



قصيدة العنقاء لإيليا أبي ماضي دراسة تحليلية

أ.د. خميس أحمد حمادي

Abstract

In modern century , Ilya abu-Madi's poem “AL- Anakha” is regarded as one of the prominent poems in the Arabic poetry for the poet's significant performance on the vocabulariesand meanings levelor the theme of the poem itself. Tolook for happiness , the poet has used several paintings to catch that objective .In doing so, he follows his ancestors of ignorant poets who have used more than one painting to accomplish the poem's goal. In his poem “AL- Anakha”, Ilya abu-Madi has painted a significant picture and I have made an analytical study for that poem through dividing it in to some paintings according to the nature of paper and its discourse . I have used a lot of references as well as sources that have a relation with the topic under study. Through the poem study and loosening its codes, I have concluded some results.AL- Anakha has painted an ideal picture for that fusion between philosophy and literature in addition to the associated legend of “AL- Anakha” term and its superstitious and historical ramifications . In this analytical study , I attempt to figure out the beautiful aspects in this prominent poem as it contains themes that are lacked in other poems available in modern poetry. This study is valuable in revealing some critical and literary sides that are present in this poem. I have hoped to tackle this topic earlier and now my wish is achieved with God help.

المقدمة

الشاعر عالم بحد ذاته يضج بالرؤى والأحلام، وتصارع الرغبات ، وهذا التصارع قد يأخذ سبلًا شتى؛ بغية صياغته على وفق رغبات جامحة تسيطر في وريقات مبعثرة، فالشاعر يحمل لكنه ليس مسؤولاً عن تحقيق تلك الأحلام وتداعياتها، فهو كالشجرة التي تمد فروعها السامة غير آبهة بقطاعات الزمان والمكان. إن الكون برمتها عبارة عن قصيدة تتلوها الكائنات على وفق فهمها، وعلى وفق استيعابها لمقاربات تلك القصيدة، والشعر العقريّة والجنون تختلف ألفاظها وتتفق معانيها من أمرئ القيس ولا فظ بن لاحظ إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، فارتبط الشاعر منذ جذوره الضاربة في القدم بالخيال جعله يحلق بجناحي العقريّة والجنون.

إن الشاعر إيليا أبي ماضي ليس بداعاً عن هذا الإرث الضارب بأطنابه في رمال الصحراء العربية التي خلدها شعراء الجاهلية فصوروها بكل تصصياتها، فقد كان شاعرنا غير مستقر زمنياً ولا مكانياً منذ صباه حين خبر الدنيا بكل تقلباتها، وهذه الخبرة المبكرة أغنت قاموسه اللغوي والعاطفي ولعل قصيده مدح البحث-العنقاء هي خير شاهد على هذا الإبداع وسعة الخيال، فقد حاول فيها جاهداً الخروج على الأنموذج النمطي للقصيدة حين وزن بين العقل والعاطفة من خلال بنية بحثية قوامها الذات، وهذه الذات كانت تسير على وفق حرکية دائريّة حول محور الحياة، وكل حركة من تلك الحركات بداية ونهاية وردة فعل، لكي يبلغ البناء الفني للقصيدة منتهاه عند آخر بيت فيها، فالقصيدة تمثل دائرة والشاعر مركز تلك الدائرة، ورحلاته إلى محيطها غايتها البحث، وإذا ما فشلت عملية البحث تلك فإن الشاعر ينكف على ذاته في مركز الدائرة مهيئاً نفسه لرحلة أخرى إلى أن ينهي ذلك المحيط، وعندما تبدأ الدائرة تضيق عليه؛ بسبب عدم وضوح الرؤيا وعيته تلك الرحلات التي تستغرق العمر كله ولا تبقى منه إلا وشلاً يكتنفه الكدر والتعب.



إن تعاملني مع هذا النص سيكون على وفق المنهج التحليلي؛ للوصول إلى مديات أوسع من ظاهر الألفاظ والعلاقات السببية أو النحوية التي تربط بينها، وعطاها على ما سبق فاني سأتعامل مع النص بوصفه لوحات صغيرة تشكل الصورة الكلية للقصيدة، أو بمعنى آخر سأدرس تلك اللوحات الجزئية بوصفها بنية صغرى تشكل البنية الكبرى للقصيدة؛ لأن هذا النص يشكل كنزاً من العلاقات اللفظية والمعنوية التي تأخذ برقاب بعضها؛ للوصول إلى خاتمة النص التي تمثل الانطواء على الذات بعد رحلة طويلة مع كثير من الأسئلة التي بقيت من غير إجابات من خلال دراسة هذه اللوحات التي تسير إلى حد كبير - على نمط القصيدة الجاهلية مع اختلافات بسيطة، على أن هذا السير على نمط القصيدة الأم لم ولن يلغى إبداع أبي ماضي وتلقه، فقد أجاد رسم لوحات قصيده، وتفوق في اختيار ألفاظها التي تؤدي معانيها المقصودة كما أرادها الشاعر.

إن تعاملني مع هذا النص من خلال التحليل والنقد سيفضي ضرورة لإبراز بعض ملامح الإبداع التي اخترطها أبو ماضي لنفسه وبقيت ملازمة له في السواد الأعظم من شعره، وبحيثي هذا هو محاولة؛ لاستكشاف بعض العالم التي اكتفت هذا النص الشعري المميز بكل تأكيد.

اللوحة الأولى: مطلع يشبه الطل

لا يمكن لأية أمة أن تفصل عن ماضيها بأي حال من الأحوال، فهذا الانفصال يشبه انفصال العقل عن الجسد وهو أمر مستحيل، ومن هنا فإن الغالبية العظمى من الشعراء حافظوا على ذلك الإرث شكلاً ومضموناً، ولما كان العنوان هو أول إرهاص في الخطاب المرسل فإن أبو ماضي استعمل (العنقاء) بوصفها لفظاً غنياً بالدلائل الرمزية أو الأسطورية، فهو يصل الماضي بالحاضر، ليُنطلق إلى المستقبل، ولعل مقاربة القصيدة مع أسطورة العنقاء الأسطورية التي تنھض من الرماد توحى بأن الإنسان كلما تلاشت ذاته أمكنه النھوض ثانيةً ومعاودة الكراة، ولا يعرف العالم موضوعاً شغلاً خيال العديد من شعوبه مثل موضوع العنقاء، ذلك الطائر الخرافي الذي تناوله كل شعب بالخيال والتعبير^(١) ومثلاً اختلف في خيالاته اختلف في تسميته، ففي النص العبراني حول أو خول، وعند الإغريق فينيكس، أما الرومان فقد أخذوا اللفظ عن الإغريق ولم يضيفوا لها شيئاً، في حين تراوحت التسمية عند العرب بين العنقاء والسمندل، لكن لفظ العنقاء كان الأكثر شيوعاً^(٢).

إن أبو ماضي لم يدخل إلى رحلته الافتراضية بشكل مباشر، فقد مهد لهذه الرحلة بخمسة أبيات تشبه المطالع القديمة للنصوص الجاهلية إن لم تكن هي ذاتها، فقد بدأ الشاعر قصيده بالغزل سيراً على سنن من سبقه من الشعراء، فقال:^(٣)

أنا لست بالحسنة أول مولع هي مطعم الدنيا كما هي مطعمي

فقد بدأ قصيده بالغزل لكنه غزل من نوع آخر، فمن يتغزل يكون أنانياً ولا يريد لأحد من المخلوقات أن يشاركه في حبيبه بأية حال من الأحوال، وهذا السياق معروف منذ البدايات الأولى للشعر، لكن أبو ماضي قدم لنا صورة (جمعيّة) لتلك المحبوبة من خلال ثنائين: الأولى إنّه لم يكن أول من تعلق بهذه المحبوبة (الافتراضية)، والثانية جعله مودتها والتعلق بها مشتركةً مع الدنيا برمتها، وكأنه بهذه التقديم المميز يخرج شيئاً فشيئاً من عباءة الغزل المعروفة التي كانت تشكل عنصراً هاماً من عناصر مقدمات القصائد الجاهلية^(٤)؛ لكنه يزاوج بين الأنماط الباحثة عن ذاتها وبين الآخر الضائع مثله (هي مطعم الدنيا كما هي مطعمي)، فالذات لا ترکن للسكون ما دامت حية، وهذه الحركية الفيزيائية أو الفكرية هي مداد بقائها وهي متعددة تأبى التقليد^(٥) ويمكن أن تتوجّل إلى منطقة أعمق، منطقة تشير إلى كلمات وأبجدية أخرى غير مرئية ولكن مثبتة في الكون^(٦).

إن عنقاء أبي ماضي تتشكل على وفق أسئلة متوازية غايتها الوصول إلى الذات (المدركة)، وهذا الوصول لا يكون عبر تقنيات تقليدية، بل هو نمط استفهامي يجعل السؤال سبيلاً للحقيقة، ولا سيما إن كان المبحوث عنه غير محدد الملامح مما يجعل الطريق لا يخلو من صعوبات معرفية؛ لأنّ الذات الشاعرة من الجاهلية إلى اليوم هي ذات باحثة، لا فرق في ذلك بين عروة بن الورد الذي اختار الصعلكة طريقاً لتحقيق ذاته، وبين أبي ماضي الذي اتخذ المعرفية الواعية أداة للوصول لهدفه، ومن هنا نجد أن الشاعر يتكمّل على الموروث في إيجاد محاور أو مسؤول يتولى بث أفكاره من خلاله جرياً على عادة القدماء في الوقوف والبكاء وسؤال الأطلال، أو من خلال العاذلة التي يبيّنون أفكارهم عن طريق محاورتها، فأبو ماضي يبدأ بإيجاد شخصية يطلب منها بعض الأسئلة التي قد تكون بلا إجابة كقوله:^(٧)



فاصص علی اذا عرفت حدیثها واسکن اذا حدثت عنها واخشع المحتها في صورة؟ أشهدها في حالتها

فالتساؤل يشي بمقدار الأزمة لأن المسؤول عنه (الحسناء) ليست محددة الملامح في صورة أو حالة أو موضع، وهذا التنشطي في ملامحها ومكانها، أو لنقل ضبابية الصورة تحيل رحلة بحث الشاعر عنها إلى نوع من العبث؛ لأنها من غير ملامح ولا عنوان فكيف يتم البحث عنها؟

إن تنشطي (صورة الحسناء) لا يقل تشظياً عن صورة الباحث ذاته، ففي زحمة الكون وتداخل الحضارات يحتاج الإنسان لمعرفة نفسه ومن ثم الانطلاق منها لمعرفة محبيه بكل تناقضاته، ومحيط أبي ماضي في هذا النص كان دائرياً؛ ليسهل على نفسه عمليات الانتقال من مركز الدائرة التي هي الذات الإنسانية إلى محيط تلك الدائرة (الكون)، فضلاً عن ذلك فإن بنية العنقاء الدائرية جعلت الشاعر يعود بسرعة لقادته عند خيبة أمله في تلك الرحلة، ومن ثم يعد العدة للانطلاق في رحلة بحث أخرى لاكتشاف الآخر الذي يبدو أنه لا يقل ضياعاً عن الشاعر "ما هو الآخر أهو المتشابه أم المختلف أم المتقاضن عنى؟ كيف تتحدد صور الآخر لدى الذات عن طريق الوعي أم الإرادة؟ هل الآخر هو من يحتوي الذات؟ أم أن الذات هي من يجب أن تفتح على العالم؛ لتجد الآخر؟"^(٢)

إن هذه الأسئلة وغيرها كانت محطة اهتمام الشاعر وهو يحاول تحقيق ذاته عبر السير المعرفي للكون؛ ليجد طريقة للتفاهم مع الآخر الذي يعيش على هذا الكوكب، أو بعبارة أخرى إيجاد نوع من الوسائل (وإن كانت نسبية) معه " ومن ضمن ما يفرضه علينا قانون أخلاق الواجب هذا أن وجود الذات منوط بوجود الآخر، فلا يبدو هذا الآخر شبحاً مخيماً أمام الذات بقدر ما يظهر على أنه أنا آخر وليس غير للذات؛ لأنه يجعل من وجوده محور تفكير الذات، مما يمكنها من استيعاب جذورها والحقائق المتلازمة مع الوجود"^(٣)، لكن الواقع قد يكون غير ذلك؛ لأن أبي ماضي ما زال مستغرقاً في ضبابية المبحث عنها (الحسناء) التي لم يجد لها كياناً على أرض الواقع في صورة قد لا تخلو من الغرائية في الانتقال من المشاعر إلى هلامية الصورة في قوله:^(٤)

إنني لذو نفس تهيم وأنها جميلة فوق الجمال الأبدع وأزيد في شوقي إليها أنها كالصوت لم يسفر ولم يتقنع

فهو في بيت كامل وشطر من الذي يليه يعتمد بنية غزلية مباشرة من خلال المعطيات (تهيم، جميلة، الجمال الأبدع، شوقي إليها) وهذه الإشارات تتسم بسيمائية ودلاليًا لقاموس الغزل ولا خلاف في ذلك بدلالة أن هذه الألفاظ تعود تاريخياً للمعجم الجاهلي الغزلي من غير تغيير أو تحريف، وهذا الاستعمال الحرفي والدلالي لها ليس معيناً بحد ذاته فالمعرفة تراكمية وليس انتشارية، ومن هنا فإن أبي ماضي استدعاي هذا الإرث الغزلي في البدء؛ ليجعل من ذلك الاستدعاء منطلقاً نحو كسر بنية التوقع في النص الشعري، فبداية البيتين التقليدية تحلينا إلى مشبه به من ذات المنظومة على الأقل لكن كما هو معروف من التشبيه وأركانه وحيثياته التي تكون غايته إبراز صفة متحية في المشبه من خلال ربطه بالمشبه به الذي ينماز بصفة ظاهرة إذا ما استثنينا التشبيه المقولب.^(٥)

إن أبي ماضي عكس هذه الصورة المتعارف عليها للمشبب به حين جعلها من غير ملامح (الصوت لم يسفر ولم يتقنع) وما ذاك إلا ليجعل النص أكثر تشويقاً، والمراد من العنقاء أكثر تعمية، فشعره على الرغم من أنه "ينظم بمفردات سهلة واضحة إلا أنها تؤدي غرضها بوجه عام وتغوص بك في معاني عظيمة وكبيرة ونبيلة" تعبّر عما يدور بداخل الإنسان.^(٦) من مشاعر متباعدة قد تقترب أو تبتعد من النص بوصفه منجزاً إبداعياً.

إن القصيدة برمتها تعج بالحركة الدائمة في شتى الاتجاهات وهي حرکية زمانية ومكانية وفكرية بحسب ما تقتضيه طبيعة النص .

اللوحة الثانية: بداية رحلة البحث مع الفجر

إن رحلة البحث في هذه اللوحة تتطرق مع الفجر الذي هو منطلق الزمن وبداية يوم جديد وأمل جديد، فالشاعر هنا يلح في طلب غايته (الحسناء) التي ضمنها في الفعل (فتشت)، فالتفتيش له جانبان: الأول دقة البحث والثاني خفاء المبحث عنه، ومن هنا فإن الشاعر يجعل بداية نصه بمثابة (تعمية) لما يبحث عنه من خلال الاستعارة (جيب الفجر)، لأن ما يبحث عنه مخفى في ذلك الجيب بحسب اعتقاده، ثم يقرن معه الدجى؛ ليستغرق الزمن كاملاً و يجعل من ذلك منطفلاً للوصول إلى المكان (الكواكب):^(٧)

فضشت جيب الفجر عنها والدجي ومددت حتى للكواكب اصبعي



فهو في هذا البيت يتدرج من المفردات (الفجر، الدجى) إلى الجمع (الكواكب)؛ ليستغرق zaman والمكان الثابتين عبر منظر علوي يمتد مع زاوية النظر الباحثة، مستخدماً يده في فعلي (فتحت، مدّت) فضلاً عن الانتقال من النور الذي يمثله الفجر إلى الظلام الذي يمثله الدجى، فكان الزمن يتحرك بين محوري النور والظلمة والبحث لم يصل إلى مبتغاه، إذ " لا يوجد شعر لا يتطرق ناظمه ولو بلمحة بسيطة إلى السماء وما تضمنه من مظاهر وظواهر تكون مادة إبداعه ومصدر إلهامه" (١٣)، على أن هذا التفاعل قد يتباين من شاعر لآخر تبعاً لسعة خياله ومدى توظيفه لتلك المعطيات في نصه.

لعل أهم ما يميز عنقاء أبي ماضي هي سرعة الانتقال بين الرحلة والخيالية، فهو لا يوغل في حيّثيات بحثه ويتعجل في العودة لقواعد (مركز دائرة)؛ ليجعل من ذلك منطلقاً لرحلة بحث أخرى قد لا تكون أفضل من سابقتها (٤).

فإذا هما متحيران كلاهما
وإذا النجوم لعلمها أو جهلها
رقصت أشعتها على سطح الدجى
في عاشق متضرع متضرع

فتبيّن أن البحث قد لا تكون ضرورية من خلال الإجابة المباشرة عن سؤاله أو بحثه، بل إن حال المسؤول يعني عن الإجابة أحياناً من خلال الصور التي يوردها، والتي في مجملها تدخل في خانة الحيرة والضياع (متضرع، متضرع، متضرع، متجاهلة، متجاهلة...) (٥)، فهذه الدلالات الجزئية تشكّل الصورة الكلية سيميائيّاً من خلال الحركة غير المنتجة أولاً، وغير العالمة بما هي حركة ثانياً، فكل هذه العناصر أسهمت في تشكيل وعي الشاعر غير المستقر الذي يبحث عن إجابة تغّيّر نهمه المعرفي الذي يحاول الوصول لحقيقة الأشياء، لا ماتدل عليه أو ما يتلقاه تلقينا فحسب، فالمكان هنا غير محدد الملامح اعتماداً على حيرة النجوم وجهلها وحركتها في الفضاء الأوسع، إذ " إن إشكالية الإنسان في المكان إشكالية وعي الذات بوجودها وإمكاناتها وحقوقها، وهي مشكلة وجودية وتبدو إشكالية مضاعفة ومركبة في حال المبدع" (٦).

إن الوعي جزء أساس في حياة المبدع، وهذا الوعي يتشكل تباعاً لعوامل عدة بعضها ذاتي والآخر موضوعي، ومن هنا فإن المبدع في صراع دائم للوصول إلى الحقيقة وتحمل تبعاتها فالوصول إلى الحقيقة صعب، وتحمل تبعاتها أكثر صعوبة؛ لأن المجتمع يحاول على الدوام الابتعاد عن الحقيقة والعيش في أوهام تتشكل جيلاً بعد جيل حتى تغدو أشبه بالإرث المقدس الذي لا تقربه يد الدين والشك" إذن فوعي الذات لذاتها لا يمكن أن يتم إلا من خلال وعيها لذات الآخر، أي أن تتأمل هذه الذات ذاتها على أنها ذات أخرى مغايرة، أي تنظر إلى نفسها من زاوية مغايرة" (٧)، ومن خلال هذه الثنائية الجدلية يمكن للذات أن تفهم الآخر بوصفه مغيّراً نوعياً.

اللوحة الثالثة: بحر وأشباح

إن الشاعر في هذه القصيدة كثير التنقل مكانياً وعلى مختلف زوايا النظر، ففي اللوحة السابقة كان مجال البحث هو الفضاء بسعته وامتداده لكنه على الرغم من كل ذلك لم يسعف الشاعر ولم يجده عن سؤلاته؛ لذلك تركه سريعاً واتجه إلى مكان واسع آخر، لكن بزاوية نظر تختلف عن سابقتها، فالبحر بسعته يكتنز كثيراً من الأسرار التي ربما توصل الشاعر لمبتغاه، ومن هنا جعل رحلته الثانية إليه لعله يظفر بما يبحث عنه، فقد بدأ لوحته بتساؤل سريع وكانت الإجابة المحبطية أكثر سرعة منه إذ قال:

والبحرُ كم سائلته فتضاحكتْ أمواجاً من صوتِي المقطوع
فرجعت مرتعشَ الخواطر والمنى كحمامَة محمولة في زعزع
وكأنَّ أشباحَ الدهور تأبَتْ في الشطَّ تضحكَ كلَّها من مرجعي

إن الشاعر يستثمر حركة الموج؛ ليحلّلها إلى دلالة أخرى أكثر وعيّاً، فهو يتخيل صوت ارتطام الموج بالشاطئ وكأنه سخرية من سؤلاته التي تبقى مهمة من غير إجابة، فضلاً عن ذلك فإن الإعياء أخذ منه ما أخذ بدلاله قوله (صوتِي المقطوع)، وهذا الصوت المقطوع (المرتعش) جعله مهادداً لصورة مرتعشة أخرى وهي عودته مرتعشَ الخواطر والمنى، وكأن خيبة الأمل تطوق المكان برمتها، فهو يعرف كيف يلتقط الصور والمعاني" فهو شاعر في روحه في أفكاره وعواطفه وخيالاته، وشاعر في أسلوبه: في ألفاظه وتعابيره وصوره" (٨)، وهذه الروح المبدعة والصور الجميلة شكّلت لوحةً متناسقةً في معظم شعر أبي ماضي ولا سيما قصيدة العنقاء، فهو مولع بالإبداع ومغرم بالمشاعر الإنسانية يحاول إبرازها في حلقة قصيبة، إذ إن " الشاعر



الحق هو رسالة الحياة الكبرى ، يقرأ الناس على اختلاف مشاربهم وأدواتهم وطبقاتهم....ويشعر كل منهم بأنه يرى فيه صورة نفسه، وصورة عواطفه، وتعبيرا عن آماله ونوازعه^(١٩) وهذا هو ما يمكن تسميته بالتبني، فالمتنقي يصل إلى مرحلة من الإعجاب بالنص حتى كأن الشاعر يغدو ممثلاً للمتنقي ومعبرا عنه، وهذا التبني ربما يكون آخر مرحلة من مراحل التفاعل مع النص إذ تسبقها مراحل عدة كالقراءة الوعائية والفهم الدقيق وتعدد القراءات ثم التأويل ثم التبني.

إن ضبابية المكان في المقطع السابق جعلت الشاعر يعود على مفردة (أشباح الدهور) لتكون خاتمة لهذه اللوحة التي لم تتحقق مبتغاها بدليل استعماله للفعلين (تضاحكت، تضحك) فهما يختصران أزمة الشاعر مع المكان والزمان، بل مع الإنسان بحد ذاته.

اللوحة الرابعة: القصر والطلل

في الرحلتين السابقتين كانت الطبيعة هي عينة البحث من خلال ثنائية الفجر والدجى والكواكب، وهما لم يسعفاه في تحقيق مراده فأثار الانقال لمكان آخر ربما يكون رمزاً للتحضر والغنى (القصور) فهذا المكان في الذاكرة العربية بمختلف مستوياتها هو دليل على الغنى والسلطة والجاه، وقد يكون في نظر بعضهم معاذلاً للسعادة والرفاهية ، لكن أباً ماضي قلب هذه الدالة من خلال لفظة (مفتشاً) وهذه اللفظة بما تبثه من إيحاءات كثيرة تجعل المكان أقرب إلى الصحراء التي لا حياة فيها ، لأن قوله (مفتشاً) يشي بغياب أسباب الحياة في ذلك المكان، فالتفتيش يكون في المكان غير المعروف التفاصيل، أو في المكان المهجور، وليس في قصر منيف^(٢٠) ولكم دخلت إلى القصور مفتشاً وعجت بدارسات الأربع

إن أباً ماضي لم يكتفى بالتفتيش بل أعطانا صورة أخرى لا نقل عن سابقتها ، وهذه الصورة عمادها الفاظ ثلاثة (عجت، دارسات، الأربع) فهي باقترانها تشكل مفارقة واضحة عن مطلع البيت (القصور)، لأن الشاعر انتقل انطلاقاً سريعة من القصور إلى نقاضها (دارسات الأربع) من دون أن يمهد لذلك، ولعل سبب هذا الانقال السريع من مكان لأخر هو خيبة الأمل، فضلاً عن ذلك فإن الجمع بين عنصري (القصور، ودارسات الأربع) على وفق منظار واحد يجعل ما بينهما لا جدوى من المرور فيه باحثاً عن هدفه، فالعنصر الأول أي القصور يمثل الحياة بأبهى صورها كما هو معروف، في حين تمثل دارسات الأربع نقاض ذلك فهي لا حياة فيها، وهي أطلال تخلت عنها أسباب الحياة، لكن ما الذي جعله يبحث فيها وهو يعرفها مسبقاً؟ إن سبب ذلك يعود لأمررين: أحدهما استغراق المكان كاملاً من خلال هذه الثنائية، أما ثالثها - وهو الأشد إيلاماً - فهو أن الشاعر لما لم يجد أسباب السعادة والحياة في القصور - وهي الأجرد بذلك - أراد أن يجلد ذاته ومجتمعه من خلال البحث عن السعادة وتحقيق الذات في الأماكن التي لا حياة فيها أصلاً (دارسات الأربع) وهو في ذلك يغترب اغتراباً شديداً عن مجتمعه الذي غيب وعيه وارتضى عيشاً أهون منه الحمام، فذاته التي يبحث عنها وسط هذا الركام الإنساني قد تصل في مرحلة ما إلى الاغتراب بوصفه نتيجة طبيعية لانفصال عن المجتمع" وتعني أن يدرك الفرد بأنه أصبح مغترباً عن ذاته"^(٢١) وهذا الاغتراب ناتج عن فشله في إيجاد وسائل ما تصله بالمجتمع أو تصل المجتمع به.

بعد أن استغرق الشاعر في البيت السابق ثنائية المكان من القصر إلى دارسات الأربع من دون جدوى، ولما أصبح الأفق المكاني مفتوحاً أمامه بعد ابتعاده عن القصور لجأ إلى ثنائية الضوء والصوت بوصفهما خير وسيلة للتواصل في الأماكن البعيدة المنقطعة فقال:^(٢٢)

إن لاح طيف قلت ياعين انظري أورن صوت قلت يا اذن اسمعي

هذا قدم الضوء (الطيف) على الصوت بوصفه أسرع منه فضلاً عن إمكانية رؤيته من أماكن بعيدة، فهذه الثنائية تكمل الثنائية السابقة، فقد استغرق فيما المكان والضوء والصوت ولم تبق له وسيلة بحث أخرى يفيده منها في بحثه، فهو من خلال ثنائية (السمع والبصر) يعطي كل تقسيمات المكان بانتقالات محسوبة، إذ إن "الشاعر المبدع هو الذي يوفق بين مسميات المكان الجغرافي والمكان الذي يكون مع بقية العناصر نصاً إبداعياً، ولا يشترط على الشاعر تتبع المكان بمساحته المطابقة للواقع تماماً"^(٢٣) فالشاعر يعمل خياله في تلقي حياثات ذلك المكان على وفق ما هو كائن لا ما يجب أن يكون.

إن الحيرة هي السمة الملزمة للأبيات السابقة، وهذه الحيرة هي حيرة البحث عن كينونة الذات وسط هذا الكم من الضياع والتشتت، فالإنسان بطبيعة ميال لتحقيق ذاته وهذا التحقيق عادة ما يتخذ أشكالاً شتى بعضها مادي والأخر معنوي، لكنها بمجملها تساعد الإنسان على التكامل النسبي الذي يعطيه فرصة للانسلاخ عن المادية



البحثة التي تكتنف حيّاته، ومن هنا فإن انتقالات أبي ماضي في قصيّته الدائريّة هي انسلاخ عن المادّة وبحث عن مثّل مفقود يتشكل بصور متباعدة غايتها الوصول للكمال ولو نسبياً؛ لذلك نجد أن الشاعر هنا ينتقل من رحلة إلى أخرى محاولاً قدر المستطاع عدم الاستغراق في تفصيلات ذلك المكان؛ لعلمه أن ما يبتغيه ليس من السهل الوصول إليه بأساليب قد طرقت من قبل، غايتها الوصول لسعادة الإنسان في هذه الأرض، فالإنسان بطبيعة يحاول التمسك بالسعادة لكنه في أحياناً كثيرة قد لا يراها وهي في مرمى بصره؛ لأنَّ كثيراً من الناس تعقد مقارنة لحالها اليوم بالزمن بالماضي والنفس بطبيعتها أكثر تعلقاً بالماضي وأكثر حنيناً له^(٢٤).

إن رحلة أبي ماضي في هذه اللوحة كانت سريعة؛ لأنَّه على ما يبدو لم يألف المكان لأنَّه محدد بمساحة معينة، والشاعر ابن الطبيعة والشعر بريًّا كما هو معروف، ومن هنا جاءت نتيجة البحث في القصر والربع مخيّبة من خلال قوله: **فَإِذَا الَّذِي فِي الْقُصْرِ مُثْلِي حَائِرٍ وَإِذَا الَّذِي فِي الْقُصْرِ مُثْلِي لَا يَعْيِ**

ففي هذا البيت جمع الضياع الإنساني برمتّه من خلال اقتران الحيرة بعدم الوعي وهما يوصلان للضياع بكل تأكيد، ففي صدر البيت جعل القصر معدلاً للحيرة، وفي عجزه جعله معدلاً لغياب الوعي، وإن كنت أعتقد أنَّ كلمة القصر في عجز البيت لا تناسب المعنى، وكان الأولى أن يكون الفقر؛ لأسباب ثلاثة: الأولى قوله في مطلع هذه الأبيات (القصور، ودراسات الأربع) فدارسات الأربع هي قفر بكل تأكيد فلماذا ذكرها الشاعر في تقنيّة المكان وتجاوزوها عند ردة الفعل؟ أما السبب الثاني فهو الاستغراق المكاني الممتد من القصر إلى الفقر مما يجعله ينجز رحلته على أكمل وجه وتكون خيبة الأمل مبررة بسبب انعدام أسباب الحياة في هذين المكانين، أما السبب الثالث فهو سبب صوتي فتكرار كلمة القصر في صدر البيت وعجزه تولد نوعاً من التناشر الصوتي؛ بسبب التكرار غير المسوغ، فكل هذه الأدلة ترجح لفظة قفر على قصر؛ لاستكمال عناصر الحيرة والقلق وضبابية الهدف المنشود " وعلى هذا النحو ظل أبو ماضي حائراً فلما لا يستطيع فهم الوجود ولا فهم الكون من حوله، فكل ذلك أغاز وطلسم" ^(٢٥) يأخذ بعضها برقب بعض؛ ليحيل قصيّته رحلات متواصلة، ما إن يكمل أحدها حتى يبدأ بالرحلة الأخرى للوصول إلى هدفه المنشود وهو تحقيق ذاته أو سعادته، وهو يعود إلى مركز الدائرة التي تمثل ذات الشاعر؛ استعداداً للانطلاق إلى محيط تلك الدائرة في رحلة بحث جديدة .

اللوحة الخامسة: الورع المزيف

بعد أن أنهى رحلته السابقة من غير نتيجة ملموسة شد رحاله لرحلة أخرى أكثر تفصيلاً من سابقاتها، فقد انتقل من الحياة المادية البحتة في الصور والحياة الجامدة في الرابع إلى الحياة الروحية من خلال قوله: **فَالْلَّوْلَوْا تُورْغُ إِنْهَا مَحْجُوبَةٌ إِلَّا عَنِ الْمُتَزَهِّدِ الْمُتَوَرِّعِ**

إن الملاحظ على هذا البيت أنه على النقيض من اللوحات السابقة لم يبدأ بداية مباشرة، بل تبرز هنا شخصيات ثانوية أخرى غير واضحة الملامح يدل عليها الفعل (قالوا) بكل ما يكتنزه من إيحاءات نفسية واجتماعية، فهذا الفعل يشكل الغالبية العظمى من معلوماتنا اليومية التي لا تستند في الأعلم الأغلب إلا على هذه الشخصوص المقنعة وراء قال وقيل وقالوا وما شابهها، فالشاعر حين جعل مطلع هذه اللوحة مع هذا الفعل كأنه أراد أن يخبرنا أنه سيفعل ذلك من غير قناعة، وهو ما سيذكره صراحة في نهاية اللوحة حين ينعت نفسه بالضلاله وينعت ناصحه بالجهل، فهذان الوصفان فيهما كثير من جلد الذات ومعاقبتها على سلوكها على وفق سياسة القطيع التي تلغى كائنية الفرد وتجعله مجرد رقم في مجموعة ما، يتحرك كما تتحرك ويقرر كما تقرر من غير وعي منه، والوعي بالذات هو مرحلة أولى غايتها الوصول للوعي بالأخر، إذ" أن ما هو معروف عن الوعي هو أنه جملة من التصورات والأفكار المتنوعة، التي تحصلها الذات بذاتها وعن العالم الخارجي، والذي يجعلها في اتصال دائم معه"^(٢٦) وهذه الصلة تقتضي الاختيار الوعي الذي يجعل الإنسان مسؤولاً عن اختياره، وهذا بر茅ه يسقط ثقافة القطيع إن جاز لنا أن نسميها ثقافة، فهي تسلب من الإنسان وعيه وتشكله على وفق رأي القطيع، وهذا الأمر عبر عنه صراحة الشاعر المخضرم المعروف دريد بن الصمة في قوله: ^(٢٧)

وَمَا أَنَا إِلَّا مِنْ غَزِيَّةٍ إِنْ غَوَّتْ غَوَّيْتُ وَإِنْ تَرَشَدْ غَزِيَّةٌ أَرْشَدَ

إن الفارق بين قول دريد وأبي ماضي أن الأول استغرق في قبيلته وتناسى ذاته، أما الثاني فإنه سار مع القطيع ثم تنبه لذاته وجلدها على تلك الطاعة العميماء؛ بسبب غياب الوعي الذي يجعله يختار طريقه عن بصيرة ودرایة، وخلاف ذلك يغيب ذات الإنسان وللامتحنه الفكرية ويفيغيب حدوده المعرفية^(٢٨) التي تميز بين حقل معرفي وأخر، أما حين تتدخل تلك الحقول المعرفية أو تغيب الفوارق بينها فإن الرؤيا تصبح ضبابية، وتضييع



معها بوصلة الاختيار الصحيح، وهو ما حدث فعلاً مع أبي ماضي حين سلم قياده لمن هو أضل منه؛ بغية الوصول للطريق السليم^(٣١):

فوأدلت أفراحي وطلقت المنى ونسخت آيات الهوى من أضلعي ما كان أجهل نصحي وأضلني لـأطعـتـهم ولم أتنـعـ

إن بنية البيت الشعري هنا تشي بغير قليل من الأسى وجلد الذات من خلال المعطيات (أجهل، أضلاني، أطعـتـهم، لم أتنـعـ) وهذه المعطيات بمفرداتها أو بما تشكله من نسيج معرفي يمكن لها أن تظهر لنا ندم الشاعر على ولوج هذا الباب من غير قناعة وهذا ما عبر عنه الشاعر صراحة في مطلع هذه اللوحة من خلال قوله (قالوا تورع...).

إن الشاعر كان على الدوام ومنذ الجاهلية يشكل محور الريادة في قومه، ومن هنا كانت القبيلة آنذاك تحفل بنبيو شاعر بوصفه صوتاً للقبيلة ومدافعاً عنها فضلاً عن ذلك فهو في بعض الأحيان يقوم بدور الكاهن الذي يكشف الغيب للقبيلة^(٣٢).

إن هذا البيت يكتنز بالرؤى والمرجعيات التاريخية والدينية، فهو يبدأ من خلال قوله (فوأدلت) وكان هذا الفعل هو جواب شرط افتراضي على الطلب في البيت السابق (قالوا تورع)، ومن هنا تنشأ أزمة فهم وأزمة تطبيق لمدلولات ذلك الورع الافتراضي الذي جعل الشاعر يسحب دلالته إلى خانة الحرمان والقطع من خلال الاتكاء على الموروث التاريخي الجاهلي للوأد، فهو من خلال الاستعارة (فوأدلت أحلامي) حرف النص أو لنقل فهمه حرفيًا اعتماداً على جهل ناصحه، ثم انتقل للبعد الدينى الآخر (وطلقت المنى)؛ ليكمل سلسلة أفعال القطع والابتعاد، فبطلاقه للمنى تصبح الحياة بلا طعم ولا غاية، ثم يكمل الصورة ليجعلها أكثر سوداوية من خلال التناص من مصطلح قرآني هو (النسخ) ومصطلح قرآن آخر هو (آيات) ليجعل من ذلك منطلقاً لقطع النسبة بينه آيات الهوى ونزعها من قلبه، فهو وغيره من شعراء المهجـرـ كان شـعـرـهـ أكثر مـيـلاـ للتلـقـائـيـةـ المسـجـبـيةـ لنفسـهـمـ وبـيـئـتـهـمـ الجـديـدـةـ منـ غـيرـ قـطـعـ عنـ الجـذـورـ الأولىـ لإـبـادـعـهـمـ^(٣٣)،

وهو إبداع نابع من جذورهم المتصلة في البيئة العربية، وكان أبو ماضي واحداً من هؤلاء المبدعين الذين اتجهوا بالشعر اتجاهها ذاتياً يصور المشاعر الإنسانية أدق تصوير(٣٤) إن تفصيلات الزهد لدى أبي ماضي لا تقف عند حد، فهو يذهب إلى آخر المطاف راسماً جزئيات ذلك المشهد بكل دقة إذ يقول على سبيل المثال:^(٣٥)

وـحـطـمـتـ أـقـدـاحـيـ وـلـاـ اـشـبـعـ

فهو هنا يبلغ قمة الزهد غير الواعي الذي يتبع ثقافة القطيع، فهو يترك زاده وطعامه ولما يصل لمرحلة الشبع؛ لكي يحقق الصفاء النفسي والذهني الذي وعد به من لدن من نصحه (قالوا تورع...)، فثانية الارتواء والشبع هي الدالة على بقاء الإنسان على قيد الحياة، ومن هنا فإن الشاعر أراد أن يخبرنا أنه حين تخلى عن عقله واتبع ناصحهـ على جهـلـهـ فإـنـهـ فقدـ السـبـبـ الرـئـيـسـ للـحـيـاةـ وـهـوـ العـقـلـ الـذـيـ يـقـضـيـ وـجـودـهـ الإـتـبـاعـ الـوـاعـيـ،ـ فـغـيـابـ العـقـلـ يـسـبـبـ الضـيـاعـ وـالـضـلـالـ مـثـلـ كـمـثـلـ الطـعـامـ وـالـشـرـابـ بـمـاـ يـمـثـلـانـهـ مـنـ سـبـبـ لـاستـمـراـرـ الـحـيـاةـ الـبـاـيـلـوـجـيـةـ لـلـإـنـسـانـ،ـ فـتـدـاعـيـ الصـورـ وـالـأـخـلـيـةـ فـضـلـاـ عـنـ طـولـهـ.ـ يـجـعـلـنـاـ نـسـتـنـتـجـ أـنـ الشـاعـرـ الـمـبـدـعـ يـمـكـنـهـ صـيـاغـةـ أـفـكـارـ مـتـعـدـدـةـ مـنـ مـرـكـزـ فـكـرـيـ وـاـحـدـ اـعـتـمـادـاـ عـلـىـ إـبـادـعـهـ الذـاتـيـ فـضـلـاـ عـنـ قـامـوسـ الـلغـويـ،ـ عـلـىـ أـنـ الـإـبـادـاعـ يـبـقـىـ هوـ الـمـحـركـ الـأـهـمـ لـلـنـصـ الـأـدـبـيـ،ـ إـذـ "ـ إـنـ الـصـلـةـ الـفـنـيـةـ بـيـنـ الـأـشـيـاءـ وـالـأـفـكـارـ تـمـيـزـ بـطـابـعـهـ الـمـبـاشـرـ،ـ فـهـيـ مـقـارـنـةـ وـتـشـبـيـهـ وـتـدـاعـ،ـ أـيـ هـيـ تـقـرـيـبـ حـرـ لـاـ يـتـطـلـبـ بـرـاهـينـ،ـ وـهـيـ بـهـذـاـ الـمـعـنـىـ تـقـرـيـبـ أـكـيدـ(ـبـدـيـهـيـ)ـ يـتـحـقـقـ فـورـاـ بـيـنـ مـوـضـوعـيـنـ أـوـ ظـاـهـرـتـيـنـ فـيـ الـمـجـتمـعـ أـوـ الـطـبـيـعـةـ"ـ^(٣٦)ـ وـهـذـاـ التـلـاقـيـ أـوـ التـلـاقـ هوـ الـذـيـ يـمـيزـ شـاعـرـاـ مـبـدـعـاـ عـنـ آخرـ أـقـلـ إـبـادـاعـ.

إن الإبداع في النقاط موضوعات يومية أو فكرة مطروحة مسبقاً ومن ثم إعادة إنتاجها على وفق مقاسات جديدة هو الذي يحيل ذاكرة الشاعر الإبداعية إلى لاقطة كبيرة تعمل على جمع المتناقضات وتقرير المتباعدات، فمما لا شك فيه أنه " من العناصر الأساسية في صناعة الصورة الفنية الخيال المبدع الخصب الذي يتقابل به الشعراء في مجال الإبداع، ولا نقصد هنا ملكة الخيال الفطرية التي توجد عند كل إنسان إنما الخيال الخالق"^(٣٧) الذي يبدع تلك الصور المميزة التي بها يتقابل الشعراء فيما بينهم .



إن هذا المقطع من القصيدة يعتمد على الفعل وردة الفعل، فهو من خلال استعراضه لما قام به فعلياً للوصول إلى الهدف المبتغى (إنها محجوبة إلا عن المترهد المترور) فهو يفصل القول في ذلك من خلال ثنائية الفعل ورد الفعل كما في قوله: ^(٣٨)

وَسَبَّتْنِي أَدْنُو إِلَيْهَا مُسْرَعاً فَوَجَدْتُ أُنِي قَدْ دَنَوْتُ لِمَصْرَعِي

إن ثنائية (أدنو، دنوت) تختزل مفارقة جلية من خلال التلاعب بجهة قصيدة الفعل الثاني (دنوت) الذي عكس وجهة النص تماماً وغير خط سير الفعل الأول، ومن هنا نشأت المفارقة قوله (مسرعاً) في صدر البيت فيه تقاؤل؛ بغية الوصول للهدف المنشود لكن الشاعر يكسر بنية التوقع للبيت برمته من خلال قوله (لمصرعي) فهذه اللحظة تغير البيت لفظاً ومعنى من خلال تحويل الأمل إلى ألم، والحياة إلى موت، فهذا التلاعب المقصود من لدن الشاعر هو الذي جعل المتنقلي يسير مع البيت إلى الكلمة الأخيرة التي غيرت نسق التوقع لدى القارئ وجعلته يبحث عن أسلوب آخر لفهم طبيعة العلاقات اللغوية بين الألفاظ في الشعر بوصفه نصاً لغوياب قبل أن يكون نصاً شعرياً، إذ "إن الشعر يتكون من اللغة وهو يبعث مع ذلك آثاراً لا تبعثها اللغة العادية، وإذا كان الأمر كذلك فإننا نخلص إلى استنتاج هو أن لغة الشعر مرتبة ومنظمة بطريقة مختلفة" ^(٣٩) وهذا الاختلاف هو الذي يميز النص الشعر عمماً سواه من النصوص الأخرى، فالشاعر يستعمل اللغة على وفق مخصوص، وهذه الخصوصية هي التي جعلتهم أمراء الكلام يتصرفون به على وفق ما يرونوه وهذه ميزة لهم دون سواهم كما قال الفراهيدي ^(٤٠).

إن أباً ماضي يميز بين صدر البيت وعجزه في البيت السابق من خلال استخدام الأفعال، فهو في صدر البيت الذي يفترض فيه الشاعر أنه سيصل لبغيته بدلالة قوله (مسرعاً) فإنه استخدم فعلاً من أفعال الظن (حسبتني) من غير أي مؤكّد على ذلك الوصول، لكنه في عجز البيت يعمد لغير ذلك تماماً بدءاً بالفعل الذي اختلف تماماً عن سابقه فصار (وجدت) للدلالة على اليقين ووقوع الفعل، فضلاً عن استخدامه لمؤكدين آخرين هما (أني)، وقد ومن هنا نجد أن الشاعر بدأ تلك الرحلة وهو موقن بنتائجها السلبية لكنه استمر على الرغم من ذلك، فما بين (مسرع، ومصرع) يختصر أزمته كلها، فقد كان في صدر البيت خيالياً وفي عجزه تحول إلى الواقعية المحسنة من خلال صيغة الفعلين في صدر البيت فعل مضارع فيه دلالة المستقبل من خلال الإسراع والدنو نحو الأمل المنشود، أما في عجز البيت فإن الشاعر يعيد الزمن إلى الماضي (وجدت) وكأنه ينهي رحلة الزمن التي تصور أنها ستستمر، إذ "أن الزمن في ثقافتنا عبارة عن بضاعة ذات قيمة فهو مورد محدود من حيث كمه، تستعمله؛ لتحقيق مأربنا" ^(٤١) والسعادة -كما هو معروف- هي أقصى مأرب الإنسان وأهدافه.

ليس المصروع هو نهاية أحلام الشاعر فحسب في هذا النص بل إنه يذهب لجل ذاته المطيبة وغير الممانعة في قوله ^(٤٢):

مَا كَانَ أَجْهَلَ نَصْحِيْ وَأَضْلَانِي لِمَا أَطْعَمْتُهُمْ وَلَمْ أَتَمْنَعْ

فالمسألة هنا مركبة (أجهل نصحي وأضلاني) إذ جمع فيها بين الجهل والضلال، وإن كنت أعتقد أن المعنى يستقيم أكثر بتقديم الضلالة سمة الشاعر - على الجهل - سمة الناصحين. لأن الشاعر هو الذي سعى إليهم طالباً نصحهم فهو من بدأ بالضلالة وسوء الاختيار، إي إنه هو من قام بالفعل ثم جاءت ردة الفعل (النصيحة)؛ لتكون هذه الصورة القاتمة، ولعل ما يسند رأيي في وجوب التقديم هو عجز البيت (الإطاعة) فهي الركن الثالث لهذه العملية وهي تقسر ما سبق ولا تتقاطع معه، فهو في عجز البيت يورد جملتين لمعنى واحد من خلال قوله: لما أطعتمهم، وقوله: ولم أتمكن وكلاهما يؤديان المعنى نفسه تقريراً لكن الشاعر أراد من هذا التكرار المعنوي والدلالي أن يظهر مدى انسياقه غير الواعي وراء ناصحيه (الجهلاء) فبنية البيت برمتها لا تخلو من المفارقة، وإن تققاوت بين معنى وآخر وهو ما نلمحه من صيغتي التفضيل (أجهل، أضلاني) اللتين أفادتا الاستغراب في الذهاب بعيداً عن سلطة العقل وما يوجبه على الإنسان الواعي من تأمل وتمحيص " وإذا كان هناك من شيء يمكن قوله في التقدير العام لتمييز العقل فذلك الشيء هو (الوعي) إننا نقول إننا (واعون) لما نرى ونسمع لما نتذكرة، وكذلك لأفكارنا ومشاعرنا" ^(٤٣).



إن أبي ماضي في بعض الأحيان يجعل أبياته يفسر أحدها الآخر وإن لم تكن بحاجة للتقسيير لكنه يفعل ذلك؛ لترسيخ الصورة لدى المثقفي بوصفه قارئاً وناقداً ومتذوقاً ومن ذلك قوله:^(٤٤)

أني صرف عن الطماعة والهوبي قلبي ولا ظفر لمن لم يطمئن

فهو في هذا البيت يفسر قوله في البيت السابق (لما أطعthem ولم أتمعن)؛ لأنه يفصل القول هنا بأنه صرف قلبه عن كل المطامع والأهواء ، أي إنه تخلى عن حقه في العيش السوي فلا ظفر لمن لا يطمئن ولا يطمئن ويرضى بالعيش على وفق ثقافة القطيع من غير أن يعمل عقله في اختيار المناسب من القول وال فعل ، فالحكمة في عجز البيت ليست حكمة لذاتها بل هي إمعان في جلد الذات؛ لأنها طاوت جهلة القوم وألغت كل قواها العقلية ، فهو ينتصر لعاطفته على حساب الجمود والتقليد الأعمى فهو " يستبطن وجود الأشياء ويغور في أعماقها"^(٤٥)؛ ليظهر عاطفته وعقله وفلسفته فهو مبدع في هذا وذاك ولا تعوزه الآلة الازمة للتفوق في هذه الضروب برمتها ، فهو في أشعاره الفلسفية ليس بعيداً عن العاطفة؛ لأن وراء " كل فلسفة رغبة مضنية لتحقيق الحياة : معناها ومصيرها ، وبناء على ذلك فإن الفلسفة أولاً مذهب للإنسان .. مذهب للإنسان المتكامل يشيد إنسان متكامل "^(٤٦) وأبو ماضي لخص كل ذلك في قوله (ولا ظفر لمن لم يطمئن)، وأطنه أراد (لمن لم يطمئن) لكن القافية هي التي أجالته لذلك؛ لأن الطموح يعطي للبيت دلالة أخرى لا تتضمنها لفظة يطمئن.

إن أحاسيس الشاعر بغياب ذاته؛ جراء تلك التبعية غير المجدية جعل ردة فعله لا تخلي من الشدة على نفسه ، فهو ينكر عليها ذلك الاستسلام والتبعية ، وهذا أدى بدوره لغياب سلطة العقل ، فالعقل هو الذي يوجه الأمور ويفحظ لها استقرارها ، ومن هنا جاءت ثورتهـ إذا جاز التعبيرـ على ثقافة القطيع بكل مستوياتها ، فهي تسلي الإنسان حق التفكير وحق الاختيار وحق الدفاع عن ذلك الاختيار ، فالإبداع لا يرضى بالتبعية مهما كان نوعها ومهما كانت سلطتها ، سواء في ذلك قلم الرقيق وسيف الجلاد .

بعد جلد الذات في البيت السابق يعود الشاعر مرة أخرى لثنائية الفعل وردة الفعل معتمداً على التشبيه من خلال (كأنني) باقتراحها بالمشبه به البستان أولاً والعصفور ثانياً إذ قال:^(٤٧)

فكانني البستان جرد نفسه من زهره المتذوع المتضوع

فهو من خلال ثنايتي البستان والعصفور يتخذ من الطبيعة مادة أولية لذاتك التشبيهات ، فضلاً عن تحديد الزمن وهو فصل الخريف إذ تطرح الأشجار أوراقها؛ استعداداً لاستقبال الربيع الجديد بما يحمله من ألق وجمال لكن الشاعر ضل طريقه؛ لأن ذلك البستان الذي بين لنا الشاعر سبب طرحه لأوراقه وأزهاره هو في قوله:^(٤٨)

ليحس نور الشمس في ذراته ويقابل النسمات غير مقنع

هو في الواقع لم يكن كذلك ، بل إن ذلك الفعل هو يشبه تجريد الميت من ثيابه ليغسل ويكتفن ويوارى الثرى ، فبستان أبي ماضي بلا زهر ولا ورق ولا نسمات بل هو في حالة احتضار وهو ما قاله صراحة في البيت التالي:^(٤٩)

فمشى عليه من الخريف سرادق كالليل خيم في المكان البلقع

إن الخريف هنا هو الموت بصورة أخرى ، إذ لو كان الخريف هو المراد لذاته فإن الربيع سيعيد له ثوبه القشيب مرة أخرى ، لكنه هنا ليل طويل بدلالة قوله (خيم ، بلقع) فالصورة المشكّلة في عجز البيت تشي بغير قليل من السوداوية من خلال ثلاثة (ليل ، خيم ، بلقع) وهذه الثلاثية شكلت مآل ذلك البستان الذي بدل زهره وجماله بهذه الثلاثية التي شكلت ردة الفعل على المشبه به البستان ، أما المشبه به الثاني فهو العصفور في قوله:^(٥٠)

وكانني العصفور عرى جسمه من ريشه المتتسق المتلمع ليخف حمله فخر إلى الثري وسطاً عليه النمل غير مرروع

وهذه الصورة هي ذاتها في الشاهد السابق مع اختلاف أدوات التشبيه ، فالعصفور كما البستان خدع بمظاهر الأمور وانتظر ربيعاً من نوع آخر حين جرد جسمه من ريشه القديم ؛ لينطلق نحو الحرية حين يتخفّف من هذه الأنفال التي يمثلها ريشه الذي هو مادة طيراته ، كما كان الورق والزهور مادة حياة البستان ، والنتيجة هنا مشابهه وبعد الفعل (عرى جسمه) جاءت ردة الفعل (فخر إلى الثرى)؛ لأنه تخلى عن أسباب حياته المتمثلة بالريش وكانت النتيجة أن سطا عليه النمل غير خائف ولا مرروع ؛ لأن العصفور فقد الحياة بفقدانه لأسبابها وهو مثل الشاعر الذي تخلى عن إرادته وعقله وطأواه ناصحه الجهلة ، فهو هنا يستمد صورته من الطبيعة التي



كانت مثار إعجاب الشعراء من الجاهلية إلى وقتنا الحاضر^(٥١) مستفيدين مما تدره عليهم من صور وأخيلة ومناظر خلابة في مختلف فصولها وأحوالها.
اللوحة السادسة: الأحلام مثل الكواكب

مرارة الواقع قد تجعل الإنسان في كثير من الأحيان يعود بالأحلام؛ بغية تخفيف وطأتها على البشر، والأحلام بعضها أحلام منام وبعضها أحلام يقظة، وهي في كثير من الأحيان انعكاس لواقع أومحاكا له، ومن هنا فهي في بعض الأحيان تتحول إلى كواكب مرعبة تحاكي الواقع وقوسته، والأحلام عموما هي "رداء اللاوعي المتحرر، غلالة شفافة ومثيرة ترتديها الفس البشرية ولا تزورك إلا ليلا..... الأحلام منذ كانت الخلقة أدلة إنجاز، إرهاص دائم"^(٥٢) فهي كل هذا وذاك وهي لدى الصالحين بشارات، تنبائن بحسب نوعها وتفسيرها وتؤول إليها،" ومعظم الأحلام تتصف بأوصاف مشتركة: فهي لا تخضع لقوانين المنطق التي تحكم فكرنا أثناء اليقظة، كما إنها تجهل مقولتي الزمان والمكان جهلا مطبقا"^(٥٣)، فضلا عن ذلك فإن الأحلام لدى كثير من الناس ولاسيما الشعوب المحسوقة هي وسيلة للهروب من الواقع عن طريق أحلام اليقظة التي تتسيهم واقعهم المزري، ولعل هذا هو الذي أراده أبو ماضي في قوله:^(٥٤)

وهجعت أحسب أنها بنت الرؤي فصحوت أسرخ بالنیام الہجع

فالشاعر هنا يتناول ثنائية الخيال والواقع، أو العاطفة والعقل من خلال الموازنة بين صدر البيت وعجزه، فهو في صدر البيت حالم وفي عجزه ساخر من ذلك الحلم الذي يتناقض مع العقل، فهذا الحلم هو أشبه بمادة مخدرا تنسى آلام الواقع وويلاته لكنها لا تلغيها، ومن هنا فإن الشاعر قد رفضها وسخر منها من خلال الفعل هجعت، وردة الفعل فصحوت أسرخ، وهذه الثنائية تنتصر للعقل الواعي على حساب العقل المغيب بأحلام اليقظة، ولا سيما أن بعض الدارسين يرى أن الإنسان ليس حيوانا عاقلا بل هو كائن متخيل^(٥٥) وإن كنت أحسب أن الباحث يقصد الخيال المبدع لا الخيال المثبت الذي يوقف نشاط الإنسان ويجعله يتباهي في عوالم الخيال اللامتناهية.

إن طبيعة النزوع من العاطفة غير المقيدة إلى العقل تقتضي وجود نتاج يعزز ذلك النزوع ويؤكدده، ومن هنا فإن الحكمة كانت على الدوام عصارة عقول متأملة، ولم يكن أبو ماضي ليخرج عن هذه الفاعدة فهو بعد سخريته من النیام الہجع اتكأ على الحكمة بوصفها خير معادل لشطط الخيال فقال:^(٥٦)

ليست حجوراً كلهَا دنيا الکرى کم مظلوم فيها بجانب مفرز

إن أبو ماضي يفصل القول في هذا البيت في موضوع النوم وأحلامه؛ ليخرج بنتيجه مؤداتها أن تلك الأحلام ليست سعادة وحبورا بالمطلق فهي تتشكل من الثنائية ذاتها التي تتشكل الحياة منها، ففي تلك الرؤى تتناوح الثنائيات من الفرح والحزن والحب والكرابية وغيرها كثیر، فهو من خلال هذه الثنائيات يسقط الواقع على تلك الرؤى، أو بعبارة أخرى إن تلك الرؤى هي مرآة عاكسة لمراة الواقع وألامه، مما يجعل التشبيث بأطراف تلك الرؤى والأحلام ضربا من العبث جعل الشاعر يسخر من أولئك الذين ما زالوا مستمرين في ذلك الحلم الوردي الكاذب، فهو يفيد من الحكمة في تقديم صورته هذه فمنذ "قدم الزمان حاول الفلسفه والحكماء أن يخترقوا بنظراتهم وتفكيرهم حب هذا الوجود الضيق؛ ليحلقوا في آفاق بعيدة، وأبو ماضي ورفاقه المهجريون أضافوا ثروة فكرية إلى الشعر العربي الحديث بهذه النزعة التأملية"^(٥٧) ولعل مرد ذلك هو تجربتهم الغنية المستمدّة من كثرة الأسفار والاطلاع على ثقافات الأمم الأخرى وأدابها.

إن الشعراء على العموم لهم موقف من الحياة بكل تفصياتها وهذا الموقف قد يكون سلبيا أو إيجابيا بحسب قراءة الشاعر لها، وهذه الإشكالية ليست جديدة بل هي قديمة قدم الشعر نفسه وإن اختللت مسمياتها أحيانا على وفق الظروف السياسية والاجتماعية المحيطة بالشاعر، فقد يعبر عنها بالدهر أو الزمن أو عوادي الزمن، فضلا عن غيرها من التعبيرات التي جعلته ظاهرة جلية في مختلف العصور الأدبية^(٥٨)، فعلاقة الإنسان بزمنه علاقة جدلية لا تقطع مهما ساءت العلاقة بينهما إذ "أن الإنسان كائن متزمن أي: يعيش ضمن الزمان"^(٥٩) مهمما تباينت تأثيرات على الزمان عليه.

إن التداخل الزمني واضح في عنقاء أبي ماضي، وهذا التداخل يجعل المسافات المعرفية بين الأشياء تقاد أن تتحقق وليس أدل على ذلك من قوله:^(٦٠)

تعقى أمانی الفتى کھومه
عنہ وتحجج ذاته في برقيع
بالغ سایر الماضی ویـ المـوقـع
ولـیـما أـلـبـسـتـ حـوـادـثـ یـومـه



ففي البيت الأول تصبح الأمانى كالهموم بوصفها مخفية مثلها، مثل الذات التي حجبها برق؛ بغية عدم تحقيقها والوصول بها إلى مديات متقدمة، فكل هذه الموانع تجعل الإنسان في حيرة من أمره فلا فرق بين الأمانة والهم، والذات مغطاة ببرق الجهل والتسليم، وهذه الأشياء برمتها هي التي تجعل الإنسان يتمرد في كثير من الأحيان على واقعه محاولاً تغيير ما يمكن تغييره.

لقد أكمل أبو ماضي في البيت الثاني سلسلة تداخل المفاهيم ولا سيما تداخل الأزمنة وغياب الفوارق بينها، فهو جعلها على وفق نسق زمني غير منظم (الحاضر، الماضي، المستقبل) ولعل عودته من الحاضر إلى الماضي بدل المستقبل تخفي شيئاً من القلق تجاه ذلك الزائر الجديد الذي قد يكون أكثر بشاعة من الحاضر والماضي، ومن هنا تداخلت تلك الأزمنة الثلاث على وفق نسق غير متسلق للتعبير عن غياب الذات أو بعبارة أخرى حجبها عن نور المعرفة وتقييدها بقيود الجهل الذي بدأ مع الشاعر منذ (قالوا تورع)، وسيكون أكثر ضبابية مع نهاية القصيدة، مما يصعب مهمته في الوصول لذاته؛ لأن "كل كائن يملك شمساً داخلية في ذاته، والمهمة الرئيسية هي أن يكتشفها وأن يلتحق بها حتى الالتصاق؛ لكي يستطيع أن يصير كله شمساً"^(٦١) تثير ظلمة الجهل وتبدد مجاهل الطريق المترع بالأسئلة التي تبقى بلا إجابات.

إن الزمن هو الأكثر تأثيراً وتأثيراً في مجريات النص على مختلف الأصعدة والمستويات فمن خلال حرکية الزمن تتحرك مجريات الأحداث في النص وتنتصب مستويات الحركة فيه، لأن "قضية الزمن هي قضية كل حي، إذ أنها تتصل بحياة الإنسان على الأرض"^(٦٢)، ومدى التغيرات التي تطرأ على حياته بتغير الزمن، إذ "أن الزمن هو التغير، وما الإحساس بالزمان إذا لم يكن إحساس بالتغيير من حال إلى حال"^(٦٣) وإن لم يكن التغير إلى الأفضل دوماً.

إن الخيال هو المادة الأساسية للأحلام، فمن خلاله يتم إيجاد مجموعة من الصور التي لا رابط بينها، وربما نتوهم للحظة ما أن ما رأيناها في الحلم هو واقع بلون أكثر إشراقاً لكن هذا الحلم سرعان ما يتلاشى كأنه لم يكن أصلاً.^(٦٤)

يا حباً شسط الخيال وإنما تحيى مشاهده كأن لم تطبع

إن أبو ماضي ينظر للخيال المصاحب للحلم على أنه شسط بعيد عن الواقع وكل ما فيه يذهب جفاء بمجرد استيقاظنا من النوم والاصطدام بالواقع الذي لا يمت للحلم بأية صلة، فهو كضوء شارد أضاء بعض الوقت ثم خفت نوره؛ ليعيينا الواقع من غير تجميل أو إخفاء لعيوبه.

إن أبو ماضي بنى بيته السابق على وفق ثنائية الإيجاب والسلب، ففي صدر البيت مدح شسط الخيال وهو سلوك إيجابي، لكنه في نهاية صدر البيت استثنى بقوله (إنما) ليذهب للمنحي السلبي من خلال جملة تمحي مشاهده...، وربما يكون مرد ذلك أن الشاعر متعلق بالخيال؛ لأنه يحقق له هروبًا - ولو كان وقتياً - من الواقع لكن الإشكال في هذا الهروب أنه لا يستمر فمشاهده تمحي أولاً وكأنها لم تطبع ثانية وهذا هو سبب الإشكالية؛ لذلك فإن الخيال دائمًا خلاق يذيب كل عنصر من عناصر الفكرة؛ لإعطائها مذاقاً جديداً؛ لأن مهمته الأصلية تتزع دوماً إلى التحليق اللانهائي^(٦٥).

وإن كان ذلك التحليق - على أرض الواقع - محدوداً فهو ينقضي بانقضاء ذلك الحلم وتلاشيه. انتقل أبو ماضي في البيت التالي إلى الأحلام المستحيلة، وકأن هذا البيت يمثل ردة فعل على ثنائه على شسط الخيال في البيت السابق، فأحلامه هنا لا يمكن تحقيقها فهي تولد ميتة بل م مؤدية، وهذا جلي في قوله:^(٦٦)
لما حلمت بها حلمت بزهرةٍ لا تُجتَنِي وبنجمةٍ لم تطلع

فهو هنا يدخل محور الفعل وهو الحلم المستحيل؛ لكي يجعل النص يتوجه إلى ردة الفعل في البيت التالي، فحلمه هنا محصور بين الأرض (زهرة) والسماء (نجمة) ولما كان طرفاً الحلم لا يمكن تحقيقهما، فإن ما بينها سيكون تبعاً لهما بكل تأكيد، فضلاً عن ذلك فإن حلم أبي ماضي رومانسي بامتياز؛ لأن قاموس العشاق لا يخلو من الورد والنجوم، فهو هنا لم يخرج عن النسق المتعارف عليه في الصور الغزلية المتوارثة فهو وفي لبيته، ولرموز الغزل في تلك البيئة، فشعر الطبيعة يشتمل على وصف الطبيعة أو بعض ما فيها مهما ت النوع واختلف^(٦٧).

إن استحالة تحقق الأحلام تشي بقصوة الواقع، فكلما كان الواقع قاسياً قلت المساحة المخصصة للأحلام والعكس صحيح، والشاعر إنسان قبل أن يصبح شاعراً ومن هنا تأتي أهمية الحلم في حياته أو الخيال بشكل أوسع، فالحلم والخيال يكملاً أحدهما الآخر.



بعد الفعل في البيت السابق تأتي ردة الفعل في قوله: ^(٦٨)
ثم انتبهت فلم أجد في مخدعي إلا ضلالي والفراش ومخدعي
قوله ثم انتبهت يشي بنهاية ذلك الحلم وإن كان الشاعر قد عاد إليه ثانية في اللوحة التالية لسبب غير
علوم، وربما يكون طول القصيدة وتداخلها واحداً من أسباب كثيرة، وأنا أرى أن هذا البيت ينبغي أن يكون قبل
لوحة الختام؛ لأنه الأنسب للانتقال للخاتمة فضلاً عن ذلك فإن البيت يشير لنهاية ذلك الحلم من خلال المعطيات (انتهت، فلم أجد، ضلالي، مخدعي) فهي برمتها تعني أن الحلم قد انتهى، ولعل في قوله (مخدعي) إشارة خفية
للخداع الذي تعرض له جراء ذلك الحلم وليس المراد به المكان بدلالة تكرار الكلمة.

إن تحول الحلم إلى ضلال هو تطور دلالي في النص، وبعد الاستحالة في البعد السابق زاد الشاعر من
جرعة اليأس التي غلت ذلك الحلم بل قتلته؛ لذلك عمد الشاعر من خلال هذا البيت للتهيأة للبيت التالي الذي خلط
فيه بين الحكمة وجمل الذات بوصفهما عقاباً لضياع العمر بسبب ذلك الحلم كما سيذكر في الأبيات التالية، فضلاً
عن ضياع فرصة معرفة ذاته واكتشاف أسرارها ^(٦٩) والإنسان لا يستطيع أن يؤمن إلى سلامـة الطريق التي
اختطفها؛ لاكتشاف معرفة ذاته، إلا في حدود محبـة النور حـبة حـية ودينـامية، وهذه المحبـة تمثلـ كأنـها إرادـة
منجزـةـ فإذا ما انطلقـ الإنسانـ إلىـ البحثـ عنـ معرفـةـ ذاتـهـ نـبـيـهاـ وـصـافـياـ وـمحـباـ النـورـ سـأـلـ نـفـسـهـ:ـ منـ أناـ؟ـ ^(٧٠)
وهذا السؤـالـ علىـ بـساطـتهـ قـدرـ يـستـغـرقـ العـمرـ بـرـمـتهـ دونـ أنـ نـجـدـ إـجـابةـ شـافـيةـ لـهـ كـمـاـ هوـ الـحـالـ معـ أـبـيـ مـاضـيـ
الـذـيـ أـضـاعـ عـمـرـهـ فـيـ الـبـحـثـ عـنـ الذـاتـ أوـ السـعـادـةـ لـكـهـ فـيـ نـهـاـيـةـ الـمـطـافـ توـصـلـ لـنـتـيـجـةـ مـغـاـيـرـةـ تـمـاماـ لـكـلـ
مـجـرـيـاتـ ذـلـكـ الـبـحـثـ،ـ وـمـنـ هـنـاـ قـدـ عـمـدـ الشـاعـرـ لـتـغـيـرـ الثـالـثـ فـيـ مـدـلـوـلـاتـ ذـلـكـ الـحـلـمـ بـعـدـ الـاستـحـالـةـ وـالـخـدـاعـ،ـ إذـ
جـعـلـ الدـلـالـةـ الـثـالـثـةـ هـيـ الـوـهـمـ فـيـ قـوـلـهـ:ـ ^(٧١)

منـ كـانـ يـشـرـبـ مـنـ جـداـولـ وـهـمـ

قطعـ الحـيـاةـ بـغـلـةـ لـمـ تـنـقـعـ

فالصورة هنا مركبة من عناصر عدة بدءاً بالاستعارة - جداول وهم - فقد جعل الوهم الذي كان حلماً قبل
ذلك على شكل جداول، لكن ليست جداول ماء بل جداول وهم، والشاعر قد أترع كؤوسه من هذه الجداول؛ ليصل
إلى السعادة المنشودة، لكنه قضى حياته وحلمه وهو عطشان لتحقيق ذلك الحلم الذي لم ينفع بماء السعادة
المنشودة التي تصور أنه سيجدوها في اللوحات السابقة من القصيدة، لكن شيئاً من ذلك لم يتحقق، وبقي يبحث عن
ذاته إذ أن "معرفة الذات هي فن حياة أكثر منها درساً، فهي ليست محتجزة لأونـةـ معـيـنةـ منـ وـجـودـ الإـنـسانـ كماـ
هيـ الـحـالـ مـثـلـاـ فـيـ درـاسـةـ عـلـمـ أوـ تـعـلـمـ حـرـفـةـ فـيـ تـتـنـاـوـلـ الـحـيـاةـ كـلـ وـتـمـارـسـ فـيـ كـلـ حـينـ:ـ فـيـ العـزـلـةـ أوـ فـيـ
الـعـلـاقـةـ بـالـآخـرـينـ" ^(٧٢) أيـ إنـهاـ كـلـ مـتـكـاـلـ لـاـ يـشـمـلـ جـانـبـاـ وـهـدـاـ مـنـ الـحـيـاةـ فـحـسـبـ.

اللوحة السابعة: عودة للطبيعة

هذه اللوحة كما أرى - يجب أن تكون ضمن اللوحة الثالثة المخصصة للطبيعة؛ لأن سياق النص يقتضي
ذلك ولا سيما أن الشاعر قد أنهى الحلم في البيت السابق (من كان يشرب...) مما يقتضي أن يكون البيت الذي
يليه هو قوله: ^(٧٣)

صـفـرـتـ يـدـيـ مـنـهـاـ وـبـيـ طـيشـ الـفـتـيـ وـأـضـلـنـيـ مـنـهـاـ ذـكـاءـ الـلـمـعـيـ

لأنه الأقرب لإكمال معنى البيت السابق بل القصيدة برمتها، لكن الشاعر ولسبب لا أعرفه آثر العودة مرة
أخرى إلى الخلف وهي عودة ربما لا تخلي من تناقض إذ قال: ^(٧٤)

ذـهـبـ الرـبـيـعـ فـلـمـ تـكـنـ فـيـ الجـدـ وـلـ الشـادـيـ وـلـ الـرـوـضـ الـأـغـنـ الـمـمـرـعـ

إن قوله ذهب الربيع هو ضرورة شعرية؛ لأن المعنى لا يستقيم إلا بقوله أتى الربيع تناقضاً مع البيت التالي
(أتى الشتاء)؛ لكي يكون المعنى أكثر اتساقاً، لكن ذلك كله لا يلغى التناقض مع اللوحة السابقة التي مثلت تمهيداً
لنهاية القصيدة، وعنایته بالصورة في هذا البيت لا تشفع له، فإيقاع النص بعد اللوحة السابقة بدأ بالهدوء استعداداً
لنهاية القصيدة من خلال لوحة الختام.

إن الصورة برمتها رومانسية؛ لأن الربيع هو رمز للجمال والخصب، وإن كان مجال ذكره هو الفقد؛ لأن
ذلك السعادة التي تمثل الفردوس المفقود لم تأت مع الربيع، ولم ألم تأت مع الربيع فإنها لن تأتي في بقية
الفصول، ولعل اختيار الشاعر لفصلي الربيع والشتاء لم يكن اعتمادياً فهما أجمل الفصول وأروعها وفيهما تطيب
النفوس وتحريك المشاعر، ومنه قوله: ^(٧٥)



وأتأتى الشتاء فلم تكن في غيمه الباكي ولا في رعد المفجع

فهذا البيت مكمل للذى سبقه من حيث الدلالة لكنه يتميز عنه بأنه حول دلالة المطر إلى البكاء ودلالة الرعد إلى التفجع، أي إنه يعمد لإشراك ظواهر الطبيعة في نصه من خلال العلاقات الاستعارية في صدر البيت وعجزه، لكن الشاعر لم يصبه اليأس من عدم وجود سعادته المنشودة، فقد جزاً الصورة منطلاقاً من العام إلى الخاص فقال:^(٧٥)

ولمحت وامضة البروق فخلتها فيها فلم تك في البروق اللمع

فامضة البروق هي جزء من الشتاء فضلاً عن ذلك فهي جزء من الرعد المتوج، لكن الشاعر بدأ بالصوت (الباكي المتوج) وانتقل إلى الضوء (البروق اللمع) ربما بسبب تشابه تلك الحسناً المزعومة مع ضوء البرق فأراد من ذلك أن يحقق ترابطًا دلاليًا بينهما، وربما يكون السبب أن الشاعر قد بدأ وصفها بالصوت في بداء القصيدة وختم الضوء في نهايتها إذ قال في بداية القصيدة:^(٧٦)

ويزيد في شوقي إليها أنها كالصوت لم يسفر ولم يتقنع

والعلاقة بين الصوت والضوء علاقة جدلية؛ لأن الضوء أسرع من الصوت، لكن الشاعر عكس ذلك فقدم الصوت وأخر الضوء ربما بسبب تداخل المفاهيم عنده وشعوره باليأس بسبب تلاشي حلم الوصول إلى فردوسه المفقود ويمكن القول أنه من أجل هذه الرحلة يبدو البحث عن معرفة الذات كأنه خطوة موضوعة للتنفيذ، فهي تجعل من الإنسان حاجاً والمكان الذي يجب أن يزوره هو ذاته^(٧٧) فالذات تشبه الصندوق الأسود في الطائرة، واكتشافها؛ لتحقيق السعادة يبدو أمراً مضنياً محفوفاً بالمخاطر، ومن هنا فإن أبي ماضي يستسلم في اللوحة الأخيرة بعد ضياع العمر وعدم الوصول إلى مبتغاه "هذه النزعة الصوفية وهذا البحث عن المطلق عبر الطبيعة والذات قد زود الشعر المهجري بخلفية ميتافيزيقية، بل ربط بين العملية الشعرية والهم الميتافيزيقي، وألقى على الشاعر مسؤولية تفسير الكون"^(٧٨) وهذا التفسير يقود الشاعر ضرورة؛ لتفسيير ذاته وإضاعة المساحات المظلمة فيها، ومن هنا تنشأ هذه الجدلية بين الإنسان وواقعه فهو عاجز عن فهمه فيما صحيحاً، وفي الوقت نفسه هو أكثر عجزاً عن التلاؤم أو التناغم معه، مما يولد تناقضاً بين الطرفين قد يصل حد القطيعة والزهد بكل شيء "فالإنسان إما أن يتجدد وأن يتقدم وإما أن يبقى متشابهاً بذاته"^(٧٩)، أو بمعنى آخر إما أن يحقق ذاته وسعادته ووجوده، أو يلجاً لثقافة القطيعة فيكون جزءاً من كل؛ فيفقد ذاته ويفقد وجوده بل ويفقد إنسانيته قبل ذلك وبعده.

إن خيبة أمل أبي ماضي في قصيدة العنقاء قد تكون بسبب صعوبة تحقيق الذات الموصلة للسعادة، أو سبب الخلل في اختيار الطرق الموصلة لها، فهو قد اعتمد على تجارب الآخرين بوصفها طرقاً ناجعة؛ للوصول إلى ما يبحث عنه، ولم يشق طريقه بنفسه؛ لذلك وصف نفسه بالضلالة ووصف ناصحه بالجهل، لكن الوقت مضى ولم يعد بالإمكان أن يجرب طريقاً آخر؛ لأن الحياة أقصر من ذلك بكثير فكان أشبه بمن يطارد خيط دخان.

اللوحة الثامنة: مشهد الخاتم

إن مشهد الخاتم يمثل عصارة القصيدة برمتها ومن هنا فقد أولى أبو ماضي لهذا الجانب عناية واضحة من خلال الاعتراف بأن تلك الرحلة لم تكن موفقة، وأن الذكاء الذي يمتلكه قد أضلَّه عن طريق الهدف المنشود فقال:^(٨٠)

صفرتْ يدي منها وبي طيش الفتى وأصلني عنها ذكاءُ الألمعي

فهو بهذا الاعتراف الأخير يرفع الرأية البيضاء وإن كان البيت لا يخلو من تناقض كما هو الحال مع البيت الأخير من القصيدة، فقوله: وبي طيش الفتى يتناقض مع بقية البيت؛ لأن الفتى في عمر يسمح له بالتجربة مرة ثانية وثالثة وعاشرة على عكس الحال لو أنه قد أصبح في عمر متقدمة لا تسمح له بذلك، فالمعنى لا يستقيم على وفق بنائه الحالية، وعليه فإن نزار قباني في قصidته قارئة الفنجان كان أكثر دقة في رسم صورة مشابهة لصورة أبي ماضي حين قال:^(٨١)

وستعرف بعد رحيل العمر، بأنك كنت تطارد خيط دخان

والفرق واضح بين الصورتين، فصورة أبي ماضي يائسة على الرغم من أنه ما زال في طيش الصبا، أما صورة نزار قباني فهي تحذيرية فالعرافة تخبره أن العمر سيضيع في مطاردة السراب الذي هو أشبه بخيط دخان ولن يصل إلى أية نتيجة، فضلاً عن أن الصورتين كان ينبغي لهما أن يصلَا لنفس النتيجة، فالرحلات التي قطعها أبو ماضي للوصول لتحقيق ذاته أو سعادته يفترض أن تستغرق العمر كله، فكيف انتهت وبه طيش



الشباب؟ أما نزار قباني فإنه لم يجرب أية رحلة للوصول لحبيبه الموصوفة من لدن العراقة وكل ما في الأمر أنها أخبرته أنك ستقنعه كذا وكذا، لكنك ستكتشف بعد رحيل العمر أنك كنت تطارد خيط دخان.

إن نهاية القصيدة تشبه إلى حد كبير نهاية الأفلام السينمائية والسيمفونيات العالمية، إذ يبدأ الإيقاع السينمائي أو الموسيقي بالميل للهدوء؛ بغية الوصول للنهاية، فضلاً عن ذلك فإن دائرة البحث التي مركزها الشاعر تبدأ بالتلاشي تدريجياً؛ نتيجة نشر القنوط ضبابه في قوله:^(٨٢)

حتى إذا نشر القنوط ضبابه فوقني فغيبني وغيّب موضعي

فمن خلال استعارة (نشر القنوط ضبابه) غابت ملامح الرحلات برمتها، فضلاً عن تلاشي الدائرة وغيابها وبقاء الشاعر وحيداً، والدائرة هنا تلاشت بفعل القنوط واليأس حتى أنه لم يعد يرى موضعه، والمراد هنا تلاشي الأمل في الوصول للهدف المنشود، أي إن الحركة التي لازمت لوحات القصة بدأت تتلاشى وتتجه للنهاية^(٨٣) زد على ذلك أن الحب يجمع عوامل متغيرة تغاير الذوات الفاعلة والأحداث والوسائل والتفاعلات والظروف والناتج غير المتوقعة^(٨٤) ولعل ردود الأفعال في معظم لوحات القصيدة تشي بهذه الحقيقة؛ لأن تلك الردود كانت على الدوام مخيّبة وغير متوقعة، بل لعلها أشبه بدائرة كهربائية أحاديث القطب دورتها لا تكتمل أبداً "معنى هذا أن الهدف الأساس الذي يرمي إليه المتخاطبان هو خلق تواصل فيما بينهما؛ لأجل إحداث تغييرات في معلوماتهما، وذلك لا يمكن أن يتم إلا بوجود قدرة تواصيلية"^(٨٥) فكيف يتم ذلك وكل ردود الأفعال تنتهي نهاية سلبية، ومن يحاورهم يمتازون بالحيرة وعدم الوعي والجهل وغيرها كثیر" وعلى الإجمال فإن كل خطاب بطبيعته علاقة بين متكلم ومستمع، أي علاقة تؤطرها محددات اجتماعية وتفاعلية، فالتعابير الخطابية مهما كانت الأوضاع المقامية التي تتجزء فيها موجهة نحو الآخر، نحو مستمع معين ولو كان من حيث وجوده الواقعي غالباً"^(٨٦)، لكن الغياب الجسدي قد يكون سهلاً إذا ما قيس بالغياب الفكري والتفاعلية قوله:^(٨٧)

فإذا الذي في القصر مثلٍ حائر وإذا الذي في القصر مثلٍ لا يعي

فهنا تكمن المشكلة، وهي غياب الوعي، والكارثة حين يكون من يجعله دليلاً وهادياً أكثر جهلاً منه، بل وأكثر ضياءً ولعل أفضل من عبر عن هذا الاختيار الفوضوي هو المعربي في قوله:^(٨٨)

وَبَصِيرُ الْأَقْوَامِ مِثْلَ أَعْمَى فَهَلَّمَا فِي حِنْدِسٍ نَّتَصَادَمْ

وهذا هو المعنى ذاته الذي أراده أبو ماضي، لكن المعربي تفوق عليه باللفظ والمعنى؛ لأن الأول عم والثاني خصص، وأن الأول لم يسم الأشياء بسمياتها، بينما فعل الثاني العكس، فضلاً عن تساويها في عدم إخراج نفسيهما من الحالة المزرية للمجتمع، فالمعربي قال: "مثلٌ أعمى" وأبو ماضي قال عن نفسه: "مثلٌ حائر، ومثلٌ لا يعي"، وهذا يحسب لهما بكل تأكيد فهما لم يقفا على ثلاثة وينتقدا المجتمع بل جعلا نفسيهما جزءاً منه؛ ليكون الخطاب أكثر تأثيراً في المتلقى، فالمجتمع يحتاج لطبيب جراح يعرف كيف يصل للجرح ويرى عللها، لا مجرد وصف يجلس في برج عاجي بعيداً عنه.

إن الفعل وردة الفعل بقياً سمة ملزمة لنص أبي ماضي، ومن هنا فإن البيت السابق (حتى إذا نشر القنوط...) يمثل الفعل ولا بد من ردة فعل؛ جرياً على عادة أبي ماضي فقال:^(٨٩)

وَتَقْطَعَتْ أَمْرَاسٌ آمَالِيَّ بِهَا وَهِيَ الَّتِي مِنْ قَبْلِهِ لَمْ تَقْطُعْ

فهذا البيت الذي جعل الاستعارة مطلاعاً له يمثل الانتقال الفعلي للنص نحو النهاية؛ بدليل قوله: "وهي التي من قبل لم تقطع، أو بمعنى آخر أن الشاعر قطع آخر حبل بشارع أمله المرجو؛ بسبب جمعه لكلمة أمراس وعدم إبرادها مفردة، أي إنه قرر النزول على شاطئ اليأس والتثبت به وترك تلك الرحلة المضنية، فهو لم يجن منها شيئاً، فضلاً عن ذلك فإن الشاعر عني بهذا البيت عناية خاصة حين أكد المعنى ذاته بأسلوبين مختلفين، ففي صدر البيت قال: وتقطعت... وعبر عن مراده بأسلوب واضح ومحترف، ولعل في قوله (بها) إضافة قوت المعنى وجعله واضحاً لا ليس فيه، فضلاً عن جمعه لأمل (أمراس آمالي) وكان المفرد يكفي؛ للتعبير عن حاجته لكنه أثر إغلاق كل النوافذ المطلة على أطلال السعادة التي كان يبحث عنها بلا جدوى، أقول أن ذلك برمته كان كافياً لكنه أعاد بوصلة الزمن إلى الوراء في قوله (وهي التي من قبل..)، بغية التوكيد على أن هذا اليأس لم يطرق أبوابه من قبل، لكنه هذه المرة أوصد الأبواب برمتها مما جعل الشاعر يلجمأ لهذا التوكيد المتالي.



إن النص برمته نسج على غرار القصيدة الجاهلية إذ تنقل الشاعر من لوحة إلى أخرى؛ بغية الوصول إلى ختام القصيدة، إذ إن "هذا التنوع يجعل الرحلة عصبة عن أي تأثير أولي، لكن النظر إليها من زاوية أخرى وتخصيصاً الجانب البنوي يوضح أن العناصر المشتركة بين كل هذه الأنواع/الأشكال تظل واحدة في تعددها، تتعدل أسلوبياً، وتتخذ أوضاعاً شتى في السياقات الموضوعة لها؛ لهذا لا تخلو رحلة من سرد ووصف وتعليق من الآنا المحركة لكل هذه المشاهدات والمروريات والتخيلات والأحلام"^(٨٩) وربما نجد معظم هذه الجزئيات متباشرة في لوحات عنقاء أبي ماضي بشكل أو بآخر، وربما تتجاور أو تتباعد على حسب سياقات النص، إذ "ينفتح النص على مختلف النصوص والخطابات، ومنها ينفتح على التاريخ وعلى الراهن، وعلى الواقع، وعلى أساس ذلك يطرح النص جملة من المنظورات يناقشها في حوارية لا تلغى الآخر بقدر ما تعتبره شرطاً أساسياً من شروط بناء الذات"^(٩٠)؛ لأن الذات لا تعيش بمفردها إن وجدت السبل مذلة للوصول إلى الآخر، على أن لا يترتب على ذلك الوصول إلغاء للذات أو ذوبانها في بوتقة الآخر" وبناء على ما سبق نجد أن صورة الآخر تختلف من شخص إلى آخر.... إن صورة الآخر على هذا الأساس هي عبارة عن مركب من السمات الاجتماعية والنفسية والفكرية والسلوكية التي ينسبها فرد أو جماعة إلى الآخرين الذين هم خارجها"^(٩١) بوصف تلك العملية نوعاً من التباين بين الرؤى والأفكار بين الآنا والآخر.

لقد هيأ إيليا أبو ماضي خاتمة مميزة لقصيدته أظنها تجاري كثيراً من القصائد العربية على مر العصور، فقد اختار مشهداً حركياً مميزاً في البيت الذي يسبق نهاية القصيدة إذ قال:^(٩٢)

عصرالأسى روحي فسالت أدمعي فلمحتها ولمستها في أدمعي

فالبيت يوضح بالحركة في صدره وعجزه، إذ "أن الحركة بحد ذاتها هي التي تتحلل وتتركب من جديد، فهي تتحلل وفقاً للعناصر التي تدور بينها هذه الحركة داخل مجموع: هذه العناصر التي تظل ثابتة، والتي تنسب إليها الحركة، والتي تقوم ب أو تخضع لمثل هذه الحركة السيطرة أو القابلة للقسمة"^(٩٣) وعليه فإن الحركة هنا ممهدة للنهاية، فقد عمد للاستعارة مرة أخرى من خلال قوله (عصر الأسى...) بوصفه فعلاً تلاه رد الفعل- كما اعتدنا في معظم القصيدة- لكن رد الفعل لم يخلُ من الغرابة؛ لأنه على وفق السير الطبيعي للأحداث لا بد أن تكون ردة الفعل (فسالت أدمعي) لكن أباً ماضي تجاوز ذلك لصورة أكثر جمالاً حين جعل الروح هي ذاتها التي تتحول إلى أدمع؛ بفعل شدة العصر التي مارسها الأسى، فالجمل قصيرة ومعبرة ولا رابط بينها سوى حرف لا غيره؛ للتدليل على حالة الأسى فهو أصيب بالوهن؛ بسبب رحلته الطويلة، فضلاً عن سرعة وصوله لهدفه المبتغى (لمحتها ولمستها..)، نعم هي اللحظة الفاصلة التي كان يبحث عنها منذ البيت الأول هاهي تظهر لأول مرة، ومن طريق غير الطرق التي سلكها برمتها، هي ولادة الحزن والأسى، لقد وجدها في أدمعي وليس في القصور ولا في جيب الفجر ولا في البحر وأمواجه المتضاحكة ولا في الورع، لقد التقى لأول مرة بمن رحل ليبحث عنها، وبين أسماءها العنقاء والحسناء، هي في دمعة حزن تقرج الهم وتسلّي المكروب وتتجدد المحزون، لقد شعر بالسعادة بعد أن بكى فلمح هدفه في غير المكان المتوقع، فما كان منه إلا أن يختم النص فلا داعي للإطالة ما دام قد وجد ضالته ولا بد أن يتصرف بالحكمة وبضمونها بيت الأخير على عادة الشعراء العرب منذ الجاهلية فقال:^(٩٤)

وعلمت حين العلم لا يجدي الفتى إن التي ضيّعتها كانت معني

و هنا تكمن المفارقة فقد حقق ذاته أو سعادته في وقت لا فائدة منها؛ لأن العمر قد مضى في البحث عنها، وهنا وقع الشاعر في خلل على ما يبدو لي- أشرت له سابقاً- إذ لا يتناسب سياق (حين العلم لا يجدي) مع سياق (الفتى)، فالتناقض واضح بينهما لكن أظن أن ضرورة الشعر هي التي أجاثه لذلك، فهو شاعر مميز لا يمكن أن تخفي عليه هذه الأمور.

إن نهاية القصيدة تسير على وفق نسق درامي واضح، فهي تمثل عصارة المراحل السابقة برمتها، ولا سيما قوله: (إن التي ضيّعتها كانت معني) فيه فكرة فلسفية واجتماعية رائعة؛ لأن كثيراً منا يضيع عمره في البحث عن أشياء قد تكون في مرمى بصره أو دون ذلك، ولا سيما السعادة التي هي مدار بحث الشاعر فهذه الكلمة الساحرة نقضي أعمارنا في محاولة لتحقيقها لكننا نفشل؛ لسبب بسيط هو أننا لا نعرف ما هي السعادة أصلاً، حتى إذا ما مضى السواد الأعظم من العمر أبى لنا أن ما نبحث عنه موجود معنا دائماً لكننا لا نعرف كيفية توظيفه، فالسعادة الحقيقية تعتمد على أساس ومبادئ تباين من حيث الأهمية والتقدم والتأخر، فضلاً عن ذلك فإن السعادة يمكن لها أن تنمو وتكبر كالشجرة التي تحصل على الماء وضوء الشمس والعken صحيح^(٩٥).



إن فكرة البحث عن السعادة قديمة قدم الإنسان ذاته لكن الفارق هنا أن أبو ماضي قدم الموضوع بصيغة مميزة مراجعاً أمرين: الأول هو السير على النمط الشكلي للقصيدة الجاهلية، والثاني هو مراعاة الحداثة في طريقة المعالجة وطرح الأفكار وقد نجح في الجمع بينهما من غير حدوث أي خلل، وهذا يحسب لموهبة الشاعر الفذة بكل تأكيد، فالأدب القديم كان وما يزال هو النبع التر لمختلف العصور" واتجهت إليه أنظار المحدثين فكان منهم من كشف ما يماثل ما كشفه القدماء إجمالاً وتوكيكاً، وكان منهم من سعى إلى جمع الأجزاء والتفاصيل، وكان منهم من لم يكتف بالجمع بل حاول معه شيئاً من التنسيق اكتشافه فيما جمع أو تصور فيه^(٩٦)، وأحسب أن أبو ماضي من الصنف الثالث الذي أضاف للقديم شيئاً من رؤاه الشخصية وإبداعه الذاتي، إذ لم " يعد الشاعر هو ذلك الملهم الذي يهبط عليه الإلهام الشعري وهو في حالة أشبه بالغيوبية، وإنما أصبح عليه أن يبذل أخلص الجهد وأضنه في سبيل استغلال تلك الموهبة التي منحه الله إليها والتي تمكنه من النفاد إلى صميم الوجود ورؤيته ما لا يراه سواه^(٩٧)"، وهذا الكلام وإن كان ينطبق على كثير من الشعراء المحدثين، فهو بحسب رأيي - أكثر انطباقاً على إيليا أبي ماضي بوصفه مبدعاً مجدداً من خلال الرؤى والأفكار التي طرحها في أكثر من نص كالعنقاء والطلاسم وكأن بلسماً وغيرهما العشرات من النصوص التي تركها أبو ماضي ورحل مخلفاً هذا الإرث الرائع، وإن كنت أعتقد أن أبو ماضي لو لم يترك سوى قصيدة العنقاء لكتبه فخراً وتميزاً وطاول بها قمم الجبال، فهي من القصائد الحديثة المميزة على صعيد الألفاظ والمعانٍ فضلاً عن الفكرة التي عالجها أبو ماضي بأسلوب خاص به من حلال توظيف أسطورة العنقاء، وعرضها بطريقة لا تخلو من الريادة، والشكل الإبداعي المميز.

نتائج البحث

بعد هذه الرحلة مع عنقاء أبي ماضي لابد من ذكر أهم نتائجها:

- لقد سار أبو ماضي في بناء قصidته على سفن أسلافه من شعراء الجاهلية من خلال طريقة عرض الموضوع فضلاً عن تقسيم الموضوع إلى لوحات يأخذ بعضها برقب بعض.
- اعتمد أبو ماضي في البناء الشكلي لقصidته على ما يشبه الدائرة التي مركزها الإنسان، وحاول الانطلاق إلى محيط تلك الدائرة عبر رحلات استكشافية.

- لقد مهد أبو ماضي لهذه الرحلة الاستكشافية بخمسة أبيات هي أشبه ما تكون بالمقدمات الطلالية أو الخمرية والغزلية والطيفية في القصيدة الجاهلية.

- إن عنقاء أبي ماضي تتشكل على وفق أسئلة متواتلة غايتها الوصول إلى السعادة التي يبحث عنها.
- إن أهم ما يميز تلك الرحلات التي تضمنها النص هو ردة الفعل الخائبة التي تصيب مسعى الشاعر مع كل فعل يتخذه.

- شهدت قصيدة العنقاء بعض التناقضات البسيطة التي لا تؤثر على جودة النص وتألقه عموماً.

- مشكلة أبي ماضي مع الورع المزيف هي مشكلة مركبة فهو يعد نفسه ضالاً ومن سالمهم جهله.

- عمد الشاعر في أكثر من بيت إلى جلد ذاته؛ بسبب التبعية غير الواقعية، أي ثقافة القطيع.

- لجأ أبو ماضي إلى الثنائيات في أكثر من مرة بوصفها أداة لإيضاح فكرته.

- إن الزمن هو أحد المؤثرات الأكثر سرياناً وفاعلية في النص.

- كانت الطبيعة حاضرة في النص بمختلف تمثيلاتها.

- إن خيبة أمل أبي ماضي في عنقه قد تكون ناتجة عن صعوبة تحقيق السعادة، أو الخل في اختيار الوسائل الموصولة إليها.

- مشهد الختام يمثل عصارة القصيدة برمتها وهو على الأغلب سير على سفن القدماء.

- في الأبيات الأخيرة من القصيدة تبدو وأنها أقرب إلى الأفلام السينمائية والحكايات التي يبدأ إيقاع الأفعال فيها بالهدوء والسكينة كلما اقتربت من النهاية.

- البيت الأخير من القصيدة والذي تضمن شيئاً من الحكمة جرى فيه الشاعر على طريقة الشعراء العرب ولا سيما في الجاهلية، فقد كانوا يولون المطلع والخاتمة عناية واضحة وقد فعل أبو ماضي ذلك فعلاً

الهوامش

١- عندما تخلق العنقاء / الناصري/ ٢٣٥

٢- ينظر: م. ن./ ٢٣٦



- ٣-الأعمال الشعرية الكاملة/٥٥٧
 ٤-ينظر: مقدمة القصيدة العربية في العصر الجاهلي / ١١٤
 ٥-المكان والجسد والقصيدة - المواجهة وتجليات التراث / ١٤
 ٦-الأعمال الشعرية الكاملة/٥٥٧
 ٧-الذات والغيرية في فلسفة بول ريكور / ٨٧
 ٨-م.ن/٩١
 ٩-من أعمال الشاعر إيليا أبي ماضي/ ١١
 ١٠-فن التشبيه/ الجندي/ ج ٢٩-٢٩/١
 ١١-النقاول والتشاؤم في شعر إيليا أبي ماضي ٢٨-٢٧
 ١٢-الأعمال الشعرية الكاملة/٥٥٧
 ١٣-نجوم السماء وكواكبها في شعر أبي العلاء المعربي/٥٢٣
 ٤-الأعمال الشعرية الكاملة/٥٥٧
 ١٥-المكان والجسد والقصيدة/ ٣٢
 ٦-الذات والغيرية في فلسفة بول ريكور / ٥١
 ٧- الأعمال الشعرية الكاملة/٥٥٨
 ٨-أدب المهجـر / ٣٧٤
 ٩-م.ن/٣٧٤
 ٢٠-الأعمال الشعرية الكاملة/٥٥٨
 ١١-نظريـة الاغتراب من المنظورين العربي والغربي/٤٨
 ٢٢-الأعمال الشعرية الكاملة/٥٥٨
 ٣-جماليـات المكان في الشعر العـبـاسي / ١٣٦
 ٤-ينظر سـيـكـوـلـوـجـيـة السـعـادـة / ١٣-١٥
 ٥-الأعمال الشعرية الكاملة/٥٥٨
 ٦-إيلـيا أـبـو مـاضـي شـاعـر التـأـمـل وـالـفـلـسـفـة / ٥٦
 ٧-الأعمال الشعرية الكاملة/٥٥٨
 ٨-تـارـيخ الـوعـي مـقـارـبـات فـلـسـفيـة حول جـدـلـيـة اـرـتقـاء الـوعـي بـالـوـاقـع / ١٧
 ٩-ديوان دريد بن الصمة/٦٢
 ١٠-ينظر: الـوعـي وـالـفن / ٢٢
 ١١-الأعمال الشعرية الكاملة/٥٥٨
 ١٢-ينظر: الـوتـنـيـة في الـأـدـبـ الـجـاهـلي / ٤١
 ١٣-ينظر: الـاتـجـاهـ الـوـجـانـيـ فيـ الـشـعـرـ الـعـرـبـيـ الـمـعاـصـرـ / ٢١٢
 ٤-ينظر: الـاتـجـاهـاتـ الـفـنـيـةـ فيـ شـعـرـ إـيلـياـ أـبـيـ مـاضـيـ / ٥٥
 ٥-الأعمال الشعرية الكاملة/٥٥٩
 ٦-الـوعـي وـالـفن / ١٣
 ٧-أـصـوـلـ الـصـوـرـةـ الـشـعـرـيـةـ فـيـ الـشـعـرـ الـجـاهـليـ / ١٧
 ٨-الأعمال الشعرية الكاملة/٥٥٩
 ٩-الـبـنـيـاتـ الـلـسـانـيـةـ فـيـ الـشـعـرـ / ١٥
 ٠-ينظر: زـهـرـ الـآـدـابـ جـ ٢/٦٣٣
 ١-الـاسـتـعـارـاتـ الـتـيـ نـحـيـاـ بـهـاـ / ٢٦
 ٢-الأعمال الشعرية الكاملة/٥٥٨
 ٣-تحليل العقل/٩
 ٤-الأعمال الشعرية الكاملة/٥٥٩
 ٥-الـرـمـزـ وـالـأـسـطـورـةـ وـالـصـوـرـةـ الـرـمـزـيـةـ فـيـ دـيـوـانـ أـبـيـ مـاضـيـ / ٧
 ٦-الـعـزـلـةـ وـالـمـجـتمـعـ / ٣٦



- ٧-الأعمال الشعرية الكاملة/٥٥٩
٥٥٩-م.ن/٤٨
٥٥٩/م.ن/٤٩
٥٥٩-م.ن/٥٠
- ٦-ينظر: الطبيعة في شعر البحترى/٢١
٧-قاموس الأحلام/٥٢
٨-اللغة المنسية/١٠
- ٩-الأعمال الشعرية الكاملة/٥٥٩
١٠-ينظر: الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي/٦٠
- ١١-الأعمال الشعرية الكاملة/٥٥٩
١٢-إيليا أبي ماضي شاعر التفاؤل/٣
- ١٣-ينظر: شكوى الدهر في الشعر الجاهلي/٥
١٤-الدهر في الشعر الأندلسى/٦٧
- ١٥-الأعمال الشعرية الكاملة/٥٥٩
١٦-معرفة الذات/١٠
- ١٧-قضية الزمن في الشعر العربي/٧
١٨-الزمن بين العلم والفلسفة والأدب/١٣
- ١٩-الأعمال الشعرية الكاملة/٥٥٩
٢٠-مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة/٩
- ٢١-الأعمال الشعرية الكاملة/٥٥٩
٢٢-ينظر: شعر الطبيعة في الأدب العربي/نوفل/١١
- ٢٣-الأعمال الشعرية الكاملة/٥٥٩
٢٤-معرفة الذات/٢٦
- ٢٥-الأعمال الشعرية الكاملة/٥٥٩
٢٦-الأعمال الشعرية الكاملة/٥٥٩
٢٧-معرفة الذات/٣١
- ٢٨-الأعمال الشعرية الكاملة/٥٥٩
٢٩-الأعمال الشعرية الكاملة/٥٥٩
٣٠-الأعمال الشعرية الكاملة/٥٥٩
٣١-الأعمال الشعرية الكاملة/٥٥٩
٣٢-معرفة الذات/٧٧
- ٣٣-حركية الإبداع/٣٠
٣٤-معرفة الذات/٤١
- ٣٥-الأعمال الشعرية الكاملة/٥٥٩
٣٦-قارئة الفنجان: نزار قباني
- <https://www.youtube.com/watch?v=560-n74mN/75>
- ٣٧-الأعمال الشعرية الكاملة/٥٥٩
٣٨-الزمان والسرد ج ١١٥/١
- ٣٩-الاستلزم الحواري في التداول اللساني/٢٢
٤٠-م.ن/٢٤
- ٤١-الأعمال الشعرية الكاملة/٥٥٩
٤٢-شرح اللزوميات للمعري/ج ١٩٥/٢
- ٤٣-الأعمال الشعرية الكاملة/٥٥٩
٤٤-الرحلة في الأدب العربي/٤٠



٩- النص الأدبي من النسق المغلق إلى النسق المفتوح / ٤

٩١- الآخر في الشعر الجاهلي / ٦

٩٢- الأعمال الشعرية الكاملة / ٥٦

٩٣- الصورة-الحركة أو فلسفة الصورة / ٣٤

٩٤- الأعمال الشعرية الكاملة / ٥٦٠

٩٥- ينظر: السعادة الحقيقة / ٥

٩٦- بناء القصيدة في النقد العربي القديم / ٧

٩٧- عن بناء القصيدة العربية الحديثة / ١٢

قائمة المصادر

١- الآخر في الشعر الجاهلي: مي عودة أحمد ياسين، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية - كلية الدراسات العليا، ٢٠٠٦

٢- الاتجاهات الفنية في شعر إيليا أبي ماضي في مادة الأدب والنقد: محمد علي سيد أحمد داود، أطروحة دكتوراه كلية اللغة العربية جامعة الأزهر بالقاهرة

٣- الاتجاه الوجاهي في الشعر العربي المعاصر: د. عبد القادر القط / مكتبة الشباب بالمنيرة في مصر، ١٩٨٨،

٤- أدب المهجر: د. عيسى الناعوري، دار المعارف- مصر

٥- الاستعارات التي نجدها بها: جورج لايكوم ومارك جونسن، ترجمة: عبد المجيد جحفه، دار توبيقال للنشر ٢٠٠٩

٦- الاستلزام الحواري في التداول اللساني من الوعي بالخصوصيات النوعية للظاهرة إلى وضع القوانيين الضابطة لها: العيشي أدراروي، منشورات الاختلاف في الجزائر ٢٠١١، ط١

٧- أصول الصورة الشعرية في الشعر الجاهلي -ذاكرة الوعي واللاوعي-: كيلوتி قندوز، مجلة الواحات للبحوث والدراسات المجلد ٧ العدد ٢ ، سنة ٢٠١٤

٨- إيليا أبو ماضي الأعمال الكاملة: جمع الشعر وقدم له: عبد الكريم الأشتر، مؤسسة جائزة عبد العزيز البابطين للإبداع الكويتي ٢٠٠٨، ط٣

٩- إيليا أبو ماضي شاعر التأمل والفلسفة: د. عناية الله فاتحي و محمد رضا بلوردي، مجلة اللغة العربية بجامعة آزاد الإسلامية بطهران، السنة الثانية العدد الرابع ٢٠٠٤

١٠- بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث: د. يوسف حسين بكار، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع بيروت لبنان، ط٢

١١- البنية اللسانية في الشعر: سمويل ر. ليفن، ترجمة: الولي محمد والتوزاني خالد، منشورات الحوار الأكاديمي

١٢- تاريخ الوعي مقاربات فلسفية حول جدلية ارتقاء الوعي بالواقع: مونيس بخضرة، الدار العربية للعلوم ناشرون في لبنان

١٣- تحليل العقل: برتراند رسل، ترجمة عبد الكريم ناصيف، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ٢٠١٦، ط١

١٤- النقاول والتشاؤم في شعر إيليا أبي ماضي: حاتم محمد علي عبد الرحمن، رسالة ماجستير كلية الآداب جامعة الخرطوم، ٢٠٠٦

١٥- جماليات المكان في الشعر العباسي: د. حمادة تركي زعير، دار الرضوان للنشر والتوزيع-الأردن، ط١/٢٠١٣

١٦- حرکية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث: د. خالدة سعيد، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٦، ط٣

١٧- الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي: د. شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة ٣٦٠، فبراير ٢٠٠٩

١٨- الدهر في الشعر الأندلسي دراسة في حركة المعنى: د. لؤي علي خليل، دار الكتب الوطنية هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث، ٢٠١٠، ط١

١٩- ديوان دريد بن الصمة: تحقيق: د. عمر عبد الرسول، دار المعارف- مصر



- ٢٠- الذات والغيرية في فلسفة بول ريكور رحلة البحث عن الذات من خلال الآخر: العربي ميلود، أطروحة دكتورا كلية العلوم الاجتماعية في جامعة وهران، ٢٠١١
- ٢١- الرحلة في الأدب العربي التجنس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل: شعيب حليفي، كتابات نقدية شهرية العدد ١٢١
- ٢٢- الرمز والأسطورة والصورة الرمزية في ديوان أبي ماضي: سردار أصلاني وأخرون، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد ٢١، لسنة ٢٠١١
- ٢٣- الزمان والسرد الحبكة والسرد التاريخي: ترجمة: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة- لبنان، ٢٠٠٦، ط ١
- ٤- الزمن بين العلم والفلسفة والأدب: إميل توفيق، دار الشروق- القاهرة، ١٩٨٢، ط ١
- ٢٥- زهر الآداب وثمر الألباب: لأبي إسحاق إبراهيم بن علي الحصري القيرواني، تحقيق: علي محمد الباقي، دار إحياء الكتب العربية عيسى البابي الحلبي وشركاه، ١٩٥٣، ط ١
- ٢٦- السعادة الحقيقية استخدام الحديث في علم النفس الإيجابي لتتبين ما لديك من إمكانات لحياة أكثر إنجازاً: مجموعة مؤلفين، ترجمة: د. صفاء الأعرس وأخرون، دار العين للنشر- القاهرة، ٢٠٠٥، ط ١
- ٢٧- سيكولوجية السعادة: مايكل أرجايل، ترجمة: د. فيصل عبد القادر يوسف، سلسلة عالم المعرفة ١٧٥، يوليول ١٩٩٣
- ٢٨- شرح اللزوميات: لأبي العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان المعربي، تحقيق: سيدة حامد وأخرون، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢
- ٢٩- شعر الطبيعة في الأدب العربي: د. سيد نوفل، مطبعة مصر شركة مساهمة مصرية، ١٩٤٥
- ٣٠- شكوى الدهر في الشعر الجاهلي: د. عارف عبد الله محمود، مجلة دبلي العدد ٥٧، لسنة ٢٠١٨
- ٣١- الصورة-الحركة أو فلسفة الصورة: جيل دولوز، ترجمة: حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة - دمشق، ١٩٩٧
- ٣٢- الطبيعة في شعر البحترى: د. عبد الهادي أبو علي، ١٩٨٨
- ٣٣- العزلة والمجتمع: نيقولاي برديائاف، ترجمة: فؤاد كامل عبد العزيز، مكتبة النهضة المصرية القاهرة ١٩٦٠
- ٣٤- عن بناء القصيدة العربية الحديثة: د. علي عشري زايد، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر، ٢٠٠٢، ط ٤
- ٣٥- عندما تخلق العنقاء بين فكر العرب وفكر الإغريق والروماني: د. سيد أحمد علي الناصري
- ٣٦- فن التشبيه بلاغة أدب نق: علي الجندي، مكتبة نهضة مصر ١٩٥٢، ط ١
- ٣٧- قاموس الأحلام: رمزي النجار، دار المعارف بمصر ١٩٨٧، ط ٢/١٩٨٧
- ٣٨- قضية الزمن في الشعر العربي الشباب والمشيب: د. فاطمة محجوب، دار المعارف بمصر، ١٩٨٠
- ٣٩- اللغة المنسية مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير: أرياك فروم، ترجمة: حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء المغرب، ١٩٩٥، ط ١
- ٤٠- مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة: فاطمة سعيد أحمد حمدان، أطروحة دكتوراه في كلية اللغة العربية جامعة أم القرى، ١٩٨٩
- ٤١- معرفة الذات: ماري مادلين دافي، ترجمة: نسيم نصر، منشورات عويدات بيروت باريس، ١٩٨٣، ط ٣
- ٤٢- مقدمة القصيدة العربية في الشعر الجاهلي: د. حسين عطوان / دار المعارف بمصر
- ٤٣- المكان والجسد والقصيدة المواجهة وتجليات الذات/ فاطمة الوهبي/ المركز الثقافي العربي- المغرب ٢٠٠٥، ط ١
- ٤٤- النص الأدبي من النسق المغلق إلى النسق المفتوح: قارة مصطفى نور الدين، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون جامعة وهران، ٢٠١٠، ط ٩٠
- ٤٥- نظرية الاغتراب من المنظورين العربي والغربي: لزهر مساعدية، دار الخلقونية في الجزائر، ٢٠١٣
- ٤٦- الوثنية في الأدب الجاهلي: د. عبد الغني زيتوني، منشورات وزارة الثقافة في سوريا ١٩٨٧
- ٤٧- الوعي والفن/ غير غي غاتشف، ترجمة: د. نبول نيوف، سلسلة عالم المعرفة ١٤٦، فبراير ١٩٩٠

