The Dialectical Relationship Between Death and Life in Ahmad al-Asi's Poetry

Abbas Alhadad

Abstract

This study aims to reveal an almost unknown page in the history of contemporary Arab poetry by analyzing the poetry of the Egyptian poet ʾĀḥmd Ālʿāṣy, who committed suicide by setting himself on fire when he was twenty-seven years old. Ālʿāṣy left a single collection of poetry under the title "dywān Ālʿāṣy." He personally printed and published it and promised readers to release the second part. Ālʿāṣy was admired by literary circles, for even the great Egyptian poet ʾāḥmd Šūqī presented Ālʿāṣy's dywān with verses preaching the birth of a promising poet who would be a notable addition to the world of literature. However, it was his short life and tragic end that made him absent from the memory of the critics. The study adopted an analytical methodology whereby, through close reading, the various aspects of the poet's life and creativity experience were highlighted. The research reveals that the dialectical relationship between life and death was the main theme in Ālʿāṣy's poetry. The study begins with a brief biography of the poet. Afterwards, it explores a number of textual thresholds of the dywān (seuils or paratext, as termed by the French critic Gérard Genette). These are the title page, Šūqī's preface of the dywān, the structure that Ālʿāṣy designed, and his only fictional work "ġādẗ Ibnān".

The analysis shows that Ahmad Šūqī's character and his theatrical poetry had a clear impact on Ālʿāṣy's life and poetry. The study linked a number of scenes in Šūqī's play "mṣrʿ klīūbātrā" to the poet's tragic ending, for both the poet and the queen seek for salvation in death. The study also thoroughly analyzes the last poem "qissat al-mawt" [the Story of Death], as it most accurately depicts the poet's vision of the dialectical relationship between life and death. The study concludes that Ālʿāṣy's experience is exceptional and unique, and that it is an important contribution to contemporary Arabic poetry.

It is noteworthy to mention that there are similar cases to that of ʾĀḥmd Ālʿāṣy in Arabic literature as well as in world literature. Thus, the study recommends further research to be made revolving around the phenomenon of suicide committed by poets. Specifically, the relationship between this phenomenon and poetic creativity should be the focus of future studies.

Keywords: ʾĀḥmd Ālʿāṣy - mṣrʿ klīūbātrā - paratext - the dialectic of life and death - Poetic preciosity - Modern Arabic poetry.

ISSN : 1026-9576

DOI : 10.34120/0117-039-155-004

جَدْلِيّةُ الْمَوْتِ وَالْحَياةِ في شِعْرِ أَحْمَد الْعاصِي

عباس يوسف الحداد

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية، كلية التربية الأساسية، الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب، دولة الكويت.

الملخص

تكشف هذه الدراسة عن صفحة تكاد تكون مجهولة في تاريخ الشعر العربي المعاصر، تتعلق بالشاعر المصري أحمد العاصي (**1903 - 1930**)، الذي أقدم على الانتحار بإضرام النار في نفسه، وهو لا يزال في العام السابع والعشرين من عمره. ترك "العاصي" لنا مجموعة شعرية وحيدة تحت عنوان "ديوان العاصي"، قام بنفسه على طباعتها ونشرها، ووعد القراء بظهور الجزء الثاني منه قريباً. ومع أن الشاعر كان موضع الإعجاب من الدوائر الأدبية، حتى إن الشاعر المصري الكبير "أحمد شوقي" قدم لديوان العاصي بأبيات يبشر فيها بميلاد شاعر واعد سيكون له شأن في عالم الأدب – فقد كانت حياته القصيرة ونهايته الفاجعة سبباً في غيابه من ذاكرة النقد والنقاد. اعتمدت الدراسة منهجية تحليلية أمكن بها من خلال القراءة الفاحصة إيراد الجوانب المختلفة في التجربة الحياتية والإبداعية للشاعر. وقد تبين أن العلاقة الجَدْلِيّة بين الحياة والموت كانت هي "التيمة" المحورية التي استولت على اهتمام الشاعر وشعره.

وقد بدأت الدراسة بسيرة حياة مختصرة للشاعر، ثم عالجت عدداً من العتبات – بمصطلح الناقد الفرنسي جيرار جينيت؛ (Seuils or paratext) – النصية للديوان، وهي: صفحة العنوان، وأبيات شوقي في تقريظ الديوان، وبنية الديوان كما صممها بنفسه، ثم عمله الروائي الوحيد "غادة لبنان"؛ بوصفه عتبة خارجية مهمة. وقد أظهر التحليل أن لشخصية شوقي وشعره المسرحي تأثيراً ظاهراً في حياة العاصي وشعره؛ إذ ربطت الدراسة بين عدد من مشاهد مسرحية شوقي "مصرع كليوباترا" والنهاية الفاجعة للشاعر، حيث بحث الشاعر والملكة كلاهما عن الخلاص بالموت. كذلك توقفت الدراسة بالتحليل المفصل عند القصيدة الأخيرة "قصة الموت"؛ بوصفها أوضح قصائد الديوان تعبيراً، وأدقها تصويراً لرؤية الشاعر للعلاقة الجَدْلِيّة بين الحياة والموت.

وقد انتهت الدراسة بتشخيص لتجربة العاصي على أنها تجربة فذة ومتفردة، وأنها إضافة مهمة إلى ديوان الشعر العربي المعاصر. وجدير بالذكر أن ثمة حالات أخرى مشابهة لحالة أحمد العاصي في الأدبين العربي والعالمي؛ ومن ثم توصي الدراسة بمزيد من البحث لظاهرة انتحار الشعراء، ولاسيما من حيث العلاقة بين الظاهرة والإبداع الشعري.

الكلمات المفتاحية: أحمد العاصي، مصرع كليوباترا، العتبات، جدلية الحياة والموت، الصناعة الشعرية، الشعر العربي المعاصر.

تتمثل مشكلة الدراسة في الكشف عن تجربة شاعر يكاد يكون مجهولاً لكثير من المهتمين بتاريخ الشعر العربي المعاصر؛ ونعني به الشاعر أحمد العاصي، والشاعر لم يترك إلا ديواناً وحيداً قام بنفسه على طباعته ونشره مُصَدِّراً إياه بأبيات لأمير الشعراء في زمانه أحمد شوقي، يعلن فيها عن ميلاد شاعر سيكون له شأن في عالم الأدب، غير أن الشاعر بُعَيْد إصداره للديوان أنهى حياته منتحراً وهو في ريعان شبابه، ولذا تركت هذه النهاية المأساوية وراءها أسئلة كثيرة، شكلت حافزاً مهمّاً لهذه الدراسة. ولعل من أهم هذه الأسئلة:

- ما العتبات الحافة بالتجربة الحياتية والشعرية، التي كان لها أثرها المباشر في تشكيل تجربة الشاعر؟
- هل كان لأمير الشعراء دور في تشكيل هذه النهاية الحزينة؟
- ما موقف الشاعر من تجربة الحياة والموت؟ وكيف كان تصوره للعلاقة المُتَجادِلة بينهما جذباً وتنافراً بين هذين القطبين المتلازمين؟
- ما نوع العلاقة الحاكمة على سيرة حياته وتجربته الشعرية؟
- كيف رسم الشاعر للموت صورة محببة للنفس جعلت منه معبراً جميلاً مؤنساً إلى العالم الأفضل؟

وقد اتبعت الدراسة المنهج التحليلي في تشخيص الملامح المميزة لهذه التجربة الفريدة، وتقديم محاولات منهجية للخروج بجوابات عن تلك الأسئلة المُحَيِّرة.

ليس بعيداً إذا ما ذكر "أحمد العاصي"[1] بين الشعراء وكُتَّاب الرواية في مجلس من مجالس الأدب، أو قاعة من قاعات الدرس، أن يتلقاه السامعون بغير قليل من الدهشة والتساؤل: من هو؟ وأين عاش؟ وكيف قضى؟ وما آثاره التي عُدَّ بها شاعراً أو روائيّاً؟ وما مكانه بين أهل الأدب؟ وكل هذه الأسئلة واردة؛ فقد مَرَّ التاريخ الأدبي بأسماء كثيرة، فلم يتلبث عندها طويلاً؛ إذ لم يجد وراءها من النتاج ما يؤهلها لأن تكون محلّاً للذكر، ولقد لقي "أحمد العاصي" المصير نفسه، ولم يكن ذلك عن خمول في الذكر،

أو وهن في الموهبة، وأنّى لذلك أن يكون وهو الذي حظي من أمير الشعراء أحمد شوقي بك (1868 – 1932) بتقريظ صَدَّر به ديوانه الأول والوحيد، وفيه أبيات تشهد للشاعر بالنبوغ، ولملكته بالتمكن، وترصد في كلماتها مطلع نجم جديد في سماء الشعر والفن، ولقد كانت أبيات شوقي الذهبية سبباً في تعرّفه واهتمامي بأعماله؛ إذ جرى الكلام ذات مثاقفة مع سعد مصلوح حول الشعراء الذين اخْتُضِرُوا وقضوا في عنفوان الشباب انتحاراً أو موتاً، فقال لي: ولم لا تذكر بينهم "أحمد العاصي" فقد كان شاعراً مرجوّاً لفت إليه أمير الشعراء، فقال فيه ما قال وقد قضى منتحراً؟ ثم قرأ عليّ مصلوح أبياتاً استدعاها من محفوظه القديم، يقول فيها شوقي؛ تقديماً لديوان العاصي:

هذا شباب الشِّعرِ يلمحُ مَاؤُه ... من جَدْولِ العاصي ومن ديوانِه
مِنْ كُلِّ قافيةٍ كأن رفيفها ... من طَلِّ آذار ومن رَيْحانِه
وكأنَّ رَنَّتَها ونَغْمَةَ شِعْرِها ... من طَيْرِه الصدَّاحِ في أغصانِه
هجر التكلُّفَ بيتُها فكأنَّما ... من قَلْبِه بُنِيَتْ ومن وجدانِه
ويكاد يُلْمِسُك السرورَ يراعُه ... وترى يد الأحزان حول بنانِه
يشكو الزمانَ لنا؛ فيَالَكَ يافعاً ... ناءت بميعته هموم زمانِه
ولتَعْلَمَنَّ إذا السنونَ تتابعت ... أن التَّشَكِّيَ كان قبل أوانِه[2]

كانت تلكم الأبيات مفاجئة لي؛ ذلك لأنّي فتشتُ عنها في مظانها بين تراث شوقي المعلوم والمجهول فلم أجدها، وحين راقتني أبيات الأمير، واقترنت عندي بالعاصي ذلك الاسم المجهول، وجدتني مشغولاً به، باحثاً عن آثاره وأخباره في بطون المكتبات، وفي صفحات المجلات، فوجدت في ذلك عنتاً شديداً لم يعوضني عنه إلا نفاسة ماعثرت عليه. لقد كان في سيرته أمور جديرة بالرواية، وفي شعره وآثاره وإبداعه مادة حَرِيَّة بالتأمل والدرس الفاحص.

لقد كانت حياة أحمد العاصي في السياق الأدبي المعاصر بالغة القصر وعاجل بحضوره النقاد فلم يلتفتوا له. إن غياب العاصي عن المشهد الشعري بموته المبكر وديوانه اليتيم جعله يتوارى سريعاً ويقيم في ذاكرة النسيان، وكذلك كانت الحال في دراسة إبداعه؛ إذ لم أعثر بعد طول بحث وتقصٍّ إلا على دراسة يتيمة أعدها الباحث محمد عبد الله عباس عنوانها "أحمد العاصي: لمحات من حياته ونظرات في شعره"[3]، وقد أخرجها في كتيب لا تتجاوز عدة صفحاته خمساً وتسعين في عام ألفين. وفي هذه الدراسة ألمَّ الباحث إلماماً سريعاً بأحداث حياة الشاعر وما انتهت إليه من نهاية حزينة، كما اقترح تصنيفاً موضوعيّاً لقصائد الديوان، وجاءت أكثر أحكامه النقدية عامة مرسلة وخالية من التحليل والتعليل، ولعل من أظهر المآخذ على الدراسة ضعف الإفادة من المراجع على قلتها الملحوظة، واجتنابها الرجوع إلى مصادر ومراجع ذات أهمية في ما عرضت له من موضوعات، لقد غابت في هذه الدراسة أعمال أخرى للعاصي، روايته "غادة لبنان"[4]، كما غابت عن المراجعة والتقويم المقالات التي نشرها محمد لطفي جمعة (1886 – 1953) بعد وفاة العاصي[5]، وكذلك مقال أخيه محمد السعيد العاصي المحامي الذي ذكر فيه شذرات من سيرة الشاعر[6]، فضلاً عن مقال كامل محمد عجلان[7] الذي نشر في أعقاب انتحار العاصي، وأخيراً، مقال محمد محمود زيتون[8]. ويبقى لهذه الدراسة فضل اجتراح القول في سيرة هذا الشاعر المُحْتَضَر، والإلماح إلى ديوانه وشعره في إشارات سريعة.

وتحاول هذه الدراسة استتمام القول في أمر العاصي وديوانه، وتعميق المعالجة باعتماد التحليل، واستدعاء الدلالات الإحصائية، والاتكاء على ما غاب عن دراسة الباحث من مراجع ومصادر، كما مدت دراستنا البصر إلى دائرة موسعة من المؤثرات التي توقعت أن يكون لها دواعيها في شعر العاصي، وبخاصة علاقته بأمير الشعراء أحمد شوقي (1870 –1932) وإبداعه الشعري والمسرحي.

وها نحن أولاء نُخْلِصُ هذه الدراسة لحديث فاحص دؤوب نضع به العاصي في موضعه المستحق بين شعراء جيله، ونولي نتاجه الذي لم يتجاوز حقبة البواكير العناية الواجبة لإخراجه من ظُلْمِ التجاهل وظُلُمَاتِ الغياب إلى مشارق الحضور.

0/1 أحمد العاصي : سيرة حياة

عاصاني القلم وأنا أسطر عنوان هذا المبحث من مباحث هذه الدراسة ؛ فقد كدت أوثر لهذا العنوان أن يكون سيرة الموت لا الحياة ؛ فالذي يبدو لنا أن رحلة الشاعر منذ ميلاده في فارسكور (مديرية الدقهلية) في شهر يونيو عام 1903م إلى أن عثر عليه وحيداً منتحراً في غرفته في سبتمبر عام 1930م، هي في حقيقتها رحلة نفس باحثة عن لحظة الخلاص بالانتحار، وإن راوحته في رحلته المضنية المفعمة بالمآزق والمضايق والأزمات، والتي لم تتجاوز سبعاً وعشرين سنة، نسماتٌ شاردةٌ حائرةٌ من الأمل المتعلق بالحياة، ولكن الأمر آل إلى النهاية الأسيفة ؛ إذ أقبل مختاراً بملء إرادته على قطع ذلكم الحبل السري الذي يربطه بدنيا الناس .

لقد قضى أحمد العاصي حريقاً، بيد أن الرواية قد تعددت في هيئة موته، والمادة التي استخدمت في الحريق، وما كانت عليه هيئة مسرح الحدث، ويمكننا إيجاز الرواية – على تباينها واختلاف تفصيلاتها – فيما ذكره صاحباه محمد لطفي جمعة (1886 – 1953) ومحمد محمود زيتون (1916 – 1987) .

يقول محمد لطفي جمعة في أول مقال كتبه بعد انتحار العاصي ونشره في جريدة المساء المصرية في 3 نوفمبر 1930 : "وفي يوم الأربعاء أول أكتوبر سنة 1930 نهضت فاطمة (وهي مدبرة المنزل) لتوقظ سيدها في ساعة مبكرة، ولقد دهشت وحزنت عندما فتحت باب الغرفة فوجدته مُلْقِياً برأسه على مقعد وقد أكلت النار قطعاً من ثيابه وبدنه وشوهته . ولم يكن المرحوم أحمد العاصي قد أحرق نفسه بالنار، ولكنه سكب على جسمه كمية كبيرة من مادة نارية تحرق ولا تلهب، وتكوي ولا تشتعل . وقد اتصلت بأحشائه، ونفذت إلى خبايا نفسه دون أن يحدث ضرراً بما حوله من الأثاث ؛ فهو بلا ريب استعان بما كان يعلمه من الكيميا واتخذ من علمه بالمواد الكاوية والسامة سلاحاً قضى به على نفسه . . . "[9] .

أما محمد محمود زيتون ؛ فقد نشر في مجلة الرسالة مقالاً عن العاصي بتاريخ 13 مارس 1950 وصف فيه كيف لاقى العاصي حتفه منتحراً فقال : " . . . آوى إلى فراشه وبخ نفسه (يعني رش نفسه) بمادة كاوية ظلت تحرق حجرة نومه من الساعة التاسعة صباحاً

حتى الخامسة من اليوم التالي؛ حيث اندلعت ألسنة الدخان من خلال النوافذ، ولم يكد المارة يقتحمون المنزل حتى رأوا هيكلاً بشريّاً صار هشيماً "[10].

أما ما جاء نصّاً في ملف قضية أحمد العاصي رقم (215) قسم الوايلي؛ فهو أنه: "في يوم 23 أكتوبر 1930 بدائرة قسم الوايلي بالقاهرة قتل هذا الشاعر نفسه عمداً بأن صَبَّ على ملابسه البترول وأشعل فيها النار، . . . وهذا هو الأسلوب الرسمي الجاف الذي سجلت به هذه المأساة رسميّاً وقد حفظت قطعيّاً لعدم الجناية "[11].

وتظل المادة الكاوية التي استخدمها العاصي مجهولة لدينا؛ فقد حرقت جسده دون لهب، ودون إتلاف أي من موجودات غرفته.

أما سمات الصورة التي بلغتنا عن الشاعر؛ فقد كان مصدرها واحداً من أقرب خلطائه، على قلتهم، وهو محمد لطفي جمعة، في مقال له نشر بعد انتحار العاصي يقول فيه:

" . . . قصير القامة ممتلئ البدن، يقترب لونه إلى السمرة المشوبة بالاصفرار الدائم، وهو أسود الشَّعْر مجعده، عالي الجبين بيضاوي الوجه، لا ينبت بعارضه شعر، وشعر شاربه قليل، وهو هادئ في الظاهر، خافت الصوت وفي كلامه لكنة، ويعرف من لهجته أنه من أهل الفرع الشرقي للنيل، وكان يلبس عوينات من الزجاج، وهو إذا أقبل عليك يزداد مودة وتعلقاً، ويفاتحك بخطايا قليلة حين يأنس إليك ويأمن جانبك]كذا![، . . . وقد أدهشني أحمد العاصي بذكائه وحضور بديهته وسعة اطلاعه وفضله، وهو مع هذا كله متواضع، وديع شديد الحياء كأنه عذراء نشأت في أسرة كريمة طاهرة "[12].

كذا كان وسمه ورسمه في ماسطره محمد لطفي جمعة، وذلكم كان مشهد الختام في حياة قصيرة بالغة القصر، مفعمة بالأحداث والمواقف إلى أبعد حد، باعثة مشاعر الأسى والأسف على رحيل مأساوي حزين لطاقة شعرية مبدعة، لم يمهلها الموت لتستكمل حظها من الشهرة والنبوغ.

ولعل فيما سلف من حديث عن أحمد العاصي ما يقدم في إيجاز مؤثر وبليغ أسباب اهتمامنا في هذه الدراسة بإحياء هذه السيرة المفعمة بالأحداث. فها نحن أولاء أمام نموذج

متفرد لشاب مثقف طموح يبدأ حياته منصرفاً إلى دراسة الطب، ثم إذا هو يعزف عن هذا النوع من الدراسة ليولي وجهه شطر عالم الفلسفة، قابعاً بين جدران مكتبة جامعة القاهرة، مواصلاً ليله بنهاره في القراءة، ثم إذا بموهبته الشعرية تجتذبه إلى عالم الإبداع فيصدر ديوانه الأول حريصاً على نشره وينطلق به إلى أمير الشعراء ليفوز منه بأبيات جياد يحيي بها الشاعر وديوانه، ثم ها هي ذي الأحداث تؤول إلى انتحار من نمط فريد، يقبل فيه الشاعر الشاب عليه مرحباً بالموت، مودعاً للحياة، غير آسف عليها، وكأنه على يقين جازم من أن الموت في عقيدته انطلاق إلى عالم فيه من الرحابة والصفاء وارتقاب الخلاص ما يعوضه عن عالم مفعم بالأسى والأحزان والشقاء.

من هنا كان العزم على نشر هذه الصفحة المجهولة من تاريخ الإبداع الشعري في العصر الحديث، كشفاً عن خبيئة هذه الحياة القصيرة الثرية، وتأملاً للمنجز الشعري الوحيد الذي خلَّفه لنا الشاعر، ورصداً للعلائق الخفية والظاهرة بين الإبداع وسيرة الحياة في بحث مُتَلَبِّث آثرنا له هذا العنوان "**جَدْلِيَّةُ الْمَوْتِ والْحَياةِ في شِعْرِ أَحْمَد الْعاصِي**".

0/2 عتبات الديوان

يعزى مصطلح العتبات (SEUILS) للناقد الفرنسي جيرار جينيت (2018 -1930) Gérard Genette، الذي أفرد له كتاباً كاملاً سمّاه بهذا الاسم، جاعلاً منه خطاباً موازياً لخطابه الأصلي (وهو النص)، يحركه فعل التأويل، وينشطه فعل القراءة، شارحاً ومفسراً شكل معناه[13]. وقد عرّف جينيت العتبات النصية بأنها ملحقات نصية وعتبات نطؤها قبل ولوج أي فضاء داخلي، متطابقاً في هذا المعنى مع المعنى المعجمي للعتبة وهو أَسْكُفَّة الباب التي توطأ[14].

إن عتبات النصوص هي طائفة من النوافذ والتنبيهات والخوادم والإضاءات والمقدمات التي تفضي من خلال فعل القراءة إلى اتّساع فضاء التأويل؛ نتيجة التلاقح بينهما وبين النص[15].

وعلى ذلك يكون مجموع النصوص بمعناها الأعم تلك التي تحيط بمتن الكتاب من

جميع جوانبه من حواش وهوامش وعناوين رئيسة وأخرى فرعية وفهارس ومقدمات وخاتمة وتصميم للغلاف وغيره من بيانات النشر المعروفة؛ لتشكل نظاماً إشاريّاً ومعرفيّاً لا يقل أهمية عن المتن الذي يحيط به، بل إنه يؤدي دوراً مهمّاً في تشكيل نوعية القراءة وتوجيهها[16].

ويندر في تاريخ الشعر العربي أن تجد ديواناً شبيهاً بديوان العاصي؛ ففيه تتجلى سيرة مبدعة، كما يقدم الديوان – في آن معاً – صورة صادقة أمينة لشخصيته، ولما كابده في أحداث حياته من معاناة قاسية أفضت به إلى هذه النهاية؛ ومن ثم كان ديوان العاصي صورة وسيرة لرحلته القصيرة المثيرة في عالم الإبداع.

ولعله من الظواهر اللافتة في هذا الديوان اشتماله على عدد من العتبات – بمفهوم جيرار جينيت – يمكن اعتبارها نصّاً موازياً ذا قدرة عالية على تفسير النص الأصيل، وأهم هذه العتبات:

(1) **صفحة العنوان.**

(2) **أبيات أحمد شوقي بك في تقريظ الديوان.**

(3) **كلمة تمهيد مُوَقَّعة من الشاعر.**

(4) **تصنيف أبواب الديوان (كما أراده الشاعر).**

(5) **خاتمة الديوان.**

(6) **رواية "غادة لبنان" عتبة أخرى من خارج الديوان.**

وأما الكشف عن الطاقة التفسيرية لهذه العتبات الداخلية والخارجية؛ فهو موضوع حديث مفصل، سنستمد منه الضوء اللازم للكشف عن المشكل الأصيل في هذه الدراسة، وهو ما أطلقنا عليه "**جَدْلِيَّةُ الْمَوْتِ والْحَياةِ في شِعْرِ أَحْمَد الْعاصِي**" وسنأخذ الآن في حديث عن العتبات على الترتيب السابق إيراده.

1/2 عن صفحة العنوان

تحمل صفحة العنوان تسمية ديوان العاصي بخط فارسي كبير، وتحته كتب اسم الشاعر بحجم أصغر "أحمد العاصي" من نوع الخط نفسه، ثم تعريف بخط النسخ الصغير "بالجامعة المصرية"، ثم عبارة "الجزء الأول" بحجم أكبر "نسخ إجازة"..

ويبدو أن وراء هذه التوليفة مرادات تحتاج إلى إضاءة وتنوير، ويمكن في هذا المجال رصد عدد من الملاحظ:

أولاها: من الطبيعي أن يحظى "**ديوان العاصي**" بالحجم الأكبر من عتبات صفحة العنوان، ثم يأتي اسم الشاعر من بعده تخصيصاً للقب بذكر الاسم كاملاً.

ثانيها: أن تعريف الشاعر نفسه بعبارة "**بالجامعة المصرية**" ليس مألوفاً ولا معتاداً في عناوين الدواوين، وهو تعريف متشح بالغموض؛ إذ لا يظهر منه حقيقة الموقع الذي يحتله بالجامعة؛ أهو موظف أم أستاذ؟ وربما كان هذا التجهيل مقصوداً للشاعر؛ ففيه شيء من عدم الرضا عن الوظيفة، وفيه طموح مكبوت، فلربما يرى الشاعر نفسه أهلاً لأن يكون واحداً من المنتظمين في سلك الأساتذة، وربما وجد في عدم النص القاطع على موقعه ضرباً من الإبهام المحقق للمراد.

ثالثها: أن عبارة "**الجزء الأول**" تشير بطموح واضح إلى إنجاز جزء آخر مرتقب ظهوره، ويعزز هذا ما جاء في صفحة الخاتمة (ص120) من قوله في كلمة الختام: "**وإلى اللقاء أيها القارئ الكريم**". والظاهر أن هذا الوعد لم يتحقق، فقد استفرغنا وسعنا في النبش والتفتيش عن هذا "الجزء الموعود"، واجتهدنا في ذلك غاية الجهد فلم نظفر بشيء[17].

وهنا يبرز السؤال: كيف لشاعر يخفي في أعماقه من الطموح والتطلع ما يحمله على أن يعد قارئه بجزء قادم من ديوانه، وبلقاء منتظر في آخر شهر في عام 1926م، ثم يباغت القراء والمجتمع الثقافي بانتحاره حريقاً بعد أقل من سنوات أربع من ذلك الوعد؟ حقاً إنه سؤال ملغز ينتظر البحث والجواب.

2/2 تقريظ الأمير

كانت العتبة الثانية للديوان أبيات شوقي في تحية الشاعر وديوانه. وقد قدم لها الشاعر بكلمة يقول فيها: "**منحة لا تعدل بشكر من أمير دولة الشعر**". وحق للشاعر أن يتيه بتحية الأمير فخراً. وجدير بالذكر أن شوقي قد بلغ إبان السنوات الأخيرة من حياة العاصي بمكانه ومكانته أقصى ما يبلغه شاعر، ومن المعروف أن رائعته المسرحية "مصرع كليوبترا" قد مثلت أحداثها على المسرح عام 1927م، وظني الذي يكاد يبلغ مبلغ اليقين أن الشاعر قد اتصل بهذا العمل العظيم قارئاً أو مشاهداً، وربما قارئاً ومشاهداً، وأن لهذا الأمر أثراً مباشراً في حياة العاصي، أو في مسيرته نحو الموت، وهو ما سنحاول إيضاحه والكشف عن طويته في تضاعيف هذه الدراسة.

فالذي لا ريب فيه أن اتصاله بالأمير ينبئ أن علاقة العاصي بالأمير لم تكن عرضية أو طارئة؛ فالدخول إلى عالم شوقي وإلى الدوائر المحيطة به لم يكن سهلاً موطأ، ولا بد أن الصلة بين الشاعر الشاب والأمير كان مبناها على الإعجاب البالغ من العاصي والعطف والرعاية من شوقي.

ونود هنا أن نتوقف عند البيت الأخير من تقريظ شوقي لديوان العاصي، ونعني به قوله:

ولتَعْلمَنَّ إذا السنونَ تتابعت أن التَّشَكِّيَ كان قبل أوانِه[18]

تُرى أيكون لهذا البيت نصيب في تشكيل وعي العاصي وموقفه من الموت؟ وهل يمكن أن يكون حضور شوقي في تجربة العاصي أوسع مدى وأبعد أثراً مما يتجاوز هذا البيت إلى مناطق أخرى من مجالات إبداع شوقي تبدو بعيدة للنظرة العجلى؟ هذا تساؤل نطرحه بين يدي الدراسة تمهيداً لمقاربته بمزيد البيان في موضعه؛ بوصفه عتبة نراها من أهم العتبات الموصلة إلى فهم أرحب أفقاً لتجربة العاصي في حياته وفنه.

إن هذا البيت – فيما نرى – إحدى أهم العتبات النصّية التي تفسر جانباً من جوانب ما نسميه "**جَدْلِيَّة الموت والحياة**" في إبداع العاصي.

3/2 كلمة التمهيد

صَدَّر الشاعر ديوانه بأسطر خمسة استفتحها بالبسملة وعَنْوَن لها بكلمة "**تمهيد**"، وختمها باسمه، وفيها يقول: "**ألمتْ بي محنةٌ من محن الدّهر ألزمتني العزلة حيناً، فشعرت بحاجة حادّة لأن أشغل نفسي بقول الشعر فيما شغلني من شؤون الحياة من قبل، فلما ودعتني المحنة جمعت هذا الشعر وضممت إليه شيئاً من حديث شعري وقدمته إلى الناس، فإن قبلوه كان ذلك خير عزاء وخير جزاء**".

أحمد العاصي[19]

وتأَمُّل هذه الأسطر كاشف وممهد لجوهر التجربة والمعاناة التي صنعت هذا الديوان وأَطَّرَت حياة الشاعر منذ ميلاده إلى نهايته الأليمة. في هذه الكلمات يقرر العاصي أن محنة من محن الدهر ألمت به، وأنها ألزمته العزلة حيناً، وقد أحوجته العزلة لأن يجعل من قول الشعر مخرجاً من آلام المعاناة، ويقرر الشاعر بالعبارة الصريحة أن ديوانه هذا هو النتيجة المباشرة لما كابده من أحداث، فيقول: "**فلما ودَّعَتْني المحنة جمعت هذا الشعر وضممت إليه شيئاً من حديث شعري وقدمته إلى الناس**"[20].

إننا هنا أمام شاعر رأى في شعره منقذاً من العزلة، وطوقاً للنجاة يصل ما بينه وبين الناس، ومن ذلك يبدو أن اعتزال الناس لم يكن عنده عن رضاً واختيار، وأن رغبته في مخالطتهم وإيناسهم والائتناس بهم لم تزايله حتى وهو في أحلك أوقات محنته، بل إنه يجعل من قبول الناس لديوانه خير عزاء وخير جزاء.

إذن، فعلى الناظر في الديوان أن لا يستقري ما يتضمنه من قصائد على أنه كلام منظوم كسائر الكلام ولكنه نبض الوجيعة ورجع الألم، وعصارة المحنة، والسبيل إلى استرداد النفس الضاربة في التيه وإعادة الصلات الشابكة بينه وبين الأغيار؛ فالأغيار ليسوا هم الجحيم، ولكنهم الحضن الذي يجاهد لكي يلوذ به، وليس له من سبيل لذلك إلّا الشِّعْر.

وبهَدْي من تلك العلاقة الإشكالية المتوترة بين الشاعر والآخر حيث يكون القارئ المتلقي طَرفاً فاعلاً فيها – مريداً لذلك أو غير مريد – ينبغي أن تكون قراءة الديوان.

4/2 تصنيف أبواب الديوان (كما أراده الشاعر)

لم يترك الشاعر خياراً لقارئ الديوان في أمر تصنيف أبوابه فتولى الأمر بنفسه، جاعلاً إياه على ستة أبواب. ويصوغ الشاعر ترتيبه لأبواب الديوان متحدثاً إلى قارئه بضمير المتكلم الصريح، مؤكداً أن الترتيب له وليس لغيره، وأنه جاء عن قصد وليس جزافاً ولا عفو الخاطر. وربما يعجب القارئ المتأمل حين يرى ترتيب الشاعر لأبواب ديوانه وقد بدا غير متسق مع المتوالية الزمانية الحاكمة لأحداث حياته على الوجه الآتي:

(1) باب الأدب: ما قلت في عهد الاطمئنان والرجوع إلى النفس.

(2) باب النقمة: ما قلت في عهد المحنة والتبرم بالحياة.

فكيف تأتّى للشاعر أن يقدم حديث التصالح والاطمئنان إلى الحياة على حديث النقمة والاعتزال والتبرم بها؟ ثم أنَّى له أيضاً أن يختص الأول بعنوان "باب الأدب" ويتخذ للثاني عنوان "باب النقمة"؟ وهل حديث النقمة بعيد عن حديث الأدب؟

وهل يحاول الشاعر بصنيعه هذا استئناس القارئ وطمأنته إلى أن تجربته الأليمة قد صارت في ذمة الماضي، وأن مسالمة الأغيار والتصالح مع الحياة هو الأصل الباقي؟

ثم يجعل الشاعر الباب الثالث للغزل، والرابع للفخر، ويجمعهما تحت عنوان واحد هو: "**ما قلتُ في عهد المرح وتسريح الهم**". ألا يعد الشعر المنسوب إلى عهد المرح وتسريح الهم في البابين الثالث والرابع وثيق الصلة بعهد الاطمئنان والرجوع إلى النفس في الباب الأول؟ وهذا سؤال آخر.

أما الباب الخامس؛ فقد جعله لأشعار متفرقات أنشأها في أوقات متباينة، على حين وضع للباب السادس والأخير عنوان "قصة" هكذا بأسلوب التنكير، وكان حقها – في رأينا – أن تكون القصة بلام العهد، غير أن موقعها في آخر الديوان كان هو الأنسب والأصدق في التعبير عن تجربة الشاعر.

على أن ثمة سؤالاً آخر يلحّ علينا في هذه العتبة، وذلكم السؤال هو: ترى هل جاء ترتيب القصائد مصدقاً بحق لما نص عليه الشاعر في ترتيب أبواب الديوان؟

وربما كان الجواب عن هذا السؤال إشكالية أخرى من بين ما يطرحه الديوان على قارئه من إشكاليات.

5/2 خاتمة الديوان

في هذه العتبة الخامسة يصوغ الشاعر خاتمة له مستخدماً ضمير المتكلم الصريح، وموجهاً كلامه في صيغة مباشرة بلا وساطة "إلى القارئ الكريم"، وينهيها باسمه "أحمد العاصي"، وبتاريخ كتابة الكلمة أول ديسمبر سنة 1926، وقد كان ذلك قبل نهايته الفاجعة بما دون السنوات الأربع. ولهذه العتبة دلالاتها العميقة – في ما نرى – في فهم الشاعر وتذوق شعره. فالكلمة تتضمن أموراً:

أولها: إحساس صادق من الشاعر بما ينطوي عليه الديوان من إشكالات أو ما سماه هو بعبارته "التضارب في الرأي".

وثانيها: استمساكٌ بالعروة الوثقى التي يريدها الشاعر رابطاً بينه وبين القارئ، ملتمساً منه ألّا يزعجه هذا الأمر.

وثالثها: تقرير من الشاعر بأن مراده من جمع الديوان ونشره بين القراء هو أن يعرض على القارئ صورة صادقة لما زار ذهنه في فترة من العمر من "**أفكار معتدلة أو جامحة**"، **وآخرها** خطابٌ من الشاعر لهذا القارئ الذي نعته بالكريم إيلافاً له، ووعدٌ باللقاء؛ وهو وعد مبني عن رغبة في توثيق عروة الصلة بينه وبين قارئه، وعن تمسك بالحياة واستبقاء لحالة الصلح بينهما، وتطلع إلى مواصلة الإبداع والإيمان بالشعر سبيلاً للخلاص من ربقة المواجع الآخذة بخناقه. ومن عجب أن الشاعر يعمد بعد أمد ليس بالبعيد طائعاً مختاراً؛ بل راضياً ومرحباً إلى قطع الصلة بينه وبين هذا القارئ؛ بل بينه وبين الحياة جملة. فما الذي حدا به إلى أن يسارع خطاه ويعجل بتلك النهاية الأليمة خلافاً لما توحي به كلمات الختام؟

هكذا تتوالد الإشكالات وتترادف علامات الاستفهام التي ترد على قصة شاعرنا "أحمد العاصي" من هذه العتبات سيرة وإبداعاً.

6/2 رواية "غادة لبنان" عتبة أخرى من خارج الديوان

لا يعرف للشاعر في مجال الرواية إلا عمل وحيد، هو "**غادة لبنان**" . ولعل من أهم الموافقات التي تستوقف النظر في حياة الشاعر ومسيرة إبداعه أن الرواية والديوان قد طبعا في عام واحد هو نهاية 1926. وربما كان التوافق على هذا التاريخ، وبخاصة إذا استحضرنا أن عمر الشاعر وتاريخه الإبداعي كان قصيراً، قرينة دالة على وقوع التزامن بينهما في حال الجمع والتأليف، واشتغال ذهنه وقدراته الإبداعية بهما في أوقات متداخلة، ولقد عززت القراءة المتأملة لرواية "**غادة لبنان**" لدينا هذه الرؤية بما جعلنا نرشحها لأن تكون عتبة خارجية لقراءة الديوان. ونحن إذا تأملنا أحداث الرواية والسمات التي رسمها "أحمد العاصي" لشخصية بطل الرواية (كمال) وبطلة الرواية (إيفا)، وتصويره للعلاقة بينهما وما عايشاه من مواقف، والنهاية التي آلت إليها، حكاية الحب الذي ربط بينهما، بدا لنا جليّاً أن هذا العمل هو تصدية فنية سردية لحياة العاصي ومنجزه الشعري.

وتحكي الرواية على سنة الإيجاز قصة حب عذري لا تخلو من الألم والمعاناة والأسى؛ إذ لم تكتمل باجتماع الشمل، بل كان للعقل وهيمنته النصرة على العاطفة، تدور وقائع رواية "**غادة لبنان**" بين مصر ولبنان، (كمال) هو بطل الرواية، في العشرين من العمر، يعمل مدرساً، ووالده تاجر وصاحب ثروة كبيرة، يميل (كمال) إلى الانطواء، وينشغل بالأسئلة الميتافيزيقية والوجودية التي تسيطر عليه وعلى تفكيره، فيمر بحالة من القلق والاضطراب الناتج من التفكير العميق في هدف الحياة وأهميتها، وعبثية ما نقوم به. أما والد (كمال)؛ فمهموم بما آلت إليه حالة ابنه، ومهموم بمحاولة الخروج به من ضيق المعاناة حفاظاً على روحه وعقله. يلجأ والده لأحد الأصدقاء المقربين من (كمال)، فيقترح عليه أن يرسله إلى لبنان في الصيف التماساً للراحة والاستجمام وسكينة النفس، وفي لبنان يلتقي (كمال) بفتاة قروية خلوق في السادسة عشرة من عمرها، حظها قليل من الجمال والتعليم، إنها (إيفا) تلك التي أحبها (كمال) وتعلقت به، وعندما تمكن الحب من قلبيهما وقعت (إيفا) في حيرة من أمرها، بين أمها التي تعبت وربتها بعد فقد أبيها في الحرب، وبين (كمال) ذلك الشاب الطيب النفس الذي يحبها. ولكنها انتصرت للحب

وقررت الذهاب مع (كمال) إلى مصر، على حين آثر (كمال) أن يقتل بيده الحب المقدس، ويتركها لأمها وأخيها العاجز، ويحمل حبه في قلبه، ويغادر لبنان عائداً إلى مصر دون (إيفا) التي أحبّته وأحبّها حبّاً عذريّاً طاهراً.

ومن هذا الموجز الذي سقناه لأحداث الرواية – فضلاً عن القراءة المتدبرة – تبدو لنا البطلة معادلاً سرديّاً لصورة الحياة عند الشاعر، إنها محبوبة لها من صفات الكمال والجمال والعذوبة والرقة ما يجعلها أهلاً لأن يتعلق بها، وأن يطمح إلى الارتباط بها ارتباطاً أبديّاً مقدساً، لا يرجى له فراق. بيد أن أمر البطل وما أحاط به من ظروف وأحداث يؤول – في ختام الرواية – إلى المشهد السردي الذي لا يختلف كثيراً عن الصورة التي وُصِفَ لنا بها مشهد الختام في واقع حياة الشاعر. ففي كليهما أقبل الشاعر مختاراً على إحداث قطيعة أبديّة بينه وبين من يحب، إن فصم عرى العلاقة بين الحبيبين في الرواية – في رأينا – انتحار سردي معادل للمشهد الواقعي الأليم الذي انتهت به حياة الشاعر.

ولعل تلك العلاقة المتداخلة مظهر آخر من مظاهر ما نطلق عليه في هذه الدراسة "**جَدْلِيَّة الموت والحياة في شعر العاصي**".

(3) "الجدْلِيَّة" بديلاً لـ "الجَدَلية"

0/3 "يرى القارئ لهذه الدراسة أنّا ارتضينا لها عنواناً، هو "**جَدْلِية الموت والحياة في شعر أحمد العاصي**" هكذا بسكون الدّال، وهو إعلان بإيثارنا لهذه الصورة الساكنة الدال على الصورة الشائعة المفتوحة الدال، وليس الذي بين الصورتين خلافاً لفظيّاً، ولكنه استبدال مفهوم بمفهوم لغاية قصدنا إليها، وفي تعليل هذا الاستبدال بيان يأتي؛ إذ إننا سنتخذ في هذا البحث من إعمال المفهوم المستبدل تأسيساً لمنهجية المعالجة التحليلية للديوان.

يقوم مفهوم "الجَدَلية" (بفتح الدال) على مبدأ حوارية النقائض والثنائيات، وتجاوز الفكر لذاته؛ بحيث يتحول العقل من حالة المعية مع الذات وللذات (أي من حالة المونولوج Monologue) إلى النقيض بإقامة المعية الحوارية مع الآخر؛ (أي إلى حالة

الديالوج Dialog)، وليس كالموت والحياة نقيضان تشغل الحوارية الجدَلية بينهما قصة الوجود الأكبر (MACROCOSM) على نحو ما تتجلى به قوانينها في قضية الإنسان وهو المستحق بنعته بحق بالوجود الأصغر (MICROCOSM)؛ بوصفه أهم التجليات المعجزة للقوانين الحاكمة على حركة الكون.

بيد أن ديوان أحمد العاصي يبدو مثالاً فريداً للتماهي بين الشاعر وفنه؛ فقد أمضى حياته متبرماً بها، ضيق الصدر بأحواله وصروفها، مستحضراً للموت، مترقباً إياه ترقب المنتظر المتطلع للمنقذ والمخلص، لقد كان يرى حياته موتاً فليس بعجيب أن تتعلق آماله بالموت فيراه حياة.

وهكذا تتجاوز رؤية العاصي على نحو ما تتجلى في فنه وأحداث حياته مفهوم الجَدَلية (بفتح الدال) إلى مفهوم الجَدْلية (بسكون الدال) بين النقيضين، فجاء ديوانه تحقّقاً فريداً لعلاقة معقدة تشكل ضفيرة واحدة يتعايش فيها النقيضان؛ حيث لا حدود ولا أسوار، ولا تباين في الطعم والمذاق.

إن العاصي يذهب برؤيته إلى العالم الأرضي والعالم الآخر وللعلاقة بينهما مذهباً بعيداً عن علاقة المشابهة التي عبر عنها أبوالعلاء المعري (ت 449هـ) في بيته القائل:

وشَبِيهٌ صَوْتُ النّعيّ إذا قِيـــــسَ بِـصَـوْتِ البَشيرِ في كـلّ نادِ[21]

فيجعلها ضرباً من التماهي والجدْلية الحقّ، ولم يكن ذلك عن دعوى يدعيها أو بكلام يصوغه شعراً، ولكن كانت تجربته في أعوامه الثلاثين هي تصديق الرؤية وتأويل الرحلة.

ومن هنا كان إيثارنا لتصوير العلاقة المُشْكِلَةِ بين الحياة والموت في ديوان العاصي بأنها أقرب إلى "**الجَدْلية**" منها إلى "**الجَدَلية**".

ولكي تتضح علة إيثارنا لما آثرناه سنجعل من محاور الدراسة، التالية سبيلاً إلى توضيح مرادنا بالجَدْلِية وبسطاً لثمرة إعمالها في تحليل ديوان العاصي وتجربته في الحياة والإبداع.

1/3 حضور شوقي في تجربة العاصي

لم يكن حضور شوقي في تجربة العاصي الفنية والحياتية حضوراً عارضاً، ولكنه حضورٌ يتجاوز – في رأينا – مجردَ تشجيع الأمير لشاب يُنَقِلُ خطواته الأولى في طريق الفن والحياة إلى كونها حضوراً ملهما له دوره المهم في تشكيل استجابات الشاعر وإبداعه. ولنتوقف بالتأمل عند عدد من الحقائق التاريخية التي ينبغي اعتبارها عند تأمل الأحداث والتي أدت بنا إلى هذا الاستنتاج.

كان عام 1927 عاماً حاسماً في المسيرة الإبداعية لشوقي؛ ففيه بويع بإمارة الشعر[22]، ونشر أول أعماله المسرحية الشعرية "**مصرع كليوباترا**" تلك التي افتتح بها شوقي عصراً جديداً للشعر، بإرساء الدعامة الأولى لضرب من الفن لم يكن للعربية سابق عهد به. وفي العام نفسه كان صدور "**ديوان العاصي**" الذي حظي بتقريظ شوقي على ما سبق بيانه. ونحسب أن المصاحبة الزمنية بين مسرحية كليوباترا وديوان العاصي لا ينبغي أن نكتفي فيها بالنظرة العجلى، وأن التعالق بين هذين العملين أعمق بكثير مما يبدو لأول وهلة.

لقد كان شوقي نموذجاً للشاعر المثالي في عين العاصي ومجايليه، وكان صدور مسرحيته هذه زلزالاً إبداعياً في الحياة الأدبية والثقافية آنذاك، كما شهدت السنوات الثلاث الأخيرة في حياة العاصي ذروة تفاعل عوامل اليأس والإحباط والاكتئاب التي أدت به إلى نهايته الحزينة.

ومن هنا فإن الباحث لا يكاد يرتاب في أن تجربة إقدام كليوباترا على الانتحار الإرادي كما صورها شوقي في إبداعه الشعري العظيم، وتقديمه الموت على أنه المنقذ والمخلص من صروف الزمان ربما كانت أهم العوامل في تشكيل استجابات العاصي الشعورية والفنية تجاه الأزمة الآخذة بخناقة.

يسوق شوقي في المسرحية حواراً رائعاً بين كليوباترا والكاهن أنوبيس الذي يحاول أن يزين لها فكرة الموت انتحاراً للخلاص من ذل الأسر الذي يتهددها به القائد المنتصر أوكتافيوس، حين أدركت أنه يريد أن يأخذها سبية مقيدة ليزين بها موكب انتصاره في روما، إن كليوباترا تسأل الكاهن أن يصور لها شبح الموت كأنه قد حضر، فيرد عليها

بقوله:

زَعَمتِ ابنتي الموتَ شخصاً يُحَسُّ وعَظَّمت من خَطْبه ما صَغُر
وما هو إلا انطفاءُ الحياة وعَصْفُ الرَّدَى بسراج العُمُر
وليس له صُورةٌ في العيون على قُبْح صُورته في الفكر
إذا جاء كان بَغيضَ الوجوه وإن جيءَ كان حبيبَ الصُّوَر[23]

وبهذه الأبيات الرائعة المعجبة تصل كليوباترا إلى حسم موقفها، وإلى ذروة اقتناعها بالانتحار الواعي؛ إذ يستقر في أعماقها أن الموت إذا جاءها كان بغيض الصورة، أما إذا ذهبت إليه طائعة مختارة فإن الصورة تكون على عكس ذلك تماماً. أترى موقف العاصي من الموت بعيداً من موقف كليوباترا في تطلعها للخلاص؟!

وتأبى كليوباترا أن تواجه الموت إلا بعد استدعائها لمغنيها، وطلبها منه أن يُغَنِيَها "**نشيد الموت**" حيث يصور الموت زورقاً يميل بالشراع، ويحمل جريح الحياة، مناجياً إياه بقوله:

يا لك من زورق ملاحُه الأقدار
ينجو به المغرق من لجة الأكدار[24]

إذن؛ ليس من البعيد ولا من التكلف أن نعقد هذا التناص اللافت بين موقفين من الموت، موقف كليوباترا وموقف العاصي، وكما خاطبت كليوبترا الحية التي اتخذتها أداة انتحار، فقالت:

هلمي الآن منقذتي هلمي وأهلاً بالخلاص وقد سعى لي[25]

وجدنا العاصي وقد توفي في غرفته محترقاً يخلف وراءه ظرفاً مغلقاً كتب على غلافه "**إلى من يهمهم أمري**"، وعند فض الظرف يجدون في طيه رسالة كتب فيها الشاعر باللغة الإنجليزية ما ترجمته للعربية:

جبان من يكره الموت
جبان من لا يرحب بذلك الملاك الطاهر
إني أستعذب الموت وهو لي كالعطر[26]

ها هو ذا الموت الذي لم ينتظر العاصي مجيئه، ولكنه جاءه فكان حبيب الصورة كما قال شوقي على لسان أنوبيس. إنه في عين العاصي ملاك طاهر، ومورد عذب، يفوح عطره في المكان.

لذلك نستطيع أن نذهب في غير تكلف إلى تلك النتيجة التي تقول: إن العاصي في موقف الانتحار كان مستحضراً لموقف كليوباترا، وإن صورة الموت التي طالعها العاصي آنذاك كانت صورة حبيبة لا يهرب من مطالعتها إلا الجبان. وهكذا يظهر أن لشوقي حضوراً في تجربة العاصي الشعرية والحياتية بوصفه نموذجاً فذّاً، ومبدعاً عظيماً، وعملاقاً حانياً على شاب في غضارة الصبا وغرارة الشباب، وأن العلاقة بينهما كانت أكثر من مجرد تقديم أو تقريظ لديوان؛ بل إن فلسفة شوقي عن الموت والحياة في إبداعه غير المسرحي كانت في الأعم الغالب امتداداً لهذه الرؤيا التي عبر عنها أنوبيس، والظاهر عندنا أن كل إبداع لشوقي - مسرحيّاً كان أو غير مسرحي - كان موضع العناية والتأثير البليغ عند العاصي، ولعل من المناسب هنا أن نذَكِّر بأبياته في خواتيم قصيدته في رثاء الخديوي اسماعيل إذ يقول:

يـا خليليّ لا تذمّـا لـي المـوت ... فـإني مـن لا يَـرى العيش حمْدا
لا أقـول: اسكُنـا إلى هـذه الـدار ... غـروراً، ولا أقول: استـــــعدا
أنـا مـن لا يـرى الـفـرار مـن المـوت ... ومـن لا يـــرى مـن المـوت بـــدّا
....
والـذي تبصـران لي من رضـاء ... حرمـة للحيـــاة عنـدي تؤدى
سَـنَّ أهلي وأهـــل هنـد لـقـــاء ... فمـن البـر أن أجامـل هنـدا
وأســوق المـهـر المسـمى هـموماً ... وشقـــاء مع الزمـــان وكَـــدَّا[27]

إن هذه العتبة الخارجية من عتبات الديوان ذات دلالات كاشفة عن شخصية العاصي وإبداعه كما تمثلت تجربته مع الحياة والموت.

(4) الجَدْلِيَّة وتجلّياتها في تجربة العاصي

0/4 يندر أن تجد في الشعر العربي ديواناً كديوان العاصي. إن الديوان يعكس صورة صادقة لرحلة حافلة بالقلق والصراع ومنغصات العيش، والمراوحة بين التعلق بالحياة والتماس الخلاص بالموت. وسنجعل مهمتنا في هذا المبحث رصد المظاهر التي تجلت بها جَدْلِية الموت والحياة في تجربة العاصي وديوانه من حيث البنيةُ والمضمون والخصائص الفنية.

1/4 تجليات الجَدْلِيَّة في بنية الديوان

لم يدع الشاعر لقارئه مجالاً للاجتهاد في تصنيف قصائد ديوانه؛ فقد تولى ذلك بنفسه في المقدمة ليقسم ديوانه إلى ما سماه "أبواب الديوان" معرفاً بضمير المتكلم محتوى كل باب على الوجه الآتي فقال:

(1) **باب الأدب.**
(2) **باب النقمة.**
(3) **باب الغزل.**
(4) **باب الفخر.**
(5) **متفرقات.**
(6) **قصة.**

ونلاحظ على هذه القسمة أموراً:

أولها: اضطراب المقابلة بين ما سماه باب الأدب وسائر أبواب الديوان؛ من حيث إن القسمة بذلك تفضي بمفهوم المخالفة إلى حصر نعت الأدب في ما قاله في عهد الاطمئنان

والرجوع إلى النفس، وأن ما سماه باب النقمة والغزل والفخر والمتفرقات والقصة، كل ذلك واقع خارج الأدب، وهو كلام لا يستقيم.

ثانيها: أن جل القصائد التي أوردها الشاعر على أنها مما قاله في عهد الاطمئنان والرجوع إلى النفس كان الأوْلى به أن يوردها في باب النقمة، ولنا رجوع بالتفصيل إلى ذلك عند التوقف على الديوان لتحليل مضمونه.

ثالثها: أن القصائد الواردة تحت باب النقمة لا تخلو من التماعات متوجسة تنبئ عن تعلق بالحياة وأمل في غدٍ تنفث فيه حرارة الكبد، وتنجلي فيه الهموم؛ فيقول:

فَإِنْ كَانَ هَذَا فِي غَدٍ طَابَ لِي غَدٌ وَإِلَّا فَصبْرِي فِي غَدٍ مُتَمَرِّدُ
فيَا غَدُ لَا وَافَيْتَ إِلَّا بِنُصْرَتي فَإِنَّ حَيَاتِي فِي يَمِينِكَ يَا غَدُ(28)

رابعها: أن ما عنون له في تقسيمة بالعنوان "قصة" إنما أراد به قصة الموت، وفيها مصالحة عجيبة مع الموت واطمئنان له وترحيب بمقدمه، ووصف آسر يرى به الموتَ ميلاداً جديداً، وفي القصيدة من الاطمئنان واليقين والرجوع إلى النفس ما تستحق به أن تجد لها مكاناً في باب الأدب، ولكن الشاعر جعل منها باباً قائماً برأسه، وحسناً فعل. فإن ذلك يفتح باباً مهمّاً للقول يأتي في موضعه.

وحاصل ما تقدم أن بنية الديوان على جانب كبير من الاضطراب، وأن التصنيف الذي اعتمده الشاعر مبناه على التداخل والتشويش، وهذا الاضطراب، وهو أحد تجليات انضفار الجَدْلِيَّة بين الموت والحياة من جهة سيرته ومن جهة إبداعه.

والتجاذب الحاصل في موقفه من الحياة بين المصالحة والرفض، وتعبير عن الحضور الدائم للموت في كل حديث عن الحياة، ثم إن القارئ يصعب عليه أن يتفهم تقسيم الشاعر حياته إلى عهدين: عهد اطمئنان وسكينة ويقين، وعهد محنة وتبرم بالحياة. فالظاهر من الديوان هو الصورة المعبرة بكل الصدق عن حياته، أن حياته كانت زمناً متصلاً من المحنة والتبرم، وأن المصالحة بينهما لم تقع إلا بالمصالحة مع الموت في نهاية المطاف.

2/4 تجليات الجَدْلِيَّة في الحمولة المضمونية للديوان

يستتبع الحديث عن التداخل الحاصل بين أبواب الديوان على التقسيم الذي صنعه العاصي أمراً مهمّاً، وهو رصد حضور هذه الجدليَّة في عناوين القصيدة وفي تضاعيفها؛ فالملاحظ أن العناوين تتكرر إما تكرار مطابقة، وإما تكرار ترادف، وأن هذا التكرار يقع داخل الباب الواحد من أبواب الديوان وفي ما بين الأبواب.

فمن أمثلة تكرار المطابقة:

(1) قصيدتان بعنوان "انتهاب اللذة" [ص15، ص 16].

(2) قصيدتان بعنوان "نقمة" [ص59، ص 63].

(3) أربع قصائد بعنوان "الحياة والموت" [ص27، ص39، ص40، ص42].

(4) قصيدتان بعنوان "نصح" [ص22، ص29].

(5) ثلاث قصائد بعنوان "سرّ الحياة" [ص3، ص14، ص37].

(6) ثلاث قصائد بعنوان "شكوى" [ص49، ص54، ص65].

(7) قصيدتان بعنوان "نظرة إلى الحياة" [ص54، ص56].

(8) ثلاث قصائد بعنوان "زفرة" [ص52، ص62، ص74].

(9) قصيدتان بعنوان "نفثة مهموم" [ص51، ص70].

أما **التكرار على سبيل الترادف**؛ فهو كثير، ونجد من أمثلته ما يأتي:

"الناس والحياة" ص4، "نحن والعيش" ص5، "نحن والأيام" ص19، "الإنسان وحياته" ص68، "أنا وحياتي" ص71، ثم نجد "الأماني" ص31، "الآمال" ص35، "الأمل في الغد" ص79، ثم "صيحة متألم" ص46، "نفثة مهموم" ص51، ص70، "حسرة" ص57، ثم "عزلتي" ص53، "الاعتزال" ص78.

ونلحظ مما تقدم اشتباك الخيوط الواصلة بين إبداع الشاعر وقطبي الجَدْلِيَّة؛ حيث يجري استحضار الأضداد وتواردهما على القصيدة الواحدة؛ إذ لا يذكر أحد القطبين إلا في محضر من القطب الآخر، ولا تجد خيطاً يمتُّ بصلة إلى الحياة إلا وجدت له وصلة

بالموت، وعكس ذلك صحيح.

وسنتوقف بشيء من التحليل المفصل على عينة من القصائد التي جاءت تحت عنوان واحد؛ لنميز ملامح الجدلية وتجلياتها، وقد اخترنا لذلك قصائد أربعاً، وضع لها الشاعر عنواناً واحداً هو "الحياة والموت".

3/4 أربع قصائد في "الحياة والموت"

ثمة إلحاح دؤوب من العاصي على ثنائية الحياة والموت في ديوانه، يجعل منها عصب هذا المنجز الشعري وعموده الفقري، ويقترحها مفتاحاً لكل مغاليق الإبداع وسمات الشخصية المبدعة. ويزيد من أهمية فحص هذه الثنائية المتجادلة ورودها مدعومة بعدد غير قليل من المترادفات وأشباه المترادفات في الديوان، ولنتأمل مع هذين المفهومين المتجادلين للحياة والموت طائفة أخرى، مثل: العيش، والدنى، والفناء، والمنايا وغيرها. وكل أولئك يؤكد محورية هذه الجَدْلِية في إبداع العاصي.

ولقد وعدنا في ما تقدم بالوقفة المتلبثة أمام أربع من القصائد حملت هذا العنوان المُلِحّ "**الحياة والموت**" لنلتمس فيها مفاتيح تفسير الأزمة التي عاشها الشاعر، ولنستدعي من خلالها مضاعفات هذه الجَدْلِيَّة وتجلياتها في تضاعيف الديوان بأبوابه المختلفة، ومن العجب اللافت أن الشاعر قد وضعها في هذا التقسيم الذي أراده لأبواب الديوان تحت "**باب الأدب**" وهو الباب الذي عرفه بقوله: "**ما قلت في حال الاطمئنان والرجوع إلى النفس**". فأي وجه من وجوه الملاءمة يمكن التماسها بين حال الاطمئنان والرجوع إلى النفس، واتخاذه "الحياة" ومرادفاتها و"الحياة والموت" وتجادلهما عنواناً عابراً للقصائد في هذا الباب، وأي اطمئنان أو رجوع إلى النفس يستحضره الشاعر في هذه القصائد؟!

لعل من المفيد أن نقدم لتحليل القصائد الأربع بتأمل لجملة العناوين السوابق واللواحق لعنوانه "**الحياة والموت**"، وما يتصل بها من شرايين تمتد عروقها في جسم الديوان كله، ويمكن من ذلك الوصول إلى تثبيت بعض الملاحظ التي عنَّت لنا في هذا الصدد:

الملحظ الأول: أن الغالب على هذه العناوين صيغة التقرير والجنوح بعيداً عن المجاز

وعن الصياغة الشعرية الموحية، وهي أشبه ما تكون بعناوين تتخذ للخواطر والمقالات لا للقصيد، وتكاد جميع العناوين في ما سماه العاصي "**باب الأدب**"، بل في غيره يكون مصدقة لهذا الملحظ. وحسبك أنك تجد من بينها عناوين؛ مثل: خداع الدنيا، حقيقة الإنسان، الزمان الحالي، نصح، إيمان، الأماني، الآمال، وغير ذلك كثير.

الملحظ الثاني: أن الغالب عليها هو التكرار، إما بأعيان الألفاظ كما نرى في عنوان: "سر الحياة"، و"**الحياة والموت**"، و"**انتهاب اللذة**"، وغير ذلك، وإما بمرادفاتها؛ إذ لا فرق يمكن أن نراه بين "الناس والحياة" و"نحن والعيش" و"**نحن والأيام**" و"**الأماني**" و"**المنى**" و"**الآمال**".

الملحظ الثالث: أن القصيدة عند العاصي – في ما يبدو – هي أشبه ما تكون بمرسلات الخواطر ومتشابهات الأفكار التي لانعدم وجودها عند سائر الشعراء ممن صرفوا إبداعهم إلى التذمر بالحياة وشكوى الزمان، والترحيب بالموت، حتى إنك إذا وقفت بالدرس عند تحليل المضمون وجدت المنجز كله يكاد يكون فكرة واحدة صيغت في عدد من الأوزان والقوافي.

الملحظ الرابع: أن الصياغة التقريرية التي تكاد تكون سابقة التجهيز هي المهيمنة على قصيدة العاصي؛ ومن ثم، فإن هذه القصيدة تبدو قريبة القعر يعوزها العمق، كما تعوزها الصورة الشعرية المتفردة الدالة على المنزع الفني لصاحبها، وليس هذا بالمستغرب؛ ذلك أن العمر الإبداعي للشاعر بالغ القصر فلا يتوقع لمذهبه الفني أن يبلغ مبلغ النضوج، وأن يحمل سمات الاستقلال والتفرد.

والعاصي وإن كان في ما أنتجه يبرز لنا شاعراً واعداً فإن شعره لايزال إلى نهاية عمره يمتاح من الذاكرة والحافظة أكثر من كونه شعراً صادراً عن ذات النفس التي يمكن أن تمتاز بطرائقها وأسلوبيات صياغتها عن ذوات الآخرين، فالشاعر ما زال إلى آخر عمره لم يغادر بعد مرحلة التأثر بمحفوظه من الشعر العربي، ولم تستقم له شخصيته الشعرية المائزة له من غيره من صناع القصيد. ونحن نستأنس لهذه النتيجة بما سبق أن لحظناه من تكرار العناوين ومفرداتها ومرادفاتها، كما ينضاف إلى ذلك ما نراه من قصر النَّفَس الشعري

وغلبة المقطعات على مدونته الشعرية، ولا استثناء لذلك إلا في "قصة الموت"، تلك التي يجمعها المشهد الشعري الواحد وتتنوع تحت عنوانها البحور والقوافي.

وإنا لنجد مصداق ذلك في تلك القصائد الأربع التي اتخذت عنواناً واحداً لم يتغير، إذا تتبعنا ما تنطوي عليه من أفكار متفرقة غير أنها بالغة الدلالة على تجربته الحياتية، وما مرت به سمات شخصيته وتجربته من أزمات متلاحقة في هذا العمر القصير.

وقد استبان لنا من مدارسة القصائد الأربع أن موقف الشاعر من الحياة والموت -كما يتجلى فيها - يحمل جميع إرهاصات النهاية الحزينة التي آل إليها مصيره، والتي صورها بدرجة عالية من الصدق الفني والنضوج النسبي للصنعة الشعرية في العمل الختامي الذي جعل عنوانه "**قصة الموت**". ولنا رجوع مفصل إلى تحليل هذه " القصة -القصيدة" في مبحث قادم من هذه الدراسة.

4/4

لا يتضح لقارئ الديوان معيار توالي هذه القصائد الأربع ذات العنوان الواحد بحسب ترتيب ورودها في الديوان؛ فالقصيدتان الأوليان متَّحدتان بحراً (الرمل)، وروياً على (التاء)، ثم تليهما ثالثة القصائد من بحر (البسيط)، فالرابعة من بحر (الخفيف) وكلتاهما على روي (الحاء). وهكذا يغيب المفتاح الظاهر المعتمد في الترتيب إلا أن يكون مبنياً على سبق التاء للحاء في ترتيب حروف الهجاء، وفي ذلك من التمحل ما فيه.

إذن؛ فلا مناص من الحفر في أرضية القصائد لالتماس وجوه الاتفاق أو التمايز بينها، والبحث عن وجوه الملاءمة المقتضية لورود ترتيبها على هذا النحو، ولا يكون ذلك إلا بفحص من النوع المجهري للقصائد صياغة ومضموناً، ولنبدأ رحلتنا مع القصيدة الأولى لنصل بالفحص إلى القصيدة الرابعة على الموالاة:

في القصيدة الأولى (ص27 – 28)، والأحرى أن تسمى مقطعة؛ إذ وقفت عدة أبياتها عند السبعة، يبدأ الشاعر في مطلعها بقضية يسورها تسويراً كليّاً يضاف إلى ضمير

جماعة المتكلمين "كلنا" في سياق زعم عجيب يشمله وجميع البشر:

كُلُّنَا نَسْعَى لِنَحْظَى بِالْمَمَاتْ غَايَةُ الغَايَاتِ مِنْ هَذِي الْحَياةْ
فَإِذا أَخْطَأَتَهُ الْيَوْمَ فَمَا أَنْتَ إِلّا فَائزٌ عِنْدَ الغَدَاةْ[29]

إن الشاعر في هذين البيتين يعبر عن القدر المحتوم الذي ينتظر الجميع، ولكنه يسوقه على أنه رغيبة الجميع، وأن نيله حظوة، ولقاءه فوز. أما من يهيم بالعيش؛ فهو كاذب متعلق بالوهم، مستحق للإقصاء من جملة البشر. ويتدخل الشاعر لتثبيت هذا الاقتناع عند بني قومه ليصور لهم الموت أمراً واقعاً معتاداً منتظراً، وليختم المقطعة بسؤال إنكاري موجَّه إلى من يتصورهم قلةً مخدوعةً بهذه الملهاة، في تلميح ساخر يصفهم فيه بأنهم "بنو الدنيا"، وإلى استمساكهم بعلاقة أمومة مزعومة ليس لها ظل من حنو الأمومة ولا عطفها، وإلى التوهم الذي يصور لهم الدنيا في صورة معشوقة جميلة. هنا يأتي السؤال الموجَّه إلى المغرورين المخدوعين مستفتحاً بالتقريع ليفضي إلى تقرير النفي المؤكد:

يَا بني الدُّنْيَا وَيا عُشَّاقَهَا وَيْكُمُو! ما حُزْتُمُ مِنْ طَيِّبَاتْ؟[30]

وكأنه يستدعي في ذلك مقالة المتنبي:

نَحنُ بَنو المَوتى فَما بالُنا نَعافُ ما لا بُدَّ مِن شُربِهِ[31]

وتبدو حقيقة الجَدْلِيَّة في المقطعة واضحة مستعلنة؛ فالموت وإن كان نقيضاً للحياة هو غاية الغايات من الحياة، وأنهما نقيضان متحايثان لا يفترقان.

وحين نأتي إلى النص الثاني وهو أيضاً قصيدة بحكم التعريف لكنها أشبه بمقطعة؛ إذ لم تتجاوز عشرة أبيات، نجد أن جَدْلِيَّة الحياة والموت قد اتخذت مساراً جديداً مخالفاً لما مضى. فعلى حين تظهر الجَدْلِيَّة في المقطعة الأولى لتصور العلاقة بين النقيضين أملاً مرغوباً، وفوزاً وحظوة لمن ينتظر، نجد العاصي في المقطعة الثانية يسوق الحديث مساق التسوية بين النقيضين بلا تفاضل بينهما:

لَا تُـفَـكِّـرْ فِـي حَـيَـاةٍ أَوْ مَـمَـاتِ كُـلُّ مَـا يَـأْتِـيكَ مِـنْ دُنْـيَـاكَ آتِـي
وَادْفَــعِ الْـهَـمَّ الَّـذي يَـعْـرُو فَـإِنْ لَـمْ يُــوَدِّعْ فَـلْـتَـذَرَّعْ بِـالـثَّـبَـاتِ
وَاسْــعَ فِـي الـدُّنْـيَـا غَـرِيـبـاً تَـائِـهـاً حَسْبُنَا مِنْ قَائِدٍ رَيْبُ الْمَمَاتِ[32]

يطلب الشاعر هنا إلى الإنسان أن يتقبل فاعلية هذه الجَدْلِيَّة على علاتها، فالسر غامض، ومحاولة الكشف عنه محض افتئات، ودراية أسراره المغيبة من المحالات، ومقام الكلام على التيئيس من طلب الكشف عن المحجبات؛ إذ الإنسان جاهل بسر ذاته، فأنّى له أن يدري سر الحياة؟ إنه الجهل الذي لا منجى ولا مهرب منه لأحد، وإذا كان الجهل بما مضى ثابتاً حتماً، فإن الجهل بالآتي أوجب، حتى إن الموثوق بعلمه بين الناس هو عند الشاعر أجهل الناس:

سِـرُّ مَـا فِـي الـنَّـفْـسِ لاَ تَـدْرِيـه مِنْ أَيْـنَ تَـدْرِي أَنْـتَ أَسْـرَارَ الحَيَاةِ؟؟
إِنَّ مَــاوَلَّــى جَـهِـلْـنَـا سِــرَّهُ مَـنْ لإِسْــرَارٍ بِـعَـادٍ غَـائِـبَـاتِ!!
أَجْـهَـلُ الـنَّـاسِ بِسِـرِّ الْـعَـيْـشِ مَنْ يَحْسَبُ النَّاسُ بِهِ خَيْرَ الثِّقَاتِ[33]

إن الشاعر الذي رأى في الموت حظوة وفوزاً، وتصور الحياة موكباً يسير فيه الناس وهو معهم للّقاء المرتقب، ظهر لنا في المقطعة الثانية على أتم ما يكون الجهل بالسر العَصِيّ على الإدراك؛ ومن ثم ينتهي به الأمر لضرب من الاستسلام والإذعان الخاشع لا عن ترحيب وطلب حظوة، ولكن عن جهل عاجز عن الفهم، وانتظار لحل طلاسم هذه العلاقة المشكلة بين الحياة والموت، وهو حل آتٍ لا محالة في موعده:

إِنَّ ســرّاً غَـامِـضـاً فِـي عَـيْـشِـنـا لا يُـواتِـيـنـا بِـهِ يَـوْمـاً مُوَاتِي[34]

فماذا عن التجلّي الثالث لهذه العلاقة في المقطعة الثالثة (ص40 – 41)؟

نحن في هذه المقطعة ولأول مرة أمام حديث عن الثنائية الأخرى الملازمة لجَدْلِيَّة

الحياة والموت؛ إنها جَدْلِيَّة العلاقة بين الروح والجسد تلك التي تحكمها اللحظة القدرية والتي لها حكم الثانية بمقياس الزمن الوجودي:

بَـيْنَ الْـحَـيـاةِ وَبَـيْنَ الْـمَـوْتِ ثَانِيةٌ فَفِيمَ نَحْذَرُ رَيْبَ الْمَوْتِ يَا صَاحِ[35]

أما تلك الثنائية الحاكمة بين الروح والجسد؛ فيعبر عنها الشاعر بقوله:

فالرّوحُ يَرْقَى ولا يَبْقَى سِـوَى جَسَدٍ كَالخَمْرِ تُسْـقَى وَلاَ يَبْقَى سِوَى الرَّاحِ
تَنَـازُعٌ بَـيْنَ رُوحٍ عَـاشَ فِـي أَلَـمٍ وَجِسْـمِهِ وَلَـهُ مَـوْتُ الفَتَى مَـاحِ[36]

ولعل من أعجب التضايفات في البيت قوله: "وجسمه"؛ إذ يضيف الشاعر بهذه الصياغة الجسم إلى الضمير العائد إلى الروح، فيكون حاصل الإضافة هو جسم الروح. وياله من تجسيد عجيب لطبيعة هذه الجَدْلِيَّة.

أما بلورة الجَدْلِيَّة فتفصح عن نفسها مستعلنةً في بيت صعب الصياغة عميق المغزى يقول:

إنَّ الخَلَايَا الَّتِي فِي الجِسْمِ إِنْ حُسِبَتْ ثَوانيـاً كُـنَّ أَعْمَـاراً لِأَرْوَاحِ[37]

إن الشاعر يعقد العلاقة بين عدة خلايا الجسم ونظائرها بالثواني ويجدل بينهما ليجعل منهما أعماراً للروح، ولا غرابة في هذه المحصلة إذ إنه سبق فجعل للروح جسماً، مع أن الروح جوهر لطيف يعاند التجسيد ويتأبّى على الزمان والمكان. ثم يعالن في نهاية المقطعة بعدم خوفه من الموت، وينوط بالموت حَلّ عقدة الزمن، لتتحقق الجَدْلِيَّة في لحظة التوهج الأبدي؛ حيث يقوم الموت بدور المنقذ المخلص، ومخرج المرء من الظلمات إلى النور:

وَالْمَـرْءُ فِي الدَّهْـرِ مَرْهُونٌ إِلَـى زَمَنٍ يَفُكُّهُ الْمَوْتِ، هَلْ لِلْمَوتِ مِنْ لَاحِ؟
مَـا خَوْفُنَـا مِـنْ مَمَـاتٍ كَانَ مُنْقِذَنَـا ومُرْسَـلَ الْمَرْءِ مِـنْ لَيْـلٍ لِإِصْبَاحِ[38]

بل إنه يرى في الموت صلاحاً يدفع الفساد، وطبيباً يأسو متاعب المرض، وهنا يستدعي بيتاً للشاعر من قصيدة أخرى هو تصدية ظاهرة لهذه الفكرة:

كَيْفَ أَهْنَا بَالْعَيْشِ والعَيْشُ عِنْدِي مَرض والمَمَاتُ عِنْدِي الطَّبِيبُ[39]

وهنا يصبح الموت قيِّماً على التشذيب والإصلاح:

إِنَّ الْحَيَاةَ فَسَادٌ لَيْسَ يَدْفَعُهُ إِلّا المَمَاتُ بِتَشْذِيبٍ وَإِصْلَاحِ[40]

وبذلك تصل الجَدْلِيَّة المتعارضة إلى ذروة التصالح ولحظة القرار التي يصل الإنسان بها إلى حق اليقين، وهو ما تظهر به حقيقة جَدْلِيَّة الموت والحياة في تجليها الأخير.

القصيدة الرابعة (ص42 – 45)

ها قد أوفى بنا التطواف على آخر هذه القصائد الأربع التي اتخذ لها العاصي عنوانه الآسر الأثير وهو " **الحياة والموت** " . ويلفت النظر فيها أنها أطول القصائد، وربما كانت أمعنها في التشبث بشعرية التعبير والتصوير. لقد انتهى الشاعر بخواطره اللاهثة المضطربة في هذه القصيدة إلى شيء من القرار والسكينة التي تبدو تمهيداً طبيعيّاً للنهاية الحزينة المرتقبة؛ إذ يطلب إلى النائحين أن يكفوا عن البكاء والصياح، ويطمئنهم إلى أن الصباح آت عقب ظلمة القبر، وأن المصير المحتم لن يأبه لهم ولا لبكائهم، فهو راصد مراقب ينتظر اللحظة التي يتخطفهم فيها:

أَيُّهـا النَّـائِحـوُنَ خَـلُّـوا نُـوَاحَـا وَأَقِـلّـوا بَـعْـدَ الـرَّحِـيـلِ الصِّيَاحَا
كُـلُّ مَـنْ فِي الْحَيـاةِ سَـوْفَ يُوَلِّي وَالّــذِي وَدَّعَ الْحَـيـاةِ اسْـتَـرَاحَـا
والّـذي عَـاشَ في الـظَّـلَامِ سَيَلْقَى بَـعْـدَ أَنْ يَـهْـجُـرَ الحَـيَـاةَ صَبَاحَـا
والمَـنَـايـا لِـكُـلِّـنَـا رَاصِـــدَاتٌ كُـلَّ آنٍ لِـتَـسْـلُـبَ الأَرْوَاحَـــا[41]

ثم يعالنهم بالقسمة العادلة القادمة؛ حيث الفتى ماثل بين السماء والأرض، وكلتاهما تنتظر حظها ونصيبها المقسوم منه، فالروح للسماء والجسم للتراب:

والْـفَـتَـى بَـيْنَ أَرْضِـــهِ وَسَـمَـاهُ جَـاذَبَـاهُ طُـولَ الحَـيَـاةِ الجَـنـاحَـا
فَـسَـمَـاهُ تُـرِيـدُ رُوحـــاً ذَكِـيّـاً مِنْهُ، والأَرْضُ تَطْلُبُ الأَشْبَاحَا[42]

والموت ذلك العالم المجهول المغلق الذي يفضي بالإنسان بعد أن يستنفد قواه في الكدح والشقاء إلى مُعَمَّيات طريق قد حال فيها بين الإنسان ورؤية ما وراءه حجاب كثيف، يرى الأغيارَ في ظاهره النهايةَ والقطيعة، ويراه الشاعر كباب السجن، يعبره السجين إلى عالم من الحرية والانطلاق؛ تاركاً وراءه سراب الحياة، وبئرها المنزوحة التي يعيش الناس معها في وهم عبثي، ويحسبون أنها ينبوع دائم لا ينفد.

وتكاد هذه القصيدة الأخيرة تكون بمثابة البؤرة المقعرة التي تجتمع إليها الأشعة الشاحبة الضعيفة من القصائد الأخرى، ليقوي بعضُها بعضاً، وتحظى من هذه التقوية بتركيز عال تستحيل بها إلى شعلة محرقة.

فقصائده الأخرى – سواء ما وضعه منها في باب الأدب ونعته بأنه المكتوب في عهد الاطمئنان والرجوع إلى النفس، أو ما عنون له بباب النقمة، ووضع تحته ما كتبه في عهد المحنة والتبرم بالحياة – نجدها جميعاً شحنة شعرية تصاحب العاصي وتكاد تكون هذه الشحنة قنبلة قد انفجرت فانطلقت شظاياها في جميع شعره بصور مختلفة وتجليات متنوعة، وأشكال من التداخل والتفاعل عجيبة؛ ذلك أن تصور الموت وسره، والحياة وشقاءها، والمصير الملغز المحجب بينهما، ونشدانه الخلاص والنجاة من الغرق بالموت ذلك هو الشغل الشاغل للشاعر في جميع ما كتب، وتكاد تجده مبسوطاً أو موجزاً في جميع شعره، وأنت واجد هنا تلك الشظايا في شعره على اختلاف البحور والقوافي وجهات القول:

نَحْنُ سِرٌّ فِي الدَّهْرِ، والدَّهْرُ سِرٌّ هُـــوَ عَـنَّـا مُـسـتَّـرٌ مَـحْـجُـوبُ

نَحْنُ فِي الْعَيْشِ كُلُّنا كَكُرَاتٍ قَذَفَتْهَا كَما تَشَاءُ الخُطُوبُ[43]

وهو إذ يجتهد في الكشف عن سر الحياة يترك السباحة المجهدة في بحر "الخفيف" في القصيدة السابقة، ليلقي بنفسه وأوجاعه وعذاباته ورؤاه المضطربة الغائمة نشداناً للغاية نفسها في بحر "الرمل" :

سِرُّ هذا الدَّهْرِ قَدْ أَعْيَا طِلابِي هَلْ لِنَفْسِي أَوْ لِغَيْرِي مِنْ جَوَابِ
نَحْنُ نَسْعَى فِي فَلَاةٍ لا نَرَى غَايَهَا، والكُلُّ يُغْرَى بالسَّرَابِ
يَحْسَبُونَ المَوْتَ حدّاً للفتى إنَّ بَدْءَ العُمْرِ من يومِ الحِسَابِ[44]

ونحن واجدون ذلك حتى في لحظات المقاومة والعناد التي يلوذ بها الشاعر ليستنقذ ذاته مما يراه من الأهوال؛ فيتحدث الشاعر عن لذة العيش في نغمة من التحدي المتخاذل المستكين للدهر والزمان :

لَسْتُ مَنْ إنْ أَضِقْ بِدَهْرِيَ يَوْماً يَرْكَبِ الدَّهْرُ عِنْدَ ذَلِك رَأْسِي
كُنتَ يَا دَهْرُ قَاهِرِي فِي زَمَانٍ قَدْ مَضَى وَالزَّمانَ يَا دَهْرُ يُنْسِي
إِنَّنِي نَاهِبٌ مِنَ الدَّهْرِ حَظّي وَمُضِيعٌ بِالأُنسِ هَمِّي وَيأسي[45]

وتظل هذه الجَدْلِيَّة العجيبة بين رؤيته للحياة والموت والمصير حتى تصل بنا أحياناً في بعض همسات نفسه التواقة للتعلق بالحياة إلى التشكيك في ما يكون بعد الموت :

حَدَّثَ الأقوامُ عَنْ أُخْرَاهُمُو خَبِّرُونِي مَنْ رَأى أَوْ مَنْ سَمِعْ
ذَا خَيَالٌ بَاطِلٌ قَدْ قَادَهُمُ نَحْوَهُ، في ما أَرَى، طُولُ الْجَشَعْ
يَطْلُبُونَ الخُلْدَ فِي أُخْرَاهُمُ فِي نَعِيمٍ مُسْتَدِيمٍ وَمُتَعْ[46]

وعلينا ألا نصدق الشاعر في هذا القول، فإن إيمانه بالموت وما بعد الموت أصيل متجذر، وأنَّى لهذا القول أن يتسق مع رؤيته للموت منقذاً ومخلصاً، ومُلْتَمَساً للراحة بعد العناء، كما أن يقينه بالحياة الأخرى يظهر في أبياته مستعلناً وجليّاً. ويمكن القول إن ديوان العاصي كله يكاد يكون قصيدة واحدة، تدور على جملة من المعاني المشتركة يؤديها الشاعر على بحور وقوافٍ مختلفة، لكنها تؤول في نهاية المطاف إلى التعبير عن جَدْلِيَّة تتلازم فيها الحياة والموت في ثنائية أزلية لا ينفك بعضها عن بعض، وتتشكل منها تجربة هذا الشاعر الغض الذي لم يُمَتَّع بشبابه، ولم تتح لأمارات نبوغه ونفسه الطَّموح أن تجد طريقاً لهذا الوجود الصاخب الموّار بالحياة والأحياء والمتناقضات.

إن هذا الديوان صورة صادقة لنفس قلقة طَمُوح، مثقلة بأوجاع الحياة وهمومها، متطلعة إلى الراحة التي أعياه الوصول إليها، فرأت في الموت ملاذاً ومنقذاً، وهي لم تنتظر حتى يأتيها الموت بل بادرت إليه واحتفت به، وتلقته لقاء المحب المشتاق.

وكان من الطبيعي أن تنتهي مسيرة الديوان بقصيدة رائعة جعل منها العاصي خلاصة التجربة، وعصارة ما انتهى إليه موقفه من جَدْلِيَّة الحياة والموت.

وللبحث مع هذه القصيدة الخاتمة وقفة تأمل وتحليل.

(5) جدلية الحياة والموت في المشهد الأخير: قصة الموت

1/5 تأملات في بنية القصة/ القصيدة

أول ما يفاجئنا به هذا المطلب من مطالب الدراسة هو العنوان الذي ظهر في ديوان العاصي على صورتين؛ كانت أولاهما في الفهرس الذي سجل فيه العاصي محتوى ديوانه، وهو "قصة". وأما الثاني؛ ففي خاتمة ديوانه (ص115)؛ وهو قصة الموت.

والسؤال: لم جاء الشاعر بالعنوان الأول "نكرة" مجهلاً، وبالعنوان الثاني معرفاً مضافاً؟

أتراه أراد أن يستدرج قارئه بصيغة التنكير لينتهي به إلى أصل القصد؛ إذ لا قصة

في حياة العاصي إلا قصة الموت، جاءت مفرقة بالمواقف والمشاهد في قصائد الديوان، ومجمعة السمات والملامح في المشهد الأخير لينتهي بها الأمر إلى إسدال ستار الختام على حياة الشاعر وعلى ديوانه في آن.

أما ثانية المفاجآت؛ فهي جمعه في هذا العمل الختامي بين فنين من فنون القول: القصة والقصيدة. إذ جاء هذا العمل الختامي في مقطعات شعرية يتنازعها البحران الأثيران عند الشاعر: الرمل والخفيف، مضافاً إليهما الطويل، وهما البحران اللذان تنازعا من قبل قصائده عن الحياة والموت مضافاً إليهما البسيط.

وقد اتخذ العاصي لكل مقطعة من مقطَّعاته الشعرية عنواناً يسجل به أحداث قصة الموت على التوالي:

- الساعة الأخيرة.
- وداع الراحل.
- مناجاة سائر إلى القبر.
- رسالة من ميت إلى أحياء (على لسان الهاتف).

كذلك اعتمد الشاعر الحوار تقنية محورية في تشكيل القصة/ القصيدة؛ حيث تقوم على تعدد الأصواتPOLYPHONY بالمفهوم الباختيني[47]، كما تتمثل الحوارية وتعدد الأصوات بين ملك الموت والشاعر، ثم بين الشاعر ومودعيه، ثم بين مودع مجهول والشاعر في رحلة سيره إلى القبر، وأخيراً بين الشاعر ومودعيه الأحياء بعد أن ثوى في ظلمات القبر واستقرت به الركاب.

إن هذا العمل الختامي على بساطته الظاهرة يحمل في تضاعيفه بذرة إبداع وتجديد متفرد، يندر أن نجد لها نظيراً لشاعر في مثل عمره القصير وتجربته المحتضرة؛ إذ تمتزج تقنيات القصة بالمقطعات الموزونة لتقدم لنا سرداً شعريّاً دراميّاً لجَدْلِيَّة الحياة والموت كما صورها الشاعر في القصيدة، ولجَدْلِيَّة فريدة من نوع آخر؛ إنها جَدْلِيَّة ينضفر فيها مظهران من مظاهر النهاية: نهاية الديوان، ونهاية الحياة في آن.

2/5 العبور إلى ساحة الخلاص

1/2/5 الساعة الأخيرة

تبدأ رحلة العبور في القصة/ القصيدة بمشهد حضور ملك الموت في الساعة الأخيرة، حيث يرى الشاعر فيه حضوراً مؤنساً وفي مخاطبة الملك إياه خطاباً هامساً رفيقاً، ودعوة من الخالق البر الرحيم له ليلتحق بجواره الكريم، فليست هذه الساعة الأخيرة على لسان الشاعر إلا:

سَـاعَـةٌ يُـؤْنِـسُـنِـي فِـيـهـا المَـلَـكْ هَمِسـاً: هَيَّـا لِـمَـنْ قَـدْ أَرْسَـلَكْ
قَـائِـلًا: لَا تَـخْـشَ سُـوءاً يَـا فَتَى هَـا هُـوَ المَـرْكَـبُ قَـدْ هَـيَّـأْتُ لَـكْ
سِـرْ حَـثِـيـثـاً لَا تُـمَـانِـعْ إِنَّـمَـا فِـي غَدٍ تُثْنِي عَلَى مَـنْ أَوْصَلَكْ[48]

ويواصل المَلَكُ خطابه الرفيق المؤنس على لسان الشاعر، مخبراً إياه أن الدنيا ليست هي المنزل الملائم له، وأن الجسم موطن الآلام ومناط الفناء، وأن الآلة الحدباء جاهزة لاحتماله إلى عالم اللذة الكبرى وحياة السيادة. والشاعر إذ يستمع إلى هذه الدعوة الحق وهذا الوعد الجميل لا يملك إلا أن يلبي الدعوة في سكينة وإحساس عميق بالأمن والأمان.

2/2/5 وداع الراحل

هنا يتوجه الشاعر في الخطاب في الشوط الثاني من رحلة العبور إلى مودعيه طالباً إليهم أن يكفوا عن البكاء، وأن يستسلم الجميع للوعد المحتوم، مسجلاً بذلك لحظة انطلاق الروح المستجيبة لدعوة الخالق، ارتقاباً للوعد بالنعيم المقيم:

الْـــوَدَاعَ الْـــوَدَاعَ خَـلُّـوا بُـكَـاءً وَعَـــوِيـــلاً فَـقَـدْ طَـرَقْـتُ الْـبَـابَـا
الـــوَدَاعَ الـــوَدَاعَ هَـاهَـوَ رُوحِـي قَدْعَلَا....الْآن...واسْتَطَابَ الْمَآبَا[49]

3/2/5 مناجاة سائر إلى القبر

هنا يتحول الشاعر بنزعته السردية الدرامية بآلة التصوير الشعرية إلى الصوت الثالث؛ حيث يستنطق المودعون الشاعر بحديث موجه إليه وهو في طريقه إلى القبر. وإذا حديث المودعين مزيج من الدهشة لموقف الراحل الذي يُغذُّ السير إلى الموت راضياً مرحباً، وإلى مكان برى في ظلماته المتراكبة بهجة وأنساً، إن المودعين في هذه المناجاة لم يلبثوا إلا قليلاً حتى تزول عنهم الدهشة والعجب، إنهم يستحثون المركب ليكملوا المسير، بل إنهم يستشعرون الغبطة أو الحسد، إذ يرون الراحل في طريقه إلى الفوز بما لم ينالوه في هذه الدنيا المفعمة بالهموم والأحزان:

أَلَا فَلْتَسِرْ فِي غِبْطَةٍ وَابْتِهاجَةٍ ... فَلَيْسَ أَلَذَّ الْيَوم مِنْ ذَلِك السَّيْرِ
لَقَدْ رَفَعَ الأَقْوَامُ جِسْمَكَ عَنْهُمُو ... لأَنَّك أَرْقَى الْيَوم فِي الجَاهِ وَالْقَدرِ
غَبَطْتُكَ يَا مَنْ سِرْتَ لِلْمَوْتِ مُسْرعاً ... فَأَنْتَ نَجَوْتَ الْيَومَ مِنْ نَكَدِ الدَّهْرِ[50]

4/2/5 مناجاة ميت في قبره

في هذا الشوط من الرحلة يصور لنا الشاعر ميتاً قد ثوى في قبره واستقر به المقام في مضجعه الأخير، وهنا يسوق الشاعر القول مجرداً ومطلقاً، فالكلام يصدق على أي ميت، وكما أن الصوت الذي يناجيه مجهول المصدر، هكذا تتجه المناجاة من مجهول من الأحياء إلى مجهول بين الأموات، والشاعر لم يعد الآن الشخصية الأولى في المشهد، ولكنه واحد يتجسد فيه جميع سكان وادي العدم.

في هذا الثواء يستنطق المناجي المجهول ثاوياً مجهولاً عن مظاهر الوحشة وإطباق الظلمة وعواء الذئاب، ويستخبره عن حاله فيه، وعن مقامه البعيد البعيد على قربه، والقريب القريب على بعده؛ منتظراً منه الجواب، وإذا الثاوي المجهول يتجسد مرة أخرى، وإذا هو يبعث برسالته على لسان الهاتف الداعي مخاطباً أحياء مجاهيل في عنوان آسر يجعله على رأس الشوط الأخير من الرحلة.

5/2/5 رسالة من ميت إلى أحياء (على لسان الهاتف)

في هذا الشوط يتجه الكلام من ساكن وادي العدم إلى ساكن الدنيا، وهو ليس كلام الشاعر الخاص وإنما ناطق عن كل ميت، وليس موجهاً إلى أصدقاء الشاعر ومودعيه خاصة، وإنما إلى قوم يدبون على الأرض، فنحن الآن في حضرة الإطلاق التي ينطق فيها الروح بديلاً للجسد الفاني المسجى، واصفاً ما يلتذ به من نعيم مقيم، في عالم ينال فيه الروح كل ما يتمنى من الطيبات والأنس بالأصدقاء:

كَـمْ أَنَـا الْـيَـوْمَ رافِـهٌ بِـحَيَاتِي ... وَبِمَـا عِـنْـدَنـا مِـنْ الـلَّـذّاتِ
كُـلُّ مَـا نَشْتَـهِـيهِ تَحـتَ يَـدَيْـنَـا ... وَلَـنَـا مَـا نَـشَـاءُ مِـنْ طَـيِّـبَـاتِ
كُـلُّ شَـيْءٍ أَخْـطَـأْتُـهُ بِـحَيَاتِي ... نِـلْـتُهُ الْـيَـوْمَ بَـعْـدَ صَـرْفِ مَمَاتِي
وَإِذَا مَـا هَـفَـانِـي الْـيَـوْمَ شَـوْقٌ ... لِـصَـدِيـقٍ مِـنْ أَصْـدِقَـاءِ حَيَاتِي
سَـأَرَاهُ وَأَطْـرَبُ الْـيَـوْمَ مِـنْـهُ ... وَأُرِيـهِ الآيـاتِ وَالْـمُـعْـجِـزَاتِ
يَـا أحـبَّـاءَنَـا عَـلَـيْـكُـمْ سَـلَامِـي ... وَلَـكُـمُ فِـي رِوَايَـتِـي مِـنْ عِـظَـاتِ
فَـافْـعَـلُـوا الْـخَـيْـرَ فِـي غَـدٍ تَجِـدُوهُ ... وَتقيمُوا في أَخْصَبِ الْجَنّاتِ[51]

إن الموت والحياة وإن كانا في مخيلة الناس نقيضين هما جَدْلِيَّةٌ أزلية؛ فالحياة تعجّ بمظاهر الفناء والآلام، والموت مفعم بمظاهر الحياة واللّذة.

ومن ثم تبدو لنا تلك النهاية متسقة غاية الاتساق مع التجربة الشعرية والحياتية للعاصي. ويتحد ختام الديوان وختام حياة الشاعر في مشهد درامي بالغ التكثيف، نرقب فيه تجليات جَدْلِيَّة الحياة والموت على التلازم والتأثير المتبادل، كما نرقب فيه نوعاً فريداً من الحلول والاتحاد؛ حيث ينصهر المبدع والإبداع في بوتقة التجربة الشعرية الصادقة، فليس عجيباً، إذن، أن نستحضر بهذه النهاية التي وصل إليها العاصي تجربة شوقي التي نزعم لها حضوراً قويّاً في تجربة شاعرنا، وأبيات الأمير، وهو الشاعر الأثير للعاصي، تلك التي

يخاطب بها الموت على لسان المغني في (مصرع كليوباترا) :

يـــــا لـــك مـــن زورق مـــــلاحـه الأقـــــــدار
يـنـجـــو بـــه المـــغـــرق مـــن لجـــة الأكـــــــدار[52]

وبمثل هذه السكينة والسلام استقبل العاصي ملك الموت، فترك لنا بعد انتحاره الهادئ الإرادي الوادع تلك الورقة التي أودعها ظرفه المغلق وحملت آخر أسطر خطها بالإنجليزية وهي ما ترجمته بالعربية :

جبان من يكره الموت

جبان من لا يرحب بذلك الملاك الطاهر

إني أستعذب الموت وهو لي كالعطر[53]

(6) الصناعة الشعرية في ديوان العاصي

الآن قاربت السفينة مرساها، بعد أن طوّفت بنا في بحر لجّي، وهي تجري بنا في موج كالجبال، يشكل عالماً مُتضَارباً صَخَّاباً لشاعر لم يعمر في الحياة طويلاً. ويَبْدَهُنا في هذا المقام درامية الأحداث التي أفضت إلى النهاية الأسيفة، وقرب عهد النهاية بفرحة الميلاد. وتكاد هذه التجربة أن تكون إيجازاً مكثفاً يستقطر تجربة المواجهة بين نفسية الشاعر الحساس وصدمات الحياة، وتستحضر أسماء الشعراء العظام في مسيرة الشعر العربي؛ فنكاد نلمح أشباح طرفة وأبي العتاهية وأبي الطيب وأبي العلاء وغيرهم فيها. ألا ترى إلى قول المتنبي :

كَفى بِكَ داءً أَن تَرى المَوتَ شافِيا وَحَسْبُ المَنايا أَن يَكُنَّ أَمانِيا[54]

أليس هو بمنطوقه ومفهومه وأثره تلخيصاً مكثفاً لقصة العاصي مع الموت والحياة، أو مع الوجود والعدم؟ لقد استفحل داؤه فلم يجد شفاء له إلا الموت، وتقلصت أمانيه

فاختصرت في معاقرة المنية، راضياً مرحباً مؤتنساً.

وربما كان الفارق الجوهري بين تجربة العاصي وغيره من الشعراء أن قصر الفسحة بين صرخة الميلاد ولحظة معانقة الموت تمثل تجربة فريدة فذّة، كما أننا نتوقع أن تلقيَ بظلالها الكثيفة على الصناعة الشعرية لصاحبها؛ ذلك أن قصر العمر لا يتوقع معه استحصاد الملكة، والاستثمار الأمثل للموهبة، وتنمية القدرة اللغوية والتعبيرية بما يتيح للشاعر استيعاب الحدث والتعبير عنه.

من هنا يمكن للباحث أن يسجل على طبيعة الصناعة الشعرية في ديوان العاصي عدداً من الملاحظ، يجملها في أمور:

أولها: شيوع التكرار في عناوين القصائد في صور مختلفة، منها: التكرار الحرفي الخالص، التكرار بشبه المرادف، ويشير ذلك إلى ضيق المعجم الشعري، وقصور الملكة عن تحقيق تنوع في التسمية يواكب تعدد القصائد؛ وقد سبقت الإشارة إلى هذا الملمح عند معالجة جَدْلِيَّة الحياة والموت في شعر العاصي، أما القول فيه من منظور الصناعة الشعرية في الديوان؛ فيقتضي التوقف والمكوث لنسوق الإحصاءات الدالة الآتية:

(1) التكرار الحرفي الخالص

عنوان القصيدة	الصفحة	عنوان القصيدة	الصفحة	عنوان القصيدة	الصفحة	عنوان القصيدة	الصفحة
سر الحياة	3	سر الحياة	14	سر الحياة	37	سر الحياة	67
انتهاب اللذة	15	انتهاب اللذة	16				
نصح	22	نصح	29				
الإيمان	22	الإيمان	30				
الحياة والموت	27	الحياة والموت	39	الحياة والموت	40	الحياة والموت	42
شكوى	49	شكوى	54	شكوى	65	شكوى وفخر	101

عنوان القصيدة	الصفحة	عنوان القصيدة	الصفحة	عنوان القصيدة	الصفحة	عنوان القصيدة	الصفحة
نفثة مهموم	51	نفثة مهموم	70				
زفرة	52	زفرة	62	زفرة	74		
نظرة إلى الحياة	54	نظرة إلى الحياة	56				
حسرة	57	حسرة	77				
نقمة	59	نقمة	63	نقمة على العيش	48		
فخر	102	فخر	103				
حكمة وفخر	95	في الحكمة والفخر	99				
مناجاة ميت	112	مناجاة ميت في قبره	118				

(2) التكرار بشبه المرادف

عنوان القصيدة	الصفحة	عنوان القصيدة	الصفحة	عنوان القصيدة	الصفحة	عنوان القصيدة	الصفحة
نحن والعيش	5	نحن والأيام	19				
المنى	8	الأماني	31	الآمال	35	الأمل في الغد	79
الانتفاع بالحياة	23	لا ذنب للحياة	33				
سر الحياة	3،14،37	حقيقة الحياة	41				
نفثة مهموم	51،70	زفرة	52،62،74				
أنا وحياتي	71	حظي من الزمن	72				
صبوة القلب	85	داء القلب	86				

ثانيها : هيمنة المقطعات الشعرية في الديوان على القصائد، وفي الجدول الآتي بيان بعناوين القصائد وعدد أبياتها وبحورها :

	عنوان القصيدة	الصفحة	البحر	الأبيات
1	سر الحياة	3	الرمل	10
2	الناس والحياة	4	الخفيف	10
3	نحن والعيش	5	البسيط	10
4	خداع الدنيا	7	الرمل	12
5	المنى	8	الطويل	7
6	حقيقة الإنسان	9	الرمل	14
7	حكمة	11	الطويل	10
8	حمق الإنسان	12	الرمل	11
9	سر الحياة	14	مشطور الرمل	15
10	انتهاب اللذة	15	الرمل	10
11	انتهاب اللذة	16	مجزوء الكامل	14
12	لذة العيش	18	الخفيف	8
13	نحن والأيام	19	الرمل	10
14	كن مع الناس	20	الرمل	13
15	نصح	22	الرمل	10
16	الانتفاع بالحياة	23	الرمل	7
17	الإيمان	24	الرمل	9
18	خطة العيش	25	الرمل	14
19	الحياة والموت	27	الرمل	7
20	الزمان الحالي	28	الخفيف	8
21	نصح	29	الخفيف	8
22	إيمان	30	الوافر	8

	عنوان القصيدة	الصفحة	البحر	الأبيات
23	الأماني	31	الخفيف	10
24	لا ذنب للحياة	33	الوافر	8
25	الإقدام	34	الخفيف	15
26	الآمال	35	البسيط	9
27	سر الحياة	37	الرمل	7
28	نصح	38	الرمل	9
29	الحياة والموت	39	الرمل	10
30	الحياة والموت	40	البسيط	8
31	حقيقة الحياة	41	الخفيف	10
32	الحياة والموت	42	الخفيف	21
33	الأصدقاء	45	الرمل	7
34	صيحة متألم	46	الرمل	8
35	عبرة على أمل	47	البسيط	8
36	نقمة على العيش في ساعة يأس	48	الكامل	8
37	شكوى	49	مجزوء الكامل	13
38	نفثة مهموم	51	الخفيف	10
39	زفرة	52	البسيط	8
40	عزلتي	53	الوافر	7
41	شكوى	54	مجزوء الرمل	10
42	نظرة إلى الحياة	54	الكامل	14
43	نظرة إلى الحياة	56	الخفيف	7
44	حسرة	57	الرمل	17
45	نقمة	59	الرمل	9
46	همّي وهمّتي	60	البسيط	8

	عنوان القصيدة	الصفحة	البحر	الأبيات
47	الحياة	61	الخفيف	8
48	زفرة	62	البسيط	9
49	نقمة	63	الرمل	11
50	لوعة	65	الكامل	6
51	شكوى	65	الطويل	9
52	سر الحياة	67	الخفيف	12
53	الإنسان وحياته	68	مجزوء الكامل	10
54	توالي المحن	69	الرمل	13
55	نفثة مهموم	70	البسيط	6
56	أنا وحياتي	71	البسيط	8
57	حظي من الزمن	72	البسيط	10
58	جمحة فكر	73	الكامل	9
59	زفرة	74	البسيط	10
60	عهدان	76	الرمل	8
61	حسرة	77	الخفيف	10
62	الاعتزال	78	الوافر	11
63	الأمل في الغد	79	الطويل	7
64	حب	80	الوافر	10
65	حكم العيون	82	البسيط	8
66	دولة العشق	83	البسيط	7
67	استشارة حبية	83	الرمل	10
68	صبوة قلب	85	الطويل	9
69	داء قلب	86	البسيط	9
70	مباراة في الجمال	87	الخفيف	8

	عنوان القصيدة	الصفحة	البحر	الأبيات
71	كيد النساء	88	الكامل	10
72	المرأة	89	الوافر	10
73	محب يشكو	90	الطويل	8
74	الدنيا وما فيها	91	البسيط	10
75	الغزل المتواضع	93	الرمل	7
76	ليلة أنس	93	الرمل	7
77	ساعة مقابلة	94	مجزوء الكامل	8
78	حكمة وفخر	95	الطويل	12
79	العزم والفخر	96	البسيط	8
80	في الفخر	97	الطويل	10
81	في الحكمة والفخر	99	الطويل	20
82	شكوى وفخر	101	الطويل	8
83	فخر	102	البسيط	8
84	فخر	103	الوافر	8
85	الجامعة المصرية بقصر الزعفران	104	البسيط	16
86	كلمة حماس	106	الرمل	11
87	العظمة الكاذبة	108	الكامل	13
88	الشيخ المتصابي	109	الكامل	8
89	الخمر	110	الكامل	7
90	كلمة حماس للمصريين في عهد الشقاق	111	الطويل	8
91	مناجاة ميت	112	الكامل	7
92	متفرقات	113	بسيط، خفيف، هزج، طويل	2، 4 2، 5
93	الساعة الأخيرة	115	الرمل	8

	عنوان القصيدة	الصفحة	البحر	الأبيات
94	وداع راحل	116	الخفيف	7
95	مناجاة سائر إلى القبر	117	الطويل	8
96	مناجاة ميت في قبره	118	الرمل	8
97	رسالة من ميت إلى أحياء على لسان الهاتف	119	الخفيف	7

بلغت قصائد الديوان سبعاً وتسعين قصيدة، منها خمس وسبعون قصيدة عدد أبياتها دون العشرة؛ أي مانسبته 77.3 %، على حين تمثل قصيدة "الحياة والموت"[55] أطول قصيدة من حيث عدد الأبيات؛ إذ بلغت واحداً وعشرين بيتاً، و"قصة الموت" وهي خمس مقطعات مختلفة الأوزان بلغت أبياتها ثمانية وثلاثين بيتاً.

وهو ما تتحقق به هيمنة المقطعات على القصائد، وهذه الظاهرة قاطعةٌ في دلالتها على قصر النفس الشعري لدى العاصي، وافتقاده القدرةَ على التلبث والعكوف على المعنى الشعري استيعاباً وتجسيداً.

ثالثها : قلة عدد البحور الشعرية المستخدمة: من أظهر الأدلة على طبيعة الصنعة عند العاصي محدودية البحور الشعرية التي كتب فيها، ويستبين ذلك من الجدول الآتي :

	البحر	عدد القصائد	النسبة	عدد الأبيات	النسبة
1	الرمل	30	% 30.9	306	% 32.4
2	البسيط	18	% 18.6	164	% 17.4
3	الخفيف	16	% 16.5	161	% 17.1
4	الكامل	13	% 13.4	127	% 13.5
5	الطويل	13	% 13.4	121	% 12.8
6	الوافر	7	% 7.2	62	% 6.6
7	الهزج	-		2	
	المجموع	97		943	

وتعزز هذه الظاهرة ما سبق أن أبدي من ملاحظ على صنعة الشاعر؛ إذ لم تمكنه موهبته الغضة من استثمار ما يتمتع به الشعر العربي من ثراء كبير في الأنغام، فحصر إبداعه في هذا العدد المحدود من البحور حتى إن بحراً كالهزج لم يكتب فيه الشاعر إلا بيتين اثنين.

رابعها : محدودية المعاني والصور الشعرية المبتكرة لم يسمح قصر أمد التجربة الشعرية للعاصي بأن تستوي له ملكاته الخاصة في مراودة اللغة ونحت الصور وتوليد المعاني. ومن هنا فإن الديوان كله يكاد يكون دليلاً ساطعاً على فقر المعجم الشعري، ومحدودية المعاني المبتكرة، ولياذ الصور التي تتردد فيه بالامتياح من الذاكرة والمحفوظ، واجترار المسكوكات العبارية المروية عن القدماء، خلا ومضات شعريةً متفرقةً في الديوان تنبئ عن أن ثمة شاعراً واعداً يتلمس طريقه إلى ديوان الشعر العربي. ولعل من تلك الومضات الواعدة على ندرتها قوله:

■ كُـرةُ الأَرْضِ حَشْـوُهَـا آلامُ قَـاذِفَـاتٌ لَـنَـا بِـهَـا الْأَيَّـامُ[56]
■ وَلَـقَـدْ صِـرْتُ لِـلْـمَـلَّـذةِ عَـبْـداً وَبِـمِـحْـرَابِـهـا سَـأُضْـحِـي وَأُمْـسِـي
ضِـقْـتُ بِـالْـهَـمِّ فَـانْـتَـقَـمْـتُ لِنَفْسي بِالْمَلَذَّاتِ مِنْ هُمومِي وَبُؤُسِي[57]
■ نَـحْـنُ فِـي الـدّنْـيَـا كُـرَاتٌ نُقِّلَتْ وَهْيَ لَا تَـدْرِي الَّـذِي قَـدْ نَقَلا[58]
■ وَاحْـتِـمَـالُ الْـمَـرءِ لِلدَّنْيا هَـوَىً وَالأَسَى غُنْمٌ لِبَعضِ العَاشِقِين[59]

وربما يحسن أن نتوقف بالنظر عند تجربتين ذواتي دلالة ظاهرة على بذرة الإبداع الخبيئة عند الشاعر، ونعني بهما: قصيدة عنوانها "نحن والأيام"، ومبناها على أنسنة الأيام وتشخيصها وإدارة الحوار معها، إذ يقول:

نَـحْـنُ يـا أَيَّـامُ أَضْـيـافٌ لَـدَيْـكِ كَيْفَ نَلْقَى الْهَمَّ مَا بَيْنَ يَدَيْكِ!!
أَرْسَـلَ الْـغَـيْـبُ بِـنَـا فِـي عَـالَـمَ أَمْـرُنَـا فِـيـه مَـدَى الـعُـمْـرِ إِلَـيـكِ

هَـذِّبـيـنَـا إِنْ نَـحِـدْ عَـنْ خُـطَّـةٍ جَمُلَتْ عِنْدَكِ أَوْ عَزَّتْ عَلَيْكِ[60]

وقصيدة " لا ذنب للحياة " يمكن أن تعد معارضة بالسلب للبيت العلائي الشهير :

تَـعَـبٌ كُـلّـهـا الحَـيـاةُ فَـمـا أعْـ جَبُ إلّا مِنْ راغبٍ في ازْديادِ [61]

وتقوم القصيدة على تبرئة ذمة الحياة مما يعرض للإنسان من المكابدة والمعاناة، وإلقاء التبعة على الإنسان نفسه في كل ما ينوبه منها ويأخذ عليه النفس من أقطارها،

أَتَـيْـنَـا لِـلْـحَـيَـاةِ وَلَا ذُنُـوبـاً تُحَـمَّـلُ فِـي المَغِـيـبِ وَلَا خُـطُـوبَـا
فَـمَـا ذَنْـبُ الْحَـيـاةِ إِذَا أَسَـأْنَـا وَقَـارَفْـنَـا بِـدُنْـيَـانَـا الـذُّنُـوبَـا
أَتَـيْـنَـاهَـا أَصِـحَّـاءً وإِنَّـا نَـعُـودُ وَدَاؤُنَـا أَعْـيَـا الطَّبِيبَا[62]

لكن يبقى أن الغالب على شعره أنه شعر الذاكرة الحافظة لغة وتصويراً. ويعتضد هذا الدليل بشيوع ظاهرة التكرار بوصفها ظاهرة فاشية في الديوان كله، معجماً وصوراً وعناوين قصيد مما سبق بسط القول فيه آنفاً.

الخاتمة

طالت الرحلة في أرجاء ديوان العاصي قراءة وتأملاً وتحليلاً لتجربة من أندر التجارب في تاريخ الإبداع العربي، إنها تجربة بالغة القصر في عمر الزمان، شديدة الأسر والتأثير من جهة النهاية. وهي تجربة حافلة بنوافر المتناقضات، تتمثل فيها العلاقة المتوترة بين الحياة والموت؛ جَدْلِيَّة مضفورة يحكمها التلازم والتدافع والصراع، ويتنازع فيها التعلق المشبوب بالحياة، والانكسار الحزين لطول المعاناة وقسوة المكابدة، كما يتصارع فيها الطموح المتوثب واليأس القنوط.

ثم إن جَدْلِيَّة الحياة والموت تُسْلِم الشاعر إلى يقين راسخ بما يشبه اعتدال الميزان بين الطرفين، تنتقل به إلى إيثار الموت على الحياة، حيث يكون العدل المطلق والفضل المطلق كفيلان في الشفاء من أوجاعها، وحيث يضع الموت حدّاً للصراعات في مجتمعات البشر، ولم يكن من تلك النهاية الحزينة بدٌّ، وقد بغته أمير الشعراء وهو في عشرينيات العمر بحقيقة الحقائق صريحة عريانة، وهي أن شكواه وتبرمه بالحياة إنما جاء قبل الأوان، وأن ما ينتظره من الأوجاع والنوائب – كلما امتد به العمر – هو أدهى وأمر.

لقد رسخ شوقي في أعماقه صورة مغايرة كل المغايرة لما في نفوس الناس عن الموت، فالموت كما يقول الأمير شبح يُقَبِّح صورته الوهم:

وليس له صُورةٌ في العيون على قُبْح صُورته في الفكر
إذا جاء كان بَغيضَ الوجوه وإن جيءَ كان حبيبَ الصُّوَر(63)

ومن هنا كان شعره صدى حاكياً لهذه الرؤية ونهاية حياته وتصديقاً لها، أوما تراه يقول:

كَيْفَ أَهْنَا بَالْعَيْشِ والعَيْشُ عِنْدِي مَرض والمَمَاتُ عِنْدِي الطَّبِيبُ(64)

ولجلاء جَدْلِيَّة الحياة والموت في تجربة العاصي وديوانه وتجلياتها في كل ما أنشأه من قصيد كانت هذه الدراسة.

الهوامش والمراجع

(1) أحمد العاصي شاعر وروائي مصري، ولد في فارسكور (الدقهلية) عام 1903، وتوفي في العباسية (القاهرة) 1930. درس الطب ثم عدل عن دراسته وانغمس في دراسة الفلسفة؛ حيث تخرج في جامعة القاهرة، عزف عن الاشتغال بالتدريس. وعمل موظفاً في مكتبة كلية الآداب لشغفه بالقراءة وحتى يكون قريباً من الكتب، كان يجيد الإنجليزية. أعمل أنا والأستاذ الدكتور سعد عبد العزيز مصلوح على جمع آثاره الشعرية والنثرية وإصدارها في كتاب مذيل بالمقالات التي كتبت عنه ونشرت في الصحف المصرية بعد

وفاته، وسوف يصدر في قابل الأيام، إن شاء الله.

(2) العاصي، أحمد: **ديوان العاصي**، ج1، القاهرة: 1926.

(3) عباس، محمد عبد الله: **أحمد العاصي: لمحات من حياته ونظرات في شعره**، ط 1، الزقازيق: مطبعة الفردوس، 2000.

(4) العاصي، أحمد: **غادة لبنان (رواية)**، ط1، مصر: جريدة الصباح، 1926.

(5) جمعة، محمد لطفي: "الشاعر المصري المنتحر أحمد العاصي"، **جريدة المساء القاهرية**: 16، 3 نوفمبر+ 7ديسمبر 1930، "ذكرى شاعر نابغ قضى في ريعان الشباب"، **المقطم**، الجمعة 15 أكتوبر 1937.

(6) العاصي، محمد السعيد: "الشاعر أحمد العاصي شيء من تاريخ حياته"، **جريدة المساء القاهرية**، 30 ديسمبر 1930.

(7) عجلان، كامل محمد: "من خشي الموت فهو جبان"، **مجلة الدنيا المصورة**، العدد (103)، أكتوبر 1930.

(8) زيتون، محمد محمود: "الشاعر العاصي"، **مجلة الرسالة**، العدد (871)، 13 مارس 1950.

(9) جمعة، محمد لطفي: "الشاعر المصري المنتحر أحمد العاصي"، **جريدة المساء القاهرية**، الأحد 3 نوفمبر 1930.

(10) "الشاعر العاصي"، الرسالة، العدد (871)، 13 مارس 1950.

(11) "ذكرى شاعر نابغ قضى في ريعان الشباب"، المقطم، الجمعة 15 أكتوبر 1937.

(12) "ذكرى شاعر نابغ قضى في ريعان الشباب"، المقطم، الجمعة 15 أكتوبر 1937.

(13) بلعابد، عبد الحق: **عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص**، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008. وفي ترجمة مصطلح العتبات إلى العربية تبدى التباين وعدم الاتفاق على الترجمة؛ وهو ما أنتج لنا مصطلحات عدة يندرج جميعها تحت هذا المصطلح، ومنها: "النص الموازي"، "المحيط الخارجي"، "النصية الموازية"، "المتعاليات النصية".

(14) لسان العرب مادة (عتب).

(15) إسماعيل، عزوز علي: **عتبات النص في الرواية العربية**، نقلاً عن ناصر خليل: **عتبات النص في رواية الحب في المنفى لبهاء طاهر**، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 2017، ص17.

(16) بلال، عبد الرزاق، مدخل إلى عتبات النص، نقلاً عن ناصر خليل، عتبات النص في رواية الحب في المنفى لبهاء طاهر، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 2017، ص18.

(17) ورد في ترجمة العاصي في معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين (2008) أن العاصي له ديوان من جزأين بعنوان "ديوان العاصي"، صدر الجزء الأول 1926، بينما صدر الجزء الثاني 1930. ولقد استنفدت طاقتي في الحصول على نسخة من الجزء الثاني من ديوان العاصي فلم أظفر به، فضلاً عن أن جميع المصادر التي ترجمت له لم تشر إلا إلى الجزء الأول من الديوان.

(18) ديوان العاصي، ج1، 1926. البيت كما جاء في الديوان: إذا السنون "تتابعت" بالباء المفردة التحتية،

ونحسب أنه مثل من أمثلة التصحيف التي تعج بها طبعة الديوان، فالفعل بهذه الصور ليس مما عودناه شوقي في نسيجه الشعري الجزل، ونرجح أن صوابه "تتايعت" بالياء المثناة التحتية، جاء في معجم مقاييس اللغة لابن فارس: "التاء والياء والعين أصل واحد وهو اضطراب الشيء . . . والتتايع التهافت في الشر، وفي الحديث: "ما يحملكم أن تتايعوا في الكذب كما يتتايع الفراش في النار"، ولا يكون التتايع في الخير، انظر: مقاييس اللغة مادة (تيع)، وكذلك ورد هذا التركيب في الشعر. قال الشاعر العماني أبو بكر أحمد بنسعيد الخروصي الستالي (584 – 676 هـ):

وإذا السّنون تَتَايعَت لَزَباتها نَحَرَت لإطعام الضّيوف لقَاحها.

وقال الشاعر الموريتاني محمد بن محمد الأمين بن الطلبة الموسوي اليعقوبي (1188– 1272هـ):

طَلقُ اليَدَينِ إذا السنونَ تتايَعَت نكَباتُها وتغَوَّلَت بالمُرمِلِ.

(19) ديوان العاصي، ج1، 1926.

(20) ديوان العاصي، ج1، 1926.

(21) المعري، أبوالعلاء: **سقط الزند**، تحقيق: مصطفى السقا وعبد السلام هارون وآخرون، ط(3)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج3/971.

(22) تُوِّج أحمد شوقي أميراً للشعراء في 29 أبريل 1927، انظر: فهمي، ماهر حسن: **أحمد شوقي**، القاهرة: الهيئة العامة للتأليف والنشر، 1969، ص157 – 165.

(23) شوقي، أحمد: **الأعمال الكاملة المسرحيات (مسرحية مصرع كليوباترا)**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص514.

(24) الأعمال الكاملة المسرحيات (مسرحية مصرع كليوباترا)، ص531.

(25) الأعمال الكاملة المسرحيات (مسرحية مصرع كليوباترا)، ص540.

(26) الشاعر المصري المنتحر أحمد العاصي، جريدة المساء القاهرية، الأحد 3 نوفمبر 1930.

(27) شوقي، أحمد: **الشوقيات**، القاهرة: مطبعة الاستقامة، 1953، ج 1/ 130 – 131.

(28) ديوان العاصي، ج80/1.

(29) ديوان العاصي، ج27/1.

(30) ديوان العاصي، ج28/1.

(31) البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**، بيروت: دار الكتاب العربي، 1986، ج1 / 336.

(32) ديوان العاصي، ج39/1.

(33) ديوان العاصي، ج40/1.

(34) ديوان العاصي، ج39/1.

(35) ديوان العاصي، ج40/1.

(36) ديوان العاصي، ج40/1.

(37) ديوان العاصي، ج1/41.

(38) ديوان العاصي، ج1/41.

(39) ديوان العاصي، ج1/68.

(40) ديوان العاصي، ج1/41.

(41) ديوان العاصي، ج1/42 – 43.

(42) ديوان العاصي، ج1/43.

(43) ديوان العاصي، ج1/67.

(44) ديوان العاصي، ج1/3

(45) ديوان العاصي ج1/19.

(46) ديوان العاصي، ج1/16.

(47) مفهوم تعدد الأصوات نشأ عند باختين في كتابه المهم شعرية ديستوفيسكي، وفيه نظر لمفهوم تعدد الأصوات والتفريق بينه وبين أحادية الصوت. في هذا الكتاب أبرز باختين روايات ديستوفيسكي في مقابل روايات تولستوي التي تتمتع بأحادية الصوت مقابل روايات ديستوفيسكي التي تتمتع بأصوات متعددة. لكنه قبل أن ينظر في عمل هذين الروائيين، كان قد طرح مفهوم تعدد الأصوات في كتابه المهم (الخيال الحواري: أربع مقالات لميخائيل باختين)، وترجمها إلى اللغة الإنجليزية كاريل إيمرسون ومايكل هولكويست، وحررها مايكل هولكويست، ونشرت بطبعتها الإنجليزية عام 1981 عن مطبوعات جامعة تكساس. في هذا الكتاب يخبرنا باختين عن الكيفية التي تنشأ من خلالها القصة الشعبية أو الملحمية على النحو التالي: **وراء قصة الراوي نقرأ القصة الثانية، قصة المؤلف. هو الذي يخبرنا كيف يروي الراوي القصص، ويخبرنا أيضاً عن الراوي نفسه. نشعر بالفعل بمستويين في كل لحظة في القصة؛ واحد مستوى الراوي، نظام مليء بأشيائه ومعانيه وتعبيراته العاطفية، والآخر مستوى المؤلف، الذي يتحدث (وإن كان بطريقة ضمنية) عن طريق هذه القصة ومن خلال هذه القصة. يدخل الراوي نفسه، بخطابه الخاص، إلى نظام التأليف الذي يعتقده المؤلف إلى جانب ما يتم إخباره بالفعل** (باختين، 1981، 1994، ص314).

Bakhtin, M.M. (1993, c1981). The dialogic imagination: Four essays by M. M. Bakhtin. (Edited by Michael Holquist. Translated by Caryl Emerson & Michael Holquist). Austin, TX: University of Texas Press.

(48) ديوان العاصي، ج1/115.

(49) ديوان العاصي، ج1/ 117.

(50) ديوان العاصي، ج1/ 118.

(51) ديوان العاصي، ج1/ 119.

(52) الأعمال الكاملة المسرحيات (مسرحية مصرع كليوباترا)، ص531.

(53) الشاعر المصري المنتحر أحمد العاصي، الأحد 3 نوفمبر 1930.

(54) البرقوقي، عبد الرحمن: **شرح ديوان المتنبي**، بيروت: دار الكتاب العربي، 1986، ج4 / 417.

(55) ديوان العاصي، ج1/42

(56) ديوان العاصي، ج1/56

(57) ديوان العاصي، ج1/ 18

(58) ديوان العاصي، ج1/ 26

(59) ديوان العاصي، ج1 / 8

(60) ديوان العاصي، ج1 / 19

(61) سقط الزند، ج3 / 977

(62) ديوان العاصي، ج33/1

(63) الأعمال الكاملة المسرحيات (مسرحية مصرع كليوباترا)، 1984، ص514.

(64) ديوان العاصي، ج33/1.

المراجع بالحروف اللاتينية

References in Roman Script

(1) Ālʿāṣy, ʾāḥmd, dywān ālʿāṣy, ğ1, ālqāhrẗ, 1926.

(2) ʿbās, mḥmd ʿbdāllh, aḥmd al-ʿāṣī lmḥāt mn ḥīāth ūnẓrāt fī šʿrh, ṭ (1), al-zqāzīq- mṣr, mṭbʿẗ al-frdūs, 2000.

(3) Āl-ʿāṣī, aḥmd, ġādẗ lbnān (rwāīẗ), ṭ (1), mṣr, ğrīdẗ al-ṣbāḥ ,1926.

(4) Ğmʿẗ, mḥmd lṭfī, al-šāʿr al-mṣrī al-mntḥr aḥmd al-ʿāṣī, ğrīdẗ al-msāʾ al-qāhrīẗ, 16,3 nūfmbr+ 7dīsmbr 1930.

(5) Ğmʿẗ, mḥmd lṭfī, ḏkri šāʿr nābġ qḍi fī rīʿān al-šbāb, al-mqṭm, al-ğmʿẗ 15 aktūbr 1937.

(6) Āl-ʿāṣī, mḥmd al-sʿīd, al-šāʿr aḥmd al-ʿāṣī šīʾ mn tārīḫ ḥīāth, ğrīdẗ al-msāʾ al-qāhrīẗ, 30 dīsmbr 1930

(7) ʿğlān, kāml mḥmd, mn ḫšī al-mūt fhū ğbān, mğlẗ al-dnīā al-mṣūrẗ, al-ʿdd(103), aktūbr 1930.

(8) Zītūn, mḥmd mḥmūd, al-šāʿr al-ʿāṣī, mğlẗ al-rsālẗ, al-ʿdd (871), 13 mārs 1950.

(9) Blʿābd, ʿbdālḥq, ʿtbāt ğīrār ğīnīt mn al-nṣ ili al-mnāṣ, al-dār al-ʿrbīẗ llʿlūm nāšrūn, bīrūt, 2008.

(10) Ābn mnẓūr, lsān al-ʿrb.

(11) ʾāsmāʿīl, ʿzūz ʿlī, ʿtbāt al-nṣ fī al-rwāīẗ al-ʿrbīẗ, nqlā ʿn nāṣr ḫlīl, ʿtbāt al-nṣ fī rwāīẗ al-ḥb fī al-mnfi lbhāʾ ṭāhr, al-hīʾīẗ al-ʿāmẗ llktāb, mṣr, 2017.

(12) Blāl, ʿbdālrzāq, mdḫl ili ʿtbāt al-nṣ, nqlā ʿn nāṣr ḫlīl, ʿtbāt al-nṣ fī rwāīẗ al-ḥb fī al-mnfi lbhāʾ ṭāhr, al-hīʾīẗ al-ʿāmẗ llktāb, mṣr,2017.

(13) Mʿğm al-bābṭīn lšʿrāʾ al-ʿrbīẗ fī al-qrnīn al-tāsʿ ʿšr wālʿšrīn, al-kwyt, 2008.

(14) Āl-mʿrī, ābwālʿlāʾ, sqṭ ālznd, tḥqīq: mṣṭfi āl-sqā ū ʿbdālslām hārūn ūʾāḫrūn, ṭ(3), āl-

qāhrẗ, āl-hīʾiẗ āl-mṣrīẗ āl-ʿāmẗ llktāb.

(15) Fhmī, māhr ḥsn, āḥmd šūqī, āl-qāhrẗ, āl-hīʾiẗ āl-ʿāmẗ lltʾālīf wālnšr, 1969.

(16) Šūqī, āḥmd, āl-ʾāʿmāl āl-kāmlẗ āl-msrḥīāt (msrḥīẗ mṣrʿ klīūbātrā), āl-qāhrẗ, āl-hīʾiẗ āl-mṣrīẗ āl-ʿāmẗ llktāb, 1984.

(17) Šūqī, āḥmd, āl-šūqīāt, āl-qāhrẗ, mṭbʿẗ āl-āstqāmẗ, 1953.

(18) Āl-brqūqī, ʿbdālrḥmn, šrḥ dīwān āl-mtnbī, bīrūt, dār āl-ktāb āl-ʿrbī, 1986 .

مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية

مجلة علمية فصلية محكمة تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت
صدر العدد الأول منها في يناير عام 1975م

رئيس التحرير
أ. د. عثمان حمود الخضر

ترحب المجلة بنشر البحوث والدراسات العلمية المتعلقة بشؤون منطقة الخليج والجزيرة العربية في مختلف المجالات العلمية.

ومن أبوابها

- البحوث العربية
- البحوث الإنجليزية
- البحوث الفرنسية

الاشتراكات

ترسل قيمة الاشتراك مقدماً بشيك لأمر - جامعة الكويت
مسحوب على أحد المصارف الكويتية

داخل دولة الكويت : للأفراد : 3 دنانير - للمؤسسات : 15 ديناراً
الدول العربية : للأفراد : 4 دنانير - للمؤسسات : 15 ديناراً
الدول الغير عربية : للأفراد : 4 دنانير - للمؤسسات : 15 ديناراً

توجه جميع المراسلات باسم رئيس تحرير مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية

ص.ب: 170073 الخالدية - الرمز البريدي: 72451 الكويت
تلفون: 24984067 - 24984066 - 24833705 (965)
البريد الإلكتروني: jgaps@ku.edu.kw
موقع المجلة: www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/jgaps
: jgaps.kuniv : jgaps_ku : jgaps.ku