



جامعة مؤتة

عمادة الدراسات العليا

## الرؤيا والتشكيل دراسة في شعر محمد لافي

إعداد الطالب  
مجدي عيد علي الأحمدى

إشراف  
الأستاذ الدكتور سامح الرواشدة

رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا  
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه  
في اللغة/ قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مؤتة، 2013

الآراء الواردة في الرسالة الجامعية لا تُعبر  
بالضرورة عن وجهة نظر جامعة مؤتة



نموذج رقم (14)

## قرار إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالب مجدي عيد الاحمدي الموسومة بـ:

الرؤيا والتشكيل/ دراسة في شعر محمد لافي

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية.

القسم: اللغة العربية.

التاريخ	التوقيع	
2013/5/6		أ.د. سامح عبدالعزيز الرواشدة
2013/5/6		أ.د. محمد علي الشوابكة
2013/5/6		أ.د. يحيى عطية العبابنة
2013/5/6		أ.د. محمد أحمد المجالي

عميد الدراسات العليا  
أ.د. عبدالفتاح خليفات



## الإهداء

إلى من وقفت بجوارى في زمن الجحود، إلى من عانقتني في عالم الصدود، إلى  
بنيلوب العصر الحديث، إلى شمس الدفاء أقول: يا من أراها على مدّ النظر ...  
بنظرة من عينيك تورق الكروم والزهر... لك متكئ في قلبي... وعرش من درر...  
زوجتي العزيزة (صفاء العبيسات).

إلى ابني الغالي (جاد) بمناسبة حلول عامه الأول.  
إلى أرواح شهداء الحرية.

إلى قسوة الزمان التي اسقطت الأفئدة، وكشفت قُبْح الوجوه.

إلى الأستاذ الدكتور / سامح الرواشدة

إلى رفيع العماد الذي كان اسماً على مُسمى في النائبات الأخ الذي لم تله أمي (عماد  
العبيسات)

إلى تلك الشمعة التي تحترق من أجل الآخرين إلى أختي (سهى العبيسات).

إلى إخوتي الذين برزوا في سمائي (علي - صخر - جواد - محمد)

إلى كل من أخذ بيدي في زمن العراء (الدكتور سالم الشمري - عبدالعزيز البلوي -

أسامة السريحي - نبيل العوفي - عبدالله الفهيد - أحمد الجهني - محمود عالم -

صالح الغامدي - أحمد الصرايرة).

مجدي عيد علي الأحمدى

## الشكر والتقدير

أُتقدم بجزيل الشُّكر والتَّقدير والعرفان إلى الأستاذ الدكتور سامح الرواشدة الذي كان معلماً ومشرفاً وأخاً، ولم يبخل عليّ بشيء.  
كما أتقدم بخالص الشُّكر والتَّقدير والعرفان إلى أعضاء لجنة المناقشة الكرام على قبولهم عناء قراءة هذه الدِّراسة وتقويمها، الاستاذ الدكتور محمد الشوابكة، والاستاذ الدكتور يحيى عباينة، والأستاذ الدكتور محمد المجالي.  
وأشكرُ الشاعر الإنسان محمد لافي الذي تشرفت بمعرفته وكسبته صديقاً.  
وأُتقدم بالشُّكر والتَّقدير والعرفان إلى كلِّ من أسهم في إنجاز هذا العمل، إخوة وزملاء وأصدقاء، وإلى كلِّ من كان له فضل عليّ.

مجدي عيد علي الأحمد

## فهرس المحتويات

الصفحة	المحتوى
أ	الإهداء
ب	الشكر والتقدير
ج	فهرس المحتويات
و	قائمة الجداول
ز	الملخص باللغة العربية
ح	الملخص باللغة الإنجليزية
1	المقدمة
4	الفصل الأول: الرؤيا في شعر محمد لافي
4	1.1 تمهيد
4	2.1 محمد لافي (حياته وشعره)
7	3.1 الرؤيا: المفهوم وحدوده
7	1.3.1 الرؤيا لغة واصطلاحا
8	2.3.1 مفهوم الرؤيا
12	3.3.1 مذهب النقاد مابين "الرؤية" و"الرؤيا"
15	4.1 رؤيا الإقصاء
15	1.4.1 رؤيا الاغتراب
20	1.1.4.1 الاغتراب الوجودي
32	2.1.4.1 الاغتراب الذاتي
57	2.4.1 آلية الكلمات المفاتيح (key words)
59	1.2.4.1 لفظة (الأخير)
64	2.2.4.1 لفظة (الشرفة)
74	3.2.4.1 ثنائية (الغربة - المنفى)
78	5.1 رؤيا تغيير العالم
78	1.5.1 الصعلكة

89	2.5.1 الحلم
90	1.2.5.1 جزيرة الأحلام
90	2.2.5.1 الغزاة (الشمس)
91	1.2.2.5.1 الشمس والغزاة عند العرب
92	2.2.2.5.1 الشمس والغزاة عند الصوفية
104	<b>الفصل الثاني: الرؤى والتشكيلات الشعرية</b>
104	1.2 الرؤيا والتشكيلات التناسية
105	1.1.2 التناس الديني
113	2.1.2 التناس الشعبي
122	3.1.2 التناس التاريخي
129	4.1.2 التناس الأسطوري
132	5.1.2 التناس الأدبي
137	2.2 الرؤيا والتشكيلات الإنزياحية
138	1.2.2 الانزياح الاسنادي
144	2.2.2 الانزياح الإضافي في المرحلة الأولى
149	3.2.2 الانزياح النعتي
153	4.2.2 الانزياح التركيبي
158	3.2 الرؤيا والمفارقة
171	4.2 الرؤيا والتشكيلات المعجمية
171	1.4.2 حقل الأفعال والأسماء
173	2.4.2 حقل الألوان
177	3.4.2 حقل الأعلام
179	4.4.2 حقل المكان
182	5.4.2 حقول مشتركة

188	الفصل الثالث: الرؤيا وأثرها في تكوين الصورة الشعرية
188	1.3 الصورة الحسية
189	1.1.3 الصورة البصرية
196	2.1.3 الصورة السمعية
198	3.1.3 الصور الحسية الأخرى
199	2.3 الصورة السريالية
203	3.3 صورة المدينة
203	1.3.3 المدينة الأسطورية (العوجا)
205	2.3.3 المدينة الإيجابية(بيروت)
206	3.3.3 المدينة السلبية (عمّان)
207	4.3.3 المدينة المضطربة (أريحا)
208	4.3 الصورة الإليوتية
213	الفصل الرابع: أثر الرؤيا في الموسيقى والإيقاع
215	1.4 الوزن
221	2.4 التدوير
227	3.4 الإيقاع الداخلي
237	4.4 القافية
246	الخاتمة
250	المراجع



## قائمة الجداول

الصفحة	عنوانه	رقم الجدول
27	القصائد المعنونة بأسماء الأصدقاء	1
28	حضور الاصدقاء من خلال الاهداء والعنونة	2
62	لفظة الأخير	3
73	تكرار كلمة الشرفة	4
74	تكرار كلمة الشباك	5
75	كلمتا الغربية والمنفى	6
80	أوقات كتابة القصائد	7
84	لفظة العواء	8
137	حضور التناص بأشكاله وخدمته للرؤى	9
211	ظهور الخراب	10
220	البحر وتكراره في مراحل شعر محمد لافي	11
243	القصائد ذات القافية الواحدة في كل مرحلة من المراحل الأربع	12

## المخلص

الرؤيا والتشكيل: دراسة في شعر محمد لافي

مجدي عيد علي الأحمدى

جامعة مؤتة، 2013

تهدف هذه الدراسة الموسومة بـ (الرؤيا والتشكيل: دراسة في شعر محمد لافي) لكشف الرؤى وتحولاتها في شعر محمد لافي من خلال تتبعها في قصائده، وأثر هذه التحولات في التشكيل الشعري، وقد جاءت هذه الدراسة في مقدمة وتمهيد وأربعة فصول وخاتمة، إذ تعرضت في المقدمة لطريقة تقسيم البحث مع ذكر الدراسات التي تناولت قصائد الشاعر، أمّا التمهيد فيتحدث عن حياة الشاعر وأعماله، وتناول الفصل الأول الرؤى المسيطرة على الشاعر التي انقسمت إلى رؤيا الإقصاء التي تضمُّ رؤيا الاغتراب (الوجودي - الذاتي) زيادة على آلية الكلمات المفاتيح الداعمة لرؤيا الاغتراب من خلال لفظتي (الأخير - الشرفة) وثنائية (الغربة - المنفى)، ورؤيا تغيير العالم التي تضمُّ جانبي التمردّ والحلم.

أمّا الفصل الثاني فتعرض للتشكيل الشعري (التناص - الانزياح - المفارقة - المعجم)، وتناول الفصل الثالث الصور الشعرية (الحسية) زيادة على صورة المدينة، والصورة السريالية مع ظهور الصورة الإليوتية.

وفي الفصل الرابع كشفٌ للموسيقا والإيقاع من خلال الوقوف على البحور الشعرية التي نظم عليها الشاعر قصائده، زيادة على التدوير والإيقاع الداخلي والقافية.

## **Abstract**

### **Vision and fromation: A study in the poetry of Mohammad Lafi**

**Majdi Eid Al-Ahmadi**

**Mu'tah University, 2013**

This study which is entitled by (vision and fromation: A study in the poetry of Mohammad Lafi) aimed to reveal the visions and their transformations in the poetry of Mohammad Lafi by tracing them in his poems, and the impact of these transformations in the fromation of poetry. The study included an introduction, preface, four chapters and a conclusion. In the introduction I talked about the way of dividing the research, I also mentioned the studies that addressed the poems of Mohammed Lafi. In the preface I talked about the life of Mohammad Lafi and his writings.

In the first chapter I talked about the dominant visions of the poet, which were divided into the vision of exclusion that includes the vision of alienation ( existential- self ); besides, the method of key words that supports the alienation vision through the use of the two words ( the last – the balcony ) and the binary of ( expatriation – exile ) and the vision of changing the world .

In the second chapter I addressed the poetic fromation, specifically (intertextuality - displacement - paradox and lexicon).

In the third chapter I addressed the sensory poetic image, the image of the city – the Surrealism image with the appearance of the Eliot image).

In the fourth chapter I addressed music and rhythm through clarifying the poetic verses on which the poet built his poems; besides, recycling internal rhythm and rhyme.

## المقدمة:

تعدُّ هذه الدراسة محاولة نقدية لكشف الرؤيا وتحولاتها في شعر محمد لافي، وأثر هذه التحولات في التشكيل الشعري إذ تُمثّل الرؤيا بُعداً مهماً من أبعاد العملية الإبداعية، ودراستها ونقدها، ومن خلالها يتبيّن الفضاء الذي يدور فيه الشاعر، إلّا أنّ الملاحظ على الدراسات العربية عدم اهتمامها بالرؤيا وأثرها في التشكيل الشعري، فالساحة النقدية تخلو من كتاب يتناول الإطار النظري للرؤيا يُبيّن حدودها ومعالمها، مع حضور لكتب تحمل عناوين تلامس دائرة الرؤى تطبيقياً، إلّا أنّها تقع في الكثير من الهنات لاعتمادها على اجتهادات سابقة تعرّضت للرؤيا، وقد اختلط في كثير منها مفهوم الرؤيا والرؤية، والرؤية والمضمون، ولقد وقف الباحث على دراسات قليلة تناولت الرؤيا، زيادة على توجيهات من أستاذه، واجتهادات بحثية من خلالها حاولت الكشف عن الرؤى المسيطرة على الشاعر، والمراحل التي احتضنت هذه الرؤى، ومحاولة تتبع التحولات والانكسارات إن وجدت، والأثر الذي تركته هذه الرؤى في التشكيل الشعري (اللغة الشعرية - الصورة الشعرية - الموسيقى والإيقاع).

أمّا اختيار الباحث للشاعر (محمد لافي) موضوعاً لدراسته، فيعود لعدة أسباب منها: امتلاك الشاعر لرؤى محددة الاتجاه، مما يشير إلى وضوح الرؤيا التي يحملها في داخله، وقد تبدّت في ثنايا دواوينه، مما يساعد الباحث على إضافة شيء جديد في مجال الرؤيا، أيضاً رغبة الباحث في إبراز تجربة محمد لافي التي لم تأخذ ما تستحقه في الساحة النقدية المحلية والعربية على الرغم من أنّ هذه التجربة جديرة بالدرس والعناية، وتستحق أنّ توجه إليها دراسة جامعية متخصصة منذ فترة بعيدة، إذ لقيت بعض التجارب الأقل قيمةً، وأقصر عمراً اهتماماً مبكراً، في حين تغافلت الجهود النقدية عنها، لأسباب متعددة لا مجال لذكرها، وليس من ضمنها تواضع تجربة الشاعر أو ضعفها.

أمّا منهج الدراسة فقد ارتكز على قراءة أعمال محمد لافي، وكشف الرؤى المسيطرة على ذهنه، وبيان المراحل المفصلية المساعدة على تكوّن الرؤى، معتمداً

في دراستي على المنهج التحليلي، عن طريق تحليل النماذج الشعرية ورصد الشواهد الكاشفة للرؤيا.

أمّا متن الدراسة فقد وقع في تمهيد وأربعة فصول وخاتمة، تناول التمهيد التعريف بالشاعر، واختصّ المدخل بالرؤيا إذ عرضت فيه مفهوم الرؤيا، وآراء النقاد، وشعراء الحداثة، ورأي الباحث في مفهوم الرؤيا.

أمّا الفصل الأول فلقد تناول الرؤيا في شعر محمد لافي، إذ قسم الباحث الرؤيا إلى قسمين:

القسم الأوّل (رؤيا الإقصاء) وجاءت الرؤيا في جانب واحد هو جانب رؤيا الاغتراب: وتقع هذه الرؤيا في مظهرين الأول: الاغتراب الذاتي، والثاني: الاغتراب الوجودي، زيادة على بروز آلية الكلمات المفاتيح، التي اسهمت في كشف جانب الاغتراب.

القسم الثاني: رؤيا تغيير العالم: وجاءت في جانبين: الجانب الأول: الصلعة، والجانب الثاني: الحلم.

ولقد تناول الفصل الثاني التشكيل الشعري عند لافي، واخترت اللغة الشعرية بما فيها من (تناص، وانزياح، ومفارقة، ومعجم شعري).

أمّا الفصل الثالث: فاختصّ بالصورة الشعرية في المراحل الأربعة، وصورة المدينة.

وأخيراً الفصل الرابع الذي اهتمّ بدراسة الإيقاع إذ تعرّضت للوزن، والتدوير، والإيقاع الداخلي، والقافية.

أتكأت الدراسة على مجموعة كبيرة من المصادر والمراجع العربية وال مترجمة، من الآداب الأخرى، كدراسة ريتشارد شاخت للاغتراب و تزفيتان مقدّم كتاب "تودوروف في أصول الخطاب النقدي"، وغيرها من الدراسات.

أمّا أهم الدراسات التي أتكأت عليها في الجانب النظري من الدراسة، فدراسات عزالدين إسماعيل و صلاح فضل وسامح الرواشدة و عبدالعزيز شرف ومحمد الفارس وغيرهم.

قبل الولوج في الدراسة يتوجب ذكر الدراسات السابقة التي تناولت شعر محمد لافي، منها دراسة ابراهيم خليل التي يؤكد في ثناياها عطاء محمد لافي، وتغافل النقاد عنه باستثناء مقالة قصيرة لـ(إحسان عباس) ومقالات أخرى لبعض النقاد والكتاب، إلا أن - إبراهيم خليل - قدّم دراسة تفتقد للعمق إذ اعتمد على الشرح، وهناك أيضاً دراسة لإبراهيم خليل بعنوان "ويقول الرصيف".

ومن الدراسات دراسة خالد جبر وهي بعنوان "حكاية الولد الضال"، ولقد تعرّض في دراسته للثنائيات، ومنها: ثنائية الثبات والتحول، وثنائية الذات، كما تعرّض للتناص الذي شابه الكثير من المآخذ<sup>1</sup>، وهناك دراسة لعمر شبانة بعنوان (محمد لافي من "المواويل إلى ما يقول الرصيف") ومن الذين كتبوا أيضاً محمد عبده، ويوسف ضمرة، وخليل قنديل، ورفقة محمد دودين، ومقالاتهم تعرّضت لديوان "لم يعد درج العمر أخضر" وهناك مقالة لرشاد أبوشاور بعنوان: (محمد لافي: شاعر الغربية والمرآة والصعلكة) بالإضافة إلى مقالة لحسين جمعة بعنوان "وجوه محمد لافي" إلا أنّ الدراسة الأوسع في تناولها، التي ركزت على جانب مهم من تجربة الشاعر، هي دراسة سامح الرواشدة، والمعنونة بـ(الشعر وذاكرة الطفولة) إذ تعرّضت لجانب أساسي في حياة الشاعر هو أثر الطفولة في تشكيل التجربة الشعرية، لأنها تُمثّل بُعداً مسيطراً على ذهن الشاعر، إذ يشكل ملاذاً في أوقات كثيرة، لأنها تكشف عن باعث مهم من بواعث الإبداع لدى الشاعر، وتضيء رؤيا الشاعر في تجاربه الشعرية المتأخرة.

---

(<sup>1</sup>) يصرّ الناقد على الربط بين "قول لافي" كلنا في العراء سواء.. لا شموخ ولا كبرياء" وبين بيت طرفة بن العبد: أرى قبر نحام بخيل بماله كقبر غوي بالبطالة مفسد، على الرغم من اختلاف الألفاظ والمعاني ومن ثمّ انتفاء التناص، فطرفة يقرن بين حال المفرط في اللهو، والبخيل بماله إذ يتساوى الاثنان في القبر (أبي الخطاب القرشي، أبو زيد، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق علي الجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ط، د.ت، ص 328)، أمّا محمد لافي فيتحدث عن الأمة والحديث كان للرصيف، إذ يحمل هذا النص صورة للحالة التي آلت إليها الأمة العربية، ولذا لا وجود للتناص، كما يربط بين قصيدة عمياء وبين أبي العلاء المعري، وغير ذلك من الشواهد.

## الفصل الأول

### الرؤيا في شعر محمد لافي

#### 1.1 تمهيد:

#### 2.1 محمد لافي حياته وشعره:

ولد في قرية "حتا" وهي من قضاء غزة، ومحتلة منذ العام 1948، وأسرته المكوّنة من الوالدين، وثلاثة أخوة أصغرهم الشاعر، وأخت وحيدة، تنحدر من أصول فلاحية، ويعتمد اقتصاد القرية على زراعة الحبوب: القمح والشعير والذرة، بالإضافة إلى تربية المواشي.

هاجرت أسرته أثر النكبة الفلسطينية إلى الضفة، وتحديداً إلى منطقة (الخليل)، ثم انتقلت إلى (مُخيم الفارعة) قرب نابلس، ومنه إلى (مُخيم عين السلطان) قرب أريحا، ولم يطل المقام في (عين السلطان) لتنتقل الأسرة إلى قرية (العوجا) شمال أريحا، وهي قرية اشتهرت بزراعة الموز والخضار والحبوب.

درس محمد لافي المرحلتين الابتدائية والإعدادية في مدارس وكالة الغوث (الأونروا) في العوجا ثم أكمل دراسته الثانوية في (مخيم عقبة جبر) الحكومية جنوب أريحا حيث حصل على شهادة الثانوية عام 1965 م.

بداية المحاولات الشعرية لديه في الصف الثالث الإعدادي عام 1963 م، وكانت من الشعر التقليدي (العمودي)، وكانت ثمة محاولات من إدارة مدرسة (عقبة جبر) لطباعة ديوان شعري عام 1965، لكنّ المقترح لم يتم لاقتراب موعد امتحان الشهادة الثانوية، ولقد كانت غالبية قصائده في تلك الفترة ذات مضامين وطنية وقومية، تواكب الأحداث السياسية، ولم يستطع مواصلة الدراسة الجامعية لأسباب مادية، حيث تزوّج أخواه، وانشغلا بإعالة أسرتهما، مع تقديم بعض العون المادي للأسرة الصغيرة المكوّنة من ثلاثة أفراد (محمد ووالديه) حيث تزوجت أخته الوحيدة، وطوال عامين (1965 - 1967) باءت محاولة الالتحاق بعمل في القطاع العام بالفشل، في هذه الفترة تراجعت وتيرة الكتابة الشعرية على نحو ملحوظ عمّا كانت عليه في سنوات الدراسة، ثم انقطع عن كتابة الشعر بعد نكسة حزيران

1967م، لانشغاله بالعمل التنظيمي في صفوف المقاومة الفلسطينية، وبعد الهزيمة انتقل محمد لافي وأخواه إلى (الأردن) تحديداً (عمّان)، في حين رفض والداه مغادرة (العوجا) معللين هذا الرفض برغبتهم في البقاء قريباً من رائحة أرضهم في قرية (حتّا)، وغادر بعدها إلى (وادي موسى) جنوب الأردن عند أحد أقربائه من (الطويسات) وعمل دليلاً سياحياً في البتراء، ثم عاد إلى عمّان وأقام مع أسرة شقيقه الأكبر في (مُخيم حطين) شمال عمّان.

بعد رحيل المقاومة من الأردن أثر أحداث 1970 م، عاد إلى كتابة الشعر (شعر التفعيلة) حيث حدث طلاق نهائي مع القصيدة التقليدية، وفي عام 1971 م، عمل مدرساً في القطاع الخاص على الرغم من عدم حصوله على الشهادة الجامعية، وفي عام 1972 انتسب إلى جامعة بيروت العربية / قسم اللغة العربية، وبسبب الضغوط المادية توقف عن إكمال دراسته، وسافر للعمل مدرساً في سلطنة عُمان 1975 م، وفي عام 1976 م تمّ إلغاء عقده لأسباب مجهولة، ولذا عاد إلى الأردن يُدرّس في مدارس الزرقاء وعمّان التابعة للقطاع الخاص، وفي صيف 1979م غادر إلى سوريا، إثر خلاف مع قيادة التنظيم في الأردن: (منظمة مجد) التابعة للجبهة الديمقراطية ثم أرسل في دورة حزبية إلى (موسكو) ومكث سبعة شهور، وفي تلك الفترة بدأ في اكتشاف أخطاء المقاومة عموماً، والجبهة التي ينتمي إليها خصوصاً، فقدم استقالته من الجبهة احتجاجاً على مسلك أعضاء الدورة في المدرسة الحزبية، ثم غادر (دمشق) إلى (بيروت) وعمل في القسم الثقافي في مجلة الهدف الناطقة باسم الجبهة الشعبية، ونجحت الجبهة الديمقراطية في إعادته لصفوفها، لكنه عاد محرراً في القسم الثقافي في مجلة (الحرية) وليس عضواً، وفي هذه الفترة اهتزت صورة المقاومة في ذهنه، فقدم استقالته من المجلة، وبعد حصار بيروت من قبل العدوان الصهيوني غادر صفوف الجبهة، وعمل في مجلة (نضال الشعب) الناطقة باسم جبهة النضال الشعبي بدون أي التزام تنظيمي، كما عمل مديراً لتحرير مجلة (فتح الانتفاضة) وخلالها أصدر قصيدة (الخروج).

وفي صيف 1991 م انتقل إلى عمّان وعمل في مركز (يافا) للدراسات، وهو تابع لتنظيم (فتح الانتفاضة) وفي عام 1996م اختلف مع التنظيم، وأصبح بدون



عمل، فأضرب عن الطعام في رابطة الكتّاب الأردنيين، وتمّ توظيفه في الإذاعة والتلفزيون، وعند بلوغه السن القانوني للتقاعد أنهت المؤسسة عمله بدون راتب تقاعدي لأنه لم يكمل السنوات المقررة للضمان الاجتماعي.

تزوج عام 1998م وقد بلغ من العمر خمسين عاماً، لكنّ زواجه لم يدم طويلاً إذ توفيت زوجته 2008م بمرض السرطان بعد أن تركت له طفلين هما: (فرات) و (رناد).

أصدر محمد لافي ثمانية دواوين، وهي على النحو الآتي:

1. ديوان " مواويل على دروب الغربية " مطبعة عمّان 1973 م.
  2. ديوان "الانحدار من كهف الرقيم " جمعية عمال المطابع التعاونية، عمّان 1975م.
  3. ديوان "الخروج" الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ودار الحوار، اللاذقية، 1985م.
  4. ديوان "نقوش الولد الضال" الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، اللجنة النقابية، دمشق، 1990.
  5. ديوان " مقفّى بالرّماة " المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993 م.
  6. ديوان " أفتح باباً للغزاة " المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996 م.
  7. ديوان " لم يعد درج العمر أخضر" وزارة الثقافة، الأردن عمّان، 2005 م.
  8. ديوان " ويقول الرصيف " وزارة الثقافة، الأردن - عمّان، 2010م.
- بالإضافة إلى مقالات في العديد من الصحف الأردنية، ويرى الباحث أنّ الشاعر يملك الكثير من الإبداع الشعري إذ تُشكل هذه القصائد جزءاً من إبداعه الذي تخللته ظروف ساهمت في التأثير على إنتاجه، ولعلّ صمته الذي امتدّ من سنة 1975 م حتى 1985 م خير دليل على افتقاده للجو المناسب المساهم في التعبير عمّا يدور في ذهنه تجاه عالمه.

### 3.1 الرؤيا: المفهوم وحدوده.

ظلت القصيدة العربية في تطور دائم، ولم تتوقف عند حدود نهائية، فهي تحمل على عاتقها التعبير عما يدور في نفوس المبدعين، من خلال استقبالها لكل جديد، بشرط ألا يفقد هذا الجديد ماهيتها التي كانت تستقر عليها زمناً، بوصفها كائناً يتجلى عبر تمظهر ارتضاه المبدعون وتواطؤوا عليه، لقد واصلت التطور مكونة عالماً متموجاً ومتداخلاً مستقلاً بذاته<sup>1</sup>، حتى صارت تختزل في داخلها مستجدات الرؤيا التي تسيطر على شعرائها، بل باتت تمثل رؤيا بحد ذاتها، وبات كل شاعر يُشكل رؤيا مُضافة من خلال ثقافته وخبراته التي تتخللها تقنيات ورموز وأساطير وأفئدة. وأصبحت كلماته ليست إلا تقديماً لرؤيا، وكلما كانت أكثر عمقا وحساسية وذكاء كانت أقدر على كشف القوى التي تعوق حركة الواقع، وتفهر إنسانية الإنسان<sup>2</sup>

### 1.3.1 الرؤية لغة واصطلاحاً:

جاء في المعاجم أنّ الرؤية تكون بالعين، وذهب بعض اللغويين أنّ الرؤية هي النظر بالعين والقلب معاً<sup>3</sup>، وأمّا الرؤيا فهي ما تراه في منامك، ومنها قوله تعالى {إن كنتم للرؤيا تعبرون}<sup>4</sup> وقوله تعالى {وما جعلنا الرؤيا التي أريناك إلا فتنة للناس}<sup>5</sup>. وهي مما يُجمع على (رؤى) في رأي بعض العلماء<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> أدونيس، علي أحمد سعيد، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط1، 1972، ص 253.

<sup>2</sup> بدر، عبدالمحسن طه، الرؤية والأداة نجيب محفوظ، دار المعارف، القاهرة ط3، دت، ص 18.

<sup>3</sup> ابن منظور، جمال الدين لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ط، 1955، مجلد 14/ص 291.

<sup>4</sup> سورة يوسف، آية 43.

<sup>5</sup> سورة الإسراء، آية 60.

<sup>6</sup> ابن منظور، لسان العرب، ص 297.

### 2.3.1 مفهوم الرؤيا:

يُعرّف كولردج الرؤيا بأنها " إدراك تقوده وتؤيده ملكة عقلية عليا " <sup>1</sup> ويذهب البياتي إلى أنّ الرؤيا تقوم على الرؤية، لأنّ الرؤيا إنما تنشأ من خلال فهم الواقع، فالحياة ملأى بالمتناقضات، والمبدع يحاول فهم قانونها، واكتشاف المنطق الذي يدور فيه التاريخ، والتفاعل مع أحداث العصر، محاولاً الخروج برؤيا متبصرة تتخطى الواقع، متجهة للمستقبل <sup>(2)</sup>، والرؤيا في الشعر " تجنّد الفوضى والتناقض واللاسببية والخرافة وهشيم كل الأشياء، هي نوع من العصيان الفني ينساب في تضاعيف الأنظمة السائدة، فيحدث فيها فوضى بلا حدود، ومن عجب أنّها بهذه الوضعيات التي تبدو حماقة مراهقة تحمل كثيراً من طلاس الكون، وتصحح كثيراً من أخطاء التاريخ " <sup>3</sup> و هي " التي تقود المبدع وتحدد موقفه من نفسه، ومن الحياة، ومن الآخر والعالم، فهي تسهم في خلق ما يُسمّى لدى بعض الاتجاهات النقدية الحديثة، بمعرفة العالم، أو موقف المبدع من ذلك العالم وموضعة الذات وسطه، واصطناع الآليات القادرة على تحقيق الأمان والتقدير للذات، ودورها الجماعي والفردي " <sup>4</sup>، والمفكر من يستطيع أن يمزج في رؤياه الماضي بالمستقبل، ومن يعرف أن الحاضر لحظة تاريخية حاسمة من خلالها يلتمس طريقه إلى المجد <sup>5</sup>، ويرى سامح الرواشدة أنّ الرؤيا هي " البنية الكلية التي يظلُّ الشاعر يدور في فلکها، ولا يخرج عنها في موقفه من ذاته والآخر والدين والحياة والكون، وهو موقف يحكم علاقة الإنسان

---

<sup>1</sup> ( محيي الدين، صبحي، الرؤيا في شعر عبدالوهاب البياتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1987، ص 22.

<sup>2</sup> ( البياتي، عبدالوهاب، ديوان عبدالوهاب البياتي، د.ط، ج2، ص34.

<sup>3</sup> ( العزب، محمد أحمد، طبيعة الشعر، د.ط، د. ت، ص 67 - 68.

<sup>4</sup> ( الرواشدة، سامح، في الأفق الأدوني، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص119.

<sup>5</sup> ( الفارس، محمد، الرؤيا الإبداعية في شعر صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية، د.ط، 1986 ص5.

بالأشياء ضمن اشتراطات الحياة في تحويلها أو انحرافها أو انكسارها <sup>1</sup>، فالإبداع " وسيلة للتعبير عن الرؤيا <sup>2</sup>، فالرأى " له قوة النفاذ والتخطي والامتلاك، يمسح الواقع، ينفذ عبره يتخطاه... والغاية الأساسية من كل عمل شعري خلق مثل هذه العوالم التي سقط فيها التناقض، وذابت قشرة العالم الراهن، وانجلت صورة الواقع الحقيقي.. <sup>3</sup> " هذا البحث عن الواقع الآخر، عن الممكنات هو ما يعطي للكشوف الشعرية فرادتها، ففي هذه الكشوف يتعانق المرئي مع اللامرئي والمعروف مع المجهول والواقع المحسوس مع الحلم، وهكذا تكتمل رؤيا الشاعر في جدلية الأنا والآخر، الشخص والتاريخ، الذات والموضوع، الواقع وما فوق الواقع.. <sup>4</sup>

ولذا فإنّ البحث عن رؤيا الشاعر يتطلّب تتبع لغته والكشف عمّا يكمن خلف صورته ورموزه، فالشاعر لديه رؤيا يُقدّمها، وهي بانتظار المتلقي الذي يستطيع الوصول إليها، فالشاعر يستوعب الواقع وما يحمله في داخله ثم الإحساس بهذه المتغيرات وبعدها يستخدم ما يملكه من ثقافة ومعرفة ليقدّم الرؤيا التي خرج بها، وإنّ عدّ الشعر "رؤيا أو حدساً" <sup>(5)</sup>، وعملية كشف لعالم "يظلُّ أبداً بحاجة إلى كشف" <sup>(6)</sup>، فهو فردٌ ينسج علاقات تفاعلية مع مجتمعه وبيئته، في وقت وزمان محدّدين.

ويشير ماجد فاخر إلى أنّ الرؤيا نفاذ الشاعر " ببصيرته إلى ما تخبئه المرئيات وراءها من معانٍ وأشكال، فيقتنصها ويكشف نقاب الحس عنها، فيقدّمها

---

(1) الرواشدة، سامح، الشعر وذاكرة الطفولة، دراسة في شعر محمد لافي، دار الكتاب الثقافي، إربد، ط1، 2011، ص23.

(2) الرواشدة، سامح، منازل الحكاية، دار الشروق، ط1، 2006، ص68.

(3) عساف، ساسين، الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط1، 1982، ص22.

(4) أدونيس، علي، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط1، 1971، ص120

(5) بنتو، كروتشه، المجلد في فلسفة الفن ترجمه، سامي الدروبي الأوابد، ط2، 1964م، ص28.

(6) أدونيس، زمن الشعر، ص151.

الشاعر لنا فنحسُّ بما تحمله من جمال<sup>1</sup>، ويعطي جبرا الرؤيا بعداً ميتافيزيقياً، فيرى أنّ الرؤيا قد اكتسبت " عدة معانٍ تتخطى معنى الحلم حتى بإضافاته المجازية، فهي الرؤية بالعين والعقل والقلب معاً، زائداً الحلم، زائداً التطلّع الإنساني الأرحب الذي اقتزن في ذهن البشرية بتوق الأنبياء والفلاسفة والشعراء، ذلك الماورائي الذي يبدو صوراً لا يعللها المنطق بالضرورة، ولكنها تكتظ بالرموز لما هو في الصلب من الكينونة الإنسانية واندفاعها<sup>2</sup>

فالشاعر يمتلك خيلاً قادراً على خلق عوالم جديدة، وله عبقرية شاذة تجعله يرى ما لا يرى ويسمع ما لا يسمع<sup>(3)</sup>، ومن لا يمتلك رؤيا لواقع حياته فليس بشاعر<sup>(4)</sup>، ولذلك يكون الشاعر مبدعاً، وخالقاً إذا امتك رؤيا يضعنا بوساطتها أمام المصير البشري، وأمام التجربة الأزلية المتجددة وأمام هذا القلق الذي يهز كياننا، ويجري في عروقنا<sup>(5)</sup>، والمبدع الرؤيوي هو الذي لا يكتفي من الواقع بالتعبير عمّا فيه، بل يفرغ جهده ليخلق أشياء بطريقة جديدة، لذلك تكون الرؤيا صاحبة المبادرة في بناء العالم الجديد ومناخاته المتقلبة.

تتمّ الرؤيا في الشعر والفن عبر ثلاثة محاور<sup>(6)</sup>:

1. يتمثل في القضايا الذاتية أو القضايا الموضوعية التي يعكسها الشاعر، وتقع ضمن إطار الحواس، ومن ذلك جانب الموت في الأسطورة وجوانب المدينة والمجتمع والصراع والسلطة والاعتراب والخوف.

---

(1) فاخر، ماجد، أبعاد التجربة النفسية، دار النهار، بيروت، د.ط، 1980، ص 145.

(2) جبرا، إبراهيم، ينبوع الرؤيا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1979، ص 7.

(3) فاخوري، عمر، الباب المرصود، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1969م.

(4) صايغ، توفيق، أضواء جديدة على جبران، منشورات الدار الشرقية، بيروت، (د.ط)، 1966م.

(5) سعيد، خالدة، البحث عن الجذور فصول في نقد الشعر الحديث، دار مجلة شعر بيروت، د.ط، 1960م، ص9، 48، 56.

(6) عساف، عبدالله، الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، دار دجلة، سوريا، ط1996م، ص166.

2. يتمثل في كشف طبيعة "الشكل الجمالي" أو التشكيل الذي جسّد الشاعر فيه قضاياها الذاتية والموضوعية التي عكسها في المحور الأول، حيث يتم التركيز على البنية الفنية للقصيدة.

3. يأتي ضمن الرؤية مكملاً للمحورين السابقين، فيدرس موقف الشاعر وما يحيط به، ويتم الاستنتاج من خلال تفاعل المحورين السابقين في الرؤية، أي المادة وطرائق تشكيلها الجمالي.

فالجانب الموضوعي المقترن بمصطلح الرؤية " الذي يُقرب المعنى من الإدراك الواقعي"<sup>(1)</sup>. بدأ يتلاشى مقابل الرؤيا التي تمزج النظرة للمستقبل من خلال الواقع، فالرؤيا انطبأً واستشراقاً مستقبلياً، "ولا يمكن أن تكون انعكاساً للواقع كما المرآة، إنها انعكاسٌ للمعاناة أي رأيي في الواقع أو موقف منه، وينبثق من ذلك ملمح التعبير عن توجس الشاعر أو بالأحرى تنبثق صورة المستقبل كما يراه الشاعر، فكل رؤيا مستقبليه تقوم على مواد وأركان من الواقع القائم"<sup>(2)</sup>، ولكن هذا لا يعني غياب الحواس عن الرؤيا، فالحواس تُعين الشاعر على تكوين الرؤيا وتشكيلها من خلال الذات، كما أن الرؤيا لا تستغني عن تدخل المتلقي في تكوينها، فهي "مجموعة مقترحات وأسئلة لأفعال سحرية يشترك فيها المتلقي"<sup>(3)</sup>.

وثمة فرق بين الرؤيا الذاتية (القائمة على فرد وتمثّل فئة معينة) والرؤيا الجماعية أو العامة الممثلة لتطلعات مرحلة وآمال مجتمع<sup>(4)</sup>، فالرؤيا تقدّم نظرة شاملة للحياة في أزمنتها المختلفة.

يمكننا دراسة جانب الرؤيا من خلال نص بعينه أو من خلال مجموعة شعرية واحدة أو من خلال ظاهرة شعرية، وهذه الدراسة تُبيّن ما اتكأ عليه المبتدع لكي

(1) بدر، الرؤية والأداة، ص 15.

(2) حنا، عبود، النحل البري والعسل المر، وزارة الثقافة، دمشق، 1982م، ص 24.

(3) عبيد، محمد صابر، رؤيا الحداثة الشعرية، مطبعة السفير، عمان، ط 1، 2005م ص 18.

(4) أدونيس، علي أحمد سعيد، الثابت المتحول، (د.ت)، (د.ط)، ص 168.

يخرج لنا بهذه الرؤيا<sup>(1)</sup>، بالإضافة إلى أنها تكشف الملامح أو الطبيعة التي تُسيطر على مرحلة شعريّة ما.

### 3.3.1 مذهب النقاد ما بين "الرؤية" و"الرؤيا":

من خلال ما تمّ عرضه من آراء تجاه الرؤيا تبين مدى التداخل بين مصطلحي "الرؤيا" و"الرؤية"، إلا أننا نستطيع القول إنّ من تناولوا هذا الموضوع انقسموا إلى فريقين:

أ. فريق يرى أنّ المصطلحين يحملان الدلالة نفسها، ولذلك لا فرق بينهما: ومن هؤلاء عبدالمحسن طه بدر<sup>2</sup>، وكذلك يحيى عباينة الذي يرى بأنّ كلا المصطلحين يعنى الدلالة نفسها<sup>3</sup>.

ب. فريق يرى بأنّ الرؤية تختصّ بالعين، أمّا الرؤيا فهي ما يُرى في المنام، ومن هؤلاء محمد الفارس الذي يُفضل استخدام مصطلح (الرؤيا) على مصطلح (الرؤية) إذ يقول "فإننا نستخدم (الرؤيا) قريناً للإبداع، تأسيساً على أنّ الدلالة اللغوية تُفرّق بين (الرؤية) البصرية، و(الرؤيا) المنامية"<sup>4</sup>، وإشكالية تحديد ماهيّة المصطلح جاءت من الفريق الثاني، لأنهم لم يستطيعوا وضع حدود تفصل بين المصطلحين.

ويرى الباحث أنّ ثمة فرقاً بين المصطلحين، فـ"الرؤية" تختصّ بما يُرى ويُشاهد بالعين، وقد تتجاوزهُ إلى ما يُشعر به من القلب، فهي لا تخرج عن إطار المحسوس، وهي تُعدُّ عماداً ترتكز عليه "الرؤيا" التي تصل إلى المستقبل من خلال الواقع، وتخلط ما بين الحقيقة والخيال، فالحواس عندما تتمكن من القصيدة، وتكون هي المصوِّرة لما يظهر في ثناياها يؤدي ذلك إلى اقتراب القصيدة من التسجيل والنسخ، وهذا ما ينطبق على الشعر التقليدي بعامة؛ لأنّ الموضوع دائماً يحتل

<sup>1</sup> عساف، الصورة الفنيّة، ط1، 1996م، ص167.

<sup>2</sup> بدر، الرؤية والأداة، ص 15.

<sup>3</sup> عباينة، يحيى، الرؤى المموهة، جمعية عمال المطابع، عمّان، ط1، 2001، ص 33.

<sup>4</sup> الفارس، الرؤيا الإبداعية، ص11.

المرتبة الأولى في ذهن المبدع التقليدي الذي ينتظر من المتلقي التقليدي التفاعل مع ما يطرحه، وهذا التقليد بدأ يتلاشى لأنّ الرؤيا باتت تخلق لنفسها مكاناً في نفوس المبدعين، ويرى سامح الرواشدة عدم وجود فرقٍ " بين موقف النقاد الذين اهتموا بمصطلح رؤيا، والنقاد الذين اهتموا بمصطلح رؤية، لأنّ الاثنان ينظران إلى المصطلحين بفهم متقارب، قائم على موقف المبدع من الحياة، ومحاولة تقديم معادل لها أو لجانب من جوانبها أو إعادة صياغتها على وفق معيار خاص بكلّ مبدع"<sup>1</sup>. فالرائي بالرؤية ليس إلاّ شاهداً لا يملك إلاّ كاميرا لتسجيل ما يراه دون حركة، أمّا الرائي بالرؤيا فهو شاهد وصاحب موقف يقبل ويرفض يدخل في الآخرين يشعر بما يحدث، يُسافر إلى عالم المستقبل من خلال حاضره، يحاول خلق الآمال وتحقيق الأحلام.

وإذا افترضنا أنّ الرؤية هي النظر بالعين، في حين الرؤيا ما يُرى في المنام، وحاولنا الفصل بين المصطلحين نجد أنفسنا أمام تداخل بينهما، حين يتعلّق الأمر بالرؤيا عند الشاعر، إذ يستخدم الشاعر عينه وقلبه في مشاهدة ما يحدث، ويلجأ إلى الخيال لتصوير ما يُبصره أو ما يحلم به، إذ تشترك الرؤية والرؤيا في تشييد الأنموذج الشعري<sup>(2)</sup>، وتُجسّد الرؤيا "أبرز شيءٍ في إطار مفهوم شعر الحداثة"<sup>(3)</sup>، إلّا أنّ المصطلح الأنسب هو "الرؤيا" وذلك لأنّ "الرؤية" لا تتعدى حدود البصر، والإحساس، في حين تشمل الرؤيا الحواس وما يتعداها من خيال يحمل ما يريده الشاعر.

لن أجزم بقول "دائماً" ولكنني أرجح بأنّ الشاعر - أيّ شاعرٍ - لن تتشكّل الرؤيا لديه في بداية تجربته الشعريّة، فالضبابيّة تلفّ البدايات، ولذلك من الصعوبة تحديد الرؤيا في بدايات الشاعر، وهذا ينطبق على الشاعر محمد لافي الذي أصدر ديوانه الأول "مواويل على دروب الغربة" عام 1973م، ولقد كان رومانسياً مثله مثل

(1) الرواشدة، منازل الحكاية، ص 68.

(2) عبيد، رؤيا الحداثة الشعرية، ص 13.

(3) القعود، عبدالرحمن، الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة 279، الكويت، 2002م،



أي شاعرٍ، يحس بالوحشة والعزلة حتى اختلط الحب في شعره بأحاسيس التوحّد والعزلة عن الآخرين". إذ لم تتشكل لديه أيُّ نظرة، بل كان هائماً بين الحبّ وبين الحرية وبين الحق المسلوب<sup>1</sup>.

### أقسام الرؤيا

من خلال قصائد الشاعر رأيتُ أن أقسّم الرؤيا إلى قسمين:

#### القسم الأول: رؤيا الإقصاء:

فلقد كان الانكسار يلزم الشاعر في الكثير من قصائده، ولا أقصد بالانكسار انحراف مسار الرؤيا، بل لحظات اليأس والحزن التي يصل إليها، وهو يصدق بالأمل والإيمان بالعودة على الرغم من ضبابية الأوضاع في الأمة، وتحديداً لهذه الرؤيا ولكل أمر اسهم في شعوره بالإقصاء والعزلة؛ ارتأيت تناول هذه الرؤيا في جانب الاغتراب، زيادة على آلية تُساهم في كشف هذا الجانب:

1. رؤيا الاغتراب.

2. آلية الكلمات المفاتيح:

أ- لفظة الأخير.

ب- لفظة الشرفة.

ج- ثنائية (المنفى - الغربة).

**القسم الثاني: رؤيا تغيير العالم:** وتتمثل في عدم الخضوع للواقع حيث برزت في ثنايا القصائد بوادر لتغيير العالم من خلال إعادة الحقوق لأصحابها، وكلُّ هذا كان في جانبين:

#### الجانب الأول: الصعلكة:

يبرز في الرفض وعدم الرضا بالواقع، والانخراط في الصعلكة والخروج على الواقع.

#### الجانب الثاني: الحلم:

ويتمثل ذلك في تكرار لفظ الغزالة والشمس، وكذلك محاولة تكوين المدينة الحلم.

---

<sup>1</sup> خليل، إبراهيم، محمد لافي الشاعر الذي قتلته القصيدة، مجلة أفكار، وزارة الثقافة الأردنية، عدد 207، سنة 2006م، ص 27.

## 4.1 رؤيا الإقصاء:

أطلقت على هذه الرؤيا هذا المصطلح لما يحمله من معنى يحمل أبعاداً أشمل وأعمّ، فالإقصاء "مأخوذ من (قصا) وهي بمعنى (بعد وإبعاد)، ومن ذلك القصا: البعد، وهو بالمكان الأقصى والناحية القصوى، ويقال أحاطونا القصا، أي وقفوا منا بين البعيد والقريب غير أنهم محيطون بنا، وأقصيته: أبعدته، والقصية من الأبل: المودوعة الكريمة لا تجهد ولا تُركب أي تُقصى إكراماً لها، فأما الناقاة القصواء فالمقطوعة الأذن"<sup>1</sup>.

من خلال هذه المعاني يتبين مدى شمولية هذه اللفظة التي تتخطى حدود الاغتراب ومن ثمّ تشمل كلّ ما له علاقة بالبعد والنفى عن الوجود سواء أكان ذلك البعد مرتبطاً بالعلاقات الإنسانية التي تحافظ على ديمومة المجتمع، أم البعد عن الوطن أم الانفصال عن الذات.

### 1.4.1 رؤيا الاغتراب:

يمثل هذا الجانب الجزء الأكبر من الرؤيا كما أنه يتداخل تداخلاً كبيراً مع الجوانب الأخرى التي تندرج تحت رؤيا الإقصاء، وكذلك رؤيا تغيير العالم، ولذلك سأعرض للاغتراب، محاولاً التعريف به لغة واصطلاحاً.

أ- الاغتراب لغة:

ورد في المعاجم العربية بمعنى الغربة عن الوطن<sup>(2)</sup>، كما ورد لفظ (الغرب) بمعنى الذهاب والتّحّي عن الناس<sup>(3)</sup>، فالاغتراب يأخذ معنى البعد والنفى والخروج من مكان لآخر، وكلها معانٍ متداخلة.

(1) ابن منظور، لسان العرب، مجلد 15، ص 183 - 184 - 185 - 186.

(2) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، 1:109، دار الكتاب العربي.

(3) ابن منظور، لسان العرب، مجلد 1، ص 638-639، مادة (غرب).

## ب - الاغتراب اصطلاحاً:

يقابل الكلمة العربية (اغتراب) الكلمة الانجليزية (Alienation) وهي مشتقة من الكلمة اللاتينية (Alienation) وهي مستمدة من فعل يعني نقل ملكية شيء ما إلى آخر، أو يعني الانتزاع والإزالة<sup>(1)</sup>.

ولقد تعددت استخدامات المصطلح ومنها:

1. تصدع ذهني: ويعني أن اعتلال الشخصية يتوقف على عدم تكاملها، ففي

الإنجليزية يشير إلى غياب الوعي، إذ استخدم المصطلح بدلاله طبية يطلق على الشخص المعتل وغير السليم بالمغترب.

2. الاغتراب الداخلي: وهو مشتق أيضاً من الاستخدام اللاتيني، والذي يشير

فعله لجعل العلاقة الدافئة مع الآخرين فاترة ثم اتسع الاستخدام ليشير إلى لاغتراب الذات عن واجباتها، فالاغتراب، والاستلاب واللا انتماء "هو انفصال المرء أو انفصال عواطفه عن أشياء أو قيم كان شديد التعلق بها من قبل، كانفصاله مثلاً عن قيم مجتمعه أو أسرته أو شعوره بأنه أصبح عبداً لمنجزات حضارة العصر المادية"<sup>2</sup>.

3. انتقال الملكية: وتختص بانتقال ملكية شيء ما من شخص لآخر<sup>(3)</sup>، ولقد

شاب هذا المصطلح الغموض والإبهام، وذلك بسبب تعدد استخداماته، وتتنوع المنطلقات التي تمثل توجهات الفلاسفة والمفكرين وغيرهم<sup>(4)</sup>، فـ(شالر) - مثلاً - يرى أنّ الاغتراب هو التفاوت القائم بين الحالة الفعلية للإنسان في الزمن وطبيعته الأساسية في الفكر، في حين نجد عالم الاجتماع (سيمان)

---

(1) شاخت، ريتشارد، الاغتراب، ترجمة كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1980م، ص63.

(2) البعلبكي، منير، موسوعة المورد العربية، مجلد1، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1990، ص102.

(3) الشتا، السيد علي، نظرية الاغتراب من منظور علم الاجتماع، دار عالم الكتب، د.ط، 1984، ص23.

(4) المجالي، قبالان، العلاقة بين الاختصاص الأكاديمي وبعض جوانب الاغتراب وفقاً لمقاييس دوات دين، أبحاث اليرموك، المجلد التاسع، العدد الرابع، 1993م.

ينظر إلى المغترب باعتباره حالة تعكس فقدان السيطرة وعدم قدرة الفرد على التأثير في المواقف الاجتماعية التي يتفاعل معها<sup>(1)</sup>، أما (ديكارت) فيرى الاغتراب من الناحية الذاتية، إلا أنه يربطه بعامل الفكر، حيث تعيش الذات تجربة الانفصال في نطاق الأنا الديكارتية (أنا أفكر إذاً أنا موجود)<sup>(2)</sup>، وللاغتراب عدة دلالات:

1. دلالة انعدام الغاية، أي: ضياع الغاية بالنسبة للفرد.
2. دلالة انعدام الثقة وعدم القدرة، أي: وجود من تخاف منهم مما يولد عدم القدرة على اتخاذ القرار.
3. دلالة الانتقال أو التخلي، أي: انتقال شيء ما إلى آخر.
4. دلالة العزلة، أي: عدم الاندماج الفكري مع المجتمع لعدم مواكبته حضارياً وفكرياً<sup>(3)</sup>.

#### ج- أشكال الاغتراب:

1. الاغتراب الذاتي: ويعني ذلك الإنسان الذي لا يمتلك ذاته<sup>(4)</sup>، إذ تبدأ فكرة الاغتراب عن الذات بعدم الانتماء إلى المجتمع، فالفرد عندما يخرج من البنية الاجتماعية يفقد جوهره المتمثل في انتمائه للمجتمع، كما يرى هيجل<sup>(5)</sup>، أما شاخت فيتناول الاغتراب من وجهة نظر دينية بحثة، حيث يرد الاغتراب الذاتي إلى خضوع البشر لضعف إيمانهم، مما يجعلهم يخفون حريرتهم عن أنفسهم وينظرون إلى ذواتهم كأشياء<sup>(6)</sup>.

---

(1) الشتا، نظرية الاغتراب، ص 34-206.

(2) المختار، محمد، الاغتراب والتطرف نحو العنف، دار غريب، د.ط، 1994م، ص 24.

(3) السيد، حسن، الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق من 1960-1969م، الهيئة المصرية العامة، د.ط، 1986م، ص 11-13.

(4) الشاروني، حبيب، الاغتراب في الذات، عالم الفكر، مجلد 1، عدد 1، 1979م، ص 69.

(5) شاخت، الاغتراب، ص 101.

(6) المرجع نفسه، ص 17.

في حين يلتقي (اريك فروم) مع (هورني)، حيث يردّ كلّ منهما الاغتراب الذاتي إلى عوامل داخلية غير مرتبطة بالدين أو المجتمع كما ربطها هيجل وشاخت، فيرى فروم أنّ الاغتراب الذاتي نوعية من التجارب يعايش فيها المرء ذاته باعتباره غريباً عنها متقاطعاً مع (هورني) التي تعمقت أكثر في هذه القضية، واستطاعت الخروج بنظرة فلسفية مترابطة، وتبدأ هذه الحالة بأن يصبح المغترب غافلاً عمّا يشعر به حقيقة، وعمّا يحبه، أو يرفضه أو يفقده، أي يصبح غافلاً عن واقعه ويفقده الاهتمام به<sup>(1)</sup>.

2. **الاغتراب الاجتماعي:** يرى أرسطو أن كل إنسان غير قادر على العيش في المجتمع، أو لا حاجة به لذلك لأنه مكثف بنفسه، فإنّه إمّا وحش أو إله، فيعزو انعزال الفرد عن مجتمعه إلى دوافع إنسانية، أما شاخت فيعزو انعزال الفرد اجتماعياً إلى كونه شخصاً خلاقاً، فربما بحكم كونه كذلك شخص غير متوافق، يضع التقاليد موضع التساؤل أو يخرج عنها، وكلّما كانت أصالته أكثر عمقاً، ازداد عمق اضطرابه للاغتراب عن مجتمعه<sup>(2)</sup>.

3. **الاغتراب الاقتصادي:** يعد كارل ماركس المنظر الأول لهذا النوع من الاغتراب، إذ ينظر للاغتراب بوصفه العملية التي يفقد الفرد خلالها قدرته على التعبير عن ذاته التي تحولت، وصارت تبدو متمثلة في استغلال إنتاج العمال بواسطة الرأسمالي<sup>(3)</sup>، فـ(كارل ماركس) يرى أن تقسيم العمل سبب في الاغتراب، في حين يرى (دوركايم) أنّ تقسيم العمل ضروري لتحقيق الانسجام والتماسك داخل القيم الاجتماعية.

4. **الاغتراب الاستهلاكي:** يسعى الفرد فيها إلى تحقيق وجوده بقدر ما يستهلك<sup>(4)</sup>.

---

(1) شاخت، الاغتراب، ص 35.

(2) الشتا، نظرية الاغتراب، ص 125.

(3) فروم، إيريك، الإنسان بين الجوهر والمظهر، ترجمة سعد زهران، عالم المعرفة، 1989م،

العدد 140، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ص 47.

(4) شاخت، الاغتراب، ص 25.

5. **الاغتراب الديني:** يرى شاخت أنّ الإيمان بالعالم الآخر هو عادة علامة على الاغتراب عن هذا العالم، وعن المجتمع الإنساني، وعن ذات الإنسان<sup>(1)</sup>. وهو يردّ على فلسفة (تشيليش) التي ترى أن الوحدة الجوهرية تتضمن وحدة الله والإنسان، وتعدّ الخطيئة حالة من الغربة عن الله<sup>(2)</sup>.
6. **الاغتراب الوجودي:** يستخدمه نقاد الأدب والفن للتعبير عما يستشعره الإنسان المعاصر من غربة كونية، وما يحسه من زيف الحياة وعقمها، وما يلحظه على علاقات بعض الأفراد ببعضهم الآخر من سطحية واستغلال للإنسانية، فهذا أفلاطون يرى أن الجسد مقبرة الروح، والإخلاص يكمن في الموت وحده، فأن تكون ذاتاً يعني أن تكون غريباً<sup>(3)</sup>.
7. **الاغتراب الزماني:** يعدّ الارتباط بين الإنسان والزمان أكثر غموضاً من الارتباط بين الإنسان والمكان؛ لأنّ المكان ثابت نسبياً، أما الزمان فمتغير، فالإنسان قد يشاهد شيئاً معيناً أو يحس بإحدى الحواس الخمس أو أكثر من حاسة واحدة، في حين يحتاج الإحساس بالزمن إلى الحاسة الفكرية أو الذهنية<sup>(4)</sup>.
8. **الاغتراب اللغوي:** استخدام كلمات تعادل التجربة، فاللغة تجعل من نفسها بديلاً عن التجربة، وهي -اللغة- تصبح مغتربة عندما تقع تحت وهم أن نطق الكلمة يساوي الشعور بها<sup>(5)</sup>.

(1) شاخت، الاغتراب، ص 275.

(2) رجب، محمود، الاغتراب، الجزء الأول، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، 1978م، ص 7.

(3) شاخت، الاغتراب، ص 22.

(4) منصور، حسن عبدالرزاق، الانتماء والاغتراب، دار جرش، خميس مشيط، د.ط، 1989م، ص 75.

(5) شاخت، الاغتراب، ص 197.

#### د - أسباب الاغتراب:

هناك أسباب تساهم في الاغتراب، وهي على حد قول — حسن منصور<sup>1</sup> — تنقسم إلى قسمين:

أ- أسباب عالمية: وهي عامة في العالم كله، وتندرج تحت هذا القسم الأسباب الآتية:

1- التيارات الفكرية

2- أثر التكنولوجيا

3- الاستعمار

4- فقدان الإيمان

ب- أسباب خاصة (الإقليمية والفردية): وتندرج تحت هذا القسم الأسباب الآتية:

1- أسباب اجتماعية بيئية: وهي بدورها تضمّ تحتها العوامل التالية:

أ- الوضع السياسي:

ب- الوضع الاقتصادي:

ج- نوع الأنساق: التي يتكون منها المجتمع، ومدى ارتباط الفرد بها.

2- أسباب ذاتية: وهي تضم تحتها العاملين الآتين:

أ- نوع التربية:

ب- الوضع العقلي

بعد هذا العرض لأشكال الاغتراب يتبين مدى التداخل بين بعض الأشكال

وبالتالي سيكون تناولي للاغتراب عند الشاعر ينحصر في شكلين:

#### 1.1.4.1 الاغتراب الوجودي:

الشاعر فرد من المجتمع، ومدى تفاعله مع من حوله يحقق له الاندماج في المجتمع، إلا أن منغصات الحياة لا بد منها، ومن يستطيع تجاهلها أو مقاومتها لن يتأثر في حياته، أما من يُدقق في هذه المنغصات، ويبدأ بمحاكمة كل شيء، سيبدأ في

---

(<sup>1</sup>) منصور، الانتماء والاغتراب، ص 221.

الانفصال تدريجياً عن المجتمع، ومن العوامل التي تؤدي للاغتراب الوجودي إحساس الشاعر بفقد الأصدقاء، واقتصار العلاقات على تحقيق المصالح دون أي مراعاة للإنسانية<sup>(1)</sup>، فالشعور بافتقاد العلاقات ذات المعنى مع الآخرين، والإحساس بالخيبة و اليأس بسبب هذا الافتقاد يقود إلى الوحشة، إلا أن هذا النمط من الاغتراب لا يكون في المرء إذا ما كان لا يشعر بأنه يفتقد مثل هذه العلاقة، أو يشعر بغياب هذه العلاقة، ولكنه لا يحس بالخيبة، أو يحس بالارتباط بصورة يعتدّ بها مع أشخاص آخرين، وأكثر المظاهر التي تتبدى عند محمد لافي هي الصداقة التي يحاول أن يتشبث بها محاولاً تكوين الصداقات، إلا أنه يفاجأ بانهياب كل الأواصر الإنسانية، ولقد صرّح بأنه يتمنى العودة للوراء حتى يعيد صياغة الكثير من العناوين التي حملت أسماء أشخاص اندثروا مع الوقت، ثم عاد واعترف بعدم ميله لتغيير أيّ عنوان سابق حتى لو أرجعه الزمان للوراء، ليس من أجل الأسماء، بل لأنه لا يريد محو فترة تاريخية تعكس مشاعره في ذلك الوقت، ولقد كان حضور الأصدقاء في قصائد محمد لافي على ثلاثة محاور:

**المحور الأول:** يوجّه القصائد لأشخاص، إذ يقوم بإهداء القصائد إلى الأصدقاء، ففي ديوان "مواويل على دروب الغربة" قام بإهداء قصيدة "في انتظار أم العيون الخضر"<sup>(2)</sup> لـ(عبدالرحمن رمزي) وكأنّه يريد من صديقه أن يشعر بالحب الذي سكن في قلبه.

ثم قام بتوجيه قصيدة "بطاقات للحن"<sup>(3)</sup> لـ(يوسف ذياب) وفيها محاولة لتصوير الحالة التي يعاني منها، وكأنّه يريد من صديقه مشاركته في أحزانه، وأولها الوطن المسلوب، وأخيراً قام بتوجيه قصيدة "مواويل على دروب الغربة"<sup>(4)</sup>، التي حملت عنوان "الديوان" لـ(فيصل زيغان) وفيها أيضاً تصوير الغربة والترحال المستمر، وهذا ما يشعر به الشاعر وغيره ممن تعرضوا للإبعاد عن بلدهم.

(1) رجب، الاغتراب، ص7.

(2) لافي، محمد، مواويل على دروب الغربة، مطبعة عمان، ط1، 1973، ص85.

(3) لافي، ديوان "مواويل على دروب الغربة"، ص85.

(4) المرجع نفسه، ص109.



ولقد خلا ديوان "الانحدار من كهف الرقيم" من أي إهداء للأصدقاء أو عنوانة للقائد بأسماء الأصدقاء، وهذا الغياب مسوّغ لأنّ الديوان يُمثّل مرحلة تاريخية تواكب عودة المقاومة من جديد بعد أن غالبها السبات، وبالتالي سيطر الهم الوطني على الشاعر وأحلام العودة جعلت قصائده تتمحور حول العودة.

وبعد ذلك جاء ديوان "قصيدة الخروج" وهو عبارة عن قصيدة واحدة صوّرت الصدمة التي تعرضت لها المقاومة بعد اجتياح حي "الفاكهاني"<sup>(1)</sup>، الذي كان يُعدّ مركزاً للمقاومة، وبالتالي غاب الأصدقاء عن الحضور.

ولقد شهد ديوان "نقوش الولد الضال" عودة الأصدقاء، إذ يوجه قصيده "بيان" إلى إبراهيم الجرادي ويقول فيها:

أقولُ انتهى كل شيءٍ  
مسافاتنا للسراب،  
بيارقنا للهزيمة  
أيامنا للخليفة،  
أحلامنا لليباب<sup>(2)</sup>،

قد يكون (إبراهيم الجرادي) الصديق الوحيد الذي لا زال يحتفظ بصداقته، وقد يكون رابط الصداقة مستمراً، إما لأن صداقتهم حقيقية أو لأنّ المسافة بينهم بعيدة، فالشاعر يعيش في (الأردن)، أما إبراهيم الجرادي فيقطن في سوريا، ولذلك ربما تكون المسافة سبباً في استمرار الصداقة بينهما، لأنّ القرب قد يؤدي إلى كشف الوجه الحقيقي للعلاقات.

كما يوجّه قصيدة "اعتراف" لـ(يوسف اليوسف)، ويقول فيها:

أولاً:

ركض المتعبون بنا  
لشوارع أفضت إلى فسحة ضيقة

(1) لافي، محمد، ديوان الخروج، دار الحوار، سوريا، ط1، 1985، ص 7-9.

(2) لافي، محمد، ديوان "نقوش الولد الضال"، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، دمشق، ط1، 1990،

ثانياً:

فرّخ الصمت فينا ولم نكسر الشرنقة

ثالثاً:

لا أهزّ الكلام كثيراً

لئلا أرى قدمي على درج المشنقة<sup>(1)</sup>

ولقد ازداد حضور الأصدقاء في ديوان "مقفى بالرماء"، حيث قسّم قصائد الديوان إلى عناوين رئيسة (مقامات للندم-قصيدتان-شبابيك على الذاكرة-خطوط العرض/خطوط الطول-هواتف بعد منتصف الليل(أ) -هواتف بعد منتصف الليل (ب) - قصائد)، وتحت هذه العناوين عناوين فرعية حملت العديد منها أسماء الأصدقاء سأطرق لها لاحقاً، فالملاحظ أنّ قصيدة واحدة قام الشاعر بوضع عنوان لها ومن ثم وجهها لصديقه، وهي قصيده "وهكذا" والتي كانت موجهة لـ(إبراهيم الجراي)، ويقول فيها:

في خانة الإيجاز مبتعداً عن السرد

لو أن هذا الرب يعطيني قليلاً من تسامحه...

لأحكم لحظتين بخلقه

لهدمت هذا الكون ثم بنيتُه

بيتاً على قدي<sup>(2)</sup>

يتوجه بهذه القصيدة لصديقه الوحيد، ولأن إبراهيم الجراي قاص، هذا ما جعل الشاعر يعمد إلى الإفصاح عما في داخله، وأن الإيجاز يكفي لشرح ما يحدث في نفسه، ولهذا يبتعد عن السرد الذي يعد مكوناً للقصة والرواية، وكأنه يتذمر من الوقت، فنحن لا نحتاج للسرد لشرح المعاناة، فكل شيء واضح، ولذلك يطلب أمنية مستحيلة ولكنه يُصرّح بها، فهو يتمنى أن يحكم الخلق ليس لفترة طويلة بل للحظتين، لحظه يهدم فيها الكون، ولحظة يبني لنفسه بيتاً لا يتسع لأحد سواه، فالحظة الأولى تكشف عدم رضاه عن الكون وما فيه من انتهاكات، أمّا اللحظة

(1) ديوان "تقوش الولد الضال"، ص52.

(2) لافي، محمد، ديوان "مقفى الرماء"، المؤسسة العربية، بيروت، ط1، 1993 ص45.

الثانية فيتجلى فيها إحساسه بالظلم من كل شيء، ولذلك يريد تحقيق ذاته من خلال بناء البيت، وهنا تبرز الأناية ولكنها مبررة، فهو لم يفكر في نفسه إلا في هذه اللحظة.

أما في ديوان "افتح باباً للغزاة" فيوجه قصيدة "ثلاثة وجوه" وهي عبارة عن ثلاث قصائد لـ(إبراهيم عجوه).  
ويقول في قصيدة "وجه 1":

كان يجمعنا في الطفولة إبداعنا في النشيد،  
وأصفارنا في دروس الحساب<sup>(1)</sup>

وهنا استرجاع لزمان الطفولة وهو الزمن الجميل في مخيلة الكثيرين، إلا أنه يحدد الإبداع في النشيد الذي يرتبط عادة بالوطن، ويقرنه بالفشل في دروس الحساب وهنا بُعد آخر، فالشاعر يُبرز الغفلة التي كانوا يعيشون فيها، من خلال الإبداع في الغناء، وبالتالي عدم معرفة الأوضاع الحقيقية، وذلك لأنهم لم يُفوقوا بين أحلامهم وبين الواقع، وهذا ما جعله يذكر الفشل الذي لازمهم في دروس الحساب، التي عادة ما تعكس الذكاء. كما يوجه قصيدة "يترجل من غرفة العمليات" لـ(موفق محادين).  
وفي ديوان "لم يعد درج العمر أخضر" يوجه قصيدة "الورقة الخامسة والعشرون" إلى مصطفى الحلاج، إذ يقول:

يا حبيبي، في كل صوبٍ فؤادي سلكُ  
كلُّ ما جمَّعته يداي هلكُ

.....

ثم أسأل كل حوارٍ دمشقي العتيقة:  
من قتلك؟<sup>(2)</sup>

هذه القصيدة أقرب إلى الرثاء، فـ(مصطفى الحلاج) كان من أقرب الأصدقاء إلى الشاعر، ولقد مات إثر حادث حريق، لكن الشاعر هنا يرى بأنه قُتل، وهذا قد

(1) لافي، محمد، ديوان افتح باباً للغزاة، المؤسسة العربية، ط1، 1996، ص91.

(2) لافي، محمد، ديوان "لم يعد درج العمر أخضر"، وزارة الثقافة، ط1، 2005 ص95.

يعود إلى العلاقة الحميمة التي كانت تربطه به، أو إحساس الشاعر بأنّ هناك من قتل صديقه.

أما في ديوان (ويقول الرصيف) يوجّه قصيدة "بيوت" إلى (رشاد أبو رشاور):  
ويقول:

البيوتُ..... البيوتُ

البيوت دخان الطوابين سرُّ القرى

نأيها المتجدّد في الزمن العنكبوت<sup>(1)</sup>

يحاول من خلال هذا المقطع استرجاع شيء من ماضي الأراضي المحتلة، ولأنّ (رشاد أبو رشاور) مثله يحمل عبء هذه القضية في كتاباته، زيادة على الصداقة التي تربطهم وجّه إليه هذه القصيدة.

وفي قصيدة "جنوبيون" يوجّه هذه القصيدة لـ(محمد علي شمس الدين)، ويقول:

جنوبيون قبلتُنا الجنوب

جنوبيون يختزلُ الجهاتِ بنا الجنوب<sup>(2)</sup>

يُخاطب في هذه القصيدة شاعر الجنوب بـ(لبنان) رغم أنّ العلاقة بينهم تقديرية لهذا الشاعر، بالإضافة إلى انتماء (محمد علي) للجنوب اللبناني، فهو يمجدّ فيها جنوب لبنان والمقاومة الصامدة في تلك الأراضي

**المحور الثاني:** يعمد فيه الشاعر إلى عنوانة القصائد بأسماء الأصدقاء، ولقد خلا الديوان الأول "مواويل على دروب الغربية" من العنوانة بأسماء الأصدقاء، ثم جاء بعد ذلك ديوانان هما: "الانحدار من كهف الرقيم" و"الخروج" اللذان ذكرنا سلفاً سبب غياب الأصدقاء فيهما.

ولقد بدأ بعنوانة القصائد بأسماء الأصدقاء في ديوان "تقوش الولد الضال"، حيث عنون إحدى القصائد بـ"إلى أحمد يوسف داود"، ويقول فيها:  
في الخراب المعمم حيث قصائدنا تقفُ

.....

(1) لافي، محمد، ديوان "ويقول الرصيف"، وزارة الثقافة، عمان، ط 2010، ص 27.

(2) المرجع نفسه، ص 39.

سنعترفُ

نحن لا نحتمي بالكتابة لكننا ننزفُ(1)

يبين أن الأديب سواء أكان شاعرا أو قاصا أو روائيا، لا يلجأ إلى الكتابة تخفيفا للألم، فالكلمات ليست إلا تصويرا لما يحدث في داخل النفس من ذل وهوان لما يشاهده من أحداث، وبالتالي عنون هذه القصيدة باسم صديقه الشاعر السوري. وهناك قصيدة أخرى عنونها بـ"إلى عزيز أحمد"<sup>(2)</sup>، وكذلك قصيدة عنونها بـ"إلى محيي الأشقر"، يقول فيها:

وهذا أنا يا جميل الشجونُ

أعدُّ المسافة بين هواجسنا والجنونُ

وهذا أنا يا جميل المحيّا

أعد الخسارات والأصدقاءُ

وأسمع فيروز حتى البكاءُ

ولا زلت أحيّا!<sup>(3)</sup>

يعلن عن وجوده في هذه الحياة، على الرغم من المصائب والنكسات، ثم يحاول حساب المسافة بين الهواجس التي تطارده وبين الجنون الذي سوف يكون النهاية لهذه الهواجس، وبعد ذلك يربط بين الخسارات التي لا تعد والأصدقاء الذين يتكاثرون عند العد ويتناقصون مع الوقت.

وفي ديوان "مقفى بالرماء" كان حضور الأصدقاء من خلال العناوين أكثر من الإهداء الذي قصره الشاعر على قصيدة واحدة، وهذا جدول يوضح القصائد المعنونة بأسماء الأصدقاء:

---

(1) لافي، ديوان "نقوش الولد الضال"، ص26.

(2) المرجع نفسه، ص30.

(3) المرجع نفسه، ص45.

## جدول رقم (1) القصائد المعنونة بأسماء الأصدقاء

رقم الصفحة	العنوان	مقطع من النص
27	إلى إبراهيم عياد	أحبك حتى ضواحيك يا أشيب الرأس ضعت وضاع الكلام نثرته يوماً على حافة الكأس
28	إلى أنور رجا	بم تهجس؟ أي شخص أضأت على صفحة هذا المساء
29	إلى يوسف أبو لوز (1)	من ساحة القتلى/ لدارات المقاهي/ لانكسار الصوت
30	إلى يوسف أبو لوز (2)	وظلت ألوب لم أسقط/ ولم تزهر على خطواتي الرغبه
31	إلى مصطفى الحلاح	ليت المغني لم ير اسل حالة الفوضى/ ولم تهجره أنثى الطير
32	إلى عمر شبانه	من أول الدنيا لآخرها (أنا مع مين؟)
33	إلى خالد عايد	كلهم وصلوا في المسيرة خط النهاية/ وكلهم سلموا الآن آخر راية
81	قصيدة عمر شبانه	يا ابن العم/ منذ ثلاث ليال يتكرر نفس الحلم
120	إلى غالب هلسا	ولأني أنا يا حبيبي حبيبك... ولأن القوافي التوابيت ضيقة يا شبيهي... وأوسع منها دروبك
127	إلى محيي الأشقر... هناك	طير عراقي على المقهى... يرش اليوم بالنبأ الأخير

أمّا ديوان "افتح باباً للغزاة" فلقد خلا من العنونة بأسماء الأصدقاء، وكذلك كلّ من ديوان "لم يعد درج العمر أخضر" وديوان "ويقول الرصيف".  
من خلال ما سبق نجد أنّ حضور الأصدقاء من خلال الإهداء والعنونة جاء على النحو الآتي:

## جدول رقم (2)

### حضور الاصدقاء من خلال الاهداء والعنونة

الرقم	الديوان	الإهداء	العنونة
1	مواويل على دروب الغربية	3	0
2	الانحدار من كهف الرقيم	0	0
3	الخروج	0	0
4	نقوش الولد الضال	2	2
5	مقفي بالرملة	1	10
6	افتح بابا للغزاة	3	0
7	لم يعد درج العمر أخضر	1	0
8	ويقول الرصيف	2	0
9	المجموع	12	12

**المحور الثالث:** ذكر لفظ الأصدقاء أو الصداقة" في ثنايا القصائد، وأول ما ورد في قصيدة "ليس نزقاً":

سلامٌ على الأصدقاء تجمّعهم واحداً واحداً  
ثم ينسربون كما الرمل من راحتك!<sup>(1)</sup>

يذكر المعاناة التي يقضيها الإنسان في اختيار الأصدقاء، على الرغم من الصعوبة التي يواجهها إلا أنه سرعان ما يفقدهم بسهولة، وأجاد الشاعر في التشبيه وسرعة الفقد إما بسبب الموت، وهذا غير ملاحظ في حياة الشاعر سوى فقده لـ(مصطفى الحلاج)، أو بسبب اكتشاف زيف الصداقة، وهذا هو الشيء البارز. ويقول في قصيدة "أصدقاء":

إنهم أصدقاء المرآثي الأخيرة  
أو أصدقاء الجنون  
إنهم أصدقائي القليلون<sup>(2)</sup>

(1) ديوان "نقوش الولد الضال"، ص12.

(2) المرجع نفسه، ص31.

"أصدقائي القليلون"، هذه الجملة تكفي لتصوير رحلته مع الأصدقاء التي لم تكلل بالنجاح.

ويقول في قصيدة "تقسيم":

في آخرة الليل وحين ينام الناسُ  
في آخرة الليل ثلاث نوافذ أرقبها  
وأوزعها بالقسطاسُ  
واحدةً لامرأة لم ترني  
واحدةً لصديق ينكرني  
واحدةً ليست لي! (1)

إن لحظة الصمت التأملية جعلته يراقب ثلاث نوافذ، نافذة لامرأة لم تره، ونافذة لصديق ينكره، وهنا تتضح المعاناة حيث لا وجود للمرأة، التي إما أن تكون حبيبة تبادلها الحب، أو زوجة تكون مسكناً، أو أمّاً تأخذه بأحضانها، أو ابنة يرى فيها مستقبله، وقد يكون هذا كله مجموعاً في الوطن (فلسطين) كما أن الصديق يقابله بالإنكار، والمحصلة لا امرأة يتعايش معها ولا صديقاً يسانده، فكانت النافذة الثالثة ليست له لكنه يراقبها علّه يجد في مكنونها ما يبحث عنه.

ويقول في قصيدة "إلى محيي الأشقر":

أعدّ الخسارات والأصدقاء

وأسمع فيروز حتى البكاء (2)

يقرن الشاعر في هذا المقطع بين الخسارات التي لا تُعدّ الأصدقاء، فالرابط بينهما الكثرة، وخيبة الأمل، فالخسارة تعكس الضعف، وعدم صدق الأصدقاء يعكس زيف العلاقات الإنسانية، وكأنّ الشاعر يريد تصوير المرحلة التي وصل إليها، فالخسارات لا تتوقف، وفي الوقت نفسه لا وجود لأصدقاء حقيقيين

وفي قصيدة "إلى محمد لافي" يقول:

بعد سنتين مذبحةً،

(1) لافي، نقوش الولد الضال، ص33.

(2) المرجع نفسه، ص45.



وثلاثين منفي،  
ومالا أعدُّ من "الأعداء"،  
ورف الأضاير  
بعد كثير من الرقص في حلبات الهلاك  
بعد أن ضيعتني خطاك<sup>(1)</sup>

يُحاكم الشاعر نفسه في المقطع السابق، ويراجع ما فات، فالسنوات الماضية لا تحمل في جعبتها إلاّ المآسي والمنافي، وكذلك العدد الوافر من (الأعداء) إذ دمج الشاعر بين كلمتي الأعداء والأصدقاء وذلك لإحساسه باختلاط الأمور، فلم يعد هناك فرق بين العدو والصديق، وهنا يخرج الشاعر على نفسه مكتشفاً بأنّ طريقته في تعاطي الحياة غير صحيحة.

ويقول في قصيدة "من أولك إلى آخرك" ليقول:  
لم يعد دمننا في الشوارع أبلغ  
من نكتة "الأعداء"<sup>(2)</sup>!

يعود الشاعر ويدمج بين كلمتي "الأعداء" و"الأصدقاء" فيخرج بكلمة "الأعداء" وهنا يتبين مدى الذهول من الاختلاط وعدم وجود فرق بين الأعداء والأصدقاء، وهذا المقطع له بعدان:  
الأول: يعكس ندرة الأصدقاء.

الآخر: وهو الأقرب، حيث يُلمح لما يدور من حوارات بين المنظمات الفلسطينية وبين السلطة لإيجاد حلّ للأزمة، ويتسع ذلك ليشمل ما يدور بين الدول العربية وبين العدو الصهيوني لإنهاء الصراع في المنطقة من خلال المحاولة في إقناع الجميع بإمكانية عقد صلح بين الفلسطينيين، والصهاينة، وهذا ما يستحيل حصوله، ولذلك يلجأ الشاعر إلى الدمج بين الكلمتين.

(1) لافي، ديوان "مقفى بالرماء"، ص120.

(2) لافي، ديوان "لم يعد درج العمر أخضر"، ص16.

يقول في قصيدة "الورقة الثالثة":

وخيانة آخر من ظلّ من أصدقاء<sup>(1)</sup>

يُصوّر الشاعر ندرة الأصدقاء من خلال كلمة آخر، على الرغم من اعتباره آخر الأصدقاء، إلا أنه لم يتحلّ بصفات الصداقة، فهاهو يخون مثله مثل غيره، وهذا يعكس السخرية التي وصلت إليها مرحلة الصداقة في الوقت الحالي.

ويقول في قصيدة "الورقة الرابعة عشرة":

وأنا رايةً في الفراغ الكبير

أُنقِرَى خطوط يدي،

وأفتشُ عن صاحب... من حليب الطيور!<sup>(2)</sup>

يصل به اليأس إلى اقتناعه باستحالة وجود الصديق الصادق، وقرن الشاعر بين خطوط يده التي يحاول جاهداً قراءة ما تخفيه في تعرّجاتها وتداخلها، وبين ذلك صاحب الذي لا يمكن إيجاده لأنه من حليب الطيور.

ويقول في قصيدة "الورقة الحادية والثلاثون":

وقليلٌ من الخمر يبعثني من رمادي،

ومن ردة الأصدقاء<sup>(3)</sup>

الردة هي الرجوع، وهو يرى في الخمر حلاً، حيث إنّها تُذهب العقل، ومن ثمّ تجعله ينسى كل شيء حتى جحود الأصدقاء.

ويقول في قصيدة "الورقة الثامنة والثلاثون":

إني أُحرركم من يدي أيها الأصدقاء

فأذهبوا... أنتمُ الطلقاء!<sup>(4)</sup>

---

(1) لافي، لم يعد درج العمر أخضر، ص 71.

(2) المرجع نفسه، ص 109.

(3) المرجع نفسه، ص 101.

(4) المرجع نفسه، ص 101.

في هذه الورقة يُحررّ الأصدقاء الذين تشكلوا في خارطة حياته، وكان لهم دور كبير في تعكير حياته، فقد كانوا أصدقاء من ورق، أخذوا مساحةً من حياة الشاعر، ولكنه أحسّ بالإعياء من الصداقات التي لم تكن كما يريد.

من خلال المواقع التي يحتلها الأصدقاء في خارطة حياة الشاعر، التي بدأت معه منذ الديوان الأول إلى آخر إصدارته تتجلى النتيجة المؤلمة، التي اكتشفها الشاعر في آخر حياته من زيف العلاقات الإنسانية، بدأ ذلك الإحساس يزحف تدريجياً على قصائده، إذ يقول " بأنه دائماً في هذا الجانب الخاسر الأكبر، للأسف الشديد، ولم استطع أن أحتفظ بصديق ولا أدري أين الخطأ، وأين يكمن السر واللغز في انفضاض الأصدقاء من حولي، فعلى امتداد خمسين عاماً أو يزيد لم استطع أن أحتفظ بصديق واحد، كنت أبحث عن الصديق الذي يساوي العائلة لكنني للأسف لم أحظ بهذا الصديق لا شك أن كثيراً من الأسماء مرت، ولا شك أن كثيراً منها أخذ حيزاً في الذاكرة لكنني لا أدري لماذا لم يبقوا حتى أولئك الذين انتهت علاقتي بهم فما زالت الذاكرة اللعينة تحتفظ بهم.... ثم ذكر بأنه لو عاد قليلاً إلى الوراء لراجع كثيراً من العناوين، وغير في أكثر من إهداء<sup>1</sup>، فالشاعر تعرض لصدمة الأصدقاء، لأنّ الوهن يسيطر على الروابط الإنسانية، ومما يزيد حجم المعاناة الاكتشاف المتأخر لهذا الزيف، فالعمر لم يعد فيه متسع للتفتيش عن أصدقاء يُقدسون الصداقة، وهذا الإحساس ألقى بالشاعر في عالم الاغتراب الوجودي.

#### 2.1.4.1 الاغتراب الذاتي:

يشعر خلاله الفرد بانفصال عن الذات، ويبدأ بالحوار مع نفسه، حتى يصبح لا يعلم حقيقة ما يشعر به، والاعتراب الذاتي عند (ماركس) " يُستخدم بمعنيين أحدهما: يقوم على أساس أن عمل الإنسان هو حياته، وأن إنتاجه هو حياته في شكل متموضع، ومن ثم فإنّه عندما يغترب عنه، فإنّ ذاته تغترب عنه أيضاً، أمّا المعنى الثاني: فيشير به إلى انفصال الإنسان عن حياته الإنسانية أو طبيعته الجوهرية،

(<sup>1</sup>) جريدة الرأي الثقافي عدد 11681، الجمعة 6 أيلول 2002 م، السنة الثانية والثلاثون، عمان، المملكة الأردنية الهاشمية،

وهناك ثلاث سمات تُمثل لدى (ماركس) الطبيعة الإنسانية للإنسان هي: الفردية، والاجتماعية، والحساسية الراقية، واغتراب الذات يعني نزع إنسانية الإنسان في مجالات الحياة المقابلة لتلك السمات<sup>1</sup>، في حين يرى (أميل دوركايم) "أنّ اليأس والوحدة التي لا تُحتمل في التاريخ الحديث، والتي يصاحبها خوف الذات، واكتئابها، وتعلقها الزائد، تُعدّ نتائج مباشرة للنزعة الفردية التي سادت المجتمع الحديث"<sup>2</sup>

أ- أسباب الاغتراب الذاتي:

هناك أسباب تؤدي لظهور الاغتراب الذاتي، وهي تختلف من مبدع لآخر، وهذا لا يعني الاختلاف التام، لأن بيئة المبدع قد تكون أيضاً لمبدع آخر، والظروف التي تسيطر عليه قد تتسحب على غيره، وتحديدًا لتلك الأسباب، يرى الباحث بأنّ الأسباب التي كانت محفزاً رئيساً لظهور هذه الحالة عند محمد لافي، لا تتعدى الأسباب الآتية:

1- الاحتلال: ويكمن في ضياع الوطن، ووقوعه في أيدي الأعداء مما يترتب على ذلك النفي من الوطن، وهذا الأمر له أثر كبير في الفرد، والشاعر فرد من المجتمع المقهور، فعندما نتحدث عن شاعر ينتمي لـ(فلسطين) نتبادر للذهن الاعتداءات و الانتهاكات بحق الفلسطينيين، مما لا يدع مجالاً للشك في أثر هذه الأحداث في الجميع بما فيهم الأدباء، وهذا الأثر يختلف من شخص لآخر، (محمد لافي) من الأدباء الذين عانوا من الاضطهاد الذي تمارسه الدولة الصهيونية، فكان هذا العامل ذا أثر في شعره.

2- الوضع النفسي: استعداد الشخص لما يحدث حوله، والتأقلم مع كل الأحداث يساعد على التكيف مع الواقع، ومن البدهي أنّ يكون الإنسان الذي يتعرض وطنه للاحتلال غير مستقر نفسياً، وتسيطر عليه نزعة اللا توازن ممّا يدفعه للإحساس بالاغتراب.

3- نوع التربية: التربية التي يتلقاها الفرد من أسرته، هي عامل أساسي في هذه الحالة، لأنّ شخصية الفرد تتشكل وفق عوامل عدة منها: (نوع المعاملة،

(2) شاخت، الاغتراب، ص 158 - 159 - 160.

(3) الشتا، نظرية الاغتراب، ص 82.

الاتجاهات التي ترشده، الأحداث الطارئة)، والمقام هنا يتسع لذكر قول الشاعر:

وينشأ ناشئ الفتيان فينا على ما كان عوده أبوه  
لقد ورث محمد لافي عن أبيه عشق فلسطين، والإيمان بالعودة مهما حدث،  
وخير دليل على تمسك والديه بالوطن رفضهما مغادرة فلسطين، وذلك رغبة في  
البقاء بجوار رائحة الأرض.

ب- مظاهر الاغتراب الذاتي:

من الطبيعي أن تؤثر الأسباب التي ذكرناها سابقا في الفرد، مما يؤدي إلى  
تجلي هذه الحالة في الشاعر، وتنعكس على قصائده، إلا أنها لم تكن ذات شكل  
محدد، بل جاءت في مظهرين:

1- الانفصال عن الذات: عندما "يُصبح الشخص غير مدرك لما يشعر به حقيقة،

يؤدي ذلك إلى وجود هوة عميقة بين صورته المثالية، وذاته الحقيقية"<sup>1</sup>، وهذا

الأمر برز في تجربة الشاعر، وتحديدًا له رأيت تقسيمه إلى:

أ- محاكمة الذات: وفيه تطرقت إلى الانفصال الذي يحدث، والحوار الموجه للذات

بالإضافة إلى الهوية التي تفصل بينه وبين ذاته.

وفي قصيدة (سقوط): يقول:

أعانق هذه الأبعاد

أحرق هذه الأبعاد

أطويها؟

وتطويني

وابحث عنك عن ظلي المضيع في....

سر اديب الندامة -آه- عن وجهي المعلق في....

مرايا البار -يا للعار-.....<sup>(2)</sup>.

(1) الشتا، نظرية الاغتراب، ص 167.

(2) لافي، ديوان "مواويل على دروب الغربة" ص 49.

يصور الصراع الذي يواجهه في الغربية، حين أضاء ظلّه، ويرى وجهه في المرايا، وهذه قمة الضياع، فالشعور بالانفصال عن الذات يتبدى في هذا المقطع وفي قصيدة "رصد" يقول:

يمشي ويشطب وجهه  
يمشي ويرسم وجهه  
يمشي ويرصد خطوهم  
ويعدّهم  
حتى يكون  
هل يفهمون؟! (1)

شعوره بالاغتراب أوصله إلى هذه الحالة، فقد أصبح يتأمل في وجهه ويحاول إعادة تشكيله من جديد، من خلال رسمه، أثناء ذلك يتأمل الآخرين ويتبعهم محاولاً خلق مكان له بينهم على الرغم من هذا يتساءل هل يشعرون به؟، فالشاعر لم يكن ساكناً بل يتحرك، ومع حركته حجز مكاناً له بين الناس، فحركته ومتابعته للآخرين بالإضافة إلى قيامه بعدّ من حوله، كلّ هذه الأحداث تعكس مدى تفاعله، ويلجأ إليها أملاً في استقطاب الأنظار، والشعور بوجوده بينهم.

ويقول في قصيدة "نقش 3":

وتجرجر الأيام من مقهى إلى مقهى  
ويحذفك الذي "يسوى" ولا "يسوى"  
ولا سند

ويسيل خطوك في شوارعها وتعوي:

آخ يا بلد! (2)

تسترجع ذاكرته سيناريوهات أيامه فيجدها متكررة لا تأتي بجديد؛ لأنه يعيش بعيداً عن وطنه المسلوب، والعواء يصور الألم والحزن، ويعكس حالة الفراغ المهيمنة عليه، وخلو المكان من الأنيس، ولذلك يتوجّع ويستخدم لفظة ((آخ)) لأنه

(1) لافي، ديوان "نقوش الولد الضال"، ص 37.

(2) المرجع نفسه، ص 56.

يتحدث عن البلد التي يحذفه فيها (الذي يسوى ولا يسوى)، التي يسيل خطوه في شوارعها.

ويقول في قصيدة "هاتف المرأة":

في زمنٍ ليس لنا  
كل صباح يرشقني الصَّحُورُ عمودياً  
من قاعِ النومِ إلى المرأة  
أُفْرَسُ وجهي وأدقُّ في كلِّ القسَماتِ  
لأرى إن كنت أنا! (1)

هذا الانفصال عن الذات قاده إلى إنعام النظر في المرأة وتقرّي الملامح التي ترتسم في وجهه حتى يتعرّف إلى نفسه، فالزمن ليس له أولاً، والاستغراق في النوم دليل على الغياب ثانياً، هذان الأمران قاده إلى الاغتراب الذاتي وبالتالي جهل الحقيقة وفي مقدمتها إنكار الذات

ويقول في قصيدة "إلى محمد لافي":

بعد ستين مذبحةً،  
وثلاثين منفيً،  
وما لا أعدُّ من "الأعداء"،  
ورفّ الأضابير،  
بعد كثير من الرقص في حلباتِ الهلاكِ  
بعد أن ضيعتني خطاكِ  
سألُّ على غضبِ جانحي ولن أتبعكُ  
وسأكتبُ ما حصدتُ دربنا  
وأصفي حسابي... معك! (2)

يبدأ في اغترابه من العنوان، حيثُ وجّه القصيدة أو عنوانها بـ"إلى محمد لافي" وكأنّه يحاكم نفسه وهي حالة انفصال عن الذات وانسلاخ عن الواقع،

(1) لافي، ديوان "مقفي بالرماء"، ص 89.

(2) المرجع نفسه، ص 120.

وعصيان، إذ يعلن خروجه على نفسه، فهو يسترجع الماضي، ويرى كم اكتسبه من تلك الذات التي قادتته إلى سنوات كلها مأسٍ وغربة، وأصدقاء اختلطوا بالأعداء، لذلك هاهو يحاول محاسبة نفسه.

ويقول في قصيدة "المقامة الثانية":

وأسيرُ محكوماً بحكمته غريبَ الوجه،

واليدِ،

واللسانِ، أدور مذبوهاً بصمتي،

خلفي

الراياتُ منكسةً، ويتبعني كظلي عمري

الستونَ مصفوفاً على درج الهزائم لا

إله سواه: كن، فأكون

.....

.....

هل من أحدٍ

يدلّني علي، أو يدلّني عليك؟! (1)

لقد بلغ به اليأس حدّاً بدأ يستسلم لبعد وجودي إذ يرى بأنّه مُسيّر لا يملك الاختيار، فالوجه غريب واليد غريبة، واللسان أيضاً غريب ممّا قاده للإحساس بالزمن من خلال حساب العمر، حتى انفصل عن الذات وبالتالي بات يعيش اغتراباً ذاتياً.

يقول في قصيدة "وجه (9)":

من آخرة الشارع حتى أوّلِهِ

يبحث عن معناه

يتمعّن في خلق الله

تعبرُهُ الشمسُ، ويعبرُهُ الفيّ

---

(1) لافي، ديوان "ويقول الرصيف"، ص 57-60.



يعبرُهُ كل رجال الحيِّ

يعبرُهُ التوابونَ،

ويعبرُهُ الخطّؤونَ،

"الكاملُ، و"الهاملُ"

تعبره سياراتُ الأجرةِ والخضرةِ والغاز<sup>(1)</sup>

تتمثل الصورة في رصده للشارع من أوله إلى آخره، وهذا التأمل يستهدف المجتمع الذي يعيش بينهم بفئاته المختلفة (التوابون- الخطّؤون- الكامل - الهامل) فالحركة تسيطر على هذا المقطع إلا أنه يصطدم بالواقع الذي يجعله يرى من حوله، أمّا هم فلا يرونه، وحالة الضياع تتبدى في عدم اكتراث الآخرين به حتى سيارات الأجرة، الخضرة، والغاز تمرُّ بجواره، ولا ترى وجوداً له، فبات خيالاً أو شبحاً، ليس له كيان ضمن الوجود.

ب- كراهية الذات: تناولت في هذا القسم اللغة الخطابية التي تحمل في ثناياها شتم الذات، والتمرد على الطبيعة، واللوم الموجه للنفس.

وأول ظهور جاء في قصيدة ((الخروج)) إذ يقول:

تكلتك أمك

يا ارتداد الخيل فيّ عليّ

يا وجع الفضيحة أنقلت كتفي<sup>2</sup>

يستخدم الشاعر جملة "تكلتك أمك" التي تعبر عن فداحة الموقف، فالاجتياح الصهيوني لحي الفاكهاني، و سقوط المقاومة في بيروت، قاد الشاعر إلى توجيه هذه الجملة إلى ذاته، وكأنه لم يجد من يعاتبه على هذا الحدث، ولذلك يشعر بأنه السبب فيه، فالفضيحة التصقت به، وهذا انعكاس لهول الموقف، والإحساس بالذنب.

و يقول في قصيدة "إلى محمد لافي":

من عمّان إلى الشام إلى بيروت

ومن بيروت إلى الشام إلى عمّان

(1) لافي، ديوان ويقول الرصيف، ص 98 - 99.

(2) لافي، ديوان الخروج، ص 25.

إلى واقِ الواقِ

أية أبواق؟

أية بوماتٍ تزعقُ للغربة في الأحداق؟

أية أكفانٍ تحملها كالأثواب على الكتفين؟

أيُّ مدىٍّ يتسعُ الآن لخطوك... يا ملعونَ الأبوين؟! (1)

عنوان القصيدة يدلّ على رسالة مبعوثة من لافي الشاعر إلى لافي الإنسان، فترحاله مستمر، بين (عمّان، و الشام، وبيروت)، ثم تحضر بلاد "واق الواق" التي تكشف الضياع، فهي رسالة مجسدة لحالة القلق التي تعتريه، من خلالها يحاول استنهاض الإحساس الفردي، بعد أن وجد نفسه وحيداً؛ يواجه عالماً يفتقد للرحمة، لذا يخاطب الإنسان الذي سيدفع الثمن، فيتبدّى لافي الإنسان مختلفاً عن الشاعر، فالإحساس بالاغتراب يتجلّى في انقسام الذات، وذكره لهذه العواصم يُجسّد التفكك المسيطر على الوطن العربي من خلال انقسامه لأوطان؛ تعجز عن تقديم الأمان للفلسطيني، لذا تحضر (واق الواق) لتكشف تحول الغربة إلى اغتراب تام، ثمّ يتساءل عن أصوات الأبواق التي تُنذر بالحرب، وصوت البومة المصورّ للتشاؤم الذي يُسيطر عليه، فهو ميت لا محالة، لكن أين سوف يموت؟، وبعد أن تضيق به السبل؛ لا يجد إلّا الذات ليشتتها من خلال اللعنة التي تعكس دلالة الطرد والنبذ من الدنيا<sup>2</sup>.

ويقول في قصيدة ((مقامة النهي)):

لا تمتدح ظلاً،

ولا تأنس إلى شجرٍ يخون خطاك

لا تخرج على العادة

لا ترتجل سادة

ومقامة في آخر الأيام... قوادة!<sup>3</sup>

(1) لافي، ديوان "مقفى بالرماء"، ص 25.

(2) الرواشدة، الشعر وذاكرة الطفولة، ص 27-30.

(1) لافي، ديوان "افتح بابا للغزاة"، ص 25.

هذه القصيدة القصيرة تحمل عنوان "مقامة النهي"، وتقوم على جمل إنشائية، تدعو إلى الكف عن أمور عدة: فالظلُّ يجب ألاَّ يُمتدح، لأنَّه لا يبقى على حال، يمتدُّ في أوقات، وينحسر في أوقات أخرى، ويتلاشى في أكثر الأوقات، وكلُّ يدلُّ على أنَّ دوام الحال من المحال، ثم ينهي عن الاطمئنان والركون إلى الشجر الذي يخون، والشجر هنا يحمل تستدعي قصة تحرك الأشجار، والتي أدت إلى مقتل زرقاء اليمامة، عندما لم يقتنع قومها، بما رأته.

ويواصل الشاعر مقامة النهي، بوجود معايشة الواقع، وعدم الخروج على العادة، لأنَّ هذا لن يأتي بجديد، ويعود للنهي طالباً التوقف من ارتجال السادة، ومحاولة صناعة قيادات تُعيد الأمور إلى نصابها، وأخيراً ينهي نفسه عن أن يصوغ مقامة تخون أيضاً يكتبها طلباً، لأنَّ المقامات من أدب الكدية والتسول، فإن كتب مقامة في أصحاب هذه المقامات (السادة) يكون قد كتب مقامة يتزلق بها لهم، عندئذ تصبح مقامة قوادة كما أراد أن يقول.

ويقول في قصيدة "كلام البياض"<sup>1</sup>:

إلى أين تركضُ بي أيها العمرُ الكلبُ؟

كلُّ الصعاليكِ واريثهم بيديَّ التراب،

وليس هناك غير البياض على صفحات الأفق

وليس هنالك إلا بقايا صدى

لعواءٍ على شمعةٍ تحترق

.....

.....

وليلة أمس حلمتُ بأنَّ قبائلنا أسقطت من حساباتها

القاتلين...

لتطلبَ رأسي... ورأسك<sup>(1)</sup>

---

(1) لافي، ديوان "افتح بابا للغزاة"، ص 49-50.

يجرُّه الغضب إلى استخدام لفظ لم يستخدمه من قبل بهذه الطريقة، حاذِ ينعَت  
العمر بالكلب الراكض، إذ يعترض على سنّة الحياة، فكلُّ من تمرّدوا لم يعد لهم  
وجود، بعد أن فارقوا هذه الحياة وبقي الشاهد الوحيد الذي وارا هم واحداً واحداً،  
فماذا تبقى؟ ليس هناك إلاّ بياضٌ لا يحمل في ثناياه أيّ أحلامٍ محقّقة، وما يعكس ذلك  
الاغتراب هو الانفصال بينه وبين عُمره عندما انقلبت الموازين أمامه إذ يصبح  
القاتل بريئاً، و المقتول مذنباً، وهنا تتجلّى حالة الاغتراب على أوضح أحوالها.

وفي قصيدة " يترجل من غرفة العمليات" يقول:

يحدث أن ألعنَ هذا العمر (من الساس إلى الراس)

أن أتَهجّى معجمه الخائبُ

سَطراً... سَطراً

فاصلة...فاصلةً

لأصلي - آخرة الأمر - عليه صلاة الغائب !<sup>1</sup>

يعود إلى شتم العمر، ويلعنه، فالعمر في رؤيته ملعون لأنه لم يحمل في  
طياته السعادة، ولذلك كان معجمه خائباً، ليس في صفحاته أيّ مفردات تُصوّر  
الانتصارات، ومن الطبيعي أن يرى هذا العمر ميتاً، ويستحق صلاة الغائب، فهذا  
العمر لم يمت فقط، بل كان موته وهو في حالة غياب، وهذا دلالةٌ على عدم إحراز  
أيّ تقدّم.

ويقول في القصيدة نفسها:

يحدثُ هذا

يحدثُ بعد الكأس العاشرة تماماً

أن يخطفني زمنُ القوادين من الحلم إلى زنديه

يحدثُ أن أتمعنَ وجهي

أن أبصقَ في المرأة عليه، ولا أدري...

عند الصحوة كيف بصقت عليه

---

(1) لافي، ديوان أفتح باباً للغزاة، ص 119.

ولماذا؟! (1)

لقد قادت حالة الاغتراب الشاعر لكي يتمعن في وجهه، ثم يبصق على هذا الوجه الذي لم يعرفه أو ينكره، وبعد أن يصحو يتساءل كيف ولماذا بصق عليه؟ وهذه المقطوعة تكشف صراعاً بين الفرار من زمن الإحباط الذي يتحكم فيه الفاسدون - القوادون - والعودة إلى هذا الزمن، وعلى الرغم من جنوح الشاعر للهروب من زمنهم بالجوء إلى الخمر، إذ يغالي في الشرب حتى الكأس العاشرة إلا أنه لا يقوى على ممانعة التأثير الذي يفعله فيه هؤلاء الناس، فيعود إلى وجهه في المرأة ليبصق عليه، وهذا يكشف حجم الاغتراب الذي يعانیه حين يرفض وجهه الذي يُذكره بهؤلاء و زمنهم على الرغم من سكره.

وفي ديوان ((ويقول الرصيف)) يقول في قصيدة "وجه 1":

من "سقف السيل" إلى "بار السلمون"

ليلياً يلعنُ هذي الكأس،

وهذا العمر الملعون<sup>2</sup>.

يصور حالته، ورحلته اليومية من "سقف السيل" إلى "بار السلمون" حتى وصل إلى لعن الكأس وشمتم العمر الذي وصفه قبل ذلك بأنه ملعون.

2- الإحساس بالوحدة، والضياع: وهذا المظهر ينقسم لثلاثة أقسام هي:

أ- الإحساس بالزمن: يندرج تحت هذا المسمى القصائد التي يشعر فيها الشاعر بالزمن، وتقدم العمر مع عدم تحقيق أي شيء، فالإحساس بالزمن "شعور مشترك يتقاطع في التجاوب مع تأثيره كل الناس، إنما الذي ينفوتون فيه، هو نسبة درجة تلقي هذا الإحساس، لكونه يرتبط ارتباطاً وثيق الصلة، ويتناسب طردياً - حسب التعبير الفيزيائي - وطبيعة المجتمعات، وكذا تحولاتها، وانتقالها من حال إلى حال، إذ يتبلور بقفزاتها النوعية نحو التقدم والرقي، وتتباين قيمته من أمة إلى أمة، ومن

(1) لافي، ديوان أفتح باباً للغزاة، ص 125.

(2) لافي، ديوان "ويقول الرصيف". ص 89.

مجتمع إلى آخر<sup>1</sup> "كما أنّ" الشعور بالزمان هو في الوقت نفسه شعور بالفناء"<sup>2</sup>، ونجد هذه الحالة في قصيدة "حالة(2)":

يستحضر قائمة العمر

خسارات العمر

.....

لا هو يحيا في جوف الحوت

ولا في جوف الحوت يموت!<sup>(3)</sup>

العودة بالذاكرة إلى الوراء، ومراجعة الأحداث وما لازمها من خسارات جعلته يشعر بعدم إنجاز أيّ شيء، لذلك يجد نفسه في ظلمة، وكأنّه في بطن الحوت مستحضراً قصة نبي الله يونس، ولكنه لم يستطع أن يشعر بالحياة في بطن الحوت، وأيضاً لم يمت، وبالتالي فهو يعيش في حالة من الضياع لعدم معرفة المصير الذي ينتظره.

ويقول في قصيدة "توصية":

ما الذي في مسيرك يُجدي...

وقد فضح الشيب منتصف الأربعين

ولم تعدل الحالة المائلة

أيها الراحلون إلى نجمة الرفض بعدي...

اذكروا ولداً خسر البندقية يوماً

ولم يربح العائلة<sup>(4)</sup>

الإحساس بالزمن من خلال ملاحظة الشيب دلالة على الاغتراب، فالوصول إلى منتصف الأربعين لم يأت بشيء جديد، فالحال كما كان سابقاً لا جديد لذلك يوجه الخطاب لمن يحمل راية الرفض بعده بأنّه لم يربح شيئاً، فهو بدون بندقية، مما يدلّ

(1) فوغالي، باديس، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، أريد، ط1، 2008، ص49.

(2) بدوي، عبد الرحمن، الموت والعبقرية، مكتبة دار النهضة المصرية، د.ط، 1945، ص35.

(3) لافي، ديوان "نقوش الولد الضال"، ص35.

(4) لافي، ديوان "مقفى بالرماء"، ص39.

على عدم قدرته على فعل شيء، وكذلك لم يكون لنفسه عائلة يستأنس بها، ويلقي بهومه عليها.

وفي قصيدة "هاتف الساعة" يقول:

مالتُ أُمي للقبر،  
ومالتُ بنتُ الجيرانِ إلى الزوج،

.....

.....

وأخاتلُ طلعَ الشيبِ على الرأسِ وأصبغهُ بالشكِّ  
والساعةُ/ نفس الساعةِ في منتصفِ الحائطِ تعوي:

تَكُ

تَكُ

تَكُ! (1)

الهدوء المخيف الذي يعيشه الشاعر جعله يرهف الأذن لصوت عقارب الساعة الذي صار أشبه بعواءٍ مرعب، فكلُّ شيءٍ يتغير، فالأم ماتت، وبنت الجيران تزوجت، وهذا ضياع للعلاقة التامة السوية مع المرأة، فإذا ضاعت فرحة الأمومة، وفرحة الحبيبة، ما الذي يتبقى أمامه بعد ضياع العنصر الذي يحقق له التوازن، ولذلك أصبحت الساعة نفس الساعة تتحرك بلا أية مشاعر، كل هذه الأحداث، والهدوء المسيطر على المكان يعكس العزلة، وعدم الإحساس بما يحدث من حوله، وهذا من أمارات الاغتراب الذاتي.

ويقول في قصيدة "هاتف السؤال":

لستُ الواحدُ في زمنٍ يمشي فوق الرأسِ جهاراً  
لكنني الواحدُ في آخرِ الليل،

.....

من يسمع أصواتاً

---

(1) لافي، ديوان "مقفى بالرماة"، ص 92.

وهسيس خطأً فوق سريرِ النومِ

.....

من أعطى المقبرة الحقَّ لتلغِيّ.....

بين الأمواتِ وبين الأحياء... السُّور! (1)

قادته وَحَدَّتْهُ فِي آخِرِ اللَّيْلِ إِلَى التَّخِيلِ حَتَّى بَاتَ يَسْمَعُ أَصْوَاتًا سِوَاءَ أَكَانَتْ حَقِيقَةً أَوْ مَتَخِيلَةً، وَالسَّخْرِيَّةُ الْمُؤَلَّمَةُ تَظْهَرُ هُنَا حَيْثُ إِنَّ الأَحْيَاءَ وَالْأَمْوَاتَ سِوَا سِوَا سِوَا، فَهُوَ لَا يَرَى فَرْقًا بَيْنَهُمْ لِأَنَّ الْجَمِيعَ لَا يَمْلِكُ حَلًا. وَيَقُولُ فِي قَصِيدَةِ "هَاتِفِ الْحَالَةِ الثَّلَاثَةِ":

أحياناً يلفظك البيتُ إلى ناصية الشارعِ

تقرأ يومَ العائلةِ... ويومَكَ

يومَ الجيرانِ،

ويومَ جميعِ الناسِ (على الواقفِ)

وتحدِّقُ في اللاشيءِ بلا معنى

مسبِّي الحركاتِ كعمودِ الهاتفِ! (2)

يُحدِّقُ فِي كُلِّ شَيْءٍ، وَيَقْرَأُ كُلَّ مَا يَرَاهُ، إِلَّا أَنَّهُ لَا يَمْتَلِكُ مَوْقِفًا أَوْ رَأْيًا أَوْ تَعْبِيرًا، فَالْوَجُودُ بَاتَ مِثْلَ الْعَدَمِ، وَلِذَلِكَ كَانَ النَّصُّ عِبَارَةً عَنِ تَصْوِيرِ لِحَالَةِ الْاِغْتِرَابِ الْمَتْنَامِيَّةِ مِنْ جَهْلِ الْحَقِيقَةِ.

يقول في قصيدة "هاتف عيد الميلاد":

قبل عشر دقائق - بالضبط - جاوزَ منتصفَ الأربعينِ

وهاهو يفرّدُ بين يديه الرؤى،

والسنين التي خطفتها الخنادق والعربات

.....

.....

ولكنه يتساءل

(1) لافي، ديوان "مقفى بالرماء"، ص 93.

(2) المرجع نفسه، ص 94.



كيف ستمضي غداً دونه يا صديقي.... الحياة؟! (1)

الإحساس بالزمن كما ذكرنا سابقاً هو اغتراب، فالنص يضمّ كلمات "عشر دقائق - منتصف الأربعين - السنين - غداً - الحياة"، تصور حالة الاغتراب التي تُسيطر على حياته.

ويقول في قصيدة "تورس":

مالت العربية

منذ عشر سنينٍ وسكّينهم تصلُ الرقبةُ  
وأنا واحدٌ في السنين العجافُ  
ألصقُ الأذن بالأرضٍ مُتّبِعاً خطوهم  
راصداً بحرهم، ومراكبهم  
ربما أطلقوا نورساً واحداً للضفاف (2).

يعترف الشاعر بأنه واحدٌ لا أحد حوله، ولا مساند له، وهذه سنينٌ عجاف، والذي عمق حالة الاغتراب من خلال إحساسه بالوحدة، هو الهدوء والسكون حتى التصق بالأرض ينتظر صوت الخطوات، زيادة على مراقبة البحر لعلّ المراكب تلوح في الأفق، وكلّ هذا ترقّب لحلمٍ طال انتظاره.

ويقول في قصيدة "الورقة الرابعة":

ست سنينٍ أعبّر كلَّ نهاراته خلقاً  
بياعين، وخلقاً شرّائين،  
لأغرق في صمت لياليه  
ست سنين يسكنني هذا الحيّ،  
ولا أسكنُ فيه! (3)

يرى الشاعر الحي ومكوناته، يرى البائعين والشرائين، وتفاصيل الحياة، لكنه لا يجد من يلتفت إليه، إنه يكشف رفض الآخرين، و تهميشهم له على الرغم من أنه

(1) لافي، ديوان "مقفي بالرماء"، ص 102.

(2) لافي، ديوان "افتح باباً للغزاة"، ص 120.

(3) لافي، ديوان "لم يعد درج العمر أخضر"، ص 72.

يعيش بينهم، وكأنه هنا يكشف سبباً من أسباب اغترابه، حين يعزو إلى الناس أسباب الحياة التي يعيشها، فهم في داخله لكنه ليس فيهم ولا يشعرون به. ويقول في قصيدة "الورقة الرابعة والثلاثون":

والآن في مشارف الستين تتحني الخطوطُ  
وكلُّ شيءٍ في يدي يموتُ  
لا برقَ قدامي،  
ولا مدى يُوجِّلُ التابوتُ  
وكل ما بنيتهُ

في العمر... بيتُ العنكبوت!<sup>(1)</sup>

يتجلّى هنا أمران: أولهما الإحساس بالضعف؛ لأنه تخطى الستين، ثانيهما: وصوله إلى هذا العمر يشكل لديه دلالات لنهاية الحياة، فالأمل ما زال بعيداً ولم يلح أمامه، والعمر لا يتسع حتى ينتظر الحلم الذي طال، وبعد أن تراءى له ما بناه في عمره شبّهت ببيت العنكبوت.

ب- الحنين إلى الماضي: الصمتُ في حضرة الحاضر، وعدم تقبُّل الواقع، يقودُ الإنسان للعودة بذاكرته إلى الوراء بحثاً في صفحات التاريخ (الطفولة) عن لحظات جميلة تساعده على الإحساس بوجوده، لأنّ "مرحلة الطفولة من أجمل مراحل العمر في حياة أيّ إنسان، فهي تتميز بعدم نمو القدرة على تأمّل الأحداث، وتقدير الأمور"<sup>2</sup>، والحنين يظهر في قصائد الشاعر إذ يقول في قصيدة (لهلوب 1953):

يدخل في السابعة مرّبي الصف

يذرع أرض الغرفة لحظات

وتشير عصاه للهبوب: قفْ

.....

من جرس البدء إلى جرس الإخلاء

(1) لافي، ديوان "لم يعد درج العمر أخضر"، ص 105.

(2) إبراهيم، زكريا، مشكلة الحب، مكتبة مصر، د.ط، 1970، ص 252.

وهو هناك تحت السدرة يبحث عن عقلٍ في ساقية الماء!

والآن أقول للهلوب

بعد ثمان وثلاثين خريفاً من خيبات العمر

ورقص القلب على الرمضاء

ما همَّ إذا ضيّعت العقل

فكلُّ الأمة من زمن تركض دون حذاء

باحثةً عن هذا العقل الضائع في آبار النفط ورمل الصحراء!<sup>1</sup>

يعود الشاعر هنا بذاكرته إلى الوراء، ويلتقط من التاريخ الموقف الطريف

الذي وقع فيه صديقه (لهلوب) وهو طالب في الصف الذي يدرس فيه الشاعر آنذاك،

فالتالب لم يستوعب ما قاله المعلم، فغضب المعلم وقام بإخراج (لهلوب) من

الصف، طالباً منه البحث عن عقل في ساقية الماء، واستغرق (لهلوب) في البحث

عن عقلٍ في الساقية من بداية اليوم حتى نهايته، وعلى الرغم من طرافة الموقف،

وحاجة الشاعر إلى الذكريات الجميلة إلا أنّ هذا الحدث لم يمنعه من إسقاط أبعاد

سياسية على هذا النص فـ(لهلوب) لم يفقد عقله وحده، بل باتت الأمة بأكملها تبحث

بلا عقل.

ويقول في قصيدة (بروفة 1955):

وبنطالي ابن الخيمة يحكي في الشارع: خش

خش

خش

تصرخ أمي: هاتوا لي يا ناس (قريد العش)

.....

والليلة حين أراني وحدي في ساح الرفض

وما حولي يتهدّم

سأقول: أنا الولد المقصوف الرقبة

إنّي ما كنت شقياً إذّاك ولكن من صغري

<sup>1</sup> (لافي، ديوان مقفى بالرماء، ص 50.

حاولت الرقص بعيداً.. خارج هذي الحلبة<sup>1</sup>

في النص السابق يستحضر الشاعر لحظات تعكس براءة الطفولة، فالركض بـ(البنطال) الخشن، والذي يصدر صوتاً جعل الشاعر يضعه في مسامع المتلقي، ولم يتوقف عند هذا الحد بل صور لحظات الهروب من أمه التي كانت تتعته بـ(قريد العيش) وفي هذا النعت دلالة على إحساس الشاعر برداءة الحظ منذ الطفولة، ولذلك كانت الذكرى كفيلاً بالربط بين أحواله في زمن الطفولة وبين أحواله الآن، ففي الماضي كان شقيماً يهرب من الجميع، وكذلك يشعر في الوقت الحاضر بالوحدة لأنه حاول التمسك بأمال لا وجود لها على أرض الواقع حتى وجد نفسه وحيداً.

أيضاً تحضر نغمة الحنين إلى الماضي في قصائد (محمد شمروخ 1956) و(أبي 1958) و (مخاض 1961) و قصيدة (الشيخ عبد الحميد) و قصيدة (عمال العوجا)<sup>2</sup>.

تتواصل نغمة الحنين إلى الماضي في ديوان ((افتح باباً للغزاة)) إذ يقول في قصيدة (طفولة 2):

بعدنا كثيراً عن الشيطانات الصغيرة /

عن سرقة البيض /

عن خبثنا في مغافلة الأمهات /

عن الغش في الامتحانات

.....

سريعاً سريعاً عبرنا كتابَ الموات<sup>3</sup>!

يحاول الشاعر في النص السابق استحضار لحظات الطفولة الجميلة، والتي تعكس براءة الأطفال، ولكن إحساس الشاعر بغياب هذه اللحظات، والبعد عنها بسبب مرور الزمن، ساهم في شعوره بتقدم العمر، واقتراب الموت.

(1) لافي، ديوان "مقفى بالرماء"، ص 52.

(2) المرجع نفسه، ص 53-45-55-56-58-59.

(3) لافي، ديوان افتح باباً للغزاة، ص 37-38.

وتبرز لحظات الحنين أيضاً في قصيدة (إلى أبي)، قصيدة (وجه 1)<sup>1</sup>، ويعجُّ ديوان " لم يعد درج العمر أخضر" بـ"فيض من التمنيات بالموث عند لحظات الزمن الماضي، واسترجاع الماضي بكلّ عناصره إنّما هو حيلة نفسية في سبيل استنهاض الذات على الاستمرار في صعود درج العمر الذي لم يعد أخضر..."<sup>2</sup>

يتبين أنّ العجز في التكيف مع المجتمع، وتبني مقولاته التي لم يستطيع أن يرتضيها الشاعر قادتته إلى العودة بالذاكرة إلى الوراء، " فالحنين يعاودنا إلى الطفولة إذا ما ثقلت وطأة الواقع علينا، وتأزمت الأمور أمام ناظرينا، ويرون كذلك أنّ المرء يرتد بخياله إلى الوراء لعلّ الماضي يعينه على أن يتخفف من ثقل الحاضر الأليم الذي يشعره بالعجز والإخفاق"<sup>3</sup> واسترجاع اللحظات الجميلة، فالطفولة مهما كانت لابدّ أن تحمل في ثناياها لحظات سعيدة، وإنّ خلت من ذلك يكفي أنّ البراءة تسيطر على النفوس في أيام الطفولة.

ج- الغربية (العزلة): يضم هذا القسم القصائد التي تُعبّر عن العزلة نتيجة الغربة، فالغربة في حياة الشاعر تتشكل من البدايات، ومن ينعم النظر في قصائده يلاحظ مدى إحساس الشاعر بالغربة التي لازمته حتى باتت جزءاً منه، ويتبين هذا من أول ديوان، إذ عنوانه بـ"مواويل على دروب الغربة" وقدمه بإهداء نصّه "إلى كل الضائعين على دروب الغربة"، وبإعادة النظر إلى العنوان نجد أنّ الموال عادةً جزءٌ من الأغنية، وقد يتفرد بذاته، إلا أنّ السمة الملازمة للموال هي الحزن، أينما كان موقعه؟، ومما يزيد هذا الموال حزناً ارتباطه بالغربة، التي لم تكن ابتعاداً عن الأهل والأرض بمحض الإرادة، بل هي غربة كتبت عليه ولذلك ربطها في إهدائه بالضياع، ومن هذا ما جاء في قصيدة

<sup>1</sup> لافي، ديوان "مقفى بالرماء"، ص 59، 91.

<sup>2</sup> جميعان، محمد، محمد لافي يصعد درج العمر وحيد الخطى، جريدة الرأي، 10 / 11 / 2005.

<sup>3</sup> نايل، كمال عبدالحميد، ميكانيزم النكوص، مجلة علم النفس، فبراير 1950، ص 393، نقلاً عن (أبو العزم، طلعت، الرؤية الإنسانية للمصير الإنساني لدى الشاعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الاسكندرية، د.ط.د.ت، ص 200).

((رحلة الليل والمصباح<sup>(1)</sup>)): فالرحلة هي السفر والانتقال، ولم تكن أيُّ رحلة بل كانت في جنح الظلام وهذا ما يعكس أنّها رحلة إجبارية، والمصباح ليس إلا محاولة لإبقاء الأمل من أجل العودة.

إذ يقول فيها:

أنا وهواك والمصباح  
وسيجارة  
وأحلام تراقص في عيون الليل  
تصنع من جلال الصمت  
أرغولاً وقيثارة<sup>(2)</sup>

يكشف المقطع السابق حالة الحبّ، لكنّه لا يعكس الفرح بقدر الحزن الذي يتسلل في الكلمات، فالشاعر يشعر بالوحدة، ولذلك يحاول صنع مجتمع يتعايش معه في هذه اللحظات، ولم يجد إلاّ طيف من يحبّ ومصباحاً يحاول من خلاله الوصول، وسيجارة تشاركه الهموم وتحترق كما يحترق، فضلاً عن أحلام ترقص في عيون الليل، مما يصور العتمة التي يعيش فيها.

كما تبرز الغربة في قصيدة ((رسالة إلى أمي<sup>(3)</sup>)): ولقد جعل لهذا العنوان

هامشاً نصه "إلى أمي وإلى كل أم تنتظر عودة ابنها الغائب وراء النهر".

وهذا يكفي لتصوير الغربة التي أُجبر عليها، ويقول في هذه القصيدة:

أماه كان الفجر مسوداً حزين  
والرياح ما انفكت تزمجر في جنون  
وأنا أسير محطم الخطوات  
في عرض الطريق  
واجرُّ في جهد حذائي الأسود.....

---

(1) لافي، ديوان "مواويل على دروب الغربة"، ص16.

(2) المرجع نفسه، ص16.

(3) المرجع نفسه، ص48.

## الربث القديم<sup>(1)</sup>.

لعلّ الفجر إعلانٌ لاقترب الصباح، أيّ النور ولكنه هنا يفقد ما يُرتجى منه، لأنّه أسود يلفه الحزن، ومما يجعل الوضع مأساوياً أنّ الريح التي وقفت ضدّه أيضاً، فهي تزمجر، كلّ هذا وهو يسير جاهلاً اتجاهه، ويجرّ حذائه، حتى بات عاجزاً عن الحركة، ولا يقوى على أيّ شيء، فالعجز يسيطر عليه.

وفي قصيدة "مواويل على دروب الغربة" يقول:

أنا الغريب

لم أدر كم قطعت من الأميال أقدامي

وأيّ حقيبة سوداء أحملها على كتفي

.....

الليل يوغل في مداه

يلقي الظلام على الظلام

وخيالي المذعور عاماً بعد عام

ما زال يتبعني ويسرع في خطاه

وأنا... أنا المكدود أبحث عن غدي المجهول

أبحث عن ضياه

.....

.....

وتفهقه الأشباح من طيفي

وتعترض السبيل

وتنظّل تصرخ أنت يا ظلاً دخيل

من أين جئت؟.... وأين تمضي.....

ما هوية وجهك المكدود من طول السفر!؟

.....

غريب الدار عَ الخلان أدور

---

(1) لافي، ديوان "مواويل على دروب الغربة"، ص41.

وحيد وفي ظلام الليل أدور  
ومرة أنام ومرة أقوم أدور  
ومرة أقول يا فراق الأحباب<sup>(1)</sup>

تتجلى المعاناة من العنوان، ولكن من يتعمق في هذا المقطع يعيش في عالم يخلو من الحياة، فالسواد في كل الأرجاء، فلقد بدأ المقطع باعتراف لم يكن في حد ذاته مأساة، فالغربة مهما كانت تظل جزءاً قد لا يطول، وقد تستمر حتى نهاية الحياة، لكنّ السوداوية تتضح من خلال الانفصال عن الجسد، حيث أصبح لا يدري عن أقدامه وكم قطعت؟ ثم تبرز تلك الحقيبة التي صبغت بالسواد، فهي أثقلت كاهله على الرغم من أنه لا يراها لاختلاطها بالسواد الذي يُسيطر على كل شيء، ويستمر الشاعر في رسم ما حوله، فالليل لا يزال متطاولاً لا ينجلي، ومع هذه الصورة أصبح من الطبيعي أن يفقد كيانه، ويصبح مجرد الحضور للخيال؛ لأنّ هذا ليس عالمه، كما أن الخيال يخاف من الضياع عن كيانه، فلذلك هو مذعورٌ يحاول متابعة منبعه، ثم يعود الشاعر للاعتراف بحجم المعاناة التي يعيشها، همّة الأول معرفة الغد المجهول، ويسترجع الشاعر مرة أخرى تلك الأجواء المرعبة التي انعكست فيها الأدوار، وهنا تكمن قمة السخرية، فالأشباح أصبحت تشعر بكيانها وصارت تضحك في طيفه بل وتضايقه، وتصرخ في وجهه، وتسأله عن هويته، ولماذا أنهكه السفر؟ فيُجيب بموالٍ شعبي يصور غربته المؤلمة التي أفقدته الأشياء الجميلة.

أما في ديوان "الانحدار من كهف الرقيم"، فقد تواصلت فيه نغمة الغربة والإحساس بالمنفى، إلا أنّها شكّلت لنفسها حدوداً أخرى، فقد تزامنت من خلال القصائد مع عودة المقاومة بعد أن غطّت في سبات عميق وباتت مثل أهل الكهف، وهذا ما نجده في قصيدة "أغنية قصيرة لصارية الفقراء".

من مثلي يعشق وجهك سراً..... جهراً  
يتلوى في مدن الغربة قهراً  
يتشهي الخبز الناشف يحلم أن ترتدي

(1) لافي، ديوان "مواويل على دروب الغربة"، ص 111- 113 - 114 - 115 - 119 - 120.



## موسم خصب وعطاء<sup>(1)</sup>

هذه القصيدة تأخذ طابعاً غنائياً، ولذلك كانت أغنية، وفي هذا المقطع يُصرِّح بأنه ذاق مرارة الغربة، إلا أنه لا زال يحتفظ بأحلامه، في انتظار عودة المقاومة من خلال استحضار أسطورة الخصب تموز، التي تعود إيذاناً بعودة الحياة، فكانت المقاومة في نظر الشاعر ليست إلا عودة للحياة، وتحقيقاً للأمل. وفي ديوان "تقوش الولد الضال" يقول في قصيدة "رأس السنة":

وحيداً ترتب قبوك

تقترح الكأس،

والنخب

والطاولة

تعدُّ الثواني،

الدقائق،

يكتمل العد

ولم يطرق الباب منهم أحد

وحيداً تمرّ الوجوه بكأسك

ليس سوى جرس الوقت يختصر الأسئلة

جميعهم فرطوا ليلهم -أيها المتفرد-

في دفتر العائلة<sup>(2)</sup>

يتبين الإحساس بالغربة من أول كلمة "وحيداً"، إلا أننا نلاحظ أنّ عنوان القصيدة هو "رأس السنة"، فهذا الوقت ينتظره الناس لملاقة الأحبة والأصحاب وتبادل التهاني، في المقابل نجده وحيد يرتب القبو وحده، يحاول خلق جو احتفالي من خلال الكأس والنخب والطاولة، ثم تتجلى حالة الاغتراب من خلال الإحساس بالزمن (الثواني-الدقائق) وبعد ذلك يعود ويصرِّح بأنه ما زال وحيداً، يرى كل الوجوه في كأسه، ولا يرى أحداً على الواقع.

(1) لافي، محمد، ديوان "الانحدار من كهف الرقيم"، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان، ص 6.

(2) لافي، ديوان "تقوش الولد الضال"، ص 17.

ويقول في قصيدة "عمر شبانة":

ما معنى هذا الجمع من الناس؟

وما معنای؟

وما معنى سفر الأيام غداً

وعلى أيّ الحالات نكون؟! (1)

هذا المقطع عبارة عن أسئلة تدلّ على الحيرة، ومن ثمّ عدم الإحساس بشيء

وعدم معرفة ما يدور حوله ويبيّن حالة الاغتراب التي وصل إليها.

وتتكرر الصورة تقريباً في قصيدته "يترجل من غرفة العمليات" إذ يقول:

بعد منتصف الليل حيث أنا واقفٌ،

والمدينة بين يديّ تموت

أتهجى على دفتر ضالعٍ في الفضيحة أسماءهم

ثم أرفع ذاكرتي رايةً للجنون

وأراهم على مهلٍ واحداً... واحداً...

من قبورهمو ينهضون (2)

.....

.....

بعد منتصف الليل أقرأ قاماتهم شجراً يملأ البيتَ

بيتي أنا دون كلّ البيوت

(يا هلا) بالعصافير تحمل جنتها،

ثم تلقي عليّ تحيتها،

وتسمّر لوح الوصايا على زمنٍ لا يفوت

(يا هلا) بدم الأنبياء الذي لا يموت

.....

.....

(1) لافي، ديوان "مقفى بالرمامة"، ص 81.

(2) لافي، ديوان "افتح باباً للغزاة"، ص 97.

أي معنى لحكمتنا في الترجل من غرفة العمليات  
شرقاً إلى حيث لا نجم يهدي خطانا إلينا  
جنوباً إلى حيث فرّت عناويننا من يدينا  
شمالاً إلى حيث أسماؤنا لا تدلُّ علينا  
وغرباً إلى حيث أجملنا في الطريق.... قتيلاً<sup>(1)</sup>

يبلغ اليأس حدّاً وصل إلى إحساسه بعدم جدوى الوقوف من جديد، إذ صوّر هذه الأمة بمريضٍ يترجّل من غرفة العمليات، وعندئذ يتجلّى السؤال الصعب، كاشفاً به فوات الخيارات أمام الفلسطيني الذي لا يملك شيئاً من القرار بعد أن تخلّت عنه الجهات وأهلها، فالشرق لا يحمل في أفقه نجوماً تثير الطرقات، والجنوب أضعاف في رحابه عناوين وطنه، والشمال الذي فقدوا فيه ارتباطهم بأسمائهم، أمّا الغرب، فلا يحتوي إلاّ على الموت، هذه المقاطع تعكس مدى الضياع الذي يلزم الشاعر، فلا مكان يذهب إليه لذلك ما الحلّ؟ وما الفائدة من محاولة العودة، وكلُّ شيءٍ ضدّ التطلّعات.

ويقول في قصيدة "كان المساء يرنُّ بالهجرات":

حكمتك الأخيرة يا معلّم  
مستوحشاً أمضي إلى ما لست أعلم  
ما زلت أعدو باحثاً عن هيئتي  
ونجوم سرّك  
متوحداً أجتأبُ قيعان المدائن هل  
خرجت على القرى،  
أم أنها خرجت عليّ؟!  
أريدُ تفسيراً لهذا اللغز أبعد  
من حدود ندامتي،  
وتراب قبرك<sup>(2)</sup>

(1) لافي، ديوان افتح باباً للغزاة، ص114.

(2) لافي، ديوان "لم يعد درج العمر أخضر"، ص62-63.

في هذا المقطع تتبدى عدّة أمور منها: شعوره بالوحشة، عدم وجود الأنيس مع جهله بنهاية الرحلة، وكذلك شعوره بالعزلة، وبالتالي عدم معرفة موقعه في هذه الحياة، ممّا قاده إلى إحساسه بالابتعاد والطرْد، فهل هو خارج على الناس أم هم من خرجوا عليه، ومن الطبيعي أن يبحث عن تفسير لما يحدث، فكان السؤال موجّهاً لأبيه، إذ يعتبره المعلم الذي ربّما يمتلك تفسيراً وإيضاحاً لما يجري، ويطلب منه حكمة أخرى وأخيرة، وكأنّه يريد الاستعانة بها فيما تبقى له من عمر، فهو مستوحشٌ لا يعلم أين، ومتى ينتهي المطاف؟.

ويقول في قصيدة "الورقة الأولى":

أقلامٌ عاطلةٌ

رزمة صحف

كتبٌ متناثرةٌ

خمس كؤوسٍ قذرةٌ

كل الأشياء، هنا، تدخل مملكة التعريف،

وأبقى وحدي... النكرة!<sup>(1)</sup>

إنّ عدم اندماجه مع المجتمع قاده إلى الاغتراب، ولذلك نجده في هذا المقطع يرى أنّ كلّ شيء يدخل مملكة التعريف، ويجد له موقعاً في هذه الحياة، حتى الجمادات، أمّا هو فلم يستطع أن يملك وجوداً يُحترم رغم أنّه من البشر، ولذلك هو نكرةٌ ممنوع من التعريف.

#### 2.4.1 آلية الكلمات المفاتيح (key words):

تُعرف الكلمات المفاتيح بأنها الكلمات " التي لها ثقل تكراري وتوزيحي في النص بشكل يفتح مغاليقه، ويبدد غموضه، وذلك عند كاتب من الكتاب أو في نص ما"<sup>2</sup>،

(1) لافي، ديوان "لم يعد درج العمر أخضر"، ص 69.

(2) العطار، سليمان، الأسلوبية، ترجمة، مجلة فصول، العدد الثاني يناير 1981، ص 140

والكلمة المفتاح "معناها في علم الأسلوب أيّ كلمة تتمتع بتأكيد أسلوبية كبير يكفي لتلوين القوة الأسلوبية لوحدة من وحدات النص مهما كان تعريفنا لهذه الوحدة"<sup>1</sup> أطلق (سانت بيف) فكرة (الكلمات المفتاح) عام 1832م، إذ يقول "إن كلّ كاتب لديه كلمات مفضّلة تتكرر كثيراً في أسلوبه أو تفشي عن غير قصد بعض رغباته الخفية أو بعض نقاط الضعف فيه"<sup>2</sup>، ويرى (بودلير) أنّ روح الشاعر قد تبرز من خلال كلمة أو كلمات يرددّها في أعماله لأنّها تترجم الهمّ المسيطر عليه ويقول (فاليري): "أنّ هناك كلمات تتكرر، وهذا التكرار ليس إلّا دلالة على الخاصية التي تمتلكها هذه الكلمات في نفس الشاعر"<sup>3</sup>

الكلمات المفتاح "يُمكن أن تُدرس بالطريقة الإحصائية، كما تدرس بالملاحظة المباشرة، ويمكن تفسيرها سيكولوجياً أو وظيفياً"<sup>4</sup>، "إن مدخل الكلمات المفتاح يستند في بعض اتجاهاته إلى المدخل الإحصائي في دراسة الأسلوب كإجراء في التقاط الكلمات المفتاح... كما أنّه يركن إلى دراسة الواقعة الأسلوبية من جهتين، الأولى على أساس أنّها عنصر لغوي يستخدم لأغراض أدبية في عمل معين، وذلك من خلال الكشف عن الوشائج بين هذا العنصر اللغوي من طرف وأبعاد النص المختلفة من طرف آخر، وبهذا فإنّ الجزء (الكلمة - أو الكلمات المفتاح) يُكوّن طريقاً يُفسّر الكلّ، ويشكل مفتاحية للنص"<sup>5</sup>

تعكس المقولات السابقة الأهمية التي تحملها الكلمات عندما تتكرر، فالإلحاح الذي تفرضه كلمة ما أو كلمات على الأديب، لا يأتي عبثاً، إنّما ينبعث من الداخل،

---

(1) عنان، محمد، أدبيات المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم انجليزي-عربي، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية، لونغمان، ط1 1996، ص48.

(2) السيد، شفيق، الاتجاه الأسلوبية في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، د.ط، 1976، ص169.

(3) عياد، شكري، اتجاهات البحث الأسلوبية، دراسات أسلوبية، دار العلوم، الرياض، ط1، 1985، ص120.

(4) المرجع نفسه، ص 119.

(5) عبد الجواد، إبراهيم، الكلمات المفتاح مصطلحاً نقدياً، مجلة المنارة، مجلد 9، العدد 1، 2003، ص 74.

فقد تكون حاملةً لهمّ أو عاكسةً لرؤيا ، وذلك يرى الباحث أهمية ملاحظة الكلمات المتكررة لأنها تقود إلى كشف الرؤيا، والتغلغل في نفس الشاعر.

#### 1.2.4.1 لفظة (الأخير):

تنبه إحسان عباس إلى هذه الكلمة في ديوان (محمد لافي) "نقوش الوالد الضال"، إذ قال إنّ "الأخير" هو المنظر المتكرر في حياتنا<sup>(1)</sup>، هذا الحديث جاء خلال إنعامه النظر في قصائد هذا الديوان، ولأن هذه الكلمة لم تختزل في ديوان واحد، بل انتشرت في دواوينه، لذلك تطلب الأمر تتبع هذه الكلمة، وكشف ماهيتها في جميع الدواوين، ففي ديوان "مواويل على دروب الغربية"، يقول في القصيدة "ولادة الصباح على رجع موال حزين":

قدر عليك الحزن والألم المرير

قدر عليك التيه لليوم الأخير<sup>(2)</sup>

في هذا المقطع تتجلى قضية الجبر والاختيار، فالشاعر يستسلم لقدره المؤلم، وهذا الشعور يراوده في ديوانه الأول، الذي تختلط فيه المشاعر، فالإحساس بالغربة القهرية من جهة، وأمل العودة، وتحرير الوطن من جهة أخرى، فكانت هذه التراكمات النفسية طريقاً لليأس، وتلاشياً للأمل، ولذلك أصبح الضياع عنواناً يلزم الشاعر.

وفي ديوان "الانحدار من كهف الرقيم"، يقول في القصيدة التي حملت عنوان

الديوان:

وفي أول الليل أغنية أنت،

عاشقة أنت... فجر.. صلاة

وفي آخر الليل رعد يهز المضاجع،

كوكبة من خيول الغزاة<sup>(3)</sup>

(1) لافي، ديوان "مقفى بالرماء"، ص 5-8.

(2) لافي، ديوان "مواويل على دروب الغربية"، ص 73.

(3) لافي، ديوان "الانحدار من كهف الرقيم"، ص 57.

وردت هذه الكلمة مرة واحدة، وفي آخر قصيدة في هذا الديوان، وكانت تحمل الهدوء والسكينة الملازم لوقت السحر، إلا أن هذا الهدوء لا يستمر بسبب الأعداء الذين احتلوا الوطن.

وفي ديوان الخروج يكرر (الفاكهاني الأخير) مرتين، و"الفاكهاني" هو حي من أحياء بيروت، ولقد كان مركزاً للمقاومة وموطناً للتنظيمات الفلسطينية، ولذلك يشعر الشاعر من خلال هذه الأبيات بخيبة الأمل، فالاجتياح الإسرائيلي لبيروت قضى على هذا الحي الذي يعد مركزاً للمقاومة، ويتبين مدى الارتباط بين الشاعر، وهذا الحي، حيث يقول:

وأنا جالس في الرماد

أعد الخطا والبلاد

على حجر الفاكهاني الأخير<sup>(1)</sup>

يجلس الشاعر في الرماد، وهو كناية عن الدمار الذي أصاب الحي، وهذا الجلوس لم يكن "على الرماد" بل "في الرماد"، وهناك فرق بين التعبيرين، فالأول: يُصور دمار هذا الحي لكنه دمار حدث سابقاً، أما الثاني: فيصور معاشته لهذا الحدث، ولجوء الشاعر لهذا التعبير يعكس مدى ارتباطه بهذا الحي، حتى بات يشعر بالدفء والحنان في أحضانه، فكان الاجتياح صدمة له، ولكل من يعيش في هذا الحي.

على الرغم من أن هذا الديوان ليس إلا قصيدة واحدة، إلا أن تكرار الكلمة ازداد بشكل بارز، فبعد أن وردت في الديوان السابق مرة واحدة، ها هي تتكرر سبع عشرة مرة في قصيدة "الخروج"، فالحزن يشع من هذه الكلمة، وهول الصدمة من الخروج من هذا الحي يلزم الجمل التي احتوت على هذه اللفظة (آخر الأمواج- آخر الدنيا- آخر الرايات- آخر الطرقات).

وفي ديوان "نقوش الولد الضال" يقول في قصيدة "سقوط":

آخر الأمر أسلمهم روحه

(1) لافي، ديوان قصيدة الخروج، ص7.

مطلقاً طيره للتوابع

محتفلاً بالسقوط وأعماله الكاملة!<sup>(1)</sup>

عنوان القصيدة يُبين الحالة التي سوف يؤول إليها، فماذا سيحدث؟، فالعمر وإن طال، مآله للسقوط، والروح التي طالما رفرفت بالحياة ستلفظ أنفاسها، ثم يستحضر أسطورة الطائر الذي يرفرف فوق رأس الميت حتى يؤخذ بثأره، ولكنه يرى بأن نهاية هذا الطائر أيضاً ستكون في التوابع، وهنا نجد إزهاق روح، وعدم وجود ثائر، والنتيجة تكون احتفالاً بالسقوط.  
ويقول في قصيدة "راية":

هكذا غادروك وما خلفوا في العشاء الأخير

سوى راية للفراغ

على مدرج الذاكرة<sup>(2)</sup>

يستحضر الشاعر الخيانة التي تعرض لها المسيح من قبل "يهودا" أحد تلاميذ المسيح، رغم الاتفاقية التي تمت بينهم على العشاء، ولم يحافظوا على العهد، والشاعر هنا يقرن بين الخيانة التي تعرض لها المسيح وبين الخيانة التي تعرضت لها فلسطين من قبل الدول العربية عندما تخلوا عنها.  
لقد تكررت هذه اللفظة في هذا الديوان سبع عشرة مرة، وفيها الإحساس بالعزلة والشعور بالضعف والضياع.

أمّا في ديوان "مقفى بالرماء"، فقد تكررت كلمة "أخير-آخر" تسع عشرة مرة، إذ يقول في قصيدة "إلى عمر شبانة":

من أول الدنيا لآخرها "أنا مع مين؟!"<sup>(3)</sup>

أصدر الشاعر عدة دواوين، وكتابة عشرات القصائد، يحاول من خلالها تسجيل اسمه على خارطة الوجود، بالإفصاح عما يختلج في داخله، إلا أنه يكتشف الضياع الذي يعيشه، وقمة السخرية تتجلى في جهله بمكانته، فهو يختزل معاناة (إيليا أبو

(1) لافي، ديوان "نقوش الولد الضال"، ص 20.

(2) المرجع نفسه، ص 21.

(3) لافي، ديوان "مقفى بالرماء"، ص 26.



ماضي) والمرسومة في قصيدة" الطلاسم" في الجملة العامية (أنا مع مين)، والتي  
واكبت لحظة الذهول التي تسيطر عليه.

وفي هذا الديوان عكست لفظة الأخير السخرية في بعض المواضع مثل (ثم  
أعطاهم مع الأعداء ركلته الأخيرة) والاستسلام مثل (كلهم سلّموا آخر راية) والعزلة  
مثل (لكني الواحد في آخر الليل).  
ويقول في قصيدة "سيرة"<sup>1</sup>:

يحكى أن فتىً سجل سيرته من أولى الخيمات  
لأخرة الخندق... حتى أتعبه التفتيط<sup>(1)</sup>

في هذا المقطع يُصور الشاعر حياة الفتى الفلسطيني - حياته - ما بين  
المخيمات والخنادق، ولما يزل على هذه الحالة حتى هذه اللحظة الشعرية.  
نلاحظ أن لفظة الأخير لازمت الشاعر من أول إصدارته إلى آخرها، وكان  
حضورها على النحو الآتي:

---

(1) لافي، افتح باباً للغزاة، ص18.

### جدول رقم (3)

#### لفظة الأخير في دواوين محمد لافي

تكرارها	الكلمة	اسم الديوان
1	الأخير	مواويل على دروب الغربية
0	آخر	
0	آخرة	
1	الأخير	الانحدار من كهف الرقيم
0	آخر	
0	آخرة	
5	الأخير	الخروج
12	آخر	
0	آخرة	
10	الأخير	نقوش الولد الضال
4	آخر	
3	آخرة	
4	الأخير	مقفى بالرماءة
9	آخر	
6	آخرة	
6	الأخير	افتح بابا للغزاة
10	آخر	
4	آخرة	
10	الأخير	لم يعد درج العمر أخضر
19	آخر	
6	آخرة	
3	الأخير	ويقول الرصيف
10	آخر	
6	آخرة	
40	الأخير	
64	آخر	المجموع
25	آخرة	

ولقد كانت هذه اللفظة تحمل عدة معانٍ منها:

1. اليأس: وكانت نتيجته الاستسلام.
2. الاستسلام: ويتبدى ذلك في معاشة الواقع.
3. العزلة: تظهر في الانفصال عن المجتمع.
4. السخرية: تتجلى في الوضع الذي وصلت إليه الأمة.

ولكن هذه الكلمات لا تعني بأن الشاعر عدل عن رؤيته، فهو يؤمن بالعودة ولكن لا يعلم متى؟! ولذلك كانت كلمة (الأخير) تصور الحالة التي وصل إليها الشاعر فماذا بعد وكأنّ الأخير لا ينتهي، والملاحظ أنّ هذه اللفظة بدأت تأخذ حيزاً في دواوين الشاعر، وكان أكثر حضور لها في ديوان "لم يعد درج العمر أخضر"، الذي يعكس الحالة التي وصل إليها الشاعر من اليأس.

#### 2.2.4.1 لفظة (الشرفة)

تتكرر كلمة "الشرفة" في دواوين محمد لافي على نحو لافت مما يجعلها مفتاحاً من مفاتيح الرؤيا التي جاءت في جانب منها عنواناً للأمل، والتطلع إلى المستقبل، ولكنني -هنا- بصدد تتبع هذه الكلمة، محاولاً كشف الرؤيا التي تنبثق من هذه الكلمة، والتغيرات التي صاحبت هذه الكلمة، ولذلك نبدأ بتسليط الضوء على ديوان "مواويل على دروب الغربية"، فنجدده يقول في قصيدة "بطاقات للحزن":

بعد أن تخرس "ضوضاء المدينة"

بعد أن تحتل أضواء القمر

شرفة البيت الحزينة"

ربما يصعد في حنجرتي المحروقة...

السوداء موال المطر

فلماذا كل هذا العتب يا سفر شجوني

فامهليني... أمهليني<sup>(1)</sup>.

فهو ينعت شرفة البيت بالحزن، ولكنه يطلب ممن يخاطبها عدم معاتبته؛ لأنه قد يعود الأمل من خلال المطر الذي هو دلالة للخير.

والملاحظ أنّ هذا الديوان يعكس تكراراً لهذه الكلمة ويعود هذا لعدة أسباب منها: أنه الديوان الأول، الذي تختلط فيه رغبات الشاعر من حب وحزن وألم وغير ذلك، وبالتالي تمنع تشكل الرؤيا بشكل واضح.

أما في ديوان "الانحدار من كهف الرقيم" فلم تحضر كلمة "الشرفة" إلا في قصيدة "الانحدار من كهف الرقيم" ولتي كانت آخر قصيدة في الديوان، إذ يقول:

سهيل رياحك في الطرقات

انطفاء شموعك في الشرفات

عويل صباياك،

أسراب بومك.. أبوابك الموصدات

أأنت... أنا الرعب- يا مدن الرعب- هذا المساء

أناديك لو تسمعين النداء

أناديك لو تسمعين النداء<sup>(2)</sup>

هذا الديوان يعكس خروج المقاومة من سباتها العميق، وعودتها من جديد، ولذلك يترقب الأمل من الشرفات، فها هو يعيش عودة المقاومة والبحث عن الحق المغتصب، فالشموع التي كانت مضيئة سوف تطفأ، فلم يعد هناك ما تنتظره فكل ما نريده تحقق من خلال عودة المقاومة التي أمل أنّها ستعيد ما سلب.

أما ديوان "الخروج" الذي يمثل قصيدة واحدة، نجده يقول:

شرفات القصيدة ضيقة

وأنا واسع كالفضيحة

والطائرات تغير

.....

(1) لافي، ديوان "مواويل على دروب الغربة"، ص 78-88.

(2) لافي، ديوان الانحدار من كهف الرقيم، ص 70.

شرفات القصيدة ضيقة

وأنا واسعٌ وسع هذا الخروج الكبير  
وَألمُّ الخطأ وأسيرٌ

.....

شرفات القصيدة ضيقة

وأنا واسعٌ كالحرائق والشهداء  
وهذا المدى وسجون العرب

.....

شرفات القصيدة ضيقة

وأنا واسعٌ وسع هذا الدمار<sup>1</sup>

فالشرفة تحمل بُعداً آخر غير الذي نبحت عنه، وذلك لأن هذا الديوان يعكس واقع الخروج من بيروت بعد الاجتياح الإسرائيلي "الصهيوني"، ولما كانت عليه مكانة بيروت أدت إلى هذا الحزن الكبير، حيث إنها تمثل مركزاً للمقاومة بعامة، وحي الفاكهاني بخاصة، بالتالي كانت شرفة القصيدة أو رحاب القصائد أضيق من استيعاب الأحداث والصدمات المفجعة، ولذلك كانت الشرفات تضيق وغير ذلك يتسع "الفضيحة - الخروج - الحرائق - الشهداء - الدمار".

ثم يختتمها بأن آخر الشرفات كان في بيروت حيث الحيّ الذي احتضن المقاومة ومنه يتم بناء الأمانى التي ما لبثت أن غادرت مع من غادروا. يعود اليأس متسللاً لكلمات الشاعر في ديوان "نقوش الولد الضال" ففي قصيدة "حصار" يقول:

نفس الصباحات

نفس الشوارع والشرفات<sup>(2)</sup>

فهذا المقطع يعكس الملل الذي بدأ يسيطر على الشاعر، ثم يقول في قصيدة "خصوصية":

<sup>(1)</sup> لافي، ديوان "الخروج"، ص 7 - 8 - 9.

<sup>(2)</sup> لافي، ديوان "نقوش الولد الضال"، ص 18.

أبتي في الهزيع الأخير من العتب  
أستنتق الكامن الآن فيك

كيف فصلت قبل الرحيل على شرفات البكاء بنيك<sup>(1)</sup>.

يعترف الشاعر بأن الشرفات التصقت بالبكاء، ولذلك بات كل الأبناء في شرفاتهم، وكأنَّ القدر فرض علينا البكاء، والوقوف بدون حراك، وهذا الاستسلام جاء لأن الأب هو من وضعنا في هذا المكان، فمن الخطأ معارضة الأب، وفي هذا: بُعد سياسي، فنحن لا نخرج عمّا يراه حُكامنا، حتى إن أدّى ذلك إلى خسارة حقوقنا، فالحاكم أصبح يمارس سُلطة الأب الدكتاتوري الذي لا يراعي حقوق الأبناء. ثم يقول في قصيدة "صعلكة":

كأني أفتش عن آخر الشرفات

لأعوى عليهم قليلاً

وأختتم المعركة

كأني أسير إلى التهلكة<sup>(2)</sup>

فالعواء صوت الذئب، وكم اقتزن الذئب بالصعاليك، والصحراء هي ميدانهم، فالشاعر يعيش حياة خالية من كل شيء حتى أصبح يبحث عن شرفه، ليعوي ويختتم المعركة وليعلن رفضه وتمردّه حتى وإن لم يستطع تغيير الواقع، وفي هذا المقطع سخرية وتهكم من الحالة التي وصلت إليها الأمة.

أما في ديوان "مقفى بالرماء" يقول في قصيدة "عنوان":

وحدي على شرفة الصمت

وحدي على هوة الموت<sup>(3)</sup>

الشرفة هنا لم تحمل أيّ دلالات للحياة، فقد أُضيف الصمت إليها، فكانت شرفتها غير ناطقة، وهذا يمنعها من حمل أيّ بوادر للحياة، ولذلك لن تكون الآمال والأحلام

(1) لافي، ديوان "نقوش الولد الضال"، ص 25.

(2) المرجع نفسه، ص 42.

(3) لافي، ديوان "مقفى بالرماء"، ص 38.

في ثناياها لأنها صامتة، وبما أن الآمال غير موجودة، فالموت هو المصير الذي ينتظره وحده لأنه أسرف في مطاردة الأحلام حتى وجد نفسه أسيراً لهذه الشرفة.

وفي ديوان "أفتح باباً للغزاة" يقول في قصيدة "كلام بياض" يقول:

إلى أين تسرقنا من يدينا. هنا يا شبيهي المراثي...

لنخبرَ هذا البياض؟

بياضُ على الطرقات

بياضُ على الأغنيات

بياض على الشرفات<sup>(1)</sup>

كلُّ شيءٍ أبيض، وكأنه تقدم في العمر، فالطرقات شابت وكذلك الأغنيات، ولم تسلم الشرفات التي كانت تعكس الآمال، ومن خلالها نبصر ما نحلم به، فهي الآن متقدمة في العمر ولا تستطيع استيعاب ما نحمله في داخلنا:

وفي قصيدة "يترجل من غرفة العمليات":

من الركض خلف المناشير...حتى اجتماع الخلية

من ظلمات السجون.... إلى شرفة البندقية<sup>(2)</sup>

الركض بدأ أولاً: خلف المناشير التي تدعو للمقاومة، وعدم الاستسلام للعدو ثم انتهى إلى اجتماع الخلايا، التي من خلالها تُقرر ما سيحدث، وما هو مقرر لذلك، ثم يعود الركض ثانياً: ولكن من السجون التي تُعدُّ مصيراً لهؤلاء الذين يسرون خلف المقاومة، وينتهي الركض في الشرفة التي ستكون إعلاناً للموت إمّا من قبل العدو أو من الركض خلف الأحلام التي لم تتحقق.

وفي ديوان "لم يعد درج العمر أخضر" يقول في قصيدة "من أولئك

إلى....آخرك":

شرفة سوف تغنيك عن وطنٍ

عن بلادٍ معلقةٍ في الهواء،

وعن شجرٍ لا يكاتبُ حُلمكُ

(1) لافي، ديوان "أفتح باباً للغزاة"، ص 52.

(2) المرجع نفسه، ص 105.

شرفةٌ سوف تكفي لترسل يوماًك:

.....

.....

شرفة في الحقيقة تكفي

لتطوي دفاتر هذا الرحيل<sup>(1)</sup>

يستمر اليأس في السيطرة على الشاعر، فالشرفة هي البديل عن الوطن وعن تلك البلاد المستحيلة، والشرفة هي التي تكفي عن كل شيء، وهنا وصل الشاعر إلى قمة اليأس لأنه يحاول خلق بديل لآماله المتعثرة.

وفي قصيدة "الورقة التاسعة عشرة" يقول:

هل ثمة في الأبعاد صدى

ضاقت شرفات القلب

وغلقت الأبواب

وضاع العمر سدى

وتوارى كوكبة الأحباب<sup>(2)</sup>

إنَّ الإلحاح في طلب الأمنيات، والإكثار من التعبير عن الأحلام، جعله يتساءل عن صدى هذه الأمنيات، وهل هناك أي آثار لها، فهو لم يعد كما كان سابقاً، فشرفات قلبه ضاقت، وباتت لا تتسع لشيء، ولم ينتج عن هذا الضياع إلا فناء العمر.

الورقة الثانية والعشرون:

شرفةٌ للقصيدة

شرفةٌ للفتاة الوحيدة

سرق العاشقُ اللصُّ عفتها، واستراح

شرفةٌ للكلام المباح

شرفةٌ للرفيق

(1) لافي، ديوان "لم يعد درج العمر أخضر"، ص 25.

(2) المرجع نفسه، ص 87.



سُرقت خطوه من خطاي الطريقُ  
شرفهٌ للعتاب،

وصدر، على ضيقه، لا يضيقُ

شرفهٌ للكمنجة يأكل أوتارها

في المساء الحريقُ

شرفهٌ للمغني يضيعُ على

آخر السطر ما بين بينُ

شرفهٌ لاحتراق القوافي على الشفتينُ

شرفهٌ للمدينة تقتل عاشقها لتضيء

شرفهٌ للزمان الرديء

شرفهٌ للسكوتُ

شرفهٌ للشوارع يحتلها الرهبوتُ

شرفهٌ لفضاء وسيع المدى... لأموت!<sup>1</sup>

نجد أنّ حضور كلمة الشرفه في هذه القصيدة كان مكتفياً، فالشاعر هنا يجعل لكل شيء شرفه، بدأ بالقصيدة وجعل لها شرفه لأنها تحمل معه الهموم، ثم كانت الشرفه فسحة للفتاة ترى من خلالها أحلامها لكنّ النهاية انتهت بمأساة إذ قادها العشق إلى خسارة أعلى شيء، وبما أنّ الشرفه تحمل الهموم ها هي تمنح الكلام مساحة من الحرية، ويمنح الشاعر صديقه الوفي الذي غيبتته الظروف شرفهً يسترجع من منصتها الذكريات التي جمعتة مع هذا الصديق، وكذلك العتاب من حقه الحصول على شرفه لتكون طريقاً للمصالحة، وحصلت "الكمنجة" - وهي آلة موسيقية تحمل في صوتها نبرات الحزن و الألم - على شرفه من خلالها تخرج ما في داخلها حتى تحترق، وكان من نصيب المغني شرفه يصدح بصوته من خلالها، ثم عادت القصيدة لتحتل شرفه أخرى من خلال احتراق القوافي على الشفتين، وتزداد المأساة بمنح المدينة شرفه رغم أنّها قتلت من كان يرأوده حلمه بالعودة إليها، وحصل الزمان الرديء والممتد على الأفق على شرفه تصور امتداده الشاسع، بعد هذه الشرفات

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان "لم يعد درج العمر أخضر"، ص 90.

المليئة بالضوضاء والأحداث، تحضر شرفة مطرزة بالصمت لأن الشرفة التالية تكشف الخوف الذي يدبُّ في الشوارع وأخيراً تظهر الشرفة الأخيرة مانحةً الشاعر فضاءً واسعاً يعلن فيه عن موته، يتبين أن جميع الشرفات لا تحمل أيّ فرح، فكل واحدة، تحكي مأساة.

ويقول في قصيدة "المقامة الثانية":

من شرفة الستين  
أطلُّ مجهداً على خرابي المكين  
وأسأل الفتى الذي قد كنته:  
هل مرّت العوجا كأبي كذبة  
في دورة السنين!؟!

.....  
.....

من شرفة الستين حين لا سند  
أطلُّ، يومياً، على خيانة الجسد<sup>(1)</sup>

تظهر شرفة الستين مجهداً وأصابها الإعياء بسبب ما حملته من طموح لم يتحقق وآمال تبعثرت، فلم يعد هناك ما يستحق البقاء، فهذه الشرفة مثل الجسد. أنهكها الانتظار، ثم يعود لـ"شرفة الستين" مرة أخرى عاجزاً عن أيّ شيء، متهماً جسده بالخيانة، لعدم تمكنه من حمل طموحه وأحلامه، والسنوات التي انقضت تركت آثارها على جسده حتى أصبح لا يقوى على شيء.

ويقول في قصيدة "الحصان":

واجهات المحالّ حيادية  
شرفات البيوت حيادية<sup>(2)</sup>

(1) لافي، ديوان "ويقول الرصيف"، ص 58 - 60.

(2) المرجع نفسه، ص 127.

هذه الشرفات التي لازمها، ومن خلالها كان يرى الآمال تلوح في الأفق، وحقه المسلوب، ها هي تتخلى عنه وتتكرر له، فهي حيادية لم تنصفه رغم أنها عاشت معه أعواماً.

ويقول في قصيدة "تكرار":

ليلاً نفس المشهد: كوبان ومنضدة،  
رجل وامرأة في الشرفة  
في العاشرة تماماً  
ستغير "الهَمْرُ" النَّسْرُ على الشرفة  
ليظلَّ الرجل الواحدُ،  
والكوبُ الواحدُ..  
حتى الثالثة صباحاً في الشرفة!<sup>(1)</sup>

رجل وامرأة في الشرفة، ثم يحصل اعتداء، فتختفي المرأة ويظل الرجل وحده مع كوبه، وهنا وصلت الشرفة إلى مرحلة من الانكسار والخيبة، فالشرفة كانت مناراً للآمال وملجأ للمتطلع، ولكنها استبيحت وانتُهكت، فالمرأة قد تكون رمزاً للوطن أو للأمل، وفي كل الأحوال هي عرضٌ اغتصب أمام الرجل الذي معها، ومع ذلك ظلَّ صامتاً، وقمة السخرية أنه استمر في سهرته مع الكوب.  
ويقول في قصيدة "هجائية":

صُبْحاً يقرأهم من شرفته  
منشغلين بأسباب الرزق ككل الناس  
ومساءً يقرأهم من شرفته:  
(لا ساس ولا رأس)  
مخمورين، وقوادين...  
و"ضريبة أمواس!"<sup>(2)</sup>

(1) لافي، ديوان "ويقول الرصيف"، ص 143.

(2) المرجع نفسه، ص 147.

يكتشف أخيراً من شرفته أن أولئك الذين كان يرى فيهم نفسه المتقدة بأمل العودة  
ها هم، لا همّ يشغلهم إلاّ البحث عن الرزق صباحاً، ومقارعة الكؤوس، ومعاركة  
الناس مساءً، في هذه القصيدة تتبدى مشاعر الإحساس بالعزلة، من خلال الفرق بينه  
وبين الآخرين، فالكلّ يحيا حياته بصورة طبيعية، أمّا هو فقد أضناه الحلم، فما أحد  
يحمل آماله وأحلامه، ويشعر بما يشعر به.

ولقد كان تكرار هذه الكلمة موزعاً في الدواوين، كما هو موضّح في الجدول

الآتي:

#### جدول رقم (4)

##### تكرار كلمة الشرفة في دواوين محمد لافي

الرقم	الديوان	التكرار	أرقام الصفحات
1	مواويل على دروب الغربية	3	92-88-49
2	الانحدار من كهف الرقيم	1	70
3	الخروج	7	22-19-19-19-9-8-7-7
4	نقوش الولد الضال	5	53-43-25-18-10
5	مقفى بالرماة	2	82-38
6	افتح باباً للغزاة	4	104-52-50-40
7	لم يعد درج العمر أخضر	21	130-128-118-91-90-87-86-25-25-25
			في هذه القصيدة كرّر الشرفة 13 مرة.
8	ويقول الرصيف	11	-119-119-113-111-107-105-94-79-47-45
			119

في حين نجد أنّ هناك كلمة مرادفة للشرفة تتردد في قصائده، وهي الشباك،

حيث جاء ورودها كما يتبين في الجدول الآتي:

## جدول رقم (5)

### تكرار كلمة الشباك في دواوين محمد لافي

الرقم	الديوان	التكرار	أرقام الصفحات
1	مواويل على دروب الغربية	0	0
2	الانحدار من كهف الرقيم	0	0
3	الخروج	0	0
4	نقوش الولد الضال	1	46
5	مقفى بالرمامة	3	78-56-46
6	افتح باباً للغزاة	7	123-97-74-°53
7	لم يعد درج العمر أخضر	2	132-71
8	ويقول الرصيف	9	121-°°120-114-108-91-39

بالإضافة إلى كلمة "نافذة" التي وردت مرة واحدة في ديوان "مواويل على دروب الغربية"، وكذلك في ديواني "لم يعد درج العمر أخضر" وديوان "ويقول الرصيف". من خلال ما سبق يتبين الحزن الذي يغلف هذه الشرفة، فبعد أن كانت ملاذاً وملجأً يتنفس من خلالها، ويستشرف المستقبل منها، أصبحت معتمة، تعكس الحالة التي وصل إليها الشاعر، ولم يكن ذلك إلا بسبب الأوضاع البائسة التي تسيطر على أرجاء الأمة.

### 3.2.4.1 ثنائية (الغربة - المنفى):

تظهر عند الشاعر ثنائية تتمحور في الغربة و المنفى، وهذا الظهور يدفع الباحث إلى إنعام النظر، ومحاولة الربط بين هاتين الكلمتين، إذ يرى الباحث الصلة الوثيقة بين الكلمتين، فالنفي في اللغة يدل على تعرية شيء من شيء، وإبعاده عنه، ونفيت الشيء أنفيه نفيًا، ونفيت الرجل طردته ونفت الريح التراب نفيًا ونفيانًا: أطارته، والنفوة: الخروج من بلد إلى بلد، وهو من النفي والإبعاد عن البلد، ونفي الماء: ما تطاير من الرشاء على ظهر المائح<sup>1</sup>، يتبين أن النفي هو الإبعاد وإبعاد المرء عن وطنه أو مكانه المحبب، يؤدي إلى نقله لعالم الغربة، فالغربة نتاج أساسي

(1) ابن منظور، لسان العرب، مجلد 15، ص 336 - 337 - 338.

للنفي، ولذلك رأيت تتبع هاتين الكلمتين في قصائد الشاعر، وجاء حضور هذه  
الثنائية على النحو الآتي:

#### جدول رقم (6)

#### كلمتا الغربية والمنفى في شعر محمد لافي

المنفى	الغربة	الديوان
5	10	مواويل على دروب الغربية
7	11	الانحدار من كهف الرقيم
3	0	الخروج
5	0	نقوش الولد الضال
7	2	مقفى بالرماة
7	0	افتح باباً للغزاة
11	4	لم يعد درج العمر أخضر
3	6	ويقول الرصيف
48	33	المجموع

يعكس الجدول السابق ظهور الغربية والمنفى في قصائده، وجاءت القراءة لهذا  
الظهور في الدواوين على النحو الآتي:

- 1- ديوان "مواويل على دروب الغربية": كان المنفى مكاناً مع الوقت لا بدَّ أن  
يتلاشى بالعودة، أمّا الغربية فهي نتاجٌ طبيعي لشخص يترك وطنه.
- 2- ديوان "الانحدار من كهف الرقيم": لا زال المنفى يحمل دلالة اللحظة التي مهما  
طالت ستزول، وتزامن هذا مع عودة المقاومة، لكنّ هذا لم يمنع من ظهور  
بوادر لتناسل المنافي في حياته، وكانت الغربية لديه تتشكل في كلِّ شيءٍ  
(صارية الغرباء - مدن الغربية - مدائن الليل الغربية - غريب السمات).
- 3- ديوان الخروج": يظهر المنفى في هذا الديوان مقابل غياب تسجّله الغربية بشكلٍ  
يعكس تعود الشاعر على الغربية وتآلفه معها، لأنّه بدأ يشعر بأنّ المنفى ألغى  
الغربة.
- 4- ديوان "نقوش الولد الضال": تواصل الغربية الغياب في حين يحضر المنفى  
ويتشكل في حياة الشاعر، وبات يؤمن به طالباً من المنفى أن يتراجع أو  
يختصر نفسه.

5- ديوانا "مقفى بالرماء" و "افتح بابا للغزاة": ضياع الأمل، وتلاشي حلم العودة، قادا الشاعر إلى الرضوخ لهذا البُعد، فأصبح يؤمن بأنّ الصعود إلى المنفى شيءٌ مسلم به، لأنّ المنفى لم يُكسر، ولن يُكسر، فالمنفى بات تمليكاً، وله حكايةٌ لا تنتهي، أمّا الغربية فلم تعد غربة لأنها لن تنتهي، وعدم انتهائها جعلها تتحول إلى منفى.

6- ديوان "لم يعد درج العمر أخضر": صار المنفى جزءاً من حياة الشاعر، ف"الذاكرة تم تزويجها للنسيان"، وكان المنفى مباركاً لهذا القران، كما أنّ المنافي صارت تتناسل، وباتت لها أسماء، وتكبر مع الوقت حتى تحوّلت إلى أوطان يحيا فيها الشاعر.

7- ديوان "ويقول الرصيف": بدأ حضور المنافي يتقلص في ديوانه الأخير، لكنّ هذا لا يعني عودة الأمل في كسر المنفى، واقتراب العودة إلى الوطن، لأنّ الزمن أصبح يساوم الشاعر في رفع راياته، فالعمر لا يتسع للمزيد، والهزائم تركت آثاراً في حياته، وحلمه في تجاوز المنفى لن يتحقق، فهو يحاول تخطي المنفى على ظهر خيل، أمّا الغربية فحضرت أربع مرات منها يحاول من ذكر الأسباب التي أدت إلى غربته.

بعد هذه القراءة لثنائية (الغربة-المنفى) يرى الباحث انتقاء أمثلة تدعم القراءة السابقة، ففي قصيدة "في انتظار أم العيون الخضر" يقول:

يا همسات أنغامي

تحدي التيه والمنفى<sup>1</sup>

يُصور هذا المقطع إحساس الشاعر بأمل العودة، من خلال لغة التحدي، لأنه يطلب من الهمسات \_ التي تُعبّر عن الهدوء والثقة \_ بالمقاومة وعدم الاستسلام لهذا الضياع، والذي يتطلّب الصمود في وجه المنفى.

ويقول في قصيدة "الورقة الثامنة والعشرون":

أعطيتك المنفى لآخره، فماذا

---

(1) لافي، ديوان "مواويل على دروب الغربية"، ص 28.

## تبتغي غير المنافى<sup>1</sup>

نلحظ التحوّل في التعاطي مع المنفى ما بين ديوان "مواويل على دروب الغربية" الذي يُمنّل إصداره الأول، والإصدار ما قبل الأخير المتمثّل في ديوان "لم يعد درج العمر أخضر"، فالتحدي السابق تلاشى، لأنّه بدأ يتعايش مع المنفى، ويحاول إقناع نفسه بالواقع، ولذا جاء الخطاب من الخارج بأنّ المنفى بمساحته الشاسعة ملكٌ للشاعر، يتحرك فيه بحريّةٍ ولذلك لا يحقُّ له المطالبة بغير المنفى.

أمّا بالنسبة للغربة فنجدّه يقول في قصيدة "مواويل على دروب الغربية":

وأنا الغريب اذيب في لحنيهما حزني..

المعتق في الفؤاد..

أنا الغريب

لم أدر كم قطعت من الأميال أقدامي..<sup>2</sup>

يعترف الشاعر بأنّه غريب، وترحاله المستمر جعله يعجز عن معرفة المسافة التي قطعها، ويكفي أنّ ديوانه الأول موسوم بـ"مواويل على دروب الغربية".

ويقول في قصيدة "لم يعد درج العمر أخضر":

غرّبتني المناشير عن خبز أُمي

وضحكاتها،

وحكاياتها الشتوية<sup>3</sup>

في المقطع السابق يتبدّى للقارئ أنّ الإحساس بالغربة بدأ بالزوال، فالعمر يمضي، وما تبقى لا يتسع لمواصلة التحرر من قيد الغربة، ولذا لجأ الشاعر إلى الكشف عن أسباب غربته، وكأنّه نادم على مطاردة الأحلام، فالشاعر لم ير أحلامه تتحقق، وكذلك ضاع عمره هباءً.

وأخيراً يتراءى للمتأمل في هذه الثنائية، أنّ الغربة بعد الظهور الطبيعي بدأت

في تسجيل التراجع مقابل حضور بارز للمنفى، فالهبوط المصاحب للغربة قابله

(1) لافي، ديوان "لم يعد درج العمر أخضر"، ص 98.

(2) لافي، ديوان "مواويل على دروب الغربية" ص 111.

(1) لافي، ديوان "لم يعد درج العمر أخضر"، ص 56.



صعود للمنفي، وهذا دلالة على الحالة التي تعترى الشاعر، والمتمثلة في تحوّل الغربة - التي طالما احتفظت ببوادر للأمل - إلى منفي لا يحمل في ربوعه أيّ دلالات للحياة، والتحوّل أمرٌ بدهي، فالشاعر يبحث عن رايات المقاومة، و يحلم ببيارق النصر، إلّا أنّ التفاؤل يتعرض للانكسار، مما أدّى إلى تشكّل المنفي الذي بدأ كحاجزٍ مع الوقت لا بدّ أن يُكسر، إلّا أنّ العوامل التي ظهرت اسهمت في توسّعه حتى بات قيداً لا يُكسر، وهذه العوامل تكمن في:

- 1- تقدّم العمر.
- 2- عدم ظهور بوادر للعودة.
- 3- الوضع المأساوي للأمة.
- 4- الانقسامات في البيت الفلسطيني.

### 5.1 رؤيا تغيير العالم:

في هذه الرؤيا تتكشف محاولات الشاعر في تغيير العالم، وتحطيم كل مشاعر الخوف المسيطرة على النفوس من خلال الدعوة إلى الثورة و التمرد، وتشكيل الواقع الحقيقي، وظهور التمرد من خلال رفض الواقع ليس غريباً أو شاذاً عند الشاعر، فالأيس الذي يتسلل إلى قصائده في الرؤيا السابقة لم يمنع التمرد، لأنّ الشاعر قد بيأس وبتمرد في آن واحد<sup>1</sup>.

### 1.5.1 الصعلكة:

هذا الجانب يتطلب التعرّض لمفهوم الصعلكة، وصفات الصعاليك، ونقاط الالتقاء بينه وبين هذه الفئة، بالإضافة إلى ذكر أشهر الصعاليك.

1- مفهوم الصعلكة: "الصعلوك: هو الفقير الذي لا مال له،: بمعنى افتقر، وتصلكت الإبل خرجت من أوبارها، أو طرحتها، وصعاليك العرب: أيّ ذؤبانها"<sup>2</sup>، من خلال ما ورد في اللسان، والقاموس يتبين أنّ المعنى الأصلي

---

(1) شرف، عبدالعزيز، الرؤيا الإبداعية في شعر عبدالوهاب البياتي، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ص144.

(1) ابن منظور، لسان العرب، مجلد 10، ص 455 - 456.

للصعلكة هو الفقر، فالفقر يجرد الإنسان من ماله، ويظهره ضامراً هزياً ويدفعه للغارة والسطو، والتصعلك: الفقر المقترن بالشر<sup>1</sup>، فالفقير ليس صعلوكاً إذا لم يمتن هذا السلوك العدواني حرفةً من أجل المغنم<sup>2</sup>، ثم صارت تدلّ على الفتاك، والأغربة، والخلعاء، فالصعلكة هي "التعبير عن سلوك عدواني، وهذه الألفاظ تعتبر صوراً وأساليب لهذا السلوك، فأحياناً يكون لصوصية، ويُسمّى صاحبه لصاً، وأحياناً يكون تذوّباً أي فيه خلق الذئب، ويسمّى صاحبه ذئباً، وأحياناً يكون فتكاً، ويسمّى صاحبه فاتكاً"<sup>3</sup>، وفي العصر العباسي اختلفت أساليبهم، فاعتمدوا الحيلة والخداع والتسول والكديّة، وكان من طوائفهم العيارون، والشطار، والطفيليون<sup>4</sup>

المعاني السابقة، والمفاهيم التي توصل إليها الباحثون تضع الصعلكة وعالمها في قالبٍ سلبي، حتى بات الصعلوك مجرماً في نظر الجميع، وهذا مجحفٌ في حقّ هذا الفئة، التي تتميز بصفات لا تجدها إلا عند كبار القوم، فشعر الصعاليك يُعدّ أول حركة تمردٍ على الحركة الشعرية الجاهلية، فكان شعرهم تصويراً لمواقف الاضطهاد والعنصرية التي عانوا منها، وإعلاناً لفلسفتهم الاجتماعية والاقتصادية<sup>5</sup>، ويرى الباحث ضرورة ذكر الصفات الإيجابية لهذه الفئة، ومن ثم الولوج في عالم محمد لافي للكشف عن هذه الرؤيا.

## 2- نقاط الالتقاء بين الشاعر و الصعاليك:

### 1- التمرد.

(2) زيدان، عبد القادر، التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، دار الوفاء، الاسكندرية، ط1،

2003، ص11

(3) خليف، يوسف، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، د.ط،

1986، ص231

(4) حفني، عبد الحليم، شعر الصعاليك، منهجه وخصائصه، الهيئة المصرية، د.ط، 1979، ص19-26.

(4) عطوان، حسين، الشعراء الصعاليك في العصر العباسي الأول، دار الجيل، بيروت، ط4،

1997، ص160

(5) العزب، محمد، ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر، دارالمعارف، د.ط، 1978، ص17.

2- التآلف مع الذئاب.

3- الحزن: وهذا يتمثل في تجربة مالك بن الريب ورثاء النفس.

4- قلة النوم: معرفة الباحث بالكثير من تفاصيل حياة الشاعر اسهمت في ملاحظة هذه الصفة، بالإضافة إلى أوقات كتابته للقصائد، والذي تجلّى في "ديوان مقفى بالرماة" تحديداً في قصائد: هواتف بعد منتصف الليل (أ)، وقصائد: هواتف بعد منتصف الليل (ب) والجدول الآتي يُبين ذلك:

#### جدول رقم (7)

#### أوقات كتابة القصائد

الرقم	القصيدة	الساعة	التاريخ	الصفحة
1	هاتف المرأة	1 صباحاً	1992/3/16	89
2	هاتف الفقد	2 صباحاً	1992/3/21	90
3	هاتف الغيبة	1 صباحاً	1992/3/23	91
4	هاتف الساعة	4 صباحاً	1992/3/26	92
5	هاتف السؤال	2 صباحاً	1992/3/28	93
6	هاتف الحالة الثالثة	2 صباحاً	1992/3/31	94
7	هاتف الشبيه (1)	1 صباحاً	1992/4/15	97
8	هاتف النموذج	2 صباحاً	1992/4/17	98
9	هاتف القلب	4 صباحاً	1992/4/18	99
10	هاتف الانسحاب	4 صباحاً	1992/4/20	100
11	هاتف الفارس	2.30 صباحاً	1992/4/21	101
12	هاتف عيد الميلاد	3 صباحاً	1992/7/4	102
13	هاتف المخيم	3 صباحاً	1992/7/5	103
14	هاتف (....)	2 صباحاً	1992/4/15	104
15	هاتف الشبيه (2)	1 صباحاً	1992/8/16	105
16	هاتف الشبيه (3)	2 صباحاً	1992/8/26	106
17	هاتف الحالة الرابعة	2.30 صباحاً	1992/10/20	107
18	هاتف الرحلة	1 صباحاً	1992/10/21	108
19	هاتف المغني	1.30 صباحاً	1992/10/22	109
20	هاتف البائع الجوّال	2 صباحاً	1992/10/23	110
21	هاتف الرحيل	1 صباحاً	1992/8/27	111

يتبين أنّ عالم الصعاليك حافل بالأحداث، والاختلاف في هذه الفئة يبدأ من مفهوم "الصعلكة" التي حملها الباحثون دلالات سلبية، جرّدت هذه الفئة من القيم الجميلة، فالصعاليك - كما يرى الباحث - بمواقفهم يُمثّلون ثورةً على مجتمعهم، فهم يحملون لواء الحداثة في العصور التي عاشوا فيها، ولما يزالوا، لأنهم يرفضون الخضوع لمجتمعاتهم المحاطة بقوانين ظالمة، والسمة البارزة في هؤلاء الصعاليك تكمن في التمرد والثورة، بالإضافة إلى سعيهم وراء قوانين جديدة تكفل لهذه المجتمعات العدل والمساواة، وبما أنّ التمرد سمة بارزة في قصائد محمد لافي تطلب هذا متابعة الصعلكة في شعره، وكانت على ثلاث طرق:

**الطريقة الأولى:** تتمثل في حضور أسماء الصعاليك، ومنها ما جاء في قصيدة ((من أولك إلى أخرك)) إذ يقول:

يعرف الأصدقاء تفاصيل يومك  
من أول القلب حتى ضواحيه لكنهم  
ينكرون "السليك"، وكل دروب سلك  
يا سليل الصحارى، تمعن قليلاً بنجم الصحارى  
لتقرأ صورة من قد اتخذت رفيق المسافة  
وهو الذي خذلك<sup>(1)</sup>

لقد استحضر شخصية السليك بن السلّكة، وهو أحد الصعاليك العرب العدائين الذين كانوا لا يلحقون، وكان أدلّ الناس بالأرض، وأعلمهم بمسالكها، وفيها يتبين مدى حب الشاعر للثورة، وعدم الاستسلام من خلال هذا الشاعر الذي قُتل رغم أنه يدفع إتاوة على غنائمه، فنغمة التمرد تتواصل من خلال استحضار شخصيات الصعاليك، فهاهو يجردّ الأصدقاء من صفة الصداقة، فهم يعلمون كل شيء إلا أنهم ينكرون السليك، وكأنه يرى نفسه هذه الشخصية الثائرة على المجتمع، ويعود مخاطباً هذه الشخصية محاولاً كشف من خذله في هذه الرحلة.

---

(1) لافي، ديوان "لم يعد درج العمر أخضر"، ص14.

وفي القصيدة نفسها يستحضر شخصية أخرى من شخصيات المتصعلكين، هو مالك بن الريب، إذ يقول:

هلك الليل على كأسك، "وابن الريب"،  
رثاؤك هذا المفتوح على المطلق  
ست سنين في هذا القبو المغلق  
تقرأ خطوك من لثغ المهدهد.... إلى الخندق  
تقرأ قامات صوبها الحلم.... إلى الملقق<sup>(1)</sup>

يستحضر شخصية مالك بن الريب الذي كان أحد الصعاليك في العصر الأموي مستثمراً خصوصية تجربته المتمثلة برثاء النفس، فمن خلال هذه الشخصية يقتبس صفة التمرد، وأيضاً صفة الحزن على الاقتراب من الموت دون تحقيق المراد.

**الطريقة الثانية:** تتمثل في حضور مفردات طالما ارتبطت بعالم الصعاليك: ومنها العواء، وهو مشتق من "عوى: والعوي: الذئب، عوى الكلب والذئب يعوي عيياً وعُواءً وعوية... والسباع تعوي عواء، وهو صوت تمذُّه وليس بنبح.. والعواء صوت الباع، وكأنه بالذئب والكلب أخص<sup>2</sup>، فالعواء صوت الذئب، وطالما ارتبطت الذئب بالصعاليك فالبيئة كانت تجمعهم، ولقد ورد هذا اللفظ في قصيدة ((صعلكة)) إذ يقول:

كأني أفتش عن آخر الشرفات  
لأعوي عليهم قليلاً  
وأختتم المعركة<sup>3</sup>  
وتحضر هذا الكلمة مرة أخرى في قصيدة ((دعوة)):  
ولم يتبق على ساحل الليل إلاّ

(1) لافي، ديوان " لم يعد درج العمر أخضر"، ص 15.

(3) ابن منظور، لسان العرب، مجلد 15، ص 107 - 108 - 109.

(1) لافي، ديوان نقوش الولد الضال، 43

## عواء القتيل<sup>1</sup>

فالعواء يعود ولكنه يصدر من قتيل وكأنّ هذا القتيل ما زال يحمل في ثناياه التحدي والإصرار وعدم الاستسلام، وقمة التمردّ تنعكس في هذه الصورة الغريبة، فالقتيل قد يطلب الرحمة إن ظلت به أنفاس أمّا هذا القتيل فلا يزال يصدح بالعواء. يعود العواء للحضور، ولكنه يحضر مع ألفاظ أخرى ذات علاقة بعالم الصعلكة مثل كلمة (الصعاليك)، وأيضاً (القبائل) التي طالما تركت القتلة وكان همها الأول مطاردة الصعاليك، وهذا ما نجده في قصيدة "كلام البياض<sup>1</sup>":

إلى أين تركضُ بي أيها العمرُ الكلبُ؟  
كلُّ الصعاليكِ واريثهم بيديّ التراب،  
وليس هناك غير البياض على صفحات الأفق  
وليس هنالك إلاّ بقايا صدى  
لعواءٍ على شمعةٍ تحترق<sup>(2)</sup>

.....

وليلة أمس حلمتُ بأنّ قبائلنا أسقطت من حساباتها  
القاتلين...

لتطلبَ رأسي... ورأسك<sup>(3)</sup>

يجرُّه الغضب إلى استخدام لفظ لم يستخدمه من قبل بهذه الطريقة، حيث ينعت العمر بالكلب الراكض، إذ يعترض على سنّة الحياة، فكلُّ من تمردوا لم يعد لهم وجود، فلقد فارقوا هذه الحياة وهو الشاهد الوحيد الذي واراهاهم واحداً واحداً، فماذا تبقى؟ ليس هناك إلاّ بياضٌ لا يحمل في ثناياه أيّ أحلامٍ محققة، وما يعكس ذلك الاغتراب هو الانفصال بينه وبين عمُرهِ عندما اكتشف حقيقة قلب الموازين، فالقاتل بريء، وأمّا المقتول مذنب، وهنا تمردّ وعدم رضوخ.

(2) لافي، ديوان "ويقول الرصيف"، ص 137.

(2) لافي، ديوان "افتح باباً للغزاة"، ص 49.

(3) المرجع نفسه، ص 50.

ويقول في قصيدة "إلى أبي":

كبر الفتى في خانة المحذوف  
ليخط سطرًا آخرًا في دفتر الفوضى،  
ويعوي ضد من خانوه يا أبتى....  
(على المكشوف)!(1)

يعود مرة أخرى للعواء، أي الرفض، وهذه عادة الصعاليك، ولقد كان حضور  
هذه الكلمة في دواوينه على النحو الآتي:

### جدول رقم (8)

#### لفظة العواء في دواوين محمد لافي

الرقم	النص	الصفحة	اسم الديوان
1	العواء الأخير	26	نقوش الولد الضال
2	لأعوي عليهم	43	نقوش الولد الضال
3	عواء الليل	15	الخروج
4	عواء الجوع	60	الانحدار من كهف
5	الريح تعوي: في وهاد الغاب.. تعوي: لن تعود	119	مواويل على دروب الغربية
6	يفتح فصل العواء	11	افتح بابا للغزاة
7	لعواء على شمعة تحترق	49	افتح بابا للغزاة
8	ماخنت قافيتي، ولأطلقت اسراج الخيول أبي عواء الذئب في الصحراء،	58	افتح بابا للغزاة
9	ويعوي ضد من خانوه	59	افتح بابا للغزاة
10	والساعة/نفس الساعة في منتصف الحائط تعوي: تك تك تك !	92	مقفى بالرماة
11	ويعوي عليها طويلاً	105	مقفى بالرماة
12	يا آخر المتبقين من أسرة الذئب	106	مقفى بالرماة
13	تعبت من إرث الذئاب من "روزنامة" العواء.... في الصحراء	40	لم يعد درج العمر أخضر
14	وأخر الصحراء في الليل العواء	98	لم يعد درج العمر
15	ولم يتبق على ساحة الليل إلا عواء القتل	113	ويقول الرصيف

(1) لافي، ديوان افتح بابا للغزاة، ص59.

أيضا تحضر كلمة (النهب) في قصيدة (وداعية لكوكبة الفرسان المتعبين) إذ يقول:

ألا فلننهب الفلوات يا أصحاب

لعلّ جزيرة خضراء تفتح للجياح الباب<sup>1</sup>

هذه الكلمة ذات علاقة بقطع الطريق، وهي الوظيفة التي يحترفها الصعاليك، وهنا أيضا لغة خطابية تدعو إلى الثورة وذات علاقة بالطريقة الثالثة في الصلعة ويقول في قصيدة "بطاقات للحنن":

فبأمر القدر الأرعن والشيخ الجليل

طاردتني كل فرسان القبيلة

إنما رغم عذاب الجرح والمنفى أقول:

ربما يشرق فجر في عيوني

فأمهليني.....أمهليني<sup>(2)</sup>.

حتمية القدر التي كتبت عليه النفي، وكذلك الشيخ (الجليل)، والجلال هنا يحمل بعداً ساخرًا، لأنّ هذا الشيخ مُبجّلٌ من القبيلة التي تنفذ ما يُطلب، فكانت أحد أوامره هي طرده ونفيه إلّا أنّه يتمسك بأمل العودة رغم كلّ المصاعب، ويعلن صلّته وتمردّه وهذا دين الصعاليك دائماً.

الطريقة الثالثة: اللغة الخطابية الراضة إذ نجده يقول في قصيدة "في انتظار أم العيون الخضر":

وأهتف كلما أوغلت في المنفى

تحدي الموت

جوبي الأرض يا خطوات أقدامي

تحدي الصمت،

غني للشعاع الحالم المصلوب....

.....

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان مواويل على دروب الغربية، ص 59.

(<sup>2</sup>) المرجع نفسه، ص 90.



يا خضراوة العينين  
خرجت على قوانين القبيلة  
في حنيني العاصف المجنون.....

.....

تطار دني القبائل تشتهي صلبي  
فأوغل في متاهاتي<sup>1</sup>

لقد سيطرت اللغة الخطابية على هذا المقطع (تحدي، جوبي، غني)، أفعال أمر فيها إصرار ورغبة على الخروج عن المؤلف فالتحدي هنا ليس طبيعياً فهو ميتافيزيقي؛ لأنه تحدُّ للموت ثم مخاطبة للأقدام، وهنا أيضاً إصرار لأن السعي في الأرض دلالة على عدم الاستقرار حتى يتحقق المراد ثم الغناء للحلم المشع، الذي لا يتحرك لأنه مصلوب، وبعد ذلك أتت الصلابة لتبرز في لأنه المساحة فهو يرفض السيادة والقمع، فهو صلوك يعيش في زمن تطارده فيه كل القبائل، والكل يريد صلبه ليصبح مثل الأمل المصلوب

وفي قصيدة "منتهى الحوراني تدخل بوابة العشق":

يا ذات المريول الأخضر

أقسمنا بالعشب الأخضر

بالحنون الطالع فوق الجدران

لن تطأ الخيل الجامعة مدينتنا إلا فوق الأجان<sup>(2)</sup>.

الخطاب موجة لمنتهى الحوراني التي سقطت شهيدة في عام 11 / 11 / 1975م، وهذا اعتزازٌ بهذه الشخصية، كما أنه جعل اللون الأخضر مصاحباً لهذه الشهيدة، فالأخضر مرتبط بالربيع، وهذا يُعطي دلالةً على العودة وتحقيق المراد، وإعلان التحدي بأن المقاومة ستستمر ولن تسمح لها بالانتهاء، وستدافع عن هذه الأرض حتى لو وطأتنا الخيل، وهذه دلالة على الالتصاق بهذه الأرض، فلن تسمح لهم بتحقيق ما يريدون حتى لو وطأة الخيول على أجاننا.

(1) لافي، ديوان مواويل على دروب الغربية، ص 43.

(2) لافي، ديوان الانحدار من كهف الرقيم، ص 35.

وفي قصيدة ((من أولك إلى أخرك)) يقول:

كتب الصعلوك فيافي الصحراء

وقد هدأ الرقص الآن

كتب الصعلوك

لهابيل غزال، ولقبايل غزالان

كتب الصعلوك:

لهابيل الموت،

وللقائل كل البلدان<sup>(1)</sup>

انطلق الشاعر من مبدأ يؤمن به، إذ إن الصعلوك رغم توحدّه وانعزاله عمّن حوله، إلا أنه يمتلك الرفض، فهو ملك في الصحراء له الحكم في تقسيم الأشياء، حتى وإن كانت القسمة ظالمة، كما أنه يُوزّع الأدوار كيفما شاء، وقد تكون الزاوية التي انطلق منها الشاعر هي سلبية التفرد بالقرارات والخروج عن النمط الطبيعي في هذا العالم، فمن يأتي بقرارات عجيبة ومن يظلم هو من يستحق الحياة وإدارة شؤون العالم.

ويقول في قصيدة "هجس":

رصاصة، رصاصة

وخندقاً، فخندقاً

وشارعاً، فشارعاً سأقتفيك

فسرّ إلى الأمام حتى لو بقيت مفرداً

وسرّ إلى الأمام سيدياً

ولا تراسل الكتاب المسلمة<sup>(2)</sup>

السير إلى الأمام معناه التحدي وهذا تمرّدٌ بحد ذاته، حيث يُطالب الشاعر متابعة السير حتى لو كنت وحيداً، فلا بدّ أن تظلّ سيدياً ولا تخاطب من استسلم بذلّ وهوان. يقول في قصيدة "كان المساء يرنُّ بالهجرات":

(1) لافي، ديوان "لم يعد درج العمر أخضر"، ص 24.

(2) المرجع نفسه، ص 37.

ما زلت أعدو باحثاً عن هيئتي  
ونجوم سرّك  
متوحداً أجتأبُ قيعان المدائن هل  
خرجت على القرى،  
أم أنها خرجت علي؟!  
أريد تفسيراً لهذا اللغز أبعد  
من حدود ندامتي،  
وتراب قبرك<sup>(1)</sup>

إنّ البحث عن الذات جزءٌ من الاغتراب، والوحدة أيضاً تعني اغتراباً، لكنّه هنا يتساءل عن سبب هذه الوحدة، هل هي بسبب خروجه عن المألوف حتى إن كان المألوف غير عادل، فهو يحتار في أمره، ويخاطب أباه مطالباً إياه بتفسير للأمر الآتية لأنّ من حوله لا يملكون تفسيراً:

1- الحيرة في خروج القرى عليه أو خروجه عليها.

2- الندم على ما فات.

3- العزلة التي وصل إليها، وعدم وجود المساند.

4- انفصاله عن ذاته.

وفي قصيدة "جنوبيون" يقول:

جنوبيون في الزمن الكسيح

جنوبيون نرفعُ لآءنا

في زحمة الزمن الأميركي (بالعربي الفصيح)<sup>(2)</sup>

القصيدة مهداةٌ لـ(محمد علي شمس الدين) وفيها ثناء على جنوب لبنان الذي يرى فيه الشاعر رمزاً لاستمرار المقاومة، وعدم الخنوع لأيّ قوى جائرة، إذ يرى في الجنوب شخصاً قادراً على المشي من خلال الاستمرار في رفض الاحتلال، في حين يجد الزمن كسيحاً لا يستطيع المشي، وهذا ينسحب على باقي البلدان العربية، ولذلك

(1) لافي، ديوان "لم يعد درج العمر أخضر"، ص 63.

(2) لافي، ديوان "ويقول الرصيف"، ص 40.

يستأصل الجنوب اللبناني من جسد الأمة العربية، ويرى فيه التمرد وعدم الخضوع برفضه الاستسلام للزمن الذي تسيطر فيه أمريكا على كل شيء، ويواصل محمد لافي التمسك بـ(لا) فهو " شاعر (لا) الدنكيشوتي مع كل ما يراه من خراب وسقوط، وربما لهذا بالضبط تراه يتشبث بـ(لائه) ويمضي تحت رايتها رافضاً الخراب، فاضحاً ومديناً من تسببوا به محيياً ذكرى من رحلوا كي يأتي زمن الحرية متشبثاً بالسير على الطريق لو بقي وحده"<sup>1</sup>

في معرض الحديث السابق تتكشف اتجاهات الشاعر وميله إلى هذه الفئة، حتى التحق بركب الصعاليك، وباتت رؤيا الصعلكة تتبدى في قصائده، ولهذا الانتماء عوامل عدة:

- 1- أنها فئة قليلة، إلا أن أقليتهم لم تحل دون رفع رايات التحدي في وجه القبيلة، وشيوخها، والأعراف المجحفة في حق الكثير.
- 2- هذه الفئة تمثل الإرهاصات الأولى للحادثة من خلال عدم قبول الواقع.
- 3- أنهم سعوا إلى تحقيق ما يرونه مناسباً وإن كان ذلك إيذاناً بانسلاخهم من المجتمع.
- 4- اتصافهم بصفات حميدة: (الاعتماد على النفس - إطعام الفقراء - صنع القرار)

### 2.5.1 الحلم:

ويتمثل في الحلم الذي طالما رافقه في العودة، ولم يتنازل عنه على الرغم من عدم وجود مقومات تعزز هذا الأمل، والحلم رمزاً لصورة الوطن، ويصير الانتماء إلى الحلم انتماء إلى الوطن<sup>2</sup>، وكان الحلم يحضر في قصائده إما بلفظة (الغزاة) أو (الشمس) أو (جزيرة خيالية)، وهذا الجانب أخذ اتجاهين:

---

(<sup>1</sup>) أبو شاور، رشاد، شاعر الغربية والمرائي والصعلكة، القدس العربي، الاثنين 16/1/2006، السنة السابعة عشر، العدد 5173.

(<sup>2</sup>) علي، ناصر، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، وزارة الثقافة، مطبعة الجامعة الأردنية، عمان، د.ط، 1996، ص 103.

### 1.2.5.1 جزيرة الأحلام:

يضمّ القصائد التي يعبر فيها الشاعر عن أحلامه بالجزر الخيالية إذ يقول في

قصيدة "ولادة الصباح على رجع موال حزين":

عبثاً تحاول قتل أحلامي وخنق قصيدة...

عذراء قد ولدت على شفتي

تحلم بالشعاع

بجزيرة سحرية الألوان...

فاتحة الذراع<sup>(1)</sup>

يعلنُ التحدي في وجه من يحاول حرمانه، لذلك لم يتوقف عند الأحلام بل صرّح

بكنهها، فلا يقتنع إلاّ بجزيرةٍ خيالية تكسوها الألوان جزيرة تحتضن من يُقبل عليها.

ويقول في قصيدة "مقاطع من أغاني العتمة":

وأنا أريد

عبثاً أريد

بيتاً وساقيه على تل بعيد

وجزيرة سحرية الألوان غطاها النخيل

تغفو بأحضان الأصيل<sup>(2)</sup>

يتجدد حلمه بتلك الجزيرة الخيالية، لكنّ الإرادة هنا ارتبطت بالفردية، ومن ثمّ

تحوّلت إلى العبثية لأنّ الإرادة الفردية لا تُجسّد الأحلام على أرض الواقع، إلّا أنّ

هذا لا يمنعه من الإفصاح عمّا يصبو إليه، على رغم من قناعته باستحالة تحقيق

المراد، فالإفصاح قد يخفف وطأة المعاناة.

### 2.2.5.1 الغزاة (الشمس):

يضم القصائد التي تحتوي على لفظة الغزاة، والشمس، وقبل الولوج في

القصائد لأبدّ من التعريف بالغزاة والشمس، والأبعاد التي تحملها، فالشمس لم تكن

(1) لافي، ديوان "مواويل على دروب الغربة"، ص 82.

(2) المرجع نفسه، ص 99-100.

كأي جرم سماوي، إذ حظيت بمكانة عند الجنس البشري، وعلى مرّ العصور واصلت الحفاظ على هذه المكانة، وبلغت أوجها عندما أصبحت آلهة تُعبد، وكانت من أقدم عبادات البشر، وأول من عبد الشمس تحت قواعد دينية منظمة الأكديون، والسومريون، والكلدانيون، ولسنا بصدد دراسة هذه العبادة بقدر إيضاح مكانة الشمس التي حافظت على وجودها في أذهان البشرية، وإن كانت هذه العبادة بدأت في الزوال.

### 1.2.2.5.1 الشمس والغزاة عند العرب:

قدّس العرب الشمس، وكانت دائماً رمزاً للنور، يقول جواد علي "قد رأى بعض العلماء أنّ عبادة أهل الجاهلية هي عبادة كواكب في الأصل، وأنّ أسماء الأصنام والآلهة، وإن تعددت وكثرت إلّا أنّها ترجع كلها إلى ثالوث سماوي هو الشمس والقمر والزهرة"<sup>1</sup> حيث كان هذا الثالوث يشكل "عائلة إلهية صغيرة، يلعب فيها القمر دور الأب، والشمس، دور الأم، والزهرة دور الابن أو البنت"<sup>2</sup> وعندما نتتبع هذا الجرم السماوي في القصيدة العربية نلاحظ ظهوره عند الشعراء في الجاهلية، فهي موسومة بالحركة والرشاقة، كما أنّها رمزٌ للخلاص، ولقد كان في صورة الشمس في الشعر الجاهلي بضعة عناصر<sup>3</sup>:

1- العنصر الزماني: تبدو الشمس فيه كميات، وهذا العنصر يغلب على الشعر الجاهلي.

2- العنصر المكاني: تظهر الشمس في مكان سني لا يستطيع أحد أن يصل إليه.

3- العنصر الجمالي: تبدو الشمس فيه مثلاً أعلى للبياض، وهو اللون الأثير عند العرب في الحسن.

---

(1) علي، جواد، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج6، دار العلم للملايين، بيروت، د.ط، 1970، ص50.

(2) عبدالرحمن، إبراهيم، الشعر الجاهلي، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، 1980، ص40-41.

(3) عبدالرحمن، نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي، مكتبة الأقصى، عمان، ط2، 1982، ص67.

- 4- العنصر الحيواني: وفيه تظهر الشمس ذات قرن واحد أو ذات قرون، وقد يكون هذا العنصر إنسانياً، فغديرة المرأة تُسمّى في اللغة قرناً.
- 5- العنصر الإنساني: تخرج فيه الشمس من خدرها ولها سهام أو لعاب يراه الناس أشبه بخطوط مضيئة.
- 6- العنصر الإلهي: تظهر الشمس فيه مانحة للجمال.
- أما الغزالة فترتبط بالشمس لأنّ معناها في اللغة: لفظٌ يُطلق على الشمس، وقيل: هي الشمس عند طلوعها، يُقال: طلعت غزالة ولا يُقال غابت غزالة، ويُقال: الغزالة الشمس إذا ارتفع النهار، وقيل: الغزالة عين الشمس، وغزالة الضحى وغزالاته بعدما تنبسط الشمس وتضحى، وقل: هو أول الضحى إلى مدّ النهار الأكبر ويقولون عن الشمس غزالة الوقت<sup>1</sup>، وكانت الغزالة رمزاً للمرأة، إذ نجد مجنون ليلي يجري وراء الغزلان، ويُسمّى كلّ غزالة ليلي، والغزالة أيضاً أرضعت حي بن يقظان، يتبين أنّ العرب تُقدّس الشمس في المقابل كانت الغزالة في الأغلب رمزاً للحبيبية، والرابط بين هذه الكلمتين المعنى المعجمي، والصفة الأنثوية الملتصقة بالشمس والغزالة، بالإضافة إلى الحركية، وعدم الثبات.

#### 2.2.2.5.1 الشمس والغزالة عند الصوفية:

يجعل الجيلي في كتابه (الإنسان الكامل) الوجود بأسره مرموزاً في قرص الشمس التي هي نقطة الأسرار والأنوار، وفي هذا تصوّر الغنوص للشمس نلاحظ كيف تغلغت أسرار الديانة المصرية القديمة التي أشربت الشمس رموزاً وفيرة، ويوازن الجيلي "بين السماء الرابعة التي كوكبها الشمس وبين القلب الإنساني، والمخلوقات العنصرية"<sup>2</sup>، ونجد ابن عربي يقول:

فلا تتكرن يا صاح قولي غزالة تضيء لغزلان يُطفن على الدمى

(1) ابن منظور، لسان العرب مجلد 11، ص 493.

(2) جودة، عاطف، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط1 1978، ص281.

فللظبي أجياداً وللشمس أوجهاً وللدمية البيضاء صدرأً ومعصماً<sup>1</sup>  
يُقدّم الصورة المثل للمرأة، فهي تُشبه بالشمس في ضوئها، كما أنّ الغزاة اسم من  
أسماء الشمس، ويربط ابن عربي بين " وللشمس أوجها"، وبين قوله عليه السلام  
تروون ربكم كما تروون الشمس<sup>2</sup>، فالشمس رمزٌ للحقيقة، ورمز للوضوح، ورمز  
للسمو.

أمّا الغزاة فنجد ابن الفارض يجعلها رمزاً للجمال الإلهي، وكذلك للنفس  
النافرة حيناً، وللطبيعة حيناً، فالغزاة إشارة إلى النفس الإنسانية التي ألهمت صوابها.  
من خلال المقاربة بين غزاة وشمس محمد لافي وبين ما سبق يتبين ابتعاد شمس  
الشاعر عن الأبعاد الأسطورية، التي تسقط الألوهية على الشمس، وإن كانت غزاته  
بدأت تأخذ طابعاً أسطورياً بسبب حضورها المكرر. ولقد كانت الشمس عنده رمزاً  
للحقيقة التي تؤرقه، ومما يدعم ذلك الدلالات المرتبطة بالغزاة في الثقافة الصوفية،  
وقبل الولوج في عملية الكشف عن ماهية هذا الرمز، لابدّ من التعريف بالبعد  
الصوفي، فمن خصائص الصوفية "البحث عمّا وراء المحسوس، والبحث عن  
الحقيقة، ومحاولة النفاذ إلى الأشياء"<sup>3</sup>، فالتجربة الصوفية " لا تخضع لمنطق العقل  
الواعي وقوانينه، وأنّها حالة من حالات الوجود الباطن ذات رموز خاصة، فهي  
غربة روحية"<sup>4</sup>، والتصوّف عند أدونيس هو " طريقة للكشف عن المعرفة، والبحث

---

(1) ابن عربي، محيي الدين، ذخائر الأعلام شرح ترجمان الأشواق، تحقيق محمد  
الشقيري، عين للدراسات والبحوث، مصر، ط1، 1995، ص253، ورد الحديث في البخاري  
ونصّه " عن أبي هريرة أنّ الناس قالوا يا رسول الله هل نرى ربنا يوم القيامة فقال رسول الله  
صلى الله عليه وسلم هل تضارون في القمر ليلة البدر قالوا لا يا رسول الله قال هل تضارون  
في الشمس ليس دونها سحاب قالوا لا يا رسول الله قال فإنكم ترونه... " البخاري، الإمام أبو عبد  
الله، صحيح البخاري، الجزء السابع، دار الفكر، د.ط، 1981، ص179.

(2) البخاري، صحيح البخاري، ص 158، 253.

(3) عبد الدائم، صابر، الأدب الصوفي، دار المعارف، ط 2، 1984، ص4-23.

(4) القعود، الإبهام في شعر الحدائث، ص37 - 38.



عن المعنى، ووسيلة لبناء الهوية"<sup>1</sup>، وتقول خالدة سعيد " الشعر هو المحل الذي يتمثل فيه وعي الأنا بذاتها تماسكاً أو تصدعاً، ووعيا بعلاقتها بالموضوع، تميزاً وتداخلاً، وهذا في طليعة الأسباب التي تُفسّر الترابط بين الشعر والتجربة الصوفية بما هي إعادة نظر في علاقة الإنسان أو الذات بالله، والعالم بذاتها، وكون الشعر الحديث محلاً لهذا التصدّع الأنطولوجي جعله يحفل بالأقنعة والمرايا والأصوات المتداخلة " <sup>2</sup> ويرى أدونيس أن كثيراً من قيم الحضارة العربية في الشعر الجديد لا تأتيه من النصوص الشعرية التقليدية بقدر ما تتبع من نصوص التصوف<sup>3</sup>

كما أن "الصوفية في إحدى انطلاقاتها الجوهرية ترفض الشكل، وتدعو للحركية، وعدم السكون.... والتجربة الصوفية أحد مصادر الرؤيا في شعر الحداثة العربية المعاصرة، والرؤيا الصوفية تتم حين يزاول الإنسان نظرة معينة على الحياة"<sup>4</sup> يسميها كولن ولسون " النظرة العصفورية أي حين ينسحب من هذه الحياة ولو لحظة واحدة ليرى في أثنائها قدراً أكبر من الحياة "<sup>5</sup>

ولقد مارس الشعراء الصوفيون إعادة الترميز أو التشفير اللغوي في الشعر العربي القديم بنزع الدلالات المألوفة للكلمات، وإعطائها دلالات جديدة دون مرجعية سوى التجربة اللغوية والشعرية<sup>6</sup>، ومن الأمور البارزة في التجربة الصوفية القلق والحيرة، والشعور بالضياح، وعدم الاستقرار.

وإذا تتبعنا الشمس في قصائد محمد لافي، نجد الحضور الأول للشمس في قصيدة "في انتظار أم العيون الخضر" إذ يقول:

ولكنّ قلبي الظمان يحلم دائماً بالشمس

(1) أوبانك، مارغريت؛ و شمعون، صموئيل مجلة البيان الكويتية، عدد 334، مايو 1998، ص 78، حوار مع أدونيس.

(2) سعيد، خالدة، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، مجلد4، عدد3، 1984، ص28.

(3) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 130.

(4) القعود، الإبهام في شعر الحداثة، 43.

(5) ولسون، كولن، الشعر والصوفية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1979، ص42، نقلاً عن عبد الرحمن القعود، الإبهام، ص45.

(6) فضل، صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء، القاهرة، د.ط، 1998، ص277.

بفجر حالم الأضواء

يصرع إخطبوط اليأس<sup>(1)</sup>

قلبه لم يكن متلهفاً أو مشتاقاً، بل كان ظمآن، والظماً يدلّ على الذبول، وقلّة الماء، من ذلك الظمّاء: قلة ماء اللثة من العطش، وعين ظمياء: رقيقة الجفن<sup>2</sup>، فهذه اللفظة تعكس ما أصابه حتى أصبح قلبه ذابلاً، إلّا أنّه يتمسك بالشمس المتمثلة في الحقيقة، من خلال وجود أرضٍ محتلة، هذه الحقيقة لا تزال تبعث في نفسه الحياة لأنّه ينتظر الفجر المضيء الذي يبدد كل المخاوف، ويستأصل اليأس المتنامي في عروقه.

ويقول في قصيدة "بطاقتان إليها في عرس واحد":

أطلع من عروق الحزن دالية على جبل

أجدد موسم الأمل

أنا من شيع الأحاباب والخلان من أمس

وظلّ طوال هذا الليل يرفع وجهه المصلوب للشمس<sup>(3)</sup>

.....

خذي انظري وجهي الراض

الآن ينشد للشمس

يرفع صورته عبر كل طريق<sup>(4)</sup>

لقد تمكن الحزن من كل شيء، وبات مثل القحط يمتدّ في كل مكان، وتبرز في هذه اللحظة أسطورة الخصب (تموز) لكنّها ترنّدي معطف المقاومة، وتجدد الأمل غير راضخة للحزن الذي خلّفته جنث الضحايا، فالصمود والمقاومة متمثلة في وجهة المصلوب تجاه الشمس، هذه الشمس التي تصور الحقيقة الكامنة في وجود أرضٍ مغتصبة لا تزال تنتظر التحرير.

(1) لافي، مواويل على دروب الغربية، ص 31.

(2) ابن منظور، لسان العرب، مجلد 15، ص 25.

(3) لافي، ديوان " الانحدار من كهف الرقيم"، ص 37.

(4) المرجع نفسه، ص 43.

وفي "ديوان نقوش الولد الضال" يقول في قصيدة "دم":

دمٌ على كلِّ الشُّموس ولحظتي الحبلى  
دمٌ في كل منعطف على الأحياء والقتلى  
دمٌ مثل السوار... دمٌ<sup>(1)</sup>

ارتسم الدم على كلِّ شيء، وترك له أثراً في كلِّ مكان حتى الشُّموس التي  
تعكس الأمل والعودة اصطبغت بالدم، وكأنه يريد الإفصاح.

وفي ديوان "افتح باباً للغزاة" يقول في قصيدة "منام 1":

في المنام ومن ثلاث ليالٍ...  
أراني أركضُ في دورة الأضرحة  
وأطالعُ أرضاً بلا شجر  
وطيوراً بلا أجنحة  
شموساً مطفاة  
لغات بلا ألسن،  
وسفائن في فلكٍ دون ماء  
وشبيهي ابن لافي على قمة الكون...  
يفتحُ فصل العواء! <sup>(2)</sup>

هذا الديوان الذي حمل في ثناياه بعض الأحلام من خلال حضور الغزاة أو  
الشمس، ولكنه في هذه القصيدة التي حملت عنوان "منام" كان الحلم فيها غريباً، ففي  
حلمه رأى أرضاً بلا شجر، وطيوراً بلا أجنحة، ولغات بلا ألسن، فكلُّ شيء حتى  
الشموس تبدت له في الحلم بدون أشعتها فهي مطفاة.

ويقول في قصيدة "وجه 10":

بعد ثلاث كؤوسٍ تتسعُ الحدقة:  
ويسيل الحبرُ على الورقة  
يرسم راياتٍ محترقة

(1) لافي، ديوان "نقوش الولد الضال"، ص 8.

(2) لافي، ديوان "افتح باباً للغزاة"، ص 11.

وشموساً كاسفةً،  
وطيوراً مرتبكةً  
وقطاراً ظلَّ السكة  
يرسمُ خيلاً عزَّ الظهر تموتُ على النيلِ  
وقوافلَ دون دليلٍ<sup>(1)</sup>

تعود الشموس التي تصور الأمل من جديد ولكنها في هذا المقطع تعود كاسفة، فالشاعر تخطى الستين، فأصبح يرى الرايات محترقة لأن من يحملونها سقطوا مع الوقت وكذلك الشموس أصبحت غير عاكسة للأمل، فالذي يرسم هذه الأشياء غائبٌ عن الوعي لذلك نجد الطيور مرتبكة، والقطار خرج عن السكة وقمة المأساة تكمن في تلك الخيل التي يرسمها ولكنها تموت في الظهيرة.

نلاحظ أن الشمس كانت رمزاً للحقيقة، والمتمثلة في تحرير فلسطين، وأحقية أبنائها بالعودة إلى أراضيها، إلا أن هذه الحقيقة بدأت الابتعاد، ويتبين ذلك في الشموس التي لُطخت بالدماء، ثم جاءت الشموس مطفاة بلا نور، وهذا يدل على زوال الإشعاع الدافع لمواصلة الحلم، واستمرت بافتقاد النور بمجيئها كاسفة. نجد مظاهر الحقيقة تتبدى في:

- 1- الأرض المحتلة، وأمل العودة إلى فلسطين.
- 2- الصمت تجاه الأراضي المحتلة، وعدم التحرك أو القدرة على ذلك.
- 3- الصمود من أبناء الأراضي المحتلة.
- 4- الأحقية بهذه الأرض.
- 5- حقيقة الضعف الذي أصاب الأمة العربية.
- 6- بُعد الأحلام، وعدم القدرة على تحقيق الآمال لانتفاء العوامل المساعدة على ذلك.

أما لفظة الغزاة فبدأت في الظهور في قصيدة "إلى أنور رجا":

بم تهجس؟

أيُّ شخوصٍ أضأت على صفحة القصِّ هذا المساء..

(1) لافي، ديوان "ويقول الرصيف"، ص 100.

بعيداً عن الواجب الصّحفيّ؟

وأَيُّ الغزالات تركضُ خلف خطاك؟! (1)

يخاطب صديقه أنور رجا ويوجّه له سؤالاً هو نفس السؤال الذي يطارد الشاعر، فما هي الغزالات التي تتابعك أو بالأحرى أتعبتك وأنت تطاردها حتى سبقتها، وصارت خلفك، وهذا يعكس التعلّق بالأمل من خلال لفظ الغزالة الرامزة للأحلام. ويقول في قصيدة "عمر صابئ":

لم يكتبوا حلماً، ولم يصلوا الجنازة واقفين،  
ولم يصلوا للمدى العالي،  
ولم تركض بهم سنة الغزاة للسرى يا جارُ  
ضلّوا وظلت أنا الوحيد أرسل الفوضى،  
وعمرأ صابئاً سرقته من قدمي... خطوط النار! (2)

من خلال القصيدة السابقة يعترف الشاعر بأنّ من حوله:

- 1- لم يقوموا بكتابة أحلامهم أو التعبير عنها.
  - 2- لم يسعوا للوصول إلى الحقيقة.
  - 3- لم تكن لديهم أية حقيقة يبحثون عنها، ولذلك غابت عنهم الغزاة.
- كلُّ ذلك أدّى إلى خلالهم، وخروجهم عن الطريق الصحيح، والقبول بالواقع المؤلم، حتى وجد الشاعر نفسه وحيداً، يرسل عمره الضائع، والفاني في مطاردة الأمل المتمثل في عودة الأرض المحتلة، والعودة إلى الوطن. ويقول في قصيدة "سيرة 2":

كنا خمسة أولادٍ في الغربة

.....

.....

والخامسُ لا زالَ على رأسِ الفوضى،

(1) لافي، ديوان "مقفى بالرماة"، ص 28.

(2) لافي، ديوان "افتح بابا للغزاة"، ص 31.

تكتبه كلُّ غزالاتِ الحلم... إلى أن يلقى ربّة! (1)

من غير شك، فالخامس هو الشاعر الذي يرى أن شمس الأمل التي كانت تداعبه سترأوده حتى النهاية، فلقد بات يشعر بعدم اتساع العمر لرؤية ما يصبو إليه، وفي هذا النص ارتبطت الغزاة بالأحلام. يقول في قصيدة "رغبات":

أحتاجُ سهباً حدهُ أقصى من الدنيا  
لأطلقَ فيه غزلانَ التمني... (2)

من بدايات المساء... إلى صباح الخير! (2)  
يطلب الشاعر مساحة أكثر من حدود الدنيا، لماذا؟ لكي يطلق غزلان التمني التي تطول رحلتها ولا تعرف أين ومتى تقف؟ وهذا يعكس صعوبة الأحلام فالأمنيات نافرة.

وفي قصيدة "فتحتُ باباً للغزاة" يقول:  
لا وقتَ للتذكار،

لكني أرُنُّ على مفكرتي كأجراسِ الكنائسِ  
كلما انفتح العروضُ فتحتُ باباً للغزاة...  
كي تسلّمني إلى أدراجِ بابك! (3)

.....

.....

وأنا كتبتُ قصيدتي،  
وفتحتُ باباً للغزاة كي تسلّمني...  
ولو حرفاً وحيداً من جوابك! (4)

---

(1) لافي، ديوان " افتح باباً للغزاة " ، ص 41.

(2) المرجع نفسه/ ص 62.

(3) المرجع نفسه، ص 73

(4) المرجع نفسه، ص 77

لم يعد لدى الشاعر أيّ وقت، فكلما تهيّأت فرص الكتابة، وتجسّد ما يجول في  
الخاطر تلوح في الأفق الغزاة التي تصحبه لأحلامه التي لم تتحقّق، ثم يعود مرةً  
أخرى للأمل (الغزاة) منتظراً أيّ بوادرٍ تعيد الأمور إلى نصابها.  
وفي قصيدة "مقعد" يقول:

حينما تجلسون على شارة النصر بعدي  
وتأخذكم لمدى الذكريات الغزاة  
حين تلمع في البعد أسماؤنا  
فاذكروا (زينكم)  
واحجزوا لي على قيد هذي الحياة بمجلسكم...  
مقعداً بينكم! (1)

يخالج الشاعر شعور باقتراب الموت، وعدم وجود متسع من الوقت لرؤية  
الانتصار، فهو يوجّه الخطاب لمن سيرى الأمل يتحقّق بأنّ الذكرى أقل ما يمكن  
تقديمه لمن ناضلوا على مدى الحياة، وهو يطمح للعودة بعد الموت لرؤية ما لم يره  
في حياته.

ويقول في قصيدة "من أولك إلى آخرك":

ودرب الغزاة في أيّ منزلةٍ  
سوف تبني على وجع منزلك؟  
لن أصدّق أن مسارك عارٍ من القبرات،  
وما زرعت الخطة بين يومٍ...  
ويوم هلك!! (2)

في هذا المقطع يتساءل عن هذا الأمل ودربه التائه، فأين سيكون مقرّه؟ حتى  
أصبح يشعر باليأس لأن الظروف لا تزف البشرية.  
ويقول في قصيدة "اعتذارية":

نحن جيل المدينة لم نكتب الفلوات،

(1) لافي، ديوان "افتح باباً للغزاة"، ص 85.

(2) لافي، ديوان "لم يعد درج العمر أخضر"، ص 14.

ولم ننتسب للغزاة  
نحن جيل البيانات رافعةً شارة النصر  
في كال حالة<sup>(1)</sup>

يسخر من هذا الجيل الذي تأثر بحياة المدن ولم يتعود على قطع الصحارى  
واجتياز العقبات، فهذا جيل البيانات والحديث الخالي من الأفعال، ولذلك كيف ينتسب  
جيلٌ بهذه الصفات للغزاة التي لا يصلها إلا الصامدون والباحثون عن ذواتهم.

ويقول في قصيدة "مقاطع من سيرة الشبيه":

على كتفيك ابتهالات أمك،  
بين يديك، وصايا أبيك، وهذا المدى،  
وكتاب الغزاة<sup>(2)</sup>

.....

كلّ يومٍ نبدلُ داراً وجاراً،  
وهذه المدينة تكبر،  
والحزبُ يصغر،  
في طرقات المدائن ضاعتُ شمس القرى،  
وحليب الأمومة...كم قلت لك:  
لا تصادق نشيداً غريباً على شفّتك  
ولا شارعاً خذلك<sup>(3)</sup>

في هذا المقطع يستحضر الشاعر الشبيه أو بالأصح يحاول فتح صفحات حياته من  
خلال هذا الشبيه، فعلى الأكتاف ابتهالات الأم، أمّا اليدين فيبينها:

1. وصايا الأب التي لا شك في ثقلها.
2. المدى: الذي يمتد إلى ما لا نهاية، فالمدى يحمل في ثناياه كل الأوطان  
المسلوبة.

---

(1) لافي، ديوان "لم يعد درج العمر أخضر"، ص 33.

(2) المرجع نفسه، ص 127.

(3) المرجع نفسه، ص 115.



3. الغزالة: وهي الحلم الملازم، ثم يعترف بأن الحياة وكثير الترحال، وسقوط الأحزان أضاع الأمل وأضاع حتى الطفولة.

لم يكن حضور الغزالة في قصائد (محمد لافي) عبثاً، فلقد كانت الغزالة في أوقات رمزاً للأحلام، وفي لحظات تخرج الغزالة رامزة لـ (فلسطين) وللقضية الفلسطينية، وأحياناً تصور نفور الأحلام، وتقوم الغزالة في بعض النصوص مقام الشمس عاكسة لشعاع الحقيقة.

من خلال التعرّض لدلالة (الشمس) و(الغزالة) نجد أنفسنا أمام معادلة طرفاها الشمس والغزالة، وبما أنّ الحقيقة - التي يحاول الشاعر الوصول إليها - تبعد عنه كلما اقترب منها، وبما أنّ الابتعاد يكشف النفور المصاحب لهذه الحقيقة، إذن تتولد على ضوء ذلك معادلة نصّها: الحقيقة النافرة.

في نهاية هذا الفصل يتبين أنّ الشاعر لم يكن بمنأى عن المجتمع، ولكن الظروف المحيطة، والصراع المستمر بين حلم العودة، والوقوف من جديد اصطدم مع الواقع المؤلم، الذي لا يُنبئ بأي شيء جديد، هذه العوامل اسهمت في رصد ما يحدث حوله، و بات يُحاكم كل شيء، حتى وصل إلى محاكمة الذات، وهنا لاحت بوادر الاغتراب والتي اسهمت في إقصائه عن الحياة إلا أنّ المفارقة تكمن في التمسك بالعودة، وعدم غروب شمس المقاومة، وبالتالي عدم الاستسلام، فالثورة، ومحاولة تغيير العالم، لازالت تلوح في الأفق، حتى وإن لم يتبق من العمر ما يشفع برؤية الأحلام تتحقق، ولذا يقول مفيد نحلة " وتكاد المأساة أن تلقيه حطاماً على قارعة الطريق، لولا تلك النظرة المتفائلة المشرقة التي ترافقه في نهاية معظم قصائده<sup>1</sup>.

يتبين في نهاية الفصل أنّ الرؤى لا تأخذ شكلها الكامل في الإصدارات الأولى للمبدع، إذ تبدأ بوادرها في الظهور، ومع مرور الزمن تستمر في التكون مؤسسةً لرؤيا تسيطر على ذهن الشاعر، ويتبين أنّ رؤيا محمد لافي تأخذ نمطين:

الأول: رؤيا الإقصاء

الثاني: رؤيا تغيير العالم

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان مواويل على دروب الغربية، ص 8.

وكلا النمطين مرًا بمراحل ساهمت في تشكيلهما، فأَيُّ شاعرٍ تمرَّ تجربته الشعرية بعدة مراحل، هذه المراحل بمثابة هزات تختلف قوتها حسب أحداثٍ ومعطيات المرحلة، إنَّ تجربة محمد لافي والممتدة من عام 1973 م إذ أصدر ديوانه الأول الموسوم بـ "مواويل على دروب الغربية" حتى عام 2010، التي شهدت إصدار ديوان "ويقول الرصيف" ويرى الباحث أنَّ تجربة الشاعر مرت بمراحل تاريخية مفصلية، ولكلِّ مرحلة طابعها الخاص، وتنقسم هذه المراحل إلى أربع أقسام:

### 1- المرحلة الأولى: البدايات وظهور المقاومة:

تخللها إصدارين الأول "مواويل على دروب الغربية" وفيه تبدأ الإرهاصات الأولى لرؤيا تغيير العالم إذ يُمثِّل هذا الإصدار مرحلة مواكبة للحسِّ الشبابي، والذي تختلط فيه مشاعر الحبِّ بالحماسة، والتغني بآمال العودة، ولقد جاء ديوان "الانحدار من كهف الرقيم" مرسخاً للتمردِّ والثورة، إذ واكب عودة المقاومة، ونستطيع القول بأنَّ هذا الديوان علامة حقيقية لرؤيا تغيير العالم.

### 2- المرحلة الثانية: الخروج:

تعدُّ مرحلة مهمة، إذ كانت بداية حقيقية للإحساس بالإقصاء، ومن خلالها برزت رؤيا الاغتراب، إلَّا أنَّ هذه الصدمة لم تستطع تغييب رؤيا تغيير العالم بل طغت عليها، واستمرت رؤيا الإقصاء في ديوان "نقوش الولد الضال" التي اتجه من خلالها إلى القصائد القصيرة المشبَّه بـ "الأفوغرام" على حدِّ قول إحسان عباس.

### 3- المرحلة الثالثة: معاهدة أوسلو:

شهدت إصدارين الأول "مقفى بالرّماة" والثاني "أفتح بابا للغزاة"، ولقد اسهمت معاهدة أوسلو في تمكين رؤيا الإقصاء، وفي هذه المرحلة اتجه الشاعر إلى العزلة، والرجوع بالذاكرة للوراء.

### 4- المرحلة الرابعة: ما بعد أوسلو:

ما تزال رؤيا تغيير العالم تداعب الشاعر، فلم تنكسر، ولم تتحول على الرغم من كلِّ الأحداث السابقة، إلَّا أنَّ التقدّم في العمر انعكس على ديواني "لم يعد درج العمر أخضر" و"ويقول الرصيف" فأصبح الشاعر يراقب ما يحدث ويحاكم ذاته، ويراجع صفحات العمر حتى بات الإحساس بالإقصاء جزءاً من حياته.

## الفصل الثاني

### الرؤى والتشكيلات الشعرية

في الفصل السابق تعرّفنا إلى الرؤى المسيطرة على الشاعر، وهذا الأمر يتطلب البحث في التشكيل الشعري، ومعرفة التقنيات التي ساعدت الشاعر في تقديم نظرتة لهذه الحياة، ولذا سأتناول التقنيات لمعرفة كيفية ظهورها، ومدى تأثيرها في الرؤى في المراحل الأربعة:

#### 1.2 الرؤيا والتشكيلات التناصية:

التناص من التقنيات الحديثة التي اسهمت في ثراء النص الأدبي، ومنحت المبدع مساحة يستطيع أن يتحرك في حدودها، ولقد " عرف التناص قديما و لكنه ظلّ تحت تسميات أخرى هي الاقتباس و التضمين و الأخذ و السرقة"<sup>1</sup> إلا أنه لم يأخذ البعد الذي يحمله هذا المصطلح، ولقد أجمع النقاد على أن جوليا كرسنيفا أول من استخدم مصطلح التناص<sup>2</sup>، و التناص عندها هو "تداخل نصّي و تقاطع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى أو هو التقاطع المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة... فالتناص كمفهوم هو "ترحال للنصوص وتداخل نصّي ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتتافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"<sup>3</sup>

وينظر محمد مفتاح إلى التناص على أنه "تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"<sup>4</sup>، و يعرفه أحمد الزعبي بقوله "أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة

(<sup>1</sup>) الرواشدة ، سامح، فضاءات الشعرية المركز القومي للنشر د.ط، 1999،ص77

(<sup>2</sup>) تودوروف، تزفيتان، في أصول الخطاب النقدي الجديد ترجمة أحمد المدني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 1987 ص102

(<sup>3</sup>) كرسنيفا، جوليا. علم النص، ترجمة فريد زاهي، دار طوبقال، المغرب، ط2، 1997، ص21

(<sup>4</sup>) مفتاح محمد ، تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية النص) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت

أو ما شبه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب ، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي و تُدغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل<sup>1</sup> من خلال التعريفات المتعددة نفهم منها "أن التناص يتكئ على الثقافة المعرفية التي تجعل من اللغة و مضامينها وسيلة توصيل"<sup>2</sup>.

**1.1.2 التناص الديني في المرحلة الأولى (مرحلة البدايات وظهور المقاومة):**  
تُمثّل هذه المرحلة بداية تشكّل رؤيا تغيير العالم من خلال التناص الديني<sup>3</sup>، والمتمثّل في حضور قصة الإسراء والمعراج في قصيدة "رحلة الليل والمصباح" إذ يقول:

وأهتف من صميم قلبي  
سبحان الذي أسرى  
بأقدامي إلى دنيا سماوية  
أسرح ناظري بها فألقاك  
كحورية  
هبطت علي من دنيا إلهية<sup>(4)</sup>

يستحضر الشاعر قصة الإسراء والمعراج، التي وردت في قوله تعالى ﴿سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ﴾<sup>(5)</sup> فهو في لحظة هدوء، يحاول رسم رحلة جميلة من خلالها يرى من يحب حتى باتت تتشكل على صورة حورية هبطت من جنان الخلد، والأمر الذي جعل الشاعر يستدعي هذه القصة؛ الإعجاز المرتبط بهذا الحدث محاولاً محاكاته بخياله

(1) الزعبي، أحمد، التناص نظرياً وتطبيقياً، مكتبة الكتاني، أربد، ط 1 1995، ص 9

(2) الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص 78

(3) التناص الديني يضمّ النقاطات التي تتم بين المبدع وبين ثقافته الدينية.

(4) لافي، مواويل على دروب الغربية، ص 17-18.

(5) سورة الإسراء، آية 1.

حتى ينسج رحلة خيالية تنقله من الواقع إلى عالم خيالي يجد فيه ملاذاً ومهرباً من الواقع المؤلم، وتواصل الرؤيا في التشكل عندما يستحضر الشاعر شخصيات أهل الكهف من خلال إسقاط قصتهم على ديوانه الثاني المعنون بـ " الانحدار من كهف الرقيم " وكذلك عنونة إحدى قصائد الديوان - مستفيداً من الحدث الأساسي في قصة أهل الكهف، وهو الغياب الطويل عن الوجود بسبب النوم الذي قدره الله لهؤلاء الصالحين - على المقاومة التي غابت عن ساحة الأمة العربية وقتاً طويلاً، وتحديدًا منذ نكسة 67م، فكان هذا الإصدار مواكباً لهذه الاستفاقة، فالشاعر يجعل هذه الفئة صورة لأهل الكهف، لأنه يرى الحق مع هذه الفئة، ويرى في هذا الاستحضار دعوة إلى التمرد ورفضاً للواقع، ثم تحضر شخصية المسيح: التي عادة ما تحضر عند الكثير من الشعراء بخاصة شعراء فلسطين، لأنهم يرون فيها تعبيراً عما يعانونه من آلام وهموم، ولذا نجد الشاعر يستحضر هذه الشخصية في قصيدة "خرطشات غارقة بالمداد الأحمر" عندما يقول:

كان ليلاً أوقدت فيه الشموع  
عندما استلقيت في حضن أريحا  
وتعمدت بماء المغطس الميمون...  
وناديت المسيحاً<sup>(1)</sup>

على الرغم من اختلاف الأحداث الأخيرة في حياة المسيح وتباينها بين ما جاء في الإنجيل الذي يوضح بأنه تم القبض على المسيح بسبب وشاية يهوذا الأسخريوطي وطلب سبعة أيام قبل الدفن، وسوف يخرج من قبره ليكمل حياة جديدة بعد الموت<sup>(2)</sup>، وبين ما أثبتته القرآن الكريم في قوله تعالى ﴿وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُوا فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِنْهُ مَا لَهُمْ بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلَّا اتِّبَاعَ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا\* بَلْ رَفَعَهُ اللَّهُ إِلَيْهِ وَكَانَ اللَّهُ عَزِيزًا حَكِيمًا﴾<sup>(3)</sup> إلا أن عودته وتخليص العالم أمر

(1) لافي، ديوان الانحدار من كهف الرقيم، ص 17.

(2) العهد الجديد، إنجيل متى، الإصحاح 28.

(3) سورة النساء، آية 157-158.

مشترك، وهذا ما جعل الشاعر ينادي المسيح، وكأنه يائس من الجميع فهو في حزن أريحا، وعنوان القصيدة يوضح الحالة التي وصلت إليها الأمة حتى باتت الدماء مدادا تكتب به أسماء الضحايا، وهذا ما جعل الشاعر يلجأ إلى شخصية المسيح أملاً في الخلاص.

أمّا في المرحلة الثانية (مرحلة الخروج): فحضر التناسل الديني من خلال استحضار قصة العشاء الأخير في قصيدة "راية" إذ يقول:

هكذا غادروك وما خلفوا في العشاء الأخير

سوى راية للفراغ

على مدرج الذاكرة<sup>(1)</sup>

ليلة العشاء الأخير هي الليلة الأخيرة لسيدنا عيسى عليه السلام قبل أن يشي به يهوذا، ويقبض عليه الحاكم (بيلاطس)<sup>(2)</sup>، والعشاء الأخير لم يكن حضوره في القصائد الجديدة إذ قد لجأ إليه الشعراء في العديد من القصائد، وهنا الشاعر يسقط على نفسه شخصية المسيح لتصوير الخيانة التي يتعرض لها من الآخرين، وهنا ترسيخٌ للاغتراب الذاتي من خلال الإحساس بالوحدة والضياع والمعاناة التي تعرّض لها في حياته، ويتواصل التناسل الديني المرسخ لرؤيا الإقصاء بحضور قصة النبي يونس في قصيدة "حالة [2]":

ويختصر الأمر: القمر الأول بيروت

والثاني بيروت

والعاشر بيروت

لا هو يحيى في جوف الحوت

ولا في جوف الحوت يموت!<sup>(3)</sup>

إذ يرى الشاعر في مدينة "بيروت" مركزاً للمقاومة، وفيها كلّ عوامل الحياة، فـ"بيروت" في نظره كلّ شيء لأنها احتضنت المقاومة، واستحضاره لقصة يونس

(1) لافي، ديوان نقوش الولد الضال، ص 21.

(2) إنجيل متى، الإصحاح 27.

(3) لافي، ديوان نقوش الولد الضال، ص 21.

عليه السلام، تكشف عن قدرة يونس على البقاء حياً - بفضل من الله - في بطن الحوت، وفي المقابل يرى الشاعر نفسه في مكان مظلم أشبه ببطن الحوت، وهذا دلالة على غياب المقومات التي تعيد الحقوق لأصحابها، والمفارقة تكمن في عدم قدرته على الحياة في بطن الحوت، وكذلك عدم مفارقة الحياة، فهو يشعر بغيابه عن الوجود، وفي الوقت نفسه يرى ما يحدث حوله من انتهاكات بحق فلسطين.

وجاء التناسخ في المرحلة الثالثة (معاهدة أوسلو): بحضور لمداين لوط في قصيدة "إلى خالد عايد" عندما يقول:

كلهم أشعلوا - في اندحار مواقعنا - كرنفال السقوط

وتمطت على الأفق - أنى اتجهت - مداين لوط<sup>(1)</sup>

الحالة التي وصلت إليها الأمة جعلت الشاعر يرتب للسقوط كرنفالاً والذي عادة لا يكون إلا للاحتفالات، لكن السقوط الذي بات ملازماً للأمة أصبح احتفالاً دائماً، وهذا ما جعل الشاعر يمد نظره إلى الأفق، ولكنه لا يرى إلا مداين لوط، واختياره لمداين لوط تحديداً يعكس السوداوية التي ارتسمت أمام الشاعر، فقوم لوط جاءوا بأمر عظيم لا تقبله النفس البشرية، وهذا ما جاء في قوله تعالى على لسان لوط ﴿وَلَوْ طَأَّ إِذْ قَالَ لِقَوْمِهِ إِنَّكُمْ لَأْتُونَ الْفَاحِشَةَ مَا سَبَقَكُمْ بِهَا مِنْ أَحَدٍ مِنَ الْعَالَمِينَ﴾<sup>(2)</sup> وبالتالي يتبين أمام المتلقي التشاؤم من الأمة العربية، والحالة التي وصلت إليها، فكل الأنحاء لا تحمل في ثناياها إلا تضاريس لمداين لوط، وهناك أيضاً تناسخ مع شخصية إله اليهود ((يهوه)) - الذي كانوا يسبحونه، ويعدون له ناصراً، ومؤيداً<sup>3</sup>

وتحضر قصة النبي يوسف في قصيدة "منام [2]":

ولأنني أركض في زمن التعقيب

ولأنني ولد ينقصه التهذيب

في الليل الفائت شاهدت بلاداً فوضى،

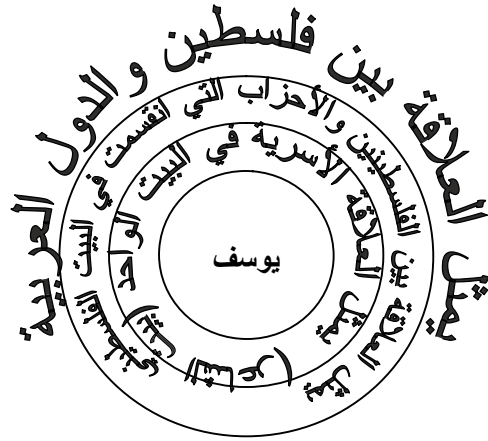
(1) لافي، مقفى بالرماء، ص33.

(2) سورة العنكبوت، آية 28.

(3) العهد القديم، مزامير، ص 124.

وأباً... يأكله الذئب! (1)

في المقطع السابق استدعاء لقصة يوسف عليه السلام التي وردت في سورة يوسف، ولكن الذئب لم يأكل يوسف كما ادعى أخوته بل أكل الذئب أباهم، ولقد غير الشاعر في طبيعة الخطاب القديم، فالذي أكله الذئب وفق دعوى الأشقاء كان الابن، وظلّ الأب حزيناً على ابنه حتى ابيضت عيناه من الحزن - وفق النصّ القرآني - والآن نجد الابن يأخذ دوراً آخر، فهو الذي يرى في منامه أنّ الوطن أصبح فوضى، وأنّ الأب يصبح طعاماً للذئب، وسبب الانحراف بدلالة النصّ القرآني أنّ الشاعر الآن يُمثّل جيلاً ثائراً على الآباء بمعطيّاتهم المختلفة (الأب السياسي - والحزبي وغيرهم)، الذين ارتضوا أنّ يسيروا في الطريق الخاطيء، فلا يملك الابن إلّا أن يحلم بانتهاء الأب فيتصوره وقد أكله الذئب لينجو الابن، ويقود القافلة إلى الطريق الصحيح الذي أخطأه الأب، إنّ انحراف التناص هنا جاء خادماً للرؤيا التي يعبر عنها الشاعر، التي تُعبّر عن ثورته على القيادة التي نهجت طريقاً منحرفاً، وهذه الشخصية تأخذ عند الشاعر ثلاثة محاور، وهي كما يوضحه الشكل التالي:



ويتواصل الإحساس بالإقصاء عندما يتناص دينيا مع قصة (راحاب) التي جاءت في قصيدة "يترجل من غرفة العمليات":

هكذا يفتحون الملامة من أول السطر  
من وطن يرتجل من غرفة العمليات..

(1) لافي، ديوان افتح باباً للغزاة، ص 19.



حتى فضيحة (راحاب) أعني أريحا<sup>(1)</sup>

الوطن - في النصّ السابق- يخرج من غرفة العلميات، وهذا لا يعني إلا أحد الأمرين: الأول: أن هذا الوطن يشكو من الجراح مما أدى إلى دخوله إلى غرفة العلميات محاولاً إعادة هيبته ومكانته ليحترمه الآخرون. أما الآخر: أن هذا الوطن يخضع إلى التغيير حتى تضيع ملامحه وتتشكل حسبما يريد العدو.

فالضعف الذي أصاب الوطن يساهم في طمع العدو، والسخرية من هذا الوضع جعل الشاعر يستحضر شخصية راحاب -تلك المرأة الزانية التي كانت تعيش في أريحا<sup>(2)</sup>- ويخلط بينها وبين أريحا، التي كانت بوابة الدخول إلى فلسطين، بعد العبور العبري لها بقيادة يشوع بن نون " فحرموا كلّ من في المدينة، من رجل وامرأة من طفل وشيخ حتى البقر والغنم والحمير بحدّ السيف، وأحرقوا المدينة بالنار مع كلّ ما بها"<sup>3</sup> وكأنه يرى عدم طهارة أريحا بسبب وجود الأعداء.

ويقول في القصيدة نفسها:

أيّ معنى لحكمتنا في الرحيل إلى بحر غزة دون

سفائن

إلّا سفائن "يهوة"<sup>4</sup>

يرمز الشاعر لليهود بـ(يهوه) وفي هذا المقطع يحاول التذكير بالأراضي المحتلة من خلال الانتقال بمن يسافرون إلى غزة، فالوصول إلى الأراضي لا يتم إلّا بواسطة العدو، فما هي الفائدة من ذلك؟، وكأنّه يدعو للثورة وتغيير العالم حتى يكون الرحيل ذا قيمة.

أمّا في المرحلة الرابعة (مرحلة ما بعد أوسلو): فيتكرر العشاء الأخير في قصيدة "لم يعد درج العمر أخضر" إذ يقول:

(1) لافي، ديوان أفتح باباً للغزاة، ص 105.

(2) الكتاب المقدّس، العهد القديم، يشوع، الإصحاح الثاني.

(3) الكتاب المقدّس، سفر يشوع، الإصحاح السادس، 346.

(4) لافي، ديوان أفتح باباً للغزاة، ص 120.

هأنذا في العشاء الأخير تركت أريحا

ورائي، وقبرك نافذتي<sup>(1)</sup>

إذ يواصل تقمص شخصية المسيح، والكلام هنا موجه إلى أبيه وفداحة الموقف تتبدى في هذه الخيانة، وأن النافذة التي طالما كانت فسحة للأمل تشكلت هنا وباتت في هيئة القبر، وهذا التناص يصور الإحساس بالوحدة والضياع، ولذا يوجه الخطاب إلى أبيه الذي ورثه عشق الأحلام، والتمسك بالآمال، وتعود قصة العشاء الأخير من جديد في القصيدة نفسها عندما يقول:

في العشاء الأخير تركت أريحا ورائي

لأبحث عنك، وعن موزها في نجوم المناشير<sup>(2)</sup>

ويتكرر حضور شخصية المسيح في هذه القصيدة، والخطاب ما زال موجها لأبيه، وكأنّ الشاعر لا يشعر بأحد حوله، ويتواصل العشاء الأخير في الحضور، وهذه المرة في قصيدة "المقامة الثانية":

يقول لي الضمير

يقول لي الشبيه كلما تطاول المسير:

هل كان ينبغي أن تشهد العوجا

عشاءك الأخير

وأن تظل في غيابة الدروب

ساحب الخطى....

كأي كلب هارب من المصير؟!<sup>(3)</sup>

يحدث في هذا المقطع انفصال عن الذات، حيث يتحوّل الخطاب إلى الشبيه، وبات الضمير يعاتبه على هذا الانسحاب، وعلى هذا العشاء الأخير، وكأنّ الخيانة كانت في يده، ويستطيع أن يحول دونها، حتى وصل الأمر إلى تشبيهه بالكلب الذي لا يعرف مصيره.

(1) لافي، ديوان لم يعد درج العمر أخضر، ص54.

(2) المرجع نفسه، ص55.

(3) لافي، ديوان ويقول الرصيف، ص86.

وتحضر قصة هابيل وقابيل في قصيدة "من أولك إلى آخرك":

كتب الصعلوك!

لهابيل غزال، ولقابيل غزالان

كتب الصعلوك:

لهابيل الموت،

وللقاتل كل البلدان<sup>(1)</sup>

وكذلك في قصيدة "المقامة الثانية":

الآن تختلط الخنادق يستوي

فيها اليسار مع اليمين، كلاهما قابيل<sup>2</sup>

في المقطعين السابقين تحضر قصة ابني آدم، التي وردت في قوله تعالى ﴿وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ \* لَنْ نَسُطَ إِلَيْكَ يَدَيْكَ لِتَتَلَوَّنَا مَا أَنَا بِبَاسِطِ يَدَيَّ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَنَّكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ \* إِنِّي أُرِيدُ أَنْ نَبُوءَ بِآثِمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاءُ الظَّالِمِينَ \* فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ﴾<sup>(3)</sup> وجاءت في الكتاب المقدس " وحدث إذ كانا في الحقل، أن قابيل قام على هابيل أخيه وقتله"<sup>4</sup> فالشاعر يوضح انقلاب الموازين في هذه الحياة، فبات الحق للقاتل، وكأنه يريد القول بأن الأمور أصبحت تسند لغير أهلها، فالمجرم هو صاحب السيطرة، ويحق له كل شيء في المقابل أصبح المظلوم بلا نصير، وصاحب الحق مجرداً من حقه وليس لهما أي مكان.

(1) لافي، ديوان لم يعد درج العمر أخضر، ص 24.

(2) لافي، ديوان ويقول الرصيف، ص 66.

(3) سورة المائدة، الآيات 27-30.

(4) الكتاب المقدس، سفر التكوين، الإصحاح الرابع، ص 8.

وهناك تناس مع جملة ((كن فأكون)) التي وردت في القرآن الكريم في عدة مواضع، منها قوله تعالى ﴿بديع السموات والأرض وإذا قضى أمراً فإنما يقول له كن فيكون﴾<sup>1</sup>، إذ يقول في قصيدة "المقامة الثانية":

ويتبعني كظلي عمري

الستون مصفوفا على درج الهزائم. لا إله

سواه: كن فأكون<sup>2</sup>.

وتتكرر هذه الجملة مرة أخرى<sup>3</sup>، وتعدُّ قصيدة "المقامة الثانية" كشفاً كاملاً لحالة الشاعر تجاه الوجود، لأنه بدأ يقتنع بانتفاء التخيير مقابل الإيمان بالتسيير، فكلُّ ما يدور حوله ينافي الحقيقة، فصاحب الحق لا يأخذ حقّه وغيرها من المتناقضات التي أثّرت في اعتقاد الشاعر، ولذا يلجأ الشاعر إلى هذا التعبير لكشف العجز المسيطر عليه وعلى من حوله، حتى وصل الأمر إلى تحميل الأقدار أسباب المصائب، فهذه الجملة دلالة على القدرة الإلهية إلا أنّ الشاعر يرى في ثناياها أبلغ تعبير على الإقصاء.

## 2.1.2 التناس الشعبي:

يحضر التناس الشعبي<sup>4</sup> في المرحلة الأولى في قصيدة "وداعية لكوكبة الفرسان المتعبين" إذ يقول:

هنا ركضوا

هنا لعبوا

هنا ناغوا التلال الخضر والشيطان والقمر

(<sup>1</sup>) سورة البقرة، آية 117.

(<sup>2</sup>) لافي، ديوان ويقول الرصيف، ص 57.

(<sup>3</sup>) المرجع نفسه، ص 59.

(<sup>4</sup>) التناس الشعبي يتمثل في التقاطع مع التراث الشعبي، ومنها: قصص ألف ليلة وليلة والأغاني الشعبية، والأمثال العامية.

(نذر علي يا دار إن عدتي كما كنا

لظليك يا دار بعد الشيد بالحناء)<sup>(1)</sup>

فالشاعر يتناص في المقطع السابق مع البيت التالي:

والله يادار من عدنا كما كنا لأظليك يا دار بعد الشيد بالحناء<sup>2</sup>

فهذا البيت يعكس الحنين، وهو يتطابق مع إحساس الشاعر لأنه بدأ بالذكري فاستعاد أيام الركض واللعب، واللهو في التلال والشواطئ، ولأن الحنين يسيطر عليه أصبح يربط العودة بهذا الموالم الذي فيه نذر بلاء الدار بالحناء، فالشوق إلى العودة والذكريات القديمة جعلته يأخذ عهدا على نفسه بأن العودة لو تحققت سوف يقوم بالوفاء بنذره، فهذا الموالم يعكس إيمانه بالعودة، ولذا يسيطر الحلم عليه، و يقول في قصيدة "ولادة الصباح على رجع موالم حزين":

وعلى الشفاه يطوف موالم حزين:

(يقول محمد العابد يا جيران

هواكم شلّع قليبّي يا جيران

متى بعد الفراق نصير جيران

ويجمع شملنا رب السما)<sup>(3)</sup>

إذ يتناص الشاعر مع الموالم الآتي:

يقول محمد العابد يا جيران هواكم شلّع قليبّي يا جيران

عسى بعد الفراق نصير جيران ويجمع شملنا رب السما<sup>4</sup>

وهذا التناص يعزز جانب الحلم، ويعكس الحنين المسيطر على الشاعر، لأنه يتساءل عن وقت اللقاء، فالفراق أضناه، ومزّق قلبه، ولقد " أكثر محمد لافي في ديوانه من استخدام هذا النمط التراثي الشفهي"<sup>5</sup>.

(<sup>1</sup>) لافي ديوان مواويل على دروب الغربية، ص 61.

(<sup>2</sup>) الهندي، هاني، الحزن في الأغنية الشعبية الفلسطينية دار البشير، عمان، ط 2007، ص 170

(<sup>3</sup>) لافي، ديوان مواويل على دروب الغربية، ص 83.

(<sup>4</sup>) الهندي، الأغنية الشعبية، ص 39.

(<sup>5</sup>) أبو صبيح، يوسف، (1990). المضامين التراثية في الشعر الأردني المعاصر، وزارة الثقافة -

عمان، ط 1. ص 220.

تبدأ الإرهاصات الأولى لرؤيا الإقصاء في ديوان "مواويل على دروب الغربية"  
وإن كانت لا تمثل الشكل المتكامل للرؤيا إلا أنها تكشف الإحساس المصاحب للمبدع  
في إصداره الأول، ولذا نجده يقول قصيدة "مواويل على دروب الغربية":

هل تذكرين؟

(جمال محملة، وجراس بترن  
الأيام اللي مضت ع البال بتعن  
حملت بضاعتي عليهن لايبعهن  
غريب وما حدا مني اشترى)<sup>(1)</sup>

ويعود في القصيدة نفسها ويقول:

يا أملي المكلل بالزنابق والورود  
(غريب الدار ع الخلان أدور  
وحيد وفي ظلام الليل أدور  
ومرة أنام ومرة أقوم أدور  
ومرة أقول يا فراق الحباب)<sup>(2)</sup>

يتضح من المقطعين السابقين التناص الشعبي، والمتمثل في تناص الشاعر مع الموالم  
الشعبي:

جمال محمله، وجمال بتعن غريب وفي بلاد الناس بعن  
أنا حملت بضاعتي وجيت أعن غريب وما حدا مني اشترى<sup>3</sup>

وكذلك التناص مع:

أبات الليل ع الخلان أدور غريب وفي بلاد الناس أدور  
ساعة أنام وساعة أقوم أدور ساعة أقول هُون فارقتنا لحباب<sup>4</sup>  
ورغم وحدته إلا أنه يقول في القصيدة ((بطاقتان إليها في عرس واحد)):

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان مواويل على دروب الغربية، ص 119.

(<sup>2</sup>) المرجع نفسه، ص 119-120.

(<sup>3</sup>) الهندي، الأغنية الشعبية، ص 126.

(<sup>4</sup>) لافي، مواويل على دروب الغربية، ص 126.

"بحر يا دافع موجك العالي عبرنا  
وتركنا وجينا بدهرك وعبرنا  
وبحر لو نشفت سيلو عبرنا  
بنحمل بحر وبنرد الحباب"  
أجبيك مثل لمع البرق في الساحات  
في الطرقات،  
في الأفق  
معي قمر من الشرق (1)

فالشاعر يتناص مع الموالم الآتي:

بحر يا دافع موجك العالي عبرنا وتركنا وجينا بدهرك وعبرنا  
وفيه تتجلى حالة الانتشاء، التي دفعت الشاعر للتعبير عن الروح العالية في  
تخطي الصعاب، فـ(لغة التحدي) تسيطر من خلال الألفاظ الآتية (عبرنا، بنحمل،  
بنرد، أجبيك) إذ تبرز الجماعية في الألفاظ السابقة باستثناء (أجبيك) وهنا تتشكل  
رؤيا الصلعة من خلال رفض الواقع، التي تعكس لهفة الشاعر للعودة ولذا يجد  
نفسه أكثر شوقاً من غيره، وهذا ملائمٌ لهذا الديوان لأنّ المقاومة أصبحت مركزاً  
لكلّ الآمال.

يقول في قصيدة "خرطشات غارقة بالمداد الأحمر":

كان ما بيني وبين الكفر شعره

علميني أن هذا الصبر مفتاح الفرج (2)

(1) لافي، ديوان الانحدار من كهف الرقيم، ص 38.

(2) المرجع نفسه، ص 20.

فالتناص في المقطع السابق مع المثل العربي: ((الصبر مفتاح الفرج))<sup>1</sup> يُبين لجوء الشاعر إلى إقناع نفسه بالصبر لكن بطريقة أخرى إذ يطلب من حبيبته أن تُعلّمه ما يعلم، وتُصوّر هذه الطريقة مواساة النفس التي بدأ اليأس في التسلسل إليها، إلّا أنّ الإيمان بالعودة، وتغيير الواقع ساهم في التناص مع المثل السابق.

ويعود التناص الشعبي للظهور في قصيدة "الخروج" إذ يقول:

كأنا في الهوى يا آخر الطرقات

(لا رحنا ولا جينا)<sup>(2)</sup>

تمثّل هذه القصيدة تصويراً لصدمة الخروج من بيروت، ولذا يرى الآمال تتبدد، والأحلام تتلاشى، وكأنّ كلّ شيء لم يكن، ولذلك حدث تناص مع المثل العامي: ((لا رحنا ولا جينا))

إذ يتبيّن أنّ الشاعر يتناص مع هذه الأغنية شكلاً ومضموناً، فالقصيدة تحمل عنوان "مواويل على دروب الغربية" ولذلك جاء التناص مناسباً، فالموال الأول يصور إحساسه بالغربة وعدم تقبل الآخرين له، أما الثاني فيعكس بحثه عن الأصدقاء والخلان وكلا التناصين يخدمان المعنى الذي يريد الشاعر إيصاله، وبالتالي يمثّل البوادر الأولى للإحساس بالغربة، وهو مظهر من مظاهر الاغتراب الذاتي، ويعود الشاعر مرة أخرى للتناص الشعبي في قصيدة "هاتف القلب" إذ يقول:

برق الرواحل دائماً يسبيك

خاتلتني وركضت خلف ظعونهم ما شيلوك،

ولا بوسعي أن أشيلك

---

(<sup>1</sup>) مثل عامي بلفظ فصيح يُضرب في الحث على الصبر والجلد، وهو من أكثر الأمثال تداولاً في الأقطار العربية (أبو علي، محمد توفيق، روائع الأمثال الشعبية، دار النفائس، بيروت، ط1، 1989، ص 43 - 44.

(<sup>2</sup>) لافي، الخروج، ص 25-26.



أو أمد خنادقا ترضيك

يا قلب لني بطولك لقطعك وأرميك

وأعلقك للهوى وأعرف خلاصي فيك<sup>(1)</sup>

يعاتب الشاعر قلبه الذي طالما كان سببا في الآلمه، ولذا يتناص مع الموالم

الشعبي:

يا قلب يا قلب حالف لأقطعك وارميك وأعلقك في الهوا واعمل خلاصي فيك<sup>2</sup>  
وهذا التناص يعكس حالة الانفصال عن الذات، المتمثلة في محاكمة ذاته، إذ يبين  
بوضوح حالة التعب التي أصابته بسبب مطاردة الأحلام، فبات يتمنى التخلص من  
قلبه، ولذا نجد (إبراهيم خليل) في تعليقه على ديوان "مواويل على دروب الغربية"  
يقول: "مواويل لافي هدّت كبرياءها الهزيمة، ولوّعها الحنين"<sup>3</sup>  
ونجد السندباد يحضر في قصيدة "خرطشات غارقة بالمداد الأحمر" إذ يقول:

سندباد ملني الإبحار والشط بعيد

عاشق أحلم بالنور،

بعينيك،

بميلاد جديد<sup>(4)</sup>

تحضر شخصية السندباد<sup>(5)</sup> المستقاة من ألف ليلة وليلة التي يعتبرها على عشري  
أغنى المصادر التراثية الشعبية بالشخصيات ذات الدلالات الثرية بالنسبة للشاعر  
المعاصر<sup>6</sup>، هذا الاستحضار يكشف الملل من الغربية، والتعب من كثرة الترحال، فهو

<sup>(1)</sup> لافي، ديوان مقفى بالرماء، ص 99.

<sup>(2)</sup> الهندي، الأغنية الشعبية، ص 172.

<sup>(3)</sup> لافي، الانحدار من كهف الرقيم، ص 72، تعقيب للناقد إبراهيم خليل في أمسية أقيمت في  
مركز الشباب الاجتماعي في مخيم ماركا

<sup>(4)</sup> لافي، ديوان الانحدار من كهف الرقيم، ص 24.

<sup>(5)</sup> لافي، ديوان ويقول الرصيف، ص 59.

<sup>(6)</sup> زايد، علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة  
للنشر والتوزيع، طرابلس، ط 1، 1987، ص 191.

لا يستطيع مجازاة هذه الشخصية الخيالية التي لا تكل ولا تمل من السفر، ولذلك يوجه خطابه للسندباد، بعدم قدرته على الاستمرار في هذا الترحال لأنه يأمل في حياة جديدة عنوانها الهدوء وعودة كل شيء إلى مكانه الحقيقي، فهذا الاستدعاء يعكس جانب الحلم المسيطر عليه.

ويقول في قصيدة "يترجل من غرفة العمليات":

أن أقرأ ركضي في دورة هذا الزمن المائل للحراس

يحدث أن ألعن هذا العمر (من الساس إلى الراس)<sup>(1)</sup>

عدم تحقيق المراد أدى إلى التناص مع الجملة العامية ((من الساس إلى الراس)) وذلك عندما استرجع عمره الخالي من الإنجازات، ولذا يلعن كل شيء بما فيهم عمره، وهنا كراهية للذات لعدم تحقيق شيء، وفي هذا ترسيخ لرؤيا الإقصاء.

وفي قصيدة بعنوان "إلى فيروز" يقول:

منذ عشرين عاماً أسألكُ عنه الشتاءات،

والريح،

والثلج،

أطلق خلفه كل حكايا الحقول،

وحرقة هذا المنادي

منذ عشرين عاماً أضاع خطاه،

وضيِّعني في السياسة.... (شادي) <sup>2</sup>!

في المقطع السابق يتداخل مع أغنية (أنا و شادي) للمغنية فيروز، التي كتب

كلماتها الأخوان رحباني، ومن كلماتها:

أنا وشادي غنينا سوى

لعبنا على الثلج ركضنا بالهوا

.....

وصار القتال يقرب على التلال

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان أفتح بابا للغزاة، ص119.

(<sup>2</sup>) المرجع نفسه ، ص 45.

والدني دني

.....

ومن يومتها ما عدت شفته

ضاع شادي

يتولّد لدى الشاعر إحساس بضياع عمره في أمورٍ لم تأتِ بجديد، ولذا يعاتب (شادي) الذي ضاع منذ عشرين عاماً، وضياعه مماثل لـ(شادي) إذ أفنى عمره في البحث عن الحقيقة، والمطالبة بحقوقه، لكنّه لم يحصل على شيء، فأصبح يُلقى باللوم على (شادي)، فالشاعر يحاول التخفيف من خيبة الأمل بالبحث عن أعذار لهذا الضياع.

ويقول في "المقامة الثانية":

غبار الخيل تشغلني بهذي البيد عن حربي

حروب ليس لي فيها إذا قلبت أمري،

ناقة تسري ولاجمل. أعاتب من

.....

أعاتب من إذا ارتدت خيول الأقربين على

مغنيها؟ أعاتب من (وحاميها حراميه)!

أعاتب من؟ (1)

في المقطع السابق يتناص مع المثل العربي (لا ناقتي في هذا ولا جملي) <sup>2</sup> ثم يحضر التناص مرة أخرى ولكن مع المثل العامي (حاميها حراميه) <sup>3</sup> ويعني هذا المثل أنّ الذي استؤمن على الشيء هو الذي سرقه <sup>4</sup>، فالقصيدة عبارة عن استرجاع

(1) لافي، ديوان ويقول الرصيف، ص 74.

(2) عباس، إحسان، فصل المقال في شرح كتاب الأمثال لأبي عبيد البكري، دار الأمانة بيروت، د.ت، 1981، ص 388.

(3) اليوسف، إسماعيل، الجامع في الأمثال العامية الفلسطينية، لأهلية للنشر، ط1، 2002،

ص 139

(4) المرجع نفسه، ص 139.

للحظات الحياة، ومراجعة لكل شيء، فالتناص الأول يكشف ضياع العمر في أشياء ليس لها علاقة بالشاعر، أو تعلق بآمالٍ مستحيلة، ثم يأتي المثل العامي ليبيّن الحقيقة المتجلية أمامه، والكامنة في عقد الآمال على أناسٍ لا يؤتمنون، وهذا التناص يوضّح السخرية من الحالة التي آلت إليها الأمور.

ثمّ يعود "السندباد"<sup>(1)</sup> مرة أخرى للظهور في قصيدة "المقامة الثانية":

يا أمنا العوجا كان طفلك النحيف

في "الهيشة الفوقا" يطوف باحثا

عن خاتم المارد،

عن طاقية الإخفاء في الكهوف

.....

كأنه يسترجع الآن حكايا شهرزاد

وحزنها الشفيف

.....

يا أمنا العوجا، وأخبريه أن السندباد

لم يزل يخوض البحار،

أن شهرزاد لن تكف عن كلامها المباح

من أول العتمة حتى غرة الصباح<sup>2</sup>

يبدأ هذا المقطع بإسقاط الأمومة على العوجا وهي بلدة تقع شمال أريحا المحتلة منذ العام 1967م، والتي اشتهرت قبل الاحتلال بزراعة الموز، وهذا الإسقاط لم يأت عبثا حيث أنه يتذكر من خلالها أيام الطفولة وتلك الأحلام التي كانت تطارده، حتى بات يبحث عن خاتم المارد وطاقية الإخفاء، وهذا الاسترجاع جاء بسبب حاجته إلى هذه الأشياء الخيالية، فإذا كان البحث في الصغر ضربا من عبث الطفولة إلا أن البحث في هذا العمر كان بسبب عدم قبول الواقع، ولذلك يعود مرة

---

(1) تبدو صورة السندباد في الشعر رمزا للرحالة المغامر الذي تواجهه ألوان من المستحيلات

والخيال في رحلاته فيستطيع التغلب عليها حتى غدا رمزا للمغامر العظيم.

(2) لافي، ديوان ويقول الرصيف، ص 76 - 78.

أخرى لأمه العوجا مطالبا إياها بإخبار ذلك الطفل -الذي يمثله- بأن السندباد لا زال في رحلاته التي لا تنتهي، وكذلك شهرزاد لا تزال تحكي القصص ولا تتوقف، فالشاعر هنا يصور الحالة التي وصل إليها من خلال الملل الذي أصابه من متابعة ما لا يمل ولا يكل، كالسندباد وشهرزاد فهو يبحث عن التغيير وإعادة الأمور إلى نصابها، والصمت ومراقبة ما يحدث لن يأتي بأي نتيجة، وهذا يرسخ الرؤيا التي طالما رافقته في قصائده ولم تغب عنه لحظة، والقائمة على سعيه للخلاص، وتغيير الواقع للوصول إلى عالم مثالي.

### 3.1.2 التناص التاريخي:

تتواصل رؤيا التغيير في التكوّن من خلال حضور شخصية "هولاكو"<sup>(1)</sup> في قصيدة "وداعية لكوكبة الفرسان المتعبين".

نداء طلائع الفرسان عبر الصمت سكين

يشق فؤاده شقا:

ألا عدوا أحببتنا

فما وهنت عن السفر الطويل... خيول هولاكو

ألا فلننهب الفلوات يا أصحاب

لعل جزيرة خضراء تفتح للجياح الباب<sup>(2)</sup>

شخصية "هولاكو" تحمل دلالات سلبية للأمة الإسلامية إلا أنه يمنحها بعداً إيجابياً محاولاً شحذ الهمم، حتى لا تستسلم، مُذكراً بأنّ خيول "هولاكو" قطعت المسافات الطويلة، ولم تُصب بالتعب، وهذا التناص يحمل في ثناياه الدعوة إلى التمرد، وتستمر رؤيا تغيير العالم في التنامي ولذا يحضر "الهكسوس" في قصيدة "الانحدار من كهف الرقيم" عندما يقول:

الخوف... العري... جفاف الحلق.... عواء الجوع،

(1) هولاكو خان بن تولى خان بن جنكيز خان، ملك التتار كان جباراً قتل من المسلمين عددا لا يحصى (ابن كثير، الإمام الحافظ عماد الدين أبي الفداء دمشقي، البداية والنهاية، ج13، ص289، دار المعرفة، بيروت، ط7، 2002).

(2) لافي، ديوان مواويل على دروب الغربية، ص59.

الدفلى... أودية الموت أرثدي

يا خيل الهكسوس ارثدي

يا خيل الهكسوس ارثدي<sup>(1)</sup>

في المقطع السابق يدعم النص بذكر الهكسوس أو الملوك الرعاة كما يُسميهم مانتو المصري، واستخدمها من بعده يوسفوس على القبائل القادمة من الشرق لغزو مصر في عصر تحتمس الثاني<sup>2</sup>، ويبدأ بتصوير الحالة المسيطرة، فالخوف يدب في النفوس بسبب العدو حتى أصبح الناس يشعرون بالعري لغياب الحامي، ويواصل في رسم المشهد، فالعطش يرتسم على الشفاه، وقد يكون عطشاً للانتصارات الغائبة عن الساحة العربية، وكذلك الجوع الذي بدأ يعوي احتجاجاً على الظلم، ثم يجعل للموت أودية مصوراً مأساة العرب، ولذا يلجأ إلى استحضار الهكسوس الذين يمثلون قوة عظمى قدمت من فلسطين سواء أكانت عربية الجذور أو غير عربية، فالأهم هو قدرتها على غزو مصر دون قتال، مما يعكس هيمنتها، وكأنّ الشاعر يسقط على المقاومة صبغة الهكسوس متمنياً تحقيق الآمال، وبالتالي فجانب الحلم، ورفض الواقع يعكسان رؤياً تغيير العالم المسيطرة عليه، وتحضر شخصيتا الرشيد والمعز في قصيدة "بطاقتان إليها في عرس واحد" إذ يقول:

أجيبك من دمشق الخيل،

من بلد الرشيد أجيء

من بلد المعز أجيء

أطلع في زمان الجذب نوارا

---

(<sup>1</sup>) لافي، مواويل على دروب الغربية، ص 35.

(<sup>2</sup>) استولى الهكسوس على مصر دون قتال، واتخذوا من أفاريس عاصمة لهم، والأصح أنّ الهكسوس تعني حكام البلاد الأجنبية، تذهب بعض الآراء إلى أنّهم ساميون، ويرى البعض بأنهم مزيج من قبائل وجماعات عربية، وآسيوية من القوقاز، وما جاورها من الحثيين والحواريين، وهناك رأي بأنهم من الهند - أوريبيين، وغيرها من الآراء إلّا أنّ البحوث الحديثة ترجح بأنهم خليط من الساميين الغربيين كنعانيين و آشوريين، وهي أكثر الآراء انسجاماً (الحنائنة، خولة، عصر الهكسوس في الأردن وفلسطين، مطبعة وزارة السياحة و الآثار، د.ط، 1990، ص 7.

ومن رمل الصحارى الزرق في سيناء إحصاراً<sup>(1)</sup>  
إذ تُمَثَّلُ دمشق مجدداً إسلامياً عربياً، وتحديدًا في عصر الخلافة الأموية،  
المشبع بالفتوحات الإسلامية، مما يدلُّ على هيمنة الأمة الإسلامية والعربية في ذلك  
الوقت، وتحضر شخصية هارون الذي كان يحج عاماً ويغزو عاماً، كما أن كلمة  
"الرشيد" مأخوذة من الرشد وكأننا نبحث عن إنسان رشيد، وأيضاً حضرت شخصية  
المعز وكأنه يريد أن يوضح أن الأمة بحاجة إلى من يعيد إليها هيبتها وكرامتها، ثم  
يختم هذا المقطع بذكر "سيناء" التي ترمز لمقاومة العدو من خلال تحرير سيناء، كلُّ  
هذا الحضور يصور استعادة الشاعر للذكريات التي كانت تصور مكانة الأمة، وكأنه  
يعقد مقارنة بين الماضي والحاضر، محاولاً الدعوة للرفض والتمرد على الواقع.

ويقول في قصيدة "منتهى الحوراني تدخل بوابة العشق":

ويشهد أنّ الهوى يبدأ اليوم من أول السطر...

من أرض سيناء حتى روابي الجليل

ويشهد أن أخاك المقنع...

يأتيك عبر زحام الفوارس - لاهم - مبتسماً...

قاتلاً أو قتيل<sup>2</sup>

هذه القصيدة عبارة عن نعي للشهيدة (منتهى الحوراني) التي أُستشهدت في  
تاريخ 11 / 11 / 1975، ولكن النعي جاء تمجيداً لبطولتها، ويعلن بأنّ العشق بدأ  
من لحظة الاستشهاد ممتداً من أرض سيناء حتى الجليل، ثم يستحضر شخصية  
المقنع الكندي<sup>3</sup> إذ تُمَثَّلُ هذه الشخصية مثلاً للفارس الشجاع الذي لا يتخلى عن  
قومه، وإن أسأوا له، والشاعر يجعل المقنع أخاً لـ (منتهى) لأنها أجدر به من  
الآخرين، ولذا سيأتيها مفتخراً بشجاعته غير مهتم بمصيره سواء أ كان قاتلاً أو  
قتيلاً، وهذا التناص يدعم رؤياً تغيير العالم من خلال تمجيد الشهيدة "منتهى".

(1) لافي، الانحدار من كهف الرقيم، ص 35.

(2) المرجع نفسه، ص 54.

(3) هو محمد بن عميرة بن أبي شمرة من قبيلة كندة من شعراء العصر الأموي، كان جميل  
المنظر ذا وجه حسن، لُقّب بالمقنع لأنه كان يرتدي قناعاً خوفاً من الحسد، توفي سنة 70 هـ.

لم تمنع مرحلة الخروج الشاعر من استدعاء كنعان، وهنا تتبدى حالة التمرد  
في أجلي صورها، إذ يقول في قصيدة " الخروج":

كنعان أحرقتني لأنثري في فضاك  
أقولُ سبحان الذي سواك

.....

كنعان كسرني لأذهب في خطاك  
أقولُ سبحان الذي سواك  
خيلاً لا تريح ولا تستريحُ  
تفضّل الدنيا بمقياس الشهادة  
علّ نجماً يستنيك إلى الولادة<sup>1</sup>

يستحضر لافي من التاريخ العبراني، ما قام به الفلسطينيون من تجريد بني  
إسرائيل لسلاحهم، ومنعهم من صناعة السلاح "ولم يوجد صانع في كل أرض  
إسرائيل، لأنّ الفلسطينيين قالوا لنّلا يعمل العبرانيون سيفاً أو رمحاً... وكان في يوم  
الحرب أنّه لم يوجد سيف ولا رمح بيد جميع الشعب " <sup>2</sup> فيوجه خطابه إلى كنعان  
(الفلسطينيين) فالشاعر يحاول استمداد القوة من كنعان في محاولة للإفاقة من صدمة  
الخروج، يعكس هذا النص ارتباط الشاعر بالتمرد والثورة على الواقع، فرغم  
الضعف المسيطر على أوضاع الأمة، والذي ترك أثراً في نفس الشاعر إلّا أنّ هذا لم  
يمنعه من محاولة الاندماج مع كنعان، مما يدلُّ على استمرار رؤيا تغيير العالم،  
وعدم انكسارها مهما كانت الظروف.

ويقول في قصيدة ((الخروج)):

ليس من عادتي أن أزيّني  
سأسمى الجليل... الجليل  
وقرطبة... قرطبة<sup>(3)</sup>

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان الخروج، ص 18.

(<sup>2</sup>) الكتاب المقدس، سفر صموئيل الأول، الإصحاح الثالث عشر، ص 446.

(<sup>3</sup>) لافي، ديوان الخروج، ص 28.



يربط الشاعر هنا بين (الجليل) المنطقة الفلسطينية، وبين (قرطبة) المدينة الأندلسية التي تُعدُّ ثاني الأمكنة حضوراً في الأدب الفلسطيني<sup>1</sup>، وهنا تذكيراً بجراح الأمة التي عجزت عن تحرير قرطبة منذ سقوطها سنة 633 هـ، ولذا فالحقيقة بيّنة ولا تحتاج إلى تزييف فالشاعر يلجأ إلى استدعاء التاريخ ليعكس التغييب المتعمد للمقاومة، ولذا باتت الأماكن متشابهة لا فرق بينها.

وفي قصيدة "محمد شمروخ 1956" يقول:

من عادته أن يطلب مني في درس الإنشاء

أنا التلميذ الشاطر

أن ألقى في آخر خمس دقائق من زمن الحصة

بعضاً مما أستظهر للقائد عبدالناصر<sup>(2)</sup>

الحنين إلى الماضي من مظاهر الاغتراب الذاتي، وهذا الحنين جعل الشاعر يعود بذاكرته للوراء، مستحضراً الطلب الذي كان يطلبه معلمه في درس الإنشاء مع التأكيد على تمييزه (أي الشاعر) في هذا الدرس، لكن هذه العودة تهدف إلى التناص التاريخي مع إحدى الشخصيات التي تُعدُّ رمزاً للقومية العربية، وهي شخصية "جمال عبد الناصر" إلا أن هذا التناص يحمل في ثناياه أبعاداً عدة:

1- التلميح لقيمة هذه الشخصية.

2- السخرية من وضع الأمة العاجزة عن إنجاب شخص مثل "جمال عبد الناصر".

3- السخرية من حال الأمة أيضاً، والمتمثلة في المساحة الضيقة الممنوحة لهذه الشخصية، بالإضافة إلى الوقت القصير.

ويستحضر الشاعر شخصية امرئ القيس في قصيدة "يترجل من غرفة

العمليات" عندما يقول:

يحدث أن أسمع ضحكات السمّار

أن أبصر أُمّي الذاهبة بعيداً في خبز الطابون

(<sup>1</sup>) الجعدي، محمد، استدعاء الأندلس في الأدب الفلسطيني، دار الهادي، بيروت، ط1، 2002،

ص 209.

(<sup>2</sup>) لافي، مقفى بالرماء، ص53.

أن أتبع خطو الولد المجنون

الملك الضليل الراكض في

يحدث أن أقرأ - آخرة الليل - الفاتحة علي!<sup>1</sup>

في المقطع السابق يذكر الشاعر (الملك الضليل) وهو لقب اشتهر به امرؤ القيس لأنه عاش حياته في اللهو والترف والصيد والمجون<sup>2</sup>، فالشاعر بات يشعر بأنه ضال بسبب ركضه وراء السراب، ولذا أصبح يرى في داخله ولداً مجنوناً يركض وراء المستحيل، حتى ضلّ طريقه، ويختم المقطع بالسخرية من حالته إذ بدأ يشعر بموته، فصار يقرأ الفاتحة على روحه، وهذا التناص يكشف كراهية الذات، والشعور بالإقصاء، ثم تحضر شخصية "الخليل بن أحمد" في القصيدة نفسها:

لم يعد درج العمر أخضر

كيما يكون عروض الخليل "ابن" أحمد

نافذتي للبنات

خطاً شخت يا أبتى، منذ ألف،

وشاخ اللسان،

وشاخت عليه اللغات<sup>(3)</sup>

تبرز الحسرة في هذا النص، فاليأس يسيطر على الشاعر لأنه بدأ يشعر بالتقدم في العمر الذي لم يعد يحمل في ثناياه الحياة، ولذا لا يستطيع الاستعانة بعروض الخليل حتى يكتب قصائد تجذب انتباه البنات، فالشاعر يخاطب أباه كاشفاً عن إحساسه بالشيخوخة التي تسللت للسانه، وأثرت على اللغات، ونلاحظ أن الشعور بالإقصاء وصل إلى أعلى مستوياته، فغياب الأصدقاء دلالة على الاغتراب الوجودي، والإحساس بالوحدة والضياع، والشعور بالتقدم في العمر، والانفصال عن الذات كلها مظاهر للاغتراب الذاتي، ولذا تعتبر قصيدة "لم يعد درج العمر أخضر" من القصائد المعبرة عن رؤيا الإقصاء المسيطرة عليه.

(1) لافي، ديوان أفتح بابا للغزاة، ص 123.

(2) السعدي، إبراهيم، جمالية الشعر العربي، دار المعتر، عمان، ط1، 2009، ص 77.

(3) لافي، ديوان لم يعد درج العمر أخضر، ص 57.

ويقول في قصيدة "بيان":

لا علاقة لي بانعطاف الطريق لـ"أوسلو"  
ولا ببناء "الجدار"

.....

لا علاقة لي بمذابح "صفين" راکضة  
بين دار ودار (1)

لا تزال موقعة " صفين " نقطة سوداء في تاريخ الأمة الإسلامية، إذ تُمثّل أعظم الانشقاقات في تاريخ الأمة لأنّ الانقسام حدث بين صفوة الناس وخير الأمة الصحابة -رضوان الله عليهم -، وهذا الجرح الذي أصاب جسد الأمة لم يبرأ، والشاعر في هذه القصيدة يحاول إثبات براءته، وتبرير الموقف لأبيه، فتلك الحادثة التاريخية وقعت قبل ميلاد الشاعر بمئات السنين، ولذا فلا علاقة له بما وقع في "صفين" وكأنّ (محمد لافي) يريد إثبات براءته من مآسي الأمة، ومنها اتفاقية أوسلو<sup>2</sup>، والتي تكشف الوجه الحقيقي للعالم العربي، والمتجلّي في:

1- الانقسامات في العالم العربي.

2- الضعف المسيطر على القيادات العربية.

كما أنّ معاهدة أوسلو كشفت الشخصيات المشاركة حيث تجلّت الانتماءات الزائفة التي كانت تتنوع بها هذه الشخصيات، والرابط المشترك بين (صفين) و (أوسلو) يكمن في استمرار النتائج السيئة، التي تتوالى مع مرور الزمن دون توقف، فهذا الاستدعاء يكشف بأنّ الشاعر يعلم بأنّه مجرد رقم في هذا المجتمع، والوجود مثل العدم لأنّه مقصى عن الوجود.

(1) لافي، ديوان ويقول الرصيف، ص34.

(2) اتفاقية أوسلو تمّ التوقيع عليها في واشنطن في 13 سبتمبر 1993، ووقعه عن الجانب الفلسطيني محمود عباس أمين سر اللجنة التنفيذية لـم،ت،ف، وعضو اللجنة المركزية لحركة فتح، وعن الجانب " الصهيوني" شمعون بيريز وزير الخارجية، وهو أوّل اتفاق يوقعه الفلسطينيون و الصهاينة.

## 4.1.2 التناس الأسطوري:

لقد كان التناس الأسطوري من التقنيات الحاضرة في قصائده، وأول ظهور

كان في قصيدة "رحلة الليل والمصباح" إذ يقول:

تحدثنا عن الأهات...

عن خفقات قلبينا

وعن قيس... وعن ليلي

وجبنا البحر مع يولييس

حتى عاد ثانية إلى بنيلوب

تحدثنا عن الأشواق...

عن حب أذاب قلوب<sup>(1)</sup>

التناس مع أسطورة ((يولييس))<sup>2</sup> التائه في البحر عشرين عاماً، تبين حالة الحب التي تعتريه، فالشاعر يرى في نفسه أنموذجاً للوفاء، فهو يتحدث عن الحب الأبدي سنواتٍ مماثلة لفترة غياب ((يولييس)) عن زوجته ((بنيلوب))، فالشاعر لا يكل ولا يمل لأنَّ حبه صادقاً، وهذا يُقدِّم أنموذجاً لعنفوان الشباب، نلاحظ أنَّ المقطعين السابقين، يعكسان جانب الحلم المسيطر عليه والمنتمي إلى رؤيا التغيير، ولكن (يوسف أبو صبيح) يرى " أنَّ الأبيات الأولى تشعر أن المتحابين كانا يعيشان لحظة حب دافقة لا يعكر صفوهما شيء، فإذا بالشاعر يتذكر قيساً وليلاه، لعلها خشية القطيعة في قمة الوصال ثم يذكرنا بـ(يولييس) ورحلته الشاقة بأهوالها ومعوقاتنا حتى عاد إلى زوجه بنيلوب وهنا نجد التعارض، فقيس وليلى عاشا

(<sup>1</sup>) لافي، مواويل على دروب الغربية، ص 19.

(<sup>2</sup>) شخصية أسطورية أثناء عودته من حروب طروادة تاه في البحر بسبب عاصفة فقد أثرها العديد من رفاقه وبعد سنوات طويلة عاد إلى جزيرة أتيكا موطنه إلا أنه يجد الكثير من الأمراء دخلوا داره وجعلوا أنفسهم سادة، طامعين في الزواج من زوجته (بنيلوب) اعتقاداً منهم بموته، فدخل قصره متكرراً، فاقنعها بقبول أي خاطب يستطيع أن يلوي قوسه لأنه الذي يقدر أن يقوم بذلك، وقام بعد ذلك بقتل الخطاب بسهامه القاتله (كورتز، أرثر، قاموس أساطير العالم، ترجمة سهى الطريحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1993، 145 - 146.

القطيعة الكاملة في النهاية التي أفضت إلى الموت، أما يولييسيس وبنيلوب من أبطال الأدويسة فقد انتهيا باللقاء، وشتان بين الموقف المأساوي التراجيدي الأول، والموقف الميلودرامي<sup>1</sup>، لكنّ الباحث يرى خلاف ذلك إذ إنّ الرابط يكمن في الإصرار على التعبير عمّا في داخله تجاه الحبيبة، سواء أكانت النهاية في الموت أو في اللقاء، ولذا نجح الشاعر في الربط بين الحداثين، وتسخيرهما لخدمة دلالات النص. ويقول في قصيدة "المقامة الثانية":

بأيّ أبناء

العمومة أستجيرُ: "الهامة اسقوني "

وينبت في خطاي الرمل، والريح السموم

"الهامة اسقوني"، وينكسر الصدى

والصوت، هل هذي بلادي، أم بلاد الروم !؟

يولد كل يوم في عواصمها "هرقل".

أين تذهب يا محمد، ليس ثمة في شوارعها

سوى الموتى، وقافية الغراب<sup>(2)</sup>.

يتناص الشاعر مع جملة (الهامة اسقوني)، وهي "من أغنى الأساطير في العصر الأسطوري العربي، وذلك لارتباطها بتفسيرهم للنفس ثم للموت"<sup>3</sup>، فالإنسان الجاهلي يُجسم فكرة الموت بطائر يصيح، يبحث عن الاستقرار، والروح تبقى هائمة حتى تُسقى من دم القاتل، ولعلّ تسميتهم لها بـ(الهامة) للتدليل على هيام الروح، وعطشها، وعدم ريتها... من الهيام<sup>4</sup>، و"الهيام هو جنون العطش، شبه الحمى

(1) أبو صبيح، المضامين التراثية في الشعر الأردني المعاصر، ص 230.

(2) لافي، ديوان ويقول الرصيف، ص 59.

(3) الكركي، خالد، الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، ط1، 1989، ص 103.

(4) أبو سويلم، أنور، دراسات في الشعر الجاهلي، دار الجيل، بيروت، دار عمّار، عمّان، ط1، 1987، ص 115.

يُصيب الإبل، فلا تروى من الماء<sup>1</sup> وفي هذا التناص تتبدى المعاناة فالشاعر لم يعد يعلم أين مكانه؟، لأنّ الأمور اختلطت عليه، فأصبح يشعر بأنه مقتول لم يستطع أن يدافع عن نفسه، وكذلك لم يجد من يحميه، ولذا يجهل ما يدور، يبحث عن الثأر لكنه لا يجد المناصر، وهذا التناص الأسطوري يصوّر الشعور بالاغتراب، وبالتالي الإقصاء.

ويقول في قصيدة "المقامة الثانية":

كأنه يعود من حروبه،

ودورة الرماد

كأنه يسترجع الآن حكايا شهرزاد

وحزنها الشفيف<sup>(2)</sup>

تحفل قصيدة ((المقامة الثانية)) بالعديد من الأشياء، فالشاعر يستخدم فيها تقنيات متنوعة، فالتناص يحضر بكافة أشكاله، وكذلك الإنزياح بأنواعه المختلفة، كما يدعم النص بالمفارقة، بالإضافة إلى كل أسلوب يُساعد في إخراج القصيدة كما يريد الشاعر، لأنها (القصيدة) تمثل مراجعة لما قدّمه الشاعر، وما قدّمه المجتمع، وهذا النص عبارة عن موجز لسنوات العمر الحافلة بمحاولات الانبعاث، ومقاومة الظروف من أجل البقاء، ولذا يلجأ الشاعر إلى أسطورة ((العنقاء))<sup>3</sup>، إذ يرى في احتراقها وعودتها مثلاً لما يحدث له، فالشاعر يحاول التمسك بالأمل رغم الظروف الصعبة، مما يؤدي إلى إحساسه بالاحتراق الداخلي لأنّ الواقع لا يعكس تطلّعاته، إلّا أنّه يقاوم محاولاً البقاء أملاً في رؤية ما ينادي به، يتبين أن جانب الأسطورة لم يكن ذا حظ عند الشاعر، ويرى الباحث أنّ الشاعر عجز عن إيجاد أنموذج أسطوري يستطيع حمل ما يجول في خاطره، ومما يؤكد هذا الأمر النماذج التي توافرت في

(1) ابن منظور، لسان العرب، ص.

(2) لافي، ويقول الرصيف، ص76.

(3) طائر أسطوري، فالأساطير الفرعونية تذكر أن العنقاء إذا بلغت خمس مئة عام أحرقت نفسها فوق أعواد من الطيب، ثم تعود فتخلق خلقاً جديداً من رماد ذلك الخشب (الدميري، كمال الدين، (1994). حياة الحيوان، ج1، تقديم أحمد حسن، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ص105.

قصائده بدايةً بـ(أسطورة يولييس وبنيلوب) التي تكشف مقدار الصبر في تخطي الأهوال والمصاعب ليتم اللقاء، و(أسطورة الهامة أسقوني) التي تعكس الثأر الذي طال انتظاره، و(أسطورة العنقاء) التي تعكس الاحتراق من انتظار تحقق الحلم، فكل أسطورة لها جانب مهم لدى الشاعر.

## 5.1.2 التناص الأدبي

في المرحلة الأولى جاء هذا النوع من التناص مُشكلاً للبوادر الأولى للاغتراب الذاتي، عندما تناص مع بيت امرئ القيس:  
وليل كموج البحر أرخى سدوله

علي بأنواع الهموم لبيبتلي<sup>1</sup>

في قصيدة "بطاقتان إليها في عرس واحد":

"وليل كموج البحر أرخى سدوله

علي بأنواع الهموم لبيبتلي"

تطاول حزني الممطوط خلف برودة الأعصاب،

أعولت المدائن وشقت الأثواب"<sup>(2)</sup>.

فالشاعر يجد في الليل ملاذاً، ويراقب ما يحدث حوله من تخاذل تجاه قضايا الأمة في أوقات أخرى، ولذا وجد في هذا البيت تعبيراً عن المعاناة التي ترافق الليل ثم يكمل النص بتصوير الحزن الممتد والمحتدم في داخله طوال الوقت، بسبب ما أصاب الأمة مقابل برودة الأعصاب التي تتشكل في ملامح الآخرين، وكأن ما يحدث لا يعنيه، ثم تعود رؤيا الإقصاء في الظهور عندما يحضر التناص الأدبي في قصيدة "بطاقتان إليها في عرس واحد" إذ يقول:

"ذهب الذين أحبهم وبقيت مثل السيف فردا

ما أن هلعت ولا جزعت ولا يرد بكاي زندا"

أجيئك في زمان الكبت،

(<sup>1</sup>) الفاخوري، حناً، تحقيق ديوان امرئ القيس، دار الجيل، بيروت، ط1، 1989، ص 42.

(<sup>2</sup>) الانحدار من كهف الرقيم، ص33.

اطلع من عروق الحزن دالية على جبل

أجدد موسم الأمل<sup>(1)</sup>

إذ يستفيد من تقنية التناص بالتعالق مع قول عمرو بن معد يكرب:

ذهب الذين أحبهم وبقيت مثل السيف فردا

ما أن هلعت ولا جزعت ولا يرد بكائي زند<sup>2</sup>

كاشفاً عن الحالة التي آل إليها، فهذا هو وحيد إلاً أنه لا يزال متمسكاً بالأمل

رغم القمع المسيطر على الأمة حتى أصبحت للأحزان عروق تمتد في كل مكان،

ثم يعود الشاعر للتناص مرة أخرى من خلال استحضار بيت المتنبي:

"الخيال والليل والبيداء تعرفني

والسيف والرمح والقرطاس والقلم"<sup>(3)</sup>

هذا البيت يحمل كل الدلالات المثالية التي يسعى الإنسان للتخلي بها، فالشجاعة

والفروسية والقوة والعلم أبعاداً تتلأأ في هذا البيت ثم يدعم هذا التناص بذكر مدينة

(دمشق) التي كانت فيما مضى عاصمة للمسلمين، ومنطلقاً للفتوحات، ويستمر

الشاعر في دعم النص بتناص آخر يعكس الشجاعة، متمثلاً في بيت عنتره:

"هلاً سألت الخيل يا ابنة مالك

إن كنت جاهلة بما لم تعلمي"<sup>(4)</sup>

ويكمل النص بذكر هيئته في الحضور: فمرة يكون كالسيف، ومرة يكون

كالإعصار، ومرة كالرعد، وكلا التناصين يرسخان رؤياً تغيير العالم بالدعوة إلى

الصعلكة وتغيير العالم.

(1) الانحدار من كهف الرقيم، ص 37.

(2) الطرايشي، مطاع، جمع وتحقيق ديوان عمرو بن معد يكرب، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، د.ط، 1974، ص 66

(3) البرقوقي، عبدالرحمن، شرح ديوان المتنبي، ج 3، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1986، ص 85.

(4) إبراهيم، عباس، شرح ديوان عنتره بن شداد، دار الفكر العربي، بيروت، ط 1، 1994، ص 134.



وفي المرحلة الثانية يُسجل التناص الأدبي غياباً، ويرى الباحث أنّ صدمة الخروج سبباً للغياب، ثم يعود التناص للظهور في المرحلة الثالثة إذ يقول في قصيدة "فتحت باباً للغزاة":

(ذهب الذين أحبهم)

صفوا أراملهم على سطر الحياة، وواجبات البيت،  
واتسع الرثاء على الشبابيك الأخيرة  
هل كتبنا غرّة المنفى،  
وآخر ما تبقى من عتابك؟! (1)

يتعالق الشاعر مع بيت عمرو بن معد يكرب مرة أخرى، وفي هذا التناص يحاول الكشف عما يشعر به تجاه ما يحدث، فالشاعر يحسّ بالأبطال (الشهداء) الذين باعوا دنياهم مقابل الحصول على حقوقهم، وإن كانت أرواحهم ثمناً لذلك، كما أنه أصبح وحيداً لأنّ من رحلوا كانوا يحملون آماله معهم، وهذا الغياب يساهم في تلاشي الأحلام.

ويقول في قصيدة "بيان":

لا علاقة لي بالنزول، ولا بالرحيل  
فأنا من "غزية" إن شرقت  
وأنا من "غزية" إن غربت  
وأنا من "غزية" إن قاومت  
وأنا من "غزية" إن ساومت  
لا علاقة لي بقرار الهجوم، ولا  
بقرار الفرار (2)

في المقطع السابق تحضر "غزية" قبيلة الشاعر "دريد بن الصمة" (3)، التي حضرت سابقاً في بيت مشهور لدريد هو:

(1) لافي، ديوان افتح باباً للغزاة، ص 74.

(2) لافي، ديوان ويقول الرصيف، ص 33.

(3) هو دريد بن الصمة بن الحارث بن معاوية بن بكر بن علفة أحد بني جشم بن بكر.

وما أنا إلا من غزية إن غوتْ غويتُ وإن ترشُدْ غزية أرشُد<sup>(1)</sup>

فالتناص في المقطع السابق يساهم في الكشف عن أمرين: الأول: إيمانه بقضية الجبر، فهو مسيرٌ لا يملك إيّ قرارٍ، ولذا عليه التعايش مع الوضع الراهن، والآخر: إيمانه بالضعف والهوان، وحاله من حال الأمة التي لا خيار لديها إلا التنفيذ، فالشاعر يرى نفسه فرداً من قطع، يُساق كما يشتهي الراعي، وهذا الراعي أيضاً مملوكٌ لربٍّ يُسيِّره كما يشاء، ولذا كان التناص في هذا المقطع مصوراً للشعور بالإقصاء، وعدم امتلاك القرار.

من خلال هذا الحضور، تبين مدى تعلق الشاعر بهذا الحدث، الذي يعكس إحساسه تجاه الخيانة، التي لم تعد حكراً على المسيح، فالشاعر من خلال المقاطع السابقة يرى بأنّ فلسطين تعرضت للخيانة من الدول العربية، وأيضاً رجال المقاومة تعرضوا للخيانة من الآخرين، وكذلك أصحاب الكلمات التي تندد بهذه الأحداث، لم يسلموا من الخيانة حتى بات الكون مسرحاً للخيانة.

وتعزيراً للصعلكة يقول في قصيدة "من أولك إلى آخرك":

يعرف الأصدقاء تفاصيل يومك

من أول القلب حتى ضواحيه لكنهم

ينكرون "السليك" وكل دروب سلك

.....

هلك الليل على كأسك، وابن "الريب"

رثاؤك هذا المفتوح على المطلق<sup>(2)</sup>

إذ يستحضر في المقطع السابق "السليك بن السلكة" و "مالك بن الريب" وهما من صعاليك العرب، وجاء هذا دعماً لرؤيا تغيير العالم، ولقد سبق أن تعرضت لهذا النص في معرض حديثي عن رؤيا التمرد<sup>3</sup>

(1) أبي الخطاب القرشي، أبو زيد، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق محمد علي الهاشمي، دار القلم، دمشق، ج1، ط1986، ص2، ص590.

(2) لافي، ديوان لم يعد درج العمر أخضر، ص15.

(3) انظر صفحة 80-81.

ويقول في قصيدة " المقامة الثانية":  
وأسير محكوماً بحكمته غريب الوجه،  
واليدِ  
واللسان، أدورُ في السّاحات مذبوحاً بصمتي،  
خلفي

الرايات منكسةً، ويتبعني كظلي عمري  
الستون، مصفوفاً على درج الهزائم، لا  
إله سواه: كن فأكون، أحمل لعنةً  
التفاحة الأولى على كتفي، وأمضي شاهراً  
وزري، ووزر سلالتي علماً لمن يأتون<sup>1</sup>

يتناص الشاعر مع أبيات المتنبي:

ولكنّ الفتى العربيّ فيها

غريب الوجه واليد واللسان<sup>2</sup>

لكنّ التناص هنا يأخذ بُعداً آخر إذ يُصورّ الشاعر الحالة التي وصل إليها الإنسان العربي من ضياع لحقوقه، وعدم قدرته على تحقيق المبتغى، حتى أصبح مسيراً لا يعرف أين المصير؟، ولذا ضاعت ملامحه وباتت غريبةً على أبناء أمته، أمّا المتنبي فيكشف الملامح التي تُميّز الإنسان العربي، فهو يتغنى بهذا الشعب المتميّز بوفرة المياه، وكثرة الأشجار إلّا أن هذا المكان غريبٌ عليه لأنّ سكانه عجم لا يتحدثون بلغته، وملامحهم تختلف عن ملامحه، ولذا فجمال المكان لا يُنسيه غربته، وهنا دلالة على تميّز العربي في الأماكن البعيدة عن موطنه، في المقابل بات الإنسان العربي يشعر بغربته في وطنه مما يدلُّ على هوانه وذُلّه.

تكشف التشكيلات التناصية عن دورها الكبير في خدمة الرؤى المسيطرة

على الشاعر، ويبين الجدول الآتي حضور التناص بأشكاله وخدمته للرؤى:

(<sup>1</sup>) لافي، ويقول الرصيف، ص 57.

(<sup>2</sup>) العكبري، أبو البقاء، التبيان في شرح الديوان (ديوان أبي الطيب المتنبي) طبعه وصححه ووضع فهرسه مصطفى السقا وآخرون، الجزء 4، دار المعرفة، بيروت، ص 251.

## جدول رقم (9)

### حضور التناص بأشكاله وخدمته للرؤى

الرقم	التنص	رؤيا الإقصاء	رؤيا تغيير العالم
1	الديني	① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪	① ② ③ ④
2	الشعبي	① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧	① ② ③ ④ ⑤ ⑥
3	التاريخي	① ② ③ ④ ⑤	① ② ③ ④ ⑤
4	الأسطوري	①	① ②
5	الأدبي	① ② ③	① ② ③ ④ ⑤ ⑥

من خلال الجدول السابق يتبين أن التناص الديني والتنص الشعبي خدما رؤيا الإقصاء، وهذا لا يعني غيابهما عن رؤيا تغيير العالم، أمّا التناص الأدبي والأسطوري اسهما في تشكيل رؤيا تغيير العالم، ولقد جاء التناص الأدبي مواكباً لرؤيتي الإقصاء و التغيير.

## 2.2 الرؤيا والتشكيلات الإنزياحية:

### الانزياح:

لغة: زاح يزيح زيحاً، وزيوحاً، وزيحاناً: بَعْدَ وذهب كانزاح، وأزحته، وأزاح الأمر: قضاه، والزوح: تفريق الإبل وزحّه: نحاه عن موضعه ورفع وزحزحه عنه: أبعد<sup>(1)</sup>.

مفهوم الانزياح: الانزياح ظاهرة أسلوبية معروفة قديماً، ولكن النقد الحديث خصّها بعناية واضحة، ولا سيّما النقد القائم على المنحى الأسلوبي، وهو "استعمال المبدع اللغة ومفرداتها وتراكيبها وصورها استعمالاً يخرج به عما هو معتاد

(1) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ص 227.

ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرد وإبداع وقوة جذب وأسر" (1).

إن شعرية اللغة تقتضي خروجها السافر على العرف النثري المعتاد وكسر قواعد الأداء المألوفة لابتداع وسائلها الخاصة في التعبير عما لا يستطيع النثر تحقيقه من قيم جمالية (2).

فالأسلوب هو مرآة الشخصية أو أعرق مما في الشخصية وأجدره بالاهتمام (3)، كما أن الأسلوب الشعري هو متوسط انزياح مجموعة القوائد الذي سيكون من الممكن نظريا الاعتماد عليه لقياس معدل شاعرية أية قصيدة كيفما كانت (4).

## 1.2.2 الانزياح الاسنادي:

هو الانزياح الذي يحدث بين المسند والمسند إليه، ويكون في الجملة الفعلية بين الفعل وفاعله (أو المفعول به إن كان الفعل متعديا) وفي الجملة الاسمية بين المبتدأ والخبر، فالجملة تتكون من كلمات تربط بينها علاقات محددة فالمسند ينبغي أن يكون ملائما للمسند إليه، والإسناد في الحقيقة ليس إلا واحدا من الوظائف النحوية التي يمكن أن تشغلها وحدة كلامية (5)، فالعلاقة الإسنادية كما سماها - كوهن - تحقق نوعا من التجانس والانسجام بين عناصر التركيب، فالمفردة اللغوية

---

(1) ويس، أحمد محمد، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، د.ت، ص 5.

(2) فضل، صلاح، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1985، ص 198.

(3) عياد، شكري، اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب العربي، القاهرة، د.ط، 1988، ص 24.

(4) ناظم، حسن، مفاهيم شعرية "دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم"، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص 119.

(5) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، ط1، 1986، ص 131.

لا تتصاحب مع كل مفردات اللغة الأخرى، بل مع مفردات من نوع معين، وهذه المصاحبات تصبح جزءا مهما من معنى الكلمة في النسق التركيبي<sup>(1)</sup>. يقول الجرجاني "وإنما الصنعة والحدق والنظر الذي يلطف، ويدق في أن تجمع أعناق المتنافرات والمتباينات وتعقد بين الأجنيبات، وما شَرَفَتْ صَنَعَةٌ ولا ذُكِرَ بالفضيلة عمل إلا لأنهما يحتاجان من دقة الفكر ولطف ونفاذ خاطر إلى ما لا يحتاج إليه غيرهما"<sup>(2)</sup>، فالانزياح يُساهم في نقل ما يجول في نفس الشاعر، ويخدم الرؤيا التي تُسيطر على الشاعر، والمتأمل في الانزياح الاسنادي في المرحلة الأولى يجد الانزياحات بلغت الانزياحات الإسنادية في ديوان "مواويل على دروب الغربة" أربعة وثلاثين انزياحا - تقريبا - ومن الأمثلة ما جاء في قصيدة "منتهى الحوراني تدخل بوابة العشق":

تتامين هذا الصباح على ساحل المتوسط،  
تبكيك كل عيون القبيلة تنزف عشقا سخيا،  
دما يغمر الآن كل الفصول<sup>(3)</sup>

في هذه القصيدة رثاء للشهيدة "منتهى الحوراني" التي يعلن الشاعر بأنها "تنام" والنوم دلالة على الراحة، فـ"منتهى" بذلت روحها لأجل القضية، وهذا الرحيل يجعل الجميع يبكي على فراقها، ويحدث انزياح في هذا المقطع فالعيون أصبحت لا تسقط الدموع بل تنزف، والنزف ذو ارتباط بالدم إلا أنه - هنا - يرتبط بالعشق، فالحب المسيطر على الجميع تجاه هذه الشهيدة جعل العشق ينزف بسخاء قبل الدم الذي يغطي كل شيء، ومن أمثله أيضا ما جاء في قصيدة "ولادة الصباح على رجع موال حزين":

عبثا تحاول قتل أحلامي وخنق قصيدة...

(1) القاسم، يحيى، انزياح المصاحبات المعجمية، دراسة في شعر أمل دنقل، مجلة جامعة البعث، دمشق، م21، 1998، ص152.

(2) الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق هـ.ريتر، مطبعة وزارة المعارف، ط2، 1951، ص130.

(3) لافي، ديوان الانحدار من كهف الرقيم، ص53.

عذراء قد ولدت على شفتي...

تحلم بالشعاع<sup>1</sup>

في المقطع السابق يُوقع فعل " القتل " على مفعول لا يناسبه وهو "الأحلام"، وفعل "الخنق" على " القصيدة"، فالقتل لا يقع إلّا على ذوات الأرواح، وكذلك الخنق، لكنّ الشاعر يرى في أحلامه الحياة، ولذا فأبى غياب يعني زوال كلّ شيء، أمّا القصيدة فهي حاملةٌ للأحلام، ونلاحظ أنّ الانزياح يعكس روح التحدي المسيطرة على الشاعر، واستمرت هذه الظاهرة على هذا المنوال، إذ جاءت مواكبة لتلك المرحلة، ولم تخرج عن هذه الحدود إلّا قليلاً، ومن ذلك:

الريح تعوي في وهاد الغاب

تعوي: لن تعود

لكن مضيت... مضيت ابحت عنك...

يا أملي المكلل بالزنايق والورود<sup>2</sup>

يتمثّل الانزياح في خبر المبتدأ " تعوي " إذ جاءت الجملة الفعلية (خبر المبتدأ) غير مطابقة للمبتدأ (الريح) لكنّ هذا لا يعني وجود خلل، فالريح تصدر صوتاً أشبه بالعواء، ولأنّ الشاعر يرى كلّ الأشياء تقف ضده حتى الريح التي أخذت صفة الوحوش، إلّا أنّ هذا لا يمنعه من مواصلة البحث عن الأمل، وهذا دلالة على الرغبة في تغيير العالم.

وتقلّ الانزياحات في ديوان " الانحدار من كهف الرقيم " إلّا أنّها لا تزال تميل إلى تحقيق الرؤيا المسيطرة عليه في تلك المرحلة، ومن أمثلته:

يتفتح صدر الدنيا،

يزهر قلب الصوان

والمدن المهجورة تلبس زينتها...

تصبح عطراً ووعود<sup>3</sup>

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان مواويل على دروب الغربة، ص 81.

(<sup>2</sup>) المرجع نفسه، ص 119.

(<sup>3</sup>) لافي، ديوان الانحدار من كهف الرقيم، ص 9.

يُبيِّنُ النص السابق إحساس الشاعر بالسعادة لأنَّ المقاومة عادت، ولذا يحدث انزياح بين المبتدأ والخبر، فالمدن أصبحت مثل العروس التي تتزين بأجمل الحلي استعداداً للقاء العريس، وهذا الانزياح جاء مناسباً لجانب الحلم المسيطر على الشاعر. وفي المرحلة الثانية حدث تحوّل واضح في الانزياح، فأصبحت تعكس حالة الذهول التي سيطرت على الشاعر بسبب الخروج، فبات الاغتراب يتسرّب إلى جانب القصائد، ومن الأمثلة على ذلك ما جاء في قصيدة "الخروج":

ونفسر الرايات حين نموتُ

نُقتلُ ثمَّ يقتلنا السكوت

لنا خبولهم المغيرةُ أم علينا ؟

أيّ خاتمة ستُكسرُ في يدنا؟! <sup>1</sup>

صدمة الخروج تسيطر على الشاعر، وعدم قدرته على فعل شيء أدّت إلى السكوت، فصار السكوت يمارس دور القاتل لأنّ ما يجري أمام عينيه لا يمكن تفسيره، فالسكوت يقتل الشاعر، ولذا جاء الانزياح مناسباً لوصف الحالة العامة في ذلك الوقت، وتستمرُّ الانزياحات في كشف حالة الاغتراب، ومنها:

ثانياً:

فرّخ الصمت فينا ولم نكسر الشرنقة <sup>2</sup>

يعود الصمت مرة أخرى، ويأخذ دور الكائنات الحية، فيتكاثر ويتناسل في داخل الشاعر وأشباهه، ولذا لازال يقبّع في داخل الشرنقة، لا يستطيع عمل أيّ شيء، ولا يمتلك أية آفاق، فالصمت مسيطرٌ على الأفواه والأفعال.

يقول في قصيدة "نقش (3)":

ويسيل خطوك في شوارعها وتعوي:

آخ يا بلد <sup>(3)</sup>

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان الخروج، ص 21.

(<sup>2</sup>) لافي، ديوان نقوش الولد الضال، ص 52.

(<sup>3</sup>) المرجع نفسه، ص 56.



يلجأ الشاعر إلى إسناد الفعل "يسيل" إلى الفاعل "خطوك" وعلى الرغم من دلالة الفعل على الجريان إلا أن الرابط يكمن في إحساس الشاعر بأن خطواته رسمت أثرها في كل مكان فباتت كالماء يسيل ويترك له أثراً في كل شيء سال عليه. وفي المرحلة الثالثة تواصل الانزياحات تجسيد حالة الاغتراب المسيطرة مع شبه غياب للانزياحات المصوّرة لرؤيا تغيير العالم، ومن الأمثلة العاكسة لحالة الاغتراب ماجاء في قصيدة "هاتف الشبيهة 1":

مرّت الحافلات وآخرُ سطر السكارى  
المدينة غافية فوق سكانها  
والشوارع فارغةٌ مثل عمري تماماً  
وفي جسدي ولدٌ لم ينمُ بعدُ  
يهبط في بيته لضواحي الرصيف  
وفي يده قلمٌ ملكُ السرقة<sup>1</sup>

يحدث في هذا المقطع انزياح من خلال عدم التوافق بين المبتدأ "المدينة" والخبر "غافية" فالمدينة لا تتام، فالنوم مرتبط بالكائنات الحية إلا أن الشاعر في لحظة تأمل جعلته يرى من حوله من سكان لا يأبهون لما يحدث، وبالتالي صارت المدينة تطبق عليهم وباتت نائمة فوق السكان، وهذا دلالة على غياب الرغبة في تحقيق المراد وصناعة الذات.

يقول في قصيدة "عمر صابئ":

شاخ الكلام.... وشاخت الأشعار

وَعُمراً صابئاً سرقتَه من قدمي..خطوط النار!<sup>2</sup>

الإنسان يشيخ ويشعر بعوامل التقدم في العمر، وكذلك الكائنات الحية الأخرى تمضي بها الأيام إلى الموت، إلا أن الشاعر يسند الفعل "شاخ" إلى:الكلام" و"الأشعار" وهذا الانزياح الإسنادي يصور إحساساً بعجز اللغة عن استيعاب ما يحدث لهذه الأمة، فهي أضعف من حمل مأساة الأمة، وفي المرحلة الثالثة تتواصل الانزياحات

(1) لافي، ديوان مقفى بالرماء، ص 97.

(2) لافي، ديوان أفتح باباً للغزاة، ص 13.

في تجسيد حالة الاغتراب المسيطرة مع شبه غياب للانزياحات المصوّرة لرؤيا  
تغيير العالم، ومن الأمثلة العاكسة لحالة الاغتراب ماجاء في قصيدة "هاتف الشبيه 1":

مرّت الحافلات وآخرُ سطر السكاري  
المدينة غافية فوق سكانها  
والشوارع فارغةً مثل عمري تماماً  
وفي جسدي ولدٌ لم ينمُ بعدُ  
يهبط في بيته لضواحي الرصيف  
وفي يده قلمٌ ملكُ السرقة<sup>1</sup>

يحدث في هذا المقطع انزياح من خلال عدم التوافق بين المبتدأ "المدينة"  
والخبر "غافية" فالمدينة لا تنام، فالنوم مرتبط بالكائنات الحية إلا أن الشاعر في  
لحظة تأمل جعلته يرى من حوله من سكان لا يأنسون لما يحدث، وبالتالي صارت  
المدينة تطبق عليهم وباتت نائمة فوق السكان، وهذا دلالة على غياب الرغبة في  
تحقيق المراد وصناعة الذات.

يقول في قصيدة "عمر صابئ":

شاخ الكلام.... وشاخت الأشعار

وعمرأ صابئاً سرقتة من قدمي..خطوط النار!<sup>2</sup>

الإنسان يشيخ ويشعر بعوامل التقدم في العمر، وكذلك الكائنات الحية الأخرى  
تمضي بها الأيام إلى الموت، إلا أن الشاعر يسند الفعل "شاخ" إلى: "الكلام" و"الأشعار"  
وهذا الانزياح الإسنادي يصور إحساساً بعجز اللغة عن استيعاب ما يحدث لهذه  
الأمة، فهي أضعف من حمل مأساة الأمة.

أما المرحلة الرابعة، فكشفت الانزياحات عن الإحساس بالزمن والعزلة في  
ديواني هذه المرحلة تعكس الانزياحات إحساس الشاعر بالتقدم في العمر، وعدم  
رؤية الأحلام تتحقق، يقول في قصيدة "الورقة العشرون":  
لم يزل عقرب الوقت يقضم سيده،

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان مقفى بالرماء، ص 97.

(<sup>2</sup>) لافي، ديوان أفتح باباً للغزاة، ص 13.

ويسوق الشوارع، مسبية، لبياض الكتاب<sup>1</sup>

جرت العادة على إطلاق لفظ "العقرب" على "مؤشر الساعة" إلا أن هذا العقرب الذي يحمل في ثناياه كل ثانية من ثواني العمر، ها هو يمارس "القضم" مع العلم بأن العقرب "يلدغ" إلا أنه في هذا المقطع يقضم، والقضم يدل على استئصال جزء، ولأن الشاعر يشعر بمرارة التقدم في العمر أصبح يحس بفقدان جسده شيئاً شيئاً، و يقول في قصيدة "حنين":

تتناسل الذكرى، وهذا البرق يومض،

والسما خفيضة جدا،

كأن يدي تلامسها من الشباك<sup>(2)</sup>

التناسل خاص بالكائنات الحية لكنه في هذا المقطع يرتبط بالذكرى، وبما أن الشاعر في لحظة حنين كان من الطبيعي أن يعود بالذاكرة إلى الوراء، وهذه العودة تستعرض الذكريات بحثاً عن اللحظات الجميلة.

## 2.2.2 الانزياح الإضافي

في المرحلة الأولى يتجلى في لحظة اختلال العلاقة المتحققة بين المضاف والمضاف إليه، حيث لا يتلاءم هذان المكونان في دلاليتهما. ففي ديوان "مواويل على دروب الغربية" بلغ الانزياح أكثر من ستين مرة، وكانت تدور في فلك الغربية التي يعاني منها،

يقول في قصيدة "وداعية لكوكبة الفرسان المتعبين":

وغابت في جلال الصمت هممة الرجال...

المجهدين فليس غير الليل، والطرقات، والغربة

وقهقهة الظلام... وفيلق الأشباح... والرغبة<sup>(3)</sup>

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان لم يعد درج العمر أخضر، ص 23.

(<sup>2</sup>) لافي، ديوان ويقول الرصيف، ص 114.

(<sup>3</sup>) لافي، ديوان مواويل على دروب الغربية، ص 60.

في هذا المقطع نلاحظ الجمل الإضافية تشغل حيزاً كبيراً (جلال الصمت-  
قهقهة الظلام- فيلق الأشباح" والذي يهمننا هنا هو الانزياح الإضافي في "قهقهة  
الظلام- فيلق الأشباح" فالقهقهة تطلق على الضحك، وفي كلتا الحالتين تحمل القهقهة  
جانب السخرية لكن القهقهة أضيفت إلى الظلام وهذا شيء غير متوقع، فالظلام عادة  
يصور حالة الهدوء والجمود، وهذه بالإضافة تبين الحالة التي وصل إليها الشاعر،  
ومما يزيد الأمر سوءاً هو الفيلق الذي كونه الأشباح، فالفيلق يُطلق عادة قسم في  
الجيش يضم عدداً كبيراً من المقاتلين، لكنه يُضاف إلى الأشباح التي تعكس حالة  
الخواء التي يعيشها العالم العربي، وبالتالي أصبحت الأشباح تتحكم بكل شيء،  
وباتت لها فيالق، كما أنّ العنوان هو "وداعية لكوكبة الفرسان المتعبين" مما يدل على  
غياب الفرسان، ولذلك نجد الصمت يتميز بالجلال الذي ينم عن الهيبة، إلا أن هذا  
الجلال يحضر بسبب غياب العزيمة والقوة، وبالتالي لم يبق غير الليل، والطرقات،  
والغربة، مما أسهم في سخرية الظلام، وبات يضحك من الحالة المائلة أمامه، ولقد  
أسهم الانزياح في إعطاء النص دلالات جديدة.

وكذلك قوله في قصيدة "بطاقات للحنن":

لا تلجّي في عتابي

فأنا يا حلوتي السمراء لا أملك شياً

غير قيثارة الأسي بين يدي<sup>1</sup>

يطلب من حبيبته السمراء التوقف عن العتاب لأنه عاجز لا يمتلك إلا "قيثارة  
الأسي"، فالانزياح يحدث بين المضاف "قيثارة" والمضاف إليه "الأسي"، فالقيثارة  
آلة موسيقية مسيرّة بالأصابع التي تعزف عليها، فإمّا تُصدر الألحان الباعثة للسعادة  
أو الباعثة للأحزان، وبما أنّ الشاعر يشعر بالغربة، فلذلك لا تُصدر قيثارته غير  
الأسي.

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان مواويل على دروب الغربة، ص 94.

ويقول في قصيدة "أغنية قصيرة لصارية الفقراء":  
من مثلي يهتف باسمك في جزر الصمت  
ويغنيك قصيدة عشق حتى الموت<sup>(1)</sup>

يضيف الشاعر الجزر إلى الصمت، نافيا عن الجزر دلالات الحياة، فغدت صماء، والانزياح الإضافي هنا يوضح مدى تعلق الشاعر بآماله، ولا يزال يهتف وحيدا مع علمه بانتفاء الحياة عن آماله.  
ويواصل الانزياح الإضافي توثيق رؤيا الإقصاء في مرحلة الخروج عندما يقول في قصيدة "الخروج":

عواء الليل، صارية المنافي  
كوكب في الروح  
وغزة حين تذبحنا  
ننزهها عن التجريح<sup>(2)</sup>

يضيف الشاعر "العواء" إلى "الليل" ومعروف أن الليل ساحة للهدوء، إلا أن العواء يعكس المنظر المخيف في هذا الليل، وكأنّ الليل يعوي ليتردد من يحتمي فيه ثم يحضر انزياح آخر ألا وهو "صارية المنافي" فالصارية دلالة للحياة في حين يعكس المنفى معالم الأسي والإحساس بالموت، وكلا الانزياحين يبينان صدمة الخروج من (حي الفاكهاني).

أمّا في ديوان "نقوش الولد الضالّ" فالانزياح فيه يعكس حالة الاغتراب، إذ يقول في قصيدة "دم":

دم على ثلج السكوت  
دم على وهج الحوار<sup>(3)</sup>

السكوت أصبح سمة بارزة في الإنسان العربي، ولأن الصمت يعبر عن البرودة في التعاطي مع الأحداث، ويعكس التبدل المسيطر على الإحساس، لجأ

(1) لافي، ديوان الانحدار من كهف الرقيم، ص5.

(2) لافي، ديوان الخروج، ص15.

(3) لافي، ديوان نقوش الولد الضال، ص7.

الشاعر إلى إضافة "تلج" الذي يمثل قمة البرودة والاستسلام للسكوت الذي يمثل الضعف، ويحضر انزياح آخر مضاد للسابق وهو "وهج الحوار" الذي تجمعهما الدماء المتناثرة في كل مكان، الذي يصور الأرواح التي تسقط دون أن تجد حلاً. ويقول في قصيدة "شهادة":

لا سواي يعدُّ كلاب حراستها

وانطفاء شبابيكها

ورحيل العناوين منها

وحالاتها المقرفة

فأنا في شوارعها ملك الأرصفة<sup>1</sup>

العزلة والوحدة تتبدى في النص السابق، فهو المنتبِع لكل شيء، يعدُّ الكلاب والشبابيك والعناوين والحالات السيئة، وبما أنه في الشارع يتأمل ما يجري حوله أستحق أن يكون ملكاً للأرصفة، فهذا الانزياح ساهم في تصوير حالة الشاعر.

ولقد شهدت المرحلة الثالثة بروز واضح للانزياح الإضافي في هذه المرحلة

بشكل واضح، يقول في قصيدة "محاولة في قراءته":

وساحة الألبوم عارية من الأنثى

ومفتاح النشيج إلى النهاية<sup>(2)</sup>

المفتاح عادة يكون للأشياء الجميلة، التي تبعث السعادة، ولكنه أضيف إلى النشيج، والنشيج هو البكاء، وبالتالي الانزياح الإضافي تمثل في إضافة "المفتاح" إلى مضاف إليه - غير ملائم له في الوهلة الأولى - "النشيج" لكن الإمعان يكشف الخيط الرفيع بين المضاف والمضاف إليه فالمفتاح يدل على فتح باب خلفه أشياء كثيرة، لكن المفتاح هنا إعلان لفصل من البكاء مستمر للنهاية، وهناك أيضاً انزياحات مثل (ضواحي العمر - درج البكاء)، وتستمر نسبة الانزياح في الازدياد في ديوان "أفتح باباً للغزاة" ومن ذلك ما جاء في قصيدة "مقعد":

حينما أنتحي جانباً في ضواحي الكهولة

(1) لافي، ديوان نقوش الولد الضال، ص 46.

(2) لافي، ديوان مقفى بالرماء، ص 115.

حين الأغاني تجفُّ،  
وينشف عود الشباب، وحالاتي النزقة  
حينما تسقط الورقة  
حينما تجلسون على شارة النصر بعدي

.....

فاذكروا (زينكم)  
واحجزوا لي على قيد هذي الحياة بمجلسكم...  
مقعداً بينكم!<sup>1</sup>

الانزياح في المقطع السابق له مسوغات، فالكهولة تمثل المراحل المتقدمة من العمر، في حين نجد الضواحي هي الأماكن التي تبتعد عن المناطق السكنية أي تكون في أطراف المدينة، كما أن مراحل العمر المتقدمة تدفع الإنسان إلى العزلة شيئاً شيئاً، وكأنه يبتعد عن المدينة إلى ضواحيها، وبالتالي كان الانزياح مناسباً لأداء المعنى.

واستمر الانزياح في تعزيز رؤيا الإقصاء في المرحلة الرابعة، ومن الأمثلة على ذلك ما جاء في قصيدة "الورقة الأولى":

كل الأشياء، هنا، تدخل مملكة التعريف  
وأبقى وحدي.... النكرة!<sup>(2)</sup>

يجعل الشاعر للتعريف مملكة، رغم أن المملكة دائماً تكون للجماعات والكائنات الحية، إلا أنه في هذا المقطع يجد نفسه خارج نطاق الوجود، وبالتالي لم يشعر بكيانه فأصبح نكرة، وكأن الشاعر يرى بأن كل شيء يشعر بوجوده من الطبيعي أن ينتمي إلى مملكة التعريف لأن التعريف ليس إلا دلالة على الوجود، ولذا أصبح للتعريف مملكة مقدّسة، ويقول في قصيدة "المقامة الثانية":

من شرفة الستين  
أطلُّ مجهداً على خرابي المكين

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان افح بابا للغزاة، ص 85.

(<sup>2</sup>) لافي، ديوان لم يعد درج العمر أخضر، ص 69.

.....

من شرفة الستين حيث لا سندُ  
أطلُّ، يومياً، على خيانة الجسد<sup>1</sup>

في النص السابق يجعل للعمر شرفة، وفي هذا انزياح إضافي، إذ توجد فجوة بين المضاف (شرفة) والمضاف إليه (الستين) لكنّ الشاعر لجأ إلى هذا الانزياح تصويراً لحجم المعاناة، فالشاعر يُطارِد الأحلام، يؤمن بالتغيير إلّا أنّ العمر وصل إلى حدٍ يمنعه من انتظار تحقيق الآمال لعدم وجود مقومات تدعم هذا التغيير، ولذا يشعر الشاعر بالإرهاك فبات يلوم الجسد ويعتبره خائناً لأنّه لا يستطيع مواصلة حمل الآمال.

### 3.2.2 الانزياح النعتي:

يكمن في وجود هوة بين الصفة والموصوف، تتطلب من المتلقي إنعام النظر، حتى يجد سبباً أدّى إلى حدوث هذا الانزياح، وكان الانزياح في مرحلة البدايات يتوزع مابين الإحساس بالعزلة والرغبة بالتمرد، ولقد كان وصفاً لما يحيط بالشاعر في قصيدة "سقوط":

تطول الرحلة السوداء

تقتربين،

تبتعدين،

تدنو لحظة الميلاد،

ترحل لحظة الميلاد

وصوت أحرق النبرات..سكين..<sup>2</sup>

يصفُ الشاعر هذه الرحلة بالسوداء، وهي صفة بينها وبين الموصوف شيء من البعد، فالرحلة قد تكون طويلة أو قصيرة، وربما تكون متعبة أو مريحة، لكنّه ينحرف بالصفة، لأنّه يريد التعبير عمّا يشعر به، فهذه الرحلة تحوي في داخلها البعد والقرب، والولادة والممات، إذ فهي

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان ويقول الرصيف، ص 58 - 60.

(<sup>2</sup>) لافي، ديوان مواويل على دروب الغربية، ص 51.



رحلة حافلة بكل اللحظات والمشاعر، وتختلط فيها الأحداث حتى ضاعت الملامح الحقيقية للرحلة، وأصبح الشيء المميز هو ذلك الصوت الموصوف أيضاً بـ(الأحمق) الذي يخرج من أعماق الرحلة، وأيضاً يحدث انزياح في هذا الوصف، يعكس حالة الرفض التي تسيطر على الشاعر، وتُبين عدم الرضا بالواقع.

و كأنه محاولة لإقناع النفس بالعودة كما جاء في قصيدة "وداعية لكوكبة الفرسان المتعبين":

تُرى هل تزهر المدن الجريحة مرة أخرى؟!

تُرى هل تزهر المدن الجريحة مرة أخرى؟!<sup>1</sup>

فالشاعر يصف المدن بصفة ذات علاقة بالكائنات الحيّة، فهي في نظره جريحة بسبب ما يجري على أرض الواقع، ولأنه يؤمن بالعودة يُمنّي النفس بعودة هذه المدن، وإحساسه بالتغيير جعله يكرر هذا الشطر مرة أخرى.

ويقول في قصيدة "مقاطع من أغاني العتمة":

الليل والصمت الثقيل

وسراجي المهجور من زمن طويل

يغفو بجفن العتمة الحمقاء -يا عمري-

ويحلم بالفتيل<sup>(2)</sup>

يلحق الشاعر صفة الثقل بالموصوف الصمت وهذا انزياح نعني يكشف إحساس الشاعر بـ"تراجيديا" الحياة، فالليل يطول إذا كان مغلفاً بالصمت، ثم يحضر في المقطع نفسه انزياح إضافي يتمثل في إلحاق الجفن بالعتمة، فباتت العتمة مثل الكائنات الحية تمتلك عيوناً ولكن هذه العيون لا تساعد على شيء، لأنها مرتبطة بالعتمة التي تتصف بالحمق، مما يعني استمرار الضياع، فالسراج المشع بدلالات التحرير يغفو في "جفن العتمة" ولكن الشاعر لا يزال يحافظ على بيارق الأمل من خلال اختيار فعل "يغفو" لأن الغفوة ليست عميقة كالنوم، مما يدل على احتمال الاستيقاظ في أي وقت، يقول في قصيدة "بطاقتان إليها في عرس واحد":

(1) لافي، ديوان مواويل على دروب الغربية، ص 62.

(2) المرجع نفسه، ص 99.

فافتح بابك للعشق المصلوب على عتبات الليل

لحظات وستعبر باب العامود الخيل<sup>(1)</sup>

يلحق الشاعر صفة الصلب بالعشق، وهنا يقوم الانزياح بدوره لأنه يصور مدى ثبات العشق، فهو مستمر لا يتأثر بشيء، والصلب دلالة على الاستعداد على التخلي عن كل شيء إلا هذا العشق الذي يتمسك ببوادر الأمل في العودة، واستمر هذا الانزياح على النمط نفسه في الديوان الذي يليه. أما في مرحلة الخروج، فساهم الانزياح النعني في تصوير الدمار لحظة الخروج، إذ يقول في قصيدة "الخروج":

يا دمي.... يا سطوع الليل

لا أسمى الذي يحدث الآن

غير الخراب الجميل<sup>(2)</sup>

المنتلقي ينتظر من الشاعر أن يصف الخراب -الذي حصل لحي الفاكهاني- بصفة ملائمة لما يحدث إلا أن الانزياح يحضر في هذه الجملة، فالصفة "الجميل" غريبة وغير متوقعة، تبيّن أنّ الشاعر يريد تصوير ما حدث لهذا الحي، فالعدو تفنن في وضع اللمسات على هذا الدمار، وكأنه فنان يبدع في الرسم، والشاعر يهدف إلى السخرية من الأمة التي وقفت تتشاهد ما يحدث دون أدنى حركة وكأنها تستمتع بما يحدث، ويقول في قصيدة "حصاد":

من الصدى المكسور

حتى نقطة في أسفل المنفى تسمى البيت؟!

أرأيت؟!<sup>(3)</sup>

يصف الشاعر الصدى بالمكسور، و الانزياح هنا يصور المأساة التي يعيشها الشاعر، فالصدى رجع للصوت إلا أن الصفة تعكس الحرمان فهذا الرجوع لا يعود كما هو بل يعود مكسورا، وبالتالي فالشاعر لا يجد ما يحصده من هذه الرحلة، وإن

(1) لافي، ديوان الانحدار من كهف الرقيم، ص45.

(2) لافي، ديوان الخروج، ص29.

(3) لافي، ديوان نقوش الولد الضال، ص41.

كانت الصفة أبلغ تصوير لما يعيشه، وغيرها مثل (المدن الرماد - الزمان البخيل - الخراب الجميل - الصدى المكسور - الموت النظيف).  
وتقلُّ هذه الظاهرة في المرحلتين الثالثة والرابعة، ومن الأمثلة ما جاء في قصيدة "في قبو مصطفى الحلاج":

ونحن اثنان يدقان التاريخ، وبوابة هذا العمر الكافر  
ويلمان - على مد الليل - البوح عن الكفين  
ليبتدءا بوحا آخر (1)

في هذا المقطع إحساس بالحزن على مقتل "مصطفى الحلاج" فـ"الشاعر" في قبو الحلاج، يراجع ما اكتسبه من العمر فيرى بأنه وصديقه لم يجدا ما يشفي الغليل، ولذا يحدث انزياح من خلال نعت العمر بصفة غير مألوفة وهي "الكفر" ولهذا مبررات، فالشاعر لم ير في العمر أي شيء يدعو إلى السعادة وبالتالي أصبح العمر كافرا جاحدا لصاحبه لأنه يدفنهما من غير تحقيق الآمال.

يقول في قصيدة "كلام البياض (1)":

إلى أين تركض بي أيها العمر الكلب  
كل الصعاليك واريثهم بيدي التراب،

وليس هنالك غير البياض على صفحات الأفق (2)

في هذا المقطع أيضا يسخط على العمر فـ"ينعته" بـ"الكلب" لأن العمر لا يتوقف وكأنه يركض بالشاعر إلى الموت، فالصعاليك الذين يمثلون لواء الثورة انتقلوا إلى العالم الآخر، والبياض لا زال يسيطر على الأفق مما يعني انتفاء البوادر المصورة للآمال، فالخواء يسيطر على كل شيء، ومنها: (الكلام الوضيع - العمر الكافر - العمر الكلب - المساء اليباب) ولذا لا نجد لها تأثيراً مباشراً في تشكيل الرؤيا.

ويستمر الانزياح في كشف الإحساس بالضعف، واليأس من وجود متسع لرؤية الآمال على أرض الواقع، إذ يقول في قصيدة "من أولك إلى آخرك":

(1) لافي، ديوان مقفى بالرماء، ص122.

(2) لافي، ديوان افتح باب للغزاة، ص49.

أرثيك على مد الليل، وأضرحة الشهداء  
أرثيك على مد أراملنا ضائعة  
ومضيعة في المدن الصفراء<sup>(1)</sup>

تصور هذه القصيدة محاكمة الذات، من خلال مراجعة العمر فالرثاء يطول،  
ثم ينعت المدن بـ"الصفراء" وفي هذا اللون دلالات عدة:

1- الشحوب.

2- الغدر.

3- اللؤم.

ويقول في قصيدة "جنوبيون":

جنوبيون في الزمن الكسيح

جنوبيون نرفع ولاءنا في زحمة الزمن

(الأميركاني)

(بالعربي الفصيح)<sup>(2)</sup>

احتفاء الشاعر بالجنوب اللبناني الذي يراه رمزا للمقاومة يجعله يرى الدنيا  
في الجنوب، مما اسهم في شعوره بأنّ الزمن بات كسيحا لا يقوى على الحراك لأنه  
لا يحمل في طياته سوى انتصار العدو، ولذا اتصف الزمن بصفة "الأميركاني"  
وكأنه أصبح حكرا للعدو، ومن الأمثلة أيضا: (العمر المكسور - القبر الواسع -  
الشوارع الخرساء - الزمن الكسيح - الحبُّ الخداج).

## 4.2.2 الانزياح التركيبي:

يتجلى في التعديل الذي يمس التركيب النحوي من تقديم وتأخير دون الإخلال  
بالقواعد، ولقد تنبه عبدالقاهر الجرجاني إلى هذه المسألة في باب التقديم والتأخير إذ  
يقول "ولا تزال ترى شعرا يروكك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب

(1) لافي، ديوان لم يعد درج العمر، ص 18.

(2) لافي، ديوان ويقول الرصيف، ص 40.

أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان<sup>(1)</sup> فالشاعر "لا يكسر قوانين اللغة المعيارية ليبحث عن قوانين بديلة ولكنه يخرق القانون باعتناؤه بما يعد استثناء أو نادراً فيه"<sup>(2)</sup> فالتغيير في بناء التركيب معناه تغيير في المقاصد والدلالات، وأي تحول أسلوبى يأتي مرتبطاً بتحول على مستوى الموقف أو الفكرة<sup>(3)</sup>، ولقد سماه (كوهن) بالانزياح السياقي أو النحوي "فالشعر يتشكل بالانزياح المستمر عن اللغة"<sup>(4)</sup>، فاللغة العربية تتميز بمرونة التركيب مما يساهم في زيادة الدلالات، ولذلك يجد المبدع متسعاً في اللغة يتحرك في ردهاته دون أن يخشى لبساً أو خلاً بالدلالة<sup>(5)</sup> في المرحلة الأولى يتميز الانزياح بتصوير حالة الاغتراب، ومن الأمثلة على الانزياح التركيبي ما جاء في قصيدة "خرطشات غارقة بالمداد الأحمر":

مجهدا سافرت في كل الدروب

عطشا كنت ووجهي للسماء

سائلاً عن قطرة ماء<sup>(6)</sup>

يقدم الشاعر الحال "مجهدا" على صاحبها، لتصوير عناء الغربة، ورغم هذا يواصل السفر ثم يقدم خبر كان "عطشا" على كان واسمها، فالتركيب الطبيعي للجملة هو (كنت عطشاً) إلا أن الانزياح في تقديم خبر كان جاء مجسداً للحالة التي يعيشها الشاعر، ولذلك كان التقديم أولى لكشف الحالة، ولذا يجسد حالة العطش في رفع وجهه للسماء مترقباً قطرات من المطر تروي الظمأ.

ويقول في قصيدة "الرهان":

كليل عميق أنا

---

(1) الجرجاني، عبدالقاهر، دلائل الإعجاز، تعليق وشرح محمد عبدالمنعم خفاجي، مكتبة القاهرة،

ط1، 1969، ص142.

(2) الرواشدة، فضاءات شعرية، ص53.

(3) الرواشدة، في الأفق الأدوني، ص77.

(4) كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص182.

(5) ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص103.

(6) لافي، ديوان الانحدار من كهف الرقيم، ص16.

كمقبرة لفها الصمت تشرب كل الخطايا<sup>(1)</sup>

يتقدم الخبر "كليل عميق" على المبتدأ "أنا" فالشاعر يريد تصوير ما يشعر به، لذا ذهب إلى تقديم المعاناة التي يعيشها من خلال تقديم الخبر، ومما يعزز هذا الشعور أيضاً تشبيهه نفسه بالمقبرة التي يُسيطر عليها الصمت. ويقول أيضاً في قصيدة "بطاقتان إليها في عرس واحد":

حياة..... وممات أنا

ربيع..... خريف أنا

وأنت القريب البعيد

.....

رجاء..... يأس أنا

ضياء..... ظلام أنا

وأنت هناك حي قتيل<sup>(2)</sup>

الصراع الذي يحتدم في نفس الشاعر، والتضارب بين الأشياء ساهم في تقديم الخبر على المبتدأ، فالمفارقة تكمن في الجمع بين "الحياة" و"الممات" وبين "الربيع" و"الخريف" والدلالات تجمع بين "الحياة" و"الربيع" الذي يمثل ريعان الشباب وبين "الممات" و"الخريف" الذي يمثل لحظات العمر الأخيرة، وكل هذه الأحوال تجتمع في شخص واحد، ويعود الشاعر مرة أخرى يجمع بين "الرجاء" الموازي لـ"الضياء" وبين "اليأس" الموازي لـ"الظلام" والرابط هو الشاعر ولذا كان تقديم "الخبر" مناسباً لأن الإحساس بتضارب المشاعر يتمثل في شخص واحد. أما في المرحلة الثانية يتجلى الإحساس بفقد الذات، ومن الأمثلة ما جاء في

قصيدة "الخروج":

باسمنا يتكلمون.

وباسمنا يتجادلون

(1) لافي، ديوان الانحدار من كهف الرقيم، ص 27.

(2) المرجع نفسه، ص 40-41.

وباسمنا لا يلتقون<sup>(1)</sup>

التوزيع الطبيعي للمقطع السابق هو: (يتكلمون باسمنا - يتجادلون باسمنا - وباسمنا لا يلتقون) إلّا أنّ الانزياح جاء دلالة على عدم امتلاك الرأي مما يدلّ على فقد الإحساس بالذات من خلال التجاهل المستمر. ويقول في القصيدة نفسها:

كأنّا في الهوى يا آخر الطرقات

(لا رحنا ولا جينا)<sup>2</sup>

التركيب الطبيعي (يا آخر الطرقات كأنّا في الهوى) لكنّ الشاعر لجأ إلى الانزياح التركيبي لتصوير حالة العشق التي كانت تسيطر عليه تجاه العودة إلّا أنّ ما حدث أدّى الشعور بالصدمة.

ويستمر الانزياح التركيبي في تشكيل رؤيا الإقصاء في المرحلة الثالثة، ومن

أمثله ما جاء في قصيدة "هاتف الشبيه 1" عندما يقول:

فإذا أطفأ الليل صوت المؤذن...

عاد كما كان قبلاً... بياضا على الورقة!<sup>(3)</sup>

في هذا المقطع يقدم الشاعر المفعول به "الليل" على الفاعل "صوت المؤذن"،

لأنّ مكانة الليل لدى الشاعر مكانة رفيعة، فهو ملجأ يحتويه، وفي بوتقته يرسم الآمال، ويُشكّل الأحلام، ورحيل الليل إيذانٌ بعودة الشاعر إلى نقطة الصفر، ويقول في قصيدة "مصادفة":

مرحباً يا صديق الشقاوة والزمن الدائري

مصادفة نلتقي

ومصادفة في العناق المؤقت تتبت فينا الطرق

ونحوم على النار كي نحترق<sup>4</sup>

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان الخروج، ص 23.

(<sup>2</sup>) المرجع نفسه، ص 25

(<sup>3</sup>) لافي، ديوان مقفى بالرماء، ص 97.

(<sup>4</sup>) المرجع نفسه، ص 36.

تصوير لحظة اللقاء، التي تمت دون ترتيب أدّى إلى الانزياح التركيبي فجاءت الجملة على النحو الآتي (مصادفة نلتقي) بدلا من (نلتقي مصادفة) ولأنّ الصدفة لا تعني البقاء، فكان الرحيل سريعاً ولذا جاء انزياح آخر في (تنبت فينا الطرق) فالمتلقي ينتظر معرفة ما ينبت وعادةً ما يكون شيئاً جميلاً إلا أنه يصور لحظة الفراق السريعة والمساوية للحظة اللقاء.

أمّا في المرحلة الرابعة فلم يأتِ الانزياح التركيبي لتعزيز إحدى الرؤى، بل واكب الرؤيتين، و من أمثلته ما جاء في قصيدة "الورقة التاسعة والثلاثون":

كلما أوغلت في الغياب الشوارع،

والليل عسكر

أسأل الرجل المتحدر من حانة

في فراغ المدينة:

كيف ترش على الموت سكر؟! (1)

في المقطع السابق انزياح تركيبي يكمن في تأخير الفاعل (الشوارع)، فالتركيب الطبيعي هو (كلما أوغلت الشوارع في الغياب) إلا أنّ الشاعر أخرّ الفاعل وفصله عن الفعل لإثارة المتلقي الذي ينتظر معرفة القائم بفعل الإيغال، فيفاجأ بأنّ الفاعل هي (الشوارع).

يقول في قصيدة "جنوبيون":

جنوبيون قبلتنا الجنوب

جنوبيون يختزل الجهات بنا الجنوب

جنوبيون في هذا السديم،

رفيف روح الله فوق الماء نحن،

ونحن هذا البرق يقدحه الجنوب (2)

(1) لافي، ديوان لم يعد درج العمر أخضر، ص110.

(2) لافي، ديوان ويقول الرصيف، ص39.



يُقدّم الشاعر الخبر (رفيف) على المبتدأ (نحن)، وكذلك الخبر (فوق الماء) على المبتدأ (نحن)، وفي هذا الانزياح دلالة على مكانة الجنوبيين، فهم كل شيء، ولذا قام بالتقديم، لأنّ المبتدأ في نظر الشاعر معروف.

التشكيلات الانزياحية في المراحل الأربعة تكشف بروز الانزياح الإضافي في المرحلة الأولى بشكل واضح، وذلك يعود لاختلاط الحب بالغربة، والآمال بالآلام، أمّا المرحلة الثانية فكان الانزياح الإسنادي متفوقا على غيره، ثمّ عاد الانزياح الإضافي للظهور بشكل لافت في المرحلة الثالثة واستمر في المرحلة التالية وهذا يعود لاختلاط المشاعر.

### 3.3 الرؤيا والمفارقة:

**مفهوم المفارقة:** ممارسة أدبية لها تاريخ طويل، ممّا يجعلها تنتمد على كل تعريف وتتعدى الحدود، فالأدباء يفهمونها بطريقة لا تتطابق مع فهم النقاد، ولذا يظل مفهومها غامضا أو غير مستقر<sup>(1)</sup>، وهذا الأمر يدعو إلى عرض بعض التعريفات يرى ميويك أن فن المفارقة هو فن قول شيء دون قوله حقيقة<sup>(2)</sup>، وتقول ماريك فينلي: أن كل البلاغيين تقريبا يسعون إلى وضع صيغة أو أكثر للمفارقة، وإن كانت هناك بعض الانحرافات المتوقعة عن هذه الصيغة:

أ. الباث يقول شيئا، بينما هو يعني شيئا آخر.

ب. الباث يقول شيئا، بينما شيء آخر يفهمه المتلقي.

ج. الباث يقول شيئا، بينما يقول في الوقت نفسه شيئا آخر<sup>(3)</sup>.

(1) سليمان، خالد، المفارقة والأدب، دار الشروق، عمان، ط1، 1999، ص14.

(2) ميويك، دي. سي، المفارقة وصفاتها، ترجمة عبدالمنعم الواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، ط2، 1987، ص37.

(3) Marik Finlay: The Romantic Irony of Semiotics, Mouton de, Gruyter,

Berlin and New York, 1988. P. 7، نقلا عن سليمان، المفارقة والأدب، ص16-17.

وتقوم المفارقة عادة على الضدية الظاهرية<sup>(1)</sup> وبها يعبر المبدع عن موقف يختلف عما يتطلبه ذلك الموقف<sup>(2)</sup> فالمفارقة تتعدى حدود المهارة اللغوية في "بناء النص على المفارقة مرتبطا ارتباطا وثيقا بقضية ذات التصاق بالفكر الإنساني وما يحيط به من وجود لا تغيب أحداثه ومكناته صفة التناقض والتضاد والسخرية"<sup>(3)</sup>.

لقد وردت كلمة (Eironeia) وهي كلمة (Irony) بالإنجليزية عند أفلاطون حيث جاء ذكرها في إحدى محاورات سقراط الذي تظاهر بالغباء وبالرغبة في تبني أفكار خصومه، من أجل كشف عيوبهم ونشرها للعيان<sup>(4)</sup>.

أنواع المفارقة: للمفارقة أنواع وأقسام كثيرة، جمعها خالد سليمان في كتابه المفارقة والأدب، ووصلت إلى تسعة وعشرين نوعا وقسما<sup>(5)</sup> في حين نجد (نوكس) يحدد معايير للتمييز بين أهم أنواع المفارقة<sup>(6)</sup> وهي:

1. الموقف نحو ضحية المفارقة حيث تتراوح بين درجة عالية من التحرر إلى درجة عالية من التعاطف والتمثل.

2. مصير الضحية انتصارا أم اندحارا.

3. مفهوم الحقيقة إذا كان صاحب المفارقة يعتقد أن الحقيقة تعكس قيمة أو أنها معادية لجميع القيم البشرية.

وتتعدد أشكال المفارقة وأهدافها فقد تكون سلاحا للهجوم الساخر وقد تكون

أشبه بستار رقيق يشف عما وراءه من هزيمة الإنسان وربما أدارت المفارقة ظهرها

---

(1) ري، وليم، المعنى الأدبي (من الظاهرانية إلى التفكيكية)، ترجمة يوثيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ط1، 1987، ص210.

(2) عبدالرحمن، نصرت، في النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ط1، 1979، ص61.

(3) المرجع نفسه، ص14.

(4) Beckson (k) and Granz (A). Litrary Terms, Farar, Straus and Gurau, (4) New York, 1977, P. 199، نقلا عن "كتاب بحوث عربية مهداة إلى محمود السمره"،

الرباعي، عبدالقادر، صور المفارقة في شعر عرار، ص297.

(5) سليمان، المفارقة، ص24-25-26.

(6) ميويك، المفارقة، ص61-62.

لعالمنا الواقعي، وقلبته رأساً على عقب وربما كانت تهدف إلى إخراج أحشاء قلب الإنسان الضحية لنرى ما فيه من متناقضات وتضاربات تثير الضحك<sup>(1)</sup>.  
وأما عناصر المفارقة فهي<sup>(2)</sup>:

1. وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد: المستوى السطحي للكلام على نحو ما يعبر عنه، والمستوى الكامن الذي لم يعبر عنه.

2. إدراك التعارض أو التناقض بين الحقائق على المستوى الشكلي للنص، إذ لا يتم التوصل إلى إدراك المفارقة إلا من خلال إدراك هذا التعارض أو التناقض.

3. ترتبط المفارقة غالباً بالتظاهر بالبراءة، وقد يصل الأمر إلى حد التظاهر بالسذاجة أو الغفلة.

4. لا بد من وجود ضحية في المفارقة.

وتتجلى أهمية المفارقة وقوتها من كونها عنصراً تكوينياً هاماً من عناصر الحياة والأدب فـ"صاموئيل هاينر" يرى أن تجاوز المتنافرات جزء من بنية الوجود<sup>(3)</sup> بالإضافة إلى المتعة التي تولدها<sup>(4)</sup>، ولقد حفلت قصائد الشاعر بالمفارقات، وسأطرق للمفارقة في دواوينه، محاولاً كشف طبيعة المفارقة في كل مرحلة.  
المفارقة في مرحلة البدايات وظهور المقاومة: تظهر المفارقة في قصيدة "وداعية لكوكبة الفرسان المتعبين" إذ يقول:

وقفت.....وقفت هذا الليل جسر طال تعبيره

أناشيد الحزاني نحو فجر شارذ الخطوات

ليزرعني على عتبات من رحلوا

مواوياً بلا كلمات<sup>(5)</sup>

---

(1) إبراهيم، نبيلة، (1987). المفارقة، مجلة فصول، مجلد 7، عدد 3-4، ص 132.

(2) المرجع نفسه، ص 132.

(3) ميويك، المفارقة، ص 51.

(4) الماضي، شكري، المفارقة في روايات إميل حبيبي، مجلة البيان، مجلد 1، عدد 1، ص 33.

(5) لافي، ديوان مواويل على دروب الغربية، ص 60.

المواويل عادة حزينة إلا أن المفارقة تحضر في مخالفة المتوقع، بوجود مواويل بدون كلمات مما يساهم في إثارة الانتباه لدى المتلقي، وتُسمى المفارقة السابقة مفارقة الفجاءة<sup>(1)</sup> إذ تقوم على مخالفة ما يتوقعه المرء في الموقف الذي يمر به، فيفاجأ بحالة مغايرة تماماً لما في ذهنه<sup>(2)</sup>، ثم تعود مفارقة الفجاءة للظهور في قصيدة "مقاطع من أغاني العتمة" إذ يقول:

وكبرت... ثم بكيت..... ثم بكيت حتى

أغرق الدمع النهار<sup>(3)</sup>

المنتبع لهذا المقطع ينتظر الحدث التالي للبكاء، فالبكاء مصدر للدمع الذي عادة يرى فيه البعض راحة للنفس، وتقريباً عن الهم، وقد يؤدي البكاء المتواصل إلى فقد البصر، وربما يترك أثراً على الوجنتين وغير ذلك إلا أن البكاء المستمر أنتج دمعاً أدى إلى حدث غير متوقع ألا وهو إغراق النهار، وهنا تتجلى المفارقة من خلال كلمة الدمع أولاً، واستحالة إغراق النهار.

وتحضر مفارقة الزمان وفي هذا النوع من المفارقة "يختل توقعنا للزمان، فبدلاً من أن ننتظر الزهر في فصل الربيع، والثمار في الصيف والمطر في الشتاء، ننتظرها في غير أوانها"<sup>(4)</sup> عندما يقول في قصيدة "خرطشات غارقة بالمداد الأحمر":

ثم تنهل من العين الدموع

علميني أن موت النبات بشرى بالربيع<sup>(5)</sup>

الربيع كما هو معروف يعكس دلالات الحياة من خلال انتشار الخضرة، وتنوع الأزهار والورود إلا أن المفارقة تكمن في موت النبات الذي يصاحب فصل الخريف لكنه في المقطع السابق يأتي بشرى للربيع، وهذا مخالف للواقع.

---

(1) يرى الرواشدة إطلاق مصطلح الفجاءة على هذا النوع من المفارقة لأن البرهة الزمنية التي تفصل بين التوقع والنتيجة قصيرة، انظر فضاءات الشعرية، ص 28.

(2) عبدالرحمن، في النقد الحديث، ص 61.

(3) لافي، ديوان مواويل على دروب الغربة، ص 108.

(4) الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص 29.

(5) لافي، ديوان الانحدار من كهف الرقيم، ص 16.

ويقول في قصيدة "الرهان":

كزهر الخريف أنا

كوجه الخريف أنا<sup>(1)</sup>

فصل الخريف هو فصل تذبل فيه الأزهار، وتتساقط فيه الأوراق، لكنه في هذا المقطع يمنح الخريف أزهاراً، وفي هذا مفارقة زمانية لأن الأزهار لا تحضر في هذا الفصل إلا أن الشاعر يقصد الذبول الذي يصيب النباتات في الخريف، وكأنه يريد البوح بأنه منهك من هذه الغربة وينتظر العودة إلى الوطن.

كما تحضر مفارقة الأضداد وهو نمط لصيق بالمباشرة، أو ما سماه علي عشري زايد - المقابلة - دون أن نلغي ارتباطه الوثيق بالموقف العميق الذي يعبر عنه، ويجمع هذا النمط بين المتنافرين في الدلالة اللغوية مثل: الموت والحياة<sup>(2)</sup>، ومن أمثله ما جاء في قصيدة "منتهى الحوراني تدخل بوابة العشق":

يا أيها الجزر القريبة والبعيدة

يا أيها المدن الشريفة والوضيعة<sup>(3)</sup>

يجمع هذا المقطع بين الأضداد، فالنداء للجزر القريبة وفي الوقت نفسه للبعيدة أيضاً، ويتواصل النداء ولكن هذه المرة للمدن التي نعتها بالشريفة وأيضاً الوضيعة، وكلّ هذا النداء محاولة لبث الروح في أرجاء الوطن وتمجيدها للشهيدة "منتهى الحوراني".

ويقول في قصيدة "بطاقتان إليها في عرس واحد":

حياة..... وممات أنا

ربيع..... خريف أنا

وأنت القريب البعيد

.....

(1) لافي، ديوان الانحدار من كهف الرقيم، ص32.

(2) الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص15، ولقد سماها ميويك بالمفارقة اللفظية القائمة على

انقلاب الدلالة، انظر ميويك، ص32.

(3) لافي، ديوان الانحدار من كهف الرقيم، ص52.

رجاء..... يأس أنا  
ضياء..... ظلام أنا  
وأنت هناك حي قتيل<sup>(1)</sup>

هذه القصيدة حافلة بالظواهر الأسلوبية فالتناس الأدبي يحضر وكذلك التاريخي، والانزياح الإسنادي، والدلالي والتركيبى، وحضرت كذلك المفارقة من خلال الجمع بين الأضداد بشكل مكثف والمتلقي أمام معادلة متناظرة نصها:

الرجاء ← الضياء ← الربيع = حي = الحياة  
اليأس ← الظلام ← الخريف = قتيل = الموت

فالأضداد تتشكل في شخص الشاعر مما يدل على الحيرة المسيطرة على الشاعر حتى بات معلقاً في منطقة وسطى بين الحياة والموت. أما في مرحلة الخروج فتخفُّ المفارقة في هذه المرحلة لكنها لا تغيب، ومن ذلك قوله في قصيدة "الخروج":

بين هذا العدو العدو  
وهذا الصديق العدو<sup>2</sup>

تحضر مفارقة الأضداد في المقطع السابق، إذ تختلط الأمور على الشاعر، فيؤدي ذلك إلى عدم القدرة على معرفة العدو من الصديق، ولذا جاءت المفارقة لبيان الالتباس الذي دهم الشاعر بسبب صدمة الخروج. وتعود مفارقة الأضداد للظهور مرة أخرى عندما يقول:

بلاد الله واسعة  
بلاد الله (ضيقة)<sup>3</sup>

نلاحظ أنّ اختلاط الأمور يسيطر على الشاعر، فالمتعارف عند الناس أنّ جملة (بلاد الله واسعة) تُستخدم في أحوال عدة، فالشخص الذي يشعر بعدم التأقلم في بلد يشدُّ الرحال إلى بلد أخرى، ومن يضيق به العيش يرحل باحثاً عن سعة في مكان

(1) لافي، ديوان الانحدار من كهف الرقيم، ص 40.

(2) لافي، ديوان الخروج، ص 8.

(3) المرجع نفسه، ص 16.

آخر، إلّا أنّ الشاعر يُعيد الشطر نفسه، ويُغيّر الكلمة الأخيرة فيكتب (ضيقاً) بدلاً عن (واسعة) وهنا تحدث المفارقة الدالة على ضيق البلدان في وجه الشاعر، فالخروج كان من بيروت، التي لجأ إليها بعدما ضاقت عليه بلاده، فالبلاد لا تستوعبه ممّا يدلُّ على ضيقها في وجهه.

ويقول في القصيدة نفسها:

كم مدن في المدائن شيّدت

كيما تهدمني<sup>1</sup>

بناء المدن يدلُّ على التطاول، والإحساس بوجود مكانٍ يضمُّ من قام ببنائه، لكنّ البناء في المقطع السابق ليس للاحتواء بل لهدم من بناه، وهنا حضور لمفارقة الأضداد.

أمّا في المرحلة الثالثة (معاهدة أوسلو): فتظهر في قصيدة "مصادفة"<sup>2</sup>، التي وضع تحت عنوانها نص ضمّته بـ "إلى صديقي المقاتل... بائع الخضار الآن" مفارقة الفجاءة تظهر في النص السابق، وكذلك في ثانيا القصيدة لأنّ المتلقي ينتظر إكمال الجملة - التي وضع الشاعر في منتصفها علامة الحذف (...) - بكلمات تكون مناسبة لهذا المقاتل إلّا أنّ المتلقي يُفاجأ بعبارة فيها شيء من السخرية التي آل إليها المقاتل.

ولقد ظهر نوع يرى الباحث تسميته بـ(المفارقة التراجيكية) لأن في ثناياه تكمن المأساوية المقدمة في إطار كوميدي (فكاهي ساخر)، ومن الأمثلة على ذلك ما جاء في قصيدة "شوز فرينيا":

في رمز الرايات البيضاء، وأعراس التسليم

ليلا أكتبني "لافي"

ونهارا أكتبني بالعبري... (مناحيم)!<sup>(3)</sup>

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان الخروج، ص 10

(<sup>2</sup>) لافي، ديوان مقفى بالرّماة، ص 35.

(<sup>3</sup>) لافي، ديوان افتح بابا للغزاة، ص 21.

الرايات البيضاء رمز للاستسلام والخضوع والقالب الساخر يتجلى في قيام أعراس للتسليم، وكأن الجميع سعيد بما يحدث، وفي هذا تراجيكوميديا ويرسخ الشاعر هذا الأمر بالمقطع التالي حين يعلن عن اسمه ليلا والليل دلالة على الخفاء والسترة، وفي المقابل يتبدل الاسم العربي النهار إلى اسم عبري كاشفا السخرية من هذا القدر.

وتحضر المفارقة ذاتها في قصيدة "شجر الليل" عندما يقول:

يتجاذبون تساؤلات الليل والأخبار:

من خسر الحبيبة دونما معنى

ومن خلعت أسرته

ومن أكلته حانات المدينة

من بنى بيتا على أنقاض من رحلوا ومال إلى السكينة<sup>(1)</sup>

.....

.....

من ما زال يرقص في الضواحي

ثم يرهن خيله -عبثا- على سقط الحوار

ومن تزنر بالسكوت

ومن بهذا الليل قد كشف السريرة

من رأى الفرسان تسقط

ثم أعطاهم مع الأعداء ركلته الأخيرة

من.....

ومن.....<sup>(2)</sup>

يزخر هذا النص بالأسئلة، وكل استفهام يندرج في ثناياه سؤال عن العاقل، فالنص قائم على أشخاص يتداولون الحديث عن أناس هم في أدق وصف "بؤساء" فهؤلاء المتسامرون يقدمون عرضا لـ:

1. من خسر الحبيبة.

<sup>(1)</sup> لافي، ديوان، مقفى بالرماء، ص 79.

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه، ص 80.



2. من طردته قبيلته (أسرته).

3. من أضاع عمره في احتساء الخمر.

4. من اعتزل الناس.

5. من فرط في خيله.

6. من التزم الصمت.

7. من يشاهد الفرسان تسقط.

وتحضر المفارقة هنا فلم يتوقف عند المشاهدة بل قام بركلهم ومعاونة الأعداء، ثم تتواصل الأسئلة باسم الاستفهام (من) لكن مع حذف نص السؤال و هذا النص يعكس مأساة الأمة مع حس ساخر وفكاهي. ومن الأنواع أيضاً، التي ظهرت في هذه المرحلة مفارقة الإنكار، وهو منحى يفيض بالسخرية لكنه يتوسل بالسؤال لإظهار السخرية<sup>(1)</sup>، إذ يقول في قصيدة "هاتف النموذج":

ولماذا تفسرني خطأ؟

ولماذا يمر دم الشهداء - كما تشتهي - بيننا صدأ؟!

ولماذا أراك - كما الآخرين - على دفتر الليل...

تهذي بما لست تعلم

واضح أن بيني وبينك جسرا تهدم

واضح أن صوتي ثقيل عليك،

وأني سألقيك حر الإرادة من راحتي.... لجهنم!<sup>(2)</sup>

الأنموذج يأتي دلالة على الشيء المثالي، وهذا الهاتف هاتف الأنموذج، ولذلك تحضر الأسئلة الساخرة و الموجهة من الشاعر لذاته، وفيها تتجلى مفارقة الإنكار، فالذات أصبحت تفهم الشاعر خطأ، ودماء الشهداء المرتبطة بالرائحة الجميلة أصابها الصدأ، ولأن الشاعر لا يرضى بالواقع، أدى ذلك إلى اختلاف بين الشاعر وأنموذج الشاعر وبالتالي حدث انفصال بينهما، نتج عنه تمرد للذات.

(1) الرواشدة، فضاءات، ص20.

(2) لافي، ديوان مقفى بالرماء، ص98.

ويقول في قصيدة " طفولة":

البنيت المجنونة أمّ الشامة في الخدّ الأيسرُ  
أمّ الريق السكر  
لا زالت سادرة في النسيان  
تسجلني في زمن الأطفال  
وتحذفني من زمن العسكر<sup>1</sup>

في هذا النص تتجلى المفارقة الزمنية والمتمثلة في التغيرات الزمنية، التي تنقل الإنسان من عالم الطفولة - بما فيه من لهو وملاحقة الفتيات - إلى عالم يحوي اهتمامات أخرى فزمن الأطفال تبدل لزمن العسكر، إلّا أنّ الفتاة لم تغادر زمن الطفولة هروباً من الواقع، لذا تراه طفلاً في وقت تحولت فيه الحياة، لأنّ معطيات تحول الزمن نقلته إلى عالم الرجولة فأصبح ملزماً بمواجهة زمن العسكر<sup>2</sup>.

أمّا في مرحلة ما بعد أوصلو فتبرز مفارقة الاستحقاق، ومن الأمثلة ما جاء في قصيدة " الورقة العشرون":

هذي الليلة يأتون  
من كلّ مقابرهم... يأتون  
لا يسعهم البيتُ

.....

كيما أدرك، عند صياح الديك،

بأني وحدي... بينهم الميت<sup>3</sup>!

تنطوي هذه المفارقة على عدم مآل الحقّ لأصحابه أو من هو جدير به، بل يؤول إلى أقلّ الناس جدارة<sup>(4)</sup>.

يقول في قصيدة "الورقة الثانية والثلاثون":

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان أفتح بابا للغزاة، ص 17.

(<sup>2</sup>) الرواشدة، الشعر وذاكرة الطفولة، 82.

(<sup>3</sup>) لافي، ديوان لم يعد درج العمر أخضر، ص 88.

(<sup>4</sup>) الرواشدة، فضاءات، ص 27.

في سماء مطرزة بالسكوت  
يرصد الموت أي إشارة  
من سيملاً دفتر هذا البياض  
الجنازات في كل منعطف،

أم خلافهمو حول آخر تشكيلة... للوزارة<sup>(1)</sup>

يكشف هذا المقطع عن أحداث تحدث على أرض الواقع، فالصمت يغلف المكان، لأن الخوف يسيطر على كل شيء فالموت وحش يتربص بضحاياه، وينتظر أي حركة حتى يباغت الضحية، ولذا تنتشر الجنازات في الأنحاء، ومع هذا الوضع نجد من آلت إليهم أمور القيادة يختلفون في تشكيل وزارتهم، وتوزيع أدوارهم، وبالتالي يتبين أن الأمور أسندت إلى غير أهلها.  
يقول في قصيدة "مسؤول ثوري":

رجل المهمات الصعبة

في الزمان "الشين"

أنى تحط به الرحال تجد مراسمه

على الصفين

لكنه سيظل لغزا حيث لا تدري إذا

فتشت عن نسب له....

(قرعة أبوه من وين!)<sup>(2)</sup>

يكشف هذا المقطع عن السخرية من شخصية "أحمد قريع" فهو رجل المهمات التي لم تصل إلى الصعوبة بل "الصعبة"، وهذا يعكس سوء الأوضاع لأن أقل الناس جدارة هم من تؤول إليهم الأمور، وإنقاصاً لهذه الشخصية يبين الشاعر المراسم المصاحبة له مع وجود لغز لا يزال يراود الجميع وهو "الأصول المجهولة لهذا الشخص" وهنا يلجأ الشاعر إلى اللهجة العامية متماشيا مع سؤال العامة "قرعة أبوه من وين"، وهذا النص هجائي فكاهي يكشف عن مفارقة الاستحقاق، وتتسحب هذه

(1) لافي، ديوان لم يعد درج العمر أخضر، ص103.

(2) لافي، ديوان ويقول الرصيف، ص17.

القصيدة على الشخصيات الأخرى التي لا تمتلك شيئاً رغم أنها في مواقع قيادية، كما تُقدّم " أنموذجاً للقادة الانتهازيين، الذين برزوا على نحو غامض لا يُعرف من أين جاؤوا ولا من هم آبائهم"<sup>1</sup> ويقول في قصيدة "المقامة الثانية":

وينكسر الصدى

والصوت: هل هذي بلادي أم بلاد الروم؟!

يولد كل يوم في عواصمها "هرقل". أين

تذهب يا محمد؟ ليس ثمة في شوارعها

سوى الموتى، وقافية الغراب<sup>(2)</sup>

مفارقة الإنكار تتجلى في السؤال الساخر عن ضياع أبسط الحقوق، فالصوت والصدى لا يأخذان مداهما كاملاً، ولذا يتساءل الشاعر عن حقيقة ما يحدث فهو يجهل مكانه، ولم يعد يعلم هل هو في بلاده أم في بلاد الروم، وهنا دلالة على تمكّن العدو من أرض الأمة العربية، فالعواصم العربية أصبحت أرضاً خصبة لعملية التنازل الهرقلية، ثم يعود موجهها السؤال إلى محمد متعجباً من رحيله، واسم "محمد" في بادئ الأمر يعكس شخصية الشاعر، لأن الرحيل ليس حلاً فكل العواصم مهجورة، كما أن "محمد" يحمل بعداً آخر فهو إحضار لشخص الرسول صلى الله عليه وسلم ومما يدعم هذا البعد حضوره بجانب الروم، والذين لم يذوقوا مرارة الهزيمة إلا بعد ظهور الإسلام ولقد جاء في القرآن الكريم أن الغلبة ستكون للمسلمين ومن ثم سيغلبون.

ومن الأنواع أيضاً مفارقة العنوان، التي ظهرت في دواوينه ومن ذلك عنونته لقصيدتين في ديوان "مقفى بالرماء" بـ "إلى محمد لافي"<sup>(3)</sup> لعل عنوان القصيدة كفيلاً بالكشف عن المفارقة، فالعنوان جاء على شكل إهداء، لكن هذا العنوان موجه من الشاعر إلى نفسه والولوج في ثنايا القصيدة يكشف الأسباب التي اسهمت في ظهور

(1) خليل، إبراهيم، ويقول الرصيف، جريدة الدستور الأردنية، 17 / 9 / 2010.

(2) لافي، ديوان ويقول الرصيف، ص 59.

(3) لافي، ديوان مقفى بالرماء، ص 25-120.

هذا العنوان؛ لأن الشاعر في حالة انفصال عن الذات من خلال مراجعة العمر، وتتبع أحداثه.

وفي ديوان "ويقول الرصيف"<sup>(1)</sup> يعنون إحدى القصائد باسم الديوان، وفي هذه العنونة يتبدى الانزياح الإسنادي بإسناد فعل "القول" إلى جماد غير ناطق وهو الفاعل "الرصيف". وفي هذا الانزياح مفارقة لجأ إليها الشاعر بعد بحث طويل عن شاهد يستوعب ما حدث لهذه الأمة إلا أنه لم يجد إلا الرصيف الذي تحرك وأصبح يشعر بما يدور، وكأن الشاعر يصور هول المصيبة التي أثرت في كل شيء حتى الجماد<sup>(2)</sup>، كما أن الرصيف " بوصفه المكان الذي يضمّ الهامشيين من المثقفين المعارضين للسلطات والأنظمة وحتى القيادات... فرصيف محمد لافي هو صوت الشاعر الذي يقول الكثير ممّا يعيشه الشخص والجماعة، مازجاً بين الخاص والعام، بين الشخصي والاجتماعي والسياسي، وهذه كلّها تعبر عن أزمة الإنسان العربي خصوصاً.."<sup>3</sup>

يتبدى للمتلقّي أن المفارقة تظهر في كلّ الدواوين إلا أنّها تختلف من مرحلة لأخرى، فالمرحلة الأولى تميّزت بمفارقة الأضداد ويعود ذلك لارتباط هذه المرحلة برؤيا تغيير العالم مع ظهور لمفارقة الزمان والفضاء، واستمرت مفارقة الأضداد في الظهور في المرحلة الثانية مع اختلاف الأسباب إذ تُمثّل صدمة الخروج سبباً في بروز هذا النوع من المفارقة، وكأنّ كلّ الأشياء اختلطت ببعضها، ثمّ برزت مفارقة التراجيكوميدية في المرحلة الثالثة، التي تعطي انطبعا ساخرا عن أحوال الأمة، تحديداً بعد معاهدة أوسلو، مع ظهور لأنماط أخرى مثل: الإنكار - الفجاءة - الزمان، أمّا المرحلة الرابعة فتميّزت بمفارقة الاستحقاق وذلك يعود لقناعة الشاعر بعدم القدرة على تحقيق الآمال لأنّ التغيير لا بدّ أن يبدأ من أولئك الأشخاص الذي يقودون الأمة.

(1) لافي، ديوان ويقول الرصيف، ص 13.

(2) لافي، ديوان لم يعد درج العمر أخضر، ص 53.

(3) شبانة، عمر، محمد لافي من "المواويل" إلى ما "يقول الرصيف"، دراسة حصل عليها الباحث من الشاعر.

## 4.2 الرؤيا والتشكيلات المعجمية:

يرتبط اصطلاح المعجم اللغوي بعملية اختيار الألفاظ وترتيبها، فاختيار الألفاظ يصل في الأهمية إلى أهمية الموضوع، لأن رؤية الشاعر تفرض نوعية خاصة في المعجم الشعري<sup>1</sup> فالمبدع يستخدم الكلمة في شعره، فلا يتقيد بدلالاتها القاموسية، بل يجعلها تنحرف إلى دلالة معينة يفرضها السياق الشعري الذي انتمت إليه المفردة<sup>2</sup>، ولذلك نجد المعجم الشعري يقود المتلقي إلى نظرة الشاعر، وما يدور في ذهنه تجاه الوجود<sup>3</sup>، ويستطيع المتلقي التمييز بين شاعر وآخر من خلال الألفاظ المستخدمة<sup>4</sup>، ولقد ارتأيت أن أقوم بتتبع الألفاظ التي استخدمها الشاعر ضمن حقول، ولجأت في ذلك إلى نهج إحصائي (انتقائي) يكشف الرابطة بين الألفاظ والرؤى المسيطرة عليه، ولذا سأتناول كل حقل على حدة:

### 1.4.2 حقل الأفعال والأسماء:

من خلال تتبع أفعال وأسماء مرحلة البدايات، التي انتقيت منها الأفعال الآتية:  
أ- الفعل المضارع: من أمثلته (يرفع - يهتف - يُغنيك - يُغني - يحلم - يرتدي - يعشق - يرفع - يعبر - أبحث - أوقدت - أراهن - أجدد - أجيئك - أبعث - يصرع - أريد)

---

(<sup>1</sup>) إسماعيل، عز الدين، الشعر المعاصر في اليمن، الرؤية والفن، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، د. ط، د. ت، ص 242.

(<sup>2</sup>) أبو محفوظ، ابتسام، بنية القصيدة عند أمل دنقل، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، 1993، ص 134.

(<sup>3</sup>) لوتمان، يوري، تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح، دار المعارف، القاهرة، د. ط، 1995، ص 126.

(<sup>4</sup>) سليمان، خالد، خليل حاوي، دراسة في معجمه الشعري، مجلة فصول، مجلد 8، عدد 1 - 2، 1989، ص 48.

ب- فعل الأمر: من أمثلته (عودي - كوني<sup>1</sup> - ارتدي - ارتفعي - تعالي - علميني<sup>2</sup> - تحدي - جوبي - افتحي)

ج- الفعل الماضي: من أمثلته (صليت - سافرت - تسكعت - جئت - انحدرت - درجت - كبرت - جبنا - تراقصنا - زاحمتهم)

د- الأسماء: (فرساً - العطر - شعراً - شمساً - غيماً - مطراً - واحة - مصباح - الرفض - البدر - الأحلام)

نلاحظ أنّ الأفعال بأقسامها الثلاثة بالإضافة للأسماء تدعم رؤيا تغيير العالم، فأفعال الأمر تعكس الرغبة في التغيير، في حين جاءت الأسماء حافلة بدلالات التغيير.

أمّا في مرحلة الخروج فجاءت الأفعال والأسماء على النحو الآتي:

أ- الفعل المضارع: (ألم الخطأ - تهوي - يعبرنا - تنفض - يميل - يخرج - تلوب - أحاول)

ب- فعل الأمر: (امنحي - أعطني - كسّرني - احرقني - فلتدري)

ج- الفعل الماضي: (رتبها - رتبوني - نصّبها - نصّبوني - أكلوني - كسرتنا - مالت - انتهى - واتكأنا - ذهبنا)

د- الأسماء: (الطائرات - المتاريس - العساكر - العربات - الجنازات - الرصاص - السكوت - الفرار - الخراب - الهزيمة - اليباب)

يتبيّن من خلال العرض الموجز للأفعال والأسماء في المرحلة الثانية أثر صدمة الخروج، وحالة الذهول من الحالة التي آلت إليها الأمور.

وجاءت الأفعال والأسماء في المرحلة الثالثة على النحو الآتي:

أ- الفعل المضارع: (سأبكي - أركض - يأكله - ألوب - يساق - يثرثرون - ينحدرون - أحتاج)

ب- فعل الأمر: (اذهب - اذكروا - اعطني - اذكروا - احجزوا)

(<sup>1</sup>) تكررت خمس مرات.

(<sup>2</sup>) تكررت خمس عشرة مرة.

ج- الفعل الماضي:(شاخ - ضلّوا - أضاع - أضعنا - مضوا - أناخ - رجعت -  
مرت)

د- الأسماء:(الحرب - السراب - الفضيحة - الرحيل - الصمت - الموت - الشيب  
- فارغة)

يتبدّى للمتلقّي التحول في صيغة الأفعال والأسماء، فالضعف والعجز  
يسيطر عليه مع بداية الإحساس بالتقدّم في العمر، والحنين إلى الماضي، أمّا الحقل  
التي برزت في هذه المرحلة.

أمّا مرحلة ما بعد أوصلو، فجاءت الأفعال والأسماء على النحو التالي:

أ- الأفعال المضارع:(يرحل - أعدو - يصفون - تركض - يصغر - يلعن -  
يحاسب - يبحث)

ب-أفعال الأمر:(اركضْ - ارحل - قف - قفوا - كن - خذوا)

ج-الأفعال الماضية:(غفت - خنت - خرجت - ضاع - ضاعت - ركضنا - حلمنا  
- تراجعت - تكسّرت - تفرقت)

د-الأسماء:(النسيان - المنفى - الضائع - السبي - الهامش - القبور - الرصيف -  
المحرقة - الجحيم - الأعمى - منكسة)

يتبين أنّ المفردات في هذه المرحلة تخدم رؤيا الإقصاء من خلال الإحساس  
بالعزلة والضياع، والشعور بالزمن.

#### 2.4.2 حقل الألوان في المرحلة الأولى:

أ- الاخضر: هو لون الخصب والرزق كما في قوله تعالى ﴿ ألم تر أن الله أنزل  
من السماء ماء فتصبح الأرض مخضرة <sup>1</sup>، و يُمثّل الإخلاص والخلود والتأمل  
الروحي، ويستعمل في عيد الفصح ليرمز إلى البعث، واللون الأخضر هو لون

---

(<sup>1</sup>) سورة الحج، آية 63.



التعميد<sup>1</sup>، ولقد ورد في القرآن الكريم عدة مرات منها قوله تعالى: ﴿ويلبسون ثياباً خضراً من سندس وإستبرق﴾<sup>2</sup> ولقد تكرر في قصائد الشاعر اثنتين وعشرين مرة<sup>3</sup>، ولم يخرج عن دلالاته المعهودة فكان عاكساً لجمال عيون من يحب في أوقات، و مصوراً لطبيعة الجزيرة التي يحلم بها.

ب- الأسود: رمز الحزن والألم والموت، كما أنه رمز الخوف من المجهول والميل إلى التكتّم، ويدل على العدمية والفناء<sup>4</sup>، ولقد تكرر إحدى عشرة مرة<sup>5</sup>، إذ كان مصوراً لكآبة الغربية و قسوة الحزن (الرحلة السوداء - الحزن الأسود) وجاء وصفاً لبعض الأشياء (حذائي الأسود - رموشك السوداء) لكنّ هذا اللون في الأغلب حمل دلالات سلبية.

ج- الأسمر: تكرر ست مرات<sup>6</sup>، وارتبط بالمرأة إذ كان وصفاً للفتاة التي يذكرها الشاعر في قصائده، ويتغنى بجاذبيتها.

---

(<sup>1</sup>) Graves , M , The Art of color and design , second edition, U.S.A, 1951 p 5 نقلا عن (عمر، أحمد مختار، اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط 3، 2009، ص 164.

(<sup>2</sup>) سورة الكهف، آية 31.

(<sup>3</sup>) لافي، ديوان مواويل على دروب الغربية، صفحات (22- 29 - 32 - 59 - 61 - 68 - 69 - 74 - 81) لافي، ديوان الانحدار من كهف الرقيم، صفحات (6- 24 - 34 - 53 - 53) لافي، ديوان مقفى بالرمامة، صفحة (57) لافي، ديوان لم يعد درج العمر أخضر، صفحات (19 - 53 - 54 - 55 - 57 - 58 - 131).

(<sup>4</sup>) Luscher , Max , 1978,p 75 The Luscher Colour Test ,Pan books , نقلاً عن (عمر، اللغة واللون، ص 186.

(<sup>5</sup>) لافي، ديوان مواويل على دروب الغربية، صفحات (31 - 41 - 51 - 111 - 88 - 114) لافي، ديوان الانحدار من كهف الرقيم، صفحات (13 - 32 - 62) لافي، ديوان مقفى بالرمامة، صفحة (54) لافي، ديوان لم يعد درج العمر أخضر، صفحة (23).

(<sup>6</sup>) لافي، ديوان مواويل على دروب الغربية، صفحات (32 - 50 - 82 - 83 - 92 - 94).

د- الأزرق: "من الألوان غير المحددة عند العرب، فهي عندهم البياض، وهي الخضرة، وهي الصفرة"<sup>1</sup> وهي اللون الضارب في الحمرة<sup>2</sup>، ولم يرد لفظ الأزرق إلّا في تعبيرات قليلة، كما يُمثّل هذا اللون مكانة خاصة في العبرية، فهو لون الرب "يهوه"، وأحد الألوان المقدّسة عند اليهود<sup>3</sup>، ولقد تكرر أربع عشرة مرة، منها خمس مرات في هذه المرحلة<sup>4</sup>، فجاء وصفاً لبعض الأشياء مثل (الشبّاك - الفستان) إلّا أنّه حمل بُعداً سلبياً إذ جاء دلالة على البُعد (بُعد المسافة - بُعد الوطن) فكان عاكساً للإيغال في الغربية، وابتعاد أمل العودة.

هـ - الفضي: ولقد ورد مرة واحدة<sup>5</sup>، وكان وصفاً لزورق الأحلام.

أمّا الألوان التي وردت في المرحلة الثالثة، فهي:

أ- الأبيض: يرتبط عند الشعوب بالطهر والنقاء، واستخدمه العرب في تعبيرات منها قولهم: يد بيضاء للدلالة على صاحب المواقف النبيلة<sup>6</sup>، ولقد كان مقدساً في العصور القديمة، إذ كان المسيح عادة ما يُمثّل في ثوب أبيض<sup>7</sup>، وتكرر هذا اللون إحدى وعشرين مرة، منها اثنتا عشرة مرة في هذه المرحلة<sup>8</sup>، ورغم ما يحمله هذا اللون من طابع إيجابي إلّا أنّه كان سلبياً في قصائد الشاعر.

(1) عمر، اللغة واللون، ص 78.

(2) ابن منظور، لسان العرب، ص.

(3) Birren , Faber, color .psychology and color therapy , U.S.A , 1950. p 6

نقلاً عن عمر، اللغة واللون، 164.

(4) لافي، ديوان مواويل على دروب الغربية، صفحة (34) لافي، ديوان الانحدار من كهف الرقيم،

صفحات (30 - 34 - 35 - 64)

(5) لافي، ديوان مواويل على دروب الغربية، صفحة (117).

(6) عمر، اللغة واللون، ص 69.

(7) Cheskin, L , Colours and what they can Do, London ,1951, p28 نقلاً عن

عمر، اللغة واللون 164.

(8) لافي، ديوان مقفى بالرماء، صفحات (54 - 97) لافي، ديوان أفتح بابا للغزاة، صفحات

(16 - 16 - 21 - 49 - 50 ست مرات)

ب - الأزرق: جاء في أربعة مواضع<sup>1</sup>، ولقد حمل دلالات بُعد الأمل والغربة.

وفي المرحلة الرابعة وردت الألوان التالية:

أ - الأبيض<sup>2</sup>: ورد اللون الأبيض في ديواني هذه المرحلة سبع مرات، وسار على نفس دلالات المرحلة السابقة.

ب - الأخضر<sup>3</sup>: ورد هذا اللون سبع مرات، ولكنه جاء عكسياً إذ كان التكرار على النحو الآتي: (لم يعد درج العمر أخضر) فالشاعر بدأ يشعر بزوال الشباب الذي كان إحد دعائم الثورة ورفض الواقع، فالعمر في نظره مثل الأشجار ربيعها لا يدوم، وهذا الإحساس تسلل للشاعر بسبب التقدم في العمر.

ج - الأزرق<sup>4</sup>: لم يخرج عن الدلالات السابقة.

د - الأصفر: هناك تعبيرات ارتبطت بهذا اللون، ومنها: (أصفر الوجه) دلالة على المرض والذبول، و(ضحكة صفراء) إذا كانت بمرارة أو منتزعة انتزاعاً، و(عين صفراء) للعين الحاقدة والحسودة، ومن التعبيرات الشائعة في اللغة الإنجليزية (Yellow press) وهي الصحف المعنية بالفضائح والأخبار المثيرة<sup>5</sup>، ولقد تكرر هذا اللون أربع مرات<sup>6</sup>، فلقد جاء وصفاً للمدن مرة، وللجرائد مرة أخرى، مما يعني أن هذا اللون ذو دلالة سلبية في قصائد الشاعر.

---

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان مقفى بالرماء، صفحات (15 - 57 - 58) ديوان أفتح بابا للغزاة، صفحة (83)

(<sup>2</sup>) لافي، ديوان لم يعد درج العمر أخضر، صفحات (16 - 16 - 23 - 85 - 103 - 106) لافي، ديوان ويقول الرصيف، صفحة (25).

(<sup>3</sup>) لافي، ديوان لم يعد درج العمر أخضر، صفحات (19 - 53 - 54 - 55 - 57 - 58 - 131).

(<sup>4</sup>) لافي، ديوان لم يعد درج العمر أخضر، صفحات (23 - 97 - 115) لافي، ديوان ويقول الرصيف، صفحة (39).

(<sup>5</sup>) عمر، اللغة واللون، ص 74.

(<sup>6</sup>) لافي، ديوان الانحدار من كهف الرقيم، صفحة (15) لافي، ديوان لم يعد درج العمر أخضر، صفحات (18 - 33 - 33).

## 3.4.2 حقل الأعلام:

تنقسم الشخصيات في المرحلة الأولى لقسمين:

### أ- شخصيات تاريخية:

- 1- الرشيد<sup>1</sup>: كانت أيام هارون الرشيد كلها خيراً، كأنها من حسنها أعراس<sup>2</sup>.
- 2- المعز<sup>3</sup>: هو معد المعز لدين الله انتهج سياسة رشيدة، فأصلح ما أفسدته ثورات الخارجين على الدولة، ونجح في بناء جيش قوي، ومدّ نفوذه إلى جنوب إيطاليا.
- 3- المقنع<sup>4</sup>:
- 4- هولاکو<sup>5</sup>
- 5- قيس و ليلي<sup>6</sup>:

### ب- شخصيات حديثة:

- 1- منتهى الحوراني<sup>7</sup>: أُنشِدت في 11 / 11 / 1975، ولقد تكرر اسمها في قصيدة موسومة بـ "منتهى الحوراني تدخل بوابة العشق" خمس مرات، إذ تُمثل أنموذجاً للنضال، ويرى فيها الشاعر صفات تغيب عن الكثير من الرجال، ولذلك صارت رمزاً للمقاومة.
- 2- ناظم حكمت<sup>8</sup>: شاعر تركي كان شيعياً، ولد عام م 1902، وتوفي 1963 م.
- 3- توفيق زياد<sup>9</sup>: شاعر وكاتب وسياسي فلسطيني، كان عضواً في الكنيست الصهيوني، ترجم للشاعر التركي ناظم حكمت، لعب دوراً في إضراب يوم

---

(<sup>1</sup>) لافي، الانحدار من كهف الرقيم، ص 35.

(<sup>2</sup>) السيوطي، جلال الدين، تاريخ الخلفاء، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط4، 1969، ص240.

(<sup>3</sup>) لافي، ديوان الانحدار من كهف الرقيم، ص 35.

(<sup>4</sup>) المرجع نفسه، ص 54.

(<sup>5</sup>) لافي، ديوان مواويل على دروب الغربية، ص 59.

(<sup>6</sup>) المرجع نفسه، ص 19.

(<sup>7</sup>) لافي، ديوان الانحدار من كهف الرقيم، ص 47 - 50 - 51 - 52.

(<sup>8</sup>) المرجع نفسه، ص 51.

(<sup>9</sup>) المرجع نفسه، ص 51.

الأرض 1975 م حيث تظاهر آلاف من عرب 48 ضد مصادرة الأراضي وتهويد الجليل.

4- محمد العابد<sup>1</sup>: يُقال أنه أحبّ ابنة عمه عتابا، وعندما خطبها من أبيها رفض أن يزوجه إياها، فحزن على ذلك، وجاء مرة فوجد ابنة عمه عند أمّه مرتدية إحدى ملابسه فقال فيها أبيات عدة<sup>2</sup>

تكشف الشخصيات الحاضرة في مرحلة البدايات رؤيا التغيير لدى الشاعر، إذ حملت الأعلام الواردة في قصائد أبعداً إيجابية حتى شخصية ((هولاكو)) أخذ منها الشاعر الجانب الإيجابي.

أمّا في المرحلة الثانية فسجلت الأعلام غياباً؛ واكب صدمة الخروج التي تركت لها أثراً في جوانب عدة من قصائده.

ولقد عادت الشخصيات للظهور في المرحلة التالية (معاهدة أوسلو)، وحملت في ثناياها رؤيا الإقصاء، وجاءت على النحو الآتي:

1- الملك الضليل<sup>3</sup>:

2- لينين<sup>4</sup>: كان قائد الحزب البلشفي والثورة البلشفية، ورفع شعار (الأرض والخبز والسلام)

3- عبد الناصر<sup>5</sup>:

4 - مناحيم: جاء في قصيدة "شوزفرينيا"<sup>6</sup>، وهو مناحيم بيغن عمل في تأسيس منظمة صهيونية عسكرية أطلق عليها اسم (أرجون) والتي وصفت كمنظمة إرهابية ضدّ الشعب الفلسطيني، ومن أشهر عملياتها مذبحه (دير ياسين) إذ راح ضحيتها 360 شخصاً.

---

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان مواويل على دروب الغربية، ص 83.

(<sup>2</sup>) عبدالهادي، تودد، خرايف شعبية، دار ابن رشد، ط1، 1980، ص 133.

(<sup>3</sup>) لافي، أفتح بابا للغزاة، ص 123.

(<sup>4</sup>) المرجع نفسه، ص 92.

(<sup>5</sup>) لافي، مقفى بالرماء، ص 53.

(<sup>6</sup>) لافي، ديوان أفتح بابا للغزاة، ص 21.

وحضرت في المرحلة الرابعة ثلاثة أسماء هي:

- 1- السُّليك<sup>1</sup>:
  - 2- ابن الريب<sup>2</sup>:
  - 3- الخليل بن أحمد<sup>3</sup>: ظهر هذا الاسم في اللحظة التي أحسَّ فيها الشاعر بعجز عروض الخليل عن حمل همومه وآماله.
- يتبين من الأعلام الواردة في قصائد الشاعر خدمتها لرؤيا التغيير في المرحلة الأولى أمّا في المرحلتين الثالثة والرابعة فجاءت مواكبة لرؤيا الإقصاء.

#### 4.4.2 حقل المكان:

- 1- الخليل: حضرت هذه المدينة في خمسة مواضع، منها مرتان في مرحلة البدايات<sup>(4)</sup>
  - 2- سيناء: في مصر ولقد جاءت في موضعين<sup>(5)</sup>.
  - 3- مدن حضرت مرة واحدة: أريحا<sup>6</sup> - الجليل<sup>(7)</sup> - دمشق<sup>(8)</sup>.
- أمّا الأماكن التي وردت في المرحلة الثانية، فهي:
- 1- بيروت: عاصمة لبنان، وكانت مركزا للمقاومة المتمركزة في حي الفاكهاني ولقد وردت سبع مرات من أصل عشر مرات<sup>(9)</sup>، ومنها ما جاء في قصيدة "الخروج":

---

(1) لافي، لم يعد درج العمر أخضر، ص 15.

(2) المرجع نفسه، ص 15.

(3) المرجع نفسه، ص 57.

(4) لافي، ديوان "الانحدار من كهف الرقيم" ص 17-57.

(5) المرجع نفسه، ص 35-54.

(6) المرجع نفسه، ص 17.

(7) المرجع نفسه، ص 54.

(8) المرجع نفسه، ص 35.

(9) لافي، ديوان "الخروج" ص 13-14-2-27، لافي، ديوان "نقوش الولد الضال" ص 35 ثلاث مرات.

من بيروت

نسحب خطونا ونصيح

بلاد الله واسعة

"بلاد الله ضيقة"

بلاد الله راية حلمنا المجروح<sup>(1)</sup>

تكرار بيروت جاء مرتبطاً بـ(حي الفاكهاني) إذ يرى في هذه المدينة منبعاً للمقاومة، ولذا كانت تحمل وجهاً إيجابياً.

2- عمان: ولقد كان حضورها في ستة مواضع<sup>(2)</sup>

3- الخليل: جاءت هذه المدينة في هذه المرحلة ثلاث مرات<sup>(3)</sup>.

4- غزة: حضرت في قصائد الشاعر أربع مرات، منها مرتان في هذه المرحلة<sup>(4)</sup>

5- الجليل: حضرت في قصائده ثلاث مرات<sup>(5)</sup>.

6- قرطبة: إحدى مدن الأندلس، ولقد تكررت مرتين<sup>(6)</sup>، وكان الشاعر يهدف إلى

محاولة الربط بين الجليل وقرطبة، إذ يقول:

ليس من عادتي أن أزيّني

سأسمي الجليل.... الجليل

وقرطبة.... قرطبة<sup>(7)</sup>

فالشاعر يشعر بأن الحقيقة تتمثل في الاعتراف بالواقع لذلك لا حاجة لتزييف

الأشياء فالجليل سقطت، ومن قبلها قرطبة، والرابط بين هاتين المدينتين أن كلا

منهما سقط في أيدي الأعداء، بالإضافة إلى تمييزها بجمال الطبيعة.

---

<sup>(1)</sup> لافي، ديوان الخروج، ص16.

<sup>(2)</sup> لافي، ديوان "الخروج" ص12 ثلاث مرات-15، لافي، ديوان "مقفى بالرماء" ص25-26.

<sup>(3)</sup> لافي، ديوان "الخروج" ص28، لافي، ديوان "نقوش الولد الضال" ص11-25.

<sup>(4)</sup> لافي، ديوان "الخروج"، ص13-15.

<sup>(5)</sup> المرجع نفسه، ص28 مرتان.

<sup>(6)</sup> المرجع نفسه، ص28 مرتين.

<sup>(7)</sup> المرجع نفسه، ص28.

7- حي الفاكهاني: ورد مرة واحدة في هذه المرحلة<sup>1</sup>.

وحفلت المرحلة الثالثة بالأماكن التالية:

1- العوجا<sup>(2)</sup>: بلدة تقع شمال أريحا المحتلة منذ العام 1967، اشتهرت قبل الاحتلال بزراعة الموز، ولقد وردت في هذه المرحلة سبع مرات من أصل ست وعشرين مرة.

2- أريحا: جاءت هذه المدينة في اثنتا عشر موضعاً<sup>(3)</sup>.

3- أماكن وردت مرتين: حتّا وهي قرية الشاعر المحتلة منذ العام 1948، ولقد كان حضورها شحيحاً، إذ جاءت في موضعين<sup>(4)</sup>، ومن الأماكن التي حضرت مرتين: (عمّان<sup>(5)</sup> - دمشق<sup>(6)</sup> - غزة<sup>(7)</sup> - الشام<sup>(8)</sup>)

4- أماكن وردت مرة واحدة: (فلسطين - الغور - بلاد المسكوب - مقهى الهافانا - الهاشمي الشمالي - دوما - المغرب - طرطوس - مصيف - حي التجارة - أوصلو - الحمراء - بيروت)

أمّا المرحلة الرابعة فحفلت بالأماكن الآتية:

1- العوجا<sup>(9)</sup>: يقول في قصيدة "العوجا":

ساح هي "العوجا" لتأطير الطفولة

في حكايا الجن، والأعتاب<sup>(10)</sup>

---

(1) لافي، ديوان "الخروج"، ص 7.

(2) لافي، ديوان "مقفى بالرماء" ص 117، لافي، "افتح بابا للغزاة" ص 44-53-66-98-121-123.

(3) لافي، ديوان "افتح بابا للغزاة" ص 105-106.

(4) لافي، ديوان: مقفى بالرماء" ص 5، لافي، ديوان "افتح بابا للغزاة" ص 12.

(5) لافي، ديوان "مقفى بالرماء" ص 25-26.

(6) لافي، ديوان "افتح بابا للغزاة" ص 35 مرتان.

(7) المرجع نفسه، ص 118-120.

(8) لافي، ديوان "مقفى بالرماء" ص 25 مرتان-85.

(9) لافي، ديوان "لم يعد درج العمر أخضر" ص 29-30-61-62، لافي، ديوان "ويقول

الرصيف" ص 47-49-51-58-61-71-75 ثلاث مرات-76-77-78-82-85-86.

(10) لافي، ديوان "لم يعد درج العمر أخضر"، ص 30.



من خلال المقطع السابق يتبين المكانة التي تحتلها "العوجا" في نفس الشاعر فلقد وسم القصيدة بهذه البلدة وغاص في أعماق الذاكرة مستحضرا لحظات الطفولة الجميلة، ولأن "العوجا" راسخة في ذهن الشاعر، ها هي تتكرر في هذه المرحلة قصائده تسع عشرة مرة.

2- أريحا<sup>(1)</sup>: وردت ثلاث مرات.

3- حي الفاكهاني<sup>(2)</sup>:

4- أماكن وردت مرة واحدة: بيروت - دمشق - فلسطين - الغور.

## 5.4.2 حقول مشتركة:

هناك حقول ظهرت في جميع المراحل، وأهمها:

أ- حقل المرأة:

احتوت دواوين الشاعر على صفات للمرأة، ولقد جاءت على النحو الآتي:

1- العين: تكررت في قصائده سبع عشرة مرة، إذ جاءت بلفظ (عينيك) و(عيناك) تسع مرات<sup>3</sup>، وجاءت بلفظ (العينين) في خمسة مواضع<sup>4</sup>، في حين جاءت بلفظ (العيون - عيونك) ثلاث مرات<sup>5</sup>

2- الجدائل: جاءت بلفظ (الجديلة) في ثلاثة مواضع<sup>6</sup>، وجاءت بلفظ (غرتها) و (أم الغرة)<sup>7</sup> و بلفظ (ضفائرها) مرة واحدة<sup>8</sup>.

(1) لافي، ديوان "لم يعد درج العمر أخضر"، ص 54-55-130.

(2) المرجع نفسه، ص 55-129، لافي، ديوان "ويقول الرصيف" ص 122.

(3) لافي، ديوان مواويل على دروب الغربية، صفحات (24 - 32 - 111) لافي، ديوان الانحدار من كهف الرقيم صفحات (5 - 11 - 12 - 14 - 14 - 17).

(4) لافي، ديوان مواويل على دروب الغربية صفحات (29-53-68-69) لافي، ديوان مقفى بالرّماة، صفحة (57)

(5) لافي، ديوان مواويل على دروب الغربية صفحة (80 - 112). لافي، ديوان الانحدار من كهف الرقيم، صفحة (13)

(6) لافي، ديوان مواويل على دروب الغربية صفحة (70 - 89) لافي، ديوان الانحدار من كهف الرقيم صفحة (13).

(7) لافي، ديوان مقفى بالرّماة، صفحة (46) لافي، ديوان ويقول الرصيف، صفحة (97).

(8) لافي، ديوان مواويل على دروب الغربية، صفحة (101).

- 3- الشفاه: جاءت بلفظ (شفتيك) مرتين<sup>1</sup>، و بلفظ (الشفاه) مرة واحدة<sup>2</sup>
- 4- الرموش: جاءت في ثلاث مرات<sup>3</sup>.
- 5- الألاحظ: جاءت في موضعين<sup>4</sup>.
- 6- الخد: جاء بلفظ (الخد) في موضع واحد، و بلفظ (الخدود) كذلك في موضع واحد<sup>5</sup>.
- 7- الخال - الشامة: وردت كلا الكلمتين مرة واحدة<sup>6</sup>.
- 8- النهد: تكرر مرتان<sup>7</sup>.
- 9- صفات أخرى: وأقصد بها تلك الصفات التي ارتبطت بالمرأة في قصائده، وهي:  
 (حورية - لذيذاً كان مرآك - غيداً - تميمس بدلها الفتان - السمراء - وردة -  
 غجرية سمراء - غادة سمراء - حسونتي السمراء - حلوتي السمراء - أيتها  
 السمراء - يا امرأة تبيع الجسد<sup>8</sup> - مشوقة القد - وجهها الواعد - يا حلوتي -  
<sup>9</sup> أم الفستان الأزرق - العينين الخضراوين - متقلة الخطو تجرجر العمر -

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان مواويل على دروب الغربية، صفحة (24) لافي، ديوان الانحدار من كهف الرقيم، صفحة (44).

(<sup>2</sup>) لافي، ديوان مواويل على دروب الغربية، صفحة (80).

(<sup>3</sup>) لافي، ديوان مواويل على دروب الغربية، صفحة (31) لافي، ديوان الانحدار من كهف الرقيم، صفحة (14) ديوان مقفى بالرّماة، صفحة (77).

(<sup>4</sup>) لافي، ديوان مواويل على دروب الغربية، صفحة (53) لافي، ديوان الانحدار من كهف الرقيم، صفحة (13).

(<sup>5</sup>) لافي، ديوان افتح بابا للغزاة، صفحة (17) لافي، ديوان مواويل على دروب الغربية، صفحة (80).

(<sup>6</sup>) لافي، ديوان الانحدار من كهف الرقيم، صفحة (68) لافي، ديوان افتح بابا للغزاة، صفحة (17).

(<sup>7</sup>) لافي، ديوان الانحدار من كهف الرقيم، صفحة (64).

(<sup>8</sup>) لافي، ديوان مواويل على دروب الغربية، صفحات (18 - 21 - 22 - 24 - 32 - 33 - 50 - 82 - 83 - 92 - 94 - 101)

(<sup>9</sup>) لافي، ديوان الانحدار من كهف الرقيم، صفحات (37 - 68 - 27).

همس الكمان<sup>1</sup> - أم الريق السكر - سأرثي شبابك - فتاة لم تتجربها حوريات<sup>2</sup> -  
 المراهقة الخجول - هذي السوسنة - الجامعة المهرة<sup>3</sup>  
 من خلال حقل المرأة يتبين أنّ (محمد لافي) لم يكن فاحشاً، فصفات المرأة  
 لا تخرج عن حدود الوصف العذري، فلم يهدف إلى إشباع اللذة بالابتذال، بالإضافة  
 إلى أنّ الظهور جاء في الإصدارات الأولى، ثم بدأ يضعف، والسبب يعود للحس  
 الرومانسي الذي يسيطر على الشباب في مقتبل العمر، لكنّ التأمل في أوضاع العالم  
 العربي كان كفيلاً بإضعافه إلا أنه لم يخنف فكان يظهر من وقت لآخر.  
**ب - حقل الخمر:**

### 1 - حقل (خمر) وما اتصل بها:

تكررت كلمة "الخمر"<sup>(4)</sup> بلفظها هذا ثلاث عشرة مرة  
 وأضاف الشاعر تاء التأنيث للكلمة، فتصبح "خمرة"<sup>(5)</sup> في خمس مواضع.  
 كما استعمل كلمة "الخميرية"<sup>(6)</sup> مرة واحدة وكذلك كلمة "خمرتتا"<sup>(7)</sup> و"خمارة"<sup>(8)</sup>.

### 2 - حقل السكر:

ولقد جاء المفردات على النحو الآتي:

- أ. السكرى: وردت في موضعين<sup>(9)</sup>.
- ب. السكر: وردت في موضعين<sup>(10)</sup>.

(1) لافي، ديوان مقفى بالرّماة، صفحات (57 - 64 - 77).  
 (2) لافي، ديوان افتح بابا للغزاة، صفحات (17 - 29 - 93).  
 (3) لافي، ديوان ويقول الرصيف، صفحات (65 - 75 - 76).  
 (4) وردت في ديوان "مواويل على دروب الغربية" ص34، لافي، ديوان "الخروج" ص11، وفي ديوان "لم يعد درج  
 العمر أخضر" ص69-101-102، لافي، ديوان "ويقول الرصيف" ص  
 (5) وردت في ديوان "مواويل على دروب الغربية" ص24، لافي، ديوان "افتح بابا للغزاة" ص41-42-42-119،  
 وفي ديوان "لم يعد درج العمر أخضر" ص101-102.  
 (6) لافي، ديوان "مواويل على دروب الغربية"، ص17.  
 (7) المرجع نفسه، ص19.  
 (8) لافي، ديوان "لم يعد درج العمر أخضر"، ص89.  
 (9) لافي، ديوان "مواويل"، ص17-19.  
 (10) لافي، ديوان "افتح بابا للغزاة"، ص44-113.

- ج. السكران: وردت في موضع واحد<sup>(1)</sup>.  
 د. سكرانة: وردت في موضع واحد<sup>(2)</sup>.  
 هـ. السكارى: وردت في موضع واحد<sup>(3)</sup>.

### 3- أدوات الشرب:

كلمة "الكأس"<sup>(4)</sup> ذات ارتباط في قصائده بالخمير، ولقد وردت كلمة "الكأس" بهذا اللفظ، في اثنتا عشرة مرة.  
 وجاءت كلمة "الكؤوس"<sup>(5)</sup> في أربعة مواضع.  
 في حين نجد كلمة "كأسك"<sup>(6)</sup> في ثلاثة مواضع.  
 وجاء لفظة "كأسين"<sup>(7)</sup> في موضعين، وجاءت كلمة "كأسي"<sup>(8)</sup> في موضع واحد، وكذلك كلمة "كؤوسك"<sup>(9)</sup>.

4- ألفاظ أخرى: ويندرج تحت هذا القسم الألفاظ المتعلقة بحقل الخمر، حيث جاء في قصائده اسمين من أسماء الخمر وهما "العرق"<sup>(10)</sup> و"الفودكا"<sup>(11)</sup>، ومن الألفاظ

(1) لافي، ديوان "افتح بابا للغزاة"، ص 53.

(2) لافي، ديوان مقفى بالرماء، ص 116.

(3) المرجع نفسه، ص 53.

(4) لافي، ديوان "مواويل على دروب الغربة"، ص 19، وديوان "نقوش" ص 17، وديوان "افتح باب للغزاة" ص 98-109-111-125، وديوان "لم يعد درج العمر أخضر" ص 20-70-84، وديوان "ويقول الرصيف" ص 50-89-90.

(5) لافي، ديوان "مقفى بالرماء" ص 116، و لافي، ديوان "افتح بابا للغزاة" ص 51، و لافي، ديوان "لم يعد درج العمر أخضر" ص 69، و لافي، ديوان "ويقول الرصيف" ص 100.

(6) لافي، ديوان "نقوش الولد الضال" ص 17، ديوان "افتح بابا للغزاة" ص 50، ديوان "لم يعد درج العمر أخضر" ص 15.

(7) لافي، ديوان "افتح بابا للغزاة" ص 44، ديوان "ويقول الرصيف" ص 112.

(8) لافي، ديوان "افتح باب للغزاة" ص 50.

(9) لافي، ديوان "لم يعد درج العمر أخضر" ص 93.

(10) لافي، ديوان "ويقول الرصيف" ص 50.

(11) لافي، ديوان "افتح باب للغزاة" ص 92.

المرتبطة بهذا الحقل كلمة "النخب" التي جاءت في موضعين وكلمة "قنينة" التي وردت في موضعين<sup>(1)</sup>، كلمة النادل<sup>(2)</sup> التي جاءت في موضع واحد، وكذلك كلمة "البار"<sup>(3)</sup> ومن الألفاظ أيضا:

أ. الرعشة<sup>(4)</sup>. ب- الرعاش<sup>5</sup>

ج- الهذيان<sup>(6)</sup>. د- نشوة<sup>(7)</sup>.

هـ- المغشوش<sup>(8)</sup>.

لقد وردت المفردات ذات العلاقة بالحقل السابق مع احتساب المكرر منها أربعا وستين مرة، ويدل ذلك على ارتباط الخمر بحياة الشاعر، والمتتبع لهذه المفردات يلاحظ أنّ حضورها في الكثير من الأحيان يرتبط بالحالة النفسية السيئة للشاعر، إذ يلجأ الشاعر إلى الخمر محاولاً نسيان الواقع المؤلم، والهروب من الحقيقة التي حاول تجاهلها، ولذا يعكس هذا الحقل تأثير ما يحدث في الوطن العربي على الشاعر.

في نهاية الفصل يتبين للمتلقي تمكّن محمد لافي من التقنيات وتسخيرها لتقديم الرؤى التي يدور في فلكها، فعندما تقاطع مع النصوص الأخرى، والمنتمية لمصادر عدة، كان تداخله في مكانه إذ استطاع توظيف النصوص في خدمة ما يدور في ذهنه لكن الملاحظ ابتعاده عن التناسل الأسطوري، الذي كان ظهوره شحيحاً، ويرى الباحث أنّ مطالب الشاعر ورغبته في التغيير والدعوة للتمرد واضحة ولذا لا تحتاج للبحث في عالم الأساطير ما يُعين على تقديم هذه الرغبة الجلية، أمّا الانزياح فلقد أوجد لنفسه مكاناً في قصائد الشاعر إلّا أن الظهور البارز كان للانزياح الإضافي

---

(1) لافي، ديوان "نقوش الولد الضال" ص 8-17.

(2) لافي، ديوان "لم يعد درج العمر أخضر" ص 69، و لافي، ديوان "ويقول الرصيف" ص 101.

(3) لافي، ديوان "ويقول الرصيف"، ص 101.

(4) لافي، ديوان "افتح باب للغزاة" ص 44.

(5) المرجع نفسه، ص 50.

(6) المرجع نفسه، ص 44.

(7) المرجع نفسه، ص 44.

(8) لافي، ديوان "ويقول الرصيف" ص 50.

والنعتي، وجاءت المفارقة لخدمة الحالة التي يعيشها، وتميّزت ببروز نمط في كل مرحلة مع تواجد دائماً لمفارقة الأضداد في جميع الدواوين، ويرجع ذلك لاصطدام الأحلام بالواقع المؤلم، وأخيراً المعجم الشعري الذي يختلف من مرحلة لأخرى فأفعال الأمر واللون الأخضر والشخصيات التاريخية من الحقول البارزة في المرحلة الأولى، ولقد خلت المرحلة الثانية من الألوان بالإضافة إلى تناقص في أفعال الأمر، وشهدت هذه المرحلة ظهور ملفت لمدينة بيروت، أمّا المرحلة الثالثة والرابعة فشهدتا ظهور اللونين الأبيض والأخضر واللذان حملا دلالات سلبية خلافاً للمتوقع، كما ظهرت مدينتا العوجا وأريحا في دواوين هاتين المرحلتين، ولقد ظهرت حقول مشتركة تشمل جميع المراحل مثل: حقل المرأة وحقل الخمر.

## الفصل الثالث

### الرؤيا وأثرها في تكوين الصورة الشعرية

#### الرؤيا وأثرها في تكوين الصورة الشعرية

لما نزل الصورة محافظة على مكانتها في بنية القصيدة، إذ تستوعب ما يجول في دواخل الشاعر، فمن خلال الصياغة تتشكل حاملةً المشاعر الكامنة، والمتفاوتة من شاعر لآخر ومن قصيدة لأخرى، فهي الجزء الأكثر فنية في القصيدة لأن "الصورة الشعرية هي التي تتخطى حدود الأشياء، وتكمن في عصب النفس محاولة القبض الشعري على حقائق الأشياء المستترة في أعماق النفس"<sup>(1)</sup>.

وتتمتع الصورة بفلسفتها الجمالية المختلفة وأبرز ما فيها الحيوية التي تتكون تكوناً عضوياً لا جاهزاً لأنها لا تنقل إلينا الاستجابة الانفعالية للشاعر حسب بل تنقل الفكرة التي انفعلاً بها الشاعر<sup>(2)</sup>.

فالصورة الشعرية الناجحة هي "الصورة التي تتخلل بنية التجربة الشعرية منتشرة في اتجاهين متناغمين: اتجاه الدلالة المعنوي، واتجاه الفاعلية على مستوى النفس، مستوى الإثارة لما بين أشياء العالم والذات الإنسانية من فعل، واستجابة، وتناظر وتعاطف"<sup>(3)</sup>، و من وسائل بناء الصورة الحديثة مزج المتناقضات<sup>(4)</sup>.

#### 1.3 الصورة الحسية:

تشغل الصورة الحسية حيزاً كبيراً من مساحة الصورة الشعرية عند الشاعر<sup>(5)</sup> تتبع الرؤيا لدى محمد لافي يتطلب التركيز على الصور بعامة، والصور

---

(1) عيد، رجاء، دراسة في لغة الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، 1979، ص32.  
(2) إسماعيل، عز الدين، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط6، 1976، ص143-129.

(3) أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، د.ط، 1979، ص56.  
(4) زايد، علي عشري، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى، د.ط، 1987، ص84.  
(5) عبيد، محمد صابر، عضوية الأداة الشعرية، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2007، ص103.

المقترنة بالرؤيا بخاصة إذ لا يغيب عن الذهن وجود صور لارتبط ارتباطاً مباشراً بالرؤيا، بل تكون إحدى مكونات القصيدة، وبداية سأتعرض للصورة الحسية الممتدة على مساحة شاسعة من الصورة الشعرية، ف"الأخيلة التصويرية تكشف لنا عن تشبيهات خارجية تتعش حواسنا على الدوام وتثير البهجة في نفوسنا وهي لا تتعدى الحواس، ولكن الاستعارة تكون أكثر عمقا في الشعر حين تلتئم الفكرة أو العاطفة مع الصورة الحسية"<sup>(1)</sup>.

والصورة الحسية تنقسم لـ:

### 1.1.3 الصورة البصرية:

ولقد جاءت الصورة في المرحلة الأولى في قسمين:

#### أ- الصورة الحركية:

تأتي في مقدمة الصور الشعرية الحسية وذلك لأن حاسة البصر تقف على مستوى الإنجاز في مقدمة الحواس ولها "أهمية كبرى في إدراكنا الحسي"<sup>(2)</sup> كحركة اللون، أو حركة الشجر أو حركة العمق الإنساني الذي جعله المبدع منظورا من خلال جسد النص<sup>(3)</sup>، ومن الأمثلة على الصورة الحركية، ما جاء في قصيدة "الرهان":

أراهن أنك سوف تعودين عبر اخضرار السنابل،

عبر أغاني الجداول،

عبر نشيد الرعاة على المنحدر

أراهن أنك سوف تعودين مثل هطول المطر

---

(1) درو، إليزابيث، الشعر كيف نفهمه وندوقه، ترجمة محمد إبراهيم الثوش، مكتبة منيمنة، بيروت، د.ط، 1961، ص61.

(2) عبد الملك، جمال، مسائل في الإبداع والتصوير، دار التأليف، الترجمة، ط1، 1972، ص104.

(3) خوجة، غالية، قلق النص محارق الحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1، 2003، ص62.



إن فاركبي كل هذي القطارات،

طوفي للحظات،

غني مع الأبقين

أراهن سوف يشدك جمر الحنين<sup>(1)</sup>

تبدأ الصورة البصرية في التشكل أمام المتلقي من كلمة "أراهن" التي تكشف وجود مراهنه بين عدة أطراف، فالشاعر يستخدم هذه اللفظة مبرزاً التحدي والثقة في كسب الرهان لذلك العودة ستكون عبر اخضرار السنابل، ولم يختار أي نبات بل حدد "السنابل" لأنها دالة على الوفرة، فكل سنبله تحمل مئة حبة مما يعكس إيمان الشاعر بالعودة الأكيدة، ويواصل الرهان بالعودة أيضاً عبر أغاني الجداول، وعبر نشيد الرعاة، وعبر هطول المطر الذي يحمل دلالة الخير، ولذلك مهما كان البعد إلا أن العودة ستكون لازماً.

ثم يقول في القصيدة نفسها:

لماذا عشقتك دون النساء!؟

لماذا أعيش.... أموت على الوعد،

يا موت... يا وعد... يا ضيعة الغرباء

يقول أبي أن جدي أحبك يوماً ومات

وأورثني العشق،

وأورثني الموت فيك

وأورثني زرقه الطرقات

.....

.....

أراهن أنك سوف تكونين يوماً حياة<sup>(2)</sup>

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان الانحدار من كهف الرقيم، ص 24-25.

(<sup>2</sup>) المرجع نفسه، ص 29-30.

يتواصل الرهان لكن الشاعر يبدأ هذا المقطع برمز إذ يجعل "فلسطين" امرأة  
يعشقها دون كل النساء، هذه المرأة المتجسدة التي عشقها ملايين منهم جد الشعر  
الذي أورثه العشق والموت من أجلها، ولذا يراهن بأن الحياة ستعود إليها يوماً.

ثم يقول في القصيدة نفسها:

وثار هواك انتفضت،

وجازفت..... أنست في النفس قوة

وقلت أطيّر إليك عبرت بخيلي

تحديت.... عدي:

اليوم الأول.... لا

اليوم الثاني والخامس... والعاشر..... لا

اليوم العشرون الأسود..... لا

.....

ترى من سيختار هذا الظلام الكبير

أأنت..... أنا..... أم (.....) (.....)؟! (.....)!

أراهن أنا سنجتازه دون علم (.....)

أراهن أنا سنجتازه دون علم (.....)<sup>(1)</sup>

نلاحظ أن المقاطع السابقة تحفل بالحركية (العودة-الرعاة-هطول المطر-  
القطارات-المحطات-الطيران-الاجتياز) كما أن الصورة اللونية تحضر أيضاً  
(اخضرار-الزرقة-الأسود) فالأخضر أخذ دلالة العطاء والنماء، والزرقة جاء لبيان  
تحدي الغربة والبعد، أما الأسود فجاء دلالة على المعاناة وطول الانتظار إلا أن ذلك  
لا يجعل اليأس يتسلل لروح الشاعر، وتتوافر في المقاطع السابقة.

الصورة السمعية (أغاني-نشيد-صوت المطر-صوت القطارات-صوت  
ضجيج المحطات-العد-المراهنة) إذن فالمتلقي أمام صورة حافلة بالحركة تصور  
رغبة الشاعر في تغيير الواقع، والتمرد على الضعف، ولذا نجد الصورة تمثل رؤيا

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان الانحدار من كهف الرقيم، 31-32.

التغيير بدأت في التشكل لدى الشاعر، ولذا كانت الثورة، فالمرآة تعكس ثقة الشاعر في العودة، وتحرير فلسطين.

ولم تخل هذه المرحلة من صور بصرية تتناسب مع بعض حالات اليأس التي تنتاب الشاعر عندما يتأمل ما حوله، ومن ذلك ما جاء في قصيدة "ولادة الصباح على رجع موال حزين":

عبثا نصطاد أحلاما وآمالا شريفة  
سوف لا تبصر طيفا لشعاع  
سوف لا تبصر إلا ألف ذئب غادر  
مليون أفعى... ونسورا وضباع  
كلها باتت جياع<sup>1</sup>

يبدأ الشاعر بتصوير عبثية المحاولة في مطاردة الأحلام، ولأن الأحلام والآمال بعيدة المنال يحاول اصطيدتها في صحارى الضياع؛ ذلك لأن الآفاق لا تحمل أي بوادر جميلة، والصورة البصرية تتجلى في تلك اللوحة التي يرسمها الشاعر فالعين لا تبصر إلا ألف ذئب غادر ومليون أفعى ونسورا وضباعا، وما يجمع هذه الحيوانات هو الإحساس بالجوع، وما يميز هذه الصورة الصفات السيئة المرتبطة بالحيوانات المذكورة آنفا: فالذئب مفترسة ومتوحشة وهي رمز للإنسان الغدار، والأفعى مندسة وزاحفة وهي رمز للإنسان الخبيث، والنسور لا تعيش إلا على الجيف وهي رمز لمن يحيا على حساب الآخرين، والضباع مفترسة وتعيش على الجيف وهي رمز للخبيث، والصورة البصرية تعكس حالة الشاعر من جهة، وحالة المجتمع من حوله من جهة أخرى.

ب- الصورة اللونية:

1- الأخضر: لون بارز في هذه المرحلة، ومن الأمثلة على ذلك ما جاء في قصيدة "رحلة الليل والمصباح":  
بدون هوية رحنا...

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان مواويل على دروب الغربية، ص 76.

نجوب العالم العلوي.. دون جواز  
جواز الحل والترحال عيناك  
أشاهد فيهما مليون قبرة ملونة..  
وألف جزيرة خضراء<sup>1</sup>

أول ما يطالع المتلقي في المقطع السابق كلمة " الهوية " التي تمثل هاجسا لكل شخص ينتمي لـ(فلسطين) فجانب الحلم يجعل الشاعر يتمنى التنقل في عالمه الخيالي، فاللون الأخضر يمثل جانب الحلم المنضوي تحت رؤيا تغيير العالم. فتعكس الصورة اللونية لحظة العشق التي يعيشها الشاعر، فرغم غموض هويته إلا أنه يستمتع بالترحال في مكان علوي، ويدل ذلك على خروجه من العالم الحقيقي إلى عالم خيالي يحتوي على مليون قبرة ملونة، وهذا دلالة على التمكن والشعور بالسعادة، بالإضافة إلى ألف جزيرة خضراء، فهو يتعدى المعقول، ففي اللحظة التي يتمنى العودة إلى وطنه، ورؤية أرضه محررة، نجد خياله يجعله يمتلك ألف جزيرة خضراء، فالصورة اللونية تعكس لحظة الحلم المسيطرة عليه، ورغبته في التغيير، وخلق عالم جميل.

2- الأسمر: هذا اللون جاء وصفاً للفتاة التي يحبها، ويشبب بها.

جاءت طبيعة الصورة في هذه المرحلة تصويراً للغربة، والرحلة الطويلة، وكشف حالة الحب المسيطرة على الشاعر، بالإضافة لرسم الأحلام التي تراوده، ومن ضمنها بيان الرغبة في التغيير، والدعوة إلى التمرد ورفض الواقع.

أما في المرحلة الثانية فجاءت الصورة البصرية حافلة بالحركة إلا أنها مأساوية إذ يقول في قصيدة " الخروج ":

شرفات القصيدة ضيقة

وأنا واسع وسع هذا الخروج الكبير

وَألمُّ الخطأ وأسير

ساحباً خلف ظهري المتاريس والعربات

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان مواويل على دروب الغربة، ص 22.

## العساكر والناس

### كلّ خطوط التماس<sup>1</sup>

يكشف النص السابق عن حجم الدمار الذي أصاب بيروت، وإحساس الشاعر بضعف الأمة، فالساحة تعجُّ بالعربات والعساكر ممّا يدلُّ على سيطرة العدو على كلِّ شيء، ولذا أصبح يرى الخروج مذلاً وواضحاً للعيان.

المتأمل في الصورة في هذه المرحلة يرى الخروج المذل، والدمار مصاحباً لها، كما يتبدّى الإحساس بالضعف، والشعور بالإقصاء، بالإضافة إلى غياب للإلوان -تقريباً- بسبب اختلاط الأمور، وعدم التفريق بين الأشياء.

وفي المرحلة الثالثة بدأت الصورة البصرية "الحركية" المشبعة برؤى التغيير في الضعف، ولا يعني هذا انحراف الرؤيا لدى الشاعر بقدر ما يدل على تقلُّص المقاومات الداعمة للتغيير بالإضافة إلى الإحساس بالتقدم في العمر، فجاءت الصورة البصرية ذات طبيعة حركية مأساوية، ولذا كانت الكثير من الصور البصرية مستوحاة من الماضي، ومن ذلك ما جاء في قصيدة "طفولة (2)":

بعدنا كثيرا عن المقعد المدرسي،

وعن طائرات الورق

وعن لعبة (الحاب)/

عن ركضنا في الشوارع جيشين

عن حربنا بالحقائب/

عن لعبنا بكرات الخرق

سريعا سريعا عبرنا كتاب الرجولة... كي نحترق! (2)

الصورة الحركية في المقطع السابق منتزعة من الماضي، فاللعب (طائرات الورق) وممارسة لعبة (الحاب) والركض في الشوارع، واللعب بالكرات، كل هذه الحركية حدثت في الماضي، وكأن الشاعر يرى أن العمر مر سريعا، بدون أن يشعر بمروره لأن اللحظات الجميلة تمر سريعا، ووصوله إلى

(1) لافي، ديوان ديوان الخروج، ص 7.

(2) لافي، ديوان افتح بابا للغزاة، ص 37.

مرحلة الرجولة إيذان بالاحتراق، لأن الرغبة في التغيير والثورة تحتاج إلى صبر، لأن العوامل المحيطة لا تساعد على ذلك.

عندما بدأت الصور الحركية تقلّ عند الشاعر، التي تعزز رؤيا التغيير، بدأت الصور الساكنة تظهر ومنها ما اختزن في "ذاكرة الطفل مثل البساتين والزهور والأدراج الخضراء ونوافذ الجيران وأصص الورد على الجدران وشامة ابنة الجيران، وضوء السراج وعباءة الأب ولحيته، ونجمة العوجا وقمر الصيف والزهر البري... (1) التي تحضر "لتعيد إلى الشاعر جزءاً من عالمه النقي الذي لم تلوثه المتغيرات بعد" (2).

أمّا بالنسبة للصورة اللونية فجاءت تعزيزاً لرؤيا الاغتراب، ولقد سبق أن تطرقتُ للألوان في الحقول المعجمية، ومنعاً للتداخل رأيتُ أن أنتقي بعض الأمثلة للصورة اللونية، ومن الأمثلة على ذلك حضور اللون الأبيض في قصيدة "كلام البياض (1) :

إلى أين تسرقنا من يدينا - هنا يا شبيهي - المراثي...

لنعبر هذا البياض ؟

بياض على الطرقات

بياض على الأغنيات

بياض على الشرفات

بياض على كلِّ من رحلوا

وبياض على كلِّ من قدموا للحياة

إلى أين تسرقنا من يدينا الجهات ؟! <sup>3</sup>

في المقطع السابقة جاءت الصورة اللونية لبيان مكانة هذا اللون في نفس الشاعر، فرغم ما يحمله هذا اللون من طابع إيجابي إلا أنه كان سلبياً في قصائد الشاعر، لأنه كان رمزاً للاستسلام، والضعف، ودلالة على التقدّم في العمر، خلو التجربة من النجاح، والإحساس بالخواء، والشعور بالوحدة.

(1) الرواشدة، الشعر وذاكرة الطفل، ص 52.

(2) المرجع نفسه، ص 52.

(3) لافي، ديوان أفتح باباً للغزاة، ص 50.

أما في المرحلة الرابعة، فشهدت عودة للصورة الحركية (الثورية)، رغم غياب عوامل الانتصار، ومن الأمثلة على ذلك قصيدة "الرجال" إذ يقول:

الرجال الذين يرن حذاء قوافلهم

في البعيد... البعيد

الرجال الذين يشدون قوس الحنين

الرجال الذين على سفر

يذهبون، ولا يرجعون<sup>(1)</sup>

فالحركية تختزل في صنف محدد من الرجال، وهم في نظر الشاعر من يجتهدون ويسعون في الأرض ويكرهون الاستسلام يبحثون عن آمالهم ولا يهدؤون حتى تتحقق آمالهم.

في حين خدمت الصورة اللونية رؤيا الإقصاء، وأبرز لونين هما:

1- الأخضر: يبرز في قصيدة "لم يعد درج العمر أخضر" إذ يأخذ معنى عكسياً، فالشاعر يرى أنّ ربيع العمر ولى، ولم يعد هناك متسع لرؤية ما يؤمن به يتحقق.

2- الأبيض: يرسخ دلالات الإحساس بالخواء، والتقدم في العمر، وعدم تحقيق الآمال.

يتبين أن طبيعة الصورة في هذه المرحلة، تحمل في ثناياها الإحساس بالزمن (التقدم بالعمر)، والحنين إلى الماضي، بالإضافة إلى محاكاة الذات، وكلُّ هذا يُعمّق الاغتراب.

### 2.1.3 الصورة السمعية:

"وهي دلالات الصورة الصوتية إضافة إلى نغمة الحركة للمفردة وصوت معناها ومحاكاتها للإصغاء كدينامي دلالي: الروح، الرعد، الإعصار، البركان، الخريز... وما توحى به هذه المفردات من تنوع سمعي-دلالي متزاوج داخل

(1) لافي، ديوان ويقول الرصيف، ص26.

المعنى"<sup>(1)</sup> وهي لا تقل أهمية وحضورا عن الصورة البصرية من خلال إبراز الأصوات المتنوعة في الصورة وتباين مستوى موجاتها وكثافة تردددها، فبعضها لا يتعدى الهمس وبعضها يصل إلى درجة الصياح.

جاءت الصورة السمعية في المرحلة الأولى داعمة لرؤيا التغيير، والتمسك بالأمل، ومن الأمثلة ما جاء في قصيدة "وداعية لكوكبة الفرسان المتعبين":

نواقيس الهوى المشبوب... أبواق الرحيل تدق..

تسهل في مدى الساحات

تمطى الحزن في الحارات

وصوت في مدى الترحال يهتف!

آه مهلا يا أحبائي

لعل مدينة الأحزان والقهر

يحط على روابيها سنا الفجر<sup>(2)</sup>

يتكئ هذا المقطع على الأصوات، فالصورة تحفل بأنواع شتى من الأصوات (النواقيس) المرتبطة بحالة العشق المشتعلة، ثانيا، الأبواق المصاحبة للرحيل، ثالثا: الصهيل، رابعا: النداء الهاتف، الذي يحاول طرد البأس علّ الأحلام تتحقق، يدعم هذا المقطع رؤيا التغيير لدى الشاعر وتمسكه بالأمل، فطبيعة الصورة السمعية مثلها مثل الصورة البصرية.

يتبين أنّ الصورة في هذه المرحلة مرتبطة بالغرابة والرحلة الطويلة، وتصوير حالة الحب المسيطرة على الشاعر، وبيان الرغبة في التمرد ورفض الواقع. وفي المرحلة الثانية جاءت الصورة السمعية، مصورة لحالة الدمار التي واكبت الخروج من بيروت، فصوت المدافع والطائرات في كلّ مكان، بالإضافة سيطرت الهدوء في بعض القصائد لأنّ الشاعر يتأمل في الدمار الذي يعمّ الأرجاء. أمّا في المرحلة الثالثة فكانت الكثير من الصور السمعية مستمدة من الماضي، ومن ذلك ما جاء في قصيدة "بروفة":

(1) خوجة، قلق النص، ص 61-62.

(2) لافي، ديوان مواويل على دروب الغربة، ص 57.



بنطالي من رفّ الخيمة يحكي: خش

خش

خش

أصفر مثل قطار<sup>(1)</sup>

الصورة السمعية والمتمثلة في صوت البنطال تعكس الحنين إلى الماضي والحسرة على أفول اللحظات الجميلة، وهذا الاستدعاء للماضي يواكب رؤيا الإقصاء من خلال الاغتراب، والتأمل في الماضي، فكانت طبيعة الصورة مصورة لحالة الاغتراب.

يتبين أنّ طبيعة الصورة السمعية في المراحل (الثانية - الثالثة - الرابعة) جاءت مصورة للخروج المذلّ والدمار المصاحب له، و الإحساس بالضعف، بالإضافة استدعاء صور من الماضي.

### 3.1.3 الصور الحسية الأخرى:

أقلّ الصور ظهوراً، وتنتشر في قصائد الشاعر، وهي

#### 1- الصورة الذوقية: تدرج تحت قسمين:

أ- القسم الأوّل: ما يُشرب: مثل (القهوة - الشاي - الخمر - الفودكا - الحليب - الشاي الغوراني)

ب- القسم الثاني: ما يؤكل: مثل (التمر - الموز - الرغيف - زيت الزيتون - العنب - اللوز - الرمان - السكر - البيض - الفول - التفاحة - خبز الطابون)

بعد تتبع لهذه الصور ومواقعها في القصائد، يرى الباحث أنّها لا تخرج عن

إطارين:

1- الأوّل: هو الإطار الأوسع إذ ترتبط الصور السابقة بالحنين للماضي، وذاكرة الطفولة.

2- الثاني: يرتبط بمحاولة الشاعر تخييب عقله عن الوجود ليتسنى له الجهل بالواقع.

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان مقفى بالرماء، ص51.

وكلا الإطارين دلالةً على رؤيا الاغتراب لدى الشاعر، إلا أنّ هذا لم يمنع من ظهور صور تتعلّق بجانب الحلم، والمندرج تحت رؤيا التغيير، مثل صور (دالية العنب، اللوز والرمان، الريق السكر)

2- الصور الشمية: أيضاً هذه الصور ذات علاقة بالماضي، وإن كانت أكثر التصاقاً بالماضي من الصور الذوقية فـ(رائحة الهيل، رائحة البن، رائحة الخبز، رائحة دخان الطابون، رائحة الزهور) نجدّها لا تخرج عن الماضي إلّا نادراً. ولقد تطرّق سامح الرواشدة للصور الشمية والذوقية، ولكن دراسته لم تخرج عن إطار ذاكرة الطفولة<sup>1</sup>، والمتتبع لقصائد الشاعر يجد الصور الشمية والذوقية ذات ارتباط وثيق بالماضي، فـ(رائحة الهيل) مثلاً، جاءت مرتين وفي لحظة استرجاع للطفولة، وكون اللجوء للماضي أحد مُشكّلات رؤيا الاغتراب، فلذا كانت الصور المتعلقة بحاستي الشم والذوق لا تنفلت عن أطر الماضي إلّا نادراً.

### 2.3 الصور السريالية:

السريالية يعرفها بريتون بأنّها " آليّة نفسانية صافية بواسطتها يقترح التعبير، إمّا شفهيّاً أو كتابيّاً، أو بأيّة وسيلة أخرى عن عمل الذهن.. إملاء الذهن بغياب أيّة مراقبة يمارسها العقل وخارج أيّ اهتمام جمالي أو أخلاقي"<sup>2</sup> فالتناقض من سمات السريالية، كما أنّ السريالية اهتمت بالحلم، وأنزلته مكانة اليقين<sup>3</sup>، وعند السرياليين يتشابه الحلم والشعر والهديان<sup>4</sup>، فالسريالية " مغامرة داخلية تنتهي بخلق الصور من

(<sup>1</sup>) الرواشدة، الشعر و ذاكرة الطفولة، دراسة في شعر محمد لافي، ص 54.

(<sup>2</sup>) كمبانيون، أنطوان، مفارقات الحداثة الخمس، ترجمة: محمد عزيمة، دار الموقف، اللاذقية، ط1، 1993، ص 86.

(<sup>3</sup>) رسلان، إسماعيل، الرمزية في الأدب والفن، مكتبة القاهرة الحديثة، د.ط، د. ت، ص 40.

(<sup>4</sup>) كوين، جون، بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، دار المعارف، ط3، 1993، ص

عدم<sup>1</sup>، ومن الصور المتوافرة في دواوين الشاعر، التي لا تخرج عن نطاق الحواس إلا أنها تحتفظ بطابع خاص الصور السريالية، التي يلجأ إليها الشاعر، ويُشكّلها في قصائده بسبب غياب المقومات الحقيقية للحياة، ولذا يشطح بذهنه إلى عالم يتعدّى حدود الخيال، وجاءت هذه الصور كشفاً "للإحساس بالضياع والفقْد، والخواء، وموت المعطيات، وانكسار الأحلام"<sup>2</sup>، ومن أمثلتها قصيدة "منام (1)" إذ يقول:

في المنام ومنذ ثلاث ليال....  
أراني أركض في دورة الأضرحة  
وأطلع أرضاً بلا شجر،  
وطيوراً بلا أجنحة  
وسماء بلا أنبياء  
وخيولاً بدون سنابك  
خلقاً يسرون أرجلهم فوق  
لغات بلا ألسن،  
وشموساً مطفأة،  
وسفائن في فلك دون ماء.  
في المنام، ومنذ ثلاث ليال، أرى سيدي،  
وشببيهي ابن لافي على قمة الكون...  
يفتح فصل العواء!<sup>3</sup>

تتوافر في هذه القصيدة عناصر الصورة الكلية:

1- الحركة: أ- الركض.

ب- السير.

2- الصوت: أ- العواء.

(<sup>1</sup>) عساف، الصورة الفنية، ص 62.

(<sup>2</sup>) الرواشدة، الشعر وذاكرة الطفولة، ص 30.

(<sup>3</sup>) لافي، ديوان افتح باباً للغزاة، ص 11.

ب- صوت السير .

ج- صوت الركض .

3- اللون : أ- الأخضر: المتمثل في الشجر .

ب- الأصفر المتمثل في الشمس .

كما أنّ القصيدة تحمل عنوان "منام1" مما يعني أن النص عبارة عن حلم لكن هذا الحلم غريب إذ يحمل في ثناياه:

1-الركض بين الأضرحة: دلالة على انتهاء الطموح لأنّ دورة الحياة تُصبح ضد مدلولاتها<sup>1</sup>.

2- أرض بلا شجر: دلالة على الخراب .

3-طيور بلا أجنحة: دلالة على العجز وعدم القدرة على فعل شيء .

4-سماء بلا أنبياء: دلالة على غياب الهداية .

5-خيول بلا سنابك: دلالة على غياب الفرسان .

6-خلق يسировون أرجلهم فوق: دلالة على انقلاب الموازين .

7-لغات بلا ألسن: دلالة على عدم وجود متحدث يحق الحق .

8-شموس مطفأة: دلالة على زوال الأمل .

9-سفائن في فلك دون ماء: دالة على محاولة الهروب من الواقع المؤلم لكن لا فائدة من هذا الهروب لعدم وجود مكان يغيب هذه الحقيقة .

فهذه الأحلام تصوّر تحول المعطيات أمام الشاعر وهو ينقلها كما هي "قالأرض جرداء، والطيور عاجزة (بلا أجنحة) وتتعاظم صورة الجذب والدمار حين تتحول السماء مكوناً فيزيائياً حسب، لأنه قد تخلّى عن دوره ورسالته، ولم يعد ثمة أنبياء يأتيهم وحي السماء، ويؤدون دورهم على الأرض، فتقطع صلة السماء بالأرض، مما يحولها عنصراً فاقداً لأي رسالة والأمر نفسه ينسحب على بقية العناصر، إذ تفقد الخيل قيمتها حين تبدو بدون سنابك لأن سنابك الخيل كانت تعلن أزمنة الانتصار، وتشهر علامات القوة والتفوق"<sup>2</sup>

(<sup>1</sup>) الرواشدة، الشعر وذاكرة الطفولة، ص 31.

(<sup>2</sup>) المرجع نفسه، ص 31 - 32.

نلاحظ الأحلام الغريبة تقض مضجع الشاعر منذ ثلاث ليال، ولذا تحضر  
الصور السريالية، ولأنه لم يجد تفسيراً لهذا يحدث انفصال عن الذات  
ويستحضر شبيهه الذي يعوي بسبب ما يحدث.  
ومن الصور أيضاً قصيدة " شرفة على ليالي الوحيد " إذ يقول:

الليلة الوحيد في منامه يرى

مدينة خشب:

بيوتها / أسوارها / ساحاتها /

راياتها / طيورها / سماؤها،

و ناسها خشب

وقبل أن يفيق من منامه الخشب

رأى شبيهه على الدروب راكضاً

مخلفاً وراءه مدينة...

يأكلها اللهب! <sup>1</sup>

المقطع السابق يكشف ماهية الحلم الذي رآه في منامه، فهذا الحلم لا يقع  
ضمن خارطة الأحلام، وليس من الرؤى، وأيضاً ليس كابوساً يحمل في ثناياه بعض  
الحقائق، فالصور السريالية تتعدى حدود الخيال، فالوحدة المسيطرة عليه، وتلاشى  
الآمال في العودة لعدم وجود متسع من العمر، يرى كل ما بناه مصنوع من خشب،  
حتى المنام من خشب، كلُّ هذا أدّى إلى انفصاله عن الذات، ممّا جعله يرى شبيهه  
هارباً من النار، وكأنّ الشاعر وجد نفسه في هذه المدينة التي صنعها، ولكنّ ما يدور  
من حوله أدّى إلى تحوّل هذا الحلم إلى رماد، فهرب شبيهه على الأيام القادمة تحمل  
ما يحقق الآمال، نلاحظ أنّ الصور السريالية لم تظهر إلّا في المرحلتين الثالثة  
والرابعة، ويرى الباحث أنّ اختلاط الإيمان بالعودة مع وجود معوقات تمنع تحقيق  
المبتغى، أدّى إلى ظهور هذا النوع من الصور.

(<sup>1</sup>) لافي، ويقول الرصيف، ص 115.

### 3.3 صورة المدينة:

حققت المدينة مكاناً في الشعر منذ القدم، فهناك بعض الإشارات لشعراء اهتموا بالمكان كالنابغة، وحسان بن ثابت، والأعشى وغيرهم، فهو موضوع قديم جديد<sup>1</sup>، إلا أنها لم تشكل لذاتها كياناً مستقلاً، والمدينة إحدى هذه الموضوعات التي عرج إليها الشعراء في السابق<sup>2</sup>، لكنها أصبحت "من الظواهر التي يمكن ملاحظتها في شعرنا المعاصر، و الاهتمام بالمدينة جاء نتاجاً للتأثير الغربي"<sup>3</sup>، و يقول محمد العبد: أن ظاهرة المدينة ليست إلا تعبيراً عن الصراع بين البداوة و الحضارة<sup>4</sup>، فالصدام الذي يحصل بين الشعراء والمدينة لا يعني مقفلاً للحضارة، بل هو تعبير عن عدم الألفة التي يعيشها الشاعر في البيئة الجديدة<sup>5</sup>، ولكن الباحث يرى بأن المدينة لا تقف عند حدود الصراع، بل هي صورة لمعاناة البعد والشوق، فالشاعر الفلسطيني يحمل في داخله صوراً مختلفة لوطنه، ولذا رأيت تتبع المدن البارزة الحضور عند محمد لافي، وجاءت في أنماط أربع:

#### 1.3.3 المدينة الأسطورية (العوجا):

تتبدى في (العوجا) التي كان ظهورها الأول في المرحلة الثالثة (ديوان مقفى بالرّماة)، ثم جاء ذكرها ست مرات في ديوان (أفتح باباً للغزاة) ومن ذلك ما جاء في قصيدة " يترجل من غرفة العمليات ":

---

(1) عامر، محمود فهمي، حيدر محمود حياته وشعره، رسالة ماجستير جامعة مؤتة 1997 ص 96.

(2) الربيعي، محمود، الشاعر و المدينة عالم الفكر، مجلد 19 عدد 3 الكويت 1988، ص130.

(3) إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5 1994، ص279.

(4) حمود، محمد العبد، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها و مظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط1 1996.

(5) عباس إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الأدب - الكويت د.ط 1978، ص112

يحدث أن تنتزّل هذي (العوجا) من شباك  
الذكرى حاملةً في سلتها قمر الصيف،  
وقطعان الماعز /

(طرحات القش) بصحن الدار<sup>1</sup>

فالعوجا في المقطع السابق (تنتزّل) مما يدلُّ على قداستها، ومجيئها من عالم آخر، كما أنه تظهر على صورة فتاة تحمل سلة، ولأنّها العوجا فهي تتخطى حدود العقل حاملةً في سلتها القمر الدال على قدرتها تحقيق الأحلام، وإن كان في حدود عالم الخيال، وتتسع السلة أيضاً لقطعان الماعز الرامزة للخير، و(طرحات القش) المرتبطة بالبيت والذي يُصور الحنين للعودة.

ويتواصل حضور (العوجا) في المرحلة الرابعة بشكل واضح إذ تكررت تسع عشرة مرة مما يعني تخطيها لحدود المدينة الحقيقية، وبما أنّها أخذت طابعاً أسطورياً، وتعدت جميع الحدود، أصبحت أمداداً للشاعر عندما يبدأ الضعف واليأس بالانسرب في كيانه، يقول في قصيدة " كان المساء يرنب بالهجرات":

مستوحشاً أمضي بقيعان المدائن،

عالقاً في كلّ خيطٍ من ثيابك /

عالقاً في دفتر "العوجا":

الكتاب المدرسيّ

ولاقطات الفول،

والبنت التي كتبت رسالتها

على خوفٍ إليّ

وعالقاً في كلِّ موالٍ يُضيء إليّ

حكمتك الأخيرة يا معلم

مستوحشاً أمضي إليّ ما لست أعلم<sup>2</sup>

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان أفتح بابا للغزاة، ص 123.

(<sup>2</sup>) لافي، ديوان لم يعد درج العمر أخضر، ص 62.

يُبين المقطع السابق لجوء الشاعر إلى العوجا، فعندما أحسَّ بالضياع استحالت العوجا إلى دفترٍ يضمُّ في صفحاته الذكريات الجميلة (لاقطات الفول - رسائل الحب) فالعوجا لا تتوقف عند حد معين. ويقول في قصيدة "المقامة الثانية":

تراجع الفرسان وارتدَّتْ  
إلى أغمادها السيوفُ  
يا أمَّنَّا العوجا كأن طفلك النحيفُ  
في "الهيشة الفوقا" يطوف باحثاً  
عن خاتم المارد،

عن طاقية الإخفاء في الكهوف<sup>1</sup>

تتحول العوجا إلى أمِّ تعلم بكلِّ ما يحدث، ولأنَّ الأمَّ شعر بما يشعر به طفلها، فالعوجا لا تزال تتذكر ذلك الطفل الباحث عن المستحيل محاولاً تحقيق ما يصبو إليه، فلم تكتفِ بالقداسة بل أخذت دور الأم، وهذا دلالة على دخول هذه المدينة عالم الأساطير، فالعوجا "هي أول الطريق إلى العبور من الطفولة إلى الصبا والشباب المجرَّح بالمناشير واللافتات، وبعود التحرير والثورة"<sup>2</sup>.

### 2.3.3 المدينة الإيجابية(بيروت):

تتجلى بيروت في كلِّ الأشياء الجميلة، ونظراً لما تحتله هذه المدينة من مكانة في نفس الشاعر، يتعرض لصدمة نفسية بسبب ما تعرضت له من اجتياح أدَّى إلى خروج مذلٍ، ولقد كان ظهورها الأول في ديوان "الخروج" ثم تظهر بيروت في قصيدة "حالة 2" عندما يقول:

يومياً

من "مقهى الروضة" حتى "ركن الدين"

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان ويقول الرصيف، ص 76.

(<sup>2</sup>) عبيد الله، محمد، درج العمر مازال أخضر، القدس العربي، العدد 5280، السبت -

الأحد 20-21/أيار/2006.



يمشي مشوارينُ  
يومياً  
ذاكرة تنتصب على قدمينُ  
يستحضر قائمة العمرِ  
خسارات العمرِ  
ويختصر الأمر: القمر الأول بيروتُ  
والثاني بيروتُ  
والعاشر بيروتُ  
لا هو يحيى في جوف الحوت  
ولا في الحوت يموت<sup>1</sup>!

يُصورُ الشاعر الحالة التي آل إليها، فهو يقضي وقته بين مكانين (مقهى الروضة) و(ركن الدين) وهما في دمشق، وفي أثناء ذلك يسترجع الذكريات، فيجد الدنيا تُختزل في بيروت، فهذه المدينة هي كلُّ شيءٍ وبعده عنها يجعله يشعر بالضياح، فحياته يستمدها من بيروت، وبعده عنها مميت، ولذا يجد نفسه في منطقة وسط بين الحياة والموت.

### 3.3.3 المدينة السلبية (عمان):

لأن الشاعر يقضي حياته في عمان، كان من الطبيعي أن تحضر هذه المدينة في قصائده إلا أن عمان حضرت في قصائده بشكل سلبي، وتأكيداً للوجه السلبي لـ"عمان" نجده يقول في قصيدة الخروج:

تتفض عمان أردية الفيلق البدوي  
وتعبر عمان أسيجة الحرس الملكي  
لتجلس في الذاكرة  
كلما أصبحت أرضه باخرة

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان نقوش الولد الضال، ص 35.

من يميل بك الآن؟!)

تصبح كل المدائن عمان<sup>(1)</sup>

ولقد كان حضورها في ستة مواضع<sup>(2)</sup>، ومن الغريب أن تحضر (عمان) بهذا الوجه السلبي عند الشعراء تحديداً الفلسطينيين، إذ تُعدُّ خياراً للفلسطينيين بعامة، والأدباء بخاصة، وقد يذهب البعض إلى أن (عمان) تكسب الوجه السلبي مثلها مثل (بغداد) عند الشاعر العراقي بدر السياب إلا أن الأمر هنا يختلف، فالسياب يُصدر حكماً على مدينة تقع ضمن حدود وطنه، وفي المقابل نجد (عمان) ليست جزءاً من فلسطين، ولذا يرى الباحث وجوب احترام هذه المدينة - وإن ظهرت بوجه سلبي - لأنها احتضنت الفلسطينيين في وقتٍ تخلّى المجتمع العربي عن الفلسطينيين وقضيتهم.

### 4.3.3 المدينة المضطربة (أريحا):

أول ظهور جاء في ديوان "الانحدار في كهف الرقيم" عندما كان يحلم بالاستلقاء في حزن أريحا مما يعكس الإحساس بدفء هذه المدينة، ثم يذكر أريحا وتحوّلها إلى عالم آخر بدأ يفقد ملامحه التاريخية بسبب الحضارة، عندما يقول في قصيدة "يترجل من غرفة العمليات":

أريحا حوار الفنادق

وأريحا طلاق الخنادق

أريحا انطفاء المغنى/كلام التعب

وأريحا انهيار الجدار على من تبقى،

ومن قد ذهب<sup>(3)</sup>

ولقد تكررت في المرحلة الثالثة سبع مرات، ممّا يدلُّ على عشقه لهذه المدينة، وحسرتة على الحالة التي آلت إليها، فباتت حافلة بالحوارات في الفنادق مقابل

(1) لافي، ديوان "الخروج" ص 12.

(2) المرجع نفسه، ص 12 ثلاث مرات -15، لافي، ديوان "مقفى بالرماء" ص 25-26.

(3) لافي، ديوان "افتح بابا للغزاة" ص 106.

التخلّي عن الخنادق والدالة على الاستسلام، والعجز عن الحصول على الحق المسلوب، وارتبطت أريحا بالعشاء الأخير في المرحلة الرابعة، ويقول في قصيدة " مقاطع من سيرة الشبيهه ":

وأبونا وحيداً، على طرقات أريحا

يُطير مرثاننا،

ويُعدّد أسماءنا،

وينادي على دمنا الخوخ

يا خوخ ما أرخصك!<sup>1</sup>

يكشف المقطع السابق إحساس الشاعر ببُعد أريحا، إذ يرى والده وحيداً يهيمُ في طرقاتها، والمأساة تبدأ من اللحظة التي بدأ والده يُعدّد الأسماء، وتصل المأساة للقمة عندما يربط بين الدم والوخوخ، ثم يعلن عن قيمته الرخيصة.

نلاحظ أنّ هذه المدينة تتأرجح بين الوجه الجميل - فهي جزءٌ من وطنه المغتصب ولذا تُعتبر عزيمة عليه - والوجه الفاقد لملامحه بسبب غرقها في عالم الحضارة، مما يجعله يخلط بينها وبين راحاب<sup>2</sup>.

يتضح أنّ صورة المدينة كانت ذات علاقة برؤيا الإقصاء، وهذا يتبين في ((أريحا)) و((عمّان))، وارتبطت ((العوجا)) برؤيا التغيير، أمّا ((بيروت)) فرغم الخروج المؤلم منها، إلّا أنّها ارتبطت برؤيا التغيير.

### 4.3 الصورة الإليوتية<sup>3</sup>:

من الصور التي ظهرت عند الشاعر صورة اليباب (الخراب) ولقد أمتدّ الخراب في المراحل الأربعة، إذ كان الظهور الأول والوحيد في المرحلة الأولى في قصيدة خرطشات غارقة بالمداد الأحمر " عندما يقول:

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان لم يعد درج العمر أخضر، ص 130.

(<sup>2</sup>) انظر الفصل الثاني، ص 131 - 132.

(<sup>3</sup>) يرى الباحث تسمية هذا النوع من الصور بـ(الصور الإليوتية) إذ يُمثل الخراب إشارة للإحساس بالخواء والضياع، ويُعتبر ت.س. إليوت مؤثراً في الشعر العربي الحديث خاصة في قصيدته الأرض اليباب.

رحلة صفراء في أرض يباب

ليس إلّا سرحات اليوم فيها والغراب<sup>1</sup>

يكشف المقطع السابق معرفة الشاعر بصعوبة هذه الرحلة التي وصفها بـ(الصفراء) وكأنّه يعلن عن غموض هذه الرحلة المحفوفة بالمصاعب، ومما يُعمّق هذا الشعور خلو هذه الرحلة من المعالم ما عدا طائر اليوم الدال على التشاؤم، والغراب الدال على عدم توفر الأمان في هذه الرحلة، لأنّها على أرض خالية من معالم الحياة، ولأنّ هذه المرحلة ذات ارتباط بالمقاومة والرغبة في التغيير لا تظهر صورة الخرب إلّا مرة واحدة، أمّا المرحلة الثانية فكانت صدمة الخروج من بيروت ودمار حي الفاكهاني عاملاً مهماً في تشكّل الخراب أمام عينيه، ومن أمثلته ما جاء في قصيدة " الخروج":

وأقولُ

حائطٌ خلف ظهري يميلُ

إنّه العربُ

نجمةٌ في المساء تخونُ

وفي الصبح تحتجبُ

وأقولُ

حائطٌ خلف ظهري يميلُ

لا أسمّيه غير انهياراتهم

وسطوع بيارقنا في الأفولُ

وأقولُ

حائطٌ خلف ظهري يميلُ أم العربُ

مالت الآن في ميلان الزمان البخيل

أيّها اللعبُ

بدمي

يا دمي... يا سطوع الدليلُ

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان الانحدار من كهف الرقيم، ص 15.

## لا اسمي الذي يحدث الآن غير (الخراب الجميل)!<sup>1</sup>

يحفل النص السابق بعناصر الصورة الكلية، إذ تتوافر فيه الحركة من خلال الحائظ الذي يميل، والعاكس لخيبة الأمل لأنّ الأمل يكمن في الاستناد على قوم يحمون من يبحث عن حقوقه من الوقوع لكنّ الحائظ بدلاً يُصبح عبأً، وتظهر الحركة في النجمة التي تخون من يحاول الاهتداء بها، وكذلك حركة الليل والنهار، كما يظهر اللون متمثلاً في الأحمر لون الدماء المراقبة عند سقوط قرطبة والجيل، والمصوّرة لضعف العرب وذلهم، ويتوافر في النص الصوت من خلال المونولوج الداخلي أثناء حديث الشاعر مع نفسه محاولاً تفسير ما يحدث حتى وصل إلى خلاصة تكس الواقع المرير فما يجري بسبب العرب، ولأنّ الشاعر يحبُّ هذا المكان يصفه بـ(الخراب الجميل) وفي هذا الوصف بعدان: أولاهما: ارتباطه بهذا المكان وعشقه لم يتأثر، فلذا لا زال جميلاً في عينيه رغم ما حدث، والآخر: أنّ العدو لم يجد أي مقاومة، ولذا صار يُبدع في رسم الدمار، وكأنّه رسام يتفنن في رسمه، وهذه دلالة قاطعة على عدم وجود من يردعه.

وتستمر صورة الخراب في هذه المرحلة، فتصيب العمر والأحلام وتكون معممة على كلِّ شيء، وتتواصل صورة الخراب في البروز في المرحلة الثالثة ممتدةً على جميع الأشياء، ومن ذلك وصفه للمرأة في قصيدة الفتاة الأولى:

أمس - مصادفة - مرّت في الشارع  
متقلّة الخطو،

تجرُّ خراب العمر... ودينية أولاد!<sup>2</sup>

وأخيراً المرحلة الرابعة التي بدأت مشاعر الإحساس بالتقدّم في العمر تُسيطر عليه، ولذا باتت الفرص في رؤية الأحلام تتضاءل مما أدّى ذلك إلى سيطرة الخراب ليُشكل لنفسه جمهورية مدُنّها و ساحتها ومفارقها من الخراب حتى بات يشمل كلِّ شيء، وصار الخراب يُنبِت خراباً، ورغم يجد من يرفعون لاءهم فوق هذا

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان الخروج، ص 28-29.

(<sup>2</sup>) لافي، ديوان مقفى بالرماء، ص 64.

الخراب الذي لم يستطع القضاء على بواذر الأمل والرغبة في التغيير، ولذا يقول في قصيدة "جنوبيون":

جنوبيون نرفع لآءنا

فوق الخراب الآن لافتة<sup>1</sup>

والجدول التالي يكشف ظهور الخراب في المراحل الأربعة:

### جدول رقم (10)

#### مراحل ظهور الخراب

المرحلة	الديوان	صورة الخراب
الأولى	مواويل على دروب الغربية	0
الثانية	الانحدار من كهف الرقيم	1
	الخروج	3
	نقوش الولد الضال	3
الثالثة	مقفى بالرماءة	3
	افتح بابا للغزاة	6
الرابعة	لم يعد درج العمر أخضر	6
	ويقول الرصيف	5
المجموع		27

نلاحظ أن الخراب يزداد في الظهور تدريجياً، ويصل قمته في الوقت الذي بدأ الشاعر فيه يحسُّ بالتقدم في العمر.

في نهاية الفصل يتبين أن الصور قامت بدور كبير في دعم رؤى الشاعر فظهرت الصور الحركية ذات الطابع التراجيدي والمصورة للدمار، بالإضافة إلى صور حركية مرتبطة بالثورة والتغيير، التي بدأت بداية حقيقية في ديوان " الانحدار من كهف الرقيم"، في حين كانت الصورة الصامتة ملاصقة للاغتراب ولا يعني هذا غياب الصور الدرامية التي خلقت لها مكانا في كلّ المشاعر، ولم تغب الصور

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان ويقول الرصيف، ص 40.

السريالية عن قصائده، في اللحظات التي يعجز الشاعر فيها عن تفسير ما يحدث  
بالإضافة إلى ظهور المدن بصور مختلفة.

## الفصل الرابع أثر الرؤيا في الموسيقى والإيقاع

**الإيقاع لغةً:** مصدر أوقع إيقاعاً، والإيقاع إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان وبينها<sup>1</sup>، فالإيقاع لم يتخذ اسمه لمجرد حصول الإيقاع السمعي فيه بل لأن له وقعا وتأثيرا في النفس، ولقد كان القدماء يميزون بين الشعر والنثر بالأوزان والقوافي، ويذهب إبراهيم أنيس إلى مدى أهمية النغم، والأثر الذي يتركه في نفس السامع، ومن خلال كلامه هذا يؤكد أهميه حاسة السمع التي يتحكم فيها النغم الشعري<sup>2</sup>

ونجد أنّ التعريفات المتعددة لعلم العروض ركزت على الجانب الإيقاعي في الشعر، وأهملت الجوانب الفنية، فالتبريزي يقول: "إن علم العروض ميزان الشعر به يُعرف صحيحه من مكسوره"<sup>3</sup>، وجاء في المعجم الأدبي أن العروض "علمٌ يُعرف به صحيح الأوزان من فاسدها، ويتناول بالدراسة التفعيلات والبحور والقوافي"<sup>4</sup>.

فالاهتمام بالوزن قاد إلى إهمال عناصر الشعر الأخرى فأتى هذا العصر بالشعر الحر، والذي تقول عنه نازك الملائكة: "الشعر الحر ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر ويعني ترتيب الأَشْطَر والقوافي وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد،

(1) الفيروزآبادي، القاموس المحيط، ص 96.

(2) أنيس، إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية ط3 1965 ص 12 - 14

(3) التبريزي، أبو زكريا يحيى، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبد الله،

الناشر أخجاني وحمدان، بيروت، د.ط، د.ت، ص 17.

(4) عبد النور، جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين - بيروت ط 1 1979، ص 172.



ورغم هذا ظلّ الكثير من الناس يعتقد بأنّ الشعر الحر ليس إلا نثرًا لجهلهم بأوزان الشعر الحر<sup>1</sup>.

ولقد قال الزمخشري: "إن بناء الشعر العربي على الوزن المخترع الخارج عن بحور شعر العرب لا يقدر في كونه شعراً"<sup>2</sup>، ويكفي ما قالت نازك الملائكة في مقدمة ديوان "شظايا ورماد" عندما عبرت عن موقفها تجاه موسيقى البحور الشعرية: " ألم تألفها أسماعنا وترددها شفاهنا، وتعلكها أقلامنا حتى مجتها، منذ قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولا لون، لقد سارت الحياة وتقلبت عليها الصور والألوان والأحاسيس، ومع ذلك ما زال شعرنا صورة لقفا نبك وبانت سعاد والأوزان هي هي والقوافي هي هي... وتكاد تكون المعاني هي هي"<sup>3</sup>، ويرى جودت فخر الدين أنّ " الإيقاع نوعية علاقات خاصة بين مستويات كثيرة أهمها المستوى النحوي والمستوى البلاغي والمستوى العروضي"<sup>4</sup>.

ولقد أصبح له دورٌ مهمٌ، فمن خلاله يستطيع النقاد الكشف عن دلالات النص ومقاصده<sup>5</sup>، ولقد حقق الشاعر الحديث مكتسبات متعددة من خلال هوامش الحرية التي قدمتها له التجربة الحديثة ومنها: الإيقاع، فظهرت من خلاله مهارة بعض الشعراء في استغلال البعد الإيقاعي في النص الشعري حتى أصبح الإيقاع يقود النقاد للنص وكشف مدلولاته<sup>6</sup>.

ويقول كمال أبو ديب: " الإيقاع هو الفاعلية التي تنقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح المتابع

---

(<sup>1</sup>) الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط7، 1983، ص69 - 70.  
(<sup>2</sup>) الزمخشري، جار الله القُسطاس في علم العروض تحقيق فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، بيروت، ط1989، م2، ص21.

(<sup>3</sup>) الملائكة، شظايا ورماد، ص7.

(<sup>4</sup>) فخر الدين، جودت، الإيقاع والزمان، دار المناهل، بيروت لبنان ودار الحرف العربي، بيروت - لبنان، ط1، 1995، ص29-30.

(<sup>5</sup>) شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، ط2، 1987، ص5.

(<sup>6</sup>) الرواشدة، سامح، إشكالية التلقي والتأويل، جمعية عمال المطابع التعاونية، ط1، 2001، ص163.

الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية فالإيقاع حركة متنامية<sup>1</sup>.  
ونجد أن الإيقاع له صور و أشكال متعددة:

#### 1.4 الوزن:

يُعدُّ الوزن أحد عناصر الإيقاع، وهي قوالب عروضية يُستعان بها لتنظيم الإيقاع وتوجيهه" إنَّ الوزن هو صورة الإيقاع الخاصة في الشعر"<sup>2</sup>، وهو "الروح التي تكهرب المادة الأدبية وتصيرها شعراً، فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف بل أكثر من ذلك فإن الصور والعواطف لا تصبح شعرية حقاً إلَّا إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقتها الوزن"<sup>3</sup>، فالوزن يلعب دوراً مهماً في بناء الإيقاع الخارجي، في المرحلة الأولى سيطر بحرا الوافر والكامل، وقد يعود ذلك لمناسبتهما للقوائد المطولة، بالإضافة إلى ميزة ارتبطت بـ(البحر الوافر) فهو بحرٌ مرن يتماهى مع حالة الشاعر النفسية، أمَّا في المرحلة الثانية، فشهدت غابت (البحر المتدارك)، فجاء مناسباً للقوائد القصيرة لأنَّ تفعيلته خفيفة، وتلاه (البحر الكامل)، مع ظهور لبحري(المتقارب والرمل)، ومن أمثلة هذه المرحلة ما جاء في قصيدة "بيان":

أقول انتهى كلَّ شيءٍ  
ب — — /ب — — /ب — —  
مسافاتنا للسرابِ،  
ب — — /ب — — /ب — —  
بيارقنا للهزيمةِ،

(<sup>1</sup>) أبو ديب، كمال، في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، ط1981، ص2، ص230-231.

(<sup>2</sup>) الناعم، عبد الكريم، في اقانيم الشعر سلسلة الدراسات الأدبية واللغوية(5) دار الذاكرة ط1991 مطابع دار العلم- دمشق، ص215.

(<sup>3</sup>) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 234.



أصفرُ مثل قطار

— ب ب / — ب ب / — —

أحرثُ عزَّ الظهر تراب الشارع

— ب ب / — — / — ب ب / — — / — ب ب

أعقدُ زوبعةً فوق رؤوس الناس و "بسطات الخضرة"

— ب ب / — ب ب / — — / — ب ب / — ب ب / — — / — — / ب

يركض خلفي بعضُ الباعة في ما أسموها السوق

○ — ب ب / — — / — — / — ب ب / — — / — — / — — / — —

أداورهم

— ب — / ب ب —

أفلتُ منهم

— / ب ب —

وأزوغ (كأولاد الزاغ)

— ب ب / — ب ب / — — / — — / — ب

وبنطالي ابن الخيمة يحكي: خَشُ

— / — — / — — / — ب ب / — — / — — / — —

خَشُ

—

خَشُ

—

تصرخُ أمِّي: هاتوا يا ناسُ (قريد العيش) <sup>1</sup>

— / ب ب — / — — / — — / — — / — — / — — / — —

تقوم القصيدة على إيقاع المتدارك، وتتناوب تشكيلاتها المختلفة في الحضور،

مرة تأتي فَعْلُنْ — —، ومرة تأتي فَعْلُنْ ب ب —، إلّا أنّ الملاحظ ورود التفعيلة

التامة للمتدارك مرتين فقط، ويرى الباحث أنّ سبب لجوء الشاعر إلى التفعيلات غير

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان مقفى بالرّماة، ص 51.

التامة يعود لإحساسه بعدم القدرة على التحكم في الزمن؛ لأنه في حالة نكوص يفتش في الماضي عن اللحظات البريئة والتي تثبتُ السعادة، وهذا الاسترجاع يمنعه إعادة التفاصيل كاملة، فالزمن ماضٍ؛ ولذا لا يوجد متسع في الحاضر المتميّز بتسارعه. ويقول في قصيدة "طفولة"2:

بعدنا كثيراً عن الشيطانات الصغيرة /  
 ب / - - ب / - - ب / - - ب / - - ب / - - ب /  
 عن سرقة البيض /  
 ب / - - ب / - - ب /  
 عن خبثنا في مغافلة الأمهات /  
 ب / - - ب / - - ب / - - ب / - - ب /  
 عن الغش في الامتحانات /  
 ب / - - ب / - - ب / - - ب /  
 عن كرنفال البنانير في العطل المدرسية /  
 ب / - - ب / - - ب / - - ب / - - ب /  
 عن ركضنا في الحقول وراء العصافير،  
 ب / - - ب / - - ب / - - ب / - - ب /  
 واللغو عن أول الحب في الثانويّة /  
 ب / - - ب / - - ب / - - ب / - - ب /  
 عن طيشنا، ومعاكسة الطالبات  
 ب / - - ب / - - ب / - - ب / - - ب /  
 سريعاً سريعاً... عبرنا كتاب الموات<sup>1</sup>!

تقوم هذه القصيدة على إيقاع المتقارب، والصورة التامة للوحدة الإيقاعية فعولن ب - - تحضر بشكل واضح، وهذا لم يمنعه من استخدام تشكيلات أخرى، فمرة تأتي فعول ب - ب، ونلاحظ أيضاً أنّ هذه القصيدة تُمثل نكوصاً وعودة إلى

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان أفتح باباً للغزاة، ص38.

الماضي، إلا أنّ الشاعر لا يتذكر ما كان يفعله في طفولته، بل يذكر أنّ الحاضر أبعد عن الأشياء المرتبطة بالماضي، وابتعاده التام اسهم في استخدام الصورة التامة للتفعيلة، لكنّه يختتم القصيدة بتفعيلة حُذِف حرفها الخامس، وهي ملائمة للكلمة الأخيرة، والتي تصور المفارقة في العبور السريع لهذا العمر، والوصول فجأة للموت، وكأنّها تصوّر التوقف المفاجئ للحياة الحافلة بالحركة.

وكانت المرحلة الرابعة ميداناً لـ(بحر المتدارك) ثم لـ(بحر الكامل)، وشهدت ظهور (بحر الرجز) لأول مرة في قصائده، بالإضافة إلى بحور(المتقارب، والوافر، والرمل)، ومن الأمثلة ما جاء في قصيدة " لم يعد درج العمر أخضر":

أبتي في الممر الأخير سلام عليك

ب ب / - / - ب - / - ب ب / - / - ب - / - ب

سلام على ما مضى من رنين الخطى،

ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب -

وقوافي الطفولة، والجنة الضائعة<sup>1</sup>

ب ب / - / - ب - / - ب ب / - / - ب - / - ب -

وسلام على الموت منتشراً

ب ب / - / - ب - / - ب - / - ب ب -

في الكتابة... كالشائعة<sup>1</sup>.

- ب - / - / - ب - / - ب -

يتبين أمام المتلقي أنّ القصيدة منظومة على تفعيلة (فاعلن - ب -) والتي تُعدّ التشكيلية الإيقاعية لبحر المتدارك، وتحضر التفعيلة التامة في المقطع السابق أربع عشرة مرة ولقد أصاب الزحاف التفعيلة، وجاءت (فاعلن ب ب -) ثماني مرة، ولقد استمرت وطأة الحاضر ولذا حضرت التفعيلة التامة ثماني عشرة مرة مقابل إحدى عشرة مرة في المقطوعة الثانية أمّا المقطوعة الرابعة فالصورة المكتملة للإيقاع تسيطر إذ تأتي مصاحبة للحظات الحاضر المعبرة عن الذلّ والانكسار، وتحضر الصورة الفرعية لصالح التمرد والمتمثل في الهروب إلى الماضي، ويتجلى للقارئ

<sup>1</sup> لافي، ديوان لم يعد درج العمر أخضر، ص 53.

سعي الشاعر لاستحضار الماضي في المقطوعة السادسة، مما أسهم في زيادة حضور الصورة الفرعية للتفعيلة<sup>1</sup>.

المنتبع للمراحل الأربعة يجد حضور البحور الصافية ما عدا بحر (الهجج)، كما يتبين سيطرت المتدارك في المراحل الثانية والثالثة والرابعة، والجدول الآتي يوضح البحور، وعدد ظهورها في كل مرحلة:

### جدول رقم (11)

#### البحر وتكراره في مراحل شعر محمد لافي

البحر وتكراره								المرحلة		
2	المتدارك	2	المتقارب	2	الرمل	5	الكامل	6	الوافر	الأولى
×	1	الرمل	11	المتقارب	17	الكامل	20	المتدارك	20	الثانية
2	الرمل	5	الوافر	8	المتقارب	38	الكامل	75	المتدارك	الثالثة
1	المتقارب، الرمل،	11	الرجز	13	الكامل	64	المتدارك	64	المتدارك	الرابعة
الوافر										

يكشف الجدول السابق الحضور البارز لبحر (المتدارك)، إذ حضر (161) مرة، بحر المتدارك بتفعيلته الأساسية ((فاعلن)) "يصلح لما تتحمله تفاعليه من استمرارية واكتفاء وترابط وإطالة وتقصير"<sup>2</sup>. بالإضافة إلى تشكيلات فرعية متنوعة مما يمنحها فاعلية إيقاعية تساهم في رسم الرؤيا وخدمة المعنى<sup>3</sup>، كما أنها تتألف من سبب خفيف ووتد أي النواتين الأساسيتين اللتين تقوم عليهما كل تفعيلة من التفاعيل الأخرى فإن هذه الخاصية استثنائية أكسبتها حيوية قوية في تشكيل بنى

(<sup>1</sup>) الرواشدة، الشعر وذاكرة الطفولة، ص 71-72.

(<sup>2</sup>) جلال، حنفي. (1978). العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، وزارة الأوقاف العراقية، بغداد، (د. ط)، ص 235.

(<sup>3</sup>) عيسى، راشد. (2006). تحولات فاعلن في شعر التفعيلة ديوان شجر الليل لصلاح عبدالصبور نموذج تطبيقي. المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مجلد 2، عدد 2، ربيع الأول (1427هـ)، نيسان (2006)، ص 89.

إيقاعية مختلفة<sup>1</sup>. وجاء بعده بحر (الكامل) بـ(73) مرة الذي يلجأ إليه الشعراء في الموضوعات الهامة والمواقف الجادة<sup>2</sup>، ثم بحر (المتقارب) بحضور بلغ (22) مرة، ثم بحر (الوافر) بـ(12) مرة، يليه بحر (الرجز) الذي اقتصر حضوره على المرحلة الرابعة بـ(11) مرة، وأخيراً بحر (الرمل) بـ(6) مرات فقط.

#### 2.4 التدوير:

هو أن لا تكتمل التفعيلة مع نهاية السطر الشعري؛ فتكتمل في مع نهاية السطر الذي يليه، وهي ظاهرة خليلية لازمت العروض، أما فيما يتعلق بالشعر الحر تقع في التفعيلة<sup>3</sup>، والتدوير عند (محمد لافي) مواكب لكل المراحل، ففي مرحلة (البدايات) يقول في قصيدة (أغنية قصيرة لصاربية الفقراء):

عودي كوني أطيّب من زيت الزيتون

— / — — / — — / ب ب — / — — / — —

عودي كوني مصباح علاء الدين

— / — — / ب ب — / — — / — — / —

كوني عطراً،

— / — — / —

شعراً،

— / —

شمساً،

— / —

(<sup>1</sup>) عيسى، تحولات فاعلن في شعر التفعيلية ديوان شجر الليل لصلاح عبدالصبور نموذج تطبيقي. ص 88.

(<sup>2</sup>) أنيس، موسيقى الشعر. ص 70.

(<sup>3</sup>) تبرماسين، عبد الرحمن، العروض وإيقاع الشعر، دار الفجر، القاهرة ط1، 2003، ص 94



كوني فرساً خضراء<sup>1</sup>

— / — ب ب / — — —

نلاحظ أنّ القصيدة منظومة على (المتدارك) الذي لم تأتِ تفعليته الكاملة (فاعلن) في المقطع السابق، بل جاءت إحدى تشيكلاتها وهي (فَعْلَن — —)، وحضرت صورة أخرى هي (فاعل — ب ب)، كما أنّ التدوير يسيطر على هذا المقطع، فجاء متناسبا مع الحالة النفسية للشاعر، فالسطر الشعري يمتد مع حالة التمرد، والرغبة في التغيير، فكان التدوير معاوناً يشدُّ مكوناته، لأنّ الشاعر لا يستطيع السيطرة على مشاعره، وتستمر هذه الظاهرة في الظهور في المرحلة الثانية، ومن أمثلتها ما جاء في قصيدة ((الخروج)):

شبعنا مرأثينا المرأثي

ب ب — ب — / — — — ب — / — —

أيّ زاوية تضيق بنا

— ب — / — — — ب — / ب ب —

وثالثة الأثافي:

ب — / ب ب — ب — / — —

إنهم يأتون منا

— ب — / — — — ب — / — —

باسمنا يتكلمون

— ب — / ب ب — ب — / ب —

وباسمنا يتجادلون

ب — ب — / ب ب — ب — / ب —

وباسمنا لا يلتقون

ب — ب — / — — — ب — / ب —

وباسمنا يتصافحون

ب — ب — / ب ب — ب — / ب —

<sup>1</sup> (لافي، الانحدار من كهف الرقيم، ص 6.

وباسمنا يتخاصمون

ب - ب - / ب - ب - ب - / ب

وباسمنا يتعددون

ب - ب - / ب - ب - ب - / ب

وباسمنا يتبددون

ب - ب - / ب - ب - ب - / ب

وباسمنا

ب - ب -

يا اسمنا

/ - ب - -

يا آخر الشهداء والشاهد

- - / - ب - ب - ب - / - -

يا صوتنا الواحد<sup>1</sup>

- - / - ب - -

يكشف النص قمة الألم، فالإكتفاء من المراثي لم يأت من الشاعر أو من الآخرين، بل جاء من المراثي ذاتها، وكأنّها وصلت إلى مرحلة من الملل، وبالتالي يُكمل بقوله ((أي زاوية تضيق بنا)) ليبين حالة الضعف التي وصل إليها، لأنّه جاء من الداخل، فمن قادنا إلى هذا الوضع؛ أشخاص ينتمون لنا، لذا يتكلمون ويتجادلون نيابة عنّا، هذا الجدل الذي يجعلهم يقودهم للخصام، ثم يعودون للتصالح، ويستمرّون على هذه الحالة من الخصام والمصالحة، والضحية هم الحالمون بالعودة، ويتبين أن الشاعر انقاد إلى التدوير في هذا المقطع بسبب تدفق المشاعر الذي لم يستطع إيقافه لأنّ الجنّة في نظره خرجوا من بينهم، وهم من أوصلوهم إلى هذا المكان، لذا كان للصدمة وقعا مؤلما.

أمّا في مرحلة (معاهدة أو سلو)، فازداد ظهور التدوير على الرغم من ظهور القوائد القصيرة، والتي قد تساهم في قلة الظهور، ويعود السبب لاختلاط الأمور

<sup>1</sup> (لافي، الخروج، ص 23.



لأعلى الرتب<sup>1</sup>!

ب - / - ب -

هذه القصيدة منظومة على بحر المتدارك، ويتبين من المقطع السابق سيطرت التدوير، فهي من قصائد المرحلة الثالثة (معاهدة أوسلو)، إذ يكشف عن حالة الشاعر بعد منتصف الليل، فلقد تجاوز مرحلة الرؤية، فهو يقرأ (خمس بنادق) في وسط (الخراب الجميل)، مما يدلّ على جمالية المكان الذي يراه إلّا أنّه لم يسلم الأذى، كما أنّ البنادق العارية لم تجد من يحملها، فأصيبت بالملل من الفراغ مثلها مثل الشاعر، فباتت تطلق نيرانها باتجاه الفراغ الذي لا يموت، ثمّ يتأوه من اليتيم بسبب العزلة، ويعلن انتحار القصائد منذ ثلاثين عاماً؛ أي من الفترة التي صدر فيها أول ديوان، فصار يشعر بضياح الحلم تحديداً مع المعاهدة التي كشفت الكذب، فهو لم يكذب مثلهم، تبين أنّ التدوير واكب الصدمة التي يُعاني منها الشاعر، وساهم في احتواء مشاعره من خلال الربط بين الأسطر.

ويواصل التدوير الحضور بشكل واضح في المرحلة الرابعة، ومن أبرز

الأمثلة ما جاء في قصيدة "عمياء" عندما يقول:

عاريّاً من غواية حلمي أسير،

ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب

وظلّي يدبُّ ورائي أعمى،

ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب

يقودُ بهذي الشوارع أعمى

ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب

أجرُّ ورائي تفاصيل عمياء

ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب

مزدهرّاً بخرابي أقولُ لكم:

ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب

بيتي الرحمُ أعمى،

<sup>1</sup> (لافي، أفتح باباً للغزاة، ص 103.

- ب - / - ب - / -  
 الولادة عمياء، واسمي أعمى  
 - ب - / ب - / - ب - / ب - / -  
 وطائرتي الورقية عمياء  
 ب - / ب - / ب - / ب - / ب - / -  
 ضحك أبي حين ألتغ بالراء أعمى  
 - / ب - / - ب - / ب - / - ب - / -  
 زغاريد أمي بعرس أخي البكر عمياء  
 ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب - / -  
 دفء حكاياتها في الشتاءات أعمى  
 - / ب - / - ب - / - ب - / - ب - / -  
 وخشية أختي علي  
 ب - / ب - / - ب - / - ب - / -  
 إذا ما تأخرت ليلاً عن البيت عمياء<sup>1</sup>  
 ب - / - ب - / - ب - / - ب - / - ب - / -

تقوم القصيدة على إيقاع المتدارك (فاعلن - ب -) وتأتي التفعيلة الفرعية (فعلن ب ب -)، ويتبين للمتلقي بروز ظاهرة التدوير في هذه القصيدة، إذ يتكئ " الشاعر على التدوير، ويجعل من القوافي علامات متداخلة في نسيج الأبيات، بدلاً من أن تكون وقفات نهائية على الأواخر، ما يُضفي بعض الغرابة على جرس القصيدة الصوتي"<sup>2</sup> ويرى الباحث أن التدوير يوازي الحالة المسيطرة على الشاعرة إذ تُصوّر القصيدة السوداوية التي يعيشها الشاعر، ولذا يقوم التدوير بدور الربط بين الأسطر الشعرية لأنها تحمل عنواناً واحداً هو الشعور بالخواء، وعدم دوام الأشياء، فالشاعر لا يبصر أي شيء يحمل في طياته السعادة وانعكس ذلك على كل شيء

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان ويقول الرصيف، ص 119 - 120.

(<sup>2</sup>) خليل، ويقول الرصيف.

حوله، ولذا يراها عمياء، وكأنّ الشاعر يبحث عن أسباب يُلقي باللوم عليها ليُخفف عن نفسه.

من خلال ما سبق يتبين التدوير لم يغب عن المراحل الأربعة إلا أنه ازداد بشكل واضح في المرحلة الثالثة (معاهدة أوسلو)، والمرحلة الرابعة (ما بعد أوسلو) على الرغم من بروز القصائد القصيرة، التي لا تخدم هذه الظاهرة؛ وما يبرر هذا الظهور الحالة النفسية للشاعر، إذ تتداخل الرغبة في التغيير، والحث على التمرد مع الظروف المحبطة؛ المانعة لتحقيق ما يصبو إليه بالإضافة إلى الإحساس بالعزلة.

### 3.4 الإيقاع الداخلي:

وهو الإتيان بعناصر مماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، وهو أساس الإيقاع<sup>1</sup>، ولقد نفتت " النقاد القدامى إلى الإيقاع الداخلي للفظة المفردة استحساناً أو استهجاناً عن طريق حاسة السمع لجرس الألفاظ من سحر النفس، ولم يكتفوا بذلك بل حاولوا أن يكتشفوا السر الكامن وراء استحسان السمع لإيقاع بعض الألفاظ"<sup>2</sup>، ويحاول الشاعر خلق الإيقاع الداخلي المتناغم مع الإيقاع الخارجي من خلال اختيار المفردات المنسجمة، والمفردات السلسة ويشكل التكرار نقطة ارتكاز في الإيقاع، بالإضافة إلى أنه قد يحمل قلباً للمعنى المباشر، ويساعد على إيقاف القصائد المتدفقة، وإنمائها بتكرار بعض أجزائها<sup>3</sup>، فالتكرار يساهم بجانب البحر والقافية في توازن النص، وإعطائه إيقاعاً خاصاً، وهو ليس وليد الشعر الحديث، فالقدماء كرروا القافية والوزن، إلا أنه لم يكتسب أهميته ولم تعرف قيمته إلا في العصر الحديث، فالتكرار ظاهرة أسلوبية فرضت لها مكاناً في الشعر العربي الحديث، ولقد ربطت نازك الملائكة بين التكرار والدلالات النفسية التي تسيطر

(1) وهبه، مجدي، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، 1974، 4، ص473.

(2) عزام، محمد، التحليل الأسني للأدب، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق د.ط، 1944، ص54-55.

(3) الكبيسي، عمران خضير، لغة الشعر العراقي المعاصر، إشراف سهير القلماوي وكالة المطبوعات، الكويت، د.ت، ص158-180-184.

على الشاعر<sup>1</sup>، وترى يمنى العيد: " أنّ التكرار من العناصر التي يجري بواسطتها توقيع الموسيقى لأجل تأدية المعنى والدلالة"<sup>2</sup>. ويعدّ تكرار بعض الكلمات دليلاً على أهمية هذه الكلمات ودلالاتها الخاصة في القصيدة مضافاً إيقاعاً خارجياً<sup>3</sup>، ويقول عبدالله المجذوب: " إن الغرض الرئيسي من التكرار هو الخطابة ونعني بالخطابة: أن يعمد الشاعر إلى تقوية ناحية الإنشاء (أي ناحية العواطف كالتعجب، والحنين وما إلى ذلك"<sup>4</sup>، وهذا لا يعني أن التكرار يُحلق بالنص إلى مصاف الإبداع، فللتكرار مواطن يحسن فيها، ومواطن يقبح فيها<sup>5</sup>.

وسوف أتطرق للتكرار بشكل سريع، فهو جزء من الأسلوب وليس كله، وبتضافره مع غيره تتشكل اللغة الشعرية، والتكرار يشمل الكلمات والجمل. في المرحلة الأولى ظهر التكرار، ومن أمثلته ما جاء في قصيدة "منتهى الحوراني تدخل بوابة العشق":

من بلاد الضباب أتوا

نحن نعرف لون رواحهم يا رفيق

من بلاد الضباب أتوا

نحن نعرف كيف نسد الطريق

من بلاد الضباب أتوا

نحن زهر الربا والرقيق

من بلاد الضباب أتوا

نحن نعرف كيف نرد الخيول<sup>6</sup>

<sup>1</sup> الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، ص 276 - 277.

<sup>2</sup> العيد، يمنى، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت ط3 1985 ص 98.

<sup>3</sup> بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث ج 3، دار توبقال ط3 2001، ص 143.

<sup>4</sup> الطيب، عبدالله، (1970). المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها الدار السودانية، الخرطوم، ط2. ص45.

<sup>5</sup> ابن رشيق، أبو علي الحسن، العمدة جزء 1 تحقيق محمد محي الدين، دار الجيل بيروت - لبنان ط5 1981 ص 73.

<sup>6</sup> (لافي، ديوان الانحدار من كهف الرقيم، ص 49.

الإيقاع الموسيقي الذي تركه تكرار مقطع "من بلاد الضباب أتوا" خمس مرات، يرسخ عدم أحقية من احتل الأرض، ولذا يصر على تكرار هذا المقطع، وكأن الشاعر يريد كشف الوجهة التي جاؤوا منها، وهذا يبين مزاعمهم الكاذبة في وجود جذور لهم في الأراضي العربية بعامة والفلسطينية بخاصة، وتكرار صيغة ((نحن نعرف)) توازي صيغة ((من بلاد الضباب))، فهم نكرة لأن تعريفهم يأتي من تحديد المكان - بلاد الضباب- في حين أن صاحب الأرض الذي تكرر حضوره بحجم حضور الوافد الغريب يأتي محددًا بضمير الجماعة، وملحقاً بفعل يكشف القدرة على مواجهة المؤامرة ((نحن نعرف))، وكشف التكرار تنويعات في المعرفة المتحققة لدى صاحب الحق، ((نعرف لون رواحهم - نعرف كيف نسدّ الطريق - نعرف كيف نردّ الخيول))، مما يجعل فاعلية التكرار محققة للرؤيا القائمة على الرفض والصمود في وجه الظلم، وضياع الهوية.

ومن الأمثلة التكرار أيضا (كبرت - معي - مضت السنون - امهليني<sup>1</sup> - من مثلي - علميني - أراهن - لماذا - أعرنني - أجيبك<sup>2</sup>) نلاحظ أن التكرار لم يكن بارزا في هذه المرحلة، ورغم هذا جاء مواكبا لرؤيا التغيير.

أما المرحلة الثانية فشهدت بروز التكرار على الرغم من ظهور القصائد القصيرة، ومن الأمثلة قصيدة "دم" عندما يقول:

من يوقظ القلب المغلف باشتعالات الدماء؟

دم عليك

دم عليّ

دم على كل الشوارع والمباني والنهار

دم على وجه المدينة والقرار

دم على رفح الصغار

دم على هم الكبار

دم على الأيام حافلة بأوجاع المسار

<sup>1</sup> لافي، مواويل على دروب الغربية، ص 27 - 34 - 73 - 87.

<sup>2</sup> لافي، الانحدار من كهف الرقيم، ص 5 - 11 - 24 - 28 - 34 - 35 - 48.



دم على الرايات داخلة إلى زمن الحصار  
دم على الخيل الفرار  
دم على ثلج السكوت  
دم على وهج الحوار  
دم عليك  
دم عليّ  
دم على الحزن الشفيف  
دم على ورق الكتابة والمكاتب والرفوف  
دم على النخب المؤجل والرغيف  
دم على العمر المضيع في الرصيف  
دم عليك  
دم عليّ  
دم على كل الشموس ولحظتي الحبلى  
دم في كل منعطف على الأحياء والقتلى  
دم مثل السوار.... دم<sup>1</sup>

كلمة "دم" تكررت اثنتين وعشرين مرة، وهذا التكرار أعطى النص طابعا موسيقيا، فالقلب غُلف بالدماء، وكأنه غريق في الدم وهذا دال على الدموية المتغلغلة في جسد الأمة، فالدم يترك أثراً على من يقرأ النص، وأثراً على الشاعر لأنه شاهدٌ على ما يحدث، حتى الشوارع والمباني - الحاضنة لمن يحلمون، وينتظرون الأمل مع بزوغ كل فجر - عليها آثار الدماء، ونجد أنّ للمدينة وجهاً مغطى بالدماء، وبالتالي لا وجود لفرحة يستأنس بها الصغار، ومن المفارقة أنّ الهم الذي عُرف بثقله على المرء لم يسلم من الدم؛ مما يزيد مأساوية الواقع، بالإضافة إلى الرايات المرتبطة بالانتصار، والكيان المستقل لم تتركها الدماء على حالها، بل نقشت لنفسها مكانا، ومما يزيد من هول الموقف أنّ الدماء على الرايات إلى زمن الحصار، مما يعكس الإحساس بسرمدية الحصار، كما ترك الدم أثراً الخيل التي فرت، إمّا بسبب

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان نقوش الولد الضال، ص 7 - 8.

موت الفارس، أو عدم وجود من يروضها، ويصوّر السكوت حالة الذهول والجمود اتجاه ما يجري فارتبطت بالثلج؛ لأنّ الثلج مرتبط بالبرودة، وكأنّ حالة الهدوء ساهمت في تغلغل البرودة للأجساد، فالدم له أثر على الثلج، وأيضا على الصورة المعاكسة؛ المتمثلة في الغليان بين جميع الأطراف من خلال الحوار المحتدم بينهم، والذي تصوّره الحوارات والمعاهدات التي طالت، مما أدّت إلى فرح طال انتظاره، والضحية هو الفلسطيني الذي ضاع عمره بين الغربة والذلّ، فالدم يُحيط بكلّ شيء، وكأنّه سوار يلتف يحاصر الكلّ.

ومن التكرار أيضاً (شرفات القصيدة ضيقة - نعدّ - كنعان - أيّ - من - شبت مرأثينا المرأثي - باسمنا<sup>1</sup> - دم - بيني وبينك - سلام - من جلدنا - نفس - هكذا - صديقي - كيف<sup>2</sup>)

وفي المرحلة الثالثة يستمر التكرار، ولكن بشكل بارز، ومن أمثلته ما جاء في قصيدة "انحياز" إذ يقول:

أنحاز للفوضى،

ورتل القادمين إلى يسار الوقت

أنحاز للشرفات أعلى من مدار الموت

أنحاز للخندق

للشبل يوما ظل يكتبه الرصاص على الرصيف،

تنز منه الروح وهو يقبل البيرق

أنحاز للسفن التي تصل المياه إلى صواريخها...

ولا تغرق

أنحاز للأشجار واقفة أمام الرياح

أنحاز للأشعار تبحث عن فضاء الروح

أنحاز للولد المناكف فيّ....

يرفع راية الصعلوك أعلى من سهام النقد والتجريح

<sup>1</sup> (لافي، الخروج، ص(7 - 8 - 9 - 16 - 18 - 20 - 23).

<sup>2</sup> (لافي، نقوش الولد الضال، ص (7 - 8 - 9 - 12 - 14 - 18 - 21 - 29 - 41).

أنحاز.... لي<sup>1</sup>

يكرر الشاعر الفعل "أنحاز" ثماني مرات، إذ يبدأ القصيدة بهذا الفعل ويختتمها أيضاً بالفعل ذاته، وهذا التكرار يمنح النص طابعا موسيقيا تشع من داخله كل دلالات التمرد، فالشاعر يستخدم الفعل المضارع "أنحاز" لبيان تمسكه بالثورة واستمرار الإيمان بها، فهذا التكرار يرسخ رؤيا التغيير لديه، ولذا يميل لكل ما هو خارج عن المألوف في الوطن العربي، فيبدأ بالانحياز للفوضى الدالة على عدم الانصياع للأوامر، والانحياز للشرفات التي تمنح الإنسان فسحة من الأمل وكذلك الانحياز للخنادق التي من خلالها يبدأ التغيير، ويستمر في الانحياز للسفن التي تقاوم الغرق والأشجار التي تقف في وجه التغييرات وللأشعار المعبرة عما يجول في المشاعر، وأخيرا ينحاز لنفسه معلناً عن إيمانه بذاته المتمسكة بالثورة والتغيير، وفي هذا تحدٍ صريح، فالشاعر ينحاز لنفسه وكأنه يبيّن إتحاده مع ذاته مستغنياً عن الذين تخلّوا عن الثورة على الواقع.

ومن الأمثلة قصيدة "قافية الحصان" عندما يقول:

الليلة انفك الزمان عن المكان،

فلا خنادق

لا مفاوز للحراسة

لا مهمات يسافر في مداها الأخضر الكاكي

لا شبل يصف الملصقات على الجدار،

ولا جنازات معلقة بأطراف الأصابع...

ترفع الشهداء نحو الله،

لا مدن على السطر الأخير،

ولا شوارع تستضيف المهرجان

.....

الليلة انفك الزمان عن المكان،

فلا المطابع تطبع النجم البعيد،

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان افتح بابا للغزاة، ص 40.

ولا الخلايا تتبع المنشور حتى راية الفوضى،  
وعرس الأقحوان<sup>1</sup>

يتكرر الحرف "لا: تسع مرات، وهذا التكرار يمنح النص طابعا موسيقيا يدل على الإحساس بالملل من الأمة التي باتت لا تملك ما يدفعها لإعادة حقوقها، ولذا يحدث انفصال غير طبيعي فالزمن يفك ارتباطه بالمكان، وهذا من المستحيلات إلّا أنّ الوصول إلى هذه الحالة كان بسبب أحوال الأمة، فالخنادق والحراسة والمهمات كلمات ذات علاقة بالحرب، إلّا أنّها غير موجودة ممّا يعكس الضعف، حتى الملصقات الداعمة للتغيير، والبحث عن العودة، غائبة، كما أنّ الجنازات غائبة؛ والأفراح أيضاً؛ وهذا يدلّ على حالة الضياع، فلا حزنٌ ولا فرح، ثم يكرر الجملة لتصوير الصدمة.

ومن الأمثلة أيضاً (و - ثلاثين عاما - لم - أبكي - كم - لا - بيننا -  
صدفة - عن - لو - بعد - بياض - مساء - حزين أنا - شباك - قالت - عن -  
لاوقت للتذكار - وسنقرأهم - أحتاج - أقول - بعد - حين - وشوارع<sup>2</sup> - آية -  
كلّهم - مصادفة - وحدي - أنا - خش - جك - لمن - لم - أعلى - أعلى - من  
- ليت - تك - يا<sup>3</sup>)

أمّا في المرحلة الرابعة، فيواصل التكرار البروز، ومن أمثلته ما جاء في  
قصيدة "قتلتني رؤياك":

أبتي، في كل فصول المرثاة أراك  
في هذا العمر المكسور على الحانات أراك  
في كل رصاص الثورة

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان افتح بابا للغزاة، ص 65.

(<sup>2</sup>) لافي، أفتح بابا للغزاة، ص (11 - 12 - 13 - 14 - 20 - 25 - 30 - 31 - 37 -  
40 - 43 - 44 - 49 - 51 - 52 - 53 - 57 - 59 - 63 - 61 - 62 - 69 - 83 -  
85 - 86 - 97 - 99 - 106 - 109 - 116).

(<sup>3</sup>) لافي، مقفى بالرّماة، ص (25 - 33 - 38 - 40 - 51 - 59 - 65 - 72 - 75 - 77 -  
79 - 90 - 92 - 105)

هذا المرتد إلى الصدر أراك  
في كل أرامل من سقطوا سهواً في الملصق  
في زمن البياعين،  
وفي زمن الشرائين أراك  
في كل خنادق ماثلة للضدّ أراك  
في كل الأحزاب المطعوننة بالزعماء أراك  
في كل نوافذنا النائمة على "الغلب" أراك  
في كل الأوطان المكتوبة هذا العام  
برسم البيع أراك  
في كل الساحات العاطلة من الذاكرة الأولى  
ذاكرة الجيل أراك  
في غيم لا يمطر  
في شجر لا يزهر  
في كل خطى لا تصل إلى البيت أراك  
في كل خرائطنا المغلقة أمام فلسطين  
"من الباب إلى المحراب" أراك  
أبتي، كم راسلتك، سامحك الله،  
إلى أن قتلنتي... رؤياك<sup>1</sup>

يكرر حرف الجر "في" أربع عشرة مرة، لبيان الرؤيا المسيطرة عليه، والتي ورثها من أبيه، وحرف الجر "في" يأتي بمعنى (على) كما قال الله عز وجل ((ولأصلبّنكم في جذوع النخل))<sup>2</sup>، ويكون بمعنى (مع) مثل قوله تعالى ((فادخلي في عبادي وادخلي جنتي))<sup>3</sup> كما تأتي بمعنى (بعْدَ) مثل قول تعالى ((وفصّاله في

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان لم يعد درج العمر أخضر، ص 65 - 66.

(<sup>2</sup>) سورة طه، آية 71.

(<sup>3</sup>) سورة الفجر، آية 29 و 30.

عامين))<sup>1</sup> وغيرها من المعاني<sup>2</sup>، فهو يرى أباه في كلّ الأشياء، ولذا يجيء هذا الحرف بمعنى (على) لأنّ الأب يرتسم على كلّ الأشياء، ويعكس هذا الحرف النقل الذي يعاني منه الشاعر بسبب هذا الإحساس، فالشاعر بدأ يشعر بالتقدم في العمر، ولم ير أحلامه تتحقق بعد، ولذا بات يشعر باقتراب الموت إلا أنه رغم ذلك لا يتنازل عن قناعاته في الإيمان بالعودة، ولذا كان تكرار حرف الجر "في" دلالة على رسوخ هذا الإيمان لديه.

كما يكرر في قصيدة "لم يعد درج العمر أخضر" الجملة التي عنون بها النص خمس مرات، فالإيقاع الذي يحمله هذا المقطع جعل الشاعر يلجأ إلى التكرار، ليمنح النص وقعا موسيقيا من خلاله يذكرّ بمرور الزمن، وعدم وجود متسع لرؤية الأحلام تتحقق، فالشاعر " يجد العمر وأحلامه قد وليا بعيدين، وليس أمامه إلاّ حاضره المتقل بالنكسات والخواء والشيب، لحظة يودّع فيها أباه بعد أن جفّ درج العمر وفقد اخضراره " <sup>3</sup> ولذا كان التكرار مميّزا لأنه يعكس الحالة التي وصل إليها الشاعر بعد أن أفنى أجمل لحظات العمر في مطاردة الأحلام والإيمان بالعودة.

وفي ديوان ((ويقول الرصيف)) يقول في قصيدة "البيوت":

البيوت.... البيوت

البيوت دخان الطوابين سرّ القرى

نايها المتجدد في الزمن العنكبوت

والبيوت.... البيوت

ساحل الليل، جدّاتنا والحكايا التي

لا تموت

والبيوت أعالي السهر

والبيوت السطوح التي

---

(<sup>1</sup>) سورة لقمان، آية 14.

(<sup>2</sup>) الهروي، علي، الأزهية في علم الحروف، تحقيق عبدالمعين الملوحي، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، د.ط، 1981، ص 267 - 270.

(<sup>3</sup>) الرواشدة، الشعر وذاكرة الطفل، ص 59.

فوقها يستريح القمر  
والبيوت الكلام المراهق بين حبيبين  
حبات توت  
والبيوت النشيد المعسل فوق الوسادة  
ما بين زوجين لا يعرفان السكوت<sup>1</sup>

كان الشاعر في القصيدة السابقة يعيش لحظة استرجاع للماضي واستحضار للذكريات الجميلة، ولذا يكرر كلمة "البيوت" ثلاثاً وعشرين مرة، وهذا التكرار يمنح النص موسيقاً مصورة للبعد النفسي المسيطر على الشاعر من حنينه لتلك الأيام الجميلة، فالشاعر في لحظة اغتراب ساهمت في رجوعه إلى الماضي، وكأن تلك البيوت تلح على قصائده.

ومن الأمثلة أيضاً (كأني - منذ - أرثيك - أتصاك - بين - بلا - إنك - كتب الصعلوك - شرفة - منذ - نحن جيل - أسميك - أيّ - منذ - شرفة - لم - لا - أنا وقليل من الخمر - أين - مثلاً<sup>2</sup> - الرجال - لا علاقة لي - أنا من غزية - جنوبيون - سقطت قوافي الليل والعوجا على الشباك - أعاتب من ؟ - السلام - يعبره - يرسم - يشطب - الليلة الوحيد - أعمى - عمياء - يخلق - هكذا تنظفي<sup>3</sup>) التكرار يلعب دوراً في منح النص إيقاعاً متوافقاً مع إحساس الشاعر، وتتبع هذه الظاهرة في قصائد (محمد لافي) يكشف دور التكرار، فظاهرة التكرار لم تبرز في المرحلة الأولى، إلا أنها لم تغب، وجاءت موازية لرغبة الشاعر في التغيير ورسم الأحلام مثل تكرار (علميني<sup>4</sup>) ثلاث عشرة مرة، وكلها تتطوي تحت الرغبة في الثورة، وتغيير الواقع، بالإضافة إلى التكرار الذي لا يتجاوز مرتين، وكانت

<sup>(1)</sup> (( لافي، ديوان ويقول الرصيف، ص 27 - 28.

<sup>(2)</sup> (( لافي، لم يعد درج العمر أخضر، ص (12 - 13 - 18 - 19 - 21 - 24 - 25 - 29 - 33 - 45 - 74 - 89 - 90 - 97 - 99 - 100 - 101 - 115 - 131)

<sup>(3)</sup> (( لافي، ويقول الرصيف، ص (25 - 33 - 39 - 47 - 74 - 82 - 98 - 100 - 101 - 105 - 119 - 129 - 132).

<sup>(4)</sup> (( لافي، ديوان، الانحدار من كهف الرقيم، ص 11.

المرحلة الثانية حافلة بالتكرار أكثر من سابقتها، وكانت المرحلة التالية زاخرة بالتكرار، مثل تكرار كلمة (بياض<sup>1</sup>) خمس مرات، و(سنقرأهم<sup>2</sup>) عشر مرات، و(مصادفة<sup>3</sup>) إحدى عشرة مرة، وكلّها تعكس الشعور بالفراغ، والعزلة، وكانت المرحلة الأخيرة حافلة بالتكرار الذي يأتي تمجيداً للأبطال مثل تكرار كلمة (جنوبيون<sup>4</sup>) ست عشرة مرة، واستحضاراً للماضي مثل تكرار كلمة (البيوت<sup>5</sup>) ثلاث وعشرين مرة، وترسيخاً لحالة الاغتراب مثل تكرار (الليلة الوحيد<sup>6</sup>) اثنا عشرة مرة، وتكرار (وقليل من الخمر<sup>7</sup>) سبع مرات.

#### 4.4 القافية:

هو العلم الذي يهتم بدراسة جزء معين يأتي في آخر البيت ويعني بضبطه، وبتأليف حروفه، والحركات التي تكون على هذه الحروف، واستعراض ما يعرض لها من عيوب<sup>8</sup>، ولقد تعددت التعريفات، فالأخفش يقول: إنّ القافية هي آخر كلمة في البيت<sup>9</sup>، ولقد عرفها عبد الله المجذوب بأنها: "عدة أصوات تتكرر في آخر الأسطر أو الأبيات في القصيدة<sup>10</sup>، فالقافية كما يقول أدونيس: علامة الإيقاع وهي صوت متميز على مكان التوقف لكي نتابع من ثم انطلاقاً، ولقد أصبح وجودها أكثر

(1) لافي، ديوان افتح باباً للغزاة، ص 50.

(2) المرجع نفسه، ص 61.

(3) لافي، ديوان مقفى بالرماء، ص 36.

(4) لافي، ديوان ويقول الرصيف، ص 39.

(5) المرجع نفسه، ص 23.

(6) المرجع نفسه، ص 112.

(7) لافي، ديوان لم بعد درج العمر أخضر، ص 101.

(8) السيد، صبري، أصل النغم في الشعر العربي، دار المعرفة الجامعية، د.ط 1995، ص 317.

(9) سالم، محمد، المختار في علم العروض والقافية، ط1، 2001، الجمهورية اليمنية، ص 373

(10) الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج1، الدار السودانية، الخرطوم، ط2،

1970، ص 13.



أهمية مما تعني إذ صارت شكلاً لا بد الحفاظ عليه<sup>1</sup>، وهي كالفاصلة الموسيقية التي يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة<sup>2</sup>، وهي شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولقد كانت القافية عنصراً لا بد منه في الشعر القديم حتى حاول الشعراء تخطي تكرار القافية الموحدة من خلال تنويعها في القصيدة الواحدة<sup>3</sup>، و محمد لافي من الشعراء الذين لم يلتزموا بقافية واحدة بل لجأ إلى التنويع، وتحديدًا في المرحلة الأولى، وقد يعود السبب لاختلاط المشاعر ما بين الغربة والحلم والحب، واستمرّ التنويع في المرحلة الثانية في قصيدة " الخروج":

إذ يُنوّع في القافية، وكانت القوافي على النحو الآتي: (تغير - الأخير - الكبير - أسير - العربات - المساءات - الصباحات - الطالبات - الطبقات - الجنازات - الكرنفالات - المصقات - الاتحادات - المجالات - الأمهات - المهمات - الطائرات - النفير - أسير - الجنوب - الدروب - العرب - العرب - الدمار - الحوار - المسار - تهدمني - تعدّني - يباعدني - رتبوني - نصبوني - أكلوني - رفيق - الطريق - تضيق - الصديق - الرفيق - أطيق - المسار - الصغار - البوار - التخوم - النجوم)

فالقصيدية تحتوي على عشر قوافٍ، إذ تبدأ بقافية رويها حرف (الراء) وهذه قوافٍ تُصوّر حالة الدمار التي أصابت حي الفاكهاني ثم يلجأ الشاعر إلى قافية أخرى رويها حرف (التاء)، وتتكرر ثلاث عشرة مرة تضمّ في ثناياها ما سببته الهجمات على بيروت، وما سبقها من أحداث في الحياة اليومية الحافلة بالحركة، وما آل إليه الأمر فيما بعد، ثم يعود إلى القافية الأولى (النفير - أسير)، وكأنّه يريد إيضاح الأمر وتفسير الأسباب التي أدّت إلى غياب الحياة، ويستمر في الاستعانة بقوافي مختلفة، ثم يأتي بقافية (العرب) ويكررها خمس مرات، فالحالة التي يعيشها

(<sup>1</sup>) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت لبنان، ط 1983، ص1، ص114.

(<sup>2</sup>) خلوصي، صفاء، فن التقطع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المتنبّي، بغداد، ط5، 1977، ص215.

(<sup>3</sup>) الجبوسي، سلمى، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة مركز دراسات الوحدة العربية الحمراء - بيروت، ط2001، ص1، ص680.

هي التي قادته إلى هذا التكرار، فالشاعر يُلقى باللائمة على العرب، لأنهم - في نظره - السبب في كل ما يجري.

ولقد كان أول ظهور للقصيدة ذات القافية الموحدة في المرحلة الثانية تحديداً في ديوان " نقوش الولد الضال " وذلك لأسباب أولها: ظهور القصائد القصيرة، و ثانيها: هذه القصائد كانت عبارة عن مشاعر مُعبّرة عن موقف، ففي قصيدة "إلى صديق" يقول:

أيها الفارس المترجل في ساح يومي الثقيل

أيها الوطن الجميل

أين أمضي بشمس القرى

و"ابن لافي" النحيل؟!!

أيها الوطن الجميل

ما الذي يطلق العمر سهما

ولا يتكسر إلا على حجر في الخليل؟!<sup>1</sup>

يستخدم الشاعر في هذه القصيدة قافية واحدة [الثقيل-الجميل-النحيل-الخليل] لأن الحالة التي يعيشها اتسهم في ذلك، فالتساؤل يسيطر عليه والسؤال المهم هو لحظة العودة والارتقاء في أحضان الخليل، ويرى الباحث أنّ الشاعر لم يُنوع في القافية لأنّ الموضوع الذي يتحدث عنه يدور حول أمنية تطارده، وهي أمنية العودة، وهو سؤال موجّه لصديق الشاعر بالإضافة إلى أنّ القصيدة قصيرة، وتساعد على الالتزام بقافية واحدة، فكانت مناسبة للسؤال، أمّا في المرحلة الثالثة فحضرت القافية الواحدة، وكان الحضور بارزاً مثل قصيدة "هاتف السؤال" إذ يقول:

لست الواحد في زمن يمشي فوق الرأس جهارا

لكني الواحد في آخر الليل،

وحين تلم الناس الدور

من يسمع أصوات

وهسيس خطأ فوق سرير النوم

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان نقوش الولد الضال، ص 11.

وفي الصلاة

في المطبخ و(الكاريدور)

ويسائل أشباه الخلق/شهود الزور:

من أعطى المقبرة الحق لتلغي...

بين الأموات وبين الأحياء.... السور! <sup>1</sup>

يستخدم في هذه القصيدة قافية واحدة [الدور-الكاريدور-الزور-السور] ويلجأ إلى تسكين القوافي رغم أحقيتها بالحركة فـ[الكاريدور-والزور] مثلا الحركة المناسبة هي الكسرة وذلك لوقوعهما في موقع المجرور، فالأول بحرف الجر والآخر بالإضافة، والتسكين يعكس حالة السكون التي يعيشها الشاعر، فهو في لحظة تساؤل عما يحدث.

كما حضرت القصيدة ذات القافية المتعددة مثل قصيدة "مصادفة" عندما يقول:

مرحبا يا صديق الطفولة والمقعد المدرسي

مصادفة نلتقي

ومصادفة نتوزع في مدن الرهبوت

ومصادفة نفتح الأغنيات على وسعها

ومصادفة في الغناء يصادرنا شرطيُّ السكوت

ومصادفة نستريح على حجر الليل حتى يفوت

مرحبا يا صديق الشقاوة والزمن الدائري

مصادفة نلتقي

ومصادفة في العناق المؤقت تنبت فينا الطرق

ونحوم على النار كي نحترق

ومصادفة نقرأ الطلقات

ومصادفة في الخراب المعمم نفتح أيامنا للمدى

ونحب البنات

ومصادفة يخسر العاشقون بناذقهم

---

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان مقفى بالرّماة، ص 93.

ونزوجهم بسطة (الخرراوات)

ومصادفة ينتهي كل شيء

ولا يتبقى سوى هامش الذكريات

هكذا نحن من أطلقوا طيرهم خطأ في فضاء الحياة

هكذا نحن من عبروا في الممر... مصادفة!<sup>1</sup>

يستخدم الشاعر ثلاث قواف أولهما [الرهبوت-السكوت-يفوت] ثانيهما

[الطرق-نحترق] ثالثهما [الطلقات-البنات-الخرراوات-الذكريات] فالقافية الأولى

تعكس حالة الذهول المسيطرة على لحظة اللقاء غير المتوقعة، أما القافية الثانية

فتصور هذه اللحظة التي لا تطول، ولذا لا تأخذ القافية مساحة أكبر وأخيرا القافية

الثالثة المستمرة حتى آخر القصيدة، والتي تبين حالة استرجاع الماضي والاصطدام

بالواقع المرير، ولذا لم يتبق إلا الذكريات التي يعيش عليها.

وتستمر القوافي المختلفة وكذلك الموحدّة في الظهور في المرحلة الرابعة، وتظهر

القافية الموحدة في قصيدة " الورقة الثامنة عشرة " إذ يقول:

لدفتر الغياب

لكلّ من ترحّلوا، وظلّ خطوهم

يدور مجهداً في ساحة موصدة الأبواب

للولد المنذور للسرى،

يظلّ دائخ الخطى خلف نجومه الكذاب،

لشارعٍ آخيتُهُ،

وخانني في رحلة الذهاب والإياب

.....

لكلّ هؤلاء

هذي القصيدة السدى... قصيدةُ الغراب<sup>2</sup>

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان مقفى بالرّماة، ص 35 - 36.

(<sup>2</sup>) لافي، ديوان لم يعد درج العمر أخضر، ص 86.

يلجأ الشاعر إلى حرف الروي " الباء " مسبقاً بحرف مد في القافية، ويجعله ملازماً للقصيدة، ويرى الباحث أنّ الشاعر يشعر بالغياب، ولذا كان الإحساس واضحاً لا يحتاج إلى تزييف، فالغياب دلالة على انعدام الحياة، ممّا يعني غياب الجميع، وهؤلاء إمّا رحلوا بحثاً عن الذات أو ضاعوا في ثنايا الحياة، ويرى نفسه دائماً يبحث عن النجوم الكاذبة و التي منحته الأمل، ولم يتوقف الأمر عند ذلك بل يشعر بخيانة الشارع الذي أمضى حياته على أرففته، ولذا تستحيل الأشياء أمامه إلى قصيدة خاوية مرتبطةً بالغراب، وهذا دلالة على السوداوية والتشاؤم المسيطر عليه، مما يبرر للشاعر الالتزام بقافية واحدة.

ومن الأمثلة أيضاً قصيدة "مقاطع من سيرة الشبيه"<sup>1</sup> التي تتكون من ستة عشر مقطعاً، كلُّ مقطع يضمُّ قافية وبعض المقاطع تضمُّ أكثر من قافية، والقوافي الواردة في هذه القصيدة هي:

(رحالة - الغزاة - المستديرة - الأخيرة / الرجال - لا يُقال - معك -  
تتبعك - أطلعك - رفئك / الرصيف - الخريف - النظيف - السلام - الكلام -  
الختام - قتلك - هلك / الخيول - الليل - الوضوح - الصريح - ضريح - الفراش  
- الفراش - السراج - الخداج - الزجاج - الشغب - التعب - الزغب - الحقائق  
- قرح - للفرح - الكتائب - الطفولة - الرجولة / لك - خذلك - يملك - لك /  
الجرس - للعسس - فاصلة - فاشلة / مستديرة - صغيرة - متاع - يُباع -  
الضياع - يُباع - الخطابة - السحابة - كتابة - القرابة - الريادة - السيادة)

نلاحظ أنّ القصيدة تحفلُ بقوافٍ متعددة، وما يُبرر ذلك أنّ الشاعر يعيش في لحظة استرجاع للماضي، من خلالها يراجع مسيرته المثقلة بآمال وأحلام يصرُّ على التمسك بها، وهذه الأمانى تصطدم بواقعٍ لا يُساعد على تحقيقها، وبما أنّ الحياة حافلة بالمتغيرات، وغنية بالأحداث انعكس ذلك على القصيدة وتحديداً على القافية التي تنوّعت مع تفاصيل الحياة.

يبيّن الجدول الآتي ظهور القصائد ذات القافية الواحدة في كلِّ مرحلة:

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان لم يعد درج العمر أخضر، ص 113.

## جدول رقم (12)

### القصائد ذات القافية الواحدة في كل مرحلة من المراحل الأربعة

المرحلة	الديوان	الظهور
الأولى	مواويل على دروب الغربية الانحدار من كهف الرقيم	0 من 17
الثانية	الخروج نقوش الولد الضال	9 من 45
الثالثة	مقفى بالرّماة افتح بابا للغزاة	54 من 141
الرابعة	لم يعد درج العمر أخضر ويقول الرصيف	23 من 82
المجموع		86 من 268

يكشف الجدول السابق عن غياب تام للقافية الواحدة في المرحلة الأولى، التي تميّزت بالقصائد المطوّلة ممّا يُفسّر هذا الغياب بالإضافة إلى تداخل الطموح والغربة عند الشاعر، والتي تُساهم في لجوء الشاعر إلى التنويع في القافية، والمرحلة الثانية كانت نسبة الظهور للقصيدة ذات القافية الواحدة تُشكّل 20% من القصائد، أمّا المرحلة الثالثة فالنسبة كانت 29. 38%، في حين كانت نسبة القصيدة ذات القافية الواحدة تُشكّل 28%، نلاحظ أنّ النسبة زادت في المرحلة الثالثة، وقد يعود ذلك لزيادة عدد القصائد بالإضافة إلى تجاه الشاعر إلى القصيدة القصيرة في هذه المرحلة والتي تُساعد على الالتزام بالقافية الواحدة، لكنّ النسبة عادت إلى النزول وذلك لعودة الشاعر إلى القصائد المطوّلة كـ(من أولك إلى أخرج - مقاطع من سيرة الشبيه - المقامة الثانية - عمياء) وغيرها من القصائد، وذلك لأنّ الشاعر أحسّ بالتقدّم في العمر، فبات يراجع ما قدّمه في مراحل حياته.

ومن الظواهر البارزة في الدواوين لجوء الشاعر إلى تسكين القوافي (القافية المقيدة)<sup>1</sup>، ومن الأمثلة على ذلك ما جاء في قصيدة "خصوصية" عندما يقول:

أبي ليس هذا اعتذاراً  
وليس انكساراً  
ولا صفحة في سجل الحداد  
ركضت وراء البنادق والشعر  
لا ابنة عمي تزوجت  
لا في المسيرة درباً قطعت  
ولا وطناً قد وصلت  
وباع دمي رائدي بالمزاد<sup>2</sup>

يلجأ الشاعر إلى تسكين القافية في كلمة (الحداد) والتي من حقها الكسرة (الحداد) لمجيئها مضاف إليه، فالتسكين يبين عدم وجود أي حدث بعد الحداد، فالحداد دلالة على الانتقال إلى العالم الآخر بصرف النظر عن طريقة الرحيل، ولذا كان التسكين موازياً للحظة الهدوء والسكون التي يكون فيها الراحل والمسجل على صفحة الحداد، إذ يُخاطب أباه متذمراً من الحالة التي وصل إليها، فالركض خلف الآمال أدى إلى ضياع أمورٍ عدة منها: الوقوف في المكان نفسه، وعدم الزواج، وضياع الدرب، فكانت النتيجة بيع دمه مما يدل على عدم وجود أي قيمة له، ولبيان السخرية هاهو يرى دمه يُباع في المزاد، فلجأ إلى تسكين تماشياً مع القافية بالإضافة إلى انتفاء الإحساس بالحياة فكانت القافية المقيدة مُصورة لليأس الذي أصابه.

وأستطيع القول بأنَّ أغلب قصائده تحفل بالقوافي المقيدة، وذلك يعود لمحاولته لإيقاف "الاندفاع الشديد والحضور المتراحم من الذاكرة"<sup>3</sup> فالشاعر يحمل في ذهنه العودة، وعندما يتذكر ما يدور حوله من أحداث يتوقف فجأة عن سرد الأماني، وكذلك عندما يتعمق شعوره بالاعتراب يجد نفسه متمسكاً بآماله.

(1) القافية المقيدة هي ما كانت ساكنة الروي.

(2) لافي، ديوان نقوش الولد الضال، ص 24.

(3) الرواشدة، الشعر وذاكرة الطفولة، ص 69.

في نهاية هذا الفصل يتبين أنّ التكرار بأشكاله، والمساهم في الإيقاع ينتشر في قصائده، ومن خلال تتبعه يتبين أنّه يخدم رؤيا تغيير العالم بشكل واضح، وذلك لمحاولة تشجيع النفس والتي تمرُّ بظروف تزعزع إيمانه بالعودة، ويأتي لبيان الأسباب التي ساهمت في ضعف الأمة العربية، ويجيء أيضاً لتبرير ما يحدث، أمّا بالنسبة للقافية فالشاعر يُنوع في القوافي بشكل بارز، ولا يلغي ذلك وجود القصيدة ذات القافية الواحدة والتي ظهرت في المرحلة الثانية واستمرت معه، كما تبرز ظاهرة تسكين القافية أو ما يُعرف بالقافية المقيدة، والتي لا تخلو قصائد الشاعر منها.



## الخاتمة:

لقد توصلت الدراسة الموسومة بـ(الرؤيا والتشكيل دراسة في شعر محمد لافي) إلى أن محمد لافي استطاع تجسيد شخصية المبدع الحقيقي، وأقصدُ بالحقيقي ذلك المبدع الذي يتقمص مشاعر أمته، ويُعبّر عما يدور في أذهانهم متكئاً على الماضي، وشاعراً بالحاضر، مستشرفاً للمستقبل، ذلك المبدع الذي يُقدّم الرؤيا التي يدور في فلکها لا ينحني للظروف، ويحافظ على الرؤيا من الانكسار، ولذا تتبدى في قصائده الأمة وأحوالها، ومن خلال رصد الرؤيا تبين أنها مرت بأربعة مراحل<sup>1</sup>: المرحلة الأولى تجسّدت في ديواني " مواويل على دروب الغربة" و "الانحدار من كهف الرقيم" والمرحلة الثانية برزت في ديواني "الخروج" و "نقوش الولد الضال، أمّا المرحلة الثالثة فضمت ديواني " مقفى بالرّماة " و "افتح باباً للغزاة " وأخيراً المرحلة الرابعة التي احتوت على ديواني " لم يعد درج العمر أخضر " و" ويقول الرصيف "، والمراحل الأربعة ضمت في ثناياها الرؤيا والتي جاءت في قسمين، الأوّل: رؤيا الإقصاء والتي برزت بشكل لافت في المرحلة الثانية، وامتدّت لآخر الدواوين، وجاءت هذه الرؤيا في جانبين الجانب الأوّل: الاغتراب والذي حضر في شكلين:الشكل الأوّل: الاغتراب الوجودي الذي صورّ علاقته بالأصدقاء، وظهورهم في قصائده أمّا الشكل الثاني: الاغتراب الذاتي المنظوي تحت عدة مظاهر (الانفصال عن الذات، الإحساس بالوحدة والضياع)، أمّا الجانب الثاني: فكانت الكلمات المفاتيح (لفظة الأخير - لفظة الشرفة - ثنائية الغربة والمنفى)، وظهور

---

(<sup>1</sup>) يرى عمر شبانة أنّ إنتاج الشاعر يقع ضمن ثلاثة دوائر: الدائرة الأولى: تضم ديواني "مواويل على دروب الغربة" و"الانحدار من كهف الرقيم"، الدائرة الثانية: تضم ديوان " الخروج" الدائرة الثالثة: تضم باقي الدواوين، أمّا خالد الجبر فيوافق عمر شبانة في الدائرتين الأولى والثانية، ولكنه يجعل الدائرة الثالثة تضم ديوان "نقوش الولد الضال" وديوان "مقفى بالرّماة" وديوان " افتح باباً للغزاة"، وضع دائرة رابعة تضم ديواني "لم يعد درج العمر أخضر" و"ويقول الرصيف" إلّا أنني أخالف ما ذهبوا إليه إذ كان ديوان "نقوش الولد الضال" نتاجاً لصدمة الخروج - وإن كان الفاصل الزمني بين الديوانين خمس سنوات - من خلاله برزت رؤيا الإقصاء، أمّا ديواني " مقفى بالرّماة " و " افتح باباً للغزاة " يمثلان مرحلة مواكبة لمعاهدة أوسلو.

رؤيا الإقصاء بدأ لحظة الخروج التي انكشفت معها أقنعة المقاومة يقول محمد لافي " اكتشفت أنا وزملائي من الشعراء الفلسطينيين في الأردن أننا ننظر إلى الثورة في بيروت من شرفة النظارة، وهذا يختلف كلياً عن الرؤية الحقيقية عندما تُصبح في قلب الحدث.... اكتشفت حجم الأخطاء التنظيمية في غالبية فصائل المقاومة: اليمينية، واليسارية، ومنها الشللية والاستزلام والعشائرية.."<sup>1</sup>

ورؤيا الإقصاء شاملة لكل أنواع الاغتراب إذ يتغلغل في قصائد الشاعر، ويخطئ إبراهيم خليل عندما ينفي هذه الظاهرة عن الشاعر فالشاعر تعرض للكثير من العوامل المؤدية للاغتراب، كما يجانب خالد الجبر الصواب، فالشاعر عندما يقول في قصيدة "ملل":

حين يفرغ الشارع من خطى السابلة  
تصعد البنت للسطح يرقبها،  
ثم يقرأ حبل الغسيل يُصنّفه  
قطعة... قطعة  
ربما آخر الأمر يعرف..  
كم عدد العائلة<sup>2</sup>

وصور القسم الثاني من الرؤيا: رؤيا تغيير العالم - والتي بدت ملامحها في ديوان " مواويل على دروب الغربية " - والذي احتوى على جانبين: الجانب الأول: الصعلكة: ورغبة الشاعر في التمرد من أجل تغيير الواقع، والجانب الثاني: الحلم: والذي سار في اتجاهين هما (جزيرة الأحلام - الغزاة "الشمس").

لعلّ السمة البارزة ظهور اتجاهين للرؤيا يسيران على خط متوازٍ رغم التنافر بينهما، فالشعور بالإقصاء يؤدي إلى تسلل اليأس إلّا أنّ الشاعر لم يسمح للإقصاء بكسر رؤياه في تغيير العالم حتى وإن ضعف الأمل إلّا أنه يتمسك به حتى في آخر الدواوين، فالتغيير والتمرد على الواقع لم يكن رغبة فقط، بل هو شيء وراثي، ورثه من أبيه، ومن جده، والنص التالي يكشف الحب المتبادل بينه وبين وطنه والذي

(<sup>1</sup>) أوراق حصلت عليها من الشاعر.

(<sup>2</sup>) لافي، ديوان "ويقول الرصيف" 141.

وصل إلى درجة العشق، والاستعداد عن الموت في سبيل المعشوق إذ يقول في قصيدة "الرهان":

يقول أبي أن جدّي أحبّك يوماً ومات  
وأورثني العشق،  
وأورثني الموت فيك،  
وأورثني زرقة الطرقات  
إذن منك جئت،  
انحدرت  
درجت  
كبرت  
وفيك انتهيت  
أراهن أنّك سوف تكونين يوماً حياة<sup>1</sup>

إن سارت رؤيا الإقصاء ورؤيا تغيير العالم جنباً لجنب، ولم تستطع أية رؤيا إخفاء الأخرى، ومن الملاحظات التي وصلت إليها الدراسة أنّ موقف محمد لافي من القيادات سلبياً، إذ يرى الشاعر انتفاء الشروط التي تُحوّلهم لقيادة الشعوب العربية، ومن الملاحظات أيضاً عدم انكسار الرؤى، فالمسار الذي اتخذه لا يزال محافظاً عليه ممّا يدلُّ على إيمانه بالرؤى التي يدور في فلكها (رؤيا تغيير العالم). أمّا فيما يخصُّ التشكيل، فلقد كشفت الدراسة التشكيل الخاص لكل مرحلة ودورها في خدمة الرؤيا، ففي المرحلة الأولى جاءت مساندة لرؤيا تغيير العالم، أمّا المرحلة الثانية فشهدت بداية رؤيا الإقصاء، وجاءت المرحلتان الأخيرتان في خدمة رؤيا الإقصاء أكثر من رؤيا تغيير العالم.

فالتناص الديني والشعبي خدما رؤيا الإقصاء مع حضورهما في رؤيا التغيير، وجاء التناص الأدبي في خدمة رؤيا التغيير، أمّا التناص التاريخي فلم يمل لرؤيا على حساب أخرى، ويعجز الشاعر عن إيجاد أنموذج أسطوري يستطيع حمل ما يجول في خاطره، ولذا لا يتكئ على الجانب الأسطوري.

(<sup>1</sup>) لافي، ديوان الانحدار من كهف الرقيم، ص 29 - 30.

أمّا التشكيلات الأنزياحية في المراحل الأربع، فتكشف بروز الانزياح الإضافي في المرحلة الثانية فشهدت بروزاً للانزياح الاسنادي، وجاء التركيبي مسانداً لرؤيا الإقصاء تحديداً في المراحل الثلاث.

وبالنسبة للمفارقة نجد تميّز المرحلة الأولى بمفارقة الأضداد لأرتباطها برؤيا التغيير، مع استمرار ظهورها في المرحلة التالية مع اختلاف الاسباب، ثم برزت مفارقة التراجيكوميدية في المرحلة الثالثة، وتميزت المرحلة الرابعة بمفارقة الاستحقاق.

وفي جانب الصورة جاءت الصورة البصرية حافلة بالحركة الناتجة عن رؤيا التغيير في المرحلة الأولى وتستمر في الحركية لكنها ترتبط بتصوير الدماء تحديداً في ديوان "الخروج" ثم تميل إلى الهدوء والتأمل فيما يحدث من حوله مع ظهور الصور المستمدة في ذاكرة الطفولة في المرحلتين الثالثة والرابعة التي جاءت داعمة لرؤيا الإقصاء، وبرزت المدينة في قصائده، إذ شكّلت هاجساً للشاعر فظهرت المدينة الإيجابية ممثلة في بيروت والمدينة السلبية متمثلة في عمّان، زيادة على "العوجاء" المدينة الأسطورية ومن الصور الإليوتية المرتبطة برؤيا الإقصاء.

وبالنسبة لفصل الموسيقى والإيقاع فلقد سيطر بحر المتدراك على الكثير من قصائده، ويأتي بعده بحر الكامل، وفي القافية نجد الشاعر يعمد إلى التنويع مع ظهور بعض القصائد ذات القافية الواحدة زيادة على ظاهرة القافية المقيدة، وتحفل قصائده بالتكرار سواءً أكان تكراراً للجملة أم للاسم أم للفعل أم للحرف.

كما برزت ظاهرة التدوير التي واكبت جميع المراحل لكنها ازدادت في المرحلة الثالثة -على الرغم من ظهور القصائد القصيرة- لأختلاط الأمور عند الشاعر.

وبعد هذا مجمل ما وصلت إليه الدراسة من نتائج و ملاحظات، ولذا فإن الباحث يرى أنّ هذه الدراسة تفتح الباب أمام الباحثين في دراسة جوانب عدة عند الشاعر مثل: الظواهر الأسلوبية والموسيقا والإيقاع.

وأخيراً أسأل المولى عز وجل أن تكون هذه الدراسة إضافة في مجال البحث، ومعينةً للباحثين.

## المراجع

- القرآن الكريم.  
الكتاب المقدس.  
إبراهيم، زكريا، (1970). مشكلة الحب، مكتبة مصر، د.ط.  
إبراهيم، عباس، (1994). شرح ديوان عنتره بن شداد، دار الفكر العربي، بيروت، ط1.  
إبراهيم، نبيلة، (1987). المفارقة، مجلة فصول، مجلد 7، عدد 3-4، ص132.  
أدونيس، علي أحمد، (د.ت). الثابت والمتحول، د.ط.  
أدونيس، علي أحمد، (2005). زمن الشعر، دار الساقى، بيروت، ط6.  
أدونيس، علي أحمد، (1983). مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط1.  
أنيس، إبراهيم، (1965). موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3.  
إسماعيل، عز الدين، (1976). الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط6.  
إسماعيل، عز الدين، (1994). الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5.  
البخاري، الإمام أبو عبد الله، (1981). صحيح البخاري، الجزء السابع، دار الفكر، د.ط.  
أبي الخطاب، أبو زيد، (د.ت). جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ط.  
أبي الخطاب، أبو زيد، (1986). جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق محمد علي الهاشمي، دار القلم، دمشق، ج1، ط2.  
أبو العزم، طلعت، (د.ت). الرؤية الرومانسية للمصير الإنساني لدى الشاعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، د.ط.  
بدر، عبدالمحسن طه، (د.ت). الرؤية والأداة نجيب محفوظ، دار المعارف، القاهرة، ط3.  
بدوي، عبدالرحمن، (1945). الموت والعبقريّة، مكتبة النهضة المصرية، د.ط.

- البرقوقي، عبدالرحمن، (1986). شرح ديوان المتنبي، ج3، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د.ط.
- البلعكي، منير، (1990). موسوعة المورد العربية، مجلد 1، دار العلم للملايين، بيروت، ط1.
- بننو، كروتشه، (1964). **المجمل في فلسفة الفن**، ترجمة سامي الدروبي، ط2.
- بنيس، محمد، (2001). **الشعر العربي الحديث**، ج3، دار توبقال، ط3.
- البياتي، عبدالوهاب، (د.ت). **ديوان عبدالوهاب البياتي**، ج3، د.ط.
- تبرماسين، عبد الرحمن، (2003). **العروض وإيقاع الشعر**، دار الفجر، القاهرة ط1.
- التبريزي، أبو زكريا، (د.ت). **الكافي في العروض والقوافي**، تحقيق الحساني حسن عبدالله، الناشر أخرجاني وحمدان، بيروت، د.ط.
- تودوروف، تزفيتان، (1987). **في أصول الخطاب النقدي الجديد**، ترجمة أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1.
- جبرا، إبراهيم، (1979). **ينابيع الرؤيا**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.
- الجرجاني، عبدالقاهر، (1951). **أسرار البلاغة**، تحقيق هـ. رتر، مطبعة وزارة المعارف، ط2.
- الجرجاني، عبدالقاهر، (1969). **دلائل الإعجاز**، تعليق وشرح محمد عبدالمنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، ط1.
- جريدة الدستور، الجمعة 18/تشرين الثاني/2005، مقالة لـ(خليل قنديل)
- جريدة الرأي الثقافي عدد 11681، الجمعة 6 أيلول 2002 م، السنة الثانية والثلاثون، عمان، المملكة الأردنية الهاشمية.
- جريدة الرأي اجمعة 10/ شباط / 2006 العدد 12921، مقالة لـ(يوسف ضمرة)
- الجزائري، محمد، (د.ت). **تخصيب النص**، مطابع الدستور، عمان، د.ط.
- الجعدي، محمد، (2002). **استدعاء الأندلس في الأدب الفلسطيني**، دار الهادي، بيروت، ط1.

- جلال، حنفي. (1978). العروض تهذيبه وإعادة تدوينه، وزارة الأوقاف العراقية، بغداد، (د. ط.).
- جميعان، محمد، (2005). محمد لافي يصعد درج العمر وحيد الخطى، جريدة الرأي، 10 / 11 /، العدد(332)، ص35.
- جودة، عاطف، (1978). الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت، ط1.
- الجيوسي، سلمى، (2001). الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة لؤلؤة عبدالواحد، مركز دراسات الوحدة العربية الحمراء، بيروت، ط1.
- حسن، عبدالكريم، (1989). لغة الشعر في زهرة الكيمياء بين تحولات المعنى ومعنى التحولات، مجلة فصول، مجلد 8، عدد 1-2.
- حنفي، عبدالحليم، (1979). شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، الهيئة المصرية، د.ط.
- حمود، محمد العبد، (1996). الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، لشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط1.
- حنا، عبود، (1982م). النحل البري والعسل المر، وزارة الثقافة، دمشق.
- الحنانية، خولة، (1990). عصر الهكسوس في الأردن وفلسطين، مطبعة وزارة السياحة والآثار، د.ط.
- خلوصي، صفاء، (1977). فن التقطيع الشعري والقافية، منشورات مكتبة المنتبسي، بغداد، ط5.
- خليف، يوسف، (1986). الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، د.ط.
- خليل، إبراهيم، (2006). محمد لافي، الشاعر الذي قتلته القصيدة، مجلة أفكار، وزارة الثقافة الأردنية، عدد207، ص34.
- خليل، إبراهيم، (2010). ويقول الرصيف، جريدة الدستور الأردنية، 17 / 9 /.
- أبو خليل، شوقي، (1977). هارون الرشيد، دار الفكر، دمشق، ط1.
- خوجة، غالية، (2003). قلق النص ومحارق الحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

- درو، إليزابيث، (1961). *الشعر كيف نفهمه ونتذوقه*، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، د.ط.
- الدميري، كمال الدين، (1994). *حياة الحيوان*، ج1، تقديم أحمد حسن، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1.
- أبو ديب، كمال، (1979). *جدلية الخفاء والتجلي*، دار العلم للملايين، بيروت، د.ط.
- أبو ديب، كمال، (1981). *في البنية الإيقاعية للشعر العربي*، دار العلم للملايين، بيروت، ط2.
- الرباعي، عبدالقادر، (د.ت). *صورة المفارقة في شعر عرار*، بحوث مهداة إلى محمود السمرة، دار المناهج، عمان، د.ط.
- الربيعي، محمود، (1988). *الشاعر والمدينة، عالم الفكر*، مجلد 19، عدد 3، الكويت، ص95.
- رجب، محمود، (1978م). *الاغتراب، الجزء الأول*، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط.
- رسلان، إسماعيل، (د.ت). *الرمزية في الأدب والفن*، مكتبة القاهرة الحديثة، د.ط.
- ابن رشيق، أبو علي الحسن، (1981). *العمدة*، جزء 1، تحقيق محمد محي الدين، دار الجيل، بيروت، ط5.
- رفقة، محمد دودين، (2006). *مأزق البطولة والمكان المهمّش*، جريدة الرأي، الجمعة 16 /حزيران/ العدد 13047.
- الرواشدة، سامح، (2001). *إشكالية التلقي والتأويل*، جمعية عمال المطابع التعاونية، ط1.
- الرواشدة، سامح، (2011). *الشعر وذاكرة الطفولة*، دراسة في شعر محمد لافي، دار الكتاب الثقافي، إربد، ط1.
- الرواشدة، سامح، (1999). *فضاءات الشعرية*، المركز القومي للنشر، د.ط.
- الرواشدة، سامح، (2006). *في الأفق الأدوني*، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1.
- الرواشدة، سامح، (2003). *قصيدة إسماعيل لأدونيس*، صور من الانزياح التركيبي وجمالياته " مجلة دراسات، م30، ع3، ص468.



- الرواشدة، سامح، (2006). منازل الحكاية، دار الشروق، ط 1.
- ري، وليم، (1987). المعنى الأدبي (من الظاهرية إلى التفكيكية)، ترجمة صموئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ط 1.
- زايد، علي عشري، (1987). استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ط 1.
- زايد، علي عشري، (1987). عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى، د.ط.
- الزمخشري، جارالله، (1989). القسطاس في علم العروض، تحقيق فخر الدين قباوة، مكتبة المعارف، بيروت، ط 2.
- زيدان، عبدالقادر، (2003). التمرد والغربة في الشعر الجاهلي، دار الوفاء، الإسكندرية، ط 1.
- سالم، محمد، (2001). المختار في علم العروض والقافية، ط 1.
- السعدي، إبراهيم، (2009). جمالية الشعر العربي، دار المعتز، عمان، ط 1.
- سعيد، خالدة، (1960م). البحث عن الجذور فصول في نقد الشعر الحديث، دار مجلة شعر بيروت، د.ط.
- سعيد، خالدة، (1984). الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، مجلد 4، عدد 3، ص 28.
- سليمان، خالد، (1989). خليل حاوي دراسة في معجمه الشعري، مجلة فصول، مجلد 8، عدد 1-2، 40-50.
- سليمان، خالد، (1999). المفارقة والأدب، دار الشروق، عمان، ط 1.
- أبو سويلم، أنور، (1987). دراسات في الشعر الجاهلي، دار الجيل، بيروت، دار عمّار، عمان، ط 1.
- السيد، حسن، (1986م). الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق من 1960-1969م، الهيئة المصرية العامة، د.ط.
- السيد، شفيق، (1976). الاتجاه الأسلوبية في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، د.ط.

السيد، صبري، (1995). أصل النغم في الشعر العربي، دار المعرفة الجامعية، د.ط.

السيوطي، جلال الدين، (1969). تاريخ الخلفاء، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط4.

شاخنت، ريتشارد، (1980م). الاغتراب، ترجمة كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2.

الشاروني، حبيب، (1979م). الاغتراب في الذات، عالم الفكر، مجلد1، عدد1، ص69.

أبو شاور، رشاد، (2006). شاعر الغربية والمراثي والصعلكة، القدس العربي، الاثنين 16 /1/، السنة السابعة عشر، العدد 5173، ص25.

شبانة، عمر، (2013). محمد لافي من "المواويل" إلى ما "يقول الرصيف"، دراسة حصل عليها الباحث من الشاعر.

الشتا، السيد علي، (1984). نظرية الاغتراب من منظور علم الاجتماع، دار عالم الكتب، د.ط.

شرف، عبدالعزيز، (1991). الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البياتي، دار الجيل، بيروت، ط1.

شكري، عياد، (1987). موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، ط2.

صايغ، توفيق، (1966). أضواء جديدة على جبران، منشورات الدار الشرقية، بيروت، بيروت، د.ط.

أبو صبيح، يوسف، (1990). المضامين التراثية في الشعر الأردني المعاصر، وزارة الثقافة - عمان، ط1.

الطرابيشي، مطاع، (1974). جمع وتحقيق ديوان عمرو بن معد يكرب، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، د.ط.

الطيب، عبد الله، (1970). المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، جزء1، الدار السودانية، الخرطوم، ط2.

- عامر، محمود، (1997). **حيدر محمود حياته وشعره**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن.
- عبانه، يحيى، (2001). **الرؤى المموهة**، جمعية عمال المطابع، عمّان، ط1.
- عباس، إحسان، (1978). **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، عالم المعرفة، الكويت، د.ط.
- عبّاس، إحسان، (1981). **فصل المقال في شرح كتاب الأمثال لأبي عبيد البكري**، دار الأمانة، بيروت، د.ط، ص388.
- عبد الجواد، إبراهيم، (2003). **الكلمات المفاتيح مصطلحاً نقدياً، مجلة المنارة**، مجلد 9، العدد 1، ص74.
- عبد الدائم، صابر، (1984). **الأدب الصوفي**، دار المعارف، ط2.
- عبد الرحمن، إبراهيم، (1980). **الشعر الجاهلي**، دار النهضة، بيروت، د.ط.
- عبد الرحمن، نصرت، (1982). **الصورة الفنية في الشعر الجاهلي**، مكتبة الأقصى، عمّان، ط2.
- عبد الرحمن، نصرت، (1979). **في النقد الحديث**، مكتبة الأقصى، عمّان، ط1.
- عبد الملك، جمال، (1972). **مسائل في الإبداع والتصوّر**، دار التأليف، ط1.
- عبد النور، جبور، (1979). **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، بيروت، ط1.
- عبد الهادي، تودد، (1980). **خراريف شعبية**، دار ابن رشد، ط1.
- عبيد الله، محمد، (2006). **درج العمر مازال أخضر، القدس العربي**، العدد 5280، السبت - الأحد 20-21/أيار/، ص25.
- عبيد، محمد، (2007). **عضوية الأداة الشعرية**، دار مجدلاوي، عمّان، ط1.
- عبيد، محمد، (2005). **رؤيا الحداثة الشعرية**، مطبعة السفير، عمّان، ط1.
- ابن عربي، محي الدين، (1995). **ذخائر الأعلّاق شرح ترجمان الأشواق**، تحقيق محمد الشقيري، عين للدراسات والبحوث، مصر، ط1.
- عزّام، محمد، (1944). **التحليل الألسني للأدب**، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، د.ط.

العزب، محمد، (1978). ظواهر التمرد الفني في الشعر المعاصر، دار المعارف، د.ط.

العزب، محمد، (د.ت). طبيعة الشعر، د.ط.  
عساف، ساسين، (1982). الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط1،  
عساف، عبدالله، (1996م). الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، دار دجلة، سوريا، ط1.

العتار، سليمان، (1981). الأسلوبية، مجلة فصول، عدد 2، يناير، ص140.  
عطوان، حسين، (1997). الشعراء الصعاليك في العصر العباسي الأول، دار الجيل، بيروت، ط4.

العكبري، أبو البقاء، (د.ت). التبيان في شرح الديوان (ديوان أبي الطيب المتنبي)، ضبطه وصححه ووضع فهارسه مصطفى السقا وآخرون، الجزء 4، دار المعرفة، بيروت، د.ط.

علي، جواد، (1970). المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج6، دار العلم للملايين، بيروت، د.ط.

أبو علي، محمد توفيق، (1989). روائع الأمثال الشعبية، دار النفائس، بيروت، ط1.  
علي، ناصر، (1996). بنية القصيدة في شعر محمود درويش، وزارة الثقافة، مطبعة الجامعة الأردنية، عمان، د.ط.

عمر، أحمد مختار، (2009). اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط3.  
عنان، محمد، (1996). أدبيات المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم

إنجليزي - عربي، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية، لونغمان، ط1.  
عيّاد، شكري، (1988). اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، القاهرة، د.ط.  
عيّاد، شكري، (1985). اتجاهات البحث الأسلوبي، دار العلوم، الرياض، ط1.  
عيد، رجا، (1979). دراسة في لغة الشعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط.  
العيد، يمى، (1985). في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3.

- عيسى، راشد. (2006). تحولات فاعلن في شعر التفعلية ديوان شجر الليل لصلاح عبدالصبور نموذج تطبيقي. *المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها*، مجلد 2، عدد 2، ربيع الأول (1427هـ)، نيسان (2006)، ص 89.
- فاخر، ماجد، (1980). *أبعاد التجربة النفسية*، دار النهار، بيروت، د.ط.
- الفاخوري، حنا، (1989). *تحقيق ديوان امرئ القيس*، دار الجيل، بيروت، ط1.
- فاخوري، عمر، (1969). *الباب المرصود*، دار الثقافة، بيروت، ط2.
- الفارس، محمد، (1986). *الرؤيا الإبداعية في شعر صلاح عبد الصبور*، الهيئة المصرية، د.ط.
- فخر الدين، جودت، (1995). *الإيقاع والزمان*، دار المناهل، دار الحرف العربي، بيروت، ط1.
- فروم، إيريك، (1998). *الإنسان بين الجوهر والمظهر*، ترجمة سعد زهران، *عالم المعرفة*، الكويت، عدد 140.
- فضل، صلاح، (1998). *أساليب الشعرية المعاصرة*، دار قباء، القاهرة، د. ط.
- فضل، صلاح، (1985). *علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط.
- فوغالي، باديس، (2008). *الزمان والمكان في الشعر الجاهلي*، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1.
- الفيروز آبادي، مجد الدين، (د.ت). *القاموس المحيط*، دار الكتاب العربي، د.ط.
- القاسم، يحيى، (1998). *انزياح المصاحبات المعجمية*، دراسة في شعر أمل دنقل، *مجلة جامعة البعث*، دمشق، م 21، ص 152.
- القعود، عبد الرحمن، (2002). *الإبهام في شعر الحدائث*، عالم المعرفة، عدد 279، الكويت.
- الكبيسي، عمران، (د.ت). *لغة الشعر العراقي المعاصر*، وكالة المطبوعات، الكويت، د.ط.
- ابن كثير، الإمام الحافظ عماد الدين أبي الفداء الدمشقي (2002). *البداية والنهاية*، ج13، دار المعرفة، بيروت، ط7.

- كرستيفيا، جوليا، (1991). علم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1.
- الكركي، خالد، (1989). الرموز التراثية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، ط1.
- كمبانيون، أنطوان، (1993). مفارقات الحداثة الخمس، ترجمة محمد عزيمة، دار الموقف، اللاذقية، ط1.
- كورتر، آرثر، (1993). أساطير العالم، ترجمة سهى الطريحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1.
- كوهن، جان، (1986). بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، ط1.
- كوين، جون، (1993). بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، دار المعارف، ط3.
- لوتمان، يوري، (1995). تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح، دار المعارف، القاهرة، د.ط.
- لافي، محمد، (1973). مواويل على دروب الغربية، مطبعة عمان، ط1.
- لافي، محمد، (1975). ديوان "الانحدار من كهف الرقيم"، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان.
- لافي، محمد، (1985). ديوان الخروج، دار الحوار، سوريا، ط1.
- لافي، محمد، (1990). ديوان "نقوش الولد الضال"، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، دمشق، ط1.
- لافي، محمد، (1993). ديوان "مقفى الرماة"، المؤسسة العربية، بيروت، ط1.
- لافي، محمد، (1996). ديوان افتتاح بابا للغزاة، المؤسسة العربية، ط1.
- لافي، محمد، (2005). ديوان "لم يعد درج العمر أخضر"، وزارة الثقافة، ط1.
- لافي، محمد، (2010). ديوان "ويقول الرصيف"، وزارة الثقافة، عمان، ط1.
- الماضي، شكري، (د.ت). المفارقة في روايات إميل حبيبي، مجلة البيان، مجلد1، عدد1، ص33.

المجالي، قبلان،(1993). العلاقة بين الاختصاص الأكاديمي وبعض جوانب الاغتراب، وفقاً لمقاييس دوات دين،أبحاث اليرموك، المجلد التاسع، العدد الرابع، ص 57-80.

أوبانك، مارغريت؛ و شمعون، صموئيل (1998). حوار مع أدونيس. مجلة البيان الكويتية، عدد 334، مايو، ص 78.

أبو محفوظ، ابتسام،(1993). بنية القصيدة عند أمل دنقل، رسالة ماجستير غير منشورة، الجامعة الأردنية.

محي الدين، صبحي،(1987). الرؤيا في شعر عبدالوهاب البياتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1.

المختار، محمد،(1994م). الاغتراب والتطرف نحو العنف، دار غريب، د.ط. مفتاح، محمد،(1992). تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية النص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3.

الملائكة، نازك،(1983). قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط7. منصور، حسن عبد الرزاق،(1989م). الانتماء والاغتراب، دار جرش، خميس مشيط، د.ط.

ابن منظور، جمال الدين،(1955). لسان العرب، دار صادر، بيروت، د.ط. ميويك، دي. سي،(1987). المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد المنعم الواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، ط2.

ناظم، حسن،(1994). مفاهيم شعرية "دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم"، المركز الثقافي العربي، بيروت، د.ط.

الناعم، عبد الكريم، (1991). في أقانيم الشعر، دار الذاكرة، ط1. نايل، كمال عبد الحميد، (1950). ميكانيزم النكوص، مجلة علم النفس، فبراير، العدد5، ص 75-105.

الهوري، علي،(1981). الأزهية في علم الحروف، تحقيق عبد المعين المّلّوحي، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، د.ط، ص 267 - 270.

الهندي، هاني، (2007). الحزن في الأغنية الشعبية الفلسطينية، دار البشير، عمّان، ط1.

ولسولن، كولن، (1979). الشعر والصوفية، دار الآداب، بيروت، ط2.  
وهبة، مجدي، (1974). معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط.  
ويس، أحمد محمد، (د.ت). الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط.

اليوسف، إسماعيل، (2002). الجامع في الأمثال الفلسطينية، الأهلية للنشر، ط1.



## المعلومات الشخصية

الاسم: مجدي عيد علي الأحمدى

الكلية: الآداب

التخصص: دكتوراة اللغة العربية

السنة: 2013