُـوا الأمـرَ واغتَـالوهُ مُنْفَـرِدَا

رَأوا بلبنـانَ مَنجـاةً لِمَـا عَقَـدَتْ ... كَـفُّ الخيانـةِ والغـدرِ الَّـذي احتَشَـدَا

لَـئِنْ تَنَكَّـرَ لِلتحريـرِ خَائِنُـهُ ... وراحَ يَحْشُـدُ فِـيْ أَوْكَـارِهِ العَـدَدَا

فَقَـدْ مَضَـينا إِلـى لبنـانَ نَرفـدُهُ ... بـأبحرِ الـدَّمِ يـا سـعدَ الَّـذيْ رَفَـدَا

---

[١]- ينظر: القط، عبدالقادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٣١٨.

فَــديتُ أَرزكَ يــا لبنــانَ كَــمْ سَــهرَتْ ... عَليكَ عـينُ الحِمَـى والجفـنُ كَـمْ سَـهِدَا

جَـــاؤوا إليـــكَ أَسَـــاطيْلاً مُحمّلـــةً ... بالحقـدِ والمــوتِ يــاويحَ الَّــذي حقَــدَا

هَبُّـوا علــى وَعـدِ أَمريكـا لَهُـمْ فَمَضَـوا ... يَشــدُّ ســاعدَهُمْ مَــنْ أصــلُهُ جَحَــدَا

وعــدٌ علــى وعــدِ بلفــورٍ لَــهُ هَــدَفٌ ... وقَــدْ وَأَذْنَــاهُ فِــيهِمْ قبــلَ أَنْ وُلِــدَا

لَــمْ تَعـرفِ الأرضُ أَوفَــى خَافِقَــاً ويَــدَاً ... مــنَ الشَّــهيدِ علــى حَصْــبائِهَا رَقَــدَا[1]

يستعرض الشّاعر بعض أحداث الهجوم الإسرائيليّ على جنوب لبنان، متغنّياً بادئ ذي بدء بالشهيد وبعظيم صنيعه، وفدائه الوطن بروحه ودمه، وطلبه للشهادة، نصرة للبنان، ورغبة في الدفاع عنه، فقد أجمع العدو الإسرائيلي أمره، وشنّ هجومه على جنوب لبنان لضرب كتيبة المقاومين الفلسطينيين المقيمة في المنطقة الجنوبية، وهذا لا يحدث إلا بفعل خيانة ووشاية من بعض الخونة العرب من حلفاء إسرائيل، الذين تهوّدوا في الخفاء وينتظرون تحقيق وعد بلفور، لكنّهم خسئوا وخابت مساعيهم؛ إذ آزرت سورية لبنان، ورفدتها بجيش جبّار دكّ الحصون الإسرائيليّة، وخيّب آمالهم بتحقيق وعدهم المرفوض غير المعترف به[2]، وكلّ ذلك كان بهمّة الشهداء ومن حذا حذوهم من الأبطال الأوفياء الذين ضمّتهم الأرض، وهي تحتضنهم في بطنها مباركة وفاءهم وإقدامهم.

ويتغنّى الشّاعر بالنّصر الذي حقّقه الجيش السّوريّ في حرب تشرين التّحريريّة عام ١٩٧٣م، يقول في قصيدة "أعراس تشرين":

فَـديْتُ تِشـرينَ يُـذكيْ الثَّـأرَ فِـيْ دَمِنَـا ... فَـــديْتُ تِشـــرينَ لا يُبقـــيْ ولا يَـــذرُ

فَـــديْتُ تِشـــرينَ أَعراسَـــاً نَـــزِفُّ بِهَـــا ... رُوحَ الشَّـــــهيدِ بنصــــرِ اللهِ تَـــأتزرُ

فَـــديْتُ تِشـــرينَ سَـــيلاً عَارِمَـــاً وَلظَـــى ... ووحـــدَةً وجُســـورَاً فوقَهَـــا عَبـــرُوا

ورايـــةً فِـــيْ ذُرا الجـــولانِ خَافقَـــةً ... وَرَايـــةً فِـــيْ حِمَـــى ســـيناءَ تنتشـــرُ

نَفضْـتُ عَـنْ مُقلتـيَّ الـوَهمَ فائتلفـتْ ... فِـيْ شَـهرِ تشـرينَ مِـنْ سِـفْرٍ مضـى صـورُ

وَرحـتُ أشـهدُ جَـيشَ الحَـقِّ مُنـدفِعَاً ... وَدَولـةَ الـرُّومِ فِـيْ اليَرمـوكِ تَنـدحِرُ

وَجُنْـدُ كِسـرَى علـى الأسـوارِ يَحصـدهُمْ ... ســـيفٌ بـــأمرِ رســـولِ اللهِ يَـــأتمرُ

فَاخْضَوْضَـــرَتْ واحـــةُ الآلامِ وَانتعشَـــتْ ... وَازهـــوهرتْ تُربَـــةُ الآمَـــالِ والشَّـــجرُ

وَرجَّعـتْ فِـيْ رِيَـاضِ القُـدْسِ صَـادِحَةٌ ... وَردَّدَ النَّـــايُ لَحْـــنَ الأَمـــسِ والـــوترُ

---

[1] – ديوان جراح الصميم، ص١٦٦-١٦٩.

[2] – ينظر: https://ar.m.wikipedia.org

كأنّمـــــا دَارتِ الأيَّـــــامُ دَورتَهَـــــا وَعَـــادَ للـــدَّارِ ذَاكَ الأُنْـــسُ وَالسَّـــمرُ[1]

يؤكّد الشّاعر في الأبيات السّابقة عمق انتمائه لوطنه، وشدّة افتخاره به، وتغنّيه ببطولته التي سطّرها في حرب تشرين التحريريّة ضد العدو الإسرائيليّ، والتي خاضتها كلّ من سورية ومصر على جبهتي سيناء والجولان، لتحرير هاتين الأرضين من سيطرة إسرائيل، ويستعرض في الأبيات بسالة المقاتلين على الجبهتين؛ إذ أثبتوا أنّ في الاتّحاد قوّة، وقد أثمر اتّحاد سورية ومصر لمواجهة إسرائيل وسحب سيطرتها عن الأراضي العربيّة، ويظهر الشّاعر فرحه بهذا النّصر التاريخيّ المشرّف، والذّي ذكّره بالأمجاد الماضية على عهد رسول الله صلى الله عليه وسلم في حربه ضد كسرى ملك الروم، وكأنّ التاريخ يعيد نفسه، وكأنّ الشّاعر يشهد تلك اللحظات التاريخيّة، ويراها رأي العين، ما جعله يسرح في خياله ليتخيل أنّ القدس تحرّرت، وعمّ السلام أرجاء الوطن العربيّ، وما خيال الشّاعر إلّا واقع متمنى عجز عن بلوغه، ويتحسّر لعدم قدرته على معايشة مشاعر الفرح بالتّحرير والسلام في الواقع الراهن.

وتغنّى "منجّد" بوطنه، يقول في قصيدة "رمي الجمار":

أَهـــواكَ يـــا ملعـــبَ الأَبطـــالِ يـــا وَطنِـــيْ ألهمتَنِـــــي الشِّـــــعرَ أَفكـــــارَاً وَأَوزانَـــــا

علَّمتَنِـــيْ كَيْـــفَ أَجلُـــو الحُســـنَ مُنْتضِـــيَاً لُـــــهُ القَـــــريْضَ تَـــــراتِيْلَاً وَأَلحانَـــــا

عَلَّمتَنِـــيْ كَيْـــفَ أُزجِـــيْ الحـــبّ قَافِيـــةً عـــــذراءَ تَنهـــــلُ أَشـــــواقَاً وتَحنانَـــــا

أَهـــواكَ فِـــي رقَّـــةِ الأَهـــدابِ تَســـحرُنِي أَهـــواكَ فِـــيْ ضِـــحكَةِ الأَطْفَـــالِ نَشـــوانَا

أَهـــواكَ فِـــيْ الحَـــربِ إِقـــدامَاً وَتَضـــحيةً أَهـــواكَ فِـــي السِّـــلمِ أَزهـــارَاً وَأَلوانَـــا

أَهـــوى النَّـــواعيرَ والعَاصـــيْ يُغازِلُهَـــا وَيَنثنِـــيْ للرِّيـــاضِ الخُضْـــرِ سَـــكرانَا

لَكَـــمْ أَذَبْـــتُ بِهـــا قَلبِـــيْ وقَـــافيتيْ مُتيَّمَـــــاً بالجِمـــــالِ البِكْـــــرِ وَلْهانَـــــا

أهـــواكَ.. أهـــواكَ.. أَهـــوى كُـــلَّ بَارقـــةٍ نَلقـــاكَ فِـــي أُفقِهَـــا تَســـمو وَتَلقانَـــا

إِنِّـــي أُبـــاهِي بِـــكَ الـــدُّنيا وَزُخرفَهَـــا كَمَـــا تُبـــاهِيْ شَـــذَا عَـــدْنٍ ضَـــحايانَا[2]

لعلّ وفاء المرء في الحياة يقاس بجدارة وفائه لوطنه، فمن لا يمتلك وفاء لوطنه، لا يمكن أن يكون موضع ثقة البتة. وانطلاقاً من وفاء الشّاعر الصادق لوطنه يعبّر عن حبّه له، ويتغنّى به، وبإنجازاته، وبكلّ ما فيه، ويعترف بفضله عليه، وما قدّمه له، وإنّ وطن الشّاعر يعدّ ساحة للأبطال، ألهمه الشعر، وأطلق لسانه وقلمه، وقد بلغ حبّ الوطن في قلب الشّاعر أيّما مبلغ، حتّى إنّه يحبه في كلّ

---

[1]- ديوان صراخ الجحيم، ص٣-٨.

[2]- ديوان جراح الصميم، ص٦٠، ٦١.

حالاته؛ ويتعمّق حبّه بوطنه، كلّما رأى ضحكة الأطفال مرتسمة على شفاههم، يحبّه كلّما استعرض شجاعته في الحرب، وكلّما تأمّل في جمال طبيعته وألوانها الزاهية في السّلم، ويتغنّى الشّاعر بمدينته حماة المعروفة بأمِّ النواعير، ونهر العاصي الذي يميّزها، فهما معقل ذكرياته، ومسقط رأسه وموطئ قلبه، فُتن بحبّها، وجمالها، وهي ملهمته الشعر. ويباهي الشّاعر بوطنه الدنيا وما فيها.

القضايا الإنسانية:

يرى الشّاعر الرّومانسيّ أنّه صاحب رسالة أخلاقيّة، ترتبط سعادة المجتمع الإنساني بها، يندفع في تبليغها بما يشعر في وجدانه من وجود روحيّ يحن إلى عالمه الرّوحيّ القديم، يجعله يسمو على شهوات الحياة الدنيا وأطماعها، فيتألّم لما يشاهده في حياة النّاس من حوله من انعدام المحبّة والتعاطف، والسعي وراء المال والجاه، ويأسى لما في مجتمعه من مظاهر الفقر، والظلم، والدمامة[1]. ومن هنا عانى الشّاعر الرّومانسيّ في تشبّثه بمثله العليا وحنينه إلى عالمه الرّوحيّ أزمة مزدوجة تتّصل بالمجتمع من جهة، وبوجوده الباطني وما يدور فيه من صراع بين الجسد، والرّوح، والشرّ، والخير، أو بين الطين، والنور من جهة أخرى، وقد أدرك بوجدانه المرهف الجمال البشريّ الطبيعيّ، ونفر من الدمامة في الأخلاق، والسلوك، والصلات الاجتماعيّة، وبغض الفقر، والظلم، وغلظة الطبع، وعدّها رذائل خلقيّة واجتماعيّة أدانها بمعيار خلقيّ وإنسانيّ. وحاول أن يوقظ بصيرة الغني الذي طغت عليه شهوة حبّ المال والسيطرة، فخاطب حسّه وضميره الإنساني، لعلّه يعود إلى الفطرة الإنسانيّة الطيبة التي يستوي فيها الفقير والغني في المتعة[2].

ورصد "منجّد" هذه المظاهر الأخلاقيّة والاجتماعيّة المنحدرة، ورفضها، ودعا إلى سلوك معاكس لها، هو السلوك الأمثل للارتقاء بالإنسان والمجتمع.

ويصدر "منجّد" في تعامله مع القضايا الإنسانيّة من شعوره الإنساني، بوصفه إنساناً يشعر بالنّاس والمجتمع من حوله، فيألم لما يتألم له الإنسان العربيّ في أيّ بقعة من بقاع الأرض، وبفعل رومانسيّته التي تتميّز بطغيان العاطفة وارتفاع ذروتها، وانطلاقاً من سمة تمجيد الألم، يضع الشّاعر إصبعه على مواضع الألم في الوطن العربيّ، ليتلمّس علاجاً لها، ما أمكنه ذلك. ومن القضايا التي تحدّث عنها:

١. **التعاطف مع الطفل المنكوب:** يقول الشّاعر في قصيدة "ملعب النسر":

يــا أَخَــا العشــقِ للفــداءِ بِصــدقٍ لَسْــــتُ أَبكيْــــكَ فالبكــــاءُ هجــــاءُ

---

[1]- ينظر: القط، عبدالقادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص٢٨١، ٢٨٢.

[2]- ينظر: القط، المرجع السّابق، ص٢٨٤.

قُـمْ وشَـاهِدْ فِـيْ مِهرجَـانِ الضَّـحايا ألــفَ طفــلٍ ومــا انتخَــى الزُّعمــاءُ

وَاســتمِعْ لِلكــلامِ يُلقــى جزافَــاً ببغــاءٌ يُصَــفّق لَــهُ ببغــاءُ[1]

يلفت الشّاعر الانتباه في الأبيات السّابقة إلى الضحايا الأطفال الذين يسقطون في البلاد المحتلّة، بفعل القصف المتواصل من العدو، فيتعاطف معهم، ويتلوّى ألماً بسبب انعدام نخوة الزعماء العرب وسكوتهم عن التقتيل والأفعال ضد الإنسانية التي يمارسها العدو الإسرائيليّ، والاكتفاء بإصدار البيانات الرّافضة لسياسة العدو التي تنتهي بالتصفيق والتطبيل دون أن تترجم إلى واقع.

٢. **تعاطف الشّاعر مع الآخرين:** يقول في قصيدة "أقداح السم":

أَنَــا لَسْــتُ وَحــدِيْ بالشَّــقاءِ مُحاصَــرَاً كــلَّا.. سَــلُوا فِــيْ النَّــازِلاتِ غَرِيمِــيْ

فَهُنــاكَ مَــنْ يَشْــقَى وَيَكــتمُ سِــرَّهُ يَخشَــى شَــماتَةَ جاهــلٍ وَلَئــيمِ

بَخِــلَ الزَّمــانُ بِطِيبــهِ وَطبيبِــهِ فَسَــوادُ هَــذا الكــونِ غيــرُ كَــرِيمِ

تَخِمَــتْ كــلابُ الجــاهلينَ وَلَــمْ يَــزلْ بِــالقُوتِ يَحْلُــمُ مبــدعٌ لِعُلُــومِ[2]

لعلّ إنسانية الشّاعر وعقيدته تحتّم عليه أن يشعر بأخيه المسلم، وأن يتألم لحال الضعفاء أمثاله، الذين لم ينصفهم الزّمن، فالشّاعر الرّومانسيّ كما ذُكر آنفاً يحمل رسالة سامية، ويشعر في نفسه أنّه مجير الضعفاء، ويلقي على كتفه مسؤوليّة تغيير الواقع والنّاس، بما يجده الأمثل لحياة كريمة، والشّاعر لا ينقل الواقع وإنّما يتحدّث عن انعكاس الواقع في ذاته ووجدانه المعذّب، فإن استطاع الشّاعر أن يبوح بشقائه في أشعاره، فهناك من يشقى ويخفي شقاءه خوف لوم النّاس وشماتتهم، ويحمّل الشّاعر الزّمن مسؤوليّة شقائه، فقد ضنّ عليه بما يتمنّى ويشتهي؛ لاعتقاده بأنّ الحياة تنصف الجاهلين وتضن على العلماء.

٣. **دعوة إلى المحبة والإخاء وتطهير القلب من أدران الكذب والزيف والظلام،** يقول في قصيدة "الصمت الرهيب":

أَيُّهــا العَــائِمُونَ فِــيْ أَبْحــرِ الزّيــفِ تَعــرُّوا مِــنْ عاريــاتِ الرّيــاءِ

واهجُــروا ظُلمــةَ القبــورِ وَهيَّــا نَغتــنِمْ صــفوَ عُمرِنَــا بالوفــاءِ

وتَعــالوا نُطهّــرِ الــرُّوحَ بالحــبّ ونَغســل نفوسَــنا بالإخــاءِ[3]

---

[1]- ديوان سهر الشوق، ص٩٨.

[2]- ديوان جراح الصميم، ص١٥.

[3]- ديوان نداء الرميم، ص٥٥.

يدعو الشّاعر النّاس إلى المثل الأخلاقيّة العليا، وهي: الصدق، والحبّ، والوفاء، والإخاء، وليهجروا الزيف، والرياء، فالصدق والوفاء يورثان السّعادة، وبالحبّ تتطهّر القلوب، وبالإخاء تغسل النّفوس من أدران الأخلاق البذيئة التي تفسد المجتمع والنّاس وتورث الكراهية والخيانة.

٤. ويتمنّى الشّاعر بحسرة محبّ أن تتوحّد قلوب العرب تحت راية الحبّ، فالحبّ يجلب النّصر، ويرهب قلوب الأعداء، يقول في قصيدة "يا شيزر المجد":

مَـاذَا عَلَـى العُـربِ لَـوْ صـفُّوا سَـرائرَهُمْ وأَشْـعَلُوها عَلَـى اسـمِ اللهِ والعَـربِ

مَـاذَا عَلَـيهِمْ لَـو انَ الحـبّ رَائـدُهُمْ بِالحـبّ تَغْلِـبُ لا بِالشَّـكِ والرِّيَـبِ[1]

فلا يمكن أن ينتصر العرب دون أن ينقوا دواخلهم من الغلّ والبغض والمكر، فلا يمكن أن ينبت الحبّ في أرض مزروعة بالشّك والمكر، والحبّ هو القوة الأسمى في الحياة التي تقهر كلّ الصعاب، وتجمع العرب على قلب رجل واحد.

٥. ظاهرة الحيف الاجتماعي:

وقد أدرك الرّومانسيّون أنّ الاستعمار وراء الحيف الاجتماعيّ والتّدهور الحضاريّ الذي تعاني منه البلاد المحتلّة؛ لذا تحدّثوا عن هذه الظاهرة بحثاً عن حلول لها[2]، يقول الشّاعر في قصيدة "الحضارة وإنسان العصر":

وُحـوشُ الغـابِ شِـرْعتُها افتـراسٌ وشِـرْعتُنَا التَـآلفُ والوُثـوقُ

يَجـوعُ الطّفـلُ فِـيْ الـدُّنيا وَيَعـرَى ويُحْجَـبُ عَـنْ مَوائـدِهِ الـدَّقيقُ

حُلـوقٌ لِلتقيُّـؤِ فَـاغراتٌ وَكَـمْ مِـنْ جُوْعِهَـا فُتحَـتْ حُلُـوقُ

فَكَيـفَ أَصـابَ عَالمَنَـا التَّـردِّيْ وَسَـادَ بِـهِ التَّنَكُّـرُ والعُقـوقُ

فَتشـريدٌ هُنـا وهُنـاكَ قَتـلٌ وَقَصـفٌ فِيـهِ يتَّصِـلُ الحَريـقُ

أَرَى رَكْـبَ الحَضـارةِ كُـلَّ يَـومٍ يُواكِبُـهُ التَّهتُـكُ والمُـروقُ[3]

يلقي الشّاعر الضوء على ظاهرة الحيف؛ أي الظلم الاجتماعيّ الذي يتعرّض له أبناء البلاد المحتلّة من وحشيّة، وجوع، وقتل، وتشريد، وقصف؛ أدّى إلى تدهور حضاريّ شامل مستمر غير منقطع بفعل لعنة الاحتلال. والشّاعر يأسف لما يشهده من مظاهر الجور والتراجع الحضاري، وإنّ تجسيده

---

[1]- ديوان سهر الشوق، ص٨.

[2]- ينظر: الفرفوري، فؤاد: أهم مظاهر الرومنطيقية في الشعر العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها، مرجع سابق، ١٦٩.

[3]- ديوان سهر الشوق، ص٤٠.

لألم الآخرين، امتداد لآلامه التي طحنت فؤاده، والشّاعر يربط بين عالمه الدّاخليّ والعالم الخارجيّ، وما تعرّض له من ظلم وقسوة من القَدَر كفيلان بأن يجعلاه يرفض كلّ أشكال الظلم، وأن يتحدّث عنه؛ لأنه ينعكس على ذاته المعذّبة فيزيدها ألماً وعذاباً، والشّاعر بنبل أخلاقه ورومانسيّته المفرطة التي نصّبته سفيراً للضعفاء والمنكوبين وانطلاقاً من رسالته السامية يريد أن ينهي كلّ أشكال المأساة في العالم العربيّ.

٦. وها هو ذا يدعو إلى الإخاء والعدالة والمساواة، يقول في قصيدة "الحضارة وإنسان العصر":

أَنَـــا إنســـانُ هَـــذا العصـــرِ أَهفُـــو إلَـــى كَـــونٍ تَسُـــودُ بِـــهِ الحُقـــوقُ

ويَـــنعمُ بالعدالـــةِ كُـــلُّ شَـــعبٍ فكُـــلُّ مـــواطنٍ حُـــرٌّ طَليـــقُ

أَ لَسْـــنا مِـــنْ بَنـــيْ الإنسَـــانِ طُـــرّاً فكيـــفَ أَتَـــى التَّملُّـــقُ والرَّقِيـــقُ؟[١]

لعلّ المجتمع الأمثل الذي يطمح الشّاعر إلى العيش وسطه، هو مجتمع يتمتّع بالعدالة والمساواة بين أبنائه في الحقوق والواجبات، بعيداً عن الإقطاعيّة والرأسماليّة، وبغي أصحاب السلطة والمال على الفقراء والضعفاء واستعبادهم. وانطلاقاً من سعي الشّاعر نحو الحريّة بكلّ أشكالها، يلفت المتلقّي نحو موضوع إزالة الفوارق الطبقيّة، وهي قيم إسلاميّة متأصّلة في الشّاعر وينبغي أن تعمّ في المجتمع الواحد على اختلاف دياناته، واعتماداً على إنسانيّة الإنسان التي فُطِرَ عليها. ومن هنا يتعجّب الشّاعر بنظرته الرّومانسيّة المثاليّة للمجتمع والحياة الورديّة من وجود فوارق طبقية ظالمة؛ لأنّ الطبيعي ألا يميز إنسان من آخر طالما أنّنا جميعاً ولد آدم عليه السلام.

٧. دعوة إلى مواكبة الحضارة والتطور:

وقد حثّ الرّومانسيّون العرب شعوبهم على الاستيقاظ من غفوتهم الحضاريّة والتخلّص مما بهم من تخلّف في شتى مظاهره. زيّنوا لهم الإقبال على العلم والمعرفة إقبالاً يردم جبّ جهلهم وعمهم الحضاري، ليأخذوا بأسباب الحضارة العصرية[٢]، يقول الشّاعر في قصيدة "الحضارة وإنسان العصر":

بَنـــيْ الإنســـانِ كَـــوكبُكُمْ صَـــغيرٌ وعـــالمُكُمْ عَلَـــى سَـــعَةٍ يَضـــيقُ

تَعَـــالوا نَـــبنِ للإنســـانِ صَـــرْحَاً حَضَـــاريَّاً بعالمِنَـــا يَليـــقُ

لِنتـــركَ للـــورى إرْثَـــاً شَـــهيَّاً يُســـيّجُهُ مِـــنَ الزَّهـــرِ الرَّحيـــقُ[٣]

---

[١]– ديوان سهر الشوق، ص٤٠.

[٢]– ينظر: الفرفوري، فؤاد: اهم مظاهر الرومنطيقية في الشعر العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها، مرجع سابق، ص١٧٤.

[٣]– ديوان سهر الشوق ص٤١.

فالإقبال على العلم والمعرفة هو الطريق إلى بناء حضارة إنسانيّة خالدة تكون مدعاة للفخر عبر الزّمن؛ لذا ينادي الشّاعر بني الإنسان نداء المحبّ المتطلّع إلى مجتمع حضاريّ مثاليّ، لينهلوا من المعارف، ويبنوا حضارة سامية تليق بالعالم العربيّ، وهذا سيكون أفضل ما يخلّفه الإنسان من إرث حضاريّ عطر.

٨. ومن هنا يتحدّث الشّاعر عن أهمّية العلم بوصفه النّور الذي ينتشل الإنسان من عتمة الجهل، وفي حديثه دعوة مبطنة إلى العلم، يقول في قصيدة "نداء على جسر العبور":

تَمُـــوْتُ جُسُـــومُنَا وَنَعـــيشُ فِكْـــرَاً ... بِأذهـــانِ الأنـــامِ عَلـــى العُصـــورِ

تَواضـــعنَا فَلَـــمْ نَغتـــر يَومـــاً ... بموهبـــةٍ مُقدَّســـةِ البُخـــورِ

وغيـــرُ العـــالمينَ يعـــيشُ مَيتَـــاً ... ويـــنعمُ بِالجَهالـــةِ وَالغُـــرورِ

بِنُـــورِ العِلْـــمِ تَنكشِـــفُ الرَّزايَـــا ... ويجلـــو الفكـــرُ غاشـــيةَ المَصـــيرِ[١]

فلا سبيل إلى أن يخلّد الإنسان أمثل من العلم، ويركّز الشّاعر على العلم المقرون بالتواضع في غير ذلّ وصغار؛ إذ إنّ الجهل والغرور صنوان، وأوّل خطوة للعلم هي إدراك المرء جهله؛ لذا يدعو الشّاعر ضمنيّاً إلى ترك دروب الجهل، وسلك طريق العلم، وأهل العلم هم عكّاز النّاس ليرشدوهم إلى طريق الحق، والخير، والمستقبل المشرق، فمن خلال نشر التوعية والتثقيف، وتقديم قراءة واعية لحقيقة ما يجري في العالم العربيّ، وتبعات السكوت والخنوع، ينشأ شعب يرفض الضيم، ويتحدَّى الحاضر، ويتطلع إلى تغييره والتفكير في غد أفضل.

٩. وهنا يبرز دور الشعراء في الثّورات، يقول في قصيدة "أفق أسرج مسومة القوافي":

وَإِنْ صَـــدِئَتْ سُـــيوفُ العُـــرْبِ يَومَـــاً ... جَلوناهَـــا بِألسُـــننَا احتِســـابَا

بِمُعجـــزةِ القَـــريضِ نَخـــطُّ سِـــفْرَاً ... مِـــنَ الأَمجـــادِ نَملؤهَـــا حِرابَـــا

سِـــلاحُ الشِّـــعرِ فِـــيْ دَمِنـــا قَـــوافٍ ... فَهَـــلْ حَسِـــبُوا لِقافيـــةٍ حِسَـــابَا

إِذاْ مَسَّـــتْ ثَـــرى الأَوطـــانِ كَـــفٌّ ... تثيـــرُ الرُّعـــبَ تَفتعِـــلُ الخَرابَـــا

بَترناهَـــا بِأَســـيافٍ غِضَـــابٍ ... فهَـــاتِ الشِّـــعرَ أَســـيافَاً غِضَـــابَا

يَهـــزُّ يَراعُنَـــا الـــدُّنيا وَيَســـمُو ... إِلَـــى الأَفـــلاكِ مُنطلقَـــاً شِـــهابَا[٢]

لسان الشعراء سلاح موازٍ لسيوف العرب، ينافح عن القضايا العربيّة في الشدّة والرّخاء، والشعر

---

[١]- ديوان نداء الرميم، ص١٠٦.

[٢]- ديوان نداء الرميم، ص٢٧، ٢٨.

سجل العرب ومدوَّنة أمجادهم، والشّاعر الرّومانسيّ "منجّد" بنفسه الثوريّ يحارب كلّ من يتجرّأ ويمسّ تراب وطنه بسوء، فبتظاهر سيوف العرب الحربيّة، وسيوف الشعراء الأدبيّة، تُبتر كلّ كفّ تمتد إلى ثرى الأوطان العربيّة، فالقلم يؤدّي دوراً مهمّاً في كلّ محفل، ويفخر الشّاعر بهذا أشدّ فخر.

والسؤال المطروح الآن، هل نجح منجّد في أداء رسالته؟ وهل كان لصوت دعوته صدى يُسمع ويطبّق؟ بمعنى هل نجحت ثورته الرّومانسيّة الهادفة إلى تغيير الواقع؟ تجيب الأبيات الآتية، يقول في قصيدة "تشرين وأوراق الخريف":

وَكَـــمْ كَتبنـــا وَأنشـــدنَا وَتعرفُنـــا مَنـــابرُ الشِّـــعر وَالأَنغـــامِ والطَّـــرَبِ

لَـــمْ يُجـــدِنا طُـــولُ إنشـــادٍ وَقَافيـــةٍ ومنبـــرٌ ضَـــاقَ بالتَّصـــفيقِ والخُطَـــبِ

بَاتَـــتْ مَواجِعُنـــا لِلكـــيّ عَاشِـــقَةً وآخـــرُ الطِّـــبِ كـــيُّ الجســـمِ باللهـــبِ[1]

يعلن "منجّد" فشله في تغيير الواقع؛ فلم تؤتِ ثمراً محاولاته الثوريّة، والإصلاحيّة، ويعلن تراجعه عن دوره الإصلاحيّ، والاستسلام للواقع، وكي مواجعه بلهيب الحسرة والخيبة بعدما ارتطمت بحقيقة الواقع المتجاهل.

وقد نجح "منجّد" في الإحساس بقضايا وطنه، والتّعبير عن التطلّعات المجتمعيّة شأنه في ذلك شأن الرّومانسيين العرب. ولكنّه فشل في تبليغ دعوته في تغيير الواقع؛ لأنّه ينطلق في رؤيته للواقع، من رؤية ذاتيّة حالمة، ومن تطلّعات قوميّة منفصلة عن حقيقة الواقع المعيش، فتجاهل حقيقته وقدراته المحدودة، فكان نضاله فاشلاً وكانت ثورته سلبيّة في نهايتها حاله حال غيره من الشعراء الرّومانسيين[2].

ولعلّ الرؤية الذاتيّة الحالمة التي صدر عنها "منجّد" في مواقفه المشار إلى مواضعها تعلّل المأساة التي عاشها بين عالمين متناقضين أحدهما من صنع خياله، والآخر من جناية القدر عليه. فكيف تعامل مع طرفي الصراع هذين؟ هذا ما سيبينه الفصل الثالث الموسوم بعنوان: "الثنائيّات الرّومانسيّة

---

[1]- ديوان نداء الرميم، ص٣٤.

[2]- ينظر: الفرفوري، فؤاد: أهم مظاهر الرومنطيقية في اشلعر العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها، مرجع سابق، ص١٧٧.

في شعر محمّد الحسن منجّد".

الفصل الثّالث:

الثنائيّات الرّومانسيّة في شعر محمّد الحسن منجّد:

المبحث الأوّل: ثنائيّة الذّات والموضوع

المبحث الثّاني: ثنائيّة اليأس والأمل

المبحث الثّالث: ثنائيّة الحياة والموت

المبحث الرّابع: ثنائيّة الحلم والواقع

الفصل الثّالث

الثنائيّات الرّومانسيّة في شعر محمّد الحسن منجّد

صحيح أنَّ الرّومانسيّة مذهبٌ غربيٌّ وفد إلى ثقافتنا العربيّة عن طريق التّرجمة والاطّلاع على الآداب الغربيّة، لكنّ معاناة الرّومانسيّ العربيّ لم تكن مفتعلة، فلم يكن الشّاعر الرّومانسيّ يمارس الحزن ليكتب قصيدة رومانسيّة تيمّناً بالشعّراء الغربيين، وإنّما كان الحزن ينبع من أعماق قلبه، ولربّما يحزن الرّومانسيّ لمجرد الحزن، فلا يعرف مسبّباته.

والرّومانسيّ كائن إشكالي يعيش في عالم متدهور، من جهة يرفض هذا العالم الذي ينتسب إليه، ومن جهة أخرى يطلب قيماً أصيلة يراها قادرة على تحقيق السّعادة التي ينشدها[1]. وتوزّع الرّومانسيّ وصراعه بين الواقع الذي يشكّل القيم المتدهورة والخيال الذي يشكّل القيم الأصيلة، خلق فكرة الثنائيّة الرّومانسيّة.

فقد أحسّ الشّاعر الرّومانسيّ بالضيق، وهو إحساس غامض تولّد في نفسه من عدم قدرته على التوفيق بين ما يأمل وما يستطيع، وعدم قدرته على الانسجام مع محيطه، وقد استفحل هذا الإحساس عند شعراء الرّومانسيّة، حتّى سُمّي بمرض العصر[2].

وقد جنّد الشعراء الرّومانسيّون أنفسهم لمقاومة مرض العصر، والتّعبير عن انعكاساته عليهم، لكنّهم لم يفوزوا في دعواتهم المثاليّة إلّا بأمراض القلب والعصاب النّفسيّ والموت. فقد انتهى الأمر بـالشّاعر عبدالباسط الصوفي إلى الانتحار، وقضى داء القلب على الشّاعر الجزائريّ المجدّد رمضان محمود وهو في الثالثة والعشرين، ليتساقط من بعده أبرز شعراء الرّومانسيّة؛ التيجاني، وجبران، وأبو شبكة، والشابي، وعلي محمود طه، وصلاح لبكي، قبل أن يجاوزوا العقد الرابع من أعمارهم أو بعده بقليل[3]. أما "منجّد" فقد قضى حياته يقتات التّشاؤم والألم، ويغرّد الحزن والآهات، ويتسلّى بالموت مخلّصاً له. وقد ظهرت فكرة الثنائيّات عند "منجّد" بدءاً من عنوانات دواوينه الشعريّة: (جراح الصميم، نداء الرميم، صراخ الجحيم، رماد الهشيم، سهر الشوق). ويلاحظ أنّ هذه الثنائيّات ليست بالضرورة أن تكون ثنائيّات ضديّة، فقد تكون غير ضدّية على ما سيبيّنه الفصل في قادم مباحثه إن شاء الله تعالى.

---

[1]- ينظر: الفرفوري، فؤاد: أهم مظاهر الرومنطيقية في الشعر العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها، مرجع سابق، ص٢٤٨.

[2]- ينظر: مندور، محمد: الأدب والنقد، مرجع سابق، ص١٠٢-١٠٤.

[3]- ينظر: نشاوي، نسيب: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر(الاتباعية- الرومانسية- الواقعية- الرمزية)، مرجع سابق، ص٢٧٧.

المبحث الأوّل

ثنائيّة الذّات والموضوع

الثنائيّة لغة: من ثَنَيَ، ويقال: "ثنى الشيء ثنياً، أي ردَّ بعضه على بعض"[١]، والثنائيّة مصطلح وافد من الثقافة الغربيّة، يعتمد أسساً فلسفيّة بالدّرجة الأولى، وله أبعاد إيديولوجيّة وفلسفيّة موغلة في القدم[٢].

الثنائيّة اصطلاحاً: أُخِذَ لفظ الثنائيّة من الكلمة اليونانيّة Duados، وهو مشتق من Duo ومعناه؛ اثنان. ويطلق لفظ الثنائيّ على ما كان ذا شقّين، والثنائيّة تفسَّر بزوجيّة المبادئ المفسّرة للكون، كثنائيّة الأضداد وتعاقبها أو ثنائيّة الواحد والمادة، أو ثنائيّة الواحد وغير المتناهيّ عند الفيثاغورثيين، أو ثنائيّة عالم المثل والمحسوسات عند أفلاطون، والثنائيّة مرادفة للإثنينيّة التي تعدّ الطبيعة ذات مبدأين، ويقابلها كون الطبيعة ذات مبدأ واحد أو مبادئ عدّة[٣]. والثنائيّة: هي كلّ ما يتألّف من عنصرين أو واقعين اثنين[٤].

الذّات: لكلّ شيء خاصيّته الّتي تميّزه عن سواه، وذات الشيء؛ قيل نفسه وعينه، وبين الذّات والشخص اختلاف؛ ذلك أنّ الذّات أهمّ من الشخص؛ فهي تطلق على الجسم وغيره، والشخص لا يطلق إلّا على الجسم[٥].

والحديث عن الذّات يثير تساؤلاً منطقيّاً: ما الفرق بين الأنا والذّات؟ وقد ميّز يونغ بينهما، فالأنا: مرحلة تسبق الذّات، تتكوّن مع الإنسان بعد مرحلة الطفولة اللا واعية؛ أيّ عندما ينضج الإنسان ويصبح قادراً على التمييز بين ما يقول وما يريد، لكنّه لا يعي بعد مجتمعه كما ينبغي، وتعبّر الأنا هنا عن الفرد الإنسانيّ وحده، وهو يعيش الوعي والشعور، ولم يصل بعد إلى مرحلة اللاشعور، فهو يعيش نزعة إثبات لذاته ترجح فيها الحياة الخاصّة على العامّة. وهذه المرحلة تسمّى الفرديّة، وكلّ إنسان يعيش هذه المرحلة قبل أن يصل إلى مرحلة التفرديّة التي يدخل فيها اللاشعور الجمعيّ وتبدأ

---

[١]- ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، مادة (ثَنَيَ).

[٢]- ينظر: الديّوب، سمر: الثنائيّات الضديّة بحث في المصطلح ودلالاته، سلسلة مصطلحات معاصرة، العتبة العباسيّة المقدّسة، المركز الإسلاميّ للدّراسات الاستراتيجيّة، ط١، ٢٠١٧م، ص٩، ١٠.

[٣]- ينظر: صليبا، جميل: المعجم الفلسفيّ، مرجع سابق، ٣٧٩/١، ٣٨٠.

[٤]- ينظر: سعيد، جلال الدّين: معجم المصطلحات والشواهد الفلسفيّة، دار الجنوب للنّشر، تونس، ٢٠٠٤م، ص١٢٧.

[٥]- ينظر: الجرجاني، محمد بن علي: التعريفات، مرجع سابق، ص١١٣.

فيها الذّات بالتّشكل[1]. بمعنى أنّ الأنا يعبّر فيها الإنسان عن نفسه ورغباته وشخصه، أما الذّات فيكتسبها بعد اتّصاله بالآخرين وازدياد وعيه واتساع تفكيره، وهنا يستطيع تقييم الأنا.

الموضوع: جذره اللغوي وَضَعَ، "وَضعه يضعُه وَضعاً وموضوعاً"[2]، ويبيّن قاموس le nouveau (littre) أنّ كلمة موضوع Themeمشتقة من الكلمة اللاتينية Themaالمنحدرة من الإغريقيّة بالرّسم ذاته، وهي تعني ما يُقدّم أو يُوضع، وهي فكرة أو قضيّة تحتاج إلى الإثبات أو المعالجة[3].

والموضوع هو ما يدور حوله الأثر الأدبيّ صراحة أو ضمناً، واستعمله علماء اللّغة بمعنى الفكرة الجوهريّة التي يدافع عنها الأثر الأدبيّ[4].

ويبدو أنّ العلاقة بين الذّات والموضوع في النّص الرّومانسيّ ليست علاقة ضديّة وإنّما هي علاقة عدائيّة، صداميّة؛ فالرّومانسيّ يرى نفسه نبيّاً مخلّصاً للبشريّة لذا يتمرّد على الموضوع، ويرفضه، ويعاني منه ويسخط عليه. وينصب تركيز البحث على معالجة ثنائيّة الذّات والموضوع من منظور رومانسيّ لا من منظور ضدّيّ. وحديث البحث عن التّقسيم الثّنائيّ غايته إبراز تغلّب الذّات على الموضوع وتفرّدها وتمركزها حول نفسها. فهي لا تنظر إلى الموضوع بعين الرّحمة وإنّما بعين النقمة والرفض. وإن كانت ثنائيّة الذّات والموضوع تحمل في جوهرها معنى ضديّاً.

وقد انصبت محاولة الفلاسفة لفهم الكون في تقسيمه إلى ذات (إنسان)، وموضوع (كون)، وفصلوا بينهما ببرزخ يفرّق بين جوهر الأشياء الوجوديّة، فبدا كلّ طرف منفصلاً عن الآخر، ونتج عن هذا الفصل بين الأطراف وجود الثنائيّات اللاهوتية، (الخير/ الشر)، (الحق/ الباطل)..، والضديّة: (الظلام/ النور)..، والاجتماعيّة: (الظالم/ المظلوم).. ويلتقي طرفا هذه الثنائيّة التي انشغل بها الفكر الإنسانيّ على مدار عصوره داخل النّفس البشريّة، وبدت الحياة مرتكزة على فكرة الأضداد والثنائيّات، وصارت صعبة التّفسير بمعزل عنها[5].

---

[1]- ينظر: التريسي، عبدالله بن محمد طاهر: ثنائيّة الأنا والآخر (الصعاليك والمجتمع الجاهلي) ، مجلة التراث العربي، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد المزدوج، ١٢٠- ١٢١، ص١٧١، ١٧٢. نقلاً عن كتاب ما قاله يونغ حقاً، ص١٨٠. ولم أتمكّن من الوقوف عليه.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، مادة (وضع).

[3]- ينظر: وغليسي، يوسف: التحليل الموضوعاتيّ للخطاب الشعري، (بحث في ثوابت المنهج، وتحوّلاته العربيّة، ومحاولات لتطبيقه) ، مكتبة جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط١، ٢٠١٧، ص٢٠. نقلاً عن: Le noveau littre. Editions, Granier, Paris, 2005, p.1724.

[4]- ينظر: وهبة، مجدي، والمهندس، كامل: معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤، ص٣٩٦.

[5]-ينظر: الدّيوب، سمر: الثنائيّات الضديّة دراسات في الشعر العربيّ القديم، دمشق، وزارة الثقافة، ٢٠٠٩م، ص٤.

وقد دعا الرّومانسيّون إلى العودة للداخل من مبدأ وضع "الأنا" الفرديّة في مواجهة الأنا الاجتماعية"، على أساس أنّ العلاقة بينهما هي علاقة تناقض لا تصلح إلا بتغيير العالم الخارجيّ لصالح العالم الدّاخليّ للفرد؛ أي لصالح إنسانيّته التي هي العالم الدّاخليّ وحده. ومن هنا كانت الرّومانسيّة محاولة لردّ الاعتبار للفرد وجعله في مركز العالم في مواجهة جميع العلاقات الاجتماعيّة التي تضع من شأنه وتضطهده[١].

وبذلك عدل الرّومانسيّون عن رصد واقع العالم الخارجيّ إلى التّعبير عن وقع هذا العالم في وجدانهم هم، فأصبح الوجود الباطنيّ للأديب الرّومانسيّ هو الوجود الحقيقي لمظاهر الواقع الخارجيّة التي تنطوي في كثير منها على المفارقة والتّناقض؛ لذلك قادهم جيشانهم العاطفيّ المليء به وجدانهم أمام ذلك العالم المتغيّر في الخارج، المشدود بين التّراث والعصريّة والماضي والحاضر. وقد تجاوزوا في تعبيرهم الفنّي منطق العقل فخلقوا علاقات جديدة بين الأشياء عن طريق الخيال البعيد، والاستخدام الجديد لألفاظ اللغة وأساليبها[٢]. وسيتّضح هذا في دراسة الثنائيّات الآتية:

(الذّات والمحبوبة)، (الذّات والنّاس)، (الذّات والواقع)، (الذّات والنّفس)، (الذّات والجراح)، (الذّات والهموم)، (الذّات والأصدقاء)، (الذّات والقضايا الوطنيّة).

ثنائيّة الذّات والمحبوبة:

احتلّت المرأة في الأدب الرّومانسيّ مكانة رفيعة لم تحظَ بها من قبل، وأوصل السمو بالعواطف والصدق فيها إلى نوع من تقديس المرأة والاحتفاء بها والخضوع لسلطانها خضوعاً وليد صدق عاطفة لا ضعف، فقد رأى أكثر الرّومانسيين أنّ المرأة ملاك هبط من السماء ليطهّر القلوب بالحبّ، ويرقى بالعواطف، ويزكي الشعور، ويشجّع على القيام بالواجبات الإنسانيّة الحياتيّة[٣]. فكيف كانت علاقة "منجّد" بالمرأة؟ وكيف كانت ردّة فعله تجاه المحبوبة؟ يتضح هذا من خلال فقرتي: (الوفاق مع المحبوبة)، و(الصراع مع المحبوبة).

١. **الوفاق مع المحبوبة:** يقول في قصيدة ضياء الشوق[٤]:

غســـلتُ بالـــدَّمعِ آلامِـــيْ وأحزانِـــيْ ورحـــتُ أعـــزفُ رغـــمَ الشَّـــيبِ ألحـــانِيْ

لأجـلِ عينيـكِ يـا لحنـاً سـرى بـدمي يجـــدِّدُ العمـــرَ قـــدْ جـــدَّدتُ إيمـــانِيْ

---

[١]- ينظر: الشّريف، جلال فاروق: الرومانتيكية في الشعر العربي المعاصر في سوري، ملامح ثورة مهدورة، مرجع سابق، ص٢٠٤.

[٢]- ينظر: القط، عبدالقادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص١٢.

[٣]- ينظر: هلال، محمد غنيمي: الرومانتيكية، مرجع سابق، ص١٧٠-١٧٢.

[٤]- اختيرت الأبيات دون ترتيب أحياناً؛ لانتقاء الشاهد الأكثر تطويعاً للمعنى وموافقة للبحث ومتطلباته.

لأجــلِ عينيــكِ أخشــى أنْ تفــارِقَني روحـــي ويخمـــدَ قبـــلَ الوصـــلِ بركـــانيْ

وحــقِّ عينيــكِ لــمْ ألمــحْ بغيرِهِمَــا حبّـــاً كحبّـــكِ يجلـــو ليـــلَ حرمـــانِيْ

فهــلْ أرى بســوى عينيــكِ بــرقَ هــوى يجلـــو شـــقائِي ويمحـــو سِـــفْرَ أشـــجانِيْ

وهــلْ تصــوَّرتِ يومــاً أنْ أعــيشَ بــلا ســـــماعِ صـــــوتِكِ يـــــدعوني وينهـــــانِيْ

أحيــا غريبــاً إذا مــا غبــتِ عــنْ نظــريْ فضـــوءُ عينيـــكِ يـــا عينـــيَّ عنـــوانِيْ

فـــلا تغيبـــي إذا لملمـــتُ أمتعتِـــي غـــداً لأوغـــلَ فـــي صـــمتي وأحزانِـــيْ

لا تتركينـــي علـــى أشـــواكِ ذاكرتـــي وتمعنـــــيْ باعتـــــذاراتٍ ونســـــيانِ

فــلا تخــافي النّــوى يــا حلــوتي فأنــا مهمـــا بعـــدتُ ضـــياءُ الشَّـــوقِ يغشـــانِيْ[1].

تتجلّى ثنائيّة الذّات الشّاعرة والموضوع المحبوبة باستخدام الضمائر: ياء المتكلّم/ وضمير المخاطب أنتِ، في قوله: (آلامي، أحزاني/ عينيكِ، سواكِ، غبتِ، أيقظتِ)، ويتولّد من هذه الثنائيّة ثنائيّات أخرى تعبّر عن مشاعر الشّاعر تجاه المحبوبة، فقد قلبت حاله من حزن إلى فرح، باستخدام ثنائيّة (آلامي، أحزاني/ ألحاني)، وجعلته يغسل أحزانه ويعزف لحن حبهما، ويلاحظ تكرار الشّاعر للفظة عينيكِ على مدار أربعة أبيات متتالية، وهذا يدلّ على هوس الشّاعر بالمحبوبة، وافتتانه بعينيها، إذ إنّ "**التّكرار دليل على الهوس، وتجذّر هذا الهوس في نفسيّة الشّاعر**"[2]، وما يثبت ذلك محاولة الشّاعر التماس رضاها وإثبات صدق حبّه لها باستخدام الأساليب الطلبيّة التي تشي باندفاع الشّاعر، وانجراف مشاعره نحو المحبوبة، واستحواذ المحبوبة على كليّته، فحبها يجلو ليل حرمانه، وبرق عينيها يمحو شقاءه وحزنه، ولا يستطيع العيش دون سماع صوتها، وعبّرت ثنائية (يدعوني/ ينهاني) عن تعلّق الشّاعر بالمحبوبة، وهو يشعر بالغربة إذا غابت عن نظره، ويطلب منها ألّا تتركه للذكريات متعلّلة بالنسيان، وألّا تخشى البعد؛ لأنّه مهما بعُد سيعيده شوقه إليها، ويكشف المعجم الشعريّ الذي يعبّر عن الذّات الشّاعرة عن سيطرة المفردات التي تنتمي إلى حقل الألم، من مثل قوله: (الدّمع، آلامي، أحزاني، شقائي، أشجاني، صمتي). وهذا يدلّ على أنّ الألم سمة ملازمة له، وأنّ المحبوبة هي السبيل إن لم يكن للخلاص من الألم، فإلى إخماد جذوته.

١- ديوان جراح الصميم، ص١٧، ١٨.

٢- وغليسي: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري (بحث في ثوابت المنهج، وتحوّلاته العربيّة، ومحاولات لتطبيقه) ، مرجع سابق، ص٢١٥.

٢. **الصراع مع المحبوبة:** رأى قليل من الرّومانسيين أنّ المرأة شيطان يضلّ النّاس ويغويهم[١]، وقد وقعنا على هذا المعنى عند "منجّد" ضمن ثنائيّة الذّات الشّاعرة والمحبوبة باستخدام الضمائر (أنا/ أنت)، في قوله: (نفسي/دعي)، في حديثه عن خداعها، وزيفها، وتمثيلها دور المحبّة، يقول في قصيدة "مسلسل حب":

دَعـــيْ عنـــكِ الهـــوى لا تدَّعيـــهِ ... ففـــي أجوائِـــهِ خـــوفٌ ورعـــبُ

فمـــا كـــان الهـــوى هجـــراً وبُعـــداً ... ولكـــنَّ الهـــوى وصـــلٌ وقـــربُ

وأنـــتِ تمثِّلـــينَ الحـــبّ دوراً ... لـــه بعـــدَ انتهـــاءِ العـــرضِ كســـبُ

وبينـــك لـــو ســـألتِ القلـــبَ يومـــاً ... وبينـــي نهـــرُ أحـــزانٍ يصـــبُّ

تغلغـــلَ فـــي شـــراييني وأورى ... جراحـــي فـــالحريقُ بهـــا يشـــبُّ

وعلَّمنـــي بـــأنَّ الحـــبّ زيـــفٌ ... وأنَّ الغـــدرَ بـــالمحبوبِ عـــذبُ[٢]

استخدم الشّاعر في الأبيات السّابقة أسلوب القص الذي يحفّز خيال المتلقّي ويوسّعه ويجعله يشارك الشّاعر في تجربته ومشاعره، فقد استيقن الشّاعر زيف المحبوبة من بعدها عنه؛ إذ إنّ بعد المحبوبة عنه وشى بخداعها، وقد قدّم هذا المعنى زوج من الثنائيّات المتقابلة، وهي: (هجر وبعد/وصل وقرب)، أظهرت تضاد موقف الشّاعر مع المحبوبة فالحبّ عنده وصل وعندها بعد، ممّا وسّع الهّوة بين ملتقى قلبي الشّاعر والمحبوبة بنهر من الحزن، أشعل جراح الشّاعر وقلب نظرته بحب كهذا معقود بالهجر بأنّه عين الزيف، وأنّ الغدر بمحبوب آيته البعد متعة تليق به.

وهذه الثنائيّات أعطت قيمة جماليّة للنّص، لفتت انتباه المتلقّي وأيقظت ذهنه لمتابعة سياق النّص؛ لأنّها أبطأت التقاءه بالمعنى، وحرّكت إشارات تصويريّة[٣] كان لها دور في إيصال خيبة أمل الذّات الشّاعرة وحزنها من الموضوع المحبوبة المخادعة.

ثنائيّة الذّات والنّاس:

عانى الشّاعر الرّومانسيّ شعوراً موازياً لشعور الغربة تمثّل في تأزمّ علاقة الأنا بالعالم الخارجيّ، فلم ينسجم الرّومانسيّ مطلقاً مع المحيط البشريّ الذي يعيش ضمنه، وكانت العلاقة بينهما متوترة،

---

[١] – ينظر: هلال، محمد غنيمي: الرومانتيكية، مرجع سابق، ص١٧٢.

[٢]– ديوان جراح الصميم، ص٤٩.

[٣]– ينظر: الرشيدي، مسلم عبيد: الثنائيّات المتضادة وأثرها في شعر زياد الأعجم، مجلة مدد الآداب، جامعة الأمير سلطان، الرياض، ع٣٠، ص٢٥٨.

يرأسها سوء التفأهمّ، وشعور الرّومانسيّ باضطهاد النّاس له[1]. يقول في قصيدة "يأس "مقابلاً بين صفاته وصفات الحاقد الوقح المنعدم الأخلاق:

وفـــيْ جحـــيمِ شـــعوري يكتـــويْ أمـــلٌ يُـدميْ الفـؤادَ وخـوفَ اللّـومِ أبتسـمُ

وجـلٌ مـن هـوَ حـولي حاقـدٌ وقـحٌ تـزورُّ عـنْ نفسـهِ الأخـلاقُ والقيـمُ

مُعطَّـلُ الحـسّ مغـرورٌ يعـيشُ بِـهِ وحـشٌ تصـولُ بـهِ الأحقـادُ والنّقـمُ

وبـين جنبـيَّ يحيـا الخيـرُ مزدهيـاً وفـي ضـميري ينمـو اليـأسُ والسَّـأمُ

وآفـةُ العـيشِ أنّـي شـاعرٌ كرهـتْ نفسـي الحيـاةَ وغيـري جـائعٌ نهـمُ[2]

تتجسّد ثنائيّة الذّات الشّاعرة والنّاس باستخدام الضمائر: (أنا/هو)، في قوله: (شعوري، جنبي، حولي/هو، نفسه، يعيش). ومنهما تتفرّع ثنائيّة (الخير/ الشر)؛ إذ يمثّل الشّاعر الخير، وتمثّل النّاس الشرّ بانعدام أخلاقها، وقيمها، ووقاحتها، وحقدها، حتّى إنّ الشّاعر صار يخفي ألمه خلف ابتسامة مزيفة خشية لوم النّاس له، فالشّاعر في الأبيات منسلخ عن الآخر المنعدم الأخلاق، المرتمي على الحياة التي كرهها الشّاعر، فالعلاقة بينهما متأزمة غير منسجمة لعدم توافق الطرفين. واستخدام الشّاعر اللغة الإيحائيّة ليوحي بأنه الخير، وأنّ النّاس الشرّ؛ يدلّ على تضخّم ذاته وازدرائه للموضوع وصراعه معه.

لم تكن صدمة الشّاعر من الحياة وقفاً على اضطهاد النّاس له، وعدم تقديره، بل إنّه خاب أمله حتّى في أولاده، يقول:

رجـوتُ بـنـيَّ حـيـنَ عـتـا زمـانـي فـخـيَّـبَ كـلُّ أولادي رجـائـي[3]

ظهرت ثنائيّة الذّات الشّاعرة وأولاده من خلال استخدام الضمائر: (أنا/هم)، في قوله: (رجوت/ أولادي)، فقد كان الشّاعر يرجو الخير في أولاده لكنّهم خيّبوا رجاءه، مما زاد حزنه حزناً وغربته الوجوديّة غربة أشد وأعظم.

---

[1]- ينظر: الفرفوري، فؤاد: أهم مظاهر الرومنطيقية في الشعر العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها، مرجع سابق، ص١٢٥.

٢- ديوان صراخ الجحيم، ص٢٦.

٣- ديوان نداء الرميم، ص١١٥.

ثنائيّة الذّات والواقع:

يشكّل العمل الفنّي كتلة ملتحمة من الواقع ورؤية المبدع، فالشّاعر ليس مرآة للواقع، ولا يتحدّث في شعره عن عالم غير موجود، لكنّه يصوغ الواقع الخارجيّ بنظرته الذّاتيّة[1]؛ لذا لم يتغيا الرّومانسيّ تصوير الواقع، وإنّما صوّر أثر الواقع في وجدانه.

ولم يتخذ الرّومانسيّون الواقع مصدر ثقة، لذا بحثوا عن مصدر آخر للإبداع، وأصبحت العلاقة بين الذّات والواقع علاقة صداميّة مرهونة بالشكوى والألم، تغلّبت الذات فيها على الموضوع في علاقة ثنائيّة، كما تغلّبت العاطفة على الفكر واللاشعور[2]. فما الواقع الذي ينكأ جرح الشّاعر، وما الواقع الذي تبحث عنه ذاته؟ يقول في قصيدة "الحضارة وإنسان العصر":

ألســـنا مـــنْ بنـــي الإنســـانِ طـــرَّاً ... فكيـــفَ أتـــى التملُّـــقُ والرَّقيـــقُ؟

وحـــوشُ الغـــابِ شـــرعتُها افتـــراسٌ ... وشـــرعتُنا التـــآلفُ والوثـــوقُ

يجـــوعُ الطفـــلُ فـــي الـــدُّنيا ويعـــرى ... ويُحجـــبُ عَـــنْ موائِـــدِهِ الـــدَّقيقُ

حلـــــوقٌ للتقيُّـــــؤِ فـــــاغراتٌ ... وكـــمْ مِـــنْ جوعِهَـــا فُتِحَـــتْ حلـــوقُ

فكيـــفَ أصـــابَ عالمنـــا التـــردّي ... وســـادَ بـــه التنكُّـــرُ والعقـــوقُ[3]

تظهر ثنائيّة الذّات الشّاعرة والواقع، من خلال استخدام ضمير الجمع (نا)، فالذات متمازجة مع الموضوع؛ لأنّه يتحدث عن الواقع المجتمعيّ الذي يمسه بوصفه شاعراً عربّياً؛ إذ تشكو الذّات الشّاعرة من التفاوت الطبقيّ الذي خلقته المجتمعات الظالمة التي يتبنّى سادتها شريعة الافتراس في ثنائيّة (الافتراس/ التآلف)، مقابل شريعة التآلف التي فُطِرَ عليها أبناء المجتمع، هذا المجتمع الذي تجوع فيه فئة الضعفاء وتعرى مقابل تخوم بطون النبلاء، وتردّي الواقع أحد مسبّبات قلق الذّات الشّاعرة وألمها تلك الذّات التي تحلم بواقع تسود فيه العدالة والحريّة، يقول في القصيدة نفسها:

أنـــا إنســـانُ هـــذا العصـــرِ أهفـــو ... إلـــى كـــونٍ تســـودُ بـــهِ الحقـــوقُ

ويـــنعمُ بالعدالـــةِ كـــلّ شعـــبٍ ... فكـــلُّ مـــواطنٍ حـــرٌّ طليـــقُ

بنـــيْ الإنســـانِ كـــوكبُكُمْ صـــغيرٌ ... وعـــالمُكُمْ علـــى سَـــعةٍ يضـــيقُ

تعـــالوا نَـــبْنِ للإنســـانِ صـــرحَاً ... حضـــاريَّاً بعالمنـــا يليـــقُ

---

[1]- ينظر: حسين، ياسر البلتاجي: الذات والموضوع عند البياتي وسامي مهدي، سمنود، ٢٠٢٢م. ص٣٨.

[2]- ينظر: الدّيوب، سمر: الثنائيّات الضديّة بحث في المصطلح ودلالاته، مرجع سابق، ص١٢٤.

[3]- ديوان سهر الشوق، ص٣٩- ٤١.

لنتـــــرك للـــــورى إرثـــــاً شـــــهيّاً يســـيّجُهُ مـــن الزَّهـــرِ الرَّحيـــقُ[1]

هذا هو الواقع الذي تنشده الذّات الشّاعرة من خلال ثنائيّة (أنا/ أنتم)؛ إذ يحضّ الشّاعر كلّ إنسان على بناء إرث حضاريّ يكون مدعاة فخر للأجيال اللاحقة. فقد رفضت الذّات الشّاعرة الواقع المتردي، ودعت إلى واقع حضاريّ يليق بالإنسان العربيّ. وهذا يؤكّد أنّ الأدب الرّومانسيّ لم يكن صورة للمجتمع، إنّما كان استجابة لبعض النوازع الفرديّة لاستبدال الواقع بمشاعر وخواطر تعوز الواقع، لكنّها تكمله وتعادل بينه وبين الأماني التي ينشدها المعاصرون. فالصلة بين الرّومانسيين وعصرهم صلة صراع وجهاد، أو سلطة وسخط وغضب[2].

ثنائيّة الذّات والنّفس:

دعا الرّومانسيّون إلى أن تكون النّفس البشريّة وما يعتريها من أحاسيس موضوعاً للأدب، ممّا جعلهم في ممارساتهم الأدبيّة يقبلون على أنفسهم يصوّرون أشواقها، ومشاعرها، وتطلعاتها، ونزواتها، ويخصّونها بالمكانة الأولى في كتاباتهم. وهذه المكانة التي احتلتها النّفس عند الرّومانسيين جعلت الأنا يشكّل محوراً قائم الذّات في إنتاجهم[3].

يقول في قصيدة "شبح الزوال" مظهراً سمو نفسه عن كلّ دنيّة:

فيـــا نفســـاً تعافيـــنَ الـــدَّنايا زمانـــك هـــابطٌ وهـــواكِ عـــالِ

ويـــا نفســـاً تتـــوقُ إلـــى المعـــالي عـــلاكِ بمـــا حملـــتِ مـــنْ خصـــالِ

لقـــد فســـدَ الزَّمـــانُ فكـــلُّ فـــردٍ بعالمـــنا يســـيرُ إلـــى انحـــلالِ

فـــلا تأســـيْ علـــى مـــا فـــاتَ إنّـــي أقـــدّسُ فيـــكِ جوعَـــكِ للنـــزالِ

فكـــمْ ألقيتنـــي فـــي مهلكـــاتٍ وكـــم خلّصـــتني مـــنْ كـــلّ غـــالِ

وكـــمْ راودتنـــي فَعَصَـــيْتُ جَهـــراً وحـــينَ زجرتنـــي بـــدأَ اشـــتعالِي[4]

تتوضح ثنائيّة الذّات الشّاعرة والنّفس في الأبيات من خلال استخدام الضمائر (أنا/ أنت)، في قوله: (أقدس/ يا نفساً)، وقد قابل الشّاعر بين هوى نفسه العالي التي تعبّر عن طموحه، والزّمن الهابط من خلال ثنائيّتي: (الدنايا/ المعالي)، و (هابط/ عالِ)؛ إذ تبغي نفسه المعالي في زمن فاسد لا يشجّع

---

[1]- ديوان سهر الشوق، ص٣٩-٤١.

[2]- ينظر: هلال، محمد غنيمي: الرومانتيكية، مرجع سابق، ص٤٥، ٤٦.

[3]- ينظر: الفرفوري، فؤاد: أهم مظاهر الرومنطيقية في الشعر العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها، مرجع سابق، ص١٢٢.

[4]- ديوان جراح الصميم، ص٥.

على الفضيلة، ولذلك يقدّس الشّاعر نفسه التي تصارع هواها لتبلغ معالي الأمور، فنفس الشّاعر كأيّ بشر في صعود وهبوط، تجّسد هذا المعنى ثنائيتا (ألقيتني/ خلّصتني)، (راودتني/ زجرتني)، فالشّاعر يتقلّب في هواه بين التجاوب والتمنّع، فتارة نفسه تضلّه وتارة تهديه، ويكفيه جهاد نفسه لترقى إلى المعالي. وقد أحدثت هذه الثنائيّات إيقاعاً في النّص يجذب المتلقّي للإصغاء ويوصل له سموّ نفس الشّاعر وعدم تأثّرها بفساد الزّمن بل ترفّعها عن الدّنايا.

ثنائيّة الذّات والجراح:

يتّخذ الشّاعر من جراحه موضوعاً يصف فيه معاناته في الحياة، يقول في قصيدة "أوقفي النزف":

بـــينَ نـــارِ الأَســـى وَشَـــوْكِ اغتِرابـــي ... أَكتُـــبُ الشِّـــعرَ تَحْـــتَ وَقْـــعِ الحِـــرابِ

أَكْتُـــبُ الشِّـــعرَ!! فاهـــدئِيْ يـــا جِراحِـــي ... وامنحينِـــيْ الأَمـــانَ بعـــدَ ارتِيـــابِيْ

صـــوَّحَ العُمْـــرُ واســـتبدَّتْ هُمـــومِي ... ونَمـــا اليـــأسُ بعـــدَ مـــوتِ الشَّـــبابِ

يـــا جِراحـــاً تبـــوَّأت عـــرشَ قلبِـــي ... واســـــتدارتْ تُحيطُـــــهُ بالتهـــــابِ

أوقفـــــيْ النَّـــــزفَ.. أَوقفيْـــــهِ وإلَّا ... أُعلِـــنُ الآنَ منْـــكِ بـــدءَ انســـحابِيْ[1]

يخاطب الشّاعر جراحاته يجسدها ويحكي عنها كأنّها مخلوق يحس، ويشعر، ويدرك، وكأنّه انسلخ عن نفسه، وكأنّ جراحاته شخص دخيل عليه راح يسايسه ويحاوره، لعلّها تنفكّ عنه وتوقف نزيفها وثورتها الدامية، يرسم ذلك في ثنائيّة الذّات والجراح، التي تظهر من خلال استخدام الضمائر: (أنا/ أنت)، في قوله: (أكتب/ يا جراحي)؛ فقد استحوذت جراحه على قلبه وأحكمت سيطرتها عليه مسبّبة الألم له، وقد تمادت جراحاته في ثورتها حتّى أوشك أن يعلن انسحابه منها، فالشّاعر لا يريد أن يسمع صوت جراحاته؛ لأنّه لا يقوى على إزالتها فهي متجذّرة في قلبه، فأخمد نارها بتجاهلها، فهو يعاني ما يعاني من أسى واغتراب، ولا متسع لمزيد من الألم. يكرّر الشّاعر محاولة مسايسة جراحه، يقول في القصيدة نفسها:

فاهدئـــيْ يـــا جراحـــي لا لا تثـــوري ... وامنحينـــيْ الأمـــانَ بعـــد ارتيـــابِي

يـــا جِراحـــي بـــرغمِ مـــا نلـــتِ منـــي ... لا تبيتِـــيْ علـــى الطَّـــوى فـــي غيـــابيْ

جـرّبـي الـنـيـلَ مـن ســـوايَ قـلـيـلاً ... ثـمَّ عـوديْ وانْـعَـمـــــيْ بـالـثـوابِ

قـد تـعـلَّـمـتُ كـيـف أقـتـلُ نـفـســـي ... وتـعـلَّـمـتُ كـيـفَ ألـقـى حســـابِـيْ

[1]- ديوان جراح الصميم، ص٩.

وتعلَّمت أنْ أكونَ سخيَّاً بدمائي مضرَّجاً بالملابِ[1]

صولجانُ القريضِ ملكُ يميني ويساري مرفوعةٌ للضرابِ[2]

وهنا يطلب من جراحه أن تعطيه الأمان بعدما أثارت ارتيابه، من خلال ثنائيّة (الأمان/ ارتيابي)، ثم يهزأ الشّاعر من جراحه، ويطلب منها أن تنال من غيره في غيابه؛ لأنّه متأكد من أنّه لا أحد يقوى على تحمّلها كما تحمّلها، وكأنّ الشّاعر اعتاد الألم حتّى صار جزءاً منه، وقد أعطت الثنائيّات السّابقة معنى أكثر قوّة في النّص أظهرت للمتلقي ذات الشّاعر القويّة الثائرة المتمرّدة التي أعلنت انفصالها عن الجراح، فلا ألم بعد اليوم يلوي عنق الشّاعر، فقد اعتاده حتّى صار يتلذّذ به، فقد قهر الألم بصموده.

ثنائيّة الذّات والهموم:

فُطِرَ الشّاعر على الشقاء، فقد لازمته الهموم مذ كان يحبو طفلاً صغيراً لا يعي الإشارة، وعندما كبر نازعته في طموحه وحطمت أحلامه، يقول في قصيدة "خيبة الدلاء":

ليالِيْ العُمرِ تُمعِنُ فِيْ ابتلائِي وتَتركنِي بِلا زَادٍ ومَاءِ

ولكنِّيْ بَدأتُ العُمْرَ طِفْلاً شقيَّاً مُذْ بُعثتُ مِنَ الخفاءِ

ولمَّا أنْ كبرتُ وشاقَ رُوحي طموحٌ مستبدٌ للعلاءِ

تكالبتِ الهمومُ عليَّ حتّى رأيتُ الشَّمسَ تظلمُ في سمائي[3]

تبرز ثنائيّة الذّات والهموم، التي استخدم فيها الضمائر: (أنا/ هي)، في قوله: (روحي/ الهموم)، معاناة الشّاعر الفطريّة مع الهموم، وذلك من خلال المقابلة بين همومه وطموحه؛ إذ غلبت الأولى على الثانية حتّى أظلمت حياته، وقد جسدت ثنائيّة (الشمس/ تظلم) تشاؤم الشّاعر واستفحال اليأس في قلبه، فالشمس ترمز لطموحه، والظلمة تشير إلى همومه، فكلّما أضاء طموحه حياته أطفأتها الهموم بسوادها.

وقد سيطرت على الأبيات السّابقة مفردات الشقاء، والهم، والظلام، وكلّها تشي بتأزّم ذات الشّاعر وتأجّجها بنيران الهموم، لكنّ السؤال هنا: ما الذي يمكن أن يجعل ذات طفل حزينة يائسة شقيّة؟ بكلّ تأكيد هذا لبّ الرّومانسيّة؛ الحزن لمجرد الحزن، والألم لمجرد الألم، كلّها فُطِرَ عليها الشّاعر الرّومانسيّ ويكابدها لأسباب مجهولة.

---

[1]- الملاب: "ضرب من الطيب"؛ ابن منظور: لسان العرب، مادة (لَوَبَ).

[2]- ديوان جراح الصميم، ص١٠، ١١.

[3]- ديوان نداء الرميم، ص١١٤، ١١٥.

ثنائيّة الذّات والأصدقاء:

افتخر الشّاعر بصديقه عبد الوهاب الشيخ خليل[1]، وعبّر عن توحد ألمهما ومأساتهما، يقول في قصيدة "تعالَ نصلِ الفجر":

صديقي أبا الخير.. استمعْ لي فإنّني ... أُباهي بكَ الدُّنيا حداءً وحاديا

وأملا كؤوسَ الحبّ والود بيننا ... وتترعُ من دنِّ المروءة جاميا

كلانا يصبُّ العطرَ والنَّور والنَّدى ... ونزرعُ أفراحاً ونجني مآسيا

كلانا وحقّ الله يفدي صديقَه ... ولم نلقَ إلَّانا مدى العمرِ فاديا

حملنا على الأكتافِ نعشَ طموحنا ... وسِرنا إلى مثوى الطموح بواكيا

نصوغُ شعاراتٍ ونُحيي مواسماً ... تموُت قبيلَ الفجرِ تمحو الأمانيا

أبا الخير يا رمزاً لكلِّ فضيلةٍ ... وعوناً لمن وافى حياضك راجيا

أُكرِّمُ فيكَ اليومَ نفسي وكلّ مَنْ ... تنكَّب سيفَ الشّعرِ وانقضَّ غازيا

يردُّ عن الأوطانِ كيدَ عداتها ... ويرفعُ خلّاقاً ويُسقطُ باغيا[2]

تتجلّى ثنائيّة الذّات الشّاعرة والأصدقاء من خلال استخدام الضمائر: (أنا/ أنت)، في قوله: (أباهي/صديقي)، فالشّاعر يفاخر بصديقه الذي يلازمه حظاً؛ إذ إنّ الشّاعر يتحدث عنهما بضمير الجمع (نا)، لتوحد مأساتهما، فكلاهما زرع الفرح ولم يحصد إلا الأسى، وكلاهما يفدي الآخر ولم يجد من يفديه على مدار حياته، حتّى إنّ طموحاتهما شُيّعت إلى مثواها الأخير ولم يكتب لها البقاء، وكلّ الشعارات التي صاغاها عنواناً لأمانيهما اندثرت قبل أن ترى النور، توضّحت هذه المعاني من خلال ثنائيّتي: (الأفراح/ المآسي)، (نحيي/ تموت) اللتين جسدتا ذاتاً متوحدة بالآخر راثية لحالهما.

فالشّاعر من خلال أبيات الثناء السّابقة على صديقه الشّاعر عبد الوهاب يحاول أن يقول له إنّه يشعر به، وإنّ وجعهما واحد، لعلّ هذا يخفف من وطأة الحزن في قلب صديقه. ولعلّ استهلال الشّاعر قصيدته بأسلوب النّداء أضاف عنصر التّشويق إلى النّص؛ إذ دفع المتلقّي إلى الاهتمام بالمنادى ولفت انتباهه إلى ما يخفى وراء هذا النّداء من حرقة الذّات الشّاعرة، وألمها، وشكواها.

---

[1]- الشّاعر **عبدالوهاب الشيخ خليل:** هو عبدالوهاب بن محمد خير الشيخ خليل الشعراني، وُلِد في حماة عام ١٩٢٦م، تعلّم القرآن واللغة العربية، وبدأ ينظم الشعر في سن العاشرة، حصل على إجازة في الحقوق من جامعة دمشق عام ١٩٦٨م، عمل معلّماً منذ عام ١٩٦٨م حتّى تقاعده في عام ١٩٩٣م، صدر له: مناجاة الشموع، وسماط الروح. توفي عام ٢٠١٨م. ينظر: .Https://ar.m.wikipedia.org

[2]- ديوان سهر الشوق، ص١٧٩- ١٨٢.

ثنائيّة الذّات والقضايا الوطنيّة:

الذّات والوطن: عانى "منجّد" الاغتراب الرّوحيّ والماديّ، فلم يقدر حق تقديره في بلاده، يقول في قصيدة "خيبة الدلاء":

كرهــتُ العــيشَ فــي وطنــي ويبقــى يشــرّفني إلــى وطنــي انتمــائي
بروحــي أفتديــه وإنْ قلانــي وغيّبنــي وأمعــنَ بالخفــاءِ
وحمّلنــي همــومَ العــيشِ كُرهــاً ونــازعني الخــلاصَ مِــنَ الــبلاءِ
وأطعمنــي علــى جــوعي فُتاتــاً وأطعــمَ شــائناً دســمَ الغــذاءِ
أنــا الألــقُ المقــدَّسُ يــا بــلادي لأجلــكِ أنتضــي قلــمَ الفــداءِ
لــئن نســيَ التــرابُ هــوى انتمــائي فهــل نَســيتْ قداســتُهُ حُــدائي[1]

تظهر ثنائيّة الذّات والوطن من خلال استخدام الضمائر: (أنا/ هو)، في قوله: (كرهت/ وطني)، فالشّاعر رغم اعتزازه بانتمائه لوطنه، ورغم عدم توانيه في فدائه، لكنّ روحه سئمت العيش فيه، فقد غيّبه وجعله يعيش مكرهاً غريباً، ولم يجنِ منه إلّا فتات العيش، مقابل إطعامه غيره الدسم. ولعلّ في هذا شيئاً من إسقاط الشّاعر مأساته على بلده، وتحميله مسؤولية ماحلّ به، والعيش بدور الضحية، الذي أَلِفَ الرّومانسيّون السير على منهجه. وأخيراً يذكّر وطنه بأهمّيته، وبأنّه يفدي وطنه. وقد أوضحت هذه الثنائيّة الرّومانسيّة للمتلقّي عزّة نفس الشّاعر على الرغم من حزنه على عدم تقديره في بلاده، وبيّنت صراع الذّات الشّاعرة مع الموضوع الوطن.

الذّات والقضيّة الفلسطينيّة: يقول الشّاعر في قصيدة "صوت الثأر":

ضــمِّدْ الجــرحَ يــا أخــي وتجلَّــد واســلك الــدَّربَ للعــلا وتمــرَّدْ
واهجــر اليــأسَ والخنــوعَ وشــيّدْ فــوقَ هــامِ الخلــودِ صــرحاً ممــرَّد[2]

تبدو ثنائيّة الذّات الشّاعرة والفلسطينيّ من خلال استخدام الضمائر: (أنا/ أنت)، وفيها يخاطب الشّاعر الفلسطينيّ المتألّم، ويدعوه لتضميد جراحه والنّهوض من جديد للوقوف في وجه الصهاينة.

ثمّ يعزو سبب الهزيمة إلى التفرّق وعدم وجود الدفاع، يقول في القصيدة نفسها:

قــد ضــللنا الطريــقَ يــوم مضــينا شــيعاً فــي لقــاءِ خصــمٍ موحَّــدْ
العــدو اللئــيم شــادَ حصــوناً فــي حمانــا ولــم يــزلْ يتوعَّــدْ

---

[1]- ديوان نداء الرميم، ص١١٦، ١١٧.

٢- ديوان جراح الصميم، ص٦٥.

والســـــكونُ العميـــــقُ رانَ فقـــــومِيْ أظلـــــمَ الحـــــسُّ فـــــيهم وتبلَّـــــدْ

يـــــا لإرث الجـــــدودِ أضـــــحى مقامـــــاً للأعـــــادي وكـــــلّ شـــــبرٍ تهـــــوَّدْ

والمـــــــروءاتُ بالمفاســـــــدِ ذابـــــــتْ جيلُنـــــا اليـــــومَ فاقـــــدُ العـــــزمِ مقعـــــدْ[1]

يستخدم الشّاعر ضمير الجمع (نا) ليدلّ على أنّ القضّية هي قضية العرب جميعاً، فالجرح واحد، وهنا يلوم الشّاعر العرب على عدم تكاتفهم ضدّ المحتل، كما ينتقد تجمّد العرب وتبلّد مشاعرهم تجاه ما يحدث في فلسطين، فقد أضحى أبناء العرب بلا مروءة، مما مهّد للصهاينة التمادي، فاحتلوا ما أرادوا من أرض فلسطين دون أن يجدوا من يردعهم من العرب.

يحاول الشّاعر أن يحثّ جيل العرب على التوحّد مجدّداً، وتجديد العهد، يقول في القصيدة نفسها:

قُـــمْ توحَّـــدْ وجـــدِّدْ العهـــدَ واضـــربْ إنْ عشِـــقتَ العُلـــى بكـــلّ مهنَّـــدْ

قُـــمْ تحـــدَّ المنـــون فـــالموتُ أهنـــا مـــن حيـــاةٍ بهـــا الحقيقـــةُ تُـــوءَدْ

لسْـــتُ أخشـــى عليـــكَ ميتـــةَ حُـــرّ فاغســـلْ الأرضَ بالـــدّماء تُخلَّـــدْ

لـــيس عـــاراً إذا قضـــيتَ شـــهيداً إنّمـــا العـــارُ أن تعـــيشَ مقيَّـــدْ[2]

يبرز تحريض العرب على الجهاد من خلال الثنائيّات الآتية: (الموت/ الحياة)، (يموت/ تولد)، (حر/ مقيد)؛ فالموت أجمل من حياة غيبّت فيها الحقيقة، وكفى الإنسان شرفاً أن يموت حرًّاً على أن يعيش مقيّداً.

ولمزيد من التحريض يستدعي الشّاعر الرّموز التاريخيّة القديمة التي تذكّره بالأمجاد القديمة المشرّفة، وتروي عطشه للنّصر؛ إذ فيها التّفريغ الكليّ لما تحمله تجربته الشعوريّة مع الموضوع من عاطفة[3]، يقول في القصيدة نفسها:

أمـــــةَ العـــــربِ أنجـــــدينا بجيـــــلٍ يعربـــــيّ الإبـــــا إذا الخصـــــمُ عربـــــدْ

أنجـــــدينا بخالـــــد وضـــــرار يركـــــعِ الخصـــــمُ إن حملنـــــا ويســـــجدْ

أنجـــــدينا بطـــــارق بـــــن زيـــــاد أرهـــــفَ الفـــــتحَ ســـــيفُه فتجـــــرَّدْ

يارفـــات الجـــدودِ فـــي القـــدس صـــبراً إن صـــليت اللظـــى وأُحـــرقَ مســـجدْ

١- ديوان جراح الصميم، ص٦٥.

٢- ديوان جراح الصميم، ص٦٥.

٣-ينظر: إسماعيل، عز الدين: الشعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، القاهرة، ١٩٦٦م، ص١٩٩.

سـوف يصـحو علـى روابيـك فجـرٌ وتـرفُّ المنـى ويسـطعُ فرقـدْ

لـن يمـوتَ الجهـادُ والعـربُ فـيهم قـبسٌ مـن ضـياءِ عيسـى وأحمـد[1]

وهنا يطلب الشّاعر من أمّة العرب أن تنجب أبطالاً أشباه خالد وضرار وطارق بن زياد لتحقّق النّصر، وفي هذا ما فيه من استنهاض لهمّة الشباب. ويبقى الشّاعر متفائلاً بالعرب ما داموا قبساً من شعلة عيسى وأحمد. فالذّات الشّاعرة تنظر إلى الموضوع القضيّة الفلسطينيّة بعين المخلّص المنقذ، لذا رأينا ذاتاً متألّمة ساخطة على خنوع العرب، محرّضة على الثورة وعدم الاستسلام، لديها إيمان بقدرة العرب على تحقيق النّصر.

وبهذا بدا أنّ علاقة الذّات بالموضوع كانت علاقة صداميّة، متأزّمة، تتأرجح بين الاتّصال والانفصال، بين الالتقاء والاتّقاء، مع تغليب للذّات على الموضوع في مشاركة تجربة معاناتها معه؛ لأنّها ذات رومانسيّة متضخّمة، تشكو الألم وتنعم به. تتخبّط بين الرّغبة وعدم القدرة، وهذه الرّغبة وليدة آمال جميلة، وعدم قدرته على تحقيقها يولّد يأساً أليماً، ومن هنا نشأت ثنائيّة اليأس والأمل التي سيقف عليها المبحث القادم بعون الله.

---

[1]- ديوان جراح الصميم، ص٦٧، ٦٨.

المبحث الثّاني

ثنائيّة اليأس والأمل

الأمل وقود الحياة، ودافع لاستمراريّتها، واليأس صنو الموت السريري، يوقف الإنسان عن التفاعل مع الواقع، ويعدم رغبته بالحياة. وكلّ إنسان يمرّ بمحطات اليأس والأمل، ويتنقل بينهما، ويعايشهما، تبعاً للظروف النّفسيّة والاجتماعيّة التي تحيط به. وقد يسيطر اليأس على الإنسان تارة، وقد يتملّكه أمل يسيّره. وقد يتخبّط بين اليأس والأمل، يصارعهما في الوقت ذاته. والشّاعر الرّومانسيّ إنسان حالم، خياليّ، طموح لدرجة المغالاة، فهو يريد كلّ شيء، فيصطدم بواقع لا يساعده على تحقيق طموحاته؛ لذا عاش في صراع بين الخيال والواقع، فتولّدت الثنائيّات الرّومانسيّة، ومن ضمنها ثنائيّة اليأس والأمل التي برزت في أشعار "منجّد". فما فعل الأمل الذي حرّك الشّاعر؟ وما الذي أوصله إلى بوابة اليأس؟ وكيف تخبّط بينهما؟ وهل غلب يأسه أمله أو العكس؟ وإلى أين أودى به اليأس؟ وهل كان يأسه واقعيّاً مقنعاً؟ أو سمة غلبت على ذاته الرّومانسيّة المتوهّجة؟ هذا ما سيكشفه المبحث بإذن الله.

اليأس والأمل لغة واصطلاحاً:

اليأس لغة: "القنوط، وقيل: اليأس نقيض الرجاء"[١].

اليأس اصطلاحاً: شعور الإنسان عامّة والأديب خاصّة بانعدام كليّ لوجود حلول مستقبليّة يمكنها أن تزيل ما يعانيه من استلاب وعدميّة، وتبعث التفاؤل من جديد[٢].

واليأس الرّومانسيّ خاصّة: هو يأس وجوديّ حصل في أنفسهم نتيجة الصراع المرّ بين الإحساس بالذّات وعدم انسجام تلك الذّات مع نفسها، ومع العالم الخارجيّ الذي يحيط بها. فإذا بها تعيش الفشل في أقسى مظاهره[٣].

الأمل لغة: هو "الرجاء"[٤].

الأمل اصطلاحاً: الرّغبة في تغيير الوضع الراهن بوضع أفضل، أو استبدال مأساة الحاضر بنعيم

---

[١]- ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، مادة (يأس).

[٢]- ينظر: بواردي، باسيليوس: مفهوم الأمل واللا أمل في الشعر الفلسطيني (ريم غنايمي ووسام جبران نموذجين نصيين) ، مجلة الدراسات العربية، جامعة بار إيلان، رمات غان، م٢، ع٢٢٤-٢٥٧، ٢٠٢٣م، ص٢٢٦.

[٣]- ينظر: الفرفوري، فؤاد: أهم مظاهر الرومنطيقية في الشعر العربي الحديث واهم المؤثرات الأجنبية فيها، مرجع سابق، ص١٢٤.

[٤]- ابن منظور، لسان العرب، مرجع سابق، مادة (أمل).

المستقبل[1]، وفيه يُتوقع حدوث شيء ويليه ترقّب، ورغبة في الوصول أو العثور على المفقود[2]. ويتبع شعور الأمل، فعل الأمل؛ وهو محاولة مقاومة الوضع المعيش، والعثور على بديل للواقع البائس الذي حلّ بالشّاعر[3].

وقد ظهرت شخصيّة الشّاعر في أشعاره بمظاهر عدّة، فتارة يبدو ضحيّة الأقدار وقسوة الزّمن، وتارة يوحي للمتلقّي بأنّه مفطور على الشقاء وسوء الطالع، ما ولّد اليأس بين جوانحه، فيستسلم لواقعه، وتارة يظهر بمظهر المقاوم لأقداره، المحارب في الحياة، الآمل بتغييرها. وهذا كلّه يوحي بشخصيّة متناقضة أفرزتها الظروف الاجتماعيّة الحياتيّة والنّفسيّة، يقول في قصيدة "موسم العمر":

حطَّمْتُ فِيْ قسوةِ الأقدارِ قيثارِيْ ... مِن بعدِ ما قَطعتْ باليأسِ أَوتارِيْ

ورحتُ أَعزفُ ألحانَ الشَّقاءِ على ... أعصابِ قَلبِيْ وإحساسِي وأفكارِيْ

كأَنّنِيْ لَمْ أَكُنْ بالأمسِ عَنْ ثقةٍ ... أَغزو الحياةَ بإيمانٍ وإصرارِ

وَلَمْ تَكُنْ جَذوةُ الآمالِ تُلهبنِيْ ... فأَقطعُ اليأسَ مُجتاحَاً كإعصارِ

حتّى وَصلْتُ إلى صحراءَ قاحلةٍ ... إلَّا مِنَ الوهمِ يَنمو بينَ أَخطارِيْ

أَعيشُ فيها وَحيداً لا أنيسَ مَعِيْ ... يَرمِيْ بِيَ الخوفُ في دَيجورِ أَفكارِيْ

ضَاعتْ معالمُ دَربِيْ فِيْ عَواصفِها ... فَأينما سِرتُ يَمحو الشَّكُ آثارِيْ

زَرعتُ فِيْ رَملِهَا الآمالَ فاحترقَتْ ... وأَينعَ اليأسُ فِيْ أعماقِ أسرارِيْ

وَعِشْتُ عُمري أَشقى فِي مَجاهلِها ... أَحيا على بَرْقِ أَحلامِيْ وأَوطارِيْ

أَفنيْتُ فيها شبابَاً زَاخراً أَلِقَاً ... ولاحَ زَحفُ مَشيبِيْ دونَ إنذارِ[4]

تتجلّى ثنائيّة اليأس والأمل من خلال استخدام الثنائيّات الآتية: (اليأس/ الإيمان)، (الآمال/ اليأس)، (الشباب/ المشيب)، فقد تولّد يأس الشّاعر نتيجة قسوة الأقدار، وقد عاش عمره آملاً في تحقّق أحلامه، وكابد كلّ أنواع الشقاء، وضاع عمره دون أن يصل إلى ما يريد حتّى باغته المشيب، وزاد في يأسه؛ إذ إنّ ضياع العمر، وتفلّت الزّمن دون أن يحقّق ما يريد أكبر مسبب ليأس الشّاعر. ولطالما تحسّر الرّومانسيّ لانفلات الزّمن من بين يديه دون أن يحقّق مأرباً من مآربه[5].

---

[1]- ينظر: بواردي، باسيليوس: مفهوم الأمل واللا أمل في الشعر الفلسطينيّ، مرجع سابق، ص٢٢٦.

[2]- ينظر: بواردي، المرجع السّابق، ص٢٤١.

[3]- ينظر: بواردي، المرجع السابق نفسه.

[4]-ديوان صراخ الجحيم، ص١٢١.

[5]-ينظر: هلال، محمد غنيمي: الرومانتيكية، مرجع سابق، ص٥٩.

وقد وصل إلى مرحلة متقدّمة من اليأس ألغت كلّ وجود للأمل الذي كان ينبع من إيمانه بنفسه وإصراره في الحياة. وقد سيطرت على الأبيات مفردات اليأس: (حطّمت، قطعت، اليأس، صحراء، قاحلة، الوهم، ضاعت، الشك، أشقى، مشيبي، وحيداً، الخوف، ديجور) التي تشي بأسى، وحزن، وتحسّر الشّاعر في الحياة. فقد احترقت آماله التي تعلّل بها في الحياة، ونما اليأس بين أضلاعه.

ولعلّ استخدام الشّاعر للفعل المضعّف (حطّمت) يدلّ على انفعال الشّاعر، وبلوغه أوج اليأس الذي قطع كلّ أوتار الأمل التي كان يدندنها في حياته. وصيغة الماضي تدلّ على ثبات الفعل؛ أي إنّ الشّاعر تبنّى اليأس مذهباً له بعد أن تفنّن القدر في كسره ولوي عنق آماله. وقد خلق التّضاد بين الثنائيّات توازياً موسيقيّاً ماتعاً للقارئ ودافعاً للتنقّل بين الأبيات؛ إذ تدور الأبيات في محور دلالي واحد وهو اليأس.

ورغم اليأس الذي وسمته به الأقدار، لكنّه يستقي أمله من الله رغم الخوف الّذي يعتريه إثر جهله لمصيره، يقول في قصيدة "دماء الخوف":

أَعـــيشُ الخـــوفَ مِـــنْ ربّـــي وأَخشـــى ظَـــــلامَ القبـــــرِ يَحطُـــــمُ عُنفـــــوانِيْ

ولَـــمْ أَعلـــمْ مَقـــامِيْ عنـــدَ ربّـــيْ أَ فِـــيْ نَـــارِ الجحـــيمِ أم الجنـــانِ

ولـــــولا أنَّ لِـــيْ أَمـــــلاً بِعفـــوٍ لَأزهقْـــــتُ الحيـــــاةَ بـــــلا تـــــوانِ

ولكنِّـــيْ عَرفْـــتُ حُـــدودَ عَقلِـــيْ وَأنِّـــيْ فِـــيْ حُـــدودِ العقـــلِ وانِ

فـــآثرتُ الرِّضـــى وتَركْـــتُ رُوحِـــيْ علـــى الآمـــالِ تَحلُـــمُ بالأمـــانِيْ

كـــذا الـــدُّنيا شـــقاءٌ مســـتمرٌ وخـــوفٌ دائـــمٌ فِـــي كـــلّ آنِ

فسُـــحقاً للَّـــذي يَرجُـــو بقـــاءً ويعلـــمُ أنَّـــهُ لابـــدَّ فـــانِ[1]

يظهر الشّاعر في الأبيات يأساً من عمله، وأملاً بعفو الله من خلال استخدام الثنائيّات الآتية: (الجحيم/ الجنان)، (آثرت الرضى/ أزهقت الحياة)، (بقاء/ فان)، وقد دلّت المفردات الآتية: (الخوف، القبر، يحطم، أزهقت، شقاء، فان) على يأس الشّاعر. ودلّت المفردات الآتية: (أملاً، الرضى، الأماني) على أمل الشّاعر. والشّاعر يظهر خوفاً من الله، ومن ظلام القبر؛ لأنّه يجهل مقامه الأخير، فالشّاعر يمارس فعل الخوف، والخوف فعل يسبق اليأس ويفضي إليه، ولولا أنّ له أملاً بعفو الله لأنهى حياته. فلا حاجة له بحياة مجلّلة بالشّقاء والخوف، وهذا من قبيل شدّة اليأس. ورغم يأسه رضي بقضائه واستسلم لفكرة شقاء الدنيا وحتميّة الموت، وهذا ليس لأنَّ الشّاعر زاهد في الحياة، وإنّما لأنّه يائس فيها ومنها.

وقد أوصل التّضاد الواقع بين الثنائيّات للمتلقّي ما يعتري الشّاعر من المشاعر المتضاربة ما بين

---

[1]- ديوان رماد الهشيم، ص٥.

خوف وقلق وأمل، وهذا يثبت قدرة الشّاعر على إيصال أفكاره للمتلقي، كما يؤكّد رومانسيّة الشّاعر وجوزائيّته.

ويبدو أنَّ الحبّ هو الذي يعيد الأمل للشاعر، يقول في قصيدة "عصر الانطلاق":

تَعـــالِيْ لا تَغيبِـــيْ عَـــنْ ضـــيائِيْ وقَـــدْ هَـــرَبَ الظَّـــلامُ مِـــنَ انبثـــاقِيْ

وأَورقَ غصـــنُ ســـعديْ بَعْـــدَ يَـــبْسٍ ودرَّتْ بَعـــدمَا نَضـــبَتْ نيـــاقِيْ

فهيـــا يـــا حبيبـــةُ واســـتظلِّيْ بأهـــدابِيْ ونَـــامِيْ فِـــي المـــآقِيْ [1]

تتكشّف ثنائيّة اليأس والأمل من خلال استخدام الثنائيّات: (ضيائي/ الظلام)، (أورق/ يبس)، (درّت/ نضبت). فقد غلب أمله يأسه بفعل الحبّ، فالشّاعر يعيش في حالة نور مستقاة من ضياء الحبّ، فنور الحبّ عمَّ حياته ودحر ظلامها. والحبّ يصنع المعجزات، وبسقيا الحبّ نبت سعد الشّاعر، وفاض الخير على حياته بعد شحٍ ونضوب. وقد حفز التّضاد بين هذه الثنائيّات خيال المتلقّي ودفعه لمشاركة التجربة مع الشّاعر؛ ليفرح المتلقّي لفرح الشّاعر ويحزن لحزنه.

ومن هنا راح الشّاعر ينهل من معين الحبّ؛ إذ هو ملاذه في الحياة، فيطلب من المحبوبة حناناً وأماناً بعد جفاء الدّهر له، يقول في قصيدة "طفلة النهدين":

حنَانَيْـكِ لَـمْ يتـركْ لِـيَ الـدَّهرُ غايـةً أَلـوذُ بهـا وَهنـاً وقـدْ عقَّنِـيْ دَهـرِيْ

وَلَـمْ يَبْـقَ لِـيْ إلَّاكِ أُنسـاً لِوحشـتِيْ فأَنـتِ شُـعاعُ النُّـورِ فِـيْ ظُلمتِـيْ يَسـرِيْ

حَليفـةُ آَلامِـيْ وَيَأسِـيْ وَغُربتِـيْ وَمُلهمتِـيْ الآيـاتِ إنْ عقَّنِـيْ شِـعرِيْ

كِلانـا بمـاءِ الصَّـبرِ يَـروي غليلَـهُ فهـلْ تُـورِقُ الأَغصـانُ فِـي موسـمِ الصَّـبرِ؟

نُجـرِّحُ صـمتَ الليـلِ فِـيْ صَـحوةِ الهَـوى ونسـتغفرُ الآهـاتِ تَصـحو علـى الجَمـرِ

وَلـيسَ لنـا إلَّا التَّصـبرُ فِـي الأَسـى لِنقلـبَ عُسْـرَ الأُمنيـاتِ إلـى يُسـرِ [2]

يبدي الشّاعر في الأبيات يأساً من الدّهر وأملاً بالمحبوبة، وكأنّها ملاذه الآمن؛ إذ تظهر ثنائيّة اليأس والأمل من خلال استخدام الثنائيّات الآتية: (أنساً/ وحشتي)، (النور/ ظلمتي)، (عسر/ يسر). فالشّاعر يرى في المحبوبة المخلّص المنقذ، فراح يلوذ بها مدفوعاً بيأسه من الدّهر الذي عقَّه وحرمه من تحقيق أحلامه. فالشّاعر يعيش في ظلمتي حياة وقلب، والمحبوبة هي النّور الذي يزيل ظلامه، فقد كانت عكازه في الحياة وشريكة يأسه وألمه وغربته. وعندما يتشارك الإنسان ألماً مع أحدهم، هذا من شأنه

---

[1]- ديوان رماد الهشيم، ص٢٧.

[2]- ديوان رماد الهشيم، ص١٢.

أن يخفف من وطأة الألم، ويعين على تجاوز مصاعب الحياة. يدلّ على ذلك استنجاد الشّاعر في بداية القصيدة بالمحبوبة، وبعد أن قوي بها، أخذ يتحدّث عنهما كأنّهما شخص واحد؛ لأنّهما يعيشان واقعاً مشتركاً، وذلك باستخدام ضمير الجمع (نا)، وبعد توحّد المحبوبة والشّاعر صار بمقدورهما مواجهة الصعاب، فانقلب يأسه إلى أمل، وأخذ يتصبّر ويتحمّل الأسى أملاً بانقلاب العسر إلى يسر. وكان من شأن الثنائيّات الضديّة أن ترسل أسمى معاني حب الشّاعر وولعه بالمحبوبة، وقبوله مواجهة العسر لأجلها.

يبدي الشّاعر انفعالاً آخر تجاه المحبوبة بعد يأسه من وصلها، ومرور الزّمن دون تحقّق مأمله، يقول في قصيدة "شوّه كما شئت":

شـوَّهْتُ صـورةَ مَـنْ أَهـوى وُقلْـتُ لهـا ترقَّبِـيْ سَـوفَ أَمحـو لوحـةَ الأَشـرِ

سَـأنتهيْ مِـنْ ضـلالاتٍ شَـقيْتُ بِهـا وَأَقتـلُ الشَّـوقَ فِـيْ نَـايي وَفِـيْ وتـرِيْ

وأَدفـنُ الأمـسَ فِـيْ أَوكـارِ ذَاكرتـيْ وَأَنشـرُ المَيْـتَ فِـيْ ذهنِـيْ مِـنَ الفِكَـرِ

إِنِّـيْ سَـئِمْتُ هـوىً يحيـا علـى أمـلٍ مُنْـذُ الثَّلاثـينَ فِـيْ خَـوفٍ وفِـيْ حَـذرِ

تَنـاهبتنيْ بِـهِ الأعـوامُ سـاخرةً عـامٌ يُطـلُّ وعـامٌ يَقتفـيْ أَثـرِيْ[1]

يئس الشّاعر من العيش على أمل انتظار وصل المحبوبة، فالانتظار مقتلة الرّغبات، وقد بدت ثنائيّة اليأس والأمل من خلال ثنائيّة: (سئمت/ الأمل)، كما توزّعت مفردات اليأس على مدار الأبيات تحكي حرقة الشّاعر الدّاخليّة، وهي: (ضلالات، شقيت، أقتل، أدفن، الميت، خوف)؛ كلّها تدلّ على اضطراب مشاعر الشّاعر وسخطه. وقد أكثر الشّاعر من استخدام الأفعال المضارعة؛ التي تدلّ على تجدد انفعاله، وإقدامه على محو كلّ أثر للمحبوبة ولو كان فكرة، بعدما تجذّر اليأس في قلبه كنتيجة عكسية من العيش على أمل وصل المحبوبة اللاهية، نحو: (سوف أمحي، سأنتهي، أقتل، أدفن، أنشر).

ويبدو الشّاعر في الأبيات في أوج انفعاله النّفسيّ، وهيجانه العاطفيّ، فشعور الشّاعر بذاته لا يناسبه طول الانتظار؛ لأنّه يرى أنّه أهل للحبّ، فلا يجب أن تمرّ سنونه دون أن يختلسها بمغامراته العاطفيّة التي تعوّضه عن حياة لا تعجبه ولا ترضيه وليست أهلاً له؛ لأنّه بزعمه الرّومانسيّ يستحق أكثر ممّا قُدّم له.

ولم يتمكن يأس الشّاعر من وصل المحبوبة من أن يفقده ثقته وأمله في نفسه، وبأنَّه أهل للحب والهيام، حتّى وإن تقدّم الزّمن به، فيظل نبراس الحبّ، يقول في قصيدة "عنوان الهوى":

---

[1]- ديوان رماد الهشيم، ص٥٢.

اكتُبيْنِـــيْ فَـــوْقَ الهَـــوى عُنوانَـــا ... واســحبِيْ الخــوفَ وامنحينِــيْ الأَمانَــا

لا تقـــولِيْ ولَّـــى زمانُـــكَ فـــاذرفْ ... أَدمـــعَ اليـــأسِ لَـــنْ تنـــالَ رِضـــانَا

لا تقـــولِيْ ودِّعْ غِـــراسَ الأمـــانِيْ ... أنـــا مازلْـــتُ للهـــوى بُســـتانَا

نحـــنُ عِطـــرُ الرَّبيـــعِ فِـــيْ مَوســـمِ الـــزَّهِ ... رِ وعِطـــرُ الرَّبيـــعِ يُغـــريْ الحِســـانَا

نحـــنُ شـــمسُ الأصـــيلِ فِـــيْ رَوضـــةِ العُـــم ... رِ وَشـــمسُ الأصـــيلِ تَحكـــيْ ضُـــحانَا

وغَـــدَاً يُشـــرِقُ الغـــروبُ وَنَمضِـــيْ ... ويَحـــارُ الأصـــيلُ فيمـــا دَهانَـــا

ربّمـــا تُولَـــدُ الحيـــاةُ أصـــيلاً ... فتعـــالِيْ نَعقـــدْ لَـــهُ مهرجانَـــا

أيُّ ذنـــــبٍ لعاشـــــقٍ مُســـــتهامٍ ... ضـــيَّعَ العُمْـــرَ يَكتـــويْ حِرمانَـــا؟[1]

رغم تقدّم الشّاعر بالعمر لكنّه مازال يحمل قلباً فتيّاً يشتعل حّباً وحياة، يبدو الشّاعر في الأبيات السّابقة في أوج تفاؤله؛ إذ تظهر ثنائيّة اليأس والأمل من خلال استخدامه ثنائيّة: (الخوف/ الأمان)، (اليأس/ غراس الأماني)؛ فالشّاعر لا يحفل بتقدّم العمر، فقلبه بستان حبّ شهيّ للقطاف. فيُظهر للمحبوبة هذا، وكأنّه يريد أن يغتنم ما تبقى من عمره باختلاس لحظات الحبّ مع المحبوبة قبل غروبه عن الحياة؛ إذ يكفيه ما عاشه من حرمان. والشّاعر بقلبه الفتي لا يكفيه عمر واحد. ولعلّ في استخدام الشّاعر لأسلوب النّهي في قوله: (لا تقولي) وتكراره على مدار بيتين فيه ما فيه من رفض الواقع ومحاولة التمرّد عليه؛ نتيجة توهّج ذات الرّومانسيّ وتضخّمها وشعورها الكبير بوجودها، وكأنّها ترفض الضعف والعجز. وكأنّ شعوره باستحقاق ذاته، أيقظ الأمل داخله فراح يمدح نفسه، ويستعرض أهمّيّته وقيمته في الحياة، ويشارك المحبوبة أفكاره وآماله ليقنعها بنفسه.

لكنّ ذات الشّاعر الرّومانسيّةّ المتوهّجة تخمد أحياناً كلّما دنا من الموت، وشعر بانتهاء رحلته في محطات الحزن والكمد، دون أن يصل إلى وجهة السّعادة المنشودة، فيعلن تسلّل الحزن إلى قلبه، يقول في قصيدة "صحراء النفس":

تســـلَّلَ الحُـــزنُ للقلـــبِ الَّـــذيْ عَرفَـــتْ ... دقاتُـــهُ صُـــحبةَ الآمـــالِ يـــومَ صَـــبَا

وكَيْـفَ أَكـتمُ مـا بِـيْ مِـنْ جـوىً وأسـىً ... وكـــلَّ يـــومٍ أَرى حينِـــيْ قَـــدْ اقتربَـــا

فكَـــمْ تمنَّيْـــتُ أَنْ أَحظـــى ببارقـــةٍ ... وأحتســـيْ مِـــنْ لمـــى الآمـــالِ مـــا عَـــذُبَا

لا تُسـرعِيْ يـا خُطـا عُمـرِيْ علـى مَهَـلٍ ... لعلَّنِـــيْ أُمْسِـــكُ الـــوردَ الَّـــذيْ انســـربَا

---

[1]– ديوان رماد الهشيم، ص٧١.

لا تُنكــرِيْ وَلهِــيْ يــومَ امتطيْــتُ إلــى شِـــعابِ مجـــدِكِ شَـــوقَاً رابِضَـــاً وَثبَـــا

لا تَرجمينـــيْ بمـــاضٍ كَـــمْ سَـــكبْتُ لَـــهُ رُوحِـــيْ لِيشـــربَ كـــأسَ السَّـــعدِ مـــا شـــرِبَا

وراحَ يَبحـــثُ عَـــنْ لَمْـــعِ السَّـــرابِ علـــى وَعْـــدٍ مَـــعَ الـــنَّفسِ أَنْ يَحظـــى بِمـــا جَلبَـــا

لكنَّـــــهُ عَـــــادَ ملفوفَـــــاً بخيبتِـــــهِ مُطوَّقَـــــاً بالـــــدَّواهِيْ أَينمـــــا ذَهبَـــــا[1]

تكمن ثنائيّة اليأس والأمل من خلال استخدام الثنائيّات الآتية: (الحزن/ الآمال)، (أمسك/ انسربا)، (ليشرب/ ما شربا). غلب يأس الشّاعر أمله، نتيجة محاولات أمل فاشلة لم يمسك بخيط واقع منها. فلكم تمنّى أن يحظى ببارقة أمل أو يتذوّق أيّاماً سعيدة تحكى، ولكم هيّأ نفسه لاستقبال وافد أمل يطلّ عليه لكنّ حظّه من الدنيا أبى إلّا أن يلفّه بوشاح الخيبة والمصائب. ويكرّر الشّاعر إظهار خوفه من اقتراب الأجل، وتفلّت الزّمن من يده دون أن يحقّق آماله. حتّى راح يحدّث نفسه المجسّدة بعمره المتبقي. وليس هذا إلّا من شدّة تخبّطه، وألمه، وتوتّره النّفسيّ حتّى تسلّل الحزن والكمد إلى قلبه واستقرَّ به. وكأنّ الشّاعر رغم شحّ الزّمن عليه معنويّاً لكنّه مازال على أمل أن يلحق قطار السّعادة. فيحاول استعطاف خطا عمره، ويحاول التجرّد من المسؤولية، ويلقي بها على عاتق القدر؛ إذ يكرّر استخدام أسلوب النّهي، نحو: (لا تسرعي، لا تنكري، لا ترجميني) على مدار ثلاثة أبيات، مظهراً المحاولات التي بذلها ليحظى ببارقة أمل على مرّ السنين، لعلّه يلحق ما فاته وينهل من بقايا الأمنيات التي تفلّتت منه. ويدلّ استخدام أسلوب النّهي على اضطرابه وخوفه.

وقد ازداد حزن الشّاعر وتفكّره في حاله البائسة بعد طلوعه سن التقاعد؛ إذ صار في مواجهة مباشرة مع أفكاره السلبيّة، وأحلامه المؤجّلة، وواقعه الأليم، ولم يعد لعمله الذي كان ينسيه مؤقّتاً مأساته أيّ وجود، يقول في قصيدة "غول التقاعد":

سُـــتُّونَ مَـــرَّت ومـــا هلَّـــتْ سَـــحائبُها غيَـــر الـــدُّموعِ وقِيْـــلِ النّـــاس والقـــالِ

سُـــتُّونَ مـــا كحّلـــتْ عينـــيَّ بارقـــةٌ ومـــا أطلَّـــتْ ســـوى الأوهـــامِ فِـــيْ بـــالِيْ

حتّـــى وَصـــلْتُ لحـــالٍ فِـــيْ مَجاهلِهـــا أَســـتعذِبُ الصَّـــمتَ فِـــيْ حلّـــيْ وتَرحـــالِيْ

أَلـــوكُ خُبـــزَ شـــقائِيْ فِـــيْ مُجابهـــةٍ مَـــعَ النِّفـــاقِ فســـاءَتْ كُـــلُّ أحـــوالِيْ

حتّـــى الَّـــذينَ غَـــدَا دَمعِـــيْ لهُـــمْ شُـــعلاً نَسَـــــوا ودادِيْ أَحـــــالُوه لأهمّـــــالِ

أَمضِـــيْ إلـــى ســـدَّةِ السَّـــبعينَ مُرتقيَـــاً ســـــلالِمَ الطُّهـــــرِ مَزهـــــوَّاً بأفعـــــالِيْ

وسـوف أَمضـي إلـى التسـعين لَـوْ سَـمحَتْ كـــفُّ المنـــونِ ولَـــمْ أَعبـــأْ بأثقـــالِيْ

---

[1] –ديوان رماد الهشيم، ٨٠.

تَشـــدُّنِيْ أُمنيـــاتٌ أَينعَـــتْ صُـــورَاً مِـــنَ الجمـــالِ تحـــدَّتْ كُـــلَّ جـــوَّالِ[1]

عاش الشّاعر حياة بائسة تُختصر بالدموع، والأوهام، والشقاء، والقيل، والقال، حتّى وصل إلى سن التقاعد يشتكي حاله، وألمه، ونكران النّاس له بزفرة يائسة، فأن يصل الإنسان إلى سن الستين دون ثمر أمر يستدعي الإحباط والكمد، ورغم يأسه يفخر بنفسه أنّه آثر الشقاء على النّفاق، ولديه أمنيات جميلة يأمل بتحقّقها، يتّضح هذا من خلال ثنائيّة اليأس والأمل؛ إذ أطلّ اليأس على مدار الأبيات الأولى لينحّيه الأمل جانباً في الأبيات الأخيرة. فقد عبّرت عن يأس الشّاعر مفردات: (دموع، أوهام، شقائي، ألوك)، وعبّر عن الأمل مفردات: (مرتقياً، مزهوّاً، لم أعبأ، تشدني، أمنيات، أينعت). ويلحظ ألم الشّاعر من خلال تكراره جملة: (ستون مرّت) على مدار بيتين متتاليين، وتكرار الكلام دليل رفض الواقع، وعمق الألم.

وعلى الرغم من كلّ المأساة التي يعيشها الشّاعر لكنّه لا يعترض على قضاء الله وقدره، يقول في قصيدة "مذهبي في الحبّ":

رَغْـــمَ يَأسِـــيْ مِـــنْ جِراحِـــيْ رَغْـــــــمَ آلافِ المتاعـــــــبْ

كُـــــلُّ إيمـــــانِيْ بربّـــــيْ لا أُحـــــــــابِيْ لا أُعاتِـــــــبْ

أَمـــرُهُ كُـــنْ فِـــيْ كتـــابٍ مُحكَـــمُ التَّنزيـــلِ غالِـــبْ[2]

لعلّ أعظم سلاح للإنسان هو الإيمان، يبرز الشّاعر سلاحه في الحياة –إيمانه الكبير بالله –عل الرغم من كلّ ما يعانيه في الحياة، تأتي ثنائيّة اليأس والأمل لتؤكّد ذلك من خلال ثنائيّة: (يأسي/إيماني) التي تظهر تسليم الشّاعر بالقضاء والقدر.

ولم يكن الشّاعر راضياً طوال الوقت، بل لطالما سخط من حياته، ويئس منها، لانعدام وجود الاحتياجات الماديّة والمعنويّة فيها، يقول في قصيدة "يأس":

لِـــمَ الحيـــاةُ وعيشـــي كلُّـــهُ كَـــدَرُ وفِـــيْ ضُـــلوعِيَ نـــارُ الصَّـــمتِ تضـــطرمُ

والفقـــرُ يأكـــلُ أَعصـــابِيْ يُمزِّقُنِـــيْ والسُّـــهدُ يفعـــلُ بِـــيْ مـــا يفعـــلُ السَّـــقَمُ

مَـــاتَ الرَّجـــاءُ ولَـــمْ أَبلُـــغْ بِـــهِ أَمَـــلاً يـــا حســـرةَ الحـــبّ بَعـــدِيْ سَـــوفَ يَنعـــدِمُ

مُعلَّـــقٌ بخيـــوطِ الـــوهمِ مُحـــتكِمٌ إلـــى الزَّمـــانِ وبـــئسَ الحُكْـــمُ والحَكَـــمُ

أقتـــاتُ مِـــنْ صَـــلَفِ الأيَّـــامِ فِـــيْ حَـــذَرٍ وأَشـــربُ اليـــأسَ والأوهـــامَ أَلـــتهمُ

---

[1]– ديوان سهر الشوق، ص٣٣، ٣٤.

[2]– ديوان جراح الصميم، ص٢١.

وفِـــيْ جحـــيمِ شُـــعوري يَكتـــوي أمـــلٌ يُـــدميْ فـــؤادِيْ وخـــوفَ اللَّـــومِ أَبتســـمُ

وبـــينَ جنبـــيَّ يحيـــا الخيـــرُ مُزدهيـــاً وفِـــيْ ضـــميري يَنمـــو اليـــأسُ والسَّـــأمُ

وآَفَـــةُ العـــيشِ أنِّـــيْ شَـــاعرٌ كَرهـــتْ نَفسِـــي الحيـــاةَ وغَيـــريْ جـــائعٌ نَهِـــمُ[1]

يقف الشّاعر عاجزاً يتأمّل مشهد حياته البائس، فما قيمة حياته وقد أتى عليه الفقر والسّهد والكدر، وأيّ أمل يمكن أن يطيل مكثه بعد انعدام أسباب الحياة عند الشّاعر، يتّضح هذا من خلال ثنائيّة اليأس والأمل التي تبرز من خلال استخدام الثنائيّات الآتية: (مات الرجاء/ أملاً)، (اليأس، أمل)، (الخير/ اليأس)، (كرهت نفسي الحياة/ غيري جائع). فقد جار الزّمن على الشّاعر ولم يكن بالحكم العدل، فقد صارع شعورين، امتلاءه بالخير وانعدام أسباب الوصول إليه؛ ما أنبت اليأس والملل في ذاته حتّى كره الحياة وآثر الموت ضمنياً علّه سبيل خلاص وولوج لحياة أبدية تفضل حياته الفانية التي أفنته. وقد أوضح التّضاد صراع الشّاعر الدّاخليّ. وقد سيطرت على الأبيات مفردات اليأس، نحو: (لم الحياة؟، عيشي كدر، نار الصمت، الفقر، يأكل أعصابي، يمزقني، السهد، السقم، جحيم شعوري، يكتوي أمل، يدمي فؤادي، أقتات، أشرب اليأس، الأوهام ألتهم، ينمو اليأس، السأم، كرهت نفسي الحياة). فقد ضنت الحياة على الشّاعر كثيراً وأطعمته من فتات الأشياء، وجعلته يعيش فقيراً بائساً حزيناً، يحاول تصنّع الابتسامة خشية لوم النّاس له، فقد أحاط البؤس به من كلّ جانب، وكان فعلاً متجدّداً لا عابراً. يدلّ على ذلك استخدام الأفعال المضارعة، نحو: (يأكل، يمزقني، يفعل، أقتات، أشرب، ألتهم، يكتوي، يدمي، أبتسم، سوف ينعدم..)، وكلّها أفعال حركيّة تدلّ على قوة الفعل وشدّته وكأنّه مع كلّ فعل مضارع يستخدمه، يستحضر صورة الأكل، وصورة الالتهام، وصورة الاكتواء..إلخ). وهذا يدلّ على ألم ممض يعايشه الشّاعر لم يتأقلم معه، ولم يستطع التخلّص منه، فخضع لليأس واشتهاء الفناء. ويدلّ انتشار الأفعال المضارعة على مساحة النّص على ارتفاع درجة انفعال الشّاعر. ولا يُستطاع غضّ الطرف عن ذاتيّة الشّاعر في النّص التي تبرز بوضوح، وخاصّة من خلال قوله: (يا حسرة الحبّ بعدي سوف ينعدم..)، فرغم انحسار الأمل، ورغم واقعه البائس، لكنّه يجد أنهّ برحيله سينعدم الحبّ، فهو إمام المحبين بلا منازع.

وتستمر الدّنيا في تسديد ضرباتها إلى الشّاعر، حتّى سمّاها دنيا الشقاء، ورغم ظلمها له لكنّه يعيش على أمل أن تجود عليه، وتنقله من حال إلى آخر، يقول في قصيدة "الله يا دنيا الشقاء":

---

[1]- ديوان صراخ الجحيم، ص٢٣.

مَنَّيتِـــــهِ بالوصـــــلِ ثـــــمَّ هجرتِـــــهِ ووَصـــــلْتِ مَـــــنْ بغـــــرورِهِ وَافـــــاكِ
وغَـــدَتْ جُـــذورُ اليـــأسِ فِـــيْ أعماقِـــهِ تمتـــــدُّ حتّـــــى شـــــابَ رَوضُ هَـــــواكِ
يـــا أنـــتِ يـــا دُنيـــا الشَّـــقاءِ تَرفَّقِـــيْ رُحمـــــاكِ يـــــا دُنيـــــا الشَّـــــقا رُحمـــــاكِ
ولكَـــــمْ تـــــزوَّدَ بالتَّعلُّـــــلِ فـــــالمُنى وَهـــــمٌ وكـــــلُّ الـــــوَهمِ فِـــــيْ نجـــــواكِ
مَازلـــتِ يـــا دُنيـــا الشَّـــقاءِ سَـــخيةً رَغْـــمَ انحســـارِ العـــدلِ بـــينَ رحـــاكِ[1]
نَـــــذراً عَلـــــيَّ إذَا كَرُمْـــــتِ بنَظـــــرةٍ تَمحـــــو ظَلامِـــــيْ مِـــــنْ بريـــــقِ سَـــــناكِ
لَأســـــاقينَّ الحـــــورَ صَـــــهباءَ المُنـــــى وأُراودنَّ العـــــينَ فِـــــيْ سُـــــقياكِ
ولَأبلُغـــــنَّ بكـــــلِّ كـــــأسٍ بُغيـــــةً عـــــزَّتْ علـــــى الزُهَّـــــادِ والنُسَّـــــاكِ
فتَعسَّـــفِيْ مـــا شـــئتِ لســـتُ مُصـــانِعَاً فالصـــبحُ يَكمـــنُ خلـــفَ عَسْـــفِ رَجـــاكِ[2]

نظر الشّاعر إلى الحياة كحسناء فاتنة أغرته بوصلها، وما أن حاول وصلها حتّى هجرته تكبّراً واستصغاراً، فتمكّن اليأس منه حتّى رغب عن هواها وأحجم عنها، تقدّم هذا المعنى ثنائيّة اليأس والأمل التي برزت من خلال استخدام الثنائيّات الآتية:(منيته بالوصل/ هجرته)، (اليأس/ المنى)، (ظلامي/ بريق سناك)، (الصبح/ عسف رجاك). فلكم عاش الشّاعر على أمل أن تجود تلك الفاتنة بالوصل فلم تترجم أمانيه إلى واقع جميل بل إلى وهم كاذب.

تظهر الثنائيّات السّابقة تناقض الشّاعر، وحيرته، وتخبطه بين اليأس والأمل، فرغم يباس بستان قلبه، وعدم قدرته على استقبال زرع الهوى، لكنّه مازال على أمل أن تضحك له الحياة وتروي قلبه بنبع حبها؛ لتنير ما أظلمته بقلبه بفعل احتباسها عنه وتوفّرها لغيره. ويؤكّد الشّاعر في البيت الأخير إيمانه الكبير وأمله بالفرج فلا يبالي بعسف الحياة؛ لأنّ الساعة الأكثر ظلمة هي التي تسبق طلوع الفجر.

ويلحظ تكرار الشّاعر أسلوب النّداء في الأبيات: (يا دنيا الشقاء)، وكأنّه يؤنّبها ويستعطفها في الوقت ذاته، يؤكّد ذلك تكراره لفظة: (رحماكِ؟)؛ علّها تخفّف من قسوتها وتلين معه. وهذا التكرار يبرز معاناة الشّاعر ونفاد طاقة تحمّله.

وقد حمل الشّاعر نفساً طموحة، متمرّدة، لكنّها لم تحظَ بالنهايات السّعيدة، يقول في قصيدة "بذور اليأس":

إلـــى المـــرآةِ أَجلـــسُ كُـــلَّ يـــومٍ أُحـــدِّقُ بَاحِثَـــاً عنِّـــيْ طَـــويلا
فلَـــمْ أُبصـــرْ بهـــا نَفسِـــيْ ولَكِـــنْ رَأَيْـــتُ عَلَـــى تَمرُّدِهَـــا دَلـــيلا

[1]- جذرها رحا، والرّحى: "الحجر العظيم... يُطحن بها". ابن منظور: لسان العرب، مادة (رحا).

[2]- ديوان نداء الرميم، ص٤٣.

رَأيْـــتُ طُموحَهـــا لغـــدٍ وَريـــفٍ وظـــلاً فِـــيْ حَدائقِـــهِ ظَلـــيلا
وأَزهـــارَاً توشِّـــيْ الكـــونَ حُبَّـــاً لِمَـــنْ أَعطـــى ولـــمْ يأخـــذْ بَـــديْلا
وملَّتنِـــيْ المحـــارقُ والزَّوايـــا وكـــادَ اليـــأسُ يســـقطنِيْ قَتـــيلا
فَلـــمْ أَظفـــرْ بغيـــرِ الـــوهمِ يَســـريْ بـــأوردتِيْ ويَملؤهـــا عَـــويلا
إِذَا نبتَـــتْ بُـــذورُ اليـــأسِ شَـــاخَتْ أَمـــانيْ العُمـــرِ وانتحـــرَتْ أَصـــيلا [1]

يطمح الشّاعر إلى مستقبل أفضل موشّى بالأزهار والحبّ، لكنّ هذا الحلم الجميل يفسده واقع بائس، يظهر هذا من خلال ثنائيّة اليأس والأمل التي تعبّر عنها الثنائيّات الآتية: (طموحها/ اليأس)، (اليأس/ أماني العمر). وقد أوضحت هذه الثنائيّات يأس الشّاعر من تحقّق أمانيه التي ظلّت حبيسة الخيال والوهم. ويدلّ إطلاق القافية في القصيدة على ألم الشّاعر وطول معاناته، ورغبته في الصراخ والعويل.

يظهر الشّاعر أملاً ليس في الحياة، وإنما فيما بعد الحياة، يقول في قصيدة "أغرقت أحلامي":

أَغرقْـــتُ أحلامِـــيْ ببحـــرِ شَـــقائِيْ ونســـجْتُ مِـــنْ ليـــلِ الهُمـــومِ رِدائِـــيْ
أَحيـــا بِـــلا أمـــلٍ يُـــداعِبُ مُهجتِـــيْ وأُحِـــسُّ أَوردتِـــيْ بِغيـــرِ دمـــاءِ
سُـــحبٌ مِـــنَ الآلامِ تُمطـــرُ فِـــيْ دَمِـــيْ يَأسَـــاً وتَترُكُنِـــيْ بِغيـــرِ رجـــاءِ
فيَشـــبُّ فِـــيْ نَفسِـــيْ الشَّـــقاءُ وتَكتـــويْ كُـــلُّ الأمـــانيْ فِـــيْ جَحـــيمِ شـــقائِيْ
أَنَـــا إِنْ أَكُـــنْ فِـــيْ الأرضِ غيَّبـــتُ المُنـــى فغَـــدَاً ســـأركزُ فِـــيْ السَّـــماءِ لِـــوائِيْ [2]

لا راحة لشاعر رومانسيّ إلا بالموت المخلّص من حياة لا تشبه الحياة التي رسمها في مخيّلته وأرادها لنفسه، والتي أرادها له الواقع والقدر، ف" الموت علامة اليأس التام أو نقيض الحياة والأمل"[3]. تظهر ثنائية اليأس والأمل من خلال استخدام الثنائيّات الآتية: (يأساً/ الأماني)، (غيَّبت المنى/ سأركز لوائي)، (في الأرض/ في السماء). وقد دلّت هذه الثنائيّات على بلوغ الشّاعر أوج اليأس، فقد سيطرت على الأبيات مفردات اليأس، نحو: (شقائي، ليل الهموم، بلا أمل، الآلام، الشقاء، يأساً، بغير رجاء). فلم يعد الشّاعر يأمل في هذه الحياة التي أشقته، وآلمته، وحرمته، ليعقد أمله بحياة الآخرة الأبدية. وقد أوضح الروي المكسور المشبع انكسار الشّاعر النّفسيّ الدّاخليّ. وكان لارتباط حرف الرّوي بياء المتكلّم الساكنة في بعض كلمات القافية، نحو: (شقائي، لوائي) غايتان، في الأولى تأكيد ملازمة

---

[1]- ديوان نداء الرميم، ص١١١.

[2]- ديوان جراح الصميم، ص٥٥.

[3]- بواردي، باسيليوس: مفهوم الأمل واللا أمل في الشعر الفلسطيني، مرجع سابق، ص٢٢٩، ٢٣٠.

الشقاء للشاعر، وفي الثانية تأكيد أمل الشّاعر في الحياة الآخرة. وربّما السكون فيه استسلام للواقع وذهول منه. وما بين الشقاء والأمل يعزف الشّاعر إيقاع حزن في أثناء الأبيات يستدر تعاطف المتلقّي ويقنعه بأنّ الشّاعر ضحية للقدر والظروف التعيسة.

ولم يكن القدر المشارك الوحيد في يأس الشّاعر، بل البشر أيضاً، فما من باعث على الحزن والكمد مثل حبيب مخادع متلوّنٍ، يقول في قصيدة "لا تعودي إليّ":

فتَلاشَـــى الرَّجـــاءُ بعـــدَ صـــراعٍ ... بـــينَ زَيْـــفِ الهَـــوى ووَجـــدٍ دفـــينِ

يـــا سَـــحابَ الرَّجـــاءِ أَمطـــرتَ يأسَـــاً ... أغـــرقَ الـــوهمَ بـــاليقينِ المُبـــينِ

يـــا سَـــحابَ الرَّجـــاءِ فِـــيْ أُفـــقِ وَهمِـــيْ ... كَيْـــفَ تمضـــي عَلَـــى الخِـــداعِ اللَّعـــينِ

يـــا سَـــحابَ الرَّجـــاءِ بَـــيْنَ ضُـــلوعِيْ ... أَورقَ اليـــأسُ بعـــدَ مَـــوْتِ ظُنـــونِيْ

بَعْـــدَ عَشْـــرٍ قَضـــيتُهُنَّ عِجَـــافٍ ... كُنْـــتُ أُخْفِـــيْ خَيالَهـــا بِجُفـــونِيْ

بَعْـــدَ عَشْـــرٍ مِـــنَ الجُمـــودِ تَلـــوَّتْ ... تَنفـــتُ السُّـــمَ فِـــيْ سُـــلافِ حَنينِـــيْ[1]

يشكو الشّاعر خداع المحبوبة وزيف هواها في ثنائيّة اليأس والأمل التي تبدو من خلال الثنائيّات الآتية: (زيف الهوى/ وجد دفين)، (الرجاء/ يأساً)، (الوهم/ اليقين المبين)، (الرجاء/ اليأس)، فقد استطاعت المحبوبة خداع الشّاعر بعد أن أمّلته لسنوات في حبّها؛ فتناثر الوهم أمام يقين خداعها، فنما اليأس بين ضلوعه بعد أن خيّبت المحبوبة ظنونه. وقد كرّر الشّاعر جملة النّداء: (يا سحاب الرجاء) على مدار ثلاثة أبيات مبيّناً حرقته وألمه الكبيرين الناتجين عن خداع المحبوبة.

ولم يفقد الشّاعر أمله بالحبّ، يقول في قصيدة "كبرياء":

يـــا نـــداءً فِـــي الوُجـــومِ تَعـــالى ... وزغاريـــدَ أَعلنَـــتْ حَفـــلَ عُـــرسِ

أينـــعَ الغَـــرسُ واســـتُجِيْبَ دُعـــائِيْ ... وتـــوارتْ فِـــي الأفـــقِ أَنجـــمُ نَحـــسِ

صَـــوتُها يُـــوقِظُ المـــواتَ بقلبِـــيْ ... ويُحيـــلُ الجحـــيمَ واحـــةَ أُنـــسِ

قَـــدْ أَبَـــلَّ الرَّجـــاءُ بَعْـــدَ ســـقامٍ ... وتغنَّـــى الهـــزارُ مِـــنْ بَعْـــدِ يـــأسِ

هكـــذا تبعـــثُ الحيـــاةُ فهيَّـــا ... ذوّبِـــيْ النُّـــورَ واســـكبيهِ بكأسِـــيْ[2]

كانت المحبوبة أمل الشّاعر في الحياة، ومعينه على تحمّلها، وملاذه، وما ينعش قلبه وحياته، ومازالت كذلك، تتوضّح ثنائيّة اليأس والأمل من خلال الثنائيّات الآتية: (نداء/ الوجوم)، (أينع/ توارت)، (يوقظ/

---

[1]- ديوان جراح الصميم، ص١٥٩.

[2]- ديوان نداء الرميم، ص٩.

الموات)، (الجحيم/ واحة أنس)، (الرجاء/ يأس). فقد أسهمت المحبوبة في قلب يأس الشّاعر إلى أمل، حتّى إنّ أنجم نحسه أفلت، فالمحبوبة تشكّل الورقة الرابحة الوحيدة في حياة الشّاعر المطوّقة بالخسارة. وقد خلقت هذه الثنائيّات جوّاً موسيقيّاً تصاعدياً يبث بين طياته شعوراً مريحاً للقارئ.

وها هو ذا الشّاعر يشكو للمحبوبة ما يصطرع في داخله من مشاعر، ويحكي لها كيف خبا أمله، وملّ أحلامه، يقول في قصيدة "تشرين وأوراق الخريف":

هَـلْ تعلمـين بِـأنَّ القلـبَ مُـرتهنٌ ... يَبغـيْ النَّجـاةَ ولا يَقـوَى عَلَـى الهَـرَبِ

كانـت لَـهُ فِـيْ سَـماءِ العُمـرِ بارقـة ... واليـومَ أَضـحى بِـلا ضَـوءٍ ولا لهـبِ

لعلَّـهُ ضـاقَ بِـالأحلامِ يَزرعُهـا ... يَـرويْ مَسـاكبها مِـنْ رَقَّـةِ الهُـدُبِ[1]

يبدو أنّ الشّاعر لم يتخيّر اليأس منهجاً له في حياته، وإنّما فرضته الحياة عليه، فلم تترك الحياة له طوق نجاة، ولا يستطيع أن يهرب من قدره، فلكم حلم بأشياء لم يرَ شيئاً منها، يتّضح هذا من خلال ثنائيّة اليأس والأمل التي برزت من خلال قوله: (يبغي النجاة/ ولايقوى)، (كانت له بارقة/ أضحى بلا ضوء ولا لهب). وقوله: (ضاق بالأحلام)؛ إعلان بأنّ اليأس فاز في هذه الجولة.

وقد عانى "منجّد" من قلق وجوديّ، وصراع بين الرّغبة والواقع، يقول في قصيدة "سورة النجم":

عَلَّمتنِـيْ الحيـاةُ كيـفَ التَّخلّـيْ ... عَـنْ حَيـائِيْ وَكُنْـتُ دَومَـاً حَييـا

زَيَّـفَ النّـاس مَنطقِـيْ وشُـعورِيْ ... فاسـتحالَ الضِّـياءُ لَـيلاً عَتيَّـا

كُنْـتُ فِـيْ كـلِّ ذَرَّةٍ مِـنْ دِمـائِيْ ... أَتلظَّـى بالصَّـمتِ فِـيْ جَانحيـا

كُنْـتُ أَرنـو إِلـى الحيـاةِ بِعـينٍ ... تَعشـقُ النُّـورَ والصَّـباحَ النَّـديَّا

لَيتنِـيْ كُنْـتُ.. ليتنـي كُنْـتُ مَيتَـاً ... قَبْـلَ صَـحويْ وقَبْـلَ عَـودِيْ إِليَّـا

مـا هَـوى الـنَّجمُ ليتَـهُ اليـومَ يَهـويْ ... أَوْ أَرى بَارقـاً يُطِـلُّ عَليَّـا[2]

لم يستطع الرّومانسيّ الانسجام مع محيطه، وكان هذا أحد مسبّبات يأسه في الحياة، فقد اضطر الشّاعر إلى ارتداء زيّ لا يشبهه، والتخلّي عن قناعاته وشخصيّته؛ ليوافق المجتمع وأفراده ليستطيع العيش بينهم، وانسلاخ الشّاعر عن نفسه سبّب له ألماً كبيراً، فبعد أن كان شخصاً حيياً، صادقاً، نقياً، مشرقاً، استحال إلى شخص يملك عكس تلك الصفات، وقد أكّدت ثنائيّة اليأس والأمل ذلك التي برزت من خلال ثنائيّة: (الضياء/ ليلاً). فبعد أن عاد الشّاعر إلى صوابه تمنّى الموت بديلاً لشعور

---

[1]- ديوان نداء الرميم، ص٣٠.

[2]-ديوان نداء الرميم، ص٥١.

الندم الذي أحسّه حزناً على نفسه، وقد كرّر عبارة "ليتني كنت" مرتين على مرحلة متباعدة دليل غصة الشّاعر وابتلاعه الكلمات جرّاء ألمه. وقد أحالته هذه الحالة على خيارين رئيسين إما الموت، أو ظهور أمل جديد في حياته فقد نفد صبره. ولعلّ إطلاق القافية في الأبيات يوحي بشدّة ألم الشّاعر وحسرته على نفسه.

وبالقدر الذي شكّل الحبّ للشاعر طوق نجاة في الحياة ومنها، شكّلت المحبوبة له خيبة أمل وخداع، يقول في قصيدة "ساحرة الدمى":

سَـــبعٌ مِـــنَ السَّـــنواتِ أَحلـــمُ بـــالمُنى ... أَهفـــــو إليـــــكِ وأَكتـــــويْ بِلظـــــاكِ

أَحرقْـــتُ أَيَّـــاميْ علـــى قـــدمِ الهَـــوى ... فرضـــيتُ ذُلِّـــيْ تحـــتَ عـــرشِ عُـــلاكِ

وجَعلْـــتُ سِـــرِّيْ فِـــيْ هَـــواكِ مَطيَّـــةً ... وَســـخرْتِ منِّـــيْ إِذْ بَلغْـــتِ مُنـــاكِ

مـــا كُنْـــتِ إِلَّا الـــوهمَ لـــفَّ مَشـــاعرِيْ ... زَمنـــاً وأَســـلمَها لزَيْـــفِ هَـــواكِ

يـــا جَنَّـــةَ الأحـــلامِ تَزرعُهـــا المُنَـــى ... أَلَقَـــاً ويَظلمُهَـــا طويـــلُ نَـــواكِ

نَضـــبَتْ أمـــانيَّ العـــذابُ فلـــيسَ لِـــيْ ... أمـــلٌ بوصـــلِكِ وارتشـــافِ لَمـــاكِ[1]

باء انتظار الشّاعر حب حياته بالخيبة والألم، تظهر ثنائيّة اليأس والألم من خلال استخدام ثنائيّة: (أحلم بالمنى/ نضبت أمانيّ). فقد أحبّ الشّاعر المحبوبة ردحاً من الزّمن، وذاق مرارة حبّها وانتظارها، ورضي أن يذلّ نفسه لينال رضاها، حتّى كشفت الحجب عن حقيقتها، وظهر زيف هواها، فكيف لمحبوب أن يطيل النوى إلّا أن يكون مدَّعياً الحبّ؟! وبذا ذوت آمال الشّاعر بوصل المحبوبة وبقي من قصتهما بقايا حبّ وخيبة. ولا أدلّ على حرقة الشّاعر وكسرته الدّاخليّة من الروي المكسور للأبيات.

وعلى الرغم من محاولات الشّاعر الفاشلة في الحبّ، لكنّ أمله فيه لا ينضب، يقول في قصيدة "عروس الشعر":

ولا تَتركِـــيْ الآمـــالَ تَـــذويْ بِـــلا هَـــوىً ... وَعنـــدَكِ مَـــنْ يَهـــواكِ وهـــوَ جـــديرُ

ولا تَتركينـــيْ ضـــائعَ السَّـــمْتِ يَائِسَـــاً ... غَريبَـــاً علـــى دَربِ الجفـــاءِ أَســـيرُ[2]

تتجلّى ثنائيّة اليأس والأمل من خلال ثنائيّة: (الآمال/ يائساً)، فالشّاعر يطلب من المحبوبة ألّا تتركه يائساً ضائعاً لا يعرف إلى أين تنتهي قصتهما، فهو جدير بحبّها وصادق في هواها. لعلّ أمله بحبها يعيد له توازنه النّفسيّ الذي أفقدته إياه الحياة بقسوتها وغلظتها. ويلحظ استخدام الشّاعر اسم الفاعل،

---

[1]- ديوان صراخ الجحيم، ص١١٤.

[2]- ديوان جراح الصميم، ص٤٠.

نحو: (ضائع، يائساً)؛ دليل استمرار حالة ضياع الشّاعر ويأسه طوال مرحلة بُعْدِ المحبوبة عنه، وكأنّها مصدر أمله وبهجته. وقد كرّر الشّاعر أسلوب النّهي مرتين في الأبيات، نحو: (لا تتركي، لا تتركيني)، دلالة اضطرابه، وقلقه، وخوفه من ألا تقبل محبوبته به، وألا تعطي علاقتهما فرصة للحياة. وكثيراً ما أشار "منجّد" في أثناء أبياته الشعرية إلى أنّ المحبوبة هي بريق أمله الوحيد وسط ظلمة حياته ومحاصرة اليأس له.

ويبدو أنّ الأمل لا يطيل مكثه في قصر أحلام الشّاعر، ما جعله يستسلم لفكرة الشقاء وملازمته له، يقول في قصيدة "الأمل المجنّح":

دَعينـــــيْ للشَّـــــقاءِ فكـــــلُّ عُمـــــري شـــــقاءٌ كَيْـــــفَ أَطمـــــعُ بالصَّـــــفاءِ؟

سُـــــقيْتُ حَـــــرارةَ الأيَّـــــامِ طِفْـــــلاً وَفِـــــيْ شَـــــرْخِ الشَّـــــبابِ ذَوى رجـــــائِيْ[1]

تظهر ثنائيّة اليأس والأمل من خلال الثنائيّات الآتية: (الشقاء/ رجائي)، (الشقاء/ الصفاء)، (طفلاً/ الشباب)، فقد استسلم الشّاعر لليأس بعد ما قضى عمره في رحاب الشقاء، فأنَّى له أن يأمل برغد العيش؟ فقد حمل أملاً بجميل الأيام تيمّناً بطفولته، لكنّ رجاءه لم يكتب له البقاء طويلاً؛ ففي منتصف شبابه ذهبت كلّ آماله وصارت هباء منثوراً.

دلّت ثنائيّة اليأس والأمل على تناقض شخصيّة الشّاعر، وتأرجحه بين اليأس والأمل، وقد غلب يأسه أمله في معظم أشعاره، وقد كان يأسه واقعيّاً مقنعاً؛ إذ عملت فيه عوامل عدّة تستدعي اليأس والقنوط، إضافة إلى وجود سمة ذاتيّة رومانسيّة عند "منجّد" تجعل الأمل محطة عابرة، واليأس محطة دائمة، وقد أودى به يأسه إلى الرّغبة في ترك الحياة، فقد صارع شعورين؛ الرّغبة في حياة كريمة، وعدم قدرته على الحصول عليها؛ ما جعله يتشهّى الموت؛ ليهرب من واقعه البائس، وهذا يسلمنا إلى ثنائيّة الحياة والموت التي سيستعرضها المبحث القادم.

---

[1]- ديوان صراخ الجحيم، ص٤٣.

المبحث الثّالث

ثنائيّة الحياة والموت

صُنّفت جدليّة الحياة والموت على أنّها مشكلة إنسانيّة وُجِدت منذ وُجِد الإنسان، وبدا الموت حقيقة مطلقة لا يمكن الهروب منها[١]. والحياة بمجملها قائمة على الصراع بين ثنائيّة الحياة والموت، وقد أخذت العلاقة بينهما شكلاً تكامليّاً[٢]، فوجود أحدهما يستدعي وجود الآخر.

وقد نشد الرّومانسيّ ترك الحياة وتمنّي الموت، إمّا هروباً من الواقع المأسوي الذي يعشيه، أو رغبة في الانتقال إلى الحياة الآخرة نزوعاً إلى الراحة وطلباً للخلود.

ومنهم من عمد إلى تمنّي الموت في أسعد لحظات حياته؛ لشعوره بأن هذه السّعادة لن تدوم، ولم تكن هذه الرّغبة وليدة ضعف أو خوف من النزول إلى ساحة الحياة وعراكها، بل كانت فيضاً من الحيوية والرّغبة في الانطلاق إلى عالم مثاليّ لا يترك مجالاً لكره أحدهم أو الضيق بالواقع المعيش[٣]. وفي الموت خلاص من عالم الأدران وانتقال إلى عالم الخلود وبداية السّعادة الأبديّة، فلم تعد السّعادة دنيويّة لدى الرّومانسيّ بل صارت قرينة الموت الذي هو سبيل إليها[٤].

فكيف كانت مواجهة "منجّد" للموت؟ هل قاومه؟ أو تمرَّد عليه؟ أو استسلم له؟ وكيف قدّم "منجّد" حياته للمتلقّي؟ وما الباعث على إقباله على الحياة؟ وما مسوّغات كرهه لحياته، وطلبه الرّحيل عنها؟

الحياة والموت لغة واصطلاحاً:

الحياة لغة: "نقيض الموت...والحياة الطيبة: الجنّة...والحيّ من كلّ شيء: نقيض الميت، والجمع: أحياء، والحيّ: كلّ متكلّم ناطق، والحيّ من النبات: ما كان طريّاً يهتز"[٥].

الحياة اصطلاحاً: صفة تلزم الموصوف أن يعمل بموجبها ويقدّر[٦].

الموت لغة: "ضد الحياة"[٧].

---

[١]- ينظر: الباججي، بشار نديم: الثنائيّات الضديّة في شعر ابن هانئ الأندلسي، مجلة جامعة كركوك، م١٥، ع٢، ٢٠٢٢م، ص١٠٧.

[٢]-ينظر: الباججي، المرجع السّابق، ص١٠٦.

[٣]-ينظر: هلال، محمد غنيمي: الرومانتيكية، مرجع سابق، ص٥٠.

[٤]-ينظر: الفرفوري، فؤاد: أهم مظاهر الرومنطيقية في الشعر العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها، مرجع لسابق، ص١٨٦.

[٥]- ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، مادة (حيا).

[٦]- ينظر: الجرجاني، محمد بن علي: التعريفات، مرجع سابق، ص١٠٠.

[٧]- ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، مادة (موت).

الموت اصطلاحاً: صفة وجوديّة تقابلها صفة الحياة، وباصطلاح أهل الحق؛ مخالفة هوى النّفس وقمعها، فمن مات عن هواه، فقد حيّ بهداه[1].

يقول الشّاعر في قصيدة "نداء على جسر العبور"[2]:

فلـــــولا أنَّ لـــــيْ كبـــــدَاً تلظَّـــــتْ ... وأدمـــــنَ وقـــــدَها لفـــــحُ الهجيـــــرِ

لصـــــافحْتُ الحيـــــاةَ وعشْـــــتُ عُمـــــريْ ... أُســـــاقيْ الحـــــورَ صـــــهباءَ السُّـــــحورِ

فهـــــلْ تصـــــفو الحيـــــاةُ وكـــــلُّ يـــــومٍ ... يقرّبُنِـــــيْ مِـــــنَ النَّـــــزعِ الأخيـــــرِ

تـــــألَّق يـــــا ســـــهيلُ فأنْـــــتَ حـــــيٌّ ... بمـــــا نضَّـــــدْتَ مِـــــنْ دُرٍّ نثيـــــر

فـــــنحنُ علـــــى التّنـــــائِيْ فِـــــيْ اتّصـــــالٍ ... فـــــروعٌ تســـــتمدُّ مِـــــنَ الجـــــذورِ

تمـــــوتُ جســـــومُنا ونعـــــيشُ فِكـــــرَاً ... بأذهـــــانِ الأنـــــامِ علـــــى العصـــــورِ

وغيـــــرُ العـــــالمينَ يعـــــيشُ مَيْتـــــاً ... ويَـــــنعمُ بالجهالـــــةِ والغـــــرورِ

لَقَـــــدْ غادرتَنـــــا جســـــدَاً طهـــــوراً ... لِتســـــكنَ فِـــــي العقـــــولِ وفـــــي الضّـــــميرِ

فإنَّـــــك لَـــــم تمـــــتْ ســـــتظلُّ حيَّـــــاً ... تُحلِّـــــقُ فِـــــيْ السَّـــــماءِ مـــــعَ النّســـــورِ[3]

يعين الأحباب والأصدقاء على الحياة، وبفقدهم تظلم الدّنيا والقلوب، يرثي "منجّد" صديقه المفكّر سهيل عثمان بعبارات حكمية وفلسفيّة تعبّر عنها ثنائيّة الحياة والموت التي تظهر في النّص من خلال مجموعة من الثنائيّات، وهي:(الحياة/ النزع الأخير)، (تموت/ نعيش)، (يعيش/ ميتاً)، (غادرت/ لتسكن)، (التنائي، اتصال)، (فروع/ جذور)؛ توضّح هذه الثنائيّات حقيقة ثابتة مسلّمة في الكون وهي الموت الذي هو شريطة الحياة، ففي كلّ يوم يتناقص عمر الإنسان حتّى الفناء.

ويبدو أنّ هذه النظرة الفلسفيّة للموت مع التسليم بها لكنّها فكرة مقلقة للشاعر عكّرت صفو حياته، وقد ترجم هذا المعنى الخبيء أسلوب الاستفهام الذي استهلّ به الشّاعر البيت الثالث موحياً باضطرابه وقلقه وتأزّمه النّفسيّ.

فلا يفنى الأديب بفناء جسده؛ إذ يعيش بأدبه وفكره جيلاً بعد جيل، ولعلّ هذا ما يسلّي "منجّد" أنّه وصديقه الراحل سيخلّدان بفكرهما عبر الزّمن. ويُلحظ من تكرار الشّاعر عبارات من قبيل: (فأنت حيٌّ)، (لم تمت)، (ستظلّ حياً)، (نعيش فكراً)، (تسكن في العقول)، رفض مضمر لحقيقة الموت

---

[1] – ينظر: الجرجاني، محمد بن علي: التعريفات، مرجع سابق، ص٢٥٥.

[2] – قالها في رثاء المفكر سهيل عثمان.

[3] – ديوان نداء الرميم، ص١٠٤–١١٠.

وربّما رغبة ملحّة في الخلود والبقاء. وكان الشّاعر في خطابه لصديقه الراحل يحاول أن يقول له ما يريد أن يقوله لذاته الثائرة القلقة المعكّرة الصفو بأنّها ستعيش حياتين واحدة بالجسد وأخرى بالأدب فلتطمئن. كما يعترف الشّاعر بعبقريّته الرّومانسيّة وتفوّقه على غيره من بني البشر الذين دأب الرّومانسيّون على الحديث عن خلودهم في قوله: "تموت جسومنا ونعيش فكراً، وغير العالمين يعيش ميتاً". تأكيداً للفكرة السّابقة.

ويبدو أنّ مواجهة الشّاعر للموت كانت مواجهة ثنائية إحداها رافضة له، والأخرى تقاومه عن طريق إثبات حضورها بالأثر الطيّب والذّكر الحسن بعد الممات مما يعدّ من أدوات خلود الشّاعر[1]. ويبدو أنَّ رثاء "منجّد" لصديقه في الأبيات السّابقة هو رثاء لذاته المتألّمة في الحياة المترقّبة للموت.

وقد أثّرت وقائع الحياة في شخصيّة الشّاعر، وغيّر النّاس في منطقه، فأخذ يوازن بين نفسه القديمة المضيئة الصافية، ونفسه الجديدة التي كوّنتها الحياة والنّاس، وقد كان هذا التغيير بدافع تحصيل بارقة أمل في الأقل، لكنّه لم يحصّل شيئاً، فنَدِمَ ندماً شديداً، يقول في قصيدة "سورة النجم":

علَّمتنِـــيْ الحيـــاةُ كَيْـــفَ التّخلّـــيْ ... عَـــنْ حيـــائِيْ وكنْـــتُ دومـــاً حَييـــا

زَيَّـــفَ النّـــاس مَنطقِـــيْ وشُـــعُورِيْ ... فاســـتحالَ الضّـــياءُ لَـــيلاً عَتيَّـــا

كُنْـــتُ فِـــيْ كُـــلِّ ذرَّةٍ مِـــنْ دِمـــائِيْ ... أتلظَّـــى بالصَّـــمتِ فِـــيْ جَانحيَّـــا

كُنْـــتُ أَرنـــو إِلـــى الحيـــاةِ بعـــينٍ ... تعشـــقُ النُّـــورَ والصَّـــباحَ النَّـــديَّا

لَيتنِـــيْ كُنْـــتُ.. لَيتنِـــيْ كُنْـــتُ مَيتـــاً ... قبْـــلَ صَـــحويْ وقبـــلَ عَـــوديْ إِليَّـــا

مـــا هَـــوى الـــنَّجمُ لَيتَـــهُ اليـــومَ يَهـــوي ... أَوْ أَرى بارِقَـــــاً يطـــــلُّ عَليَّـــــا[2]

يمثّل النّص الحالة النّفسيّة المتموّجة للشاعر؛ إذ يفسّر استخدام الأفعال الماضية نحو: (علمتني، زيّف، استحال، كنت..) تحسّر الشّاعر على ضياع الزّمن في العيش على أمل انفلاق الصبح وانكشاف الغم، وفيه إسقاط الشّاعر مأساته على الحياة والنّاس، وتجريد نفسه من المسؤولية وإلصاقها بـالزّمن والنّاس على طريقة الرّومانسيين؛ إذ تُظهر ثنائيّة الحياة والموت المتشكّلة في النّص من خلال الثنائيّات الآتية: (التخلّي عن حيائي/ كنت حيياً)، (الضياء/ ليلاً)، (ما هوى/ ليته يهوي) صراع الشّاعر مع الحياة والنّاس؛ إذ أجبراه على سلوك طريق لا توافق طموحه ولا تشبهه، فلم يساعداه على بلوغ ما يريد في حياته من عيش حياة كريمة مشرقة؛ ما جعله يتمنّى الموت خلاصاً من واقعه

---

[1]- ينظر: محمد، سعد سامي: الثنائيّات الضديّة في المفضّليّات، الكلية التربويّة المفتوحة، مركز البصرة، مجلة حولية المنتدى، ع٥٣، ٢٠٢٣م، ص١٩.

[2]- ديوان نداء الرميم، ص٥١.

المعيش. وبهذا يقدّم الشّاعر نفسه في صورة الضحيّة.

ولعلّ إطلاق القافية في الأبيات يشي بتألّم الشّاعر، ويشي بصرخة صامتة رثاء لحاله. ويلحظ تكرار الشّاعر عبارة: (ليتني كنت.. ليتني كنت)، وكأنّ الشّاعر يبتلع كلماته من شدة ألمه.

وقد أفاد التّضاد الواقع بين الثنائيّات في إظهار ألم الشّاعر، وتخبطه، وندمه، واستفحال اليأس بين جوانحه.

وكلّما تقدّم الشّاعر في العمر واقترب من الموت زاد يأسه وتعاظمت همومه، يقول في قصيدة "أوقفي النزف":

صـــوَّحَ العُمـــرُ واســـتبدَّتْ هُمـــومِيْ ونمـــا اليـــأسُ بَعْـــدَ مـــوتِ الشّـــبابِ[1]

تتشكّل ثنائيّة (الحياة/ الموت) من خلال ثنائيّة: (العمر/ موت)، فلم يكن الشّاعر زاهداً في الحياة لأنّه لا يملكها، ومع تقدّم العمر وانحسار الشباب زاد اليأس في داخله، فقد يئس من حياة محكومة بالهموم، ويأس الشّاعر يوحي باستسلامه لفكرة الموت.

وقد كانت رؤية المحبوبة كفيلة في إحياء ما أماتته الحياة في داخله، يقول في قصيدة "إلى الأبد":

كأنّهـا الشَّـمسُ تُحيـي الميـتَ طلعتُهـا تُهـدي الضّـياءَ فتُصـبي الـنَّفس بالرَّغـدِ[2]

تظهر ثنائيّة الحياة والموت (تحيي، الميت) افتتان الشّاعر بالمحبوبة؛ إذ تشكّل رؤيتها مصدر هناء له في الحياة، فرؤيتها تحيي ما مات في قلبه جرّاء قسوة الحياة. وقد أكّدت هذه الثنائيّة أنّ الحبّ هو الذي يسعّر الأمل في داخله ويسعده.

وأكثر ما كان يثير رغبة الشّاعر في الرّحيل هو شعوره بالغربة الوجوديّة، يقول في قصيدة "الشوق القاتل":

أَعِـــدُّوا عَصـــا التّرحـــالِ إنّـــي راحـــلُ فشـــوقِيْ لهجـــرِ الحـــيّ شـــوق مُقاتـــلُ

أَعِـــدُّوا عَصـــا التّرحـــالِ ثُـــمَّ ترقَّبـــوا رَحيلِـــيْ لحـــيٍّ لـــيسَ فيـــهِ مَنـــازِلُ

سَـــئِمْتُ حَيـــاتِيْ بـــين أهلِـــيْ وصـــحبتِيْ وبـــتُّ غَريبـــاً فِـــيْ بِـــلادِيْ أُنَاضِـــلُ[3]

تتوزّع ثنائيّة الحياة والموت على مدار الأبيات موضحّة في قول الشّاعر: (أعدّوا عصا الترحال/ ترقّبوا رحيلي/ سئمت حياتي/ شوقي لهجر الحي شوق مقاتل). ورغبة الشّاعر في الرّحيل ناتجة عمّا

---

[1]- ديوان جراح الصميم، ص٩.

[2]- ديوان جراح الصميم، ص٥١.

[3]- ديوان رماد الهشيم، ص٩.

يعانيه من الاغتراب النّفسيّ؛ إذ قال: (وبت غريباً..) الذي قتل رغبته في الحياة وزادها في الموت، ولعلّه أحد أشكال الموت، يؤكّد ذلك تكراره عبارة "أعدّوا عصا التّرحال" التي تنبي عن رغب ملحّة في الرّحيل فرضتها نفسيّة الشّاعر اليائسة بفعل قسوة المجتمع والنّاس. وبذا يطلب الشّاعر الموت خلاصاً من غربته، وبحثاً عن عالم يحتضنه، ويجد فيه ما لم يجده في بيئته الأم.

تلحّ على الشّاعر رغبته في الرّحيل؛ إذ يُعدّ نفسه عنواناً للحزن والألم، فقد ذاق في الحياة كلّ أشكال الحرمان، فقد حُرِمَ من الرّاحة النّفسيّة والماديّة والعاطفيّة، يقول في قصيدة "يأس":

غَـداً إذاْ مِـتُّ مـاتَ الحـزنُ والألـمُ ... فـــلا شُـــعورٌ ولا حِـــسٌّ ولا نـــدمُ

حَسـبيْ أُغـادِرُ دُنيـا النّـاس مُرتضـيَاً ... دارَ البقـــاءِ فـــأهلاً أيُّهـــا العَـــدَمُ

أَمضِـــيْ لعـــالمِ أرواحٍ تَهـــيمُ بِـــهِ ... رُوحـــيْ وتَنعـــدِمُ الأعـــرافُ والقـــيمُ

لِـــمَ الحيـــاةُ وعَيشـــيْ كُلُّـــهُ كَـــدَرُ ... وَفِـــيْ ضُـــلوعِيَ نـــارُ الصَّـــمتِ تَضـــطرمُ

والفقـــرُ يأكـــلُ أعصـــابِيْ يُمزّقُنِـــيْ ... والسُّـــهدُ يفعَـــلُ بِـــيْ مـــا يفعـــلُ السَّـــقمُ

وَلِـــيْ حبيـــبٌ يـــؤوسٌ مِـــنْ مُبـــادلتِيْ ... حُبَّـــــاً بحـــــبٍّ ولا حِـــــلٌّ ولا حَـــــرَمُ

وكـــلُّ مـــا بيننـــا فِـــيْ الحـــبّ مُختلِـــفٌ ... الخـــــوفُ يرصُـــــدنا والشّـــــكُّ والـــــتّهمُ

مـــاتَ الرَّجـــاءُ ولَـــمْ أبلـــغْ بِـــهِ أَمـــلاً ... يـــا حســـرةَ الحـــبّ بَعـــدِيْ ســـوفَ ينعـــدِمُ

فـــإنْ قَضـــيْتُ فزورونِـــيْ علـــى جَـــدَثٍ ... وابكـــوا علـــيَّ لِيرضَـــى المجـــدُ والكـــرمُ

أَنـــا الَّـــذيْ فِـــيْ حيـــاتِيْ كُنْـــتُ أَمـــنحُكُمْ ... طيـــبَ الوَفـــاءِ وَحَـــوْلِيْ النّـــارُ تحتـــدِمُ

مُعلَّـــقٌ بخُيـــوطِ الـــوهمِ مُحْـــتكِمٌ ... إلـــى الزَّمـــانِ وبـــئسَ الحُكْـــمُ والحَكَـــمُ

أَقتـــاتُ مِـــنْ صَـــلفِ الأيَّـــامِ فِـــيْ حَـــذَرٍ ... وأَشـــربُ اليـــأسَ والأوهـــامَ أَلـــتهِمُ

وآَفـــةُ العـــيشِ أنِّـــيْ شَـــاعِرٌ كَرِهَـــتْ ... نَفسِـــيْ الحيـــاةَ وغيـــري جـــائعٌ نَهِـــمُ[1]

تتمظهر ثنائيّة الحياة والموت في الثنائيّات الآتية: (دنيا اليأس/ مت/ موت)، (البقاء/ العدم)، (الحياة، عيشي/ عالم أرواح)؛ إذ يتحرّك الشّاعر بفعل اليأس مدفوعاً نحو الموت بشدّة، فتخرج زفرة ألمه وحسرته من استفهام صريح يتصدّر البيت الثالث في قوله: (لم الحياة وعيشي كلّه كدر؟..) فقد تعددّت مسبّبات انقطاع رغبة الشّاعر بالحياة، منها: (التعب، الفقر، الحزن، السهد، حبيب تتلقفه أنظار المجتمع؛ أي القيود المجتمعيّة الخانقة، وموت الأمل،...)، فهذه الضغوطات الحياتيّة،

[1]- ديوان صراخ الجحيم، ص٢٣.

والمجتمعيّة، والنّفسيّة، كفيلة بطلب الموت خلوصاً إلى الراحة من حياة ومجتمع يخالفان هوى الشّاعر واحتياجاته ورغباته. وقد صوّر التّضاد القائم بين الثنائيّات توتّر الشّاعر، وسخطه على الحياة، ويأسه منها. ثم يحاول الشّاعر شدّ انتباه المتلقّي باستخدامه أسلوب الشرط الذي يكمل تصوير انفعاله النّفسيّ وهيجانه العاطفيّ في قوله: (فإن قضيت فزوروني على جدث..) فلا يكتفي الشّاعر بحزنه على نفسه بل يطلب من النّاس أن يحزنوا عليه بعد موته وهذا من قبيل تضخّم ذاته، وارتفاع نسبة استحقاقه لنفسه، فهو أهل لأن يُحزن عليه إثر خلقه الطيب وكرمه مع الآخرين، فعلى الرغم من شحّ الحياة عليه، لكنّه لم يضنّ على الآخرين بالمعاملة الحسنة، إضافة إلى ما يصطرع في داخله من نيران الهموم والحرمان، وما يحيط بحياته من ضيق وكدر، وقد شكّل الزّمن العدو الأكبر للشّاعر، فقد كان بئس الحُكْم والحَكَم، فلم يعدل بحقه، بل تركه يتعيّش على فتات الأشياء يحلم بها، ويتأسّى على عدم نوالها ما جعله يكره الحياة ويتعجّب ممن يطلبها بنهم.

وقد سيطرت مفردات الموت على الأبيات، نحو: (مت، مات، العدم، عالم الأرواح، تنعدم، ينعدم، قضيت، جدث، ابكوا) وهذا التنويع اللفظيّ والتنقّل بين الأفعال والأسماء للتّعبير عن الحزن واليأس من الحياة يبيّن ارتفاع وتيرة انفعال الشّاعر واضطرابه الدّاخليّ.

ويظهر الشّاعر قلقاً دائماً من فكرة انقضاء الحياة عبثاً، واقتراب الموت، يقول في قصيدة "صراخ الجحيم":

حَيـــــاتِيْ كالسّـــــرابِ إذاْ تَـــــراءَتْ بصـــــحراءِ الفنـــــاءِ بكيْـــتُ أَمســـيْ[1]

يظهر الشّاعر تناقضاً عجيباً فتارة يتشهّى الموت ويطلبه بشدّة، وأخرى يظهر تمسّكاً بالحياة غايته تحصيل ما لم يحصّل، ففكرة أن يخرج من الدنيا بحسرته منها موجعة، وقد حملت هذا المعنى ثنائيّة الحياة والموت التي تبرز من خلال ثنائيّة: (حياتي/ الفناء)، فكلّما تذكّر الموت بكى أمسه، وهذا البكاء دليل الحزن على فوات الحياة دون تحقيق المراد.

ومع الأيّام تتناقص رغبة الشّاعر في الحياة، وتستقرّ فكرة الموت في خلده، لينتظره بتسليم مطلق، يقول في قصيدة "الصمت الرهيب":

أَقفـــرَ العُمْـــرُ واســـتبدَّ بقلبِـــيْ هـــاتفُ المـــوتِ وانتظـــارِ فنـــائِيْ[2]

فلم يعد يرجو الشّاعر شيئاً في الحياة، فمع تقدّم السنين أخذ يطلب الموت وينتظره بلهفة يائس يُستقَى هذا المعنى من ثنائيّة الحياة والموت التي تعبّر عنها ثنائيّة: (العمر/ الموت، فنائي) لعلّ

---

[1]- ديوان صراخ الجحيم، ص٦٠.

[2]- ديوان نداء الرميم، ص٥٤.

الحياة الآخرة تروي ما أظمأته الدّنيا في قلبه.

وقد حمل الشّاعر نفساً ثائراً، من ذلك في قوله في قصيدة "صوت الثأر "يحرّض العربيّ على مواصلة الكفاح[1]:

قُــمْ تَحــدَّ المنــونَ فــالموتُ أَهنــا مِــنْ حيــاةٍ بهــا الحقيقــةُ تُــوءَدْ[2]

تكشف ثنائيّة الحياة والموت التي تبرز من خلال ثنائيّة: (حياة/ الموت، المنون) عن مواجهة الشّاعر للموت، وتحريض الشباب العربيّ على مواصلة مواجهة العدو الإسرائيلي، فقد فضّل الشّاعر الموت على حياة تخفى بها حقيقة العدوان الإسرائيلي ومقاصده وسرقته.

وإنّ انقضاء زمن الحبّ من حياة الشّاعر يفقده معناها، يقول في قصيدة "قينة العاصي":

رُويــدك مــا الحيــاةُ وقَــدْ تَقضَّــى زَمــانُ الحــبّ مِــنْ عُمــرِيْ وَرَاحــا[3]

تتمحور ثنائيّة الحياة والموت التي يظهر طرف منها وهو "الحياة" ويخفى الآخر "الموت" حول معنى شكّل حياة الشّاعر، وأمله، ومصدر طاقته لاستمرار الحياة وهو الحبّ، فمع تقدّم الشّاعر بالعمر لم يعد للحب مكان في حياته، فلم يعد لحياته معنى، وعدم الاكتراث للحياة يفضي إلى الاستسلام لفكرة الموت. وإخفاء الطرف الآخر من الثنائيّة حفّز خيال المتلقّي لاستكناه المعنى الذي يريده الشّاعر.

ولم تخلُ أيَّام الشّاعر من حبٍّ يعين على تجاوز صعوباتها، ويدخل السرور والمتعة على قلبه المتعب، يقول في قصيدة "قدح الزناد":

يــــا حُلــــوتِيْ لا تَحزنِــــيْ هَــــذيْ الحيــــاةُ إِلــــى نفــــادْ

نَمضــــيْ وَيبقــــى عِطْرُنــــا فِــــيْ كُــــلِّ رابيــــةٍ ووَادْ

فــــالعمرُ ســــاعةُ مُتعــــةٍ بالوصــــلِ تَقــــدحُ كالزِّنــــادْ[4]

تتجلّى ثنائيّة الحياة والموت من خلال الثنائيّات الآتية: (الحياة/ نفاد)، (نمضي/ يبقى)، (رابية/ واد)، يدعو الشّاعر محبوبته إلى عدم الحزن والاستمتاع بلحظات الحبّ؛ فالشّاعر مؤمن بحتمية الموت فإذا كان لابدّ من الموت، ولابدّ من فناء الحياة، فلا مسوّغ للحزن في حضرة الحبّ، فبالحبّ سيخلّد الشّاعر ومحبوبته اسمهما، وسيتركان أثراً عطراً في كلّ مكان بعد رحيلهما.

وقد منح التّضاد الواقع بين الثنائيّات قيمة جماليّة للأبيات تكمن في إظهار أهمّيّة الحبّ في حياة

---

[1]- قالها بعد نكسة حزيران.

[2]- ديوان جراح الصميم، ص٦٦.

[3]- ديوان نداء الرميم، ص٤٠.

[4]- ديوان جراح الصميم، ص١٩.

الشّاعر؛ إذ إنَّه باعث للحياة والخلود.

يبدو أنّ تقدّم الشّاعر بالعمر يبعده عن ساحة الحبّ، ويزيد غمه وهمه، فتصطرع في داخله حقيقة الهرم واقتراب الأجل، فيحزن على نفسه حزناً شديداً، يقول في قصيدة "بقايا الحسن":

وَرجعـــتُ للمـــرآةِ أَخطُـــبُ وِدَّهَـــا فبـــدَتْ حَقـــائقُ خَيبتِـــيْ وهُروبِـــيْ

شَـــيخٌ أنـــا وتُطِـــلُّ مَلحمـــةُ الـــرَّدَى ويُطِـــلُّ مِـــنْ أُفُـــقِ الشَّـــقاءِ مَغيبِـــيْ

دَالَ الزَّمـــانُ وغـــابَ نَجـــمُ مَطـــامِحِيْ وَبَـــدا ظَـــلامُ القبـــرِ جـــدَّ قَريـــبِ

شـــحَّتْ مَواســـمِيَ القديمـــةُ وانتهـــى زَمـــنُ العطـــاءِ وجـــاءَ وقـــتُ نُضُـــوبِيْ

ووَقفْـــتُ أَحتضِـــرُ السِّـــنينَ مُودِّعَـــاً وَحملْـــتُ ذُلَّ هزيمتِـــيْ بحُروبِـــيْ[1]

تتبدّى ثنائيّة الحياة والموت من خلال الثنائيّات الآتية: (غاب/ بدا)، (انتهى/ جاء)، (زمن العطاء/ نضوبي)؛ إذ إنَّ أكثر ما يؤلم الشّاعر الهرم، فأن يشيخ يعني ألا يبقى أهلاً للحب أو للقبول من الجنس الآخر، إضافة إلى أنّ فكرة مرور الزّمن وانقضائه تشكّل حزناً للشاعر؛ لأنّه يريد أكثر ممّا جنى، واجتماع حقيقة الهرم مع تفلّت الزّمن منه يستدعيان فكرة الموت والرّحيل، يؤكّد ذلك سيطرة مفردات الموت على الأبيات في قوله: (الردى، مغيبي، شحّت مواسمي القديمة، أحتضر، مودّعاً، ظلام القبر، نضوبي..)، وكأنّ الشّاعر الرّومانسيّ يريد أكثر من حياة لتكفي أحلامه وطموحه، وصدمة "منجّد" الكبرى في الحياة أنّه لم يحقّق فيها أدنى طموحاته، فكانت مكلّلة بالشقاء والحرمان، فأخذ يستعد للرحيل حاملاً ذلّ هزيمته وخيبته من الحياة.

ويدلّ استخدام الشّاعر الروي المكسور على الانكسار النّفسيّ، وربّما الواقعيّ في بعض المواضع، فاستخدام الباء المكسورة في قوله: (قريبِ) قد يوحي بانكساره النّفسيّ والواقعيّ؛ إذ يحطّم عنفوانه وهو الشّاعر الرّومانسيّ المستحقّ للرّفعة والخلود، كما يمنحه تصوّر ظلام القبر ونزوله خوفاً من مصيره المجهول. وهو أكثر ما يقلق الشّاعر في حياته. وقد نشرت القافية إيقاع الحزن والانكسار على مدار الأبيات؛ إذ إنّ اتصال الباء المكسورة التي تفيد الالتصاق بياء المتكلم التي تسعّر من حجم المعاناة وتضخمها؛ بيّنت بروز ذات الشاعر المعذّبة، إضافة إلى معاني كلمات القافية التي نشرت إيقاع الحزن وأجّجته، من مثل: (هروبي، مغيبي، نضوبي).

ويلحظ أنّ الشّاعر استخدم لفظة "نضوب" ضداً ل"عطائي" وكأنّه بحر من الشعر، والحبّ، والأحلام جفّ وانتهى زمن عطائه.

ولم يكن تقدّم العمر وحده دافعاً الشّاعر للاستسلام للموت، وإنما خيبته من الحياة، فالموت في نظر

---

[1]- ديوان رماد الهشيم، ص٧٥.

الشّاعر أهون من حياة لم ينعم فيها براحة البال والحال، يقول في قصيدة "جاء الحياة وغاب دون رضاع":

وَلقــدْ يَهــونُ المــوتُ إذْ هــو مَــرَّةً فأنَــا أَعــيشُ العُمــرَ حــالَ نــزاعِ

فَخُــذِيْ يَراعِــيْ بَعْـدَ مَـوتِيْ واكتبِــيْ جَــاءَ الحيــاةَ وغــابَ دونَ رضــاعِ[1]

تظهر ثنائيّة الحياة والموت في الأبيات من خلال الثنائيّات الآتية: (العمر/ الموت)، (الحياة/ موتي)، (جاء/ غاب)، فقد عاش الشّاعر في نزاع مستمر مع الحياة ما جعل الموت فكرة مرحباً بها عنده، فقد شبّه الشّاعر الحياة بالأمّ القاسية التي حرمته حنانها، ولم تدرّ عليه إلّا الأحزان والآلام، وقد أوصل الشّاعر للمتلقّي من خلال هذا التّضاد صورة حرمانه وسخطه على الحياة.

ولا ينفك الشّاعر يتحدَّث عن ذاته المتوهّجة، التي أطفأتها الأيام الشقيّة، يقول في قصيدة "آه يا شعر":

فِــيْ خِضَــمِ الحيــاةِ عِشْــتُ أَبيَّــا رَافــعَ الــرَّأسِ شَــامِخَاً أَريحيَّــا

أتحــدَّى الشَّــقاءَ أُورِيْ زِنــادِيْ بالأمــانِيْ مُــذْ كُنْــتُ غَضَّــاً فَتيَّــا

وتَمــرُّ السُّــنونَ والعُمْــرُ يَمضِــيْ ويَغيــبُ الضِّــياءُ شَــيئاً فشَــيّا

وتُطــلُّ السَّــبعونَ مِثْــلَ ذِئــابٍ تَتعــاوى والــوَقْرُ فِــيْ أُذُنيَّــا

تَعبِــرُ الحَــاملاتُ نَعشِــيْ سِــرَاعَاً ويُطِــلُّ الرّحيــل عَــذبَاً شَــهيَّا

ويُغنّــي الإيمــانُ لحــنَ وداعِــيْ ويَضــمُّ التُّــرابُ قلبَــاً نقيَّــا

ويَراعَــاً مــاذلَّ يَومَــاً لِطَــاغٍ وَضَــميراً مَــدى الحَيــاةِ نقيَّــا

ســوفَ أَمضِــيْ مُكفَّنَــاً بــدُموعِيْ وأُوافِــيْ مَــنْ كــان خِــلَّاً وَفيَّــا

وسَــأبقى لَــوْ مِــتُّ حيَّــاً بشــعريْ آه يــا شِــعْرُ ســوفَ تبكــيْ عليَّــا

فــاذكُرونِيْ علــى الــدَّوامِ وقولــوا كــان فِــي الصَّــوتِ والصَّــدى عَبقريَّــا

واعــذرونِيْ فيمــا أقــولُ وأُبــدِيْ واعــذرونِيْ عمَّــا تَركْــتُ خَفيَّــا

فسَــلامٌ علــيَّ يــومَ وَفــاتِيْ وسَــلامٌ علــيَّ مــا دُمْــتُ حيَّــا[2]

تتوضّح ثنائيّة الحياة والموت من خلال الثنائيّات الآتية: (تطل/ يغيب)، (تطل السبعون/ يطل الرّحيل)، (الشقاء/ الضياء)، (سأبقى، سوف أمضي)، (حياً/ مت)، (أبدي/ خفيا)، (حياتي، وفاتي). يرثي الشّاعر نفسه في حياته، ويستذكر أيّامه مذ كان شاباً فتيّاً مبيّناً ذلك باستخدامه الأفعال الماضية، نحو: (عشت، كنت)، دليل شعوره بالفناء، واستخدامه الأفعال المضارعة، نحو: (أتحدّى، أوري)،

---

[1]- ديوان رماد الهشيم، ص١٠٧-١٠٩.

[2]- ديوان رماد الهشيم، ص١١٤.

دليل مواصلة مواجهته للشقاء من جهة، ومواصلة الطموح والأماني رغم ما يكابده مذ صغره، هذا التوازي بين الشقاء والأمل يدلّ على نفس صبورة مقاومة لم تستسلم لصعوبات الحياة بسهولة، ومع تقدّم الزّمن تبدأ طموحات الشّاعر بالتلاشي والتغيّب شيئاً فشيئاً، ويباغته الهرم، وتبدأ علامات التقدّم بالسّن بإعلان اقتراب الأجل، ليصوّر الشّاعر مشهد رحيله بذاتيّة طاغية، فرحيل شخصيّة مثله، يمثّل رحيل النقاء، والصفاء، والإباء، وبرحيله سيفتقد ميدان الشعر شاعراً فذّاً لطالما صدح صوته بأروع الأشعار التي ستخلّد اسمه بعد رحيله.

يُختتم النّص بأسلوب حواري قصصي شائق يطلب فيه أن يستدام ذكره بعد موته، فهو أهل لهذا وشعره يشهد.

ويلحظ تكرار استخدام أسلوب الأمر في الأبيات الختاميّة، في قوله: (فاذكروني، اعذروني)؛ دليل اضطراب ذات الشّاعر وارتفاع درجة انفعاله النّفسيّ، إضافة إلى سيطرة ذاتيّته على الأبيات.

ويلحظ سيطرة معجم الموت على الأبيات، نحو: (يغيب الضياء، نعشي، الرّحيل، وداعي، سوف أمضي، مت، حياً، كان، وفاتي). دليل تقبّل الشّاعر لفكرة الموت ومواجهتها وسرد شريط حياته وكأنّه ينعى نفسه قبل أن يُنعَى. لكنّ رحيله عن الدّنيا لن يكون بنفس راضية؛ لأنّها لم تنصفه، وفكرة الرّحيل بحدّ ذاتها مؤلمة للشاعر؛ إذ يقول: "سوف أمضي مكفّناً بدموعي"، حزناً على فوات الزّمن دون تحقيق ما صبت إليه نفسه، وكأنّ رحيله استسلام أكثر ما يكون تسليماً.

وقد خلقت الثنائيّات الضديّة جوّاً موسيقياً حزيناً، وعبّرت عن تموّج نفسية الشّاعر واضطرابها وعمق حزنها، إضافة إلى تأديتها المعنى بأبسط الألفاظ.

وقد أظهر الشّاعر اندفاعاً من نوع آخر نحو الموت، ولعلّه أشرف أنواع الموت، وهو الموت دفاعاً عن الأراضي المغتصبة، يقول في قصيدة "بسمة الجرح":

والمجـــرمُ الوغـــدُ يُـــوري النَّـــار مُحتضـــنَاً قِـــدْرَ السَّـــلامِ ولا لحـــمٌ ولا مَـــرَقُ

لَـــمْ يـــدرِ أنّـــا نحـــبُّ المـــوتَ نَطلبُـــه كمـــا يحبُّـــونَ عيشَـــاً كلُّـــه فَـــرَقُ[1]

تتجلّى ثنائيّة الحياة والموت من خلال ثنائيّة: (الموت/ عيشاً)؛ إذ يتحدَّث الشّاعر عن العدو الصهيونيّ اللعين الّذي يدّعي رغبة في السَّلام، وأيّة رغبة؛ إنّها رغبة معجونة بالحقد، والغدر، والاستلاب، ظنّاً منه أنّ الفلسطينيين وكلّ من تهمّه القضية الفلسطينيّة لا يدرون عن نيّاته الخبيثة شيئاً، بل إنّهم مستعدّون لفداء فلسطين بدمهم؛ إذ يطلبون الموت والشهادة في سبيل الله، كما يطلب الصهيونيّ الحياة ويتهافت عليها بقانونه الغاشم فرّق تسد. فالسيادة تتحقّق له بالتّفريق بين العرب،

[1]- ديوان سهر الشوق، ص٦٤.

واستلاب الأراضي، وتهجير أبناء فلسطين. وشتّان بين من يطلب الخلود الأبديّ بموت جسديّ، ومن يطلب الحياة الفانية بجسد ملطّخ بدماء الأبرياء. ويلحظ نفحة تمرّد باسلة ترفض الحياة في ذلّ وخنوع، وتهوى الموت في سبيل العيش بكرامة وحريّة.

ولكم تأثّر الشّاعر برحيل أصدقائه، ومَنْ تربطه بهم صلة روح وحبّ، يقول في "قصيدة ملعب النسر"[1]:

يـــا حبيبـــاً مَضـــى لِيلقـــى حبيبَـــاً ... فِـــيْ بـــروجٍ حُكَّامُهـــا الأنبيـــاءُ

أنـــتَ فـــي جنَّـــةِ النَّعـــيمِ مُقـــيمٌ ... نحـــنُ مَـــوتى وأَنـــتُمُ الأحيـــاءُ

يـــا أخـــا الحـــرفِ والقـــريضُ شُـــجونٌ ... نحـــنُ فِـــيْ المـــوتِ والحيـــاةِ عطـــاءُ

نحفـــرُ الصَّـــخَر بالأظـــافرِ بَحثَـــاً ... عَـــنْ رفـــاتٍ تنمـــو بهـــا الكبريـــاءُ

غيـــرَ أنَّـــا نعـــودُ نَرقـــبُ شَـــوقاً ... ســـاعةَ المـــوتِ فالرّحيـــل شـــقاءُ

فانتظرنـــا لقـــدْ حَزمنـــا الأمـــانيْ ... لانعتـــاقٍ يَهفـــو لَـــهُ الشُّـــعراءُ[2]

تكشف ثنائيّة الحياة والموت التي تظهر في الأبيات من خلال الثنائيّات الآتية: (موتى/ أحياء)، (الموت/ الحياة)، (مضى/ ليلقى)، عن تسليم الشّاعر بفكرة حياة العظماء رغم موت أجسادهم، والشّاعر في رثائه لصديقه الشّاعر "حسن أبو أحمد "يوازي موته بموت الشهيد؛ إذ هو حياة من نوع آخر، فبموت الشهيد يذكر اسمه مدى الحياة، وموت الأديب يخلّد اسمه مدى الحياة بإنتاجه الأدبيّ. والشّاعر في رثائه لصديقه يرثي ذاته، والدليل على ذلك استخدامه ضمير الجمع "نحن" دلالة على وحدة الحال.

غير أنّ الشّاعر يظهر تناقضاً في الأبيات، ففي الوقت الذي تسلّيه فكرة خلود الأديب بعد موته بعطائه الأدبيّ، لكنّ فكرة الموت تبقى مخيفة عنده؛ لأنَّ في الرّحيل شقاء، وهو شقاء من يجهل مصيره.

ومن هنا فإنّ حضور الموت وغياب الإنسان يدفع الذّات الشّاعرة لمحاولة استنباط أبعاد ما ينتظرها

---

[1]- قالها في رثاء الشّاعر **حسن أبو أحمد**؛ وهو شاعر فلسطينيّ حَمَويّ، وُلِد في قرية (النعانة) قرب (يافا) بفلسطين عام ١٩٤٣م، وهاجر مع عائلته إلى مدينة حماة عام ١٩٤٨م؛ إذ إنّ أمه حموية الأصل، درس في مدارس حماة، نال الإجازة في الآداب_ قسم التاريخ من جامعة دمشق عام ١٩٧٣م، نظم الشعر في مرحلة التعليم الإعدادي، صدر له أربع مجموعات شعريّة، وهي: (أغاني العاشقين ١٩٩٦م، أحزان الزيتون الأخضر ١٩٩٨م، أنامل الصباح ٢٠٠٠م، لمن كل هذا البهاء ٢٠٠١م). توفي بعد معاناة مع المرض عام ٢٠٠٢م.

ينظر: https://www.arab-festivals.com

[2]- ديوان سهر الشوق، ص٩٩.

من مصير بعد أن يدركها الموت[1]. وعلى الطرف المقابل من حكاية الشّاعر فإنَّ غريزة الإنسان المتمثّلة بحب البقاء تدفع الشّاعر للتشبّث بالحياة والرّغبة في البقاء أملاً في اقتناص لحظات جميلة وتحقيق أحلام موؤدة.

ويعود الشّاعر انطلاقاً من اطمئنانه لفكرة خلود الأديب بعد الموت لمخاطبة صديقه ويدعوه لانتظاره فقد حطب حزمة أمانيه ونوى الرّحيل رغبة في الخلود الدائم، ورغبة عن الحياة.

لعلّ رحيل الشّاعر عن الحياة الذي يعرض عليه كلّما تقدّمت السنون به، لن يكون بالرّحيل المحبّب، فمازال في جعبة الشّاعر الكثير والكثير من الأحلام والآمال التي لم يظفر بأيٍّ منها، يقول في مقدّمة ديوان جراح الصميم:

هَـــــذِيْ جِـــــرَاحُ صـــــــميمِيْ ... ســـــــطّرْتُها فِـــــــيْ كِتـــــــابِيْ

تَشِـــــــفُّ عمَّـــــــا أُعـــــــانِيْ ... فِـــــــيْ هَـــــدأتِيْ واضـــــــطرابِيْ

خمـــــــسٌ وســـــــتُّونَ مـــــــرَّتْ ... ســـــــــريعةً كالسّـــــــــحابِ

وخلَّفتنِـــــــــــيْ وَحيـــــــــــداً ... علـــــــى حُـــــــدودِ السّـــــــرابِ

أبكـــــــيْ عَلـــــــيَّ ودمعـــــــيْ ... للمـــــــوتِ يَحـــــــدو رِكـــــــابِيْ[2]

تظهر ثنائيّة الحياة والموت من خلال ثنائيتي: (هدأتي/ اضطرابي)، (خمس وستون/ للموت)؛ إذ يشعر الشّاعر بعد بلوغه الخامسة والستين من عمره بأنّ رحلة حياته أوشكت أن تنتهي، فقد مرّت سريعة كالسحاب، يكرّر الشّاعر على مدار أشعاره حديثه عن تفلّت الزّمن منه دون أن يظفر بشيء من أحلامه، فالسنون لم تترك له إلّا الوحدة والدموع التي تسوقه إلى موت محقّق، فلا أمرّ من الوحدة، ولا أصعب من شعور تقدّم العمر وثبات الإنسان على حاله دون تغيّر، فالثبات يعني الموت، وهو خلاف الحركة التي تدلّ على الحياة، والتي نشدها الشّاعر ونشد فيها الحبّ والخير والسلام الدّاخليّ، لكنّه لم يجنِ إلّا الجراح والوحدة والاضطراب. ولعلّ روي الأبيات يؤكّد ما يشعر الشّاعر به من انكسار ووحدة وخيبة أمل بالزّمن.

وقد أفاد التّضاد الواقع بين الثنائيّات في إظهار توتّر الشّاعر. ولعلّ في استخدام الشّاعر الفعل الماضي: (مرَّت)، ما فيه من شعور الشّاعر بالفناء وخسارة العمر. وهو شعور كفيل بحزن الشّاعر وضيقه وقلقه.

نخلص إلى أنّ "منجّداً" قدّم حياته بصورة مأساويّة، تحمل جلّ دلالات الألم والعذاب، من تعب،

---

[1]- ينظر: محمد، سعد سامي: الثنائيّات الضديّة في المفضّليّات، مرجع سابق، ص٢٠.

[2]- ديوان جراح الصميم، ص٤.

وفقر، وسهد، وانقضاء زمن الحبّ، وقيود مجتمعيّة خانقة، وهذه الصورة المأساويّة سوّغت له كره الحياة، والرّغبة في الرّحيل عنها. وكان الباعث على إقباله على الحياة وجود الحبّ الّذي ينسيه عذابات الحياة. وكانت مواجهته للموت ثنائية، إحداها راغبة فيه ومستسلمة له، ومفضّلة إياه على حياة بائسة، وأخرى مقاومة له عن طريق إثبات حضور الذّات بالذكر الحسن أداة للخلود.

ويبدو أنّ وجود رغبة في الحياة عند الشّاعر تفسّر وجود أحلام جميلة يرسمها في مخيّلته، وتشهّي الموت دليل رفض الواقع وعدم تقبّله، وعدم قدرة الشّاعر على تحقيق أحلامه. وتوزّع الشّاعر بين الخيال والواقع، يحيل على ثنائية الحلم والواقع التي سيبيّنها المبحث القادم بعون الله.

المبحث الرّابع

ثنائيّة الحلم والواقع

اتّسع المجال للأحلام عند الرّومانسيين حتّى شغلت حيزاً مهمّاً من جوانب شخصيّاتهم وقد تعمّق الرّومانسيّون الألمان فيها، وكان لهم فضل السبق في الحديث عنها، ثم وليهم الفرنسيّون وفي مقدّمتهم الفيلسوف "هردر"؛ الذي كان من أوائل من اعتدّوا بالأحلام من وجهة نظر رومانسيّة، فقد وجد أنّ للأحلام قوة عجيبة تتكشف من خلالها ثنائيّة أنفسنا؛ إذ إنّها حوار نقوم به، ونمثّل فيه المتكلّم والسّامع معاً[1].

ويرى شوبرت في كتابه رمزية الأحلام: " **أنَّ الروح تتكلّم في الحلم بلغة مغايرة كلّ المغايرة للغتنا العادية**"؛ إذ تتمثل الأفكار والأشياء فيها عن طريق صور وأشكال لا عن طريق الكلام كما هي الحال في اليقظة، ففي اليقظة يعتمد الفهم على الكلمات التي كوّنتها العلاقات الاجتماعيّة مع النّاس. وتعدّ لغة الأحلام أسرع وأكثر قدرة على التّعبير من لغة اليقظة؛ لأنّها متوافقة مع طبيعة الروح فهي تنبعث من ذات أنفسنا؛ لذا كانت صلتها بالعالم الخارجيّ أوثق من صلة ذلك العالم بلغة الكلام، فبالأحلام يستطيع الإنسان أن يحصّل في بضع لحظات ما لا يستطيعه بلغة الكلام في ساعات كثيرة[2].

وقد عُني جان بول ريشير –وهو من كبار الرّومانسيين –بالأحلام، وعدّ الشعر والأحلام منبع الأخيلة؛ إذ يُستطاع بهما إدراك ما لا يمكن في الحقيقة إدراكه؛ لذا يشعر المرء براحة وسعادة عقب ما يرى من أحلام يمارس فيها تجاربه النّفسيّة كما يحصل مع جان بول[3].

ورأى فيكتور هوجو أنَّ الأحلام هي المنافذ المطلّة بالإنسان إلى عالم الخلود[4].

ولم يكن الأدب الرّومانسيّ يوماً تصويراً للواقع كما تطرّق البحث آنفاً، وإنّما هو صورة لما يريد أن يكون عليه الواقع، ويتحدّث الأدب الرّومانسيّ عن أثر الّواقع في وجدان الشّاعر.

ولوحظت ثنائية الحلم والواقع في شعر "منجّد"، فالشّاعر يعيش في صراع بين الواقع والحلم بما فيه من خيال، وطيف، وما يحمل من مصطلحات تصب في المعنى نفسه أو قريب منه.

والشّاعر يريد أكثر مما حصل عليه في الواقع؛ لذا استعان بخياله وشكّل عالماً خاصاً به، يشقى فيه ويسعد، ويجد ما لم يجده في الواقع.

---

[1]– ينظر: هلال، محمد غنيمي: الرومانتيكية، مرجع سابق، ص٨٣.

[2]– ينظر: هلال، المرجع السّابق، ص٨٤.

[3]– ينظر: هلال، المرجع السّابق، ص٩٢–٩٨.

[4]– ينظر: هلال، المرجع السّابق، ص١٠٦.

الحلم والواقع لغة واصطلاحاً:

الحلم لغةً: من "حُلْم، والحُلُم: الرؤيا، والجمع أحلام، يقال: حَلَمَ يَحْلُمُ؛ إذا رأى في المنام"[١].

الواقع لغةً: من وقَعَ، "ووقع على الشيء، يقع وقعاً ووقوعاً: سقط... والموقع والموقعة: موضع الوقوع... ونقول: إنّ هذا الشيء ليقع من قلبي موقعاً، يكون ذلك في المسرّة والمساءة"[٢].

الحلم اصطلاحاً: أمنية بعيدة التحقيق، وهو شريط من الصور النّفسيّة يعرض للإنسان في نومه. ومن سمات الحلم أنّه يشرك الإنسان في عمله التمثيليّ، وفيه يتفلّت الرّائي من رقابة الوجدان والإرادة، ومن هنا رأى بعض العلماء أنَّ الحلم تعبير تلقائي عن اللا شعور[٣].

ويرى فرويد أنّ العمل الأدبيّ والفنّيّ عموماً، والأحلام، والكوابيس، والأمراض العصابيّة؛ هي محاولة إشباع رغبات أساسيّة متخيّلة، ولا تكون الرّغبة رغبة ما لم يحل بينها وبين الإشباع عائق ما. كالتّحريم الدينيّ، أو الحظر الاجتماعيّ، وأعراف القوم وتقاليدهم. وتستقرّ هذه الرّغبة الحبّيسة في مملكة اللاوعي من عقل الفنّان، أو الأديب، أو الإنسان عموماً، لكنّها قد تجد متنفّساً لها أو قد يسمح لها الرّقيب بأن تشبع نفسها خياليّاً فتخفي طبيعتها الحقيقيّة، وتخفي عناصرها عن الأنا الواعية[٤].

الواقع اصطلاحاً: يميّز فرويد بين الواقع الدّاخليّ والواقع الخارجيّ، فالواقع الدّاخليّ يتشكّل من التخيّلات، والرّغبات، والمخاوف، والأنشطة الذهنيّة الأخرى، والواقع الخارجيّ؛ هو الواقع الخارجيّ بحقائقه، وقد سمّى فرويد الواقع الدّاخليّ بالواقع النّفسيّ؛ لأنه يمثّل جانباً من نفسيّة الشخص له قيمة كقيمة الواقع الفيزيائيّ أو المدى الخارجيّ[٥].

فبمَ يحلم "منجّد"؟ وما الواقع الذي يكابده؟ وكيف كانت ردة فعله تجاه الواقع؟ وماذا شكّل الخيال عنده؟

---

[١]- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (حلم).

[٢]- ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (وَقَعَ).

[٣]- ينظر: عبد النّور، جبور: المعجم الأدبيّ، مرجع سابق، ص٩٨.

[٤]- ينظر: الرويلي، ميجان والبازعي، سعد: دليل النّاقد الأدبيّ، المركز الثقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط٣، ٢٠٠٢م، ص٣٣٣، ٣٣٤.

[٥]- ينظر: الحفني، عبدالمنعم: المعجم الموسوعي للتحليل النّفسيّ، دار نوبليس، بيروت، لبنان، ٢١١/٣.

ضاق الشّاعر الرّومانسيّ ذرعاً بعالم الحقيقة نتيجة انطوائه على نفسه، وطغيان شعوره، وعاطفته، فأطلق لنفسه العنان في أحلام يجد فيها عوضاً عمّا فقده في عالم النّاس من حوله، ووجد في هذه الأحلام إشباعاً لآماله اللامحدودة، فآثر عالم الخيال الواسع على عالم الحقيقة الضيّق؛ لكنّه لم يجنِ من وراء ذلك إلّا ألم الفقد، فكان يفقد أمله كلّما رجع من خياله واصطدم بواقعه، ويزداد شعوره بالألم كلّما استغرق في خياله، وهو على وعيه بطبيعة حالته يبقى عالقاً في عالم خياله، مرتاحاً لما يجده فيه ومنه[1]، يقول في قصيدة "أيُّها القلب":

وغداً تذبلُ الزُّهورُ وتَذوي ... وتفيضُ المياهُ تحتَ الرِّمالِ

ينقضي العمرُ بين مدّ وجزرٍ ... وتموتُ الأحلامُ دونَ اكتمالِ

قلبُ يا قلبُ يا أسيرَ الأماني ... شمسُ محياك آذنت بالزَّوالِ

يهربُ النورُ من خلاياك ليلاً ... وتغيبُ النُّجوم قبلَ الهلالِ

كَمْ تمنيت مُسْرِفاً بالأماني ... وتفاءلْتَ تحتَ حدِّ النّصالِ

يسهرُ الشَّوقُ في خلاياكَ كُرْهَاً ... ويَغيبُ الخيالُ خَلْفَ الخيالِ

ويطولُ السُّهادُ والحلمُ غافٍ ... في ضميرِ الأيَّام تحتَ الظِّلالِ[2]

تتشكّل ثنائيّة الحلم والواقع من ثنائيّات عدّة، هي: (تذبل الزهور، غداً)، (الأحلام، العمر)، (شمس/ زوال)، (النور/ ليلاً)، (الحلم غاف/ يطول السهاد)، (يسهر الشوق/ يغيب الخيال)، (الأماني/ النّصال). تدلّ الزهور بطبيعتها على الأمل، والجمال، والأحلام، وذبولها يشير إلى اليأس وانقطاع الأمل، وعدم تحقيق الأحلام، وقد قرن الشّاعر عبارة "تذبل الزهور" بلفظة الزّمن "غداً" دلالة تشاؤمه من المستقبل في قراءة واعية منه لواقعه، وعدم إمكانيّة تحقيق أحلامه فيه. ولاسيما إذا ما باغته الموت، ويلمّح الشّاعر في الشطر الثاني من البيت الأوّل إلى أنّ الموت هو سبيل تحقيق الأحلام وتدفّقها كالماء في الدار الآخرة.

وتشير عبارة "ينقضي العمر" إلى واقع الشّاعر المعيش المتشكّل من عسر ويسر، وهذا التقلّب الزّمني الواقعيّ من أهمّ مسبّبات توتّر شخصيّة الشّاعر وتشاؤمها؛ لأنّه يذهب أحلام الشّاعر أدراج الرياح، ليعيش بنصف حلم حياة بائسة ناقصة السّعادة المنشودة.

يظهر الشّاعر تحسّراً أليماً في البيت الثالث جرّاء احتدام شعوره بدنو أجله، وفوات الزّمن دون تحقّق أمانيه، فقد أخذ يؤنّب قلبه الممتلئ بالأحلام والرّغبات؛ لتجاوزه الحدّ في التفاؤل حتّى قيّد نفسه

---

[1]- ينظر: هلال، محمد غنيمي: الرومانتيكية، مرجع سابق، ص٦٤- ٦٦.

[2]- ديوان رماد الهشيم، ص٧٠.

وسعادته بتحقيق أمنياته، فعاش أسيراً لها وسط واقع مرّ خانقٍ.

يعيش الشّاعر تحت وطأة الأمل، فشوقه المتمثّل في الأبيات يشير إلى أنّه يعيش في خياله ما لا يمكّنه الواقع منه، فيذهب بخياله بعيداً ليعيش واقعه المتخيل غير مرّة إشباعاً لرغباته التي حرمه الواقع من الوصول إليها، يتضح هذا في عبارتي: "يسهر الشوق، ويغيب الخيال خلف الخيال".

لكنّ أحلام الشّاعر بكبرها وبقدرته على استحضارها لا تجد لها مكاناً في الواقع الذي يتّسع لسهد الشّاعر فقط، ويشترك الزّمن في طي أحلام الشّاعر؛ ما شكّل أزمة نفسيّة للشاعر تحوّلت إلى عداوة مع الزّمن. فقد استخدم الشّاعر ألفاظ الزّمن، نحو: (غداً، العمر، ليلاً، الهلال، الأيام، شمس)، وكلّها قُرِنَت بيأس مفرط، وانسحاق للأحلام والآمال؛ فقد خيّب الزّمن أمل الشّاعر، وذهب بأحلامه وطموحاته دون رجعة، فكان عدوّه الأكبر الذي محق أحلامه.

وقد سيطرت على الأبيات مفردات الاندثار، نحو: (تذبل، تذوي، ينقضي، تموت الأحلام، آذنت بالزوال، يهرب النور، تغيب النجوم، يغيب الخيال..). وأفصحت عن تشاؤم ويأس رومانسيّ من تحقّق الأحلام عمل فيه عاملان: واقع مرّ، ونزعة سوداويّة متأصلة في الشّاعر "منجّد".

وقد أماطت ثنائيّة الحلم والواقع بما فيها من تضاد اللثام عن نفسيّة الشّاعر وصوّرت ما يختلجها من أحلام، وكبت، ويأس، وواقع مؤلم.

ولم يكن اليأس محطّة عابرة في حياة الشّاعر، بل شكّل حياته كلّها، يقول في قصيدة "كبر الجراح":

قضـــيتُ عمريْ ألوكُ اليـأسَ أمضـــغُـهُ ... فصـــرتُ أدرد بين الـهمّ والنّصـــبِ

تـغتـالُـنِـيْ ذكـريـاتـيْ إنْ مـررتُ بِـهـا ... مرورَ طـيفٍ يـزورُ الأمسَ فـي تـعـبِ

وتـزدري كـلّ أحـلامـي الـتـي ســـقـطـت ... في بؤرةِ الوهمِ تمحو الصِّـــدقَ بالكذب[1]

تتوضّح ثنائيّة الحلم والواقع في الأبيات من خلال الثنائيّات الآتية: (عمري، ذكرياتي/ طيف)، (أحلامي/ وهم)، (الصدق/ الكذب)؛ إذ إنّ عمر الشّاعر يمثّل الأيام التي عاشها ويعيشها، فهو يعبّر عن واقعه المعجون باليأس، وذكرياته تشكّل الأحداث القديمة التي مرّ بها واستقرّت في ذاكرته. وكلتاهمّا تشيان بواقع مؤلم عاشه الشّاعر ومازال يكابده، حتّى إنهّ كلّما استعرض شريط ذكرياته اشتعل فتيل ألمه، فكلّ أحلامه حوّلها الواقع إلى وهم، فقد كانت أحلام الشّاعر أصدق من واقعه الكاذب؛ لأنّه يجد فيها ما لا يجده في واقعه، ومالم يتسنَ له الحصول عليه.

ومحاولة "منجد" التّوفيق بين الواقع والحلم، وصدمته من عدم قدرته على ذلك أوهنتا مناعته النّفسيّة، وزادتا في توتره وألمه.

---

[1]- ديوان رماد الهشيم، ص٦٥.

ورغم يأس الشّاعر، لكنّه لم يكفَّ عن مطاردة أحلامه، وقد شكّل الزّمن عقبة في طريقه، يقول في قصيدة "صحراء النفس":

فكَمْ حدوتُ رجائِيْ واستبدَّ بِهِ ... وَهمٌ فأفلتَ مِنْ أصفادِهِ وحَبَا

حتّى إِذَا اشتدَّ لَمْ أبلغْ بِه أَرَباً ... إِذْ رَاحَ يحلُمُ حتّى ضيَّع الأَرَبَا

واليومَ يصرخُ بالسّتين يدفعُها ... إلى النهوضِ فناءَ القلبُ واضطَرَبَا

كانت غريراتُ أحلامي تراوِدُنِيْ ... مِنْ نفسِها يومَ خلتُ المبتدا لعبا

مرَّتْ بساحِ أمانيْ العُمرِ مُسرجَةً ... شرخَ الشَّبابِ لنجمِ السَّعدِ حينَ خَبَا

لا تسرعي يا خطا عمري على مَهَلٍ ... لعلَّني أُمسكُ الوردَ الَّذي انسربَا

لا تنكري ولهي يومَ امتطيتُ إلى ... شعابِ مجدِكِ شوقاً رابضَاً وثَبَا

لا ترجميني بماضٍ كَمْ سكبتُ لهُ ... روحي لِيشربَ كأسَ السَّعدِ ماشرِبَا

وراحَ يبحثُ عنْ لمعِ السَّرابِ على ... وعدٍ معَ النَّفسِ أَنْ يحظى بما جلبَا

لكنَّه عادَ ملفوفاً بخيبتِهِ ... مُطوَّقاً بالدَّواهي أينما ذهبَا[1]

تتمحور الأبيات حول ثنائيَّة الحلم والواقع التي تبرز من خلال الثنائيّات الآتية: (رجائي، وهم/ حبا)، (يحلم/ ضيّع الأربا)، (أحلامي، أماني العمر/ نجم السعد حين خبا)؛ فقد عقد الشّاعر رجاءه بحلم أشبه بالوهم لأنّه رهين الخيال، فقد كبر حتّى حبا، وقوي، وأخذ وقتاً ومجهوداً عقلياً، وعشعش في خيال الشّاعر وبعدما تمكّن منه، لم يصل به إلى مبتغاه حتّى باغتته سرعة الوقت ليجد نفسه أمام حقيقة التقدّم بالعمر وفوات الزّمن دون تحقيق المراد. ما جعل الحسرة ترافق الشّاعر مدى حياته يدلّ عليها الإكثار من استخدام الأفعال الماضية، نحو: (حدوت، أفلت، حبا، اشتد، ضيّع، انسربا، امتطيت، ماشربا، جلبا، ذهبا).

فقد أخذ الشّاعر يقصّ على المتلقّي أحداث حياته الماضية، وفي ذكرها ما فيه من التحسر والرّغبة في خلق زمن يستجيب لمتطلبات الشّاعر ورغباته وأحلامه، وكأنّه يقول للمتلقي، ذاك الزّمن لم يكفِ لتحقيق أحلامي، وكأنّه يحلم بتضاعف الزّمن ليتسع لأحلامه، ويترجمها إلى واقع موافق لها.

وفي هذا رفض للواقع وتمرّد عليه، يدلّ على ذلك مخاطبته لخطا عمره وهذا من قبيل حديث النّفس، فهو يتحدّث مع ذاته الرّومانسيّة المتألّمة، يخاطبها بلين صارخ، ويطلب منها ألا تتعجّل بالانقضاء، ويكرّر استخدام أسلوب النّهي على مدار ثلاثة أبيات، نحو: (لا تنكري، لا تسرعي، لا ترجميني)؛

[1]- ديوان رماد الهشيم، ص٨١، ٨٢.

تأكيداً لرفضه للواقع وكناية عن حرقته، فشعور تفلّت الزّمن من يده يسبب ألماً نفسيّاً كبيراً له.

والشّاعر لا يظهر بمظهر الضحية هنا؛ لأنه يحمل ذاتاً أبيّة طموحة متمرّدة، فقد حلم بالمجد، وسلك طريق السّعادة، وأمّل أن يظفر بما فكّر وتخيّر، لكنّه قُدِّر له ألّا يصل إلى الطريق، وأن يعيش على بقايا أحلامه، فكانت خيبته من الواقع كبيرة وحسرته أكبر.

لعلّ رفض "منجّد" للواقع، وخوفه من عجلة الزّمن، لم يمنعاه من مواصلة أحلامه، لكن أن يشقى في الواقع وفي الحلم، أمر يستدعي الشفقة، حتّى أخذ الشّاعر يتوسّل إلى حلمه، يقول في قصيدة "أستغفر الشيب":

علـــى شـــفا جُـــرُفٍ هـــارٍ أداعبُـــهُ ... حلـــمٌ شـــهيٌّ تقـــيٌّ طـــاهرُ الأَرَبِ

خمســينَ عامــاً علــى أســوارِ مملكــةٍ ... مِـــنَ الهيـــامِ يُعـــاديني بـــلا ســـببِ

أوَّاهُ أوَّاهُ يـــا حُلمـــاً ألـــوذُ بِـــهِ ... فِـي النَّـومِ فـي الصحوِ بـينَ الشَّـك والرِّيَـبِ

أَلَا دَحَـرْتَ ظَلامِـيْ فِـيْ ضـياءِ غَـدٍ ... حتّـــى يلـــوذَ ظـــلامُ العـــيشِ بـــالهربِ

أوَّاهُ أوَّاهُ يـــا حُلمـــاً بَـــذلْتُ لَـــهُ ... عُمـــرَاً تـــأرجَحَ بـــينَ الجـــدِّ واللعـــبِ

واعطـــفْ علـــى كبـــدٍ حـــرَّى يُمزِّقُهـــا ... شـــوقٌ قـــديمٌ إلـــى مشـــبوبةِ اللهـــبِ

أَدمنـــتُ فيهـــا صَـــباباتِيْ وقـــافيتِيْ ... خمســـينَ عامـــاً أُناديهـــا ولـــمْ تُجِـــبِ

وأَجفلـــتْ أُمنيـــاتِيْ بَعْـــدَمَا انقطَعـــتْ ... آمـــالُ وَصـــلِيْ علـــى بَوَّابـــةِ السَّـــغَبِ[1]

تقدّم ثنائيّة الحلم والواقع من خلال مجموعة من الثنائيّات، هي: (حلم شهي/ جرفٍ هارٍ)، (أسوار مملكة من الهيام/ يعاديني)، (يا حلماً/ ألوذ به)، (دحرت/ ظلامي، ظلام العيش)، (يا حلماً/ عمراً)، (اعطف/ كبد حرّى)، (أناديها/ لم تجب).

تبدو مقاصد الشّاعر المتضمّنة في أحلامه نقيّة صافية يحاول الشّاعر الحفاظ عليها وسط واقع يؤذن بسقوطها وانهيارها، فقد قدّم عمره قرباناً للألم؛ إذ إنّ حلمه أخذ يعاديه ردهاً من الزّمن حتّى وصل سن الخمسين، فقد شكّل حلم الشّاعر ملاذاً له في صحوه ومنامه، فالشّاعر يحلم بواقع مضيء يجد فيه ما يسرّه وينير حياته، فالشّاعر يخاطب حلمه وكأنّه لم يجد من يحدّثه إلاه، أو لم يجد من يفهمه، وهذا نوع من أنواع حديث النّفس والحوار الدّاخليّ؛ نظراً لوجود فيض من العبارات والكلمات المكتظّة في خلد الشّاعر لا يجد من يشاركه فيها، إضافة إلى تحسّر الشّاعر على نفسه، حتّى إنّه يظهر تفجّعاً وألماً في تكراره لفظة: (أوّاه أوّاه)، وتكرار أسلوب النّداء: (يا حلماً) وكأنّ الشّاعر يستدعي حلمه

[1]- ديوان سهر الشوق، ص٧٢.

ويطلب منه التحقّق على أرض الواقع، وكأنّه يتوسّل إليه ويستعطفه؛ إذ إنّ الشّاعر ذاق ما ذاقه من ألم الحبّ، ويبقى الحبّ شهي المذاق في نظره، فيشتاقه رغم ضن المحبوبة عليه بالوصل في أيام شبابه، والشّاعر هنا يلوذ من حاضره بلحظة من لحظات ماضيه، فالحاضر يتمثّل بتقدّمه في العمر وانقطاع مغامراته العاطفيّة، والماضي يتمثّل بأيّام الشباب والفتوّة، والصبابة، والحبّ؛ شأنه في ذلك شأن الشّاعر الرّومانسيّ الذي يهرب بخياله من الحاضر آملاً أن لو ثبتت تلك اللحظة من لحظات السّعادة، ويندم أن لم يعمل على تثبيتها حتّى لا تهرب منه عبر الزّمن حيث لا يمكن إرجاعها[1].

وهكذا استمرت معاناة الشّاعر إلى أن باغته الزّمن، وأوصله إلى أعلى مراتب الجوع العاطفي وهي السغب. فيئس وانقطعت آماله بوصل المحبوبة. وبيّن استخدام أداة النّداء "يا" بُعد ما يناديه الشّاعر وهو حلمه. ويبقى الزّمن الغصة الأكبر في حياة الشّاعر؛ لأنه مرّ على عجل وفاته فيه الكثير والكثير.

وأظهر التّضاد بين الثنائيّات الآتية: (ظلامي/ ضياء غد)، (النوم/ الصحو)، (الجد/ اللعب). الضغط النّفسيّ الذي يعانيه الشّاعر، وما يعتمل في داخله من المشاعر المختلطة المتضاربة بين حلم خصب وواقع أجرد لا يصلح لزراعة الأحلام واستثمارها.

ويشي الروي المكسور؛ بغصة الشّاعر، وانكساره النّفسيّ، والاستسلام للواقع، وتلاشي الأحلام على بوابة السغب.

ولم يستطع الشّاعر أن يتفاءل بغد مشرق في أثناء فظاظة الواقع وقبحه، يقول في قصيدة "متى ترقّ لي السماء":

لا صـــــحوةٌ تُرجَـــــى ولا أحـــــلامُ ... وقَصـــائدِيْ بَرِمَـــتْ بهـــا الأقـــلامُ

مـــا عـــادَ يحفزُنِـــيْ الضـــياءُ ولا الـــدُّجى ... فعَلَـــى عقـــارِبِ سَـــاعتِيْ اســـتفهامُ

مـــاذَا وراءَ الصّـــبرِ فـــي صَـــلَفِ[2] المُنـــى ... والعُمـــرُ ينفـــدُ والـــرَّدى حـــوَّامُ

مـــــاذَا وتســـــألُنِيْ الـــــدُّموعُ ولا أَرَى ... غيـــرَ الفَنـــاءِ تَجـــرُّهُ الأَســـقامُ

مـــاذَا وَأَنْـــتَ أســـيرُ وَهمِـــكَ مُتعَبـــاً ... تبنـــيْ وخلفَـــكَ حَاقِـــدٌ هـــدَّامُ

مـــاذَا وَيَهزِمُنِـــيْ السُّـــؤالُ وَينبـــرِيْ ... لِيجيـــبَ مِـــنْ كَبِـــدِ الأَسَـــى استســـلَامُ

وأَعُـــودُ للأحـــلامِ رغـــمَ قنـــاعتيْ ... أنَّ احتمـــالَ وِصَـــالِها أَوهـــامُ

---

[1]- ينظر: هلال، محمد غنيمي: الرومانتيكية، مرجع سابق، ص٧٤.

[2]- يقال: الصّلفُ: "قلّة الخير... وسحاب صَلِف: قليل الماء كثير الرعد...وأصلفَ الرّجل: إذا قلّ خيره، وفلان صَلِف: ثقيل الروح، وأرض صَلِفة: لا نبات فيها". ابن منظور: لسان العرب، مادة (صلف).

وأكـــادُ أَســـمعُ صـــوتَها مُتحـــدِّياً أَقْصِـــرْ فَأَنْـــتَ علـــى الوصـــالِ حَـــرامُ

ويَجـــوعُ إيمـــانِيْ ويَظمـــأُ مَـــأملِيْ وَتَمـــوتُ أعـــوامٌ ويُولـــدُ عـــامُ

أَجـــريْ يُطـــارِدُنِيْ الشَّـــقاءُ مُعربِـــدَاً واليـــــأسُ والإرهـــــاقُ والآلامُ

وخيـالُ مَـنْ أَهـوى ورَجـعُ صـدى النّـوى والغَـــــدرُ والحُسَّـــــادُ واللـــــوَّامُ

فمَتـــى تَـــرِقُّ لـــيَ السَّـــماءُ ويَنجلـــيْ عَـــنْ جَفـــنِ أَحـــلامِ الشَّـــقيِّ ظَـــلامُ[1]

يواجه الشّاعر واقعاً مُتعِباً لا يعزّز الأحلام، فقد أحاط اليأس به من كلّ جانب ولم يُبقِ منه شيئاً، فتشاءم من كلّ شيء، فلم يعد يأمل بتحقيق أحلامه، فقد أثار واقعه المرّ ثلّة من التساؤلات التي لا إجابة لها، والتي ألحّت عليه حتّى أتعبته، والتي فيها ما فيها من استنكار الواقع والسخط عليه؛ إذ يتساءل الشّاعر بمنطقيّة واقعيّة ماذا وراء هذا الصبر على واقعه الذي أكل سنين عمره؟ ماذا وراءه؟ والزّمن لا ينتظره ليحقّق أحلامه بل يجري مسرعاً ليسلّمه لشبح الموت الذي يحوم حوله منذراً بفناء العمر دون تحقيق المراد. يكرّر الشّاعر استفهامه الذي يخرج بغصة وحرقة والتي تعبّر عنهما دموعه التي وشت بسوء واقعه ودنو أجله، وتكرار الشّاعر معنى دنوه من الموت يبيّن خوفه من الموت ومن انقضاء العمر دون نوال المراد، وكذا رفضه للواقع.

وتنتهي سلسلة الأسئلة المنتهية بجواب وحيد وهو فوات الوقت واقتراب الفناء، باستسلام الشّاعر للواقع. ولعل الحبّ هو المسلي الوحيد للشاعر في حياته، فرغم يأسه من كلّ شيء، يبقى أمله بالحبّ كبيراً. ويبقى الحلم السبيل الوحيد لعيش الواقع المتأمّل والمتمنّى، فلا يظفر الشّاعر بوصل المحبوبة إلا في حلمه فقد سلّم بفكرة امتناع الوصل على أرض الواقع.

ويستمر الشّاعر على هذه الحال يأتي عام ويذهب آخر، ولا تزيده السنون إلا يأساً، وظمأ، وحرماناً، ويزيد ألمه واقعه المعيش المعجون بالشقاء، والإرهاق، والألم، والغدر، والحسّاد، واللوّام، وتقفل حلقة يأس الشّاعر باستفهام يخرج إلى غرض تمنّي زوال الواقع المظلم من حياة الشّاعر. وقد عزّز التّضاد، نحو: (الضياء/ الدجى)، (تبني/ هدّام)، (تموت/ يولد) ثنائيّة الحلم والواقع، وشاركها في توضيح مخاوف الشّاعر وتساؤلاته وأحاسيسه المكدّرة بفعل الزّمن وسوء الحظ الملازم له.

ويبدو شعور الشّاعر بالوحدة، وغياب الحبّ عن حياته من أسباب معاناته، ولم تكن معاناته بفعل واقعه المعيش فقط، بل بفعل أبناء واقعه، يقول في قصيدة "وحدي":

وَحْـــدِيْ أَعـــيشُ مـــعَ الظَّـــلامِ حَيـــاتِي اليـــأسُ يَقتلُنِـــيْ وَلَـــوْمُ عِـــدَاتِيْ

---

[1]- ديوان سهر الشوق، ص١٨٥.

وَحْـــدِيْ بِـــلا حـــبٍ يُغـــازلُ أنمُلِـــي ... لِتظـــلَ فِـــيْ سِـــفْرِ الهَـــوى بَصـــماتِيْ

أَحسوْ طِلَـى الأوهـامِ مِـنْ كَبِـدِ المُنـى صَـابَاً ... صـــاباً وَأَقطَـــعُ بِـــالوجُودِ صِـــلاتِيْ

وَأَظـــلُّ مَـــا بينِـــيْ وَبـــينَ هَواجِسِـــي ... فِـــيْ اللاشُـــعورِ أَهـــيمُ فِـــيْ نَزَعـــاتِيْ

فـــأفرُّ مِـــنْ وَهمِـــيْ لِأشـــهدَ وَاقِعَـــاً ... بالنَّـــارِ تَعجِنُـــهُ يـــدُ الشَّـــهواتِ

النّـــاس مَـــوتى لا ضـــميرَ يهـــزُّهُمْ ... ذَبحُـــوا ضَـــمائرَهُم عَلـــى العَتبـــاتِ

فـــأعودُ للـــوهمِ الَّـــذِيْ ربَّيْتُـــهُ ... مُـــذْ كُنْـــتُ طِفْـــلاً ميّـــتَ البَسَـــماتِ[1]

تظهر ثنائيّة الحلم والواقع في الأبيات من خلال الثنائيّات الآتية: (وحدي، أعيش مع الظلام حياتي، اليأس يقتلني ولوم عداتي/ أحسو طلى الأوهام، كبد المنى، هواجسي، في اللاشعور)؛ إذ يتشكّل واقع الشّاعر من الوحدة واليأس واللوم، فيفرّ إلى الحلم ليهيم في غاياته وأمنياته المغلّفة بالوهم، وما بين الحلم والواقع، يعود الشّاعر إلى واقعه ليجد واقعاً مزرياً فاسداً يسير النّاس فيه وفق أهوائهم وشهواتهم دون أن يردعهم رادع نفسيّ أو دينيّ؛ لذا آثر الشّاعر دنيا الخيال على دنيا الواقع رغم ما فيها من وهم لا سبيل للتثبّت من حقيقته.

ويلحظ تكرار الشّاعر للفظة "وحدي" في بيتين؛ دليل الألم النّفسيّ الكبير الناجم عنها. ويبدو أنّ تشاؤم الشّاعر من واقعه ليس وليد حادثة بعينها أو خيبة أمل ما، وإنّما هو فطرة فُطِرَ الشّاعر عليها بفعل رومانسيَّته ويكابدها دون أن يجد سبيلاً للخلاص منها بل صارت جزءاً لا يتجزّأ منه.

وقد شكّل الحبّ بؤرة الألم النّفسيّ للشاعر، والإخفاق فيه يعادل الإخفاق في الحياة، يقول في قصيدة "إخفاق":

يـــا حبيبـــيْ كيـــفَ تَنـــأى ... بعـــــــدَما لانَ القـــــــدرْ

وَصـــــحا الوجـــــدُ فـــــدربي ... ذكريـــــــــاتٌ ودُمـــــــــوعْ

يُـــــوقِظُ الجـــــرحَ بقلبِـــــي ... وحنينـــــــــيْ للرجـــــــوعْ

وَإِذَا طيـــــــفُ حبيبِـــــــي ... بـــــينَ أَشـــــباحِ الظَّـــــلامْ

عـــــاثرُ الخَطـــــوِ مُعنَّـــــى ... مِـــــنْ تَبـــــاريحِ الغـــــرامْ

فـــــانثنى بـــــالقربِ مِنِّـــــي ... صَـــــامتاً خلـــــفَ الحِجَـــــابْ

وَتَراميـــــــــتُ عليْـــــــهِ ... فـــــاختفى عنِّـــــيْ وَغـــــابْ

---

[1]- ديوان جراح الصميم، ص٢١، ٢٢.

صِـــــرْتُ أبكـــــي مثـــــلَ طفـــــلٍ ضـــــــائعٍ يَخشـــــــى الظَّلامـــــــا
يَجهـــــلُ الـــــدَّربَ ويَمضـــــيْ شـــــــاردَ الفكـــــــرِ مُهـــــــدَّمْ
جـــــرَّب اللوعـــــةَ والإخفـــــاقَ لكـــــــنْ مـــــــا تعلَّـــــــمْ[1]

تبدو ثنائيّة الحلم والواقع على مدار الأبيات مظهرة حزن الشّاعر على فراق محبوبته وصعوبة البعد عنها، حتّى أصابه هوس فيها، وأخذ يتخيّل طيفها في ظلمة ليله، ويتخيّل الحالة المحزنة التي تعيشها إثر فراقه وما تقاسيه من ألم البعد الذي يشتركان فيه، وانتهى به خياله إلى واقع مبكٍ جعله يعيش في حالة ضياع، وتخبّط، وحزن كطفل فقد أمه وتاه عنها.

ويدلّ استخدام الشّاعر لأسلوب الاستفهام في الشطر الأول من البيت الأول على تعجبه من صنيع المحبوبة في بعدها عنه، واستنكار هذا البعد، والاحتراق الدّاخليّ بسببه. فقد كان عند "منجّد" بوصفه شاعراً رومانسيّاً أكبر باعث على الحياة وأكبر مسكن ألم فيها.

ويلحظ أنّ الشّاعر استخدم اسم الفاعل غير مرّة في شرح حالته النّفسيّة الواقعيّة التي يعيشها نتيجة فراق المحبوبة، نحو: (عاثر، صامت، ضائع، شارد، معنّى، مهدّم)، وقد أفاد هذا الاستخدام في التّعبير عن عمق الألم النّفسيّ عنده واستمراره وتجدّده وثبوت حدوثه.

ولكم خاب أمل الشّاعر في الحبّ، يقول في قصيدة "الله يا دنيا الشقاء":

مَنَّيتِـــــهِ بالوصـــــلِ ثـــــمَّ هجرتِـــــهِ وَوَصـــــلتِ مَـــــنْ بغـــــرورِهِ وَافـــــاكِ
فســـــخرتِ منـــــهُ وكـــــان غِـــــرَّاً سَـــــاذجَاً عَشِـــــقَ الإبـــــاءَ لكـــــيْ ينـــــالَ رِضَـــــاكِ
وَصـــــحا علـــــى ألـــــقِ الحقيقـــــةِ بعـــــدما خســـــرَ الرِّهـــــانَ ولـــــمْ يَعُـــــدْ لِعِـــــرَاكِ
وَلكَـــــمْ تـــــزوَّدَ بالتَّعلـــــلِ فـــــالمنى وهـــــمٌ وكـــــلُّ الـــــوهمِ فِـــــيْ نجَـــــواكِ[2]

تتكشّف ثنائيّة الحلم والواقع من خلال الثنائيّات الآتية: (منّيته/ هجرته، ألق الحقيقة)، (المنى/ وهم). فالتمنّي يُعمِل خيال الشّاعر ويطلقه ليتصوّر لحظات الوصل مع المحبوبة المخادعة التي أوهمته بحبّها ومكنة وصلها، ثمّ أخلفت، وهجرت، وسخرت من الشّاعر، وقد استحوذت المحبوبة على خيال الشّاعر زمناً وعاشت في أحلامه طويلاً، وكثيراً ما كان يسلّي نفسه بوعد وصلها، وفات العمر وأيقن الشّاعر حقيقة خداعها ما جعله يغادر ساحة العشاق دون رغبة في النزال. وقد أوضحت ثنائيّة الحلم والواقع ندم الشّاعر على وثوقه في محبوبة مخادعة، ويأسه من الحبّ، كما تحمل الأبيات نفساً تأنيبيّاً من الشّاعر للمحبوبة التي لم تكن على قدر الثقة، فتملّكه شعور خيبة الأمل والخذلان. تؤكّد هذا

---

[1]- ديوان صراخ الجحيم، ص٤٧.

[2]- ديوان نداء الرميم، ص٤٣.

المعنى ثنائيتا: (منّيته/ هجرته)، (هجرته/ ووصلتِ) اللتان توصلان للمتلقّي شعور ألم الشّاعر من الهجر، وخيبة أمله، فأفاد التّضاد مشاركة المتلقّي الشّاعر في تجربته الشعوريّة.

ويظهر تخبّط الشّاعر من واقعه، واستنجاده بخياله في قوله في قصيدة "الصمت الرهيب":

يـــا بـــروجَ الخَيـــالِ والـــوهمِ حَســـبِي أَنَّنِـــــي فيـــــكِ أكتـــــويْ بنـــــدائِيْ

يـــا كهـــوفَ الظَّـــلامِ فِـــيْ صـــحوةِ المـــو تِ أُغنِّـــيْ يـــا ليـــلُ أيـــنَ ضِـــيائِيْ[1]

توضّح ثنائيّة الحلم والواقع: (بروج الخيال والوهم/ كهوف الظلام)، استنفار الشّاعر وارتفاع صوته وصرخته واستنجاده بخياله، واستنكار واقعه المسبب لارتفاع وتيرة اشتعاله الدّاخليّ؛ إذ يفسّر استخدام أداة النّداء" يا" وتكرارها على مدار البيتين حرقة الشّاعر من جهة، وعمق ألمه من جهة أخرى، وشفقته على نفسه. وبُعد المستدعى من جهة ثالثة؛ فقد أدماه واقعه المظلم، وزاد اكتواءه خياله الذي لا يجد له مكاناً على أرض الواقع؛ إذ يحاول الشّاعر استدعاءه بعدما استفحل اليأس بين جوانجه جرّاء واقعه الذي أشقاه.

وهذا التأرجح بين الواقع والخيال يبيّن اضطراب الشّاعر الدّاخليّ، يؤكّد هذا نداؤه ما لا يعقل: (يا بروج الخيال، يا كهوف الظلام، يا ليل)، ينهي نداءه باستفهام يحمل الكثير من الحسرة والتوجّع: (أين ضيائي؟)، وفي هذا الاستفهام ما فيه من رفض الواقع، والتطلّع إلى الخلاص منه.

وقد سمّم الواقع مخيّلة الشّاعر ودمّر كلّ حلم جميل متمنّى، يقول في قصيدة "الخالدان":

تَغـــزو الهمـــومُ شـــراييْنِي مســـمِّمَةً فينـــزفُ القلـــبُ فِـــيْ صـــدريْ ويَنفطـــرُ

وأَقطـــعُ الليـــلَ فِـــي البؤســـى أُداعبُهـــا وفِـــيْ النَّهـــارِ أَرى الأحـــلامَ تُحتضـــرُ[2]

يعايش الشّاعر واقعاً يملؤه هموماً وأوجاعاً، حتّى إنّه اعتاد الألم وصار دعابته ليلاً، وبهذا الواقع المأساوي تحتضر أحلام الشّاعر؛ إذ لا مساعد على تحقيقها، فقد تغلّب واقع الشّاعر على أحلامه وقوي عليها وأقصاها بتسليم مطلق محزن باعث على الهم وانفطار القلب.

ويبدو أنَّ سوء حظّ الشّاعر لازمه وأطفأ كلّ رغبة داخله، وأجهض حلمه، يقول في قصيدة "إجهاض الحلم":

أَحســـــتُ أنِّـــي بالشَّـــقاءِ مُقيَّـــدٌ أُقصـــــيْ رُؤاهُ وَلَـــــمْ يَـــــزلْ يُـــــدنينِيْ

فَأنـــــامُ أنتظـــــرُ الصَّـــــباحَ لَعلَّنِـــــيْ بِنِـــــدَاهُ أُطفِـــــئُ حُرْقَـــــةً بِجُفُـــــونِيْ

وَأَفيـــقُ يَبعثنـــيْ الصَّـــباحُ مُحَمَّـــلاً بالأمنيـــــــاتِ مُـــــــدجَّجاً بِحنينـــــــيْ

---

[1]- ديوان نداء الرميم، ص٥٤.

[2]- ديوان جراح الصميم، ص١٣٤.

وأَغيــبُ فِــيْ صُــورِ النَّهــارِ تَشــدّني بالمغريـــــاتِ إلـــــى طَريـــــقِ مُجـــــونِ

أَتســـلَّقُ السَّـــفحَ المُريـــبَ لقمَّـــةٍ شـــــمَّاءَ كلَّلهـــــا السَّـــــنا بفُتُـــــونِ

حتّــى وصــلتُ وَفِــيْ الطَّريــقِ تبخَّــرتْ أحـــلامُ عُمـــرِيْ تحـــتَ حـــرِّ شُـــجُونِيْ

ورأيــتُ ملحمــةَ السَّــرابِ وقَــدْ غَــدتْ وَهمَـــاً تَوضَّـــحَ فـــوقَ قبـــرِ ظُنُـــونِيْ[1]

يُبنى النّص على أسلوب القصّ ليوضّح ثنائية الحلم والواقع التي تظهر على مدار الأبيات، فقد لازم الشقاء الشّاعر وكان جزءاً من واقعه المرّ، وقد شكّل الصباح مفترجاً للشّاعر بما يحمل بين طيّاته من أمنيات يحلم بتحقيقها، وبما يرجو بطلوعه من ذهاب أوجاعه، فالشّاعر يسير في طريق الحياة راغباً في الوصول إلى برّ الأمان والراحة فيها، لكنّ شدة حزنه تمنعه من الوصول، وكذا تشاؤمه الذي يشعله ظنوناً ويأساً يقتل كلّ حلم ورغبة. وقد أوضحت الثنائيّات الضديّة البارزة في الأبيات، نحو: (الشقاء/ الصباح)، (أقصي/ يدنيني)، (أنام/ أفيق)، (وصلت/ تبخرت)، ذات الشّاعر المعذّبة المتألّمة البائسة التي تعيش واقعاً مرّاً وحلماً مجلاً بالوهم لا سبيل لتحقيقه.

ويبدي الشّاعر تحسّراً كبيراً ممزوجاً بالألم لدوران عجلة الزّمن في حبّ من لا يستحق، يقول في قصيدة "إلى صغيرة":

أيُّ حُلْمٍ مَرَّ لمْ يَحسبْ لهُ العُمُر حِسَابَا

عِشْتُ فيهِ الحبّ إخلاصَاً وغدرَاً واضطرابَا

كلُّ سِرٍ كان فِيْ عَينيكِ أَضنانِي ارتيابَا

غِبْتُ فِيْ عَينيكِ عَنْ ذَاتِيْ وَأحرقتُ الشَّبابَا

وَزرعتُ الأمسَ شَهدَاً وجنيتُ اليومَ صَابا[2]

يتحسّر الشّاعر على نفسه من خلال ثنائيّة الحلم والواقع: (الحلم/ العمر)، فقد ذاق الحبّ بكلّ أشكاله، وأتعبه تلوّن المحبوبة، وعدم وضوحها، فقد غرق في عينيها، وأهدر عمره هياماً بهما، ومرّ العمر، ولم يحصّل إلا القسوة منهما. فقد اشترك في حزنه عاملان: سرعة انقضاء الزّمن، وعدم استحقاق المحبوبة للتضحية، والحبّ، والإخلاص. وقد أثرت هذه المعاني الثنائيّات الضديّة الآتية: (إخلاصاً/ غدراً)، (الأمس/ اليوم)، (شهداً/ صابا)؛ التي تصوّر الحالة النّفسيّة التي مرّ بها الشّاعر على مرحلتين زمنيتين، ما فعله في الماضي وأهدر له عمره، وما حصّله في الحاضر وسبّب في حسرته. وكأنّ

---

[1]- ديوان رماد الهشيم، ص٣.

[2]- ديوان جراح الصميم، ص٧٤.

الشّاعر يريد أن يوقف الزّمن لينهل منه ما استطاع؛ إذ يعاني الشّاعر الرّومانسيّ من أزمة فوات الوقت دون إشباع الرغبات وتحقيق الأحلام.

وحسرة الشّاعر في الحبّ لا تنتهي، يقول في قصيدة "حبّي وأوزاري":

أَحببتُهَـــا سِـــرًّا وأَخفيـــتُ الجَـــوى كَـــيْ لا يُقَـــالَ يُحبُّهَـــا وَيـــذوبُ

وَحَضـــنتُ أَحلامِـــيْ الَّتـــي ربَّيتُهـــا عَشْـــراً فَشَـــبَّتْ والفـــؤادُ يَشـــيبُ

حتّـــى إِذَا اكتنـــزتْ وحـــانَ قِطَافُهَـــا صَـــعُبَتْ وَأَفلـــحَ بالقِطـــافِ غَريـــبُ

وَأَنَـــا الَّـــذي روَّيتُهـــا بِمَـــدامعيْ أَعصـــيْ فـــؤاديْ مـــرةً وأُنيـــبُ[1]

تظهر ثنائيّة الحلم والواقع في الأبيات من خلال ثنائيّة: (حضنت أحلامي/ أفلح بالقطاف غريب)؛ فقد حلم الشّاعر بالمحبوبة زمناً طويلاً، وعاش هذه السنين يحبها سرّاً خشية لوم النّاس له، حتّى إنّه عاش توتّراً نفسيّاً كبيراً سبّبه ألم الانتظار له، وتردّد القلب بين تحمّل هذا الألم وحماية حلمه، أو اختيار السلام النّفسيّ والاستسلام، وعدم انتظار شيء. وبعدما اقترب الوعد وأوشك أن يظفر بحلمه، انتُزِع منه وفاز بثمرة حبه، وانتظاره، وأيام عمره شخص آخر، ما شكّل أزمة نفسيّة كبيرة للشاعر مكوّنة من خيبة أمل، وحسرة، وضياع عمره في انتظار اللا شيء. ورغم ما يرسله الشّاعر للمتلقّي من أحاسيس صعبة عاشها لكنّه بصفته شاعراً رومانسيّاً، يُعدّ هذا الألم ألماً جميلاً عنده، فالشّاعر يتلذّذ بألم الحبّ وانتظار المحبوبة. وهذه المسافة بين الحلم والواقع التي يخلقها الشّاعر ويعيش فيها تشكّل مؤونة حياتيّة للشاعر يقتات عليها ريثما يجود الزّمن عليه بتحقيق أحلامه.

وقد رسم التّضاد الواقع بين الثنائيّات في الأبيات، نحو: (شبّ/ يشيب)، (أعصي/ أنيب)، نغماً موسيقياً معزوفاً بنوتات حزن، وخيبة، وحب معقود بالأمل.

ولم تشكّل خيبة الشّاعر من الحبّ حاجزاً نفسياً يُنفِّره من الحبّ وأهله، يقول في قصيدة "اعذريني":

أُحِبُّـــكِ فِـــيْ ضَـــميرِ الغيـــبِ حُلْمَـــاً يُهدهِـــدُنِيْ فـــأجنحُ للسُّـــكونِ

أُحِبُّـــكِ فِـــيْ الخيـــالِ بِـــلا حُـــدودٍ تقيّـــدُنِيْ وتســـخرُ مِـــنْ شُـــجونِيْ[2]

تفصح ثنائيّة الحلم والواقع التي تبرز من خلال ثنائيّتي: (حلماً/ السكون)، (الخيال/ حدود)؛ عن هروب الشّاعر من واقعه الذي يقيّده، ويستهزئ من أحزانه إلى عالم الخيال الذي يرسم فيه واقعاً أجمل، وفي عالمه الخياليّ يعيش قصّة حبّه مع محبوبته بلا حدود ولا قيود. وهذا الحلم بوصل المحبوبة بلا رقيب اجتماعيّ وقيود خانقة يسلّي الشّاعر، ويصبّره على واقعه الذي يضغط عليه ويخنقه، ويجعله يهدأ ويسكن فيه.

---

[1]- ديوان جراح الصميم، ص١٤٨.

[2]- ديوان صراخ الجحيم، ص٧٤.

ويبدو أنّ رغبة الشّاعر في تغيير واقعه كانت قويّة، لكنّه لم يكن قوياً في الأقل نفسيّاً ليحقّقها، يقول في قصيدة "تشرين وأوراق الخريف":

هَـــلْ تَعلمـــينَ بـــأنَّ القلـــبَ مُـــرتهن يَبغـــيْ النَّجـــاةَ ولا يَقـــوى علـــى الهَـــربِ

كانـــت لَـــهُ فـــي ســـماءِ العمـــرِ بارقـــةٌ واليـــومَ أَضـــحى بِـــلا ضَـــوءٍ ولا لَهـــبِ

لَعلَّـــــهُ ضَـــــاقَ بـــــالأحلامِ يَزرعُهَـــــا يـــرويْ مَســـاكبَها مِـــنْ رَفَّـــةِ الهُـــدُبِ[1]

تتشكّل ثنائيّة الحلم والواقع من خلال ثنائيّتي: (يبغي/ لا يقوى)، (بارقة/ بلا ضوء، بلا لهب)، فالشّاعر يحلم بحياة مختلفة عن التي يعيشها في واقعه، لكنّه لا يقدر على الهروب من واقعه؛ فقد أضاء الزّمن له يوماً ما من أيام عمره الماضية، وبمرور الزّمن اختفى الضوء واللهب، ولم يعد يرى يوماً جميلاً، حتّى ملَّ أحلامه ويئس من العيش على أمل تحقّقها. وبذلك أسهمت ثنائيّة الحلم والواقع في إظهار اضطراب الشّاعر الدّاخليّ يؤيّد ذلك استهلال الأبيات بأسلوب الاستفهام الذي يخرج بزفرة حزن وحسرة، في قوله: (هل تعلمين..؟).

ولعلّ تراكم الأحزان في قلب الشّاعر طبعت راناً من الحياة على قلبه، فلم يعد يرى غير السّواد واستحالة تحقيق الأمنيات، يقول في قصيدة "صراخ الجحيم":

وَأَدتُ النُّـــورَ فِـــي أعمـــاقِ نَفسِـــي وَأَغرَقْـــتُ المُنـــى بِظَـــلامِ يَأْسِـــي

فشَـــاخَتْ فِـــيْ مُخيَّلتـــيْ الأمـــانِي وَأَينعـــتِ الهُمـــومُ وَمـــاتَ أُنْسِـــي

وَلَـــفَّ الـــوَهْمُ أحلامِـــيْ فَشـــابَتْ ولَـــمْ أَظفـــرْ مِـــنَ الـــدُّنيا بِكأسِـــي[2]

تتوزّع ثنائيّة الحلم والواقع على مدار الأبيات مظهرة واقع الشّاعر النّفسيّ الذي صار إليه، والذي أسهم فيه يأسه بصورة واضحة؛ فواقع الشّاعر الحياتيّ أوصله إلى ذاك اليأس القاتل للأحلام والرغبات، فلم تكن الدّنيا منصفة في حقه، وإنّما جعلته يعيش الفقر والحرمان بجميع أشكالهما، حتّى لم يسلم منها خياله الذي استخدمه كفاصل عن الواقع، وعالم آخر يعيش فيه مالا يجده في الحقيقة يمكن أن نسمّيه عالم الأنسِ. ما زاده همّاً، وغمّاً، وألماً نفسياً؛ فقد سيطرت على الأبيات مفردات اليأس، نحو: (وأدت النور، أغرقت المنى، بظلام يأسي، فشاخت الأماني، أينعت الهموم، مات أنسي، لم أظفر من الدنيا بكأسي). التي تدلّ على ارتفاع وتيرة الحزن في قلبه، وكذا التشاؤم المُتأتّى من واقع شحيح.

وقد أعان التّضاد الواقع بين الثنائيّات الآتية: (شاخت/ أينعت)، (الأماني/ الهموم)، (النور/ الظلام). على إخراج الحالة النّفسيّة المضطربة التي يعيشها الشّاعر بما فيها من استلاب وحزن، وحرمان،

---

[1]- ديوان نداء الرميم، ص٣٠.

[2]- ديوان صراخ الجحيم، ص ٦٠.

ويأس.

اتّسمت أبيات الشّاعر بالبساطة وعدم التعقيد، وزخرت بالمعجم العاطفي الانفعاليّ، والتكثيف الدلاليّ الذي يعمّق إحساس الشّاعر بالألم، ويقدّم صراعاته الدّاخليّة على طبق لفظيّ متنوع يفسّر إمكانات الشّاعر اللغوية في توليد المعاني الحسيّة وابتكارها. ولعلّ هذا الأسلوب البسيط الذي نحاه الشّاعر "منجّد" على غير وعي منه لطبيعته، يعدّ تجديداً وخلعاً لرداء التقليد القديم الذي ألفه أنصار القديم من تكلّف وإغراب في اللفظ، وتعدّ الكثافة المعجميّة رفضاً للمجال الشعريّ الذي قيّد التقليديون به أنفسهم لقرون طويلة[١].

بدا أنّ "منجّداً" صارع خياله وواقعه، فقد كابد واقعاً مرّاً لا يجد فيه ما يحلم فيه من حياة كريمة، فكانت ردة فعله تجاه الواقع أن رفضه، وانسلخ عنه، وشكّل في خياله عالماً خاصاً يحقّق فيه ما حُرمه بعيداً عن قيود المجتمع الثقافيةّ والاجتماعيّة التي كبّلته.

[١]- ينظر: الفرفوري، فؤاد: أهم مظاهر الرومنطيقية في الشعر العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها، مرجع سابق، ص٢٠٢- ٢٠٤.

الخاتمة ونتائج البحث:

عُدّت الرّومانسيّة كما يرى بعضهم نقطة انطلاق حركة التّجديد في الشعر العربيّ الحديث، وكانت من الأهمّية بمكان أن أحدثت ثورة وانقلاباً على أشكال القيود كافّة، وغيَّرت في الأفكار والمعتقدات الشعريّة، وسنّت سنة أدبيّة جديدة؛ إذ احتفت بالنّفس البشريّة، ومجّدت الألم الإنسانيّ، واتّخذت من العاطفة والابتكار والتّجديد إماماً لها في تنسّكها الأدبيّ، وبعد الفراغ من دراسة الرّومانسيّة في شعر الشّاعر محمّد الحسن منجّد يخلص البحث إلى النتائج الآتية:

تبيّن أنّ سوداويّته نزعة متأصّلة في ذاته تجعله يخاف من كلّ شيء، ويرى الشرّ في كلّ خير، ومن مظاهرها؛ خوفه الدّائم من كلّ شيء، فقد خاف من مستقبله، وجهله بمصيره بعد الموت، ومنها أيضاً قلقه بسبب تقلّب الزّمن، وعدم ثباته على حال، حتّى إنّه يخاف أن يفقد اللّحظة السّعيدة التي يعيشها، فيتحوّل ما كان يجب أن يكون مصدر متعة إلى مصدر ألم.

توّلد تشاؤم الشّاعر بسبب واقعه المتدهور، ويأسه من إصلاح الواقع، وعدم قدرته على الانسجام مع المحيط الخارجيّ، فعاش حزيناً وحيداً قلقاً يقاسي الغربة الوجوديّة.

عبّر حزنه عن وجدانه المضطرب بالآلام، وكانت شكواه صدى لألمه النّفسيّ، فلم يقدر حقّ تقديره في المجتمع، ولم يجد المعين من الصحب والأولاد، وحُرِم المرأة المثال التي ينشدها.

كانت فكرة انقضاء الزّمن، وفواته دون تحقيق الأحلام أحد مسبّبات قلق الذّات الشّاعرة.

شكّلت المرأة محور حياة الشّاعر، فكانت عنده النّور الذي ينتشله من عتمة حياته، فعاش حياته على سكة الحبّ، مفتوناً بجمال المحبوبة، مولعاً بوصلها ومؤملاً فيه، باحثاً عن رضاها، خائفاً من فقدها، مجروحاً لضياعها، ذارفاً الدّموع على رحيلها، راضياً بل متلذذاً بعذابها، هذا ما استحقته منه المحبوبة الوفيّة، أما الغادرة والمخادعة، فكان نصيبها الهجران وكشف آلاعيبها وسخفها، فالحبّ عنده تطهير للقلوب، فلا يجوز تدنيس الحبّ بالكذب. وقد خلع على الحبّ أجواء من القداسة تقترب من طقوس العبادة.

لم تنجح دعواته القوميّة في الثورة على المحتل، والإنسانيّة في التحلّي بالقيم والمثل السامية؛ لأنّه انطلق من رؤية ذاتيّة حالمة، وتطلّعات قوميّة منفصلة عن حقيقة الواقع المعيش، وتجاهل قدرات المجتمع المحدودة، فكانت ثورته فاشلة.

اعتمد نصّ الشّاعر مبدأ الثنائيّات ليظهر ملامح الألم الإنسانيّ الناشئ عن صراع بين الرّغبة والواقع، ومن أبرز تلك الثنائيّات ثنائيّة الذّات والموضوع التي استطاعت أن تخرج مكنونات الشّاعر النّفسيّة، فغلبت الذّات الشّاعرة على الموضوع في مشاركة تجربة معاناتها معه؛ لأنّها ذات رومانسيّة متضخّمة، متأزّمة، متفرّدة، تشكو الألم وتنعم به، والتقت الذّات بالموضوع في وحدة الألم واليأس، وقد ظهر تأزّم

الذّات الشّاعرة وتأجّجها وسخطها على الواقع والنّاس من خلال التّقسيم الثنائيّ الّذي ولّد أبعاد النّص الدلاليّة والجماليّة والنّفسيّة.

ومن الثنائيّات الرّومانسيّة أيضاً ثنائيّة اليأس والأمل التي دلّت على تناقض شخصيّة الشّاعر، وتأرجحها بين اليأس والأمل، مع سيطرة كبيرة لمعالم اليأس على أشعاره، ووجود ومضات أمل تخبو وتشتعل من حين لآخر.

وتأتي ثنائيّة الحياة والموت لتظهر عزوف الشّاعر عن الحياة بسبب الفقر، والتعب، والسهد، وكانت مواجهته للموت مواجهة ثنائية؛ إحداها الاستسلام والرّغبة في الرّحيل؛ إذ قدّم الموت على حياة بائسة، وأخرى مقاومة له، وتجلّت مقاومة الموت عن طريق إثبات حضور الذات بالأثر الطيب والذكر الحسن بعد الممات، وهذه أدوات الشّاعر للخلود.

صوّرت ثنائيّة الحلم والواقع الحالة النّفسيّة التي مرّ بها الشّاعر على مرحلتين زمنيتين، إحداها في الماضي، وما أهدر له عمره من أحلام وآمال، والثانية في الحاضر، وما حصّل منه، وسبّب له حسرته وألمه ويأسه. وشكّل الحلم عالماً خاصاً للشاعر يهرب فيه من الواقع، ويعيش فيه ما حُرم منه في الواقع.

قدّم نفسه بصورة الضحيّة، وجرّد نفسه من المسؤوليّة، وألقاها على عاتق الزّمن والظروف.

امتزجت ذاته بالطبيعة وأسقط آلامه وأحزانه على الطبيعة؛ إذ استعان بمعجم الطبيعة ليعبّر عن توحّد الوجود الخارجيّ والدّاخليّ الذّاتيّ في نفسه.

اتّسمت قصائد الشّاعر بالبساطة وعدم التعقيد، وزخرت بالمعجم العاطفيّ الانفعاليّ، والتكثيف الدّلاليّ الّذي يعمّق إحساس الشّاعر بالألم، ويقدم صراعاته الدّاخليّة على طبق لفظيّ متنوّع يفسّر إمكانات الشّاعر اللغويّة في توليد المعاني الحسيّة وابتكارها، كما ظهرت نزعة الذاتيّة بوضوح في أشعاره.

لم يكن الشّاعر على وعي بانتمائه للمذهب الرّومانسيّ؛ بسبب طبيعة تكوينه الثقافيّ، وطبيعة تجربته الشعريّة، وما شاع في أشعاره من مظاهر رومانسيّة هي موجة عاطفيّة اجتاحت وجدانه، وجعلته يتغنّى بالحزن، والألم، ويتسلّى بالحبّ هرباً من الواقع.

ملحق تعريف بالشّاعر محمَّد الحسن مُنجّد:

هو مُحمَّد الحسن مُنجِّد بن زكريّا، وُلِد في مدينة حماة بتاريخ ١٩٣٥/١٢/٢٧م، درس في حماة حتّى الثانويّة، وحصل على شهادة دار المعلّمين: أهليّة التعلّم الابتدائي، عَمِلَ معلّماً للمرحلة الابتدائيّة حتّى عام ١٩٧٨م، ثمَّ عمل في التّعليم الإلزاميّ في مديرية التربية، وهو عضو في اتّحاد الكتّاب العرب منذ عام ١٩٧٥م، كتب الشعر وهو في الصّف الخامس الابتدائيّ عام ١٩٤٩م[١].

تتلمذ للأستاذين؛ الشيخ محمد الحامد، والأستاذ عبد الرزاق الأصفر، وقرأ العروض على الشّاعر المرحوم محمد عالي الحمراء المعروف ب (علي دمّر)، عُرِفَ في الصحافة الأدبيّة بـالشّاعر البركانيّ لجهارة صوته، وطبيعة شعره القويّ الجزل[٢]. له خمسة دواوين هي: صراخ الجحيم ١٩٧٥م، نداء الرميم ١٩٩٨م، رماد الهشيم ١٩٩٩م، جراح الصميم ٢٠٠١م، سهر الشوق ٢٠٠٩م[٣]. تُوفّي بتاريخ ٢٠١٧/١١/١١م[٤].

---

[١] – ينظر: مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، الكويت، ط٢، مج٤، ص٤٠٢.

[٢] – ينظر: منجّد، محمد الحسن: غلاف ديوان سهر الشوق، دار الفارابي للطباعة، حماه، ٢٠٠٩م.

[٣] – ينظر: البابطين: معجم البابطين، مرجع سابق، ص٤٠٢.

[٤] – موقع نفحات القلم: Https:// pen_sy.com

ثبت المصادر والمراجع:

المصادر:

- منجّد، محمد الحسن:

_ جراح الصميم، (ديوان شعر)، مكتبة نينوى للطباعة والنّشر، حماة، كفربهم، ٢٠٠١م.

_ رماد الهشيم، (ديوان شعر)، مكتب نينوى للطباعة والنّشر، حماة، كفربهم، ١٩٨٥م.

_ سهر الشوق، (ديوان شعر)، دار الفارابي للطباعة والنّشر، دمشق، ٢٠٠٩م.

_ صراخ الجحيم، (ديوان شعر)، طباعة خاصّة، ١٩٧٥م.

_ نداء الرميم، (ديوان شعر)، مكتبة نينوى للطباعة والنّشر، حماة، كفربهم، ١٩٩٩م.

المراجع:

- أختر، ياسمين: الشكوى في الشعر العربيّ في النّصف الأول من القرن العشرين (دراسة موضوعيّة فنيّة من خلال نماذج مختارة)، رسالة دكتوراة في الأدب العربيّ، الجامعة الإسلاميّة، إسلام آباد، ٢٠٠٤-٢٠١٠م.
- إسماعيل، عز الدين: الشعر العربيّ المعاصر قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة، القاهرة، ١٩٦٦م.
- الأصفر، عبد الرزاق: المذاهب الأدبيّة لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م.
- أمين، أحمد ومحمود، زكي نجيب: قصة الأدب في العالم، مكتبة النهضة المصريّة، القاهرة، [د.ت].
- البارودي، محمود سامي: ديوان البارودي، حقّقه وضبطه وشرحه: علي الجارم، ومحمد شفيق معروف، دار العودة، بيروت، ١٩٩٨م.
- باكوبن، عائشة سالم محمد: النزعة الرّومانسيّة في شعر محمد هاشم الرشيد (دراسة موضوعيّة وفنيّة)، رسالة ماجستير في الأدب العربيّ الحديث، جامعة طيبة، المملكة العربيّة السعوديّة، ١٧٣٤هـ، ٢٠١٣م.
- بارلو، ديفيد: مرجع إكلينكي في الاضطرابات النّفسيّة، دليل علاجيّ تفصيليّ، إشراف ومراجعة: صفوت فرج، مكتبة الإنجلو المصريّة، جامعة القاهرة، ٢٠٠٢م.
- بنّيس، محمد: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الرّومانسيّة العربيّة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٢، ٢٠٠١م.
- تييغم، بول فان: الرّومانسيّة في الأدب الأوروبّي، ترجمة: صيّاح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨١م.
- الجرجاني، علي بن محمد: التّعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٥م.
- جلكنر، روبرت وإنسكو، جيرالد: الرّومانتيكيّة ما لها وما عليها، ترجمة: أحمد حمدي محمود، مراجعة: أحمد خاكي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٨٦م.
- الحاني، ناصر: من اصطلاحات الأدب الغربيّ، دار المعارف، القاهرة، [د.ت].
- حسين، ياسر البلتاجي: الذّات والموضوع عند البياتي وسامي مهدي، سمنود، ٢٠٢٢م.

- الحفني، عبد المنعم: المعجم الموسوعيّ للتحليل النّفسيّ، دار نوبليس، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٥م.
- الخطيب، حسام: الأدب الأوروبّي، نشأته وتطوّر مذاهبه، مكتبة أطلس، دمشق، ١٩٧٢م.
- خفاجي، عبد المنعم: قصة الأدب المهجريّ، دار الكتاب اللبنانيّ، بيروت، ط٢، ١٩٧٣م.
- الديّوب، سمر:

_الثنائيّات الضديّة بحث في المصطلح ودلالاته، سلسلة مصطلحات معاصرة، العتبة العباسيّة المقدّسة، المركز الإسلاميّ للدراسات الاستراتيجيّة، ط١، ٢٠١٧م.

_الثنائيّات الضديّة دراسات في الشعر العربيّ القديم، منشورات الهيئة العامّة السوريّة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٩م.

- الرّبيعي، محمود: في نقد الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، [د.ت].
- رويلي، ميجان والبازعي، سعد: دليل الناقد الأدبيّ، المركز الثقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط٣، ٢٠٠٢م.
- السحرتي، مصطفى: الشعر المصريّ على ضوء النقد الحديث، مطبعة المقتطف والمقطم، مصر ١٩٤٨م.
- سعيد، جلال الدّين: معجم المصطلحات والشواهد الفلسفيّة، دار الجنوب للنّشر، تونس، ٢٠٠٤م.
- سورير، أوسيان: الجماليّة عبر العصور، ترجمة: ميشال عاصي، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٢م.
- شايح، فايزة. وبوزياني، أم الخير: المذهب الرّومانسيّ في شعر رمضان حمود، إشراف: فضيلة يونسي، مذكرة لاستكمال متطلّبات شهادة الليسانس، الجزائر، ٢٠١٠– ٢٠١١م.
- الشّريف، جلال فاروق: الرّومانتيكيّة في الشعر العربي المعاصر في سورية (ملامح ثورة مهدورة)، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٠م.
- صليبا، جميل: المعجم الفلسفيّ، دار الكتاب اللبنانيّ، بيروت، ١٩٨٢م.
- ضيف، شوقي: الأدب العربي في مصر، مكتبة الدّراسات الأدبيّة، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٦١م.
- عبد النور، جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٩م.
- العشماوي، محمد زكي: أعلام الأدب العربيّ الحديث واتّجاهاتهم الفنيّة (الشعر–المسرح–القصة–النّقد الأدبيّ)، دار المعرفة الجامعيّة، الإسكندرية، ٢٠٠٠م.
- العقّاد، عبّاس محمود: الفصول، مؤسسة الهنداوي للتّعليم والثقافة، القاهرة، [د.ت].
- العقاد، عبّاس محمود والمازنيّ، إبراهيم عبد القادر: الدّيوان في الأدب والنّقد، دار الشعب للصحافة والطباعة والنّشر، القاهرة، ط٤، ١٩٩٧م.
- ابن فارس، أحمد: معجم مقاييس اللّغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، ١٣٩٩هـ– ١٩٧٩م.
- فتحي، إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبيّة، التعاضديّة العماليّة للطباعة والنشر، تونس، ١٩٨٦م.
- الفرفوري، فؤاد: أهمّ مظاهر الرّومنطيقيّة في الأدب العربيّ الحديث وأهمّ المؤثرات الأجنبيّة فيها،

الدّار العربيّة للكتاب، ١٩٨٤م.
- فريد، آمال: الرّومانسيّة في الأدب الفرنسيّ، دار المعارف، القاهرة، [د.ت].
- قاروط، ماجد:

_تجلّيات اللّون في الشعر العربيّ الحديث في النّصف الثّاني من القرن العشرين، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، ط١، ٢٠٠٨م.

_المعذّب في الشعر العربيّ الحديث في سورية ولبنان من عام ١٩٤٥ إلى ١٩٨٥م، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م.
- القط، عبد القادر: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، ١٩٨١م.

- لعكاشي، عزيز: مظاهر الإبداع الفنّي في شعر أبي القاسم الشابيّ، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، مكة، ١٩٨٠م.
- المازنيّ، إبراهيم عبد القادر: ديوان المازنيّ، مؤسسة الهنداويّ، [د.ت].
- المسيري، عبد الوهاب وزيد، محمد علي: مختارات من الشعر الرّومانتيكيّ الإنكليزيّ (النّصوص الأساسيّة، وبعض الدّراسات التاريخيّة والنقديّة)، المؤسسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، ط١، ١٩٧٩م.
- مشوّح، وليد: دراسات في الشعر العربيّ الحديث (بحوث مقارنة في التّاريخ والظواهر والتطوّر)، دار معد للنشر والتوزيع، دمشق، ١٩٩٣م.
- المعرّي: أبو العلاء: رسالة الغفران، تحقيق: كامل كيلاني، مؤسسة الهنداويّ للتّعليم والثقافة، [د.ت].
- مندور، محمد:

_ في الأدب والنّقد، نهضة مصر للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، [د.ت].

_الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة والتّوزيع والنّشر، [د.ت].

_الشعر المصريّ بعد شوقيّ، مكتبة نهضة مصر وطباعتها، القاهرة، ١٩٥٤م.
- ابن منظور، أبو الفضل لسان الدين بن مكرم: لسان العرب، دار صادر، بيروت، [د.ت].
- مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، الكويت، ط٢، [د.ت].
- موسوعة المصطلح النقديّ (المأساة– الرّومانسيّة– الجماليّة– المجاز الذهنيّ)، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، ط٢، ١٩٨٣م.
- الناعوري، عيسى: أدب المهجر، دار المعارف، مصر، مكتبة الدراسات الأدبيّة، ط٣، [د.ت].
- نشاوي، نسيب: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبيّة في الشعر العربيّ المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ١٩٨٤م.
- نعيمة، مخائيل:

_المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران، دار صادر، بيروت، ١٩٤٩م.

_جبران خليل جبران، بيروت، لبنان، ط١٣، ٢٠٠٩م.

- هلال، محمد غنيمي: الرّومانتيكيّة، نهضة مصر للطباعة والتوزيع والنشر، القاهرة، [د.ت].
- هيث، دونكان وبورهام، جودي: الرّومانسيّة، سلسلة أقدم لك، ترجمة: عصام حجازي، مراجعة وإشراف وتقديم: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ٢٠٠٢م.
- هيكل، أحمد: تطوّر الأدب الحديث في مصر (من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية)، دار المعارف، القاهرة، ط٦، ١٩٩٤م.
- وغليسي، يوسف: التحليل الموضوعيّ للخطاب الشعريّ (بحث في ثوابت المنهج، وتحوّلاته العربيّة، ومحاولات لتطبيقه)، مكتبة جسور للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ط١، ٢٠١٧.
- وهبة، مجدي والمهندس، كامل: معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨٤م.
- ويليك، رينيه: تاريخ النقد الأدبيّة (١٧٥٠ –١٧٩٠)، العصر الرّومانسيّ، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩م.
- اليافي، نعيم: الشعر العربيّ الحديث دراسة نظريّة في تأصيل تياراته الفنية، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨١م.

اللقاءات مع أصدقاء الشاعر:

- لقاء تمّ مع الشاعر عبدالسلام زريق، في محله الواقع في منطقة الحاضر، ظهر يوم الأربعاء، الساعة الرابعة والنصف، ٢٠١٨/٣/٢٨م.
- لقاء تمّ مع الشاعر معاوية كوجان، في مقر اتحاد الكتّاب العرب، ظهر يوم الخميس، الساعة الثانية عشرة والنصف، ٢٠١٨/٣/٢٩م.

- **المجلّات والدوريّات:**

- باججي، بشار نديم: الثنائيّات الضديّة في شعر ابن هانئ الأندلسيّ، مجلة جامعة كركوك، م١٥، ع٢، ٢٠٢٢م.

- بديوي، أنس: الكلاسيكيّة والرّومانسيّة، تأصيل المسارات والتّسميات، مجلّة المعلّم العربيّ، وزارة التربية، سورية، دمشق، ع٤٨١، ٢٠٢٢م.

- بواردي، باسيليوس حنا: مفهوم الأمل واللا أمل في الشعر الفلسطينيّ: ريم غنايمي ووسام جبران نموذجين نصيين، مجلة الدّراسات العربية، جامعة بار إيلان، رمات غان، م٢، ع٢٢٤-٢٥٧، ٢٠٢٣م.

- التريسي، عبد الله بن محمد طاهر: ثنائيّة الأنا والآخر (الصعاليك والمجتمع الجاهليّ)، مجلة التّراث العربي، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، العدد المزدوج، ١٢٠- ١٢٢، ٢٠١١م.

- جدي، فاطمة الزهراء: مظاهر الحزن في الشعر العربيّ المعاصر (الشعراء الرواد أنموذجاً)، مجلة النّص، جامعة الجيلالي اليابس، الجزائر، م٩، ع٢، ٢٠٢٢م.

- الرّشيدي، مسلم عبيد: الثنائيّات المتضادة وأثرها في شعر زياد الأعجم، مجلة مدد الآداب، جامعة الأمير سلطان، الرياض، ع٣٠، ٢٠٢٣م.

- سكر، راتب: الطابع الرّومانسيّ للحزن، مجلة المعرفة، دمشق، ع٣٧٦، ١٩٩٥م.

- محمد، سعد سامي: الثنائيّات الضديّة في المفضَّليات، الكليّة التربويّة المفتوحة، مركز البصرة، مجلة حولية المنتدى، ع٥٣، ٢٠٢٣م.
- المنصور، زهير أحمد: ظاهرة التكرار في شعر أبي القاسم الشابيّ (دراسة أسلوبيّة)، مجلة جامعة أم القرى، ع٢١، [د.ت].

المراجع الإلكترونيّة:

- https://ar.m.wikipedia.org
- صفحة الأستاذ وليد قنباز.
- عبدالرحيم، بيان علي: شعر البصرة في القرن الرابع الهجري https//www.basrahcity.net/pather/report/basrah/85.hmtl
- موقع نفحات القلم: Https:// pen_sy.com
- Https://www.arab-festivals.com
- Https://awu.sy
- Https://diwandb.com
- Https://www.almaany.com
- Https://info.wafa.ps

فهرس المحتويات:

مقدّمة البحث	٧
الفصل الأوّل: الرّومانسيّة في مسارات التنظير	
الرّومانسيّة مصطلحاً	١٢
الفرق بين الرّومانسيّة شعوراً وحركة	١٦
الاستعمالان اللفظي والوصفي للكلمة	١٧
عام انطلاق الرّومانسيّة	١٨
ظهور الرّومانسيّة تاريخيّاً	١٩
تعريفات الرّومانسيّة	٢٠
ما قبل الرّومانسيّة	٢٣
ما قبل الرّومانسيّة الإنجليزيّة ودور أدبائها الإيكوسيين والإنجليز	٢٣
الرّومانسيّة في إنجلترا	٢٥
أدباء الرّومانسيّة الإنجليزيّة	٢٧
ما قبل الرّومانسيّة الألمانيّة	٢٩
الرّومانسيّة في ألمانيا	٣٠
أدباء ألمانيا الرّومانسيّون	٣٠
ما قبل الرّومانسيّة الفرنسيّة	٣٣
أدباء ما قبل الرّومانسيّة الفرنسيّة	٣٣
الحركة الرّومانسيّة في فرنسا	٣٤
مرحلتا الرّومانسيّة الفرنسيّة	٣٨
الحركة الرّومانسيّة في روسيا	٣٩
أدباء روسيا	٤٠
الحركة الرّومانسيّة في إيطاليا	٤١

الحركة الرّومانسيّة في إسبانيا	٤٢
ظهور الرّومانسيّة في الأدب الأورُبيّ	٤٤
مصدر فكرة التمييز بين الشعر الكلاسيكي والرّومانسيّ	٤٥
خصائص الرّومانسيّة الأورُبيّة	٤٥
الرّومانسيّة في الوطن العربي	
بداية الرّومانسيّة العربيّة والإرهاصات الأوليّة الممهّدة لها	٤٩
دور البارودي ومَنْ تلاه	٥٠
تجديدات شكري وأصحابه في الشعر	٥٤
دور خليل مطران	٥٨
عوامل ظهور الاتجاه الابتداعي العاطفي	٥٩
الظروف التي هيّأت التربة لظهور هذا الاتجاه	٥٩
الجماعات الممهّدة للرومانسية في الوطن العربي	
جماعة المهجر	٦١
الجماعات الأدبيّة العربيّة في المهجر	
الرابطة القلميّة	٦٤
العصبة الأندلسيّة	٦٦
رابطة منيرفا	٦٧
الرابطة الأدبيّة	٦٨
جماعة العالم الأدبي	٦٨
جماعة أبولو	٦٨
النتائج الإيجابيّة التي حققتها الجماعات الرّومانسيّة	٦٩
سمات الرّومانسيّة العربيّة	٧٠
الفصل الثاني: تجلّيات الرّومانسيّة في شعر محمّد الحسن منجّد	
المبحث الأول: السّوداويّة والتّشاؤم	٧٤

المبحث الثاني: الحزن والشكوى	٨٩
المبحث الثالث: الحبّ والمرأة	١٠٣
المبحث الرابع: قضايا قوميّة وإنسانيّة	١١٧
الفصل الثالث: الثنائيّات الرّومانسيّة في شعر محمّد الحسن منجّد	
المبحث الأول: ثنائيّة الذّات والموضوع	١٣٩
ثنائية الذّات والمحبوبة	١٤٢
الوفاق مع المحبوبة	١٤٢
الصراع مع المحبوبة	١٤٤
ثنائيّة الذّات والنّاس	١٤٤
ثنائيّة الذّات والواقع	١٤٥
ثنائيّة الذّات والنّفس	١٤٧
ثنائيّة الذّات والجراح	١٤٨
ثنائيّة الذّات والهموم	١٤٩
ثنائيّة الذّات والأصدقاء	١٥٠
ثنائيّة الذّات والقضايا الوطنيّة	١٥١
الذّات والوطن	١٥١
الذّات والقضيّة الفلسطينيّة	١٥١
المبحث الثاني: ثنائيّة اليأس والأمل	١٥٤
المبحث الثالث: ثنائيّة الحياة والموت	١٦٩
المبحث الرابع: ثنائيّة الحلم والواقع	١٨٢
الخاتمة ونتائج البحث	١٩٧
ملحق تعريف بالشّاعر محمّد الحسن منجّد	١٩٩
ثبت المصادر والمراجع	٢٠٠
فهرس المحتويات	٢٠٦

Abstract:

The research presented a theoretical study of romanticism consisting of an introduction and a first chapter entitled: Romanticism in the paths of theorizing. Through it, I explained the problem of the idiom and its multiple definitions, what paved the way for its emergence, stability, prosperity in Europe. Then it talked about the way it came to the Arab world, how it was received and dealt with by Arabs writers, and the contribution to its stability and prosperity in the Arab world, and appeared the characteristics of Arab romantics and western. The research then enhanced theoretical study with study consisting of two chapters, the first chapter is entitled: Manifestations of Romanticism in the poetry of Mohamad Al Hasan Munajid, It contains four topics: (Melancholy and pessimism), (sadness and complaint), (love and women), (nations and humanitarian issues). It showed the characteristics and romanticism that appeared in his poetry. The second chapter is entitled: Romanticism binaries in the poetry of Mohamad Al Hasan Munajid, it contains four topics: (binary of the self and the theme), (binary of the desire and the hope), (binary of the life and the death), (binary of the dream and reality). That appeared the poet's struggle between authentic values and deteriorating values.

The study concluded with results perhaps the most important of it is the poet did not belong to the romantic doctrine, due to the nature of his own culture formation, and the nature of his poetic experience. The romantic aspects that were common in his poetry were emotional wave that swept through his conscience, making him sing of pain and sadness. He enjoys love as an escape from the painful reality.

Syrian ARAB REPUBLIC
Ministry of higher education
and scientific research
UNIVERSITY OF HAMA
FACULTY OF ARTS AND HUMANITIES
Literary Studies Division

Romanticism in the Poetry of Mohammad Al Hasan Munajid

Research submitted to obtain a master's degree
In Arabic literature

Preparing the student:
Karaam Bashaar Yasin Dally

Supervision Of
Pro.Dr Anas Bdiwi

1445 AH – 2024AD