المرأة في شعر البارودي وسؤال الشعرية

بقلم
د/ أحمد علي محمد
قسم اللغة العربية ـ جامعة البعث ـ حمص
الجمهورية العربية السورية

ملخص

تعتبر صورةُ المرأة في الشّعر العربي مكوناً من مكونات القصيدة أو فكرة مركزية فيها عزّ على الشُّعراء منذ الجاهلية تجاوزها، وإن تلك الصورة شملت في سعتها وعمقها سائر الموضوعات الشّعرية . وعليه فإن النّظر إلى صورة المرأة في الشعر العربي بوصفها صرحاً فنياً قائماً على التشكيل، انطوى على أجمل ما في العالم من نعوت: من سواد الليل، واستدارة القمر، وإشراق الشمس، واستقامة قضيب الخيزران، ونعومة الكثيب ... فاستعار الشاعر كلّ ذلك للمرأة فكان شَعرها كسواد الليل ووجهها كاستدارة القمر وإشراق الشمس وقدها كالقضيب وكفلها كالكثيب...الخ.

وفي هذا البحث بيان لما تميز به شعر البارودي عن غيره بخصوص المرأة في القصيدة العربية.

Résumé :

L'image des femmes dans la composante la poésie arabe du poème ou de l'idée centrale au Tout-Puissant poètes depuis vaincre l'ignorance, mais cette image incluse dans la capacité et la profondeur des autres sujets poétiques. Ainsi, en regardant l'image des femmes dans la poésie comme un monument artistique basé sur la configuration, ce qui cause le plus beau dans le monde des étiquettes: des profondeurs de la nuit, et faire tourner la lune, du soleil, dresser la tige de bambou, et la finesse de Dune ... poète Fastar tous, la femme était sa chevelure Txoad Castdarp nuit et le visage de la lune et du soleil et de critiquer le pénis et garanti Kalkthieb ... etc.

Dans cette recherche, une déclaration de ce qui a caractérisé les cheveux sur Baroudi d'autres femmes dans le poème arabe.

استحالت صورةُ المرأة في الشّعر العربي مكوناً من مكونات القصيدة أو فكرة مركزية فيها عزّ على الشُّعراء منذ الجاهلية تجاوزها، ولست أعني بذلك استقرار تلك الفكرة في موضوع الغزل أو النسيب فحسب، بل أشير إلى أنّ تلك الصورة شملت في سعتها وعمقها الموضوعات الشّعرية من مدح ورثاء وهجاء وفخر، فكانت مهاداً لمعظم الأقوال الشعرية، فصدقت في ذلك كلمة قالها ابن قتيبة في مؤلفه " الشعر والشعراء" جاء فيها:"التشبيب قريب من النّفوس لائط بالقلوب لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء"[2]. ومن سحر تلك الكلمة أنها شغلت مساحة واسعة في الذاكرة الشعرية، وبات من الضروري النّظر إلى صورة المرأة في الشعر العربي بوصفها صرحاً فنياً قائماً على التشكيل، انطوى على أجمل ما في العالم من نعوت، إذ الشاعر حين تنخّل الصفات في عالمه لم يجد أجمل من سواد الليل واستدارة القمر وإشراق الشمس واستقامة قضيب الخيزران ونعومة الكثيب...فاستعار كلّ ذلك للمرأة فكان شَعرها كسواد الليل ووجهها كاستدارة القمر وإشراق الشمس وقدها كالقضيب وكفلها كالكثيب...

ومع اختلاف دوافع الشّعراء إلى التغزل إلا أنّ تاريخ الشّعر العربي قد ميز عدداً من الشُّعراء الذين ارتبطت أشعارهم بالنساء، كارتباط شعر المجنون بليلى وشعر كُثيّر بعزةَ وشعر جميل ببثينة وشعر ابن الأحنف بفوز، فإنّ الخلاصة التي يُفضي إليها النّظر الأدبي في هذا المجال أنّ المرأة في موضوع الغزل أصبحت هي القصيدة وليست جزءاً منها، وهي الإبداع وليست طرفاً منه، من أجل ذلك وجب أن تنطلق القراءة النّقدية من الفكرة المركزية لتلك القصيدة أعني المرأة بوصفها مبعث شعرية هذا النوع من الشّعر، ومن ثم فهي المحرض الذي كان قد دفع طائفة من الشّعراء ولا يزال يدفع فريقاً منهم ليجعل المرأة مهوى فؤاد القصيدة .

إنّ امتلاك القصيدة المفعمة بالأنوثة دفع شاعراً معاصراً كوجيه البارودي ليجعل شعره نشيداً في المرأة، ولكنه كغيره من الشّعراء الذين أسرفوا في التغزل لم يفرغ كامل طاقته في وصفها، أو يقتصر على التغني بمتعة امتلاكها، ولم يكن صاحب هوى في غرامها فحسب، بل جمع في أحاديثه عنها بين العشق والحرية، وبين والعشق والتميز، فكان سؤال الإبداع موصولاً لديه بالمرأة وقد تجلى ذلك في نصوصِ ديوانه المسمى بسيد العشاق عامةً إذْ يقول[3]:

1.قالتْ سأمضي في العتـاب وليس من بعدِ العتاب سوى عتابٍ آخـرِ
2.وأنا اتهمتُكَ فاعترفْ واصمُدْ لتعْـ ـذيبي وإلا أنت أكفرُ كافـرِ
3.قدّمتَ عُذراً واهياً وزعمتَ أنـ ـنَ الشّعرَ ينبعُ من خيالِ الشَّاعـرِ
4.كم ذا رشفتَ من الشفاهِ وهمتَ من كنزٍ لكنزٍ باطـنٍ لا ظاهـر
5.ولكم سكرتَ من الرُضاب وجئتَ بالْ عجب العُجاب من الحوار السَّاحر
6.وحلفتَ لم تأثمْ ولم تعلق بتجْـ ـربةٍ ولم تتعدَّ حـدَّ النّاظر
7.واللهِ إنك حانثٌ متمـرّس بالإثم تكمنُ فيك خُـلَّةُ فاجـر
8.في كلّ شـطر ضرةٌ فتأمـلوا غيـارةً هوجـاءَ بين ضـرائر
9.وأنا البصيرةُ بالأمـور أليس مـن عجبٍ وقوعي فـي حبائلِ ماكرِ
10.قدري هواكَ ولستُ أملكُ دفعَـهُ فأسرتني طوعـاً بقـدرةِ قـادرِ
11.فكرتُ هل مسكُ الختامِ أنا وهل بعـدي ستأتي ذاتُ حـظٍ عاثر
12.إن كنتُ خاتمةً غفرتُ لكَ الهـوى الماضي الأثيـمَ تعلقاً بالحاضـر
13.ولكنتُ أوّلَ من تروّضُ عاشـقاً نَهِمَاً تقمّص طبـعَ وحشٍ كـاسرِ
14.مازلتُ أُغريه ويرشف من فمـي عبّاً ويسبحُ في جحيـمٍ زافر
15.حتّى كبحتُ جِمَاحـهُ وجعلته هـراً شآميـاً بغير أظـافر

لعلّ أهمّ سمة تكوينية لهذا النّص تتمثل بالنّظم، وهو نص اخترناه ليكون نموذجاً يشكل في الأساس شبه قاعدة لنظم البارودي عامة، أي أنّ سمة النظم تنهض عاملاً مشتركاً بين كامل ما أنتجه الشاعر في ديوانه (سيد العشاق) وفي دواوينه الأخرى، كما هي سمة مشتركة بين شعر البارودي وسائر الشعر المنظوم الذي يشكل سياقاً أو رديفاً لتجربة الشاعر، وفي الوقت نفسه نرى أنّ أسلوب النّظم في النص يقوم على انزياح واضح عن النّظم عامة، بمعنى أنّ القصيدة وهي صورة من صور النظم تشترك مع سائر الشعر المنظوم عند البارودي من جهة كون النظم المتمثل بالوزن والقافية أو الصفة الصوتية معياراً يحدد الفارق الموضوعي بين الشعر وغيره من ضروب الكلام، وفي الوقت نفسه تختلف من جهة أسلوبها المنظوم عن قصائد أخرى للبارودي.

وعلى هذا الأساس يمكن تمييز خاصية النظم هنا بظاهرتين لغويتن : التكرار والتركيب الإضافي المنبثق أصلاً عن نمط تكراري .

فالتكرار بصورته المعهودة جاء في مطلع النص إذ كررت كلمة عتاب ثلاث مرات : العتاب / العتاب/ عتاب، لتلعب دوراً حاسماً في تقسيم ثلاث وحدات أو تفعيلات ضمن إطار الوزن، قاطعة نهاياتها بالألف المطلقة على النحو الآتي:

قالت سأمـ / ـضي في العتا /ب وليس من بعد العتا / ب سـوى عتا / ب ٍ آخر

وهذا يوضح كيف تحول التكرار إلى سمة من سمات النظم لدخوله في نسيج الوزن، ومن ثم دل على سمة أسلوبية خاصة بالنظم، مما يشير إلى أن استخدام هذا الضرب من التكرار في هذا الموضع علامة مميزة لهذه القصيدة من دون غيرها من القصائد التي أنتجها البارودي وغيره من الشعراء الذين ركبوا مركب الشعر المنظوم عامة . وعليه يمكن أن نلاحظ أن النظم بطوابعه الخاصة والقائم على هذا الضرب من التكرار تحول إلى عنصر شعري منسجم مع معيار الوزن ومتميز عنه في الوقت نفسه، وهذا بحد ذاته مؤشر دال على سمة شعرية يتميز بها النص الآنف.

إن التكرار عامة غايته استدرار الطاقات الموسيقية في الألفاظ في محاولة لمضاعفة الإيقاع الناجم عن القافية، وإذا كانت القافية المجال الأرحب لانتظام الإيقاع وضبط مجالاته، ولهذه الغاية جيء بالتصريع في مطالع الشعر كي يحدث تناغماً بين نهاية المصراع الأول ونهاية المصراع الثاني في البيت أعني القافية، فإنّ النص الآنف قد استغنى عنه لاكتنازه في الأصل على طاقات موسيقية فائضة، نجمت عن الوزن والقافية والتكرار الموظف لبعث كامل ما تنطوي عليه الألفاظ من طاقات موسيقية، وقد أدى ذلك كله إلى قوة النظم وتماسكه مع تخليه عن بعض الطاقات الصوتية المتبعة بصورة تقليدية عند الشعراء الآخرين، فمن خلال قراءة المطلع نجد أننا نسبح في بحر من الإيقاع، وهذا ما يصرف نظرنا عن التساؤل لماذا جاء المطلع بغير تصريع، مع أن هذا العنصر من مكونات النظم في قصائد كثيرة للبارودي نفسه، أو صار وفقاً للاعتياد عنصراً مكوناً بنيوياً في الشعر العمودي عامة، لكثرة ما يتردد في فواتحه.أما التكرار الذي جاء على صورة تركيب فأمثلته في النص :

- ب2 : أكفر كافر
- ب5: بالعجب العجاب
- ب10: بقدرة قادر

فالعبارة الأولى محدثة، بمعنى أن الشاعر أوجدها ثم أجراها مجرى التركيب، مضفياً عليها صبغة شعرية، مع أنها مضادة للفهم، فلا معنى للمفاضلة بين كفر وكفر، والذي دعا الشاعر إلى مثل هذا التركيب رغبته الملحة في تقوية جانب النظم، أو خلق تراكيب متجانسة منصهرة بصورة تكرار إضافي، إذ النظر إلى العبارة

من خلال محور الاستبدال يدل على أن هنالك كلمات كثيرة كان بإمكانها أن تحمل المعنى المراد، وتقوم بالوظفية النظمية ذاتها فكان بوسعه أن يقول : أكبر كافر أو أول كافر، من دون أن يُحدث خللاً في البناء الوزني، غير أن ميله الشديد إلى المجانسة والتكرار دعاه إلى مثل هذا التركيب ليكتسب النظم طابعاً منسجماً إلى أقصى ما يعنيه الانسجام الصوتي، ومؤدى ذلك أن جانب النظم في النص ينزع بقوة إلى ذلك الضرب من التكرار .

والعباراتان الثانية والثالثة كثر دورانهما على الألسنة، فصارتا أدخل في كلام العامة منه في اللغة الشعرية، والسؤال المهم هنا : ما الدافع الموضوعي إلى مثل هذا الصنيع، أعني ما حاجة شاعر اكتملت أدواته إلى استعمال عبارات كثر دورانها في الحديث العام في الشعر؟ هل كان ذلك من باب استثمار نمط تكراري غير معتاد ؟ أم كان محاولة لإزالة العقبات كافة أمام القصيدة لتستكمل قدراتها الموسيقية من مشارب خارجة في الأصل عن حيز التراكيب الشعرية في محاولة حثيثة للبحث من خلال تقنية النظم عن التفرد والانزياح التام عن كل ما هو مألوف؟

إن الشاعر في تعامله مع اللغة ينفر مما هو معتاد أو مكرور على نطاق الألفاظ وعلى نطاق المعاني، ذلك لأن مبحث السرقات في تاريخ نقدنا قد أسهم في بروز التنافر بين الشاعر وما هو مستعمل أو مكرور من الكلام، فقبحت سرقة الألفاظ والمعاني والتصاوير بين الشعراء أنفسهم، فكان نازع التميز عند أبي تمام مثلاً دفعه إلى الغريب والغامض والبعيد، إذ طالما تغنى بمعانيه الأبكار، وكذا المتنبي الذي كان يتغنى بتفرده في استعمال الصور الجديدة والمعاني الخبيئة ، من أجل ذلك شُغل خصومه بالتنقير عن سرقاته الشعرية لا لشيء إلا لإطفاء وهج التميز الذي كان يشع في قصائده.

لقد كان البارودي يسعى بالفعل إلى إخراج القصيدة من إسار النظم إلى مستوى آخر في النظم نفسه، بمعنى أنه أدرك أن اللغة الشعرية استفدت كامل طاقاتها من قبل شعراء سابقين، فإذا كان عنترة العبسي في الجاهلية قد اشتكى من إسار النظم عندما لاحظ أن جمهور الشعراء في زمنه قد اعتوروا الألفاظ والمعاني نفسها في قوله [4]:

هل غادر الشعراء من متردم أم هل عرفت الدار بعد توهم

فماذا يقول البارودي الذي جاء بعد عنترة بأربعة عشر قرناً من الزمان، هل يقول كما كان يقول عنترة ؟

هذا هو أسر النظم الذي يفرض على الشاعر أن يصب التراكيب الشعرية في مضمار لا يخرج عنه، غير أن سؤال الشعرية قد يتحقق ضمن هذا المعيار بكل تأكيد، أعني التحرك نحو التميز في إطار المعيار نفسه، فمفهوم النظم نفسه يسمح بمسافة معينة من الانزياح الجمالي المقبول، وضمن هذه المسافة الجمالية تحرك البارودي ليطول من الحديث العام العبارات الفصيحة ثم يضعها في إطار نظمه، لأنها في ظنه غير مستهلكة شعرياً، ثم إنها تكسب النظم حيوية وجمالاً، وقد تحقق ذلك في عبارات انطوت على جمال وتناسق وانسجام، يتفق مع النظم، ومن هنا تم للنص الخروج بالنظم عن إطاره المتصلب إلى ناحية تدل على حيويته، وليس بمقدور القصيدة التي تريد أن تضاعف طاقاتها الجمالية إلا أن تعمد إلى هذه الطريقة القائمة على انزياح مقبول جمالياً.

إن الغاية من التكرار بصورتيه الموصوفتين آنفاً تقوية الجانب الصوتي في القصيدة، أي أنه جاء في مصلحة النظم، والسؤال الجوهري هنا هل قام شعر وجيه البارودي على أساس صوتي موسيقي فحسب ؟ والمسألة الثانية هل القصيدة النموذج، أعني موضوع هذه الدراسة تتحلى بسمات صوتية فريدة ؟

بداية يمكن القول: إن ما تكلمنا عليه بشأن خاصية النظم يكاد يكون سمة عامة لدى البارودي، فجملة أشعاره تجنح إلى ذلك النوع من التكرار الذي يحاول إدخاله في صميم عملية النظم لغايات صوتية إنشادية، ونستطيع أن نستثني من ذلك قصائده التي بُدئت بالتصريع الذي يشي بالتقيد الصارم بمبدأ النظم الموروث، وماعدا ذلك تنهض شواهد كثيرة تنصر النموذج الشعري السابق الذي ينحاز بوضوح إلى التكرار الذي سميناه إضافياً أو مركباً منها قوله:

إن قلتُ ردي بعض عقلي استنكرت قولي وقالت أنت أعقل عـــاقل
ولقد ترد علـــى النـــــــداء بنية فتقول لي ذهبت لشغل شـــاغل

فقوله: (أعقل عاقل) و (شغل شاغل) نزوع إلى الجانب الصوتي في النظم، غير أن ذلك الجانب قد ارتبط بجانب دلالي عميق، وهذا ليس افتراضاً يرجحه المنطق، بل هو حقيقة يرجحها النظم الشعري، والمسألة كما نتصورها ليست

ضرباً من الائتلاف الموضوعي بين مكونات الشعر على النحو الذي عبر عنه قدامة بن جعفر حين تكلم على ائتلاف عناصر النظم كاللفظ الذي ينجم عنه دلالة بصورة آلية، أو العلاقة بين مكونات النظم عامة التي أشار إليها كمال أبو ديب [5]، وربما خرج الأمر عن تحديد جان كوهين الذي افترض ارتباط الطاقات الصوتية بالدلالية ارتباطاً يولد في الأصل شعرية الشعر أو ما سماه بالشعر الكامل[6]، إذ الارتباط الدلالي بمسألة النظم عند وجيه البارودي رسم مجالات الرؤية الشعرية من خلال تطويره علاقة الاختلاف بين عناصر المادة التي يتشكل منها شعره كله، أعني العلاقة بين المرأة والقصيدة، أو بين موضوع الحب والإبداع .

الحب والإبداع عند وجيه البارودي عنصران يختزلان تجاربه الشعرية كافة، إذ ينساق تحت إطارهما أهم ما تركه من نصوص محكومة بعلاقة المرأة بالقصيدة أو الحب بالإبداع، وهما خطان ناظمان للتجربة الشعرية في مضمارها المنظوم، ومن ثم فإن هذين المحورين يحددان المسافة بين البارودي والعالم ويتحكمان بمجال الرؤية الشعرية، إذ هو لا يرى في هذا العالم سوى المرأة والقصيدة، ومن خلال تلازمها يعي موقعه في الوجود.

إن المسافة الموضوعية بين وجيه البارودي والإبداع محكومة بالمحتوى الشعري أو بالموضوع الذي نصطلح على تسميته بالغزل بالمعنى الواسع جداً للكلمة، ومن هذه الجهة تحيل القراءة السطحية لشعر البارودي أنه كرس كل شاعريته للكلام على هذا الموضوع، أعني التغزل بالمرأة، والواقع أن المرأة في شعر البارودي قناع يمكن كشفه من خلال النظرة الكلية العميقة إلى العلاقة بين ما هو مختلف أو متشابه في عالم وجيه البارودي وبين ما هو متنافر أو ما يشكل من حيث العلاقة ثنائية ضدية، ومن ثم يمكن قياس درجة الانزياح عما هو أصل في هذه المسألة، مثل أن يكون الغزل غاية الشاعر أو وسيلة للوصول إلى غايات أبعد تتمثل بالتعبير عن رؤية تحكم وجوده، ومن ثم يعبر عن ذلك الوجود بصورة مقنّعة، وقد تكون تلك الصور امرأة أو طبيعة أو أية ظاهرة وجودية تمكنه من بلوغ ما وراء الأشياء، ومن خلال استطلاع قصائد ديوانه المسمى بـ (سيد العشاق) نجد أن الشاعر لا يتعلق بعلاقات التضاد مثل تعلقه بعلاقات الاختلاف، فهو بكلمة واحدة يرى ذاته فيما هو مختلف لا فيما هو مضاد، أعنى أنه يرى في الإبداع والمرأة ما يعدل ذاته ووجوده، ولا يرى ظلاً لذاته في الظواهر التي تشكل ثنائيات

ضدية متنافرة، وعليه لم يتقنّع الشاعر بصور التضاد في العالم ليظهر ذاته من وراء وشاح، لأن الكلام على القانون المتضاد الذي يختزن الثنائيات المتغايرة في العالم شيء غير ذاته، وهنا بدا للبارودي أن فكرة الإبداع تتجسد في موضوع مختلف وهو المرأة، ومن هنا نفهم إلحاحه الشديد على ربط القصيدة بالمرأة، أو بمعنى آخر موضوع الإبداع بالغزل الصريح الواضح . وعليه نفهم سبب الإلحاح على ذكر المرأة في كامل شعره، إذ هو لا يذكرها بهذه الصورة المتكررة إلا لكونها سلماً للارتقاء إلى عالم الإبداع، فمن أجل ذلك تحولت إلى معادل لوجوده، وهي في الوقت نفسه عنصر من العناصر المكونة للنظم، ذلك لأن النظم عند الباوردي لا يقوم على عناصر صناعية فحسب، وإنما يقوم على عناصر معنوية أدخلته إلى عالم حافل بالحياة والرؤى، ولم يستطع أن يلج إلى عالم الشعر إلا من خلال النظم ومن خلال المرأة، وهنا لا بد من الإشارة إلى أن تعلق الشاعر بالمرأة على هذا النحو اللافت للنظر يؤدي في النهاية إلى رؤية وجودية وعى من خلالها أنه لن يحوز على صفة المبدع إلا من خلال وسيلة، فكما كانت الخمر وسيلة أبي نواس إلى الإبداع الخالد كانت المرأة وسيلة البارودي للتميز . وفي ضوء هذه العلاقة لا معنى للفصل بين شعر النواسي والخمرة، كما أنه لا معنى لحذف عنصر المرأة من شعر البارودي وحذفها من شعر نزار قباني ومن شعر عمر بن أبي ربيعة ، لأننا في مثل هذه الحال نفرغ التجربة الشعرية من محتواها، ومن ثم نلغي إمكانية تحقق الشعرية في نتاج هؤلاء الشعراء جميعاً.

إن تعلق البارودي بالغزل كل هذا التعلق لا يدل على أنه أراد أن يضيف شاعراً آخر إلى شعراء العربية الذين اختصوا بهذا الباب، أي أنه ليس عمر بن أبي ربيعة جديد، كما أنه لم يكن يسعى ليكون نزار قباني آخر، وإنما كان تركيزه على موضوع الغزل للتعبير عن رؤية وجد من خلالها أن الانحياز إلى هذا الموضوع يعبر فيه عن فهم جديد لطبيعة الإبداع والوجود وحاملهما الأساسي إنما هو المرأة /القصيدة .

لقد كان هنالك تساؤل دائم في ديوان البارودي عن حقيقة العلاقة بينه وبين المرأة، فحديثه عن مفاتنها، وأسرارها، وعطرها وملابسها وأفعالها، لايعدل من حيث القيمة الفنية تركيزه على محاورته إياها وما يناله منها كالقبلة التي كانت في كثير من الأحيان مجالاً للبوح، ثم يأتي حديثه عن الاختلاء بها، وكأنه ينهض سبباً

لإثارة المشكلات النفسية التي يحب كثير من الدارسين الوقوف عندها لاستخلاص نتائج لا تنضوي تحت إطار الهدف الخالص لروح الفن وروح الأدب ، والمفارقة أن المرأة كما يصورها في شعره هي التي كانت تدعوه إلى الاختلاء بها، وفي ذلك مؤشر دال على التعلق بالمختلف، بمعنى أن إسناد الرغبة إلى الآخر من شأنه تغييب ظاهرة التحليل النفسي الذي يركز على الأنا في محور أدبي يصعب من خلاله تحديد الغريزة الدافعة إلى الفن.

في القصيدة السابقة ينفتح محتوى النظم من خلال فعل القول المسند إلى متكلمة غائبة، يقوم الشاعر بعرض الحوار عنها، والمهم فيما يرويه الشاعر عنها يتمثل بما زعمه في البيت الثالث :

قدمت عذراً واهياً وزعمت أن الشعر ينبع من خيال الشاعر

بمعنى أن الخيال، كما يزعم الشاعر في هذا البيت، مبعث الشعر، وهذا هو سبب العتاب في الأصل وسبب الخصومة وسبب المشكلة برمتها كما تطرحها حكاية القصيدة، وبعد ذلك تحاول القصيدة من خلال المرأة أن تعزز فكرة مختلفة فحواها أن القصيدة ليست من وحي خيال الشاعر وإنما تنبثق من العشق، ثم تسجل القصيدة بعد ذلك انتصاراً للعلاقة بين المرأة والمبدع، وليس بين الخيال والشاعر،إذ المرأة هنا تمكنت من أن تجذب الشاعر إلى حيزها عبر علاقة العشق لتكون الرشفات التي يرتشفها من فمها رشفات إبداع تنتج شعراً خلاقاً، وبذلك انفلت فعل الإبداع هنا من هيمنة الخيال، ليدخل في هيمنة العشق ، ويمسي الشاعر في ضوء ذلك مستسلماً للمرأة التي ينهل منها رحيق الإبداع :

مازلت أغريه ويرشف من فمي عبا ويسبح فـي جحيم زافر
حتى كبحت جماحه وجعلته هراً شآمياً بغير أظافر

في هذين البيتين تُختتم القصيدة، وتُحسم القضية موضوع الجدل بين المرأة والشاعر لتكون الخلاصة أن الشاعر لا يطوقه إسار من جهة المحتوى كما تطوقه علاقة العشق، وكذلك لا يطوقه إسار من جهة التعبير كما يطوقه النظم، وهو في المجالين مستكين إلى كل هذه القيود لكنه وجد مساحة وافية ضمن سلسلة من القيود ليسبح فيها تمثلت بالانزياح قليلا عن النظم المعهود، ليرى ثمة خصوصية تعبر عن ذاته بالتكرار والعبارات المنغومة، ويرى ثمة مساحة أخرى يتيحها له

المحتوى لتسبح الدلالة لديه في حيز الرؤية الوجودية التي تقر في آخر الأمر أن الإبداع ليس من صنع الخيال لأن هذه قاعدة، وإنما الإبداع من فعل العشق وهذا هو الانزياح، من أجل ذلك لم يقدم نفسه هنا شاعراً مبدعاً مفاخراً بخيالاته ، وإنما قدم نفسه شاعراً مفاخراً بعشقه للمرأة التي تبعث في نفسه الإبداع والتميز في آن واحد.

إن متابعة القراءة بغية تبيان حدود الرؤية الشعرية عند وجيه البارودي، لا تتم إلا عبر استنطاق النظم . فالبوح عن علاقة الاختلاف والمغايرة لا يمكن أن تكون خارج إطار النظم، لأننا نريد كشف حقيقة تلك العلاقة غاضين الطرف عما يمكن أن يقوله الشاعر عن تفسير تلك العلاقة حتى لنفسه أو لخلصائه في أثناء حياته، فإن حدثت مثل هذه المكاشفه فتقدير شخصي سيختلف قطعاً عن التساولات التي يطلقها التحليل النقدي لجملة من النصوص، وبلغة أخرى مكاشفات القصيدة غير مكاشفات الشاعر بكل تأكيد، وهي بالضرورة غير المكاشفات التي تظهرها القراءات النفسية التي تتحول في كثير من الأحيان إلى وثيقة إدانة للشاعر، لأنها في واقع الأمر تفتش عن زلات اللسان ومزالق القلم لتضبط الظواهر المرضية في شخصيته، وفي هذه الحال تصبح الظاهرة الأدبية خارج موضوع التحليل .

والواقع أن هنالك دراسات كثيرة منها دراسة (خريستو نجم) عبرت عن هذا المنحى فوسعت دائرة الحوار حول التركيز الشديد على موضوع التغزل بالمرأة عند نزار قباني مثلاً لتخرج إلى توصيف بعيد عن الظاهرة الأدبية، وهو أمر لا يمكن أن تقوله القصيدة .

ونَعُدّ اليوم التساؤل عن سبب جعل وجيه البارودي المرأة موضوعاً متكرراً لتشمل أغلب أقواله الشعرية من باب سوء التقدير، لأن التعلق بهذا التساؤل سيفضي إلى نتيجة حتمية ولكنها مزيفة فحواها أن ثمة نقصاً في حياته قد استكمله بموضوع الغزل . والحقيقة أن موضوع الغزل في شعر الرجل يشف عن رؤية إبداعية قبل كل شيء، يقول[7]:

1. هجرتُ وما هجرتُ وذاك حبٌّ كفنّ الشّعر في بيت القصيد
2. وكنت يراني الجيران يوماً فما أحد رآني من جديد
3. قطعت مع النوى شوطاً بعيداً سيحملني لأبعدَ من بعيد
4. ولكني مع الهجران أدنى إليها اليوم من حبل الوريد

5. لجأتُ لخوضِ أسلوبٍ مقيتٍ عسى أنجو من اللّغط الشديد
6. فتكرار الزيارة كان ذنبـــي ومن لي بالعدول عن المزيد
7. ولو أني كبحت النّفس طالت علاقتنا إلـــــى أمدٍ بعيد
8. ولكني أُساقُ برغم أنفـــي إليها في قيود من حديـــد
9. سماعي صوتها يشفي غليلي ويلهمني أغاريـــد الخلود
10 ويحملني الخيال إلى حماها فأغنى بالخيال عن الوجود

يحيل النص على أكثر القضايا المثارة في النص السابق، وقد عرضناه قصداً لتأكيد أصالة النظم عن وجيه البارودي، ولعلنا من خلال الإلحاح على أهمية النظم نطمح إلى جعل النص الأول نموذجاً يحظى بمزيد من التأكيد، لتمسي الممارسة النقدية بعد ذلك أقرب إلى الموضوعية منها إلى الأحكام التلفيقية الناجمة عن الانطباع، فمن هذه الجهة نريد من جديد إبراز العلاقة بين النظم ودواعيه الصوتية وإحالاته الدلالية لبيان مجالات الرؤية المتمثلة هنا بالانزياح عما هو ظاهر وعما هو معهود.

ليست الصورة التشبيهية التي جاءت في مطلع النص مستقلة في دلالتها عن النظم إذ الحب كما تريد أن تقول الصورة الفنية منوط بالشعر الذي يكون بيتاً للقصيد، ونريد أن نشير إلى أن الشعر متباين ومترجح بين السطح والعمق، وأعمق ما يكون الشعر في بيت القصيد، فبيت القصيد قرارة الشعر وجوهره وصفوته، ولكن ما فحوى الدلالة التي تنطوي عليها الصورة هنا، فهل يريد أن يقرن الحب بالشعر من جهة العمق ؟

قد يكون هذا المعنى ممكناً، بالطبع من الجهة التي تسمح بإطلاق الدلالة من قبل القارئ، وهنا تحدث مشكلة في التفسير ومن ثم في الفهم، فإذا كنتُ أفهم هذا المستوى من المعنى، فليس من الضروري أن يفهمه غيري على هذا النحو، وهنا يتحول التفسير إلى صورة من صور الجدال الفارغ، وهو أمر لا ينصر موضوعية النقد، وإنما يدعو إلى جعل الدلالة غير مقيدة حتى لا يصح هنالك معنى ولا تثبت في الفهم ظاهرة من ظواهر الفن على الإطلاق، وهنا يصبح الفهم عائماً والمعاني الشعرية سابحة في أثير لا يتناهى.

إذن ما الوسيلة لتقيد الدلالة في مثل هذا الشاهد، وما مرجعية المعنى فيه، هل تعود للقارئ أم للنظم ؟

إن النظم هو الذي يتحكم في الدلالة، لأنه معيار في الأصل، والدلالة انزياح عن الأصل، ولفهم الانزياح لا بد من الرجوع إلى المعيار أو إلى النظم الذي يشكل قرينة دالة على المعنى، وعلى هذا الأساس نرى أن التكرار هنا وهو عنصر نظمي صوتي استحكم في المعنى، فغدا من الممكن تعيين وجه الشبه بين الحب والشعر بكلمتي (هجرت وما هجرت)، وبين هاتين الكلمتين تختصر المسافة الدلالية بين مسألتي الحب والإبداع، إذ الهجر وعدم الهجر هو الذي يحدد العلاقة بين المحب والمحبوب وبين الشاعر والشعر، وفي ضوء ذلك تتحدد العلاقة بين العناصر المكونة للصورة ، ليقف الشاعر على مسافة واحدة بين الحب والإبداع، أو بين المرأة والقصيدة، فإذا اختار الهجر بات بعيداً عنهما معاً، وإن اختار الوصال تملكه العشق والإبداع في آن واحد، مما يدل على أن المرأة وسيلة للإبداع، والإبداع مهوى فؤاده وفيه معنى وجوده.

إن الصورة الآنفة تمثل التقاءَ واضحاً بين عناصر النظم وعناصر الدلالة لتنجم عن ذلك الالتقاء سمة شعرية، مثل أن تتضافر العناصر الآتية لتشكل محورين بينهما تعالق شديد:

الطاقات الصوتية	الطاقات الدلالية
\	\
النظم	المادة
\	\
الشكل	المحتوى
\	\
اللغة	الفكر

والتعالق بين هذه العناصر المختلفة من حيث كون النظم شكلاً، والدلالة مادة، ناجم عن ارتباط اللغة بالفكر في الأصل، غير أن ذلك الارتباط لا يعني أكثر من التقابل القائم بين الثنائيات عامة، بدليل أننا نربط الفكرة الواحدة المجردة بعبارات مختلفة. وقد يؤدي ذلك إلى علاقة تكاملية بين العناصر، وقد تنتفي تلك العلاقة بسبب انتفاء التساوي بينهما، مثل أن يكون الشكل غير مساو للمحتوى، واللفظ لا يساوي المعنى والرمز لا يعدل المرموز له، إذ كل عنصر من تلك العناصر قد ينقص أو يزيد عن نظيره

فيقرب من التكامل أو يبتعد عنه، وقد اهتدى ابن قتيبة إلى هذه العلاقة فقسم الشعر طبقاً للعلاقة بين اللفظ والمعنى ضمن إطار النظم إلى أربعة أضرب[8]:

لفظ جيد | معنى جيد
لفظ جيد | معنى رديء
معنى جيد | لفظ رديء
معنى رديء | لفظ رديء

ابن قتيبة هنا لا يشير إلى أن اللفظ الجيد ينجم عنه بالضرورة معنى جيد، لأنه لاحظ ارتباط اللفظ الجيد بالمعنى الرديء (لفظ جيد ـ معنى رديء)، كما يرتبط المعنى الجيد باللفظ الرديء (معنى جيد ـ لفظ رديء)، وإنما أراد التعبير عن إمكانية تحقيق الجودة من خلال اشتراك اللفظ والمعنى في وظيفة تكاملية، بعيداً عن علاقة التساوي بينهما، ومن المحال الوصول إلى النتيجة التي أقرها ابن قتيبة من خلال علاقة التساوي، لأن التعبير عن العلاقات الأربع من خلال مفهوم الاختلاف قد يفضي إلى التكامل أو العكس.

من هذه الجهة نفهم سبب ربط الحب بالشعر أو بالنظم في الصورة التي قدمها وجيه البارودي في مطلع نصه الآنف، إذ الحب محتوى أو موضوع، والشعر أو النظم شكل، فهما مختلفان، وهذه العلاقة يمكن أن تؤدي إلى نظم مضاد للإبداع، أو إلى نظم مبدع يكون الحب بمنزلة السبب والإبداع بمقام النتيجة، وفي هذه الحال يغدو الحب / الإبداع (بيت القصيد) أو قرارة ما يصبو إليه الشاعر في هذا الوجود.

إن مفهوم الهجر أو انعدام الوصل الدائم، يحيل على علاقة غير ثابتة بين الشاعر والمرأة من جهة وبين الشاعر والقصيدة من جهة أخرى، وما يبتغيه ليس أية قصيدة ولا أية امرأة، بل يريد قصيدة تحمل غايات وجوده، وامرأة تنفث في روحه حباً مبدعاً ومن خلالهما يبلغ غايته أي "بيت القصيد"، إذ النساء كثير، وكذا الأشعار التي يمكن أن تخرج في إطار من النظم متاحة للناظم، غير أن المرأة العصية المتميزة، كالقصيدة المتميزة ليست حاضرة في ذهنه في كل ساعة، من أجل ذلك كان يشكو من دوام الهجر، وطول مدة القطيعة بينه وبين ما هو متميز في الوجود :

ولكني مع الهجران أدنى إليها اليوم من حبل الوريد

وكان بوسع البارودي أن ينجز نصوصاً شعرية مغسولة من هاجس التميز في حياته، وكان بوسعه أن يبقى على وصال دائم مع المرأة لو استطاع كبح جماح النفس، غير أن نفساً لا تعرف للحب قرارةً وللإبداع نهاية سكنت جسمه ليبقى في ظمأ دائم إلى وصال ينشد فيه التفرد :

ولو أني كبحت النفس طالت علاقتنا إلى أمد بعيد

لقد كان يسعى إلى علاقة مميزة وقصيدة مميزة، من أجل ذلك كان ينظر بشوق إلى اللحظات التي تفتح أمامه نافذة الإبداع، وتنكشف له المرأة المثال التي تلوح له في ظلال متعددة، ليبقى في وصلها وهجرها على طرفي نقيض، إنه أشبه بانتظار غائب في حاضر أو حاضر في غائب، وهو هروب من المرأة وإليها وهذا هو القيد الذي لا يجد سبيلاً للتخلص منه، لأنه قيد يخفضه ويرفعه في آن واحد، ويدخله في عالم الإبداع تارة ويخرجه منه تارة أخرى ليبقى معلقاً بين الواقع والمثال، غير أن الإصرار على التعلق بما هو متميز في نطاق ما يسمح به القيد حلم قابل للتحقيق:

ولكني أساق برغم أنفي إليها في قيود من حديد

وبناء على ذلك تصاغ الرؤية الشعرية المتميزة، ويتضح في آخر الأمر هدفه من السعي الحثيث إلى المرأة المتميزة لأنها تبعث في نفسه إبداعاً خالداً:

سماعي صوتها يشفي غليلي ويلهمني أغاريد الخلود

ومن الواضح أن أغاريد الخلود أو الشعر المتميز هو المقصود ببيت القصيد الذي كان حاجة ينشدها، وما من سبب بمقدوره أن يبعث في نفسه الغاية سوى المرأة موضوع العشق.

لم تكن الرؤية التي تنبثق من علاقة الاختلاف التي تصل إلى درجة التكامل في شعر وجيه البارودي علامة فريدة، وإنما هي قاسم مشترك بين عدد كبير جداً من قصائد ديونه، والمعنى الذي نريد أن نشير إليه هنا يتصل بتكامل الموضوع المتصل بالمرأة مع الفكرة الواضحة لدى الشاعر والمتصلة أساساً بإدراك علاقة وجودية بينه وبينها، وأثر ذلك في إبداعه، وخلاصة ذلك المعنى أن المرأة هي

القصيدة التي يتميز وجوده بتميزها، وإذا كان مطلب البارودي يتحدد بقصيدة مميزة وإبداع فريد، فإن وسيلته إلى الارتقاء إلى الذروة لا يمكن أن يكون إلا من خلال التعلق بعلاقة العشق مع امرأة متميزة قادرة على بعث قصيدة متميزة في نفسه، ويبدو لنا من خلال بعض قصائده أنه لا يريد أن يدخل في مساومة في هذه القضية، ولاسيما في قصيدته التي سماها "الأرمل المتوحد" التي دافع فيها دفاعاً قوياً جداً عن وجوده ضمن ما تتيحه القصيدة المتميزة والمرأة المتميزة، مصرحاً بوضوح أن جوهر هذه العلاقة يمس كيانه ووجوده وإبداعه حيث يقول[9]:

1. إن غبتِ عني أو حضرتِ سواءُ ... راضٍ بما يرضيك لا أستاء
2. وتأكدي أني أهش مبرراً ... لك كل ما نقلتْ لي الأنباءُ
3. مهما سعى الواشون قلبي ثا ... بتُ الأركان لم تعصف به الأنواء
4. وإذا لمحتك في طريقي أكتفي ... وليخسأ الواشون والرقباء
5. لا حاجة للوصل يفعل أخذها ... بالعين ما لا تفعل الصهباء
6. أنا أرمل متوحد أحيا مع الـ ... ـجد ران لا صحو ولا إغفاء
7. المن والسلوى هما الزقوم في ... حلقي إذا لم تشترك حواء
8. معشوقتي تلك التي انفردت من الدّ ... يوان فهي قصيدتي العصماء
9. توحي إليّ الشعر معسولاً ومن ... غوماً فشعري للقلوب غذاء
10. لا فضل لي إلا الهوى فهي التي ... تملي ومني لهجة وأداء
11. معشوقتي هبة السماء وحبها ... قدري ولوم اللائمين هراء

يشترك هذا النص مع النصين السابقين في خصائص عدة أهمها الميل الواضح إلى استدرار الطاقات الموسيقية على صعد مختلفة، والانعطاف إلى التدوير، أو إلغاء الفراغ بين الصدر والعجز. كما هو الشأن في البيت التاسع:

توحي إلي الشعر معسولاً ومنغوماً فشعري للقلوب غذاء

إن التركيز على النغم (الشعر معسولاً ومنغوماً) فيه إحالة على الجانب الإمتاعي للقصيدة، ذلك الجانب الذي ينطوي عليه النّظم، وهذه خاصة يدركها الشاعر من أجل ذلك أخذت مكانها في بنية القصيدة بوصفها مكوناً صوتياً يتصل بدلالة واضحة، ومن هذا الباب ارتبط المسموع (المنغوم) بالمتذوق (المعسول) لتكون القصيدة مزيجاً من هذين العنصرين اللذين يكونان القصيدة في عرف

البارودي ، فالمسموع هو النظم المبدع النابض بالأصوات المنتظمة التي تسهم في خلق الإيقاع داخل القصيدة، وفي الوقت نفسه ترمي إلى إيجاد تناغم بين ما هو داخلي أعني العالم النفسي للشاعر وما هو خارج عن النفس وخارج عن القصيدة، إذ القصيدة لا تتأسس على ما هو داخلي فحسب، وإنما تتأسس على صهر ما هو داخلي بما هو خارجي، بدليل أن الانفعال والتوتر في القصيدة مبعثه أثر خارجي، إذ أحس الشاعر أن هنالك من حاول أن يفسد عليه عالمه الداخلي الذي قام بترتيبه بعناية فائقة حيث تكون القصيدة والمرأة، ولم يكن الغضب الشديد الذي انبعث من القصيدة دفاعاً عن الحب أو الميل إلى المرأة بوصفها مجالاً للمتعة، وإنما كان دفاعاً عن الإبداع والوجود، إذ المرأة التي استشاط غضباً من أجلها ما هي إلا قصيدة عصماء :

معشوقتي تلك التي انفردت من الديوان قصيدتي العصماء

هنا يحدث الانصهار الكلي بين ماهو داخلي وماهو خارجي، لتغدو القصيدة بوصفها صوتاً نابعاً من أعماق النفس صدى للمرأة التي يتجسد فيها صوت الإبداع ليحدث الالتقاء بين فعل العشق وفعل الإبداع على نحو لا يدع مجالاً للشك بأن صوت التغزل الذي تعلو نبرته في كل ديوانه " سيد العشاق " له دلالة واسعة على كلفه بفعل إبداع متميز له مغزى عميق يجوز التفسير البسيط الذي يقول إن البارودي ميال إلى المرأة ليشبع غريزة أو ليسد نقصاً، ذلك لأن المرأة لديه تجسد سؤالَ إبداعٍ حراً طال بحثه عنه في عالم سدت عليه السبل بالطين والفولاذ يقول[10]:

1. حاولتُ أبحثُ عن حـلٍّ يناسبُني فكلُّ حلٍّ بـدا لي ليس يُرضيني
2. ولم أزل باحثاً حتّـى انتهيتُ إلى سـدٍّ منيع من الفُولاذ لا الطين
3. والنّاس تَعجبُ من وضعي ولي خُلقٌ ولي شبابٌ فإني جِـدُّ مغبـونِ
4. عشقتُ تفاحةً لا لست أبدلُهـا بغيرها من ثمار الخـوخ والتين
5. ولست أسـتاء من خالٍ يعنفنـي فالعشـقُ مستحكِمٌ واللّوم يغريني
6. وكلّ خـالٍ غبيٌ لا يَمُتُّ إلـى سرِّالحيـاة بتصميم وتكويـن
7. نام الخليون في أمن وفي دَعَـةٍ والعاشقون على جمر الكوانين
8. فالعشـقُ موهبةٌ لا يحلمون بهـا لجهلهم لقبـونا بالمجـانين

9. والعشـقُ موهبةٌ لـم تكتسب ولهـا شـعرٌ أعُـلُّ به قلبي فيظمينـــــي
10. تمـرُّ بي كلّ يوم ألفُ ساحـرةٍ من الحسان وحرز العشـق يحميني
11. عندي تعاويذُ أشـياخٍ أعوذ بها من العيـون ومن شـرّ الشّياطيـــن
12. فيها من السّحر ما يغري الحبيب فلا أخشى جفاءً ورُغم الأهـل يدنيني
13. متى تتاح لأهل العشـق مرحـمةٌ تمشي الأمورُ بها في شرعة الدِّين
14. إنّي لمنتظرٌ لم ينقطـع أملـــي فسـدرةُ المنتهى سراً تناديـنـــي

قام النص هنا على عناصر التكوين ذاتها التي نهضت عليها سائر نصوص شعره، مع تميز واضح يظهر في الاعتماد على الانزياح الدلالي الذي بدا بوضوح في البيت الثامن، ثم تكررت صورته في البيت التاسع، وفي البيت الحادي عشر، وأما البيت الأخير ففيه تتمثل الرؤية التي تحدد المصير الذي يؤول إليه المبدع .

إن العناصر التي تشتد في لحمتها مع النموذج السابق يمكن الإشارة إليها هنا بالنظر إلى الدلالات التي أكدتها نصوص سابقة، فالشاعر هنا يسعى إلى عشق يتميز فيه وجوده، وقد استحال العشق في ضوء إلحاحه هذا إلى موهبة، ومن هذه النقطة يتشكل الانزياح الدلالي في النص، ومن هذه النقطة أيضاً ينفصم النص في دلالته الخاصة عن النصوص السابقة، بمعنى آخر إن النص جزء من تجربة أسهمت في صياغتها سائر نصوص البارودي من الجهة التي تريد أن تثبت أن الشعر متصل اتصالاً عضوياً بالمرأة، ولكن ليست أية امرأة، ويتميز عنها في الوقت نفسة ليدل على أن الشاعر لا يكرر ذاته في كل نص، من أجل ذلك عمد إلى لون من الانزياح الدلالي في محاولة إلى خلخلة ما هو مستقر في الفهم، أو ما هو معتاد كأن يكون الشعر موهبة، وبمجرد قولنا إن الشعر موهبة، يعني أن عناصر النظم مغيبة، ليمسي الشعر موهبة أولاً ثم يأتي النظم أو تمهير الأدوات ثانياً، والنص الذي بين أيدينا يسجل انحرافاً أو انزياحاً بالغ الأهمية، في قوله إن العشق موهبة، ويريد العشق الشعري، أو الشعر حين يختلط بالعشق ففي هذه الحال يغدو العشق موهبة، ذلك أن العشق يعني الإبداع والتميز والخلق والشعر والنظم، وإلا ما معنى أن يكون العشق المجرد عن هذه المفهومات موهبة ؟

إن قوله: العشق موهبة انزياح عن القول الشائع : الشعر موهبة، وانسجاماً مع هذا الاستعمال الخاص للغة يؤسس النص سائر انزياحاته الدلالية ليغدو السحر أو

التعاويذ في البيت لا تنجي من الوقوع في الحب ؛ لأن ذلك في الأصل هو الغاية من السحر ومن التعاويذ التي من شأنها أن تصرف المرء عن الوقوع في الحب، وإنما كانت تجنب الشاعر هنا من الوقوع في الحب المبتذل، إن التعاويذ بمعنى آخر تقيه من الوقوع في حب عادي يقول:

تمر بي كل يوم ألف ساحرة من الحسان وحرز العشق يحميني

بمعنى أن الحرز الذي يقيه من الوقوع في حبائل الحسان، هو ذاته الذي يحمله على الوقوع في حب متميز، لهذا لم يقل الحرز المضاد للعشق، بل قال حرز العشق، فهو هنا يريد عشقاً آخر غير الحب الذي يقع بين رجل وامرأة، إنه يقصد عشق الإبداع الذي يجعل منه كائناً متميزاً بوصفه عاشقاً للإبداع الذي يتفجر في نفسه من جراء العشق الحقيقي .

وتتأكد هذه الدلالة بقرائن أخرى في النص إذ يبدو للشاعر في البيت الحادي عشر أن التعاويذ التي بحوزته تنجيه من الوقوع في حب ذوات العيون الواسعة أي الحسان، كما تقيه من شرور الشياطين، وهنا إشارة إلى مجاوزة النسق المعرفي بهذا الخصوص، إذ الشعر والحب في الأحوال العادية يرتبطان بمس الشياطين، وقد جرت العادة أن يتوهم الناس أن الشيطان هو ما ينفث الشعر على ألسنة الشعراء، وكذا الحب في الأساس، ومن الطريف أن ابن حزم الأندلسي قد وضع كتابه " طوق الحمامة في الألفة والألاف "لمداواة أهل العشق، وكذا مجنون ليلى كما يروي الأصفهاني قد حمل إلى الحرم ليشفى من حبه [11]. وكذلك بدت الفكرة الموروثة القائلة بأنّ لكل شاعر جنياً يلهمه الشعر مستقرة، وفي الوقت نفسه آزرتها المباحث النقدية الحديثة التي وصلت بين الشعر والإلهام، بمعنى أن الباعث على قول الشعر في الأساس شيء غامض لا يحسن تحديده في جهة من الجهات، ومن هنا وقف الشاعر والعاشق على مسافة واحدة من مسألة الحظر، فكلاهما يعمل فيما يؤدي إلى شبهة. والشاعر الذي يريد أن يبحث عن وجوده ومن ثم يريد أن يدافع عن ذلك الوجود لا بد له من إطلاق الأسئلة الكثيرة في هذا الباب، أعني أنه يحاول باستمرار اختراق المتشابه أو ما يحمل على الشبهة فيما هو مختلف، لا لشيء إلا ليدرك مغزى وجوده، ومن ثم يدافع عن كينونته وواقعه، فالشاعر المبدع يتوسل بالإبداع لإزالة الشبهة والتشابه عن نفسه، لأنه

يجد نفسه دائماً في قلب عملية الإبداع دون أن يقدم توصيفاً مقنعاً لها، وهنا بدا للبارودي أن يدافع عن كينونة الإبداع في نسق القيم، وهو وإن لم يكن قد قدم كشفاً حقيقاً لتلك العلاقة أعني العلاقة بينه وبين عملية الإبداع، إلا أنه كان من الطامحين إلى جعلها قيمة تعترف بها الأديان، لهذا قال :

متى تتاح لأهل العشق مرحمة تمشي الأمور بها في شرعة الدين

والقضية التي يريد البارودي أن يحيل عليها هنا أبعد من ذلك الاعتراف على أية حال، لأن مؤدى جهده في تأمله أحوال الوجود أدى به إلى الكلام على رؤية أو ربما نبوءة تحسم الجدل في هذه القضية برمتها، بمعنى أن البشرى جاءته وانتهى الأمر لهذا جعلها نهاية للقصيدة :

إني لمنتظر لم ينقطع أملي فسدرة المنتهى سراً تناديني

إذن القصيدة أداة الإبداع وأداة العشق التي تحمل البشرى، لأنها في واقع الأمر كشف عن المصير، ولطالما تساءل الشعراء عن مؤدى التعلق بالإبداع، ولم يكن مثل ذلك التساؤل على أية حال من منجزات التفكير المعاصر، إذ سجل التاريخ الشعري مثل ذلك التساؤل لأول مرة في عهد الرسول ﷺ، وبالضبط حين نزلت سورة الشعراء، حينذاك جاء حسان بن ثابت وعبد الله بن رواحة إلى الرسول ﷺ يبكيان، فقالا له يا رسول الله إنا شعراء، وهذه سورة الشعراء قد نزلت، بمعنى أنها انطوت على ما يدين الشعر والشعراء بوصفهم كما تقول السورة: "يقولون مالا يفعلون " وهذا ظاهر في قوله تعالى:﴿ وَالشُّعَرَاء يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ (224) أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ (225) وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ (226) ﴾ [12] . والرسول ﷺ كما تقول الرواية، بشّر حساناً وابن رواحة أنهما ليسا من جملة هؤلاء الشعراء الذين يطولهم قول الله تعالى بالإدانة، ولفت النظر إلى أن الآية الكريمة تنطوي على استثناء في قوله تعالى:﴿ إِلَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَذَكَرُوا اللَّهَ كَثِيرًا وَانتَصَرُوا مِن بَعْدِ مَا ظُلِمُوا وَسَيَعْلَمُ الَّذِينَ ظَلَمُوا أَيَّ مُنقَلَبٍ يَنقَلِبُونَ (227)﴾.[13]

وعلى هذا الأساس سلمت صورة من الشعر بريئة من الإدانة، وسلمت من الشبهة، ولكن متصيدي الذنوب في كل عصر ما لبثوا أن وضعوا القصيدة في قفص الاتهام على الدوام، ولم يكن الدافع إلى ذلك الصنيع إلا النيل من العمل المبدع الخلاق، ومن هنا نفهم السبب الذي أغضب البارودي ممن رد شعره إلى دائرة المنكر أو المحظور، وقد أشار بوضوح إلى تلك اللحظة التي تدخل الفعل العبقري المتميز في إطار العرف والدين والقيم لأن ذلك كله لا يناهض الدين ولا القيم ولا العادة، والمسألة برمتها أن النظر العادي لا يمكن أن يطول الغاية التي يسعى إليها المبدع، فقصار النظر هم الذين عناهم الشاعر قوله :

وكل خال غبي لا يمت إلى سر الحياة بتصميم وتكوين

هؤلاء بالفعل هم من يدرك المشتبه فيما هو متشابه، وهم ذاتهم الذين يردون ما ليس بمتشابه إلى المشتبه، وهنا تتركز قضية الشاعر بكل تأكيد، لأن الخليين الذين أشار إليهم لا يدركون سراً من أسرار الحياة، وليس بوسعهم أن ينفذوا إلى صميمها ولا إلى جوهرها، ووقوفهم عند الظواهر هو ما ضاعف من حجم المشكلة، فتضاعف بذلك جهلهم، والشاعر في هذه الحال لا يستطيع إلا أن يقف في الجهة المقابلة، أي في الجهة التي لا تأخذ بالظاهر ولا تُحكم بالمتشابه، وإنما تغريه الأعماق وتفتن ناظريه الجواهر وتشده المختلفات لأنها موطن الكشف عن الخبايا، وهي من ثم مبعث الرؤية ومكمن أسرار الوجود، والشاعر الحقيقي لا يدرك معنى لوجوده في تعامله مع الظواهر لأنه صاحب كشف وصاحب رؤية استباقية تجوز كل ما هو محدود وما هو مطوق بالحس .

الشعر أو الإبداع أو المرأة عند البارودي وسائل للكشف، ومجال لبث الرؤى والتصورات الوجودية، وشعره لا يريد من هذه الناحية أن يختزل تاريخاً طويلاً من الأفكار على أية حال، لأنه في الواقع ليس سجلاً لتطورات الفكر الإنساني. إن الشعر عنده أثير لا يطوقه المحدود، وهو من ثم غير محكوم بالمعرفة الموضوعية، فإذا كان على هذه الصورة أصبح بالفعل شعراً متشابهاً وأصبح كذلك مجالاً للشبهات، والمشكلة أن شعر البارودي مع نزوعه الشديد إلى المختلف والمتميز كان عند قوم ممن عاصر الشاعر موضع تشابه وشبهة في آن واحد، وهذا ما زاد في عذاباته، لأنه أدرك أن شعره قد وقع في نفوس نفر من الناس في الموقع

الخاطئ، فعذبه أن يكون زير نساء، وعذبه أن يحمل كل شعره على قاعدة واحدة لا تحكم إلا بالمتشابه ولا تحكم إلا بالشبهات، وهو لا يريد كل ذلك وإنما أراد أن ينفذ من خلال المرأة إلى جوهر الحياة، ومن خلال الشعر إلى جوهر الإبداع، وأراد أن يتوسل بهذين الرمزين ليلتحم بالوجود. إنها رحلة أبدية ومسيرة كونية تلك التي تحمل البشارة بصورة خفية لا يدركها من تعلق بالظاهر، ولا يدركها من تعلق بالمتشابه، وعلى هذا الأساس دعته القصيدة السابقة التي أسس فيها علاقة عشق أبدي إلى أن يبوح بسر الإبداع الذي كان يختصر وجوده في الحياة حين تمثل له السر الخالد في رمز لا يكاد الدارس أن يحيد عنه حين أخبرنا بقوله :

إني لمنتظر لم ينقطع أملي فسدرة المنتهى سراً تناديني

هذا هو البوح الذي يكشف سر التعلق بالمطلق وبالجوهر وبفعل الإبداع السرمدي الذي يبعث في نفس المبدع الحق ضرباً من اليقين، وهو البشارة والأمل المنتظر بالخلود، وهو من ثم النداء المبشر، ولكن النداء هنا لم يأت إلا من خلال الوحدة بالإبداع أو الوحدة بالعشق أو بالتكامل مع المرأة / القصيدة . إن الشبهة حاصلة من المتشابه إذن، والبارودي في كل شعره يعاني من التشابه الذي يحيل على شبهات، ولا سيما أنه قد اختار العشق محوراً لشعره، والعشق شبهة كما أن الشعر بحد ذاته شبهة، ألم يترك لبيد بن ربيعة العامري الشعر بعد إسلامه ليخرج نفسه عن مضمار التحدي الذي أحالت عليه فكرة الإعجاز ؟ ولكن المشكلة التي تراءت للبارودي هل الشعر كله متشابه، ثم هل العشق كله شبهات ؟

حسمت القصيدة السابقة هذه القضية في مصلحة العشق وفي مصلحة الشعر، لأنها صرحت بأن العشق ينطوى على مغزى الحياة وهو الجوهر، والتعلق بالجواهر من خلال العشق علاقة خاصة ومختلفة، والشعر ليس مجالاً للزعم بل هو مجال للكشف ومجال للرؤية ومن خلاله تأتي البشارة بشأن المصير المرتجى، إذ لا شيء يدل عليه مثل ذلك السر الذي جاءه عبر القصيدة من سدرة المنتهى، ولهذا سينتظر الفوز في النهاية لأنه على يقين بأن المبدع الخلاق والبارئ المكون لكل شيء ومالك الملك يجزي من عباده من تميز وأبدع، وفي ذلك تأكيد على ما هو أصل في هذا الكون إلا وهو الإبداع المتميز الخلاق .

إن الكلمة الحاسمة في القصيدة جاءت كما قلت في مصلحة العشق وفي مصلحة الإبداع حامل الرؤية، وفي آخر الأمر جاء في مصلحة النظم أي الشعر الكامل في

أصواته ودلالاته، فإذا كانت علاقة العشق أعمق نقطة في القصيدة السابقة أي قرارتها فإنها أيضاً تمثل ذروتها، فالعشق له في النص ذراعان واحدة: تمتد لتطول الرؤية حين يكون العشق موهبة، وهنا تبلغ القصيدة بمعناها الشعري القائم على الانزياح غايتها، والأخرى تمتد إلى النظم لتجعل منه حاملاً للعشق والإبداع، وهذا ما عبرت عنه القصيدة صراحة:

والعشق موهبة لم تكتسب ولها شعر أعل به قلبي فيظميني

لم يقل إن العشق فطرة، بل قال موهبة والفارق بينهما أن الفطرة تحيل على ما هو متشابه، والموهبة تحيل على ما هو مختلف، فالناس متشابهون في الفطرة ومختلفون في الموهبة، وهذا يؤدي إلى فهم آخر إذ العشق المختلف بوصفه موهبة غير مكتسبة تتجسد بقالب من النظم المتميز أيضاً، بمعنى أن شعره لم يكن مجرد خطرات وجدانية، وإنما كان نزوعاً إلى التميز ووسيلة للرؤى وبرزخاً للوحدة مع الوجود.

إن الشعر الخلاق المتميز عصي على صاحبه، لهذا يبقى الشاعر المطوق بأسئلته المحيرة في حالة من الظمأ على الدوام، وفي ذلك مؤشر أن القصيدة لا تنساق إلى الشاعر لمجرد طلبها، فاستدعاؤها لم يكن من باب التعبير عن تجربة عاشها بالفعل فأحب أن يسجلها لتكون صورة من التذكار، يلوذ إليها في خريف عمره أي حين تصد عنه الحسان، وهو الأمر الذي اعتوره أو شكا منه معظم من قال شعراً، وإنما كانت القصيدة عنده فن الممكن، كذلك العشق عنده يجوز حدود اللذة بالجسد ليستحيل ضربٌ منه نفحةً صوفيةً تلوح في حياته كما يلوح الضوء الخافت من خلال سجف متتابعة تاركة ظلالا لا تتناهى، يقول[14]:

1. حبي تحوّل بعد طول العمر عشـــــــقاً واستحـــال تبتلاً وتصوفـــا
2. كـان اشتهاءَ جانحاً فغـــــــدا تراتيلاً أرقَّ مـن النسيم وألطفا
3. الحب عند الناس مقصوراً على الشهوا ت ينـدر من زكـا وتعففـــــا
4. لكن حبي للجمـــــال عبـــــادة يا فوز من بالضم والشم اكتفى
5. سكري بأنفـــــاس الحبيب ودفئـه حسبي هـواه ترفهاً وتقشفـــا
6. وأنا المطيـع إذ ا تمنت حاجـــةً إن أشرها بالروح لم أكُ مسـرفا
7. الألفُ والألفان أنفقها علـــــــى ما تشتهي ويروق لي أن أضْغفـا
8. ما ذاك عن طمع ولكن واجـــب ألا يكـون الحسن إلا مترفـــا

9.فالعطر والتجميل والأزياء باهظـــة وتقضي أن أكـــــــون مكلَّفـا
10. يتطلب الحسن الرفيع رعايـــــةً ليظلَّ ممتنـــعَ الجنـاب مشـــرفا
11. هي قدس أقداسي حياتي حبُّها عمقاً بإيماني وحساً مرهفـــــا
12.أنا بالتقشف والتصوف صرت روحاً قد برى جسدي الهوى حتى اختفى
13.حلقت في جو الجمـال مرفــرفاً ومكثت فيه مطوّقــاً ومُعرّفـــــا

قد يكون مقصوداً أن نؤخر الكلام على تجليات العنوان في شعر البارودي إلى هذا الموضع الذي نريد أن ننهي الكلام فيه على دلالة النظم موطن الشعرية في شعر البارودي، ذلك لأن العنوان الذي تلبسه القصيدة حركة خارجة عن بنيتها في أكثر الأحيان، أعني أن كثيراً من القصائد لا تنبعث من عنوانها، ومع أن الرومنسين من الشعراء هم الذين أحدثوا العنوانات بين يدي قصائدهم، تمييزاً لقصائدهم من قصائد الكلاسيكيين ولاسيما من شعراء العربية الذي قدموا شعرهم السابق بلا عنوانات، إلا أنهم قليلاً ما ينجحون في جعل العنوان منبثقاً من القصيدة أو القصيدة منبثقة من عنوانها، من أجل ذلك نجد غالبيتهم يصنعون العنوان بعد أن يفرغوا من نظم القصيدة، وصناعة العنوان لا تتأتى على أية حال من بنية القصيدة، وإنما تستأصل من جسدها كأن يأخذ الشاعر عبارة منها، أو أنه يسميها تسمية تتطابق أحياناً مع موضوعها وفي أحايين كثيرة لا تتجاوز الدلالات الصوتية.

والبارودي هنا على غير العادة قد أخرج القصيدة من رحم عنوانها، أو أن العنوان بالفعل لبس القصيدة فتولد منها، لا بل أصبح جزءاً من مكوناتها، وليس ذلك فحسب بل إن العنوان (المرحلة الأخيرة) له دلالة واضحة على نضوج التجربة واستواء الرؤية، حتى عد هذا العنوان مركز التجربة الشعرية بكاملها، فكانت هذه القصيدة نواة الرؤية التي تحدد علاقته بالأشياء وبالعالم.

في هذه القصيدة يعي الشاعر ذاته، ويتحدث عن تجربته، ويقرأ العالم من حوله بكل وضوح. إنه بمعنى آخر يقرأ نفسه وشعره وعالمه ضمن إطار الشعر الذي استحكم في رؤيته كامل الوجود.

يتحدث الشاعر في هذه القصيدة التي جعلها نهاية مرحلة النضج الشعري عن تحول آلت إليه قناعاته في أخريات حياته بخصوص موضوع استحكم فيه وهو الحب، إذ الحب الذي شمل حياته الماضية لا يعدو كونه ميلاً فطرياً للمرأة أو ربما كان نزوة تنزو إليها النفس للحاجة التي تمور في أنفس الخلق جميعاً،أما في نهاية

المرحلة التي يحددها في هذه القصيدة فقد تحول الحب إلى عشق، والعشق عنده منزه عن أية حاجة وعن أية رغبة، لأنه منوط كما قلنا بالإبداع، حتى أمكن القول في السابق: إن القصيدة والمرأة جسد واحد في عالم المادة، والعشق والإبداع شيء واحد في عالم الروح، والتحول المثير هنا أن الشاعر أراد أن يتنصل مما هو مادي، إنه بمعنى آخر ينفذ من خلال القصيدة / المرأة ، من الجسد المادي إلى عالم روحي، فلم يجد سبيلاً إلى ذلك سوى الاتحاد المطلق بعالم المثل من خلال نفحات التصوف والتبتل، أي الإيمان المطلق والوحدة الأبدية مع العالم العلوي.

كان الحب عند وجيه البارودي سيرة عابثة قضى شطراً من زمانه فيها متمتعاً كما يتمتع المحبون جميعاً، ولكنه الآن تخطى حدود الحب البشري، ليقع في العشق المقدس، وهنا تتبدل سائر القناعات لتتسع الرؤية فينقلب الشعر عنده تسبيحاً والنظم ترتيلاً والجمال عبادة .

إن الخيط الدنيوي الذي حسب الناس في زمن البارودي أنه موصول بقصائد الحب في شعره له في هذه القصيدة دلالات أخرى في ضوء ذلك التحول، وصحيح أنه كان يطيع الحبيب كما يطيع المحبون محبوباتهم، ويسخو في الإنفاق عليها كما كانوا يسخون، ولكن ذلك عنده أبعد من اقتناص لذة أو الظفر بحاجة يرضى بها الجسد المكبل برغباته، إنه يجوز حاجات الجسد إلى حاجات الروح التي لا ترضى إلا أن يكون الحسن مترفاً ليمسي سامياً ويغدو قدسياً تماماً كما أراد أن يصفه البارودي:

ما ذاك عن طمع ولكن واجب ألا يكون الحسن إلا مترفـا
يتطلب الحسن الرفيع رعاية ليظل ممتنع الجناب مشرفا

إن مؤدى الحب الروحي الذي عبّرت عنه هذه القصيدة هو الذوبان في ذات المحبوب، ومن خلال هذه الرؤية الصوفية يبدو الترفُ الظاهرُ، تقشفاً وتصوفاً من حيث الجوهر، وهنا ينهض الانزياح الدلالي في القصيدة ليحيل على مجانبة الشاعر النسق المعرفي السائد، إذ التقشف والتصوف لا يكون بإبراز الترف عادة، وإنما يكون بالخشونة وتجنب كل ما هو ممتع، فهذا ظاهر التقشف وهذا ظاهر التصوف، والبارودي أراد أن يؤسس معنى مناهضاً لما هو معروف في هذا الصدد، فدخل عالم التصوف بصورة مختلفة، صورة مترفة باذخة، لا لشيء إلا لأنه مولع بما هو مختلف .

لم يكن المظهر الممتع للجمال عند الباروي مجرد صورة، تبعث في نفسه حبوراً وبهجة، كما هو شأن الجمال الذي يشي بالإمتاع، بل إن الجمال قد دعاه إلى التقشف والتصوف، لأنه لم يرد منه ما يشحن الجسد باللذات، وإنما أراد أن يبعث في نفسه السمو والعلو، من أجل ذلك كان الجمال المترف البالغ الروعة قد أهلك جسده وبراه حتى تلاشى في قدسية الجمال وهالته الباهرة، وبالمقابل سمت روحه وتنزهت عن الحاجات المادية، ليتحقق بذلك شرط العشق بمعناه الصوفي، وهذه إحالة على ذلك اللون من العشق الذي ينفذ من خلال الظواهر إلى الجواهر المكنونة ليتحد معها اتحاداً مطلقاً، يقول:

أنا بالتقشف والتصوف صرت روحاً قد برى جسدي الهوى حتى اختفى

لقد كان العشق بمعناه الصوفي الروحاني ملاذا لعشق البارودي على ما بينهما من مسافة مجازية في التعبير، فإذا كان للتعبير الصوفي عن العشق الإلهي درجات تتراوح بين التصوير المادي والمعنوي،إذ تعبير مالك بن دينار وسفيان الثوري وشفيق البلخي يعد مادياً إذا ما قيس بتعبير رابعة العدوية التي بلغت في تعبيرها عن عشقها الإلهي المعنوي والمجازي شوطاً لم يصل إليه عاشق على الإطلاق، فإن تعبير البارودي قياساً بالتعبير الصوفي عامة لم يبلغ ذلك المستوى الذي بلغه عشق المتصوفة، مع أنه يريد أن ينحت عشقه على صورة العشق الصوفي، ولإدراك ذلك الفارق نسوق ما روي عن رابعة العدوية حين قالت:" ما عبدت الله خوفاً من الله فأكون كأمة السوء إن خافت عملت، ولا حباً بالجنة فأكون كأمة السوء إن أعطيت عملت ولكني عبدته حباً له وشوقاً إليه" [15].

ومؤدى ذلك الحب عند الصوفية عشق الذات الإلهية عشقاً تكتمل فيه وحدة الوجود كما يقول المتصوف الفارسي فريد الدين العطار، إذ تتحول المحبة إلى محبة الخلق للحق، وهي من ثم استجابة لمحبة الحق للحق، دليلهم على ذلك قوله تعالى:﴿ يحبّهم الله ويحبّونه﴾ وهذا ما يسميه الصوفية ذات العشق أو العشق المطلق، وهو جامع لكل الكمالات، ويسمون تلك الكمالات الحسن والصفات الإلهية وكلها إنما تتجلى عن ذات العشق.[16]

فالعشق عند البارودي وإن جاء بلفظ المتصوفة أو على صورته إلا أنه لا يؤدي الدلالة نفسها، ذلك لأن عشقه دنيوي، أو أنه عشق إبداعي، ولكنه يمضي على نهج المتصوفة، إذ التنسك والتقشف والوحدة المطلقة مع ذات المحب ما هو في الواقع إلا التحام بفعل الإبداع، وذوبان فيمن يلهم الإبداع إلا وهو المعشوقة، وهنا تكمن الغاية من العشق، ويكمن المغزى من فعل الإبداع الذي لايني يرتقي بصاحبه حتى يحسب أنه صار في ذلك الإبداع في رتبة إن لم تبلغ رتبة المتصوفة فقد تعلوها تميزاً وهنا يتجلى سؤال شعرية الشعر .

ـ الهوامش:

1 ـ وجيه البارودي شاعر سوري ولد بمدينة حماه سنة 1906م وتخرج طبيباً في الجامعة الأمريكية ببيروت سنة 1932، معظم أشعاره في الغزل وله عدة دواوين شعرية منها سيد العشاق الذي طبع سنة 1994م.
2 ـ ابن قتيبة (الشعر والشعراء) ص:39.
3 ـ البارودي وجيه (ديوانه / سيد العشاق)ص:150
4 ـ عنترة العبسي (ديوانه) ص:118.
5 ـ أبو ديب، كمال (في الشعرية) ط1 مؤسسة الأبحاث العربية بيروت1987م ص:13.
6 ـ كوهن، جان (بنية اللغة الشعرية) ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ط1 دار توبقال المغرب 1986 ص:9.
7 ـ البارودي، وجيه (ديوانه) ص:321.
8 ـ ابن قتيبة (الشعر والشعراء) ص:34/1.
9 ـ البارودي (ديوانه) ص:117.
10 ـ المصدر السابق.
11 ـ الأصفهاني (الأغاني) ص:324/11.
12 ـ سورة الشعراء.
13 ـ سورة الشعراء.
14 ـ البارودي (ديوانه) ص:119.
15 ـ أبو طالب المكي (قوت القلوب)83/3.
16 ـ المصري حسين مجيب (بين الأدبين العربي والفارسي والتركي)ط1 مكتبة الأنجلو المصرية 1985 ص:334.