

**شاعر الكوخ**

**محمود حسن إسماعيل**

الكتاب: شاعر الكوخ؛ محمود حسن إسماعيل/ أحمد موسى

المؤلف: موسى، أحمد

النوع: الشعراء العرب

تصميم الغلاف: جيهان متولي

إخراج داخلي: بثينة عزام

الطبعة: الأولى/ القاهرة ٢٠١٠

عدد الصفحات: ٣٠٤ صفحة

القياس: ٢٤×١٧

تدريج:

١- الشعراء العرب - مصر

٢- إسماعيل، محمود حسن، ١٩١٠-١٩٧٧

### صرح للنشر والتوزيع

المدير العام: عيود مصطفى عيود

كورنيش المعادي بجوار مستشفى السلام الدولي، أبراج المهندسين (أ) برج (٢) الدور العاشر

ت: (٢٥٢٤٠١٦٦)(+٢)

البريد الإلكتروني: darsarh@gmail.com

الموقع الإلكتروني: www.dar-sarh.com

رقم الإيداع: ٢٠١٠/٥٧٥١

التراقيم الدولي: 978-977-6382-06-0

ديوي ٩٢٨,١١٦٢

حقوق النشر محفوظة للنشر

لا يجوز طبع أو نشر أو تصوير أو تخزين أي جزء من هذا الكتاب بأية وسيلة إلكترونية أو ميكانيكية أو بالتصوير أو خلاف ذلك إلا بإذن كتابي صريح من الناشر

# شاعر الكوخ

محمود حسن إسماعيل

د. أحمد موسى



فكر يصنع حضارة



إهداء

إلى

الأمل الجميل

عبد الرحمن

بسملة

وإلى

من تثابر من أجل حلمي

أم عبد الرحمن



## مقدمة

سبق لي أن زرتُ قرية (النخيلة) بمركز (أبو تيج) محافظة (أسيوط) بصحبة اللواء/ أحمد همام عطية محافظ (أسيوط) - آنذاك - ضمن وفد إعلامي؛ لتغطية عدد من الافتتاحات للتلفزيون المصري بعد أحداث (النخيلة) المعروفة، وكان الهدف من هذه الافتتاحات إعادة الحياة للقرية المحرومة، وتعويض أهالي (النخيلة) عما لحق بهم من أضرار؛ بسبب جبروت «عزت حنفي» على أهالي القرية ومُصادرة ممتلكاتهم، يومها قال لنا اللواء/ أحمد همام: «لقد كان من المستحيل دخول أي شخص (النخيلة) قبل إعادة السيطرة الأمنية عليها والقبض على «عزت حنفي»، وكانت تجارة المخدرات رائجة في المكان في وضح النهار، اليوم عادت (النخيلة) لأمنها وأمانها»، وكنتُ قبل ذلك أسمع من أصدقائي المسافرين إلى جنوب صعيد مصر في (سوهاج وقنا): أنهم يقفون بسيارتهم ساعاتٍ طويلة على طريق (مصر - أسوان الزراعي) عند النخيلة بسبب العنف وقطع الطريق، وكنت قد جمعت صورًا صحفيةً تؤثّق الدخول الأمني للنخيلة من أجل القبض على «عزت حنفي»، كنت أتذكر ذلك كله وأنا أنظر في عيون الأطفال البريئة الحاملة البائسة في الوقت ذاته، أو هي العيون الشاعرة بلسان جاهل - على حدّ قول الشاعر (محمود حسن إسماعيل) - كنت أنظر إلى ذلك كله وأتعجب: كيف لهذه القرية البريئة المستكينّة التي أنجبت شاعرنا الكبير (محمود حسن إسماعيل)، أن تكون هي القرية ذاتها التي أنجبت المجرم عزت حنفي؟!!

أشار عليّ صديقي الأستاذ/ هشام عبدالعزيز بأكاديمية الفنون: أن أخصص فصلًا في هذا الكتاب يكون موضوعه «بين عصرين وشخصيتين»، ويعني بالشخصيتين: (محمود حسن إسماعيل)، «وعزت حنفي»، وبالعصرين: «فترة الثلاثينيات وما بعدها من القرن الماضي»، «والفترة الحالية من بدايات هذا القرن»، للنظر في سيكولوجية المكان حتى أمكّن هذا التحول، لكنني رأيت ذلك بعيدًا عن الدراسات الأدبية، فأسقطت مثل هذا الفصل من كتابٍ موضوعه: شاعر الكوخ (محمود حسن إسماعيل)؛ ليظل الفصل مشروعًا لكتاب

بأكمله يدخل في نطاق الدراسات الاجتماعية وغيرها، وفي كل الأحوال وردت الإشارة إلى ذلك كجملة اعتراضية، وكمتهمل بعيد نسيًا عن موضوع الدراسة للدخول إلى الموضوع، خاصة أن الكتاب يعيد - في جانب كبير منه - قراءة شعر (محمود حسن إسماعيل) من وجهة نظر النقد الحديث، وربما تلك الأحداث تفسّر خاصية سوف يعرض لها الكتاب عند محمود حسن إسماعيل، وهي: {وحشية اللفظ، ورقة المشاعر}، أو {عنف اللفظ، ورقة المشاعر}، حتى سُمّي: به (وحش الشعر)، وهي الخاصية التي يتسم بها كثير من أبناء الصعيد، هذه الازدواجية التي تحمل في شكلها التناقض ألهمت الحس الفني لدى (محمود حسن إسماعيل)، وفي الوقت نفسه كانت سببًا في الهجوم عليه من قبل النقاد، الذين لم يدركوا - آنذاك - إمكانية تعايش الضدين وتجاورهما في النفس البشرية، فإذا يمكن أن يُتّج الضدان إذا تعايشا في نفس شاعر؟

وهذا الأمر -تجاور الضدين - يُلقني بي في مكان آخر، ويعود بي إلى شاعر العربية المتمرد (أبي تمام)، الشاعر الحدائي قبل عصره، فأجد شبهًا كبيرًا بينه وبين (محمود حسن إسماعيل)، من زاوية موقف النقد الفني منهما، وكنت قد أنجزت بحثًا في عام ٢٠٠٦ بعنوان: «الاتساق والانسجام في شعر أبي تمام»، ورأيت كم كآل له الآمدي في «موازنته» من التهم والبعد عن عمود الشعر، وأنكر عليه النقاد ماء الملام وغيره، واستهجنوا غريب استعاراته، وجمّعه بين اللامتجانس والمتنافر، وهو الأمر ذاته الذي أنكره النقاد على محمود حسن إسماعيل فقالوا - وعلى رأسهم (محمد مندور) - باضطراب الصورة لديه، وجمّعه بين المتناقضات؛ وذلك لأنهم احتكموا لقانون الواقع، ونسوا أو تناسوا أن الشعر يخلق عالمه الخاص، الذي يختلف عن الواقع المَعيش، فالشعر يأخذ مفرداته من الواقع المَعيش لكنه يزوج بينها في شكل مخصوص ليخلق عالمًا موازيًا للعالم المَعيش، مرجعيته فقط تكون في البنى النصية ولا يمكن أن تسكن خارج النص، كما أنه لا يمكن محاكمة اللغة الشعرية بمعايير اللغة التداولية، وهذا ما أدى إلى بزوغ «علم لغة النص»؛ ليجد حلًا لإشكالية الانحراف، التي نتجت عن قياس

اللغة الشعرية بقوانينَ أخرى بعيدة عن أدبية النص، فوصفت بالانحراف عن المرجعية الواقعية، وعن قانون اللغة.

أحسستُ في صحبتي القصيرة بمحمود حسن إسماعيل - حيث الوقتُ متاح لإخراج الكتاب - بمدى الظلم الذي وقع على هذا الرجل صاحب الإنتاج الشعري الغزير، من الناحيتين الاجتماعية والفنية، فهو لم ينل التكريم الذي يستحقه في حياته، وعاش في آخر أيامه بعيداً في الغربية؛ من أجل متطلبات الحياة والأسرة، حتى تُوفي في (الكويت) عام ١٩٧٧. عايشت مسيرته، وقد استرجع سمعي صوتَ أستاذي - المغفور له - د. علي البطل، عندما كان يقول لي بعد تجربته في الغربية: «كل فلاح مصري كُتبت عليه الغربية»، استشعرت أنفاس محمود حسن إسماعيل الشاعر - الفلاح، الذي غنى للقرية والأرض والساقية وهو في قلب القاهرة، كذلك هو لم ينل حظه من النقد والدراسات التي تنهض على خطابه الشعري الغزير، باستثناء بعض الرسائل الجامعية المعدودة، وعدد من الكتب القليلة التي لم توفّ الخطاب الشعري لمحمود حسن إسماعيل حقّه؛ لهذا كله، أعتقد لماذا كان (محمود حسن إسماعيل).

عنوان الكتاب بصفة صاحبه «شاعر الكوخ»؛ لأنه أول من غنى للكوخ في ديوانه الأول «أغاني الكوخ»، وقد حاولت - قدر الإمكان - أن يجمع الكتاب جوانب كثيرة من حياة وشعر (محمود حسن إسماعيل)، التي لا يمكن أن يشملها كتابٌ واحد، فحاولت أن أجمع ملامح شعره، وأستقصي رموزه الشعرية، وأن أقدم قراءة جديدة ومنهجية - إلى حدّ ما - تنهض على منجزات النقد الحديث، وتستلهم معطيات البنيوية، والتفكيك، ونظرية التلقي، وعلم لغة النص، والسيميائية، وفي الوقت ذاته يكون الكتاب تعريفاً بالشاعر وشعره وحياته، فكانت المعادلة شديدة الصعوبة، وزاد من صعوبتها الوقت القصير جداً المخصّص لإنجاز الكتاب.

كتاب هذه الصفة لا يمكن إلا أن يأتي في شق منه تعريفيّ يقدم معارف عامة، وفي جزء آخر يكون أكثر خصوصية في قراءة الشعر، وعلى الرغم من أنني لا أحب هذا الموقف البيئي، موقف الوسطية المنحرفة: لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء، كمن يمسك العصا من المنتصف ويخشى اتخاذ موقف صريح، لكن ظروف الكتاب أوجبت هذا الموقف، فحاولت أن أجعل الانسجام في خطته وتبويبه، فطال الكتاب نسبيًا عما كنت أود.

وقد شكّلت هيكله من أربعة أبواب: خصصت (الأول) عن حياته ومرحلته الشعرية، ومن ثم انقسم ذلك الباب إلى فصلين قدم الأول منها سيرة ذاتية للشاعر؛ شملت طفولته في القرية، وتعليمه، وانتقاله للقاهرة، والوظائف التي تقلدها، والجوائز التي حصل عليها، وغربته وغير ذلك من أحداث، ثم تحدّث الفصل (الثاني) عن المرحلة الشعرية بعد (شوقي) وجماعة (أبوللو)، وخروج جماعة الشعر الحر من عباءة (أبوللو)، ثم تخصص الحديث حول إنتاج الشاعر ودواوينه، وكذلك القصائد التي لحّنت له وغناها كبار المطربين.

**الباب الثاني:** جاء تحت عنوان (قراءة جديدة للتكوين الشعري)، وانقسم لثلاثة فصول؛ (الأول): رصد ظاهرة تصديره لقصائده ببنى ثرية، فقرأ هذه الظاهرة مستلهماً تقنيات النص الفوقي (epitext) وسيميوطيقا العنونة، فجاء هذا الفصل بعنوان «قبل الشعر»، أما الفصل (الثاني): فذهب باتجاه سبك وحبك النص؛ لينظر في مدى انسجام الخطاب الشعري لمحمود حسن إسماعيل، الذي اتهمه النقاد باضطراب الرؤية، وتجاوره المتنافر من الألفاظ، أما الفصل (الثالث): فوقف عند جماليات السمعي في شعر محمود حسن إسماعيل، فتناول الإيقاع والأسلوبية الصوتية، والقافية، وغير ذلك من ملامح صوتية.

**الباب الثالث:** نظر إلى ملامح في شعر محمود حسن إسماعيل، ووقف عند ملمحين مهمين: الأثر الصوفي في شعره (وهو موضوع الفصل الأول من هذا الباب)، وملمح عنف اللغة ورقة التصوير وشعرية المشهد (وهو موضوع الفصل الثاني من الباب ذاته).

الباب الرابع: رصد عددًا من الرموز الشعرية عند محمود حسن إسماعيل، وقُسِّم كذلك إلى فصلين؛ (الأول)، تحدث عن أشكالك القراءة وانفتاح النص عند محمود حسن إسماعيل، بينما استقصى الفصل (الثاني) رموزًا شعرية مثل الأرض والفلاح والساقية والغربة والقهر وغيره.

وقد سبق الأبواب الأربعة تمهيدٌ قصير، وكان موضوعه: "بين الأدب والعصر"، وفيه جاء الحديث عن علاقة الأدب بالعصر الذي قيل فيه، وهل تُعدُّ القصيدة وثيقةً تاريخيةً، أم وثيقة فنية لعصرها؟، وهل الشاعر هو نتاج عصره، أم أنه هو صاحب التأثير في العصر؟ وكيف كان تفاعل العصر والشاعر في حاك محمود حسن إسماعيل؟

ولطبيعة الكتاب التي ذكرتها كان من الصعب أن تتساوى تمامًا فصول الكتاب في عدد صفحاتها لاختلاف موضوعاتها، فمنها ما يحتاج للإسهاب، ومنها ما هو بحاجة إلى الاختزال، حسب ضرورة الموضوع والاطمئنان إلى استيفاء المراد منه، وإن كان ذلك ضد منهج الإحكام التام في البنية الهيكلية لأي دراسة، فإن طبيعة الموضوع تغفر ذلك، وتعوضه بالانسجام القائم على وحدة الشخصية موضع التناول، وكذلك محطات الانتقال من موضوع إلى آخر داخل الكتاب لاستيفاء الجوانب الكثيرة للشاعر، مما ينفي صفة "الهلهله" في منهجية التناول.

شكري الأول والأخير أخص به الأستاذ/ عبود مصطفى الناشر الذي رفع شعار «فكر يصنع حضارة» بمؤسسته الراقية (صرح للنشر والتوزيع) وأسعد دائمًا بملازمته، والاستزادة من ثقافته الموسوعية، وما هو للمرة الثانية بعد كتاب «المفاحرات» يعرف ما أشتهيه بنظره الثاقب، فيتركني أغمس في ملذاتي عندما طلب مني كتاب: «محمود حسن إسماعيل».

وفي النهاية فإنني أقدم هذا الكتاب للمكتبة العربية التي تفتقد بين جنباتها الكثير عن  
شاعرنا محمود حسن إسماعيل، وكنت أتمنى أن يتسع الوقت لتقديم ما هو أشمل وأعمق،  
لكن حسبي أني اجتهدت، فما كان من تقصير فمن عندي، وما كان من صواب فمن الله.  
والله من وراء القصد، وهو الهادي سواء السبيل.

أحمد موسى

المعادي: ١٠ فبراير ٢٠١٠

## تمهيد بين الأدب والعصر

يقف محمود حسن إسماعيل في منطقة تمثل منعطفًا تاريخيًا مهمًا في تطور الأدب الحديث، تلك المرحلة بدأت بعد اكتمال صرح «الكلاسيكية» على يد أمير الشعراء (أحمد شوقي)، وبداية مدرسة أو جماعة (أبوللو) - كما يختلف النقاد في تسميتها - حتى ظهور مدرسة «الشعر الحر»، ومن بعدها فترة الحساسوية الجديدة، أو ما يُسمى بـ «شعراء الحدائث»، في فترة اشتدت فيها الصراعات الأدبية في موازاة الصراعات السياسية والاقتصادية، على النحو الذي سيتضح في الفصل الثاني من الباب الأول عند الحديث عن «البيئة الشعرية لمحمود حسن إسماعيل»، هذا المفترق الزمني ظلّم محمود حسن إسماعيل أدبيًا، فلم ينل حظّه الكافي من التكريم، والنقد والدراسات التي تستلهم شعره، وأصبح من غير الإمكان غض الطرف عن هذه المرحلة الزمنية في أي حديث يكون موضوعه الشاعر: محمود حسن إسماعيل، وفي الوقت نفسه تقتضي التجربة النقدية الحديثة عدم النظر إلى القصيدة على أنها وثيقة تاريخية، أو التعامل مع الشعر على أنه مرآة العصر يعكس بصورة صادقة أحداثه ومُنجزاته وإخفاقاته، لأن الأدب - في كل الأحوال - هو نموذج فني ينهض من الواقع ويتعد عنه، يأخذ مفرداته من الواقع المعيش، ولكنه يذهب في تركيبها تركيبًا مخصوصًا على نحو لا تكون له مرجعية واقعية معيشة يمكن تلمسها، وشعر محمود حسن إسماعيل خاصةً، وأغلب شعر «أبوللو» عامة، يتسم بهذه الخاصية، «فكل ما في القصيدة ليس مرتبطًا بالواقع إلا من حيث كونه أساسًا له، وفي هذه الحالة يصبح ما فيها من إشارات، وصور، ورموز، موازاةً حقيقية للواقع، إن القصيدة - عند محمود حسن إسماعيل - : حدسٌ باطنيٌّ كامنٌ في لغة تتحدد أبعاد جدتها بأبعاد جده هذا الحدس، ووراء طبيعتها وأناطها "الفيزيقية" آلاف الصور والأشياء والتجارب والانفعالات "الميتافيزيقية"»<sup>(١)</sup> ومن ثم فلا يمكن أن تقرأ القصيدة على أنها

(١) مصطفى السعدني: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف بالإسكندرية، ص ١٤١.

انعكاس صادق للواقع، كما أنه لا يمكن فصل تلك القصيدة - تمامًا - عن الواقع، صحيح أن النص بعد تمام إنتاجه يصبح من حق المتلقي الذي يدخل إليه بالآلية القرائية الخاصة به، ويستنتقه بالقدر الذي تبوح به الدوال اللغوية، لا بالقدر الذي تكون عليه مقصدية الشاعر، لكن ذلك كله لا يفصل النص - تمامًا - عن الشاعر وعن ظروف عصره والواقع الذي عاشه الشاعر، فلا يمكن تبني هذه القطيعة التامة بين النص والمؤلف والزمن، فما نظرية موت المؤلف إلا تدمير للنص وقطع صلته بكل شيء، فهل يمكن قراءة شعر محمود حسن إسماعيل بعيداً عن مآسي الفلاح والقرية في ذلك العصر؟! هل يمكن أن تعاد قراءة دواوين محمود حسن إسماعيل بعيداً عن ظروف العصر الأدبية من بزوغ نزعة التجديد في مقابل جيل المحافظين؟! لا ننظر إلى القصيدة بوصفها مرآة العصر، أو الانعكاس الصادق له، وشعر محمود حسن إسماعيل يرسم هذه الخاصية، لكننا نقرأ الزمن وعصر الشاعر وبيئته لفهم شعره، فكما يتأثر الشعر بزمنه وبيئته، يؤثر أيضاً فيهما، ويعيد تشكيل هذا الواقع من خلال نموذج الفني، وعليه فلا ينبغي قتل النص بحصره في بيئته وزمنه، ولا ينبغي أيضاً فصله التام والقطيعة بينه وبين عصره، فنقرأ الزمن من أجل فهم النص، لا من أجل قصر النص على الزمن، ونقرأ في بنية النص اللغوية الأدبية العصر والواقع بالقدر الذي تُشعُّ به الدوال اللغوية، دون إسقاط الزمن قهراً على النص، «ومعنى ذلك: أن نربط بين الواقع والنموذج الفني، فلا نتحدث عن النموذج بحسب ما يجب أن يكون، وإنما بمعيار صلته بالواقع.

وهذا أمر قد يقلل من شغفنا بالتنظير المسبق، ويوجه أكثر جهودنا إلى أن ندرس وندقق ونتفحص، ونعزل من خلال الوقائع المعطاة والحدود والأبعاد التي أبرزها الإمكان<sup>(١)</sup> وهنا لا تبتعد القراءة عن عالم النص، ولا تُغفل في الوقت ذاته ظروف إنتاج النص، لا تأتي إلى النص من عالم خارجي، ولا تفصل النص عن عالمه الخارجي، لا ننظر إليه على أنه وثيقة

(١) د. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت، سلسلة عالم المعرفة، فبراير ١٩٧٨، ص ٢٧.

تاريخية، وإنما تنظر إلى التاريخ الفني الذي أحاط به وبالقدر الذي يفسر بوح النص تاريخياً، لا تساوي بين الفني والواقعي، وإنما تقرأ عالم الفني الذي يوازي الواقعي، تتحقق المعادلة بهذا الفهم الذي يرى النص يستلهم مفردات الواقع المعيش ويعيد بناءها بما يخلق عالمه الخاص الفني والمتخيل، ومحمود حسن إسماعيل شاعر قد وجّه بشعره القراءة هذه الوجهة، فالشاعر يخلق متلقيه، ويخلق مع نموذج الفني طرائق التلقي والقراءة، نحن ننهض أولاً من شعر محمود حسن إسماعيل، ومُحِيلنا هو إلى واقعه وظروف إنتاجه، ف«أغاني الكوخ»، وهكذا أغني، وغيرهما من دواوينه تحيل القارئ إلى بؤس الفلاح في القرية المصرية في زمن «الباشا» الذي يُسخر الفلاح من أجل رفاهية الشخصية، مُحِيلنا إلى بؤس الفلاح الذي لا يتنعم بعطاء أرضه ويشقى من أجل غيره، وفي الوقت ذاته لا تستنكر القراءة الأدبية التركيبات الفنية التي تغاير الواقع المعيش في تلك الصور التي تجمع في نموذجها الفني ما لا يجتمع من مفردات في الواقع.

هذا التصور لعلاقة الأدب بالعصر لا يجعل البناء الفني يستحيل إلى أحداث واقعية، ولا يُغفل مواقف الشاعر من العصر والأحداث السياسية التي تحيط بظروف إنتاج النص، وتمثّل شكلاً من أشكال الفضاء النصي (الزمني والواقعي)، فمحمود حسن إسماعيل عندما يصور بؤس الفلاح وحياته الصعبة، «لم يبك الفلاح وحده محاولاً إثبات وجوده، بل كان الشعور بالمجتمع، الذي تكونت ملامحه وسط هذه الظروف السياسية، والاقتصادية والنفسية والاجتماعية، والفكرية متبلوراً في مفهومه الشمولي عن الإنسان باعتباره الكائن الذي الطبيعة من أجله، وعليه فلا بد أن يمنح كل حقوقه المكفولة»<sup>(١)</sup> ومن شعر محمود حسن إسماعيل، لا من خارجه، نقرأ موقفه من الواقع الاجتماعي والسياسي، وما معرفة العصر هنا إلا إضاءة للنص، فقد وقف محمود حسن إسماعيل مثل كثير من أعضاء "أبوللو" في تلك الفترة، ذلك الموقف الذي «يحتضن مختلف الانتهات والنظرات والمواقف، التي كان من الممكن أن تجر إلى

(١) د. مصطفى السعدني: السابق، ص ٢٩.

انقسامات وتراشق بالاتهامات مثلما تفعل على الصعيد السياسي<sup>(١)</sup> فتتسع دائرة العلاقة بين الشاعر والإنسان في ذلك العصر، فيستوعب كل ما يدور في عصره، فيقف ضد الاستبداد والتسلط والطغيان المتجبر والمستعمر، فيرفض الصور المقلوبة والمشوهة للحياة، فهذا هو شعره يستنكر الخلافات بين أبناء الوطن الواحد في يوم العيد، في ظل وجود مستعمر مستبد:

صُومُوا الصَّفُوفَ لِرِغْمِ اللَّهِ وَقَفْتَكُمْ      فَمَا لَكُمْ دُونَ هَذَا الطُّودِ مِنْ سِنْدِ  
سَبْعُونَ عَامًا يَدُوحُ الدَّهْرُ فِي يَدَيْهَا      وَالنَّيْلُ يَزَارُ فِي الْقَضْبَانِ كَالْأَسَدِ  
وَأَنْتُمْ فِي خُضْمٍ لَا ضِفَافَ لَهُ      مِنْ التَّنَابُذِ وَالتَّفْرِيقِ وَاللَّسَدِ  
وَبَيْنَكُمْ غَاصِبٌ يَرْجَى الْمَحَالَ وَلَا      يُرْجَى لَهُ بَوْفَاءُ الْعَهْدِ أَيُّ غَدِ  
عَاهَدْتُمُوهُ وَمَنْ يَا قَوْمُ ضَلَلْتُمْ؟      عَهْدُ الذَّنَابِ زَمَانٌ كَاذِبٌ الْأَمْدِ  
حُرِيَّةُ الشَّعْبِ لَا تُعْطَى بِمَوْعِدَةٍ      وَلَا تُنَالُ بِمِيثَاقٍ وَمُسْتَنْدِ  
الْعِيدِ! خَلَّوْهُ لِلْأَحْرَارِ يُطْرِبْهُمْ      وَأَيِّقِظُوا النَّارَ لِلْأَغْلَالِ بِالْكَمْدِ  
ذَبِحْتُمُ الشَّاةَ قَرْبَانًا، وَأَمْتَكُمْ      ذَبِيحَةَ بَخْلَافَاتٍ يَكَادُهَا  
فَأَنْقِذُوهَا بِنُورٍ مِنْ تَضَافُرِكُمْ      حَدِيدِ «دَاوُدَ» يَلْقَى الْعِهْنَ فَيَا لِرَّزْدِ  
فَإِنْ فَعَلْتُمْ فِعْيِدَ الدَّهْرِ يَرْقُبِكُمْ      يَدِبُ فِيهَا دَبِيبَ الرُّوحِ فِي الْجَسَدِ  
وَأِنْ تَخَاذَلْتُمْ يَا ضَيْعَةَ الْبَلَدِ!<sup>(٢)</sup>

فمناداة الشاعر بضم الصفوف، ونبد التنابذ والفرقة والتحزب، وإنكار ذلك كله في وجود غاصبٍ مستعمرٍ لا يريد حرية البلد والشعب، تلك الحرية التي لا يمكن أن يناهاها المصريون بوعده كاذب، أو بعهد وميثاق يتم التوقيع عليه، بل بالتحام الصف وتضافر الجهود والعزم، هذا كله قولٌ شعري، وبناءٌ فني، نثرنا معناه، هذا البناء الشعري - لا محالة - يحيل إلى صورة مجتمعية متحزبة، وعصر تسلط فيه المستعمر على أبناء الوطن الذين ذبحتهم الخلافات

(١) د. إحسان عباس: السابق، ص ١٨.

(٢) محمود حسن إسماعيل: ديوان نار وأصفاد، ضمن الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٨، مج ٢، ص ١٢٢- ١٢٣.

والتفرقة، هذا هو موقف شاعر من زمن سياسي يحيط به، ولا يمكن قراءة مثل هذا النص بعيداً عن أحداث زمنه وعصره، فهنا لا نقرأ النص من خلال العصر، بل نقرأ العصر من خلال النص، تستبين ملامح العصر من خلال النص، وتبقى للنص بنيته الفنية الأدبية التي لا تبني داخل النص، فهذه الصور الفنية المتراخمة داخل النص لا توجد في واقع ذلك العصر وغيره، فأن يدوخ الدهر في اليد، وأن يزأر النيل في القضبان، وأن تُذبح الأمة - بغير يد - مثل الشاة، وأن تذبح بالخلافات، كل هذه التراكيب الفنية تأخذ من الواقع، ولا تنتمي إليه، فالنيل والقضبان وفعل "يزأر": مفردات متناثرة في الواقع، لكن التركيب الشعري المتخيّل: «والنيل يزأر في القضبان كالأسد» لا يمكن أن نتلمس له مرجعاً واقعياً وُجد بمثل هذا التركيب، فمن منا رأى خارج النص النيل يزأر في القضبان؟ فيبقى عالم النص المتخيل موازياً للعالم الخارجي، لكنه لا ينفصل عنه، بل يحيل إليه، فهل يمكن الفصل هنا بين النص والمؤلف، أو بين النص وموقف صاحبه من أحداث سياسية خارج النص؟!!

«إن البعدين الاجتماعي والسياسي للفرد المصري قد التحما عند الشاعر، وبلغا ذروة النضج فكان على الذات أن تبدأ مرحلة أخرى بعد تأكدها واكتشافها في هذين البعدين اللذين كان قيام ثورة ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢م تعبيراً عنهما، إذ بعدهما ذابت الذات في الجماعة، وأصبحت قضية الفلاح هي قضية المجتمع الكادح الذي قامت من أجله الثورة، قاضية على الإقطاع والرأسمالية والاستغلال، بعد إنهاء عهد الملكية الفاسد وطرد المستعمر الغاصب حيثئذ - وفي هذا الوقت فقط واجهت الذات نفسها وبدأت عملية الانصهار؛ لاستبعاد الرواسب القديمة وإزالة العقبات في طريق إعادة البناء وتشكيله من جديد، فتحدث الشاعر عن الاشتراكية أو العدالة الاجتماعية، والعلم والتعليم، وأشاد بجهود الثورة والثوريين في كل مكان.»<sup>(١)</sup> وهذا ما يفسر ظاهرة كان يعدها النقاد سابقاً من الظواهر الغريبة «أن يكون

(١) د. مصطفى السعدني: السابق، ص ٣٠ - ٣١.

الفن تعبيرًا عن واقع اجتماعي معيّن، وملابس تاريخية محددة، ولكنه رغم هذا يرتفع فوق هذا الواقع المعين والتاريخ المحدد.<sup>(١)</sup>

قراءة العصر مهمة أيضًا في فهم طبيعة النموذج الفني وخصائصه اللغوية والأدبية، فمعرفة العصر في هذا الاتجاه مهمة لمعرفة التكوين الشعري، فليس العصر فقط بأحداثه موضوعًا شعريًا وموقفًا شعريًا تجاه الزمن، بل إن الأحداث والقضايا تخلق مواقف وأساليب شعرية، وترعى أنماطًا من التركيب الفني، وتكون لها القدرة على تغيير العطاء الشعري، والمنطلقات الشعرية، الأمر الذي حدث بالفعل للشعر المصري بعد (شوقي)، وبعد اكتمال صرح الكلاسيكية، وهذه الأحداث السياسية والاجتماعية خلقت ذلك الشكل الفني الرومانسي لدى (أبوللو)، وطبيعة المجتمع خلقت هذا النموذج الشعري الذي يزاوج بين مفردات أو دوال لغوية متباعدة الدلالة، وبعد جماعة (أبوللو)، جاءت حركة الشعر الحر لتقارب وضعًا زمنيًا مختلفًا اتسم بالتفكك والتشتت بين الأوطان العربية، انقلبت فيه الثوابت وأصبح صديق الأمس عدو اليوم، وعدو الأمس صديق اليوم، فخلق ذلك نمطًا شعريًا مختلفًا، أخذ هذا النمط مساراته في التحديث على يد من أطلق عليهم شعراء الحساسية الجديدة، شعراء ما بعد الخداثة، «وعلى ضوء هذا كله تحددت على نحو حاسم معاني كثيرة؛ معنى الثورة، معنى الشعر الثوري، معنى الشاعر الثوري، مدى العلاقة بين الماضي والحاضر، مدى الرؤيا المستقبلية، مدى إيمان الشاعر برسائل التضال أو بمسارب الهروب، وبرزت من خلال ذلك أسئلة قديمة، ما مهمة الشعر؟ وما وجه الصلة بين الشاعر والمفكر؟ ما اللغة؟ وما اللغة الشعرية؟

وما العلاقة بين الشاعر والجمهور؟ وقد كانت الأجوبة على هذه الأسئلة أيضًا محددة الاتجاهات التي سار فيها الشعر.<sup>(٢)</sup> وقد اختلف مفهوم الزمن عبر الحضارات وعلاقته

(١) محمود أمين العالم: الثقافة والثورة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة ذاكرة الكناية، ٢٠١٠، ص ٣٠٠.

(٢) د. إحسان عباس: السليق، ص ٤٧.

بالمكان، فالحضارة الإسلامية ترى الزمن «دورات - محدودة الأمد - يتخللها نظرة رجوعية إلى الماضي، بينما تذهب الحضارة الأوروبية إلى أن الزمن: تيار مستمر، وخاصةً منذ أن ارتبطت في القرن التاسع عشر بفكرة التقدم أو التطور التي تعني استمرار السير قُدماً دون معوقات من النظرة إلى الوراء»<sup>(١)</sup> والشاعر نفسه لا يخرج عن هذا التصور للزمن الذي تراه الحضارة الإسلامية، فهو ينظر إليه بوصفه وحدات متتابعة، لكل وحدة ما يميزها زمنياً، وفي شهادته النقدية ما يشبه البيان النقدي، فيتحدث الشاعر عن هيكله البنى الشعرية في عصره وعصور سابقة، ما يؤكد أن ظروف العصر ترسم ملامح التعبير الفني، وطرائق التركيب الشعري، فهو يحكي الظروف الزمنية لظهور ديوانه الأول «أغاني الكوخ» فيقول:

«وقد حفزتنا لإظهارها - (أول تجربة شعرية) - الرغبة في تسجيل أول باكورة فنية لفترة خاصة من العمر، وروح التشاؤم السائدة في النقد الحديث بالشعر ومستقبله، وبوجه خاص بشعر الشباب الذي غلبت عليها المسحة التقليدية المحضنة، والرخاوة والضعف في معانيه وأساليبه، مما يرجع إلى عدم التركيز الفني، في الاستعداد الطبيعي، وضعف الطاقة الشعرية في التعبير الدقيق الصادق عن الإحساسات المختلفة لكل ما يخالج نفس الشاعر، من المراتي والوجدانات المنعكسة في نفسه، والتهافت على الشهرة من غير زاد فني، يدعم به الشباب محاولته الظهور في المجتمع، مما أغرى الكثيرين إلى النظم الجاف في كل مناسبة أقل ما توصف به أنها بعيدة عن التأثير في إحساس الناظم وشعوره، فلا يستطيع أن ينتج فيها غير كلامٍ غث، ساعد على رصفه في قوالب منظومة تكرار المحاولات في محاكاة الشعر القديم والسطو على صياغته وأفكاره، ومنها بلغت به الإجابة في السبك فهو خالٍ متهاك؛ لتضروب الروح وجفاف الطبع في مادته، وقلما تراه إلا في صور فاسدة، يشوبها النزوع إلى العافية التي جرَّ إليها عدم الاحتشاد للشعر بطبع فطري، واستعداد قوي، واطلاع عميق، وتأمل في

(١) نفسه، ص ٦٨.

الفنون المختلفة، والتشرب بروحها، وفي طبيعتها الشعر. <sup>(١)</sup> وهكذا كان محمود حسن إسماعيل يدرك هذه الوحدة من الزمن في عصره ويدرك النمط الشعري السائد فيها، وطبيعة النموذج الفني، وتكمن رغبة الشاعر في التأثير في العصر بتغيير ذلك النمط الفني، وهو في نظرته إلى تلك الدورة الزمنية التي تحدد ملامح شعره، ربما يعود للوراء يستلهم وحدات زمنية سابقة، فهو حين يبرر وصفه لطبيعة القرية التي عاش فيها، وأنين السواقي، وبؤس الكوخ، يرتد إلى دورة زمنية سابقة ليؤكد أن ما جاء به ليس بدعة ولا مستغرباً فيقول: «وهؤلاء شعراء العرب في العصر الجاهلي تحضنهم الطبيعة في البادية، بين وهادها ونجادها، ويطرامى بهم انتجاع الرزق في قيعانها المعشبة حائئين لها المطايا خفافاً إلى موارد عيشهم، يحدونها بالأهازيج الطبيعية، التي تنبعث من قلوبهم شجيةً بريئة، تُطرب رواحهم وتسليهم في رحلة السرى ومضاضة الأسفار، أراهم قد عبروا عن إحساسهم في هذه المعيشة البدوية بشعر صادق يُعدّ مثلاً أعلى لتصوير أثر الطبيعة في نفس البدوي، فوصفوا لنا الجبال الشاخنة والسحب السارية، ورهبة الليل في البيد، وعصف الرياح حول الخيام، والدّمّن العافيات يمرون بها فيخطف سكوئها كامن شعورهم، فيندبون قُطّانها، ويناجون أرقّ النجوى، ووصفوا نار القريّ ولمحها في قلوب المدلّجين الحيارى، وما كانوا يعبرون به في مسالكهم من شجر البان وزهر الخزامى والشيخ، يتنفسون من جوها أرح الذكرى لسالف عهودهم، فجاءت أشعارهم صوراً حية للتجارب مع الطبيعة التي عاشوا فيها، حتى ليعدها الناقد النزبه أبرغ الآثار الشعرية الخالدة لطبيعة البادية وحياتها، تتقاصر عن محوها الأجيال» <sup>(٢)</sup> فهذا هو إدراك الشاعر للزمن (وحدات أو دورات زمنية محددة) فبعد أن حدد ملامح التعبير الشعري السائد في زمنه وإنكار النقاد عليه، استرجع وحدة زمنية قديمة ليدلل على أصالة النمط الشعري الذي تبناه، فكل عصر له نمط تعبيرى خاص، لكن هذا النمط إذا عبر عن

(١) محمود حسن إسماعيل: الأعمال الكاملة، ص ١٣٤.

(٢) نفسه، ص ١٣٧.

عصره فهو يعلو عليه ولا يكون انعكاسًا مباشرًا له، وانسجامًا مع هذا التصور للزمن يكون التصور للدورات الشعرية العربية عبر التاريخ الأدبي، فقد تميزت كل دورة زمنية (مرحلة شعرية) بخصائص تميزها عن سوابقها ولواحقها، «في أواخر الأربعينيات من هذا القرن بدأت المدرسة الجديدة في شعرنا المعاصر أولى خطواتها في حياتنا الفنية، وعلى امتداد السنوات الثلاثين التي أعقبت ظهورها مضت تُشَقُّ طريقها لتؤصِّل للمذهب الجديد الذي تدعو إليه، وعلى هذا الطريق اتسع مجال حركتها، وتزايد عددُ الذين أغرقتهم التجربة الجديدة على اللحاق بالركب المندفَع خلف رواده الأوائل الذين راحوا يبشرون بحركة تحرير لشعرنا العربي»<sup>(١)</sup> ولسنا هنا في موضع تحديد الاتجاه الشعري في هذه الفترة، إنما المراد هو الكشف عن طبيعة التطور الأدبي عبر دورات الزمن، «وعلى هذا فكل فن له حدوده الزمنية والتاريخية، وفيه كذلك ارتفاع وتحليق فوق هذه الحدود، وبرغم الانفصال الذي يفرضه الصراع الطبقي من لحظة تاريخية إلى لحظة تاريخية أخرى، ورغم تنوع النظم الاجتماعية، فهناك اتصال إنساني واحد عبرها جميعًا»<sup>(٢)</sup> ويقع محمود حسن إسماعيل موقعًا وسطًا بين القديم والحديث، ويصعب على قارئ شعره أن يسلكه في مذهب معين، كالرومانسي والواقعي والرمزي؛ لأنه يجمع عناصر شتى من هذه المدارس الفنية، لكنه في النهاية يمثل صوتًا فنيًا عميق التمييز والتفرد في شعرنا العربي.

وفي النهاية قد يتعجب القارئ من موضوع التمهيد وما علاقته بمحمود حسن إسماعيل، لكن في كتاب كهذا هو من التراجم وفي الوقت ذاته يقدم التحليل الفني كان لا بد من توضيح طبيعة النظرة القرائية التي ينهض منها الكتاب للشاعر محمود حسن إسماعيل، وموقع محمود حسن إسماعيل الزمني في تاريخ تطور الشعر.

(١) د. يوسف خليل، أوراق في الشعر ونقده، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧، ص ٩٠.

(٢) محمود أمين العالم، السابق، ص ٣٠١.



# الباب الأول

حياته ومرحلته الشعرية



## حياته

١ - ١ - ٠

في الثاني من شهر يوليو ، وفي يوم شديد الحرارة ، من عام ١٩١٠ ، في بلدة أشد حرًا ، تبعد عن القاهرة باتجاه الجنوب في صعيد مصر بثلاثمائة وثمانية وثمانين كيلومترًا ، وهي قرية (النخيلة) بمركز أبو تيج بمحافظة أسيوط ، ولد الشاعر الكبير محمود حسن إسماعيل ، وقد عاش الشاعر طفولته وصباه في هذه القرية الجميلة - وهي شبه جزيرة - التي يحيط بها النيل . والنخيلة قرية عريقة من أكبر قرى محافظة أسيوط ، تتميز بوجود كثير من المحلات التجارية بها في هذا العصر ، وقد حسن تقسيمها واكتملت مرافقها ، وتصل رقعتها إلى عشرة آلاف فدان ، ويوجد فيها خمس مدارس إعدادية ، وخمسة وعشرون مدرسة ابتدائية ، ومدرستان ثانويتان ، منها واحدة لا تزال باسم الشاعر الكبير محمود حسن إسماعيل ، ومن عائلات النخيلة الشهيرة : الجعيل ، الشويخ ، الجعافرة ، الشنايفة ، وغيرهم كثير ، وهي قرية يعيش فيها الآن ثلاثة وثمانون ألف نسمة على مساحة ستة آلاف فدان ، ومن مشاهيرها بجانب الشاعر الكبير الصحفي المعروف (سعيد سنبل) ، وقد حباها الله من جمال الطبيعة وسحرها الشيء الكثير «من نيل ينساب مُتَواجِجًا تحت أغصان شجر الخروع وذُفن الباشا، التي يحمل الهواء رائحتها العطرة إلى هذا الجمع الكبير من نخيل سامق متراقص يحكي أسرارًا ويُخفي أسرارًا، من ظل ظليل يقى إليه الشاعرُ في صباه.. مُتأملًا هائمًا في جزيرة في عرض البحر (النيل) يصلها في زورقه الصغير ليختبئ في كوخه الصغير البسيط الذي أصبح صومعته الخاصة ومهبط وحيه.. هناك وبين أحضان هذه الطبيعة المعطاءة تنفس الشاعر الكبير، محمود حسن إسماعيل ، وعاش طفولته وشبابه الباكر الذي رسَّخ لديه معنى التأمل في الحياة أو الطبيعة من حوله»<sup>(١)</sup>

(١) سلوان محمود في تقديمها لكتاب: المختار من شعر محمود إسماعيل، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، صيف ٢٠٠٣، ص ١٠.

في هذه الطبيعة عاش الشاعر، في محرابه الأزلي (الكوخ)، بين وقع السواقحي، شاهد آلام الفلاح البسيط، الذي يذُرُّ الحب ويأخذ الفتات، كانت تؤلمه كثيرًا هذه الصورة؛ لأنه رأى بؤس الفلاح بنفسه، وعاش مرارة ومشقة أن يزرع الفلاح ويكدح في الأرض، ثم يكون الحصادُ كله للقصر، «في كل هذا الجمال الطبيعي الذي تبلَّج به ريف مصر، وفي كل هذا الشقاء التي اكتوت بناره نفوس بريئة لا تعرف من الحياة إلا الإخلاص لعملها، يبد أنها محرومة من أطفه متع الحياة المترفة في المدينة»<sup>(١)</sup>

ولذا فإن محمود حسن إسماعيل قد عايش القرية - النخيلة، بكل همومها وجمالها، بل كان فردًا في حياتها وليس رقيبًا يرصد هذه الحياة بعينٍ خارجية، فاستمتع بطبيعتها الساحرة، وعانى من بؤسها وآلامها، بؤس الفلاح الذي يفترش الكوخ فيكون قصره المنيف، يعانق الحرمان من دون شكوى، وينظر يتأمل في الطبيعة الخلابية، والخضرة اليانعة، بين التأمل في طبيعة القرية ومعاناة الفلاح البسيط تروح وتجيء مشاعر محمود حسن إسماعيل، حتى بعد مغادرته للقرية ورحيله للقاهرة ظل يسترجع ذكريات القرية، ومن ذلك ما تحكيه ابنته (سلوان محمود) فتقول: «وكانت الذكريات الجميلة التي يحلو له أن يسترجعها معنا.. سمعت منه عن الناي الذي أطربه، عن الأرزول الذي أحزنه، وجسد له حزنَ قريته في صباه.. يشق أبناءها الأرض.. يذرون الحب ويأخذون الفتات.. سمعت منه عن النيل والتأمل العظيم في رحابه والإحساس بالصفاء أمام عظمته.. سمعت عن الحقل والسنبلة، عن الشجرة والزهرة، عن الفراشة والغراب.. عن القمح وزهرة القطن.. وهزَّ الريح لعطاء الأرض.. سمعت منه أن الأرض تشققها فأس، فرحة الأرض ترمي فيها يد مشققة البذرة، والحصاد كله للقصر المنيف صاحب كل شيء.. والمعاناة لا تمن لها إلا ما يقيم الأود، ويُبقي شعلة الحياة.. لبذل الجهد من جديد»<sup>(٢)</sup>

(١) محمود حسن إسماعيل: الأعمال الكاملة، مج ١، ص ١٣٩.

(٢) سلوان محمود: مقدمة المختار من شعر محمود حسن إسماعيل، ص ١٠-١١.

فتظل ملامح القرية التي تربى فيها تُلازم محمود حسن إسماعيل، في صورتين بالغتي الأهمية: (الأولى) هي التأمل في الطبيعة الخلابة، و(الثانية) القرية التي تعيش من أجل خدمة المدينة وفيها يؤس الفلاح وبقره المدقع، «اضرب بقدمك في ليلة من ليالي السرار بين تلك الأكواخ المتداعية في قرى مصر، وحدثنا عما تلاقيه من أهوال الظلام وعشرات المسالك في عصر كاد يفتش فيه المدنيُّ الشعاعَ ويتوسد مساقط النور!! وحضُّ بها تلك القنى التي تساور الفلاح في غيظه، واجلس بجانبه في الظهيرة تحت ظل الخيمة التي نصبها من رده على عصاه وفأسه، وقاسمه الطعام والشراب، وتعال فحدثنا كيف أكل؟ وكيف شرب؟ وهل تردد في احتساء الماء المقطر من كوب بلوري شفيف، أم انبطح على بطنه فعَبَّ الماء من مسربه العكر، فقام إلى فأسه فواصل عمله، لا يستريح ولا يعرف طعم الهدوء!!»<sup>(١)</sup> فظل محمود حسن إسماعيل مهموماً بالفلاح ومعاناته التي عايشها عن قرب في قريته (النخيلة)، وسنرى لاحقاً كيف تشكّل الفلاح رمزاً شعرياً له دلالاته البعيدة في شعر محمود حسن إسماعيل، وكيف تشكلت المفردات الريفية الأخرى من مثل الكوخ، والساقية وغير ذلك،

يقول محمود حسن إسماعيل:

بعثر عليه الدمع ما صفقتُ	في قلبك الألمان يا شاعرُ
واحرق له الأجفان ما مسها	برح الضنى والزنى يا ساهرُ
عرج عليه ساعة واتخذ	في ظله مأواك يا عابرُ
وطف حوائلي ركنه والشمس	نور الهدى والرشد يا حائرُ
هنا خبايا النفس مطمورة	غشى عليها الزمن الجائر <sup>(٢)</sup>

وكما غنى محمود حسن إسماعيل للكوخ، غنى للساقية وبقية مفردات الحياة الريفية التي

لم ينسها الشاعر بعد رحيله للمدينة، فقال في الساقية:

ناحت فلا الزهر على عوده	ألقي عقود الطل من جيده
ولا مغني الطير في وكوره	رق لها وازور عن عوده

(١) محمود حسن إسماعيل: الأعمال الكاملة، مج ١، ص ١٣٩.

(٢) نفسه، مج ١، ص ١١.

ولا رثى المطراب في أيكه  
والعاشق البلبل في عُشه  
يختال فوق الغصن مستلهما  
أقام للبلستان عيد الهوى  
من ساجع الروض وغريده  
أسرف في نجوى معاميده  
وحي الهوى من روح معبوده  
فراح يلهو الروض في عيده<sup>(١)</sup>

فقد تشكل وجدان محمود حسن إسماعيل بكل صور الطبيعة الجميلة التي شاهدها في قريته (النخيلة)، وبكل أحزان الفلاحين البسطاء ومعاناتهم، أولئك الذين نشأ بينهم وعاشهم وتأثر بهم فتشرب كل هذه الصور التي عكسها في شعره طوال حياته، وهذا التأثير بالبيئة الخارجية هو الذي يجعل الكتابة الإبداعية في صعيد مصر تعلن عن مفارق في شتى دروب الأدب العربي، تمنحنا عند مطالعة نتاجها الأدبي خصيصًا مميّزًا، يجعلنا نجزم بأن لصعيد مصر خصوصية مختلفة في تشكيله الأدبي، أكسبها ذلك التميز خصب الأرض التي سمحت لماء النيل العذب أن يسر أغوارها، لتتمخض كل حين وحين بأديب أريب، كما كان للسليقة دورًا في التكوين السيكلوجي لأدباء الصعيد، وها هو الشاعر محمود حسن إسماعيل مثال لهذه الخصوصية التي تميز بها أدباء جنوب مصر، ونتاج لسيكولوجية المكان، فتغنى بحب الطبيعة، وهام بالنهر الخالد، وأفضى إلى العالم وأفصح عما يشعر به الفلاح النذي لا يستطيع الشكوى، وجسد عشق الحرية والانطلاق، وإذا كان الأسلوب هو الرجل نفسه كما يقول الفرنسي (بوفون) فإن ثوب محمود حسن إسماعيل ريفي، ابن النيل عامة، والأرض والكوخ بخاصة. هذا الارتباط العميق بالمكان والعصر لا يمكن إغفاله في هذه النشأة الريفية في الصعيد، بحجة قراءات نصية حديثة تفارق المؤلف من أجل البناء النصي وحده، لا يمكن إغفال هذه السمة المهمة لمحمود حسن إسماعيل في نشأته، فهو الشاعر الذي يحمل كل سمات جنوب مصر حتى في ملامحه الشكلية والجسدية، فالريف في مصر له خصوصية في تشكيل أبنائه، وريف الجنوب في صعيد مصر له خصوصية أكبر في هذه التنشئة، أكاد أشعر بمعاناة محمود حسن إسماعيل، وهو يحكي مجسّدًا هذه المشقة التي لا تزال صور منها موجودة في

(١) نفسه، مج ١، ص ٥١.

حكايات الريف المصري حتى وقتنا الراهن، فما بالك بها في أواخر العشرينيات، يقص علينا محمود حسن إسماعيل هذه المعاناة فيقول: «عشت في قريتنا السنوات الأولى، ولم أكن في معظم الوقت مع أهلي في الكوخ، بل كنت أعيش في الغيط على مشارف نهر النيل جنوب (أبوتيج) أشارك في العمل، أعزق الأرض، وأبذر الحب، أتابع البذرة منذ غرسها حتى الحصاد، وتعلمت في الحُصّ ودرست فيه وتقدمت إلى امتحان شهادة (البكالوريا) من الخارج، وحصلت عليها ثم رحلت إلى القاهرة لأدخل (دار العلوم)، كنت أقرأ في الحُصّ الصُحف، وخاصة (البلاغ الأسبوعي) وكانت هذه الصحف تأتي إلى الباشا صاحب الضيعة المجاورة لحقلنا، وكان واحد يعمل عند الباشا اسمه (فريد) يذهب كل يوم إلى مكتب البريد لإحضار بريد الباشا وفيه الجرائد والمجلات، وكان فريد يمر بي فأتصفح بعض ما يحمل، وأخذ منه (البلاغ الأسبوعي) في يوم أو يومين قبل أن يصل الباشا، لم تكن لدي في الحُصّ غير الكتب المدرسية، ولم أقرأ شعراً غير المحفوظات المقررة، ومن هذه المحفوظات بدأ رفضي لكل قول مكرّر وتعبير زائف»<sup>(١)</sup> وقد أبرز هذه المعاناة في تصديره لديوانه الأول (أغاني الكوخ)، فقال: «... من عام ١٩٣٣م»

... من عويل السواقي وهي تذرف حسرة الإنسان لتراب الكوخ!  
... من إطراق الوجوه الطيبة التي طحنت آباءها مسيرة الظلم على أيامها الصابرة، وجرعتها غفلة الرق، وطمانينة الهوان.

... من الضجر القانت الذي أخنى على كاهل الفلاح بألفة الفقر والقهر، وقناعة الحرمان!  
... ومن أعماق ليل هذا الشجن المخنوق الأوار في صدر القرية، نزح مع الشاعر من قريته في صعيد مصر ناي أخرسُ الغناء... لم يكذب ينشق لهاث المدينة في أكتوبر عام ١٩٣٢م حتى هزجت ناره بهذه الأنغام التي حملتها أوراق (أغاني الكوخ) وطلعت بها للناس أول يوم عام

١٩٣٥م»<sup>(٢)</sup>

(١) سلوان محمود: السابق، ص ١٠.

(٢) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج ١، ص ٧.

والشاعر «يرى نفسه دوماً غارساً ومنتظراً، ومتوقفاً للثمار، متعبداً في محراب هذا الكون الحافل بالأسرار والرموز، مصطنعاً لإبداعه لغةً شعرية تميّز بها عن كل شعراء عصره وما يزال مفتوحاً علي الوجود القاهري بكل صحبه وتياراته المصطرعة، بالقدر الذي تسمح به صعيدته المتشبهة بالقيم والأعراف وميراث الأرض والزمن»<sup>(١)</sup> وتظل كلمات الشاعر عن نفسه هي الأهم في تصوير هذه الحياة الريفية والعمل في الأرض «أذكر أني كنت أغرس البذور بيدي أحياناً في تراب الحقل وأعيش بجوارها، أتابع نداءها حتى تظهر ويستوي عودها وتتهياً للحصاد، فأشارك في حصادها وأزاملها حتى تعود إلي البيت غلةً أو ثمرة»<sup>(٢)</sup> فليس محمود حسن إسماعيل بالشاعر الذي تنعم في رغد العيش، أو أنه من أبناء القصور مثل (شوقي)، حتى تملكه الصنعة الشعرية، إنما هو ابن الأرض، عرقٌ فوق ترابها، واكتوى بلهب الشمس المحرقة في صعيد مصر، فاسترسل الشعر منه طبيعياً يبرز المعاناة والألم والطبيعة الحية، فقد علمته الطبيعة أن يغني، وعلمه الريف كيف يعزف على أوتار الكلمات، فجاء شعره رقيقاً صافياً.

هذه النشأة الموغلة في ريف الجنوب جعلت الفلاح موضوعاً شعرياً عميقاً في دلالاته عند محمود حسن إسماعيل، على النحو الذي سيتضح في فصل الرموز الشعرية عند محمود حسن إسماعيل، وها هو الشاعر يجعل أم الفلاح أغانيه، مستلهماً لذلك صورة الساقية:

ونداية* تحت ظل الكروم	على الثور يشكو إسار القيود
تضح على دائر كالرحى	يدوق من السوط ذل العبيد
مضيعة النوح.. كم أرسلت	شجاهاً يئن أنين الشريد!
وكم ضحك الزهر لما بكت	وهز على الدمع رخص القدود!

(١) فاروق شوشة: [http://www.asma.org/al\\_moltqa/archive/index.php?t-6069.html](http://www.asma.org/al_moltqa/archive/index.php?t-6069.html)

(٢) سلوان محمود: السابق، ص ١٣.

\* الساقية

فلما خبا دمعتها صوّحت .. أفانينُهُ .. واعتراه الركود<sup>(١)</sup>

أيحيا على فيض أجفانها .. ويأبى لها الصفوياً للجحود!

هذه الصورة الشعرية التي قد يضر نثرها ويُفقدُها بريقها تعطي ملمحاً من ملامح نشأة الشاعر، وإحساسه بالظلم في الحياة، وقد اختزل هذا الظلم في المقابلة الفنية في البيت الأخير من الدفقة الشعرية السابقة.

أيحيا على فيض أجفانها .. ويأبى لها الصفوياً للجحود!<sup>(٢)</sup>

هذه النشأة قد تجاور فيها جمال الطبيعة الريفية ورقتها، مع بؤس الفلاح وشقائه، مع الإحساس بالظلم وسلب الحقوق، يضاف إلى ذلك جانب آخر في النشأة وهو الحس الصوفي، وهذا ما سيفرّد له الكتاب لاحقاً، فهذه المنطقة تحديداً في صعيد مصر ينتشر فيها التصوف، والولع بحب آل بيت رسول الله ﷺ، وأولياء الله الصالحين، وتكثر في هذه المنطقة الطرق الصوفية، وتقام الموالد عند الأضرحة، وينشد فيها الشعر الصوفي، ومن أشهر الموالد

في منطقة أبو تيج حتى اليوم (مولد العارف بالله محمد بن أحمد الفرغل)<sup>(٣)</sup>، الذي يقام في النصف الأول من شهر يوليو، ويزوره نصف مليون زائر. كل ذلك أعلى من الحس الصوفي

(١) نفسه، ص ٢٤

(٢) نفسه، ص ٢٤

\* هو العارف بالله محمد بن أحمد الفرغل، ينتهي نسبه إلى الإمام علي بن أبي طالب عليه السلام، وقد عاش ما يقرب من ٤١ عاماً، وتوفي عام ٨٥١ هجرية، وتحكي الروايات الشعبية أن من أشهر كرامات العارف بالله الفرغل أنه كانت لعمه بنت ذهب لتملاً جرتها من نهر النيل، فابتلعها تمساح ضخم، وعلم الشيخ بذلك فقال لعمه: اذهب إلى النيل وناد على التمساح، وقل له: كلم الفرغل، ففعل عم الشيخ ذلك، فما هي إلا لحظات وخرج التمساح حزينا متوجهاً إلى الفرغل في مسجده فما كان من الفرغل إلا أن أحضر حدادا ليكسر أسنان التمساح، وأمره أن يلفظ البنت حية بإذن الله، فلفظها وسط ذهول الجميع.

لدى الشاعر ذلك الحس المستشري في الصعيد عامة، ومنطقة أبو تيج خاصة. هذه البيئة المتصوفة تركت أثرها الأولي في نشأة الشاعر، الذي ارتقى فيما بعد إلى أثر صوفي عميق في شعره:

ظمئتُ إلى الله يوماً.. فلم  
على ثغره آيةٌ أفلتت  
على شعره عالم فوقه  
على نحره هالة حدثت  
وفي جفنه نبأ تائه  
وفي هديه بغتة عذبة  
وفي قده -جَلَّ باري الصبا -  
أجد خمرتي غيرَ هذا الجسد  
بأسرارها من نبيِّ الأبد  
وعود الهوى مبهمات الأمد  
برؤيا ملاك عليها سجد  
لغير الهوى في دمي لم يرد  
كأنني بها ساحر مستبد  
صلاة مقيدة في جسدي<sup>(1)</sup>

ويقول - أيضاً -:

ليتني كنت صلاة  
أتلاشى في طريقتك الله  
في كهوف الناسكينا  
شوقاً وحنيناً<sup>(2)</sup>

وهذه النزعة الصوفية كثيرة في شعره، وتشرَّبها منذ نشأته الأولى، وسوف يخصص الحديث عنها لاحقاً.

وقد تعلم الشاعر القرآن الكريم في القرية وتنقل في تعليمه الابتدائي والثانوي بين القرية ومدينة أسيوط و«نشأ الشاعر في شارع من شوارع (النخيلة) اسمه (شارع الراهب)، ويجوار بيتهم هناك كنيسة كان يسمع أجراسها، ويرى عندها بعض رجال الدين المسيحي؛ أما بيته ففيه القرآن يُتلى والصلوات تُقام، أما مزاج شاعرنا الخاص فيشكِّله حب الطبيعة والتأمل فيها وحبه للعزلة، كذلك الحزن المصري العريق الضارب في أعماق الريف المصري منذ آلاف السنين، ومن ثمَّ فإنه كان قليل الأصدقاء، وإذا أضفنا إلى ما سبق مؤثراتٍ أخرى

(1) نفسه، مج 1، ص 616.

(2) نفسه، مج 1، ص 617.

في حياته الفنية، نشير إليها في إيجاز قاصدين ذلك التناقض في حياته الاجتماعية إبان تكوينه بين سادة للناس وعبيد للأرض وملاكها<sup>(١)</sup>

هذا التناقض الاجتماعي، حملته المتن الشعري، فوصف بؤس الفلاح وفقر القرية في مقابل هو المدينة ورفاهية عيشها، ومن هنا تأتي قمة الغبن، عندما يشقى الفلاح ولا أمل له في حياة كريمة، وعندما تعيش المدينة على متاعب القرية.

شهدته يذرو دخان الأسى	والوجدُ في كانونه ساعرٌ
تبكي سواقي الحقل أشجائه	وما بكاه - مرةً - شاعر
والبائس الفلاح في ركنه	عريان يشكو ضنكه حائر
شالت بزرع النيل أكتافه	وما رعاه البلد الغادر
لها بزيف الغرب في مدنه	والريف من أوجاعه حائر <sup>(٢)</sup>

هذه هي الصورة التي نشأ عليها شاعر الكوخ (محمود حسن إسماعيل) مفرداتها واضحة بسيطة هي: الفلاح، الساقية، الأرض... ومحيطها: هو القرية البائسة الفقيرة، وموضوعها: الظلم والتناقض بين من يكذب ويتعب ولا يجد من نتاج كده شيئاً، ومن يلهو ويمرح ويعيش في رغد العيش، ومواصفاتها سمة الجنوبي الريفي الذي لم يغادر هذا الثوب بعدما رحل إلى المدينة وانتقل في أسفاره ومناصبه.

(١) محمد المصطفى: من أطلال الكوخ، مجلة أفق، السبت ١٨ فبراير ٢٠٠٦.

\* من يلهو.

(٢) محمود حسن إسماعيل: مج ١، ص ١٦.

انتقل محمود حسن إسماعيل من النخيلة في جنوب مصر إلى العاصمة القاهرة والتحق بكلية دار العلوم، التي كانت تسمى حينذاك: «كلية العلوم والأدب» وذلك في أكتوبر من عام ١٩٣٢م، وتأثر بأساتذته في دار العلوم وهي في أوج مجدها، وصحبة زملاء ورفاق الدراسة، كذلك الحياة السياسية والأدبية التي أثرت في حياة الشاعر النفسية والفنية فقد عاصر ما بين الحربين العالميتين، ونشأت في تلك الفترة حركات أدبية، احتدم الصراع فيها بين القديم والحديث، وأدت الصحافة دورها كاملاً في هذه المعارك فعرفت الناس بأدباء خالدين، وشعراء عظام، ومن هذه الحركات جماعة (أبوللو) التي انضم إليها النوابغ من الشعراء الشباب، وقد كانت لمحمود حسن إسماعيل بداية في سماء الشعر العربي، «التمثلة في صدور ديوانه الأول أغاني الكوخ في مستهل عام ١٩٣٥م، للمرة الأولى في تاريخ الشعر يصبح الكوخ - وليس القصر- عنواناً لديوان شعري، رامزاً إلى اختلاف توجهه، وتغيير مسار الانتماء والدعوة الحارة إلى أفق شعري مغاير، يكون محوره الأرض والفلاح والقرية والمحراث والشادوف والنورج والساقية والغراب (راهب النخيل)، وصميم الحياة اليومية الواقعية، الغارقة في شظف العيش والمعاناة الطاحنة، في قلب صعيد مصر»<sup>(١)</sup>

وقد عاصر الشاعر أحداثاً سياسية متعددة كثورة ١٩١٩م، والاستعمار البريطاني لمصر، وقيام ثورة ٢٣ يوليو، وهزيمة ١٩٦٧م، ونصر أكتوبر ١٩٧٣م، وما عاصر هذه الفترة من أحداث عالمية، وقد أثرى شاعرنا المكتبة العربية بأربعة عشر ديواناً تحمل عبير حياته وعمق تجربته التي عايش من خلالها تجربة الأمة العربية .

(١) فاروق شوشة في ندوة بمناسبة ذكرى الشاعر على الرابط التالي:

<http://www.arabicnadwah.com/articles/ismael-shusha.htm>

## الدواوين الشعرية

- أغاني الكوخ، ١٩٣٥م.
- هكذا أغني، ١٩٣٧م.
- الملك، ١٩٤٦م.
- أين المفر، ١٩٤٧م.
- نار وأصفاد، ١٩٥٩م.
- قاب قوسين، ١٩٦٤م.
- لا بد، ١٩٦٦م.
- التائهون، ١٩٦٧م.
- صلاة ورفض، ١٩٧٠م.
- هدير البرزخ، ١٩٧٢م.
- صوت من الله، ١٩٨٠م.
- نهر الحقيقة، ١٩٧٢م.
- موسيقى من السر، ١٩٧٨م.

وكان محمود حسن إسماعيل مدرسة متميزة من مدارس الشعر ، تخرج فيها العديد من الأسماء اللامعة في عالم الشعر، وله كتاب «الشعر في المعركة» صدر الجزء الأول منه عام ١٩٥٧م وجزء آخر من الكتاب نفسه صدر عام ١٩٦٧م  
دراسات أدبية ومقالات وقصائد نشرت في المجلات والصحف:-

في المجلات السياسية الأسبوعية ( أبوللو، النهضة الفكرية، صحيفة دار العلوم، الإذاعة، مجلة الأقلام العراقية، مجلة البيان الكويتية، الرسالة الجديدة، مجلة الأدباء العرب،

الأديب (لبنان)، مجلة الشعر، مع الإشراف علي تحريرها). في الصحف : (الأهرام، المصري، الدستور، الجمهورية، الأخبار).

### ندوات ومحاضرات :-

- الاشتراك في مؤتمرات الأدباء والشعر العربي، والمحافل الأدبية في مصر والبلاد العربية منذ عام ١٩٣٥ م.
- الاشتراك في الندوة العالمية لموضوع الالتزام في الأدب بـ(يوغسلافيا) عام ١٩٦٩ م.
- تمثيل مصر في مهرجان الشعر العالمي بـ(يوغسلافيا) عام ١٩٦٩ م.
- الاشتراك في مهرجان الكواكب بمدينة (حلب) عام ١٩٦٩ م.

وكان لمحمود حسن إسماعيل، الشاعر الكبير، دور كبير في إثراء الحركة الغنائية العربية المصرية بمساهمته من خلال قصائده الغنائية .. ورفع شأن القصيدة الغنائية ومواكبتها لكثير من الأحداث الوطنية، التي شكلت مفاصل هامة في حياة الشعب المصري والعربي على حد سواء «ومن أشهر هذه القصائد الغنائية ...

### قصيدة «العجاء الجديد»

(غناء أم كلثوم وألحان رياض السنباطي) ومطلعها ..

رأيت خطأها على الشاطئين صباحاً ينور في المشرقين

وقد غنتها أم كلثوم في يناير عام ١٩٥٦ م بمناسبة إعلان الدستور الجديد، ولم تسجلها

على اسطوانات والقصيدة من ثمانية عشر بيتاً من الشعر غنت منها اثني عشر بيتاً فقط

### قصيدة «عجاء الشرق»:

(ألحان وغناء محمد عبد الوهاب) ومطلعها ..

يا سماء الشرق طوفي بالضياء وانثري شمسك في كل سماء

وهذه القصيدة من نواذر القصائد والأغاني التي تحاطب الشعب العربي وتدعو إلى

وحدته، وقد نال الموسيقار عبد الرهاب عن هذه القصيدة (الأسطوانة البلاطينية).

### قصيدة «مصر نادتنا»

( ألحان وغناء الموسيقار محمد عبد الوهاب)، ومطلعها ..

مصر نادتنا فليينا نداها      ومشيناها صُفوفاً في هواها  
فإذا باغ على الأرض دعاها      ترقص الأرواح والدنيا فداها

### قصيدة «النهر الخالد»

( ألحان وغناء الموسيقار محمد عبد الوهاب)، ومطلعها ..

مسافر زاده الخيال      والسحر والعطر والظلال  
ظمأن، والكأس في يديه      والحب والفن والجمال

### قصيدة «بغداد يا قلعة الأسود»

(غناء كوكب الشرق أم كلثوم وألحان رياض السنباطي)، ومطلعها ..

يا جهة الشمس للوجود      سمعت في فجرك الوليد  
توهج النار في القيود      ويبرق النصر من جديد  
يعود في ساحة الرشيد      بغداد يا قلعة الأسود

وقد غنتها أم كلثوم عام ١٩٥٨م، وسجلتها على اسطوانة صوت القاهرة.

### قصيدة «يد الله» ..

(غناء: نجاح سلام .. وألحان الموسيقار رياض السنباطي)، ومطلعها ..

أنا النيل مقبرة للغزاة      أنا الشعب ناري تُبِيد الطغاة

وغنتها نجاح سلام أثناء العدوان الثلاثي على بورسعيد عام ١٩٥٦م.

### قصيدة «ياربى الفيحاء»..

(غناء كوكب الشرق أم كلثوم وألحان الموسيقار رياض السنباطي)

وَفَّقَ اللهُ عَلَى النُّورِ خَطَانَا      وَالتَّقْتِ فِي مَوْكِبِ النُّصْرِ يَدَانَا

وقد غنتها أم كلثوم عام ١٩٦٦م.

### قصيدة «أغلى شعاع أو النور الخالد»

(غناء شادية.. وألحان الموسيقار رياض السنباطي)، ومطلعها..

فوق صدر الضحَا  
واهبًا عمَرَه  
مال أغلى شعاع  
ليلالي الشراع

وهذه القصيدة غنتها شادية في أعقاب رحيل الزعيم الخالد جمال عبد الناصر عام

١٩٧٠م.

### قصيدة «ظالت أطوف»

غناء: لور دكاش (لحن الغروب)

(غناء كارم محمود - جيهان - أحمد عبد القادر)

وهو صورة صوتية لحنها أحمد عبد القادر، وألّفها إبراهيم رجب، ونظم أبياتها الشعرية

الشاعر: محمود حسن إسماعيل<sup>(١)</sup>

وقد ارتفع هذا الحس الغنائي في شعره حتى «اختار قائد سلاح المدرعات بالجيش

الصومالي إحدى قصائد ديوان «صيحة المعركة» لتكون النشيد الخاص بسلاح المدرعات

بالصومال»<sup>(٢)</sup>

وقد تولى محمود حسن إسماعيل عددًا من المناصب منذ تخرّجه من كلية دار العلوم في

عام ١٩٣٦م، حتى وفاته في عام ١٩٧٧م، وقد تنقل وتدرّج بين أكثر من وظيفة:

- فقد عمل بالمجمّع اللغوي محرّرًا بمعجم "فيشر" ١٩٣٧م.
- عمل بمراقبة الثقافة العامة (الإشراف على تشجيع الإنتاج الفكري) ١٩٣٨م.
- عمل بوزارة الشؤون الاجتماعية (الإشراف على المجلة والإذاعة) ١٩٤٤م.

(١) يوسف أبوسالم: القصائد الغنائية للشاعر محمود حسن إسماعيل

(٢) <http://www.sama3y.net/forum/archive/index.php/t-32809.html>

<http://majdah.maktoob.com/vb/majdah91512>

- عمل مراقبًا عامًا، ثم مديرًا عامًا للبرامج الثقافية بالإذاعة المصرية ١٩٤٤م.
- المستشار الثقافي لهيئة الإذاعة منذ عام ١٩٦٩م، حتى نهاية عمله بالإذاعة كرئيس للجنة النصوص (الفترة الذهبية للأغنية المصرية).
- واختير عضوًا بلجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب منذ تكوينها.
- وعضوًا بلجنة النشر والدراسات الأدبية بالمجلس الأعلى أيضًا.
- عمل بمجمع اللغة العربية محررًا قبل التحاقه بالعمل بالإذاعة المصرية عام ١٩٤٤م، حيث تدرّج بالعمل على الثقافة بالإذاعة حتى عُيّن مستشارًا، وحقق قامة متوازنة إبداعيًا وعلميًا ليصبح اسمًا وعلماً عالمًا، ورمزًا من رموز مصر.
- عضو بمجمع بحوث اللغة العربية بالكويت (آخر المناصب التي تولّاها)، ولم ينل محمود حسن إسماعيل حظّ الكافي من التكريم، لكنه حصل على عدد من الجوائز المهمة:

#### وهي جوائز تقديرية وأوسمة:-

- وسام الجمهورية من الطبقة الثانية عام ١٩٦٣م.
- وسام الجمهورية من الطبقة الثانية عام ١٩٦٥م.
- جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٦٤م.

#### كما تم تكريمه خارج مصر حيث حصل على:

- وسام تقدير من الرئيس التونسي (الحبيب بُورقيبة).

ولكن محمود حسن إسماعيل لم يكن بحاجة للتكريم إلا من أجل الإحساس بالعدل الذي ظل محرومًا منه حتى مماتِه، فلم يكن التكريم يعني له شهادة بقيمته الشعرية، وبقامته الأدبية، لكنه يعني الإنصاف، الذي حرم منه وهو فلاح يزرع الأرض في القرية، وكذلك وهو شاعر كبير صاحب إنتاج غزير من الشعر، لكنه كان يدرك موهبته ويؤمّن بها، ويعلم شاعريته، وكان يحمد الله أن وهبه لسان شاعر، يعبر عن وجدانه المليء بالمشاعر، وإلا فماذا

يكون لو أنه أحرصُ بأحاسيس شاعر، يصرح عن ذلك المعنى بقوله: «أنا شاعرٌ، وإني لأشهد أن الله أعطاني قيثارة كما أعطى الطير حنجرة، ولذلك فأنا أغني وأنا مشبوب العاطفة، ولو لم أكن شاعرًا ولو لم تهبني السماء طبيعة الشاعر وإشعاع موهبته وفطرة موسيقاه، ولو لم تمكّني ظروف النشأة من التثقيف العربي العميق الذي يتيح لي الإفصاح والتعبير عما أحس بلفظٍ عربي، هو لغتي ولغة أمّتي العربية، لكنت أبكم اللسان، وشاعرًا لا أثر له، يتحرك علي تراب الأكوخ مع عبيد الأرض، بإحساس شاعرٍ ولسان جاهل»<sup>(١)</sup> وكان محمود حسن إسماعيل مُتَّخِماً بالشعر، لو لم يمتلك وسيلة إخراج هذا الفن لمات غيظًا وكمداً.

(١) نسلوان محمود: السابق، ص ١٣.

ظل محمود حسن إسماعيل رحّالاً في المكان والشعر، يطوف في شعره بين عوالم متباعدة، ويتنقل في المكان بين المدن من أجل الدراسة مرة، ومن أجل لقمة العيش مرة أخرى، فكان يغادر قريته (النخيلة) صغيراً إلى مدارس مدينة (أسيوط)، وكانت نُقِلَتْه في أكتوبر من عام ١٩٣٢م إلى العاصمة (القاهرة)، ثم كان له عددٌ من الرحلات إلى خارج مصر من أجل المشاركة في مؤتمر أدبيٍّ أو حضور مؤتمرٍ شعريٍّ، ثم كان سفره في أواخر حياته إلى دولة الكويت، بعد أن أُغْلِقَت الحياةُ في وجهه داخل وطنه (مصر). « بعد أن بلغ الشاعر محمود حسن إسماعيل سنَّ التقاعد، عام ١٩٧٤م، عن خمسة وستين عامًا، لم يجد من الجهات الثقافية الرسمية في وطنه التقديرَ والاهتمام والتكريم الذي يستحقه، فلا وسام، ولا قلادة، ولا شهادة تقديرية، ولا وظيفة شرفية رمزية في هيئة ثقافية أو مؤسسة إعلامية، أسوةً بغيره من الأدباء والمبدعين الكبار، الذين كان الكثير منهم يتواجدون في الصالونات الأدبية التابعة للصحف الشهيرة، يقدمون لهذه الصحف، ما تجود به أقلامهم من إبداعات. هذا الإهمال وضيق ذات اليد، دفعاه إلى الرحيل عن وطنه مصر إلى الكويت، حيث عمل كخبير تربوي في إدارة بحوث المناهج في وزارة التربية»<sup>(١)</sup> وظل الشاعر حتى أواخر عمره يعاني من الغربة والقهر وعدم التكريم «ولعله كان في إطلالته الأخيرة علي الوطن، في إجازاته الصيفية من العمل في الكويت، كان يقترّب من البّوح الممتزج بالشكوى وهو يتساءل في وقت كان صديقه (يوسف السباعي) رئيسًا لمجلس إدارة الأهرام: «ألا يستحق مثلي أن يضاف إلى كوكبة العاملين في الأهرام من كبار المفكرين والأدباء؟! ألا ينقص هذه الكوكبة شاعرًا كبير، يكون الأهرام منبرًا لشاعريته، وتكون شاعريته وسامًا على صدر الأهرام؟ أليس مؤسفًا أن يضطر مثلي في هذه السن المتقدمة إلى العمل بعيدًا عن الوطن، للوفاء باحتياجات الأسرة

(١) هاني الخير: الثورة، الاثنين ٦-٤-٢٠٠٩م تصدر عن مؤسسة الوحدة للصحافة والطباعة والنشر

والأبناء ومطالبهم، والمعاش الذي أتقاضاه من الدولة قروش معدودة»<sup>(١)</sup> وقد صرّح الشاعر - فعلياً - بذلك عندما قال: «وكلنا يشعر بحياة الضنك والبؤس التي قابلها (حافظ) شاعر النيل، والجحود الذي قوبل به حياً وميتاً، حتى نفت شيئاً من آلامه مُتبرِّماً بشعره بحياته وبيئته، فقال:

حَطَمْتُ اليراعَ فلا تعجبي      وعَفْتُ البيانَ فلا تعيبي  
فما أنت - يا مصرُ - دارَ الأديب      ولا أنت بالبلد الطيب<sup>(٢)</sup>

وعلى الرغم من أنه عانى العربة والقهر، فإنه لم يسلم من كثير من ذوي النفوس الضعيفة، وهو الشاعر الحالم الرقيق، تقول ابنته (سلوان محمود):

«لم يكن هو معنى الشاعر في وجودنا.. ولكنه معنى الإنسان الفيلسوف صاحب المبادئ والمثل والفكر السابق زمنه.. الواثب عشرات الأعوام بعقلية متفتحة حباها الله قدرة على فهم الحياة والناس بذكاء لمّاح.. وإن كان - كثيراً - ما يصطدم ببعض النفوس الضعيفة الحاملة أحقاد العالم.. فيصيبه الذعر والدهشة والألم، يا كم عانى في حياته من هذه النفوس الصغيرة، التي لم تدرك أنها تتعامل مع روح مخلقة اصطفاها الله بالقيم المثلى والسلوك المرتفع.. والإلهام الرباني!»<sup>(٣)</sup>

«ويا كم أشفقْتُ عليه وهو يحكي لأمي عن صدمته في بعض زملائه، وعدم تقدير البعض!»<sup>(٤)</sup>، لقد هيا الله لمحمود حسن إسماعيل تكوين الشاعر، ففي عمق الملامح الجسدية، التي اتسمت بسمرة الجنوب، والقامة الطويلة، واللكنة الصعيدية، كانت تسكن روح شاعر، وتجمع بين متناقضين، الهيبة والرقّة، والقوة واللين، أو رقّة الروح في جسد مهيب الطلعة، أو كما تصفه ابنته (سلوان): «عملاق مهيب الطلعة، رقيق البسمة، كثير الشرود، شديد العزوف، غاية في الحذب والعطف، إن ألمّي عارض، أو انتابنتي وعكّة، حين يهتاجني الشعر

(١) فاروق شوشة: محمود حسن إسماعيل في ذكراه الثلاثين،

<http://www.arabicnadwah.com/articles/ismael-shusha.htm>

(٢) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج ١، ص ١٣٥.

(٣) محمود حسن إسماعيل، المختار من شعره، ص ١٣.

(٤) نفسه، ص ١٥.

فِيْجَلْسِنِي إِلَيْهِ.. وَيُسْمَعُنِي مَعَانِيًا جَدِيدَةً عَلِي وَيَتَرَدَّدُ صَوْتُهُ الْقَوِي الْمَفْعَمُ بِالْمَعْنَى وَالْعَاطِفَةُ وَالْمَوْسِيقَى وَالشَّجَن، وَأَسْبَحَ فِي هَذِهِ الدُّنْيَا الْغَرِيبَةِ الَّتِي قَدْ لَا أَفْهَمُ أَكْثَرَ كَلِمَاتِهَا، وَإِنَّمَا أَفْهَمُ وَقَعَ وَجُودَهَا دَاخِلَ كِيَانِي كُلِّهِ»<sup>(١)</sup> وَهَذَا التَّنَاقُضُ فِي تَكْوِينِ شَخْصِيَّةِ مُحَمَّدٍ حَسَنِ إِسْمَاعِيلِ هُوَ سِرُّ شَاعَرِيَّتِهِ، فَهُوَ الَّذِي يَجْمَعُ بَيْنَ الْمُتَنَافِرِينَ فِي تَكْوِينِ عَجِيبٍ دَاخِلَ شَخْصِيَّتِهِ لِيَقَعَ ذَلِكَ فِيهَا بَعْدُ عَلَى شَعْرِهِ، وَعِنْدَمَا يَمْتَزِجُ هَذَانِ الضَّدَانِ دَاخِلَ نَفْسِ الشَّاعِرِ يَنْتَجَانِ مُتَّجَا ثَالِثًا، لَا هُوَ بِهَذَا الضَّدِّ وَلَا بِذَلِكَ، إِنَّمَا هُوَ الشَّاعِرُ الَّذِي بِاسْتِطَاعَتِهِ أَنْ يَقْرُبَ بَيْنَ الْمُتَبَاعِدِينَ فِي عَالَمِهِ هُوَ الشَّعْرِيُّ وَكَفَى، «وَلَعَلَّ عَمَقَ أَشْجَانِهِ الْمُتَنَاقِضَةِ قَدْ كَشَفَ اللَّثَامَ عَنِ مَارِدِ ضَخْمٍ وَرَاءَ الثُّورَاتِ الْجَامِحَةِ الْمُحْرِقَةِ فِي قِصَائِدِهِ، فَكَانَ هَذَا الْعَطَاءُ الشَّعْرِيُّ الْعَظِيمُ، دَلَالَةً حَيَّةً عَلَى أَصَالَةِ الشَّاعَرِيَّةِ لَدَى هَذَا الشَّاعِرِ الْفَذِّ الَّذِي عَاشَ لِلْفَنِّ وَالْحَيَاةِ»<sup>(٢)</sup>، وَلِذَا فَكَانَ التَّعَامُلُ مَعَهُ يَتِمُّ فِي خُصُوصِيَّةٍ وَمِرَاعَاةٍ لِهَذَا التَّكْوِينِ، الَّذِي يَنْصَهَرُ تَمَامًا فِي طُقُوسِ الْكِتَابَةِ، فَكَانَ حَقًّا مَهِيَّبَ الطَّلَعَةِ رَقِيقِ الْمَشَاعِرِ، وَهَذَا مَا يُوَكِّدُهُ لَنَا هَذَا الْمَشْهَدُ التَّصْوِيرِيُّ الَّذِي تُجَسِّدُهُ لَنَا (سَلْوَانُ مُحَمَّدٍ)، فِي شَكْلِ مَنْ أَشْكَالِ الطُّقُوسِ الْيَوْمِيَّةِ، الَّتِي تَتَكَرَّرُ فِي وَقْتِ مَا يَوْمِيًّا لَدَى الشَّاعِرِ، فَتَقُولُ:

«كَيْفَ أَنْسَى السَّاعَةَ الثَّالِثَةَ ظَهْرًا مِنْ كُلِّ يَوْمٍ.. وَهَذِهِ النُّحْنُحَةُ وَالْكُحَّةُ الَّتِي تَسْبِقُ صَوْتَ جَرَسِ بَابِ مَنْزِلِنَا فِي شَارِعِ (يَافِعِ بْنِ زَيْدٍ) بِالْجِيزَةِ، أَسْرَعَ أَفْتَحَهُ.. لِيَدْخُلَ الْكِيَانُ الشَّاعِرَ حَامِلًا أَوْرَاقًا، وَمَلْفَاتٍ مِنَ الْإِذَاعَةِ يَحْرُصُ عَلَى مِرَاجَعَتِهَا بِنَفْسِهِ فِي الْمَنْزَلِ.. وَتَسْرِعُ وَالِدَتِي الْعَظِيمَةَ بِأَوَامِرِهَا، فَيَسْكُنُ الضَّجِيجَ، وَيَلْتَزِمُ كُلَّ بِقَوَاعِدِهَا الْمُرْعَبَةَ.. وَأَوَامِرِهَا الصَّارِمَةَ، الَّتِي عَلَّمْتَنَا مَعْنَى أَنْ نَعِيشَ إِلَى جَوَارِ شَاعِرٍ.. فَعَرَفْنَا مَعْنَى الشَّاعِرِ وَأَحْبَبْنَا الشَّعْرَ جَمِيعًا»<sup>(٣)</sup> فَالزَّوْجَةُ تَمَرَّسَتْ عَلَى مَعَامَلَةِ الشَّاعِرِ، وَتُعَلِّمُ أَوْلَادَهَا كَيْفَ يَعْيشُونَ بِجَوَارِ شَاعِرٍ؛ لِأَنَّهَا تَدْرِكُ تَمَامًا تِلْكَ الطُّقُوسَ الْخَاصَّةَ بِالشَّاعِرِ وَمَعَانَاةَ الْكِتَابَةِ وَلِحْظَةَ وِلَادَةِ الْكَلِمَةِ الْأُولَى لِيَنْهَمِرَ بَعْدَهَا نَهْرُ الْكَلِمَاتِ، وَيَنْسَالُ الْحَبْرُ مَنْظَمًا أَرْقَى الْأَبْيَاتِ، فَتَنْتَظِمُ فِي قِصَائِدِ رَائِعَةٍ، هَا هِيَ الزَّوْجَةُ تَنْقُلُ لَنَا مَتْعَةَ الْحَيَاةِ بِجَوَارِ شَاعِرٍ، وَتَقُولُ - مَصُورَةً لِحْظَةَ الْكِتَابَةِ وَطُقُوسِهَا -:

(١) سلوان محمود وعزت سعد الدين: محمود حسن إسماعيل، نثرياته، غنائياته، وأشعاره المجهولة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص ١١.

(٢) مصطفى السعدني: السابق، ص ٢٠.

(٣) سلوان محمود: السابق، ص ١٤.

«فهو حينئذ منفعل متيقظ المشاعر، تتوه عيناه وتتوهجان، وتحدقان في لا شيء، نائر الحركة في صمت، لا يكلم أحداً ولا يريد أن يكلمه أحد، وينصرف إلى حجرته وقد أشاع في جو المنزل كله شيئاً يسري كأنه الكهرباء، فإذا الكل صامتٌ خاشعٌ يُحس برهبة القادم الجديد، وأقدم له فنجاناً من القهوة تلو فنجانٍ بحذرٍ شديد، ويظل يقاسي حتى يعثر على مطلع قصيدته، فيغمره حينئذٍ انبهار وفرح عبقرى، ويتدفق في حديثٍ ساخرٍ مغرورٍ في إعزاز وثقة، ثم ينتقل - فجأةً - إلى مرحلةٍ أخرى، حيث يعود إلى الصمت من جديد ليتلقى شيئاً هادراً من القوافي تتزاحم في عنفٍ على قلمٍ يجري في ثقةٍ بالغة، وفي خطٍ كبيرٍ جميلٍ له طابعه الأخاذ، على صفحاتٍ من ورقٍ يختاره بعنايةٍ فائقةٍ.. ويمضي لا يشطب ولا يُغيّر إلا في النادر القليل، كل ذلك حتى يتم قصيدته، فينام سعيداً راضياً ليقوم نائراً تحمل جوانحه عطاءً جديداً»<sup>(١)</sup>.

واعتماداً على أبنائه طقوسه اليومية، وعلموا متى يكون التوحد مع شيطان الشعر ملهمه، «الوقت: ليلٌ متأخرٌ.. والضوءُ الخافتُ مضاءٌ في حجرته الخاصة، التي نظّمها وربّبها على غير المعتاد، ووفقَ نظامٍ خاصٍّ به يدهش الآخريين.. ووراء منضدةٍ متوسطةٍ مستديرةٍ أمام سريره.. كيانٌ قلقٌ متردّدٌ نافعاً دخاناً متّصلاً، شارباً فناجينَ قهوةٍ لا تنتهي.. يُطفأُ النورُ ثم يُضاء.. ووالدي الشاعر حطّ على رأسه طائرٌ الوحي يجيء ويذهب، ويستلقي ويستيقظ.. لا يعرف منه فكاً.. وأحسُّ وأنا أمام مكتبي في غرفتي البعيدة أننا بصدد استقبال قصيدة جديدة له.. ويفتح باب حجرتي لينفذ منه وجه أبي الشاعر العظيم وهو مهتللٌ مبتسمٌ يطلب مني فنجاناً من القهوة.. ثم نجلس إليه نستمع إلى مطلع القصيدة.. ونشارك في وضع عنوان لها.. فاغرين أفواهنا لغرابة العناوين التي يختارها»<sup>(٢)</sup>، وكان يخصص وقتَ الأصيل بعد أن يرشف فنجان القهوة، يخرج لمقابلة الأصدقاء والمريدين في قهوة (سان سوسي) في ميدان الجيزة، ويعود متأخراً ساهماً شارداً. وقد تفرد الشاعر في نظراته إلى الأشياء، وقضايا الإنسان، وكان انفعاله الفريد يترجم الأشياء في صورة إبداعٍ مخصوص، هذا الانفعال جعله ينفصل عن العالم المحيط به، في تركيزٍ عقليٍّ حادٍّ، في واحدةٍ من حياة المعاناة الشعرية، التي لا تهتم بالترابط

(١) مصطفى السعدني: السابق، ص ٢٠. نقلاً عن مجلة الثقافة، ع ٥٤، يونيو ١٩٧٧، ص ٥١ من مقال لزوجته.

(٢) سلوان محمود في مقدمة: المختار من شعر محمود حسن إسماعيل، ص ١٥، ١٦.

العقلي بين الأشياء، والعلاقات المنطقية التي تحكم الأشياء، ليقيم نوعاً خاصاً من العلاقات الجديدة، التي بناها خياله الواسع، لتحكم عالمه الشعري المتميز، ويبدو أن نظرتة للعالم كانت مختلفة في كل شيء، كانت نظرة مبدعة، قد تستغل جزئيات في الموقف، لا ينظر إليها الآخرون أصلاً، ومن ذلك ما يحكيه (محمود البدوي)، في يناير من عام ١٩٧٣م، رافقه في بعثة ثقافية إلى (روسيا)، وكان معها الشاعر (صلاح عبد الصبور) والأديب (حلمي مراد) ..

ويقول (البدوي): «وسافرنا في شهر ديسمبر وانحصر تفكيرنا.. ونحن نسافر إلى (روسيا) في زمهرير البرد والتلج، وفي درجة حرارة ٣٠ و ٤٠ تحت الصفر.. انحصر تفكيرنا في شيء واحد.. القهوة.. فكلنا أصحاب أسفار ورحالة، وسبق أن ذقنا الأمرين من القهوة السوداء في ربوع أوروبا.. وهى القهوة التي لا طعم لها ولا مذاق في حلوقنا، وإذا اجتمع مع سوء المذاق رداءة نوع البن كانت الطامة الكبرى.. وأصبحنا كأننا نشرب العلقم!

وكان المرحوم (محمود حسن إسماعيل) .. مدمن قهوة مثلي، وكذلك (صلاح) .. ولكنه أخف منا وطأة.. أما (حلمي مراد)، فهو شريب شاي، ولذلك خرج بمزاجه عن الصحبة. واتفقنا على أن أحمل معي البن من «الكحكيين» والكنكة والسكر.. ويحمل محمود.. وصلاح.. الجهاز الكهربائي الصغير الذي سنصنع عليه القهوة.

وحملنا هذه الأشياء فعلاً، وحرصنا على وجودها قبل المعطف الثقيل، والكوفية الصوف، وغطاء الرأس المصفر.. وهبطت بنا الطائرة في (موسكو).. والشمس طالعة، ولكن البرد - بكل ثقله - كان يجز الرؤوس بضربة حادة وسريعة من العنق العاري كما يجز منجل الصاد.. وإذا كنت ريفياً مثلي ستعرف معنى هذا التعبير...

وأنزلونا في فندق (أوكرانيا) .. أجمل وأعرق الفنادق في المدينة.. وبعد الغداء.. وجلوسنا في البهو الخارجي للطابق الذي نزلنا فيه.. فكرنا في القهوة.. وأخرجت من حقيتي الصغيرة.. الكنكة والبن والسكر.. أخرج محمود حسن إسماعيل الجهاز، وكان كل واحد منا ينزل في غرفة بحمامها.. ولأن محمود حسن إسماعيل كان أكبرنا سنًا.. فقد اخترنا أن نشرب القهوة في غرفته.. وعمرنا الكنكة.. وأمسكنا بالجهاز وحاولنا وضع الفيشة في البريزة التي يوضع فيها جهاز الراديو فلم توافق حجمها.. كانت الفيشة أصغر.

فذهبنا إلى الحمام فكان الأمر كذلك .. فرجنا إلى غرفة صلاح ثم غرفتي .. فإذا بالحال كما هو؛ فالعدد الكهربائي كلها في حجم واحد في كل الغرف والحمامات .

واستأنا كثيراً وبلغ بنا الضيق منتهاه .. وفكرنا في تغيير «الفيشة» ونشترى واحدة أصغر من أي متجر يبيع هذه الأدوات .. وكان المرافق بعربته لا يزال موجوداً في الفندق، فخرج معنا إلى الطريق .. ولكننا لم نصل إلى حل، ورجعنا آسفين .. ولكننا لم نياس .. وبغير القهوة سيَسَلُّ تفكيرنا تماماً .. ويصينا الصداع المزمين .

وسرح محمود حسن إسماعيل <sup>حلت</sup> .. وراح في الغيبوبة التي تتابه عندما يأتيه هاجس الشعر .. ثم برقت عيناه واحمرت .. وسألنا:

- معكم كولونيا .. زجاجة كبيرة ..؟

- معنا ..

- وقطن ..؟

- من الأجزخانة .. هي داخل الفندق ..

وهلنا الكولونيا والقطن إلى الحمام وجُهِّزَت الكنكة .. وأنا أستغرب مما سيحدث ولا أفهم شيئاً ..

ووقفنا أمام الحوض الصيني الكبير، وغمر محمود حسن إسماعيل القطن بالكولونيا .. وأشعل النار في القطن الموضوع في الحوض .. ووضع عليه الكنكة .. وشربنا ثلاثنا ألدَّ قهوة وأحلاها مذاقاً .. ونظرنا مبهورين .. قهوة تركية بوش ودَسَم .. تطيب للشاربين على النار المعطرة .. وظل الحال كذلك طوال الأيام السبعة في (موسكو) .. وقد أشعلنا كثيراً من القطن وأفرغنا الكثير من زجاجات الكولونيا ولكن مزاجنا كان صافياً .. ومن الغريب أن الحوض الصيني لم يتأثر مطلقاً بالنار .. على لمعانه الشديد وبياضه الناصع. <sup>(١)</sup> وهذه المواقف الطريفة في حياة محمود حسن إسماعيل لا يمكن أن تمر من دون الدلالة على شاعر له نظرته الخاصة للأشياء، وهو الشاعر الرقيق مرهف الحس، وهذه الرقة تظهر في مشاعر الأب الشاعر، وما

(١) ذكريات محمود بدوي ومحمود حسن إسماعيل،

ترويه (سلوان محمود) عن أبيها، «كان يلملمني في حضنه، وهو يُنشد شعره العذب، كان يهددني ويطبطب على ظهري وهو يغني شذوه وأفكاره، فأذوب حباً له وإعجاباً به وحناناً وحباً عليه»<sup>(١)</sup> فقد شحذ الشاعرُ أسرته شعرياً، وكان الشعر اللغة التي تجمع الشاعر الأب بأبنائه وزوجته، فقد ترك في أبنائه عدوى الشعرية وإن لم يقولوا شعراً، فانتقلت عدوى الشعرية لابنته (سلوان) الفنانة التشكيلية والتليفزيونية والإذاعية، والتي تفردت بين أبنائه بثلاثة أسماء متتالية هم: غناء الليل، ثم هوازن، وأخيراً سلوان.. وهكذا كان تردد وقلق الفنان انعكس على اختيار اسم ابنته الكبرى، كما انتقل جزء من عدوى الشعرية إلى ابنته (لبنى) مذيعة الأخبار، ثم مُدرسة اللغة الإنجليزية بالكويت، و(محمد الأمين) صاحب التجارب الشعرية المتوقفة، والمهندس البارح بجامعة الكويت، و(إسماعيل) الطبيب، استشاري جراحة المسالك البولية، وحلمُ أبيه المتحقق في أن يكون طبيباً، وهو الحامل لجينات الشعر والفن، ثم (لمياء) الفنانة التشكيلية، التي تعيش لفنّها من دون الارتباط بوظيفة.. والأحفاد الكثيرون، ومنهم (هادر)، الذي رآه الشاعر واختار له هذا الاسم مُعبراً عن القوة والإيجابية والإقدام.

فالشعرية هي الروح التي انسلت في هذه السلالة، التي تأخذ من محمود حسن إسماعيل، تقول (سلوان محمود): «كان شيئاً فريداً متميزاً.. يُضيف إلى حياتنا قيمة وفكراً سامياً ولغةً راقيةً.. اعتدنا عليها في الحوار والمناقشة.. فخلق فينا جميعاً تميّزاً في هذا المجال.. وحينما أذكر كلمة (الحب).. وأنا أتحدث عن والدي الشاعر العظيم محمود حسن إسماعيل، فلا بد أن أقف أمام السيدة الجليلة.. والدي.. الملهمة لمعظم قصائد شعره والمؤمنة به وبفنه وعبقريته وشعره، الذي كانت تحفظه وتردده وتشرحه لنا وتقربه من أذهاننا»<sup>(٢)</sup> لقد كان الشعر هو الحياة في أسرة محمود حسن إسماعيل. وخارج نطاق الأسرة لم يكن الشاعر معزولاً عن الأحداث السياسية المهمة في عصره، بل كان فاعلاً فيها، فللشاعر الراحل قصائدٌ قومية

(١) سلوان محمود: السابق، ص ١١.

(٢) سلوان محمود: مقامة المختارات من شعره، ص ١٦.

خالدة استمدتها من صميم الأحداث الكبرى ووهج المعارك التي شهدها الوطن العربي في القرن الفائت.

فهو يقول إبان الاعتداء الثلاثي النادر على مصر عام ١٩٥٦م:

أنا النيل مقبرة الغزاة أنا الشعب ناري تُبِيد الطغاة  
سنمضي رعوذاً.. ونمضي أسوداً نردد أنشودة الظافرين  
لنا النصر .. والموت للمعتدين

وحين يشرق فجر الوحدة العربية من جديد بين سورية ومصر عام ١٩٥٨م تتفجر أحاسيسه القومية الصادقة وتنسكب على بياض الورق، بهذه القصيدة الغنائية التي حملت اسم (رُبا الفيحاء) نختار منها:

وَفَّقَ اللهُ عَلَيِ النُّورِ حِطَانَا      وَالتَّقْتِ فِي موكِبِ النُّصْرِ يَدَانَا  
لَا تَسْلُ عَنَا وَلَا كَيْفَ لِقَانَا      وَاسْأَلِ التَّارِيخَ عَنَا وَالزَّمَانَ

فلم يكن محمود حسن إسماعيل بمعزلٍ عن الأحداث، وهو الفلاح الذي عاصر ثورة ١٩٥٢م، وتعلم كرامة المواطن وضرورة الدفاع عنها.

استشعر محمود حسن إسماعيل الموت قبل مجيئه، وسمع أبنائه في مصر - فترة وجوده في الكويت - أبناء كاذبة عن وفاته قبل رحيله، ويقول (شوشة) في ذكراه: «عندما أبدع الشاعر الكبير محمود حسن إسماعيل قصيدته سواقي أبريل.. لا أظن أنه كان يدور بخلده أو بخلد أحد من قرائه أنه يتنبأ - على عادة الشعراء - بأن رحيله سيكون في شهر أبريل. لكني، وأنا أعيد قراءته بعد رحيله توقفت عند أبياته:

أبريل دير العاشقين من قديم الزمن سمعته يتلو المزامير فهل يسمعي

دب الهوي في بدني فهل نزع كفني؟

مدركا أن بعض الشعراء، بما يمتلكونه من استشعار كوني وحس استثنائي يوهبون - كالطير - معرفة اتجاه الرياح، واستشفاف وقوع المصائر<sup>(١)</sup>. فهل كان الموت يستعجل الشاعر في مستقر رحمة ربه قبل انتهاء الأجل، فقد بلغ أبناءه نبأ كاذب بوفاته في غربته فترة عمله في الكويت، التي فتحت له ذراعيها تقديراً لإبداعه المتميز بعد أن خذلت أجهزته من مصر بعدم ترشيحه لجائزتها التقديرية. وحتى في هذا الخبر طفت مشاعر الأبوة رفقا بأبنائه في مصر، فعندما علم بوصول هذا النبأ الكاذب أشفق على أولاده وأرسل إلى ابنته يقول: «لا تجزي يا ابنتي.. إن الطبيعة.. إن الطبيعة أكثر أدبا وخلقا من أن تعامل العباقرة مثلي كما تعامل العامة من الناس.. إذا حدث - ولا قدر الله - ذلك فلا بد أن ترمد الشمس جفونها في الظهيرة، وأن تلبس الأرض القتامة والسواد<sup>(٢)</sup>. وتقول (سلوان محمود): «وقد كان، وتحققت نبوءته يوم وفاته، ولم أر للشمس ضوءاً لمدة أربعة أيام، كان فيها يلفظ أنفاسه الأخيرة وأنا بجانبه لا أصدق أن الهرم يتهاوى.. أمام سطوة القدر.. وعُدت به إلى وطنه مصر.. في طائرة واحدة بعد تكريم عظيم من دولة الكويت.. هو جسد مسجى فارقه الروح.. وأنا جسد حي لم تبق به إلا أعمق معاني الحزن والألم<sup>(٣)</sup>»

(١) فاروق شوشة: محمود حسن إسماعيل في ذكراه الثلاثين،

<http://www.arabicnadwah.com/articles/ismael-shusha.htm>

(٢) سلوان محمود: مقدمة مختارات من شعره، ص ١٢، ١٣.

(٣) نفسه، ص ١٣.

في الخامس والعشرين من شهر أبريل من عام ١٩٧٧م غادر الشاعر محمود حسن إسماعيل دنيانا، ونقل جثمانه من الكويت إلى القاهرة، وفي السابع والعشرين من نفس الشهر، شَيَّعَ عشاقُ الشعر والأدب جنازته، فَشَيَّعُوا حين شيعوه، عالِمًا من الأدب الرفيع، وترك لنا محمود حسن إسماعيل - حين رحل - فنَّه شعرًا زاخرًا بكل معاني الحياة وبكل نبضة من نبضات القرية بدقائقها وتفاصيلها وكل ومضة من أمل الإنسان المصري والعربي والعالمي، فإن طموحات الإنسان - أي إنسان - جزءٌ من طموحات الإنسانية يتغنى بها الشاعر السامي عبر العصور وبأصدق الألحان.

## مرحلته الشعرية

١-٢-٠

حلَّ محمود حسن إسماعيل في منطقة افتراق بين نزعات شعرية تتجاذب وتتصارع وتتعارك في تاريخ الشعر العربي الحديث، بين النزعة الكلاسيكية التي تَمَّتْ على يد (شوقي)، وكان قد ابتدأها (البارودي)، ونزعة التجديد، التي دخلت في معارك ساخنة بين الديوانيين، وأصحاب النزعة العاطفية التي استقرَّتْ باسم أبوللو، وكانت في موازاتهم مدرسة شعراء المهجر، ويقع محمود حسن إسماعيل موقعًا وسطًا بين القديم والحديث، ويصعُبُ على قارئٍ شعره أن يسلكه في مذهب معيَّن، كالرومانسي والواقعي والرمزي، لأنه يجمع عناصر شتى من هذه المدارس الفنية، لكنه في النهاية يمثل صوتًا فنيًا عميق التمييز والتفرد في شعرنا العربي، ولكنه «انضم إلى مدرسة أبوللو. وبمجلتها نشر بواكير إنتاجه الشعري، ومنه - على سبيل المثال - قصيدة نشرها في عدد فبراير من عام ١٩٣٢م في رثاء (شوقي)، وقد نظَّمها على طريقة الشعر الحر.

وكانت هذه المحاولات هي الاهتمامات الأولى المُبلِّغ في حُجْم محمود حسن إسماعيل كان متابعًا ومنغمسًا في القضايا التي أثارها عصرُ التحول في الحياة الشعرية والأدبية بعد رحيل (أحمد شوقي) عام ١٩٣٢م، مُؤرِّخًا لهذا الرحيل بأنه التاريخ الذي شهد هبوط شاعرنا لأول مرة من صعيد مصر قادمًا إلى القاهرة ومشاركًا في جنازة (شوقي) بالمعنيين: المادي والمعنوي معًا، ومشغولًا بما أُطلق عليه أدب الصنعة وأدب الإلهام، وترجمات (عمر الخيام)، وفلسفة السرعة الأدبية، وحال الشعر بعد رحيل حافظ ثم شوقي. في هذه المرحلة الانتقالية بين القديم والحديث نهض محمود حسن إسماعيل شعريًا، وبعد شوقي تحديدًا وُجد الشعر العربي في مفترق طرق، بين جماعة العقاد وشكري والمازني، وبين جماعة أبو شادي، وعلي محمود، وإبراهيم ناجي، وبين المهجريين خارج مصر وكان صرح الكلاسيكية قد أدى دوره في إحياء الشعر العربي من الركود، «بعد أن كاد يلفظ آخر أنفاسه في العصرين المملوكي

والتركي، ويصبح أجدائاً تكفنها أرديةً زاهية أو باهتة من المحسنات، قد تبارى في نسجها قومٌ غشى قرائحهم ظلامُ العصر، أنضب مواهبهم الانقطاع عن الماضي، وبدد طاقاتهم الكلف بالتلاعب»، وقد وصلت الكلاسيكية إلى غايتها على يد (شوقي)، وفي ذلك يقول (شوقي ضيف): «أتم (شوقي) صرح الكلاسيكية، فأصبح على الذين يأتون من بعده أن يشعوا على السفح من دونه» فقد أطلعت الكلاسيكية الناس على شعرٍ قديمٍ حديث؛ حديث: في زمانه ومناسباته وموضوعاته، قديمٌ: في روحه وأصالته وديباجته، فقد حققت الكلاسيكية هدفها «في حركة مزدوجة الاتجاه، هي العودة إلى المثل العليا في الشعرية القديمة، وتطويرها لبعض مقتضيات التحديث في التجربة والصياغة، لكن مع غلبة الطابع الخطابي الاجتماعي عليه. وربما كان (شوقي) أعلى نقطة وصل إليها هذا التيار»، المهم أنه لا يمكن البناء بعد شوقي فوق صرح الكلاسيكية، بالضبط في هذا المفترق الشعري وجد الشعراء الجدد أنفسهم، لا يمكنهم البناء من أعلى، فكان عليهم أن يقعوا على السفح ليتدعوا نموذجهم الفني، ليكُونوا جسراً للجديد القادم، الذي لم يكتمل تشكُّله بعد، في شكل لا يعرف التدرُّج في مسار التاريخ الشعري، «الشعر لا يتدرج في الرقي كما يتدرج العلم والتعليم، فقد ينبغ الشاعر ويتلوه من هو أصغر، ويسبقه من هو أعظم، لأن الشعر هبة في القرائح كهبة الجمال في الوجوه، فليس من الضروري أن يكون مولود القرن العشرين أجهل من مولود القرن العاشر، ولا أن يكون التقدم في الجمال مطرداً بين جميع الحقب أو جميع الأفراد، ولكن الشعر في مصر تدرُّج من شعراء الحملة الفرنسية، إلى شعر (صفوت الساعاتي)، إلى شعر (سامي البارودي)؛ لأن الأمر هنا متصل بتعليم اللغة، وشيوعها بين التآديين والشعراء، فكأنه تدرُّج في العلم لا في الشعر، وفي الأداة لا في الجوهر، فلما استوفى التقدم اللغوي أمدّه، بطل التدرُّج عامّاً بعد عام، وحقبة بعد حقبة، وأصبح كلُّ شاعر رهيناً بنفسه في درجة نبوغه ومبلغ حفظه من الملكة والإجادة»، وإذا صحح كلام (العقاد) نظرياً فإن (شوقي) كان قمة التدرُّج، الذي لا يكون

تدرج بعده «وقد استوفى التقدم اللغوي غاياته في عصر البارودي، فصبري، فشوقي، فلا تدرج فيه بعد ذلك، وإنما فيه اختلاف في المزايا والخصائص بين الفخامة والدقة الموسيقية أو الإغراب أو السلاسة، وانقطعت الصلة بين هذا الجيل وما بعده لهذا السبب الذي يرجع إلى اللغة، ولسبب آخر يرجع إلى روح الشعر ومعدنه ومرماه» وبغض النظر عن صحة ذلك نظرياً فقد صحَّ واقعيًا، فلم يكن هناك اتجاه شعري واحد بعد (شوقي)، وانتفت فكرة التدرج، وحل محلها التنافس والتنازع والتصارع، بين أكثر من نزعة شعرية، فمدرسة (الديوان) من جهة، و(أبوللو) من جهة ثانية، و(المهجر) من جهة ثالثة، أما فكرة التدرج، التي يتحدث عنها (العقاد) فليست بالضرورة غير واقعة، فإن انتفى التدرج في الاتجاه نفسه، فيبقى التدرج في المذاهب الشعرية، لا تدرج بعد شوقي في شعر الكلاسيكية، هذا صحيح، إنما مجرد البناء من جديد بعيداً عن الكلاسيكية هو في حد ذاته تدرج، فقد أعادت الكلاسيكية أمة بأكملها إلى التراث، وانتهى دورها، واختلف من بعدها مفهوم التدرج، لم يعد ذلك التدرج الرأسي، إنما هناك تدرج يأخذ شكلاً أفقيًا أو عرضيًا، لقد وقع محمود حسن إسماعيل في هذه الدرجة من درجات التدرج، في درجة ما من درجات سلم التدرج الأفقي - العرضي، الذي يستلهم كل الماضي الشعري، بدءاً من الجاهلي حتى انتهاء الشوقيات، كما عليه الإحاطة بكل التيارات المعاصرة من نزعة وجدانية، وأخرى عقلية، وحتى النزعات المجاورة في الغرب مثل النزعة الرمزية، التي تأثر بها هو وكثير من جيله، من أجل بناء جديد، ينهض من كل ما سبق، لكنه يختلف عن كل ما سبق، فهو تدرج يقوم على الثورة، لا على السير قُدماً في الاتجاه النفسي، فكان خروجه الأول قبل ظهور مدرسة الشعر الحر، كما تار من قبله هؤلاء المجددون على طريقة المحافظين، «ونعوا عليهم اتخاذهم النماذج البيانية القديمة مثلاً أعلى. كما نعوا عليهم زجهم بالشعر في المناسبات والمحافل، والبعد به عن النفس الإنسانية. كما عابوهم أيضًا بالاهتمام بقشور الأشياء وظواهرها، وعدم اتضاح الشخصية وتميزها. وأخيراً عابوهم

بعدم رعاية الوحدة العضوية في القصيدة. ونتيجةً لطموح هؤلاء الشبان وكبر آمالهم، وعدم مواتاة إمكانيات عصرهم بالنسبة إليهم، أو نتيجةً لشعورهم بعدم القدرة على تحقيق آمالهم الفنية، وشق طريقهم أمام هذا الطُود الشامخ، الذي يمثله هذا الاتجاه المحافظ البياني، وبتربع عليه الشاعر الكبير شوقي، قد أحسَّ هؤلاء الشبان بكثيرٍ من المرارة والظُّلم، فشابت حركتهم ثورةً، وأخذت أحياناً شكلاً تدميراً، فلم يكتف هؤلاء الثائرون بإذاعة شعرهم الجديد، الذي يمثل مذهبهم التجديديّ وطابعهم الذهني، وإنما قدّموا لشعرهم وصاحبوه وأتبعوه بمقالات وكتابات تهدم الاتجاه القديم وتجرح أعلامه، وخصوصاً شوقي وحافظ،» كما أن الحاجة الفنية بعد شوقي دعت إلى ظهور لون شعري جديد، يحاول القيام بما عجز عنه الاتجاه المحافظ البياني، ومن تحقيق المثل الشعري الأعلى، الذي يلائم العصر والبيئة، ويتجنب ما تورّط فيه الاتجاه المحافظ البياني من مأخذ، وقد وُلِد هذا الاتجاه الجديد على يد ثلاثة من الشُّبان المصريين، وكان العقاد أحدّهم، اشتركوا في عدة سمات، فهم - أولاً - من ذوي الثقافة الأدبية الإنجليزية بالإضافة إلى الثقافة العربية، وهم - ثانياً - من المفكرين المغلّبين كثيراً لجانب العقل، وهم - ثالثاً - من الشباب الثائر، المتطلع إلى آفاقٍ عليا وقيمٍ أفضل، وهم - آخر الأمر - من الطموحين الذين يرون آمالهم أكبر من إمكانيات عصرهم وظروف معيشتهم، وأما الشباب الثلاثة فهم: عبد الرحمن شكري، وإبراهيم عبد القادر المازني، بالإضافة إلى العقاد. وبعد أن تجمدت الكلاسيكية عند حجم معين من البناء، ثم مُني الاتجاه المحافظ البياني أو الديوان بالانحسار، كانت الظروف مهيأةً لنشأة اتجاه شعريّ ثالث، يعوّض بحرارته وانطلاقه ما سبقه من تجمد اتجاه وانحسارٍ آخر، هذا الاتجاه يسميه الدكتور (أحمد هيكل):

بـ"الاتجاه الابتداعي العاطفي"، «نظراً لكون الشعر السائر في هذا الاتجاه لا يتّسم بالتجديد فحسب، وإنما يتجاوزهُ إلى الابتداع المنطلق المتحرر، ثم لِكَوْن هذا الشعر يجيش بالعاطفة الحارّة المتدفقة، لا بالبيان المنمّق، ولا بالذهن المتفلسف» وتمثّل هذا الاتجاه الابتداعي

العاطفي في مدرسة أبوللو، وكانت الظروف قد هيأت التربة لظهور هذه المدرسة - التي يُعدُّ محمود حسن إسماعيل من دعائمها - وجعلت منها اتجاهًا ضروريًا في ذلك الحين، وذلك لسدِّ فراغٍ قد وُجدَ في الحياة الفنيَّة نتيجةً للصراع الذي احتدم بين المحافظين البيانيين، والمجددين الذهنيين، أو بالأحرى بين شوقي والعقاد، فهذا الصراع الذي بدأ في بدايات القرن العشرين ووصل ذروته عام ١٩٢١م، مع كتاب "الديوان"، كشف مساوئ ومحاسن المذهبين الشعريين، ما جعل الفرصة متاحةً أمام جيل الشعراء الشباب؛ لكي يختارَ أحسنَ ما في الاتجاهين، في اتجاهٍ جديدٍ أُطلق عليه اسمُ أبوللو. أما مدرسة الديوان فيُعدُّ رائدَها الشاعرُ خليل مطران، وعلى الرغم من أن العقاد ينكر تأثره هو وعبد الرحمن شكري والمازني بمطران، فإن ما كتبه مطران عام ١٩٠٠م يُعدُّ بداياتِ هذا الاتجاه، عندما كتب «إن اللغة غيرُ التصور والرأي، وإن خطة العرب في الشعر لا يجب حتمًا أن تكون خطتنا، بل لهم عصرهم ولنا عصرنا، ولهم آدابهم وأخلاقهم وحاجاتهم وعلومهم، ولنا آدابنا وأخلاقنا وحاجاتنا وعلومنا. ولهذا وجب أن يكون شعرنا ماثلاً لتصورنا وشعورنا، لا لتصورهم وشعورهم، وإن كان مفرغًا في قوالبهم. محتديًا مذاهبهم اللفظية» وكانت المعركة قد بدأت بين العقاد وشوقي منذ عام ١٩٠٩م، عندما نقد العقادُ الشاعرين، فأنكر على حافظٍ خلطه للأغراض الشعرية في قصيدةٍ واحدةٍ، فقال: «إنَّه أخذ قطعة من الحرير، وقطعة من المخمل، وقطعة من الكتان، وكل منها صالحٌ وحده لصنع كساءٍ فاخرٍ في نسجه ولونه، ولكنها إذا جُمعت على كساءٍ واحدٍ، فتلك مُرَقَّعةُ الدِّراوِيش»، وكذلك اتهمه لشوقي بالخلو والتقليد وعدم الصدق، وقال عنه عام ١٩١٠م: «ليت شعري ماذا كان يعني شوقي بك بقوله على قبر بُطْرُس غالي باشا»

القوم حولك يا ابن الي خُشَّعُ يقضون حقًا واجبًا وذماما  
يتسابقون إلى ثراك كأنه ناديك في - عهد الحياة - زحاما  
يكون موئلهم وكهف رجائهم والأزجيَّ المُفْضَل المقداما

أكان يريد أن يقول إن زائري قبر الرجل، وفيهم ساداته الأمراء والوزراء والعظماء والعلماء، وفيهم نائب مولاة الأمير، ووكلاء الدول وأكابر السّرة والوجهاء، أكان يريد أن يقول: إن هؤلاء كلهم ممن كانوا يقصدون من نادي ابن غالي مؤثلاً وكهفَ رجاء، يستعطفون من أريحية ساكنه الجواد، ويستدرون من إفضاله؟ أم كان لا يريد أن يقول شيئاً؟ أم تُراه يحسب أنهم ملكوا عليه حتى دموع عينيه، وأنه نائحة المعية، أُعدَّ ليرثي كل من يموت من خدامها بلا مقابل؟»

وبعد ذلك تشعبت المعركة بين العقاد وكثيرين من أمثال (الرافعي)، وكانت معركة شرسة وحامية، حيث كان العقاد يرفض ما ذهب إليه المجددون من الجمع بين البحور في القصيدة الواحدة، وزادت المعركة تشعباً وجدةً، فاتهموا العقاد بالسرقة من شكري، ووصف العقاد نقاده بأنهم أنذال، وعلى الرغم من أن مجلة أبوللو التي أعلن عنها الدكتور/ أحمد زكي أبو شادي في سبتمبر عام ١٩٣٢م كانت من أجل عدم التحزب في الشعر، واختير شوقي رئيساً لها في أول جلسة في داره «كُرمة ابن هانئ» بالجيزة، وبعد أربعة أيام تُوفي شوقي في ١٤ أكتوبر عام ١٩٣٢م، وفي يوم السبت ٢٢ أكتوبر عام ١٩٣٢م اجتمع الأعضاء في مقر رابطة الأدب الجديد بالقاهرة، واختاروا (مطران) رئيساً لها. على الرغم من ذلك بدأ العقاد معركته مع المجلة وأصحابها، وكان ينشر نقده لهم في أعدادها، واشتدت المعركة بين العقاد وأبو شادي «بعد أن تعرض أبو شادي لديوان العقاد: (وحي الأربعين) بالنقد الخفيف واشترك فيها عدد غير قليل من النقاد، سواء كانوا في جانب العقاد أو في جانب أبو شادي» ومع ظهور أول أعداد مجلة أبوللو، وبعد وفاة شوقي، كان قدوم محمود حسن إسماعيل إلى القاهرة قادماً من النخيلة، للالتحاق بدار العلوم، ولتشجيع جنازة أمير الشعراء أحمد شوقي، وكانت إطلالته الشعرية الأولى عام ١٩٣٥م بـ "أغاني الكوخ"، لكن سبق هذا الظهور بقصائد على صفحات أبوللو، وكان أولها في عام ١٩٣٢م في رثاء شوقي، وفجأة وجد محمود حسن

إسماعيل نفسه في المعركة، فعندما صدر ديوان «الينبوع» لأحمد زكي أبو شادي، نقده الشاعر (أحمد محرم) في مقاله «عثرات الينبوع»، كما تناوله (أحمد مخيمر) بالتشريح، ورد محمود حسن إسماعيل على نقد أحمد مخيمر لديوان الينبوع «ونشر أبو شادي هذا الرد في باب المنبر العام» في العدد السابع عام ١٩٣٤م.

فقبل ظهور ديوانه الأول «أغاني الكوخ» عام ١٩٣٥م دخل محمود حسن إسماعيل - وهو طالب في دار العلوم - مُعْتَرِكَ الشعر، والمعركة الدائرة بين المدارس الشعرية، والمذاهب الفنية، تابع - وهو صغير - ما عاصره من هذه الأحداث والسّجالات الفنية، وراجعها ونهض فوقها مُتَّخِذًا لنفسه مذهبًا شعريًا خاصًا؛ توسط به بين القديم والحديث، بين نشاطات أبوللو ورواج قصائد شعرائها، وبدايات الشعر الحر. فكان في بداياته الفنية واحدًا من دعائم أبوللو، ولكنه في مسيرته الفنية، أخذ يراوح بين تيار أبوللو، وتيار الشعر الحر، وظلّ محمود حسن إسماعيل ينسب ذلك التيار إلى (نازك الملائكة)، لكنه وكما كانت بداية الديوان على يد مطران وريادتها للعقاد، وبداية أبوللو لزكي أبو شادي، وريادتها لإبراهيم ناجي، فإن بدايات الشعر الحر لمحمود حسن إسماعيل، وريادته لنازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، انحسرت فيما بعد جماعة أبوللو، وانزوى أعضاؤها بعيدًا عن الحياة العامّة. ومن عباءتها خرجت جماعة الشعر الحر، والمتتبع لشعر محمود حسن إسماعيل يجده نواة حقيقية يمكن أن تنهض منها قصيدة التفعيلة، بعد أن تحرر هو وجماعته من اعتماد القصيدة على البحر الواحد، ومضى محمود حسن إسماعيل قُدّمًا فيما هو أبعد من ذلك، على النحو الذي سيتضح لاحقًا. وفي النهاية انتهت جماعة أبوللو بالانفصال، وتمزقت الجماعة، وهجر بعضهم الحياة العامة كأحمد زكي أبو شادي، الذي سبقه إلى ذلك ناجي إلى ماوراء الغمام، وسبقه (علي محمود طه) إلى ماوراء البحار مع الملاح التائه، وسبقه (محمود أبو الوفا) إلى معاناة أنفاسٍ محترقة، وامتدت عمليات التخلي والانفصال بعد ذلك عند (الصيرفي) في الألحان الضائعة، حتى وصلت إلى

آخر دواوين محمود حسن إسماعيل "أين المفر؟!". وتعددت الاتجاهات التي تختلف في تفاصيلها، ولكنها تلتقي عند انفصال الشاعر المصري عن مجتمعه، وربما كان الإحساس بالظلم الذي تبدى شعرياً في ظاهرة الشكوى عندهم سيطر إلى حد اليأس، لكنه لازم محمود حسن إسماعيل بشكلٍ خاص، فهجر الحياة العامة في مصر، وسافر إلى الكويت مُنزوياً من أجل لُقمة العيش.

كانت بداية محمود حسن إسماعيل بعد شوقي تاريخياً وفنياً، فترك قريته النخيلة في عام ١٩٣٢م ملتحقاً بدار العلوم في القاهرة، ومشيعاً لجنازة شوقي، وليعلن عن مولده الشعري بقصيدة في رثاء أمير الشعراء على نظام الشعر الحر، نشرها في مجلة أبوللو، عدد فبراير عام ١٩٣٢م. وكانت بدايته الساطعة في سماء الشعر العربي - وهو لا يزال طالباً في كلية دار العلوم - عندما أطلَّ إطلالته الأولى بديوانه "أغاني الكوخ" عام ١٩٣٥م، وكانت هذه هي المرة الأولى في تاريخ الشعر العربي، التي «يصبح فيها الكوخ - وليس القصر - عنواناً لديوان شعري، رامزاً إلى اختلاف التوجُّه، وتغيير مسار الانتماء والدعوة الحارّة إلى أفقٍ شعريٍّ مُغاير، يكون محورُه الأرض، والفلاح، والقرية، والمحراث، والشادوف، والنورج، والساقية، والغراب (راهب النخيل)، وصميم الحياة اليومية الواقعية، الغارقة في شظف العيش والمعاناة الطاحنة في قلب صعيد مصر. هذا التوجه الشعري الجديد جاء مُكتسباً عالمه الشعري الكامل من اللغة والصُّور والمعجم الشعري، وبناء القصيدة، والموسيقى الشعرية، هذا العالم الذي جَرَفَ في طريقه كثيراً من صور الشعر الزائف»<sup>(١)</sup>، فكان ديوان "أغاني الكوخ" هو البداية الحقيقية لشاعرٍ كبيرٍ أحدثَ رجّةً في الشعر العربي، في الموضوع الشعري الذي خالف المُتبع في عصره؛ لأنه جاء من صميم الحياة المصرية ومعاناتها، فكان الفلاح هو محورَه الأول، ويدور في أفلاكه كلُّ شيء؛ الساقية والكوخ وكل مفردات الحياة الريفية التي عاشها الشاعر، كما أنه جاء مختلفاً من حيث الفنُّ الشعري الذي ابتعد عن النزعة الذهنية، ودخل عالم الوجدان والعاطفة، كل ذلك كان كفيلاً بأن يجعل "أغاني الكوخ" ثورةً شعريّةً أحدثها محمود حسن إسماعيل في الشعر العربي.

ومن الدواوين الأربعة عشر التي أصدرها الشاعر هناك: ديوان "الملك"، الذي كان محمود حسن إسماعيل يتحاشى ذكره في المهرجانات واللقاءات الشعرية والفكرية، فقد مدح

(١) فاروق شوشة: محمود حسن إسماعيل في ذكراه الثلاثين،

الشاعر محمود حسن إسماعيل الملك (فاروق) بإصدار ديوان "الملك" وقد عيب عليه ذلك، بعد زوال الملابس التي قال فيها ذلك الشعر، وتلك الملابس تقول: إن فاروق في ذلك الوقت كان لا يزال شاباً تتعلق به آمال الشعب، ولم يفسد بعد، وكانت له مبادرات طيبة مثل مواساته لأهل الصعيد في المَلاريا ومدحه العديد من الشعراء وغيرهم، وغنّى له كبار المطربين والمطربات، فكان مدحُه تعبيراً شعبياً صادقاً، على أن مدح محمود حسن إسماعيل للملك كان يتضمن كثيراً من صور الشعب الكادح ويعبر عن كدحه وتطلُّعه، فكان صوت الكوخ يقول للملك فاروق نحن هنا، أما وإنَّ فاروق قد انحرف بعد ذلك عن مصالح الشعب فهذه مسألة أخرى.

يقول الشاعر:

نورٌ من الله ترعاه العنايةتُ	هاتوا أغانيكم في حُبِّه هاتوا
وظاولوا هامة الدنيا بعزته	فنحن من دونها في الأرض أموات
ورددوا في ضحى الوادي بشائره	فما لنا غيرها للمجد آيات
وامشوا كما خطرت مصر بساحته	نشوى تُرَّح جنينها الصبايات
غذى هواها دماً يجري بمهجتِه	كما جرت بحياة البحر موجات
حنا عليها، كما تحنو الظلال على	سارى هجير له في الدواهات
حنا عليها، كما تحنو الشعاع على	مخير الليل تشقيه المفازات
حنا عليها كما تحنو المنى فجأت	قلبا تساور جنبيه العلالات

لكن محمود حسن إسماعيل كان يمتنع عن الحديث عن هذا الديوان، وكان قد تناساه تماماً، ربما خجلاً من التصنيف السياسي، وهذا يعني أن الديوان كان إحساساً ووجداناً في وقتٍ ما، تغير بتغير الظروف والأحداث، لكن محمود حسن إسماعيل تغنى بكثير من الأحداث الملكية، فقال في عيد الجلوس:

النيل حولك يجري ما بشاطئه إلا هوى لك طي الموج مستتر  
 ضفافه الخضر والأحلام تسكنها لنور تاجك فيها معبد عطر  
 غنى به العشب والأنسام حين سرت أدت صلاة الهوى من أهلها زمر<sup>(١)</sup>  
 وكال محمود حسن إسماعيل المدح للملك في أكثر من مناسبة فقال:

فاروق هذي نشوة الحب تهفو بواديك  
 شعت بها من عالم الغيب أعراس ماضيك  
 في النهر، والأدواح، والعشب دنيا تحييك  
 في كل واد نورك الفتان  
 يسري مع الأعمار والأزمان

كما سرين على قلب والله يحميك<sup>(٢)</sup>

لكن هذا الديوان الشعري ارتبط بمشاعرٍ مرحلية، وبجانب إنساني في حياة الملك فاروق، لا بغرض التقرب من الملك، خاصةً أن محمود حسن إسماعيل كان يستهل بعض قصائد هذا الديوان بما يؤكد هذا الجانب الإنساني، فهذا هو يستهل مجموعة شعرية من هذا الديوان بجملة من رسالة ملكية، يقول فيها الملك فاروق: «إني أعطف على هؤلاء المتألمين الصابرين» ويصدر لمجموعة أخرى بجزء من رسالة ملكية تقول: «وهذه يدي في أيديكم تساهم في العمل معكم، يد قوية لا لأنها يد ملك، ولا لأنها يد شاب؛ ولكن لأنها يد مصري يؤمن بمصريته» كما أنه صدر قصيدته (ركاب عيسى) بقوله: «في شتاء عام ١٩٤٤م هبت على أعالي الصعيد ريحٌ فاجئة، من وباء الملاريا، فأثر فاروقٌ مواساةً شعبه المعذب في جحيم هذه الحمى الفتاكة، على أن يشهد عيد ميلاده في عاصمة ملكه»<sup>(٣)</sup> ثم أخذ ينهمر شعراً في حب فاروق:

(١) نفسه، ٣٥٢، ٣٥٣.

(٢) نفسه، ٣٦٢.

(٣) نفسه، ص ٣٧٥.

فاروقُ لو أن للأيام أجنحةً رأيتها بالهوى تأتيك أسراباً  
 فاروق حبك سحرٌ لم تدع يده في الشاطين حشاً إلا وقد ذابا  
 فاروق! نورك خمراً صاغ بارئها سرائر الناس للعشاق أكواباً  
 قال الصعيد- وقد كَرَّمَتْ ساحته- نزلت بالركب أرواحاً وألباباً  
 تسري فتشذك الدنيا أغانيها زهراً وطييراً وأمواهاً وأعشاباً  
 رآك في الكوخ قومٌ لا حراك بهم من الضنى، فأهاجوا الريفَ أطراباً  
 سقيت أوجاعهم بُراءً ومرحمةً والدهرُ أترعها سُمّاً وأوصاباً<sup>(١)</sup>

وبذلك انتقل الديوان - سريعاً - إلى المحور الأساسي في شعر محمود حسن إسماعيل، وهو الفلاح، وقد أراد محمود حسن إسماعيل وضَعَه بمعانته أمام الملك، وكأنه يقول له: هنا في ملكك فلاحون كادحون يشكُون الضنك والفقر والنسيان. وقد قال ذلك - بالفعل - شعراً:

دخلت في ظلمة الأكواخ تقتلها برحمة لم تدع فيهن لفساناً  
 لما رآك الحيارى في مخادعهم شكوا إليك الضنى فقراً ونسياناً  
 بسطت يمينك تعطاءً وتعزية لم تنس في زحمة الأسقام إنساناً  
 نسخت رعدة حماهم بفرحتهم فأشربوا منك طيب الروح ألواناً<sup>(٢)</sup>

وكانه يقول لفاروق: أنظر إلى هؤلاء المطحونين من الفلاحين في الصعيد، إلى هؤلاء الفلاحين الذين يصابرون ويصارعون الفقرَ والمرض، الذين ينسون كل آلامهم إذا شرفوا بلقائك. فكان محمود حسن إسماعيل يُذكَرُ الملك بوضع شعبه في الصعيد، وبالْبؤس والفقر والمرض والمعاناة التي يعيشونها، ولهذا لم يكن الديوان حُنوعاً للملك، وسيراً مطلقاً في ركابه، وإن كان محمود حسن إسماعيل ينجل منه، ويتنصّل منه أحياناً.

(١) نفسه، ص ٣٨٣.

(٢) نفسه، ٣٨٢.

ويمثل محمود حسن إسماعيل إنتاجه الشعري الغزير ظاهرةً فنية مهمة في تاريخ الشعر الحديث، تجلّى فيها جلالُ المهوبة، والانفعال الحاد، وخصوصية الأداة، وقد أجمل الدكتور (مصطفى السعدني) خمسة أسباب جعلت شعر محمود حسن إسماعيل متفردًا، وهي:

• أولاً: تمكن محمود حسن إسماعيل من اللغة العربية، وقدرته الرائعة على فضّ أسرارها.

• ثانيًا: تمكنه من الموازنة بين أبعاد الشعور المتناقض لديه، والتوفيق بين الإحساسات الساقطة من ذاته على الأشياء، وانعكاسات الأشياء على ذاته، بمعنى: التوفيق بين الذات والموضوع

• ثالثًا: امتلاكه لطاقة عميقة جبّارة إلى حد التوحش تضرب في أعماق النفس البشرية، تمكّنه من أن يسلط شعاعه المحموم على الكلمة فيجعلها تُهَوِّم بما تحمله من شحنة نفسية مزلزلة تجمع بين الماضي والحاضر، في صورة مكثّفة لا يستطيع استيعابها إلا القارئ العتيد.

• رابعًا: إدراكه أن الخيال: قدرة على الإدراك واستخلاص النظام من الفوضى، وملكته خلق وابتكار.

• خامسًا: تمكنه من خلق (التركيبة السحرية) من غير افتعال ولا ترصّد، وبخاصة في طرح الموج الشعري الداخلي فيما يشبه عالم الرؤيا، جعله ظاهرة فنية فريدة في الشعر العربي، يقول شيئًا جديدًا وثريًا، وهو الوحيد من بين جيل الرومانسية والرمزية العظيم الذي برهن على أن الشكل المتوارث - إذا وجد الشاعر الضخم - يستطيع أن يستبطن مشاكل الإنسان المعاصر، ويبرز الظواهر المتداخلة داخل عوالم التجسّسات. وأخيرًا يستطيع أن يجمع من حوله الانتباه واليقظة والدهشة<sup>(١)</sup> وسوف نقف على نقطتين مهمتين في التطوير الشعري قد امتلك محمود حسن إسماعيل أدواتها بقوة، وهي فكرة خلق التركيبة السحرية، أو خلق الجمال من الفوضى، بإسناده في التركيب اللغوي بين المفردات غير المنسجمة دلاليًا. والثانية هي وحشية

(١) د. مصطفى السعدني: السابغ، ص ٢٢، ٢٣.

اللغة ورقة التصوير، لكن المهم هنا أن محمود حسن إسماعيل بمذهبه الشعري هو ومجموعة من جيله، رواد أبوللو قاموا بخلخلة نظام القصيدة، المتبع عند أصحاب التجديد الذهني، ففي العموم جاءت القصيدة عندهم حالة من الخيال والحلم بعيداً عن منطق الأشياء واستنباط الحقائق، وضرورة النفاذ إلى الجوهر في شكل من أشكال استنباط الحكم، كما أن البناء الشعري اختلف لدى محمود حسن إسماعيل عنه عند الديوان، فقد اختلف مفهوم الوحدة العضوية للقصيدة من وحدة الموضوع إلى وحدة الشعور، وحلّت شعرية المشهد محلّ شعرية الصور الجزئية، واختلف أيضاً البناء الشعري السمعي فتعددت القافية، وتعدد البحر الشعري، حتى كانت بدايات الشعر الحر التي لم يواصل محمود حسن إسماعيل النسيج على منوالها. أما الثورة الأكبر فكانت في مجال العاطفة، التي كانت تأتي عند جماعة الديوان من وراء الدهن، بينما هي ملتزمة مسيطرة عند محمود حسن إسماعيل.

لكن أهم ما يميز شعر محمود حسن إسماعيل: هو جمع مفردات الواقع في صورة مخصوصة، والإسناد بين هذه المترادفات المتباعدة دلاليًا في معجمها، لكنها تأخذ دلالتها الخاصة في النسق الشعري عند محمود حسن إسماعيل، وهي ظاهرة لها أبعاد كثيرة نكتفي هنا بالإشارة إليها، على أن يأتي الحديث عنها تفصيليًا في مراحل متقدمة من الكتاب، فمثلاً يقول محمود حسن إسماعيل:

وعصا عمياء تغتاب الصدى      لم تنزل تشد بي أرض الزوال<sup>(١)</sup>

فهذه الصورة جمعت مفردات واقعية هي: (العصا، وعمياء، وتغتاب، والصدى، وأرض، والزوال)، هذه الدوأل اللغوية تعيش في الواقع، لكن هذا التركيب الشعري الذي أسند مفردات غير منسجمة دلاليًا، فجعل العصا عمياء تغتاب الصدى، لم تنزل تشد أرضاً هي أرض الزوال، فهذه الصورة التي فارقت مرجعيتها الخارجية أحدثت رجّة في تصورات

(١) محمود حسن إسماعيل: الأعمال الكاملة، مج ٢، ص ٥٢

المتلقي في ذلك العصر، الذي أُلِف الصورة الجميلة غير المعقدة، التي يمكنه استهلاكها، وكيف زواج محمود حسن إسماعيل بين المتباعدات دلاليًا إلى درجة التناقض، فكيف ينشد أرضًا هي أرض الزوال؟! وهل هو -- محمود حسن إسماعيل - بعيد في ذلك عن أبي تمام في ماء الملام وغيره؟ ومن ذلك كثيرٌ في شعره، كقوله:

ويقذف في هدأة الغافلين زئير الليالي، وأز المحن

فهل زئير الليالي يقذف في هدأة الغافلين، ومثله أيضًا أز المحن؟ بعد أن فارقت هذه الصور مرجعيتها أحدثت ارتباكًا في ذهن متلقي ذلك العصر الذي لم يُعدّل من طرائق تلقيه النصّ، فاتهم تلك الصور وما شابهها بالغموض الزائد، والفوضى، والبعد عن الشعرية الحقيقية، ووصل الأمر عند محمود حسن إسماعيل إلى حد الزجّ بين المتناقضات، وهي من أبرز الوسائل التي يلجأ إليها الشاعر في بناء صورته، وتعني أن الشاعر يمزج المتناقضات في كيان واحد يعانق في إطاره الشيء وتقيضه، ويمزج به مستمدًا منه بعض خصائصه ومضفيًا عليه بعض سماته، تعبيرًا عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المبهمة التي تتعلق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل<sup>(١)</sup> وربما كان ذلك النهج ملائمًا مرحليًا لظروف العصر، وهو إرهاصات أولية لفترة لاحقة، عُرفت فيما بعد بفترة الحساسية الجديدة، مرورًا بمدرسة الشعر الحر، وبدليل أنّ كثيرًا من شعراء أبوللو نسجوا على تلك الظاهرة، وعلى رأسهم إبراهيم ناجي، الذي يقول:

قدر ينسج من خصلة شعر زورقًا يسبح في موجة عطر

فعلى الرغم من وجود هذه المفردات منفردة في الواقع المعاش، فإن هذا التركيب غير موجود واقعيًا، وربما كان ذلك في مرجعيته الزمنية واقعيًا، بعد أن استفحلت هذه الظاهرة في الشعر الحر وقصيدة النثر، في زمن أصبح فيه العدو صديقًا والصديقُ عدوًا. وفي زمن محمود

(١) علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار مرجان للطباعة، القاهرة، ط١/ ١٩٧٨، ص ٣٥.

حسن إسماعيل الذي اشتد فيه التعارك الفكري والتنازع الفني، الأمر الذي انسحب من الواقع السياسي، الذي اتخذ أشكال الثورات الخفية من أجل محاربة المستعمر، وكان الغرض من البحث عن شكل شعري آنذاك ليس انتهاءً سياسياً، بقدر البحث عن شكل يفرغون فيه مشاعرهم، إنما تكوّن هذا الشكل في بناء القصيدة لا يمكن إغفال روح العصر فيه، ولا نود أن يسوقنا ذلك إلى حديث عن علاقة الشكل بالمضمون، على أي حال بدأت هذه الظاهرة مع محمود حسن إسماعيل، واستمرت عند أغلب شعراء أبوللو، وأخذت تتطور في مرحلتي الشعر الحر والحدائث وما بعد الحدائث، لكن يتبعني الإشارة - في الحديث عن مرحلة محمود حسن إسماعيل الشعرية - إلى دور المجلات في نشر هذه الظواهر الشعرية، فقد تبنت أبوللو شعر هذا الجيل من الشباب «لقد أثبتت مجلة أبوللو أن كل اتجاه شعري يريد أن يفرض وجوده في التاريخ الأدبي لا يجد لذلك وسيلةً خيراً من المجلة، ودور المجلات في الحركة الشعرية»<sup>(١)</sup> وهناك الكثير من العوامل التي ساعدت تلك الحركة على الثبات والبقاء منها: «روعة الجِدَّة، والملاءمة لروح العصر، وصدق كثير من التجارب، والمثابرة على تحدي الصعوبات، وسرعة العدوى»<sup>(٢)</sup> ولا ننسى الأغنية التي أذاعت كثيراً من هذا الشعر لجمهور الشُّعْر ولغيره، فغنّت أم كلثوم لإبراهيم ناجي، ولشاعرنا محمود حسن إسماعيل، كما غنّت له نجاح سلام، ومحمد عبد الوهاب. فالأغنية «أشد شيء محافظاً في عالمنا العربي، ذلك أنها إن كانت شعبية، فإنها ما تزال تعتمد الجناس وغيره من المحسنات البديعية، وإن كانت غير شعبية فإنها ما تزال تتحدث عن العذول والرقيب والسهر والعذاب والدموع، وتبدو منقطعة الصلة بالتحول الذي طرأ على المجتمع في النظرة إلى العلاقات العاطفية، وكأنها هي تدور حول نفسها في استلهاهم مواقف رومنطيقية كاذبة»<sup>(٣)</sup>، أيضاً ما ساعد على هذه الحركة التنوع

(١) د. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، فبراير ١٩٧٨، ص ١٩.

(٢) نفسه، ص ١٨.

(٣) نفسه، ص ٢٠، ٢١.

الثَّريّ للاتجاهات الشعرية نفسها، حيث «كانت مدرسة أبوللو قد فتحت أبوابها لكل الاتجاهات، واحتضنت الشعراء الكلاسيكيين أمثال شوقي ومحرم، بل جعلت منهم الرئيس والوكيل، كما جعلت صفحات مجلتها مَيدانًا لأقلام كثيرين من شعراء مدرستها التقليدية، فإننا نرى خطوطاً عامّة حاسمة، تُحدد لونًا واحدًا هو لون الرمانسية المذهبية في شعر أعضاء أبوللو الذين قاموا برسالتها، وتابعوا نشاطهم الأدبي على صفحات مجلتها، وكانوا لصيقين بأبي شادي مؤسس هذه المدرسة مثل الصيرفي والسحري، وصالح جودت، ومختار الوكيل، ومحمود حسن إسماعيل»<sup>(١)</sup> هذه العوامل جميعها خلقت حالة شعرية خاصة، وساعدت على ثباتها وبقائها.

هناك عاملٌ خارجيٌّ مهمٌّ لا يمكن إغفاله في مرحلة محمود حسن إسماعيل الشعرية، هذا العامل ألهب الحسَّ الشعريَّ لكل أبناء جيله، وجعلهم مهمومين بقضية وطنية عربية، وهو ضياع فلسطين، هذا التحول التاريخي في المنطقة العربية أتى معه بتحول شعري، وقد شهدت هذه الحقبة التاريخية صراعات عنيفة في القضية الفلسطينية، أهمها حرب ١٩٤٨ م، بعد إعلان قيام دولة إسرائيل على الأراضي الفلسطينية، وقرار التقسيم ١٩٤٧ م، وبداية مشكلة اللاجئين، هذه الأحداث المتلاحقة فرضت وجودها على المحفل الشعري، وشكلت كثيرًا هذه المرحلة الشعرية، وألهبت الموضوع الشعري لهذه الحقبة وما تلاها. والقصائد التي أبدعها الشاعر في هذا المجال تقطع بأنه عاش مُحببًا عاشقًا، صادق الولاء لهذه القضية الإنسانية الإسلامية في المقام الأول، ثم العربية بعد ذلك، فهي قضية وجود لا حدود، وقضية دين لا قضية طين، وقضية عرض قبل أن تكون قضية أرض، وقيمة الأرض في هذا المقام لا ترجع لذاتها المادية، ولكن ترجع إلى ما حملت من تراث خالد، ومُعطيات دينية ربّانية، ووقائع وذكريات تاريخية، وإلا تساوت قيمة الأراضي، وانعدمت الفروق بين الأوطان، وصحَّ استبدال أرضٍ بأرض، ووطنٍ بوطن.

(١) محمد سعد فشنون: السابق، ص ٦٧.



فإيماننا «باسلامية القضية الفلسطينية» ليس منزعاً سياسياً أو دينياً عابراً، ولكنه متلاحمٌ مرتبطٌ ارتباطاً عضوياً متجدّراً بديننا وفي عقيدتنا، وهو لا ينفي طبعاً ملمح «العروبية»، بل يعضدها ويقوّيها، على أن المسلم العربي المسلم من أية جنسية، عليه واجبٌ تخليص الوطن السليب والحفاظ عليه، وإن كانت مسؤولية العربي أكبر؛ وذلك بصفة الجوار أو الملاصقة أو المعاشة من جهة، ولأنه أكثر من مسلمي الأوطان الأخرى تعرضاً لشدائد العدوان الصهيوني، وما يترتب عليها من خسائر مادية. فالفرق إذن فرقٌ درجي - أي في الدرجة - وليس فرقاً نوعياً، أو كيفياً.

ويقول في قصيدة أخطاء التائهين:

«من هؤلاء؟ دوّخوا التراباً  
وأشبعوا وجه الثرى عذاباً  
في كل يوم يطرقون باباً  
ويفجأون الزمن المنساباً  
فيمسخون الخلد والشباباً  
ويتكلمون بحجره الوثاباً  
سيان إن هم نادمو الأتراباً  
أو عاشروا الوحوش والذئاباً»<sup>(١)</sup>

ومن يقرأ فلسطينيات الشاعر سيرى - بسهولة - إيمان الشاعر بإسلامية القضية، يقطع بذلك مضامين هذه القصائد، ويقطع بذلك «معجمه اللغوي» الذي يتدفق بالألفاظ الدينية والقرآنية، مثل: (محمد - المسيح - موسى - أرض النبوات - مهد الشرائع - المرسلين - آية الله - جبريل - الصُّور - المعجزات - الشهداء - ثاني الحرمين - مثذنة - مآذن - محاريب - محراب - الأذان - النور - الصلاة - الترتيل - سمّ الخياط .. إلخ).

(١) نفسه، مج ٢، ص ٤٩.

ويحاسة دينية مرهفة يسبح الشاعرُ بصورة في العبق الإسلامي، ففي أول ذكرى للإسراء والمعراج بعد أن دَنَس الصهاينة الأرض المقدَّسة يتحدث الشاعر عن هذه الليلة، فيقول في أبياتٍ من قصيدته (تكبيرة الزحف):

سمعت بها غَضَبَ الأنبياء

مزاميرٍ ويلي عتيَّ صداه

وأبصرت ألواحهم في الفضاء

محارِبَ تصرخ فيها الصلاة

وتسيحه من ضفاف السماء

يَصب على الأرض سخط الإله

ويرمي عليها دخانُ الشقاء

أعاصيرَ حقد تَوُزُّ الحياه<sup>(١)</sup>

ونرى شاعرنا الكبيرَ ينظِّم مضمونَ المعروض القرآني - في تصوير ابتكاريٍّ رائع - عن

عقاب الله لليهود بالتيه لما خالفوا عن أمر ربهم وعبدوا العجل، وحرَّفوا كتابهم، وأتبعوا

أهواءهم، ففي أبياتٍ من قصيدته (من خطايا التائبين) يقول:

سبحان مَنْ فرَّقهم شُعباً

وقدَّر التَّيَّةَ لهم عقاباً

ويُلِّ لهم قد عبدوا التراباً

وألمَّوا من الحصى أرباباً

وقدَّسوا من زيفه كتاباً

وبعثوا صلاتهم أسراباً

في كل أرض تنشُد المحراباً

(١) نفسه، مج ٢، ص ٦٧.

وَتَرَصَدُ الدِّينَارَ أَيْنَ غَابَا  
 وَلَوْ طَوَّتْ لَمَعْتَهُ الشَّهَابَا  
 وَدَفَنْتِ فِي بُرُوقِهَا السَّحَابَا  
 الْإِثْمَ مِنْ أَجْسَادِهِمْ تَحَابَا  
 وَقَبَّلَ الْأَبْوَابَ وَالْأَعْتَابَا  
 وَشَقَّ عَنْ مَزَارِهِ الْأَثْوَابَا  
 وَمَسَّهُ تَيْهَهُ الْمَهْوَى فذَابَا<sup>(١)</sup>

ولم يقتصر الأمر على الموضوع الشعري، بل امتد أثره إلى بنية القصيدة، فقد أحدثت هذه الخلخلة السياسية خلخلةً أخرى توازيها في القصيدة الشعرية، فها هو محمود حسن إسماعيل يحرق في مقطوعته السابقة بنية الشعر المشطّر إلى شكل ينحو في اتجاه الشعر المرسل، «فارتبطت نشأة هذا الشعر زمنياً بالقضية الفلسطينية، وإلى ما تمخّض عنها من أثارٍ قريبةٍ وبعيدةٍ، من توزيعٍ لأهلها بين من يقطنون خارج الوطن وداخله، وما يواجهه كل فريق منهم من مشكلات، وإيجاد دولةٍ دخيلةٍ تُقسّم العالم العربي إلى شطرين، بل تقسم الدول مرة أخرى إلى دولٍ مواجهةٍ ودولٍ بعيدةٍ عن المواجهة، والعواصف الداخلية التي اجتاحت العالم العربي بعدها من انقلاباتٍ وثوراتٍ، والعواصف الخارجية على شكل تدخلاتٍ وحروب، وسُنن الغارات على المخيمات، ثم مُجسّد الأمانى الفلسطينية في حركةٍ فدايية، وغير ذلك من شؤون»<sup>(٢)</sup> وليس المهم هنا ارتباط تلك الأحداث بالموضوع الشعري، إنما المهم ما خلقت من مواقف وأساليبٍ ووعي شعريٍّ، وكيف كان محتوماً أن يرتبط الشعر في هذه المرحلة، منذ بدايات

(١) نفسه، مج ٢، ص ٥١.

(٢) د. إحسان عباس: السابق، ص ٤٧، ٤٨.

أبوللو حتى مدرسة الشعر الحر، بحركات التحرر في العالم، وما زامن تلك الفترة من أحداثٍ سريعةٍ ومتلاحقةٍ أحدثت خلخلةً كبيرةً في الجوانب الاقتصادية والسياسية والطبقية في المجتمع، وتوازي مع ذلك كله خلخلةً فنيّةً في بنية القصيدة العربية، فانكسر عمودُ الشعر، وتخلّخت بنية الشعر المشطّر. والمتتبع لتاريخ الشعر العربيّ يجد بدايات هذا التخلخل في البنية جاء على يد محمود حسن إسماعيل خاصةً وجماعة أبوللو عامةً على استحياء، ثم ازداد عنف هذه الحركة مع توالي عنف الأحداث السياسية، وما أحدثته حركات التحرّر في فيتنام وأفريقيا وأميركا اللاتينية، وتوحد رموز التضحية، «لم يعد هذا الشعر يستطيع الانفصال عن الإحساس بأثر قضايا الحرب والسلام والتمييز العنصري والحرب الباردة بين المعسكرين الكبيرين وظهور المعسكر الثالث»<sup>(١)</sup>. المهم في ذلك كله أن شعر محمود حسن إسماعيل لم يكن معزولاً عن هذه المرحلة، وإليه ترد أول خلخلة في بنية القصيدة باتجاه الشعر الحر، وإذا قلنا إن الشعر الحر خرج من عباءة أبوللو، فإن محمود حسن إسماعيل هو بوابة هذا الخروج، وهو الجسر الذي يمتد في أعماق أبوللو ويعبر إلى مدرسة الشعر الحر لدى نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، ولهذا قلنا إن محمود حسن إسماعيل جاء في مرحلة انتقالية بين القديم والحديث، وأقول انتقاليةً وليست بينية؛ لأنه يمتد في المرحلتين وما بينهما، بل إنه هو صاحب أدوات هذا الانتقال، وحامل ميكانيزمات العبور من أبوللو إلى الشعر الحر، بل إنه أول من أراد هذا الخروج إلى الشعر الحر قبل صدور ديوانه الأول "أغاني الكوخ"، عندما نشر في رثاء شوقي عام ١٩٣٢م، مُتَّبِعًا نظام الشعر الحر.

(١) نفسه، ص ٤٨.

الحديث هنا عن بدايات الشعر الحر، وتلمّس عوامل تغيير النمط الشعريّ، وتحول بنية القصيدة إلى أشكال تخالف الشكل المشطور، والدور الذي أحدثه محمود حسن إسماعيل بخاصة. هناك مرجعان مهمّان يعتملان في هذا التحول الشكلي، بعيداً عن المرجع الفني الذي يتمثّل مجمّلاً في الرغبة الملحّة في البحث عن شكلٍ فنيٍّ مُغيّرٍ للشكل التقليدي، يحوي المضمون الشعريّ المختلف، والرغبة في التحرر من أسر الوزن والقافية؛ أما هذان المرجعان فهما: "الطبيعة" و"الأحداث السياسية".

وتنبغي الإشارة هنا إلى نقطتين: أولهما، أن القصيدة ليست وثيقة تاريخية كما أسلفنا، لكن ذلك لا ينفي أبداً انعكاسات الزمن والأحداث على واقع القصيدة وتشكّل بنيتها. ثانيهما: عدم العثور على دليل يثبت تأثر القصيدة في بنائها الشكليّ بالمرجعين السابقين، لا ينفي تأثير هذين المرجعين «فإذا قلنا: إن قضية تحرر المرأة لا بد أن تكون ذات أثر في رسم وجهة شعرية ما، فالفرض صحيح، وعجزنا عن اكتشاف ذلك الأثر ليس دليلاً على عدم وجوده، بل إن عدم وجوده - إن صح - دليل على اختلال في العلاقات الضرورية بين الشعر والحياة»<sup>(١)</sup>

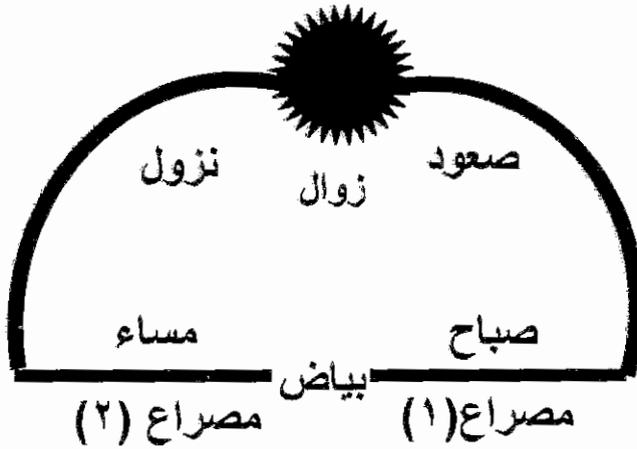
والمرجعان السابقان يلقيان بتأثيراتها على الشاعر داخل النص، وهما يقعان داخل البنية لا خارجها، تماماً كما هو المؤلف - الشاعر، «ليس للشعراء من حياة تبقى خارج شعرهم؛ فهو الذي يجعل لوقائع وجودهم أهمية فكرية وتاريخية توثيقية، والأحداث الكبرى عندهم هي القصائد، فغالباً ما تخلو الحياة الخارجية للمبدعين من معالم لافتة لو عزلت عن إنتاجهم،

(١) د. إحسان عباس: نفسه، ص ٥١.

وكثيرًا ما تكتسب الحوادث الصغيرة في مسيرتهم اليومية أبعادًا خطيرةً بحيث ما أسفرت عنه من منجزاتٍ إبداعية<sup>(١)</sup>، وهذا ما ينطبق تمامًا على محمود حسن إسماعيل (شاعر الكوخ)، فإحساسه بالطبيعة والظلم وقهر الفلاح لا قيمة له خارج شعره، وارتباطه وتفاعله مع الأحداث السياسية للمرحلة لا قيمة فيه تذكر خارج إبداعه الفني، إذن.. نحن نبحث عن هذا الارتباط والتأثر والتفاعل مع الطبيعة والأحداث المرحلية داخل النص، لأنه لا قيمة لذلك خارج النص، ومن ثمّ تعود القصيدة وثيقة فنية وليست تاريخية كما أسلفنا في تمهيد الكتاب. وقد ارتبط كثيرًا - عند النقاد - شكل القصيدة العربية بالطبيعة المعيشة، والواقع السياسي والتاريخي لكل مرحلة. ونظروا إلى البنية المكانية للنص (المتتمثلة في التوزيع الخطي)، فقد نظر (ابن رَشِيْق) إلى الشطرين في سياق توضيحه لاشتقاق التصريح نظرةً مرجعيّتها الظواهر الطبيعية، إذ يقول: «واشتقاق التصريح من مصراعي الباب؛ ولذلك قيل لنصف البيت: مصراع، كأنه باب القصيدة ومدخلها، وقيل: بل هو من الصرعين، وهما طرفا النهار. وقال أبو إسحاق الزَّجَّاج: الأول من طلوع الشمس إلى استواء النهار، والآخر من ميل الشمس عن كبد السماء إلى وقت غروبها»<sup>(٢)</sup> ويمكن نقل هذا التصور إلى الشكل الأيقوني التالي:

(١) د. صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية، مكتبة الأسرة، صيف ٢٠٠٢، ص ١٩.

(٢) ابن رَشِيْق القيرواني: العمدة، دار الجيل، بيروت/ لبنان، ط٤، ١٩٧٢، ج ١، ص ١٧٤.



أو شكل الخباء العربي الذي ينشطر إلى قسمين يتوسطه عمود، وخرق هذا الشكل العمودي الموشَّح، الذي لا يُخفي بناؤه شكل الطبيعة، كذلك الأمر في كل المصطلحات الدالة على الأشكال الشعرية عند العرب من مثل (الموشَّح، المسمَّط، المعلقة، الملعب، المُشَجَّر) حتى إن باحثاً أراد تسمية الشعر الحر بـ(المغصَّن) قياساً على هذه التسميات، فقد خطر له أن يسمى «هذا اللون الجديد من الشعر باسم المغصَّن، مستوحياً هذه التسمية من عالم الطبيعة لا من الفن الزخرفي؛ لأن هذا الشعر يحوي في ذاته تفاوتاً في الطول طبيعياً، كما هي الحال في أغصان الشجرة، وأن للشجرة دوراً هاماً في الرموز والطقوس والمواقف الإنسانية والمشابهة الفنية»<sup>(١)</sup> فإذا كان الشكل الشعري العربي في كل مراحل ارتبط بالطبيعة، فما هو المنتظر من شاعر الطبيعة محمود حسن إسماعيل، لقد أراد محمود حسن إسماعيل - على مستوى الاشتغال الفضائي المكاني للنص - الخروج عن الشكل التقليدي المعتمد، في مراوحات تأتي على استحياء مرة، وتذهب في جراءة مرة أخرى؛ لتكون فيما بعد نواة الخروج الكلي عن شكل القصيدة العمودية، وهذه المراوحات هي طبيعة مرحلة الانتقال من شكل إلى آخر، فهي في النهاية تبشيرات الخروج من الاشتغال المكاني للقصيدة العمودية، إلى الاشتغال المكاني لقصيدة الشعر الحر، وبدأت هذه الرغبة عند محمود حسن إسماعيل خارج النص وقبله، في

(١) د. إحسان عباس: السابق، ص ٢٣.

ظاهرة اعتمادها في تقديم قصائده بمقدمات نثرية هي أقرب إلى شعرية النشر، ثم امتدت  
رويداً ورويداً إلى النص الشعري، على استحياءٍ أولاً تمثلت في كسر نظام الشطرين، فنجده  
يقول في قصيدة نشوة الحب:

هاتِ اسقني واشرب على الخني      حَمَرَ الجمال  
وغنّ وارو الهوى عنّي      وارو الخيال  
واشهد غرامَ الريح بالغصن      فوق التلال

الحب يسقي الطير في البستان  
بالظل، والأزهار، والعيران

والنيل يسقيني بلا دنّ      من هذه الأحان<sup>(١)</sup>

ثم ذهب مكانياً - في اشتغاله الفضائي - إلى شكل الموشح، في قصيدته «على جبال

رَضْوَى» فيقول:

زيدي إنشادك.. زيدينا      واسقي أكوابك واسقينا  
وخذي الأوتارَ وغنيننا      ودعينا للحب دعينا

واصغّي للموج النشوان

ولهمس الدُّوح النعسان

ونسيم الفجر الحيران

وبكل صدّي فوق الوادي      نادي أحبابك.. تجدينا<sup>(٢)</sup>

ثم ذهب في تنوع الأشكال الشعرية، التي تتوفر على التنوع المكاني، فيقول في قصيدة

«عابدين»:

كم شقيّ لم تدع فيه الحياة

غير شكوى رقرقتها دمعتاه

(١) محمود حسن إسماعيل: الأعمال الكاملة، مج ١، ص ٣٦٥.

(٢) مج ١، ص ٤١٩.

وَأَيْنِ دَسَّه نَوْحُ الشَّفَاهِ

لَمْ تَكُدْ تَضْرَعُ بِالشُّكْوَى يَدَاهِ

.. قَالَ يَا فَارُوقُ! فَارْتَدَّ الْأَيْنِ ..

فَرِحَةً تَجْتَاحُ بَرْحَ الشَّاكِلِينَ<sup>(١)</sup>

ثم أخذ محمود حسن إسماعيل يذهب قليلاً باتجاه السطر الشعري، لكنه المقفَى، يقول في حين أشدو:

مَا لَتَغْرِيدِي إِنْ غَنَيْتِكَ الشَّعْرَ يَدَانِ

لَا .. وَلَا أُدْرِكُ مِنْ أَيْنِ سَرَّتْ مِنْي الْمَعَانِي

فَتَسْمَعُ وَحْيَ قَلْبِي الْيَوْمَ وَلَا تَسْمَعُ بِيَانِي

مَا أُرَانِي حِينَ أَشْدُو غَيْرَ لَحْنٍ مَتَفَانِ

هَزَّه الْإِلْهَامُ وَالْحُبُّ وَغَنَّتْهُ الْأَغَانِي

فَسَرَى مِنْ كَبْدِي الدَّامِي إِلَى خَفَقِ اللِّسَانِ

مِثْلَمَا تَسْرِي عَلَى الرُّوحِ عِلَالَاتُ الْأَمَانِي

وَكَمَا تَسْرِي مَعَ الرِّيحِ عَطُورُ الْأَقْحُوانِ

وَكَمَا وَشُوشَ طَيْرٌ الْفَهْ بَيْنَ الْجَنَانِ

وَكَمَا يَنْسَابُ فِي الْآهَةِ شَجْوِي وَحَنَانِي<sup>(٢)</sup>

وظل ينوع في هذه الأشكال الشعرية، فيقول في العزلة:

فِي رَوْضَةِ مِعْطَارِ

تَحْضُلُ بِالْتَّذْكَارِ

(١) نفسه، مج ١، ص ٤٥٥.

(٢) نفسه، مج ١، ص ٤٨١.



ثم تهادى حَطُّو الرسل،  
يُدْفِقُ نورًا بين يديها  
عانق فيها كل نبي مرَّ أخاه..  
وغدت كل حصاة فيها، قدس صلاة..  
حين أتاه حادي النور  
يشق ضحاه..  
.. فوق سفين عبرت لُجَّ الغيب  
وطارت دون شعراع..  
عبر نداء الأفق الأعلى  
سبح في يمناه شعاع..  
فدنا منه، وشرب الحق من الآيات  
ومضى يُنقذ وجه الأرض من الظلمات  
كل ظلام مر عليه، توهج نورًا منه وذاب<sup>(١)</sup>

وتوهجت قريحة الشاعر في هذه المرحلة التاريخية ينشد على نظام الشعر الحر، فكتب «السلام الذي أعرف»، وكانت قصيدته في مهرجان الشعر الدولي الذي انعقد في صيف ١٩٦٩ بمدينة استروجا بجمهورية مقدونيا (يوغوسلافيا)، مثل فيه الجمهورية العربية المتحدة مع شعراء العالم من دول الغرب والشرق، وقال في مطلعها:

.. من الشرق .. جئتُ  
ومن كل أرض أتيتُ  
ولست نيبا على كفه تسطع المعجزات  
ولا مرسلًا في يميني كتاب

(١) نفسه، مج ٣، ص ٨٩.

يضىء الوجود، بآياته البيئات ..  
ولا حاملاً شعلتةً في يدي  
تدق السماءُ بها كلّ باب<sup>(١)</sup>

وقد سار محمود حسن إسماعيل على هذا النهج من التشكيل المكاني للقصيدة في أغلب ما كتب في هذه المرحلة التي أعقبت هزيمة عام ١٩٦٧م، مثل قصائده (غضبة الثأر، وسيناء، ومن التابوت، ومن رصيف الوجوه، وجبال الصمود، وسأشدو، وصوت المعركة) وغيرها من القصائد، وإن كان هذا الشكل قد استقر كثيراً عند محمود حسن إسماعيل في هذه الفترة، لكنه أبداً لم تكن بداياته هي هذه الفترة بالتحديد. فالبداية الحقيقية للشعر الحر يرجعها كثير من النقاد إلى قصيدته «مأتم الطبيعة» التي نشرتها مجلة أبوللو قبل ظهور ديوانه الأول (أغاني الكوخ) في عدد فبراير من عام ١٩٣٣م، وقدمتها بعنوان قصيدة من الشعر الحر، وأعدت نشرها مجلة الهلال عدد أكتوبر عام ١٩٧٠م، ويقول في مطلعها:

أطرق الطير على هام الغصون  
كذيبح نفرت فيه الكلام  
ودجا الكون، وسجّاه السكون  
بدثار الموت، والموت ظلام  
وذكافيه لهاب للشجون  
أخرس الشادي بشجو وغرام  
أي خطّيبٍ قد دهاه  
وأسى أطبق ففاه<sup>(٢)</sup>

(١) نفسه، مج ٣، ص ٩٥

(٢) نفسه، مج ٣، ص ٤١

هذه القصيدة كانت بمثابة الإرهاصات الحقيقية للشعر الحر، وكثير من النقاد يعدها البداية الحقيقية لهذا الشعر، ويرجعون بداياته إلى «الإيماءات السريالية، التي تبشر بها قصيدة محمود حسن إسماعيل وحين ربطت بين الحلم والشعر، فتحت باب اللاوعي على مصراعيه دون احتراس»<sup>(١)</sup> وهذا ما يؤكد أكثر من ناقد: «يلاحظ أن ريادة حركة الشعر قد ظهرت في مصر قبل حركة الشعر الحرّ في العراق التي أرّخ لها مؤرخو الأدب بقصيدة (الكوليرا) لـ(نازك الملائكة)، بما يقرب من عشرين عامًا، وكان من رواد هذه الحركة محمود حسن إسماعيل، فقد نشرت (مجلة أبوللو) في عدد فبراير عام ١٩٣٣م، قصيدته (مأتم الطبيعة)، وقدمتها بعنوان قصيدة من الشعر الحر»<sup>(٢)</sup> ويمكن عقد مقارنة بسيطة بين مأتم الطبيعة لمحمود حسن إسماعيل، والكوليرا لـنازك الملائكة، التي تقول فيها:

طلّـع الفجـرُ  
أصغِ إليّ وقعِ خُطى الماشين  
في صمتِ الفجرِ، أصغِ، انظرِ رُكبَ الباكين  
عشرة أمواتٍ عشروننا  
لا تُحصى، أصغِ للباكيننا  
اسمع صوتَ الطفل المسكين  
موتى، موتى، ضاع العددُ  
موتى، موتى، لم يبق غددُ  
في كل مكانٍ جسدٌ يندبه محزون  
لا لحظّة إخلاذٍ لا صمت  
هذا ما فعلتُ كف الموت  
تشكو البشرية تشكو ما يرتكبُ الموت

(١) د. إحسان عباس: السابق، ص ١٥.

(٢) محمد المصطفى: من أطلال الكوخ أفق السبت ١٨ فبراير ٢٠٠٦.

ومن خلال المقطوعتين اللتين أوردناهما لمأتم الطبيعة، والكويليرا نجد أن القصيدتين تختلفان في الصورة الشعرية وأدوات التعبير وفي النفس الشعري - إن صح التعبير - وفي المنحى الوجداني؛ عنوان القصيدتين فيه مباشرة عند الملائكة، ورومانسية ملتحمة بالوجدان عند شاعرنا، أغرقت قصيدة (الكويليرا) في التقريرية المباشرة، التي تُفسد الشعر من خلال إفساد أدواته، وأولها الموسيقى على الرغم من أن الملائكة قد انتقلت من الجملة الخبرية إلى الجملة الإنشائية، من أمر ونهي ستّ مرات في هذه الأسطر الشعرية، في حين أن قصيدة (مأتم الطبيعة) قد ارتفعت بموسيقاها على الرغم من أن الشاعر لم ينتقل إلى الجملة الإنشائية من الجملة الخبرية إلا في سطرين شعريين، في استفهام ما بين ثمانية أسطر شعرية، والانتقال بين الخبر والإنشاء يُثري النص كما هو معروف. وأمام سذاجة الصورة الشعرية وتقريريتها ومباشرتها وثريتها عند الملائكة، تقف الصورة الشعرية بتشكيلها الزماني والمكاني عند محمود حسن إسماعيل، وقد استطاع أن يوفق بين الحركة التي تموج بها النفس (الذات) والحركة التي تموج بها الأشياء (الموضوع)، فجاءت المفردات في بنائها وفي علاقتها بالصورة تحمل قدرًا من الموسيقى أمكن توظيفه في هذه النقلة في موسيقى الشعر، وقد طوّع الشاعر الشكل الموسيقي لحركته النفسية والوجدانية، وهو الأساس الأول في الشعر الحر؛ لأن الشاعر القديم كان يطوع حركته النفسية والوجدانية للشكل الموسيقي القائم، هذا التفاعل الخلاق بين الشيء الخارجي والشيء الداخلي، بين الموضوع والذات، شحن المفردات في قصيدة (مأتم الطبيعة) بشحنات موسيقية عالية. ومن ثمّ يمكن القول إن قصيدة (الكويليرا) بشكلها الخبري قد تضاءل فيها هذا القدر من الانسجام والتفاعل بين الذات والموضوع.

وليست قصيدة مأتم الطبيعة هي البداية، فقد سبق أن أشرنا أن مجلة أبوللو قبل نشرها لمأتم الطبيعة بعام كامل نشرت له تحت عنوان "في رثاء شوقي"، قصيدة على نظام الشعر الحر في عدد فبراير من عام ١٩٣٢م. وأمّا الأشكال الأخرى التي تنوعت بين المُسمَّط والمُزدوج

عند محمود حسن إسماعيل، والتي أوردنا لها نماذج متعددة «أحدثت في القصيدة حركة، وبعدت بها كثيرًا عن الرتابة، بل حققت مرونة الشعور وتنوع الإحساس الذي يوحى به تنوع النغم»<sup>(١)</sup> وعلى الرغم من أن محمود حسن إسماعيل لم يكن هو الوحيد المتفرد في هذه الفترة بالتجريب بين الأشكال الشعرية، فإنه كان الأكثر جرأة في هذا التجريب، فبعض الشعراء أقدموا في السنوات الأولى التي شهدت فكرة التجارب الفنية على استخدام قالب الشعر المرسل، الذي لا يلتزم قافيةً ما، وإنما يلتزم الوزن فحسب، «وكان شكري قد سبق إلى هذا القالب، ولكن هذا القالب المرسل لم يصادف نجاحًا عنده، كما لم يصادف في محاولات شعراء هذا الاتجاه كذلك، ومن محاولات بعضهم الجريئة استعمال أكثر من بحر في القصيدة الواحدة، مع التنوع في الشطرات طولًا وقصرًا، ومع التحرر من القافية، وهذه المحاولة تشبه من بعض الوجوه، بعض محاولات الشعر الحر، حيث لا يلتزم وحدة البيت كما لا يلتزم القافية. ولكن هذه المحاولة هي الأخرى لم تصادف أي نجاح في شعر أصحاب هذا الاتجاه. ولذا عدل عنها وعن مثيلاتها الدكتور أحمد زكي أبو شادي»<sup>(٢)</sup> لكن بدايات الشعر الحر كانت محل خلاف طويل، وهل كانت في العراق عام ١٩٢١م، أم في القاهرة عام ١٩٣٢م، وإن كانت نازك الملائكة ترى ذلك كله إرهابًا، وتؤرّخ للشعر الحر بقصيدتها عام ١٩٤٧م، لأنها ترى أن حركة الشعر تتحقق بأربعة شروط هي: «وعي صاحبها باستحداثه وزنًا جديدًا، وأن يصحب ذلك دعوة إلى استعماله، وأن تُحدث دعوته صدى، ويستجيب لها بعض الشعراء»<sup>(٣)</sup> لكن هل كانت دعوة نازك الملائكة ستلاقي الاستجابة من دون هذه البدايات

(١) د. أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث في مصر، ص ٣٥١.

(٢) نفسه، ص ٣٥١، ٣٥٢.

(٣) د. يوسف حسن نوفل: أصوات النص الشعري، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، ط ١/١٩٩٥،

التي سبقتها طويلاً، منذ أعلن أحمد زكي أبو شادي ميلاد الشعر الحر بديوانه "الشفق الباكي"، ومحاولات المازني التي سماها الشعر المطلق، ومحاولات كثيرة من شعراء عرب في العراق واليمن، لا يتسع المجال هنا لحصرها، وتصلح في موضع تتبع نشأة الشعر الحر، لكن المهم هنا أمران، عام وخاص؛ العام: هو انسلال الشعر الحر من أبو لولو، والخاص: محمود حسن إسماعيل الذي مدّ جسر الانتقال من أبو لولو إلى الشعر الحر، فتوسّط بين القديم والحديث، ويمكن هنا أن نستشهد بشهادة شاعر حديث هو (أحمد عبد المعطي حجازي)، الذي يقول: إن «علاقته بهذا الجيل بدأت منذ أواخر الأربعينيات، وعمره بين الثالثة عشرة والرابعة عشرة، وأنه فُتِنَ بمحمود حسن إسماعيل، وبديوانه «أين المفر؟!»، ومعه عددٌ من شعراء جيله من مصر والسودان، وفُتِنَ بعلي محمود طه، ثم ناجي، الذي استلهم حجازي من قصيدته «الغريب» قصيدة «تموز»، كذلك تأثر (الفيثوري) في قصيدته «النهر الظمآن» بقصيدة (شكوى الزمن) لناجي»<sup>(١)</sup> وقد سار شعراء أبو لولو في التجديد إلى الحد الذي تأثر بهم شعراء التفعيلة، فكان شعرهم يتمثل في «قصائد من الوزن المطرد والرّوي الموحد، وبعضه من القصائد ذات المقاطع مختلفة الرّوي»، وقد تختلف أوزانها من مقطع إلى آخر، وتمثّل ذلك في لونين: لون يقتصر على التغيير في الرّوي، كالمزدوج المؤلف من أزواج شطرات، وكالمربع من مقاطع كل منها من بيتين، وكالمخمّس، والمسمّط، ولون آخر يتجاوز الرّوي إلى الوزن فلا يلتزمون الوحدة فيه، ولكنهم ينوعون البحور في القصيدة الواحدة»<sup>(٢)</sup> وكثير من الدارسين حاروا في من هو الرائد الأول للشعر الحر؟ وكانت الأسبقية للاهتمام للشكل الجديد متنازعا عليها بين نازك الملائكة ويدر شاكر السياب، يقول أحد الباحثين: «وأرى أن هذه المسألة على

(١) نفسه، ص ٢٥٠.

(٢) نفسه، الصفحة نفسها.

هذا النحو (طفيفة القيمة)؛ لأن محاولات كثيرة تمت قبل ذلك، ولعل نازك أول من شمل هذا الكشف بالإيمان العميق والوعي النقدي الدقيق، في مقدمتها على ديوان (شظايا ورماد) عام ١٩٤٩م، ويبدو أن هذه المقدمة هي التي وجدت للتيار الشعري الجديد مسوغاته الفكرية، وقرنت بين التجربة العملية والسند النظري<sup>(١)</sup>. على أي حال، فإن محمود حسن إسماعيل قدم تنويعات شكلية ونغمية متعددة في اتجاه الشعر الحر مثل الموشح المزدوج والمخمّس والمسمّط، وكذلك المرسل، وعدّد قوافي القصيدة الواحدة، وخرج أحياناً عن القافية مطلقاً، ووصل به الأمر إلى الخروج عن الوزن، وأبدع كثيراً بعد عام النكسة قصائد الشعر الحر، التي بدأت عنده منذ عام ١٩٣٢م، فهو يمتد في أعماق أبولو منذ صدور مجلتها عام ١٩٣٢م، ويمتد في أوصال جماعة الشعر الحر، فهو القديم الحديث، وهو جسر التواصل بين مرحلتين.

(١) د. إحسان عباس: السابق، ص ١٥.

يمكن تصور محمود حسن إسماعيل مبدعًا قصصيًا وناقداً لشعر غيره من أبناء جيله الذين عاصروه، واشتباكه مع الواقع الأدبي في هذه المرحلة الشعرية ودخوله في المعارك الثقافية التي اتسعت رحاها، ونالت منه كثيرًا، «من هنا فإن ديوانه الأول "أغاني الكوخ" - الذي أبدعه وهو في القاهرة بعد مغادرته للقرية وقبل انتهاء دراسته العليا - يمثل بالنسبة له كما يقول هو: 'رفضًا لعالم القرية الذي يخيم عليه الرقة والمسكنة والتجبر والمغايرة الشنيعة بين إنسان وآخر في كل شيء، والتناقض بين طرفي الإنسان: إنسان في الهلاك من الذل والحرمان، والآخر يهلك من البطنة والترف والاستعلاء الجائر. ومن خلال هذا المناخ تولدت أحاسيسي الأولى نحو فلسفة الوجود وموقفي الملتمزم - بطبيعته - بفلسفتي الخاصة، وهي فلسفة ترفض - أول ما ترفض - رقة الوجود والمسافات المضروبة بين الناس بدون عدل، وتُقدِّس الحرية التي لا تشكل قيدًا على نفسها»<sup>(١)</sup> والتجربة الشعرية في معظم نتاج محمود حسن إسماعيل تجربةٌ رومانتيكية يشوبها اهتمامٌ دائمٌ باكتناه أسرار المجهول، واكتشاف أسرار النفس الإنسانية، «ولأن التجربة الشعرية استأثرت بحياة محمود حسن إسماعيل، فلقد ظل يُمد تراثنا الشعري أكثر من أربعين عامًا بأعماله الفنية الأصيلة، ولقد كان حظ هذه الأعمال الفنية من اهتمام النقاد قليلًا، عدا الصفحات اليسيرة التي ضمنتها المجلات الأدبية، وبعض أعمدة الصحافة المصرية هذا فضلًا عن السطور القليلة التي تضمنتها بعض البحوث الأدبية الجامعية»<sup>(٢)</sup> وكان صدور ديوانه الأول أغاني الكوخ يُنبئ عن عبقرية شعرية قادمة، لكنه في

(١) فاروق شوشة: محمود حسن إسماعيل في آثاره المجهولة،

[http://www.asma.org/al\\_moltqa/archive/index.php?t-6069.html](http://www.asma.org/al_moltqa/archive/index.php?t-6069.html)

(٢) د. إحسان عباس: السابق، ص ٢١.

الوقت نفسه لاقى هجوماً عنيفاً من بعض النقاد؛ إذ تخيلوا أن الشاعر لا يكون شاعراً أو كاتباً إلا إذا كتب عن جمال القمر في القرية مثلاً، أما الأسباخ والأترية والإنسان المتمرغ فيها، فلا يليق أن يتناولها من يحترم نفسه، وكانت الاستعارات البعيدة التي يستخدمها شاعرنا موضع التندر والفكاهة مثل قوله عن الكوخ (بعثر عليه الدمع)، إذ كتب ناقدٌ يقول: إن الدمع لا يُبعثر إنما يُسكب، والواقع أن شاعرنا كان يبعد أحياناً كثيرةً ويشتطُّ حتى يُتعب قارئه، ويضطر إلى أن يعيد قراءته حتى يعي ما يقوله، وكان يوغل وراء ما يريد صيده، فإما أن يدركه ويأتي به، وإما لا يأتي بشيء ذي بال. لقد غنى محمود حسن إسماعيل للكوخ وللفلاح، حين كان أبناء القرى الذين عرفوا المدينة يسرعون بالتبرؤ من الفلاح والقرية، وحين صدر (أغاني الكوخ) الذي يراه المعنيون بالأدب والشعر باكورة دواوينه، لم تكن الكتابة عن الفلاح كمنهج إلا عند شاعرنا.

ويُظلم محمود حسن إسماعيل نقدياً، ليستغرق إحساسه بالظلم الذي عاناه اجتماعياً فيعانيه فنياً، وكانت مشكلة النقد مع محمود حسن إسماعيل في أمرين: الأول؛ إنكار موضوعه الشعري الذي خالف السائد قبله، حيث غنى للكوخ والفلاح والقرية، والثاني؛ إنكار مزاجته بين المتناقضات، وقد سبق إعطاء نماذج عنها، لكن النقد آنذاك لم يكن قد امتلك من الأدوات ما يمكنه من فهم هذا التزاوج، وهذه فجوةٌ كامنةٌ بين الأدب والنقد، إذ يستحدث الأدب دائماً أشكاله الإبداعية، ويلهث النقد خلفه، لأن النقد لا يريد أن يبرح قوانينه التي أحكمها، من هنا كانت أزمة الأدب مع النقد طيلة التاريخ الأدبي، وهو الأمر نفسه الذي حدث مع أبي تمام، فقد حاكمه النقد لأنه خالف سابقه، وسواء كان محمود حسن إسماعيل أو أبو تمام، فقد أنصفها النقاد لاحقاً بعد تغير الذائقة النقدية. فقد تغير موقف النقاد لاحقاً، يقول (فاروق شوشة): «وكنت أتابع عن كُتب حماس (أنور المعداوي) لشعر علي محمود طه، واهتمام الدكتور (عبد القادر القط) بشعر ناجي، والتفات (محمد مندور) إلى شعر محمود

حسن إسماعيل وتسميته له بـ«وحش الشعر»، ومن قبل مندور كانت هناك شهادات البياتي ونازك الملائكة والسياب عن شعره. ثم تغير المناخ الشعري وتغيرت الأذواق، وإذا بالدكتور عبد القادر القط يفاجئنا - وهو مقررٌ للجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة - في واحدٍ من احتفالاتنا بذكرى محمود حسن إسماعيل، أنه آن أو أن القول إنه أشعر الثلاثة، وأن ما يتبقي من شعره للتاريخ والذاكرة الشعرية يفوق بكثير شعر ناجي وعلي محمود طه، وأن اكتشافاته واقتحاماته، والمجالات الشعرية التي حلّق في فضائها عاطفيًا وإنسانيًا وكونيًا تفوق في أصالتها وجرأتها وتأثيرها نظرًا لها عند رفيقيه، وأن لغته الشعرية - بصفة خاصة - ستبقي شاهدًا ودليلاً موحياً على عظمة التفرد وسطوع التمايز وتحقيق الهوية والشعرية، وأنه شاعرٌ كونيٌّ بقدر ما هو شاعر إنسانيّ النزعة، لم تشغله ذاتٌ نرجسية، أو اهتماماتٌ صالونيةٌ عابرة، أو وقوع على فتاتٍ ما يمتلئ به المجتمع من إغراءاتٍ ومبازل، فكانت عصمته لشعره من وهم التجارب والمواقف الصغرى صدى لعصمته لنفسه ووجدانه وحياته من التذني أو التهالك أو مسامرة كل ما يبرق وليس في حقيقته ذهبًا<sup>(١)</sup>، لكن مندور قبل ذلك هاجمه هجومًا عنيفًا، وقلل من شعره إلى حد السخرية؛ ففي مطالعته لقصيدة «حصاد القمر» وكانت قد نشرت في مجلة الرسالة في عدد ٧ يونيو عام ١٩٤٣م، فقارن بينه وبين المتنبي - شاعر العربية العظيم - فوجد في شعره رنينًا قويًا في بسطة أوزانه وضخامة ألفاظه، بل في بعض صوره الشعرية المجتلبة على النحو نفسه الذي كان المتنبي يصطنعه أحيانًا متتلمذًا لأبي تمام، لكن مندور عاد ليُجعل شعر المتنبي غير شعر محمود حسن إسماعيل، مقللاً من شعر الأخير، الذي وصفه بأنه مغاير في معدنه النفسي وفي رؤيته الشعرية، وعاد ليماثل بين شعر الشاعرين من حيث النوع الخطابي، لكنه وصف شاعر الحمدانيين بالشاعر الكبير، وأما صاحب "هكذا أغني" فعاب عليه أمرين:

(١) فاروق شوشة: محمود حسن إسماعيل في ذكراه الثلاثين

«أولهما، أن للمتنبي نفساً قويةً عاتيةً متماسكة، عاطفة المتنبي مغلقةً مركزة عميقة، ولهذا قلماً تلوح كاذبةً، عاطفة المتنبي نازاً داخليةً لا تراها وإن ألهبت اللفظ أو أوقدت الصورة. وأما إحساس محمود حسن إسماعيل فمفوض، ويأبى شاعرنا إلا أن يزيده افتضاحاً بقصاصات النثر التي يعلقها فوق قصائده وفي هذا ابتذال، للنفس عنه نفرة، عاطفة محمود حسن إسماعيل «مطرطشة» حتى لتلوح «سراباً عاطفياً» pathetic fallacy كما يقول نقاد الإنجليز.

ثانيهما: اضطراب الرؤية الشعرية vision poetique عند محمود حسن إسماعيل، بل إنني لأخشى ألا يكون له حقلٌ شعري على الإطلاق، وهذا أمرٌ يتضح لمن يراجع صورته في أية قصيدة من قصائده، فإنه لا بد واجدٌ بينها من التنافر ما يقطع بأنه لا يرى الأشياء رؤيةً شعريةً صحيحةً، تراه يجمع بين صورٍ لا يمكن أن تكون وحدة للموصوف، ولو أنه حرص على الرؤية الشعرية الصادقة لرأيت التجانس الذي يُعوّزه. وأنا بعدُ، أرجح أنه يلتمس الصور من ذاكرته لا مما يراه ببصره أو يدركه بحسه<sup>(١)</sup> وهذه الأخيرة أقامت الدنيا ضد محمود حسن إسماعيل من قبيل النقاد ولم تقعدهما، وهي أن صورته من الخيال، ومن أعمال ذهنه في الأشياء، فيركبها تركيباً ليس له مرجعيةٌ واقعية، وهو ما سماه النقاد لديه بالمزج بين المُتَنَاقِضَات، وحاكموا الصورة لديه بمنطق الواقع، فأذكروا عليه بعثرة الدمع مثلاً، التي سبقت الإشارة إليها.

أما مندور، فيواصل إنكاره لتفوق شعر محمود حسن إسماعيل، من منطق عدم وجود العاطفة المتماسكة والرؤية الشعرية الواضحة، معتبراً أن الرنين الخطابى مَهْمَا بلغت قوته لا يمكن أن يسمو بالشعر، ويرجع الأمر كله لغرابة صورته وبُعْدِهَا عن الواقع المعيش، فيقول: «فلغيري إذن أن يُعجب بقوة أشعر محمود حسن إسماعيل، واستحصاء لفظه وغرابة صورته، وأما أنا فما دمت لا أستطيع أن أدرك ببصري حقيقة ما يصف ولا أن أسكن إلى نوع

(١) د. محمد مندور: في الميزان الجديد، نشر مؤسسات ع. بن عبدالله/ تونس، ط ١، ص ١٠٦

إحساسه، فإنني لا أتردد في رفض شعره<sup>(١)</sup>، ولكن مندور يوجد فرصة لشعرية محمود حسن إسماعيل، فهو يؤمن بأن محمود حسن إسماعيل بمقدوره أن يصبح شاعراً كبيراً؛ لأنه - من وجهة نظره - يمتلك هبتين لا شك فيهما:

«أولاهما: روح الشعر، روح عُقْل ولكنها قوة من قوى الطبيعة، قوة تحتاج إلى التثقيف الصحيح. ولو جاز لي أن آمل من هذا الشاعر الإصغاء إلى موضعي النقص الكبيرين اللذين أشرت إليهما فيما سبق لرجوت أن نجد فيه شاعراً يعتر به عصرنا. وثانيهما: قدرته على الانفعال، وفي هذا ما يلهب الحس، فيدرك المرء بقلبه ما لا تدركه العقول. وما يحتاج إليه محمود حسن إسماعيل لاستغلال قدرته إنما هو نوع من النظام يركز به إحساسه ويرد ما فيه من فضول»<sup>(٢)</sup>.

هذا النقد من مندور وغيره يتأتى عن ذائقة كانت مهيمنة في ذلك العصر، تحاكم النص بمنطق المرجع، وانتفت وتغيرت هذه الذائقة فيما بعد، فحكموا بشاعرية محمود حسن إسماعيل، بل إن حسه الشعري كان سابقاً لعصره، وفي ذلك ما يزيد تأكُّدنا بأن محمود حسن إسماعيل خلق ليحقق النقلة بين عصرين، ومدرستين شعريتين، فعاش بينهما وفيهما شعرياً، لتمثل في النهاية مرحلته الشعرية، مرحلة شديدة الخصوصية.

(١) نفسه، ص ١٠٧.

(٢) نفسه، الصفحة نفسها.

# **الباب الثاني**

## **قراءة جديدة للتكوين الشعري**



قبل الشعر  
(النص الموازي والنص الفوقي)

٠-١-٢

لا يدعنا محمود حسن إسماعيل نلج إلى شعره مباشرة، وجعلنا نظرق أكثر من باب قبل الشعر، إنه لا يريدنا أن نكون عنده قبل الاستئذان، وعلينا أن نعبر محطات للوصول إليه، فالقصيدة لا تهب نفسها لقارئها قبل أن تهيئه تهيئة خاصة، وتسحبه أولاً من عالمه الطبيعي إلى عالم آخر؛ يكون به مهيباً للدخول إلى العالم الشعري، بين النص والقارئ تقف نصوص أخرى مقصودة وبوعي تام، عليك أولاً أن تستنكح دلالاتها، إذا كنت تود أن تدخل إلى دلالات النص، فعلى القارئ أولاً أن يعبر الإهداءات. والظاهرة الملفتة التي استخدمها محمود حسن إسماعيل كثيراً في شعره، وهي تصديره لقصائده بمقدمات نثرية، أو هي قرينة من شكل قصيدة النثر، إضافة إلى عناوين قصائده التي تبدو مثيرة للجدل - على الأقل من وجهة نظر النقد آنذاك - فكثيراً ما كان محمود حسن إسماعيل يعطي عنواناً رئيسياً للنص وآخر فرعياً، هذه الظواهر - مجتمعة - تندرج ضمن مفهومين رئيسيين يمكن أن نلج من خلالها إلى شعر محمود حسن إسماعيل، هما النص الموازي، أو ما يُسمى بالـ paratext، والنص الفوقي أو ما يسمى بالـ epitext، ولا يمكن بأي حال من الأحوال فهم نص محمود حسن إسماعيل بعيداً عن هذه النصوص، أو الممرات القبلية، أو الجسور الممتدة من خارج النص إلى النص، إنها الدلالات القبلية التي لا تنفصل عن دلالات النص، وتُجبرنا تبعاً على الخروج من مفهوم النص إلى مفهوم الخطاب الشعري، وبخاصة عندما تكون عناوين القصائد مُتَّفِقة في دالها الأول، متشعبة الدلالة في دالها الثاني، من مثل: (الله، الله.. والنأي، الله.. والذات (وقفه على الأعتاب)، الله.. والموعود، الله.. والنفس، الله.. والمعبد، الله.. والتوبة، الله.. والشرك، الله.. والوثنية، الله.. والطريق، الله.. والجبل، الله.. والطبيعة، الله.. والرياء، الله.. والزمن)، وهي عناوين ديوانه «هدير البرزخ»، وكذلك عناوين كثير من

قصائد ديوان «نهر الحقيقة» (موسيقا من الجن، موسيقا من السر، موسيقا من الكلمة، موسيقا من الله، موسيقا من الزمان، موسيقا من الضياع، موسيقا من الروح، موسيقا من الشهداء، موسيقا من الحقيقة، موسيقا من الجمال، موسيقا من النور، موسيقا من الرمز، موسيقا من الإيمان، موسيقا من التكرار، موسيقا من الشتاء، موسيقا من الأرض، موسيقا من الوحدة، موسيقا من الإصرار، موسيقا من الموت، موسيقا من الخلود، موسيقا من لحظة الوداع، موسيقا من الطبيعة، موسيقا من العلم، موسيقا من التاريخ، موسيقا من الخوف، موسيقا من الذات في غروب الشمس)، بالإضافة إلى ظاهرة العنوان والعنوان الفرعي، أو اعتماده بعض أشكال البعد البصري، من مثل قصيدة "صوت المعركة"، حيث قسمها إلى دقات شعرية مرقمة (١، ٢، ٣) وغير ذلك من ظواهر تنتمي إلى البعدين البصري والدلالي في النص، وكان محمود حسن إسماعيل أراد أن يوازي حداثة الإشكال بحداثة الشكل، في سعيه المتواصل وراء الجديد وغير المسبوق من المعاني، فحرص على التجريب المستمر الذي لاقى هجوماً عنيفاً من النقاد، وأضحى كل نص عنده علامةً سيموطيقية في مجمل علامات كثيرة هي قصائد كل ديوان، وأضحى كل ديوان علامةً كبرى في اتجاه خطابه الشعري الأعم.

والمقصود - بدءاً - بالنص الموازي: هو مجموع الإشارات والأشكال المرئية التي تحيط بالنص سواء كان مطبوعاً على الصفحة، أو منقولاً عبر الشفاهية، وتشمل الإحالات والعناوين والإهداءات والخطوط والصور والرسومات والألوان والعلامات غير اللغوية كالأرقام، وغير ذلك مما يحيط ببنية النص اللغوية حال تسجيله كتابةً أو طباعةً على الصفحة الورقية، كما يشمل حركات اليدين وملامح الوجه وهياة المتحدث وشكل القاعة والأضواء وغير ذلك إذا نُقِل النص عبر الإلقاء، وهو موضوعٌ بعيدٌ الآن عن موضوع هذا الفصل، وهذا المسار للنص الموازي يُسلم إلى ما يمكن تسميته بالنص الفوقي أو epitext ويُقصد به مجموعة عناصر تقع في فضاء النص خارج النص اللغوي ولكنها تتماش معاً في أثناء عملية

التحليل النصي، ومن ثمّ فهي تتحكم بشكلٍ مباشر في كفاءات إنتاج الدلالة الشعرية، ويشمل الشهادات والتعليقات التي تُسجّل حيال النص سواءً من مؤلفه أو من آخر وقف عليها القارئ أثناء عملية القراءة أو قبلها، ويبدو أن محمود حسن إسماعيل كان يدرك تمامًا هذه التقنية عمليًا، وإن خفيت عنه نظريًا، ولذلك أُجّل تقدمته لديوانه الأول "أغاني الكوخ" من أجل ألا يُقرأ الديوان في ظل هذه الأحكام السابقة، أو ما سجّل حياله من شهادات من مؤلفه نفسه، ولذلك نجده يقول في كلمة ختام أغاني الكوخ: «اعتاد المؤلفون أن يُصدّروا كتبهم بأقلامهم أو بأقلام من يقدّمونهم للقراء بمقدمات يُكّال فيها الثناء كيلاً، يخرج بها من الدراسة الفنية التي يرمي بها إلى توجيه القارئ، لما في مادة الكتاب من مذاهب أو رسالات أدبية، إلى التقريظ الذي يَسُد على القارئ طريقه في المطالعة واستقلاله الذاتي في فهم الروح السائدة في الكتاب. وكثيرًا ما يرفع الحكم الأدبي في مقدمة كتاب حتى إذا اصطدم القارئ بهادته فوجى بتناقض بين الحقيقة الأدبية التي يطالعها والأحكام المموّهة التي شهدها في مقدمة المؤلف، وقد رأينا أن نقدم مادة الديوان نفسها للقارئ دون أن نمهد لها بشيء، حتى لا يصل إلى دراستنا هذه إلا بعد أن يكون رأيه الأدبي، فيطالعها بروح مستقلة، تهيئه لنزاهة الحكم واستواء الرأي»<sup>(١)</sup> فهذا كلام شاعرٍ يدرك جيدًا طبيعة القراءة الشعرية وطرائقها ومستوياتها، ويعي تمامًا نفسيات القارئ وأشكال القراءة، الأمر الذي جعله يقوم بإلغاء هذا المدخل الطويل من مقدمة ديوان أغاني الكوخ، ويؤجّله إلى كلمة ختام في نهاية الديوان بعد أن يكون القارئ قد فرغ تمامًا من مطالعة الديوان، فإذا ما أعاد القراءة مرةً ثانية يكون قد وقع هذا الختام ضمن إشارات النص، فيندرج نصًّا فوقيًّا في القراءة الثانية لا القراءة الأولى، وهذا ما أراده محمود حسن إسماعيل. وعليه، فإن ما أورده في مقدمة الديوان من مقدمات وإهداءات، وتصدير بعض قصائده فإنه يكون قد جاء عن عمدٍ ودرايةٍ بضرورة تخطّي

(١) محمود حسن إسماعيل: الأعمال الكاملة، مج ١، ص ١٣٣.

القارئ لشعره هذه العقبات، والإشارات التي تدرج ضمن النصين الموازي والفوقي، وإن كان القارئ لا يهتم أصلاً بمقصدية المنتج ولا تعنيه؛ لأن النص في النهاية خرج من إبداع المؤلف ليصبح ملكاً للقارئ. إذن، فهو يقدم لديوانه الأول "أغاني الكوخ" بمقدمة مقصودة تسبق الإهداء، تُمَلِّ العتبة الأولى للنص، والمُدخَل الأول لديوان (أغاني الكوخ) أوَّلاً، ودواوين محمود حسن إسماعيل جميعها ثانيًا، باعتبار التسلسل الزمني للإنتاج، العتبة الأولى تقول:

«.. من عام ١٩٣٣ م

.. من عويل السواقي وهي تذرِف حسرة الإنسان لتراب الكوخ  
.. من إطراق الوجوه الطيبة التي طحنت إياها مسيرة الظلم على أيامها الصابرة وجزعتها  
غفلة الرق وطمأنينة الهوان،.. من الضجر القانت الذي أَخَنَى على كاهل الفلاح بألفة الفقر  
والقهر وقناعة الحرمان

.. ومن أعماق ليل هذا الشجن المخنوق الأوار في صدر القرية. نزح مع الشاعر من قريته في  
صعيد مصر نائيً أحرص الغناء.. لم يكد ينشق لهاث المدينة في أكتوبر عام ١٩٣٢ م حتى  
هزجت نازره بهذه الأنغام التي حملتها أوراق أغاني الكوخ وطلعت بها للناس أول يوم من عام  
١٩٣٥.. ظهرت في مناخ شعري أحول الرواقد، زائغ الدرب، يقبس بيد مما غبر من تراثه،  
ويجلس بالأخرى

.. مما عبر من غير ذاته! ومن بينها تحركت أقلامٌ بريئة الإصغاء للقاء صوت جديد. «». إذن،  
هذه هي الإشارة الأولى قبل قراءة أغاني الكوخ، وهي العتبة الأولى التي أطرت القراءة  
الشعرية، وحركت اتجاه القارئ مبدئيًا باتجاه دلالات بعينها، تتراوح بين معاني القهر والظلم  
والإنسان المطحون، وتضع القارئ مقدّمًا أمام صورة غريبة هي: غفلة الرق وطمأنينة الهوان

(١) نفسه، مج ١، ص ٧.

وألفة الفقر والقهر وقناعة الحرمان والضجر القانت، هذه الصور التي تخالف الطبيعة البشرية والتي تتباين عن الواقع، فإذا أدركنا ألفة النقر، فكيف هي غفلة الرق؟ وكيف هي طمأنينة الهوان؟ وهذه عتبة مهمة سوف نُسلمنا فيها بعدُ إلى التراكيب العجيبة التي يستعملها محمود حسن إسماعيلز إذن، العتبة الأولى التي كتبها الشاعر بنفسه حيال نصه الشعري - التي هي أحد أشكال النص الفوقي - قد أطرت القراءة مُسبقًا، وفرضت دلالة عامة ومبدئية تباها القارئ قبل مطالعته النص. وهي فرضية أولى تحملها القراءة الاستكشافية، إما أن تثبت صحتها، أو تكون تضليلًا مقصودًا لكي تسلك القراءة في متاهات مرهقة. والمؤكد أن هذا التوجيه القرائي ليس غائبًا عن وعي المؤلف ولا عن وعي معاصريه ولا عن وعي النقد آنذاك، وإن كان ذلك لا يعني بالضرورة مقصدية هذا التوجيه، وإن هذه الدلالة الناتجة عن التفاعل بين النص والنص الموازي، أو بين النص والنص الفوقي، لا تنتهي جميعها في وقت واحد، ولا تهب لنفسها لقارئ واحد في زمن واحد، بل إن هذه الدلالة الناتجة عن تماس النص الموازي والنص الفوقي بالنص الشعري تتخلق على مدار الزمن، علمًا بأن هذه التقدمة لأغاني الكوخ كانت لاحقًا بعده بسنوات؛ لأنها مقدمة الطبعة الثانية، فقد كُتبت في ٢ يوليو عام ١٩٦٧م، في حين صدر الديوان للمرة الأولى عام ١٩٣٥م، حيث يقول: «واليوم.. يظل أغاني الكوخ في طبعته الثانية هذه بعد ثلاثة وثلاثين عامًا.. والنباي ما زال.. إصغاء الحقيقة. وترنم الذات. وحذاء الإنسان!!

... غنى جراح الكوخ، ومظالم أيامه، وامتدت أنفاسه حتى سمع أصداءها تباغم صرير الحق على أعتاب ليله الطويل..

... فإلى الجيل الذي لم يكن مع مولده أول عام ١٩٣٥

... وإلى الشباب الذي شب معه. والتف ضرامه بأغانيه. حتى طلع من قلبه الفجر... أعيد نشره كما صدر.. ليرى الفجر شررًا من أغلال أمسه الذاهب. ويرى النور أثرًا من جراحات

ليله الذي مات!!<sup>(١)</sup> فهو نصٌّ فوقيّ لحق النصّ الشعري بعد أكثر من ثلاثين سنة، فهو عتبة دلالية وجِدَتْ لاحقًا، وتُمثِّل قراءة المؤلف نفسه لشعره بعد زمن طويل، فقد اختزل ديوانه في هذه العتبة، وهي قراءة بعدَ أزمان، هنا يكون محمود حسن إسماعيل وليس الشاعر، «وبما أن أيّ زمن يقع في كلية الزمن، فالنصّ المُودَع على يد مؤلفه في زمنٍ ما يتصل بحكم هذه الحقيقة بكل الأزمان، وينطوي على معانٍ لا يمكن أن تنكشف إلا مع مرور الزمن، وهذه المعاني لا تكون متاحةً لوعي المؤلف أو وعي معاصريه، برغم أنها لا تكون بالضرورة غائبةً عن وعيهم»<sup>(٢)</sup>، على أية حال فإن هذه التقدمة بما تدرج عليه من دلالات قَبليّة هي مدخل أوّلِيّ يندرج ضمن مفهوم النصّ الفوقّي، وهي عتبة توجّه القراءة في إطار قراءة لاحقة للشاعر نفسه حيال نصه الشعري الذي انفصل عنه مدة ثلاث وثلاثين سنة، لكن هذه ليست العتبة الوحيدة للدخول إلى النص بل يأتي الإهداء نصًّا موازيًا بوصفه عتبة ثانية يقول فيها الشاعر:

«إلى الزهرة التي روحت أطياها عني شجى الحيلة...!!»

إلى شذاها الخالد الذي رشفتُ من أثره الإلهام. وسبّحتُ روحي إلى ضفافه السحرية  
المجهولة في عالم الخيال!! إلى...»<sup>(٣)</sup>

وينغلق التنصيص من دون أن ينغلق الإهداء الذي يظل مفتوحًا على القراءة غير المنتهية، وهذه الدلالات المفتوحة لا تُغلق مسبقًا القراءة الاستكشافية التي يدخل من خلالها القارئ للنص في المرة الأولى، لكن الإهداء هنا بوصفه أحد أشكال النص الموازي يختلف شيئًا ما عن التقدمة التي تُصنّف ضمن النصّ الفوقّي الذي يمثل في غالبه شيئًا خارجًا عن بنية النصّ، ويمكن فهم النصّ الموازي كأحد الأعضاء في الجسم الإنساني، إذا ما شابهت القصيدة الجسد، «إن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل

(١) نفسه، مج ١، ص ٨.

(٢) والترج. أونج: الشفاهية والكتابية، ترجمة: د. حسن البنا، عالم المعرفة ١٨٢٤، فبراير ١٩٩٤، ص ٢٨٣.

(٣) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج ١، ص ٩.

واحد عن الآخر، أو بانيه في صحة التركيب، غادر بالجسم عاهةً تتحيّف محاسنه، وتُعفي معالم جلاله<sup>(١)</sup> ويُسَلِّم الإهداء القارئ إلى عتبة أخرى في طريق تعدد العتبات للولوج إلى النص، هذه العتبة هي العنوان.

---

(١) د. إحسان عباس: تاريخ النقد الأبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة/بيروت، ط٤/١٩٩٢، ص٣٣.

كل نص شعري يتم الولوجُ إليه من العنوان/ عتبة النص، الذي يقابل المتلقي قُبيل مباشرة النص، فهو المحطة الأخيرة التي منها يكون المدخل مباشرة للنص، ويتشكل هنا النص الموازي في «توازٍ بين العنوان وعمله، الأمر الذي يجعل العلاقات بينهما أكثر تعقيداً مما يبدو في الظاهر، هذا فضلاً عن تنوع صياغات العناوين، بدءاً من الدالّ المفرد وانتهاءً بالجملة المكتملة المركبة والبسيطة، الأمر الذي يشير إلى تعدد الخيارات التركيبية - فضلاً عن الخيارات المُفرداتية»<sup>(١)</sup> لكن لا يعكس طولُ العنوان بناءَ النص من جهل طويلة ولا يعني إفرادُ العنوان هيمنةَ الجمل البسيطة في التركيب النصي، ويستقلُّ العنوان عن النص فضائياً فهو يحتل مساحةً فضائيةً مرئيةً تعتلي النصَّ أو تسبقه، لكن هذا الاستقلال لا ينفي حدوثَ تشاؤكٍ بين العنوان والنص، «وإن ذلك التشاؤكُ ينتهي بعملية توازٍ نصي بين العنوان وعمله، ولكل منهما نصيَّته الخاصة، وإن دخلت عناصرٌ من أحدهما في بناء نصية الآخر، بحسب تأويلات المتلقي للاثنتين»<sup>(٢)</sup> وعناوين دواوين الشاعر في عمومها تعكس إشعاعاتٍ من الخيال الوحشي الغريب، والإشارات الصوفية، كالذي نراه في عناوين قصائده، مثل: (أحزان الغروب - ثورة الضفادع - النَّاي الأخضر - هيب الحرمان - سجينة القصر - أدمع ومآتم - أغاني الرُّق - عبيد الرياح - جلال الظلال - حصاد القمر - عاشقة العنكبوت - هدير البرزخ - موسيقى من الإصرار - خيمة البهتان - الأذان الذبيح - لحن من النار - رفض الهزيمة - جبال الصمود). فكما يمثل العنوانُ مساحةً فضائيةً مرئيةً موازيةً للنص، فهو يهتل أيضاً بنيةً دلالية

(١) محمد فكري الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٨،

ص ٦٦.

(٢) نفسه، ص ٣١.

مكثفة ومتخمة بالإيحاءات، فيخلق العنوانُ بالتالي مساحةً دلاليةً موازيةً للنص، أو كما يكون التوازي الشكلي يكون التوازي الدلالي، إذ يمثل العنوانُ همولةً دلاليةً للنص. فكيف تشع دلالات العناوين عند محمود حسن إسماعيل:

قصّة ظلام	←	دلالات عدم الوضوح والإيهام والظلم وعدم جلاء الحقيقة.
الغصن اليتيم	←	دلالات الانكسار والوحدة والعزلة.
صرخ القيد	←	دلالات الثورة والتحرر وانحسار الصمت.
من عميق الرقاد	←	دلالات الغفلة، أو الصحوة والبعث الجديد.
شجرة الحرّية	←	دلالات النمو والتحرر والتفرع وكسر القيد.
قاب قوسين	←	دلالات القرب ونيل المراد.

فكيف إذن يتماشُ العنوانُ دلاليًا مع القصيدة التي يمثل هو همولتها الدلالية، أو يُكثفها دلاليًا في بنيتها، «إن لعلاقة المرسلّة ارتباطًا بالعنوان أعنى من ارتباطه بجنس مرسلته/ عمله، إنه مرسلّة موازية لها/ له، غير أنه توازي لا يخلو من علاقات إيحائيةً وهمولاتٍ دلاليةً شديدة التنوّع والثراء»<sup>(١)</sup>، كما أن العنوان يتوازي مع النص من ناحية الغموض الدلالي؛ فالعنوانُ في همولته الدلالية لا ييوح إلى درجة الانكشاف الدلالي، فهو يحتفظ بمكمونه الدلالي، ولا ييوح به بسهولةً للقارئ منذ أول قراءة، وهذه هي طبيعة العناوين عند محمود حسن إسماعيل، تبدو أحيانًا شديدة الغرابة، تتوفر لها العتمة الدلالية ومساحات الغموض الكافية لخلق إيحاءات متعددة، من مثل: (الضباب الأخضر، جنازة الرّق، تكبيرة العودة، الوجه المسدود، تاهت في العبير، من نار السكينة)، وهذه العناوين مثيرةً للقارئ، وتتوازي مع المسلك الشعري لمحمود

(١) نفسه، ص ٦٦.

حسن إسماعيل في مزاجته بين الدوائل المتباعدة دلاليًا، فكيف يكون الضباب أخضر؟ وما هي جنازة الرق؟ وهل من رأى الوجه المسدود؟ وما هي الكيفية التي تاهت بها في العبير؟ وما هي نار السكينة؟ وفي هذه الأخيرة تصل المزوجة بين الدوائل إلى حد المتناقضات، وهو ما أنكره عليه نقاد عصره، غير أن ذلك نوعٌ من تفجير اللغة دلاليًا لتنتج دلالات غير مسبوقه وغير منتهية. «وغالبًا ما تدخل العناوين في الدفقة المكتملة، ولكن اكتماها لا ينفي ما يسيطر عليها من عتمة دلالية تتوافق مع عتمة الخطاب نفسه، أي أن هناك توازيًا بين العناوين والخطابات»<sup>(١)</sup> لكن قد ترتبط العناوين دلاليًا بشكل عكسي مع القصيدة عند محمود حسن إسماعيل، فقصيدة "قصة ظلام"، تنقلب دلالتها بعد العنوان إلى قصة "نور يبدد الظلام":

مع الأرض في ظلّمها وظلامها قبل انبثاق النور الأعظم..  
ومع أول شعاع تبالّجت به سماء العرب وأشرق به حقيقة الإنسان...  
مسّ جبينه الخاشع للحجر.. فارتفع لله!!  
وظهره المقوس للطغيان.. فسوّاه للكرامة!!  
وبصره الضارع للظلم.. فأعلاه للحق!!  
وقيده الصاغر للبطش. فأحاله أجراس حريّة!!  
وكان للعرب رسولٌ وحدةٌ وتوحيد..  
ألّف القلوب على السلام والحب  
وشدّ الزمام إلى الإباء والعزة

(١) د. محمد عبد المطالب: مناورات الشعرية، دار الشروق/ القاهرة، ط ١/١٩٩٦، ص ٨٧، ٨٨.

وشق في غياهب الوجود طريقَ الفجر.. تتألق به رايةُ  
النصر، وتتوهج به جَذوةُ الكفاح، وتزحف به مواكبُ  
النضال إلى شاطئ النور.<sup>(١)</sup>

ليس ما سبق هو القصيدة، إنما ذلك عتبة جديدة باتجاه النص: وهي تصديره لقصائده بهذا الشكل الذي يقترب من قصيدة النثر، لكن المهم هنا هو أن هذه العتبة الجديدة قلبت الدلالة إلى قصة نور تُبَدِّدُ الظلام، وبذلك يكون ارتباطُ العنوان بالعمل على الدلالة العكسية، «إن أَوْلِيَّةَ تَلَقِّي العنوان تعني قيامَ مسافة مائتة بين العمل وعنوانه، بما يمنح الاثنين استقلالهما، بنسبةٍ أو بأخرى، ليستقلَّ العنوان بمقاصدَ نوعية يفرض - بالتالي - اتصالاً أَوْلِيًّا نوعياً بين المرسل والمتلقي، ومن ثَمَّ فإن على المنهج الذي ينصبُّ - أساساً - على العمل أن يفرض إجراءاتٍ خاصة ومتميزة لتحليل العنوان»<sup>(٢)</sup> وتتعدد وظائفُ العنوان إذا أضفنا الجانبَ الاقتصادي التسويقي، إلى جانب كونه البؤرة التي تتكشف فيها دلالة النص. والشاعر يفهم ذلك الجانبَ التسويقي لقصائده، أو المصالحة الأولى مع المتلقي، أو تحقيق أولى درجات القبول، وقد تكون هذه المصالحة من خلال هزة يُجَدِّثُها العنوان لما هو مألوفٌ دلاليًا لدى القارئ، فيخلق عناصرَ الشغف والتشويق والإبهار والرغبة في السير وراء الدلالات للإمساك بها. وهذا بالفعل ما أحدثته تلك المزوجاتُ الغريبة في عناوين محمود حسن إسماعيل السابقة.

تتسم عناوينُ محمود حسن إسماعيل في تركيبها بعدم الإطالة؛ فهي بين الأفراد والجمل البسيطة، وهذا يعمِّق من اختزال وتكثيف دلالة العنوان، غير أنه قد يعطي عنوانًا لمجموعة قصائد داخل الديوان ثم تتفرع كلُّ قصيدة بعنوان مستقلٍّ، كما هو الحال في ديوان (نار وأصفاد)

(١) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج ٢، ص ١٥، ١٦.

(٢) محمد فكري الجزار: السابق، ص ٧، ٨.

فيجمع مجموعة قصائد تحت عنوان أشمل هو «نبي الحرية»، ثم تحمل كل قصيدة عنواناً مستقلاً يعتلي النصفحة، بعد أن يكون عنوان «نبي الحرية» قد توسط البياض في صفحة مستقلة، ثم تتوالى العناوين من «قصة ظلام»، و«جنازة الوثنية»، و«معجزة العنكبوت»، وعدد آخر من العناوين الخاصة لكل قصيدة، وهكذا يشتمل كل عنوان رئيسي عدة عناوين خاصة بكل قصيدة، ويبقى العنوان الأول جامعاً لعدة قصائد تندرج تحته، مثل «في معارك الحرية»، و«فجر الحرية»، و«أغاني الحرية»، وكان محمود حسن إسماعيل يراكم شعره في طريق الخطاب الشعري الأشمل المميز لمحمود حسن إسماعيل.

الظاهرة الأخرى في عناوين محمود حسن إسماعيل: هي ظاهرة العنوان والعنوان الفرعي، فكثيراً ما يضع عنواناً رئيسياً للقصيدة ثم يتبعه بعنوان فرعي، من مثل: (كنز الذهب الأبيض)، ثم يلحقه بعنوان فرعي آخر هو (زهرة القطن)، وكذلك مثل: (الفردوس المهجور)، ثم يتبع ذلك بعنوان فرعي يقول: (ريف النيل)، وكذلك يأتي بعنوان رئيسي (عروس النيل) ويتبعه بآخر فرعي (حاملة الجرة)، وكذلك (القرية الهاجعة - في ظل القمر)، وأيضاً (القيثارة الحزينة - الساقية)، (القلب الحزين - قلبي)، (دُرّ ودمع - الزهرة بين الشتاء والربيع)، (دمعة بغي - ريفية تسقط في المدينة)، (المساء - من خواطر المساء في القرية)، وغير ذلك من عناوين تشمل عنواناً رئيسياً وآخر فرعياً، وهنا يُعدّ محمود حسن إسماعيل عتبات النص، فلا يكتفي أن يكون العنوانُ عتبةً واحدةً، بل يشعبه كمسلك يطول نسيباً أمام القارئ للولوج إلى النص، غير أن العنوان الفرعي في أغلب عناوين محمود حسن إسماعيل يأتي تقريرياً مباشراً يُزيح غموض الدلالة ويُسقطها في شيء بعينه، فيضيق معه تشعب الإيحاءات، فبدلاً من تشعب دلالات "الفردوس المهجور" تذهب في اتجاه واحد مباشرٍ وتقريري، هو: ريف النيل، وتنحصر دلالات "در ودمع" في الزهرة بين الشتاء والصيف، و"دمعة بغي" بعدما تنطلق إيحاءاتها في كل مكان، تعود منتهيةً عند ريفية تسقط في المدينة، وهكذا تتحدد

دلالات القيثارة الحزينة في الساقية، وهي - في مجملها - عناوين أقرب إلى العناوين الصحفية التي تعتمد بُعدين في تحريرها الإثارة والتشويق ودرجة من الغموض في العنوان الرئيسي، ثم المباشرة والوضوح في العنوان الفرعي. وهذا يزيد من المساحة الإعلامية للعنوان التي تُسوّق للنص، وتُشير إليه دلاليًا بشكل مُزدوج، يتسم بثنائية التشابك والاستقلال مع العمل/ النص، «فهو مستقل بنيويًا ودلاليًا عن العمل من دون أن ينفي هذا الاستقلال قيام علاقات نوعية بين نصية العنوان ونصية النص، هذه العلاقات التي ستسهم بشكل أو بآخر في إقامة نصية العمل نفسه»<sup>(١)</sup> وفكرة العنوان الفرعي عند محمود حسن إسماعيل هي شكل من أشكال توجيه الدلالة إلى النص بشكل يُحد من إشاعة الغموض، وربما جاء ذلك مقصودًا من الشاعر بعد توجيه تهم الغموض إلى شعره وعدم فهمه، ربما كانت تأخذه لعبة التركيب، وصنع لغة خاصة داخل اللغة، وغواية الإيهام، فيجبره القارئ المتخيل في ذهنه لحظة الإنتاج على تعديل المسار إلى الوضوح والمباشرة، «فالعنوان - كما يحلو للنقاد اليوم أن يطلقوا عليه: عتبات النص - يكفل توجيه الدلالة إلى بُورتها المقصودة دون إيهام، فلا يصبح هناك مجال لإشاعة قدر من الغموض الذي يُغلف النص الشعري بطبقة رقيقة تحميه من فداحة الانكشاف في النص التواصلي المباشر، مع أن هذه العتبات لا تحرق كل مستويات الدلالة الممكنة في التأويل»<sup>(٢)</sup> وربما يقصد المنتج من العنوان عددًا من المقاصد الدلالية المختلفة بطبيعتها عن المقاصد المتوخاة من النص ذاته «فربما كانت عنوانة العمل أكثر - مما نظن - إشكاليًا، فمقاصد المرسل منها تختلف جذريًا عن مقاصده من عمله، وتتنازعها عوامل أدبية وأخرى ذرائعية برجماتية (...). وهكذا تتعدد وظائف العنوان وتتعدد، ونكون أمام إشكاله الرئيسي إذا ما وضعنا في الاعتبار تمتعه بأولية في التلقي على عمله»<sup>(٣)</sup>. إذن، فمدخلنا لشعر

(١) نفسه، ص ٥٨.

(٢) د. صلاح فضل: قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط ١/ ١٩٩٧، ص ٧٢.

(٣) محمد فكري الجزار: السابق، ص ٧.

محمود حسن إسماعيل يبدأ قبل الشعر، وينتهي عند عتبة أخيرة قبل النص هي «العنوان»،  
يتشابك ويستقل دلاليًا عن النص في آن واحد.

يَسْلُكُ شَاعِرُنَا الْقَارِئُ فِي مَرَاتٍ طَوِيلَةٍ قَبْلَ الشَّعْرِ، وَقَبْلَ الدُّخُولِ لِلنَّصِّ، فَاَلْمَقْتَرَضُ أَنْ يَكُونَ الْعِنَاوَانُ هُوَ الْعَتَبَةُ الْأَخِيرَةُ، لَكِنْ مُحَمَّدُ حَسَنِ إِسْمَاعِيلَ شَعَّبَهُ إِلَى مَحْطَتَيْنِ، ثُمَّ يُدْخِلُنَا فِي ثَالِثَةٍ مِنْ جَدِيدٍ عِنْدَمَا يَقْدُمُ لِقِصَائِدِهِ بِمَقْطُوعَاتٍ نَثْرِيَّةٍ، تَطْوِلُ أحيانًا وَتَقْصُرُ أحيانًا، فَهُوَ - مِثْلًا - يَسْتَهْلُ قِصِيدَةَ "خَمْرِ الْأَنْوَاةِ" بِمَقْطُوعَةٍ مِنَ النَّثْرِ تَسْتَعْرِقُ سِتَّةَ أَسْطُرٍ، يَقُولُ فِيهَا: «الْأَنْوَاةُ: حَيَاةٌ عُدْرِيَّةٌ سَامِيَّةٌ، مُفَعَّمَةٌ بِالسَّحْرِ وَالفِتْنَةِ وَالْجِنُونِ الرُّوحِيِّ الْغَامِضِ، وَهِيَ رَحِيقٌ مَعْنَوِيٌّ يُتْرَعُ الْجَمَالَ لِلْعَاشِقِ فِيغْمَرُهُ الذَّهْوُلُ وَالتَّلَاشِي الْمَادِي بَيْنَ يَدَيْ حَيِيَّتِهِ... وَعَسِيرٌ عَلَى النَّفْسِ أَنْ تَسْعُدَ بِهَذِهِ الْحَيَاةِ إِلَّا إِذَا تَمَخَّضْتَ لِلطَّهْرِ وَفَنَيْتَ مِشَاعِرَهَا فِي تَقْدِيسِ الْجَمَالِ، وَقَدْ شَفَّ الشَّاعِرُ فِي فِتْرَةِ فِرَاقِ حَنِينِ جَامِحٍ إِلَى تِلْكَ الْحَيَاةِ، فَصَوَّرَ إِحْسَاسَهُ فِي هَذِهِ الْقِصِيدَةِ»<sup>(١)</sup> لَقَدْ حَاصَرْنَا مُحَمَّدَ حَسَنِ إِسْمَاعِيلَ مِنْذُ الْبَدَايَةِ، وَحَاصَرَ الْقِرَاءَةَ. فَالشَّعْرُ وَحْدَهُ لَهُ الْقُدْرَةُ عَلَى أَنْ يَقُولَ مَا لَا يَقُولُهُ غَيْرُ الشَّعْرِ، فَقَدْ قَالَ مُحَمَّدُ حَسَنِ إِسْمَاعِيلَ:

هي الخمر، ما سُكِبَتْ فِي الدُّنَانِ	وَلَا عُصِرَتْ مِنْ رَحِيقِ الْعَنْبِ
وَلَا شَعَّشَعَتْ جَامَهَا فَاغْتَدَتْ	عُرُوسًا مُكَلَّلَةً بِالْحَبِّبِ
إِذَا خَلَعَتْ لِلنَّدِيمِ الْعَذَارَ	فِيَا ضَيْعَةَ الرَّشْدِ الْمُسْتَلَبِ!
وَلَكِنِّهَا مِنْ عَيْبِ الْجَمَالِ	وَمِنْ نُورِهِ السَّاحِرِ الْمَخْتَلَبِ

هَذَا هُوَ الشَّعْرُ الَّذِي قَالَهُ الشَّاعِرُ، فَلِذَاذَا قَالَ عَنْهُ غَيْرُ الشَّعْرِ، لِذَاذَا حَاصَرَ الْقِرَاءَةَ فِي هَذِهِ الْجُمْلَةِ «وَقَدْ شَفَّ الشَّاعِرُ فِي فِتْرَةِ فِرَاقِ حَنِينِ جَامِحٍ إِلَى تِلْكَ الْحَيَاةِ، فَصَوَّرَ إِحْسَاسَهُ فِي هَذِهِ الْقِصِيدَةِ»؟ لِذَاذَا هَذَا التَّوْجِيهِ الْأَوَّلِيُّ لِلْقَارِئِ؟ أَظُنُّ أَنْ ذَلِكَ لَا يَبْتَعَدُ كَثِيرًا عَنْ فِكْرَةِ إِرْضَاءِ النُّقَّادِ الَّذِينَ هَاجَمُوا غَمُوضَهُ وَعَدَمَ فَهْمِ مَرَادِهِ فَاضْطَّرَّ الشَّاعِرُ عَنِ الْإِفْصَاحِ عَنِ مَقْصِدِهِ، أَمَا أَنَا - كَقَارِئِ لَشَعْرِهِ - فَأَفْضَلُ قِرَاءَةَ النَّصِّ دُونَ أَنْ يَكْتُبَ الشَّاعِرُ حَيَالَهُ، لِنُدْعِ النَّصَّ يَقُولَ مَا

(١) مُحَمَّدُ حَسَنِ إِسْمَاعِيلَ: السَّابِقُ، مَج ١، ص ٨٢.

يشاء، من دون أن نكون أوصياءً عليه. وقد يُكثّف الشاعرُ التصديرَ في سطرٍ أو سطرين كما نرى في تصديره لقصيدة (الأذان الذبيح):

«إلى أذان المسجد الأقصى، وهو يهْدِرُ من وراء النسكون والأغلال»<sup>(١)</sup> وهنا يقترَبُ التصديرُ من شكل الإهداء عندما يوجّه إلى مخاطَب ما و«بوسع القارئ أن يفهم هذا المخاطَب في الإهداء لا باعتباره شخصًا محددًا، وإنما بما يتجمع فيه وحواله من معطيات رمزية تُحيله إلى نموذج للأديب أو الشاعر بما يشغله حضورًا وغيابًا من قضايا أو يثيره من مشكلات، غاية ما هناك أن القصيدة بهذه المؤشرات تتنظم في خطابٍ متسق لا يقع في أحادية الدلالة»<sup>(٢)</sup> وتشكّل هذه المقدماتُ النثرية نصًّا موازيًا للنص، تعمل هي والعناوينُ والإهداءاتُ - مجتمعةً أو متفرقةً - على تخليق الدلالة الشعرية، ويكفي للتدليل على أهميتها في ذلك أنها المنطلقُ الأول لتلقي شعر محمود حسن إسماعيل، كي يفترض دلالةً أوليّةً ينطلق بها إلى النص، وقد تأتي هذه المقدماتُ النثرية لتوسّع القراءة لا لتغلّقها، ولتفتح معها الدلالاتُ وتشعب، فتأتي ملتجمةً بالنص الشعري، فكأنها جزء شعري في مستهلّ القصيدة غير أنها من تركيب فني مختلف، كما هو الحال في قصيدة "المسجد الصابر"، يقول الشاعر: «وداست بغايا التائهين في مُصلّى الأنبياء، وموطئ عروج محمد ﷺ إلى السماء، وعاثوا بفجورهم في ترابه المقدس، وتهتكت عراياهم على أعتابه، وهو صابرٌ كظيم... في ذكرى ليلة الإسراء ١٣٨٨هـ، ١٩٦٨م» وقد يستغرق هذا التصديرُ النثري أكثر من صفحة، ويكون عاملاً مهمًّا في توسيع الدلالة دون توجيهها إلى دلالة محدّدة، مثل تصدير قصيدة (جنازة الوثنية)، التي يقول فيها: «مع أول شعاع أوَمَض في محارِب الوثنية، من نور المبعوث العربي الذي اصطفته السماء ليرد ذاتية الإنسان، ويسحق الطاغوت والطغيان. ويجرّ الجباه من الخضوع والمذلة لغير الله، ويظهر القلوب من أرجاس الشرك والضلال، وهوان الرّق والعبودية... ومع أول هزة للأصنام، وهي تنهاوى أمام النور

(١) نفسه، مج ٣، ص ١٥٢.

(٢) صلاح فضل: السابق، ص ٧٢.

الجارف، يوم مولده الخالد»<sup>(١)</sup> ويمتد هنا التوازي الشكلي إلى توازٍ دلالي توحى به لفظة "مع" التي تتكرر: مع أول شعاع، مع أول هزة.. ويتسم التصدير السردى هنا بما يتسم به الشعر، غير أنه على نظامٍ أقرب لقصيدة النثر قبل أن تكون قصيدة النثر، ويمتد هذا التصدير طولاً: «أسطورة من وحي الفزع الذي حل بأصنام المشركين، على السنة الجابرة الحُرس من آلهتهم الحجرية، «اللات والعزى ومناة» في اجتماع لهم غداة أشرق في ظلمة محاريبهم شعاعٌ من نور محمد؛ مناةٌ في حالٍ من الكبرياء والجبروت يحي رفيقه عقيب ليلة طال فيها سجود المشركين في ساحة الانتقام»<sup>(٢)</sup> وهنا تشعب الدلالات وبتماثل التركيب مع التركيب الشعري، وتتوازي غرابة التركيب النثري مع غرابة التركيب الشعري، من مثل: (أسطورة وحي الفزع، السجود في ساحة الانتقام) وغير ذلك من مزاجات غريبة دلاليًا.

ويمكن أن نوجز بعض سمات هذه المقدمات الثرية:

١- أنها تختلف اختلافًا جوهريًا عن التصديرات التي نجدتها عند الآخرين، وهي التصديرات التي لا تتعدى ذكر تاريخ إبداع القصيدة، ومناسبة نظمها، فتصديرات شاعرنا تمثل مدخلًا نفسيًا يُكثف جو القصيدة ويقود إليها، وكأنها صدمة كهربية تفتح مشاعره وعقله للآتي.

٢- أن الذاتي منها يبيّن - في تقطير مكثف يلمع ويَطرح - لواعج النفس ودفقات الوجدان ألبًا وأملًا، وبعض هذه القطع الثرية لا ينقصها إلا الوزن والقافية لتكون شعرًا، وخصوصًا أنها - معنويًا ونفسيًا - ترتبط بالعطاء الشعري ارتباطًا عضويًا، كما نرى في تصديره لقصيدة (إلى سجين القصر) من ديوان (هكذا أغني).

٣- كثيرًا ما يغوص محمود إسماعيل في صوفية عميقة ذات تهويمات مبهمّة قد تُعجز القارئ عن متابعتها، فلا يملك إلا أن يتوقف عند العتبات، كما نرى في نثرته التي صدر بها قصيدته (نشيد الأغلال) من ديوان (أين المفر؟!).

(١) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج ٢، ص ٢٣.

(٢) نفسه، ص ٢٤.

وقد يساعد على اطراد هذا الإبهام غرامُ الشاعر بالخيال المُستغرب، المُوغِل في الإغراب،  
مع توليد صور من صورة، وخلق تركيبة قد تتغلق عن القارئ إلا ببذل جهود ومعاناة قاسية،  
فهو يصدر قصيدة (العزلة) بقوله:

وأخنت على روحه الوحدة...

فَنَوَّرَتْ لَهُ ضبايها

روضه من مقابر الأحلام

(من ديوان: أين المفسر؟!).

٤- وكثير من تصديرات الشاعر يأخذ صورةً توجيهيةً أو إهدائيةً- إن صحَّ هذا التعبير- فهو  
يستهلُّها بحرف الجر "إلى":

- إلى التي حملت لي الأسلاكُ شدوها...

....

- إلى سِدْرَةِ النُّضال العربي المنيع...

....

- إلى الذين دَمِيت جباههم من السجود..

....

٥- وأحياناً يستهلُّ الشاعر تصديراته بالمعية، أي الاسم (مع)؛ مما يوحي بشدة اندماجية

الشاعر بموضوعه، وإحساسه به، ومُعاشيته له:

- مع الأرض الجريحة وهي تتلوى...

....

- مع ناي الربيع، وهي تُصغي لنداء الذكرى...

وتتعلق هذه التصديرات الثرية لشعر محمود حسن إسماعيل بمفهوم النصين الموازي والفقوي في آنٍ واحد؛ الأول من حيث أن التعامل مع هذه التصديرات في موقعها خارج النص، وأما ليست من بنية النص بل تشير إليه، وهي ترتبط بمفهوم النص الفوقي من حيث كونها شهادياتٍ وتعليقات أُحِقَّت بالنص بعد تمام إنتاجه، وتوجّه مسار الدلالة عند قراءة النص، وتُخضع التحليل لرؤية مسبقة.

أحياناً يأتي التصدير الثري من الشاعر لقصائده بمثابة: وضع القارئ أمام جو القصيدة لا أكثر، وكأنه يطلب من القارئ أن يقرأ النصّ في ظل هذا الجو الذي يحيط بها، يمثل الجو المحيط بالقصيدة شكلاً من أشكال الفضاء النصّي الكوني، مثل الجو الاحتفالي، ومناسبة إنتاج القصيدة وغير ذلك، وهو يحاصر القارئ أن يحلل الدلالات في إطارٍ مذكورٍ لا أكثر، في الوقت الذي يتصلّ فيه فنُّ تحليل الخطاب من أي شيءٍ معدّ سلفاً، من منطلق أن النص وحده بمقدوره أن يبوح بكل شيء، ولا تنبغي المصادرة بين النص المقروء والنص القارئ، ذلك الأخير الذي يوجد في ذهن المتلقي ويُسقطه على النص، فالشاعر يستحضر جو القصيدة في (وطن الفأس) ويضعها أمام القارئ، «ظلت القرية المصرية إلى عهدٍ قريبٍ منبوذة عن الفنون القومية وبخاصة الأدب، فلقد انحرف عنها سمّته، ولم يتنافس لها أثرٌ بأسرارها الفنية المخبوءة، حتى على يد أكبر الأدباء والشعراء في مصر ذيوماً وشهرة، إمّا لصَلَف في الأقلام أَعْرَتها به نزعَةُ التحضر ومصانعة المدنية العصرية الزائفة، جِرْصاً على مسابرة أذواق الجماهير، وإمّا لموات الإحساس الفنيّ الصادق، الذي يتجاوب هو والبيئة ويُترجم عن أثرها فيه، وإمّا لهما مجتمعين، وقد كان للشاعر بحكم الوضع والمنزَع اللذين هياتهما له الطبيعة المصرية بتفتح روحه على شطّها الرائع الحزين، أن تكون بواكيرُ ألحانه في التغني بسحرها، وأن تظل إلى اليوم الملهمةً لأناسيده.. فما كاد يظهر ديوانه القرويّ الأول (أغاني الكوخ) في مستهلّ عام ١٩٣٥م حتى خَفَّ أنصارُ هذا الاتجاه الجديد في الأدب إلى إقامة حفل تكريمي له يوم ٢٦ فبراير عام

١٩٣٥ م، وقد كانت هذه القصيدةُ لحنَ الشاعر في هذا الاحتفال<sup>(١)</sup> فبهذا التصدير يضعنا محمود حسن إسماعيل أمام أجواء القصيدة، وتركنا نعاودها في ظل أجواء احتفالية بديوان سبقها، هو ديوان الشاعر الأول (أغاني الكوخ)، وقد جاءت تصديرات كثيرة على هذا النحو.

(١) نفسه ص ٣٠٣.

هناك ما أطلقنا عليه مُسمًى (النص القارئ) في مواجهة (النص المقروء)؛ والنص القارئ هو أحد التحقيقات الفعلية لمفهوم النص الفوقوي، والفضل في ابتداء مفاهيم النص القارئ والنص المقروء يرجع إلى نظرية التلقّي، ويتحقق النصّ القارئ في شكلين مهمين:

الأول: النصّ المختزن سلفاً في ذهن كل متلقٍّ سوف يباشر النصّ بالقراءة، وهو مجمل المعرفة الخلفية التي يواجه بها كل متلقٍّ النصّ الشعري.

الثاني: النصّ التحليلي - النقدي - المنجز حيال النصّ الشعري، سواء كان قراءة الشاعر لعمله أو قراءة النقاد له، وفي الأولى يتحول الشاعر إلى قارئ، يُعيد قراءة شعره كما يقرأ أيُّ قارئ أيُّ عمل شعري.

والمظهران يتحققان تماماً في قراءة شعر محمود حسن إسماعيل؛ أمّا المظهر الأول: فنحن نُعيد إنتاج النصّ الشعري لمحمود حسن إسماعيل موجّهين بما تحويه أذهاننا من أدوات التحليل، وبما نمتلكه من معرفة خلفية بالمذهب الشعري لأبوللو، وسمات شعر هذه المرحلة، وبما يخبّئه ذهننا من توجّهات وفلسفات وقراءات سابقة، يتم استدعاء ما يقتضيه النصّ منها. والمظهر الثاني: يتبلور فيما أنجزه حيال محمود حسن إسماعيل من كتابات النقاد، لكن ما يهْمنا هنا بالأخصّ النصّ القارئ الذي أنتجه الشاعر نفسه، وهذا يتمثل في شهادته على ديوانه (أغاني الكوخ) والذي يندرج تحت كلمة ختام في نهاية الديوان، ويمكن إجمال العناصر التي جاءت فيه على النحو التالي:

١- لم تكن الروح التي أوحى بأغاني الكوخ وليدة عام أو عامين، بل هي وليدة شباب كامل.

٢- الرغبة في إخراج أغاني الكوخ تعود إلى الروح المشائمة في النقد بمستقبل الشعر وضعف شعر الشباب في معانيه وأساليبه، ودور المجلات في التهليل لكل تافه والمحابة له، التي تختفي في ظلها أصوات الموهوبين.

٣- عاش الشاعر حياة البؤس والضنك، وعاشها أقرانه من شعراء الطائفة نفسها.

٤- امتلاك الطبيعة لمشاعر وعواطف الشاعر.

٥- الشاعر ليس مبتدعاً في هذا المجال، فقد تغنى شعراء العرب كلهم بالطبيعة المحيطة وكذلك الشعراء الغربيون، بل إن من الشعراء الغربيين من تغنوا بالطبيعة المصرية والنيل.

٦- دعوة لمطالعة البيئة الريفية بدلاً من العقوق لبيئة نبتنا فيها.

٧- النسيب في أغاني الكوخ يأتي من عاطفة صادقة شاء الحب أن ينفثها متباينة الألوان.

٨- المرأة مصدر للإلهام الفني، وتغذي الفن بروحها، وأمدت أغاني الكوخ بالروح الشعرية.

٩- الشعر أولى بالتزوع إلى الغاية العليا بفضل ما وهب من قدرة على التغلغل في النفوس والتأثير فيها برسالته.

هذه النقاط - باختصار شديد - هي قناعة الشاعر ومذهبه الشعري، وتوجهه في الفن، أجملها - لاحقاً - في ختام ديوان الكوخ، رغبة منه ألا يصادر القراءة، وألا يوجه التلقي، لكنه نجح في ذلك على مستوى القراءة الأولى التي لم تستبق الشعر إلى ما بعده، فعل ذلك على مستوى القراءة الاستكشافية، لكن يتحول النص الذي سرده الشاعر في ختام ديوان (أغاني الكوخ) إلى أحد تحقيقات النص الفوقي، فيمثل شهادة الشاعر حول شعره، ومن ثم فإنه يأتي ضمن الإسقاطات التي يسقطها القارئ على النص في القراءة الثانية، التي تعقب القراءة الأولى الاستكشافية، وهذه القراءة الثانية يطلق عليها أصحاب نظرية التلقي (القراءة الافتراضية)؛ حيث يذهب القارئ في افتراض ما يحاول التثبت منه طوأل القراءة إما أن يعمق دلالته، وإما أن يهدمها جملة.

بقي تحقق أخير لأشكال النص الموازي، يأتي ضمن الشعر لدى محمود حسن إسماعيل، هذا التحقق يتشكل نظرياً من باب أن كل علامة بصرية يشملها النص هي علامة

"سميوطيقية" تحتاج إلى تفسير، وأنها لم توضع اعتباطاً، وعلى مستوى النص المطبوع لا يختلف الأمر إذا كانت هذه العلامة من وضع الناشر أو من وضع الشاعر، على أية حال.. فإن هذا التحقق يتمثل في وضع علامات غير لغوية من مثل النجوم الثلاث (\*\*\*) التي تفرّق بين فقرات شعرية، وهذا التفريق يجعل القارئ أمام نص مجزأ تتألف أجزاؤه في بنية متماسكة يحكمها الاتساق اللغوي، والانسجام الدلالي، ومن ثمّ فإن القراءة الشعرية تُراكم الدلالات المنفصلة، التي تنقطع عند هذا الفارق المتمثل بصرياً في العلامة البصرية (\*\*\*) لكنها في الوقت ذاته، تُعبّر هذا الجسر الفارق إلى دلالة أخرى تُكملها وتتضام معها، فتتحول القراءة من قراءة الدلالات المنفردة إلى الدلالات التي تتجمع في وحدات، ثم تتراكم فيها بعدد في دلالة كلية، وهذا الفعل على الرغم من تفكّكه الشكلي فإنه يُحكم النصّ في اتساق أكبر، تتجمع وحدات بنائه الصغرى في وحدات أكبر، ثم في شكل كامل متسق على النحو الذي سيعرض له الفصل المقبل، فينمو جسم القصيدة من دوالّ لغوية إلى وحدات هي الفقرات الشعرية، إلى النص الشعري برُمته في النهاية، يقول محمود حسن إسماعيل في قصيدة "الذهول":

نام.. ولكن يقظة في الضمير

.. مثل السعير  
الوجه ساج كصلاة الغدير  
.. بين الطيور  
والقلب شلال عتي الهدير  
.. فوق الشعور  
يا لهفتا! والجفن حُرّ غرير  
.. أم طيف نور

\*\*\*

حلم طواه في الأسى والذبول  
.. من لوعتي جرح!  
أم دمة حيرى بجفن كليل

.. أتعبه النَّوْحُ!

أم بُلْبُل تحت ظلال النخيل

.. أسكره الصَّذْحُ!

فنام.. واستلقى عليه الأصيل

.. والظُّلُّ والسَّدْوْحُ<sup>(١)</sup>

فيتشكل النص هنا من فقرات (وحدات) شعرية تُراكم الدلالة في شكل مجموعات دلالية يَنْجُم عن تراصها المعنى الكلي، وتتحدد بدايةً ونهاية كل فقرة شعرية بعلامة بصرية مكررة (\*\*\*) تنبئ العين بانتهاء هذه الوحدة الدلالية وبداية أخرى، في حين يقفز من فوقها القارئ من أجل سيرورة المعنى.

وسواء كانت هذه العلامات من وضع الناشر أو المؤلف فإنها تأخذ البعد نفسه في القراءة، وهي في قصيدة "رياح المغيب" قد تعمدها الشاعر بقصد هذا التقسيم، وقد أورد الناشر نسخة بخط الشاعر برفقة النسخة المطبوعة، يقول في "رياح المغيب":

يا رِيَاخَ المَغِيْبِ	يا أَغَانِي الزمْنِ
أَيُّ سَرِّ رَهِيْبِ	في حشَاكِ اسْتَكْنِ
للشقي الغريب	فوق هذا الوطن..

\*\*\*

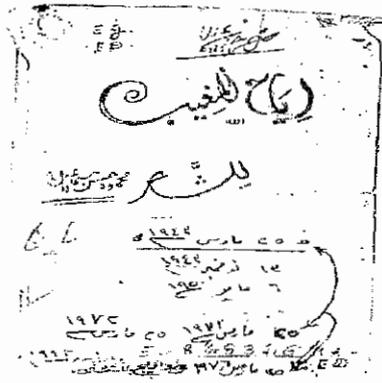
هل سمعت الجبال	في سكون الظلم؟
تشتكي للرمال	سجنها من قدام
أم سقاك الخيسال	جرعة من عدم <sup>(٢)</sup>

ويضيف النص المكتوب بخط الشاعر نفسه بُعداً مهماً لطبيعة النصين الموازي والفوقي، فمن يمتلكون قدرة قراءة الخط، (طبيعته، حجمه، مسارات القلم، المسودات الأولى، الأسهم، التقاطعات، التجريب العفوي، وغير ذلك)، بمقدورهم فهم الحالة النفسية

(١) نفسه، مج ١، ص ١٩٠، ١٩١.

(٢) نفسه، مج ٣، ص ٦٢٢.

والمزاجية للمؤلف التي صاحبت عملية الإبداع، وكيف تمكّن هذه الحالة من الإمساك بالدلالات المتشعبة والمنفتحة، هنا يصبح الخط، وامتداد السواد الحبري، وخرقه لمساحات البياض على الصفحة، وشكل الحرف، وغير ذلك، عملاً بصرياً له دلالاته، التي يمكن أن تُحلّل وتُقرأ كعلامة بصرية، تمثل في إنتاجها تحقّقاً جديداً لأشكال النصين الفوقي والموازي، وتحلّل في إطار كونها علامة غير لغوية منسجمة مع الدوال اللغوية للنص وغير منفصلة عنها، ومتجاوبة مع اللغوي في إنتاج الدلالة الشعرية، فمثلاً إذا تطلّعنا هذه الصفحة بخط الشاعر محمود حسن إسماعيل، فإذا يمكن أن توحى إلينا؟



لستُ قارئاً للأبعاد التشكيلية للخط، وهذا في حد ذاته لا يمنع تبني أي نمط للقراءة، وفهم أي دلالة أياً كانت، وربما يبدو أن شاعر الكوخ هو شاعر الطبيعة بحق، هو ذلك الشاعر المنطلق الذي شكّلته الطبيعة في كل تكويناته، حتى الرسم والخط، فالخط يأخذ لديه أبعاد الرسم، وكأن ذلك من وحي الطبيعة المنمّقة والمورقة والمتشعبة، فهو يضع محتويات صفحته في إطار يُشبه التشجير، وتنطلق حروفه ممتدة بعيدة عن النقطة المحددة للنهاية كما يبدو في الشكل الحلزوني لنهاية رسم باء المغيّب، وتلك الأسهم التي تروح وتجيء في الصفحة، وهناك حروف صغيرة بالعربية والإنجليزية وتواريخ كثيرة، وهي رموز كأنها نبئت



هنا - تحديداً في هذا الفصل - يكون قد آن الأوان لفهم وإنصاف محمود حسن إسماعيل، بعد أن تغيرت المفاهيم النقدية، وكانت في عصره تخضع للأحكام الرومانطيقية، وظل شعر محمود حسن إسماعيل في حينه منبوذاً من وجهة نظر النقاد آنذاك لأميرين:  
الأول: التفكك الظاهري وعدم التثام الأجزاء.

الثاني: غرابة المجازات والاستعارات.

وكان هذان الأمران في الشعر يغلقان الفهم، ويغلقان الشعرَ بالغموض والإيهام، وكانت مجلة الرسالة قد نشرت قصيدته «من خريف الربيع» (ضمن ديوانه أين المفر؟! ) ثم نشرت في عدد لاحق تحديداً يقول: «فليتفضل منهم متفضلٌ فليشرح لي هذه القصيدة شرحاً تلتئم به أجزاءها وتجتمع أوصالها، وتتكشف به غرائب مجازاتها، وعجائب استعاراتها، وبدائع أسرارها»<sup>(١)</sup> وتقول القصيدة التي كانت قد نشرتها مجلة الرسالة قبل ذلك بعدد واحد:

مقيّد اللحن والجناح	ذهبتُ للروض في صباح
مطلولة الشّدو بالجراح	وفيه ما في من أغنان
يعزفن وجد الحميل نارا	أوتاراً أطيّاره سُكاري
سعيّرها خمرة الحيارى	

وخلفها انسابت الدموع	حثتُ إليه الرؤى خطاها
شوك الجلاميد، والأقاحي	سيان في قبضة الرياح
وكم دنانٍ بغير راح!	فكم رحيق بلا دنان!
تودّ لو كانت العذارى	وكم ربيع لنا توارى

(١) د. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ١٢.

لسحره الغائب انتظارا

ماتت ليليه في صباها  
فهل لأحلامها رجوع؟!

\*\*\*

وكم خريف بلا زهور  
ولا أغاني ولا طيور

يلوح مستيقظ الشعور

كأن فجرًا عليه سارا  
متيم النور مستطارا

في نشوة حلت العذارا

ونعمة رقرقت شجاها  
وما لها في الرثي سميع<sup>(١)</sup>

\*\*\*

وألح الاحتجاج الذي نشرته الرسالة عليَّ لإيجاد شرح يجعل القصيدة مفهومة، وبين  
الصلات التي تحكم تراكيبها، ويوضح العلاقات المعنوية بين أجزائها، أي يطلب تحقق أمرين  
هما:

١- التماسك الشديد بين الأجزاء المشكّلة للنص، أي البحث عن ترابط وإحكام التركيب  
اللغوي الشكلي المكوّن للنص: (السبك).

٢- البحث عن الترابط المنطقي للدلالات، ووضوحها، واعتماد العلامات دلاليًا بشكل غير  
مربك، أي وضوح العلاقات الفكرية: (الخبك).

«وتلك قضية ظلت تلازم الشعر العربي في جميع عصوره، وتُخضع البيت أو القطعة أو  
القصيدة لهذا السؤال الخالد: ما معنى هذا البيت وهذه المقطوعة؟ وماذا يعني الشاعر حين  
يقول كذا وكذا؟ ورغم شيوع الحديث في أوساط النقد الرومنطقي يومئذ عن تأثير الشعر في  
الشعور، وعن قدرة الشعر على الإيحاء الذي يعز على الفهم أحيانًا. ظل المقياس الأول في

(١) محمود حسن إسماعيل: الأعمال الكاملة، مج ١، ص ٦٥٥، ٦٥٦.

النظرة إلى الشعر هو مدى قابليته للفهم وقبوله للتفسير»<sup>(١)</sup> اليوم وقد بات كل تفسير سوء تفسير، ويتقبل النص فكرة مراوغة النص وعدم كشفه بسهولة عن دلالته، وإنما تتكشف مع كل قراءة دلالة ما، اليوم مع مفهوم تعدد القراءات، ومع مفهوم انفتاح الدلالة، أصبحت عبارة ماذا يعني الشاعر؟ لا وجود لها. فما عناه الشاعر هو الشعر، ليس إلا. فأما ما نُشر في مجلة الرسالة عن قصيدة "من خريف الربيع" فهو «يتطلب إلى جانب الفهم وحدة في القصيدة من نوع ما يسميها «الثام الأجزاء»، ويضيف كلاماً مُبهماً عن «غرابة المجازات والاستعارات» وكلا الأمرين يرتدان إلى قضية الفهم أيضاً، فأما الثام الأجزاء فإنه يعبر عن ضيق بما يمكن أن يسمى التفكك الظاهري في قصيدة محمود حسن إسماعيل، وعن حيرة إزاء الوثبات التخيلية فيها، دون أن يعني الناقد نفسه بالبحث عن استمرارية السياق. أو أن يفتش فيها عن روابط داخلية، أو لعله بحث وفتش وأدركه الإعياء والعجز، وأما غرابة المجازات والاستعارات فإنها هي التي أُلقت القصيدة في نظر ذلك القارئ بين ضباب الغموض»<sup>(٢)</sup> وهو الأمر ذاته الذي اتهم به شاعرُ العربية المتمرد (أبي تمام)، فقديماً «قاتل النقادُ أبا تمام لقوله: (ماء الملام)، وثار به الأمدِيُّ إذ وصف حُمرة الخدين بـ«بملطومة الخدين بالورد» فماذا يقول المسكين الأمدِي لو سمع محمود حسن إسماعيل يتحدث عن أضلع القمر؟!»<sup>(٣)</sup>

فلا يخفى هنا أن (مندور) حاكم محمود حسن إسماعيل في ميزانه الجديد بالميزان القديم الذي حاكم به الأمدِيُّ أبا تمام، وهو الأمر ذاته الذي قرأ به النقادُ القصيدة التي نشرتها الرسالة "من ربيع الخريف"، فتساءلوا: «كيف تكون الأغاني مطلولة الشدو بالجراح؟! وكيف يكون للرؤي حُطِي؟! وكيف يكون للخميل وجد؟! وإذا كان ذلك جائزاً فكيف يُعزف ذلك الوجد نازاً؟! وتذكر في هذا المقام تلك الأسطورة الجميلة التي تقول: إن رجلاً

(١) د. إحسان عباس: نفسه، ص ١٣.

(٢) نفسه: ص ١٣، ١٤.

(٣) محمد مندور: السابق ص ١٩.

بُعث إلى أبي تمام يسأله زجاجة مملوءة بهاء الملام، فأجابه الشاعر أنه لا يرى بأسًا في ذلك، على شرط أن يبعث إليه ذلك الرجل بريشة من بجنّاح الذل»<sup>(١)</sup>، فإذا كان الشاعر المتمرد أبو تمام قد سخر من النقد السائد في عصره، فكيف يحاكم محمود حسن إسماعيل الشاعر الحديث بهذا المنطق القديم؟

إذن.. سنبحث في هذا الفصل عن سببك وحبك النص الشعري عند محمود حسن إسماعيل، وقصدت استعمال هذين المصطلحين الترائين بديلاً عن مصطلحي الاتساق والانسجام، وهما ترجمة لـ coherence - cohejence «ويقصد - عادةً - بالاتساق ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكّلة لنص ما»<sup>(٢)</sup> ويتحقق الاتساق بوسائل ربط لغوية، فهو إحكام التركيب النحوي. ويكون الاتساق عنصرًا من عناصر انسجام النص؛ إذ الانسجام هو «الاتصال المنطقي عند استخدام اللغة»<sup>(٣)</sup> «فالانسجام بمفهومه أعمّ من الاتساق، وإن مقتضيات التي يقتضيها النصّ ليصبح نصًا منسجمًا كثيرة، وتحتوي من ضمنها مقتضيات الاتساق، إن الاتساق فقط مكوّن من مكونات انسجام النص»<sup>(٤)</sup>، وإذا كان الاتساق يتحقق بوسائل ربط لغوية، فإن الانسجام يتحقق بوجود حالة من التناسب الدلالي، وذلك بتحقيقات معجمية نحوية منسجمة «أن يكون له معنى وتكون له بنية»<sup>(٥)</sup>.. أي لا بد أن يتحقق الترابط الدلالي والنحوي معًا؛ الترابط النحوي - بمفرده - يخلق اتساق النص، والترابط النحوي والدلالي معًا يخلق انسجام النص، وقد استخدم البلاغيون السببك والحبك، وتحدثوا عن جودة السببك، وحلاوة الحبك، وإن جاء ذلك في معرض تعليقاتهم على

(١) د. إحسان عباس: السابق، ص ١٤.

(٢) محمد خطابي: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، والدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠، ص ٥.

(٣) محمد عويس: مجلة عالم الفكر، ٣٤، مارس ١٩٩٧، ص ٧٥.

(٤) محمد خطابي: السابق، ص ٢٥٦.

(٥) نفسه، الصفحة نفسها.

أبيات شعرية في الغالب، دون رسوخ المصطلحين ضمن منهج علمي، فقالوا - مثلاً - في بيت امرئ القيس:

قَفَا نَبِكَ مِنْ ذَكَرِي حَبِيبٍ وَمَنْزِلٍ بِسِقْطِ اللَّوَى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمِلٍ

«عذب اللفظ، سهل السبك، وانتقد عليه عدم المناسبة في الشطر الثاني»<sup>(١)</sup> وواضح هنا أنه يمتدح السبك، في حين يعيب عليه عدم التناسب الدلالي بين الشطرين، والتناسب هنا هو قريب من مفهوم الحبك وهو الدلالة المنطقية، وقد استعمل مفهوم التناسب هذا بديلاً عن مصطلح الحبك، فقد قال العباسي (٨٦٧ - ٩٦٣هـ / ١٤٦٣ - ١٥٥٦م)

في الموضع نفسه وهو يقارن بين بيت امرئ القيس في التناسب بيت النابغة «وأحسن منه في التناسب - وإن كان مطلع امرئ القيس أكثر معانٍ - قول النابغة:

كِلِينِي لَهْمٌ يَا أُمَيْمَةَ نَاصِبٍ      وَلَيْلٍ أَقَاسِيهِ بَطِيءِ الْكَوَاكِبِ

فإن قسميه متناسبان، وألفاظه متلائمة»<sup>(٢)</sup> فهو يتحدث هنا عن التمام اللفظ (السبك) والتناسب الدلالي بين الشطرين (الحبك)، ثم يستمر في شرح التناسب الدلالي في بيت (جميل)، ويورده أنه افتقد ذلك التناسب فيقول:

«وما سُجِعَ أَشَدُّ مَبَايِنَةً مِنْ قِسْمِي بَيْتِ (جميل) في قوله:

أَلَا أَيُّهَا النَّوَامُ وَيُحْكُمُ هُبُؤًا      أَسَأَلُكُمْ هَلْ يَقْتُلُ الرَّجُلَ الْحُبُّ

وهذا البيت هو الذي قال فيه (الرشيد) إما للمفضَّل الضَّيِّبِ أو غيرِه: هل تعرف بيتاً نصفه بدوي في سَمَلَةٍ وباقيه مَخْتٌ في بَدَلَةٍ؟، فأنشده البيت، فاستحسن فكره»<sup>(٣)</sup> وكثر استخدامهم للمصطلحين بالمعنى نفسه في وصف كثير من الأبيات المفردة، فمثلاً يقول أبو الوليد بن عامر (٤٤٠هـ - ١٠٤٨م) «ولأبي جعفر بن الأَبَارِ فيه قطعة جيدة الحبك حسنة السبك موصولة بمدح الحاجب - لا أعدمنا الله جاهه كما أعدمنا أشباهه - وهي:

(١) أبو الفتح العباسي: معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، موقع الوراق:

<http://www.alwarraq.com>

(٢) نفسه الكتاب مرقم ألبا غير موافق للمطبوع، ١/ ١٤٤.

(٣) نفسه

صاد الزمان ورو غلة صادِ      بمُدَامَةٍ لم تعدْ مولدَ عادِ  
 أو ما ترى ثغرَ الثرى متبَسِّمًا      لك عن مراد مُونِقٍ ومرادِ  
 وبتَنَسُّجِ الروضِ الأغرِّ كأنه      في حسنه لَعَسُّ عليه بادِ  
 لا بل كأجنحة الفراش تألفت      نسقًا وقد خُضبت من الفِرْصادِ  
 روض يظل اللحظُ يعبدُ حسنه      كعبادة العليّا بنسي عبّادِ  
 يزهي المحافلُ والجحافلُ منهم      أسنى عميدٍ للورى وعمادِ  
 الحاجب المحجوب طاهر عرضه      بندى جواد في الرّهان جوادِ  
 صلтан ما زالت جدادُ سيوفه      وقتناه تكسو الشُّركُ ثوبَ جِدادِ<sup>(١)</sup>

على أي حال، لسنا هنا في موضع استقصاء دلالات السَّبْكِ والحَبْكِ في التراث العربي،  
 إنما أراهما مصطلحين تراثيين قيس عليهما الشعر كثيرًا بالمفهوم نفسه للاتِّساق والانسجام،  
 والسؤال الآن: هل هناك اتساق وانسجام في شعر محمود حسن إسماعيل؟ أو بالأحرى؛ هل  
 شعر محمود حسن إسماعيل اتسم بسهولة السبك، وجودة الحبك؟

<sup>(١)</sup> أبو الوليد إسماعيل بن محمد بن عامر: البديع في وصف الربيع، نسخة إلكترونية.

ليس أمام أي شاعر أن يستعمل أكثر مما تُتيحهُ مفرداتُ اللغة، التي هي مستعملة طوأل تاريخ طويل، وهنا يَصْبِقُ به التعبيرُ، فينتج لغة داخل اللغة، فليس أمام الشاعر هنا غير أن يلجأ إلى صنع لغة في اللغة<sup>(١)</sup> فالشاعر يصارع اللغة باللغة، أو يتمرد على اللغة داخل محيط اللغة، فتكون له لغة داخل اللغة، يتم ذلك عن طريق نزع الدالّ اللغوي من حقل دلالاته الطبيعية وغرسه في حقل جديد، إنه يغير من الجو الطبيعي للدالّ ويهجنه بشكل مختلف، فتكون النتيجة أن يفرز دلالات غير متوقّعة، تبدو - لولهُة الأولى - غامضة غير متسقة، تفتقد سمة الحبك، لكنها في الحقيقة تحتاج إعمال عقل القارئ الذي يعيد إنتاجها عبر التأويل والتفسير، فيمنحها سمة الحبك، «فالألا مباشرة تتم عبر نقل المعنى (displacement) أو تحريفه (distortion) أو إيداعه (creation)»، ويتم النقل عندما تغير العلامة معناها إلى معنى آخر، أي عندما تنوب كلمة عن كلمة أخرى<sup>(٢)</sup> ومحمود حسن إسماعيل واحدٌ ممن ابتعدوا عن المباشرة، فلجأ إلى فكرة نزع الدالّ اللغوي عن حقل دلالاته الطبيعية، ولجأ إلى إسناد الدوالّ المتباعدة دلاليًا بعضها إلى الآخر، وقد نبع هذا الفعل «من استراتيجية معيارية، كادت تكون واحدة في غالبية مشاهد محمود حسن إسماعيل، وهي حدة الشعور بصدمة المفارقة بين طرفي الحدث، بحيث يتخلق الصراع بينها بديمومة التصادم، وهو ما كان جليًا بين طرفي السعادة، والصعود والهبوط، والقوة والضعف، والمد والتقاطع في النص الشعري

(١) د. مصطفى السعدني: السابق، ص ٩٤.

(٢) سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، دار إلياس العصرية، القاهرة، ص ٢١.



حول سكيننة الأبد!!  
تـدق. تـدق.  
حتى تورقُ الأكفانُ بين يديك  
وتنزع صمتها أبدية خرساء  
ساحتها تطير إليك  
وتزرع نفسها الأرواح  
فوق جذوع رابية بلا أغصان  
حدائقها مسحرة  
تفوح بعطرها النيران  
.. يُطل بزهرها الشهداء  
من ظمأً لنار صدك  
وتصرخُ أهلةً للصبر  
هالعة ليوم لقاءك!!

{٢}

أنا قبل أن أظأ التراب..  
..سمعت صوتك هادرا  
كالجوج، يصرخ في عروقي  
.. وسمعت نهمش صدك  
وهو يشب كالإعصار  
في أعماق ذاتي.. للتفجر والشروق

.. وسمعت دق يديك  
 في بابي المصفد بالقيود  
 وبالسدود الضاربات على رحيقي  
 وسمعت خطوك كالرياح  
 تُذيق صمتَ الذل ما شاءت  
 ممن الندم العميق  
 .. وسمعت كفتك  
 تلطم الوجه المكفّن بالهدوء  
 على سفين في سلاسله غريق  
 .. وسمعت نارك في الفضاء  
 تُذيق كلّ صدى سواك  
 مجازر العدم السحيق  
 .. وسمعت زجرَكَ للهديل  
 يُقْصُّ نَوحَ حمامة  
 لسكينة الأقفاص جاثية الخفوق  
 .. وسمعت جمرَكَ يلسع الأيام  
 وهي تسير في خلدي  
 مطفئة البريق  
 شوهاء ثاقلة الوجود<sup>(١)</sup>

(١) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج ٣، ص ١٣٧-١٣٩.

هذا الجزء من القصيدة يضعنا أمام هذه اللغة التي تشقّ لنفسها مكانًا داخل اللغة، يطل هذا الإسناد العجيب بين دوال لغوية متباعدة من حقول دلالية مختلفة، وهو ما نلاحظه بين «سكينة الأبواب تدق - تورق الأكفان بين يديك - تزرع نفسها الأرواح فوق جذوع رابية بلا أغصان - تفوح بعطرها النيران - يُطل بزهرها الشهداء من ظمًا لنار صدك - سمعت نهش صدك وهو يشب كالإعصار في أعماق ذاتي.. للتفجر والشروق - سمعت خطوك كالرياح تُذيق صمت الذل ما شاءت من الندم العميق - سمعت كفك تلطم الوجه المكفّن بالهدوء - سمعت نارك في الفضاء تذيق كل صدى سواك مجازرَ العدم السحيق - سمعت زجرَكَ للهديل يقص نوح حمامة - سمعت جمرَكَ يلسع الأيام» فعلى الرغم من أن لفظة تورق - مثلًا - لا تتناسب مع الأكفان، فإن محمود حسن إسماعيل جاور ومزج بينهما دلاليًا منتزِعًا الدال اللغوي (تورق) من حقله الدلالي محدثًا صدمة الفارق بإسناده إلى الأكفان، فتسند دلالات النمو والخصوبة والحياة والاختضار التي توحى بها الشارة اللغوية (تورق) إلى دلالات العدم والموت والفناء، التي توحى بها دلالات الشارة اللغوية المجاورة (الأكفان)، هذا الانحراف الدلالي بالشارة اللغوية يُفقد استقلالها الدلالي، ويجعلها أسيرة السياق، ومن ثمّ فلا جدوى في البحث عن الدلالة المعجمية، وتبقى الدلالة السياقية هي المهيمنة. يستمر هذا الإسناد الغريب بين (الأرواح وتزرع)، و(تفوح بعطرها النيران)، فلا يناسب النيران أن تفوح بالعطر، وقد لا تتناسب دوال الجملة بأكملها في تجاورها: (سمعت نهش صدك وهو يشب كالإعصار في أعماق ذاتي.. للتفجر والشروق، وهكذا سمعت نارك في الفضاء تذيق...، وسمعت جمرَكَ يلسع الأيام)، فكيف يُسمع الجمر؟ وكيف تلسع الأيام؟ وهنا يبدو - للوهلة الأولى - أن النصّ الشعري يجمع علاماتٍ لا رابطَ بينها، فكل شارة

داخل النص الشعري تعبر عن التعديل المستمر والمتواصل من دلالتها المعجمية إلى دلالتها السياقية؛ لأنها تبعد عن استقلالها الدلالي، وتذهب في سياق جديد يغير الدلالة وقد يقلبها، فمحمود حسن إسماعيل هنا «يمزج المتناقضات في كيان واحد، يعانق في إطاره الشيء نقيضه، ويمزج به مستمداً منه بعض خصائصه ومضيفاً إليه بعض سماته، تعبيراً عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة المُبهمة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل»<sup>(١)</sup> لقد فطن محمود حسن إسماعيل إلى أهمية إحداث هذا الارتباك الدلالي من خلال جذب الشارة اللغوية إلى سياقٍ مختلفٍ، في عملية المجاورة والمزج بين المتباعد دلاليًا، حتى إن الدكتور (أحمد هيكل) عدّها سمة العصر الشعري، وواحدةً من الخصائص التي قام عليها الشعرُ لدى أبوللو، فهو يعدد الخصائص الشعرية لهذه الفترة، يقول: «أما تلك الخصائص القائمة على هذا الأساس، فأولها: التوسع في نقل الألفاظ من مجالات استعمالها القريبة المؤلف، إلى مجالات أخرى بعيدة مبتكرة، لا عن طريق المجاز القديم المعتمد على العلاقات التي ذكرها البلاغيون، وإنما عن طريق مجازٍ جديدٍ مُعتمد على تراسل الخواص، بحيث يستعمل للشيء المسموع ما أصله للشيء الملموس أو المرئي أو المشموم، ويستخدم للشيء المشموم ما من شأنه أن يستخدم للشيء المرئي أو الملموس أو المسموع، وهكذا. ومن هنا يتحدثون عن نعومة النغم، أو بياض اللحن، أو تعطر الأغنية، كما يتحدثون عن العطر القمري، أو الأريج الناعم، أو العبير المنعوم»<sup>(٢)</sup> لكن الأمر تعدى عند محمود حسن إسماعيل حدودَ الخصيصة الشعرية للمرحلة، إلى حدود المذهب الذي يُغلف شعره بأكمله، ويعرض د. مندور للتنافر في شعر محمود حسن إسماعيل، ويقف عند ملاحظة عامة خطيرة في شعره - كما يصفها - «وهي مصدرٌ ما فيه من

(١) مصطفى السعدني: السابق، ص ٩٦.

(٢) د. أحمد هيكل: السابق، ص ٣٣٠.

تنافر، وأعني بها تشخيصه للأشياء. والتشخيص - لا ريب - من وسائل الفن القوية، ولكنه لا يمكن أن يكون مجرد عبث أو مهارة، بل من الواجب أن تملّيه الأشياء إملاءً يُقر به الفن وقد مسه بجناحه فإذا به كالحقائق: والفن إلى حد بعيد إيهامٌ بالخلق، خلق واقع شعري، فهل نجح الشاعر في ذلك؟<sup>(١)</sup> غير أن مندور يستمر في عرض التنافر - كما يسميه - في قصيدة "حصاد القمر"، التي يقول فيها محمود حسن إسماعيل:

سَيَّانٌ فِي جَفْنِهِ الْإِغْفَاءُ وَالسَّهْرُ

نامت سنابله واستيقظ القمر

نعسانٌ يحلم والأضواء ساهدة

قلب النسيم لها ولهان ينقطر

مال السنن جاثياً يلقي بمسمعه

همساً من الوحي لا يدري له خبر

وأطرقت نخلة قامت بتلعته

كأنها زاهدٌ في الله يفتكر

إن هب نسمٌ بها، خيلت ذوائبها

أناملًا مرعشات هزها الكبر<sup>(٢)</sup>

هنا يُعلّق مندور قائلاً: «وها هو شاعرنا يبدأ بوصف الحقل: «سَيَّانٌ فِي جَفْنِهِ الْإِغْفَاءُ وَالسَّهْرُ» وإذن، فنحن في حالة هيام شعري تستوي فيه اليقظة والنوم. نحن - إن أردت - في

(١) محمد مندور: السابق، ص ١٠٨.

(٢) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج ١، ص ٥٩٨.

حلم يقظة «نعمانٌ يحلم والأضواء ساهدة» وهذا - لا ريب - جوُّ الإلهام الشعري، ولكنه جوُّ قد قيّد الشاعر، ونحن لا يعيننا منه صدقُه أو تصنُّعه، فالشاعر يدعونا إلى هذا الجو، وقد أعاننا على أن نُحيط أنفسنا به لنخلق فيها جوًّا مشابهًا، وننظر مع الشاعر فماذا نرى؟ نرى أن السنابل قد نامت واستيقظ القمر، فإذا بنا أمام مقابلة مصنوعة، لأننا لا نرى نوْم السنابل بوضوح، ولا يقظة القمر»<sup>(١)</sup> ومدور عندما يرصد التنافر فهو ينفى عن النص الشعري هنا سمة الحُبك، فمن وجهة نظره أن الصورة الشعرية مضطربة عند محمود حسن إسماعيل، وبالطبع فإن هذا الاضطراب ينفى تناسب الدلالة أو منطقيتها، ومن ثمَّ يبدو النصُّ غير محبوب، يقول: «إنني أنظر فأرى «قلب النسيم وهُنا يُنفطر للأضواء» و«السنا قد مال جاثيًا» و«نخلة قد أطرقت بتلعة» وظلُّ النخلة كأنه «مضطهد»، ثم أرى «الدَّوح نشوان» ومع ذلك يدعونا الشاعرُ إلى أن نخشع إن مررنا بالدَّوح النشوان: ما هذا التنافر؟ لماذا ينفطر قلبُ النسيم وهُنا بالأضواء، أهذا تجسيمٌ لإحساس الشاعر؟ أهو تصويرٌ لرقة النسيم تصويرًا مجتلبًا؟، ولماذا يجثو السنا وهو يجنو على الشاعر وينساب إليه من السماء؟، ثم إن الجوّ كلُّه جوُّ أحلام هادئة، فيها - لا ريب - حزنٌ خفيف، ومع ذلك - فجأةً - نرى الدَّوح نشوان، وكل هذا تحبُّطٌ في الرؤية الشعرية أو انعدامٌ لها، ومن عجبٍ أن تجد وسط هذا التنافر البيتَ الرائع بتصويره:

إن هبَّ نسيمٌ بها خيلت ذوائبها أناملًا مُرَعشاتٍ هزها الكبرُ

وأن يجاور هذا التصوير الجميل تشبيهه بطل النخلة بمضطهد، وأغصان الدَّوح بأشباح قافلة غاب عنها الرفيقان (الركب والسفر) وقد نزل على الدَّوح ضيفان (الليل والقدر) ليتم

(١) محمد مندور: السابق، ص ١٠٨

الازدواج الكاذب: الليل والقدر، والركب والسفر، أما الليل فنستطيع أن نفهمه، ولكن ما شأن القدر هنا؟ وما الرأي في غياب السفر كنايةً عن ثبات الدوح وعدم تحركه، قد يكون في غياب الركب ما يُشعر بالوحشة، ولكنني في الحق لا أدرك العبارة عن السكون بغياب السفر. والأغصان مبهورَةٌ ذاهلة، ولكنها مع ذلك قد تكون متعشَّة بشجُو الرياح، وما أريد أن أدركه هو وضع تلك الأغصان، كيف كانت أو كيف رآها الشاعر؟ (ذاهلة أم متعشَّة)؟ إني لا أطيق ما يلقيه الشاعر في نفسي من عجزٍ عن إدراك ما أرى<sup>(١)</sup> وقد أوردت هذا النص على طوله لأبين كيف كانت وجهة نظر النقد تُجاه هذه المجاورة والمزاوجة بين الدوال المتباعدة دلاليًا التي كان ينتهجها محمود حسن إسماعيل في تراكييه الشعرية، معتبرين ذلك اضطرابًا في الرؤية الشعرية وشكلاً من أشكال عدم التناسب الدلالي، وبالتالي عدم انسجام النص، وتفكُّكه، وسوء الحبك. الحقيقة أن نص الشاعر قد «جُمِّل من الاتهام فوق ما يَحتمل، لا لشيء إلا لكونه قرأ قراءةً أحادية الوجهة، فكان من السهل التذليل على حجم ما اكتنف بناء الصُّعْرَى من تنافر، أما التكثيف الصُّوري، فلم ينظر إليه إلا بوصفه شاهداً على إشباع رغبة الشاعر في الاستقصاء (الخالي من الهدف الإيجابي غالباً)<sup>(٢)</sup> غير أن ما يبدو للآخرين تناقضاً يبدو لنا انسجاماً، وجودةً في الحبك، فَمَزَجُ المتناقضات في شعر محمود حسن إسماعيل بدايةً لثورة شعرية جديدة استمرت ولم تنته، فهذا المزج بين المتباعد دلاليًا قد جرَّد الدال اللغوي من دلالة المواضع المتفق عليها عقلياً ومعجمياً إلى مفهوم نفسي خاص بالشاعر. على أي حال لقد كان النقد قاصراً عن فهم تقنية الانزياح الدلالي التي تبنَّاها علم لغة النص الحديث، ويمكن القول: إن نص محمود حسن إسماعيل الشعري نصٌ متسق، فيه سلاسة في السبك،

(١) نفسه، ١٠٨، ١٠٩.

(٢) محمد سليم: السابق.

فهو على المستوى التركيبي النحوي (بناء الجملة) لا غرابة فيه، إنما تكون الغرابة في الدلالة، في الإسناد الدلالي، ويظل السؤال هنا: هل يصبح نص محمود حسن إسماعيل محبوباً؟. تؤجّل الإجابة مرحلياً لحين الوقوف على طريقي الصورة في شعر محمود حسن إسماعيل.

إذا كان الأمدى الذي أقام الدنيا ولم يُقعدْها أمام غرابة استعارات أبي تمام قد قَبِلَ ماء الملام عند أبي تمام في قوله:

لَا تَسْقِنِي مَاءَ الْمَلَامِ؛ فَإِنِّي صَبَّ قَدْ اسْتَعَذْتُ مَاءَ بَكَائِي

«فقد عيب، وليس بعيب عندي؛ لأنه لما أراد أن يقول: «قد اس تعذبت ماء بكائي» جعل

للملام ماء؛ ليقابل ماء بياء وإن لم يكن للملام ماء على الحقيقة، كما قال الله - عز وجل -:

﴿وَجَزَّوْا سَيِّئَةً سَيِّئَةً مِّثْلَهَا﴾ (الشورى: ٤٠)

ومعلوم أن الثانية ليست بسيئة، وإنما هي جزء السيئة؛ وكذلك: قَالَ تَعَالَى: ﴿إِن تَسْخَرُوا

مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُهُمْ كَمَا تَسْخَرُونَ﴾ (هود: ٣٨) والفعل الثاني ليس بسخرية، ومثل هذا في الشعر

والكلام كثيرٌ مستعمل.

فلما كان مجرى العادة أن يقول القائل: أغلظتُ لفلان القول، وجرّعته منه كأساً مرّة،

وسقيته منه أمراً من العلقم، وكان الملام مما يُستعمل فيه التجرع - على الاستعارة - جعل له

ماء على الاستعارة، ومثل هذا كثير موجود<sup>(١)</sup>، فالأمدى نفسه الذي حاكم أبا تمام استقبلت

ذائقته ماء الملام دون أن يعيها، فكيف بنقاد العصر الحديث لا يقبلون اختلاف طريقي الصورة

عند محمود حسن إسماعيل، ويتتهون إلى تنافر الصورة عنده، أليست تلك ردةً في النقد؟!،

فالصورة عند محمود حسن إسماعيل لا تختلف كثيراً عنها عند أبي تمام، فهي تتسم بالتباعد بين

الطرفين، ومنبع هذا هو إحساس الشاعر المختلف، الذي يرى وجوهاً للتشابه بين الأشياء لا

يراهم الآخرون، فنتيجة «لؤلوع الشاعر بالتشابه الحسي، والوقوف عند الرصد الخارجي له،

(١) الأمدى: الموازنة بين أبي تمام والبحثري، مطبعة محمد علي صبيح، القاهرة، ٦٣.

نتج نوعٌ من التنافر بين عناصر الصورة مناقضٌ لواقع الطرف الآخر، وهذا راجعٌ لمجرد الاكتفاء بالتماثل الخارجي، مما يستتبع بالضرورة عدمَ تفاعل الصور<sup>(١)</sup> وهذا حكمٌ واضحٌ بالتنافر، الذي يعني عدمَ الحبك، أو غيابَ الانسجام، وهذا قد يبدو صحيحًا من النظرة الأولى ومرثؤه هذا التباعدُ الدلالي بين طرفي الصورة عند محمود حسن إسماعيل، ولأنَّ النقاد قد احتكموا في تماثل طرفي الصورة للتماثل الخارجي، وما زلتُ أرى أن هذه الوجهة النقدية لم تبعد كثيرًا في أحكامها عن الوجهة ذاتها التي حوكم بها أبو تمام من قبل ذلك بعصور، ألم ينكروا على أبي تمام قوله:

بيوم كطول الدهر في عرض مثله      ووجدني من هذا وهذا أطولُ

فقالوا: إنه قد «جعل للدهر - وهو الزمان - عرضاً، وذلك مخضُّ المحال، وعلى أنه ما كانت به إليه حاجة؛ لأنه قد استوفى المعنى بقوله: (كطول الدهر) فأتى على العرض في المبالغة». <sup>(٢)</sup> وكأنهم نسوا أن الزمان هنا هو الزمان الفني الذي يحويه النص، وليس الزمان الواقعي، فما أنكر على أبي تمام من قبل يُنكر على محمود حسن إسماعيل، لأن المرجعية في هذا وذلك هو التماثل الخارجي الواقعي، لا التماثل الفني، فحكيم على الاثنين بتنافر الصورة. فانظر إلى هذه الصورة التي رسمها محمود حسن إسماعيل، وانظر إلى تحليل أحدهم لها، يقول محمود حسن إسماعيل:

يا تَوَّرُ كيف غرَّتْكَ أسواطُ الوري      وتقطعت في جانبيك جلودُها  
مرت على كتفك محرابًا، إذا      صلَّتْ به يفري حشاك سجودها

(١) د. مصطفى السعدني: السابق، ص ١٢٠.

(٢) الأمدى: الموازنة.

«فالسوط يشبه في حركته المصلي صعودًا ووقفاً، لكن الوقع النفسي لكل منهما يختلف في النفس؛ فالسوط يحمل القسوة والظلم والعدوان، والمصلي يتسم بالأمان، والرحمة والسلام والطمأنينة، والإيجاء الذي تولده الصورة الأولى يختلف عن الذي تولده الصورة الثانية في النفس»، وهذا صحيحٌ إذا تسطّحت القراءة عند هذا الحد الذي يحتكم للمرجعية الخارجية، فيرى السوط سوطاً لا يفارق الواقع إلى رمزته الشعرية، فلا بدّ أن نفرّق بين منطق الصورة ومنطق الأشياء؛ فالصورة تنتمي إلى عالم الفكرة لا عالم الواقع، «فالصورة والفكرة شيءٌ واحد، لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، وحيوية الصور وعضويتها لا ترجع إلى الفكر داخل القصيدة بقدر ما ترجع إلى الشعور الحُصْب؛ لأن الأفكار الداخلية أصبحت صوراً خارجية، والطبيعة الخارجية صارت أفكاراً ذاتية، وبالتقاء الداخل والخارج في نقطة هي - بلا شك - منبع تلك الحركة الداخلية تربط بين الصور الجزئية التي تتعاون في القصيدة»<sup>(١)</sup> والصورة عند محمود حسن إسماعيل لا تهب نفسها للقارئ من أول وهلة، فهي توحى بمشاعر وأحاسيس وأفكار مع كل قراءة؛ لأنها لا تعبر عن عالم خارجي؛ ولذلك يقع القارئ في خطأ عندما يحاكم الصورة بمنطق الواقع الخارجي أو العقل، ولا ننسى أن الشاعر يقول الشعر، لا يصف الواقع، ولو أنه أراد شيئاً غير الشعر لقاله، فأدبية النص عند محمود حسن إسماعيل تنبع من مفارقتها لمنطق الطبيعة، ولذلك لجأ إلى لغة الشعر، ومن خلالها أبدع لغته داخل اللغة، على هذا النحو يتدخل القارئ المتلقّي لإعادة إنتاج النص عند محمود حسن إسماعيل، ويتجاوز التباعد الدلالي الظاهري بعد عملية تفكيك النص إلى العمق الدلالي ليبحث عن حُبك النص، فحُبك النص عند محمود حسن إسماعيل لا يتحقق على المستوى

(١) نفسه، ص ١٠٩.

السطحي للدلالة، بل يكمن في بنيتها العميقة، فالقارئ الذي يستهدفه النص الشعري لمحمود حسن إسماعيل ليس ذلك القارئ الذي يستهلك النص، بل هو القارئ الذي يُعيد إنتاج النص، ويشارك محمود حسن إسماعيل في عملية الإبداع، «فلا يعتمد الإيحاء على قدرة الشاعر وحده في الموازنة بين أدواته التعبيرية وحالته النفسية - فحسب - بل تشترك فعالية القارئ، ودرجة استجابته في إيقاظ الحالة الشعورية.»<sup>(١)</sup> فالقارئ هو الذي يمنح النص انسجامه، وهو الذي يتكشف جودة الحبكة عندما يتجاوز البنية السطحية للدلالة إلى البنية الأعمق. فالقارئ/ المتلقي عليه أن يبحث عن الوحدة خلف التنافر، «فعلى الرغم من أن هذه الصور تتسم بالوحدة التي تربط بين أعضائها، فقد تبدو - للوهلة الأولى - عنده غريبة، متنافرة لغرابية وتنافر المصادر التي يستقي منها الشاعر عناصرها»<sup>(٢)</sup> فالقراءة الأولى لمحمود حسن إسماعيل لا تخرج بأكثر من المعنى السطحي المباشر، الذي لا يمثل أي جانب شعري للقصيدة، وفيه تصدم الصورة العقل، وتخالف المنطق، «إذا أغفلنا منطق الشعري، الذي يعتمد في الأساس على التماثل الظاهر في اللا تماثل، فالشاعر عندما يعانق الأشياء ليبرز خلالها، أو يتركها تبرز من خلال ذاته، أو بعبارة أخرى حينما يتدرج خلال الجذر فالبرعم الأخضر، فالأوراق، فالزهرة المكتملة، فالعطر... إلخ، يصبح كل موجود حيًا، وبسرّيان الحياة يسهل عليه اكتشاف القوانين الداخلية، أو العلاقة غير المرئية بين الأشياء، في حين يصعب إدراك هذه العلاقات على غيره من المتلقين، فيتخيلونه عابثًا يصور الطبيعة وعناصرها، مشوهًا منطق الأشياء»<sup>(٣)</sup> فالقارئ الذي لا يتعد عن المعاني المعجمية لن يتمكن من فهم

(١) نفسه، ص ١١٠.

(٢) نفسه، الصفحة نفسها.

(٣) نفسه، ص ١٠٩.

محمود حسن إسماعيل، ومن الصعب تلمُّس الانسجام في الصور المركِّبة لمحمود حسن إسماعيل على المستوى السطحي للدلالة، ولا يمكن وصف النص بالمحبوك إلا بعد تفكيكه وإعادة بنائه. فالصورة المركِّبة عند محمود حسن إسماعيل أكثر تعقيداً إلى حد كونها مركبة، تحتاج لأكثر من قراءة، يقول في قصيدته (سأشدو):

... سأشدو لكم...  
 وشدوي مناجلُ مجنونةٌ بحصاد الهشيم!  
 تُعري الجراح..  
 لتستلَّ منها قشورَ الرياء  
 وزيفَ العصور  
 وتهتك ما برقعته عليها  
 وما كفتته بغايا الستور  
 وما سمرته نعوش الحقيقة  
 في درهما من ظلامٍ وزور.<sup>(١)</sup>

فالصورة هنا أكثر تعقيداً، لأنها تراكم دلالاتٍ مغلقة يصعب الوقوف عليها من القراءة الأولى، فعندما يكون الشدو مناجل، ثم توصف المناجل بأنها مجنونة بحصاد.. هو الهشيم، ثم تعري المناجل الجراح، وتستلَّ منها قشورَ الرياء - زيف العصور.. إلخ، فهي صورة تراكم اللامعقول، ومن ثمَّ فالدخول الأوَّل للنص بمنطق المعقول يغلق النص، وعندما ينغلق النص لا يكون سبكٌ ولا حيك، «وهنا ينعنون الشاعرَ باضطراب الذهن وجنون الربط،

(١) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج ٣، ص ١٣٥.

وخلل الاتزان في إدراك العلاقات، والواقع أنه لا تشوية هناك ولا تزييف؛ لأنه ليس من الضروري أن يكون عالم الفكرة مطابقاً لعالم الواقع، أو أن يكون الذاتي تكراراً للموضوعي، بل الغالب أن يكون للذاتي واقعيته الخاصة - وعندئذ - وحينما يحاول الشاعر أن يصنع من الذاتي واقعيًا من خلال الصورة المحسوسة يبدو هذا الواقع الجديد مغايرًا للواقع العياني المرصود، فالروابط المنطقية، والعلاقات الوضعية تنحل عند محمود حسن إسماعيل لتحل محلها علاقات أخرى مردها إلى ذات الشاعر، التي تعمل من خلال الوجود أو ترد الوجود إلى داخلها ليصبح وجودًا خاصًا بها»<sup>(١)</sup> إن تحقيق انسجام النص والكشف عن حبه لا يتم إلا عن طريق تكشف الدلالات العميقة التي تربط بين العلامات النصية، والتي تبدو متباعدة دلاليًا، ولذا فإن حبه النص مهمة تقع على كاهل المتلقي، الذي يتكشف تلك الدلالة ويعيد للنص انسجامه المفقود، فالحبك ليس سمة معطاة في شعر محمود حسن إسماعيل، بل هي سمة يمنحها القارئ للنص، ولا يبدو الحبك في الدلالة السطحية المباشرة، وإنما يتأتى بعد قراءات كثيرة في العمق الدلالي للعلامات النصية.

(١) مصطفى السعدني: السابق، ص ١١٠.

الحديث عن جماليات السَّمعي عند محمود حسن إسماعيل لا يذهب تقليدياً في تقصي القوافي، وحصص الأوزان، وغير ذلك، إنما يذهب إلى ما بين الصوت والدلالة، فهل هناك نعمة للحزن وأخرى للقهر، وكذلك للبؤس، وهكذا؟ وما هي علاقة النعمة بالدلالة في شعر محمود حسن إسماعيل؟ إلى أين ستقودنا تلك الاستفهامات؟ لا أدري إلى أين يؤدي بنا هذا الافتراض، لكنني سأتبعه في هذا الفصل منتظراً ما يُفضي إليه من نتائج.

بدءاً أرى أن كل دلالة لا بدَّ وأن تغلّف بنعمة، إذ لا وجود للدلالة - أصلاً - خارج النعمة، فقد بدا الصوت والدلالة متلازمين في كل مفردات اللغة خارج الشعر، منذ أن ربط اللغويون بين اللفظ والمعنى، ومنذ أن ربط سوسير بين المفهوم والصورة السمعية في تكوين الدالّ اللغوي، فلقد ارتبط الفكر بالصوت في اللغة، وتلازما دون إمكانية الفصل بينهما، وقد تركت اللغة التداولية للغة الشعرية إمكانية تفجير طاقات هائلة للصوت، «إن القول بقيمة الصوت، و/ أو الحرف الذاتية، قديماً وحديثاً، جعل بعض الشعراء والكتاب - في مختلف العصور - مهتمين به، فأكثروا من اللعب به، وتبعاً لذلك من الكلمات»<sup>(١)</sup>، فهل يمتلك محمود حسن إسماعيل مقصدية دلالية من وراء الصوت الشعري؟، «إن ما يعنينا في الأسلوبية الصوتية هو الدلالة الذاتية لصوت الكلمات التي يعرف الشاعر - بقصدٍ ورؤيةٍ مسبقة - كيف يستخدمها، والشاعر يمتلك ضرورة الاستخدام الأمثل لدلالة الكلمة الصوتية»<sup>(٢)</sup>

(١) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجيات التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط٣، يوليو ١٩٩٢، ص ٥٤.

(٢) محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت/ لبنان، ط١/ ١٩٩٩، ص ٩٨.

فالمستوى الصياغي للشعر يؤدي مهمة إنتاج الدلالة والإيقاع معاً، وقد تميزت فترة أبوللو عموماً وتميز محمود حسن إسماعيل - خاصةً - بخصوصائص واضحة في موسيقى الشعر، «أهمُّها الاعتماد الكبير على القالب المقطعي، إلى جانب الاعتماد على القالب الموحد. ومعنى ذلك أن شعراء هذا الاتجاه كانوا - إلى جانب نظْمهم القصائد ذات الوزن المطَّرد والقافية الملتزمة - يُكثِّرون من نظم القصائد المؤلَّفة من مقاطع، تختلف قوافيها من مقطع إلى مقطع، وقد تختلف أوزانها من جزء إلى جزء»<sup>(١)</sup> وقد نَوَّع كثيرًا محمود حسن إسماعيل في المقاطع ليُنتج مستويات نغمية متباينة، فقد أبدع على مستوى تكرار النغمة الواحدة لتُحدِّث رنينها المتكرَّر في الأذن، فتكون أقرب للحفظ، يقول محمود حسن إسماعيل في قصيدته "الفردوس المفقود":

تَعَجَّرَ فِي صَفْحَتِيهِ الْجَمَالَ      وَرَفَّ عَلَى جَتَانِيهِ الْخَلُودُ  
وَطَوَّفَ رِيحَانُهُ فِي الْجَنَانِ      وَفِي كُلِّ مَنْصُورَةٍ بِالْوُجُودِ  
يَفْتَشُّ عَنِ رَوْضَةِ بَرَّةٍ      بَفِيءِ الظَّلَالِ الرَّطِيبِ الرَّغِيدِ  
وَعَنْ سَحَرِهَا فِي رِكَابِ الضُّحَى      وَقَدْ لَبَسَتْ أَرْجُونَ الْوَرُودِ  
تَأْطِرُ فِي حُلَّةٍ مِنْ شِعَاعِ      مُوشَى بَطَلِّ الصَّبَاحِ النَّضِيدِ  
وَتَرْفُلُ فِي سُنْدُسٍ ضَاكٍ      تَرْنُحُ مِنْ سَكْرَةٍ بِالنَّشِيدِ<sup>(٢)</sup>

فتكرار النغمة يُحدِّث ذلك الرنين الذي تألَّفه الأذن، ويسهِّل عملية حفظ الأشعار، لأنه يصب الأبيات الشعرية في قالب موسيقي واحد، كما أن القافية المكرَّرة هنا تخلق حالة من الترنم، وتكرارها على مدار القصيدة يعطي بُعداً جمالياً يتمثَّل في مدى التناسق والتماثل الذي يُضفي بدوره طابع الانتظام النفسي والموسيقي والزمني، وهذا يساعد كثيراً على تذكُّر

(١) د. أحمد هيكال: السابق، ٣٤٤، ٣٤٥.

(٢) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج ١، ص ٢١.

الآبيات الشعرية وحفظها، وحققت القافية هنا تجانسا صوتيا يضمن جودة الإنشاد؛ لتصبح القافية في هذه الحالة خاصة إنشادية، وكأن وجود القافية موعداً تنتظره الأذن المتلقية للقصيدة في نهاية كل بيت؛ لذا اشترط لها «أن تكون كالموعد المنتظر يتشوقها المعنى بحقه، واللفظ بقسطه، وإلا كانت قَلِقَةً في مقرها، مُتَلَبَّةٌ لمستغني عنها»<sup>(١)</sup> فمن شروط جودة القافية تماشيتها مع الدلالة، ولا يشعر متلقيها أنها عسيرة، فالجمال هنا نابع من رعاية التناسب في الصوت، وعمق من هذا التناسب الصوتي تكرار حرف الروي، كما أن القصيدة هنا تكرر وحدات إيقاعية منتظمة، لتظل عالقة في ذهن المتلقي، «لأن الإيقاع من الناحية الفسيولوجية يساعد على التذكر»<sup>(٢)</sup> كما أن حرف الروي الياء أو الواو الممدودة يُعطي إشباعاً صوتياً في انطلاقته وعدم قيده، بالإجمال هناك صورة سمعية كاملة تجلّت في ظواهر كثيرة مهمتها الأولى أن تظل كامنة في ذهن المتلقي تحارب النسيان. ويبقى السؤال: ما مدى ملائمة هذا الشكل الموسيقي لموضوع القصيدة؟ ربما يتخذ الشكل الموسيقي الدلالة العكسية للموضوع الذي هو: ريف النيل.. ذلك الفردوس المفقود، على الرغم مما فيه من جمالٍ وسحرٍ فإنه يقع في دائرة الإهمال والنسيان، في حين تحارب البنية السمعية النسيان وتحاول تسهيل حفظ وتذكر القصيدة بخصائصها الإنشادية؛ لأن القصيدة تقع ضمن ما يُسمى ببلاغة صناعة الذاكرة، فبقي الريف الذي هجر في ذهن المتلقين، وتجعله أشودةً للتغني والحفظ.

وعلى مستوى القافية فقد عدّد محمود حسن إسماعيل من القوافي في القصيدة الواحدة، بدرجة أكبر من ثباتها ووحدتها في عددٍ من القصائد، يقول في "تبسمي":

(١) إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص ٤٠٧.

(٢) والتر. ج. أونج: الشفاهية والكتابية، ص ٩٤.

إن مات زهرُ الفول في مزرعات الوادِ  
ولفه (أبريل) في منجل الحصادِ  
تبسّمي للنيل يَزْحَر بالأعوادِ  
وتمرع الحقول بالسُّنْدُس الميَّادِ  
ويغتدي المقتول من زهرها (عبادِ)

\*\*\*

إن مات في الهجير حنُّ على العيدانِ  
عنى به العصفور في فجره الرّيانِ  
تبسّمي للحمور يهتر كالسكرانِ  
وتنهّل الطيور من ثغرك الأحنانِ  
يا قدس هذا النور في خافقي الحيرانِ  
يلقى أسى المهجور في واحة النسيان<sup>(١)</sup>

كما أن الشاعر قد أبدع على نظام السطر الشعري، فانتقل إلى شكل موسيقي مغاير،

يقول في "قومي إلى الصلاة":

لا تُوقفي الدعاء للرحمَن  
مهما لقيت من أذى الشيطانِ  
رُدِّي عليه وواصل الحديث للنجومِ  
إنَّمه وقومــي

(١) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج ١، ص ٤٧.

فلم تزل فيك خطأ الإسراء  
سابحةً في الطهر والضياء  
يا قدس.. يا حبيبة السماء..  
قومي إلى الصلاة..  
وباركى الحياة!!<sup>(١)</sup>

غير أن الشاعر هنا يدخل منطقةً مختلفةً في جماليات السمعى، هي منطقةٌ تحاور الصوت/ الصمت، فهنا يخترق الصوتُ الشعري (السطرُ الشعري) الصمتَ المفترض (بياضُ الصفحة)، ولا يقلُّ هذا الصمت في دلالته عن دلالة الصوت الشعري، فيقف هذا الصمتُ معادلًا لكل ما يمثله النصُّ الشعري بكل تجاربه، فهذا الصمت أشبه بالخلفية التي يتشكل عليها النصُّ، عبر هذا الصمت يتميز النصُّ الشعري كصوتٍ يخترق جدارَ الصمت بقوة إلى الأذن السامعة ويتجاوز الصمت والصوتُ الشعري دون أن يتعاقبا في هذا النص، فهو الصمت الذي يحدُّ النصُّ الشعري، وترسم حدوده بدايةً ونهايةً الصوت الشعري، وكأنَّ الصوتُ الشعري هنا مختنقًا، يحاول الصمتُ (بياضُ الصفحة) إيقافه، وهو ما يتناسب مع دلالة النص التي تحاول إعادة القدس للحياة وعدم استسلامها في يد العدو المحتل. فهنا يهيمن الصمتُ على حساب الصوت.

غير أن قصائد أخرى مثل «وقالت حبة الرمل» تعكس الصورةً فيهيمن الصوت وينحسر الصمت، يقول محمود حسن إسماعيل:

(١) نفسه، مج ٣، ص ١٠.

وقالت حبة للرمل، مر بها كليمُ الله:  
 على شفتيَّ يسرُّ اللعنة الكُبْرَى لشعب تاه  
 وظل يدور.. لا تهديه خطوئته  
 ولا تسقيه غيرَ الذلِّ حَيْرُته  
 وما زالت رياحُ التَّيه في الدنيا تُسْتثِّه  
 وكلُّ مقابر الأَشباح والأرواح مَمْتَقُته  
 تطارده بكل مكان  
 وتلعنه بكل لسان<sup>(١)</sup>

فهنا تكون الهيمنة للصوت الشعري وأمام هذه الهيمنة ينحسر البياض / الصمت، لكن يعود الصمت في نهاية الدفقة الشعرية ليُحد من امتداد الصوت الشعري، فيقصر عندئذ السطر الشعري إلى ثلاث كلمات:

تُطارده بكل مكان  
 وتلعنه بكل لسان.

وقد أبدع محمود حسن إسماعيل على أشكال المقاطع الشعرية المختلفة، فيقول - منوعاً قافيته في "قصة ظلام":-

كانت الأرض قصةً من ظلام  
 ردَّدتها قوافل الأيام  
 وتناجست بها قلوبُ الخيام  
 واستطارت لها نفوسُ الأيام

فهي إعصارُ جنة في قَتام والبراييا في قبضتيه أسارى<sup>(٢)</sup>

(١) نفسه، مج ٣، ص ٢٢.

(٢) نفسه، مج ٢، ص ١٧.

فهذا اللون الذي يُسمَّى القصائد المقطعية كان لونين؛ «لونٌ ليس فيه من تنوُّعٍ إلا في القافية، التي تتغيَّر من مقطع إلى مقطع، كالمزدوج الذي يتألف من أزواج شطرات، كل زوج على قافية واحدة تخالف بقية القوافي، وكالمربَّع الذي يتألف من مقاطع، كل مقطع مكوَّن من بيتين، أحيانا يكون بين الشطرين الأول والثالث منها اتفاقٌ في قافية، وبين الآخرين اتفاق في قافية أخرى، وأحيانا تكون الشطرات الأربع مُتَّحِدة في قافية مُتخالف فيها بقية المقاطع، وفي بعض الأحيان تتحد فقط ثلاثُ شطرات في القافية، وهي الأولى والثانية والرابعة، أما الثالثة فتكون حُرَّة، وكالمُخَمَّس الذي يتألف من مقاطع، كل مقطع مكوَّن من خمس شطرات، تتحد أحيانا في القافية التي تخالف قافية المقاطع الأخرى في القصيدة، وأحيانا أخرى تتحد منها أربع شطرات في القافية، وتُختم بشطرة خامسة ملتزمة في كل الخواتيم ومتفقة مع قافية الفقرة الأولى، وكالمُسَمَّط الذي يتألف من مقاطع تختلف قوافيها دون أن تُحصَر في أربع أو خمس على أن يَختتم كل مقطع بشطر - أو أكثر - يكون على قافية متماثلة في القصيدة كلها»<sup>(١)</sup>.

وقد أبدع محمود حسن إسماعيل على كل هذه الأشكال الشعرية بتنويعاتها السمعية المختلفة، فيها هو يبدع على شكل المربَّع الذي تتحد ثلاثُ شطرات منه في قافية واحدة هي الأولى والثانية والرابعة، في حين يطلق قافية الشطرة الثالثة، يقول في (نشيد الغار):

سَاءَ اليِّدُ بُشْرَانَا «سِرَاقَةٌ» عَاد حِيرَانَا  
أَتَى والكفْرُ يرعاه ونسورُ الله يرعانا

\*\*\*

(١) د. أحمد هيكال: السابق، ص ٣٤٦.

أَتَى لِيُضِدَّ أَنْوَارَا فَجَسْرُنَ الْبَيْدَ أَنهَارَا  
فَصَدَّ اللَّهُ مُسَعَاهُ وَذَاقَ السَّذْلَ وَالْعَارَا

بَسِيفٍ كَافِرٍ ظَلَامٍ جَرَى لِيُطَارِدَ الْإِهْلَامَ  
هَتَفْنَا إِذْ رَأَيْنَاهُ رَمَاكَ اللَّهُ بِالْإِظْلَامِ<sup>(١)</sup>

إلى آخر القصيدة التي تتحد فيها ثلاث شطرات وتخالف رابعة هي الشطرة الثالثة، وقد يتناسب هذا الشكل السماعي مع دلالة النشيد الذي يحافظ على ترنيم القافية وترددها، وفي الوقت ذاته ينوع منها في شطرة واحدة دُفْعًا للملل والرتابة. «على أن ذلك التنوع في موسيقى الشعر لم يكن يقوم عند شعراء هذا الاتجاه، على غير أساس، وإنما كان أساسه هو التزام التماثل بين الأجزاء المتقابلة، بحيث ينتظم القصيدة تنسيقًا محددًا، برغم ما فيها من تنوع وتلوين»<sup>(٢)</sup> وقد استغرق محمود حسن إسماعيل كثيرًا في التجريب بين هذه المقطوعات الموسيقية، يقول في "هادم الظلم":

يَا مَطْفِئَ نَارِ عَجَمِيَّةَ فِي الْمَوْقِدِ لَاحَتِ أَيْدِيَهُ  
عَجَاهُ لَهَا نَعْمٌ سَكَبَتْ بِيَدَيْهِ صَلَاةَ الْوَثْنِيَّةِ

فَجَثَا لِقَدِ اسْتَهَا كَسَرَى

وَالنَّاسُ لَهَا ظَلُّوا أُسْرَى

حَتَّى أَشْرَقَتْ فَمَا سَمِعَتْ إِلَّا بِرِيَّاحِ أَرْزِيلِيَّةِ

تَحْدُوهَا شَهْبٌ قَدْسِيَّةِ

(١) محمود حسن إسماعيل: السابق، ص ٤١.

(٢) د. أحمد هيكل: السابق، ص ٣٤٦.

زأرت بسماء عربيسة

فانصعق لظاهنا واحتضرت أم الأرياب الهمجيسة

ورمادُ الشرق غذا عطرا

يتسابق شوقاً «لمحمد»<sup>(١)</sup>

ومن الواضح أن محمود حسن إسماعيل كان مهموماً بهذا التجريب المستمر ضمن هذه الأشكال السمعية المختلفة، فربما كان يضيق بشكلٍ أو بأشكالٍ كثيرة سمعية عن قدرتها على استيعابها كشكل سمعى للمضمون الشعري، فظل يلهث بين هذه الأشكال السمعية من أجل البحث عن قالب سمعى يغلف الدلالة الشعرية، وربما كانت هذه الحالة هي طبيعة الفترة الانتقالية من أبولو إلى الشعر الحر.

واللون الثانى من هذا الشعر المقطعى الذى يتنوع فى الوزن كما يتنوع فى القافية، فلا تُنسج القصيدة على وزنٍ واحدٍ، كما لا تُنسج على قافيةٍ واحدة.

(١) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج ٢، ص ٥٨.

إذا كنا قد بحثنا عن الحبك أو الانسجام اللغوي في الفصل السابق فإن هذا الفصل قد يصل إلى انسجام تحته الموسيقى الشعرية عند محمود حسن إسماعيل، فقد نفع في هذا التلوين الموسيقي المتمثل في الوزن والقافية والإيقاع على انسجام نغمي يحكم القصيدة الشعرية عند (محمود حسن إسماعيل)، يقول في "أغاني الرق":

ألفيتني بين شباك العذاب      وقلت لي: غَنِّ  
وكل ما يشجي حنين الرباب      ضيغته مِنِّي  
هذا جناحي صارخ لا يُجاب      في ظلمة السجن  
ونشوتي صارت بقايا سراب      في حالة الجنِّ  
أَوَاهُ يَا فِتْي!

لو لم أعش - كالناس - فوق التراب<sup>(١)</sup>

ويبدأ هذا المقطع بشطرة من السريع في صدر متجدد القافية في كل مقطع، ويتكون العجز في كل مقطع من تفعيلتين، ثم تنتهي الأربعة أبيات بشطرين، الأول موافق العجز في الوزن والقافية، والثاني يوافق الصدر وزناً وقافيةً، ولقياس ارتباط الإيقاع بالمعنى هنا فإننا لو استبدلنا إيقاعاً بإيقاعٍ لاختلف إحساس القارئ بالمعنى. فقصر نعمة العجز تحمل معها دلالات السرعة والتركيز، ثم يتعمق الإحساس بالألم في (أواه يا فتى!) بعدها تطول النغمة الشعرية للإحساس بالألم من خلال الندم. هنا يمكننا الإحساس بالانسجام الموسيقي في التنوع المائل للموضوع الشعري.

(١) نفسه، مج ١، ص ٥٣٥.

هناك - أيضًا - انسجامٌ موسيقيٌّ يتبدى في إحداث نوعٍ من التراكُم الصوتي، وذلك من خلال إشاعة صوتٍ واضحٍ في القصيدة بشكلٍ اختياريٍّ من الشاعر، فبالإضافة إلى التأثيرات الصوتية التي يُحدثها هذا التراكُم الصوتي، فهو يُمعن في تحريك الشعور، أو الانفعال المصاحب لهذا الصوت أو ذاك، ولا يبذل المتلقي كبيرَ عناءٍ في رصده، ومن ثمَّ تحليله واستنطاق دلالته، وكثيرًا ما يُجِدُث محمود حسن إسماعيل هذا التراكُم الصوتي من خلال تكرار نغمةٍ بأصواتها وحركاتها وبنفس النوع والشدة، يقول في "رصيف الوجوه":

وقفْتُ في الطريق  
كعابـر غريـق  
يخوض بحرَ الدمع بالنسيان  
ويشرب الوجودَ بالأجفان  
خيالُه مُصَفَّدٌ مشنوق  
وحسه ممزَّق مسروق  
والناس حول حوله عيدان  
مقصوفةٌ من روضها الحيران  
لا يعرف الصحو ولا تنهد الشروق  
ولا رفات الضوء من مصباحه العتيق<sup>(١)</sup>

فيمكن هنا إدراكُ هذا التراكُم الصوتي بسهولة، وتكرارُ نغماتٍ مماثلة، من مثل:

- نسيان - أجفان - عيدان - حيران
- مصفَّد - ممزَّق
- الصحو - الضوء

(١) نفسه، مج ٣، ص ١٢٧.

• مشنوق - مسروق.

ويقول كذلك في "صوت المعركة":

وفي خطوتي دربٌ عميرٌ جديد  
وفي نظرتي صحوةٌ للوجود  
تنفض عنه غبارَ الليالي السحيقة  
جينيبي جديدي  
ووجهي جديدي  
وإيماءٌ عيني جديدي  
وذاتي شواظٌ على جِلدها المُستَضام القديم  
وكبر من النور يسطع تحت الأديم  
ينورُ ليلَ الكهوف الضريرة<sup>(١)</sup>

فتتكرر الوحدة النغمية (جديد) خمس مرات في هذا المقطع الشعري، وتستهو به هذه العملية فيكثر منها ويستعمل الفعل الرباعي الذي تتماثل فائؤه مع لامه الأولى، وعينه مع لامه الثانية لتكرار نغمة الجزأين.

يقول في "غضبة الثأر":

فيا طيرٌ مزقٌ واحرق بقايا الجناح  
إذا لم تكبكب وتغضب  
نيوبُ السلاح  
وتزحف مرايا  
وترجف منأيا

(١) نفسه، مج ٣، ص ١٤٢، ١٤٣.

تـدك الجنـود  
وتُفنى الوجود على الغاصيين  
فلا كنتَ يا عربا في الحياة  
ولا في الممات<sup>(١)</sup>

فلا تُحْفَى نعمة تكبكب، تزحف - ترجف، مرايا - منايا.  
ويصل الأمر إلى مداه في قصيدة "على ذراع الزيح" يقول:

على ذراع الريح  
لي مَحْدَعُ مَريح  
وزورقُ جـريح  
شراعـه حُرَق  
وسبحـه غـرق  
طول المدى يصيح  
لشاطئ القلق  
قلق.. قلق.. قلق<sup>(٢)</sup>

ويصل الأمر - أحيانا - إلى تكرار النظائر الصوتية كما في قصيدة "العدراء الشهيدة"،  
ومحمود حسن إسماعيل لا يأتي هنا بلعب لغوي جديد، فقد استعمله شعراء العربية من قبل،  
فقد «قال المتنبي:

وللضعف حتى يبلغ الضعفُ ضعفَهُ

ولا ضِعْفَ ضِعْفِ الضَّعْفِ بل مثله ألفُ

قال الصاحب بن عباد: هذا البيت يصلح أن يكون مسلة في كتاب ديوفيطس.

(١) نفسه، مج ٣، ص ١١٥، ١١٦.

(٢) نفسه، مج ٢، ص ٤١١.

وقوله أيضًا:

عظمت، فلما لم تعظم مهابةً

عظمت فكان العظم عظماً على عظم

قال صاحب رحمه الله تعالى: هذا البيت يصلح أن يكون ناووساً في كبار المقابر لكثرة ما فيه من العظام.

وكما قال الأعشى في قصيدته التي أولها: (ودع هريرة إن الركب مُرْتَحِل) وهي في غاية الفصاحة:

وقد غدوت إلى الحاناتِ يتبعني

شاوٍ مِشَلٍّ شَلُولٍ شَلْشَلٍ شَوْلٍ\*

سئل الأصمعي عن هذا البيت فقال: لا أعرف معناه.

ومنه قول (مسلم) في الخمر:

سَلْتُ وَسَلْتُ ثُمَّ سَلُّ سَلِيلِهَا

فغدا سَلِيلٌ سَلِيلِهَا مَسْلُولَا

وتبعه أبو تمام في مثل هذا فقال - يصف مطراً -:

وقرى كلَّ قريةٍ كان يَقر

ريها قرى لا يجف منه قرى<sup>(١)</sup>

ومنه قول امرئ القيس:

\* وفي رواية أبي الفرج في الأغاني: وقد غدوت إلى الحانوت يتبعني شاوٍ نشولٍ مثلٍ شلشلٍ شولٍ وفي رواية ابن قتيبة في الشعر والشعراء وابن عبد ربه في العقد الفريد: وقد غدوت إلى الحانوت يتبعني شاوٍ مثلٍ شللولٍ شلشلٍ شولٍ

(١) ابن منقذ: البديع في نقد الشعر، نسخة الكترونية.

رَدَاخٌ صَمُوتُ الْحِجْلِ تَمَشَى تَبَخْتَرًا  
وَصَرَاحَةٌ الْحِجْلِينَ يَصْرُخْنَ فِي رَجَلِ  
غَمُوضٍ عَضُوضٍ الْحِجْلِ لَوْ أَنَّهَا مَسَّتْ  
بِهِ عِنْدَ بَابِ السَّبَسَبِيِّينَ لَا نَفْصَلَ  
فَهِيَ هِيَ وَهِيَ تَمَّ هِيَ هِيَ وَهِيَ وَهِيَ  
مُنَى لِي مِنَ الدُّنْيَا مِنَ النَّاسِ بِالْجَمَلِ  
أَلَا لَا أَلَا إِلَّا لِأَلَاءِ لَا لِأَلَاءِ  
وَلَا لَا أَلَا إِلَّا لِأَلَاءِ مَن رَحَلَ  
فَكَمَّ كَمَّ وَكَمَّ كَمَّ تَمَّ كَمَّ كَمَّ وَكَمَّ وَكَمَّ  
قَطَعْتُ الْفِيَّافِي وَالْمَهَامَةَ لَمْ أَمَلْ  
وَكَافٌ وَكَفْكَافٌ وَكَفِّي بِكَفِّهَا  
وَكَافٌ كَفُوفُ الْوَدِيقِ مِنْ كَفِّهَا انْهَمَلْ  
فَلَوْ لَوْ وَلَوْ لَوْ تَمَّ لَوْ لَوْ وَلَوْ وَلَوْ  
دَنَا دَارُ سَلْمَى كُنْتُ أَوَّلَ مَنْ وَصَلَ  
وَعَنْ عَنَ وَعَنْ عَنَ تَمَّ عَنَ عَنَ وَعَنْ وَعَنْ  
أَسَائِلُ عَنْهَا كُلُّ مَنْ سَارَ وَارْتَحَلَ  
وَفِي وَفِي فِي تَمَّ فِي فِي وَفِي وَفِي  
وَفِي وَجَسَّتِي سَلْمَى أُقْبِلُ لَمْ أَمَلْ  
وَسَلَّ سَلَّ وَسَلَّ سَلَّ تَمَّ سَلَّ سَلَّ وَسَلَّ وَسَلَّ  
وَسَلَّ دَارَ سَلْمَى وَالرَّبُوعَ فَكَمَّ أَسَلَّ

وَشَنْصِلٍ وَشَنْصِلٍ ثُمَّ شَنْصِلٍ عَشْنَصِلٍ  
 عَلَى حَاجِبِي سَلْمَى يَزِينُ مَعَ الْمُقَلِّ  
 حِجَازِيَّةَ الْعَيْنَيْنِ مَكِّيَّةَ الْحَشَا  
 عِرَاقِيَّةَ الْأَطْرَافِ رُومِيَّةَ الْكَمَلِ  
 تِهَامِيَّةَ الْأَبْدَانِ عَبَسِيَّةَ اللَّمَى  
 خُرَازْمِيَّةَ الْأَسْنَانِ دُرِّيَّةَ الْقَبْلِ  
 وَقُلْتُ لَهَا أَيُّ الْقَبَائِلِ تُنَسَّبِي  
 لَعَلِّي بَيْنَ النَّاسِ فِي الشُّعْرِ كِي أُسَلِّ  
 فَقَالَتْ أَنَا كِنْدِيَّةٌ عَرَبِيَّةٌ  
 فَقُلْتُ لَهَا حَاشَا وَكَلَا وَهَلْ وَبَلْ  
 فَقَالَتْ أَنَا رُومِيَّةٌ عَجَمِيَّةٌ  
 فَقُلْتُ لَهَا وَرَحِيظُ بِيَاخُوشِ مِنْ قُرْلٍ<sup>(١)</sup>

ومن بعد محمود حسن إسماعيل أغرق الشعراء الحداثيون في هذا التكرار الصوتي  
 وارتكزوا على تكرار نغمة الحرف الواحد، فكان محمود حسن إسماعيل نقلة باتجاه هذا النغم.  
 ينتهي هذا الفصل بعد أن يكون قد أودعنا أمام نقطتين مهمتين:  
 الأولى: أن النغم الشعري يغلف الدلالة اللغوية.  
 الثانية: أن النغم الصوتي عند شاعرنا يخلق انسجام النص الشعوري.

(١) امرئ القيس: موسوعة الشعر العربي الإلكترونية، نسخة ٢٠٠٩

## الباب الثالث

ملاحجُ في شعر محمود حسن إسماعيل



التجربة الشعرية والتجربة الصوفية تعبران عن معاناة ووجدٍ وشوقٍ، ومن رَجَم المعاناة ثوَلد الكلمات، وتتفجر ينابيع الحكمة، التي تأتي بعد هذه التجارب، درسًا مفيدًا، وإحساسًا دفينًا يصوّر انفعالات النفس، وخطراتِ الحس، ومشاعرَ الأفراح والأفراح في أبياتٍ تعلقو تحلو وفي جنباتها خفقُ النسيم وقوةُ الإعصار.

إن الشاعر والصوفي يَفْئنان في تجاربهما ويخْرُجان من عالم الشهادة إلى عالم الغيب، ومن ثمَّ اتسع الخيالُ عندهما اتساعًا لفت أنظارَ النقاد من القَدَم وحتى الآن، فيتميّز الشاعرُ والمتصوِّفُ معًا بموقفهما شديد الخصوصية، وشديد العمق تُجاه ما يحيط بهما في الكون، فكلُّ منهما يتخذ موقفًا دالًّا فاعلًا مع الكون المحيط به، ثمَّ يتطوّر هذا الموقفُ ليصبح موقفًا تجاه الحقيقة بأكملها. فلا يختلف الشاعر كثيرًا عن الصوفي، فكل منهما يسعى لإدراك العالم، «وفي لحظات من تهبؤ الحواس واستعدادها للتأمل المركز، يختل اتزان (الأنا) لدى كلِّ من الشاعر والصوفي، وكلما اشتد الأنا اختلالًا أصبحت الصور التي لديه عن الواقع العملي أكثر تحررًا منها عند الآخرين»<sup>(١)</sup> وعلى كلِّ، فنحن أمام تجربة شعرية ذات بعدٍ صوفي، ولسنا أمام تجربة صوفية ذات بعدٍ شعري، وقد نشأ محمود حسن إسماعيل في بيئة هي قريبة جدًا من التصوف الإسلامي، فالمجتمع في هذه البقعة من صعيد مصر يحيا حياة صوفية، وتأخذ الحياة الصوفية أشكالَ الشيوخ والمُرَيدِين، ويمجّدون مقامات شيوخ التصوف من مثل الإمام (أحمد الفرغل) بـ(أبوتيج) بأسبوط، أقول هذا لأن الانطلاق إلى الأدب الصوفي هو التصوف ذاته، وينحلُّ التصوف في الشعر إلى تعبيرٍ فنيٍّ له خصوصياته ومقوماته، والشعر في أساسه بنيةٌ لغويّة ذات طبيعة ترميزية، «إن الشعر بنية لغوية تُوحّد بين لغتين: جزئية محلية تصوغ بها الجماعة - التي ينتمي إليها الشاعر - تراثها الثقافي، وعالمية عالية على الفصائل اللغوية يرسلها

(١) د. عبد الحكيم العلامي: الولاء والولاء المجاور، بين التصوف والشعر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مارس ٢٠٠٣، ص ١٩.

العلو بوصفه مطلق الوجود من حيث هو حقيقة حاضرة في كل مكان، وبلتقط الشاعر هذه اللغة التي تحمل طابع الشفرة لتحوّر عنده إلى إرسال جديد. وهكذا نجد أنفسنا في الأدب الصوفي بإزاء الوحدة بين التعبير والموقف؛ ذلك أن الأدب تعبيرٌ والتصوف موقفٌ<sup>(١)</sup> ومحمود حسن إسماعيل ليس صوفياً يقدم تجربةً شعرية، بل هو شاعر يستلهم الحسّ الصوفي في شعره.. «محمود حسن إسماعيل كان مثلاً غالبية الشعراء المعاصرين - لا ينتمي إلى فرقة صوفية بعينها يؤمن بمبادئها وفلسفتها، لكنّ القارئ المتعمق لشعر الرجل يجد أنه ينتمي بفكره إلى المدرسة الإشراقية<sup>(٢)</sup>، وعلى هذا فإنّ العلاقة بين التصوف والشعر علاقة واضحة، إنها تنبع من السعي إلى عالم يكون أكثر كمالاً من عالم الواقع، وعليه فإن أهمية التصوف اليوم تتمثل في كونه نزعاً حدسية كشفية، فهو من هذه الناحية وثيق الصلة بالفن في مفهومه الحديث. وهو قادر على أن يُسهم في تطور مفهوم الفن الحديث الذي غدا يرتبط بالكشف عن جوهر الحياة وجمالها.

إن الشاعر إذاً مثل الصوفي يسعى لإنهاء نقص العالم. وعلى هذا، فإن الصلة بين التصوف والشعر تنبثق من سعي كلٍّ منهما إلى تصور عالم أكثر كمالاً من عالم الواقع، ومبعث هذا التصور هو الإحساس بفضاعة الواقع، وشدة وطأته على النفس، وصبوّة الروح للتماس مع الحقيقة التي تُعدّب كياننا، ولقد أكدت الكثير من الدراسات الحديثة هذه العلاقة الموجودة بين التصوف والشعر بشكل عام، وبينه والشعر العربي المعاصر، هذا الأخير الذي يلتقي مع التصوف لقاءً حميمياً وعميقاً، ويتجلى ذلك اللقاء في أمورٍ عدة تجمع بينهما نذكر منها:

١- تشابه تجربة الشاعر المعاصر بتجربة الصوفي في ارتباطها بالوجود، وسعي كلٍّ منهما إلى الاندماج في الكون والاتحاد بإيقاعه الخفي.

(١) نفسه، ص ٢٠، ٢١.

(٢) نجيم محمد عبد الغني: الأثر الصوفي في شعر محمود حسن إسماعيل، www.odabasham.net

٢. اتحاد التجريبتين في طريقة التعبير، والتي تقوم على الإيحاء وتجنب الوضوح، واعتماد لغة الرمز والإشارة؛ ولذلك فقد اهتمت الحدائث باللغة اهتماماً خاصاً فاتجهت إلى استغلال أبعاد اللغة ووظائفها المتعددة الصوتية والدلالية والبصرية والتواصلية، وبكل ذلك تتحول اللغة من ظاهرة متجددة في الزمان وفاعلية زمانية إلى ظاهرة تنخرط في المكان وفاعلية مكانية، وإن كنا نرى أن اللغة الصوفية ليست واحدة، بل هناك لغات؛ مثل لغة (ابن عربي)، ولغة (النّفري)، ولغة (عُمَر بن الفارض)، ولغة (الحلاج) وكذلك لغة (أبي حيان التوحّيدي)، هذه اللغات - جميعاً - استفاد منها الشاعر العربي المعاصر فنجد لغة النّفري - مثلاً - حاضرة في شعر أدونيس، بينما نجد لغة ابن عربي عند محمود حسن إسماعيل.

٣. ظاهرة الاغتراب التي نجدها عند الشاعر المعاصر كما نجدها عند الصوفي؛ فهي تمثل عندهم حالاً من أحوال المتصوفة، وقد كان الحلاج يُعرّف باسم «العالم الغريب»، والغربة هنا هي غربة في الهوى، غربة عن الحق، وليست غربة عن الوطن

٤. ونتيجة لاغتراب الشاعر المعاصر، نجده يعاني من الحزن ويُحسُّ بالألم والعذاب

٥. اتحاد التجريبتين في التركيز على الجانب الميتافيزيقي؛ حيث نجد إصراراً هاماً لدى الشاعر، وخاصة السوربالي من جهة والصوفي من جهة أخرى على رفض الواقع والنزوع نحو المطلق، وهناك من يرى بأن الشعر يمكن أن يكون في حد ذاته وسيلة للمعرفة، فهو كشفٌ واستجلاءٌ لما هو منفلتٌ فيا وراء العالم، أو مكبوت في اللاوعي... وحالة الكشف هذه تعبيرٌ عن إرادة معرفة تصبو نحو رؤيا العالم من أجل إدراك المستور، وتنوير العتمة، وإزالة الحجاب المُعَوَّق للرؤيا. والذي يقرأ شعر محمود حسن إسماعيل يدرك أنه إلهامٌ، وحالة صوفية، وهو دائماً في حالة من الشك وعدم الرضا:

لم تعطني سرّه!	خدعتني يا ناي.. حتى الغناء
زيّفت لي أمره!	والعالمُ الرُحْب، ومُلك الفضاء
والوحي والقطره	ورحت تُغرّيني بفسن السماء

وأنت عبْدٌ.. من جحيم الشقاء جرَّعتني جمره

وقلتَ لي: حمرة!

وسُقَّتني عبْدًا لهذا الرياء<sup>(١)</sup>

فهو دائماً يبحث عن السَّرِّ في الوَحْدَةِ، ويراه أمانةً ينوء بحملها، والهوى عنده الحُرْقَةُ

والإكتواء بالعذاب ونارِ الحيرة:

ذَرِنِي وصممتي وانفرادي وغربتي فإني لقيت السَّرَّ في ظلِّ وَحدتي

ولا تسأليني عنه؛ فهو أمانة ينوء بها في الأرض قلبُ البريةِ

وخليكَ ظمأى؛ فالهوى كلُّ حرقَةٍ وكلُّ عذابٍ وانتظارٍ وحيرةِ

جهلتُ سبيلَ الحب حين طلبتُه إصارًا لأنفاسي وقيدًا لخطوتي

وما الحب إلا حالة، ولها صبا وعمرٌ - كعُمر الناس - رهنُ المنيةِ

وما الخلد فيه غيرَ أن سحابةً تمر على السَّالي بذكرى جميلة<sup>(٢)</sup>

ويمكن تحديد ثلاث نقاط مهمة في الجانب الصوفي في شعر محمود حسن إسماعيل، هي:

١- الصلة الشديدة بين شعره وميوله الروحية الإشرافية.

٢- امتزاج البعد الميتافيزيقي في شعره بالكون المرئيِّ ممثلاً في الطبيعة.

٣- قدرة شعره على استبطان أغوار النفس البشرية وإضفاء المشاعر والانفعالات الذاتية.

ويضاف إلى هذه النقاط الثلاثة إحساسه المستمرُّ بالقهر والاعتراب، وها هو يغوص في

أعماق الروح فيقول:

انتظرنِي هنا مع الليل إنسي أنا في صدرك المحطَّم سرُّ

هكذا قالت الشقيةُ والليلُ على صدرها أنينٌ وشعرٌ

واهترزاز كأنه قُبَل العشاق لم يحمها حجابٌ وسِتر

ولها نظرة كأن بقايا من وداع على الجفون تمر

(١) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج ١، ص ٥٣٦.

(٢) نفسه، مج ١، ص ٥٦٤.

نَعْسَةٌ وانتعاشة.. وهذا الشيء الذي قيل عنه للناس: سحر  
وابتهال كأنه غربة الطير لها في سمائم البيد سرُّ  
ولهَا رَعِشَةٌ كما انتفضت كأسٌ بكفي فكلُّها لي سُكر  
ولها حَايِرَةٌ تعلُّمتُ منها كيف تهويمةُ النبيين تعرُّو؟  
ولهَا حينَ أقبلت ثم غابت ندمُ الوحي حين يدنو ويفرُّ  
انتظرني هنا.. وذابت كحلْم صدّه عن خطاه للروح فجرُّ  
وأنا جائمٌ أقلب كفي كما قلب المقادير دهر<sup>(١)</sup>

فهو الشاعر وليس الصوفي الذي يستلهم في شعره الجانب الصوفي فيأتي على شعره  
بألفاظ خاصة ومعجم خاص، ليس الموضوع الصوفي المتضمن في الشعر، بل التأثير الفني  
على البنية والمعجم والصورة الشعرية.

(١) نفسه، مج ١، ص ٥٧٧.

التصوف: هو استبطان التجربة الروحية، وموقف من الوجود والعالم، وهو البحث المستمر والمنظم عن الحقيقة... لا أقدم تعريفاً للتصوّف، بل هذه هي ملامحه العامة، والشعر لم يكن بعيداً عن هذا النهج في أي زمن من الأزمان، فالشعر: استبطانٌ لتجربةٍ روحيةٍ، ومحاولةٌ للكشف عن الحقيقة، والتجاوز عن الوجود الفعليّ للأشياء، «إن الشعر لا يصدر عن جمود وطبيعة ثابتة، إنه تغيرٌ مستمرٌّ دائمٌ ومُعانة، بل إذا نظرنا إلى أقوال الصوفية؛ كالمراقبة والمحبة، والخوف، والرّجاء، والشوق، والأُنس، والطمأنينة، والمشاهدة، واليقين... إلخ، وجدنا أنها تكاد تكوّن أحوال الشاعر التي يصدر عنها إلهامه، ثم إن التأمل بالوجدان والقلب وسيلةٌ مهمّةٌ عند الشاعر والصوفي على السواء»<sup>(١)</sup>، وسنذهب إلى محمود حسن إسماعيل لنرى كيف استلهم التجربة الصوفية، وكيف يغوص من خلالها في أعماق النفس، ومن ثمّ كشف مواطن ضعفها وقوتها في مواجهة الحياة، سنحاول أن نحدد أبعاد طاقته الشعرية... «إن التجربة الحية في معظم نتاجه تجربةً رومانتيكية، يشوبها اهتمامٌ دائمٌ باكتناه أسرار المجهول، واكتشاف أسرار النفس الإنسانية، مما يضمني على بعض قصائده مسحةً صوفيةً دقيقةً، وبدهيّ أن تجربةً من هذا القبيل ترتد من سطح المادة إلى قاع الذات كانت بحاجة إلى إطارٍ صياغيّ جديد، والشاعر الذي يعرف كيف يستبطن ذاته، ويعرف كيف يجهز على الوجود الخارجيّ للمرئيات بما يشبه الكابوس السريالي بنظرة متوتّرة للعالم، هو شاعرٌ وحشيّ الطاقة الشعرية عنيفها، مُتقدِّدٌ بحدّة الانفعال. الشاعر الذي يتمتع بأبعاد تجرية كهذه يستقي رموزه من جنس التجربة التي يعانها»<sup>(٢)</sup> انظر إليه - مثلاً - في قصيدته: "أنا والنفس والطريق"، وكيف يواجه

(١) د. عبد الحكيم العلامي: السابق، ص ١٢٦.

(٢) د. مصطفى السعدني: السابق، ص ٢١، ٢٢.

خطابه للنفس من أجل إصلاحها، ومجاهدتها بحثاً عن الحقيقة، ولقد أدرك أن الظماً يسقيها، والشقاء يُشجّئها، والفناء يُحييها، لقد أدرك أهمية عنايتها ومكابدتها، يقول الشاعر:

أتبعيني في ذروبي واحذري أيّ هروبٍ  
فأنا أظماً، وأسقيك من السرّ الرّهيبِ  
وأنا أشقى، وأشجيك بوزماري الغريبِ  
وأنا أسري، فأهديك إلى الشطّ الرّحيبِ  
وأنا أفنى.. فأحبيك بأنغامي وكُـوي  
فإذا ناداك لليلٍ منادٍ.. لا تُجيبني  
واسمعي سُدوي. وكوني من صلاتي عن قريبِ  
لترى ذاتك في ذاتي شعاعاً في الغروبِ<sup>(١)</sup>

وهو في (قَاب قَوْسِين) يَمُرُّ هذه النَّفْس أن تكون قوياً، أن تهتك كُـلَّ لِثَامٍ، تحترق في اللظى، تدحر كُـلَّ ظلام، تمزق كُـلَّ قناع، لا تبالي أيّ هَوٍ من أجل الوصول، هذه الحالة من الصراع مع النفس، والمجاهدة، والمكابدة من أجل استبطان الحقيقة الخالدة، هذه الحالة ترصدها قصيدة (قَاب قَوْسِين) يقول الشاعر:

قَاب قَوْسِين من النور.. فسيري  
واهتكبي كُـلَّ لِثَامٍ في الضّمير  
وانهبي غيبَ المدى واحترقي  
في اللظى الباقي على نارٍ ونورٍ  
مزّقي كل قناعٍ وانفذي  
من حواشيه إلى الضوء الأسير  
وادحري كل ظلام راسب

(١) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج ٢، ص ٢٥١.

أَنْشَبْتُهُ فِيكَ أَغْلَالُ الدُّهُورِ

لَا تُبَالِي أَيَّ هَوْلِ، بَعْدَمَا

ذَهَبَ الْعَمْرُ بِأَهْوَالِ الْعُبُورِ<sup>(١)</sup>

لكننا نكتشف في نهاية القصيدة أنها لم تبرح مكائهما، وأنها تراوح في منطقة لا تبرحها، هي المنطقة ذاتها التي بدأت منها القصيدة (قاب قوسين) دون الوصول إلى محطة تالية، وكأنه في مدارج السالكين يُكابدُ مشقَّةَ الوصول، يقول في نهاية القصيدة:

اجر في كُلِّ وَقُوفٍ واسمعي

في انطلاقاتك أنغامَ الهديرِ..

قد وصلنا.. لم نكد!! فاقتربي

من ضفاف النور، في قاع الصِّدورِ

قاب قوسين.. بلى!!

إنا على قاب قوس، من ضحى المرسى الأخير<sup>(٢)</sup>

فهو في النهاية لا يصل، يظل يراوح عند منطقة (قاب قوسين) وفي النهاية يجد نفسه أمام

طريقٍ طويلٍ (على قاب قوس من ضحى المرسى الأخير)، فالشاعر هنا يرتدي أقنعة الصوقي،

يبذل المعاناة والمشقة من أجل الخلاص المنشود الذي يظل يبحث عنه.

وتستمر هذه المعاناة مع النفس إلى درجة التوبيخ واللوم، فهي هو يوبخها عندما تعود

إلى الملذات والشهوات، عندما ترتد إلى الماضي يذهب في تحقيرها من أجل توبتها وسرعة

عودتها من أجل البحث عن الحقيقة، نراه يقدم (عاشقة العنكبوت) ببطاقة يقول فيها:

(١) نفسه، مج ٢، ص ٢٤٧.

(٢) نفسه، مج ٢، ص ٢٤٨، ٢٤٩.

«وراحت في هدير الزحف، تتلفت إلى الماضي، فطمسها غباراً التخلّف.. وشيَّعتها بهذه  
الترانيم»، انظر إلى حِدَّة تعامله مع النفس في «شيَّعتها بهذه الترانيم»، فماذا يقول في ترانيمه:  
عائقي الماضي، كما شئت، وذوبي في يديه  
واجرعي الظلمة من كفيّ، وانسابي إليه..

\*\*\*

واقْعُدي في حَجْرِهِ أسطورة، تحكي زواله  
وتَعَنِّي للتواييت مذلات، ورقا، وضلاله

\*\*\*

واعصري ذاتك فيه، واستعيدي سجداتك  
واخشعي ما شئت، فالله بعيدٌ عن صلاتك<sup>(١)</sup>

ويستمر في توبيخها ولومها فيقول:

لست مني فأنا لحنٌ على كل رباب  
كافرُ الأمس، تقيُّ الغد، مقطوعُ الإياب<sup>(٢)</sup>

كما أنه يذهب في المناجاة، ويقف على الأعتاب، وتنشقُّ ذاته ذاتين، إنها قَمَّةُ الاستغراقِ

الصوفيِّ عندما يقول:

وقفْتُ طويلاً على سُدَّتكَ

أنادي ربي التَّور في سِدْرَتِكَ

\*\*\*

(١) نفسه، مج ٢، ص ٢٥٩.

(٢) نفسه، مج ٢، ص ٢٦٠، ٢٦١.

أنادي، وأجأر في حومة  
من الصمت.. تُهدر في حضرتك

\*\*\*

وأنشئ ذاتين: ذاتاً تنوح

وأخرى تسبح من خشيتك<sup>(١)</sup>

فحالات الاستغراق الصوفيّ تنبثقُ مجتمعةً لدى الصوفيّ من نبع عميقٍ هو الشوق، «وتشتد درجة هذا الشوق حسب تقدم رتبة المريد في سلك هذا العالم المليء بالرموز والإشارات، والمحفوف بالمخاطر والمكابدات، فالمرید كلما تقدّم في رتبته اشتدَّ شوقه، والتهب وجدّه، فيُحسُّ أن نَمّة نارٍ عطشٍ تشتعل في جوفه، عطشٍ إلى الفناء في حضن الألوهية، ومن هنا قيل إن الوجد هو شعلة متأججة من نار العطش تستفيق لها الروح بلمع نور أزلّي<sup>(٢)</sup>» فهذا الوجد يبدأ بالتحرك عطشاً ثم يزيد لهيبه، فهو شوقٌ مشفوعٌ بالرجاء، شوقٌ إلى الأئحاد بالله، يقول الشاعر:

أجرني يارب.. من كل شيء

يصدُّ طريقي إلى ومضتك..

من الليل..

..يسحق فيه الظلام

خطايا الضريبات عن نظرتك..

من النور..

..يفضح سرّ الطريق

(١) نفسه مج ٣، ص ٢٧٠.

(٢) عبد الحكم العلامي: السابق، ص ٢٨٩.

إذا جئت أشرب من كَرَمَتِكَ ..  
من الفجر ..

.. يفهُقُ فيه الضياءُ  
فيُعْرِقُ دنياي في هالتك ..  
من الخطو ..

.. يوغل طي الدروب  
وينسي اتجاهي إلى ساحتك ..  
من الشدو ..

.. أعصره للجبال  
وانساب هيمان في نشوتك ..  
من الحب ..

تصهرني ناره  
رماًداً شقيّاً على صَفَّتِكَ ..  
من القلق السابح المستطير  
على زورق ذاب في جُنتك  
من الطهر ..

.. يغرف مني العبير  
عذاباً يضوع لدى جنتك ..<sup>(١)</sup>

هذا الشوق المشفوع بالرجاء يزيد من فوران الوجد، فهو وجدٌ غايته الاتحاد بالله « هذا الوجد المشوب بدرجة عالية من الشوق لتنام هذا الاتحاد، يجيء نتيجة لأن الصوفي يمتاز بانفعال فريد في نوعه، هو أقرب إلى ثورة نفسية عميقة منه إلى اضطراب نفسي عارض<sup>(٢)</sup>،

(١) نفسه: مج ٣، ص ٢٧١، ٢٧٢.

(٢) عبد الحكم العلامي: السابق، ص ٢٩١.

وهو يرى الأشياء بعينِ مُخالف الآخرين؛ لأنه يكون قد هتَكَ البراقع، فيرى السرَّ يقول في هتَكَ البراقع:

وقالت وقد أبصرت راکعًا

يسبح في غير وقت الصلاة:

أهذا تقي؟

فقلت: اسكتي: شقيِّ من الأمس عادت خطاه!

يدبُّ بهما في هدير الضياء

ويلعق أوهام صيد يراه

دعيه يسبح كما يشتهي

فما عاد شيء يُسمى إليه

سوى الله في ملكه..

لا يُرى، ولا يعبدُ الناسُ ربًّا سواه!!<sup>(١)</sup>

هنا تتغير الرؤية، وتُبصر البصيرة

كلما أبصرتُ شيئًا

كنتُ فيه كُـلَّ شيءٍ..

.. أبصِرُ الليلَ.. فألقاك به سلالَ ضوء!

.. أبصِرُ الظلَّ.. فألقاك به أنهارَ فيء!

.. أبصِرُ الزَّهرَ.. فألقاك به موجَ عبر!

(١) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج ٣، ص ٣٨٩.

...أبصر الروض.. فألقاك به شطَّ غدير  
..وإذا أسمع.. يُشجيني صدى منك مُثير  
.. قلق الشوق.. وضجَّات الهوى في رتبي  
عصفت كالريح، كالإعصار، تشوي جانبي  
أتلاشى، ثم أحياء.. ثم أغدو كُـلَّ شيء<sup>(١)</sup>

وطريق الوصول لا يكون عند الصوفي بمجرد العبادة الظاهرة، بل بالروح وما تكتنه

من عوالم الأسرار، فالعبادة فقط لا يراها الصوفي الطريق إلى الله:

كلمة.. قالها مصلاً، وصلّى، ثم بعد الصلاة عادت غريبة  
زجرت في السجود، حتى أجنّت ندم الليل، ثم شبت لهيبه  
ثم قال السلام! ثم تولى، يَمَنَّة، يَسْرَةَ.. يُغْنِي هروبه  
وإذاها مصلوبة فوق لوح عبقرى الثقى، يُداري غيوبه  
فارق الله! ثم ولى، فولت مثله في كهوف نجوى عجيبة  
تمضغ الخير بالحروف وتلقيه على الشَّرِّ لانتشال المثوبة  
ليتها لم تكن!.. فإن صلاة الجسم من غير رُوجه أكَذوبة!<sup>(٢)</sup>

وبعد معاناة الوصول، ومكابدة الوجد، يملك الصوفي المعرفة فتتحول حالة  
الاضطراب إلى توازن، فمقام المعرفة يزيل التوتر ويحل الاطمئنان والسكينة والرضا  
والسكون، فبعد التيه تحدث المعرفة، والمعرفة عند الصوفي لا تفصل بين الذات والموضوع،

(١) نفسه، مج ٣، ص ٤٨١

(٢) نفسه، مج ٣، ص ٤٨٩.



وُجِدَ فِيهِ وَفُرِضَ عَلَيْهِ وَأَمَلَتْهُ عَلَى نَفْسِهِ السَّامِيَةَ دَوَاعٍ مِنْ مَاضِيهِ النَّقِيِّ وَحَاضِرِهِ الْمَزْدَحِمِ  
بِالْمُتَنَاقِضَاتِ، وَأَمَالِهِ الَّتِي اصْطَدَمَتْ بِصَخُورِ الزَّيْفِ وَالْبَاطِلِ وَخَلَّلِ الْمَوَازِينِ.  
وَشِعْرُهُ يَنْطِقُ بِالْعُمِقِ، وَالِاسْتِغْرَاقَاتِ الصُّوفِيَّةِ الْبَعِيدَةِ الْحَادَّةِ، وَالْقُدْرَةِ الْعَجِيبَةِ عَلَى  
تَرْكِيْبِ غَرَائِبِ الصُّوْرِ، وَتَوَلِيدِ الْخِيَالِ فِي طَرَفَةٍ لَمْ أَجِدْ لَهَا مَثِيلاً فِي الْعَرَبِيَّةِ - فِي حُدُودِ مَا  
قَرَأْتُ - وَبِسَبَبِ هَذَا التَّفَرُّدِ فِي أَفْكَارِهِ وَخِيَالَاتِهِ وَتَهْوِيَّاتِهِ يَحْتَاجُ شِعْرُهُ - حَتَّى يَتِمَّكَنَ الْمُتَلَقِّي  
مِنْ فَهْمِهِ وَمَعَايِشَتِهِ - إِلَى أَكْثَرِ مِنْ قِرَاءَةٍ، زِيَادَةً - طَبَعًا - عَلَى ذَائِقَةٍ مَتَمَكِّنَةٍ رَفِيعَةٍ.

ظاهرةً باتت مُتَّبَعَةً كَثِيرًا لَدَى شعراءِ الحداثة، سبقهم إليها محمود حسن إسماعيل، هي ظاهرة الانشطار، فالشاعرُ يشطر ذاته نصفين، وهو يتخذ هذا الانشطارَ وسيلةً لخلق ذاتٍ محايدةٍ بعيدةٍ عن ذاته، ذاتٍ مراقبيةٍ، وهي خطوةٌ في طريق البحث عن الحقيقة داخل النفس البشرية، يقول الشاعر:

يشطر النفس، ويمضي هائماً في شبحين

واحدٌ يغتال.. والثاني يُجيبُ باليدين<sup>(١)</sup>

فالنفس عنده لها عالمان، يذهب كُلُّ منهما في اتجاه، ويمعن في هذا الانشطار فيجعلها تشقُّ الشُّعورَ طريقين:

لها عالمان: عسواءٌ دفنين

وأخر، أعراسٌ حبٌّ مشاع

ومن طبعها أن تشقَّ الشعور

طريقين.. صمتٌ ورؤيا خِداد<sup>(٢)</sup>

وهذا الانشطار قائمٌ على الفصل لا التلازم؛ فالذات تنقسم إلى واحدٍ وواحد، كُلُّ واحدٍ قائمٌ بذاته ضدَّ الآخر، وله توجُّهٌ الخاص، واحدٌ يذهب في الرغبات وآخرٌ يكابدُ ويُجاهد، واحدٌ يذهب في الملذات وآخرٌ يراقبُ ويمنع، وكأننا أمامَ نفسٍ تُوسوسُ وأخرى لوامةٌ فهو يلاحق، وهو الصاحب في الوقت ذاته، يقول الشاعر:

وشَطَرْتُ ذاتي:

واحدًا معهم،

والواحدُ الثاني يُراقبُهُ..

(١) نفسه، مج ٢، ص ٢٦٦.

(٢) نفسه، مج ٢، ص ٢٧٤.

هَيَّا.. وسرتُ بنصف مغترب  
 وخيال ضيف عابر معهم  
 وإلى هناك.. وسرت..  
 لا إنسا، ولا جنًا، أصحابهم  
 بل طيف روح لا يغادرهم  
 سرنا سوا..  
 أيمننا ذهبوا  
 لاحقتهم، وظللت صاحبهم..  
 تتلفت الحدقات من حدقي  
 والهمس من شفتي على فمهم<sup>(١)</sup>

فالشاعر يشطر نفسه في المقطع السابق إلى ذاتين، إحداهما ترافق الباحثين عن المعرفة،  
 والأخرى تراقبه وهي طيفٌ لا يغادرهم، «وربما كانت هذه الطريقة معينةً على فكِّ مغاليق  
 الرموز، وكشفِ الأسرار»<sup>(٢)</sup>

ويظل الشاعر يُعمق هذا الانشطارَ بأن يعمق بنية الفصل بين الذاتين فيحاورها بوصفها  
 طرفًا خارجيًا، منفصلاً عنه، فيهدبها وهو الرقيب عليها، يقول الشاعر:

كم رأيتُ الرِّقَّ يَسْقِيكَ من الدُّلِّ قَتَامَه  
 ورأيتُ الدُّلَّ، يَخْفِيكَ عن النورِ لِثَامَه  
 ورأيتُ الظُّلمَ، يشويكَ على الصبرِ ضَرَامَه  
 ورأيتُ القيدَ في كَفِّكَ سَلْتِكَ كِلَامَه  
 ورأيتُ الفارسَ المسجورَ في البغي حُسَامَه:  
 كنت لا شيء على الأرض إذا اهتز لِجَامَه

(١) نفسه، مج ٣، ص ٣٨٤.

(٢) د. مصطفى السعدني: السابق، ص ٣٩.

وإذا سار فرب زائف الكبر مقامه ..  
فجأ الله خطاه بضحي عاتٍ صدائه  
وانتهى .. لا شيء .. إلا ما روى عنه ظلامه  
فاز حفي .. دربك حرٌّ، أذهل الدنيا ابتسامه<sup>(١)</sup>

وتزداد حدة هذا الفصل بين الذاتين عندما تصبح ذاتًا أخرى ليست منه، منفصلة تمامًا عنه:

لست مني .. فأنا خطوٌ على كلِّ دقيقة  
دفعته ثورة الأقدار في درب الحقيقة

\*\*\*

يتلاشى إن تَلَفْتُ، وينقض رياحا،  
تجرف النظرة من ليلى، وتسقيني الصباحا

\*\*\*

وتُزيح الأبد المكتوف من غيب الطريق  
وتصب النور، والنار، انفجارًا في رحيقي

لست مني .. فأنا لحنٌ على كل رساب  
كافرُ الأمس، تقيُّ الغد، مَقْطُوعُ الإياب<sup>(٢)</sup>

وعلى عكس الانشطار القائم على الفصل بين الذاتين، أو بينه وبين النفس (في حالة من اضطراب الوجدان في طريق الوصول) يكون الانشطار بينه وبين الحقيقة قائمًا على التلازم، فهو والحقيقة اثنان لكنها متلازمان، وهذه الثنائية هي مرحلة في طريق المعرفة قبل مرحلة التوحد. فهنا لا يتوحد في الحقيقة ولا تتوحد فيه، وعدم التوحد المرحلي هنا ينتج في القصيدة

(١) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج ٢، ص ٢٥٧.

(٢) نفسه، مج ٢، ص ٢٦٠، ٢٦١.

بنية المثني، الذي يهني وجود طرفين، لكن ما بينها من تلازم يوحى بأنه في طريقه للتوحد التام، يقول الشاعر:

متلازماً... متعانقاً  
ففي كـل أوزنٍ وآن  
كـالظِّل في كـبد الغدير يهومان  
وكالشعاع في تلفت نجمة وحشا هجير يهبطان  
كالوهم.. حين تروغ حيثه بأغصان الشعور.. يداهمان  
كالحلم يخلق من خريف النفس أجنحة تطير.. يرفرفان  
كالكسك يلمح في السريرة طيف هاجسة تزور.. يخافتان  
كالصمت في الموت المصفد في القبور يشارفان  
كالعطر في العبق المقيد في الزهور.. يجنحان  
كربابة سكنت وعازفها بنغمته يدور... متداخلان  
كصدي صدي، لصدي تنكب في العبور... متكاملان  
بصدي الصدي متساقيان  
والكأس خلف الصوت ساقها زوال في عيمان  
متراثيان، متخفيان  
متلازماً، متعانقاً  
أننا والحقيقة كـل أن<sup>(١)</sup>

تختفي في طريق الوصول ظاهرة المثني، عندما تنتهي رحلة المعرفة إلى غايتها، فتحل محل  
بنية الانشطار بنية التوحد، وهي نهاية طريق المعرفة، يقول الشاعر:

كلها أبصرت شيئاً  
كنت فيه كتلاً شيء..  
.. أبصر الليل.. فألتقك به شلال ضوء!

(١) نفسه، مج ٣، ص ٢٧٤، ٣٧٥.

أبصر الظلّ.. فألقاك به أمهـارَ فيء!  
 أبصر الزَّهر.. فألقاك به موجَ عبير!  
 أبصر الرُّوضن.. فألقاك به شطّ غدير!  
 وإذا أسمع.. يشجيني صدّي منك مثير!  
 ..قلق الشوق.. وضجّات الهوى في رتبي  
 عصفت كالريح، كالإعصار تشوي جانبي  
 أتلاشى.. ثم أحيا.. ثم أغدو كل شيء  
 فأنا النظرة تنبت حينئذٍ من عيونك<sup>(١)</sup>

وهكذا يمكن إجمال رحلة الشاعر الصوفي في تدرج الوصول إلى الحقيقة، بدءاً من التأمل في الكون، وصولاً للندم والتوبة، ثم الاشتياق والوجد، ثم مكابدة النفس ومجاهدتها فيقوم بفصلها عن ذاته، ثم الالتحام مع الحقيقة في تلازم تامّ بين الطرفين، حتى الوصول إلى التوحيد التام.

(١) نفسه مج ٣، ص ٢٧٤، ٣٧٥.

المتبع لشعر أبوللو عموماً يجد أنه تميز بخصيصة على مستوى اللفظة المفردة، هذه الخصيصة تمثلت في انتقاء اللفظة الرشيقة الخفيفة، ذات الوقع السهل على اللسان والأذن، المفردة التي تحوي إمكانيات موسيقية صافية، هامسة بعيدة عن الصخب الخطابي، بعيدة عن الجفاف والوعورة التي شكّلت ملامحاً للشعر الشفاهي القديم، «وقد يكون بعض هذه الألفاظ مما لا يعطي معنى قيماً، أو يزيد الدلالة شيئاً، بقدر ما تكون له قدرة على خلق جو شعري صافٍ رفيع، يُخلّق فيه الشاعرُ ومن يتلقون عنه، فيرون الأشياء مغلفةً بكثيرٍ من الأثرية، أو يرتفع بتلك الأشياء إلى جوّ الشعري الصافي، فيخفف من كثافتها، ويمنحها كثيراً من الشفافية الروحية»<sup>(١)</sup>، فإذا اقتطعنا آية مقطوعة من شعر رواد أبوللو (علي محمود طه، أو الهمشري، أو إبراهيم ناجي) سنجد رقة المعجم اللغوي المستخدم، ولتكن هذه المقطوعة لإبراهيم ناجي:

وقال أيضاً: الوافر

نداؤك يا فؤادُ كفى نداءً	أما تنفكُ تسقيني الشقاء
أنا ظمآنٌ لم يلمع سرابٌ	على الصحراء إلا خلتُ ماءً
وأنت فراش ليلٍ كلُّ نور	تبعث وكلُّ برق قد أضاء
فؤادي قل لها ما افترقنا	على شجنٍ وما نرجو اللقاء
حبيبتك ما شدوتُ لديك شعراً	ولكني اعتصرت لك الدماء
إذا أنا في هواك أضعت روعي	فلمست أضيع فيك دمي هباء
غرامك كان محراب المصلي	كأنني قد بلغت بك السماء
خلعت الأدمية فيه عني	ولكن ما خلعت به الإباء

(١) د. أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث في مصر، ص ٣٤٣.

فلم أركع بسا-حته رياء ولا كالعبد ذلًا وانحناء  
ولكنني حبيتك حبَّ حرٍّ يموت متى أراد وكيف شاء  
وحبيبٍ كان دنيا أملِي حبه المحرابُ والكعبة بيتهُ  
من مشى يومًا على الورد لسه فطريقي كان شوكًا ومشيته  
من سقى يومًا بهاء ظمئنا فأنا من قدح العمر سقيته  
خفق القلبُ له مختلجًا خفقة المصباح إذ ينضبُ زيتُه

فلا يخفى رقة المعجم اللغوي هنا، والجُزُسُ الموسيقي الهامس؛ فالدوال المهيمنة هنا:  
(الفؤاد - النداء - السراب - النور - افترقنا - اعتصرت - هواك - غرامك - ظمآن -  
تسقني - سقى)، وعلى الرغم من عدم الاطمئنان إلى فكرة المعجم بعد نزعه من سياقهِ  
الشعري، فإنه يبقى مدللًا إلى حدٍّ ما على نوعية اللفظة المستخدمة وخصائصها، ولم يكن  
محمود حسن إسماعيل بعيدًا عن هذه الحَصيلَة في كل شعر الطبيعة، فهو حين يصف الريفَ  
أو النهر أو الليل لا بد وأن يتتقى من المعجم ما يناسب رقة الموضوع، يقول في قصيدة  
"الليل نشوان":

تعالني نسمع الليل على الشط يناديننا  
وفي كفيه خمر الحـب تسقيه وتسقيننا  
فكم دارت بنا الأيـام لم تسكر ليالينا  
وكم طافت بنا الأحـلام لم ترقص أغانينا  
تعالني فالهوى حير أن يبكي في مغانينا  
أضعنا العمر عشاقنا وضعنا في أمانينا  
فهينا يا غرام السر وح ننسى كل ما ضينا  
وهيما نسكب الأشواق نازًا فوق واديننا  
هنا الدنينا تناديننا هنا الحـب يغنيننا  
تعالني فدموع اللـم ميل ذابت في مآقينا

وخلَّ الغيبَ يجري كي — فمأهـوى ويأتينا  
 إذا أسعدنا الحـب فمافي الكون يُشقيناً؟  
 تعالي قبلما نغدو وريح المسوت تطويننا<sup>(١)</sup>

كما أن المعجم الشعري لمحمود حسن إسماعيل معجمٌ له تلك الخواص الموسيقية والجرسُ الصوتي الهامس، فنراه في قاب قوسين يؤثر طائفة من أفعال الأصوات — على النحو الذي أوضحناه في جماليات السمعى لديه — وهو يمتاز بقدرته على تطويع تلك الأفعال في السياق الشعري، على الرغم من قلة استعمالها في الشعر عمومًا، فتأتي هذه الأفعال منسجمةً دلاليًا مع السياق المستخدم، ولا يمكن أن تشعر أنها دخيلة من أجل النغم الموسيقي. واستطاع الشاعر في الإفادة من إيجاءات هذه الأفعال من مثل: (جَمَجَم — زمزم — غمغم — همهم — تهته — هَسْهَس)، «والحقُّ أن تاريخنا الأدبي سيذكر دائمًا لمحمود حسن إسماعيل أنه أغنى لغتنا الشعرية الحديثة حين أمدها بهذا المعجم الشعري (...) والذي بدأ أول الأمر خاصًا على قلم الشاعر، ثم شاع على أفلام كثيرين ممن أعجبوا به<sup>(٢)</sup> وهناك آيَّةٌ يمكن تتبعها في دواوين محمود حسن إسماعيل وهي ما يمكن أن نطلقَ عليه الكلمة المحور، وفيها تُختزل دلالة النص بأكمله، وتُهيمن دلالة الكلمة المحور على بقية الدلالات في النص فترى بقية الدوال الشعرية تجري في سياق دلالتها المركزة، فتشيع الكلمة المحور امتداداتٍ من تلك الدلالة يمينًا ويسارًا وفي أبيات النص كُلِّها، فتبدو الدوال الأخرى وكأنها مسحوبةٌ إلى هذه الدلالة المركزية، أو أنها تسبح في موجة الكلمة المحور، ويمكن التمثيلُ لذلك بديوان (قاب قوسين) حيث تتركز الدلالة الشعرية في كلمةٍ مركزيَّة (الكلمة المحور) هي: النور، ثم تنسحب بقية الدوال الشعرية إلى دلالتها المركزيَّة، وفي تصدير الديوان تكون الكلمة

زادك النورُ

(١) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج ١، ص ٦١٤.

(٢) د. أحمد هيكل: دراسات أدبية، ص ١٧٨.

وفي دَرْبِكَ ينبوع الشعاع<sup>(١)</sup>

ويمكن الاستمرار مع الديوان، وفي تصديرٍ آخرٍ في صفحة تالية يقول محمود حسن

إسماعيل:

مع هدير الشروق  
وهو يفجر صخو الأعماق  
مع الإنسان وهو يستردُّ ذاته..  
.. الموج يجرف الهشيم..  
والرياح تعزف الرِّبَابَ للساثرين مع النور  
والشاطئ قـريب  
والضحى  
.. قاب قوسين<sup>(٢)</sup>

فهنا تكون دلالة النور مركزية في السطور الشعرية وتشد إليها بقية الدلالات أو تسحبها إلى الدلالة الأم (النور) وكأن كلمة النور تظلّل بقية الدوالّ المحيطة (السابقة واللاحقة) بدلالاتها، فهديرُ الشروق: هو بداية النور، وصخو الأعماق: هو الوضوح والإبانة، واستردادُ الإنسان ذاته: عودةٌ للنور، والموج يجرف الهشيم: إزاحة الظلمة، الشاطئ قريب: بداية الوصول إلى النور، والضحى قاب قوسين: اقتراب نور النهار الأكبر، إذن.. تهيمن على النصّ الدلالةُ المركزية للكلمة المحور (النور)، ثم تجري في سياقاتها الدلالية الدوالّ المجاورة. وهكذا يمكن تتبُّع هذه الآلية في ديوان قاب قوسين وفي غيره من دواوين الشاعر، يقول في قصيدة "قاب قوسين":

قاب قوسين من النور.. فسيري

(١) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج ٢، ص ٢٤١.

(٢) نفسه، مج ٢، ص ٢٤٥.

واهتكى كلَّ لثامٍ في الضمير  
وانهبى غيبَ المدى واحترقي  
في اللظى الباقي على نارٍ ونور  
مزقني كلَّ قناعٍ وانفذي  
من حواشيه إلى الضوء الأسير  
واذحري كلَّ ظلامٍ راسب  
أنشبهه فيك أغلالُ الدهور  
لا تبالي أيَّ هولٍ بعدما  
ذهب العمرُ بأهوال العبور<sup>(١)</sup>

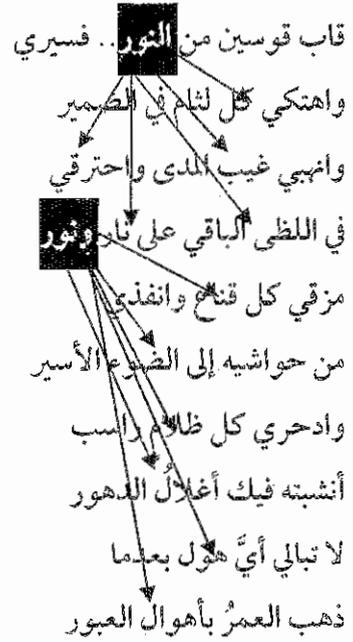
فانظر كيف تنسحب الدلالاتُ هنا إلى الدلالة المركزية/ المحور (النور)، وكيف تظلل

دلالة النور بقية دالات القصيدة:

- |                         |   |                            |
|-------------------------|---|----------------------------|
| أهتكى كل لثام           | ← | دعوة لدحر الظلام.          |
| انهبى غيب المدى         | ← | الخروج من الظل.            |
| احترقي في اللظى         | ← | التطهر من الظلمة.          |
| مزقني كل قناع           | ← | دعوة لهتك الحجب.           |
| الضوء الأسير            | ← | النور المحتجب.             |
| اذحري كل ظلام           | ← | دعوة للخروج إلى النور.     |
| لا تبالي أي هول         | ← | المجاهدة للوصول إلى النور. |
| ذهب العمر بأهوال العبور | ← | انقشاع الظلمة.             |

(١) نفسه، مج ٢، ص ٢٤٧.

حتى إنه يمكننا إعادة إخراج النص طباعياً على النحو التالي لتمثل هذه الظلال الدلالية لكلمة النور:



وإذا انتقلنا من مستوى النص إلى مستوى الخطاب الشعري لديوان "قاب قوسين" نرى أن النور في كثير من الصور يلعب الدور الأهم «فالنور زاد، والنور قد أوردق، والنور ظمآن، والنور يزدحم على باب بلقيس، والضوء ينوح، والضياء مبوح الصوت، ثم الدرب ينبوع شعاع، والساء تسكب النور للحائرين، والنفس تسمع أصداء النور، والفجر يغسل بالضياء ما لوئته أيدي العصاة»<sup>(١)</sup>. فيمكن القول إن ديوان "قاب قوسين" تسيطر عليه كلمات النور وما يتصل بها.

(١) د. أحمد هيكل: السابق، ص ١٢٩.

هناك أيضا فكرة الاستدعاء، وهي أن تستدعي الكلمةً مثلًا دلالاتها الدلالية، أو ما يتصل بها دلاليًا من طرف ما، وقد شاعت عملية الاستدعاء الدلالي في أشعار محمود حسن إسماعيل، ومن ذلك - مثلًا - قوله:

وَيْكَ يَا صَخْرٌ... أَنْتَ رَمْلٌ وَمَاءٌ

جبلته الرياح والأنسواء

كيف هلّت من طينك الأضواء؟

كيف صبت بك الغيوب السماء؟<sup>(١)</sup>

فكلمة (صخر) تستدعي (رمل)، ثم تستدعي كلمة رمل كلمةً أخرى مقابلة هي: (ماء)، والماء يستدعي: (الرياح والأنواء والطين والغيوب)، فيتشكل المعجم اللفظي للنص على فكرة الاستدعاء الدلالي.

يقول في "الفسّان الأحمر":

إن تكن نارًا فما أشهى خلودي في سعيرك

أو تكن وردًا: فياهفةً روحي لعبيرك

طرفك المهفاهف يدي لوعةً خلف ستورك

ولمت روحي فطارت ترتوي من فيض نورك

تتمنى لسوتهادت موجةً فوق غدورك<sup>(٢)</sup>

ف(النار) استدعت (السعير)، و(الورد) استدعى (العبير)، و(الطرف المهفاهف) استدعى (الستور)، و(الروح) استدعت (النور)، و(الموجة) استدعت (الغدير)، وهذا الاستدعاء يزيد من جودة القافية، وسواء كانت آلية الكلمة المحور، أو آلية الاستدعاء

(١) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج ٢، ص ١٧.

(٢) نفسه، مج ١، ص ٣٩.

الدلالي، فكلتاهما تتضافران في تحقيق السبك والحُك - التي سبق الحديثُ عنها - على مستوى النسيج اللفظيِّ والبنية الدلالية.

إذا كان شعراً الطبيعة عند محمود حسن إسماعيل يتميزُ برقّة اللفظ وجرسه الموسيقي، كبقية أشعار أبو لولو، فإن الأمر يختلف تماماً في الشعر الصوفي لديه، الذي يتميز بوحشية اللفظ وعنفة اللغة، فيتحول اللفظ الرقيق إلى لفظٍ عنيف، له وقعٌ شديدٌ على أذن المتلقّي وحسّه، فمثلاً نراه يقول في قصيدة "عبيد الرياح":

رأيتهم في غروبٍ كئيبٍ يعز على شمسهم أن تغيب  
 حدثهم بأشلاء ضوء ذبيح يعصفر أشباحهم باللهيب  
 جبابرة عوذوا للهواء وبثوار قاهم لروح المغيب  
 يلوحون صفّاً وثيد الحراك كأنهم صلبوا في الكئيب  
 يسرون سير الهوان المريب ويمشون مشي الزمان الكئيب  
 فتحسبهم أوغلووا في الخيال وعينك تأخذهم من قريب  
 على صدرهم من غضون الكفاح أفاعي جبال تلف الجنوب  
 تجاذبهم خطوهم للوراء فهم من عناد بقايا حروب  
 سواعدهم موثقات الزنود ولكنها عدة للهبوب  
 تشق الفضاء بأصفادها فتتشق أجوازه أو تذوب<sup>(١)</sup>

فجأة ينقلب المعجم اللغوي الرقيق إلى معجمٍ وحشيٍّ عنيف، مفرداته هي: (غروب - كئيب - تغيب - أشلاء - ذبيح - أشباح - جبابرة - صفّاً وثيداً - صلبوا - الكئيب - الهوان - المريب - الكئيب)، ومن صور هذا العنف استخدام الرمز بصورة واضحة؛ فلقد كان كئيفاً في كمه، لطيفاً في كيفه؛ إذ جرد الشاعر من ذاته نفسين، إحداهما نورانية، والأخرى

(١) نفسه، مج ١، ص ٥٤٥.

أَمارة بالسوء (مظلّمة)، وبين نفسه النورانية ونفسه المظلّمة نلحظ كم كان عنيقاً في حوارهما، فهو يشند في الأمر الموجّه إليها، يقول:

وإذا ما الندم المسعور أهوى كالمصير  
ضارباً حولك أسداً من الوهم الضرير  
ناهشاً خطوك من كل اتجاه في المسير  
عازفاً: لو كان ياليت! على ناي كسير؛  
فهو صياح يهاتي نفسه بين القبور  
في ظلام يئدُ الشكوى بصدر المستجير..  
غلّفي سمعك عنه واسمعي أصداء نوري<sup>(1)</sup>

هنا يبدو العنف وتبدو الغلظة في توجيه النفس إلى الطريق الصحيح، إن محمود حسن إسماعيل من خلال إدراك النفس النورانية لصعوبة الطريق ومشقته، وكثرة عوائقه ووعورته، وما يعترض السالك من عقبات توحى بها النفس الأمّارة تطالعنا نعمة العنف في الأبيات السابقة التي تتلائم مع طبيعة المضمون الشعري، على عكس المضمون الشعري لشعر الريف والطبيعة والنيل.

وقد بلغت نعمة العنف أوج قوتها وعنفوانها. وما زال الخطاب الحادّ موجّهاً من النفس

النورانية التي تقوم بدور المرشد إلى النفس الأمّارة بالسوء (المظلّمة)، حيث يقول:

مُرّقي عن وجهك اليانع أسمال القناع  
وارفعي الستر، بلا خوف على أيّ متاع  
زادك النور، وفي دربك ينبوع الشعاع  
فانفذي فالسرّ - إن سرت - على قيد ذراع

(1) نفسه، مج ٢، ص ٢٥٥.

واصرعي الموج، ولو أقبلت من غير شرع  
واركبي الإعصار والإصرار في وجه القلاع  
إنها الخائف عند الزحف محتوم الضياع  
فاكشفي ذاتك وامضي وأتبعيني في صراعي<sup>(١)</sup>

«جسدت مجموعة الأفعال التي وردت بصيغة الأمر نعمة العُنفِ وعلو نبرته، وبلغ الشاعر قمة رقيقة في تصوير هذه الاندفاع الجارفة التي تكتسح كل العقبات التي تعترض طريق الوصول إلى الهدف (النور)، مُستغلاً كل طاقات لغته الإيحائية العالية، حتى ليكاد القارئ يسمع عصف هذه الاندفاع، ويشعر بشدة عنفوانها»<sup>(٢)</sup>. فالأفعال (مزقي، ارفعي، انفضي، اصرع، اركوب، واكشف، والمضي تجسّد شدة الانفعال، وتوحي في الوقت ذاته بالعنف الناتج عن مكابدة نوع من أنواع الصراع، والصرامة في اجتياز عقبات تقف في سبيل هذه الأفعال.

ولكي يبرر الشاعر فنياً هذا العنف وشدة الانفعال، وينأى به عن أن يكون مجرد مبالغة تصويرية غير ذات معنى، فإنه يلجأ إلى تحقيق نوع من التعادل التصويري، عن طريق إبراز ضخامة العقبات التي تعترض طريق النفس إلى النور، وتقطع السبل التي توصل إلى الله، فجعل أمام كل اندفاع عقبة كئوداً تعترض سبيلها: أمام مزقي، (أسمال القناع)، هذه الأسمال التي تنتج دلالة الاحتجاب والخفاء؛ لذا يجب رفعها بكل قوة ممكنة حتى ينجلي النور، وهو ما نجحت في التعبير عنه دلالة التمزيق، ومما يزيد من هذا التمزيق وعنفاً أنه أسمال القناع هذه بالية مهتكة. وأمام ارفعي، (الستر)، والستر أيضاً يُنتج دلالة الاحتجاب والخفاء، وهذا الاحتجاب - في حد ذاته - ظلمة؛ لأنه يحجب الرؤية كما يحجب النور؛ لذا يجب رفعه

(١) نفسه، مج ٢، ص ٢٥٢.

(٢) نعيم محمد عبد الغني: السابق.

ليتمكن من رؤية النور. وأمام اصرعني، (الموج) الذي يتتج دلالة التلاطم والتهيه والتخبُّط، من ثمَّ يتحول الموج إلى رمز لكل ما يعوق هذه النفس عن الانطلاق إلى النور من شهوات وذنوب ومعاصٍ وغير ذلك. وأمام اركبي، (الإعصار) الذي يعني الحركة العنيفة الدائمة، وهو هنا رمزٌ للمعاناة وصعوبة الطريق ومشقة الرحلة المعبرَّ عنها بالقلاع، وركوب الإعصار يعني الإصرارَ على المضيِّ قُدماً في الطريق، وعدم الاستسلام للعقبات التي تعترض السالكَ مهما كانت صعبة وشاقة.

إذن.. كل هذه العقبات مجتمعةً قد نجحت في خلق معادل تصويري برَّرَ نعمة العنف السارية في هذا المقطع وفي كل مقاطع القصيدة. وبخاصة إذا كان الخوف يعنى الضياع؛ لأن الخائف عند الزحف محتومٌ الضياع، وكذلك (السرّ - إن سرت - على قيد ذراع)، لأنها بكشف السرِّ سوف تقترب من منطقة النور، وفي النور جلاءٌ كثير من الحقائق.

ويزداد عنف اللغو ووحشيتها، عندما يوبخ النفس الأمارّة بالسوء، يقول:

وقالـت: أـجـرني!

فقلـت: اخسئي..

فمَن غيرَ ربِّ السماء المجير!

تعاميت.. حتى ركبتِ الظلام

على هودجٍ من ضباب الغرور..

جناحاه من شهوات الحياة

ومن بأسها في لقاء المصير..

هوى بك في قاع ليل بهم

تدورين فيه بخطو الضير<sup>(١)</sup>

(١) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج ٢، ص ٣٤٧.

فهنا يشتد العنف، وتزداد وحشية اللغة، إلى درجة ألفاظ التوبيخ التي تشيع أو تتناثر على مساحة النص من مثل: (اخسئي - تعاميت - ركبت الظلام - هوى بك - تدورين فيه بخطو الضير) وهذا كله يوضح كم كان عنيفاً في مجاهدة نفسه ومكابدتها، ويصل توبيخ النفس إلى ذروته عندما يضعها أمام حقيقتها الأزلية أنها للموت، انظر حدة الألفاظ وقسوتها وهو يقول:

أنت للموت نشيد، لم توقعه جنازة  
أنت للدرب سراب، لم ترققه مفازة

\*\*\*

جل من أبقاك.. أمسا، وترابا، وصدأ  
وصدى مختنق الحية، يحكيه نبأ

\*\*\*

لست مني.. فأنا خطو على كل دقيقة  
دفعته ثورة الأقدار في درب الحقيقة<sup>(١)</sup>

ووحشية اللفظ هنا تجعل (مندور) يطلق حكمه النقدي بأن محمود حسن إسماعيل شاعر خطابي، ويقول: «الأستاذ محمود حسن إسماعيل يذكرني دائماً بالمتنبي، ففي شعره رنينٌ قوي تجده في بسطة أوزانه وضخامة ألفاظه بل في بعض صوره الشعرية»<sup>(٢)</sup>، ويصل مندور إلى وحشية اللفظ وحده عند محمود حسن إسماعيل، يقول مندور تعليقا على قصيدة "حصاد القمر": «انظر - مثلاً - إلى قوله يخاطب القمر: «قلب كقلبك مجروح» وقوله لنفس المخاطب: «إن العذاب الذي أضناك في كبدي» ثم حدثني عما تستطيع أن ترى من جروح في قلب القمر الهادئ البارد الحالم الحزين حزناً رقيقاً لا يعرف الدماء. ثم ما هذا الضنى الآخذ

(١) نفسه، مج ٢، ص ٢٦٠

(٢) محمد مندور: في الميزان الجديد، ص ١٠٦.

بكبد الشاعر وكيف يوحي به القمر؟<sup>(١)</sup> و مندور هنا يظل في سياق إنكاره السابق على الشاعر بمزجه بين المتناقضات، لكنه هنا يضع يديه على حِدَّة اللفظ وشدته عند محمود حسن إسماعيل، وعلى الرغم من وحشية اللفظ في جزء كبير من شعر محمود حسن إسماعيل فإنه لا ينفصل عن المعجم الشعري لأبوللو الذي أكثر من استعمال الألفاظ المتصلة بالجو الروحي وأسماء المظاهر والمشاهد الطبيعية، فهم «يُكثِّرون من ذكر الأشياء المرتبطة بالطبيعة على وجه العموم. فهم يُكثِّرون من ذكر أَلْفَاظٍ كَالشَّفَقِ وَالْأَفْقِ، وَالشُّرُوقِ وَالغُرُوبِ، وَالْفَجْرِ وَالصَّبَاحِ، وَالشَّمَاعِ وَالضَّمِيَاءِ، وَكَالْبَحْرِ وَالْعُبَابِ وَالْمَوْجِ وَالغَدِيرِ، وَالْجُدُولِ وَالْبَحِيرَةِ وَالشُّطِّ وَالضَّفَّةِ، وَكَالرَّوْضِ وَالدُّوْحِ، وَالْوَاوِحَةِ وَالْحَقْلِ، وَالْمَوْجِ وَالغَنَابِ، وَالرِّيْبَةِ وَالصَّخْرَةَ، وَكَالضَّبَابِ وَالظَّلَامِ، وَالغَيْمِ وَالْبَرْقِ، وَالرِّيَّاحِ وَالْعَوَاصِفِ، وَالنَّسِيمِ وَالنَّدَى، وَالعَطْرِ وَالشَّدَى، وَكَالزَّهْرِ وَالْوَرْدِ، وَالعَصْفُورِ وَالْبَلْبَلِ، وَكَالسَّفِينِ وَالزُّورِقِ، وَالشَّمَاعِ وَالْمَلَّاحِ، وَمَا إِلَى ذَلِكَ مَا يَتَّصِلُ بِعَالَمِ الطَّبِيعَةِ.»<sup>(٢)</sup> وها هو محمود حسن إسماعيل يقول في بيانه النقدي الذي يحتتم به ديوان "أغاني الكوخ" يقول: «والطبيعة في كل زمانٍ ومكانٍ تأمير مشاعر الإنسان، وتملك عواطفه فيندمج فيها بآلامه وآماله، وكل إنسان في الحياة شاعرٌ بالجاذبية الخفية بينه وبينها إلى حد ما، غير أن هذا الإحساس بالرابطة القوية بين النفس البشرية وبين الطبيعة يتفاوت عند الناس حسب استعدادهم وقوة إدراكهم الفطرية؛ فإحساس الرجل العادي الذي لم يوهب شعورًا كاملاً يستطيع أن يترجم بواسطته عن خفايا التجاوب بينه وبين ما يشاهد من صورها المتباينة، يختلف كل الاختلاف بل ينقص نقصًا كبيرًا يصل به إلى حدِّ التلاشي بالنسبة إلى إحساس الشاعر الذي وُهِّبَ قُوَّةً عُلْيَا تُمَكِّنُهُ من تصوير شعوره إزاء الطبيعة، والترجمة عما يخالج نفسه من أثر الاندماج فيها»<sup>(٣)</sup>، وإلى جانب ألفاظ الطبيعة امتلاءً

(١) نفسه، ص ١١٠.

(٢) د. أحمد هيكل: تطور الأدب، ص ٣٤١.

(٣) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج ١، ص ١٣٥، ١٣٦.

شعر محمود حسن إسماعيل بالألفاظ المُتَّصِلة بالحياة الدينية والجانب الإسلامي وهذا نابعٌ من الجانب الإسلامي الكثيف الذي يغطي شعر محمود حسن إسماعيل، وفي قليل من الأوقات كان يستحضر ألفاظ الميثولوجيا اليونانية والتاريخ الفرعوني. هذه هي في عَجالة ملامح المعجم الشعري عند محمود حسن إسماعيل. فما هي ملامح الصورة عنده؟

كعادة الشعراء في تحويل المعنوي إلى محسوس.. تتسم الصورة في شعر محمود حسن إسماعيل بالتجسيد أو ما يسمى بأنسنة الأشياء، أو أنسنة الطبيعة، ولكن هذه الأنسنة لا تتم بشكلها البسيط، أي عن طريق ما يشبه التصوير الفوتوغرافي، لكن ذلك يتم بصورة شعرية مخصصة تتعد بها عن عالم الواقع، أو عالم المائل الخارجي، «الطبيعة في الواقع مادة غُفل ومحاولَةٌ تصويرها كما تفعل آلة التصوير ليس من عمل شاعرنا؛ لأنه لا يميل إلى مجرد الاختصار على تسجيل المظاهر الحية، أو التعبير عن الحقائق الموضوعية، وبناءً على ذلك، فإن أشياء الواقع - في حقيقة الأمر - ليست إلا بدايةً، أو نقطة انطلاق لاكتشاف الظواهر، والعلاقات التي تربط بعضها ببعض، إن شاعرنا يحاول إبداع قيم إنسانية يخلق بمقتضاها عالماً غريباً عن الواقع دون أن يكثر في شيء بالحقيقة الموضوعية أو الوجود الخارجي»<sup>(١)</sup> يقول الشاعر:

ووجنة الشمس حين تبدو

بشاطئ الأفق في احتراق

كأنها كاعب تعاني

مرارة العشق في الفراق

ويسبح الحقل في أنير

مذهب الوشي والنطاق

أزاهر القطن فيه لاحت

صفراء عذريّة العناق

تصيح للجدول المغني

(١) د. مصطفى السعدني: السابق، ص ٧١.

بمدمع في الثرى مراق  
وتسمع النوح من أسير

مقيد هام بالسواقبي<sup>(١)</sup>

ففي هذه الأبيات يُجسّد الشاعرُ مظاهر الطبيعة في مجموعةٍ من الصُّور الجُرئية المتجاورة، التي تشكل في مجموعها شعرية المشهد التي هي خصيصة أخرى مهمة من خصائص التصوير عند محمود حسن إسماعيل. خاصية التجسيم شاعت في شعر أبوللو عموماً «من خصائص هذا الاتجاه في الأسلوب وطريقة الأداء: التجسيم، أي تحويل المعنويات من مجالها التجريدي إلى مجال آخر حسي، ثم بث الحياة فيها أحياناً وجعلها كائنات حية تنبض وتتحرك»<sup>(٢)</sup> والصور التي يجسد فيها محمود حسن إسماعيل المعاني كثيرة، يقول د. أحمد هيكمل معدداً مظاهر التصوير الفني عند محمود حسن إسماعيل: «تجسيد المعاني ثم منحها صفات الأحياء في كثير من الأحيان، فكثيراً ما نرى في هذا الديوان "قاب قوسين" الرق المصلوب، الندم المسعور، والتوبة الموعودة، والقلق المسهد، وكثيراً ما يطالعا القدرُ يشهق، والغيب يعول، والأمس يُقعي، والزمان يُخدّوب، هذا إلى تلفع الشاعر بسرّه، وتناثر شظايا ندمه، وما إلى ذلك من تجسيدات للمعاني، تصل في أكثر الأحيان إلى بث الحياة فيها، ومعاملتها ككائنات حية»<sup>(٣)</sup> وبالإضافة إلى التجسيد تكون الأنسنة من خصائص التصوير في هذه الفترة، فمثلاً يقول ناجي:

موطنُ الحسن ثوى فيه السأم وسرت أنفأسه في جوّه  
وأناخ الليلُ فيه وجثّم وجرت أشباحه في بهوه

(١) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج ١، ص ٧٨.

(٢) د. أحمد هيكمل: تطور الأدب، ص ٣٤١.

(٣) د. أحمد هيكمل: دراسات أدبية، ص ١٧٥.

والبألى أبصرتُهُ رأَى العيمان      ويدها تنسجان العنكبوت  
صَحْتُ: يا ويحك تبدو في مكان      كل شيء فيه حي لا يموت  
كل شيء من سرور وحرز      والليالي من بهيج وشجي  
وأنا أسمع أقدام الزمن      وخطى الوَحْدَة فوق الدرج<sup>(١)</sup>

فيخلع محمود حسن إسماعيل «الصفات الإنسانية على الأشياء ثم معاملتها كبشر، فكثيراً ما يحدثنا الشاعر في «قاب قوسين» عن الضوء الأسير، والعطر النعسان، والشعاع المؤمن، والشذى النائم، كما يحدثنا عن بقايا الليل في جفن العبير، وعن النار التي شبيتها أوهامُ العصور، ثم يصف لنا (ركعة صاغرة الوجه مهينة) (كلمة ساجدة الحرف ذليلة) إلى آخر هذه الأشياء التي يُحيلها الشاعرُ إلى أناسي، ويحركها في شعره كبشر<sup>(٢)</sup>» وتتميز هذه الصور وغيرها في «قاب قوسين» برقّة التصوير وهو الديوان ذاته الذي اتسم بوحشية اللفظ، فانظر للكلمة الساجدة، والركعة الصاغرة، وبقايا الليل في جفن العبير، فعلى الرغم من وحشية اللفظ، فإن صورته تبقى رقيقةً.

وعلى العكس من التجسيد تميزت الصورة الشعرية في بعض الأحيان عند محمود حسن إسماعيل بالتجريد، وهو تحويلُ المحسوسات من مجالها المادي الذي هو طبيعتها إلى مجالٍ معنويٍّ هو من خلق الشاعر، ومن نماذج ذلك قوله:

كأنها والدجنُ يلهو بها      أمنيّةٌ في بأسها فانيّة

فهو يصف الشمعة التي تحترق - وهي جسمٌ محسوس - بأمنيّةٍ يائسةٍ فانية، فأحياناً ما كان محمود حسن إسماعيل يجرد المحسوسات، ويحوّلها إلى معاني، «فنحن نرى الشاعر في

(١) موسوعة الشعر العربي: النسخة الإلكترونية، ٢٠٠٩.

(٢) نفسه، الصفحة نفسها.

بعض الأحيان يعامل الشيء المجسّم كأنه معنّى مجرد، ويُقدّم المحسوس بعيدًا عن الحسّ، بعد أن يُحيله إلى مُدرّك عقلي فحسب، ومن ذلك - على سبيل المثال - ما نراه في ديوان "اقاب قوسين" من النهر خُلد، والموج ذكري، والأغصان أحلام<sup>(١)</sup> ولا يخفى في كل ذلك رقة التصوير التي هي خصيصة ملازمة لكل الصور الشعرية عند محمود حسن إسماعيل في مقابل وحشية اللفظ.

الخصيصة المهمة - أيضًا - في التصوير الفني عند محمود حسن إسماعيل هي ترأسل الحواس، فهو يصف المشمومات بصفات المسموعات، والمسموعات بصفات المرئيات، «وهذا النقل وسيلة لإبراز الأثر النفسي والإحساس الدقيق. بهذا المفهوم يُعد محمود حسن إسماعيل بارِعًا في خلقه لغة تبدو للذين يتشبثون بظواهر العلاقات المباشرة وشكلها، خلطًا وهذيانًا، لكنه في واقع الأمر ليس إلا مُعبّرًا حقيقياً عن العلاقات الخفية بين الأشياء وحقيقة ما بينها من روابط<sup>(٢)</sup>» وهو في ذلك يكتنه عمق الأشياء فيبدو شعره إخفاءً للمرئي، وإظهارًا لئلا مرئي، فوصف الشاعر «بعض المحسوسات بصفات محسوسات أخرى، ومن هنا نرى الشاعر (...) قد جعل الموسيقى ترشف، والضباب يجرع، والظلام يرسب، كما أحس النغم ناعم الملمس، ورأى الصلاة بيضاء اللون، وشم الضياء معطرّ الأريج، وما إلى ذلك مما ترأسلت فيه حواس الشاعر<sup>(٣)</sup>» ومن ذلك يقول الشاعر:

إن دعاك العطر، فامضي.. واتركيه لشذاه  
كم سكرنا من أماسيه، وأشجانا ضحاه!  
وزرعنا فيه أحلامًا، طواها من طواه

(١) نفسه، الصفحة نفسها.

(٢) د. مصطفى السعدني: السابق، ص ٩٥.

(٣) د. أحمد هيكل: دراسات أدبية، ص ١٧٥، ١٧٦.

وشجوننا وكننا نغمًا يشجني رياه  
ساحرًا، يُججل لحنَ الطير في الروض صداه  
وسهرنا مرةً في الفجر، لم نشرب طلاه  
فتواري عن ليالينا وخانتنا رؤاهُ  
فاشربي من عطرنا الآتي، ولو طال لقاه  
واتبعيني.. دربنا بالطيب لا يفنى مدهاء<sup>(١)</sup>

ف(العطر) في هذه الأبيات يخرج عن حاسة الشم إلى عدة حواس هي التذوق فيسكر،  
واشربي من عطرننا، ويُسمع فيشجني، ويرى: فتواري عن ليالينا وخانتنا رؤاه.. وهكذا.  
ويمكن أن نعدد بعض الخصائص الأخرى للصورة عند محمود حسن إسماعيل،  
بالإضافة إلى ما سبق يمكن إبراز خصيصة العنصر القصصي، أو اعتماد الصورة على الحوار،  
«فالعنصر القصصي في التعبير يُجَبِّب الشاعرَ المباشرةَ والغموض، ويجعله أقدرَ على الإيحاء  
فتكتسب به العواطف الذاتية مظهرَ الموضوعية، محتفظةً فيه الصور الجزئية بذاتيتها وتماسكها  
مكتسبةً وحدة بنائها من هذا الإطار القصصي في شكله وطبيعته»<sup>(٢)</sup>، ومن ذلك يقول الشاعر  
في قصيدة "فاتنتي مع النهر":

مرّت على النهر.. فقالت له

وموجة في خشعة الساجد

يا نهرُ قاسمني الهوى مرةً

وهات أخبارك عن عابدي

نجي أحلامي.. وشادي الهوى

بمعجزات النغم الخالد

(١) محمود حسن إسماعيل: السابق، ص ٢٥٢، ٢٥٣.

(٢) د. مصطفى السعدني: السابق، ص ١١٧، ١١٨.

طال عليّ الشجو من بعده  
والصمت من قيثاره الزاهد  
أضاق الدنيا بتغريده  
فطار عن موطنه الجاحد  
أم راح يلقى به، فيمضي كما  
مرّ الصدى بالكفن الهامد؟  
يا نهرُ أسمعني حديث الهوى وهاتِ عن بلبلِ الشارد

\*\*\*

فغمم النهرُ.. وقامت لها  
أمواجُه تُلقي صلاة الحنين  
والشمسُ فسوق الشط غريبة  
صفراء كالشك بوجه اليقين

وقال: يا عذراء، عندي له  
أسرارُ دمع، ومغاني أنين  
كم مربي تحمل أقدامه  
شجونَ أزمان، ويلوي سنين  
أنغامه مرتعشات الصدى  
والناي مفجوعُ التغني حزين  
لم تترك الدنيا له فرحة

ينقلها موجي للعاشقين  
 كأنها ذوب أيامه

وعَبَّ منها سكرات الجنون

\*\*\*

سألته: يا ابن الأسي رحمةً

فالتَّوَحُّح لا يُطرب سمع الصباح

فجرُّك رفرافُ السناء، والننى

فوقك طير عبقرى الجناح

فقال: يوماً ستلاقي هنا

عذراء من حور السماء الملاح

تبحث عني، فأجبتها: مضى

صَبُّك في الليل غريب النواح

أنتِ التي أسلمتِ زورقنا

في جُنة الدنيا هُوج الرياح

فمر كالنسيان بي وانطوى

صباحه عني شقيماً، وراح..

فاتتبي!! سرُّ الهوى سابع

في نور عينيك.. فلا تسألني!

في زهرة المرج شذى نائم

أخشى عليه يقظة المنجل<sup>(١)</sup>

(١) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج ٢، ص ٣٧٥ - ٣٧٨.

واضطرت هنا إلى التمثيل بالنص كاملاً، على الرغم من طوله، لإبراز نص الحوار غير مقتطع بين الفاتنة والنهر، وهو يتوازى في الوقت نفسه مع حوار ذاتي بين الشاعر ونفسه، وما الاستعانة بالقص الخارجي هنا إلا تصويراً للتجربة الخاصة الداخلية، وذلك من أجل إبراز الألم والغربة في عالم مريّر عانى منه الشاعر كثيراً.

«وكثيراً ما يستعين بهذا النمط من التعبير لإبراز مضمون الحوار الدائم بينه وبين نفسه من ناحية، وبين نفسه المظلمة ونفسه المتعلقة بالنور من ناحية أخرى»<sup>(١)</sup> وطبيعة القصص الحوارية هي - في حد ذاتها - ملائمة للصراع الكامن في نفس الشاعر، فقد عالج الحوار «قضايا النفس الإنسانية في صراعها بين الأرض والسماء، وترددتها بين الظلم والنور، وتطلعها إلى الحق، والتصاقها بالإثم، واعتزازها بالحرية والاختيار، وتعللها بالقيود والجبر»<sup>(٢)</sup>

أخيراً تتسم الصورة الشعرية عند محمود حسن إسماعيل بأنها صورة مشهّدية، فتبدو القصائد وكأنها لوحات فنية ترسم حدودها صورة كلية، تنفكك إلى مجموعة من الصور المركّبة، كما تنفكك كل صورة مركبة إلى مجموعة من الصور الجزئية المتأزّرة المتجاورة، وسبق أن أشرنا أنه على الرغم من التنافر الظاهري الذي يبدو للقارئ أو المتلقي لأول وهلة، فإن التماسك والانسجام يحكم الصورة المشهّدية في عمومها؛ لذا فإن على المتلقي أن يعيد قراءة القصيدة من أجل الكشف عن الخيوط التي تشج تلك الصورة المشهّدية، فالشاعر يعتمد إلى حد كبير «على الصورة المركبة، التي تستطرد في بعض الأحيان ويغلفها التهويل، ورغم أن التركيب والاستطراد والتهويم، مما يسبب غموض الصور في بعض شعر محمود حسن إسماعيل، فمن الحق أن يقال: إن هذه الخصائص كثيراً ما تمنح الصورة في شعره حيوية وحركة ثم تُمدّها بفطرية كفطرية الغابة المهيبّة، أو غزارة كغزارة النبع الجياش، أو غموض لذيذ كغموض المعبّد المقدس، ومن الحق - أيضاً - أن يقال: إن كثيراً من الصور في شعر

(١) د. مصطفى السعدني: السابق، ص ١١٨.

(٢) د. أحمد هيكل: دراسات أدبية، ص ١٨٠.

محمود حسن إسماعيل تأتي متأزرةً محقّقةً وظيفتها في البناء الشعري»<sup>(٣)</sup> وهكذا أقر مندور بانسجام الصور وتماسكها في النهاية وأنها محقّقة لوظيفتها عندما نظر إلى الصورة المركبة المشهدة عند محمود حسن إسماعيل.

هذه هي خصائص المعجم الشعري، والصورة الشعرية عند محمود حسن إسماعيل، تخلق في بعض صورها الإشكالية نفسها، وهي التجانس في اللاّ تجانس، فقد يبدو التباعُد بين وحشية اللفظ ورقة التصوير لأول وهلة عند القراءة الأولى لشعره، أو تلك القراءة التي تقف عند الجزئيات ولا تتعداها إلى الصورة الكلية للنص، أما تلك التي تُعبّرُ الجزئيات إلى الكلّيات سوف تلمس الطابع العام الذي يحكم المعجم الشعري والتصوير الفني عند الشاعر، ومن ثمّ تلمس الانسجام أو الحُبك الذي يحكم النص، منطلقةً في مسيرتها القرائية إلى الخطاب الشعري وخصائصه عند محمود حسن إسماعيل.

(٣) نفسه، ص ١٧٦.

# الباب الرابع

رموز في شعر محمود حسن إسماعيل



القراءة: هي إعادة إنتاج النص، أو هي عملية تفاعل مستمر بين القارئ والنص، ويقدر تأكيدها على أهمية الرسالة/ النص، تؤكد على أهمية المرسل إليه/ القارئ، فالقراءة هي اللحظة التي يتوحد فيها القارئ مع الكاتب، فهي عملية تأويلية تنهض على الوجود المشترك لهما، فالقراءة ليست فهماً معطى ومحدد سلفاً، «فهناك بين المتلقي والنص الأدبي شيء مشترك هو تجربة الحياة، هذه التجربة ذاتية عند المتلقي، لكنها تحدده له الشروط المعرفية التي لا يستطيع تجاوزها»<sup>(١)</sup> فالقراءة تقوم على حوار بين طرفين هما النص والقارئ،

الطرف الأول/ النص يفتح فيه العالم عبر اللغة، والطرف الثاني/ القارئ له وجوده المستقل والمحمل بكثير من المعرفة الخلفية التي يستدعي منها ما يشاء وقت القراءة، أو بالأحرى يستدعي منها النص المقروء ما يتماشى معه من نقاط، فإذا انتقلنا إلى خطاب محمود حسن إسماعيل الشعري فهو خطاب مؤجل الدلالة في كثير من نصوصه، ولست محتاجاً في ذلك إلى استعارة شهادة ابنته: سلوان محمود، التي تقول: «هو شعر مناسب قرأته كثيراً لنفسى وللناس وللميكروفون، وأعدت قراءته مرات ومرات، وفي كل مرة أكتشف طرقاً جديدة، ودروباً شعرية تشدني وتجعلني أوصل القراءة بلا ملل بل برغبة عارمة في الاكتشاف»<sup>(٢)</sup> لست محتاجاً لهذه الشهادة في غير التذليل على أن الأمر ينسحب - أيضاً - على قراءات ذات ذائقة شخصية، أو قراءات غير متخصصة، ف شعر محمود حسن إسماعيل تشده مساحات

(١) نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت/ لبنان، الدار

البيضاء/ المغرب، ط ٣، عام ١٩٩٤، ص ٢٧.

(٢) سلوان محمود، وعزت سعد الدين: محمود حسن إسماعيل، نثرياته، غنائياته، وأشعاره المجهولة، ص ١٣

التوتر الناتج عن مزاجته بين المتباعدات الدلالية، ما ينتج عنه مفهوم المعنى المؤجّل، أو هو قائم على بنية الاختلاف التي شملها برنامج التفكيك عند (دريدا)، هذا الاختلاف بين الدوال الشعرية - عند محمود حسن إسماعيل - نظرًا لتباعدها الدلالي تنتج حالة من الغموض، الذي يساعد على تأجيل المعنى، مثل هذا العمل الذي «يقوم على التوتر بين الانكشاف والوضوح من جهة، والاستتار والغموض من جهة أخرى تكون مهمة الفهم له هي السعي لكشف الغامض من خلال الواضح، فهم ما لم يقله النص من خلال ما يقوله بالفعل»<sup>(١)</sup>، فالقراءة هنا ليست فهمًا لمعنى محدد يقوله النص الشعري، بل هي منظومة تحتوي على مجموعة أنشطة إبداعية وفكرية يكون النص الشعري فيها مثيرًا يحرك خزينة المعرفة الخلفية في الذهن. «القراءة - في التقليد الأدبي المعاصر - مفهوم جامع لكل الأنشطة الإبداعية والفكرية التي ثمرها النصوص الأدبية التي تمارس عليها قراءة ما»<sup>(٢)</sup>، والحقيقة أن ما أنجز من قراءات على نص محمود حسن إسماعيل الشعري، لا يتجاوز ذلك التصوير الذي رسمته ابنته: سلوان حين قالت: «ما كتبت عنه: بعضها دراسات جافة لا حسّ فيها ولا تعاطف مع حسه المستكشف، إنها هي تمسك بالمشط الذي يمسكه الجراح حين ينحني على جسد يريد أن يعرف سره يتعقب شرايينه وعروقه ولا يبالي ما أحدث في الجسد من جراح وموات»<sup>(٣)</sup>؛ وذلك لأن النص الشعري لمحمود حسن إسماعيل لا يقدم مضمونه الشعري إلى القارئ بشكل مباشر، وإنما يعتمد الإيحاء طريقًا لتوصيل الشاعر والأفكار والحس الفني، فهو نص لا يحدّد المعنى، ولو كان الشاعر يريد التصريح بمعنى ما لقّاه، وما كان بحاجة

(١) نصر حامد أبوزيد: السابق، ص ٣٦.

(٢) عبد الملك مرتاض، القراءة وقراءة القراءة، منشور بمجلة علامات في النقد الأدبي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، مج ٤، ج ١٥، مارس ١٩٩٥، ص ١٩٦٥.

(٣) سلوان محمود: السابق، ص ١٢.

لقول الشعر، تبقى شعريّة النص في بنيته وطريقة تشكّله الفنية، وتبقى أدبيّة النص في لغته التي لا تُحاكَم بقانون العقل أو الحياة الواقعية، «ولا يعتمد الإيحاء على قدرة الشاعر وحده في الموازنة بين أدواته التعبيرية وحالته النفسية - فحسب، بل تشترك فعالية القارئ، ودرجة استجابته في إيقاظ الحالة الشعورية، وتختلف الاستجابة للانفعالات، باختلاف القراء في طبيعتهم، وظروفهم النفسية والبيولوجية. وقد يتحول الشاعر نفسه إلى قارئ جديد لعمله. فيتعدد عطاء القصيدة طبقاً لتعدد مستويات القراءة»<sup>(1)</sup>، إذن شعر محمود حسن إسماعيل لا ييب نفسه بسرعة إلى القارئ المستهلك للنص، كما أنه لا ييب نفسه لأي قارئ متعجل، هو بحاجة إلى صبر ومعاناة وإنجاز أكثر من قراءة، ويبقى - مع ذلك كله - المعنى مؤجلاً، وهو ليس بالنص العَصِيّ الذي يستغلق على الفهم ويكتنفه الغموض الذي يصعب فكُّ طلاسمه، بل هو النص الذي يفتح دلالياً على كل قراءة، وتستنتقه كلُّ قراءة بما هو جديد، وهذا ما يحفظ له حداثته وأدبيته، فمع شعر محمود حسن إسماعيل لا وجود للقارئ الذي يستهلك النص، ويكون الفتح للقارئ الذي يعيد إنتاج النص، فلا يخرج القارئ الأول بأكثر من المعنى السطحي المباشر للقصيدة، وهو أهون وأضعف جوانب القصيدة، فيما قد يستطيع قارئ آخر أن يلتقط بعض الإيحاءات الأكثر عمقاً، على حين يستطيع قارئ ثالثٌ يقوم بتفكيك النص وإعادة إنتاجه، أن يؤلف بين الإيحاءات المختلفة في القصيدة، ويخرج من التأليف بين الإيحاءات والدلالات التي لا تكفُّ عن النمو بدلالة لا يقف عليها غيره. فبماذا يخرج القارئ الأول إذا ما سمع أغنيةً للصحاري؟

يقول الشاعر:

(1) د. مصطفى السعدني: السابق، ص 110

يا صحارَى ..  
أصبح الليل نهارا .  
والخصى أصبح عطرًا ،  
وزهورًا ، وثمارا

\*\*\*

ظلت الأرض تنادي من قديم الأزل:  
أين ماء النهر .. يرويني ، ويُحيي أملي؟  
كيف أظمأ؟ .. وهو يجري في يدي؟  
وفمي يُهديه أغلى قبلي

\*\*\*

ظلت الأرض تنادي  
وسكون الصخر يسمع!  
وإذا صوت .. لديه مهجة الأيام تخشع!!

\*\*\*

زدد البشري .. عتياً

من سماء النيل يرعد ..

أنا صوتُ الله ..

للغافين في كل مكان يتردد

.. أنا صوت النار..

للأغلال والطغيان ناري تتوقد

.. أنا صوتُ الشعب..

من أصلا به في القهر صوتي يتجسّد

.. أنا صوتُ الأرض..

ملّت عَطَشَ الأرض

فراحت تتفصّد

أنا صوتُ اليد..

أسقاها جوار الماء<sup>(١)</sup>

ككيف ستكون استجابة القارئ الذي يستهلك النصّ من خلال السعي خلف دلالاته المعجمية؟ وكيف سيفهم معنى أن الليل أصبح نهارا؟ وأن الحصى أصبح عطرا وزهورا وثيارا، وأن سكون الصخر يسمع؟ وغيرها من صور القصيدة؟

إن اللفظة الشعرية هنا لا تكف عن النمو وإنتاج المعنى، ولا يبوح لك المعنى المعجمي بما ترغب أن تفهم عليه، وهنا يكون معنى المفردة هو حاصل استعمال في السياق الشعري، وقد يُسَعِّفنا في التحليل المفهوم الذي يتبناه برنامج التفكيك عند (جاك دريدا)، وأهم ما يمكن الوقوف عليه في هذا الإطار «أنه لا يمكن أن تتأسس قطعة ما من اللسان إلا على عدم تطابقها مع بقية القطع، وإن الدلائل لا تشتغل بقيمتها الداخلية، وإنما تشتغل باعتبار موقعها النسبي»<sup>(٢)</sup>، فالموقع يحدد للعلامة اللغوية مدى تفاعلها واختلافها مع سوابقها ولواحقها في

(١) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج ٣، ص ٤٦٥، ٤٦٦.

(٢) د. حنوز مبارك: مدخل اللسانيات موسيبيير، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/المغرب ١/١٩٨٧، ص ٨٩.

السياق اللغوي، وطبقاً لمفهوم الاختلاف فإن الدالّ يكون حاضرًا في السياق الشعري ببعض المدلولات، ويغياب البعض الآخر، فمثلاً مفردة الليل لا تكون حاضرة في هذا السياق بمعناها الصريح، لأنها تدخل في سياق تقابلي مع النهار، وتتوسط بنيةً جملة شعرية هي: "أصبح الليل نهاراً" لكن القراءة الأولى للنص تلتقط الدلالات الأولى التي تشعها الدوالّ الشعرية فلا تخرج القراءة الأولى عن دلالات انحصار الظلمة، وجلاء الغمة، في "أصبح الليل نهاراً"، ودلالات الخضرة والإشراق والإنبات في "الحصى أصبح عطراً وزهوراً وثماراً"، وهذا مفتّح دلالي مهم للدخول إلى النص ومسايرة العطاء الدلالي للألفاظ الشعرية، ثم نذهب مع ظمناً الأرض غير المبرّر، وهي تبحث عن ماء النهر ليرويها، في حين أن النهر يجري بين يديها، فهو ظمناً لا معنى له، وليس له ما يسوّغه، ثم بعد ذلك نذهب إلى حكاية ذلك الصوت المفاجئ:

١ - صوت لديه مهجّة الأيام تخشع.

٢ - صوت الله للغافين في كل مكان يتردّد.

٣ - صوت النار.. للأغلال والطغيان ناري تتوقّد.

٤ - صوت الشعب.. من أصلابه في القهر صوتي يتجسّد.

٥ - صوت الأرض. ملّت عطش الأرض فراحت تتفصّد.

٦ - صوت البيد.. أسقاها جوار الماء.

هذا الصوت هو نداء هداية هو صوت الله، صوت الحقيقة صوت غير بعيد، صوت

قريب يتردد في كل مكان، فهو صوت موجود لكن الغفلة تحول بيننا وبينه.

هو صوت النار: صوت الطهر، صوت التحرّر من الأغلال والطغيان. صوت من أجل حرية

النفس وسعادتها.

هو صوت الشعب العميق الداخلي، صوت يجسّد القهر والحرمان.

هو صوت الأرض الجافة التي تتفصّد من العطش.  
هو صوت البيد التي ارتوت بجوار الماء.  
إذن هو صوت الخروج من الظلمة إلى النور،  
من الشك إلى الحقيقة.  
من الضلال إلى الهدى.  
من الأغلال والقيود إلى الحرية.  
من المعصية إلى الطهر.  
من القهر والحرمان إلى العدل والغنى.  
من الجفاف إلى الارتواء.  
من التصحّر إلى الإنبات والاحضرار.

قد توقفنا - قراءةً أوليّةً - عند هذا الحد من الدلالات، وقد يقتنع قارئٌ بهذا التفكيك ويذهب به، ولكن يبقى نص محمود حسن إسماعيل من النصوص التي تظل منفتحةً دلاليًا على التلقّي، وبظل المعنى مؤجّلًا لا يكف عن النمو والعطاء، وبعد هذا التفكيك للدوال الشعرية نجد أنفسنا في حاجة لقراءة جديدة، هذه القراءة تُجد نفسها أمام ثلاث دلالات مهمة يشع بها النصُّ هي:

١ - دلالات التحوّل من الظلمة للنور، ومن الموت للحياة، ومن الشك لليقين، ومن الجهل إلى المعرفة، ومن البور إلى الخضرة والإنبات تمثلت في:

يا صحارى..

أصبح الليل نهارا.

والحصي أصبح عطرا،

وزهورًا، وثمارا

٢- دلالة العطش غير المبرر في ظل وفرة الماء وقربه، وهذه الدلالة تمثلت في:

ظلت الأرض تنادي من قديم الأزل:

أين ماء النهر.. يرويني، ويحيي أملي؟

كيف أظماً؟.. وهو يجري في يدي؟

وفمي يهديه أعلى قبلي

٣- دلالات الصوت، نداء الهداية والذي يتمثل في:

ظلمت الأرض تنادي

وسكون الصخر يسمع!

وإذا صوت.. لديه مهجة الأيام تخشع!!

\*\*\*

ردد البشري.. عتياً

من سماء النيل يرعد

أنا صوت الله..

للغافين في كل مكان يتردد

.. أنا صوت النار..

للأغلال والطغيان ناري تتوقد

.. أنا صوت الشعب..

من أصلابه في القهر صوتي يتجسد

.. أنا صوتُ الأرضِ..

مَلَّسْتُ عَطَشَ الأَرْضِ

فراحَتُ تَتَفَصَّصُ

أنا صوتُ اليَدِ..

أسقاهها جوار الماء<sup>(١)</sup>

هذا الأخير قد أحدث تغييرًا وتحولًا مهمًا بعدما كانت الأرضُ تنادي ولا يسمعها سوى سكوتِ الصخر، فكان نداءً بلا استجابة، لا يجيبه حتى الصدى، بل يجيبه السكونُ. فجأةً يحملها الحرف إذ يدخل بعدها صوتٌ مختلفٌ يغير كثيرًا من واقع الحال، إذن هو صوت التحول.

تنهض القراءةُ الثانية على تجاوز هذه الدلالات الثلاث، وتبحث عمًا يربط بين هذه الدلالات من بنية عميقة يحكمها الانسجامُ الدلالي.

وإذا اعتبرنا أن كل دلالة من الدلالات الثلاث يحملها دالٌّ شعري مرَّكَّب، فهذا يوقفنا مبدئيًا عند طبيعة الدال، الذي له قدرة فائقة على التكيُّف والتألف داخل سياقات متعددة، أو داخل تكوينٍ دلالي جديد، يمنحه مزيدًا من البوح والتدليل؛ لأن قدرة الدال على إنتاج المدلولات مرهونةٌ بقدرته على التكيُّف داخل أكثر من سياق، وهذا ما يسميه (بنفينيست - benveniste): «التدليل»، فالقيمة الدلالية تعود في نظره «إلى مظهرٍ للدليل يسمح له بأن يندمج في الخطاب، وأن يتألف مع دلائلٍ أخرى»<sup>(٢)</sup> إن عملية التدليل (signifiante) تتم داخل النص الشعري، وذلك من خلال توليف الدالِّ اللغوي داخل نسيج الدلائل الشعرية،

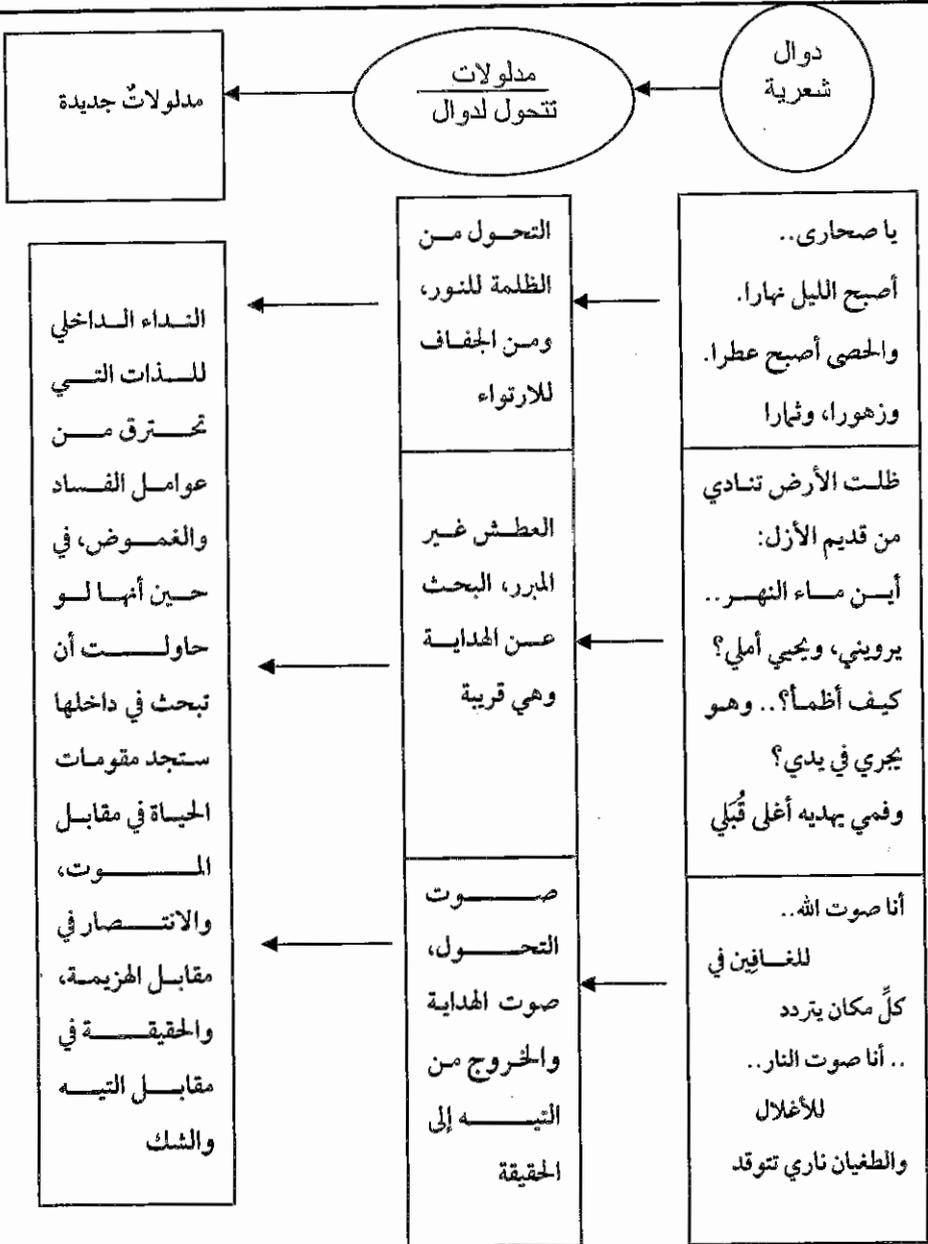
(١) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج ٣، ص ٤٦٥، ٤٦٦.

(٢) أمبرتو إيكو: المرسلات الغامضة، منشور بمجلة الفكر العربي المعاصر، فبراير - مارس ١٩٨٢، ص ٩٤.

وبالعُود إلى نص محمود حسن إسماعيل سنجد أنفسنا أمام ثلاثة دوال شعرية مركبة أنتجت ثلاث دلالات رئيسية، وتنبغي الإشارة هنا إلى فكرة لا نهائية الدليل الشعري، وهي: تحوّل الدلالة الجزئية في النص إلى دالٍّ آخر له قدرة على التبدّل، إذ كل دلالة تتحوّل بدورها إلى دالٍّ لغوي جديد له قدرة مختلفة على إنتاج دلالة أخرى، وهي ما تُسمّى بلا نهائية الدليل. «فالمدلول الذي ينطوي على خاصية الانفتاح المستمرّ على القراءة يتحاور مع القارئ ويتحاور معه القارئ، مثل ماء ساكن يتسع وتتضاعف خطوطه إذا ما ألقى فيه حجر»<sup>(١)</sup> وما زلنا مع النص السابق لمحمود حسن إسماعيل نُخضعه لهذا التشريح المنهجي، أو يُخضعنا هو بوصفه نصًّا منفتحًا دلاليًّا على القراءة إلى مواصلة التجريب وإعادة القراءة. على أي حال كنا - أوّلاً - أمام دوال شعرية أنتجت دلالات ثلاث، تحوّلت فيما بعد - طبقاً للعبة تحرُّر الدوال - إلى دلائل جديدة تبحث عن انسجامٍ في تألفها وتجاوُزها، لقد أعلن محمود حسن إسماعيل - مبكّرًا - عن «ولادة جديدة للنص بوصفه لعبة حرة الدلالات تنفتح باستمرار بتعدد القراءة»<sup>(٢)</sup> ويمكن التوضيح بالاستعانة بالخطاطة التالية

(١) عبد الله إبراهيم، معرفة الآخر، مدخل للمناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت/ لبنان، الدار البيضاء/ المغرب، ١٩٩٠، ص ١١٦.

(٢) نفسه، ص ١٣٠.



ومن الشكل السابق يبدو أن الدالَّ يُحيل إلى عدد من المدلولات، يتحول كلُّ منها إلى دال جديد، يُحيل - بدوره - إلى عدد آخر من المدلولات، في عملية تدليل تظل منفتحة على القراءة من دون أن تتوقف، ويبقى دائماً المعنى مؤجَّلاً، فيمكن أن تنسجم الدلالات الثلاث عند محمود حسن إسماعيل في دلالة كلية تحكم النصَّ وتحقق مبدأ الحبك فيه، في ضوء رموز الموت والحرمات، يصبح للرموز (النهار) و (العطر) و (النهر) أبعاداً الحياة والنمو وبعد أن تتفاعل تصبح قادرة على الإشعاع والإنارة والعطاء والرِّي، في ضوء هذه الرموز يصبح الفناء خارجياً، وبما أن الفناء خارجيٌّ، تصبح الحياة من خصائص النفس، تلازمها في حياتها الأزلية، فيتبدل الليل والخصى والظمأ وتبقى الحياة والعطاء، إن الدلالة الكلية التي تحكم النصَّ هي البحثُ داخل النفس الإنسانية عن النور الداخلي وعن الحقيقة والهداية فيجدها الشاعرُ بين يديه من دون أن ينتظرها تأتيه من الخارج، ومن ثمَّ تتألف الدلالات في كلِّ متسبِق منسجم، فيصبح التحولُ للنور والإنبات مشروعاً بعد الاهتداء للنور، ويصبح العطشُ غيرُ المبرر لا معنى له في ظل وجود الماء، في ظل وجود الحقيقة داخل النفس الإنسانية، ويصبح صوتُ الهداية داخلياً نابعاً من النفس الإنسانية.

محمود حسن إسماعيل ضمن حادثة نصه الشعري أزيلاً بوصفه نصاً منفتحاً على القراءة من دون سقف لانتهاء الدلالة، فما سبق هو قراءة سريعة لمقطع شعري ندخل من خلاله على صحة ما نذهب إليه، وسبق أن أشرنا إلى مذهب محمود حسن إسماعيل الشعري في مزجه بين المتباعدات دلاليًا، وهذا - في حد ذاته - يُثري الاختلافَ الدلالي بين دوال النص الشعرية، ويزيد فكرة انفتاح النص دلاليًا على القراءة، وبمقدور قراءات أخرى تختلف في التوجه والمدة والرغبة والخلفية المعرفية أن تنجز دلالات جديدة عند محاورتها نص محمود حسن إسماعيل السابق وغيره من نصوصه الشعرية، وهو - بما يملك من طبيعة الصور الشعرية - يزيد النص انفتاحًا على القراءة. يقول الشاعر:

وريح تدق على كل باب  
ولو كان من حارسه القدر  
ومن غير إذن تُفُضُّ الحجاب  
وتنفذ في سره المستبر  
وتعرف من غيبه المستكن  
وتَمْضِي إليّ بأخفى الثمر<sup>(١)</sup>

فالريح التي تدق، وتُفُضُّ الحجاب، وتنفذ في السر، وغير ذلك مما تُشيعه دوال النص هي في حاجة إلى قراءة تتبع مسار الدلالة في النص، ولكن هذه المزاوجات الدلالية بين ما هو

(١) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج ٢، ص ٢٩٦.

متباعد دلاليًا يعطي النص هذا البعد انفتاحه على القراءة، ويحدد نوعية متلقيه، بالطبع ليس ذلك المتلقي الذي يستهلك النصَّ ويعجب بما جاء فيه، بل المتلقي الذي يعيد إنتاج النص ويشارك الشاعرَ في إبداعه، والنص نفسه لا ييوح للقارئ الأول بشيء، بل هو يُربك ويشير القارئ الثاني ويُتعبه من أجل تتبُّع دلالاته. فالدالُّ اللغوي عند محمود حسن إسماعيل يكتسب أبعادًا دلاليةً جديدة من جرّاء وجوده في سياق شعري مختلف أثار النقاد في زمانه، «تكتسب الكلمة على قلم الشاعر أبعادها الجديدة، فتصبح قادرة على الإيحاء بالحالات المعنوية التجريدية، فتفقد - من ثمّ - محدوديتها في أداء المعاني المتفق عليها»<sup>(1)</sup> فهو شاعر يبرز تفرده من خلال كلماته التي تعكس تغلغلًا بالوجدان الإنساني، بمقدرة قلما يوفرها إحساسُ شاعرٍ آخر لو تناول ذات الموضوع.

فهو الشاعر الشُّموئيُّ - إذن - للظاهر والكامن بالوجدان، في إطار تجاربيٍّ كونيٍّ، فحقًا قيل عنه: إنه شاعرٌ ماوراء الجزئيات والمنعزل والمنظور، فهو شاعرٌ البصيرة النافذة، يرى من زوايا عدة، ليُخرج لنا من متاهات الصورة ألفَ لون ولونًا غير الذي تدركه الأعيُن، فتكسر التنويعات وتعدد المحطاتُ بالوجه أو الوجهة الواحدة التي يتناول بها موضوعه.

(1) د. مصطفى السعدني: السابق، ص ١٤٥.

ارتبط محمود حسن إسماعيل برمز شعري استعمله، فسُمِّي بشاعر الكوخ، وخصَّه بأغانيه في ديوانه الأول "ديوان الكوخ". الكوخ: رمز شعري ثري عند محمود حسن إسماعيل، ويأخذ أبعادًا دلالية كثيرة، ويكاد يكون الرمز الأهم الذي ينسلُّ داخل شعره، وأول هذه الدلالات التي يرسمها رمز الكوخ هي دلالات البؤس والفقر:

شهدته يذرو دُخانَ الأسي  
والوجدُ في كائونه ساعرٌ  
تبكي سواقي الحقل أشجانه  
وما بكاه - مرة - شاعرُ!  
والبائس الفلاح في ركنه  
عريان! يشكو ضنَّه! حائرُ!  
شالت بزرع النيل أكتافه  
ومارعاه البلد الغادرُ  
لها بزيف الغرب في مدنه  
والريف من أوجاعه حائرٌ<sup>(١)</sup>

فيجمع رمز الكوخ هنا دلالات الفقر والبؤس والحرمان والعري والضعف والحيرة وما إلى ذلك، وتتوزع هذه الدلالات، لكن يلفها جميعها دلالة البؤس والفقر والحرمان، فهو يذرو دخان الأسي، والوجد في كائونه ساعر، كما أنه قريب من رمز شعري استعمله الشاعر بقوة هو رمز (الساقية المنتحبة)، فيتجاوز الرمزان الشعريان هنا، بل ويتلازمان في دلالة الشجن والبؤس، حتى إن سواقي الحقل لتبكي أشجانه، فهو رمز يتبادل الأسي مع ما يحيط به من

(١) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج ١، ص ١٦

رموز أخرى كالساقية والفلاح، في حين يتجاهله الشعراء، فهو يقع دائماً في دائرة الإهمال والنسيان (وما بكاه مرة شاعر)، وهو الرمز الأكبر الذي يحوي الإنسان المحروم الباكي الذي يعاني البؤس المتمثل في الفلاح؛ ففي ركن من أركان دلالاته يقع ذلك الإنسان (الفلاح) عارياً يعاني الضنك والحيرة، وهنا تبدو المقابلة بين الكوخ الذي يشمل كل هذه الدلالات، ويضم في أبعاده الفلاح العاري الذي أضناه البؤس، في حين يبقى الفلاح هو الذات التي تدرك أبعاد الكوخ الرمزية، فكلاهما شاهد على الآخر، الأول يحوي الثاني، والثاني يدرك أبعاد الأول، في ذلك الإدراك تبرز دلالات العري والشجن. ويؤنسين الشاعر الرمزين المتجاورين لإنتاج دلالة واحدة، فالكوخ: شهادته يذرو دخان الأسي، والسواقي: تبكي أشجانه. فلا ينفصل الكوخ هنا عن السواقي، ولا عن الفلاح، في تجسيد دلالة المساة والحرمان، وهذه الدلالة الأخيرة تتكشف في رمز الفلاح، الذي لا يتمتع بخيرات أرضه في حين يتمتع بها غيره، ويتحول التمتع إلى هو كاذب وزيف غير حقيقي، أمام أوجاعه وبؤسه وأساه وعزبه وضحكه، ويبقى كذلك الكوخ مكان الحسرة والوجع والمعاناة، فيحتمي به الفلاح العاري، لكنه غطاء زائف لأنه يجسد أوجاع الفلاح العاري نفسها، ويعاني مما يعانیه، فهو بناء هس، أهلكه الأسي والبؤس، وقوض أركانه الشجن والفقر. ورمز الكوخ لا يكون له وجود إلا في ظلال رمزي الفلاح والساقية، فهو بناء زائف يحتمي به الفلاح في حقله، ولزيف بنائه، فالفلاح عندما يحتمي بركنه يكون عارياً لا شيء يحميه، وهو رمز مجاور دائماً للساقية الباكية المتحجة دوماً في شعر محمود حسن إسماعيل، واستمرار الكوخ مرهوناً بوجود الساقية في الحقل، وباختفاء الفلاح به، ومن ثم فهو الرمز الذي يستدعي معه الرمزين الآخرين، ليشكلوا في مجموعهم ثلاثية البؤس والشقاء. فهي ثلاثية رمزية تفرق لتجتمع، وتجتمع لتفرق في محيط أبعاد دلالية متقاربة.

يقول الشاعر:

وثورة من دخان الكوخ فاترة  
تغلي على بائس في الكوخ محروب  
كم بعثرت وجدها في الجو صاحبة  
فطار والريح في شتى الأهاضيب  
تنفست بضناه المرشاكية  
آلام شيخ رقيق العيش مغلوب  
طب بفن الثرى.. إن مس قاحله  
يعود ريان مفتن التعاشيب  
ترهوبه جنة لفاء نساخرة  
محصلة الأيك، تُذكي نافع الطيب  
لكنه في مجال الرزق مرتفق

بعائس من سواد الحظ منكوب<sup>(١)</sup>

فهنا تثور ثورة الكوخ بعدما أضناه البؤس والفقر، لكنها ثورة محروم مغلوب على أمره، ثورة مستلبة الفوران فهي فاترة، وهي تظل متلازمة ببائس الكوخ الفلاح، وهي ثورة مستلبة النتيجة، لأنها ثورة مغلوب على أمره فتكون النتيجة أن تبعثر وجدها في الجو، غير محققة لأي نتيجة بل صاحبة، وهذه هي ثورة المطحون البائس، وليست ثورة القوي الشجاع، ولأنها ثورة المغلوب على أمره فإنها تطير مع الريح. وثورة الكوخ هنا تظل ملازمة لرمز الفلاح البائس، فتنفست بضناه المرشاكية آلامه، وهو المغلوب على أمره. ذلك الفلاح الخبير بالأرض إن مسها، وهي قاحلة جافة يعود اخضرأها وينمو عشبها، وتتحول إلى جنة

(١) نفسه، مج ١، ص ٩٤.

ناضرة، مخصّلة الأيك، تُدكي نافح الطيب، وعلى الرغم من ذلك كله فهو عاثر الحظ منكوبٌ يعاني الضنك. إذن بؤس الكوخ هو من بؤس الفلاح، وحرمان هذا من حرمان ذاك. أما ثورته فلا تعدو كونها دخانًا لا يثير أيَّ شيء، بل تستلب من مفهوم الثورة بمعناها الانقلابي إلى مجرد الدخان والشكوى والأنين. يقول الشاعر في "إلى دخان الكوخ":

أترى أنت على الأف ——— فق لهيبٌ أم دخانُ!  
 أم جراح الكوخ سجا ——— ها من البؤس الزمان  
 أم دموع الشَّاء والرعد ——— يان أذراها الهوانُ؟  
 أم شجون الفأس أبلا ——— ها الضنى والحدثان؟  
 أم هي القربة لم يَحْ ——— فق لبلواها جنان؟  
 زفرت في الجو نُكَلَى ——— لم يصابرها الحنان  
 فهي جرح ودخانُ الـ ——— كوخ بالشكوى لسانُ<sup>(١)</sup>

فالشاعر لا يستطيع أن يقرر: إن كانت هذه الثورة لهيبًا أم دخانًا، أم هي أقل من هذا وذاك، فيستلبها إلى مجرد جراح أضناها البؤس، بل يُمعن في استلابها إلى دموع أذراها الهوان، ويظل يستلب قدرتها على الفعل إلى مجرد شجون أبلاها الضنى، ويُمعن أكثر في استلاب الفعل إلى مجرد زفرة نُكَلَى، وهي - في النهاية - تصل إلى قمة استلاب الفعل الثوري فتتحول إلى شكوى (فهي جرح، ودخان الكوخ بالشكوى لسان).

ولأن الكوخ مرتبطٌ أصلاً بالفلاح فإنه الشاهد على حرمان الفلاح عندما تُنهَب خيرات أرضه وثارها، يقول الشاعر:

مرت الريحُ على كوخِي في وقت الأصيلِ

(١) نفسه، مج ١، ص ٣٢٢.

وأنا أضغي مع الأطيّار في ظل النخيل  
وخطا الأيام تروي قصة الماضي الطويل  
وحديثُ الفأس للربوة من ظلم السنين...  
قصة الأرض التي ضيعتُ فيها كلَّ عمري  
وسقيتُ الحبَّ أيامي وأحلامي وصبري  
فإذا اهتز جناها ينهب الأثمار غيري  
وأنا أمضي إلى كوخِي محرومَ اليمين...<sup>(١)</sup>

فيشهد الكوخ هنا على بؤس الفلاح وفقره وحرمانه، ويذكره ضياع خيرات أرضه التي تُنهب منه، وهو لا حول له ولا قوة بعد كدّ وتعب ومعاناة، بعد أن ضيع فيها عمره يزرعها ويسقيها، فإذا ما اهتز جناؤها يأتي غيره يحصد الثمر، فيكون الكوخ ملاذّه يعود إليه محروماً من ثمرة كدّه. فيكون الكوخ هنا رمزاً للهزيمة والانكسار عندما يعود إليه الفلاح منكسراً ذليلاً لا يجني ثمار ما زرع. والانكسار والهزيمة نابعان من دلالة الفقد (وأنا أمضي إلى كوخِي محرومَ اليمين) فالنهاية مريرة. وتنتهي داخل الكوخ الملاذ الهشّ الضعيف، الذي يتحول إلى مكان لاجترار الآلام والشكوى، أو الثورة الداخلية التي لا تنفلت أبداً للفلاح المطحون المغلوب على أمره. وبظل الكوخ رمزاً للهزيمة والانكسار، على الرغم من محاولات الشاعر لتغيير هذه الصورة، عبّر الحلم وليست الحقيقة.

يقول الشاعر:

يحلم أن الكوخَ في جنة يزهو عليها السندسُ العاطر  
وأن أهليه على رفرفٍ في الخلد لا يسموله طائرُ

(١) نفسه، مج ٢، ص ٥٠٣.

حظوظهم من طيبات المنى وعيشهم مبتسم ناظر<sup>(١)</sup>  
 فالحلم يحوّل الكوخ إلى جنة وهنا يكون النعيم مقيمًا خالدًا، والعيش مبتسم ناظر، في  
 مقابل الواقع المرير الذي يكون النعيم فيه زائفًا خادعًا، ما إن يُزهر الثمر حتى ينهبه غيره،  
 فصورة الكوخ في الحلم تقابل صورته في الواقع. وهو الأمر الذي يجعله يُحسُّ بدفء الكوخ  
 في مقابل وحشة القصر.

يقول الشاعر:

هجرتُ كوخِي.. وهوى سحره  
 وعشبه الزاهي ونوّاره  
 وجئتُ للقصر أنادي به  
 معبودة غابت بأستاره

\*\*\*

فأطرق القصرُ كهجن الحزين  
 وماتت الأصداءُ في وحشته  
 وضجّت العذراءُ في صمته  
 ضجتها الكبرى على غفلاته!<sup>(٢)</sup>

وعلى الرغم من بساطة الكوخ، وشظف عيشه، فإنه يكون أقرب للحياة من القصور  
 الموحشة، التي هجرتها الحياة. هنا يتباين فرح الكوخ في مقابل حزن القصر، بل يتباين صراع  
 الحرمان مع الإشباع في صراع الكوخ والقصر. «القصر في ضوء فكرة الزيف لا يعني أكثر من  
 قشور الحياة، والبزيق الخارجي، كلُّ شيء فيه غير مؤصل؛ لأن الزيف مؤقت وعرضي، يتباين

(١) نفسه، مج ٢، ص ٤٨٦.

(٢) نفسه/ مج ١، ص ٥٤.

الشكل الخارجي لكل من القصر والكوخ. الزيف يبرق ويُعوي، لكن لب الحياة وحقيقتها في مضمون الكوخ يؤكد غيبة المضمون الحقيقي للحياة في القصر، تتضح هذه المفارقة من خلال المعبودة التي تظهر وتختفي، تحضر وتغيب، إن غيبة هذه المعبودة تعني غياب الحياة بقوتها وضوئها وخيرها، إن غيابها من الكوخ غياباً شكلياً، كما أن حضورها في القصر حضوراً شكلياً. هذه المعبودة مرتبطة بالجواهر، وليس بالعرضي، بالخالد والأزلي، وليس بالمؤقت<sup>(١)</sup> وهذا التصوير للكوخ في مقابل القصر هو بداية قلب للرمز الشعري، الذي يتحول فيما بعد من مستكين مغلوب على أمره إلى ناثر حقيقي.

يقول الشاعر:

سلاماً تراب الكوخ .. جئتك زائراً  
فأشعلت للبعث الجديد قياثري  
وأنبت في أوتارها الزهرَ والربي  
وعطرَ الأغاني، من خريف الأزاهر  
وفجرت أنهار الحياة بصمتها  
فغنت بها الأشواق من كل خاطر  
نفضت غبار الرق من فوق جبهتي  
وبددت بالأضواء ذلّ مشاعري  
وطيرت أغلامي من الروح فانتهدت  
وعادت إباء عاتياً في سرائري<sup>(٢)</sup>

(١) د. مصطفى السعدني: السابق، ص ١٥٥.

(٢) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج ٢، ص ٢٨٧، ٢٨٨.

هنا يتحول الكوخ إلى باعث جديد، يفجر أنهار الحياة، وينفض غبار الرّق، ويبدد ذلّ  
المشاعر، هنا يكون قد آن أو أنّ ثورة الكوخ الحقيقية، يواصل الشاعر تصوير هذا البعد الدلالي  
لرمز الكوخ قائلاً:

سلامًا تراب الكوخ.. ما عدت صاغرا  
لصولة جبار، ولا خطو جائر  
تفجر فيك البعث من كل جانب  
ودارت رحاه في الربى والمحاضر  
وما عاد ركب البغي يمشي، كأنه  
على وجهك المسكين رؤيا مجازر  
وأقعى جواد الظلم، لا رمح فارس  
ولا صك مهّاز زنيم الحوافر  
ولا شارب كالصقر، يرمي بنظرة  
تدس فنون الخنل طيّ المحاجر  
ولا رمح عبد خلفه، تابع الخطا  
يؤدي صلاة الرّق جنب الحوافر<sup>(١)</sup>

وعلى الرغم من اتصال الرمز هنا بالقديم المتمثل في الذل والحرمان (ما عدت صاغرا)  
فإنه يمثل بعثًا جديدًا يعيد الحياة لكل ما هو ميت، ويتحول ذلك البعث الجديد إلى ثورة  
حقيقية بعد حرمان طويل.

(١) نفسه، مج ٢، ص ٢٨٨.

«والكوخ في ضوء هذا الرمز الجزئي (البعث) يصبح عالماً وليدًا يَزَخَرُ بالرؤى الجميلة، بالضوء والدنيا النّديّة، ولأنه مرتبط بالوجود الذي يعيش فيه الشاعر، يستوعب الشيء ونقيضه، الموت والحياة، ومن الموت تشرق الحياة، الموت خلال الأشياء - عند الشاعر - موتٌ في الظاهر فقط، لكن الباطن يزخر باستمرار الحياة، وما دام نَمَّةَ حياةً مستمرة، فلماذا لا يصبح الكوخ معبراً عن حقيقة الأشياء، وجوهرها، بل إن شئت فقل: معبراً عن الوجود الحي بكامله ما دام توتر الشاعر حادثاً.»<sup>(١)</sup>

البعد الأخير لهذا الرمز الثري في شعر محمود حسن إسماعيل (الكوخ): هو البعد الديني عندما يتحول الكوخ إلى معبد مقدّس أو محراب له قدسيته.  
يقول الشاعر:

صُمِّتَ حواشيه على عابد محرابه من فاقة دائر<sup>(٢)</sup>

فالكوخ هنا مكان للعبادة والنسك، وهو محراب يتمسك فيه العابد بخالقه، فهو أقرب هنا إلى قدسية المسجد، فيخلع عليه الشاعر مظاهر التقديس، وهذا بُعدٌ دلالي آخرٌ لذلك الرمز الشعري.

إجمالاً يمكن حصر دلالات الكوخ كرمز شعري عند محمود حسن إسماعيل في أربع دلالات مهمة هي:

١ - دلالة الرق والبؤس والفقر والضعف والعُري والحرمان، وما ينتمي إلى ذلك من تلك الدلالات.

(١) د. مصطفى السعدني: السابق، ص ١٥٦.

(٢) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج ١، ص ٢٧٧.

٢ - دلالة الثورة المكبوتة التي لا تعدو الدخانَ والشكوى الداخلية، وهو شاهد على بؤس الفلاح، وحرمانه.

٣ - فجأة تنقلب الدلالة إلى دلالة الثورة، ونفض غبار الذل والهوان، والبعث الجديد، على الرغم من ارتباطه بالدلالة الأولى القديمة (الحرمان والذل).

٤ - دلالات التقديس والمحراب واحتواء العابد الزاهد.

ربما تكون - في عجائزه - هذه هي أبعاد الرمز الشعري (الكوخ) عند محمود حسن إسماعيل.

الرمز الثاني الأكثر استعمالاً عند محمود حسن إسماعيل هو الفلاح، الذي كان رمزاً خصباً في كثير من شعره، غير أن الفلاح كان موضوعاً فقد صور أحمد زكي أبو شادي بؤس الفلاح في كثير من شعره، فهذا هو يصور مشهداً مؤلماً في قصيدة عام الباذنجان:

يا من تجفف باذنجانها جزعا للعيش ما حظ هذا العيش في الذل  
أصبحت يا بنت مصر جد مجدية وجد محرومة ما طال من ظل  
والمال ينفق في إيذاء مضطهد وليس ينفق في تطيب معتل<sup>(١)</sup>

وله قصيدة بعنوان (الفلاح) في ديوانه (وطن الفراغة)، وفيه قصيدة خراب الفلاح، «وكان قد رفعها إلى الأمير عباس حلمي، وفيها يتعاطف مع الفلاح المصري تعاطفاً كبيراً، ويتحدث عن معاناته من الضرائب وعيش الامتهان، ويشير إلى بيته الذي يشبه القبر ويحاط بالقاذورات وعن طعامه الذي هو وهم أو ما يشبه الوهم، وعن مرضه وما يلاقيه من خسف وهوان<sup>(٢)</sup>» يقول في قصيدته (أميرنا الصعلوك):

هو ذلك الفلاح يا قومي الذي يحيا حياة سوائم ورجام  
مثل السوائم بل أحط بعيشة مثل الرجام بذلو ويذام  
وهو الذي لولاه ما ارتفعت لنا رأس ولا كنا من الأقوام  
إننا جميعاً مجرمون إزاءه حتى يخلص من هوى الإجرام

(١) أحمد زكي أبو شادي: ديوان فوق العباب، مطبعة التعاون، ط ١/ ١٩٣٥، ص ٨٧.

(٢) د. محمد سعد قشوان، مدرسة أبوللو الشعرية في ضوء النقد الحديث، ص ٢٢٦.

وواضح أن الفلاح كان موضوعاً شعرياً ثرياً في هذه الفترة، ولكن الفلاح عند محمود حسن إسماعيل كان أشدّ ألماً ووجعاً وبؤساً، وارتبط برموز الأرض والساقية، ويحسب لمحمود حسن إسماعيل أنه كان من السابقين إلى تناول القرية المصرية وبؤس الفلاح، والفلاح كرمز شعري لا ينفصل عن رمز الكوخ السابق، يقول الشاعر:

ذاك تـاج النـيل! فأنـدب عنـه

أملُ الفـلاح، والجهد المضاع

وارث للمسكين عيشاً أسوداً

ران في كوخ حقير متداع

نامت النعمة عنه! وجفت

معدماً، لم يرعه في مصر راع

عفرت ريح الأسي كسرتة

وطوت نعاءه دنيا الصراع

رقص القصر على أكتافه

وهوجات.. بين ذل واقتناع

وسطا البؤس عليه، فغدا

زورقاً في اليم محطوم الشراع! (١)

فالفلاح عند محمود حسن إسماعيل شقي، واستطاع بشاعريته أن يجسم ما يقع على كاهله من عنف وظلم وقهر وهوان وشقاء وحرمان، فجهد مضاع، وعيشه أسود، ومقامه كوخ حقير، وهو يقع في دائرة النسيان، فلم يرعه في مصر راع، خيره لغيره، فقد رقص القصر على أكتافه، أما هو فيقتنع بالذل، بئس محطم، فالفلاح هنا خانع ذليل لا يثور، بل إنه قانع

(١) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج ١، ص ١٩، ٢٠.

بذله، ليس من باب الرضا بعيشه بل من باب غلبة أمره، ويتحدث محمود حسن إسماعيل هنا من خلال واقعه المرير، الذي قاساه مع والده الفلاح البسيط في النخيلة، عندما كان المستعمر الإنجليزي يستأثر بمحصول الأرض ويترك الفلاح ذليلاً، ومن ثم كان الفلاح إحدى قضايا الشاعر التي كافح من أجلها، فاستطاع بشاعريته أن يخرج من دائرة النسيان - على الأقل - إلى دائرة الرأي العام عندما شاع شعر محمود حسن إسماعيل، وفي الأبيات السابقة يصور حاله البائس بصور شعرية متزاحمة (الجهد المضاع، العيش الأسود، الكوخ الحقير المتداع، نامت النعمة عنه وجفت، لم يره في مصر راع، ريح الأسي عفرت كسرتة، دنيا الصراع طوت نعماه، جاث بين ذل واقتناع، سطا البؤس عليه، زورق محطوم الشراع) هذا التصوير التزاحم يكتف دلالة البؤس عند الفلاح والشقاء، لكن يبقى السؤال: ماذا يفعل الفلاح في مواجهة هذا البؤس؟

لا شيء، فهو قانع خانع ذليل. ليس أمامه سوى الشكوى، يقول الشاعر في قصيدة (القرية الهاجعة في ظل القمر):

نسجته يد الشقاء من القش  
فراشاً لمستطام شقي  
بائسٍ شقُّ القنوع، فأغفى  
في حمى كوخه القنوع الأبي  
صدف الحظ عن حظائره السو  
د إلى ساحة الركاب الغني  
حضنته على الضنى قرية نا  
مت على شط جدول ريفي  
لاح فيه نخيلها خافض الرأ

س كطيف في خاطر الصوفي

وصغى الصدر للسكون كرهبا

ن أصاخوا في معبد قدسي

لفعته الأنوار من بردها السا

مي بثوب من السنا موثي

ورنا الدوم للشعاع كملهو

ف صبا إلى نهره الفضي

فاستطالت سيقانه تطلب النجوى

وتهفو إلى الوميض القصي<sup>(١)</sup>

فلا تزال صورة الفلاح هنا تراوح مكانها بين شظف العيش، والشقاء، وكوخه الفقير،

وهو ساكن لا يذهب مذهبا من أجل تغيير حاله. هو يبقى فقط عند الشكوى لا يجاوزها.

طعامه لقمة عفراء يابسة!

والماء من أكدر في التز مربوب

ومهدده لا تسل إن لفه وسن

عش الهوام وأبيات العناكيب

كأنه حكمة عمياء نائمة

في عاطل من نجاح الفكر مخروب<sup>(٢)</sup>

فهذه هي حياته وهذا واقع بؤسه، وقد تخيل البعض أن محمود حسن إسماعيل كغيره من

المثقفين ابتعد لاحقا عن قضية الفلاح في شعره، نظرا لحضوره المكثف في الديوان الأول، ثم

(١) نفسه، مج ١، ص ٤١.

(٢) نفسه، مج ١، ص ٩٥.

حضوره الخافت في الديوان الثاني (هكذا أغني) ثم تواريه في بقية دواوينه، غير أن محمود حسن إسماعيل تحول من شكوى الفلاح إلى شاعر فاعل في الواقع السياسي، إذا اتفقنا أن رمز الفلاح لا ينفصل عن ذات الشاعر، فقد اتسعت رؤيته السياسية وفاعليته مع الأحداث، ولم ينطوي الفلاح وإنما تواريه كان من أجل قضيته الأكبر، قضية الوطن. فلم يقل ارتباط محمود حسن إسماعيل بالفلاح، «ولم يفتر إحساسه بالظلم الواقع عليه، وهو بذلك لم يتس المجال الذي كان التوتر قائما فيه بينه وبين أحد عناصره باعتباره مشابها قويا للإنسان، الذي ظل يدأب في إثبات ذاته وتحقيقها، بعد أن أصبح كيانه مشهودا، وصارت نفسه مستقلة لها تمثيل في الواقع السياسي، صرح به الشاعر لأنه أصبح موجودا وجودا فعليا داخل المجتمع المصري، ومن هنا نستطيع أن نقول: إن الرؤية الإنسانية للإنسان المصري قد اتسعت - حيثئذ - وتعددت أبعادها، واتضح شموليتها فكان لزاما على الشاعر ألا يظل حبيس البعد الاجتماعي فقط للإنسان، بل اتسعت دائرة علاقته هو الآخر، وتعددت بتعدد الأبعاد»<sup>(١)</sup> وهذا التحول هو بداية الخروج من مجرد دائرة الشكوى إلى دائرة الفاعلية، فاعلية أخرى قبلية وضعيفة للفلاح تمثلت في علاقته بالأرض / الوطن، ليتحول الفلاح من رمزه الشعري البسيط إلى رمز للإنسان، وتتحول الأرض إلى رمز للوطن، فأرض الفلاح كانت تجسيدا لتفانيه في الارتباط بها، يقول الشاعر في قصيدة (وطن الفأس):

جنة نضرة الخمائل في الري —

ف، ناهما معذب في حياته

ناسك في الحقول، هيان بالأر

ض، يجلي بترها دعواته

حملت فأسه من الغيب سرا

(١) د. مصطفى السعدني: السابق، ص ٢٢٦.

حير العقل كامن من صفاته  
حضب يابس يمر على الصخر—  
—، فتزهو الورود في جنباته  
رصد في الحديد، لو أن «هارو  
ت» رقاها لفضل في قساته!  
حكمة تبهر النهى حطم العلى—  
م لديال العظيم من معجزاته  
لورنا الملحد العنيد إليها  
وهو جم الضلال من نزغاته  
رجمت غيه وكادت، جلالا  
تسكب الرشد والهدى من هاته  
جنة، برة الأفانين، لفاء  
نأها معذب في حياته  
سرق الطير شدوه حين فاضت  
خلجات الإيمان من أغنياته  
ويكى النبات شجوه حين عنى  
وأذاع الشجون في نبراته  
هل رأيت الندى مدامع زهر  
فضن من رقة على وجناته؟

أتواسيه في الضنى نبتة الحق—  
ل، ويغضي الإنسان عن حسراته  
تلك أعجوبة الوفاء، فيا وي—  
ح لشعب يهيم في غفلاته  
والسواقى مفعجات عليه  
نائحات تريق من عبراته  
عندها الثور قيده يد الظل—  
م، وهذا حليفه في سماته!  
والشواديف كم أرنت بأذني—  
ه، وصاحت تنن في مزرعاته!  
شهدت شملة عليه تحاكي  
كفنا مزقت بوالى رفاته  
صبغ الحظ لونها بسواد  
من أسى نحسه ومن عثراته  
نصف عريان، لو سرى نسيم الفج—  
ر عليها تطير من خفقاته  
عبست والضياء مبتلع اللم—  
ح تيمس الحقول في هلاته  
فحكمت خطرة من المهم رانت  
في ضمير الضحى على قنواته!

يابس الكف من عناء وبرد  
 شقق الكد بالضنى أنملاته  
 وهو إن مس زهرة لم تفتح  
 نفحت عطرها على راحتاه!  
 كم صبا السنبل الحبيب إليه  
 ساكبا بين راحه قبلاته  
 وهفت نورة من الفول بيضا  
 كطيف الإيمان في صلواته  
 عشق الزهر كفه فتمنى  
 خلد أطرافها على ورقاته<sup>(١)</sup>

فتقيم الأبيات مقابلة عجيبة بين الفلاح والأرض، فإذا كان الأول يبكي شجوه، نصف  
 عريان، تشققت أنملاته، بأئس يحمل فأسه، فالثانية جنة نضرة الخمائل، ورودا زاهية، برة  
 الأفانين، سنابلها زاهية، مضيئة، أزهار الفول فيها متفتحة.  
 أما علاقة الأول (الفلاح) بالثانية (الأرض) فهو ناسك في الحقول، يجلي بترها دعواته،  
 هيان بها، تحمل فأسه الأسرار فتسلم الأرض نفسها له فيفتح عطرها على راحتاه، ويتحول  
 كل يابس فيها إلى زهر متفتح، ويغني أناشيد الحصاد فتجاوب أصداء الطبيعة، الطيور تغني،  
 واسنابل الحبيبة تناغي، وهكذا...

(١) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج ١، ص ٣٠٤ - ٣٠٧.

فالعلاقة بين الفلاح والأرض قائمة على جهد الفلاح فيها، وخبرته في الإنبات، وهي مرتبطة به لا بمن يملكونها ونهبون حصادها من الفلاح.

الرمز الثالث والمهيمن على كثير من شعره هو رمز الساقية، وهي معادل لحزن الطبيعة عند الفلاح، ودائما يراها الشاعر باكية ندابة، والثور فيها سجته أيادي الظلم، يقول الشاعر في (القيثارة الحزينة - الساقية):

خرساء، لكن صوتها صارخ  
يذيب قلب الصخر من وجدته  
لهما طنين النحل في قفرة  
بهاء لم تبق على شهده  
وهزة العاشق مستصرخا  
أذواء حر الشوق في بعده  
ولو عة النائبي براه الهوى  
ونال كيد الهجر من وده  
لهما عيون داءات البكا  
بمدمع كالسيل في رفته  
تئن دموع الناس من فيضها  
ودمعها باق على عهده  
تجياز زرع الحقل من ربه  
من سوسن النبت ومن نده<sup>(١)</sup>

وتبدو براعة التصوير الذي يجمع بين متناقضين فتلك الساقية الخرساء لكن صوتها صارخ، بل إنه يذيب قلب الصخر، وعلى الرغم من تجاور لفظتي خرساء وصوتها صارخ

(١) نفسه، مج ١، ص ٥٠.

فإنك لا تشعر بأية غرابة أو نفور في التصوير، وذلك أولاً بفضل لفظة لكن، التي قلبت المعنى التالي لها عن السابق عليها، ثانياً لانقسام الدلالة فهي خرساء لا تبوح بألمها ولا تحاول الثورة في وجه الظالم، وصوتها صارخ ألماً ووجعاً وليس ثورة وعناداً، ويتواصل التصوير ليأخذ البعد المشهدي، وكأنها لوحة تكتمل أركانها، فلها طنين النحل، وهزة العاشق، ولوعة النائي براه الهوى، ولها عيون دائمة البكاء، حتى إن دموع الناس تفتنى وتظل دموعها هي جارية، بدموعها هذه يرتوي زرع الحقول ويورق، وهي صورة مشهدية تنم عن فلاح أصيل جلس يتأمل في كل مفردات الساقية. ويواصل الشاعر رسم تلك الصورة المشهدية التي تجمع في تكوينها كل مفردات الساقية، يقول الشاعر

دؤوبة الشكوى على راسف

في الذل مفجوع على جده

دارت به البلوى فما راعه

إلا عماء غال من رشده

وضله يسعى بلا رائد

على سبيل فل من جهده

أعمى.. رماه اليبين في داره

لم يدر نحس الخطو من سعده!

شدت حبال الذل في رأسه

وفت صبر الدهر في كبده

منادح الضجة في أذنه

وملعب السوط على جلده

والسائق الأبله لا ينثني

عن ضربه العاتي وعن كيده

يتلو على أذانه سورة

من قسوة السيد على عبده<sup>(١)</sup>

في هذه الصورة المشهدية ترى الساقية دؤوبة الشكوى على الثور الراسف في الذل، فهي لا تمل الشكوى لفرط ما بها من معاناة وألم، أما هذا الثور فهو معصوب العينين، يسعى ويدور من دون أن يحقق تقدما في سيره، فهو في النهاية لا يراوح مكانه، ولا يملك سوى فعل ذلك من دون أي عائد يعود عليه، فهو أعمى شددت على رأسه حبال الذل، وأصوات النوح تزجر في أذنه، أما سائقه فهو أبله يواصل ضربه بالسوط، فهو تشخيص للظالم المستعبد، وقد يرمز الثور هنا لواقع الفلاح فكلاهما مغلوب على أمره يكد ويفلح الأرض من دون أي عائد يعود عليه، «والثور الراسف في الذل المشدود بحباله، المعصوب العينين، فلا يميز أيامه البيضاء من لياليه السود، هو ذاته الإنسان المغلوب على أمره في أرضه التي يفلحها دون عائد منها عليه، ومصيره الاجتماعي والسياسي مخطط دون تدخل منه، لأنه في عرف المستعمر عبد في يد سيده، وعجز الإنسان الفلاح عن التعبير عن مأساته هو نفس عجز الثور، كلاهما ألهته منادح الضجة، والسياط اللاعبة أو الضاربة جسديها، والشعور الداخلي الذي تكون حول هذه المواقف أو بسببها عند الإنسان هو نفس الحسرة التي عبرت عنها الساقية، بنوحها

(١) نفسه، مج ١، ص ٥١.

المستمر على الثور المستعبد<sup>(١)</sup> فلا ينفصل بكاء الساقية عن ألم الفلاح، ولا شكواها عن شكواه، ولا الثور معصوب العينين، عن الكادح في الأرض بلا عائد، فقد جعل «من بكاء الساقية رمزا للبكاء نفسه، ومن الثور المغمض العين الذي يدور والنير على كتفيه والسوط يلهب ظهره، رمزا لهذا الفلاح الكادح المعذب، الذي أغمض الجهل عينونه، وأثقل الذل كاهله، وألهب العذاب ظهره، تماما كهذا الثور الذي تنوح عليه الساقية، أو تنوح عليه نفس الشاعر<sup>(٢)</sup> ومن ثم يكتمل مشهد الظلم وأبطاله هم الفلاح والكوخ والأرض والساقية والثور والسائق، هذه الأطراف جميعها تتجاذب في تصوير هذا المشهد، حتى تكتمل لوحة شعرية تجسد آلام القرية ومعاناتها.

(١) د. مصطفى السعدني: السابق، ص ٧٩.

(٢) د. أحمد هيكل: تطور الأدب، ص ٣٢٣.

ظلت الطبيعة ومفرداتها من أهم الموضوعات الشعرية التي فرضها أعضاء أبوللو على الشعر، وتغنوا بها، «فكلهم قد أحب الطبيعة وعشقتها، بل منهم من حاول أن يمتزج بها ويذوب فيها. وقد كانت الطبيعة عندهم كذلك مهرباً يلوذون بصفائه من كدر الحياة، ويغسلون في طهره ما يصيبهم من رجس العيش، ويجدون في رحابته متنفساً لما يعانون من ضيق وتأزم. كل هذا بما يخلعونه عليها من خيال مجنح، هو الذي يجعل لحديثهم عن الطبيعة قيمة ابتداعية»<sup>(١)</sup> فيقول إبراهيم ناجي في البحر:

قلْتُ للبحر إذ وقفت مساءً      كم أطلت الوقوف والإصغاء  
وجعلت النسيم زاداً لروحي      وشربت الظلال والأضواء  
لكأنَّ الأضواء مختلفات      جعلت منك روضةً غناءً  
مرَّ بي عطرها فأسكرَ نفسي      وسرَى في جوانحي كيف شاء  
نشوة لم تطل صبحا القلب منها      مثل ما كان أو أشدَّ عناءً  
إنما يفهم الشبيه شيئاً      أيها البحر نحن لسنا سواء  
أنت باقٍ ونحن حرب الليالي      مَرَّقتنا وصيرتنا هباءً  
أنت عاتٍ ونحن كالزبد الذا      هبِ يعلو حيناً ويمضي جفاءً  
وعجيبٌ إليك يممْتُ وجهي      إذ ملكتُ الحياةَ والأحياء  
أبتغي عندك التأسي وما تم      سلكِ رَدّاً ولا تجيب نداءً  
كل يومٍ تساؤلٌ ليت شعري      من ينبسي فيحسن الإنباء

(١) نفسه، ص ٣١٦.

ما تقول الأمواج ما ألمّ الشم سَ فولّت حزينة صفراء  
تركتنا وخلفت ليل شكّ أبديّ والظلمة الخرساء  
وكأنّ القضاء يسخر مني حين أبكى وما عرفْتُ البكاء<sup>(١)</sup>

وقد استلهم محمود حسن إسماعيل مفردات الطبيعة في رسم كثير من الصور، بل تكاد تكون كلمة الطبيعة هي مفتاح فهم شعر محمود حسن إسماعيل، فمفردات الطبيعة مهيمنة على كل شعره تقريبا، فهو بحق شاعر الطبيعة الأول، لناخذ مثلا قصيدة سواقي أبريل لنرى هيمنة مفردات الطبيعة، يقول الشاعر:

ضج الهوى في بدني.. فهل نزعّت كفني  
وسقت فجرا من زمان الحب فوق أعيني  
وجئتني بالسحر، والماضي الذي بددني  
ونشوة لم أدر إلا أنها توقظني  
وتطلق الريح لأفاقي، وترجي سفني  
ضج الهوى في بدني فزلزليني واسكنني  
احرقني كل هشيم في الحياة لفني<sup>(٢)</sup>

ففي هذا المقطع البسيط ترى الفجر والسحر والماضي والريح، وإذا ذهبت مع القصيدة تراها متخمة بمفردات الطبيعة التي تزدهم ازدحاما كبيرا، يقول الشاعر:

ضج الهوى في بدني... وشب حولي زمني

(١) موسوعة الشعر العربي الإلكترونية، نسخة ٢٠٠٩.

(٢) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج ٢، ص ٣٦٩.

وشعشت بالوجد ناري، وتلظت فتتبي  
 بالله يا كاهنة الحب أعيدي أرغني  
 وباركيني واهتكسي الستر الذي حيرني  
 وأيقظي الأوتار، من رقادها المكفن  
 صبي على عيدانها البعث الذي يذهلني  
 لعلها تسكرني، وباللظى تشعلني  
 وبالرؤى تعصرني، لكل من يشربني  
 هذا رمادي ضارع، يسأل: من أوقدني؟  
 ومن أدار سكتتي سوا قيا للفتن  
 ودعونا نقفز في القصيدة إلى قوله:  
 إيريبل دير العاشقين من سحيق الزمن  
 سمعته يتلو المزامير.. فهل يسمعي؟  
 أو اه من خطاه! من سحر بها أرعشني..  
 الجوسكران.. ألا من رشفة تسكرني!  
 والذوح نشوان.. ألا من نشوة تنعشني!  
 والطيير مبهور الجناح، كجفون المدمن  
 والعشب منضور الصباح، كجبين المؤمن  
 والأفق أيكار عذارى، في رحيق الوسن  
 والنحل مزمار شقي في يمين أرعن

تهااترت أزجاله، في فرحة لم تبين  
والنخل في بحر الضياء كصواري سفن  
طارت بأعراس القرون فوق ظن الأعين  
والنهر خلد تائه لم يدر أي وطن..  
والموج ذكرى شاعر مر غريب السكن  
لم يروح عنه الكون إلا نغمة في أذن  
متمتم بنوحه كمستجير الكن  
سألته عن شجوه، فعادني يسألني:  
أين الغناء العذب من ناي ه سحرتني!!<sup>(١)</sup>

ففي إطار فكرة بعث الحب المسيطرة على الشاعر تتزاحم في القصيدة مفردات الطبيعة  
(الجو - العشب - الطير - النحل - الأفق - النخل - الموج - الربيع - الغصن - النبع -  
الزمار - الغناء - النوح - السكر - الشعشعة - النشوة) ولسنا في حاجة لإحصاء معجم  
الطبيعة في شعر محمود حسن إسماعيل فهو يمتاز بالغزارة والوفرة.

وهنا نراه يقوم بعملية التصوير نفسها فهو يحول الحسي إلى معنوي ومن ذلك: النخل  
خلد - الموج ذكرى، فجرد مفردات الطبيعة من طبيعتها الحسية وألبسها الجانب الروحي  
المعنوي، وعلى العكس يحول المعنوي إلى محسوس، ومن ذلك: الجو سكران - الدوح نشوان)  
وفي كل الأحوال فإن محمود كان مفتونا بالطبيعة. يقول الشاعر عن نفسه: «وكما أن للطبيعة  
فضلا كبيرا على الشاعر في إلهامه روائعها الخالدة فكذلك للحب فضل أكبر عليه في كشف

(١) نفسه، مج ٢، ص ٣٧١، ٣٧٢.

المخبوء من جمالها، ورصد إحساسه لجميع دقائقها، وصهر المشاعر الوجدانية التي يلهبها غرام الشاعر في نفسه ومزجها بكل ما يحيط به من صور الطبيعة المختلفة<sup>(١)</sup>. وقد اتكأ محمود حسن إسماعيل على بعض مفردات الطبيعة - وأكثرها الطبيعة المصرية - مستخدماً إياها كرموز شعرية، ومن تلك الرموز:

### النيل:

فلقد اتخذ النيل أبعادا دلالية كثيرة في شعر محمود حسن إسماعيل، حتى إنه أخذ أبعادا دلالية متناقضة فرمز النيل «يعني الظماً والري، كما يعني التغريب والضياع في مقابل الرسو والاتزان، ويعني أيضا العابد والمعبود، والسماء والأرض، الليل والنهار، النيل يسري في كل ما ينبت في التربة، فيحیی الهامد، ولكنه يغرق من في الحياة، ولأن الكل لا يتجزأ في خلايا الكون، فلا غرو - إذن - في أن يصبح النيل هو الوجود، كما يستمد الوجود حياته من النيل»<sup>(٢)</sup> إلى هذا الحد يصبح النيل رمزا شعريا ثريا يتحمل الدلالة ونقيضها في آن واحد، يقول الشاعر في قصيدة النيل:

مسافر زاده الخيال والسحر، والعطر، والظلال  
 ظمأن والكأس في يديه والحب، والفن، والجمال  
 شابت على أرضه الليالي وضيعت عمرها الجبال  
 ولم يزل يطلب الديارا  
 ويسأل الليل والنهارا  
 والناس من حوله سكارى هاموا على أفقه الرقيب

(١) نفسه، خاتمة ديوان أغاني الكوخ، مج ١، ص ٤١.

(٢) د. مصطفى السعني: السابق، ص ١٥٦.

آه على سرك الرهيب وموجك التائه الغريب

يا نيل.. يا ساحر الغيوب!<sup>(١)</sup>

فالليل هنا سر رهيب، يجمع النقيضين في آن واحد، تراهما فيه متجاوران يتعايشان جنباً إلى جنب من دون أن يطغى أحدهما على الآخر، فهو جوار آمن لا يعرف الصراع، فهو (ظمان والكأس في يديه)، هذا التعايش الآمن للنقيضين داخل النيل / الرمز الشعري، يجعله سرا، آه من سرك الرهيب، وعلى الرغم من رسوخه، (فقد شابت على أرضه الليالي، وضيعت عمرها الجبال)، فإن موجه يظل تائها غريباً، يبحث عن الاستقرار (لم يزل يطلب الديارا، ويسأل الليل والنهار) «النيل لا يعني غير الإنسان الشاعر الذي يحمل بين جنبيه زاده من التراث الذي يحفظ عليه خصائصه، ولكن ضياعه الاجتماعي والسياسي في بعض فترات التاريخ يجعله غير آمن في مأكله ومشربه، إنه لم يستطع بعد أن يترجم هذا التراث الضخم إلى حياة رغم توالي الليالي والأيام وتزاحم التجارب، النيل يكتتم الأسرار في صدره، والأستار عليها كثيفة، كما أن ما في صدر الإنسان لا يجده إلا الخيال، والسحر والجمال، وهيمن العاشق.»<sup>(٢)</sup> والنيل هو الإنسان أيضا الكائن / السر الرهيب الذي يجمع بداخله المتناقضات جميعه، فيحمل بداخله الخير والشر، الرضا والجزع، الجسد والروح، وجميع المتناقضات تحل في ذاته فتسكن الذات متجاورة في تعايش آمن. يقول الشاعر في قصيدته (النيل نعسان):

ذهبت له، والأنجم البيض حوم

على خمره، كالطير تحسو وترشُفُ

لها رعشة مسحورة في عبابه

(١) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج ١، ص ٥٩٥.

(٢) د. مصطفى السعدني: السابق، ص ١٥٧.

وهمس حديث في الحنايا مُرْفِرْفُ  
 صنبتَه الرؤى؛ فانساب نعيان مثلها  
 على راحة المحبوب هوم مُدَنَفُ  
 وتمتم كالجبارِ ميله الكرى  
 وفي فمه ذكرى البطولات تهتف  
 عتيُّ يهاب الدهرُ حرمةً ساحِه  
 ويفزع إحصارُ الزمان المطوفُ  
 فكيف تَغشَاءُ الكرى، وسجابه  
 وسجاءه في الأحلام سر مغلف؟  
 خشوع، وتسبيح، وطهر، كأنه  
 بكف الليالي أو بكفي مصحف

وصمت على الشيطان، أسمع خلفه  
 صدى الأبد المكتوم للروح يعزف  
 ودينا أغان في الضفاف نشدتها  
 فعدت وأوتاري من الوجد تنزف  
 فيا نيل! كاشفني السريرة، واسقني  
 من الغيب سلواني إذا كنت تعرف<sup>(١)</sup>

فالنيل لا يزال سرا رهيبا، بل هو سر الأسرار، ويجمع كل المتناقضات، ويجعلها في تجاور  
 سلمى، وتعايش آمن لا صراع فيه، فبعد أن كان رمزا للظما يتحول رمزا للري، فالنجوم

(١) محمود حسن (إسماعيل: السابق، مج ٢، ص ٢٩١، ص ٢٩٢).

تحوم حوله كالطير تحسو وترتشف، وهو الرقيق ينساب نعتسان، لكنه يتمتم كالجبار، عتي<sup>٢٤</sup> يباهه الدهر، وهو في الوقت نفسه رمز تاريخي يحمل أسرار التاريخ وذكرى البطولات، ويعد عنفوانه يتحول إلى رمز للخشوع والتمسيح، ويطبق عليه صمت الشيطان، فيبقى الكلوم تسمع خلفه صدى الأبد المكتوم، وفي الوقت ذاته هو رمز المرح والنشوة، فعلى ضفافه دنيا أغان، كل هذه المتناقضات يجوئها ذلك الرمز الشعري فيبقى سرا أبديا (يانيل: كاشفني السريرة واسقني من الغيب سلواني). إنه «يحمل الانتصار والحياة، والنيل تعب وموت من أجل الحياة، في حركة عبا به موت الضعف وانتصار القوة، وبناء الدول على أنقاض الدول»<sup>(١)</sup> والنيل بوصفه خشوع وتسييح وطهر، فهو العالم الخصب لاستجلاء الحقيقة ومكاشفة السر.

القمر:

يرتبط القمر عند محمود حسن إسماعيل بأبعاد دلالية متعددة، فيرتبط بالحب، كما يرتبط بالنور، كما يرتبط بالإنسانية، وكذلك الخيرة، يقول الشاعر في (حصاد القمر):

يا ساكب النور لا يدري منابعه  
لأنت قلب يشع بالحب، لا قمر  
هيان تحمل وجد الليل أضلعهُ  
والليل تقتله الأشجان والفكر  
كأنه زورق في الخلد رحلته  
تياره من ضفاف الحور منحدر  
وأنت حيران منذ المهده... لا وطن  
ولا رفيق، ولا درب، ولا سفر

(١) د. مصطفى السعدني: السابق، ص ١٥٩.

لكن طرفك نشوان السنا، ذهبت

منابع السحر من بلواه تنهمر<sup>(١)</sup>

وهنا يتحول القمر إلى رمز شعري ثري بالدلالات، فهو النور، حتى إن الشاعر ليغير من كونه قمراً إلى قلب يشع بالحب، وعلى الرغم من دلالة الحيرة التي يشعها القمر فهو يبشر بالخير، كما أنه يشع بدلالات الوحدة وفقدان الرفيق، وفي القصيدة يرسم الشاعر - في إطار الصورة الشعرية المشهدية - لوحة فنية للقمر تتحاور فيها كثير من مفردات الطبيعة، (الأرض والليل والطائر والأضواء والرياح والشجر) يقول الشاعر في قصيدة (حصاد القمر):

يا طائرا في ربي الأفلاك محتفيا  
يمشي على خطوه الإجفال والحذر  
أرخ اللثام فمهما سرت محتجبا  
نمت على نورك الأسدال والستر  
علام ضنك بالأنوار في زمن  
إليك يظماً فيه الروح والبصر  
الأرض مقتولة الأسرار ساخرة  
كأنها شيخة بالناس تتجر  
تقبلت كل مولود بقهقهة  
وقهقهة اللحد لما جاء يندثر  
يا طائفا لم ينم سر على كبد  
إلا وحفك من أحلامه أثر

(١) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج ١، ص ٦٠١، ٦٠٢.

تمشي الهوينا كما لو كنت مقتفيا  
آثار من دنسوا مغناك واستتروا  
ليلاتك البيض والأيام تحسدها  
عرائس عن صباها انحلت الأزُرُ  
سمعت سحرك في الأضواء أغنية  
حين تأوه عنها الريح والشجر  
وعيتها ونقلت السر عن فمها  
لمن أبوح به والناس قد كفروا؟! (١)

فهذه اللوحة الشعرية تتجاوز فيها كثير من مفردات الطبيعة تتجاوز وتجاوز القمر الذي يمثل العلامة البصرية الأكبر التي تدور في فلكها بقية مفردات الطبيعة (الأرض والريح والشجر والليلي والأيام.. وغير ذلك) فيما يبقى القمر يحتل المنطقة الأعلى فتتهفو إليه القلوب فيطوف ويراقب من مكان علي. وقد عاب مندور على الشاعر الصورة التي رسمها عن القمر حين قال: هيان يحمل وجد الليل أضلعه، وأنكر عليه أن جعل للقمر أضليعاً وقد سبقت الإشارة إلى ذلك.

رموز متفرقة:

هناك عدد كبير من مفردات الطبيعة تتخذ بعدا رمزيا موحيا بالكثير من الدلالات في شعر محمود حسن إسماعيل، لا نوردها على سبيل الحصر التمثيل، من ذلك مفردة الظلام، يقول الشاعر:

أنا والكوخ والظلام وليل  
بجميع الأسرار مدت يدها  
وربابي مدنن، يشرب الليل

(١) نفسه، مج ١، ص ٦٠٠.

\* أنظر محمد مندور: في الميزان الجديد، ص ١٠٩.

ويسقي من كل لحن دجاء  
وعريف الرياح، ركب غريب  
في دروب الأيام تعوي خطاه  
وطيور الربى بقيات صنيج  
عصر الليل شدوه ورماه  
وغياب السكون بحر من الضجة  
.. يلغو بحيرته شاطئاه  
والدجى ظالم تجبر حتى  
لم يدع فرجة لضوء يراه  
دس في صدره زمان الحيارى  
والمساكين بين كفيه تاهوا  
لا شعاع، ولا ضمير ضياء  
من وراء السواد يرنو سنياه  
هلكت في ترابه دعوة المظلوم  
.. واخضل من بكأها ثراه<sup>(١)</sup>

فالظلام هنا يستحضر معه دلالات الظلم والليل والغربة والته والتجبر والحيرة،  
«وارتباط الظلام برحلة الإنسان الشاعر عبر الزمن، كان شديدا مترسبا، وربما كان العامل  
الأول في استشرائه في أشياء كثيرة حتى أصبح بفعل العادة الملحة وحشا قدريا أليفا ألفة  
الموت أن أفعال البشر خلت من الإنسانية العليا»<sup>(٢)</sup>

وفي مقابل الظلام يأتي النور وقد اتخذ النور بعدا صوفيا لدى الشاعر فهو الحقيقة العليا  
التي ظل يبحث عنها، فهو النور الأعظم، يقول الشاعر في قصيدة (مع النور الأعظم):

(١) محمود حسن إسماعيل: السابغ، مج ٢، ص ٢٩٧، ٢٨٠.

(٢) د. مصطفى السعدني: السابق، ص ١٦٤.

يا أول نور  
سكب الله النور الأعظم من شفّيته  
يا أول نور  
كل الثور تألق منه، وجاب الكون على كفيه  
يا أول نور  
خف إليه الروح القدس وكبر شوقاً بين يديه  
يا أول نور  
عطش الدنيا جن عليه، وروى الحيرة من قدميه  
البيد الظمأى شربت منه  
وراحت تسقي الظمأ اللاهث في الأكوان  
وأذاب ضحاه جدار الليل  
وأوغل أوغل حتى شعشع في الإنسان  
رش اليقظة والتوحيد على رثّيه  
ومحا الذلة والإطراقة من جفنيه  
ودهى الرق وكان محالاً لا يتزحزح عن كتفيه  
ومضى يسحق كل ظلام  
عبر الدهر ومر عليه<sup>(١)</sup>

هكذا تتكثف دلالة النور في شعر محمود حسن إسماعيل حتى تصل إلى دلالة الحقيقة المطلقة مع النور الأعظم الذي يسحق أمامه كل ظلام، الذي يسقي الظمأ، ظمأ التعطش للحقيقة، ويشق جدار الليل لتأتي المكاشفة، ويمحو الذل، ويجوب الكون، إنه الحقيقة التي ليس بعدها حقيقة، فكل الأبعاد الدلالية التي يتخذها رمز النور في شعر محمود حسن

(١) محمود حسن إسماعيل: السابق، مج ٣، ص ٤٧٣، ٤٧٤.

إسماعيل

تسير في تطور دلالي حتى تصل هذه الغاية النهائية (النور الأعظم / الحقيقة المطلقة) فيخرج النور عن دلالاته المعجمية إلى دلالاته الصوفية الغزيرة التي تنتهي عندها الحيرة. إننا لو تتبعنا مفردات الطبيعة في شعر محمود حسن إسماعيل لاستغرقنا كتابا بأكمله من دون الوفاء بحدود الموضوع لكن تبقى هذه إشارات سريعة طبقا للاحتياجات التي حددت سلفا من هذا الكتاب.

## خاتمة

وبعد، فإني أقنع بأن هذا الكتاب ليس دراسة متخصصة في شعر محمود حسن إسماعيل، فليكن سياحة عبرت محطات كثيرة في حياة وفن الرجل، الذي هو بحاجة فعلية لدراسات متعمقة تقف عند جزئيات كثيرة في شعره، أتمنى أن يسعفني مقبل الأيام لتابعته، أو يحمل العبء عني من يريد أن يهتك الحجب التي تحول بيننا وبين محمود حسن إسماعيل الشاعر، أريد للكتاب أن يكون تعريفاً به وبفنه وعصره، لكنني حاولت قدر الإمكان على الرغم من ظروف تأليفه، وقصر مدة إنجازه، أن يحمل الكتاب شكلاً من أشكال القراءة الجديدة لشعر الشاعر، لكن الكتاب أغفل أشياء كثيرة عن عمد، لا لشيء غير أن الإطار هنا يقصر عن تناولها، من مثل الشكوى مثلاً في شعر محمود حسن إسماعيل، تلك الشكوى التي ظلت موضوعاً شعرياً عند أغلب أعضاء مدرسة أبوللو الشعرية، لكنها وصلت حداً بالغاً عند محمود حسن إسماعيل، الذي وصل في شكواه إلى حد تمنى الموت

يا شاكي الهم لأيامه لقد شكوت البغي للباغية

أقصر عن الشكوى إليها فما دنياك إلا حية غاوية

كما أن كثيراً من موضوعات هذا الكتاب تصلح أن تكون عنواناً لكتاب جديد يعمق

البحث في شعر محمود حسن إسماعيل.

على أي حال أقنع في الوقت ذاته بأن الكتاب ربما يكون قد أثار جانباً أو أكثر من

جوانب محمود حسن إسماعيل الشعرية، ولعل أهمها في نظري دفع الظلم عنه، بعد أن عامله

النقد القديم بأحكام نقدية لا تصلح لمقاربة شعره، كما أقنع بأنني لم أقصر - من وجهة نظري -

في النظر العميق للشاعر على الرغم من ضيق الوقت المتاح، هذه العبارة الأخيرة التي أعمد

لتكرارها.

أندھش في الوقت ذاته من حجم الظلم والمعاناة التي عانى منها الرجل، وكانت بركاننا تشكل الفن فيه تفجيرا، ويزداد عجبني من أن يمتد الظلم تجاه الرجل بعد مماته حتى اليوم، بعد عزوف دارسي الأدب عن إحاطته ببحوثهم حتى وقت انتهاء العمل بهذا الكتاب، ولم يكن هناك إلا عدد يسير لا يتجاوز ما تعده الأصابع من رسائل جامعية وكتب جمعها المقربون منه بعد مماته، أو استُكُتبت عنه لغرض ما.

أرى أن شعر محمود حسن إسماعيل لم يكن شعر اللحظة التي أبداع فيها، بل إنه لا يزال موحيا بغزارة، وسيظل لما يحمله من سمات الحداثة قبل أن تأتي الحداثة.  
في النهاية رأيت أن أتبع الكتاب بملحق شعري لبعض القصائد التي خطها الشاعر بيديه لما توحى به دلالات فضاء الكتابة قبل أن تجف على ماكينة الطباعة، ولعل باحثا يرى فيها ما لم يسعفنا به بصرنا القاصر.

**ملحق**

**قصيدة بخط يد الشاعر**



« رِيحُ الْمَغِيبِ !! »

« إلى التي شربتها معاً عنصر  
الرياح في عروب صيف مات ! »

يا رِيحَ الْمَغِيبِ يا أغانِي الزَّمَنِ  
أنتِ سِرٌّ رَهِيْبٌ في مَشَانِ مُتَكَنٍ  
لشَقِّ الْفَرِيحِ فَرَقَ هَذَا الْوَطَنُ ..

صَلَّ كَمِغِبِ الْجِبَالِ فِي سَكُونِ الظُّلَمِ ؟  
تَشَكَّى لِلرَّمَانِ سَجْدًا مِنْ وَرَمِ  
أَمْ سَقَاكَ الْخِيَالُ حُرْمَةً مِنْ عَدَمِ  
فَعَبَّرْتَ التَّلَالَ وَالرَّيْبَ وَالْقِيَمِ  
غَايَةً مِنْ زَوَالِ الْمَلَقَاتِ السُّدَمِ

شَابَ قَرْدُ الْفِيْرِ وَهِيَ رِيَا الْفَتْنِ  
بِأَدْسَةٍ لَا تُؤَدِّبُ أَوْ بَلَّتْ لَا تَشْنُ ...

« يَا بَرِيَاخَ الْمَغِيْبِ يَا أَنْفَا فِي الزَّمَنِ ... »  
x x x

فَلْ كَمَعَتِ الْبِحَارُ لِرَغِيَا تِ الزَّبْدِ ؟  
تَشَكَّلِي لِلتَّفَارِ مِنْ قُرْدِ الزَّبْدِ  
مِنْ قِدِيمِ التَّفَارِ مَوْجًا مُشْتَبِهًا  
كَمَلَّ طَوْلُ الْأَسَاءِ بَيْنَ حَزْرٍ وَحَدِّ  
فَارْتَمَى وَاسْتَحَارَ مِنْ نَبْلِ الرَّمْدِ  
تَهَوَّ بِمِثْلِ الذُّؤُوبِ مَمْحُومًا فِي التَّوَسَّنِ  
وَتَهَوَّ بِمِثْلِ الْقُلُوبِ فَسَجَّهَا فِي الْفَتَنِ ...

x x x

« يا رباع المغيّب يا أغاني الزمن »

أختك النارية	قل سمعت الرباع
قصّة حاربه	خيلتها في الرباع
والغنى الفاربه	سطر شرا الجراح
للرؤى الكاذبه	ورواها الصباغ
وانتت غاضبه	فانتت بالرباع
من زفاف المن	فهي خميري تلون
في حشا كل دن	وهي سكرى تدون

« يا رباع المغيّب يا أغاني الزمن »

x x x

فِي شِعَابِ الْجَبَلِ ؟	قُلْ رَأَيْتِ الْفَلَاحَ
بَيْنَ مَيْضِ الْأَرْزَاقِ	قَدْ تَهَلَّى وَتَنَامَ
بِهَاتِيهَا كَالْأَجَلِ	فَهِيَ تَرْتَقِ الرَّغَامَ
أَوْ تَهْتَفِي بِهَلْ	تَمَارِدُ مَسْطَرَامَ
وَالصَّبَا، وَالْأَمَلِ	مَلَّ عَيْشِ الْأَرْنَامِ
عَالَهُ كُلِّ ظَنِّ	فَانظُرِي الْكَلْبَ الْكَلْبِ
فَرَقَ نَهْدِي الْقَنْنِ	فَرَوُضَيْهِ غَرِيبِ

يا أَسْمَانِي الرَّوْمِ

يا رِيَاحَ الْمَغِيبِ

x x x

فَلْ رَأَيْتِ السَّمَاءَ	وَهُوَ دَامٌ مُضَجِرٌ؟
فَارِئِنِّ مِنْ عَذَابِ	فِي سِرِّهِ الشَّدِيدِ
صَرَ فَوْقَ الرِّهَابِ	رُحْمَةَ الْمَلَكِيزِ
فِي يَدَيْهِ الرِّبَابِ	بِأَنَّ كَالشَّفْرِ
أَنْتِ فَوْقَ التُّرَابِ	نُوحَهُ الْمَسِيرِ
وَهُوَ فَوْقَ الْمَغِيبِ	صَابِرٌ مُطْمَئِنٌّ
شَابَ قَبْلَ الْمَشِيِّ	فَأَنْدُوبِهِ إِذْ ذُنُّ

x x x

« يَا رِيَّاحُ الْمَغِيبِ	يَا أَغَانِي الرَّحْمَنِ ... »
---------------------------	--------------------------------

x x x

قَدْ سَمِعْتَ الْقَبْرَ وَالنَّعْيَ مَدْرًا ؟  
تَأْفِيفُ الرَّهْمَةِ نَمَمَتِ حَمْرًا  
كُلُّ حَيٍّ يَرُورُ ثُمَّ يَأْتِي لَهَا  
نَعْيُهُ بِنِزْوَرٍ عَالِقَةٌ ذُلًّا  
تُرَقِّبُهَا الْقُصُورُ وَاللَّيْلُ دَلِيلًا  
مَاتَ صَوْرَتُ الزَّمَنِ مَاتَ سِحْرُ وَرَقِّ  
وَأَنْتَ كَالْمَغِيْبِ كُلُّ سِحْرٍ وَرَقِّ !

..  
يا رباح المغيب يا أغاني الزمن ..

..  
x x x

شفتك خمرها	تسرف في يدك
لم يدق ملكها	أحى قلب شقي
لم يرد رجزها	أحى لمن شقي
لم يزر نهرها	أحى بحر عتي
لم يكن سواها	أحى سر شقي
من صمغ الحزن	سقيتها في الغروب
فوقيت للزمن	عانة من قلوب

يا أغانى الزمن ... يا أرياح الغيب

x x x

فَلَنْ سَقَاكَ الْمَاءَ	أَدْمَعُ الْعَالَمِينَ يَا
فَدَرَفَتْ الْفَنَاءَ	مِنْ عَيْرِ السَّيْنِ
وَجَبَلَتْ الْفَضَاءَ	مَعْبِدًا مِنْ مَعِينِ
مَرَّ فِيهِ الرِّوَاءُ	كَمَفُوقِ عَزِينِ
عَلَّمَ الْأَشْقِيَاءَ	كَيْفَ يَبْكِي الرَّسِينِ
فَلَمَّا لَمَسَ الضَّيِّبِ	وَقَدَّمَ مَعَ مِرْنِ
لَدَيْكَ مِنْهُ الْوَجِيْبِ	وَالْأَغَانِي لَمَنْ يَا

x x x

يَا رِيحَ الْمَغِيْبِ	يَا أَغَانِي الرَّسِينِ
-----------------------	-------------------------

٧ x ٧

غَبْرِي عَنْ نَسَاكِ مَا الَّذِي كَلَّمْتَنِي ؟  
لَوْعَةً فِي صَدْرِي - مَا الَّذِي تَفْتَقِنِي ؟  
خَيْرَةً فِي غُرْمَالِي - مَا الَّذِي تَنْشُدِينِي ؟  
مَنْ سَقَانِي سَقَانِي خَمْرَةَ النَّاسِ الْهَامِيْنَ ؟  
إِنِّي قُلْتُ لِرَأْسِي قَبْلًا تَخْلِقِينِي -  
بِزْفَرِ الْبُقُوبِ عَابِدًا لِابْنِ  
كُلِّ لَحْنٍ حُرُوبِ فِي مَشَاءِ كَمَنْ !

« يَا أَعْلَى الرَّسْمِ »  
« يَا رِيعَ الْبُعِينِ »

تَمَلُّنِي الزُّرُوبَ	مِنْ فَصِيحِ الْحَيَاةِ
فَتَبَاكَ عُرُوبَ	شَابَ فِيهِ صِيَاةُ
وَهُجُوعِي وَتُورِ	عَانَ عَيْشِي خُلَاةُ
وَرِمَادِي شَبُونِ	مَلَّ قَلْبِي لَطَاةُ
كُلُّ لُحْنٍ يَذُوبُ	فِي دَمِي سَفَرَاةُ !!
أَوْ يَنْتِ اللَّيْبُ	وَصَلَاةُ الْمِحْنِ
شَدَّتْ فِي الْمَغِيبِ	مِنْ ضَلُوعِي سَكَنُ !!

\* \* \*

« يَا أَعَانِي الزَّمَنُ ... »      « يَا رِيَاخَ الْكُنُفِيبِ »

كَمْ سَقَيْتِ الْفِرَاقَ كُلَّ عَفْصِيٍّ حَمِيلٍ !  
وَسَكَبْتِ الْعِنَاقَ فِي الثَّرَابِ الْمُرْبِلِ !  
أَفَهَذَا نِفَاقٌ ؟ أَمْ عَذَابٌ حَمِيلٍ ؟  
فِيهِ خَمْرُ الْفَلَاقِ كَدُّ صَوْبِ الرَّحْمِيلِ .  
لَمْ يَعْدِلِي رِفَاقُ فِي طَرِيقِ الطَّرِيبِ .  
فَأَصْحَبِي بَجْوٍ عَالِيَتِ الْقُنُونِ  
عَلَّ شَمْرِي تَوْرِبُ صَحْرَةَ قَرْمُونِ !

بَابِ رِيَاحِ الْمُنْبِتِ  
بِأَنْفَاقِ الزَّمَنِ .

وَأَنَا فِي الْكِبَابِ	أَعْمَى بِالْعُرُودِ
قَبْضَةً مِنْ سُرَابٍ	وَأَنَا فِي الرَّهْبِ
مَلَقَةً مِنْ عَذَابٍ	وَأَنَا فِي الْقُبُورِ
دَعْوَةً لِأُجَابٍ !!	وَأَنَا فِي السُّجُودِ
مَوْجِبَةً مِنْ سُرَابٍ ..	وَأَنَا فِي الظُّلُومِ
بِقَطْرَةٍ مِنْ وَسْنٍ	وَأَنَا فِي الْمَغْيِبِ
فِي مَعَانِي الزَّمَنِ يَا	وَأَخْرِيفٌ غَرِيبٌ

.. يَا رِيحَ الْكَلْبِيبِ      x x x      يَا أَعْمَى الزَّمَنِ ...

لَمْ أَذُقْ مِنْهُ شَيْئًا	رَحِيحَ مَا فِي رِيحِي
وَعَنِي سُرْمِي	لَقَدْ فِي أَيُّهَا كَادُ
مَا الَّذِي فِي يَدِي	غَيْرَ هَذَا الرَّمَادِ
وَأَيْنَ شَيْءٍ	لَا يُرِيدُ النَّفَادُ
رَوْصَتَهُ الْخَطْبُ	غَيْرَ جَرَحِ مُعَادٍ
فَهُوَ حَزَنٌ لِقُوبٍ	مِنْ بَقَايَا الْفِرَادِ
	فَرَّقَ أَوْ تَارِحِينَ
	فِي زَوَايَا كَفْنٍ

« يَا زِيَاخَ الْكَلْبِ مَا أَغَانِي الزَّمَنُ »

زَارَ كَأْسُ بَعِيدٍ .. عَا فِي أَبَا كِيَا

عَلَّقَهُ مِنْ بَعِيدٍ زَا جَا آسِيَا

فَإِذَا هِيَ أُعِيدُ مَذَّجِي ثَانِيَا

وَأُرِيحُ النَّشِيدُ لِللَّهْرِ دَامِيَا

لَمِيتَ لِي مَا أُرِيدُ مَعْبُدًا عَافِيَا

بَيْنَ لَيْلٍ وَنَهْيٍ وَصَلَاةٍ وَدَنْ

وَالنَّهْوِ وَالْحَيْثُ يَشْفِيَانِي الزَّمَنُ ۥ

x \* x

بَارِئِخَ الْمَغِيبِ يَا عَافِيَا الزَّمَنُ ۥ

كلم شعاع شقي في غفتم غزيرا  
واقف يثق حيرة المسحير  
فهو كالمشرق بين لبح الإثير  
كيت أن شقي بمناه البريد  
فانغيري زورقي إن بكى في المسير  
سابع في هديت من تكالي الذم  
والرهوي لا يجيب سائلا بمنزلة

x x x

« يا رباح المنيب يا أغاني الزمن... »

تعبيرين التومر	كل وقت بحال
متر كالشعود	تغصين الجبال
وكهش العرود	تطربين الأطلال
وسحر العرود	ترقص الخيال
وكفلي الشرد	تألمين الممان
فالهننا يا حفيد!	وانسنا يا زمن!
علمنا عن قريب	تتلاقى .. بمن؟!!
يا رابع المصيب	يا أغاني الزمن؟!!

رَبِّ مَاذَا هُنَاكَ      خَلَّفَ قَدَا الشَّكَاةِ !  
 كَادَ قَلْبِي يَمُرُّ      وَأَنْتَ شَيْءٌ وَسْتَظَاةُ  
 مِثْلُ مُوسَى دِيمَانَ      مِنْ ظِلَامِ الْقِنَارِ  
 عَمَاءُ سَنَانِ      قَادِرًا كَالْبَحَارِ  
 وَأَنَا فِي الشَّرِكِ      صَارِخٌ لَا يَجَارِ  
 تَائِبَةٌ فِي دُرُوبِ      تَائِبَةٌ لَيْلِي  
 أَتْرَاهَا ذُنُوبٌ ؟      أَمْ تُرَاهَا قِتْنٌ ؟ !

دِيَارِ يَمِيعِ الْمَفِينِ      بِأَعْيَانِ الرِّضْوَانِ +

طَارَعَنِي الْمَغِيبَ	وَاللَّهِ لَمْ يَزَلْ
لَيْتَنِي مِنْ قَرِيبٍ	مِنْ دِيَارِ الْأَزَلِ ١٤
أَلْمَنَانِ الرَّهِيْبِ	فِي تَرَاوِيحِ السُّتَعْلِ ١٥
رَأْسِ مَآثِنِ الْكَلْبِ	فِي وَتَائِفِ نَزَلِ ١٦
كَمْ شَيْءٍ خَبَّرِي غُرْبِي	فَضَاعَ مِنْهُ الْأَهْلُ ١٧
أَوْ لَوْ يَسْتَحِبُّ	دَعْوَةَ الْيَقِينِ ١٨
أَوْ سَكَتَ أَنْ يَنْقُصَ	نَارُهُ فِي الْحَزَنِ ١٩
***	
« يَا رِيحَ الْمَغِيبِ يَا أَنَا فِي التَّوَمَنِ ٢٠ »	

مَا رَأَيْتِ الزَّمَانَ  
مُسْتَلْطَاً الْجَبَانَ  
أَلَيْسَتْ يَدَاهُ  
فَهُوَ مَرْمُوحِي الْعَنَانَ  
كُلُّ حَيٍّ وَفَانٍ  
وَمَا يَبْقَى مِنَ الْفُرُوبِ  
كُلُّهَا فِي سُحُوبٍ  
يَا رِيَّاحِ الْمَغِيبِ  
رَاكِباً فِي الْمَسِيرِ  
مُسْتَحْفِضِ الضَّمِيرِ  
تَجْتَلِيكَ الْمَعِيرِ  
فِي مَبَارِي الْأَثِيرِ  
مِنْهُ يَلْقَى النَّدِيمِ  
وَالصَّبَا وَالْكَلْبِ  
مِنْ غِبَابِ الزَّمَنِ  
يَا أَغْفَى الزَّمَنِ ...

قُلْ رَأَيْتِ الْخَرِيفَ      فِي مَنَافِئِ الشَّجَرِ ؟  
مُسْتَبِدَّةٌ كَيْفَ      مِنْ جَمَالِ الْحَمْدِ ؟  
لَا يَبَالِي بِحَيْفِ      أَلْفِ أُمَّ زَقَرِ ؟  
كَمْ خَمِيلٍ وَرَيْفِ      فِي بَدَنِ النَّخْرِ ؟  
وَشَبَابٍ رَفِيفِ      فِي حِلَاءِ الْبَدْرِ ؟  
سَلُّ وَادٍ رَطِيفِ      مَرَفِيفِ مَيْمُنِ ؟  
أَلْفُو يَأْتُمُّ الْكَيْبِ      أُمَّ حَلَايَا الْفَنَنِ ؟  
بَارِيحِ الْمَغِيبِ      مَا أَعْلَى الزَّمَنِ ؟

قَلَّ رَأَيْتِ الْإِبْرَ فَرَقَ صَدْرِ التَّلَلِ ؟

مَارِدَةٌ مِنْ نَعِيرِ دَأَسَ وَجْهَهُ الْقَلَّ

فِي يَدَيْهِ الْقَدِيرِ حَمِيَّةٌ مِنْ خِيَالِ

وَالْحَمِيلِ النُّصِيرِ مَا أَتَمَّ مِنْ جَمَالِ

أَنْتِ فِيهِ تَنْزِيرِ بِالْخَيْلِ الزَّوَالِ

مَا تَحْرُسُ لِيَبْرُ وَأَقْبَلُ الْفَنَنِ

نَعِيرِ لَفْحِ يَجُوبُ كَمَا دَعَى الدَّمَنِ

« بِأَرْيَاحِ الْمَغِيبِ بِأَنْعَامِ الزَّمَنِ »

قل رأيت الثراب	في يد اللرحيد
تخطفه من سراب	في صفا مايد
سكمت اذلت رقاب	في الثرى الباردا
فرفق افسى عجاب	عثر بالتراقيد
مال عنه الثراب	في دجى خاير
فانزكه يذون	في حنيوط الكفن
احل كن يذون	خبطوه رنر من



ياريا فح المعبث يا امانى الرمن...

وَهُوَ عَمِي الْحَيَاءُ	قَلَّ رَأَيْتُ السَّبَّاحَ
وَالرِّبِّيَّ فِي قَهْوَاهُ	وَيَذِيْبُ الْبَطَّاحَ
فِيهِ كَأَنَّ مَهْلَهُ	فَإِذَا الدِّمَكُ صَاحَ
كَأَنَّ خَيْرَ الْإِلَاحِ	وَإِذَا التُّرَاكُ
وَاجْعَلِينَا شِفَاءً	أَشْرَى يَارِ يَارِ

١٩ سبتمبر ١٩٥٥ م. بالانفيل  
بداية مائة ٨٠٠٠٠ E.A.

فِي تَهَيُّا وَمَنْ	تَحْنُ صَبْحَ غَرِيْبٍ
خَصِيْمَةٌ فَدَقِيْقَاتٍ	بِالْأَسَى وَالْخَبِيْبِ
بِالْغَايِ الزَّمَنِ	يَارِ يَارِ الْهَفِيْبِ

هدني عن صباه والدي كان فيه  
 وفوقين وياي سيره لاله  
 قرآني في كتاب نازه تصطلبه  
 والرموز من قوراي قارن ارحمه  
 ملات منه احلا في خدرا وند

هل رأيت الرياء في وجوه العباد  
 حياء من ضياء في عرايا وواد  
 كينما جئت من جهاء لطيفنا وسرا  
 فري قبل اللغاء راحة من مراد  
 وهي بعد الحياء شوكه من قتاد

وخرفا في الجنون سائح مطير  
 في سفة الهزب وصحابة محن  
 وما يروح الغيب بالأنف الزمير

هَذَا رَأْيُ الْخَلْقِ وَشَهِدَ الْقَدْرُ؟  
أَمْ عَبَّرَ السُّدُودَ وَشَلَّتْ فِي السُّفْرِ؟  
وَرَمَتْكَ السُّدُودُ فِي ظِلِّ الْخَفْرِ؟  
فَعَرَفْتَ الْخُدُودَ وَكُنْتِ الْخَيْرُ؟  
وَتَرَكْتَ الْعَمُودَ حَوْلَ تِلْكَ السُّرُورِ؟

أَلَيْسَ فِي الْقَلْبِ وَالرَّجَى فَعْرُورُ؟  
مَسِيرُ فِي مَفِيدِ أُمَّ صَبَا فِي كَفْتِ؟  
يَا رِيحَ الْمَعِيبِ يَا أَعْيَانَ الرَّغْمِ!

رَحَّتْ بِرِيٍّ أُرْوَرُ ناسكاً في العراءِ  
 صبَّ كلَّ الدهورِ في مرتبة القبراءِ  
 ورتجى بالعصرِ في سديم الفناءِ  
 وإذا اجتأ أدورُ مثله في العراءِ  
 بين إفكٍ وزورِ وسواحي دُعاءِ  
 كبقايا تخفُّرِ في بقايا قضاءِ  
 في بقايا غروبِ زاهلٍ بينتِ  
 صرعةُ ناعمِ هروبِ؟ أم نرا وبلوغِ؟  
 يا رابع المغيبِ يا أغاب الإعتادِ!!

~~~~~

|                 |                 |
|-----------------|-----------------|
| سافر في البضائع | لأخذ العادم     |
| وأطرق كل باب    | أنكر ما هجر     |
| اعترف في عتاب   | للبغ الجاثم     |
| شئ العتاب       | في الصدى كالحجم |
| وأحفل كل فائ    | آخر من صاعدهم   |
| علته نيوب       | فأقلبت بيوت     |
| جميع الجنوب     | في النرى حيث لن |

W O R

|                |               |
|----------------|---------------|
| يا أغاني الزحف | يا رياح العيب |
|----------------|---------------|

|                         |                                  |
|-------------------------|----------------------------------|
| وَأَمَّا إِذَا نَزَلُوا | الَّذِي قَاتَلْتُمُوهُ           |
| مَنْظَرًا مِنْكُمْ      | فَمَا تَرَوْا                    |
| فَمَا تَرَوْا           | وَالَّذِي قَاتَلْتُمُوهُ         |
| فَمَا تَرَوْا           | لَيْسَ فِيهِ الْبِدَاةُ          |
| فَمَا تَرَوْا           | أَوْ مَرَاتٍ مَرَاتٍ             |
|                         | بِهِمْ كَمَا كَانُوا يَكْفُرُونَ |
| لِحَيْثُ الْبَيْتِ      | فِيهِ كَلِمَ الْكُفْرِ           |
| لَمَّا بَاءَ الْأَمْرِ  | لَيْسَ فِيهِ مَعْرُوفٌ           |
|                         | ك ر هـ                           |
| بِأَنْفُسِهِمْ          | بِأَرْبَاعِ الْغَيْبِ            |

|                    |                        |
|--------------------|------------------------|
| بزمنا من بعد       | أقربى بآزمان           |
| لمرقة فتور         | ليس فيه أوزار          |
| تفرقان الوعد       | بل به ساعات            |
| فلا لله الفود      | عنت مراد كان           |
| بالشدة والوقور     | وكتة <del>الغروب</del> |
| والهوى عند الميزان | والشرفى والظهور        |
| دار غوى ببيت       | ودنای الغروب           |

|                |               |
|----------------|---------------|
| يا أغاف الزهون | يارباح الغنيم |
| في حالك استلن  | أى سر رهيب    |
| وقر هذا الوطن  | للتقى الغريب  |

|                   |               |
|-------------------|---------------|
| كأن في زورق       | تجوزات اللدغ  |
| زورق من زمان      | فأرقت الريام  |
| سبح في زمان       | فيه رؤيا مدام |
| حدثت مرثان        | ثم عادت حقام  |
| وحيث في العيان    | زورق مرضام    |
| لم يزل في العاريت | لا حتر في زجر |

\*\*\*

\*\*\*

|                  |               |
|------------------|---------------|
| يا أغانف إمر     | يا رباح الضيب |
| في حثالك استلر   | أي سر ريب     |
| قوة هذا لا حير ! | لشخي الغريب   |

لا حير



**بیلیوگرافیا**

100-100-100

## المصادر والمراجع

### مرتبة ترتيباً هجائياً

الأمدي، أبو القاسم الحسن بن بشر: الموازنة بين أبي تمام والبحري، مطبعة علي صبيح، القاهرة.

إبراهيم، عبد الله: معرفة الآخر، مدخل للمناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت/ لبنان، الدار البيضاء/ المغرب، ١٩٩٠.

أونج، والتر. ج: الشفاهية والكتابية، ترجمة: حسن البناء، عالم المعرفة، الكويت، فبراير ١٩٩٤.  
الجزار، محمد فكري: العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

خطابي، محمد: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، ط١/ ١٩٩٠.

خليف، يوسف: أوراق في الشعر ونقده، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٩٧.  
زايد، علي عشري: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار مرجان للطباعة، القاهرة، ط١/ ١٩٨٧.

أبوزيد، نصر حامد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت/ لبنان، الدار البيضاء/ المغرب، ط٣، ١٩٩٤.

السعدني، مصطفى: التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل، منشأة المعارف بالإسكندرية.

العالم، محمود أمين: الثقافة والثورة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، سلسلة ذاكرة الكتابة العباس، أبو الفتح: معاهد التنصيص على شواهد التلخيص، نسخة إلكترونية.

عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، فبراير ١٩٧٨.

تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن

المجري، دار الثقافة/ بيروت، ط ٤/ ١٩٩٢.

عبد المطلب، محمد: مناورات الشعرية، دار الشروق، القاهرة، ط ١/ ١٩٩٦.

عليم، محمد: شعرية المشهد عند محمود حسن إسماعيل، رسالة ماجستير، آداب الكويت

فضل، صلاح: تحولات الشعرية العربية، مكتبة الأسرة، صيف ٢٠٠٢.

: قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق/ القاهرة، ط ١/ ١٩٩٧.

قاسم، سيزا، ونصر حامد أبو زيد: أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، دار إلياس

العصرية، القاهرة.

قشوان، محمد سعد: مدرسة أبوللو الشعرية في ضوء النقد الحديث.

القيرواني، ابن رشيق: العمدة، دار الجليل، بيروت/ لبنان، ط ٤/ ١٩٧٢.

أبو الوليد، إسماعيل بن محمد بن عامر: البديع في وصف الربيع، نسخة إلكترونية.

مبارك، حنوز: مدخل للسانيات سوسير، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، ط ١/

١٩٨٧.

محمود، سلوان، وعزت سعد الدين: محمود حسن إسماعيل، نثرياته، غنائياته، وأشعاره

المجهولة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

مندور، محمد: في الميزان الجديد، نشر مؤسسات ع. بن عبدالله، تونس.

نوفل، يوسف حسن: أصوات النص الشعري، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان).

هيكل، أحمد: تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، ط ٦، ١٩٩٤.

: دراسات أدبية، دار المعارف، ط ١/ ١٩٨٠.

## الدوريات

أفق، السبت ١٨ فبراير ٢٠٠٦.

عالم الفكر، الكويت، ع٢٣، مارس ١٩٩٧.

مارس ١٩٩٨.

علامات في النقد الأدبي، النادي الأدبي الثقافي بجدة/ السعودية، مج٤، ج١٥.

## مواقع إلكترونية

|                                                                          |             |
|--------------------------------------------------------------------------|-------------|
| <a href="http://www.odabasham.net">www.odabasham.net</a>                 | أدباء الشام |
| <a href="http://www.Asmarna.org">www. Asmarna.org</a>                    | أسمارنا     |
| <a href="http://www.ofouq.com">www.ofouq.com</a>                         | أفق         |
| <a href="http://www.Elbadway.blogspot.com">www.Elbadway.blogspot.com</a> | البدوي      |
| <a href="http://www.sama3y">www.sama3y</a>                               | سماحي       |
| <a href="http://www.maktoob.com">www.maktoob.com</a>                     | مكتوب       |
| <a href="http://www.Arabicnadwah.com">www.Arabicnadwah.com</a>           | ندوة عربية  |
| <a href="http://www.Alwarraq.com">www.Alwarraq.com</a>                   | الوراق      |

## دواوين

إسماعيل، محمود حسن: الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

القاهرة/ ٢٠٠٤، ثلاثة أجزاء

: المختار من شعر محمود حسن إسماعيل، مكتبة الأسرة،

شركة تنمية المطبوعات الحديثة

صيف ٢٠٠٣.

أبو شادي، أحمد زكي: فوق العباب، مطبعة التعاون، ط ١ / ١٩٣٥.

## موسوعات إلكترونية

موسوعة الشعر العربي: نسخة ٢٠٠٩.

برنامج المكتبة الشاملة.

## فهرست تفصیلی

| الصفحة | الموضوع                                           |
|--------|---------------------------------------------------|
| ٥      | إهداء                                             |
| ٧      | مقدمة                                             |
| ١٣     | تمهيد: بين الأدب والعصر                           |
| ٢٣     | الباب الأول: حياته ومرحلته الشعرية                |
| ٢٥     | الفصل الأول: حياته                                |
| ٢٥     | ٠-١-١ حياته في القرية                             |
| ٣٤     | ١-١-١ أشعاره وقصائده المغناة والمناصب التي تقلدها |
| ٤١     | ٢-١-١ طقوسه في الإبداع                            |
| ٤٩     | ٣-١-١ الشاعر في ساحة المعارك الأدبية              |
| ٥١     | الفصل الثاني: مرحلته الشعرية                      |
| ٥١     | ٠-٢-١ بعد شوقي                                    |

|     |                                                   |       |
|-----|---------------------------------------------------|-------|
| ٥٩  | الانطلاقة الشعرية في                              | ١-٢-١ |
| ٧٣  | هندسة القصيدة المكانية                            | ٢-٢-١ |
| ٨٦  | موقف النقد منه                                    | ٣-٢-١ |
| ٩١  | <b>الباب الثاني: قراءة جديدة للتكوين الشعري</b>   |       |
| ٩٣  | الفصل الأول: قبل الشعر؛ النص الموازي والنص الفوقي |       |
| ٩٣  | مظاهر النص الموازي والفوقي عند الشاعر             | ١-٢-١ |
| ١٠٠ | العنوان عتبة النص                                 | ١-١-٢ |
| ١٠٧ | تقديمه للقصائد بمقطوعات ثرية                      | ٢-١-٢ |
| ١١٣ | التشكيل المكاني وفضاء الخط                        | ٣-١-٢ |
| ١١٩ | <b>الفصل الثاني: سبك وحبك النص</b>                |       |
| ١١٩ | محاكمة نص الشاعر بالميزان القديم                  | ١-٢-٢ |
| ١٢٥ | المزاوجة بين المتباعد دلاليًا                     | ١-٢-٢ |
| ١٣٥ | غرابة الاستعارة بين الشاعر وأبي تمام              | ٢-٢-٢ |

١٤١ الفصل الثالث: جماليات السمي عند محمود حسن إسماعيل

١٤١ ٠-٣-٢ التجريب بين أشكال سماعية مختلفة

١٥٠ ١-٣-٢ الموسيقى الشعرية

١٥٧ الباب الثالث: ملامح في شعر محمود حسن

إسماعيل

١٥٩ الفصل الأول: الأثر الصوفي في شعره

١٥٩ ٠-١-٣ تجربة شعرية ذات بعد صوفي

١٦٤ ١-١-٣ طريق الوصول إلى الحقيقة

١٧٤ ٢-١-٣ انشطار الذات

١٧٩ الفصل الثاني: وحشية اللغة ورقة التصوير

١٧٩ ٠-٢-٣ رقة اللفظ عند أبو اللو

١٨٧ ١-٢-٣ عنف اللغة في شعره الصوفي

١٩٤ ٢-٢-٣ رقة التصوير

الباب الرابع: رموز في شعر محمود حسن ٢٠٣

إسماعيل

٢٠٥ الفصل الأول: انفتاح دلالة النص

٢٠٥ ٠-١-٤ الصورة الشعرية وتعدد مستويات القراءة

٢١٧ ١-١-٤ إعادة إنتاج النص

٢١٩ الفصل الرابع: رموز في شعره

٢١٩ ٠-٢-٤ الكوخ

٢٢٩ ١-٢-٤ الفلاح

٢٣٨ ٢-٢-٤ الساقية

٢٤٢ ٣-٢-٤ رموز الطبيعة

٢٥٥ خاتمة

٢٥٧ ملحق: قصيدة بخط الشاعر

٢٩٩ فهرست تفصيلي

## المؤلف في سطور



- من مواليد قرية تلة/ محافظة المنيا في ١٩٧١/٦/٩
- ليسانس في اللغة العربية والعلوم الإسلامية من كلية الدراسات العربية والعلوم الإسلامية جامعة المنيا ١٩٩٣
- ماجستير في الأدب العربي الحديث بتقدير ممتاز عام ١٩٩٨ من كلية دار العلوم بالمنيا في موضوع (النص الشعري في التلقي)، بإشراف د. أحمد السعدني، ومناقشة د. عز الدين إسماعيل، ود. عبد الواحد علام
- دكتوراه في التخصص ذاته عام ٢٠٠٤ من الكلية ذاتها بتقدير مرتبة الشرف الأولى في موضوع (الخطاب المسموع والخطاب المرئي: استنطاق فضاء النص الشعري الحدائثي) بإشراف د. أحمد السعدني ومناقشة د. عبد المنعم تليمة، ود. محمد عبد المطلب.
- يعمل رئيسا لتحرير الأخبار ومعدا للبرامج بالتلفزيون المصري من عام ١٩٩٥ حتى الوقت الحالي
- محاضر بجامعة صقر أفريقيا بالجمهورية الليبية ٣ سنوات
- مدير تحرير بجريدة الأصالة الليبية ٣ سنوات من ١٩٩٨ - ٢٠٠١
- محاضر إعلامي بعدد من المراكز والمعاهد المتخصصة بالقاهرة
- له من الأبحاث العلمية: الاتساق والانسجام في شعر أبي تمام، والقصيدة الإلكترونية (علي الدمشاوي نموذجاً)

- المعرفة الخلفية وتحليل الخطاب
- نشرت له مقالات وبحوث بعدد من الدوريات المتخصصة
- له تحت الطبع: المفاخرات،
- الصحافة الإلكترونية.
- شارك في عدد من المؤتمرات العلمية بجامعة القاهرة فرع بني سويف أعوام ٢٠٠٤، ٢٠٠٥، ٢٠٠٧.
- أنتج عددا من الأفلام الوثائقية والبرامج التلفزيونية منها: شاهد ومشاهد، حدث ذات يوم، آن الأوان، وغيرها من البرامج التلفزيونية.